مجلة

علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكمة متخصصة
تصدر عن كلية الآداب واللغات - جامعة الوادي

المجلد: 13 العدد 02 - 15 سبتمبر (أيلول) 2021.
الجزء الأول

المدير الشرفي : أ.د عمر فرحاتي (مدير جامعة الوادي)

رئيس التحرير: أ. د. مسعود وقار

نائب رئيس التحرير: د . سليم حمدان

هيئة التحرير

أ د. يوسف العايب (الجزائر) أ. د. محمد وجيه أوغلو (تركيا) .د مليكة ناعيم (المغرب) أ.د. ناصر بركة (الجزائر) أ.د سليم أسامة محمد (مصر) أ.د. حمزة حمادة (الجزائر) أ.د عبد القادر فيدوح (قطر) د. علا عبد الرزاق (الجزائر) أ.د. ضياء غني العبودي (العراق) أ.د. التوزاني خالد (المغرب) د. محمد بن يحيى (الجزائر) د. بن الدين بخولة (الجزائر) د. علي كرباع (الجزائر) د. عبد الله بن صفية (الجزائر) . د. عثماني بولرباح (الجزائر) . أ.د. لزهر كرشو (الجزائر). أ.د. قويدر قيطون (الجزائر) . د. باغزو صبرينة (الجزائر). د. إيدير نصيرة (الجزائر). د. كاديك جمال (الجزائر). أ.د. علي عبد الأمير عباس الخميس (العراق). د. جديعي عبد المالك (الجزائر). د. العربي الحضراوي (المغرب). د. بوشاقور الرحماني سمير (الجزائر)

الهيئة الاستشارية للمجلة

أ. د.مسعود وقاد - جامعة الوادي، الجزائر.
أ.د خالد كاظم حميدي كلية الشيخ الطوسي العراق
أ.د خالد ميلاد، جامعة منوبة، تونس
أ.د. يوسف العايب- جامعة الوادي، الجزائر
أ. د. عبد الحميد هيمة – جامعة ورقلة. ، الجزائر.
أ. د. خالد التوزاني، جامعة فاس، المغرب.
أ.د أبو بكر العزاوي ، جامعة المولى سليمان، المغرب
أ. د. محمد الأمين شيخة- جامعة الوادي، الجزائر.
أ. د. فورار امحمد بلخضر -جامعة بسكرة، الجزائر.
أ. د. عادل محلو- جامعة الوادي، الجزائر.
أ.د.عبد المجيد عيساني – جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د. البشير مناعي-جامعة الوادي، الجزائر
أ.د. لزهر كرشو - جامعة الوادي، الجزائر.
أ.د. ذهبية حمو الحاج- جامعة تيزي وزو، الجزائر
أ.د محمد عبد الرحمان يونس، جامعة ابن رشد هولندا

أ.د.الطيب بودربالة -جامعة باتنة1، الجزائر.
أ.د.محمد بوعمامة -جامعة باتنة1، الجزائر.
أ.د.عبد القادر دامخي -جامعة باتنة1، الجزائر.
أ.د.أحمد موساوي - جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د.العيد جلولي – جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د.بوبكر حسيني -جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د.مشري بن خليفة –جامعة الجزائر2
أ.د سعد عبد العزيز مصلوح جامعة الكويت
أ.د.عبد الواسع الحميري،جامعة الملك خالد السعودية
أ.د. مبروك المناعي- جامعة منوبة تونس.
أ. د مصطفى الضبع، جامعة الفيوم،مصر
أ.د مروان العلان، جامعة فيلادلفيا الأردن
أ.د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض المغرب
أ.د. محمد محمود حسين هندي، جامعة سوهاج، مصر
د. سليم حمدان، جامعة الوادي الجزائر

مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب واللغات
جامعة الشهيد حمّه لخضر الوادي- الجزائر.
الهاتف : 0021332120710 الموقع: www.univ-eloued.dz/slla
البريد: adab-lougha@univ-eloued.dz
ISSN-1112-914X . EISSN 2602-716X

حكّم في هذا الجزء

د.عثماني بولرباح جامعة الأغواط الجزائر.

د. إبراهيم زلافي جامعة المسيلة الجزائر

د. عبد الخالق بوراس جامعة تبسة الجزائر

د. بوصوري ناصر المركز الجامعي لأفلو الجزائر

د. الربيع بوجلال جامعة المسيلة الجزائر

د. بوقنوط روفيه جامعة أم البواقي الجزائر

د. عبد المالك قرل المركز الجامعي للبيض الجزائر

د. عبد الرحمان بغداد المركز الجامعي لمغنية الجزائر

د. بوبكر الصديق صابري جامعة برج بوعريريج الجزائر

د. مسعي أحمد عمار جامعة الجزائر2 الجزائر

د. حكيم دهيمي جامعة المسيلة الجزائر

د.هشام بن مختاري جامعة وهران 2 الجزائر

د. فائزة زيتوني جامعة ورقلة الجزائر

أ د. يوسف العايب جامعة الوادي الجزائر

د. ياسين بغورة جامعة برج بوعريريج الجزائر

د. غنية بوضياف جامعة بسكرة الجزائر

د. صبرينة باغزو جامعة خنشلة الجزائر

أ د. امحمد فورار جامعة بسكرة الجزائر

أ د. دلال مسغوني جامعة الوادي الجزائر

د. سليم سعداني جامعة الوادي الجزائر

د. سليم أونيس جامعة خنشلة الجزائر

د. زكرياء مخلوفي جامعة الطارف الجزائر

د. محمد مدور جامعة غرداية الجزائر

د. الحسين بركات جامعة المسيلة الجزائر.

د. موسى كراد جامعة ميلة الجزائر

د. مسعودي العلمي جامعة الوادي الجزائر

أ د. العربي الحضراوي جامعة محمد الخامس الرباط المغرب

أ د. عبد الكريم فاضل عبد الكريم العاني جامعة الأنبار العراق

د. عمر بوقمرة جامعة الشلف الجزائر

د. وهاب خالد جامعة المسيلة الجزائر

د. علي سحنين جامعة معسكر الجزائر

د. سماح بن خروف جامعة برج بوعريريج الجزائر

أ د. نعيمة سعدية جامعة بسكرة الجزائر

أ د. علي ياسر جامعة سوهاج مصر

د. حسينة لحلو جامعة الجزائر 2 الجزائر

د. بوخالفة فتحي جامعة المسيلة الجزائر

د. محمد الصديق معوش جامعة الوادي الجزائر

د. مواتس نادية جامعة قالمة الجزائر

د. الطيب عطاوي المركز الجامعي بالنعامة الجزائر

د. حنان سايحي جامعة بسكرة الجزائر

د. علي بخوش جامعة بسكرة الجزائر

د. جمال بلعربي مركز البحث العلمي والتقني في تطوير اللغة العربية الجزائر

د. فريد خلفاوي جامعة الوادي الجزائر

د. حواجلي أحمد شوقي جامعة بسكرة الجزائر

د. شفيقة العلوي المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة الجزائر

أ د. فهد درهم محمد الغانمي جامعة إب اليمن

شروط النشر في المجلة

ترحب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها بنتاج إسهامات الأساتذة والباحثين غير المنشورة سلفا في المواعيد التي يعلن عليها في بوابة المجلات العلمية الجزائرية مشترطة ما يلي :

- المعالجة الموضوعية وفق الأسلوب العلمي الموثق مع مراعاة الجدة في الطرح.
- الالتزام بأصول البحث العلمي وقواعده العامة والأعراف الجامعية في التوثيق الدقيق لمواد البحث .
- تجنّب كتابة الآيات والأحاديث النبوية والأبيات الشعرية بالبرامج.
- أن تكون الهوامش في نهاية البحث وتستوفي جميع شروط البحث العلمي . ومتبوعة بقائمة المصادروالمراجع مرتبة ترتيبا ألفبائيا.
- لا تقبل إلا البحوث المرسلة عبربوابة المجلات العلمية الجزائرية على العنوان: www.asjp.cerist.dz
- أن يدرج البحث في قالب المجلة المتضمن شروط الكتابة الموجود في البوابة تحت عنوان : تعليمات للمؤلف أو على الموقع الخاص للمجلة: www.univ-eloued.dz/slla
- التقيّد التام بالشروط المعلن عنها في صفحة المجلّة على البوابة؛ بما في ذلك تزويدنا بالوثائق المطلوبة بُعد إرسال المقال مباشرة على بريد المجلّة.
- أن لا يقلّ البحث عن عشر صفحات ولا يتجاوز ثلاثين صفحة وفق مقاييس المجلة.
- يقدم ملخص المقال باللغة العربية في حدود نصف صفحة على الأكثرومترجمًا له باللغة الانجليزية.
- أن لا يكون المقال قد سبق نشره أو أرسل للنشر في مجلات أخرى ، مع تصريح شرفيّ يثبت ذلك .
- تخضع المواد الواردة لتحكيم الهيئة العلمية الاستشارية للمجلة ، ولا ترد البحوث التي تلقتها المجلة إلى أصحابها ، نشرت أو لم تنشر.

كلمة العدد

أحبتنا القراء الأوفياء، تحية طيبة مباركة وبعد . . .

سعداء جدا – نحن أسرة تحرير مجلة علوم اللغة العربية وآدابها - إذ نضع بين أيديكم العدد الثاني من المجلد الثالث عشر، وهكذا تحافظ المجلة على سيرورتها الروتينية بإصدارها عددين في السنة يضمهما مجلد واحد، يصدر الأول منتصف شهر مارس (أذار)، أما الثاني فيرى النور في منتصف شهر سبتمبر (أيلول)، وذلك محافظة على المبادئ التي تقوم عليها المجلة.

لقد ضم العدد الأول من هذا المجلد خمسة أجزاء، فاق عدد مقالاتها المائة والستين مقالا، أما في العدد الثاني فقد حاولنا تضمينه كل المقالات المرسلة بين سنتي 2020 و2021 ، ما عدا تلك التي لم يلتزم أصحابها بشروط بوابة المجلات، حيث لم يدرجوا المراجع فبقيت مقالاتهم عالقة، ونغتنم الفرصة لتذكيرهم بذلك خدمة لهم وللمجلة أيضا.

والجدير بالذكر أن المجلة – رغم نشرها في هذا العدد تسعين مقالا – مازالت تعاني ضغطا، حيث استقبلت شهر أفريل (نيسان) الماضي ثلاثمائة وعشرين مقالا، حظي بعضها بالنشر في هذا العدد، ويبقى البعض الآخر الذي مازال بين يدي المراجعين إلى العدد المقبل بحول الله.

ورغم هذا العدد الهائل من المقالات إلا أن المجلة تلتزم بالشفافية والموضوعية في العمل، والصرامة من حيث الجانب العلمي والتقيد التام بشروط النشر المصرح بها، وفي هذا الإطار تقدّم إدارة المجلة جزيل الشكر ووافر الاحترام لجمع المحررين المساعدين والمراجعين الذين تكبدوا عناء القراءة والمتابعة لكل المواد الواردة إلى المجلة.

وأخيرا لا يفوتنا – نحن هيئة التحرير – أن نتقدم لكل الباحثين بجزيل الشكر والامتنان إذ وضعوا الثقة في مجلتنا، ونبارك لهم نشر مقالاتهم، ونعد البقية بالنشر في الأعداد القادمة إن شاء الله.

والله من وراء القصد

نائب رئيس التحرير

فهرس الموضوعات

الرقم		الصفحة
	الجزء الأول	
01	تضافر الأدلة والحجج في الاستدلال القرآنيّ أ.د. أبو بكر العزاوي	21-08
02	الخطاب السيميائي عند عبد الحميد بورايو - المرجعيات وآليات التحليل- ط. د. محمد دقّي - أ.د رشيد بن حينة	44-22
03	انسجام القصيدة العربية المعاصرة قصيدة "الجِسْر "لمحمود درويش د.خليل صلاح الدين بلعيد	65-45
04	الكولونيالية وما بعدها دكتور/ بوخالفة إبراهيم	87-66
05	خطاب الوصية في الرسالة الأموية دراسة بلاغية ط. د. إبراهيم سماني- أ.د. إدريس بن خويا	105-88
06	المُشترك اللَّفظي في المصطلحات الاقتصادية - البِنْية والدَّلالة – ط. د اليزيد رفاوي - أ.د كمال قادري	119-106
07	الخرائط اللسانية بين النظم والرقمنة ط. د. سهام سراوي - أ.د/ وردة مسيلي	136-120
08	حجاجية الآليات البلاغية في الشعر الجزائري قصيدة –أيها المعلم حسبك الله- للربيع بوشامة ط. د. يوسف روباش - د. صلاح الدين منقور	151-137
09	سرديَّة العمران وبنائيَّة المدينة في رواية الفاجعة السّوريَّة -قراءة في ثنائيَّة خالد خليفة "مديح الكراهيَّة" و "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة"- الأستاذ/ بلكرفة عيسى	168-152
10	قصيدة "يا قبر" لمحمد العيد آل خليفة دراسة إيقاعية ط. د. سمير عابي - أ.د/ محمد بن صالح	184-169
11	أنماط الشّخصيّة في القصّة القصيرة جدّا مجموعة: "مسافات" لسمير أحمد الشّريف" أنموذجا، د . لزهر ساكر	198-185
12	إسهامات الباحثين الجزائريين في دراسة الأدب الجزائري القديم عصر دولة بني حمّاد أنموذجا ط. د .سيد علي غازي أ.د . محمد فتحي.	224-199
13	جماليّة أسلوب التّقديم و التّأخير في شعر عاشور فني ط.د . ليلى حمادي أ.د راغ ملوك	236-225
14	التنوع الإيقاعي وتداخله في شعر الأخضر فلوس ط. د/ عبد الغاني ناصري - أ.د./ ليلى جودي	262-237
15	المناسبة وانسجام الخطاب في التراث البلاغي عند العرب - الخطاب القرآني أنموذجا- ط.د .هاني زناتي - د. حبيبة زماني فاطمة الزهراء	293-263
16	دلالة التعليل في اللغة العربية السببية أنموذجا الدكتور / زيتوني صالح	310-294
17	مناظرة سيبويه والأصمعي دراسة حجاجية الدكتور/ بن أودينة يوسف	324-311
18	البديعيات بين الجمال و الجلال مقاربة في تجليات الجمال والجلال في البديعيات ط .د. تابتي عبد الباسط - أ. د/طول محمد	337-325
19	التجربة الشاعرية عند الشاعر بين الإلهام وعملية الإبداع	351-338

	ط. د./ بالنور مبارك - أ. د/ فاطمة شريفي	
374-352	التحليل النقدي لخطاب البراد يغم التوازني في سوسيولوجيا التربية ط د/ حامد علي – د/ فوزي لوميدي	20
385-375	الحُبُّ بَيْنَ الوَصْلِ وَ القَطِيعَة فِي الشِعْرِ الجَاهِلِي -مِنْ خِلاَلِ شِعْرِ المُثَقِّب العَبْدِي ط. د. بقاقة علي، الدكتور: بلقاسم رفرافي	21
403-386	ثراء المعجم والغموض في خطاب النثر لدى أبي العلاء ط.د. أحمد معمري – أ.د. العيد جلولي	22
424-404	من شعرية اللّسانيالى غواية الرقمي قراءة في النص الرقمي "عياش" لـ عبد الرحمن الأخضري د.عبد القادر لباشي	23
438-425	الكناية عند ابن سنان الخفاجي (قراءة في ضوء المنهج التداولي) ط. د. زينب بن قيراط - الدكتور: عبد السلام شقروش	24
458-439	بنية الإيقاع العروضي في شعر حسين زيدان، الدكتور: نوال أقطي	25
476-459	الإبداع الأدبي في منظور أرثر شوبنها ور الدكتورة: غنية رومان	26
488-477	*Le subliminal au service de la publicité, étude pragmatique des messages subliminaux:* ***FEZZA Ikram, MOUALEK Kaci***	27
510-489	*DESIGNING AND IMPLEMENTING AN ESP COURSE TO TECHNOLOGY OF COMMUNICAT ION STUDENTS. THE CASE OF THIRD YEAR LMD* ***LAKHDARI SLIMANE - Dr : BENMOSTEFA NAWAL***	28
530-511	*Exploring Cohesion in Students' Essay Writing Production:The Case of Third Year English Foreign Language Students at Setif 2 University, Algeria* ***Ait Aissa Mouloud & Chami Wahid Hamza Mohamed***	29
551-531	*L'USAGE DU NUMERIQUE EN CLASSE DES LANGUES ETRANGERES : LE LABORATOIRE MULTIMEDIA* ***Mme Soualah Mohammed Hayet -Dr Mongi Kahloul***	30

تضافر الأدلة والحجج في الاستدلال القرآنيّ

Interlinking of Evidence and Arguments in the Quranic Reasoning

أ.د. أبو بكر العزاوي

كلية الآداب، بني ملال، المغرب
azzaouiboubker@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/04/27 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

بينا في بحث سابق أن القرآن الكريم اشتمل على أنماط عديدة من الاستدلال، وضم عديدا أنواع مختلفة من الأدلة والحجج وعملية الاستدلال والإثباتات: يتألف القرآن من جميع أنواع السيلولوجيا، وجميع أنواع القياس الاستنباطي، كما يتضمن الجدل اللغوي، والحجج البلاغية، والأدلة الفطرية، والحجج الكونية، والحث، والخصم والتجسيد. هذا البحث هو امتداد لبحث سابق حاولنا فيه إثارة مشكلة جديدة لم يتم دراستها من قبل بقدر ما نحن الآن. وتتعلق الإشكالية بالترابط والتماسك بين أجزاء الأدلة والحجج والسيلولوجيا داخل نفس الآية القرآنية. أي مسألة الترتيب، التدرج، التسلسل المنطقي، الترابط، التكامل بين أنواع مختلفة من الأدلة والتشبيه الاستنباطي داخل نفس الآية. وفي هذا السياق، تم تحليل العديد من الآيات القرآنية لدعم الفرضية المقدمة في هذا الصدد.

الكلمات المفتاحية: تضافر الأدلة ؛ الحجج ؛ الاستدلال؛ القرآن؛المنطق

Abstract :

(Interlinking; Evidence ; Arguments ; Quranic; Reasoning).

In a previous research, it has been explained that the holly Quran includes many types of reasoning. It also contains different sorts of evidence, arguments, process of reasoning, and proofs: The Quran consists of all sorts of syllogism, all types of deductive analogy. It also includes the linguistic argumentation, rhetoric argumentation, innate evidence, cosmological argumentation, induction, deduction and exemplification. This research is an extension of a previous research in which we tried to raise a new problematic that it has not been studied before as far as we now. The problematic is related to correlation and cohesion between the pieces of evidence, arguments and syllogism within the same quranic verse. i.e the question of order, gradation, logical sequence, interlinking, integration

between the different sorts of evidence and deductive analogy within the same verse. In this context, many quranic verses have been analyzed to support the hypothesis given in this regard.
Key words: Interlinking; Evidence ; Arguments ; Quranic; Reasoning

لقد اشتمل القرآن الكريم على أنماط عديدة من الاستدلال، وضم أنواعا كثيرة ومتنوعة من الحجج والأدلة. ولقد بينا في بحث سابق[1]، أنّ الآية الواحدة، قد تشتمل على أكثر من قياس ودليل، وقد تشتمل على أربع أو خمس أدلة أو يزيد. وقد أوردنا في هذا البحث، نماذج وأمثلة عديدة.

ونريد في هذا المقال، أن نثير إشكالا جديدا، لا نعتقد حسب علمنا واطلاعنا المتواضع، أنّه دُرس، أو تمّ التطرّق إليه من قبل. وهذه المسألة تتعلق بتضافر الحُجج والأدلة وترابطها وتفاعلها وتكاملها، داخل سيرورة استدلاليّة موحّدة، وموجّهة نحو غاية واحدة.

ولنأخذ قوله تعالى: ﴿**لَو كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَاۚ**﴾ (الأنبياء، الآية 22). فهذه الآية اشتملت على عدد من الأقيسة المنطقيّة، وعدد من الحجج والأدلة العقليّة، سنبيّنها تِباعا.

والقياس هو قول مؤلف من قولين فأكثر، متى سلّم بها لزم منها لذاتها، قول آخر، هو النتيجة، وهو أنواع: القياس الحمليّ، والقياس الشّرطيّ، والقياس الحمليّ الشّرطيّ، والقياس المُضمر، والقياس المركّب، وقياس الخُلف، وقياس التمثيل، وقياس الأَولى، وغيرها[2]. وإذا رجعنا إلى الآية السابقة، فإنّنا نجد أنها تضمنت أقيسة عديدة، وأول قياس تضمنته، هو القياس الحمليّ الشّرطي، وهو الذي يتكون من مقدمة شرطيّة (المقدمة الكبرى)، ومقدمة حمليّة (المقدمة الصغرى)، ونتيجة حمليّة. والمقدمة الشرطيّة في هذا القياس، هي قوله تعالى: ﴿**لَو كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَاۚ**﴾، وهي قضية شرطيّة متصلة، لأنها بدأت بأداة الشرط (لو). وهي تمثل المقدمة الكبرى، وأما المقدمة الحمليّة فهي محذوفة، وكذلك النتيجة محذوفة. ولو أردنا أن نُصرّح بالقضايا المُضمرة أو المحذوفة، وأن نُظهر بنية القياس الكامل، بتطبيق قاعدة الوضع (Modus ponens) [3]، فإنه سيُصبح على هذا الشكل:

- لو كان فيهما آلهة إلّا الله لفسدتا
- لكن فيهما آلهة
- إذن فسدتا

إذن فهذه الآية، اشتملت على القياس الحمليّ الشرطي، وهو القياس الأول الذي يتبادر للذهن عند تحليلنا للآية، وهو الدليل الأول الذي يخدم فكرة الوحدانيّة، وليس هو

الوحيد، فقد اشتملت الآية على قياس منطقيّ آخر، هو القياس المضمر أو الإضماريّ، وهو قياس حذفت منه إحدى المُقدمتين، أو النّتيجة. فلو قلنا: (زيدٌ ناجح لأنه مجتهد)، فهذه الجملة اشتملت على قياسمضمر، والقضية المحذوفة هنا هي المقدمة الكبرى (كُلّ مجتهد ناجح).

وستكون بنية القياس على هذا الشكل:

- كُلّ مجتهد ناجح
- زيد مجتهد
- إذن زيدٌ ناجح

والقياس الذي درسناه، في الآية السابقة، هو أيضا قياس مُضمر، فقد حُذفت منه المقدمة الصغرى والنتيجة، ولم يصرح فيه إلا بالمقدمة الكبرى، وهي: (لو كان فيهما آلهة إلّا الله لفسدتا). وهذا هو القياس المنطقيّ الثاني الذي اشتملت عليه الآية.

إذن نحن أمام دليلين عقليين، والدليل الأول أفضى بنا إلى الدليل الثاني. فالدليل الأول، هو القياس الحمليّ الشرطي، وهو الذي يظهر لنا، لأول وهلة، ويدل عليه ظاهر الآية، ولكن هذا القياس، لما حُذفت منه المقدمة الصغرى والنتيجة، نتج عنه قياس آخر، أو دليل ثان، هو القياس المُضمر.

والقياس الحمليّ الشرطي - كما هو معلوم - له ضربان بسيطان منتجان هما: الوضع (الإثبات)، والرفع (النفي)، وله ضربان آخران مركبان، هما: الوضع بالرفع (أي الإثبات بواسطة النفي، أو عن طريق النفي)، والرفع بالوضع (أي النفي بواسطة الإثبات)، وبعبارة أخرى: ننفي لنثبت، أو نثبت لننفي، والذي يهمنا نحن، في هذا السياق، هو الضربان الأولان البسيطان.

ولما كان القياس الحمليّ الشرطي، الوارد في الآية، قياسا مُضمرا في الوقت نفسه، لأنه لم يُصرح فيه إلاّ بالمقدمة الشرطيّة، فنحن أمام خيارين: إما أن نطبق قاعدة الوضع (أي الإثبات)، أو نطبق قاعدة الرفع (أي النفي). والمقدمة الكبرى هنا قضية شرطيّة متصلة، فإذا أثبتت المقدم، وجب إثبات التالي، لأنّ المقدم يستلزم التالي بشكل منطقيّ وحتميّ، وإذا نفيت التالي لزم نفي المقدّم.

وسنطبق في البداية قاعدة الوضع على القياس الوارد في الآية، وسيصبح على الشكل التالي:

- لو كان فيهما آلهة إلّا الله لفسدتا
- لكن فيهما آلهة غير الله
- إذن فسدتا

فلما أثبتنا تعدد الآلهة، أي وجود آلهة أخرى في السماوات والأرض، فقد وجب إثبات فساد الأرض والسماوات. والحال أنّ السماوات والأرض لم تفسدا، والكلّ يسير وفق نظام بديع، وشكل منتظم، وليس هناك أي مظهر من مظاهر الفساد والخلل والاضطراب. وهذا يُدرك بالحس والمشاهدة والمعاينة. وهذا دليل آخر، وهو دليل حسيّ ماديّ.

إذن بقي لنا، أن نطبق قاعدة الرفع، وسيصبح القياس بهذا الشكل:

- لو كان فيهما آلهة إلّا الله لفسدتا
- لكن لم تفسُدا.
- إذن ليس فيهما آلهة.

فإذا نفينا التالي، وجب ولزمَ نفي المُقدّم، بشكل حتميّ. وهذا الرفع هو قانون منطقيّ، صيغته كالآتي: (4)

((أ ← ب) Λ لا- ب ← لا- أ)

وبعبارة أخرى، إذا نفينا فساد السماوات والأرض، فإننا نكون قد نفينا تعدّد الآلهة، ونكون قد أثبتنا وحدانية الله عز وجل، بدليل عقليّ (قياس منطقيّ)، ودليل ماديّ حسّيّ.

فتعدد الآلهة، سينتج عنه النّزاع والصراع بينهم فيما يتعلق بتدبير الكون، وهذا الصراع سينتج عنه فساد الأرض والسماوات. والحال أن الفساد غير حاصل، والنزاع غير كائن، فثبت للجميع أنّ تعدد الآلهة غير كائن، وليس هناك إله إلا الله. إن السياق هنا يُحتّم علينا تطبيق قاعدة الرفع، (لأنّ تطبيق قاعدة الوضع ممتنع). وبتطبيقنا لقانون الرفع، نكون أمام دليل منقطيّ وعقليّ آخر، هو قياس الخُلف، أو برهان الخُلف (Raisonnement par l'absurde). وقياس الخُلف هو البرهنة على المطلوب، بإثبات كذب نقيضه، أو هو إثبات الأمر ببطلان نقيضه، كإثبات الصدق ببطلان الكذب، أو إثبات الوجود ببطلان العدم. وقد سمي هذا القياس بقياس الخلف، إما لكونه يستلزم الرجوع من النتيجة إلى الخلف، لأخذ المطلوب من المقدمة المتروكة، وهي مقدمة الخصم الكاذبة، وذلك بالبرهنة بكذبها على صدق نقيضها، وإما لكونه مُضافا إلى الخلف: وهو الكذب المُناقض للصدق. (5)

وعلماء الكلام يسمون هذا النمط من الاستدلال والبرهان دليل التمانع، أو الممانعة. فهذه الآية: ﴿**لَو كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَاۚ**﴾، اشتملت على دليل رابع، هو دليل التمانع، وهو يأتي في الترتيب بعد الحُجج والأدلة السابقة. وقد بيّن الإمام جلال الدين السيوطيّ في كتابه الإتقان، أن هذه الآية استدلال على أنّ صانع العالم واحد بدلالة التمانع. (6)

وذكر ابن القيّم، بخصوص هذا الدليل: أنّ انتظام أمر العالم العلويّ والسُّفليّ، وارتباط بعضه ببعض، وجريانه على نظام مُحكم لا يختلف ولا يفسد، من أدل دليل على أنّ مُدبّره واحد ... كما دل دليل التمانع على أن خالقه واحد لا ربّ غيرُه.

إذن اشتملت هذه الآية على دليل التمانع. فلما امتنع فساد السماوات والأرض، امتنع تعدّد الآلهة، ولما امتنع تعدّد الآلهة، فهناك إله واحد هو الله. وهو دليل على وحدانية الله عز وجل. ونجد في الآية أيضاً الحجاج (L'argumentation).[7]

فكل ما تقدّم، أي كلّ القياسات المنطقيّة، وكلّ الأدلّة والبراهين التي اشتملت عليها الآية السابقة، جاءت في معرض الحِجاج، كلّها حُجّة على ألوهية الله عز وجل ووحدانيته. ولو اعتمدنا نظرية الحجاج في اللغة، التي وضع أُسسها اللسانيُّ والمنطقيّ الفرنسيّ أزفالد ديكرو (O. Ducrot) منذ سنة 1973، في بحثه المطوّل "السلميّات الحجاجيّة"، [8] والتي حاولنا التعريف بها بداية الثمانينيات، وعملنا على تطبيقها على اللغة العربيّة، وحاولنا كذلك تطويرها وتوسيع مجالها منذ ذلك الوقت إلى يومنا هذا. [9] ونظرية الحجاج في اللغة، نظريّة لسانيّة تداوليّة، تدرس الإمكانات اللغويّة التي تشتمل عليها اللغات البشريّة، والتي تُتيح لنا القيام بالحجاج والاستدلال والإقناع. إن الأمر يتعلّق هنا باستدلال لغويّ طبيعيّ، لا باستدلال صوريّ أو رياضيّ، (أو ما يُعرف بالبرهنة Démonstration). فالحجاج خاص باللغات الطبيعيّة، والبرهنة استدلال خاص باللغات الاصطناعيّة الصوريّة، مثل: المنطق والرياضيات. [10]

والحُجّة، حسب ديكرو، هي معنى، أو هي عنصر دلاليّ يخدم عنصرا دلاليّا آخر هو النّتيجة. فلو قلنا: (زيدٌ مُجتَهِدٌ إذن سينجح)، فالمتكلم يقدّم للمُخاطَب حُجة، (وهي: اجتهاد زيد)، ليقنعه بنتيجة مقصودة، وهي أنّ زيدا سينجح، أو أن إمكان نجاحه محتمل بشكل كبير.

فالله عز وجل يقدم إلينا حجة لغويّة، في هذه الآية، ليقنعنا بألوهيته ووحدانيته، والحُجّة هي عدم فساد السماوات والأرض، وانتظام أمر العالم وجريانه على نظام مُحكمٍ بديع. فلو كان هناك تعدد في الآلهة، لنتج عن هذا، النّزاعُ والصّراع بينهم، ولَنَتَجَ عنه بالتالي فساد السماوات والأرض، وفساد العالم برُمّته. والحُجة اللغوية الواردة هنا، هي الدّليل الخامس. وبمزيد من التأمل والتدبّر والتحليل، يمكن استخراج أدلة وحُجج وبراهين أخرى. وهذه الأدلة والأقيِسة مترابطة ومتكاملة، وبينها تسلسل منطقيّ، وتدرج طبيعيّ، وتراتبيّة عجيبة وبديعة. وقد يكون هذا جانباً آخر من جوانب الإعجاز في القرءان الكريم، نصطلح عليه بالإعجاز الحِجاجيّ والاستدلاليّ القرآنيّ.

فالدليل الأول والظاهر، (المرتّب تحت رقم 1)، الذي اشتملت عليه الآية، هو القياس الحمليّ الشرطيّ، وهو في الوقت نفسه، قياسٌ مُضمر، (أو إضماريّ)، وبما أنّ الضرب المسموح

بتطبيقه هنا هو الرّفع، فإنّ الرفع أيضا هو قياس خُلف، أو أن تطبيق قاعدة الرفع مهّد السبيل لتطبيق قياس أو برهان الخُلف، وأيضا للاستدلال بدليل التمانع، الذي هو دليل من أبرز أدلّة المتكلّمين. وكلّ هذا جاء في سياق الحِجاج، ومن ثَمَّ اشتملت الآية على حجّة لغويّة قويّة وبارزة.

وقد نطرح هنا سؤالاً، أو إشكالا، بخصوص هذا التعدّد في الأدلّة والحُجج والقياسات التي اشتملت عليها الآية الواحدة. ويمكن أن نصوغه على الشكل التالي: كيف نُفسّر هذا التعدد في الأدلّة؟ وكيف نبيّن الترابط الموجود بينها؟ أعتقد أن هناك رأيان أو موقفان:

فإمّا أن نقول: إن الآية اشتملت على أنماط عديدة من الأدلة والأقيسة والحُجج اللغويّة والبلاغيّة والبراهين المنطقيّة. وهذه الأدلة والأقيسة بينها تسلسل وتدرج وترابطٌ وتكامُل. فالدليل الأول يسلمك إلى الدليل الثاني، والثاني يسلمك إلى الثالث، وهكذا دواليك. والكُل يقدّم في سياق الحِجاج والاستدلال على ألوهية الله عز وجل ووحدانيته.

وإما أن نقول: إنّ كثيرا من هذه الأقيسة والأدلة والحُجج، تتقاطع فيما بينها. فما سماه علماء الكلام بدليل التمانع، سماه آخرون بقياس الخُلف، وسماه آخرون بالقياس الحمليّ الشّرطي، وهو حُجة لغويّة عند البعض الآخر.

واختلاف الأسماء والمُصطلحات، راجع إلى اختلاف الطريقة التي قدم بها الدليل، أو ترتبط بالشّكل، أو الجانب الذي وقع التركيز عليه. إذن هُناك تكامل بين هذه الأدلة والحُجج، وهو يختلف عن التكامل المُشار إليه بخصوص الموقف الأول. ونعتقد أنّ هناك تكاملا بين الموقفين، أو تكاملا بين التكاملين. ففي القياس الحمليّ الشّرطيّ يتم التركيز على نوعية الدليل، وهو هنا قياس (أي استدلال غير مباشر، أو استنتاج قضيّة من قضيّتين أو أكثر)، ويتمّ التركيز أيضا على مكوناته. ولما كانت المقدمة الكبرى قضية شرطيّة متصلة، وكانت المقدمة الصغرى والنتيجة حمليّتان، أطلق على هذا الدليل اسم القياس الحمليّ الشّرطيّ. أما قياس الخلف، فنقوم فيه بعملية قياس أوّلا، ولكنّه يتمّ بطريق الخُلف، فبدل إثبات المُقدّم، وإثباته يلزم عنه بالضرورة إثبات التالي، لما بينهما من لزوم منطقيّ (Implication logique)، فإننا ننفي التالي، وهذا ينتج عنه نفي المُقدَّم. وبنية قياس الخُلف شبيهة، إلى حدٍّ ما، ببنية دليل التمانع، ولو على الأقل فيما يتعلق بالعمليّة الأساسيّة. ونلجأ عادةً إلى قياس الخُلف، عندما يتعذر علينا إثبات صدق المطلوب بشكلٍ مُباشر، فنلجأ إلى البرهنة على كذب نقيضه. وفي إثبات كذب نقيض المطلوب، إثبات لصدق المطلوب بشكل غير مباشر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن تعذر أو امتناع تطبيق قاعدة الوضع (والوضع ضربٌ من أضْرُب القياس الحمليّ الشّرطيّ)، دفعنا إلى تطبيق قاعدة الرّفع (= النفي)، أي نفي (ب) ليتسنّى لنا نفي (أ). وتطبيق الرفع، جعلنا نطبق

قياس الخُلف. وهذا القياس المنطقيّ، هو دليل من أبرز أدلة المتكلّمين، أي دليل التمانع، وهو أيضا حجة لغوية ذات قوة حجاجيّة عالية، أو هو حُجّة منطقيّة. ومن المعلوم أن هناك أنماطا عديدة من الحِجاج: الحجاج اللغويّ، والحِجاج البلاغيّ، والحِجاج المنطقيّ، والحِجاج التداوليّ الجدليّ، وغيرها من الأنواع.(11)

والشيء نفسه، نجده في كلّ الآيات التي تبدأ بأداة الشّرط (لَوْ)، أي التي تتضمّن قياساً حمليّا شرطيّا، مثل الآيات التالية:

- {قُلْ لَوْ كَانَ مَعَهُ آلِهَةٌ كَمَا تقُولُونَ إِذًا لَابْتَغَوْا إِلَى ذِي الْعَرْشِ سَبِيلًا} [سورة الإسراء، الآية 42].
- {قُلْ لَوْ كَانَ فِي الْأَرْضِ مَلَائِكَةٌ يَمْشُونَ مُطْمَئِنِّينَ لَنَزَّلْنَا عَلَيْهِمْ مِنَ السَّمَاءِ مَلَكًا رَسُولًا} [سورة الإسراء، الآية 95].
- {لَوْ اَنْفَقْتَ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مَا أَلَّفْتَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ، ولكن الله ألف بينهم} [سورة الأنفال، الآية 64].
- {وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَآمَنَ مَنْ فِي الْأَرْضِ كُلُّهُمْ جَمِيعًا، أَفَأَنْتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حَتَّى يَكُونُوا مُومِنِينَ} [سورة يونس، الآية 99].

ويمكن أن نحلل هذه الآيات، بنفس الطريقة التي حللنا بها الآية الأولى، أي أن ندرس الأدلة والقياسات المنطقيّة التي اشتملت عليها، وندرس بالخصوص تعالق هذه الأدلة، وترابطها وتسلسلها، ضمن سيرورة استدلالية موحدة، وموجهة لخدمة النتيجة المقصودة، والغاية المطلوبة. ولنأخذ قوله تعالى: {قُلْ لَوْ كَانَ مَعَهُ آلِهَةٌ كَمَا تقُولُونَ إِذًا لَابْتَغَوْا إِلَى ذِي الْعَرْشِ سَبِيلًا}، فهذه الآية اشتملت على قياس حمليّ شرطيّ. وهذا القياس له ضربان بسيطان، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، هما الوضع (الإثبات)، والرفع (النّفي). وهما قانونان منطقيان من قوانين الاستلزام المنطقيّ، الذي يؤدي إلى نتيجة يقينيّة حتميّة. وله ضربان آخران، ليسا حتميّين، ولا يندرجان ضمن قوانين الاستلزام المنطقيّ، لأنّهما يؤديان إلى نتيجة احتماليّة. وبإزاء هذه الآية، نكون -هنا أيضا- أمام خيارين: أن نطبق قاعدة الوضع، أو قاعدة الرّفع. وإمكانية الاختيار هذه، سببها أنّ هذا القياس، هو قياس حمليّ شرطيّ، وهو أيضا قياس مُضمر. فلم تُذكر فيه إلا المقدمة الكُبرى، وهي قضيّة شرطيّة متصلة. فإضمار المقدمة الصغرى الحمليّة، وإضمار النتيجة الحمليّة، هو الذي نتج عنه هذا الأمر، أي أن نختار: إما تطبيق الوضع، أو تطبيق الرّفع. ولو صرح بكل عناصر القياس الحمليّ الشرطيّ، أي بالمقدمتين والنّتيجة، لكنا أمام ضرب واحد من أضرب القياس، ولا يكون هناك أيّ إشكال، أو أننا سنكون أمام وضع آخر.

ولنرجع إلى القياس الوارد في الآية السابقة، ولنطبق عليه قانون الوضع:

((أ ← ب) Λ أ ← ب)، فسيصبح على الشكل التالي:

- لو كان معه آلهة كما تقولون إذاً لابتغوا إلى ذي العرش سبيلا.
- لكن معه آلهة.
- إذن لقد ابتغوا إلى ذي العرش سبيلا.

وهذا القياس غير وارد، والنتيجة كاذبة. ولو تحققت، لكان هناك نزاع وصراع بين الله عز وجل. وهذا النزاع والصراع، سينعكس على الكون كلّه، وسيقع الخلل والفساد بكل أشكاله. والحال أنّ هذا غير واقع، وغير حاصل. فالآلهة لم يبتغوا إلى ذي العرش سبيلا، وإذن، النتيجة هي: أن ليس معه آلهة كما يقولون، بل ليس هناك آلهة على الإطلاق، ليس هناك إلا الله عز وجل. والقياس الوارد في هذه الآية، يعضّد ويدعم القياس (أو الدليل)، الوارد في الآية الأولى: {لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا}. فلو كان في السماوات والأرض آلهة أخرى، لوقع النّزاع والصراع، ولو كان مع الله آلهة أخرى، لفسدت السماوات والأرض، ولَابْتَغَت إلى ذي العرش سبيلا. وهذا غير حاصل، فليس هناك فساد في السماوات والأرض، وليس هناك خلل في نظام الكون، وليس هناك صراع بين الآلهة. وهذا دليل على نفي تعدد الآلهة، ودليل على وحدانية الله عز وجل. وهناك دليل آخر، هو دليل حسيّ، يُدرك بالمشاهدة والمعاينة. فالكون يسير وفق نظام بديع، وفي انسجام وانتظام عجيب. وهذان الدليلان مترابطان ومتكاملان، وكلٌّ منهما يعضّد الآخر ويدعمه، وبينهما تدرج وتسلسل وترابط. فالدليل الأول يُفضي بك إلى الدليل الثاني، والثاني يُفضي بك إلى دليل ثالث، بشكلٍ مُرتّب ومُتنام. فالدليل الوارد في الآية: {قُلْ لَوْ كَانَ مَعَهُ آلِهَةٌ كَمَا تقُولُونَ، إِذًا لَابْتَغَوْا إِلَى ذِي الْعَرْشِ سَبِيلًا}، هو الدليل الأول، والدليل الآخر، أي الوارد في قوله تعالى: {لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا}، هو الدليل الثاني من حيث الترتيب، وإن كُنّا بدأنا به في هذا البحث.

فتضافر الأدلة والأقيسة والحُجج، الذي نريد أن نبينه هنا، موجود داخل الآية الواحدة، أي بين الأدلة التي نجدها في الآية المعيّنة، وموجود بين الأدلة الواردة في آيات عديدة ومختلفة.

وإذن، سنطبق على هذه الآية قاعدة الرّفع. وسيصبح القياس الحمليّ الشرطيّ بهذا الشّكل:

- لو كان معه آلهة كما تقولون، إذا لابتغوا إلى ذي العرش سبيلا.
- لكن لم يبتغوا إلى ذي العرش سبيلا.
- إذن ليس معه آلهة.

فنحن هنا، طبقنا قانون الرفع، وهو قانون من قوانين الاستلزام المنطقي. وصيغته كالتالي: ((أ ← ب) ∧ لا - ب ← لا - أ). فقد نفينا التالي، ونفي التالي يستلزم نفي المُقدّم بشكل حتميّ. ولتطبيق قانون أو قاعدة الرفع، فليس أمامنا إلا تطبيق قياس الخُلف، أي إثبات كذب نقيض المطلوب، فإذا فعلنا ذلك، نكون قد برهنّا على صدق المطلوب، وهو إثبات وحدانية الله عز وجل، ونفي الشريك أو الشّركاء، ونفي تعدد الآلهة.

ولو لم يكن القياس الحملي الشرطي، قياسا مُضمرا في الآن نفسه، لما كان أمامنا الخيار بين تطبيق قاعدة الوضع، أو تطبيق قاعدة الرفع. وتطبيق قاعدة الوضع، يؤدي بنا إلى نتيجة كاذبة، يبطلها ويكذّبها دليل آخر، دليل حسّي وحدسيّ وعقليّ، يتوصل إليه بالحس والمشاهدة والمعاينة. وإذا امتنع تطبيق قاعدة الوضع، لجأنا إلى تطبيق قاعدة الرفع، وهو ما يجعلنا، في الوقت نفسه، نطبق قياس الخُلف حسب المناطقة، ونطبق دليل التمانع حسب علماء الكلام، وكل هذا يوظف في سياق الحِجاج والإقناع. وهذه الأدلة والأقيسة والحُجج، هي في نهاية الأمر، حجة مركبة واحدة، تخدم نتيجة واحدة، هي ألوهية الله عز وجل ووحدانيته.

وستكون والأدلة والأقيسة، التي اشتملت عليها هذه الآية: {قُلْ لَوْ كَانَ مَعَهُ آلِهَةٌ كَمَا تَقُولُونَ إِذًا لَابْتَغَوْا إِلَى ذِي الْعَرْشِ سَبِيلًا}، مرتبة بهذا الشكل: من القياس الحملي الشرطي إلى القياس المُضمر، ومن القياس المضمر إلى قانون الرفع، ومن قانون الرفع إلى قياس الخلف، ومن قياس الخلف إلى دليل التمانع، ومن دليل التمانع إلى الحجة اللغويّة أو البلاغيّة أو المنطقيّة. فهذه الأدلة مرتبة ومتدرجة ومترابطة، وبينها تسلسل منطقيّ، وهي موجهة لخدمة نتيجة واحدة. وبعبارة أخرى، فكل دليل يفضي بك إلى دليل آخر، وفق نسق مضبوط، وبشكل متنامٍ ومتدرّج. وكل دليل يعضد الدليل الذي سبقه، ويوجه الدليل الذي يتلوه. إذن، هناك تضافر وتعاضد وترابط، وتسلسل وتدرج، وترتيب وتركيب بين كل هذه الأنماط من الأدلة والحجج والبراهين، إن داخل الآية الواحدة، أو بين الآيات العديدة، المرتبطة بموضوع واحد. وهناك أيضا ترابط وتكامل وتضافر بين الأدلة والحجج الواردة في القرآن الكريم برمّته.

ففي كل سورة برنامج حِجاجيّ ظاهر، ومسار استدلاليّ واضح. وهناك ترابط وتضافر وتكامل بين الأقيسة والأدلّة المرتبطة بموضوع واحد، من شأنه خدمة النتيجة المقصودة. والقرآن خطاب متسق ومنسجم غاية الانسجام، منسجم دلاليّا وتداوليّا واستدلاليا وحِجاجيّا، وله بنية حِجاجيّة استدلاليّة واضحة وقويّة، ينبغي العمل على إبرازها وإظهارها. [12] القرآن الكريم، له منطق يحكمه من أوله إلى آخره، وهو يندرج فيما يعرف بمنطق الخطاب، أو منطق اللغة.[13] وما يقال عن الآية الواحدة، يمكن أن يقال عن السورة الواحدة، أو عن الخطاب القرآنيّ برمّته.

ولنأخذ الآن آيات أخرى، اشتملت على أقيسة منطقية، وأدلة عقليّة أخرى، لنبين تضافر الأدلة فيها من جهة، ونبين الترابط والتدرّج والتسلسل من جهة أخرى.

ولنأخذ قوله تعالى:

- {إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ، خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ، ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ} [سورة آل عمران، الآية 58].

فهذه الآية اشتملت على أكثر من قياس منطقي، واشتملت على أكثر من دليل وحُجّة. فالدليل الذي يظهر لنا لأول وهلة، في هذه الآية، هو قياس التمثيل (Le raisonnement analogique). وقياس التمثيل - كما هو معلوم - قياس يقوم على التشابه والتماثل بين عنصرين، أو مجموعتين من العناصر، في صفات أو علاقات معيّنة. واشتملت على قياس الأَولى، واشتملت أيضا على أدلة وحُجج أخرى.

فالدليل الأول الذي تقدّمه لنا هذه الآية، من حيث الترتيب والتسلسل، هو قياس التمثيل: {إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ، خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ، ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ}. فالقرآن الكريم يخاطب النصارى، ويقول لهم: أنتم تؤلهون عيسى بن مريم، لأنّه من دون أم، وآدم عليه السلام مثل عيسى، فينبغي أن تؤلهوا آدم أيضا، بموجب التماثل في الصفات، وبموجب قياس التمثيل. وبعبارة أخرى: لماذا تؤلهون عيسى، ولا تؤلهون آدم عليهما السلام. المنطق بشكل عامّ، وقياس التمثيل بشكل خاصّ، يقضي أن يكون كلٌّ من عيسى وآدم إلها، أو ألا يكونا كذلك. أما أن نؤلّه أحدهما، ونترك الآخر، فهذا ما لا يقبله العقل، وهذا ما يرفضه القياس والمنطق. وقد جاء هذا القياس في معرض الردّ على النّصارى، وللرد على من قال منهم بألوهية عيسى عليه السلام. وإذا سلمت بهذا الدليل، واقتنعت به، (أي قياس التمثيل)، فإنه يفضي بك إلى دليل آخر، أي أن الآية تقدم لك قياسا آخر، هو قياس الأولى، ويجب عليك أن تسلّم به وتقبله، فهو دليل عقليّ، وهو مرتبط بالدليل السابق، وتالٍ له في الترتيب. وقياس الأولى، هو أن يكون الغائب أولى بالحكم من الشاهد. ونجده في القرآن الكريم بشكل كبير. ويستعمله السلف الصالح، وخاصة فيما يتعلق بالذات الإلهيّة.

فهناك ترتيب وتدرج وتسلسل وترابط وتضافر بين هذين الدليلين، أو بين هذين القياسين، في الآية المذكورة سابقا: قياس التمثيل أولا، ثم قياس الأولى. والقياس الأول يُفضي بك إلى القياس الثاني، وإذا سلّمت بالأول (ولا يمكنك إلا التسليم به، بمقتضى العقل والمنطق، وبمقتضى المعرفة البشريّة المشتركة)، أي سلمت بتماثل عيسى وآدم عليهما السلام في بعض الصفات، وخاصة الميلاد المُعجز، وجب عليك التسليم بالقياس الثاني، وهو أن آدم أولى بالحُكم من عيسى، أي كان عليكم أن تؤلّهوا آدم بدل عيسى، فهو أولى بالحُكم. فعيسى خُلق

من غير أب، أما آدم فقد خُلق من تراب، أي من غير أب ولا أمّ. وإذا كان لا بد أن تؤلّهوا أحدا من البشر، فإن قياس الأولى، المدعم بقياس التمثيل، يفرض عليكم أن تؤلّهوا آدم بدل عيسى، بموجب هذا القياس، وهذا هو الأولى والأحرى. وانطلاقا من هذين القياسين، تتشكل حجة لغويّة ومنطقيّة، تخدم نتيجة معينة من قبيل: (عيسى ليس إلها)، أو (عيسى ليس ابناً لله)، أو غيرهما من النتائج الممكنة والمحتملة. وهو ما نجده في آيات عديدة، مثل قوله تعالى: {مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِنْ وَلَدٍ، وَمَا كَانَ مَعَهُ مِنْ إِلَهٍ، إِذًا لَذَهَبَ كُلُّ إِلَهٍ بِمَا خَلَقَ، وَلَعَلَا بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ، سُبْحَانَه وتعالى عما يقولون علوا كبيرا}، أو قوله تعالى: {لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ}، وغيرها من الآيات. وكثيرا ما يجتمع قياس التمثيل مع قياس الأولى في مواضع عديدة من القرآن الكريم، مثل قوله تعالى: {أَوَلَمْ يَرَ الْانْسَانُ أَنَّا خَلَقْنَاهُ مِنْ نُطْفَةٍ، فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُبِينٌ. وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ. قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ؟ قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ، وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ}. فقد اشتملت هذه الآيات أيضا، على أكثر من قياس ودليل، اشتملت على قياس التمثيل وقياس الأولى وأدلة أخرى، ويرد قياس التمثيل دائما قبل قياس الأولى، ولهذا تفسير عقليّ، وتبرير منطقيّ.

يتجلى قياس التمثيل، في هذه الآية، في دعوة القرآن الكريم منكر البعث، إلى قياس البعث والنشور على الخلق، أو قياس النّشأة الثانية على النّشأة الأولى، كلاهما نشأة، وكلاهما خلق، إلا أنّ هذه نشأة ثانية، وتلك نشأة أولى. وقياس التمثيل - كما سلف الذكر - يقوم على التشابه في صفات، أو علاقات معيّنة. وقد تكون هناك أوجه اختلاف، وهذا أمر طبيعيّ. فليس من الضروريّ أن يكون التشابه والتماثل تامّا، أي في كلّ شيء. ومن هنا أنماط قياس التمثيل وأنواعه العديدة. وقد قسم المناطقة المعاصرون قياس التمثيل إلى ثلاثة أنماط: قياس التمثيل القويّ الذي يعطي نتيجة حتمية يقينية، وقياس التمثيل الضعيف الذي يعطي نتيجة احتماليّة، وقياس التمثيل الكاذب الذي يعطي نتيجة كاذبة. وقياس التمثيل واضح في الآية السابقة، وهو دليل عقليّ، وبرهان منطقيّ، ولا يَسَعُك، يا منكر البعث والمعاد والنّشور، إلاّ أن تقبله وتُسلّمَ به، وإلاّ فستكون كمن أنكر المنطق، وعطل العقل، ولا مجال، في هذه الحالة، للحوار والحِجاج والجدال والتّناظر. وإذا سلّمتَ بهذا الدّليل، واقتنعت به، فإنّ الآية تقدم إليك دليلا عقليّاً آخر، يعضّده ويدعّمه: إنّه قياس الأولى، وهو دليل يترتب عن الأول. فإذا سلّمت بقياس التمثيل، وجب التسليم بقياس الأولى. وهما دليلان عقليّان مترابطان، بينهما ترتيب وتركيب، وتضافر وتكامل وتفاعل.

ويمكن أن نبيّن هذا على الشكل التالي: إن البعث مثل الخلق، والنشأة الثانية مثل النّشأة الأولى، أي بينهما تماثل وتشابه في بعض الصفات، كلاهما نشأة وخلق. والسياق هنا

سياق تمثيل (Analogie)، وسياق تماثل، والسياق أولا، والقياس ثانيا، يفرضان عليك، بموجب قياس التمثيل، أن تقبل النّشأة الثانية كما قبلت النّشأة الأولى، وأن تُسلّم بإمكان حصول البعث، ما دمت تسلّم بحصول الخلق الأول. فإمّا أن تقبلهما معا، وتسلّم بحصول النّشأة الثانية، أو أن تُنكرهما معاً، حتى يكون موقفك متَّسِقا ومنسجما، أمّا أن تقبل أحدهما وتنكر الآخر، فهذا يرفضه العقل والمنطق، لأن هذا هو التناقض بعينه، والمفارقة التي ما بعدها مفارقة. والوظيفة الأولى لعلم المنطق، هي الحفاظ على الاتّساق، وإبعاد التناقض بكلّ أشكاله وأنماطه. إذن، إنكار البعث والنّشور مرفوض بتاتا، بموجب قياس التمثيل الذي يعد القياس الأكثر انتشارا واستعمالا، وهو من أعظم القياسات التي عرفها الذهن البشريّ منذ أقدم العصور، ولو استعملنا مصطلحات الأصوليين، لقلنا إن الآية اشتملت على القياس الأصوليّ، وبالضبط قياس الدلالة. ومعلوم أن القياس الأصوليّ ينقسم إلى ثلاثة أقسام: قياس العلّة، وقياس الدلالة، وقياس الشّبه، وقد بينا هذا بشكل مفصل في بحث آخر.(14)

وإذا سلّمت بقياس التمثيل، فإنّ الآية تقدم إليك قياسا آخر، ودليلا أقوى من الدليل السابق، وهو قياس الأولى. فإذا سلّمت بتماثل النّشأتين، فإنّ النّشأة الأولى أعظم من النشأة الثانية. النشأة الأولى هي خلق من عدم، والنشأة الثانية ليست خلقا من عدم وإنّما هي بعث ونشور. فكيف تقبل حصول الخلق، يا منكر المعاد والبعث، وتنكر إمكان حصول البعث. وكان الأولى بك أن تنكر الخلق لا البعث، أو تنكرهما معا. إنّ المنطق، يفرض عليك أن تُسلّم بإمكان حصول البعث، ما دمت قد سلّمت بحصول الخلق بموجب قياس التمثيل، فبينهما تماثل في الصّفات، وكلاهما نشأة، ويفرض عليك قبول النشأة الثانية من باب أولى، وبموجب قياس الأولى، لأنها ليست خلقا من عدم، وهو ما نجده في قوله تعالى: {قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ؟ قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ، وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ}. فإذا قبلت أن الله خلق الإنسان من عدم، في المرة الأولى (أي النشأة الأولى)، فكيف تنكر البعث المتمثل في إحياء العظام، وهي رميم، والبعث ليس خلقا من عدم، وليس إيجادا من فراغ، وإنما هو إحياء وبعث ونشور. وهو ما تصوره آية أخرى، وكأنّه يقَظة من رُقاد. قال تعالى في سورة (يس): {وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الاجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ. قَالُوا يَاوَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنَا. هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ}. ونلاحظ هنا أيضا، مسألة التنامي والتدرج بين الأدلة والحُجج التي اشتملت عليها، وأيضا مسألة الترتيب والتسلسل والتضافر. ففي هذه الآية قياس التمثيل، وقياس الأولى، وقياس الدلالة، الذي هو نوع من أنواع القياس الأصوليّ، وأيضا الحجاج. وكُلّ هذه الأدلة، خاضعة لنظام يقوم على الترتيب والتدرج والتسلسل. فلا يمكن أن يرد قياس الأولى قبل قياس التمثيل، ويحصل هذا دائما وأبدا، فإذا سلّمت بتماثل عنصرين أو مجموعتين من العناصر في

صفات أو علاقات معيّنة، وبعبارة أخرى إذا طبقت قياس التمثيل، فعند ذاك يمكن تطبيق قياس الأولى إذا كان السياق يقتضي ذلك. وهذان القياسان يرِدان قبل الحِجاج، لأنهما يرِدان في سياق الإقناع والحِجاج. فهناك ترتيب طبيعيّ وعقليّ للأدلة والحُجج والأقيسة بمختلف أنواعها. وكل الآيات التي درسناها في القرآن الكريم، وفي خطابات أخرى، بينت لنا هذا بشكل كبير. فالدليل الأول يُفضي بك إلى دليل ثانٍ، والدليل الثاني يُفضي بك إلى دليل ثالث، وهكذا دواليك. وهناك ترتيب وتنسيق، وتدرج وتنامٍ، وتسلسل وترابط، وتعاضد وتضافر بشكل عجيب. ويمكن أن ندرس هذه الظاهرة في القرآن كلّه، أي بين جميع الأدلة والحجج المتعلقة بظاهرة أو قضيّة معيّنة، لنبرز البنية الاستدلالية الحجاجيّة للقرآن الكريم، في بحوث ودراسات لاحقة إن أنسأ الله تعالى في العمر، والله الموفق والهادي إلى الصواب.

الهوامش:

1. "أنماط الاستدلال في القرآن الكريم"، مجلة سياقات، مصر 2018.
2. "محاضرات في علم المنطق والحجاج" للكاتب، طلبة الماجستير في العقائد وتاريخ الأديان، كلية الآداب البيضاء-عين الشق.
3. نفسه.
4. نفسه.
5. أبو حامد الغزالي: معيار العلم في المنطق.
6. السيوطي: الإتقان في علوم القرآن.
7. ارجع إلى أعمال الكاتب: (اللغة والحجاج) و(الخطاب والحجاج) و(حوار حول الحجاج) وغيرها.
8. أزفالد ديكرو: O. Ducrot (les échelles Argumentatives)
   منشورات مينوي (minuit)، 1980، باريس.
   وقد نقلناه إلى اللغة العربية، وسينشر قريبا.
9. يُشار إلى أعمالنا وبحوثنا بنظرية الحجاج اللغوي الموسّع، من قبل كثير من الدارسين والباحثين. انظر أعمال المؤلف.
10. انظر كتاب "اللغة والمنطق: دراسة في البناء والتأصيل" للمؤلف.
11. انظر أعمال الكاتب، وبخاصة مقال: "الحجاج في اللغة والبلاغة"، ومقال: "النظريات الحجاجية الكبرى".

12. انظر للمؤلف: "البنية الحجاجية في القرآن الكريم: سورة الأعلى نموذجا"، وهو الفصل الثاني من كتاب (الخطاب والحجاج)، ومقال: (الحجاج والانسجام في القرآن: خواتيم سورة البقرة)، وأعمال أخرى.
13. انظر كتاب "اللغة والمنطق".
14. انظر مقال: "الحجاج والاستدلال في القرآن الكريم" مجلة طنجة الأدبية (10 حلقات)، طنجة، الأعداد: 59 68، 2016 - 2018.

فهرس المراجع

- أزفالد ديكرو: O. Ducrot (les échelles Argumentatives)
منشورات مينوي (minuit)، 1980، باريس.
- السيوطي جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن.
- العزاوي أبو بكر: "اللغة والحجاج"، الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2006.
- العزاوي أبو بكر: "الخطاب والحجاج"، الأحمدية للنشر، البيضاء، 2007.
- العزاوي أبو بكر: "حوار حول الحجاج"، الأحمدية للنشر، 2010.
- العزاوي أبو بكر: اللغة والمنطق، طوب بريس، الرباط، 2014.
- العزاوي أبو بكر: الحجاج والتّلَفُّظ (باللغة الفرنسية)، طوب بريس، الرباط، 2014.
- العزاوي أبو بكر: "الحجاج والانسجام في القرآن الكريم: خواتيم سورة البقرة نموذجا"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، بني ملال، العدد 5، 2014.
- العزاوي أبو بكر: "البنية الحجاجية للقرآن الكريم: سورة الأعلى نموذجا"، مجلة المشكاة، وجدة، العدد 19، 1994.
- العزاوي أبو بكر: "الحجاج والاستدلال في القرآن الكريم"، مجلة طنجة الأدبية (10 حلقات)، طنجة، 2016 - 2018.
- العزاوي أبو بكر: "الحجاج في اللغة والبلاغة"، مجلة فصول، القاهرة، العدد: 101، 2018.
- العزاوي أبو بكر: "الحجاج والبرهان"، مجلة روابط، الجزائر، العدد: 1، 2018.
- العزاوي أبو بكر: "أنماط الاستدلال في القرآن الكريم" مجلة سياقات، مصر 2018.
- العزاوي أبو بكر: "النظريات الحجاجيّة الكبرى: محاولة في التركيب"، أعمال المؤتمر الدوليّ: (الحجاج والمجتمع)، جامعة السربون، أبو ظبي، 2019.
- الغزالي أبو حامد، معيار العلم في فن المنطق.
- غيتمانوفا ألكسندرا: علم المنطق، دار التقدّم، موسكو، 1989.

الخطاب السيميائي عند عبد الحميد بورايو

- المرجعيات وآليات التحليل-

The Semantic Discourse of Abdelhamid Borayou

-References and analysis mechanisms -

طالب الدكتوراه: محمد دقي
أ.د رشيد بن يمينة

قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة ابن خلدون/ تيارت (الجزائر) – مخبرالخطاب الحجاجي
dekkimeh@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/07/22 تاريخ القبول: 2021/04/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

يُعد المنهجُ السيميائيُّ من أهم المناهجِ النقديةِ النسقية التي ساهم عبد الحميد بورايو ر إلى جانب نقاد آخرين في توطينها بالجزائر وتقريبها من القارئ العربي، بعد محاولات له في النقد البنيوي الشكلي خلال ثمانينيات القرن الماضي، ثم محاولاته أيضا استثمار إنجازات كل من بروب وليفي شتراوس وكلود بريمون... من منطلقات سيميائية - غريماسية - في تحليل طائفة من النصوص السردية التي اشتغل عليها .

وهذه الورقةُ البحثيةُ، نحاول من خلالها تسليط الضوء على تجليات النظرية السيميائية في التطبيقات النقدية لبورايو، من خلال الحفر في المرجعيات التي اتكّأ عليها لبناء تصوره النقدي- التطبيقي خاصة - و الوقوف على أهم الآليات الاجرائية التي احتكم إليها ومدى توفيقه في استثمار مقولات هذه النظرية من عدمه .

الكلمات المفتاحية: المنهج السيميائي، المنهج الشكلاني، المرجعيات، السيميائية السردية ، الآليات.

Abstract :

The semiotic approach is one of the most critical aesthetic approaches that Abdelhamid Bourayou contributed with other critics to localize in Algeria and close to the Arab reader, after his attemps in structural and formative criticism during the 1980s, then his attempts to invest the achievements of V.Propp Lévi-Strauss and Bremond… from Greimas-semiotics in the analysis of various narrative texts he worked on.

This paper is an attempt to highlight the manifestations of the semiotic theory in the critical writings of Bourayou , by digging in the references that he relied upon to build his vision of critics and to identify the most important procedural mechanisms that he relied on and the extent of his success in the investment of the arguments of this theory or not .

Keywords: semantic approach, formalistic approach, references, semantic text mechanisms.

مقدمة :

لقد تعامل النقاد الجزائريون مع المناهج النسقية منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي - بداية من المنهج البنيوي ومرورا بالمناهج الأخرى- وكان للناقد عبد الحميد بورايو مشاركات في ذلك، من خلال بحثه الأكاديمي (رسالة الماجستير) الموسومة بـ"القصص الشعبي في منطقة بسكرة" والذي حاول من خلاله اعتماد آليات المنهج البنيوي الشكلي على وجه الخصوص.

غير أنّ الباحث تبنى قبل ذلك مع بداية حياته النقدية المنهج الاجتماعي الرائج بين أوساط النقاد الجزائريين خلال فترة السبعينيات التي عرفت الإيديولوجيا الاشتراكية، حيث يؤكد ذلك من خلال حوار له: «لقد كان وراء عنايتي بالنقد السوسيولوجي في بداية إهتماماتي البحثية، قناعاتي الإيديولوجية ذات التوجه اليساري، وكان المحيط الذي تكوّنا فيه خلال السبعينيات يعرف انتشارا لهذه القناعات».[1]

لكنه بعدما وجّه عنايته للأدب الشعبي، تعيّن عليه إيجاد آليات تحليل نقدية بديلة للنقد السوسيولوجي، وقد عدّ الكثير من الباحثين تجربته النقدية واحدة من التجارب المهمّة التي أثرت الساحة العربية والجزائرية ترجمة وتطبيقا، خاصة فيما تعلق بالمنهج السيميائي السردي، فما هي المناهل التي أفاد منها؟

1- الأصول المعرفية لتجربة بورايو النقدية :

ونعني بالأصول المعرفية، الخلفيات الفكرية التي اتّكأ عليها الناقد في تناوله بالدراسة والتحليل لمختلف النصوص السردية التي اشتغل عليها، حيث ثراء الآليات النقدية يعود أساسا إلى مختلف المرجعيات التي يغترف منها الناقد، فبورايو من النقاد الذين حاولوا أن يعوا مبكرا أهمية مواكبة المنجزات العلمية التي سندت الدراسات الأدبية ومن ثم تمثل كل مشروع ، حيث يؤكد ذلك في كتابه (منطق السرد) بقوله: «لقد عرفت جميع الثقافات بمختلف اللغات توجهها نحو علمنة الدراسة الأدبية استنادا للمنجزات العلمية للفروع اللسانية ... ولقد عرفت الفترة الحالية من تاريخ الدراسات الأدبية نمو مباحث جديرة بالاطلاع، تتميز بالثراء، تندرج ضمن ما يسمى بالسيميائيات وهي مشروع بحث يعتمد في دراسته للنصوص الأدبية على نتائج اللسانيات والإناسة الثقافية والإبستمولوجيا»[2].

ولقد أدرك بورايو أهمية العودة إلى الأصول المعرفية الغربية في أي ممارسة نقدية، لكنّه اجتهد في المقابل إلى إخضاعها للتجربة النقدية الشخصية، إذ يقول: «إنّ معالجتنا لمواد الحكايات الشعبية تسعى إلى تجسيد ثراء طرق تحليل الخطاب الأدبي وتأصيلها وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية، باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية»[3].

ليجمع بذلك بين مستويين:

المستوى الأول: يتعلق بتحديد المفاهيم الأولية التي تعد مصطلحات إجرائية استكمالا للجانب النظري بما يفيد تحديد الإشكالية وتيسير التطبيق.

المستوى الثاني: ويمثل العملية النقدية التي تتخذ من المفاهيم/المفاتيح مكونات أساسية، تقيم بفضلها العلاقات التي تتحكم في عناصر الخطاب، ثم تحديد هوية كل مكون داخل هذا الكل (الخطاب)، ومن ثم محاولة تحقيق المعادلة النقدية الصعبة ذات الطرفين: الأصل المعرفي الغربي والخطاب الشفوي العربي، لأنّ «عناصر المنهج النقدي ومتغيراته المتعددة التي يكون لها أثر بالغ على العملية الإجرائية، إذا لم تدخل في عملية تفاعل مستمرة مع جميع عناصر النص، وإذا لم تكن كافية لإجراء التحليل فإنها غالبا ما تؤدي إلى إحداث خلخلة في الرؤية إلى النص، وبالتالي في البناء النقدي للناقد...»[4].

وفي تحليله لمختلف نصوص –القصص الشعبي على وجه الخصوص- اعتمد بورايو على مرجعيات نقدية تحليلية غربية عديدة تعود إلى كل من: فلاديمير بروب، ليفي شتراوس، لوسيان

غولدمان، غريماس، تودوروف، و بريمون، حيث أفاد من كل هؤلاء في المستوى الإجرائي، غير أنه حاول أن ينتقى أفكاره في مختلف مؤلفاته من مصدرين أساسيين هما:

أ- المنهج الشكلاني الروسي:

وهو أحد أهم المذاهب المؤثرة في النقد الأدبي بين عامي 1910و1930 جمعت بين مدرستي جمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بطرسبرغ والدائرة اللغوية في موسكو، ومن أهم رواده شكلوفسكي، تيتيانوف، بريك، بروب، أيخنباوم، جاكبسون، فينكور... حيث أحدثت أعمال هؤلاء ثورة في ميدان النقد الأدبي، بفضل جهودهم المميزة في التأكيد على خصوصية لغة الشعر والأدب واستقلاليتها، وامتد تأثيرها لاحقا على المدرسة البنيوية وما بعدها.

وقد أفاد بورايو منهجيا من المدرسة الشكلانية ثم البنيوية بعد ذلك، وهو ما تجلّى بوضوح في كتابه "الحكايات الخرافية للمغرب العربي –دراسة تحليلية في معنى المعنى-"، حيث اعتمد آليات البنيوية الشكلية، وهو الذي يقّر بذلك في مقدمة هذا المؤلف: «تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشكلاني البنيوي الذي أنجز في هذا المجال، والذي تعود ريادته لفلاديمير بروب وكلود ليفي شتراوس»[5].

ويعود ليؤكد في خاتمة دراسته احتفائه بهذا المنهج، إذ يقول: «إنها تنطلق من البنيوية الإناسية عند ليفي شتراوس "Livi Strouss" خاصة، ومن الأبحاث السردية الشكلية عند فلاديمير بروب»[6].

وفي مؤلفه الأول قبل ذلك "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" استعان بالمنهج البنيوي الشكلي،حيث يصرح بذلك قائلا في مقدمة الكتاب: «قام الباحث بتحليل نماذج من النصوص فكشف عن البنية التركيبية لنموذج كل نمط قصصي وعلاقة هذه البنية بالبنية الأم التي تولّدت عنها وهي البنية الاجتماعية، مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي»[7]. مؤكدا في خاتمة مؤلفاته السابقة نجاعة هذا المنهج في دراسة الأشكال الشعبية، حيث يقول: «برهن تطبيق المنهج البنيوي في دراسة نموذج النصوص، عن جدواه في فهم هذه النصوص مما جعله مؤهلا لأن يلعب دورا في تجديد فهم تراثنا القصصي وإعادة تقييم أشكاله التعبيرية، كما أنّه مؤهلٌ لأن يوجد قاعدة لإقامة تطبيق موّحد للتراث القصصي الشعبي، يعتمد الملامح البنيوية أساسا للتمييز بين أنماطه[8].

وبالرغم من إقرار بورايو لأهمية أفكار بروب إلا أنه يرى عيوبا في مجال تصنيفه، حيث يصرّح: «غير أنّ محاولة فلاديمير بروب "*V.Propp*" بقدر ما كان لها التأثير الواسع في مجال التحليل الداخلي للحكاية الخرافية ودراسة مكوناتها المختلفة، لم يكتب لها النجاح في مجال التصنيف، نظرا لشدّة إهتمامها بالتّنوعات الفرعية للحكاية الخرافية، وإهمالها للأشكال الأخرى المختلفة عنها»[9].

فهو لم يخضع –كما سنرى لاحقا- آليا للمناهج النقدية التي أفاد منها، بل كان يحاول أن يخضعها للتمحيص والانتقاء والتعديل، كما فعل لمّا تجاوز النظام الوظائفي لبروب و فكرة الترتيب المنطقي للوظائف، من خلال إعادة محاولة التمييز بينها في أصولها وفي مسار تطورها واختلاف مكوناتها الفنية ...

ب- المنهج السيميائي:

مع أنّ المنهج السيميائي ظلّ مبهما، بل ومعقدا في بداية تبنيه لدى العديد من الباحثين العرب، إلا أن بورايو كانت له الجرأة في محاولة تطبيقه لدى دراسته للنص السردي الجزائري وهو إذ استطاع اقتحام هذا المجال، فهو دليل على قرائته الدقيقة للمبادئ والأسس الأولية التي تتكأ عليها السيميائية.[10]

كما أنّ اطلاعه على الدراسات النقدية الحديثة وإحتكاكه بالغرب وشعوره بالحاجة الماسة إلى نقلها للدارسين الجزائريين، أدّى به إلى «تأسيس الحركة السيميائية في الجزائر، بحيث ظهرت دعوته إلى هذا التيار في وقت مبكر، من خلال الدروس التي كان يلقيها على طلبة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة تلمسان في بداية الثمانينات».[11]

فلقد أفاد بورايو كثيرا من هذا المنهج وقام بتوظيفه في دراساته في مجال السرد القصصي الشعبي، باعتبار أنّ آلياته تصلح لأن تطبق على كافة الأنواع السردية، ويظهر هذا التأثير جليا في مختلف كتاباته النقدية، وها هو يؤكد ذلك في كتابه "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" بقوله: «تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشكلاني والبنيوي الذي أنجز في هذا المجال والذي تعود ريادته لفلاديمير بروب وكلود ليفي شتراوس، وتمت متابعته و تطوره من طرف من جاء بعدهم من الباحثين من أمثال كلود بريمون وأ.ج. غريماس A.Greimas وكورتيس Courtes وآخرين»[12]

كما كان تأثير المنهج السيميائي جليا في مؤلّفه "المسار السردي وتنظيم المحتوى –دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة-"، حيث يظهر أثر ذلك واضحا من عنوان الكتاب ومن تحليلاته لنماذج من الحكايات المذكورة.

وفي نفس الكتاب يؤكد الناقد ذاته، تبنّيه للمنهج السيميائي الغريماسي، حيث يقول: «سنستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية التي يمكن أن نطلق عليها إسم المدرسة الغريماسية».[13]

بل إننا نجده في مؤلفه المبكر "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" يوظف العديد من المفاهيم السردية الغريماسية، كالبنية الدلالية العميقة، البرنامج السردي، التحريك، الكفاءة التقويم الأداء، الإنجاز ...

والجدول الإحصائي التالي يوضّح بعض مناهل الباحث:[14]

إجراءات سيميائية معتمدة	التيارات المعتمدة	طبيعة الاعتماد	المنهج	عنوان الدراسة
الوظائف-النموذج العاملي-المربع السيميائي	بنيوية شكلية+سيميائية + بنيوية تكوينية	جزئية	مركب	القصص الشعبي في منطقة بسكرة
الملفوظ السردي-الزمان-المكان	بنيوية شكلية+ سيميائية+ بنيوية تكوينية	جزئية	مركب	منطق السرد(دراسات في القصة الجزائية الحديثة)
الوظائف –الادوار الفاعلية-المربع السيميائي	بنيوية شكلية + سيميائية + بنيوية تكوينية	جزئية	مركب	الحكايات الخرافية
النموذج الفاعلي-المربع السيميائي	بنيوية شكلية+ سيميائية	جزئية	مركب	المسار السردي وتنظيم المحتوى
الحقل المعجمي-المربع السيميائي-الوظائف	بنيوية شكلية+ سيميائية	جزئية	مركب	التحليل السيميائي للخطاب السردي

2- إشكالية المنهج:

إنّ الممارسة النقدية تتطلّب توفّر المنهج الذي يعدّ أساس الفعل النقدي، حيث العملية النقدية ذاتها لا تتحقق إلا بتوفر عملية قبلية ممثلة هوية المنهج وقنواته، إذ المنهج النقدي في النهاية «يعتمد على نظرية ذات أبعاد فلسفية وفكرية، ويشترط فيه - أي المنهج- أن تحدد أدواته الإجرائية بدقة، ليتمكن من تحليل الظاهرة المدروسة».[15]

والآليات النقدية لا تؤت أكلها، إلا إذا تماهت مع متن النص وتفاعلت مع متغيراته المتعددة حيث « لا يكون لها أثر بالغ على العملية الإجرائية، إذا لم تدخل في عملية تفاعل مستمرة مع جميع عناصر النص، فإنها غالبا ما تؤدي إلى خلخلة في الرؤية إلى النص وبالتالي في البناء النقدي للناقد».[16]

ولقد عدّ عبد الحميد بورايو إشكالية المنهج من بين أهم الإشكاليات التي طُرِحَت في النقد العربي المعاصر، باعتبارها قضية شائكة مرتبطة بالإنجازات النقدية الواسعة التي حققها العصر، بحيث تعد هذه المسألة – حسبه - ألف ياء الأزمة النقدية المطروحة بالنسبة للدراسات العربية.[17] على اعتبار أنّ المدونات النقدية العربية القديمة لم تستطع- رغم جهودها- تقديم منهج نقدي قابل للحياة «واكتفت بما تستشفه من جوانب لغوية وبلاغية وتاريخية، ومن ثمّ ازدادت الحاجة إلى مناهج جديدة يُدرس النص الأدبي في ضوئها».[18]

ليدرك الناقد العربي خلال الأزمة الحديثة والمعاصرة أن لامناص له، سوى التفاعل مع المناهج الغربية ومحاولة تطويعها بما يخدم الفعل النقدي العربي، ولعلّ المنهج السيميائي من بين أهم المناهج النقدية الحداثية التي أدرك أهميتها، بسبب شموليتها في الرؤية النقدية ومرونة تطبيق آلياتها على النص الأدبي السردي خصوصا، فقام عدد غير قليل من النقاد العرب بترجمة

أهم الأعمال التي تعرِّف وتوصِّل له، حتى غدا مقياسا مستقلا و«مادة من مواد الدراسة في أقسام اللغة العربية وآدابها ومنهجا ينتهجه الكثير من النقاد العرب المعاصرين».[19]

3- مميزات المنهج النقدي عند بورايو:

إن المتابع لتحليلات بورايو النقدية سيلاحظ دونما عناء، رغبته المستمرة في التأسيس لرؤية نقدية خاصة، تحاول الإفادة من المنهج الغربي لكن دون الخضوع الآلي لها، فهو يستعير منها الأدوات والوسائل بتمحيص و انتقاء، ثم يحاول تعديلها بعد أن ينصت إلى ما يمليه النص وما يستدعيه من انسجام منهجي دون الوقوع في فخ ما يطلبه المنهج، وهو مكمن السر في خصوصية تجربته النقدية.

ومن أدلة ذلك تجاوزه للنظام البروبي الوظائفي القائم على واحد وثلاثين وظيفة، مرتبة ترتيبا منطقيا، فبعد أن أفاد من الانتقادات الموجهة لبروب من قبل كل من كلود بريمون وغريماس، أعاد تقسيم الوظائف إلى متتاليات تضم كل متتالية وظيفتين، حيث يختلف هذا التقسيم من نص إلى آخر وهو ما لم يراعه فلاديمير بروب برأيه .

كما أنه استعار من النظرية السردية الغريماسية مفهوم الاختبار وهو مبدأ ثابت في الحكاية الشعبية، لكنه لم يتقيد باختبارات غريماس الثلاث (التمهيدي، الرئيسي، الإضافي) وراح يكتشف اختبارات أخرى كما فعل مع تحليله للحكاية الشعبية " ولد المتروكة "، حيث أقرّ خمسة اختبارات هي : اختبار تمهيدي، اختبار فاشل، اختبار إيجابي أول، اختبار إضافي رئيسي إيجابي، اختبار إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي.[20]

فهو بعد أن يعي حتمية العودة إلى الأصول المعرفية العلمية الغربية أثناء ممارسته التحليلية النقدية، يحرص على محاولة إخضاعها إلى تجربته ورؤيته النقدية، إذ يقول: « إنّ معالجتنا لمواد الحكاية الشعبية، تسعى إلى تجسيد ثراء طرق تحليل الخطاب الأدبي، وتأصيلها وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي، من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية، باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية».[21]

لقد تميّزت مقاربات بورايو لمختلف نصوص الأدب الشعبي على وجه الخصوص باعتماد المنهج المُرَكَّب مثل ما فعل العديد من النقاد، إذ يخضع نصّه السردي لأكثر من منهج، فهو يمزج مثلا بين المنهج البنيوي والشكلي، أو بين المنهج السيميائي الغريماسي والبنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان، غير أنّه أَولى عناية خاصة للتحليل الوظائفي عند فلاديمير بروب، لدرجة أنه طغى في معظم تحليلاته بسبب طبيعة المادة المشتغل عليها (التراث الأدبي الشعبي)، حيث دأب على تصدير تحليلاته بهذا المنهج، ثم يقرنه بتحليلات أخرى كالتحليل السيميائي السردي أو

البنيوي التكويني أو البنيوي الأنثروبولوجي، فهو يعتبره- التحليل الوظائفي- خطوة أولية هامة للكشف عن دلالة النص المدروس.

كما يلاحظ المتابع لمؤلفات عبد الحميد بورايو عدم تكريس الجانب التنظيري، فهو يركّز جل إهتماماته على الآليات التطبيقية، بعد أن يقدِّم لتحليلاته بمداخل يشير فيها إلى المنهج الذي يريد تطبيقه، وكذا بعض المصطلحات التي سوف يعتمدها.

كماحاول أيضا أن ينوّع المادة محل الدراسة في مقارباته النقدية ، فضلا عن جهوده في إثراء الآليات و الأدوات الإجرائية، حيث تراوحت المادة التي اشتغل عليها بين نصوص حديثة كالقصة القصيرة ، وأخرى قديمة كقصص كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة.

غير أنّ بعض النقاد أعابوا على دراساته تميُّزها بالغموض والتعقيد في بعض المواطن بعد محاولته علمنتها، من خلال استعانته بالمعادلات الرياضية لاستخلاص النتائج، حيث يظهر ذلك جليا بمؤلفه: "التحليل السيميائي للخطاب السردي" على وجه التحديد.

كما أعاب عليه آخرون تعثره في ترجمة بعض المصطلحات، ومن ذلك ترجمته لمصطلح غريماس "Acteur" و"Acctant" "بالمثل" و"القائم بالفعل"، ثم يستعيض عنهما بمفهوم "الشخصية"، لأنهما لا يستطيعان أن يحلا محله فيما يزعم، والواقع أن غريماس نفسه قد جاء بهذين المصطلحين لدقتهما: وتجاوزهما الدلالة النفسية لمصطلح الشخصية وخاصة مصطلح "Actant" الذي يترجمه بعضهم بالفاعل، وهو الذي يمكن أن يحل محل "الشخصية المساعدة" أو "البطل المزيف".[22] إضافة إلى مآخذ كثيرة أخرى في ترجمته لمصطلحات أخرى لا يسمح المقام بإيرادها.

ومع ذلك فإنّ المطّلع على مؤلفات الناقد التحليلية النقدية لا يكتفي بالجانب المعرفي فقط بفضل ما يقدمه من رؤية نقدية مغايرة، بل يتعدى ذلك إلى ما يقدمه من كم غير قليل من الدلالات الاجتماعية والأخلاقية و التاريخية . . . وهو ما يجعل المتلقي يستمتع إضافة إلى الحكاية موضوع الدراسة، إلى الدراسة التحليلية ذاتها التي تحقق هي الأخرى كمًّا من الجمالية .

ويمكن رصد التطور المنهجي عند بورايو في الجدول التالي:[23]

الكتاب	مصادر عربية	مصادر أجنبية	مجلات حديثة	المجموع	نسبة الحداث	نسبة	اسم المصادر المعتمدة	المؤلف
القصصي الشعبي في منطقة بسكرة	24	18	?	42	%42.85	%57.14	Morphlogie de conte du sens	Prpp vladimir graimas A.J
منطق السرد دراسات (في القصة الجزائية الحديثة)	7	7	3	17	%58.82	%41.17	Morphlogie du conte anthropologie structure de sématique structurale	Propp – cloude levi strouss-A.J graimas
الحكايات الخرافية للمغرب العربي	?	3	?	3	%100	%0	Morphlogie du conte logique de récit	Propp-cloude bermonde
المسار السردي و تنظيم المحتوى	5	12	4	21	%76.19	%23.80	Analyse smiotique du discours – dictionnaire raisonne la théorie du langages	J.courtes j.graimas J.courtes
التحليل السيميائي للخطاب السردي	3	3	1	7	%57.14	%42.85	Morphologie du conte sématique structurale	Propp A.J graimas

4-المقاربة المنهجية في التحليل السيميائي لبورايو:

إنّ الدراسة التطبيقية لا تكتمل ولا توصف بالعلمانية إلاّ إذا تتبعنا مسار خطواتها ووقفنا على مصطلحاتها، وعبد الحميد بورايو يعد من النقاد الذين يحاولون الحرص على ضبط المفاهيم والتحكم في الآليات النقدية لكل مقاربة منهجية، مستندا على الأصول العامة للمنهج ثم يحاول بعد ذلك تطويعه بما يخدم خصوصية العمل السردي الذي يشتغل عليه .

ولأن آليات التحليل السيميائي تصلح لأن تطبق على كافة الأنواع السردية، فقد وجد ناقدنا ضالته في هذا المنهج بعد أن تبيّن له غناه وإمكاناته اللاّمحدودة في استنطاق كنه النص المشتغل عليه، مستجليا بنيته وكاشفا معانيه العميقة.

ولقد توّج بورايو تأثره بالمنهج السيميائي الغريماسي بمراكمة مجموعة من الدراسات وترجمة العديد من المقالات والدراسات المتعلقة بهذا المنهج، حتى عُدّ أحد أهم المشتغلين على النقد السيميائي في الجزائر والوطن العربي.

فالمتأمل لمقارباته في السيميائية السردية يلحظ محاولاته الجادة في تمثل الإجراءات الغريماسية من خلال التعديلات التي أجراها على النموذج الوظائفي ومنها: التعاقدات و الاختبارات التي يمر بها البطل في المسار السردي، والنموذج العاملي والنموذج التأسيسي، كما أنه استعان في تحليلاته برصد التعاقدات الواقعة بين شخوص القص، معتبرا إياها معادلا رمزيا لتعاقدات اجتماعية (العقد/الاجتماعي) كامنة في وعي الجماعة الشعبية المتداولة لتلك الحكايات الشعبية، كما أنه لم يكتف بالاختبارات الثلاثة لغريماس - كما أسلفنا - في تتبعه لمسار البطل في تحليلاته كما فعل في حكاية "ولد المتروكة"، مما يؤكد مرة أخرى بأنه ينصت إلى معطيات النص لا إلى معطيات المنهج، متفاديا بذلك التعسّف في إسقاط المنهج على النص إسقاطا آليا وحرفيا.[24]

كما دأب الناقد في تحليلاته السيميائية على الآليات النموذجية التالية: نموذج المسار السردي، نموذج الفاعلين، نموذج المسار الغرضي ونموذج البنية الدلالية العميقة و«لكل نسق من هذه الأنساق النموذجية قواعد عمله وانسجامه، منها ما يتعلق بمظهر الخطاب وبعناصره الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب القصة، مثل المسارين السردي والغرضي، ومنها ما هو ضمني ومحايث، يتم استنباطه وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط، مثل بنية الفاعلين والبنية الدلالية العميقة».[25]

فيما كان يلتزم بالمربع السيميائي الغريماسي حرفيا في بعض الأحيان، ويجانبه في أخرى فيختصره في علاقة التضاد فقط، متعهدا بذلك تميّزه وخروجه عن المألوف في التحليل السيميائي الغريماسي.

ولقد عُدّ مؤلّفه "التحليل السيميائي للخطاب السردي - دراسات لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة-" حدثا نقديا حسب رشيد بن مالك، استثمر فيه بورايو الإنجازات البروبوية من منطلقات غريماسية.[26]

فيما عُدّ مؤلفه "المسار السردي وتنظيم المحتوى –دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة-"(رسالته للدكتوراه) إمتدادا في استثماره للنظرية السيميائية الغريماسية ذات التوجه الشكلاني، حيث يؤكد في مدخل هذه الدراسة بعد تحديده للإشكالية والمنهج المتبع في اشتغاله على مدونة ألف ليلة و ليلة، جهوده في اختيار هذه النظرية موضوع قراءته لتحليل نصوص الليالي مؤكدا أنه يستمد أغلب أدواته المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية (المدرسة الغريماسية ذات التوجه الشكلاني).

وفي شرحه لمحاولته التحليلية وتحديد الأشكال السردية يسعى لوضع نموذج خاص يعين الشكل الذي تنتمي إليه المادة المحلّلة.[27]

ليذكر في موقف آخر أن مؤّلف "ألف ليلة وليلة" عرف محاولة تصنيفية خاصة بحوافزه من طرف الباحثة "نيكيتا إليساف "(Nikita Elisseef) سوف يعتمده في اختيار المدونة وفي تمييز الوحدات السردية الكبرى المكوّنة للمؤلف، مستبعدا كل نموذج نمطي جاهز تم تطبيقه على أشكال قصصية أخرى تختلف عن القصص المدروسة، حيث الطابع الخاص لليالي يتطلب قراءة متميزة وخاصة، لذلك سيعتمد الحكايات الأصلية لهذا المؤلف بعد أن ميزّت نيكيتا إليساف أربعة أصناف كبرى هي:

أ- الحكايات الأصلية لليالي.

ب- الحكايات البغدادية (التي أضيفت في المرحلة البغدادية).

ج- الحكايات المصرية (التي أضيفت في المرحلة المصرية).

د- الحكايات الطويلة التي ألحقت بالليالي فيما بعد، ولم تكن من مكونات نواتها الأصلية.

وبعد أن يبّين الباحث اعتبارات اعتماده للحكايات الأصلية وهي: ضرورة حصر مدونة شبه متجانسة، وافتراض انتماء الحكايات المدروسة لنفس البناء العقلي والثقافي واشتراكها في نظام للتجسيدات يسمح بالمقارنة فيما بينها واستخلاص النتائج، وكذا إخضاعها للتأويل الاجتماعي والنفسي، يدعم اختياره برأي كلود بريموند الذي يعتبر هذه المدونة شكلا تقليديا تشترك حكاياته في الأغراض وفي طريقة السرد المستمدة من التراث الشفوي وخاصة منه الهندي والمتجسد في مجموعة الحكايات الأولى حسب الترتيب الوارد في المخطوطات الأقدم[28]

وعن الصعوبات التي تعترض دراسته لهذه المدونة يقرّ بوجودها، لعلّ أهمها مواجهته لنصوص ذات كثافة عالية وتركيبها شديد التعقيد، مما يُصَعِّب من عملية اختزالها في ترسيمات

خطيّة قابلة للتحليل والتعليق وهو ما يستدعي حذاقة خاصة تبتعد عن الوقوع في التعسّف والميكانيكية وعن روح النصوص، من خلال طريقة تحليل مقبولة، تتميز بالصرامة المنهجية وبمرونة التفاعل مع طبيعة النصوص شديدة الثراء والتنوع.

وبعد أن يطرح الناقد جملة من التساؤلات تصب كلها في كيفية إدراك المعنى في مدونة بهذه الأهمية كتبت حولها عشرات المؤلفات والدراسات، يرسم مجموعة إجراءات منهجية لدراسته الرامية هي الأخرى التعرف على نظام المحتوى ورصد أشكالها السردية وتلمس فلسفتها ورؤية العالم التي انبثقت عنها، نلحظها في الخطوات التالية :

1- الانتقال من الجمل السردية النصية إلى الجمل السردية الملخّصة، التي نتحصل عليها عن طريق عملية الاختزال بالاعتماد على قواعد الانتقاء والتعميم والتركيب.

2- تعيين كل وحدة منها بإطلاق تسمية نمطية للحافز المعيَّن.

3- تصنيف هذه الحوافز حسب التسلسل المنطقي.

4- إقامة ترسيمات شاملة، تجسد البرنامج السردي لجميع الحكايات.

حيث تتبع هذه الخطوات برصد للدلالة أو بتعليق يستخلص منها المعنى.[29]

ويستطرد الباحث مؤكدا سعيه لأن يكون التأويل موضوعيا ومبررا ومستفيدا من بعض الدراسات السابقة غير المتعارضة في منهجيتها مع الاتجاه العام الذي اختاره، وباعتبار السرد في هذه المدونة يصبح فعلا مندرجا في نسق الأفعال القصصية، فإن ذلك يُصَعِّب عزل مستوى السرد عن مستوى القصة في الحكايات المدروسة ويتطلب عناية خاصة بهذه الظاهرة اللآفتة، حيث يتم رصد كل شخصية من خلال التغيرات التي تطرأ عليها وبناء موقعها في شبكة العلاقات التي تنتمي لها حسب المستويات الثلاثة: البنية الفاعلية وبنية الممثلين، وبنية الأدوار الغرضية، وعمليات التصنيف المقترحة تسمح بفحص الشخوص في وظائفهم الخاصة، وسيكون للأبطال ذوي الحضور السردي المتميز في النصوص حقّهم من العناية أثناء التحليل.[30]

وفي موضع آخر يؤكّد الناقد أنّ فحص الأنساق الضمنية أو المعلنة في نظام هذه الحكايات يجب أن يستكمل بإعادة بناء النسق المرجعي الشامل الذي يمثل عمق الأنساق الأخرى وخلفيتها كما أنّ دراسة النسق المرجعي يجب أن يضع في الاعتبار مختلف الانزياحات و المزالق، حيث التعميم يفقد مصداقيته.

وانطلاقا من مرحلة أولى في التحليل، تظهر عدة محاور بحث تستند على ما يلي:

1- إعادة تأليف الشبكات الغرضية، اعتمادا على وضع ثبت للحوافز، مع إيجاد للعلاقات التي تربطها مع النماذج المنطقية (السببية والزمكانية والاجتماعية والتاريخية والعاطفية والاقتصادية).

2- تحديد النماذج الإيديولوجية والجهاز التقويمي.

3- تقويم الإمكانيات العملية والنظرية للإستراتيجية السردية المستمدة في الليالي.[31]

وبعد أن يعرّج الباحث على أهمية إقامة النسق المرجعي في تعيين رؤية العالم المعبّر عنها في النص عن طريق الصور(بل إنها إلى حدٍّ ما جهاز إبداعي سردي تطبيقي)، يؤكد على أهمية مظهر النص في نقطة انطلاق التحليل، حيث النص المؤلف من مجموعة من الحكايات يتعلق بالسرد ومن مراحل متسلسلة منطقيا وزمنيا وتتمتع بتمثيل غرضي معيّن، ويتطلّب التعامل مع مظهر النص أيضا الشروع في معالجة مسألة التلفظ، عن طريق إجراء تحليل تركيبي لأشكال الحديث (القول)، من خلال التفريق بين السرد واللاّسرد في النص المدروس، حيث لا يمكن التعرّف على السردية دون وجود العناصر المناقضة لها، والتي لا تخضع لنفس مقاييسها.

وبعد عرضه للمنهج ينتقل إلى تحليل الملفوظ السردي، حيث هذا المصطلح - الملفوظ السردي- يدل على القصة والمحكي، إذ يعتبر «أن لكل قصة معنى من حيث أنها أولا منتجة لقضية تتطور وتؤدي من خلالها وحدات توزيعية سنسميها وظائفا، وثانيا من حيث كونها تمثل استثمارات لعدد من الدلالات المنتمية لنسق معرفي و متجسّد عن طريق الحوافز ».[32]

فهو يعتبر أنّ مصطلح "وظيفة" عند بروب يشمل إحدى مشكلات المسار السردي للقصة، فيما اعتبر مصطلح "المقطع" يدل على التآلف اللفظي المتعدد و المنطق و الذي حدّده في ثلاثة أزمنة هي: ما قبل- أثناء- ما بعد، كما حدّد أقسام الوظائف في خمسة أقسام هي:

1- الوضعية الافتتاحية.

2- اضطراب.

3- تحول.

4- حل.

5- وضعية نهائية.

وهو نفس نموذج كلود كازالي بيرارد التي طبّقتها في دراستها لقصص الديكاميرون عندما استعارت طريقتها السردية من قصص ألف ليلة وليلة أيضا، حيث يمكن شرح هذه الأقسام بنوع من الاختصار كما يلي:

أ- **الوضعية الافتتاحية** : هي الحالة الأولية للحكاية، تمثل «مجموعة من العلاقات تتمتع باستقرار نسبي»، وعادة ما تتضمن حدثا يساهم في عملية التغيير في حبكة القصة.

ب- **وضعية الاضطراب** : تنتج عن تغيير يصيب إحدى العلاقات المستقرة و القيم المعلن عنها في الوضعية الافتتاحية.

ت- **وضعية التحوّل**: وهو انقلاب من حالة إلى ضدّها حيث لا يتحوّل أي وضع إلا إذا وقع حدثٌ ما أدّى إلى تحويل أو سلسلة من التحويلات.

ث- **وضعية الحل**: وهو وضعٌ يتقدّم على نحو متناقض صوب النهاية، حيث يمثل كل من الاضطراب و التحول و الحل وسطا بين البداية و النهاية.

ج- **الوضعية النهائية**: وهي الحالة الأخيرة المتميزة بالاستقرار، حيث تكون تالية لمجموعة من الأحداث ولا تكون متبوعة بأحداث.

وقد عبّر بورايو عن ذلك بقوله: "وضعية افتتاحية تُتبع باضطراب ثم يليها تحول . . . و تأتي في النهاية الوضعية النهائية"،[33] واعتبر مصطلح المقطع السردي النمطي وما احتواه من علاقات ومراحل « قصة دنيا وقد يكون عنصرا مكونا لسلة من المقاطع، بحيث يلحق بها ويندمج فيها على مستوى الحل»،[34] حيث استعان الباحث بالترسيمة النموذجية الشاملة هذه لأنها «تشكّل في حد ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا، والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصّة وقصّة ضمن مجموعة مشكّلة للمدونة، مثلما هو الحال في الليالي».[35]

وفي تحليله للبنية العميقة يتوقف بورايو عند مفهومها ودورها في الكشف عن الوقائع السيميائية، فهي تستدعي البنية السطحية باعتبارها تتكون من بنيات أولية مفهوماتها، إلا إذا خضعت لتأويل وصياغة منطقيتين، إذ تصنيف العلاقات الأولية (التناقض، التقابل، التكامل) هي التي تفتح السبيل لتوليدات جديدة من الحدود والتي تسمح بمنح تمثيل للبنية الأولية تحت شكل "المربع السيميائي" والذي يمثل «أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية أو شبه الخام إن صحّ التّعبير، وحتّى حالاته التركيبية المختلفة المتبّدية أولا في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التجلّيات: الصيغة والفاعلية والوظائفية والفضائية... إلخ».[36]

فهو بذلك يوّجه العلاقات المنطقية ويضبطها بين الوحدات المعنوية الصغرى، مما يجعل فاعليته في النص السردي تجسد شكل المعنى المراد القبض عليه من التحليل، ويتحقق من مدى صلاحيتها ويسجل النتائج المتوصل إليها من هذا التحليل.

يقدّم بورايو أيضا مفهوم النموذج العاملي (البنية العاملية) الذي عبّر عنه غريماس باعتبار أن السرد يحكمه نحوٌ منظم لجدلية من المضامين الموجهة، حيث يقسّمه الباحث إلى نماذج أربعة على مدار الفصول الستة لهذه الدراسة، وهي:

أ- نموذج المسار السردي.

ب- نموذج الفاعلين.

نموذج المسار الغرضي.

ت- نموذج البنية الدلالية لعميقة.

5-الممارسة التطبيقية:

أنموذج تحليلي لقصة "الصبية المقتولة ظلما" :

يحاول الباحث في الفصول التطبيقية اختبار الإطار المنهجي الذي صدّر به دراسته، حيث تشمل مجموع القصص التي اصطلح على تسميتها "الحكايات الإطار" حكايات أخرى جاءت ضمنها –الحكايات الإطار- سمّاها "حكايات التضمن"، اذ تقوم بنية التضمّن على التمييز بين حكاية كبرى متضمّنة (Enchâssante) وهي حكاية شهرزاد التي تقوم بالحكي، وحكايات متضمنة (Enchâssées) وهي الحكايات المشكّلة لمدونة ألف ليلة وليلة، حيث تحتاج الحكاية المتضمنة إلى إطار لتصبح فيه جزءا من حكاية أخرى، ويتّفق النوعان (القصة الإطار والقصص المتضمنة) على حضور القيم الأخلاقية والاجتماعية التي يؤول لها قرار تحديد الاختيارات الإنسانية.

وللوقوف على مدى توفيق الباحث في إخضاعه لنص سردي لمقاربته المقترحة ضمن إطارها السيميائي الغريماسي، اخترنا أنموذجا تطبيقيا ممثلا في قصة " الصبية المقتولة ظلما " المتضمنة في الحكايات الإطار (قصة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود) حيث يشير في البداية إلى أن القصة الإطار (قصة هارون الرشيد ووزيره البرمكي) لا ترتبط بما سبقها من قصص إلاّ من حيث علاقة هارون الرشيد ووزيره بها، ولا تندرج في الإطار الأول لحكاية الحمّال والبنات، حيث تبدو مقحمة عليها.

القصص المتضمنة للحكاية الإطار (قصة هارون الرشيد ووزيره البرمكي والعبد الأسود)
- 1- قصة المقدمة الذريعة.
- 2- قصة الصبية المقتولة ظلما.
- 3- قصة الوزيرين شمس الدين ونور الدين.

5-1- المسار السردي لقصة" الفتاة المقتولة ظلما":

أ- الوضعيتان الافتتاحية والختامية:

القصة في بدايتها تروي حياة زوجان يعيشان في هناء، ومتعة بشبابهما وحبهما، إلى أن تقع تحولات في المتن بظهور علامة مزيّفة، لتثير الغيرة في نفس الزوج، فيقتل زوجته ويرمي بها في البحر وعند اكتشافه الحقيقة يصبح الندم يلاحقه.

يترجم بورايو الوضعيتين (الافتتاحية والختامية) حسب الاصطلاحات السيميائية كالتالي:

كانت في البداية ذات الحالة موصولة بموضوع القيمة (الزوج والزوجة)، وقد حدث فيما بعد الانفصال بينهما، وهو انفصال نهائي.[37]

ب- متن القصة:

يلخِّص بورايو الوحدات المشكّلة لقصة " الصبية المقتولة ظلما " في الجدول التالي:

المقطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
(1)	1- اضطراب.	- حصول افتقار - خروج - تلقي مساعدة	مرضت الزوجة واشتهت تفاحا في غير أوانه. خروج الزوج يبحث عن التفاح الذي ترغب فيه، في غير أوانه.
	2- تحوّل	- قضاء على الافتقار	تمكن الزوج من الحصول على التفاح من بستان الملك وجلبه لزوجته.
	3- حل		حصلت الزوجة على ما ترغب فيه.
(2)	1- اضطراب	- علامة مزيفة	شاهد الزوج عبدا أسودا من قصر الملك يحمل في يده تفاحا مثل الذي جلبه فشك في كونه قد تسلّمه من زوجته.
	2- تحوّل	- ادعاءات كاذبة - مواجهة	ادّعى العبد أنه عشيق الزوجة وأنها سلّمته التفاح هدية. واجه الزوج زوجته واتّهمها بالخيانة الزوجية.
	3- حل	- عقاب	عاقبها على غير وجه حق، فقتلها.
(3)	1- اضطراب	- ندم - مواجهة	لما عرف حقيقة ما حدث ندم على ما فعل. سعى الشاب بنفسه إلى وزير الخليفة ليعترف بجريمته.
	2- تحول	- تكليف بمهمة - إنجاز المهمة	طلب منه أن يروي قصّته أمام الخليفة. -روى ما حدث للخليفة هارون الرشيد.
	3- حل	- نجاة	- عفا عنه الخليفة مقدّرا الظرف الذي دفعه إلى ارتكاب الجريمة معتبرا العبد الأسود هو المجرم الحقيقي.

ثم يبّين الباحث المسار الخطي الذي اتّبعته أصناف الوظائف في هذه القصّة من خلال هذا الأنموذج:

و ف>ض>ت>ح>ضَ>تَ>حَ>ضً>تً>حً>ون

(1) (2) (3)

حيث تشير هذه الرموز إلى أصناف الوظائف التالية:

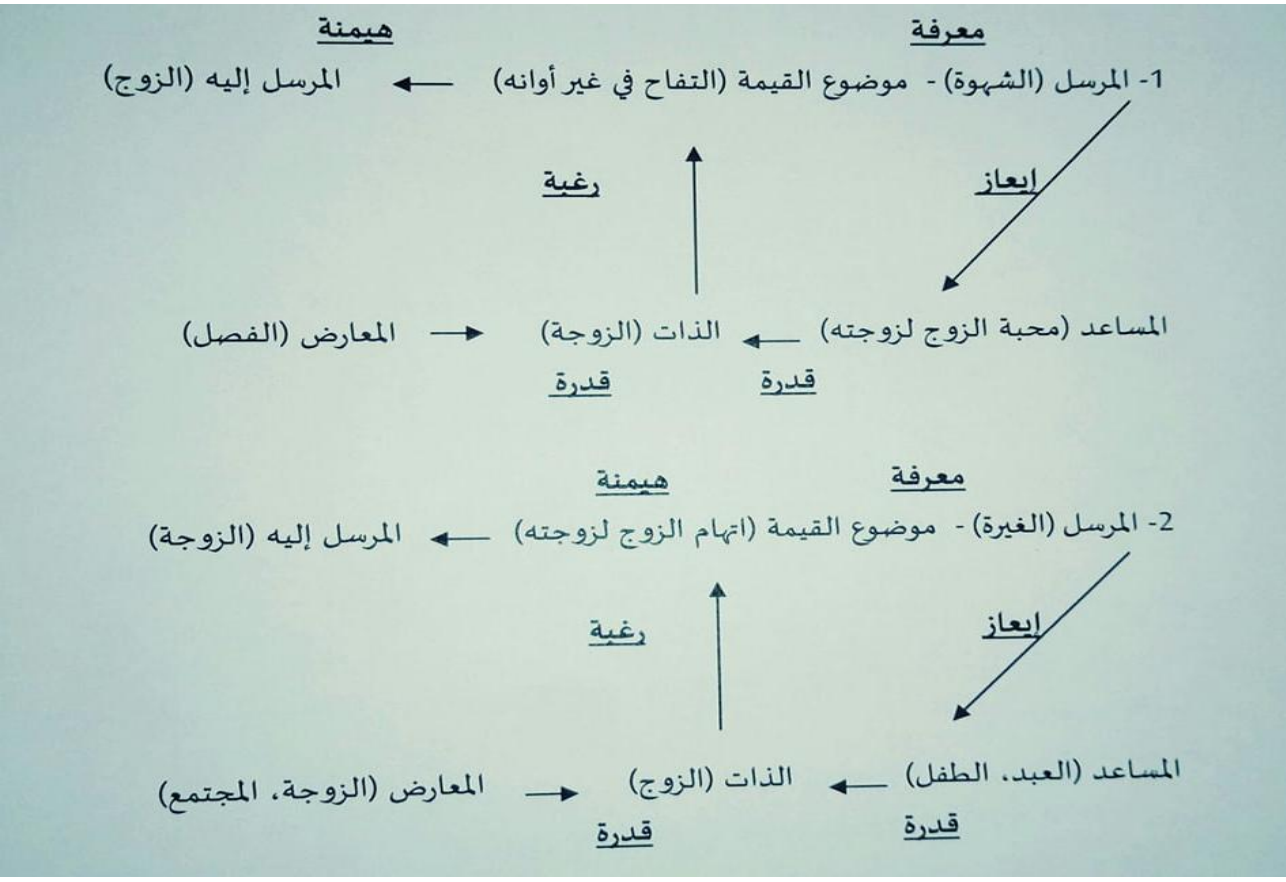
و ف= وضعية افتتاحية، ض= اضطراب، ت = تحوّل.

و ن= وضعية نهائية(ختامية) ، >= الاستتباع.

وجاءت مقاطع القصة متوالية، حيث كلما انتهى مقطع ظهر إثر الحل اضطراب جديد يستند على إعادة النظر في قيمة هذا الحل من وجهة نظر الشخصية الأساسية (الزوج).[38]

2-5- البنية الفاعلية:

لقد بنيت القصة على ثلاث بنيات فاعلية، تمثّل كل بنية مقطعا من مقاطع القصة كما هو مبيّن في الأشكال البيانية التي يقترحها الباحث:



3-5- نظام المحتوى:

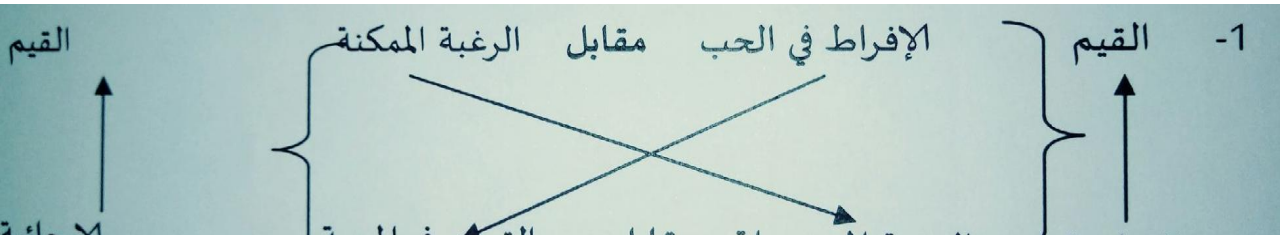
أ- المسار الغرضي:

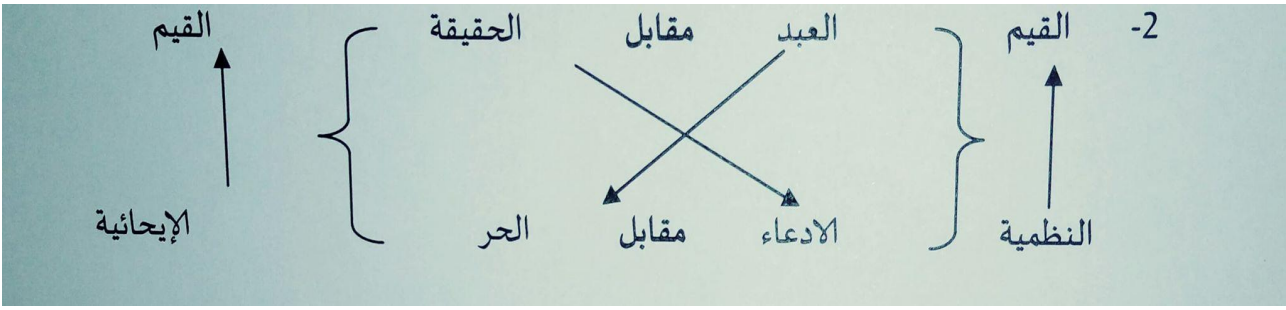
لقد صوّرت القصة للمتلقي حسب الباحث ثلاث مسارات متخالفة لشخوص القصّة لخّصها فيما يلي:

- المحبّة المبالغ فيها التي استفادت منها الزوجة الشريفة من زوجها عادت عليها بالضرر الذي كلّفها حياتها، بعد أن تسبّبت غيرة الزوج في قتل زوجته.
- عبْد أسودٌ عديم الأخلاق، يتّهم زوجة شريفة في عرضها مستغلا افتكاكه لتفاحة من طفل صغير، يحكم عليه الخليفة بالإعدام، لكنّه يفتدى نفسه بعد ذلك حينما يقبل سيّده بحكاية يرويها له مقابل حياته.
- شيخٌ عطوف (والد الزوجة)، وبرغم حزنه على مقتل ابنته إلا أنّه يعمل على إنقاذ زوجها من الهلاك حتى لا تتضاعف المصيبة.

ب- البنية الدلالية العميقة:

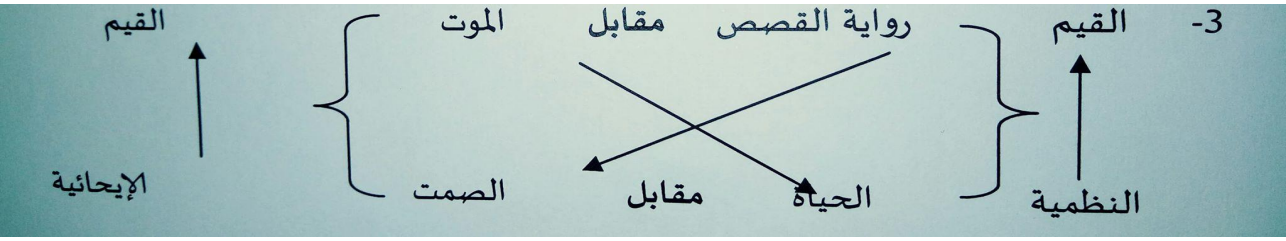
من خلال المسار الغرضي لشخوص القصة المنبني على علاقات جسّدها بورايو ضمن مربّعات سيميائية، تبعا لظهورها في المقاطع الثلاثة السابقة.





حيث يحيل هذا المربع إلى علاقة الإفراط في الحب التي كانت نتيجتها سلبية على مصائر الشخوص في هذه القصة، وفي قصّة سابقة (قصّة الصعلوك الأول).

يشير هذا المربع إلى لعب العبد لدور سلبي في هذه القصّة، كما في قصص أخرى سابقة فيكون دائما سببا في تدهور مصائر الأبطال، من خلال ظهوره في أزمنة حصول الخديعة



والتهديدات...إلخ.

حيث يحيل المربع السيميائي هنا إلى نفس القيم والعلاقات المشتركة في جميع نهايات القصص السابقة، التي قام بها الباحث بتحليلها في الفصل (الحكاية الإطار لقصّة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود).[39]

6-استنتاجات:

يمكن تلخيص ما أمكن التوصل إليه من خلال هذه الدراسة (المسار السردي وتنظيم المحتوى) في النقاط التالية:

1- تشترك الحكاية المتضمنة محل الدراسة وباقي الحكايات المتضمنة الأخرى من جهة و الحكاية الإطار من جهة ثانية، في ميزة متكررة تتعلق بحضور قيم أخلاقية واجتماعية يعود لها أمر تحديد العديد من المسارات والقرارات الإنسانية، حيث أنّ بورايو لا يستبعد العنصر الثقافي والاجتماعي من النسق العام الذي انبنت عليه نصوص حكايات ألف ليلة وليلة، وهو ما يسيء إلى

توجيه التحلل السيميائي حسب منتقديه، بعد أن يتجاوز بذلك أحد أهم مبادئ النظرية السيميائية (مبدأ المحايثة المتعلقة بالداخل النصي).

2- في تجاوزه لتوصيفات النظرية الغريماسية أيضا، عدم التزامه بالمربع السيميائي، وهو ما تجلّى في قصة "الصبية المقتولة ظلما"، فالمربعات الثلاثة السابقة تقوم على علاقة واحدة هي "علاقة التضاد"، بينما تغيب العلاقتان (علاقة التناقض وعلاقة التكامل) اللتان يتضمنهما المربع السيميائي، وهو أمرٌ أكّده الباحث، في أنّ طبيعة النص المدروس هي التي تفرض التكيّف المنهجي مع الآلية النقدية.

3- إنّ تجلّي المسار الغرضي للقصّة من خلال خطاطة المربّع السيميائي الرامي إلى كشف البنية الدلالية العميقة يضفي بعدا منطقيا لتحليل القصة، وهو ما يمكّن من تعويض قصور التحليل الشكلي والتقطيعي للملفوظ السردي.

إنّ الكشف عن نظام المحتوى للنص السردي - محلّ تحليل الباحث - من خلال إجلاء البنية السطحية أو البنية العميقة الممثلة في التركيب الدلالي، كان الهدف الأساس لدراسة الناقد.

7-نتائج عامة:

أ- في دراسته لمختلف نصوص القصص الشعبي - على وجه الخصوص- والتي اشتغل عليها في الكثير من مقارباته، استند "عبد الحميد بورايو" على مرجعيات نقدية وتحليلية غربية عديدة تعود إلى كل من: التحليل البنيوي الوظائفي "لفلادمير بروب"، البنيوية الأنتروبولوجية "لكلود ليفي شتراوس"، البنيوية التكوينية "للوسيان غولدمان"، السيميائية السردية "لألجرداس جوليان غريماس" إضافة إلى أفكار "كلود بريمون" وتحليلاته السردية، حيث أفاد من كل أعمال هؤلاء الأعلام خاصة على المستوى الإجرائي.

ب- لقد حاول بورايو من خلال دراسته (المسار السردي وتنظيم المحتوى) تبيان غنى النتائج التي يمكن تحقيقها عن طريق الآليات المستمدة من النظرية السيميائية السردية من خلال تفكيك النصوص المدروسة وإعادة تركيبها من جديد بلغة علمية منطقية ترمي إلى محاولة رصد الظاهرة المدروسة والمسك بجوهرها وإظهار قواعد توالدها.

ج- أظهر الباحث أنّ علاقات التضمن التي تمثل أهمّ سمة لقصص مدونة ألف ليلة وليلة لا تمثل ميزة شكليّة فقط، تتوالد من خلالها الحكايات في إطار نسقها العام، بل هي مبرر أيضا في مستوى البنية العميقة، حيث تمّ توظيف هذه القصص المتضمّنة لأجل توكيد القصص الإطار وهي أيضا ميزة تجعل قصص الليالي غير قابلة للتصانيف العالمية للحكاية الشعبية.

د- يؤكد النّاقد من خلال دراسته محاولة إظهار قدرة المناهج النقدية الحداثية في استنطاق النص السردي العربي على اختلاف أصنافه وامتداد أزمنته من خلال إمكانية استجلاء مختلف بنياته (السطحية والعميقة).

هـ- لكي يظهر بورايو مدى توفيقه في فهم العوالم التخييلية للنصوص الحكائية وتشخيص أشكالها التعبيرية وكشف تقنياتها السردية يعمد إلى استثمار مقولات النظرية السيميائية بعد الإنصات إلى خصوصية النص السردي محل الدراسة وبعد التعرّف أيضا على ظروف ولادته (الاجتماعية النفسية، الثقافية...إلخ)، وكذا استثمار آليات قرائية أخرى (الأنثروبولوجيا البنيوية على وجه التحديد).

و- تتّسم مقاربات بورايو النقديّة باجتهاداته في ابتكار آليات خاصة به في تحليله للنصوص السرديّة الحكائية بعيدا عن الممارسة الميكانيكية الفجّة، محاولا بذلك إثبات مدى استيعابه لمفاهيم و آليات المناهج النقدية النصّانية،وكذا وعيه النقدي إلى ما يمليه النص من انسجام منهجي بعيدا عن محاولة فرض منهج بعينه.

ز- ما يميّز تحليلات بورايو النقديّة أيضا للنصوص التي يشتغل عليها، توظيفه لآليات مناهج متعددة كما فعل العديد من النقاد، وهو ما يظهر في دراسته للعديد من حكايات ألف ليلة و ليلة التي أخضعها لهذا الأنموذج التحليلي .

مصادر البحث ومراجعه :

1- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، منشورات السهل، الجزائر، د ط 2009 .

2- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1994 .

3- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات) الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007 .

4- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة) دار السبيل الجزائر، د.ط، 2008.

5- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسات لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) دار الغرب، وهران، د.ط، 2003.

هوامش البحث وإحالاته :

[1]- حوار مع عبد الحميد بورايو، حاوره علي ملاحي: www.almaktabah.net،عن عبد الرحمن بن زورة، شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي المعاصر (المفهوم والتحولات)، مركز الكتاب الأكاديمي، الجزائر، ط1، 2018 ص 276

[2]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، منشورات السهل، الجزائر، د ط 2009 ، ص 25.

[3]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 89.

[4]- عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة ، 2000-2001، ص 56

[5]- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات) الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص5.

[6]- المرجع نفسه، ص 123.

[7]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1994،ص:5. - م . ن ، ص 259.

[8]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر ،2011، ص 84-85

[9]- ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006، ط.1، ص 33-34.

[10]- ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، د.ط، 2009، ص:120

[11]- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص15.

[12]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة) دار السبيل الجزائر، د.ط، 2008، ص5.

[13]- فاطمة قمولي، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو، مخطوط مذكرة ماجستير قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، 2014-2015، ص57.

[14]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،ج.1 1997، ص95.

[15]- عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته)، ص56.

[16]- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1994 ص2.

[17]- عبد الملك مرتاض، النص الأدب من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، 1983، ص3.

[18]- محمد عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1985، ص42.

[19]- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافة، د.ط 2002م، ص126.

[20]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص89.

[21]- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص127.

[22]- فاطمة قمولي ، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو ، ص91.

[23]- ينظر: صالح الدين ملفوف، التجربة النقدية السيميائية في الجزائر (معالم وأعلام)، محاضرات الملتقى الدولي الثامن "السيمياء والنص الأدبي".08-09 – 10نوفمبر 2015 جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر .

[24]- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسات لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) دار الغرب، وهران، د.ط، 2003، ص05.

[25]- ينظر: رشيد بن مالك ،السيميائية السردية، ص35.

[26]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص06.

[27] Nikita Ellisseef, Themes et Motifs des Mille et une nuits, Essai de classification Institu français de damas, Beyriuth, 1949, P.9.عن المرجع السابق

[28]- ينظر: م ن، ص10.

[29]- ينظر: م ن ،ص14-15.

[30]- ينظر: م ن، ص17.

[31]- ينظر: م ن، ص15.

[32]- م ن، ص17.

[33]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، در النهار للنشر، مكتبة لبنان، ناشرون، ط.1، 2002، ص47.

[34]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص16.

[35]- ينظر: م ن، ص16.

[36]- ينظر: م ن، ص18.

[37]- م ن، ص28.

[38]- ينظر: م ن، ص235

[39]- ينظر: م ن،ص 239 -240

انسجام القصيدة العربية المعاصرة قصيدة "الجِسرْ" لمحمود درويش

The Coherence in contemporary Arabic poem «The bridge » of Mahmud Darwish

د.خليل صلاح الدين بلعيد

قسم اللغة والأدب - المركز الجامعي سي الحوّاس – بريكة(باتنة)

Belaid_28@hotmail.fr

تاريخ الإيداع: 2019/10/04 تاريخ القبول: 2021/04/27 تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخّص:

الانسجام معيار من المعايير النصيّة السّبعة، ينفرد باستمراريّة الدّلالة التي تنجم عن العلاقات غير الظاهرة داخل النصّ، فهو الذي يجعل المتلقي يتوصّل إلى فهم النصّ ومضامينه، كما يتوصل إلى تأويل خلفياته.

وبناءً على ذلك، ستحاول هذه الدّراسة أن تجيب عن مدى تحقيق معيار الانسجام في قصيدة "الجسر" لمحمود درويش. من خلال معاينة معنى الانسجام، والوقوف على ما احتوته القصيدة من مبادئ الانسجام؛ مبدأ السياق، ومبدأ التّأويل المحلّي، ومبدأ التّغريض، ومبدأ التّشابه، وما احتوته، كذلك، من عمليات الانسجام؛ أطرًا، ومدونات، وسيناريوهات، خطاطات.

الكلمات المفتاحية: الانسجام، مبادئ الانسجام(-السياق- التّأويل المحلّي- التّغريض- التّشابه)، عمليات الانسجام(-الأطر-المدونات- السيناريوهات- الخطاطات).

Abstract:

The Coherence is one of the seven textual norms, which is exclusive to the continuity of significance from the invisible relationships within the text; It is coherence which makes the recipient come to understand the structure and contents of the text and his/her ability to interpret its backgrounds.

Accordingly, this study will attempt to answer the extent to which the standard coherence is achieved in the poem "**The Bridge**" by Mahmoud

Darwish. previewing the coherence's meaning, and what it contained from the coherence principles, such as: context, the local interpretation, the matisation, and similarity، as well as analyzing its processes; Frames, scripts, scenarios, schemata.

Keywords: Coherence, Coherence principles (-Context-Local interpretation -Matisation -Similarity) coherence Processes (-Frames -Scripts -Scenaries -Schemata)..

تقديم:

الانسجام مفهوم يتحدّد على مستوى بنيّة الخطاب الكليّة، إذ "يرتبط به طرفان: الأوّل داخل النّصّ (ظاهر) تحمله الأدوات الظّاهرة للربط، والثّاني خارج النّصّ(تداولي)"[1]. فيتّصل اتّصالاً وثيقاً برصد التّرابط والاستمراريّة في عالم النصّ.

فهو، من هذا المنظور، يؤدي إلى أن يكون الخطاب أو النّصّ مقبولا دلاليّا وتداوليّا، ليكون، بذلك، منسجمًا في ذهن المبدع والمتلقي على حدّ سواء، حتى يستطيع أنْ يفهمه ويؤّوله.

1. موضوع الخطاب:

يمثّل موضوع الخطاب الأداة الكاشفة عن مضمون فحوى الخطاب، باعتباره "بنية كلّية ترتبط بها أجزاء الخطاب وأن القارئ يصل إلى هذه البنية الكلّية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال، على أن البنية الكلّية ليست شيئًا معطى، حتى وإن كانت هناك بنيات متنوعة أو مؤشرات على وجود هذه البنية وإنّما هي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلّى كلية الخطاب ووحدته"[2] فالمعنى الدلالي الذي ينحصر في بنية الخطاب، ما هو سوى متتالية تسهم في موضوع القضية التي تعالجها "بمعنى أن كلاً من موضوع الخطاب والبنية الكليّة تمثيل دلالي إمّا لقضية ما، أو لمجموعة من القضايا، أو لخطاب بأكمله"[3].

للمتلقي دور في تحليل العمليات التي يسلكها من أجل إعادة بناء موضوع الخطاب، وقد افترض **فان دايك** "أنّ القواعد الكبرى للدّلالة النصّية موجودة في نموذج سيكولوجي للعملية أيضا"[4]، ممّا يحتّم على المتلقي أن ينظّم معلوماته ويختصرها وَفق العلميات الآتيّة:

✓ **عمليّة الحذف**: تعني أن "كلّ المعلومات العرضية قابلة للحذف دون أن يخلف ذلك أثرًا دلاليًّا في البنيّة الكلّيّة إلاّ أنّها غير قابلة للاسترجاع"[5] وهذا ما نجده في المقطع [02]:

[التَّسَوُّلَ تحْتَ ظِلِّ وَكَالةِ الغَوْثِ الجَدِيدهْ./الطَّلْقَةُ الأولى أَزَاحَتْ عَنْ جَبِينِ اللَّيْلِ/أصابتْ قلبَ جُنْديٍّ قديمْ/.. عَيْنَا حبيبتيَ الصَّغِيرهْ][6]

استخدم الشاعر صفات لتوضيح ما قبلها من موصوفات: فالصفة الأولى (الغوث) والثانية (الطلقة)، والثالثة (جندي)، والرابعة (حبيبتي)، ففي هذه الحالة نستطيع أن نحذف كلّ الصّفات (الجَدِيدةْ) و(الأولى)، و(قديمْ..)، و(الصَّغِيرةْ)، لأنّها لا تفرض معلومات لاحقة، والوصف عندئذٍ يعدّ في هذا المقطع وصفًا عرضيًّا قابلا للتّغيير.

✓ **عمليّة حذف المعلومات المكونة لإطار أو مفهوم ما**: بمعنى أنّ"المعلومات تعيّن أسبابًا ونتائج وأحداثًا عادية أو متوقعة"[7]. ففي بداية القصيدة، يصرّح الشّاعر عن عزم الفلسطيني قائلا:

[مَشْيًا على الأَقْدَامِ،/

أَوْ زَحْفًا على الأَيْدِي نَعُودُ](8)

نجد أنّ تصريح الشّاعر في السّطرين (العبارتين)، يمكن لنا أن نحذف العبارة الثانية لأنّها متضمنة في إطار العبارة الأولى، في بداية المقطع الشعري (مَشْيًا على الأَقْدَامِ)، كما يمكننا أن نسترجعها، لأنّها جزء من المعنى، ولا نستطيع ذلك خوفًا من الإساءة للخطاب الشعري، وتفاديًا لتكسير الوزن الشعري.

✓ **عمليّة التّعميم البسيط** :" كل تتابع قضوي، تقع من خلاله تصوّرات، يستوعبها تصوّر أعلى مشترك، تحلّ محلّه قضية لها هذا المفهوم القضوي"[9] يتعلّق بحذف المعلومات الأساسيّة.

نعود إلى المثال السّابق، حيث نستطيع أن نحذف معلومات أساسيّة من المقطع دون أن يخلّ ذلك بالمعنى الذي سطّره الشّاعر، ونبقي عبارة (مَشْيًا على الأَقْدَامِ،) مع (نعود) بعد إلغاء ما بعدها،(زَحْفًا على الأَيْدِي)، لنقرّ أنّ العودة ستكون حتمية على الأقدام.

2. **العنوان**:

يمثل العنوان البنية الموازية للقصيدة العربية المعاصرة دلاليّاً وتركيبيًّا، ويمتلك المعنى الكلّي للخطاب، "فيمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، كما يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة"[10] فهو الأساس الذي يعتمد عليه في بنائها. فما دلالات عنوان القصيدة التي بين أيدينا باعتباره نصًّا موازيًّا لها، وما هي طريقته في أداء الدلالة ؟

الجسر: هو القنطرة، أي"جسر مقوسٌ مبنيٌّ فوق النّهر يُعبَر عليه"[11]. وهو كذلك" الحدّ الفاصل بين أرضين"[12] و"رمز مركّب يدلّ على التّواصل، والتقريب والقدرة على الحركة، وعبور

الحدود، والوصول، والترابط، والمرور، وهو يرسي أسس الاجتماع ولمّ الشّمل"[13] "وهو على أنواع كالجسر الثابت والجسر المتحرك والجسر العائم والجسر المعلق"[14]

والعبور في الأدب الفلسطيني يدلّ على "حدث شخصي يولّد تجربة داخلية مؤلمة بكل ما فيها من تعقيدات، كما أن الجسر مكان انتقالي تغييري وعتبة تقع بين فواصل الزمن الطبيعي وخارجها. في قلب الذاكرة ومكنوناتها الأليمة."[15]

فالعنوان الرئيس "الجسر" جملة اسمية، خبرها محذوف، يمكن لنا أن نعيد المحذوف الذي نقدره بالضمير الغائب (هو)؛ أو باسم الإشارة (هذا)، فنقول عندئذٍ: هو الجسر أو هذا الجسر، فحذف المبتدأ في هذه الحال كان لعلة ذات جمالية هي الإيجاز بالحذف حيث جمالية القول البلاغي.

وبهذا تكون القصيدة" أشبه ما تكون بالسيرة الجماعية التي تصوّر صراع المتسللين إلى أرض فلسطين ضدّ المحتلين لها وكان الجسر – وقد ذكر في عنوان النص معرّفًا - هو بؤرة المواجهة الحقيقية بين الطّرفين. إنّ تبئير المكان منذ العنوان دليل على أهميته في الصّراع الدّرامي بين الشّخصيات القصصية في القصيدة ولهذا احتلّ الحديث في شأنه أكثر من حيّز داخل النصّ."[16]

3. مبادئ الانسجام:

3-1 مبدأ السياق:

الخطاب الشّعري عامة ما هو سوى فعل يرتكز على التّواصل، أي أنّه "فعل تواصلي يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة)، فإنّه لا محالة متوفر على سياق، وليكن داخليًّا أو خارجيًّا"[(17)] ولا بدّ أن نعتمد على النصّ نفسه لندرك" المبدأ العام الذي يحدد أهمية ودور السياق في فهم وتأويل"[(18)] الخطاب الدرويشي، وبالتالي علينا أن نعرف أوّلا: المتكلم من هو الشاعر الذي أبدع هذا الخطاب؟ ثانيًا: المتلقي: لمن وجّه هذا الخطاب تحديدًا، ثالثًا المكان: أين أبدع هذا الخطاب؟ رابعًا: الزمان: متى تمّ إبداعه؟

3-1-1 المتكلم:

يشكّل الطّرف الأهمّ في العملية التّخاطبيّة "فبدونه لا يكون هناك خطاب؛ لأنّه طرف الخطاب الأوّل الذي يتجّه به إلى الطّرف الثّاني ليكمل دائرة العمليّة التّخاطبيّة، بقصد إفهامه مقاصده أو التّأثير فيه، ولذلك فإنّه يختار ما يتناسب مع منزلته ومنزلة المرسل إليه بما يراعيه عند إعداد خطابه، وفق ما يقتضيه موقعه"[(19)]، وبما يتوافق مع السّياق العام.

نتساءل: من المتكلم (الشّاعر)؟ إنّه الشّاعر الفلسطيني محمود درويش (1941-2008) الذي ملأ الدّنيا وشغل النّاس بعبقريّة مميّزة رفعته إلى مصاف الشّعراء العالميين. وقد أعلن عن نفسه صراحة على غلاف الديوان (الأعمال الأولى1) محمود درويش الجزء(1)، حيث توجد قصيدة (الجسر) التي تتواجد ما بين الصفحة 366 إلى الصفحة 370، ضمن ديوان"حبيبتي تنهض من نومها"(1970).

2-1-3 المتلقي:

يمثّل المتلقي الطّرف الثّاني للعمليّة التّخاطبيّة، فإليه"تتّجه لغة الخطاب التي تعبّر عن مقاصد المرسل، وعليه فإنّه يمارس، بشكل غير مباشر، دورًا في توجيه المرسل عند اختيار أدواته وصياغة خطابه، وذلك بحضوره العينيّ أو الذّهنيّ؛ انطلاقًا من علاقاته السّابقة بالمرسل وموقفه منه ومن الموضوعات التي يتناولها الخطاب"[20]، فهو الذي يقوم بتفكيك الخطاب ويحاول أن يؤوّله.

ندرك تمام الإدراك أنّ الشّاعر أراد من إبداعه هذا أن يمرّره إلى متلقٍّ ملتزم بكل ما هو قومي، مفتخر بانتمائه إلى هذه الأرض الطّيّبة، مسرى الرسول صلّى الله عليه وسلّم.

3-1-3 الإطار المكاني:

يرتبط المكان "بالذاكرة الجماعية، إذ يشكّل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتختلق عبر المتخيّل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان، لأنها تسجّل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذّات ممّا يعيد الذّاكرة إلى الارتباط بالمكان"[21] لأنّ العلاقة التي تشدّ الشاعر بالمكان "هي أحد أوجه علاقة الإنسان بالواقع والمتخيّل في العمليّة الإبداعية"[22] التي يقدّمها للمتلقي.

فالشّاعر أدلى بمؤشرات مكانيّة استخدمها، من بينها: -الجسر – الحدود – النهر - الوطن(أرض فلسطين).

- الجسر: [يَقِفُونَ عندَ الجِسْرِ]؛ - الحدود: [حرسُ الحُدُودِ مُرَابِطٌ/يحْمي الحُدُودَ مِنَ الحَنِينْ]؛

- النهر: [كانتْ مياهُ النَّهْرِ أَغْزَرَ]؛ - الوطن [ما زالَ يَحْلم بِالوَطَنْ]

إنّ تبئير المكان، انطلاقا، من العنوان،"الجسر" لدليل قاطع على أهميته في الصّراع الدّرامي بين الشّخصيات القصصية في القصيدة، بين(العائدين الثلاثة، وجنود الاحتلال) ولهذا احتلّ الحديث في شأنه أكثر من حيّز داخل النصّ. فهو، كمكان، قد احتلّ من القصيدة حيّزها الأكبر، واتّخذ منه موقعًا عسكريًّا لمراقبة كلّ متسلل إلى أرضه واتّخذ معبرًا لتحدي القرارات العسكريّة ولإعادة الصّلة بالوطن.[23]

3-1-4 الإطار الزماني:

نجد الإطار الزّماني الذي كُتبَ فيه هذا النصّ المعلن عن تاريخه كتابةً في الصفحة[ص323] من الديوان، الذي يحدّد تاريخ [1970] هو الزمن الفعلي لإنجاز هذا العمل الفنّي، كديوان، فقط.

وبرغم أن نصّ "الجسر" يدور حول زمن العودة، صراحة، إلاّ أنّ الراوي(الشاعر) الذي تتبّع "حدث التسلّل بالرؤية والذاكرة. إنّ هذا الصوت الذي يتولى إيراد الحادثة والتعليق عليها يدمج زمانها الماضي بزمانها الحاضر حين يركّب الكلام بهذا الإدماج بين ملفوظات السطور الشعرية وبين الأزمنة التي يعاينها ويستدعيها بالتذكّر"[24]

3-2 مبدأ التأويل المحلي:

يرتبط مبدأ التأويل المحلي "بما يمكن أن يعتبر تقييدا للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضا بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زمني مثل (الآن) أو المظاهر الملائمة لشخص محال إليه"[(25)]. "فالمتلقي مدعوّ إلى عدم إنشاء سياق يفوق ما يحتاج إليه للوصول إلى فهم معيّن لقول ما"[(26)].

فالنصّ الشعري تمحور حول عملية العودة، من بدايته إلى آخره، والشاعر لم ينحز عن مساره الذي رسمه له، فالحدث الفعلي جرى على متن الجسر، الذي كان فاتحة أمل، رغم الصّعاب التي واجهت العائدين.

3-3 مبدأ التغريض:

يقوم مبدأ التغريض في الخطاب الشعري على نقطة محورية يدور حولها النصّ، والشاعر، هنا، لجأ إلى الشعر لينقل لنا أحاسيسه، ومشاعره تجاه شعب فلسطين، وحياته المأسوية، لأنّ الجسر – في نظره – "حياة معلقة بين الدخول والخروج، والذات والآخر، وهو فيض من الثّنائيات، وبرزخ بين منفى وأرض مجاورة."[27] ففي هذه القصيدة لم يكن هو أحد شخصياتها، كما هو الحال، في قصيدة، (كتابة على ضوء بندقية)، وإنما هو شاهد، فقط، على جرائم الاحتلال الصهيوني، أو راوٍ لبشاعة تصرفات جنوده.

والغرض من هذا النص هو بيان مدى إصرار الإنسان الفلسطيني الذي يمتلك الإرادة الصلبة القوية، لتحقيق ما يريده، على أرض الواقع، بعيدًا عن السّاسة والسّياسة. وقد استحضر كلمة الجسر بصورة آليّة مركّزًا على لفت انتباه المتلقي، كي ينسجم مع الخطاب، فكان أن استخدم هذه الكلمة عددًا من المرّات، ضمن قصيدة قصيرة.

4-3 مبدأ التشابه:

نستشف مبدأ التّشابه من قراءتنا لقصيدة " الجسر"، أنّنا "لا يمكننا أن نفصل قصائد محمود درويش عن سيرته النضالية التي أثبت من خلالها أن الانحياز إلى قضايا الخير والحق والجمال هي سمات إنسانية شاملة لكل زمان ومكان، لا يمكن أن تكون بمنأى عن الحس الوطني الأصيل الذي استهدفه الخطاب الجمالي الذي ظلل نصوص ذلك الشاعر المفعم بحب الوطن، والدفاع عنه ضد المحتلين الذين أتوا من شتّى أنحاء الأرض ليعيدوا تشكيل الأسطورة، وليطردوا السكان الأصليين، ويقيموا دولتهم العنصرية"[28].

5-3 أزمنة الخطاب:

يعدّ الزمن عنصر أساسي لتشكل أيّ عمل أدبي، وترابط جمله "المختلفة في النصّ باعتماد عامل الزمن، وهذا الزمن درجات يتوزّعها مستويان حسب نوع الزمن مستوى الزمن الخارجي (أو الزمن المعطى الأولي) ومستوى الزمن الداخلي"[29].

1-5-3 مستوى الزمن الخارجي:

يحكم هذا المستوى زمنين: زمن الكتابة، الزمن القارّ لأنه تمّ وانقرض، وزمن القراءة، الزمن المتجدد بفعل كلّ قراءة[30]. فزمن الكتابة يتصل بمبدع النص/الخطاب الذي أنشأه في زمن محدّد، تمّ فيه كتابة النصّ الإبداعي المتمثل في القصة الشعرية "الجسر" التي كتبت ضمن ديوانه" حبيبتي تنهض من نومها" الصادر بتاريخ1970. حسبما هو مصرّح به في الأعمال الأولى"1"،و"الشاعر في زمن الكتابة ينظر إلى الحياة من طرف خفيّ وقد يتجاهل الموقف الزمنيّ لئلا يخلد شعره إلى المناسباتيّة فيركن إلى الانتهاء"[31].

أما زمن القراءة المرتبط بقراءات نقدية متعددة، فكلّ ناقد يقرأ النص/الخطاب المراد تحليله وفق رؤيته، "ومن سماتها الأساسية السّيرورة، ولعلّ زمن قراءتنا الآن يختلف جذريًّا عن زمن القراءة الماضويّة"[32].

2-5-3 مستوى الزمن الداخلي:

يطلق علي آيت أوشان على هذا النوع بالزمن التخييلي و"هو زمن يتوزع عبر فضاءات النصّ ويتجسّد بالكتابة، وليس من الضروري أن يتماثل مع زمن التخييل، فقد يؤسس على الاختلاف والتنويع بين الأزمنة، وقد يلعب المبدع على التماثل تبعًا لحالته النفسية"[33]. حيث يتوفر هذا الزمن في عالم الخطاب، إذ تدلّ عليه" صيغ الأفعال التّامة والناقصة وكذلك ظروف الزمان وبعض البنى التركيبية الأخرى في الجملة"[34]، وتمثل الأفعال في هذا المستوى الوسيلة المثلى، حيث" تنقسم في كل كلام إلى نوعين:

✓ أفعال أساسيّة وضرورية في تمثّل الأحداث الرئيسية في عالم الخطاب، وهي التي لا يمكن أن يستغني عنها المتلقي لأنها تمثّل المعالم (repères) التي تقوم عليها تضاريس الخطاب، هذا من حيث مدلولها المعجمي. وهي أساسية في تمثّل الأزمنة المقترنة بأحداثها وهذا من حيث مدلولها الصيغي. فانتظام عالم الخطاب يقوم في جزء كبير منه على هذين المدلولين المجتمعين في ألفاظ الأفعال.

✓ أفعال ثانويّة تُعِينُ على تمثّل الأحداث ولكنها ليست ضرورية إذ يمكن الاستغناء عنها، وهي في التركيب مرتبطة بالأفعال الأساسيّة وتابعة لها"[35]. وللأفعال زمنان: زمن إشاري وزمن إحالي.

يرتبط الزمن الإشاري "بالمقام ارتباطًا مباشرًا؛ وهو يمثل نقطة مستقلة الوجود تُدرك لذاتها ولا تحتاج في ذلك إلى غيرها"[36]. ونتلمس هذا النوع من الزمن في القصيدة، حيث قال في المقطع الرابع:

والجِسْر، حينَ يَصِيرُ تِمْثالاً، سيُصْبِغُ – دونَ

ريبٍ – بالظَّهيرةِ والدِّماءِ وخُضْرةِ الموتِ المُفَاجِئْ[37].

يتوافر السطر الشعري الأوّل على فعلين: الفعل [سيصْبغُ]: زمن إشاريّ مستمرّ في المستقبل القريب، والفعل[يصير]: زمن إحاليّ ارتبط بما تلاه، بالفعل [سيصْبغُ]. نلحظ، هنا، الترتيب المنطقي الذي اعتمده الشاعر، حسب تعاقبه في عالم الخطاب، بالانتقال من: (تحولات الجسر)، الذي سيصير تمثالا للحرية، إلى (صبغه) بألوان مفاجئة.

وما نلحظه أن الشاعر ركّز على استعمال الزمن الحاضر، كما استعمل الزمن المرتبط بالمستقبل القريب لا غير.

- **الزمن الحاضر**: [نَعُودُ]؛ [تَقُودُ].
- **الزمن المستقبل الرقيب**: [سيُصْبِغُ]

فالزمن في النص الأدبي ميزته الأساس، أنه غير مستقر على حالة معيّنة، "فالزمان الواقعي تتلاشى ملامحه الأصليّة، وتتشكّل مرة أخرى تبعًا للإطار التخييلي الذي يصنع أحداث الخطاب ووقائعه، وكذلك الأمر بالنسبة لزمن إنتاج الخطاب وتلقيه، حيث تأخذان معنى السطحية ومنحى العمومية، ومع ذلك يظلّ الخطاب الشعري يدين ولو بالتلميح للقيد الزماني الحقيقي"[38].

6-3 ترتيب الخطاب:

يهتمّ الانسجام بالاستمرارية الدلالية في عالم النص"التي تتجلى في منظومة المفاهيم (concepts) والعلاقات (relations) الرابطة بين هذه المفاهيم. وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعًا، أو تلقيًّا واستيعابًا"[39] و"هذا التعريف يتضمن عنصرين أساسيين **المفاهيم**: الصورة الذهنية عن الشيء، وتتخذ أكثر من شكل أو مسمى وتتباين فيما بينها فبعضها خاص يتمركز حوله جزء من النصّ، وبعضها عام يشمل النص كلّه. و**العلاقات**: وهي الروابط التي تصل بين المفاهيم، سواء كانت علاقات اتصال أو علاقات انفصال"[40].

والانسجام يتمّ على مستوى البنية العميقة للنص، فيسهم في تماسكه دلاليًّا، وهذا ما جعل دي بوجراند يربط المفاهيم والعلاقات بهذا المعيار الذي "يتطلب من الإجراءات ما تتنشّط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه وتشتمل وسائل الانسجام على:

- العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص.
- معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.
- السّعي إلى التّماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية ويتدعم الانسجام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم"[41].

فالعلاقات تتواجد عبر الخطاب الشعري بتفاوت محققة بذلك -حسب نظرنا- نوعاً من التواصل، رغم أنه "قد يوحي بعدم الخضوع لهذه العلاقات، ولكنه ما دام نصًّا تحكمه شروط الإنتاج والتّلقي فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنّما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى"[42] وسنقف عند البعض منها: علاقة السبب بالنتيجة، علاقة الإجمال والتفصيل.

3-6-1 علاقة السبب-النتيجة-:

العلاقة السببية عنصر من العناصر المنطقية التي "تربط بين مفهومين أو حدثين، أحدهما ناتج عن الآخر"[43] الذي يترتب فيه السبب على المسبب عنه.

فالشيخ وجماعته مصرّون على العودة إلى الديار، لكن جنود الاحتلال تواجههم، بطلقات نارية، «أصابتْ قلبَ جُنْديٍّ قديمْ» فأردته شهيدًا، ثمّ وجّهت طلقة ثانيّة، فـ«كانَ الشَّيْخُ يسْقُطُ في مياهِ النَّهْر..» شهيدًا، مخلّفًا وراءه «البنتُ التي صارتْ يتيمهْ»، واغتصبت دون أدنى رحمة، فـ«كانتْ ممزّقةَ الثِّيابِ»،وانطلاقًا من هذا المشهد الأليم نستشف بأنّ الفلسطيني مصرّ على استرجاع حقّه المغتصب، ولو بعد حين. وهذا ما أقرّه الشاعر في نهاية قصيدته. حيث قال: **(الجِسْر يكْبُرُ كلَّ يومٍ كالطّريقِ، وهجْرةُ**

الدّمِ في مياهِ النَّهْرِ تنْحتُ منْ حصى الوَادي

تماثيلاً لها لونُ النّجُومِ، ولسْعةُ الذِّكْرى،

وطعمُ الحبِّ حينَ يكونُ أكثرَ منْ عِبَادَهْ) ([44])

فالحلم بالعودة حقّ شرعي للشعب الفلسطيني، إنّه يكبر كلّ يوم في نفوسهم، ويزداد كِبَرًا كلّما قدّم الشهداء نفوسهم قربانا لله والوطن.

2-6-3 علاقة الإجمال/التفصيل:

تمثل علاقة الإجمال/التفصيل آلية من آليات نمو النص و"تعدّ إحدى العلاقات الدلاليّة التي يشغلها النص لضمان اتّصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معيّنة في المقاطع اللاحقة، وقد أشرنا أيضاً إلى أن هذه العلاقة تسير في اتّجاهين: إجمال تفصيل وتفصيل إجمال، مما ينقل النص من رتابة الوتيرة الواحدة إلى تنامٍ مطرد"[(45)]. حيث تعدّ هذه العلاقة ذات اتجاه مزدوج، يكون الإجمال سابقًا للتفصيل، وهذا الأخير يفسّر الأول ويشرحه.

نلحظ أن علاقة الإجمال/التّفصيل تشمل الخطاب الشّعري من خلال مستويات مقاطع القصيدة المتلاحقة، فقد أجمل الشاعر عبارة(كانوا ثلاثةَ عائدينْ: شيخٌ، وابْنَتُهُ، وجُنْدِيٌّ قَدِيمْ) ثمّ فصّل عودة هؤلاء الثلاثة في المرحلة الثانية، حيث كانت مجموعة من الطلقات، فكانت الأولى التي« أزاحتْ عن جبين اللّيل قبّعة الظّلام»، وأعقبتها الثّانية التي«أصابت قلب جندي قديم»، وجاءت الثالثة التي جعلت الشيخ« يسقط في مياه النهر» شهيدا، ولم يكتف المحتل بيتم الفتاة الفلسطينية، بل عمد إلى اغتصابها عنوة.

فالتفصيل الذي اعتمده الشاعر جاء ملتحما بالواقع الفلسطيني، انطلاقا من:[- الزّحف – العودة – الدم – طقطقة الرصاص – المقصلة – وكالة الغوث – الموت – الإبادة الجماعية..] وكل هذه الأعمال الإرهابية تدلّ على بشاعة المحتلّ وهمجيته التي ليس لها ما يشبهها على وجه الأرض.

4. انسجام المعرفة الخلفيّة في الخطاب الشعري:

لا بدّ أن نحدّد مؤشرات العالم الذي نتصوّره، والذي يتطلب تنظيمًا للمعرفة في الذاكرة وتنشيطها بكيفيّة تخدم فهم النص[(46)]. انطلاقًا من مفهوم الجسر، وبعض دلالاته، ثم ننتقل إلى عمليات الانسجام من خلال الأطر، والمدونات، فالسيناريوهات، ثمّ الخطاطات.

4-1 الجسر ودلالاته:

ارتبط اسم محمود درويش عالميًّا بقضايا الإنسان العادلة، وعلى رأسها القضية الفلسطينية التي شغلت حيّزًا كبيرًا من إبداعاته الشعرية، وعلى أصعدة متعددة، منها الصعيد الإنساني/النضالي، الذي نسجله في كلّ أعماله الشعرية.

وقد رسم طريق العودة في قصيدته "الجسر" إذ جعل دلالته الأولى ترتبط بحقّ العودة، فهو حقٌّ" مقدّسٌ، لأنّه في وجدان كلّ فلسطيني، عاش على أمله،[طويلا]، وتشرّد في أنحاء الأرض وهو متمسّكٌ به، ومن أجله بدأ حركة الفدائيين منذ الخمسينيات، وأنشأ منظمة التّحرير، وأنشأ المجلس الوطني، وسطّر الميثاق الوطني، وكوّن عشرات النقابات والهيئات للمعلّمين والمهندسين والأطباء والفنّانين، عبر أقطار مختلفة من العالم".[47]

فحقّ الفلسطيني في العودة شرعيٌّ قانونيٌّ، "فلا وعد بلفور، ولا التّوصيّة بتقسيم فلسطين عام1947، ولا اتّفاقيّات الهدنة عام1949 ملزمة للفلسطينيين بشيء."[48] ولهذا حفظ الميثاق العالمي لحقوق الإنسان هذا الحقّ، من خلال مواد "تقضي بحقّ كلّ مواطن في العيش في بلاده، أو تركها، أو العودة إليها. حقّ العودة مرتبط بحق الملكيّة والانتفاع بها، والعيش على الأرض المملوكة. وحقّ الملكيّة لا يزول بالاحتلال. فلا يجوز انتزاع ملكيّة شخص من قبل سلطة احتلال. والاحتلال أصلاً غير مشروع في القانون الدّولي"[49]، فالعودة ،إذًا، حقٌّ مشروع وضرورة حتميّة لإنهاء النّزاع ونشر السّلام في المنطقة، وقد اعترفت الأمم المتحدة بتطبيقه على الشعب الفلسطيني منذ عام1969.

2-4 الأطر:

طريقة تمثل بها المعرفة الخلفيّة، فهي "تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية (prototypes) وأحداث قالبية (stereotypes) ملائمة لأوضاع خاصة. ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات. وحينما يواجه الإنسان سلوكًا أو حدثًا أو يريد أن يقوم به أو يفعله فإنه يستمدّ من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنيّة لتأويل ما وقع أو لإنجاز ما يريد"[50]. فهذه الأطر تمثل وضعيات تستعمل "حين يواجه شخص ما وضعية جديدة (...) فإنه يختار من الذاكرة بنيّة تسمى إطارًا، وهو إطار متذكر للتكيف مع الواقع عن طريق تغيير التفاصيل حسب الضرورة"[51].

وللإطار بعدان: "تنضيدي وإجرائي استعمالي، فالأوّل تتنضد معارفنا ومظاهر تجربتنا تنضيدًا جشطلتيًّا، وبالثّاني يكون تصوير المفاهيم في العبارة اللغوية إنتاجًا وتأويلاً"[52]. ويمكن لنا أن نستعمل هذه الطريقة في إنتاج الخطاب وفهمه، ويرى في ذلك منسكي "أن معلوماتنا

مخزنة في الذاكرة في شكل بنى مخصصة للبيانات يسميها تمثل مواقف نموذجية"[53]. حيث نستعملها بالطريقة التالية:

الأطر "تمثيلاتٌ نموذجيّة جاهزة لوضعية ما"[54]، تمثل مراحل متنوعة لفهم الخطاب الشعري المعاصر، بحيث توفر"جملة من المفاتيح والأدوات الذهنيّة بها يكون الاهتداء إلى المعنى، وتوجّه التّأويل والفهم"[55]. ونجد من بينها، أن الإطار العام لها، ينصبّ على موضوع عودة اللاجئين، وأن الأطر الفرعية تمثل ما تناثر على سطح النص، من مقاطع، فإذا ما حاولنا وضع المقاطع الخمسة للقصيدة، في إطارها المحدّد، انطلاقًا من إطار مشهد القرار الجماعي للعبور، أو من إطار الإصرار الصّادق على تنفيذ قرار العبور، أو من إطار ثالث، عرقلة العبور،ثمّ الإطار الموالي الذي يتجلّى في تصدّي العدوّ، وإطار أخير، هو إطار الاستحالة العبور.

فلا بدّ لنا أن نختار كل هذه المشاهد المتضافرة والمعبّرة عن إطار عامّ مرتبط بما آلت إليه حياة الإنسان الفلسطيني، سياسيًّا واقتصاديًّا؛ اجتماعيًّا وثقافيّا، وما قدّموه من قوافل لا عدّ لها من الشهداء الأبرار، تحت نير الاحتلال المتواصل منذ وعد بلفور، إلى يومنا هذا.

3-4 المدوّنات:

طوّر مفهوم المدونات بالقياس مع نظرية الأطر المعرفية التي جاء بها منسكي (Minsky,M)، غير أن مفهوم المدونات تختصّ بمتواليات الأحداث، كما اعتمد إيبلسون (Abelson,R.P) (1976) على مفهومها لتحري العلاقة بين المواقف والسلوك، وإذا استعمل في فهم النص، فإن هذا المفهوم يضمّ تحليلاً معيّنًا لعمليّة الفهم اللغويّ يقترح شانك (Schank,R.C) (1972) تسميته بالتبعيّة التّصوّريّة (المفهوميّة)، ولتمثيل معاني الجمل تمثيلا تصوّريًّا، جعل لكل جملة من الجمل شبكة تبعيّة تصوّريّة أسماها" المخطّط التّصوّريّ" (مجموعات تنظيم الذاكرة)، إذ يضمّ هذا المخطّط تصوّرات أو دلالات تربط بينها علاقات تعرف بالعلاقات التبعيّة[56].

وأيّ مفهوم يمكن أن يتشعب ويتمّ من خلاله تحليل المدونات مقتصرين على جانبين، ففي الجانب الأوّل، نركّز على كلمة (الجسر) المكررة ثماني مرات داخل النص، إذ أصبح يشكّل مقصلة لكل من يحلم بالعودة إلى الوطن، وهذا الأخير، يستدعي كلمة(العودة) بحالاتها المتعددة:

- إصرار الجماعة على العودة إلى أرض الوطن.[كانوا ثلاثة عائدين]
- عرقلة اللاجئين ومنعهم من العبور(العودة) إلى الضفة الأخرى.[لن يمرّ العائدون]

– استحالة العبور(العودة)[وعاد النّهرُ يَبصُقُ ضِفّتَيهِ/ قِطَعاً مِنَ اللَّحْمِ المُفَتّتِ/.. في وجوه العائدينْ]

فإنّنا في تحليلنا للمفردتين ترصّدنا أن (الجسر) و(العودة) إذا ما قمنا بتفكيكهما إلى: الجسر؛ التّواصل؛ عدم الانقطاع، العودة؛ الرجوع...فإن في هذا الإجراء ما ذهب إليه بروان ويول "بأن إحدى فوائده هي أنه يمثل جزءًا من فهمنا للجملة غير ظاهر على الصفحة"[57]. ممّا يحدث الربط بين الجسر/العودة أي تحقيق كلّي لحقّه المشروع في العودة إلى أرض الوطن.

4-4 السيناريوهات:

لا بدّ من تعريف معنى السيناريو (المخطط الذهنيّ) الذي يخضع لتقسيمات متنوعة، منها: السيناريو الكوني، "الذي يشكّل الحدّ الأدنى من الأعمال المتشاركة التي تُحَيَّنُ لإنجاز عمل ما، والتي هي متعالية عن خصوصيات الزمان والمكان، والتي تقبل أيضًا، كلّ أشكال التحوير"[58]. والسيناريو العلمي، "تقنيًّا محضًا، يشكل في العمق إجراءات ثابتة، تتعالى عن التّدخلات الفردية والاجتماعية والإيديولوجية، مثل السيناريو التقني لإنتاج الشّريط السّينمائي (التصوير..التحميض..)، أو سيناريو إنتاج "الليتيوم" كما حدّده بورس نفسه"[59]. والسيناريو الثقافي، "الذي يهمّنا في المقام الأوّل، يرتبط أساسًا بالموسوعة الثقافيّة وثانويًّا بالموسوعة الفرديّة، ولذلك فمن المستحيل أن يكون هو نفسه في كلّ التّحيينات. والواقع أن هذه الحقيقة، هي التي تجعله قابلاً لخدمة غايات التّوجيه بمرونة فائقة"[60]. وأن لهذا الأخير مفهومين، أحدهما، ما ذهب إليه شانك (Schank) وأبلسون (Abelson)، وثانيهما مفهوم فان دايك (Van Dijk) فالأولان يريان أن السيناريوهات هي "تتابع محدد مسبقًا مقولب لأفعال تحدد موقفًا معروفًا تمامًا.و يرى فان دايك السيناريوهات مشاهد ذات نمط أصيل أي تتابع من أحداث أو أفعال تأخذ مكانها في الأطر"[61].

ويمكن للسيناريوهات أن تتمثّل بأنها مكونة من مسالك للانتقال من موقف إلى آخر، أو تبدو في مناسبات أخرى عائدة إلى حدث سابق. وتبدأ السيناريوهات بحالة استهلالية ثم تتقدم إلى الحالة النهائية من خلال توالي حالات متوسطة، إذ تكون الحالات محددة من وجهة نظر المبدع واضع السيناريوهات، وتعدّ ناجحة إذا انسجمت الحالة النهائية مع حالة الغرض التي يرمي إليه المبدع. وهكذا يكون الغرض موّفقًا يتوقع له أن يتحقق في الواقع عندما يتمّ تعديل الحالة الحاضرة لهذا الواقع بواسطة الأعمال والأحداث المطلوبة[62]. والنص بهذا المفهوم يكون متجاوزًا لقصد مبدعه، وأن القارئ عند كل قراءة جديدة لهذا النص يخرج التصوّر الذي

خطّه المبدع إلى عالم آخر قريب منه، ويصنع كيانًا ذا علاقة تنشأ بين عالمين:العالم النصي والعالم الواقعي.

وللوقوف على سيناريو كلمة القتل، وعلى كلّ من اقترف هذه العمليّة البشعة في حقّ الإنسان الفلسطيني، فإنّه يتحتّم علينا أن نقف على بعض الإجراءات التي تُمِدُّنا بمعنى لنظرية السيناريو (المخطّط الذهنيّ) القائمة على عامل الإخبار، وإنّ ما يتبادر إلى أذهاننا كقراء، هو وجود عمليّة [القتل]، في المقطع الثاني، كما أنّنا نشمّ رائحته في مقاطع كل النصّ، وبذلك سيخصّص بشكل آليّ حيّزًا ضمن الصورة الذهنية لدى المتلقي، فيما يخصّ إجراميّة الإنسان المعاصر، اليهودي على وجه التحديد، ووحشيّته التي لطّخت إنسانيّته.

إنّ تاريخ إسرائيل حافل بسلسلة طويلة من الإرهاب والقتل، لا عجب، إن كان "شكل قتل الإنسان الفلسطيني إحدى الوسائل لإرهاب الشعب الفلسطيني وإجباره على مغادرة أرضه ووطنه، وقد تنوّعت أسباب القتل ودوافعه عند المنظمات الصهيونيّة ودولة إسرائيل، ولكنها بقيت دائمًا تغطية للهدف الرئيسي، وهو اقتلاع ذلك الشعب من جذوره وديارة، ولو تطلّب الأمر إبادة الفلسطينيين حتّى لا يعود لاسم فلسطيني ومن ينتسب إليها ذكر أو وجود"[63] ومن الأدلة على ذلك، تلك الاعتداءات المتكررة على مخيمات اللاجئين الفلسطينيين.

ونسجّل ما اقترفه الإسرائيليون في حقّ فلسطينيين أبرياء، من مذابح واغتيالات، دون مراعاة لحقوق الإنسان:

✓ المذابح: كانت جلّ المذابح مع بداية الاحتلال، ففي سنة 1948، وقعت المذابح التالية مجزرة قريتي بلد الشّيخ وحوّاسة (1948/1/1)؛ مذبحة دير ياسين (1948/04/10)، ومذبحة ناصر الدين (1948/04/13)،...ومذبحة غزة (1955)؛ وخان يونس (1955) وكفر قاسم (1956) ومذبحة صبرا وشاتيلا ببيروت (1982) ومذبحة الحرم الإبراهيمي (1994)...الخ[64]

✓ الاغتيالات: لعبت الاغتيالات "أحد أهمّ وسائل الصهيونيّة وإسرائيل في القضاء على المعارضين والمزعجين والأعداء، وسِجّل الاغتيال الصهيوني الإسرائيلي غنّي بالوقائع"[65] نورد بعض الاغتيالات:

- منظمة شتيرن الصهيونية تغتال الوسيط الدولي السويدي "الكونت فولك بونادوت" (1948)؛
- وعالمة الذرة المصرية"سميرة موسى" (1952) بأمريكا؛

- والعقيد المصري مصطفى حافظ الذي جرى اغتياله بطردٍ انفجر بين يديه بمدينة خان يونس (1956/07/13) ..الخ[66]

5-4 الخطاطات:

تعدّ الخطاطات"هياكل معرفيّة مركبّة من المستوى العالي، تمثّل مسرحًا للأفكار في عمليّة تنظيم التجربة وتأويلها"[67]. إلاّ أن هناك من لديه وجهة نظر أخرى تتمثّل في أنّ لها "وظيفة حتميّة تعدّ الفرد مسبقًا لممارسة تجربته بشكل محدّد"[68]. أي بوضع قيود تحتّم عليه طريقة معيّنة لتأويل الخطاب.

وللخطاطات تأثير بليغ في مدى فهم الخطاب وتأويله، إذ يمكن لنا أن نشير إلى متغيرين هامين لهما دور مؤثر في الفهم والتأويل، وهما:

- **المتغير الثقافي**: "يستعمل بنيات التوقع لوصف تأثير الخطاطات في تفكير الناس وفي نوع الخطاب الذي ينتجونه"[69]، ممّا يؤدي إلى أن نستنتج مجموعة من الخطاطات الموجودة بشكل مسبق ضمن خلفيّة ثقافية يتمتع بها المحلّل.

- **المتغيرّ الجنسي**: أي "اختلاف الجنس الذي يترتب عنه اختلاف الاهتمامات"[70]، حسب جنس المتلقي، ذكرًا كان أو أنثى.

وينهي بروان ويول إلى أن "الخطاطات تزوّد محلّل الخطاب بطريقة لتفسير وتأويل الخطاب، وهي بذلك وسيلة لتمثيل تلك المعرفة الخلفية التي نستعملها كلّنا، ونفترض أن الآخرين يستطيعون استعمالها أيضًا، حين ننتج أو نؤول الخطاب"[71].

ويمكن لنا أن نعرض مفاهيم التحليل المقامي التي اعتمدها فان دايك، محاولين في ذلك تسليط الأضواء على هذا النوع من التحليل، على المقاطع التي يدور محورها حول "الجسر"، من خلال النصّ، بحكم أنّ الشعب الفلسطيني باجتيازه للجسر، يكون قد عبر إلى أرضه المقدسة التي دنّسها الاحتلال الإسرائيلي.

والتحليل المقامي يكون حسب ما أقرّه فان دايك، كالتالي:

☒ **بنية الإطار:**

- **الموضع:**

- الجسر/وسيلة للعودة.

- **الوظائف:**

- **الجندي الإسرائيلي**: حرس الحدود.

- **العائدون الثلاثة**: الشيخ/البنت/الجندي القديم/....

- **الخصائص**:- الجندي الإسرائيلي:حراسة الحدود../ومن ملامحه البطش والكره لكل ما هو فلسطيني.
- **العلاقات**:

- **الجندي**: سلطة الجندي الإسرائيلي (حماية الحدود) منع كلّ من تسوّل له نفسه أن يتسلّل إلى أرض الوطن.

- **العائدون**: العائدون من عامة الشعب الفلسطيني.

- **المراتب**:

- **الجندي الإسرائيلي(حامي الحدود)**: القاتل لكل متسلّل بحكم أنه محتل للبلاد.

- **المواطن الفلسطيني(العائد)**: سواء أكان الشيخ، أو ابنته، أو الجندي، أي كل إنسان منفي عن الوطن، فلا يجوز أن يفكر في العودة إليه مرة أخرى.

☒ **مواضعات الإطار**:

- حماة الحدود المحتلون متسلطون على معابر الحدود.

- القتل الجماعي لكل الفلسطينيين.

☒ **سير الأحداث في المقام**:

- **الحدث الجامع**: منع الشّعب الفلسطيني من العودة.
- **الأعمال السابقة**: كلّ الأعمال الإجراميّة التي اقترفها الجندي الإسرائيلي.

نخلص، في الأخير، إلى أن الانسجام يتحقق بالاستمرارية في عالم النص من خلال:

- الدور البارز للمتلقي في تنظيم معلوماته وفق نظرة فان دايك التي افترضها حول القواعد الكبرى للدلالة النصية.

- دلالة العنوان "الجسر" الدالة على ما يعانيه الشعب الفلسطيني الأبيّ من جراء الحقد الإسرائيلي عليه، بتسليط أنواع من العذابات، والتلاعب بحقوقه في العودة.

- دور مبادئ الانسجام في تكوين نسيج النص، من خلال مبادئه الأربعة:مبدأ السياق، ومبدأ التأويل المحلي، ومبدأ التّغريض، ومبدأ التشابه، وما نلحظه أن الشاعر رسم غرضًا واحدًا انطلق منه ليعبّرَ عن رغبة الشعب الفلسطيني في العودة.

- كان ترتيب الخطاب، بالوقوف على العمليات الإدراكية التي صاحبت النص، من الإبداع، إلى التلقي والاستيعاب، من خلال العلاقات (السبب والنتيجة) وكذا بين (الإجمال والتفصيل).

- كما وقفنا على علميات الانسجام التي تستمدّ من المعلومات المخزنة في ذاكرة المتلقي من خلال: الأطر والمدونات والسيناريوهات والخطاطات.

الهوامش:

(1)-**حسام أحمد فرج**، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب القاهرة، ط2، 2009.ص127.

(2)-**محمد خطابي**، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي المغرب ط2، 2006.ص46.

(3)- محمد خطابي، المرجع نفسه، ص44.

(4)- **فان دايك**، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط2، 2005. ص 291.

(5)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص 45.

(6)- **محمود درويش**، الديوان، الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005.ص370[ديوان حبيبتي تنهض من نومها، 1970]

(7)-المصدر نفسه، ص45.

(8)- **محمود درويش**، قصيدة الجسر.

(9)- **فان دايك**، علم النص، مرجع سابق، ص291.

(10)- **محمد مفتاح**، دينامية النص(تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006، ص72.

(11) - **شوقي ضيف** وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، مصر،ط4، 2004، ص 762.

(12)- المصدر نفسه، ص122.

(13) - **ماهر جرّار**،" «الوطن/الأرض» في الأدب العربي الحديث"،ضمن مجلة بدايات، مؤسسة بدايات، بيروت، ع14، ربيع/صيف 2016،ص161.

(14)- **أحمد مختار عمر** وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص374.

(15) - أحمد مختار عمر،المرجع نفسه، ص161.

(16)- **أحمد جوه**،"بناء الشّعر على السّرد في نماذج من الشّعر العربي الحديث" ضمن "تداخل الأنواع الأدبية، مج1، " مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 22-24 تموز 2008، ص 72.

(17)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص305.

(18)- محمد خطابي،المرجع نفسه، ص297.

(19)- **عبد الهادي بن ظافر الشهري**، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، من المقدمة(V).

(20)- عبد الهادي الشهري،المرجع نفسه، من المقدمة.(V).

(21)-**جمال** مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، (دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف، العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر، 2007، ص71.

(22)- جمال مجناح،المرجع نفسه، ص70.

(23)- ينظر: **أحمد جوه**، مرجع سابق، ص ص72-74.

(24) - أحمد جوه، المرجع نفسه، ص78.

(25)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص56.

(26)- **جوليان براون**، **وجورج يول**، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1997، ص 71.

(27) - جوليان براون، وجورج يول،المرجع نفسه، ص161.

(28)- **فؤاد نصر الله**، تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش، مقاربة حضارية أدبية، 1995-2004، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط 1، 2007، ص131.

(29)- **الأزهر الزناد**، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1993، ص83.

(30)-الأزهر الزناد،المرجع نفسه، ص 83.

(31)- **بشار إبراهيم**، "المقام الشعري بين الواقع والمتخيّل دراسة نصيّة لقصيدة عاشق من فلسطين" ضمن مجلة قراءات، كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع2، جانفي 2010. ص209.

(32)- **علي آيت أوشان**، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000. ص158.

(33)- علي آيت أوشان، المرجع نفسه، ص158.

(34)-**الأزهر الزناد**، نسيج النص،مرجع سابق ص87.

(35)-الأزهر الزناد،المرجع نفسه، ص 88.

(36)-الأزهر الزناد، المرجع نفسه، ص88.

(37)- **محمود درويش**، قصيدة الجسر.

(38)- **بشار إبراهيم**، مرجع سابق، ص208.

(39)- **سعد عبد العزيز مصلوح**، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010، ص228.

(40)- **حسام أحمد فرج**، مرجع سابق، ص128.

(41)- **روبرت دي بوجراند**: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب القاهرة ط2، 2007، ص103.

(42)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص269.

(43)- **جميل عبد المجيد**، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص142.

(44)- **محمود درويش**، الديوان، الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005.ص370[ديوان حبيبتي تنهض من نومها، 1970]

(45)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص272.

(46)- ينظر: **نعمان بوقرة**، لسانيات الخطاب، مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية بيروت ط1، 2012، ص288.

(47) - **سلمان أبوستة**، حقّ العودة، المركز القومي للدراسات والتّوثيق، غزّة، (إصدارات سياسية)، (1) يناير1999، ص22.

(48)- سلمان أبوستة، المرجع نفسه، ص22.

(49)- سلمان أبوستة، المرجع نفسه، ص22.

(50)- **محمد مفتاح**، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص68.

(51)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص63.

(52)- **الأزهر الزناد**، النص والخطاب، مباحث لسانية عرفنية، دار محمد علي للنشر تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، 2011، ص100.

(53)- **براون ويول**، مرجع سابق، ص 285.

(54)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص 63.

(55)- **الأزهر الزناد**، النص والخطاب،مرجع سابق ص103.

(56)- **براون ويول**، مرجع سابق، ص289.

(57)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص65.

(58)- **عبد اللطيف محفوظ**، المعنى وفرضيات الإنتاج مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص72.

(59)- عبد اللطيف محفوظ،المرجع نفسه، ص73.

(60)- عبد اللطيف محفوظ،المرجع نفسه، ص72.

(61)- **فولفجانج هايمنه مان & ديتر فيهفجر**، مدخل إلى علم لغة النص، تر: سعيد حسن بحيري مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2004، ص 75.

(62)- **روبرت دي بوجراند**، مرجع سابق، ص 381.

(63)- **هيثم الكيلاني**، الإرهاب يؤسس دولة، نموذج إسرائيل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص 193.

(64)- هيثم الكيلاني، المرجع نفسه، ص 171-186.

(65)- هيثم الكيلاني،المرجع نفسه، ص 209.

(66)- هيثم الكيلاني،المرجع نفسه، ص 209-214.

(67)- **براون ويول**، مرجع سابق، ص 296.

(68)- براون ويول،المرجع نفسه، ص296.

(69)- **محمد خطابي**، مرجع سابق، ص 68.

(70)-محمد خطابي، المرجع نفسه، ص 68.

(71)- محمد خطابي، المرجع نفسه، ص 69.

المصادر والمراجع:

1. **أحمد جوه**،"بناء الشّعر على السّرد في نماذج من الشّعر العربي الحديث" ضمن "تداخل الأنواع الأدبية، مج1، " مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 22-24 تموز 2008.
2. **أحمد مختار عمر** وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.
3. **الأزهر الزناد**، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1993.
4. **الأزهر الزناد**، النص والخطاب، مباحث لسانية عرفنية، دار محمد علي للنشر تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، 2011.
5. **بشار إبراهيم**، "المقام الشعري بين الواقع والمتخيّل دراسة نصيّة لقصيدة عاشق من فلسطين" ضمن مجلة قراءات، كلية الآداب، جامعة بسكرة، ع2، جانفي 2010.
6. **جمال مجناح**، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، (دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف، العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر، 2007.
7. **جميل عبد المجيد**، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.
8. **جوليان براون، وجورج يول**، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1997.
9. **حسام أحمد فرج**، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب القاهرة، ط2، 2009.
10. **روبرت دي بوجراند**: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب القاهرة ط2، 2007.
11. **سعد عبد العزيز مصلوح**، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2010.
12. **سلمان أبوستة**، حقّ العودة، المركز القومي للدراسات والتّوثيق، غزّة، (إصدارات سياسية)، (1) يناير1999.

13. **شوقي ضيف** وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، مصر،ط4، 2004.
14. **عبد اللطيف محفوظ**، المعنى وفرضيات الإنتاج مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
15. **عبد الهادي بن ظافر الشهري**، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.
16. **علي آيت أوشان**، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000. .
17. **فان دايك**، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط2، 2005. .
18. **فؤاد نصر الله**، تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش، مقاربة حضارية أدبية، 1995-2004، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط 1، 2007.
19. **فولفجانج هايمنه مان & ديتر فيهفجر**، مدخل إلى علم لغة النص، تر: سعيد حسن بحيري مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2004.
20. **ماهر جرّار**،" «الوطن/الأرض» في الأدب العربي الحديث"،ضمن مجلة بدايات، مؤسسة بدايات، بيروت، ع14، ربيع/صيف 2016.
21. **محمد خطابي**، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي المغرب ط2، 2006.
22. **محمد مفتاح**، دينامية النص(تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006.
23. **محمد مفتاح**، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
24. **محمود درويش**، الديوان، الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005.ص370[ديوان حبيبتي تنهض من نومها، 1970] (قصيدة الجسر).
25. **نعمان بوقرة**، لسانيات الخطاب، مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية بيروت ط1، 2012.
26. **هيثم الكيلاني**، الإرهاب يؤسس دولة، نموذج إسرائيل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997.

الكولونيالية وما بعدها

The post colonial period

دكتور/ بوخالفة إبراهيم

معهد اللّغة والأدب العربي-المركز الجامعي-عبد الله مرسلي-تيبازة

boukhalfa.brahim@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/10/09 تاريخ القبول: 2021/04/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

إن أسوأ ما تعرضت له البشرية خلال تاريخها الطويل هو ظاهرة الاستعمار. فالاستحواذ بالقوّة على أرض الآخرين، وسلب خيراتها وتحويلها إلى البلد الأصل، هو أسوأ ما يسلّط على الإنسان من ظلم وعدوان لا يمكن تبريره بأي حال من الأحوال. والبلد المستعمِر يدرك هذه الحقيقة، ولذلك يسعى إلى طمسها بكلّ أدوات الإقناع والمخادعة، وتزييف الحقائق. وينهض البلد المستَعمَر لدفع هذا العدوان عن نفسه بكلّ أشكال المقاومة المتاحة، على المستوى الثقافي، كما على مستوى الفعل العسكري التحرري. من أجل هذا نشأت الرواية ما بعد الكولونياليّة لتقويض سرديّة الاستعمار وبيان زيفها، إذْ أنها تستند إلى إيديولوجيا الهيمنة والاستحواذ.

الكلمات المفتاحية: الكولونياليّة؛ النقد ما بعد الكولونيالي؛ السرد؛ الهيمنة؛ الامبرياليّة

Abstract:

the worst thing that happened to humanity during it's long history is the phenomenon of colonialism, the acquisition by force of the land of others and the looking of there resources and transforming them into the original land :allthis is the worst that can be imposed on man as aggression and transgression that can't be justified by any means. The colonized country stands to repellthis agression by all forms of available resistance at the cultural level as well as the military level. For this the short story came to life after colonialism to weaken the colonial narrative and to show it's falsification as it is based on the ideology of Monopoly and acquisition

key words: Colonialism, postcolonial Criticism, Narration, Hegemony, Imperialism

مقدمة عامّة:

مع اشتداد الرغبة المحمومة لدى الغرب الحديث في التوسع خارج الحدود، والاستيلاء على مزيد من المناطق الجغرافيّة الغنيّة بثرواتها، اشتدّت الحاجة إلى خطاب ثقافي يسوّغ هذه الحركة باتّجاه الخارج، وضمّها إلى المركز من أجل معالجة أزمات الغرب الاقتصاديّة والاجتماعيّة. وهكذا اهتدى مفكرو الامبراطوريّة إلى مشروع إنسانوي منبثق عن الأنوار، يدّعي أنه ملزم أخلاقيّا بتنوير البشريّة وإخراجها من طور الطبيعة إلى طور الثقافة، وقيادتها إلى الحداثة الأوروبية الصّاعدة من أجل خير البشريّة ورفاهيّتها.

وقد تكفل الخطاب الروائي والرحلي والخطاب الاستشراقي بهذه المهمّة التي تتمثّل في تلميع صورة الاستعمار الغربي، وإحاطته بهالة من القداسة الروحيّة المنبثقة عن المسيحيّة، من أجل تورية الرغبة الحقيقيّة في الهيمنة على مقدّرات الشعوب غير الغربيّة، والظّهور بمظهر الرجل النبيل الذي قدِم لتخليص المعذّبين في الأرض وإنقاذهم من شقاوتهم التي سببها لهم الجهل والبربريّة.

وقد شهدتْ ما بعد الحداثة سقوط السرديات الكبرى التي أسست العمق الإيديولوجي للمركزيّة الغربية، وانبثق عن هذا السقوط تيار نقدي من رحم الثقافة الغربية، سمّي النقد ما بعد الكولونيالي. وكان إدوارد سعيد وهومي بهابها وسبيفاك من مؤسسي هذا النقد الذي تمكن من نقد الخطابات الكولونياليّة وتقويضها من الدّاخل، وتعرية النوايا المزيفة للخطابات الغربية التي تُسَوِّقُ للاستعمار وتداري رغبتها في الهيمنة بهالة إنسانيّة هشّة يصعبُ الدّفاع عنها.

يسعى هذا المقال إلى بيان الآليّات الحفريّة التي يعتمدها النقد ما بعد الكولونيالي للكشف عن إيديولوجيا الهيمنة والضمّ، ونرفق تحليلنا النظري بنماذج تفكيكيّة من منظور ما بعد كولونياليين لبيان بلاغة خطاباتهم النقديّة وجدواها المعرفيّة والجماليّة.

مع بداية النهضة الغربية وانطلاق الانبعاث الحضاري الذي تغذيه العلوم الحديثة الزاحفة، تشكّلَ الشعور الجارف بالتمرد على الكنيسة وإكراهاتها التي تمنع العقل من الانفلات بحثا عن الحقيقة. وظهر فلاسفة غربيون يجاهرون بالعداء لسلطة الكنيسة ويقوضون قناعاتها حول الكون والمصير البشري بما يكشفُ عن زيف خطاباتها وشعاراتها التي تداري بها مساعيها التبشيريّة حول العالم غير الغربي. وإنه لطالما كان الخطاب التبشيري مساندا لحركات الاستعمار الغربي. وتخطر بالبال في هذا السياق أن الحملات الإسبانيّة على القارة الأمريكيّة في القرن الخامس عشر كانت تتوارى وراء الرغبة في نشر الديانة المسيحية. لقد كان قادة الحملات العسكريّة يلتمسون من

الملك الإسباني التمويل المادّي للمتطوعين من أجل نشر "رسالة الرب" وهداية "البرابرة" و"الهمجيين" و"الضالين".

كما أن الحملات العسكريّة في شمال إفريقيا كانت مرفوقة ببعثات تبشيريّة ناشطة، وتتذرّع بالأعمال الخيريّة ذات الطابع الإنساني من أجل إقناع الأصلانيين بأفضليّة الديانة المسيحيّة على الديانات المحليّة. فهم يعتبرونها أرقى التظاهرات الثقافيّة على الإطلاق، رغم أن المسيح عليه السلام لم يُبعَثْ في أوروبا، وإنما بُعِثَ في الشرف العربي، لأعراق ساميّة. نروم في هذا المقال الخوض في متاهات الخطاب الكولونيالي الذي نشأ للدفاع عن الوجود الغربي خارج حدوده، وامتلاك الأرض، واستعباد البشر، بدعوى تحضيرهم.

النظام الكولونيالي:

المفهوم وحيثيّات التشكّل:

يرتبط هذا المصطلح بالتوسّع الأوروبي خلال عصور النهضة المبكرة، حيثُ شعرت أوروبا برغبة محمومة في اكتشاف المناطق الجغرافيّة النائية والمتاخمة لحدودها، من أجل معرفة تلك الشعوب التي تختلف عنها في نمط العيش وطرائق التفكير. وقد ترافقت هذه الرغبة وتغذّت وتنامتْ مع روح الأنوار التي كانت تسري في دماء الغربيين الذين كان يكابدون شظف العيش وتبعات الحروب البينيّة. لقد كان حلم الإثراء يراودهم كلما دُعوا إلى مغامرة استعمارية لأراضي الغير البكر. فقد كانت سبل عيشهم حسيرة ومعسرة، وكانت الأمراض والأوبئة تفتك بهم فتكا ذريعا.

يجادل بيل أشكروفت بأن مصطلح "الكولونياليّة" على علاقة وثيقة بالاستعمار الاستيطاني وما يتبعه من هيمنة ثقافيّة. فهو ذو أهميّة "في تحديد الشكل المحدّد للاستغلال الثقافي الذي تنامى بالتزامن مع التوسّع الأوروبي"[1]. وقد عدّ الاستعمار شكلا من أشكال المثاقفة رغم علاقات الهيمنة والسيطرة التي كانت الثقافة الغربية تمارسها على غيرها من الثقافات الهامشيّة. الكولونياليّة هي إذا "هي زرع المستوطنات في إقليم ناء"[2]. يركّز سعيد في منظوره إذا على عنصر الأرض، بالنسبة للكولونياليّة، بينما يقع التركيز على الجانب الثقافي بخصوص مصطلح "الامبرياليّة". إنّ كلمة "استعماري" (كولونيالي) حسب قاموس أكسفورد للّغة الانجليزيّة قد أُشْتُقَّتْ من كلمة "كولونيا" التي تعني مزرعة أو مستعمرة، أي أرضا فارغة قد وقع إعمارها من طرف عناصر وافدة من قوميّة أجنبيّة. "إنّهم مجموعة من الناس يستقرون في موقع جديد ويشكّلون جماعة خاضعة لدولتها الأمّ أو مرتبطة بها. وهكذا تتشكّلُ الجماعة وتتألّف من المستوطنين الأساسيين وأحفادهم ووارثيهم طالما أنّ الرّابطة مع الدّولة مستمرّة"[3]. واللاّفت في هذا التعريف هو إسقاط الأصلانيين من أي حساب، من قَبْلِ الاستيطان ومن بعده. وبالتالي فإن الصدام بين بين طرفي العمليّة الكولونياليّة (المستعمِر والمستعمَر) قد تمّ طمسه وتغييبه تجاهلا لما يمكن أن يترتّب عن فعل الاستيطان من

مقاومة، أو حتّى ذوبان. ولطالما يتحدّثُ الغرب عن المستعمَرين على أساس غيابهم، في إشارة بليغة إلى إقصائهم من المسار التاريخي للحضارة الإنسانيّة؛ وأكثر من ذلك فإنّه غالبا ما يتمّ حرمانهم من تمثيل أنفسهم، فتُمنَع سرديّات من أن تتشكّل، وتُقْمعُ قوميّات وثقافات من رحم الأرض المستَعْمَرة، ومن تاريخ المستَعمَرين.

أما الامبرياليّة التي كثيرا ما تُستَعمَلُ كمرادف للكولونياليّة، فإنّ إدوارد سعيد يذهبُ إلى أنها "تعني الممارسة والنظريّة والتوجّهات الخاصّة بمركز حواضري متسيّد يحكم إقليما نائيا"[4]. ومن هنا فإن النظام الامبريالي لا يشترط الحضور في عين المكان، وإنما يحكم عن بعد. بينما الاستعمار، وكما يوحي اسمه يقتضي إعمار الأرض وإقصاء سكانها الأصليين، أو إبادتهم كما حصل مع سكّان أمريكا الأصليين. "إن عمليّة تشكيل جماعة في الأرض الجديدة كان معناه بالضّرورة إنهاء تشكيل أو إعادة تشكيل الجماعات التي تواجدتْ هناك من قبل وشمل مجالا واسعا من الممارسات من ضمنها التجارة والسّلب، والمفاوضات والحرب والإبادة الجماعية والاسترقاق والثورات " .[5]

لمّا أدرك الاستعمار الاستيطاني أن وجوده في الأراضي التي صادرها من خارج حدوده أصبح مكلّفا من نواحي متعدّدة، وأصبح يواجه مقاومة شعبيّة عنيفة ويواجه معارضة سياسيّة من داخل حواضره، فضّل أن يفكك قواعده، ويرسي تفاهمات واتفاقيّات تؤمّنُ له مصالحه في مستعمراته القديمة، وسرعان ما تحوّلتْ هذه التفاهمات –من خلال إعادة قراءة ماكرة-إلى وصاية على الطبقة السياسيّة الحاكمة لتحوّلها إلى وكلاء للاستعمار، مقابل المحافظة على امتيازاتهم وتأبيد وجودهم على رأس الحكم. وهو الأمر الذي يحصل اليوم في الدول العربية، بغضّ النظر عن طبيعة نظام الحكم والموالاة.

وهكذا فإن كل الأنظمة التي تقع تحت طائلة الامبرياليّة الغربيّة والتي أضحتْ عالميّة من حيثُ الشمول والتّأثير الهائل، لا تتمتّع بقرار سياسي سيادي، ولا تستفيد من ثرواتها الاقتصاديّة إلاّ بقدر ما يسمح به الميتروبول. ومن هنا، فإنّ الامبرياليّة تعني في الاستعمال الإنجليزي "أمرا وسلطة أعلى. ويعرفُ قاموس أكسفورد للّغة الانجليزيّة كلمة <<امبريال>> على أنّها ببساطة ذات صلة بالامبراطوريّة، والامبراطورية على أنّها حكم امبراطور وخاصّة عندما يكون استبداديّا واعتباطيا"[6]. إن هذا التعريف يؤكّد على معنى القوّة والتحكم في الآخر عن بعد. إنها علاقة قهر وإذلال لدول الهامش التي كانت ذات يوم مستعمرة، ولم تحصل إلاّ على استقلال صوري، لا يرقى إلى مستوى السيادة.

يربط المفكر الماركسي (لينين) معنى الامبرياليّة بمرحلة معيّنة من تطور الرأسماليّة؛ وهو يجادلُ بأنّ نموّ الرّأسماليّة الماليّة والصّناعة في البلدان الغربيّة قد وفّرَ فائضا هائلا من رأس المال، وهذا المال كان من المتعذّر استثماره في المركز لشحّ اليد العاملة وغلائها ولندرة الموادّ الأوليّة الممول

الأساسي للمصانع الغربيّة؛ بينما المستعمراتُ كانت تفتقر إلى المال والتكنولوجيا، وتزخر بأيدي عاملة رخيصة الثمن. "ولذلك كان على رأس المال الخروج وإخضاع البلدان غير الصناعيّة للحفاظ على نموّه"[7]. وهكذا توقع لينين أن يبتلع رأس المال الغربي العالم في بضع سنين، وسيحوّله إلى تابع يجترّ فضلات الغرب، ويعيش على فتاته. ولذلك عمد هذا الغرب إلى تكبيل الحكومات العالمثالثيّة بالديون وإغرائها بالحداثة ورفاهيّة العيش. يوهم قادة الغرب عملاءهم في الهوامش أنهم ليسوا مثل الأهالي، ولا هم من طينتهم، وإنهم يجبُ أن يعاملوا شعوبهم كالقطيع الذي يقاد إلى المراعي، ويعاد إلى حضائره كلما جنّ الليل.

إن النظام الذي ترتّب على هذه العلاقات من القوّة والسيطرة بين دول صناعيّة قويّة ودول ما قبل رأسماليّة ضعيفة وهشّة في بنائها الاجتماعي وتابعة في نظامها الاقتصادي، إنّ هذا النظام هو الذي نطلق عليه "الامبرياليّة العالميّة)، وهي نظام لا يتقبّل الرأي الآخر الذي يسعى لزحزحته عن امتيازاته. ولذلك تعرّضُ العراق في العشريّة الأخيرة من القرن العشرين للتدمير، وتتعرّض الدولة الإيرانيّة اليوم إلى التحرش الأمريكي بها لمنعها من امتلاك قرارها السياسي والاقتصادي بيديها.

ما بعد الكولونياليّة:

تفترضُ البادئة "ما بعد" نتيجة بمعنيين: معنى زمنيّا كالقدوم فيما بعد ومعنى إيديولوجيّا كحلول شّخص مكان شخص آخر، أو حركة مكان أخرى. وهذا يقتضي عمليّة استئصاليّة ل"ما قبل". غير أن استبداد وتصلّب النظام الاستعماري واستماتته في إذلال آخريه لا يزال فاعلا في العلاقات الدوليّة. ولهذا فإنه من السّابق لأوانه إعلان استئصال العلاقات الاستعماريّة أي علاقات الهيمنة والسيطرة بين الدول التابعة والدّول العظمى. إن علاقات الهيمنة يعاد كتابتها في اللاتوازنات المعاصرة بين شعوب العالم المتطور وشعوب العالم الثّالث. إن النظام الكوني الجديد لا يعتمد على الحكم المباشر ولكنه يسمح لبلدان معيّنة باختراق بلدان أخرى من خلال قنوات ثقافيّة وإيديولوجيّة وحتى سياسيّة. لقد جرجرت العولمة العالم كله إلى فضاء مكشوف دون معالم حضاريّة تمييزيّة. نحن نعيش أفقا مفتوحا طولا وعرضا، وإنّ الأنظمة المحافظة في طريقها إلى الانهيار، على الطريقة السوفياتيّة. لقد سقطتْ الخصوصيّات القوميّة والتابوهات واختفت المقدّسات، وتشظّت الهويّات، وافتقدنا نقطة ارتكاز نسترجع بها أنفاسنا التي فقدناها بفعل الحداثة المظفّرة.

إنّ ما بعد الكولونياليّة تسمح بتمديد النظام الكولونيالي وتتعايش معه بقدر ما تدّعي تقويض خطاباته، والكشف عن زيفه وسوء نواياه تجاه شعوب المستعمرات القديمة. لم يحدث تفكيك الاستعمار تغييرات راديكاليّة في المستعمرات القديمة إلاّ بصورة انتقائيّة. فقد بقي وضع الفئات الأقلّويّة كالنساء والطبقة العاملة وصغار الفلاّحين، وضعا دونيّا. فالاستعمار لم يكن مجرّد حدث

وافد من الخارج، وهو ليس أمرا يحصلُ بالتواطؤ مع القوى الدّاخليّة، إنّه نسخة يمكن تكرارها من الدّاخل "بحيثُ يصبح مصطلح ما بعد الاستعمار مصطلحا يمكن تطبيقه دون تمييز، بل يظهر مسربلا بالتناقضات والشّروط"[8]. يوجد خيط موصول بين الكولونياليّة وما بعدها، والفرق بينهما ليس في الطبيعة ولا هو في درجة الهيمنة، وإنما في طرائقها وأدواتها. بذلك فقط يمكن تفسير الاضطرابات الاجتماعيّة التي تعيشها المجتمعات الواقعة تحت الهيمنة الغربية، كما يمكن تفسير الحيرة التي يعيشها مثقفو الهامش الموزّعون بين ولاءين بالغي التناقض: الولاء للذّات وثقافتها، والولاء لآخر مستبدّ لا يأبه إلاّ لهموم رعاياه، وعلى حساب مصائر المسحوقين من الملوّنين. لم يكن ما بعد الاستعمار دالاّ على زوال الاستعمار في الجوهر، ولا هو مجرّد تال له. إنه الطعن في الاستعمار وتركاته من قبل أصوات واهنة، لا تكاد تعلو على صوت مصالح الدّول الكبرى، ولا تكاد تلامس وعي الحكومات في دول الهامش البئيس.

الأسس الإيديولوجيّة للنظام الكولونيالي:

لقد افترضنا أنّ الاستعمار هو الاستيلاء بالقوّة على الأرض وثرواتها من أجل إعادة بناء اقتصاديّات أوروبا التي تهدفُ إلى تقوية الرّأسماليّة الأوروبيّة. "وهذا يسمح لنا أن نفهم الاستعمار الأوروبي، ليس على أنه دافع غير تاريخي من أجل القهر، بل على أنّه جزء لا يتجزّأ من التطور الرأسمالي"[9] وهكذا يتحوّل الاستعمار إلى حتميّة تاريخيّة تخدمُ البشريّة في آخر المطاف، ويغدو المستعمر الأداة التي تحقق أرقى غايات التاريخ الكوني. يميلُ معظم المفكرين إلى وضع الاستعمار في سياق التطور الطبيعي للرّأسماليّة. إنها مرحلة استغلاليّة ضروريّة من أجل تطور الإنسانيّة الشّامل. لقد كان التاريخ من وجهة نظر الفكر الماركسي حركة غائيّة تبلغ أوجها بالشيوعيّة. لقد كان الاستعمار ضروريّا من أجل تطوير الحضارة الإنسانيّة وتنقيتها من كلّ مظاهر التفكير البدائي والسلوكيات الخرافيّة. "إنّ علينا ألا ننسى أنّ هذه التجمّعات القرويّة الشاعريّة مهما بدتْ مسالمة وهادئة كانت على الدوام القاعدة الصّلبة للاستبداد الشرقي. لقد كانت قيدا على عقل الإنسان، حبسته في أضيق دائرة ممكنة جاعلة إيّاه أداة الخرافة التي لا تعرف معنى المقاومة، مستبعدة إياه في ظلّ القوانين التقليديّة، حارمة إياه من كلّ أشكال الجلال والطّاقات التاريخيّة"[10]. كان كارل ماركس يتحدّثُ عن شعوب الهند والتي وصفها بال"مسالمة" و"الهادئة" و"الشاعريّة". ولقد كانت هكذا بالفعل، تنعمُ بالسكون وبالسلام، وتعيش ثقافتها وتصنع تاريخها وفق ما تعتقد أنه التاريخ القومي الصحيح. غير أن الغرب يرفض النظر إلى الثقافات التي تختلفُ عنه من موقع تلك الثقافات نفسها، ويفضّل تقييمها من منظوره الخاصّ، منكرا بذلك حقّ الشعوب في الاختلاف الثقافي. يفضي موقف كارل ماركس إلى رفض التسليم بالتنوع الثقافي، ويفضّل الغرب المتمركز على الذّات أن يطرح كل ما لا يتّفق مع المعايير التي يحيا بموجبها، خارج نطاق الثقافة، فيجعله ضمن

نطاق الطّبيعة. يحيلنا ماركس من خلال ذلك الموقف إلى الرّسالة التحضيريّة التي يجادلُ بها الخطاب الكولونيالي معارضيه، من أجل تسويغ العمليّة الاستعماريّة. لقد كان ماركس-المتعاطف مع الشرط الإنساني-مناصرا للاستعمار ولمركزيّة أوروبا العالميّة. فقد كان مؤيّدا لاستعمار فرنسا للجزائر، ولاستعمار انجلترا للهند "كانت إنجلترا إذْ أوجدتْ الشّروط اللاّزمة لتوفر إمكانيّة قيام مجتمع جديد بصرف النظر عن الجرائم الفظيعة التي قد تكون ارتكبتها، أداة التاريخ اللاواعية لإحداث تلك الثورة" .[11] يتوجّبُ على انجلترا القيام بمهمّتين مزدوجتين في الهند: مهمّة تدميريّة، والأخرى تحديثيّة، تتمثّلُ في إرساء الأسس الماديّة للمجتمع الغربي في آسيا، وهي مرحلة ضروريّة للعبور إلى التحوّل النوعي للمجتمع الآسيوي ما قبل الرأسمالي. إنّها الرغبة المحمومة في أوربة الكرة الأرضيّة وتشكيل مجتمع إنساني بلون الرجل الأبيض، وبمعاييره الحضاريّة، ونبذ الاختلاف، وطمس الثقافات الأقلّويّة.

يهدفُ النظام الكولونيالي "إلى تربية البشريّة وفق القواعد الليبرالية الغربيّة، وتعليمها سبل الدّخول السلمي في نظام العالم الواحد والوحيد، وتفاديا لتحوّلها إلى قنبلة سكّانيّة موقوتة وحاضنة خصبة لتيّارات الراديكالية والأصوليّة الإثنيّة"[12]. ينظر الغرب إلى الأصلانيين باعتبارهم أفواجا من البرابرة والبدائيين الذين يستطيعون التحول الفجائي إلى كائنات عدوانيّة غير قابلة للترويض، ولذلك يجب أن يخضعوا لسلطة القوانين الغربية من أجل إعادة تأهيلهم لتقبّل الحداثة الغربية.

كان يُنظرُ إلى الاستعمار على أنه عمليّة مثاقفة، تفضي إلى تنوير الشعوب المتخلّفة ونقلها من طور الطبيعة إلى طور الثقافة، وكانت المقاومات التي تحصل نتيجة الاقتحام والاستبداد من قبل الرّجل الأبيض، ينظرُ إليها على أنها بربريّة وهمجيّة لا ينفع معها إلاّ القوّة. "لا تستطيعُ الهند أن تتقدّم إلاّ عبر تحويلها إلى مجتمع غربي، لا يستطيعُ العالم كلّه أن يتقدّم وينطلق إلى الأمام إلاّ من خلال اتّباع خطوات أوروبا"[13]. تعمل الهوية الكولونيالية عن طريق منطق مانوي قائم على الإقصاء والاستبعاد. بقدر ما يدّعي الغرب العطف الإنساني على (البرابرة)، بقدر ما يعمل على إبقائهم على مسافة فلكيّة منه. إنه يطور باستمرار آليّات طرد كلّما حاول الشرق الاقتراب منه والتماهي مع قيمه. وكلنا يذكر العراقيل التي أقيمت ضدّ مشروع انضمام تركيا إلى السوق الأوروبية المشتركة. فالشرق شرق، والغرب غربٌ ولن يلتقيا أبدا على حدّ قول كيبلينغ. لا تزال تركيا تفوح منها رائحة الشرق الكريهة، رغم مرور أنفاس الغرب بالقرب منها.

أدّت الأبحاث الفيلولوجيّة التي طوّرها كلٌّ من دو ساسي وأرنست رينان إلى نتائج فلسفيّة تؤسّس لنظريّة التفاوت العرقي بين الأجناس البشريّة. انطلاقا من أبحاث عن أصل اللغات الساميّة والهندو-أوروبيّة-وهي في الأساس أبحاث ذات طبيعة علميّة-إلى أنّ اللغات الساميّة هي لغات

متخلفة، ولا يمكنها أن تنتج أفكارا عميقة، فبنيتها الصوتيّة والنحويّة لا تزال بدائيّة، وأكثر من ذلك فإنّه لا يمكنها أن تحقق تطورا مذكورا لأنّ تخلفها نابعٌ من تكوينها، وهو يتناسبُ مع البنية التشريحيّة لدماغ الملوّنين. إنّها بنية ذات تركيبة بشرية ناقصة مقارنة بدماغ الرجل الأوروبي (الرجل الأبيض) المتطور في تكوينه العقلي والجسمي. "وهكذا فإنّ السّاميين وحدانيّون متعجّلون، لم ينتجوا تراثا أسطوريّا أو فنّا أو تجارة، أو حضارة، ووعيهم ضيّقٌ وحادُّ الصّلابة، وبشكل عامّ فإنهم يمثّلون (تركيبا دونيّا للطّبيعة الإنسانيّة)"[14]. هذا هو موقف رينان الذي أفضتْ إليه أبحاثه الفيلولوجيّة. فهو ينزاح من العلمي إلى الفلسفي بطريقة اعتباطيّة؛ فبما أن اللغات الساميّة بسيطة ومتخلّفة، فإن العقل السّامي يبقى عاجزا عن التطور والتجريد الذي يرتقي به إلى عمق الظواهر الطبيعيّة والوجوديّة.

تُذْكرُ الأمم الهندو أوروبيّة –كما يجادلُ غوستاف لوبون-بي بين الأعراق العليا؛ فهي التي أثبتت قدرتها على الاختراعات العظيمة في الفنون والعلوم والصناعة، بدءا من العصور اليونانيّة إلى الرومانيّة وصولا إلى العصور الحديثة، حيثُ الثورة الصناعيّة التي غيّرت معالم الحياة الإنسانيّة الحديثة تغييرا جذريّا، وأفلت العقل الإنساني من عقاله، مسخرا الطبيعة لخدمة البشر. تدين الحضارة العالميّة اليوم للعرق الهندو-أوروبي الذي اكتشف الكهرباء والذّرة وقضى على الأمراض والأوبئة. وفي مجال العلوم الإنسانيّة نحن مدينون للغرب الحديث التي أنتج تراثا فكريّا تعجز عنه الشعوب غير الأوروبيّة كلّها مجتمعة[15]. هكذا يجادل فلاسفة الغرب العنصراويّون جهلا وتجاهلا لإسهامات الشرق في نهضته من حِقَبِه المظلمة.

إنّ النظريّة العنصريّة الحديثة والمنبثقة عن علم الأعراق والفيلولوجيا، مع ما يلازمها من ممارسات العزل والفصل والتمييز والتصنيف، تتركّز على اختلافات حيويّة جوهرية بين الأعراق. "يقف الدّم والمورثات خلف أشكال التباين في لون البشرة كمضمون حقيقي للاختلاف العرقي. وبالتالي فإنّ الشّعوب المضطهدة تعتبر من طينة غير إنسانيّة "[16]. تشير هذه المنظومات المختلفة من الكيانات وهذه النظريات العنصرية الحديثة المنحدرة من الانثروبولوجيا وعلم الأعراق، تشير إلى نوع من الاختلاف الوجودي بين الجماعات البشريّة، وإلى خلل ضروري وأبدي وغير قابل للتجاوز. يعتبر الأوروبي نفسه إنسانا متميزا يتمتّع بقوّة توسّعيّة وبإرادة تبشيريّة تفوقان بكثير المستوى الذي عرفناه عند الإغريقي[17]. وإن الردّ على هذه الأطروحات الفلسفيّة ليس أقله القول بأن الاختلافات بين الأعراق إن هي إلاّ فروق تؤسّسها قوى اجتماعيّة وثقافيّة. لا توجد أدلة تشريحيّة على تفوق الرجل الأبيض على غيره من السلالات الإنسانيّة من حيثُ الذّكاء والقيم النبيلة، التي هي في الأساس ثقافة مكتسبة، لها علاقة حميمة بأنماط العيش والعلاقات الاجتماعية.

ومن ثمّ فإنّ المجادلة بتفوق العنصر الهندو-أوروبي على العرق السامي إن هي إلا دعاية تؤسس لحاجة الساميين للتحضير من قبل الذين حبتهم الطبيعة بالذكاء والنبل والشجاعة. وهي-ويا للمفارقة-تكشفُ عن تناقض الفكر العنصري مع أطروحاته. فإذا كان تخلف الشرقيين غير قابل للتجاوز عن طريق التعليم والتدريب، فإن حدوث الاستعمار سيفقد مبرره الأخلاقي. وسيغدو وجودهم خارج حدودهم هو اعتداء على تلك الشعوب، وهي الحقيقة التي يستمدّ منها المستَعْمَرون مسوّغات كلّ أشكال العنف التي تمليها حتميّات المقاومة.

لنمض أبعد من ذلك بحثا عن الأسس الإيديولوجيّة للعقيدة الكولونياليّة، ولعلّنا نلتمسها في جوهر الاتّجاه الإنسانوي الذي انبثق عن مشروع الأنوار. ومن أهمّ الانتقادات التي وُجِّهتْ لحقبة التنوير، أنّها وفّرتْ المبرّرات الإيديولوجيّة للاستعمار الأوروبي خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. "بما أنّ الأنوار تقرُّ بوحدة الجنس البشري، فهي تقرّ إذا بكونيّة القيم. ولمّا كانت الدّول الأوروبيّة مقتنعة بأنها تحملُ قيما أرقى من القيم السّائدة عند غيرها من الأمم، اعتقدتْ أنّ من حقّها حمل حضارتها إلى الذين هم أقلّ حظا منها"[18]. ولم يعد أمامها غير استعمار تلك الدول وإلزامها بتبني قيمها الحضاريّة الأكثر تطوّرا، في مسعى حثيث لأوربة الكرة الأرضيّة، من خلال إقصاء كلّ ثقافات الهامش، وإنشاء مجتمع إنساني لا يقرّ بمبدأ الاختلاف الثقافي.

إنّ فكرة <<السموّ الأوروبي>> وفكرة <<امتداديّة أوروبا>> وفكرة "أوروبا مركز العالم>> ستفرضُ نفسها في القرن الثامن عشر، ويدعمها الثقل الحضاري للقارّة في تلك الحقبة من الأنوار والنهضات الشاملة، ستصبحُ أوروبا حسب (ميشال دوفيز) "الوسيط للتقدّم الكوني" والسيد المعطاء الذي ينبغي على العالم أن يستمدّ منه معالم الطريق إلى الخلاص الإنساني. إنّ ما تهدفُ إليه الحضارة الغربية هو "جمع العالم كله في مجتمع كبير وواحد والسيطرة عليه في كل شيء، فوق هذه الأرض وفي البحار والأجواء التي ستصلُ إليها الإنسانيّة عن طريق التقنية الغربية الحديثة".[19]

لقد تقدّمتْ المركزيّة الغربيّة بمشروع سياسي على مستوى العالم "هو مشروع تجانس الإنسانيّة المستقبلي من خلال تعميم النموذج الغربي، وخطورة هذا المشروع أنّه سوّغ منطقيّا التوسّع الغربي"[20]. تستند مقولة تجانس الإنسانية إلى خلفيّة مسيحيّة، حيثُ تعتقد الكنيسة –على غرار الأديان السماويّة كلها-أن البشر يعودون إلى أصل واحد، وأنّهم بإمكانهم أن يشكّلوا أمّة واحدة، تقف على قدم المساواة أمام قوانين الدولة. وعلى الغرب، الذي يقف في الطّليعة من الحضارة الإنسانيّة أن يتزعّم هذه الأمّة الكونيّة ويقود البشريّة إلى خلاصها، لتختفي الحروب والصراعات الإثنيّة والكراهيّة بين الأعراق، ولتزول الفوارق الثقافيّة بين المجتمعات، ويحلّ محلّ كلّ ذلك مجتمع إنسانيّ واحد، ذو بعد واحد وصوت واحد وثقافة نمطيّة واحدة. إن هذا المسعى الطوباوي يبدو بعيدا عن التحقّق لأسباب عديدة، وأوّلها أن الغرب يسعى لوأد التنوع الثقافي بين الشعوب

والأمم، لتسود ثقافته وتهيمن على العقول. وهي الحالة التي يصبح فيها الغرب المسئول الأوحد عن إنتاج القيم ومعايير الأحكام الأخلاقيّة، والجمالية. كما أنه يسيطر على مراكز البحث العلمي في كل مجالات المعرفة، ويسمح له ذلك بصناعة مجتمع على مقاسه، يستجيب لمصالح شعوبه، وإقصاء الجماعات الأقلّويّة التي تشكّل نشازا عن الكلّ وحيادا عن خطّ التطوّر العام.

الجزء التطبيقي:

نقد الخطاب الكولونيالي:

يترجم الخطاب الكولونيالي الرغبة المحمومة في السيطرة، وأنظمة الحجاج التي يستأنس بها العقل الكولونيالي من أجل المحافظة على مكاسبه التاريخيّة جراء عمليّات الاستعمار واسعة النطاق. إنّه "متضمَّنٌ بدرجة كبيرة في أفكار مركزيّة القارّة الأوروبيّة، وبالتالي في الافتراضات التي غدتْ راسمة لنزعة الحداثة، أي الافتراضات بشأن التاريخ واللّغة والأدب والتكنولوجيا. وعلى ذلك، فالخطاب الكولونيالي منظومة من المقولات التي يمكن إطلاقها على المستعمرات والشّعوب المستعمرة، وعن القوى المستعمرة، وعن العلاقة بينهما"[21]. إنه رؤية للعالم تتخلّق داخل الدّائرة الاستعمارية، ومن منظورها.

يجد قارئ الرواية نفسه إزاء عالمين نقيضين، عالم المسحوقين، والعالم الكولونيالي وبينهما قطيعة وجوديّة لا تقبل المفاوضة ولا المحاورة، وعلى الحدود فضاءٌ ثالثٌ يبدأ في التخلّق مع انطلاق رحلة العذاب التي يكابدها الشّاهد على التاريخ الكولونيالي، إنه الفضاء الثالث سليل التقاء حضارتين عدائيتين على أرض واحدة، وخوضهما تجربة المواجهة المكشوفة التي تغذيها الكراهية والازدراء للآخر.

أول العالمين تجليّا في الرواية هو (جنان جاتو)، وهي مساحة الغيتوهات تشكّلت على أطراف مدينة وهران، وإليها لجأت عائلة (جوناس)، لمّا خسرتْ أرضها التي تقتات منها في الريف. تقاسيم الفقر والبؤس والمعاناة هي المشهد الفارق لهذا العالم الذي صنعه الاستعمار وشكّل إيقاع حياته الثقيل. "جنان جاتو: مزبلة من الأكواخ والأجمات المتنوعة، الغاصّة بالعربات المفكّكة والمتسوّلين والباعة المتجوّلين والحمّارين المتخاصمين مع بهائمهم وحاملي المياه والمشعوذين والأطفال بأسمال رثّة؛ أدغال صلصاليّة محرقة، معبّأة بالغبار والعفن، ملقّحة بأسوار المدينة كما الورم الخبيث. في هذه الأماكن العصيّة على الوصف يتجاوز البؤس جميع التصوّرات"[22]. ومن رحم هذا العالم الموغل في البؤس سيتخلّق خطابٌ الرفض والثورة، خطاب ما بعد كولونيالي، يمعنُ في تفكيك سرديّة الاستعمار وكشف تناقضاتها وهشاشة بنيتها الفكريّة والتي تداري تلفيقها بجماليّة مصطنعة، لا تثبتُ للنقد والمحاججة.

يقابل هذا العالم المنحط عالمٌ آخر، قرية كولونياليّة تنعم بكل مقوّمات الحداثة والرفاهيّة الماديّة. "تتربّع (ريو صالادو) وسط كرومها وخزانات خمورها –يوجد منها حوالي مائة-، وتترك نفسها تُتَذوّق على طريقة النبيذ البلدي، وهي تترقّبُ بين موسمين لقطف العنب نشوة الأيام القادمة الحالمة. برغم شهر جانفي البارد نوعا ما بسمائه الداكنة، ينبعثُ من أركانها عطرٌ صيفي دائم"[23] ينسيك تلك الروائح الكريهة التي تتسرّبُ إلى عمق النفس الآدميّة كلّما مررت بمحاذاة (جنان جاتو).

وبين العالمين يتردّد "جوناس" من حين لآخر بينما وعيه يتشكّل من خلال النظرة المقارنيّة الثاقبة والمرتدّة على نفسها. فرغم أن عمّه (ماحي) الذي ضمّه إلى بيته، يقاسمه الهويّة والتاريخ، إلاّ أنّه لم يكن يشاركه هواجسه. كان يكابدُ آخريّته بصمت متفكّر. إن الوعي بالاضطهاد لدى (جوناس) بدأ يتشكّلُ انطلاقا من منطقة حدوديّة، أطرافيّة، بين البيت والمدرسة. فالبيت حميمي، موصول بأصل الانتماء وثقافة الأسلاف، والبعد التاريخي المسكوت عنه. والمقموع. والمدرسة هي التاريخ المصرّح به، والمتداول. إنه مَعْلَمُ الجزائر الفرنسيّة، وموطن الحداثة والتنوير الذي تعِدُ به فرنسا تابعيها المتخلّفين. بين المدرسة والبيت الذي يقيم فيه "جوناس " قصّة تاريخ تعرّض للانتهاك والتزوير والتلفيق وتغييب الحقائق، واختلاق الأساطير. فإذا كان للمدرسة رواية تسردها فإنّ للبيت أيضا راواية مضادّة. "كان عمي يستقبل ضيوفا، بعضهم يأتي من بعيد، عربٌ وبربر، يرتدي بعضهم بدلات أوروبيّة وبعضهم الآخر بدلات أوروبية وبعضهم الآخر ملابس تقليديّة. كانوا ناسا مهمّين، متميّزين جدّا. يتحدّثُ البعض عن بلد اسمه الجزائر؛ ليس ذلك الذي يُدرّسُ في المدرسة ولا بلد الأحياء الراقية، وإنّما بلد آخر مسلوبٌ ومستعمر ومقموعٌ، والذي يجترّ غضبه مثل أكل فاسد –جزائر جنان جاتو والانكسارات الجارحة والأراضي المحروقة والعذابات المتكرّرة والحمّالين"[24]. يغدو المكان من خلال هذا التوصيف خطابا مفتوحا ومقروءا وبليغا، يدافعُ عن فرضيّاته ويفرض حقائقه ومعطياته. جنان جاتو خطاب المسحوقين وريو صلادو خطاب المستعمر الذي يوزّع الحياة والموت وفق استراتيجيّة غير معلنة، مرصودة لإحكام القبضة وعلاقات الهيمنة والاستفراد بالتمثيل.

انتسب "جوناس" للمدرسة، وأصبح يتردّدُ عليها من أجل امتلاك ما بخلتْ به "جنان جاتو". وهناك تلقّى أولى منبّهات الوعي والأسئلة المحرّمة. كان المعلّم يعنّف التلميذ العربي "عبد القادر" لأنه لم ينجز درسا، وراح يسأل التلاميذ عن سبب إهمال العربي للواجب، فأجاب أحد الفرنسيين: "لأنّ العرب كسالى يا سيّدي". كان المجيب تلميذٌ والمسؤول عنه أيضا تلميذٌ واحد وهو "عبد القادر". غير أنّ الإجابة كانت معمّمة واعتباطيّة، وكانت جاهزة، لمثل هذه المواقف الآخريّة. فإذا كان عبد القادر كسولٌ فلأنّ العرب كسالى، وإذا كان "موريس" ذكيّ فإنّ ذلك يعني بالضّرورة أنّ كل

الفرنسيين أذكياء. إنّ مثل هذه الكليشيهات لشديدة الاعتباطيّة والعشوائيّة. وقد ألفنا سماعها من أفواه أبسط المستشرقين الذين يدّعون معرفة الشرق والشرقيين، أكثر ممّا يعرفُ هؤلاء أنفسهم. إنّ الكسل من منظور الفكر الاستشراقي صفة الشرق الجوهريّة. فالعرب كسالى ولا يعملون ولا يفكرون تفكيرا علميّا، ولا يتقبّلون الحداثة الغربيّة. وعموما "فالشرقيّون عريقون في الكذب، وهم كسالى وسيئوا الظّنّ، وهم في كلّ شيء على طرف نقيض من العرق الانجلو-ساكسوني في وضوحه ومباشرته ونبله"[25]. كان جواب التلميذ الفرنسي جارحا لوعي "جوناس" وصادما لمشاعره، فهو، وعبد القادر التيميذان الوحيدان من أصول عربيّة في ذلك القسم. إنهما الأقليّة المحظوظة والمطالبة بالتخلّي عن أصولها، مقابل الامتياز الكولونيالي.

لقد كان الاستعمار في حاجة إلى إدماج أقليّة عربيّة في مؤسساته التعليميّة والعسكريّة من أجل إعدادهم للترويج لقيم الغرب "النبيلة"، وتلميع صورة الغرب، باعتباره مخلّصا للمعذّبين في الأرض. فهو مبعوث العناية الإلهيّة للخراف الضالة، يعلّمهم سبل التفكير العلمي ونمط العيش الكريم، وقيم العدالة والتسامح. إنه الخطاب الأكثر شيوعا في المركز والهامش.

لمّا حلّ "جوناس" في ريو صالادو اتّخذ من "إيزابيل" صديقة، وتطورت العلاقة بينها، بما يُفضي إلى الاقتران، غير أن البنت الفرنسيّة علمتْ أن جوناس عربيٌّ، وكان ذلك كافيا لإحداث القطيعة بينهما. صاحتْ في وجهه: "لسنا من عالم واحد سيّد "يونس"، وزرقة عينيك غير كافية ...إنني من عائلة (روسيليو)، هل نسيت؟ هل تتصوّرني متزوجة مع عربي؟ الموت أفضل! "[26]. إنّ كلمة "عربي" هي وسمٌ تحقيري يُنعَتُ به الأهالي للحطّ من شأنهم. فهي تعني من بين ما تعنيه القذارة والتخلف والهمجيّة. ثمّ إنّه نعتٌ إقصائي، بمعنى أنه ينفي انتماء هؤلاء العرب إلى الجزائر. فهم قومٌ رحّلٌ وفدوا من الجزيرة العربية ولا علاقة لهم بهذا الوطن. لقد كان ألبير كامو هو الآخر يمنحُ هذا الاسم للجزائريين الذين يشكّلون عالمه الروائي في "الغريب" و"الطاعون"، كما يتحدّثُ الإعلام الغربي اليوم عن الجاليات الشرقيّة المقيمة في المركز باعتبارهم عربا، وليس باعتبارهم جزائريين أو تونسيين أو مغاربة، إلاّ في الحالات النادرة، حيث يستدعي الموقف إلحاق الهويّة الوطنيّة بالعربي موضوع الحديث. لا تزال الكليشيهات التي أنتجها الاستشراق وأدب الرّحلات والدّراسات الانثروبولوجيّة –سليلة الظاهرة الاستعماريّة-في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومطلع القرن العشرين تغذّي المخيال الرمزي للغرب الحديث.

يقسِّمُ الغرب السلالات البشريّة إلى قسمين: الرجلُ الأبيض، والملونين. ويحملُ الرجل الأبيض سمات جسديّة تختلفُ عن تلك التي يحملها الملوّنون. وإذا كان "يونس" الذي يختفي وراء اسم غربي "جوناس"، ويحمل عينين زرقاوين، ويرافق شبابا فرنسيين، يسعى إلى أن يحظى بالقبول لدى الآخرين، فإنّ ذلك لم يكن كافيا ليكون زوجا لفتاة فرنسيّة نشأت على احتقار العنصر العربي.

إنّ موقف إيزابيل من "يونس" يحمل طاقة رمزيّة بالغة الخصوبة. فهو يختزلُ موقف الغرب من آخريه عموما، ويجسّدُ المخيال الرمزي لهم. ورغم الخطاب التحضيري الذي يتذرّعُ به الغرب لغزو الشعوب العربية والإفريقيّة، فإنّه يطوّر آليّات طرد واستبعاد لكل غريب وأجنبي. من أجل ذلك نجد قطيعة بين المدينة الكولونياليّة والغيتوهات التي أُسكِن فيها الأهالي. ونقرأ اللافتات على المرافق الترفيهيّة في المدن الكولونياليّة، وقد كُتِبَ عليها (يمنع دخول العرب). لمّا ضُبِط والد "جوناس" سكرانا في حانة فرنسيّة، ألقى به النادل خارج الحانة قائلا: "لا تضع قدميك هنا مرة ثانية أيّها المقمّل! هذا ليس مكانا لأمثالك"[27]. يرشحُ هذا السّلوك العدائي من قبل النادل بالعنصريّة، رغم أن هذا "المقمّل" هو في بلده. لقد حوّله الاستعمار إلى مواطن من الدّرجة الثانية، وصيّره إلى أجنبي، يسمّم حياة أصحاب الأرض "الحقيقيين". يقيمُ الاستعمار حدودا فاصلة بين عالمه وبين الأراضي المحيطة به مباشرة، وبسبب هذا التقسيم الاعتباطي تتحوّلُ أفواجٌ من البشر إلى آخرين موسومين بالاختلاف، والدونيّة، ويتحوّل التّماس معهم أمرا محظورا لما يشكّله من خطر أشبه ما يكون بالوباء. لذلك صدّتْ إيزابيل "يونس" بعنف غير مبرّر لمّا جاء يطلب صداقتها، وقد تفطّنتْ إلى أصوله العربية. ولذلك أيضا طُرِد والد "يونس" من الحانة وأُهين بشكل مثير للغرابة. فالأجنبي يسمّم حياة الغربيين مثلما تسمم الأعشاب الطفيليّة الزرع[28]، ولذلك يوصي (موريس باريس) بطرد الأجانب من مجال الأروبيين، وألاّ يختلطوا بهم، وإذا استعملوهم خدما، فلا بدّ من عزلهم كما تُعزلُ الحيوانات في اصطبلاّت. "تصرّ الإيديولوجيّات العنصريّة والامبرياليّة على الاختلاف العرقي"[29] الذي يفضي إلى موقعة الآخر طبقيّا وثقافيّا وإبقائه في غيريّة دائمة. إنّ المحافظة على الحدود العرقيّة والطبقيّة أمرٌ بالغ الأهميّة بالنسبة للنظام الكولونيالي.

كان "أندري –أحد أصدقاء جونيس-، يوظّفُ في مقاطعته "جلول"، وقد كان يسيء معاملته، ويمعنُ في إهانته بدعوى "أنّ العرب مثل الأخطبوط، يجب أن تضربه كي يتمدّد"[30]. في هذه الحالة تتحوّلُ القسوة والعنف إلى سلوك طبيعي وتأديبي، يهدفُ إلى ضمان الطّاعة والنظام العام، وأمن المستعمرات والحفاظ على مصالح الامبراطوريّة. إنّ لغة العنف ضرورة كولونياليّة توفّرها أجهزة القمع، وتسندها إيديولوجيا عنصريّة لا تحتاج إلى مبرّرات وجود، فحجّتها في تخلّف الآخر وقصوره الوجودي والأبدي. إنّ العالم الكولونيالي ممزّقٌ إلى قسمين: المركز /الهامش، الغرب/الشرق/، العالم المتحضر/العالم المتخلف،... وهكذا. يجري إقصاء المستعمَرين عن الفضاءات الأوروبية، ليس فقط على أصعدة الحقوق والواجبات، ولكن أيضا على مستوى الفكر والقيم. فليس من حقّ الأهالي في المستعمرات فرض قيمهم ورؤيتهم للعالم أو نمط عيشهم[31]. وتبقى الثقافة الغربية تتمتّع بالسيادة والهيمنة، وهي التي تؤهّل المواطنين للتحدّث باسم الأرض وتمثيل أصحابها الوافدين أو الحقيقيين.

نعود إلى شخصيّة "جلول" الذي يستخدمه "آندري" ويسيء معاملته باعتباره عبدا عند سيّد. هل كان "جلول" يسيء خدمة السيّد حتى يستحقّ عقابا وجلدا؟ هل كان يبدي عصيانا أو كسلا في القيام بما يُكلَّفُ به؟ يجيب جلول محاوره "جوناس": "لستُ في حاجة إلى أن أخطئ في شيء ما. يجد دائما أعذارا ليدوس عليّ. هذه المرّة بسبب غضب المسلمين في الأوراس. آندري مرتابٌ من العرب الآن. بالأمس جاء مخمورا من المدينة وضربني ضربا مبرّحا"[32] إنه العقاب الاستباقي الذي يُرجى منه ترهيب المتردّدين الذين تحدّثهم أنفسهم بالخروج على طاعة السيّد. كان العقاب الجسدي الذي يسلّطُ على العبيد الذين سخّرهم الأوروبيون لخدمة مزارعهم وبراريهم في القرون الوسطى وإلى غاية سقوط نظام العبيد في القرن الثامن عشر يهدفُ إلى تطويعهم وقتل كلّ رغبة في التمرّد في مرحلتها الجنينيّة. ولذلك لم يكن العقاب مشروطا بالخطأ، وإنما كان يستشرفُ رغبة يُراد قمعها. إن أي مقاومة يبديها المستَعمَرون في أي قرية من قرى الجزائر يمكنها أن تتناسل وتتكاثر حتّى تتحوّل إلى ثورة شاملة، تقلبُ الكون الاستعماري رأسا على عقب. كان المستوطنون يتوجّسون من هذه الحالة؛ ذلك أنّ سلوكهم لا يمكنه أن يُولّد إلاّ غضبا ورفضا واحتجاجا.

إنّ المعاناة التي يكابدها المستعمَرون ممثّلين في شخصيّة "جلول" قد استفزّت "جوناس" الذي يشارك قومه الهويّة والتاريخ ولكنه لا يعيش قهرهم. اصطحب "جوناس" مرافقه "جلول" الذي جاءه يستعير منه بعض المال إلى بيته خارج (ريو صالادو)، ورأى بعينيه البؤس الذي تعيشه عائلة "جلول". كان المشهد مروعا إلى حدّ لا يطاق، ودفعه إلى التفكير في تصحيح وضعه في النظام الكولونيالي. كان يخاطب نفسه قائلا: "ظننتُ أنّني لمستُ عمق البؤس في (جنان جاتو). كنت مخطئا؛ إنّ بؤس الدوار الذي تسكنه عائلة "جلول" يتجاوز كلّ الحدود. يحتوي التجمّع السّكّاني حوالي عشرة أكواخ قبيحة في عمق واد ناشف تحيطه زرائب بها بعض المعزاة الضّامرة. تنبعثُ من المكان رائحة كريهة، بحيثُ لم أصدّق أنّ بإمكان بشر أن يعيشوا فيه ليومين متتاليين. لم أتمكّن من الذّهاب بعيدا"[33]. كانت الطفولة الأولى ل"جوناس" قد قضاها في (جنان جاتو)، غير أنّ الصورة عن بؤس تلك الأماكن فقدتْ الكثير من وهجها في ذاكرته، بفعل الرفاهيّة التي ينعم بها في المدينة الكولونياليّة. إنّ تلك الصّورة في حاجة إلى خضّ متكرّر لكي تُبْعثَ إلى الحياة وتعيد تشكيل وعي "جوناس" المشوّه بفعل الانحياز للمستعمِر.

فحادثة زميله "عبد القادر" في المدرسة، وطرد أبيه من الحانة مهانا، والدّعاوي العنصريّة التي يرسلها أصحابه الفرنسيون من حين لآخر، كلّ ذلك غير كاف لتحويل "جوناس" من موقعه الطبقي المتميز إلى الجهة المقابلة، حيثُ الأطفال "عراة يلعبون وسط الغبار، بطونهم منتفخة، والمناخير يحاصرها الذّباب، وزيادة على الرّائحة العفنة، يوجد طنينٌ الذّباب شرها، عنيدا، لا يتوقّفُ عن تخصيب الجوّ الملوّث بأزيز مشؤوم، كما النفس الشيطاني المحلّق فوق الهلع البشري، قديم قدم

العالم، وتعيسٌ مثل تعاسته"[34]. يدركُ الآن جوناس أنّ تعاسة قومه هي بسبب رفاهيّة المستعمر، الذي كان يحوّل ثروات البلاد كلّها إلى المركز، وما تبقى يختصّ به المستوطنين الأوروبيّين وحلفاءهم من العرب، وهو محسوبٌ عليهم في أعين الوطنيين، بحكم وضعه الطبقي المتميّز وعلاقته ب(ريو صالادو)، أرقى الأحياء الأوروبيّة. كان "جوناس" قد بدأ مرحلة مراجعة الذّات وأخذ مسافة من القهر الاستعماري الذي يمارسه الفرنسيّون مع الأصلانيين. لم يكن في قرارة نفسه مؤيّدا للوجود الاستعماري، كما أنّ عمّه "ماحي" هو الآخر لم يكن مؤيّدا للاستعمار، بل كان متعاطفا مع حركات المقاومة السياسيّة التي كانت البلاد تغلي بها، وعلى الخصوص بعد الحرب العالميّة الثانيّة، وعقب أحداث الثامن من ماي 1945. كان "ماحي" مثقفا عضويّا، وقارئا نهما، وكاتبا متمرّسا، كما كان يلتقي بالمناضلين في الأحزاب السياسيّة الوطنيّة، وكان يدعمُ المجاهدين بالمال والدواء خفية عن أعين الاستعمار، ورغم أن زوجته فرنسيّة، إلاّ أنه تمكن من الإفلات عن المخابرات الاستعماريّة.

لقد كان "ماحي" هو الحلقة التي تتوسّط عالمين نقيضين، والتي ستُمكّنُ "يونس" المدعو "جوناس" من الالتحاق بثقافة الأسلاف، ومناصرة قضيّة بلده، ومواجهته للخطاب الكولونيالي في أشدّ حالات توهّجه، وقوّته البلاغيّة، وفي الفترات التاريخيّة الأكثر حسما.

كان المستوطنون من الإقطاعيين الكبار، هم الأكثر تضرّرا من الثورة المسلّحة التي تهدفُ إلى اقتلاعهم من الأرض وطردهم إلى المركز، والتخلي عن غنائمهم، التي تحوّلتْ إلى ملكيّات خاصّة بحكم التقادم. ولذلك كانت ردود أفعالهم تجاه عمليّات المقاومة بالغة العنف والتشنّج.

لم تصل أولى الأعمال المسلحة للمقاومة الوطنية إلى صالادو، إلاّ بعد عامين من اندلاعها على كامل التراب الوطني. وكان أول ضحاياها الإقطاعي الأكثر ثراء في (ريو صالادو)، "جوزي"، وقد قُتِل في فناء بيته بخنجر بينما كان خادمه "جلول" غائبا عن الحراسة. تعلّقتْ كلّ الشبهات بذلك الخادم البائس، وأدين في محاكمة شكليّة. فتدخّل "جوناس" لدى والد الضحيّة من أجل الدفاع عن براءة "جلول" بدافع الشفقة. أخذه "جيم جيميناز صوزا" إلى تلة تشرفُ على مزارعه الشاسعة، وراح يجادل عن أحقيّة جدوده بهذه الأرض، قائلا : "عندما آتي إلى هذا المكان لأتأمّل كلّ هذا، أفكّرُ في الرّجال الذين كانوا هنا قبلي، منذ زمن بعيد، وأتساءل عمّا كانوا يشاهدون حقّا؛ أحاول أن أتخيّل هذه المناظر عبر العصور ، وأضع نفسي مكان ذلك الرّاعي البربري، والمغامر الفينيقي، والغازي الوندالي، والفاتح المسلم-أي كلّ الرجال الذين قادهم القدر إلى هذه الأرض، وتوقّفوا عند ذروة هذه الهضبة تماما في المكان الذي أقف فيه الآن (.....)، ماذا كان بإمكانهم أن يروا في مختلف تلك العصور؟ لا شيء، لم يكن هنا شيء سوى مرجة متوحشة تعجّ بالزواحف والجرذان"[35]. لقد تفجّرتْ بلاغة الخطاب الكولونيالي بسبب شعور عميق بتهديد وجودي وشيك الحدوث، فبات النظام الكولونيالي برمته موضع تساؤل وتشكيك. واستدعى ذلك تهيّج المخيال

الغربي للحفر في الذّاكرة التاريخيّة الملفّقة، وتولّدتْ بفعل ذلك صور بالغة الدلالة عن الخواء التاريخي لأرض الجزائر، الأمر الذي يترتّبُ عنه تساوي الحضارات في أحقيّتها في الأرض، ومن ثمّ، تصبح فرنسا ذات أولويّة بفعل حاضرها المشرق ووجودها الفعلي والفاعل والمتجذّر بفعل المصالح الامبراطوريّة. إنّ تعاقب الأعراق الكثيرة على أرض الجزائر، طيلة تاريخها الطويل ينفي أن يكون عرقٌ ما، أو سلالة دون أخرى، أحق بهذه الأرض من غيرها. إضافة إلى ذلك، فإن كل الذين عبروا تلك الأرض، أو أقاموا فيها، لم يتركوا أثرا بعد عين. لم يخلّفوا معلما حضاريّا يثبتُ مرورهم من هنالك، أو ملكيتهم للأرض. لم يتركوا إلا ّ خواء تاريخيّا وفراغا ثقافيّا يقطعُ بغيابهم المطلق. لقد شكّلوا حدثا عارضا في هذه الأرض. كان ألبير كامو يجادل أن كلّ العراق وكل الثقافات التي تتعايش على هذه الأرض من حقّها أن تدّعي الحق في الجزائر. ليس العرب وحدهم أحق بالتواجد فوقها. من أجل ذلك كانت فرنسا تكاثرُ العرب بالمستوطنين، من كلّ الدول الأوروبية، مقابل امتيازات تمنحها للقادمين الجدد الذين كانوا يقيمون استثمارات على الأرض. إسرائيل أيضا عند استعمارها لأرض فلسطين كانت تروّجُ لأرض بلا شعب وشعب بلا أرض. وعندا مكّنت أقدامها على الأرض الموعودة كانت تستقدمُ اليهود من كلّ بقاع الأرض، وكانت تشجّع بقاءهم مقابل امتيازات اقتصاديّة واجتماعيّة، وذلك بغية إحداث التوازن السّكّاني مع الأصلانيين.

يتابع الإقطاعي الفرنسي حجاجه البليغ من أجل إقناع (جوناس) بأحقيّة الفرنسيين في أرضهم، ويعود إلى الحفر في الذّاكرة القريبة: "عندما اختار أحد أجدادي أن يستقر في هذا المكان الخالي كان متأكّدا أنه سيموت قبل أن يخرج منه أيّ نفع. عندي بعض الصور في البيت، لم يكن هناك كوخ على بعد أميال من هنا، لا شجرة، ولا هيكل بهيمة جمّده الانجراف...ومع ذلك، لم يواصل جدي سيره بحثا عن أماكن أكثر رحمة، بل شمّر على ذراعيه، وصنع بأصابعه العشرة الأدوات التي كان يحتاج إليها للحرث والزرع والبذر ونقش وحفر هذه الأرض بيديه إلى حدّ صعب عليه استخدامها في قطع رغيف خرز"[36]. كان (جيم جيميناز صوزا) يتعمّد انتقاء مفرداته الأكثر انغماسا في الذّاكرة التاريخيّة لأسلافه الذين خدموا هذه الأرض بإخلاص أسطوري، وأحيوها بعد أن تركها الهمج مستنقعات وحفرا ووديانا للجرذان والسباع المتوحّشة. تكررت مفردة الجدّ أكثر من مرّة، وأكّد صوزا على خلاء أرض الجزائر من أي شكل من أشكال الحضارة قبل أن يعبرها العرق الأوروبي الفاضل ويصنع من صخورها حضارة علميّة تحاكي المركز بل وتفوقه خيرات. إنّ الذي فعلته فرنسا في الجزائر يحيلنا إلى ما فعله (روبنسون كروزوي في الجزيرة المعزولة والخالية من البشر. لم يكن يملك إلا أدوات بدائيّة وعقله العبقري. وانطلاقا من ذلك تمكن من بناء حضارة "تستوفي شروط النهضة.

تأتي لغة الانتماء القومي مشحونة بضروب الدّفاع عن الأسلاف ذات المغزى الأخلاقي، الأمر الذي حدا ب(بينيديكتْ أندرسون) إلى التساؤل: لماذا تحتفي الأمم بشبيهها لا بشبابها"[37]. الأجداد هم الذين عبروا هذه الأرض المعطاء بأنفاسهم، فلم تعد كما كانت، طبيعة متوحّشة، والأجداد هم مصدر النبالة ومنبع القيم الحضاريّة التي صنعتْ فخار العرق الأوروبي وفخره وتفوقه السّاحق على الأعراق الملونة. ولقد وثّقوا عبورهم هذه الأرضَ، و(صوزي) يملك صورا عن جدّه ويحاجج بها هولاء الذين يشكّكون في الرواية الكولونياليّة التي تتحدّث عن العرب باعتبار غيابهم. "لم يكن هنالك كوخ على بعد أميال، ولا هيكل بهيمة جمّده الانجرافُ". كان هناك خواء وفراغ وعدمٌ، حوّله الوجود الفرنسي إلى مدن جميلة وجسور فوق مجاري المياه، وكهرباء، وحداثة، وجنات عدن وسكك حديديّة ومعالم حضاريّة جميلة[38]. إن هذا البلد مدين لمن صنعه بسواعده. هذه هي الرسالة المشفّرة التي يمررها الخطاب الكولونيالي عبر ممثليه. "إنّ هذه الأرض تتعرفُ على أصحابها، نحن هم أصحابها الذين خدمناها مثلما نخدمُ أمّهاتنا. إنّها سخيّة معنا لأنّها تدركُ بأنّنا نحبّها. إنّ الخمر الذي تمنحه لنا تشربه معنا. استرق السّمع إليها، ستقول لك أنّنا نساوي كلّ شبر من حقولنا وكلّ فاكهة من أشجارنا" .[39]إنّ رهاب المقاومة الذي كان يستبدّ بالوعي الكولونيالي يدفع بالمعمّرين إلى تبني خطاب عاطفي من شأنه أن يعمّق الوجود الفرنسي في المستعمَرَة، ويعزّز هويّتها الغربيّة المفترضة. إن الخطاب العاطفي الذي يحاجج به (صوزي) يسعى إلى تغييب التاريخ العربي والإسلامي من الذاكرة المحليّة من خلال إقناع (جوناس) بالرواية الفرنسيّة، وجرّه إلى منطقة الكولونياليّة المحروسة والمعزّزة بكلّ أسباب القوّة الماديّة. غير أن الوعي الناشئ للشّاب (جوناس) الذي يعيش في المنطقة الحدوديّة، بين طرفي شعبين عدوّين، يبدأ في البزوغ من رحم الشقاء الذي غيّب والده، وشرّد والدته وإخوته، ملوّحا برواية مضادّة تقوّض رواية المستعمر. لقد استعاد خياله –وهو ينصتُ ل(صوزي)-صورة التلميذ عبد القادر الذي يهانُ لكونه عربيا كسولا، كما استحضر كلّ الشقاء الذي يسحقُ (جنان جاتو)، والخادم جلول. وكالابن العاق لفرنسا يواجه خصمه بكل عبقريّة المعذّبين في الأرض. "منذ زمن طويل، السيّد (صوزا)، قبلك وقبل جدّك الذي تتحدّث عنه، كان رجلٌ يقف في المكان الذي تتواجد فيه. عندما يرفعُ عينيه على هذا السّهل، لا يتوانى عن رؤية نفسه مالكا لها. لم تكن هناك طرق معبدة ولا سكك حديديّة.(.....). كان هذا الرجل مطمئنا، واثقا من نفسه، لأنه كان حرّا طليقا..(....)، إن هذه الأرض ليستْ ملكا لكم. إنها ملك الراعي الذي عاش هنا في الأزمة الغابرة"[40]. يلجأ (جونا) إلى نفس التاريخ الذي يلجأ إليه خصمه المستوطن. إنه يقوّض بنية العقل الكولونيالي من الدّاخل، لأنّها تحمل بذور فنائها في تناقضاتها وتلفيقاتها الخفيّة، وحججها الواهية. ينتقي (صوزي) من التاريخ ما يوافق فرضيّاته، مع ليّ ذراع الحقائق، وتلفيق الوقائع لتتناسبَ مع المنطق الكولونيالي الذي ينكر حقّ الشّعوب في امتلاك

مصيرها وتمثيل نفسها. إن نظرة المعمّر والإقطاعي الفرنسي لا تذهبُ أبعد من التاريخ الحديث، تاريخ استعمارها للجزائر. وعلى أساسه يتشكّل منطق الاستحواذ والإلحاق بالقوّة، وبسياسة الأمر الواقع. فالمرافق الحضاريّة التي أنشأتها فرنسا، والأراضي التي نهبتها من أصحابها وأسندتها للأوروبيين، وكل منجزات الحداثة التي تضارع ما هو منشأ في المركز، كلّ ذلك يخوّلها امتلاك الأرض بأيّ شكل من الأشكال. ويُعَدُّ هذا الجدال مستفزّا للشّاب الجزائري (جوناس)، فيُنْطِقُه وعيه المتحفّز بما يبدو أنه انتصارٌ للذّات المستلبة. "بما أنكم لا تعرفون الاقتسام، خذوا بساتينكم وجسوركم وأسفلتكم وسككم الحديديّة ومدنكم وحدائقكم وأرجعوا الباقي إلى ملاّكه الشرعيين"[41]. بعبارة أخرى يتعيّن على الفرنسيين أن يأخذوا معهم حداثتهم التي يدّعون أنهم يهبونها للأهالي، ويغيّرون بها وجه البلاد ليغدو مشرقا، ويعودوا بها من حيثُ أتوا ويعيدوا الأرض لأصحابها الحقيقيين.

لقد سعتْ فرنسا منذ حلولها بالبلاد في الثلاثينات من القرن التاسع عشر، إلى تغيير معالم الأرض، فأنشأت مدنا على النمط الغربي، وزرعت أسواقا وشوارع ومرافق عامّة وحقولا وبساتين، كلّ ذلك من أجل أهداف مزدوجة. إنّ تغيير معالم الجغرافيا يُغيّبُ هويّة الشعب قبل الاحتلال، ويمحو الذّاكرة التاريخيّة للأرض وسكانها الحقيقيين، بالإضافة إلى كونه يشعر الغربيين أنهم في بلدهم. إنهم يقيمون فضاءات مسيّجة ويحيطونها بكل أشكال الرفاهيّة والعيش الكريم، وينصبون حدودا تفصل بين فضائهم وفضاء الآخرين، ثم يسمّون الكلّ أرض(نا)، ويدفعون بالهمجيين على الأحراش والوديان المعزولة كي لا يسمّموا هدوءهم ولا ينازعوهم خماراتهم. من أجل ذلك يقول (جوناس) لمحاوره: خذوا حداثتكم وعودوا من حيثُ أتيتم، فالأرض ملك الراعي الذي تواجد في الزمن الغابر على هذه الأرض، وأن الوجود الفرنسي هو الوجود العارض والطارئ والناشز.

لقد تغيّر (جوناس) بعد حواره مع (صوزي) تغيرا جذريّا، وبدأ انحيازه لقومه ولمعاناة بلده يطفو على السّطح. لقد بدأت عزلته الوجوديّة تشطر وعيه من الداخل لمّا تنكّر له بعض أصدقائه الفرنسيّين، وتنكّرتْ له (إيليزابت) بدعوى أنه عربي، فأصبح منساقا باتّجاه الأحياء المسلمة في وهران، فيجد نفسه في المقاهي العربيّة، ينصتُ إلى حكاياتهم ويلتقط أخبار الثورة وكأنه يكتشفها على حقيقتها: "كانوا أكثر اطّلاعا مني، أنا المتعلّم، الصّيدلي. طفقتُ احفظ أسماء غريبة عنّي، والتي ترنّ في أفواه أهلي مثل أذان الصّلاة: بن مهيدي، زابانا، بوضياف، عبّان رمضان، حمو بوتليليس، الصّومام، الونشريس، جبلا لوح، علي لابوانت"[42]. لم تتعوّد أذناه على سماع أسماء عربية بعينها في المدينة الكولونياليّة. فالآخرون هم عربٌ وكفى؛ هم كائنات مقيّضة لخدمة الوجود الغربي، على شاكلة (جلول). أمّا نساء العرب فهنّ خادمات لدى السيّد مقابل لقمة عيش زهيدة. لا يؤبه لوجود

العربي في (ريو صالادو)، فهم على قلّتهم لا يتواجدون إلا في حقول ومزارع الإقطاعيين، أو في الاصطبلاّت في خدمة الماشية.

أما الأسماء التي تصنع تاريخا موازيا، ومخالفا للسرديّة الكولونياليّة، فهي في الجانب المقابل لعالم القوّة. إنه مارقٌ للتوّ من رحم المعاناة والفقر والبؤس والشقاء. فثمّة يسمع (جوناس) أسماء مندسّة بعمق في تاريخ المقاومة والصّراع المرير من أجل البقاء على قيد الحياة، وبكثير من الكرامة والجدارة الإنسانيّة. هنالك معايير أخرى وقيم ومفاهيم لا علاقة لها بالحداثة الخائبة، ولا بالغرب المتعالي. أسماء تثير الرعب في نفوس المستوطنين، وتبعث الشكّ في نفوسهم. لم تعد آلهتهم تثير خوف العرب، ولم تعد قادرة على جلب الحماية وتوفير السكينة. لقد سبق وأن تعرّف (جوناس) على جدّته (لالا فاطمة نسومر) ولكنه تعرف عليها صورة معلّقة على جدار البيت، خالية من الحياة، منزوعة المهابة، قد تمّ تحييدها وعزلها عن مسار التاريخ الخطّي. أما الأسماء التي التقطها سمعه في الأحياء العربية، فهي قنابل متحرّكة، تهدّد بالانفجار في كلّ حين، وتقتل عدوّها كلّ يوم، وبأشكال متنوّعة. إنها خطاب الرفض الذي بُعِث إلى الحياة من أجل مغالبة المركزيّة الغربيّة وقهر الاستبداد الكولونيالي، من أجل الاسترجاع القدرة على تمثيل الذّات وحكم الذّات، بعد أنْ سُلِبتْ منه لأجيال عديدة.

الخاتمة:

كان الاستعمار الغربي الحديث أسوأ حادث على الإطلاق تعرضت له البشرية بدءا من القرن الثامن عشر، والذي لا تزال بقاياه إلى يومنا هذا، جاثمة على الجسد العربي، في فلسطين. ولقد كان هذا الامتداد خارج حدود أوروبا مرفوقا بسرديّة ضخمة ضخامة المشروع الامبريالي تسنده، وتدعمه على نطاق واسع. لقد كان الغرب في حاجة إلى مسوغ تاريخي وأخلاقي وإنساني لاحتلال مساحات شاسعة خارج فضائه الحسير، والتمس هذه المسوّغات في السرد الروائي على الخصوص. فكانت الرواية ترافق الوجود الغربي حيثما حلّ، وتحاول أن تمرر المشروع الكولونيالي باعتباره ضرورة تاريخيّة من أجل تحديث الكرة الأرضيّة وإخراج كل شعوبها من محنة التخلف إلى نعمة الحداثة الغربية المتفوقة بفضل العلم والمعرفة العقليّة ونبذ الفكر القروسطي.

وعلى خلفيّة ذلك نشأ الخطاب الكولونيالي عبر السرد الروائي والرحلي، وعبر أبحاث الاستشراق والانثروبولوجيا، ومن مهامّه تبييض وجه الاستعمار وتحقيق الهيمنة على مستوى العقول من أجل قبول الذوبان في الثقافة الغربية، والتخلي عن ثقافة الذّات. غير أن خطابا مضادّا رافقه من أجل تقويضه، وتعرية زيفه الإيديولوجي. فقد تبيّن للشّعوب المستعمَرة، أن ليلها في ظلّ الاستعمار بات طويلا، وأن معاناتها أبديّة ما دام الاستعمار حاضرا، وماثلا. فكان من الطبيعي أن تنشأ مقاومة مسلّحة، مدعومة بمقاومة ثقافيّة تشتغل بنفس أدوات الإقناع التي يستفيد منها الغرب في

التسويق لمشاريعه. من هنا نشأت الرواية ما بعد الكولونياليّة التي تقارع الخطاب الكولونيالي وتبطلُ سحره، إن صحّ أن يكون له سحر. وتندرج رواية "فضل الليل على النهار" لياسمينة خضرا في هذا الإطار. وعليها اشتغلنا لمعارضة الرواية الغربية المرافقة للاستعمار.

قائمة المصادر والمراجع:

[1]-بيل أشكروفت، جاريت جريفيث، وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونياليّة/المفاهيم الرئيسيّة، ترجمة أحمد الربيي وأيمن حلمي، وعاطف عثمان، تقديم كرمة سامي، المركز القومي للترجمة، 2010، البقاهرة-مصر،

[2] -آنيا لومبا، نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة-سوريا، ط الأولى 2007،.

[3] -مايكل هاردتْ وأنطونيو نيغري، الامبراطوريّة، ترجمة فاضل جتكر، مكتبة العبيكان-الرياض 2002،.

[4] -سعيد إدوارد، تعقيبات على الاستشراق، ترجمة صبحي حديد، المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط الأولى 1996،

[5] -سعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت-لبنان، ط الأولى 1981.

[6] -غوستاف لوبون، السّنن النفسيّة لتطور الأمم، ترجمة عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط أولى 2012. [7] -جيل دولوز، وفيليكس غاتاري، ما الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي، ط الأولى 1997. ص 110.

[8] -تزفيتان تودوروف، روح الأنوار، ترجمة حافظ قويعة، طبعة مشتركة بين دار محمد علي (تونس) ودار توبقال (المغرب) والانتشار العربي (لبنان)، ط أولى 2007.

[9] عبد الله إبراهيم، المركزيّة الغربية، المركز الثقافي العربي، ط الأولى 1977.

[10] -ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ترجمة محمد ساري، مطبعة موقان، ديسمبر 2013.

[11] -سعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت-ابنان، ط السابعة 2005،.

[12] -تزفيتان تودوروف، نحن والآخرون، ترجمة ربى حمود، دار المدى، سوريا،.

[13] -آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقيّة-سوريا.ط الأولى 2007. 177.

[14] -مايكل هاردت وأنطونيو نيغري تعريب فاضل جتكر، مراجعة رضوان السيد، الناشر لعبيكان-الرياض، 2002،.

[15] -هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط الأولى 2006،.

الهوامش

[1]-بيل أشكروفت، جاريت جريفيث، وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونياليّة/المفاهيم الرئيسيّة، ترجمة أحمد الربيي وأيمن حلمي، وعاطف عثمان، تقديم كرمة سامي، المركز القومي للترجمة، 2010، البقاهرة-مصر، ص 105.

[2] -المرجع نفسه، ص 106.

[3] -آنيا لومبا، نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة-سوريا، ط الأولى 2007، ص 17.

[4] - بيل أشكروفت، جاريت جريفيث، وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونياليّة، ص 106.

[5] -آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 18.

[6] -المرجع نفسه، ص 20.

[7] -المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[8] - آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، 27.

[9] -آنيا لومبا، نظرية الاستعمار الأدبية وما بعد الأدبية، ص 34-35.

[10] -مايكل هاردتْ وأنطونيو نيغري، الامبراطوريّة، ترجمة فاضل جتكر، مكتبة العبيكان-الرياض 2002، ص 186.

[11] -المرجع نفسه، ص

[12] -سعيد إدوارد، تعقيبات على الاستشراق، ترجمة صبحي حديد، المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط الأولى 1996، ص 18.

[13] -المرجع نفسه، ص 188.

[14] -سعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت-لبنان، ط الأولى 1981، ص

[15] -غوستاف لوبون، السّنن النفسيّة لتطور الأمم، ترجمة عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط أولى 2012، ص 46-47.

[16] - مايكل هاردتْ وأنطونيو نيغري، الامبراطوريّة، ص 284.

[17] -جيل دولوز، وفيليكس غاتاري، ما الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي، ط الأولى 1997، ص 110.

[18] -تزفيتان تودوروف، روح الأنوار، ترجمة حافظ قويعة، طبعة مشتركة بين دار محمد علي (تونس) ودار توبقال (المغرب) والانتشار العربي (لبنان)، ط أولى 2007.

[19] -عبد الله إبراهيم، المركزيّة الغربية، المركز الثقافي العربي، ط الأولى 1977، ص 18.

[20] -المرجع نفسه، ص 33.

[21] -بيل أشكروفت، دراسات ما بعد الكولونياليّة، ص 101.

[22] -ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ترجمة محمد ساري، مطبعة موقان، ديسمبر 2013، ص 33.

[23] -المصدر نفسه، ص،158-159.

[24] - المصدر نفسه ، ص 117-118.

[25] -سعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت-ابنان، ط السابعة 2005، ص77.

[26] -فضل الليل على النهار، 167.

[27] - المصدر نفسه ، ص 121.

[28] -تزفيتان تودوروف، نحن والآخرون، ترجمة ربى حمود، دار المدى، سوريا، ص 279.

[29] -آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقيّة-سوريا.ط الأولى 2007، ص 177.

[30] -فضل الليل على النهار، ص 188-189.

[31] -مايكل هاردت وأنطونيو نيغري تعريب فاضل جتكر، مراجعة رضوان السيد، الناشر لعبيكان-الرياض، 2002، ص 193.

[32] -فضل الليل على النّهار، ص 243.
[33] - المصدر نفسه ، ص 246.
[34] - المصدر نفسه ، ص 247.
[35] - المصدر نفسه ، ص 398.
[36] - المصدر نفسه ، ص 398-399.
[37] -هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط الأولى 2006، ص 113.
[38] -انظر الرواية، ص 400.
[39] -فضل الليل على النّهار، ص 400.
[40] - المصدر نفسه ، ص 402-403.
[41] - المصدر نفسه ، 403.
[42] - المصدر نفسه ، ص 413.

خطاب الوصية في الرسالة الأموية
دراسة بلاغية

Discours of will in the Umayyad letter
Rhetorical study

طالب الدكتوراه: إبراهيم سماني
أ.د. إدريس بن خويا

جامعة العقيد أحمد دراية - ولاية أدرار
مخبر المخطوطات الجزائرية في إفريقيا
semmani.brahim@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/10/12 تاريخ القبول: 2021/11/17 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

كانت البلاغة منذ نشأتها في التفكير اللغوي اليوناني المكتمل مع أرسطو في كتاب (الخطابة) علمٌ صالح لمقاربة الخطابات، وهذا ما نجده كذلك عند علماء العرب في تأسيساتهم البلاغية المروية والمدوّنة، ثمّ ما لبثت أن مال بها اللاحقون إلى الأسلبة الجافة والتقعيد المدرسي.

وقد تحقّقت لها مع الأرسطيين الجدد المعاصرين العودة إلى بريقها المفقود، فعادت لمقاربة النصوص والخطابات المتنوعة والتي أوجدتها ظروف العصر (خطاب أدبي، خطاب سياسي، قضائي، إشهاري...)، ويذكر لعلماء البلاغة العرب المعاصرين كذلك اجتهادهم لإخراج البلاغة العربية من مأزقها الأسلوبي الذي ابتعد بها عن النص والخطاب العربيين.

كلمات مفتاحية: البلاغة، الخطاب، النص، المقاربة، الأسلوب.

Summary:

Since its evolvement in the full-fledged Greek linguistic thought, especially with Aristotle's "Rhetoric ", rhetoric as an art has proven to be a valid approach to discourse. This is what we find also in the case of Arab linguists in their oral and written rhetorical legacy, until their successors reduced it to the dry stylization and scholastic standardization.

With the advent of neo-aristolelianism, rhetoric regained its status as an approach to text and different types of discourse brought about by the new circumstances of the era (literary, political, judicial and advertizing discourse, etc)

It is worth mentioning that the contemporary Arab rhetoricians made considerable efforts to redirect the Arabic rhetoric away from the stylization narrowness that seemed to widen the gap between it and Arabic texts and discourse.

Key words :Rhetoric, discource, text, approach, style

تـقديـم :

تعيش البلاغة اليوم حملة تجديد وإعادة صياغة، محاولة لإعادة النضارة والبريق لها والذي كانت قد فقدتهما في القرون الوسطى في الغرب، حين انحسر الاهتمام بالأسلوب والتزيين، وانقطعت عن الخطاب، والبداية كانت من حيث انتهت، كانت من البلاغة الإمتاعية الجمالية، فتجدّدت الجهود والبحوث في الأسلوبية بوجهة بنيوية مع شارل بالي وتلامذته من بعده، ثم حصل الانتقال إلى تجديد البلاغة الحجاجية لتنهض بها إلى دائرة البحث البلاغي بعد إذ غابت عنه منذ تنظيرات أرسطو الأولى، ليعود بها أمثال هؤلاء لمقاربة أشكال الخطابات المستحدثة التي اجتهد في تحديدها شاييم بيرلمان، وما جاء بعده من نظريات الحجاج البلاغية واللسانية والمنطقية وغيرها.

كما تجدّدت بالمقابل المفاهيم الشعريّة وأصبح للجمال والإمتاع في الشعرية والأدبية تصوّرات جديدة تثور على الشكل التقليدي الموروث للشعر وتتنكّر له وتلغيه من دائرة المثالي والمقدّس، وتنفتح الجهود والنظريات متبرئة من الأغلال التي شدّتها لنموذجية الشعر اليوناني القديم، وتنفتح على الحداثة والتجديد بدءً بصنيع رواد مدرسة الفن لأجل الفن والمدرسة الرومانتيكة والرمزية والسريانية، وصولا إلى بحوث الشكلانيين الروس، وأبرز المؤسسين لهذا كان العالم اللغوي رومان ياكوبسون.

أمّا البلاغة العربية فقد عانت هي كذلك من فترة جمود وذبول بعد كل ما حقّقته من المجد والعطاء في صنيع علمائها القدامى، الذين انفرط عقدهم بعد السكاكي والقزويني اللذين انقطعت البلاغة بعدهما كذلك عن النص والإبداع، فآلت إلى التقعيد والطرح المدرسي الجاف، وهي اليوم تشهد مع البلاغيين العرب الحداثيين محاولة جادة تريد أن تحذو بها حذو نظيرتها في الغرب، فتؤسس لها إشراقة جديدة، ولعلنا نقف على نماذج بحثية وضّاءة في هذا المجال يقدّمها أمثال أمين الخولي وجابر عصفور وعبد السلام المسدّي وعبد الرحمان السد وحمّادي صمّود ومحمد العمري وصلاح فضل وعبد الملك مرتاض ومحمد مشبال ...وغيرهم.

ولعلّ خطاب الترسل وهو مِن أبرز أشكال الخطابات الشائعة بين أئمة الإنشاء والنثر الفني منذ القدم، بات يحتاج اليوم إلى قراءةٍ ثانيّة تستثمر ما بلغته الدراسات الحديثة مِن

الآليات والمقاربات في الجوانب الأدبيّة واللسانيّة والبلاغيّة والنصّيّة ، لاتّساع هذا النوع مِن الخطاب وانفتاحه على التنوّع في النصوص، والتنوّع في الأفكار والموضوعات والقضايا التي يثيرها، وباعتباره كذلك خطاب يتأسّس على الفعل التواصلي للغة بين مرسِلٍ ومُرسَلٍ إليه ورسالة.

وقد وقع الاختيار في هذه المحاولة على رسالةٍ وصيّة لـ :(الحسن بن يسار البصري في صفة الإمام العادل) يحاول البحث أن يقاربها بلاغيا ، وفي جانبين بارزين مؤسسين للوظيفة البلاغية قديما وحديثا، الجانب الجمالي الشعريّ والأسلوبيّ في الخطاب الأدبي، والذي يؤسّس للإمتاع ويفعّل اللمسة الجمالية فيه، وبالمقابل الجانب الحِجاجي الإقناعي الذي يُبني من خلال التواصل الحجاجي بين المتكلّم الخطيب والسامع المخاطب، سيحاول البحث أن يقف عند هاذين الجانبين في الممارسة البلاغية من خلال الصورة البلاغية فقط، يبين كيف كان دورها الجمالي الإمتاعي في هذا الخطاب، وكيف أسهمت من جانب آخر في صناعة الحجّة التي بُنيت عليها وصية الإمام ووعظه لأمير المؤمنين عمر بن عبد العزيز في صفة الإمام العادل من خلال رسالته هذه، وسيمرّ البحث بثلاثة مباحث هي:

- في نظرية الصورة في البلاغتين الغربية والعربية
  1. جمالية الصورة البلاغية في البلاغتين
  2. حِجاجيةالصور أو الوجوه البلاغية
- الرسالة في العصر الأموي
- الوظائف البلاغية للصور في خطاب الحسن البصري للأمير(مبحث تطبيقي)
  1. الوظيفة الجمالة
  2. الوظيفة الحجاجية

01. <u>المبحث الأول</u>:في نظرية الصورة في البلاغتين الغربية والعربية:

01.01. جمالية الصورة البلاغية:

الجمال غايةٌ مِن الغايات التي قصدتها سائر الأمم الإنسانيّة منذ القدم، فهو علم متجذّرٌ قديم بحث الناس عن مفهومه ومجالاته ومصدره وطرق تمثّله في سائر الأعمال والأشياء، ويُذكر اشتغال فلاسفة اليونان الأوائل بالتنظير البدائي لفلسفة الجمال عند أمثال أفلاطون الذي رأى أن الجمال في عالم المثل الذي بناه بفلسفته فوق العالم الحقيقي أو وراءه، وأرسطو الذي ينبّه متفقا مع أستاذه إلى أن الشخصيات في المشاهد الجمالية يجب أن تكون

أجمل من الواقع(*)[1]، أمّا الفلسفات الحديثة فمِن أبرز مواقفها في هذا الصدد ما خرج به الفيلسوف الألماني كانث، الذي عرّف الجمال عدّة تعريفات، وصنّف الفنون الجميلة، وذكر مِن بينها فنّ الكلمة؛ يقصد الفصاحة والشعر[2]

وقد مال إلى النزعة الجماليّة في الأدب والنقد الجديدين عدّة نقّادٍ منظّرين ، ومدارس أدبيّة ولسانيّة بدءً بمدرسة الفنّ لأجل الفن وأمثالها في البحوث الشعرية ، وبحوث الشكلانيين الروس ثمّ الحركة البنائيّة ، وهؤلاء جميعًا لا يعتبرون العمل الأدبي مجرّد نتاجٍ فنّي تُفكّ ألغازه ، وتُحلّ قضاياه، وإنّما هو تجربةٌ جماليةٌ أيضًا يُعايشها الأديب[3]، كما انتبه النقّاد العرب قبلهم للجمالية الشعريّة وتذوّقوها، فأقرّوا للشعر جماله وأثره ووقعه في النفس المتلقّية فيمتعها، وفي الروح فيوقظها، وفي العقل فيغذّيه، ومنهم ابن سلّام الجمحي، والجاحظ، وابن طباطبا العلوي[4]، فتطور البحوث اللسانية حديثا ألقى بظلاله على ميادين وحقول دراسية أخرى مجاورة أو موازية للدرس اللساني، ومنها تلك التي تتصل بالنص أو الخطاب الأدبي تقاربه وتدرسه وتأتي مفاهيم الشعرية أو الأدبية في مطلعها.

ردّ الدكتور عبد الملك مرتاض على مَن قال إنّه لا فائدة تُرجى ولا منفعة مِن هذا الشعر الذي لا يعدو أن يكون ترفا ذهنيًّا، وبذخًا فنّيًّا ليس إلّا، فيقول:" والحقّ أنّا إذا نظرنا إلى القيم الفنيّة، مِن هذا المنظور السيئ إلى وظيفة الشعر، وإلى وظيفة الفنون الجميلة بوجهٍ عام فإنّا سنرفض كثيرًا مِن القيم الجماليّة التي تمنح حياتنا معنى ، ووجودنا لذّة، وواقعنا القاسي مُتعة "[5]، إذن فاللمسة الجمالية في الأدب تدل على إبداع الأديب كيفما كان شاعرا أو ناثرا، وتفوقه وتميزه عن غيره في استعمال اللغة كتميّز الرسام في استعمال اللون والنحات في مسك المشافر والآلات الحادة والمسرحي في حركاته والمغنّى الموسيقي في ألحانه، وكل هؤلاء مبدع وفنّان.

وهو يرى في الصورة تمثّلًا لشعريّة الشاعر وأدبيّة الأديب، يقول:" .. وهي المفهوم الذي يَمثُلُ في أروع أدبيّة الأدب وشعريّة الشعر، وربّما امتدّت الشعريّة في التنظيرات الأدبيّة الحديثة إلى ما يسمّى في التصنيف التقليدي (النثر)"[6]، كما يرى أنها تفيض عن صور المشابهة إلى اللغة الشعريّة الانزياحيّة لتشملها وتدخل في إطارها، يقول:" وعلى أنّ الصورة الأدبيّة ليست تشبيهًا أو استعارةً أو كناية أو مجازًا على وجه الضرورة، بل كثيرًا ما تمثل هذه الصورة في انزياحات اللغة الشعريّة المعاصرة "[7]، ثمّ يجزم بالقول إنّ الصورة مِن مناطات الجمال في النص الأدبي ، كما أنّه لكلّ فنّ مِن الفنون الجميلة أداةً ووسيلةً تصنع جماله:" الأدب هو التصوير ، يكتب كاتب، أو يشعر شاعر، أو يخطب خطيب فيتناول أفكارًا تنتظمها ألفاظٌ تحاكي الألوان بالقياس

إلى الرسّام، وتحاكي الأنغام بالقياس إلى الموسيقار، كما تحاكي الإزميل بالقياس إلى النقّاش، وإذا تأدّب أديب فكتب أو قال شيئًا مِن الكلام فأخرجه عاريًا مِن كلّ صورة، خاليًا مِن كلّ تنميق فهو ليس أدبًا وما كان ينبغي له، لكنّه مجرّد كلام"[8]، فإبداع الأديب إذن مرتبط بقدرته على خلق صور بليغة فاتنة، بل في تحريك اللغة ونسجها على منواله هو وقوالبه الخاصة التي تحمل من الإبداع والشعرية الكثير.

والدكتور صلاح فضل يرى أنّ الصورة الشعريّة حديثًا أصبحت تقوم بوظيفةٍ تصويريّةٍ أدق وأجمل، فباتت توازي الدور التصويري لصورة الغلاف، وتقف في نفس مستواها، ودعا إلى التمييز بين الأنواع المختلفة للصور، وعلاقتها بالواقع غير اللغوي، حتّى يحصل التمكّن مِن تأمّل الملامح التقنيّة والوظيفة الجماليّة لمنظومة الفنون البصريّة الجديدة، والتي أصبحت مِن أهمّ استراتيجيات التواصل الإنساني وبؤرة فاعلة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة [9]، ويبدو أنّ تصوّر الدكتور فضل للوظيفة التصويريّة الدقيقة التي تؤدّيها الصور في الخطاب الأدبي نابعٌ مِن إيمانه الكبير بالتطور الواضح الذي تشهده وسائل التقنية اليوم، خاصّة تفوّق الآلة الفوتوغرافيّة الحديثة في الحصول على صورةٍ رقميّة أدقّ وأوضح ممّا كانت عليه قبل سنوات، وهذا ما دفع إلى تطوّر الوظيفة التصويريّة للصورة الشعريّة في النص الأدبي، وسمّى الدكتور فضل مِن أنواع الصور:(الصورة الفوتوغرافية ورؤيتها المباشرة وتمثّلها في الذاكرة – الصورة الفنّية في النص الأدبي – الصورة كحركة مسجّلة في شريط فيديو)، مشيرًا إلى أنّ "الحامل" في كلّ صورة كما يسمّيه علماء نظريّة الصورة المعاصرين يلعب دوره الواضح في تمييز كل صورة، ثمّ وظيفة الذكرى التخييلية في الاسترجاع والتكوين الذهني، فتتميّز الصورة بين المسرحيّة كنص أدبي مكتوب مطبوع، وبينها كعمل مسرحي مشاهد درامي تمثيلي[10]، نعم كما يقول فضل الوسائل التقنية المتطوّرة لصناعة الصورة الفوتوغرافية أو المتحركة أو المعبّرة كان لها أثر واضح في تطوّر الصورة البلاغية في النصوص الحديثة والمعاصرة فمالت إلى الدقة والوضوح والابتكار.

وإن كان الدكتور مشبال وضّح أنّ هذه التنظيرات الشعريّة لم تنكر الدور الجمالي للصور، وأهميتها الفاعلة في تحقيق التعبير البليغ في الأدب، غير أنه عاد ليبيّن أنّ الأمر بات أوسع مِن أن تُحصر وسائل التعبير في صور معدودة، ثمّ هي صور معياريّة تطورت مع تطوّر النظريات البلاغية حول الصورة، فبات يُعرف ما يسمّى بالصورة ذات الحدود المتعاليّة؛ والمقصود صور النثر وتتمثّل في (الصورة الروائية) أو (الصورة المسرحيّة)، وهذه صورة

تستمدّ تكوينها الجمالي وبلاغتها مِن تلك الحدود المتعاليّة [11]، وانفتحت الصورة واتّسع مفهومها وأصبح" قابلًا للتشكّل في عدّة مظاهر، فقد تكون وصفًا أو نعتًا أو كلمة أو محسّنًا أو مقطعًا سرديًّا أو أي وسيلة تعبيريّة تقريريّة أو غير تقريريّة؛ فما يُحدّدها في النهاية هو وظيفتها في نسيج النص الأدبي وليس بنيتها"[12]، أي أن الصورة اتخذت مع البحوث النصيّة مفهوما كلّيا قد يستوعب النص بكامله، بمعنى قد يكون النص بكلّيته صورة بليغة وجميلة وآسرة عن الموضوع المطروح أو الظاهرة التي يثيرها صاحبه .

02.01. حِجاجية الصور أو الوجوه البلاغية:

لقد عادت البلاغة الغربية الجديدة بالصور لتقرّلها بالوظيفة الحجاجية بعد أن انحرفت عنها طويلًا وانحسرت على المجال الأسلوبي كان هذا حين أصبحت البلاغة مجرّد آلية للزخرفة والتحسين الأسلوبي[13]، ويعدّ بيرلمان أوّل من عاد ليربط بين الصور والوظيفة الحجاجية، وميّز بين (الصور الأسلوبية) التي اعتبرها عامل زخرفة وجمالية يتعلّق بشكل الخطاب يثير البؤر الجمالية فيه، وبالمقابل (الصور البلاغية) التي تتميّز بطابعها الحجاجي وتضطلع بوظيفة إقناعية تهدف لتحقيق الإذعان لدى المتلقي وإثارته [14]، وكلام بيرلمان يدل على تنوع وظائف الصورة البلاغية وترددها بين الجمالية والحجاجية بحسب موضوع الخطاب ونوع الكلام فيه وطبيعة المخاطب الذي يتلقّاه.

وخرج مع بيرلمان مقرًّا بالبعد الحجاجي للصور كل من بيرنارد لامي، الذي رأى أنّ سياق الخطاب هو الذي يمنح الصور خصائصها وميزاتها بين أن تكون حجاجية أو تزيينية، ومعه مارك بونوم الذي خرج بالصور لأداء عدّة وظائف (الوظيفة الجمالية، والوظيفة التنبيهية، والوظيفة العاطفية، والوظيفة المعرفية، والوظيفة الحجاجية)[15]، إذن فاختلاف أنواع النصوص والخطابات وموضوعاتها هي التي تصنع الفارق في تحديد وظيفة الصور البلاغية، بين أن تكون للتزيين والإمتاع وتحصيل لمسة جمالية وهذا ما يكون في النصوص التخييلية كالشعر مثلا في الأغراض الوجدانية وكالأعمال القصصية الإبداعية أين يحاول الأديب إظهار براعته وإبداعه، أما الوظيفة الإقناعية للصور فتكون مع بعض الفنون التواصلية التبليغية أو الحجاجية كالشعر في الأغراض العقلية (شعر الوصايا، شعر الصراع والنضال، المناظرات الشعرية)، أو في الخطابة بمواضيعها المتنوعة.

وقد انتقد أوليفي روبول بيرلمان في حصره للوظائف البلاغية للصور في الوظيفة الحجاجية فقط التي ربطها بها، واعتبر الصور صيغا مكثّفة للحجج، وأشار روبول إلى أن هذا

فيه إقصاءٌ للبعد الجمالي المولّد للمتعة، تلك المتعة التي يمكن لها أن تكون جسرًا تعبر الحجة من خلاله، فالصورة عنده هي المتعة الأسلوبية لتمرير الحجة[16]، ولامي يرى من خلال ما يبدو من رأيه أن حتى الصور التجميلية التخييلية هي في الختام تعمل الحجاج والاستمالة، وربّما يكون ذلك من خلال قدرتها على فتنة القارئ واستمالته.

هذه الوظيفة الحجاجية التي تؤدّيها و"تستمدّها بالإضافة إلى ذلك من مظاهرها الحجاجية المتمثلة في: الحوارية والتسمية والتقييم والاختزال والتبئير وهي عوامل تسهم في تقوية توجيه المتلقّي نحو النتيجة المتوخاة، فهذه الصور تسمّي المفاهيم التي نتحدّث عنها بما يخدم دعوانا، إنها توجّه المتلقي في الاتّجاه الذي نرومه وبناءً على ذلك قد تكون التسمية حوارية تبئيرية وتقييمية واختزالية؛ إذ تبرز مظهرًا في الشيء على حساب مظاهر أخرى"[17]، وقد أشار ميار في نظريّة المساءلة أنّ الصور تثير أسئلة ضمنية تحاول الإجابة عنها ومن هنا ينشأ دورها الحواري .

02. المبحث الثاني :

01.02. رسالة الوصيّة في العصر الأُموي

***تعريف الرسالة لغة :**

جاء في لسان العرب أنّ الرَّسَل بفتح الراء والسين معًا هو القطيع من كلّ شيء، أو على وصول الغنم أو الإبل وغيره متتابعة قطيعًا قطيعًا، والرِّسْل بكسر الراء وتسكين السين فهو الرفق والتودّد [18]، ومن الثانية كان الترسل في القراءة هو التحقيق فيها وعدم العجلة، بعضه إثر بعض، أمّا الإرسال فهو التوجيه، والاسم الرِّسالة والرَّسالة والرسول والرسيل، وتراسل القوم أي أرسل بعضهم إلى بعض، وإنّما سُمّي الرسول بهذا الاسم لأنه يُتابع أخبار الذي بعثه[19]، إذن يُفهم من هذا كلّه أنّ الرسائل أدبٌ يُعنى بمتابعة الأخبار والوقائع والأحداث والأوضاع التي تعيشها أمّة من الأمم، فيصوّرها ويُعالجها معتمدًا الأسلوب الشيّق الممتع والطرح البديع والنظرة الفاحصة الشاملة التي تمكّن الأديب من الانتباه لتقلّبات الحياة في جميع مجالاتها.

أمّا الكتاب، فمن " كتب الشيء يكتبه كَتبًا وكِتابًا وكتابة، وكتّبَه: خطّه [20]، " والكتاب: اسم لما كُتب مجموعًا، والكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة، ورجل كاتب والجمع كتّاب وكتبَةٌ: حِرفته الكتابة"[21]، وإذن فالكتابة اسم أُطلق علمًا على حرفة الكتابة، وبخاصّة الكتابة الفنية أو ما يسمّى النثر الفنّي والتي ظهرت في عصر ازدهار الرسالة بأنواعها

المختلفة أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسي مع أمثال الرواد عبد الحميد بن يحي الكاتب و الجاحظ وابن المقفع وابن العميد ...وغيرهم

***رسالة الوصيّة في العصر الأُموي :**

تُعتبرالرسالة شكلًا من الأشكال النثرية التي تداولها العرب منذ الجاهلية، فقد كانت كغيرها من الأجناس النثرية الأخرى ملاذًا ومُتنفّسًا لأئمّة الإنشاء والمترسّلين يتداولها الإخوان ويسجّل فيها أهل الفكر والدراية والملاحظة متابعاتهم لتفلّبات الدهر ومجريات الحياة، فتفرّعت الرسائل مع الزمن وتنوّعت أشكالها وأنواعها، وتعدّدت موضوعاتها بشكلٍ يساير العصور والحقب التاريخية التي مرّ بها الأدب العربيفي مقتضيات كلّ عصرٍ، وأحواله السياسية والاجتماعية والثقافية.

هذا وقد شهدت الرسائل في ذلك نماءً وتطوّرًا عبر تلك العصور في بنائها وفي خصائصها الفنية،كما أصبحت بناءً فنّيًا مفتوحًا على التعدّد والتنوّع في الأجناس؛ "ويجب أنّ نقرَّ أنّ الشعر تسلّل إلى الرسائل النثرية في ضآلةٍ أحيانًا وفي كثرةٍ أحيانًا" [(22)]، كما انفتحت على التعدّد والتنوّع في الأشكال، من ذلك الرسائل الإخوانية والرسائل الدينية والرسائل الرسمية والرسائل الأدبية، هاته الأخيرة التي صدرت عن الأدباء والعلماء والمفكّرين تسجّل متابعاتهم للأحداث والمواضيع المختلفة، وهاته يُذكر تفاوتها في الطول والقصر، كما أنّه منها ما لا يُمكن التمييز بينها وبين الكتب، مثل (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعرّي[(23)]، فأدب الرسالة إذن هو من بين أشكال الترسل المتعددة، هو ذلك الأدب الذي يسجل عصارة تفكير الكاتب والأديب والمفكر، ومتابعاته لمجريات الأمور وتقلبات الحياة وشؤون الناس فيها، في الأدب أو الأخلاق أو السياسة أو غيرها.

وإذا ما خصّصنا الحديث عن الرسالة في العصر الأموي تجده عصرًا أُنشئت فيه الدواوين، دواوين الكتابة، بالشكل الرسمي، واهتمّ الخلفاء والأمراء والقادة باختيار الكُتّاب ممّن عُرفوا بقدرٍ من الثقافة والمعرفة الواسعة والبلاغة الحاضرة والقدرة التي تتطلّبها صناعة الكتابة [(24)]، وهذا الفعل كان له شأن كبير في إدراج الكتابة في الصناعة الأدبية، من خلال تخيّر الكتاب المهرة الحاذقين لإدارة تلك الدواوين واستصدار الكتب بمواضيع متنوعة خدمة لشون الحكم وتدبير أموره.

وإن كان معلوم أنّ معاني الوعظ والوصيّة والنصح وردت على ألسن الخطباء والشعراء منذ العصر الجاهلي، يُلاحظ وُرُود هذه المعاني كذلك في فنّ الرسالة في العصر الأموي، إذ بات يُعرف نوعٌ آخر من الرسائل غير تلك الرسائل الإدارية أو السياسية التي تبادلها الخلفاء أو الأمراء

مع ولّاة الأمصار وقادة الجيش في تدبير الحكم وتسيير الجيوش، كانت هناك رسائل في النصح فيها يوجّهونهم ويقدمون لهم العهود، كما خرجت إلى مواضيع أخرى كالكتابة والشطرنج والأخلاق[25]، هذا النوع من الرسائل بات يعرف بالرسائل الدينية الوعظية ، هذه الرسائل الوعظية التي كانت قد امتزجت في صدر الإسلام بالرسائل الإخوانية، وكانت ترمي إلى الوعظ والتذكير، ثمّ سرعان ما انفردت واستقلّت بنفسها في العصر الأموي وكثُرت وشاعت، وأُضيف إليها رسائل أخرى لا تقصد إلى الوعظ وإنّما إلى جدل الخصوم، بعد ظهور الفرق الكلامية والمذاهب الدينية التي اختلفت بشأن القدر[26]، يُعلم من هذا أن رسائل الوعظ والتوصيّة إنما كان الفاعل الأول في بعثها وشيوعها وتطورها بدءً من العصر الإسلامي هو تطور الخطاب الديني وتنوّعه وتعدد مذاهبه والفرق القائله فيه.

"وتختلف الرسائل الوعظية خاصّةً عن الرسائل الإخوانية منذ البداية، فقد كانت أقرب منها وأسرع إلى التجويد الفنّي بسبب اندفاعها عن عاطفةٍ دينيةٍ جيّاشةٍ، فاندفعت إلى شيءٍ من الإطالة أتى ممّا لجأ إليه الكتّاب من ترادف الجمل وتكرار بعض الألفاظ التي تحمل شحنات انفعالية زائدة (...)، وأقبلت على مصدري الإسلام الأساسين، أعني القرآن والحديث، تنهل من صورهما وعباراتهما"[27]، هذا عن الخصائص الفنية التي اصطبغت بها الرسائل الوعظية بدءً بظهور الإسلام من الميل إلى الإطالة خاصّة في البدء والختام، والإكثار من صيغ الحمد والصلاة على النبي، والشكر والثناء، ثمّ في الارتكاز على النصين المقدسين والاقتباس من الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة، ومن روّادها عبد الحميد بن يحي الكاتب الذي كان كاتب ديوان الخليفة مروان الثاني [***]، وله . عبد الحميد الكاتب . رسالةٌ مشهورة وجّهها للكتّاب أمثاله، ينصحهم أن يتّخذوا منهجه في الكتابة نموذجاً، وقد أجمع كثيرون على أنّه أوّل من لزم التحميدات في فصول الكتب، فقد كان صاحب براعةٍ أدبيّةٍ ظهرت في رسائله[28]

ورسالة الوصيّة والنصح متداولةٌ حتّى قبل إنشاء الدواوين، من ذلك رسائل رسول الله صلى الله عليه وسلّم إلى زعماء وملوك الأمم الأخرى يدعوهم للإسلام [29]، وبعده الخلفاء الراشدون فأبو بكر الصدّيق أوصى في رسالة إلى عمر بن العاص وغيره [30]، وعمر بن الخطّاب أوصى كذلك في رسالة لسعد بن أبي وقّاص [31]، وغير هؤلاء ممّن تبادلوا رسائل وصايا، خاصة وصايا الجهاد والفتوح وتسيير الجيوش الغازية، غير أنه يقرّ لهذه الفترة من الحكم الأموي وبفعل تدوين الدواوين وتنصيب الكتاب الحاذقين لإدارتها فعل كان له دوره في إخراج الكتابة والترسل كعمل إبداعي خلّاق يكشف عن مهارة الكاتب في طرح الموضوعات ورصّ الكلمات،

لإثارة القضايا ووصفها وتحليلها، ومناقشة الأفكار والرؤى والتوجهات، ولاستصدار القرارات، فكانت الكتابة الفنية في هذا العصر تعيش عصرها الذهبي رغم ما أخذته من الخصائص الفنية التي سبق وصفها فيما سبق.

المبحث الثالث (تطبيقي): الوظائف البلاغية للصور في رسالة الحسن البصري:

01.02. **الوظيفة الجمالة للصور في الرسالة:**

الملاحظ مما سبق أنّ الصورة وإن تطوّر مفهومها بين القديم والجديد ظلّت رافدًا بارزًا مِن الروافد التي تؤسّس لجماليّة النص الأدبي وبلاغته بجانب سماتٍ أخرى تتعلّق باللغة والأسلوب، وقد انتبه لذلك علماء البلاغة اليونان خاصّةً أرسطو في الشعريّة، ثمّ ثبت هذا للبلاغيين والنقاد العرب قديمًا، كما يثبت هذا المنظرون المحدثون للجماليّة في الأدب بدءً بياكبسون وبعده البلاغيين الجدد؛ ذلك أنّ الصورة تتيح للقارئ أداة فاعلةً لتأويل النص وتفسيره والوقوف على مقاصد المتكلّم في أفكاره التي يطرحها وعواطفه وانفعالاته التي يعبّر عنها، يمثّلها للمتلقي بمشاهد حقيقية أو خياليّة يمثزج فيها الوصف الدقيق والتصوير الرائع، لتتمثّل له واضحةً نقيّةً لا شائبة غموضٍ تشوبها ولا التواء تعقيدعتريها [32]،"وهكذا يتبيّن أنّ التصوير مِن أهمّ العناصر في العمليّة الشعريّة، وأحد المعايير المعتمدة في الحكم على جودة الإبداع الشعري"[33].

والإمام الحسن البصري في هذه الرسالة النموذج عن صفة الإمام العادل يبيّن للخليفة عمر بن عبد العزيز جملة الضوابط التي يجب أن ينضبط بها في تعامله مع رعيّته ليُحقّق العدل فيهم، وهي إنّما تخضع للمعاني والأغراض التي أرادها الإمام في الرسالة، وإنّما استمدّت هذه الرسالة دلالاتها النصيّة والتداوليّة مِن جانبين بارزين؛ الأوّل هو جانب الممارسة الوعظيّة التي عرف بها الإمام ومارسها طيلة حياته في المساجد الجامعة والمحافل وقاعات الحكم، والجانب الثاني هو جانب الخليفة عمر بن عبد العزيز الحريص على تمثّل صفات الخليفة العادل في رعيّته، والحريص على مجانبة الظلم والجور والطغيان ، وهذا راجع لما عرف به مِن التديّن والتعفّف الذي نشأ فيه.

وقد بنى الإمام نص الرسالة على فكرتين ومقصدين بارزين اعتمد مع كل واحد منهما نوعا من الصور غلب على المقطع كله؛ ففي المقام الأوّل مقام الوصف والتصوير والتبيين لصفة العدل وما يجب أن يكون عليه الخليفة في تعامله مع رعيّته مال إلى الإكثار مِن

التشبيهات، أمّا في المقام الثاني مقام التخويف مِن تضييع الأمانة والترهيب مِن عقاب الله للخليفة الظالم، وهو في هذا المقطع يعتمد الكناية بشكل غالب.

في المقطع الأول من الرسالة توجّه الإمام إلى الخليفة بمجموعة من التوجيهات يعظه وينصحه وينبّهه بعظيم المسؤولية الملقاة على عاتقه في إرساء العدل بينهم، يقوّم المعوجّ، ويصلح الفاسد، ويعضد الضعيف...، ثم بيّن له كيف أن صلاح الرعيّة من صلاح الراعي، وفسادها بفساده ، وقد وظّف في هذا المقام ودعمًا له مجموعة من الصور المتعدّدة، وإن غلب عليها التشبيهات في خمس مناسبات بارزات على الأقل، يقول: (**الإمام العادل قوام كلّ مائل**)، وقوله :(**والإمام العدل يا أمير المؤمنين كالراعي الشفيق على إبله، الرفيق الذي يرتاد لها أطيب المرعى، ويذودها عن مراتع الهلكة، ويحميها من السباع، ويكنفها من أذى الحرّ والقر**)، وفي تشبيه آخر يقول: (**والإمام العدل يا أمير المؤمنين كالأب الحاني على ولده، يسعى لهم صغارًا ويعلّمهم كبارًا، يكتسب لهم في حياته، ويدّخر لهم بعد مماته**)، وفي آخر يقول: (**الإمام العدل يا أمير المؤمنين كالأم الشفيقة البَرّة الرفيقة بولدها، حملته كرهًا، ووضعته كرهًا، وربّته طفلًا، تسهر بسهره، وتسكن بسكونه، تُرضعه تارةً، وتفطِمه أخرى، وتفرح بعافيته، وتغتَمّ بشِكايته**)، تشبيه بديع آخر يقول فيه: (**والإمام العدل يا أمير المؤمنين كالقلب بين الجوانح، تصلح الجوانح بصلاحه، وتفسد بفساده**)[34]...، والملاحظ في هذه الصور الدقيقة التي رسمها أنّه اختار كلّ مشبّهٍ به يحمل صفة الرحمة والرفق والحنو على من يرعاه؛ فالراعي الشفيق الرفيق لإبله يسوس قطيعه بكلّ رفق وصبر، إذ المعروف عن قطيع الإبل كثرة الشرود وشدّة الحقد والخشونة فكل بعير فيها يرعى على مسافة بعيدة عن الآخر في غير توافق ولا اجتماع، وهذا يحتاج لصبر الراعي وسعة صدره وتحمّله وحضور انتباهه لها، يقودها للمرعى الخصيب ويحميها من السباع الضارية، وهذا يقدّم شموليّةً في الوصف، ودقّةً في التصوير، والعناية بالتفاصيل لتكون الصورة على قدرٍ كبير من تمام الوصف وجودة التصوير، وهذه الجوانب مجتمعة هي التي جعلتها تتمظهر في هيئة من الفنيّة والجماليّة والإبداع.

وفي صورة أخرى قرن الإمام العادل بالأب الحاني على أولاده، يجتهد في تنشئتهم وتربيتهم وتعليمهم، وشبّهه بالأمّ الشفيقة البرّة الرفيقة تتحمّل متاعب الحمل وألم الوضع، تربّي وترعى وتسهر، تفرح بفرحهم، وتشكو بشكايتهم، كما شبّهه في تشبيه آخر بالقلب بين الجوانح تنبها له أن فساده يفسد الرعيّة وصلاحه يصلحها، وهذه في مجملها تشبيهات تجاوزت مجرّد المماثلة الجافة البسيطة إلى التصوير الدقيق، ونقل المعاني ببلاغة وجمال في صور مشهديّةٍ تمثيليّة

دقيقة، وهو ما خرج بالتعابير إلى جو التعابير الفاتنة الآسرة المؤثرة، مستعينًا بهذه الصور (الأب، الأم، الراعي، القلب) ليفسّر ويوضح للخليفة كيف يحصل العدل.

ثمّ في مقام آخر من نصّ الرسالة وفي المقطع الباقي منها نبّه الخليفةَ إلى حتميّة الموت، وحذّره مِن الغفلة عنه، ودعاه للاستعداد للقاء الله يوم الحساب والعقاب بأداء الأمانة وحفظ الرعيّة وإرساء العدل فيها وعدم تضييعها، وقد تعدّدت الكنايات في هذا المقام ورسمت المعنى التخويفي بصور لافتة؛ إذ" مِن أسباب بلاغة الكناية أنّها تضع لك المعاني في صورة المحسّات" [35]، مِن هذه الكنايات:(**فتزوّد لما يصحبك يوم يفرّ المرء من أخيه**)، **وقوله** : (**واذكر يا أمير المؤمنين إذا بُعثر ما في القبور**) [36]، وفي الكنايتين إشارة ليوم الحساب حين يُفضي كلّ إنسان لما قدّم من عمل في دنياه، وهذان التعبيران فيهما اقتباس من الخطاب القرآني المقدس البليغ، ولعلّ غايته منهما إيقافه أمام المشهد المرعب وكأنّه واقعة يشهدها، لينتبه لهولها ويدرك رهبتها إن هو أهمل أو ضيّع ما تحمّله من مسؤولية سياسة الرعيّة وتدبير أمرها؛ يصوّر له مشهد العقاب يوم القيامة وهو يبعث من قبره، ويفر من الرعيّة المظلومة المطالبة بحقها الضائع، وبالعقوبة للظالم.

يجد القارئ لرسالة الإمام البصري في صفة العدل إبداعًا واضحًا ، ومهارةً صريحة في الاستعمال الجمالي للصورة ، وكيف استعان بها لينقل الدلالة ويبلّغ المعنى للمتلقّي في هذه العمليّة التداوليّة؛ إذ برع في التصوير الدقيق لصفة العدل، كما أبدع في نقل شعور الخوف والرهبة حين نقل الخليفة إلى مشهد العقاب يوم القيامة إن هو ضيّع رعيّته أو ظلمها، وهذا من خلال ما استعان به من الكنايات الجميلة البديعة.

02.03. الوظيفة الحجاجية للصور في الرسالة:

انطلق الحسن البصري في هذا الخطاب من منطلقين يؤسسان لفعل المحاججة التي يرومها، ويهيّآن ذهن أمير المؤمنين لتلقّي الوصايا وعليهما ارتكزت مجموعة الحجج التي قارعه بها ليحمله على الأخذ بها والعمل بمقتضاها، وهما يتمثّلان في حقيقتين مسلّم بهما لديه لا يمكنه رفضهما أو إنكارهما :

- تمثلت الأولى منهما في تذكير الأمير بحقيقة الموت المحتوم وما بعده من حساب أو عقاب
- أما الثانية فاعتبار النصيحة تصدر من منطلق حبه للأمير وشفقته عليه

هاته الحقيقة الثانية اعتمد البصري للإشارة إليها على تشبيه بديع جاء في قوله:(**فأنزل كتابي هذا إليك كمداوي حبيبه يسقيه الأدوية الكريهة لما يرجو له بذلك من العافية**

والصحة)، فشبّه نفسه بالطبيب في هاته الوصايا التي يقدّمها ويتوجّه بها نحو أمير المؤمنين، كأنّها الدواء الذي يوصف للمريض رغبةً في شفائه من علّته أو طمعا في وقايته من أعراض أشد وأفتك عليه، وإن كان هذا الدواء مرًّا أو كريهًا، وهو أخوف ما يخافه عليه أن يغترّ بمنصبه فيظلم أو يجور ويتعسّف برعيته التي كلّف برعايتها أمانةً في عنقه لا تشريفًا، وأنّه محاسب في هذا يوم القيامة فإمّا جزاء ورحمة أو غضب ونقمة.

والصور في متن هذا الخطاب الموصي انقسمت كما بيّنا في العنصر السابق إلى قسمين لكل قسم وظيفته ومقصده، التشبيهات المتتابعة في أوله حين أراد أن يبيّن للأمير منزلة الإمام بين الرعية ومسؤوليته تجاهها وصفة العدل فيه كيف تكون، وما سبيل تحققها فيه حتى لا يرى الخيرية في نفسه والتميز عنها، ولا يأخذه كِبر المنزلة أو الشعور بعظمة المنصب، وفي النصف الثاني منه جاءت كنايات متتابعة تنبيها له من الغد المجهول يوم الحساب والعقاب.

فكانت تلك الصور بهذا الوصف من بين أبرز مكوّنات العدّة الحِجاجية التي قارع بها الخطيب الحسن البصري في رسالته للأمير ليحمله على الإذعان لوصيّته والعمل بها، إذ بها صلاح حكمه وحاله مع رعيّته في الدنيا والآخرة، يحاول أن يستعمل ما يمكنه من الوسائل التي تحمل المخاطب وتستميله لقبول الموعظة فينتبه لرعيّته ويسوسها كما يسوس الأب الحاني أولاده، أو كمايسيّر الراعي الشفيق إبله، ويرعاها كرعاية الأم لوليدها الصغير ترعاه وتحرسه.

فتمثّلت تلك الصور في خطاب الحسن البصري بأبعاد حِجاجية فاعلة في صناعة الإقناع لدى الأمير ، ومن بينها الوظائف التالية:

حجّة المشابهة بين صنيع الأب الحاني والأم الشفيقة والراعي الشفيق وصنيع الإمام العادل الذي يجب أن يكون على كثير من الحنو بالرعيّة والشفقة عليها كحنو وشفقة الراعي بإبله والأم والأب بوليدهما، رغم ما تعرف به الإبل من كثرة الشرود والنفور والتشرذم في مرعاها، وما يكون عليه الوليد من الضعف والجهل والحاجة لمن يرعاه باستمرار ، واعتماد التشبيه ليس لمجرد المماثلة الجافة إنما لتصوير شدة حاجة الرعية لراعيها وارتباطها به في كل شأنها، ولتبيين دور الرعاية والعدل كيف يكون.

وهي كذلك في التشبيهات السالفة الذكر **حجة تسمية**، سمّى من خلالها صفات الإمام العادل وميزاته وخصاله التي أوجب عليه أن يتحلّى بها تجاه رعيّته، وفي مقدّمتها الشفقة والحنو والأمانة والرعاية المستمرّة.

أمّا الكنايات في الشطر الثاني من الرسالة منها قوله: **(فتزوّد له ما يصحبك يوم يفرّ المرء من أخيه وأمّه وأبيه وصاحبته وبنيه)**، وقوله: **(واذكر ياأمير المؤمنين إذا بعثر ما في القبور وحصّل ما في الصدور)**، فهذه الكنايات إضافة لكونها نصوصا مقتبسة من القرآن الكريم، وهو ما يزيدها قوة وقدسية واحتراما لدى السامع فيذعن وينصت وينقاد لتنبيهاتها وزواجرها، هي تحمل **حجّة اختزالية** حيث قدّمت لأمير المؤمنين التصوّر المثالي للإمام العادل، وكيف لا يكون هذا التصوّر صوابا وهو يخرج من مشكاة القرآن أولا، ومن كلام رجل نصيح بليغ تعلّم الأخلاق والدين من مخالطة أقوام رأوا النبي صلى الله عليه وسلم وعايشوه وجلسوا بين يديه واستمعوا له ولوصاياه، خاصّة تلك التي تتعلّق بالأخلاق ومعاملة الناس، ثم إن هؤلاء الذين تربّى الحسن البصري على أيديهم عاينوا رؤيا العين النموذج الأكمل للقيادة وإمامة الناس وسياستهم يتمثل أمامهم في نموذج بشري فريد كامل، هو نموذج رسول الله صلى الله عليه وسلم وكيف كان يقود مجتمع الصحابة بالمصاحبة والإحسان والمجالسة والمشورة.

وهي **حجة تبئيرية** كذلك، حاولت تلك الكنايات أن تركّز على صورة الحساب والعقاب يوم القيامة تذكيرا للأمير به حتى لا ينساه ويضعه نصب عينيه ، يعلم أنه محاسب مسؤول عن رعيّته حفظها أم ضيّعها، وهو مطالب لأجل ذلك واستعدادا له أن يسوس رعيّته سياسة حسنة، يحفظ عهدها ويصون حقّها.

بمثل هذه الوظائف ساهمت الصور البلاغية في الممارسة الحجاجية في هذا الخطاب البصري البليغ البديع الموجز، الذي وفّى في النصيحة وأبلغ في الموعظة وأحسن وأجاد في التنبيه والتذكير.

قائمة المصادر والمراجع:

(1). محمد مرتاض،مفاهيم جماليّة في الشعر العربي القديم ،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر ،دط،1998 ،

(2). أفلاطون: فيلسوف يوناني عظيم ، ولد في أثينا . أو في أيجينا . على الأرجح الأقوال سنة 428 قبل الميلاد ، مِن أسرة عريقة في المجد ، صاحب الفضل الحقيقي تنشئته فلسفيًّا هو سقراط (عبد الرحمان بدوي ، موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دط ، دت ج 01 ص 154)

(3)- أرسطو : آرسطوطاليس : أعظم فيلسوف جامع لكلّ فروع المعرفة الإنسانيّة ، ويمتاز عن أستاذه أفلاطون بِدِقّة المنهجواستقامة البرهان ، وهو واضععلم المنطق كلّه تقريبًا لُقّب بالمعلّم الأوّل . (بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ، ج01 ص 98)

(4) . عبد الملك مرتاض ، قضايا الشعريات ، دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، وهران الجزائر ، ط1 ، 2009م ، ص 134

(5) . عبد الملك مرتاض ، نظريّة البلاغة ،دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، وهران الجرائر ، دط ،2010م ، ص183

(6) . صلاح فضل ، قراءة الصورة وصورة القراءة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1997م ، ص 05

(7) . محمد مشبال، بلاغة صور الأسلوب وآفاق تحليل الخطاب،ضمن كتاب:البلاغة والخطاب، تنسيق: محمد مشبال،ص105

(8) . عمر فرّوخ ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4، أبريل 1981م، ج01 ص375، 376

(9) . شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ، ج01 ص474 ، وينظر رسالة عبد الحميد الكاتب عند: أبي العباس القلقشندي ، كتاب صبح الأعشى ، دار الكتب المصرية بالقاهرة ، 1922م ج01 ص85

(10). أحمد زكي صفوت ، جمهرة رسائل العرب، المكتبة العلمية ،بيروت لبنان، ط01،دت،ج01ص ص 37،46

(11) . عبد الواحد الدحمني ، بلاغة الافتتان دراسة تحليلية في شعر زهير، مجلّة كلية الدراسات الإسلامية والعربية ، الإمارات، العدد 47 ، 2014م ، ص 33

(12) . على الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، 1999م ، ص 131

المراجع

(1) . محمد مرتاض،مفاهيم جماليّة في الشعر العربي القديم ،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر ،دط،1998 ، ص ص 9،17

(*). أفلاطون: فيلسوف يوناني عظيم ، ولد في أثينا . أو في أيجينا . على الأرجح الأقوال سنة 428 قبل الميلاد ، مِن أسرة عريقة في المجد ، صاحب الفضل الحقيقي تنشئته فلسفيًّا هو سقراط (عبد الرحمان بدوي ، موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دط ، دت ج 01 ص 154)

- أرسطو : آرسطوطاليس : أعظم فيلسوف جامع لكلّ فروع المعرفة الإنسانيّة ، ويمتاز عن أستاذه أفلاطون بِدِقّة المنهجواستقامة البرهان ، وهو واضععلم المنطق كلّه تقريبًا لُقّب بالمعلّم الأوّل . (بدوي ، موسوعة الفلسفة ، ، ج01 ص 98)

(2). محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ص18

(3). نفسه ، ص 30

(4). عبد الملك مرتاض ، قضايا الشعريات ، دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، وهران الجزائر ، ط1 ، 2009م ، ص 134

(5). عبد الملك مرتاض ، قضايا الشعريات، ص 130

(6). عبد الملك مرتاض ، نظريّة البلاغة ،دار القدس العربي للنشر والتوزيع ، وهران الجرائر ، دط ،2010م ، ص183

(7). نفسه ، ص 184

(8). نفسه ، ص 213

(9). صلاح فضل ، قراءة الصورة وصورة القراءة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1997م ، ص 05

(10). نفسه ، ص 06

(11). نفسه ، ص 96

(12). نفسه ، ص 98

(13). محمد مشبال، بلاغة صور الأسلوب وآفاق تحليل الخطاب،ضمن كتاب:البلاغة والخطاب، تنسيق: محمد مشبال،ص105

(14). المرجع نفسه، ص 108.

(15). نفسه، ص ص 108، 109.

(16). نفسه، ص 109.

(17). نفسه، ص 114.

(18). ابن منظور ، لسان العرب ج11 ص ص 281 ، 282

(19). نفسه ، ج11 ص ص 283 ، 284

(20). نفسه ، ج 01 ص 298

(21). نفسه ، ج01 ص 299

(22). في النثر العربي ، ص 79

(23). المرجع السابق ، الصفحة نفسها

(24). عمر فرّوخ ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4، أبريل 1981م، ج01 ص375، 376

(25). نفسه ، ج01 ص 176 ، 177

(***). (...-132هـ)(...-750م)عبد الحميد بن يحي بن سعد المعروف بالكاتب ، عالم بالأدب ، من أئمة الكُتّاب ، يُضرب به المثل في البلاغة وعنه أخذ المترسلون ، واختصّ بمروان بن محمد أخر ملوك بني أمية (الزركلي ، الأعلام ،ج03 ص289)

ـ (72هـ-132هـ)(693م-750م)آخر ملوك بني أمية في الشام ، وكان حازما شديدا ، ولّاه هشام بن عبد الملك على أذربيجان وأرمينية والجزيرة سنة114هـ ، ولما قُتل الوليد بن عبد الملك سنة126هـ وظهر ضعف الدولة دعا الناس وهو في أرمينية للبيعة فبايعوه وزحف بجيش كثيف قاصدا الشام وخلع إبراهيم بن الوليد واستولى على عرش بني مروان سنة127هـ ، ثار عليه العباسيون وقتل في بوصير وحُمل رأسه إلى السفّاح العباسي (نفسه ، ج07 ص 208 ، 209)

(26). في النثر العربي ، ص 81

(27). المرجع السابق ، ص ص 81 ، 82

(28). شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ، ج01 ص474 ، وينظر رسالة عبد الحميد الكاتب عند: أبي العباس القلقشندي ، كتاب صبح الأعشى ، دار الكتب المصرية بالقاهرة ، 1922م ج01 ص85

(29). أحمد زكي صفوت ، جمهرة رسائل العرب، المكتبة العلمية ،بيروت لبنان، ط01،دت،ج01ص ص 46،37

(30). نفسه ، ج01 ص 187

(31). نفسه ، ج 01 ص 224

(32). عبد الواحد الدحمني ، بلاغة الافتتان دراسة تحليلية في شعر زهير، مجلّة كلية الدراسات الإسلامية والعربية ، الإمارات، العدد 47 ، 2014م ، ص 33

(33). نفسه ، ص 33

(34). زكي صفوت ، جمهرة رسائل العرب ، ج 01 ص 324

(35). على الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، 1999م ، ص 131

(36). زكي صفوت ، جمهرة رسائل العرب ، ج 01 ص 325

المُشترك اللَّفظي في المصطلحات الاقتصادية
- البِنْيَة والدَّلالة –

Polysemy in Economic Terminology.
- Structure and semantic-

طالب د كتوراه / اليزيد رفاوي
أ.د كمال قادري
قسم اللغة والأدب العربي- جامعة محمد لمين دباغين-سطيف(الجزائر)
مخبر المصطلحات اللغوية والبلاغية – جامعة سطيف 2
Lyazidrafaoui3@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/06 تاريخ القبول: 2021/06/28 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

يَهْدِفُ هَذَا الْبحثُ إلى دِراسة ظاهرةِ المشترك اللفظي، مِن خِلال تَتَبُّعِ اسْتِخْدامات المصطلح الاقتصادي في مَجالِه مع الإشارةِ إلى اسْتِخْداماته في غَيْرِه مِن المَجالات، بُغْيَةَ إبْراز دَوْر البِنْيَة والسِّياق في تَحْديد مَفْهومِه. وقد تَوَصَّل البحث إلى أنَّ تَحديدَ دراسة هذه الظاهرة في مَجالٍ واحد يجْعلها محدودة، وذلك راجع إلى أنَّ لِكُلِّ مجالٍ لُغتُه الخاصة به، لذا فهو يسعى دَوْمًا إلى إعطاء كُلّ مُصطلح مَفْهُوما واحدا، وهذا ما يُصْطَلح عليه ب (أُحادِيَة الدَّلالة). وَأمَّا في تَعْميمِها على مَجالات أخرى فإنَّه يجعلها مُطَّرِدَة، حيث إننا لا نكاد نجد مصطلحا اقتصاديا إلاَّ وهو مُسْتَخْدَم في غيره من المجالات بنفس المعنى أو بمعان أخرى.

الكلمات المفتاحية: المشترك اللفظي؛ المصطلح الاقتصادي؛ البِنْية؛ الدلالة؛ المجال.

Abstract:

This paper aims at examining the phenomenon of polysemy throughout keeping track of the economic terminology usage in its proper field as well as in other subject-fields in the view of highlighting the role of structure and context in defining its meaning. The research came to the conclusion that confining the study of this phenomenon into one specific field shall make it limited. This is due to the fact that every specialist-field has its own jargon. That is why this specific field has always strived to give every term one single definition. This is commonly (called monosemy). Extending its use to other fields shall make it more common. In that one could not almost find one particular economic term without being used in other fields with the same meaning or different one.

key words: polysemy; economic term; structure; semantic; specialist-field.

مقدمة :

لكلِّ علم أو فن لغة خاصة يتواصل بها أهله فيما بينهم، ومصطلحات تتميز بها عن غيرها؛ منها ما ينفرد باستخدامها مجال واحد فقط، ومنها ما تشترك في استخدامها عدة مجالات. وهو ما سمّاه علماء اللغة ب"المشترك اللفظي". ولغة التجارة والاقتصاد ليست بمنأى عن هذه الظاهرة؛ حيث إنّنا نجد العديد من مصطلحاتها مستخدمة في مجالات أخرى. ولهذه الظاهرة الدلالية أثر بالغ في عملية التواصل اللغوي، لعلاقتها الوثيقة بالمعنى وبالتالي بالفهم والتفاهم والإبلاغ والتبليغ. وقد أثارت ظاهرة "المشتراك اللفظي" العديد من النقاشات قديما وحديثا نتجت عنها آراء مختلفة حول وجودها وعدمه. ومن هنا تأتي أهمية هذه الظاهرة التي يعالجها هذا المقال.

وقد تمثل منهج الدراسة في التعريف بالظاهرة، وبيان أسباب وقوعها، ومظاهرها، آخذين في الاعتبار شيوع المصطلح وكثرة استخدامه في المجال الاقتصادي، وتعدد مجالات استخدامه وتنوعها. ثمّ تحليل مصطلحين اقتصاديين كنموذجين لإبراز دور السياق والبِنية في تحديد مفاهيم المصطلحات في المجال الاقتصادي، مع الإشارة إلى مجالات الاستخدام الأخرى. انطلاقا من إشكالية سؤالها الجوهري مفاده: ما دور البِنية والسياق في تحديد مفاهيم المصطلحات عامة، والاقتصادية خاصة؟

وقد انطوت هذه الدّراسة على جملة من المسائل والقضايا تناولناها عبر الخطوات الآتية:

2- مفهوم المشترك اللفظي

3- أسباب المشترك اللفظي

3. 1. المجاز(العقلي، واللغوي)

3. 2. تداخل اللهجات

3. 3. الاقتراض

3. 4. التطور اللغوي(تخصيص الدلالة، تعميم الدلالة، انحطاط الدلالة، قي الدّلالة، الخطأ في الاستعمال)

4- مظاهر المشترك اللفظي

5- نماذج تطبيقية

2. مفهوم المشترك اللفظي أسبابه ومظاهره:

1.2 مفهوم المشترك اللفظي:

تتميز اللغة العربية بسعة تعابيرها، وثراء مفرداتها، وهذا ما يُفسّر استخدام أهلها لطرق تُجسِّد هذا الاتساع، من ذلك "المشترك اللفظي" الذي أشار إليه "سيبويه" فقال: "اعلم أنّ مِن كلامهم اختلاف اللّفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللّفظين والمعنى واحد، واتّفاق اللفظين واختلاف

المعنيين. فاختلاف اللّفظين لاختلاف المعنيين هو نحو"جلس"، و"ذهب"، واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو"ذهب" و"انطلق"، واتّفاق اللّفظين والمعنى مختلف قولك: "وجدت عليه"مِن المَوْجِدَة، و"وجَدْتُ" إذا أردت وجدان الضّالة، وأشباه هذا كثير"[1]، وتعرّض "ابن فارس" إلى كيفية وقوع الأسماء على المسميات فقال: "يُسمّى الشيئان المختلفان بالاسمين المختلفين؛ وذلك أكثر الكلام؛ كرجل وفرس. وتسمّى الأشياء الكثيرة بالاسم الواحد؛ نحو عين الماء، وعين المال، وعين السحاب. ويسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة، نحو السيف والمهند والحسام"[2]، وقد ذكر "السيوطي" أنّ حدّه عند أهل الأصول: "اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء عند أهل تلك اللغة"[3].

وبالرجوع إلى قَوْلَي "سيبويه"، و"ابن فارس"، نجد أنّهما قد قسَّما كلام العرب إلى قسمين؛ الأول: مشترك لفظي، ومشترك معنوي(الترادف). والثاني: لا علاقة له بالمشترك؛ أي: سائر الكلام.

2.2 أسباب المشترك اللفظي:

يُرجع "أبو علي الفارسي" أسباب "المشترك اللفظي" إلى سببين اثنين هما: المجاز، واستعمال لفظ واحد لمعنيين مختلفين في لهجتين عربيتين. فقال: "لغات تداخلت، أو أن تكون كل لفظة تستعمل بمعنى، ثمّ تُستعار لشيء، فتكثر وتغلب، فتصير بمنزلة الأصل"[4]. أما المحدثون فقد أرجعوا وقوعه إلى أربعة أسباب هي(*):

2. 2. 1. **المجاز:** وهو ما جاوز وتعدى عن محله الموضوع له إلى غيره لمناسبة بينهما، إما من حيث الصورة، أو من حيث المعنى اللازم المشهور، أو من حيث القرب والمجاورة. أو هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له بالتحقيق في اصطلاح به التخاطب مع قرينة مانعة عن إرادته: أي إرادة معناها في ذلك الاصطلاح[5]. مثل: مصطلح "إغراق" من غرق أصل يدل على انتهاء في شيء يبلغ أقصاه. من ذلك الغرق في الماء[6]، وهو في المعاملات الاقتصادية: نشاط تجاري يتمثل في بيع منتوج بسعر أقل من السعر المطبق في السوق الوطنية؛ بمعنى إغراق السوق بالبضاعة[7]. وكلا المعنيين يلتقيان في معنى واحد وهو انتهاء شيء في شيء، أو إغمار شيء في شيء، أو اضمحلال شيء في شيء.

وقد قسم علماء البلاغة المجاز قسمين:

3. 1.1. **المجاز العقلي**: ويكون في الإسناد؛ أي في إسناد الفعل، أو في معناه إلى غير ما هو له، ويسمى المجاز الحكمي، والإسناد المجازي، ولا يكون إلا في التركيب[8] نحو: مصطلح " حساب جار، رصيد جامد، تدفق رؤوس الأموال.

فالمجاز في الأمثلة الثلاثة ليس في ألفاظ (جار)، و(جامد)، و(تدفق) نفسها، ولكن في إسنادها إلى (حساب)، (رصيد)، (رؤوس الأموال) على التوالي؛ لأن الحساب لا يجري، والرصيد لا يجمد، ورؤوس الأموال لا تتدفق.

3. 2.1. **المجاز اللغوي**: ويكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى، بينها صلة ومناسبة، وهذا المجاز يكون في المفرد، كما يكون في التركيب المستعمل في غير ما وضع له[9]، وهذا المجاز اللغوي نوعان:

3. 1.2.1. الاستعارة: وهي مجاز لغوي تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي "المشابهة "[10]. من أمثلة ذلك: " السوق السوداء" فشبهت السوق التي تُجرى فيها العمليات التجارية المشبوهة والمحظورة خُفية بالليل الذي ترتكن إليه جميع العمليات المشبوهة والمحظورة، حيث حذف المشبَّه به وهو الليل وتركت قرينة من قرائنه الدالة عليه وهي: السواد كما ذُكِرَ المشبَّه وهو السوق، وعلاقة المشابهة بين المشبه والمشبه به تمثل في كونهما ملاذ المجرمين ومعقل العمليات المحظورة والمشبوهة.

3. 2.2.1. المجاز المرسل: وهو مجاز تكون العلاقة فيه غير المشابهة، وسمي مرسلا؛ لأنه لم يُقَيَّد بعلاقة المشابهة، أو لأن له علاقات شتَّى.[11] من أمثلة ذلك: المقهى مصطلح يُطلق على المحل الذي تُباع فيه القهوة وأنواع العصائر والحلويات والحليب وبعض المشروبات الأخرى. فالعلاقة هنا هي علاقة الجزئية؛ وهي تسمية الشيء باسم جزئه، وذلك بأن يُطلق الجزء " قهوة "، وهو ذلك المشروب، ويُراد بها الكل " المقهى "، أو" قهوة " عند العوام "؛ وهو ذلك المحل الذي تُباع فيه مادة القهوة كمشروب، مع سائر المشروبات.

2.2.2. **تداخل اللهجات:** من أسباب هذه الظاهرة كذلك اختلاف القبائل العربية في تسمية الأشياء، فنجد مثلا "الأصمعي" يقول: [(السليط) عند عامة العرب "الزيت". وعند أهل اليمن: "دهن السمسم"][12]، فأصبح للكلمة معنيان في لفظ واحد.

2.2. 3. **الاقتراض:** ويحدث ذلك عند استعارة لغة ما لفظا معينا من لغة أخرى يطابق لفظا موجودا في لغتها، ولكنه يختلف عنه في المعنى، فيصبح للفظة معنيان مختلفان[13]. مثل مصطلح "الشفرة"، وهو ما عُرِّض وحُدِّد من الحديد كحدِّ السيف والسكين، وهو مُعرّب من المعنى: رموز يستعملها فريق من الناس للتفاهم السري فيما بينهم[14]. فأصبح المصطلح مشتركا لفظيا داخل اللغة العربية.

2.2. 4. **التطوّر اللغوي**: تحدث هذه الظاهرة كذلك عند وجود لفظين يدلان على معنيين مختلفين ثم يصيب أحدهما تطور صوتي يؤدي إلى تطابقه مع اللفظ الآخر بحيث يصبحان لفظا واحدا يدل على معنيين مختلفين[15]. وقد يكون هذا التطور دلاليا لا صوتيا فيؤدي إلى "الاشتراك اللفظي". والتطور الدلالي عند "ابراهيم أنيس" خمسة أنواع هي[16]:

2.2. 4. 1. **تخصيص الدلالة***: وهو تحويل دلالة الكلمة من المعنى الكلي إلى المعنى الجزئي، أو تضييق مجال استخدامها. وعرّفه بعضهم بأنه: تحديد معاني الكلمات وتقليلها[17]. مثل: مصطلح

"البيع" الذي كان يدل على عملية البيع والشراء في آن واحد[18]، ثم خُصِّص وأصبح يدل على: مبادلة المال المتقوم بالمال المتقوم؛ أي: عملية البيع فقط[19].

2.2. 4. 2. **تعميم الدلالة***: وهو انتقال الكلمة من معناها الخاص إلى معناها العام فيصبح مجال استعمالها أوسع من قبل[20]. ومثاله: مصطلح" تأمين"، من الأمانة التي هي ضد الخيانة، فيقال: أَمَّنَه تَأْمِينًا، وائْتَمَنَه، واسْتَأْمَنَه[21]. ثم أصبح في لغة الفقهاء يعنى به قول: "آمين"فيقولون أَمَّنت على الدعاء تَأْمِينًا؛ أي قلت: "آمين"، ومعناه استجب[22]. ثم عُمِّم وأصبح يدل كذلك على"طريقة يتم اعتمادها لتقاسم الأخطار، ويكون ذلك: بتعاقد طرفين يلتزم فيه المُؤَمِّن نحو المؤمَّن له بدفع قيمة التعويض في حالة وقوع الضرر أو الحادث المنصوص عليه في العقد وذلك في مقابل دفع أقساط دورية بقيمة معينة للمؤمن[23].

2.2. 4. 3. **انحطاط الدلالة:** وهو فقدان اللفظ قوته بسبب استعماله وتداوله بين الناس، حيث يستعمله بعض المولعين بالتهويل والمبالغة في مجال أدنى مما وضع له أصلا[24]. مثل: مصطلح "غسل"الذي كان يدل على تطهير الشيء وتنقيته[25]، ثم انحطت دلالته عند استعماله في مجال الإجرام بمصطلح"غسل الأموال"، وهو: كل فعل عمدي يهدف بأية وسيلة كانت إلى إخفاء أو تمويه للمصدر غير المشروع لأموال، منقولة أو عقارية، متحصلة بصورة مباشرة أو غير مباشرة من جريمة يحددها القانون[26].

2.2. 4. 4. **رقي الدلالة:** وهي ظاهرة تقوي دلالة بعض الألفاظ الشائعة الاستعمال، عكس ظاهرة انحطاط الدلالة[27]. مثل كلمة "رسول" التي كانت تعني الشخص الذي أمره المرسل بأداء رسالة ما، ثم ارتقت دلالتها فأصبحت تدل على إنسان مبعوث من قبل الله تعالى إلى عباده لتبليغ الأحكام[28].

2.2. 4. 5. **الخطأ في الاستعمال:** وهو استخدام لفظ في غير موضعه فينتقل اللفظ للدلالة على معنى آخر غير المعنى الذي وضع له[29]، مثل لفظ "الحشمة" التي يضعها الناس موضع الاستحياء، ولكنها في الأصل بمعنى "الغضب"[30].

3.2 . مظاهر المشترك اللفظي:

تحدَّث "ابن فارس" عن هذه المظاهر في "فقه اللغة"، باب "أجناس الكلام في الاتفاق والافتراق، فقال: "يكون ذلك على وجوه: فمنه اختلاف اللفظ والمعنى، وهو الأكثر والأشهر؛ مثل رجل، وفرس، وسيف، ورمح. ومنه اختلاف اللفظ واتفاق المعنى، كقولنا: سيْف وعضْب، وليث وأسد، على مذهبنا في أنّ كل واحد منها فيه ما ليس في الآخر من معنى وفائدة. ومنه اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، كقولنا: عين الماء، وعين المال، وعين الركبة، وعين الميزان. ومنه اتفاق اللفظين وتضاد المعنى كالجون للأبيض والأسود، ومنه تقارب اللفظين والمعنيين، كالحزْم والحزْن؛ فالحزم من الأرض أرفع

من الحزن، وكالخضْم وهو بالفم كله، والقضْم وهو بأطراف الأسنان. ومنه اختلاف اللفظين وتقارب المعنيين؛ كقولنا: مدحه إذا كان حيا، وأبَّنه إذا كان ميتا. ومنه تقارب اللفظين واختلاف المعنيين، وذلك قولنا: حَرِجَ إذا وقع في الحَرَج، وتَحَرَّجَ إذا تباعد من الحرج. وكذلك أَثِمَ وتَأَثَّمَ، وفَزِعَ إذا أتاه الفَزَعُ، وفُزِّعَ عن قلبه إذا نُحِّيَ عنه الفزع[31]."

في سياق حديث "ابن فارس" عن مظاهر الكلام العربي، وهي سبعة مظاهر عنده، تعرّض إلى نوعي المشترك اللفظي؛ الأول: في قوله: (... اتفاق اللفظ واختلاف المعنى...)، والثاني: في قوله: " اتفاق اللفظين وتضاد المعنى...). إلاَّ أنَّ النوع الثاني لا وجود له في الاستخدام الاقتصادي وذلك خشية الالتباس لِما للمعنى من تأثير قويّ في العلاقات والمعاملات الاقتصادية.

4. نماذج تطبيقية:

1.4. سهم: Action، Flèche.

1.4. 1. لغة:

المعنى فيه على أصلين: أحدهما يدل على تغير في اللون، والآخر على حظ ونصيب وشيء من الأشياء[32]. أو هو:"الخط، يجمع على سُهمات وسُهْمَة بضمهما[33]. أو هو: "الحظُّ، ج: سُهْمان وسُهْمَة بضمهما، والقِدْح يقارح به، ج: سِهَام، وواحد النبل، وجائز البيت، ومقدار ست أذرع في معاملات الناس ومساحاتهم، وحجر على باب بيت يبنى ليصاد فيه الأسد فإذا دخله وقع فسدَّه، وقبيلة في قريش وفي باهلة، وبضمتين: غزل عين الشمس، والحرارة الغالبة، والعقلاء الحكماء العمال[34].

2.1.4. المجال الاقتصادي والتجاري:

ورد المصطلح في هذا المجال بصيغ "فَعْل"سَهْم" وهو أحد أنواع الأوراق المالية، يستعمل عادة في التعاملات داخل البورصة، وتثبت هذه الورقة امتلاك حائزها لجزء من رأس مال المؤسسة المصدرة لهذا السهم[35]. و"مُفَاعَلَة" مُسَاهَمَة التي وردت كمرادفات لـ: تبرعات طوعية، اختيارية[36]، اشتراك، حصة[37]، نصيب[38]. اكتتاب، استثمار في أسهم رأس المال[39]، و"مُفَاعِل" مساهم وهو حامل لسهم أو مجموعة من الأسهم (قد يكون شخصا طبيعيا أو معنويا)، أي أنه مساهم قيمة هذه الأسهم في جزء من رأس مال شركة ما، ويستفيد من مجموعة ميزات[40].

1.4. 3. مجالات استخداماته الأخرى:

***في الفقه (المواريث)**: ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة "فَعْل"سَهْم وهو الجزء المعطى لكل وارث من أصل المسألة، الذي هو مخرج فرض الورثة، أو عدد رؤوسهم، وقد يطلق عليه النصيب[41].

***في القانون:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغ "فَعْل" "سَهْم"، وهو سند قابل للتداول تصدره شركة مساهمة يمثل جزءا من رأسمالها[42]. و"مُفَاعَلَة" مُسَاهَمَة في تركيب"شركة المساهمة" وهي شركة لها شخصية معنوية يتكون رأسمالها من أسهم قابلة للتداول تنحصر مسؤولية الشركاء فيها بما يملكون من أسهمها[43]. و"مُفَاعِل" مُسَاهِم في تركيب"المساهم المتمالي" وهو من يتفق مع غيره على ارتكاب جريمة ويوجد في مكان حدوثها مستعدا لتنفيذها عند الاقتضاء[44].

***في المجال العسكري:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة "فَعْل" سَهْم، وهو واحد النبل؛ أداة حربية تستعمل مع القوس[45].

***في علم الاجتماع:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة "مُفَاعَلَة" مُسَاهَمَة، هو شيء مبذول قد يكون بقصد التعاون والمشاركة، وقد يكون بقصد البر[46].

***عند المهندسين:** هو خط يخرج من وسط القوس إلى وسط القاعدة، وعلى الجيب المعكوس، وهو القطر الواقع بين طرف القوس وبين طرف جيب تلك القوس. وهذا هو المراد بسهم القوس في الأعمال النجومية[47].

***عند المنجمين:** هو عبارة عن جزء معين من فلك البروج، كسهم السعادة وسهم الأيام...إلخ[48].

لقد حمل مصطلح "سهم" معاني متنوعة، انفرد من خلالها في المجال التجاري والاقتصادي بمعان خاصة، نوردها في النقاط الآتية:

- على وزن "فَعْل" "سَهْم"؛ أخذ المصطلح ثلاثة معان أساسية هي: ورقة مالية قابلة للتداول، وهو معنى شاركت فيه المجال الاقتصادي والتجاري بعض المجالات الأخرى، أما الثاني فتمثل في شكل أو رسم معين يعبر به عن معنى خاص، أما الثالث فيتمثل في كونه يدل على أداة حربية كانت تستعمل في القديم. وهذا الأخير لا يدخل ضمن المعاني الاقتصادية والتجارية.

- على وزن "مُفَاعَلَة" " مُسَاهَمَة "؛ أخذ المصطلح من خلالها معنيين أساسيين، تمثل الأول في كونه يعبر عن مشاركة أو نصيب، وهذا المعنى شورك فيه المجال الاقتصادي والتجاري. والثاني تمثل في كونه عبارة عن عمل خيري، وهو أيضا شورك فيه المجال الاقتصادي والتجاري.

- على وزن "مُفَاعِل" " مُسَاهِم "؛ لم يكن حال المصطلح في هذه الصيغة كما في الصيغتين السابقتين، بل انفرد بمعنى اقتصادي وتجاري محض، وأما في المجال القانوني فقد عبر المصطلح عن معنى إجرامي.

- لم يخرج المصطلح عن المعنى اللغوي في بعض معانيه.

2.4. سَنَد: Action

2.4. 1. لغة: المعنى فيه على أصل واحد يدل على انضمام الشيء إلى الشيء. يقال: سَنَدْتُ إلى الشيء أَسْنُدُ سُنُودًا، واسْتَنَدْتُ اسْتِنَادًا. وأَسْنَدْتُ غَيْرِي إِسْنَادًا. والسَّنَدُ: ما أقبل عليك من الجبل،

وذلك إذا علا عن السَّفْح[49]. وهو: مُعْتمد الإنسان، وهو أن يلبس قميصا طويلا تحت قميص أقصر منه[50]. ومُسْنَد هو: كل شيء أسندت إليه شيئا، والدعي، والدهر[51]، وخط لِحِمْيَرْ[52]. ومُساندة: ناقة مُسَانِدَة أي: مُشْرفة الصدر والمُقْدِم أو يساند بعض خلقها بعضا[53]. وإِسْناد: إسناد الراحلة في سيرها هو سير بين الذميل والهملجة[54].

2.4. 2. المجال الاقتصادي والتجاري:

ورد المصطلح في هذا المجال بصيغ "فَعْل" سَنَد، وهو عبارة عن ورقة مالية تثبت دائنية حاملها للمؤسسة المصدرة لهذا السند[55]. وقد ورد مرادفا لمصطلحات: مُسانَدَة، موازرة، دعم، إذن، أمر، إشعار، إيصال، ورقة، تذكرة[56]. كمبيالة، ورقة، فاتورة، سفتجة[57]. وصيغة "مُفْعَل" مُسْنَد وقد ورد مرادفا لمصطلحي: مكفول، ومتبادل[58]. وصيغة "مُفَاعَلَة" مُسَانَدَة، وقد وردت مرادفة لمصطلحات: سند، وموازرة، ودعم، ومساعدة[59]. وصيغة "إِفْعَال"إِسْنَاد وقد ورد مرادفا لمصطلحي: إشارة، ومرجع[60]. وصيغة "مُفْتَعَل" مُسْتَنَد وقد ورد مرادفا لمصطلحي: قسيمة[61]، ووثيقة[62].

2.4. 3. مجالات استخداماته الأخرى :

***عند أهل المناظرة:** هو ما يذكر لتقوية المنع سواء كان مفيدا في الواقع أم لم يكن، ويسمى إسنادا ومُسْتَنِدا أيضا[63]. وفي التعريفات هو ما يكون المنع مبنيا عليه أي ما يكون مصححا لورود المنع إما في نفس الأمر أو في زعم السائل[64].

***عند الصوفية:** ورد المصطلح بصيغة"مُفْتَعَل"في تركيب "مُسْتَنَد المعرفة"هي الحضرة الواحدية التي هي منشأ جميع الأسماء[65].

***في القانون:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغ"فَعْل"سَنَد وهو الورقة المثبتة لحق ما[66]. وصيغة"مُفْتَعَل"مُسْتَنَد وهو الوثيقة التي يقدمها أحد طرفي الدعوة[67].

***في علم الحديث** : ورد المصطلح في هذا المجال بصيغ"فَعَل"سَنَد"وهو الإخبار عن طريق المتن، أي سلسلة الرجال الموصلة للمتن[68]. وصيغة "مُفْعَل" مُسْنَد وهو الحديث الذي اتصل سنده مرفوعا إلى النبي ﷺ[69]. وهو على ثلاثة أقوال: المرفوع المتصل وهو المشهور المعتمد عليه، أو مرادف المتصل، أو مرادف المرفوع. ويطلق المُسْنَد كذلك على كتاب جمع فيه مسند كل صحابي على حدة أي جمع فيه ما رواه من حديثه صحيحا كان أو ضعيفا واحدا فواحدا[70]. وصيغة"إِفْعَال""إِسْنَاد"وهو حكاية طريق متن الحديث[71].

***في الجغرافيا:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة"فَعَل"سَنَد في الجغرافية الاقتصادية وهو مصطلح يستعمله الاقتصاديون للدلالة على نتائج عمل أو حصيلة في البيئة والنشاطات التي ترتبط بها[72].

***في علم النحو:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة"مُفْعَل" مُسْنَد وهو خبر المبتدأ في الجملة الاسمية، والفعل التام في الجملة الفعلية[73]. وصيغة"إِفْعَال"إسْنَاد وهو أن يخبر في الحال، أو في الأصل بكلمة أو أكثر عن كلمة أخرى على أن يكون المخبَر عنه أهم ما يخبر عنه بذلك الخبر في الذكر وأخص به[74].

***في علم العروض:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة "مُفْعَل"مُسْنَد وهو البيت الذي خولف فيه ما يراعى بين الحروف والحركات التي قبل الروي[75].

***في علم الاجتماع:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة"مُفَاعَلَة"مُسَانَدَة وهي الحد الأدنى من الولاء والمساندة من المواطنين والتي يحتاجها النظام السياسي للبعد عن الأخطار[76].

***في المجال العسكري:** ورد المصطلح في هذا المجال بصيغة"إِفْعَال"إِسْنَاد وهو عمل قوة أو جزء منها يساعد أو يحمي أو يكمل قوة أخرى، وهو مصطلح يخص كافة الصنوف العسكرية والقوات المشتركة والقوات البرية[77].

لقد توزع مصطلح"سند"على بنى صرفية متنوعة حملت معان متعددة، حيث انفرد من خلالها في المجال التجاري والاقتصادي بمعان خاصة واشترك في أخرى مع غيره من المجالات، نورد ذلك كله في النقاط الآتية:

- صيغة"فَعَل""سَنَد": حمل هذا المصطلح معان عدة، منها ما اشترك فيها المجال الاقتصادي والتجاري مع غيره من المجالات، ومنها ما انفرد به كل منهما عن الآخر. فمن: الإثبات والإخبار، والدائنية، وأما ما انفرد به المجال الاقتصادي والتجاري فقد تمثل في حمله لمعان إنسانية، كالأمر والإشعار والإذن.

- صيغة "مُفَاعَلَة" " مُسَانَدَة ": للمصطلح في هذه الصيغة في المجال الاقتصادي والتجاري معنى مشترك مع المجال الاجتماعي حيث حمل في كليها معانيَ إنسانية وأخلاقية.

- صيغة"افْتِعَال""اسْتِنَاد": حمل المصطلح في هذه الصيغة معنى الإخبار، وهو بهذا لم يخرج عن المعاني التي حملتها المجالات الأخرى.

- صيغة"مُفْتَعَل""مُفْتَعَل": حمل المصطلح في هذه الصيغة في المجال الاقتصادي والتجاري معنى مشتركا مع المجال القانوني تمثل في معنى الوثيقة.

- التغير في البنى الصرفية أدى إلى التغير في معاني المصطلح.

5.خاتمة:

في ختام هذه الدراسة نخلص إلى جملة من النتائج هي :

- تتغير دلالة المصطلح بحسب بنيته الصرفية، ومجالات استخدامه.

- وجود مصطلحات لها بُنى صرفية تحمل دلالات اقتصادية، وبُنى صرفية أخرى للمصطلح نفسه، إلا أنها لا تحمل دلالات اقتصادية.

- للتطور الدّلالي دور كبير في اتساع دائرة المشترك اللفظي في المصطلحات الاقتصادية.

- هناك مصطلحات لها صيغ صرفية مستخدمة في المجال الاقتصادي، ولها مشتقات غير مُستخدمة معها في المجال نفسه، بَل مُستخدَمة في مجالات أخرى، مثل مصطلح"نَقْد" الذي يُستخدم في المجال الاقتصادي بصيغتي(فَعْل) و(فُعُول)، إلاَّ أنَّه غير مُستخدم بصيغة (فَاعِل) أي: "نَاقِد".

- هناك مصطلحات مُستخدَمة في المجال الاقتصادي مفردة أو داخل تركيب، إلا أنها غير مستخدمة في بعض المجالات الأخرى إلا داخل تركيب كمصطلح "صَرْف" الذي يستخدم في المجال الاقتصادي مفردا وداخل تركيب، غير أنه في مجال الجغرافيا لا يستخدم إلا داخل تركيب كمصطلح "الصَرْف الصَّخْرِي ".

- تتحدد معاني المصطلحات من خلال السياقات أو التراكيب التي ترد فيها، فمن الأول مصطلح "تحليل" الذي يستخدم في المجال الاقتصادي بمعنى إعادة تنظيم البيانات والمعلومات المتعلقة بالكلفة وتصنيفها وتجزئتها بشكل مفصل إلى أجزاء، و في مجال الفقه بمعنى حِل المرأة لزوجها، ومن الثاني مصطلح"المشْتري"، الذي يدل في المجال الاقتصادي على "مَن يقوم بعملية الشراء"، ولكنه في مجال الفلك يدل على "اسم كوكب".

- توجد مصطلحات تحافظ على حمولتها الدلالية وإن تغيرت بنيتها الصّرفية ومجالات استخدامها وتراكيبها، وتوجد مصطلحات تتغير دلالتها بتغير بنيتها الصرفية كمصطلحي "خصم" و"خُصُوم". ففي المجال اللغوي الخَصم هو المنازع وجمعه خُصوم يحمل معنى مفرده، أمَّا في المجال الاقتصادي فمُفرد خَصم يحمل معنى النزاع، ومعنى الإنقاص والاقتطاع، وجمعه يحمل معنى النزاع، ومعنى الديون.

- للتركيب دور كبير في تحديد معاني المصطلحات، من ذلك مصطلح "رَسْم "الذي يحمل معنى الضريبة في أحد معانيه، ويحمل معنى مغايرا إذا استُخْدِم في تركيب " رسم بياني،

- إذا حصرنا مجال تتبع هذه الظاهرة في المجال الاقتصادي فقط، وجدنا أنها تكاد تكون معدومة إلا ما ندر ، في مثل مصطلح " الاستثمار" الذي يأخذ معنيين؛ الأول: يُستخدم عموما في النظرية الاقتصادية للتعبير عن الإنتاج الفعلي للسِّلع الرأسمالية العينية، والثاني: كمصطلح (مالي) يعود على شراء الأوراق المالية من البورصة، أو الأوراق المالية الحكومية، أو على ودائع النقود في شركات التشييد أو غيرها. وأما إذا وَسَّعنا دائرة تتبعها إلى مجالات أخرى، فإننا لا نكاد نجد مصطلحا إلاَّ وهو مُستخدَم في مجال أو أكثر من هذه المجالات بنفس المعنى أو بمعان أخرى.

الهوامش:

[1] - سيبويه: الكتاب ، باب اللفظ للمعاني 4 /49.

[2] - ابن فارس: الصاحبي ، باب الأسماء كيف تقع على المسميات، ص97.

[3] - السيوطي: المزهر 369/1.

[4] - علي القاسمي: علم المصطلح وأسسه النظرية ، نقلا عن رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة، ص360.

(*)- ذكر علي القاسمي أنها:المجاز، تداخل اللهجات، الاقتراض، التطور اللغوي. ينظر علم المصطلح وأسسه النظرية، ص360-361.

[5] - الشريف الجرجاني: معجم التعريفات ، باب "الميم"، "الميم مع الجيم"، ص170.

[6] - ابن فارس: مقاييس اللغة، كتاب "الغين"، مادة "غرق"، ص708.

7 - عبد الرؤوف دهان: الاقتصاد من الألف إلى الياء ، ص40.

8 ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص 98

9 ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 98

10 ينظر: المرجع نفسه

11 يظر، المرجع نفسه

[12] - عبد الرؤوف دهان: الاقتصاد من الألف إلى الياء ، ص40.

[13] - السيوطي: المزهر ، 1 /381.

[14] - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، ص534.

[15] - علي القاسمي: علم المصطلح، أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، ص361.

[16] - ينظر ابراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ، الفصل التاسع، ص (152- 154).

(*) أطلق عليه أحمد مختار عمر:تضييق المعنى(علم الدلالة ص245).

[17] - أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، ص245.

[18] - ابن فارس: مقاييس اللغة، كتاب"الباء"، مادة "بيع"، ص121. وكتاب "الشين"، مادة "شري"، ص477.

[19] - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، ص68.

(*) أطلق عليه أحمد مختار عمر: توسيع المعنى (علم الدلالة ص243).

[20] - ابراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ، الفصل التاسع، ص (152- 154)، وعلم الدلالة: أحمد مختار عمر، ص243.

[21] - الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، باب" النون"، فصل" الهمزة"، مادة "أمن"، ص1176.

[22] - نزيه حمدي: معجم المصطلحات المالية والاقتصادية في لغة الفقهاء ، ص124.

[23] - عبد الرؤوف دهان: الاقتصاد من الألف إلى الياء ، ص80.

[24] - علي القاسمي: ينظر علم المصطلح وأسسه النظرية ، ص362 ،363.

[25] - ابن فارس: مقاييس اللغة ، كتاب "الغين"، باب " الغين والسين وما يثلثها "، مادة "غسل"، ص710.

[26] - المركز العربي للبحوث القانونية والقضائية: القوانين العربية والمعتمدة من قبل مجلس وزراء العدل العرب ، ص65.

[27] - ينظر علي القاسمي: علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، ، ص363.
[28] - الشريف الجرجاني: معجم التعريفات ، ص96.
[29] - ينظر علي القاسمي: علم المصطلح، أسسه النظرية وتطبيقاته العملية ، ص363.
[30] - ابن فارس: مقاييس اللغة ص209-210.
[31] - ابن فارس: الصاحبي ، "باب أجناس الكلام في الاتفاق والافتراق"، ص206-208.
[32] - ابن فارس: مقاييس اللغة ، ص420.
[33] - الكفوي: الكليات فصل السين، ص433.
[34] - الكفوي: الكليات فصل السين، ص433.
[35] - الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، فصل السين، مادة"السهم"، ص1125.
[36] - منى جريج: قاموس المصطلحات التجارية والاقتصادية والمالية، ص 164.
[37] - المرجع نفسه: (ص47، 50)، ومصطفى هني: معجم المصطلحات الاقتصادية والمالية، ص173.
[38] - مصطفى هني: معجم المصطلحات الاقتصادية والمالية ، ص173.
[39] - منى جريج: قاموس المصطلحات التجارية والاقتصادية والمالية ، ص66.
[40] - عبد الرؤوف دهان: الاقتصاد من الألف إلى الياء، ص150.
[41] - نزيه حمدي: معجم المصطلحات المالية والاقتصادية في لغة الفقهاء ، ص250.
[42] - المركز العربي للبحوث القانونية والقضائية: معجم المصطلحات القانونية والقضائية المستخرجة من القوانين العربية والمعتمدة من قبل مجلس وزراء العدل العرب ، ص27.
[43] - المرجع السابق: ص61.
[44] - المرجع نفسه: ص40.
[45] - الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، فصل السين، مادة"السهم" ،ص1125.
[46] - عبد العزيز بن عبد الله البريثن: معجم المصطلحات الاجتماعية، ص35
[47] - التهانوي: كشاف مصطلحات الفنون والعلوم، (1/985-986).
[48] - المرجع نفسه: (1/986)
[49] - ابن فارس: مقاييس اللغة ، كتاب السين، مادة "سند"، ص418.
[50] - ابن منظور: لسان العرب ، مادة"سند"، 6/388.
[51] - المرجع نفسه: مادة"سند"، 6/387
[52] - المرجع نفسه: مادة"سند"، 6/388.
[53] - الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، فصل السين، مادة"السند"، ص290
[54] - ابن منظور: لسان العرب، مادة"سند"، 6/387.
[55] - عبد الرؤوف دهان: الاقتصاد من الألف إلى الياء ، ص127-128.
[56] - مصطفى هني: معجم المصطلحات الاقتصادية والمالية، ص806، 89، 547، 87.
[57] - المرجع نفسه: ص826، 806.
[58] - منى جريج: قاموس المصطلحات التجارية والاقتصادية والمالية ، ص 22،27.

[59] - المرجع نفسه: ص22.
[60] - المرجع السابق: ص720.
[61] - منى جريج: قاموس المصطلحات التجارية والاقتصادية والمالية ، ص164.
[62] - مصطفى هني: معجم المصطلحات الاقتصادية والمالية ، ص241.
[63] - التهانوي: كشاف مصطلحات الفنون ، (984/1).
[64] - الشريف الجرجاني: التعريفات، باب"السين"، ص105.
[65] - التهانوي: كشاف مصطلحات الفنون، (1535/2).
[66] - المركز العربي للبحوث القانونية والقضائية: معجم المصطلحات القانونية والقضائية المستخرجة من القوانين العربية والمعتمدة من قبل مجلس وزراء العدل العرب ، ص60.
[67] - المرجع نفسه: ص70.
[68] - سيد عبد الماجد الغوري: معجم المصطلحات الحديثية ، ص406.
[69] - المرجع نفسه: ص106.
[70] - التهانوي: كشاف مصطلحات الفنون ، (1543/2).
[71] - سيد عبد الماجد الغوري: معجم المصطلحات الحديثية ، ص106.
[72] - بيار جورج: معجم المصطلحات الجغرافية، ص466-467.
[73] - محمد ابراهيم عبادة: معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية ، ص170.
[74] - المرجع نفسه: ص169.
[75] - المرجع نفسه: ص170.
[76] - اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: الموسوعة الاقتصادية والاجتماعية، ص459.
[77] - سامي عوض: معجم المصطلحات العسكرية ، ص40.

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابراهيم أنيس: دلالة الألفاظ مكتبة الأنجلو المصرية، ط3(1976).
2- أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، عالم الكتب، ط5(1998).
3- اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: الموسوعة الاقتصادية والاجتماعية(عربي- إنجليزي).
4- اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية(عربي- إنجليزي)
5- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: أنس محمد الشامي، دار الحديث، ط(2008).
6- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب، تح: عمر فاروق الطباع ،مكتبة المعارف بيروت، ط1(1993).
7- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، مج3، د ط.
8- بيار جورج: معجم المصطلحات الجغرافية.

9- جلال الدين السيوطي: المزهر، شرح وتعليق: محمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، ط1987.
10- حسن شحاتة، وزينب النجار: معجم المصطلحات التربوية والنفسية، مر: حامد عمار، الدار المصرية اللبنانية، ط1(2003).
11- سامي عوض: معجم المصطلحات العسكرية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1(2008).

12- سيبويه: الكتاب، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1(1999).

13- سيد عبد الماجد الغوري: معجم المصطلحات الحديثية، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ط1(2007).
14- الشريف الجرجاني(817هـ): التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ط2(2012).
15- عبد الرؤوف دهان: الاقتصاد من الألف إلى الياء.

16- عبد العزيز بن عبد الله البريثن: معجم المصطلحات الاجتماعية (انجليزي-عربي)، مؤسسة الملك خالد الخيرية، الرياض، ط1(2014).
17- علي القاسمي: علم المصطلح، أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1(2008).
18- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: مركز الرسالة للدراسات وتحقيق التراث، مؤسسة الرسالة،ط3(2012).

19- الكفوي: الكليات، تح: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط2 (2012).
20- مجمع اللغة العربية: قام بإخراجه: (ابراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار المعجم الوسيط.
21- محمد ابراهيم عبادة: معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الأداب، ط1(2011).

22- محمد علي التهانوي: كشاف مصطلحات الفنون والعلوم، تح: رفيق العجم، علي دحروج، مكتبة لبنان، ط1(1996).
23- المركز العربي للبحوث القانونية والقضائية (جامعة الدول العربية مجلس وزراء العدل العرب): معجم المصطلحات القانونية والقضائية المستخرجة من القوانين العربية والمعتمدة من قبل مجلس وزراء العدل العرب ، يوم30-12-2017.
24- مصطفى هني: معجم المصطلحات الاقتصادية والمالية (فرنسي-انكليزي-عربي).

25- ملحقة سعيدة الجهوية: المعجم التربوي، إثراء: فريدة شنان، مصطفى هجرسي، تصحيح وتنقيح: عثمان آيت مهدي، ط(2009). معجم المصطلحات العسكرية: سامي عوض، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1(2008).
26- منى جريج: قاموس المصطلحات التجارية والاقتصادية والمالية (انكليزي-فرنسي-عربي).
27- نزيه حمدي: معجم المصطلحات المالية والاقتصادية في لغة الفقهاء، دار القلم، ط1(2008).
28- يحي محمد نبهان: معجم مصطلحات التاريخ، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ط(2006).
29- يحي محمد نبهان: معجم مصطلحات الجغرافيا(الطبيعية والفلكية والسياسية)، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط(2006).

الخرائط اللسانية بين النظم والرقمنة

This map between systems and digitization

طالبة دكتوراه/ سهام سراوي
أ.د/ وردة مسيلي
قسم اللغة والأدب العربي –المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف -ميلة(الجزائر)
مخبر انتماء طالب الدكتوراه: مخبر الدراسات التراثية،قسنطينة.

s.seraoui@centre-univ-mila.dz

تاريخ الإيداع: 2020/04/05 تاريخ القبول: 2021/06/26 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص: يهدف هذا البحث الموسوم **"الخرائط اللسانية بين النظم والرقمنة"** إلى التعرف على آليات رسم الخرائط الرقمية اللّسانية، محاولة الإجابة عن إشكال كيفية نظم الظواهر اللغوية واستقصاء التنوع اللهجي في المستوى الصوتي وتدوين مجسدتها في برامج التخريط الحاسوبي.

وتتجلى أهمية هذا البحث في دور استخدام التكنولوجيا الرقمية في مجال الجغرافية اللغوية ورسم خرائط لسانية رقمية، لذلك كان البحث تطبيقيا مركزا على كيفية نظم الظواهر اللهجية متخذة لهجة ميلة -أنموذجا -للدراسة ورسم خريطة رقمية لها لظاهرة الإبدال الصوتي(حرف القاف).

الكلمات المفتاحية: لسانيات جغرافية؛ خرائط رقمية؛ نظم؛ برامج؛ ظواهر لغوية.

Abstract:

This map between systems and digitization amis to identify the mechanics of storing digital linguistic maps; try to answer to the problem how to organize linguistic phenomena; invitigate on the methodological diversity in the phonemic level and codify theirs empoduments in the computer mapping program.

The importance of this research is in the use of digital technology in linguistic geography and drawing digital linguistic maps. Therefore this research was practical and focused on how we organize dialect phenomena-mila dialect as a model- for the study and draw a digital map to the voice substitution phenomena (letter k).

key words: geographic linguistic; digital map; suytems ; program; linguistic phenomena.

مقدمة:

من العلوم الحديثة التي ظهرت في العصر الحديث اللسانيات، التي أحدثت تغيرا جذريا في المجال اللغوي، فالدرس اللغوي الحديث لم يعد أداة لفهم النصوص و النقوش فقط بل أصبح يهتم باللغة المكتوبة و المنطوقة، وهذه الأخيرة حظيت بدراسات عدة خاصة عندما امتزجت اللغة بعلم الجغرافيا، مما انبثق عنهما **علم اللسانيات الجغرافية** أو ما يصطلح عليه أيضا **جغرافية اللّهجات والجغرافية اللسانية** و ما يطلق عليها البعض **باللغويات الجغرافية**. والذي يهتم بدراسة الفروق اللغوية الموجودة في اللهجات على أساس جغرافي. وقد أفادت الخرائط مجال اللسانيات الجغرافية، وحظيت باهتمام الباحثين فيها، لا سيما المختصين في صناعة الأطالس اللسانية التي تعد ثمرة بحث لغويٍ مبني على أسس ومنطلقات جغرافية تستهدف استقصاء صور التنوع اللساني في مجتمعات لسانية محددة، لِتجسَّد مخرجاته على خرائط لّسانية، أُطلق عليها هذا المصطلح نسبة إلى ما يدوّن عليها من ظواهر لسانية، وأهم ما يميّزها عن الخرائط الجغرافية تلك الظواهر اللسانية التي تدوّن عليها، والتي توضّح للقارئ أبرز الاختلافات اللسانية الصوتية والصرفية والتركيبية بين المناطق المختلفة التي توجد فيها هذه الألسنة واللغات أو اللهجات.

ومع التطور التكنولوجي الذي يشهده العلم و البحث العلمي ومع انتشار الحواسيب جعل من الخرائط أن تتجاوز التقنيات التقليدية (الورقة والقلم) إلى تقنية البرامج الإلكترونية أي تحول الخرائط الورقية اللسانية و أصبح ما يعرف بالخرائط الرقمية اللّسانية، وفي هذا الصدد نطرح التساؤلات الآتية: ما هي الخرائط الرقمية؟ ما البرامج التي يمكن من خلالها رسم الخرائط الرقمية؟ وكيف يتم نظم الظاهرة اللغوية على هذه الخرائط؟

1-ماهية الخرائط الرقمية

تُعد الخريطة من أهم الأدوات العلمية والتقنية في العديد من المجالات فالهندسة والتخطيط والجغرافيا، إذ اكتست أهميتها من كونها قاعدة بيانات ضخمة(مطبوعة أو رقمية). إذ تعرف على أنّها " تمثيل مصغر لسطح الأرض أو جزء منه مبني على أساس رياضي خاص، ويظهر

توزيع وحالة وعلاقات المعالم الطبيعية والبشرية باستخدام رموز خاصة مستقاة لوظيفة كل خريطة".[1]

وتُعرف الخريطة الرقمية "بعملية عرض المظاهر وتمثيلها بشكل يسمح للقيام بما تحمله من بيانات تفصيلية بالتخزين والمعالجة والإخراج بواسطة الحاسوب الآلي، فهي قاعدة بيانات أو ملف ينتج عنه خريطة عند استخدام نظم المعلومات الجغرافيةSIG، ويمكن عرضها على الشاشة أو طباعتها".[2]ويعني هذا رسم خريطة بواسطة الحاسوب ترتبط بأماكن جغرافية .

2-نظم المعلومات آليا وبرامج رسم الخرائط الرقمية

إنّ المعلومات والبيانات تأتي على مستويات متداخلة متعددة الأبعاد والخصائص، وكل ظاهرة سواء كانت طبيعية أم بشرية لا بد لها من موقع جغرافي ومرجعية مكان. ومنه سنتعرف أولا على النظم الجغرافي وبرامج التخريط في علم الجغرافيا ثم انتقاله إلى حقل اللغويات التي لنا وقفة في ثنايا بحثنا عن الصلة الوثيقة بينهما وكيفية استغلاله في نظم الظواهر اللّسانية بهذه التقنية الآلية الحديثة والفعالة التي تقوم بتقنية نظم الظاهرة بيانيا، ومنه سنتعرف أولا على نظام SIG .

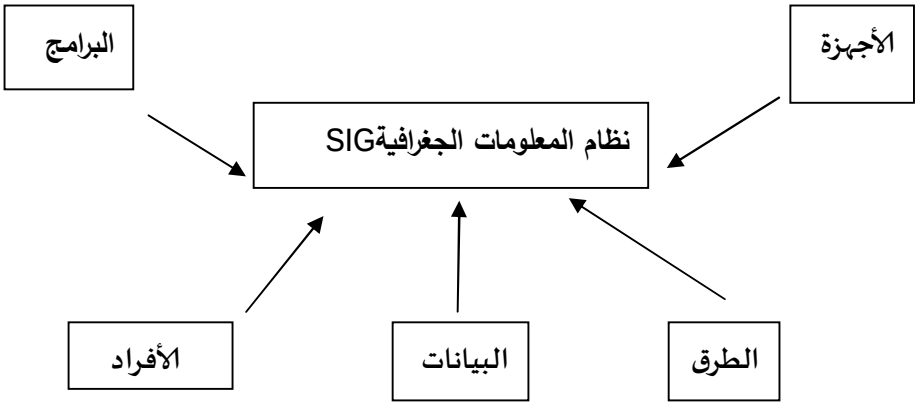
1.2مفهوم نظم المعلومات الجغرافية SIG:

وهي نظم المعلومات الجغرافية وغير الجغرافية بواسطة الحاسوب وربطها بمواقعها اعتمادا على إحداثيات معينة. وهي مكونة من ثلاثة أجزاء[3]:

أ-النظام (system): عبارة عن تكنولوجيا الحاسوب (المكونات المادية) والبرمجيات المرتبطة به.
ب-المعلومات (information): وهي البيانات التي تتكون منها النظم وطريقة استخدامها.

ج- الجغرافية (geographic): وتمثل العنصر المكاني في هذه النظم.

ويتكون نظام الخرائط الرقمية من خمسة مكونات أساسية تشمل البيانات، الأجهزة، البرامج، الطرق، والأفراد وفي المخطط الآتي لمكونات نظم الخرائط الرقمية:[4]



بحيث يتطلب نظم الخرائط الرقمية استخدام الأجهزة والبرامج بكفاءة مع التطور التكنولوجي الحالي في مجال الحوسبة، يوفر العديد من البرامج الحاسوبية المتخصصة في التخريط الحاسوبي أو ما يعرف بالخرائط الرقمية بكافة أنواعها، فكانت الانطلاقة الأولى في الثمانينات من القرن

العشرين على يد "جاك دينجرموند " في مجال تطوير برمجيات الخرائط الرقمية ونظم المعلومات.[5] إذ تتنوع البيانات التي تتم معالجتها في ظل نظم المعلومات الجغرافية لتشمل مجالات عديدة يمكن تصنيفها إلى نوعين رئيسين: معلومات جغرافية وبيئية، ومعلومات تخص السكان .

2.2برامج التخريط الحاسوبي:

ومن بين برمجيات التخريط الحاسوبي نذكر منها: idrissi، Unix، Map/info، Aoto cad، Erdas Trans cad ، Erdas imagine ... وغيرها من البرامج، ويّعد برنامج الأوتوكاد هو أشهر تلك النوعية من البرامج والذي مازال واسع الانتشار حتى الآن في استخدام إعداد الخرائط بصفة عامة.[6] أما عن استعمالها فالجزائر فيقتصر على برنامجي Map/info و Aoto cad.

3- نظم الظواهر اللغوية على الخرائط الرقمية

لم تكن دراسة التنوع اللغوي من موضوعات الدرس اللساني في القرن الثامن عشر، فقد كان اللّسانيون لا يعترفون إلا باللّسان الفصيح ويرون في أي تنوع لهجي من تنوعاته انحرافا عن سوائه ينبغي التجافي عنه والبراءة منه، وظل هذا المعيار الصوابي الصارم حاكما على قضية اللهجات حتى تراكمت التحولات المعرفية والفكرية والمنهجية التي عاشها الفكر اللساني في أوروبا فبلغت ذروتها على مدى قرنين من الزمان وكانت ذروة هذه التحولات انبثاق فكرة الجغرافية اللغوية بحيث يتم نظم الظواهر اللغوية في خرائط تحت ما يسمى ب الأطلس اللغوي، "إذ يُسهم في إجراء مسح لّغوي شامل للمناطق التي تولي اهتماما كبيرا للاستخدام الأمثل لكل من اللغة واللّهجة حسب نسبة سكانها ونموها الديمغرافي وما تلحقه من ركب في التقدم الحضاري والاقتصادي لمستعملين لأهلها.[7]

ولنظم هذه الظواهر في برامج الحاسوب يجب القيام :

أ.3تجميع البيانات اللغوية: تجميع هذه البيانات يجب قبل كل شيء القيام بعمل ميداني عن طريق الاستجواب الذي يعتبر المادة الخام ما يعتمد عليها الباحث اللّساني لانجاز بحوث في الدراسات اللّهجية واللغوية ويكون وفق مستويات اللغة(الصوتي، الصرفي والتركيبي، والدلالي). ففي المستوى الصوتي تقوم الدراسة على بيان طريقة نطق الأصوات فيها وما حدث لها من تغيرات صوتية للحروف والحركات من الإبدال، أما الصرفي والتركيبي فالدراسة تركز على تغيرات شكل المفردة وإعرابها، أما المستوى الدلالي فتقوم الدراسة على الاختلافات الدلالية للكلمات من منطقة إلى أخرى.

ب.3 تحويل البيانات إلى برنامج حاسوبي بأشكال رقمية في الخريطة.

ج.3 معالجة الخريطة وتنفيذ هذه التطبيقة يكون :

- عرض بيانات(مثل كتابة ورموز الأصوات والنطق من المقاييس المختارة.

- البحث عن رموز النطق ويكون الرمز المنطوق ملونا على الخريطة. مقارنة رموز النطق وتكون المناطق التي تنطق فيها الكلمات بنفس الطريقة والتي لها نفس الرموز ملونة على الخريطة.

- تقديم البيانات في شكل خرائط يمكن تخزينها أو طباعتها أو إقحامها في وثائق الكترونية وهنالك عدة عناصر من الخرائط يمكن توظيفها حسب رغبة المستعمل مثل إدخال العنوانين والمصطلحات والألوان والأحجام.

كما تمكن هذه التطبيقة من الحصول على صورة مركزة و أكثر دقة للمناطق على الخريطة.

4-أنموذج برسم خريطة رقمية لسانية لظاهرة الإبدال الصوتي(حرف القاف) في لهجة ميلة

4.أ التعريف بمنطقة ميلة

4-1.أ تاريخيا:

" ذكرت ميلة في العديد من النقوش الأثرية بعدة أسماء منها: ميلو، ميديوس، ميلوفيثا، ميليفيوم، ميلا، ميلة. هذه الأخيرة اختلفت الآراء والتأويلات لكن جُل الباحثين اتفقوا عل أنّ أصلها أمازيغي وميلاف تعني الألف ساقية أو الأرض المسقية وميلو تعني الظل في اللّغة الأمازيغية. "[8] برزت ميلة "في العهد النوميدي كإحدى أهم المدن التابعة لمسينسا حيث تذكر المصادر أنّها كانت إحدى المقاطعات تدعى ميلوسة نسبة إلى ملكة كانت تحكمها في العهد الروماني وفي عهد يوليوس قيصر ظهرت ميلاف كواحدة من المدن الأربعة"[9].

4-1.ب جغرافيا:

"تقع ولاية ميلة في الشرق الجزائري، تبعد عن الجزائر العاصمة حوالي 450 كلم وعن مدينة قسنطينة بحوالي 50 كلم جهة الشمال الغربي. ترتفع على مستو البحر ب 464 م تتربع على مساحة تقدر ب 3480.54 كلم^2، يحد الولاية من الشرق ولاية قسنطينة ومن الشمال الشرقي ولاية سكيكدة ومن الشمال الغربي ولاية جيجل ومن الغرب ولاية سطيف ومن الجنوب الشرقي ولاية أم البواقي، ومن الجنوب ولاية باتنة."[10]

4-1.ج لسانيا:

تمثل اللّهجات المحلية الجزائرية عنصرا من الهوية الثقافية الجزائرية وهي وسيلة تواصل في الثقافات الشعبية. فاللّهجة لغة "واللَّهْجَةُ و اللَّهَجَةُ: جَرْسُ الكلام... ويُقال فلانٌ فصيحُ اللَّهْجَة و اللَّهَجَة، وهي لغته التي جُبل عليها ... وفي الحديث: ما مِنْ ذي لَهْجَةٍ أصدقُ من أبي ذَرٍ، قال اللّهْجَةُ اللِّسانُ."[11] أمّا اصطلاحا" هي مجموعة الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد البيئة، وبيئة اللّهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات لكل منها خصائصها، وتلك البيئة الشاملة تتألف من عدة لهجات."[12]

وبعد تحديد المنطقة المدروسة-ميلة- تاريخيا وجغرافيا إذ تتوافق التركيبة الجيواقلمية بعدها لميدان الدراسة لأنموذج من اللّهجات الجزائرية الشرقية تتميز بخصائص لسانية صوتية تنفرد بها عن غيرها من اللّهجات الأخرى، لأقف على دراسة ظاهرة في المستوى الصوتي المتمثلة فنطق حرف **(القاف)** وأهم التغيرات التي تتواجد في هذه المنطقة من إبدالٍ حرفيٍ، الذي يُعد من الظواهر التي عُجت بها كتب اللغة وذلك أنها تحكم الأصوات اللغوية فهو "جعل حرف مكان آخر أو حركة مكان أُخرى مع الإبقاء على سائر أحرف الكلمة، وعامل من عوامل نمو اللغة العربية ومظهر من مظاهر تطورها."[13]

فإبدال حرف **القاف"** صوت شديد يصدر من أقصى اللّسان"[14]، حيث نجد تغيرات عدّة في هذا الحرف في منطقة ميلة فنجد له عدة إبدالات "إذ نقول في هذا الصدد أنّه عان كثيرا من التغيرات التاريخية في العربية"[15]. فالملاحظ أنه غُير إلى حرفين**(الكاف و الثا)**، ويتغير نطقهم من

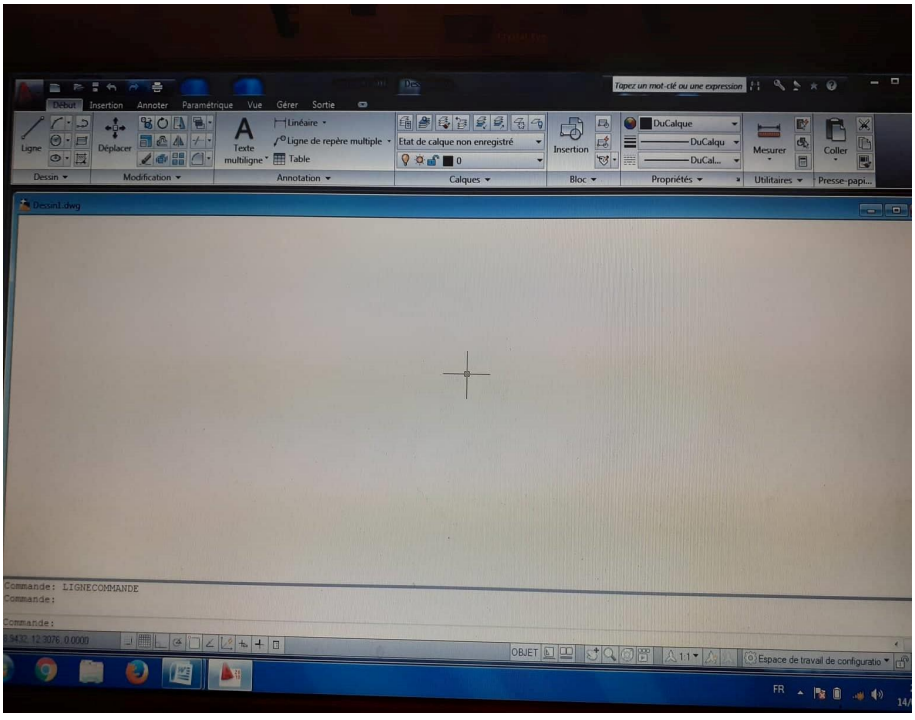
منطقة إلى أخرى فنجدهم في المنطوق قولهم: **كال-قال، كهوة- قهوة، كاعد- قاعد، كفة- قفة...** فمعظم الكلمات التي فيها حرف القاف تنطق كافا في الأغلب في المناطق الشمالية للولاية.

أمّا الحرف المبدل الثاني والذي لا وجود له في الترتيب الأبجدي نجده ينطق في عدة مناطق خاصة المناطق الجنوبية للولاية كقولهم: **ڤال-قال، ڤريب – قريب، ڤصعة- قصعة، ڤلبي –قلبي**. ونفس الشئ لما قلناه في السابق بحيث نجد كل الألفاظ التي لها القاف تبدل بهذا الحرف(**ڤ**). ومنه سنمثل تغيرات حرف **القاف** في خريطة رقمية، مبينة المناطق التى مسّها التغير.

4.ب الرسم الرقمي للخريطة اللّسانية

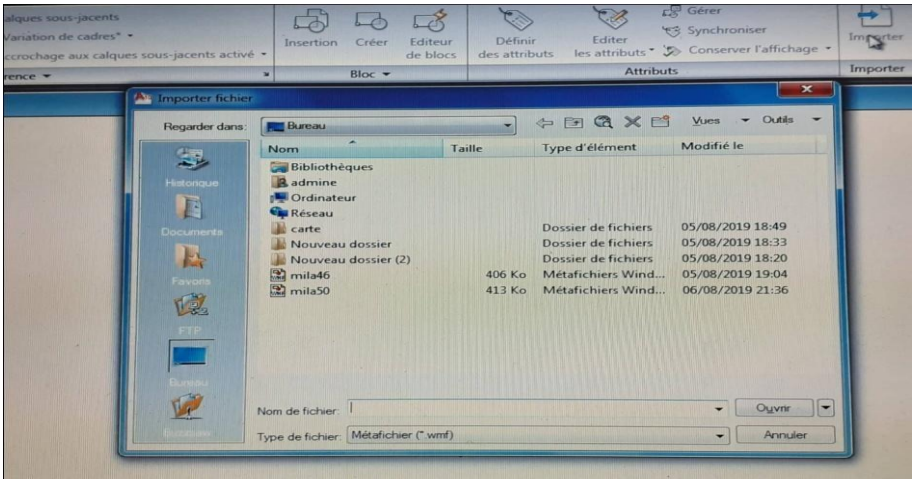
والرسم سيكون ببرنامج الأوتوكاد والتي أبين طريقة وفق النقاط الآتية:

أولا: فتح برنامج الأوتوكاد.

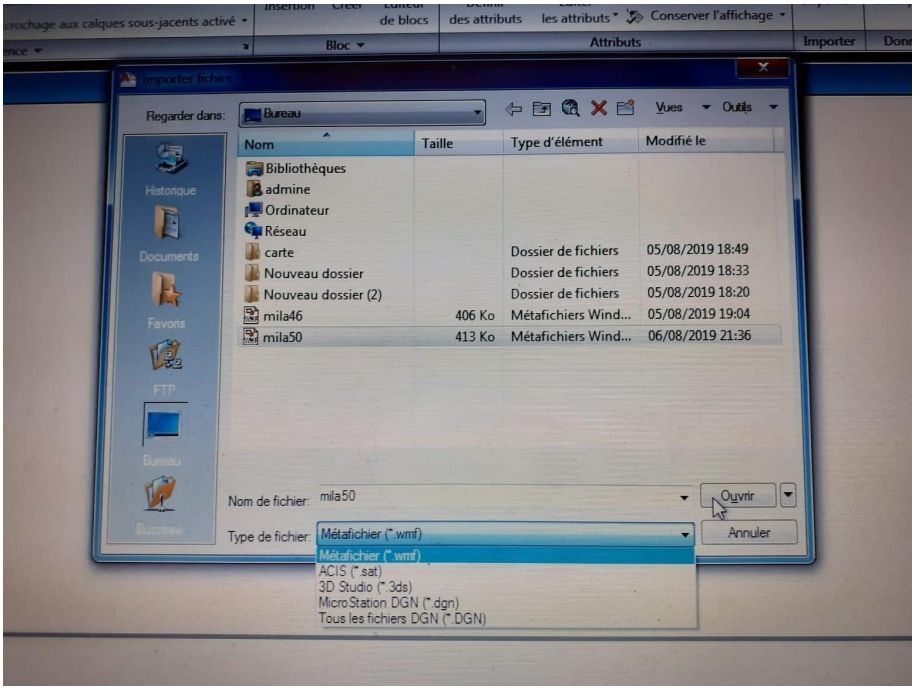


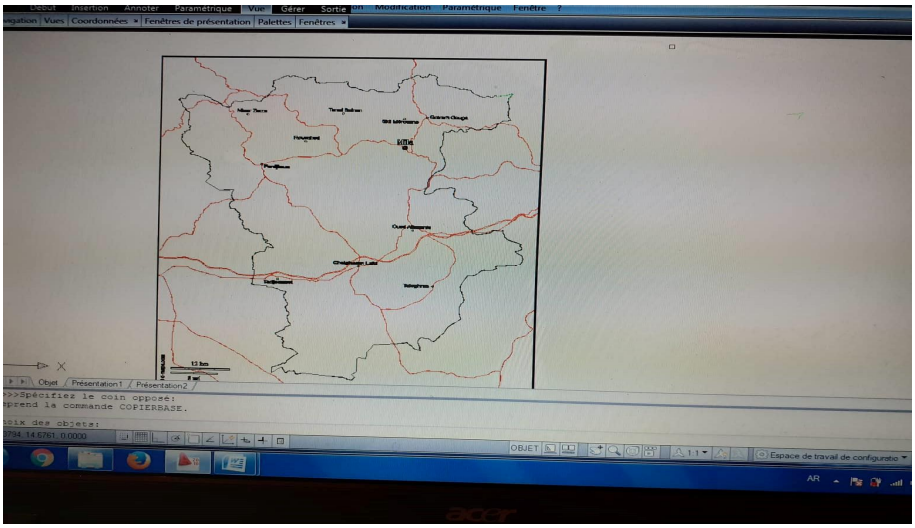
ثانيا: نختار نافدة

insertion



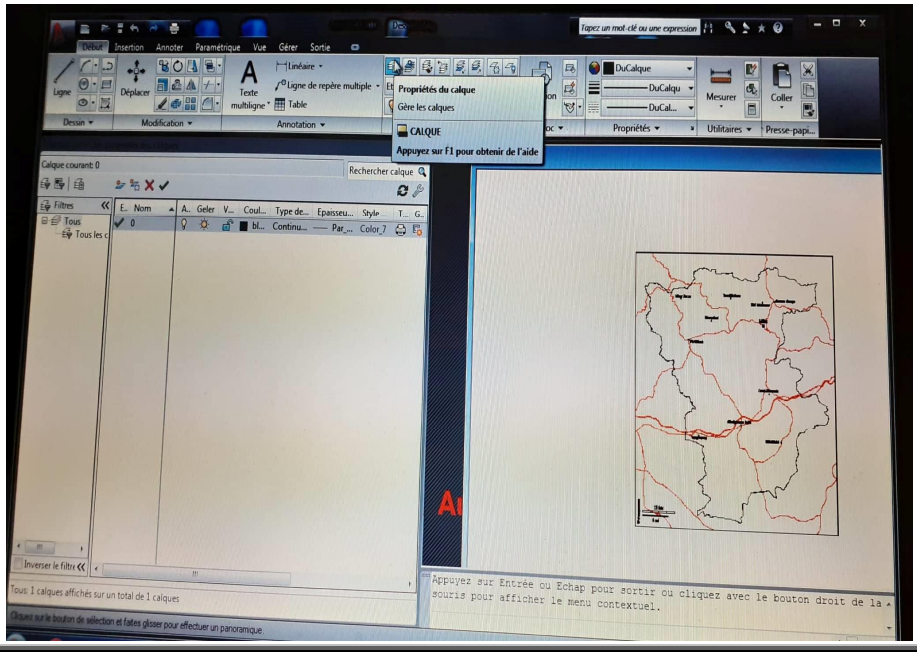
ثالثا: نختار تعليمة importer، ثم نحدد خريطة ميلة من سطح المكتب، ثم نحدد في نفس الاختيار type de ficher (winf *) ونضغط على ouvrir .

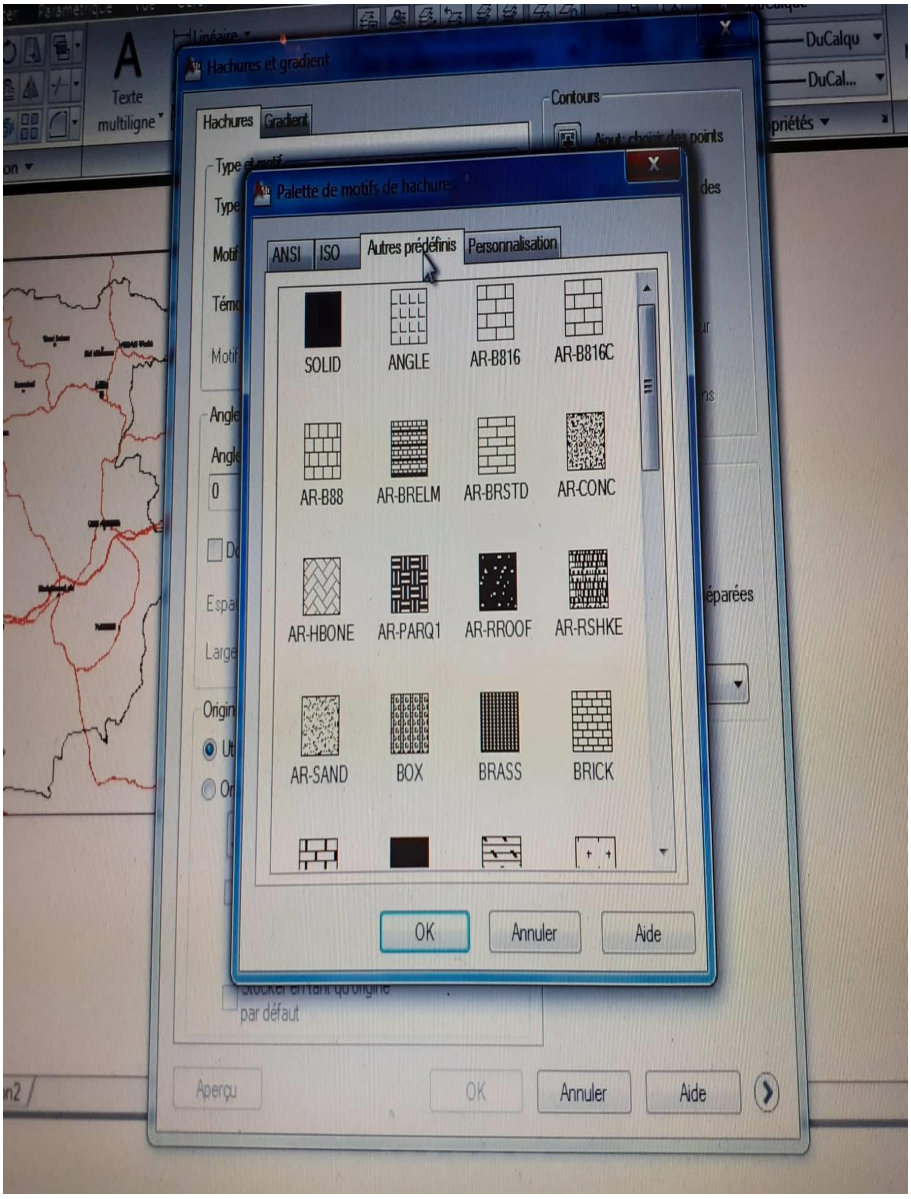


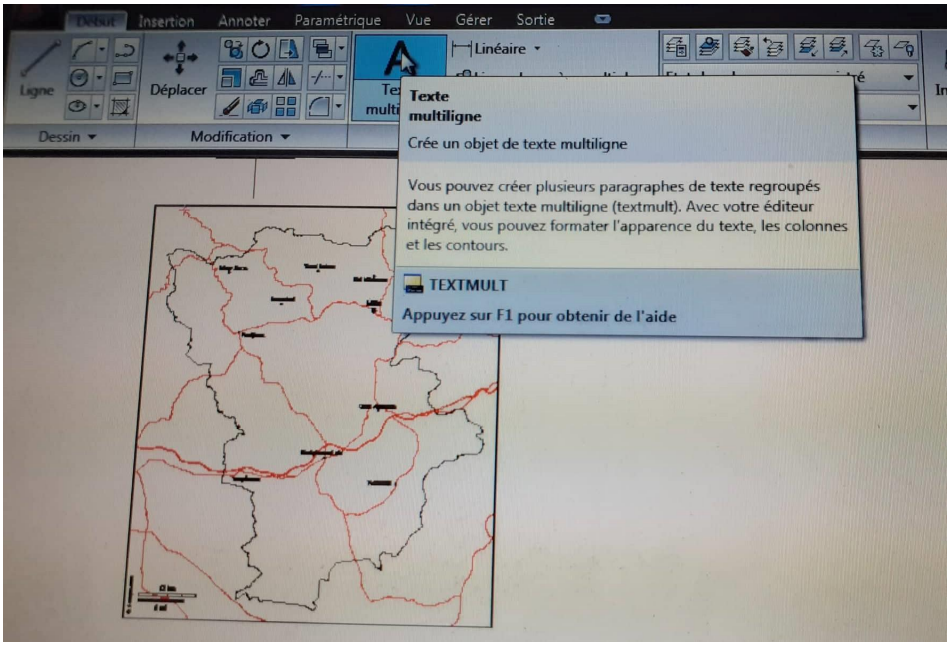


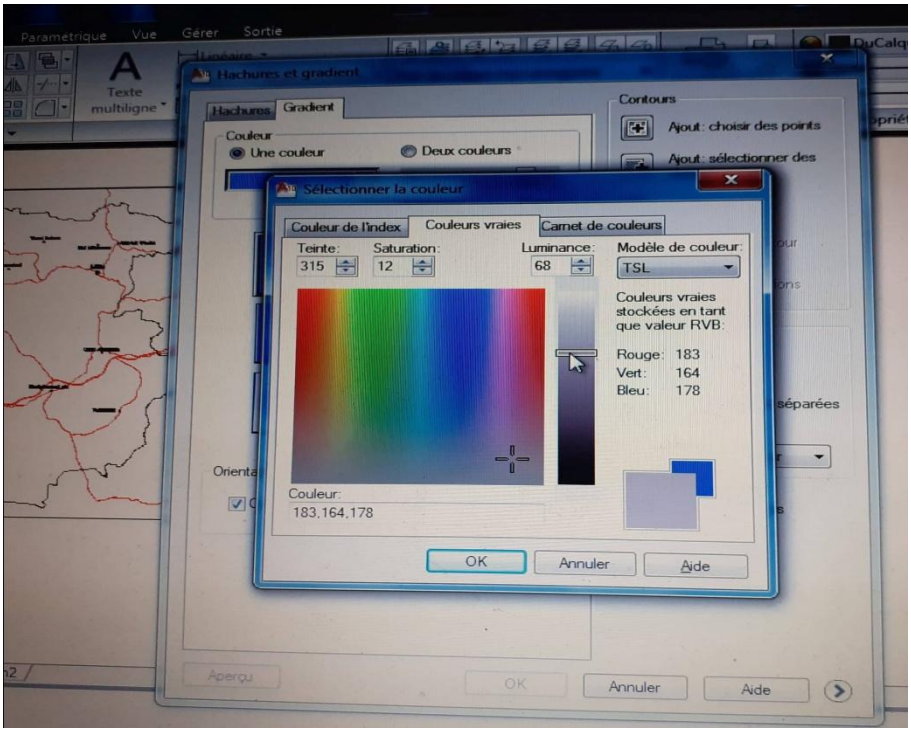
الشكل(1): يمثل خريطة رقمية التقسيم الإداري لولاية ميلة

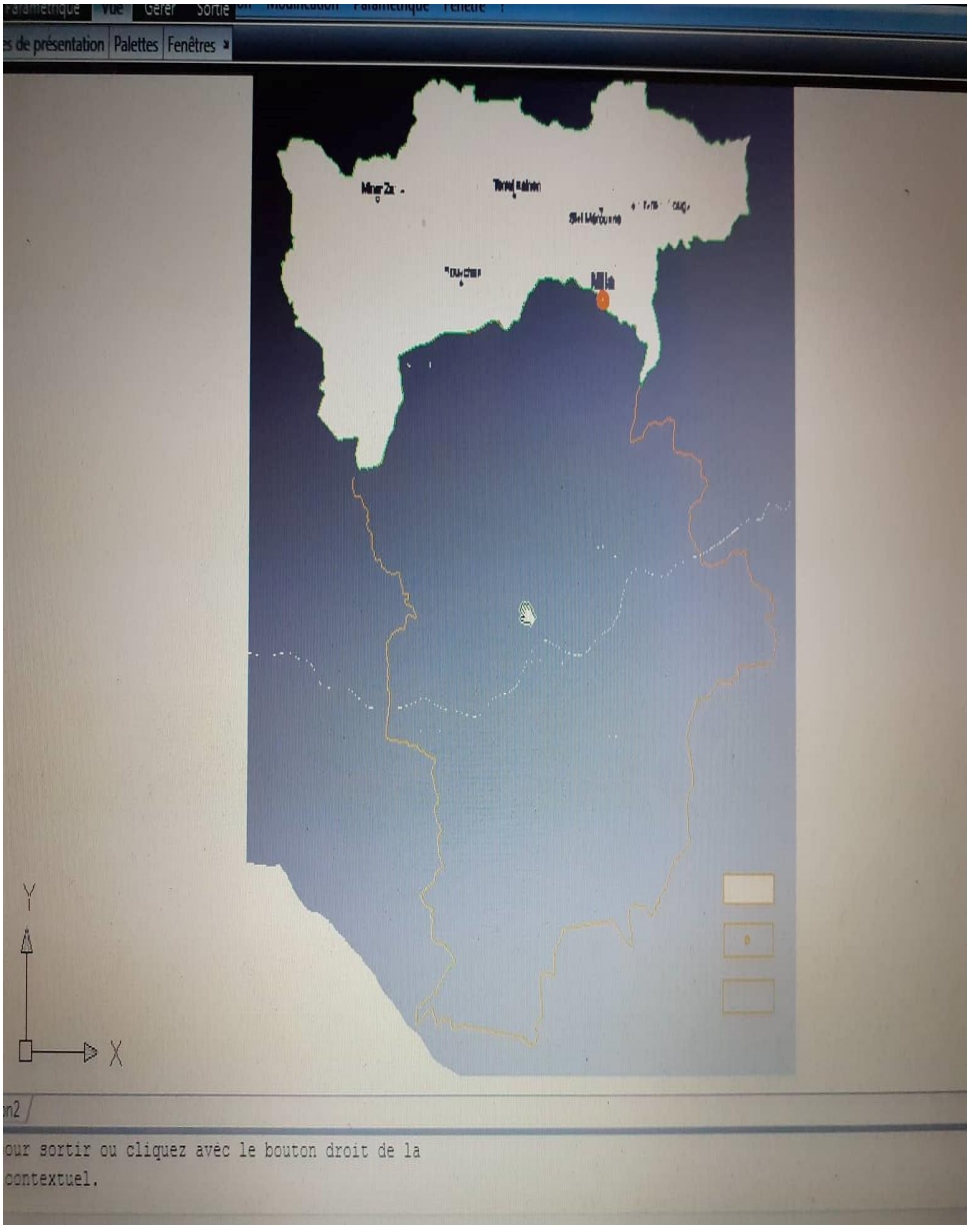
رابعا: عملية الرسم وتتم بإنشاء خلفيات عن طريق الضغط على نافذة calque ثم تعليمات الرسم polylinge حدود الولاية ثم تقسيم بلديات الولاية حسب الظواهر اللغوية التي درسنها، ثم نضع مفتاح الخريطة الرقمية باستخدام rectongle ومركز الولاية centre rayon، وأخيرا نقوم باختيار الرموزhacheur أو الألوان gradient . ثم نكتب عنوان الخريطة الرقمية والمتمثل " **خريطة رقمية لسانية لظاهرة الإبدال الصوتي(حرف القاف) في لهجة ميلة**".




Hachures et gradient
Hachures
Gradient
Contours
Palette de motifs de hachures
ANSI
ISO
Autres prédéfinis
Personnalisation
SOLID
ANGLE
AR-B816
AR-B816C
AR-B88
AR-BRELM
AR-BRSTD
AR-CONC
AR-HBONE
AR-PARQ1
AR-RROOF
AR-RSHKE
AR-SAND
BOX
BRASS
BRICK
OK
Annuler
Aide
par défaut
Aperçu
OK
Annuler
Aide


Insertion
Annoter
Paramétrique
Vue
Gérer
Sortie
Ligne
Déplacer
Linéaire
Dessin
Modification
Texte multiligne
Crée un objet de texte multiligne
Vous pouvez créer plusieurs paragraphes de texte regroupés dans un objet texte multiligne (textmult). Avec votre éditeur intégré, vous pouvez formater l'apparence du texte, les colonnes et les contours.
TEXTMULT
Appuyez sur F1 pour obtenir de l'aide


Hachures et gradient
Hachures
Gradient
Couleur
Une couleur
Deux couleurs
Contours
Ajout : choisir des points
Sélectionner la couleur
Couleur de l'index
Couleurs vraies
Carnet de couleurs
Teinte:
Saturation:
Luminance:
Modèle de couleur:
315
12
68
TSL
Couleurs vraies stockées en tant que valeur RVB:
Rouge: 183
Vert: 164
Bleu: 178
Couleur:
183,164,178
OK
Annuler
Aide
Aperçu



الشكل(2): يمثل خريطة لسانية رقمية على برنامج أوتوكاد

الشكل(3): يمثل خريطة لسانية رقمية لظاهرة الإبدال الصوتي للهجة ميلة(حرف القاف)

فقد اعتمدت على **اللون الأبيض** لتحديد المناطق التي مسها التغير في نطق حرف القاف وإبداله بحرف الكاف والمتمثلة في الجهة الشمالية للولاية ميلة(قرارم قوقة، سيدي مروان، بينان، مينار زارزة....)، و**اللون الرمادي** لتحديد المناطق التي غيرت حرف **(القاف)** ب **(ڤ)** والمتمثلة في الجهة الجنوبية للولاية(فرجيوة، تاجنانت، شلغوم العيد، واد العتمانية، ...)، أمّا مركز الولاية فحددته **بدائرة ملونة باللون الأصفر** والتي حافظت على نطقها لحرف **(القاف)** مع تحقيقه.

خاتمة

وختاما لما تقدم في الدراسة، وما ندعو إليه هو دراسة اللهجات العربية الحديثة على مستوياتها اللغوية وعمل أطلس لهجي؛ لأنها خطوة في طريق أن يكتب لها النجاح من أجل إبراز التفاعل العلمي بين الجغرافيا واللغة باستقصاء التنوعات اللغوية في خرائط رقمية لمواكبة العصرنة والرقمنة التي نعيشها والعمل على جمع عربيتنا المعاصرة والمحافظة على سماتها، ومنه نقف على أهم النقاط المتوصل إليها:

- ✓ تعد الخريطة من أهم الأدوات العلمية والتقنية في حقل اللغويات.
- ✓ الخريطة الرقمية تقوم على تمثيل الظواهر بالتخزين والمعالجة والإخراج بواسطة الحاسوب.
- ✓ يمكن اعتبار هذا البحث كإطار لتطوير أطلس لهجي رقمي، إذ يقدم آليات نظم الظواهر اللغوية (الصوتية، الصرفية، التركيبية، والدلالية) وتقنيات لرسم خريطة لسانية رقمية باستخدام برامج التخريط الحاسوبي، أشهرها برنامج الأوتكاد .
- ✓ تقديم نموذج لخريطة رقمية تمثل ظاهرة الإبدال الحرفي لحرف القاف في لهجة ميلة.
- ✓ فتح المجال للّجغرافية اللغوية أن تستفيد من التكنولوجيا الرقمية.

الهوامش

[1] - جمعة محمد داود، المدخل إلى الخرائط الرقمية، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012، ص1.

[2] - صفية عبيد، الخرائط الرقمية في سورية(واقعها وأفاق تطويرها)، مجلة الزيتونة للدراسات والبحوث العلمية، العلوم الإنسانية، مجلد1، عدد1، 2001، ص100.

[3] - ينظر، جمعة محمد داود، المدخل إلى الخرائط، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2013، ص155.

[4] - المرجع نفسه، ص149.

[5] - ينظر، جمعة محمد داود ، المدخل إلى الخرائط الرقمية، المرجع السابق، ص153.

[6] - ينظر، جمعة محمد داود، المدخل إلى الخرائط، المرجع السابق، ص154.

[7] - عبد الفتاح عفيفي، علم الاجتماع اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 199.

[8]- زواغي عبد العالي، ميلة القديمة حديقة التاريخ وملتقى الحضارات، جمعية ميلاف الثقافية، عدد7، 2011، ص8.

[9] - لقبال موسى، دور كتامة في تاريخ الخلافة الفاطمية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر)، 1979، ص58.

[10] - ميلة حيث تلتقي الحضارات، ولاية ميلة، 2008، ص38.

[11]- ابن منظور(عبد الله بن المكرم الأنصاري)، لسان العرب، تح عبد الله عبد الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار صادر للمعارف ، القاهرة، دط، دت، ص 4084.

[12] - إبراهيم أنيس، في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002، ص10.

[13] - باسم خيري خضير، اللهجات العربية في كتاب لحن العامة، الدار المنهجية، ط1، 2016، ص83.

[14] - خضر أبو العينين، معجم الحروف العربية (المعنى، المبنى، الإعراب)، دار أسامة، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص272.

[15] - المرجع نفسه، ص 273.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس، في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002.

2- باسم خيري خضير، اللهجات العربية في كتاب لحن العامة، الدار المنهجية، ط1، 2016.

3- جمعة محمد داود، المدخل إلى الخرائط الرقمية، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012.

4- جمعة محمد داود، المدخل إلى الخرائط، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2013.

5- خضر أبو العينين، معجم الحروف العربية (المعنى، المبنى، الإعراب)، دار أسامة، عمان، الأردن، ط1، 2011.

6- زواغي عبد العالي، ميلة القديمة حديقة التاريخ وملتقى الحضارات، جمعية ميلاف الثقافية، عدد7، 2011.

7- صفية عبيد، الخرائط الرقمية في سورية(واقعها وأفاق تطويرها)، مجلة الزيتونة للدراسات والبحوث العلمية، العلوم الإنسانية، مجلد1، عدد1، 2001.

8- عبد الفتاح عفيفي، علم الاجتماع اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة.

9- عبد الله بن المكرم الأنصاري، لسان العرب، تح عبد الله عبد الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار صادر للمعارف ، القاهرة، دط، دت.

10- لقبال موسى، دور كتامة في تاريخ الخلافة الفاطمية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر)، 1979.

11- ميلة حيث تلتقي الحضارات، ولاية ميلة، 2008.

حجاجية الآليات البلاغية في الشعر الجزائري
قصيدة –أيها المعلم حسبك الله- للربيع بوشامة

Argumentative Rhetorical Mechanisms in Algerian Poetry
Poem" O' Teacher God Bless You- Al-Rabie Boushama"

طالب دكتوراه: يوسف روباش
الدكتور: صلاح الدين منقور

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة ابن خلدون-تيارت(الجزائر)
مخبر الخطاب الحجاجي أصوله وآفاقه ومرجعياته في الجزائر ،جامعة تيارت.
Youcef.roubache@univ-tiaret.dz

تاريخ الإيداع: 2020/04/10 تاريخ القبول: 2021/04/29 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

تعد النظرية الحجاجية(البلاغة الجديدة) من النظريات المعاصرة التي تهتم بدراسة التقنيات الخطابية التي تساهم في إذعان المتلقي، أو زيادة إذعانه؛ بحيث تعتمد النظرية الحجاجية بالأساس على الإقناع، إذ يستعمل الخطيب أدلة وبراهين وحجج لتحقيق الغاية المنشودة وهي التأثير في الجمهور، واستمالته وتوجيه تربويا، وأخلاقيا وتدعيم أفكاره وتثبيتها في الأذهان.

فالخطيب (الشاعر) الربيع بوشامة يكتب لإقناع الآخر والتأثير فيه باستعمال طرق وأساليب بلاغية إقناعية .

الكلمات المفتاحية: الحجاجية ، التأثير، الإقناع، الخطيب، الشعر .

Abstract:

The argumentative theory, new rhetorics, is one of the recent the ories considering the oratorical thechnique, which enable to submit the receiver or increase his or her submission. As the argumentative theory is mainly based on persuaison, the orator deploys premises, evidence and arguments to achieve the desired goal. The latter turns around affecting, to direct it educationally and ethically as well as enriching its thoughts and instilling them in minds.

The orator, poet al-Rabie boushama, writes to convince and to impact others utilizing rhetorical argumentative methods and styles.

key words: argumentative ; persuasion ; influence ; The orator; poetry.

مقدمة: تعد النظرية الحجاجية (البلاغة الجديدة) La nouvalle rhétorique* من النظريات المعاصرة الأساسية في كل العمليات التواصلية، والغاية منها ليست التنميق اللفظي والزخرفة اللفظية؛ بل غايتها الإقناع والتأثير، و كل خطاب حجاجي إقناعي غرضه لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه وتغيير أفكاره ومعتقداته الذهنية والعقلية باستخدام أساليب متنوعة من طرف المتكلم، وقد حدد شاييم بيرلمان Chaim Perelman، وأولبريش تيتكا Lucie Tyteca Olbrechts- موضوع البلاغة الجديدة بأنه: " هو دراسة الخطاب غير البرهاني وتحليل الاستدلالات غير المقتصرة على الاستنتاجات الصائبة بصورة شكلانية (...)؛ إذن نظرية الحجاج هي البلاغة الجديدة (أو الجدل الجديد) التي تشمل كل حقل من الخطاب الذي يسعى إلى الحث أو الإقناع، مهما كان نوع الجمهور الموجه إليه الخطاب، ومهما كان موضوع ذلك الخطاب "[1] الذي يؤثر في الجمهور وتحقيق الغايات المنشودة من الخطاب، وقد بيّن بيرلمانPerelman وتيتكا Tyteca الغاية من الحجاج في كتاب " مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة – traité de L'argumentation La nouvelle rhétorique: "إنّ غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المنشود، أو ما نجح على الأقل في جعل السامعين مهيئين لذلك العمل في الوقت المناسب "[2]، وشاملة لجميع الخطابات اللغوية من الإبداعية و العادية، فلكل خطاب شروط أساسية كأن يحصل تفاعل بين المتكلم والجمهور يقول علي الشعبان في كتابه الحجاج بين المنوال والمثال : الحجاج ليس استدلاليا تعليليا يدور في حقل البرهان المنطقي المحض وخارج كل اندراج للذات؛ بل يطلب أمرا مغايرا معاكسا لذلك تماما، وهو وجود العلاقة التفاعلية بين الخطيب و الجمهور، إذن البلاغة عند بيرلمان perelman وتيتكا tyteca هي تأثير متبادل بين الخطيب والجمهور يشمل طابعا حقل الخطاب لغاية إقناعية تأثيرية، وهو ما يمثل حجر الزاوية في نظرية الخطابة الجديدة[3]؛ فالبلاغة الجديدة عند بيرلمان perelman وتيتكا tyteca اتخذت طابع التفكير المنهجي حول إنتاج الخطاب الإقناعي، وقد ردا الاعتبار للحجاج وأعادا إحياء المشروع الأرسطي، الذي يهدف إلى حصر الثوابت الحجاجية، و أعادا ربط الحجاج بفن الإقناع، ووضعا الإقناع في مركز اهتمام البلاغة [4]، في حين تقوم البلاغة الجديدة (النظرية الحجاجية) على طريقتين عند الباحثين بيرلمان perelman وتيتكا

tyteca: طرائق الاتصالية procédés de liaison ويشمل ثلاثة أنماط: الحجج شبه منطقية، والحجج القائمة على بنية الواقع، الحجج المبنية للواقع التي تستمد طاقتها الإقناعية في مشابهتها للطرائق المنطقية والشكلية والرياضية في البرهنة، والحجج المؤسسة على بنية الواقع فهي تقوم على الربط السببي وحجة السلطة ، والحجج المؤسسة لبنية الواقع كالشاهد والمثل والتمثيل والاستعارة والكناية ... [5]، وتمثّل هذه الأدوات اللّغويّة المضمون الكلّي للخطاب والأثر الجليل الّذي بُني عليه الخطاب فإذا خلا الخطاب من هذه الأدوات البلاغيّة الإقناعيّة؛ لا يمكن وصفه بأنّه خطاب بلغ عمليّة الاختراق الأساسي لفهم الأيديولوجيات الّتي قدم منها إلى إيديولوجيات قصد التأثير عليها.

وتستمد أدوات الخطاب طرائق عديدة الطرائق الانفصالية la dissociation des notions تستخدم الطرائق للفصل بين عناصر تشكل وحدة بينهما فهي في الأصل عنصر متلاحم ومترابط، إنما وقعت القطيعة بينهما وعمد إلى كسر المفهوم الواحد الذي يجمع بينهما لأسباب دعا بها الحجاج وبناؤه القائم على كسر وحدة المفهوم بالفصل بين عناصره المنسجمة على زوج: الظاهر apparence والحقيقة réalité، وكل الأشياء لها حدان فمن ناحية لها ظاهر مرئي ومن ناحية أخرى لها حقيقة وهي جوهرها[6]، ومثال ذلك استعمال بعض العبارات والطرق لتوضيح الحقيقة مثل: الأقوال بين قوسين وبعض الجمل الاعتراضية.

و الحجاج نمط إقناعي في جل المحادثات ومناقشة الأطروحات والرسائل بشتى أنواعها، وقد فرق بيرلمان perelman وتيتكا tyteca النظرية الحجاجية إلى صنفين: إقناعي persuasive واقتناعي convaincante. يتوجه الإقناع إلى متلق خاص l'auditoire particulier، ويعتمد بالأساس على الخيال والعاطفة، أما الاقتناع فهو يهدف إلى أن يسلم به كل ذي عقل أو المستمع الكوني l'auditoire particulier فهو عام يعتمد بالأساس على الحرية و العقل [7]؛ فالإقناع والاقتناع مرتبطان ببعضهما البعض الاقتناع هو منتوج عقلي أساس الإذعان وأساس الحجاج، و الإقناع بما هو ذاتي وخاص وضيق، لا يعتد به في الحجاج[8]، فالمتكلم يثبت رأيه بالحجج والبراهين والأدلة.

أولا: المحتوى النظري ومفهوم الإقناع:

يعد تحديد مفهوم الإقناع الشغل الشاغل للدارسين فهو عملية إيصال الخطيب للمتلقي أفكارا واتجاهات وقيم مباشرة أو غير مباشرة عبر مراحل معينة في ظل تواجد شروط موضوعية وذاتية مساعدة، وعن طريق عملية الاتصال، ويرتبط بمفهوم الإقناع مفهوم آخر وهو التأثير

ويكاد هذان المفهومان يكونان مقترنين فظاهر لفظ التأثير يشير إلى عملية تبدأ من المصدر لتصل إلى المستقبل مع توفر إرادة لذلك في حين أن مصطلح التأثر يشير إلى الحالة التي يكون عليها الفرد بعد التعرض لعملية الإقناع واستقبال الرسائل وتفاعله معها؛ فهو نتيجة للتأثير [9] أما في تراثنا العربي فنجد الفيلسوف العربي الوحيد الذي وقف في شرح الإقناع هو الفارابي فقد قال " الخطابة صناعة قياسية غرضها الإقناع "[10]، ولكي يحدث هذا التأثير في الأفعال فإن الأمر يستدعي تبرير الخطيب آرائه ويثبتها بالحجج والبراهين والأدلة، والخطاب صناعة إيديولوجيّة قياسيّة مبنية على معتقدات وأدوات لغويّة حجاجيّة كالأساليب الخبريّة والإنشائيّة والاستعارة والكناية والمجاز والتوريّة والمحسنات البديعيّة غرضها الإقناع، ولا يكاد أيُّ خطاب يخلو من هذه الوسائل البلاغيّة التأثيريّة الإقناعيّة.

ثانيا : المحتوى الإجرائي للوسائل البلاغية في الخطاب للإقناع والتأثير:

تتمثل الوسائل البلاغية في مجموعة من الأساليب التي تمكّن الخطيب(الشاعر) من تأدية المعنى بشكل فصيح وبليغ و واضح مع مراعاة الايجاز نذكر منها المجاز والاستعارة والتمثيل والاقتباس والايجاز والطباق والجناس وغيرها من الأساليب التي تدعم وتوفر للخطاب من جمالية تحرك بها وجدان الجمهور، وقيادته إلى فكرة أو رأي مضبوط، وتوجيه سلوكاته وتحقيق المعنى التي يريدها الخطيب (الشاعر) توجيه جمهوره بها، " الشعر لا يمنحك نفسه إلا بعد جهد وكدّ؛ أي بعد تفكيك التركيب وتحليل الصورة وتأويلها، ومن هنا كان غموض الشعر الذي لا يتأتّى من "التصوير" فحسب بل من كل طرائق "التغيير" (...) ويباشر في شعره خروجا متواصلا على مستوى اللغة فيخفى المعنى ويدقّ، ويحتاج المتلقي إلى وسائط تذلّل الصّعوبة وتُيسرّ الفهم "[11]، فالإقناع مرتبط بجمالية الخطاب وحسنه اللفظي والمعنوي، فالخطيب (الشاعر) يسعى لإرضاء مستمعيه، ودفعهم إذا تطلب الأمر التوجه في الغاية المرغوب منها والأساليب البلاغية التي تحفل بها قصيدة – أيها المعلم حسبك الله –للربيع بوشامة*؛ فقصيدة أيها المعلم حسبك الله تمثل دافعا لعملية الحجاج، الّتي تنمي قدرة الشاعر على الإقناع وأهم هذه الأساليب الّتي سيجيب عليها هذا البحث:

1- **الاستعارة :**

تعد الاستعارة نوع من الحجج المرتكزة لبناء الواقع فإنّ لم تكن حجة يستدل بها الشاعر احتجاجا لفكرة أو رأي فإنها تبقى جمالا وزينة للشعر والقول يتأثر بها المستمع، ولقد ذهب ميشال لوغرين michel le guern من مقابلة بين الاستعارة الحجاجية والاستعارة غير الحجاجية

أو الشعرية بقوله: " الغاية الجمالية للاستعارة الشعرية مطمحا إقناعيا للاستعارة الحجاجية" [12]، إن الاستعارة الشعرية أو غير الحجاجية قادرة على التأثير بجمالية الشعر والألفاظ المتناغمة يتلقاها المستمع ويتفاعل معها فنيا جماليا، وهذا لا يعني أن الاستعارة الحجاجية خالية من طبيعتها الجمالية الفنية فكلاهما هدفهما الإقناع والتأثير، وقد اخترنا قصيدة أيها المعلم حسبك للربيع بوشامة الّتي وُظفت فيها الاستعارة كأداة حجاجيّة للإقناع.

قال الربيع بوشامة :

وقضى أن سوف تحظى عنده بنعيم أبـدي وهنـــاءه

ومقـام مكـــــرم لقـــى به كل نضر وسرور أصفياءه

سوف تلقـــاه بقلب مؤمـن مطمئن يملأ النور جواءه [13]

يقصد بالخطاب هنا: اللقاء بالله والإيمان به بعد نشر العلم، وتحرير العقول والقلوب ليكونوا قدوة لغيرهم والانتفاع بالتعاليم التربوية، فالشاعر استعار لفظة تلقاه (اللقاء) التي يتصف بها الانسان الذي يسعى دائما للقاء الله عزّ وجل بقلبه المؤمن ذلك أن الإيمان هو خيالي وغير ملموس وغير ظاهر، وقد شبهه بالإنسان الذي يستعد بعد مدة من الزمن وبعد تهذيب نفسه والالتزام بالفضائل والأخلاق والكفاءات، وجلب معه أعماله وبيان حقيقته فالشاعر أراد من استعارته للفظة تلقاه إقناع المتلقي ويتجاوب معه بضرورة التسلح بالأخلاق والآداب لتعليم الأجيال المبادئ وإصلاحه، والتمسك بالعقيدة الإسلامية والثبات بها، والصبر على كل أنواع البلايا والمحن، وأن الإيمان بالله والتسلح بالتقوى سيعود عليك بالخير والحقّ وتؤجر على كل الأعمال التعليمية والتهذيبية.

قال الربيع بوشامة:

ويشيع الحب فيه الرضا كل نعمى قد حباها أولياءه [14]

قصد الشاعر في خطابه " ويشيع الحب فيه الرضا " استعار لفظة "يشيع" ، فلفظة يشيع من كلمة شاع مرتبطة بالجانب الإعلامي أو الإخباري والمقصود منه جعل كل ما هو مخفي معلوم عند العامة، والحب بما فيه من عواطف ولهفة وود لا يكون ظاهرا ولا معلوما، ويختفى في مواطن الكتمان ألا وهو القلب فالحب كلمة مختصرة تزرع بذور الصدق والصراحة وتعتني بمصادر

الرضا، وتحصد الثقة ليكون واقعا جياشا لينتفع بها الناس، فالشاعر يحث من خلال استعارته للفظة يشيع و ربطها بالحب، فالحب له حرمة وحرمته صدق الروح والعواطف الثائرة، و اعتمد الشاعر على الاستعارة لجذب المتلقي وإقناعه بالخطاب وتأثيره بلغة الخبر حتى في أحرج الأوقات، وهذا دليل على أنه كان شاعرا بما يتلفظ قولا وما ينجزه فعلا؛ ذلك أن حظ الحب من الحياة قد يُولَى في شتى الظروف والمواقف الشريفة وبررها " نعمى قد حباها أولياءه ".

قال الربيع بوشامة:

إنك المحظوظ والله، وإن عشت رهن البؤس مشبوب الظماء

غبطتك الروح والجنـــات والملأ الأعلى ، وأولاك ثنـــاءه [15]

والغبطة صفة حميدة يتصف بها المؤمن وغايتها تمني النِّعم من هو أعلى منه في النعمة من مال وعلم ومكانة دون زوالها للمغبوط ، ما أراده الشاعر في خطابه استعارته للفظة "غبطتك" دلالة على نجاح تجارته في الحياة، ويبعثها على العمل، ويسمو بشخصيتها في سلم الرقي التعليمي فالغبطة يتسم بها صاحب القلب الطيب وقد ربطها الشاعر بالروح والجنات والملأ الأعلى، فهذا دليل على أن الغابط لا يغبطه وحده بل؛ الروح والجنات والملأ الأعلى، إنّ فعل الخير وترك بصمة في نفوس الناس وبث روح الحياة والرغبة في التقدم هي من الانتصارات التي ينتصر العلم على الجهل، فالإنسان لا بد أن يكون ذا قيمة ومنزلة في الأسرة والمجتمع فهو يعيش في وسط سائد من الفوضى من جميع الجهات فمن فوضى الأخلاق إلى فوضى الدين إلى فوضى الاقتصاد الدنيا.

قال الربيع بوشامة:

وتمنى المعبد المحروم لو نال في الغيب- كما نلت- رجاءه
أي مخلوق على الأرض يدا فيك صبرا واجتهادا وكفاءة
أو يساميك صلاحا وتقى وحنان القلب أو حسن كلاءه [16]

واستعار الشاعر لفظة تمنى وهي صفة للإنسان الذي يدعو ويتمنى لشيء يحبذه له فالمعبد المحروم لا يتكلم ولا يرى ولا يدعو ولا يتمنى بل الانسان يتصف بها، والمقصود من خطابه أن المعبد المحروم حسده على ما ناله المعلم من مكانة وكمال الخلق، واستقامة الأعمال، واستنارة الأفكار أيضا أراد الشاعر من اختياره للفظة —كما نلت رجاءه- يقنعنا بأن الذوات تحب ما يحلو لها من مميزات (الجنة)، وتغير حال إلى حال ولا نستطيع أن نتنازل طوعا واختيارا، أو كرها وجبرا على تلك الذاتية، وما فيها من سعادة وفلاح في الدنيا والآخرة، ونيل الثواب والأجر.

قال الربيع بوشامة:

أنت روح الله أحيـــــاك الأ رض كي تخلف فيها أنبياءه
وحباك العقل والعلم وأوجب *أن تنشر في الناس ضياءه* [17]

وأما استعارة الشاعر لفظة (أن تنشر في...) هي دلالة على الإلقاء والتلقين، وعادة نجد هذه اللفظة في الخطابات الإعلامية بغرض إذاعة وإبلاغ الناس بالخبر، وقد ربطها بالضياء والنور وقد قصد باستعارته إقناع المتلقي، وتوجيه وجهة الحق واليقين بتلقين العلم وتثقيف العقول، وهي غاية شريفة ترقي بها المجتمع والوطن، وتتصدى للتخلف والانحطاط المعرفي والتربوي وقيود الكآبة وسجن البؤس، وإرسال معاني إيمانية إلى القلوب والعقول للحث على العمل والأمل والانتصار والنجاة من الانحدار.

قال الربيع بوشامة:

واصطفاك الله مذ أورثـك الذكر والدين و ولاك رعاءه
حظك الحظ المعلى في الورى وهداك الحق لا شيء وراءه [18]

والشاعر في خطابه استعار لفظة أورثك ومعناه أن شخص ورث من والده تركة من مال وأراضي كثيرة، وقد ربط الشاعر لفظة أورثتك بالألفاظ الذكر والدين والرعاية للتأثير في المتلقي (المربي والمعلم) تأثيرا قويا ونافعا ليدرك أهمية المهامات التي أُسندت له في هذه الحياة، وأن لا يغفل عنها ويتقاعس عن أمر الله والتفريط فيه ليُجز أحسن الجزاء، ويتحصل على راحة وسعادة نابعة من أداء مهامه على أكمل وجه وعلى نجاحات بعد جهد جهيد، إنما من أوقع الظلم والأذى ونشر الضلالة وإدخال الضرر والشر، وما أُنبت من دلائل الفشل وطفيليات جهل في صدور المتعلمين يصيبه الملل والضجر ويحرم من لذة السعادة ولذات الدنيا؛ فجزاءه العذاب والألم والخسارة في حياته وهذا جزاء اختياره. يحث الشاعر المتلقي بتحريك وجدانه على تغذية المتعلم علما وتأدية الأعمال والإخلاص فيه لوجه الله، والخشوع والدعاء والتضرع لله عز وجل، والإقلاع عن الذمائم والآثام واجب مشروع فيحجج " حظك الحظ المعلى في الورى " سعادة تنالها من ملذات الدينا ونِعم جمة.

قال الربيع بوشامة:

وإذا شئت عبد صالح تفعل الخير وتسعى بالهناءه
وتشـيد الروح والقلب سوى بنظام بـارك الله بنـاءه
إنك المسؤول عن هذه الحمى وعن الشعب الذي يبغى سناءه [19]

وكذلك استعار الشاعر لفظة تشيد وهي دلالة على تنويه وثناء على اجتهاد شخص بعمل ما ينتفع به المجتمع، وقد ربط الشاعر لفظة تشيد بالروح والقلب الشاعر يقنع المتلقي بأن الوجدان والشعور قاما بواجب الإعجاب والاحترام والشكر والمدح بدل الإنسان لكل معلم عظيم أخلص في عمله وتربيته، وتوطيد المحبة بين المتعلمين والعلم، وخدمة العلم وجني ثمار التضحيات التي قام بها المربي في سبيل تلقين العلوم والتربية، ويبلغ مرتبات عالية وحجّج ذلك " إنك المسؤول عن هذه الحمى" ويقصد البواعث الخفية الخبيثة لتهديم المجتمع فكريا وتربويا، وأن الاهتمام والاعتناء بجيوش الغد في الفكر المعرفي، وإحسان إليهم والتقرب إليهم دون تخليط وتشويش غاية عظيمة مفعمة بالافتخار والاعتزاز، وفرح شامل مقدس في نفوس الشعب وتتوطد أواصر المحبة والود والإخلاص بين المعلم والمجتمع.

إن أهمية الاستعارة في الخطاب الشعري وخاصّة المتعلق بالتربية والتهذيب الأخلاقي لها فضل كبير في إبراز المعاني والكشف عنها، وقيمتها في بلاغة الخطاب الشعري، وفهم براهينه قصد تبسيطها وتوضيحها، إن اقتران الحجاج بالإقناع يستحيل الفصل بينهما كلما كانت الألفاظ راقية وجميلة كان المعنى مقنعا فيزداد قوة التأثير والإقناع في المتلقي.

2- **التمثيل (التشبيه):**

يرى عبد القاهر الجرجاني الفرق بين التشبيه والتمثيل بقوله: " فاعلم أنّ التشبيه عام، والتمثيل أخصّ منه، فكلّ تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا"[20]، فالتمثيل بمعنى خاص والتشبيه بمعنى عام؛ لأنه يحتاج إلى الإمعان والتأمل واسترضاء الذكاء فالتمثيل لها صورة فنية جمالية تطرب وتمتع نفوس السامعين فتبعد عنهم الملل والسآمة .

قال الربيع بوشامة:

أو بجاريك طموحا للعلى وجهادا مستميتا وجراءه

أنت في الآفاق غيث منعش وشهاب الله نارا وأضاءه[21]

واستخدم الشاعر في خطابه تشبيها " أنت في الآفاق غيث منعش" قصد الشاعر بها لتقوية المعنى وضوحا ورونقا، إذ أنه شبّه الإنسان ويقصد به المربي والمعلم بالغيث وهو مطر غزير يجلب الخير لكن الشاعر يريد من تشبيهه أن المعلم والمربي من أهل العلم، هو مثال ناطق بالعلم والتفكير السليم يوجه المتعلم إلى ما هو خير وسداد، وهو المثل الأعلى في الأخلاق والتربية؛ و من خلال هذا التشبيه أراد الشاعر إقناع المتلقي والتأثير فيه بأن يرفع أخلاق المتعلم من وهدة الانحطاط والظلال، وأن يبعث بالعقول على النظر والتفكير والاستنارة بضوء العلم الهادف، والسير في الطريق المستقيم، وتوجيه كل متعلم وجهة الحقّ والخير ليحيي النفوس عزيمة وإصرارا في القصد

والقول والعمل، وما يخفيه العمر في المستقبل لا يعلمها إلاّ الله وهذا هو شأن العلماء المحصلين، أما إذا دفنت الآمال في صدور المتعلم من أساليب وانغماس في مستنقعات الاحتقار والظلم والنذالة والتخريب وغيرها فاعلم بأنك ستنال النقمة واللعنة عاجلا أم آجلا وتخيب آمالك، وهذا هو عقاب من يميلون إلى السخافات والتهديم فتنوير العقل وتزكية النفوس سبيل لإصلاح المبادئ بالإحسان والإخلاص.

قال الربيع بوشامة:

أنت في الأوطان أعلى مثلٌ لهدى الله وتحقيق رجاءه
أنت روح الله أحياك الأ رض كي تخلف فيها أنبياءه [22]

وأراد الشاعر في خطابه " أنت روح الله أحياك الأرض " تشبيه (المعلم) بروح الله أو الوحي والوحي ينزل على الأنبياء والرسل، فالعلماء ورثة الأنبياء، أراد من خلال التشبيه أن يقنع المتلقي ويقرب المغزى ليؤثر فيه ويخص المعلم والمربي بتذكيره بأنه خليفة الأنبياء بالعلم والتعليم والفكر السليم ومسايرة ومجالسة العلماء، وإفادة الناس علما وحكمة في كل أمور الدنيا والآخرة، وصلاح العلم والتعليم هو صلاح المتعلم والمجتمع؛ فالشاعر قصد بالتشبيه تذكير المتلقي (المعلم) بأن الله عز وجل فضل العلماء على بقية الناس لإبقاء صوت الحق بينهم وتعليم أبنائهم لغة وآدابا، والإخلاص لوجه الله، إن الغاية الأساسية من التشبيه التأثير في المتلقي بإرشاد المتعلم وإنعاش الناس علما وأدبا وهداية، وبعث الخير وزرع بذور الأمل والخير لنيل رضى الله تعالى وتلك هي غنيمة الآخرة .

قال الربيع بوشامة:

وحياة حـــرة زاهـرة كل ما فيها سعود ووضاءه
أنت إن شئت ملاك طاهر تنسج النور وتسمو بنقاءه
و إذا شئت فعبد صالح تفعل الخير وتسعى بالهناءه [23]

وقصد الشاعر في خطابه: تشبيه المعلم العظيم بملاك و هو من الملائكة، والشاعر عمد إلى تصوير الأشياء الخفية وتبسيط أكثر للعقل من خلال لفظة طاهر أي أنه طاهر من النجاسة والدنس، وقد مثل هذا التشبيه قوة بلاغية إقناعية لاستحضار المعنى عند المتلقي والتأثير فيه وحثه على الالتزام بإنقاذ عقول الناس من الفقر المعرفي و التوفيق والتيسير في فعل الخير بالروح الإنسانية و الأخلاق الدينية، فالمعلم يسعى لخدمة الخير وتهذيب الأخلاق وتطهير العقول من الأفكار الميتة، ونشر التعاون المحمود والعناية العظيمة بالأبناء و إدراكهم بترك ما هو سبب هلاك

النفوس، فإذا تأملنا في التشبيه نجد رواج الخير ليس ظاهريا فقط ويتحقق في جميع النواحي بإرشاد الناس من جميع الأجناس، وتنشيط المسلمين على إنفاق كل ما لديهم من مال وجاه وكد.

والتشبيه متسق مع الغرض الذي سِيق من أجله وإقناع المتلقي وتأثير فيه من خلال التذكير والاعتبار والحث على الخير.

3- الكناية:

تعد الكناية من أهم الآليات البلاغية بعد الاستعارة والتمثيل، والتي يعبر بها الخطيب جمهوره بحيث يخاطبهم بخطاب غير مباشر له معنين: معنى ظاهري مخفي ويحتاج إلى إيضاح لفهم المعنى الباطني الحقيقي وهو المقصود الذي يريده الخطيب من الجمهور فهمه والتأثر به واعتبر بيرلمان perelman الكناية كحجة وهي امتداد للتمثيل وهي تكثيف لها يعمل بفضل الاندماج بين الموضوع والمثيل [24]، وهي بمثابة دليل للخطيب(الشاعر) لإثبات معانيه وإقناع قارئه.

قال الربيع بوشامة:

ويحييك كـــرام جلة عمروا بالذكر والخير سماءه

يا لك الله سعيدا قَد وفى لك من آثرت في الدنيا اتقاءه [25]

صرح الشاعر في خطابه بـ "كرام جلة" ويقصد خطابا خفيا غير ظاهر وهو " أهل العلم" بمعنى أنه كنى بالعلماء لتحريك وجدان المتلقي(المعلم) وإعمال عقله قصد الحصول على الإقناع والتأثير فيه، وإثبات أن المعلم أو المربي له مكانة عالية وقدوة للناس، فالمعلم واجبه قول الحق وتجديد الأفكار الراقية الهادفة إلى الإصلاح، وإدراك مواطن الخلل بالحكمة والموعظة الحسنة.

النتيجة المستخلصة من هذه الحجة أن المعلم قد أدى أمانة العلم وهي التعليم السليم والآداب الحسنة لتسليح المتعلم وإظهار نهجه ومخزونه المعرفي .

قال الربيع بوشامة:

ما أحيلي عيشك المحبوب في عالم الروح، وما أزكى صفاءه

إنك المحظوظ والله، وإن عشت رهن البؤس مشبوب الظماء [26]

ويقصد الشاعر في خطابه: " عالم الروح " هو عالم ما بعد الموت فالروح تكون مرتبطة بالجسد في الحياة وتفارقه بعد الموت بمعنى أنّ الشاعر كنى بالموت لتهيئة المتلقي

(المعلم) من أجل حمله على الإقناع والتأثير لأنّ المعلم سينال الجنة؛ لأنه جاهد واجتهد في سبيل إحراز الغذاء العلمي للمجتمع، وما تحمله من رقي وتقدم وتمدن، وإحياء الروح الحكيمة النافعة والتغلب على الحملات المعادية للعلم والعلماء، وأمّا الحجة المستخلصة هي: إبلاغ المتلقي وتبديل أفكاره وإقناعه بأن الأعمال في حق العلم والتعليم والأفكار السامية بين المتعلمين ليعيشوا في

إخاء وهناء وسلام دون الشروع في الشدة والقسوة، فينابيع السعادة تنتظر المعلم عند الله عز وجل ومنزلته مرفوعة في مرتبة الأنبياء.

قال الربيع بوشامة:

في يديك اليوم أنوار الهدى وشفاء النفس من كل وباءه
وتراث معنــوي خالـــــد ورقى من كتـــاب وقراءه
ولسان هــو أسـمى لغـــة في الورى من يحيه يحفظ بقاءه [27]

ونلاحظ استخدم الشاعر في خطابة بعض الكنايات وهي " أنوار الهدى" و قصد التعليم وأساليب التربية لأنها تزيل البأس، وتفوض للأجيال المقبلة النظر في صنيع العلماء والمعلمين وصنيع ما ينتجه، والتمييز بين ما ثبت عن العلماء وما ثبت عنهم.

وكنى بعبارة "تراث معنوي خالد" ومراده هو العلوم والآداب، وما نتج منها نماذج طيبة وثمرة صالحة لترك أثر إيجابي في نفوس الأبناء والمجتمع، وتشجيعهم على الشعور بالواجب اتجاه أرباب الأقلام السامية والأفكار البليغة الثاقبة.

وكنى أيضا "أسمى لغة" غرضه من الكناية اجتلاب العقل وإحقاق بلغة القرآن وأهل الجنة وهي اللغة العربية ووجوب الاعتناء ببيان قيمتها، وتحسين سمعتها وتشريف غاياتها بأقلام طاهرة وضمائر نزيهة.

والحجج المستخلصة في الكنايات إحقاق الغايات المنشودة، وتقريب المعنى الحقيقي وإظهاره في أبهى الأوصاف لتأثير المتلقي وإقناعه وتحريك وجدانه.

4- **الطباق :**

مطابقة الألفاظ وإيجاد العلاقة بين المعنيين وهي: " الجمع بين الشّيء وضدّه في جزء من أجزاء الرّسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين السوّاد والبياض، واللّيل والنّهار، و الحرّ والبرد"[28] الطباق قائم على إيجاد علاقة بين معنيين متضادين في جملة واحدة لإفادة غرض ما .

قال الربيع بوشامة :

من رعاها فاز بالحسنى، ومن خانها قد خان في الدهر نجاءه [29]

وجمع الشاعر بين لفظين رعاها وخانها وهو تقابل بين المعنين فيه تضاد أو بالأحرى ما بني على المضادة تأويلا للمعنى، فإن لفظة رعى لا يقابل لفظة خان في المعنى فالغاية منه الإقناع، و التأثير في المتلقي وشد انتباهه، والشروع في التجرد من الصفات الذميمة والدنيئة كخيانة الأمانة التي ألقيت على عاتق المعلم، وهي ومجابهة مفاسد العادات وجمود العقل، وإطفاء نار الجهل بإصلاح

المجتمع وتثبيت مبادئه، والاشتغال بعبادة لله وشكره والتوكل عليه والإخلاص له، وإدراك منزلة الآخرة والحصول على أعلى مراتب في جنات عدن.

قال الربيع بوشامة:

لا تلن للظلم من أي فتى ربّ لين ساق للحر دناءه [30]

واللفظتان (لا تلن، ولين) تقابل بين المعنين فيه تضاد فمعنى لا تلن في الخطاب لها دلالة تربوية أخلاقية إذ عمد الشاعر إلى استخدام هذه اللفظة لكل من يتساهل ويتهاون دائما للظلم ولا يدافع عن نفسه ويكمل حياته في صمت و راضي ومقتنع بالوضع و دون تصريح بأي شكوى؛ حتما سيجد نفسه يعيش بائسا في ظلام يسوده الشدة والألم والغيظ، واستخدم لفظة (لين) والمراد منه أن ينتهج أسلوبا ودستورا حازما في معاملاته و مكافحا في حياته دون عداوة وبغضاء وظلم، وأراد الشاعر من هذا الطباق استمالة المتلقين عبر الصور المعنوية والحسية التي تصور الواقع الذي يعيشه المعلم وتجاربه الحكيمة، وقد مثلت هذه الألفاظ قوة بلاغية إقناعية لاستحضار المعنى عند المتلقي والتأثير فيه.

الخاتمة:

لا مفر للحجاج من البلاغة، ولا سبيل إلى الإقناع في كثير من الأحيان دون إثارة وتأثير نتيجتان ننهي إليهما كلما نظرنا إلى القصيدة الشاعر الشهيد الربيع بوشامة لا يكتفي في الإقناع بفكرة أو مبدأ أو موقف بالحجج ، تلتقي جميعا في إحداث انفعال معين لدى المتلقي بفضله يستجيب للخطاب، ويهيأ لقبول نتائجه.

- يعد الشاعر الربيع بوشامة من الشعراء المصلحين ورواد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين غايته النهوض بالمدرسة الوطنية وتوسيع نشاطاتها التعليمية، واستثمارات المجهودات في محاربة الجهل والفقر المعرفي.
- استعمال الشاعر الربيع آليات حجاجية إقناعية لإثبات مبتغاه في عقول الجمهور والتأثير عليه
- أبرزت جمالية الاستعارة في قصيدة -أيها المعلم حسبك ربك- قيمة معنوية و كشفت عن مواطن التأثير والاقناع في المتلقي.
- كان للتشبيه تأثير بالغ في نفوس المتلقين بحيث عمد الشاعر إلى تكثيف التشبيه في القصيدة لتبسيط أكثر من جهة، والتأثير والاقناع من جهة أخرى.
- لجأ الشاعر إلى الكناية وهي بمثابة دليل حجاجي لإثبات معانيه وإقناع قارئه
- تكمن أهمية الطباق في عملية الإقناع والتأثير لما له من قوة معنوية ، وأداة من أدوات التوصيل المعاني وتوضيحه

الهوامش

[*] أسس بيرلمان شاييم و تيتكا أولبريشت البلاغة الجديدة أو الخطابة الجديدة عام 1958 وألفا كتابا بعنوان البلاغة الجديدة أو الخطابة الجديدة ولهما الفضل في استعادة البلاغة مكانتها في الخطابات النثرية والشعرية وحتى العادية

[1] بيرلمان شاييم، فلسفة الحجاج البلاغي، نصوص مترجمة لشاييم بيرلمان، تر: أنوار طاهر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،إربد، الأردن، ط1،2019 ص 96

[2] Perelman Chaim et Lucie Olbrechts- Tyteca traité de L'argumentation – La nouvelle rhétorique , Préface de Michel Meyer , 5éme édition de L'université de Bruxelles ,1992,p59

[3] ينظر: على الشعبان، الحجاج بين المنوال والمثال (نظريات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري)، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2008م، ص16.

[4] ينظر: ربيعة العربي، أشرف فؤاد، الحجاج بين الجدلية الصورية والجدلية التداولية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،2020، ص25

[5] ينظر : عبدالله صولة ، الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم الخصائص الأسلوبية ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2007، ص 32

[6] ينظر : عبدالله صولة، المرجع نفسه ، ص 32،33

[7] ينظر: عبدالله صولة، في نظرية الحجاج –دراسات وتطبيقات-مسكيلياني للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1، 2011، ص 15

[8] ينظر : عبدالله صولة، المرجع نفسه ، ص 15

[9] عامر مصباح ، الإقناع الاجتماعي، خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط2 ، 2006، ص17 ، 18

[10] هشام الريفي ، الحجاج عند أرسطو ، ضمن كتاب : أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، منوبة، ، كلية الآداب ، جامعة تونس، دت، ص143

[11] سامية الدّريدي الحُسني، دراسات في "الحجاج" ، قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم ،عالم الكتب الحديث ، إربد ، ط1، 2009، ص94

[*] ولد في ديسمبر 1916م ببني يعلى بلدية قنزات دائرة بوقاعة ولاية سطيف تعلم وحفظ القرآن الكريم في سن مبكرة على يد الشيخ الصديق بن عبدالسلام، وتتلمذ عن سعيد صالحي وأخذ منه النحو والتجويد والقراءات عن الشيخ العياشي مزغيش كان مع اتصال مباشر بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين وبعض علمائها كالشيخ السعيد صالحي، والسعيد بن عمر، والشيخ الفضيل الورتلاني ، كما كان عضوا عاملا في الحركة الإصلاحية، وأسس في بلدته ناديا للشباب، وساهم بشكل كبير في الثورة التحريرية المجيدة وحمل الاسم الثوري طالب بوشامة اعتقل من طرف الاستعمار الفرنسي، وتعرض لأشد أنواع التعذيب، واستشهد يوم 14 ماي 1959 ببلدية بودواو.

[12] ميشال لوغرين، الاستعارة والحجاج، ترجمة: طاهر عزيز، مجلة المناظرة، العدد04، ماي 1991،ص89

[13] جمال قنان، ديوان الشهيد الربيع بوشامة ، دار هومه، الجزائر ، د ط، 2010، ص112.

[14] جمال قنان، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[15] جمال قنان، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[16] جمال قنان، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[17] جمال قنان، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[18] جمال قنان، المرجع نفسه، ص113
[19] جمال قنان، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[20] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ،تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط01،ص84
[21] جمال قنان، ديوان الشهيد الربيع بوشامة، ص 113.
[22] جمال قنان، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[23] جمال قنان، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[24] ينظر: فيليب بوتيه ، وجيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، تر: محمد صالح ناجي الغامدي، مركز النشر العلمي ، ط1،2011، ص55
[25] جمال قنان ، ديوان الشهيد الربيع بوشامة، ص112.
[26] جمال قنان، المرجع نفسه ، ص 112.
[27] جمال قنان، المرجع نفسه، ص 113
[28] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط2، 1989، ص16.
[29] جمال قنان، ديوان الشهيد الربيع بوشامة، ص 113.
[30] جمال قنان، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المصادر والمراجع:

الكتب بالعربية:

- الجرجاني(عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق: رضا، محمد، رشيد، دار المعرفة، ط01، بيروت، لبنان.
- الحسني الدريدي (سامية)، دراسات في الحجاج- قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2009.
- الشعبان(علي)، الحجاج بين المنوال والمثال.نظريات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري، مسكيلياني للنشر والتوزيع،ط1، تونس، 2008.
- العربي (ربيعة)، وفؤاد (أشرف)، الحجاج بين الجدلية الصورية والجدلية التداولية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان2020.
- العسكري(أبوهلال)، الصناعتين، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1989.
- بوتيه (فيليب)، وجوتيه (جيل)،تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة: الغامدي محمد صالح ناجي، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، ط1 ، جدة،2011.

- شاييم (بيرلمان)، فلسفة الحجاج البلاغي. نصوص مترجمة لشاييم بيرلمان، ترجمة: طاهر أنوار، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن،2019
- صولة (عبدالله). الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم الخصائص الأسلوبية، دار الفرابي،ط2، بيروت، لبنان، 2007.
- صولة(عبدالله)، *في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات*، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2011.
- قنان(جمال). *ديوان الشهيد الربيع بوشامة*، دار هومة، دط، الجزائر،2010
- مصباح (عامر)، الإقناع الاجتماعي. خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2006.

المقالات:

- الريفي (هشام)، الحجاج عند أرسطو. *نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم*، إشراف: حمادي صمود، منوبة، كلية الآداب، جامعة تونس، دت
- لوغرين (ميشال)، الاستعارة والحجاج. ترجمة: عزيز، طاهر، مجلة المناظرة، العدد4،1991،ماي.

الكتب الأجنبية :

- Perelman (Chaim), &Tyteca (Lucie Olbrechts), *traité de L'argumentation – La nouvelle rhétorique*, Préface de Michel Meyer , 5éme édition de L'université de Bruxelles , 1992

سرديَّة العمران وبنائيَّة المدينة في رواية الفاجعة السّوريَّة
-قراءة في ثنائيَّة خالد خليفة "مديح الكراهيَّة" و "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة"-

The Narrative of Urbanism and the Constructivism of the City in Praise of Hatred and No Knives in the Kitchens of this City

- **الأستاذ/ بلكرفة عيسى**
- **قسم اللُّغة والأدب العربي -جامعة محمد بوضياف –المسيلة (الجزائر)**

belkarefa.aissa@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/04 تاريخ القبول: 2021/07/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

يهدف المقال إلى تسليط الضَّوء على ثيمة المدينة في الرِّواية العربيَّة المعاصرة، زمن الصّدمة الحضاريَّة الَّتي تعيشها البلاد، وتعيشها سوريّا منذ انقلاب حزب البعث سنة 1963م إلى اليوم، من خلال ثنائيَّة الرِّوائيّ السّوريّ خالد خليفة "مديح الكراهيَّة" و"لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة".

كلُّ تلك القلاقل السِّياسيَّة والاجتماعيَّة أدّت إلى البحث عن بدائلَ يوتوبيّة تستهدف تجاوز و إلغاء جوانب الضّعف الطُّوبوغرافيّ للفضاء المدينيّ إلى الكشف عن علاقة المدينة بالإنسان، وصورتها عبر سرديَّة العمران وبنائيّة المدينة والَّتي قوامها العنف والإرهاب.

من هذا المنطلق أروم في هذا المقال الإجابة عن إشكاليَّة أساسيَّة مفادها: كيف تناول "خالد خليفة" ثيمة المدينة كمعطى أدبيّ يمثّل رواية الفاجعة؟

- **الكلمات المفتاحيَّة:** المدينة العربيَّة؛ الرّواية الفاجعة؛ المدينة المعاقبة؛ خالد خليفة؛ العنف.

Abstract:

The present study examines the image of the Arab city in the contemporary Arabic novel in the time of the cultural shock that the Arab countries are experiencing, and that Syria has been living since the coup of the Baath Party in 1963 to this day. The study analyses Khalid Khalifa's "Praise of Hatred" and "Laskakin in the Kitchens of this City".

Thus, the political and social unrest has led to the search for utopian alternatives to overcome and eliminate the topographical vulnerabilities of the city space. It reveals the city's relationship with man and its image, through the narrative of the city and its buildings, which are based on violence. Hence, this research scrutinises how Khalid Khalifa employed the city as a literary bestseller of tragedy.

key words: The Arab City; The Tragic City; The punishing City; Khalid Khalifa; Violence.

مقدّمة:

تطالعنا مقولة العظيم ويليام شكسبير "ماذا تكون المدينة سوى البشر"، بأنّ المدينة على الدَّوام تعدُّ مركزًا لصناعة التَّاريخ، "فتاريخ العالم هو تاريخ مدن"، لذا تزايد الاهتمام بعلاقة المدينة والإنسان، في شتَّى الأبحاث والعلوم لحملها دائمًا أنساقًا ثقافيَّة ومجتمعيَّة ناهيك عن الأبعاد الإيديولوجيَّة الفكريَّة، والرّواية العربيَّة ليس بدعًا في ذلك فقد احتفت بالفضاء المدينيّ أيّما احتفاء، غير أنّ صورة المدينة لا تزال ضبابيَّة مشوّشة فمرَّة تكون مدينة فاضلة ورمزًا للصَّلاح والقيم والأخلاق والمحافظة على المبادئ كمَّا صوّرها الفلاسفة والمفكّرون، ومرّة أخرى تجرّد المدينة من أبسط شروط الحياة فيها، فتكون أيقونة للعنف والظّلم، كما صوَّرها الرّوائيّ السُّوريّ "خالد خليفة" في ثنائيَّته.

وروايات "خالد خليفة" من الرِّوايات الَّتي أعادت كتابة التَّاريخ والأزمة، حتَّى صار التَّاريخ أيقونة روائيَّة بامتياز، طرحت إشكاليَّة رئيسةً مفادها: هل كَتَبتْ هذه الرِّواية تاريخًا متخيّلا؟ أم خيالًا تاريخيًّا؟. هي روايات يقتحم الكاتب فيها بجرأة عالمًا من صراع الأصوليّن والسُّلطة السُّورية، الَّذي ساد فترة انقلاب حزب البعث وزمن الثّمانينيَّات، ونتج عنه كوارث إنسانيَّة ما تزال آثارها باديَّة للعيان حتّى اليوم، ويرسم بتفاصيل دقيقة واقع الحياة الاجتماعيَّة والسّياسيَّة، هذا الواقع الّذي كانت فيه حلب المبتدأ والمنتهى في آن واحد مرورًا ببيروت وأفغانستان والرّياض وعدن ولندن...

ومن الدّراسات الَّتي اهتمت بموضوع المدينة في المنجز السّرديّ العربيّ نذكر على سبيل الذِّكر لا الحصر: المدينة في القصة العراقية القصيرة للدكتور رزّاق إبراهيم حسن، حيث اهتمَّ الباحث برصد ثيمة المدينة في القصة العراقيَّة والتَّعامل مع المدينة كمحور أساسيّ ترتكز عليه القصَّة. وكذلك دراسة بعنوان: الرّيف في الرّواية العربيَّة للدُّكتور محمد حسن عبد الله، الَّذي تناول الرّواية الرّيفيّة من زواياها المختلفة، ثم تطرّق إلى العلاقة بين الرّيف والمدينة.

أمّا دراستنا هذه فستتطرّق إلى صورة المدينة في ثنائيَّة الرّوائيّ السُّوريّ خالد خليفة والَّذي صوّر الواقع بكلّ تناقضاته وصوّر مظاهر الإغتراب عن الذّات والواقع بأبعاده وتعبيراته السّياسيّة والاجتماعيّة، وتناول فيها صورة المدينة الَّتي تعرّضت للعقاب من قبل النّظام السُّوريّ آنذاك، إنّها نموذج لمدنٍ عربيَّة كثيرة عُوقبت إبَّان الأزمات الَّتي عاشتها البلدان العربيَّة سنوات الرَّبيع العربيّ أو حتَّى قبله.

ومن أجل ذلك ستنتظم هذه الدّراسة في وحدتين لا فكاك بينهما فكلٌّ واحدة تستبطن الأخرى، أمّا الأولى فهي السِّيرة الذَّاتيّة المجتمعيّة المدينيّة، وأمَّا الثَّانيّة فهي جماليات التَّوظيف لتلك المدينة. واستنادًا إلى هذا الطَّرح النّظري تتأسّس مجموعة من التَّساؤلات النَّظريَّة الأساسيَّة، لها علاقة بتصوّر السَّرد الرّوائيّ للعمران وبيئتها المبنية. ما هي المدينة الرّوائيّة، وكيف يمكن تشكيلها؟ كيف يمكن أن نصنّف الإدراك المكانيّ في الرّواية؟ وكيف تناول "خالد خليفة" ثيمة المدينة كمعطى أدبيّ يمثّل رواية الفاجعة؟

1) **مفهوم المدينة:**

تشترك معاجم اللُّغة في عرض مفاهيم المدينة، الَّتي يعود أصلها إلى الجذر اللُّغويّ لمادة (م، د، ن) فيقال: "تمدّن الرَّجل تخلّق بأخلاق أهل المدن، وانتقل من حالة الخشونة والبربريَّة والجهل إلى حالة الظّرف والأنس والمعرفة".[1]

وعليه فإنَّ التّمدن يمثّل ظاهرة اجتماعيَّة يتميّز بها الفرد فينتقل بها من حالة البداوة والجهل إلى حالة الحضر والرُّقيّ، فالمدينة كبناء فنيّ متكامل تمكّن الكاتب من الخلق والإبداع، لأنّها عالمٌ تتفاعل فيه العناصر الرّوائيّة من شخصيّات وأحداث وزمان ومكان، هذا الأخير الَّذي يمثِّل مسرح الأحداث في كلّ رواية والحديث عن المكان إنّما هو حديث عن المدينة في حدّ ذاته، حيث تعدّدت التَّعاريف وتنوَّعت الدَّلالات حول المدينة فهي تعني أيضًا "تجمّعات سكانيّة كبيرة وغير متجانسة تعيش على قطعة أرضٍ محدودةٍ نسبيًّا"،[2] وبما أنّ الإنسان على صلة وثيقة بالمكان الَّذي يعيش فيه فإنّه لا يتحقَّق وجوده إلاَّ من خلال عمليّة التَّأثير والتَّأثر، فماذا تمثِّل المدينة سوى البشر على حد تعبير "شكسبير".

ويشير "يوري لوتمان" إلى أنَّ مصطلح المدينة إنّما هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة والظواهر والحالات والوظائف والأشياء والصّور والدّلالات المتغيّرة الّتي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة العاديّة مثل الامتداد والمسافة".[3]

والمدينة أيضا ليست ذلك التَّراكم من الجمادات بل هي جسد وروح، وهي عالم الإنسان قبل أن يُقذَفَ به في العالم، وليست رقعة جغرافيَّة لها حدود تحدُّها فحسب، بل تخضع إلى تغيّرات تتحكّم في المكان، كون المدينة مظهرًا من مظاهر الإبداع الإنسانيّ، لتصبح عندئذ المترجمَ الحقيقيَّ لكلّ أفعال الفرد وتحرّكاته وسط حيّز مكانيٍّ أُطلق عليه مسمّى "المدينة". ولهذا تكون المدينة هي "الحياة بتعدّدها وتنوعها... المدينة طريقة النّاس في النّظر إلى الأشياء وطريقة كلامهم، المدينة هي الأحلام والخيبات الَّتي ملأتْ عقول النّاس وقلوبهم".[4] وعليه فالمكان لا يكون ذا جدوى ما لم يتّصل بالحياة، فهو ليس مكانًا هندسيّا تضبط حدوده مسافات وأبعاد دقيقة، بل هو "فوق هذا كلّه اتجاه عقليّ، ومجموعة من العاداة والتّقاليد... إنّ المدينة بمعنى آخر ليست مجرّد ميكانيزم فيزيائيّ أو بناء صنعه الإنسان..."[5] هي بوتقة انصهرت فيها كل القيم والأفكار والإيديولوجيّات.

والمدينة تختلف عن القرية بسعة المساحة والتّحشّد السّكانيّ الكبير وتنوّع مجالات العمل، وتنوّع وتعدّد التّناقضات إلّا أنّها ليست معزولة عن القرية وتقاليدها، بحكم أنّها امتداد لها، كما أنّها تظلّ مفتوحة على القرية الكبيرة تمدّها باستمرار بجموع المهاجرين المندفعين إلى العمل فيها أو الدّراسة أو البحث عن حياة مستقرّة.[6]

انطلاقا من هذا التّصور تكون المدينة إطارًا مكانيًا شديد الازدحام، تضمُّ مجموعة من البنايات المنتظمة تخترقها شوارع وممرَّات مصفوفة تتقاطع ومشاهد الأزقة والسّاحات والمقاهي والحوانيت والمنازل والوجوه والرَّوائح والعطور، لتشكِّل إيقاعًا خاصًا مختلفًا هو في جوهره مفهوم المدينة.

2) رواية الفاجعة في سوريا:

يذهب الكثر من الدّارسين إلى أنَّ الرِّواية السُّوريّة _في نشأتها_ تخلَّفت عن الرّواية في كلّ من مصر ولبنان، فلم تتوفّر للسّوريين في ذلك الوقت تلك الظُّروف الَّتي توفَّرت للُّبنانيّين والمصريّين على الصّعيد السّياسيّ والأدبيّ. ففي لبنان كان للبعثات التّبشيريّة دورٌ هامٌ في اطلاع اللُّبنانيّين على الأدب الغربيّ. أمَّا بُعد مصر عن مركز الإمبراطوريَّة العثمانيَّة ساعدها في الحصول على شبه استقلال، انعكس ذلك بصورة إيجابيَّة على نواحي عدّة؛ أدبيّة، اجتماعيّة وسياسيّة. ويُجمع الباحثون على الدَّور الرّيادي الّذي لعبته كلّ من مصر

ولبنان في نشأة وتطوير الرّواية العربيّة الحديثة بل في نهضة الأدب العربي ككلّ. كما أنَّهم لا ينسون دور أدباء المهجر السُّوريّين في النّهضة العربيّة الحديثة.

إنّ البدايات الأولى للرِّواية في سوريا كانت مع "شكيب الجابريّ" (1912-1996) في روايته "نهم" الّتي اعتبرها النّقاد الرّواية الفنيّة الرّومانسيّة الأولى، وقد صدرت في عام (1937). وتدور أحداثها في ألمانيا وكل أبطالها هم ألمان، وغالبا ما تُشبَّه برواية "زينب" لمحمد حسين هيكل" من حيث الرِّيادة، ثم أعقبها برواية أخرى بعنوان "قدر يلهو" (1939)، بطلها طالب سوريّ يعيش في برلين يرتبط بعلاقة حب مع فتاة ألمانيّة باسم "إلسا"، وهي قصة ذات ملامح رومانسيّة أوروبيّة. تتميّز الرّواية بلغتها الكلاسيكيّة المعقّدة وتعتمد كثيرا على المحسّنات البديعيّة والاستعارات.[7] ويذهب البعض إلى اعتبار رواية (الرَّغيف) للكاتب "توفيق يوسف عواد" الَّتي نشرت عام (1939) هي بداية الرِّواية النَّاضجة فنّيًا، ويؤرخ بها نشأة الرّواية في لبنان.

غير أنَّ عددًا من الباحثين يرى أنَّه لم يتمخَّض عن هذه الفترة ما يمكن أن يُطلق عليه الرّواية العربيّة السّوريّة،"فالقصة الحديثة، ولدت مع ولادة المجتمع السّوريّ الحديث. وتأثرت قدر تأثّره بالحضارة الغربيَّة ومثلها الفكريَّة والاجتماعيّة. إنَّها في القالب الفنيّ وفي المحتوى، وفي الدّلالة الاجتماعيّة على السَّواء شيء جديد. ولم يكن بإمكان التُّراث القديم، على ما فيه من روعة وطرافة وأصالة، أن يُرضيَ حاجات البرجوازيَّة الجديدة النَّاميّة أو يتلاءَم معها".[8]

وممّا لا شك فيه أنَّ للأحداث السّياسيّة دورًا فاعلًا في التّأثير على كل مناحي الحياة الفكريَّة، وأنَّ الرِّواية والقصة والأدب عامَّة تتجاوب مع الحدث السيّاسيّ والتّحوّلات الاجتماعيّة، خاصّة إذا كانت هذه الأحداث دراماتيكيّة، كما هو الأمر في سنوات الثَّلاثين من القرن العشرين، وسنوات الانتداب الفرنسي على البلاد السّوريّة لتتبلور فيما بعد مرحلة جديدة حين وثق الرّوائيون أكثر بذاتهم وقدراتهم وتراثهم الغنّي فعادوا إلى الجذور لخلق ما هو جديد يتناسب مع الواقع الحديث بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

وعليه فإنّ المنجز الرّوائيّ السُّوريّ قد عرف جملة من التّحوّلات، وأخذت الرّواية تمشي في مسار آخر غير المسار الكلاسيكيّ الّذي انطلقت منه والّذي تَرمز له تجربة "حنا مينة" الرّوائيّة و"عبد السَّلام العجيلي"، وظلَّت الرُّومانسيّة هي الإطار الغالب على الرّواية، حتّى سيطر التّيار الواقعيّ سيطرة شبه تامة على الرّواية السّورية في الخمسينيات والسّتينيّات من القرن العشرين، والّتي صوّرت ما حدث في سوريّا منذ الانقلاب العسكريّ الّذي قاده حزب البعث سنة (1963م)، أين سقطت البلاد في دوّامة الدّم وتشابكت خيوط

الفاجعة فغرقت سوريّا في أزمة يصعب إيجاد حلٍّ لها على جميع الأصعدة السّياسيّة والاقتصاديّة وأيضا الدّينية... إنّ جوهر المأساة هو وقوع السُّوريّين بين شقيّ رحى الإستبداد السّياسيّ من جهة والإستبداد الدّيني الطّائفي من جهة أخرى، فتحوّلت البلاد إلى مستنقع من الدّم تتصارع على رأسها أنظمة وأحزاب كلّهم يريدون اعتلاء العرش.

ليتعزّز هذا المسار سنوات السّبعينيات، بما شهدته هذه الفترة من اضطرابات وتقلّبات السّياسيّة وبروز الصِّراع المسلّح المرموز له بأحداث حلب وحماة سنة (1982م)، الّذي جسّد الصّراع الإيديولوجي بين الإخوان المسلمين والنّظام السّوري، لكن كل ذلك لا يقاس بالزلزال الذي حدث في مارس/آذار2011.

فقد أفرزت الثّورة السورية عددًا كبيرًا من الأعمال الروائية، وتوجه معظم الرّوائيين السّوريّين مرغمين نحو رواية الفاجعة، فبعض الإحصاءات تشير إلى صدور أكثر من 50 رواية بعد الثّورة، ففي عام (2014م) وحده صدرت 14 راوية كانت بمثابة الانطلاقة الأولى لأدب الثّورة السّورية، وفي عام (2015م) بلغ عدد الرّوايات المنشورة 24 رواية ثم راحت تتوالى الكتابات الّتي حاولت تجسيد الثَّورة والحرب السّوريّة الّتي كانت أشبه بملحمة مأساويّة مفتوحة جرفت معها الأخضر واليابس وأحدثت قدرًا هائلًا من الدَّمار والخراب وهجّرت أعدادًا مهولة من السُّوريّين،[9] نام بعضهم في المخيَّمات ومكث جزء منهم في صفائح التّنك وعصفت أهوال الحرب بعدد غير قليل هرب من العنف واختار اللُّجوء والبقاء في المنفى.

وعلى غرار هذا التَّغير الكبير الَّذي حدث في حياة السّوريّين بعد الثَّورة ثمَّة تغيُّرات كبيرة طرأت أيضًا على عمليَّة الكتابة الإبداعيّة، إذ أضحت الكتابة أكثر ألمًا بشكل جسَّد العنف الأصوليّ والبعثيّ والرّسمي، وعلى الرّغم من كل محاولات الكتّاب لتجسيد آلام الحرب المستعرة الَّتي نشبت بعد الثّورة على يد النّظام السّوريّ وحلفائه، يمكننا القول بأنَّه لا يوجد عمل أدبيّ واحدٌ استطاع أن يكون بحجم المأساة والألم.

لقد ترك العنف الَّذي مسّ التُّراب السّوريّ شرخًا كبيرا وجرحًا عميقًا في نفوس أبناء الوطن، هذا الأمر الَّذي جعل كتابات تلك الفترة تُجلَّل بالسَّواد ويكتسح الدّم فيها مساحة لا بأس بها، "كيف لا والإرهاب قد استخدم العنف كأسلوب للضّغط على الحكومات لتأييد الاتّجاهات المناوئة والمطالبة بالتّغيّيرات الاجتماعيّة الجذريّة".[10]

وعليه فإنَّ الكثير من تلك الرّوايات عبّرت عن هموم الوطن وواقع الإنسان وآلامه، وقد شهدت السّاحة الأدبيّة السّوريّة عددًا معتبرًا من الرّوايات الّتي كانت هموم الوطن موضوعًا أساسًا لها، وشكّلت تلك الهموم مرجعيَّة الخطاب الرّوائيّ، غير أنَّ هذه المرجعيّة

قد اختلف في التّعبير عنها وتنوعت آليّاتها فخضعت الرّواية العربيّة بذلك لمبدإ النّشوء والارتقاء مثلها مثل الكائن الحيّ، حتَّى وصلت إلى مرحلة تنافس فيها الرّواية العالميّة في الكثير من المحافل، وبذلك وصلت هذه الرّواية إلى دنيا النَّص المفتوح الّذي يفضي إلى قراءات متعدّدة لا تصل إلى تفسير نهائيّ لها.

3) **ثنائية الرّيف و المدينة:**

إنّ الرِّواية وليدة العصر الحديث عبّرت عن شواغل يوميّات الإنسان المعقّدة وما كانت ستحظى بحق التّواجد لولا تعقُّد الحياة وتوتّر العلاقات الاجتماعيّة وتفكّك تلك الرّوابط داخل المدينة، وهذا الدُّكتور "محمد حسن عبد الله" يشير في كتابه **"الرّيف في الرّواية العربيّة"** إلى المفارقة الموجودة في عنوان كتابه، والمخالفات والتّحديات _كما يسميها_ الّتي اعترضته وهو يتصدى لموضوعه (الرّيف) في (الرِّواية العربيّة) ذلك أنّ "الفنّ الرّوائيّ ابتدع ليعبّر عن المدينة وليس عن الرِّيف أو القرية، وارتبط ازدهاره بنشأة المدن الكبيرة وانتشار التّعليم، لأنّ الرّواية فنٌّ يُقرأ كما ارتبط بحصول المرأة على قدر من الحريَّة الاجتماعيّة".[11]

إنّ أهم شواغل الرِّواية الحديثة الَّتي من أجلها اعتبرت ديوان العرب وجامع أخبارهم أنَّها استطاعت كفن أدبيّ أن تصوّر إشكالات الإنسان وتستوعب حياته وقلقه وحيرته وألمه الوجوديّ، هذا الخلخل الَّذي أصاب قيمه وعلاقاته الاجتماعيّة من مميزات المدينة الحديثة.. وهذه الأخيرة جعلت منها ماركة مسجلّة وعالماً مفتوحاً على احتمالات شتَّى، وجعلت من حركيّة السّرد في الرِّواية متعدّدة ومتداخلة المسارات، عبر تشعب وتشابك وحيوية العلاقات الاجتماعيّة وتقاطع أحداثها وتساوقها.

ويضرب الدّكتور محمد حسن عبدالله رواية (مدن الملح) "لعبد الرّحمن منيف" مثالا عن ذلك، فيرى أن تشكّل الرّواية مقترن بنمو مدن الملح، لأنّ الصّحراء تفرض نمطاً حكائياً يقترب من الأسطورة والقصص الشّعبي، فالصّحراء هي حاضنة الأشكال السّردية السّابقة للرّواية. ومع اكتشاف النّفط ونصب الآلات العملاقة وتشييد البيوت، وتبليط الشّوارع ودخول وسائط النّقل الميكانيكيّة، واتّساع حركة السّوق، وإقامة المؤسّسات.. كانت العلاقات بين الأفراد من جهة وبين الأفراد والمدينة النّاهضة من جهة أخرى تأخذ بالتّداخل والتّشابك والتّعقيد، وفي موازاتها يتحرّر السّرد من الأشكال القديمة ليتلبس شكل رواية.[12]

إنّ هذه النّظرة لم تمنع أنْ تنشأ الرّوايات الأولى خاصَّة في مرحلتها الرُّومانسيّة فتصوّر الرِّيف ومظاهر الطبيعة لتنسج حالة من الوفاق بين الحدث السّرديّ والبيئة الرّيفيّة، أو

تحدث توليفة بين الطبيعة والبنية الرّوائيّة الأولى. فالرّواية الرّومانسيّة رفعت شعار: العيش على وفاق مع الطبيعة، "إنّ الرّواية الفنيّة لم تحقّق صلابتها كشكل أدبيّ نثريّ، له أصوله الجماليّة المستقلة، أو المميّزة له، إلّا في عصر الواقعيّة واقتحام قضايا مجتمع المدينة المعقّد، بصراعاته وطبقاته وتطلّعاته".[13]

إنّ الرّيف والمدينة كلمتان متقابلتان بينهما تضادٌ يصل في أحايين كثيرة إلى حدّ الصّراع في الأعمال الرّوائيّة، فالمدينة تنظر إلى الرّيف على أنّه متخلّف وأنّ فتح أبواب المدينة أمامه يحطُّ من قدرها وينقص من رفاهية العيش فيها، أمّا الرّيف والقرية فإنّها تنظر إلى المدينة على أنّها مقرٌّ للسّلطة المرادفة للظّلم والتّحكم ومسكن الحاكم الّذي يمارس سلطة الدّولة أو تسلّطها.

4) ثيمة المدينة في ثنائيّة خالد خليفة:

إنّ القراءة المعمَّقة لثنائيّة الرّوائيّ السُّوريّ"خالد خليفة" تكشف لنا الدَّور التَّوثيقيّ الَّذي تلعبه الرّواية في التّوثيق لسرديّة العمران وبنائيّة الأمكنة الرّوائية. فالتَّسجيل الزّماني والمكاني حوَّل الرّواية أحيانا إلى فن فوتوغرافيّ، ولكن بصورة تتجنّب الجمود، وأحيانًا حياديَّة الصّورة الفوتوغرافية، والمطَّلع على مدوّنتي الدّراسة يجد أن "خالد خليفة" قد صوَّر "مدينة حلب" بشكل مغاير للمألوف ومرادف للخلق والإبداع، لأنّ مدينة حلب العمرانيّة تحضر لا بعَمَارتها وبنيانها بل إنّ حضورها مختلف باعتبارها فاعلا في الحدث السّردي وموجّها له، لأنها كيان يؤاخي كينونات النّاس أو يمْكُر بها في الحدث السّرديّ نفسه حتّى صارت مدينة حلب ترتبط به.

والمدينة في رواية الفاجعة السُّورية نوعان: واحدةٌ واقعية تستدعيها الرّواية من الواقع إلى اللّغة، وأخرى متخيّلة تصنعها الرّواية باللّغة وتُنزِلُها إلى الواقع. فالمدينة العموميَّة هي التي «قَصَدَ أهلُها الاقتصارَ على الضروريّ مما به قَوَامُ الأبدان»، فسِمتُها العامةُ هي التّقشف الهندسيّ، والضيقُ، والتّلاصقُ المُسبب لكل حالات التّوتر والعنف الإنسانيّين. وهي مدينة لا تنظر إلى الأعلى، ولا تحلم بحاراتها وشوارعها وناسها إلا أفقيًّا، بل إن أحلامَها تزدحم دومًا بالكوابيس، وتسكنها فئةٌ من النَّاس أخلاقيةٌ مُهمشةٌ وآتيةٌ من الدّواخل، هم في الغالب عُمالُ الحضائر، والباعةُ الجائلون، والطلبةُ، والموظفون الصغارُ، ورجالُ التَّعليم، والمطلقاتُ، والمُتدينون الجددُ، وأعوانُ الأمن الّذين ليستْ لهم واسطة للعمل في الأحياء الرَّاقيّة، «فيكون هؤلاء هم الّذين يخدِمون ولا يُخْدَمون، ويكونون في أدنى المراتب، ويكونون هم الأسفلين» على حد وصف الفارابي لهم. ولا نكاد نعثر في رواية الفاجعة السّورية إلا على مدينة صارت حاضنة لتفريخ كل شروط الحزن، القلق، والضغينة والمكر

والخديعة والإرهاب وإفراغ البشر من ذواتهم، ومَحْوِهم إلى الحدّ الّذي صاروا فيه مفاعيلَ تتظاهر بأنها فاعلةٌ على حد عبارة "جاك لاكان".[14] وكانت صورة المدينة على النّحو الآتي:

أ- حلب المدينة المُعَاقَبَةُ:

مدينة حلب هي المدينة القديمة الضَّاربة جذورها في التَّاريخ، مدينة شامخة لآلاف السّنين، حالها كحال معظم المدن السّوريّة، همّشتها الإيديولوجيا القائمة آنذاك ومرّت عبر تاريخها، هدّمتها الإثنيّة العرقيّة الضّيقة، لذا عمل "خالد خليفة" في روايته "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" على تصوير بوادر وبذور ترييف المدينة الّذي تمّ بشكل ممنهج ومدروسٌ عقابها من قبل سلطة الإنقلاب سنة (1963م)، إنّها المدينة الّتي عوقبت خلال الثّمانينيات وعوقبت قبل ذلك ومازالت تُعَاقَبُ إلى يومنا هذا فهناك مدن كثيرة عُوقِبت على مرّ الرّوايات؛ دمشق عُوقِبت وحماة أيضا عُوقِبَت ولكنّ حلب كان العِقاب فجًّا قاسيًا جدًّا، حلب جُرّدت من سكاكينها وجرّدت حتّى من إنسانيّتها،

فينطلق الرّوائي نحو الماضي تارة وباتجاه المستقبل تارة أخرى، يصوّر كيف أسهم ذلك الانقلاب في تشويه معالم مدينة حلب ونسف بُناها الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والثّقافيَّة، وخلّف شروخًا عميقة بين النّاس الّذين انقسموا بين مؤيّد خائف من إرهاب سُلطة الإنقلاب، وآخر معارض أُودِي به بالتَّقادم وتمّت تصفيته وضرب مجاله الحيويّ أيضاً، في مسعى لنسف أيّ نشاط أو إحياء لاحق محتمَل.

حلب الّتي حاول "خالد خليفة" أن يرسمها بيبلوغرافياً لتكون نموذجًا يوحّد الفكرة البؤريّة فحلب بؤرة الرّواية والمركز الَّذي يعود إليه الجميع بعد أن يُهزموا خارجه؛ رشيد، الأخ الأوسط، سيعود بدوره إليها، بعد ذهابه إلى العراق للجهاد ضد الغزو الأمريكي هناك، والخال "نزار" المثلي الجنس، والموسيقي العبقري، الّذي تتقاطع حيوات أفراد هذه العائلة مع حياته، يشاركهم همومهم كأمّ حنون بعد عودته هو الآخر إلى حلب. يقول الرّاوي: «**الموت يتمدّد ثقيلا فوق شوارع حلب الموحشة إلى درجة لا تطاق...**».[15]

ومثلما كانت حلب مركز الرّواية كمكان لأحداثها، فإن لحظة موت الأم، تشكل أيضاً مركزها الزّمني. من لحظة الموت تبدأ جميع فصول رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة"، لتمضي في بنية شبكيّة إلى نهايات الأحداث، ثم تعود في بداية الفصل التّالي إلى النّقطة الأولى، لتعاود مضيّها من جديد إلى الأطراف حتّى نمر على جميع الخيوط والعقد الكثيرة. هذه الطّريقة في السّرد، من أهم ما يميّز هذه الرّواية الغنيّة والّتي تتضمّن الكثير من الأحداث المثيرة.

كما صوّر عوالم سرديّة لم تفلح في إعطاء إشراقة روائيّة في ظلّ الزّخم الرّوائي الكثيف والسّوداويّة الّتي طبعتها، ووسط زحمة جنائزيَّة فجائعيَّة وأيديولوجيا سيطرت على الأحداث طولا وعرضًا. صوّرها وهي تفقد هويتها مدينة تغرّب عن ماضيها المجيد وتجرّد من عراقتها وأصالتها وإرثها الحضاريّ، كلّ شيء في هذه المدينة يوحي بالعراقة سعوا جاهدين لتحطيمه، حتَّى البيوت والجدران والأرصفة لم تسلم من الهدم، بنوع من التّزاوج القسريّ الّذي أنتج المدينة المزيَّفة استبدل كل ماضيها بالمدينة المسخ، يقول الرّاوي: «**جابر عاد حاملا شهادة دكتوراه في تخطيط المدن الَّذي يعني له هدم كلّ الأمكنة الرَّائعة الَّتي تعشعش في ذاكرة المدينة، في جدرانها القديمة، والشّراكة مع تجّار بناء لم يتركوا بناءً واحدًا في حيّ الجميلية الرائع والمنشيّة القديمة إلّا خربوا رموزه، يستخرجون ببساطة رخصا للهدم وطرد السّكان بشتّى الوسائل من منازلهم الرّحبة الدّافئة، وارتجال أبنية رخيصة، غرفها تشبه أبنية الفئران...**».[16]

وحلب أيضا هي تلك المدينة الّتي فقدت بريقها وعبق تاريخها في مسار الأحداث نحو الغد أو مسارها المعكوس نحو الماضي، إنَّها المدينة الّتي تلتهم شخصيَّاتها فتتهاوى على مسرح النّسيان وتعيد تشكيلهم وتصديرهم حين يفقدون ملامح المدنية فيهم. يقول الرّاوي: «**غادر المقهى وعاد إلى مدخل البناية القريبة، تمدّد على بلاطها القذر، ... تراجع عن تفكيره واستسلم إلى البحث عن صورته الأخيرة. عادت إليه صورة سوسن وصورة أمّي ونزار، شوارع حلب وغرفتنا، ووجوه رفاقه المجاهدين الَّذين قتل أغلبهم وذاب من تبقى منهم كملح في شوارع المدينة**».[17]

هي مدينة تعكس عمق الفجيعة الّتي تحياها الشّخوص، فالجدّ يقضي في محطة القطار الَّتي يحلم بتحديثها ويبالغ في تشبّثه بحلمه بها، وهو الّذي يحمل وسام التَّميّز عن عمله السّابق فيها يقول: «**...مزال يستيقظ صباحًا، يرتدي بذلته المخطّطة ويخرج إلى محطّة القطار، يجلس على الرّصيف منتظرا أصدقاء قدامى لم يعودوا موجودين، منبّها عمّال المحطة إلى مخالفاتهم، مذكّرا إيَّاهم بالوسام المعلَّق على صدره ضاق جميع العمّال بملاحظاته، ولم يحزنوا حين سقط تحت عجلات قطار بضائع بطيء ومات**».[18]

مدينة أخرى تتعرّض للعِقاب والتّرييفِ هي مدينة بغداد بأصالتها وعمقها التّاريخي والحضاريّ يقول الرّاوي: «**ضحك الخادم وأشار إلى ضفاف نهر دجلة، المقاتلون اليمنيّون قاموا باستئجار سيّارة وتركوا رشيد وحيدا في شوارع بغداد الفارغة، بدلته العسكريَّة تشي بانتمائه، ذقنه الطَّويلة تدلّ على هويّته بشكل لا لبس فيه..**»[19]

بعدما كانت المدينة رمزًا للحضارة والرَّتابة في الرّواية العربيّة كما كانت صورة القاهرة عند "نجيب محفوظ" و صورة بغداد الخمسينيات ونحن نقرأ رواية "الرَّجع البعيد" "لفؤاد التّكرلي" أو مدينة قسنطينة في أعمال "أحلام مستغانمي"، يحاول الرّوائي جهده أن يضع القارئ في صورة من العتمة والتّرييف الّذي شهدته المدينة العربيَّة فلا يتفاجأ من العنف في الواقع السّوريّ ومن الحقد على المدن وعلى تاريخها، لأنّ ما كان متكتّما عليه لم يكن بأقل فظاعة مما يظهر للعلن.

إنّ حلب صارت لا تختلف صورتها كثيرا عن باقي الأرياف التي صوّرها الرَّوائي، فالقرية مجهولة الدّور مع أنّها مصدر البذل أبناؤها هم جنود الجيش هم الشّهداء الّذين يسقطون في أرض المعركة، ومتعلّموها هم سكان المدن الّذين نزحوا منها وتنكَّروا لها. إلّا أن صوّرتها دائما قميئة مهزولة مستنفرة سّلبيّة يقول الرّاوي واصفًا سوسن أحد شخوص روايته بعدما عيّنت مدرسة في إحدى القرى : «**لفحها هواء كانون الأوّل البارد، خرجت من الجامع، تساءلت ماذا تعني أنّها لم تنه جامعتها بعد وأنّها تعمل معلمة وكيلة في مدرسة قرية بيانون، تتلوّث ثيابها في الطّين شتاءً والغبار صيفا، تسافر في باصات مكتظة بريفيين يدعسون على قدمها دون الالتفات إليها والاعتذار عن خشونتهم**»[20]

فالمدينة بوصفها مكانًا للإستقرار أو العبور، تستدعي نوعًا من العلاقة مع فضاءاتها حسب إحدى الرّغبتين، إلا أن البحث عن الألفة الّتي تضمن الرّاحة والأمن هو القاسم المشترك بين هذين الوضعين أي الاستقرار أو العبور.

و ينتج عن وجود الألفة شعور بالغبطة (L'euphorie) و غيابها يؤدي إلى الشّعور بالضّجر [21] (La dysphorie)وتسمى هذه العملية، أي إقامة علاقة أليفة مع الفضاء، بالتعشيش La nidification حيث يتحول ذلك إلى فضاء للأمومة يشمل جوانب وجدانيّة ورمزيّة.[22]

ب- المدينة الكَابُوس:

تتحوّل المدينة إلى كابوسٍ غابت عنه الشَّخصيّات وبقيت موحشة جعلت من المجال الَّذي يتحرك فيه الرَّاوي خانقًا ضاغطا عليه، لا رادَّ له ولا إرادة تحفّزه للمضي قدمًا. بمراوحة أساسيَّة بين مرحلة التَّعيين وعدم التَّعيين بين الإبهام والوضوح تتحوَّل المدينة عند بطل "مديح الكراهيَّة" إلى كابوس «**حتَّى غدت حلب مدينة النَّحيب والجنازات المختصرة والرّثاءات الصَّامتة، في عيون الأمهات حزن عميق، القتلة على بعد أمتار منهنّ يتبخترون في ثيابهم العسكريَّة ويتباهون**».[23]

بطريقة مباشرة يتَّهم الرّوائي من كان السَّبب في تحويل مدينة بعراقة حلب إلى مدينة للحزن والنَّحيب والجنازات، إنّ حلب مدينة الكابوس مدينة الحزن الجاثم على كاهل الأمهات اللَّواتي فقدن فلذات أكبادهنّ أو بعولتهن.

يقول الرَّاوي عن سوسن إحدى شخصيات رواية "لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" بعد لقائها بأحد قيادي الحزب الرَّفيق جابر: «**سارت في الشَّوارع لوقت طويل، بحثت عن مدينتها في مدينتها الَّتي خافت أن تخنقها روحها ذات يوم، تخيَّلت نفسها واقفة في صفّ طويل مع رفاقها وروح المدينة تسألهم عمّا فعلوا**».[24]

صوَّر الرَّاوي خوف سوسن من مدينة حلب الَّتي حاولت أن تخنقها بكثرة الأسئلة، إنّها المدينة الكابوس الَّتي تفنن الحزب الحاكم والموالون له من التّجار وأصحاب المال في تخريبها غير أنّ للمدينة قوَّة خفيّة تحميها وللمدينة (الكابوس) روح تطارد مخرّبيها،«**إنّ روح المدن العظيمة تطارد مخرّبيها إلى قبورهم...**».[25]

يقول الرّاوي مصورا حلب وكأنّها المدينة الكابوس المخيف: «**سألت نفسها ماذا تغيّر كي يشبه هؤلاء المّارة الأرانب الخائفة، يسيرون في طريقهم منكّسي الرؤوس، بدت لها حلب في تلك اللحظة مدينة فقدت بريقها ومثقلة بالنّدم، لا تعني لها أي شيء، امرأة عجوز تتفقد أحوال رفيقاتها، تخاف الموت المبكر...**»[26]

يذهب الرّاوي أبعد من ذلك ليصوّر المدينة في صورتها العجائبية والمخيفة في آن واحد، مدينة حلب عكس المدينة الفاضلة إنّها المدينة الفاسدة أو ديستوبيا، بل هي المجتمع الذي تسوده الفوضى، عالم وهمي ليس للخير فيه مكان يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه الخراب، والقتل والقمع والفقر والمرض، باختصار هو عالم يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته يتحوّل فيه المجتمع إلىٰ مجموعة من المسوخ تناحر بعضها بعضاً.

ت- المدينة السجن:

في رواية "مديح الكراهيّة" لم تكن مدينة حلب وحدها معنية بالعقاب والسّجن بل صور الرّوائي مُدنًا أخرى عُوقبت مثلما عُوقبت حلب ومن هذه المدن أفغانستان ومدنها كابول وبيشاور وإسلام آباد...

تعرّضت هذه المدن أيضا للإستلاب والإغتراب والانتهاك جردوها من مدلولاتها المرجعيّة المحتملة لتصبح شارات على زنزانة كبرى أو خراب ودمار تتحوّل إليها المدينة يقول الرّاوي: «**كانت أفغانستان منسيّة حتى دخلها السّوفييت فذكّروا العالم بها من جديد، الأفغان الّذين لا يريدون من هذه الدّنيا سوى الطّعام لأطفالهم وجدوا أنفسهم في ورطة، أصبحوا مرتزقة الفصائل الّتي تتنازعها رغبات السّيطرة على مزارع الحشيش**».[27]

يصوّر خالد خليفة مدن أفغانستان بصورة مأساويَّة معنّفة يصفها وكأنَّها مدينة خاوية على عروشها، يطلب أهلها أبسط ضرورات الحياة من مأكل ومشرب لأطفالهم، وهذا عبد الله أمير من رجال التَّنظيم مهمّته الدَّعم اللُّوجيستي للمجاهدين في أفغانستان يقول: **«فكّرت بعبد الله والغبار يغطيه في دروب أفغانستان حاملا المؤن على بغال جرباء وحمير متمهّلة في الجبال الوعرة».**[28]

إنّ الحلم في مدينة فاضلة كما يراها الفلاسفة والمفكرون بات أمرا مستحيلا حدوثه في الواقع، لأنّ كل مجتمع له رؤيته وتصوره لهذه المدينة الفاضلة فالمجتمعات الإسلامية تحلم بإقامة المدينة الإسلاميّة الفاضلة مدينة أسّسها النبيّ _صلى الله عليه وسلم_ قامت على أسس متينة قوامها العدل والمساواة، حشد لها المسلمون أنفسهم للجهاد وجمعوا لها التبرعات من كل أقطاب العالم الإسلامي هذا الحلم الّذي راود المسلمين ذات زمن صوّره خالد خليفة في "مديح الكراهية" يقول: **«كلّ شيء في بيشاور يوحي بأنها مكان مثالي لإنزال أحمال تبرعات مسلمين اعتبروا قضية الأفغان قضيتهم».**[29]

إنّ هذه الأزمة الَّتي عصفت بمدن أفغانستان بسبب الحلم في إقامة الخلافة الإسلاميَّة، مزّقت الدّين وذهبت بأصحابه مذاهب شتَّى فاختلطت على إثرها المفاهيم، وتباينت فيها الرؤى، ليظلّ الإسلام هو الضَّحيَّة الأولى في مسلسل العنف تحوّلت على إثره مدن إسلاميَّة إلى فضاء مغلق مرعب مثير للهزيمة.

ث- المدينة المُتَسَلِّطَةُ:

تتحدّد مظاهر التّسلطِ الّذي يمارس عُنوة على الشّخصيَّات في كنف فضائها المَدينيّ، في شكل ضوابطَ معياريّة تتحكّم في خصوصيّات هذه الأخيرة سواءً أ كانت الاجتماعيّة منها أو الثَّقافيَّة أو الفكريَّة أو حتَّى النَّفسيَّة... لذلك تسعى الشَّخصيَّات للحفاظ على هويتها وخصوصيتّها ومكانتها الاجتماعيَّة والإنسانيّة -قبل كل شيء- لا الاستسلام والاستجابة لكلّ ما تمليه مختلف الضَّوابط والقوانين الَّتي يسنّها الفضاء المتسلّط، وهنا تكمن خصوصيَّة الرَّواية الجديدة ومنها .... في قدرتها من خلال "كنائيَّة المدينة الرّوائيَّة على هتك الدّكتاتوريّة والحرب، وعلى تعرية الذَّات والآخر.[30]

«يشرح بإسهاب نظريّته حول العار التَّاريخيّ، يُعيد رسم سكّان مدينة واحدة يتقاسمون هواء مدينة واحدة خائفين بعضهم من بعض، المسيحيّون خائفون من المسلمين، الأقليّات خائفة من الأكثريَّة، والأكثريَّة خائفة من بطش الأقليَّة، قوميَّات وأديان وطوائف خائفون من الرَّئيس وضباط مخابراته، والرَّئيس خائف من أعوانه

وحرّاسه، وأعوانه يبحثون عن طرق مبتكرة للوشاية بعضهم ببعض، وتقديم ولائهم يبحثون عن طرق مبتكرة للوشاية بعضهم ببعض وتقديم ولائهم اللاَّمتناهي، ينكلون بأعدائه ويشون بعضهم ببعض أيضا»[31]

مع أنّه من المفروض أن تكون المدينة في خدمة النَّاس وعلى مستواهم توجد، لتناسب أعرافهم وأذواقهم ومشاربهم لتساعدهم على العيش ولتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم، لكن اتضح أنّ "كلّ مدينة تمارس ثقافة خاصة بها".[32] ومدينة حلب كذلك تمارس سلطتها على الجميع تفرض ضوابطها الَّتي امتازت بها على كل من يزورها أو يقترب منها، فلا السّكان استأمنوا العيش فيها بسلام لأنّها مدينة تحكم فيها الإثنيّة العرقيّة المسيحيون أقليَّة يخافون الأكثريّة المسلمة والمسلمون فيهم طوائف يتسلّط بعضهم على بعض، والرَّئيس يخاف من ساكني المدينة والسّكان يخشون تسلّط الرّئيس كل في فلك يهيمون.

خاتمة:

بعد هذه الدّراسة المختصرة الَّتي حاولت فيها الكشف عن ثيمة المدينة في رواية الفاجعة السّوريّة، ضمن ثنائية الرّوائي السّوريّ خالد خليفة، ويبدو أنّ فضاء المدينة بسرديَّة عمرانها أساسه الحكي عن الألم والحزن، وبنائيّة المدينة أساسها الموت والإرهاب، ومن أهم النَّتائج الَّتي توصلتُ إليها:

- إنّ المدينة بانوراما لجوانب من الصّراع الَّذي احتضنته المدن العربيَّة مكرهة، وحلب نموذج عن هذه المدن إنّها مسرح لممارسة العنف والإرهاب وفضاء يجسّد الموت والإنهيار، مدينة منفصلة عن الإنسان كلّ شيء فيها يولد الإحساس بالعدميَّة والعبث.
- إنّ الإنسان هو المستهدف من وراء الحروب والثَّورات وكذلك المدن هي الأخرى عرضة للدَّمار والخراب، خاصَّة وأنَّ هناك من ينظر للمدينة لا كفضاء بل كروح وجسد يعبق تاريخًا وفكرا وإيديولوجيا مناقضة، وبالتالي وجب محوها.
- مدينة حلب في ثنائيَّة خالد خليفة هي فضاء سرديّ معادل لضياع كرامة الإنسان وغياب كل المفاهيم الإنسانيّة ومصادرة كل الحقوق الإنسانيّة، هي مدينة عُوقبت لعشرات السّنين ليس لشيء إلاَّ لأنّ من يسكنها ينتمي إلى طائفة غير الطائفة الحاكمة في سوريَّة.

- لم يصوّر الرّوائيّ العربيّ المدينة باعتبارها فضاءً سرديًا، يبرز من خلاله قيمة المدينة وأهمّيتها في حياته وحياة مجتمعه، بل تعدَّى ذلك إلى التَّعبير عن فلسفته في الحياة، ورؤيته الخاصَّة للمكان وبذلك صارت المدينة ذات بعد فكريّ وفلسفيّ.
- عمدت الرّواية إلى جعل المدينة بمثابة فضاء رئيس فاعل ومندمج مع المكوّنات السّرديّة الأخرى، بل إنّ المدينة بؤرة لتوليد الأحداث و إثرائها عن طريق التَّحوّلات السّريعة الَّتي تشهدها المدينة.

وعليه أقترح أن يسلَّط الضَّوء على ثيمة العنف في الرّواية العربيّة وأخصّ بالذّكر رواية الفاجعة (الأزمة)، وعلى الدّارسين الكشف عن الذَّات المفقودة في الرّواية العربيّة الحديثة خاصة الرواية الّتي صوّرت جوانب الصّراعات السّياسيّة الإيديولوجيّة.

الحواشي:

[1] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1987، ص859.

[2] عبد المنعم شوقي، مجتمع المدينة (الاجتماع الحضري)، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط7، 1981، ص27.

[3] باديس فوغالي،الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008، ص175.

[4] بهيجة مصري إدلبي، عامر الديك، السيرة الذّاتية في الخطاب الرّوائي العربي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط، 2011، ص105.

[5] محمد عاطف غيث، علم الاجتماع الحضري (مدخل نظري)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، ص129.

[6] رزاق إبراهيم حسن، المدينة في القصة العراقية القصيرة، دائرة الشؤوون الثقافية، بغداد، ط1، 1984، ص24.

[7] ينظر، حسام الخطيب، روايات تحت المجهر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1983، ص13.

[8] محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، 1988، ص23.

[9] أسماء رمضان، أدب المأساة: كيف جسدت الرواية السورية أهوال الحرب، مدوّنة نون بوست، https://www.noonpost.com/content/27185، تاريخ الزيارة: 2012/6/14م، الساعة: 22:45.

[10] إحسان محمد الحسن، علم اجتماع العنف والإرهاب دراسة تحليلية في الإرهاب والعنف السياسي والاجتماعي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص:25.

[11] محمد حسن عبدالله، الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص7.

[12] ينظر، المرجع نفسه، ص8.

[13] المرجع نفسه، ص7.

[14] عبدالدائم السلامي، الرواية العربية والمدينة، تشابك العلاقات والأمكنة، مجلة القدس العربي، تاريخ النشر:2019/10/29، تاريخ الاطلاع 2020/10/3، رابط المقال https://www.alquds.co.uk/

[15] خالد خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2016، ص9.

[16] لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص144.

[17] لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص213.

[18] لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص33.

[19] لاسكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص212.

[20] لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص146.

[21] Voir Greninas : Sémiotique et sciences sociales. Paris, Seuil, 1976.- p.p.129-159.

[22] Voir Nicolas Gustave Fischer : La psychologie de l'espace. Paris, PUF (Que-sais-je), 1981.- p. 9

[23] خالد خليفة، مديح الكراهية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2015، ص183.

[24] لاسكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص145.

[25] لاسكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص144.

[26] لاسكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص66.

[27] مديح الكراهية، ص186.

[28] مديح الكراهية، ص294.

[29] مديح الكراهية، ص295.

[30] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص46.

[31] لاسكاكين في مطابخ هذه المدينة، ص158.

[32] ينظر، تأليف جماعي، الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، تعريب: كمال خوري، مركز دراسات المدينة المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص5.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إحسان محمد الحسن، علم اجتماع العنف والإرهاب دراسة تحليلية في الإرهاب والعنف السياسي والاجتماعي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.
2. باديس فوغالي،الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008.
3. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1987.
4. بهيجة مصري إدلبي، عامر الديك، السيرة الذّاتية في الخطاب الرّوائي العربي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط، 2011.
5. حسام الخطيب، روايات تحت المجهر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1983.
6. خالد خليفة، لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2016.
7. خالد خليفة، مديح الكراهية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2015.
8. رزاق إبراهيم حسن، المدينة في القصة العراقية القصيرة، دائرة الشؤوون الثقافية، بغداد، ط1، 1984.
9. عبد المنعم شوقي، مجتمع المدينة (الاجتماع الحضري)، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط7، 1981.
10. محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، 1988.
11. محمد حسن عبدالله، الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989.
12. محمد عاطف غيث، علم الاجتماع الحضري (مدخل نظري)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط.
13. نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
14. تأليف جماعي، الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، تعريب: كمال خوري، مركز دراسات المدينة المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

الكتب الأجنبية:

15. Greninas : Sémiotique et sciences sociales. Paris, Seuil, 1976.
16. Nicolas Gustave Fischer : La psychologie de l’espace. Paris, PUF (Que-sais-je), 1981.

المجلات الالكترونية:

17. أسماء رمضان، أدب المأساة: كيف جسدت الرواية السورية أهوال الحرب، مدوّنة نون بوست، https://www.noonpost.com/content/27185، تاريخ الزيارة: 2012/6/14م، الساعة: 22:45.
18. عبدالدائم السلامي، الرواية العربية والمدينة، تشابك العلاقات والأمكنة، مجلة القدس العربي، تاريخ النشر:2019/10/29، تاريخ الاطلاع 2020/10/3، رابط المقال https://www.alquds.co.uk/

قصيدة "يا قبر" لمحمد العيد آل خليفة
دراسة إيقاعية

A poem "ya kabr" of Muhammad al khalifa

A rhythmic study

طالب دكتوراه/ سمير عابي
أ.د/ محمد بن صالح

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر

مخبر الدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية جامعة محمد بوضياف – المسيلة
Samir0187@hotmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/15 تاريخ القبول: 2021/05/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

إن الإيقاع (الوزن، القافية، الموازنات الصوتية....) ميزة جوهرية في الشعر تشكله وتبلور ماهيته، فهو بذلك يمثل تلك الروح التي تسري في القصيدة، لتجسيده حالة الشاعر في ارتباطها بالتجربة الشعرية، وتكمن وظيفته في إضفاء الانسجام والتلاؤم على الكلمات فيما بينها فيتشكل في تناسب أصواتها وحروفها ويؤثر في مدى ملاءمتها للمعنى مع ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى المتلقي لاسيما أن اختلاف شكل من أشكال الموازين الشعرية غير المتناهية يجعل الإيقاع فنًّا واسعا غير محدود، وهذا ما سنراه في قصيدة "يا قبر" لمحمد العيد آل خليفة.

الكلمات المفتاحية: الوزن، القافية، الموازنات الصوتية.

Abstract:

Rhythm (meter, rhyme, acoustic balancing, etc.), in poetry, is an essential harmonic element; it represents the entity of this poetry. It is the access we use to travel there. It embodies the poetic experience of the poet. By the imposed return, the regular arrangement of highlights, accents and caesuras, etc., there would be a stylistic fact making an impact on the senses and touching the very soul, often alive, of the human being, what would make our heart, especially with the privileged place in the music of words as

well as the different types of verses, a receptive to this literary work, this is what we will see in the poem "ya kabr" by muhamed al- eid al-khalifa.

key words: Meter, Rhyme, Acoustic balances.

تعد هذه الدراسة لقصيدة من قصائد الشاعر محمد العيد آل خليفة؛ الشاعر الجزائري الفذ، من مواليد 1904م بعين البيضاء ولاية أم البواقي، أسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائرين وهو أحد أعضائها، وافته المنية سنة 1979م، من آثاره: بلال بن رباح وهي مسرحية شعرية، أرجوزة قواعد الإرشاد في تربية الأولاد، ديوان شعر الذي اخترت منه هذه القصيدة، التي كان لها أثر كبير في نفسيتي لما يكنّه الشاعر لزميله الإمام عبد الحميد بن باديس التي ارتجل بها عندما وقف لأول مرة على قبره، إمام النهضة الجزائرية الأستاذ الرئيس، وقد نقشت هذه القصيدة على رخامة وعلقت على ضريحه رحمه الله، دراسةً إيقاعية؛ لما تحويه القصيدة من تناسب الأصوات التي تتناغم مع مع أعماق النفس الإنسانية مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى المتلقي؛ من هنا طرح التساؤلات: ما المكونات الإيقاعية في القصيدة؟ وما مظاهرها في الإيقاع الخارجي؟ وما مدى تحكم الشاعر في هذه المكونات لإغناء الفاعلية الإيقاعية للقصيدة؟ كل هذه التساؤلات لأجل مقاربة البنى الإيقاعية في القصيدة. وقد اعتمدت المنهج الوصفي في الدراسة الذي يبدي وجوه الإيقاع العروضي في القصيدة ويبين عن ألوان الموازنات الصوتية فيه، والذي أيضا من خلاله نحاول الكشف عن هذه الجوانب.

الوزن قالب أو معيار، وهو إمّا وزن صرفيٌّ، أو وزن عروضيٌّ، وقد رأى بعض العروضيّين أنّ الوزن، والتّقطيع معناهما واحد في العروض أي تجزئة البيت بمقدار من التّفاعيل التي يوزن بها مع معرفة كونه من أيّ الأبحر بوجه إجمالي، والمقصود بهذا أن يقسّم البيت إلى أجزاء بمقدار التّفعيلات التي توجد في بحر البيت، بحيث تكون تلك الأجزاء مساوية للتّفعيلات في عدد الحروف، ومطلق الحركات والسّكنات.

الوزن لغة:

جاء في لسان العرب: "الوزن:"ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم، ومثله الوزن، وزن الشيء وزنًا وزنة، أوزان العرب ما بَنَتْ عليه أشعارها، واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"[1].

الوزن اصطلاحا:

إنّ الوزن موضوع درسه العديد من الباحثين والنقاد، ونبدأ بابن رشيق الذي يرى أنّ: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها"[2]

أما حازم القرطاجني فيقول: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3].

ويذهب كمال أبو ديب إلى أن الوزن هو "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكُّلُ هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدّان واضحان: البدء والنهاية. يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصغرى(التفعيلة).كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر، والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا لشطرين)."[4]

- **أهمية الوزن ووظائفه:**

قبل المرور إلى أهمية الوزن ووظائفه ينبغي لنا أن نشير إلى أن الباحثين اختلفوا في الأسس التي يقوم عليها الوزن، "فمنهم من رأى أنّ الأساس للوزن كمّي quantative ومنهم من قال أنّ الأساس هو النبر stress، ومال بعضهم إلى أنّه مقطعي syllabic ورأى آخرون أنّ الشعر يقوم على النغمة tone"[5].

إنّ الوزن كما سلف من أهم العناصر التي تُكسب الشعر هويته وتبرز موسيقيته وهذا ما نجده في قولِ حازم: "فإن الأوزان مما يقوم به الشعر، ويُعدّ من جملة جوهره"[6]، لهذا اهتمّ به النقاد القدامى "لاعتقادهم أنه أساس الطرب عند سماع الشعر، وأنه يكوّن خاصية إيقاعية تركيبية، إذ إنّ الوزن مؤثر في تركيب الكلام لأنه محدد بنظام معين لابد للغة أن ترضخ له، فلنجاح قصيدة لابد من توافق عنصريها الإيقاعي والتركيبي."[7]

يتفاعل وزن القصيدة مع ذهن المتلقي فيؤثّر فيه على عدة مستويات ويمكن أن نسمّي هذا التأثير وظيفة أو دوراً للوزن، ولعل أهم دور للوزن هو الارتقاء بالحالة النفسية للمتلقي من السكون إلى حالة الانفعال الايجابي تتميز بالخفة والأنس، وهذا ما يعرف بالطرب، "فالوزن وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلاءً وانكشافاً، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة."[8]

يقول ابن طباطبا: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فَصَفَا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه، وإذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."[9]

كذلك أيضا من وظائف الوزن تعميق معنى القصيدة والمساهمة في تقديمها على أحسن وأبلغ صورة، ورغم أنّ هذا يقع – بصورة أولية – على مدى توفيق الشاعر في اختياره للموضوع

والوزن، إلا أن مسألة مناسبة الوزن للموضوع بقيت من المسائل العالقة التي لم يُبت فيها بعد، رغم محاولات بعض الباحثين التي اتسمت في غالبها بالذاتية والابتعاد أحياناً عن التماسك العلمي.

ومن القدماء الذين تكلموا في ملائمة الأوزان للأغراض حازم القرطاجني الذي قال: "إنّ من الأعاريض ما يصلح للفخر، ومنها ما يصلح لإظهار الحزن... ويقول: "ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة ... وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس"[10].

ارتجل الشاعر هذه القصيدة عندما وقف لأول مرة على قبر إمام النهضة الجزائرية الأستاذ الرئيس؛ عبد الحميد بن باديس وقد نُقشت على رخامة؛ وعلّقت على ضريحه، القصيدة عنونت بـ"يا قبر" وهي من بحر الكامل مقطوع الضرب؛ الذي مفتاحه:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلْ.

الذي هو أكثر بحور الشعر من حيث الحركات وله وقع موسيقي خاص؛ يقول عنه عبد الله الطيب: "إنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله- إن أريد به الجد- فخماً جليلاً..."[11].

وقد ضمّن الشاعر قصيدته بعد وقوفه على قبر الإمام عبد الحميد بن باديس بالدعاء له وببركة التراب الذي ضم الإمام، نجد ذلك في بداية القصيدة:

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير[12]؟

ثم راح الشاعر يعرف بالإمام وذكر مناقبه؛ وحنينه له بذِكرهِ؛ وأنّ ما تركه الإمام مغروس في عقول شباب ذاك الزمان ومثمر؛ يقول:

ولعلّ غرسك في القرائح مثمرٌ ولعلّ وزْيَك للعقول منير

كذلك راح يطمئنه بأن لا يخش على الشعب؛ لأنّ الشعب راشدٌ واتبع نهجه؛ يقول:

نمْ هادئًا فالشعب بعدك راشدٌ يخْتطّ نهجك في الهُدى ويسير

ثم يختم قصيدته بالدعاء للإمام، يقول:

نفحتْك من رحَمَات ربّك نفحةٌ وسقاك غيثٌ من رضاه غزير

والقصيدة كما قلنا من بحر الكامل التام، عروضه صحيحة وضربه مقطوع، وملائمة الوزن للموضوع جعل هناك تجانس بين عواطف الفخر الذي نلمسه في القصيدة وبين أجزاء هذا الوزن، كما أن الزحاف كسر الرتابة؛ نجد علة القطع التي اختارها الشاعر كحلية زيّن بها أبياته عمودياً، فجاءت منسجمة مع القافية المطلقة المردوفة، كل ذلك أسهم في إضفاء نغم إيقاعي تطرب له أذن المتلقي.

- **الزحافات والعلل:**

الزحافات والعلل عبارة عن تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري، ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن، ولكنها ليست تسهيلات مطلقة، بل هي مقيدة بقواعد وأصول معينة.

أ_ الزحافات:

لغة: "زحف إليه زحفا وزُحُوفا، وزحفا، مشى، والزحف الجماعة يزحفون إلى العدو بمرة".[13]

اصطلاحا: "هو كل تغيير يلحق بثواني الأسباب ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن"[14].

كما في كل تفعيلات شعرٍ تقريبا لا يخلُ شعر من الزحافات، ففي قصيدة "يا قبر" جاء زحاف واحد يختص به بحر الكامل ألا وهو زحاف الإضمار؛ الذي في اللغة: ضمر: الضمْر، الضمُر، مثل العسْر والعسُر الهزال ولحاف البطن، وفي الحديث إذا أبصر أحدكم امرأة فليأت أهله فإن ذلك يضمر ما في نفسه أي يضعفه ويقلله[15]. أما في الاصطلاح: تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، ويدخل تفعيلة واحدة فقط هي متَفاعلن تصير مثْفاعلن وتُحول إلى مستفعلن[16].

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0// / 0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0/0// / 0/ /0// / 0/ /0/0/

مثْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ مثْفاعـــلن مثْفاعــلن متفاعلْ

إضمار إضمار إضمار

وقد وردت التفعيلة صحيحة 31 مرة، وأصابها الزحاف 28 مرة، كما جاءت عروضه صحيحة 10 مرات ومضمرة مرتين؛ فالزحاف كسر الرتابة؛ وهو أن الإضمار في بحر الكامل مستحسن لأنه يعطي القصيدة نغما موسيقيا ترتاح له الأذن والخروج على النسق الشعري المتعلق بالزحاف لا يؤثر في المسافة الزمنية للمقطع الموسيقي بشكل كبير في كل البحور، وهذا إذا نظرنا إلى النتيجة الإيقاعية المترتبة على الزحاف، وليس إلى النتيجة المقطعية بمعنى أن يتحول المقطع الطويل بالزحاف إلى قصير، أو أن يندمج المقطعان القصيران بالتسكين مثلا في مقطع طويل، ومن يحسن استغلال الزحاف كعنصر إيقاعي في ترصيع شعره هو الشاعر الماهر المُجيد لقوله، ولعل مردّ ذلك هو دور الزحاف في القضاء على الرتابة والملل على ألاّ يكثر منه، لذلك اعتبره النقاد مظهرا من مظاهر الثراء الإيقاعي، وقد ذكر ابن رشيق قول الأصمعي:" الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليه إلّا فقيه"[17]، وبعض الجوازات لأوزان الشعر بشكل جزئي يولد شيئا خفيفا من الطرب الممزوج بالمفاجأة، خاصة إذا كانت هذه

الجوازات تدعم تماسك الصيغ البلاغية وتساعد في إبرازا جماليتها، مما يزيد في متعة المتلقي وانسجامه مع ما يتلقاه أو يقرأه.

ب: العلل:

لغة: العلُّ والعلل، الشربة الثانية وقيل الشرب بعد الشرب تباعا يقال: علل بعد نهل والعلة المرض، علَّ يعلُّ واعتل أي مرض فهو عليل.[18]

اصطلاحا: تغير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد والأسباب أو كليهما...[19].

نجد علة القطع التي هي:

لغة: إبانة بعض أجزاء الجِرْم من بعض فصلا.[20]

اصطلاحا: وهو حذف آخر الوتد المجموع، وإسكان ثانيه: فاعلن: فاعلْ = فعْلن.[21]

التي لزمت ضرب القصيدة كلها؛ فنجد علة القطع التي اختارها الشاعر كحلية زيّن بها أبياته عمودياً، فجاءت منسجمة مع القافية المطلقة المردوفة، كل ذلك أسهم في إضفاء نغم إيقاعي تطرب له أذن المتلقي.

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0/// /0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0/0/// / 0/ /0/// /0 / //0/0/

مُتْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ مُتْفاعـــلن مُتْفاعــلن متفاعلْ

قطع قطع

كما كان الأثر الجلي للوزن في جمال الإيقاع الشعري، كان كذلك الحظ الأوفر للقافية لأنها من العناصر التي تكمّل صورة الإيقاع كونها منتهى الأبيات، ولا يتمّ جمال البيت إلا بجمال نهايته، وهذا الجمال يكمن في مدى التحام القافية بباقي أجزاء البيت وترابطها به.

- **مفهوم القافية:**

لغة: "يقال قفوت فلانا أتبعت أثره، وقفوته أقفوه: رميته بأمر قبيح، وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه، وضده في الدعاء: قفا الله أثره...والقافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام."[22] من الفعل قفا بمعنى تبع، وسميت كذلك لأنها تقفو بعضها بعضا، والشاعر يقتفيها في جميع أبياته، قال الخليل بن أحمد: "قفا، يقفو، وهو أن يتّبع شيئا ... وسميت قافية الشعر قافية لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كله."[23].

اصطلاحا: يعرفها الخليل على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن."[24]

أما حازم فيخاطب الشعراء قائلا:"أجيدوا القوافي فإنها حوافر أي عليها جريه واطراده."[25]

أما ابراهيم أنيس فيعرفها بقوله: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن."[26]

يبدو لنا من مفهوم حركات أنه ينظر إلى القافية نظرة شمولية تراعي الدقة، كما أنه أدخل في تعريفه القافية الخاصة بالشعر الحر.

القافية ركن أساسي في هوية الشعر ولا يكتمل تحقيقه إلاّ بوجود القافية، وهي مجموعة من المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر الأبيات فتُحدث نغماً موسيقياً (إيقاعيا) يتوقعه المتلقي في مواقع منتظمة، فيتعمق إحساس المتلقي بالانسجام الإيقاعي للقصيدة مما يؤدي به إلى استحسان هذا النغم ويطرب له، وترتاح الأذن له.

أما علم القافية؛ فيعرّفه العروضيون على أنه علم بأصول يُعرَف به أحوال أواخر الأبيات الشّعرية من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح.

- **أهمية القافية**:

يقول صلاح يوسف عبد القادر: "إذا عدنا إلى تاريخ الشعر العربي وجدنا أن العرب كانت تحتفل بالقافية أكثر من الأوزان، وكانت إيقاعات القوافي وجمالياتها هي محل تنافس شعرائهم، ولا تغيب عن أذهاننا قصة النابغة الذبياني في المدينة وما فيها من دلالات على دور السماع وأهميته عند القوم في وضع أسس علم القافية."[27]

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/

متْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ متْفاعــلن متْفاعــلن متفاعلْ

القافية هنا مطلقة متواترة؛ هي (بيرو- /0/0، فاعلْ)، وهي رائية، وهي من الحروف الذلقية التي يسهل النطق بها، والراء من الحروف التي تتميز بالتكرار، وبما أن الراء من الحروف اللثوية المكررة التي هي بين الشدة والرخاوة مجهورة فهو يتناسب مع الروح الأبيّة والوطنية التي تحلى بها الإمام عبد الحميد بن باديس، والتضحيات التي قام بها، وأدى هذا التناسب إلى خلق سهولة لدى المتلقي في الإحساس بإيقاع القافية. وهناك تناسق بين قوافي هذه الأبيات حيث نرى أن كلّ كلماته مؤكّدة التحقيق؛ بحيث (تقررا ومدبرا ولتعمرا) كل هذه الكلمات تدل على أنه أمر مفصول فيه، وهي مناسبة في السياق، وهي كلمات تتميز بدرجة كبيرة من الوضوح السمعي، فلا نلاحظ أي تقارب في مخارج الأصوات، والقافية بذلك تُحقق كمّا كافيا من الموسيقى.

- **الموازنات الصوتية:**

رأينا التأثير الذي تمارسه العناصر الموسيقية للوزن والقافية ، وتكوينها بِمَعِيَّة المعنى إيقاعا يتميز بالتآلف والانسجام من أجل جعل العمل الشعري أكثر موسيقية، فهو إذًا أكثر قربا وتفاعلا لدى المتلقي.

لكن هذه العناصر ليست هي الوحيدة التي تعمل على هذا التآلف والانسجام؛ فهناك مؤثرات إيقاعية أخرى تُلزمها جوانب فنية أخرى قد لا تتصل اتصالاً مباشراً بالإيقاع الخارجي ولكن يمكنها أن تتقاطع مع الجانب البلاغي. وسنحاول التركيز على دور الموازنات الصوتية التي هي جزء من البديع في تشكيل بنية الإيقاع في الخطاب الشعري من خلال قصيدة "يا قبر".

ولبلوغ الموازنات الصوتية ينبغي لنا أن نبدأ من علم البلاغة، الذي هو من "العلوم التي تتحرى الصحة والحسن في كلام العرب شعره ونثره من حيث المعاني والألفاظ في علاقاتها ومواقعها من الكلام"[28]. وفي هذا المعنى يقول الجاحظ: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[29].

يتضح لنا من هذا الكلام أنّ البلاغة هي العلم الذي يهتم بالرابط الذي يترجم المعاني إلى ألفاظ تدل عليها، وفي طريقة اختيار ألفاظ معينة للتعبير عن المعاني المراد استحضارها يكمن الجانب الفني، وكما هو معروف أن البلاغة من العلوم التي أوْلوا لها اهتماماً في الدراسة منذ القديم، وذلك نظرا للدور الذي تؤدّيه أقسامها "المعنى والبيان والبديع" في بهاء وتزيين وزخرفة الخطاب الشعري والنثري على السواء، لكن ما يهمّنا أكثر في دراستنا هذه هو الموازنات الصوتية الناتجة عن بعض أصناف البديع، وما تبقيه من لمسات جليّة في تشكيل بنية الإيقاع الشعري.

والموازنة كمصطلح معروفة منذ القديم في البلاغة، فهو أساسي بالبناء الصوتي للكلام؛ وقد تعددت في تعريفه اختلافات القدماء، إلا أن الموازنات الصوتية في الاصطلاح الحديث هي: "الموازنة بين طرفين يتناظران كلياً أو جزئياً في عناصر تكوينهما الصوتي"[30]. وتشمل "توازن الصوائت وتجانس الصوامت وما تركّب منهما"[31].

وتكتمل الصورة الإبداعية في تحقيق تفاعل دلالي بين الألفاظ الموسيقية ويكون هذا التحقيق إلزامياً، كما أن الكم الموسيقي يحمل تجانس الحروف وتوازنها في ظواهر كالسجع والجناس، كما لا يقتصر على الجرس الصوتي، وفي اكتمال الصورة الإبداعية يقول عبد القاهر الجرجاني إنها: "أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[32]. وأطلق ابن رشيق على هذه الظواهر اسم الحُلي، فقال عنها: "وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ

تُستحسن، ونكت تُستظرف مع القلة وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة....ولا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خالياً مغسولاً من هذه الحلي فارغا"[33].

من هذا نخلص إلى أن الموازنات الصوتية هي بهاء وتزيين للألفاظ من حيث الجرس الموسيقي بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل هذا الجرس الموسيقي. والقدماء لم يكونوا يقيمون وزنا للظواهر البديعية باعتبارها عنصراً إيقاعياً في الشعر، وكان "اعتقادهم الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنميق"[34]. فالموازنات الصوتية من العناصر التي توفر الانسجام الإيقاعي الذي يولّد المتعة والإطراب للمتلقي.

حضرت الأصوات المجهورة بوضوح في الأبيات وأحدثت انعكاسا لافتا لمعاني الاشتياق لصاحبه إمام النهضة الإمام "ابن باديس" والاعتزاز التي سادت القصيدة، ومثال ذلك حرف (الراء) والذي تكرر كثيرا؛ خاصة وأنه روي القصيدة، فالراء صوت لثوي مكرر، بين الشدة والرخاوة، مجهور[35]، وقد أشاع جوّا موسيقيا مميزا بصفته التكرارية التي لا توجد في غيره من الأصوات، والتي يوحي جرسها بمعاني العظمة التي حملتها الكلمات، وقد زاد من وضوحها وموقعها الثابت من العروض والضرب، فأصبحت من الأصوات الطاغية التي يمكن ان نحسها في القصيدة.

الأصوات المجهورة غالبا ما تعطي دلالات إضافية بالقوة والثبات، وتشكل بصفاتها الصوتية داعما هاما للإيقاع الذي يصاحب هذه المعاني وتشارك أيضا في تشكيلها ووصولها إلى المتلقي بهذه الصورة.

- **الجناس:**

لغة: مأخوذة من الجنس" وهو كل ضرب من الشيء أو الناس أو الطيور، والجمع أجناس وجنوس، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس."[36]

اصطلاحا: "سمي كذلك التجنيس والتجانس والمجانسة، ومعناه أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناه مختلفا"[37].

وينقسم الجناس إلى قسمين: جناس تام وجناس غير تام(ناقص).

الجناس التام: وضابطه أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وعددها وهيئتها،

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0// / 0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0/0// / 0/ /0// / 0/ /0/0/

متْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ متْفاعــــلن متْفاعــلن متفاعلْ

هذا ابن باديس الإمام المرتضى عبد الحميد إلى حماك يصير

0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

بعث الجزائر بعد طول سباتـها فالشعب فيها بالحياة يصـــير

0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0/0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلْ

ولا نرى في الجناس الذي أتى به محمد العيد الكلفة؛ لأن الجناس الذي ظهرت فيه الكلفة لا فائدة فيه كما قال ابن رشيق، أمّا ما فيه إبداع وحدة موسيقية متكاملة تشهد على قدرة اللغة الفنية في توصيل الأفكار فقد صورها محمد العيد بصورة تحمل القدر الكبير من الاستيفاء لدى المتلقي، بمعنى أن المتلقي لما يسمع التجنيسات يحس بنوع من الإيقاع الجميل البناء الذي أراد الشاعر أن يظهره لدى السامع، فيرتاح القارئ أو السامع لهذا الكلام دون اضطراب في الأذن فيستسيغه المتلقي، فنجد الجناس في هذه القصيدة: في البيت الأول: عبير، خبير فهي جناس ناقص، وفي البيتين الثاني والرابع: يصير؛ بصير أيضا جناس ناقص،

شكل الجناس في هذه الأبيات تموّجا موسيقيا مميزا، خلقه التماثل الصوتي للألفاظ مع اختلافها في المعنى: (عبير، خبير)، (يصير، بصير)؛ حيث تكرّرت معظم الحروف في طرفي كل مثال، وقد سمح هذا التكرار بتكثيف جرس الأصوات، وإبراز التفاعل بين الكلمات، هذا التفاعل لا يتم بمعزل عن المعنى الذي يريده الشاعر، وعن حالته النفسية في لحظة ميلاد القصيدة. والحقيقة أن الشاعر يشعر ببعض الطرب إزاء أبيات كهذه، عندما ينظر إلى تباين المعاني وتشابه المباني، ورغم ما يبدو عليها من تصنع؛ إلا أن هذا لا يُنقص من ملكة الشاعر ومقدرته على نسج الكلام بهذه الطريقة، حيث يتضاعف الثراء الموسيقي إلى درجة قلّما نجدها بهذا التركيز في الشعر.

وفي الأبيات صورة دلالية ظريفة زادها حسنًا النغم الإيقاعي الذي خلّفه التماثل الصوتي بين طرفي الجناس.

بالإضافة إلى ما تولده هذه التجانسات من نشاط عقلي؛ فهي تحمل أيضا ميزة إيقاعية خاصة تضفي جمالا واضحا على الأبيات، مما يجعلنا نقول: إن الشاعر لم يقصد بهذه التجانسات مجرد الزخرفة اللفظية بقدر ما خلق إيقاعا جميلا وموسيقى لطيفة، تظافر في صنعها وقع الألفاظ صوتيا ودلاليا.

ويمكن أن نقول: إن محمد العيد آل خليفة قد وُفق في استعمال هذا اللون من الموازنات الصوتية في تجسيد صورة الإيقاع في الشعر، مع العلم أن الشاعر لم يوظف الجناس في قصيدته -وفي ديوانه- بشكل مكثّف، فجاءت معظم الجناسات بشكل تلقائي

- **التكرار:**

لغة: الكرار في اللغة من "كرر، انهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا، وكرّ عليه كرّا بعدما فر، وهو مكرّ مفر، وكرار وفرار، وكررت عليه الحديث كرّا، وكرر على سمعه كذا، وتكرر عليه"[38].

اصطلاحا: "هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه"[39].قال ابن رشيق: "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو دون المعاني في الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه."[40]

ولاستخدام التكرار شروط لابد منها؛ وقد وضعها ابن رشيق في قوله: "لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب، أو على سبيل التنويه به...إن كان في مدح."[41]

ما نخلص إليه من القولين السابقين هو مغزى الجدوى من وجود التكرار في تصوّر ابن رشيق، الذي يبدو فيها الإدراك الإيقاعي الذي يخلقه تكرار الأصوات من خلال الألفاظ وما في ذلك من موسيقى، يبدو غير واضح، والأكيد أن سبب ذلك هو أن مفهوم الإيقاع لم يكن قد تكوّن بعد في عهد ابن رشيق، وأن موسيقى الشعر بمفهومها الحديث لم تكن قد انفصلت بعد عن علوم أخرى كالعروض والبلاغة وعلم الأصوات وغيرها في ذاك الوقت.

كما أن التكرار هو عنصر أساسي من عناصر الإيقاع الشعري، وهو من الموازنات الصوتية التي تساعد وتسهم في تقوية البنية الموسيقية، ولهذا قيل: "وهل الإيقاع إلا تكرارًا؟"[42]

إضافة لذلك أيضا ما للتكرار من دوره في الإثراء الإيقاعي، فهو يملك قدرة كبيرة على التوكيد وتقرير المعنى في النفس، ويتم ذلك باتحاده مع الحالة النفسية، وتجربته الفنية التي "تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار وتسهم في توجيهه وتأثيره"[43] إذ يشكّل متنفسا للشاعر وللشعور الذي ينتابه على السواء ايجابا (فرح، إعجاب، فخر...)؛ وهذا ما نجده في قصيدة "يا قبر" فقد كرر اسم الإمام مرتين ولقبه بالإمامة مرة واحدة، وباسم أبيه كلها تدل على شخص واحد ألا وهو عبد الحميد بن باديس؛ وهذا نمط من أنماط التكرار الهندسي وهو تكرار عبارة ما في بداية عدد من أبيات القصيدة، فهذا التكرار ينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة، فهذا التكرار فضلا عن كونه منظما لهندسة القصيدة؛ إذ يحدد معانيها بدقة، فهو أيضا موحد لجميع المعاني التي تحتويها، وبشكل تدرّجي متتالي، حيث تتعالى مكانة الإمام ابن باديس الذي يصفه بالإمام المرتضى، والعالم الفذ الذي كان للعقول منيرا، عكسه التكرار بالتحيّة متشكلة من طرفين، الأول مركزي يتضمن اللفظة المكررة "هذا ابن باديس"، والثاني متصل به معبّر عنه،

ويتضمن الأبيات المتتالية. فقد وفق محمد لعيد في هذا التكرار بالوصف والذكر لمناقب الإمام الجيّدين.

كذلك تكرار حرف الباء الذي هو من الحروف الشفوية والياء الممدودة، اللتان تدلان على طول نفس الشاعر والحنين للإمام.

ويمكن القول أن محمد العيد قد نوّع في استخدام التكرار (التكرار اللفظي والتكرار المعنوي) وفق ما يتماشى مع أفكاره وحالته النفسية، وقد كان له الأثر الإيقاعي المرجو في أغلب الأحيان، كما يمكن أن نلحظ نوعا من التوافق بين أفكاره الخاصة بالتكرار.

- **التصريع:**

"هو أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويّه وإعرابه"[44]. ويقول عنه ابن رشيق: " هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[45].

كما أن لكل شيء سببا؛ فللتصريع سبب هو "مبادرة الشاعر القافية ليُعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّع في غير ابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة...وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرّعوا في غير موضع تصريع...وهو دليل على كثرة المادة"[46].

والتصريع عادة يكون في البيت الأول من القصيدة؛ فقد جاءت قصيدة "يا قبر" مصرعة؛ يقول الشاعر:

يا قبر طبت وطاب فيك عبير هل أنت بالضيف العزيز خبير؟

0/0/// /0/ /0// / /0/ /0/0/ 0/0/// /0/ /0/0/ /0/ /0/0/ 0/0/// /0/ /0/0/

متْفاعـلن متفاعـــلن متفاعلْ متْفاعـلن متْفاعـــلن متفاعلْ

ما نلْحظه هو أن التصريع جاء كاملا تاما وذلك بين عروض البيت وضربه وهو ما جاء به في القصيدة إلا لنبين ما للتصريع من وقع موسيقي، وما يعطيه من طاقة إيقاعية إضافية للأبيات الذي انعكس إيجابا على النماذج وبطبيعة الحال على الديوان. وبخاصة عندما يتحقق التوازن في البيت المصرع على المستوى التركيبي، هذا الانسجام بين الصدر والعجز إيقاع موسيقي.

أكثر ما يهمنا في التصريع هو طابعه السجعي الموسيقي الذي يولد كمّا ملحوظا من الموسيقى في الشعر، يكون أساسه تماثل الضرب والعروض في الروي والوزن والحركة الإعرابية.

هذه القصيدة تمثل ما للتصريع من وقع موسيقي، وبخاصة عندما يتحقق توازن المصراعين على المستوى التركيبي، كما هو ظاهر أعطى طاقة إيقاعية إضافية للأبيات انعكست بالإيجاب على القصيدة.

لا يختلف اثنان في الكمّ الموسيقي الذي يحمله تجانس الحروف وتوازنها في ظواهر كالجناس والتكرار والسجع والتصريع وغيرها، ولا يقتصر الأمر على الجرس الصوتي، بل ينبغي أن يتحقق تفاعل دلالي بين هذه الألفاظ الموسيقية لكي تكتمل الصورة الإبداعية.

إن الموازنات الصوتية في قصيدة "يا قبر" لمحمد العيد وحتى في ديوانه لم تأت بالوفرة، ولكنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، ولعل زهده في استعمالها يرجع بشكل أساسي إلى طبعه العام الذي يحبذ الابتعاد عن التكلف والتصنع.

- الخاتمة:

يبدو لنا حرص محمد العيد في تخير الوزن وإبراز خصائصه الإيقاعية التي تخدم الغرض، استعمل محمد العيد كافة العناصر العروضية المتاحة لإثراء إيقاع شعره معتمدا على موهبته الشعرية، يتجلى ذلك في اختياره للوزن، ويُحسب له بوضوح ابتعاده عن الزحافات القبيحة وربما نستطيع القول حتى الصالحة منها إلا ما ندر.

إقرارنا بأن محمد العيد قد أولى اهتماما كبيرا بالقافية باعتبارها ترنيمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة متجددة، وقد تمكّن من توظيفها لخدمة غرض شعره، مع تخييره الحسن لحرف الروي، كل ذلك أسهم في تشكيل إيقاعها وإثراء العناصر الموسيقية، وهذا ما يسعى إليه كل شاعر لأهمية القافية في الكيان الموسيقي للشعر.

وما يمكننا قوله عن الموازنات الصوتية في ديوان محمد العيد آل خليفة أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، وهذا الكمّ المقبول من الموازنات الصوتية راجع أساسا إلى البيئة والطبيعة التي عاشها الشاعر مما جعله يجتنب التصنع والتكلف ويأتي به هكذا على العفوية دونهما، وقد استغل محمد العيد بعض الظواهر البديعية في تجميل موسيقى شعره، من خلال الموازنات الصوتية التي تحملها، رغم عدم تركيزه على جانب الأثر الصوتي لها.

- قائمة المصادر والمراجع

1) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد فرهود، دار القلم، حلب، ط1، 1997.
2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975.
3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، مشأة المعارف، القاهرة، ط3، دت.
4) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.
5) أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1981.

6) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
7) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.
8) أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، 2005.
9) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس،دط،1984.
10) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997/1996.
11) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2006.
12) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989.
13) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998.
14) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1974.
15) محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعبية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001.
16) محمد العيد آل خليفة، الديوان، موفم للنشر، الجزائر، 2010.
17) محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
18) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.
19) محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994.
20) محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.
21) محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991.
22) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.

23) منير سلطان، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004.

24) موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط4، 1994.

25) الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

- التعليقات الختامية

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة وزن، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000. ص218.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1981، ص263.

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1974، ص134.

[5] أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، 2005، ص242.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

[7] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث،الدار العربية للكتاب، طرابلس،دط،1984، ص82.

[8] الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2006، ص36.

[9] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، مشأة المعارف، القاهرة، ط3، دت، ص53.

[10] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص173،174.

[11] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ص302.

[12] محمد العيد آل خليفة، الديوان، موفم للنشر، الجزائر، 2010، ص 474.

[13] ابن منظور، لسان العرب، مادة زحف.

[14] فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998، ص25.

[15] ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمر.

[16] محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص28.

[17] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص119.

[18] ابن منظور، لسان العرب، مادة علل.

[19] موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، 1994، الجزائر، ص33.

[20] ابن منظور، لسان العرب، مادة قطع.

[21] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص129.

[22] ابن منظور لسان العرب، مادة قفو.

[23] الخليل بن أحمد، العين، ج3، مادة قفا، ص420.
[24] ابن رشيق، العمدة، ص243.
[25] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص133.
[26] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975، ص273.
[27] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997/1996، ص131.
[28] محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991، ص5.
[29] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص115.
[30] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعبية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001، ص21.
[31] المرجع نفسه، ص137.
[32] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2006، ص17.
[33] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص465-466.
[34] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد فرهود، دار القلم، حلب، ط1، 1997، ص189.
[35] مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص101.
[36] ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس.
[37] محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، ص109.
[38] ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر.
[39] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ص182.
[40] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص697.
[41] المرجع نفسه، ص697.
[42] منير سلطان، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004، ص218.
[43] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص192.
[44] محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994، ص48.
[45] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص277.
[46] المرجع نفسه، ج1، ص278.

أنماط الشّخصيّات في القصّة القصيرة جدّا مجموعة: "مسافات" لسمير أحمد الشّريف" أنموذجا.

Character styles in the very short story Group:" distances" by Samir Ahmed Sharif As a model

د . لزهر ساكر

قسم اللّغة العربيّة وآدابها- جامعة محمد بوضياف - المسيلة (الجزائر).

مخبر الشّعرية الجزائريّة

Zouhir-adab@live.fr

تاريخ الإيداع: 2020/04/26 تاريخ القبول: 2021/04/25 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى دراسة أنماط الشّخصيّة في القصّة القصيرة جدّا وتحليلها من خلال مجموعة: "مسافات" للقاصّ الأردني «سمير أحمد الشّريف» كونها تحتوي على عدّة أنواع تناط بها وظائف مختلفة، أثّثت فضاء نصوص المجموعة القصصيّة وحرّكت أحداث السّرد المتخيّل ليقود الحكاية بشكل مباشر نحو النّهاية؛ لذا ارتأينا أن نبحث عن هذه الأنماط ونقوم بتحليلها، ومن بينها: الشّخصيّة الفاعلة، والمساعدة، والمعيقة، والمكمّلة ...الخ.

ومن خلال ما سبق، نطرح جملة من الإشكاليّات وهي: ماهي أشكال الشّخصيّات التي تجلّت في مجموعة: "مسافات" للقاص: «سمير أحمد الشريف»، وماهي أهم الوظائف التي جسدتها هذه الشخصيات ؟

الكلمات المفتاحيّة: القصّة القصيرة جدّا، الشّخصيّات، الأنماط، الوظائف، السّرد.

Abstract:

The article aims to study and analyze personality patterns in the very short story through a group: "distances" for the Jordanian storyteller: "Samir Ahmed Sharif" because it contains several types assigned to it and different functions, has influenced the space of the texts of the anecdotal group and moved the events of the imaginary narration to lead the story directly towards the end, so we wanted to search for these patterns and analyze them, including the active, helpful, obstructive, complementary character…etc.

Through the foregoing, we present a number of the following problems,

"what are the forms of personalities that were manifested in the group: "distances" for the storyteller "Samir Ahmed Sharif", and what are the most important functions that these characters embodied?

-**Keywords**: Very short story, characters, patterns, functions, narrations.

- مقدّمة:

تعدّ الشّخصية أحد العناصر الرّئيسة المؤثّثة لفضاء القصّة القصيرة جدّا، وأهمّ مكوّنات العمل القصصيّ، تتجلىّ عبر أفعالها الأحداث، وتتّضح الأفكار، وتتخلّق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصّة، تكون مادّة هذا العمل، فهي " مدار المعاني الإنسانيّة ومحور الأفكار العامّة..."[1].وتقود القصّة من "بدايتها إلى وسطها وصولا إلى نهايتها، بفعل حركة الأحداث"[2]؛ ولذا وقع اختيارنا على هذه المجموعة القصصيّة القصيرة جدّا الموسومة بـ: "مسافات" للقاصّ الأردني: «سمير أحمد الشريف» لما تحتويه نصوصها المكثّفة من أنواع الشّخصيّات التي صنعت الأحداث، واستثمرت في بناء الحكاية، و أضفت على المجموعة جماليّة متناهيّة.

- أولا: ماهية الشّخصيّة:

أ- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور:

"شَخْصٌ": الشّخْصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشِخَاص، فإنّه أثبت الشّخص أراد به المرأة، والشّخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد،تقول: ثلاثة أشْخُص، وكلّ شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه، وفي الحديث: «لا شخص أغير من الله» والشَّخيصُ: العظيم الشّخص والأنثى شخصيّة، والاسم الشِّخَاص، وشخص الرجل بالضم، فهـو شَخِيـصٌ، أي جسيم، وشخص بالفتح شُخوصا :ارتفع والشُخوص: ضد الهبوط، وشخص السهم يشخص شُخوصا، فهو شَاخص، علا الهدف، والشّخوص: السّير من بلد إلى بلد وشخص الرجل ببصره عند الموت، يشخص شخوصا: رفعه فلم يطرف مشتق من ذلك الكلمة في الفم، إذ لم يقدر على خفض صوته بها"[3].

ب- اصطلاحا:

تشتقّ كلمة الشّخصيّة في صيغتها الأجنبيّة من الكلمة اللاّتينيّة " (persona) وتعني القناع، أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثّل على وجهه، وذلك بغرض تشخيص دور الشّخص الذي يقوم بدور من أدوار الشّخصيّة، وإخفاء الواقع والحقيقة، وأمّا في صيغتها العربيّة فتشتقّ من الفعل "شخص "شخوص؛ أي ارتفع سواء الإنسان، أو غيره من الخصائص الفرديّة، أو الذاتيّة له، وهذا التعبير عن الشّخص ومزاجه "[4].

وتعرف أيضا بأنّها:

"المجموع الكليّ لتأثيرات الفرد في الجماعة، أوهي باختصار: فكرة الآخرين عنك"[5].

ويعرّفها الدّكتور «نبيل الشّاهد حمدي» بأنّها: "عمود القصّة المتين، وأساسها القويم، بها يُبنى الحدث ويُعرف، ومنها يُفهم الزّمان ويُكشف، يرى من وجودها المكان، وعلى أساسها تصطرع الأفكار والإيديولوجيات..."[6].

- ثانيا: أنماط الشّخصيّة:

نوجز بعض أنماط الشّخصيّات الفنّية في القصّة كما يلي:

1- الشّخصيّة الرّئيسة:

هي الشّخصية التي "تتمحور عليها الأحداث والسّرد" [7]، يختارها السّارد في القصّة، أو الرّواية، لتمثّل وفق ما أراد التّعبير عنه من أفكار وعواطف ...إلخ.

2- الشّخصيّة المساعدة:

هي الشّخصيّة التي "تشارك في تطوّر ونموّ الحدث القصصيّ، وبلورة معناه، حيث تسهم في تصوير الحدث، حيث إنّ وظيفتها أقلّ أهمية من وظيفة الشّخصية الرّئيسة"[8].

3- الشّخصيّة المعارضة:

تمثل هذه الشّخصيّة "القوى المعارضة في المتن القصصي، حيث إنّها تقف في طريق الشّخصية الرّئيسة أو الشّخصيّة المساعدة، وتسعى جاهدة لعرقلة مساعيها، وهي شخصيّة قويّة، ذات فاعليّة في القصّة، وفي بنية الحدث الذي يعظم شأنه كلما اشتدّ الصّراع فيه بين الشّخصيّة الرّئيسة والقوى المعارضة"[9].

4- الشّخصيّة الدّيناميّة:

هي الشّخصيّة الّتي "تعطي الحدث انطلاقته الدّيناميّة الّتي يطلق عليها "سوريو" القوّة التّيمائيّة، وهي الشّخصيّة التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النّهاية" [10].

وتنعدم الملامح الفرديّة للشّخصيّة"بسبب التّكثيف الشّديد، فهي مستلبة الهويّة غير محدّدة؛ أي أنّها مجرّد أطياف تتخلّى عن وجودها بالمعنى المألوف، ويحلّ محلّ بنيتها عالم يتمظهر في فضاءات تقرّبها من قصيدة النّثر"[11].

ثالثا: الهويّة السّرديّة للقصّة القصيرة جدّا:

1- إشكاليّة المصطلح والمفهوم:

أ- إشكاليّة المصطلح:

المصطلحات الّتي أطلقها النّقاد والدّارسون عن مفهوم القصّة القصيرة جدّا عديدة ومتنوّعة، وذلك كحال أي مفهوم جديد، نروم القبض على ماهيّته، ومدلوله الدّقيق، وقد جاءت هذه المصطلحات بمفاهيم متنوّعة نذكر بعضها كما يلي:

"القصّة القصيرة جدّا، القصّة الومضة،القصّة اللّقطة،القصّة القصيرة للغاية،القصّة المكثّفة،الصّورة الكبسولة،القصّة البرقيّة، اللّوحة القصصيّة،الصّورة القصصيّة،النّكتة القصصيّة....

ومن المعروف أنّ الأكثر استعمالا وشيوعا بالنّسبة لهذه المصطلحات، والمصطلحات الأخرى هو مصطلح (القصّة القصيرة جدّا) الذي أثبت نفسه كأبرز المصطلحات وأكثرها دلالة بما تضمّنه من دلالات فنّية ونقديّة، ويعدّ المصطلح الأكثر استعمالا؛ إذ يؤكّد على سمتين رئيستين هما: القصصيّة، والقصر الشّديد"[12].

ويدعو الدّكتور جميل حمداوي إلى التمسّك بهذا المصطلح، مبيّنا سرّ تفضيله بقوله: "وأحسن مصطلح أفضّله شخصيّا، وذلك لإجرائيّته التّطبيقيّة والنّظريّة- وأتمنّى أن يتمسّك به المبدعون، وكذلك النّقاد والدّارسون- هو مصطلح: القصّة القصيرة جدّا"؛ "لأنّه المقصود بدقّة، مادام يركز على ملمحين أساسيّين لهذا الفنّ الأدبيّ الجديد، وهما: قصر الحجم، والنّزعة القصصيّة "[13].

ب- إشكاليّة المفهوم:

تعدّ القصّة القصيرة جدّا "جنسا أدبيّا حديثا، تمّ استنباته في التّربة العربيّة المعاصرة عن طريق المثاقفة مع الغرب والاستفادة من السّرد العربي القديم"[14] والدّراسات النّقدية في مجال القصّة القصيرة جدّا تبيّن لنا أن تصوّرات النّقاد والدّارسين العرب – عند تعبيرهم عن مفهوم القصّة القصيرة جدّا- تختلف من تعريف إلى آخر، وسنعرض جملة من تلك التّعاريف التي حاولنا الإمساك بماهيتها، وتبيان خصائصها ومقوّماتها، لنخلص إلى تقديم صورة واضحة عن مفهوم القصّة القصيرة جدّا.

يعرّف الدّكتور النّاقد «جاسم خلف إلياس» القصّة القصيرة جدّا بقوله:

"ليست القصّة القصيرة جدّا جنسا عربيّا قائما بذاته، يؤسّس نفسه بنفسه، وإنّما هو نوع أدبيّ فرعيّ له أصول يتّكئ عليها، ويستمدّ وجوده منها كالنّادرة، والطّرفة، والخبر والأسطورة والخرافة، والحكمة، والمثل والحكاية الشّعبية والمقامة وغيرها بتأثيث سردي يقترب أو يبتعد بحسب قدرة القاص على ذلك"[15].

أمّا «محمد محي الدّين مينو»، فيعرّفها بكونها:

"حدث خاطف لبوسه لغة شعريّة مرهفة وعنصره الدّهشة والمصادفة، والمفاجأة والمفارقة... وهي قصّ مختزل وامض يحوّل عناصر القصّة من شخصيّات وأحداث وزمان ومكان إلى مجرّد أطياف، ويستمدّ مشروعيّته من أشكال القصّ القديم كالنّادرة، والطّرفة والنّكتة.."[16].

كما يعرّفها الدّكتور «يوسف حطيني» مستنبطا تعريفها من خلال أركانها وتقنيّاتها فيقول: هي "جنس سردي قصير جدّا يتمحور حول وحدة معنويّة صغيرة، ويعتمد الحكائيّة والتّكثيف،

والمفارقة، ويستثمر الطّاقة الفعليّة للّغة ليعبّر عن الأحداث الحاسمة، ويمكن له استثمار ما يناسبه من تقنيّات السّرد في الأجناس الأخرى" [17].

ويحاول الدّكتور «جميل حمداوي» تعريفها من خلال رصد جملة من السّمات والخصائص الفنّية التي تمتاز بها حيث يقول:

"القصّة القصيرة جدّا جنس أدبيّ حديث يمتاز بقصر الحجم والإيماء المكثّف والنّزعة القصصيّة الموجزة، والمقصديّة الرّمزيّة المباشرة، وغير المباشرة، فضلا عن خاصيّة التّلميح والاقتضاب، والتّجريب والنّفس الجملي القصير الموسوم بالحركيّة والتّوتر وتأزّم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار..." [18].

هذه بعض التّعاريف التي رصدناها من بعض النّقاد العرب لفنّ القصّة القصيرة جدّا، والتي أضحت جنسا أدبيّا سرديّا له أركانه وتقنيّاته المتعدّدة، فأغلب الدّراسات تقرّ أن "القصّة القصيرة جدّا نوع أدبيّ حديث، ظهر في العقود الأخيرة من القرن السّالف، وتطوّر بشكل ملحوظ في بداية الألفيّة الثّالثة "[19].

رابعا: أنماط الشّخصيّات في مجموعة: "مسافات":

إن اختيار الشّخصيّة في القصّة القصيرة جدّا، يعتمد على طبيعة الأحداث، وعلى الرغم من أن القصّة القصيرة جدّا تتّسم بخاصيّة القصر الشّديد، فالقاصّ "سيتجاوز الطّريقة النّمطية؛ أي التطور السّببي إذ يتدرج القاص بعرض حدث قصته من المقدمة إلى العقدة فالنهاية"[20]، إذ يشرع القاصّ بعرض حدث قصّته من لحظة التّأزّم، وحدثها غالبا ما تظهر فيه شخصيّة واحدة، ونادرا ما قد تظهر معها شخصيّة مساعدة إذا لم تنعدم، وقد تظهر شخصية معارضة؛ وهي شخصيّة قويّة ذات فاعليّة في القصّة، وفي بنية حدثها الذي يعظم شأنه كلما اشتدّ الصّراع فيه بين الشّخصيّة الرّئيسة والقوى المعارضة ..."[21].

وفي هذه المجموعة القصصيّة، نحاول البحث عن أنماط الشّخصيّات المختلفة التي جسّدها الرّاوي في نصوصه.

1- الشّخصيّة الفاعلة:

هي الشّخصيّة التي تقوم بالحدث الأساسي أو الأحداث الأساسيّة لتقود الحكاية نحو النهاية[22]، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصّة "براءة": " تنحنح، حك لحيته الخيط على صفحة وجهه وهو يدلي ببيانه الصّحفي: بعت على إشارات المرور، جمعت العلب الفارغة، تاجرت بالكتيبات والمساويك وزجاجات العطور على أبواب المساجد بأثمان مضاعفة، فهل أكون مارست التجارة بالدين؟" [23].

يجسد لنا الرّاوي في هذا النّص الشّخصيّة الفاعلة التي فعّلت مجريات الحكاية، وقامت بالحدث الرّئيسي، فتبرز فاعليتّها من خلال أفعالها وأقوالها وحركاتها داخل المتن السّردي القصصي، فالرّاوي صوّر لنا هذه الشّخصيّة المرموقة التي تصطاد في الماء العكر، بتمويهها للحاضرين من المواطنين البسطاء، بغية جمع أكبر عدد من الأصوات المزوّرة؛ للفوز بالانتخابات عن طريق التحايل السّياسي الذي تمارسه هذه الفئة من المنتخبين، وعليه فقد وفّق الرّاوي في تجسيد فاعليّة شخصيّته من بداية القصّة إلى نهايتها من خلال تسلسل أحداثها السّردية، ومقوّماتها الحكائية.

كما نجد أيضا في قصّة:" "بكاء": "ذات ولَه ألحّت أن يختار لها من أغاني العاشقين، لم يخب ظنها، قدم لها شريط" الطفل في المغارة وأمه مريم وجهان يبكيان" [24].

يبيّن لنا الرّاوي شخصيّة العاشق المتيّم بحبيبته من خلال حركاته، وتصرّفاته، وأفعاله داخل المتن القصصي، ومنه فقد رسم السّرد معالمها، كونها احتلّت مساحة أكبر في القصّة، إذ يجسّد الرّاوي مسار شخصيّته بداية من تعرّفه على خليلته، التي ارتأت أن يهدي لها أغنية رومانسية، فلم يخب ظنها، وأهداها شريط غنائي للمطربة فيروز " الطّفل في المغارة .." وهو ما يظهر فاعليّة شخصيّة العاشق المتفرّد في هذه القصّة من خلال أفعاله وأقواله وحركاته...

2- الشّخصيّة المساعدة:

تؤدي هذه الشّخصية دورا مهما في القصّة، فهي " تشارك في تطور ونموّ الحدث القصصي، وبلورة معناه، حيث تسهم في تصوير الحدث؛ لأن وظيفتها أقلّ أهمية من وظيفة الشّخصيّة الرّئيسة"[25].

ومن أمثلة الشّخصيّة المساعدة ما نجده في قصّة:" رفض": المرأة التي أكتبها لم يعجبها حال النّص المائل، تمردت، صرخت، وقفت محملقة بعيون تنفث غضبا، سمعت الكثير من تقريعها قبل أن تنسلّ من بين الحروف وتمسك بالقلم وتكتب نهاية تليق بها"[26].

يبين لنا الرّاوي في هذه القصّة شخصيّته الفاعلة، وكذا شخصية" المرأة" التي لم يرقها أسلوب نصّه المكتوب، فلجأت إلى حيلة أدبيّة؛ وهي الهروب من بين الحروف والإمساك بالقلم وكتابة ما يحلو لها وما يعجبها من عبارات رائقة ... دونتها أناملها لتكون نهاية مشرقة تليق بها فالرّاوي وهو الشّخصيّة الرّئيسة في القصّة، وبمبادرة موفّقة من المرأة التي ساعدته لقيادة الحكاية نحو منتهاها بفعل حركاتها، وأفعالها اللّتين أتقن السّرد المتخيّل رسمها فنّيا و رؤيويّا.

كما نجد في قصّة" صداقات": سكت الإمام بين الخطبتين، استغلّت الأحذية الفرصة لتطمئن عن أحوالها عندما بدأ الخطيب الدعاء، تمنت هي الأخرى أن يعود أصحابها الجمعة القادمة لتستأنف تواصلها"[27].

يسرد لنا الرّاوي في هذه القصّة شخصيّتين هما " الإمام" الذي يقوم بدور الشّخصيّة الفاعلة، ورمزيّة " الأحذية" أو ما يعرف بتقنيّة الأنسنة؛ التي صوّرت إيحاءات متميّزة للقصّ، وأضفت شيئا من الطّرافة عليه ..[28] ف"الأحذية" بوصفها حاملا دلاليّا يحيل إلى (جموع المصلين) تفرح وتتواصل مع بعضها مثلها مثل الإنسان، حيث حركت مجريات الحكاية عبر تسلسل أحداثها السّردية المكثّفة، وقد ساعدت الشّخصيّة الرّئيسة لتوجيه الحكاية وتطوّرها ونموّها ومن ثمّة الوصول إلى منتهاها عن طريق التّواصل فيما بينها، مما أضفى على النّص جماليّة متناهيّة جدّا.

3- الشّخصيّة المعيقة:

تمثّل هذه الشّخصيّة "القوى المعارضة في المتن القصصي، وتقف في طريق الشّخصيّة الرّئيسة أو المساعدة لعرقلة مساعيها، وهي شخصيّة قويّة ذات فاعليّة في القصّة، وفي بنية الحدث أيضا، الذي يعظم شأنه كلما اشتدّ الصّراع فيه بين الشّخصيّة الرّئيسة والقوى المعارضة "[29].

ومن أمثلة الشّخصيّة المعيقة ما نجده في قصّة "اعتراض": تجمّع الممثّلون على الخشبة يحيّون جمهور هم الّذي صفّق لهم بإعجاب، قبل أن تتحرّك ستارة الإغلاق ظهر شكسبير محتجّاً: لقد شوّهتم نصّي"[30].

يبيّن لنا الرّاوي في هذا النّص المكثّف دلاليّا كل من الممثّلين الّذين اقتبسوا مسرحيّة "شكسبير" وهمّوا لأداء أدوارها على خشبة المسرح دون مراعاة مضمون المسرحيّة الحقيقي من جانب الأدوار و تقمّص الشّخصيّات وغيرها مما جعل الرّاوي عبر المتخيّل السّردي للقصّة يكشف تمرّدهم المسرحي، وذلك ببروز شخصيّة "شكسبير" المعيقة، وهو ما أدى إلى عرقلة وصول الممثلين الفاعلين إلى مبتغاهم (نجاح المسرحيّة)، حيث وقف على النّقيض من مشروعهم المزيف، و ثبّط مسارهم إلى قيادة الحدث نحو النّهاية.

كما نجد في قصّة "محاولة": " ظلّ الغصنان يحاولان أن يتصافحا في الأعالي، غير أن مخبراً أمعن في قصهما شكّاً في ذاك اللقاء المريب"[31].

تحيلنا دلالات القصّة إلى أهميّة الصّلح في المجتمع العربي، ومحاولة التّواصل بين الشّعوب ومحاولة الصّفح ونبذ الأنانيّة والعداوة، إذ يحيل الرّاوي عن طريق صور الأنسنة " الغصنان" اللّذان يرمزان إلى رجلين يحاولان أن يتصالحا في مكان بعيد عن الأنظار، إلاّ أن أفول الشّر تصدّهما عن طريق " القصّ" و محاولة قطع علاقتهما وإعاقة لقائهما بعيدا .. فالرّاوي جسّد شخصيّة " المخبر" التي تحيل دلاليّا إلى العدوّ/ الظّالم الذي أعاق مسار الشّخصيّة الفاعلة

المتمثّلة في (الغصنان) نحو الغاية التي يصبوان إليها؛ وهي عمليّة التّواصل والتّصافح، وكذا قيادة الحكاية وأحداثها إلى النّهاية المرجوة.

4- الشّخصيّة المكمّلة:

من الشّخصيات التي وظّفها الرّاوي في نصوصه القصصيّة: الشّخصيّة المكمّلة التي لا تناط بها وظيفة حكائيّة، ولا تقوم بأيّ حدث، بل تنعكس عليها أفعال الشّخصيّات، أو تسهم أيضا في إكمال بيئة القصّ ...[32].

ومن أمثلة الشّخصيّة المكمّلة ما نجد في قصّة "صحو": "غداً لا بد آت، السّيارة، البيت الواسع، ضجيج الأولاد، النّقاشات الحادّة على توافه الأمور، غداً أودّع نظرات نساء الإخوة المتشفّية، وحقدهنّ الدّفين، غداً، تكون شهادتي العليا وما جمعته من رواتب وميراث حوافز لل...غداً....صحت على رنين هاتفها يعلن وصول رسالة جديدة"[33].

يصوّر الرّاوي في هذه القصّة التي يحضر عنصر السّرد المتخيّل فيها حضورا متميّزا، حيث نجد السّارد يستهلّ قصّته بتلك الأحلام والأماني التي تستبقها شخصيّة الفتاة وهي في نشوة أحلامها الورديّة، وككلّ فتاة تتوق إلى شراء سيارة فاخرة، وكذا بيت واسع، وفارس أحلام، وشهادة عليا تضمن لها عملا وراتبا مغريا،... و بينما هي قابعة في أحلام اليقظة، إذ تسقط عنها غشاوة الأفكار الخياليّة، وذلك بوصول رسالة من هاتفها.. و بذلك تستفيق فجأة وتعود إلى واقعها الحقيقي الذي سطّره لها القدر لتكمل مسيرتها في الحياة.. ومنه، فقد أسهم السّرد المتخيّل في القصّة إسهاما جليا، حيث جسّدت صورة "الهاتف" كحامل دلالي لإكمال القصّة فنيّا و رؤيويّا؛ وذلك للكشف عن الحقيقة التي يجب أن تدركها هذه المرأة لتعيش يومها؛ عن طريق الجدّ والعمل، وبعيدا عن كل الأوهام الكاذبة.

كما نجد في قصّة: "قهر:" ندّت من فم الطفل صرخة مكتومة، ووالده يضغط بكفّه الكبيرة على يده الطريّة، يجرّه من أمام المحل الذي تتزيّن واجهته بالألعاب دون أنْ ينتبه الطّفل للدّمعة التي انطلقت من عيني الأب محاولاً إخفاءَها "[34].

نجد في هذه القصّة شخصيّة الأب الفقير التي أسهمت في إكمال بيئة القصّ إلى النّهاية؛ حيث يروي السّارد في نصّه قمّة القهر الذي يعانيه الأب مواربا صرخاته المكبوتة بين جنبيه دون انتباه ولده له ولدموعه الفيّاضة التي يخفيها قهرا للوضع الذي آل إليه، وهو عاجز عن شراء لعبة صغيرة يحتضنها ولده بكل فرح، فتتجلّى لنا الشّخصيّة المكمّلة الذي يقودها"الأب" الذي أحسن الرّاوي توظيفها لإتمام سرده، وهو ما ينمّ عن رؤيا فنية، ودلالة عميقة المغزى.

5- الشّخصيّة الطّيفيّة:

ويقصد بها تلك الشّخصية التي يقتصر دورها على الحضور الطّيفي، في شكل أحلام أو تخيّل أو ذكريات عابرة، تسهم في تفعيل الأحداث وصناعة الحكاية ..[35].

ومن أمثلة الشّخصيّة الطّيفيّة ما نجده في قصّة :" أمل:" أمام الإشارة الضّوئية، امتلأ جيبي لأول مرة، فرحت، رأيتني في عيون الغابرين، على زجاج السيارات ، واجهة المحلاّت، فوق ابتسامات الأطفال، وحده وجه أمّي كان ضائعاً في الزحام"[36].

يبيّن لنا الرّاوي في هذه القصّة شخصيّة الرّجل الّذي كان يستقلّ سيّارته فرحا مسرورا على غير عادته، وهو يرى ذلك الحبور على وجوه المارة والبائعين، إلاّ أن وجها ملائكيّا كان ضائعا بين الوجوه؛ إنه وجه أمه؛ التي تمثّل شخصيّة طيفيّة في القصّة، وأسهمت في إتمام مهمّة السّرد المتخيّل التي ألفتها الشّخصيّة الرّئيسة، حيث أسهمت في تفعيل النّص وإضفاء جماليّة متناهية من بداية القصّة إلى نهايتها.

كما نجد في قصّة"دخّان": "بدأت الطائرة بالهبوط ألصق وجهه بالنّافذة، خفق فؤاده، هالته ملامحها تكبر في ناظريه ولم ير غير مقبرة تمتدّ، تتصاعد في سمائها أعمدة من دخان"[37].

يبدع الرّاوي شخصيّة طيفيّة متمثّلة في الرّجل الذي ظلّ ينتظر نزول الطّائرة، وهو ملتصق بزجاج نافذتها، وعندما حطّت الطّائرة في المطار، خفق قلبه شوقا لرؤية عشيقته.. لكن لم يتحقق له ذلك !! حيث رأى مقبرة واسعة وممتدة في سمائها أعمدة من دخان؛ وهي دلالة على تلك الأحلام المتبخّرة التي نسجت في السّماء وغيّبت عشيقته نحو وجهة مجهولة ..،حيث أسهمت شخصيّة الرّجل في تحريك الأحداث السردية وتفعيلها، وكذا صناعة شخصية حكائية طيفية متميزة .

6- الشّخصيّة الرّمزيّة:

إن الرّمز يطلق للنّفس العنان حتى تنطوي على ذاتها لسبر غورها، حينها يحرّرها من العامل المنطقي المتجمد إلى قوة أخرى لا تدرك قراءة اللاوعي إلا بها و تسمّى الحدس، [38]ومنه يزيد من مستوى التوتّر الأدبي والتأثّر النفسي للمتلقي، ويعمل على تقديم المتعة الجماليّة عن طريق إشاعة جو من المعاني الغامضة تمامًا التي يتمّ الوصول إليها شيئًا فشيئًا عن طريق إعمال المخيلة وتقليب النظر؛ لأنّ وظيفة الرّمز الأساسيّة أن يحتفظ بانتباهنا منصبًا عليه في الوقت الذي يشغل به حساسيّتنا بتغطية الفكرة وحجبها لمنعها من بلوغ منطقة الوعي الواضح[39]، ومن بين هذه الرموز؛ الرّمز الشّخصي الذي يقتلعه الأديب من حائطه الأول ليفرغه جزئيًا أو كليًا من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي عن الدّلالة ثم يشحنه بشحنة أو مدلول ذاتي نابع من التّجارب الخاصة [40].

لذا فقد حفلت المجموعة بهذا النوع من الشّخصيات الرّمزية الموحيّة، لتجعل القارئ يبحث عن شخصيّة، أو شخصيات أخرى تقابلها في الواقع أو في الخيال.

و من أمثلة الشّخصيّة الرّمزيّة ما نجده في قصّة " تحذير": "لعقت البقرة وجه وليدها بحنوّ هامسة...لا تنخدع بعنايتهم الزائدة فحليبي ولحمك هدفهم المنظور"[41].

يرصد لنا الرّاوي في هذا النّص القصصي شخصيّتين رمزيّتين هما "البقرة" و"العجل" الذي يعدّ ابنها، اللّذان وظّفهما الرّاوي في هذا النّص القصصي، "وبوساطته تبلغ قصّته " أكثر درجات الخيال ثراء ومن خلالها يعمد الإنسان المبدع إلى ابتكار اللّغة التي تعمل على تصوير الحقيقة الباطنيّة للوجود"[42] ومنه تحيل الشّخصيتان الرّمزيتان" البقرة" و"العجل" إلى طغيان السّلطة السّياسيّة واستبدادها لفئة الشعب الضّعيف، وذلك بغية تحقيق مآرب شخصيّة على حساب المصلحة العامّة، وتقابلها في الواقع شخصيّات بشريّة تحيل على عدة قضايا حسّاسة جدّا في المجتمع، فقد لجأ السّارد إلى تقنيّة الأنسنة ليحيل الأشياء والجمادات ... والحيوانات إلى حركات محسوسة ترمز إلى الكثير من التجلّيات السّياسية وكذا الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

كما نجد في قصّة "أمنيّة": "يحدث أن يتأخّر عامل النظافة، علبة العصير الفارغة تتنّهد مقهورة على قارعة الانتظار، تتمنى أن يأتيها ذلك العجوز قبل حلول الظلام ويضمها لمملكته"[43].

يصوّر الرّاوي في نصّه الشّخصيّة الرّمزيّة مستخدما تقنية الأنسنة "التي يوظّفها لبلورة رؤيته الإبداعيّة،و ذلك لإضفاء الصّفات الإنسانيّة على ما ليس كذلك، حاملة دلالات إنسانيّة معبرة .."[44] ف "علبة العصير" كحامل دلالي تحيل إلى شخصيّة إنسانيّة تتمثل في شخص معوز ومشرد، لا ملجأ له، ولا فراش يفترشه، وتبقى الأرض مستقرا له، يتوسّل المارة وعمّال النظافة للتكرّم عليه ببقايا طعام يسد به جوعه الملتهب، فيأبى بعض عمال النّظافة والمحسنين منهم للتصدق عليهم بما جادت به أيديهم من أموال أو صدقات وغيرها .. وهنا تصبح شخصيّات القصّة حوامل رمزيّة لدلالات متعدّدة وعميقة.

- خاتمة:

من خلال دراستنا لمجموعة "مسافات" للقاصّ الأردني «سمير أحمد الشريف» * خلصنا إلى مجموعة من النّتائج في كون المجموعة القصصيّة تستند لعدّة أنماط من الشّخصيّات، نذكرها فيما يلي:

-الشّخصيّة الفاعلة؛ التي وظّفها الرّاوي في العديد من نصوصه القصصيّة، بغية تحريك الأحداث السّرديّة المتسلسلة، التي تقود الحكاية إلى منتهاها.

- الشّخصية المساعدة؛ تعدّدت أمثلة الشّخصيّة المساعدة في نصوص المجموعة، حيث تنمو وتتطوّر بوساطتها الأحداث،وتناط بها عدة وظائف مع الشّخصية الرّئيسة والفاعلة منها: تفعيل الحكاية وأحداثها، وتصوير حركة الشّخصيات وأقوالهم وأفعالهم.

- الشّخصيّة المعيقة؛ وظّف الرّاوي عدة أنماط من هذه الشّخصية التي تعيق سير الحدث ومساره، مما يعرقل مسار الشّخصية الفاعلة للوصول إلى غاياتها في المتن القصصي، ورسمها في أحسن صورة، من خلال حركاتها وأفعالها ..

- الشّخصيّة المكمّلة؛ تسهم هذه الشّخصية في إكمال بيئة القصّ، واستعان بها السّارد في عدة مواضع من نصوصه، لتضفي على نصوصه ظلالا وارفة من الجمالية المتناهية.

- الشّخصيّة الطّيفيّة؛ تحفل العديد من نصوص المجموعة بشخصيّات طيفيّة؛ الغرض من توظيفها هو استرجاع الذّكريات الحالمة التي ترسمها الأحداث المتخيّلة عن طريق تقمص شخصيات خيالية، أبدع الراوي في تجسيدها فنيا و رؤيويّا.

- الشّخصيّة الرّمزيّة؛ فهي تحيل على الواقع الراهن الذي تعيشه البلدان العربية من استبداد السّلطة السّياسيّة، واستفحال الأمراض الاجتماعيّة التي لاتزال تنخر جسد المواطن العربي خاصة، كما وظّف تقنيات الأنسنة التي تعكس مختلف الصّفات الإنسانيّة المعبرة.

- تصوير الرّاوي عبر شخصيّاته العديد من الحقائق المضمرة، والقضايا الإنسانيّة والاجتماعيّة، والسّياسية التي تقمّصتها شخصياته المتخيّلة والتي أسهمت في عدة وظائف منها: تفشّي بعض السّلوكيات الإنسانيّة المشينة، وتسليط الضّوء على الكثير من القضايا كالاستبداد السّياسي، وتزييف الحقائق، وعرقلة عجلات التّنمية الاقتصاديّة،والبيروقراطيّة، والتّهميش، ...إلخ.

قائمة المراجع:

[1] صبحية عودة زعرب :غسّان كنعاني ،جماليّات السّرد في الخطاب الرّوائي ،دار مجدلاوي للنشر، ط1، عمان، 2005 ،

[2] جيرالد برانس، المصطلح السّردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003،.

[3] ابن منظور: لسان العرب (مادة: ش خ ص) دار صادر، ط3، مج 15 بيروت، 1992،

[4] حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الشّخصية، دراسة في علم الاجتماع النّفسي، مركز الإسكندرية للكتاب، د،ط، الإسكندرية، مصر، 2006.

[5] حلمي المليجي، علم النّفس الشّخصية، دار النّهضة العربية للطّباعة ، ط1، بيروت، 2003،.

[6] نبيل الشّاهد حمدي، بنية السّرد في القصّة القصيرة، سليمان فيّاض نموذجا، المجلس الأعلى للثّقافة، دط، القاهرة، 2016،.

[7] سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، ط1، بيروت، 1985،.

[8] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 1998، ص: 32،33 .

[9] إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربية، شكل النّص السّردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرّائد، ط1، الجزائر، 2005، ص: 356، 357.

[10] نور الدّين سعيداني، القصّة القصيرة جدّا وقصيدة النّثر (إشكاليّة التّجنيس)،مجلّة مقاليد، جامعة جيجل، ع08، جوان 2015، ص: 144.

[11] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا، مقاربة تحليليّة، دار التّكوين للتأليف والترجمة والنّشر، ط1، سوريا، 2010، ص 52.

[12] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، قراءة في المتون، منشورات مقاربات، ط1، أسفي، المغرب، 2009، ص4.

[13] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد (المقاربة المكروسرديّة)، دار النّشر المعرفة، د،ط، المغرب، د،ت، ص 586.

[14] جاسم خلف إلياس، شعريّة القصّة القصيرة جدّا، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، سوريا، 2010، ص 200.

[15] محمد محي الدين مينو،فنّ القصّة القصيرة، مقاربات أولى،مسار للطّباعة والنّشر، ط3، دبي، 2012، ص:33.

[16] يوسف حطيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، مطابع الرّباط نت، ط1، المغرب، 2014، ص108.

[17] عبد الغني فوزي، "تأملات في المشهد.. النّفس العميق في الق الق جدّا، مجلة الجوبة، الجوف، المملكة السعوديّة، ع28، 2010، ص13.

[18] يوسف حطيني،في سرديّة القصيدة الحكائية(محمود درويش أنموذجا)، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دط،دمشق، 2010، ص35.

[19] سمير أحمد الشريف، مسافات، وزارة الثقافة الأردنية، ط1، عمان، الأردن، 2017، ص16.

[20] شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائريّة المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 1998، ص: 35.

[21] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة السّوريّة ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001، ص335.

[22] أنطوان كرم غطاس،الرّمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر، دط، بيروت،1949،ص 12.

[23] صالح هويدي، الترميز في الفنّ القصصي،العراقي الحديث، دار الشّؤون الثّقافية العامة، ط1، بغداد، 1989، ص 19.

[24] إسماعيل رسلان، الرّمزية في الأدب والفنّ، مكتبة القاهرة الحديثة، دط، القاهرة، دت، ص 58.

[25] ذكريات حرب، السّلطة السّياسية والعلاقات الإنسانيّة المتشظيّة (مشاهد بصريّة يلتقطها سمير الشريف في مجموعته القصصية "مسافات") مجلة المنافذ الثقافية، لبنان، ع 27، 2019، ص 193.

-الهوامش:

[1] ينظر: صبحية عودة زعرب :غسّان كنعاني ،جماليّات السّرد في الخطاب الرّوائي ،دار مجدلاوي للنشر، ط 1، عمان، 2005 ، ص117 .

[2] جيرالد برانس، المصطلح السّردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص42.

[3] ابن منظور: لسان العرب (مادة: ش خ ص) دار صادر، ط3، مج 15 بيروت، 1992، ص 106.

[4] حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الشّخصية، دراسة في علم الاجتماع النّفسي، مركز الإسكندرية للكتاب، د،ط، الإسكندرية، مصر، 2006، ص25.

[5] حلمي المليجي، علم النّفس الشّخصية، دار النّهضة العربية للطّباعة ، ط1، بيروت، 2003، ص 30.

[6] نبيل الشّاهد حمدي، بنية السّرد في القصّة القصيرة، سليمان فيّاض نموذجا، المجلس الأعلى للثّقافة، دط، القاهرة، 2016، ص:31.

[7] سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، ط1، بيروت، 1985، ص: 126.

[8] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 1998، ص: 32،33 .

[9] المرجع نفسه، ص، ن.

[10] إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربية، شكل النّص السّردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرّائد، ط1، الجزائر، 2005، ص: 356، 357.

[11] نور الدّين سعيداني، القصّة القصيرة جدّا وقصيدة النّثر (إشكاليّة التّجنيس)،مجلّة مقاليد، جامعة جيجل، ع08، جوان 2015، ص: 144.

[12] أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة جدّا، مقاربة تحليليّة، دار التّكوين للتأليف والترجمة والنّشر، ط1، سوريا، 2010، ص 52.

[13] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، قراءة في المتون، منشورات مقاربات، ط1، أسفي، المغرب، 2009، ص4.

[14] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا والمشروع النّظري الجديد (المقاربة المكروسرديّة)، دار النّشر المعرفة، د،ط، المغرب، د،ت، ص 586.

[15] جاسم خلف إلياس، شعريّة القصّة القصيرة جدّا، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، سوريا، 2010، ص 200.

[16] محمد مجي الدين مينو،فنّ القصّة القصيرة، مقاربات أولى،مسار للطّباعة والنّشر، ط3، دبي، 2012، ص:33.

[17] يوسف حطيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، مطابع الرّباط نت، ط1، المغرب، 2014، ص108.

[18] جميل حمداوي، القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، ص4.

[19] عبد الغني فوزي، "تأملات في المشهد.. النّفس العميق في الق الق جدّا، مجلة الجوبة، الجوف، المملكة السعوديّة، ع28، 2010، ص13.

[20] جاسم خلف إلياس، شعريّة القصّة القصيرة جدّا، ص 104.

[21] المرجع نفسه، ص، ن.

[22] يوسف حطيني،في سرديّة القصيدة الحكائية(محمود درويش أنموذجا)، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دط،دمشق، 2010، ص35.

[23] سمير أحمد الشريف، مسافات، وزارة الثقافة الأردنية، ط1، عمان، الأردن، 2017، ص16.

[24] المصدر نفسه، ص17.

[25] شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائريّة المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 1998، ص: 35.

[26] سمير أحمد الشريف، مسافات، ص 21.

[27] المصدر نفسه، ص85.

[28] ينظر: أحمد جاسم الحسين، القصّة القصيرة السّوريّة ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001، ص335.

[29] شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائريّة المعاصرة، ص 32، 33.

[30] سمير أحمد الشّريف، مسافات، ص 26.

[31] المصدر نفسه، ص24 .

[32] يوسف حطيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص 40.

[33] سمير أحمد الشريف، مسافات، ص 36.

[34] المصدر نفسه، ص64 .

[35] يوسف حطيني، دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص 41.

[36] سمير أحمد الشريف، مسافات، ص 50.

[37] المصدر نفسه، ص 58 .

[38] ينظر: أنطوان كرم غطاس،الرّمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر، دط، بيروت،1949،ص 12.

[39] ينظر: صالح هويدي، الترميز في الفنّ القصصي،العراق الحديث، دار الشّؤون الثّقافية العامة، ط1، بغداد، 1989، ص 19.

[40] ينظر: إسماعيل رسلان، الرّمزية في الأدب والفنّ، مكتبة القاهرة الحديثة، دط، القاهرة، دت، ص 58.

[41] سمير أحمد الشريف، مسافات، ص25.

[42] ينظر: ذكريات حرب، السّلطة السّياسية والعلاقات الإنسانيّة المتشظيّة (مشاهد بصريّة يلتقطها سمير الشريف في مجموعته القصصية "مسافات") مجلة المنافذ الثقافية، لبنان، ع 27، 2019، ص 193.

[43] سمير أحمد الشريف، مسافات، ص 52.

[44] ينظر: ذكريات حرب، السلطة السياسية والعلاقات الإنسانية المتشظية، ص: 193.

* كاتب وقاصّ أردني، من مواليد 04 ديسمبر1954م، حاصل على شهادة البكالوريوس في اللّغة الإنجليزيّة، اشتغل في قطاع التّعليم في الأردن والإمارات، من مؤلّفاته القصصيّة : عطش الماء (2006)، مرايا اللّيل (2011) همس الشّبابيك (2014)،موقع كتارا للرّواية العربيّة، تاريخ الاطلاع: 2020/04/22،الرابط: (www.Kataranovels.com)

إسهامات الباحثين الجزائريين في دراسة الأدب الجزائري القديم عصر دولة بني حمّاد أنموذجا

Contributions of Algerian researchers to the study of ancient Algerian literature The Beni Hammad State era is a model

طالب دكتوراه/ سيد علي غازي
أ.د . محمد فتحي.

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الجيلالي اليابس-سيدي بلعباس(الجزائر)
Sidali.ghazi17@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/27 تاريخ القبول: 2021/07/28 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

يروم هذا البحث كشف جهود الجزائريين في دراسة الأدب الجزائري القديم من خلال تسليط الضوء على عصر دولة بني حمَّاد في الشعر والنثر، وهذا بالوقوف عند دراسات أسهمت في إحياء الأدب الجزائري القديم، وبعثه في المكتبات الوطنية والعربية، انطلاقا من جهود مختار حبار في تدوين سير و تراجم الشعراء، ثم أحمد أبو رزاق في طرقه لموضوع الأدب الحمَّادي، ومحمد الطمار من خلال تأريخه للخطاب الشعري الجزائري، وصولا عند مساهمة محمد مرتاض في دراسة الشعر الوجداني وفق المنهج التكاملي.

الكلمات المفتاحية: الأدب الجزائري القديم؛ دولة بني حمَّاد؛ سير و تراجم؛ الأدب الحمَّادي؛ الخطاب الشعري الجزائري.

Abstract:

This research reveals the efforts of the Algerians in the study of the Ancient Algerian literature through highlighting the Hammadid Era in prose and poetry, this is by stopping at some studies that have contributed to the revival of the Ancient Algerian literature, and spreading it in national and arab libraries, starting from the efforts of Mokhter Habbar in writing poets' biographies and autobiographies, Ahmed Abu Razak's tackling of Hamadid literature,and through the presence of the Algerian poetic discourse in Muhammad Al-Tammar's historical texts, to Muhammad Murtadh's contribution in studying emotional poetry through integrative approach.

key words: Ancient Algerian literature; the Hammadid state; biographies; Hammadid literature; Algerian poetic discourse.

1. تمهيد:

الأدب الجزائري القديم، شعره ونثره ما يبرح مجالا بعيدا عن الدراسات الأكاديمية المتخصصة، بل يكاد يكون بكرا في أغلبه، مع وجود استثناءات ضئيلة كالدراسات التي أنجزها عبد الملك مرتاض ومحمد بن رمضان شاوش، ولكنها إذا ما قيست بالدراسات التي أنجزها الباحثون الجزائريون في مجال الأدب العربي القديم في المشرق أو الأندلس، لا تعدو أن تكون قطرة من بحر، أو حبة من رمل.

ليس غريبا أن يشكو الباحثون الأكاديميون كثيرا من الأدب الجزائري القديم ويصفوه بالمأزوم أو المبتور ويتعاملوا معه بتحفظ، حيث أرجع بعضهم أسباب هذه الأزمة والقطيعة إلى غموض مصادره وغياب دواوينه، وأرجعها البعض الآخر إلى اضطراب خطابه وتباينه من مصدر لآخر، ليصل الأمر إلى حد الشك في مصداقيته، ربما هذا ما جعل الباحثين يعزفون عن دراسته، بيد أنَّ بعض الباحثين دفعتهم الرغبة الجامحة لأن يذودوا عنه ويبعثوه عبر دراساتهم، فسخروا أقلامهم وقيدوا أذهانهم للبحث في رحابه، وتتبعوه وأزالوا اللبس عنه، فانجلى لنا بعد أنْ غاب طويلا في ثنايا أمهات المصادر التاريخية والأدبية.

لا جرم أن هذه الجهود التي انتقيناها واحدة من جهود الباحثين الجادين الذين أسهموا بشكل كبير في تجلية الخطاب الأدبي الجزائري القديم وإبراز رجالاته، واستناداً إلى ما سلف فإنَّ تناوُلنا لإسهامات الباحثين الجزائريين في خضم هذا العصر دون غيره، قد جاء لأنَّ أدبه ألفيناه يتبوأ المنزلة المكينة مقارنة بباقي العصور، وما نافسه في هذه المنزلة إلا عصر الدولة الرستمية وقد خاض غماره عبد الملك مرتاض عبر دراسته الموسومة:"الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور"، وطرقه محمد بن رمضان شاوش في دراسته الموسومة:" الدُّرُّ الوَقَّادُ من شعر بِكْر بْنِ حَمَّاد التَّاهِرتِيّ".

وفيما علمناه واطلعنا عليه أنه لم يلتفت أحد إليه بالدراسة الجادة سواهما، أمَّا عن عصر دولة بني حمَّاد فما وجدنا دون الدراسات المنتقاة من جهود أخرى. وحين نتأمل الشعر في هذا العصر نراه يبلغ أوْجَهُ، متمسكا بأهداب الشعر العربي، محاكيا له في مختلف أغراضه ونواحيه، كما سيظهر معنا من خلال هذه الورقة، وقبل الوقوف عند هذه الدراسات التي ارتضيناها لإظهاره، ارتأينا أن نقف ابتداء بلمحة موجزة حوله.

2. لمحة موجزة عن عصر دولة بني حمَّاد (405-547.هـ/1014-1152.م):

إنَّ المتأمل في المشهد التاريخي الجزائري على أيام دولة بني حماد يلفيه طافحا بالثقافة والحضارة والعمران، ذلك أن سكانه لا يتباينون عن القاطنين شمال إفريقيا في جُلِ مظاهره، لا سيما الدين الإسلامي الحنيف، الذي توارثوه عن أسلافهم وتجلى في واقعهم المعيش أقوالا وأفعالا، وحينئذ تأثر بهم البربر، وامتزجوا بهم عن طريق المصاهرة، فتعلموا اللغة العربية ابتغاء فهم الدين الاسلامي.

تعتبر الدولة الحمَّادية "ثاني دولة مسلمة جزائرية نظامية، تأسست بهذه البلاد بعد الدولة الرستمية، أنشأها ذلك البطل الداهية مؤسس القلعة حماد بن بلكين بن زيري الصنهاجي[1] سنة 405 للهجرة الموافق 1014م"[2]، ووقع اختياره على "جبل كيانة وهو جنوب برج بوعريريج فأحاطه بسور من الحجارة، وشيد به القصور واستكثر من المساجد، فاستبحر عمران القلعة وارتحل إليها أهل البلاد النائية من التجار وأرباب الصنائع وأهل العلم."[3] وبقيت على هذه الحالة ردحا من الزمن، "ولما توالت عليها هجمات الهلاليين أيام الناصر بن علناس[4] قام بتأسيس مدينة بجاية سنة 460 للهجرة الموافق 1067م، ونقل العاصمة من القلعة إليها وقصدها سنة 461 للهجرة وسماها الناصرية، ولكن غلب عليها اسم بجاية"[5]، اتخذ الحماديون اللغة العربية لسانهم الرسمي، "ومع أن رؤساءها برابرة لكونها لغة القرآن والدين، شرفوها واجتهدوا في نشرها"[6] فزادت بذلك انتشارا حتى زاحمت البربرية التي تقلص سلطانها، "فلا الدروس تلقى بالبربرية ولا التآليف تكتب بها كما كان الأمر في عهد بني رستم".[7]

يتراءى لنا ممَّا تقدم أنَّ الثقافة لم تنشأ من العدم في خضم هذا العصر، بل كانت امتدادا لعصور أهلته ليتبوأ المكانة القمين، في ظل الاهتمام الواسع من لدن ملوك بني حماد بالحركة العلمية، فوُسم بهذه السمة، وعُد محطة هامة في تاريخ المغرب الأوسط.

3. جهود مختار حبار في كتابة التراجم والسير من خلال مؤلَّفه الموسوم:" شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمَّادية ":

يتبوأ الأستاذ الدكتور مختار حبار مكانة عالية في الجامعة الجزائرية والعربية، من خلال إسهاماته الأدبية والفكرية المتعددة، لاسيما في حقل الأدب الجزائري القديم، واتصف نتاجه العلمي بالتنوع والتميز، ومن مؤلفاته :

- شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا والتشكيل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

- الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، مختار حبار، عبد الملك مرتاض، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007.
- الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2010.
- شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا والتشكيل)،دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011.

ولم يتوقف إنتاج مختار حبار عند هذا الحد، بل نجده يكتب العديد من المقالات الوطنية والدولية، وأنه تولى إدارة مجلات علمية محكمة، كما أنه شارك في العديد من الملتقيات الوطنية والدولية، بالإضافة إلى إشرافه على عدد كبير من رسائل الماجستير والدكتوراه، وما زال الأستاذ إلى يومنا هذا في مجال البحث الأكاديمي يتفرغ لموضوع الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني.

أمَّا المؤلَّف المنتقى للبحث الموسوم:"شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمَّادية سير ونصوص" الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية، وهران عام 1998، فإنه من الدراسات التي استهل به مسيرته العلمية، وأسهم من خلاله في التعريف بالشعر والشعراء على أيام دولة بني حمّاد.

اشتمل الكتاب على تقديم بقلم الأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض، حيث استهله بطرح إشكالية الأدب الجزائري، ثم نوه بالجهد الكبير الذي بذله المؤلف في دراسته، حيث يقول:" وهذا الدكتور مختار حبار، أحد الجامعيين النشطين الذي يعد من القليل بين الجامعيين الجزائريين ممن لم يفتئوا يبحثون في سيرة الأدب الجزائري القديم، بدون ضجر ولا برم، فلقد ناطح صخرا برأسه، وواجه ظلام الزمن بمفرده، فلم يتوان، وهان عليه جهده، واسترخص صحته، وقضى طائفة من عمره الغالي من أجل أن يبحث لنا في أمر هذا الأدب".[8]

يؤكد صاحب التقديم أنَّ هذا البحث عسير، وأنّ الخوض فيه مغامرة لا يقدر عليها كل الناس، ولكن الباحث استطاع أنْ يجمع فيها لأربعين شاعراً ينتمون كلهم إلى هذه الحقبة، فانتقى لكل شاعر منهم مقطوعة أو مقطوعات، أو قصيدة أو قصائد، تبعا للظرف والأحوال.

1.3. دراسة تحليلية نقدية للكتاب:

تناول الباحث- كما أشرنا سابقا- ترجمة لأربعين شاعراً ينتمون إلى هذا العصر وانتقى لكل شاعر مقطوعة أو قصيدة، مع استخراجه للبحور الشعرية التي اشتملت عليها، وسنتبين إلى أي مدى ساهم الباحث في إثراء مؤلَّفه.

1.1.3. مقدمة الكتاب :

استهل الباحث مؤلَّفه بمقدمة جاءت في حدود أربع صفحات، وقد تعرض فيها أولا إلى جملة من النقاط الأساسية لدراسة الأدب الجزائري القديم، تتمثل إحداها في إشارته إلى الخطوة الأولى التي يراها فرض عين على الباحثين جميعا في الجزائر، وهي خطوة جمع التراث وحفظه، والعمل على تحقيقه، من أجل إحيائه وبعثه إلى الوجود الفعلي، ثم دراستها وقراءتها وفق الوجه المنهجي المختار.

إن الدارسين للأدب العربي القديم في الجزائر، غالبا ما يقومون بخطوتين شاقتين في آن واحد، الأولى يبذلون فيها جهدا مضنيا، ووقتا طويلا غالبا، من أجل الوصول إلى المادة الأدبية، والثانية يبذلون فيها جهدا آخر في قراءة المادة الأدبية وترتيبها ومدارستها، وبذلك يتفرق جهد الباحث ما بين الجمع والتحقيق والتخريج من جهة، والمدارسة والقراءة المنهجية من أخرى، فلا هو جمع وحقق وخرّج فأتقن ذلك على أوجهه المطلوبة، ولا هو قرأ ودرس فأتقن ذلك على وجه من الأوجه المنهجية المطلوبة أيضا.

يشير المؤلف إلى المطّب الذي وقع فيه، بين الجمع والتخريج والضبط والتحقيق للمادة الأدبية من جهة، ومحاولة دراسة ذلك دراسة منهجية من جهة أخرى، ثم يذكر الغرض من هذا التأليف حيث يقول:" ذلك هو القصد الذي عزمت عليه في البداية، وعقدت النية على المضي فيه، دونما اعتبار لما قد يعترضني من عوائق في بداية الأمر، آخذا في الاعتبار أن أقيم دراسة على الشعر الجزائري على عهد الدولة الحمَّادية".[9]

ظنّ الباحث أنّ الأمر سهل والمادة الأدبية موفورة من منظور أنّ الحركة الأدبية على هذه الأيام نشطت وراج سوقها، لاهتمام ملوكها بالثقافة والإغداق على رجالاتها كما نلمسه في المظان التاريخية التي تؤرخ لهذه الفترة، بيد أنّ ظنه خاب، إذْ وجد نفسه يهدر وقتا طويلا يتتبع المادة الأدبية في أمهات المصادر، ومع قلة مادتها الأدبية، إلا أنها حفلت ببقايا دلت على حضور لحركة أدبية خصيبة.

في سياق الحديث عن المنهجية المعتمدة في عرض بحثه، فإنه اهتدى بتقديم الشخصية الأدبية، مترجما لها ومثبتا لها بمقطوعات أو قصائد، مع حرصه على إثبات المصادر التي تعرض لها على الهامش دفعة واحدة، مع قيامه بتصحيحها عند الاقتضاء، ثم ينهي تقديمه مُقراً بأن ما بذله من جهد كبير و بحث طويل يظل ناقصا، ويحتاج إلى تضافر جهود الباحثين في

الاستدراك عليه مما قد فاته في هذا المجموع من جهة، وفي العمل على إنجاز مجاميع أخرى لحواضر أدبية معينة.

2.1.3. إحصائه لطبيعة الأوزان الشعرية :

احتوى الكتاب على أربعين شاعراً نظموا وفق بحور شعرية متعددة، فكلما أراد المؤلّف ذكر المقطوعة أو القصيدة، إلا وأورد معها اسم البحر الشعري، ليُسهل على الباحث العودة إليها عند الحاجة، من جهة، ومن جهة أخرى ليبين طبيعة الأوزان الشعرية التي نظم عليها شعراء هذا العصر، مع أنّ هذا الجهد الكبير لم يذكره فيما ذكره، عن جمعه وترتيبه وضبطه للنصوص الشعرية، وانطلاقا من هذه النصوص حاولنا إحصاء هذه البحور الشعرية من خلال الجدول التالي:

البحور الشعرية	المقطوعات	القصائد	المجموع
الطويل	33	20	53
البسيط	32	09	41
الكامل	24	15	39
الخفيف	10	02	12
الوافر	08	02	10
السريع	08	01	09
المتقارب	05	01	06
الرمل	03	01	04
المنسرح	04	-	04
المجتث	02	-	02
المتدارك	-	01	01
المجموع	129	52	179

تُظهر القراءة الإحصائية للجدول، أنَّ الشعراء الجزائريين في هذه الفترة، قد نظموا جل أشعارهم على البحور الشعرية التي كانت مهيمنة على الموروث الشعري العربي في تلك الحقبة وما قبلها، ففي دراسة أجراها إبراهيم أنيس، أثبت من خلالها"أنَّ البحر الطويل والكامل والبسيط، ثم الوافر والخفيف والمتقارب والرمل، يليهما السريع والمنسرح، هي أكثر البحور

استعمالا في الشعر العربي القديم على وجه الخصوص، مع تفاضل بينها من حيث درجة الاستعمال على حسب الترتيب"،[10] وهو ما لمسناه في هذه القراءة الإحصائية.

إنَّ الباحث مختار حبار قد بذل جهدا في إحصائه لطبيعة الأوزان الشعرية، وحاولنا إتمامه وتوضيحه، فوقعنا على أن الشعراء الحمَّاديين قد نظموا في أحد عشر بحراً وفق إيقاع عروضي مع تفاضل واضح بينها، حيث تصدر البحر الطويل المرتبة الأولى بثلاثة وخمسين نصا شعريا بين مقطوعة وقصيدة، ثم البسيط بواحد وأربعين نصا شعريا، ثم الكامل بتسعة وثلاثين نصا شعريا، وتلتهم البحور الأخرى، الخفيف والوافر والسريع والمتقارب والرمل والمنسرح والمجتث والمتدارك.

زيادة على إحصاء الباحث لطبيعة الأوزان الشعرية، يتبين في الآن نفسه، جهده في إحصائه لمئة و تسعة وسبعين نصا شعريا احتواهما مؤلَّفه، مقّسّماً بين اثنتي وخمسين قصيدة، ومئة وتسعة وعشرين مقطوعة شعرية، مجليا بذلك الخطاب الشعري على عهد دولة بني حماد.

3.1.3. أسس جمع المصادر:

إنَّ مصادر البحث العلمي ركيزة أساسية من ركائز أي بحث علمي محكم، وبعد القراءة الأولية لهذه المصادر يمكن إجمال المنهج الذي اتبعه الباحث في تعامله مع مصادر مؤلَفه في النقاط التالية:

-اشتمل المؤلَف على تسعة وستين كتابا موزعا بين مصدر ومرجع، وسبع دوريات، وست مخطوطات.

-عدم وضع قائمة المصادر والمراجع في نهاية الدراسة، ذلك أنه أثبتها على الهامش دفعة واحدة، مما دفعنا إلى ضبطها.

- يكتفي مختار حبار بذكر اسم المصدر أو مؤلِفه أو هما معاً، دون أن يذكر دار النشر والطبعة والتاريخ إلا في حالات قليلة جدا.

-لا ينقل الترجمة الشعرية أو النص الشعري من مصدر واحد، وإنما يحاول الترجمة وذكر النص الشعري من عدة مصادر، ثم يحيل إلى ذلك في الهامش.

- يستطرد ويتوسع في شرح وتصحيح أبيات القصيدة أو المقطّعة، التي تختلف الرواية فيها من مصدر لآخر.

- يُقر الباحث في مقدمة كتابه أنه لم يعمد إلى طريقة مُمنهجة في تدوين المعلومات البيبليوغرافية في بحثه، حيث يذكر بأنها ليست بيبليوغرافية نهائية، ويعترف أن الرجوع إليها، لم يكن سهوا ولا تقصيراً منه وإنما لعدم الاهتداء إليها أو لشح سوق الكتاب.
- إنَّ دراسة مصادر الكتاب أكدت لنا أن مختار حبار بذل جهدا كبيرا، في جمعه لتراجم الشعراء والنصوص الشعرية وهذا لثراء هذه المصادر وتنوعها، وأن معظمها مجلدات في أجزاء متفرقة، حيث بلغت زهاء سبعين كتابا، وكنا سنذكرها كاملة، غير أن المقام لا يسمح بذلك لكثرتها، واكتفينا بذكر المجلات والمخطوطات المعتمدة.

المجلات:

- أحمد الطويلي، مجلة الفكر، تونس، العدد 5.
- بشير خلدون، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 90.
- عبد العزيز نبوي، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 49.
- عمار طالبي، مجلة الأصالة، عدد خاص ببجاية.
- محمود مكي، أسرة بني الطبني القرطبيين ومصرع أبي مروان الطبني، مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة الكويت، العدد الثاني، ديسمبر 1975م.

المخطوطات:

- فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية، رقم المخطوط 1448 تصوف 130.
- فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية: 441/2 ، رقم المخطوط: 5103.
- فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية: 442/2 ، رقم المخطوط: 10045.
- مجموع مخطوط بمكتبة الأزهر، رقم: (622) 7217.
- مجموع مخطوط في دار الكتب المصرية رقم 7/178.

إنَّ هذا الثراء المتنوع في المصادر والمراجع المعتمدة، يجعل من هذا الكتاب مرجعا مهما يستفيد منه الباحثون في مجال الأدب الجزائري القديم.

4. جهود أحمد بن محمد أبو رزاق في دراسة الأدب في عصر دولة بني حماد:

يعتبر الباحث من الذين أسهموا بشكل كبير في إجلاء الأدب الجزائري القديم، في هذه الحقبة الزمنية، ذلك أن دراسته تعتبر من الإرهاصات الأولى للأدب الحمَّادي في ربوع الجامعة الجزائرية، عبر مؤلَّفه الموسوم:" الأدب في عصر دولة بني حمَّاد" .

الكتاب في أصله رسالة جامعية للحصول على درجة الدكتوراه، وهي دراسة دامت خمس سنين وبضعة أشهر، صدرت عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، عام 1979م، ولمكانته وأهميته أعيد طبعه من قبل وزارة الثقافة، بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007م، اشتمل الكتاب على خمسة أبواب ذات فصول مختلفة، تعرض في الباب الأول إلى مقدمة تاريخية لمعرفة الدولة التي اتخذها موضوعا لدراسته، وقسم هذه المقدمة إلى موضوعات ثلاثة، أوضح فيها الحياة السياسية، ثم الحياة الاجتماعية والدينية، ثم الحياة الفكرية.

درس الباحث في الباب الثاني الحياة الأدبية شعرا ونثرا، وقسمه إلى أربعة فصول، تحدث فيها عن وجود أدب جزائري وعن الشعر وأغراضه وخصائصه، وعن الشعراء الذين تمكن من العثور عليهم وعن إنتاجهم مبينا التأثيرات الشرقية، كما تعرض للنثر الفني وخصائصه، ولكُتاب الدولة وبعض الرسائل، والأسباب المؤثرة في نشأة الكتابة الفنية.

تطرق الباب الثالث إلى الحركة العلمية، وقسمه إلى ثلاثة فصول اشتملت على الحركة العلمية، وعلى التأليف، وعلى موقف الدولة من الحركة العلمية، ثم نبه إلى أخطاء في فهم أسماء بعض المؤلفين، وبين الصواب في ذلك، أمّا الباب الرابع فقسمه إلى ثلاثة فصول، ودرس فيها الأدباء المهاجرين، واكتفى في البحث بما له صلة ببني حماد، وتطرق إلى تصحيح بعض الأخطاء في ترجمة ابن رشيق المسيلي وفي مسقط رأسه ونشأته.

تحدث الباحث في الباب الخامس عن الأدباء والعلماء القادمين، وقسمه إلى فصلين طويلين، درس في الفصل الأول العلماء، وفي الفصل الثاني الأدباء، مبينا في كليهما الأقطار التي قدموا منها والأسباب التي حملتهم على القدوم، والمدن التي استوطنوها ببلاد بني حماد، وذكر ما أضافوه إلى الحياة الأدبية والثقافية بالمغرب الأوسط على تفاوت إنتاجهم، وأنهى دراسته بخاتمة أوضح فيها ما وصل إليه من نتيجة البحث والدراسة التي قام بها.

1.4. إثباته لتأثيرات المشرق العربي في الشعر الحمَّادي:

خصص الباحث الباب الثاني للحياة الأدبية، فتطرق إلى الشعر وأغراضه في هذا العصر، ذاكراً أهم شعراءه فانتقى ثمانية نماذج، اشتملت نصوصهم على أغراض شعرية متعددة، واستثنى في ذلك عبد الكريم النهشلي، وابن قاضي ميلة، ربما لشهرتهم وغزارة شعرهم، أمّا ابن رشيق المسيلي فأرجأه إلى الباب الرابع، وحاول تجلية من لا نعرفهم من الشعراء، وعلق على كل قصيدة أو مقطوعة مستخرجا خصائصها الفنية، ليخلص "أن الشعراء الجزائريين تأثروا بشعراء المشرق في الأغراض التقليدية، من مدح وغزل وشكوى-على قلتها-وفي الأسلوب الفني من تخير الألفاظ الجزلة والرقيقة، مراعين فيها ما يناسب الموضوع، وحسن التنسيق، واستعمال

الفنون البلاغية من تشبيهات حسية، ومحسنات بديعية لفظية ومعنوية، واضحة المعاني، خالية من التكلف والتعقيد، لبعدها عن الأدلة العقلية، كأنهم جاروا الشعراء المطبوعين، فقرضوا الشعر سجية، وصانوه من التصنع، فكان عربياً أصيلاً، ونظموه في مناسبات مختلفة."[11]أجمل الباحث القول في تقدير خصائص شعرهم في ثلاث نقاط:

- "الترفع عن الملق والاستجداء، إذْ لم نجد فيهم من بذل ماء محياه متذللاً، ولو نال عطاء ممدوحه.
- تمكن الروح الدينية من نفوسهم، فبدت في قريضهم.
- الطابع الجدي في قصائدهم، لخلوها من التهتك في الغزل الذي عالجوه على استحياء." [12]

يتبين لنا مما سبق أن هذه النصوص على نزرها، والتي لا يمكن لها أن تؤكد بوضوح كبير كيف تعامل الشعراء مع مختلف الأغراض الشعرية، بموسيقاها الشعرية وصورها الفنية، بيد أننا لا ننكر إسهامات الباحث في طرقه لموضوع مهم أمده باستنتاجات راقية، ثم أنه كان يطمح أن يجد أكثر من هذا، حيث يقول: "وألاحظ أني لم أعثر على فنون كثيرة من شعراء الجزائريين، كالرثاء والفخر والهجاء، وخاصة وصف الحروب التي تلاحقت في زمنهم، ووصف الطبيعة الجزائرية الجميلة."[13]

2.4. إبرازه لحضور النثر الفني في الرسائل السلطانية:

أطلق النقاد العرب القدامى" مصطلح النثر على الكلام الذي يتفوه به الخطيب في المواقف المشهودة، والمترسل على كتابة الطوامير، دون أن يكون أي منهما خاضعا لقيود الوزن والقافية، ولعلهم أن يكونوا أخذوه من معنى الدر المنثور الذي لا يتم الارتفاق به إلا إذا انتظم عِقْد، ولا يقع الالتذاذ به، والتمتع بجماله، إلا إذا وُضع في الموضع المهيأ له من جسم المرأة وهو جِيدُها." [14]

تطرق المؤلّف إلى الكتابة الفنية التي يراها من ضروريات الدولة، لتنظيم دواوينها وتنفيذ أوامرها، من موضوعات مختلفة حسب مقتضيات مصالحها من تقليد الولاة، وتولية القضاء، ومراسلات الملوك والأمراء، ولما كانت اللغة العربية لسان الدولة الرسمي، كان لزاما أن ترقى الكتابة الفنية في هذا العصر، بيد أن المؤلِف يذكر أنه لم يعثر إلا على نزر قليل من النثر الفني، مثبتاً رغم قلته حرص أولي الأمر على حفظ استعراب الدولة، أما الرسائل السلطانية

فجاء بنموذجين، إحداهما ذات نص كامل لأبي عبد الله بن درفير أحد كُتاب الدولة الحمَّادية، والأخرى تبدو ناقصة لأبي القاسم القالمي الملقب بالكاتب.

ارتأينا إثبات رسالة عبد الله بن درفير كاملة لنبين حضورها الفني من خلال رصانة لغتها، وبلاغة أسلوبها، الرسالة كتبها عن سلطان الدولة الحمَّادية يحي بن عبد العزيز الحمَّادي، وقد فر من مدينة بجاية أمام عسكر عبد المؤمن بن علي يستنجد بعض أمراء العرب بتلك الولاية حيث يقول:

" كتابنا ونحن نحمد الله على ما شاء وسر، رضى بالقسم وتسليماً للقدر، وتعويلاً على جزائه الذي يجزي به من شكر، ونصلي على النبي محمد خير البشر، وعلى آله وصحبه ما لاح نجم بسحر.و بعد فإنه لما أراد الله أن يقع ما وقع، لقبح آثار من خان في دولتنا وضبع، استفز أهل موالاتنا الشنآن، وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفران، فأتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون. فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم، كمن يستشفي من داء بداء، ويفر من صل خبيث إلى حية صماء، حتى بغت مكرهم، وأعجل عن التلافي أمرهم، ويرد وبال أمرهم إليهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الآمنة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم النجدة، ونستنفر من كنا نراه للمهم عدة، وأنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، وتثنى عليهم الخناصر." [15]

يتجلى لنا مما سبق أن أسلوب رسائل بني حمَّاد، تأثر بأسلوب الكتابة الإنشائية في المشرق العربي إلى حد بعيد.

3.4. كشفه للأدباء الذين هاجروا من الجزائر على أيام دولة بني حمَّاد :

اهتدى الباحث في الباب الرابع من دراسته إلى موضوع مهم وهو التفريق بين الشعراء المهاجرين إلى أوطان أخرى، والوافدين إلى الجزائر في خضم هذا العصر، حيث أشار إلى ثلاثة نماذج عن الشعراء المهاجرين بالدراسة والنقد، وأرجأ الشعراء القادمين للجزائر إلى الباب الخامس.

قسم الباحث الباب إلى ثلاثة فصول، تطرق في الفصل الأول إلى أبي علي الحسن ابن رشيق، الذي هاجر من مدينة المسيلة إلى القيروان رغبة في الاستزادة من العلم والأدب. وفي الفصل الثاني تطرق إلى أبي عبد الله القلعي، الذي خرج من قلعة بني حمَّاد مهاجراً، وأخذ يتنقل حتى ورد إلى الإسكندرية والقاهرة (مصر)، وأقام بها زمناً، ثم رجع إلى المغرب زاهدا في استيطانها، لأنه لم يجد فيهما من يحسن إليه لفقره وحاجته. ثم تحدث عن الفقيه الأديب أبو

محمد عبد الله بن سلامة، الذي هاجر من بجاية إلى البلاد المصرية، ثم التزم الرحيل عنها، وفي الفصل الثالث تحدث عن الأديب الطبيب أبو حفص عمر بن اليدوخ، الذي هاجر من قلعة بني حمّاد إلى الإسكندرية ثم دمشق.

4.4. إظهاره للأدباء القادمين إلى دولة بني حمَّاد :

وفّد العلماء والأدباء دولة بني حمّاد بعد أن استفحل أمرها، وحسنت علاقاتها مع جاراتها، واستتب الأمن في أرجاءها، حيث نزل بها العلماء والأدباء واستوطنوا مدنها، ومنهم من تردد إليها، والباحث في هذه الدراسة أحصى طائفة من علماء ذاع صيتهم، وأدباء طارت شهرتهم وبلغوا شأواً رفيعا، حيث تطرق لهم في الباب الأخير من دراسته، فجاء الفصل الأول معالجاً للقادمين من العلماء، من خلال ثلاثة نماذج، فتحدث عن أبي عبد الملك مروان بن علي القطان، الأندلسي الأصل من قرطبة، الذي سكن بونة (عنابة)، ودرس بها الفقه والحديث، وألف فيها شرح الموطأ، ونسب إليها، لأنه استوطنها وتوفي بها.

انتقل الباحث إلى شخصية أخرى، وهو أبو عبد الله محمد بن أبي الفرج المازري، المعروف بالذكي، صقلي الأصل، سكن قلعة بني حمَّاد وعلَّم بها الفقه والأدب وعلوم القرآن، ثم انتقل إلى المشرق، ثم يختم الفصل بأبي الفضل يوسف بن محمد بن يوسف، المعروف بابن النحوي التوزري ، الذي اضطربت الروايات في ذكر البلدة التي ولد بها، فمنهم من يراها بتوزر، ومنهم بقلعة بني حمّاد، هذا العالم الذي تنقل إلى الحجاز، وسجلماسة وفاس بالمغرب الأقصى، ثم أقام بالقلعة .

عنون الباحث الفصل الثاني من هذا الباب، "بالقادمين من الأدباء"، وتطرق فيه إلى ثلاث نماذج من الأدباء الذين قدموا من قرطبة والقيروان وصقلية، ولهم قصائد ومقطوعات شعرية متعددة الأغراض، وفدوا على الدولة الحمَّادية التي أكرمتهم، ومن بين هؤلاء الأدباء، أبي محمد عبد الله بن خليفة القرطبي المعروف بالمصري، لطول إقامته بمصر، وفد القلعة ومدح أميرها، ورجع إلى الأندلس، ثم ينتقل الباحث ليذكر الأديب أبي القاسم عبد الخالق بن إبراهيم القرشي، الشهير بابن الفكاه القيرواني، أحد الشعراء الذين قصدوا الناصر بن علناس* ومدحه بقطعة قصيرة، أما الأديب الثالث فختم به الباب، وهو أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي الصقلي .

5.4. مصادر جمعه:

احتوى المؤَّلف على مصادر ومراجع متعددة، تاريخية وأدبية، وكتب للتراجم والسير، ومعاجم متخصصة، ودواوين شعرية، وفهارس المخطوطات، وقد أحصاها في قائمة المصادر

والمراجع، في آخر الكتاب مرتبة ترتيبا أبجديا منظما، مع ذكر معلوماتها كاملة، وقد بلغ عددها مئة وواحد، بالإضافة إلى ثلاث مجلات باللغة العربية، ومجلة واحدة باللغة الفرنسية، وتسعة مصادر ومراجع باللغة الفرنسية.

إنَّ هذه المكتبة الضخمة التي وظفها الباحث، تنم عن أصالة عمله وجهده الكبير، في دراسة الأدب الجزائري القديم على عهد دولة بني حماد، لذلك يعد هذا الكتاب من المراجع المهمة للبحث والدراسة، حتى إنه لو لم يؤلِف إلا غيره لكان مفخرة له.

5. حضور الخطاب الشعري الجزائري القديم في نصوص محمد الطمار التاريخية :

بلغ الأستاذ الدكتور محمد الطمار، الموسوعة الجزائري، في اللغة والأدب والتاريخ شأواً رفيعاً، ذلك أنه أسهم بشكل كبير في إثراء الجامعة الجزائرية والعربية، من خلال دراساته المتعددة، لا سيما في حقل الأدب الجزائري القديم، واتصف نتاجه العلمي بالتنوع والتميز، ومن مؤلفاته نذكر:

- تلمسان عبر العصور(دورها في سياسة وحضارة الجزائر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ثم صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية، في طبعة ثانية، 2007.
- مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.
- الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
- المغرب الأوسط في ظل صنهاجة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.
- تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970، ثم صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر في طبعة ثانية، 2006، ضمن سلسلة الدراسات الكبرى.

إن العنوان الأخير الذي وقعه الباحث، جمع الجزائريين بتاريخهم التليد وهيأه لهم لينهلوا من فصوله الماتعة، كما سننهل نحن من فصله الخامس، الذي أماط فيه اللثام عن الدولة الصنهاجية، وفي خضمها الدولة الحمادية الجزائرية، بيد أننا سنتجه في هذه القراءة اتجاها آخر، لنبين التكامل والترابط الحاصل بين التاريخ والأدب، فلا يخفى على أحد أن الخطاب الشعري الجزائري القديم-إن لم نقل جله- نلفيه متجلياً في المظان التاريخية والأدبية القديمة، هذه الأخيرة لولاها، لكنا نجزم بغياب الخطاب الشعري الجزائري القديم، كالذخيرة وخريدة القصر [16]وغيرهما، ولولا جهود الباحثين في حقل التأريخ الأدبي عبر دراساتهم، ما كنا لنتبصر أمات المصادر الأولى.

تعتبر هذه الجهود وغيرها مرجعاً وسيطاً داعماً، بين الباحث والمصدر الأول الذي ينقب عنه، وما الباحث محمد الطمار إلا واحد من بين هؤلاء، فعبر دراسته الموسومة:" تاريخ الأدب الجزائري"، بدت معالم الخطاب الشعري تنجلي، وما كان ذلك إلا عبر رحلة طويلة قضاها بين هذه المصادر والمراجع، ليقدمها لنا جاهزة.

1.5. تقديم الكتاب:

ينبغي أن نقف ابتداء عند الكلمة الفاتحة للكتاب، والتي خطها الأستاذ الدكتور عبد الجليل مرتاض، ووسمها: "بحث وتقديم"، حيث تحدث بلغة حادة الجرس، قوية المعنى، تحكي واقعاً مريراً ظل الأدب الجزائري يتخبط فيه، متمثلا في قلة الدراسات والبحوث في هذا المجال، والانقياد نحو صنوه المشرقي قديمه وحديثه، والذي أمدوه بدراسات ضُخام، وبحوث لا نستطيع حصرها، وفي خضم حديثه نوه إلى جهود الباحث محمد الطمار المترامية الأطراف، حيث يقول عنه:" إننا لا نجامل أحداً، إذا قلنا بإيمان وإخلاص إن الأستاذ محمد الطمار الموسوعة الجزائري في اللغة والآداب والتاريخ والأنساب المتصلة بالجزائر أرضا وأمة وأحداثاً ما قبل التاريخ إلى عهدنا لم يستطع لقب واحد من الألقاب الجامعية التي أصبحت منذ عشرية توزع على كل راغب فيها يعوضه فضلا عن أن يطمس معالمه وبصماته وعصارة أفكاره البراقة في مسيرة الثقافة الجزائرية وآدابها وتاريخها".[17]

ينتقل صاحب التقديم للتنويه بجهود بعض الجزائريين، ومنهم محمد بن عبد الكريم الذي حقق كثير من المخطوطات الجزائرية، وعادل نويهض في إنجازه" معجم أعلام الجزائر"، وأبي القاسم محمد الحفناوي صاحب"تعريف الخلف برجال السلف"، وأبي القاسم سعد الله، في موسوعته"تاريخ الجزائر الثقافي"، ثم يعود لينوه بالأستاذ محمد الطمار في دراسته"تاريخ الأدب الجزائري"، إذ يراه يتجول بنا في هذا الأدب، ولادة ونشأة وتطوراً.

يتطرق إلى منهجية الدراسة، بدءاً بالجزائر قبل الفتوح العربية الإسلامية، والتي تمثل الفترة الأولى لعروبة الجزائر، مروراً بمحطات متعددة يتوقف عندها، كالفترة الرستمية، ثم الفترة الصنهاجية وفي خضمها الفترة الحمَّادية، إلى جانب فترة المرابطين والموحدين، ثم الدويلات الثلاث التي قامت على أمجاد الدولة الموحدية، منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، حفصية شرقية، ومرينية غربية، وزيانية أو عبودية (بني عبد الواد) أوسطية، ثم يجنح للفترة التركية، ويجليها كسابقاتها من العصور بنصوص وشهادات أعيانية وأحداث تنير دروب بحثه، وتؤكد مقولاته، ثم فترة الاحتلال الفرنسي، ليختم دراسته بعصر اليقضة والنهضة، والثورة.

في ختام هذا التقديم، بل- نحسبه بحثا آخر وتقديم في الآن نفسه- ألفيناه جهداً ينضاف إلى هذه الدراسة، ينهي مُقدم الكتاب مقدَمته بقوله: "إن الجهود الكبيرة التي بذلها الأستاذ محمد الطمار تنم عن ضلاعة الرجل في ثقافة الجزائر الخاصة والعامة، القديمة منها والحديثة، وتنم عن صبر وجلد لا يحس بهما في هذا الكتاب إلا من عانق البحث، وسهر الأعوام، وعاد إلى أمات المصادر النادرة ".[18]

2.5. تجليات الخطاب الشعري الجزائري في تأريخه للفترة الحمَّادية:

اشتمل الكتاب على اثني عشر فصلاً، وكل فصل خاض غمار فترة محددة بالنصوص المتعددة، والترجمة الواسعة لأعلامها في الثقافة والأدب، ولأماكنها، بيد أنّ قراءتنا سلطت الضوء على فترة من الفترات التاريخية الهامة، في حقل الأدب، وهي عصر دولة بني حمّاد، وذاك ما جعلنا نقف عند الفصل الخامس الموسوم: "الفترة الصنهاجية"، ولا يخفى على أحد أن الدولة الحمادية انبجست من رحم هذه الفترة، التي وجدنا الكاتب يطرق بابها الأدبي عبر نصوصه، ويكشف لنا عن طائفة من الشعراء الجزائريين بلغ عددهم أحد عشر شاعراً، فترجم لسيرتهم وأتبعها بخطابات شعرية متعددة الأغراض، أردنا إثبات بعضها.

يقول أبو الحسن علي بن أبي الرجال الشيباني التاهرتي يتشوق إلى أهله :

وَلِـي كَبِـدٌ مَكْلُومَـةٌ مِـنْ فِـرَاقِكُمْ ... أُطَامِنُهَـا صَـبْرًا عَلَـى مَـا أَجَنَّـتِ

تَمَنَّـتْكُمْ شَـوْقًا إِلَـيْكُمْ وَصَـبْوَةً ... عَسَّى اللَّـهَ أَنْ يُـدْنِي لَهَـا مَـا تَمَنَّـتِ

وَعَـيْنٌ جَفَاهَـا النَّـوْمُ وَاعْتَادَهَـا البُكَى ... إِذَا عَـنَّ ذِكْـرُ القَيْـرَوَانَ اسْـتَهَلَّتِ

يقول ابن رشيق في هذه الأبيات: "فلو أن أعرابيا تذكر نجدا فحن به إلى الوطن أو تشوق فيه إلى بعض السكن ما حسبته يزيد على ما أتى هذا المولد الحضري المتأخر العصر وما انحط بهذا التمييز في هواي ولا أتنفق بهذا القول عند مولاي ولا الخديعة مما أظن به ولا فيه، ولكن لا رأيت وجه الحق فعرفته والحق لا يتلثم"[19]

ثم يورد له أبياتا في الراح والساقي تشهد ببراعته في صنع الصور والتشبيهات.

بَـاكِرِ الـرَّاحَ وَدَعْ عَنْـكَ العَـذَلْ ... وَاسْـعَ فِي الصِحَّةِ مِـنْ قَبْـلِ العِلَـلْ

وَاغْتَـنِمْ لَـذَّةَ يَـوْمٍ زَائِـلٍ ... فَالـمَنَايَا ضَـاحِكَاتٌ بِالأَمَـلْ

مَـا تَـرَى السَّـاقِي كَشَـمْسٍ طَلَعَـتْ ... تَحْمِـلُ الـمَرِيْخَ فِـي بُـرْجِ الحَمَـلْ

مَائِسًـــا كَالغُصْـــنِ فِـي دِعْـــصِ نَقًـــا فَـــاتِنَ المُـــقْلَةِ زِينَـــتْ بِالكَحَـــلْ

ثم أبياتا في الغزل:

غَـــرَّاءُ وَاضِـــحَةٌ يَنُـــوسُ بِقُرْطِهَـــا جَيِـــدٌ حَكَـــى جِيـــدَ الغَـــزَالِ الأَعْنَـــقِ

صَـــدَّتْ فَـــأَغْرَتْ بِالـــسُّجُومِ مَـــدَامِعِي وَالعَـــيْنُ تَـــذْرِفُ بِالـــدُّمُوعِ السُـــبَّقِ

تَشْـــكُو البِعَـــادَ إِذَا بَعُـــدَتْ تَصَـــبُّرًا وَإِنِ ارْتَجَعَـــتْ إِلَـــى الزِيَـــادَةِ تَفْـــرَقِ

وَلَقَـــدْ يَبِيـــتُ أَخُـــو الـــمَوَدَّةِ لاَئِمِـــي فِـــي حُبِهَـــا لَـــوْمَ الشَّـــفِيقِ الـــمُشْفِقِ

حَتَّـــى إِذَا طَلَعَـــتْ فَأَبْصَـــرَ شَخْصَـــهَا أَخْـــزَى جَهَالَـــةَ لاَئِمِـــي الـــمُسْتَحْمَقِ

كَـــمْ قَـــدْ قَطَعْـــتُ بِوَصْـــلِهَا مِـــنْ لَيْلَـــةٍ وَبِشُـــرْبِ صَـــافِيَةٍ كَلَـــوْنِ الزِبْبَـــقِ

يَسْـــعَى بِهَـــا كَالبَـــدرِ لَيْلَـــةَ تَمِـــهِ سَـــحَارُ أَلْحَـــاظٍ رَخِـــيمُ الـــمَنْطِقِ

آلَيْـــتُ أَتْـــرُكُ ذَا وَتِلْـــكَ وَهَـــذِهِ حَتَّـــى يُفَـــارِقَنِي سَـــوَادُ الـــمَفْرِقِ

وقال يفتخر بقومه:

يَـــا آلَ شَـــيْبَانَ لَا غَـــارَتْ نُجُـــومُكُمُ وَلَا خَبَـــتْ نَـــارُكُمْ مِـــنْ بَعْـــدِ تَوْقِيـــدِ

أَنْـــتُمْ دَعَـــائِمُ هَـــذَا الْمُلْـــكِ مُـــذْ رَكَضَـــتْ قُبْـــلُ الْخُيُـــولِ لِإِبْـــرَامٍ وَتَوْكِيـــدِ

الْمُنْعِمُـــونَ إِذَا مَـــا أَزْمَـــةٌ أَزَمَـــتْ وَالْوَاهِبُـــونَ عَتِيقَـــاتِ الْمَزَاوِيـــدِ

سُـــيُوفُكُمْ أَفْقَـــدَتْ كِسْـــرَى مَرَازِبَـــهُ فِـي يَـوْمِ ذِي قَـارَ إِذْ جَـاءُوا لِمَوعُـودِ [20]

أورد الباحث له مقطوعات شعرية أخرى قالها في العتاب، ثم انتقل إلى ابن رشيق المسيلي المعروف بالقيرواني، وترجم له، ذاكراً نماذج من خطابه الشعري- علماً أنَّ ابن رشيق جمعت أشعاره في ديوان شعري- لذلك اكتفينا بذكر الأغراض الشعرية التي نظم فيها، وتطرق إليها الباحث، فأورد له قصيدة يصف فيها قدومه على مصر، وأخرى في العتاب، ثم قصيدة في وصف زرافة، ومقطّعة في وصف الناقة، وأخرى في وصف الفرس، ثم في وصف الطبيعة في الشتاء، ثم يذكر قصائده في الرثاء، فقد بكى خلانه وشيوخه وأولياء نعمته، ومن جميل شعره قصيدته في رثاء القيروان، فصور إحساساته لهذه النكبة وحسراته على هذه العاصمة التي كانت تنافس بغداد وقرطبة، عزةً وازدهاراً، ثم انتقل إلى شاعر آخر وهو عبد الكريم النهشلي وذكر له قصيدة يصف فيها فيلا، إذ يقول:

وَأَضْـــخَمُ هِنْـــدِيُّ النِجَـــارِ تُعِـــدُهُ ... مُلُـوكُ بَنِـي سَاسَـانَ إِنْ نَابَهَـا دَهْـرُ
مِـنَ الـوَرْقِ لاَ مِـنْ ضَـرْبِهِ الـوُرْقُ تَرْتَعِي ... أَضَـاحٍ وَلاَ مِـنْ وَرْدِهِ الخُمْـسُ والْشْـرُ
يَجِـيءُ كَطَـوْدٍ جَائِـلٍ فَـوْقَ أَرْبَـعٍ ... مُضَـبَّرَةٍ لُمَّـتْ كَمَـا لُمَّـتِ الصَّـخْرُ
لَـــهُ فَخِـــذَانِ كَـــالْكَثِيبَيْنِ لُبِـــدَا ... وَصَـدْرٌ كَمَـا أَوْفَى مِـنَ الهَضْـبَةِ الصَّـدْرُ
وَوَجْـــهٌ بِـــهِ أَنْـــفٌ كَـــرَاوُوقِ خَمْـــرَةٍ ... يَنَـالُ بِـهِ مَـا تُـدْرِكُ الأَنْمُـلُ العَشْـرُ
وَأُذْنٌ كَنِصْـفِ البُـرْدِ تُسْـمِعُهُ النِـدَا ... خَفِيـاً وَطَـرْفٌ يَـنْفُضُ الغَيْـبَ مُـزْوَرُ
وَنَابَـــانِ شَـــقَّا لاَ يُرِيـــكَ سِـــوَاهُمَ ... قَنَـــاتَيْنِ سَـــمْرَاوَيْنِ طَعْنُهُمَـــا نَتْـــرُ
لَـــهُ لَـــوْنٌ مَـــا بَـــيْنَ الصَّـــبَاحِ وَلَيْلِـــهِ ... إِذَا نَطَـقَ العُصْـفُورُ أَوْ غَلَّـسَ الصَّـقْرُ

يذكر الباحث أنَّ للنهشلي قصائد ومقطّعات كثيرة ومنها قصيدته التي مدح بها المعز بن باديس، اكتفى بذكر مطلعها، وبعدها تطرق إلى الشاعر ابن قاضي ميلة وأورد له قصيدته التي بلغت زهاء سبعين بيتاً، وجمعت أغراضاً متعددة من مدح وغزل ووصف، اكتفينا بذكر جزء منها احتوى غرض المدح.[21]

أغـــرُّ قُضَـــاعِيٌّ يكـــادُ نوالُـــهُ ... لِكَثْرَةِ مَا يَدْعُو إلى الشُكْرِ يَجْحِفُ
إِذَا نَحْـــنُ أَخْلَفْنَـــا مَخَائِـــلُ دِيمَـــةٍ ... وَحْـدَنَا حَيَـا مَعْرُوفِـهِ لَـيْسَ يُخْلِـفُ
ويَقظَانَ شَابَ البَطْشَ باللَّيْنِ فالتَقَى ... بكَفَّيْـهِ مَـا يُرْجَـى ومَـا يُتَخَـوَّفُ
حُسَامٌ عَلَى مَنْ نَاصَبَ الدِّينَ مُصْلَتٌ ... وسِـتْرٌ عَلى مَـنْ رَاقَـبَ اللهَ مُغْـدَفُ
يُسَـــايِرُهُ جيشـــان : رأيٌ وفيلـــقٌ ... وَيَصْحَبُهُ سَـيفَانِ : عـزمٌ ومُرهـفُ
مُطَـلٌ علَـى مَـنْ شَـاءَهُ فَكَأَنَّمَـا ... على حُكْمِـهِ صَرْفُ الـرَّدَى يَتَصـرَّفُ
يَـرَى رَأيُـهُ مَـا لاَ تَـرَى عَـيْنُ غَيْـرِهِ ... وَيَفْـرِي بِـهِ مَـا لَـيْسَ يَفْـرِي المُثَقـفُ
رَعَى اللهُ مَـنْ تَرْعَى حِمَى الـدِّينِ عَيْنُـهُ ... ويَحْمِي رُبَى الإِسْلام واللَّيْلُ أَغضَـفُ

نلفي الخطاب الشعري ينتقل من شاعر لآخر، وفي أغرض متعددة، كقصيدة الأديب الشاعر ابن الربيب يمدح فيها، وأخرى للشاعر يوسف بن المبارك في الغرض نفسه، ثم الشاعر علي بن الزيتوني عبر مقطّعة قالها في مدح بعض القضاة، لينتقل إلى الشاعر ابن أبي المليح

الذي مدح أميراً في حفل عظيم وفي يوم عيد الأضحى، عبر قصيدته واصفاً ذلك الحفل، ثم الشاعر علي بن مكوك الطيبي، في مقطّعته يتذمر فيها على البين الذي كدر صفو عيشه، ثم يورد قصيدة للشاعر حماد بن علي الملقب بالبين، يتذمر على ما أصابه من الفقر والهوان في غربته، ورأينا ونحن في هذا المقام أن نكتفي بهذه النماذج، وآثرنا أن نختم بنموذج للشاعر أبي حفص بن فلول في الغزل، إذ يقول:

وَقَالُوا : نَأَى عَنْكَ الْحَبِيبُ فَمَا الَّذِي تَـرَاهُ إِذَا بَـانَ الْحَبِيـبُ الْمُوَاصِـلُ؟
فَـإِنْ أَنْـتَ أَحْبَبْـتَ التَّصَـبُرَ بَعْـدَهُ وَلَـمْ تَسْـتَطِعْ صَبْرًا فَمَا أَنْتَ فَاعِلُ؟
فَـإِنَّ الْهَـوَى مَهْمَـا تَمَكَّـنَ فِي الْحَشَـا وَحَـلَّ شِـغَافَ الْقَلْـبِ لَـيْسَ يُزَايِـلُ
فَكَـمْ رَامَ أَهْـلَ الْحُـبِ قَبْلَـكَ سَـلْوَةً وَزادَهُـمْ عَنْهَـا هَـوَى مُتَوَاصِـلُ
فَقُلْـتُ أَلَا لِلصَّـبْرِ مَفْـزَعُ عَاشِـقٍ وَلَلصَّـبْرُ أَحْـرَى بِـي وَإِنْ غَـالَ غَائِـلُ
سَأَصْـبِرُ حَتَّـى يَفْـتَحِ اللهُ فِـي الْهَـوَى بِوَصْلِ حَبِيبٍ طَالَ فِيهَا الطَّوَائِلُ [22]

من خلال ما تقدم نثبت أن الباحث محمد الطمار، قد أسهم بشكل كبير عبر جهوده المترامية، في تجلية الخطاب الشعري الجزائري القديم، وكشف لنا أمات المصادر التي تضمنت هذا الزخم الأدبي الجزائري عبر فترات زمنية متعاقبة، ونحسبه بذلك أنه أمد الباحثين الأكاديميين، ولا سيما المتخصصين في تحليل الخطاب الأدبي بهذا الخطاب الشعري المتعدد.

6. مساهمة محمد مرتاض في دراسة الشعر الوجداني وفق المنهج التكاملي:

لا ريب أنَّ الأستاذ الدكتور محمد مرتاض قامة جزائرية في ميدان النقد الأدبي، وابن بار للأدب المغربي، وجهوده المبذولة في رحاب البحث العلمي الأكاديمي، جعلته يتبوأ المنزلة المكينة بين أترابه، فإننا ما نفتأ نذكر بحثاً أكاديميا أو نقلب دراسة، إلا ألفيناه حاضراً في خضمها، ولا سيما بحوث الأدب الجزائري القديم عبر قرونه الأولى، وذاك ما حركنا للتنقيب عن إسهاماته المتعددة، فاستوقفنا مؤلفه الموسوم:"الشعر الوجداني في المغرب العربي من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري قراءة جمالية فنية" الذي غمره بجويد خطاب شعراءه المغاربة، من أدنى مغربنا العربي لأوسطه إلى أقصاه.

مادُمنا قد سلطنا الضوء على الأدب في عصر دولة بني حمَّاد، كان لزاماً علينا ألا نتناسى هذا الجهد الكبير، الذي صدر عن دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر، عام 2015 م، وحري بنا أن نذكر بعض مؤلفاته التي بذل فيها جهدا جهيداً، ومن بينها:

- الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- من قضايا أدب الطفل (دراسة تاريخية فنية)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.
- مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية وتطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- النقد الأدبي في المغرب العربي نشأته وتطوره، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- النقد الأدبي في المغرب العربي (بين القديم والحديث)، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.
- التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
- الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي، دار الأوطان، الجزائر، 2009.
- السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.
- أعلام تلمسان مقاربة تاريخية فنية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.

ولم يتوقف إنتاج محمد مرتاض عند هذا الحد، بل نجد العديد من الدراسات النقدية، ناهيك عن الإبداع الروائي والقصصي نحو" وأخيراً تتلألأ الشمس" و" وادي الأسرار".

اشتمل كتاب" الشعر الوجداني في المغرب العربي" على مقدمة، طرح من خلالها الباحث جملة من القضايا، التي أخذها على عاتقه، وما انفكت تخامره، حتى أرجأها إلى حينها، وخطها عبر هذا المؤلَف، ثم يوضح أمراً هاماً، وهو أن الوجدانية التي دار علها بحثه، تنحو إلى الإثارة العاطفية، وتعمل على إبراز الهزات الداخلية التي تصدر من حنايا الباث، دافعة المتلقي إلى التجاوب معها، والتأثر بشاعريتها.

يعمدُ المؤلِّف إلى ذكر منهجيته وإبراز خطته في هذا المؤلَّف، حيث وضع مدخلا وسمه:" الوجدان والوجدانية"، ثم ثمانية فصول، كل فصل يعالج غرضاً من الأغراض الشعرية، وفي خضمه مجموعة من النصوص الشعرية، عبر فترات زمنية متفاوتة، احتواها هذا الغرض وقيدها، وبذلك سهل على المريد القراءة، فالذي يريد شاعراً كتب في الوصف، يلفيه في الفصل الأول بنماذج متعددة، ومن تاق شعراً في المدح ينحو إلى الفصل الثاني، وهكذا مع بقية الفصول، من رثاء، وزهد وتصوف، وفخر وحكمة، ثم الغزل، والشكوى والاعتذار والعتاب، والخاطرة والتأمل، لينهي دراسته بغرض المديح النبوي.

إنَّ هذا التقسيم لم يطمئن إليه المؤلِّف اطمئنانا كلياً، حيث يجزم أنّ الإشكال المنهجي هو الذي اضطره لذلك، حيث نجد كثرة في الفصول، بيد أننا نطمئن لهذا التقسيم باعتبار أنه

يتناول كل غرض على حدة، فنلفي القراءة منظمة ومثمرة، على غرار ما نجده في بعض البحوث التي تجعل المتلقي حيران أسفا، ولا تترك له مجالاً للقراءة والتحليل، أما هذا التقسيم فهو داعم للمتلقي وقد تنجم عنه قراءات متعددة.

1.6. الشعر الوجداني الحمَّادي عبر فصول الكتاب:

استناداً إلى ما سلف، وحرصا على أنْ نظل أوفياء لأنموذجنا في هذه القراءة، ارتأينا أن نمحص فصول الكتاب وننتقي ما يتلاءم مع الأدب في عصر دولة بني حماد، فترتب عن ذلك طائفة من شعراء هذه الحقبة، يتقدمهم في الفصل الأول ابن رشيق يصف البرق، ثم جاء الفصل الثاني مشتملاً على ثلاث نماذج في غرض المدح، فوجدنا ابن رشيق يمدح المعز بن باديس، وابن قاضي ميلة يمدح أمير صقلية، وابن الزيتوني يمدح بعض القضاة.

جاء الفصل الثالث في غرض الرثاء، ونجم عنه أنموذجان، ابن رشيق يرثي القيروان، وعبد الكريم النهشلي يرثي عيسى بن خلف، ويعقب هذا الفصل، الزهد والتصوف في الفصل الرابع مع تصوف ابن النحوي الذي وفد قلعة بني حماد، ثم الفصل الخامس، في غرض الفخر والحكمة، فألفينا ابن النحوي يشكو حاله، ثم الفصل السادس في الغزل، ونجم عنه ابن أبي الرجال يتغزل بفتاة حضرية، وبعدها الفصل السابع في الشكوى والاعتذار والعتاب، فوجدنا ابن أبي الرجال يشكو من أصحابه، وحماد بن علي يشكو البين من أهله، وفي العتاب وجدنا ابن رشيق.

2.6. مقاربة الشعر الوجداني الحمَّادي وفق المنهج التكاملي:

المنهج التكاملي ضرب من ضروب مناهج النقد الأدبي، لا يتقيد بمنهج واحد في القراءة النقدية، بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي للنص الأدبي، و"تختلف تسميات هذا المنهج من ناقد إلى آخر، فهو المنهج التكاملي أو المتكامل أو التركيبي أو المتعدد أو المتكثر أو منهج اللامنهج أو منهج من لا منهج له، أي منهج من لا يركن إلى منهج واحد، وإنما من يغمس قلبه في كل المناهج والمحابر، يمتح منها ما يفيد ويغني ويعمق النص الذي بين يديه".[23]

لعل هذا المفهوم يوافق ما توقف من خلاله محمد مرتاض في دراسته عندما أخذ من كل هذا، ومن غير هذا، فألفينا المنهج الوصفي المبني على المعالجة والتحليل، ونبضات من المنهج الإحصائي، ثم تحليل سيميائي لبعض النصوص، وحتى نثبت هذا الجهد المبذول عبر إجراءاته المتعددة، ارتأينا إيراد نموذجاً في غرض الوصف، و آخَراً في الغزل.

1.2.6. وصف البرق لابن رشيق المسيلي:

أرَى بارِقــاً بــالأَبْرَقِ الفَــرْدِ يُــومِضُ ... يُــذَهِّبُ مــا بَــيْنَ الــدُّجى ويُفَضِّــضُ
كــأنّ سُــلَيْمى مِــن أعالِيــهِ أشْــرَقَتْ ... تَمُــدُّ لَنــا كَفــاً خَضِــيباً وَتقْــبِضُ
إذا مــا تَــوالى ومْضُــه نَفَــضَ الــدُّجَى ... لَــهُ صَــبْغَةُ المُسْــوَدِّ أوْ كَــادَ يَــنْفُضُ
أَرِقْــتُ لَــهُ وَالقَلْــبُ يَهْفُــو هَفْــوَةً ... عَلــى أَنَّــهُ مِنْــهُ أحَــرُّ وَأَوْمَــضُ
وَبِــتُ أُداري الشَّــوْقَ وَالشَّــوقُ مُقْبِــلُ ... عَلــيَّ وَأَدْعُــو الصَّــبْرَ والصَّــبْرُ مُعْــرِضُ
وَأَسْــتَنْجِدُ الــدَّمْعَ الأَبِــيَّ عَلــى الأَسَــى ... فَتُنْجِــدُني مِنْــهُ جَــداوِلُ فُــيَّضُ
وَأَعْــذِرُ قَلْبــاً لا يَــزالُ يَرُوعُــهُ ... سَــنا النَّــارِ مَهْمــا لاحَ والبَــرْقُ يــومِضُ

يمهد الباحث قراءته بقوله:"إنَّ ابن رشيق قد ركب مركبا صعبا، وامتطى بحر رويّ جَموحا ظلّ حَراناً على غيره من الشُّعراء، لكنه هو أذلّه وألانه فانْقاد له خاضعا خانعا، ولم نشعر بتلك الرهبة التي يبعثها حرف الضّاد في المبدعين بعامة، حيث يعملون غالبا على اجتنابه وعدم النّظم به." [24]

يتطرق إلى مستويات النص حيث يرى أن مستوياته بلغت أوْج التّنسيق والتّنضيد للبنى الإفرادية والتركيبية معا، حيث إنه استعان بالحوار الداخلي الناتج عن التنويع في الضمائر، والتنميق في إيراد الصور الفنية المختلفة ما بين التّرادف والتّجانس والتّطابق والتّكنية واللّجوء إلى المجاز اللغوي والإيقاع بنوعيه، ولم يلحظ تكلفا إلاّ في البيت الأخير حيث جاء عجزه ثقيلاً ركيكا، ثم يبين ما يلي:

- الجناس: بارقا / بالأبرق.
- الترادف: يذهب / يفضفض.
- الطباق: تمدّ ≠ تقبض، الومض ≠ الدجى، أدعو ≠ معرض، أستنجد ≠ تنجدني، مقبل ≠ معرض.
- المجاز: نفض الدّجى

أدراري الشوق ⟵ والشوق مقبل
أدعو الصّبر ⟵ والصّبر معرض.[25]

2.2.6. غزل ابن أبي الرّجال بفتاة حضريّة:

غَـــرَّاءُ وَاضِـــحَةٌ يَنُـــوسُ بِقُرْطِهَـــا ... جَيِـــدٌ حَكَـــى جِيـــدَ الغَـــزَالِ الأَعْنَـــقِ
صَـــدَّتْ فَـــأَغْرَتْ بِالـــسُّجُومِ مَـــدَامِعِي ... وَالعَـــيْنُ تَـــذْرِفُ بِالـــدُّمُوعِ السُـــبَّقِ
تَشْـــكُو البِعَـــادَ إِذَا بَعُـــدَتْ تَصَـــبُّرًا ... وَإِنِ ارْتَجَعَـــتْ إِلَـــى الزِيَـــادَةِ تَفْـــرَقِ
وَلَقَـــدْ يَبِيـــتُ أَخُـــو الـــمَوَدَّةِ لاَئِمِـــي ... فِـــي حُبِهَـــا لَـــوْمَ الشَّـــفِيقِ الـــمُشْفِقِ
حَتَّـــى إِذَا طَلَعَـــتْ فَأَبْصَـــرَ شَخْصَـــهَا ... أَخْـــزَى جَهَالَـــةَ لاَئِمِـــي الـــمُسْتَحْمَقِ
كَـــمْ قَـــدْ قَطَعْـــتُ بِوَصْـــلِهَا مِـــنْ لَيْلَـــةٍ ... وَبِشُـــرْبِ صَـــافِيَةٍ كَلَـــوْنِ الزِئْبَـــقِ
يَسْـــعَى بِهَـــا كَالبَـــدرِ لَيْلَـــةَ تَمِـــهِ ... سَـــحَارُ أَلْحَـــاظٍ رَخِـــيمُ الـــمَنْطِقِ
آلَيْـــتُ أَتْـــرُكُ ذَا وَتِلْـــكَ وَهَـــذِهِ ... حَتَّـــى يُفَـــارِقَنِي سَـــوَادُ الـــمَفْرِقِ

استهل الباحث قراءته لهذا النص بقول ابن رشيق في ثنائه على الشاعر: « فلِلّه سلامةُ هذا الطّبع واندفاعُه، وقُربُ هذا اللفظِ واتّساعه، وللّه رقّةُ معانيه وإرهافُها، وظهورُها مع ذلك وانكشافُها، ولطف مواقعها من القلوب، وسُرعة تأثيرها في النفُوس.»[26] ثم ينطلق من هذا القول قاصداً النص الغزليّ الذي أنشده الشاعر.

يرى الباحث أن الشاعر تأثر- بلا ريب- بمنظر جميل تمثله فتاة حضرية، فانطلق يغرد متحدثا عن حسنها، وواصفا صورتها في تكنية وترميز، ثم استغرق في قراءته لهذا النص فنجده يقول: فهي حسناء صافية السحنة، بيضاء الصورة، مورّدة الخدود، قد استغنت بزينتها عن تزيينها، ولم تبد إلاّ قرطا في أذنها يتحرّك فوق جيد أعيط، وهي الصورة المثلى للغزل العربي بعامة، ثم طفق الباحث يتغلغل في حيثيات النص عبر قراءته المشوقة الشارحة، حتى نهاية النص.

أردف قراءته قراءة أخرى، ساعة قوله: والقصيدة تشتمل على بنيات كبرى ثلاث، وضبطها في الآتي:

- وصف افتتاحي للفتاة جمالا وسلوكا معه (1-3).
- لوم أحبابه له على حبّها ثم إقلاعهم عن ذلك بعد لقائهم بها (4-5).
- هصر الشاعر لغصون الأنس مع وصف مقتضب لبعض الأجزاء من جسمها، وهو ما يجعله مستمسكا بها حتىّ يخطه الشّيب (6-7).[27]

تطرق إلى الأثر الدلالي والجمالي للإيقاع الخارجي والداخلي، حين يذكر أن النص ذو إيقاع مثير ، فمن الجانب الخارجي توارد حروف القاف في نهاية كل بيت باعتباره هو المختار لحرف الرّوي ضمن بحر الطويل بحركة طويلة متمثلة في الكسرة، أما الداخلي فيرى فيه أنّ البنى الإفرادية تحمل في معظمها دلالة على الجرس اللفظي الموحي، يدل على ذلك وصف الشاعر لقرط الفتاة وهي تحركه وتهزه فيحدث إيقاعا تصويريّا جليّا، ويتجلى الإيقاع أيضا في التنسيق التام بين البنية ومثيلاتها في قوله: « صدّت فأغرت- سحار ألحاظ- أترك ذا وتلك وهذه»، وفي التكرار مثل: جيد حكى جيد الغزال- مدامعي، والعين تذرف بالدموع- تشكو البعاد إذا بَعدتُ- لائمي، لوم الشّفيق المشفق.

في ختام هذه القراءة، تطرق الباحث إلى الصورة الفنية، والتي تعتمد على التشخيص والتجسيم، بحيث ألفى تشبيهات مجسمة وذكرها، نحو قوله: كلون الزّئبق، يسعى بها كالبدر، ثم أشار إلى غياب الصورة الفنية المجردة مُرجعاً ذلك إلى قلة زاده في الثقافة، وعدم إلمامه الشامل باللغة والأسلوب والتراكيب العربية، فاقتصر وصفه في غزله على الإشارة، فكان دون ما نجده مثلا عند جرير، أو في الغزل العربي القديم.[28]

مما تقدم يبدو جليا كيف أسهم الباحث في قراءة النصوص الشعرية الجزائرية، وفق هذا المنهج الذي سلطه على الشعر الوجداني، وكيف أحسن انتقاء هذه النماذج، وفي خضمها شعراء دولة بني حمَّاد.

خاتمة:

بناء على ما تقدم، يؤكد هذا البحث على جملة من النقاط استطاع أنْ يتوصل إليها، رصدناها فيما يلي:

- أنَّ هذا العطاء يعتبر علامة فارقة في مجال البحث العلمي، وإسهام من لدن باحثين دأبوا على إثراء المكتبة الوطنية والعربية بدراساتهم المتعددة، في حقل الأدب الجزائري القديم.

- إنَّ الباحثين الجزائريين الذين اتجهوا نحو دراسة الأدب الجزائري القديم في هذه الفترة، نكاد نجزم أنهم توصلوا إلى نتاج أدبي موحد، مع تباين طفيف بينهم، غير أن هذا النتاج قُرء وفق أبعاد متباينة.

- كشفت هذه الجهود عن أمهات المصادر التاريخية والأدبية، التي انبثق الأدب الجزائري القديم منها.

- كان اهتمام المؤرخين والنقاد المعاصرين للفترة الحمَّادية وما بعدها عبر ترجمتهم للأعلام الشعراء والفقهاء أكثر من اهتمامهم بخطاباتهم الشعرية والنثرية.

- إنَّ الخطاب الأدبي الجزائري القديم، لم يحظ بالاهتمام المطلوب، وما وصل إلينا منه، لا يعدو أنْ يكون مجرد إشارات أو تلميحات متفرقة في معرض الحديث عن شخصية أدبية، باستثناء قصائد ابن رشيق المسيلي، وابن قاضي ميلة.

- إنَّ المصادر التي درست الأدب في المغرب الأوسط، مع قلتها إلا أنها حفلت ببقايا دلت على وجود حركة أدبية خصيبة.

- هذه الحركة الأدبية الخصيبة بخطاباتها المتعددة، لم تسلط عليها الأضواء من طرف الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، وما زالت بكراً.

- من خلال قراءتنا للأدب الجزائري، في هذا العصر لاحظنا ازدهاراً كبيراً في الحركة الثقافية، بفُقهائها وأدبائها، ويعود الفضل في ذلك إلى تشجيع الحمَّاديين للعلم والعلماء، حتى عُدت هذه الفترة عصرا ذهبياً في الفكر والثقافة والأدب.

- تجلى لنا ما يزخر به الخطاب الشعري الجزائري على أيام دولة بني حمّاد، من موضوعات قيمة دلالةً ومدلولاً، كشفت عن بلاغة التصوير الفني، حيث أنّ الشعراء أبدعوا في أغراض شعرية متعددة، ونظموا أشعارهم وفق بحور شعرية كانت مهيمنة على الموروث الشعري العربي في تلك الحقبة وما قبلها.

- في الأخير تبقى إسهامات هؤلاء الباحثين مشكورة بسعيها، وغير كافية إذْ لابد من تضافر الجهود من لدن الباحثين بدعم هذه الدراسات والارتكاز عليها ومواصلتها عبر دراسات أخرى لا سيما في حقل تحليل الخطاب الشعري.

الهوامش:

[1]- حمّاد بن بلكين بن زيري الصنهاجي: "قرأ الفقه في القيروان ونظر في كتب الجدل، كان ذا دهاء وفطنة وتجربة في الحروب، وكانت له فراسة وذكاء، توفي في شهر رجب سنة 419هـ/1028م". نقلا عن: عبد الحليم عويس، دولة بني حماد صفحة رائعة من التاريخ الجزائري، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 1991، ص 52.

[2]- عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط 6، 1983، ج 1، ص275.

[3] - ينظر: مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ج 2، ص 274.

[4]- الناصر بن علناس: "خامس ملوك بني حمّاد، بلغ نفوذه إلى وركلان (ورقلة)، وفي أيامه عظمت دولة الحمّاديين وبلغت أوج عظمتها". نقلا عن: رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2000، ص 229.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 275.

[6]- محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 2006، ص 115.

[7]- المرجع نفسه، ص 116.

[8] - مختار حبار، شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمَّادية (سير ونصوص)، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، الجزائر، 1998، ص 02.

[9] - المرجع نفسه، ص 05.

[10] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط 2، 1952، ص 189.

[11]- ينظر: أحمد بن محمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حمَّاد، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007، ص 169.

[12]- المرجع نفسه، ص 169.

[13]- المرجع نفسه، ص 170.

[14]- عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص 80.

[15]- أحمد بن محمد أبو رزاق، المرجع السابق، ص 181.

[16]- "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، لابن بسام الشنتريني، من المصادر المعاصرة لدولة بني حماد، ويشكل موسوعة أدبية بالغة القيمة، تعود أهميته في تأريخه لأدباء الأندلس وشعرائها، وفي خضمهم أدباء المغرب الأوسط. أما كتاب"خريدة القصر وجريدة العصر" لعماد الدين الأصفهاني، يعتبر مصدراً مهما حيث عاصر دولة بني حمّاد، وترجم لأدبائها وشعرائها في قسم شعراء المغرب والأندلس.

[17]- محمد الطمار، المرجع السابق، ص 03.

[18]- المرجع نفسه، ص 48.

[19]- المرجع نفسه، ص 120.

[20]- المرجع نفسه، ص 120.

[21]- ينظر: المرجع نفسه، ص 132، 133.

[22]- المرجع نفسه، ص 146.

[23]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 3، 2010، ص 34.

[24]- محمد مرتاض، الشعر الوجداني في المغرب العربي من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري قراءة جمالية وفنية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص 29.

[25]- ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

[26]- المرجع نفسه، ص 90.

[27]- ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

[28]- ينظر: المرجع نفسه، ص 92، 93.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط 2، 1952.
2. أحمد بن محمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حمَّاد، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007.
3. رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2000.

4. عبد الحليم عويس، دولة بني حمّاد صفحة رائعة من التاريخ الجزائري، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 1991.
5. عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط 6، 1983، ج 1.
6. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.
7. مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ج2
8. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 2006.
9. محمد مرتاض، الشعر الوجداني في المغرب العربي من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري قراءة جمالية وفنية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.
10. مختار حبار، شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمَّادية (سير ونصوص)، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، الجزائر، 1998.
11. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 3، 2010.

جماليّة أسلوب التّقديم و التّأخير في شعر عاشور فنّي

Aesthetic style of submission and delay in Ashour Fenni's poetry

طالبة الدكتوراه/ ليلى جملاوي

أ.د رابح ملوك

قسم اللغة و الأدب العربي- جامعة آكلي محند أولحاج-البويرة(الجزائر)

مخبر الأدب المغاربي – جامعة البويرة –

hamlaouileila@ymail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/29 تاريخ القبول: 2021/07/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

الجملة هي أصغر وحدة في اللّغة العربية تبنى عليها الدراسات النّحوية والبلاغيّة، وتخضع هذه الجملة إلى قوانين و ضوابط تحفظ لها رتب كلماتها، إلّا أنّ الشاعر استطاع كسر قيود هذه الحتمية باللّجوء إلى أسلوب التّقديم و التّأخير للتّعبير عن مشاعره وأحاسيسه . يعد أسلوب التّقديم و التّأخير من أهم الأساليب اللّغوية التي تكسب اللّغة العربية المرونة والطواعية، حيث تسمح للمتكلّم أن يتحرّك بكلّ حريّة متخطيا كلّ الرّتب المحفوظة والعدول عن هذه الرّتب يمثل الخروج عن اللّغة المألوفة إلى لغة الإبداع و الجمال، و الشّاعر الجزائري عاشور فني تفنن في توظيف أسلوب التّقديم و التّأخير في دواوينه الشّعرية.

و في بحثنا هذا نحاول رصد مواطن التّقديم و التّأخير بكلّ أنواعه في شعر عاشور فني كما نحاول الكشف عن الأثر الجمالي الّذي كسا شعره رونقا. متبعين في ذلك منهج الإحصاء و التحليل.

الكلمات المفتاحية: التقديم – التأخير – الجمال – الجملة – التركيب – الأسلوب

Abstract: The sentence is the smallest unit in the Arabic language upon which grammatical and rhetorical studies are built, and this sentence is subject to rules and regulations that preserve the order of its words, but the

poet could break the limitations of this determinism by resorting to the ‘inversion’ method to express his emotions and feelings.

The ‘inversion’ method is one of the most important linguistic methods that allowed the Arabic language to gain flexibility and voluntary, as it allows the speaker to move freely, bypassing all the saved ranks, and abandoning these ranks represents a departure from the familiar language to the language of creativity and beauty, and the Algerian poet Ashour Fani artistically outrivaled in employing the ‘inversion’ method in his poetry divans.

In our research, we try to monitor the ‘inversion’ areas of all kinds in Ashour Fen0ni’s poetry, as we try to reveal the aesthetic impact that arrayed his poetry with luster, using for that the of statistics and analysis method.

Key words: inversion (anticipation/delay) - predicate-beauty - assigned to it - composition - style.

مقدمة:

الجملة في اللّغة العربية نوعان فعلية و اسمية ، و هي أصغر وحدة كلامية تحمل معنا، فكلّ واحدة ترتكز إلى مسند و مسند إليه؛ أي فعل و فاعل في الجملة الفعلية، و مبتدأ و خبر في الجملة الاسمية، حيث قال سيبويه «هذا باب المسند و المسند إليه و هما مما لا يغني واحد منهما عن الآخر و لا يجد المتكلم بدًا»[1] ، و يرى أيضا برجشتراسر في إحدى مقالاته أن «الجملة مركبة من مسند و مسند إليه، فإن كان كلاهما اسما أو بمنزلة الاسم، فالجملة اسمية، و إن كان المسند فعلا، أو بمنزلة الفعل فالجملة فعلية»[2] .

الجملة هي أصغر وحدة في اللّغة العربية تبنى عليها الدّراسات النّحوية و البلاغيّة ، و تخضع هذه الجملة إلى قوانين و ضوابط تحفظ لها رتب كلماتها، إلاّ أنّ الشاعر استطاع كسر قيود هذه القوانين باللّجوء إلى أسلوب التّقديم و التّأخير للتّعبير عن مشاعره و أحاسيسه.

يعدّ أسلوب التّقديم و التّأخير من أهم الأساليب اللّغوية التي تكسب اللّغة العربية المرونة والطواعية، حيث تسمح للمتكلّم أن يتحرّك بكلّ حرية متخطيا كلّ الرّتب المحفوظة ، و العدول

عن هذه الرّتب يمثل الخروج عن اللّغة المألوفة إلى لغة الإبداع و الجمال، و الشّاعر الجزائري عاشور فنّي تفنن في توظيف أسلوب التّقديم و التّأخير في دواوينه الشعرية.

و في بحثنا هذا نحاول رصد مواطن التّقديم و التّأخير بكل أنواعه في شعر عاشور فني كما نحاول الكشف عن الأثر الجمالي الذي كسا شعره رونقا، متبعين في ذلك منهج الإحصاء والتّحليل، فماذا نعني بالتّقديم و التّأخير ؟ كيف أسهم التّقديم و التّأخير في إضفاء الجمال على المعاني الدلالية لشعر عاشور فني؟

تعريف التّقديم و التّأخير:

اهتم البلاغيون بظاهرة التّقديم و التّأخير و صنفوها ضمن علم المعاني إلا أنّهم لم يهتموا بالرّتبة المحفوظة، لأنّ تغيير هذه الرتبة يؤدي إلى خرق في بنية اللّغة بسبب ثبات رتبتها، بيد أنّهم تحدثوا عن الرتبة غير المحفوظة حيث قال تمام حسان في هذا الشأن «فإن علم المعاني يعدّ في هذه الحالات عالة على علم النحو. مثال ذلك أنّ النّحاة حدّدوا الرّتبة في الكلام وجعلوها محفوظة و غير محفوظة، و قد ارتضى علماء المعاني هذا التّقسيم، و تجنّبوا الكلام في الرّتبة المحفوظة لأنّها ليست مظنة اختلاف الأساليب بسبب حفظها، و ثبات وضعها، وعمدوا إلى الرّتبة غير المحفوظة فمنحوها دراسة أسلوبية مهمة تحت عنوان "التّقديم والتّأخير" و معنى هذا أنّ التّقديم و التّأخير البلاغي وثيق الصّلة بقرينة الرّتبة في النّحو، ولكنّه لا يمسّ الرّتبة المحفوظة، لأنّها محفوظة فلا تختلف عليها الأساليب»[3]، إذن الرّتبة غير المحفوظة هي الّتي تتيح للبلاغيين تقديم و تأخير ركني الجملة (المسند و المسند إليه)، وللتّقديم و التّأخير فوائد جمّة تحدث عنها الجرجاني بأنّه «باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك، أن قدِّم فيه شيء و حوِّل اللّفظ عن مكان إلى مكان»[4]، و قد أفرد بن عصفور فصل للتّقديم و التّأخير و حصره «في تقديم حركة، و تقديم حرف، و تقديم بعض الكلام على بعض»[5]، وهذا يدل على تنوع التّقديم و التقدير.

أنواع التّقديم و التّأخير:

و بهذا يمكن احصاء هذا التّنوع في بحثنا، و الكشف عن التّقديم والتّأخير تركيبيا، ومحاولة الوصول إلى القيمة الدلالية لهذا التّنوع.

1- تقديم الجار و المجرور:

تتجلى ظاهرة تقديم الجار و المجرور على نحو ملفت للانتباه للقارئ من أول وهلة عند قراءة الدواوين الشّعرية لعاشور فني لا سيما ديوان "رجل من غبار" الذي يفاجئنا الشّاعر من خلاله بتقديم شبه الجملة في السّطر الثالث من المقطع الأول ثم تتوالى هذه السّمة الأسلوبية مع بقية المقاطع الشّعرية مبيّنة فنية بناء الخطاب الشّعري لدى الشّاعر عاشور فني في هذا الديوان.

قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

و على المائدة

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحده

في المنام

فطلق كل المدائن [6]

سمة التّقديم و التّأخير واضحة جليًّا في الجملة المكونة من شبه الجملة من جار و مجرور "على المائدة ملك في عباءة خائن " التي جاءت انزياحا و خرقا للبناء اللّغوي الاعتيادي، في مثل هذه الجملة إذ لا ينبغي أن تتقدم الشّبه جملة "على المائدة" على الاسم "الملك" لأن أصل الجملة التركيبي في اللّغة العادية يكون على النّحو الآتي:

" ملك في عباءة خائن على المائدة"

اهتم البلاغيون بالتّقديم و أولو العناية بالمقدّم لذلك ما كان حقه التّقديم في هذه الجملة -" ملك في عباءة خائن على المائدة- هو الملك لمكانته الاجتماعية و السياسية المرموقة لكن اللّغة الشّعرية غيّرت هذه الصورة، إذ يبدأ هذا المقطع بتصوير فضاء مكاني هو المقهى هذا الفضاء الشّعبي الذي يقصده عامة الناس من خيرتهم و سيئهم حينما قال "قهوة فاسدة دسها نادل لا يحب الزبائن"، فهذا الفضاء و هذه المعاملة لا تليق بمكانة الملك و مستواه، إلاّ أن ارتداءه لعباءة

الخائن التي هي رمز للخيانة و الخونة حتّى لو كان ملكا، هي التي مكنت له وجود في هذا المكان الذي لا علاقة له بالملوك، و لكن ماذا خان هذا الملك حتى أصبح ينتمي إلى هذا الفضاء، و يعامل معاملة سيئة من طرف النّادل الذي يدس له قهوة فاسدة؟

يمكن تفسير خيانة الملك بإسقاطها على خيانة بعض الملوك أو الأنظمة السياسية التي باعت أوطانها و خانت شعبها من أجل البقاء في السلطة، فكانت النتيجة كره الشعب للملك و التمرد عن النظام.

و نجد هذا النوع أيضا في قول الشاعر:

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب...

فأغرق في الصمت...

حتى افتضح[7]

تزينت الأسطر الثلاثة الأولى من هذه المقطوعة بتقديم تركيبي دلالي، حيث يتضح تقديم شبه الجملة (في قلبه) على اسم كان (امرأة) الذي هدم بناء الجملة المألوف، و انزاح عن القاعدة التّركيبية، فأصل الجملة" كانت امرأة في قلبه"، فقد صور لنا الشاعر نرجسية هذا الرجل "الذي هو من غبار" الذي يهمه قلبه أكثر مما تهمه المرأة التي في قلبه، كما تأتي الجملة في السّطر الثّاني بالتّركيب ذاته (في قلبها رجل) لتفيد الاهتمام بالمقدّم و هو القلب قبل الاهتمام بما هو داخله، فظاهر هذا التّقديم و التّأخير يوحي بحب نابع من القلب إلاّ أنّ السّطر الأخير يكشف لنا خداع و مكر هذا الرّجل و يفضحه حيث يقول "فأغرق في الصمت حتى افتضح".

و تتوالى هذه السّمة الأسلوبية بشكل كبير في بقية الديوان

و نجد هذه السّمة في بقية دواوين بحثنا حيث يقول الشّاعر في ديوان هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي:

التباس

للحظة توهمت

دقات قلبي

وقع خطى تمر [8]

جاء تقديم الجار و المجرور في جملة "للحظة توهمت" ؛ فقد تقدّم الجار و المجرور "للحظة" على الفعل 'توهمت' ، وأصل الجملة "توهمت للحظة"، فهذا الانزياح كسر البنية التّركيبية النّحوية للخطاب الشّعري، إلّا أنّ دلالة هذا التّركيب لها علاقة بعنوان المقطوعة التباس، لأنّ كلمة توهمت توحي إلى الشك و الالتباس.

و يتجلى التّقديم كذلك في ديوان زهرة الدّنيا حيث يقول الشاعر في قصيدة زهرة الدنيا:

و لها تلألأت الكواكب و استدارت [9]

تقدّم الجار و المجرور "لها" على الفعل الماضي "تلألأت"، فكما أسلفنا الذكر أنّ البلاغيين يهتمون بالمقدّم، و هذا التّقديم له قيمة دلالية عند الشّاعر، فعاشور فني يقصد بالجار والمجرور في هذا المقام مسقط رأسه "أم الحلي" الذي يحنّ إليها و يتباهى بطبيعتها الخلابة، وهي نواة الحياة تدور حولها كل الكواكب، و هذا يدّل على محبة الشاعر لمدينته، و تألمه لفراق مسقط الصّبابة، التي تحمل ذكريات الطفولة التي بقيت تلازمه أينما حلّ و ارتحل، و تعبر عن انتمائه إلى أرض الوطن و هويته.

2- تقديم الفاعل على الفعل:

لم يتوقف الشاعر عاشور فني عند ظاهرة تقديم الجار و المجرور، بل وظف أنواع أخرى من هذه السّمة الأسلوبية في خطابه الشعري، التي تحدث عدولا على مستوى البناء التّركيبي، وتزيد من قوة شعرية الخطاب، و من هذه الأنواع ظاهرة تقديم الفاعل على الفعل و الّتي نلتمسها في المقطوعة الآتية:

كان ينظر في كأسه:

موجة الشط كاذبة...

و المدى لا يحب العصافير

لم تعد الأرض دائرة

و الخطوط استقامت إلى آخر العمر

و القلب أوشك يسقط في المنحنى !

شردتني عيون الأحبة...

ضيعت عمرا وراء رذاذ الجفون

و لم أكتشف من أنا !! [10]

تبرز ظاهرة التّقديم في هذه المقطوعة في السّطر الخامس، حيث قدّم الشاعر الفاعل "الخطوط" على الفعل "استقامت"، و الجملة في نمطها العادي تكون بهذا الشّكل "استقامت الخطوط"، و كما أسلفنا الذكر أن ظاهرة التّقديم تفيد العناية و الاهتمام بالمقدّم، فالشّاعر أراد أن يثير انتباه المتلقي إلى الخطوط لا إلى الاستقامة لذلك لجأ إلى ممارسة ظاهرة التّقديم والتّأخير التّركيبي و تحقيق هذا الانزياح الّذي أبحر بنا إلى عالم الغيبيات و الميتافيزيقا، ويتجلى هذا المشهد في مطلع هذه المقطوعة التي توحي إلى قراءة الفناجين التي يتقنها الغجر و العرافين حينما يقول "كان ينظر في كأسه" هذه الظّاهرة التي كانت منتشرة في الثّقافة الشّعبية العربيّة

فالخطوط هنا لا تعني الخطوط الّتي لها علاقة بعالم الجغرافيا، أي خطوط الطول و العرض الّتي يوحي بها التّوظيف الخادع لكلمة الأرض، بل يقصد بها الخطوط التي نجدها في الفناجين والتي يتنبّأ من خلالها العرافون بالأمور الغيبية، فتقديم الفاعليّة على الفعل في هذا المقام له دلالة أعمق، فهي توحي إلى ضياع الشّاعر و الصراع الذي يتخبط فيه بين الأنا و الآخر من أجل البحث عن الذّات و وجودها، فالشّاعر يبحث عن ذاته بين عالمين مختلفين، عالم غيبي ميتافيزيقي (النظر في الكأس، ضياع العمر، رذاذ الجفون)، و عالم الموجودات (موجة الشط، العصافير، الأرض)، فكل هذا التيه يجعل الشّاعر رجل من غبار يتلاشى بين العوالم محاولا العثور على ذاته إلاّ أنّه لم يفلح بذلك و لم يستطع الوصول إلى الذّات و تحقيق مراده و هذا ما نستشفه من خلال قوله "و لم أكتشف من أنا !!".

تفنن الشّاعر عاشور فني في ممارسة ظاهرة التّقديم و التّأخير، حيث نجده يقدّم لنا الموقع الجغرافي للجزائر ببراعة و بصورة فنيّة رائعة حيث يقول:

الجزائر

بحر توقف عند باب الدار

و مدينة ترسو
على الأسوار [11]

تقديم الفاعلية على الفعل بارز في هذه المقطوعة، حيث قدّم الفاعل "بحر"على الفعل"توقف"، و الأصل في الجملة "توقف بحر عند باب الدار"، و كذلك تقديم الفاعل "مدينة" على الفعل "ترسو" فهذا الانزياح التّركيبي النّحوي أنتج لنا درسا في مادة الجغرافيا تعرفنا من خلاله على الموقع الجغرافي للجزائر بحيث أنّها مدينة عريقة تطلّ على البحر الأبيض المتوسط، كذلك تحمل هذه المقطوعة دلالة عميقة و هي دلالة إنتماء الشّاعر إلى الجزائر الوطن، التي تبرز من خلال توظيفه لكلمة الدّار الّتي تعود على أرض الوطن الجزائر وعلى هوية الشّاعر.

كما نجد هذه السّمة في ديوان زهرة الدنيا حيث يقول في قصيدة اللّيل:

كأنّي هنا منذ يوم القيامة
انتظر السندباد
و أبحث عن جهة للرّياح
و عن مرفإ للسفن
كأنّ جميع الدّروب تؤدي إلى صخرة
و المدى يتفتح عن هوة لا قرار لها
فإلى أي (روما) تهاجر هذي القرى
و المدن؟ ![12]

يتلاعب الشّاعر عاشور فني بالبناء التّركيبي للجملة لينتج لنا انزياحا عن اللّغة العاديةالمألوفة، كما ينتج لنا خطابا شعريا محمّلا بدلالات عميقة، حيث جاء تقديم الفاعل على الفعل واضحا في قوله 'والمدى يتفتح عن هوّة لا قرار لها"، و أصل هذه الجملة على النّمط الآتي:

'و يتفتح المدى عن هوة لا قرار لها'،

نلاحظ أنّ الشّاعر يبحث عن ذاته، فهو يتخبط في هذا الواقع يترصّد فيه منفذا للنجاة والفرار من خلال قوله (و أبحث عن جهة للرياح/ و عن مرفإ للسفن)، و كأنّ الشّاعر يسير في الظّلام يصطدم تارة بالصّخور، و تارة أخرى يتيه وسط مختلف الاتّجاهات ليصل إلى مفترق الطّرق حيث

يظلّ الهدف المنشدود، و هذه الدّلالة لها علاقة بعنوان القصيدة " اللّيل" الّذي يوحي إلى الظّلام و الظّلال و الشؤم، إلا أنّ الشّاعر لم ييأس و يواصل بحثه عن الذّات، فيجد نفسه في صراع مع الآخر الّذي انسلخ عن مبادئه و قيمه و عاداته و تقاليده العربية، و اكتسى بحلّة غربية غريبة (فإلى أي (روما) تهاجر هذي القرى و المدن؟ !)، ففي هذا الوسط يبقى الشاعر يصارع من أجل البّحث عن هويته و إثبات وجودها.

3- تقديم المفعول على الفعل:

تقديم المفعول على الفعل له حضور في الدواوين الشعرية لعاشور فني، حيث يقول في ديوان رجل من غبار:

صارت الحرب معتادة

تعترينا دماء الحروب

كما تعتري السيدات دماء الطَّمث [13]

يتّضح في السّطر الثّالث من هذه المقطوعة تقديم المفعول عن الفاعل (تعتري السّيدات دماء الطَّمث) و الذي من حقه التّأخير عن المسند و المسند إليه، و أصل هذه الجملة (تعتري دماء السيدات الطَّمث)، فالشّعر يصور لنا فضاعة الحرب و سيل الدّماء إلى درجة أنه صار معتادا عليها فراح يشبهها بالدورة الدمويّة للمرأة التي هي من عادة كل النّساء، فهذا التّقديم صور لنا مشهد تراجيدي يتخبّط فيه الشّاعر نتيجة السّياسة الفاسدة للسّلطة.

4- تقديم الحال:

لم يترك الشّاعر عاشور فني نوعا من التّقديم إلّا و أظهر براعته في توظيفه في خطابه الشّعري، محاولا من خلال ذلك شحن اللّغة بمدلولات، تجعل القارئ يمعن فكره من أجل استنطاق النّص، و اكتشاف خباياه، فهاهو في هذه المقطوعة يمارس ظاهرة تقديم الحال الذي يعدّ من الفضلات في بناء الجملة و الّذي من حقه التّأخير على المسند و المسند إليه حيث يقول:

قال لي:

كتم القلب أوجاعه زمنا

ثم أجهش في حيدره

المباني عالية

و الأماني منكسره

و الملاعب واسعة

و أنا...

خلسة أتزوج في المقبره ![14]

يظهر تقديم الحال في السّطر الأخير من هذه المقطوعة، و هو أحد فضلات الجملة في حين يتأخر المسند و المسند إليه، و أصل الجملة على النّحو الآتي:

أتزوج في المقبرة خلسة

إنّ الانزياح الذي حدث في هذا السّطر هدّم البناء التّركيبي للجملة، كما أضاف دلالات جديدة فتحت النّص على عدّة قراءات جديدة أمام المتلقي، فكلمة خلسة لا تحمل معناها المعجمي في هذه المقطوعة و إنّما توحي إلى الآلام و الأوجاع التي يعاني منها الشّاعر في صمت، والدّليل على ذلك النّقاط الثلاث المتوالية بعد كلمة (أنا) ، فهذا الصّمت و الأنين نتيجة اللاعدالة الإنسانية الّتي كانت منتشرة في المجتمع الذي كان تحت سلطة فاسدة تعمل على إغفال شعبها و إشغاله بأمور تلهيه عن الإهتمام بالسلطة و عن الفساد الّذي كانت تمارسه، فكتم الشّاعر كلّ هذه الآلام في قلبه (كتم القلب أوجاعه زمنا) ثم أجهش يبكي في حيدرة، هذا الفضاء المكاني و هو أحد مدن الجزائر، والّذي يوحي إلى الطبقة البرجوازية ذات المباني العالية، فهذه الطبقة سعت إلى القضاء على جمال الطبيعة الخضراء في هذه المدينة بمبانيها العالية، و ما بقي منها أنشأت فيه الملاعب، فكل هذه المظاهر استغلتها السلطة الفاسدة لشغل الرأي العام عن السّلطة، إلّا أنّ الشّاعر أمام هذا الوضع المأساوي استطاع أن يساير الأحداث لكي يجد مكانا يقيم فيه ويحقق فيه الفرح رغم آلامه وأوجاعة، فراح يختلس الزّواج الذي يدّل على بداية حياة جديدة بعيدة عن الفساد و الأوجاع .

خاتمة

وظّف الشّاعر عاشور فني أسلوب التّقديم و التّأخير بكلّ أنماطه و أشكاله و هي تقديم الجار والمجرور،تقديم الفاعل على الفعل، تقديم المفعول على الفعل و تقديم الحال، بشكل بارز في دواوينه الشعرية، و هذا ما يفضي على براعته ، و شجاعته اللغوية في إيصال مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي من خلال كسر رتابة بنية اللّغة العربية و الخروج عن المألوف.

لم يوظّف الشّاعر عاشور فني التّقديم و التّأخير توظيفا عشوائيا، و إنّما كان ذلك وفق السّياق الّذي تقتضيه مواضيعه الشّعرية من أجل إيصال معنى أرقى إلى المتلقي من حيث الدّلالة و البيان.

كما أضفى التّقديم و التّأخير حلّة جمالية على شعر عاشور فني، فهو يخرج المتلقي من الملل ويبعث في نفسيته متعة و تشويقا يدفعها لمعرفة الخبر المتأخر.

الهوامش:

[1]- سيبويه، الكتاب، تح:عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م، ط3، ص23.

[2] - رمضان عبد التواب، التطور النحوي للغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ط2، ص125

[3] - تمام حسان، الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو- فقه اللغة – البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، 2000م، ص310.

[4] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992م ،ط3، ص106.

[5]- ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تح:السيد ابراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، 1980م، ص187.

[6] - عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م، ص5 .

[7] - عاشور فني، رجل من غبار، ص 7

[8]- عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة للنشر،2007م، ص 16.

[9] - عاشور فني، زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م، ص 90.

[10]- عاشور فني، رجل من غبار، ص8

[11] - عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص17.

[12] - عاشور فني، زهرة الدنيا، ص65

[13] - عاشور فني، رجل من غبار، ص53.

[14]- عاشور فني، رجل غبار، ص9.

قائمة المصادر و المراجع:

1- ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تح:السيد ابراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، 1980م.
2- تمام حسان، الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو- فقه اللغة – البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، 2000م.
3- رمضان عبد التواب، التطور النحوي للغة العربية، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م.
4- سيبويه، الكتاب، ط3، ج1، تح:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م.
5- عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.
6- عاشور فني، زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م.
7- عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة للنشر، 2007م.
8- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط3، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992م.

التنوع الإيقاعي وتداخله في شعر الأخضر فلوس

Rhythmic Diversity and its Interference in Lakhder Fellous' Poetry

ط. د/ عبد الغاني ناصري

أ.د./ ليلى جودي

- **قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة أبو القاسم سعد الله- الجزائر (الجزائر)**
- **مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، جامعة الجزائر2.**

nani.nasri34@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/30 تاريخ القبول: 2021/04/28 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

تحاول الدراسة الموسومة "التنوع الإيقاعي وتداخله في شعر الأخضر فلوس" الكشف عن جماليات الموسيقى الشعرية ومظاهر الفرادة والتميز في التشكيل الإيقاعي لشعر الأخضر فلوس، وتناول أساليب الاختلاف والتنوع الإيقاعي للأنساق الشعرية التي تتراوح بين النسق العمودي، ونسق التفعيلة، والنسق المتداخل بين البحور، والمتناوب بين الأنماط(حر/عمودي)، وإبراز دور الظواهر العروضية المتمثلة في التصريع والتدوير والقافية والروي في تحقيق التموج النغمي والإيقاعي، دون أن ننسى الوقوف على أثر انفعالات الشاعر وعواطفه في تلوين الإيقاع والمضامين الشعرية.

الكلمات المفتاحية: التنوع الإيقاعي، الأخضر فلوس، الأنساق الشعرية، التداخل.

Abstract:

The study, entitled "Rhythmic Diversity and its Interference in Lakhder Fellous' Poetry", seeks to reveal the aesthetic of poetic music and the manifestations of uniqueness and distinction in the rhythmic formation of the Lakhder Fellous 'poetry, and to address methods of difference and rhythmic diversity of poetic formats that range from vertical, activation, and interlaced between types of Arabic poetry, and alternating between patterns (Free / Vertical), and the importance of the occasional phenomena of acceleration, rotation, rhyme, and narration in achieving tonal and rhythmic ripples, without forgetting to stand on the impact of the poet's emotions and emotions in coloring the rhythm and poetic contents. **Key words**: rhythmic diversity, Lakhder Fellous, poetic formats, overlap.

مقدمة:

يعد التجريب في بنية النص الشعري ظاهرة قديمة، بدت ملامحها بخروج الشعراء الصعاليك عن نمطية القصيدة الجاهلية، وبتوالي العصور طفت على الساحة الشعرية محاولات تجريبية لموسيقى القصيدة العربية انزاحت عن عمود الشعر المتعارف عليه في عملية النظم، إذ شهدنا قفزة نوعية في العصر العباسي حينما برزت بوادر التجديد في قوالب الشعر العربي، حيث استحدث المولدون أوزانا جديدة مواكبة للحياة الاقتصادية والاجتماعية السائدة آنذاك والتي انتشر فيها الغناء والترف والمجون، ليواصل بعدها التجريب الإيقاعي مسيرته في الأندلس واستجابة لحاجات فنية واجتماعية برزت الموشحات والأزجال وازدهرت، واتخذت في تشكيلها الإبداعي فضاءً إيقاعيا جديدا قائم على التنويع في القافية والروي، ليواكب هذا اللون الجديد من الشعر البيئة التي شاعت فيها الموسيقى والغناء والغزل والشراب، وبمجيء العصر الحديث عرفت القصيدة العمودية التي تبنى على نظام البيت الشعري خلخلة، بتجاوز وخرق البنى التقليدية وتجريب سبل إيقاعية جديدة مبتكرة لتبرز في الساحة الإبداعية القصيدة الحرة القائمة على نظام السطر الشعري ضمن قافية وروي متنوع، ليستقر هذا الشكل الجديد في نتاجات الشعراء العرب عموما والجزائريين على وجه الخصوص فيتفننون في هندسة نسيجه الإيقاعي من خلال التوسع والانفتاح على فضاءات جديدة خاصة في فترة الثمانينيات، حيث ظهرت شعرية النص المختلف، ومثل هذه الفئة جمع من الشعراء أسسوا لنص شعري متميز ينحرف عن شعرية السبعينيات، إيقاعا وتركيبا ودلالة ورمزا ورؤية، والأخضر فلوس أحد شعراء هذه المرحلة استثمر سبل إيقاعية متنوعة ومتداخلة أثناء بوحه وقوله لفن الشعر، هذا ما تسعى الدراسة الموسومة" التنوع الإيقاعي وتداخله في شعر الأخضر فلوس" لإبرازه من خلال الوقوف عند التشكيلات الإيقاعية التي تحقق التنوع والتلوين النغمي الإيقاعي، والبحث في مدى تعالقها مع عواطف الشاعر الأخضر فلوس وانفعالاته، معتمدين على إجراءات المنهج الأسلوبي الإحصائي الواصف.

في ضوء هذه الرؤية تتأسس الدراسة بالتركيز على أحد اللونين الأساسيين في تشكيل الإيقاع الشعري ألا وهو الإيقاع الخارجي، بالحفر والكشف عن التنوع والتداخل والتجريب الذي حظي به شعر الأخضر فلوس، الذي انفتح على فضاءات نصية جديدة، واشتغل على إبدالات نصية تكفل له التميز، والخصوصية في إبراز مواهبه وإمكاناته لفن القول الشعري، وعرض هذا البحث يتأسس في الوقوف عند المحاور الآتية:

- إيقاع الأوزن في الأنساق الشعرية الحداثية (عمودي - حر - متداخل /متناوب).

-أشكال التدوير وفاعليته في التنويع الإيقاعي.

-جمالية الأثر الأسلوبي في استخدام تقنية التصريع.

-القافية والروي.

أولا: إيقاع الأوزان في الأنساق الشعرية الحداثية:

نالت قضية الوزن اهتماما بالغا لدى الباحثين في الشعر، فهو قول موزون مقفى يدل على معنى، والشعر "**لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية**"[1]، وهنا تأكيد على أن الوزن لبنة أساسية في النظم الشعري وحدوث الإيقاع الموسيقي، لأنه على علاقة مباشرة بالمعنى و"**ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج ولكن جزء لا ينفصل عن سياق المعنى**"[2] وبهذا التحديد نستشف أنه جزء لا يتجزأ من الوحدة الكلية للخطاب الشعري المباين للخطاب النثري/ الفني.

وبالقراءة العروضية الفاحصة لدواوين الشاعر الأخضر فلوس الموسومة (أحبك ليس اعترافا أخيرا- حقول البنفسج -عراجين الحنين - الأنهار الأخرى - مرثية الرجل الذي رأى)، تم التوصل لتشكيلات شعرية سمتها التنوع والتجريب والانفتاح على فضاء جديد في الكتابة، والجدول الآتي كفيل بتوضيح الأنساق الشعرية الموظفة في جل قصائده:

الأنساق الشعرية	النسق العمودي	النسق الحر	نسق المتواشج (متداخل متناوب)
عدد القصائد	14	65	13
النسبة	%15.21	%70.65	%14.13

جدول يمثل الأنساق الشعرية في مدونة الدراسة

إن استنطاق الجدول الإحصائي المفصل للأوزان الشعرية، والأنساق الواردة في دواوين الشاعر، تلخصه الملاحظات الآتية:

-أهم سمة مسجلة هو التنوع في توظيف البحور وتوزيعها في الدواوين، إذ هناك بحور وردت بقوة، بالمقابل توجد بحور وردت بقلة، أو ليس لها حضور أصلا، ومن هنا أمكن تقسيمها إلى المركزية والهامشية وعند مقارنتها مع شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري الحر والعمودي في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينات القرن الماضي، قمنا بإيراد الجدول الآتي:

شيوع البحور الشعرية في شعر الأخضر فلوس (مدونة الدراسة)		شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينيات من هذا القرن	
الشعر العمودي	الشعر الحر	الشعر العمودي	الشعر الحر
1-البسيط 2-الكامل	1-المتقارب 2-المتدارك	1-الكامل 2-الرمل	1-المتقارب 2-الرمل

3-المتقارب	3-الكامل	3-الخفيف	3-الرجز
4-الطويل	4-الرمل	4-الرجز	4-المتدارك
/	5-البسيط	5-البسيط	5-الكامل
/	6-الوافر	6-المتدارك	6-الوافر
/	7-الرجز	7-الوافر	7-الهزج
		8-السريع	/

جدول يمثل شيوع البحور الشعرية في مدونة الدراسة والشعر الجزائري فترة الثمانينيات

والملاحظ من الجدول أنه توجد بحور هيمنت في الحضور في الشعر الحر والعمودي، بمقابل بحور وردت بقلة، كما أن هناك بحور لم تحافظ على مرتبتها في مدونتنا عند مقارنتها بشيوعها في الشعر الجزائري الحر في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، كما ألفينا غياب ثلاثة بحور شعرية متمثلة في الهزج والخفيف والسريع في شعر الأخضر فلوس، في حين تم رصد حضورهم في شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري العمودي فترة السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي.

تبرز ظاهرة أسلوبية تجريبية في شعر فلوس حيث يحاول كسر القيود الخليلية، والدخول في معالم إيقاعية جديدة تجسدت في الأنماط المتداخلة الآتية: تداخل الأوزان والبحور، وتناوب الأنماط (حر - عمودي)، والتداخل بين البحور والأنماط، فالشاعر في قصائده ينحوا إلى التنقيب وطرق فضاءات جديدة تجريبية، بلغة شعرية راقية ورؤية عميقة، بعدما كان في بداية مشواره يراوح بين نظمه للنسق العمودي والحر فقط، وبانصهار تجربته انفتح على فضاءات جديدة سمتها التنوع والتداخل والتجريب الإيقاعي، وتعليل ذلك أنه أحد شعراء مرحلة الاختلاف الذين أسسوا لأنفسهم شعرية حديثة شكلا ومضمونا ورؤية، باستثمار مختلف التقنيات الجديدة مطلقين العنان للقلم في البوح عن بواطنهم بكل حرية.

1- النسق العمودي:

سار الأخضر فلوس في عملية النظم الشعري على النهج الخليلي الذي ينبني على نظام البيت الشعري، فاستثمر أربع بحور شعرية، احتل البسيط الصدارة بحضور قدر بتسع مرات، بنسبة بلغت 64.28%، ليأتي الكامل بتواتر قدر ثلاث مرات وبنسبة 21.42%، ليتقاسم المتقارب والطويل المرتبة الثالثة والأخيرة بحضور واحد وبنسبة بلغت 07.14% لكل واحد منهما، وسنورد نماذج شعرية لكل بحر شعري لإبراز الجمالية الموسيقية، وملاحظة التغيرات الحاصلة على مستوى التفاعيل وأثرها في خلق تلوين وتنويع إيقاعي فتضفي قيمتها الفنية داخل النص الشعري لتنصهر مع الحالة النفسية والبنية الدلالية.

البسيط:

البسيط هو من البحور المركبة حيث يتألف من ثمانية أجزاء تنشأ من تكرار الوحدتين المتجاورتين "مستفعلن - فاعلن" له ثلاثة أعاريض وستة أضرب، وبخصوص الصورة النسقية تجلت لنا صورتين، الأولى متمثلة في العروض المخبونة والضرب المقطوع، ومثلته ست قصائد، إذ يقول في قصيدة "**صلاة لعينيك**":

تشققت قدمي في وحل غربتها

ولم يزل فوق وجهي رمل أسفاري[3]

أهم أثر يتلقفه القارئ وهو بصدد معاينة البيت خصوصا والقصيدة عموما، هو الإنزياحات الإيقاعية المستثمرة التي أثرت المعنى مشكلة نغما موسيقيا يتراوح بين الرتابة والغنائية، وطابع الفجائية التي تكسر أفق توقع القارئ لشكل التفاعيل، إذ تناسب إيقاع البحر مع إيقاع الدلالة والعواطف التي يغلب عليها الحنين والشوق للمحبوبة، فهذا التوتر والاضطراب أفضى بالشاعر لانتهاج الترخصات العروضية بغية خلق تموجات للانفلات من سطوة الشعور باليأس.

أما الصورة الثانية؛ فتجسدها العروض التامة المخبونة (///0) والضرب المخبون (///0)، ومثل لهذا الشكل ثلاث قصائد، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**طوفان**":

لعلني أبصر الأرض التي حملت

في مهد أجفانها أمسي وسرغدي [4]

طفت هنا عواطف الاغتراب المكاني والحنين للبلد، والمعلوم أن معاني الحزن تتلاءم مع إيقاع البحر البسيط "**إذ تتناسب الموسيقى التصويرية الهادئة في الموضوعات الجادة التي تكون أقرب إلى العمق الفكري والعاطفي**"[5]، فأراد الشاعر من وراء انتهاج التفعيلات المخبونة كسر سطوة التفعيلة السالمة والإيقاع الرتيب البطيء، ليجنح نحو السرعة بتقليص مساحة النطق بالتفعيلة، حيث يعيش الشاعر توتر داخلي مفاده عدم الانتماء في مصر، لجأ لاعتناق البحر كي يبث له عاطفته، وحنينه الذي فاض وانفجر كالطوفان من مهجته، هذه العواطف المتدفقة المغرقة في الضياع والاغتراب أدت بالشاعر لاستثمار الطاقات الإيقاعية للبحر بالمراوحة بين التفعيلة السالمة والمتغيرة، ففي قصيدة "**هواجس البريد القادم**" بلغت التفعيلة المتغيرة 151 حضور في مقابل 137 للتفعيلة السالمة، وهذا تأكيد بتركيز الشاعر على الزحاف ليترجم معاني الانكسار العاطفي من خلال كسر رتابة الإيقاع المنتظم وخلق تموج وتنويع موسيقي يمد الشاعر حرية وفسحة ليولد ما شاء من النغم الشجي واللحن الطري الذي يتناسق مع الإيقاع العاطفي والبنية الدلالية.

البحر الكامل:

الكامل من البحور الصافية، وسمي بالكامل **"لتكامل حركاته ووفرتها إذ ليس في الشعر العربي ما يبلغ ثلاثين حركة غيره"**[6]، ونلحظ أنه اقتصر حضوره في ثلاث قصائد، استثمر الشاعر أغلب الترخصات العروضية في الضرب والعروض بهدف خلق زحزحة إيقاعية في نهاية المصراعين، ففي قصيدة **"وتجيء واثقة الخطى"** خرق الشاعر التفعيلة التامة في العروض والضرب، وكسر أفق انتظار القارئ للنهايات الصوتية في الصدر والعجز، والنغمة الثابتة المتعارف عليها عند نهاية كل مصراع، إذ يقول:

عيناك حبلى بالطلاسم في دمي
وتجرني نحو السحيق المبهم
إن حام طيفك كالفراشة لاعبا
أحتار.. ترتعش الحروف من فم[7]

الشاعر في هذا المقام خلق تموجات ونهايات موسيقية غير رتيبة كسرت سطوة الإيقاع الختامي الموحد بتجلي ظاهرة الفجائية، فعاطفة الشاعر المضطربة بين الأنين والحزن جعلته يجنح للتنويع في إيقاع التفعيلة الختامية التي تتراوح بين الأمل والألم، وبين الانكسار والجبر، وبين القيد والحرية، إذ يتناسب التنويع الإيقاعي مع حالته النفسية المضطربة التي ترجمت لنا أسلوبه في القول الشعري، الذي يقوم على المشاركة الوجدانية والرؤية الصوفية في درجة الانفعال، فإيقاع المعاني المتلاحقة المتلونة بعاطفة الانكسار والأسف، تناسقت مع التخلخل الإيقاعي الناتج من المراوحة في توظيف التفعيلة التامة والمتغيرة (الوقص - الإضمار - القطع) في الضرب، لتعبر عن قلقه ونفسيته المضطربة.

وفي قصيدة **"رحيل في الجراح"** بلغت التفعيلة السالمة 117 حضور في حين التفعيلة المتغيرة قدرت بـ 95 حضور، هذه الترخصات أحدثت زحزحة إيقاعية في البيت ولجت أذن المتلقي لتترجم مزاج الشاعر وانفعالاته، فلجوء الشاعر للانزياح - الأسلوب انحراف يحدث اللامتوقع لشد انتباه القارئ- العروضي تارة للتخفيف من سطوة النغمات ذاتها، وأحيانا يلجأ الشاعر للخرق للعودة للنظام - استعادة النظام الوزني- والمحافظة على الوزن، فيستقيم الإطار الشعري إيقاعا وتركيبا ودلالة.

البحر الطويل:

هو أحد أبحر الشعر العربي، وانتهاج الشاعر إيقاع هذا البحر في قصيدة واحدة عنوانها "نزيف" يعبر عن تلاؤمه مع مضمونها، فالشاعر في **"حالة اليأس يستخدم وزنا طويلا كثير المقاطع"**[8]، وعدم احتفاء الشاعر بهذا البحر يتماشى وغيابه مع شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري العمودي لفترة السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، إذ وردت هذه

القصيدة وفق الصورة النسقية ذات العروض التامة المقبوضة مفاعلن(//0//0) والضرب المقبوض مفاعلن (//0//0)، ويمثلها قوله[9]:

وما جرحت روحي سوى لحظة مضت

وقد كنت أدني القلب منها وأرهف

بإمعان النظر لتشكيل البحر يلاحظ أن الشاعر حمل قصيدته على التفعيلة السالمة (فعولن/ مفاعيلن) وبجانبها التفعيلة التي أصابها التغيير، فالشاعر نوع في شكل التفاعيل ليخلق إيقاع متموج نابع من الانفعال الداخلي، وجسدت المداخل الآتية: (أشكو، وحدي، مدمن، وحدتي، تنزف، أسرف، جرحت، روحي، صمتي..) عن قضية جدلية تتجلى في صراع الذات ومعاناتها وانقسامها المتولد من الاغتراب العاطفي الذي ينهش روحها المتعطشة، فطفت معاني العجز والخذلان، وتعانقت مع إيقاع البحر ومع الدلالات اللغوية والأسلوبية، واستثمار الشاعر لأغلب الترخصات المتاحة يهدف لخلق التنويع الإيقاعي، وهي بمثابة المفتاح الذي يعبر من خلالها عن بواطنه وذاته المنكسرة في بحر الشجن والاغتراب، كما أن الخروج عن إيقاع البحر بانتهاج تفعيلات غير واردة فيه جاء منسجما مع شدة انفعال الشاعر، فولد التحول العاطفي تحولا وتنوعا إيقاعيا **"فلحظة الذروة وتصاعد الحدث لا يحدها إيقاع أو قالب شكلي لأنها سوف تخرج من نطاق السيطرة الشكلية والإيقاعية لتدخل في سياق تفريغ عاطفي مهما كان شكل الشطر أو القصيدة الجديدة"**[10]، ومن هنا يتجسد الانحراف الأسلوبي حيث يحدث اللامتوقع حينما يتعلق الأمر ببواطن الذات، فتلجأ لإمكانات تستوعب الدفقة الشعورية والفكرة لتحافظ على حصول الدلالة وشد انتباه القارئ.

إيقاع المتقارب:

هو أحد البحور الشعرية الصافية، وهو رأس دائرة المتفق له رنة إيقاعية طربية متدفقة متلاحقة، ومثل هذا البحر قصيدة **"عودة إلى النبع"** المكونة من ثماني عشرة بيت، وانتهج الشاعر الصورة النسقية ذات العروض التامة الصحيحة والضرب المحذوف، إذ لجأ للمتقارب لسلاسته وخفة تفعيلاته المتواترة على طول البيت، فتناسقت مع مضمون اللوعة والاشتياق، إذ يقول[11]:

لقد طفت بحر السراب وحيدا وعدت بأوتاري الضاميه.

الشاعر في هذا المقام استرسل في بوحه وعاطفته الفياضة التي تذوب في روح المرأة، فهي كالطيف تزاوله وتراوده عازفة بأوتاره، يريد أن يلملم أشلاؤه المتناثرة بغيابه، فهو كالطفل يشتاق لحضن أمه وحنانها، فهذا التنوع والتلون العاطفي تناسب مع الانزياح العروضي الذي اتسم بالتنوع والانسيابية، حيث أبدى الحذف في الضرب لمسة ختامية ووقفة ثابتة انصهرت مع هاء السكت، فخلقت صعودا ونزولا في مستوى النغم، واستثمار الشاعر للترخصات العروضية يهدف

إلى خلق إمكانات إيقاعية تنوع له تجربته وتفتح له فضاء وحرية في البوح العاطفي، وما نعلمه أن الزحافات والعلل إذا زادت عن حدها أخلت بالوزن والبنية الدلالية، وعلى عكس ذلك وردت في هذه القصيدة متناسقة متوافقة مع ندائه الروحي الذي اقترن بالتعجب والعودة لأحضانها بعدما أضناه التعب، هذه العواطف كانت سببا في توتره وخروجه للتفعيلة المتغيرة، ليؤكد الانزياح العروضي على سمة أسلوبية وجمالية نابعة من التنوع والتموج الذي انصهر مع حالته النفسية والبنية الدلالية.

2- إيقاع النسق الحر:

سلك الشعر الحر أو التفعيلة في وزنه سلوكا مغاير للشعر القديم، إذ اتخذ من التفعيلة وحدة صوتية بنائية تتكرر على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم ترتبط بدفقته الشعورية وانفعالاته وحاجاته في البوح والقول الشعري، فالشاعر فلوس انتهج هذا الشكل بقوة حيث طال 65 قصيدة بنسبة 70.65% من مجموع 92 قصيدة، وركز الشاعر على بحور بعينها، فراح ينتقي في نظمه بحورا لم تخرج عن دائرة البحور الشائعة المهيمنة في الشعر الجزائري الحر فترة السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، وعن تواتر البحور الشعرية ونسبة حضورها في هذا النسق، يحددها الترتيب التنازلي الآتي:

- البحر المتقارب 26 حضور بنسبة 40%.
- البحر المتدارك 16 حضور بنسبة 24.61%.
- بحر الكامل عشر مرات وبنسبة 15.38%.
- بحر الرمل تسع مرات وبنسبة 13.84 %.
- البحر البسيط تكرر مرتين وبنسبة 03.07%.
- البحر الرجز تكرر مرة وبنسبة 01.53%.
- البحر الوافر تكرر مرة وبنسبة 01.53%.

الشاعر انتهج سبعة أبحر شعرية، شغلت الصافية منها نصيبا وافرا بست بحور، في حين البحور الممزوجة تجلت في البسيط فقط بمرتين.

انتهاج الشاعر سبعة بحور شعرية أبان عن تجربته وتبحره في عروض الشعر العربي المراعي لمقتضيات الحداثة.

تسجيل سمة أسلوبية إيقاعية لاعتماد الشاعر بحور دائرة المتفق التي حازت على المرتبة الأولى والثانية، فاختياره لم يكن اعتباطيا بل يتناسب مع شيوع البحور الشعرية للشعر الجزائري الحر في الفترة الممتدة بين السبعينيات ومنتصف الثمانينيات من القرن الماضي، وبانتهاج الترتيب

التنازلي سنقوم بعرض مسارات البحور الشعرية، وأهم الترخصات العروضية الموظفة في شعر الأخضر فلوس، وما أضفته من تنويع وتلوين في التشكيل الإيقاعي وأثرها في بناء المعنى.

إيقاع المتقارب:

يتسم المتقارب بإيقاعه الموسيقى الواضح المنتظم الذي يتولد من تلاحق الألفاظ والأحداث، فله نغمة طربية ورنة إيقاعية نابعة من أجزائه الخماسية و"**تقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتتقارب الأوتاد**"[12]، فقد عني الشاعر بالمتقارب أن جعله يحتل صدارة البحور الشعرية لنسق التفعيلة بتواتر بلغ 26 مرة من أصل 65 قصيدة، وقد حمل الشاعر قصائده على المراوحة بين التفعيلة السالمة والتفعيلة المتغيرة في حشو السطر وضربه، مما شكل لنا خاصية أسلوبية إيقاعية متلونة ومتموجة تلاءمت مع البنية الإيقاعية الدلالية.

استثمر الشاعر الإمكانيات الإيقاعية المتاحة في البحر لتلوين موسيقى القصائد، إذ نجده يراوح في بنائه بين التفعيلة السالمة والمتغيرة في حشو السطر وضربه، وأهم ملمح وجب الإشارة إليه، وهو المحدد لموسيقى القصيدة هو التفعيلة الختامية -قافية- التي وردت متنوعة، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**هديل العشية**":

أيا طائر الليل،
أيا أيها المتعرج في أفقك العذب،
أيا طائر الليل،
وحشة روحي تمتد في الكائنات،
كأن الغصون سيوف،
وروحي على شوقها خائفه![13]

ويقول في قصيدة "**غائبة**":

ولكنه القلب
لا يخطئ الحب، يعرف وجهك
إذا كتب الله بالخال فيه
ولكنك الآن أفق بعيد
ولست التي أعلنوا عن عرسها.
....
فهل تفتحين
إذا وقف المتعبون هجيرا ببابك[14]

يتبدى من خلال عرض هذه النماذج اعتماد الشاعر على فضاءات البحر في التنويع الإيقاعي باستثمار الترخصات العروضية التي تكفل له زحزحة الإيقاع وتسريعه منصهرا مع عواطفه المتلونة وشحناته العاطفية الفياضة المتراوحة بين الشوق والأمل بين الهجران واللقاء، فهذا التنوع في العاطفة والإيقاع تناسب مع السردية المتدفقة بحركة الأفعال والصور ومشاهد البوح العاطفي الذي تحركه رغبة الوصول للجواب في نهاية متموجة وضرب يتنوع بين التفعيلة السالمة، والمقبوضة والمحذوفة، ليساير الانفعال والإثارة التي يعيشها الشاعر، ويترجم التداخل الحاصل بين المستوى الإيقاعي والعاطفي الذي انصهر مع البنية الدلالية.

وفي قصيدة **"أحبك ليس اعترافا أخيرا"** حمل قصيدته على رتابة تفعيلة فعولن الصحيحة التي وردت 112 مرة، والتفعيلة المتغيرة البالغة 120 حضور، فتوزعت بين القبض والحذف والبتر، فنداؤه الروحي المتوتر والمتذبذب جعله يخرج من النغمة ذاتها ويكسر رتابة التفعيلة التي تتردد من بداية القصيدة إلى نهايتها، محققا تنوعا ومفاجأة بفعل التصرف في التفعيلة من حيث الحركات والسكنات، وتقليص زمن النطق بها على فضاء السطر والقصيدة، لتتحد مع عواطفه ووجدانه وإيقاع البحر المتلون مع البنية الدلالية.

إيقاع المتدارك:

المتدارك هو أحد بحور الشعر العربي يرتكز بناؤه على تكرار التفعيلة الأحادية "فاعلن"، إذ اكتسى هذا البحر أهمية بالغة في النظم في القصيدة الحديثة، فاحتل مراتب متقدمة عند شعراء الثمانينات والتسعينات، والأخضر فلوس حمل قصائده على هذا البحر أن جعله وراء المتقارب بحضور قدر ب 16 قصيدة، وأهم ملمح يتبدى لنا هو استثمار الترخصات العروضية في حشو السطر وضربه، وخلق تشكيلات إيقاعية رنانة سمتها التنوع والانسجام والتعالق مع إيقاع الصور والمعاني، ولنتبين التنويع الإيقاعي نقف لنمثل في قصيدة "حقول البنفسج"، إذ يقول:

هل تأكدت أنني آت إليك ولو بعد حين
وأن أغانيك تدفعني أن أفيقا
وأخاف التفات الحرائق نحوي،
...
تمنيت لو كنت أملك هذا البنفسج في مقلتي
وكنت الغريقا[15]

الشاعر هنا استثمر أغلب الترخصات العروضية داخل ضرب السطر خصوصا، وهذا التنوع في الأضرب - القوافي- على علاقة مباشرة بشعرية الإيقاع وكسر الرتابة، بإقحام تفعيلات غير واردة في ترخصات البحر "فعلاتن/ فعلان" الذي أتت منسجمة مع شدة الانفعال، فالتحول

العاطفي ولد تحول إيقاعي، والغاية من وراء ذلك هو الانفتاح على تفعيلات تستجيب لدفقته الشعورية لا تحدها قوانين البحر. وهذا التنوع نسج لنا نغما متلونا بتلون القوافي بصفة مقطعية (النعيقا، الخفوقا، أفيقا، الغريقا، شهيقا، بريقا..)، فجعلت القارئ ينتظر النهايات الصوتية المتفجرة بحرف القاف التي دلت على تفجير صمت الليالي، إضافة إلى تعانقها مع نغمات الخبن والقطع فتوافقت وانصهرت مع البنية الدلالية وحققت اللذة والمتعة لدى القارئ والشاعر، هذا الأخير الذي عزف لنا كآلة موسيقية نغمة ترتفع وتنخفض، تطول وتقصر، تتسارع وتتباطأ بفعل حركة التفعيلات التي تحوي المفردات والأحاسيس والعواطف في قالب رنان متجانس.

إيقاع الكامل:

هو أحد بحور الشعر العربي الصافية، يتكون بناؤه من التفعيلة "متفاعلن"، ويتسم بنغمته الواضحة التي تنتج من تلاحق حركاته، فالشاعر حمل قصائده على الكامل أن جعله في المرتبة الثالثة بحضور بلغ 11 مرة، فحوى تشكيلات إيقاعية متنوعة استثمرت أغلب الترخصات، ليبيح لنفسه حرية وحركية تتلاءم مع إيقاع المعاني، إذ يقول في قصيدة " **الينبوع**":

فلربما رقصت عناقيد الكروم على يدي

وتعلقت نبضات طيني في ترانيم الحمامة..

لربما خاف الوداع

من الوداع[16]

نلحظ تنويع إيقاعي في القصيدة منبعه تلون تفعيلات الضرب- قافية-، فأحيانا ترد سالمة وأحيانا مضمرة وأحيانا أخرى مرفلة لتخلق تنوع موسيقي، فالترفيل خلق أصوات إضافية -سبب خفيف في نهاية التفعيلة- وطول نفس، فتح للشاعر قافية ممتدة اشتركت في حرف العين الممدود (شراع، وداع، الشعاع..) لتحوي آهاته ومشاعره العميقة، فانزياح الشاعر عن الإيقاع الرتيب المنتظم، خلق إمكانات إيقاعية تجاوبت مع جهر الشاعر بشجنه، وحزنه وحالته النفسية المضطربة.

إيقاع الرمل:

هو أحد البحور الصافية ينبني على التفعيلة "فاعلاتن" المتكونة من سبب خفيف (/0) ووتد مجموع (//0) وسبب خفيف (/0)، والرمل معروف بنغمته السريعة وسلاسته في النسج على منواله، فالشاعر استثمر إيقاع البحر وما يتيحه من تنويع وتلوين صوتي موسيقي، ليتلاءم مع الحمولات الدلالية والوجدانية، إذ يقول في قصيدة "**توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء**":

مثقلا كنت بأشجار تنامت في ضلوعي

كان مكتوبا على صفحة غيمي:

موعد للشجر العالي سيأتي عن قريب.. فانتظره

ويقول في قصيدة "**وشم على جبين الطفلة السمراء**":

أيها الإعصار هذا غضبي

يتدلى فوق صدري كالمنارهْ[17]

تتجلى هنا تلك النغمة الموسيقية المتنوعة، حيث أن المفردات تحركت في تيار يملؤه القلق والتوتر، فالشاعر لجأ لتوليفة من التفعيلات لتتجاوب مع الحالة النفسية المضطربة والألم الذي يحيط به حد الضلوع.

فالترخصات العروضية الموظفة في حشو السطر وضربه تهدف إلى استوعاب مشاعره وخلجاته المتواردة في حرية، فأباح الشاعر لنفسه هذا التجاوز وكسر التقييد ورتابة التفعيلة السالمة، وانتهاج ترخصات البحر والولوج لوحدات إيقاعية جديدة غير واردة في البحر، لينتج إيقاع متنوع متجاوب بين الوحدات المختلفة، ويفسح لنفسه حرية في القول، واكتمال الفكرة في فضاء موسيقي، ونغمة راقصة تنصهر مع إيقاع العواطف والبنية الدلالية.

إيقاع البسيط:

هو أحد البحور الشعرية الممزوجة، يتشكل بناؤه من تناوب تفعيلتي "مستفعلن- فاعلن"، وحمل الشاعر إيقاع هذا البحر في قصيدتين، فبالرغم من عدم احتفاءه به، إلا أن عواطف الشاعر وتجربته وطول امتزاج تفعيلاته ارتبطت مع إيحاءات البحر الشعري الذي يصوغ فيه قصيدته، فالشاعر خلق لنا إيقاعا متموجا منبعه التنوع بين التفعيلات في حشو السطر وضربه لتتناسب مع إيقاع المعاني، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**عزف منفرد**":

تدنو وتبعدها أسرار دهشتها،

ولم يزل عاشقا

في كل جارحة يحيا لها

أبدا ندرًا وقربانا[18]

يعزف لنا الشاعر بعواطفه وأفكاره حركه إيقاعية متجددة، ونغما موسيقيا ختاميا يتجاوب مع مشاعر الشوق وهيجان العواطف المتعطشة للحبيبة، فالشاعر استثمر أغلب الترخصات العروضية المتاحة من خبن وطي وقطع، إذ يقل زمن النطق بالتفعيلة، فتجنح نحو السرعة بتقليص مساحة السطر مؤدية إلى حركة موسيقية تتراوح بين السرعة والتباطؤ، كما انصهرت التفعيلة الختامية المرتبطة بالقطع وحرف الروي النون الممدود، ومثاله المداخل النصية: (ضمآنا، كتمانا، قربانا، نيرانا..) مع بوحه الحزين ووجعه، فتدفق التفعيلة الختامية تلاءمت مع إيقاع المعاني، إذ يتلقفها المتلقي ويتلون بتموجاتها وإيقاعاتها.

إيقاع الوافر:

يعتبر الوافر أحد أبحر الشعر العربي وألينها "**يشتد إذا شددته ويرقق إذا رققته، وأكثرها يجود به النظم في الفخر، وفيه تجود المراثي**"[19]، وفي ذات السياق الشاعر على دراية بموسيقى البحر، الذي يستوعب الأساليب التي يغلب عليها الخطابة والمعاني والعواطف المتلونة بالحزن، فحمل قصيدته "**حيزية تنتظر العشاق**" المتدفقة بالمشاعر الحزينة والانفعالات العاطفية على تشكيلات إيقاعية هائلة وإمكانيات متنوعة استثمرت أغلب الترخصات العروضية التي بلغت 147 مقابل 47 تفعيلة سالمة، وتراوح الانزياح العروضي بين العصب، والقضم، والعقل، والغضب، و تفعيلة "مفاعيلان" الناتجة عن تذييل تفعيلة مفاعيلن في بحر الهزج، هذا الإبدال برز مع رواد التجديد في الشعر الحر، حيث هجر الشعراء الهزج إلى الوافر، نظرا لما يتيحه الوافر من حرية وتنويع إيقاعي، فالأخضر فلوس استثمر أغلب الإنزياحات في الأضرب -القافية-، إذ يقول:

وذات صباح
يضمخه أسى...وجراح!
تفجر في ضلوع الحي بركان...
دخان يسرق الألحان... والأعشاب والنهرا !
غراب عاتق الأطلال ..والقفرا..
ولم ينشق سعيد عطر "حيزيه"
ولم يسمع خطاها فوق جفن الدرب سابحة
ولم يرها تجوب الحي باسمة..
كأنسام ربيعيه!.[20]

عبر وزن الوافر هنا على هزيمة الذات وانكسارها، إذ طفت معاني الشوق والحنين للمحبوبة، فالشاعر في سياق الحكي يسرد لنا قصة حب "سعيد" و"حيزية" فلم يقوى على غيابها، فالشاعر يستذكر هذه الحادثة لتتعانق مع شوقه لمحبوبته وتتآزر مع ألم وهيام "سعيد" بـ"حيزية"، فهذه العواطف المتوهجة جعلت الشاعر يتلون بايقاع متنوع بتنوع التفعيلة الختامية -الأضرب-، التي تأسر أذن السامع نتيجة المواشجة والتموج والحيوية في القافية التي تعانقت مع الأحداث الإنفعالية المتوترة، والأفعال التي تتدفق بحثا عن "حيزية" لتزيد من حدة الإيقاع وسرعته، إذ تتآزر فلسفة الاغتراب، والوحدة والوحشة مع المعاني والصور العاطفية والبنية الإيقاعية والدلالية.

بحر الرجز:

هو أحد أبحر الشعر العربي، يرتكز بناؤه على تكرار تفعيلة "مستفعلن"، هو أكثر البحور اضطرابا وتنوعا نظرة لكثرة الإنزياحات فيه، لهذا دعي بحمار الشعراء لسيولة الركب عليه،

فالشاعر استثمر إمكانات البحر من حيث تنوع التفعيلات في حشو السطر وضربه لتتلاءم مع إيقاع المعاني المتلونة بانكسار الذات واغترابها داخل الوطن، حيث فقدت نسيم الحياة وأضحى الموت معادل موضوعي للحياة حين يتلون الوطن بالخيانة، إذ يقول في قصيدة "**البومة**":

يا ليتنا نضيء بالأمجاد هذا القبر

فإننا نموت دونما ثمن!

يا ليتنا كنا رجالا مرة في العمر.

وعندها نقول:

أننا نعيش للوطن![21]

إذ تعانقت معاني الشؤم والظلام على دفاتر الحياة، مع صفات عنوان القصيدة "**البومة**"، فالشاعر غارق في أساه وتأسفه على حال الوطن الذي يتلاعب به أشباه الرجال الذين يسعون لتدميره وزرع المكائد فيه، فهو يتمنى أن تستقر الرجولة الحقة بين أفراد الشعب، فتوتر الشاعر وتلونه بأحداث هذا الوطن، والأسى على حاله وما شاع فيه من خيانة تناسب مع خلخلة التفعيلات وتنوعها، لتتعانق مع إيقاع المعاني المتدفقة المعروضة في قالب درامي فتنصهر مع البنية الدلالية.

3-إيقاع النسق المتداخل بين البحور والأشكال:

يسعى الشاعر دوما لاستيعاب تجارب شعرية جديدة تحقق له التميز والإبداع، من خلال إبراز مواهبه وإمكاناته لقول الشعر، فأخذ ينزاح عن رتابة البحر والشكل، أن لجأ لخلق فضاءات إيقاعية جديدة غير معهودة في البنية العروضية، تجلت في المواشجة والتداخل بين البحور الشعرية والأنماط ضمن القصيدة الواحدة، فتعكس تجربتهم وتستجيب لرؤيتهم في عملية النظم الشعري، والأخضر فلوس سلك هذه الظاهرة عن وعي ودراية ولم تتسرب إلى قصائده عن عفوية وجهل[22] ، إذ أخذت لديه هذه الظاهرة قيمة فنية انصهرت مع تجربته ورؤيته العميقة في التعبير والبوح، والتحول الإيقاعي يتبعه بطبيعة الحال تحول وانفعال عاطفي، وسنقوم بعرض أشكال المواشجة والتداخل الذي استثمرها الأخضر فلوس والذي شغلت الأنماط الآتية:

النمط الأول: إيقاع النسق المتناوب تناوب شكلي حر/ عمودي:

يتجسد هذا الشكل في المراوحة بين الشكل العمودي والحر داخل القصيدة الواحدة، ولجوء الشاعر لهذه المواشجة مرده الإحساس بنجاعتها في تحقيق التنويع الإيقاعي والتعبير عن ثراء التجربة، وتلوين المعاني والعاطفة وإثراء الحركة الموسيقية داخل نسيج النص محققة التناغم بين الإيقاع والدلالة.

كما انتهج الشاعر التنويع في ثلاث قصائد، وما نعلمه أن التحول في الشكل يتبعه تحول في السياق والموقف الشعري وبالتالي تخلق حركية في الإيقاع، ففي قصيدة **"صدى الأجراس الصامتة"** يستهل الشاعر قصيدته بالشكل الحر وفق بحر الرمل، ويستمر في التدفق والبوح عن عواطفه مستعينا بتقنية التدوير في ربط الأفكار والأحداث والصور والمعاني، فيقول:

سوف يأتي عاشقي
كي يجمع الطين القديم
ونلتقي رغم اشتعال البرزخين
كم كان إيقاع القصيدة محرقا[23]

الشاعر يلمح في السطرين الأول والثاني للوطن بالطين القديم، حيث يأمل العودة بين أحضانه، ليصرح بعدها بالاحتراق والسرعة، فتتدفق الأحداث والأفعال (يأتي، يجمع، نلتقي، كان، يشاء)، لتترجم معاني التحدي والصمود والأمل للقاء الوطن والاجتماع به من جديد رغم المصاعب، ثم ينتقل في الأخير نحو الرتابة والانتظام الإيقاعي والغنائية حين ينتهج النسق العمودي، إذ يقول:

وتركتني في القفر ممتلئا بالناس والطرقات والشجن[24]

بالانتقال من شكل إيقاعي لآخر يتبعه انتقال في الموقف الشعري والتحول من الأمل في اللقاء إلى الوحدة والعتاب على تركه، إذ تلاءمت مشاعر الوحدة المتلونة بالألم والشجن مع الرتابة وانتظام الانكسار لتتعانق مع النغمة الحزينة المرتبطة بحرف النون المكسور الذي يترجم الحزن والألم على فراق الوطن.

النمط 2: تداخل الأوزان وتنوعها (مجمع البحور والأوزان):

إن استناد الشاعر على أكثر من وزن في النص الشعري ليس ظاهرة شكلية تحدث بصورة اعتباطية، فالتحول في الوزن يقتضي تحول في الموقف الشعري، ذلك أن كل بحر وموسيقاه التي تميزه عن غيره من البحور، ولجوء الشاعر للتنويع في البحور لانسياقه وراء انفعال عاطفي خرج لنا بهذا الايقاع الجديد[25] فانتهج "الأخضر فلوس" هذا التنويع في خمس قصائد موزعة في شكلين إثنين، هما:

يتمثل الشكل الأول في اعتماد الشاعر على بحر من البحور الشعرية في مقطع من المقاطع المحددة بعنوان، أو فاصل طباعي ضمن القصيدة الواحدة، ولتمثيل هذا الشكل نورد قصيدة **"ألعاب نارية"** المتشكلة من ثلاثة مقاطع، إذ انتهج في المقطع الأول والثاني بحر المتدارك، وراوح بين التفعيلة السالمة والمخبونة، فغلبت فيهما عاطفة البعد والفراق واحتراق القلب، إذ يقول:

عاشقان على ضفة
طرزتها يد الله في شجن
... وألق[26]

عاطفة الشاعر في هذا المقطع متلونة بالحزن والفراق، ليتحول هذا الإيقاع في المقطع الثالث إلى المتقارب فيكون اللقاء والتقارب، لتتلاءم هذه العواطف مع إيقاع البحر المحمل بحركاته المتقاربة ليستوعبها، إذ يقول:

لك الله
كيف أتيت.. وكيف عرفت الطريق..
...
أسائل كيف التقينا على ضفة الفراق..
فأيقضت فيك الربيع القديم،
وأيقضت في بقايا الخريف![27]

بإمعان النظر يتبدى التحول في السياق العاطفي، من الألم والفراق والحيرة والانكسار إلى جبر الانكسار باللقاء، لتلتئم الروحين تحت بؤرة دلالية وحمولة ركزت عليها القصيدة في تكوينها هي الحب.

النمط الثالث: تداخل البحور والأوزان وتناوب الأنماط:

لجأ الشاعر في قصيدته لتداخل البحور وتناوب الأشكال في الآن ذاته ضمن القصيدة الواحدة، لخلق إيقاع متكامل يستوعب عواطفه ومشاعره، وقد شغل هذا النوع ثلاث قصائد شعرية، وهي: "**قصائد من البحر**" و"**سمط اللآلئ** " و"**فوضى الانسجام**"، ففي قصيدة "**قصائد من البحر**" استثمر الشاعر فيها ثلاثة بحور شعرية، انتهج في المقطع الأول المعنون "**حالات مسافر**" وفق الشكل الحر البحر المتقارب الذي تعانق مع عاطفة الاشتياق والحنين للوطن، إذ يقول:

وساءلني من رآني عن وحدتي وانفرادي!
ولم يدري أني حملت بقلبي جميع بلادي![28]

يبوح الشاعر بوحدته وانفراده أمام البحر، فهو يحن لبلده ثم ينتقل في المقطع الثاني المعنون "**بائعة تونسية**" للبسيط وفق النسق العمودي ليعود للرتابة والغنائية، حيث تلونت عاطفته بالبسمة والفرح، فالبنت التونسية أثلجت قلبه حين تنسم رائحة بلاده فيها، وبطبيعة الحال التحول في الايقاع يتبعه تحول في السياق والدلالة، فالشاعر في المقطع الثالث المعنون "**محارة فينوس**" ينتقل للمتقارب وفق الشكل الحر، فيتغنى بالجمال الروحي الذي في المحارة، ثم

يتصاعد بعدها مستوى النغم في المقطع الرابع المعنون "**رقص**" حين انتهج الرمل الذي انسجم مع خصائص البحر الراقص، ففي رحلة البحث عن الفرح يتلون بالحزن إثر تذكره فلسطين الحبيبة، لينتقل في المقطع الأخير الموسوم "**البحر**" للكامل، ويستند على الترخصات العروضية خاصة الوقص الذي طغى في الحضور بنسبه 88%، ليترجم الانفعال والتوتر العاطفي، إذ يقول:

في لهفة المشتاق يرقب النجوم

يمد كفه لنجمة[29]

عواطف الاشتياق بادية حيث مدَّ يده لمعانقة النجوم، فالإنزياحات العروضية ترجمت التوتر والانفعال العاطفي، فحضوره بقوة أو بقلة كفيل بقياس حجم الانفعال، مما أسهم تموج الإيقاع مع العواطف في تحقيق الجمالية الموسيقية، وتلوين النغم الذي انصهر مع البنية الدلالية.

ثانيا: التدوير:

أضحى التدوير في الشعر الحر من أبرز الظواهر العروضية التي يسعى إليها الشعراء في تفجير طاقاتهم واستثمارها في إبراز قدراتهم ومواهبهم في القول الشعري متخطين المفهوم القديم في الاشتراك بين الشطرين في الكلمة الواحدة نحو وجهة مفهومية تختص بالتفعيلة لا الكلمة وتتسم بإطلاق التفعيلة الشعرية على رسلها، وبكامل حريتها وتدفقها الحر الطليق بدون أي عائق وبانسياب لتستوعب عدة أسطر شعرية تنتهي بوقفه وقافية مماثلة أو مخالفة[30]، والأمر يتوقف على انفعالات الشاعر وتجربته في البوح وانصهارها مع دفقته الشعورية والانفعالية التي تحتاج لحيوية وفضاء واسع للقول.

احتفى الأخضر فلوس بهذه الظاهرة في تكوين قصائده الحرة، إذ استغرقت جل قصائده لكن بدرجات متفاوتة نابعة من رؤيته الفنية وموقفه الشعري الذي يستوعبها، فظهر التدوير في ثلاث أشكال تراوحت بين التدوير الجزئي، والتدوير الجملي، والتدوير الدلالي.

التدوير الجزئي:

يتجسد في استغراق التدوير سطرين أو ثلاثة في مواضع متفرقة من القصيدة، بحيث لا يمتد ليشمل كامل القصيدة، فالشاعر في باكورة أعماله وبالتحديد في ديوان "أحبك ليس اعترافا أخيرا" حمل قصائده على هذا النوع من التدوير، وسنمثل بقصيدة "وشم على جبين الطفلة السمراء" التي استوعبت هذا الشكل، إذ بلغ التدوير فيها ثلاث أسطر من أصل 46 سطر شعري، ونموذج التدوير يجسده قول الشاعر:

باعت السمراء أحلام العذارى

ورست في الرمل ترثيها

مواويل حزينة[31]

يتحدد التدوير في السطرين الثاني والثالث ليصبح نفسا واحدا - سطرا واحدا- فالوزن لا يكتمل إلا بالسطر الذي يليه، كذلك هو الحال بالنسبة للتركيب والدلالة، إذ ترتبطان في هذا الموقف بالوزن، فالسطران يتلاحمان إيقاعا وتركيبا ودلالة.

التدوير الجملي:

يتحدد هذا الشكل في تدوير الجملة الشعرية التي تتمدد حتى تكون "**معادلة لوقفة شعورية موحدة تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحد أو في أنفاس متلاحقة مختومة بقافية مماثلة أو مخالفة**"[32] متوقفة على وعي الشاعر بالهندسة الموسيقية وانصهارها مع البنية التركيبية والدلالية، فأحيانا يشغل التدوير الجملي في شعر الأخضر فلوس القصيدة بأكملها وأحيانا يتباطأ أو يلغى حضوره، وبين الحضور والغياب يتصارع المستويين الإيقاعي، والتركيبي الدلالي[33]، بين الحضور المشترك في الجملة أو تغليب أحدهما، وفي قصيدة "**نبوءة**" تستغرق القافية الجملية المتواترة بحرف الروي الراء المطلق عدة جمل، إذ يقول:

أذقه أمواج السهاد

ليسمع الجسد الممدد فوق طاولة الحوار[34]

لينتقل إلى جمل ذات قافية تنتهي بحرف الروي التاء المقيد، إذ يقول:

ناديت:

إن نوافذ الأضواء تكذب..

والحروف شواهد الأحياء تحترف السكوتْ[35]

لينتقل في الجزء الأخير من القصيدة للجمل التي تنتهي بقافية متواترة حرف رويها الراء الموصول بهاء السكت، فيقول:

فتحسسي سعفات نخلك ..

يا بلاد مقفرهْ[36]

اخترق التدوير الأسطر الشعرية في هذه الجمل مختوما بوقفة وقافية مماثلة مبنية على حرف الروي الراء، ومثاله الأضرب الآتية: (الحوار، لناري، المدار، الجرار، البراري..)، وقد انصهرت البنية الإيقاعية مع البنية التركيبية الدلالية، ثم ينتقل بعد هذه المماثلة في قوافي الجمل إلى قافية مبنية على حرف الروي التاء المقيد، ومثلتها الأضرب: (أموتْ بيوتْ، توتْ..)، إذ ألفينا تغليب الجانب الإيقاعي؛ حيث وجدت جمل إيقاعية تفتقر لتتمة تركيبية دلالية بل تحتاج للانفتاح على أسطر لاحقة، لتتحقق البنى الثلاث، ليعاود الانتقال إلى قافية مبنية على الراء الموصولة بهاء السكت (مقفرَهْ، مدبرَهْ، المحبرَهْ، معبرَهْ..) وأهم ملمح يجب الإشارة إليه أنه بالانتقال بين القوافي في

النماذج المذكورة يؤدي بطبيعة الحال الانتقال على مستوى الإيقاع والموقف الشعري، كما يضفي حيوية وتنوع في النغم الموسيقى، لتناسب وتنصهر مع تلون عواطف الشاعر والبنية الدلالية.

كما وجب الإشارة إلى أن التدوير ارتبط بالحوار -الديالوج- الذي يفرض طرف مشارك، فتتوارد الأحداث مستوعبة عدة أسطر شعرية تنتهي بوقفة وقافية مرتبطة بحرف الروي، لا ترتبط بعلامات الترقيم الملغاة بقصد من الشاعر[37]، حيث يوهمنا بالوقف الداخلي الذي يأسره، إلا أن انفعالاته وحاجته للقول تعمل على تكسير الوقف بتدفق الأحداث من جديد، إذ يتداخل الفعل مع رد الفعل، فأضحت علامات الوقف تتصارع بين الحضور والغياب متعلقة باكتمال الدفقة الشعورية وانصهارها مع البنية الدلالية.

التدوير الدلالي:

يرتكز هذا النوع من التدوير على الشرط النحوي -التركيبي- والدلالي، بمعنى تتمة السياق الدلالي والوصول لاكتمال المعنى من خلال انتهاج أسطر متوالية، وقصيدة **"الدوامة"** المبنية على تفعيلة البحر المتدارك حوت هذا النوع من التدوير الدلالي الذي يحتاج للتوسع لأسطر لاحقة ليحقق الاكتمال التركيبي والدلالي، إذ يقول الشاعر:

في الطفولة كان جليسي على مقعد للدراسة،
علمني بعض أسراره:
وإنه كان يعشق جارته
وأبوه توفي في حادث
أمه اشتغلت في البيوتات خادمة..
وأخوه تطوحه عتمات الزنازن في حادث للشرف!.[38]

تجسد الأسطر الشعرية الأربعة الأخيرة التدوير الدلالي، بالرغم من اكتمالها وزنيا إلى أنها تشبه سلسلة مرتبطة دلاليا، لأن جليسه في مقعد الدراسة يبوح له عن بعض أسراره، بداية من هيامه بجارته ومرورا بوفاة أبوه واشتغال أمه كخادمة، وصولا لأخوه المطعون في شرفه فتنتهي بوقفة دلالية، فالتدوير الدلالي هنا عبر عن عدم الانقطاع وتواصل الفكرة بسبب الدفقة الوجدانية، فترجمت توتر الشاعر ورغبته في المواصلة والاستمرار في التعبير عن حالة الجليس التي لا تحتاج لالتقاط الأنفاس ،إلا من خلال تمام المعنى والوصول للوقفة الدلالية والقافية.

ثالثا: التصريع وأثره في التنويع الصوتي الإيقاعي:

يعد التصريع ظاهرة إيقاعية موسيقية، تنشأ من توافق وتلائم الشطران المتناظران بين عروض البيت وضربه في مطلع القصيدة وزنا وقافية، فيفصح التصريع عن القافية في العروض قبل الوقوف عند تمام البيت، وحضوره في الشعر يترجم بلاغة الشاعر واقتداره وتبحره في

العروض، وهذه الميزة طالت القصيدة العمودية فلا يكاد يخل النظم منها، والأخضر فلوس انتهج هذه التقنية في 11 قصيدة من مجموع 14 قصيدة عمودية، إذ يقول في مطلع قصيدة "**رؤيا**":

عيناك حبلى بالطلاسم في دمي

وتجرني نحو السحيق المبهم[39]

والملاحظ أن الشاعر أحدث من وراء التصريع ألفة وانسجام إيقاعي نتيجة توافق حرف الروي الميم المطلق بالكسر، والقافية المتداركة المشتركة بين العروض والضرب، فولد توازي صوتي ولد تنبيه لدى المتلقي، وحقق نغمة صوتية متكررة أضفت على المطلع جمالية موسيقية يستأنس بها المتلقي.

وأهم ملمح وجب الإشارة إليه، هو الأثر الأسلوبي الذي ولده التصريع نتيجة التلاؤم والتجانس والتطابق بين الشطران، وتنبيه المتلقي بالقافية والنهاية الموسيقية التي يتخيرها الشاعر، فتستقر في ذهنه قبل تمام البيت، كما أعرب التكرار والتجانس عن قيمة فنية موسيقية، أبانت عن مقدرته في السير على نهج القدامى والحفاظ على سننهم.

التصريع في الشعر الحر:

إن تفكك بنيه النص الشعري العمودي في الشعر الحداثي المنفتح على تشكيلات جديدة، قوضت نظام البيت الشعري- عمود الشعر- واستبدلته بنظام السطر، الذي ينتهج من التفعيلة وحدة بنائية تتكرر على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم وبقافية وروي متنوع، هذه الإبدالات أدت إلى فقدان التصريع قيمته ومكانته في بنية القصيدة الجديدة، إذ لم تغب تماما، بل سلكت نهجا جديدا يتجسد في الجمع بين الشكل القديم مع مراعاة مستلزمات الحداثة وشروطها، ليستقر في القصيدة الحرة بتوافق وحدة الروي بين السطر الأول والثاني في مطلع القصيدة، وبالرغم من عدم احتفاء الشاعر بهذه الظاهرة التي وردت في خمس قصائد فقط من أصل 65 قصيدة، إلا أنها أدت قيمتها في التوازي والتجانس الصوتي الموسيقي، إذ يقول في قصيدة "**انفتحي يا سكرة**":

يا واحة البرق يا معشوقه القمر

تهر الحرف والاصوات فاختصري[40]

بالقراءة الفاحصة للسطرين الأول والثاني عروضيا يتبدى لنا التشكيل الخطي للبيت العمودي، فالشاعر استغل الفضاء الطباعي -البياض السواد- ليحول لنا القصيدة إيقاعيا من النهج العمودي إلى الحر، مستفيدا من علامات الترقيم لتفتح فضاءً واسعا للدلالة، ليفاجئ القارئ بالاختلاف والتنوع والمشاكلة مع الحفاظ على وحدة الوزن والقافية والروي، وهنا تأكيد على أنه

بقي أسير غنائية التصريع في شكله التقليدي فأبى إلا أن يماثل القصيدة التناظرية، بل حتى أنها قصيدته بنفس نهج البداية وزنا وقافية ورويا، حيث يقول:

لون السحاب تضم الرعد وانفجري[41]

والملاحظ انسجام وتوافق بين إيقاع البداية والنهاية، مما أضفى نغمة متوافقة ثابتة وتوازي صوتي نتيجة تلاؤم وتكرار حرف الروي الراء المطلق بالكسرة الذي حقق توازي صوتي منصهر مع الإيقاع والبنية الدلالية للقصيدة.

رابعا: التنويع في إيقاع القافية والروي:

تعد القافية ركنا أساسيا في بنيه الإيقاع الشعري، حيث **"لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"**[42]، إذ ارتبطت القافية بالشعر العمودي بالتزامها في سائر أبيات القصيدة، ولها دور فاعل في تحديد موسيقى القصيدة، كما يرتبط الروي بالقافية ارتباطا وثيقا من حيث الحضور والثبات والتنوع، إذ يعد لبنة أساسية ومقوم رئيسي في الوزن الشعري، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه، فيقول قصيدة لامية أو ميمية أو نونية إن كان حرفها لام أو ميم أو نون[43]، والروي مؤثر موسيقي يمنح القصيدة إيقاعا صوتيا متكررا في أوقات متساوية داخل القصيدة، فقد وظف الشاعر 14 قصيدة عمودية، حافظ فيهم الروي والقافية على وحدتهما داخل القصيدة الواحدة، فشغل الراء أغلب نسبة في الحضور وتلاءمت صفة الراء التي تحمل معنى الترديد مع عواطفه المتلونة بالحنين والاشتياق ومستوى النغم الحزين والتجنيس المرتبط بانكسار الراء الذي انسجم مع مضمون القصيدة، إذ يقول الشاعر في قصيدة **"صلاة لعينيك"**:

حطت على فنن التحنان أطياري

وفي لهاتي تمطت قامة النار

تشققت قدمي في وحل غربتها

ولم يزل فوق وجهي رمل أسفاري[44]

نلحظ أن القوافي المكسورة الروي هي الأولى نسبة والأكثر استخداما، وهذا ملمح أسلوبي له مسوغاته وقيمته الفنية في موسيقى الشعر، فالكسر دل على انكسار ذات الشاعر النابعة من غربته ووحدته في هذا العالم، فارتبط حرف الروي الراء بالقافية والتزم سائر القصيدة، ودل ترديده على الانكسار والألم والشجن الذي يكابد روحه الوحيدة، فالشاعر نوع في إنتاج حرف الروي وشكل القافية بين القصائد، لتستوعب تجربته ودفقته الشعورية وترجم انفعالاته

وعواطفه التي تتلاءم مع النغمة الختامية للقافية، وتلونها بدلالات حرف الروي النابع من الاختيار الواعي.

أما في القصيدة الحداثية فنلتفي اندثار معالم البيت الشعري من حيث النظم، ليحل محله السطر الشعري الذي ينبني على الحرية والانفتاح والتنويع في القافية والروي، هذين الأخيرين حضورهما مرهون باستقلالية السطر عروضا وتركيبا ودلالة، أو بالوقفة الشعرية في نهاية الجملة الشعرية التي يخترقها التدوير، بحيث تصبح الجملة أو المقطع أو القصيدة المدورة نفسا واحدا يعادل سطرا واحدا، ينتهي بقافية وروي، فظهرت في أشعار الأخضر فلوس عدة تشكيلات للقافية والروي التي تنبع من التنوع في البروز بصفة متناوبة أو مقطعية أو جمالية، إذ يقول في قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**":

سعيد حين أبصرها
أحس كأنه قد كان يحملها
قرونا بين جنبيه !
ظهورا بين عينيه !
سفائنه تجوب النجمة والفجرا
بحاره تقذف الأصداف والدرا [45]

يتبدى في هذا النموذج توالي القافية والروي، لتحقق التنوع والانسجام بين التواؤم والمخالفة بصفة دورية تستجيب لموقفه الشعري، وعاطفته التي تحتاج لهذا الشكل من التلوين والتجانس الإيقاعي الذي يعمق الدلالة، أما في قصيدة "**قمر المدينة**" فالتفعيلة الختامية الواردة بصفة مقطعية (المدينة، المدينة، الحزينة، المدينة)[46]عمقت تجربة الشاعر، وحققت فنية موسيقية إثر نهايات المقاطع المتجانسة المماثلة، محدثة توازي صوتي وتناغم يستأنس بها المتلقي ويتوقع سماعها.

أما بالنسبة للقافية باعتبار الحركات التي بين ساكنها، فالشاعر استثمر كامل التشكيلات الخمسة المعروفة وهي: المترادفة(/00)، والمتواترة(/0/0)، والمتداركة(/0//0)، والمتراكبة(/0///0) والمتكاوسة(/0////0)[47] بهدف التنويع في الإيقاع داخل القصيدة الواحدة، إذ يقول في قصيدة "**نبوءة**":

لا تظلموا الغرباء إنهم
بذور الله في الأرض المريضة والصحاري
...
هذا أنا كالبرق أومض أو أموتْ

الأرض نازلةً ..

انشاد السكارى ينتشي من همهامات المحبرةْ [48]

ما نستشفه هنا هو التلوين الإيقاعي للقافية باعتبار الحركات التي بين ساكنيها، حيث برزت المترادفة (أموتْ) والمتواترة (الصحَارِي) والمتداركة (المحْبَرَةْ) والمتراكبة (نازلةً) وحقق تنويع نغمي بين الإطلاق والتقييد (الصحاري، أموت، نازلة، المحبرةْ)، فهذا التنويع في القافية والروي ينسجم مع تنوع العاطفة، فالتقييد في لفظة أموت دل على الرتابة وانتظام الموت، في حين الاطلاق الغرض منه انكسار القيد وخلق حيوية تتناسق مع حالته العاطفية.

الخاتمة:

الأخضر فلوس في دواوينه الشعرية انتهج عدة تشكيلات إيقاعية، تراوحت بين السير على نهج القدامى في نظمهم بالمحافظة على عمود الشعر، والدخول في غمار التجريب ومراعاة مقتضيات الحداثة في خلق إيقاع سمته التنويع والانفتاح على إمكانات وفضاءات جديدة تستوعب تجربته، فبرزت القصيدة الحرة التي تنوع في القافية الروي وامتداد السطر من خلال الاتكاء على تقنية التدوير، كل هذه السبل تخلق نغما متلونا وموسيقى متموجة تتعالق مع عواطفه والبنية الدلالية.

لجوء الشاعر لفضاءات جديدة تجاوزت حد البحر والشكل الواحد، بالمواشجة بين البحور حينا والأنماط حينا والبحور والأنماط حينا آخر، بهدف تكسير التقييد والانزياح عن الرتابة، لخلق إيقاع متنوع يستجيب لعواطفه المتشظية بين الحنين والأمل، وبين الفراق واللقاء، فسلكت ذات الشاعر سبيل هذا الإيقاع الجديد التي يحتويها ويستوعبها.

فاعلية ظاهرة التدوير في القصائد الحرة عند الشاعر الأخضر فلوس تتجلى في:

يعمل التدوير كرابط إحالي إيقاعي دلالي يخترق الأسطر الشعرية فتستوعب دفقته الشعورية وتوارد الأفعال والأحداث والأفكار لينتهي بوقفة وقافية تعلن عن انتهائه، وانفعال الشاعر واعتماد التقنية من إلغائها بالوقف قرين الإنشادية يفضي لتنوع أشكال التدوير بين الجزئي والجملي والدلالي.

يلجأ الشاعر لانتهاج التدوير عندما يعمد للسرد أو الدراما (الحوار) لتكتمل الخطابية، أو عندما يمزج بين البحور، أو حينما يكون مقام الاستفهام فتستغرق الإجابة فضاء واسعا لتتحقق.

-وأهم سمة يحققها التدوير هي حركية وحيوية الإيقاع الصوتي وتموج النغم الموسيقي داخل القصيدة.

عمل التصريع على خلق توازي صوتي منبعه التلاؤم وتناغم بين الوزن والقافية في مطلع القصيدة من الشعر العمودي، وتجانس حرف الروي في السطرين الأول والثاني من مطلع القصيدة في الشعر الحر.

يكتسي عنصري القافية والروي موقعا هاما في النظم الشعري، إذ يحافظان على وحدتهما في القصيدة العمودية، أما في القصيدة الحرة فلا تتقيد القافية ولا الروي في سائر القصيدة، بل تنتهجان التنوع والتموج وفق ما يقتضيه سياق العواطف والمعاني.

الهوامش والإحالات:

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ج1، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، يونيه، 1963م، ص151.

[2] جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993م، ص40.

[3] الأخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2016م، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص370.

[5] محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م، ص56.

[6] الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994م، ص58.

[7] المصدر السابق، ص129.

[8] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص196.

[9] المصدر السابق، ص424.

[10] أحمد ناهم، تحولات الإيقاع التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م، ص202.

[11] المصدر السابق، ص107.

[12] الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي، ص129.

[13] المصدر السابق، ص579.

[14] المصدر نفسه، ص537.

[15] المصدر نفسه، ص230.

[16] المصدر نفسه، ص304.

[17] المصدر نفسه، ص180.

[18] المصدر نفسه، ص475.

[19] سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، 1904م، ص590.

[20] المصدر السابق، ص88.

[21] المصدر نفسه، ص190.

[22] ينظر: هشام فاضل محمد: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، الجامعة المستنصرية، مصر، العدد 03، ص99.

[23] المصدر السابق، ص480-481.

[24] المصدر نفسه، ص482.

[25] المصدر نفسه، ص202.

[26] المصدر نفسه، ص585.

[27] المصدر نفسه، ص587.

[28] المصدر نفسه، ص494.

[29] المصدر نفسه، ص500.

[30] ينظر: صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993م، ص220.

[31] المصدر السابق، ص61.

[32] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص368.

[33] ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م، ص155.

[34] المصدر السابق، ص394.

[35] المصدر نفسه، ص396.

[36] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[37] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص139.

[38] المصدر السابق، ص678.

[39] المصدر نفسه، ص129.

[40] المصدر نفسه، ص53.

[41] المصدر نفسه، ص57.

[42] أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص5.

[43] ينظر: أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، ببغداد، (د.ط)، 1982م، ص113.

[44] المصدر السابق، ص29.

[45] المصدر نفسه، ص87.

[46] المصدر نفسه، ص570،567.

[47] ينظر: أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص21.

[48] المصدر السابق، ص196،194.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

-الأخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2016م.

ثانيا: المراجع:

1-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

2-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ج1، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، يونيه، 1963م.

3-أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م.

4-أحمد ناهم، تحولات الإيقاع التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م.

5-الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994م.

6-سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، 1904م.

7-صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993م.

8-صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م.

9-عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

10-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م.

11-محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

12-أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، ببغداد، (د.ط)، 1982م.

ثالثا: المقالات:

-هشام فاضل محمد: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، الجامعة المستنصرية، مصر، العدد 03.

المناسبة وانسجام الخطاب في التراث البلاغي عند العرب
- الخطاب القرآني أنموذجا-

concordance and harmony of the speech in the rhetoric heritage in the Arab countries -The koranic discourse as model-

طالب دكتوراه/حاتي زناتي
د. حبيب زحماني فاطمة الزهراء

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة وهران1 أحمد بن بلة- وهران(الجزائر)

مخبر اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران.

hatizenatihz@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/30 تاريخ القبول: 2021/07/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

علم لغة النّص علم حديث ينظر في كيفيّة إنتاج النّصوص، ولقد وضع أصحاب هذا المذهب مجموعة من المبادئ التأسيسية والتنظيمية، من أجل الوقوف على نصوصيّة النّصوص، ومن بين هذه المبادئ التأسيسية معيار الانسجام، إذ يعدّ المسؤول المباشر على تحقيق الاستمرارية الدلالية بين أجزاء الخطاب.

تحاول هذه الورقة البحثية تسليط الضّوء على مثيلات هذه الدّراسات في التّراث البلاغي العربي القديم عامّة، وفي كتب التّفسير وعلوم القرآن خاصّة، وذلك بالوقوف على أهم المبادئ التي تحكم هذا المفهوم في الدراسات القرآنية.

وقد خلص البحث إلى نتيجة مفادها أن التّراث البلاغي العربي اعتنى بالانسجام في القرآن الكريم، من خلال الوقوف على أهم أنواعه، والمتمثلة في: التناسب الداخلي، والتناسب الخارجي.

الكلمات المفتاحية: التّناسب؛ الانسجام؛ التّعالق النّصي؛ علم لغة النص؛ معايير اللّسانيات النّصيّة؛ أنواع التّناسب.

Abstract :

The linguistics of the text is a new science that looks into the modality of producing texts. The authors of this doctrine have proposed a number of founding and organizing principles so as to determine the texture of the text Among these principles the criteria of harmony which is considered as the semantic continuity among the parts of the discourse.

The present paper of research tries to shade light on the similar examples of these studies in the rhetoric of the ancient Arab in general in the books of explanation and sciences of the holy Koran, Mainly the profound study of the most important principles that are conducting such concept in he Koranic Studies.

The research reached result which shows clearly that the Arabic rhetoric heritage took into account the harmony in the Holy Koran through the profound study of its most categories which are: the internal concordance and the external concordance.

Key words: concordance; coherence; text entangling; text linguistic; criteria of textual linguistics; kind of concordance.

1- مقدمة

تعد سنة 1972 البداية غير المباشرة لظهور علم لغة النص، ونقصد بذلك بداية تجاوز نحو الجملة عن طريق حملات النقد العنيفة التي وجهت له من طرف العديد من العلماء؛ على غرار علماء علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الحاسوب وغيرهم، هؤلاء جميعا أيقنوا أن هذا النحو أصبح غير قادر على إعطاء نتائج مرضية لفهم النص.[1]

وبسبب هذا العجز في فهم النص أخذت بعض الفروع اللغوية على عاتقها إيجاد حلول لفهم النص، ومن بين هذه الفروع علم لغة النص، وذلك عن طريق توسيع مجال الدراسة بإدخال عناصر من خارج النص، ذلك لأن « العنصر الحاسم في تكوين النص هو الدور الذي يقوم به في الاتصال الإنساني، ولذا فإن علم لغة النص لا يتوقف عند كلمات النص وتحليلها في مستويات الدرس اللغوي من أصوات وصرف ونحو ودلالة فحسب، وإنّما يحاول النفوذ إلى ما وراء النص الجاهز من عوامل معرفية ونفسية واجتماعية، ومن عمليات عقلية كان النص حصيلة لتفاعلها جميعا».[2]

من هذا المنظور المتمثل في المزاوجة بين الداخل والخارج أو بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي لفهم النص، أسس علماء علم لغة النص معايير هذا العلم، وأوجدوا مفهوم النص انطلاقا من توفر سبعة معايير من أجل إيجاد النصوص واستعمالها[3] كان معيار الانسجام أحدها؛ وهذه المعايير هي: الاتساق، الانسجام، القصديّة، التقبّلية، الإعلامية، المقاميّة، والتّناص. ورأوا أن تحقيق نصّية النصوص لا تتأتى إلا بتظافر عمل هذه المعايير بعضها مع بعض. وتفصيل هذه المعايير على النحو التالي:

1- **الاتساق** (COHESION): ويعرف أيضا بالسبك والتضام، وهو«يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية SURFACE على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق progressive occurrance بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي SEQUENTIAL CONNECTIVITY وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط»[4]. ويتم تحقيق هذه الاستمرارية الخطية بين أجزاء النص عن طريق مجموعة من وسائل الربط النحوي والمعجمي، ومن وسائل النوع الأولى: الربط بالأداة، الإحالة، الحذف، ومن وسائل النوع الثاني: التكرار، الاستبدال، التضام.

2- **الانسجام** (COHERENCE): ويدعى أيضا الالتحام، وهو« يتطلب من الإجراءات ما تنشط بع عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي CONCEPTUAL CONNECTIVITY واسترجاعه».[5]

3- **القصدية**(INTENTIONALITY): يتضمن هذا المعيار« موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصّا يتمتع بالسبك والالتحام وأن مثل هذا النص وسيلة INSTRUMENT من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها».[6] ويأتي أهمية التخطيط ذلك لأن تعدد الخطط والاستراتيجيات الخطابية مدعاة لتنوع الخطابات، وبالتالي النجاح في بلوغ الأهداف.

4- **التّقبلية** (ACCEPTABILITY): ينظر هذا المعيار في « موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام».[7]

5- **الإعلامية** (INFORMATIVITY): ونقصد بها «مدى التوقع الذي تحظى به وقائع النص المعروض في مقابل عدم التوقع، أو المعلوم في مقابل المجهول»[8]، ويتم ذلك في الغالب عن طريق الخروج من اللغة العادية للنص إلى اللغة الفنية، هذا مع تفادي حدوث أي فجوات أو انقطاعات في بنية النص أثناء هذا الخروج.

6- **المقامية** (SITUATIONALITY): وتسمى أيضا رعاية الموقف، و« تتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه، ويأتي النص في صورة عمل يمكن له أن يراقب الموقف وأن يغيره».[9]

7- **التّناص**(INTERTEXTUALITY): وهو « يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بوساطة أم بغير وساطة».[10]

تحاول هذه الورقة البحثية النَّبش في التراث البلاغي العربي عامّة، وفي كتب علوم القرآن والتفسير خاصّة، من أجل استخراج أهم المقولات المسؤولة عن انسجام الخطاب القرآني. فهل استوعبت هذه الدراسات هذا المفهوم أم لا؟.

فرضية البحث:

وضعت الدراسات الحديثة على غرار علم لغة النص شرط إنتاج النصوص وتحقيق نصوصيتها توفر مجموعة معايير؛ ومن بين هذه المعايير معيار الانسجام. وتسعى هذه الدراسة إلى إثبات أن فكرة الانسجام ليست وليدة المنجز التأسيسي النصي الغربي المعاصر، بل إن البلاغيين العرب قد استعملوا هذا الإجراء في دراساتهم حول فهم لغة القرآن الكريم وإعجازه.

أهداف البحث:

- إبراز أهم علاقات التناسب في القرآن الكريم التي تحكمه على غرار: التناسب الداخلي والتناسب الخارجي.

منهج البحث:

تحاول هذه الدراسة عن طريق المنهج الوصفي المشفوع بالتحليل، إبراز أهم المقولات التي أسهمت في انسجام الخطاب القرآني في التراث البلاغي العربي.

وقبل التطرق إلى مفردات البحث، تُحتِّم علينا منهجية البحث الوقوف على ماهية هذا المفهوم من منظور الدراسات الحديثة، وبالضبط من منظور علم لغة النص.

2- مفهوم الانسجام من منظور علم لغة النص

الانسجام في منظور علم لغة النص معيار متعلق بالنص في حد ذاته، «يدرس ما تتصف به مكونات عالم النص (أي تشكيلة المفاهيم والعلاقات التي يستند إليها ظاهر النص) من وثاقة صلة وسهولة تواصل فيما بينها».[11] ونعني بالمفهوم هنا« تشكيلة من المعرفة(أي محتوى معرفي) يمكن استرجاعها أو استثارتها بقدر ما من الوحدة والاتساق في الذهن»،[12] أمّا العلاقات فهي «الروابط القائمة بين المفاهيم والتي تتجلّى معا في عالم النص، وتشتمل كل رابطة منها على تسمية للمفهوم الذي تتصل به».[13]

ولتوضيح عمل هذين المفهومين من أجل إنتاج المعنى، يضرب لنا أصحاب كتاب مدخل إلى علم لغة النص مثالا بسيطا لتوضيح ذلك، إذ«تعد كلمة "أطفال" في (أطفال في الطريق) مفهوما لشيء، كما تعد كلمة " تمهل" مفهوما لحدث، وهنا تقوم علاقة المكان بين الأطفال والطريق».[14]

وبالرغم من سهولة استخراج المعنى من هذا المثال، إلا أن ترتيب الخطاب ككل يعد من المحكات الصّعبة التي يسعى منتجو النصوص للوصول إليها من أجل استيعاب كبير من طرف مستقبلي النصوص. ذلك لأن « العلاقات غير متمثلة بصراحة في النص، أي أنها لا تحظى باستثارة مباشرة من خلال تعبيرات ظاهر النص، وإنما يقوم المرء بتزويد ما يلزم من العلاقات لاستخراج المعنى من النص».[15]

وإذا كان المعيار الأول المتعلق بالنص والذي اصطلح على تسميته بالاتساق، يقوم بصرف الاهتمام تجاه العلاقات غير الخفية التي تنظِّم النص وتولده؛ بمعنى رصد المتحقق عن طريق تظافر عمل أدوات الربط النحويّ والمعجميّ لتحقيق الاستمرارية الخطّية بين أجزاء الخطاب، فإن معيار الانسجام يعول كل التعويل على صرف الاهتمام للعلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده.[16] ولقد انتهجت الدراسات الحديثة عدّة إجراءات من أجل الوقوف على

هذه العلاقات الخفية لتحقيق انسجام الخطاب ككل، لربط المفردات، والجمل، والفقرات، وحتى النصوص بعضها ببعض، للوصول إلى المعنى الكلي للخطاب، ومن بين هذه الأدوات:[17]

- ربط النص عن طريق العناصر المنطقية، كالسببية والعموم والخصوص.

- معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.

- السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية.

وضع هورست إيزنبرج (Horst Isenberg) مجموعة من العلامات الدلالية التي تعين منتج النص على تحقيق انسجام الخطاب جمعها في اثني عشرة علامة على النحو التالي: الإسناد على متقدم، الارتباط السّببي، الارتباط لوجود دافع أو علّة، التفسير التشخيصي، التخصيص، نظام ما وراء اللغة، الارتباط الزمني، الارتباط الافتراضي، التقابل العكسي، التطابق بين الإجابة والسؤال، المقارنة، الإضراب عن قول سابق[18]. وبالرغم من كفاءة هذه السمات في تحقيق انسجام الخطاب إلا أنها في رأي بعض العلماء غير كافية لتحقيق انسجام كلي للخطاب، ما جعل بعضهم يستدرك عليه بإضافة معايير أخرى للتماسك الدلالي، كالتماثل الزمني، التقابل الكمّي، والتخمين المسوق.[19]

من المقترحات المهمة أيضا التي عنيت بهذا المفهوم ما جاء به فان دايك (Van Dijk) تحت عنوان البنيات الكبرى للخطاب والتي جعلها في أربع قواعد كلية تعمل جنبا إلى جنب من أجل تحقيق انسجام الخطاب، هذه البنيات هي:[20]

1- الحذف: ويقصد به إهمال المعلومات غير الواردة أو الأقل أهمية في النص.
2- الاختيار: ويقصد به انتقاء المعلومات الأساسية التي يعد غيرها نتائج لها.
3- التعميم: وهو عنده تعميم المعلومات الذي يظهر بعض المسائل في صورة مجردة.
4- البناء: ويقصد به الإجمال الذي يتجاوز المعلومات غير المهمة أو المعروفة ضمنا، ولا يتناول المعلومة الأساسية حرفيا.

هذه القواعد الكبرى تشتغل في النص وفق مبدأ«التضمّن الدلالي، وهو يعني أن كل بنية كبرى نصل إليها عبر القواعد الكبرى يجب أن تكون متضمنة دلاليا في جملتها داخل مجموعة من الأقوال التي تطبق عليها القاعدة»[21] من أجل حصر معنى النص وتحقيق الربط المفهومي بين أجزائه، إضافة لهذه البنيات الكبرى التي تحدث عنها دايك، أتى في نفس الكتاب (النص والسياق) على ذكر مجموعة من المبادئ التي تعنى هي الأخرى بانسجام الخطاب وتحقق الاستمرارية الدلالية بين أجزائه، كترتيب الحدث وترتيب المتوالية، المعلومات الصريحة والضمنية في الخطاب.[22]

ومن أجل هذا الهدف الأخير الذي ذكرناه في الفقرة السابقة والمتمثل في حصر معنى النص وتحقيق الربط المفهومي بين أجزائه، صاغ روبيرت دي بوجراند (Robert de Beaugrande) مقترحه، المتمثل في حصر المعنى المقالي من خلال ربط مفاهيم النص بعضها مع بعض عن طريق مجموعة من العلاقات، أي أن ربط المعارف التي تنطوي عليها تلك المفاهيم المبثوثة في النص هي التي تقودنا إلى انسجام النص، وذلك عن طريق مجموعة من الإجراءات الذهنية كالتخزين النشط، الاستثارة، توسيع الاستثارة، الذاكرة، الاقتصاد، الأنماط الكلية، والتوريث.[23]

هذا عن الدراسات الغربية الحديثة التي اعتنت بالنص وجعلته محورا من محاور الدراسة على غرار علم لغة النص، لكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل عرف الدرس البلاغي العربي مثل هذه الدراسات التي تُعنَى بانسجام الخطاب أم لا؟ وإن كانت الإجابة بنعم، ما هي أهم الآليات المُتَبعة لحصول ذلك؟.

عني الدرس البلاغي العربي القديم بمفهوم الانسجام عناية لا مثيل لها وجاءت هذه العناية لهذا المفهوم بوصفه المسؤول المباشر عن فهم النص وإيجاد دلالته، فوضعوا له عمودا يحكمه وقوانينا تسهله، وأتوا في هذا الدرس بعدّة مصطلحات ارتبط كل واحد منها بلون بلاغيّ معيّن، ومن بين هذه المصطلحات ما جاء في كتب التفسير وعلوم القرآن تحت اسم المناسبة، فما مفهومها؟ وما هي أهم المبادئ التأسيسية والقوانين الإجرائية التي تحكمه.

3- المناسبة في اللغة والاصطلاح

1-3 لغة

جاء في مادة نسب: النَّسبُ واحد الأنساب. والنِّسبة والنُّسبة مثله. وانتسب إلى أبيه، أي اعترى. وتَنَسَّب، أي ادعى أنه نسيبك. وفي المثل " القريبُ من تَّقربً لا من تَنَسَّبً "..... وفلان يناسب فلانا فهو نسيبه، أي قريبه. وتقول: ليس بينهما مناسبة، أي مشاكلة[24]. والنسيبُ: المناسبُ، والجمع نسباء وأنسباءُ؛ وفلان يناسب فلانا، فهو نسيبه أي قريبه..... وتقول: ليس بينهما مناسبة أي مشاكلة.[25] وفي المصباح المنير: المُناسِبُ القريبُ وبينهما (مناسبة) وهذا (يناسبُ) هذا أي يقاربُهُ شَبَهًا.[26]

2-3 اصطلاحا

قال الإمام البقاعي في كتابه نظم الدرر، علم المناسبات علم « تعرف منه علل الترتيب»،[27] ويقصد بعلل الترتيب، مختلف أوجه الارتباط والتّعالق بين أجزاء الخطاب، وعلل الترتيب هذه في القرآن الكريم قد تكون على مستوى السورة الواحدة، كما قد تكون فيما بين السور.

4- بعض أقوال العلماء في علم المناسبات

أخذ مفهوم الانسجام في التراث البلاغي العربي عدة تسميات، وتباينت هذه التسميات من فرع إلى آخر، ومن بين هذه التسميات التي جاءت في كتب البلاغة، والتفسير، وعلوم القرآن: التّعالق، النظم، التّناسب، الالتحام، التّضام،التلاؤم، الارتباط، الاتّصال، الترتيب،..... وبالرغم من هذا التباين في التسمية إلا أنها جميعا تدور في نفس المعنى، وتؤكد على ضرورة حصول الربط الدلالي بين أجزاء الخطاب، وقبل أن نُجلي ماهية هذه المفهوم، سنقف على بعض هذه الأقوال التي أسست لمفهوم النص انطلاقا من حضور الانسجام في الخطاب.

يذكر الحاتمي في كتابه حلية المحاضرة « إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله، ووجدت حذّاق الشّعراء، وأرباب الصّناعة من المحدثين، محترسين من مثل هذه الحال، احتراساً يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجّة الإحسان، حتى يقع الاتّصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في

تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء».[28]

ويرى ابن طباطبا أنه على الشاعر« أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ».[29]

وقال ابن العربي في سراج المريدين: «ارتباط آي القرآن بعضها ببعض، حتى تكون كالكلمة الواحدة متسقة المعاني، منتظمة المباني، علم عظيم».[30]

وقال الشيخ ولي الدين الملوي: «قد وَهِمَ من قال: لا يطلب للآي الكريمة مناسبة؛ لأنها على حسب الوقائع المفرقة، وفصل الخطاب أنها على حسب الوقائع تنزيلا، وعلى حسب الحكمة ترتيبا وتأصيلا، (...) والذي ينبغي في كل آية أن يبحث أول كل شيء عن كونها مكملة لما قبلها، أو مستقلة، ثم المستقلة ما وجه مناسبتها لما قبلها؟ ففي ذلك علمٌ جمٌّ. وهكذا في السور يطلب وجه اتصالها بما قبلها وما سيقت له».[31]

وقال الإمام الرازي في سورة البقرة: «ومن تأمّل في لطائف نظم هذه السورة، وفي بدائع ترتيبها، علم أن القرآن كما أنه معجز بحسب فصاحة ألفاظه وشرف معانيه، فهو أيضا معجز بحسب ترتيبه ونظم آياته، ولعلّ الذين قالوا: إنه معجز بسبب أسلوبه، أرادوا ذلك، إلاّ أني رأيت جمهور المفسّرين معرضين عن هذه اللّطائف، غير منتبهين لهذه الأمور، وليس الأمر في هذا الباب إلا كما قيل:

والنجمُ تستصغرُ الأبصارُ رؤيته والذنب للطرف لا للنجم في الصِغَرِ».[32]

وقال في سورة النساء: « أكثر لطائف القرآن مودعة في الترتيبات والروابط».[33]

وكان أبو بكر النيسابوري يقول « إذا قرئ عليه الآية: لِمَ جُعِلَت هذه الآية إلى جنب هذه؟ وما الحكمة في جعل هذه السّورة إلى جنب هذه السّورة؟ وكان يزري على علماء بغداد لعدم علمهم بالمناسبة».[34]

كانت هذه بعض الأقوال لبعض العلماء، وهذه الأقوال وإن كانت عامة إلا أنها تُبِينُ عن مدى وعي هؤلاء العلماء بدور هذا المفهوم في بناء المعنى خاصة، وفي إنتاج النص عامة.

5- تناسب آي القرآن وسوره بين التوقيف والاجتهاد

يجد المتتبع للعديد من المصنفات أن أول ما صدّرَ العلماء به الكلام في باب ترتيب آي وسور القرآن، ذكر هل هذا الترتيب صادر عن الرسول –صلى الله عليه وسلم- أم هو موكول

للصحابة- رضي الله عنهم- من بعده. أمّا ما يتعلق بترتيب الآي فإنّهم اتفقوا على أنه من عنده – صلى الله عليه وسلم- وهذا الاتفاق كفانا من تتبع أقوالهم وأدلّتهم في ذلك. وأما ما يتعلق بترتيب سور القرآن فقد اختلفوا في ذلك، وتباينت أقوالهم إلى ثلاثة أقسام، وأودّ أن أنبه هنا أن عرضنا لهذه الأقسام؛ ليس لترجيح رأي على آخر بقدر ما هو عرض يبرز دور التناسب في ترتيب سور القرآن العظيم.

ذكر الكرماني في كتابه أسرار التكرار: «أول القرآن سورة الفاتحة، ثم البقرة، ثم آل عمران، على هذا الترتيب إلى سورة الناس، وهكذا هو عند الله في اللوح المحفوظ، وهو على هذا الترتيب كان يعرضه -عليه الصلاة والسلام- على جبريل -عليه السلام- كل سنة، أي: ما كان يجتمع عنده منه».[35] وأيّدَ هذا القول كل من الطيبي، وابن الحصار، وأبو جعفر النحاس[36] وغيرهم، و ردّ السيوطي بهذا القول على من يرى بالتوقيف بسبب اختلاف مصاحف السلف في ترتيب السور، في أن هذه المصاحف وقع فيها نسخ.*

أما القول الثاني، فيرى أن ترتيب السور باجتهاد من الصحابة -رضي الله عنهم-، ويعول أصحاب هذا المذهب في رأيهم هذا بالإضافة إلى ما قلناه في القول الأول، على«أن الآثار المستفيضة والمقطوع به منها، إنما ورد ذلك في الأكثر ولم يرد فيما بين كل سورتين سورتين، ولا شكّ أنه إذا بقي بعض ذلك لاجتهادهم ولو فيما بين سورتين، جرى المقول المشهور عليه»،[37] ومن هذه الآثار** التي ورد فيها الدليل قوله عليه السلام:(اقرؤوا الزهراوين البقرة وسورة آل عمران).*** وعن أبي إسحاق قال: «سمعت عبد الرحمن بن يزيد، سمعت ابن مسعود، يقول في بني إسرائيل والكهف ومريم وطه والأنبياء: إنّهن من العتاق الأول، وهن من تلادي».[38]

وعن عائشة رضي الله عنها أن النَّبِي صلَّى الله عليه وسلّم: «كانَ إذا أوَى إلى فراشِهِ كلَّ لَيلةٍ، جَمَعَ كفَّيهِ ثم نفث فيهما؛ فقرأَ فِيهِمَا: (قُل هُو الله أحدٌ) و (قُل أعوذُ بربِّ الفَلقِ) و (قُل أعوذُ بربِّ الناس)، ثم يمسح بهما ما استطاعَ من جسدِهِ، يبدأ بهما على رأسه ووجهه، وما أقبل من جَسدِهِ، يفعلُ ذلكَ ثلاث مراتٍ».[39]

أما القول الثالث، فيرى أصحابه بالتفصيل، ونقصد بالتفصيل كما ينقل عن أبي محمد عبد الحق بن عطية، أن كثيرا من سور القرآن قد كان علم ترتيبها في أيامه - صلى الله عليه وسلم- وأما ما لم يصرّح به فقد فوّض فيه الأمر إلى الأمة بعده.[40]

وبعد عرضنا لبعض أقوال العلماء في هذه المسألة والذي كان بين مؤيد ومخالف ومفصل، يَجدُر بنا هنا عرض ما اتفقوا عليه في هذه المسألة، وهو أن التناسب حاصل لا محالة سواء أكان الأمر توقيفا منه-عليه الصلاة والسلام- أم اجتهادا من الصحابة- رضي الله عنهم- « فإن كان بتوقيف منه - صلى الله عليه وسلم -، فلا مجال للخصم بعد ذلك التحديد الجليل والرسم، وإن كان مما فوّض فيه الأمر إلى الأمة بعده فقد أعمل الكل من الصحابة في ذلك جهده، وهم الأعلياء بعلمه، والمسلم لهم في وعيه وفهمه، والعارفون بأسباب نزول الآيات، ومواقع الكلمات، وإنما ألّفوا القرآن على ما كانوا يسمعونه من رسول الله - صلى الله عليه وسلم-، وهذا قول مالك -رضي الله عنه- في حكاية بعضهم عنه، ومالك أحد القائلين بأن ترتيب السور اجتهاد من المسلمين (...) فكيف ما دار الأمر، فمنه صلى الله عليه وسلم عرف ترتيب السور، وعلى ما سمعوه منه بنوا جليل ذلك النظر، فإذا إنّما الخلاف هل ذلك بتوقيف قولي أو بمجرد استناد فعلي بحيث بقى لهم فيه مجال للنظر؟ فهذا موضع الخلاف ».[41] أما إذا ظنّ ظانّ بعد كل ما قلناه عن مراعاة التناسب في ترتيب سور القرآن، في أن الصحابة-رضي الله عنهم- لم يعتدُّوا به في الترتيب، « فقد سقطت مخاطبته، وإلا فما المراعى وترتيب النزول غير ملحوظ في ذلك بالقطع، بل هذا معلوم في ترتيب آي القرآن، الواقع ترتيبها بأمره عليه السلام وتوقيفه بغير خلاف».[42] وما يؤيد هذا الرأي أيضا، اعتناء العلماء في مصنّفاتهم بأوجه كثيرة للتناسب داخل السورة الواحدة وما بين السور.

6- أنواع التناسب في القرآن الكريم

سنحاول في هذا الحيز إبراز بعض أوجه التناسب في الخطاب القرآني، وأقول بعض الأوجه لأن أسرار هذا الخطاب الإلهي لا تنتهي، وحكمه وبدائعه لا تنقضي، ويستحيل لأحد – من العلماء مهما كان علمه- أن يلمّ بكل ما جاء في التنزيل من أسرار، وإنّما أردنا أن يكون عملنا هذا تنويها لبعض ما جاء به العلماء؛ في أن آي وسور القرآن العظيم تتظافر وتتآزر في معناها، لتصبح في تظافرها وتآزرها كالكلمة الواحد.

أود أن أنبه أيضا -وهذا الأهم- على أن هذه الأوجه التي سأذكرها جاءت بهذا الترتيب لتتماشى مع الخطة التى رُسِمت لهذا البحث، وإلاّ فإن هذه الأوجه تتلاحم مع بعضها البعض، بين الآي والسور، ومع أوجه أخرى لم تذكر هنا، لتزيد النص ارتباطا واعتلاقا.

6-1- التناسب الداخلي: نقصد بالتناسب الداخلي هنا، أوجه الترتيب التي تحكم السورة الواحدة، والقوانين التي تنظمه للوصول إلى المعنى، وسنحاول في هذا النوع تسليط الضوء على

بعض هذه الأوجه من مثل، تناسب اسم السورة مع موضوعها، تناسب مطلع السورة مع مقطعها، تناسب آي السورة عن طريق حسن التخلص، التناسب بين آي السورة، مناسبة فواصل الآي للآي التي ختمت بها. وقبل التطرق إلى هذه الأوجه، يلزمنا هنا أن نقف عن ماهية السورة لغة واصطلاحا ما دامت هي موضوع الدراسة.

6-1-1- السورة في اللغة والاصطلاح

6-1-1-1- لغة: يجد المتتبع لهذه المادة في المعاجم العربية يدور معناها حول العلو والارتفاع، فقد قيل: إنها من سور البناء، أي القطعة منه، أي منزلة بعد منزلة[43]، وقيل: من سور المدينة لإحاطتها بآياتها واجتماعها كاجتماع البيوت بالسور... وقيل من السورة بمعنى المرتبة؛ لأن الآيات مرتبة في كل سورة ترتيبا مناسبا ... وقيل: لارتفاع قدرها، لأنها كلام الله تعالى، وفيها معرفة الحلال والحرام... وقيل أصلها من السَّورَة وهي الوثبة، تقول: سُرت إليه وثرتُ إليه.. وقيل: هو بمعنى العلو، ومنه قوله تعالى: ﴿إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ﴾ [ص/21]. نزلوا عليه من علو، فسمّيت القراءة به لتَرَكُّب بعضها على بعض. وقيل لعلو شأنه وشأن قارئه.[44] وقيل: لارتفاعها لأنها كلام الله. والسورة: المَنزِلة الرَّفيعة قال النابغة:

ألم تر أن الله أعطاك سورة ترى كل ملك حولها يتذبذب[45]

6-1-1-2-اصطلاحا: وأما في الاصطلاح فقال الجعبري: «حد السورة قرآن يشتمل على آي ذوات فاتحة وخاتمة، وأقلها ثلاث آيات».[46] وقال غيره: السورة «الطائفة المترجمة توقيفا، أي: المسماة باسم خاص بتوقيف من النّبي صلى الله عليه وسلم».[47]

6-1-2- أنوا ع التناسب الداخلي:

6-1-2-1- تناسب اسم السورة مع موضوعها: من النتائج المهمة التي لهج بها العلماء المحدثين، ورأوا أنها كالفتح المبين الذي سبقوا به غيرهم عنايتهم بالعنوان، واعتباره عتبة من عتبات الولوج إلى النص وفهمه، وإذا ما نظرنا في التراث البلاغي العربي، وجدنا هذه النتيجة واضحة المعالم و مبثوثة في كتب التفسير وعلوم القرآن والبلاغة، وهو دليل عن وعي هؤلاء العلماء لدور هذه العتبة في فهم النص، يقول البقاعي: « اسم كل سورة مترجم عن مقصودها، لأن اسم كل شيء تظهر المناسبة بينه وبين مسمّاه عنوانه الدال إجمالا على تفصيل ما فيه، (...) ومقصود كل سورة هاد إلى تناسبها».[48] وذكر صاحب البرهان أثناء حديثه عن اختصاص كل سورة بما أنزلت، أنه صنيع دأبت عليه العرب في خطبهم، ومكاتباتهم وقصائدهم، فكانت

«تراعي في الكثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء، من خلق أو صفة تخصه، أو تكون معه أحكم أو أكثر أو أسبق لإدراك الرائي للمسمى. ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز؛ كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم لقرينة ذكر قصّة البقرة المذكورة فيها وعجيب الحكمة فيها، وسُمّيت سورة النساء بهذا الاسم لما تردد فيها من كثير من أحكام النساء، وتسمية سورة الأنعام لما ورد فيها من تفصيل أحوالها ».[49] وهكذا مع كل سور القرآن العظيم، فإنك إذا فتّشت عن سبب هذه التسمية لوجدت سببه في السورة نفسها.

6-1-2-2- مناسبة مطلع السورة مع مقطعها:

إن المتتبع لكتب البلاغة، يجد عناية الشعراء والكتاب وحتى الخطباء بابتداء قصائدهم ومقاطعها، وذلك وعيا منهم بدور هذين الأخيرين في تحقيق انسجام الخطاب واتساقه، ولعلّ شغفهم هذا نابع من تأثرهم بالأسلوب القرآني؛ الذي كان حسن الابتداء لونا من ألوانه، يقول صاحب المنهاج في هذا: «وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدّالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا، لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التّخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وَلِيَهَا»،[50] وكل ابتداءات سور القرآن جاءت على أكمل وجه وأتم صورة، فإنك «إذا تدبّرتها جملتها، وتفصيلها، ومفرداتها، ومركباتها، ومعجماتها، ومعرباتها، ونظرت في أعداد حروفها، وما يوافق أعدادها من العدد الحسابي، وما نسب إليها من المعاني، رأيت من البلاغة والتفنّن في أنواع الإشارة ما تقصر عنه العبارة».[51] ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وبَثَّ مِنهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَآءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللهَ كَانَ عَلَيكُم رَقِيباً﴾ [النساء/ 1]. يعقب السيوطي عن براعة هذا الاستهلال بقوله: «فانظر إلى هذه المناسبة العجيبة، والافتتاح، وبراعة الاستهلال، حيث تضمنت الآية المفتتح بها ما في أكثر السورة من أحكام: من نكاح النساء ومحرماته، والمواريث المتعلقة بالأرحام، وأن ابتداء هذا الأمر بخلق آدم، ثم خلق زوجته منه، ثم بثّ منهما رجالًا كثيرًا ونساء في غاية الكثرة ».[52] وما يقوي الانسجام في السورة تعالق المطلع مع المقطع، مما يجعل السورة بأكملها متآخية مع بعضها البعض، ولقد أشار لهذا المعنى عدة علماء، من بينهم صاحب التفسير المحيط الذي يقول: «تتبعت أوائل السور المطوّلة فوجدتها يناسبها أواخرها، بحيث لا يكاد

ينخرم منها شيء،(...) وذلك من أبدع الفصاحة، حيث يتلاقى آخر الكلام المفرط في الطول بأوله، وهي عادة للعرب في كثير من نظمهم، يكون أحدهم آخذا في شيء، ثم يستطرد منه إلى شيء آخر، ثم إلى آخر، هكذا طويلا، ثم يعود إلى ما كان آخذا فيه أولا، ومن أمعن النظر في ذلك، سهل عليه مناسبة ما يظهر ببادئ النظر أنه لا مناسبة له».[53]

أيضا أتى السيوطي في كتابه مراصد المطالع، على ذكر أوجه التناسب بين مطالع ومقاطع سور القرآن العظيم، ومن هذه الأوجه: ما افتتحت بذكر القرآن واختتمت به، ومنها ما افتتحت بالتسبيح وختمت بالتحميد، ومنها ما جاء التناسب بالتضاد، ومنها ما افتتحت باسم الله جل جلاله وختمت به، ومنها ما افتتحت بوصف الله جلّ جلاله وختمت به، ومنها ما بدئت وختمت بنفس اللّفظ، وغيرها من أوجه التناسب، [54] وكلها جاءت على أتم وأكمل وجه.

6-1-2-3- تناسب الآي عن طريق حسن التخلص: وهو «أن يأخذ مؤلّف الكلام في معنى من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببا إليه، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر، بل يكون جميع كلامه كأنّما أفرغ إفراغا».[55] ومن أدلة هذا النوع من القرآن قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ [النور/ 35]. يقول بدر الدين الزركشي: « فإن فيها خمس تخلّصات: وذلك أنه جاء بصفة النّور وتمثيله، ثم تخلّص منه إلى ذكر الزّجاجة وصفاتها، ثم رجع إلى ذكر النور والزّيت يستمد منه، ثم التخلص منه إلى ذكر الشجرة، ثم تخلّص من ذكرها إلى صفة الزيت، ثم تخلّص من صفة الزيت إلى صفة النور وتضاعفه، ثم تخلّص منه إلى نعم الله بالهدى على من يشاء».[56] فانظر إلى روعة هذه التخلّصات و ما أبدعها، وانظر ما صنعته من تناسب بين الآيات.

6-1-2-4- التناسب بين آي السورة:

ذكر الزركشي في برهانه أن التناسب بين الآيات يكون على قسمين؛ الأول أن تكون هذه الآيات معطوفة؛ ولا بد أن تكون بينهما جهة جامعة، كأن يكونا كالشّريكين، أو النّظيرين، أو يكون بينهما علاقة جامعة كالمضادّة مثلا. والثاني، ألا تكون هذه الآيات معطوفة، فلا بد من دعامة تؤذن باتصال الكلام، وهي قرائن معنوية مؤذنة بالربط. والأول مزج لفظي، وهذا مزج

معنوي تنزل الثانية من الأولى منزلة جزئها الثاني، وله أسباب؛ منها: التنظير، التضاد، الاستطراد، الانتقال من حديث إلى آخر.[57]

وسنركز هنا على القسم الثاني الذي يعول على القرائن المعنوية من أجل تحقيق التناسب بين الآيات، وسنذكرها مرتبة ترتيبها الذي جاءت به في كتابه البرهان.

6-1-2-4-1-**التنظير**: ومن أدلته في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿كَمَآ أَخْرَجَكَ رَبُّكَ مِنْ بَيْتِكَ بِالْحَقِّ﴾ [الأنفال/5] بعد قوله: ﴿أُولَئِكَ هُمُ الْمُؤْمِنُونَ حَقّاً﴾[الأنفال/4]. فإنه« تعالى أمر رسولَه أن يَمضي لأمرِه في الغنائم على كُره من أصحابه، كما مضى لأمره في خروجه من بيته لطلب العير أو القتال، وهم له كارهون. والقصدُ أن كراهتهم لِما فَعله من قسمة الغنائم ككراهتهم للخروج. وقد تبيّن في الخروج الخيرُ من الظَّفَر والنَّصرِ والغنيمة وعزّ الإسلام، فكذا يكون فيما فعله في القسمة، فليطيعوا ما أُمروا به ويتركوا هوى أنفسهم».[58]

6-1-2-4-2- **التضاد**: ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ [الْبَقَرَةِ/ 6]. «فإنه أول السورة كان حديثا عن القرآن الكريم، وأن من شأنه كَيتَ وكَيتَ، وأنّه لا يهدي القوم الذين من صفاتهم كيت وكيت. فرجع إلى الحديث عن المؤمنين، فلما أكمله عقّب بما هو حديث عن الكفار؛ فبينهما جامع وهمي بالتّضاد من هذا الوجه».[59]

6-1-2-4-3- **الاستطراد**: كما في قوله: ﴿ يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ﴾ [الأعراف/ 26]. نقل الزركشي في البرهان من تفسير الزمخشري: «هذه الآية واردة على سبيل الاستطراد، عقب ذكر بُدُوّ السوءات وخصف الورق عليها؛ إظهارا للمنّة فيما خلق الله من اللباس، ولما في العُري وكشفِ العورة من المهانة والفضيحة، وإشعارا بأن الستر باب عظيم من أبواب التقوى».[60]

6-1-2-4-4- **الانتقال من حديث إلى آخر**: ويأتي هذا اللون من التناسب كما يقول الزركشي من أجل تنشيط السامع، ومن أدلته من القرآن العظيم قوله تعالى: ﴿ هَذَا ذِكْرٌ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لَحُسْنَ مَآبٍ﴾[ص/49]. يقول الزركشي:«فإن هذا القرآن نوع من الذكر، لما انتهى ذكر الأنبياء، وهو نوع من التنزيل، أراد أن يذكر نوعا آخر، وهو ذكر الجنة وأهلها».[61]

6-1-2-5-**مناسبة فواصل الآي للآي التي ختمت بها**: كما دأبنا في المباحث التي مرت علينا، سنقوم أولا بعرض مفهوم الفاصلة، ثم نقف على بعض أوجه مناسبتها للآية التي جاءت فيها.

6-1-2-5-1-مفهوم الفاصلة: الفاصلة*«كلمة آخر الآية كقافية الشِّعر، وقرينة السَّجع».[62] وقال الداني: «كلمة آخر الجملة».[63] وقال القاضي أبو بكر: «الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع، يقع بها إفهام المعاني».[64] وقال الزّركشي: تسمى فواصل« لأنّه ينفصل عنده الكلامان، وذلك أن آخر الآية فصل بينها وبين ما بعدها».[65]

وإذا تبيّن لنا ماهية هذا المفهوم من خلال هذه الأقوال، فهل يجوز لنا استعارة اسم القافية لها أم لا؟. يجيبنا السيوطي عن هذا الاستفسار بقوله: « لا يجوز تسميتها قوافي إجماعا، لأن الله تعالى لما سلب عنه اسم الشعر وجب سلب القافية عنه أيضا، لأنها منه، وخاصة في الاصطلاح، وكما يمتنع استعمال القافية فيه يمتنع استعمال الفاصلة في الشعر، لأنها صفة لكتاب الله تعالى فلا تتعداه».[66]

ذكر الزركشي في باب (ائتلاف الفواصل مع ما يدل عليه الكلام) أربعة أنواع من الفواصل؛ التمكين، التصدير، التوشيح، الإيغال، ورأى أن بينها فروقا تميّز بعضها عن بعض، وتفصيل هذه الأنواع مع فروقها على النحو التالي:

6-1-2-5-2- التمكين: وهو« أن يمهد قبلها، تمهيدا تأتي به الفاصلة ممكنة في مكانها، مستقرّة في قرارها، مطمئنّة في موضعها، غير نافذة ولا قلقة، متعلقا معناها بمعنى الكلام كله تعلقا تامّا؛ بحيث لو طُرحت اختلّ المعنى واضطرب الفهم».[67] ومن أدلّة هذا النوع في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا﴾ [الأحزاب/ 25]. يقول الزّركشي عن سر ختم هذه الآية بالقوّة وبعدها بالعزّة: «فإن الكلام لو اقتصر فيه على قوله: ﴿ وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ﴾ لأوهم ذلك بعض الضعفاء موافقة الكفّار في اعتقادهم أن الرّيح التي حدثت كانت سببَ رُجوعهم، ولم يبلغوا ما أرادوا، وأن ذلك أمر اتفاقي، فأخبر سبحانه في فاصلة الآية عن نفسه بالقوة والعزة ليعلم المؤمنين، ويزيدهم يقينا وإيمانا على أنه الغالب الممتنع، وأن حزبه كذلك، وأن تلك الريح التي هبّت ليست اتفاقا؛ بل هي من إرساله سبحانه على أعدائه كعادته، وأنه ينوّع النَّصر للمؤمنين ليزيدهم إيمانا».[68]

6-1-2-5-3- التصدير: وهو « أن تكون تلك اللفظة بعينها تقدمت في أول الآية، وتسمّى أيضا: رد العجز على الصدر».[69] ومثال هذا النوع قوله تعالى: ﴿وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ﴾ [الأَحْزَابِ/ 37].

6-1-2-5-4- التّوشيح: «ويسمى به لكون نفس الكلام يدل على آخره؛ نزل المعنى منزلة الوشاح، ونزل أول الكلام وآخره منزلة العاتق والكشح، اللذين يجول عليهما الوشاح، ولهذا قيل فيه: إن الفاصلة تعلم قبل ذكرها».[70] ومن أدلته قوله تعالى: ﴿ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ وَنُوحًا وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾[آلِ عِمْرَانَ/ 33].

6-1-2-5-5- الإيغال: «وسمي به، لأن المتكلم قد تجاوز المعنى الذي هو آخذ فيه، وبلغ إلى زيادة على الحد، يقال: أوغل في الأرض الفلانيّة، إذا بلغ منتهاها، فهكذا المتكلم، إذا تم معناه ثم تعدّاه بزيادة فيه فقد أوغل».[71] ومن أمثلته من التنزيل الحكيم قوله تعالى: ﴿أَفَحُكْمَ الْجَاهِلِيَّةِ يَبْغُونَ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ حُكْماً لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ﴾[المائدة/50]. « فإن الكلام تم بقوله: ﴿ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ حُكْماً ﴾ ثم احتاج إلى فاصلة تناسب القرينة الأولى، فلما أتى بها أفاد معنى زائدا».[72]

ولأن للفاصلة دورها في تحقيق انسجام الخطاب، فقد تخرج في بعض الأحيان عن الأصل الذي وضعت له في اللغة، ولقد تتبع بعض العلماء هذا الخروج عن الأصل في آي القرآن من أجل حصول هذا التناسب، فوجدوا منها: زيادة حرف لأجلها، حذف همزة أو حرف اطراد، الجمع بين المجرورات، تأخير ما أصله أن يقدم، إفراد ما أصله أن يجمع، جمع ما أصله أن يفرد، تثنية ما أصله أن يفرد، تأنيث ما أصله أن يذكر، صرف ما أصله ألا ينصرف، إمالة ما أصله ألا يمال، العدول عن صيغة المضي إلى الاستقبال،[73] وزاد بعضهم: إيثار تذكير اسم الجنس، إيثار تأنيثه، إيراد الجملة التي رد بها ما قبلها على غير وجه المطابقة في الاسمية والفعلية، إيراد أحد القسمين غير مطابق للآخر، إيراد أحد جزأي الجملتين على غير الوجه الذي أورد نظيرها من الجملة الأخرى، إيثار أغرب اللفظتين، اختصاص كل من المشتركين بموضع، حذف المفعول، الاستغناء بالإفراد عن التثنية، إجراء غير العاقل مجرى العاقل، الإتيان بصيغة المبالغة كقدير وعليم مع ترك ذلك في نحو: هو القادر وعالم الغيب، إيثار بعض أوصاف المبالغة على بعض، الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه، إيقاع الظاهر موضع المضمر، وقوع "مفعول" موقع "فاعل" ، وقوع "فاعل" موقع "مفعول"، الفصل بين الموصوف والصفة، إيقاع حرف مكان غيره، تأخير الوصف غير الأبلغ عن الأبلغ، حذف الفاعل ونيابة المفعول، إثبات هاء السكت، تغيير بنية الكلمة.[74]

وإذا جاءت فواصل الآيات بهذا الخروج من أجل تناسب الخطاب، فيجب أن ننبه إلى أنها جميعها جاءت مع بقاء المعاني صحيحة موافقة لما توجبه أكمل ضروب البلاغة وأتم

أوجه الفصاحة، وهذا القول ذكره جمع عن جمع من أرباب هذه الصناعة، ويكفينا في هذا المقام إيراد قول الزمخشري في« أنه لا تحسن المحافظة على الفواصل لمجردها إلا مع بقاء المعاني على سدادها، على النهج الذي يقتضيه حسن النظم والتئامه. كما لا يحسن تخيّر الألفاظ المونقة في السّمع، السلسلة على اللّسان، إلا مع مجيئها منقادة للمعاني الصحيحة المنتظمة، فأمّا أن تهمل المعاني، ويهتم بتحسين اللفظ وحده، غير منظور فيه إلى مؤاده على بال، فليس من البلاغة في فتيل أو نقير».[75] وهذا دليل واضح على دور المعنى في إنتاج النص وتقبله.

2-6- التناسب الخارجي

تحدثنا في العنصر السابق عن أهم الآليات التي تحكم التناسب الداخلي للنص القرآني، إلا أن هذه الأخيرة في رأي العلماء ليست الوحيدة في شد النص القرآني بعضه ببعض، بل توجد مجموعة أخرى من العلاقات مسؤولة هي أيضا على تحقيق هذا التناسب؛ والتي سنصطلح على تسميتها هنا بعلاقات التناسب الخارجي، هذه العلاقات تكون بين أكثر من سورة.

وفي هذا السياق أيضا أود أن أنبه قبل أن نشرع في عرض بعض هذه الأوجه، إلى أن أغلب الدراسات البلاغيّة بالرغم من جهود العلماء المبذولة، إلا أنها لم تتجاوز في كثير من الأحيان النوع الأول من التناسب، وذلك عن طريق وضعهم مجموعة قوانين لربط بيت القصيدة، أو مقطعها بما قبله وما بعده، على غرار حسن المطلع، وحسن التخلص، وحسن الختام. وقولنا هذا يختص بالجانب التّنظيري منه، وإلاّ فإن أشعارهم مليئة بعلاقات الربط الدلالي بين أجزاء الخطاب.

2-6-1- التناسب بين أسماء السور: مثاله، توالي سورة النجم والقمر، أيضا الشمس والليل والضحى، وهذا التّآخي كما يقول بعض العلماء؛ يكون مقدم على أنواع أخرى من التناسب إذا لم يعارضها ما هو أقوى وآكد في المناسبة.[76]

2-6-2- تناسب مقطع الأولى مع مطلع الثانية: كما في سورة هود مع سورة يوسف؛ فقد ذكر سبحانه في مقطع الأولى:﴿ وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ﴾[هود/ 120]، وهو مناسب كل المناسبة مع مطلع الثانية في قوله: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ﴾ [يوسف/ 3]. [77] أيضا تناسب مقطع سورة الأنبياء مع مطلع سورة

الحج في أنهما تضمنتا وصف الساعة،[78] فالأولى ختمت بقوله تعالى: ﴿وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا ﴾[الأنبياء/ 97]. والثانية استهلّت بقوله تعالى: ﴿ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى ﴾[الحج/ 1-2].

6-2-3- تناسب مطلع الأولى مع مقطع الثانية: وهذه قاعدة من القواعد التي أقرها السّيوطي والتي رأى أنها تَبنِي مع مثيلاتها من القواعد تآخيا وتناسبا بين السور، يقول والقول في كتابه تناسب الدرر: «إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد، فإن السورة الثانية تكون خاتمتها مناسبة لفاتحة الأولى، للدلالة على الاتحاد».[79] ومن أمثلة هذا النوع من التناسب في القرآن سورة البقرة مع آل عمران، فإن «آخر آل عمران مناسب لأول البقرة، فإنها افتتحت بذكر المتقين، وأنهم المفلحون، وختمت آل عمران بقوله: ﴿وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾[آل عمران/ 200]. وافتتحت البقرة بقوله: ﴿وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَآ أُنْزِلَ إِلَيْكَ وَمَآ أُنْزِلَ مِنْ قَبْلِكَ﴾[البقرة/ 4]، وختمت آل عمران بقوله: ﴿وَإِنَّ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَمَن يُؤْمِنُ بِاللهِ وَمَآ أُنزِلَ إِلَيْكُمْ وَمَآ أُنزِلَ إِلَيْهِمْ﴾ [آل عمران/ 199]».[80]

6-2-4- تناسب المطلع والمقطع معا: من أوجه التناسب أيضا تناسب مطلع السورة الأولى مع مطلع السورة الثانية، ومقطع الأولى مع مقطع الثانية، ومن أدلته ما جاء في سورة الذّاريات مع سورة الطور، فإن في مطلع كل منهما صفة حال المتقين بقوله تعالى في الأولى: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ ﴾[الذّاريات/ 15]. وفي الثانية: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَعِيمٍ﴾[الطور/ 17]، وفي مقطع كل منهما حال الكفار، بقوله في الأولى: ﴿فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ يَوْمِهِمُ الَّذِي يُوعَدُونَ﴾[الذاريات/ 60]، وفي الثانية: ﴿أَمْ يُرِيدُونَ كَيْدًا فَالَّذِينَ كَفَرُوا هُمُ الْمَكِيدُونَ﴾[الطور/ 42].[81] وهذا وجه بديع وعجيب من التناسب.

6-2-5- تناسب مقطع الأولى مع مقطع الثانية: من أوجه التناسب أيضا بين السور، وجود علاقة رابطة بين آخر السورة الأولى مع الثانية، ومن أمثلة هذا النوع سورة الفاتحة مع سورة البقرة، فإن مقطع الأولى خُتِمَ« بالدّعاء للمؤمنين بألاّ يسلك بهم طريق المغضوب عليهم ولا الضّالين إجمالًا، خُتمت سورة البقرة بالدعاء بألاّ يسلك بهم طريقهم في المؤاخذة بالخطأ والنّسيان، وحمل الإصر، وما لا طاقة لهم به تفصيلًا، وتضمن آخرها أيضًا الإشارة إلى طريق المغضوب عليهم والضالين* ».[82]

6-2-6- **التناسب عن طريق علاقة الإجمال والتفصيل**: وهذه قاعدة عمدة بنيت عليها أغلب سور القرآن الكريم، فلا تكاد ترى آية أو مجموعة آيات إلا وقد جاء تفصيلها في موضع آخر في نفس السورة، أو في سورة أخرى، أو أكثر، ولقد ذهب السيوطي في كتابه تناسق الدرر في تناسب السور إلى أبعد من ذلك حينما أقر«أن القاعدة التي استقر بها القرآن: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، وإطناب لإيجازه،(يكمل) وقد استقر معي ذلك في غالب سور القرآن، طويلها وقصيرها».[83] ومن أدلة هذا الكلام الذي سقناه، تفصيله سبحانه وتعالى في سورة النور لقوله تعالى في سورة المؤمنون: ﴿وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَافِظُونَ﴾[المؤمنون/ 5]. فإنه ذكر «أحكام من لم يحفظ فرجه، من الزّانية والزّاني، وما اتصل بذلك من شأن القذف، وقصّة الإفك، والأمر بغض البصر، وأمر فيها بالنّكاح حفظا للفروج، وأمر من لم يقدر على النّكاح بالاستعفاف، وحفظ فرجه، ونهى عن إكراه الفتيات على الزنا، ولا ارتباط أحسن من هذا الارتباط، ولا تناسق أبدع من هذا النسق».[84]

ومن أدلة تفصيل إجمال السورة الذي وقع في عدة سور ما جاء في سورة الأنعام، فقد جاءت«السورة بأسرها متعلقة بالفاتحة من وجه كونها شارحة لإجمال قوله: ﴿رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾[الفاتحة/ 2]. وبالبقرة من حيث شرحها لإجمال قوله: ﴿الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ﴾[البقرة/ 21]، وقوله: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا﴾[البقرة/ 29]، وبآل عمران من جهة تفصيلها لقوله: ﴿وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ﴾[آل عمران/ 14]، وقوله: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾[آل عمران/ 185]. وبالنّساء من جهة ما فيها من بدء الخلق، والتقبيح لما حرموه على أزواجهم، وقتل البنات بالوأد، وبالمائدة من حيث اشتمالها على الأطعمة بأنواعها».[85] وهذا وجه بديع من أوجه التناسب، جعل معنى هذه السور يتعالق مع معاني تلك السور ويلتحم.

7-2-6- **التناسب عن طريق الافتتاح بخطاب النبي**: مثل قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ﴾[المزمل/ 1]. مع قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ﴾[المدثر/ 1]. فهذه متآخية مع تلك في الافتتاح بخطاب النبي -صلى الله عليه وسلم-[86] وهو وجه دقيق قلّ ما يتفطن إليه حتى حذاق هذه الصناعة.

8-2-6- **التناسب عن طريق التّتابع الزّمني**: من الأدلّة التي يظهر فيها هذا اللون من التناسب والربط، سورة المجادلة مع سورة الحشر، ففي آخر الأولى نزل فيمن قتل أقرباؤه من الصحابة يوم بدر، وأول السورة الثانية نازل في غزوة بني النضير وهي عقبها.[87]

9-2-6- **التناسب عن طريق علاقة التضاد**: مرّ بنا في أنواع التناسب الداخلي، أن التّضاد وجه من أوجه التآخي والربط بين الآيات، وهذا النوع أيضا مستخدم بين السور، ومثال الربط بهذه

العلاقة سورة الجمعة مع سورة المنافقين، فالأولى« ذكر فيها المؤمنون، وهذه ذكر فيها أضدادهم، وهم المنافقون. ولهذا أخرج الطبراني في الأوسط عن أبي هريرة: أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يقرأ في صلاة الجمعة بسورة الجمعة يحرض بها المؤمنين، وبسورة المنافقين يفزع بها المنافقين*».[88]

6-2-10- التناسب عن طريق اشتمال السور على أصناف الأمم: بالإضافة لما قلناه من تناسب هاتين السورتين عن طريق علاقة التضاد، يرى السيوطي أنهما يتآخيان مع سور أخرى ويشكلان علاقة تشتمل على أصناف من الأمم، فسورة الحشر ذكر فيها المعاهدين من أهل الكتاب، وسورة الممتحنة ذكر فيها المعاهدين من المشركين، وسورة الصف ذكر أهل الكتاب من اليهود والنصارى، وسورة الجمعة ذكر فيها المؤمنين، وسورة المنافقون ذكر فيها المنافقين، وسورة التغابن ذكر فيها المشركين، وبذلك يتضح أن ترتيب السور حسب أصناف الأمم وجه آخر من أوجه التناسب بين السور.[89]

6-2-11- التناسب عن طريق المقابلة: ومن أدلته مقابلة سورة الرحمان لسورة الواقعة« فكأنّ السورتين لتلازمهما واتحادهما سورة واحدة، ولهذا عكس في الترتيب»،[90] فذكر في أول الواقعة ما ذكره في آخر الرحمان، وفي آخر الواقعة ما في أول الرحمان«فافتتح الرحمن بذكر القرآن، ثم ذكر الشمس والقمر، ثم ذكر النّبات، ثم خلق الإنسان، والجان من مارج من نار، ثم صفة القيامة، ثم صفة النار، ثم صفة الجنّة. وابتدأ هذه بذكر القيامة، ثم صفة الجنة، ثم صفة النار، ثم خلق الإنسان، ثم النبات، ثم الماء، ثم النار، ثم النّجوم، ولم يذكرها في الرحمن، كما لم يذكر هنا الشمس والقمر، ثم ذكر القرآن. فكانت هذه السورة كالمقابلة لتلك، وكردّ العَجُز على الصَّدْر».[91]

أيضا سورة الماعون مع سورة الكوثر، حيث قابل البخل في الأولى في قوله تعالى: ﴿فَذَلِكَ الَّذِي يَدُعُّ الْيَتِيمَ وَلاَ يَحُضُّ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ﴾[الماعون/ 2-3] بالخير الكثير في الثانية بقوله تعالى: ﴿إِنَّآ أَعْطَيْنَاكَ اَلْكَوْثَرَ﴾[الكوثر/ 1]، وقابل ترك الصلاة في قوله: ﴿ الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلاتِهِمْ سَاهُونَ﴾[الماعون/ 5] بالمداومة على الصلاة في قوله: ﴿فَصَلِّ﴾[الكوثر/ 2]، وقابل المراءاة في الصلاة في قوله: ﴿الَّذِينَ هُمْ يُرَآءونَ﴾[الماعون/ 6]، بالإتيان بالصلاة لمرضاته في قوله: ﴿لِرَبِّكَ﴾[الكوثر/ 2]، وقابل منع الماعون في قوله: ﴿وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ﴾[الماعون/ 7]، بالتصدق بلحم الأضاحي في قوله: ﴿وَانْحَرْ﴾[الكوثر/ 2].[92]

6-2-12- **التناسب في الجمل**: ومثاله تناسب سورة الضحى مع سورة الشرح، وما يؤيد هذا النوع من التناسب، ما جاء في الحديث الصحيح: « سَألتُ ربِّي مسألةً وَوَدِدتُ أنّي لم أسأله، قلتُ: يا ربِّ! كانت قبلي رسلٌ، منهم من سَخَّرتَ له الرّياحَ، ومنهم من كان يُحيي الموتى، [وكلّمتَ موسى]. قال: ألم أجِدك يتيماً فآويتُكَ؟ ألم أجِدك ضالاً فهديتُك؟ ألم أجِدك عائلا فأغنيتُك؟ ألم أشرح لك صَدرك، وَوَضَعتُ عنك وِزرك؟ قال: فقلت بلى يا رب! [فوددتُ أن لم أسأله] ».[93] وفي هذا كما يقول السيوطي «أوفى دليل على اتصال السورتين معنى»،[94] هذا المعنى هو الذي يعتبر أوكد شيء لتحقيق التناسب والتضام.

6-2-13- **التناسب في موضوع القصص**: ونقصد به وجود ارتباط وتناسب من ناحية موضوع القصص، وقد يكون هذا التناسب بين أجزاء السورة الواحدة كما قد يكون بين أكثر من سورة، ومثال النوع الثاني، تآخي سورة الكهف مع سورة مريم، فإن« سورة الكهف اشتملت على عدة أعاجيب: قصّة أصحاب الكهف، وطول لبثهم هذه المدة الطويلة بلا أكل ولا شرب، وقصة موسى مع الخضر، وما فيها من الخرافات، وقصة ذي القرنين (وسورة مريم اشتملت على أعجوبتين): قصة ولادة يحي بن زكريا، وقصة ولادة عيسى»،[95] فناسب ترتيب الثانية بعد الأولى كل المناسبة.

6-2-14- **التناسب عن طريق موقع العلة للأمر**: ومثاله تآخي سورة الواقعة مع الحديد؛ فالأولى ختمت بالأمر بالتسبيح في قوله تعالى: ﴿فَسَبِّحْ بِاسْمِ رَبِّكَ الْعَظِيمِ﴾ [الواقعة/ 96]، والثانية قدمت بذكره في قوله تعالى: ﴿سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾[الحديد/ 1]،[96] وزاد السيوطي على هذا بقوله: «أول الحديد واقع موقع العلة للأمر به، وكأنّه قيـــل: ﴿فَسَبِّحْ بِاسْمِ رَبِّكَ الْعَظِيمِ﴾ لأنه ﴿سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ ».[97]

7- خاتمة

انصرف جهدنا في هذا البحث إلى إبراز أهم الآليات التي يظهر من خلالها أن النص القرآني نص متلاحم متعالق من أوّله إلى آخره ليظهر كالكلمة الواحدة في معناه. وقد خلص البحث إلى عدة نتائج نوردها في هذه الخاتمة على النحو التالي:

- من أوكد الأدلّة التي تظهر لنا وجود دراسات جادة في التراث البلاغي العربي تُعنَى بانسجام الخطاب، المصنّفات الكثيرة التي بَيّنت لنا ماهية هذا المفهوم، والتي بينت العديد من مظاهره.

- جاء تناسب الخطاب القرآني في شقّين، اهتم الشق الأول بإبراز أهم علاقات التناسب التي تحكم السورة الواحدة وذلك عن طريق:

- تناسب اسم السورة مع مضمونها.

- التناسب عن طريق تعالق المطلع مع المقطع.

- التناسب عن طريق حسن التخلص .

- تناسب فواصل الآي مع آياتها عن طريق: التنظير، التضاد، الاستطراد، الانتقال من حديث إلى آخر.

- التناسب بين الآي عن طريق مجموعة من العلاقات: كالتمكين، التصدير، التوشيح، والإيغال.

أما الشق الثاني فقد اهتم بإبراز أهم علاقات الانسجام بين السور، ومن أهمها:

- دور مطالع ومقاطع السور في إيجاد هذا المفهوم.

- علاقة الإجمال والتفصيل، علاقة التضاد، المقابلة، أسماء السور، التناسب في الجمل، التتابع الزمني، وغيرها من العلاقات.

- تقودنا هذه النتيجة بالقول بأن علاقات الانسجام التي جاءت في الدرس البلاغي العربي القديم فاقت بكثير ما جاءت به الدراسات الحديثة.

لا ندعي في هذه الورقة البحثية الإحاطة بكل أنواع التناسب الحاصل في الخطاب القرآني، لأنه كما استقر عند العلماء، أن أسراره لا تكتمل، وحِكَمه لا تنقضي، وأن ما أردناه هنا هو إبراز بعض العلاقات التي عنيت بانسجام الخطاب.

وهي دعوى إلى الباحثين لإكمال ما بدأ به البحث، ولما لا توسيع الدراسة لتشمل تناسب الخطاب القرآني مع الخطاب النّبوي الشريف.

8- قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم**

- أحمد بن محمد بن علي المقري، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.

- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2، 1979.

- ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ب، د.ط، د.ت.

-أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ط1، 2002.

- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، دار التراث، القاهرة، د.ط، د.ت.

- برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، د.ط، د.ت.

- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

- تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، الكلم الطيب، تح محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2001.

- أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير الغرناطي، البرهان في ترتيب سور القرآن، ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، د.ط، 1990.

- جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت.

- جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1986.

- جلال الدين السيوطي، مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، مكتبة المنهاج، الرياض، ط1، 1426 هـ.

- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، د.ب، د.ط، د.ت.

- روبيرت دي بوجراند وإلهام أبو غزالة وولفغانغ دريسلر وعلي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، مطبعة دار الكاتب، نابلس، ط1، 1992.

- روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1992.

- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، د.ط، د.ت.

- أبو علي محمد بن حسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، 1979.

- فان دايك، النص والسياق، تر عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، د.ط، 2000.

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت.

- أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني، المعجم الأوسط، دار الحرمبن، القاهرة، د.ط، 1995.

- محمد أحمد بن طباطبا العلوي،عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 2005.

- محمد بن عبد الله الخطيب التبريزي، مشكاة المصابيح، تح محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1979.

- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

- محمد الرازي فخر الدين، مفاتيح الغيب، دار الفكر، د.ب، ط1، 1981.

- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة- مصر، ط2، 2007.

- محمد ناصر الدين الألباني،أصل صفة صلاة النبي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2006.

- محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1996.

- محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان التوحيدي ، تفسير البحر المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1993.

- محمود بن حمزة الكرماني، أسرار التكرار في القرآن، دار الفضيلة، د.ب، د.ط، د.ت.

9-الهوامش

[1] ينظر روبيرت دي بوجراند، إلهام أبو غزالة، ولفغانغ دريسلر، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، مطبعة دار الكاتب، نابلس، ط1، 1992، ص9.

[2] المرجع السابق، ص8.

[3] ينظر روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص103.

[4] المرجع نفسه ، ص103.

[5] المرجع نفسه ، ص103.

[6] المرجع نفسه ، ص103.

[7] المرجع السابق، روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص104.

[8] روبيرت دي بوجراند، إلهام أبو غزالة، ولفغانغ دريسلر، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، ص32-33.

[9] روبرت دي بوجراند، النص و الخطاب والإجراء ، ص104.

[10] المرجع نفسه ، ص104.

[11] روبيرت دي بوجراند وإلهام أبو غزالة وولفغانغ دريسلر وعلي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، ص27.

[12] المرجع نفسه، ص27.

[13] المرجع نفسه، ص27.

[14] المرجع نفسه، ص27.

[15] المرجع نفسه، ص27.

[16] ينظر محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص6.

[17] ينظر روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص103.

[18] ينظر محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة- مصر، ط2، 2007، ص41-43.

[19] ينظر المرجع نفسه، ص44.

[20] ينظر فان دايك، النص والسياق، تر عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، د.ط، 2000، ص200-203 ، ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1992، ص238-241، ينظر محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص47.

[21] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص238.

[22] ينظر فان دايك، النص والسياق، ص150-163.

[23] ينظر روبيرت دي بوجراند وإلهام أبو غزالة وولفغانغ دريسلر وعلي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص ، ص 124-130.

[24] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2، 1979، 224/1.

[25] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، 756/1.

[26] أحمد بن محمد بن علي المقري، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت، ص602.

[27] برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، د.ط، د.ت، 5/1.

[28] أبو علي محمد بن حسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، 1979، 215/1.

[29] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 2005، ص129.

[30] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت، ص1837.

[31] المرجع السابق، ص1838-1839.

[32] محمد الرازي فخر الدين، مفاتيح الغيب، دار الفكر، د.ب، ط1، 1981، 139/07، جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1839.

[33] المرجع نفسه، 145/10، جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1836.

[34] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، دار التراث، القاهرة، د.ط، د.ت، 36/1. جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1838.

[35] محمود بن حمزة الكرماني، أسرار التكرار في القرآن، دار الفضيلة، د.ب، د.ط، د.ت، ص68، ينظر جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1986، ص57.

[36] ينظر جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، ص57-58.

* أي أن القرآن كما يقول السيوطي وقع فيه النسخ كثيرًا للرسم، حتى لسور كاملة، وآيات كثيرة، فلا بدع أن يكون الترتيب العثماني هو الذي استقر في العرضة الأخيرة؛ كالقراءات التي في مصحفه، ولم يبلغ ذلك أبيًّا وابن مسعود، كما لم يبلغهما نسخ ما وضعاه في مصاحفهما من القراءات التي تخالف المصحف العثماني؛ ولذلك كتب أبي في مصحفه سورة الحفد، والخلع، وهما منسوختان، المرجع نفسه، ص60.

[37] أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير الغرناطي، البرهان في ترتيب سور القرآن، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، د.ط، 1990، ص187.

** هذه الأثار وغيرها مذكورة في البرهان، ينظر المرجع نفسه، ص185-186.

*** عن أبي أمامة، قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: «اقرؤوا القرآن، فإنه يأتي يوم القيامة شفيعا لأصحابه، اقرؤوا الزهراوين: البقرة وسورة آل عمران، فإنهما تأتيان يوم القيامة كأنهما غمامتان، أو غيايتان أو فرقان من طير صواف تحاجان عن أصحابهما، اقرؤوا سورة البقرة، فإن أخذها بركة، وتركها حسرة، ولا تستطيعها البطلة». رواه مسلم، محمد بن عبد الله الخطيب التبريزي، مشكاة المصابيح، تح محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1979،ص654، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير الغرناطي،البرهان في ترتيب سور القرآن، ص185.

[38] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ط1، 2002، ص1277.

[39] تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، الكلم الطيب، تح محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2001، ص75.

[40] ينظر أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير الغرناطي، البرهان في ترتيب سور القرآن، ص185.

[41] المرجع السابق، ص183.

[42] المرجع السابق، ص184.

[43] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 263/1.

[44] المرجع السابق، 264/1.

[45] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص346.

[46] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 264/1.

[47] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص347.

[48] برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، 18/1-19.

[49] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 270/1.

[50] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، د.ب، د.ط، د.ت، ص309.

[51] ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ب، د.ط، د.ت، ص64.

[52] جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، ص64.

[53] محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان التوحيدي، تفسير البحر المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1993، 378/2.

[54] ينظر جلال الدين السيوطي، مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع، مكتبة المنهاج، الرياض، ط1، 1426 هـ.
[55] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، د.ط، د.ت، 121/3.
[56] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 43/1.
[57] ينظر المرجع نفسه، 40/1-50.
[58] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1841.
[59] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص49.
[60] المرجع نفسه، 49/1.
[61] المرجع نفسه، ص50.
[*] والضابط في معرفة الفواصل طريقان: الأول توقيفي والثاني قياسي، أما عن « التّوقيفي فما ثبت أنه صلى الله عليه وسلم وقف عليه دائما تحققنا أنه فاصلة، وما وصله دائما تحققنا أنه ليس بفاصلة، وما وقف عليه مرة، ووصله أخرى، احتمل الوقف أن يكون لتعريف الفاصلة، أو لتعريف الوقف التام، أو للاستراحة، والوصل أن يكون غير فاصلة، أو فاصلة وصلها لتقدم تعريفها. وأما القياسي: فهو ما ألحق من المحتمل، غير المنصوص، بالمنصوص لمناسب»، جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ، ص1785
[62] المرجع نفسه، ص1784، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 53/1.
[63] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 53/1.
[64] أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص270، جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1784، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 53/1.
[65] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1786، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، 54/1.
[66] المرجع نفسه، ص1787.
[67] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 79/1.
[68] المرجع نفسه، 79/1.
[69] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص1817.
[70] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص95.
[71] المرجع نفسه، 96/1.
[72] المرجع نفسه ، 96/1.
[73] ينظر المرجع السابق، 61/1-67.
[74] ينظر جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ، 1794-1803.
[75] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 72/1.
[76] ينظر جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، ص ص 120، 137.
[77] ينظر المرجع نفسه، ص94.

[78] ينظر المرجع نفسه، ص103.
[79] المرجع نفسه، ص74.
[80] المرجع نفسه، ص74.
[81] ينظر المرجع السابق، ص119.
[*] في قوله تعالى: ﴿لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ﴾[البقرة/ 285].
[82] جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، ص70.
[83] المرجع نفسه، ص65.
[84] المرجع نفسه، ص104.
[85] المرجع السابق، ص85-86.
[86] ينظر جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور ، ص130.
[87] ينظر المرجع نفسه، ص122.
[*] رجعت إلى المصدر الذي ذكره المؤلف فوجدت نصّه:عن أبي هُريرةَ، قال: «كَانَ رسولُ اللهِ صلى الله عليه وسلم مِمَّا يَقرَأُ في صلاةِ الجُمعةِ بالجُمعةِ، فيُحرِّض به المُؤمنينَ، وفي الثَّانيةِ بسورةِ المنافقينَ فيُفزِعُ به المُنافقينَ»، أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني، المعجم الأوسط، دار الحرمين، القاهرة، د.ط، 1995، 112/9، وفي أصل صفة صلاة النبي: «كان رسول الله صلى الله عليه وسلم مما يقرأ في صلاة الجمعة ب: الجمعة، فيحرّض به المؤمنين، وفي الثانية بسورة المنافقين؛ فيقرّع به المنافقين»، محمد ناصر الدين الألباني،أصل صفة صلاة النبي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2006، 546/2.
[88] جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، ص124.
[89] ينظر المرجع نفسه، ص125.
[90] المرجع نفسه، ص121.
[91] المرجع السابق، ص121.
[92] ينظر محمد الرازي فخر الدين، مفاتيح الغيب، 117/32.
[93] محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1996، 86/6.
[94] جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور، ص139.
[95] المرجع نفسه، ص101.
[96] ينظر المرجع السابق، ص121.
[97] جلال الدين السيوطي، تناسق الدرر في تناسب السور ، ص122.

دلالة التعليل في اللغة العربية السببية أنموذجا

The significance of causality in the Arabic language

الدكتور / زيتوني صالح

- **قسم اللغة والأدب العربي-جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي (الجزائر)**
zitouni.salah@univ-oeb.dz

تاريخ الإيداع: 2020/04/30 تاريخ القبول: 2021/06/13 تاريخ النشر: 2021/09/15

- **ملخص:**

التعليل أسلوب وظاهرة لغوية تقتحم الكلام فتربط أجزاءه ببعضها، وليس بعيدا عنه رابط السببية والذي يعدّ مبحثا مشتركا بين علوم اللغة العربية؛ فلا نجد مصنّفا في أيّ علم منها إلا وقد تضمّن إشارات إليه في مستوى معين؛ وذلك لأن التعالق بين الألفاظ والجمل في التركيب يولّد دلالات إضافية نتيجة تأثرها ببعضها، فمن حيث اللفظ نجد الأثر الإعرابي في أواخر الكلم ظاهرا أو مقدرا، ومن حيث الدلالة نجد ارتباط اللفظة بأختها والجملة بالتي تسبقها أو بالتي تليها ارتباطا معنويا؛ كأن تكون الأولى سببا للثانية أو علة أو شرطا أو جوابا لها.

ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على مفهوم السببية قديما وحديثا، وتحديد الفروق اللغوية بين هذا المصطلح وبين المصطلحات المرادفة له كالتعليل والاستعانة، واستقراء خصائصه ودلالاته في مباحث علماء اللغة.

الكلمات المفتاحية: دلالة؛ علاقة؛ سببية؛ علة؛ لغة؛ عربية.

Abstract:

explanation is a method and a linguistic phenomenon that connects the parts of speech together, and the causal relationship is a common research area in Arabic language science. Researchers generally address the relationship between words and sentences in composition which generates additional connotations. In terms of pronunciation, for instance, the syntactic effect at the end of words is visible or estimated. In terms of significance, one word is related to another, and one sentence is related to another precedent or subsequent sentence bearing cause, consequence, or condition relations. The aim of this research is to highlight the concept of “causation”, to identify linguistic differences between this term and other related terms such as explanation and recourse, and to instill its characteristics and evidence in the research of language scientists.

***key words**: Meaning; relationship; causality; consequence; language; Arabic.*

تحكم الألفاظَ في التركيب علائقُ مختلفة تجعل منها نسيجا محكما وبناءً متراصّا على صعيدي البنية الحسيّة السطحية والبنية المجرّدة العميقة، فلا يجد القارئ مناصا من تأمل نسق الكلام ليقف على دلالاته ومراميه.

ومن بين هذه العلائق والروابط رابط السببيّة؛ الذي يعد من أكثر الروابط استعمالا في الكلام.

ومن هنا جاء موضوع هذه الورقة البحثية " دلالة التعليل في اللغة العربية السببية أنموذجا"

ولما كثرت الدراسات حول التعليل في اللغة العربية بين أطروحات ورسائل ومقالات آثرت تخصيص هذا البحث لعلاقة السببية؛ إذ أنني – في حدود بحثي- لم أقف على أي دراسة سابقة خاصة بها، إلا ما تفرق في ثنايا كتب النحاة واللغويين والبلاغيين.

فما معنى التعليل ؟ وما دلالة السببية ؟ وما الفرق بين السببية وبين المصطلحات القريبة منها دلالة ووظيفة كالتعليل والاستعانة؟ وما مدى أهمية هذه العلاقة في فهم تركيب الكلام العربي، واستقراء خصائصه؟

انطلاقا من هذا الإشكال سعيت بالبحث فيما توفر لدي من مصادر اللغة والنحو، قصد تسليط الضوء على دلالة السببية، وتحديد مفهومها ووظيفتها في الكلام واستعمالاتها فيه ودورها في التركيب، متّبعا في ذلك المنهج الوصفي الاستقرائي؛ الذي وجدته الأنسب في تتبع علاقة السببية واستعمالاتها.

وقد افتتحت الكلام حول الموضوع بذكر مفهوم التعليل ثم تطرقت إلى تحديد دلالة السببية وبيان الفروق بينها وبين المصطلحات المترادفة معها في الاستعمال النحوي، بعد ذلك اجتهدت في استقراء خصائصها في مباحث متفرقة من النحو، انتهاء بخاتمة لأهم نتائج البحث.

ومن أهم المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الورقة البحثية: مغني اللبيب لابن هشام، وشرح الكافية للرضي، وشرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، وكتاب الجنى الداني للمرادي.

1- حد التعليل:

أ- لغة:

لفظ التعليل من أكثر المصطلحات استعمالا في كتب النحو وأصوله، وهو مصدر الفعل (علّلَ)، "والعلل: الشرب الثاني. يقال: علل بعد نهل... والتعليل: سقي بعد سقي، وجني الثمرة مرة بعد أخرى...والعلة: المرض، وحدث يشغل صاحبه عن حاجته، كأن تلك العلة صارت شُغْلاً ثانياً مَنَعَه عن شُغْله الأَول..."[1]

فمعنى التعليل في اللغة يدور حول تكرار الشيء مرارا، والانشغال بأمر طارئ عن أمر سابق.

ب- اصطلاحا:

أما في اصطلاح النحاة فالتعليل مرتبط بالعلة، "وهي كل أمر يصدر عنه أمر آخر بالاستقلال أو بواسطة انضمام الغير إليه فهو علة لذلك الأمر"[2].

فهذا الحدّ يجعل العلة مستقلة عن الأمر المتعلقة به، وإن كانت مؤثرة فيه، وهذا ما يوضحه قولهم "هي ما يتوقف عليه وجود الشيء ويكون خارجا مؤثرا فيه"[3].

والتركيز على استقلالية العلة وكونها خارجة عن الأمر المرتبط بها ضروري؛ إذ لا يمكن أن تكون العلة جزءا من معلولها.

والتعليل " هو تقرير ثبوت المؤثر لإثبات الأثر"[4]. فهي علاقة عقلية منطقية لازمة، كما قيل بأنه " انتقال الذهن من المؤثر إلى الأثر كانتقال الذهن من النار إلى الدخان"[5].

فالعقل دائما يبحث عن علل الأشياء وأصل حدوثها، كبحثه عن أصل النار؛ إذ يرى الدخان الذي يدل عليها.

وهنا تظهر أهمية العناية بمبحث العلة في الدراسات اللغوية؛ إذ أنّ العقل دائما يبحث عن علل الأشياء وأصلها وأسباب حدوثها.

2- حدّ السببية:

أ-لغة:

السببية مصدر صناعيّ مشتقّ من السّبب، والسبب في اللغة "الحبل الذي يتوصل به إلى الماء"[6]، أو هو "كلّ شيء وصلت به إلى موضع أو حاجة تريدها ... ويقال للطريق: سبب[7]، لأنك بسببه تصل إلى الموضع الذي تريده"[8].

كما في قوله تعالى:" إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا (84) فَأَتْبَعَ سَبَبًا (85)" الكهف:84-85.

أطلق في الآية لفظ السبب على ما يتوسل به إلى الشيء من علم أو مقدرة أو آلات التسخير على وجه الاستعارة[9].

من خلال التعريفات السابقة يتبيّن أنّ دلالة السبب الوسيلة المعينة على أمر ما، أو الطريق المؤدية إلى مكان ما، فيكون علاقة تربط شيئين أو تقربهما.

ب- اصطلاحا:

لمصطلح السبب مفاهيم وحدود مختلفة بحسب العلم الذي تبنّاه، فأمّا في اصطلاح العروضيين فالسّبب: حرفان أو حركتان، إمّا متحرك فساكن وهو السبب الخفيف، وإمّا متحركان متتاليان وهو السبب الثقيل[10].

أمّا في علوم الشرع: فالسبب " عبارة عمّا يكون طريقا للوصول إلى الحكم غير مؤثر فيه"[11]. فيكون موصلا إلى حكم ما دون أن يكون جزءا منه ولا مؤثرا فيه، كالصلاة مثلا، فسببها دخول الوقت وهو شرط لصحتها، لكنّه ليس جزءا منها.

وقيل أيضا بأنّ " حدّه ما يحصل الشيء عنده لا به"[12]. بمعنى أن يكون له علاقة في حصول أمر ما دون أن يكون الأداة المباشرة له،

وقد مُثّل على ذلك بحبل مربوط بدلو يستقى بها الماء من البئر، وهو وإن كان وسيلة لا بدّ منها لإخراج الماء، إلا أنّ الاستقاء كان بالسحب لا بالحبل[13].

أمّا السببية فهي العلاقة بين السبب والمسبب[14]؛ فإذا كان السبب الوسيلة المؤدية إلى إنجاز عمل ما، وكان المسبّب أثر السبب ونتيجته، فإنّ السببية هي الرابط بينهما، ولذلك يقال عن حرف مّا أنّه يفيد السببية، أي أنّ ما قبله سبب لما بعده أو مسبب عنه.

3- الفرق بين السببية والتعليل:

يتداخل المصطلحان ويترادفان في استعمال أهل اللغة والفقه، فمن اللغويين من جعلهما متقاربين في المعنى متساويين في الحكم، ومنهم من فرّق بينهما، فاستعمل كلّا منهما في موضع دون الآخر، كما بيّن ذلك أبو حيان في قوله:" كأن التعليل والسبب عندهم شيء واحد"[15]، ووافقه السيوطي في ذلك ونقله عنه[16].

وخالفهم ابن السبكي قائلا: "بل الفرق بينهما كامن عند أهل اللسان وأهل الشرع" [17] ؛ لأن المدقق في الفروق الجوهرية بين المصطلحات ينزل كل مصطلح منزلته ويضعه مكانه، فإن كان دخول شهر رمضان سببا للصيام، لقوله تعالى: " فَمَنْ شَهِدَ مِنْكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ" البقرة: 185، فإن التقوى علته، لقوله تعالى:" لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ (183)" البقرة: 183.

أمّا عند اللغويين فقد سبق تبيين مفهوم السبب عندهم على أنّه: كل شيء يتوصل به إلى غيره، كالطريق الذي يتوصل به إلى المكان والغاية، وكالتشابه بين الفعل المضارع والاسم المعرب، الذي

أعطى الفعل حكم الإعراب، أمّا النحاة فأكثرهم يرى أن اللام للتعليل لا للسببية، وأنّ الباء للسببية لا للتعليل، كابن مالك وغيره؛ فيجمع بينهما في قولنا: دخل الوقت فأقيمت الصلاة لعبادة الله . فالفاء أفادت السببية واللام التعليل.

وأنشد على ذلك[18]: " من الطويل"

أَلَم تَرَ أَنَّ الشَّيءَ لِلشَّيءِ عِلَّةٌ يَكونُ لَها كَالنَّارِ تُقدَحُ بِالزَّنْدِ

فالشاهد في البيت أنّ الشاعر قد جعل علة إشعال النار القدح بالزند ، أمّا السبب فيكون الحطب مثلا لأنّ إشعال النار يكون عنده وإشعالها بالقدح.

وفي هذا المقام يبيّن أهل اللغة أنّ المعلول يتأثر عن علته بلا واسطة بينهما، ولا شرط يتوقف الحكم على وجوده، أمّا السبب فيفضي إلى الحكم بوسائط، ولذلك يتراخى الحكم عنه حتى توجد الشرائط وتنتفي الموانع، وأما العلة فلا يتراخى الحكم عنها؛ إذ لا شرط لها بل متى وجدت أوجبت معلولها بالاتفاق[19]...

ولتوضيح رأيه نأتي بمثال بسيط: فلو أنّ رجلا حفر حفرةً ثم دفع أحدَهم فسقط فيها، لكان الحفر سببا للسقوط والدفع علة له؛ إذ أنّ حفر الحفرة لم يوجب السقوط فيها لكنّه أسهم فيه، أمّا الدفع فقد أوجب السقوط مباشرة. وهكذا يتضح الفرق بين المصطلحين.

4- الفرق بين السببية والاستعانة:

يوظف النحاة هذين المصطلحين بكثرة في مؤلفاتهم، فمنهم من يجمع بينهما في سياق واحد للدلالة على اختلافهما، ومنهم من يستغني بأحدهما عن الآخر لبيان أنّهما متقاربان معنى ووظيفة، وإن كان حرف الجر الباء يشملهما معًا، فممّن جمع بينهما ابن مالك في ألفيته في قوله[20]:

وَزِيْدَ وَالْظَّرْفِيَّـــةَ اسْتَبِنْ بِبَا وَفِي وَقَدْ يُبَيِّنَــانِ الْسَّبَبَــا

بِالْبَا اسْتَعِنْ وَعَدِّ عَوِّضْ أَلْصِقِ وَمِثْلَ مَعْ وَمِنْ وَعَنْ بِهَا انْطِقِ

ففي البيت الأول أعطى الباء دلالة السببية في قوله: " يبينان السببا" وفي الآخر دلالة الاستعانة في قوله:" بالبا استعن"، وهذا دليل على أنّهما غيران في نظره؛ فالباء دلت على معنيين مختلفين، ويتبين أيهما صحيح بالسياق والمعنى العام.

وعلى نهجه سار ابن هشام الأنصاري الذي أسند للباء عدّة معان ووظائف، منها الاستعانة والسببية، فحدَ الاستعانة بأنّها " الداخلة على آلة الفعل نحو كتبت بالقلم"[21]؛ فهنا لدينا فعل الكتابة وآلة الكتابة والحرف الرابط بينهما الذي يحمل معنى السببية، ومثّل للسببية بقوله تعالى:" إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنْفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ" البقرة:54، وبقوله أيضا:"فَكُلًّا أَخَذْنَا بِذَنْبِهِ"

العنكبوت:40، فيفهم من الآيتين أنّ اتّخاذ العجل معبودا من دون الله سبب لظلم النفس، وأنّ الذنب سبب للأخذِ بالعقاب.

أمّا الرضي الإستراباذي فرأى السببية فرعا عن الاستعانة، ومثّل للاستعانة بقولهم: كتبت بالقلم وقطعت بالسكين، وهذا وإن كان على حقيقته فإنه يصح مجازا وتوسعا كذلك أن يقال: كتب القلم وقطع السكين، أمّا بالنسبة للآيات التي استشهد بها ابن هشام وغيره فالفاعل فيها هو الله – عزّ وجلّ - واستعمال الاستعانة فيها لا يجوز[22]؛ إذ كيف يسند لله فعل الاستعانة وهو القادر على كل شيء. إنما ذلك خاص بالمخلوق لا الخالق سبحانه،

وخالفه أبو حيان[23] وبيّن أنّ هذا الرأي فيه نظر، لأنّ الكثير من النحاة فرقوا بين باء السببية وباء الاستعانة فقالوا: باء السببية هي التي تدخل على سبب الفعل نحو: مات زيد بالحب وبالجوع وحججت بتوفيق الله[24]؛ أي بسبب الجوع والحب وبسبب توفيق الله.

أمّا باء الاستعانة هي التي تدخل على الاسم المتوسط بين الفعل ومفعوله الذي هو آلة، نحو: كتبت بالقلم ونجرت الباب بالقدوم وبريت القلم بالسكين وخضت الماء برجلي؛ إذ لا يصح جعل القلم سببا للكتابة ولا القدوم سببا للنجارة ولا السكين سببا للبري ولا الرجل سببا للخوض[25]، وإنما تدل على الاستعانة، والفرق بين المعنيين واضح.

فعلى رأيه لا يمكن جعل السببية فرعا عن الاستعانة، بل هما دلالتان مختلفتان ولهما أثران متباينان، فللاستعانة أثر محسوس بيّن كما هو واضح في الأمثلة، وللسببية أثر معنوي يُفهم من السياق، وهذا رأي فيه بعض الوجاهة والدقة أكثر مما في رأي الرضي الأخير.

5- دلالة السببية في المباحث النحوية:

تتدخل معاني السببية ووظائفها في أبواب النحو والبلاغة المختلفة خاصة ما تعلق منها بارتباط الكلم والجمل ببعضها، ومن أهم هذه الأبواب: باب الشرط، وأبواب حروف الجر والنصب والجزاء وغيرها، ونبدأ هنا بباب الشرط لأنّه أكثرها اشتمالا لهذه الدلالة.

5-1 دلالة السببية في حروف الشرط:

المعلوم أنّ الجملة الشرطية ترتبط فيها جملة بأخرى بواسطة أداة تكون اسما أو حرفا، جازمين أو غير جازمين دالين على الماضي أو على المستقبل، فالجملة الأولى هي جملة فعلية تسمى جملة الشرط، وهي التي تتضمّن فعلا يكون شرطا يتحقق جوابه أو جزاؤه في الجملة الأخرى التي تسمى جملة جواب الشرط، التي تكون اسمية أو فعلية مقترنة بالفاء الرابطة أو مجردة عنها، فيكون هذا الارتباط سببيّا، لأنّ فعل جملة الشرط الأولى سبب للجزاء في الجملة الثانية، ويكون على هذا الأساس الرابط بينهما -وهو حرف أو اسم الشرط- رابطا سببيّا، وقد عني سيبويه بهذا الباب أيّما

عناية، من حيث تفصيل الدلالات الشرطية وأدواتها واشتراك المباحث النحوية فيها[26]، ومن أحرف الشرط التي تضمنت دلالة السببية "لو" و"إنْ" :

لو: هي حرف يفيد امتناع وقوع الجزاء لامتناع الشرط، وهي بذلك تفيد معنيين[27]:

(أ) الشرطية أي عقد السببية والمسببية بين الجملتين بعدها.

(ب) تقييد الشرطية بالزمن الماضي وبهذا الوجه فارقت "إن" فإن هذه لعقد السببية والمسببية في المستقبل[28].

وتفصيل ذلك أنّ حرف الشرط "لو" يربط جملتين ويدل على أنّ سبب عدم وقوع الجواب أو الجزاء هو عدم تحقق شرطه في الماضي، بينما حرف الشرط "إنْ" يشترط لوقوع الجزاء مستقبلا وقوع شرطه في الحاضر أو المستقبل.

وفي الحالتين فحرف الشرط يربط جملتين، إحداهما سبب للأخرى ومؤثرة فيها فالعلاقة بينهما سببيّة.

2-5 دلالة السببية في حروف الجر:

دلالة السببية ظاهرة بكثرة في معاني حروف الجر، والتي يكون لكل منها دلالات مختلفة حسب السياق الذي جاءت فيه، ومن حروف الجر التي قد تتضمن دلالة السببية: الباء وفي ومِن وحتّى...

أولا: "في": ولها معانٍ واستعمالات عدة منها السببية، كما في قول رسول الله –صلى الله عليه وسلّم- : "إنّ امرأة دخلت النار في هرة..."[29]، أي: بسببها.[30]

وتقدير الكلام: إنّ امرأة دخلت النار بسبب هرّة، أو -بالنظر إلى سياق الحديث- بسبب معاملتها هرّة، فهنا نحدد ثلاثة عناصر:

*- المعاملة السيّئة للهرّة من قِبل المرأة . (السبب).

*- دخول النار (الحكم أو النتيجة أو المسبب).

*- العلاقة بين السبب والنتيجة وهي (السببية). وهذا المعنى أفادته "في" في الحديث وهو محل الشاهد.

وكما في قول الشاعر[31]:

ولست بهاج في القِرى أهل منزل على زادهم أبكي وأبكي البواكيا

فإما كرام موسرون لقيتهـــــم فحسبي من ذو عندهم ما كفانيا

" هاجٍ " في اللغة: اسم فاعل من الهِجاء، "القِرى" - بكسر القاف مقصورا - إكرام الضيف، وحرف الجر " في " هنا يدل على السببية[32]؛إذ المعنى أنه لن يهجو أحدا بسبب حسن الضيافة من عدمه، لكنّ هذا لا ينعكس، فلا يفهم من كلامه أنه لن يمدح أهل الكرم.

ثانيا: الباء

وهي من أكثر الحروف استعمالا في السببية، ولا يذكر أكثر النحاة باء التعليل، استغناء عنها بباء السببية، لأن التعليل والسبب -على حد رأيهم- مترادفان[33]. ولذلك مثلوا على باء السببية بالأمثلة والشواهد التي مثل بها ابن مالك للتعليل[34]، نحو قوله تعالى: "فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ لَعَنَّاهُمْ" المائدة:13. أي بسبب نقضهم الميثاق كان جزاؤهم اللعن، والعلاقة بين النقض واللعن السببية، وهو ما أفادته الباء في الآية.

وجاء ترتيب أركان السببية في الآية الكريمة على النحو الآتي:

1- الرابط: وهي الباء
2- السبب: نقض الميثاق
3- المسبب: اللعن

والملاحظ أن الرابط السببي "الباء" قد تصدر الكلام خلافا لبقية الروابط التي تتوسط التركيب؛ فتكون بين السبب والمسبب.

وباء السببية التي هي موطن الحديث هنا هي الداخلة على صالح للاستغناء به عن فاعل معداها مجازاً، نحو قوله تعالى: "وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ" البقرة: 22. لأنّه قد كثر في الكلام العربي توسعًا ومجازا أن يسند الفعل إلى آلته ووسيلته؛ فيقال: أخرج الماء الثمرات، ومنه: كتبت بالقلم، وقطعت بالسكين. فإنه يقال: كتب القلم، وقطعت السكين. والنحويون يعبرون عن هذه الباء بالاستعانة. ويفضل الكثيرون استعمال مصطلح السببية على الاستعانة إذا كان الحديث عمّا ينسب إلى الله -عزّ وجلّ- من الأفعال[35].

أمّا باء التعليل فهي التي تصلح في موضعها اللام غالباً على حد قول ابن مالك[36]. كما في قوله تعالى: "إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنْفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ" البقرة:54.

وقوله: "فَكُلًّا أَخَذْنَا بِذَنْبِهِ" العنكبوت:40.

وجاءت أركان السببية في الآيتين على الترتيب الآتي:

1- المسبب: الظلم والأخذ
2- الرابط السببي: الباء
3- السبب: اتخاذ العجل معبودا والذنب.

فجاء في الآيتين ذكر العقوبة التي حلّت بالمعاقبين وهي المسبب ثم الرابط ثم السبب، خلافا لترتيبها في قوله عزّ وجلّ: "فَبِظُلْمٍ مِنَ الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ" النساء:160، فقد بُدئ بالرابط "الباء"، ثم السبب: "الظلم" ثم المسبب "التحريم".

فيتّضح من ذلك أنّ للباء موضعين: الصدارة والتوسط.

ومما يذكر أيضا قول العرب: غضبت لفلان، إذا غضبت من أجله وهو حي. وغضبت به، إذا غضبت من أجله وهو ميت[37]. وهذا محكوم بالاستعمال المتعارف عليه وبالسياق؛ فالتقدير في قولهم: "غضبت لفلان" أي غضبت لأجله، و"بفلان"، أي: بسبب أذية غيره له، فتكون اللام قد دلت على التعليل بينما الباء على السببية.

وأما الباء في: لقيت به الأسد[38]، وواجهت به الهلال، فهي عند التحقيق باء السببية، والمعنى: لقيت بسبب لقيه الأسد، وواجهت بسبب مواجهته الهلال، وهي كالباء في قولهم: لئن سألت فلاناً لتسألن به البحر. وهذا ما يسمى عند البلاغيين التجريد. وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة آخر مثله فيها، مبالغة في كمالها فيه. وهو من أبواب علم البديع[39]، والتقدير في المثال الأول: لقيت بزيد أسداً أي بسبب لقاء زيد، فهو على حذف مضاف، كما قاله الرضي[40]، فقد شُبّه زيد بالأسد ، ومبالغة في التشبيه حذف المضاف وألصق لفظ زيد بالأسد مباشرة. وهذه الباء يصطلح عليها بالباء التجريدية، لأنها انتزعت من صفات زيد صفة الشجاعة، كونها أبرز صفاته.

3-5 دلالة السببية في مباحث نحوية متفرقة:

أ- الفاء السببية:

الفاء تعطف اسما على اسم أو صفة على أخرى أو جملة على جملة، ولا تدل على السببية إلا إذا عطفت جملة على جملة أو صفة على صفة[41]، لأنّ عطف الاسم المفرد بالفاء على مثله لا يدل على السببية، فلا يكون سببا ولا نتيجة بخلاف الصفة والجملة،

كما في قوله تعالى: "فَوَكَزَهُ مُوسَى فَقَضَى عَلَيْهِ" القصص:15. فالوكز هو السبب والقتل هو النتيجة، وجاء كل منهما جملة فعلية والعلاقة بينهما سببية، وهو المعنى الذي أفادته الفاء المتصلة بالفعل قضى.

وقوله أيضا: " لَآكِلُونَ مِنْ شَجَرٍ مِنْ زَقُّومٍ (52) فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ (53) فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ (54)" الواقعة:52-54.

فالأكل سبّب امتلاء البطون وامتلاء البطون يؤدي إلى العطش وهو سبب الشرب، والرابط بين كل سبب ونتيجته هو الفاء.

والملاحظ هنا أنّ في الآية سببين ونتيجتين؛ فالسبب الأول: الأكل ونتيجته امتلاء البطن والسبب الثاني: امتلاء البطن ونتيجته: الشرب. فالنتيجة الأولى نفسها السبب الثاني وقد كانت حلقة وصل بين الآية الأولى والثالثة، وهنا تظهر أهمية هذه العلاقة أكثر في اتساق التراكيب وانسجام دلالاتها.

إلا أنّ هذه الفاء لا يصطلح عليها نحويا بالفاء السببية إلا إذا دخلت على مضارع منصوب "بأن المصدرية" المضمرة التي تنصبه بشروط معينة[42]، بينها النحاة في موضعها، وتكون أيضا جواباً للشرط بأدوات الشرط المعروفة أو ما فيه معنى الشرط[43] نحو: أمّا.

وبناء عليه فالفاء تتوسط أمرين أحدهما "السبب" والآخر هو النتيجة أو المسبّب، ولهذا سميت: "فاء السببية"، أي: "الفاء" التي معناها الدلالة على أن ما بعدها مسبب عما قبلها، ولا بدّ - هنا- أن يليها مضارع منصوب[44]. مثال ذلك قوله تعالى : "فَأَصَّدَّقَ" المنافقون:10.

فالفاء سببية، وأصّدّق: فعل مضارع منصوب بأن المضمرة لأنه واقع بعد فاء السببية.

وهنا يجب التنبيه إلى أنّ السبب مع الفاء السببيّة لا يلزم أن يتقدّم النتيجة دوما، بل اللازم أن يكون ما بعد الفاء لازما لمضمون ما قبلها، كما في جميع الشرط والجزاء. ففي قوله تعالى: "قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ" الجمعة:08.

الملاقاة لازمة للفرار، وليس الفرار سببا للملاقاة، لأنّ الموت يلاقي الفارّ وغيره، وكذا في قوله تعالى: " وَمَا بِكُمْ مِنْ نِعْمَةٍ فَمِنَ اللَّهِ "النحل: 53. كون النعمة منه تعالى لازم لحصولها معنى[45].

فإن ما بعد الفاء لازم، وتقديره مصدرها من الله لوجود النعمة أصلا، وهذا الربط لازمي لا سببيّ

ب- إذن:

وتدل "إذنْ" على السببيّة أي أنّ ما بعدها متسبب عما قبلها، فإذا قال أحدهم : أجتهدُ، فقيل له: إذن تنجحَ، فإنما أريد جعل الاجتهاد شرطاً للنجاح وسببًا له. وإنشاء السببية من ضرورته أنها تكون في الجواب، وبالفعلية، وفي زمان مستقبل[46]. ومتى توفرت الشروط السابقة دلّت على السببية.

فنتيجة الفعل الأول الذي كان سببا لها هو الفعل الذي دلّ على زمن المستقبل في الجملة الثانية.

فلدينا: السبب: الاجتهاد ← والنتيجة: النجاح والرابط: إذن الذي أفاد معنى السببيّة.

ج- كي:

لا تستعمل عند كثير من النحاة إلا في مقام السببية[47]، على الرغم من أنّها تسمى أيضا التعليلية، وهي حرف نصب ومصدر واستقبال.

ففي قوله تعالى: "فَرَجَعْنَاكَ إِلَى أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا" طه:40. تبيّن أنّ إرجاع موسى- عليه السلام- إلى أمّه سبب لقرا عينها، فالعلاقة بينهما سببية، والذي أفاد هذا المعنى الحرف" كي".

ففرحة الأم مسبّب ونتيجة عن رجوع ولدها إليها بعد انقطاع، وهذا هو السبب. والرابط بينهما هو الحرف "كي".

4-5 النعت السببي:

إذا كان النعت الحقيقي يحمل وصفا صريحا لمتبوعه بنفسه، فيقال: هذه عيشةٌ راضيةٌ، فالنعت السببيّ يحمل وصفا لما له علاقة بالمنعوت في التركيب، كأن يقال: هذه عيشةٌ راضٍ أهلُها.

فنلحظ أنّ كلمة "راضٍ" تبعت كلمت عيشة في الإعراب من الناحية التركيبية؛ فهي نعت سببيّ لها، لكنّها في من ناحية الدلالة نعتٌ للأهل، والرابط اللفظي بين كلمة أهلها (الموصوفة معنويا) وكلمة عيشةٍ (الموصوفة تركيبيا) الضمير (ها) المتصل بالأهل والعائد على العيشة، والرابط الدلالي بينهما هو السببية، لأنّ العيشة سبب رضا أهلها.

والربط الذي حققته السببية في مبحث النعت السببي ربط دلالي أكثر منه تركيبي، خلافا للمباحث السابقة التي جمعت فيها الربط التركيبي والدلالي معا.

والخلاصة أنّ علاقة السببيّة تتدخل في الكثير من الأبواب النحوية واللغوية، وتسهم في ربط التراكيب وأجزائها ببعضها ربطا معنويا من جهة وربطا مقاميا من جهة أخرى، فتحقق بذلك الربط تعالقا بين علوم اللغة العربية، لأنّ دلالة السببيّة نجدها في علم الصرف[48] والبلاغة[49] كما نجدها في علم النحو إلى جانب الدلالة وسائر فنون اللغة.

خاتمة:

وفي ختام هذه الورقة البحثية نوجز أهم النتائج المتوصل إليها:

- يدل مصطلح السببية على الربط والوسيلة والطريق والعلاقة بين السبب والمسبّب.
- يتداخل هذا المصطلح مع مصطلح الاستعانة والتعليل لتقاربها في الاستعمال النحوي ولدقة الفروق بينها، فتبيّن من خلال البحث أنّ الاستعانة متعلقة بالآلة والوسيلة، بينما يدل التعليل على الدافعية إلى الفعل، أما السببية فهي الرابطة بين سبب الحدث ونتيجته.
- علاقة السببية من أهم الروابط في التركيب الجملي من حيث البنية والدلالة؛ فمن جهة تسهم في اتساق الجمل فيما بينها، ومن جهة أخرى تحقق انسجام المعاني في سياق دلالي محكم.
- تقتحم هذه العلاقة الكثير من مباحث النحو خاصة أبواب حروف المعاني، كحروف الجر والنصب، إضافة إلى بعض الأبواب الأخرى.
- التركيب الشرطي مبني على علاقة السببية، كونه يتألف من جملتين ترتبطان سببيّا؛ فلا تكون إحداهما دون الأخرى.
- حرفا الجر الباء و"في" أكثر حروف الجر استعمالا في سياق السببية.
- لا تفيد الفاء السببية إلا إذا عطفت جملة على أخرى أو وصفا على آخر.
- تستعمل "كي" قصرا للسببية، كما يصطلح عليها بعضهم بالتعليلية.
- يرتبط النعت السببي بمنعوته ارتباطا دلاليا على صعيد المعنى العام للجملة، وتركيبيا من خلال الضمير العائد على

ويبقى مجال البحث والدراسة في مثل هذه العلاقات مفتوحا رحبا للباحثين أساتذة وطلبة، لما لها من أهمية في الدراسات اللغوية.

هوامش البحث:

[1] - ابن منظور جمال الدين: لسان العرب المحيط، دار صادر بيروت، ط02- 2002، 496/11.

[2] - الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى: الكليات، تح: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط2-1998، 599/2.

[3] - الجرجاني علي بن محمد ، التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1-1405هـ، 201/1.

[4] - المصدر نفسه، 86/1؛ والكليات، 294/1.

[5] - التعريفات، 87/1.

[6] - لسان العرب، 459/1.

[7] - الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهلال، طنطا-مصر، ط1-دتا، 204/7.

[8] - الكليات، 495/2.

[9] - ابن عاشور محمد الطاهر، تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط1-16،2000، 24/2000.

[10] - ينظر: ابن جني أبو الفتح عثمان، العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم – الكويت، ط1، 1987، ص56.

[11] - التعريفات، 154/1.

[12] - الغزالي محمد بن محمد أبو حامد، المستصفى في علم الأصول، تح: محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1412هـ، 75/1.

[13] - ينظر: الزركشي بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله ، البحر المحيط في أصول الفقه، تح: محمد محمد تامر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2000، 245/1.

[14] - ينظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة ، 412/1.

[15] - أبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تح: حسن هنداوي، دار القلم – دمشق، ط1، دتا، 194/11.

[16] - السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية-مصر، ط1، دتا، ، 420/2.

[17] - السبكي تاج الدين عبد الوهاب بن علي، الأشباه والنظائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، 22/2.

[18] - ينظر: المصدر نفسه ، 24/2.

[19] - ينظر: البغدادي عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: محمد نبيل طريفي وإميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، 201/1-202.

[20] - ابن مالك محمد بن عبد الله الطائي ، ألفية ابن مالك في النحو والصرف، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2009، ص:63.

[21] - ابن هشام جمال الدين أبو محمد عبد الله بن يوسف الأنصاري مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، دار الفكر، بيروت، ط1985،6، 139/2.

[22] - ينظر: الهمع، 417/2.

[23] - ينظر: التذييل، 193/11.

[24] - الإستراباذي رضي الدين محمد بن الحسن ، شرح الرضي على الكافية، تح: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة بنغازي، ط2-1996، 280/4؛ و الزمخشري جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو ، المفصل في صنعة الإعراب، تح: علي بو ملحم ، مكتبة الهلال - بيروت ، ط1 ،1993، ص:381.

[25] - الهمع، 418/2.

[26] - سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي أبو بشر، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1988،3، 56/3 وما بعدها.

[27] - مغني اللبيب، 337/1.

[28] - المعجم الوسيط، 843/2.

[29] - ينظر: أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح: شعيب الأرنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1999،2، ج16، ص344.

[30] - العاملي بهاء الدين محمد بن حسين، الكشكول، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1-1998، 37/2.

[31] - ينسب البيت إلى منظور بن سحيم، ينظر: المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2003، ج3، ص813.

[32] - ابن عقيل بهاء الدين عبد الله الهمداني، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر- دمشق، ط2-1985، 46/1.

[33] - ينظر: ابن هشام الأنصاري أبو محمد عبد الله جمال الدين ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الجيل – بيروت، ط5-1979، 38/3.

[34] - المرادي ابن أُمّ قَاسِم أبو محمد بدر الدين حسن، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1-1992، ص40.

[35] - ينظر: المصدر نفسه، ص40.

[36] - ابن مالك محمد بن عبد الله الطائي، شرح تسهيل الفوائد، تح:عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1990،1، 150/3.

[37] - الصحاح، 194/1.

[38] - الصبّان أبو العرفان محمد بن علي ، حاشية الصبّان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية بيروت، ط1-1997، 998/1.

[39] - الجنى الداني، ص48.

[40] - شرح الكافية، 267/4.

[41] - ينظر: الأنباري أبو البركات: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، تح: جودة مبروك محمد، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1-2002، 557/2.

[42] - ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط15، دتا، 574/3.

[43] - الجنى الداني، ص66.

[44] - ينظر: النحو الوافي، 353/4.

[45] - ينظر: شرح الكافية، 269/1.

[46] - ينظر: الجنى الداني، ص365.

[47] - شرح الكافية، 56/4.

[48] - ينظر: مسألة إعمال الصفة المشبهة: ابن قيم الجوزية برهان الدين إبراهيم بن محمد ، إرشاد السالك إلى حل ألفية ابن مالك، تح: محمد بن عوض بن محمد السهلي، أضواء السلف – الرياض، ط1954،1، 557/1؛ ومسألة دلالة "مفعلة": همع الهوامع، 242/2.

[49] - في علاقات المجاز المرسل والمجاز العقلي وغيرها.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ط1، دتا.
2. أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح:شعيب الأرنؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1999،2.
3. الإستراباذي رضي الدين محمد بن الحسن ، شرح الرضي على الكافية، تح: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة بنغازي، ط2-1996.
4. أبو البركات: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، تح: جودة مبروك محمد، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1-2002.
5. البغدادي عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: محمد نبيل طريفي وإميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
6. الجرجاني علي بن محمد، التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1-1405هـ.
7. الجوهري إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، ط4، 1987.
8. ابن جني أبو الفتح عثمان، العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم – الكويت، ط1، 1987.
9. أبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تح: حسن هنداوي، دار القلم – دمشق، ط1، دتا.
10. الزمخشري جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو ، المفصل في صنعة الإعراب، تح: علي بو ملحم ، مكتبة الهلال - بيروت ، ط1 ،1993.
11. الزركشي بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله ، البحر المحيط في أصول الفقه، تح: محمد محمد تامر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2000،1.
12. السبكي تاج الدين عبد الوهاب بن علي، الأشباه والنظائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.

13. سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي أبو بشر، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1988،3.
14. السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية-مصر، ط1، دتا.
15. الصبّان أبو العرفان محمد بن علي ، حاشية الصبّان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية بيروت، ط1-1997.
16. ابن عاشور محمد الطاهر، تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط1-2000.
17. العاملي بهاء الدين محمد بن حسين، الكشكول، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1-1998.
18. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط15، دتا.
19. ابن عقيل بهاء الدين عبد الله الهمداني، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر- دمشق، ط2-1985.
20. الغزالي محمد بن محمد أبو حامد، المستصفى في علم الأصول، تح: محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1412هـ.
21. الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهلال، طنطا-مصر، ط1-دتا.
22. الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى: الكليات، تح: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط2-1998.

*- ابن مالك محمد بن عبد الله الطائي:

23. ألفية ابن مالك في النحو والصرف، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2009.
24. شرح تسهيل الفوائد، تح:عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1990،1.
25. المرادي ابن أُمّ قَاسِم أبو محمد بدر الدين حسن، الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1-1992.
26. المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2003.
27. ابن منظور جمال الدين: لسان العرب المحيط، دار صادر بيروت، ط02- 2002.

*- ابن هشام الأنصاري أبو محمد عبد الله جمال الدين:

28. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الجيل – بيروت، ط5-1979.
29. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، دار الفكر، بيروت، ط6،1985.

مناظرة سيبويه والأصمعي دراسة حجاجية

An argumentative study of the literary debate between "Al'asmaei" and "Sybwyh"

الدكتور/ بن أودينة يوسف

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة غرداية- (الجزائر)

مخبر التراث الثقافي والأدبي بالجنوب الجزائري ، جامعة غرداية.

benoudina.youcef@univ-ghardaia.dz

تاريخ الإيداع: 2020/04/30 تاريخ القبول: 2021/05/09 تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

تعد المناظرة فنا أدبيا يستحق الدراسة في العصر الحديث، فهي سبيل قويم لإبداء الرأي ومحاججة الآخر مباشرة دون قذف أو تعنيف أو إنكار للرأي المخالف، فمن خلال المناظرة يُوظِّف كلُّ مناظِر ما عنده من حجج في المسألة محل التناظر، ومن تكون له الغلبة في الرأي يسلِّم له الطرف الآخر.

وتعد مناظرة سيبويه والأصمعي -استثناء- من المناظرات التي أدّى الجمهور فيها دورا حاسما في مآلها، حيث وقف الجمهور مع الأصمعي لأنه كان أفصح من سيبويه، فانخدع الجمهور بهذه الفصاحة دون أن يدرك موضوع المناظرة على حقيقته؛ وقد زاد الأصمعي من أسلوب المغالطة الذي أوعز له الجمهور به؛ فاستغل صوته الجهور ليؤثر من جديد على الجمهور فكان له ما أراد.

وسنقوم في دراستنا لهذه المناظرة بإبراز الآليات الحجاجية المستعملة فيها؛ بحسب تدخل كل طرف من طرفيها في مجريات التناظر، وهو ما يسمي في اصطلاح أهل المناظرة بوظائف المتناظرين، والذي يتناوب بين السؤال والجواب، فيسمى السائل مستدلا أو مانعا، ويسمى المجيب معللا أو مدعيا، ثم يتبادل المتناظران الأدوار وهكذا إلى أن ينقطع أحد طرفيها، وهي علامة انتهاء المناظرة.

الكلمات المفتاحية: المناظرة- الحجاج- سيبويه- الأصمعي-الجمهور.

Abstract

Sibawayh and Al-Asma'i debate is considered one of the debates in which the audience played a decisive role in its outcome where the audience stood with Al-Asma'i because he was more eloquent than

Sibawayh, so the audience was deceived by this eloquence without realizing the issue of the debate over its reality. Al-Asma'i increased the style of the fallacy that the audience was instructed to do; He took advantage of his strong voice to influence the audience again, so he had what he wanted.

Debating is a literary art worth studying in the modern era. It is a straightforward way to express opinion and argue directly with the other without intimidating or denying the others ideas.Through the debate, Each arguer uses points of view and arguments relevant to the subject matter. The prominent view will then be admittedly recognised and approved by the other side

In our study of this debate, we will highlight the argumentative mechanisms being used according to each side's interference in the debate process.The debaters call this analog functions which alternates between question and answer, so the questioner is called inferred or inhibitor, and the respondent is called a reasoner or claimant.Then the two debaters exchange roles and so on until the end of the debate.

Key words: debate - A*l-Hajjaj* - Sibawayh - Al-Asma'i – audience

1.مقدمة:

مناظرة سيبويه والأصمعي من المناظرات النحوية التي لم يذع صيتها فقد تناولتها كتب التراجم والسير وكتب النحو، لكنها لم تكن بتلك الشهرة التي نالتها المناظرة الزنبورية أو مناظرة السيرافي لمتى بن يونس؛ و يرجع السبب في ذلك إلى أن الأصمعي وهو الطرف المنتصر في المناظرة كان حريصا على عدم نشرها وقد كتمها طول حياته.

وتعد مناظرة سيبويه للأصمعي من المناظرات القليلة التي حُسِمت نتيجتها لصالح الطرف الأقل حظا في علم النحو لكنه انتصر بلسانه وذكائه، وتوظيفه للظروف المحيطة بالمناظرة، والتي أدّت دورا كبيرا في نتيجتها.

وقد جرت هذه المناظرة بطلب من سيبويه الذي بلغه أن الأصمعي ينكر عليه تفسيره لبعض الشواهد ويفسرها بخلاف تفسيره، فقرر سيبويه مناظرة الأصمعي بالمسجد الجامع بالبصرة على عيون الأشهاد، وقد قبل الأصمعي هذه الدعوة إلى المناظرة، فكيف جرت أطوار هذه المناظرة؟ وما هي الحجج التي وظفها أطرافها أثناء التناظر؟ هذا ما نحاول التطرق إليه من خلال المداخلة الآتية.

2- مدخل مفاهيمي:

2-1. تعريف الحجاج:

أ. لغة:

قال ابن فارس: «الحاء والجيم أصول أربعة فالأول القصد وكل قصد حَجٌّ... ومن الباب المحجة، وهي جادة الطريق،... وممكن أن تكون الحُجَة مشتقة من هذا، لأنها تُقصد، وبها يُقصد الحق المطلوب، يقال حَاجَجْتُ فلانا فحَجَجْته، أي غلبتُه بالحجة، وكذلك الظّفرُ يكون عند الخصومة، والجمع حجج والمصدر الحجاج»[1]، فجعل ابن فارس مادة (حجج) أصولا أربعة هي: القصد، وبالكسر تطلق على السَّنة أو العام، والحجاج هو العظم المستدير فوق العين، والحَجَحَجة هي النكوص، والمحجِج العاجز[2]. وبرد الأصول الأربعة إلى بعضها تكون الحجة هي الظفر عند الخصومة، أي الفلَج بالحجة وإفحام الخصم وغلبته وتعجيزه والظهور عليه ورده إلى الطريق المستقيم، فهذا الفعل يسمى الحجاج. وذلك أن المحاجج يقصد بفعله تعجيز خصمه والظهور عليه.

وذكر ابن منظور في لسان العرب: «حَاجَجْتُه، أحَاجُه حِجَاجًا ومُحَاجَة، حتى حَاجَجْتُه، أي غلبته بالحُجَج التي أدليت بها (...) وحَاجَه مَحَاجَة وحِجَاجًا نازعه الحُجَة (...) والحُجَة الدليل والبرهان»[3]، وهو في هذا يجمع بين الحجاج والدليل والبرهان، واعتبرهم شيئا واحدا. وربما يكون ذلك من باب التجوّز، وإلا فإن الدليل أوسع من البرهان والحجة، كما أن البرهان يختلف عن الحجاج إذ البرهان عقلي، والحجاج خطابي يعتمد على اللغة. وقد نص بن منظور على أن الحجاج هو غلبة الخصم بالحجج الدامغة، وصاحب الدليل والبرهان هو المحاجج.

ب. اصطلاحا:

يقول التهانوي في كشاف اصطلاح الفنون: «الحجة مرادفة للدليل... والحجة الإلزامية هي المركبة من المقدمات المسلّمة عند الخصم المقصود منها إلزام الخصم وإسكاته وهي شائعة في الكتب. والقول بعدم إفادتها الإلزامَ لعدمِ صدقها في نفس الأمر قول بلا دليل لا يُعبأ به»[4]. من خلال قول التهانوي نجده يساوي بين الحجة والدليل ويجعلهما مترادفين، كما أنه يجعل من الحجة استدلالا؛ ينطلق من مقدمات مسلَّم بها ليصل إلى نتيجة حتمية يسميها الحجة الإلزامية. والمراد منها إسكات الخصم وإفحامه. ونرى أن التهانوي قد جمع بين الحجة والدليل والاستدلال وهي أشياء مختلفة إذ لكل من الثلاثة مفهومه الخاص، وحدّه الذي يميزه عن غيره.

وفي المعجم الفلسفي نجد تعريف الحجاج على أنه «جمع الحجج لإثبات رأي أو إبطاله، والمحاجة تقديم الحجج والإفادة منها»[5].

ويرى الحبيب أعراب أن الحجاج: «بعد جوهري في اللغة ذاتها مما ينتج عن ذلك أنه حيثما وجد خطاب العقل واللغة فإن ثمة استراتيجية معينة نعمد إليها لغويا وعقليا، إما لإقناع

أنفسنا وإما لإقناع غيرنا، وهذه الاستراتيجية هي الحجاج ذاته، وهي تستمد خصوصيتها وقيمتها من الحقل الذي

تتحقق فيه ويعطيها الشرعية، وقد يكون هذا الحقل هو الحياة اليومية للناس وقيمهم أو يكون هو الفكر والتفكير من أبسط درجاته إلى أكثرها تعقيدا وتجريدا»[6]. ويضيف أيضا «الحجاج لا ينحصر في استعمالات خطابية ظرفية، وإنما هو بُعد ملازم لكل خطاب على وجه الإطلاق»[7]. وهو تعريف واسع يربط الحجاج باللغة مهما كان استعمالها فيقترب بذلك من تعريف ديكرو (Ducrot) الذي يرى أنه ما من قول إلا وفيه حجاج[8]. لكن هذا التعريف فيه نوع من المغالاة والتعميم إذ إنه توجد خطابات لا تهدف إلى الإقناع وذلك مثل الحكايات الأسطورية وما إلى ذلك.

2-2 تعريف المناظرة:

أ. لغة

قال ابن فارس: «النون والظاء والراء أصل صحيح ترجع فروعه إلى معنى واحد وهو تأمل الشيء، (...) حي حلال ونظر: متجاوران ينظر بعضهم إلى بعض، (...) وهذا نظير هذا من هذا القياس، أي أنه إذا نُظر إليه وإلى نظيره كانا سواء»[9]. فابن فارس يرى أن النظير من الشبيه والمثيل، فإذا نظر إليهما الرائي رآهما سواء، والنظرُ من الإبصار والمقابلة كما يمكن أن يكون من قبيل التشابه في الأصول، فالشيء ونظيره يعودان إلى أصل واحد.

وجاء في كتاب مجمل اللغة: «نَظرتُ، أَنظُر. نَظَرَتِ الأرض إذا رأت العين نباتها، ونظر الدهر إلى بني فلان فأهلكهم، وحيٌّ حِلال ونظر، أي متجاورين ينظر بعضهم بعضا، وداري تنظر إلى دار فلان، ودورنا تناظر أي تقابل والنظّارة قوم ينظرون إلى الشيء، ونظير الشيء مثله، وحكى أبو عبيدة النظر والنظير بمعنى واحد، مثل الند والنديد وأنشد:

ألا هل أتى نظيري مليكه أنني أنا الليث مَعْدوا عليه وعاديا.[10]

يفهم من كلام ابن فارس أن نظر يُحمل على النظر بالبصر، وعلى التقابل في المكان.

ويعرفها الزمخشري بقوله: «وناظرته في أمر كذا إذا نظرَ ونظرْتَ كيف تأتيانه»[11]، وهنا نجد الزمخشري يشير صراحة إلى علم المناظرة والبحث لأن المناظرة هي رؤية من الجانبين فهو يقترب من المفهوم الاصطلاحي للمناظرة.

وقال ابن منظور: «المناظرة أن تناظر أخاك في أمر إذا نظرتُما معا كيف تأتيانه، والتناظر التراوض في الأمر، ونظيرك الذي يراوضك في الأمر وتناظره، وناظره من المناظرة، والنظير المثل، وقيل المِثْل في كل شيء، وفلان نظيرك أي مِثلك لأنه إذا نظر إليهما الناظر رآهما سواء، ويقال ناظرت فلانا أي صرت نظيرا له في المخاطبة، وإذا قلتَ نظرتُ في الأمر احتمل أن يكون تفكُّرا

فيه وتدبُّرا بالقلب. والتناظر التراوض في الأمر، ونظيرك الذي يراوضك وتناظره، والمناظرة المثل والتشبيه»[12]. من خلال تعريف ابن منظور نلاحظ أنه جمع عدة سمات للمناظرة فوصفها بأنها الأخذ والرد في الأمر من طرف متخاطبين حول أمر معين أو موضوع مختلف حوله من أجل الوصول إلى موقف وسط يشترك كلا الطرفين في إقراره. ومنه فالمناظرة تعني التحاور والتراوض في الأمر، فهي من صيغة مفاعلة، بمعنى مشاركة عدة أطراف في الشيء، وعليه فالمناظرة تعني النظر من طرفين أو أكثر، بشيء من الندية دون ضغط أو استكراه أو جمود على الرأي إذا كان رأي المناظر أقرب للصواب. والنظير المِثْل في كل شيء فهو صورة تكاد تكون مطابقة للأصل؛ فإذا نظر لهما الناظر رآهما سواء.

ب. اصطلاحا:

يقول الجرجاني: «[المناظرة] هي النظر بالبصيرة من الجانبين وفي النسبة بين الشيئين إظهارا للصواب»[13]. ويظهر من خلال هذا التحديد أنّه يتوفر على بعض السمات الاصطلاحية، فالمناظرة بالنسبة إليه يراد بها النظر إلى الشيء من جانبين إظهارا للحق، والتعاون عليه بكل ما من شأنه أن يقود إلى الصواب.

بينما يرى طاش كبرى زاده أنّ المناظرة في الاصطلاح: «... تعني النظر بالبصيرة لمتباريين يستند كل واحد منهما إلى مذهب مختلف لمزيد الكشف عن الحقيقة»[14]. وهذا التعريف يشير إلى أهم عناصر المناظرة من حيث وجود المتباريين والاختلاف في الرأي ومطلب الكشف عن الحقيقة.

ويربط ابن خلدون المناظرة بالجدل حيث يقول: « وأما الجدل وهو معرفة آداب المناظرة (...) فإنه لمّا كان باب المناظرة في الردّ والقبول متسعا وكيف يكون حال المستدل والمجيب وحيث يسوغ له أن يكون مستدلا وكيف يكون مخصوما منقطعا ومحل اعتراضه أو معارضته، وأين يجب عليه السكوت ولخصمه الكلام والاستدلال»[15]. ولقد عرج من خلال هذا السياق على آداب المتناظرين وحالهما أثناء التناظر، ومآل المناظرة.

وعرفها الألمعي بقوله: «هي تردد الكلام بين شخصين يقصد كل واحد منهما تصحيح قوله وإبطال قول صاحبه، مع رغبة كل منهما في ظهور الحق»[16]، نري أن الألمعي أشار إلى ملمح جدير بالأخذ فهو يفرق بين المناظرة والجدل حيث ربط المناظرة برغبة كلا الطرفين في إظهار الحق ولو على يد مناظره، بعكس الجدل الذي يسعى كل طرف إلى إظهار رأيه على حساب خصمه، حتى ولو كان ما يذهب إليه غير صواب.

أما عند المحدثين فيعرفها مجدي وهبة وكامل المهندس في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب بقولهما: «هي تبادل الكلام والآراء المتعارضة في موضوع ما، يثير الجدل، مثل

الموضوعات السياسية والأدبية، والمناظرة عند العرب نوع من المحاورات التي احتدمت بين النحاة والمناطقة والمتكلمين والفقهاء وأصحاب الملل والنحل، حول مسائل عقدية وغير عقدية»[17]. والملاحظ في هذا التعريف أنه يشير إلى المجالات والموضوعات التي تصلح أكثر من غيرها للتناظر.

ويعرفها محمد الأمين الشنقيطي بقوله: «وهي [المناظرة] في الاصطلاح، المحاورة في الكلام بين شخصين مختلفين، يقصد كل واحد منهما تصحيح قوله، وإبطال قول الآخر، مع رغبة كل منهما في ظهور الحق، فكأنها بالمعنى الاصطلاحي مشاركتهما في النظر الذي هو الفكر المؤدي إلى علم، أو غلبة ظن ليَظهر الصواب»[18]. ويركز الشنقيطي من خلال هذا التعريف على النتيجة النهائية التى تؤول إليها المناظرة والمتمثلة في ظهور الصواب.

وعرفها حسن حبنكة الميداني بقوله: «هي المحاورة بين فريقين حول موضوع لكل منهما وجهة نظرٍ فيه تخالف وجهة نظر الفريق الآخر، فهو يحاول إثبات وجهة نظره وإبطال وجهة نظر خصمه، مع رغبته الصادقة بظهور الحق والاعتراف به لدى ظهوره»[19]. ولعل المميز في هذا التعريف أن المناظرة لا تنحصر في فردين بل تتعداهما إلى الجماعة.

ويقف حسين صديق على تعريف آخر -بعد رصده لمناظرات القرون الأربعة الهجرية الأولى- أسماه المفهوم العلمي للمناظرة فيقول: «إن مصطلح مناظرة كان يستخدم في تلك القرون للدلالة على نص صغير أو كبير، يعرض حوارا بين شخصين، وأحيانا أكثر. كل من الاثنين يخالف الآخر في الموضوع المطروح للمناقشة، ويتبنى فرضية تخالف فرضية الخصم، يحاول دعمها بالحجج والبراهين، وإدحاض فرضية الآخر وأدلته»[20]، وبعد عرضه لهذا التعريف المأخوذ من مناظرات القدامى نجده يورد تعريفا آخر يقرنه بالخطاب، وهو كما يظهر يحاكي فيه النظريات الحديثة في تحليل الخطاب فيقول: «المناظرة نوع من أنواع الخطاب الاحتجاجي الذي يمكن تعريفه بشكل سريع كما يلي: في هذا الخطاب يتوجه متكلم ما (أ) بالخطاب إلى مستمع (ب) بهدف تغير رأي (ب) في قضية من القضايا، وينتمي هذا الخطاب إلى البيان باعتباره فن الكلام أو فن التعبير عن الفكرة»[21].

3- تحليل مناظرة سيبويه مع الأصمعي[22]:

نعرض لهذه المناظرة لنبين دور الجمهور في حسم نتيجة المناظرة لصالح أحد طرفيها، خصوصا إذا كان جمهورا عاما غير متخصص في المسائل المتناظر حولها، كما نبين كذلك دور المناظر وفصاحته كيف تؤثر على الخصم والجمهور والحكم، إذ إن للمقام دوره في حسم نتيجة المناظرة، ففي هذه المناظرة نجد المتفوق يبين أن تفوقه يعود إلى فصاحته ورباطة جأشه، ولاستعماله أساليب المغالطة في إيهام الجمهور، وهذا برفع صوته وتجنيه على خصمه، وهو الأمر الذي يقودنا إلى القول: إن المناظرة ليست إلماما بالموضوع المتناظر حوله فحسب، بل هي تقنية تداولية تواصلية، تخاطب العقل والوجدان، لذلك لزم على المرسل أن يكون على درجة عالية من الكفاءة التواصلية.

يحكى هذه المناظرة طرفها المتفوق في الظاهر، المنهزم في أعماق نفسه، وهو الأصمعي حين سأله أبو حاتم السجستاني عن المناظرة التي جمعت بينه وبين سيبويه فقال: في آخرها نادما على صنيعه: «يا بُني فَوَ الله لقد نزل بي منه شيء وددت أني لم أتكلم في شيء من العلم»[23]، يقودنا هذا القول إلى حجة مفادها أن استعمال الأساليب المغالطية في المناظرة ليس هو الفيصل الحقيقي المُظهِر لنتيجتها اليقينية؛ حتى لو ظفر صاحبه أثناء المناظرة، فإن ظفره هذا لن يستمر طويلا؛ ويكون وبالا عليه في بقية حياته، كما وقع للأصمعي، فإن ضميره أنّبه على خِداعه لسيبويه، بتلك الطريقة وندم ندما شديدا على ذلك، حتى تمنى لو أنه لم يتكلم في هذا الموضوع بشيء، ولو أن هذا الأسلوب المغالطي من الأصمعي معروف عنه في كثير من المناظرات[24].

لقد كان مدار هذه المناظرة حول الشواهد التي أوردها سيبويه في كتابه، والتي قام الأصمعي بإنكار بعضها؛ وتفسير بعضها الآخر على خلاف تفسير سيبويه، فبلغ ذلك سيبويه، فعزم على مناظرته حول هذه الشواهد ليبين خطأ الأصمعي، وحدد سيبويه لذلك مكانا يحضره جميع الناس، وهو المسجد الجامع بالبصرة، وقد كان هذا الفعل الكلامي «لا ناظرته إلا في المسجد الجامع»[25] بمثابة دعوة من سيبويه إلى الأصمعي للمناظرة حول الشواهد التي ضمنها في كتابه، ومن يظفر في هذه المناظرة يكون صاحب الحجة في تفسير الشواهد.

فبلغ الأصمعي ما عزم عليه سيبويه، فقرر مناظرته بالمسجد الجامع؛ فصلى هناك مرة فتلقاه سيبويه، وأجلسه للمناظرة حول موضوع شواهد الكتاب.

3-1 طرفا المناظرة:

الطرف الأول: سيبويه(ت180هـ)

الطرف الثاني: الأصمعي(ت216هـ).

الحكم: الجمهور (المصلون في المسجد الجامع بالبصرة).

مكان المناظرة: المسجد الجامع بالبصرة.

زمن المناظرة: لم تحدد الكتب التي أوردت نص المناظرة، زمنا محددا للمناظرة والغالب أنها كانت قبل المناظرة الزنبورية.

2-3 موضوع المناظرة:

كانت المناظرة كما أشرنا بطلب من سيبويه، فأجابه الأصمعي لذلك؛ وهذا بصلاته في المسجد الجامع، وهنا نجد أن المتناظرين تتوفر لديهما الكفاءة التداولية، فقد عمل الأصمعي على تحقيق الفعل الكلامي الذي تلفظ به سيبويه، وهو قوله: «لا أناظره[أي الأصمعي] إلا في المسجد الجامع»[26]، فقد لزم عن هذا القول أن يكون هناك فعل التناظر وبالمسجد الجامع، ولولا نية الأصمعي السليمة وحسه التداولي، وحسن تعاونه مع المخاطب لما لبّى هذه الدعوة، والتي لم تكن دعوة رسمية من سيبويه، بل كانت عبارة عن ردة فعل عمّا بلغه من إنكار الأصمعي عليه في تفسير الشواهد، كما أن الأصمعي ليس في حاجة لهذه المناظرة بقدر احتياج سيبويه إليها، الذي يريد استجلاء الأمر من الأصمعي، ويُظهر علو كعبه، فسيبويه يسعى لمواجهة الأصمعي، فهو يريد ألا يعترض الآخر سبيل أفعاله أو كما يسميه طه عبد الرحمن إرادة دفع الاعتراض[27]، فسيبويه يريد أن يدفع اعتراضات الأصمعي.

ولما صلى الأصمعي بالمسجد الجامع ذات مرة متعمدا ملاقاة سيبويه، فلما فرغ من الصلاة تلقى سيبويه الأصمعي وأقعده في باحة المسجد؛ وفاتحه بالسؤال المحوري للمناظرة وهو: «ما الذي أنكرت من بيت كذا وبيت كذا؟ ولِمَ فسّرت على خلاف ما يجب»[28]، وهنا نلحظ أن سيبويه كان مغتاظا من إنكار الأصمعي عليه في الشواهد التي قدمها في كتابه، فكان سؤاله إنكاريا حول ما ذهب إليه الأصمعي من شرحه للأبيات؛ خلافا لما عليه الواجب حسب قول سيبويه، ونجد أن سيبويه لم يقدم حجة على ما ذهب إليه هو في شرحه، وإنما طلب من الأصمعي أن يأتي بالحجة على ما خالفه به، وقد كان من الواجب أن يقدم سيبويه حججه حول تخريجه للشواهد ليضع حدا لقول الأصمعي ويقطعه، لأن البينة على من ادّعى، فسيبويه يدعي هنا بطلان ما أنكر عليه الأصمعي.

كما نجد الأصمعي قد ردّ بنفس الطريقة التي بدأ بها سيبويه كلامه فقال: «ما فسّرت إلا على ما يجب، والذي فسرته أنت ووضعته خطأ»[29]، فقد ادّعى الأصمعي من جهته أن الحق معه؛ فيما ذهب إليه من تفسير للشواهد التي ساقاها سيبويه في كتابه، وادّعى مع ذلك أن تفسير سيبويه خطأ، وهنا نجد الأصمعي قد بادر للهجوم على خصمه بدل الدفاع عن رأيه، فلم

يرد على سؤال سيبويه، بل تبنى هو موقف الصواب، وطالب مناظره بالدليل على صحة ما يدعى.

فنجد كلا المتناظرين ينطلق من قاعدة واحدة وهي صدق دعواه التي يدعيها وبطلان دعوى مناظره، فسيبويه يرى أن تفسيره للشواهد صحيحا و الأصمعي على خطأ، والموقف نفسه بالنسبة للأصمعي، فقد نهج المتناظران النهج نفسه، ولم يسلِّم أحدهما للآخر، فكان الحوار مغلقا –بداية- وهو ما يسميه غرايس (p. Grize)عدم الالتزام الحواري، وهو عدم تعاون المتلقى مع المخاطب في إنجاح العملية التواصلية.

ثم نجد الأصمعي ومن أجل انفتاح الحوار والتعاون مع المناظر، طلب من سيبويه أن يسأله عن المواضع التي يراها خلاف الصواب، وهو يقوم بالإجابة عنها وتوضيح ما أشكل عن سيبويه، فقال وبصوت مرتفع: «تسألني وأجيب »، وقد كادت تكون هذه هي البداية الحقيقية للمناظرة لولا تدخل الجمهور لصالح الأصمعي، فالأصمعي هنا استعمل الإشاريات الشخصية «التي تمثل تعبيرا عن الذوات داخل اللغة ذاتها أي لأنها تشير إلى عناصر تنتمي إلى البعد التداولي من الظاهرة اللغوية»[30]، حيث عبر عن نفسه برفعه لصوته في مقابل أن سيبويه لا يستطيع مجاراته في ذلك، إذ إن الأصمعي كان فصيحا جهورا، وكانت بسيبويه لُكْنَّة فظن الناس أن الأصمعي قد فلج في هذه المناظرة، فانسحب سيبويه من المناظرة قبل بدايتها الحقيقية تحت تأثير الجمهور.

إن استثمار الأصمعي لحجة الضغط من طرف الجمهور على سيبويه كان هو سبب فلجه في هذه المناظرة، فلم تكن لحجة العلم هنا فائدة ترتجى للظهور في المناظرة وقطع الخصم، خاصة أمام جمهور عام في المسجد الجامع، فركز الأصمعي على استهواء الجمهور وانحيازه لصالحه، وكان هذا بفضل لسانه الفصيح وصوته الجهور، فقال يونس بن حبيب: «الحق مع سيبويه وغلب ذا [أي الأصمعي] بلسانه»[31]، وهو الأمر الذي علمه سيبويه، فانسحب من المناظرة بعد إدراكه أنه مغلوب بفعل الجمهور الذي تحيز لصالح الأصمعي، صاحب الرونق في الكلام والفصاحة والبيان.

لقد كان اختيار مكان المناظرة من اقتراح سيبويه، والذي لم يوفق على الاطلاق في ذلك، فهو يعلم أن الجامع يحضره الناس على اختلاف مشاربهم، بغرض الصلاة، أو حضور حلقات العلم، فهم غير متخصصين في الأمور الدقيقة في اللغة والنحو، وبما أنه صاحب لُكْنّة فهو لن يستطيع إفهام الجمهور غرضه حتى لو كان على صواب، فهو لم يحسن اختيار مكان المناظرة وأهمل المقام الذي له أهمية كبيرة في سير مجريات المناظرة، على عكس الأصمعي الذي استغل

الجمهور لصالحه، ومنه نستنتج أن استغلال الظروف المحيطة بالمناظرة من حكم وجمهور حجة مقاميه يمكن أن تحسم نتيجة المناظرة لصاح طرف على حساب الآخر.

كما أننا نجد سيبويه قد استعمل حجة التهديد وهي حجة لغوية تداوليه ليرد على فصاحة الأصمعي الذي تقوّى بالجمهور فقال: «إذا علمت أنت يا أصمعي ما نزل بك مني لم ألتفت إلى هؤلاء »[32]، وبهذا القول أراد سيبويه أن يؤثر على الأصمعي لعله يعود عن فعلته هاته التي لم يعتمد فيها على الأسلوب السليم في المناظرة، ونصحه ألا يعوّل على جمهور لا يدرك فحوى المناظرة، وإنما اعتمد على السياق الخارجي واستغل فصاحته ولُكنَّة سيبويه والمظهر المتهلل للأصمعي فحكم له.

ويمكن أن نستنتج من هذه المناظرة أن الحجة العلمية وحدها لا تكفي للظفر في المناظرة، بل لابد من تضافر عدة أساليب حجاجية مجتمعة أو موزعه حسب مقام المناظرة فلكل حادث حديث، من رباطة الجأش وفصاحة اللسان وسرعة البديهة والحجة العلمية، فإن هذه الشروط يكمّل بعضها بعضا ليقدر المناظر أن يحسم المناظرة لصالحه.

3-3 مآل المناظرة:

انتهت المناظرة بظفر الأصمعى الذي قطع سيبويه في مجريات المناظرة، رغم اعترافه أن الحق كان مع سيبويه في تخريج الشواهد الشعرية، لكن أسلوبه في تسيير المناظرة وفصاحته وطلاقة لسانه، بالمقابلة مع لُكْنَةِ سيبويه جعلت الجمهور يقف في صفه.

وقد انتهت المناظرة بانسحاب سيبويه الذي شعر بالهزيمة منذ بداية المناظرة، فقد أدرك سيبويه أن الجمهور قد انحاز الى الأصمعى فقال له: «إذا علمت أنت يا أصمعي ما نزل بك مني لم ألتفت إلى قول هؤلاء ونفض يده في وجهي ومضى[33]، فانسحاب سيبويه بهذه الطريقة وتحميله للأصمعى عواقب فعلته باعتماده الجمهور فيصلا في المناظرة، حزّ في نفس الأصمعي وظل يعيش طول حياته في هذا الغم حتّى أنه لم يحدث بهذه المناظرة إلا في مرضه الذي توفي بعده، رغم إصرار الكثيرين على معرفة ما دار بين الأصمعى وسيبويه، وقد كان تلامذته لا يجرؤون أن يسألوه عن هذا الموضوع، رغم أن أنفسهم تتوق لذلك، وقد عبر عن ذلك أبو حاتم السجستاني بقوله للأصمعى: «في نفسي شيء أريد أن أسألك عنه»[34]، وهو ما يوحي بتردد أبي حاتم السجستاني في سؤال الأصمعي، كما أن الأصمعي كان يتعمد عدم الخوض في هذا الموضوع، فقد قال لتلميذه أبي حاتم السجستاني: « والله لولا أني لا أرجو الحياة من مرضى هذه ما حدثتك »[35]، فالأصمعى كان حريصا على كتم ما جرى بينه وبين سيبويه لأنه كان يعتقد اعتقادا جازما أن سيبويه كان صاحب الحق في تلك المناظرة، وأن دعوة سيبويه قد تلحقه لو تكلم بهذا الموضوع، وهو ما يعكس قوله والله قد نزل بي منه شيء وددت أني لم أتكلم في شيء

من العلم، لهذا السبب كان الأصمعي لا يريد التكلم في هذه المناظرة ويحاول أن يكتم ما جرى في ذلك المجلس احتراما لسيبويه.

خاتمة:

من خلال دراستنا لمناظرة سيبويه والأصمعي نلاحظ تدخل الطرف الثالث وهو الجمهور في حسم نتيجة هذه المناظرة؛ وهو الأمر الذي قادنا إلى نتيجة أن الجمهور له دور حاسم في المناظرات خاصة إذا كان الجمهور يفقه في موضوعها وهو خلاف ما وقع هنا، كما أن أطراف المناظرة يجب أن تمتثل لحكم الجمهور فله صفة الحكم وقوله قاطع حتى لو جانب الصواب.

كما نجد في هذه المناظرة أن ذكاء الأصمعي وفصاحته كان لهما دور كبير في حسم المناظرة؛ لذا وجب أن يتولى المناظرة الأفصح والأذكى خاصة إذا كانت بين فريقين؛ وهذا لأن الظروف المحيطة بالمناظرة تؤدّى دورا كبيرا في نتيجتها.

- قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.
2. أحمد ابن فارس، المجمل في اللغة، دراسة وتحقيق، زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت1986 .
3. أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط، عبد السلام هارون، دار الفكر، (د.ط)، القاهرة 1979.
4. التهانوي، كشاف اصطلاح الفنون والعلوم، تح، علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1،بيروت 1996.
5. جار الله محمود الزمخشري، أساس البلاغة، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت –لينان، 1998.
6. جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، (د.ط). بيروت لبنان، (د.ت).
7. الحبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، إشراف: حافظ اسماعيل علوي، عالم الكتاب الحديث، ط1، الأردن 2010.
8. حسين الصديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط1، الجيزة، مصر 2000.
9. خولة طالب الابراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط2، الجزائر، 2006.
10. زاهر الألمعي، مناهج الجدل في القرآن، مطابع الفرزدق التجارية، ط2، القاهرة، 1400هـ .
11. الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت 1985.
12. طاش كبرى زاده، رسالة في آداب البحث والمناظرة، تح، حايف النبهان، دار الظاهرية للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 2012 .
13. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1998.
14. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة كتاب العبر، تح، عبد الله درويش، داريعرب، ط1،دمشق، سورية، 2004.
15. عبد الرحمن الزجاجي، مجالس العلماء، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط) (د.ت)،
16. عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة، دار القلم، ط4، دمشق، (1993م/1414هـ).
17. العزاوي أبو بكر، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط1، الدرا البيضاء، المغرب، 2006.
18. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2 ، بيروت، 1984.
19. محمد بن حسن الزبيدي الأندلسي، طبقات النحويين واللغويين، تح، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط2، جمهورية مصر 1984.

20. محمد الأمين الشنقيطي، آداب البحث والمناظرة، تح، سعود بن عبد العزيز العريفي، دار علم الفوائد، جدة د.ت).

21. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16، الطبعة الأخيرة، مراجعة وزارة المعارف العمومية، مطبوعات دار المأمون، مصر، (د.ط) (د.ت)

الهوامش

[1] أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط، عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة 1979، ج2، (د.ط)، مادة (حجج)، ص.29-30

[2] ينظر، نفسه، ص.31.

[3] محمد ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، د.ت، ج2، (د.ط)، مادة (ح.ج.ج)، ص.228

[4] التهانوي، كشاف اصطلاح الفنون والعلوم، ج1، تح، علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت 1996، ص.622.

[5] إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، المعاجم العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص.67.

[6] الحبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، ج2، إشراف: حافظ اسماعيل علوي، عالم الكتاب الحديث، ط1، الأردن 2010، ص.625.

[7] نفسه، ص.625.

[8] ينظر: أبوبكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط1، الدرا البيضاء، المغرب، 2006، ص.8

[9] أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، ج5، مادة (ن ظ ر)، ص.444.

[10] أحمد بن فارس، المجمل في اللغة، دراسة وتحقيق، زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة بيروت1986 ط2، مادة (ن.ظ.ر)، ص.873.

[11] جار الله محمود الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت –لبنان، 1998، مادة (ن.ظ.ر)، ص.283.

[12] محمد بن منظور، لسان العرب، ج5، مادة (ن ظ ر)، ص.217-219.

[13] الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت 1985، طبعة جديدة، ص.250.

[14] طاش كبرى زاده، رسالة في آداب البحث والمناظرة، تح، حايف النهان، دار الظاهرية للنشر والتوزيع، ط1، الكويت 2012، ص.26.

[15] عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة كتاب العبر، تح، عبد الله درويش، دار يعرب، ط1، دمشق ، سورية، 2004، ص. 392.

[16] زاهر الألمعي، مناهج الجدل في القرآن، مطابع الفرزدق التجارية، ط2، القاهرة، 1400هـ، ص.24.

[17] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص.214.

[18] محمد الأمين الشنقيطي، آداب البحث والمناظرة، ج2، تح، سعود بن عبد العزيز العريفي، دار علم الفوائد، جدة، (د.ت)، ص.139.

[19] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة، دار القلم، ط4، دمشق، 1993م/1414هـ، ص.371.

[20] حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ط1، الجيزة، مصر 2000، ص.63.

[21] نفسه، ص.186.

[22] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16، الطبعة الأخيرة، مراجعة وزارة المعارف العمومية، مطبوعات دار المأمون، مصر، (د.ط) (د.ت) ص.125.

[23] نفسه.

[24] ينظر مثلا: عبد الرحمن الزجاجي، مجالس العلماء، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط) (د.ت)، ص. 22.

[25] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16،ص.125.

[26] نفسه، ص.126

[27] ينظر: طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص. 243

[28] نفسه.

[29] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16، ص.125.

[30] خولة طالب الابراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر الجزائر، ط2، 2006، ص.159.

[31] محمد بن حسن الزبيدي الأندلسي، طبقات النحويين واللغويين، تح، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط2، جمهورية مصر 1984، ص.68.

[32] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج16، ص.125.

[33] نفسه، ص.125.

34 نفسه، ص.125.

35 نفسه، ص.125.

البديعيات بين الجمال و الجلال
مقاربة في تجليات الجمال والجلال في البديعيات

El badiyyat between beauty and majesty

طالب دكتوراه/ تابتي عبد الباسط
أ. د/طول محمد

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة أبو بكر بلقايد-تلمسان(الجزائر)
مخبر انتماء طالب الدكتوراه: مخبر الدراسات النقدية ، جامعة تلمسان
tabti.abdelbassit89@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/05/12 تاريخ النشر: 2021/09/15

- **ملخص:**

تعدّ البديعيات من أجمل قصائد المديح النّبوي،استوقفت الأدباء ببلاغتها و النقّاد بأسلوبها و سحر بيانها،فجاءت هذه الدّراسة لتجيب على عدّة إشكاليات استوقفتني و أنا أتطوّف في رياض شعر البديعيات في أدبنا العربي و تميط اللّثام عن تراثنا العريق و تعرّف بلون شعري ظلّ مغمورا زمنا طويلا.هذه البديعيات جاءت مطرّزة بأحسن حلل البديع ، أجمل بيان و أشرف معنى، فيها حسن السّبك،روعة الأسلوب وجمال الصّورة،فاخترتها موضوعا لبحثي للكشف عن تجلّياتها الجمالية المودعة فيها ، بادئا بعوامل ظهورها و أهمّ أعلامها، كما عرّجت على الفرق بينها و بين المنظومات العلمية،لأصل إلى لبّ البحث و هو كيف زاوجت البديعيات بين الجمال و الجلال ؟ كيف تجلّى جمال اللّفظ و قدسية المعنى في قصائد البديعيات ؟

الكلمات المفتاحية: البديعيات؛المديح النّبوي ؛ النّبي محمّد؛الجمال؛ الجلال؛

Abstract:

El badiyyat of the most beautiful poems of praise of the Prophet, stopped writers in style and charm of her statement came this study to answer several problems struck me, I search in kindergarten Figures of speech poetry in Arabic literature and to reveal all the literary heritage,

ancient and know the color of my hair remained submerged for so long. These poems came embroidered with the best analyzed magnificent, beautiful statement and oversaw the meaning, in which Hassan foundries, splendor and beauty of style image, Taken by a subject of research exploration characteristics and revealed its manifestations aesthetic enshrined deposited with them, starting with the factors of its appearance and the most important flags, as I ran on the difference between them And among the scientific systems, to reach the core of the research and its misfortune, which is the manifestation of the beauty of the word and the sanctity of meaning.

key words: el badiyyat; prophetic praise; the prophet Muhammed; beauty; majesty;

. مقدمة:

المديح النّبوي غرض شعري قديم متجدّد،أرسى قواعده ثلّة من شعراء صدر الاسلام أمثال كعب بن زهير و حسّان بن ثابت و عبد الله بن رواحة - رضي الله عنهم - ليقتفي خطاهم بعد ذلك الأدباء احتفاء بمناقب الرّسول عليه الصّلاة و السّلام للتغنّي بشمائله و عبق سيرته الحافلة العطرة التي أذكت قرائح الشّعراء،فأطلقت ألسنتهم تلهج بالمدح و الثّناء عليه صلى الله عليه وسلّم فتنافسوا في المديح النّبوي تنافسا كبيرا،كان من نتاجه قصائد مدحية جديدة من مولديات،حجازيات،نعاليات و بديعيات.هذه الأخيرة جاءت مطرّزة بأحسن حلل البديع موشّاة بأجمل بيان و أشرف معنى،فما هي البديعيات؟ بم تتسّم من خصائص؟ كيف زاوجت القصيدة البديعية بين صورة الرّسول عليه أزكى صلاة و أطيب سلام و جمال اللّفظ؟

2.البديعيات التعريف و النشأة :

1.2تعريف القصيدة البديعية :

البديعية هي قصيدة تنتمي إلى غرض المديح النّبوي فهي أحد أنواعه " و هي قصيدة طويلة في مدح النّبي عليه الصّلاة و السّلام على بحر البسيط و روي الميم المكسورة،يتضمّن كلّ بيت من أبياتها نوعا من أنواع البديع "[1]فهي قصيدة موضوعها الأساس المديح النّبوي يقوم شكلها على توظيف المحسّنات البديعية حيث يذكر في كلّ بيت نوع من البديع قد يذكر بالاسم صراحة أو يشار إليه. فهي من حيث الموضوع لا تخرج عن كونها " قصائد في المديح يتوسّل صاحبها بحبّ المصطفى صلّى الله عليه و سلّم لنيل شفاعته يوم القيامة "[2] و طلب القربى في جنّات عدن.

من خلال التّعريف أستخلص أنّ قوام البديعية على أربع أسس أجملها فيما يلي:

- أن تكون القصيدة على بحر البسيط،رويّها الميم المكسورة.
- أن يشتمل كلّ بيت منها على نوع من أنواع البديع مثالا و ذكرا أو تورية له.
- أن تكون في غرض المديح النّبوي.
- أن تكون قصيدة طويلة.

فمن حيث الشّكل هي محكومة بإيقاع البحر البسيط و روي الميم المكسورة،أمّا من حيث المضمون فيشكّل كلّ بيت منها مثالا و شاهدا لمحسّن بديعي ، يولّف بينها غرض المديح النّبوي ،إذ " جميع أبياتها في المديح النّبوي و الشّوق إلى زيارة مقامه الكريم و ذكر سيرته المعطّرة بالمواقف الخالدة"[3] و الثّناء على شمائل الرّسول محمّد صلّى الله عليه و سلّم و تمجيد أيّامه. فاخترت من بين التّعاريف الكثيرة هذا التّعريف الجامع الدّقيق لأتطرّق بعدها لبداية نشأتها و أهمّ أعلامها.

2.2 نشأة البديعيات :

تعدّ بديعية صفي الدّين ،أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا الحلّي (ت750) المسمّاة بـ(الكافية البديعية في المدائح النّبوية) أول بديعية مكتملة في تاريخ البديعيات ،قلت مكتملة أي مستوفية للشّروط،فقد وجد قبلها قصيدة لعلي بن عثمان الإربلي (ت :670 ه)نظمها وفق شكل البديعيات،فضمّن كلّ بيت منها محسّنا بديعيا،لكنّه قالها في مدح أحد أمراء عصره و لم يكن غرضها المديح النّبوي فخرجت كونها من البديعيات يقول عنها شوقي ضيف:" نجد علي بن عثمان الإربلي ينظم قصيدة في مديح بعض معاصريه مضمّنا كلّ بيت منها محسّنا من المحسّنات البديعية اقتصر على طائفة منها "[4]. و بغضّ النّظر عن الخلاف في أوليّتها و قصب السّبق في نظمها هل هو لصفي الدّين الحلّي(750ه) أو ابن جابر الأندلسي(780 ه) أو لعلي الإربلي (670ه) فقد بيّنت أنّ قصيدة هذا الأخير اهتمّت بتوظيف البديع و التّمثيل له و لكنّ موضوعها لم يكن في غرض المديح النّبوي.

وقد بسط الخلاف و استوفى الشّرح فيه علي أبو زيد في كتابه البديعيات ليس المقام هنا موضع بحثه[5]،إذ بعد تمحيص الخلاف و البحث نجد أنّ صفي الدّين الحلّي هو أقدم من نظم قصيدة بديعية مكتملة وفق الشّروط الأربعة التي سقتها آنفا،حيث يقول عنها شوقي ضيف: "نجد في القرن الثّامن الهجري صفي الدّين الحلّي ينظم قصيدة في مديح

الرّسول صلّى الله عليه و سلّم على غرار قصيدة البردة،امتدّت إلى مائة و خمسة و أربعين بيتا من بحر البسيط،وضمّن كلّ بيت فيها محسّنا من محسّنات البديع "[6].

وقد نظمها صفي الدّين على معارضة قصيدة البردة للبوصيري التي ذاع صيتها في الآفاق،فنتج عن هذه المعارضة قصائد البديعيات " فلقد سار كثير من شعراء العصر على أثر البردة،فاحتذاها و عارضها الشّعراء مثل صفي الدّين الحلّي و ابن جابر الأندلسي و ابن حجّة الحموي،لكنّهم نهجوا نهجا جديدا في مدائحهم إذ طرزوها بالبديع و أسموها بالبديعيات "[7]،من هنا يأتي اسم البديعيات و يعدّ الحلّي أول من سمّاها بهذا الاسم حيث سمّى قصيدته(الكافية البديعية في المدائح النّبوية)و سمّى شرحه عليها(النّتائج الإلهية في شرح الكافية البديعية).

إذن كان من نتاج معارضة البردة ظهور هذه البديعيات المخصوصة بإيقاعها فانطلق الشّعراء يتنافسون في احتذاء البردة و السّير على سننها ممّا فتح الباب واسعا للتّجديد و الابتكار في غرض المديح النّبوي و "أثار الشّعراء بينهم ثائرة المنافسات الأدبية فكانت حافزا آخر من حوافز شاعريتهم "[8].

جدير بالذّكر أنّ البديعيات ظهرت في القرن الثّامن الهجري الذي كان بحقّ عصر اكتمال المنظومات العلمية في شتّى العلوم و بخاصّة منها النّحو،البلاغة،الفقه و السّيرة النّبوية فيبقى الارتباط وثيقا بينها و طبيعة العصر الذي احتضنها،وقد عدّها بعض النقّاد من قبيل المنظومات العلمية التي تهتمّ بعلوم البلاغة و تحديدا باب البديع فكلّ بيت منها شاهد لنوع من أنواع المحسّنات البديعية و كونها "صناعة فكرية أكثر منها صناعة أدبية إذ هي ضرب من شعر حقائق العلوم و الفنون ذلك لأنّ موضوعها يدور حول ذكر لونين من الحقائق،حقائق الأنواع البديعية و حقائق السّيرة النّبوية "[9] والذي يظهر أنّها قصائد أدبية لا تمتُّ للمنظومات العلمية بصلة و هذا راجع لأسباب ثلاثة هي:

1- المنظومات العلمية تخصّصت في باب واحد من العلوم،فنجد مثلا ألفية ابن مالك في النّحو و الأرجوزة الميئية لابن أبي العزّ الحنفي في السّيرة النّبوية،بينما البديعيات جمعت بين البديع و ذكر شمائل المصطفى عليه الصّلاة و السّلام.

2- البديعيات تكتنز العاطفة الجيّاشة الدّافقة و الإحساس المرهف تجاه المصطفى صلّى الله عليه وسلّم،لغتها منمّقة بوشي البديع مدبّجة بحلله،بينما نجد المنظومة

العلمية"تنحت من صميم الفكر و تمزج بقوانين العقل،وتصبّ في قالب القواعد،دون التّلون بعاطفة أو الاقتران بغرض من أغراض الشّعر المعروف"[10] فهي أدبية أكثر منها علمية،لا تنقل حقيقة علمية كسائر المنظومات و إنّما غرضها المديح بالتّغني و الثّناء لأجل القربى من الله و توسّلا بحبّ المصطفى لنيل شفاعته عليه الصّلاة و السّلام.

3- بحر الرّجز هو البحر الذي اعتمدته جلّ المنظومات العلمية لخفته و قصره،بينما نجد البديعيات يقوم إيقاعها الموسيقي على بحر البسيط، فخرجت بهذا كونها نظما علميا بلاغيا.

هذا و قد رصدت من كتب البلاغة و البديع أمّات البديعيات التي توقّف عندها النقّاد فاشتغلوا عليها،وجدتها ترجع إلى سبعة قصائد،أذكر أصحابها و مطالعها مرتّبة فيما يلي[11]:

1- عبد العزيز ابن سرايا بن أبي القاسم بن أحمد بن نصر بن أبي العزّ الحلّي(750ه) بديعيته (الكافية البديعية في المدائح النّبوية) في مائة و خمسة و أربعين بيتا،مطلعها:

إن جِئْتَ سَلعاً فَسَلْ عَن جِيرةِ العَلَمِ واقْرَ السَّلامَ عَلى عُـرْبٍ بِذي سَلَمِ

2- شمس الدين بن أبي عبد الله محمد بن أحمد بن علي بن جابر الأندلسي(780ه) بديعيته (الحلّة السيّرا في مدح خير الورى) في مائة و سبعة و عشرين بيتا،مطلعها:

بِطَيْبَةَ انْزِلْ ويَمِّمْ سَيِّدَ الأُمَمِ وانْثُرْ له المَدحَ وانْشُرْ أَطيبَ الكلِمِ

3- عزّ الدّين الموصلي (789ه)،بديعيته و شرحها(التّوصيل بالبديع إلى التوصّل بالشّفيع) جاءت في مائة و خمسة و أربعين بيتا،مطلعها:

بَراعةٌ تَستهِلُّ الدَّمْعَ في العَلَمِ عِبارةٌ عن نِدَاءِ المفرَدِ العَلَمِ

4- تقي الدّين أبي بكر علي بن محمّد ابن حجّة الحموي (837ه) و شرحها شرحا مطوّلا سمّاه (خزانة الأدب) جاءت في مائة و اثنين و أربعين بيتا،مطلعها:

لِي في ابْتِدَا مَدحِكُم يا عُرْبَ ذي سَلَمِ براعةٌ تَستهلُّ الدّمْعَ في العَلَمِ

5- جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي(911ه)،بديعيته (نظم البديع في مدح خير شفيع) مطلعها:

مِن العَقيقِ و مِن تِذكَارِ ذي سَلَمِ بَراعةُ العَيْنِ في استِهْلالِها بدَمِي

6- عائشة بنت يوسف بن أحمد بن خليفة الباعوني(922ه)حيث جاءت بديعيتها في مائة وثلاثين بيتاً،مطلعها :

في حُسْن مطلَعِ أقمَارِي بِذي سَلَمِ أصبحتُ في زُمرةِ العُشَّاقِ كالعَلَمِ

7- صدر الدّين بن معصوم الحسني المدني (1117ه) و بديعيته مع شرحه لها (أنوار الرّبيع في أنواع البديع) مطلعها :

حُسْنُ ابْتِدائِي بذكْرَى جِيرةِ الحَرَمِ له بَراعَةُ شَوْقٍ تستهِلُّ دَمِي.

3.البديعيات بين استحضار الجلال و الجمال:

1.3 البديعيات و الجلال :

يعدّ المديح النّبوي الغرض الأساس الذي تقوم عليه البديعية فغرضها الأسمى هو تجديد الصّلة بشفيع الأنام محمّد عليه الصّلاة و السّلام و الثّناء على صحّابته الكرام الذين سكنوا البقيع و أناخوا "بذي سلم"،وهي الأماكن المقدّسة التي تغنّى بها البديعيون "[12] فنجد الشّاعر يستحضر صورة النّبي محمّد عليه الصّلاة و السلام خِلقة و شمائلا،سمتا و دلّا على طول تمفصلات القصيدة ، يستهلّها " بمقدّمة يصوّر فيها شوقه لزيارة الأماكن المقدّسة و يمضي الشّاعر مباشرة إلى مديح النّبي عليه الصّلاة و السّلام،فيتحدّث عن شمائله،ويذكر فضله على سائر الأنبياء،ويتتبّع ما نسب إليه من معجزات و يتحدّث عن غزواته،ثمّ عن فضائل الصّحابة رضي الله عنهم لينهي القصيدة بالدّعاء"[13]، فيسير الشّاعر وفق هذه الخطّة الفنّية مستلهما عبق نفحات السّيرة العطرة ليتجلّى في أبيات قصيدته الجلال في صورة الرّسول المصطفى محمّد عليه الصّلاة و السّلام و يضفي مسحة قدسية تلامس الوجدان و تحرّك العاطفة بشاعرية مرهفة إذ المديح النّبوي "لون من التّعبير عن العواطف الدّينية و باب من الأدب الرّفيع لأنّها لا تصدر إلاّ عن قلوب مفعمة بالصّدق و الإخلاص"[14]،هذا ما تلمسه و أنت تقرأ أبيات البديعية فتستحضر مخيالها و تتحسّس دفقها الشّعوري،نمثّل لهذا ببعض الأبيات من البديعيات ، حيث وقفت على نموذجين للتّطبيق في صلب هذا البحث بديعية الحلّي باعتبارها أول بديعية و ابن جابر باعتبارها أجمل بديعية حسب رأي النقّاد ، يقول صفي الدّين الحلّي في بديعيته [15] :

أَبيتُ والدَّمْعُ هامٍ هملٌ سربٌ والجسمُ في أَضَمٍ لحمٌ على وَضَمِ

يصوّر الحلّي اشتياقه لزيارة قبر النّبي عليه الصّلاة و السّلام و ما يعانيه من أرق و دمع رقراق صبٍّ في سبيل لقاء حبيبه و نيل مرغوبه و قد هزل جسمه و نحف من شدة

الجوى،وكأنّي به يكتنفه ليل العاشقين الحالمين،فتستشّف صدق العاطفة و دفء الإحساس و جمال التّمثّل لمقام الشّوق في حضرة النّبي عليه الصّلاة و السّلام .

أمّا في مقام وصف كرمه و حلو شمائله عليه الصّلاة و السّلام يرتقي صفي الدّين الحلّي باللّغة العذبة الرّقيقة في استطراد للجناس و تتابع للسّجع فيقول[16]:

مُحَمَّدُ المُصْطَفَى الهَادِي النَّبِيّ أَجَـ ـلُّ المُرْسَلِينَ ابْنُ عَبْدِ الله ذي الكَرَمِ
سهلُ الخلائقِ سمحُ الكفِّ بَاسِطُها مُنـزَّهٌ لـفـظُـهُ عَنْ لَا ولَـن وَلَـمِ

لقد زاوج بين صورة النّبي محمّد الخلُقية من طيب محتده و شريف فعاله من كرمه و جوده و سخاء أعطياته و أفضليته على سائر الأنبياء عليهم السلام، فاستعان بالصّورة الكنائية لتجسيد كرم يده و حسن فعاله و طيب كلامه،فجمع الحسن معنى و لفظا في جودة الوصف لخلق النّبي محمّد عليه الصّلاة و السّلام ليرتقي إلى مستوى شعري حلّق فيه إلى آفاق من الفنّ و الشّاعرية لفتت جميع من يحبون الفنّ الرّفيع "[17].

أمّا في وصف جمال صورة الرّسول محمّد عليه الصّلاة و السّلام و بهاء طلعته و سطوع نوره يقول صفي الدّين الحلّي[18]:

كَـأَنَّ مَـرآهُ بَـــدْرٌ غَـيـرُ مُسْـتَـتِـر طِـيبُ رِيَّـاهُ مِـسْكٌ غَـيـرُ مُكْتَتِمِ
كَمْ قَد جَلَتْ جُنحَ لَيْلِ النَّقْعِ طَلْعَتُهُ و الشُّهْبُ أَحْلَكُ أَلْوَانًا مِن الدُّهمِ

يعقد الشّاعر صورة تشبيهية بديعة في تمثّل نور النّبي محمّد عليه الصّلاة و السّلام الذي فاق نور البدر المكتمل المضيء في ظلام الليل الدّامس و قد غطّى على ضوء النجوم الزّاهرة فصارت غائرة في الظّلام ، نور حسّي في وجهه الشّريف و نور معنوي سطع بالحقّ المبين فبدّد ظلمات الجهل و الشّرك ، بهذه اللّفتة الرّاقية اللّطيفة من الشّاعر يضفي قداسة و جلالا لصورة المصطفى عليه الصّلاة و السّلام و قد تبدّى منوّرا بهيّ الطّلعة طيب المنظر سمتا و دلّا .

و لنتأمّل كيف صوّر ابن جابر في بديعيته بهاء المصطفى و نور وجهه الشّريف حيث يقول[19]:

تَـلُـوحُ تَـحـتَ رِدَاء النَّـقْـعِ غُـرَّتُـهُ كَـأَنَّ يُـوشَـعَ رَدَّ الشَّمْسَ في الظُّلَمِ

جمع الشّاعر في هذا البيت صورة تمثيلية مركّبة بين ظلمة اللّيل و ضوء الشّمس حين حبسها الله تعالى لفتى موسى عليه السّلام يوشع بن نون في معجزة خارقة ،ليخلص الشّاعر إلى وصف

جماليـة نـور النّبي محمّد عليـه الصّلاة و السّلام حسّا و معنى في معجزة بهرت الخلق بهذه الصّورة التي أجاد فيها الشّاعر ، نور تجلّى فكشف العماية و الغواية و أضاء الدّرب للسّالكين .

ثمّ بعده يصف ابن جابر جواه و لوعته و هو يتضوّع شوقا للنّبي المصطفى عليه الصّلاة و السّلام، فيقول[20]:

صَبُّ الدُّمُوعِ كَأَمْثَالِ العَقِيقِ عَلَى وَادِي العَقِيقِ اشْتِيَاقاً حَقَّ صَبِّهِم

صوّر الشّاعر مقام النّبوة الشّريف و ما له من حقوق لازمة واجبة على سائر النّاس كحقّ العاشقين من فرط تعلّقهم و هيامهم ، فتراه يريق الدّمع و يصبّه صبّاً فزاوج ابن جابر بين استحضار حقّ النّبي محمّد بفضله عليه الصّلاة و السّلام و حسن السّبك بمحسّن الجناس التّام بين(العقيق و العقيق)فالعقيق في صدر البيت هو نوع من الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ،أمّا العقيق في عجز البيت فالمراد به واد العقيق المعروف في أرض الحجاز كثيرا ما تغنّى به البديعيون في قصائدهم. فكان هذا الرّابط البديعي -الجناس- هو المشكّل لتلك العلاقة بين التّجانس لفظا و معنى" ففنون البديع فاعلة بدرجة أو بأخرى في حبك النّص"[21] فتتداخل الصّور و الأخيلة و تتمازج المحسّنات البديعية لتخرج لنا بيتا بديعيا قد تواءم فيه اللّفظ و المعنى و حمّله الشّاعر دفقا شعوريا نضبا لتحقيق الملاءمة بين الصّوت و المعنى [22] لتتشكّل الدّلالة و تلقي بسحرها في نفس القارئ و تنفذ إلى قلبه قوة و تأثيرا في المعنى.

يتضّح من خلال النّماذج التي سقتها أنّ الصّورة الشّعرية و استحضار مقام النّبوة خِلقة و شمائلا مع ما يصفه الشّاعر من شوقه و لوعته للنّبي محمّد عليه الصّلاة و السّلام تتلاءم مع الرّقة في الكلمات و جزالة الألفاظ و روعة التّراكيب،فهو نقل للمتلقّي من السّماع إلى الحسّ و الأشهاد و حسن التمثّل فيتصوّر المتلقّي عالم النّبي محمّد صلّى الله عليه و سلّم حسّا و كأنّه يعاينه واقعا ممّا يذكي المخيال و يستجلي الصّور و يستثير العاطفة الجيّاشة و يستجدي الحسّ المرهف،حقّا إنّ البديعيات قد زاوجت بين الجلال في المعاني و الجمال في الألفاظ.

2.3 البديعيات و الجمال :

البناء الذي تقوم عليه البديعية و تتشكّل وفق بنياته هو أسلوب بلاغي زاخر بلغة واصفة للبديع ملتبسة بالمحسّنات على تنوّعها كالطّباق و المقابلة و السّجع و الجناس،فهي تقوم على رعاية أسرار البلاغة و تقنيات الفصاحة و جمال الصّورة " ببراعة

تهدف إلى حسن التخلّص و حسن الختام،وهذا بالطّبع له تأثير على نفسية المتلقي "[23] من تحريك للمواجد و استثارة للإعجاب لتخرّج في أجمل حلّة و أروع سبك محقّقة بناء شعريا فريدا يكتنز أكثر من مائة نوع من المحسّنات البديعية.و حتّى نقف على هذه الجمالية في التّرف اللّغوي الذي وشى قصائد البديع و طرّز حلّتها،أقدّم بين يدي القارئ نماذج بديعية مع تحليل بعض أبياتها و الوقوف عند جماليتها.

يقول صفي الدّين الحلّي[24]:

أَغَـرُّ لَا يَمنَعُ الرَّاجِينَ مَا سَأَلُوا و يَمْنَعُ الجَـار مِـن ضَيْـمٍ و مِـن حَرَمِ

جمع الشّاعر في هذا البيت بين محسّنين بديعيين (الطّباق و السّجع) ليجلّي الصّورة و يوضّح معناها في وصف جناب النّبي محمّد المهاب الذي يحمي الجار و يغيث الملهوف و يعطي سؤل الرّاجين كرمه و نواله ، فتظهر جمالية اللّفظ حين وظّف طباق السّلب بين الفعلين (لا يمنع / يمنع) و كلاهما في مقام المدح و تشخيص الوصف ، ثمّ أردف السّجع (ضيم / حرم) لتشكّل جمالية متأرجحة بين اللّفظ و المعنى في حسن تمثّل لمقام النّبوة في الشّيم و الشّمائل و الخلق الرفيع البديع .

أمّا الجناس و تجلّي جمالية تناسق اللفظ و المعنى و حسن المواءمة بينهما فيوظّفه ابن جابر الأندلسي فيقول [25]:

سَلْ منهم صِلَة للصَّبِّ وَاصِلَة والتُمْ أَنَـامِـلَ أَقْـوامٍ أَنَـا بِهِـم

أورد الشّاعر هذا البيت في مقام استشهاده للجناس الناقص،وقد حقّق الجمال الإيقاعي دون كلف في تتابع الألفاظ التّالية(سل،صلة،الصبّ،واصلة) ليحدث جرسا موسيقيا رنّانا في أذن القارئ و السّامع على حدّ سواء،كما كان للتّجانس المعنوي حظّه في البيت و ذلك باستحضار المتلقّي في الفعلين (سلْ،التُم بمعنى قبّلْ)و نقله لمقابلة حضرة النّبي محمّد عليه الصّلاة و السّلام سائلا له عطية من كرمه و نوال يده ثمّ بتقبيل أنامل اليد الشّريفة البيضاء،إنّها صورة شعرية متحرّكة تستثير المخيال و تحرّك القلب مهابة بحضرة صورة المصطفى عليه الصّلاة و السّلام،صورة زاوجت بين الإيقاع اللفظي في جماله و التّجانس المعنوي في استحضار جلال صورة النّبي محمّد عليه الصلاة و السّلام "لتصبح الكلمات المتجانسة و المرتبّة ترتيبا خاصّا في الشّعر تشكّل قاعدة إيقاعية مهمّة في تصوير التّجربة الشّعرية أو المعنى الأعمق للشّعر "[26].هذا بعينه ما نقف عليه في هذا البيت الشّعري المفعم بالبديع و الدينامية في التّصوير ، لهذا اتّصّف ابن جابر في بديعيته بالمقدرة الشّعرية و الكفاءة اللغوية التي مكّنته من صهر معاني المديح

النّبوي بعد علمه بالسيرة النّبوية العطرة،استطاع أن يصهرها في القاعدة البلاغية التي تضبط التّمثيل لألوان البديع في قالب شعري ماتع رفيع ، من ذلك قوله[27]:

يَمِّمْ بِنَا البَحْرَ إنَّ الرَّكْبَ في ظَمَإٍ فَقُلْتُ سِيرُوا فَهَذَا البَحْرُ مِن أمَم

فجمع بين (يمّم و أمم) في تجانس لفظي بين الفعل ذو دلالة القصد و الاسم أمم و الذي يعني أنّه قريب كما جمع بين البحر الذي يشير إلى شدّة العطش و البحر الذي يشير إلى حرم المدينة و قبر الرّسول عليه الصّلاة و السّلام، في هذا البيت يقول شهاب الدّين الرّعيني: " ذكر ما جرى بينه و بين صحبه،و خطابه لهم و قد حسرهم الهجير فسألوه أن يقصد بهم البحر ليطفئوا ذلك الجمر،فأجابهم واعدا بموارد الكرم و أنّ البحر لا يحتاج إليه من قصد الحرم" [28] فاستحضر الشّاعر صورة الرّسول محمّد القريبة من قلبه قد استحوذت على وجدانه و ملكت جنانه ناسيا ظمأه الحسّي ليرتوي من محبّة الرّسول عليه الصّلاة و السّلام فيتجاوز بنا الإيقاع الصّوتي(التجانس اللفظي)إلى إيقاع المعاني في وجدان الشّاعر الذي تملّكه عطش الرّوح و ظمؤها لقربه من محبوبه في حرم المدينة المنوّرة بحضور النّبي حيّا و قبره ميْتا عليه الصّلاة و السّلام.

و في مقام عطفه و حنوه و رحمته بأمّته عليه الصّلاة و السّلام يوظّف ابن جابر الجناس الناقص في تراتبية بديعة جميلة فيقول[29]:

حَانٍ عَلَى كُلِّ جَانٍ حَابٍ إن قَصَدُوا حَامٍ شَفَى مِن شَقَا جَهْلٍ و مِن عَدَمِ

فانظر إلى الجناس في قوله (حان – جان – حاب – حام) كيف خدم المعنى بجميل لفظ و أشرف كلام في وصف شيم و صنائع المعروف من بذل و رفد عند الحبيب محمّد صلّى الله عليه و سلّم بهذه القريحة الشّعرية التي تنمّ على مكنة الشّاعر في المزاوجة بين جمال اللّفظ و شرف المعنى في تناغم يشعر بانقياد الألفاظ مع الوزن للشّاعر،على الرّغم من أنّه كان ينظم مع اشتراك المادّة العلمية(السيرة النّبوية)،فيشعر الإنسان بعاطفة تفرض نفسها على أحاسيسه موحية بمشاعر النّاظم الصّادقة "[30].

هذه النّماذج الشّعرية من البديعيات تنمّ عن المزاوجة بين جمال اللّفظ ممثّلا في ألوان البديع و محسّناته و بين جلال المعنى ممثّلاً في مديح النّبي و استحضار صورته و مقابلة الشّاعر له في موقف شعري رفيع و مهيب له سطوته على مجامع القلوب و مكامن النّفس إنّها مزاوجة سمت باللغة من مستواها المألوف إلى مستوى رامز مكثّف بالدلالات النّفسية

العميقة و الصّور المشهدية الرائعة زيّنتها المحسّنات البديعية و أضفى عليها المديح لمسة بيانية قدسية فحقّ لها أن توسم بالبديعيات.

4. خاتمة:

إنّ التّنقيب في البديعيات و ظروف نشأتها و أهمّ أعلامها و البحث في مزاوجتها المديح النّبوي بألوان البديع كشف لي عدّة نتائج أجملها فيما يلي :

*أولا :إن البديعيات تعدّ بمثابة وثائق بلاغية يجب علينا دراستها دراسة علمية ممنهجة،فهي تكشف لنا عن تطور البلاغة العربية.

*ثانيا: إن البديعيات تزخر بالجوانب البلاغية والنّقدية المهمّة التي يجب أن نعرّف بها وذلك بالوقوف عليها وتحليلها،ورصدها رصداً علمياً متأنّياً،

*ثالثا: أسهمت البديعيات في تقريب فهم البلاغة و حسن تطبيق ألوان البديع بأسلوب أدبي رائق و ماتع.

*رابعا : قد وفّقت البديعيات في المواءمة و المزاوجة بين جمال اللّفظ و جليل المعنى حين جمعت بين المديح النّبوي و ألوان البديع.

*خامسا : كانت قصيدة البردة للبوصيري منوالا يحتذي به الشّعراء و نتج عن معارضتها فنّ البديعيات.

*سادسا : استحضار صورة النبي محمّد عليه الصّلاة و السّلام و عبق سيرته أضفى مسحة قدسية و لمسة بيانية على شعر البديعيات.

*سابعا:ترسيخ أسس البديع و الاهتمام بألوانه و الاستشهاد لها في البلاغة العربية.

5. قائمة المصادر و المراجع:

1- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد –علم البديع -، دار العلم للملايين، لبنان،ط5، 1999،ج3.

2- ابن جابر الأندلسي،الحلّة السّيرا في مدح خير الورى،تح: علي أبو زيد،عالم الكتب بيروت،ط1985،2.

3- جميل عبد المجيد،البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النّصية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة د.ط،1998.

4- علي أبو زيد،البديعيات في الأدب العربي،عالم الكتب،بيروت،ط1983،1.

5- زكي مبارك،المدائح النّبوية في الأدب العربي،المكتبة العصرية،بيروت،ط1965،1.

6- شهاب الدّين الرّعيني ،طراز الحلّة وشفاء الغلّة،تح:رجاء الجوهري،مؤسّسة الثقافة الجامعية الإسكندرية مصر ،د.ط،1999.

7- شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، دار المعارف، القاهرة،ط9 ،د.س .

8- صفي الدّين الحلّي،شرح الكافية البديعية،تح: نسيب نشاوي،دار صادر ،بيروت،،ط1992،2، ص54-55.
9- عبد القادر الرباعي،في تشكل الخطاب النقدي-مقاربات منهجية معاصرة-،منشورات الأهلية ،الأردن ،ط1، 1999.
10-لخضر عيكوس،جماليات البديعيات و خصائصها الفنّية ،مجلة آفاق الثّقافة و التّراث،الإمارات،مج6،ع22 1998.
11- محمد العمري ،الموازنة الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشّعرية ،إفريقيا الشّرق ،المغرب، د.ط،2001.
12- محمد زغلول سلام،الأدب في العصر المملوكي،منشأة المعارف،د.ط،الإسكندرية،د.س.
13- محمود علي مكّي، المدائح النّبوية،الشّركة المصرية العالمية للنّشر ،مصر ، ط1، 1991.
14- محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك و نتاجه الأدبي و العلمي،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط1965،1.
15- يسرى عبد الغني عبد الله ،البديعيات فنّ بلاغي يحتاج إلى تأمّل،مجلّة علامات في النّقد،جدّة،مج17،ع 67، 2008 .

6-هوامش البحث

[1] :علي أبو زيد،البديعيات في الأدب العربي،عالم الكتب،بيروت،ط1،1983،ص46.
[2] :لخضر عيكوس،جماليات البديعيات و خصائصها الفنّية ،مجلة آفاق الثّقافة و التّراث،الإمارات،مج6،ع22 ،1998،ص80.
[3] :المرجع نفسه ، ص80.
[4] :شوقي ضيف،البلاغة تطور و تاريخ،دار المعارف ،القاهرة ،،ط9 ،د.س ،ص360.
[5] : ينظر :علي أبو زيد،البديعيات في الأدب العربي،ص56- 57.
[6] : شوقي ضيف،البلاغة تطور و تاريخ،ص360.
[7] : محمد زغلول سلام،الأدب في العصر المملوكي،منشأة المعارف،د.ط، الإسكندرية،د.س،ص328.
[8] :محمود رزق سليم،عصر سلاطين المماليك و نتاجه الأدبي و العلمي،مكتبة الآداب ،القاهرة ط1،1965،ص264.
[9] :المرجع نفسه ،ص177.
[10] :علي أبو زيد،البديعيات في الأدب العربي،ص49.
[11] :شوقي ضيف،البلاغة تطور و تاريخ،ص361- 365.
[12] :لخضر عيكوس،جماليات البديعيات و خصائصها الفنّية،ص86.
[13] :محمود علي مكّي،المدائح النّبوية ،الشّركة المصرية العالمية للنّشر ،مصر ، ط1، 1991،ص139.
[14] :زكي مبارك،المدائح النّبوية في الأدب العربي،المكتبة العصرية،بيروت،ط1،1965،ص26.
[15] :صفي الدّين الحلّي،شرح الكافية البديعية،تح: نسيب نشاوي،دار صادر ،بيروت،،ط2،1992، ص54-55.
[16] : المصدر نفسه،ص32.
[17] :بكري شيخ أمين،البلاغة العربية في ثوبها الجديد –علم البديع -،دار العلم للملايين ،لبنان ،ط5،1999،ج3،ص21.
[18] : صفي الدّين الحلّي،شرح الكافية البديعية، ص60.

[19] :ابن جابر الأندلسي،الحلّة السّيـرا في مدح خير الورى،تح: علي أبو زيد،عالم الكتب بيروت،ط2،1985،ص75.

[20]: شهاب الدّين الرّعيني ،طراز الحلّة وشفاء الغلّة،تح:رجاء الجوهري،مؤسّسة الثقافة الجامعية الإسكندرية مصر ،د.ط،1999،ص214.

[21] :جميل عبد المجيد،البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النّصية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة د.ط،1998،ص141.

[22] :ينظر:محمد العمري ،الموازنة الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشّعرية ،إفريقيا الشّرق ،المغرب، د.ط،2001،ص62.

[23]:يسرى عبد الغني عبد الله ،البديعيات فنّ بلاغي يحتاج إلى تأمّل،مجلّة علامات في النّقد،جدّة،مج17،ع 67، 2008 ،ص137.

[24] : صفي الدّين الحلّي،شرح الكافية البديعية، ص125.

[25] :شهاب الدّين الرّعيني،طراز الحلّة وشفاء الغلّة،ص142.

[26]:عبد القادر الرباعي،في تشكل الخطاب النقدي-مقاربات منهجية معاصرة-،منشورات الأهلية ،الأردن ،ط1، 1999،ص47.

[27] : شهاب الدّين الرّعيني،طراز الحلّة وشفاء الغلّة،ص252.

[28] : المصدر نفسه،ص258.

[29] : ابن جابر الأندلسي ، الحلّة السّيـرا في مدح خير الورى،ص31.

[30] : علي أبو زيد،البديعيات في الأدب العربي،ص74.

التجربة الشاعرية عند الشاعر بين الإلهام وعملية الإبداع

The Poetic Experience of the Poet between Inspiration and Creativity Process

طالب دكتوراه/ بالنور مبارك
أ. د/ فاطمة شريفي
قسم اللغة والأدب العربي- جامعة ابن خلدون- تيارت (الجزائر)
مخبر الخطاب الحجاجي أصوله وأفاقه في الجزائر، جامعة تيارت.

mebarek.bennour@univ-tiaret.dz

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/05/18 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

تتمثل شاعرية الشاعر حسب المعتقدات القديمة، في فكرة القوى الغيبية التي تتحكم في تنظيم عملية الإلهام الشعري، ليتغير هذا المفهوم عبر الدراسات الحديثة من خلال تحريك مشاعر ورغبات المبدع المكبوتة في عالم اللاشعور، إلى امتلاك الشاعر كل العملية الإبداعية بواسطة موضوعات التجربة الشعرية المكتسبة، لنقل المشاهد الصادقة إلى عالم الشعر، وهذا عبر تتبع مجموعة من المراحل التي تبدأ ببزوغ الفكرة الأولى التي تضيء كوامن الشاعر الداخلية، إلى اختيار شعرية الأسلوب واللغة، لتنتهي العملية بولادة القصيدة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الشاعرية؛ الإلهام؛ الشعر؛ عملية الإبداع.

Abstract:

Poetic talent, to ancient beliefs, is like metaphysical forces that control the organization of the poetic inspiration process. This concept changes through modern studies by stimulating the creator's feelings and repressed desires in his universe of unconsciousness, to possess the whole creative process through the subjects of the acquired poetic experience, by transposing the sincere scenes into the world of poetry, and by following steps that begin with the emergence of the first idea which illuminates the poet's inside, to the poetic choice of style and language, to end with the genesis of the poem.

key words: poetic talent; inspiration; poetry; creativity process.

مقدمة:

ارتبط قول الشعر عند القدماء ارتباطا وثيقا بعملية الإلهام، ولم تكن الموهبة الشعرية حسب المعتقدات القديمة عملية خاصة بالإنسان وحده بل يرجع مصدرها إلى خارج مجال العقل البشري، فلا يدرك منزلة العملية الإبداعية الحقيقة إلاّ المبدعون الذين لهم اتصال مباشر بالآلهة عند اليونانيين، أو عالم الغيبيات (الجن والشياطين) لدى العرب، عندها تكتمل القدرة الشاعرية عند الشاعر في نظم الشعر.

لقد تغيرت النظرة الحديثة حول نظرية الإلهام القديمة ومصادرها، لتكون الدراسة العلمية في ما يميز العملية الإبداعية ومراحل إنتاج العمل الشعري، لذلك ترى فئة من الدارسين أن الإلهام هو فقدان النفس السيطرة على المكبوتات الباطنية، ويرى آخرون أن الإنسان العبقري يتحرك لديه الوعي الباطني في لحظة زمنية معينة، أو قوة انفعالية خاصة تتحكم فيها الاستجابة الملحة لحاجيات المجتمع.

مازالت عدة قضايا غامضة تلاحق هذه العملية المعقدة، فالشاعر نفسه لا يستطيع تفسير تلك اللحظة الخاطفة عمليا إلا بعد إنجاز وإتمام كل مراحل التجربة الإبداعية، وعليه نقف أمام التساؤلات التالية: كيف عرف القدامى عملية الإلهام الشعري؟ هل الإلهام حالة من الإبداع يدخلها الشاعر من غير وعي منه أم أن عملية الإبداع في حد ذاتها تعتبر كفاءة عقلية وتجربة شعرية وطاقة استعداد يمتلكها المبدع الشاعر من خلال تركيز منظم لقدراته وإرادته الخيالية ومعلوماته المكتسبة؟.

1. قضية الإلهام الشعري والمعتقدات القديمة

يعتبر مفهوم الإلهام من المفاهيم المعقدة التي تسيطر على الشاعر في لحظة ما وهي "قوة دافعة ملحة تعمل داخل الشخص، وهناك كثير من الكُتّاب يزعمون أنهم يتلقون إلهاماً ما في تصورهم وإنجازهم للكتابة، ويَعنُون أنهم يستشعرون تواصلاً مع أعماقهم الباطنية وما فيها من معرفة واستبصار من مصدر علوي"[1].

أما على مستوى مفهوم ثانٍ، فإنّ "الإلهام الشعري سمو بالذهن والروح يسبق التأليف الخلاق يشعر أثناءه الشاعر أنه يتلقى عوناً من مصدر غيبي"[2]، إذن هناك مرحلة أولية تكمن بين الشاعر ومصدر الإلهام، تبعث على الحيرة والدهشة في تفسيرها.

سجل التاريخ عبر عصور عديدة عبقرية اليونان وعلى رأسهم الفيلسوف أفلاطون (429-347 ق. م) في إثارة قضية الإلهام لدى الفنان بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة، "وأن الفن مصدره إلهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة، وأن الفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون، فالفن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون"[3].

يُعتبر الشيء الخاص في عملية الإلهام "أن الشاعر ألهمه الله ليقول ما يقول"[4] وهذا حسب رأي أفلاطون، الذي يؤكد أن الشعر لا قيمة له "إلاّ إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة، وإلهام يعتري الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية"[5] هذا القصد يرجع في مفهومه "للإبداع الفني فهو المفهوم الذي يقوم على رد الإبداع إلى قوى غيبية تُوجِدُه"[6]، لقد هيمنت هذه الفكرة التي مفادها بأن هناك قوى خارقة تبعث الشعراء على الإبداع بواسطة الإلهام المقدس، وأن المبدع شخص موهوب اختصته الآلهة بنعمة الوحي، فنسب اليونانيون الإلهام إلى ربة الشعر، فجاء في مطلع الإلياذة:

"رَبَّةَ الشِّعْرِ عَنْ أَخِيْلَ بْنِ فِيلاَ*** أَنْشِدِينَا وَأُرْوِي أُحْتِدَامًا وَبِيلا"[7].

يظهر في هذا البيت أنّ الشاعر طلب "المعونة من ربة الشعر لتبث فيه روح النظم والإنشاد، بل زاد على ذلك بأن جعلها هي المنشدة فكأنما هي صاحبة الفضل وهو إنما كان ناقلاً يُملي على الملأ ما يتلقنه من فيض روحها"[8].

إنّ التركيز على طبيعة القدرة الإبداعية الشعرية من قبل اليونانيين أدى دورا حيويا في عملية تطور فكرة العبقرية في العصور اللاحقة.

هذا ما استقر عند العرب القدامى من فكرة الاعتقاد اليقيني بالمصدر الغيبي للشعر، وَرَدُّو الإلهام إلى عملية الإبداع الشعري التي تتحكم فيها قوى غيبية تفوق قدرة البشر، تتمثل في "شياطين الشعر أو الجن وأثرهم على الشعراء وما نقلوه من أشعار على ألسنتهم"[9]، لأن الاعتقاد جازم ويقيني عند العرب القدامى بأن لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه وفي ذلك يقول أبو النجم:

"إنّي وكُلَّ شاعِرٍ مِنَ البَشَرْ*** شيْطانُهُ أُنْثَى، وشَيْطانِي ذَكَرْ"[10]

"فهذه العقلية العربيّة التي جعلت الشياطين أصنافاً، فهم بحسب قوة الشّعر ورصانته، ومن خلال هذا البيت كأنّ أبو نجم يخبر أن شعره بهذه القوة والمتانة أنّ شيطانه ذكر، وهي علامة العزّة والفخر، وأما غيره من الشعراء فلا يصلون إلى مكانته لأنّ شياطينهم إناث"[11]، هذا الاعتقاد في عملية الإلهام التي توحي للشعراء ليكون العمل الشعري ذا قوة وإبداع جديد ليتفاخر به، وليزداد منزلة وعلو شأنٍ بين الشعراء "وجعلوا الشياطين قبائل، كقبائل العرب ومن ذلك أن شيطان حسان بن ثابت في الجاهلية، كان من بني الشيصبان"[12] فيقول:

"إذا ما ترَعْرَعَ فينا الغـــــلامُ *** فليس يقال له من هُـــــوَهْ

إذا لم يَسُدْ قبل شـــــدِّ الإزار*** فذلك فينا الذي لا هُـــوَهْ

ولي صاحبٌ من بني الشيصبا *** ن فطوراً أقولُ صوراً هُوَهْ"[13]

من الأكيد أن حسان قال هذه الأبيات في الجاهلية، فهي شهادة قوية على أن الإلهام تتحكم فيه قوى أخرى كالشياطين والجن، بحيث "نجد في شعر (تأبط شرا) أنه كان بالليل فأتاه سّراة من الجن فخاطبهم وحدثوه قائلاً:"[14]

"أَتَوْا نَاري فَقُلْتُ: مَنُونَ أنتم؟ *** فقالوا: الجنَّ قُلْتُ: عِمُوا ضَلاَمَا"[15]

يمتاز هذا البيت الشعري بالحوار الذي دار "بين الجن والبشر يُعَبّر على العلاقة الوطيدة بين الشعراء والجنّ وإنها لصورة خيالية، تُصّور ما يراه أو ما يعتقده الجاهل بالليل من إتيان الجن إلى النار"[16].

من الشعراء الذين نقلوا إلينا الأجواء التي تَحدُث لهم حين عملية الإلهام الشعري (امرئ القيس) الذي وصف دقة التصوير لعملية الإبداع والصراع القائم حول إثبات شاعريته، فيقول:

"أَنَا الشَّاعِرُ المَرْهُوبُ حَولي تَوابِعي *** مِنَ الجِنّ تَرْوِي مَا أقُول وتَعْزِفُ

إِذَا قُلْتُ أَبْيَاتاً جِياداً حفظتُـــــها *** وَذَالِكَ أَنّي للقَوافِي مُثَقِّـــــــفُ"[17]

رأى أنّ توابعه من الجنّ هي التي تروي شعره، فيبقى يسمعها ويحفظ عنها ما قالت، ولكي يصل الشاعر إلى هذه المنزلة، إلاّ أن يكون ذا موهبة أو عبقري، ولديه شعر بالغ الجمال والروعة، فيدلنا هذا على أنّ (امرئ القيس) شاعرٌ تُعْرَفُ مكانته الشعرية حق المعرفة، والتي يَكمُن مصدرها القوة الغيبية (الجنّ) التي تصاحبه في كل قول شعري، وفي هذا الصدد حدد العرب القوى الغيبية، وسموها ووصفوها، وجعلوا لها عالماً مستقلاً بشأنه ومن تلك القوى نجد (الجنّي) الذي يأتي لحظت الإلهام بطرق مختلفة، يوحي الشعر على الشعراء عن طريق "(الإلقاء): وهو فعل مادي، حيث تجمع القوة الغيبية الشعر في قبضتها، وتلقيه في فم الشاعر إلقاء لينطق به، ويسمى هذا أحياناً (الإلهام)، وفي بعض الأحيان (الوحي)"[18].

هناك مجموعة من المصطلحات تداولها العرب القدامى بينهم حول عملية الإلهام الشعري، من بينها "ألفاظ (الكشف) و(العناية)، حيث يتكشف للشاعر عالم من المعاني، يُعَايِنُها، ويُعَايِنُها، ويقبس منها، أو يرمز إليها، ويكون هذا العالم نفسه مجالاً لتكشف القوى الغيبية"[19] بهذا نجد أنّ الشعر عند القدماء مصدره قوى خارجية لا يستطيعون التحكم بها، إما ربات الشعر أو الآلهة عند اليونان، أو الشياطين والجن عند العرب.

2. عملية الإبداع الشعري في الدراسات الحديثة

اعتنى الفلاسفة والنقاد والشعراء بتحليل ودراسة عملية الإبداع الشعري وآليات تشكله، واختلفت الآراء حول مصدر الشعر وتحديد شاعرية الشاعر من خلال محاولات فك الألغاز المحيرة التي أرجعها بعضهم إلى قوى مجهولة تتحكم في المبدع، وأخرى تتمثل في

الانفعالات والخيال، وأشياء شعورية وحسية يمتلكها باطن اللاشعور، وهذا "سوى تفسير لما يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولي على لبه"[20].

اتخذت قضية الإلهام في الشعر شكلاً آخر ذا طابع عملي منذ اكتشاف علماء النفس عالم اللاشعور، ومن بين علماء النفس الرائد سيجموند فرويد (1856- 1939م) الذي قام بالتحليل النفسي للعملية الإبداعية علمياً، حيث ركز على مصطلح (الأحلام) التي يعني بها حسب قوله "كاشف من عند الآلهة والجن. وكان يدخل في اعتقادهم فوق ذلك أن الحلم يأتي الحالم لمقصد ذي خطر، أي هو في قاعدة الكشف عن الغيب"[21] فهذا الكلام يَقُودنا إلى العملية المعقدة "التي من خواصها النقل الزماني والمكاني ونقل القيم التي كانت للرغبة الأصلية، وبعبارة أوجز، الحلم ترجمة للرغبة في صورة من الصور لا ضرر فيها، للتنفيس عن رغبة مكبوتة في عالم الشعور"[22] وهذا ما دفع بالشاعر (أحمد شوقي) عندما أعجب بشاعرية (شكسبير) أنّ تصور الأحلام لديه إلهام من الإله فيقول:

"شِعرٌ من النَّسق الأعلى، يُؤَيِّدُه *** من جانب الله إلهامٌ وإيحاءُ"[23]

إذن تعد فكرة الإلهام (الحلم) مخالفة للمعتقد القديم، فهي قوى خيالية تحرك هواجس ومشاعر المبدع، ليعبر عن "الرغبات المكبوتة، التي لا تَضِيع، بل ترسب في عالم اللاشعور، ولكنها لا ترسب إلا لتطفوا في الحلم"[24] عندها يتم رسم الصورة الشعرية والكشف عن دلالتها في حياة الشاعر ومجتمعه لذلك "يستطيع كثير من الأشخاص أن يستحضروا في ذهنهم الأشكال والألوان التي سبقت لهم رؤيتها أو الأصوات التي سبق لهم سماعها"[25] لترجع بهم الذاكرة إلى الوراء، ومن بينهم نجد (بدر شاكر السياب) عند سماعه لفظة (ربّ الشعر) حينها يدرك أنه ضمن عملية الإبداع، فيقول:

"وعدتُ لربِّ الشعر جذَّلان سامعاً *** حفيف جناحيه ينادي خياليا! "[26]

إنّ هذه الصورة الذهنية والأصوات المسموعة التي من خلالها يتم الإبداع الشعري، فإذا حُلّلت نفسياً، عندها يتم "الكشف عن عقدة نفسية، بل يفسر لنا هذا مشروعية العمل الشعري وأصالته والأسباب النفسية لتأثيره في الجمهور، وتأثير اللاشعور في خلق الصورة الشعرية"[27].

يتم كشف الذات المبدعة عبر التحول الإبداعي وهذا "من خلال إسهام، جمالية الصورة التخييلية في نقل ذات الشاعر المبدعة، وما يكتنفها من صراع داخلي يشكل العاطفة السائدة لحظة خيال المبدع الذي من شأنه أن يعطي مدلول الصورة الإيحائية للعالم المخبوء داخل هذه الذات"[28] لذلك يشكل التفكير حسب هذه الذات، مجموعة من التصورات العقائدية والفلسفية، وهذا ما يتميز به "التفكير الفني للشاعر باعتباره عملية إبداعية، تمتاز بقوانين

معينة، وإنّ الكشف عن هذه القوانين في النشاط الإبداعي لمبدع الشعر، يعني الكشف عن خصائص معالجته وتعميمه، لانطباعاته عن الواقع وتوصيف منظومة جمالية"[29] التي تعمل على تطبيق القوانين داخل الوعي الذاتي للشاعر.

إن "الشاعر عبر دخوله في هذا العالم يخوض رحلة شاقة في فضاء اللاوعي، يُسقط فيه نزعاته الخفية، ويستجلي من خلاله مشاعره الدفينة، هنا حالة يحاول- الشاعر- ربط الماضي بالحاضر في سياق يتلاءم مع وضع معانيه"[30] وها هو الشاعر (عبد الوهاب البياتي) الذي أبدع من خلال إحياء أسطورة (وادي عبقر) في شعره، فيقول:

"ما عبقرُ الفنانِ إلاّ قلبهُ *** فإذا قضى جفّت منابعُ عبقر"[31]

ربط الشاعر موقع المكان المتمثل في (وادي عبقر) الماضي، بحاضره والمتمثل في المكان الثاني (القلب) لأنّ (عبقر) موجود في قلب الشاعر وأحاسيسه ومشاعره وانفعالاته.

لقد أظهرت نتائج الدراسات الحديثة التي اختصت في تفسير العملية الإبداعية أمرين جوهريين، "الأول: أن العملية الإبداعية تمر بمراحل وأن النتاج الفني هو ليس وليد لحظة التجلي، والثاني: أن الإلهام ليس كل العملية الإبداعية بل هو مرحلة واحدة بين عدة مراحل، وهذه المراحل أربعة وهي:

- **مرحلة التهيؤ والإعداد:** وهي مرحلة بزوغ الفكرة وإثبات البذرة الأساسية للإبداع، وفيها يتفتح فكر المبدع على البدايات الأولى لعمله ويتجه لتنمية فكرته الإبداعية التي تبدو غير متناسقة في هذه المرحلة نتيجة للتوتر.

- **مرحلة الاختصار:** وفيها ينشغل الفنان بالصورة الشعرية، ويتفحص الفكرة الأصلية لتصبح محددة الإطار واضحة المعنى، فيكتشف العلاقات بين العناصر والأشياء التي تبدو للآخرين وكأن لا علاقات بينها.

- **مرحلة الإلهام:** وهي مرحلة بزوغ التبصر ولمعة الإلهام وتشمل أيضا الحوادث النفسية التي تسبق ظهور التبصر والإلهام، عملية عقلية يقوم بها دماغ الإنسان تحدث بعد تهيئه وإعداد للفكر ثم احتضان واختمار لها.

- **مرحلة التحقق:** حيث يجري التنقيح والصقل والتهذيب، وقد يكون التنقيح بسيطا أو يتطلب جهدا كبيرا في مدة قد تطول أو تقصر"[32].

إذا ما مرّ المبدع الشاعر بهذه المراحل حتما يبدع عملاً له شاعرية وعبقرية ومهارة فائقة الجمال، لأنّ "عملية الإبداع الشعري طويلة وشاقة تبدأ من الفكرة الخام التي يلتقطها الشاعر فيحتضنها في (رحم) أفكاره وخبراته وثقافته وتكتيكاته وإضافاته اليومية ليخرجها بعد ذلك في

أحسن وأروع تكوين"[33] في قالب التجربة الشعرية من خلال الكتابة ذاتها، لتليها أخيرا عملية التنقيح والتهذيب.

3. شاعرية الشاعر في التجربة الشعرية

يأخذ الشاعر غمار التجربة الشعرية محاولاً إبراز معالم شاعريته إزاء النصوص الشعرية الجديدة، لكن يستوقفنا سؤال مهم: ما المقصود من التجربة الشعرية؟ "نقصد بها تلك الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى إقناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل إنه ليغذي شاعريته بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة، وأصول المروءة النبيلة، وكشف عن جمال الطبيعة والنفس"[34] ليتم قياس شاعرية الشاعر وقدرته "على خلق الشعر والتنويع فيه والتطوير عليه واستخدام كل عناصره الجديدة والمستجدة ببراعة وتَميّز، أما ما يميز انتقال الشاعرية من حيث السيطرة الشعرية فهي تبدأ بالاستقبال فالاستحثاث فالاختزان فالامتلاك على التوالي صعوداً وتتيحُ لاحقا التميُّز بالاختيار والإبداع"[35].

يمتاز الشعراء عن غيرهم بخاصية التجارب الشعرية التي يكون موضوعها ذا قيمة، لكن هذه القيمة تضاف إلى الشعور والصور الخيالية التي تمتاز بدلالة جمالية أو إنسانية ليمتلك من خلالها الشاعر شاعريته التي يكشف بها "موضوعات التجارب الصادقة في كل ما حوله، متى خلع عليها من إحساسه، وفاض عليها من خياله، وفي هذه لا بد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتنقل المشاهد اليومية إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفني"[36].

يوجد من الشعراء المحنكون الذين يملكون القدرة الكافية في تصوير "المشاهد العادية إلى أوصاف رائعة تفوق التصوير الفني براعة، كأنك حاضر ترى وتسمع، مع أنها في نفسها قليلة الشأن"[37] من بين الشعراء نجد (ابن الرومي) الذي "ذكر أنه مر بخبَّاز يبسط الرّقاق كأسرع من رجوع الطرف، ما بين أن يُرى العجين في يده كالكرة حتى يندحي فيصير كالقمر إلا مقدار لحظة واحدة، فشبهت سرعة انبساطها بسرعة الدائرة في الماء يقذف فيه الحجر، فقلت في ذلك:

ما أنسَ لا أنس خبازاً مررتُ به *** يدحو الرُّقاقة وشكَ اللمحِ بالبصرِ
ما بين رؤيتها في كفه كـــــــرةً *** وبين رؤيتها قوراءَ كالقَمـــــــــــر
إلا بمقدارِ ما تَنداح دائـــــــرةٌ *** في صفحة الماء تُرمَى فيه بالحجــر"[38]

تلعب الألفاظ والمعاني دورا في تقوية شاعرية الشاعر، وهذا من خلال الموضوعات التي تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعريتها، لكن بفضل المهارة اللفظية في تصوير المعاني الدقيقة تولد صورة حقيقية كأنها واقعية الحضور؛ ومن جهة أخرى فإن "الألفاظ أو الصور الحسية

المختلفة لدى الشاعر لا يمكن أن تقوم مقام الأفكار والمعاني، فالمعاني وسيلة من الوسائل توفر المجهود الذهني، كما أنها العامل الأساسي لتوسيع أفاق الذهن"[39] لأنّ الشعر يمثل الجانب الفكري للشاعر، ومن خلاله تولد الأحاسيس الراقية والعواطف النبيلة في إنتاج الأعمال الشعرية.

تبقى الحرية الكاملة للشاعر في إبراز شاعريته التي تتغذى اجتماعيا وسياسيا وسوسيولوجيا ونفسيا بأحداث المجتمع الذي ينتمي إليه فمن مهام الشاعر في كل عنصر أن يقدم تجربته الشعرية إلى واقع الحياة اليومية لتنعكس شاعريته على المجتمع مقابل العكس، ذلك انعكاس المجتمع على ذاته، والشاهد أن "بعض التجارب الصادقة في الشعر، وما أكثرها في القديم والحديث، فمن التجارب ذات الطابع الفكري، ذات الدلالة الاجتماعية العميقة، قول الأستاذ العقاد:"[40]

"صغيرٌ يطلب الكبرا *** وشيخٌ وَدَّ لو صغـرا
وخالٍ يشتهي عمـلاً *** وذو عملٍ به ضجَرا
وربُّ المالِ في تَعَبٍ، *** وفي تَعبٍ من افتقَرا"[41]

إنّ دلالة هذه الأبيات الشعرية تدل على عمق التجربة الشعرية لديه، ولابُدّ للشاعر في أثناء هذه التجربة أن يضغط على نفسه وعقله حتى يستخرج منها الأحاسيس والأفكار الحبيسة، حتى تنبض تجربته الشعرية بالحياة.

4. مراحل التجربة الشاعرية

تمر مراحل الشاعرية بنفس "المراحل التي يمر بها الشاعر أثناء تطور شاعريته من لحظة الانطلاق إلى التحقق، وحتى آخر النصوص"[42] الشعرية المتحصل عليها من واقع التجربة الخاصة بحيث تندرج هذه المراحل كالتالي:

أ- مرحلة الحافة والاكتشاف:

تبدأ بالحركية الداخلية لنفسية المبدع، وهذه الحركة "الناتجة عن اختزان الموهبة التي تمتاز باختلافها عن سائر المبدعين وما يصاحبها من توتر وعوارض، وهي التي تعود لكي تكرر نفسها دائما كلما كان الشاعر لاحقا في مرحلة التحفيز إزاء عمل أدبي أو قصيدة شعرية لتبرز عملية انكشاف النفس على نوع من الحوار الداخلي"[43] لينتج الشاعر اتجاهين، الأول: إما أن يبدع في ولادة نص شعري أو يفشل في التعبير عن ذلك، وهذا حسب ما يراه الشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة التي تظهر له عبر الحياة، لأن "الكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردي والجماعي، وصورتها المنصهرة مع مكونات لا واعية، تنتج باستمرار الكشف عن لغة جديدة"[44].

ب- مرحلة الشاعرية اللغوية:

يهتم الشاعر كثيرا بالجانب اللغوي، ويعطيه اهتماما خاصا، "فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وأفكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكلا يتناسب وواقع الحياة المتغير"[45].

يرتبط الشاعر بقوانين اللغة بحيث "يعتمد قانون اللغة العادية على التجربة الخارجية في حين أن قانون اللغة الشعرية يقوم، عكس ذلك، على التجربة الباطنية"[46] فإذا اعتمد الشعر "على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغةٍ هي الصورة. والكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صورٍ إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة"[47].

إنّ المفهوم الرئيسي للغة الشاعرية في الشعر ليست بالمفهوم العام للغة المعروفة "لدى المفسر اللغوي حسب المفهوم المعجمي، أو يمكن أن يفهمه النحوي من حيث علاقة اللغة اشتقاقيا وتركيبيا إنما نعني بلغة الشعر طاقة القصيدة الشعرية وإمكانياتها"[48] فالشاعر له لغة متمثلة في التجربة الشعرية التي لا تتوقف عند حدود الإفهام أو الدلالة المعجمية، بل تتعدها إلى حد التأثير بتجريب اللغة، التي تنبع من العاطفة وهذه العاطفة "تكتسي بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية ولكي يظل الشاعر مخلصا لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصورة وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع في نطاقها"[49] ليتحكم الشاعر في شاعريته اللغوية، وتعامله الجيد مع مفهوم لغة الشعر في ذهنه.

ج- مرحلة الشاعرية التصويرية:

تمتاز "بتطور الشاعر بعد مرحلة التكوين، قد نضج نتيجة المران المكثف الذي سبق أن خاضه في المرحلة السابقة، فتصبح قصائده ذات جرس موسيقي"[50] من جهة الإيقاع الذي يعتمد على الوزن والقافية والتنوع في الحروف والكلمات لتساعد الشاعر في مهمته التصويرية وهذا ما تأتي عليه القصيدة المتحكم فيها "بوجود ذكاء شعري، أو كالذكاء الآخر هبة من الطبيعة، إلا أن هناك فرقا بينهما، فالأول يخضع لما كان يطلق عليه القلب (تسمية متجاوزة لكنها ما تزال موحية)، والثاني له قدرة الاستجابة الانفعالية إزاء مشهد العالم"[51] ليحقق الشاعر وضع البصمة الخاصة به من ناحية الأسلوب واللغة لإضافة الخيال الذي يتم من خلاله إنتاج صوراً جميلة ورائعة.

إن الشعر في هذه المرحلة يعد "جزء من حياة الشاعر اليومية تأتيه الصور كالبرق، إلا أنه يحسن اقتناصها لأنه أصبح يثق في قدراته، ويمكنه أن يختزنها ويختزن مفعولاتها بعض

الوقت ويمكنه أن يتصورها في ذهنه كاملة قبل أن يضعها على المساحة البيضاء"[52] لأن شعرية الصورة لدى الشاعر تعتبر مركبا ذهنيا وعاطفيا في لحظة من الزمن، فالصور التصويرية الشاعرية في الشعر هي: "تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وإن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل الإحساس وتُؤَدِّي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصور الكلية التي تنتهي إليها القصيدة"[53].

د- مرحلة الشاعرية المنهجية فالنقدية:

تعتبر هذه المرحلة من المراحل الأخيرة للشاعرية، التي يكون فيها "الشاعر وقد استقرَّ تمام الاستقرار ونضجت تجربته الشعرية تمام النضج واكتملت له أدواته بحيث أصبح محققا لسيطرة شعرية تامة"[54]، وهذه السيطرة المحققة تقوم بضبط "مسألة النص الشعري الوارد من الشاعر ذاته في مرحلة المنهجية وعدم تقبُّل بعض النقاد له إن كان على شكل دون آخر وافتراضهم أنه يتوجَّب أن يكون على نمط معيَّن ليُقبل دون غيره"[55] لذلك لا تُلزم الشاعرية نمطا خاصا من الشعر، بل "تتعامل مع الشاعر ذاته وتترك مسألة الشعرية وقوانينها لتحدد الموقف من النص وفق أدوات واعتبارات النقد الخاصة"[56] التي تتحكم أخيرا سواء بالإيجاب أو السلب في العمل الشعري الأصيل.

خاتمة:

في الختام يمكننا إبراز أهم النتائج المتحصل عليها فيما يلي:

- هيمنت فكرة القوى الغيبية المتمثلة في ربات الشعر والآلهة عند اليونان أو الشياطين والجن عند العرب على العقول والمعتقدات القديمة، وآمنوا بها كمصدر وحيد للإلهام الشعري، لتكون بذلك مقياسا حقيقيا لشاعرية الشاعر.

- حسب الدراسات الحديثة تَغَيَر مصطلح (الإلهام) ليقوم مقامه (الحلم) ليكون مصدر في تحريك مشاعر المبدع للتعبير عن رغباته المكبوتة في عالم اللاشعور.

- تختلف عملية الإبداع الشعري من شاعر لآخر وهذا حسب الصورة الذهنية المختزنة، والقدرات القبلية المكتسبة.

- إنّ تتبع مراحل العملية الإبداعية بدقة تكشف لنا شاعرية الشاعر، وتبدأ هذه المراحل من بزوغ الفكرة الأولى ليتم تصورها خياليا عبر الذهن، ثم الاحتضان والتخمر عبر عملية الحوادث النفسية لتتم أخيرا عملية التحقق التي يجرى فيها التنقيح والتهذيب، عبر اختيار شعرية الأسلوب واللغة.

- يمتلك الشاعر شاعريته أثناء العملية الإبداعية، ليضيف لها شعوره وأحاسيسه وعواطفه وأخيلته عبر موضوعات التجربة الشعرية المكتسبة، لتنقل المشاهد الصادقة إلى عالم الشعر.

- تمر الشاعرية بمراحل، تنطلق من الحوار الداخلي للشاعر ليتم اختيار اللغة الشعرية عبر المران المكثف بوجود الذكاء الشعري، لتأتي الصورة كالبرق في لحظة زمنية معينة، وتنتهي العملية بولادة القصيدة الشعرية.

الهوامش:

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، (د ط)، تونس، 1986م، ص46.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص46.

[3]- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، ط8، الإسكندرية، 1989م، ص155.

[4]- أفلاطون، المحاور الكاملة، الجمهورية، تر: شوقي داود تمراز، الاهلية للنشر والتوزيع، (د ط)، بيروت، مج:1، 1994م، ص13.

[5]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، 1997م، ص348.

[6]- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداعي الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1993م، ص47.

[7]- هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، مطبعة الهلال، (د ط)، 1905م، ص 203.

[8]- المرجع نفسه، ص 203.

[9]- علي كرباع، القوى الخفية ومصادر الإلهام الشعري قراءة لنفسية الشاعر العربي القديم، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي، الجزائر، مج 14، ع 2، 2017م، ص495.

[10]- الفضل بن قدامة، ديوان أبي النجم العجلي، تح: محمد أديب عبد الواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية، (د ط)، دمشق، 2006م، ص161.

[11]- علي كرباع، القوى الخفية ومصادر الإلهام الشعري قراءة لنفسية الشاعر العربي القديم، ص498.

[12]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص346.

[13]- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، ط2، ج 6، 1967م، ص231.

[14]- علي كرباع، القوى الخفية ومصادر الإلهام الشعري قراءة لنفسية الشاعر العربي القديم، ص501.

[15]- ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1984م، ص256.

[16]- علي كرباع، القوى الخفية ومصادر الإلهام الشعري قراءة لنفسية الشاعر العربي القديم، ص501.

[17]- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط5، القاهرة، (د ت)، ص325.

[18]- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداعي الفني في النقد العربي القديم، ص54.
[19]- المرجع نفسه، ص54.
[20]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 349.
[21]- سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، (د ت)، ص44.
[22]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 350.
[23]- أحمد شوقي، الإعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، دار العودة، ط1، بيروت، ج 2، 1988م، ص07.
[24]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 350.
[25]- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، ط1، مصر، 1948م، ص232.
[26]- بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، (د ط)، بيروت، مج1، 2016م، ص110.
[27]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، 352- 353.
[28]- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، عمان، الأردن، (د ت)، ص14- 15.
[29]- ينظر: بوريس ميلاخ، عملية الإبداع والإدراك الفني، تر: نزار عيون السود، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د ط)، دمشق، 2013م، ص130.
[30]- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص15.
[31]- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د ط)، بيروت، 1995م، ص46.
[32]- آن تحسين الجلبي، العجائبي في الشعر العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017م، ص30.
[33]- المرجع نفسه، ص30.
[34]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص363.
[35]- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006م، ص51.
[36]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص367.
[37]- ينظر: المرجع نفسه، ص367
[38]- ابن الرومي، الديوان، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، ج2، 2002م، ص146.
[39]- ينظر: يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص262.
[40]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص370.
[41]- عباس محمود العقاد، وحي الأربعين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،(د ط)، مصر، (د ت)، ص25.
[42]- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، ص27.
[43]- ينظر: المرجع نفسه، ص28.
[44]- ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، الإسكندرية، 1983م، ص71.
[45]- المرجع نفسه، ص71.

[46]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص202.

[47]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص357.

[48]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص71.

[49]- المرجع نفسه، ص72.

[50]- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، ص38.

[51]- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص200.

[52]- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، ص39.

[53]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص93.

[54]- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، ص45.

[55]- المرجع نفسه، ص48- 49.

[56]- المرجع نفسه، ص50.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، (د ط)، تونس، 1986م.

2- ابن الرومي، الديوان، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، ج2، 2002م.

3- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، ط2، ج6، 1967م.

4- أحمد شوقي، الإعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، دار العودة، ط1، بيروت، ج2، 1988م.

5- أفلاطون، المحاور الكاملة، الجمهورية، تر: شوقي داود تمراز، الاهلية للنشر والتوزيع، (د ط)، بيروت، مج1، 1994م.

6- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، الإسكندرية، 1983م.

7- الفضل بن قدامة، ديوان أبي النجم العجلي، تح: محمد أديب عبد الواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية، (د ط)، دمشق، 2006م.

8- آن تحسين الجلبي، العجائبي في الشعر العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017م.

9- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006م.

10- بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، (د ط)، بيروت، مج1، 2016م.

11- بوريس ميلاخ، عملية الإبداع والإدراك الفني، تر: نزار عيون السود، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د ط)، دمشق، 2013م.

12- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

13- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط5، القاهرة، (د ت).

14- ديوان تأبط شرا وأخباره، تح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1984م.

15- سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، (د ت).
16- عباس محمود العقاد، وحي الأربعين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.(د ط)، مصر، (د ت).
17- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، عمان، الأردن، (د ت).
18- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د ط)، بيروت، 1995م.
19- علي كرباع، القوى الخفية ومصادر الإلهام الشعري قراءة لنفسية الشاعر العربي القديم، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي، الجزائر، مج 14، ع 2، 2017م.
20- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداعي الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1993م.
21- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، ط8، الإسكندرية، 1989م.
22- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، 1997م.
23- هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، مطبعة الهلال، (د ط)، 1905م.
24- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، ط1، مصر، 1948م.

التحليل النقدي لخطاب البراد يغم التوازني في سوسيولوجيا التربية

Critical Analysis of Parradigm Balancing Discourse in Sociology of Education

ط د/ حامد علي
د/ فوزي لوحيدي
قسم العلوم الاجتماعية – جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي (الجزائر)

مخبر التنمية الاجتماعية وخدمة المجتمع، جامعة الوادي.

Alihamed7@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/03/19 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص: لدراسة الخطاب التّربوي في سوسيولوجيا التّربية، انطلاقا من البراديغم التّوازني كإطار نظري معرفي، وفق مقاربة سوسيوتربوية لسانيّة، داخل الإطار البنائي الوظيفي، من خلال منهج التّحليل النّقدي للخطاب، اعتمادا على المدونة الدّوركايمية بواسطة كتاب: التّربية الأخلاقيّة لمؤلفه ايميل دوركايم والتي تتجانس معظم نصوصه مع خطاب البراديغم التّوازني في سوسيولوجيا التّربية، سعيا منا لتوضيح وابراز أهمية هذا الخطاب، وكذلك من أجل تحديد أهم المفاهيم المحوريّة التي تتجلّى في هذا الخطاب، ثم تبيان بعض المداخل النّظرية الملائمة لتحليل خطاب البراديغم التّوازني في سوسيولوجيا التّربية، ولتجسيد العلاقة المنهجية بينه وبين مختلف فروع العلوم الاجتماعية الأخرى، وتحقيق مدى قابليته كمنهج خارج اللّسانيات اللّغوية في إطار الخطاب التّوجيهي التّربوي لايميل دوركايم.

اتباعا لخطوات المنهج الوصفي، نسعى من خلال هاته الدّراسة الى وصف أهم النّظريات التي تشكل البراديغم التّوازني (البنائية الوظيفية، رأس المال البشري، التّحديث)، ثم التّطرق لتقديم مختلف المقاربات التي تشكّل منهج التّحليل النّقدي للخطاب.

الكلمات المفتاحية: التحليل النقدي للخطاب، البراديغم التوازني، خطاب البراديغم التوازني، سوسيولوجيا التربية، البنائية الوظيفية.

Abstract: To study the educational discourse in the sociology of education, based on the equilibrium paradigm as a theoretical and epistemological framework, according to a linguistic socio-educational approach, within the functional structural framework, through the approach of critical analysis of the discourse, relying on the Durkheim Blog by means of the book: Moral Education by Emile Durkheim, which most of its texts are homogeneous with the discourse of equilibrium paradigm in the sociology of education, seeking to clarify and highlight the importance of this discourse, as well as in order to identify the most important central concepts that are reflected in this discourse, then to clarify some appropriate theoretical approaches to analyze the discourse of equilibrium paradigm in the sociology of education, and as well as to embody the methodological relationship between it and the various branches of other social sciences, and the achievement of the extent of its suitability as an approach outside of linguistics within the framework of the educational directive discourse of Emile Durkheim.

Following the steps of the descriptive method, we seek through this study to describe the most important theories that constitute the equilibrium paradigm (functional constructivism, human capital, modernization), and then address the various approaches that constitute the approach of critical analysis of the discourse.

key words: Critical analysis of discourse, equilibrium Parradigm, Parradigm equilibrium discourse, sociology of education, functional constructivism.

مقدمة: يرى البعض أن تحليل الخطاب عبارة عن فحص واستكشاف تفصيلي لما قيل وكتب حول موضوع ما، فهو مصمم خصيصا للكشف عن كيفية تنظيم وإنتاج وإعادة إنتاج المعارف خلال طرق محددة وعبر ممارسات مؤسسية معينة، ويؤكد أهمية تحليل الخطاب كثرة الإعتماد عليه داخل العديد من التخصصات، فهو مصطلح عام يضم العديد من المداخل النظرية والبنى التحليلية المختلفة والمغايرة لبعضها، بداية من علم اللسانيات مرورا بعلم الدلالات اللفظية، وعلم النفس الاجتماعي، والدراسات الثقافية، وصولا الى نظريات علم الاجتماع.

تبرز أهمية دراسة التحليل النقدي للخطاب، كمدخل نظري ومنهجي في علم الاجتماع يهتم بالتحليل ذاته وبالعوامل المحيطة به، إذ ينظر الى التحليل النقدي للخطاب باعتباره مدخلا نظريا ومنهجيا، يهتم بدراسة التغير الاجتماعي في جوانبه الخطابية، من خلال التركيز على دراسة عمليات التحول الاجتماعي الحديثة والمعاصرة، حيث يهتم بدراسة العلاقة الجدلية بين البناء والفعل، إضافة لاهتمامه بدراسة العلاقة بين الخطاب والعناصر الأخرى للأحداث والممارسات الاجتماعية.

في النصف الثاني من القرن العشرين، اهتم العلماء بعلاقة جديدة لم يتطرق اليها **دي سوسير** وهي علاقة الممارسة اللغوية بالتفكير الاجتماعي، ويرجع الفضل في ذلك الى عدد من الفلاسفة أمثال **أوستن** (Austin)، **وفتغنشتاين** (Wittgenstein)، **وونش**(Winch)، فقد استطاع هؤلاء الفلاسفة أن يؤكدوا فكرة: أن اللغة لا تمثل انعكاسا بسيطا للواقع، ولكنها تمارس دورا أكبر في تشكيل الحياة الاجتماعية[1].

ويحتل ايميل دوركايم مكانة خاصّة في هذا السّياق، حيث يرجع إليه الفضل في بحث إشكالية العلاقة بين التّصورات والوجود الاجتماعي، بأسلوب علمي منضبط، فقد عالج الرّموز والتّصورات بوصفها ظاهرة اجتماعية تتّسم بالموضوعيّة والعلميّة، وتخضع للدّراسة المنهجيّة وبفضل أعمال ايميل دوركايم وتلاميذه تبلورت نزعة فكرية تصبّ مباشرة في بحث هذه الإشكاليّة، وبفضل هذه النّزعة، وصفت اللّغة كأهم أداة لدراسة التّصورات الجمعيّة، إلاّ أن "فرديناند دي سوسير "هو الذي فتح المجال أمام الجميع لإعادة التّفكير في فعاليّة اللّغة والرّموز الجمعيّة والأساطير في الحياة الاجتماعية.

وفي نفس المضمار يمكن إخضاع الخطاب التربوي لنفس المنطق من التحليل والتفكيك والتأويل في مختلف سياقات الاستعمال المجتمعي للغة، بما فيها صورة الخطاب التربوي في تطبيقاته التي تشكّل أهدافا يسعى التّعليم لتحقيقها، قوامها رؤية فلسفية وأبعاد وتحوّلات، كما أن له طبيعة مرجعية يمكن تحديدها بصورة مباشرة أو تأويلية، فمثلا هناك صلة قائمة في لغة الخطاب بينها وبين القّوة و الأيديولوجيا، قوة صاحب الخطاب، والأيديولوجيا التي تشكّل إطاراً لهذا الخطاب التربوي لغةً ومضموناً، كذلك فإن الموضع الفكري

والسّياسي والاقتصادي والاجتماعي كبيئة ثقافية للخطاب، تمثل سياقاً تفسيرياً مهماً في تحليل النّصوص التربوية

والاجتماعية في تنمية الوعي اللّغوي النّقدي، ومن ثم فإن لكل خطاب تربوي فلسفة و أيديولوجيا تحدد أولوياته وموضوعاته وتحجم قوته، وتفاضل بين مفردات اللغة التعبيرية التي تنتج شكل الخطاب وتوحي بمضمونه أيضا.[2]

وقد يعبّر الخطاب التربوي عن تطلّعات الحكومة، أو أصحاب القرار في المجتمع حيال تخطيط وتشريع النظام التعليمي الذي يضمن الإبقاء والمحافظة على النظام الاجتماعي القائم ، والخطاب هنا هو القوانين واللوائح والتصريحات، والتضمينات التي تشملها سياسات التعليم واستراتيجياته، أو على العكس من ذلك، فليس من الضروري أن يكون الخطاب التربوي معبرا عن التّوجهات الرّسمية في البلاد، لذلك نجده يحمل بصمة من أنتجه من مؤلفات التربويين، أو نتاج لقاءات تربوية، فتصاغ قوانين يراها العلماء ناجعة لطرحها أمام المسؤولين للمصادقة عليها وتطبيقها، وبتضافر الجهود ينجح الخطاب التربوي. من هنا يمكن اكتشاف أهمية تحليل خطاب البراديغم التوازني في سوسيولوجيا التربية تحليلا نقديا، كونه خطابا مشتركا ممثلا لبراديغم معرفي يحمل تحت عباءته نظريات، البنائية الوظيفية ونظرية تحليل النظم ونظرية رأس المال البشري.

وعليه تنطلق إشكالية الورقة البحثية الحالية من فرضية مفادها أن خطاب البراديغم التوازني إما أن يكون معبرا عن وجهة نظر النظام الاجتماعي القائم وضامنا للمحافظة عليه أو العكس من ذلك، فهو يحمل بصمة من أنتجه ومعبرا عن قناعات أصحاب الخطاب. لذلك تهدف الدراسة الحالية الى تقديم مقاربة سوسيوتربوية لدراسة خطاب البراديغم التوازني في سوسيولوجيا التربية من حيث النظرية والمنهج، من خلال تحديد المفاهيم المحورية من تحليل الخطاب الى التحليل النقدي للخطاب، وخطاب البراديغم التوازني ثم تبيان بعض المداخل النظرية المناسبة لدراسته وقد تم التركيز على مداخل نظرية، هي نظريات البراديغم التوازني ممثلة في النظرية البنائية الوظيفية ونظرية تحليل النظم، ونظرية رأس المال البشري، وقد تم الاعتماد على المنهج الوصفي في تبيان ذلك.

لو تتبّعنا لوجدنا العديد من الدراسات السابقة تتناول موضوع تحليل الخطاب التربوي؛ إذ يمكن ذكر نموذجين قريبين من الموضوع، الأول بعنوان "لغة الخطاب التربوي بين التبليغ والتداول للباحثة **حورية رزقي**"، حيث اعتمدت الباحثة على كتاب صحيح البخاري ووظفت مناهج التبليغ والتداول والتأويل، وتمثلت عينة الدراسة في مجموع نصوص صحيح البخاري.[3] أما الدراسة الثانية بعنوان "تطوير معادلة حسابية لقياس انقرائية النصوص العربية وفق مقتضيات لسانية-معرفية وديدكتيكية للباحث **رشيد بكاري**"، حيث هدفت الدراسة لتسليط الضوء على الإنقرائية دراسة المعايير اللسانية التي تؤثر في صعوبة النصوص العربية وسهولتها، خاصة تلك الموجهة للمتعلمين والمتعلمات بالسلك الابتدائي، انطلاقا من تحليل مدونة تعليمية تتألف من نصوص الكتب المدرسية للغة العربية المقررة في هذا السلك، وفق مقاربة لسانيات المدونات، باعتبارها احدى مناهج نظرية التحليل النقدي للخطاب، ومنه الخطاب التربوي التعليمي.[4]

أولا: مدخل مفاهيمي.

1-الاطار التّصوري للتحليل النقدي للخطاب.

1-1: مفهوم الخطاب: Discourse

يشير مصطلح "الخطاب" لدى البعض الى الفروق والاختلافات النوعية، بمعنى أن الخطاب له هويته الخاصة التي على الباحث المحلل محاولة اكتشافها وتحديدها وفهمها، هذا بالإضافة الى أن كل خطاب يدخل ضمن نوع معين- فهو يعين حدود نوع بعينه من الخطابات- فكل خطاب يساهم في رسم الحدود الفاصلة بين الأنواع المتعدّدة الأخرى من الاستخدام اللغوي.[5] ويختلف مفهوم "الخطاب" ما بين اللغة والعلوم الاجتماعية، اذ يشير مصطلح "الخطاب" في اللغة الى: "التعبيرات اللفظية والمكتوبة أو المرسلة في الكلام، كما يشير الى المناقشات ومختلف صور التّعبير اللغوي حول موضوع معين أو حول قضيّة معينة"، أما في العلوم الاجتماعية فيشير الخطاب الى:" طريقة منظمة للتفكير، حيث تنتظم الأفكار المختلفة والآراء في أنماط مختلفة من الخطاب....، فالخطاب لا يعبر فقط عن النّصوص والكلام، وإنّما يعبّر عن سياق من العلاقات التي ترتبط بأفعال وأقوال في موقف معين"[6]. كما يشير الخطاب إلى

استخدام اللّغة حديثا وكتابة، بمعنى أنّه يتضمن أنواعا أخرى من النّشاط العلاماتي، مثل الصّور المرئية، والصّور الفوتوغرافية، والأفلام، والفيديو، والرّسوم البيانية، والاتّصال غير الشّفهي كحركات الرّأس والأيدي.....، فالخطاب هو أحد أشكال الممارسة الاجتماعية، بمعنى أنه هو اللّغة المستخدمة لتمثيل ممارسة اجتماعية محددة من وجهة نظر معينة[7]. وهناك من يرى أن مصطلح "الخطاب" يشير الى طريقة التعبير عن النفس باستخدام الكلمات، علاوة على الطرق الكلية لمعرفة وتقييم العالم، وأنه في الوقت الذي يستخدم فيه الخطاب لتعضيد القوة والمعرفة، فإنه قد يستخدم أيضا للنقد والمعارضة.

2-1: تحليل الخطاب: Discourse Analysis

ينظر إلى "تحليل الخطاب" باعتباره مصطلح عام يطلق على مجموعة من المداخل التي تستخدم لتحليل استخدامات اللّغة سواء اللغة المكتوبة، أو المنطوقة، أو الرّمزية الإشارية، ومن ثم تتنوع الموضوعات التي نستطيع تحليلها باستخدام تحليل الخطاب، ما بين: (الخطاب، والكلام، والمحادثة، والأحداث التّفاعلية....الخ)، اذ يهتم تحليل الخطاب بالنّظر الى اللّغة باعتبارها تفاعل اجتماعي، ومن ثم يهتم بدراسة السّياق المجتمعي الذي خرج منه الخطاب[8]. كما ينظر الى "تحليل الخطاب" باعتباره منهج كيفي بالأساس، يستخدم لقراءة: (النصوص، والمحادثات، والوثائق)، فهو يحاول اكتشاف العلاقات والروابط بين الممارسات الاجتماعية وكل من اللّغة، والمعرفة، والقوة، والمعلومات أو الاتصالات.

وبسبب تعدد التّخصصات التي تعتمد على "تحليل الخطاب" ساد الاختلاف حول المقصود بتحليل الخطاب، إلّا أنّهم اتّفقوا على الالتزام بثلاثة مبادئ عند تحليل الخطاب هي: يجب أن يركّز المحلل في بداية تحليله للخطاب على لغة الخطاب، وتأثيرها على العالم، إضافة الى أنه على المحلّل أن يذهب الى ما وراء الخطاب ذاته، فعليه أن يفسر لغة الخطاب بالاعتماد على نظرية محددة عن المجتمع والقوة والثقافة. وختاما ينظر الى "تحليل الخطاب" باعتباره مجموعة متصلة من المناهج المستخدمة لدراسة الخطاب، وهذه المناهج لا يترتب عليها مجرد ممارسات لجمع البيانات و تحليلها، وإنما يترتب عليها أيضا مجموعة من الافتراضات النظرية، إذ يقدم "تحليل الخطاب" نظرة تفسيرية للواقع الاجتماعي الى جانب اهتمامه بالآثار التفسيرية

للغة فتحليل الخطاب لا يتضمن مجموعة من التقنيات لإجراء تحليلات كيفية للنصوص فحسب بل يتضمن أيضا مجموعة من الافتراضات بشأن الآثار التفسيرية للخطاب[9].

3-1: التحليل النقدي للخطاب: Critical Discourse Analysis.

ينظر الى " التّحليل النقدي للخطاب" باعتباره: " إطار نظري ومنهجي يساهم في دراسة الدّور التأسيسي للخطابات في المجتمع المعاصر"، ويعد " **نورمان فاركلوف**" من أبرز رواده، والذي تأثر بأفكار " **ميشيل فوكو**[10]". ويبنى تعريف " **نورمان فاركلوف**" للتحليل النقدي للخطاب على ما قدمه من تعريفات لمفهومي (الخطاب، وأنظمة الخطاب)، اذ يرى "**نورمان فاركلوف**" أن "الخطاب": هو اللغة المستخدمة لتمثيل ممارسة اجتماعية من وجهة نظر معينة، فالخطابات تشكل وتعيد إنتاج الهويات والعلاقات الاجتماعية، وتمثل نظم المعرفة والاعتقاد لمستخدمي تلك اللغة، ويعتبر كل خطاب جزءا من نظام خطابي داخل مؤسسة معينة أو مجال معين من مجالات المجتمع[11]. أما مفهوم "أنظمة الخطاب"، فيعرفها "**نورمان فاركلوف**" بأنها: هي الممارسات الخطابية لمجتمع معين- أي الطرق المعتادة لاستخدام اللغة في هذا المجتمع- ومن ثم يتكون نظام الخطاب لمؤسسة اجتماعية أو مجال اجتماعي معين من الممارسات الخطابية كافة، المستخدمة في تلك المؤسسة أو هذا المجال، وتتمثل أهمية دراسة أنظمة الخطاب داخل العلوم الاجتماعية في أنها تمثل بؤرة الصراع الاجتماعي وأحد مجالات الهيمنة الثقافية، وبناءا على التعريفين السابقين، ينظر "**نورمان فاركلوف**" الى "التحليل النقدي للخطاب" باعتباره: " تحليل للعلاقات الجدلية بين الخطاب....وكل عناصر الممارسة الاجتماعية.....، ويهدف الى توضيح كيف أن التغيرات في استخدام اللغة تعكس التغيرات الاجتماعية- الاقتصادية التي ترتبط بعلاقات القوة والهيمنة في المجتمع"[12]. كما يعرف "التحليل النقدي للخطاب" بأنه: مدخل متعدد التخصصات، ينظر الى اللغة باعتبارها شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية، ويركز على دراسة الطرق التي تعمل على اعادة إنتاج الهيمنة الاجتماعية والسياسية عن طريق النص والحديث، لذا يستخدم "التحليل النقدي للخطاب" في علم الاجتماع لدراسة الايديولوجيات وعلاقات القوة الكامنة داخل الخطاب، كما يستخدم ليمدنا باستبصارات مناسبة حول الكيفية التي يعبر بها الخطاب عن أشكال اللامساواة الاجتماعية والسياسية، وسوء استخدام القوة والهيمنة، ويعمل على ربط كل هذا بالسياق الاجتماعي السياسي[13]. وفي السياق نفسه يرى

" **فان ديك**" أن "التحليل النقدي للخطاب"، هو:"ذلك الحقل الذي يهتم بدراسة وتحليل النصوص المكتوبة والمنطوقة، بهدف الكشف عن المصادر الخطابية للنفوذ والقوة والهيمنة وعدم المساواة والتحيز، إذ يعمل التحليل النقدي للخطاب على فحص الكيفية التي يتم من خلالها إنتاج مثل تلك المصادر الخطابية وإعادة إنتاجها، خلال سياقات اجتماعية وسياسية وتاريخية محددة"[14]. وختاما يعرف" التحليل النقدي للخطاب" على أنه يهدف الى إضفاء الشفافية على العلاقات والروابط- التي قد تكون مبهمة وغير واضحة للشخص العادي- والموجودة بين كل من: ممارسات الخطاب، والممارسات الاجتماعية، وأخيرا الأبنيّة الاجتماعية.

2-الإطار النظري للتحليل النقدي للخطاب:

2-1: الجذور الفكرية والمعرفية والمداخل الأساسية لتحليل الخطاب:

تأثّر مدخل التحليل النقدي للخطاب بالعديد من الأفكار النظرية للماركسية الغربية، وخاصة الأفكار النظرية التي ظهرت خلال القرن العشرين للمفكرين الاجتماعيين والسياسيين أمثال **أنتوني جرامشي، ولويس ألتوسير، وأفكار ميشيل فوكو**، وآراء المدرسة النقدية (فرانكفورت)، خاصة مقولات النظرية النقدية **ليورغن هابرماس**، وأخيرا أفكار **ميخائيل باختين**[15]. وبناءا على ذلك تأسست مجموعة من الاتجاهات والمداخل الأساسية لتحليل الخطاب، والتي تفرعت منها بعد ذلك المدارس الفرعية للتحليل النقدي للخطاب الموجودة حتى يومنا هذا، ومن أهم تلك الاتجاهات الآتي:

2-1-1: الاتجاه التفاعلي في تحليل الخطاب:

وهو يشبه مدخل تحليل المحادثة، في اهتمامه بالكيفية التي يتم بها بناء الواقع الاجتماعي من خلال الحديث اليومي، إذ يبدأ الاتجاه التفاعلي في تحليل الخطاب من افتراض أن اللغة هي امتداد للفعل الاجتماعي، ومن ثم يقوم على فحص الكيفية التي تضعنا بها كلماتنا المنطوقة في موقف المسؤولية والمحاسبة أمام الآخرين[16].

2-1-2: الاتجاه الفوكلتي في تحليل الخطاب:

ينسب هذا الاتجاه إلى "**ميشيل فوكو**" والذي طبق مفهوم "الخطاب" باعتباره صور و تمثيلات للمعرفة كما هي في الوثائق التاريخية، لهذا اهتم "**ميشيل فوكو**" بدراسة العلاقة الانعكاسية بين القوة والمعرفة، ولتحقيق ذلك قام بتحليل بعض الوثائق التاريخية التي توضح أن كل من:(ممارسة السلطة، وسبل المعرفة)، قد لحق بهم العديد من التغيرات الكبرى على مر الأزمان وأن تلك التغيرات لم تكن بالضرورة الى الأفضل. وقد قدم **فوكو** مدخلين لتحليل ودراسة الخطاب تمثلا في: مدخل تحليل الخطاب المؤسسي، والذي يهتم بدراسة المصادر التاريخية، التي تمكن ممثلي المؤسسات الرسمية من ممارسة السلطة والنفوذ على عملائهم، وما يترتب عليه من دراسة الكيفية التي يواجه بها العملاء مثل هذه الضغوط باستخدام مصادر خطابية أخرى خاصة بهم، علاوة على مدخل تحليل الخطاب النّصي، والذي يركز اهتمامه على دراسة النصوص المكتوبة وتحليلها، كما يركز على تناوله للنص على بيان القوى الكامنة وراء هذا النّص، أكثر من اهتمامه بدراسة كاتب النّص أو مؤلفه، بمعنى أنه يهتم ببيان العوامل الاجتماعية والسياسية التي أعطت زخما وقوة لهذا العمل المكتوب، وسمحت له بالتأثير على الفعل الإنساني، ومن ثم فإن بؤرة الاهتمام في هذا المدخل ليست على الفاعل الافتراضي وراء كتابة هذا النص، وليس على رؤية الكاتب أو مقاصده ونواياه، وإنما يكون التركيز هنا على الحقائق الممكنة او السبل الممكنة لرؤية الحقائق التي يقدمها النص[17]. وهذا يعني انه عند تحليلنا للنص المكتوب لا ننظر فقط الى المحتوى الخطابي الظاهر، وإنما ننظر كذلك الى ما وراء هذا المحتوى المكتوب، فندرس علاقة القوة بالمعرفة، وعلاقة سبل المعرفة بمضامينها السّياسية.

3-1-2: مدخل اللغويات النقدية:

ويقوم هذا المدخل على مجموعة من المسلّمات التي تميزه عن المداخل الأخرى، اذ يقوم على(النظر الى اللغة باعتبارها فعل اجتماعي، ثم الاعتقاد بوجود روابط قوية وممتدة بين البنية الاجتماعية والبنية اللغوية، من خلال النظر الى اللغة باعتبارها جزء مكمل للعملية الاجتماعية وعدم الفصل بينهما، ومن ثم فليست هناك حاجة لمحاولة الربط بين مفهومي اللغة

والمجتمع باعتبارهما كيانين منفصلين عن بعضهما البعض كما يرى مدخل " اللغويات الاجتماعية"، علاوة على النظر الى اللغة باعتبارها فعل اجتماعي محكوم ايديولوجيا بأفكار المتحدث واختياراته اللغوية للألفاظ والتعبيرات النحوية، سواء تم هذا بشكل واعي أو بغير وعي).

ولقد حدد مدخل اللغويات النقدية ثلاث وظائف أساسية للغة تتمثل في:(الوظيفة الفكرية والتي تتعلق بخبرة المتحدثين حول العالم وظواهره، إضافة للوظيفة الشخصية: التي تتناول اتجاهات وتقييمات المتحدثين حول الظاهرة، مع دراسة العلاقة الناشئة بين المتحدثين والمستمعين، وأخيرا الوظيفة النصية: أي الوظيفة التي تمكن المتحدثين من إنتاج نصوص مفهومة بالنسبة للمستمعين، مع محاولة الرّبط بين السياق المضاد للنّص والسّياق المدعم له)[18]..

3-خطاب البراديغم التوازني في سوسيولوجيا التربية:

3-1 مفهوم البراديغم التوازني:

يمثّل الأنموذج (البراديغم) مزيجا من افتراضات فلسفية، أنموذجيات نظرية، مفاهيم مفتاحية نتائج بحوث قيمة، تشكل في مجموعها عالما مألوفا للتّفكير لدى الباحثين في فترة محددة من تطور تخصص علمي معين.

إنّ الفهم النقدي لوضعية البحوث في علم الاجتماع تفترض القدرة على تحديد الاتجاه وسط طبقات كثيفة من البراديغمات(الانموذجيات) السّوسيولوجية أقرب للخطابات منها الى النظريات لكونها غير قابلة للاختبار. إنها تمثل برامج بحث، حقولا للممكنات المنهجية الأنطولوجية، والابستمولوجية التي تتضمن كل واحدة منها المدى الخاص بها. وترتبط بعض الإشكاليات ببراديغم محدد دون آخر. لكن حركة البحث وحدها، وكذلك مكاسب الاكتشافات السوسيولوجية تسمح بقياس أهمية الحقول البراديغمية(الأنموذجية)، والتعرف بذلك على قيمتها، وعائداتها وطابعها المنتج. فالأمر لا يتعلق بتصنيف تعسفي للإنتاج السوسيولوجي، بل بمعرفة لماذا يعتبر ذلك الانتاج مدينا، سواء في الحاضر أو في الماضي لبراديغم معين[19].

البراديغم التوازني في سوسيولوجيا التربية يضم الاتجاهات الوظيفية التقليدية ويتحدد هذا البراديغم نظريا بمتغيرين: متغير التوازن كمفهوم مفسر للواقع الاجتماعي، ومتغير التحليل الامبريقية، كمحدد لنمط اهتمام المعرفة. وتشتمل الاتجاهات الوظيفية التقليدية على النظريات التي تقوم على هذين المتغيرين- السابق ذكرهما- وتتقوم بهما. وهذه النظريات هي : الوظيفية البنائية، ونظرية التحديث، ونظرية رأس المال البشري[20]. وهذه النظريات تقوم بشكل عام على نفس مجموعة المسلمات الاجتماعية والمعرفية، ويوجد بينها اتفاق واسع النطاق حول معظم القضايا التربوية. فالمجتمع يقوم على مبدأ" التوازن" وتحكمه العلاقة الوظيفية بين أجزائه المختلفة أو(مؤسساته، أو نظمه). والتربية هي إحدى مؤسسات أو(نظم) المجتمع، بل هي أهم المؤسسات أو(النظم) جميعها، فالتربية أداة التقدم في المجتمع: فهي أولا، أداة لتحقيق الفرص المتكافئة بين أفراد المجتمع، وهي ثانيا، أداة لوضع المناسب منهم في المكان المناسب ،ثم هي ثالثا أداة لتطبيع الصغار اجتماعيا وغرس قيم الكبار وثقافتهم فيهم، فتحقق التماسك والتكامل بين قوى المجتمع وقطاعاته المختلفة. ورابعا، هي أداة المجتمع لإعداد القوى والحفاظ على مصدر الطاقة البشرية في المجتمع. والتربية في هذا السياق أداة محايدة تقوم بوظيفتها في إطار العلاقة الوظيفية التي تقوم بين المؤسسات المختلفة في المجتمع. وقد انتشر التعليم، وتوسعت رقعته كاستجابة لمتطلبات التقدم الصناعي والتكنولوجي في المجتمع. والبراديغم التوازني، يعتبر هو الخطاب السائد الآن في سوسيولوجيا التربية، لكنه خطاب يعاني أزمة، ذلك أن الرؤية التوازنية لم تساعد هذا الخطاب في تفسير مشكلات الفقر والبطالة والاغتراب، التي تزايدت رغم تزايد التوسع في التعليم، ورغم تزايد التكافؤ النسبي في الفرص التعليمية، ومع ذلك فمازال هذا الخطاب هو السائد في سوسيولوجيا التربية[21].

ثانيا: المداخل النظرية للبراديغم التوازني في سوسيولوجيا التربية:

تبعا لتقييم الرؤية النظرية والمنهجية للتحليل النقدي للخطاب، أننا نستطيع أن نعتبره مدخلا نظريا ومنهجيا متكامل الأبعاد في علم الاجتماع، فهو بهذه الصفة يؤكد على ضرورة الانطلاق من نظرية محددة في علم الاجتماع، معتمدا على مفاهيمها وقضاياها. ومن المداخل النظرية التي تعالج الخطاب التوازني، نجد النظرية البنائية الوظيفية، ونظرية

التحـديث، ونظريـة رأس المـال البشـري، حيـث تقـوم هـذه النظريـات بشـكل عـام على نفـس المسلمات الاجتماعية والمعرفية، ويوجد بينها اتفاق واسع النطاق حول معظم القضايا التربوية.

1-النظرية البنائية الوظيفية:

بـدأ الاتجـاه البنـائي الـوظيفي في الانتشـار في أوروبـا وأمريكـا خـلال النصـف الأول مـن القـرن العشـرين، وأعلـن سـيادته على الفكـر الاجتمـاعي التربـوي في كثير مـن دول العـالم خـلال النصـف الثـاني من هـذا القـرن. ومن أشـهر مفكريـه **دوركايم وبارسـونز وشـوتز، وميرتون**، ويطلـق على هذا الاتجاه أحيانا نموذج النظام. ويهتم الاتجاه البنائي الوظيفي بالبحث في أن كل مجتمع يتكـون مـن مجموعـة أجـزاء أو عناصـر مختلفـة نتيجـة لاختلافهـا في العمـر، أو النـوع، العـرق، أو القــوة الجســمية، أو الحكمــة، أو الخلفيــة الأســرية، أو الثـروة، أو العضــوية في المنظمــات أو المؤسسـات، أو التّخصـص الاقتصـادي، وأن العلاقـات بـين هـذه العناصـر أو الأجـزاء قائمـة على الاتسـاق والتماسـك والتعـاون، والتبـادل، والثبـات، والمثابرة. وأن التكاملية هي الخاصية السـائدة بين هذه العناصر والأجزاء نتيجة للتشابه بينها في الاهتمامات، وحاجة كل منها الى الآخر لتحقيق أهدافـه أو إشـباع ميولـه وحاجاتـه، ومثـال ذلـك تنـوع الإنتـاج والبضـائع والخـدمات والحمايـة[22]. ويـرى أنصـار هـذا الاتجـاه، وخاصـة **ايميـل دوركايم**، أن التربيـة نظـام اجتمـاعي تتفاعـل مـع نظـم ومؤسســات المجتمــع الأخــرى، أي يــؤثر فيهــا ويتــأثر بهــا، وأكــد **دوركــايم** على أهميــة التنشــئة الاجتماعية باعتبارها العملية الأساسية التي تتم من خلالها عملية تكوين الضمير الجمعي لدى الفـرد مـن خـلال اسـتدخال القـيم والاتجاهـات والعـادات والتقاليـد السـائدة في المجتمـع في شخصيته، وأن وجـود قـيم ومعـايير اجتماعيـة ومعتقـدات مشـتركة بـين أعضـاء المجتمع تـؤدي الى تحقيـق الشـعور بالانتمـاء لهـذا المجتمـع. وكـذلك أحكـام عمليـة الضـبط الاجتمـاعي، وفيمـا يتعلـق بالعلاقـة بـين المجتمـع والثقافـة، يميز دوركـايم بـين العموميـات الثقافيـة التي تتضـمن الأفكـار والمعارف والقيم والعادات والتقاليد والمعايير الأساسية والتي تهدف التربية الى أن يكتسبها جميع أعضـاء المجتمـع بغـض النظر عـن الطبقـة أو المهنـة التي ينتمـون إليهـا، والخصـوصيات الثقافيـة التي تتضمن الأفكار والمعتقدات والمعايير الاجتماعية وأساليب التفكير التي تميز أعضاء طبقة أو مهنة أو فئة في تفاعلهم و سلوكياتهم[23]. ويرى **دوركايم** أن دور التربية هو إعداد الفرد للحياة في مجتمعه لكي يصبح قـوة منتجـة فيـه، ومـن ثـم يؤكـد على ضـرورة الاهتمـام بـالتخطيط التربـوي،

ولكن في ضوء التخطيط الشامل للمجتمع، وان للمعلم مكانة اجتماعية عالية باعتباره ممثلا للدولة وللقيم الأخلاقية السّائدة في المجتمع.

أما **تالكوت بارسونز** فيرى أن الأفراد باعتبارهم أعضاء في النسق الاجتماعي تتم تنشئتهم اجتماعيا عن طريق النظام التربوي الذي يهدف الى إعدادهم لممارسة أدوارهم المتوقعة منهم في مجتمعهم، مستخدما مجموعة من الجزاءات الايجابية والسلبية لتحقيق ذلك. ومن ثم أوضح بارسونز طبيعة العلاقة بين الشخصية والبناء الاجتماعي ودور التنشئة الاجتماعية في تحقيق التوازن في المجتمع، وتطبيق الضبط الاجتماعي فيه، الذي يؤدي الى استمرارية المجتمع وتماسكه. وأكد بارسونز على أن النظام التعليمي مسؤول عن إعداد الموارد البشرية المؤهلة اجتماعيا ومهنيا للقيام بدورها المستقبلي في المجتمع، وأن وظيفة المدرسة هي الاكتشاف المبكر لقدرات التلاميذ واستعداداتهم وتوجيههم وتنمية دوافعهم للعمل، وأن دور المعلم هو مساعدة التلاميذ في إدراك قدراتهم وتوجيههم، وأن المدرسة تقوم بعملية الإعداد الأكاديمي والمهني للفرد[24]

وقد ميز **بارسونز** بين المدرسة الابتدائية التي تكسب الطفل المهارات والخبرات الأساسية وغرس قيم المجتمع في شخصيته، والمدرسة الثانوية التي تهتم أكثر بالإعداد الأكاديمي والتخصصي كأساس لاختيارات الطالب في المرحلة الجامعية ومواصلة الدراسة بها. وأوضح **بارسونز** أهمية الأسرة ودورها في عملية التنشئة الاجتماعية حيث تلعب دورا هاما في تكوين شخصية الطفل وتعليمه قيم واتجاهات وعادات وتقاليد مجتمعه مما يساعده على ضبط سلوكه اجتماعيا وعدم انحرافه[25].

ومن المفاهيم السائدة في الاتجاه البنائي الوظيفي:

1- **البنية الوظيفية**: وتشير الى أن المجتمع كالعنصر البيولوجي يتكون من مجموعة من الأجهزة والعناصر، لكل منها وظيفة محددة يؤديها من خلال تفاعله مع غيره من العناصر و الأجهزة أو العضو البيولوجي ككل. مثال ذلك أن المجتمع مثل جسم الإنسان ونظمه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتربوية كأجهزة الجسم التنفسي والهضمي.....الخ وكل منها يعمل من خلال تفاعله مع النظم الأخرى، وليست له قيمة أو أهمية لمجرد خروجه عنها[26].

2- **التكاملية**: ويشير الى أن هذه العناصر أو الأجهزة تعمل في تكامل، حيث يكمل كل عنصر فيها وظائف العناصر الأخرى ويؤثر فيها ويتأثر بها، وتعمل جميعها في اتساق وتعاون سعيا لاستمرارية النظام المجتمعي الشامل وتماسكه.

3- **الثبات**: ويشير الى أنه لا يوجد مجتمع ثابت تماما، وأن التغيير ولو تم في جزء من المجتمع فهو ضرورة حتمية، ويمكن أن تكون قوى هذا التغيير من داخل المجتمع نفسه أو من خارجه، ويؤكد أنصار هذا الاتجاه على القوى التي تساعد على ثبات المجتمع أكثر من القوى التي تؤدي الى تغييره تغييرا جذريا، أما التغيير الإصلاحي المتدرج فيرحب به أنصار هذا الاتجاه.

4- **التماسك**: ويشير الى أن لكل مجتمع، أيا كان بسيطا أو مركبا، بدائيا أو متقدما، فحكمة الافتراضات المشتركة كالعقائد والقيم والمبادئ العامة التي تحافظ على تماسكه واستمراريته، والتي من دونها من المستحيل أن يكون هناك مجتمع، ويتم غرس هذه العقائد والقيم والمبادئ في شخصيات النشء عن طريق عملية التنشئة والتطبيع الاجتماعي التي تحدث في الأسرة والمدرسة وغيرها من المؤسسات الاجتماعية.

5- **لوم الضحية**: يرى أنصار هذا الاتجاه أن المجتمع أو النظام موجود قبل ظهور الفرد الذي يولد فيه، وأن العلاقة بينهما يجب أن تكون علاقة ايجابية، وإذا حدثت مشكلة بين الفرد والمجتمع، فإن أسبابها ترجع في الأساس الى الفرد وليس المجتمع أو النظام، ذلك لأن النظام دائما على حق وعلى الفرد أن يسايره في عاداته وقيمه ومبادئه. وإذا حدث وخرج الفرد على هذه القيم والمبادئ، فيطلق عليه لقب منحرف، وأن وظيفة النظام أن يعيد هذا المنحرف الى مظلة المجتمع عن طريق العقاب و الجزاءات وتعتمد وجهة نظر هذا الاتجاه على النظريات البيولوجية[27].

الاتجاه البنائي الوظيفي ينطلق في دراسة النظام التعليمي من سؤالين: الأول مؤداه ما الوظائف التي يقوم بها النظام التعليمي للمجتمع ككل؟، ويغطي هذا التساؤل حاجات النظام، إذ يقوم بوظيفة المحافظة على التماسك الاجتماعي ونظام القيم الجمعي. أما السؤال الثاني فيطرح موضوع العلاقة الوظيفية التي تربط النظام التعليمي بالنظم الاجتماعية الأخرى المكونة للنسق

الاجتماعي الأكبر. ذلك ان علاقة النظام التعليمي بالنظام الاقتصادي مثلا، تسهم في تعزيز مصلحة المجتمع ككل إذا ما درست بشكل صحيح في إطار المنهج الوظيفي[28].

2-نظرية التحديث:

لقد وجدت نظرية التحديث اهتماما كبيرا لدى الوظيفيين الجدد، فالتحديث كما يرى هؤلاء هو عملية ثقافية بالدرجة الأولى تتضمن جانبين: جانب بنائي وآخر سيكولوجي. أما العوامل البنائية فتنطلق من طبيعة النظم الاجتماعية وأساليب الضبط والبناء الطبقي وموجهات السلوك، وكذلك من طبيعة الجهاز البيروقراطي للدولة من حيث درجة استقراره وكفاءته ومدى فعالية كوادره الإدارية العليا ونوعيتها. تهتم هذه النظرية بالموارد البشرية، **فكارل دويرش** يركز على ما يسميه التعبئة والحراك الاجتماعي والتي يعرفها: "بأنها العملية التي تتحطم فيها جميع الاعتبارات الاجتماعية والاقتصادية والسلوكية القديمة، بحيث يصبح الناس على استعداد لتقبل أنماط جديدة من التنشئة الاجتماعية ومن السلوك". أما **بورتن كلارك** فكتب عام 1962 عن تعليم مجتمع الخبراء، حيث ركز على أهمية التغيير التكنولوجي في الحياة المعاصرة والذي أصبح يتطلب وجود جيش من الفنيين المهرة والخبراء المتخصصين، بحيث يتطلب تدخلا وتوجيها من النظام التعليمي لتحقيق مثل هذه المهمة[29].

ومن أبرز ممثلي هذه النظرية **دايفيد ماكليلاند** في كتابه **مجتمع الانجاز**، الذي يرى فيه ان صعود المجتمعات وأفولها يرجع الى القيم التي تعتنقها غالبية أبناء المجتمع. وركز على أن مسألة "الحاجة الى الانجاز" من أكثر العناصر مسؤولية في تفسير الاختلافات في مسألة تفاوت التنمية. حيث وجد **ماكليلاند** أن المجتمعات المتقدمة نسبيا، فيها نسبة عالية من الأفراد الذين يمتلكون الطموح والدافعية للإنجاز، لذلك قام ببحث الخصائص الشّخصية للمجددين والمبتكرين والمنظمين، ويرى أن نجاح عملية استيراد التكنولوجيا المتقدمة من الخارج يتوقف على مدى وجود العناصر البشرية المحلية القادرة على التعامل معها، وتمثيلها واستيعابها[30].

كذلك أسهم " **اليكس انكيز**" الذي قدم قائمة بتسع خصائص تتضمن ما يتصوره مواصفات انسان المجتمع الحديث والتي تتمثل في:

1- الانفتاح تجاه التّجديد والتغيير.
2- الرغبة في التعرف على القضايا الداخلية والخارجية.
3- الاتجاه نحو الحاضر والمستقبل.
4- تبني التخطيط كأسلوب لمعالجة المواقف.
5- السعي للتحكم في البيئة والتأثير فيها.
6- الثقة في قدرة الغير على تحمل المسؤوليات والانجاز.
7- احترام كرامة الآخرين.
8- الثقة في العلم والتكنولوجيا.
9- تقدير الآخرين على أساس جهودهم وانجازهم.

وفي مثل هذا المجتمع يلعب التعليم والتدريب دورا كبيرا، كما يرى كل من **"هالسي وفلود"** ، حيث أوضحا أن اقتصاديات المجتمعات المتقدمة تعتمد أساسا على نتائج البحث العلمي وعلى إمداد قوة العمل بالمهارات التي ترتبط بكفاءة النظام التعليمي في تحقيق هذا الأمر.

3-نظرية رأس المال البشري:

ينطلق أنصار هذه النظرية من التركيز على عائد العملية التعليمية واعتبار أن الإنفاق على التعليم إنفاق استثماري إنتاجي، وليس مجرد إنفاق خدمي استهلاكي، فالتعليم هو استثمار اقتصادي لأهم عنصر من عناصر الإنتاج الا وهو العنصر البشري، وعليه فإن تنمية الثروة البشرية من خلال نظام تعليمي يصبح عاملا رئيسيا في جهود التنمية، وعنصرا هاما من عناصر الاستثمار لإعداد القوى البشرية اللازمة لتحقيق أهداف التنمية، ويعد **"تيودور شولتز"** واحدا من العلماء البارزين في هذه النظرية[31].

تعد هذه النظرية امتدادا ايديولوجيا للاتجاه الوظيفي، وتستند على عدة مفاهيم أساسية منها التكلفة و المدخلات والمخرجات أو النواتج. حيث تشير المدخلات الى كل العناصر المادية والبشرية والمعرفية المستهدف تربيتها واكتسابها ونقلها ويكون بالتالي من شأنها التأثير على الموارد البشرية المستهدفة. أما مفهوم المخرجات أو النواتج فيشير الى كل من أنماط التعليم المضافة من مهارات ومعارف واتجاهات وقيم اكتسبها الفرد من جراء تعرضه لعملية تعليمية

معينة. فالمخرجات أو النواتج تشمل ما يسمى القيمة التربوية المضافة، ويميز بعض الباحثين بين مخرجات المدى القريب ومخرجات المدى البعيد.

يوضح **كوميز** العلاقة بين المجتمع والنظام التعليمي في الشكل التوضيحي التالي:[32].

المدخلات		المخرجات
المعرفة والخبرة والقيم والاهداف الاجتماعية	النظام التعليمي	أفراد أحسنت تربيتهم وتعليمهم لكي يحققوا الخير لأنفسهم ولمجتمعهم ويعملون ويشاركون في شتى مجالات الاقتصاد، وقادة ومخترعون يسهمون في تنمية أنفسهم ومجتمعهم.....
المدخلات البشرية السكان ورصيد المجتمع من القوى العاملة والمؤهلة		
العناصر المادية		

ويعد **تيودور شولتز** من العلماء البارزين في هذه النظرية، فهو يعتبر أن الاستثمار في رأس المال البشري هو استثمار إنتاجي، وبالتالي فإن الإنفاق على التعليم ليس شكلا من أشكال الاستهلاك وإنما هو أساس للنمو والتنمية الاقتصادية والاجتماعية المستمرة.

ثالثا: المقاربة المنهجية في تحليل خطاب البراديغم التوازني في سوسيولوجيا التربية.

1- المنهج:

يمكن توظيف منهج التحليل النقدي للخطاب أينما وجد منتج لغوي بداية من المنتجات اللغوية الرسمية الى المنتجات اللغوية في الحياة اليومية، وتتنوع موضوعات التحليل النقدي للخطاب على ما ذهب اليه **"توين فان ديك"** حسب اهتمام الباحث وهدفه، وعليه يختلف المنهج وأداة جمع البيانات. وتذكر كل من **"روث فوداك وميشيل ماير"**: لا يشكل التحليل النقدي للخطاب منهجية محددة ثابتة ولكن مجموعة من المقاربات المتشابهة من حيث

النظرية والتساؤلات البحثية، ولا توجد طريقة محددة لجمع البيانات ولم يتم حتى ذكر العينة من طرف بعض الباحثين، ويوجد من الباحثين من يعتمد على مقاربات خارج المجال اللغوي.

بوجه عام أنه من الأمور المستحيلة كليا أن يتم تحليل الخطاب بصورة كاملة لكم كبير من النصوص أو المحادثات، وإذا كان تركيز البحث على الطرق التي يمارس بها بعض المتحدثين أو الكتاب سلطة من خلال خطابهم، فإن البحث يركز على هذه الخصائص التي يمكن أن تختلف باعتبارها وظيفة للسلطة الاجتماعية[33].

2-المناهج البنائية الوظيفية:

المخطط النسقي: تكمن الفكرة الرئيسية للأنموذج البنائي الوظيفي في مقولة النسق، وتشكل هذه المقولة جزءا من الجهاز المفهومي الأساسي لكل علم. ويعتبر النسق أكثر من مجرد علبة سوداء، إنه شيء معقد له بناء معين، ويوجد بشكل ملموس ضمن محيط يتبادل معه المعلومات والطاقة والمادة. لكن الارتباطات الموجودة بين عناصر النسق ذاتها عادة ما تكون أقوى من ارتباطها بعناصر من المحيط. وتحدد النظرية العامة للأنساق طبقتين كبيرتين من الأنساق بحسب العلاقات التي تكون لها مع المحيط الذي توجد فيه. هناك ،أولا النسق المغلق الذي لا يقيم مع محيطه سوى علاقات تبادل ثابتة، مستقرة، وواضحة. وهناك ثانيا النسق المفتوح الذي يضطر الى مراجعة دائمة لمبادلاته المتنوعة مع المحيط بقصد ضبطها. وتعتبر الأنساق الاجتماعية أنساق مفتوحة مادامت تقوم بمبادلات منظمة مع محيطها المتكون من أنساق اجتماعية أخرى وأنساق حيوية ومادية. وتحافظ الأنساق المفتوحة على حدودها مع المحيط، كما تعمل ما بوسعها من أجل تحقيق حالة الاستقرار الداخلي، وهي معرضة باستمرار لتأثيرات التيارات القادمة من المحيط. وهو الأمر الذي يجعل معرفة الظروف السابقة المميزة للنسق عند نقطة زمنية محددة غير ذات جدوى في التنبؤ بحالة النسق في فترات زمنية لاحقة[34].

تشير فكرة التوازن في النسق الاجتماعي الى وضعية داخلية تميز النسق، مثل القول أن كل تغير يؤدي الى تعديل الكل من أجل استرجاع وضعيته السابقة. ويعتبر مثل هذا النسق غائيا(يسعى لتحقيق غاية أو هدف)، إنه يسعى لبلوغ حالة معينة والحفاظ عليها(الهدف، الغاية). وتجسد هذه الوضعية صيغة معينة من التوليف بين عناصر النسق(مثال: تقسيم

المجتمع الى طبقات اجتماعية، اتجاه نحو توزيع الأدوار الاجتماعية....الخ)، ويشير التوازن الخارجي الى الموازنة بين مدخلات ومخرجات النسق (مثال: الميزان التجاري للدولة)، كما يجسد التوازن بصفة عامة حالة من الثبات أو عدم التنوع التي يحققها النسق الاجتماعي في مواجهة محيطه. لكن ذلك لا يعني بأي حال وضعية الجمود، لأن الأنساق الاجتماعية أنساق مفتوحة لا تستطيع حماية حدودها والحفاظ على بنيانها إلا بفضل تعديلات داخلية مستمرة تحقق حالة من التوازن والاستقرار النسبيين[35].

يمكن توظيف منهج التحليل النقدي للخطاب أينما وجد منتج لغوي بداية من المنتجات اللغوية الرسمية، وتتنوع موضوعات التحليل النقدي للخطاب على ما ذهب اليه" **تـوين فـان ديك**" حسب اهتمام الباحث وهدفه، وعليه يختلف المنهج وأداة جمع البيانات . وتذكر كل من "**روث فوداك وميشيل ماير**": لا يشكل التحليل النقدي للخطاب منهجية محددة ثابتة ولكن مجموعة من المقاربات المتشابهة من حيث النظرية والتساؤلات البحثية، ولا توجد طريقة محددة لجمع البيانات ولم يتم حتى ذكر العينة من طرف بعض الباحثين، ويوجد من الباحثين من يعتمد على مقاربات خارج المجال اللغوي، كذلك لا يعتبر جمع البيانات مرحلة محددة يجب إتمامها قبل البدء في التحليل بل هي تعتبر مسألة إيجاد مؤشرات لمفاهيم معينة وتوسيع المفاهيم الى فئات وجمع بيانات أخرى (عينات نظرية)، على أساس هذه النتائج، وفي هذه الإجراءات لم يستثن تماما جمع البيانات ودائما ما تظهر تساؤلات جديدة يمكن تناولها فقط إذا تم جمع المزيد من البيانات، أو إذا تم اعادة فحص بيانات سابقة[36].

يستخدم التحليل النقدي للخطاب على نحو ملموس، التحليل اللساني النصي للاستعمال اللغوي خلال التفاعل الاجتماعي. وهو ما يميزه عن كل من نظرية الخطاب لدى **لاكلاو وموف** التي لا تجري دراسات نظامية اختباريه للاستعمال اللغوي، وعلم نفس الخطاب الذي يجري دراسات بلاغية ولكن غير لسانية للاستعمال اللغوي[37].

3-تحديد المتن المدروس:

إنّ المعيار الذي يحدد اختيارنا للمتن الذي سنشتغل عليه يجب ان يكون مدعم لطبيعة الخطاب المختار. وبكون **ايميل دوركايم** يمثل احد أقطاب التيار أو البراديغم التوازني في

سوسيولوجيا التربية، فإن كتابه" **التربية الأخلاقية**" يجسد بصورة بالغة طبيعة هذا الخطاب. لذا يجب علينا عندما نقرأ كتاب دوركايم، أن ندرك أن ثمة تغيرات عميقة قد حدثت، منذ اللحظات التي كتبت فيها هذه النصوص، وبخاصة السجل التاريخي المأساوي الذي يعكس آثار الحربين العالميتين، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يجب أن نأخذ بعين الاعتبار معطيات التطور المذهل الذي شهدته الإنسانية وبخاصة في مجال الاقتصاد الصناعي الذي يتم دون توقف تحت تأثير الاختراعات التكنولوجية المتواترة من كل نوع، والتي أدت الى تحول عميق في شروط الحياة ومقوماتها.

إن عمل **دوركايم** هذا يمثّل ظاهرة هامة بدأ عصرنا الحالي يعيها، على نحو متصاعد، وبخاصة أهمية ظواهر التنشئة الاجتماعية في مجالات الحياة كافة، والتي تتخلل الجوانب الفردية للحياة الإنسانية. فالمكانة التي يحتلها المفهوم الجمعي في الأنظمة الماركسية يمثل دليلا قويا على أهمية التنشئة الاجتماعية، وبالتالي فإننا ندرك اليوم هذه الظاهرة بطريقة يجف بها الغموض[38]. وبخاصة فيما يتعلق بالتطور السريع الذي ينفذ في عمق حضارتنا الإنسانية المعاصرة، وإذا كنا نخضع اليوم لتأثير التغير الدائم، فإن التّربية التي نتبناها لإعداد الناشئة، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار أهمية مثل هذه الظّاهرة.

خاتمة:

يتضح مما تم تقديمه من خلال هذا البحث أن البراديغم التوازني في سوسيولوجيا التربية يشكل مقاربة نظرية واضحة للخطاب التربوي الدوركايمي في أغلب مسالك فكره وخصوصا التربوي منه وذلك يعود بجلاء لاتساق المفاهيم والتصورات ومدى تطابقها بين هذا البراديغم والخطاب التربوي الدوركايمي، ويحوز مفهوم التوازن الصيغة المنهجية البارزة فيه من خلال التناص والترابط اللغوي في جل بنى الخطاب . وفي سبيل السعي لاستجلاء العلاقات والبنى داخل الخطاب ومحاولة الوصول لإثباتها وتأكيدها بكونها ممارسة خطابية، لا غرو من الاستفادة من تطبيق مدخل التحليل النقدي لتحليل الخطاب التربوي الدوركايمي من خلال السياق وبنى الخطاب الكبرى والصغرى، مستفيدون في ذلك كله من مختلف الروافد والمداخل والمقاربات والاتجاهات الحديثة في تحليل الخطاب لاسيما الاتجاه التفاعلي و الفوكلتي ومدخل اللغويات النقدية وغيره .

. ويعد في هذا الصدد الخطاب الدوركايمي من خلال كتاب التربية الأخلاقية الأنموذج الأنسب للتحليل حسب وجهة نظر الباحث ،و بالنظر الى السياق الذي أنجز فيه الخطاب، وطبيعة الفكر المحافظ الغائي الذي يتميز به دوركايم.

قائمة المصادر والمراجع

1- أحمد موسى بدوي. (2009). الإبعاد الاجتماعية لإنتاج واكتساب المعرفة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. ص179.

[2] - حورية رزقي. (2018). لغة الخطاب التربوي بين التبليغ والتداول. عمان: مركز الكتاب الأكاديمي.ص31.

[3] – محمد يطاوي. (2019). التحليل النقدي للخطاب، مفاهيم ومجالات وتطبيقات. برلين: المركز الديمقراطي العربي. ص207.

[4] - ديان مكدونيل. (2001). مقدمة في نظريات الخطاب. (عز الدين اسماعيل، المترجمون) القاهرة: المكتبة الأكاديمية. ص 28.

[5] - عادل امل محمد، و آخرون. (2012). المدرسة النقدية في علم الاجتماع المصري. القاهرة: انسانيات للنشر والتوزيع. ص 113

[6] - محمد شومان. (2007). تحليل الخطاب الاعلامي، اطر نظرية ونماذج تطبيقية. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. ص 25.

[7] Mills Albert J ،Gabrielle Durepos و ، Elden Wiebe. (2010). Encyclopedia of Case Study Research. London: SAGE Publications. p 244.

[8] تون فان دايك. (2014). الخطاب والسلطة. (غيداء العلي، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة. ص 189.

1 -Amir B Marvasti. (2004). Qualitative Research in Sociology: An Introduction. London: SAGE Publications. P 108

[9] - جاك هارمان. (2010). خطابات علم الاجتماع في النظرية الاجتماعية. (العياشي عنصر، المترجمون) الاردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع. ص 16.

[10] - شبل بدران. (1997). علم اجتماع التربية المعاصر. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية. ص 79.

[11] - علي السيد الشخيبي. (2009). في اجتماعيات التربية المعاصرة. عمان: دار الفكر. ص 44.

[12] -جلال غربول السناد. (2015). علم الاجتماع التربوي. دمشق: دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع. ص 26

[13] احسان محمد الحسن. (1988). المدخل الى علم الاجتماع. بيروت: دار الطليعة. ص 118.

[14] حمدي علي أحمد. (2002). علم اجتماع التربية. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية. ص 124.

[15]- عبد الغني عماد. (2017). علم اجتماع التربية، الاتجاهات والمدارس والمقاربات. بيروت: منتدى المعارف. ص 53.

[16] سعد الدين ابراهيم. (1989). مستقبل النظام العالمي وتجارب تطوير التعليم. عمان: منتدى الفكر العربي. ص 44.

[17] ف كوميز. (1971). ازمة التعليم في العالم المعاصر. (احمد خيري كاظم، و جابر عبد الحميد جابر، المترجمون) القاهرة: دار النهضة العربية. ص 220.

[18] حفيظة مخنفر. (2018). مقاربة سوسيو-لسانية لتحليل خطاب الحياة اليومية النظرية والمنهج. مجلة العلوم الاجتماعية، 15. ص 58.

[19] ماريان يورغنسن. (2019). تحليل الخطاب النظرية والمنهج. (شوقي بوعناني، المترجمون) المنامة، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار. ص 128.

[20] ايميل دوركايم. (1996). التربية والمجتمع. (علي اسعد وطفة، المترجمون) دمشق، سوريا: دار معد للطباعة والنشر والتوزيع. ص 14.

الهوامش

1- أحمد موسى بدوي. (2009). الإبعاد الاجتماعية لإنتاج واكتساب المعرفة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. ص179.

2 - حورية رزقي. (2018). لغة الخطاب التربوي بين التبليغ والتداول. عمان: مركز الكتاب الأكاديمي.ص31.

3 - نفس المرجع ً 31

4 – محمد يطاوي. (2019). التحليل النقدي للخطاب، مفاهيم ومجالات وتطبيقات. برلين: المركز الديمقراطي العربي. ص207.

5 - ديان مكدونيل. (2001). مقدمة في نظريات الخطاب. (عز الدين اسماعيل، المترجمون) القاهرة: المكتبة الأكاديمية. ص 28.

6 - عادل امل محمد، و آخرون. (2012). المدرسة النقدية في علم الاجتماع المصري. القاهرة: انسانيات للنشر والتوزيع. ص 113

7 - محمد شومان. (2007). تحليل الخطاب الاعلامي، اطر نظرية ونماذج تطبيقية. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. ص 25.

8 - عادل امل محمد، و آخرون. مرجع سابق. ص 114.

9 - محمد شومان. مرجع سابق. ص27.

10 -Mills Albert J ،Gabrielle Durepos و ، Elden Wiebe. (2010). Encyclopedia of Case Study Research. London: SAGE Publications. p 244.

11 - محمد شومان. مرجع سابق. ص 95.

12- المرجع نفسه ص 95 .

13- عادل امل محمد، و آخرون. مرجع سابق. ص116.

14- توين فان دايك. (2014). الخطاب والسلطة. (غيداء العلي، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة. ص 189.

15- عادل امل محمد، و آخرون. مرجع سابق. ص117.

16 -Amir B Marvasti. (2004). Qualitative Research in Sociology: An Introduction. London: SAGE Publications. P 108

17- عادل امل محمد، وآخرون. مرجع سابق. ص 118.

18 -Amir B Marvasti. Ibid. p 112

19 - جاك هارمان، (2010)، خطابات علم الاجتماع في النظرية الاجتماعية، (العياشي عنصر، المترجمون) الاردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ص 16.
20 - شبل بدران، (1997)، علم اجتماع التربية المعاصر، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ص 79.
21 - شبل بدران، مرجع سابق، ص 81.
22 - علي السيد الشخيبي، (2009)، في اجتماعيات التربية المعاصرة، عمان: دار الفكر، ص 44.
23 - المرجع نفسه ، ص45 .
24 - المرجع نفسه ، ص 45.
25 -جلال غربول السناد، (2015)، علم الاجتماع التربوي، دمشق: دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، ص 26
26- احسان محمد الحسن، (1988)، المدخل الى علم الاجتماع، بيروت: دار الطليعة، ص 118.
27- جلال غربول السناد، مرجع سابق، ص 27.
28- حمدي علي أحمد، (2002)، علم اجتماع التربية، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ص 124.
29- عبد الغني عماد، (2017)، علم اجتماع التربية، الاتجاهات والمدارس والمقاربات، بيروت: منتدى المعارف، ص 53.
30- سعد الدين ابراهيم، (1989)، مستقبل النظام العالمي وتجارب تطوير التعليم، عمان: منتدى الفكر العربي، ص 44.
31- عبد الغني عماد، مرجع سابق، ص 55.
32- ف كوميز، (1971)، ازمة التعليم في العالم المعاصر، (احمد خيري كاظم، و جابر عبد الحميد جابر، المترجمون) القاهرة: دار النهضة العربية، ص 220.
33- حفيظة مخنفر، (2018)، مقاربة سوسيو-لسانية لتحليل خطاب الحياة اليومية النظرية والمنهج، مجلة العلوم الاجتماعية، 15، ص 58.
34- جاك هارمان، مرجع سابق، ص 88.
35- المرجع نفسه ، ص 90 .
36- حفيظة مخنفر، مرجع سابق، ص 35.
37- ماريان يورغنسن، (2019)، تحليل الخطاب النظرية والمنهج، (شوقي بوعناني، المترجمون) المنامة، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار، ص 128.
38- ايميل دوركايم، (1996)، التربية والمجتمع، (علي اسعد وطفة، المترجمون) دمشق، سوريا: دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ص 14.

الحُبُّ بَيْنَ الوَصْلِ وَ القَطِيعَةِ فِي الشِّعْرِ الجَاهِلِيِّ مِنْ خِلَالِ شِعْرِ المُثَقِّبِ العَبْدِيِّ

Love between connection and estrangement in pre-Islamic poetry - Through the poems of Al-Mothakkab al-Abdi-

طالب دكتوراه / بقاقه علي.
الدكتور: بلقاسم رفرافي

قسم اللغة و الأدب العربي - جامعة محمد خيضر – بسكرة – الجزائر-

مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها.

ali.begaga@univ-biskra.dz
belkacem.refrafi@univ-biskra.dz

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/04/25 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

يُعْتَبَرُ (المُثَقِّبُ العَبْدِي) مِنْ أَهَمِّ الشُّعَرَاءِ الجَاهِلِيين الّذِينَ خَاضُوا فِي مَوْضُوعَاتِ الغَزَلِ وَ التَّشْبِيبِ بِالمَحْبُوبَةِ ، إِذْ اِسْتَطَاعَ أَنْ يَتَجَاوَزَ تِلْكَ الصُورَةَ النَمَطِيَّة الّتِي كَانَتْ سَائِدَةً خِلاَلَ العَصْرِ الجَاهِلِي عَنْ المَحْبُوبَةِ ، وَ القَائِمَةِ عَلَى مُجَرَّدِ البُكَاءِ إِلَى حَدِّ الجُنُونِ ، أَوْ الفُحْشِ فِي الوَصْفِ ، فَأَبْدَعَ لَنَا صُورَةً جَدِيدَةً قَائِمَةً عَلَى مُعَامَلَةِ المَحْبُوبَةِ بِالعَدَالَة و بِالمِثْلِ ، دُونَ لِينٍ أَوْ ضَعْفٍ، فَإِنْ كَانَتْ وَفِيَّةً حُقَّ وَصْلُهَا وَ التَعَلُّق بِهَا، وَ إِنْ كَانَتْ مُخْلِفَةً لِلْوُعُودِ وَ قَاطِعَةً لِلْوِصَال كَانَ لِزَامًا هَجْرُهَا دُونَ أَسَفٍ ، وَ قَد حَاوَلْتُ فِي بَحْثِي هَذَا تَتَبُّع هَذَا التَصَوُّر الغَزَلِي المُمَيَّز لِلْمُثَقَّب وِفْقَ المَنْهَج الوَصْفِي التَّحْلِيلِي.

الكلمات المفتاحية: المُثَقِّب العَبْدِي؛ تَأْثِيرُ البِيئَة ؛ الحُبُّ ؛ الوِصَالُ ؛ القَطِيعَةُ ؛

Abstract:

Al-Mothakkab al-Abdi is considered one of the most well-known pre-islamic poets who tackled the theme of the beloved description. He overpassed that old prevailing image about the beloved, which depicts weeping due to the pain of separation or describes obscenitly the charms of her body. The poet created a new image in the description of the beloved, based on the reciprocal treatment . If she communicates with him, he keeps loving her, and vice versa. This topic is to be approached using the Descriptive Analytical Method.

key words: Al-Mothakkab al-Abdi; affecting of environment; love; connection; estrangement.

1-مقدّمة:

لاَ شَكَّ أَنَّ الشِعْرَ الجَاهِلِيَّ هُوَ التُرْجَمَانُ الصَّادِقُ لِكُلّ التَجَارِب الحَيَاتِيَّة لِلإِنْسَان العَرَبِيّ فِي ذَلِكَ الزَمَان ، وَ هُوَ شِعْرٌ زَاخِرٌ يُشَكِّلُ أَشْبَهَ بِلَوْحَةٍ فُسَيْفِسَائِيَّة ، تَخْتَزِلُ كُلَّ أَلْوَان حَيَاتِه الشُعُورِيَّة وَ الوِجْدَانِيَّة فِي أَحْضَان بِيئَة بَدَوِيَّة مُلْهِمَة ، وَ كَانَ لِلْمَرْأَةِ حُضُورٌ بَارِزٌ فِي شِعْرِ هَؤلاَءِ الشُعَرَاءِ الجَاهِلِيين فِي سِيَاقِ تَصْوِير مَشَاعِر الحُبّ وَ التَعَلُّقِ بِالمَحْبُوبَة .

وَ يُعْتَبر الشاعِرُ الجَاهِلي (المُثَقِّب العَبْدِي) وَاحِدًا مِن أُولَئك الشُعَراء الذِينَ أَبْدَعُو فِي تَصْوِير عَلاَقَته مَع المحْبُوبة ، و بَيَان صفَاتِها الخُلُقيّة و الخِلْقِيَّة ، و تَصْوِير لَحَظات الوِصَال و بَهْجَتِها و أَيَّام القَطِيعَة و الهُجْران وَ مَرَارَتِهَا ، و حَاوَلْتُ فِي هَذَا البَحْث أَنْ أُبْرِزَ طَبِيعَة تِلْكَ العَلاَقَة ، و أَوْجه الشَبَه بَيْنه و بَيْن مُعَاصِرِيه ، وَ رَكَّزْتُ عَلى وَجْه الاِخْتِلاف الذِي تَمَيّز بِه المُثَقِّب عَن غَيْرِه مِن الشُعَراء ، حَيثُ سَيَتَرَاءَ لَنَا أَنَّ (المُثَقَّب العَبْدِي) كَانَت لَهُ شخْصِية قَوِيَّة تَتَسِم بالرُجُولة و القِيَادِيَّة و رَفْضِ الخُضُوع و المذَلَّة فِي عَلاَقَته العَاطِفِيَّة ، كَمَا سَنَلاحِظ أَنَّ غَزَلَه تَغْلِب عَلَيه مَسْحَة العِفَّة و عَدَم الفُحْش فِي الوَصْف ... ، و غَيْرها مِن النَتَائج الّتِي فَصَّلْتُ فيها بالتَحْلِيل و التَدْقِيق فِي مَتْن البَحْث ، و اعْتَمَدتُ عَلَى المنْهَج الوَصْفي التَّحْلِيلي ، و حَاوَلْتُ الإجابَة عَلَى بَعْض الإِشْكَالاَت المُهِمَّة ، مثل : مَنْ هُو (المثَقِّب العَبْدِي)؟ و مَا هِي العَوَامِل المُؤَثِّرة فِي تَجْرِبَته الشِعْرِيَّة و الشُعُورِيَّة ؟ و كَيْفَ تَجَلَّت نَظْرته لمَوْضُوع المَرْأَة و الحُبّ الذِي شَغَل بَالَ الشُعَرَاء فِي العَصْر الجَاهِلِي ؟

2- المثقّب العبدي و سياقه الحضاري و الثقافي :

قَبْلَ أَنْ أَتَنَاوَلَ الرُؤْيَة الشِعْرِيَّة للشاعِر الجَاهِلِي (المثَقِّب العَبْدي) لموضُوعَات المَرْأَة و الحُبّ ، و أَيَّام الوِصَال و القَطِيعَة ، لاَ بُدَّ أَنْ أُشِير إلى شَخْصِيَته و هُوِيَته ، و كذَا أَهَمّ العَوَامل الحَضَارية و الثَقَافية المؤَثِّرة فِي تَكْوِين شَخْصِيته ، **" فَالإِنْسَان اِبْن بِيئتِه وَ عَوَائِدِه وَ مَأْلُوفِه ...** "[1] ، فَبِيئَة الشَّاعِرِ تَطْبَعُ سُلُوكَه وَ إِبْدَاعَه بِطَابِع خَاص و مُمَيّز ، خَاصَة ظُرُوفُ قَبِيلَتِه وَ نَمَط عَيْشِهَا وَ عَوَائِد أَهْلِهَا وَ نِحَلِهِم.

2-1- ترجمة مختصرة للمثقّب العبدي :

(المثقب العبدي) شاعر عربي جاهلي عاش في زمن الملك المشهور المسمى (عمرو بن هند) ، و قد ذكر ذلك الكاتب و المؤرّخ (جورجي زيدان) في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) حين قال : " **و كان في جملة الّذين كانوا يترددون على عمرو بن هند و يمدحونه...** "[2]، و (المثقّب العبدي) بكسر القاف يقول (ابن منظور) في مادة (ثَقَبَ) قال : " **و المُثُقِّبُ بِالكَسْرِ العَالِمُ الفَطِنُ ، وَ رَجُلٌ مُثقِب أَيْ نَافِذُ الرَأْي ...و هو لقب شاعر معروف من عبد القيس** "[3].

ولد (المثقب العبدي) في قبيلة بني عبد القيس العربية من ربيعة ، "**و هي القبيلة الكبيرة المتحدّرة من ربيعة العدنانية ، والتي تقدّمت مع بعض قبائل أخرى من ربيعة فنزلت عبد القيس في البحرين* وهجر* على الشاطيء الغربي من الخليج العربي ، فأجلت قبيلة إيّاد عنها**"[4]، و تذكر المصادر أن شاعرنا (المثقب العبدي) عاش حتى زمن (الملك النعمان بالمنذر) ، يقول الباحث (عبد الحميد المعيني) : " **و أنه عاش حتى زمن النعمان بن المنذر ، ومدحه في قصيدته الهائية** "[5] ، و قال كثير من المؤرخين أن (المثقب العبدي) توفي في 587 م أو 588 م ، بناءً على إدراكه زمن (النعمان بن المنذر)الذي " **بدأ حكمه عام 582م ، و استمرّ حتى 613م** "[6].

و ترك لنا ديوانا شعريا صغير الحجم نوعا ما إذا ما قُورن مع غيره من الشعراء الجاهليين كامريء القيس و عنترة ... إلخ ، إذ يحتوي ديوان (المثقّب العبدي) المنشور من طرف جامعة الدول العربية و بتحقيق الباحث المصري (حسن كامل الصيرفي) على سبع قصائد متوسطة الحجم و بعضا من المقطوعات الشعرية المختلف في نسبتها إلى المثقّب ، و قد كتب في أغراض شعرية كثيرة أهمها الغزل و الحب و شعر وصف الرحلة و الناقة و شعر الحكمة ، و مدح الملوك الكبار ... إلخ ، و سنسلط الضوء على شعره الغزلي و طريقة وصفه للمحبوبة ، و سأبدأ بذكر أثر قبيلته و بيئته الجاهلية في شعره الغزلي .

2-2- أثر محيطه الحضاري و الثقافي في شعره الغزلي :

لا شكّ أنّ (المثقّب العبدي) قد سار على نهج الشعراء الجاهليين في رسمه للغزل و التشبيب بالمحبوبة ، إذْ مال إلى افتتاح قصائده بالغزل و ذكر محاسن المحبوبة و التصريح بجمالها الأخّاذ ، مع ذكر التعلّق الشديد بها إلى حدّ الهيام ، و الاعتراف بألم الفراق و الهجر في حال البعد أو القطيعة .

و يعتبر الغزل من أكثر الموضوعات و الأغراض الشعرية انتشارا في البيئة العربية الجاهلية ، و يكتسي الغزل مكانة عظيمة في قلب الشّاعر العربي ، **" لأنّه متّصل بطبيعة الإنسان وبتجاربه الذّاتية خاصة و أنّ الحبّ يحرّك كلّ القلوب ، و الشعراء دون غيرهم يصوّرون هذا الحبّ بعاطفة صادقة فيتدفّق على ألسنتهم من وجدان مرهف "** [7] ، و هو أكثر غرض نظم فيه (المثقّب العبدي) إضافة لغرض وصف الرحلة.

و لا شكّ أنّ البيئة العربية المحافظة التي تربّى أبنائها على الخِلاَل و الأخلاق الكريمة كالكرم و نصرة الجار و الحشمة ألزمت كثيرا من الشعراء العرب الجاهليين على التعفّف في ألفاظهم و الحشمة في غزلهم، و هو الأمر نفسه في غزليات شاعرنا (المثقّب العبدي) ، فهو ذو غزل عفيف يتصف بالحشمة ، و يهدف إلى إظهار جمال المحبوبة و وصف محاسنها ، و ذكر ما تركته من أثر في قلب شاعرنا ، مع تصوير ألم الفراق و الهجر ، حيث **" تشيع فيه حرارة العاطفة ، و تشعّ منه الأشواق ، ويصوّر خلجات النفس ، و فرحة اللقاء ، و آلام الفراق ، و لا يحفل بجمال المحبوبة الجسدي بقدر ما يحفل بجاذبيتها و سحر نظرتها و قوّة أسرها "** [8] ، لذلك لن تجد (للمثقّب العبدي) بيتا شعريا واحدا يفحش فيه القول في وصف المحبوبة ، أو سرد تفاصيل و جزئيات جسدها و عورتها ، بل كان يتعفّف تعفّف العربي الأصيل الشهم ، الذي تشبّع من بيئته قيما و أخلاقا كريمة ، كيف لا و هو من أشراف قومه و سادتهم ، و السيد عند العرب قديما يجب أن يكون حكيما و رزينا ، إذ كان (المثقّب العبدي) يمثّل قومه في القضايا المهمّة و عقود الصلح و معاهدات السلام ، **"فالمثقّب سياسي بارع ، وسفير ناجح ،استغلّ مهارته السياسية في إحلال السلام وإنهاء الخصام بين المناذرة والعبديين "** [9] ، و لعلّ لهذه المكانة السياسية أثر بالغ في تكوين شخصية (المثقّب) الحكيمة و الرزينة التي تأبى الخناعة و الفحش.

هذا من جهة و من جهة أخرى تأثرت شخصية (المثقب) بعقلية العرب الجاهليين الذين يرفضون الذلّ و الخضوع ، و قد تجلّى ذلك ليس فقط في الحروب و السياسة بل حتّى في أمور الحبّ و الغزل ، إذ رفض (المثقّب العبدي) أن يذلّ لمحبوبته التي تنوي هجره ، فالوصل بالوصل ، و الهجر بالهجر ، حيث يقول في نونيته :

فَإِنّي لَوْ تُخَالِفِنُي شِمَالِي * خِلاَفَك مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي**

إِذَا لَقَطَعْتُهَا وَ لَقُلْتُ بِينِي * كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي** [10]

و (المثقّب) لا يعترف بنظرية العشاق التي تقول بأن المحبّ أسير محبوبته ، على حدّ قول القائل :

أَجِدُ المَلاَمَة فِي هَوَاكِ لَذِيذَةً * حُبًّا لِذِكْرِكِ فَلْيَلُمْنِي اللُّوَمُ**[11]

و هو في ذلك قد سار على نهج العرب القدامى الأشدّاء ، الذين لا يلينون و لا يضعفون مهما كانت الظروف ، فالرّجل العربي بحكم قساوة الطبيعة و كثرة الحروب في بيئتهم المضطربة ، كان لزاما عليه أن يكون حازما و شديدا و محتاطا ، لذلك نجد (المثقّب العبدي) لم يضعف حتّى في حياته العاطفية ، و كلّ ذلك راجع إلى تأثّره بمحيطه و نمط عيش قبيلته التي يغلب على حياة أفرادها كثرة الحلّ و الترحال مع كثرة الحروب .

3. جدليّة الغزل و الحبّ في شعر المثقّب العبدي :

إنّ حقيقة الغزل عند الشعراء العرب هي " **التغنّي بالجمال ، وإظهار الشوق إلى المحبوبة والشكوى من فراقها ، وهو فنّ شعري يهدف إلى التشبّث بالحبيبة و وصفها عبر إبراز محاسنها و مفاتنها** "[12]، و لم يثبت الغزل عند (المثقب العبدي) على مسار واحد ، بل اضطرب بين حالتين ، حالة الوصل و حالة القطيعة ، و الظروف هي التي تملي على المثقّب طريقة غزله ، كما سنلاحظ من خلال أشعاره :

3-1- غزل الوصال عند المثقّب العبدي :

و أعني بالوصال هنا أنّ الشاعر في علاقة وئام و تفاهم مع المحبوبة ، فهو متعلّق بها ، و في هذه الحالة تجده يصف محاسن المحبوبة ، و يظهر إعجابه الشديد ، و هو كثير في شعره ، مثل ما نجده في داليته و هي أولى قصائده في الديوان :

هَل عِندَ غانٍ لِفُؤادٍ صَدِ * مِن نَهلَةٍ في اليَومِ أَو في غَدِ**[13]

فالشاعر ابتدأ قصيدته باستفهام بلاغي غرضه إظهار الضعف للمحبوبة التي سلبت عقله و أسرت قلبه ، و وصف محبوبته بوصف (غان) و قصد بها غانية ، و الغانية المرأة الجميلة العالية القدر و الصعبة المنال ، يقول (ابن منظور) : " **وَ الغَانِيَةُ الَّتِي غَنِيَت بِحُسْنِهَا وَ جَمَالِهَا عَنِ الحُلِيِّ ، وَ قِيلَ هِيَ الَّتِي تُطْلَبْ وَ لاَ تَطْلُب ...** "[14]، لذلك نجد الشاعر في البيت السابق يتقرّب إلى محبوبته في شيء من الخضوع و الانقياد ، و يطلب منها أن تكرمه و تجود عليه بشربة ماء من وصالها و محبّتها .

و مثل ذلك ما نجده في قصيدته النونية المشهورة إذ يفتتحها بأمر بلاغي غرضه التقرب للمحبوبة (فاطمة) يسألها من لذيذ الوصال و القرب :

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِعِينِي * وَ مَنْعُكِ مَا سَأَلْتُكِ أَنْ تَبِينِي**[15]

و (المثقّب) يأسره جمال محبوبته حين يراها على الهودج مع القوافل ، يقول :

وَ هُنَّ عَلَى الرَّجَائِزِ وَاكِنَاتٌ * قَواتِلُ كُلِّ أَشْجَعَ مُسْتَكِينِ**[16]

فهو يعترف بجمالها الجذّاب و الفتّان ، ثمّ يستطرد في وصف ذلك الجمال :

كَغِزْلاَنٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ * تَنُوشُ الدَانِيَاتِ مِنَ الغُصُونِ**[17]

فمحبوبته جميلة جمال الغزال ، و هذا الجمال يفتك بالناظرين إليه كما تفتك الغزلان بالغصون المتدنية في الأشجار حين تأكلها ، ثمّ يستطرد في وصف محبوبته التي تطلّ من غطاء الهودج التي تأسر قلوب ناظريها :

ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَ سَدَلْنَ أُخْرَى * وَ ثَقَّبْنَ الوَصَاوِصَ لِلْعُيُونِ**[18]

ثمّ نجد (المثقّب) يفصّل في مفاتن المحبوبة بشيء من الاحتشام ، إذ يذكر تلك المحاسن بلفظ عام و وصف مجمل لا يخدش معه الحياء ، يقول :

أَرَيْنَ مَحَاسِنًا وَ كَنَنَّ أُخْرَى * مِنَ الدِيبَاجِ وَ البَشَرِ المَصُونِ**[19]

ثمّ يفصّل في حليّ المحبوبة الّذي يزيّن صدرها ، فيظهرها كالأميرات العاليات المقام و الشأن في زينتها و أناقتها :

وَ مِنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرِيبٍ * كَلَوْنِ العَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونٍ**[20]

و ما يؤكد تعلّق الشاعر بمحبوبته تلك الدقّة في الوصف ، فهو يتتبّع جزئيات محبوبته الّتي تعكس أناقتها و جمالها و سحرها في تأدّب و احترام ، دون كسر حاجز الحشمة كما أسبقت ، فها هو يصف ذوائب شعرها المتناسقة :

وَ هُنَّ عَلَى الظِّلاَمِ مُطَلَّبَاتٌ * طَوِيلاَتُ الذَّوَائِبِ وَ القُرُونِ**[21]

فهو يقول أنّ المحبوبة مطلوبة على ظلمها للحبيب ، فشعرها جميل خاصة ذوائبها الطويلة التي تسلب العقول .

و كثيرا ما يظهر في غزله تتبع قوافل المحبوبة التي يظهر عليها أنها غنيّة ، فهي تملك نوقا كثيرة و تملك جواري و خدم يخدمونها ، فها هو يصف محبوبته (ليلى) و هي في الهودج على ظهر الناقة ، و يصف الهودج و حركة النوق :

إِنْ رَأَى ظُعْنًا لِلَيْلَى غُدْوَةً * قَدْ عَلاَ الحَزْمَاءَ مِنْهُنَّ أُسَر**

قَدْ عَلَتْ مِنْ فَوْقِهَا أَنْمَاطُهَا * وَ عَلى الأَحْدَاجِ رَقْمٌ كَالشَّقِر**[22]

فظعن و جواري محبوبته تحت مراقبة الشاعر خاصة إن علون رباوة ما، و يراقب أيضا زركشة الثياب و القماش المزخرف الذي يعلو الهودج و يغطّيه ، و مراقبة قوافل المحبوبة يبرز التعلّق الشديد ، كما نلاحظ في النونية أيضا في قوله :

لِمَنْ ظُعُنٌ تُطَالِعُ مِنْ ضُبَيْبٍ * فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الوَادِي لِحِينِ**

تَبَصَّرْ هَلْ تَرَى ظُعُنًا عِجَالاً * بِجَنْبِ الصَّحْصَحَانِ إِلَى الْوَجِينِ**
وَ هُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلْجًا * كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ عَلَى سَفِينِ**[23]

فيترقّب (المثقّب العبدي) بعين العاشق حتّى حركة النوق و سرعتها و معها جواري المحبوبة ، و طريقة مرورها على الأماكن المختلفة كالصحصحين و الوجين و فلج ، ثم يرسم لهذه القوافل صورة تشبيهيّة جميلة و فاتنة ، إذ يشبّه حدوجهنّ بسفن مبحرة ، تعلو الأمواج و ترتفع و تنخفظ معها .

3-2- غزل القطيعة عند المثقّب العبدي:

أعني به ذلك الغزل الذي يختزن فيه الشاعر عواطف الأسى و الحزن بسبب الهجران و القطيعة التي تكون بينه و بين محبوبته لعدّة اعتبارات ، و سأحاول أن أتتبّع غزل القطيعة في شعر المثقّب العبدي و علاقته بالبيئة الجاهلية .

إنّ أوّل ما يصادفنا من غزل القطيعة نجده في مقدّمة قصيدته الدالية ، و هي القصيدة الأولى في الديوان ، و ذلك حين يطلب الشاعر من محبوبته أن تسقيه من شربة الوصال التي حرم منها ، ثمّ يؤكّد لها أنها إن قرّرت قطع تلك الشربة عنه فسيعتمد على نفسه في نيل تلك الشربة من الوصال ، و ذلك ليبرز للمحبوبة تلك النزعة الرجولية المعروفة عنه ، و التي تعكس شعور العزّة و عدم الخضوع و التذلّل ، إذ يقول :

يَجزي بِها الجازونَ عَنّي وَ لَو * يُمنَعُ شُربي لَسَقَتني يَدي**[24]

ثم يفصّل (المثقّب العبدي) في ترفّع محبوبته عن طريق رفع قيمة مهرها ، الذي أصبح غاليا على كلّ الخطّاب ، و هي بذلك تفرض شروط تعجيزيّة ، لكي تجعل من التقرّب إليها أمرا مستحيلا ، يقول في ذلك :

قالَت أَلا لا يُشتَرى ذاكُمُ * إلاّ بِما شِئنا وَ لَم يُوجَدِ**
إِلّا بِبَدرَى ذَهَبٍ خالِصٍ * كُلُّ صَباحٍ آخِرَ المُسنَدِ**
مِن مالِ مَن يَجبي وَ يُجبى لَهُ * سَبعونَ قِنطاراً مِنَ العَسجَدِ**
أَو مِائَةٌ تُجْعَلُ أَولادُها * لَغواً وَ عُرضُ المَائَةِ الجَلمَدُ**[25]

فمحبوبة الشاعر تصرّح لشاعرنا أنّ مهرها لن يكون إلاّ كما تريد هي ، ثمّ تؤكّد له أنه غير موجود و لا يستطيع أحد تحصيله ، ثمّ تفصّل في قيمته بشيء من التعجيز و الإسراف ، فهو كيس بَدْرَى مليء بالذّهب الخالص ، يُوَفَّى لَهَا كُلَّ صَبَاح ، ثمّ حددت قيمة الذهب بسبعين

قنطار أو مائة ناقة مع صغارها دون احتساب الصغار... إلخ ، و المحبوبة بمهرها التعجيزي كأنها تعلن القطيعة .

و ها هو (المثقّب العبدي) في قصيدته الرائية يعترف بحزنه الشديد بسبب القطيعة الموجودة بينه و بين المحبوبة ، فالدموع تنهمر من عينيه دون أن يملك قدرة على حبسها ، يقول :

هَل لِهَذا القَلبِ سَمعٌ أَو بَصَر * أَو تَناهٍ عَن حَبيبٍ يُذَكَر**
أَو لِدَمعٍ عَن سَفاهٍ نِهيَةٌ * تَمتَري مِنهُ أَسابِيَّ الدِرَر**
مُرمَعِلّاتٌ كَسِمطَيّ لُؤلُؤٍ * خُذِلَت أَخراتُهُ فيهِ مَغَر**[26]

ففي هذه القصيدة يعترف (المثقّب العبدي) بتأثير فراق المحبوبة ، فدموعه لم يستطع حبسها ، إذْ سالت دون انقطاع حتّى سال معها الدم ، و هنا يظهر على (المثقّب)شيء من الضعف أمام الفراق و الهجران ، و هذا يعكس صدق التعلّق ، فأخلاق الشاعر تأبى عليه الكذب أو النفاق و التظاهر ، لذلك فالصدق هو خلقه الذي لا يحيد عنه أبدا ، ورغم هذا الخلق و هذا الضعف -إن صحّ القول- فإنّ المثقّب العبدي يرفض المذلّة و الهوان أو الخضوع للمحبوبة مهما كان تعلّقه بها كبيرا ، فهو يستطيع الدخول في صراع مع قلبه و مع محبوبته ، و هذا ما نجده في قصيدته النونية المشهورة حين يبارز محبوبته التي هجرته و يخاصمها و يجاهرها بالعداوة و النفور ، و يذكّرها بمبادئه و قيمه الأساسية القائمة على العدالة و المعاملة بالمثل ، إذ يقول :

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِعِينِي * وَ مَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي**
فَلاَ تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ * تَمُرُّ بِهَا رِيَاحُ الصَّيْفِ دُونِي**
فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي * خِلاَفَكِ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي**[27]

فالشاعر يسأل محبوبته فاطمة أن تمتعه بالوصال و الودّ ، و يؤكّد أنّ منعها ذلك عنه هو بَيْنٌ و بعد في نظر المثقّب ، و خيانة لعهد الصداقة و المحبّة الموجودة بينهما ، لذلك يحذّرها من الكذب في المواعيد ، و يذكّرها أنّه لا يرحم من يخذله و يخونه ، فلو تخونه شماله لقطعها عن يمينه ، و هي كناية عن الصلابة و الشدّة في رفض الذلّ و الاستكانة مع كلّ الناس و لو كان ذلك مع أعزّ إنسان إلى قلبه ألا و هو محبوبته.

ثمّ يؤكّد لمحبوبته قاعدته الثابته في الحياة ، و هي أنّه عزيز النفس ، لا يقبل أن يذلّ لأيّ إنسان مهما كان شأنه ، حتى و لو كان محبوبته ، و هو إنسان يتعامل بالمثل ، فالإحسان بالإحسان و الإساءة بالإساءة ،و هو المبدأ الذي لا يحيد عنه قيد أنملة ، لأنهّ مبدأ و طبع تطبّع به من بيئته العربية ، إذ يقول :

إِذَا لَقَطَعْتُهَا وَ لَقُلْتُ بِينِي * كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي**[28]

4-خاتمة :

إنَّ (المثَقّب العَبْدِي) وَاحِدٌ مِن الشُعَراء العَرَب الجَاهِلِيين الّذِين اِسْتَطاعُوا بِشِعْرِهم أَنْ يُصَوّرُوا لَنَا وَاقِعَ الحَيَاة العَاطِفِيّة للعَرَب في الجَاهِلِيّة ، و اِنْطِلاقًا مِمّا تَقَدَّم طَرْحُه أَسْتَطِيعُ أَنْ أَخْرج بمجموعة من النتائج المهمّة و هي :

- تَأثّرَ (المثقّب العبدي) في تشكيله الشعري بواقع بيئته العربية الصحراوية القاسية ، و بواقع قبيلته عبد القيس ، التي مالت إلى كثرة الرحلة و الحروب ، فتكوّنت لدى شاعرنا شخصيّة رجل صلب و قوي ، يثق في نفسه و لا يضعف .
- تبدو نظرة (المثقّب العبدي) للحياة عموما و للمرأة خصوصا نظرة حكيمة و رزينة ، فهو يتعامل بمنطقية و عقلانية قائمة على قاعدة الحياة أخذٌ و عطاءٌ .
- (المثقّب العبدي) كغيره من الشعراء الجاهليين اهتمّ بالمحبوبة و تحدّث عنها كثيرا في أشعاره ، و تغزّل بها ، فوصف محاسنها و جمالها ، و أبدع في تصوير زينتها و حليّها النادر ، كما تفنّن في تشبيهها بمظاهر الجمال الموجودة فيما يراه في بيئته من مخلوقات كالغزال و الطير و البقر ... وغيرهم.
- (المثقّب العبدي) يتميّز في غزلياته بميزة فريدة لا نكاد نجدها عند غيره من الشعراء الجاهليين ، و هي أنّه ذو أنفة و عزّة نفس في علاقته بالمحبوبة ، بحيث إذا رأى من المحبوبة قطيعة أو إخلاف وعد ، يقطع علاقته بالمحبوبة مباشرة دون أسف ، فهو يرفض الخيانة و إخلاف الوعود و لو من أقرب النّاس إليه ، كما يرفض أن يكون شيئا ثانويا أو تافها في حياة أيّ كان .
- إنّ (المثقّب العبدي) رمز للرجل العربي الشهم و المتعفّف ، الذي يأبى و يرفض الخناعة و الخلاعة و الفحش في الكلام في أثناء وصفه للمحبوبة ، لذا تجده يصف محاسن المحبوبة بعبارات عامة و مجملة ، أو يركّز على وصف الزينة و الحليّ ... و غيره .

5-الإحالات و الهوامش :

[1] - عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، تعليق عبد الله محمد الدرويش ، دار يعرب ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2002م ، ص:251.

[2] - جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ،صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ،ط 2007م، ج1 ، ص:276.

[3] - جمال الدين محمد ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1300هـ ، مج 11 ، مادة (ش ك ل) ، ص: 240.

[4] - المثقّب العبدي : ديوان المثقب العبدي ، شرح وتحقيق : حسن كامل الصيرفي ،جامعة الدول العربية (معهد المخطوطات)،ط 1971م ، ص : 11 .

[5] - عبد الحميد المعيني :شعراء عبد القيس وشعرهم (العصر الجاهلي)،مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2002م ، ص : 264.

[6] - المرجع نفسه ، ص ، 264 .

[7] - سراج الدين محمّد ، الغزل في الشعر العربي ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 م ، ص ، 06.

[8] - أحمد محمّد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ،مصر ، ط1 ، 1950م ، ص ، 151 و 152 .

[9] - المثقب العبدي ، الديوان ، ص ، 267 .

[10] - المصدر نفسه ، ص ، 139 .

[11] - محمّد ابن قيّم الجوزية ، روضة المحبّين و نزهة المشتاقين ، تحقيق ، أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ط3 ، 2003م ، ص ، 52 .

[12] - سامي يوسف أبو زيد و منذر ذيب كفافي ، الأدب الجاهلي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011م ، ص ، 98.

[13] - المثقّب العبدي ، المصدر السابق ، ص ، 10 .

[14] - ابن منظور ، لسان العرب ، ج 15 ، ص ، 138 .

[15] - المثقّب العبدي ، المصدر السابق ، ص ، 136 .

[16] - المصدر نفسه ، ص ، 154 .

[17] - نفسه ، 154 .

[18] - نفسه ، 156 .

[19] - نفسه ، ص ، 158 .

[20] - نفسه ، ص ، 159 .

[21] - نفسه ، ص ، 160 .

[22] - نفسه ، ص ، 64 و 65 .

[23] - نفسه ، ص ، 140 إلى 144 .

[24] - نفسه ، ص ، 11.

[25] - نفسه ، ص ، من 12 إلى 15.

[26] - نفسه ، ص ، 62 و 63 .

[27] - نفسه ، ص ، من 136 إلى 139 .

[28] - نفسه ، ص ، 141 .

6-قائمة المصادر و المراجع :

-المصدر:

- المثقّب العبدي : ديوان المثقب العبدي ، شرح وتحقيق : حسن كامل الصيرفي ،جامعة الدول العربية (معهد المخطوطات)،القاهرة ، مصر ، ط 1971م.

-المراجع:

1- أحمد محمّد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ،مصر ، ط1 ، 1950م .

2- جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ،صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، ج1 ،ط 2007م.

3-سامي يوسف أبو زيد و منذر ذيب كفافي ، الأدب الجاهلي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011م .

4- سراج الدين محمّد ، الغزل في الشعر العربي ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000 م .

5- محمّد ابن قيّم الجوزية ، روضة المحبّين و نزهة المشتاقين ، تحقيق ، أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ط3 ، 2003م .

6- عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، تعليق عبد الله محمد الدرويش ، دار يعرب ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2002م.

- المعاجم اللغوية :

- جمال الدين محمد ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1300هـ.

ثراء المعجم والغموض في خطاب النثر لدى أبي العلاء.

The Lexicon Richness and Ambiguity in Abi Ala's Prose discourse.

طالب الدكتوراه/ أحمد معمري
الأستاذ الدكتور/ العيد جلولي

قسم اللغة والأدب- جامعة قاصدي مرباح- ورقلة
مخبر النقد ومصطلحاته- جامعة ورقلة
mammeriabdalhak@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/04/25 تاريخ النشر: 2021/09/15

- **الملخص**: شيخ المعرّة أبو العلاء أديب عباسي متميّز، نظم الشعر وكتب النثر؛ فأبدع وأبهر معاصريه ومن بعده، سنركّز في هاته المقاربة البحثية الأدبية التحليلية على سمات نثر أبي العلاء، وكيف استطاع أن يصنع المفارقة بأن زاوج بين التنوع والثراء اللفظي المستعمل في معجمه النثري من جهة، وتعقيد الأسلوب الإنشائي وغموضه من جهة أخرى؟ متناولين مصادر ثقافته، مستشهدين بمقاطع من مدوناته النثرية، وبعض ماورد في ترجمته.

- **الكلمات المفتاحية**:الخطاب النثري، العبقرية، التعقيد، التكلّف، الثراء اللغوي، الترجمة.

. **Abstract:** Sheikh Al-Ma`ribah Abu Al-Alaa, an outstanding Abbasi literature, composed poetry and prose books. He created and dazzled his contemporaries and after him. In this literary and analytical research approach, we will focus on the features of Abi Ala's prose, and how was he able to make a paradox by combining the diversity and verbal richness used in his prose lexicon on the one hand, and the complexity and ambiguity of the composition on the other hand? Addressing the sources of his culture, citing excerpts from his prose blogs, and some of his biography.

Key words: prose discourse, genius, complexity, sophistication, linguistic richness ,personal biography

- **تمهيد**:

استهلكت لغة أبي العلاء درسا وتحليلاً قديما وحديثا، وكان أغلب التركيز لدى الدارسين على لغة الشعر خاصةً دون النثر لأنّه اشتهر شاعرا أصيلا مبدعًا، نظم الشعر على نسق أعجز غيره، فضرب في كل الفنون الشعرية بسهم، فنظم في المدح والفخر والغزل والوصف والزهد وشعر الحِكمة؛ عدا الهجاء الذي صرّح بعدم الخوض فيه،كما قال عن نفسه: لم أهجُ أحدًا قط[1]. وأظهر براعة باهرة في شعر الصنعة كما في ديوانه "اللزوميات"، و حوى شعره كثيرًا من العلوم والتاريخ والفلسفة، حتى لقّب بشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، بل كان شارحا وناقدًا لشعر غيره، كما في كتابه "عبث الوليد" الذي شرح فيه ديوان البحتري، و"ذكرى حبيب" الذي شرح فيه ديوان أبي تمام، وكان له اهتمام بالغ بشعر المتنبي حيث جمعه وشرحه في كتابين أحدهما وسمه بـ"معجز أحمد" وآخر "اللّامع العزيزي"، ما يدلّ على إعجابه الشديد بشخص المتنبي، وقِصص ذبّه عنه في أكثر من موضع ومناسبة مشهورة في ثنايا ترجمته، وقد يحتاج "دافع إعجاب أبي العلاء بشخص المتنبي ! " لدراسة مستفيضة واعية، فقد عُرف أبو العلاء بزهده و نبذه للحياة ومتعها وتعففه الشديد وورعه في بعض المصادر[2]، وعُرف أبو الطيب بضدّ ذلك تماما، فقد اشتهر بحبه للحياة ومتعها ورقّة دينه وتكسّبه بالشعر فقد يمدح الرجل ثم يهجوه أو عكس ذلك[3]، فكيف أعجب أبو العلاء بمن خالفه خلقا وخلقة؟! واعتقد الأمر يحتاج لدراسة نفسية واجتماعية ، أكثر منها دراسة أدبية لغوية، وهي موضوع شيق للبحث.

- تناول القدماء والمحدثين لأدب أبي العلاء:

تناول المعاصرون ومن بعدهم شعر الشيخ جمعا ونقدا، خلال ترجمتهم له ومنهم: الثعالبي(429هـ) في "يتيمة الدهر" والخطيب البغدادي (463هـ) في "تاريخ مدينة السلام" والباخرزي(467هـ) في "دمية القصر"، والسمعاني(562هـ) في "الأنساب" وابن الأثير(630هـ) في الكامل[4]، ومن المحدثين كُثرٌ الذين تناولوا شعره: كطه حسين والعقاد ومحمود تيمور والرافعي ومن المعاصرين مصطفي السعدني في "البناء اللفظي في لزوميات المعري" وشلواي عمار في "درعيات شاعر الليل" وعمر أبو النضر في كتابه "اللزوميات" و دريني خشبة وغيرهم كثير.

لو تذكّرنا ما قاله الشاعر الجاهلي في مجال طرق الجديد من المواضيع؛ التي لم يترك لنا منها الأولون شيئا حين قال:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ؟ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟[5]

أو ما قاله زهير بن أبي سلمى أو ابنه الذي يخبر أنّ ما نقوله هو مستعار من كلام السابقين أو أنّنا نكرّر ما سبق وقلناه.

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا[6]

وفي السياق ذاته هذا محمد بن طباطبا العلوي (322هـ) الذي توفي في بداية القرن الرابع الهجري، أي قبل مولد أبي العلاء بحوالي أربعين سنة يقول في "عياره" متحدّثًا عن أخذ الشعراء عن بعضهم بعضا، وأنّ مواضيع الشعر قد طرقت كلّها إلا قليلا: (والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم لأنّهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطروح المملول) [7] فصاحب العيار في ذلك الزمن البعيد؛ الذي يفْرقنا عنه ما يزيد عن عشرة قرون، يخبرنا أنّ الشعراء لا يكادون يجدون موضوعا يبدعون فيه لم يتناوله الأقدمون، ولكن ثبُت خطأ ما اعتقده عنترة أو ابن طباطبا. فالشعراء لم يتوقفوا عن نظمهم منذ قرون ولن يتوقفوا فالخواطر لا تهجع حتى تستفيق من جديد، والمواضيع المطروقة تتشعّب وتزيد كلّما طُرق باب فُتحت أبواب، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، وكذلك نحن في محاولتنا درس النصّ العلائي. فقد أخطأ من قال من المحدثين: إنّ أبا العلاء قُتل دراسا (على وجه العموم). فالنصّ العلائي يمتاز بصفتين تجعلانه من الاتساع والانفتاح على الدراسة والنقد:

<u>أولهما:</u> أنّ آثار أبي العلاء كثيرة جدًا فقد كان الشيخ كثيرَ التصنيف في مجالات متنوعة، موسوعي الثقافة و الإبداع ممّا يفتح أفقا شاسعا أمام الدارس الباحث و يفتح له باب الاختيار بين أغراض الشعر و فنون النثر المختلفة.

<u>وثانيهما:</u> أنّ نصّ أبي العلاء صعب مغرٍ مليء بالتلميحات والإلغاز، ممّا يفتح باب التأويل والتفكير أمام القرّاء المتخصّصين ويجعل قراءاتهم وكتاباتهم خصبة ثريّة متباينة، كل من زاويته ومشربه الذي يريد و يتيسر له.

وسأحاول التركيز في دراستي هاته على لغة النثر أكثر؛ غاضًا الطرف عن لغة الشعر، وحين نريد الحديث عن لغة أبي العلاء نحن لا نتناول ظاهرة منعزلة ولا شخصية طفرة تمثّل نفسها فقط، بل

قد نقول مجازًا أنّنا نلج اتجاهًا أدبيًا برمتّه ومدرسة عريقة ظهرت بين القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ لها أثرها وتأثيرها إلى يوم الناس هذا في الأدب العربي والعالمي، كما أثّرت رسالة الغفران في دانتي كما اشتهر " فعالم المعري له خصوصياته على مستوى الأدوات الفنية والجمالية، وكذلك على مستوى الموقف الاجتماعي و الإنساني، لذا حظي نتاجه الأدبي بأكثر من أربعمائة دراسة وبحث وإشارة، واستغرق جهود عدد كبير من الباحثين8".

- مكانة أبي العلاء بين المعاصرين له:

أبو العلاء كما عُرف؛ عاصر كثيرا من أدباء وعلماء القرنين الرابع والخامس الهجريين منهم: "بديع الزمان الهمداني"(395ه) صاحب المقامات أنبغ كتّاب عصره و أبي بكر الباقلاني (403ه) إمام الأصوليين وقاضي السنة، وأبي القاسم القشيري (465ه) إمام الصوفيّة والفقه والتفسير، وأبي المعالي الجويني (478ه) إمام الحرمين، وابن حزم الظاهري (456ه) وأبي نعيم الأصبهاني (430ه) صاحب "حلية الأولياء" وغيرهم، فالتقاء هؤلاء وأمثالهم في عصر واحد كفيل بإضاءة الظلمات المدلهمّة، وكذا كثرة الأمراء والإمارات بين القرنين الرابع والخامس الهجريين جعل العلماء والفلاسفة والأدباء ينبغون في أقاليم مختلفة متباينة، والحكّام المستقلين بدورهم عملوا على تشجيعهم وإكرامهم إظهارا لحكمهم وإبرازا لدويلاتهم.

ورغم هذا الزّخم الهائل من العلماء والنوابغ في كل علمٍ وفن المعاصرين للشيخ، إلّا أنّ أبا العلاء المعري استطاع أن يفرض لشخصه الأدبي وعلمه موضعا خاصا بينهم، خاصّة في مجال الأدب والفلسفة و أن يتميّز دون غيره بسمات عبقرية فذة ولم ولن يُنافس فيها كما صرّح :

وَإِنّي وإِنْ كُنْتُ الأَخِيرَ زَمَانَهُ لَأَتٍ بِمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الأَوَائِلُ[9]

- صعوبة لغة أبي العلاء:

القارئ لكتب أبي العلاء يلمس تعقيد أسلوب النصّ العلائي، وتعمّد شيخ المعّرة ذلك، فما سرّ هاته الجفوة المقصودة يا ترى؟ التي سمكها أبو العلاء بينه وبين متلقيه! وما الغاية التي أرادها شيخ المعرة من وراء ذلك؟ وما هي المصادر اللغوية و الثقافية عموما التي اعتمدها لإنتاج هذا النمط الإنشائي الفريد؟ وما يقال من تعقيد وصعوبة في إنشاء الشيخ ينسحب على أكثر مدوناته الشعرية

والنثرية على حدٍ سواء، فكثيرًا ما نجد المحققين لرسائله يختلفون في المفردة الواحدة، إذا لم يكن لها رسمٌ واضح، فنلحظ ذلك مثلا: في الاختلافات اللفظية الكثيرة بين تحقيق عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ) و كامل الكيلاني لرسالة الغفران.

وحتى لو نظرنا إلى عناوين مصنفات أبي العلاء؛ للمسنا في أكثرها تيك الجفوة التي لاينفك أبو العلاء يبنيها بينه وبين متلقيه، وأدركنا تعمّد شيخ المعرة التعقيد وتتبع الغريب فمن بين ما وَسَم به الشيخ كتبه: (رسيل الراموز) (الجلِّي و الجلَّى) (منار القائف) (إقليد الغايات) (الرياش المصطنعي) وغيرها من العناوين؛ التي يصعب على القارئ مهما بلغ تمكّنه اللغوي إدراك دلالاتها، لو لم يعد إلى المظان التي تحدثت عن مؤلفات أبي العلاء كمعجم الأدباء لياقوت و إنباه الرواة للقفطي.

والحقيقة التي ينبغي الإشارة إليها أنّ سمة الأسلوبين: المبسّط والمعقّد، قد مازت كلّ العصور تقريبا بنسب متفاوتة، فالمتأمل للنصّ الجاهلي النثري منه: كالخطب والرسائل والوصايا، أو الشعري يلحظ البيْن الملموس بين النصوص الجاهلية. ففيها الواضح السهل لفظا وعبارة، وفيها الذي تحتاج فيه الرجوع إلى معاجم اللغة دائما كي تستطيع فهم مقاصده ومواصلة قراءته، والأمر ينسحب على كلّ العصور اللاحقة، و مدرستي العقاد وطه حسين في العصر الحديث كتب حولهما ما كتب؛ وحتى يومنا هذا لا يعدو الكاتب أو الشاعر أن يسلك أحد النهجين، قصد ذلك أو لم يقصد، سبيل سهل عفوي تستطع العامة فهمه بسهولة ويسر كلغة الصحافة مكتوبة أو منطوقة، وآخر صعب لفظا و معنى مُتكلف فيه؛ كتبه المتخصّص للمتخصّص.

وقد يذكر القائل: أنّ القدماءَ أو المعاصرين لأبي العلاء، لم يكونوا ليجدوا صعوبة في قراءة أدب الشيخ، ولكنّ صاحب كتاب "سرّ الفصاحة" ابن سنان الخفاجي الذي عاصر أبا العلاء وتتلمذ على يديه، وهو شاميّ حلبيّ، ينقل لنا نصّا يؤيّد ما ذكرناه آنفا من صعوبة وتعقيد إنشاء الشيخ حتى على معاصريه بل وطلابه المقربين، ففي حوار له مع بعض أدباء عصره من طلبة الشيخ. نقله يبيّن اعتراف طلبة أبي العلاء وتصريحهم بصعوبة أسلوبه :

« وجرى بين أصحابنا في بعض الأيام ذكر شيخنا أبي العلاء بن سليمان، فوصفه واصف من الجماعة بالفصاحة، واستدل على ذلك بأنّ كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء، فعجبنا من دليله وإن كنّا لم نخالفه في المذهب. فقلت: وإن كانت الفصاحة عندك بألفاظ يتعذّر فهمها، فقد عدلت

عن الأصل أولاً في المقصود بالفصاحة التي هي البيان والظهور ووجب عندك أن يكون الأخرس أفصحَ من المتكلّم...[10]» فالمتن ينقل لنا نقاشا لمجموعة من الأدباء المعاصرين للشيخ والذين تتلمذوا على يديه، أجمعوا على أنّ كلام الشيخ-كما ورد في المتن- والمقصود به لغته الأدبية، غير مفهوم لكثير من الأدباء في عصره فما بالك بالعصور اللاحقة!؟

- ميزة إنشاء شيخ المعرّة:

لكي نفصّل ذلك أكثر نحتاج أن نستدل على ما قلناه بشواهد وأمثلة من تصانيفه، وسنحاول التركيز على مدونة "رسالة الصاهل و الشاحج"[11]، وكذا "رسالة الغفران" وبعدها نحاول أن نتطرق إلى هدف المعري من تعميته المتعمدة تلك، وفي طيات ذلك نتناول مصادر ثقافة الرجل وبعض أخباره ومظاهر تفردّه، و شيخ المعرة قد وظّف لغة شعريّة ونهجا خاصا به، هذه الشعرية أو البويطيقا عرفّها "رومان جاكبسون" بأنّها (نقل عنصر التعادل أو التكافؤ (Equivalence) من المحور الرأسي أو محور الاختيار، إلى المحور الأفقي أو محور التضام[12]) فلكي نقوم بمقاربة حداثية للّغة الشعرية لأبي العلاء نحتاج أن نتناول المحورين الرأسي (محور الإختيار) والأفقي (محور التّضام)، بالدراسة والاستقصاء كل على حدة :

- أولهما على مستوى محور الاختيار: ويظهر ذلك في ضرب الألفاظ المنتقاة المستعملة (عموديا).

- وثانيهما على مستوى محور التأليف (التضام) أو النظم لهاته الألفاظ وبناء الجمل و سبكها (أفقيا). والمعاني المطروقة وطريقة أو شكل طرحها بين يدي المتلقي.

1)- على مستوى محور الاختيار(عموديا):

شيخ المعرة يمتلك رصيدا ضخما من المفردات التي استعملتها العرب قديما - والتي ضاع كثير منها - اختزنتها ذاكرة المعري الفذّة، وقد حملت الكتب قصصًا كثيرة تناولت قوة الحفظ العجيبة التي امتاز بها الرجل، وجلبها من خلال اطلاعه الواسع على أمهات الكتب القديمة، فهذا تلميذه الخطيب التبريزي (502ه) يقول: (ما أعرف أنّ العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعري[13]) وقد أبدع باستثمار رصيده الهائل في تصانيفه الشعرية والنثرية على حدٍ سواء، ولتمكّنه اللّغوي الفريد صُنّف في طبقات النحاة، ووضعه القفطي في مصنفه "إِنْبَاهُ الرواة على أَنْبَاهِ النحاة" وله آراؤه النحوية المتميزة كما أنّ هناك استشهادات مختلفة بشعره ونثره، وقصّته التي أوردها الكثير من الكتّاب القدامى - في مجلس المرتضي أبو القاسم- حين تعثّر برجله أحد الوجهاء، فقال الرجل: من هذا الكلب؟ فردّ أبو العلاء في سرعة بديهة وذكاء شديدين، الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسما!؟ فاختبره المرتضي بعد الحادثة فوجده البحر الذي لا ساحل له في لغته وعلمه وفطنته[14]، فقرّبه وزاد في إكرامه وضمّه لحاشيته وسمّاره لكنّ ذلك لم يطل، وقصّة إخراجه من مجلس المرتضى مسحوبا من قدميه مشهورة، بعد أن ردّ على المرتضى ردًّا ماكرًا قاسيا عندما عرّض بالمتنبي.

ولم يهدأ بال معاصريه ومن بعدهم حول قصّة السبعين كلبا، التي لم يُفحم بها أبو العلاء الرجل الذي جرحه بل كل من سمع القصّة، حتى نظم جلال الدين عبد الرحمان السيوطي(911ه) أرجوزة، حاول فيها جمع سبعين اسما للكلب ولكنّه لم يفلح فجمع خمسًا وستين اسما فقط أكثرها لا يتجاوز الصفات والنعوت[15].

ولو رجعنا لمزْهِر السيوطي لألفينا أبا العلاء مقلّدا لابن خالويه (370ه) فقد درس على أصحابه[16]، وقد حدثت قصة مشابهة لابن خالويه في حضرة سيف الدولة "...كنت بمجلس سيف الدولة بحلب وبالحضرة جماعة من أهل اللغة وفيهم ابن خالويه فقال ابن خالويه: أحفظُ للسيف خمسين اسما، فتبسم أبو علي الفارسي (377ه) وقال: ما أحفظ له إلا اسما واحدا، وهو السيف، قال ابن خالويه: فأين المهند والصارم وكذا وكذا، فقال أبو علي: هذه صفات ، وكأنّ الشيخ لا يفرّق بين الاسم والصفة[17]"،وتبقى وجهة نظر علمية لأبي علي الفارسي أستاذ ابن جنّي، رغم أنّه يكاد ينفي المشترك اللفظي تماما عن لغة العرب.

وعند قراءة المتن العلائي في كتبه النثرية المشهورة كرسالة الملائكة أو رسالة الغفران أو رسالة الصاهل والشاحج مثلا، نرى ذلك الكمّ من الألفاظ الغريبة والصعبة التي حشرت في متن الكتابين، سواءً أ كانت وحدات دالة عربية أصيلة أو مولدة أو دخيلة أعجمية! ولنبدأ ببعض النماذج من رسالة الصّاهل والشّاحج ثم نعرّج على رسالة الغفران:

فنقتطف مثلا الكلمات الأولى التي بدأت بها رسالة الصاهل و الشاحج، حيث قال أبو علاء المعري: «أسلّم على الحضرة العالية تسليم العاجز المقصّر، كما ينظر الهادي المدلج إلى فرقد الليل، واليمانيّ المشيّم إلى سهيل، وأصحاب الراح يتعوذون من مغنّ إذا ارتجل شتم، وإذا سكت صين وأكرم، وأنا أمتّ بحقِّ التخفيف، قال بعض الرعاة: لا تذمُّوا القتادة فإن لها علينا حقًا...[18]» ثم يردف بعد هذا المقطع بسطور قليلة متحدّثا ناعته لنفسه ما نصّه:

«كالقطرة تحت الصّبير، والحصاة إلى جانب ثبير فما بالي وأنا مثقل استعان بذقن، وطفل بهش إلى يفن، وذليل عاذ بقرملة، وعبد هتف بأمة؟ والربيع أغفلت الكمأة، وعند المنهل نسيت المزادة...[19]»

عند مطالعتنا لهاته الأسطر القليلة في مستهل الرسالة، نلحظ الكمّ الكبير من المفردات الصعبة والكلمات الغير متداولة نحو: فرقد- المشيم- أمتّ- الصبير –ثبير- بهش- قرملة- المزادة...

وهذا غيض من فيض، فكل صفحات الرسالة ملئت على هاته الشاكلة بالمفردات الصعبة والغريبة، فكأنّما يحاول المعري ترصيع جمله وعباراته بكلمات جزلة صعبة متجانسة في التركيب الواحد والتراكيب المتقابلة، بل ويحاول أن يحشد أكبر قدر ممكن من هاته المفردات دون أن يغفل المعنى الذي يريد إيصاله لمتلقيه، صانعا نهجا خاصا به وفي هذا كلّ التميّز.

ولو رجعنا لرسالة الغفران التي كُتبت بعد رسالة الصاهل و الشاحج بحوالي خمس عشرة سنة[20]، ردًّا على رسالة "أبي الحسن علي بن منصور القارح"، لألفينا المعري مواصلاً في نهجه بإيراده كل لفظ غريب وصعب، حتى فاق في هذا كل معاصرٍ وسابق من جهابذة الأدب وأهل اللغة (وهو ينشئ بين هذا وذاك أدبًا، تلمح فيه جمهرة من الغريب والنوادر يشير في ذلك إلى أنّه اختزن في ذاكرته متن اللغة، نوادرا و أوابدا وغريبا مما لا تلقاه في أدب الكتّاب ممن عاصروه أو تقدّموه أو خلفوه[21])، وعلى سبيل المثال لا الحصر نتناول السطرين الأولين لمقدمة رسالة الغفران أيضًا حيث يقول « قد

علم الجبر الذي نسب إليه جبْرئيل[22]، وهو في كل الخيرات سبيل، أنْ في مسكني حماطةً، ماكنت قطُّ أفانيةً، ولا الناكزةُ بها غانيةً...[23]»

فنرى السطرين حويا مجموعة من المفردات الصعبة التي تحتاج الشرح نحو: الجبر – حماطة- أفانية- الناكزة- الغانية. بل والمعري ذاته يردف شرحا في متنه لهاته المفردات الصعبة التي أوردها، وهذا يدعم ما ذكرناه من قصديّة المؤلف في إيراده هذا الضرب من المفردات التي تحتاج للشرح، فكأنمّا يضع الإشكال ويجيب عنه.

بل ونجد للشيخ العديد من الشروحات التي دوّنها لمصنفاته، فهو ينشئ الكتاب أو الديوان ثم يعكف على شرحه في كتاب مستقل، حتى ذكر المعجمي التونسي المعاصر "يوسف العثماني" في كتابه "أبو العلاء معجميا" تسعة شروحات كتبها أبو العلاء[24] لكتبه، منها واحدٌ يشرح فيه "رسالة الصاهل والشاحج" (حصان وبغل) ، عنونه بـ" لسان الصاهل والشاحج" ولو رجعنا للرسالة ذاتها لوجدناه بين طيّات الرسالة، يشرح ما يورده من تعميَةٍ وإلغاز بأسلوب سردي بديع[25]، في أكثر من موضع فمثلا حين يُسمِع الشاحجُ الجَمَلَ الرسالة التي يريده أن يوصلها للحضرة العلية وقد ملأها بالألغاز و التعقيد الأسلوبي، يعترض الجَمَلُ ولا يوافق على ما جاء فيها، فيعكف الشاحج يشرح مقصود رسالته وبيان خطأ الجمل في فهم فحوى الرسالة وقلّة علمه وحكمته ونباهته، بل ويرفض أن يجعله رسولا إلى حضرة عزيز الدولة.

وآخر يشرح فيه رسالة الغفران عنونه بـ" تفسير رسالة الغفران". وآخر يشرح فيه كتابه خطبة الفصيح سماه (تفسير خطبة الفصيح)، وكذا (تفسير رسالة الإغريض في شرح غريبها) وكذا كتاب (تفسير الهمز والرّدف أو الأيك والغصون)، وآخر سمّاه (خادم الرسائل) في شرح غريب مجموعة من رسائله، وكذا كتاب (السادن في تفسير غريب الفصول والغايات) وما فيه من إلغاز، ثم كتاب (منار القائف) في تفسير ما جاء في كتاب القائف، وهو كتاب على ألسنة الحيوانات ضارع فيه كليلة ودمنة لابن المقفع(142هـ).

والحقيقة أنّ كُتُبَ الشروحات التي كتبها شيخ المعرة مازالت في حكم الضائعة مع ما ضاع من كتبه، حتى تُحقَّقَ إن وجدت، كما كشفت لنا عائشة عبد الرحمان عن رسالة الصاهل الشاحج،

التي أُعتقِد أنّها ضاعت مع ما ضاع من كتبه، فلم نعرفها سوى عنوانا دون كتاب مع ما ذكر من مؤلفات الشيخ حتى وجدتها المحقّقة بالخزانة الملكية بالرباط.

وخلاصة القول: إنّ أبا العلاء امتلك لغة متمكّنة بألفاظها ومفرداتها، طالما انتقاها الشيخ من مخزون العرب الزاخر اعتمادا على ذاكرته العجيبة التي حفظت دواوين الشعراء قدماء ومعاصرين له، وما قيل أو كتب من نثر بفنونه المختلفة فوصل سمعه، ووظّف كل هذا بإبداع وبراعة لغوية فائقة شعرا ونثرا، بنيّة مُبيتة وقَصد مُبرم. لأسباب سنحاول شرحها.

2)- من حيث التركيب والدلالة (أفقيا):

المقصود بهذا على مستوي تركيب الألفاظ في البناء الواحد أفقيا، أي نظام تركيبها وقواعد توالها في اللغة، فللّفظة دلالتها العامة أو المستهلكة أكثر من غيرها خارج سياق النصّ، ولكنّها قد تتغيّر على حسب السياق الذي ترد فيه، فبعد اختيار الكلمات - باعتبارها وحدات دلاليّة - عموديًا التي يراها الكاتب مناسبة لمتنه، يحتاج الأمر لمهارة فائقة كي يوظّف هذا الضرب من المفردات في جمله وعباراته، لأنّ الدلالة أو المعنى المقصود من شأنه أن يضيف تضييقا آخرا على منشئ النصّ، لكنّ شيخ المعرة الذي نظم ديوان "اللزوميات" وكتب نثرا كتابه "الفصول والغايات" الذي ملأه سجعًا وجناسًا وبكل صعبٍ و غريبٍ من المفردات، حتى اتّهم فيه أنّه عارض سورًا من القرآن! من القدماء والمحدثين، رغم أنّ عنوان المصنَّف الأصلي ((الفصول والغايات في تمجيد الله تعالى والعظات)) وقد أُتهم أبو العلاء بالكفر والزندقة من طرف معاصريه ومن العديد من الأدباء والمفكرين والفقهاء إلى يوم الناس هذا[26]، وقد ردّ عن نفسه بعد إلحاح تلاميذه في كتابه ((زجر النابح)) رغم أنّ الكتاب ردّ فيه على الذي استبشع لزومياته[27] و ذبّ عنه "ابن العديم"(660هـ) في كتابه: (الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجرّي عن أبي العلاء المعري).

ونجد أبا العلاء يعبر عن المعنى فيُظنّ القارئ غير ما يقصدُهُ الشيخ، حتى يعود القارئ للشرح الذي يريده الشيخ فيحصل على المعنى المراد، وقد تطالع السطور أو الفقرة فلا تدرك المعنى الذي يرمي إليه الشيخ حتى ترجع للشرح الصحيح للوحدات الدالة كي تعلم المراد من الخطاب فتدرك معناه حينها بسهولة، ونجد أيضا في إنشائه الإلغاز والتعمية موظفتين ببراعة فائقة لا تضاهى، وقد نجده يشرح معنى عروضيا أو نحويا أو فقهيا، فيمزجه بمعنى آخر حتى يختلط على المتلقي إلّا أن يؤوب

إلى ما يريده الشيخ في أحد شروحه إن وجدت، أو يعمل فيه بفكره جهده (وقد يحرّر الرسالة أو الخبر الأدبي فيلمّعه بمصطلحات العروضيين يصرفها إلى معانٍ غير معانيها الخاصة. وهو بهذا يهرك بعلمه في دقائق العروض[28]) وهو صاحب مدرسة تهتّم بالأسلوب والشكل اهتماما بالغا اشتهرت في عصره والذي يليه، صبغت الشعر والنثر الفني عموما، حتى لا يكاد يخلو نصٌّ له من كلفة وتصنّع ولكنّه تصنّع متمكّنٍ من ناصية اللغة وزمام البيان، لا كلفة ضعيف غير عالم باللغة ودقائقها، فهو كما يذكر يوسف العثماني: يُعنى كثيرًا بالترصيع وبالأساليب البديعية وبألوان الخيال والطباق والمقابلة[29]. رغم أنّ هناك من عاب أسلوبه من قدماء ومحدثين فهذا ياقوت الحموي يصف أبا العلاء فيقول عنه: (مع تحذلقه ودعواه الطويلة العريضة وشهرة نفسه بالحكمة ومظاهرته)[30]

فها هو يرسل رسالة لخاله "أبي القاسم علي بن سبيكة" بعد رجوعه إلى المعرّة؛ بعد أن تفاجأ - من خلال رسالة - بموت أمّه قبل وصوله لها[31] حوالي سنة 400 هجري، لأنّه كان في طريق عودته للمعرة من بغداد... أمّه التي كانت سنده الوحيد في دنياه الكالحة. رسالةً صادقة تنضح حزنا وألمًا ورغم ذلك مُلئت صورًا وبديعًا، فمن بين ما جاء في رسالته: (...ياسلوة الأيام موعدك الحشر، موعدٌ والله بعيد، لا سلوةَ حتى يؤوب عنزيُّ القَرَظة، ويرجع النعمانُ إلى الحِيرة، ويبعث نبيٌّ من مكّة، لو لم تكن الآجال ذَبْرًا، لوجب أن أُقتل بها صبرًا، على أنّي والله قد أعلمتُها أنّي مرتحِلٌ...فأذنت فيه، وأحسبها ظنته مَذْقةَ الشاربِ، ووميضَ الخالبِ، ولكل أجلٍ كتابٌ، وحزني لفقدها كنعيم أهل الجنة كلّما نفدَ جدّد...)[32]

النصّ مليء بألوان البيان والبديع بدأه بأن كنّى أمّه بسلوة الأيام أي فرحتها، ثم يقول:إنّ موعدها الحشر وهو أول منازل يوم القيامة بعد القبر؛ وقال أنّه بعيد جدًّا (أي الحشر) كي يصوّر لنا مدى شوقه لها وعدم صبره على فراقها، فالسلوة دونها محال إلا إذا آب "عنزيٌّ" وهو مَثلٌ عربي يطول شرحه لمن يذهب فلا يعود، أو عاد النعمان لِمُلك الحيرة وقد تنصّر النعمان وترك المُلك ولم يعد، فهام على وجهه ولم تعلم وجهته، أو يبعث نبي من مكّة وهذه أشدّ من السابقين، ولو لم تكن الآجال مكتوبة لوجب أن أقتل صبرا. أي بحبس الطعام والشراب عليّ عقابا حتى الموت، لأنّي سافرت إلى بغداد وتركتها، وقد استأذنتها في الرحيل فأذنت لي، معتقدةً أنّ رحيلي لن يطول دونها فقد شبّهه بـ (مذقة شارب) أي كذبة كاذب، أو (وميض خالب) ووميض الخالب عند العرب هو

البرق دون مطر[33]، فكيف لمتلقٍ مهما بلغ تمكّنه أن يدرك معنى التركيبين دون العودة لمعاجم اللغة الأُوَل، ثم شبّه حزنه الشديد لفقدها بنعيم أهل الجنّة وفي هذا عين المفارقة و من الصعوبة إدراك وجه الشبه إلا إذا قرأنا قوله: " كلما نفِد جُدّد " فقد جمع بين حزنٍ عظيم، وسرور متجدّد لا مثيل له وفي هذا منتهى البلاغة فقد أوصل المقصود في الذهن بالتشبيه الفذّ الذي يجمع النقضين الجنة والحزن ليدلّ على وجه الشبه بينهما وهو التجدّد، وتشبيه كهذا اعتقده يغيب عن غير أبي العلاء.

وشيخ المعرّة يعتمد ما يسمى المفارقة اللغوية كثيرا، التي قد تنشأ عن أساليبَ بلاغية عديدة حاضرة في نصّ واحد منها: العدول والالتفات و التورية و المجاز بأنواعه و ردّ الأعجاز على الصدور (في الشعر طبعا)، والكناية والتهكّم والتعريض[34].

وأيضا نتلمس مهارة الشيخ السردية في قصّه في ذلك الزمن البعيد، من خلال استحضاره لشخصه خلال القصّ بطرق مختلفة، ونأخذ مثالا على هذا "رسالة الصاهل والشاحج"، ورغم أنّ الرسالة قصة خيالية على ألسنة الحيوانات، غير أنّه يستحضر شخصه مرّة باعتباره الراوي، وكان ذاك في بداية الرسالة وفي ختامها، وأخرى باعتباره شخصية عرضية يجري ذكرها عرضا دون دخولها في مجريا الأحداث، فيقول: (العجب كل العجب لهذا الضرير، له جزء في ملكك وهو يسمع خبط حوافرك والنبأة من شحيجك في ليل ونهار، كيف لايزجرك عن هذه المقالة إن كان قد علمها منك؟ وكيف يصل إلى علم تلك؟هيهات هيهات)35

والتعقيد الذي تعمّده أبو العلاء لم يقتصر على عامة المتلقين؛ بل عانى منه تلاميذه أيضا وحتى أقربهم إليه، فهذا أبو زكريا الخطيب التبريزي (502هـ) - وهو من أكثر طلابه قربًا له - ورغم تتلمذه على يديه، وملازمته له يحدثنا عن حوار له معه، حاول من خلاله معرفة اعتقاده الذي لم يستطع سبره رغم دنوّه منه. حيث قال:" قال لي المعري: ما الذي تعتقده؟ فقلت في نفسي: اليوم أقف على اعتقاده، فقلت له: ما أنا إلا شاكّ، فقال:وهكذا شيخك[36]. والحوار السالف لا يثبت شيئا دقيقا في شأن عقيدة الشيخ، بل يزيد في إيساع الهوة التي تفتح أفقا جديدا للقراءة التأويلية، كما هي أكثر نصوص شيخ المعرة،

- من أسباب تميّز أسلوب أبي العلاء: من أهمّ مميزات الأسلوب العلائي التي جعلته يصنع المفارقة ورسمت تفردّه: انفتاح النصّ العلائيّ على وجوه قرائية كثيرة، وكذا تعقيده الظاهر، وأعزو ذلك لأسباب كثيرة أذكر منها:

أ- الأصل أنّ الأسلوب انعكاس لشخص كاتبه وبيئته الاجتماعية. فلو تتبعنا ظروف حياة الأديب إن وجدت الترجمة الوافية له، ومستواه الثقافي وموهبته الإبداعية، قد نستشف مبررات لنهجه الإنشائي وندرك طريقة طرحه لما يدور في خلده. ولا بدّ أنّ هناك علاقة مواءمة بين الأديب وأدبه. وأبو العلاء رغم أنّه من أعلام القرن الخامس الهجري، إلّا أنّ الكثير من ملابسات حياته وظروف نشأته دوّنها مجموعة من المؤرخين المعاصرين له والطلبة المحيطين به لأنّ الرجل استطاع صنع هالة من الإعْجاب والعُجب حوله، قلّ أن تضارع من بعده. ممّا يتيح لنا أفق توقّع وتبرير رحبٍ؛ نصل من خلاله لتعليل سبب صعوبة الأدب العلائي، فالرجل كان مثلا للطفل المختلف في كل شيء الصانع للمفارقة والعجب، فهذا الكفيف يقوم بما لا يستطيعه المبصرون، فتارة يلعب الشطرنج فيهزم أنداده من المبصرين، وتارة يحفظ بشكل عجيب لكل ما فهمه وما لم يفهمه، و وبعدها بردح من الزمن هو مؤلف يبدع في علوم مختلفة من نحو وأدب وعلوم دين، ويقول الشعر ببراعة وتكلّف وصنعة كالطبع، بل ويلتزم بما لايستطيعه غيره في القريظ، فأدب أبي العلاء غني زاخر مختلف كصاحبه.

ب- وكذا من أسباب تعقيد أسلوب أبي العلاء، أنّ أبا العلاء في أكثر أدبه لا يكتب للمتلقين عامة؛ بل لمتلقٍ خاصٍ متتبّع لأبي العلاء متمكّن من ناصية اللغة، فأنت تجد الصعوبة لا أقول على مستوى اللفظ أوتركيب الجملة أوسياقها أفقيا فحسب، بل حتى في الدلالات المختلفة التي يوردها الشيخ. فكأنما المعرّي يختار ويتصيّد غريب اللغة وشاذها فيبثّه في طيّات نصوصه، لأنّه يكتب لطلّابه قصد الدرس اللغوي البحت (لقد قيل في تفسير هذا الحضور اللغوي في كتب أبي العلاء أنّه شغل بالتعليم ومن شأن المعلّم أن يهيء لطلبته هذه القطوف اللغوية)[37] فهو يحاول جمع كل ماقلّ تداوله من اللّغة، موظفا إياه في سياق سردي أو شعريٍ مناسب. وهو كما ذُكر صاحب رصيد لغوي باهر وسمت إنشائي إبداعي عال تترجمه أعماله ومصنفاته الكثيرة.

- الكثير من مصنفات الرجل هي كتب حسب الطلب، موجّهة لمتلق بعينه أمير أو وزير أو كبير قوم، ككتاب "شرف السيف" عمله لـ" بنشتكين الدربزي" و كذا كتاب " الصاهل و الشاحج" عمله لأبي شجاع فاتك الملقب بعزيز الدولة، والي حلب من قبل المصريين وفي النحو كتاب " ظهير العضيدي" عمله الشيخ لأبي علي الفسوي. وكثيرا ما يُردف المؤَلَف بكتاب آخرٍ مفسّرٍ شارحٍ له، ككتابته "لسان الصاهل والشاحج" الذي شرح فيه كتابه "الصاهل والشاحج" ويُعد هذا الأمر ديدنا لدى أبي العلاء، فلا بدّ أن يكون المصنوع حسب المقاس المخصّص لشخص بعينه، ثمينا قيّما مرصّعا بكلّ لفظ جزْل معناه واختلف مبناه، لكثرة العلماء والأدباء الذين اشتغلوا بالتأليف في عصره و يجب على الشيخ أن يكوّن لنفسه موضعا بينهم، وكذا كثرة الأمراء والولاة المهتمين بأمر الأدب والعلم المقربين لأهله.

- خاتمة:

أقام شيخ المعرّة لنفسه صرحا في مملكة اللغة والأدب عزّ عن المثيل، حاولت من خلال القراءة المتأنية للنصّ العلائي استجلاء ماقيل فيه من لدن القدماء والمتأخرين كي أتبيّن في مقاربة موجزة أهم صفات نصّ أبي العلاء ومنها: التعقيد والثراء والتنوع.

1- **التعقيد**: أو الصعوبة المتعمدة التي مازت كتابات وأشعار الشيخ، بواعثها كثيرة منها: أنّ الشيخ كان معلّما التفّ حوله طلاب ومريدون كُثرٌ، فهو أديب خاصّة من طلاب العلم الذين انبهروا بعلمه وما يمتلكه من رصيد لغوي هائل، و ربما أيضا منشأ التعقيد أنّ الشيخ ظهر في عصر كَلِف أهله و أدباؤه بالصنعة اللفظية والتعميّة والإلغاز، بل وصارت ممّا يثبت به الأديب مكانته بين طلابه وذوي السلطان، وقد امتلك مايؤهله لذلك.

2- **الثراء**: وهو الزخم الذي امتلأ به قاموس أبي العلاء الذي اشتهر بحفظه حتى صار ممّا يتندر به فتشدّ إليه الرحال منذ طفولته، فقد كان يحفظ ما يسمعه من لغة العرب بل ويحفظ مالم يفهمه من لغات العجم والحسابات والتوايخ، كل هذا جعل نصّه يمتلئ ويزخر بوحدات دالة جزلة وغريبة وشاذة ومتروكة، بثّها طيات أدبه بكل براعة وسلاسة، حفاظا على لغة العرب من الضياع، وكذا أنّ الشيخ يعلم تمام العلم أنّ المدونات العربية بدأت تفتقر العربية الفصيحة الأولى ممّا يتوجب عليه أن يختزنها في مدوناته.

3- التنوع: فقد كان أبو العلاء يضرب في كل علم وفن، بما امتلكه من موهبة وذكاء وهمّة عالية مناط ذلك إرادة التميّز وإثبات ذاته بين أعلام عصره، وكذا ما وجده في نفسه من مؤهلات فطريّة ومكتسبة، جعلته يُصَنّف في الأدب و النقد والنحو و التاريخ والشعر بأغراضه .

- والشيء الذي نجده في كتابات الذين ترجموا للشيخ؛ أنّهم لم ينتقصوا من مكانة الشيخ وقدره العلميّ، إنّما انتقدوا عقيدته وشكّه الذي طالما صرّح به في أشعاره خاصة. وأكثرهم لم يكونوا من معاصريه أو طلابه، بل ممّن قرأ شعره وآثاره دون أن يلتقيه أي أنّهم لم يكونوا مدركين مراده في أكثر الأحيان، وبعض معاصريه كانوا من حسّاده لمكانته وعلوّ شأنه بين عامة طلّاب العلم وذوي السلطان.

- أمر آخر لو رجعنا للمظانّ التي ذكرت مصنفات الشيخ كمعجم الأدباء لياقوت و إنباه الرواة للقفطي وغيرهما، لوجدناها كثيرة جدّا تقرب المئتي مجلد، ضاع معظمها بسبب الحروب والأزمات التي مرت بها حاضرة الشام والأمة الإسلامية جمعاء، لكنّ الذي بقي منها قليل، فهل سنجد من يخرج لنا كتب شيخ المعرّة التي مازال بعضها محفوظا بين مخطوطات دمشق وبغداد والقاهرة ومتاحف الغرب وسراديب عاصمة الخلافة العثمانية، كما أخرجت بنت الشاطئ رسالة الغفران في ثوب جديد و رسالة الصاهل والشاحج بعد أن اعتقد الناس ضياعها لقرون؟

- الهوامش:

[1] - ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ط01 ج01، 1993،ص303.

[2] - نفسه، ص306.

[3] - ينظر: يوسف البديعي الدمشقي،الصبح المنبي عن حثيثة المتنبي، ت مصطفى السقا و محمد شتا، دار المعارف، ط01،القاهرة، مصر،ط03، 1994 ،ص93،94.

[4] - جمع "محمود محمد شاكر" في كتابه أسمار وأباطيل،المصادر التي تحدثت عن المعري وشعره، (مكتبة الخانجي ،القاهرة، مصر،ط03 ،2005)،ص26،27.

[5] - شعراء المعلقات، ج وت أحمد بن الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار قائلها، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر، ط03، 1993، ص105.

[6] - كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، ت علي فاغور، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط01، 1997.

[7] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، ت عباس عبد الساتر، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط02، 2005، ص15.

[8]- رمضان محمود كريم، شعر المعري من منظور القراءة و التأويل، أطروحة لمجلس كلية التربية ابن رشد جامعة بغداد من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه، إشراف عباس مصطفى صالحي،2002.

[9] - أبو العلاء المعري، سقط الزند، لم يذكر محققه ،دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 1957، ص193.

[10]- ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط 01، 1982، ص 71.

[11] - رسالة الصاهل والشاحج: رسالة نثرية قيّمة وهي حكاية متخيّلة على لسان الحيوان كتبها أبو العلاء المعري حوالي 412هـ، بطلب من والي حلب للفاطميين بمصر"عزيز الدولة أبي شجاع فاتك" وقد أُعتقد لقرون أنّها ضاعت فيما ضاع من أدب شيخ المعرّة حتى كشفتها بنت الشاطئ "عائشة عبد الرحمان" اعتمادا على نسختين وجدتهما بالمكتبة الملكية بالرباط(المغرب)، وقامت بتحقيقها ونشرت لأول مرة سنة 1975.

[12]- جيرالد برانس، ت عابد خزندار، المصطلح السردي، نشر المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة ،مصر،ط01، 2003،ص09.

[13] _ مجموعة من الأساتذة تحت إشراف طه حسين، تعريف القدماء بأبي العلاء، الدار القومية للطباعة، القاهرة ، مصر،ط1944،01،ص200.

[14]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس،ص302.

[15]- عبد الفتاح كيليطو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب، ط2000،01،ص 82.

[16]- مجموعة من الأساتذة تحت إشراف طه حسين، تعريف القدماء بأبي العلاء ،ص190.

[17]- عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ظبط وشرح محمد أحمد جاد وآخرون، منشورات الكتب العصرية، صيدا ،بيروت، لبنان، ط01، 1986، ص405.

[18]- أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط02، 1983، ص81.

[19]- نفس المرجع السابق والصفحة.

[20]- تشير عائشة عبد الرحمان في مقدمة تحقيقها لرسالة الصاهل والشاحج أنّها أُلفت بعد رسالة الغفران بخمس عشرة سنة.المرجع السابق:ص41.

[21]- إبراهيم السامرائي، مع المعري اللغوي، مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان،،ط1984،01،ص13.

[22]- وردت الكلمة بهذا الرسم، أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1977،09،ص129

[23]- نفس المرجع والصفحة.

[24]- يوسف العثماني، أبو العلاء معجميا، منشورات دار سحر للنشر و معهد بورقيبة للغات الحيّة، العاصمة ، تونس، 2009، ط01،ص33.

[25]- أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل و الشاحج، ت، عائشة ع الرحمان، دار المعارف، القاهرة ، مصر،ط02، 1984، من ص350 إلى ص374.

[26]- محمود محمد شاكر، أسمار وأباطيل،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، ط03، 2005 ،ص47.

[27]- عبد الفتاح كيليطو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول،ص 76.

[28]- إبراهيم السامرائي، مع المعري اللغوي، ص 13 .14.

[29]- يوسف العثماني، دراسات في اللغة والمصطلح، منشورات دار سحر للنشر و معهد بورقيبة للغات الحيّة، العاصمة ، تونس، ط01، 2008، ص17.

[30]- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ص339.

[31]- يذكر الذين ترجموا لأبي العلاء أنّه أُخبر بمرضها فخرج من بغداد قافلا للمعرة فماتت قبل وصوله لبيته بالمعرّة سنة 400هـ.

[32]- ياقوت الحموي الرومي،معجم الأدباء، مج01،ص311،310.

[33]- محمود محمد شاكر، أباطيل وأسمار، ص61.

[34]- نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية، دار العلم والإيمان، دسوق،مصر، ط01، 2014 ،ص28.

34- أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، ص240.

[36]- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء، مج 01،ص 303.

[37] _ إبراهيم السامرائي، مع المعري اللغوي، مؤسسه الرسالة، بيروت ، لبنان، ط01، 1984 ، ص09.

- قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم السامرائي، مع المعري اللغوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط01، 1984.
2- جيرالد برانس، ت عابد خزندار، المصطلح السردي، نشر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،مصر،ط01، 2003.
3- رمضان محمود كريم، شعر المعري من منظور القراءة و التأويل، أطروحة لمجلس كلية التربية ابن رشد جامعة بغداد من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه، إشراف عباس مصطفى صالحي،2002 .
4- ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط 01، 1982.
5- شعراء المعلقات، ج وت أحمد بن الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار قائليها، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر، ط03، 1993.
6- أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط02، 1983.
7 - أبو العلاء المعري، سقط الزند، لم يذكر محققه ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط01، 1957.
8- علي بن يوسف القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد الفضل أبو إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط01. 1986.
9- عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ظبط وشرح محمد أحمد جاد وآخرون، منشورات الكتب العصرية، صيدا ،بيروت، لبنان، ط01، 1986.
10- عبد الفتاح كيليطو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب . ط01، 2000
11 - كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، ت علي فاغور، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط01، 1997.-
12- مجموعة من الأساتذة تحت إشراف طه حسين، تعريف القدماء بأبي العلاء، الدار القومية للطباعة، القاهرة ، مصر،ط01. 1994.
13- محمود محمد شاكر، أسمار وأباطيل،المصادر ،مكتبة الخانجي ،القاهرة، مصر،ط03 ،2005.
14- نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية، دار العلم والإيمان، دسوق،مصر، ط01، 2014 .
15- ياقوت الحموي الرومي، معجم الأدباء، ت حسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 1993.
16- يوسف البديعي الدمشقي، الصبح المنبي عن حثيثة المتنبي، ت مصطفى السقا و محمد شتا، دار المعارف، ط01،القاهرة، مصر، ط 1994،03.
17- يوسف العثماني، دراسات في اللغة والمصطلح، منشورات دار سحر للنشر و معهد بورقيبة للغات الحيّة، العاصمة ، تونس،ط01 ، 2008.

من شعرية اللّسانيإلى غواية الرقمي
قراءة في النص الرقمي "عياش" لـ عبد الرحمن الأخضري
From linguistic poetry to digital seduction.
Reading in the digital text "Ayyash" by Abdel Rahman Al-Akhdari

د.عبد القادر لباشي
قسم اللغة والأدب العربي -جامعة البويرة (الجزائر)
a.lebachi@univ-bouira.dz

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/04/28 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

تبحث هذه الدراسة في الانتقال الذي حصل بسرعة، من ثقافة الكلمة إلى ثقافة الصورة في عصر شهد تطورات الحياة الاجتماعية والثقافية، وهيمنة الوسائط التكنولوجية، وتحولات جوهرية فيكل الفنون، فصرنا مثلا أمام شاعر رقمي، يسعى إلى الاغتراف من مصادر شتى، لتشكيل قصيدة مؤثرة، اكتسابالمتلق جديد مختلف عن المتلقي التقليدي.و لبيان ذلكسيكون الرهان على النص الرقمي" عياش" للشاعر عبد الرحمن الأخضري الذي استعان بهذه الوسائط لتقديم نوع جديد من النصوص.

انطلاقا من هذا الفهم، يتبدّى إشكال هذا الموضوع فيما يأتي: ما مفهوم الأدب الرقمي؟ وما حدود اشتغاله؟وما مدى تناسق عناصر هذه التجربة في هذا النص، وهو يوظّف الأداء الصوتي واللوني والتركيب، والحركة، لينتج بلاغته الرقمية؟

الكلمات المفتاحية: اللّسان، التفاعلية، الصورة، الرقمية

Abstract

This study examines the transition that took place quickly, from the culture of the word to the culture of the image in an era that witnessed the developments of social and cultural life, the dominance of technological media, and fundamental transformations in all the arts, so we became an example in front of a digital poet seeking to scoop up from various sources,

to form an influential poem, Acquisition of a new recipient that is different from a traditional recipient. To demonstrate this, betting will be on the digital text "Ayyash" by the poet Abdul Rahman Al-Akhdari, who used these media to present a new type of text. Based on this understanding, the problem of this topic becomes clear in the following: What is the concept of digital literature? What are the limits of his operation? How consistent are the elements of this experience in this text, as he employs sound, color, composition, and movement performance to produce his digital rhetoric?

***key words**: langue, interactive, image, digital*

مقدمة:

تفاعلت القصيدة العربيّة على مرّ العصور مع تيارين متقابلين: كان أحدهما يشدّها إلى الماضي ويبقيها على حالتها الأولى، بينما يحاول التيار الثاني نقلها إلى مرحلة جديدة، وفي ظل هذين التجاذبين شقّت طريقها بين تقليد وتجديد مفصحة في حركتها عن جانب هام من حركة الحياة والإنسان.

وكما عبّرت القصيدة عن شاعرها تعبيرا عميقا في نصوصها التي غدت مرجعا فنيّا وفكريّا ،وعكست ثقافته، فقد كانت في الوقت نفسه صورة لعصرها ونسقه وإيقاعه، لذلك صارت النصوص الشعرية تجسيداشاملا للعرب حتى قيل إنّ الشعر ديوان العرب.

ولعلّ أبرز تحوّل في حياة النص الشعريّ كان انتقاله من حالته الشفويّة إلى حالته الكتابية بعد أن تطور المجتمع العربيّ وانتقل إلى عصر التدوين، لتنتهي هيمنة الصوت والنبرة والإنشاد، وتحلّ مقاييس جمالية إضافية.

وكما أثّر التطور الاجتماعي الثقافي في تشكيل النصّ الشعريّ العربيّ فقد أغنت حركة الحياة بمختلف أوجهها فيه، ولعلّ التطور التكنولوجي الذي حوّل الحياة إلى شبكة من الاتصالات السريعة،إذ تمكن من الاندماج في النص الشعري ليصبح بإمكان الشاعر أن يكثّف من إمكانيات تعبيره التي كانت بالكلمة الكتابة، فصارت تستعين بالتكنولوجيا المتصلة بالصوت والصورة وما إليهما، فما هو نصيب النص الشعري العربي من هذا اللقاء الشعري التكنولوجي، وهل تحقّق في هذا النص الذي تحوّل إلى نص رقمي ما يطمح إليه هذا المشروع المستحدث؟

1- تحولات في حياة القصيدة العربية :

جرى الاعتقاد الثقافي، والأدبي(الشعري) أنّ القصيدة نتاج تصوير لغوي خالص، قوامه الكلمات المجازية، والبنى الاستعارية، والقوافي الرنّانة، وهو مفهوم رددته المقولات النقدية العربية القديمة مرارا؛ أي أنّ قوام الشعر إنّما هو"إبانة المعنى، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ،أو تحسين المعرض الذي يبرر فيه"[1]. وهذ يعني أنّ عماد الشعر هو وضوح المعاني وفي ذلك استبعاد للغموض، أمّا المبالغة فمتصلة بمفهوم الكذب الذي يتحقّق بالتخييل، وأما العناية بالشكل فتجسّدها الجزالة. لكنّ هذه الأحكام التقليدية قد تغيّرت مع الزمن: "فالشعر الذي كان بالأمس أسير القصيدة، وأسير تصور واحد يختزل كل المقترحات الجمالية والتاريخية للممارسة الشعرية العربية الكاملة في هذا المنجز الواحد المفرد، وسّع من نطاق ممارسته"[2]. وهي إشارة واضحة إلى التعبير عن ممارسة بيانية أصيلة لم يعد لها علاقة مباشرة بعملية التصوير الشعري، وما يحمله من إرث بلاغي، وبياني حدّده عمود الشعر، وساقته منجزات الشعرية العربية، وإنّما صار التحوّل حتمية إجرائية وفنية يجب حدوثه، وفي أقرب فرصة متاحة.ورغم كل ما قيل في هذا العتيق "المقدّس"، و"هذا الافتتان الذي مردّه التسليم المضمر باستحالة تخطي منجزه الفنّي، ومع ذلك سيحفل الراهن الثقافي العربي بالخطابات النقدية والممارسات الشعرية التي تنادي بالمحو والابتداء من أول، وتهفو إلى جعل المستحيل ممكنا"[3]. وهذا المحو والابتداء لا يجب أن يحصل بقفزة غير مدروسة، بل عليه أن يمسّ روح الشعر، وأن يحافظ على الوعي الجمالي للشعر العربي عبر مرّ العصور، لأن القطيعة المفاجئة هي موقف لا ترضعنه سنن التطوير، وأبجديات التجديد.

أمّا في العصر الحديث فقد تنقّل الشاعر إلى مناطق أخرى، وراح يطوّع أدواته التعبيرية في سبيل إخراج قصيدته الحالمة، ذات اللغة البديعة، والإيحاء الثّر، والرؤيا العميقة، لأنّ الإبداع المختلف يرتكز دوما على لغة جديدة، هي" ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مسارا للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه فحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"[4]، وهو الطرح الذي يتلاءم مع متطلبات الناموس الكوني الذي يأبى الجمود، ويميل إلى الحركة،والتّجدد، وهو ما يحصل دوما حين ننتقل من شعر إلى آخر، ومن تفجير إلى آخر. وهكذا يظل الشعر عصّيا على التعريف في كل مرحلة، لأن مفهوم الشعر مرتبط بحياة الإنسان في كل عصر،لذلك يرفض سعدي يوسف هذا النوع من المواقف، ويعلن أنّ قاموسه الشعري مدين بالكثير للشعراء العرب القدامى، يقول:" علاقتي مع ديوان الشعر العربي علاقة دهشة دائمة، ومن هذه الدهشة التقت الكثير من قاموسي الشعري" [5].

فمن عمود الشعر، إلى شعر التفعيلة، إلى قصيدة النثر إلى الشعر الرقمي (الالكتروني)، والتفاعلي؛ حدثَ هذا الانتقال السريع، والمدهش، والذي تحكّمت فيه متطلبات جديدة، ومعطيات حيّة باستمرار؛ ليتمّ الانتقال من الممارسة الشفهية إلى الممارسة الكتابية إلى ممارسة تستغل الفضاء التكنولوجي؛ أي من ثقافة الوزن والقافية في القصيدة إلى ثقافة الدفقات الشعورية، والإيقاع الحر والتفعيلة الواحدة في النص ثم إلى ثقافة الوسائط التكنولوجية في فضاء الصورة والمرئيات.

2.الأدب الرقمي(Digital literature): مفاهيم وإشكالات :

لن نغوص مطوّلا في عرض المفاهيم والتعريفات التي ناقشت مصطلح الأدب الرقمي، وما لحقه أو تداخل معه من مصطلحات أخرى، إذ يصادف القارئ في حقل الأدب الرقمي سيل من المصطلحات من قبيل **أدب تفاعلي**: Interactive Poem)، و**أدب الكتروني**Electronic literature ، **وأدب تكنولوجي**Technological literature ،**أدب سيبرنطيقي**Cybernetic literature ، **أدب وسائطي** Media literature، **أدب معلومياتي**informational literature . والملاحظ أنّ جميعها تستفيد من التكنولوجيا وشتى الوسائط، أي تعتمد الوسائط التكنولوجية في نقل خلاصة الأدب، وعصارته الإبداعية، إلى المتلقيّ.

وإذا كان مفهوم الأدب في حدّ ذاته قد شابهُ كثير من الاختلاف، فإنّ المفهوم يزداد تعقيدا حين نضيف إليه صفة الرقمية،"ويبدو أن مصطلح الرقمي أيضا يعاني الالتباس في الفرنسية والإنجليزية، إنّه أدب يتجسّد بأشكال متنوعة جدا من الورق إلى الطابعات ذات الأبعاد الثلاثة إلى الصورة الثابتة والمتحركة"[(6)]، وهو ما يعزز علاقة التكنولوجيا ومختلف الوسائط الحديثة بالنص الأدبي الذي يصبح عنصرا من عناصر التجربة الفنية ككل بعد أن كان في الأعمال الورقية مهيمنا على الظاهرة الأدبية.

وانطلاقا من ذلك يمكن تعريف الأدب الرقمي بأنّه" تلك النصوص الشعرية والنثرية بمختلف أشكالها (قصة، رواية، قصيدة، مسرحية...) التي لا تأتي للمتلقي في صيغتها أو شكلها الورقي، إنما بصيغتها الإلكترونية على شاشة الحاسوب"[(7)]، فقد حلّت الشاشة البيضاء محلّ الورقة، وحلّ النقر على حروف الرقن محل القلم، ثم إنّ القارئ الذي كانت المكتبة عماده في تحصيل المؤلفات لقراءتها وتعمقها صار مكتفيا بإطلالات سريعة على النات، وتحميل كثير من النصوص الشعرية لتصل إليه بإلقاء فني منتقى، مصحوبة بالصورة والحركة والموسيقى، واللون، وهذا كلّه يجعل علاقة المتلقي بالنص مختلفة عمّا كانت عليه، لأن النص الشعري قد تضافرت في إيصاله

مجموعة من الوسائل التكنولوجية التي عزّزت دور الآلية، وحجّمت دور الكتابة، بالرغم من مكانتها الجوهرية إنسانيا، فصارت عنصرا بسيطا من عناصر العملية الأدبية.

ولعل أوجز ما قيل في مفهوم الأدب الرقمي ما ذهب إليه لوس غلايزر (Loss Pequeno Glazier) حين تحدّث عن الشعر قائلا : " تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق"[8]؛ أي أنّ الشاعر لا تسع قصيدته الورقية ما يريد إرساله، فيعمد إلى مجموعة من الوسائط التكنولوجية، لتغدو القصيدة أكثر ثراء، وأدقّ تعبيرا، متماشية مع إيقاع العصر المتسارع، مانحة المجال لعناصر جمالية وفنية أخرى ، بحيث تتجاوز الخطية والكتابية إلى ما هو مرئي بالدرجة الأولى.

وحين نلتفت إلى القصيدة الرقمية، فإنّ بعض الدارسين العرب يحصرونها في نوعين هما: القصيدة البصرية الرقمية والقصيدة التفاعلية الرقمية.

أ-القصيدة البصرية الرقمية : Optical digital poetry وتعرف بأنّها " شعر يعتمد على التشكيل البصري للنص من خلال توظيف تقنية الوسائط المتعددة (multimedia) كإضافة المؤثرات البصرية، والمؤثرات الصوتية، مثل الصور والرسومات، والألوان والموسيقى"[9]. يتبيّن من خلال هذا التعريف أنّ النوع الأول تقف فيه الجوانب التكنولوجية عند حدود معيّنة، تُبقي على هيمنة منتج النص، وبذلك فإنّ تدخل التقانة لا تهمّش هذا المنتج.

ب-القصيدة التفاعلية الرقمية : Interactive digital poetry : و" هي القصيدة الرقمية التي تعتمد الهايبرتاكست إلى جانب اعتمادها على الوسائط المتعددة، ويتميز هذا النمط من الشعر بقدرته على الاعتماد والإثارة والتفاعل مع القارئ "[10]؛ أي بخلاف ما نجده في النوع الأول، حيث تتعدّد العناصر المنتجة للنص والعملية الفنية ككلّ، ويجد المتأمل في هذا النوع من النصوص نفسه إزاء مجموعة من البرامج تعمل على تحريك النص، وتتبادل فيه الأدوار حيث يسهم المؤلف والنص والقارئ في ذلك .

ولا تتحقق التفاعلية في الأدب إلّا إذا "تعددت فيه النصوص، وتعالقت في فضاء شبكي افتراضي، يشمل على: الكلمة والصورة والموسيقى والأصوات، والألوان والأيقونات، والروابط التشعبية، إنها شجرة نصوصية الكترونية" [11]. وهنا فقط يمكن القول بمفهوم "التفاعلية" الذي هو مصطلح أنسب، وأشمل، وأعمق من غيره. على أنّه يجدر التأكيد على حضور ثلاثة عوامل لها أهميتها، ليتم التفاعل الحقيقي أكثر من أي وقت مضى، وهي: النص والمبدع والمتلقي الرقمي، هذا الأخير الذي أضحى مدمنا على الشاشة من خلال الأنترنت، وشبكات التواصل الاجتماعي: تويتر، فايسبوك، انستغرام...

وتُعدّد البريكي ثلاثة مصطلحات تتردد في هذا الحقل التكنو – أدبي[12] وهي :

أولا:القصيدة التفاعلية ومقابلها الغربي(Interactive Poem) أو(Hyperpoem)

ثانيا:القصيدة الرقمية ومقابلها الغربي.(Digital Poem)

ثالثا: القصيدة الإلكترونية ومقابلها الغربي.(Electronic Poem)

وفي نطاق المصطلح، وإشكالاته، ترى البريكي أنّ هناك خيوطا رفيعة بين المصطلحات الثلاثة؛ الرقمي، والتفاعلي والالكتروني من حيث علاقتها بالمتلقي، والحيّز الذي تتحرك فيه هذه القصائد (النصوص)، فالتفاعلية تبدو عملية أكثر دينامية، بفعل الحوار الذي يدور بين عدّة أطراف تتمثل في الحاسوب، والمستخدِم، والقارئ مثلا،" أمّا (الشعر الرقمي) و(الشعر الإلكتروني) فلا يختلفان عن بعضهما في دلالتهما العامة، فمصطلح الشعر الرقمي يشير إلى نصّ مقدّم من خلال شاشة الحاسوب دون أي شروط أخرى، في الوقت الذي يمكن أن يقدّم ورقيا أيضا، وكذلك الشعر الإلكتروني" [13].

إذا، فثمّة إشكالات كثيرة، ومتعددة تقف بقوة حين يحضر المصطلح في نطاق الثقافة والأدب على وجه الخصوص، لأنّ أية أفكار أوطروحات هنا، لا تأخذ صفة النضج والاكتمال، فالموضوع جديد، ويكتنفه لبس، وغموض واضحين في الأوساط الثقافية والأدبية الغربية التي طرحته، وحاولت أن تتبناه، أمّا في الوطن العربي فإنّ موضوع الأدب التفاعلي يبدو بعيد المنال، فهو لا يعدو أن يكون مجرد اجتهادات، ومحاولات تهدف بالأساس إلى خروج النص من الورقية، والشفوية إلى الرقمية، والإلكترونية، و يمكن القول بأنّ الاشتغال على الأدب التفاعلي هو مغامرة وجرأة غير محمودة العواقب، ولذلك سوف يجد المتتبع لهذا المجال الإبداعي نفسه إزاء أسئلة جوهرية، وجادة، يأمل أن يعثر لها عن إجابات تشفي غليله الذوقي، والمعرفي. ومنه تطرح أسئلة عديدة في هذا المجال.ولكن هناك أكثر من سؤال ملحّ في هذا السياق الجديد وهو: ما هو موقف النقاد من هذا النوع من الآداب التفاعلية أو النصوص الرقمية؟ وكيف يمكن التعامل مع القصيدة التفاعلية تحديدا في ظل ظهور مستويات جديدة بخلاف المستوى اللغوي، والمستوى البصري بالدرجة الأولى، والسمعي، والحركي والتوليفي؟ وهي أسئلة جديرة بالاهتمام في ظل" الحاجة إلى قيام نقد تفاعلي يستثمر إمكانات الحاسوب من جهة، ويتمكن من التعامل مع مكونات القصيدة التفاعلية البصرية والتقنية كافة بكفاءة، وبأدوات مناسبة تتلاءم مع طبيعة تلك المكونات من جهة أخرى"[14].

سنحاول في الجزء التطبيقي مقاربة نص"عياش" بالتحليل اللغوي والعلاماتي و الذي يعدّ نصا رقميا رغم بساطة وسائله التقنية، وعفوية إخراجه الهاوي. ولكنه يحقّق صفة الرقمية، التي تعدّ المدخل الأساس لهذه المقاربة.

3. قصيدة "عياش"[15] بصدد مقاربة في الشعر الرقمي :

يتعالق الشعر مع الصورة على نحو لا يقيم للتجنيس دورا ذا أهمية، إذ صار من الضروري إلغاء الحدود الفاصلة بينهما، لإتمام صفقة التلقي المنشودة، وهذا ما يجعل الشاشة في مقدمة هذا العمل الجديد. وبالتالي يكون الغرض الأساس من التفاعلية هو كيفية عرض النصوص، أي أنّ هناك استراتيجيةً مسبقة يضعها الباث الشعري في حسبانه كي يقدّم نصا، لم نتعود عليه.

في هذا النص الرقمي "عياش" تشترك مجموعة من العناصرالتعبيرية، لتؤسّس نصّا مختلفا، يمتزج فيه اللغوي بالصورة، والموسيقى، ويتعدّد فيه الباث (الشاعر والمؤدّي) بحيث تتعانق وتتعاضد لتقدم للمتلقي رسالة فنية متعددة الأبعاد.

إنّ ظاهرة اندماج العملين الشعري والحاسوبي قد ارتبطت بمرحلة تطور تكنولوجي في مجال أجهزة الإعلام الآلي في الغرب أولا بحكم السبق العلمي، ثم صارت جزءا من حياة النص الشعري العربي بعد ذلك في مرحلة " أضحت فيها القراءة تخسر بعض موقعها أما المشاهدة لأنها تحتاج إلى تداخل من العمليات الذهنية"[16].وإذًا فنحن في عصر الصورة، وهي ملهمة بما تتضمنه من ألوان وحركة وتعبير، وصانعة للحدث في مرحلة تاريخية تميزها سرعة وصولها إلى أبعد نقطة في لحظات، كما أنها صانعة للتاريخ بما تحدثه من تأثير في صنع الرأي العام المحلي والعالمي. أو كما وصفها (ريجيس دوبري) Regis Debray "بأنها مجموعة من الدلالات تمارس الفعل ورد الفعل"[17].

وانطلاقا من هذه المفاهيم المتعلقة بمجال الصورة، بتفرعاتها وتقاناتها، بمنتجها ومتلقيها، يدرك الباحث فيها صعوبة تحليل مضمونها، ورسالتها، واستنطاق مضمرات خطاب الصورة. وعليه يحاول البحث الاقتراب من النص الرقمي" عياش" بالاستناد إلى جملة النظريات والإجراءات التي اقترحها رولان بارت، حيث قسّم الرسالة البصرية إلى قسمين هما: الرسالة الأيقونية (التي تظم دلالتين: دلالة تعيينية ودلالة تطبيقية)، والرسالة اللسانية الوظيفة التركيبية والمقاومة. لن يلتزم التحليل بحرفية الرؤية "البارتية"، بل يحاول استثمار أهم ركائزها ضمن المقترح الذي يتبناه البحث في شقّه التطبيقي.

1.3- العتبات الرقمية يمكن للقارئ العثور على قصيدة **"عياش"** في اليوتوب على الرابط التالي : https://youtu.be/2MgW0jmfkeo على اعتبار أنّ اليوتوب هي قناة تواصلية بامتياز، وتجذب

عددا لا نهائيا من القراء المتجولين في هذا الفضاء، وبسهولة تامة يدرك المتلقي أنّه في حضرة الشعر، وأنّ هناك شاعرا، ومنتجا وملقيا للشعر، فقد ضمّنت الشاشة اسم الشاعر عبد الرحمن الأخضري، والمنتج عبد الحق خوجة، ثم تدعّمت الصورة بميكرفون أقصى اليمين، إيذانا بحضور أكثر من منتج للنص كما هو موضح في **اللقطة الأولى(الصورة 01)**:

الصورةرقم01 : صورة توضيحية تجسّد العتبات الرقمية للقصيدة.

فالنص هو نتيجة عمل مركب قام به أكثر من مؤلف بواسطة برنامج وحاسوب؛ إنّه عمل مشترك.ويبدو أنّه بالرغم من طبيعة هذا النص الرقمي/ التكنو- أدبي إلّا أنّ الشاعر لم ينفصل عن المنجز التراثي، وخصائصه، إذ يلاحظ حضور النص إلقاءً؛ أي مشافهة عن طريق مبدع ثان هو "عبد الحق خوجة"، ذلك أنّ الشفاهة"تتميز بالحيوية و إمكانة اللجوء إلى وسائل فوق لغوية Extra-lingustic للتأثير كالتلوين الصوتي من خلال النبر والتنغيم ومط الكلام واقتضابه"[18]؛ الأمر الذي يشي بتشبث الشاعر بالقصيدة العربية التقليدية ذات النسق الشفوي، حيث لا تزال تحتفظ بألقها وتأثيرها على جمهور المتلقين رغم عوامل البث والاستقبال المتاحة لنا. ولنا أن نتساءل: هل حضور الصوت يغيّب الشكل الخطي أو الصورة ؟

يبيّن النص أن حضور الصوت (الإلقاء) من خلال النبر والتنغيم قد أحرج تقنية الصورة بما تحمله في دورها من قوة وإثارة، وهو ما جعل المتلقي أكثر اندماجا في النص، وتفاعلا مع الإطار العام ككل.

إنّ أول ما يصادف المستقبِل عبر شاشة اليوتوب لقطة بين الثبوت، والحركة الهادئة، فيها مزج بين الصورة والخط(كتابة)، بحيث يُفعّل منتج النص دور الصورة، في حضور لشخص عيّاش

الذي يشكّل علامة بارزة لموضوع القصيدة الرقمية ككل، على يسار الشاشة، ويركّز عليه أكثر حين يكتبه بالبنط العريض في وسط الشاشة، وبلون أبيض.هل تكبير اسم عياش وتلوينه بالأبيض، كان اعتباطيا أم مقصودا؟. إنّه اختيار قصدي تعمّده منتج النص، فالظرف، والتاريخ مناسبان، لإنتاج قصيدة عن عياش، الحدث والقضية، لأنّ أغلب الجزائريين تتبعوا باهتمام شديد سقوط عياش في بئر ارتوازي، وهو الأمر الذي سوف يستقطب مستقبلين أكثر، فلا أسلوب إلا الشاشة/الصورة/ اليوتوب للعودة إلى تذوق القصيدة. ثمّ إنّ الكتابة بالأبيض إيحاء ببراءة عياش، ونقائه في عالم يسوده الظلام، وهو ما عبّرت عنه اللقطة الأولى التي تشكّلت بواسطة اللونين الأسود والأبيض، مع طغيان الأول، وقلة الثاني، ليدلّ اللون الأبيض على قليل من الضوء، لعله الأمل القادم، بينما يوحي الثاني بالغموض الذي يلفّ صورة الوطن (البلد). وهنا تكمن وظيفة اللون ودلالته في عملية التلقي، من حيث الانسجام والترابط الكلي في إنتاج الصورة المؤثرة، إذ " إنّ الألوان في الصورة المرسومة لا تتحدد أهميتها بمادتها الزيتية أو بمادة الجواش التي تحويها، بل بوظيفة كل لون في البناء العام للصورة "[19].ولكن غالبا ما يقترن اللون الأسود بدلالة " تفيد معنى الشر كالموت، والدمار والقتل كما تحيل على ما يرتبط بالثورة و الهيجان، ونحو ذلك ما يتيحه مجال التأويل"[20]. وعلى العموم فليس هنا مقام البحث في ثقافة الألوان، وخصائصها الجمالية، لأنّ ذلك يتطلب جهدا مضاعفا، وفصلا خاصا به.

2.3- الدلالة التضمينية connotation (قراءة المضمر):

وهي قراءة ما وراء الصورة والبحث عن الدلالات، فالتقنيات التي تخص الصورة تعطي أبعادا ودلالات وقراءات ثقافية لهذه الصورة المتحركة[21]، وبالتالي يطلب في هذا النطاق تأويل وترجمة الصيغ الواردة في المجال التعييني.

ولبيان معاني القصيدة، في إطار دور الصورة فيها، يمكن اعتماد نظام اللقطات، التي تمّ تحويلها إلى صور، حتّى يتسنى للقارئ فهم واستيعاب طريقة اشتغال هذا النوع من النصوص الرقمية، مع التأكيد على أنّه لا يمكننا تحليل كل اللقطات، وسنقتصر على اللقطات الأبرز، والتي تشكّل عماد ما اقترح سابقا في عنوان هذا البحث ببلاغة الصورة.

يجب القول أولا أنّه لا يمكن الفصل بين البنية العتباتية وبين البنية الصورية فكلاهما يقدّم رسالة القصيدة المتوخاة بتوافق وانسجام، إلا أنّ فصلهما يرجع إلى معرفة الأدوار والإشارات الدلالية التي يقدّمها كل عنصر على حدة. ودون إغفال أنّ خطاب الصورة هو خطاب علاماتي بالدرجة الأولى، ويندرج ضمن العتبة في الدواوين والكتب الحديثة التي أولت له عناية فائقة.

اللقطة الثانية:

تمثلها مجموعة من الصورة المتلاحقة لعائشة ثم عياش ، ثم عائشة وعيّاش معا(**ينظر الصور** (2)و(3) و(4)

الصورةرقم 02: استذكارعائشة من لدن الشاعرلتأكيد حجم المأساة

الصورة رقم03: صورة عياش الحدث والقضية التي تحوّل إلى" مركز" برغم شعبيته وبساطته (هامش)

الصورة رقم04: صورة تشكل مفارقة الحياة(لم عاشوا)/ الموت (عائشة وعياش)

تأتي هذه الصور كمؤشر قوي على تكرار المآسي والحوادث التي تصيب الجزائريين، على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية، إذ يستذكر الشاعر وفاة الأستاذة الجامعية عائشةعويسات[22] من جامعة ورقلة، بإدراج صورة الفقيدة مصحوبة بموسيقى حزينة ملائمة لحدث الموت. لقد كانت وفاتها نتيجة إهمال طبي في مستشفى حكومي؛ إذ يحرّك المنتج الكاميرا ليناظر صورتين؛ إحداهما لعياش يمينا، والأخرى لعائشة يسارا، فالحوادث المأساوية في الوطن تتشابه، وتتوالى تباعا، ولا تفرّق بين النخبوي، والشعبي البسيط، فلم تنج النخبة[23] أيضا من عدم الاهتمام من لدن السلطات، مما يجعل المتلقي يُصدم من هذا الوضع المفروض على الجميع، وكأنّ لسان حال السلطة يقول: فلا عزاء لكم إلّا الصبر أو اختاروا الموت بأية طريقة أو وسيلة.

اللقطة الثالثةالصورة رقم05:

تمثّلها صورة خريطة الجزائر ذات الـ 48 ولاية:

الصورة رقم05: صورة الجزائر الحمراء تجسيد تضحيات الشعب الذي سالت دماؤه.

يطغى اللون أحمر على الصورة للدلالة على التضحيات الجسام، والدماء التي سالت من أجل الحرية، للتّنعم بالحياة الكريمة التي كافح من أجلها الجزائريون قاطبة من الشرق والغرب وفي الشمال والجنوب، ولكن هيهات؛ فدوام الحال من المحال، لأن اللقطة التالية (صورة الأفراخ في العش) تفضح الواقع وتدينه، بل هي نتيجة غير متوقعة لما حصل في الماضي من نضال وثورة وتضحيات.ممّا يجعلنا نصل إلى نتيجة مفادها أن الجزائر التي ضحت بالغالي والنفيس لم تستفد من ثورتها الكبرى، ولم تحقّق بعد استقلالها الحقيقي، وهي صورة مفارقة أيضا، لها حضورها ورمزيتها الدالة على أنّ هذا الشعب مهضومة حقوقه، ولا يقوى على مجابهه قدره ومصيره، مثل الفرخ الصغير الذي ينتظر قوته، ولم يجد من يلتفت إليه.

اللقطة الرابعة (الصورة 06):

توضّح الصورة تكافل واتحاد الشعب في ظل غياب المؤسسة الحكومية:

الصورة رقم06: صورة توضّح تكافل واتحاد الشعب (نموذج مؤسسة الشعب)

يقدّم الشاعر مفهوما بديلا هو(مؤسسة الشعب) بكونها نموذجا جديدا يفرض نفسه في الأزمات، وهي مؤشر قوي على أنّ هذا الشعب (القوم) عظيم، باتحاده وتكافله، وقوة صبره وتحمّله، إذ يشكّل ثروة بشرية هائلة لم تستغلها السلطة في بناء دولة قوية لتحديات خارجية أعمق. وهو تركيز له مبرره على مستوى الاستقبال، فلا قصيدة دون عيّاش؛ القضية الأساسية التي التف حولها شعب بأكمله من كل ربوع الوطن، عبر وسائل الميديا والتواصل الاجتماعي. وهو ما يعطي للصورة دورا كبيرا في نقل الحدث، لأنّ آلاف الجزائريين يعانون يوميا، ومنهم من يلقى حتفه، ولكن لا تنقلهم الصورة.

اللقطة الخامسة (الصورة 07):

تمثل هذه الصورة الشاب عياش مبتسما، عاصما رأسه بلباس تقليدي:

الصورة رقم07: صورة تجسّد عياش والأمل في النجاة

جاءت مصحوبة ببيت شعري يستذكر فيه الشاعر يوسف عليه السلام الذي نجا من الجب، أراد الشاعر منه بثّ الأمل في النفوس، حيث لا يمكن فهم وتفسير الصورة إلا من خلال البيت الشعري.

اللقطة السادسة (الصورة 08):

تجسّد الصورة صورة المجاهد أو الشهيد إبان حرب التحرير الكبرى.

الصورةرقم08: صورة تحريضية لمواصلة جهاد الأجداد الذي لم يكتمل ضد مستعمر جديد.

ربط الشاعر صورة الجد بالحدث، وواضح فعل التحريض في اللقطة، لأنّ تصوير الجدّ المجاهد أو الشهيد يحمل رشاشا(مع تكبير لفظة رشاش) دلالة على قوة وسيلة الدفاع عن الوطن، وتعبيرا على أنّ معركة التحرير لم تكتمل بعد الاستقلال، ناهيك عن وضعية عياش الغضة (عصا) فلا سلاح ولا عدّة لمقاومة وضع أشبه بالحقبة الاستدمارية، وكأنّ المقام يقول: يجب التحضير لثورة حقيقية، ليتحرر هذا الشعب نهائيا.

3.3- الرسالة اللغوية: (دهشة المفارقة ولعبة الضمائر)

يشكل النص الشعري مادته من لغته، ونسيجه المفرداتي، في سبيل إنتاج الدلالة، ولا يمكن تصور الشعر خارج اللغة، فمهما تطوّرت مفاهيم الشعر، واغتنت بتقانات من خارج حقل اللغة، فإنّ جوهر النص الشعري لن يفرط في ماهية اللغة، وإنزياحها، واستعارتها، وجمالها التركيبي، ومفارقاتها المتنوعة "لأنّ شعرية اللغة لا تقع خارج لغتها وإنما تندلع من خلال ما يقدم عليه الشاعر من تجاوزات بارعة وانتهاكات محببة لثوابت القول، وعادات التعبير المتعارف عليه، فالقصيدة في حقيقتها ليست إلا خضرة تتفتح في خشبة اللغة" [(24)].

وتكون هذه الرسالة اللسانية مصاحبة للصورة دائما بنص أو عنوان، ويرى بارت أنها تقوم بمهمتين: "الترسيخ والمناوبة، حيث يتمثل دورها في الحد من تشعب معنى الصورة، لأنّ النص يقود المتلقي(المشاهد) نحو أفضل مستوى للدلالة التي يردها المرسل" [(25)].

استهل النص بجملتين منفصلتين في الصورة، ومتصلتين تركيبا (**بالأمس عائشة واليوم عيّاش**)، هو إيحاء على استمرارية التجاهل بحياة أبناء البلد، لأن الموت بهذا الشكل أصبح حضوره في خانة الأمر العادي ؟ !! ورغم بساطة التعبير الشعري في قوله:" **كلاهما أسفا يرثي لمن عاشوا**" إلّا أنّ الصورة الشعرية أدّت وظيفة الإبلاغ والتأثير الجمالي للقصيدة؛ فمأساتنا نحن الأحياء أشد من الذين وافتهم المنية، وهنا يتحوّل الخطاب من رثاء الفقد إلى رثاء الأحياء؛ إنها مفارقة بديعة تفطن إليها الشاعر، دلّت على استيعابه لهذه التقنية المدهشة المساهمة في ترسيم ملامح جديدة للقول الشعري.

لقد استذكر الشاعر اسم عائشة عن طريق اسم عياش للتقارب الاشتقاقي الحاصل بين الكلمتين، بل لعل الثاني أحال على الأوّل، ومهما كان اسمك عيّاش على زنة وصيغة فعّال، أو عائشة على زنة فاعلة، فإنّك سوف تقتل، وكذا الأمر عند عائشة . لقد أصبح الإنسان بلا قيمة في وطنه !!؟ لأنّ دلالات الاسمين في مخيالنا الشعبي تحيلان على العيش، والحياة، وهي مفارقة تنتمي إلى نوع "التضاد بيت المخبر والمخفي" [(26)]، لا تكشف عن حضورها بسهولة، فالمعنى الظاهر عياش

وعائشة والمعنى الخفي (ميت ومية)، إذ يمكن استنتاج معنى المفارقة من بنية النص لا من العنوان مباشرة ولأول وهلة.

وعلى مستوى استخدام الضمائر في النص، فإن استخدامها " يتعدى الوظيفة اللغوية المعيارية، الأمر الذي يتيح تداخلا وتحويرا وتحويلا لاتجاهات الخطاب حسب صفة الضمير وعلاقته وأشكال استخدامه" [27]. كما يعد الضمير وحدة أسلوبية تحقّق تماسكا نصيا وتكاملا دلاليا، " فغالبا ما ينوب عن الإفصاح المباشر بتمظهراته المختلفة" [28]

ومن هنا ينبني الخطاب في نص "عياش" على لعبة الضمائر (هو، هي ، هم، أنتم)، وما تقوم به من أدوار في تفعيل مدلولات النص، فالمصير واحد، والمآل ذاته، ماضيا وحاضرا، ومستقبلا. رغم اختلاف طرائق الموت، فأنّى كنت سوف تموت، في سطح الأرض، بسم العقرب الزاحفة، أو في أعماق الآبار في ظل تخاذل السلطة، وتقاعسها عن أداء واجبها فقط.

إنّ هذا الحضور الكمي والمكثّف للضمائر في النص، وبصيغ متعددة؛ ماضي وغائب ومخاطب له ما يبرره دلاليا، إنّه يفضي إلى توتر بين الحاكم والمحكوم، ويحثّ على إيقاف هذه الكوارث المتلاحقة، والقتل الذي يذهب ضحيته الآلاف.

فالشاعر بتنويعه لهذه الضمائر إنّما يهدف إلى إيقاد شرارة الصراع بين الحاكم والمحكوم، وجعلهما في مواجهة مباشرة، أو بالأحرى يمارسا تحريضا غير مباشر ضد هذه السلطة المستهترة.

4.خاتمة:

خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها في النقط الآتية:

- يجب التنويه بأنّ هذه المحاولة التي توخاها البحث تجسّد مفهوم الأدب الرقمي.ولا تعكس مفهوم الأدب التفاعلي الذي يُصمّم أساسا للانترنت، وهو ما لم يتحقّق في الجزائر فعليا إلى حد الآن.

- بات الانتقال من عالم الورقة بكل ما تحويه من إمكانات مكتوبة إلى عالم الصورة والصوت المبهر والمثير، أمرا ضروريا تتطلبه الذائقة الإبداعية، وتحت رعاية رسمية لنوع جديد من القراء يدعى قارئا متجولا أضحى ركنا رئيسا في عملية الإبداع عموما.

- إنّ الأدب الرقمي هو ذلك الأدب الذي يمتح من التكنولوجيا أدواتها، ويستعين بها؛ لتقديم نص تنسجم الكلمة فيه مع الصورة، والصوت، وكل ما يحيط بشاشة الحاسوب من خصائص، ومؤثرات تكنولوجية.

- لدراسة نص رقمي، أو تفاعلي، يكون من الضروري، العناية بكلّ المكونات الجمالية، والثقافية في إطار شكل جديد، يقوم على التقنيات والبرمجة التي هي في الأساس موجهة لخدمة مقومات العمل الأدبي، دون أن تستغني عن عناصر الدهشة والإبهار المرئي والصوتي. وهنا يمكن اعتبار الحقل السيميائي منهجا فعالا بمقدوره الكشف عن الصورة واللون وفضاء الشاشة، وما تشعّه من علامات، تسهم في التلقي والتأويل.

- استهدفت هذه الدراسة قراءة نص رقمي جزائري بعنوان: "عياش"، انطلاقا من خطاب "صوري-لساني"، أي يعتمد بشكل أوسع على الصورة والكتابة معا وفق جملة من المستويات البصرية واللغوية.

- على مستوى **العتبات الرقمية** فإنّ حضور أكثر من مبدع(الشاعر، والمنتج، والملقي) يعزز مبدأ الرقمية، والتفاعلية بدرجة أقل. كما أنّ دمج الإلقاء ثمّن علو مقام الشعر بخاصية الشفاهية التي لم تسقط رغم تحولات مفهوم الشعر عبر السنين.

- على مستوى **الدلالة التضمينية**connotation (قراءة المضمر) جسّدت الصورة (اللقطات) الأفكار والقناعات التي أراد تمريرها الشاعر، حيث نقل من خلالها معاناة شعب، وأمة بأكملها، مختصرة في مأساة الشاب عياش؛ لذلك فالصورة في مجملها حملت دلالة التحريض، ومحاكمة هذا الواقع المزري الذي يعيشه الجزائري.

- على مستوى **الرسالة اللغوية** لجأ الشاعر إلى استثمار اللعب بالضمائر في النص، لوصف حالات التوتر القصوى في البلد، وتوحّد قضية الشعب تجاه السلطة، كما استعان بتقنية المفارقة للتعبير عن تذمره لما آل إليه الوطن، بأسلوب التضاد والمناقضة، لإنتاج معاني السخرية والعبث رغم شدّة المأساة، وجسارة المواقف.

بقي أن نشير في الأخير إلى أنّ تجربة الشعر الرقمي في العالم، وفي البلاد العربية أيضا هي تجربة فتية، وليس لها مبررات قوية شكلا ومضمونا، تمكّنها من الصمود في وجه فنون عظيمة لها تاريخها الفني والجمالي، فالتقنية والأشكال والصور والألوان لا يمكنها بالضرورة أن تصنع أدبا كبيرا، وشعرا عبقريا، ما لم تكن لغة الأدب ذات قيمة جمالية، وحضور فني خالد.

الهوامش :

[1]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر: تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1986، ص 268.

[2] - صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء، 2012، ص 5.

[3]- محمد لطفي اليوسفي، كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دراسات- أدب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 2005، ص 13

[4]- علي أحمد سعيد (أدونيس) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 126-127.

[5]- ينظر: سعدي يوسف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، 1981، ص 22.

6 - Jean Pierre Balpe, Littérature et numérique, Un monde incertain, 19 novembre 2015 الرابط : على http://articlesdejpbalpe.blogspot.com/2015/11/litteratureet-numerique-jean.html?m=1

[7]- قجوج ليلى، القصيدة المعاصرة بين التفاعلية والرقمية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة ، مجلد8، رقم 2، ديسمبر 2015، ص97.

[8] - Patricia Donvan , EPC celebrates poetry on the Web , University of Buffalo Reportervol .31,No.25,March30 ,2000: http://www.buffalo.edu/reporter/vo131n25/n4.html

[9]- عايدة نصر الله إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي: قصيدة شجر البوغاز "نموذجا"، دار الأركان للإنتاج والنشر، 2015، ص 32

[10] - المرجع نفسه، ص 35.

[11]- ينظر: عبد الله بن أحمد الفيفي، نحو نقد إلكتروني تفاعلي، ضمن كتاب الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية أنموذج،إ عداد وتقديم: ناظم السعود، ط1، مطبعة الزوراء، بغداد،2008، ص138.

[12] - فاطمة البريكي ، مدخل إلى الأدب التفاعلي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2006 ، ص75.

[13] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[14] - أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2010ص 99-100

[15]- عياش محجوبي هو شاب من بلدية أم الشمل قضى تسعة أيام داخل ماسورة حديدية في بئر بمنطقة أم الشمل ببلدية الحوامد جنوب المسيلة . وهي مأساة التي هزت الرأي العام المحلي والوطني، وتصدرت قائمة الأحداث وغطت على الكثير من القضايا الحيوية التي تمر بها البلاد، وخلفت حالة من الغليان الشعبي والغضب وأدت إلى حركات احتجاجية بالولاية، تنديدا بالتقصير والإهمال، وكانت هذه الحادثو وغيرها إيذانا بحراك شعبي في 22 فبراير 2019

للمزيد يمكن الإطلاع على مقال جريدة الشروق اليومي: مأساة الشاب عياش محجوبي تنتهي بجنازة مهيبة: *"عياش".. من البئر إلى القبر.. القصة الكاملة!*على الرابط التالي: https://goo.gl/XtbRH4

[16]-Paul M., Syntactic theory of visual communication, visual communication images with messages, Belmont, CA : Wadsworth Publishing Company, Chapter 17, 1995, p13

[17] - المعز بن مسعود، حياة الصورة وموتها: ثقافة المرئي في بعدها الوسائطي، مجلة العلوم الإنسانية جامعة البحرين، العدد 17/16 / 2009، ص296.

[18] - نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 184 أفريل 1994 ، ص 277.

[19] - محمود فهمي حجازي، أصول البنيوية، وزارة الإعلام، الكويت، 1982، ص 166.

[20] - مصطفى رمضاني، مستويات التشكيل في قصص محمد العتروس، مجلة علامات، العدد 38، 2012،ص 43

[21] - voir :Roland Barthes, Le message Photographique, in l'obus et l'obtus,sd, p09.

[22] - دكتورة من جامعة وادي سوف بالجنوب الجزائري توفيت يوم 4 سبتمبر 2018 إثر لذغة عقرب، وبقيت في المستشفى العمومي عشرة أيام في حالة غيبوبة تامة، ونتيجة الإهمال الطبي فارقت الحياة، ولكن الأمر المحزن هو تصريح وزير الصحة الجزائري حين حمّل الأستاذة المرحومة مسؤولية الوفاة، ورافع لصالح العقرب، إذ صرح بلغة (فرنسية عرجاء) قائلا: أنتم تعلمون بأنّ عالم الحيوان لطيف، في الحقيقة الحيوان لا يؤذي الإنسان، الحيوان يقوم بإيذاء الإنسان عند شعوره بالخطر.

[23] - يعرّف حيدر إبراهيم علي النخبة كما يلي: هي الفئة الحية، المتنفذة، والمؤثرة في عملية السيطرة، والهيمنة، وذلك من خلال موقعها في مراكز اتخاذ القرار، صناعة الرأي العام، مجموعات الضغط، وتوجيه الثقافة والفكر، والاستشراف الدقيق. ينظر: مقاله الموسوم ب: النخبة والتغيير في المجتمعات العربية، مجلة التنوير، تصدر عن مركز التنوير المعرفي، الخرطوم – السودان، العدد التاسع ، يوليو، 2010، ص 113.

[24] - علي جعفر العلاق، الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول، 1996، ص 163.

[25] - R. Barthes, Réthorique de l'image In l'obvie et l'obtus, Essais critique, III. Ed du Soleil, 1982, p44.

[26] - ميوك المفارقة.تر: عبد الواحد لؤلؤة، مؤسسة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993 ص46

[27] - عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، السلطة الوطنية الفلسطينية، ط1ن 2000، ص 128.

[28] - محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، 2008، ص 202

6. قائمة المراجع:

1.الكتب العربية :

1. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر: تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1986.
2. أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
3. زناد الأزهر، نسيج النص: بحث في ما يكون الملفوظ به نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1993
4. صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012.
5. عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، السلطة الوطنية الفلسطينية، ط1ن 2000

6. عبد الله بن أحمد الفيفي، نحو نقد إلكتروني تفاعلي، ضمن كتاب الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية أنموذج،إ عداد وتقديم: ناظم السعود، ط1، مطبعة الزوراء، بغداد،2008 .
7. عبد الله الفيفي، شعر التفعيلات وقضايا أخرى،دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2011.
8. علي أحمد سعيد (أدونيس) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
9. فاطمة البريكي ، مدخل إلى الأدب التفاعلي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006 م
10. محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، 2008.
11. محمد لطفي اليوسفي، كتابات المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دراسات- أدب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 2005.
12. محمود فهمي حجازي، أصول البنيوية، وزارة الإعلام، الكويت، 1982
13. ميوك ، المفارقة.تر: عبد الواحد لؤلؤة، مؤسسة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993

2.الكتب الأجنبية:

1. Roland Barthes, Le message Photographique, in l'obus et l'obtus,sd,
2. R. Barthes, Réthorique de l'image In l'obvie et l'obtus, Essais critique, III. Ed du Soleil, 1982
3. Paul M., Syntactic theory of visual communication, visual communication images with messages, Belmont, CA : Wadsworth Publishing Company, Chapter 17, 1995

3.الدوريات:

1. البيومي محمد عوض، مؤتمر النص بين الإنتاج والتلقي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 2/25، العدد 98، 2017.
2. حيدر إبراهيم علي، النخبة والتغيير في المجتمعات العربية، مجلة التنوير، تصدر عن مركز التنوير المعرفي، الخرطوم – السودان، العدد التاسع ، يوليو، 2010.
3. سعدي يوسف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو، 1981.قجوج ليلى، القصيدة المعاصرة بين التفاعلية والرقمية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة ، مجلد8، رقم 2، ديسمبر 2015.
4. علي جعفر العلاق، الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول، 1996
5. المعز بن مسعود، حياة الصورة وموتها: ثقافة المرئي في بعدها الوسائطي، مجلة العلوم الإنسانية جامعة البحرين، العدد 17/16 / 2009.
6. مصطفى رمضاني، مستويات التشكيل في قصص محمد العتروس، مجلة علامات، العدد 38، 2012
7. نبيل علي، العرب وعصر المعلومات ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أفريل، العدد 184، 1994

4- النصوص الالكترونية:

1. مأساة الشاب عياش محجوبي تنتهي بجنازة مهيبة :*" عياش" .. من البئر إلى القبر.. القصة الكاملة!* على الرابط التالي:https://goo.gl/XtbRH4
2. Patricia Donvan , EPC celebrates poetry on the Web , University of Buffalo Reportervol .31,No.25,March30 ,2000: http://www.buffalo.edu/reporter/vo131n25/n4.html
3. Jean Pierre Balpe, Littérature et numérique, Un monde incertain, 19 novembre 2015 على الرابطhttp://articlesdejpbalpe.blogspot.com/2015/11/litteratureet-numerique-jean.html?m=1

الكناية عند ابن سنان الخفاجي (قراءة في ضوء المنهج التداولي)

Metonymy in Ibn Sinan Al-Khafadji writings (Reading in the Light of pragmatism).

طالبة دكتوراه/ زينب بن قيراط
الدكتور: عبد السلام شقروش

قسم اللّغة العربية وآدابها- جامعة باجي مختار- عنابة(الجزائر)
benkiratzeyneb@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/02 تاريخ القبول: 2021/05/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

- **ملخص:**

يتناول هذا المقال الكناية عند ابن سنان الخفاجي ضمن رؤية تداولية أظهرتها مباحث مؤلفه "سر الفصاحة" على نحو لا يمكن تجاوزه، فكان علينا أن نبرز مواطنها لما لمحناه من عناية بالمقام والمتكلم والمتلقي، في محاولة تقديم قراءة تجمع بين الطرح البلاغي لابن سنان ومدى توافقه مع مبادئ التداولية بما يُثري الدرس البلاغي العربي.

وقد خلص البحث إلى أن الكناية عند الخفاجي لم تكن مجرد معالجة لفظية استبدالية لأغراض جمالية، بل مثلت تقنية دلالية تعمل على إيضاح المعنى بمستلزماته.

الكلمات المفتاحية: الكناية؛ التداولية؛ الفصاحة؛ البلاغة؛ ابن سنان الخفاجي.

Abstract:

This article deals with metonymy in Ibn Sinan Al-Khafadji within the framework of a pragmatic vision revealed by the sections of his book entitled **"the secret of eloquence"** in a way that cannot be exceeded, we had to highlight their places given the care we gave to the context, the speaker and the receiver, in an attempt to present a reading combining the rhetorical approach of Ibn Sinan AL- Khafadji and the degree of its conformity with pragmatic principles by what can enrich the course of Arabic rhetoric. Our research concluded that metonymy in AL- Khafadji writings was not a simple substitute verbal processing for aesthetic reasons but rather a pragmatic technique aiming at clarifying meaning with its requirements.

key words: metonymy; pragmatism; eloquence; rhetoric; Ibn Sinan Al-Khafadji.

مقدمة:

شغلت الكناية حيّزا كبيرا في الدراسات البلاغية العربية القديمة وأثارت اهتمام الباحثين على اختلاف مرجعياتهم المعرفية والمنهجية واتجاهاتهم من لغويين ونقاد وبلاغيين، فهي من الأساليب التي تنتقل بالمتلقي من الدلالة الحقيقية إلى دلالات أخرى، وهي أيضا من الصور البلاغية التي أكّد فيها القدماء بوعي عميق وسعة اطّلاع على أهمية المقام في الوقوف على مدلولاتها الاستلزامية، وقد تجلى ذلك أيضا في عنايتهم بالمتكلم والمتلقي وهي كلها مصطلحات ومفاهيم لا تختلف عمّا نجده في اللّسانيات الحديثة (التداولية). ومن هذا المنطلق العام وجدت الكناية أرضية خصبة عند ابن سنان الخفاجي في مؤلفه: **"سر الفصاحة"** إذ لم تكن مجرد زخرف لفظي يُؤتى بها لتزيين الكلام بل حاول ربط نظرته البلاغية للكناية بالدرس اللّغوي في كونها مظهر تداولي يستدعي تفاعل كل من المتكلم والمتلقي والمقام للوصول إلى المعنى، ومن هنا تبلورت فكرة المقال للإجابة عن التساؤل الآتي: ما هو الدور الذي يضطلع به البعد التداولي في إثراء الدرس البلاغي العربي ؟

إذا كان هدف المتكلم استعمال الأسلوب الكنائي لإثبات معنى معيّن من غير ذكره باللفظ الموضوع له في الأصل، فإنّ ابن سنان الخفاجي جعل فصاحته مشروطة بمقام إنتاجه.

فما الكناية عنده؟ وماهي أنواعها؟ وكيف تم تفسيره لها؟

تلكم هي الأسئلة التي أعمل في هذا المقال على الإجابة عنها.

الكناية: عالج ابن سنان الخفاجي الكناية في بابين منفصلين هما:

1- باب حسن وضع الألفاظ موضعها (من شروط الفصاحة والبلاغة).

2- باب من نعوت البلاغة والفصاحة(الإرداف والتتبيع).

فعرّفها في باب حسن وضع الألفاظ موضعها بقوله: **"ومن هذا الجنس حسن الكناية عما يجب أن يكنى عنه في الموضع الذي لا يحسُن فيه التصريح، وذلك أصل من أصول الفصاحة، وشرط من شروط البلاغة، وإنّما قلنا في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح،**

لأنّ مواضع الهزل والمجون وإيراد النوادر يليق بها ذلك، ولا تكون الكناية فيها مرضية؛ فإنّ لكل مقام مقال، ولكل غرض فنا وأسلوبا"[1].

فهذا يعني أنّ: للكناية بنية سطحية وأخرى عميقة وتحدث نتيجة عدول المتكلم عن التصريح إلى التلميح؛ أي حين يريد إضمار معنى من المعاني بغية تحقيق غرض معيّن بشرط أن تكون الكناية في موضع لا يحسن فيه التصريح بالخروج من الدلالة الحرفية إلى الدلالة الإيحائية، هدفها إثارة المتلقي وحثّه على تحريك قدرته الذهنية للوصول إلى المعنى المضمر مع ضرورة مراعاة مقام التركيب الكنائي.

ومن شواهده الشعرية الفصيحة[2] على ذلك:

قول **امرئ القيس**[3]:

فَصِرْنَا إِلَى الحُسْنَى وَرَقَّ كَلاَمُنَا وَرُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلاَلِ

علّق ابن سنان الخفاجي على البيت بقوله: **"لأنّه كنّى عن المباضعة بأحسن ما يكون من العبارة"**[4].

ومن هذا الفن أيضا من حسن الكناية قول **أبي الطيّب**[5]:

تدَّعِي مَا ادَّعَيْتَ مِنْ أَلَمِ الشَّوْ قِ إِلَيْهَا والشَّوْقُ حَيْثُ النُّحُولُ

وكذلك علّق بقوله: **" لأنّه كنّى عن كذبها فيما ادّعته من شوقها بأحسن كناية "**[6].

يبدو أنّه حصر فصاحة الكناية وبلاغتها في المواضع التي يُقبح ذكر اللفظ فيها صراحة واستعمالها خارج هذا الموضع الذي حدّده يجعلها مستكرهة ومستهجنة، لأنّها لا تصبح كناية بل يُحتاج لأن يكنى عنها.

ومن شواهده الشعرية غير الفصيحة بيت **للمتنبي**[7]:

إِنِّي عَلَى شَغَفِي بِمَا فِي خُمْرِهَا لَأَعَفُّ عَمَّا فِي سَرَاوِيلاَتِهَا[8]

علّق الخفاجي على هذا البيت بقوله: **"فالمتأمل لهذا البيت يجده يجري من بيت امرئ القيس مجرى الضدّ، وذلك أنّ امرأ القيس عبّر عمّا يجب أن يكني عنه من المباضعة فكنى بأحسن كناية، وهذا عبّر عمّا لا يجب أن يُكنى عنه، فأتى بألفاظ يجب أن يُكنى عنها"**[9].

يردّ على تعليقه أحد الباحثين قائلا: **ونحن نتفق مع الخفاجي في حكمه على بيت المتنبي بأنّه من قبيح الكناية، ولكنّنا لا نتفق معه في قوله بأنّه عبّر عما لا يجب أن يُكنّى عنه، إذ أنّنا لو سلمنا بذلك نكون قد حصرنا أسلوب الكناية في ستر الأساليب التي يُستقبح ذكرها فقط وأسلوب الكناية أكبر من ذلك وأرحب فهو لون من ألوان الأساليب يخرج به الشاعر إلى معان في اللّغة يتجوز فيها الأساليب التي تخدمه في غرضه مع مراعاة العلائق والروابط بين المعنى المقصود والمعنى المذكور فالذي نأخذه على المتنبي إذن ليس في تكنية فيما لا كناية فيه، وإنّما في إخفاقه فيما استعمله من أسلوب، فالمأخذ عليه جمالي وليس موضعيا كما هو عند الخفاجي**[10].

يمثّل هذا التعقيب إجحافا في حقّ ابن سنان لأنّه لم يذكر بأنّ الكناية تقتصر على إخفاء ما يُقبح ذكره فقط، وإنّما تحليله يعكس دقّة طرحه ووقوفه على أسرار الأساليب الكنائية في دلالاتها وسياقاتها الخاصة، فالشواهد الشعرية التي ذكرها ابن سنان الخفاجي في باب حسن وضع الألفاظ موضعها (من شروط الفصاحة والبلاغة) استخدم فيها مصطلح الكناية؛ لأنّ أصحابها تعمّدوا استعمال الأسلوب الكنائي للتعبير عما يُقبح ذكره ولا يحسُن فيه التصريح المباشر فيفقد الأسلوب فصاحته؛ فشروحه وتعقيباته على الشواهد التي ذكرها إنما هي شروح للباب الذي هو بصدد معالجته، وهو في هذا المقام (باب حسن وضع الألفاظ في مواضعها) لذلك فهو يعالج التكنية بصفتها عدولا عن لفظ إلى آخر في إطار محور الاختيار axe syntagmatique فهو لم يحصر الكناية في هذا الباب.

ومن شواهده القرآنية للكناية[11]:

منها الفصيح لقوله تعالى: ﴿**وَمَن يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُ إِلاَّ مُتَحَرِّفًا لِقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَى فِئَةٍ**﴾ (سورة الأنفال، الآية: 16)، وهي كناية عن الهزيمة بـ "التحيّز" اتباعًا، ومنها غير الفصيح لقوله عزوجلّ: ﴿**كَانَا يَأْكُلاَنِ الطَّعَامَ**﴾ (سورة المائدة، الآية:75)، وهي كناية عن (الحدث).

علّق ابن سنان الخفاجي على هذه الآية الكريمة مبيّنا بأنّ ما جاء فيها ليس كناية عن (الحدث) بقوله: "**وقد ذهب بعض المفسّرين إلى أنّ قوله تعالى: ﴿كَانَا يَأْكُلاَنِ الطَّعَامَ﴾ كناية عن الحَدَث، وليس الأمر على ما قال، بل معنى الكلام على ظاهره؛ لأنّه كما لا يجوز أن يكون المعبود محدثاً كذلك لا يجوز أن يكون طاعمًا، وهذا شيء ذكره أبو عثمان الجاحظ وهو صحيح**"[12].

وتجدر الإشارة إلى أنّ أغلب المفسّرين والأصوليين والبلاغيين اتّفقوا على أنّ في هذه الآية كناية عن صفة (الحدث)، والمقصود أنّ المسيح وأمّه عليهما السلام من البشر، وأنّهما يأكلان الطعام (سبب الحدث)، فهذا دليل بيّن على بُعدهما عن الألوهية لأنّ الأكل من لوازم قضاء الحاجة، فالكناية في الخطاب القرآني أداء للمعنى بصورة مهذّبة فيما يُستحى من ذكره، وهو ما يعكس جمال التعبير القرآني وروعة التصوير ودقة التأليف.

إذن: فالكناية في هذا الباب ذات دلالة لغوية لأنّها جاءت في المواضع التي يحسن وضع الألفاظ فيها لتحقيق صفة الفصاحة والبلاغة.

وعالج الكناية أيضا في باب من نعوت البلاغة والفصاحة، معرّفا إيّاها بقوله: " **ومن نعوت البلاغة والفصاحة أن تُراد الدلالة على المعنى، فلا يستعمل اللفظ الخاص الموضوع له في اللّغة، بل يُؤتى بلفظ يتبع ذلك المعنى ضرورة فيكون في ذكر التابع دلالة على المتبوع، وهذا يسمّى "الإرداف"و "التتبيع" لأنّه يُؤتى فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه، والأصل في حسن هذا أنّه يقع فيه من المبالغة في الوصف، ما لا يكون في نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى**"[13].

وعرّف **قدامة بن جعفر** الكناية بعدّها نوعا من أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى فسمّاها "الإرداف"، يقول: "**الإرداف وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع**"[14].

يبدو أنّ ابن سنان الخفاجي أخذ تعريف الإرداف[15] من قدامة بن جعفر[16] إلاّ أنّه كان أكثر تحليلا منه وتمثيلا ومعرفة بخباياها وأهدافها لأنّه قصد بالإرداف الكناية بالمفهوم البلاغي وهي التي: "**تنتقل بمتلقي الخطاب إلى دلالات أخرى مستلزمة، متجاوزة بذلك المعنى الحرفي للعبارة (دلالة وضعيّة) لتصل إلى المعنى المقصود (المكنّى عنه)، ويكون ذلك من خلال السّياق الاستعمالي للتّراكيب، إنّها عدول عن التّصريح بذكر الشّيء مباشرة (التعبير بالمكنّى عنه) إلى الإيماء إليه (التعبير بالمكنّى به)**"[17].

فهذا يعني: "**أنّنا أمام انحراف لغوي، تنحرف فيه الصياغة عن دلالتها الوضعيّة إلى دلالة أخرى مجازية تترتب عليها لوجود علاقة تلازم عرفي أو عقلي بينهما**"[18].

إذن: الكناية مظهر تداولي[19] لأنّها تتجاوز المعنى الحرفي المباشر للصياغة اللّغوية إلى المعنى المستلزم، فتفرض على المتلقي تفعيل قدراته الاستدلاليّة والاستنباطية بالاستناد على مقام الاستعمال للبحث عن المعنى المضمر من طريق المعنى الحرفي بعدّه (قرينة مساعدة) للوصول إلى المعنى المقصود لوجود علاقة تلازمية تربط بينهما.

فمن المعروف أنّ القرن الخامس الهجري مثّل بداية لمرحلة جديدة مهدّت لنضج الدرس البلاغي العربي، فلم يكن واضح المعالم ولم تحدد فيه العلوم البلاغية الثلاثة (المعاني والبيان والبديع) - كما هي عليه الآن-، لأنّ التأسيس والتقعيد الفعلي جاء مع السكاكي[20] (ت 626هـ)؛ أي أنّ المصطلحات لم تستقل بعد بمعانيها الخاصة والدقيقة، لذلك ورد ترتيب الشواهد الكنائية عند ابن سنان الخفاجي وفق المنهج الذي رسمه وكان السبب في تأليفه لكتاب "سر الفصاحة " وهو البحث عن حقيقة الفصاحة ضمن شروط الفصاحة والبلاغة ونعوتهما، فنجده يقسّم الكناية إلى نوعين: حسنة وقبيحة مع التحليل و التعليل لأنّه لم يذكر صراحة التقسيمات التي حدّدها البلاغيون - فيما بعد- (كناية عن صفة وموصوف ونسبة[21])، إلاّ أنّ شواهده تدل على معرفته لها، لذلك سيكون تصنيفها (شواهد الكناية بالمفهوم البلاغي "الإرداف") حسب أقسام الكناية عند المتأخرين.

1- كناية عن صفة:

تحدث بإلصاق صفة من الصفات المعنوية بالموصوف، ومن شواهده الشعرية الفصيحة على ذلك:

قول **امرئ القيس**[22]:

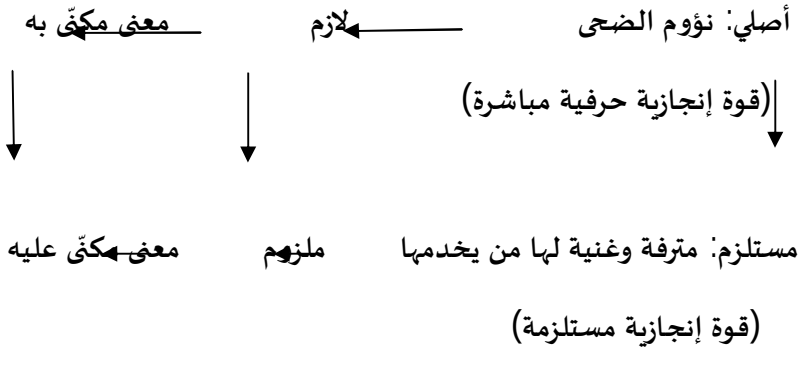
وَيُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ[23] عَنْ تَفَضُّلِ[24]

علّق **الخفاجي** على هذا البيت بقوله:" **فإنّه لما أراد أن يصف ترفُّه هذه المرأة ونعمتها قال: نؤوم الضحى، يبقى فَتيتُ المسك فوق فراشها، لم تنتطق لتخدم نفسها، فعبّر بذلك عن غناها وترفهها وخفض عيشها، وأتى بألفاظ تدل على ذلك أبلغ مما يدّل عليه قوله، إنّها غنية مرفهة**"[25].

وعلّق أيضا **قدامة بن جعفر** على هذا البيت بقوله: "**وإنّما أراد امرؤ القيس أن يذكر ترفه هذه المرأة وأنّ لها من يكفيها فقال: "نؤوم الضحى" وأنّ فتيت المسك يبقى إلى الضحى فوق فراشها، وكذلك سائر البيت، أي هي لا تنتطق لتخدم ولكنّها في بيتها متفضلة**"[26].

وأما **العسكري** فقال:" **أراد أنّها مكفيّة؛ ونؤومة الضحى وترك الانتطاق للخدمة يردفان الكناية: فعبّر بهما عنها وأراد أنّها من أهل الترفّه والنعمة فتستعمل المسك الكثير فينتثر في فراشها، وهذه الحال تُردف الترف والنعمة**"[27].

ويمكن تمثيل الشاهد الشعري تداوليا على النحو الآتي[28]:



مما تقدّم يتّضح أنّ: "**نؤوم الضحى**" مؤداها الحرفي المباشر الأصلي لا ينسجم ومقام المدح أو الذم أو الجدّ أو الهزل "**نوم هذه المرأة إلى وقت الضحى**" فلا بّد للمتلقي من قرائن ومؤشرات يستدل عليها من القوة الإنجازية الحرفية المباشرة (مقاصد المتكلم غير المصرّح بها والسيّاق) للوصول إلى مدلول ثان أو(معنى المعنى) لوجود علاقة تلازم بين المعنيين، وهو أنّ المرأة مترفة وغنية لها من يخدمها عكس نساء العرب إذن: فالمتلقي استند على السياق الثقافي والاجتماعي العام المشترك بينه وبين المتكلم السائد في البيئة العربية للوصول إلى المعنى، والتي من عاداتهم أنّ نسائهم لا تنام وقت الضحى إلاّ من كان لها من يخدمها، وعليه يمكن القول أنّ: "**للثقافة بمفهومها الواسع دورا مهما في تحديد مقاصد الخطاب غير المباشر أيّا كان شكل هذا الخطاب (تشبيها أو استعاريا أو كنائيا)، ومن عناصر الثقافة تلك الأمور الاجتماعية مثل نظام الحياة اليوميّ، فعادات العرب على سبيل المثال في منطقة معيّنة تتطلب نظاما معيّنا، قد يخرج عنه بعض من لا يلتزم به، فيغدو ذلك مؤشرا على عدم انتمائه للمجتمع بصورته العامة، مما يؤثر على الخطاب، فتصبح الإشارة إلى هذه المخالفة من قرائن الخطاب الذي تصرفه عن معانيه الأصلية إلى غيرها، وهذا الدور أصبح حاضرا في خطابات**

النّاس، إذ يشيرون إلى قصدهم بتوظيفها، إدراكا منهم أنّ المتلقي سوف يفهم القصد دون عناء ذهني"[29].

فالمعرفة والخبرة الخاصة الموجودة على مستوى ذهن كل من المتكلم والمخاطَب تحوي داخلها صورا متعددة لتجارب وخبرات مكتسبة من الأمور الاجتماعية (أنظمة وعادات وتقاليد وقيم خاصة بمجتمع معيّن)، ما يفرض على المتكلم توظيف مقولات كنائية في سياقات معيّنة وبمكان وزمان محدّد يعتمد عليها المتلقي في فهم المقصود، حتى يجعل إنجازه ملائما للسياق؛ أي ربط الإنجاز اللّغوي بعناصر السياق الذي حدث فيه أو ما يصطلح عليه بسياق الثقافة، لأنّ المعنى يتعدد ويتغير بفعل عامل الزمن (المتكلم+ المتلقي+ سياق الثقافة = المعنى).

وتجدر الإشارة إلى أنّ الكناية لا يجوز التعامل معها على أنّها تعبير ذو دلالة متحجرة ثابتة عند نقطة معيّنة، وحصر الاستشهاد في نماذج معيّنة كما حُدّدت عند البلاغيين العرب القدماء على حد قول رجاء عيد: **" تظل الكناية - كما عرفنا نماذجها المتكررة لدى البلاغيين - خاضعة لعرف لغوي في بيئة محدّدة، ثمّ تتغير الأنماط الاجتماعية والأداء اللّغوي وتتحول جميع نماذجها إلى تعبيرات محنطة نضطر لكي ندرك دلالتها أن نحيي الموتى أو أن نغيب عن وعينا بنبض عصرنا ولغته ونتمثّل بيئة بها "نؤوم الضحى" وفي جميع الأحوال تظل تلك الدلالات اللّغوية محدودة القيمة الفنّية"**[30].

وكل هذا من شأنه خلق فجوة دلالية، لأنّها نماذج خاصة بمرحلة معيّنة لا تتلاءم مع المتغيرات النقدية والبلاغية والجمالية الجديدة **"وعلى ذلك فإنّه يكون من الخطر الوقوف باسترخاء عند كل بيت لنخوض في أحشائه لنقبض على دلالة جزئية تكون هي "الكناية" فالإيحاءات الرامزة تتداخل في العمل الفنّي جميعه وتتآزر هذه الجزئيات لينمو من خلالها حصاد فنّي جديد، ونستطيع ونحن منطلقون في رحلة القصيدة استكشاف كل المدائن المجهولة التي تنبثق أمامنا لحظة استبصار فنّي جاد"**[31].

ومن شواهده النثرية الفصيحة[32]: **"قول أعرابية وصفت رجلا فقالت: لقد كان فهم عمّار وما عمّار؟ طلاّب بأوتار، لم تخمد له قط نار".**

علّق ابن سنان الخفاجي بقوله: **"فأرادت بقولها: "لم تخمد له قط نار" كثرة إطعامه الطعام، فلم تأت بذلك اللفظ بعينه، بل بلفظ هو أبلغ في المقصود؛ لأنّ كثيرا ممن لا يُطعم الطعام تخمد ناره في وقت"**[33].

ويمكن تمثيل كيفية استدلال المتلقي على قصد المتكلم من منظور تداولي على النحو الآتي[34]:

1- إنّ المتكلم قد أنجز فعلا من خلال قوله: **(لم تخمد له قط نار)**.

2- إنّ المتكلم يحترم الشروط الإنجازية ويُراعيها، ومنها ما يتعلق بالمبادئ الحوارية التي تقتضي وصول المعنى بالصورة الصحيحة والمنطقية.

3- إنّ المتكلم بقوله: **(لم تخمد له قط نار)** يكون قد خرق القواعد المتفرعة عن الشروط الإنجازية - ولاسيما مبدأ التعاون الحواري- التي تقتضي اجتناب المتكلم لخفاء العبارة بأن لا يكون كلامه متشابها ولا مجملا ولا مشكلا إذن إنّ قول المتكلم: **(لم تخمد له قط نار)** غير واضح ولا يخلو من إخفاء لوجه التصريح، إلاّ أنّ إخفاء وجه التصريح يكون ممكنا إذا كان المتكلم يقصد معنى آخر لم يُصرّح به حرفيّا، وهذا المعنى متعلق بمعنى المصرّح به، وبذلك لا يكون المتكلم قد خرق تلك الشروط الإنجازية.

4- إنّ المتكلم يقصد معنى آخر غير المصرّح به حرفيا؛ لأنّه يحترم شروط الإنجاز.

5- يبحث المتلقي- استنادا إلى السياق وإلى قدرته الاستدلالية - عن المعاني الممكنة غير المصرّح بها لـ **(لم تخمد له قط نار)** فيحصرها في **(الإنسان الكريم والمضياف وكثير الطبخ وكثير إحراق الحطب وكثير الرماد)**، حيث يوجد ارتباط لزومي للمعنى بين الطرفين.

6- يقتنع المتلقي بقصد المتكلم ويقبله.

2- كناية عن موصوف:

وهي التي يُعدل فيها عن ذكر الموصوف إلى ذكر صفة أو صفات متعددة من صفاته، تُمكّن السامع من فهم مقاصد المتكلم، وتنقسم الكناية عن موصوف إلى: كناية عن موصوف (بمعنى واحد) وكناية عن موصوف (بمعان متعدّدة)، وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاهدين الشعريين الوحيدين الفصيحين اللّذين ذكرهما ابن سنان الخفاجي من النوع الأول.

يقول البحتري[35]:

فَأَوْجَرْتُهُ أُخْرَى فَأَضْلَلْتُ نَصْلَهَا بِحَيْثُ يَكُونُ اللُّبُ وَالرُّعْبُ والحِقْدُ

ويقول شاعر آخر[36]:

الضَّارِبِينَ بِكُلِّ أَبْيَضَ مِخْذَمٍ[37] وَالطَّاعِنِينَ مَجَامِعَ الأَضْغَانِ[38]

علّق الخفاجي على البيت الأول بقوله: **" لأنّه أراد "القلب"، فلم يُعبّر عنه باسمه الموضوع له، وعدل إلى الكناية عنه وبما يكون اللّب والرعب والحقد فيه، وكان ذلك أحسن؛ لأنّه إذا ذكره بهذه الكناية كان قد دلّ على شرفه وتميّزه عن جميع الجسد بكون هذه الأشياء فيه، وأنّه أصاب هذا المرمى في أشرف موضع منه، ولو قال: أصبتُه في قلبه لم يكن في ذلك دلالة على أنّ القلب أشرف أعضاء الجسد، فعلى هذا السبيل يُستحسن الإرداف"**[39].

فالملاحظ أنّ في هذا الشاهد الشعري ثلاث كنايات عن موصوف واحد منفصلة ساهمت في تكثيف الدلالة بين المعنى الأصلي والمعنى المستلزم، ما دفع المتلقي إلى إعمال ذهنه للبحث عن معنى ثان لعدم فائدة المعنى الأول للوصول إلى المعنى المقصود، مع مراعاة السّياق الخاص لاستنباط المعنى الثاني من الصفات المتعددة للموصوف.

إذن: فالكناية في هذين الشاهدين الشعريين عدول عن التصريح باسم الشيء (القلب) إلى التلميح ببعض صفاته (اللّب والرعب والحقد + مجامع الأضغان)، ومن هنا يبدأ المتلقي في التأويل بحثا عما يخفيه هذا التعبير من دلالات وإيحاءات معتمدا على آليات عقلية استدلالية معيّنة يقودها السياق (سياق الخوف والرعب و الحرب والمعركة والقتال والسيف والرمح والقوس والنبل والهجوم) فيحصرها في (القلب "أشرف أعضاء الجسد") للربط بين المعنى الظاهر الغير مقصود (اللازم) بالمعنى الخفي المقصود (الملزوم).

لقد خلصنا بعد هذا البحث إلى أنّ ابن سنان الخفاجي قد عالج موضوعات الكناية بتقسيماتها المتأخرة رغم أنه لم يعاصر مرحلة التقنين التي جاءت مع السكاكي.

لم تنحصر الكناية عنده وظيفيا في القيمة الفنية المرتبطة بالبعد التعبيري، بل تجاوزتها إلى:

1- القيمة الدلالية متمثلة في الانتقال من الدلالة الحرفية (السطحية) إلى الدلالة الإيحائية (العميقة).

2- والقيمة التداولية متمثلة في إقناع المتلقي بقصد المتكلم والتأثير فيه بما يتناسب ومقام الاستعمال، فيحصل الفهم والتأويل وتتحقق الفائدة فتقع المبالغة في الوصف والزيادة في المعنى.

الهوامش:

[1] ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)، سر الفصاحة، حققه وعلّق عليه وصنع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، دار قباء، القاهرة، (د ط)، 2003م، ص: 241.

[2] أشار ابن الأثير في كتابه: "المثل السائر" إلى أنّ علماء البيان قد خلطوا الكناية بالتعريض، ولم يفرّقوا بينهما، ولا حدّوا كلا منهما بحد يفصله عن صاحبه، بل أوردوا لهما أمثلة من النظم والنثر، وأدخلوا أحدهما في الآخر، فذكروا للكناية أمثلة من التعريض، والتعريض أمثلة من الكناية فمن فعل ذلك ابن سنان الخفاجي والعسكري...، (ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، 49/3).

[3] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص: 244.

[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[8] سراويلات: ج: سراويل: فارسي معرّب، وهو لباس يغطّي السّرة والركبتين وما بينهما، (ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم الافريقي المصري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، 334/11، مادة: (سرل))، (ومجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، جمهورية مصر العربيّة، ط4، 2004م، ص: 428، مادة: (سرل)).

[9] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص: 245.

[10] ينظر، محمّد الحسن علي الأمين أحمد، الكناية وأساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، الدراسات العليا العربيّة، فرع الأدب، كلية اللّغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1983-1984م، ص: 24.

[11] المصدر السابق، ص: 243 و 245.

[12] المصدر نفسه، ص: 245.

[13] المصدر نفسه، ص: 342.

[14] قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص: 157.

[15] ومن يسأل: ما هو سبب فصله بين مصطلح الكناية والإرداف؟ يجيب عنه أحد الباحثين منطلقا من النصوص التي وُظفت فيها الكناية بقوله: ...**فالنصوص التي درسها الخفاجي في موضوع الكناية هي التي أكنّ**

فيها أصحابها عن معان يُقبح ذكرها... ولا يحسن التصريح بها فالمعنى الكنائي إذن: لغوي عند الخفاجي... ولهذا جاءت دراسته لها في كتابه مع المواضع التي يجب فيها وضع الألفاظ موضعها، فالمواضع التي لا يحسن فيها التصريح يجب فيها الكناية... وأما الأساليب التي درسها تحت موضوع الإرداف فهي جميعا من النعوت والصفات (كالكسل، والكرم...) ولهذا دُرست مع المواضيع التي عدّها من نعوت البلاغة والفصاحة فالإرداف إذن: كناية بالمفهوم البلاغي وتعليل الخفاجي لدراسته أنّه يقع فيه من المبالغة في الوصف مالا يكون في اللّفظ الصريح، (ينظر، محمّد الحسن علي الأمين أحمد، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، ص ص: 27- 28).

[16] قدامة بن جعفر(ت337هـ) أوّل من وظّف مصطلح " الإرداف" للدلالة على المفهوم الاصطلاحي البلاغي للكناية (لم يفصل بين المفهوم اللّغوي والاصطلاحي)، والعسكري (ت395هـ) استعمل مصطلح " الإرداف والتوابع"، و" المماثلة" و" الكناية والتعريض" إلاّ أنّه وقع في الخلط بين مفاهيم هذه المصطلحات بسبب تفريقه بين مفهومها اللّغوي والاصطلاحي، وأما ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) استعمل مصطلح الكناية بالمعنى اللّغوي " في باب من شروط الفصاحة والبلاغة (حسن وضع الألفاظ موضعها)، ومصطلح "الإرداف والتتبيع" بالمعنى الاصطلاحي البلاغي " في باب من نعوت البلاغة والفصاحة" ما أدخل الكناية في مرحلة جديدة أكثر عمقا وتحليلا مما كان الحال عليه عند سابقيه، أفاد منها الجرجاني ومن جاء بعده.

[17] لهويمل باديس، مظاهر التداولية في مفتاح العلوم للسكاكي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2011- 2012م، ص ص: 243- 244.

[18] محمّد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، جامعة الأزهر، غزّة، (د ط)، 2012م، ص: 308.

[19] التداولية: هي الدراسة أو التخصص الذي يندرج ضمن اللّسانيات، ويهتم أكثر باستعمال اللّغة في التواصل، (فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2007م، ص:17).

[20] السكاكي أوّل من قام بتحديد مباحث البلاغة وضبط مصطلحاتها جاعلا إيّاها قسمين: علم المعاني وعلم البيان، وأما الذي جعلها قسما ثالثا من أقسام البلاغة وسمّاها علم البديع فهو بدر الدّين بن مالك في كتابه: "المصباح المنير"، (باديس لهويمل، مظاهر التداولية في مفتاح العلوم للسكاكي، ص: 84).

[21] لم يذكر ابن سنان الخفاجي شواهد تدل على كناية النسبة.

[22] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص: 343.

[23] لم تنتطق: ومنه النّطاق: وهو أن تلبس المرأة ثوبها، ثمّ تشد وسطها بشيء وترفع وسط ثوبها وترسله على الأسفل عند معاناة الأشغال، لئلا تعثر في ذيلها، أي أنّ هذه المرأة لم تشد نطاقا بعد تفضّل، (ابن منظور، لسان العرب، 355/10، مادة: (نطق))، والمصدر السابق، هامش الصفحة نفسها).

[24] تفضّل: يقال تفضّلت المرأة إذا لبست ثياب مهنتها أو كانت في ثوب واحد فهي فُضل، أي ليست بخادم فتتفضل، وتنتطق للخدمة، (المصدر السابق، 526/1، مادة: (فضل))، وينظر، المصدر السابق، هامش الصفحة نفسها).

[25] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[26] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 158.

[27] العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م، ص: 352.

[28] أخذت فكرة المخطط من لهويمل باديس، مظاهر التداولية في مفتاح العلوم للسكاكي، ص: 244.

[29] علي محمود حجي الصّراف، - في البراجماتية- الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة- دراسة دلالية ومعجم سياقي - ونشير إليه: بالأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، 2010م، ص: 153.

[30] ينظر، رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط2، (د ت)، ص ص: 422- 423.

[31] المصدر نفسه، ص: 441.

[32] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص: 344.

[33] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[34] ينظر، علي محمود حجي الصّراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص ص: 152-153.

[35] المصدر السابق، ص: 345.

[36] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[37] مخذم: السيف القاطع، (ابن منظور، لسان العرب، 169/12، مادة: (خذم)).

[38] الأضغان: ج: ضغن: الحقد، (المصدر نفسه، 255/13، مادة: (ضغن)).

[39] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم).

1- ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، الجزء الثالث، (د ط)، (د ت).
2- الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان)، سر الفصاحة، حقّقه وعلّق عليه وصنع فهارسه: النّبوي عبد الواحد شعلان، دار قباء، القاهرة، (د ط)،2003م.
3- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط2، (د ت).
4- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين، (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م.
5- علي محمود حجي الصرّاف، - في البراجماتية- الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة - دراسة دلالية ومعجم سياقي-، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، 2010م.
6- فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2007م.
7- قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
8- مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، جمهورية مصر العربيّة، ط4، 2004م.
9- محمّد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، جامعة الأزهر، غزّة، (د ط)، 2012م.
10- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم الافريقي المصري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، الجزء الأول، والجزء العاشر، والجزء الحادي عشر، والجزء الثاني عشر، والجزء الثالث عشر، (د ط)، (د ت).

قائمة الرسائل:

1- لهويمل باديس، مظاهر التداولية في مفتاح العلوم للسكاكي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2011-2012م.
2- محمّد الحسن علي الأمين أحمد، الكناية وأساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، الدراسات العليا العربيّة، فرع الأدب، كلية اللّغة العربية، جامعة أم القرى، مكّة المكرمة، 1983-1984م.

بنية الإيقاع العروضي في شعر حسين زيدان.

The structure of the rhythm metric in the poetry of Hussein Zaidan

الدكتور: نوال أقطي

- **قسم الآداب واللغة العربية-جامعة محمد خيضر بسكرة-(الجزائر).**

naouel.naouel.agti@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/03 تاريخ القبول: 2021/04/20 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

ترنو هذه الدراسة إلى بحث البنية العروضية في شعر حسين زيدان، لاسيما أن خطابه الشعري يتميز بتباين الأنساق العروضية واختلافها، فهو يستند إلى ظواهر عروضية عدة (التداخل والتنوع والتناوب والتدوير).

وتستعين بالمنهجين الوصفي والإحصائي للكشف عن الأوزان المهيمنة، وتحديد قيم الزحافات فيها ثم تشير إلى أثرها الجمالي، وتعمل على تحليل أهم التقنيات العروضية المستخدمة.

والكلمات المفتاحية: النسق العروضي المهيمن؛ التداخل؛ التنوع؛ التناوب؛التدوير.

Abstract:

This research aims at studying the structure of the rhythm metric in the poetry of Hussein Zaidan, especially since his poetic speech is characterized by the variations and differences of the metric patterns. It is based on several metric phenomena (interference, diversity, alternation and rotation).

The research, at hand, uses the descriptive and statistical approaches to investigate the dominant measures and to determine the values of the deviations in them, and then indicates their aesthetic impact. It works on analyzing the most important metric techniques used.

key words: dominant metric patterns; Interference; Diversity; Alternation; rotation.

1. مقدمة:

يشكل الإيقاع روح النص الشعري الذي يهبه فاعلية وشعرية، وتكمن غوايته في تلك الحركة الدورية المتواترة الممتدة بامتداد الخيال والتي تمنح النص حركية منتظمة وفق معايير زمنية معينة؛ لذا فله تأثيره المختلف الذي يمارسه على البنية النصية.

والإيقاع العروضي تناظر زمني يشكل ديمومة النص، ويشعر المتلقي بلذة الانتظار المسبق، فيشد انتباهه إلى الانسجام النغمي، إنه عنصر هام إذ يتفاعل مع عناصر الإيقاع لإنتاج الدلالة.

وعلى الرغم من كون الإيقاع العروضي للقصيدة العربية القديمة ظل قيدا ملازما للشاعر، إلا أنه القيد الذي وضعه بنفسه ولم يفكر البتة في التحرر منه، وما سماه الشاعر الحديث تحررا إثر انتقاله إلي شكل القصيدة الحرة عد قيدا بالنسبة للشاعر الحداثي؛ لأنه لم يضعه بنفسه، وذلك ما يفسر اختيار الشكل العمودي أحيانا من قبل شعراء العصر الحالي(القيد الذي يضعه الإنسان بنفسه لا يعد قيد على حد تعبير هيجل).

من هنا نتوجه في دراستنا هذه إلى شاعر متميز ببنيته العروضية المختلفة وهو "حسين زيدان" الذي يعد من شعراء التفعيلة في الجزائر ولا يزال محتفظا بالشكل العمودي.

والدارس لهذا النوع من الشعر يجد أن أكثر البحور التي نظم عليها شعراء التفعيلة في الجزائر هي البحور الصافية، وقد جمع المهيمن منها عاشور فني في**قوله**[1]: **وهَا نَحنُ فِي لَفحَةِ الرَّمِلِ/ تَأخُذنَا زُرقَةُ البَحرِ حِينًا/وتَقذِفُنَا بالشَّظَفْ/ونُمعِنُ فِي وَهمِنَا/"نَتَقَاربُ" فِي "الجَوِّ"/أو "نَتَدَارِكُ" فِي "البَحرِ"/ أو نَلتَقِي فِي الصَّدفْ**، فوصف ارتباط التجربة الشعرية بالشعور، وبين مغزاها وهو البحث عن الحقيقة، وسمتها وهي المراوغة ووصل بنيتها الإيقاعية بالكون (البحر/ الجو/ البر)، لذا فهي تنبني على التمايز والاختلاف، وأكثر أوزانها تداولا في نظره هي(المتقارب، المتدارك، الرمل).

غير أن حسين زيدان قد خالف هذه الذائقة ليتميز بنسق عروضي خاص، فاتسم شعره بتقنيات عروضية متباينة تجعله مساحة إجرائية ثرية تفضي إلى تكثيف دلالي يروج لبنية مغايرة لها بريقها الجمالي المعترف بالأسرار الجامعة بين تخطيط شعاب الوجدان والكلمة،

لذا تهتم الدراسة بتقفي بنية الإيقاع العروضي في شعر حسين زيدان محاولة الإجابة على إشكال مفاده: ما الأنساق العروضية المهيمة في شعر الشاعر؟ وما الخصوصية التي تميز بنية نصه الشعري عروضيا؟

لأجل ذلك تركز الدراسة على تحديد الأنساق العروضية المهيمنة، ثم تبحث في تقنيات المزج والتنوع والمناوبة والتدوير مبرزة أثرها الجمالي ودورها في تحقيق الانسجام الصوتي والدلالي.

2. **خصائص الأنساق الإيقاعية المهيمنة:**

لم يتوجه البحث في خصائص البحور المهيمنة إلى إثبات استخدام بحور معينة لأغراض خاصة وموضوعات محددة، كما هو شائع عند كثير وحتى عند نازك الملائكة[2]، وإنما إلى التركيز على الظواهر التي لها ارتباط بالمضمون، لذلك سيتعدى الحديث عن البحر ومناسبته إلى رصد فاعلية النقص والتمام من خلال متابعة ظاهرة الزحافات .

1.2 بحر الكامل:

إنه أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولينا وانسيابية وتنغيما واضحا[3]، وتلك الصفات لم تجتمع في غيره من البحور، وقد أغرى هذا الامتداد الشاعر الجزائري، ودفعه إلى الكتابة على إيقاع الكامل رغبة في تفريغ المكبوت.

وربما هي جزالة وحسن اطراد هذا البحر، لكونه يملك مقياسا واحدا (متفاعلن)، ويقوم مقياسه على مقطعين طويلين وثلاثة قصيرة، أي خمس حركات مقابل ساكن، إنها ثورة الحركات المحتضنة سرعة الإيقاع، الذي سرعان ما يوقفه السكون ويهدئ عجلته. ومن ثمة فبحر الكامل من البحور الصافية ذات الوحدة الإيقاعية المتكررة، مما يوحي بالولوع بالتناسب على المستوى التفعيلي التكرار والتراكم الصوتي.

وقد اعتلى هذا البحر هرم التجربة الإيقاعية العمودية، حسب إحصاء محمد ناصر، إذ بلغت نسبته 70,96%[4] و بقي يحتل الريادة عند كثير من الشعراء، بل وقد نظم عليه عثمان لوصيف قصيدته الديوان(جرس لسماوات تحت الماء)، إثر توجهه الأخير إلى هذا البجر، ويقاسمه في هذا الاهتمام كل من (مصطفى دحية الذي بلغت نسبة استخدامه لهذا البحر41,38%، وحسين زيدان الذي كاد أن يخصص ديوانه"شاهد الثلث الأخير" كله له، لولا استخدامه للتداخل والرمل في ثلاث قصائد، و نور الدين درويش خاصة في ديوانه مسافات، إذ بلغت نسبته '44،44% ونلحظ ورود هذا البحر أيضا في تجربة عمر حنين الشعرية، وكذا عبد الله العشي.

وتأكيدا لما قيل آنفا نسوق قصيدة "حي يناجي نفسه""**لحسين زيدان**" التي نظمت على تفعيلة الكامل، وهي تعرض تموجات القلب الداخلية بطريقة لا يسهل فيها ملامسة البنية العميقة.

يقول الشاعر:

قَلبِي يُفَتِّشُ عَنْ حَبِيبٍ[5] 0/ 0//0/// 0//0/0/

لَيسَ يُشبِهُهُ حَبِيبْ.. 00//0/// 0//0/

قَلبِي نَفَسْ.. 0//0/0/

يَسَعُ الجَزِيرَةَ حُبَّهُ	///0/// 0//0///
لكِنَّهُ أبَدًا غَرِيبْ..	/0//0/ 0//0/// 00
إنْ قُلتُ يا قَلبِي رُوَيدَكَ	// 0//0/0/ 0//0/0/
إنَّ منْ تَهوَى سَرابًا يُختَلَسْ..	0//0/0/ /0//0/0/ 0//0/0/
قَالَ انتَظِرنِي لَحظَةً	0//0/0/ 0//0/0/
لِيُوزِّعَ الحُبَّ البَرِيءَ	/ 0//0/0/ 0//0///
ولَا يُبَالِي بالعَسَسْ.	0//0/0/ 0//0///
قَلبِي قَفصْ..	0//0/0/
عَلَّمتُهُ صَبرًا وصَبرَ الصَّبرِ	/0/0/ 0//0/0/0//0/0/
لكِنْ حُبَّهُ لَم يُنتَقَصْ..	0//0/0/ 0//0/0/ 0/
أتعَبتُهُ.. أتْعبتُهُ..	0//0/0/ 0//0/0/
وظَلَمْتُهُ.. فَسَرابُهُ حُلمٌ	0/0/ 0//0/// ///0//0/
ولَيسَ الحُلمُ حِسْ..	0//0/0/ 0//
يَا قَلبُ صَبرًا	0/ 0//0/0/
إنَّ ربَّ الكَونِ يَجزِي مَنْ صَبرْ..	0//0/0/ /0//0/0/ 0//0/0/
قَدرًا.. فَمرحَى بالقَدرْ..	0//0/0/ 0//0///
"فأصْدَعْ بمَا تُؤمَرْ" وقِسْ..	0//0/0/ 0//0/0/

القصيدة مناجاة داخلية أو منولوج داخلي، يعود فيه الشاعر إلى إنسان الفطرة بديلا عن الإنسان المتجبر والطاغية، لذا يستخدم إيقاع الكامل المماثل للذائقة القديمة.

ويدخل زحاف الإضمار(متفاعلن/مستفعلن) وعلة التذييل(متفاعلن/متفاعلان) على هذا البحر، ليزيدا من حدة النقص في النص، إذ بلغت نسبتها 77,5% (التذيل5% + الإضمار*72,5%)[6] مقابل 22,5% للتمام، وهذا ما يعبر عن تقلبات القلب وتوتره وارتباكه، بما يوافق الصراع بين القوة\العشق (المحفز) والمقاومة \الصبر (المثبط)، وهنا تنبثق نزاهة وطهارة ذات تسعى إلى الاتصال بالمحبوب والحلول في ذاته، إنها تترجم شوقها وتذللها للخالق، ومن أجل ذلك تستحضر خطابه قال تعالى: ﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ (94)﴾(الحجر، الآية 94.)

وتأسيسا على ما ورد يصدق ربط "أطميش" الزحاف بالجو النفسي وتغيراته في القصيدة، فالزحاف يزداد في المواقف الانفعالية على حد رأيه؛ لكونها (المواقف) حذف أو تغيير، يؤدي إلى اختصار الزمن فيتفق مع هذه الحالات التي تتطلب السرعة[7].

ويتابع الشاعر في قصيدته "امتحان المهاجرين والأنصار" بداية الرسالة التي حملها حي معتمدا أيضا على تفعيلة الكامل، ليسجل من خلال انسياب وحداته الإيقاعية ملحمة اندفاع الإنسانية نحو الشك:

عَجبَ الجَمِيعُ، وقَالَ قَائِلُهمْ: عَجَبْ![8] ///0/// 0//0/// 0//0///

مَا قَالَ حَيٌّ قَبلَ هَذَا القَولِ إلا فِتنَةً /0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

أَتُراهُ دجَّالاً يَجِيءُ، وكُنتُ أَحسَبُهُ ذَهبْ!.. 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

وتَهامَسَ الثَّقلانِ:

أُفٍّ مَا يُرِيدُ

ويَا لَهُ.. حُلم الجَزيرَةِ.. كَم تَلاهُ مِنَ النَّصَبْ!.. 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

وخَلا الغَربِبُ إلى الغَريبِ

وقَبلَ أنْ ترِدَ القَوافِلُ بَعدَ أمْيالٍ طِوالْ.. 00//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

وَصلَ الجَمِيعُ إلى مَقامِ الشَّكِ إلاّ قَادِمٍ: 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

صَاحُوا: أبَا بَكْرٍ؟!

فَقالْ:

-إنّي أُصَدِّقُه.. فَهلْ شَهِدَ الرِّجالْ؟! 00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

تنتهي حركة الارتياب والإرباك إلى الاعتراف بصدق حي، الذي جاء بفطرة الصحيح هاديا الناس نحو المعقول، مخلصا الذات من دنس الخطيئة، لذا تتجاوز نسبة فاعلية التمام- فاعلية النقص، إذ يظهر حساب هذه الفاعلية النتائج الآتية: فاعلية التمام = $\frac{1800}{33}$ = 54،54%، أما فاعلية النقص= $\frac{1500}{33}$ = 45،45%.

وقد نظمت هذه المقطوعة على تفعيلة الكامل، التي توحي بالتدفق والاستمرارية، موافقة حركة التسرع التي تسم الإنسان العجول، وفي الاستعانة بزحاف الإضمار(///0// - 0//0/0/ وعلة التذييل ///0// - 00//0///0/) مع التدوير ما يكسر رتابة المعتاد ويزيد من بعث الانسيابية.

ومن أمثلة الاعتماد على بحر الكامل ندرج قول الشاعر في قصيدته "اعترافات منتم " ، التي قدمها، ليبوح بشوقه لزمن الطهر والصفاء:

يَا..يا بِلَال: مِن فَوقِ قَلبِكَ صَخرَةٌ[9] 0//0/// 0//0/0/ (الإضمار+ الترفيل) 0/0//0/0/

والآنَ تُوضَعُ فِي فَمِي 0//0/// 0//0/0/

هَذَا...وتَاريخُ الخِلافَةِ فِي دَمِي 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

للصَّخرِ نَبْضٌ فَوقَ قَلبِكَ فاتَّحدْ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

أَحَدٌ..أَحَدْ 0//0///

وأُميَّةُ مِن هَوْلِ مَا ذَاقَ ارتَعدْ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

أحدٌ..أَحَدْ 0//0///

مرَّت عَليكَ بَنُو قُرَيضَةَ..هَلْ يَمرُّ بَنُو هِشَامٍ أمْ أُسدْ؟ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

أمْ لا أَحدْ؟! 0//0/0/

أحَدٌ..أحدْ 0//0///

من المعلوم أن الشاعر قد اتكأ على تفعيلة الكامل، بوصفها تفعيلة تمنح صاحبها كثيرا من الحرية، فتحدث عن توقه للتغير من خلال تسامي الذات، وامتزاجها بشخصية "بلال" عبر الالتفات من المخاطب إلى المتكلم.

والصورة المستدعاة تشي بتحول الصخرة من موضعها المتوارث في الذاكرة (فوق القلب)، لتتدحرج إلى موضع مختلف (فوق الفم)، إشارة إلى سلطة التكميم والصمت وسياسات التنكيل المتعاقبة، التي يعيش الإنسان الراهن في سجنها، وما عرض العذاب الذي تكبدته الشخصية التراثية، إلا بعثا لاندفاع الذات نحو عنف المواجهة بكل صمود وتحد.

ينضاف إلى هذا تحويل الجماد نبضا حركيا حيا، يقابل دونية الجلاد المنهار بقسوته نحو صلابة الصخر، ثم ارتداد رهبة التعذيب إلى المعذِب، ليفقد توازنه أمام قوة الثبات والمقاومة، لذا نلحظ توازنا نسبيا بين التفعيلات التامة والناقصة، وهو ما يوحي بذلك التوازن النسبي الذي يقوم داخل هذه الذات المطمئنة والقوية، والتي تسعى لزرع أطروحة المجابهة، وترتحل باتجاه مواطن الطهر والنقاء مزعزعة رواسي الواقع المتعفن، إنها تعتلي صهوة المغامرة، لتلازم الشخصية التراثية الجليلة، وجذوتها في ذلك الجرس الموسيقي.

2.2 بحر الرجز:

هو بحر "يقوم على تكرار جزء رتيب من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة، وهذه الميزة هيأته ليكون واحدا من أكثر الأوزان استعمالا "[10]، ووحدته الوزنية "مستفعلن" وله تشكيلات كثيرة، مما جعله أكثر استرسال وانسيابية، يتسم بتوازن نسبي بين وحداته الإيقاعية، إذ يتكون من ثلاث مقاطع طويلة يتوسطها مقطع قصير، فيحدث نوعا من الانسجام.

وقد نظم عليه شعراء المدرسة الرومانسية والحرة بكثافة طيلة الخمسينيات والستينيات.وليس الرجز إلا الكامل ينضاف إليه زحاف الخبن [11]، لذا اجتمع البحرين في تجربة حسين زيدان الشعرية.

ويبدو أن هذا البحر قد احتل الصدارة في شعر التفعيلة لما بعد الاستقلال، إذ شكلت نسبة حسب محمد ناصر19,75% [12] وجاء في المرتبة الأولى ،أما في القصيدة الجزائرية المعاصرة فقد عرف هذا البحر تداولا لدى شعراء عدة من أمثال عبد الله العشي ، وأبو القاسم خمار وعثمان لوصيف.

ويشكل حسين زيدان قصيدة "سجدة" مستندا على مرونة وحدات بحر الرجز الإيقاعية لبث نزعة تحريضية :

تُأَوِّلُ التَّارِيخَ: كَمْ.. [13]	0//0/0/ 0//0//
كَمْ أَنجَبَ التَّارِيخُ مِن حَمامْ	/0/0/0 0//0/0/ 00//
لَاشَيءَ يَغسِلُ الحِدادَ فِي فَمِكْ	/0/0/0 0//0// 0//0//
لَاشَيءَ يُنهِي مَأتَمكْ	/0/0/0 0//0/0/
لَابُدَّ أنْ تُمزِّقَ الكَلامْ..	/0/0/0 0//0// 00//
لَابُدَّ مِن دَمِكْ..	/0/0/0 0//
لَاشَيءَ لَكْ	/0/0/0
لَاشَيءَ يُغْنِي..لَا الصُّخُور.. لَا الرُّبَى	/0/0/0 0//0/0/ 0//0//
لَاشَيءَ يَرحَمُكْ	/0/0/0 0//
لَاشَيءَ يَمحُو مِنْ ذُهولِكَ الصِّبَا	/0/0/0 0//0/0/ 0//0//
لَاشَيءَ لَكْ	/0/0/0
لَا حَلَّ لَكْ	/0/0/0
لَابُدَّ مِن دَمِكْ..	/0/0/0 0//

إن هذا التسلسل يمثل تعاقبا لضمير المخاطب والمشير إلى وجوب الحضور، ويحدث التلاحق بتعالي وتيرة النفي والضرورة(لا النافية للجنس+ لابد/ الوجوب)، التي تفسر حالة الاضطراب الداخلي، إذ تعبر على صراخ انفعالي يوازي طوله امتداد مرارة الألم الذي يترسب حطاما داخليا، فصوتا الكاف واللام حرفا انفتاح يجمعان بين الهمس والجهر، وبين الشدة واللين، وبين الانفجار والتوسط، بما يوحي بحركية التذبذب المتتالية، كما يحققان تواصلا نغميا يستعذبه المستمع، إذ يحصل التكامل بين الأسطر والجمل الشعرية .

وتظهر الوحدة الإيقاعية التامة في معظم التفعيلات التي يستخدمها الشاعر خاصة في البنية الاستهلالية والختامية، إذ يعمد إلى الرفض والثورة، اعتمادا على تناسل المقاطع الطويلة التي بلغت (69) تسعة وستين مقطعا ضعف المقاطع القصيرة(35)، وهذه الحركة تأثرت بصيغ النفي المكررة لتعلن في النهاية أن القوة بديل للمفاوضة.

وفي قصيدة "استثناء" يجد **حسين زيدان** تفعيلة الرجز أنسب التفعيلات استيعابا لنقل عواطف الانتماء:

كُنْ آبِقًا ...أو مُتْ بِلَا دُنيَا ودِينٍ[14] /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0
كُنْ مِنَ المُطَفِّفِينَ /0//0 /0//0/ /
أو مِنَ المُختَلِسِينَ /0//0 /0//0/ /
كُنْ كَمَا شِئْتَ طَلِيقًا...أو مُقَيَّدَ اليَدَينِ /0//0 /0//0/0 /0//0/0 //0/0 /
كُنْ مُناضِلاً لعُوباً...أو حَزِينْ /0//0 //0//0/ 00//0/0
أو طُرقِيًا يَحتَمِي /0///0/ 0//0/0
(ابن هند) كلَّمَا غَابَ (الحُسَينْ) /0///0 /0//0/0 /0//0/0 00//0/0
كُنْ مَا تُريد أنْ تَكُونَ.. لا تَخَفْ! /0//0/0 //0//0/ 0//0//
أمّا انْ تَكُونَ مُسلِمًا /0//0/0 //0//0/ 0//0//
فالأَمرُ يَخْتَلِفْ.. /0//0/0 //0// 0//

إن افتتاح النص بهذه الصيغة المستوحاة من معنى خطاب الشافعي كُنْ كَمَا شِئْتَ لِي فإِنِّي حَمُولٌ أَنَا أَوْلَى مَنْ عن مَسَاوِيكَ أغْضَى[15]، تجعلنا نعتقد بصبر الذات اللامحدود على الآخر مهما فعل، في حين ليست بداية الحرية في نص "زيدان" إلا لوضع حد للتمادي، فالذات بإمكانها أن تفعل ما تشاء، غير أنه ليس من السهل لها تخطي حرمة الإسلام، ليرتد خطاب السلام والتقبل إلى خطاب ثوري غاضب يعلن تهديدا صريحا لكل مساس بالدين.

ويرى الشاعر أن الذات تمتلك إرادة اختيار انتمائها، مؤيدا مشروعية الاختلاف عند الأفراد والجماعات، غير أنه يثبت أن الطبيعة الإسلامية لها قوامها الخاص، ومن أجل ذلك يوضح فقه الاستثناء في الانتماء الإسلامي.

ولتعميق الدلالة وتوسيع مجالها، يستعين الشاعر بتفعيلة الرجز، التي تتغلب فيها فاعلية النقص عن التمام (10صحيحة و16 ناقصة)؛ وهو ما يشي بقلق داخلي ناتج عن رفض كل انتماء إسلامي غير حقيقي يحدث خللا يمس بعظمة ديننا الحنيف منافيا قاعدة الالتزام والتميز فيه.

إن هذه الطاقة الانفعالية ، تشحن البنية الإيقاعية بمفعول التغيير، فتسحب ستة عشرة تفعيلة من التمام إلى النقص ، وبالتالي يتضاءل عدد المقاطع الطويلة إلى واحد وستين مقطعا (61) بدلا من 78 ثمانية وسبعين مقطعا، ويرتفع عدد المقاطع القصيرة إلى تسعة وثلاثين مقطعا (39) بدلا من ستة وعشرين مقطعا(26) ،وعليه يزداد تسارع البنية الإيقاعية رغبة في تواصل الذات مع الهدف المنشود.

و يكتب **الشاعر** قصيدة "باسمك اللهم" على تفعيلة الرجز، ليعبر عن رغبة التغيير:

قُلنَا لَهُمْ: فَلتَحْرسُوا سُوقَ عُكاظٍ[16] 0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0/0/
وابْعَثُوا فِيهَا العُيونَ 0/0//0/0/ 0//0/
قُلنَا لَهُمْ: لَا تَأمَنُوا كَعْبًا 0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
فَقدْ يَسِيرُ فِي غَدٍ إلى الرَّسُولِ 0/0// 0//0// 0//0// 0//
قُلنَا لَهُمْ: لِينزِلَ القُرآنُ مِنْ جَديدْ 00// 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/
لَابُدَّ مِنْ دِفءٍ يَحنُّ للسَّماءِ / 0//0// 0//0/0/ 0//0/0/
وهْوَ يَقتَاتُ الجَلِيدْ 00//0/0/ 0//0/
لَابُدَّ مِنْ مَسافَةٍ للشِّعرِ فِي القُلوب 0/0// 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/
أَقْربُ للإنسَانِ مِنْ حَبلِ الوَريدْ 00//0/0/ 0//0/0/ 0///0/

تقف البنية النصية على استحضار النص القرآن ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ ۖ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾ (16ق)رفعا لمكانة الشعر وترويجا لرسالة مفادها أن الكتابة الشعرية لها القدرة على النفاذ إلى بواطن الذات، وهي بلاغة وحي جديدة تقينا بدفئها من قسوة الواقع المتجلد، وتلك الحركة التناصية تمتص جل دوال النص، ليصبح الفعل الثوري لهيبا يشعل فتيل التغيير، لاسيما وأن الذات تعشق الحرية، وتأمل بناء غد مختلف.

لأجل ذلك مثل التوازن بين التفعيلات نسيج توازن نفسي مناظر في دواخل هذه الذات المتبنية لصوت الحقيقة الذي لا يقهر، ولعل ذلك التوازن يجعل السرعة تتناقص لالتماس الوصول إلى الاستقرار والهدوء.فالسرعة الافتراضية للمقطع = ((12×6)+(9×3)+(2×2)/23)=3.65.

وتشكل متوالية خطاب الإنذار المتكرر التي لا تجد لها مستجيبا، إيقاعا صوتيا هامسا بفتنة ما يجابه الشعر من متطفلين يسعون إلى حرمانه شرعية وجوده.

3. التقنيات العروضية المستخدمة :

استند حسين زيدان إلى تقنيات عروضية عدة، أسهمت في مد شبكة من العلاقات المنتظمة التي تؤلف نسيجا مبتدعا، فعّل عامل الإثارة لدى المتلقي، وبث فيه تجاوبا وانسياقا .

3-1. التداخل بين بحري المتقارب والمتدارك:

نعني بالتداخل: تداخل بحر مع بحر آخر[17]،أي اجتماع بحرين مختلفين في نص واحد، والشاعر بهذا الصنيع يحدث صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها، ولا عهد للقصيدة العربية التقليدية بها[18]أيضا، مما يخلق تدفقا إيقاعيا مختلفا ، وميوعة تهجينية قاتلة للثابت كاسرة أفق التوقع.

وقد جمع الشاعر كغيره من الشعراء بين وحدة المتقارب الإيقاعية (فعولن) ووحدة المتدارك (فاعلن)، التي تماثلها من حيث عدد المقاطع، إذ تحوي الوحدتين على مقطع قصير وآخرين طويلين، لكنهما تختلفان في ترتيب هذه المقاطع.

ويبدو أن الشاعر استخدم التداخل، ليغوص في أغوار الذاكرة معتمدا على الترخيص العروضي، منتقلا من الرغبة إلى التحقق:

مَوْجَةٌ عَلَّمتْ سَعد كُنهَ البِحَار [19] / 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فَسافَرَ فِي المَدِّ مُنعَتقًا 0/// 0//0/ 0///0//

مِنْ تُخومِ النِّهَاياتِ عَادَ / 0//0/ 0//0/ 0//0/

وفِي شَفتَيهِ بَساتِينُ منْ رَعشَةٍ وأَملْ.. 0 /// 0//0/ 0//0/ 0///0//

ولمَّا رَأى مَا رَأَى 0// 0/0// 0/0//

أَخْرجَ الضَّبَ مِنْ جُحرِهِ: 0// 0/0// 0/0//

هُو ذَا الجَزْر عَاد /0// 0/0// /

فَولَّى هُبَلْ. 0// 0/0//

وأطْفَأَ فِي عَينِهِ الانبهَارْ 00// 0/0// 0/0// /0//

لِيُكْسرَ مَا رَسَّبَ الظِّلّ فِي حُلمِهِ 0// 0/0// 0/0// 0/0// /0//

وليمحَقَ فِي صَدرِهِ وَخزةً مِن مَللْ.. 0// 0/0// 0/0// 0/0// /0// /

تزداد حركية الإيقاع من خلال تتابع الأفعال المرتبطة بالماضي (سافر/ عاد/ رأى/ أطفأ)، وهو ما يشي بنشاط ديناميكي يتسم برغبة التغيير، ويسنده في هذه الحركة عامل الارتحال، الذي تشترك فيه دلالة الانعتاق والأمل معا، ولعل ما يدفع إلى هذا الاتكاء على المحفز الفعلي، هو تعضيد سرعة الإيقاع مع ارتفاع عدد المقاطع القصيرة، إذ بلغت خمسة وخمسين مقطعا (55) بما يقارب المقاطع الطويلة، التي بلغت سبعة وستين مقطعا (67)، وتكون قيمة السرعة الافتراضية مساوية لـ ((67×6)+(55×3)+(2×1)/123)=4.62 .

وبذلك فقد أخرج الشعور بالتحرر الوحدة الإيقاعية من النقص إلى التمام، وفعل المخزون الذاكري باستعادة المغامرة السندبادية تنشد الأمن والراحة، توقا لتحقيق انعتاق الكينونة.

2-3. التنوع:

التنوع هو «تنوع الأوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة»[20]، أي إننا ننتقل بتغير المقطع إلى بحر مغاير للبحر الذي بني المقطع الأول على وزنه، ومن ثمة «فتنوع الإيقاع يؤدي إلى تنوع الاستجابة من قارئ إلى آخر، ومن مقطع إلى آخر داخل النص الواحد، وإذا كان لهذا التنوع مبرراته النفسية والفنية بالنسبة للشاعر، فإنه بلا شك سوف يؤدي إلى تنوع التقبل وإلى الفهم، إذا أحاط القارئ بعوالم النص والشاعر، أما إذا كان التقبل

سلبيا فإن النص يبقى في دائرة مغلقة ينتظر من يفك قيده ويحرر فهمه» [21]، وهذا يعني أن التنويع يتوافق مع تقلبات العواطف واضطرابات الدواخل النفسية مجسدا عنصري الإيقاع (التماثل والاختلاف)، وتلك ثنائية قائمة على علاقات التركيب بين البحور، من شأنها أن تؤدي إلى التوسع الدلالي، وتسهم في انفتاح النص.

وقد ردّ عز الدين إسماعيل على معارضي التنوع بقوله:« فما دام ذوقنا يقبل تنويع التفعيلات في البيت، فلماذا لا يقبل نفس الصورة من التنويع على مستوى الأبيات؟ وبعبارة أخرى نقول لماذا يكون البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية التي تقبل تنويع التفعيلات وتكون هذه الوحدة مكونة من عدة أبيات؟ »[22]، والسؤال الاستنكاري يستغرب قبول التنوع في الجزء ونفيه عن الكل، لاسيما أن ثمة اتصال وشائجي بين البيت الواحد وأبيات النص الأخرى .

ويخصص "حسين زيدان " للتنوع بين البحور حيزا في شعره متتبعا صوت الذات الذي تنبعث معه مرارة التجربة :

فَلِي مُدنٌ مُطَهَّرةٌ[23] //0///0 0///0//

ولِي أَصْنَافُ تِحْنَانِي //0/0/0 //0/0/0

ولِي فِي العُمرِ سَوسَنةٌ //0///0 0/0/0//

تَمُورُ بِعمقِ وِجدَانِي.. //0///0 //0/0/0

فَقُومِي نَصنَعُ التِّرحَالَ /0/0/0// 0/0/0// /

لَنْ يُثْنِيكِ عُنوَانِي /0/0/0// 0/0/0//

مَدِينَتُنا تُسمَّى – فِي مَعاجِمِهم- //0///0 0/0/0// 0///0//

: كِتَابَ اللهِ/ "قُرآنِي" //0/0/0 //0/0/0

***

لَا تَرحَلِي.. ولْتُمهِليني لَحظَةً /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0

ودَّعْتُ أَنْفاسَ اخْتِيالِي..أُصمُدِي.. لِأَسْترِدَّ طَاقَتِي /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0

وأَسْترِدَّ مَا تَبقَّى.. مِنْ بَقايَا صُورَتِي //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0

لَعلَّ لِي فِي دِفئِهَا.. رُوحَ انفِجارِ اللَّحظَةِ.. //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0

إن انتقال الشاعر من الوافر إلى الرجز تؤسسه وساطة الهزج، إذ ترتحل تفعيلة الوافر إلى تفعيلة الهزج بدخول زحاف الطي، وبالبدء من السبب الخفيف الأخير في تفعيلة الهزج ننتقل إلى الرجز، وبالتالي فثمة علاقة غير مباشرة بين البحرين جعلت الشاعر ينوع في استخدامه لهما في نصه. والملاحظ لبنيتي المقطعين المقدمين يشهد فرقا في الحالة والموقف الشعوري بين الوجود والعدم وبين الحضور والغياب، لذا يشكل اختيار وزن جديد إعادة ميلاد مختلف، يهب

الذات الباحثة عن هويتها القوة في استرداد طاقتها واستجماع قوتها لدخول مملكة النور الإيماني(مدينة القرآن)

ويبدو أن الشاعر قد جمع بين الوافر والكامل أيضا، مجسدا تغير موقفه واختلافه بين حالتي الارتياب والهدوء، وهذا في قوله:

صَلاةٌ .. وَالضُّحَى لَجمٌ..[24] //0/0/0// 0///0//

وكَانَتْ فِي زُجاجِ البَّيتِ قَبرةٌ.. وسِنجَابٌ، //0/0/0// //0/0/0// //0//0// //0/0/0//

وفَوقَ جُميزَة الأَحْزانِ ..تَرصُدني..وتَرصُدني //0/0/0// //0/0/0// //0///0

تُجَرِّدُني فُصولُ الخَوفِ مِن لَحني.. //0///0// //0/0/0// //0/0/0//

وتَذْوِي خَيطَ بَسَّامٍ.. فَأحمِلُ رَاحَتِي شَجَنًا //0/0/0// //0/0/0// //0///0// //0///0//

هِيَ الأَتْعابُ أَشجَانٌ.. //0/0/0// //0/0/0//

وتَأبَى الحُزنَ إيرانُ.. //0/0/0// //0/0/0//

ونَحنُ نُعِدُّ/ نَحسبُهمْ.. //0/0/0// //0/0/0//

ولَنْ تَأتِي نِهايَتَهُمْ //0/0/0// //0///0//

لأَنَّ نَباتَهم فَيضٌ.. ونُورٌ يَمتَطِي الأَبدَا.. //0/0/0// //0/0/0// //0///0// //0///0//

نَباتًا مِن ضِفافِ الشَّمسِ //0/0/0// //0/0/0// /

آهٍ.. مَات كالشَّمسِ.. //0/0/0// //0/0/0//

***

فِي هِجرَةٍ لِلعُنفُوانِ..تَسِيرُ مَكَّةَ فِي الدُّجَى /0//0// /0//0/0/ /0//0/0/ ///0// ///0//

وقَريشُ بَيَّتتِ السُّيوفَ/ ///0// ///0//

الغَاشِيهْ ...مَا الغَاشِيهْ!.. /0//0/0/ /0//0/0/

يا غَارَ ثَورٍ، سَبِّحْ اللهَ العَتيدَ.. /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /

فَفِي فُؤَادِكَ دُرَّتَانِ/ ومُهجَتِي //0//0// ///0// ///0//

وعَلَى الجُفُونِ حَمامَةٌ..لا تُؤْذِهَا.. ///0// /0//0// /0//0/0/

فَ"سُرَاقَةٌ" جَلْفٌ عَنِيدٌ.. //0//0// /0//0/0/ 0/

والعُيونُ هَجِيرُها /0//0// ///0//

يُصلِي ثَنيَّاتِ الوَداعْ.. /0//0/0/ /0//0/0/ 0

إن هجرة الأسطر الشعرية من تفعيلة الوافر إلى وحدة الكامل لها مبررها، لكون الانتقال تم في الدائرة العروضية ذاتها (دائرة المؤتلف)، حيث تتآلف الأجزاء السباعية، فبالبدء من الوتد المجموع نحصل على تفعيلة الوافر وبالبدء من الفاصلة الصغرى نكون بإزاء بحر الكامل.

وينبني هذا النص في مقطعه الأول على: تتابع فعلي ينتج متوالية متجانسة، بالإضافة إلى تكثيف دلالي يستقطب شحنة توتر متصاعد، يلتهب على هرم القلق والحيرة، أما في جزئه الثاني:

فهو يشكل تركيبيا سرديا تتناظر فيه الدوال ملتزمة بهندسة إيقاعية، تتنازل تباعا لتقيم حالة الطمأنينة .

4-3. التناوب بين العمودي والحر:

التناوب هو تكوين القصيدة موسيقيا من شكلين وغالبا ما يأتي على شكل مقاطع أيضا[25]، أي إن التناوب تغيير قد يحدث في الشكل فقط أو في الوزن و الشكل معا، بما يجعل النص بمثابة اللوحة المجسدة لقانون الاختلاف والتمايز، فتقود فاعلية التمرد عن قانون الثابت إلى المراوحة بين الإحجام والاقتحام، إلى نسج معمارية خاصة حيث يشوب « بنية المكان قلق دائم، تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ، فجعلت عينيه مرتكزتين على بنية مكانية تمنحهما الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلي الواهي ،أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ؛ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق »[26]وهو قلق مناظر لزمن فوضوي لا يعرف الاستقرار.

وتأسيسا على ما سبق أصبح للتشكيل المرئي دور فاعل وأهمية بالغة في تجسيد التجربة الشعرية، لأن النص الآني هو نص متماوج ومعقد، تتشابك فيه الخطوط ويلفه التوتر، إنه بؤرة بلازمية سابحة و مراوغة، تستفز القارئ بآلياتها الجمالية وانفتاحها على التعدد القرائي.

ويستند **حسين زيدان** في قصيدته "طواحين العبث" على تشكيل بصري، يعمل على توجيه فعل التلقي نحو الإسهام في إنتاج الدلالة.:

إيهٍ ويَا رِيحَ الجِنانِ تَضوَّعِي ** فِي بُؤرَةِ العِشــقِ الكَبِيرِ دِثار[27]

عَيناكِ يا عُمرانُ رُؤيَا لَيلةٍ ** هَل لِلمُفسِّرِ فِي الرُّكوبِ قِطار؟!

الآنَ فِي قَلبِي شِتاءْ..

يُخالُ لِي أنّي إلى عُمقِ الحَنِينِ مُبحِرٌ

وإنَّنِي لَا أنْتمِي إلى المَساءْ..

الآنَ فِي قَلبِي ارْتِعاشٌ مُفعَمٌ.. طَلَقٌ كَمَا أهْوى أنَا

وأَنَّنِي كَما أَشاءْ.. .(.....).

يُخالُ لِي أنّي إلى طَعمِ المَذاقِ رَاحلٌ

فَهذِهِ اللَّيلةُ لِي... وهَذِه الأَسمَاء..

واللَّيلةُ الكُبرَى إذَا لَم تُنجِبِ الأنْوارَ حَتمًا:

تُنجِبِ الأَضوَاءْ..

استخدم الشاعر الصور التشخيصية، التي رفعت الزمن إلى مصاف العاقل ومنحته صفة التعالي والسمو؛ لأنه زمن تحرري مختلف، والشكل العمودي الملتزم أنسب إلى هذا الاحتفاء بالماضي الذي يشحن الذات بطاقة نفسية تمارس خلالها التحقق والإثبات.

وبانتقال الشكل النصي نحو النسق الحر (التفعيلة) يجمع الشاعر بين الصورتين التشبيهية والاستعارية مشعرا المتلقي بنبض حيوي نواته فعل (يخال) الذي جمع إلى جانب النفاذ والتغلغل في عالم الذكرى اللامرئي، دلالتي التسامي نحو وجود أفضل والتأرجح بين زمنين(الماضي والحاضر).

من هنا يأتي السفر والرحيل دلالة على حركة الارتياب التي تعيشها ذات تحن إلى زمن الوجود وهو ما تحيل إليه أيضا متوالية تكرار الأنا (إنني، أني، أنا)، دليل رغبة اتصال الذات بكيانها المفقود في زمن الأفول والخنوع (أنا لا أنتمي إلى المساء)، وما مزج المحسوس بالمجرد في الصور الاستعارية إلا إشارة إلى أمل الارتقاء نحو عالم الكمال المرغوب.

ينضاف إلى هذا ما تحققه البنية البصرية من تشتيت للمد البصري، فبدل أن يواجه القارئ نصا واحدا، فإنه يواجه نصين لابد أن بينهما رابطا، كونهما يشكلان بنية كلية واحدة.فيعمل على إلمام الشتات وإعادة كتابة النص بشكل أكثر تكتلا و لحمة، وهو ما يحقق نشوء اتفاقية حوارية بين المبدع والمتلقي.

3-5. التدوير:

يعد التدوير المرتكز الأساس في استرسال النص وتلاحق أسطره وتمتين لحمتها، حتى كأنها كتلة نصية منسجمة «أي إنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبدا ... كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات - وتحمل بتكوينها المتكرر- متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة »،[28]

ويمكن للتدوير بوصفه ظاهرة فنية إيقاعية أن يهندس منظومة انحدارية متتالية ومستمرة، ترسم حركة لولبية آسرة للذهن، لذا تقول نازك الملائكة: «إن التدوير يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته»[29]، ونقول نحن إنه ينقل النص الشعري - إن

كان استغراقيا (القصيدة المدورة) – من الغنائية إلى الدرامية من خلال الربط بين الحركة والفعل والصراع.

ويتخذ **الشاعر** من التدوير المقطعي آلية لتصوير أزمة التيه والضياع التي يعانيها :

تَائِهٌ.. بَينَ أَطلَالِ (خَولةَ)..تَقرَأُ ظَاهِرَ (وَشمِ) اليَدَين[30]
وبَينَ(الدَّخُولِ فَحَومَلِ): لَا أَنتَ وَدَّعتَ قَلبَ
(هُرَيرَةَ).. أو (أمِّ أَوفَى)
هِيَ(القُطبيَات) تَجودُ، وتَبخلُ (خَولَة)،تُخفِي (الصُّحُون)
وتَضحَكُ لَيلَى وتُغلِقُ فِي وَجهِكَ/ الصّبح/ (هِند)،
فَيقفزُ(ملحوب).. تُخرِجُ مِنديلكَ القَبلِي..
تُجفِّفُ مَاء الجَبينِ
إلى أيِّ حِين؟..
فَلستَ تُطيقُ الوَداعَ..
ولَستَ لِذكرَى حَبِيبكَ تَبكِي!
فَلا أَنتَ..أَنْتَ..ولَا نَاحَ صَوتكَ سَجعَ الحَمام

يلجأ الشاعر إلى التدوير في المقطع كله من أجل كسر الرتابة الموسيقية، ومد الأسطر الشعرية لاستغراق مساحة حوارية(حوار داخلي)، تفرض تسريع حركة الفعل الشعري المتواتر(تجود . تبخل . تخفي . تضحك . تغلق . يقفز، تخرج، تجفف، تطيق، تبكي)، وتبني هيكلا متعاليا يزف وشائج الوصال بين فواصل التجربة الكتابية التي تمارسها الذات.

إن التراسل العروضي والدلالي بين الأسطر يجعل النص الدوامة التي تلتف حول الذات، لتحاصرها داخل دوائر الاغتراب تاركة إياها تكابد قلق الانعزال والغياب، لأجل ذلك كان الاستناد على الأرضية التراثية باستدعاء الشخصيات القديمة دليل على اغتيال الكينونة.

4. الشعر العمودي وهيمنة بحر البسيط:

يمثل الشكل العمودي نظاما سيمتري مبني على علاقات التوازي والتناظر والمقابلة، مما يمنحه هيئة تناسبية متسقة تلفت الانتباه، حيث «يلخص الاشتغال الفضائي في عنصرين هما: (التوازي العمودي للأبيات/ التقابل الأفقي للأشطر) هذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينها بشكل عمودي وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن

الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحدان النص في البداية والنهاية»[31]، وذلك يشكل هندسة معمارية لها قوامها الثابت المبنى على التناسب والترتيب.

ولا شك أن تلك ميزات قواعد الجمال في الفلسفة القديمة، إذ جمع أفلاطون أسس الجمال في الوحدة والوزن والانسجام[32] وبالمثل جعل تلميذه (أرسطو) الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال: النظام، والتناسق (السيمترية) ، والتحدد.[33]

وقد جمع محمد الماكري بين ظاهرة التتابع في النص الشعري والظاهرة الكونية (تعاقب الليل والنهار) في قوله: فبعد كل بيت في القصيدة بيت آخر كما أن بعد كل نهار ليلا، ثم نهارا جديدا، إن الانحدار هنا ليس نهائيا، فالحركة متجددة باستمرار، نقرأ القصيدة ونقرأ فيها الإيقاع الرتيب للزمن، فالزمان امتدادي، والأبيات تتوالى وراء بعضها برتابة أيضا،القصيدة مفتوحة أيقونيا كما أن توالي الأيام ممتد إلى ما لانهاية[34]، بما يوحي بتلك الحركة الدورية التكرارية المتصلة بحياة الإنسان ، إذ إن الذات في النهاية لا ترسم سوى حركة وجودها.

وقد هيمن استخدام بحر البسيط على الشكل العمودي في شعر حسين زيدان وهو بحر مركب مبني على الاختلاف والتنوع بين تفعيلتين(مستفعلن/ فاعلن) :

ردَّ الإِمَام: أَبِــخْ للقَلبِ نزهَتَــهُ قُمْ يا مُؤذِّن لا تَستعجِلِ الأكْــلَا[35]
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

قُمْ يا بِلالُ فَفِي عَينَيكَ سَوسَنةٌ تُغْرِي الصَّهيلَ، وحَتْمًا تَجمَعُ الشَّمْلَا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

صَاحَ المُؤذِّنُ: صَوتِي قَدْ يُحاصِرني ومَــنْ حَملْتُمُو: صَارُوا لَـنَا غِــلَّا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//

أُرَاهِنُ العُمْرَ أَنَّ الشَّمسَ مُبْعدَةٌ وأَنَّ مَنْ لَم يَبعْ ضَوءًا شَرى الظِّــلَّا
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

أُرَاهِنُ العُمْرَ أَنَّ الظِّلَّ يَشربنَا وهَلْ يُخَيَّرُ عَبــدٌ فَضَّـلَ الــذُّلَّا؟
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//

يختار الشاعر تفعيلة البسيط ليبني نصه بناء حواريا متناميا، يتجه نحو نقطة النهاية التي مفادها انفلات الحقيقة في زمن النفاق والخبث،، والحوار بين الإمام والمؤذن، يعمق البنية الدلالية في استدعائها للشخصية التراثية المتسمة بالإيجابية والحضور.

ولعل ما يميز هذا الخطاب هو هيمنة التفعيلة الناقصة عن التامة، إذ بلغت اثنتين وعشرين تفعيلة (22)، فدخل زحاف الخبن(حذف الثاني الساكن) على سبع عشرة تفعيلة 17 تفعيلة، وعلة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله)على خمس تفعيلات، وبهذا كان عدد المقاطع الطويلة((15×3)+(17×3)+(5×2)+(3×2))= 102 مئة

واثنان مقاطع في حين بلغ عدد المقاطع القصيرة ستة وثمانين مقطعا ((17×4) +18)=86 وهو ما لا يسمح بتسارع الإيقاع تناسبا وأزمة الذل والهوان التي تتسم بها الأمة المشتتة حاليا.

ويتكئ **الشاعر** على تفعيلة البحر المركب أيضا بترخيصاتها العروضية، لتتبع وظائف الشعر وإبراز أهميته:

للشِّعرِ قَلبٌ لَمَنْ ضَاقَ الحَــنينُ بهِ ألم تَرَيْ نَبْضَهُ يُحـــيِي المُجَّبـِينَا؟[36]
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/

الشِّعـرُ يُولَــدُ في الأَرَواحِ مُنتَـمِيًا ويَبعَـــثُ الشِّعرُ –فِطْرِيًّا- نَبِّيـــينَا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/

ومَـا تَنقَّصنا شـِعرٌ نَـزفُ بِـــه آي الجِهادَ، فيحيي النَّـــاسَ والدِّيـنَا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/

فالشِّعرُ يُرسلُ فينا مسلما أبدا لكنما الشعراء استنـــطقوا الطيـنا
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/

يهـــودون القـــوافي مرة عـــبثا أو ربـما نصـــروا شطرا ليغـــرينا
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/

ومجسوا في التهاب الحرف رايتنا فأغرقوا البحر، من يدري ، ليحينا!
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/

ثمة توازن بين فاعلية النقص والتمام في هذا المقطع الشعري، إذ يمس زحاف الخبن* ثماني عشرة تفعيلة (18) (فاعلن فعلن / متفعلن متفعلن)، وتدخل علة القطع** على ست تفعيلات (فاعلن فاعل)، وقد تقلل تلك الزحافات والعلل من الرتابة وتكسرها، حيث تخفف صرامة الوزن (حركية الإيقاع بين الثقل والخفة)، وتلونه بالاعتماد على الإحساس في المقام الأول، وتعد لدى الدارسين المعاصرين عاملا من عوامل تنوع الوزن في الشعر التقليدي[37].

وتتوالد البنية النصية عن طريق الإثارة النفسية، إذ تشير الذات إلي قيمة الشعر، وهي تمازج بين الاتجاه الرومانسي والواقعي، حيث تربط القول الشعري بالتلقائية والفطرة، وترى أنه استجابة انفعالية ناتجة عن تأثر الذات العميق، كما هو في الآن نفسه نظرة فلسفية للوجود لها دورها الفعال في التعبير عن الحياة الإنسانية بتعديلها وإصلاحها أو نسفها وتقويضها.

ويبدو أن الشاعر قد توقف عند مكونات الشعر(العاطفة والفكرة والأسلوب)، ثم أكد على الوظيفة التأثيرية في إغراء المتلقي من خلال اللغة الانزياحية التنبيهية .

خاتمة: صفوة القول فيما ورد سابقا نجمله في النتائج الآتية:

- استخدم حسين زيدان في شعـر التفعيلة البحـور الصافية، لكنه تميز بخروجه عن الذائقة الشعرية الجزائرية المعاصرة لاعتماده على وزني الكامل والرجز بدلا عن المتدارك والمتقارب ،حتى إنه كاد أن يفرد ديوانه شاهد الثلث الأخير لبحر الكامل .
- مثلت المفارقات العروضية (الزحافات والعلل) حركة اختلاف لمحو الرتابة وكسر النمطية وعبرت إثر تزايدها عن المواقف الانفعالية لذات تأمل في تغيير الراهن باحثة عن فطرة الصحيح.
- استخدم الشاعر تقنية المزج بين البحور فداخل بين المتقارب والمتدارك، ليعبر عن تباين المواقف واختلاف التجارب، وقد لجأ إلى استعمال التنوع أيضا في نسج نصوصه، فجمع بين الوافر والرجز وبينه وبين الكامل محققا ثنائية التماثل والاختلاف، التي أثرت التعدد الدلالي وأسهمت في انفتاح النص تبعا لتنوع الاستجابة.
- استند الشاعر أيضا إلى التناوب بين الشكل العمودي والحر رغبة منه في تحطيم السائد والمعتاد، وتفعيل الإيقاع البصري، حيث يواجه القارئ شكلين متمايزين بدلا من شكل مفرد وثابت، وذلك مما يشتت المد البصري، ويشرك المتلقي في إنتاج الدلالة.
- تعد هذه التقنيات العروضية المستخدمة مراوحة ناتجة عن تعدد الخبرات، مما تشي بالارتياب والتذبذب الموافق لراهن الاختلال والفوضى وبالتالي شكل هذا الملمح قراءة مختلفة للذات والوجود.
- يستعين النص الشعري في انتقاله من الغنائية إلى الدرامية بتقنية التدوير التي تجاوزت الجملي والمقطعي إلى الاستغراقي لبناء التتابع والاسترسال الأنسب للامتداد السردي.
- نظم حسين زيدان شعره العمودي في أكثره على البسيط، وهو في ذلك لم يخرج عن الذائقة العربية القديمة، محتفيا بالمقياس الجمالي القائم على التناسب والانسجام والآسر للمتلقي بلذة الانتظار.

5. **قائمة المصادر والمراجع:**

جان كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،1990.
حسين زيدان، اعتصام ، منشـورات SED، الجـزائـر ط1،2002،
حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير دار هومة، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،الجزائر،ط1، 2002،
حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، الجزائر، ط 1، 2002.
حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED،الجزائر، ط1،2002 .
خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث،خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1،2005 ،ج 1،ج2.
الشافعي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

صالح خرفي، التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 29، العدد 160 ديسمبر، 2004.
عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1،2004 .
عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وجديده، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1،1997
عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992 .
عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط3، (دت).
محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، العراق، (دط)، 1982.
محمد الماكري، الشكل والخطاب، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، (د ط) ،1997.
محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط2،2006،
نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967.
هاشم فاضل محمد، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، العراق|، ع3، 2011.

هوامش البحث

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2004، ص 54.

(2) تقول نازك الملائكة: إنه ينبغي أن لا يطغى شعر التفعيلة على شعرنا المعاصر، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة. ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 34.

(3) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وجديده، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1،1997 ص 94.

(4) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط2،2006، ص270.

(5) حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير دار هومة، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،الجزائر،ط1، 2002، ص 60-61.

* الإضمار(هو تسكين الثاني المتحرك) فوزي سعد عيسى: العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 27.

(7) ينظر محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، العراق، (دط)، 1982،ص306.

(8) حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص ، ص 71.

(9) حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED،الجزائر ط1،2002، ص 69.

(10) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر قديمه وحديثه، ، ص60.

(11) ينظر خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث،خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ،ط1،2005 ،ج 1،ج2، ص ص245-246.

(12) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، ص272.

(13) حسين زيدان، قصائد من الأوراس، ص46-47

(14) حسين زيدان، اعتصام ، منشورات SED، الجزائر ط1،2002، ص 09.
(15) الشافعي، الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب،دار الكتاب العربي، بيروت ،ط3،1996، ص 92.
(16)حسين زيدان، قصائد من الأوراس ، ص03-04.
(17) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص285 .
(18) هاشم فاضل محمد، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، العراق، ع3، 2011، ص43.
(19)حسين زيدان ، شاهد الثلث الأخير ، ص 98-99.
(20) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ص 285.
(21)صالح خرفي: التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 29، العدد 160 ديسمبر، 2004، ص 75.
(22) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3، (دت). ص91.
(23) حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، الجزائر، ط 1، 2002، ص 16-17.
(24) نفسه، ص 30-31.
(25) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ص 285
(26) جان كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990 . ص 48.
(27) حسين زيدان، اعتصام، ص 16
(28) محسن أطيمش، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص ص 330 -331.
(29) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967. ص 91.
(30) حسين زيدان، قصائد من الأوراس ، ص08.
(31) محمد الماكري، الشكل والخطاب، الشكل والخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص 136.
(32) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992 ، ص 39 .
(33) م ن ، ص 99.
(34) محمد الماكري، الشكل والخطاب، الشكل والخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي، ص141
(35) حسين زيدان، قصائد من الأوراس ، ص40
(36) حسين زيدان، اعتصام ، ص03-04.
* **الخبن** هو حذف الثاني الساكن. / ** **القطع** هو حذف ساكن الوتد مجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر ،1998، ص 27.
(37) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)،1997.ص 465

الإبداع الأدبي في منظور أرثر شوبنهاور

Literary creativity in the perspective of Arthur Schopenhauer

الدكتورة: غنية دومان

قسم اللُّغة والأدب العربي -جامعة باتنة1-الحاج لخضر- باتنة (الجزائر)

ghana.doumane@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/04 تاريخ القبول: 2021/03/23 تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

إنَّ القارئ المطلع على مقالات شوبنها ور وأسلوب الكتابة الأصيل لديه، يلاحظ أنه يمتلك نظرة تحيط بالعمل الأدبي، وإن كانت نقطة انطلاقه أولا وأخيرا هي الفكر الذي يعتبره أساس لكل عمل أدبي أو فني، إلا أنه في نفس الوقت قد نافح عن الرؤية الجمالية حتى ضد من يعارضها في الفكر والفلسفة.

وإذا كان الفكر عنده هو منبع العمل الأدبي، فإن الأسلوب هو تقاطع الفكر وملامحه، وهناك يظهر دور أصالة العمل الأدبي التي تكون جديرة بالدراسة والاهتمام حين يحدد أبعاد وجودها الأسلوب المتئد، وحين يكشف عن طبيعتها وقيمتها الفنية مصطلح النقد أو الملكة النقدية والتي يصفها بأنها أندر عطايا الطبيعة.

أثرت الأفكار الفلسفية لشوبنها ور وما تزال تؤثر منذ القرن الثامن عشر إلى يومنا هذا، وقد تجاوز تأثيرها التخصص الفلسفي إلى الأدب والنقد، كيف كان هذا التأثير؟ وما هي مبادئه، وأسسه؟

الكلمات المفتاحية: **الرؤية الجمالية – اصالة العمل الادبي – الإرادة – الاسلوب -الملكة النقدية.**

Abstract*:*

The reader who is familiar with Schopenhauer's articles and his original writing style will notice that he has a view surrounding the literary work, even if his starting point was first and finally the thought, that he considers the basis of every literary or artistic work. Meanwhile he defended the

aesthetic vision even against those who oppose it, in thought and philosophy.

If thought for him is the source of literary work, style is the intersection of thought and its features, and there, appears the role of the originality of the literary work, that is worthy of study and attention, when it determines the dimensions of its existence the careful method, when the term criticism or critical faculty reveal its nature and artistic value, that it describes as the rarest gifts of nature**.**

The philosophical ideas of Schopenhauer have influenced and continue to influence from the 18th century to the present, and their influence has gone beyond philosophical specialization to literature and criticism, so how was this influence? What are its principles and foundations?

Key words: aesthetic vision - originality of the literary work - the will - the style - the critical faulty**.**

مقدمة:

إنَّ المتصفح للتاريخ الفكري والأسلوب الأدبي في أوروبا إبان القرنين 18 و19 لا يمكنه التمييز بين الكاتب وبين الفيلسوف والفنان والعالم، فلم يكن النشاط الكتابي والتأليف يعرف بالأفكار والنظريات والابتكارات والتطبيقات فحسب، لكنه كان يشيد ويتغنى بها وينسق بينها ويمدها، ولعل الأدب لم يلتق قط جميع الفنون مثل هذا الالتقاء، خاصة الفنون التقنية، فن العيش، الفنون الترفيهية، الفنون الليبرالية، ويمكن أن يؤخذ مثال على هذا التداخل للفنون الثلاثة التي أطلقت الأهواء من عقالها طورا وفطورا. وتتعلق إحداها بالأدب إذ أظهرت شيئا من أزمة نموه؟ وقد سميت في المقاطعات المتحدة: "حرب الشعراء "ونجدها في أعمال "سويفت " "حرب الكتب (1697 . 1704) .و"بوب "في مجموعة الحماقات " الدينساد " (1728 . 1743)، مثلت ذلك في إنجلترا وكذلك معارضة " غوتشيد " في ألمانيا، "لبودمر" و بريتنحر" (1)، وفي باريس سميت هذه الخصومة : "الخصومة بين القدماء والمحدثين" (1687 ــ 1694) ثم في (1713 ــ 1716)، وتتصل الخصومة الأخرى بالنظرية البيولوجية والوراثية، إنها خصومة "التولد الذاتي" التي استمرت عدة عقود إلى أن حسمت نهائيا، وعندما تم دحض "نيدهام" على يد " سالانزالي" 1765م، والخصومة الثالثة لها علاقة بالموسيقى الإيطالية والتي بلغت ذروتها في 1732، في خصومة المهرجين(2)، وفي جميع الحالات، فتحت هذه الأزمات الخصبة للمعرفة ميدان

المستقبل ورؤى جديدة للإنسان الأوربي ولمستقبله، ونزوعه إلى الفتح الشامل والسعادة والنشاط، مع تعدد المعاني ومع تعاون المنظرين والممارسين والعلماء والشعراء وكبار الاقطاعيين والمغامرين، وكان هذا العصر هو عصر:"نيوتن، وبابان، و باخ، وستراديفاريوس، أولر، وريومور، وفيجو، ولينيه، وبيرنع، وفيكو". ومن المؤكد أن المقصود هنا ليس المبادرة المنفردة، ولكن كيفية تضافر الجهود ضمن عملية جماعية في تكوين الفكر الأوربي الحديث.

1-ظهور المدارس النقدية الأوربية الحديثة:

لقد بلغ النقد الأدبي في أوروبا خلال القرن التاسع عشر شأوا بعيدا وأصبح يعتبر لونا أدبيا مستقلا، وخطا خطوات شاسعة نحو ذروته، ونموه وتطوره، وساعد هذا اللون في استقلاله الصحافة الأدبية والأساتذة الجامعيين والنقاد الذين يطبقون بجدارة واقتدار نظرياتهم النقدية المختلفة ويروجون لها سواء عن طريق تدريسها لطلبتهم أو عن طريق نشرها في مؤلفات.

وما كاد النقد الأدبي يجد ذاته ويستقل عن بقية الألوان الأدبية ويصبح تخصصا منفصلا حتى تعددت اتجاهاته وتنوعت كما سنرى فيما يلي :

أول هذه الاتجاهات هو " الاطلاقية Absolutisme" فما هي الاطلاقية؟

إنها نظرية تهدف إلى الحكم على الأعمال الأدبية بناء على معايير موضوعية مسبقا ومطلقة، أي لا تراعي الظروف الوقتية المحلية بل تطبق في كل زمان ومكان دون أخذ هذه الظروف في الاعتبار، ومعظم هذه المعايير مستقاة من النظرية الكلاسيكية، ويتوازى مع هذا الاتجاه الاطلاقي اتجاه آخر مضاد هو " التأثيرية"(3)

" Impressionnisme" النزعة الشخصية أو فردية" Individualisme"

والاطلاقية مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظرية منبثقة عنها وهي النظرية الجمالية المبنية على الحقيقة والخير والجمال التي تستند على تلك القيم الموجودة باعتبارها أنها ذات مضمون إنساني عام، يطبق على البشر أجمعين، وترتبط النظرية الإطلاقية بالضرورة بين القيم التي تستند أحيانا على الأخلاق وتستند أحيانا أخرى على فكرة حقيقية التي هي في ذات الوقت رمز للجمال والشرط الذي لابد من توفره لوجوده. واستمرت الاتجاهات النقدية في ميلها نحو التنوع، وظهر نقاد أخذوا يدافعون عن ذوقهم الخاص ضد خداع المستحدثات من الأفكار والأذواق.

ومن هنا نلاحظ أن الأدب والنقد خلال القرن التاسع عشر في أوربا قد سيطرت عليه مجموعة من النقاد والأدباء حاول كل منهم أن يطلق نظرية جديدة يثبت بها وجوده.

وقد تبددت معظم تلك النظريات أدراج الرياح وكانت أكثرها مقاومة لضربات الزمن هي ولا ريب نظريات "هيجل"، "كانت"، "سانت بيف"، "أرثر شوبنها ور" أو على الأصح تعبير كانت آراؤهم مختلفة سواء من أجل أهمية أعمالهم النقدية وضخامتها، أو لأهمية الألوان الأدبية النقدية التي كانوا هم خالقوها، لا منازع لهم في الوجه الأدبي Portrait littéraire، أو لأهمية آرائهم حول التحليل النفسي أو الفلسفي أو الفني، ومدى تأثير كل العوامل النفسية كانت أو الفنية على الأعمال الأدبية باختلافاتها.

2-الأساس الفلسفي عند شوبنها ور " الإرادة منبع الوجود والفكر":

يعد الأساس الرمزي الفلسفي عند شوبنها ور " الإرادة منبع الوجود" متأثرا بالمؤسس الأول للرمزية الفلسفية هو الفيلسوف اليوناني أفلاطون، معتمدا في ذلك على نظرية " الأشكال التي تقوم على الاعتقاد القائم على أن العالم المادي كما يبدو لنا ليس العالم الحقيقي بل صورة أو نسخة عن العالم الحقيقي"(4)، واتبعه في ذلك كانت في قوله بالظاهر والشيء في ذاته، إلى فلسفة شوبنها ور Schopenhauer و"نيتشه Nietzs "في الإرادة (5)، وهي تستند إلى فلسفة التصوف عامة، وفلسفة "سيودنبورج Swedenborg "في الروح الخاصة.

وإذا نظرنا في هذه الفلسفة ألفينا أنها تناقش وجود عالمين: عالم الواقع أو عالم ظاهر وعالم الفساد والنقص، وعالم المثل وهو عالم الكمال والخلود.

وإذا كان أفلاطون يعتقد بوجود عالم آخر غير العالم الذي نحيا فيه فإن شوبنها ور لا يتحدث إلا عن العالم الذي فيه نحيا، وفي هذا العالم تتنسم الإرادة القمة، وفي السفوح توجد الأنواع والمثل، وفي القيعان يوجد الأفراد، وما الأنواع والأفراد إلا تمثل أو تجل للإرادية الكونية.

" والإرادة عنده غير خاضعة للزمان، أو المكان أو للعلية، فهي فوقهم جميعا، والإرادة إذا تمثلت في الأنواع خضعت للزمان دون المكان والعلية، وهي إذن متمثلة في الأفراد خضعت للزمان وللمكان وللعلية" (6).

وفي العالم أنواع كثيرة وهي على كثرتها فإن الإنسان وحده يتميز أفراده أحدهم عن الآخر بعض من التميز، وأما غيره من الحيوان والنبات والجماد فالتميز بين أفراده واه ضعيف حتى إنك إذا عرفت فردا منه عرفت النوع كله.

" والتميز بين أفراد النوع الإنساني لا يعني أن للفرد حق الحرية أو الاختيار وإن خال الفرد أنه كذلك، فهو مسوق سوقا على رغمه وفق إرادة النوع من غير استشعار بأنه مسوق، وإرادة النوع فيها حياة وفناء في آن واحد، فهو يستمسك بالحياة ويحبها في التناسل وطلب الباءة، وهو مسوق إلى الفناء بما فيه من غريزة الاحتراب والتقاتل"(7)، " وقامت فلسفة شوبنها ور على الوجود الذي يقتصر على المادة، والمادة فقط، فكل ما هو في العالم المادة لا غير، والطبيعة هي التي تحافظ على استمرار الحياة لحفظ النوع الإنساني العاقل.."(8).

وقد رفض شوبنها ور مثل تلك المفاهيم الهيجلية وتعقبها بالزراية والتحقير طيلة حياته، فقد رأى أن تلك النظرة المتفائلة التي تنسب العقل إلى الطبيعة الإنسانية والتاريخ الإنساني أو تنسبهما إليه ليست مجرد نظرة سخيفة فقط، بل وضارة أيضا، من حيث أنه تضلل الإنسان في بحثه عن الحقيقة، العالم عنده ليس نتاجا للعقل، بل هو على العكس تماما مناف للعقل في جوهره ومبدئه، ومن حيث أنه وليد الإرادة العمياء، والذهن المفكر ذاته ليس إلا نتيجة لفعل تلك الإرادة التي لم تخلفه إلا لكي يصبح خادما لها وأداة طبيعية في تحقيق أغراضها، ولكن كيف لنا أن نستظهر الإرادة في عالمنا هذا القائم على التجربة الحسية ؟ الواقع إن الإرادة من حيث هي شيء في ذاته، لا تطالها التجربة الانسانية، ولذلك فإنه يبدو من غير المستطاع الوقوف عليها، إلا أن هناك ظاهرة توقفنا بطريقة مباشرة على طبيعة الارادة، فقوة الإرادة هي المبدأ للعالم، تتبدى في وضوح وجلاء بالغين لا يحتملان التأويل في الغريزة الجنسية للإنسان (أو الدافع الجنسي حسب التعبير الحديث)، ولسنا بعد هذا المثال في حاجة إلى أي تفسير آخر أو شرح لماهية الارادة وطبيعتها ومدى فاعليتها، فإن ذلك المثل الحي الذي نأخذه من واقع حياتنا يبين لنا دور الإرادة بالنسبة لطبيعة الانسان وتاريخ حياته، فمن السخف البالغ إذن أن يتشدق هيجل بالعقل بوصفه، القوة الجوهرية، أو صاحب السيادة في هذا العالم، لأن السيد الحق والمدار الذي تدور حوله الطبيعة وحياة الانسان هو الارادة، وهي بوصفها ذلك أشبه بالملاك الحارس للنوع الانساني والحفيظ على بقائه واستمراره، وهي التي تجعل من الفرد أداة طيعة في سبيل تحقيق ذلك الهدف الذي يسمو لديها على كل شيء، وهو بقاء النوع واستمراره، مستخدمة في ذلك كافة الحيل والألاعيب ! وليس من شك في أن عالما هذا شأنه إنما هو عالم

مناف للعقل، وهو في نفس الوقت عالم لا يود أي أساس منطقي يبرر النظرة المتفائلة إلى تاريخه أو مصيره (9)، ويعني بذلك مجال القصص الروائي.

إن هذه النظرة التشاؤمية أسست لفكر عدمي أحصتها الكاتبة الفرا نكو ـــ كندية "نانسي هيوستن" في كتابها (النزعة العدمية في الأدب الأوربي)، أنجز الترجمة عن الفرنسية الدكتور "وليد السويكري"، أين تقدم قراءتها الشخصية الناقدة لأبرز أعمال بعض الكتاب المتأثرين بما تسميه " بابا عدم" وهي تقصد شوبنها ور، ومن أهم هؤلاء : صامويل بكيت، أميلي سيروان، ميلان كونديراه، إيمره كيرتش، توماس برنهارد، الفريد يلينيك، ميشيل ويليك، كريستين أنجو، ساره كين وليندا لي، وهي قراءة تتميز بقدر كبير من الجرأة والاختلاف، ولا تتردد في الخروج على الإجماع النقدي والجماهيري الذي يحظى به هؤلاء الكتاب(10).

تهاجم المؤلفة الفكر العدمي الذي أسس له شوبنها ور وهو الفكر الذي يدعو إلى استعادة قيما دينية ثنائية من الثقافة الغربية القديمة، مثل التعاض الجذري بين الجسد والروح، والانتقاص من قيمة الجسد والانجاب والمبالغة في إعلاء قيمة الروح، وكره المرأة بوصفها تجسيدا للحياة الحسية، كما تكشف المؤلفة كيف أن المبالغة في السوداوية والتبشير باليأس، سواء صادرا عن موقف وجودي حقيقي أم عن تصنع وافتعال، قد بات وصفة ناجحة لضمان نجاح الأعمال الروائية في الغرب، فيما أن العبقرية ضرب من التجاوز، فإنه غالبا ما ينظر لتطرف الكتاب العدميين على أنه علامة من علامات العبقرية، وهذه الفرضية من صنعت أرثر شوبنها ور وخلدت فلسفته.

3-تصنيفات مستويات الكتابة والابداع الادبي:

يقسم أُرثر شوبنهاور المؤلفين إلى نوعين: نوع يكتب من أجل الموضوع الذي يتناوله، ونوع يسود الورق من أجل الكتابة ذاتها، وأولئك الذين يكتبون من أجل الموضوع، وتكون قد عنت لهم ضروب من الفكر، أو مروا بأشكال من التجربة، يجدونها جديرة أن يلم الآخرون بها، أما الذين يتخذون الكتابة حرفة، فلا هم لهم إلا جمع المال والتعيش بالقلم، فالفكر لديهم جزء من صنعة الكتابة ذاتها، ويصفهم بأن كتاباتهم تتعرى من تجديد الموضوع، فما يلبث القارئ الفطن أن يتبين أنهم لا يستهدفون في حقيقة الأمر إلى تسويد الورق.

ويكشف حقيقتهم على أنهم مذنبون في حق القارئ، وذلك لأنهم يخدعونه، ويغررون به، مستترين وراء الادعاء بأن لديهم ما يقال، بينما هم غير قادرين ــ في الحقيقة ــ على أن يقولو شيئا.

ومن خلال استقرائه وتحليله لوضع الكتابة في زمانه صنف الكتاب إلى ثلاثة: " كاتب يكتب دون أن يجهد رسه بمشقة

أسه بمشقة الفكر، بل يستمد من ذاكرة حافلة، أو من كتب الآخرين، مادة كتابته، وآخر لا يشغل رأسه بالفكر إلا لحظة أن يمسك بالقلم، وثالث لا يتناول موضوعه بالكتابة إلا بعد أن يكون ذلك الموضوع قد اكتمل في ذهنه، وقلبه وفكره على مختلف وجوهه.

فالأول من أولئك، واحد من السواد الأعظم الذي لا يحصى عدده، والآخر من صنف لا ندرة فيه ولا قلة، أما الثالث، فهو الاستثناء من القاعدة، وهو النادر عزيز المنال (11).

هم حسب حكمه من يسوفون الفكر حتى اللحظة الأخيرة التي يضطرون فيها اضطرارا إلى أن يلتمسوا في أذهانهم شيئا يكتب، ويشبههم بالصياد الذي يخرج إلى الصيد عفو اللحظة، فيعود صفر اليدين أو يرجع بالصيد الهزيل، أما الكتابة بالنسبة للصنف الثالث فأشبه ما تكون باقتناص الصيد بعد أن يكون قد تم حصاره في حيز محدود، فلا يعود له من الصائد مهرب.

ويضم إلى هؤلاء الكتاب المترجمين الذين لا يكتفون بنقل الكتب من لغة إلى لغة، بل يأخذون على عواتقهم مراجعتها وتصحيحها، وهو ما يبدو لارثر ضربا من القحة الممجوجة لا يجد عليه ردا إلا أن يرجو من أولائك السادة أن يحاولوا أن يكتبوا شيئا جديرا بأن يترجم، وأن يتركوا أعمال الآخرين في سلام (12).

ينتمي شوبنهاور للنقد الرمزي الذي يرى في الأدب " محاولة من الأديب للإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية، وإيحاء صور من العقل الباطن إلى قارئه، مستعينا في ذلك بجرس الألفاظ وإيقاع الوزن وتركيب الجمل في معانيها الدقيقة، فهو أدب انطباعي يقتضي التأمل العميق لتفهم موضوعه وتذوق فنه، والفناء في الفكرة التي خلقها الشاعر: إن الشعر الذي غزا كل أفق من آفاق الفكر والحياة قد نفذ إلى صميم النفس يستجلي غوامضها الخافية على الوعي، العصية على التحليل، فكانت الطريقة الرمزية، التي يقوم الرمز فيها على التوافق بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة"(13).

"وفي هذا العالم الذي يضم بين دفتيه أهدافا وهمية ليس هناك إلا حقيقة واحدة . هي الألم . وفي فلسفة شوبنهاور تتحول دولة المثل الأفلاطونية إلى دولة مثال واحد وهو إرادة لا تهدأ للإصرار على حياة مليئة بالآمال الكاذبة، وليس في وسعنا أن نعلل النفس بشيء سوى شهوى لن تخمد، وقتال لن ينتهي إلى سلام"(14).

فالعالم عند شوبنهاور مجبول على الشر، فهو ليس دار قرار يجد العاقل فيها سكينة وائتناسا، ولذا فإن خير أيامه هو يوم موته، يوم الفناء الكامل أو ما يسميه النرفانا.

وهكذا نجد أن نظرة شوبنهاور إلى الفن نابعة من صميم الفلسفة التشاؤمية، فهو حين يتحدث عن المسرح، لا يضعه في سلة واحدة بل يفرقه بين عدد من الدراميات، ومستوى التمثيل والطرح الفني، والمسرح عنده بمثابة تمثيل للوجود الإنساني، ولا يصل إلى قمته إلا في حالة المأساة، وهي الحالة الأكثر صعوبة وصدقا، إنها تضع الجمهور وجها لوجه مع عواصف الوجود وأحزانه، التي هي أكمل انعكاس للوجود الإنساني (15).

إن الإبداع عند شوبنهاور يعتمد على تباين المادة الأدبية، وتفاوتها في درجات امتيازات وتفوقها تبعا لتلك المادة، والمادة هي كل ما يقع في نطاق تجربة الواقع، كأحداث التاريخ، وحقائق الطبيعة، مأخوذة في ذاتها، وبذاتها وفي أوسع معانيها، ومنها يتألف ذلك الشيء الذي يتناوله الكاتب، والذي يعطي الكتاب طابعا وشخصية، ويضفي عليه قيمة، دونما اعتبار لشخص كاتبه، أما من حيث الشكل، فتنبع شخصية الكتاب وطابعه المميز من شخص كاتبه، فقد يدور الكتاب حول مسائل متاح تناولها لأي إنسان، متداولة مشاعة بين الناس جميعا، إلا أنه في رأيه أن نهج الكاتب في تناولها، ومضمون فكره عنها، هما اللذان يضفيان على الكتاب في قيمته ويسبغان عليه طابعه، الذي لا يتأتى إلا من ذات كاتبه، ومتى كان الكتاب في هذا المفهوم ممتازا متفوقا لا موضع لمقارنته بغيره من الكتب، كان ذلك راجعا إلى كاتبه، ويتبع من ذلك أنه متى كان المؤلف جديرا بأن يقرأ، فإن جدارته تعلو بقدر ما يكون مدينا بها لجدة موضوعه، أما مادته، ومن هذه النقطة يتكئ أرثر على مدى نجاح العمل الإبداعي لأنه بقدر ما يكون الموضوع قديما مستنفذا بقدر ما يعظم نجاح الكاتب في تناوله بأصالة، ويعطي مثالا على ذلك في المآسي الثلاثة الكبرى التي اشتهر بها الأدب الهيليني تنبع كلها من موضوع واحد.

ومن هنا تظهر قيمة الإبداع في رمزيته عند آرثر "فبما أن لكل شيء قيمته في ذاته، والوعي هو الذي يعطي لها قيمة باطنية إنسانية، وإن التقاء هاتين القيمتين هو الرمز، ولذا فإن الرمز تفاعل بين شيء ظاهر وشيء خفي باطني"(16).

وبما أن الرمز هو التفاعل بين شيء ظاهر وشيء خفي، أما الشيء الظاهر فهو عالم الحس، وأما الخفي فيفسر تفسيرات شتى أهما: التفسير الوجودي، والتفسير النفسي اللاشعوري.

وسعة الالهام عند بعض الرمزيين تأتي إليهم من تدخل منهم، فهم مجرد متلقين يسجلون ما يلقى فيهم، وقال أحدهم: " قمة الأه فينا، ونحن متصلون بالسماء؛ فمن الأماكن العلوية السماوية يأتي إلهامنا "(17).

ولذلك يفسر شوبنهاور أنه عندما يحوز أحد الكتب شهرة لدى الناس، تجب العناية باستظهار أساس تلك الشهرة، هل هي راجعة إلى مادته، أم قائمة على شكله، حتى يتم التمييز بين العاملين، فالكتب التي تكسب أهميتها وقيمتها من مادتها قد تكون كتب بأقلام كتاب من أواسط الناس، ممن لا قيمة لهم حسب رأيه، وهم وحدهم، قد أتيحت لهم فرصة، تناول تلك المادة والكتابة عنها، مثال ذلك أدب الرحلات الذي يصف أسفارا إلى بلدان نائية، أو ظواهر طبيعية نادرة الوقوع، أو ذلك الأدب الذي يتناول تجارب أو أحداث يكون الكاتب رآها رؤية عيان، أو بذل من جهده ووقته في استقصائها والبحث عنها في الوثائق القديمة، أما تلك الكتب التي تكون مادتها متعارفا عليها، متاحة لكل إنسان، فإن قيمتها وجدواها يقومان على الشكل، وعلى مضمون أفكار الكاتب وجدتها ومغزاها وأصالتها، فهي وحدها التي تسبغ على الكتاب ما قد يكون له من قيمة، لأنه لا يكون في وسع أي إنسان، إلا الكاتب متفردا حقا أن يعالج تلك المادة المتاحة معالجة جديرة بالقراءة، من حيث أن سواه من الناس المتاحة تلك المادة لهم، لن يتفكروا في شأنها إلا أفكارا دارجة، مشاعة، ولم يفقهوا رمزيتها وعمقها، بحيث يكون طابع أفكارهم أشبه بنسخة يمتلك كل الناس أصلها.

لذا فالأديب أهم أداة يوظفها لإحراز هذا التميز و البلاغة، التي تخلق استخداما وفيرا للصور اللفظية واللغوية التي تهدف إلى أن تكون إقناعيه بطريقة فعالة، " وحتى منذ أن استبعد أفلاطون الشعراء من جمهوريته الفاضلة، عندما كان الشعر مطعونا فيه أو مشوه السمعة، فإنه كان يتم النظر إليه بوصفه بلاغة خادعة، أو سخيفة تضلل المواطنين، وتستدعي الرغبات المفرطة، أما أرسطو فقد أصر على قيمة الشعر بالتركيز على المحاكاة، " mimesis" وليس بالأحرى على البلاغة، كما زعم الشعر يقدم نموذجا للتجربة القيمة للتحول من الجهل إلى المعرفة "(18). وهكذا في اللحظة الرئيسة للإدراك أو التعرف " recognition " في الدراما التراجيدية أو المأساوية، يدرك البطل خطأه ويدرك الجمهور (المتفرجون) ذلك ولكن بنعمة الله يمضي الانسان.

إن " البويطيقا " بوصفها تقريرا عن وسائل واستراتيجيات الأدب، لا يمكن إنقاصها إلى أن تكون تقريرا عن الصور البلاغية، ولكن البويطيقا قد يمكن رؤيتها بوصفها جزءا من البلاغة الموسعة التي تدرس الوسائل للأفعال اللغوية في الأنواع جميعا.

والواقع كما يراه آرثر أن الجمهور معني أبدا بالبحث عن المادة، أكثر من عنايته بالشكل، وهو سبب قصور عامة الناس في كل ضرب من ضروب الثقافة الرفيعة، وليس هناك ما هو أكثر تعبيرا عن ميول الناس في هذا المجال، وما هو مدعاة للضحك، من اهتماماتهم في مجال الشعر، إذ ينصرفون عن العمل الفني إلى استقصاء الأحداث التي مرت بالشاعر ومتابعة ظروف حياته، وهكذا فإن الناس بدلا من أن يمتعوا النفس بقراءة أشعار "جوته"، يفضلون أن يقرأوا ما كتب عن "جوته"، وبدلا من قراءة "فاوست"، يعنون بدراسة الأسطورة التي أخذ الشاعر عناصر العمل الفني منها، ولذلك نجد ما قاله "بيرجر"(19)، على سبيل السخرية :"من أن الناس على استعداد أن يكتبوا أبحاثا متفقهة بحثا عن حقيقة لينورا"(20)، يتحقق بحرفيته في حالة "جوتة "وأعماله، وبالنظر إلى ذلك السيل العرم من الأبحاث والدراسات التي انصرفت عن العمل الفني، لتتناول "فاوست" وأسطورته، والدراسات التي من ذلك النوع لا تتعلق إلا بمادة الدراما، لا الشكل، أي العمل الفني، وذلك التفصيل الواضح للمادة عن الشكل أشبه بتناول الانسان لإناء فاخر من آنية الزهور، لا ليتأمل شكله وجماله وألوانه، بل لتحليله تحليلا كيماويا لاستظهار مكوناته من اللون والفخار.

كما يرى آرثر مادتهم المستخدمة في محاولة للتأثير في القارئ، استرضاء لتلك النزعة القبيحة لدى عامة الناس كما يصفها، تكون عنده أجدر بالإدانة والاستهجان في تلك الفروع من الأدب التي لا تكتسب قيمتها إلا عن طريق الشكل كالشعر، وإن كان ليس من النادر أن نجد كتابا مسرحيين يحاولون أن يملؤوا مقاعد المسرح باستغلال المادة التي يكتبون عنها، فلا يتورعون عن أن يحشوا بين شخوص المسرحية أشخاصا تمثل بعض ذوي الشهرة من معاصريهم، بصرف النظر عن توافر العنصر الدرامي من عدمه في حياة أولئك المعاصرين.

وفي الأخير يمكن استنتاج التصور العام لدى شوبنها ور للتأليف أين يقسم الكتاب إلى:

الأول مثل الشهاب الساطع، يحدث ضجيجا ويثير الجدل، ثم لا يلبث أن يختفي للأبد وبشكل سريع، دون أن يحدث أثرا بين القراء، والثاني مثل الكوكب السيار، يشع ضياؤه ويطول بقاؤه، لكن طبقا لحركته الدائمة غير متوقعة، لا يلبث أن يرحل تاركا مكانه لكواكب سيارة أخرى، بل إن ضياءه محدود بمداره ومساره الحافل بالحركة والتغيير الذي لا يدوم الا بضعة سنين، أما

النجم الثابت، وهو الكاتب الثالث الأثير لدى شوبنها ور، فهو الكاتب الخالد، ذو الموضع الراسخ ضمن منظومته الشمسية، يشع بضوء أصيل نابع من جوهر وجوده، ورغم بعد هذا النجم الثابت عن الأرض إلا أن ضوءه سيصل، ويبقى خالدا(21). وكذلك هي الشهرة، ليس لأن القراء لم يستوعبوا عبقرية الكاتب، أو أن الساحة أصبحت فارغة لهذا المؤلف الذي قد يحوز مجدا، بل لأن وجوده وبيانه قائم على أساس ذاتي، فهو محكم البيان ومتقن الصنعة.

4-الرمزية في الادب والنقد عند شوبنها ور:

إن الرمز تفاعل بين شيئين، أحدهما ظاهر والآخر خفي، ولكل شيء قيمة في ذاته، مهما حدد الرمز حوله أو تعدد، ومن هذا المنطلق يمكن تعريف الرمزية بأنها " فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة، ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صورة محسوسة، وإنما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بوساطة رموز غامضة"(22). فثمة ظاهر في الرمزية، وثمة طرف خفي فيها، والظاهر على قيمته في ذاته، يرمز إلى الطرف الخفي الباطن.

وفي طرح قضية الواقع والمثال في النقد الرمزي عند شوبنها ور، تعود في الأصل لمعلمه الأول أفلاطون، الذي يجعل الكمال في عالم المثال ويجعل الواقع ظلا له، " وإذا كان الفن قد ارتبط عند الرومانسيين والرمزيين بالجمال، الجمال المجرد من أية قيمة أخلاقية أو سياسية أو دينية فإن الموضوع واحد، ولكن المحمول مختلف؛ فالرومانسية ـ كما قلنا ـ تنطلق من جمال الخير، والرمزية تنطلق من الشر أو هي لا تفرق بين الخير والشر"(23).

لم يجنح شوبنها ور إلى تفاصيل العمل الأدبي والفني، بل اتجه إلى الأساس، وكأن العمل أشبه بهندسة العمارة، لا يمكن النظر إلى الجماليات المعمارية دون أن يكون حامل هذه الجماليات متينا وقويا، والبنية الأساسية في نظرته للعمل الفني والأدبي، بل هو الأساس لكل كتابة، أن يكون للمؤلف شيئا يريد قوله، أو موضوع يريد طرحه للجمهور، ولا تظهر هذه الرغبة في قول شيء ما أو الكتابة عنه إلا عندما تظهر الفكرة التي استغرق المؤلف بالتفكير فيها بعقله واختمرت في ذهنه.

لكن ما هي الفكرة أو الأفكار التي يجب أن تطرح وتكون قابلة لأن تعيش وتحدث أثرها؟ كل كتابة تتناول فكرة ما، هل يعني ذلك أن كل المؤلفات صادرة من عقل مفكر؟ أم هذه الأفكار عبارة عن إعادة جمع وتحليل ونظرة جديدة؟

هذه النظرة المتمثلة في " رغبة الإنسان" الراغب، وقضية حنين معاناة وألم، طريقة مؤقتة للهروب من هذا الألم هو من خلال التأمل الجمالي (طريقة مماثلة لـ zapffe" تسامي")، يسمح التأمل الجمالي للمرء بالهروب من هذا الألم . ولو مؤقتا . لأنه يوقف أحدا عن إدراك العالم على أنه مجرد عرض تقديمي، بدلا من ذلك يصبح المرء موحدا مع هذا التصور " لا يمكن للمرء بالتالي فصل المفهوم عن الإدراك"، من هذا الغمر بالعالم لم يعد المرء يرى نفسه كفرد يعاني في العالم بسبب إرادته الفردية، بل أصبح بدلا من ذلك موضوع الإدراك، إلى التصور الذي هو نقي، سيصبح أكثر وضوحا حيث يظهر جوهر الأفكار للعالم، الفن هو النتيجة العملية لهذا التأمل الجمالي القصير حيث يحاول تصوير الانغماس مع العالم، وبالتالي يحاول تصوير جوهر أفكار العالم خالصة"(24).

إن رغبة المؤلف في تقديم عمل أدبي أو صناعة عمل فني أو كتابة عمل فلسفي، لا تحمل مقومات وجودها وأصالتها مالم تكن صادرة من شخص يعمل عقله في هذا العمل، ويفكر بالموضوع من كل الجهات التي يريد الحديث والتعبير عنها، ومتى ما كانت الفكرة جاهزة لأن تخرج، يصبح المجال حينئذ متاحا لأن يتم تداولها عبر العمل الأدبي أو الفني. إن الفكر ليس مادة أساسية وحسب، بل هو يمهد لكل المسارات التالية حتى يكتمل العمل، فالكاتب سوف يجد الكلمات تتدفق من بين يديه، لأن الفكرة واضحة ويراد التعبير عنها.

وإذا كان على المرء أن يفكر كعبقري كبير وفق استطاعته، كما يقول شوبنها ور، إلا أنه يتعين عليه أن يتكلم اللغة التي يتكلمها سائر البشر، كواجب وليس كخيار، فيستعمل الكلمات العادية ليقول الأشياء غير عادية، " وإن الأسلوب هو تفصيل للذهن وملامحه وهو يكتسب جماله من الفكر الذي يعبر عنه، وهو تابع له منقاد إليه، أما أن يكون الفكر تابع للأسلوب فلا يعني ذلك أكثر من ذهن لا يحمل أصالة الفكر، لأن الأسلوب لا يعدو أن يكون ظلا جانبيا للفكر" (25).

للمؤلف حسب شوبنها ور دوره الكبير هو أن يشارك القارئ عمله الأدبي ويستحوذ عليه حتى لا يتركه، يجب أن يتخاطب مع قارئه، ويخلق نوعا من المشاركة الفكرية.

وهو في كتاباته " دائم النصح لقرائه بالعودة إلى التجربة والاتصال بالحياة، وقد أفاضت هذه الصفة على أسلوبه مسحة أدبية وأكسبته مناعة وقوة وحيوية، قل أن تراها في كتابات غيره من الفلاسفة وبخاصة أضرابه في الفلسفة الألمانية، وقد كان للتجارب أثر كبير في تكوين عاداته الفكرية وصقل ملكاته ... وإلمامه بالحقائق الواقعة قبل تكوينه الأفكار والتصورات، جعله محبا

للوضوح كارها للغموض والالتواء، حتى قال عنه أحد الكتاب الفرنسيين " هو ليس فيلسوف " كالآخرين وإنما هو فيلسوف قد رأى الدنيا"(26)، وتبقى هذه الرؤية حسب نظرهم للحياة المادية.

وشوبنها ور بأسلوبه النقدي الرائع وتفكيره الجلي أقرب من الفلاسفة الفرنسيين إلى الأدب والفن، ولكن أخلاقه على النقيض، فهو قد استرع النظر بشخصيته وكتاباته، وأخلاقه لا تتلائم مع الوسط الذي يعيش فيه، وشوبنها ور صعب المعاشرة، لذا لم يكن لديه أصدقاء، ولا يثق بأحد، جم الكبرياء، بعيد عن الادعاء، وكان أقل انتقاص لادعائه الواسع وغروره العريض، متحرقا على الشهرة (27).

5-نقد النقد عند شوبنها ور:

يحكم آرثر على أن الملكة النقدية ظاهرة نادرة الوقوع، ويشبه ندرتها بطائر العنقاء الذي لا يظهر إلى مرة واحدة كل خمسمائة من السنين، معللا ذلك بأن الذوق هي لفظة دون ما اعتبار لمضمونها، والتوصل إلى ما هو صواب من الناحية الجمالية دون ما اعتبار إلى أية قاعدة، وإن وجدت قاعدة تكون مجهولة للفنان أو الناقد حسبما تكون الحالة، ولذلك هو يرجح استخدام " الحاسة الجمالية" بدل "الذوق".

وعرف الذوق الناقد المدرك على أنه: هو الصفة المؤنثة المقابلة للخاصية المذكرة المتمثلة في الموهبة الخالقة أو العبقرية وذلك الذوق الناقد، إذ يفتقر إلى القدرة على خلق الأعمال العظيمة، يقوم على القدرة على الاستقبال أي التعرف على ما هو صائب وملائم وجميل، أو ما عكس ذلك (28)، أو بعبارة أخرى القدرة على التميز بين الجيد والرديء وبناء حكم واضح على ذلك.

وفي مقام آخر يلزم النقد على أن يأخذ على عاتقه تقدير المواهب والنبوغ الفني الأدبي، وأن لا ينصرف إلى التنازل عن الأخطاء في النتاج العبقري، أو التركيز على نقاط واضحة ومواطن إخفاقه، بل على النقد أن يلقي الضوء على الصفات التي يظهر فيها تفوق العمل الأدبي وامتيازاته ويضيء عليها، لأنه في عالم العقل، وهو عالم يمتزج فيه الخطأ بالصواب، القوة بالضعف، مقرا بأن :" الضعف وفساد الفكر كالعلة بالطبيعة الإنسانية، بحيث يكون أكثر العقول توقدا وذكاء بمنجاة منها في كل حين، ومن هنا كانت تلك الأخطاء الفاحشة التي لا تخلو منها أعمال أعظم الكتاب"(29).

وهو يرى أن على الناقد -شأنه في ذلك شأن القارئ - عند استقباله للعمل الأدبي، ينظر إليه بمعزل عن مؤلفه، فلا يفضل طرح الأسئلة حول المؤلف وكيف استطاع كتابة العمل الأدبي، وهل أحداث العمل أو شخصياته مستقاة من حياة المؤلف الشخصية أم لا، لأن الفنان الخالد إنما يستعمل نماذج حية من الناس، هو يأخذ أساس الوجود من الحياة ثم يضفي عليها مسحة مثالية من الجمال والتعبير"(30).

كما أن عقد المقارنات النقدية بين أديبين من طبقة واحدة هو وقوع الظلم كما يقول شوبنها ور لأنه في المقارنات من هذا القبيل يتجه الناقد إلى ميزة خاصة لدى واحد ممن تعقد بينهما المقارنة، ويتبين على الفور، فقدان الآخر لها، ويقلل بذلك من قيمة الأديب والعمل الإبداعي، فإذا انعكس الامر بانعكاس القيمة التذوقية للناقد تغير الحكم، وهكذا يحدث الظلم لطرفي المقارنة النقدية، وليس له ما يبرره، إلا أن هؤلاء النقاد قد نصبوا أنفسهم حكام على الأعمال الأدبية التي يضمن لها التفوق العقلي الخلود.

هذه الأعمال التي أطلق عليها آرثر لقب العمل الأصيل الذي يتميز ويتفوق ،وأين تعترضه دائما كما هائلا من الأعمال الرديئة التي يجدها مستحوذة على الساحة، إذ يكون الناس قد تقبلوها على أنها أعمال جيدة، وإذا ما قدر للقادم الجديد، بعد زمن طويل، وكفاح مرير، أن يظهر ويأخذ مقاما يليق به تعترضه عقبة أخرى ـ إضافة إلى الأولى ـ وهي التقليد أو المحاكاة القحة، وهكذا يوضع العمل الأصيل والرديء مرة أخرى في كفة واحدة، أين يغيب إدراك الفرقات الفنية والعبقرية، ويرجع شوبنها ور هذا الأمر إلى أن النقاد والمتلقين هم من يشجعون على ذلك في قوله :" فالأعمال الفذة بالنسبة لعقول العامة أشبه بأسرار مغلقة مختوم على أبوابها ... فالعمل الرفيع إذن يحتاج إلى ذهن يقدر على التفكير، إذا كان مقدرا لهذا العمل أن يوجد وأن يعيش، إلا أنه الذي يحدث للأسف هو أن يشعر ذلك الذي يمنح الدنيا عملا رفيعا شعور صانع الألعاب النارية الذي يعرض على الناس في حماس الروائع التي بذل الجهد والوقت في إعدادها لهم، ثم يكتشف .... أن جمهوره كان حفنة من العميان، إلا أنه حتى ذلك المصير يكون أفضل له مما لو كان جمهوره من أهل المهنة "(31).

كما حارب آرثر شوبنها ور النقاد الذين يكتبون أفكارهم في الصفحة بالأسماء المستعارة ونعتهم بأقبح الصفات.

وبما أنه ميز بين نوعين من القدرة العقلية :" الفهم أو الإدراك والعقل، يتمظهر بتمضره الإدراك في الأحكام المباشرة لما يتمظهر كأن يتعرف المرء مثلا :على لوم ما، أو معرفة مكان إطلاق رمح ما

وسعته وقوته لإصابة هدفه، على العكس من هذا فإن العقل هو القدرة على التفكير عن طريق المفاهيم، يعني تخليص التمظهرات عن طريق مفاهيم معينة وتصور مفاهيم والتمييز بين هذه المفاهيم "(32)، وهذا ما يسميه بالتفكير والوجود، وبإسقاط الطرح الفلسفي على ما هو نقدي يجب إبراز الطرف الآخر المقابل للجانب المبدع متمثلا في النقد المعتدل، ودعا بأن يزول من الوجود بدعة النقد المجهول من وراء أسماء مستعارة، لأن تلك الأسماء ليست إلا أستار يزاول من ورائها الكثير من ضروب الانحطاط، فقد نشأت تلك البدعة أصلا بحجة أنها تهيء للناقد الأمان وما يحتاجه من حماية من نقمة المؤلفين، وفي أحيا نا كثيرة يكون الاسم المستعار بمثابة عباءة تخفي ما يتصف به الناقد من تفاهة وغموض انعدام كفاية.

كما دعا آرثر إلى عدم السكوت عن الأدب الرديء وعدم التسامح معه ومع أصحابه واصفا التسامح بالصفة الاجتماعية داخل العلاقات الإنسانية وهي من التأدب الذي يكون من بين الناس هو دخيل في دنيا الأدب بل عنصر ضار به لأنه يحتم الناقد على وصف العمل بما ليس فيه وعكس حقيقته الواقعية، وكل هذا يتمخض عنه الاحباط المباشر للهدف من وجود العلوم والفنون.

وهذا النوع من النقد الشائع آنذاك لا يعدو عند آرثر تواطؤ اما يسميه بالرؤوس الخاوية على إعاقة الرؤوس الناضجة المفكرة عن النجاح، وقد صدق "جوته" فيما قاله ذات مرة: من أنه لا يوجد في أي موضوع آخر من انعدام الأمانة بقدر ما يوجد في دنيا الأدب.

وذكر "ديرم "في مقدمة كتابه " ذكرياتي من "جوته "(33) عندما قال:" إن العدو الظاهر أو الخصم الذي يلقاك وجها لوجه، لهو إنسان شريف حري أن يعاملك معاملة عادلة يمكنك أن تتواصل معه أو تصالحه، أما العدو المستتر فهو وغد وضيع جبان، لا يجد في نفسه الشجاعة ليجاهر بأحكامه، لأن المسألة بالنسبة إليه ليست مسألة رأي أو عقيدة، إنما هي اللذة الوضيعة التي يجدها من صب نقمته على الغير دون أن يخشى انكشاف أمره أو لقاء ما هو حري به من عقاب "(34).

لقد كانت الكتابة النقدية في ذلك الوقت باسم مستعار هي مأوى كل الأشكال الأدبية والصحفية المنحطة وبدعة، دعا شوبنها ور للقضاء عليها ووجوب تذييل المقالات بأسماء كتابها لأن ذلك سيكون كفيلا بالقضاء على ما تحفل به الصحف من أكاذيب، وجرأة الألسن المسمومة عن الحق أو عند الأعمال الراقية.

إن النقد امتدادا طبيعيا للقراءة، وإنه في النهاية " يغدو فنا واعيا، فنا تحوطه بعض نكهة العلم"(35)، وما يفسر معنى المنهجية في مصطلح النقد ضرورة وجودها، تحقيقا للتعادلية بين الفن والوعي في استخلاص واستنباط القيمة الفنية الجمالية في العمل الأدبي الذي يفترض فيه التكامل والتناغم والتألق، والإشعاع من جهة ووضوح الرؤية المضمونية وصدق دلالتها من جهة أخرى (36).

وبذلك يعد آرثر شوبنها ور أكثر الفلاسفة قربا للأدب، ذلك لأنه ضرب طويلا في رحاب الفكر فلم يجد في النهاية إلا الفن والأدب سبيلا للخلاص، يخطو بهما الإنسان خارج أغلال الإرادة التي كانت سائدة في المجتمعات الغربية ولا تزال، ليدرك الأشياء كما هي في ذواتها الأصلية، فلا يعود يراها أغراضا بل معاني، ويتعلم بذلك كيف يفسر العالم، وكيف يعبر عنه في حقيقته متحررا من محميات رغباته، فيتسامى على ذاته، ويحلق إلى حيث يستطيع أن يتأمل فلوات الحكمة المترامية وراء قمم الجبال، وتدرك عيناه الأفق العريض حيث السكينة.

إن ذلك تحقق لدى شوبنها ور، ذلك الاتحاد الصوفي العميق، ذلك القران الروحي المتسم عنده بالصفاء بين الفلسفة والأدب في كينونته الوجودية الحالكة في إلحاديته، التي جعلت من أيامه الأخيرة حرب في دوامة الإرادة العمياء، كان ذلك الضوء الذي تراءى له في ختام العمر هو الفن وخاصية الأدب، ذلك المعنى الخالص المترامي وراء دوامة الزمان والمكان.

وقد اعتبر شوبنها ور عند الكثيرين صلة وصل بين ما يسمونه الأنوار والحداثة، أو بمعنى آخر عصر التنوير والحداثة.

كما ألهم العديد من أدباء الغرب ويظهر ذلك جليا في الأعمال الأدبية العملاقة لـ :(مارسيل بروس Marcel Prost وألبير كامو Albert Camus) لأن هذا الأخير خاصة حاول في جل أعماله الأدبية الدفاع عن كرامة الإنسان على الرغم من وعيه بلا معنى الحياة.

الهوامش والإحالات:

1) مجموعة من المؤلفين : تاريخ الآداب الأوربية، ترجمة : صباح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 2002، د3، ص 19.
2) المرجع نفسه، بتصرف.
3) ط. كوثر عبد السلام البحيري : الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي مع دراسة مقارنة بين النقد الأدبي العربي والغربي ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1979، ص98.
4) موقع العلوم والتكنولوجيا *http:// computech21.com*.
5) *ADictionnary of.Philosophy-symbolism*
6) نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حيثية وأصولها الفكرية، جهينة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2013، ص143.
7) نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث، ص 144.
8) شوبنهاور : رحلة إلى قلب الالحاد، الجزء الأول، الالحاد بذار ورجال، ترجمة أ. حلمي القمص يعقوب، موقع الأنباء تكلاهيمائوت القبطي الأرثوذكسي، الكنية القبطية الأرثودوكسية.
9) شفيق مقار : فن الأدب من مختارات شوبنهاور، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ،ص 41، 42.
10) إلياس "تتبع النزعة العدمية في الأدب الأوربي منذ القرن التاسع عشر"، مقال الموقع *https:// a lghad.com*.
11) شفيق مقار : فن الأدب من مختارات شوبنهاور، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 44.
12) شفيق مقار : فن الأدب من مختارات شوبنهاور، ص 47.
13) د. محمد عبد المنعم خفاجي : دراسات في الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، الازهر بالقاهرة، ط1،
14) نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث ، ص 144.
15) ممدوح عبد الله : نظرة شوبنهاو عن الفن والأدب، مقال، الموقع :*http://maha.het/archives/1222*.
16) نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث، ص 152.
17) *Robert Gibson, Modern french Poet on Doctry. Cambridge university press.1961,p211.*
18) د. مصطفى بيومي عبد السلام : النظرية الأدبية، مدخل قصير جدا لجوناثان كولر، دار ميم للنشر، الجزائر، 2016، ط1، ص 109.
19) جوتفر أوجسب بيرجر (*Gottfried August Brrger*) من الشعراء الألمان الثانويين في القرن الثامن عشر، كان من المتحمسين للشعر الفولكلوري، ويعتبره بعض النقاد خالقا لشعر الحكاية الغنائي في الأدب الألماني الحديث، تشبها بشعراء الملحمة الشعبية لدينا، على مستوى أدبي أرفع. اشتهر بترديد وإذاعة أقاصيص الفنان الألماني العابث البارون مونزشهاوزن (*Baron Kealvon Munch hawsen*).
20) شفيق مقار : فن الأدب، ص 50 بتصرف.
21) ممدوح عبد الله : نظرة شوبنهاور عن الفن والأدب. *Http;// maha.net/archives/1222*.
22) *Chadwick, charles, Symbolosm, Methuen, Britain, 1971,p2.*
23) نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث، ص 160.
24) آرثر شوبنهاور : العالم كالإرادة والتمثيل، مقال، موقع *http://3rappedia.com*.
25) ممدوح عبد الله : نظرة شوبنها ور عن الفن والأدب، مقال، الموقع *http://mana.net*
26) كامل محمد عويضة : شوبنها ور بين الفلسفة والأدب، سلسلة أعلام الفلاسفة، دار الكتب العلمية، ط1، 2012، ص 147.
27) المرجع السابق، بتصرف.
28) شفيق مقار: فن الادب ص106.
29) شفيق مقار : فن الأدب، ص 106.
30) ممدوح عبد الله : نظرة شوبنها ور عن الفن والأدب، مقال رقمي.. *https //mana.,et/archives/1222*

31) شفيق مقار : فن الأدب ، ص 126.

32) حميد لشهب : أرثر شوبنها ور، نقد الفلسفة الكانطية، مقال *WWW.m-ahewar.org*

33) يوهان فولجانج فون جوته : (*johan wolfgang Goethe*)1749-1832م أعظم شعراء الألمان في العصور الحديثة، اهتم بالغيبيات، ودرس الفلك، كما اهتم بدراسة السيمياء، وكتب في المسرح الدرامي من أهم مسرحياته "فاوست" أما في القصة من أبرزها قصة " فوتر" 1774، التي **** في العالم ووضعت اللبنة الأولى في شهرته وكان من أبرز الأدباء الكلاسيكيين آنذك.

34) مترجم *riemer's reminiscences of Goethe*

شفيق مقار: عن مختارات شوبنهاور : في النقد ، مقار ص 132 - 133

35) المرجع نفسه ص9.

36) عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي للأدب، ص 50 كتاب رقمي *https;//books:gooles.dz.books*

المصادر والمراجع:

الكتب:

-كامل محمد عويضة : شوبنها ور بين الفلسفة والأدب، سلسلة أعلام الفلاسفة، دار الكتب العلمية،ط1، 2012.

- كوثر عبد السلام البحيري : الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي مع دراسة مقارنة بين النقد الأدبي العربي والغربي ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1979.

-مجموعة من المؤلفين : تاريخ الآداب الأوربية، ترجمة : صباح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ط3 2002 .

-. محمد عبد المنعم خفاجي : دراسات في الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، الازهر بالقاهرة، ط1،

-مصطفى بيومي عبد السلام : النظرية الأدبية، مدخل قصير جدا لجوناثان كولر، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

-نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حيثية وأصولها الفكرية، جهينة للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1 ، 2013.

- شفيق مقار : فن الأدب من مختارات شوبنها ور، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة- العدد 132، 1979.

المقالات الرقمية:

- آرثر شوبنها ور : العالم كالإرادة والتمثيل، مقال، موقع *http://3rappedia.com*.

- آرثر شوبنها ور : رحلة إلى قلب الالحاد، الجزء الأول، الالحاد بذار ورجال، ترجمة أ. حلمي القمص يعقوب، موقع الأنباء تكلاهيمائوت القبطي الأرثوذكسي، الكنية القبطية الأرثودوكسية.

- جوتفر أوجسب بيرجر (*Gottfried August Brrger*).

- حميد لشهب : أرثر شوبنها ور، نقد الفلسفة الكانطية، مقال *WWW.m-ahewar.org*

-ممدوح عبد الله : نظرة شوبنها ورعن الفن والأدب، مقال، الموقع : http://maha.het/archives/1222.

- مترجم *riemer's reminiscences of Goethe*.

- عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي للأدب، ص 50 كتاب رقمي *http;//books:gooles.dz.books*.

-إلياس "تتبع النزعة العدمية في الأدب الأوربي منذ القرن التاسع عشر"، مقال الموقع *https:// a lghad.com*.

المواقع:

- موقع العلوم والتكنولوجيا *http:// computech21.com*.

. ADictionnary of.Philosophy-symbolism-

. Robert Gibson, Modern french Poet on Doctry. Cambridge university press.1961,p21*1.-*

Chadwick, charles, Symbolosm, Methuen, Britain, 1971,p2

LE SUBLIMINAL AU SERVICE DE LA PUBLICITÉ, ÉTUDE PRAGMATIQUE DES MESSAGES SUBLIMINAUX

SUBLIMINAL AT THE SERVICE OF ADVERTISING, A PRAGMATIC STUDY OF SUBLIMINAL MESSAGES

الرسائل الخفية في خدمة الإعلانات ، دراسة براغماتية للرسائل الخفية

FEZZA Ikram
[1] Doctorante en 4e Année, Université : Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou, fezza.ikram.91@gmail.com
MOUALEK Kaci
[2] Maître de Conférence A, Université :Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou, Moualek_kaci@yahoo.fr
Titre du laboratoire de recherche : laboratoire des représentations intellectuelles et culturelles LARI

Soumission:30/04/2020 *Acceptation:04/05/2021* *Publication 15/09/2021*

Résumé :

Dans cette contribution, nous nous proposons d'analyser, d'un point de vue pragmatique la perception subliminale à travers des vidéos et images publicitaires de production Algérienne ou autres dont le but est d'influencer le subconscient, Notre analyse porte sur l'étude d'un corpus varié de productions publicitaires comportant des messages subliminaux et consiste à montrer les formes des messages subliminaux ainsi que les diverses stratégies constructives de l'image subliminale. Par ailleurs nous aborderons un concept relativement récent, dit "l'acte de l'image", inspiré des actes de langage d'Austin et Searle.

Mots clefs : Message subliminal ; subconscient ; publicité ; pragmatique ; acte d'image.

****

Abstract :

In this paper, we propose to analyze, from a pragmatic point of view, the subliminal perception through videos and advertising images of Algerian or other productions whose aim is to influence the subconscious. Our analysis focuses on the study of a varied corpus of advertising productions with subliminal messages and consists in showing the forms of subliminal

messages as well as the various constructive strategies of the subliminal image. But we will also approach a relatively recent concept, the "act of the image", inspired by the language acts of Austin and Searle.
key words: Subliminal message; subconscious; advertising, pragmatism; act of image.

ملخص باللغة العربية:

في هذه المساهمة ، نقترح أن نحلل ، من وجهة نظر براغماتية ، التصور الخفي من خلال مقاطع الفيديو والصور الإعلانية للإنتاج الجزائري أو غيره التي تهدف إلى التأثير على العقل الباطن ، يتعلق تحليلنا بالدراسة لمجموعة متنوعة من المنتجات الإعلانية التي تضم رسائل خفية وتتكون من إظهار أشكال الرسائل الخفية بالإضافة إلى الاستراتيجيات البناءة المختلفة للصورة الخفية. بالإضافة إلى ذلك ، سنتناول مفهومًا حديثًا نسبيًا ، يسمى " الحدث الصوري" ، مستوحى من نظرية الحدث الكلامي لأوستن وسيرل.

الكلمات المفتاحية:

الرسائل الخفية ؛ العقل الباطن ؛ البراغماتية ؛الإعلانات ؛ الحدث الصوري

Introduction :

La société moderne est une société de forte consommation, où les produits se font de plus en plus vendre, par un public croissant qui est à l'affut de toutes les nouveautés qui se présentent à lui, chacun voulant être le mieux servi, ou le mieux muni.

Selon l'écrivain Haas « la publicité est une technique de communication dont le but est de propager les idées des rapports d'ordre économique entre certaines personnes qui ont une marchandise ou service » Haas. La Publicité : Théorie, technique et pratique, 1958.

Les publicitaires constatant l'envergure que peut prendre une publicité réussie pour promouvoir un produit se sont mis à diversifier les techniques et stratégies pour manipuler au mieux et en grandes masses les éventuels acheteurs. Et comme « l'image vaut milles mots » (Confucius, philosophe chinois - dans, Entretiens) les agences publicitaires ont centré leurs études sur l'image publicitaire pour permettre un gain de temps

Selon Barthes en publicité la signification de l'image est assurément intentionnelle (Rhétorique de l'image 40, 1964). Et pour suivre l'ère du temps, les spécialistes ont voulu étudier chaque détail qui peut faire que l'image devienne un outil de manipulation par excellence, qui évolue avec

l'évolution des stratégies de marketing, celles-ci s'adonnant à une créativité surprenante parfois, allant jusqu'à vouloir jouer sur le subconscient.

D''après le dictionnaire français électronique Larousse les messages subliminaux sont "des messages dont certains éléments, inférieurs au seuil perceptif, visent l'inconscient du consommateur » (www.larousse.fr). Une technique souvent adoptée pour que le sujet acheteur se convainque de la nécessité de se procurer un produit donné ou d'adopter une attitude particulière.

À la lumière de ce qui a été dit, nous nous posons le questionnement qui suit : quelles sont les techniques et stratégies adoptées pour manipuler à travers une perception subliminale ?

Les images subliminales sont susceptibles d'influencer le comportement de spectateurs jusqu'à provoquer de manière statistiquement significative un acte d'achat. (Jacques Araszkiewiez : Subliminal et Télévision : une approche méta-critique p.208, 2003) c'est pourquoi nous avons choisi d'adopter une approche pragmatique, en identifiant les différentes formes et stratégies utilisées par les publicitaires et relever la composante implicite des messages subliminaux à forte teneur allusive

Notre corpus est constitué d'images subliminales relevées des programmes télévisés ou des extraits de vidéos pris sur le site YouTube, algériens ou autres, le souci étant qu'après avoir mené des recherches nous avons constaté que les médias algériens n'utilisent pas beaucoup la perception subliminale par ce qu'on en a trouvé peu, seuls, ils ne constituent donc pas un corpus riche pour mener à bien notre recherche.

Le choix de l'approche pragmatique s'est fait par ce que le but de la publicité subliminale est non seulement de persuader le téléspectateur de la nécessité de se procurer le produit mais aussi de le pousser (en s'adressant à son subconscient) à répondre à l'appel lancé par le publicitaire.

Le plan de notre travail est élaboré comme suit :

Introduction générale dans laquelle nous avons présenté le sujet de notre article , suite à cela nous avons défini la publicité et ses types ,ensuite une introduction à la publicité suggestive passant vers la subliminale, et nous nous sommes intéressés au message subliminal et à ses formes, par ailleurs nous avons brièvement souligné l'histoire des images subliminales dans la publicité, et leurs stratégies constructives, en y introduisant l'érotisme comme sujet principal de l'image subliminale pour finir avec une nouvelle théorie qui est le behaviorisme subliminal, des actes de langage à l'acte de l'image.

Il est à savoir que chaque type de publicité, ou chaque stratégie ou théorie évoqué dans notre travail sera accompagné d'un exemple de publicité algérienne ou autre, selon la disponibilité de la publicité. Nous avons ainsi, opté pour une pratique intégrée.

1- La publicité :

1 1- Présentation et définition :

Dans un monde concurrentiel, un monde de surproduction et de surconsommation la publicité s'épanouit de plus bel. L'ambition de manipuler les esprits, à l'intérieur même des foyers, se hisse quasiment au niveau d'une science. La publicité se voulant l'art de la persuasion (ARISTOTE), en ayant recours à des méthodes dont le but est de changer les attitudes des individus à leur insu, se de finirait comme suit :

Activité de communication par laquelle un acteur économique, social ou politique (l'annonceur) se fait connaître, ou fait connaitre ses activités et ses produits du grand public par la médiation de discours, d'images, de toutes formes de représentation, le faisant apparaitre sous un jour propre à faire adhérer le destinataire. (Lamizet, B, Silem, A : Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication, Paris, Ellipses, 1997, p. 590.)

Chaque message est minutieusement élaboré. Il n'y a pas de hasard dans les campagnes publicitaires à l'élaboration desquelles participent de nombreux spécialistes : sociologues, psychologues, graphistes La publicité est probablement un outil de développement puissant pour les entreprises et les institutions ; un ensemble de techniques sophistiquées, aujourd'hui relativement bien maîtrisées par les professionnels. La publicité est omniprésente : à la Télévision, la radio, la station-service, le cinéma, les toilettes publiques, les transports en commun, au cours des événements sportifs, dans la presse, etc. les enjeux de cette industrie sont colossaux. Le monde voit non seulement l'explosion de la publicité mais aussi sa sophistication (les coulisses du marketing, www.wordpress.com)

1 2- Les types de publicité :

Dans sa diversification, la publicité se voit composée de plusieurs types classés dont les parties que nous citons ci-dessous :

a- La publicité persuasive et informative :

La visée première de cette publicité est de convaincre les cibles par des arguments rationnels. En identifiant les besoins du consommateur (se référant souvent à la **pyramide de Maslow** : représentation pyramidale de la hiérarchie des besoins, une théorie de la motivation élaborée par le psychologue Abraham Maslow en 1943 (Maslow, A. H. A theory of human

motivation, 1943, 370-396). Or, la construction du message se basera sur les caractéristiques et les avantages du produit en mesure de combler ces besoins. (Sahou Any Gbayer: Communication externe des organisations).

On parlera ici de produits de tout genre, de voitures spacieuses, confortables et dont le rapport qualité / prix est concurrentiel, de la nécessité d'un climatiseur rafraichissant, de liquide vaisselle magique qui enlève les graisses les plus tenaces en un seul passage... et ce type de publicité en particulier est souvent la stratégie la plus adoptée pour faire vendre le produit, en faisant croire que le consommateur en a besoin.

Comme de la crème hydratante de la marque **OLAY** présentée comme un produit essentiel à avoir. Pour avoir une peau hydratée, douce et qui sent bon.

b- La publicité projective ou intégrative :

Elle met en avant le fait que le produit affirme son appartenance au groupe ou bien qu'il lui permet d'accéder à un nouveau groupe social correspondant à ses motivations.

Or, La stratégie du publicitaire sera de conférer au produit, ou à la marque, les signes d'un groupe valorisant. (ibid)

Exemple : les publicités de l'euro millions, ou les publicités des sites de rencontres sur internet.

Dans le premier cas d'identification : des personnes excessivement riches, mais qui avant de participer à l'euro million étaient des personnes tout à fait communes, apparentant aux classes populaires, faisant croire qu'on peut facilement devenir riche juste en participant au jeu.

Dans le deuxième cas d'identification c'est, ce couple dont les deux partenaires filent le parfait amour qui, pourtant, avant de se rencontrer sur ces sites, accumulaient les déceptions amoureuses, pour les inciter à trouver le partenaire parfait en utilisant le site en question.

c- La publicité mécaniste:

Ou encore ; le matraquage publicitaire, elle se base sur la passivité du consommateur qui réagit par habitude, et il suffit de répéter encore et encore un message pour pouvoir créer des habitudes d'achat, des automatismes. La publicité mécaniste opère ainsi une répétition de la marque soit sur un seul et même support, soit en multipliant les campagnes ou les canaux de communication. (ibid)

En Algérie on peut citer l'exemple des pâtes « SAFINA », pâtes « EXTRA », ou encore café « AROMA ».

À titre informatif la publicité sur les pâtes "extra" a été diffusée 12 fois dans une seule émission culinaire de 15 minutes de la chaîne de cuisine

Algérienne samira TV. (avant l'émission, pendant et après en tant que sponsor officiel) /émission fromage et macaronis

d- La publicité suggestive:

Avec la publicité suggestive, on va s'appuyer sur une approche psychologique de la cible. On va jouer sur les mécanismes inconscients et l'influence de l'image sur nos sens. Ce genre de publicité ne vante pas vraiment le produit et s'appuie beaucoup sur l'image pour faire intervenir l'inconscient du consommateur. En effet, Freud a démontré que les individus étaient gouvernés par leur inconscient et leurs désirs, et c'est ce que les publicitaires vont exploiter. (e-monsite, spots publicitaires)

Nous citons les publicités des parfums de la marque Giorgio Armani, le "AQUA DI GIO" /homme ou le "SÎ" femme, qui procure à son utilisateur un sex-appeal démesuré, et une puissante force charismatique.

2- De la publicité suggestive à la publicité subliminale :

La publicité suggestive fait appel à plusieurs mécanismes, ainsi elle joue sur la perception d'un objet (image, message, son…) à la limite de sa reconnaissance par l'individu. et c'est exactement le principe sur lequel se base, la publicité subliminale qui est une forme accentuée de la publicité suggestive, le principe étant le même que la publicité précitée.

Le mot « subliminal » trouve son origine dans les mots Latins qui signifient: « sous le seuil » (de la conscience). Les effets subliminaux pénètrent la zone dite « subconsciente » du cerveau (un échelon en dessous de la conscience). (mps-imagessubliminales-mat.e-monsite.com)

2 1 - Le message subliminal :

Un message subliminal est un stimulus (c'est-à-dire un agent susceptible de provoquer un changement de comportement chez le sujet observé) qui n'est pas perçu consciemment par la personne qui le reçoit. C'est-à-dire que Le cerveau, effectuant sans cesse un tri des informations, n'applique pas le même filtre à tous les niveaux de conscience, ainsi certaines informations peuvent influencer les émotions sans que le cerveau conscient y ait eu accès. (Jean baptiste légal: le pouvoir des images subliminales, université Paris Nanterre)

Le message subliminal peut prendre trois formes distinctes :

a- Les messages subliminaux sonores:

Un message subliminal est considéré comme étant sonore quand il ne peut être compris que lorsque le son en question est passé à l'envers, ou en ralenti ; ou bien lorsque le message, très bas, est superposé à un autre son. (Fabien Girandola)

b- Les messages subliminaux picturaux :

Un message subliminal est considéré comme étant pictural lorsqu'il est incrusté dans une image. Cela veut dire que sur une image fixe il y aurait une forme qui ressemblerait à une autre chose n'ayant aucun rapport avec l'image elle-même. (Psychologie de la persuasion et de l'engagement, Fabien girandola 70-75, 2003)

c- Les messages vidéo:

Parfois Un message subliminal est sous la forme d'images incrustées dans une vidéo et présentées pendant une durée trop courte pour être perçues consciemment.

Il est connu que la perception visuelle est assez lente et qu'elle recompose un mouvement continu à partir d'une succession rapide d'images fixes. C'est le principe du cinéma ou de la télévision, qui défile à raison de 25 images par seconde. Si l'on projette une image pendant une durée encore plus brève, elle ne sera pas perçue consciemment mais le cerveau l'intègrera et la décodera. Ibid

De ces 3 types, ceux qui nous intéressent sont les deux fixés sur les images subliminales car, une étude a démontré concrètement que « de toutes récentes recherches et découvertes, assisté par de puissants scanners modernes et IRM, démontrent que des images subliminales excitent bel et bien diverses zones du cerveau et les sens ».
(histoirenondite.wordpress.com)

3- Histoire des Images subliminales dans la publicité :

À la fin des années 1950, James Vicary, alors responsable marketing dans l'État du New Jersey (États-Unis, diffuse toutes les 5 secondes au 8/1000ème de seconde, un jour sur deux, les messages suivants : "Eat Pop-corn, drink Coke " (Mangez du pop-corn, buvez du Coca) pendant une séance de cinéma à Fort Lee, New Jersey. Résultats : les ventes de Pop-Corn augmentèrent selon le communiqué de presse qui en témoignait de 58% et celle du Coca-Cola de 18%.

Même si James vicary lui même finit par avouer qu'il avait en tant soit peu falsifié ces données. Ces résultats n'ont jamais été répliqués. Il a été prouvé de manière expérimentale que la présentation subliminale de messages publicitaires n'aurait d'impacts que dans des conditions appropriées

4- Les stratégies constructives de l'image subliminale :

4 1- Projection rapide :

Il est à savoir que les exemples présentés dans cette stratégie ont été collectés sur différents sites et forums, par manque de moyens.

Un exemple démonstratif de tentative de manipulation : pendant les élections présidentielles de 1988, une photo du candidat François

Mitterrand a été dissimulée dans le générique du journal télévisé d'Antenne 2.

Dans sa campagne électorale de septembre 2000, le candidat républicain George W. Bush a fait diffuser un spot télévisé dans lequel le mot subliminal "rats" (mot anglais signifiant vaurien) était incrusté juste après une photo de son adversaire politique Al Gore.

Aux Etats-Unis, toujours c'est trente ans plus tard en 2008 que l'on retrouve une photo du candidat Républicain Mc Cain et son épouse dans le générique de FOX 5 News, chaîne déjà critiquée pour une autre image subliminale lors des élections présidentielles de 2000

Les publicitaires ont tenté à Travers ce type de projection d'attribuer une double fonction à leur production publicitaire, la première étant de faire valoir leurs produits et la deuxième étant de dénoncer leurs adversaires.

4 2 - L'apport d'impact :

L'apport d'impact consiste à mettre en rapport une publicité judicieusement placée dans une autre publicité à côté dont les thèmes parlent à l'inconscient du consommateur. La superposition de ces publicités constitue un message subliminal puisque le cerveau fait inconsciemment le rapprochement entre les deux publicités. Ce principe d'association de concepts est assez insidieux.

Il peut aussi s'appliquer sur des articles qui louent un concept et qu'à côté de l'article il y ait une publicité qui s'associe au concept en question : méthode utilisée surtout dans les magazines de mode, citons le magazine algérien Dziriettes.

4 3- Pile et face :

La technique du pile et face consiste à mettre en fin de magazine une publicité dont le thème est en rapport avec la couverture de première page. On voie que par la mise en page d'un magazine, on peut espérer influer le comportement du lecteur à des fins commerciales. C'est aussi le cas du magazine Dziriettes, ou encore les journaux hebdomadaires algériens consacrés à la femme à l'instar de « Sayidati ».

4 4- Images enchâssées :

Cette méthode consiste à cacher une image subliminale à l'intérieure d'une autre. Elle peut souvent être à connotation sexuelle, ou satanique, comme dans l'exemple tiré de l'image de l'annonce du dessin animé le roi lion où le mot « sex » a été clairement visible.

4 5- Placement de produits :

Cette méthode relativement plus facile à appliquer est souvent pratiquée dans des clips musicaux, des films, séries ou encore par les

blogueurs et influenceurs, elle consiste à placer un produit en arrière-plan légèrement dissimulé et dont il n'est pas question dans le sujet abordé dans la diffusion : par exemple avec l'influenceuse Algérienne Ryma beauty addict qui a placé dans sa vidéo "mes indispensables de l'été" un sac de la marque **victoria secret** une marque américaine d'habillement , lingerie et produits de beauté, ou encore le placement de la marque algérienne de mouchoir en papier, « cotex » dans la série algerienne de production tunisienne « bint walad » or dans les deux cas cités les produits en question ont été visibles en arrière plan plusieurs fois et dans plusieurs scènes différentes, il s'agit donc d'un placement de produits intentionnel.

5- **L'érotisme comme sujet principal de l'image subliminale:**

5 1- Le principe du plaisir-déplaisir :

On peut l'expliquer avec l'approche de Freud. Ce mécanisme publicitaire va connecter notre "ça" : concept freudien désignant l'inconscient, en projetant un message suscitant le plaisir. En effet, en psychanalyse, il est dit que l'individu cherche à éviter le déplaisir car il ne recherche qu'une seule chose : le plaisir, quitte à passer par la transgression. (Au delà du principe du plaisir,segmund Freud, 1920)

Or les publicitaires, cherchent à transmettre des messages à connotation sexuelle, à l'aide d'image implicitement diffusées ;(subliminales) ceci fait naitre le déclic que le désir ressenti par le téléspectateur suite à la perception inconsciente du message subliminale à connotation sexuelle, est directement lié au produit dont il est question dans le film, la chanson ou la publicité et donc cherchera à se le procurer croyant que c'est le réel objet de son désir.

C'est pourquoi les publicités contemporaines usent de plus en plus de nudité , de femme légerement habillées ou des postures suggestives.

6- **Des actes de langage à l'acte de l'image:**

Dans sa théorie, Horst Bredekamp (philosophe, et sociologue allemand) montre dans un ouvrage intitulé : « théorie de l'acte de langage » comment l'image peut être aussi un acte, « l'image n'est pas statique ; au contraire, elle agit » (Horst Bredekamp, Théorie de l'acte d'image p. 221). Puisant ses concepts de Platon, Heidegger puis Lacan, il s'approprie la réflexion d'Henri Lefebvre qui dit que « l'image est acte » (citée p. 40). Pour bien comprendre ce concept d'acte d'image (Bildakt en allemand), l'auteur dresse un parallèle avec le concept de speech act(langage performatif) développé par Searle et Austin.

« Vous êtes mariés » devint un acte de langage effectif (Searle,les actes de langage) dans le temps même où il est prononcé, de ce fait, l'image dans le moment même où elle est vue devient locuteur et invite à agir. Autrement dit, « la problématique de l'acte d'image consiste à déterminer la puissance dont est capable l'image, ce pouvoir qui lui permet, dans la contemplation ou l'effleurement, de passer de la latence à l'influence visible sur la sensation, la pensée et l'action » (p. 44). Or l'image qui est censée être latente, utilisée seulement pour contempler ou admirer deviendrait, un objet de persuasion incitant à l'action, Cette clarification conceptuelle est accompagnée d'une démonstration par les images elles-mêmes,. La rigueur de l'analyse le dispute à la culture déployée pour étayer et démontrer le concept « d'acte d'image ».(journals.openedition.org/lectures/1989).

Il a cependant catégorisé à l'instar d'austin l'acte de l'image en 3 catégories qu'on se suffira de citer uniquement :

a- l'acte iconoclaste peut être considéré comme un équivalent de la forme illocutoire.

b- l'acte d'image schématique

c- l'acte d'image substitutif

Cette théorie permet une continuité aux recherches menées en pragmatique, en créant ce concept de la pragmatique de l'image, bien qu'on lui a connu quelques lacunes, mais en attendant que le concept soit au mieux exploité, cette théorie prouve encore une fois que l'image détient en elle le pouvoir d'agir sur l'autre et l'image subliminale en est la concrétisation parfaite.

8. Conclusion :

Nous avons tenté de démontrer à travers cet article que la perception subliminale pourrait en effet être un bon outil de manipulation des esprits des éventuels consommateurs.et ce en usant de diverses techniques et stratégies toutes aussi implicitement persuasives.

Ceci dit, une expérience menée par Channouf, Canac et Gosset datant de 1999 avait démontré que nos besoins physiologiques pouvaient être activés en utilisant un message subliminal. En revanche, les auteurs s'entendent à dire qu'orienter notre choix paraît impossible. (Channouf, A., Canac, D. & Gosset, O,(all), Non-specific efferts of subliminal advertising , 1997.13-21) or, les messages subliminaux exercent une influence persuasive uniquement quand les sujets sont déjà motivés à suivre ce but, or une amorce subliminale concernant la soif augmente la quantité d'eau bue par les individus déjà assoiffés, mais ne provoquerait le sentiment de soif chez eux.

Ainsi les techniques subliminales permettraient d'éveiller des motivations ou des besoins de consommer des produits habituellement consommés par les individus mais ne permettraient pas de créer de nouveaux besoins

De plus, il est vraisemblable que l'on puisse, grâce à cette technique, activer dans l'immédiat des besoins existants, mais on ne peut pas créer de nouveaux besoins, comme en témoigne une autre expérience de Palmatier et Bornstein en 1980.

Par ailleurs selon channouf, et auparavant chaiker et eagly (1983), le message subliminal dans la modalité vidéo rend la source du message plus saillante que les deux autres modalités de présentation, à savoir, sonores et audio (présentés dans notre articles sous le noms des 3 formes du message subliminal) (Fabien grandiola. Psychologie de la persuasion et de l'engagement , 2003)

Ce qui est à retenir c'est qu'avoir recours au pouvoir persuasif des messages subliminaux serait un moyen facile de faire valoir un produit et serait à l'encontre de l'éthique que devrait prôner une publicité correcte. Parce que le publicitaire devrait influencer le potentiel consommateur en lui laissant la liberté d'aborder ou non le produit. Mais le fait de tenter de manipuler son inconscient, à son insu serait déployer une technique contrariante.

9. Liste Bibliographique :

- **Livres :**

  - ARASZKIEWIEZ, Jacques, (2003), subliminal et télévision : une approche méta-critique p208.
  - CHANNOUF, Ahmed, et PICHEVIN, Marie France, (1997), *Le Pouvoir subliminal : Influences non conscientes sur le comportement*, Suisse, Delachaux et Niestlé.
  - GIRANDOLA, Fabien, (2003), *Psychologie de la persuasion et de l'engagement*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
  - HAAS, Claude Raymond, (1958), *La Publicité : Théorie, technique et pratique,* Paris, Dunod
  - HORST, Bredekamp. , (2007), *Théorie de l'acte de langage,* Francfort , conférences Adorno.
  - LAMIZET, Bernard. Et SILEM, Ahmed, (1997), *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris, Ellipses, p. 590

- GBAYER Sahou Any, (2016), *communication externe des organisations*, Editions Le Harmattan, Paris

- **Articles de Journal :**
- BARTHES Roland. (1964), Rhétorique de l'image. In Communications, 4, pp. 40-51.
- CHANNOUF, A ; CANAC.D; & GOSSET.O, (1999), « Les effets non spécifiques de la publicité subliminale » [Nonspecific effects of subliminal advertising]. *Revue Européenne de Psychologie Appliquée*. *49*(1), 13–21.
- LEGAL, Jean-Baptiste, (2019), « Le pouvoir des images subliminales ». Cerveau et Psycho., 2012, pp.24-30.

- **Sites web :**

- BHASIN Hitesh ,What is Subliminal Perception? Definition and Meaning, (consulté le 20/01/2019 à 17h), https://www.marketing91.com/subliminal-perception/
- EXPOSE MPS, les images subliminales, (consulté le 18/01/2019 à 10h), mps-imagessubliminales-mat.e-monsite.com
- KADIMA, Deo Gracias , L'impact de la publicité dans la phase de lancement du produit communicationnel dans une entreprise de la téléphonie cellulaire : 2007- 2009, (consulté le :20 /01 /2019 à 20h), http://memoireonligne.com/07/10/3651
- LES COULISSES DU MARKETING /rubrique : bon à savoir, les techniques de pub , (consulté le : 13/01/2019 à 16h) https://lescoulissesdumarketing.wordpress.com/2012/04/09/les-techniques-de-pub/

DESIGNING AND IMPLEMENTING AN ESP COURSE TO TECHNOLOGY OF COMMUNICATION STUDENTS. THE CASE OF THIRD YEAR LMD

تصميم و تطبيق درس إنجليزية لأغراض علمية لطلبة العلوم والتكنولوجيا - العينة: طلبة السنة الثالثة ليسانس.

Mr. LAKHDARI SLIMANE
MAA English Section, University of Saida.
Email: salimhaithem@hotmail.fr
Mrs. BENMOSTEFA NAWAL
MCA English Section; University of Tlemcen.
Email: nawelmdz@yahoo.fr

The Title of the research laboratory: **ESPTLAB** – Tlemcen.

المخبر: قضايا تعليم وتعليمية اللغة- تلمسان

Submission date:05/10/2020 Acceptance date:01/05/2021 Published date 15/09/2021

****

Abstract:

This study aims to design and implement an authentic ESP course to the enrolled students at the faculty of "Sciences and Technology" , Saida University.The current course provided to those learners does not match the students' wants and needs. The researcher adopted a descriptive, emperical approah , using a triangulation of research tools, including a class observation, a questionnaire and a structured interview. Eventually, this study reveals a deficiency in the ESP course presented to those learners. Thus, a valuable design of an ESP course is a necessity to be adopted and implemented to meet students' needs.

Key words: ESP; needs analysis; target needs; course and syllabus design; curriculum development.

ملخص باللغة العربية:

تهدف هذه الدراسة إلى تصميم وتنفيذ درس إنجليزية لأغراض خاصة لطلبة كلية العلوم والتكنولوجيا بجامعة سعيدة، إن نوعية الدروس المقدمة لهؤلاء المتعلمين لا تتوافق مع احتياجات طلبة تكنولوجيا الاتصال. اعتمد الباحث دراسة وصفية، تجريبية، باستخدام ثلاثة أدوات البحث، بما في ذلك الملاحظة الصفية، استبيان ومقابلة منظمة. في نهاية المطاف ، تكشف هذه الدراسة عن نقص في جودة الدروس المقدمة لهؤلاء المتعلمين. وبالتالي ، فإن استحداث و تفعيل دروس ومنهاج انجليزية لأغراض خاصة هو ضرورة وجب اعتمادها وتنفيذها لتلبية احتياجات الطلاب.

الكلمات المفتاحية: الإنجليزية لأعراض خاصة ؛ تحليل الاحتياجات ؛ الاحتياجات المستهدفة ؛ تصميم درس و منهاج ؛ تطوير المنهاج الدراسي.

1. Introduction:

This study determines the English language needs of the students enrolled in the Technology of Communication, faculty of Sciences of Technology at the unversity of Moulay Tahar, Saida . In that faculty, new branches are elaborated such as : Technology of Communication, Eletronics, Opto-electronics. So, students in these branches study Scientific English, technical terms, based on their needs, bearing in minds their needs and wants vary from a branch to another, which means English for Academic Purposes .

Moulay Tahar University of Saida, among other things provide its students with English necessary for their academic purposes. Students who attend some faculties at Saida university have academic English language courses designed to them. These faculties are Sciences of Technology, Economy and Commerce, Political Sciences.

This study aims to design and implement an authentic ESP course that really meets Technology of Communication basic needs. The courses are designed to satisfy the learners' needs. This research attempts to find answers to these research questions:

- *What kinds of courses should be implemented to Technology of Communication students?*
- *What measures should be taken while designing an ESP course to those enrolled learners?*
- *Can the ESP course design serve both the ESP practitioners and their learners of Technology of Communication students at Moulay Tahar University of saida?*

In hope to attain such answers corresponding to the research questions given above, the researcher introduces and presumes the following hypotheses:

- The ESP practitioners at the faculty of Sciences and Technology might implement an English which is purely scientific, that goes with the students academic needs.
- The enrolled students of Technology of Communication would receive and study ESP courses that match their needs and wants, providing that the ESP practitioners elaborated specific English, basing on those learners wants.
- If the Ministry of Higher Education designed an ESP syllabus for both the enrolled sudents of Sciences and Technology , and their ESP practitioners, the quality of that English for Academic Purposes (EAP) would not be only practical, but also motivating to these learners.

2. Review of the Literature:

2.1. The History of ESP and its Origins:

English for Specific Purposes (ESP) is a branch of applied linguistics, that focuses on relating the teaching and the learning processes to the learners' needs. The ESP approach originated to fulfill the demand by many learners around the world who needed English to have access to science, technology and economical resources. The English language has achieved a global status. Many countries give English a special role in their communities. Other countries assign a priority role to English where it is taught as a second or a foreign language.

What gives the English language this status is not its linguistic system. Rather, Crystal (2003) argues that the current status of English results from the power of the people speaking it. Therefore, the global power of the English language is related to the historic political, cultural, socio-economic and technological dominance of England and the United States.

2.2. Definition of ESP:

ESP is a branch of applied linguistics, it is an approach to language teaching and learning. The term ESP has just appeared after the WWII. The victory of the USA and Britain in that war impressed people from different nations to learn English.

Mackay (1978) considers ESP as the teaching of English, not as an end in itself but as an essential means to a clearly identifiable goal. The aim of learning ESP is not to know what it is, or to be fluent English user, but to use

that language for targeted purposes. So, ESP is a tool to develop certain goals. The corner stone of this approach is needs analysis.

The ESP approach uses needs assessment as the basis for curriculum development. Hutchinson and Waters (1987:19) define ESP as:

> *"An approach to language teaching, course design and materials development in which all decisions as to context and methods are based on the learners 'reasons for learning ".*

The purpose of ESP is to provide learners with the competence to cope with a specified set of tasks in order to achieve occupational or academic targets. Similarly, Johns and Dudley Evans (1991) state that the emergence of ESP is rooted in three main reasons: internal communications, transmission of science and technology, and international communications.

2.3. The Major Branches of ESP:

David Carter (1983) identified three types of ESP. the first type of ESP is English as a Restricted Language (ERL). So, ERL is used by air traffic controllers or by waiters. The second type of ESP identified by Carter (1983) is English for Academic and Occupational Purposes (EAOP). Carte's third type is English with Specific Topics (EST).

David Carter (1983) identified three types of ESP:

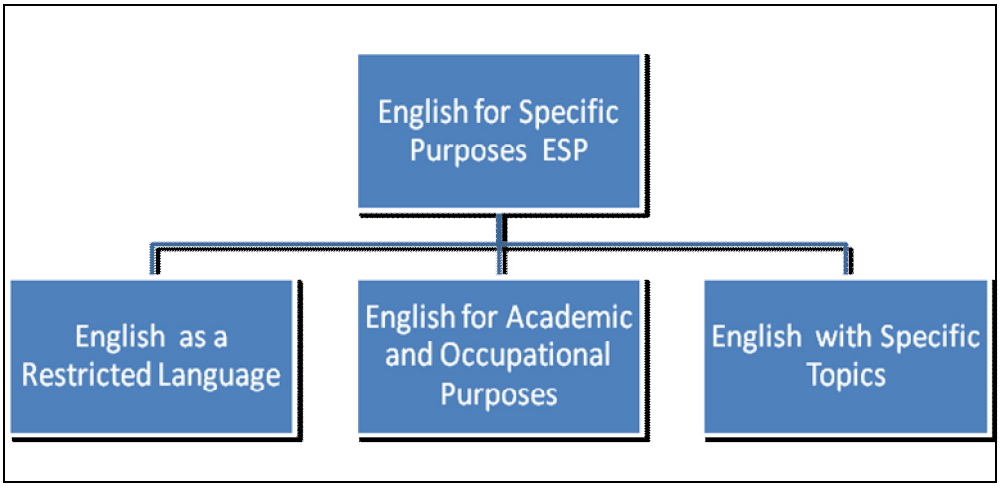


Figure 1: Carter's division to ESP (1983)

According to Hutchinson & Waters, 1987, ESP is broken down into three branches:

a) English for Science and Technology (EST).

b) English for Business and Economics (EBE).

c) English for Social Studies (ESS).

Each of these subject areas is further divided into two branches: English for Academic Purposes (EAP) and English for Occupational Purposes (EOP). Hutchinson & Waters (1987), ESP is broken down into three branches:

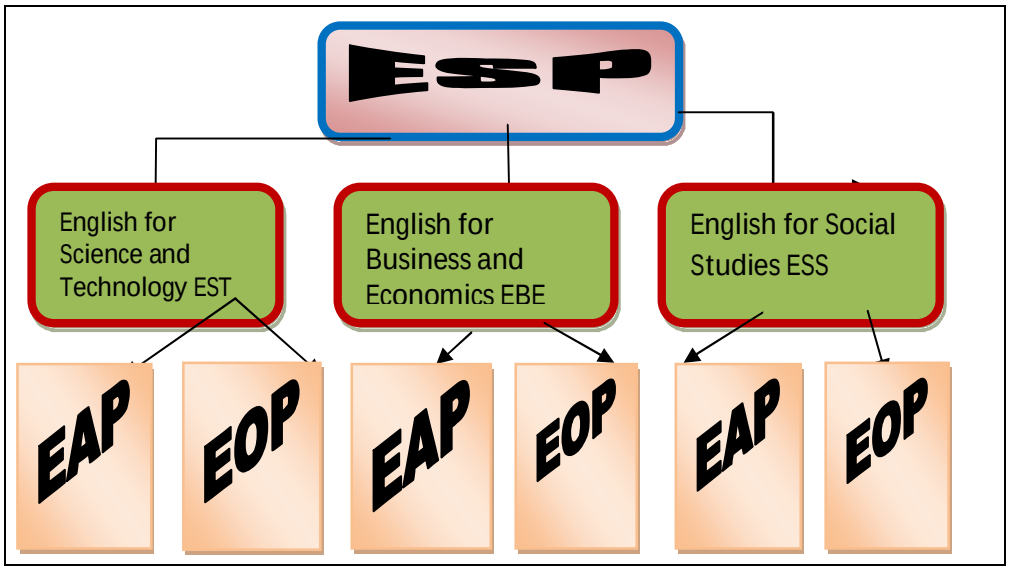


Figure 2: Hutchinson's and Waters' subdivision to ESP (1987)

2.4. Needs Assessment in EAP:

Hutchinson α Waters (1992) define needs assessment on the basis of « necessities » and « wants. » In order to classify between what the learners have to know and what the learners feel they need to know. The focus here is on the «lack » that represents the gap between the required proficiency in the target situation and the existing proficiency of the learners.

The notion of Needs Assessment or Needs Analysis (N A) was firstly introduced by Brown (1995). Brown identify activities involved in gathering information that will serve as the basis for developing a curriculum which meet the learning needs of a particular group of students. In language programs, the needs are language related students.

Once identified, needs can be stated in terms of goals and objectives which, in turn can serve as the bases for developing tests, materials, teaching activities, and evaluation strategies.

Needs assessment should fill the « gap »between the current state of affairs and the desired state of affairs. The above definitions base their concept of needs analysis around such terms « necessities » « lacks » « gaps ». However, all these terms have different interpretation from one individual to another.

Above all what has been stated, Hutchinson and waters (1987) stress taxonomy on needs analysis, represented by the Target needs and the Learning needs. They state that **« target needs »** is an umbrella term that hides a number of important distinctions. They look at the target situation in terms of « necessities, lacks and wants », while « **Learning Needs** » explain how students will be able to move from the starting point (lacks) to the destination (necessities).

2.5. Needs Analysis in ESP:

The design and implementation of any curriculum for EAP courses should take into consideration the different language needs of the target learners. Determining learners‟ language needs, a strong foundation pertaining to the whole idea of conducting the particular language courses could be formed.

With that preliminary knowledge, the whole process of designing curriculum, from the construction of course objectives to the selection of course contents and learning activities can be made easier. This could provide assurance in the quality of the courses especially in making the learners to achieve the expected learning outcomes. To start collecting information on the learners‟ language needs, a needs analysis has to be carried out.

For Weddel and Duzer (1997), needs analysis is just like a tool used to examine the kinds of English and literacy skills required by the learners and at the same time to identify the literacy contexts of the target language in which the learners will function, what the learners want and need to know to function in those contexts and what they expect to obtain from the instructional program. It can be observed here that besides the identification of the linguistic items, what the learners need to do in order to use those items and how those items will be used in the predicted context will be explored also in needs analysis.

To sum up, needs analysis can be described as what learners will be required to do with the foreign language in the target situation, and how learners might best master the target language during the period of training. Needs analysis, as observed by Grognet (1996), is the most crucial of all the steps in curriculum design because the remaining steps are based on it. In this study, needs analysis is carried out to examine the students‟ weaknesses and strengths in using

English language in their academic studies and also their preferable learning methods. In the next section, the procedures for needs analysis will be discussed.

3. Research Methodology, Participants, and Research Tools :

The primary aim of this stage is hopefully to provide the reader with a clear picture of the research design and procedure. It attempts to describe the informants and the main instruments of data collection which have been adopted, implemented and tested while carefully addressing the validity and reliability of the research tools, and later on the results.

3.1. The Research Methodology:

The present section attempts to provide answers to the three essential questions in conducting any research work in whatever area of interest, notably *for whom, why,* and *how* the present study has been conducted. The purpose of the action research is to check whether the procedures adopted have facilitated the task for those practitioners by helping them to function adequately in their target situation or not.

The case study revolves around an in-service teacher training program which is conceived to be an effective means to enhance the professional qualifications of the already engaged ESP practitioners in a scientific context, i.e., technology of communication specialism.

In that research, the informants are both the ESP teachers and their enrolled learners of Technology of Communication. The investigator bases on a triangulation of tools to conduct that study. This work advocates an effective action research, relying on "Questionnaires" administered to the ESP practitioners at the Sciences and Technology faculty, and their enrolled students of Technology of Communication. The second tool is the "structured interview", which is designed to the ESP practitioners, while the third tool is a "class observation".

3.2. Participants:

In this study, there are two groups of participants. The first group is made up of the third year students of the Technology of Communication students, at the University of Saida. The second group is represented by the content course teachers, teaching these students. There are about 78 students at the Technology of Communication students section, the researcher chooses 25 students among those learners, so as to conduct his questionnaires, and about 04 content course teachers for the same purpose, but with a distinctive questionnaires.

3.3. Research Tools:

As far as this study is concerned, the researcher has adopted a qualitative research tools to endure his investigation .The instruments are presented by: classroom observation, questionnaires and a structured interview.

3.3.1. Classroom observation:

Classroom observation is an inexpensive method for discovering more about learners' behaviors and uses of existing spaces. Observation can lead the researcher to new information about the informants where everything is presented to the observer directly and in front of him or her. The primary purpose of observations is to describe. Observation descriptions should include a description of the setting, any activities that occur in that setting, the individuals who are involved in the activities, and the significance of what is observed. Combining observation with photo-taking can lead to even richer information gathering about how learners use existing spaces.

Classroom observation enables the researcher to have a direct and an immediate insight on what is happening in the classroom and how the ESP course is presented to the students. Mason (1996, p. 60) stated that:

> *" Observations are methods of generating data which involve the researcher immersing him or herself in a research setting and systematically observing dimensions of that setting, interactions, relationships, actions events, and so on, within it. "*

3.3.2. Questionnaires:

The questionnaire is considered as one of the most useful tools in doing researches to elicit available information from the informants, and in this research, the participants are the ESP practitioners at the department of « Sciences and Technology » and their students. The rationale behind choosing questionnaires as the tools for data gathering is that questionnaires, as Oppenheim (1993) pointed out:

> *"Questionnaires are research instruments that require little time extended writing from large populations from the participants, questionnaires are useful when data gathered from large population are being analyzed, and they also help researchers while making group comparison. "*

Two different questionnaires are administered to currently enrolled students and content teachers at the Technology of Communication section, university of Saida. In these questionnaires, two types of questions are relied on; "Likert-scale questions. " " and "Multiple response questions. "

3.3.3. Interview:

A structured interview is a means of collecting data for a statistical survey. This quantitative research method commonly employed in survey research. The aim of this approach is to ensure that each interview is presented with exactly the same questions in the same order. This ensures that answers can be reliably aggregated and that comparisons can be made with confidence between sample subgroups or between different survey periods.

This qualitative tool is used to collect data from Individuals through conversations (questions *vs*. responses) .Thus ,the use of the interview is conceived to be of great help to the investigator . Gillham (2000, p.01) sees

> "*A conversation usually between two people. But it is a conversation where one person- the interviewer- is seeking responses for a particular purpose from the other persons: the Interviewee. "*

4. Results and Discussions:

4.1. Analysis of the Classroom Observation:

Classroom observation is a direct research tool that enables the investigator to gather authentic data and features about what is happening in the teaching situation. This technique can reinforce and ensure a more or a less understanding of the goal of the ESP situation.

Since the reform occurred in the curricula of the higher education by adopting the LMD system, a crucial importance is given to the English language, in each field of study according to the needs of the students .To shed light on this phenomenon, the researcher has attended series of sessions at « Sciences and Technology » faculty for the sake of knowing what is happening in an ESP teaching situation, and also to investigate the academic English language needs of technology of communication students.

The Observed Points	Shortcomings	What should be
***- Teachers**	*- No ESP teachers, no training in the field, unwilling sometimes to teach.	*- Qualified teachers, specialized in ESP, stimulating learners to study English.
***-The presented lessons**	*-short tasks about grammar, gap filling, and tenses sometimes.	*-The teaching lessons should encompass the four skills and go with those learners 'needs. *-texts should be adapted and adopted.

***- The students**	*-unwilling to work, absent-minded learners.	*-Learners should collaborate in the teaching and learning process .
***- Timing**	*-No fixed timing, it depends01hourand 45mns, sometimes30mnsand rarely 01:30mns.	*-Timing devoted to the session is 01hour and 30 minutes per week.
***- Attendance (teachers vs. students)**	*-Teachers miss their sessions due to their duties in their secondary or elementary schools. *-Some students do not attend their lectures. Even they are in the class, they are not interested (playing with their mobiles, listening to music ….	*-Teachers ought not to miss their sessions because this absence leads to a disturbance to students , and makes a gap while teaching *- Students had better change their attitudes toward English, taking parts in their learning

Table 1: Preliminary Data gathered from classroom observation.

. Along with about four to five classroom observation sessions, the investigator has noticed many negative points which can discourage the teaching of ESP to the Technology of Communication students. Thus, the investigator has concluded these points as follow:

- Lack of English textbooks: There are no designed textbooks to the students of Technology of Communication,
- Unavailability of ESP teachers: The Algerian university miss the ESP

  Practitioners, just volunteers from the elementary or the secondary schools tend to teach only such courses of English and not ESP.

- The English teachers, supervising the students of Technology of Communication rarely speak English with their learners i.e. these teachers use Arabic or French besides a bit of English.
- The English course often starts late, it means neither teacher, nor the students are punctual, the English course begins at 01 :15 pm and not at 01 :00 pm, it is just a grammar activities (tenses, articles , prepositions), only a few times gap filling tasks with supplied items , and a part of the lesson , is wasted in gossiping (free talking time, taken from the English session).

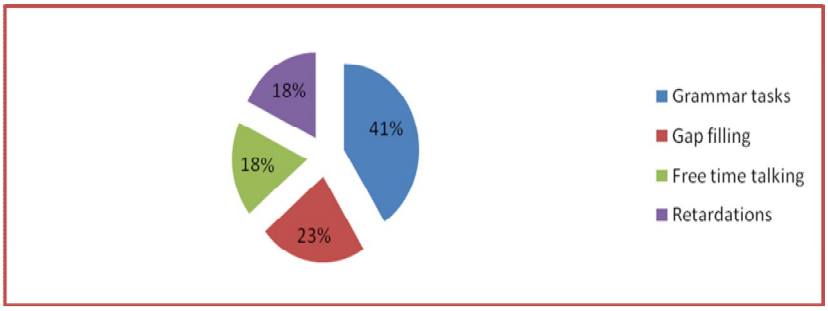


Figure 3: The English course subdivision.

4.2. Analysis of the Students' Questionnaire:

Q1: The students' self-assessment to the content of their current English course:

The researcher asked his informants about the content of their current English course and how they found that English, three distinctive responses emerged. So, 03 participants with a percentage of 12% considered that their courses are "poor and boring", 05 informants representing 20% of the whole respondents stated that the English that is presented to them is "interesting and authentic". Meanwhile, 17 participants saw that the English course is "less motivating", their rate was 68%. The following figure clarifies these findings:

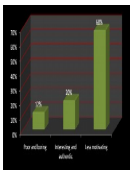


Figure 4: The learners' self-assessment to their English course.

Q2: The enrolled students and their attitude toward taking ESP courses:

Technology of communication students welcomed the idea of studying English, which meets their academic needs. The researcher however questioned them if they were interested in taking ESP courses while studying English. In the first place, the participants did not know what is meant by ESP, after a concise clarification, the informants got an idea about the notion ESP. So, they expressed their satisfaction about taking ESP courses, rather than general English repeated tasks.

Analytically, 24 of the participants agreed to take ESP courses, basing on their needs, whereas only 01 informant did not grasp the idea of studying ESP. The figure below indicates what was attained:

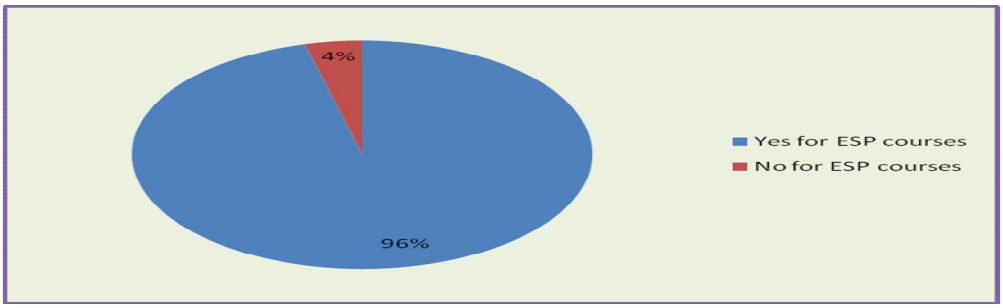


Figure 5: The learners' attitude toward taking ESP courses.

5. A Proposal of Tentative Solutions:

5.1. The Shortcomings of the Teaching / Learning Process:

It was supposed that the students of Technology of Communication studied specific, and scientific English that goes with their academic needs, that is to say the English course that reflects the needs of those learners, and fulfills the lacks of those students. But in fact, the investigator acquainted with teaching English. It is general in its form, and random activities in its content.

Theoretically, the enrolled students study ESP, rather than general English, in which the ESP course bases on the needs of the learners, or what is known by « Needs Assessment », it means the ESP practitioner in the four language integrative skills has to tackle his / her courses according to the wants and the lacks of the learners

Practically, the investigator got astonished and dissatisfied from the quality of the English course presented to those students. i.e. timing of the English was not respected neither by the ESP teacher, nor by the learner, both came late, the content of the English course did not match the students' academic needs.

5.1.1. The Negative Attitudes of the Institution towards the ESP Subject:

Many flaws were noticed, not only in the ESP subject, but also shortcomings in the ESP practitioner's profile, and other secondary factors like the restricted timing, lack of assiduity on the part of both teachers and learners. The major negative attitudes can be resumed below:

a. The current teachers' poor profile, no one of the four instructors is a permanent teacher or an ESP practitioner. So, those teachers cannot cope with the ESP approach and the content of the ESP course.
b. Lack of ESP materials as books- course books –devices related to the ESP subject matter does not serve ESP instruction and here the blame is on the Ministry of Higher Education.
c. Teachers' mobility from a faculty to another represents another obstacle toward ESP learning and sometimes that shift is during the academic year.

5.1.2. Pedagogical Considerations:

The content of the ESP course does not convene with the demands of the Technology of Communication students, because it does not meet the enrolled students needs , it is not effective, not instructive and of course, not objective.

Pedagogically speaking, the four language skills should be integrated in the content of the ESP courses within whole units, in an official syllabus, designed and implemented by the Ministry of Higher Education. According to what the study noticed, there is no legal implication of the four skills in the ESP teaching. So, teachers relied on some skills and neglected others. Heterogeneously, learners' outcomes will be affected, raising the lack of interest to Listening and Writing during the instructional process as it is shown in the chart below:

	Percentages	Ranking
Speaking	40 %	01
Reading	30 %	02
Writing	20 %	03
Listening	10 %	04

Table 2: The language skills 'ranking and importance according to Technology of Communication Students.

6. The Necessity to a New ESP Course book Design:

ESP is an approach to language teaching in which all decisions as to content and method are based on the learner's reason for learning (Hutchinson and Waters, 1987:19), ESP program designers should put a great weight on learners' needs even though these needs are perceived by course designers as in EAP (English for Academic Purposes) at tertiary level education or surveyed and analyzed as in EOP (English for Occupational Purposes) in any professional application.

The design and the implementation of an ESP syllabus, textbooks or tackling an effective ESP course becomes a prominent process in the ESP areas. The corner stone of any ESP course is needs analysis a Holliday (1995). Mackay and Mountford (1978) also add:

"The teacher is one step nearer being able to translate these needs into linguistic and pedagogic terms in order to produce and teach an effective course".

The elaboration of such ESP syllabus and ESP materials should meet the enrolled students' academic needs. Baring in mind this tentative elaboration should cover all the four integrative skills and the sub-skills as well.

6.1. ESP Course Design:

The increasing technology and the progressive scientific inventions opened the doors to the English language. So, the English becomes to

dominate not only the technological sector, but also the economic collaborations, bargaining between nations.

Hutchinson and Water (1987) emphasized on the fact that ESP teachers are concerned more with designing appropriate courses for various groups of learners. There are three factors affecting ESP course design: Language description, Learning theories, Needs Analysis. The interdependence of these factors in the course design process is very important; the course design must bring the learner into play.

Holliday (1995) presented the scope and approach of an ESP course as needs analysis, curriculum design and implementation design, where needs analysis came first.

6.2. The ESP Course Content:

Learners specializing in any discipline require proficiency in both language skills and their specific area of study to cope with tertiary education. It is very important to plan, develop, and implement a content-based language course for learners specializing in Technology of Communication. Strategies used to develop content-based language courses through the integration of language and research skills with content are explored and applied.

An efficient ESP course should fulfill the demands of the enrolled students. This course has to be instructive, not only based on grammar tasks or vocabulary matching pairs; it could be rather rooted in implementing the four integrative skills, and the three sub-skills and a phase of self-assessment. All these teaching points will stimulate learners to study EAP and encourage teachers to reinforce their teaching process.

7. General Conclusion:

The main purpose of the current study «Designing and Implementing an ESP Course for Technology of Communication Students – Third Year LMD System, at Dr. Tahar Moulay- Saida University» is to shed light on the present situation of teaching ESP and suggesting ways of designing ESP courses, to design a syllabus and select materials for students of Technology of Communication.

Previous studies of designing ESP courses have not dealt with the subject mentioned above. One of the aims of this work was to develop the discussion and to analyze the ESP needs of those enrolled students.

ESP teaching at Saida university should have some radical changes, embracing the ESP teaching / learning processes, the ESP practitioners' attitude, the learners' attitude toward ESP learning , the course design.

First, the ESP teaching and learning processes need to be reviewed, estimated and valued. The investigation asserted shortcomings in ESP teaching. Both participants (ESP practitioners and the enrolled students) complained from a lack of authentic ESP input, therefore a lack of interest in studying English was shown on the part of the learners.

Second, the ESP teachers did not devote a considerable awareness while teaching ESP, due to many reasons, they were not permanent in their professions, they were not formed in teaching ESP, they did not know what the concept ESP meant.

Third, learners in their turns did not pay any attention to study English, They asserted that English was just a supplementary subject, they were not punctual in their attendance to their classes .

Fourth, a deficiency in ESP teaching was noticed at the faculty of « Sciences and Technology ». The ESP practitioners presented just grammar tasks; conjugating verbs, lexis activities like matching words with equivalents or with opposites. No innovation in teaching, no motivation led the enrolled students to learn and then to perceive English. On the other side, the unavailability of ESP textbooks perplexed the ESP teachers and their learners.

ESP course design should start from analyzing learners' particular needs and wants. Based on learners' needs and their future language use, objectives and goals of the course can be determined, a process which involves consideration of specific grammatical functions, terminology comprehension, and the abilities required for future workplace communication. It must be known that ESP is not teaching lists of technical vocabulary .Assumptions and intuition about language use in ESP situations are probably inaccurate needs analysis. It should include observations of the language use in context. Materials should be appropriate and authentic.

Pedagogically, course designer must prepare to find out how language is used in real world situations and teach that language. The course designer must be ready to develop courses that teach authentic language from many different fields, based on accurate needs analysis and appropriate materials and methodologies.

Academically, teaching ESP is not a matter of scientific terms or specific utterances , taught in isolation, but it is an approach and a set of

assumptions , basing on the four integrative skills (Listening- Speaking- Reading –Writing) and the sub-skills (Grammar- Vocabulary – Pronunciation) which should meet the learners' academic needs.

Bibliography List:

1. Allen, J.P.B and Widdowson, H.G. (1978). "*Teaching the Communicative Use of English"*. (A. (. In Mackay. R and Mountford, Éd.) London, Longman.
2. Allwright, R.L. (1982). Perceiving and pursuing learners' needs. In M. Geddes& G. Coffey, B. (1984). *ESP- English for Specific Purposes. Language Teaching*, 17(1).
3. Bajović, M. (2006). Teaching foreign language for Specific Purposes: *Teacher development Association of Teacher Education in Europe.*
4. Basturkmen, H. (2006)." *Ideas and optins in Eglish for Specific Purposes"*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
5. Basturkmen, H. (2010). *Developing courses in English for specific purposes*. Palgrave: Macmillion.
6. Bates,M and Dudley Evans, T. (1976). "*Nucleus English for Science and Technology"* . London: Longman.
7. Berwick, R. (1989). *Needs assessment in language programming: From theory to practice*. In R.K. Johns (ed). The second language curriculum. Cambridge: CUP.
8. Boran, G. (1994). *"A needs analysis for the ESP classes at the Tourism Education Department of the Trade Business"*. Ankara., Bilkent University, Turkey.
9. Brain, G. (2001). *Twenty years of needs analyses: Reflection on a personal journey*. In J. Flowerdew, & M. Peacock (ed.), *Research perspectives on English for Academic purposes*. Cambridge: Cambridge University Press.
10. Brown, J.D. (1995). "Introducing Needs Analysis for English for Specific Purposes". Routledge Introductions to English for Specific Purposes. London.
11. Dudley-Evans, T. (2001). Foreword. In S. Benesch, *Critical English for Academic Purposes: Theory, Politics, and Practice* (pp. ix – xiii). Available from www.questia.com.
12. Flowerdew, J., & Peacock, M. (2001). *The EAP curriculum: Issues, methods, and challenges*. In J. Flowerdew, & M. Peacock (Ed.), *Research*

perspectives on English for Academic purposes. (pp. 177-194). Cambridge: Cambridge University Press.

13. Gatehouse, K. (2001). Key Issues in English for Specific Purposes (ESP) Curriculum Development in *TESL Journal.*
14. Halliday, A and Cooke, T. (1982). *"An ecological approach to ESP"*. (éd. University of Lancaster.). Lancaster: Lancaster Practical Papers in English Language Education.
14. Mackay, R and Mountford, A. (1978). *"English for Specific Purposes"*. Eds. Longman. London.

7- Appendix:

A Suggested Lesson Plan for Technology of Communication Students:

As it has been pointed out the ESP approach stands on needs analysis in designing and implementing any ESP course. Course designers and the ESP practitioners need to determine their learners' wants and lacks in elaborating any course.

The tentative following step is an elaboration of an ESP course suggested by the researcher that could meet technology of communication needs and wants. A whole unit is set up, a skill of that unit is introduced; it is Reading comprehension, which is presented into three grades (Pre-reading, While reading and Post reading).

The three stages are consolidated through integrative tasks, aimed at brainstorm learners' attention as a first step, the while reading tasks extend learners' comprehension and prepare learners to reproduce next. The post reading task is a recapitulation of what is seen, it invites technology of communication learners to reproduce a written paragraph, related to the reading passage.

***- Reading:**

Unit One: Inventions and Communication Devices.
Level: Third Year LMD- Technology of Communication Students.
Time Allotment: 01 Hour and 30 minutes.
Script: A reading passage.
Material Used: pictures about satellites (natural- artificial satellites).

Text:

A satellite is a moon planet or machine that orbits a planet or star. For example, Earth is a satellite because it orbits the sun. Likewise, the moon is a satellite because it orbits Earth. Usually, the word "satellite" refers to a machine that is launched into space and moves around Earth or another body in space.

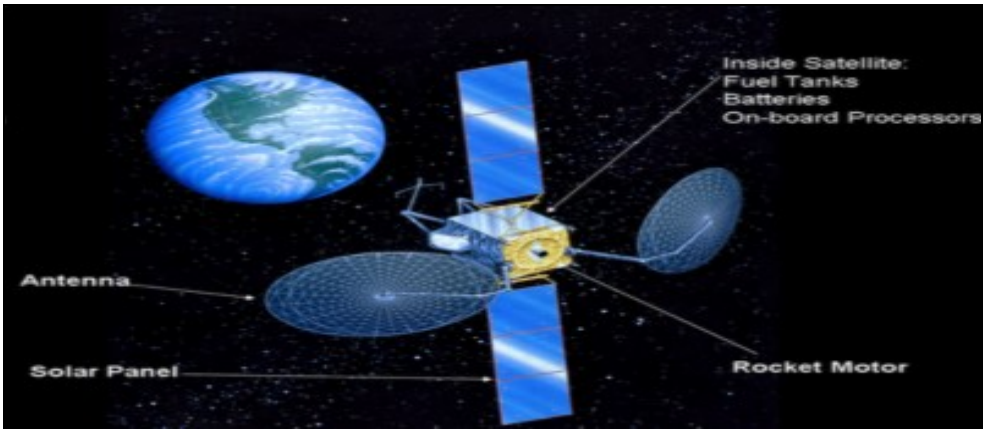
In **1945**, there was satellite communications system proposed in a British science fiction article written by Arthur C. Clarke. The report shows how geostationary satellites can be used for global television and radio communication and broadcasts. The first artificial satellite was initiated in **1957** by the Soviet Union, named Sputnik. However, the first successful weather satellite was launched in **1960** by NASA. Named the Tiros-1, the satellite was a success.

The first communication satellite was launched in **1962**, named the Telstar-1, China launched its first satellite into the Earth's orbit in **1970.** By **2012**, a noted 1000 satellites were orbiting the earth, all which have indeed played a wide variety of roles for the world.

Thousands of artificial, or man-made, satellites orbit Earth. Some take pictures of the planet that help meteorologists predict weather and track hurricanes. Some take pictures of other planets, the sun, black holes, dark matter or faraway galaxies. These pictures help scientists better understand the solar system and universe. Still other satellites are used mainly for communications, such as beaming TV signals and phone calls around the world. A group of more than 20 satellites make up the Global Positioning System, or GPS.

With satellites, TV signals and phone calls are sent upward to a satellite. Then, almost instantly, the satellite can send them back down to different locations on Earth. Satellites come in many shapes and sizes. But most have at least two parts in common - an antenna and a power source. The antenna sends and receives information, often to and from Earth. The power source can be a solar panel or battery. Solar panels make power by turning sunlight into electricity.

Many NASA satellites carry cameras and scientific sensors. Sometimes these instruments point toward Earth to gather information about its land, air and water. Other times they face toward space to collect data from the solar system and universe.



Pictures about artificial satellites.

Warm up: The teacher shows his students two pictures about satellites and invites them to identify them and then to state some of their functions. (Five minutes).

A- The Pre-reading phase:

Task one: Consider the sentences below and say if you "Agree" or "Disagree". Put ticks "√"

Aim: To get learners started.

Sentences	I agree	I disagree
1- The moon is an artificial satellite. 2- "Sputnik 1" was the first Soviet artificial satellite, it was launched in 1957. 3- Satellites predict hurricanes and tornadoes. 4- Artificial satellites are bigger than the planets.		

B- The While-reading phase:

Task two: Skim through the text and say in which paragraphs are these ideas mentioned?

Aim: To skim through for detailed ides.

Ideas	Paragraphs
a- NASA targeted satellites.	Pg …….
b- Satellites as broadcasting tools and facilitators.	Pg …….
c- China's contribution in space explorations.	Pg …….
d- The nature of the satellite.	Pg …….

Task three: Scan the text and circle the best answer:

Aim: To comprehend the passage and shape its ideas.

1- The moon orbits:

a- Parts of Asia and Europe. b- The Earth. c- Venus.

2- NASA launched the first weather satellite in:

a- 1960. b- 1976. c- 1980.

3- ……. make up the Global Positioning System, or GPS.

a- About 20 satellites. b- Less than 20 satellites. c- More than 20 satellites.

4- The title of the text can be:

a- Space Explorations. b- The Natural Satellites.

c- Satellites, history and Functions.

B- The While-reading phase:

Task two: Skim through the text and say in which paragraphs are these ideas mentioned?

Aim: To skim through for detailed ides.

Ideas	Paragraphs
a- NASA targeted satellites.	Pg …….
b- Satellites as broadcasting tools and facilitators.	Pg …….

c- China's contribution in space explorations.	Pg …….
d- The nature of the satellite.	Pg …….

C- The Post-reading phase:

Task four: Use the notes in the chart below and write a descriptive paragraph about the satellite.

Aim: To reproduce a coherent paragraph, basing on the supplied notes.

Device	Artificial Satellites.
Construction	The Soviets in 1957: "Sputnik1" – "Sputnik2".
Development	NASA weather Satellite 1960 China's first Satellite in 197.
Components	- an antenna. – a power source. - a sophisticated camera.
Functions	- predicting weather forecast and track hurricane - positioning locations and GPS systems. -Transmitting T.V programs. -observing the planets of the outer space.

Paragraph:

The satellite is ……
……
……
……
……
……
……
……
……
……

EXPLORING COHESION IN STUDENTS' ESSAY WRITING PRODUCTION:THE CASE OF THIRD YEAR ENGLISH FOREIGN LANGUAGE STUDENTS AT MOHAMED SETIF 2 UNIVERSITY, ALGERIA LAMINE DEBAGHINE

استكشاف التماسك في الإنتاج الكتابي للطلاب: حالة طلاب السنة الثالثة للغة الإنجليزية كلغة الأجنبية في جامعة سطيف 2 ، الجزائر

Ait Aissa Mouloud *(1)
[1]University Setif 2, aitaissamouloud7@gmail.com
Chami Wahid Hamza Mohamed (2)
[2] University Setif 2, chamiwahid@gmail.com

511Submission date:05/10/2020 Acceptance date:01/05/2021 Published date 15/09/2021

****

Abstract:
The current study investigates cohesion in students' essay writing. It aims at finding out students' awareness about the use of cohesion devices in essay writing production. The study mainly used quantitative and qualitative methods through a questionnaire with 50 third year English foreign language students at Setif 2 university. The results revealed that students are aware of the use of cohesion in EFL essay writing. Moreover, they encounter difficulties in using synonyms, antonyms, conjunctions, references, and lexical cohesion. The study ends with some pedagogical implications and recommendations for allocating more efforts to the integration of cohesion devices in essay production.

key words: Writing Production; Essay Writing; Cohesion; Cohesion Devices; Students' Awareness

ملخص
تتناول الدراسة الحالية التماسك في إنتاج الطلاب الكتابي للمقالات مع طلاب السنة الثالثة للغة الإنجليزية الأجنبية في جامعة سطيف 2.و تهدف إلى معرفة وعي الطلاب حول استخدام ادوات التماسك في الإنتاج الكتابي. و قد استخدمت الدراسة الأساليب الكمية والنوعية من خلال استبيان مع 50 طالب في السنة الثالثة للغة الإنجليزية. أظهرت النتائج أن الطلاب غير مدركين لاستخدام التماسك في كتابة مقالات باللغة الإنجليزية. علاوة على ذلك ، فهم يواجهون صعوبات في استخدام المرادفات والمتضادات والتماسك المعجمي. تنتهي الدراسة ببعض

التوصيات المفيدة التي تحث الطلبة على مزيد من الممارسة التي سيتم تخصيصها لدمج أجهزة التماسك في إنتاجات كتابة المقالات الخاصة بهم.

الكلمات المفتاحية: الإنتاج الكتابي ؛ كتابة مقال؛ التعبير الكتابي ؛ ادوات التماسك في الكتابة؛ توعية الطلاب

****

1. Introduction

Writing is one of the four language skills. It is defined as a reflective activity that requires enough time to think about the specific topic and to analyze and classify any background knowledge. Writing is considered as the most difficult skill compared to other language skills since it is the end skill. The teaching and the learning of academic writing in the foreign language classroom is, therefore, a challenging job to do, namely essays writing.

While an essay in English is regarded as an important skill for anyone to express their ideas and thoughts to others, students often face problems in learning writing since it is complicated process. Foreign language writing involves cohesive devices which are a fundamental component that comprise the essential building of essays. Essay writing is a prose composition with a focused subject of discussion. It is a piece of writing in which the students give their own arguments. Writing essay requires short piece of writing on particular subject. In order to write an essay, students should use some important elements. The use of those elements leads to write good essay. Cohesion is the basic component in essay writing. However, while cohesion is necessary in writing essays, it is argued that it is a major challenge that students may face when they write. The use of cohesive devices is a scary task for most EFL students; this is because writing is a demanding process that requires various skills and strategies.

Similarly , third year students' at Setif 2 university seem to complain about the difficulty in writing cohesive essays which is a serious problem in students' written composition production as it is reported through the pre-questionnaire which addressed this issue. Consequently, students often misuse, overuse and do not use cohesive devices in their writing essays. Their writing consists of no clear logical organization and lack of surface relation among ideas in writing essays. The problem is noticed in essays of students who write different compositions and they do not know about the possible strategies that would assist them to improve this aspect in their production.

In the light of the above presentation, this study came to explore the problem of the difficulties encountered when students use cohesion in essay writing. This research paper has generated a number of research questions

and attempts to answer them. The multiple research questions are as follows;

- How do students perceive EFL essay writing?
- Are the students aware of the use of cohesion in EFL essay writing?
- What are the students' major difficulties with cohesion in EFL essay writing?

2. Literature review

2.1. The concept of cohesion

Cohesion is defined from a semantic point of view as a set of semantic resources that create the link between sentences with what has been mentioned before. That is, cohesion refers to the semantic relation found in text (Halliday & Hansan, 1976, p. 10). Furthermore, cohesion can be regarded as "The network of lexical, grammatical, and other relations which provide links between various parts of a text. These relations or ties organize and, to some extent create a text" (Baker, 1992, p. 180).

Cohesion is created between words, sentences, clauses, and others because they are structured. The sentence is regarded as the most important unit for cohesion; it shows how cohesion is expressed in text. Cohesion is achieved also through a cohesive relation that exists between the presupposed item and the presupposing one (Halliday and Hansan, 1976). Thus, cohesion is realized through cohesive devices or also called cohesive ties.

The potential for cohesion lies in the systematic resources of reference, ellipsis and so on that are built into the language itself" (Halliday and Hansan, 1976, p.5). Cohesive devices such as reference, ellipsis, substitution, and so on create a cohesive text. Cohesive ties between sentences stand out more clearly because they are the ONLY (capitalized in original text) source of texture, whereas within the sentence there are the structural relations as well" (Halliday and Hansan, 1976, p.9). Cohesion is established between sentences or inside the sentence itself. To conclude, the sentence unit is the core of establishing cohesion precisely between supra-sentences.

2.2. The concept of writing and essay writing

Writing is a difficult and complex skill that requires enough effort and time from the writer. In this sense, Andrews (2001, p. 43) defines writing as

"a complex activity that draws on the imagination, feeling, state of mind, mood, cognitive state, capability with the medium, context and other factors". Moreover, Blanchard (2004, p. 11) states that in order to write a piece of writing, most writers need to think, which may take a lot of time before embarking on writing.

Moreover, writing is considered as a skill that can be practiced and mastered. In this line of thoughts, Blanchard (2004, p.1) writes: "to write effectively in English, you must conform to the accepted patterns of organization. Practicing these patterns will put you on the road to becoming a better writer". Regarding the peculiarities of Writing, Blanchard (2004, p. 4) stressed the importance of the form, the meaning, and the grammar when writing. He went on to argue that a good writing piece should include subject (topic), purpose (Why you write), and audience (To whom you write).

Essay writing builds on many of the skills one have already mastered in learning to write a paragraph. Once one know how to write a paragraph, it is not much more difficult to write an essay; an essay is just longer (Blanchard, 2004, p.60). That is, an essay is a group of paragraphs. In order to write an essay, you have to learn how to write a paragraph. He claims that "several paragraphs are needed to support fully the main point of an essay. A typical essay contains five paragraphs, but many other types of essays are longer or shorter, depending on their purpose" (Blanchard, 2004). Essays can be short or long depending on their purpose.

Blanchard (2004) went on to explain that an essay has three main parts: an introduction, several supporting paragraphs, and a conclusion; the introduction provides some background information on the subject and the main idea is called the thesis statement. The supporting paragraphs explain and support the main idea. The conclusion summarizes the main points.

1/ the introduction

It is the first part of an essay in order to capture the reader's attention. As Blanchard (2004) argues "the introduction is the first paragraph of any essay. It should capture the reader's attention and create a desire to read the rest of the essay" (p. 63). It is the first part that discusses the subject and without it, the essay may start too abruptly.. The introduction thus leads readers to the subject of the essay in an interesting way (Boardman and Frydenberg, 2002, p. 78). Finally we can add that there are no specific rules for writing an introduction, but there are several techniques: Move from

general to specific, use an anecdote, use a quotation, ask a question, or present facts and statistics"(ibid).

2/the Body

Also called the Supporting Paragraphs, the body includes different supporting paragraphs. Each one of them has its own point about the subject. Blanchard (2004) claims: "the body of an essay consists of several supporting paragraphs that support the thesis. Each supporting paragraph develops one point about the subject; each paragraph begins with a topic sentence that is supported with specific details" (p. 67). Furthermore, insufficient supporting paragraphs make the essay look vague (Boardman and Frydenberg, 2002, p. 93)

3/the Conclusion

The conclusion is the last part that readers want to read. You have to make clear and interesting. "The final paragraph of the essay is the conclusion; it is the last thing readers will see, so you want to make it interesting" (Boardman and Frydenberg, 2002, p. 68). Furthermore, the conclusion provides the reader with the gist of the essay, since its purpose is to summarize, without using the same words, the main points that have been made in the essay, besides its role to make the reader reflect upon the thesis of the essay (Blanchard, 2004, p.68). Other ways that can be used to end an essay are a statement of the thesis, or a final comment on the topic. However, new information are not included in the concluding paragraph about the topic of the essay.

2.3. Cohesion and essay writing

Many researches dealt with the issue of cohesion in EFL essay writing. Mawardi (2014) investigated the use of cohesive devices in narrative essays. His study aimed at describing cohesion and coherence of narrative essays. He found that the types of cohesive ties used by the students in their narrative essays are reference, substitution, conjunction and lexical cohesion. Also, he found that other students did not use substitution or (least use) because they do not know how, when, where this type could be reached. They also overuse repetition, and they use reference inappropriately because of their awareness. Some of the cohesive ties are used inappropriately.

Egyptian student and teachers of English were reported face problem of using cohesion in essay. In a study aimed at investigating cohesion and

coherence in EFL essay writing, three reasons seemed relevant to cohesion and coherence problems (Ahmed, 2010). One of them is the distance (physical and intellectual) between teachers and students in class. Another reason is that students have negative attitudes towards essay writing, and Egyptian teachers use traditional teaching methods as book reading. He concluded that the most or at least used cohesive ties depend on student's writing experience.

Another study investigated the use of cohesion in texts (Azzouz, 2009). This study aimed to check the level of students in using grammatical cohesive ties in writing essays. It also aimed at finding out the significance of using cohesive devices in writing cohesive text. It was found that students made some inappropriate uses of grammatical cohesive ties. Also, some grammatical cohesive devices were widely used but inappropriately; and some of them were less used but appropriately. Conjunctions were the most used by students because they were the most common cohesive device for them, but most of them were used inappropriately. The study concluded that the use of grammatical cohesive ties differ from one type to another. Students are not familiar with the use of ellipsis and substitution. They fear about their appropriateness.

The use of cohesive devices in argumentative essay was investigated by a study conducted by Sanczyk (2010). The study aimed to examine the use of cohesive ties in the argumentative essays of Polish undergraduates. He found that Students used different cohesive devices and chains. Lexical cohesion is the most used device, and two other ties are reference and conjunction. They rarely use ellipsis and substitution in their written texts. Polish students encounter problems with the use of cohesive ties as the difficulties in employing cohesive ties appropriately or effectively .

Another study aims to examine problems faced by Palestinian EFL university students in their essay writing (Hammad, 2014). It was perceived by students themselves and instructors. It was found that students faced problems in their written essays such as cohesion errors, the lack of grammatical knowledge, lack of academic style, lack of vocabulary knowledge, and so on.

In the above related studies, different researches were about the use of cohesion in essay writing. Some of them dealt with cohesion and coherence, others studied specific type of cohesive devices (either grammatical or

lexical ties) by specifying type of an essay. The difference between the current study and those related studies is that the present study focused on cohesion only with both grammatical and lexical devices in EFL essay writing.

3. Research methodology

3.1. Research design: exploratory

This research was designed following an exploratory approach. This research design intends to explore the research questions. It is used to define and clarify the nature of the problem. An exploratory research is not used to provide final solutions to existing problems. It enables to have better comprehension of the problem. Kothari (2004, p. 35) claims that the main purpose of the exploratory research design is the formulation of the problem for more precise investigation. It is concerned with the discovery of ideas and insights. In reference to the current study, the design helps to describe the students' problems with cohesion use in EFL essay writing at Mohamed Lamine Debaghine –Setif 2- University, Algeria.

3.2. Population and sampling

Sampling is the process of selecting number of study units from population. It is defined as "the group of participants whom the researcher actually examines in an empirical investigation" Dornyei (2007, p. 96).

In reference to this definition, the sample of this study was fifty (50) students who were randomly selected to represent the whole population of two hundred forty seven (247) third Year English students at Mohamed Lamine Debaghine-Setif 2-University, Algeria. The reason behind choosing third year English students out of others is that their level in writing skill is sufficient to be assessed. They have background in written expression module in terms of writing an essay and the use of cohesion.

3.3. Data collection tools: A questionnaire for students

A questionnaire is "Any written form that presents respondents with a series of questions or statements to which they are to react either by writing out their answers or selecting from among existing answers" Dornyei (2007, p. 102).

The questionnaire is, thus, a research tool that consists of a set of questions (items) in order to gather data from participants. It is used to gather primary data and views about a particular issue of interest. It should

always have a clear goal that is linked to the objectives of the research. The questionnaire is presented to the respondents in a written form.

In the present study, the students' questionnaire aims to know students' perceptions towards essay writing, and their awareness about the use of cohesion in EFL essay writing. It also aims to find out students' major difficulties with cohesion in EFL essay writing. This questionnaire is composed of closed questions (yes/no), questions with multiple choices; where the students are asked to put an (x) in the appropriate box. It is composed of 16 questions, which are divided into two sections. The first section is about EFL students' use of cohesive devices in essay writing in English in which 12 questions are involved. This section is divided into two parts which are students' attitudes towards an EFL essay writing in English in which 6 questions are involved, and students' awareness about the use of cohesion in essay writing where 6 questions are included. The second section deals with students' major difficulties with cohesion in EFL essay writing in which 4 questions are involved.

4. Analysis of the data

This section deals with the data generated by means of the questionnaire for third year students. It is an attempt to identify EFL students' perceptions towards the use of cohesion in essay writing. The tables and figures below present the data organization, description and analysis.

4.1. Students' attitudes towards writing in english

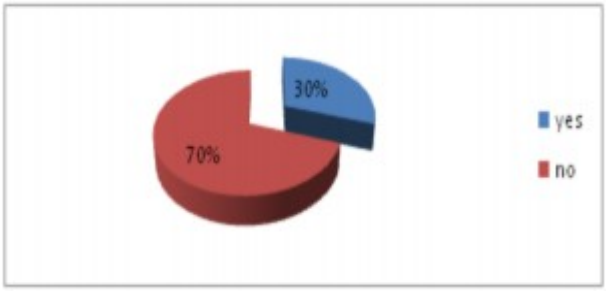


Fig.1. riting

According to the students' responses, 35 (70 %) of the respondents enjoy the action of writing in English, while only 15 (30 %) said the opposite. The answers reveal that the majority of the respondents (70%) enjoy writing in English (fig.1). They have positive attitudes towards writing in English which in return demonstrate that the respondents like writing skill in English. One can conclude that the third year English students are motivated to write. These responses confirm what Blanchard,

2004, p.1) states that writing is a language skill that can be practiced, learned and mastered.

4.2. Tasks of writing in English

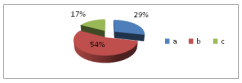


Fig.2. Reasons leading students to write

From the above figure, it is shown that 54% of the respondents often write in English especially essays, but only in connection with class assignments (a). While, 29 % of the respondents declared that they sometimes write private stories, paragraphs, or essays (b). 17 % of them said that they keep a journal and write anything that comes to their minds (c).

The majority of the respondents (54%) often write in English especially essays, but only in connection with class assignments. This demonstrates that students are motivated to write essays only under the assignments of teacher because of teacher's obligation and for getting extra marks.

4.3. The students' frequency of writing essays

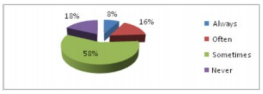


Fig.3. Students' frequency of writing essays

This question sheds light on the students' writing essays. The majority of them (as seen in fig.3.) stated that they sometimes write essays in English. This demonstrates that they are not interested, and are not aware of writing essays. So the task of writing essays in English seems more imposed than a volunteer action. This tendency towards this language task may be due to the fact that the writing skill is the most language skill and it involves the integration of all the other skills in terms of rules and proficiency as it is raised in the literature review. In addition, the use of English language through writing seems less frequent than using it through other language

skills. This state can be justified by the nature of the writing skill itself in relationship with other language skills and have nothing to do with the participants answers and interests.

4.4. Students' attitudes towards writing essays in English

The majority of the respondents (44%) declared that writing essays is neither too difficult nor too easy, that is, it is average,32% said that it is difficult, which is a considerable percentage that needs to be taken into account. Third division among the participants is due to the difference in the frequent use of the writing skill. Furthermore, this difference can be justified by the difference in the level and the state of proficiency in language especially writing among the respondents. As Ahmed (2010) claims that students have negative attitudes towards essay writing.

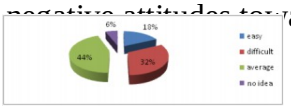


Fig.4. Students' attitudes towards writing essays in English

4.5. Students' self-description in EFL essay writing

The figure bellow shows that 88 % of the respondents have described themselves as an average EFL essay writers, whereas 8% have declared that their level is poor, and only two respondents who amount to 4% have declared that they are good in EFL essay writing. This question is seen as means to assess the students' level in EFL essay writing at the present time with regards to the EFL essay learning that they acquired during the previous years as background knowledge. The students have been asked to make a description about their own level for the reason that their personal opinion is worth considering.

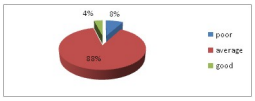


Fig.5. Students' self-description in efl essay writing

4.6. Factors affecting the students' essay writing

According to students' answers, the figure bellow demonstrates that 46 % of the participants have declared that structural organization is the most important factor in essay writing in English. While, 38% indicates coherence as the most important factor in essay.16% of the respondents said that cohesion as the most important factor. The majority of the respondents (46%) declared that structural organization is considered as the most important factor in essay writing. This demonstrates that students are only aware of the essay's structural organization (introduction, body, and conclusion).The lowest percentage (16%) is related to cohesion as the most important factor in essay writing, which demonstrates the lack of students' awareness of cohesion in EFL essay writing, which is a considerable percentage that needs to be taken into account.

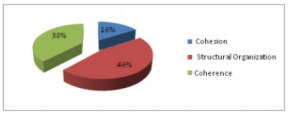


Fig.6. Factors affecting the students' essay writing

4.7. Connection between words, sentences and paragraphs

From the bellow figure, it is shown that 58 % of the participants declared that they do not check the connection between words, sentences, and paragraphs when writing an essay, while 42% said that they do. The results in the above table reveal that the majority of the participants (58%) are not aware of the connection between words, sentences, and paragraphs when writing an essay. This demonstrates that cohesion is not taken into consideration by the majority of students when writing an essay.

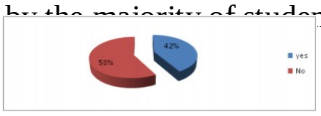


Fig.7. Students' answers about whether they check connection between words, sentences and paragraphs

4.8. The students' awareness of cohesion function in essay writing

In this question, it is noticed that 62 % of the respondents answered with "no", and 38% of them answered with "yes". The majority of the respondents ignore the fact that cohesion signals relations, links ideas and enhances connectedness of the elements in sentences, between sentences in a paragraph, and among paragraphs in an essay. They are not aware of the function of cohesion in enhancing connectedness of the elements in an essay.

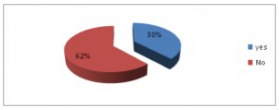


Fig.8. the students' awareness of cohesion function in essay writing

4.9. The importance of cohesion in essay writing

The majority of the respondents have ranked cohesion as being not important. This demonstrates that the majority of the respondents are not aware of the importance of cohesion in their essay writing; only 9 participants who amount to 18% consider cohesion as the most important one in essay writing.

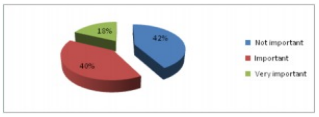


Fig.9. The importance of cohesion in essay writing

4.10. The use of cohesive devices in essay writing

As Ahmed (2010) argues that the majority of students (52%) do not use cohesive devices because of the lack of experience in writing. The 48% of the participants declared that they use cohesive devices in their essay writing. This demonstrates that only some students are aware of, but they may use them incorrectly and inappropriately.

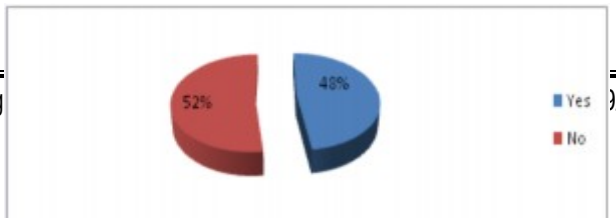


Fig.10. students' answers about whether they use cohesive devices in their essay writing

4.11. Most used cohesive devices

The figure11 bellow shows that 39% of the students declared that conjunction is most used cohesive device when writing an essay, 29% of them stated that reference is the most used one, while 24% stated that they use more lexical cohesion, 6% declared that they use substitution, and only one student who amount to 2% declared that he uses ellipsis. The 29% represent reference also as being the most used cohesive device. This demonstrates students' awareness of the use of conjunction and reference in their essay writing. They are the most known cohesive devices for students in essay writing. The figure has revealed that substitution, ellipsis, and lexical cohesion are the most difficult cohesive devices to be used by students in essay writing. The lowest percentage 2% is related to the use of ellipsis.

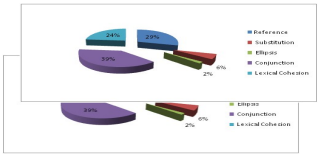


Fig.11. Most used cohesive devices

4.12. Students' difficulties about the use of personal pronouns

According to students responses, 50 % of the respondents declared that they never find it difficult to deal with the use of personal pronouns (he, she, it) when referring item(s), person, people, or thing(s) mentioned earlier in an essay, 24 % stated that they sometimes encounter difficulties regarding the same cohesive aspect, 22% stated that they often find it difficult to use personal pronouns in an essay, and 4% have declared that they always meet such difficulties.

Fg.12. Students' difficulties about the use of personal pronouns

4.13. Students' difficulties about the use of demonstratives pronouns

From students' answers, we have noticed that 36% of the respondents declared that they never find it difficult when dealing with the use of demonstrative pronouns (e.g. this, that, those) when referring item(s), person, people or thing(s) mentioned earlier in an essay, 30 % of them said that they sometimes encounter difficulties to deal with demonstrative pronouns, 26% stated that they often face such difficulties, and 8% have declared that they always meet such difficulties.

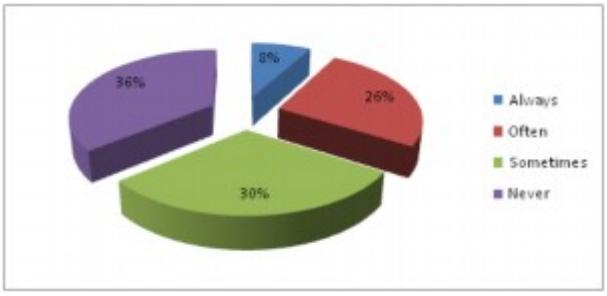


Fig.13. Students' difficulties about the use of demonstratives pronouns

4.14. Students' difficulties with the use of adverbs

The responses are given as follow: 48% of the respondents declared that they never face difficulties when dealing with the of the definite article "the" instead of using personal pronouns (he, she, they) or demonstrative pronouns (this, that, these) to refer to the person, thing, or item mentioned earlier, 26 % of them stated that they sometimes face the same difficulties,20% of them declared that they often encounter such difficulties, and the left 6% stated that they always face such difficulties.

From the bellow figure, it is shown that 44 % of the participants declared that they never find it difficult to deal with the use of adverbs/ adverbials to express time sequences, or sequences of events such as first, second, and so on whereas 34% of them said that they sometimes encounter the same difficulty, 22% of the respondents stated that they often face that difficulty.

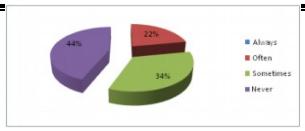


Fig.14. students' difficulties with the use of adverbs

.

4.15. Students' difficulties about the use of articles

The responses are given as follow: 48% of the respondents declared that they never face difficulties when dealing with the of the definite article "the" instead of using personal pronouns (he, she, they) or demonstrative pronouns (this, that, these) to refer to the person, thing, or item mentioned earlier, 26 % of them stated that they sometimes face the same difficulties,20% of them declared that they often encounter such difficulties, and the left 6% stated that they always face such difficulties.

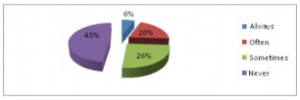


Fig.15. Students' difficulties about the use of articles

4.16. Students' difficulties about the use of substitution

From students' answers, it is noticed that 64 % of the participants said that they always lose the ability to substitute an item by another one such as the use of items 'one(s),' (the) same, 'do so' ,'so' ,"not' in order to avoid repetition, whereas 20% of them stated that they sometimes encounter to such difficulty, and 16% declared that they have never faced such problem.

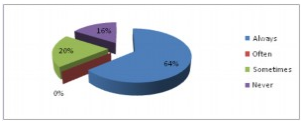


Fig.16. Students' difficulties about the use of substitution

4.17. Students' difficulties about the use of synonyms and antonyms

From the bellow figure, it is shown that 38% of the respondents stated that they often encounter difficulties when dealing with the use of synonym and antonym to avoid repeating the same words several times, 24% of them declared that they always find it difficult, 20% of them stated that they sometimes find it difficult, and the left 18 % said that they never encounter such difficulty.

All the cohesive devices are met with difficulties, and using them appropriately is difficult skill to achieve. Hartnett (1980) summaries best this question: "Using cohesive ties successfully is apparently not easy. Both good and poor writers may use the same kinds of cohesive ties, but they use them differently". The main difficulty is always met in the use of substitution (substituting an item by another one such as the use of terms 'one(s)', '(the) same', 'do so', 'so', 'not' in order to avoid repetition. They always face the problem of ellipsis (omitting unnecessary repetition by substituting an item by zero).As it is confirmed and agreed with Sanczyk(2010) claims that students rarely use substitution in their written essays. They fear about their appropriateness.

In addition, they often have obstacles in using synonym and antonym to avoid repeating the same words several times when writing an essay. As El-Ghazzar (2006) argues that the inappropriateness use of lexical cohesion is the result of limited vocabulary knowledge. Thus, the lack of students' awareness, practice, reading, experience and knowledge about cohesion (cohesive ties) seem to be causing most problems perhaps indicating a poor level of students with these cohesive devices in essay writing.

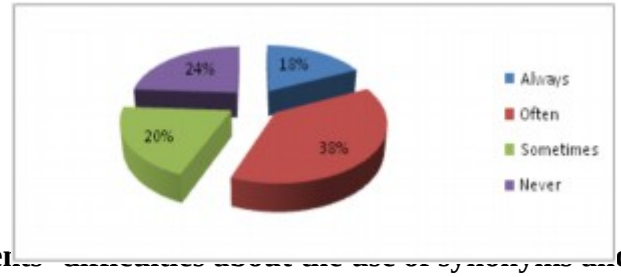


Fig.17. Students' difficulties about the use of synonyms and antonyms

4.18. The students' Self. Evaluation of Cohesion in Essay writing

In this question, 60% of the respondents declared that their level is average in using cohesion in essay writing, while 20% of them said that their level is poor, 12% stated that they are good in using cohesion, and only 4 respondents who amount to 8% stated that their level is very good. The majority of the respondents declared that their level is average in the use of cohesion in essay writing. This demonstrates that they are not aware of using cohesion in essay writing, and they do not practice a lot in using cohesive devices.

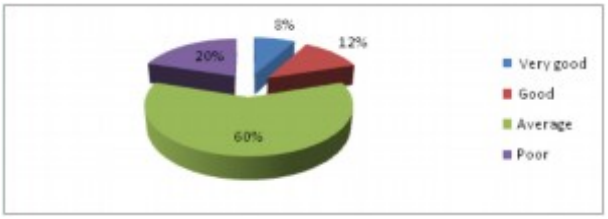


Fig.18. the students' self evaluation of cohesion in essay writing

5. Discussion

This study identified the major encountered difficulties with the use of cohesive devices in essay writing among EFL student at Setif 2 University. Among the most sounding remarks ares:

- The findings elicited from the questionnaire offer students' with an overview of major difficulties which are met with the use of substitution. The reason behind this problem is the lack of students' awareness, the lack of confidence, and the lack of reading since writing could not be developed without reading.
- Students' lack of vocabulary is considered as the reason behind students' lack of using synonym and antonym. The latter is one type of lexical cohesion which is faced.
- The grammatical cohesive devices reference, conjunction, and lexical cohesion (repetition of the same words) are not taken into the list of encountered difficulties.
- Students' responses agreed on the fact that they can use reference (personal pronouns, demonstrative pronouns, and articles especially the definite article" the,), and conjunction. Besides, their use of repetition too much demonstrates their weakness in using synonym. Thus, students are aware of using such cohesive devices.

- The students' answers have shown positive attitudes towards writing in English, but their level in writing an essay is average. This demonstrates the lack of students' awareness towards writing essays since they write it just in connection with class assignments.
- In terms of the students' knowledge about the use of cohesion in EFL essay writing, the multiple answers are indicative of their general knowledge in the sense that the respondents do not have enough knowledge about cohesion, cohesion devices, and they are not aware of the use of cohesion in EFL essay writing. They rated themselves as weak and their awareness about the use of cohesion (cohesive devices) when writing in English is low.
- In terms of the major difficulties in the use of cohesion in EFL essay writing, the multiple answers are indicative of their rate about the use of cohesive devices that they do not have an adequate level of using cohesion especially the use of substitution, lexical cohesion (synonym and antonym). They proved the reason behind this problem is that the sessions provided for teaching cohesion are not enough, the lack of students' awareness, practice, and reading.

6. Pedagogical Implications

In this present study, the important pedagogical implications and recommendations are derived from the findings which reveal the following:

- Teachers should raise students' awareness and direct them to their major difficulties with cohesion in EFL essay writing by teaching different cohesive devices. This would absolutely help students to use cohesion in their essay writing.
- Teachers should provide explicit instruction about the elements of cohesion which are reference, substitution, ellipsis, conjunction, and lexical cohesion. They should be clear on the type of cohesive devices are to develop. In addition, they should encourage students to participate during correcting exercises about cohesion in writing essays. So peer work is imperative in the EFL setting
- Students should revise their drafts by focusing on cohesion and read other students' essays. They should also revise their teacher's feedback on the use of cohesive ties and have high competence of writing skill in general and writing essays in particular. This procedure helps them a lot to develop their own essays to be cohesive ones.
- The comprehension of the meaning of 'cohesion' is important for students to reach, thus, it is recommended that teachers should teach students how, when, and where use each type of cohesive devices in essay.

- Teachers should encourage students to write cohesive essays and train them through practice, application, and revisions. For example, students should try to select a paragraph from piece of writing (article journal) and highlight all the different types of cohesive devices used. For example, reference, substitution, and so on. Then they should try to write a cohesive paragraph by using their own words and using the most common cohesive ties.
- Teachers should raise students' awareness that an effective cohesive essay is not the one that includes huge quantity of cohesive devices but it is that one which includes the appropriately, purposefully, and correctly use of cohesive ties.

7. Conclusion

This study was concerned with the students' perceptions towards the use of cohesion in essay writing production. It relied on the concepts of cohesion and writing skill as two paradigms. The study relied on mixed method and questionnaire for data collection. The empirical section of the current study made use of different steps related to the data collection and analysis procedures. The multiple results indicated that students do not use cohesive devices sufficiently and successfully in essay writing. They encounter problem with the use of cohesive devices in general. The study concludes at the end that cohesion is an important aspect to be taken into account when writing an essay and students awareness in imperative in such a task. Having stated the analyses and the interpretations of the findings, a number of sound pedagogical implications and recommendations were suggested at the end of the study. To conclude, all the procedures of the research from the first steps to the last ones may help the researcher to suggest that all the main and sub-research questions are answered to some extent.

References

Ahmed, A. H. (2010). Students' problems with cohesion and coherence in EFL essay writing in Egypt: Different perspectives. Literacy Information and Computer Education Journal (LICEJ), 1(4), 211-221.

Andrews, R. (2001). Teaching and learning English: A guide to recent research and its applications. Bloomsbury Publishing.

Azzouz, B. (2009).A Discourse Analysis of Grammatical Cohesion in Student's writing. retrieved Aug 2nd from http://www.umc.edu.dz/buc/theses/anglais/AZZ1086.pdf

Baker, M. (1992).In Other Words: A Course book on Translation. Routledge.

Blanchard, K. L. (2004). Ready to write more: From paragraph to essay. Addison Wesley Publishing Company.

Boardman, C.,& Frydenberg ,J.(2002).Writing to Communicate .New York :Pearson Education.

Dornyei,z.(2007).Research Methods in Applied Linguistics. New York: Oxford University Press.

El-Ghazzar, N .K.(2006) .Lexical Cohesive Devices in Arab Students' Academic Writing. Implications for Teaching Vocabulary.Retrieved Sep 05th from : https://dspace.aus.edu:8443/xmlui/bitstream/handle/11073/26/29.2322006.06%20El%20

HALLIDAY,M. and Hansan.(1976): Cohesion in English. In : Mei-yun Yue, Cohesion and the Teaching of EFL Reading. Forum. 1984. p. 2-20.

Hammad. E.A. (2014).Palestinian University Students' Problems with EFL Essay Writing in an Instructional Setting. Journal of Second and Multiple Language Acquisition.2(1).

Hartnett, C. G. (1980). Cohesion and Mental Processes in Writing Competence. Retrieved Sep 13th from: http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED202028.pdf

Kothari, C. R. (2004). Research methodology: Methods and techniques. New Age International.

Mawardi.(2014).An Analysis of the Cohesion and Coherence of the Students' Narrative Writing in the English Language Education Department of Nahdlatul Wathan Mataram University.Ganeç Swara.8(1).80-90. Retrieved Sep 23rd from : http://unmasmataram.ac.id/wp/wp-content/uploads/12.Mawardi.pdf

Sanczyk, A. (2010). Investigating argumentative essays of English undergraduates studying in Poland as regards their use of cohesive devices (Master's thesis). Retrieved Sep17th from: https://www.duo.uio.no/handle/10852/25244

L'USAGE DU NUMERIQUE EN CLASSE DES LANGUES ETRANGERES : LE LABORATOIRE MULTIMEDIA

THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGY IN FOREIGN LANGUAGE CLASS THE MULTIMEDIA LABORATORY

استعمال تكنولوجيا الإعلام والاتصال في قسم اللغات الأجنبية: مخبر الوسائط المتعددة

Mme Soualah Mohammed Hayet
Doctorante 2éme année français, Email : smhfr13@gmail.com

Mongi Kahloul
Maître de conférences université de Gabes Tunis,
Email : mongikahloul@gmail.com

: Laboratoire de Recherche Interdisciplinaire en Discours, Art, Musique et Economie

Ssoumission:07/10/2020 Acceptation:12/05/2021 Publication 15/09/2021

Resumé:
L'innovation de l'enseignement par le biais des TICE est devenue nécessaire, la technologie de l'information et de la communication est une nouvelle technologie qui s'occupe de l'enseignant et de l'apprenant, elle est devenue obligatoire dans l'enseignement/ apprentissage des langues, pour réussir une disponibilité d'un matériel adéquat et une formation intensive de l'enseignant sont recommandées.
L'association du numérique avec les nouvelles pédagogies a pu satisfaire un besoin authentique chez les enseignants, une bonne relation entre l'enseignant et l'apprenant est favorisée grâce à une meilleure intégration et une bonne adaptation des TICE à l'enseignement/ apprentissage.
L'exploitation du numérique améliore les résultats des apprenants et leur motivation ainsi que leur orientation, elle favorise un bon cheminement pédagogique qui innove l'enseignement/apprentissage.
Un apprentissage formel ou informel favorise une intégration positive des TICE à l'enseignement en utilisant des outils techniques qui permettent à l'apprenant de construire de nouvelles connaissances.

Nous allons discuter le laboratoire multimédia avec ses activités ainsi que tout ce qui peut participer à la réussite de l'enseignement/apprentissage des langues étrangères dans ce lieu de travail.

Mots clefs: numérique, outil , enseignement / apprentissage, laboratoire multimédia, formation .

Abstract:
Innovation in teaching through TICE has become necessary information and communication technology is new technology that concern with compulsory languages learning / teaching to ensure the availability of adequate equipment and intensive training for teacher are recommended.
The association of digital technology with new pedagogies has been able to satisfy authentic need among teachers, good relation ship between teacher and learner is fostered through better integration and adaptation of the TICE to the teaching and learning.
Digital exploitation improves learner outcomes and motivation as well as their orientation, it promotes a good educational path that innovates teaching and learning.
Formal or in formal learning favored integration of TICE to teaching using, technical tools that allow to learner to build knowledge.
In our work we will approach the multimedia laboratory by presenting all possible activities as well as anything that can contribute to the success of this teaching in this workplace.

key words: digital technology, tool, teaching / learning, multimedia laboratory, formation.

ملخص باللغة العربية:

أصبح ابتكار التدريس من خلال تكنولوجيا المعلومات والاتصالات ضروريًا، وتعد تكنولوجيا المعلومات والاتصالات تقنية جديدة تهتم بالمعلم والمتعلم، وقد أصبحت إلزامية في تدريس / تعلم اللغات، ولتحقيق النجاح، ينصح توفير المعدات المناسبة والتدريب المكثف للمعلمين.

لقد تمكن ارتباط التكنولوجيا الرقمية مع طرق التدريس الجديدة من تلبية الاحتياجات الحقيقية بين المعلمين، ولقد تم تعزيز العلاقة الجيدة بين المعلم والمتعلم بفضل التكامل السلس والتكيف الجيد لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات مع التدريس / التعلم.

يؤدي استخدام التكنولوجيا الرقمية إلى تحسين نتائج المتعلمين وتحفيزهم وتوجيههم، كما يعزز مسارًا تعليميًا متجدد للتدريس / التعلم.

يعزز التعلم الرسمي أو غير الرسمي التكامل الإيجابي لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات في التدريس باستخدام الأدوات التقنية التي تسمح للمتعلم باكتساب المعرفة.

سنعالج في عملنا هذا مخبر الوسائط المتعددة بتناول كل انشطته الممكنة، إضافة الى كل ما يمكن أن ينجح التعليم داخل هذا الفضاء.

الكلمات المفتاحية: الرقمية، أداة، تعليم،/تدريس، مخبر، متعدد الوسائط، تكوين.

I. Introduction :

Les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) sont en période de rénovation depuis quelques années, chaque jour nous entendons parler d'une nouveauté, ces technologies font de plus en plus partie de la classe et occupent une place primordiale dans l'enseignement /apprentissage des langues.

Les apprenants sont de l'ère numérique et ils s'appellent les internautes, les enseignants font partie de cette communauté et sont enfin connectés avec un équipement d'informatique personnel des smartphones, ces derniers se connectent par le biais des réseaux sociaux. Les TICE sont des moyens offerts à l'enseignant ainsi qu'à l'apprenant pour favoriser l'enseignement apprentissage, cela va permettre aux apprenant de participer davantage en s'impliquant dans la production et la création individuelle collective grâce à la diversification des travaux. Une bonne motivation implique une bonne exploitation débouchant sur un bon usage bénéfique.

Le numérique envahit l'école et se place pour être soupçonner, des points d'interrogations nous laissent se poser des questions telles que est ce qu'il peut remplacer les autres outils ?, une utilisation intensive peut-elle améliorer le résultats et le niveau des apprenants ?, est ce que ces moyens nécessitent une formation dans le cadre de l'enseignement apprentissage, formel et informel ?.

Le numérique, (TICE) un programme pour rénover et évoluer l'enseignement apprentissage.

Ces dernières années les TICE heurtent l'école en mettant en place un environnement numérique de travail, la classe devient un monde, les apprenants deviennent internautes et utilisent le numérique en classe. Un grand nombre d'offres qui fait perdre les sources pédagogiques, il flottent dans un univers illimité et vaste, le numérique exerce son influence sur l'école qui exige des modification dans son organisation en se rendant

compte des contenus ainsi que du mode et la qualité du travail réalisé par les enseignants. Les TICE bousculent le milieu d'apprentissage et nous laissent réfléchir en réétudiant la question comment peut-on apprendre, de quelle manière la formation peut-elle être pratiquée ?.

Les enseignants doivent évoluer leur dispositif d'enseignement et cela s'applique aussi aux apprenants, donc nous pouvons dire que les enseignants et les apprenants doivent améliorer leur niveau en classe ou en dehors de la classe, en utilisant les outils du web 2,0 cela va permettre de créer un réseau collaboratif.

II. Le numérique et ses tendances sur l'enseignement.

(François Muller, 2015) déclare que selon une étude britannique au niveau d'une institution universitaire en 2014, (10) dix tendances pédagogiques sont reconnues et qui peuvent subir des changements, autrement dit, elles peuvent se développer dans les années prochaines à partir de la recension des théories, des termes et des paradigmes les plus courants dans l'enseignement.

- *L'apprentissage social, massif et ouvert (« massive open social Learning ») ;*
- *Le design pédagogique basé sur l'analyse des données (« Learning design informed by analytics ») ;*
- *La classe inversée (« fliped class rom ») ;*
- *La pédagogie invitant les apprenants à apporter et à utiliser leurs propres appareils technologiques en classe (« bring your own devices pedagogy ») ;*
- *L'apprentissage à l'apprentissage(« Learning to learn ») ;*
- *L'évaluation dynamique (« Dynamic assesment ») ;*
- *L'apprentissage evenementiel (« event based learning ») ;*
- *L'apprentissage par la narration (« learning through storytelling »);*

- *Les concepts clés (« threshold concepts »);*
- *La construction (« bricolage »);*

I. L'intégration du numérique dans le parcours de la formation des apprenants:

La combinaison d'une discipline avec le numérique favorise l'autonomie des apprenants en demandant à ces derniers d'effectuer des recherches sur internet, l'intégration du numérique dans le parcours de la formation des apprenants peut ne pas être efficace et peut causer une perte de temps pour avoir un taux insuffisant de résultats, alors nous devons nous interroger sur les activités possibles et les pratiques, y compris celles des TICE à l'école. Selon (François Muller 2015 :212) « *tout n'est pas numérique et le numérique n'est pas tout* », nous avons plusieurs compétences que nous devons prendre en considération, on peut les trouver, réparties en cinq groupes.

- *Coopération et mutualisation ;*
- *Production et création ;*
- *Recherche et documentation ;*
- *Formation et autoformation ;*
- *Animation, organisation et conduite ;*

Selon (Mangenot) *« l'intégration des TICE, c'est quand l'outil informatique est mis en efficacité au service des apprentissages*», cette intégration favorise des tailles de groupes réduites, des activités importantes et une durée d'apprentissage réduite et remarquable pour chaque apprenant ainsi qu'une motivation ; une intégration efficace favorise un gain dans la durée d'apprentissage / enseignement.

1- L'apprentissage :

Selon (Brodin, 2002 :156) l'apprentissage c'est un « *processus de structuration réciproque entre sujets et environnement, externe et interne, qui se développe dans le temps*» la réalisation de tout apprentissage en

premier lieu est à un niveau interindividuel ou les connaissances sont co-construites. En second lieu, à un niveau intra-individuel ou les connaissances qui existent déjà se transforment en de nouvelles connaissances.

L'apprenant doit pratiquer de multiples activités pour apprendre : des activités pertinentes appliquées dans des contextes pertinents lui permettent la négociation de ses connaissances, ces activités deviennent pertinentes lorsqu'elles ont un but bien précis.

2- Conditions d'emplois des TICE

Une fois l'apprenant est intégré aux activités qui sont liées au programme, cette technologie lui permet de travailler en collaboration avec des moyens de conception pour réaliser des projets qui peuvent même dépasser le contenu de programme enseigné. Les résultats scolaires peuvent être améliorés lorsque les TICE sont bien prises en considération et utilisées dans les établissements scolaires.

Lorsque les apprenants appliquent cette technologie dans le but de résoudre des problèmes en faisant des recherches, en utilisant des outils pour traiter, présenter et partager des résultats de recherche

Les apprenants sont motivés grâce à cette technologie lorsqu'ils emploient des applications pour faire un travail et le partager avec leurs paires, cela peut permettre le développement des connaissances et la réussite dans leurs expériences.

I. Le laboratoire multimédia :

1- Que signifie un laboratoire multimédia ?

Qui dit laboratoire multimédia, dit des postes informatiques, des logiciels et internet. Un laboratoire de langue ou laboratoire multimédia est une salle dont l'équipement est constitué de postes informatiques attachés ou non à internet, contenant des logiciels éducatifs et/ou bureautiques. Selon (lancien T, 1998 :117) le multimédia se définit comme *« la coexistence sur un même support numérique de données textuelles, sonores et visuelles*

interrogeables grâce à un ordinateur, la présentation doit en être interactive pour permettre des modalités variées de navigation ».

Il existe une différence bien particulière entre le laboratoire multimédia et la salle d'ordinateurs qui se présente dans le logiciel spécifique qui exerce une liaison entre les postes. Ce logiciel favorise un ensemble d'activités d'observations ,de partage et d'échanges entre postes .Selon (I.Barrière,H.Emile et all,2011) cette capacité nous permet de ne pas être dépendant des supports annexes tels que les clés USB , cette possibilité apporte un avantage en utilisant les ordinateurs lors des échanges et des travaux .

En réalisant des travaux dans un laboratoire multimédia nous pouvons effectuer un suivi personnel pour chaque apprenant, un travail individuel ,un travail collaboratif ainsi qu'un travail participatif .Le travail dans un laboratoire multimédia encourage les apprenants et leur permet de développer leurs capacités et d'acquérir des compétences en TIC qui deviennent nécessaires et primordiales dans l'apprentissage /enseignement des langues .

2- **L'équipement d'un laboratoire multimédia**

Dans un laboratoire multimédia ou laboratoire de langue nous trouvons un équipement bien adéquat qui se présente dans un nombre de postes informatiques avec Internet ,des micros ,des casques et un ensemble diversifiés de logiciels de bureautiques .Ces postes sont liés à celui de l'enseignant qui permet de diriger les apprenants et de les surveiller à distance .

La possibilité d'intégrer tous les matériaux qui favorisent un enseignement /apprentissage avec les TIC tels qu'un vidéoprojecteur ,un tableau numérique interactif (TNI) ;

D'après (I.Barrière,H.Emile,F.Gelo,2011), la création d'un laboratoire multimédia se base sur les fonctionnalités du logiciel ,son étude qualitative et quantitative du travail des apprenants et des enseignants visant à améliorer le travail et ses conditions et avoir une croissance remarquable de la créativité. Il ne faut pas oublier le mobilier qui joue un rôle très

important. Les locaux doivent être convenables et l'adaptation du matériel doit être satisfaisante car ce dernier sera fréquenté par un public hétérogène.

1- Les différentes possibilités de traitement

a- L'observation et la diffusion

A partir de son propre poste l'enseignant peut suivre ses apprenants en observant le poste de chacun, cette fonctionnalité est considérée comme principale dans le laboratoire multimédia sans que l'enseignant exerce une action sur le poste de l'apprenant, mais il est possible de le faire, en prenant la main à distance pour guider, montrer et aider un apprenant qui est en difficulté dans le but de vérifier son travail.

Cette observation visuelle peut être associée à une conversation pratiquée à l'aide d'un casque et d'un micro pour chercher les anomalies en posant des questions à l'apprenant qui va bénéficier d'une aide de la part de son enseignant, cette aide peut être expliquée ainsi :

> « *en prenant la main sur le poste apprenant et en lui expliquant ce qu'il fait l'enseignant illustre concrètement son explication .il peut aussi donner des consignes à l' apprenant qui effectuera alors la démarche selon les conseils donnés »* (I.Barriére, H.Emile ,F.Gelo ,2011 :55)

L'apprenant peut réaliser ses travaux et ses recherches grâce à la réorientation de l'enseignant, qui est considérée comme une personne ressource qui favorise l'autonomie de l'apprenant et tout cela est dû à l'observation.

Une surveillance à distance des postes apprenants favorise la découverte des difficultés rencontrées par les apprenants sans se déplacer entre les postes et évite le va-et-vient pour suivre un apprenant.

La possibilité d'une autre observation, c'est la diffusion de l'écran d'un poste, soit celui d'un apprenant ou celui de l'enseignant vers tous les postes, il est possible de diffuser une vidéo ou d'un site Internet pour tous les apprenants sans se soucier de la manipulation et de l'adresse, cela favorise

l'attraction de l'attention et du regard de tous les apprenants lors de la présentation d'un exposé.

b- Comment partager les informations et les documents

Le transfert des fichiers selon I.Barrière,et *al* (2011) est une autre fonctionnalité des logiciels du laboratoire multimédia, cette dernière est considérée très importante, un échange s'effectue entre les postes des apprenants ou depuis et vers le poste de l'enseignant, un échange selon les logiciels. Chaque apprenant peut recevoir un document tel que QCM, textes lacunaires , des tableaux à compléter, ces documents peuvent être transférés par les apprenants à leurs tours vers l'enseignant une fois le travail est achevé, les travaux reçus peuvent être enregistrés, les corriger et les transférer de nouveau aux apprenants.

Cette méthode est très pratique et rend service aux apprenants ainsi qu'à l'enseignant en évitant le branchement des USB ou les photocopies, pour soutenir et aider les apprenants, de différents fichiers peuvent être envoyer aux apprenants qui auront l'occasion d'accéder à une documentation diversifiées selon leur besoin et leur niveau dans le cadre d'un travail collectif, répartis en groupes. Les apprenants peuvent travailler en traitant des informations précises après avoir reçu des fichiers, pour la réalisation d'un travail collaboratif. Chaque groupe va traiter une chose différente à celle des autres groupes : une image, un texte, une vidéo et un enregistrement. Ces différents traitements vont être réunis pour accomplir la tâche de l'exposé, d'une présentation écrite … etc.

c- Le travail de groupe au laboratoire multimédia

Cela peut être fait en installant deux apprenants par poste pour travailler ensemble sur la même tâche demandée aux autres apprenants. Selon la salle, la répartition des groupes est faite. Nous pouvons composer des groupes de binômes, un trio ,cela peut être fait d'après le nombre des apprenants et les postes disponibles :

Certains apprenants se relient grâce au logiciel du laboratoire multimédia, ils peuvent recevoir des fichiers, échanger des informations et communiquer entre eux.

1- Travailler l'oral

Travailler l'oral au laboratoire multimédia s'explique par *« authenticité, multicanalité, complémentarité et interactivité sont les mots clés qui caractérisent les spécificités d'un travail portant sur les activités langagières de réception, production et interaction orales au laboratoire multimédia »* selon (I.Barrière,H.Emile et all ,2011 :57)

Une souplesse est remarquée dans la manipulation des documents. Elle constitue une sorte d'offre pour l'apprentissage des apprenants visible à travers leurs travaux, dans un laboratoire multimédia. Autrement dit , c'est un aspect qui présente un grand intérêt lorsque nous intégrons le laboratoire dans l'apprentissage d'une langue . Travailler dans un laboratoire multimédia permet d'aider l'apprenant et lui fournir un engagement dans un processus d'autonomisation .

a- La réception orale

En donnant des activités aux apprenants, l'enseignant joue le rôle d'un guide .Il est possible que ces derniers réécoutent plusieurs fois en variant l'écoute selon les objectifs et les consignes données par l'enseignant .

b- Internet : comment exploiter les documents ?

Un grand nombre de documents sont disponibles sur Internet, pour les exploiter il faut suivre certaines stratégies d'écoute pour pouvoir atteindre des objectifs pédagogiques.

Selon I.Barrière et all (2011) des variétés de stratégies d'écoute sont mises en œuvre :

- La compréhension de la signification générale d'un document est favorisée par l'écoute globale ;
- La compréhension plus précise des informations véhiculées par les documents est permise par l'écoute détaillée de durée variable ;
- La compréhension des passages particuliers pour la réalisation d'une tâche précise est favorisée par l'écoute sélective ;

- La compréhension pour permettre une réalisation d'une tâche est un objectif atteint à l'aide de l'écoute sélective .

a- **Les objectifs pédagogiques de l'écoute sont** :

1. (faire des analyses ,des critiques…) dans le but d'apprendre ;
2. (connaitre des faits …) dans le but de s'informer ;
3. (rire, ressentir des émotions…) dans le but de se distraire ;
4. Agir en prenant des notes ;
5. La déduction, le classement, l'émission des hypothèses et la comparaison permettent de développer des compétences cognitives .

a- Produire l'oral

Les apprenants peuvent échanger entre eux des informations à deux ou en groupe, autrement dit, ils sont mis en communication par l'enseignant.

1- Travailler l'écrit

Il existe une grande variété de sites qui proposent des exercices pour tous les niveaux d'apprentissage. Travailler l'écrit au laboratoire multimédia se consacre souvent dans les exercices en ligne .Il existe des exercices de compréhension écrite à partir des textes littéraires ,des documents authentiques… . A propos des exercices de production écrite ,l'enseignant propose des formulaires à remplir et jouer des jeux différents ,l'avantage le plus remarqué est le partage des fichiers et des documents de l'ordinateur de l'enseignant vers les apprenants et inversement .

Tout travail dans le cadre de la compréhension écrite se présente dans des exercices où l'enseignant partage un texte et son questionnaire, la remise en ordre des paragraphes ou des phrases du poste de l'enseignant vers les postes des apprenants ensuite la réception ou le renvoi des réponses par les apprenant vers l'enseignant

L'enseignant peut enrichir les productions, multiplier les types d'exercices en utilisant des logiciels de traitement de textes installés sur son ordinateur.

I. LA FORMATION DES ENSEIGNANTS ET DES APPRENANTS AU NUMERIQUE

1. Formation des enseignants

Le métier d'enseignant à l'ère numérique peut être expliqué par une nouvelle relation au savoir ,aujourd'hui un enseignant n'est pas considéré seulement comme transmetteur mais il dépasse ce statut pour devenir un catalyseur qui incite ses apprenants à faire des recherches de faire un choix et de valider les informations. L'enseignant peut permettre le développement et la créativité des apprenants qui favorisent essentiellement une production personnelle ou collective chez eux .

Selon Mehry, L, (2010), un grand nombre d'enseignants ne sont pas convaincus à cause de leur manque de confiance en soi, ce qui est en relation avec plusieurs raisons ; la peur de l'échec pédagogique, la peur de l'échec technique et la peur de l'échec personnel, d'où une formation envisagée selon les objectifs pédagogiques dans le but d'aider les enseignants dans leur créativité selon les besoins des apprenants.

Il est nécessaire de changer le rôle de l'enseignant dans la classe en tant que seule source du savoir, l'enseignant devient guide afin de rendre ses apprenants autonomes durant leur apprentissage.

Selon une étude faite par un groupe de chercheurs à l'Ecole supérieure du professorat et de l'éducation, Académie de Poitiers le 22 Janvier 2014 ,un ensemble de propositions de contenus est fait pour les enseignants qui se présente dans les points suivants :

a- **Les fondamentaux** :

- L'acquisition des concepts fondamentaux du numérique et de l'information ;
- L'information et le savoir ;

- La maîtrise et la gestion de l'information ,la mise en place d'une veille institutionnelle et pédagogique ,en particulier à partir des réseaux sociaux ;

- Comprendre Enseigner, organiser et évaluer l'information et la fiabilité des sources et se constituer des références bibliographiques de qualité ;

a- apprendre à l'ère numérique :

- Les pédagogies numériques et l'usage du numérique en classe avec les apprenants ; prendre en compte la dimension numérique dans la construction didactique des apprentissages ;

- La communication et le travail collaboratif par le numérique ; créer une dynamique d'échanges et de collaboration entre les élèves pour favoriser les apprentissages ;

- Les enseignements à distance et le « e-learning » ; les enseignements hybrides ;

- Introduire la différentiation pédagogique dans le cadre collectif du groupe d'élèves et tirer le meilleur parti des ressources numériques pour la personnalisation et l'individualisation des apprentissages ;

- Les choix dans la façon d'utiliser de manière pertinente des démarches et des outils adaptés aux élèves à besoins éducatifs particuliers, en s'appuyant notamment sur les technologies de l'information et de la communication :

- Aider les élèves à construire leur autonomie et à élaborer leur projet personnel et professionnel.

1. Formation des apprenants :

Vu que la plus part des apprenants possèdent des connaissances de base, ils savent utiliser les nouvelles technologies telle que, l'ordinateur. La formation des apprenants a pour but d'atteindre les objectifs pédagogiques, si un apprenant ne maîtrise pas les stratégies métacognitives, il ne peut pas

travailler sur ordinateur, alors il est important de se poser des questions à propos des stratégies qui permettent à l'apprenant de manipuler l'ordinateur.

Selon BESNAISNOU et *al* cité par MEHRY, L (2011), ces stratégies sont définies comme ; des opérations mentales complexes qui aident celui qui apprend à percevoir, stocker et retrouver des connaissances ou des performances.

L'utilisation du numérique pour apprendre n'est question de moyen, elle touche aussi la compétence (D, coste, 1996 :44 cité par Merhy, L (2011) déclare que la force des multimédia sera de permettre par leur unicodicidé et à partir d'un point d'accès unique, une convergence, mais aussi une combinaison de données, et messages susceptibles d'être reçus, traités, retravaillés mis en bien avec d'autres encore.

Le rassemblement des moyens combinés les unes avec les autres dans un poste et leur richesse de données permettent à l'apprenant de faire des travaux facilement sans se déplacer, autrement dit, l'importance d'une formation autonomisante.

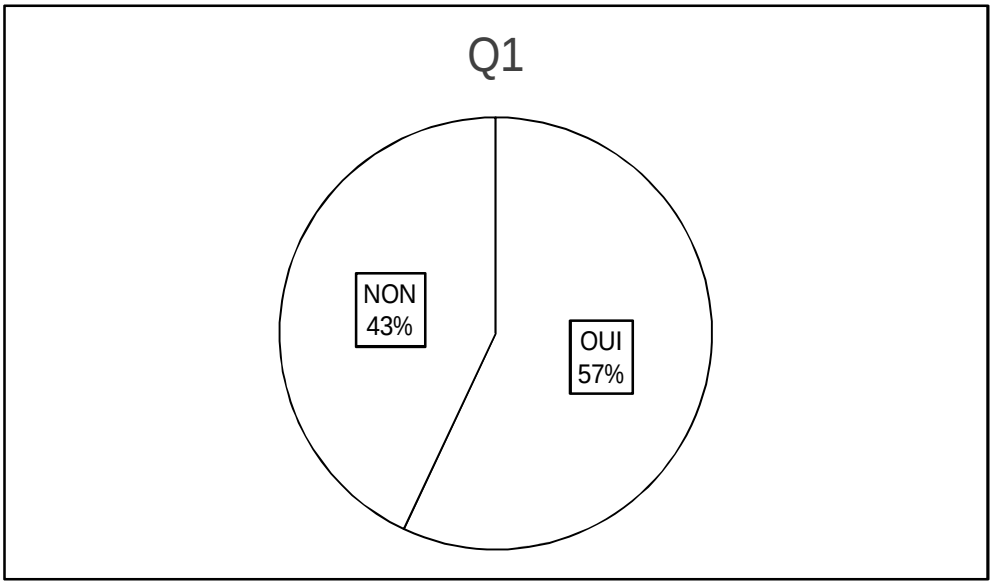
Questionnaire :

Le questionnaire que nous avons effectué comporte 07 questions destinées à mesurer l'importance de l'ordinateur ainsi que l'intérêt porté à cet outil d'étude dans le cadre de l'enseignement /apprentissage au niveau d'un laboratoire multimédia .

162 questionnaires sont exploités.

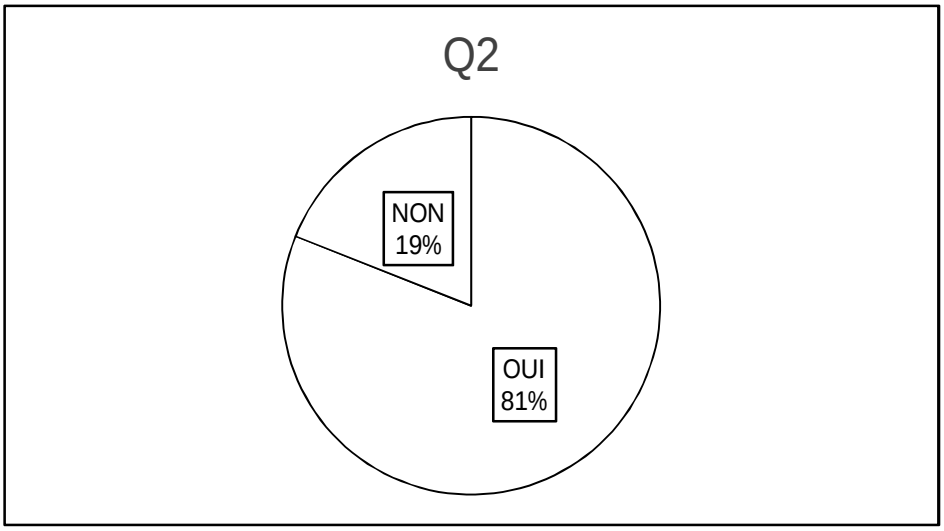
Le questionnaire est destiné aux étudiants universitaires de la 2éme année français L.M.D les questions sont les suivantes.

1- Est-ce que vous possédez un ordinateur personnel ?



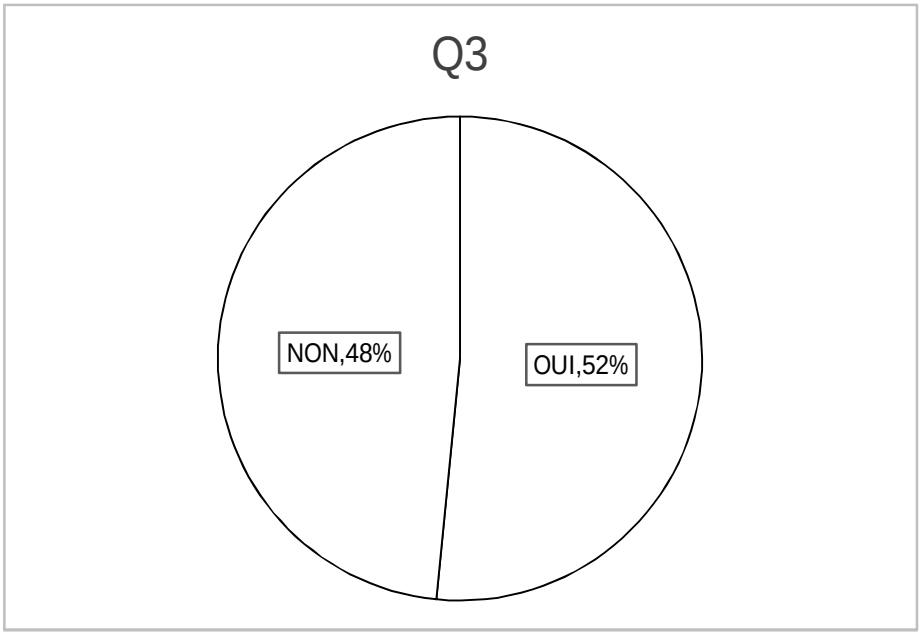
Sur 162 reponses nous avons 57% des étudiants sont propriétaires d'un ordinateur et 43% ne le sont pas ce qui explique que cet outil n'est pas à la disposition de la majorité des étudiants questionnés.

2- L'utilisez-vous comme outil d'études ?



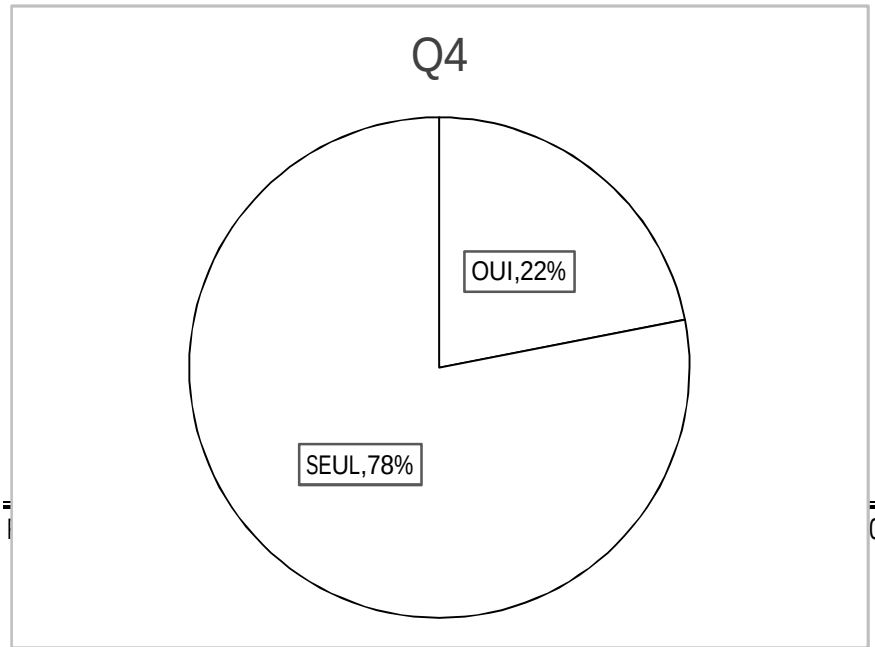
81% des questionnés exploitent cet outil dans leurs études en classe et en dehors de la classe pour la réponse NON nous avons 19%.

3- Est-ce que vous avez déjà utilisé un micro-ordinateur en classe ?



Pour la réponse OUI nous avons 52% cela s'explique par l'utilisation en classe de cet outil par la moitié des cas.

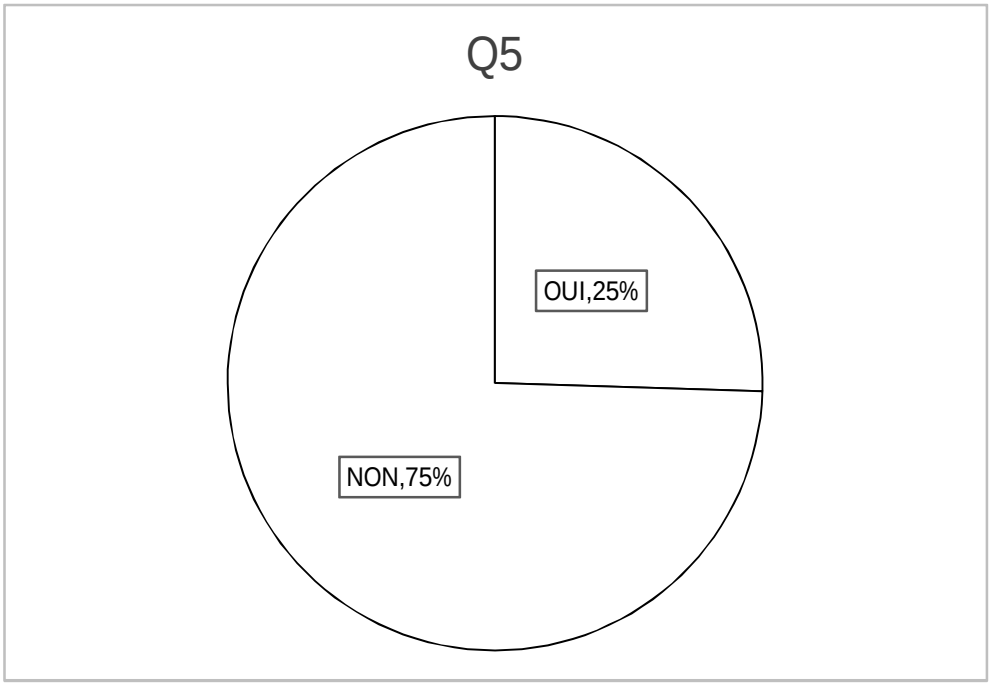
4- Avez-vous fait une formation ou bien vous avez appris seul(e) ?



Cette question est très importante pour déterminer un point important dans notre travail.

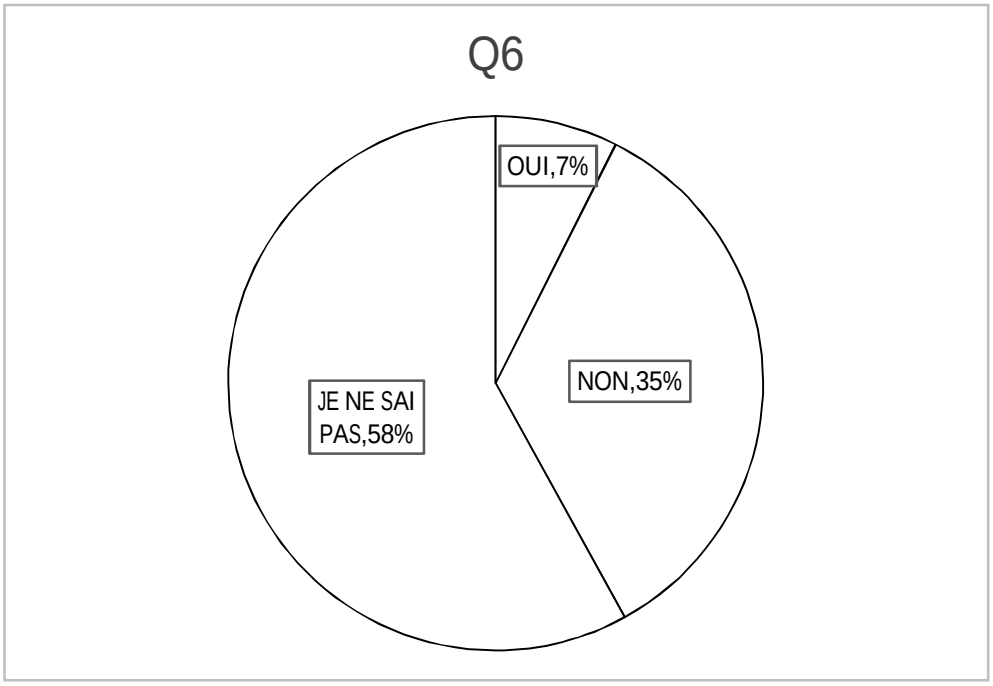
22% des étudiants seulement ont fait une formation (considérée comme formelle) alors que 78% des étudiants ont appris seuls la manipulation de cet outil qui est bien sur l'ordinateur donc considérée comme informelle, ce constat que nous avons pu déterminé est comparable à une étude du centre for créative leader sheep de l'université Princeton qui a défini le model 70/20/10 qui avance que seulement 10% de notre apprentissage se fait d'une manière formelle, 20% se fait par le brais des collègues et 70% de notre formation se fait par le biais de nos expériences et nos pratiques.

5- Connaissez-vous le laboratoire multimédia (laboratoire de langue).



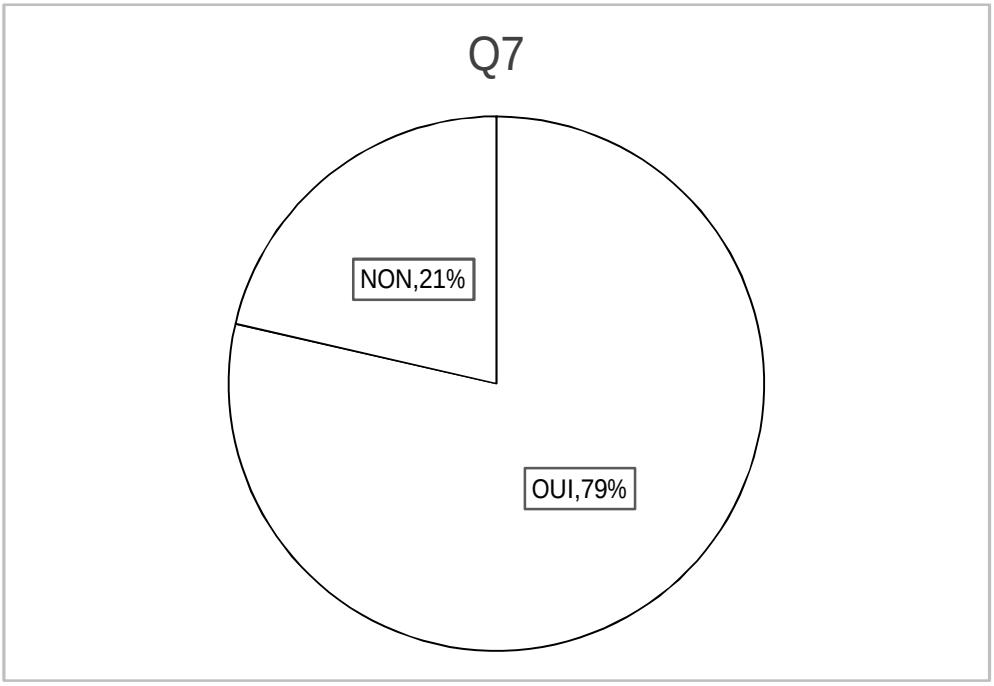
25% des étudiants seulement possèdent des informations sur le laboratoire multimédia, par contre 75% des étudiants qui n'ont pas eu l'occasion de le voir, ou d'y accéder.

6- Est-ce que votre département ou votre université est équipée d'un laboratoire multimédia ?



58% des étudiants n'ont aucune idée sur l'existence ou non d'un laboratoire multimédia, alors que 35% pensent que l'université ne dispose pas d'un laboratoire multimédia, par contre 07% seulement des étudiants savent que notre université est équipée d'un laboratoire multimédia.

7- Un laboratoire multimédia peut-il être utile pour vos études ?



La grande majorité des étudiants 79% pensent que le laboratoire multimédia peut être utile dans leurs études alors que 21% seulement ne le pensent pas.

Commentaire :

Après avoir analysé le questionnaire, nous pouvons conclure que la majorité des étudiants sont qualifiés de quelques aptitudes, ils savent utiliser un ordinateur, naviguer sur Internet, ils font preuve d'une autonomie en comprenant et exécutant les consignes, 87% des cas ont appris à manipuler l'ordinateur seuls, intégrer le numérique dans l'enseignement/ apprentissage des langues ne demande pas une formation formelle chez les apprenants. Le plus important est d'étudier le cas de l'enseignant qui doit être préparé en se formant pour pouvoir intégrer le numérique dans son travail notamment dans un laboratoire multimédia.

Réponse	**Oui**	**Non**	**Seul**	**Je ne sais pas**
Question 01	57%	43%		
Question 02	81%	19%		
Question 03	52%	48%		
Question 04	22%		78%	
Question 05	25%	75%		
Question 06	7%	35%		58%
Question 07	79%	21%		

Conclusion :

« Je passe un temps fou à préparer mes supports de cours, même après dix ans d'exercice » (André de Peretti, 2015 :145) pour réussir une séance il faut consacré un temps suffisant pour pouvoir présenter son cours, car c'est la clé de la réussite de toute séance, ainsi pour permettre l'appropriation chez les apprenants il faut préparer convenablement cette dernière.

L'intégration du numérique et la bonne maitrise des techniques adoucit l'enseignement et le facilité à l'apprenant.

-l'enseignement moderne doit conjuguer sa discipline avec le numérique pour favoriser l'autonomie des apprenants.

-Développer une aide personnalisée en utilisant le numérique.

-De différentes progressions sont remarqué chez l'enseignant et l'apprenant.

Pour intégrer le numérique dans l'enseignant/ apprentissage des langues notamment dans un laboratoire multimédia, l'enseignant doit faire une formation ou un stage dans la maitrise et la bonne exploitation des logiciels dans un but pédagogique.

Dans ce sens André de Peretti (2015) offre quatre conseils pour réussir les TICE.

- Maitriser bien ses objectifs évite la perte de temps.
- Une conduite par projets réagissant aux accassions rencontrées.
- La compétence de gérer les travaux par groupe.

- Travailler en équipe et en interdisciplinarité

Bibliographies:

- Muller, F.(2012) . *manuel de service à l'usage de l'enseignant* (même débutant). L'étudiant : Paris.
- Barriere ,I, emile, H et Gella, F. (2011), les Tic, des outils pour la classe. PUG : Grenoble.
- Ravazzolo, E et al (2015). *Interactions, dialogues, conversations : l'oral en français langue étrangère.* Hachette français langue étrangère : France.
- Courtillon, J. (2018). *Elaborer un cours de FLE*. Hachette français langue étrangère : France.
- Pierret-hannecart, M et Pierret, P. (2003). *Outils pour enseigner des pratiques pour l'école d'aujourd'hui*. De boeck : bruxelles.
- Pothier, M. (2003). *Multimédias, dispositifs d'apprentissage et acquisition des langues*. Orphys : Paris.

Sites internet:

- bangou, F. (2006). *Intégration des Tice et apprentissage de l'enseignement : une approche systémique*. https://journals.openedition.org/alsic/290, (consulté le 10/11/19/15 :00).
- Mangenot, F. (2011). *Apprentissages formels et informels, autonomie et guidage. EPAL-échanger pour apprendre en ligne*, Jun 2011, Grenoble, France. https://scholar.google.com/scholar?q=fran%C3%A7ois+mangenot+apprentissages+formels+et+informels,+autonomie+et+guidage&hl=fr&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart, (consulté le 15/11/19/16 :15).
- Hélène Knoerr, *TIC et motivation en apprentissage /enseignement des langues. Une perspective canadienne*, https://journals.openedition.org/apliut/2889#bibliography, (consulté le 29/11/19/11 :30).
- Anne-Laure Foucher, *Analyse de Langues et TICE – Méthodologie de conception multimédia*, https://journals.openedition.org/alsic/713#tocto1n3, (consulté le 29/11/19/09 :00).