مجلة

علوم اللغة العربية وآدابها

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

المجلد: 13 العدد 03 - 04 نوفمبر 2021.
الجزء الأول

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

رئيس التحرير: أ. د. مسعود وقاد

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- الجز ائر.
الهاتف : 0021332120710 الموقع: www.univ-eloued.dz/slla
البريد: adab-lougha@univ-eloued.dz
ISSN-1112-914X . EISSN 2602-716X

حكّم في هذا الجزء

أ د. امحمد عرابي. جامعة وهران 1 الجزائر
د. سلاف بعزيز جامعة الوادي الجزائر
د.عثماني بولرباح جامعة الأغواط الجزائر.
د. الحسين بركات جامعة المسيلة الجزائر.
د. عبد الخالق بوراس جامعة تبسة الجزائر
أ د. العربي الحضراوي جامعة الرباط المغرب
د. الربيع بوجلال جامعة المسيلة الجزائر
أ د. عبد الكريم فاضل عبد الكريم العاني العراق
د. بوقنوط روفيه جامعة أم البواقي الجزائر
د. عبد المالك قرل المركز الجامعي للبيض الجزائر
د. وهاب خالد جامعة المسيلة الجزائر
د. محمد الصديق معوش جامعة الوادي الجزائر
د. عبد الرحمان بغداد المركز الجامعي لمغنية الجزائر
د. سماح بن خروف جامعة برج بوعريريج الجزائر
د. مسعي أحمد عمار جامعة الجزائر2 الجزائر
أ د. نعيمة سعدية جامعة بسكرة الجزائر
د. زكرياء مخلوفي جامعة الطارف الجزائر
د. شفيقة العلوي المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة الجزائر
د. محمد مدور جامعة غرداية الجزائر
أ د. فهد درهم محمد الغانمي جامعة إب اليمن
د. عنيشل خديجة جامعة ورقة الجزائر
د. عريف هنية جامعة ورقلة الجزائر
أ د. أبو بكر حسيني جامعة ورقلة الجزائر
أ د. أحمد الشايب عرباوي جامعة الوادي الجزائر
د. رشيد بن قسمية المدرسة العليا للأساتذة بوسعادة الجزائر
أ د. حمزة قريرة جامعة ورقلة الجزائر
د. سهيلة بن عمر جامعة الوادي الجزائر
د. مريم حكوم جامعة بشار الجزائر
أ د. بن لباد سالم جامعة غليزان الجزائر
أ د. حسن حماني جامعة مكناس المغرب
د. عبد الرشيد هميسي جامعة الوادي الجزائر
د. عبد المجيد قديدح جامعة برج بوعريريج الجزائر
د. سعد مردف جامعة الوادي الجزائر
أ د. ذهبية حمو الحاج جامعة تيزي وزو الجزائر
أ د.صورية جغبوب جامعة خنشلة الجزائر
د. جمعي عائشة جامعة المدية الجزائر
د. جودي حمدي منصور جامعة بسكرة الجزائر
د. فوزية دندوقة جامعة بسكرة الجزائر
د. بن عبو محمد جامعة أدرار الجزائر
د. علية بيبية جامعة تبسة الجزائر
د. علي سحنين جامعة معسكر الجزائر
د.عويقب فتيحة جامعة سيدي بلعباس الجزائر
أ د. العيد حنكة جامعة الوادي الجزائر
د. عبد القادر العربي جامعة المسيلة الجزائر
أ د. مسعود غريب جامعة ورقلة الجزائر
د. بوشاقور سمير الرحماني جامعة غليزان الجزائر
د. مراد قفي جامعة المسيلة الجزائر

شروط النشر في المجلة

ترحب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها بنتاج إسهامات الأساتذة والباحثين غير المنشورة سلفا في المواعيد التي يعلن عليها في بو ابة المجلات العلمية الجز ائرية 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 عبربو ابة المجلات العلمية الجز ائرية على العنوان: www.asjp.cerist.dz
- أن يدرج البحث في قالب المجلة المتضمن شروط الكتابة الموجود في البو ابة تحت عنوان : تعليمات للمؤلف أو على الموقع الخاص للمجلة: www.univ-eloued.dz/slla
- التقيّد التام بالشروط المعلن عنها في صفحة المجلّة على البو ابة؛ 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 . . .

ليس غريبا أن تساهم مجلة علوم اللغة العربية وآدابها في إدخال البهجة إلى نفوس الباحثين الذين وضعوا ثقتهم فيها كعادتها، وكنا قد وعدناهم سابقا بإصدار عدد خاص في شهر ديسمبر يضم مقالاتهم، لكن – والتزاما بشعارنا الذي رفعناه لخدمة الباحثين باختلاف رتبهم – رأينا أن يتزامن العدد مع دورتي التأهيل الجامعي والترقية إلى رتبة أستاذ التعليم العالي حتى يتسنى لأغلب أصحاب المقالات الاستفادة منها في ملفاتهم.

وقد ضم العدد ثلاثة أجزاء بواحد وثمانين مقالا، موزعة بين أساتذة وطلبة دكتوراه،وبذلك تكون المجلة قد حافظت 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)، وعدد خاص كلما سمحت الفرصة لخدمة الباحثين.

والجدير بالذكر أن المجلة ملتزمة دائما بالشفافية والوضوح والموضوعية في العمل، والجدية والصرامة من حيث الجانب العلمي والتقيد التام بشروط النشر المصرح بها، وفي هذا السياق تقدّم إدارة المجلة جزيل الشكر وو افر 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، متمنين لهم دوام العطاء، والاستفادة من هذا العدد في ترقياتهم، ونعد البقية بالنشر في الأعداد القادمة إن شاء الله، بعد الإعلان عن فتح أبواب المجلة لاستقبال مقالاتهم.

والله من وراء القصد

نائب رئيس التحرير

فهرس الموضوعات

الرقم		الصفحة
	الجزء الأول	
01	النقد النحوي في ضوء نظرية النحو القرآني –آثاره ونتائجه – أحمد قرومي - أ.د.قاسم الشيخ بلحاج	22-07
02	استراتيجية تعزيز خصائص اللغة العربية في ثقافة تكنولوجيا المعلومات واستثمار النظم الآلية في تعليمها ونشر ثقافتها. ط/ د. نجاة مدني - أ.د. عمار مصطفاوي	36-23
03	تجليات نظرية"البلاغة الجديدة" في المنجز العربي المعاصر -الإشكالات و الآفاق ط/ د. رودوري محمد الأمين – د. محمد مدور	65-37
04	آليات تشكيل الصُّورة الشِّعرية في ديوان"الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان" لعاشور فنّي ط/ د.رزاق لبزة فاطمة الزَّهراء،-أ.د: فارسي عبد الرَّحمان	84-66
05	أبعاد الشخوص في ثلاثية رشيد ميموني الأدبيةمقاربة تحليلية د. بلخياطي حاج لونيس	97-85
06	أهمية المنهج التّفسيري في دراسة القضايا اللّغوية عند داود عبده د/ أنور طراد	111-98
07	آفاق القراءة وحدود التراث النقدي العربي عند مصطفى ناصف مقاربة في نقد النقد ط.د حنان مسعودان - د. قادة يعقوبي	127-112
08	الومضة في الشعر النسوي الجزائري المعاصر دراسة فنية في شعر نوارة لحرش . ط.د بن عبو أحمد - أ د. كبريت علي	141-128
09	أهمية بنوك المصطلحات الآلية في الترجمة والتعريب . د. عبد القادر علي زروقي	168-142
10	انفتاح السَّرد التَّاريخي على الأدبي(دراسة نقدية ثقافية)- في نماذج من مُروّج الذَّهب ومعادن الجوهر للمسعودي. أ.زريق أحلام	181-169
11	استقصاء أغراض الأفعال الكلامية في الخطاب السياسي الجزائري تحليل عينة باعتماد تصنيف جون سيرل. د. هشام صويلح	203-182
12	الأبعاد التّربويّة للتّواصل اللّغويّ الكتابيّ في منهاج الجيل الثّاني للتّعليم المتوسّط الخاصّ باللّغة العربيّة . ط/د .عبد الحفيظ دحماني – أ.د. نجيدة ولهاصي	216-204
13	الأنا وتمثيل الآخر في رحلة ابن حمادوش الجزائري. ط/د يزيد بودربالة - أ.د. عبد العزيز بومهرة	233-217
14	الاستراتيجيات الخطابية في القصة القرآنية - خطابات سيدنا نوح عليه السلام لقومه أنموذجا- د. عيشوش نعيمة	251-234
15	الاستعارة التّعليميّة في كتاب التّربيّة العلميّة والتّكنولوجيّة السّنة الرابعة ابتدائي مقاربة عرفنيّة ط/د .بن علي راج-د. الرّبيع بوجلال	272-252
16	البعد الجمالي للحكي في شعر تميم البرغوثي "في القدس أنموذجا" ط/د .بلقاسم أوراغ-د. محمد الصديق معوش	292-273
17	التجربة النقدية عند أحمد رضا حوحو وسيلة خميسات - أ.د العيد جلولي	310-293
18	التجربة الوجدانية في الشعر الجزائري قصائد من ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله ط/د . باقي إيمان- د. قوني زينب	331-311

19	الترجمة الأدبية في صقليّة والأندلس ما بين القرنين 12-13م وأثرها على الأدب الأوروبي ط/د . ميلود حميدانو - أ.د. نبيلة عبد الشكور	342-332
20	التشكيلُ الصوتيُّ للّواصقِ الحرفيّةِ في اللّغة العربيّة د. حمزة بوجمل- د. بن الدين بجولة	360-343
21	التفسير البياني في كتاب " التعبير الفني في القرآن " لبكري شيخ أمين - دراسة نقدية – د/ بولشفار سعاد	375-361
22	التقاء خصال عمود الشعر النقدية مع شروط الفصاحة اللفظية ط/د . بسعودي جمال الدكتور: بوبكر الصديق صابري	390-376
23	التقاطب المكاني و دلالاته في رواية "أصابع الاتهام" لجميلة زنير د. تقار فوزية	411-391
24	الخطاب الرّوائي النّسوي الجزائري قراءة ثقافية في رواية "الأسود يليق بك" د. هبة خياري	432-412
25	الخطاب الإيديولوجي في المشروع النقدي عند عبد الله العروي ط/د . مانع نزير- أ.د/ بشير إبرير	448-433
26	الرّابطة القلميّة بين وهم الحداثة وفاعليّة التّراث ط/د . برودي خديجة- أ.د محمد مرتاض	466-449
27	السرد الحكائي بين مسرح شكسبير و علولة - دراسة مقارنة– ط/د . بركة فاطمة الزهرة- الدكتورة : عقيلة قرورو	479-467

النقد النحوي في ضوء نظرية النحو القرآني
–آثاره ونتائجه –

Grammar critic in view of the theory of Quranic grammar

_ effets and results _

أحمد قرومي طالب دكتوراه
أد.قاسم الشيخ بلحاج

قسم اللغة والحضارة العربية الإسلامية -جامعة الجزائر1-الجزائر(الجزائر)

a.guerroumi@univ-alger.dz

تاريخ الإيداع: 2020/04/30 تاريخ القبول: 2021/09/12 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص: يعتبر النحو العربي أصيلا في جذوره، محكما في امتداده، وذلك لارتباطه بالذكر الحكيم، ولقد تطورت الدراسات النحوية المتعلقة بالقرآن الكريم وبيان إعرابه وتوجيه مشكل آياته، فظهرت كتب إعراب القرآن الكريم، وكتب المعاني، وكتب التفسير المختلفة، إلا أن العصر الحديث شهد منهجا خاصاً كثرت فيه الانتقادات لمنهج النحاة الأوائل، والطعن في مسلكهم، فجاءت الدعاوى إلى إقامة النحو القرآني، والذي يهدف إلى إقامة نحو يستمد قوته وشواهده من القرآن الكريم، وتهدف الدراسة إلى بيان اختلاف المنهج بين القديم والحديث، وتجليات هذه الدعاوى، وبيان آثارها ونتائجها في الفكر النحوي قديما وحديثا.

الكلمات المفتاحية: النحو القرآني، الفكر النحوي، الآثار، النتائج.

Abstract:

The Arabic grammar is considered as authentic in its roots, solid in its evolution due to its tight link with the Holy Quran. The grammatical studies related to the Holy Quran and the statement of its syntax and its ambiguous verses have evolved quickly, so many books have appeared namely those of Quran statement, meanings, and various interpretations.

However the modern era has witnessed an approach in which many critics was directed to the first grammarians approach, and faulting their method, consequently many claims to establish the Quranic Grammar, which aims to build a grammar that takes its strength and examples from the Holy Quran.

This study aims to show the difference in the approach between the old and the modern method, and the manifestations of these claims, clarifying their effects and their results on the grammatical thought in past and present

key words: word; words) Quranic grammar; grammatical thought; effects; results.

المقدمة:

لقد اختلف الدارسون اختلافاً كثيراً في تسمية مصطلح النحو القرآني، وبيان حقيقة التسمية، لأن المصطلح هو من صنيع المعاصرين، ولم يكن له عند الأسلاف الأولين من النحاة المتقدمين أثر، فالبعض يحاول أن ينسب هذا المصطلح إلى دراسات القدماء وشواهدهم القرآنية في الاستدلال بمسمى النحو القرآني، والبعض يحاول أن يجعل هذه التسمية عَلَمًا على الخلاف النحوي الذي جرى بين القراء وبين النحاة في بعض الأوجه القرآنية المختلفة مع معهود سماع العرب زمن الفصاحة والسليقة، وأن الدفاع عن هذه القضية دفاعا عن مسمى نظرية نحو القرآن، وإن الناظر إلى التطور التاريخي نجد أن له الأثر البالغ في تطور حركة الاستشهاد بالقراءات القرآنية لأنه كلما تطورت الفترة الزمنية وزاد التحقيق والتدقيق في القراءات، كلما ازداد النحاة اطمئنانا إلى تقوية الشاهد النحوي واعتماده دليلا أصيلا في الاستدلال.

تعريف النحو القرآني :

إن الوقوف على حقيقة هذه التسمية يفرض علينا أن نقف عند تعريف الداعين إليه، والمنظرين له فنجد أحمد مكي الأنصاري يسوق عدة تعريفات في مؤلفاته المختلفة من أجل إقامة النحو القرآني، والدعوة إلى تلك النظرية من خلال بيان أوجه الخلاف النحوي.

يري الأنصاري أن النحو القرآني هو اعتماد النص القرآني أساساً لكل تقعيد[1]، وذلك باعتبار النص القرآني بقراءاته المتواترة في جانب، والنحويون على اختلاف مذاهبهم في جانب آخر[2]، فمفهوم النحو القرآني عنده هو تلك القراءات المتعارضة مع ما قعده النحاة من القواعد وبنو من أصول كانت حاكمة على اللغة وتمثل ركنها الأصيل وأساسها المتين.

ونجد من التعريفات قول الجواري:"أحسب أن دراسة النحو القرآني أن تقيم قواعد النحو على أصولها التاريخية الصحيحة، وتبنيها على أسسها الفنية السليمة[3]،...وهو يقصد بذلك الاستشهاد بالقرآن الكريم، وإقامة الأدلة النحوية، ثم يؤكد بعد ذلك تأكيداً جازماً بقوله"فقد كان خليقاً بمن وضعوا النحو وأسسوا قواعده أن تكون المادة القرآنية أهم ما يقيمون عليه تلك القواعد ويستندون إليه في وضع النحو[4]، وهي إشارات ودعاوى إلى جعل الخلاف النحوي المتعلق بالقراءات القرآنية والانتصار لأوجهها مدخلاً مهما من النحو القرآني.

وقيل في تعريفه: مفهوم النحو القرآني يتمثل في الاستشهاد بالشواهد النحوية القرآنية واستنباط القواعد منها"[5]، إلا أن الباحثة صاحبة هذا التعريف وقعت في تناقض بين هذا التعريف وبين نحو الجملة والتعريفات المتعلقة بنظام الجمل والترابط النصي وغير ذلك مما يشترك مع نظرية النظم وغيرها من المفاهيم البعيدة التي لا تصب في هذا المضمار وتخالف عين الصواب فتقول: هو الذي يشير إلى العلاقات التي تربط الجمل من حذف وذكر وتقديم وتأخير،...العلم الذي يدرس قواعد تركيب الجمل القرآنية وأساليب بنائها[6]، ولكن الباحثة ابتعدت عن المفهوم واتجهت في تعليل ذلك إلى نظام العلاقات بين الجمل والتركيب وهو مفهوم بعيد عن المفهوم الذي وضعه مكي الأنصاري وسار عليه في جل مؤلفاته داعيا إليه.

وقيل في تعريفه: هو اتجاه يحاول الاقتصار على الشواهد القرآنية في إثبات قواعد العربية في ظل اعتبارات النظرية النحوية العربية[7].

فالفكرة جديدة على الدرس النحوي الذي رسم منهجه وبَيَّن مَسْلَكَهُ المتقدمون، ولا يمكن بناءُ نحو جديد على أنقاض نحو قديم كما يزعمون، فالفكرة جديدة والمنهج حديث، "ولدت الفكرة عند الدارسين المحدثين والرغبة في تيسير الدرس النحوي على المتعلمين، وإيجاد نحو قادر على استيعاب كل القضايا النحوية التي تضمنها القرآن الكريم"[8].

الغاية من دراسة النحو القرآني:

يحاول دعاة النحو القرآني صياغة المبررات والأدلة التي كانت مدعاة إلى اختيار هذا النسق من الدراسات، ولعل أهم ما يتجلى في ذلك هو التعليل الذي ساقه الجواري وأن دراسة النحو القرآني هي المفتاح الذي ينفتح به كثير من مغاليق النحو، والتي استعصت على الكثير ممن تصدى لتيسيره وتهذيبه، وتمهيد سبله المتوعرة المتشعبة[9]، ولعل الغاية التي أرادها الأنصاري من إقامة نظرية النحوية والبحث في جوانبها هو أهم مطلب دعا إليه هو تعديل القواعد النحوية المألوفة لتساير النصوص القرآنية[10]، وإدخال التعديل على بعض القواعد النحوية وذلك بالتمسك بالقرآن الكريم وجعله المصدر الأول في وضع القاعدة النحوية وتقديمه على أي مصدر أخر من مصادر السماع[11]، والدعوة الصريحة إلى إقامته فيقول" إننا نحاول جاهدين أن نصحح الوضع وذلك بوضع لبنة متواضعة من النحو القرآني[12]، والغاية من هذا المفهوم هو تصحيح الهرم المعكوس والمقلوب وذلك بتعديله و يصبح القرآن هو الأصل، والنحو تابع له بدلا العكس كما هي الحال في النحو المعروف[13]، ولا يمكن أن تتحقق هذه الدعوة لأن القراءات بأنواعها المختلفة بحر زاخر متلاطم الأمواج فبعض القراءات تجري على لغة غير التي تجري عليها القراءة الأخرى، فإذا أخذنا بجميع القراءات فقدنا القواعد الموحدة للمسلمين جميعا[14]، فمنهج النحاة

محصور بزمان لا يتجاوزه، ومكان لا يتعداه،حُصرَ في زمن الفصاحة والاستشهاد والاحتجاج، ولا يمكن أبدأ حَصْرُ النحو العربي في الاستعمال القرآني، لأن اللغة أوسع من ذلك بكثير .

فدعاة النحو القرآني الغاية عندهم في حصر النحو العربي في الاستعمال القرآني، و أن يستبدل النحو إلى النحو القرآني وأن تَسْتَمدَّ القواعد سلامتها وقوتها من القرآن الكريم[15]، وهذا الذي لا يمكن أبدا أن يتحقق وهذه الدعاوى ولا يمكنها الاستغناء عن منهج المتقدمين.

ولعل هذه الغاية التي أرادها الأنصاري بهدم القواعد التي لا تتوافق مع بعض الأوجه من القراءات وليس مع جميع القراءات، لا يمكن أن تتحقق لأن هذه الدعاوى تحمل في ظاهرها نوايا حسنة، ولكن عنْدَ بُعْد النظر نجدها تطعن في مناهج النحاة وفي النحو عموما، وفي كتب إعراب القرآن وفي كتب التفاسير، لأن الخلاف النحوي هو خلاف عام ومحصور في مسائل معينة، وهو أقل بكثير من الخلاف الفقهي أو الأصولي أو غيرها من المسائل التي تحتوي كل مسألة على الكثير من الأقوال المختلفة والمتباينة مما يصعب الترجيح بينها، ولا يظهر ذلك إلا بالحجج والأدلة والبراهين التي تكون فيصلاً في القبول أو الرد صحة أو ضعفاً ونفياً أو إثباتاً.

موقف أحمد مكي الأنصاري من منهج النحاة المتقدمين منه:

لقد نشأ النحو العربي على أيدي علماء بارزين كان لهم الفضل والمكانة العلمية والاصطفاء لهذا الفن، وبجهود كل من الخليل بن أحمد وعيسى بن عمر الثقفي وأبي عمر بن العلاء استقام للنحو صلبه، وقوي عوده، وظهرت معالمه وتفريعاته وتحدد إطاره العام، ومما لاشك فيه أن النحو قد نشأ في ظلال القرآن الكريم، وعلى هذا السبيل سار النحاة في مسلك التقعيد النحوي بالتوازي مع القراءات القرآنية، وبين السماع اللغوي العام والمتمثل في أشعار العرب وخطبهم ونثرهم، و لغات القبائل المختلفة التي كان لها الاشتراك التام في الوضع اللغوي لأن القرآن الكريم انزل على سبعة أحرف، مراعيا بذلك التمايز اللغوي بين لغات العرب وقبائلهم، على غرار لغة قريش التي كانت تمثل اللغة المشتركة وهي اللغة العامة في التقعيد النحوي.

لقد وجه مكي الأنصاري الانتقادات حسب المراحل التي مر بها التقعيد النحوي وهذا الذي يؤكده بقوله:"ولكن إذا أردنا الإنصاف قلنا أن أسلافنا القدماء قد أدوا واجبهم قدر المستطاع ولم يدخروا جهداً في خدمة اللغة العربية لغة القرآن[16]، وإن السمات البحثية التي أشار إليها الأنصاري نجد معالمها في أصول المدرستين، وهي أساس الخلاف النحوي و فروعة، وقد يلتقي البصريون والكوفيون على رأي واحد، وفريق منهم يختلف في نفس الرأي، و قد يحصل اتفاق بين علماء طائفة معينة بين بصريين وكوفيين حول مسألة نحوية، وازداد الخلاف بين مدرستي البصرة والكوفة، وظهرت معالمه المذهبية حين التقى نحويا المذهبين في بغداد خلال القرن الثالث وهما المبرد وثعلب، اللذين كانا خير مثيلين[17]، ولقد اتسعت المفاهيم النحوية من خلال التنوع الذي

سلكه النحاة في مسالك الحجية والاستدلال، من خلال القياس، والتعليل ويعدان المسلكان المهمان في التأصيل النحوي ونقل السيوطي أن "الكوفيون لو سمعوا بيتاً واحداً فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلاً، وبوبوا عليه بخلاف البصريين"[18]، وكأن الكوفيين بحسب هذا القول يبنون قواعدهم على شاهد واحد غير مكترثين بكثرة الشواهد التي تَنْقُضُ القاعدة، وإن وجهات نظر الكوفيين وآراءهم، ممثلة في آراء الكسائي والفراء وثعلب، وتختلف عن وجهات نظر البصريين، في بعض التفاصيل والفروع، هذه حقيقة لا ينكرها إلا معاند، لكنها آراء ووجهات نظر قد تُوسع فيها وغِّذيتْ ليصل الأمر إلى أن تُجعل أساسا المذهبين كوفي وبصري، وليتجاوز هذا الحد بعض المحدثين فيطلقون على كل منها مدرسة ويبدو أن تأليف بعض القدماء في هذه الخلافات بين الكوفيين والبصريين كان الباعث الأول للوصول إلى هذا الحد[19].

إن المتمعن في آراء مكي الأنصاري في ميزان النقد النحوي نجد أنه اعتمد كثيراً من الآراء المختلفة والمواقف المتباينة سواء أتعلقت بالنحاة المتقدمين أو المتأخرين باعتبار المنهج اللغوي الدقيق والنظر النحوي السليم ولا يتحقق ذلك إلا بالجمع وليس بالتفريق، ومن منطلق الدفاع عن القرآن وعن قراءاته المختلفة، و بني مكي الأنصاري أقواله ووجه انتقاداته اللاذعة إلى منهج النحاة وبأوصاف مختلفة يجعل الوقوف عليها أمراً محيراً، فاعتمد منهجاً جديدًا دعا به إلى تصحيح النحو القديم الذي اعتبره خارجاً عن مضمونه الذي من اجله وُضع، ومقصده الذي لغايته وجد، فانحرف إلى مسار التعليل والقياس، ثم ابتعدت المدارس النحوية في تقعيدها عن القرآن الكريم واتجهوا بالدرس النحوي إلى الجدل العقلي وغيره من المسارات المختلفة، ويؤكد أن القرآن الحجة البالغة وعلى أساسه يكون تقعيد القواعد، كما ينبغي تصحيح ما وضع منها إذا ما تعارض مع شيء من القراءات المحكمة، ونجدها دعوة صريحة منه تعددت كثيرا في مؤلفاته المختلفة.

وصف مكي الأنصاري النحاة بأنهم طغاة وطعنوا في القراءات ولم يتعاملوا مع النص القرآني في جعله المصدر الأول من الاستدلال لذلك تساءل مستغرباً، ماذا أقول لهؤلاء النحاة من الطغاة، إنني لا أجد شيء أكرم من قولي سامحهم الله[20]، فنجده وصف النحاة بأنهم طغاة تكرر ذلك كثيراً في آرائه و على سبيل الإجمال بدون شرط أو قيد، وكأن النحاة تعمدوا الطعن وساروا عليه وأيدوه والتزموا به، فهذا الكلام لا يحق بمقام النحاة الأجلاء الذين قعدوا القواعد ووضعوا الأصول وحفظ الله بهم لغة القرآن الكريم، واتسعت بجهودهم المدارس النحوية واتسع الفكر النحوي، إلا أن هذه النظرة تحمل الكثير من التحامل على جماهير النحاة، والأقوال التي نسوقها أفضل شاهد، إلا أن الأنصاري جعل النحاة على اختلافهم فريق واحد إذا يقول: ألا ترى معي أن النحويين بوجه عام، ولاسيما البصريين قد جاوزوا الحد المعقول، وأسرفوا على أنفسهم في اللغة

والدين، فأي منهج لغوي سليم يهدر قدرا كبيرا من شواهدها الموثوق بها دون أن يدخلها تحت القاعدة العامة[21]، إن الطعن الذي اعتمده الأنصاري في نقده لمنهج النحاة بشكل عام ونحاة البصرة على سبيل الخصوص لا يستقيم في مقام النقد النحوي لأن البصريين دافعوا عن القرآن وفق أصول منهجهم، والكوفيون كذلك، ولكل مدرسة منهجها، والنحاة على جلالة قدرهم وعلو منزلتهم حتى الذين اتهمهم الأنصاري بالطعن وعدم الاعتماد على المنهج السليم، إذ يقول "ولعل سبب الإنكار يرجع إلى التسرع في وضع القاعدة قبل أن يتعمقوا في البحث والاستقصاء، فإذا خالفتهم الشواهد، أخذوا في الإنكار والتضعيف والهجوم العنيف، وهذا ليس من المنهج العلمي في شيء، فاللغة العربية أوسع من أن يحيط بها عالم بصري أو كوفي[22].

إن القضية ليست من باب التسرع الذي وصف به الأنصاري النحاة وإنما هو اتساع لغات العرب واختلافهم في المفردات والمعاني من حيث بنية تلك المفردات التي وقع فيها الخلاف النحوي لأن اختلاف اللغات هو الذي جعل الكم الكثير في بناء القواعد النحوية واستقراء الموروث الذي جعل سبيلا للاستنباط فاختلفت نظرة النحاة، فاللغات تختلف قوةً وضعفاً والضعف والقوة ليس في القراءة وإنما في اللغة التي وردت بها وهذا الذي بينته الحديثي بقولها "إن توجيه الضعف إلى القراءة مباشرة إنما يحمل القراءة على إحدى لغات العرب الموصوفة بالضعف والقلة ومع ذلك فهي لغة تصح القراءة بها، فالضعف والقلة عنده ليس في القراءة نفسها وإنما في اللغة التي قرأ بها القارئ"[23]،ولكن الأنصاري يُحَمّل البصريين المسؤولية ويوجه لهم الاتهام المباشر، ويحملهم تبعات القواعد التي تختلف مع بعض أوجه القراءات القرآنية فيقول:" ولكن البصريين على وجه العموم يلتزمون بالقاعدة الصماء التي يضعونها بأيديهم ولا يبالون بعد ذلك بما يرد من الشواهد[24]، إذا نظرنا إلى هذا الاختلاف وجدناه في أوجه لغوية مختلفة بين لغات العرب ولعل البعض منها جاء في قراءات معينة من القرآن الكريم وكذا ورد في أشعار العرب ولكن الاختلاف يقع في أيهما اقرب للفصاحة والشمول إلى أن انتقاده يحمل توجيه النقد المباشر لمنهج نحاة البصرة على العموم، مؤكدا أنه لو كان إدخال الشواهد يهدم القاعدة هدماً تاماً، إذن لالتمسنا لهم المعاذير وقلنا أن اللغة تحتاج إلى شيء من التقعيد،...ولكن العصبية تعمي وتصم، فلا يسمع المتعصبون نداء العقل والدين والمنهج السليم[25].

ولكن هذا الالتزام بالقاعدة العامة التي لا تدخل تحت الضرورات أو الاستثناءات لأنها مستمدة من اللسان العربي قَبْلَ مَسيرَة الوضع والتأليف يقول الخليل بن أحمد:"إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها وقام في عقولها علله وإن لم ينقل ذلك عنهم"[26]، لكن الأنصاري دائما يوجه السهام إلى النحاة ويحملهم كل النتائج التي وقعت وكانت سبباً لذلك الخلاف مهما كان نوعه، وإذا رجعنا إلى طبيعة المنهج والدراسة نجد أن الكوفيين ترخصوا في أمور كثيرة

تَشُذُ عن القياس واعتدُوا بالشواذ إذا وصلت عن طريق الثقاة، إضافة إلى ذلك الجانب السياسي كانت الكوفة مُسْتَقَرُ المُحَدثين ومَهْبَطُ الصحابة والتابعين، فكانت تعتد بالإخبار الجزئية في استخراج الأحكام النحوية

وترخصوا في أمور كثيرة، أما البصرة فكان المعتزلة يتزعمون الحركة الفكرية فأهملوا الشواذ في اللغة ولم يعتدوا بأخبار الآحاد فجعلوها مما يحفظ ولا يقاس عليه"[27]، ولكن الأنصاري يجعل النحاة فريق واحد ويجعل الاختلاف كله بسبب التعصب ضد القراءات إذ يقول"واختلفت آراء النحاة اختلافاً كبيراً، وتملكهم العصبية المذهبية فتعصبوا للقواعد النحوية، ضد القراءات القرآنية، فوصفوها بأبشع الصفات، ورموها بالقبح، والخطأ، والضعف، واللحن،والرداءة، والشذوذ،وأحيانا يحكمون عليها بالبطلان، وعدم الفصاحة، لنرى بأعيننا مدى تعسف البصريين وتمسكهم بالقاعدة الناقصة التي وضعوها بأيديهم في مصنع التقعيد[28]، ولا ننسى أن مصنع التقعيد هذا الذي جعله النحاة معياراً في وضع القواعد، وفي حقيقة الأمر نجد اختلافا في هذه القضية فمصنع التقعيد مادته وأصله هو كلام العرب الذي نطقت به على سليقتها وطباعها فاللغوي أو النحوي هدفه إقامة الدليل من موروث اللغة وأصولها لذلك يقول ابن فارس"واعلم أن اللغوي شأنه أن ينقل ما نطقت به العرب ولا يتعداه وأما النحوي فشأنه أن يتصرف فيما ينقله اللغوي ويقيس عليه"[29]، ثم يتساءل الأنصاري ويجعل تعليلات معينة لمنهج البصريين فيقول" والجواب أن البصريين لا يعدمون الحيلة فهم يلجئون إلى التأويل مهما كان مخالفاً لطبيعة اللغة وذوقها العام وحسها اللغوي السليم، ويؤكد تأكيدا جازماً على اعتبارهم بمنهجهم وتمسكهم به"والتأويل هو المركب الذلول الذي يمتطيه البصريون كلما أعزتهم الحيلة وحاصرهم الدليل تلو الدليل[30]، فهذه كلها أوصاف وجهها الأنصاري إلى النحاة على سبيل العموم بلا استثناء، وأن بناء القادة النحوية كان يعتمد على المشتركة و لا يمكن أبدا أن تعتمد كل القواعد في بناء والأصول النحوية، إذا كان النحاة البصريون قد ذهبوا إلى تخطئة قراءات مشهورة فإنهم من غير شك لا يأخذون بالشواذ على اتصال سندها وجريها على العربية، إذا كان هذا موقفهم من القراءات فليس عجباً أن يكون لهم موقف مماثل من لغات القابل البعيدة عن مواطن البداوة[31]، ويوجه طعنه المباشر للمذهب البصري بتساؤل وإجابة غير دقيقة ولا مفصلة للوقائع والأحداث التي اعتراها النحو العربي يقول"فماذا تنتظر من البصريين غير التفلسف ...فإن المغالاة في التفلسف النحوي أفسد النحو بوجه عام حين أخضعوه لمنطق العقل، ونسوا أن اللغة لها منطقها الخاص الذي قد يتفق مع منطق العقل، وقد يختلف معه في بعض الأحيان[32].

إن تحرير القول في هذه القضية نجدها تحتاج إلى تفصيل مهم ولعل الأقرب منه إلى الصواب التعليلات العقلية والمنطقية والفلسفية كانت في مرحلة متأخرة جدا عن القرون الأولى

لأن تعليلات البصريين للظواهر النحوية كانت بعيدة عن التعليلات الكلامية والمنطقية لأنها وجدت قبل نشر الترجمات وكتب علم الكلام[33].

إن العصبية بالوصف العام لا يمكن أن يوصف بها جماهير النحاة لأنها نظرة مغايرة للصواب ولا تمت بصلة إلى العدل المنطقي الذي ينبغي أن يسلكه كل باحث، وإذا سلمنا جدلا بوجوده فانه لا يوصف بها إلا في حالات نادرة تتجلى في تعارض الأدلة بين أصول المدارس واختلاف اللهجات واللغات، ثم إذا نظرنا إلى كل من منهج البصريين ومنهج الكوفيين نجد أن المسيرة الأولى كانت مشتركة ثم حصل الانفصال والانشطار بين المدرستين وكل مدرسة اعتمدت منهجها النحوي الخاص بها في الاستدلال العقلي والنحوي، لأن الاختلاف حصل في تقديم الأصول بعضها على بعض، وأي دليل اقوي من دليل، وأي لغة اقرب إلى الصواب من لغة، وكذلك اللهجات المختلفة في قربها إلى اللغة المشتركة في الفصاحة من حيث القوة والضعف، وهو أمر معلوم بالضرورة في اختلاف المدارس النحوية، إلا أن نظرة الأنصاري كانت مختلفة تماما إلى كل هذه القضايا، فيصف النحاة بأوصاف بعيدة كل البعد عن التحليل المنطقي الذي ينبغي أن يسلكه الباحث في حق المتقدمين من أعلام اللغة الواضعين لها، و ينتقد الأنصاري البصريين فيقول: ولكنها العصبية المذهبية تطغى على كل شيء عند البصريين،...فانظر إلى أي حد يبلغ التعصب للمذهب كأنه منزل من السماء... ولكنها العصبية المذهبية تعمي وتصم فلا يسمع المتعصبون نداء العقل والعلم والمنهج السليم ... ولكنها العصبية والتحيز[34].

فنجده يصف المذهب البصري على العموم بالتعصب وأنها هي النظرة العامة والمسلك المنتهج الذي جعله البصريون طريقا لهم في الدراسات النحوية والتعامل مع التخريجات القرآنية التي لا تتوافق مع أصول قواعدهم ومنهجهم في الاستدلال اللغوي، وفي المقابل نجده يتعاطف مع الكوفيين بعض الشيء فيقول" بل هناك أقطاب من النحاة وغيرهم تجردوا من العصبية المذهبية، ونظروا إلى القضايا النحوية نظرة موضوعية، فكان التوفيق حليفهم من الدفاع عن القرآن الكريم...، هذا إلى أن بعض النحاة الحادين على اللغة، الغيورين على القرآن الكريم تصدوا لهؤلاء الطاعنين، وألقموهم حجرا بل أحجارا، لكثرة ما جاءوا به من أدلة وحجج[35]، وهو يشير في هذه الأقوال إلى بعض الكوفيين وبالأخص ابن مالك، وكذلك ابن هشام الأنصاري اللذان توسعا في الاستدلال بالقراءات القرآنية سواء المتواتر أو الشاذ في مصنفاهم المعروفة، ولكنه ليس في كل المسائل بل في القليل منها لأن الأنصاري نظرته إلى النحاة متباينة ومختلفة كل الاختلاف فتجده أحيانا يتهجم على كل النحاة وأحيانا يخص بالطعن نحاة البصرة وأحيانا يجعلهم فريقاً واحداً في الطعن والرد والانتقاد وهي نظرة عامة شاملة في جُلّ آرائه التي وجهها لهم في التخريج النحوي والاستدلال اللغوي.

إن المنهج النحوي قائم على قواعد وأصول في بناء الدليل النحوي والذي اعتمد على مسار المدارس النحوية بينما وجه الأنصاري الانتقاد الشديد لهذا الاستدلال سواء كان كوفياً أم بصرياً" فالجيل الأول من النحاة البصريين كان موقفهم من القراءات موقف من يعد القراءة سنة متبعة، ولكن هناك طائفة من نحاة البصرة المتأخرين تجاوزوا موقف أساتذتهم الأولين، وتعرضوا لبعض القراءات بالتخطئة وتارة وبالرفض والإنكار تارة أخرى، فوقفوا منها موقفهم من سائر النصوص اللغوية الأخرى، فما وافق منها أصولهم ولو بالتأويل قبلوه، و ما أباها رفضوا الاحتجاج به ووصفوه بالشذوذ أو القُبْح حتى ولو كانت هذه القراءات من القراءات السبعية"[36].

ولكن الأنصاري ينتقد هذا المنهج ويدعوا صراحة إلى تعديل قواعد النحو العربي التي تتعارض مع بعض أوجه القراءات فيقول"وينبغي على واضع القواعد أن يعدل القاعدة أو ينسفها نسفاً إذا اصطدمت بالوارد الثابت الصحيح طالما توافرت له الكثرة التي تسمح بنسف القاعدة وبنائها من جديد وهذا هو المنهج اللغوي السليم، ولكن النحاة الطغاة نسوا كل ذلك أو تناسوه"[37]،

دعوة مكي الأنصاري إلى تعديل القواعد النحوية و إقامة النحو القرآني:

لقد ألف الدكتور أحمد مكي الأنصاري عدة مؤلفات ومصنفات وكانت آراءه تصب دائما في نقد آراء سيبويه وإن لم نقل في أغلبها، فنجد أن مكي الأنصاري دائما في أغلب مؤلفاته يوجه دعوات إلى تعديل القواعد النحوية، وإقامة قواعد تستمد قوتها ومادتها من الشواهد القرآنية وكما يسميها تصحيح الهرم المقلوب، وأن تُجْعَل أساليب القراءات القرآنية هدفاً أساسياً في تقعيد القواعد وإقامة الأصول وبناء الفروع، ولكن إذا نظرنا إلى الدرس النحوي و إلى اختلاف القراءات القرآنية نجد أن هذه الدعاوى بعيدة كل البُعْد، لأن ليس كل النحاة رفضوا القراءات وإنما وقع الخلاف في بعض الأوجه القليلة وهي في حد ذاتها لا يمكن أن تقام لها نظرية كما يدعو إليها الأنصاري بقوله" وكان خليقا بهم أن يتخذوا القرآن الكريم منبعهم الذي لا يغيض ومصدرهم الأول في كل تقعيد ومن هنا كانت دعوتنا الحارة لاتخاذ الخطوات الجادة في إخراج النحو القرآني[38]، ثم يوجه الأنصاري أحكامه المسبقة ويقول"وقديماً قالوا "الرجوع إلى الأصل فضيلة، ولكن البصريين لا يلتزمون بهذه الفضيلة، ولا يتركون غيرهم يلتزم بها أو يقترب منها، فالقاعدة عندهم مقدسة في أعلى مراتب التقديس، وتلك طريقة مألوفة عند بعض النحاة الذين يتعصبون للقواعد ويرفضون الوارد من الشواهد[39].

إن الأنصاري نجده دائما يدعوا النحاة إلى تعديل القواعد النحوية وقبول القراءات كما فعل الطرف الأخر من الكوفيين، ويحاول التماس المعاذير للنحاة وأنه لا يتهمهم في خلق ولا في دين وفي المقابل يتهمهم بالعصبية المذهبية والتمسك بالقواعد حتى أسرفوا على أنفسهم في اللغة والدين وتجاوزوا الحد اللائق بهم، بل لابد عليهم أن يصححوا ما تعارض مع القراءات القرآنية،

لذلك نجد الأنصاري يصف البصريين أنهم يحترمون الشعر أكثر من القراءات القرآنية، ولكن هذه النظرة لا تستقيم في ميزان النقد النحوي فكل النحاة جعلوا النص القرآني في أعلى المراتب في الحجية، وفي الأخير نجد الأنصاري يحاول أن يلتمس المعاذير للنحاة بحكم المنهج الذي سار عليه الدرس النحوي منذ النشأة والتأسيس، وهو المنهج المعتدل ومقولة الصدق الذي ينبغي أن يعتذر للنحاة من الخطأ والزلل، إن سلمنا به سواء تعلق ذلك بوضع القواعد وتأسيسها أو تعلق بالشرح والبيان والإيضاح من الرعيل الذي جاء من بعدهم وهذا هو عين الإنصاف يقول الأنصاري"ولكن إذا أردنا الإنصاف قلنا أن أسلافنا القدماء قد أدوا واجبهم قدر المستطاع ولم يدخروا جهدا في خدمة اللغة العربية، لغة القرآن وخليق بنا أن نلتمس لهم المعاذير وألا نحملهم جريرة العصر كله فتلك سمات البحث والتأليف في ذلك الحين ومن الغبن الفاحش لهم ولجهدهم أن نقيس مسالك الفكر في الزمن الغابر بمقاييس المنهج الحديث في الزمن الحاضر[40]، لذلك لا يمكن أن تكون آراء الأنصاري في المسار الصحيح من إعادة صياغة النحو العربي الذي استقر عليه علم اللغة منذ قرون وسارت به الركبان في كل زمان ومكان و أن نظرة الأنصاري في هذا الأمر تشمل مواضع تُعدُ على الأصابع لا غير.

تعتبر هذه الظاهرة قليلة جداً، ولا يمكن أن نطعن من خلالها في آراء النحاة ومذاهبهم، لان المسلك في ذلك ليس هو الغالب في جل القضايا النحوية، بل في مسائل قليلة جدا وهذا هو مذهب جل الباحثين المحققين[41]، فمن المستحيل وضع قاعدة نحوية تسع جميع الظواهر المتضاربة في القراءات القرآنية ولا يمكن وضع قواعد تسع كل الظواهر اللغوية الأمر الذي يتطلب القول باعتماد بعض القراءات دون بعضها الآخر"[42]، وإن من التوجيهات في سياق الخلاف بين النحاة والقراء، نجد أن بعض الباحثين يتجه إلى أن النحاة عَدُّو النص القرآني محايداً لا يدخل شاهداً في الطور الأول من تاريخ الشاهد النحوي، ثم شرعوا يستشهدون به في الطور الثاني بعد استقرار الأحكام النحوية، وإلا كيف يقيمون قواعد نحوية معتمدة على النص القرآني لتفسير النص نفسه لذلك لجوا إلى الاستشهاد بكلام العرب[43].

إن مكي الأنصاري استقى هذه الأفكار من الدكتور عبد الخالق عضيمه كما صرح هو بذلك، إلا أن الأنصاري كان أشد قسوة من على مذاهب النحاة وآرائهم، فيقول محمد عبد الخالق"هذه الحملة الآثمة استفتح بابها وحمل لواءها نحاة البصرة المتقدمون، ثم تابعهم غيرهم من اللغويين، والمفسرين، ومصنفي القراءات"[44]، ولكن هذه النظرة الإجمالية صححها الدارسون وحققوا القول الصواب فيها، ولا ينبغي أن تطلق على سبيل الإجمال بل لابد فيها من تحري الرأي الدقيق والمنصف"وفي الحق أن بصريي القرن الثالث هم الذين طعنوا في القراءات وهي أمثلة قليلة لا يصح أن يتخذ منها ظاهرة لا خاصة ولا عامة، وقد كانوا يصفونها بالشذوذ، ويؤولونها، ما وجدوا

إلى التأويل سبيلا"[45]، ويذهب الأنصاري في خلاصة بحثه أن سيبويه كان يتصدى للقراءات ويعارضها معارضة خفيفة دون أن يذكر نص الآية بصراحة، ولكنه يضع القاعدة التي تصطدم بهذه القراءة وتعارضها أشد معارضة تلك هي القضية الأساسية في هذا البحث[46]، ويرى شوقي ضيف على هذه الآراء فيقول" وليس في كتاب سيبويه تخطئة واحدة لقراءة من القراءات مع كثرة ما استشهد به منها وقد صرح بقبولها جميعا مهما كانت شاذة على مقاييسه، إذ قال أن القراءة لا تخالف لأنها سنة "[47]

لكن هذه الآراء التي توصل إليها الأنصاري ترد من عدة وجوه ومن ذلك، ألا يتم الحكم بما لم يستشهد به في الكتاب لأن القواعد المستمدة من استقراء كلام العرب وما ثبت عنهم قد يختلف مع وجوه القراءات لأن القراءات احتوت اللهجات العربية المختلفة وهذا الاختلاف له أثر في الإعراب وفي سياق الخطاب، لذلك سيبويه لم يطعن في القراء وإنما حكم على تلك الوجوه النحوية، والقراءات مختلفة في وجوه الإعراب وهو كان يختار الوجه الأصح والأفصح عند عامة العرب وربما كانت تلك اللغات لهجات قليلة لقبائل محددة، والدليل على ذلك أن عثمان اختار لسان قريش ولم يختر لسان قبيلة أخرى، لذلك كان القياس النحوي وإعمال القواعد والأصول النحوية والقياس والتعليل مما اشتهر عند أغلبية النحاة من أجل الوصول إلى الصنعة المكتملة وإحكام القواعد النحوية، لأن المنهج العام الذي سارت عليه المذاهب النحوية على خلاف بينهم من حيث الاستدلال النحوي مع كثرة الشواهد وسعة اللغة العربية سواء من اللغة المشتركة أم لغة قريش أم لغات القبائل الأخرى، وأن الإنكار والاعتراض على القراءات القرآنية لا يختص بالبصريين بل لا يختص بالنحويين، فمن علماء الفقه والحديث وغيرهم ممن أنكر بعض القراءات، فقد أنكر أبو عمرو بن العلاء بعض القراءات السبعية وكذلك الكسائي وكذلك الطبري وهو من علماء القراءات وهو صاحب اختيار وغيره من المفسرين[48] ...إن إنكار القراءات ليس حكرا على أحد بل هو مرتبط بالقصور البشري وقد يخفى على بعض العلماء تواتر بعض القراءات وإذا كان الذي سبع السبعة أبو بكر بن مجاهد قد أنكر عددًا من القراءات في كتابه كقراءة "كن فيكون" بالنصب، ووصفها بأنها غلط، فإذا كان أهل القراءات أنفسهم خفي هذا عليهم ويفعلون ذلك فلماذا يخص النحويون باللوم والاتهام[49]، ويبدوا أن السبب الذي جعل بعض النحاة البصريين يرفضون بعض القراءات يعود إلى الاختلاف في المنهج بين النحاة والقراء، فإن منهج النحاة يقوم على القياس والاعتماد على أشهر اللغات وأكثرها شيوعا واستعمالا و أحفلها بالشواهد، ثم تعليل هذه الظاهر، في حين يقوم منهج القراء على الرواية دون الالتفات إلى شيوع اللغة أو ندرتها أو شذوذها[50]، ومع هذا تعتبر هذه الظاهرة قليلة جدا، ولا يمكن أن نطعن من خلالها في آراء النحاة ومذاهبهم، لان المسلك في ذلك

ليس هو الغالب في جل القضايا النحوية، بل في مسائل قليلة جدا وهذا هو مذهب جل الباحثين المحققين.

نتائج الدعوة إلى النحو القرآني و أثارها:

- إن الدعاة إلى النحو القرآني لا يمكنهم أبدا الاستغناء عما أصله النحاة الأوائل، وبنيت عليه المصنفات النحوية وقامت عليه كليات النحو وجزئياته، ولا يمكن لأحد مهما كان في العصور المتأخرة أن يراجع أو يؤسس النحو من جديد، وذلك لفقدان الآليات التي كانت عند الأوائل من حيث السعة العلمية والشمول المعرفي وقربهم من زمن الفصاحة.
- الدعوة لا تتحقق لأنها قاصرة في المعاني محدودة في الجزئيات، تناولت جزئيات من الخلاف النحوي، وهي معلومة منذ القدم أحصاها الأوائل وتكلموا فيها وبذلوا فيها الآراء الموسعة وأحسن دليل على ذلك كتب الخلاف النحوي مثل كتاب الإنصاف لأبي البركات ابن الانباري وغيرها من المصنفات النحوية .
- يُعتَذَرُ للنحاة الأوائل في منهج التعامل ولعل أحسن اعتذار يقبل في حقهم مسألة التحرز الديني في تناول القرآن الكريم بالبحث وإقامة الحجة عليه لقدسية النص، لذلك لجأو إلى كلام العرب شعرا ونثرا، وهو ظن حسن يُحمَلُ عليه تعامل النحاة مع نصوص القرآن.
- النحاة الأوائل كانوا قراء كأبي عمر بن العلاء و الكسائي وحمزة بن حبيب الزيات وكانت اجتهادات وتحفظات في بعض مسائل القرآنية وهم أنفسهم من فصحاء العرب واعتمدوا جمع اللغة وكان تعاملهم مع القراءات باعتبار الشيوع والفصاحة اللغوية، فكل وجه جاء على لغة قبيلة غير فصيحة كان ذلك الوجه مخالفا للفصاحة .
- النحاة الأوائل استأنسوا بالشواهد القرآنية في الاستدلال وكان البعض متحفظا في ذلك، لان علم القراءات لم يكن قد اكتملت معالمه ولا اتضحت مسالكه فكان البعض منهم يشير في نسبة قراءات القرآن إلى قبائل كأهل مكة وأهل الحجاز ومثال ذلك صنيع سيبويه في الكتاب .
- إن علماء القراءات أنفسهم خَفيَتْ عليهم بعض الوجوه فرفضوها مثل ابن مجاهد الذي سبع القراءات وبينها، فكان الخلف بعده حجة عليه وعلى عمله العظيم إلا أنه رد بعض القراءات، وكذلك الإمام ابن جرير الطبري صاحب التفسير، وله اختيارات في القراءات ولكنه رد بعض القراءات التي لم تتفق مع المعلوم والمعهود والمشهور من القراءات.
- ارتباط دعوة النحو القرآني بتيسير النحو وهي تحمل في طياتها بعض المطاعن في النحو العربي وتوجيه التهم إلى منهج النحاة المتقدمين، ومحاولة صرف الجيل عنها سواء كان ذلك من قصد أو من غير قصد .

- إن القرآن الكريم هو كتاب وحي وشرع وبيان أحكام، وليس كتاب نحو ولغة وإعراب، بل كان الدافع إلى البحث في أغوار اللغة والارتشاف من معينها العذب خدمة للقرآن،لذلك كانت اللغة القرشية المشتركة لها الحظ الأوفر والنصيب الأكبر في لغة التنزيل والدليل على ذلك فعل عثمان ابن عفان وأمره لكتبة الوحي إذا اختلفوا في شيء من القرآن أن يكتبوه بلسان قريش لأن القرآن أنزل بلسانهم، إذن فهو حجة على اللغة وليس اللغة حجة عليه، وكلما اتسعت اللغة كانت أشمل وأوضح وأبين لمعاني الكتاب المبين.

الخاتمة:

إن نظرة أحمد مكي الأنصاري كانت قاسية على النحاة، ولقد طعن فيهم كثيرا ووجه لهم تهماً عظيمةً، وتجرأ في حقهم كثيراً، فوصفهم بأنهم طغاة وأن العصبية المقيتة أعمتهم وأصمتهم وتجلى ذلك في جل مؤلفاته، التي تحصلت عليها ووقفت عليها، فكان البعض يحمل طعناً واضحاً وظاهراً، ومرة أخرى طعناً ونقداً على استحياء، وإننا نلمس اختلاف المنهج عند مكي الأنصاري في تَحَامُله على البصريين جميعاً وانتصاره للكوفيين ثم التوقف عند بعض آراء الكوفيين أو الطعن فيهم وإلحاقهم بالبصريين، وخير مثال على ذلك تعامله مع آراء الفراء على سبيل المثال لا الحصر.

لقد طعن الأنصاري في منهج سيبويه، وأساء إليه فوصفه بالتحامل على القراءات وأنه وضع القواعد التي تصطدم بالقراءات كما اسمها الأنصاري بالمعارضة الصريحة والمعارضة الخفية.

إن تعدد القراءات وتنوعها واختلافها كان يحمل تحفظا من بعض وجوه القراءات عند الكثير من اللغويين والنحاة فظل الأمر على حاله حتى جاء ابن مجاهد فصنف في القراءات وبين أقسامها، وحدد المتواتر والشاذ، وكذلك واصل ابن الجزري المسيرة بعد ابن مجاهد فاتضحت معالم القراءات القرآنية، ولا يمكن أبدا أن نتهم السابقين من اللغويين والنحويين والمفسرين بالطعن في القراءات لأنها لم تكن معلومة بالضبط والدقة التي جاءت بعد عصور متأخرة نسبيا عن الدرس النحوي، فتبقى اجتهادات النحويين واللغويين تمثل خلاصة الفكر النحوي، واجتهادات القراء هي تمحيص وبيان وتفصيل لأحكام الكتاب المبين بقراءاته المختلفة.

إن الطعن في منهج النحاة وفي مسلكهم واتهامهم بالأباطيل لا يقبل في ميزان النقد النحوي لأن الله سخرهم لخدمة التنزيل والعناية بلغة الذكر الحكيم، وإن الكثير من هذه المطاعن تحمل عند الكثير دعاوى مغرضة، الهدف منها الطعن في أصالة النحو العربي، والطعن في لغة القرآن والدعوى إلى العامة، وترك لغة التنزيل والابتعاد عنها بدعاوي التيسير النحوي وغيره مما

يصد طالب النحو عن معينه العذب ومصنفاته الواسعة التي هي تراث الأمة ومجدها الخالد الذي جعله الله أساسا لفهم كتابه العزيز.

قائمة المصادر والمراجع:

- إبراهيم السامرائي، المدارس النحوية أسطورة وواقع، دار الفكر، ط1، 1987م، عمان.
- أحمد عبد الستار الجواري، نحو القرآن، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد 1974م،
- أحمد كاظم جواد، النحو القرآني من نظام العقل إلى نظام الخطاب، مجلة الكوفة، العدد 2017/11م.
- أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، دار المعارف، مصر، 1973م،
- أحمد مكي الأنصاري، سيبويه والقراءات دراسة تحليلية معيارية، دار المعارف،1972م،
- أحمد مكي الأنصاري، نظرية النحو القرآني، نشأتها وتطورها ومقوماتها الأساسية، دار القبلة ،الطبعة الأولى 1405هـ،
- حسين أحمد بوعباس، المجلة العربية للعوم الإنسانية موقف نحاة طور النشأة من الشاهد القرآني 2016م.
- د هناء محمود إسماعيل، مصطلح النحو القرآني، قراءة تأصيلية في المفهوم والاصطلاح، الجامعة العراقية كلية الآداب، مجلة مداد للآداب العدد الرابع عشر،
- السيد رزق الطويل، الخلاف بين النحويين، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط1، 1984م.
- السيوطي، جلال الدين، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية،
- شوقي ضيف، المدارس النحوية، القاهرة، دار المعارف،ط2،1968م.
- صلاح الدين الزعبلاوي، مع النحاة وما غاصوا عليه من دقائق اللغة وأسرارها،منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م.
- عبد الخالق عضيمة، دراسات في أسلوب القرآن الكريم، مطبعة السعادة، مصر ط1، 1392هـ
- عبد الله بن حمد الخثران، مراحل تطور الدرس النحوي، دار المعرفة الجامعية، 1993م.
- عبد الله بن حمد الخثران، مراحل تطور الدرس النحوي، دار المعرفة الجامعية، 1993م.
- علي أبو المكارم، مدخل إلى تاريخ النحو، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة 2008م.
- محمد حسن عواد، قراءة في كتاب نظرية النحو القرآني للدكتور أحمد مكي الأنصاري، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد السابع،2011م.
- محمد محمود حضر موسى، النحو والنحاة المدارس والخصائص، عالم الكتب، بيروت لبنان، الطبعة الأولى2003م.
- مهدي المخزومي، الخليل بن أحمد الفراهيدي أعماله ومنهجه، طبعة الزهراء بغداد1960م.
- مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،ط2، 1958م.
- وفاء عباس فياض، النحو القرآني في ضوء منهج جديد، مجلة الأستاذ، العدد:222 ،المجلد الأول سنة 2017م،دوله العراق.

الهوامش

[1] أحمد مكي الأنصاري، نظرية النحو القرآني، نشأتها وتطورها ومقوماتها الأساسية، دار القبلة ،الطبعة الأولى 1405هـ، ص 14

[2] المصدر نفسه، ص 15

[3] أحمد عبد الستار الجواري، نحو القرآن، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد 1974م، ص 8

[4] المصدر نفسه، ص 8

[5] د هناء محمود إسماعيل، مصطلح النحو القرآني، قراءة تأصيلية في المفهوم والاصطلاح، الجامعة العراقية كلية الآداب، مجلة مداد للآداب العدد الرابع عشر، ص129

[6] مصطلح النحو القرآني، قراءة تأصيلية في المفهوم والاصطلاح، ص119

[7] وفاء عباس فياض، النحو القرآني في ضوء منهج جديد، مجلة الأستاذ، العدد:222 ،المجلد الأول سنة 2017م،دوله العراق، ص96

[8] أحمد كاظم جواد، النحو القرآني من نظام العقل إلى نظام الخطاب، مجلة الكوفة، العدد 2017/11م، ص95

[9] أحمد عبد الستار الجواري، نحو القرآن، ص6

[10] أحمد مكي الأنصاري، نظرية النحو القرآني، ص 16

[11] المصدر نفسه، ص 15

[12] أحمد مكي الأنصاري، سيبويه والقراءات دراسة تحليلية معيارية، دار المعارف،1972م، ص 7

[13] أحمد مكي الأنصاري، نظرية النحو القرآني، ص 17

[14] محمد حسن عواد، قراءة في كتاب نظرية النحو القرآني للدكتور أحمد مكي الأنصاري، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد السابع،2011م، ص152

[15] انظر : أحمد كاظم جواد، النحو القرآني من نظام العقل إلى نظام الخطاب، ص95

16 أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص74

17 مهدي المخزومي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،ط2، 1958م، ص57

18 السيوطي، جلال الدين، الاقتراح في علم أصول النحو، تحقيق سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، ص129

19 انظر : المصدر نفسه، ص75

20 أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، دار المعارف، مصر، 1973م، ص ،هـ

21 المصدر نفسه، ص هـ

22 المصدر نفسه، ص،هـ،ص178،ص102

23 خديجة الحديثي، موقف سيبويه من القراءات والحديث، ص 214

24 أحمد مكي الأنصاري، مكي، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص158

25 المصدر نفسه،ص هـ

26 علي أبو المكارم، مدخل إلى تاريخ النحو، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة 2008م، ص115

27 أنظر: مهدي المخزومي، الخليل بن أحمد الفراهيدي أعماله ومنهجه، طبعة الزهراء بغداد1960م، ص39

28 أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص ج د، ص11
29 صلاح الدين الزعبلاوي، مع النحاة وما غاصوا عليه من دقائق اللغة وأسرارها،منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992م،ص58
30 أنظر: أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص18
31 إبراهيم السامرائي، المدارس النحوية أسطورة وواقع، دار الفكر، ط1، 1987م، عمان، ص23
32 أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص 2
33 انظر: محمد محمود حضر موسى، النحو والنحاة المدارس والخصائص، عالم الكتب، بيروت لبنان، الطبعة الأولى2003م، ص251
34 أنظر:أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص22، ص 29، ص31، ص135
35أنظر:أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين،ص108، ص62
36 عبد الله بن حمد الخثران، مراحل تطور الدرس النحوي، دار المعرفة الجامعية، 1993م، ص180.
37 أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص31
38 المصدر نفسه، ص و
39 أحمد مكي الأنصاري، الدفاع عن القرآن ضد النحويين والمستشرقين، ص124 ،ص159
40 أنظر:المصدر نفسه، ص41، ص74، ص178
41 إبراهيم سطعان عواد المساعيد، الاستدلال بالقراءات القرآنية في كتاب الخصائص، ص22
42 علي أبو المكارم، مدخل إلى تاريخ النحو العربي، ص 189
43 انظر: حسين أحمد بوعباس، المجلة العربية للعوم الإنسانية موقف نحاة طور النشأة من الشاهد القرآني 2016م، ص12، ص18
44 عبد الخالق عضيمة، دراسات في أسلوب القرآن الكريم، مطبعة السعادة، مصر ط1، 1392هـ ،ج19/1
45 السيد رزق الطويل، الخلاف بين النحويين، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ط1، 1984م، ص166
46 المصدر نفسه، ص103،104
47 شوقي ضيف، المدارس النحوية، القاهرة، دار المعارف،ط2،1968م، ص157
48 أنظر: أبو مالك العوضي، صناعة الاستدلال اللغوي، ص 121
49 أنظر: المصدر نفسه، ص 122

50 عبد الله بن حمد الخثران، مراحل تطور الدرس النحوي، دار المعرفة الجامعية، 1993م، ص185

استراتيجية تعزيز خصائص اللغة العربية في ثقافة تكنولوجيا المعلومات واستثمار النظم الآلية في تعليمها ونشر ثقافتها

Strategy for strengthening the characteristics of the Arabic language in the culture of information technology and the use of computer programs in its teaching and the propagation of its culture

نجاة مدني طالب دكتوراه
أ.د. عمار مصطفاوي

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة وهران1 - أحمد بن بلة - الجزائر
قسم اللغة والأدب العربي – جامعة وهران1 - أحمد بن بلة
مخبر اللغة والاتصال- جامعة وهران1 - أحمد بن بلة
nadjetmadani95@gmail.com
mostomar@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/06 تاريخ القبول: 2021/10/03 تاريخ النشر: 2021/11/04

الملخص:

التطور الهائل والمتسارع لتكنولوجيا المعلومات والاتصال وضع اللغة على قمة الهرم المعرفي، فصارت رابطة العقد للخريطة المعرفية، وتعاظم دور اللغة في صياغة شكل المجتمع الإنساني الحديث، وأصبحت التنمية المعلوماتية هي قضية ثقافية في المقام الأول.

وهذا البحث العلمي هو محاولة لتسليط الضوء على اللغة العربية باعتبارها مكونا ارتكازيا من مكونات الثقافة العربية، وهي كفء لأن تكون طرفا فاعلا في حوار الثقافات العالمية من خلال معالجتها حاسوبيا وذلك بإخضاع تكنولوجيا المعلومات لخدمتها، وباستثمار العلاقة بين منظومة اللغة ومنظومة المجتمع من منظور ثقافي معلوماتي عربي، لتيسير تعليمها كلغة أمّ وكلغة أجنبية.

الكلمات المفتاحية: استراتيجية، خصائص اللغة العربية، تكنولوجيا المعلومات والاتصال، الثقافة، تعليم اللغة.

Abstract

The rapid and impressive development of information and communication technology has positioned language at the top of the knowledge pyramid. the importance of the role of language has grown to

shape human society. Computer development has therefore become a cultural affair at first glance.
Through our scientific research we try to shed light on the Arabic language as one of the essential components of Arabic culture, since it is able to be an active element in the dialogue of world culture through the treatment of Arabic language by computer, information technology can be put to its service, and the link between language and society can be invested in an Arabic computing context, for manage the teaching of the Arabic language as a mother tongue or as a foreign language.
Keywords: Strategy, characteristics of Arabic language, technology of information and communication, culture, language didactics.

- **تقديم:**

اللغة هي أهم وسائل التعبير والتواصل البشري فهي نتاج اجتماعي، وقد احتلت مركز الصدارة في العصر التكنولوجي المعلوماتي. فهي "وسيلتنا لإدراك العالم، وواسطتنا التي تحدد المسافة بيننا وبين واقعنا. وأداة تعاملنا مع هذا الواقع، التي نحيل بها المحسوس إلى المجرد، ونجسد بها المجرد في هيئة المحسوس، إنها الجسر الواصل بين خصوصية الذات وعمومية الموضوع؛ فهي التي تترجم ما في ضمائرنا من معان."[1] واللغة هي وسيلة نشر الثقافة، ومستقبل الثقافات كما اللغات إنما يتحدد بمدى قدرتها على التواجد بالنظام التكنولوجي المعلوماتي، وبمدى قدرتها على تمرير المضامين والمعارف بداخله، لذا لا يمكن فصل اللغة والثقافة عن التحولات الكبرى التي تعرفها منظومات المعلومات والمعرفة والاتصال. فصارت الثقافة صناعة قائمة بذاتها، "وثقافة كل أمة كامنة في لغتها، كامنة في معجمها ونحوها ونصوصها. واللغة، بلا منازع، أبرز السمات الثقافية. وما من حضارة إنسانية إلا صاحبتها نهضة لغوية، وما من صراع بشري، إلا يبطن في جوفه صراعا لغوياً"[2]

فاللغة وعاء الثقافة، وكل ما يؤثر فيها، إيجابيا أو سلبيا، يؤثر في الثقافة. والعناية بلغة ما عناية بثقافتها. وفي عصر التكنولوجيا المعلوماتية، لابد من تخطيط استراتيجي علمي لتعزيز مكانة اللغة العربية في هذه المنظومة المعلوماتية المعاصرة. فماهي استراتيجيات تعزيز الخصائص الذاتية والعملية للغة العربية التي تؤكد سِمَتها العالمية وقدرتها على تمثُّل التطورات التكنولوجية والمعلوماتية؟ وما سبل استثمار التطبيقات الإلكترونية والنُّظم الآلية في تيسير تعليمها لغة عربية فصيحة للناطقين بها وللناطقين بغيرها، بهدف نشرها ونشر الثقافة العربية؟

- **أهمية اللغة في زمن تكنولوجيا المعلومات والاتصال:**

جاءت تكنولوجيا المعلومات والاتصال لتضع اللغة على قمة الهرم المعرفي، وأصبحت المعالجة الآلية للغة هي محور هذه التكنولوجيا المعلوماتية، خاصة وأن اللغة هي المنهل الطبيعي الذي تستقي منه أسس ذكائها الاصطناعي، والأفكار المحورية للارتقاء بلغات البرمجة.[3]

وإن نهايات القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة هي عصر التكنولوجيا والاتصالات بكل أشكالها وأنواعها واستعمالاتها وأهدافها، ومع التقدم التكنولوجي الهائل والانفجار الرقمي وتفجر المعرفة على كل المستويات، اتجه الاقتصاد العالمي نحو الاقتصاد القائم على المعرفة والذي يعتمد أساسا على تكنولوجيا المعلومات، الذي فرضت فيه العديد من التحديات والعناصر والمقومات، فأضحت المعلومات تشكل قوة ملامح العصر الحالي، وأصبحت اللغة الحاكم في حركية الحياة بكل مكوناتها المادية والمعرفية والعلمية والجمالية، وتأكدت أهميتها في بلورة المعلومة وإيصالها عبر مختلف وسائل الاتصال وأساليب الإعلام ووسائله، وبسلامة اللغة يمكن تفعيل المعلومة، وعليها تتحدد مستويات التذوق والتعاطي والتفاعل مع اللغة العربية. وتزداد الحاجة للتأصيل المرجعي لفكرة هوية لغتنا، ويتوجب علينا استثمار هذه اللغة السامية في زمن عولمة الفضاء الكوني بهدف القضاء على كل من يسعى لإذابة الأمة العربية وعقيدتها ولغتها العربية، كيف وهي اللغة التي نطقت بها ألسنة الملايين في مشارق الأرض ومغاربها، واستوعبت العلوم والآداب والفنون لثراء ألفاظها وتنوع أساليبها وقدرتها على النماء.[4]

- **العربية لغة العلم :**

لقد أثبتت العربية جدارتها على مر العصور، وحقها في أن تصبح لغة عالمية، وشهد تاريخ الفتح الإسلامي على سرعة انتشارها واندماجها في بيئات لغوية متباينة. لقد نجحت العربية في عصور الازدهار أن تكون أداة فعالة لنقل المعرفة، حتى قال القائل: عجبت لمن يدعي العلم، ويجهل العربية.[5]

وإن الحفاظ على سلامة اللغة العربية وتنميتها لتستوعب المستجدات واجب كل عربي ومسلم، ولا يكفي الاعتزاز بها فحسب وإنما لابد من عمل مثمر متواصل وذلك عن طريق نشر الثقافة العربية والوعي اللغوي بوسائل الإعلام المختلفة وبالكتب والكراسات التي تبرز منزلة اللغة العربية وموقعها بين لغات العالم، واستثمار تكنولوجيا المعلومات والوسائط الإلكترونية في تيسير تعليمها كلغة أجنبية، وإعادة النظر في مناهج تعليمها لأبنائها ولغير أبنائها، وتطبيق الطرائق الحديثة في تأليف الكتب وتدريسها، وتعريب التعليم في جميع مراحله، وغير ذلك من الوسائل. والأجدى إنشاء منظمة تعنى باللغة العربية ونشرها،[6] خاصة بعد الإقبال الكبير على تعلمها من طرف الأجانب عبر العالم كله.

واللغة العربية تمتاز بالعديد من الخصائص الجوهرية التي تؤكد عالميتها، لكنها تواجه تحديات في عصر تكنولوجيا المعلومات.

- **أهم التحديات التي تواجه اللغة العربية في عصر تكنولوجيا المعلومات :**

إن الخيار التكنولوجي لم يصبح رفاهية أو كمالية بل أصبح تحديا تنمويا يواجه الشعوب بالدول النامية ويفرض عليها التوغل في حقل تكنولوجيا المعلومات حتى تواكب الثورة الجديدة وتصمد أمامها، فالعصر الرقمي جعل بعض اللغات تسيطر على الساحة العالمية في كافة المجالات حيث أصبحت تأخذ مكان اللغات الأخرى، وأخذت العولمة السائدة تفضي بالضرورة إلى سيادة لغة من لغات الدول المهيمنة في العلاقات التجارية والاقتصادية، وما يستتبع ذلك من سيادة ثقافتها وقيمها الخاصة، ومعنى ذلك هو تهميش اللغات والثقافات القومية.[7]

وإن الثقافة التي تروج لها العولمة ليست ما يضمن استقلال الشعوب الثقافي، وإنما ما يحقق أهدافها، وذلك خلال نشر الثقافة الموجهة لخدمة العولمة وهيمنة ثقافة الاتجاه الواحد، والتشكيك بالعقيدة الدينية والدعوة إلى وحدة الأديان، والتشكيك بقدرة اللغات القومية والوطنية وإنكار دورها في استيعاب الحضارة الجديدة والتقدم العلمي الحديث، والدعوة إلى إشاعة العامية وجعلها لغة الآداب والعلوم والفنون لأنها لغة الشعوب المنطوقة، وأن الثقافة المعبر عنها بالعربية لن تثمر لأنها لغة ثقافة تخطاها العصر.[8]

والعربية تواجه تحديات كثيرة تستدعي تطويرها، وتكيفها مع المتغير المعلوماتي لتيسير تعلمها كلغة أجنبية. والتحدي الأكبر للغة العربية يكمن في تغيير التفكير عنها بأن لغة ليست أساسية أو مهمة. أما في مجال المعلوماتية وبظهور الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) حيث حدث انفجار معرفي هائل، كانت اللغة الإنجليزية هي المسيطر الأول على هذا الانفجار المعرفي، مما جعل بعض الشعوب تسعى جاهده لتطوير لغاتها والتسارع في الدخول إلى عصر التكنولوجيا مثل اللغة الفرنسية، والاسبانية، والهندية، والصينية، واليابانية، والكورية، وغيرها من اللغات التي طورت التكنولوجيا للتعامل بها وإدخالها في كافة العمليات التكنولوجية. أما اللغة العربية، مقارنة بغيرها من اللغات، فإن الجهود التي بذلت من قبل بعض الدول والمؤسسات كانت غير كافية أمام الإعصار المعلوماتي الهادر للغة الإنجليزية فضلا عن الضغوط الاقتصادية والسياسية والثقافية الكبيرة التي واجهت الدول الناطقة باللغة العربية، مما جعل اللغة العربية في تحد قوي لإثبات ذاتها والاستمرارية.[9]

في دراسة ميدانية قام بها الباحثان محمد عبد الله عبد الله وليلى إبراهيم الجسمي غطت معظم الدول الناطقة باللغة العربية توصلا إلى أنه ينبغي وضع استراتيجية عمل لمواجهة التحديات التي تواجه اللغة العربية في ظل عصر تكنولوجيا المعلومات، تتضمن هذه الاستراتيجية الأهداف التالية :

- تأصيل عملية التعليم والتعلم من خلال الارتقاء بأداء المعلم وتحسين مستوى الطالب وتطوير المناهج لتواكب تكنولوجيا المعلومات.
- تفعيل دور اللغة العربية في وسائل الإعلام كافة، لتعزيز الهوية الثقافية، والارتقاء بالصورة الذهنية عن اللغة العربية.
- السعي لإيجاد منهجية متكاملة لتعريب المحيط العام سعيا لوحدة اللغة العربية، وبالتالي توفير البيئة اللغوية التي هي أهم مساعد على اكتساب مهارة الحديث والتواصل اللغوي، ومن ثم تحقيق الحضور العالمي للغة العربية.
- دعم وتبني وتشجيع المبادرات والدراسات البحثية التطبيقية التي تخدم اللغة العربية في جميع المعارف والعلوم.
- تطوير آليات دعم جهود الترجمة من العربية وإليها، وتعريب المصطلحات العلمية والتقنية.
- تطوير حوسبة اللغة العربية من خلال استخدام أحدث البحوث والتقنيات.[10]

وإن خصائص اللغة العربية التي تميزها عن باقي اللغات تؤكد عالميتها ومواكبتها لتكنولوجيا المعلومات والاتصال.

• خصائص اللغة العربية وعلاقتها بتكنولوجيا المعلومات :

تتسم اللغة العربية، من المنظور المعلوماتي الصرف، بخصائص جوهرية مختلفة، من أهمها:

- الاشتقاق اللغوي والصرفي: اللغة العربية من أعقد اللغات السامية وأغناها صوتا وصرفا ومفردات، وهي تتميز ببناء رياضي خاص، فخاصية الاشتقاق* الفريد من الأفعال والأسماء بنسق رياضي دقيق يتيح لها استيعاب أي مصطلح جديد والتعبير عنه بطريقة تلقائية مبسطة تقترب من

العامة قبل الخاصة، بل وتطويع مثل هذا المصطلح إلى موسيقاها الخاصة بما يتفق مع الأذن العربية السليمة. ويضاف إلى ذلك قوانين رياضية واضحة لإضافة السوابق واللواحق (Prefixes and Suffixes) لأي كلمة بما يضيف إلى معناها ولا ينقص منه، فتركيبات السوابق واللواحق في اللغة العربية تمثل ثراء لا حد له، ويمكن التعبير خلالها بالكلمة نفسها عن الإفراد والتثنية وضمائر الفاعل والمفعول والأزمنة والاستفهام... . كما تمتاز بالتعدد الصرفي، فانتظام الصرف العربي واطراده يزيد من قابليته للمعالجة الآلية، مما يساعد في تطوير النظم الآلية الخاصة بالإعراب الآلي والتشكيل التلقائي.[11]

- **الحساسية السياقية**: تتميز اللغة العربية بخاصية مسايرة العناصر اللغوية لما يحيط بها من عناصر كالحرف والكلمة؛ فشكل الحرف، مثلا، يأتي على حسب ما قبله وما بعده، وكذلك الصفة والموصوف، والتمييز والعدد، وتعد هذه الخاصية من أشد الفروق الرئيسة بين العربية واللغات الغربية.[12] فالكلمة المفردة تحتمل عدة معان ودلالات، لكنها في السياق التعبيري تتقيد ودلالتها وينحصر معناها وفقا لمراد المرسل.

- **المرونة النحوية**: تبرز هذه المرونة في التقديم والتأخير، وتعد هذه الخاصية تحديا لمعالجة النحو والصرف آليا، نظراً لكون النماذج المتاحة مصممة أصلاً لكي تلائم اللغة الإنجليزية ويوجد فرق شاسع بين اللغتين فمثلا اللغة الإنجليزية تحتاج حوسبة إلى نحو 1000 قاعدة رياضية بينما تحتاج اللغة العربية إلى 12 ألف قاعدة. ويمثل البناء النحوي للغة العربية عمقا دلاليا لا نظير له، حيث تقود حركات الإعراب المختلفة إلى حسم العديد من أوجه اللبس حسما لا يدع مجالا لسوء الفهم، وتغيير الموقع الإعرابي للكلمة وسط الجملة تبعا للمعنى المقصود وما يعنيه ذلك من تغيير في تشكيل آخرها أو في حروفها وتأثير ذلك على وضوح معناها، يوحي بقوة هذه اللغة مما يعقد مهمة معالجتها آليا، فكم تستحق هذه اللغة من جهد وعمل.[13]

- **التوسط والتوازن اللغوي**: قاعدة ذهبية التزمت بها اللغة العربية. وقد أثبتت العربية، من منظور معالجة اللغات الإنسانية آليا، جدارتها كلغة عالمية؛ فبفضل توسطها اللغوي، يسهل تطويع النماذج البرمجية المصممة للغة العربية لتلبية مطالب اللغات الأخرى وعلى رأسها الإنجليزية حيث أثبتت البحوث العلمية إمكان استخدام نظم الإعراب والصرف الآلية المصممة للغة العربية، في مجال اللغة الإنجليزية. فالعربية، لغويا وحاسوبيا، يمكن النظر إليها، بلغة الرياضيات الحديثة، على أنها فئة عليا superset تندرج في إطارها كثير من اللغات الأخرى، كحالة خاصة من هذه الفئة العليا.[14]

- **التفكير الجبري**: يعد من أبرز خصائص اللغة العربية في بناء الأجهزة (الحاسوبية) الحديثة، وقد أدى دورا مهما في نقل المعارف بين الأمم بصفة عامة وبين مدارس التفكير فيما بينها بصفة خاصة، كما أن قدرة اللغة العربية على ترجمة المعادلات الجبرية إلى إجراءات (خوارزميات) يجعلها قابلة للمعالجة بوساطة الحاسوب.[15]

ومن أهم ما يميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات؛ أن الكلمات المستخدمة فيها تتعدى الملايين (مع الأخذ بعين الاعتبار الكلمات المشتقة والمزيدة). كما أن جذور الكلمات العربية أقل بكثير من مثيلاتها الإنجليزية، مثلا، لكنها تخضع لجداول حاكمة يمكن من خلالها الاشتقاق المباشر لهذا العدد الكبير جدا.[16]

ذكر محمد بطاز، مدير شبكات وأنظمة المعلومات والاتصال الجامعية في الجزائر، في بحث علمي له بعنوان ((بناء الأجهزة الحديثة وفق خصائص اللغة العربية))، أن الحاسوب "لا يفهم إلا لغة الأرقام وبالذات الأرقام العربية، وهذا يعني بطريقة أدق أن الأجيال المتتالية للحاسوب ولغات البرمجة وشبكات الحاسوب والتكنولوجيات المختلفة المستخدمة لبنائها تعتمد أساسا على نموذج جبري محض، وهذا يعني بكل بساطة أنه لولا المدرسة العربية لما وجد الحاسوب الرقمي بالنمط المعروف حاليا على الأقل."[17]

وتحدث عن أهمية الفكر الجبري، إذ تكمن أهميته في تجرده من التفاصيل التكنولوجية، لأن التكنولوجيا في تغير مستمر، فالتجريد عائد إلى قوة التفكير العربي، ولولاه لما وصلنا إلى الإنجازات الحالية التي وصلنا إليها. وقد أوضح أنه من الممكن وصف لغتنا العربية وصفا كاملا بطريقة جبرية، فاللغة العربية لغة جبرية، والجبريات هي عبارة عن وضع أنموذج لغوي دقيق جدا، ولكن هذا الأمر يتطلب تعاونا من اللغويين والحاسوبيين.[18]

وأضاف قائلا: نستنتج مما سبق أن أسلوب التفكير الجبري ومن ثمة المدرسة الرياضية العربية لا تزال قائمة وفعالة، بل مواكبة للتطور التكنولوجي المعاصر إذا لم نقل مبدعة في أبرز ميادينه، ألا وهو ميدان الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات. وبما أن اللغة العربية تعد التركيبة الحاملة الأساسية (بالمفهوم الجبري) لهذه المدرسة فإن الخلاصة واضحة فيما يخص الجدل القائم حول قدرة اللغة العربية لاستيعاب علوم وتكنولوجيات العصر. ولعل استخدام الجبر وتطبيقه يفتح آفاقا كبيرة جدا خاصة في علم الدلالة، ولذا ينبغي دراسة هذا الأمر ومحاولة تطبيقه على اللغة العربية، فهذا علمنا، فلماذا لا نعود إليه ونطبقه على لغتنا؟!.[19]

وفيما يتعلق بمشكلة الدلالة في البرمجيات الحاسوبية قال: إن "المؤسسات تعمل على حل جانب الدلالة في أزمة البرمجيات، ولا بد أن يكون لنا- نحن العرب- دور في حل هذه الأزمة."[20]

بعدما تأكدت أهمية اللغة البالغة في العصر المعلوماتي المتسارع في تطوره، وبعدما اتضحت قدرة اللغة العربية على استيعاب علوم العصر والتكنولوجيات المتطورة، وجب على المعنيين، إذن، بذل الجهود الصادقة لأجل إصلاح لغوي بهدف إعادة قيمة اللغة العربية الفصيحة ونشر ثقافتها.

- **استراتيجية مقترحة للإصلاح اللغوي :**

شمولية اللغة باتت تستدعي استراتيجية واضحة للإصلاح اللغوي الشامل، وذلك في إطار خطط قومية أكثر شمولا لإعداد مجتمعات تكون مؤهلة لدخول عصر المعلومات، وهو العصر الذي للغة فيه دور محوري وأساسي على جميع المستويات: المعرفية والتربوية والثقافية والسياسية والاقتصادية. إنه عصر التفجر المعرفي، والانتشار الثقافي الخاطف، والعلم، والثقافة، والتكنولوجيا، والاتصال، والمعلوميات، ولقد أحدثت هذه التطورات بأدواتها ووسائلها تأثيرا بارزا على مختلف مناحي الحياة اليومية للأفراد والجماعات، إلى درجة أصبح الجميع يستغل نتائجها وتطبيقاتها في إنجاز عمله. وقد أجمعت الدراسات العلمية اللغوية الجادة على أنه بات من الواجب تحديد معالم استراتيجية لغوية تكون فيها اللغة العربية الفصيحة وفق مقاييس الفصاحة والسلامة، ليتم التعامل بها مع التقنيات الحديثة، وأن معالجة اللغة العربية حاسوبيا تشكل نقطة الانطلاق الأساسية للمدخل الثقافي لصياغة المعلومات، وذلك بإخضاع تكنولوجيا المعلومات لخدمة اللغة العربية، وليس بإخضاع العربية قصرا لضغوط هذه التكنولوجيا الساحقة، لذا أصبح بناء أجهزة حاسوبية خاصة باللغة العربية واجبا حتميا.[21]

وهذه مقترحات لعمل استراتيجية لإصلاح لغوي شامل يعزز خصائص اللغة العربية في الثقافة التكنولوجية المعلوماتية :

- باعتبار هذا القرن قرنا لغويا سيكون للرمز واللغة فيه سلطة تفوق جميع السلطات، الأمر الذي يتطلب التشخيص العلمي الجاد لوضع اللغة العربية في المجتمع التكنولوجي المعلوماتي والعمل على تسطير الأهداف الإجرائية لإعادة المكانة الحقيقية للغة العربية، والتعرف على مدى تعاظم دورها في صياغة شكل المجتمع الحديث من حيث أنماط وحصاد نتاجه المعرفي والثقافي والفني

لمعرفة نقاط القوة والضعف في التعامل مع التكنولوجيا الحديثة، وإظهار أهمية اللغة العربية في العصر الرقمي من حيث دورها في ربط أواصر الكيان المجتمعي، وتشكيل وعي الجماعة الناطقة بها، وكذلك بصفتها مرآة لمعرفة ذاتنا وأهم ما يميز طبيعتنا البشرية وأكثر الوسائل حسما في فهم هذه الطبيعة وسبر أغوارها.

وبما أن التنمية المعلوماتية هي قضية ثقافية فلابد من التحليل الدقيق للعلاقة بين منظومة اللغة ومنظومة المجتمع من منظور ثقافي معلوماتي عربي، يتوخى الدراسة الجادة للفكرة والمحتوى لتطوير محتوى عربي أصيل يعكس الهوية والتراث والحضارة العربية، وهنا تظهر الحاجة الماسة لإحداث نهضة تكنولوجية لغوية شاملة تلبي مطالب العصر الرقمي الذي نعيشه.[22]

- التخطيط الاستراتيجي لمحاصرة اللهجات وتقريب مسافتها من الفصحى في مجال الثقافة والتنمية الشمولية؛ إذ أن "محو الأمية وزيادة نسبة التعليم والتمدرس، وتطوير طرق تدريس العربية، وزيادة انتشار الوسائل الإعلامية والتواصلية المستعملة للفصحى، والرفع من مستوى التأليف بالعربية ونشر الكتب وتعميم القراءة، كلها عوامل إذا أُحسن استغلالها سيكون لها مردود إيجابي كبير."[23]
- تقديم دراسة ميدانية لرصد وتحليل خصائص اللغة العربية وأدواتها ومعرفة مدى تفاعلها مع تكنولوجيا المعلومات وشبكة الانترنت، ومدى استخدامها وتعاظمها في المجتمع المعلوماتي على مستوى المجال الثقافي، واستغلال الإمكانات التكنولوجية الهائلة المتاحة في المجال اللغوي سواء على المستوى النظري أو العملي، وذلك بهدف إخضاع هذه التكنولوجيا لخدمة اللغة العربية لتواكب كافة التقنيات الحديثة وتتعامل معها في ظل الضغوط والمطالب الملحة لعصر المعلومات واتساع الفجوة اللغوية التي تفصل العالم العربي والعالم المتقدم كناتج فرعي لاتساع الفجوة التكنولوجية. وبما أن اللغة العربية لغة انصهارية، فإنها أسبق من غيرها إلى أن تلج إلى الآلة، بحكم التضخم التكنولوجي الهائل الذي يشهده العالم حاليا، وليس ثمة من وسيلة لجعل اللغة العربية لغة مواكبة للتطور الحضاري والعلمي، سوى حوسبتها؛ لما تملكه من خصوصيات تؤهلها لتلج مجتمع الصناعة اللغوية العالمية. ومن ثم يمكن تطوير نظم لتعليم اللغة العربية، للناطقين بها وللناطقين بغيرها، تواكب مستجدات عصر تكنولوجيا المعلومات، وتساعد في نشر اللغة والثقافة العربية.[24]
- توضيح أن محاولة استيعاب اللغة العربية في نطاق التقنيات المصممة أصلا للغة الإنجليزية، يعتبر خطأ جوهرا وشكلا، لذا لابد من السعي الجاد لتصميم لغات البرمجة باللغة العربية.[25]

- إظهار مدى كفاءة توظيف اللغة على المستوى الفردي والجماعي، من حيث التهاتف والتراسل والتفاوض، والحوار عن بعد، والنشر الإلكتروني، والبحث المعلوماتي، والتحليل الأسلوبي، ومدى التباين بين اللغة التصويرية المفترضة، واللغة الواقعية المستخدمة.
- التقييم الكمي لبعض خصائص اللغة العربية، مثل معدل استعمال الحروف والكلمات والصيغ الصرفية في النصوص الإلكترونية المختلفة، والتوصيف الكمي لبعض العلاقات اللغوية من الناحية التكنولوجية، أو علاقات النصوص، مثل العلاقات بين نوع المبتدأ، ونوع الخبر، أو طول الجملة، أو يسر تعليمها[26].
- تأسيس مجمع لغوي عربي موحد يتفاعل ويتجاوب مع المتغير المعلوماتي.

- **خاتمة:**

مما تقدم تظهر علاقة اللسانيات الحاسوبية بتعليمية اللغة التي هي موضوع دراستها الإجرائية، و"اللغة عبارة عن نظام صوتي يمتلك سياقا اجتماعيا وثقافيا له دلالاته ورموزه، وهو قابل للنمو والتطور، ويخضع في ذلك للظروف التاريخية والحضارية التي يمر بها المجتمع."[27] والثقافة تشكل "مجموع القيم والمفاهيم التي تحكم سلوك الأفراد أو المجتمع في حقبة معينة من التاريخ."[28] و"موضوعها هو الإنسان الذي يسعى باستمرار إلى الاجتماع وتكوين مجتمعه، بل ويبحث دائما عن تغييره وتطويره."[29] وأهم وسيلة له في ذلك هي اللغة، وهي تنمو في المجتمع وتعكس ثقافته، والثقافة تقوم على بناء التواصل وتنميته لتحقيق استمرارية الإنسان. فالعلاقة بين اللغة والثقافة هي علاقة تكامل، المجتمع منبعها وبيئتها. ولذلك فإن لهذه العلاقة تأثير على ميدان تعليمية اللغات يتجلى خاصة في تيسير اكتساب المهارات اللغوية لدى المتعلمين، خاصة مهارة التواصل اللغوي. وهذا ما يستدعي استثمار اللسانيات الحاسوبية واللسانيات الاجتماعية في تعليمية اللغة العربية لأبنائها وللناطقين بغيرها، حيث تهتم اللسانيات الحاسوبية بتعريف الثقافة وتتخذ من تعليمية اللغات موضوعها الرئيس ومجالها التجريبي. واللسانيات الاجتماعية تدرس اللغة في ضوء علم الاجتماع؛ حيث تدرس البنية اللغوية في جوانبها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، انطلاقا من مدونة حية موجودة تعكس جميع أشكال التحول الذي قد يمس نظام اللغة، ويتم هذا عن طريق تصنيف مستويات اللغة العربية (الفصحى، والفصيحة، ولغة العامة المستعملة في التواصل اليومي)، ومن ثم تعمل على كشف ارتباط هذه البنية بوظيفتها الاجتماعية خلال تأثير الجوانب الاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية في الكيان اللغوي، فهي تركز اهتمامها على اكتساب الملكة اللغوية الاجتماعية لأن اللغة نتاج اجتماعي.

ومن هنا يظهر الارتباط الوثيق بين اللسانيات التعليمية واللسانيات الاجتماعية؛ حيث إن اللسانيات التعليمية تهتدي في عملية تعليم اللغات بالنتائج التطبيقية للسانيات الاجتماعية التي تستوعب التخطيط اللغوي وسياسات التعليم المختلفة. وتعليم اللغة، هو في الأساس، العمل على تيسير طرائق إكساب المتعلم مهارة التواصل اللغوي؛ لأن وظيفة اللغة تمس الحياة الفعلية للاستخدام اللغوي، ولأن اللغة تخضع للسياق الذي تستعمل فيه أكثر مما تخضع للنظام النظري لقواعدها.

وبتطبيق نتائج النظريات اللسانية الحاسوبية في ميدان تعليمية اللغات باستخدام الوسائط الإلكترونية وتكنولوجيا المعلومات والاتصال المتطورة يمكن نشر الثقافة العربية من خلال نشر اللغة العربية، وذلك بالعمل على إيجاد حلول تكنولوجية لقصور أساليب تعليم اللغة العربية، والسعي لإيجاد بيئة لغوية تكسر قيود ثنائية الفصحى والعامية التي طالما كانت عائقا أمام متعلمي اللغة العربية من أبنائها ومن غير أبنائها، والعمل على تطوير نظم لتعليمها كلغة أم وكلغة أجنبية، تواكب مستجدات العصر التكنولوجي المعلوماتي.

- **الهوامش والإحالات :**

1- نبيل علي، اللغة العربية وتحديات العولمة،1422هـ/ 2001م، ص81.
2- المرجع نفسه، ص82.
3- يراجع: المرجع نفسه، ص82- 85.
4- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ورقة عمل مقدمة للمؤتمر الدولي لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات في التعليم والتدريب، الدورة الثالثة/2016م، ص3- 4. و إيمان سالم الخفاجي، كيفية استثمار اللغة العربية في زمن الفضاء الكوني، بحث مقدم إلى اللجنة التحضيرية للمؤتمر الدولي الثالث للغة العربية، العراق- بغداد، ص2- 3- 10.
5- يراجع: نبيل علي، اللغة العربية وتحديات العولمة، ص91.

* فاللغة العربية، على سبيل المثال، تجمع بين الجمل الاسمية والفعلية، وتكتفي بمطابقة جنس الفعل مع جنس الفاعل (ذهب فلان وذهبت فلانه). وهو ما لا تلتزم به الإنجليزية، في حين تتطرف بعض اللغات في مطابقة الفعل مع

الفاعل والمفعول معاً، وتصل العربية المعرفة، ولا تصل النكرة (الرجل الذي كتب.، ورجل كتب.، في حين تصل الإنجليزية النكرة والمعرفة (the man who wrote.., a man who wrote..) ولا تصل الصينية أياً منهما. نبيل علي، اللغة العربية وتحديات العولمة، 2001م، ص91- 92.

6- يراجع: إيمان سالم الخفاجي، كيفية استثمار اللغة العربية في زمن الفضاء الكوني، ص7- 8- 10.

7- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص11.

8- يراجع: إيمان سالم الخفاجي، كيفية استثمار اللغة العربية في زمن الفضاء الكوني، ص6- 7.

9- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص11- 12.

10- يراجع: المرجع نفسه، ص12.

*"الاشتقاق أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة."

11- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص10. و علاء الدين صلاح العجماوي، المعالجة الآلية للغة العربية بين الواقع والتحديات، القاهرة، 1422هـ/ 2001م، ص9.

12- محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص10

13- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص10. و علاء الدين صلاح العجماوي، المعالجة الآلية للغة العربية بين الواقع والتحديات، ص10.

14- يراجع: نبيل علي، اللغة العربية وتحديات العولمة، ص91- 92.

15- يراجع: محمد بطاز، بناء الأجهزة الحديثة وفق خصائص اللغة العربية، وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي- الجزائر، 1429هـ/ 2008م، ص70- 71.

16- يراجع: علاء الدين صلاح العجماوي، المعالجة الآلية للغة العربية بين الواقع والتحديات، ص9- 10.

17- محمد بطاز، بناء الأجهزة الحديثة وفق خصائص اللغة العربية، ص71.

18- يراجع: المرجع نفسه ، ص85- 86.

19- يراجع: المرجع نفسه، ص79- 83.

20- المرجع نفسه، ص87.

21- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص3- 4. و عالية صالح، حوسبة العربية: نحو لغة قادرة على التغيير، منتدى مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية - مسجل بوزارة الثقافة والإعلام السعودية، ص17. 2016/05/14 http://www.m-a-arabia.com. ومزمل عثمان وأبو بكر صديق وي يي، بين اللغة

العربية والحاسوب؛ يمكن تطبيق الحاسوبية لخدمة اللغة العربية.
https://www.academia.edu/36709645/

22- يراجع: نبيل علي، اللغة العربية وتحديات العولمة، ص85. و محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص3-4.

23- عبد العلي الودغيري، وضع اللغة العربية في عصر العولمة وتحدياتها، المملكة المغربية، 1432هـ / 2011م، ص245.

24- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ص4- 5- 7. ومزمل عثمان وأبو بكر صديق وي يي، بين اللغة العربية والحاسوب؛ يمكن تطبيق الحاسوبية لخدمة اللغة العربية.

25- يراجع: محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي، ص4.

26- يراجع: المرجع نفسه، ص5.

27- فاطمة لطفى كودرزى،تأثير اللغة العربية على الثقافة الإسلامية، 2010/5/8م- 1431/5/24هـ. https://www.alukah.net.

28- يوسف نور عوض، المقومات الإسلامية للثقافة العربية، دار القلم- بيروت- لبنان، ص5.

29- فاطمة لطفى كودرزى، تأثير اللغة العربية على الثقافة الإسلامية.

- **مراجع البحث :**

1- إيمان سالم الخفاجي، كيفية استثمار اللغة العربية في زمن الفضاء الكوني، بحث مقدم إلى اللجنة التحضيرية للمؤتمر الدولي الثالث للغة العربية، العراق- بغداد.

2- عالية صالح، حوسبة العربية: نحو لغة قادرة على التغيير، منتدى مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية - مسجل بوزارة الثقافة والإعلام السعودية. 2016/05/14 http://www.m-a-arabia.com

3- عبد العلي الودغيري، وضع اللغة العربية في عصر العولمة وتحدياتها، المملكة المغربية، 1432هـ / 2011م.

4- علاء الدين صلاح العجماوي، المعالجة الآلية للغة العربية بين الواقع والتحديات، القاهرة، 1422هـ/ 2001م.

5- فاطمة لطفى كودرزى، تأثير اللغة العربية على الثقافة الإسلامية، 2010/5/8م- 1431/5/24هـ. https://www.alukah.net

6- محمد بطاز، بناء الأجهزة الحديثة وفق خصائص اللغة العربية، وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي- الجزائر، 1429هـ/ 2008م.

7- محمد عبد الله عبد الله وليلي إبراهيم الجسمي، خصائص اللغة العربية من منظور معلوماتي - محور (التعلم الإلكتروني وتعزيز مجتمعات المعرفة)، ورقة عمل مقدمة للمؤتمر الدولي لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات في التعليم والتدريب، الدورة الثالثة/2016م.

8- مزمل عثمان وأبو بكر صديق وي يي، بين اللغة العربية والحاسوب؛ يمكن تطبيق الحاسوبية لخدمة اللغة العربية. https://www.academia.edu/36709645/.

9- نبيل علي، اللغة العربية وتحديات العولمة،1422هـ/ 2001م.

10- يوسف نور عوض، المقومات الإسلامية للثقافة العربية، دار القلم- بيروت- لبنان، ص5.

تجليات نظرية"البلاغة الجديدة" في المنجز العربي المعاصر

-الإشكالات و الآفاق-

The manifestations of the new rhetoric in the contemporary Arab achievement-Problems and Prospects-

دردوري محمد الأمين – طالب دكتوراه

الدكتور: محمد مدور

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة غرداية –الجزائر.

مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري -جامعة غرداية.

aminamin.der@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/09 تاريخ القبول: 2021/09/07 تاريخ النشر: 2021/11/04

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى مساءلة الجهود البلاغية العربية المعاصرة في مجال الدرس الحجاجي وبيان محلها الإعرابي من النظريات البلاغية المعاصرة لاسيما نظرية "البلاغة الجديدة" لبيرلمان وتتيكا .Perlman and Téticaوهذا بكشف مسار تلك الجهود وتقصيها ومدى إسهاماتها في ذلك من خلال عرضها ومعرفة بعض المعيقات أو الاعتراضات التي يمكن أن تحول دون الهدف المنشود؛كما سعيت لوضع مقترحات قد تكون خطوة أساسية في سبيل تطوير نظرية بلاغية عربية تتأرضن على توسيع مفهوم البلاغة و تأصيل مادة (ح ج ج) في التراث وإسقاط الخطابات الحديثة والمعاصرة عليها.

وقد تضافر في سبيل ذلك المنهجان التاريخي والوصفي المشفّعان بالإجراء الإحصائي،فالأول لتتبع بدايات الاستقبال ،بينما الآخر كشف لنا واقع تلك الجهود التي بيّن لنا الاستقراء عناصر تشابهها.

الكلمات المفتاحية: الحجاج-الخطاب-البلاغة- التلقي-النظرية.

Abstract:

This study seeks to question contemporary Arab rhetorical efforts in the field of the 'argumentative study' in contemporary rhetorical theories, especially the theory of 'new rhetoric' by Perlman and Tética. This is by revealing the course and extent of those efforts by offering them and knowing some of the obstacles or objections that may prevent the desired objective. I also sought to develop proposals that might be an essential step in the development of an Arab rhetorical theory that is condoned by expanding the concept of rhetoric and rooting the (a r g u m e n t) in the heritage and subjecting modern and contemporary discourses to it. For the sake of that pursuit, the historical and descriptive approaches combined with the inductive procedure were combined; the first was to trace the beginnings of the reception, while the other revealed to us the reality of those efforts whose similarity was shown by the induction.

Keywords: argumentation, discourse, rhetoric, reception, theory.

1. على سبيل التمهيد:

لا يخفى على الدارسين أو القراء أو الباحثين في مجال النقد الأدبي أنّ الساحة النقدية العربية المعاصرة بتلقفها للنظريات النقدية البنوية الغربية المعاصرة زادتها ثراء؛فانكشفت للقارئ العربي من خلالها آفاق بحث وانجلت بعض الأسرار الجمالية للخطابات العربية كما اتسع وعيه النقدي غير أن ذلك كله أظهر جملة صعوبات حالت دون وضع أسس نظرية نقدية عربية معاصرة مستقلة و مطورة لما سبقها بل اكتفت ب "نسخها "على خطابات عربية فقط؛ كما تعددت الترجمات للمصطلح الواحد وغيرها، إلا أنّ تلك الساحة العربية لم تكتف بتلقي نظريات نقدية بل تلقت نظريات أخرى سيما تلك التي عنيت بتوسيع مفهومي الخطاب والتلفظ وتطورهما،

وعلى رأسها التداولية و سليلتها الحجاجية؛ فظهر باحثون عرب استوعبوا مباحثها مما يستدعي الأمر من هذه الورقة البحثية الإجابة على الإشكال الآتي : كيف تمظهرت البلاغة الحجاجية (البلاغة الجديدة) في المؤلَّف العربي المعاصر؟ وما هي تحديات الدارسين وطموحاتهم في سبيل تطوير البحث البلاغي ؟

2. تـاريخ الحجاج (الشرارة الحجاجية البلاغية):

المنظرون الغرب جلهم وعلى رأسهم رولان بارت(Roland Barthes)(1915-1980) يؤرخون لبداية بلاغة الحجاج منذ عودة سكان صقلية إلى أراضيهم ونزاعاتهم حول ملكية تلك الأراضي بعد أن تم طردهم سابقا من قبل الطاغيتين (جيلون)و(هيرون) لتبدأ رحلة الخطاب الحجاجي بالدفاع عن تلك الملكيات وإثباتها [1]، لتمتد جذور البلاغة الغربية لتصل إلى السفسطائيين – بالوصف الأفلاطوني لهم – أو معلمو الحكمة –بوصفهم لأنفسهم- فالفكر السفسطائي كان وليد الجو الديمقراطي الذي ساد أثينا في ذلك الوقت؛ فكان أصحابه يجوبون شوارعها معلمين مريديهم أفانين القول وأساليب التحكم بالعقول بالمراوغات الكلامية والحيل القولية، [2]غير أن غايتهم - وبرأيي - تخالف أصول الديمقراطية(مجانية التعليم) فهم يقصدون بذلك السيطرة على العقول و اكتساب الأموال باحتكارهم لتلك الأساليب حتى ينشئوا طبقة تتحكم في المجتمع اليوناني وترأسه تأتمر بهم و بذلك الفقراء والعامة؛وبسبب ذلك المناخ الديمقراطي السائد آنذاك تمكن أفلاطون وأرسطو من التصدي لهما ،فالأول بنظرية "المثل" والآخر بمؤلفه "الخطابة"[3]. وما البلاغة الجديدة لبيرلمان إلا تكريسا لمبدأ الديمقراطية التي "بناها على الحرية الإنسانية من حيث هي ممارسة لاختيار عاقل"[4]

3. مفهوم الحجاج في البلاغة المعاصرة:

وصفت البلاغة الجديدة بهذا الوصف نظرا لتعارض أصحابها مع من سبقهم في حصرهم البلاغة قديما على الإقناع بدل الاقتناع وعلى الطابعين التعليمي والمدرسي اللّذين يعنيان بالجملة عوض الخطاب ، وأيضا على اختزالها -حديثا- في بلاغة الأسلوب عند الشكلانيين ،وكل تلك الاتجاهات ابتعدت عن الأبعاد التداولية والوظيفية للعبارة وللخطاب أيضا، مما حدا برائدها (شاييم بيرلمان)(chaim perelman)؛ لأن يسعى إلى "تخليص الخطابة(البلاغة)من لعنة لم تفارقها على مر الدهر" [5]وهي لعنة المغالطات و المراء ومهاترات السفسطائيين اليونان ،"وفي الوقت نفسه تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال ...فالحجاج معقولية وحرية، وهو حوار" [6]وذلك الحوار يجعل المتلقي حرا إيجابيا أي أنه يفكر ،يرد ،يحاجج، يعترض، يصوب ليتحول من التلقي إلى

الإرسال[7] ،قوامها الخطاب الحجاجي ،فهي تعنى بالبحث عن الحجج المبثوثة في الخطاب متجاوزة بذلك الجملة لتفسح المجال لاكتشاف بلاغة أنواع الخطابات كلها. وفي هذا المقام نقتصر في تعريف الحجاج –بحكم المنشأ اليوناني والمرسى البلجيكي البيرلماني تنظيرا وتأليفا –على أهم التعريفات الرئيسية له عند الغربيين دون تتبع لتاريخية المفهوم بالتفصيل –نظرا لمتطلبات البحث –فبلاغة الحجاج المعاصرة متنوعة المقاربات غير أنها تتفق في تركيزها على اللوغوس ،وفي الوقت عينه نرجئ التعريف اللغوي لدواع منهجية لاحقا.

نمهد ذلك بتعريف أرسطو الخطابة بأنها "قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة(...)وهذا ليس شيء من الصناعات الأخرى "[8] فالقوة يقصد بها شيئان : ملكة الخطيب والحجج أي :"التصديقات الصناعية"، وهي كل "ما أمكن إعداده وتثبيته على ما ينبغي بالحيلة (الأسلوب) وبأنفسنا(الإيتوس)"[9] فالحجج عنده تبنى على الظن والمحتمل وبالتالي أبعد الحجج غير الخطابية الخارجية ، وأدوات الإقناع عند أرسطو ثلاث :الإيتوس والباتوس واللوغوس ؛فالأولى تتمثل في أخلاق الخطيب وسمعته ،والثانية تقوم على استغلال انفعالات المتلقي ونوازعه أما اللوغوس فهو الحجج الكلامية العقلية القياسية.

إذا اعتبرنا أن مسلمة الإقناع هي " عملية خطابية يتوخى بها الخطيب تسخير المخاطَب لفعلٍ أو تركه بتوجيهه إلى اعتقاد قول يعتبره كل منهما (...)شرطا كافيا ومقبولا للفعل أو الترك" [10]فهذا يجد مبرره في حضارتنا المعاصرة لما تشهده من "انفجار بلاغي " ينتشر يوما بعد يوم بتطور تكنولوجيات الاتصال و بتوسع ساحة الحريات والديمقراطيات؛فالحجاج تجاوز جنس الخطبة إلى الشعر والرواية والسينما و الإشهار والإعلام و مواقع التواصل الاجتماعي وغيرها؛ ما يستوجب تطوير النظرية البلاغية استجابة لتلك المتغيرات فظهرت "نظرية البلاغة الجديدة" لصاحبيها بيرلمان و تتيكا مجسدة في مؤلف "مصنف في الحجاج :البلاغة الجديدة". حتى وإن كان جهدهما إحياء لبلاغة أرسطو(Aristote) إلا أنّ تعريفهما للحجاج استوجب تطويره بإخضاعه لمتطلبات الحضارة المعاصرة ،فالحجاج خطاب غايته أن "يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها من آراء أو تزيد في درجة الإذعان (...) (بحيث) تقوى درجتها لدى السامعين"[11] وموضوعه هو "درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تجعل العقول تسلم لما يعرض عليها من أطروحات أو تزيد في درجة ذلك التسليم"[12] فالحجاج عند بيرلمان يتأسس على العقلنة و الحرية؛لأنه يتأسس على الاحتمال واللايقين والاختلاف، فبيرلمان "يطمع أن يشيد خطابة(بلاغة)جديدة غايتها تخليص الحجاج من المغالطة والمناورة والتلاعب بعواطف الجمهور وبعقله أيضا (...)و(تخليصه)من صرامة الاستدلال(المنطقي). [13]"

ورثت البلاغة الجديدة من سابقتها الأرسطية استنادها على الحجج الخطابية "اللوغوس"، ودليل ذلك أيضا مفهوم الحجاج التقني عند "ديكرو "(Oswald ducrot) و"أنسكومبر" (anscombre) بأنه "ظاهرة لغوية في كل قول وفي كل خطاب كما نجده في الأسماء والأفعال ...وكذلك في التراكيب النحوية والصور البلاغية "[14] أو ما اصطلحا عليه ب"الحجاجيات اللسانية" التي تمثل "واقعة مخصوصة تتصل بالخطاب تتحقق داخله ،انها نمط من الملفوظات فيما بينها بفعل آليات التأليف الخطابي"[15]فاللغة تملك في ذاتها قوة وطاقة حجاجيتين لا تستندان لعوامل خارجية ،ويقسم الحجج إلى نوعين :حجج متساندة وأخرى متعارضة ؛فالحجتان متساندتان "إذا تم سوقهما لمساندة نفس النتيجة ومثال ذلك :هذا الكتاب مفيد وثمنه مناسب ،إذن اشتره"[16] أما المتعاندتان فهما نقيض ذلك حين "يتم سوقهما لمساندة نتيجتين متعارضتين ومثالها :هذا الكتاب مفيد لكن ثمنه باهظ، إذن لا تشتره"[17] فالرابط "لكن" يحمل شحنة حجاجية تعدل مسار الحجة . والحجاج كذلك لا يخرج عن دائرة الخطاب عند " ميشال مايير"(*michel mayer*)صاحب "نظرية المساءلة " ؛فهو يعتبر "البعد الحجاجي بعدا جوهريا في اللغة لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه[18] وعلاقته بالمساءلة تتأسس على "العلاقة بين الكلام الظاهر والضمني"[19] وأن الحجة "إلا جواب أو وجهة نظر يجاب بها عن سؤال مقدر"[20]. وسارت بقية النظريات الحجاجية الأخرى على النهج نفسه كنظرية "التداولية الجدلية" لفان ايميرين و غروتندورست ، (van emeren grootendorst)و نظرية "الحجاج الفلسفي " لبول ريكور (Paul ricoeur).

4. الخلفيات الفلسفية والإيديولوجية للبلاغة الجديدة:

تتمثل أهم تلك الخلفيات التي تستند عليها البلاغة الجديدة في ما يلي :

4 -1 الفكر الديمقراطي:

ألّف بيرلمان وتيتكا مؤلفهما الموسوم ب "مصنف في الحجاج :البلاغة الجديدة" سنة_1958 في ظرف عرفت فيه أوربا تحررا من الديكتاتوريات عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية_،فعرفت التعدديات وانفتاحا كبيرا لمجال الحقوقيات مما أسس فكرة قبول الآخر ،"فالبلاغة فرضت نفسها في الأنظمة العملية للأخلاق وللسياسة (...) فالاختيارات والمناقشات فيهما لايمكن تلافيها ،وإنها تجعل اللجوء على المحاجة ضرورة، ولقد كانت بدايات البلاغة واستقرارها في اليونان غير منفصلة عن ظهور النظام_الديمقراطي." [21]

4-2 قدسية مركزية اللوغوس:

يسفر لنا الحجاج أهمية الحجج الخطابية_وتقديس العقلنة في الثقافة اليونانية قديما وعند الغرب حديثا،إذ عول عليها السفسطائيون اليونان،فبالكلمة أو بالعبارة توقع بالخصم في الحرج أو في التوهم،ولا يتأتى ذلك للسفسطائيين ما لم يتقنوا أفانين القول والمراوغة اللفظية،إذ لا عبرة بالمضمون الخلقي للحجة أو للرأي بل بالغاية أي: إيقاع الخصم في فخ المغالطات الكلامية لذلك تألّب عليهم صاحب "نظرية المثل" أفلاطون وشنع عليهم ذلك الأمر ،والذي كشف ألاعيبهم وأساليبهم في الكلام رفقة تلميذه "أرسطو"؛ هذا الأخير لم يخرج عن دائرة اللوغوس أثناء تأليفه لكتاب "الخطابة"،ففيه أخرج الخطابة والحجج الكلامية من شائبة السفسطة و من تعالي المثالية وأعاد لها مكانتها " بتخليقها". لا يشذ عن ذلك بيرلمان نفسه في كتابه (مصنف في الحجاج :البلاغة الجديدة)؛إذ ركّز على الحجج داخل الخطاب لا خارجه[22] وتبعته في ذلك بقية نظريات الحجاج المعاصرة .

4-3 الدعوة إلى "أخلقة" الخطاب الحجاجي:

لا شك أنّ الدعوة الى أخلقة "الخطابة قديما مردها التصدي للخطاب السفسطائي الشبيه بالمكيافلية،فغايتهم الإيقاع بالخصم وفي سبيلها تستعمل المغالطات الحجاجية؛إذ أفلاطون تصدى لهم ب "نظرية المثل" التي تخرج الخطابة من الغواية التي نسبها لها ومن شبهة التضليل ،فأفلاطون "يؤكد دعوة أستاذه-سقراط-إلى ضرورة "أخلقة" الخطابة واستعمالها فقط للأغراض النبيلة والأهداف السامية"؛لأنه ببساطة يخشى على أخلاق الشباب الآثيني من الغواية والظن والشبهات التي تخدعهم بها الخطابة [23]ثم إن من دوافع تأليف أرسطو لكتابه "الخطابة" -إذا علمنا بعلاقته بالسلطة السياسية وبالإسكندر المقدوني- الارتقاء بالمجتمع اليوناني،فمؤلفه ذو غاية سياسية أخلاقية تصل البلاغة بالأخلاق،"فإن الريطورية قد تتجلي فيي شكل الفوليطية(السياسية)"[24]؛لأن الحاكم غايته الحفاظ على ملكه وسياسة شؤون بلده والحفاظ على مصالحهم فعليه ان يكون القدوة "حجة الإيتوس" ،و غاية أخرى تعليمية ،لأنه يرشد الخطيب للتحكم في أساليب الإقناع بغية تسيير شؤون العامة و تثبيت القيم لديهم ،لكن الطابع الأخلاقي لا يعفي الخطابة من البراغماتية المدنية التي ما لبث أرسطو في تكريسها تمردا على "المثالية الأفلاطونية" . كما إنّ مؤلّف "بيرلمان "أيضا مخصص للنصوص الفلسفية والقانونية التي توجه

لتنظيم الحياة المدنية إذ الحجاج بمفهومه الحديث ينبذ العنف أو الصراخ أو الكذب والمراوغات ...إلخ.

4-4 الـــنزعـــة البراغماتية في فلسفة اللغة:

تتعارض فلسفة اللغة (فلاسفة مدرسة أكسفورد)مع الوضعانية المنطقية، "فإذا كان الوضعانيون المناطقة قد نظروا إلى الوصف -أو التقرير-على أنه وظيفة اللغة المثلى الجدير بالبحث الفلسفي (باعتبارها) هي وحدها ذات المعنى...فإن فلاسفة أكسفورد قد نظروا إلى الوصف بوصفه واحدة من بين وظائف كثيرة منوعة للغة...فهناك السؤال و الأمر و النهي والتعجب والرجاء... ومن ثم راحوا يبحثون عن المعنى في حدود الاستعمال"[25] إذ يقرون بأن معنى الكلمة يحدده استعمالها فلا يوجد معنى واحد وثابت ومستقر للكلمة بل قد يتعدد معنى الكلمة الواحدة بحسب استعمالاتها فشعارهم "لا تسأل عن المعنى واسل عن الاستعمال" ذلك أنّ الخطاب له ظروف تلفظه والحجة بوصفها خطابا مكون من ألفاظ تتحدد دلالاتها ضمن السياق والمقام، والاستعمال هو قوام النظرية التداولية المابعد بنوية التي ترتبط وثيقا بالحجاجية كأحد تجلياتها. "فطالما أن (...)الاستعمالات اللغوية متعددة بحيث يصعب حصرها في فمن المتعذر إقامة نظرية كاملة للمنطق"[26] وهذه الصعوبة استحالت إلى الاهتداء إلى منطق خاص بالخطاب وهو "المنطق اللاصوري أو الحجاجي". واهتدى فلاسفة أكسفورد إلى ذلك بفضل اتكائهم على النزعة البراغماتية "البيرسية "و "الفتجنشتاينية "التي تنزع ،أيديولوجيا ، البعد الميتافزيقي عن الخطاب .

5-4 المحـــايثة(imminence) :

المحايثة في أبسط تعاريفها تعني "لايمكن لأي علاقة لغوية أن تحدد على أساس غير لغوي"[27] أي :دراسةَ الظاهرة اللغوية أو غيرها بأدواتها الداخلية الخاصة ، (كما هي أو تيل كيل) تعنى باللغة بذاتها ولذاتها دون استعانة في فهم الظاهرة اللغوية بأدوات خارجها و هذا المبدأ لصيق بالبنوية ؛وتترجم مفردة (imminence) بالمحايثة أو ب"الحلولية"[28] وهذا المصطلح الأخير ما انفك المفكر عبد الوهاب المسيري يوطد صلتة بعقيدة التناسخ وبالثقافتين الدينيتين اليهودية والمسيحية وبالفكر الصوفي القبالي ،فالحلول لغة هو النزول ،أي : حلّ بالمكان حلولا ،"ففي أنماط العبادة الطوطمية يعني الحلول أن تكون قوى إلهية أو روحية ... تحل في حيوان أو إنسان(...) وفي عقيدة

التناسخ (تعني) انتقال الروح الإلهي إلى الكائنات الإنسانية عند موت الأنسان وميلاد آخر"[29] ليشكلان جسداً واحداً ؛ لذلك يتُرجم لفظ(imminer) عند البعض ب بحلول الخالق في مخلوقاته[30] ففي الإصلاح الديني خرج اللوغوس من الكنيسة وأصبح الشعب هو موضوع الحلول(ومصدره)، فتم استبدال السلطة الكنسية بسلطة الفرد ،والحلولية عند اليهود تتجسد في فكرة الاختيار الإلهي لهم و وفي عقيدتهم الصوفية(القبالاه)[31]؛فالديانتان المسيحية واليهودية تتأسسان على "عقيدة الابن" المتجسدة روحه في الإله ،كما تتجسد اللغة او اللوغوس في الإنسان وتتجسد الحجة في اللغة ؛لذلك تقوم شريعتهم على مقولة "في البدء كانت الكلمة أو الروح أي "اللوغوس". فالفكر الديني و الفلسفي الغربي الحديث يستندان في كثير من قضاياهما على فلسفة الحلول وإن كان ذلك باطنيا؛وعليه لا نستغرب أنّا وجدنا أنّ "أوزوالد ديكرو" و"أنسكومبر" جسّدا الحلولية -المحايثة-في نظريتهما الحجاجية حيث يؤكدان على أن اللغة تحمل في ذاتها شحنة وطاقة حجاجيتين تتجسد وتحل أكثر فأكثر في العوامل والروابط الحجاجيتين،اللتين تمدان اللغة بقوة حجاجية فلا توجد حجة تعلو عن اللغة وهي امتدادٌ للوغوسية فالحجة تحل في اللغة حلولا وتتحد فيها؛فمثلا حين يقول أحدهم "إنّني أراجع درسي حتى منتصف الليل " فالرابط "حتى" في ذاته يحمل يرشد لحجة الاجتهاد أو الرغبة في النجاح ... والتداولية المدمجة أيضا ليست بدعا على الحلولي والمحايث.

6-4 فلسفة ما بعد الحداثة(post modernisme):

البلاغة الجديدة هي إحدى إفرازات فلسفة ما بعد الحداثة أو مابعد البنوية التي تبنى على "رؤية للكون تؤكد أنه لا مدبر له وأن لا علاقة بين الأسباب والنتائج ولا بين الدال والمدلول لا بين العقل والواقع "[32] يعني الكفر بمركزية أو سلطة عليا متعالية على الخطاب،فالخطاب هو مسرح تقلبات المعنى كما أنه لا وجود لحقيقة ثابتة؛فالحجاج يقبل الرأي المتخالف دون حق تملك الحقيقة أو التعصب لها لأحد المتحاورين ،فلكلا المتحاورين الحرية الكاملة في رؤيته وتصوره للحقيقة ،إذ لايوجد معنى مركزي وأحادي للكلمة ،فالبلاغة "تعبر عن الرأي وليس عن الكائن (...) وإنها لتجد ينبوعها في نظرية المعرفة التي تتأسس على المحتمل ...وليس على الحقيقي...فالبلاغي يدافع بلا مبالاة عن ال(مع)وعن ال(الضد)"[33] وبهذا تقترب نوعا ما من الفكر السفسطائي اليوناني ،وهذا ما نشاهده عيانا في الخطابات الإشهارية، إذ أن الشخص الواحد أحيانا (ممثل

،فنان ، رياضي ...) يروج لمنتوجين مختلفين، كما أنه يتم استغلال شهرته كقدوة أو إيتوس (في سبيل تقوية حجة الخطابات الإشهارية، فالغاية الاستهلاكية الربحية تبرر الوسيلة الخطابية).

5. مميزات استجابة الباحثين العرب المعاصرين للبلاغة الجديدة:

تلقّت الساحة النقدية العربية النظريات اللسانية من خلال طرحها وتقريبها للقارئ العربي مما زادها إثراء وفتح أمامها مزيدا من آفاق التعرف على ما وراء الضفة المتوسطية، كما فتح ذلك جسور التقارب والتواصل المعرفي وعلى الرغم من أن الشأن نفسه ينطبق على تلك النظريات الحجاجية المعاصرة لحظة تلقيها واستقبالها من لدن الباحثين العرب المعاصرين لكن هذا التلقي تميّز بميزتين :إحداهما **مصطلحية** والأخرى **مفهومية** .

5-1 المصطلح"بين الترجمة والتعريب":

المصطلحات هي مفاتيح العلوم فنسبتها لها كنسبة الباب للبيت،ونستهلها بمصطلح(Rhétorique) أو (RHETORICA) باللاتينية ،وهو مصطلح عنون به أرسطو كتابه "الخطابة" والذي شهد منذ القديم "قلقا" أو "حرجا" مصطلحيا إذ تُرجِم تارة بالخطابة وعُرّب ب"الريطورية"تارة أخرى وهذا القلق المصطلحي يمكن أن أعزوه للأسباب التالية:

- الدوافع السياسية والأخلاقية لمؤلف "الخطابة"لأرسطو غير الأدبية ،لذلك تجنبوا ترجمة "الريطورية " بالبلاغة حفاظا على النقاء الدلالي لها ولاختصاصها في الدرس اللغوي العربي بالعلوم الثلاثة(البيان والمعاني والبديع) ولاستقلالها كعلم قائم بذاته اختص أكثر بالنصوص الأدبية.
- مقابلة مفهوم "الخطابة"الأرسطي ذي البعد الإقناعي عند الفلاسفة والبلاغيين القدامى - تماشيا مع أرسطو - بمفهوم الشعر ذي الأبعاد التخيلية والمحاكاتية والغنائية.
- احتكار الإقناع على الخطابة ونفيه عن الخطاب الشعري في نظر القدامى –ماعدا الجاحظ و عبد القاهر الجرجاني حازم القرطاجني.
- أسبقية التلقي الفلسفي لكتاب الخطابة على التلقي البلاغي والأدبي له.
- التباس مفهوم "القوة" ومرونته الوارد في التعريف الأرسطي للخطابة خاصة إذا فسرناه ب"الملكة " المتعلقة ببلاغة المتكلم.

- إنّ مصطلح" الريطورية" في التعريف السابق لها تتزاحم فيه دلالات الحجة، التبليغ، الخطابة، التوجيه،علم الخطابة، البلاغة...إلخ وكلها يصلح لحمل المفهوم إذا ما استبدلنا إحداها به لذلك أبقوا على المعرّب دون الترجمة للحيادية ولتفادي القلق المصطلحي.
- الغاية التعليمية أيضا لمؤلف الخطابة الذي يعلم فيه أرسطو الخطباء فن الإقناع –هذا أذا فسرنا القوة بملكة الخطيب -لكن تعريف البلاغة -بوصفها علما أو خطابا واصفا عند العرب كفن للكتابة في أحد مراحل تطورها لذلك فرقوا بين تعريف "الريطورية" الأرسطية التعليمية الشفوية وتعريف البلاغة العربية الكتابية.
- توسع مفهوم الإقناع عند البلاغيين العرب ليشمل ظواهر غير خطابية كالإشارة و الكتابة والإيماءة والمقام والخيال وغيرها بينما اقتصرت مفهوم "الريطورية" المعرّبة على الإقناع الخطابي "حجج اللوغوس": المثال والضمير .
- سبق الحضن الفلسفي في استقبال مؤلف الخطابة لأرسطو على الحضن الأدبي .

تفادى العرب القدامى ترجمة "الريطورية" بالحجة أو الحجاج؛لأنّ الحجة بمنظورهم واضحة لا غموض فيها بينما الريطورية هي الخطاب المحتمل والمضنون كما أن الحجة جزء من الخطابة وقوام فيها،ثم إنهم تفادوا مصطلح" التصديق"؛لأنه يمثل غاية الخطابة ويشمل كذلك جنسي البرهان والجدل والقياس الريطوري الشبيه بالحقيقة مخالف للقياس البرهاني الحقيقي ،وابتعدوا أيضا عن ترجمة "الريطورية "بالحجاج، لأنه في الثقافة الإسلامية قرين بإبطال الحجة العقائدية و جحدها والعناد وكذلك لترادفه عندهم مع الجدل دلالة وقصدا.

ذلك القلق المصطلحي استمر على حاله في الدراسات العربية المعاصرة بشهادة حافظ اسماعيلي علوي الذي استعمل في مبحث واحد عند تعريفه بالبلاغة الجديدة المصطلحين معا(الخطابة والبلاغة) ومساويا بينهما في الدلالة، [34] كما أن المرحوم عبد الله صولة في كتابه" "في نظرية الحجاج"(دار مكسيلياني ،ص13) مصطلح " la nouvelle rhétorique بالبلاغة الجديدة أثناء ترجمته لعنوان كتاب بيرلمان وتتيكا (مصنف في الحجاج :البلاغة الجديدة) و محمد العمري الذي يعزو مشكل الترجمة ل"المفاهيم المذكورة لكلمة (ريطوريك)كثيرا ما أخرجت عن سياقها الغربي أو أخرجت منه بفعل (ترجمتها)بكلمة "بلاغة" دون تقييد فأدى ذلك إلى الخلط والتشويش علي القراء ويقال نفس الشيء عن ترجمة "الريطورية" الأرسطية بكلمة خطابية"[35] فللخروج من هذا الإحراج نجده يقترح مصطلح "بلاغة" للمفهوم الحديث للريطورية والمطور من قبل "بيرلمان"، فالريطورية (الأرسطية)عند العمري لا تترجم بالخطابة بل بالخطابية[36] بعد أن ترجم rhétorique

بادي أمره بالخطاب الإقناعي [37] فرفض مقابلة البلاغة بالخطابة إلا بقيد إضافة مصطلح "بلاغة" لمضاف إليه ،بينما نجد الباحث المغربي في إشرافه على المؤلف الجماعي "التحاجج " اختار بدل مصطلح "الحجاج" مصطلح " التحاجج "بصيغة المشاركة على وزن "تفاعل" وهي نفسها الصيغة التي ورد بها في القرآن الكريم .

توجد مصطلحات أخرى عرفت تعددا في الترجمة خصوصا ما تعلق بالأجناس الخطابية الثلاث لأرسطو ؛فالجنس القولي المتعلق بالمحكمة يترجم ب"الخطابة القانونية" (منذر عياشي)وب"القضائية"(الحسين بنو هاشم وغيره) أما الجنس المتعلق بأعمال الحكومة وتدبير الشؤون المدنية يترجم تارة ب"المشوري" وب"الاستشاري" وب"التداولي"(منذر عياشي) ،أما الجنس الأخير المتعلق بالمدح والذم في المحافل فيترجم بالاحتفالي(بنو هاشم) و ب"الإرشادي" (منذر عياشي) أو بالجنس التثبيتي وأحيانا بالبرهاني.

إنّ المحاجج أيا كانت صفته ملزم بالدفاع على أطروحته والذود عن وجهة نظره ويتحمل مسؤولية دلائله ،ما يصطلح عليه بالأجنبي ب(prise en charge) وترجم للعربية ب (عبء الدليل) إلا أننا نجد الأستاذ رشيد الراضي يفضل ترجمته بمصطلح (التحمل) ؛معللا ذلك –برأيه- أنه مشتق من حمل المرأة ،فالمحاجج والمرأة الحامل كلاهما يعاني ألم التحمل. [38] كما يدعونا الحسين بنو هاشم من جهة أخرى للاستغناء عن ترجمة الثلاثية الإقناعية لأرسطو :الإيتوس والباتوس واللوغوس؛ نظرا للإجماع الأكاديمي حولها كما أنّ الترجمة قد تزيد من البلبلة المصطلحية.[39] ،وهذا القلق المصطلحي أعزوه للأسباب التالية:

- ربط مفهوم البلاغة بالخطاب حجاجا(الخطابة) و أسلوبا (الشعر) لكن البلاغة هي فن الإقناع سواء كان عبارة "خطابا" أو إشارة.
- الخلط أحيانا بين الجنس الأدبي والآلية (النمط) في المقابلة بينهما خصوصا في الحوارات الشفوية كأن يقابلوا الشعر بالحجاج والتخييل بالخطابة أو مقابلة التخييل بالاقتناع .
- تداخل بلاغة الثنائيات التالية فيما بينها : (الشعرXالخطابة جنسا/التخييل Xالحجاج تقنية/ الشعريةXالخطابية علما/الغرابةXالوضوح سمة)، غير اننا نحصرها إضافة لبلاغة المقام تحت علم البلاغة علما إقناعيا. يضم بلاغتي العبارة والإشارة وعدم التفريق بين بلاغات الجنس القولي و التقنية والعلم و السمة.
- عدم التفريق بين تعريف مصطلح "البلاغة" وتنكيره،فالتنكير ينسب لبلاغة الجنس القولي والتعريف نسبة لمفهومها العربي التراثي أو الحجاجي الغربي.

2-5 المحتوى[40]:

كانت بدايات تلقي الساحة النقدية المعاصرة لبلاغة الجديدة بداية من كتاب "بلاغة الخطاب الإقناعي" 1986م غير أنه يمكنني أن أحصر وأضم مظاهر تلك الاستجابة أو الاستقبال – خلافا لبعضهم [41]-تحت أشكال أربعة أساسية:

5-2-1 النقل التبسيطي(التعريف والترجمة والإسقاط):

النقل هو أول مراحل استقبال الباحثين العرب المعاصرين للنظرية الحجاجية المعاصرة التي اكتفت بتبسيط مفاهيمها وشرحها تسهيلا للقارئ العربي فأهم تلك المؤلفات المبسطة نجد المؤلف الجماعي الضخم "الحجاج :مفهومه ومجالاته،دراسات نظرية وتطبيقية في ضوء البلاغة الجديدة" إشراف حافظ اسماعيلي علوي،والذي يتألف من 05أجزاء فخصّص الجزء الأخير ترجمة لبعض مقالات أعلام البلاغة الجديدة ، والمؤلف الجماعي الآخر بعنوان "أهم النظريات الحجاجية في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم" إشراف حمادي صمود، وعلى غرار هذين المؤلفين الجماعيين توجد جهود أخرى فردية .كما شهدت هذه المرحلة عقد ملتقيات تعرف البلاغة الجديدة للباحثين ولطلبة الدراسات العليا .كما ترجم مجموعة باحثين بإشراف عماد عبد اللطيف "موسوعة البلاغة " الضخمة،لتوماس سلوان(03 أجزاء)، كما ترجم محمد العمري مقالا ل"أوليفي ريبول "في كتابه "بلاغة الخطاب الإقناعي " وأيضا ترجمة الدكتور محمد صالح ناجي الغامدي مؤلف "تاريخ نظريات الحجاج " لصاحبيه " فيليب بروتون" و"جيل جوتييه" وكذلك ترجمة الباحث التونسي عبد القاهر المهيري مؤلف "الحجاج" لكريستيان بلانتان،وغيرها من الترجمات.

تلت مرحلة التعريف مرحلة الإسقاط وفي بعض الأحيان تزامنا، فتم إسقاط مفاهيم البلاغة الجديدة والنظريات الحجاجية على خطابات دينية وأدبية عربية تراثية وحديثة دون مراعاة لخصوصيتها الزمكانية و الثقافية أحيانا؛وهي مرحلة تطبيقية وخير مايمثلها علاوة على بعض الجهود المتفرقة المؤلف التطبيقي الجماعي "تحليل الخطاب الحجاجي" بإشراف أحمد قادم و سعيد العوّادي، فتم فيه تطبيق النظريات الحجاجية على أربعة خطابات: دينية ونثرية وشعرية وموازية؛كما ننوه بالمؤلفين الجماعيين بإشراف الدكتور محمد مشبال وهما:"بلاغة الخطاب الديني"و "بلاغة الخطاب السياسي" اللذان تضمّنا مقاربات حجاجية لأجناس خطابية.

5-2-2النقـد :(التعليق ،التعقيب ،الاعتراض):

شهدت هذه المرحلة كشف بعض الثغرات في تلك النظريات وإبداء بعض الاقتراحات، كالذي قام به الدكتور عبد الله صولة حين اعترض على مبدأ الوصل والفصل عند بيرلمان كما عاب عليه إهماله للأسلوب في نظريته الحجاجية[42]كما عاب على "ديكرو" حصره الحجاج في مبدأ التوجيه لوحده[43] واستنتج كذلك بأن نظرية تولمين أقرب للاستدلال الأرسطي المنطقي منه إلى الحجاج[44]. وننوه في هذا المقام أيضا بجهود الدكتور عماد عبد اللطيف الحثيثة وبمشروعه الرامي الى تطوير "بلاغة الجمهور" والسعي لتجديد البلاغة العربية من خلال منصته الالكترونية :"أكاديميا".

ينتقد الفيلسوف المغربي "طه عبد الرحمن" المبادئ التالية : مبدأ التعاون الغرايسي نظرا لتهميش مبدإ التهذيب فيه ،ومبدأ "التأدب" لجورج لايكوف ،ومبدأ التواجه "عند براون وليفنسن ،ومبدأ التأدب الأقصى عند ليتش[45] ونظرا لثقافة طه الإسلامية استنتج مبدأ " التصديق " في التعاون الحواري الذي مفاده "أن لاتقل لغيرك كلاما لا يصدقه فعلك"[46].

تعكس المرحلتان السابقتان النقل و التعليق نتيجة مفادها أن الباحثين العرب المعاصرين لحظة تلقيهم لنظرية البلاغة الجديدة لم يضيفوا عليها تحسينات أو إخضاع مباحثها للتحليل والتشريح ووضع بدائل، على الرغم من التعليقات التي لم ترق لمستوى تطوير بلاغة عربية تساهم في إثراء البلاغة الجديدة،اللهم ما نلمسه من وعي معرفي من الفيلسوف المغربي الذي "حفر "في الأصول المعرفية والأيديولوجية للفلسفة الحداثية ،كما أن المطلع على تلك الجهود العربية يلحظ تركيزها على التراث والتأصيل لكنها لا تخرج عن البعد الإسقاطي؛فالنص هو الذي ينطق بالمنهج لا العكس.

3-2-5 نقد النقد الحجاجي:(الميتاحجاجية العربية):

مايميز هذا الشكل عن سابقه ان موضوعه متعلق بنقد جهود عربية ومنصب عليها كتعليقٍ على عنوان مؤلف ما أو تقويم لتجربة باحث معين وتقويمها أو تصحيح لها أو تعديل لمصطلح حجاجي أو تداولي أوغيرها،وهي تعاليق يصادفها الباحث أو القارئ متناثرة في تآليف بلاغية شتى منها – مما وقع تحت أيدينا – مأخذ الدكتور سعيد العوّادي على كتاب "حجاجية الصورة الفنية في الخطاب الحربي،خطب الإمام علي أنموذجا" لصاحبه علي عمران بسبب أنه"ضيّق دائرة اهتمامه عندما تناول البعد الحجاجي في مكون الصورة ،مركزا على الصور القائمة على التشابه والصور القائمة على التداعي وإبراز وظيفتها "[47] ومتوقفا عليها فقط،بينما يعتقد العوّادي "أن البحث في حجاجية الصورة موضوع في غاية الصعوبة ...(مما)دفع، بالباحث"ع،عمران"إلى بناء كتابه باستيحاء من كتاب (خصائص الأسلوب في الشوقيات) لمحمد الهادي الطابلسي دون استحضار الفارق المنهجي والرؤيوي بين انتماء الأول إلى نظرية الحجاج واندراج الثاني في المنهج الاسلوبي"[48] كما أنه لايمكن إسقاط منهج الطرابلسي على مدونة البحث دون مراعاة خصوصية

تحكم النص في المنهج وليس العكس[49] ،ثم إن العوّادي أنكر على الباحث صابر الحباشة حين نعتِه لجهد "صولة " بأنه"بقي مراوحا بين الظفر بخلاصات أسلوبية إحصائية وبين مقاربات حجاجية (مما حرم) صاحبه غاية المأمول."[50]

يلوم أيضا عبد الرزاق بنور في مقاله "الأطر الإيديولوجية لبعض نظريات الحجاج" الباحثَ "هشام الريفي " "على انبهاره بالفيلسوف أرسطو الذي نعته بالفيلسوف العظيم أكثر من مرة علاوة على أن هذه الصفة لا تطلق على فيلسوف (...) فإنها تمثل رجوعا إلى الوراء بعدة قرون"[51] ؛لأن فلسفة أرسطو ذاتها ومنطقه أُنتقدا على يدي العرب قديما والغرب حديثا.[52] وأبدت الدكتورة "سامية بن يامنة " استغرابها" من ترجمات الفيلسوف المغربي "طه عبد الرحمن" لأقسام أفعال الكلام الثلاثة: acte locutoire بالفعل الكلامي و acte illocutoire بالفعل التكلمي و acte per locutoire بالفعل التكليمي التي تنحدر من الجدر نفسه ،ومرد الاستغراب "أنها لاتتماشى مع دلالات المصطلحات الأجنبية ،وماهو متداول لدى المترجمين ،ولكنه أراد أن يشتق من المادة المعجمية الواحدة(ك،ل،م) كل هذه المصطلحات"[53]! مستندة في ذلك على اعتراض الدكتور "مسعود صحراوي" لتلك الترجمة [54]!

قدم أصحاب التعليقات والنقود السابقتين أدلتهم التي دعموا بها آراءهم غير أن ذلك لم نجده عند الدكتور صالح بن الهادي رمضان حين وصف مقال "الحجاج عند الجاحظ" للباحث هيثم سرحان بأنه "لم يتشبع صاحبه بالفكر الجاحظي وبروحه الحجاجية ... ولابخصائص الحجاج في أقواله السردية وغير السردية"[55] دون تفسير أو تفصيل عن تلك الروح او تبرير لتلك الخصائص اللهم إلا اذا اقتصر الأمر تأخر فكرة المقال زمنيا أ و حين مقارنتها بجهود أخرى سابقة أو مزامنة له[56].

2-5- 4 شمولية النزعة البحثية:

إنّ أول مرحلة تلقٍ لخطاب البلاغة الحجاجية،كما سلف ذكره ،كانت تعريفية؛إذ عُرّفت للقراء والباحثين العرب مباحث تلك البلاغة ففتحت أمامهم نافذة بحثية ومعرفية على مستجدات الدرس الحجاجي الغربي،فكان من الطبيعي أن يكون ذلك التلقي شموليا،فجلُّ باحثين المعاصرين عنوا بشرح كافة النظريات الحجاجية القديمة(الأرسطية) والحديثة والإطلاع عليها مجلة ومفصّلة لدواع معرفية وأكاديمية،والأمر عينه ينطبق على المرحلة التطبيقية الإسقاطية لمباحث البلاغة الجديدة على أجناس أدبية ،ومن بين الباحثين ذوي النزعة الشمولية نجد جميل حمداوي،محمد العمري،محمد مشبال، محمد الولي، سامية الدريدي،محمد سالم محمد الأمين الطلبة،الدكتورة هاجر مدقن...وغيرهم،غير أن تلك الشمولية لم تمنع من انتماء بعضهم ،لدواع

عدة، إلى نظرية حجاجية بعينها والعمل عليها كاهتمام أبي بكر العزاوي بالحجاج اللساني لديكرو و عمارة ناصر بالحجاج الفلسفي والهرمونيطيقا.

6. محـــطات التلقي :[57]

إنّ عملية تلقي النظرية البلاغية الحجاجية الجديدة الغربية عند العرب ظهرت بأواخر ق20م متأخرة حوالى ربع قرن عن مهدها أي منذ سنة 1958 تاريخ صدور مؤلف " مصنف في الحجاج ،البلاغة الجديدة" لبيرلمان وتتيكاه،وذلك التلقي مر بمراحل أو مرّ ،بتعبير العمري ،بمحطات مثّلت مشروعا "لاسترجاع"الخطابية التي تغبر سكته أربع محطات هي كالتالي:

6-1المحطة الأولى :1985/1986:

تمثل المرحلة التأصيلية للخطاب الإقناعي والسعي في سبيل ذلك،وتجسدت في إصدار م.العمري مؤلفه"في بلاغة الخطاب الإقناعي" سنة 1986 الذي بدأ بالعناية بالدرس الحجاجي من ثمانينيات ق 20م والندوة الأولى لبلاغة الحجاج بتاريخ17.18.19 أفريل بالسنة ذاتها .

6-2 المحطة الثانية:1992:

يتمثلها العمري في المؤلف الجماعي "أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم" الذي أشرف عليه حمادي صمود (كلية الاداب ،منوبة ،تونس) ومن بعده الأستاذ "الحسين بنو هاشم" في مؤلفه"الخطابة والحجاج بين أفلاطون وأرسطو وبيرلمان".

6-3 المحطة الثالثة 2010)التراكم):

تمثل مرحلة تزايد الاهتمام بالدرس الحجاجي عند الباحثين العرب المعاصرين تعريفا وتطبيقا وترجمة، ويتجسده العمري في المؤلف الضخم" الحجاج مفهومه ومجالاته " في 1454ص ،ط10 إشراف حافظ إسماعيل علوي.

6-4 المرحلة الرابعة :(دراسة التراكم):

المقصود بها هو البحث والتعليق ونقد النظريات الغربية واجتهادات البحاثة العرب المعاصرين[58] .

7. معيقات تلقي البلاغة الجديدة عند الباحثين العرب المعاصرين :

بناء على واقع استقبال البلاغة الجديدة السابق تتضح جملة معيقات تعرقل **إنشاء "نظرية بلاغية مسيرة البحث في سبيل " عربية** تساهم في إثراء الدرس البلاغي المعاصر و في مشروع بناء "نظرية أدبية " ؛ غير أنه يمكنني أن أعزو تلك المعيقات والعراقيل لعوامل داخلية وأخرى خارجية:

7-1العوامل الخارجية :

العوامل الخارجية تعد المانع غير المباشر في مسيرة إنشاء نظرية بلاغية معاصرة ،فالتلقي يكون من الخارج، وأهم تلك العوامل مايلي:

7-1-1**الخلفيات الفلسفية والدينية المؤسسة لنظرية "البلاغة الجديدة"**: متمثلة في مايلي:

- مفهوما "الديمقراطية" و"الحرية" الغربيان المتسببان في نشوء "الفكر السفسطائي" قديما الممتد حتى عصرنا هذا متجسدا في خطابات إعلامية و إشهارية وسينمائية(الأكشن) والليبرالية والامبريالية حديثا، وهما مفهومان رخوان وغير مستقرين زمكانا وثقافة .
- الفلسفة البراغماتية ذات الأصول الليبرالية؛منحرفة في بعض أوجهها نحو المكيافلية؛ لاسيما في بعض الإشهارات التلفزيونية المغيّبة للبعد العائلي و الخُلقي للمشاهد ولا حتى الديني، فغايتها تجارية بحتة.
- العلاقة الخفية الجامعة بين "مبدأ المحايثة "اللساني الفلسفي والعقيدتين المسيحية واليهودية اللذين لايتناسبان مع ثقافتنا العربية الإسلامية وأجناسنا الخطابية والأدبية.
- التركيز على حجج "اللوغوس/الخطاب/ العقل / المنطق" وإبعاد ماوراءها من علاقة المتكلم بالسامع اجتماعيا و إهمال البعد الميتافيزيقي أحيانا .
- مبدأ "مناسبة الصلة" عند "ديكرو" الذي يمنع على التواصل أبعاده الغيبية و المثالية بل حتى الإنسانية.
- التباس مفهوم "العقل" الحداثي أو "العقلانية" الذي يعنى بالأداتية في محيطه الغربي.
- مفهوم الإيتوس الأرسطي الذي تشوبه المراء والمكيافلية أحيانا باطن الخطيب ليس كظاهره.
- إيمان بعض الباحثين العرب بشمولية النظريات الحجاجية المعاصرة و ريادة و صلابة منظومتها المفاهيمية وكونيتها وصلاحيتها الزمكانية و بالتالي صلاحية إجراءاتها على كل الخطابات دون استثناءات جنسية أو ثقافية.

7-1-2 **ثقوب الذاكرة**: وهو مصطلح أحدثه محمد العمري يقصد به إدعاء بعض الباحثين رادة منجزه البلاغي وأسبقيته.[59]

7-1-3 **تأخر تلقي الدرس الحجاجي والخطابيات** تدريسا وبحثا في أقسام اللغة العربية بالجامعات العربية إذ كان شبه مقصى على حساب تاريخ الأدب وجمالياته[60] وأسلوبياتِه أيضا.

7-2 **العوامل الداخلية**: هي عوامل منه ما يتعلق ب الخطاب و أخرى بالمنهج :

7-2- 1**الخطاب**: أي:تلك العوامل التي تتعلق بنية الخطابات والأجناس الأدبية،وتتمظهر في مايلي:

- عدم مراعاة نظرية البلاغة الجديدة خصوصية الخطابات العربية –سيما الدينية منها – ثقافةً وبلاغةً و لسانا ،وننوه بالذكر بتجربتي الباحث عبد الله صولة في كتابه "الحجاج في القرآن الكريم ومحمد مشبال المغربي الذي طبق الإيتوس أرسطيا " بحذر "على آيات قرآنية ،وهذا مما قد يؤدي إلى نزع القدسية من الخطاب الديني ومساواته بغيره من الخطابات ،"فالبلاغة الحجاجية (تسوي)النص الأدبي بغيره من النصوص ومن أنساق التواصل"[61]فقد ينقل "النص من شروطه الإلهية إلى شروط إنسانية ...(وبالتالي) رفع البعد الغيبي عن النص القرآني وإقصاء كل ما له دلالة على اللامحسوس(...) وهي خطة العقلنة""[62] و بالتالي إخضاعه للأرخنة؛ [63] لأن المقام البشري غير المقام الإلهي.
- تحليل بعض الباحثين العرب المعاصرين لخطابات خارج مجالهم البحثي كالخطابات السياسية والقانونية والأنثروبولوجية التي تتطلب معرفة بمجالاتها المعرفية وإجراءاتها وأدواتها البحثية وكذا الاستعانة بخبرائها وبأهلها .
- تعدد الترجمات للمصطلح التداولي الواحد والحجاجي أيضا [64] وترجمة المؤلفات الفرنسية أكثر من الإنجليزية مع أن التداوليات أنجلوساكسونية المنشأ.
- ندرة الاهتمام بمجال "التفكير النقدي للحجة" علما أن المدرسة الهولندية انبنت على ذلك التفكير .

7-2-2 **المنهج**: المقصود بها تلك العوامل التي ترتبط بمنهجيات النظرية أو التلقي،منها:

- كل نظرية لها خصوصية و منهج علمي موحد تتأسس عليه و على مبادئ علمية وخلفية أيديولوجية وفلسفية سليمة صلبة ذات نطاق عالمي،كما أن النظرية لها نسق معرفي موحد يجمع باحثيها مع امتلاكها لمنظومة مصطلحية موحدة تتميز بها لكن تلك الشروط أو جلها تفتقر إليها جهود أولئك الباحثين فاتسمت جهودهم بالتركيب والتلفيق المنهجيين (الأسلوبية والحجاجية) والفروقية (الفردانية) ونستثني جهد الدكتور طه عبد الرحمن التنظيري.
- وجب النظر في مصطلح "المدرسة" الذي أطلقه الباحث محمد سالم محمد الأمين الطلبة على جهود الباحثين العرب المغاربة والمصريين ، وأرى أنه جانب الصواب حين ضم جهود الباحثين المغربيين والتونسيين تحت مسمى "المدرسة المغاربية" و ووصفه جمعه

الباحثين المصريين في "المدرسة المصرية " وذلك على غرار ما وصف به" المدرستين " الحجاجيتين "البلجيكية" و"الفرنسية"، وعليه نقترح بدل ذلك مصطلحي "الساحة" أو "المشروع" وصفا لتلك الجهود العربية ؛فالأول ذو دلالة جغرافية إقليمية والآخر أنسب للطموحات المعرفية الفردية أو المجمعية.[65]

- الاكتفاء بعرض حال الواقع البحثي دون إرساء قواعد "نظرية بلاغية عربية مستقلة" أو ما يمكن أن ندخله تحت تجربة "نقد النقد".
- مسايرة الباحثين العرب لأعلام الحجاجيات المعاصرة في تمركزهم حول حجج اللوغوس دون تجاوزهم لما وراءه.
- تعريف "البلاغة ذاته "يتنوع عند الباحث الواحد لاعتبارات ثقافية وسياسية واجتماعية ومذهبية وإيديولوجية " [66]وأيضا زمنية.وما تجربة "العمري" عنا ببعيد.
- تسوية بعض الباحثين العرب نشأة الأجناس النثرية المدنية الحضرية اليونانية ذات الأصول الوثنية (الفاقدة لسند التشريع الديني والمرجعية السماوية)والبلاغة الأرسطية المستوجبة لسلطة الخطابة وهيمنتها (العبارة) بالنشأة البدوية الفردية-القبلية العربية المستوجبة لسلطة الشعر(الإشارة)والدينية ذات "المرجعية الكتابية الإلهية " المستوجبة لسلطة الخطابة الدينية فبلاغة العبارة والخطابة تختلف عن بلاغة الشعر والإشارة مستحضرين بيت البحتري :

والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طُوِّلت خطبه[67]

مما ترتب على ذلك اسقاط البلاغة الأرسطية على أجناس أدبية عربية مغفلين خصوصيتهما اللسانية والحضارية.

8. آفــاق البحث البلاغي العربي "نظرية بلاغية عربية":

تستند الآفاق في هذا المبحث على جانبين :أولهما تتبع مادة"ح ج ج " بين المعاجم العربية و بعض من آي القرآن الكريم واستنتاج من ذلك بعض النتائج ، وثانيهما وضع بعض المقترحات .

8-1 مادة"ح ج ج " بين المعجمية العربية و القرآن الكريم :

ورد في "لسان العرب"لابن منظور " الحج: القصد ،حجّه يحجه حجّا:قصده (...) محجوج:أي مقصود(...)حاجه محاجة وحجاجا:نازعه الحجة"[68] أي نازعه القصد، وفي "القاموس المحيط" للفيروزآبادي" "الحج:القصد(...) والغلبة الحجة"[69].والتعاريف اللغوية السابقة تتفق حولها جل المعاجم العربية.

أما مادة"ح ج ج " في القرآن الكريم : نتمثل بما جاء منها بهيئتي الفعل و الاسم في الآيات التالية:

- (وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَا بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ قَالُوا أَتُحَدِّثُونَهُم بِمَا فَتَحَ اللَّهُ عَلَيْكُمْ لِيُحَاجُّوكُم بِهِ عِندَ رَبِّكُمْ ۚ أَفَلَا تَعْقِلُونَ)(سورة البقرة/76).
- *(قُلْ أَتُحَاجُّونَنَا فِي اللَّهِ وَهُوَ رَبُّنَا وَرَبُّكُمْ وَلَنَا أَعْمَالُنَا وَلَكُمْ أَعْمَالُكُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُخْلِصُونَ*)(سورة البقرة/139).
- (*ألم تر إلى الذي حاج إبراهيم في ربه أن آتاه الله الملك إذ قال إبراهيم ربي الذي يحيي ويميت قال أنا أحيي وأميت قال إبراهيم فإن الله يأتي بالشمس من المشرق فأت بها من المغرب فبهت الذي كفر والله لايهدي القوم الظالمين*)(سورة البقرة/258).
- (فَإِنْ حَاجُّوكَ فَقُلْ أَسْلَمْتُ وَجْهِيَ لِلَّهِ وَمَنِ اتَّبَعَنِ ۗ وَقُل لِّلَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ وَالْأُمِّيِّينَ أَأَسْلَمْتُمْ ۚ فَإِنْ أَسْلَمُوا فَقَدِ اهْتَدَوا ۖ وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا عَلَيْكَ الْبَلَاغُ ۗ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ)(سورة آل عمران/20).
- (فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ ﴿61﴾.
- (يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لِمَ تُحَاجُّونَ فِي إِبْرَاهِيمَ وَمَا أُنزِلَتِ التَّوْرَاةُ وَالْإِنجِيلُ إِلَّا مِن بَعْدِهِ ۚ أَفَلَا تَعْقِلُونَ) (سورة آل عمران/65) .
- (هَا أَنتُمْ هَٰؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ فِيمَا لَكُم بِهِ عِلْمٌ فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ ۚ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ)(سورة آل عمران/66) .
- (وَلَا تُؤْمِنُوا إِلَّا لِمَن تَبِعَ دِينَكُمْ قُلْ إِنَّ الْهُدَىٰ هُدَى اللَّهِ أَن يُؤْتَىٰ أَحَدٌ مِّثْلَ مَا أُوتِيتُمْ أَوْ يُحَاجُّوكُمْ عِندَ رَبِّكُمْ ۗ قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يشاء والله واسع عليم)(سورة آل عمران/ 73).
- (وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ ۖ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ إِلَّا الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْهُمْ فَلَا تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِي وَلِأُتِمَّ نِعْمَتِي عَلَيْكُمْ ولعلكم تهتدون) (سورة البقرة/150).

- ❖ (رُسُلًا مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَى اللَّهِ حُجَّةٌ بَعْدَ الرُّسُلِ ۚ وَكَانَ اللَّهُ عزيزا حكيما)(سورة النساء/ 165).
- ❖ (قُلْ فَلِلَّهِ الْحُجَّةُ الْبَالِغَةُ ۖ فَلَوْ شَاءَ لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ)(سورة الأنعام/ 149).
- ❖ (فلذلك فادع ۖ واستقم كما أمرت ۖ ولا تتبع أهواءهم ۖ وقل آمنت بما أنزل الله من كتاب ۖ وأمرت لأعدل بينكم ۖ الله ربنا وربكم ۖ لنا أعمالنا ولكم أعمالكم ۖ لا حجة بيننا وإليه المصير)(سورة الشورى/15).

تتضافر دلالات مادة "ح ج ج " في القرآن الكريم والمعاجم العربية ليستنبط مايلي:

1. يحمل التحاجج دلالة إبطال حجة الخصم،كما ان مفردة "الحجة" في السياق القرآني تحمل دلالة الوضوح و"الشاهدية" وبهذا تتفق مع الجذر اليوناني (Argues)التي تعني "أبيض لامعا"[70]
2. حملَ فعل التحاجج دلالات غير مرضية ومشبوهة في تراثنا العربي و شبهةَ الجدال العقيم والخصومة ،للدواعي الثلاثة التالية: أولها ؛ عناد أحد المتحاورين في وضوح الحجة ولمعانها ؛فالشاهد محل اتفاق الجميع ، وثانيها ،أن فعل الحجاج اقترن أولا بالآخر المعترض ،فالآخر هو البادئ بفعل الحجاج إما لسوء فهم منه أو للمغالطة وللمهاترة، وآخرها ،ارتباط مادة "ح ج ج" بالتخاصم في العقيدة "التوحيد" الواضحة كمافي قوله تعالى:(أفي الله شك) (سورة إبراهيم/10)والشك هو الاحتمال والظن الذي يقوم عليه الخطاب الحجاجي؛ ولتلك الأسباب لم ترد مادة حجج في القرآن الكريم بصيغة الأمر على غرار مادة "جدل".
3. الصيغة الصرفية "للحجاج" (فِعال)التي تدل على المتلقي السلبي وعلى التوجيه الأفقي للخطاب دون اعتراض ،بينما الصيغة الصرفية للتحاجج (التفاعل) التي وردت في القرآن الكريم تنبئ علن متلق إيجابي اعتراضي تحاوري ،فالخطاب فيه ذو اتجاه "حلزوني "لولبي" .
4. تستمد الحجة قوتها في فعل التحاجج في القرآن الكريم على مبدأ "الخلود"(البحث عن الحقيقة) و"النُبل"(الإنسانية) أي:خلود القضية ونبلها،وذلك بدلالة ورود فعل التحاجج بصيغتي الماضي والمضارع وبأسلوب الشرط الدال على الاستقبال،إذ لا تبطل الحجة بتقادم الزمن ؛فالحجاج ذو غاية إنسانية قائم على "المصلحة المشتركة" وليست براغماتية سيما أن موضوعه "عقائدي" أو متجاوز ومتعال وميتافيزيقي.
5. يتأسس فعل التحاجج في الخطابي القرآني على غايتَي: الرحمة الإلهية "الموجهة من الله إلى البشر كافة و على"شفقة" المسلمين على الكفار.
6. مناقضة مفهوم الحجاج القرآني لنزعتي "المكيافيلية السفسطائية" و"البراغماتية " الأنانيتين والآنيتين(الآن وهنا) ،فالإنسان"ليس- "حيوانا "بلاغيا بزعم جورج لايكوف.

7. تتحد هوية "فعل التحاجج" القرآني داخل فعل التلفظ" وفي الصيغة التحاورية"التفاعلية (ادعاء≠اعتراض).
8. يقوم التحاجج في القرآن الكريم على سلم حجاجي قوامه "قانون الأصلح" لا "قانون الأنفع" التي تقوم عليه البلاغة الجديدة.
9. التزام المتحاججين كل بعقيدته وإخلاصه لها كما أن فعل التحاجج له بعد جماعي "الحفاظ على الهوية الدينية" للجماعة لا الفردية.
10. البلاغة الجديدة أقرب في بعدها الديمقراطي إلى مصطلح "البلاغ" الوارد في القرآن الكريم النابذ للتعسف وللإكراه،حتى أن فعل الإقناع صيغ بأسلوب الاستفهام لا الأمر "أأسلمتم؟"(سورة آل عمران/20) ؛ والبلاغ تحث عليه آيات كثيرة منها قوله تعالى:(لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ من الغي) (سورة البقرة256)و قوله تعالى: (أَفَأَنتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حَتَّىٰ يَكُونُوا مُؤْمِنِينَ؟)سورة يونس/99). وقوله تعالى: (ولو كنت فظًّا غليظ القلب لانفضوا من حولك) (سورة آل عمران/159).
11. ورود مادة "ح ج ج"في سياق الآيات المدنيةيختلف عن وروده في الآي المكي.

2-8 مقترحـــات:

توجد جملة اقتراحات اهتدينا اليها بعد هذا العرض لواقع تلقي البلاغة الجديدة عند الباحثين العرب المعاصرين آملين أن تكون ممهدة لمسار مشروع "نظرية البلاغة " معاصرة ،ومن بين المقترحات مايلي:

- ✓ رغم ريادة اليونانين في التأليف والتنظير الحجاجيين غير أنه وجب إعادة البحث و "الحفر المعرفي" في تأريخ الحجاج خطابا وتأليفا وتنظيرا بغية توسيع مفهوم البلاغة ، فالحجاج خطاب عرفته البشرية منذ الأزل،وعليه ضرورة مناقشة نسبته لليونانين ؛وأيضا ضرورة التفريق في الحجاج بين الخطاب والخطاب الواصف. فبلاغة الخطاب ملك جماعي مشاع.
- ✓ التفريق بين الإقناع والحجاج ،فالآخر فرع من الأول.
- ✓ مناقشة بعض مفاهيم "البلاغة الجديدة" كمفاهيم "الحرية" و"العقلنة "و "قانون الأنفع" التي تختلف وتتعدد بحسب الإيديولوجيات (الشيوعية و الليبرالية و الوجودية...) والمذاهب الفلسفية (الحداثة وما بعد الحداثة و الكولونيالية وما بعد الكولونيالية،و البراغماتية...) والعقائد الدينية السماوية والنحل (معتزلة ،أشاعرة ،مرجئة...)والعصور القديمة والحديثة والمعاصرة....وكل ذلك له أثره على التحاجج والتحاور ،وتلك المفاهيم تصطدم بالجنس القولي برهاني ،جدلي، خطابة ،شعر ...وبإكراهات المقام أحيانا.

- ✓ مناقشة مفهوم المصطلحات التالية:"الحقيقة" بين الحداثة وما بعدها و"القوتان الحجاجية و الإنجازية "و" الجديد".
- ✓ البلاغة "نظرية عالمية" و"مشروع كوني" و"عابر التخصصات "لذا وجب تكامل المعارف و الاختصاصات وتظافر العلوم فيما بينها (علوم الإعلام والاتصال،والعلوم اللسانية والسيميائية المنطقية والنفسية والاجتماعية والفلسفية و الأنثروبولوجية و السياسية و التجارية...) فكلها تثري علم البلاغة.
- ✓ ضرورة البحث في العملية الحجاجية بالأبعاد التجاوزية والميتافيزيقية و الوصول إلى "إقليم مشترك"بين المتحاورين أو ما يعرف في علم السياسة" بالتوافقية" أو المصلحة العليا.
- ✓ استبدال المصطلح الأرسطي "التطهير" النفسي الذي حصره فبي الخطاب الشعري دون غيره بمصطلح أشمل وأعم وهو مصطلح "التبليغ" الذي يشمل الأبعاد النفسية والتداولية معا ولأجناس خطابية مختلفة.
- ✓ الاقتصار على مصطلح "البلاغة" دون "البلاغة المعممة" لمحمد العمري ،فالبلاغة تجمع الشعرية والخطابية وتتجاوزهما من الخطابات الشفوية والمكتوبة الى الإشاريات و الرمزيات و المقاميات.
- ✓ وأقترح مصطلح" البلاغية" علما موضوعه الشعرية والخطابية والمقامية مجتمعة.
- ✓ للخروج من المشكلة المصطلحية السابقة أود اقتراح مصطلح"الإبلاغية" ترجمة ل"الريطورية" بدلا من الخطابة عنوانا لمؤلف أرسطو؛ الإبلاغية تستمد شرعيتها من الدلالة الصرفية المشتقة من الفعل "أبلغ" لدالة على توجيه "فعل الإبلاغ" وتعديته من المتكلم نحو السامع،مايتفق مع غاية أرسطو من تأليفه للخطابة تعليمية أخلاقية توجيهية لفائدة الخطيب ،وللتفريق أيضا بين (Rhétoric) و (oratory) حيث تُرجم مصطلح (oratory)بالخطابة في موسوعة البلاغة لتوماس سلوان (إشراف عماد عبد اللطيف)؛ ثم إنه "في التراث الغربي لفظ آخر يدل على ما تعنيه كلمة خطابة العربية، وهو (أوراسيو)من (أوراتور)أي الخطيب"[71]. كما أنّ الإبلاغ اشمل من الخطابة لدلالته الأسلوبية والحجاجية.

- ✓ ضرورة توحيد الجهود العربية في هيئة علمية موحدة وتفعيل المجامع اللغوية فيما يخص ترجمة المصطلحات وتعريبها في البحوث البلاغية .
- ✓ وجوب التفريق بين "فعل التشاور" أو "خطاب المشوريات" الذي يجمع متحاوريه رابطة معينة سياسية ،دينية،إيديوليوجية ،حزبية ... وغايته "توافقية"وبين "فعل التحاجج"

بحيث لا يربط متحاوريه رابطة ما اللهم إلا رابطة "الإنسانية" والذي يسعى إلى نقض حجة المخاطَب أو استمالته.

- ✓ ضرورة العناية ببلاغة المقام خارج الخطاب ،فالبلاغة ليست إمبراطورية الخطابات الشفوية فحسب بل حتى خارجها.
- ✓ توسيع فعل للحجاج نحو أفعال لغوية متنوعة ومختلفة لا حصره في فعل لغوي محدد .
- ✓ التفريق في علم البلاغة بين التنكير و التعريف؛فبالتنكير تنسب لبلاغة الجنس الخطابي. أمّا بتعريفها تكون علما للعلوم الثلاثة (المعاني والبيان والبديع) ونقترح مصطلح "البلاغيات" التي تشمل مفهوم البلاغة بدلالتها العربية واليونانية القديمتين، و بدلالتها الحديثة ويضمن رحابة أجناسها وآلياتها الإجرائية البنوية اللسانية الشفوية الكتابية وغيرها ،وأيضا رحابتها الزمكانية ،كما أنه مصطلح يبتعد عن االإضافات والتركيبات.
- ✓ مراعاة خصوصية الخطابات العربية بنويا وزمكانيا وثقافة لحظة تطبيق النظريات الحجاجية المعاصرة.
- ✓ البحث في بلاغة الأجناس العربية الأصيلة كالشعر والسير والمقامات و الأمثال والحكم والألغاز الشعبية.
- ✓ زيادة البحوث حول علاقة بلاغة الحجاج بالمونولوج" و مناقشة مسألة مركزية الوظيفة التواصلية للغة.
- ✓ استحداث علم "البلاغة المقارنة" وبالتالي "حجاجيات مقارنة".

9-خـاتمة:

يستخلص مما سبق ،ونحن ننفض الأيدي من هذا المقال ،أن الفكر الحجاجي الغربي المعاصر يتشرب من جذور فلسفية وإيديولوجية غير جهود الباحثين العرب المعاصرة لا تستند على فلسفة أو دعامات إيديولوجية تراثية ،وإن اهتم بعضهم بالتأصيل إلا أنه غلب عليه إخضاع التراث لنظرية البلاغة الجديدة ؛لذلك فضلت مصطلح "التنظير" واصفا به أصحاب النظريات البلاغية الغربية المعاصرة لما يوحدها من أنساق فكرية ،بينما اخترت مصطلح "الجهود" ناعتا بها المحاولات العربية في تلقيها لتلك النظريات، وأيضا لدواع صرفية ،فالجهود (جمع تكسير لامفرد) و منهجية (عدم انخراطها في نسق واحد)وتأويلية(دلالة التكسير) وزمنية(ليس لها أفق موحد أو نظرة موحدة من المحيط إلى الخليج). وبذلك وجب علينا إدراك المحيطين الإيديولوجي و المعرفي لنظرية البلاغة الجديدة،و المعرفة الجيدة بالتربة التي نبتت فيها حتى يسهل علينا "

مقارنتها" بالبلاغة العربية لا أن نسقط مباحث تلك النظرية على بلاغتنا خطابا وعلما، كما أنه آن الأوان لاستكشاف خبايا الأجناس التراثية بإخضاع النظرية الحجاجية لمتطلبات حدودها الشكلية ولبيئتها التي نشأت فيها ؛ لأن المقام و الخطاب هما المتحكمان في منهجية البحث وهذا كله بغية تأسيس نظرية بلاغية عربية أصيلة تسهم في إثراء النظريات البلاغية العالمية و تكون ذات رؤية "كونية" للوجود.

10- الهوامش:

[1] ينظر :رولان بارت،قراءة جديدة للبلاغة القديمة،ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق للنشر،دط،1494،ص،14.

[2] ينظر: محمد سالم محمد الأمين الطلبة،الحجاج في البلاغة المعاصرة ،بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط2008،،ص،25.

[3] محمد سالم محمد الأمين الطلبة ،الحجاج في البلاغة المعاصرة ،بحث في بلاغة النقد المعاصر ، ص،34.

[4] حافظ اسماعيلي علوي ،الحجاج ،مفهومه ومجالاته ،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،عالم الكتب الحديث،عمان،الأردن،دط،2010،ج1،ص10.

[5] المرجع نفسه،ج 1،ص10.

[6] ينظر: جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة مصر ،دط،دت،ص،10.

[7] المرجع نفسه،ج1،ص10.

[8] أرسطو طاليس ،الخطابة،الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات ،الكويت، دار القلم بيروت ،لبنان،دط،دت،،ص09،

[9] المصدر نفسه،ص،09

[10] المرجع السابق،ج 1،ص،594.

[11] Perleman Chaim. Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique, avec Lucie Olbrechts-Tyteca, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxellep05. نقلا عن المرجع نفسه، ج1 ،ص32.

[12] المرجع نفسه،ج1،ص33.

[13] المرجع نفسه،ج1،ص10.

[14] إبراهيم أمغار ،المظاهر الحجاجية في نص قصصي، ضمن المؤلف التحليل الحجاجي للخطاب،إشراف أحمد قادم وسعيد العوادي،دار كنوز المعرفة،عمان ، الأردن،ط،1،1437،2016 ،ص،528.

[15] رشيد الراضي،الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنوية،ضمن المؤلف الجماعي ،الحجاج ،مفهومه ومجالاته،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،ج 1،ص،430.

[16] المرجع نفسه،ج1،ص،431..

[17] المرجع نفسه،ج1،ص،431.

[18] المرجع نفسه ج1،ص،432.

[19] المرجع السابق،ص،143.

[20] عبد الله صولة،الحجاج في القرآن الكريم من خلال خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي،بيروت ،لبنان،ط2،2007،ص،39.

[21] أوزوالد ديكرو –جان ماري سشايفر،القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،ترجمة منذر عياشي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط،2،2007،ص،153،154..

[22] ينظر:عبد الله صولة البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة، ضمن المؤلف الجماعي،الحجاج ،مفهومه ومجالاته،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،ج 1،ص،33.

[23] حافظ اسماعيلي علوي ، الحجاج ،مفهومه ومجالاته،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،ج 1،ص،09.

[24] أرسطو طاليس ،الخطابة،الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي،ص10.

[25] صلاح اسماعيل عبد الحق،التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد،دار التنوير ،ط1،1993،بيروت لبنان،ص،18.

[26] المرجع نفسه،ص،57.

[27] عبد الرزاق بنور،الأطر الإيديولوجية لبعض نظريات الحجاج ضمن المؤلف الجماعي،الحجاج ،مفهومه ومجالاته،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،ج 1،ص،361.

[28] ينظر: عبد الوهاب المسيري،حوارات، العلمانية والحداثة والعولمة،دار الفكر ،دمشق ،سوريا،،1،2011،ص،71.

[29] عبد الوهاب المسيري،حوارات، العلمانية والحداثة والعولمة ،دار الفكر ،دمشق ،سوريا،،1،2011 ص،71.

[30] ينظر:المرجع نفسه،ص،157.

[31] المرجع نفسه،ص،158.

[32] المرجع نفسه،ص،236.

[33] أوزوالد ديكرو –جان ماري سشايفر،القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،ترجمة منذر عياشي،ص،154.

[34] ينظر:حافظ اسماعيلي علوي،الحجاج ،مفهومهومجالاته، ج1،ص، 05.

[35] محمد العمري،البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ،المغرب،دط،2005،ص13.

[36] ينظر المرجع السابق،ج1،ص،05 وأيضا، محمد العمري،البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول .ص ،13 .

[37] ينظر، كوستانتان سالفاسترو، ضمن المؤلِف الجماعي بلاغة الخطاب السياسي،إشراف محمد مشبال،دار الأمان،دمنشورات الاختلاف ،منشورات ضفاف،ط،2016،1437،1،ص،28.

[38] ينظر: رشيد الراضي ،السفسطات في المنطقيات المعاصرة،التوجه التداولي الجدلي،ضمن الحجاج ،مفهومه ومجالاته، اشراف ح.اسماعيلي علوي،ج1،ص783

[39] ينظر: الحسين بنو هاشم ،بلاغة الحجاج ،الأصول اليونانية،دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان،ط1 ،2014 م،ص212 هامش.

[40] ليس غرضنا تحت هذا العنوان إحصاء كل الأعمال و المؤلفات العربية التي تلقت البلاغة الجديدة بل التنويه إلى أهمها لدواع منهجية.

[41] سعيد العوادي ،تلقي الحجاج في الدراسات العربية المعاصرة ضمن المؤلف الجماعي ،الحجاج والاستدلال الحجاجي،إشراف حافظ اسماعيلي علوي ، دار ورد الأردنية/عمان،ط1، 2011،ص257..

[42] ينظر:عبد الله صولة،الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته،ضمن مؤلف جماعي ،أهم النظريات الحجاجية في التقاليد الغربية من أرسطو الى اليوم، إشراف حمادي صمود،مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منوبة ،تونس ،ص549..

[43] ينظر: عبد الله صولة،الحجاج في القرآن الكريم من خلال خصائصه الأسلوبية،دار الفارابي ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2010،ص26.

[44] ينظر:المرجع نفسه،ص36

[45] ينظر: سعيد العوادي تلقي الحجاج في الدراسات العربية المعاصرة ،الحجاج والاستدلال الحجاجي،إشراف حافظ اسماعيلي علوي ، ص257..

[46] طه عبد الرحمن،اللسان والميزان ،أو التكوثر العقلي المركز التقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب،ط،1،1998، ص249.

[47] سعيد العوادي تلقي الحجاج في الدراسات العربية المعاصرة ، الحجاج والاستدلال الحجاجي،إشراف حافظ اسماعيلي علوي،ص264.

[48] المرجع نفسه،ص264.

[49] ينظر: نفسه ،ص264غير أن ما عابه العوّادي في المقال نفسه على "علي عمران" أشاد به و بالوصل بين الاسلوبي والحجاجي في معرض ثنائه على جهود الباحث عبد الله صولة ،ينظر،نفسه ،ص276.

[50] صابر الحباشة ،من إشكاليات تطبيق المنهج الحجاجي على النصوص، ضمن مؤلف جماعي،الحجاج مفهومه ومجالاته،ج2،ص141. أظن ان العوادي ابتسر القول فالحباشة في مقاله هذا اثنى على صولة ولوصله بين الاسلوبية والحجاجية ،كما انه اردف مقوله اعلاه مباشرة بقوله"ولعل النص القرأني لايعطي للمتملي فيه مهما أنعم النظر فيه نهاية الأقاويل أو قمة التأويل " نفسه ،ج2،ص141. وفعلا الخطاب القرآني له تلك الميزة.

[51] عبد الرزاق بنور، الأطر الإيديولوجية لبعض نظريات الحجاج،ضمن المؤلف الجماعي،الحجاج مفهومه ومجالاته،ج1،ص374

[52] ينظر:المرجع نفسه،ج1،ص374.

[53] سامية بن يامنة،تداولية سياق الحال في الفعل الكلامي ،دراسة تحليلية تطبيقية دار كنوز المعرفة ،عمان ،الردن،ط1، 1440ه،2019م،ص142،هامش.

[54] ينظر المرجع نفسه،ص142. علما ان مصطلح "التداولية" ترجمة ل" pragmatic"الشائع بين الباحثين كان من اقتراح الفيلسوف طه عبد الرحمن.

[55] صالح بن الهادي رمضان ،التواصل الأدبي من التداولية الى الإدراكية،المركز الثقافي العربي،بيروت ، الدار البيضاء، النادي الأدبي بالرياض،ط1، 2015م،ص117.

[56] ينظر :المرجع نفسه،ص117.

[57] هذه المحاور استقيناها من مداخلة الباحث محمد العمري محمد العمري،الحجاج في البلاغة العربية الحديثة،تواريخ ومنجزات،ندوة علمية دولية بعنوان،البلاغة الجديدة بين التجربتين التونسية والمغربية ،يومي 24،25

.أفريل.2019..بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ،المغرب،نشرت في 17 جوان 2019بموقع محمد العمري على اليوتيوب

.

[58] يمكن إضافة مرحلة قبل الأخيرة تحت مسمى "المرحلة الاستكشافية " وتتمثل في سعي بعض الباحثين العرب لإنشاء بلاغة خاصة ببعض الأجناس الخطابية العربية كمحاولات محمد مشبال وحمادي صمود وآخرون .

[59] مداخلة بعنوان ، الحجاج في البلاغة العربية الحديثة ،تاريخ ومنجزات، ضمن أعمال ملتقى"البلاغة الجديدة بين التجربتين التونسية والمغربية"

[60] ينظر :المداخلة نفسها.

[61] محمد مشبال ،البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين،الإسكندرية،مصر،دط،2010،ص54.

[62] طه عبد الرحمن، الحوار أفقا للفكر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ،بيروت- الدار البيضاء- الرياض،ط،2،2014،ص 160.

[63] ينظر: المرجع نفسة، ص 160.

[64] ينظر:المداخلة السابقة.

[65] ينظر: مذكرتي في الماجستير، بعنوان، جحاجية التشبيه البليغ في شعر الهذليين، كلية الاداب واللغات ،جامعة غرداية ،نوقشت في :2018،03،01ص،40..

[66] محمد اليملاحي ،أسئلة الفكر البلاغي في المغرب،ضمن مؤلف جماعي، ،البلاغة والخطاب،إشراف ،محمد مشبال، دار الأمان،الرباط،منشورات الاختلاف ،الجزائر منشوراتضفاف،الرياض،ط1،2014،1435هـ ص،.249.

[67] ديوان البحتري،تحقيق ،حسن كامل الصيرفي،دار المعارف ،مصر،ط3،دت،مجلد 3،ص،209.

[68] ابن منظور الأفريقي المصري ،لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط،1،دت،ج2،ص،226-228.

[69] الفيروزأبادي،مجي الدين محمد بن يعقوب،القاموس المحيط،ضبط وتحقيق،يوسف البقاعي،دار الفكر،دمشق ،سوريا،1995،ض،167.

[70] حافظ اسماعيي علوي ،الحجاج ،مفهومه ومجالاته،إشراف ، حافظ اسماعيلي علوي ج1،ص،02.

[71] المرجع نفسه، ج1،ص، .05.

11- قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**
- **المؤلفات بالعربي:**

1. إبراهيم أمغار ،المظاهر الحجاجية في نص قصصي، ضمن المؤلِف التحليل الحجاجي للخطاب،إشراف أحمد قادم وسعيد العوادي،دار كنوز المعرفة،عمان ، الأردن،ط،1،1437،2016.
2. أرسطو طاليس ،الخطابة،الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات ،الكويت، دار القلم بيروت ،لبنان،دط،دت.
3. أوزوالد ديكرو –جان ماري سشايفر،القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،ترجمة منذر عياشي،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط،2،2007.
4. جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال دار غريب للنشر والتوزيع، ، القاهرة مصر ،دط،دت.

5. حافظ اسماعيلي علوي ،الحجاج ،مفهومه ومجالاته ،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،عالم الكتب الحديث ،عمان،الأردن،دط،2010،ج1.
6. الحسين بنو هاشم ،بلاغة الحجاج ،الأصول اليونانية،دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان،ط1 ،2014 م.
7. **دردوري محمد الأمين** ، حجاجية التشبيه البليغ في شعر الهذليين، مذركة ماجستير (مخطوط)، كلية الاداب واللغات ،جامعة غرداية ،نوقشت في :2018،03،01ص،40.
8. ديوان البحتري،تحقيق ،حسن كامل الصيرفي،دار المعارف ،مصر،ط3،دت،مجلد3.
9. رشيد الراضي،الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنوية،ضمن المؤلف الجماعي ،الحجاج ،مفهومه ومجالاته،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،ج 1.
10. رولان بارت،قراءة جديدة للبلاغة القديمة،ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق للنشر،دط،1494.
11. سامية بن يامنة،تداولية سياق الحال في الفعل الكلامي ،دراسة تحليلية تطبيقية دار كنوز المعرفة ،عمان ،الردن،ط1، 1440ه،2019م.
12. سعيد العوادي ،تلقي الحجاج في الدراسات العربية المعاصرة ضمن المؤلف الجماعي ،الحجاج والاستدلال الحجاجي،إشراف حافظ اسماعيلي علوي ، دار ورد الأردنية/عمان،ط1،
13. صابر الحباشة ،من إشكاليات تطبيق المنهج الحجاجي على النصوص، ضمن مؤلف الحجاج مفهومه ومجالاته،ج2.
14. صالح بن الهادي رمضان ،التواصل الأدبي من التداولية الى الإدراكية،المركز الثقافي العربي،بيروت ، الدار البيضاء، النادي الأدبي بالرياض،ط1، 2015م.
15. صلاح اسماعيل عبد الحق،التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد،دار التنوير ،ط1993،1،بيروت،لبنان.
16. طه عبد الرحمن،اللسان والميزان ،أو التكوثر العقلي المركز التقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب،ط،1،1998.
17. عبد الرزاق بنور، الأطر الإيديولوجية لبعض نظريات الحجاج،ضمن المؤلف الجماعي،الحجاج مفهومه ومجالاته،ج1.
18. عبد الله صولة،الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته،ضمن مؤلف جماعي ،أهم النظريات الحجاجية في التقاليد الغربية من أرسطو الى اليوم، إشراف حمادي صمود،مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منوبة ،تونس.
19. عبد الله صولة،الحجاج في القرآن الكريم من خلال خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي،بيروت ،لبنان،ط2،2007.
20. عبد الله صولة البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة، ضمن المؤلف الجماعي،الحجاج ،مفهومه ومجالاته،دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة،ج 1.
21. عبد الوهاب المسيري،حوارات، العلمانية والحداثة والعولمة ،دار الفكر ،دمشق ،سوريا،،1،2011.

22. الفيروزأبادي،مجي الدين محمد بن يعقوب،القاموس المحيط،ضبط وتحقيق،يوسف البقاعي،دار الفكر،دمشق ،سوريا،1995.
23. كوستانتان سالفاسترو، ضمن المؤلِف الجماعي بلاغة الخطاب السياسي،إشراف محمد مشبال، دار الأمان ،منشورات الاختلاف ،منشورات ضفاف،ط،2016،1437،1.
24. محمد سالم محمد الأمين الطلبة ،الحجاج في البلاغة المعاصرة ،بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط2008..
25. محمد العمري ،البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ،المغرب،دط،2005.
26. محمد مشبال ،البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين،الإسكندرية،مصر،دط،2010.
27. محمد اليملاحي ،أسئلة الفكر البلاغي في المغرب ،ضمن مؤلف جماعي، ،البلاغة والخطاب، إشراف ،محمد مشبال، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف ،الجزائر منشورات ضفاف،الرياض،ط1،2014،1435هـ.
28. ابن منظور الأفريقي المصري ،لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط،1،دت،ج2.

- **المؤلفات بالأجنبي:**

Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique, avec Lucie Olbrechts-Tyteca, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelle.

- **المداخلات:**

ـ محمد العمري،الحجاج في البلاغة العربية الحديثة،تواريخ ومنجزات،ندوة علمية دولية بعنوان،البلاغة الجديدة بين التجربتين التونسية والمغربية ،يومي 24،25 .أفريل،2019..بكلية الاداب والعلوم الإنسانية ،المغرب،نشرت في 17 جوان 2019بموقع محمد العمري على اليوتيوب .

آليات تشكيل الصُّورة الشِّعرية في ديوان "الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان" لعاشور فنّي

the mechanisms for forming the poetic image in the "Spring that Was Premature "Diwan by Ashour Fanni

رزاق لبزة فاطمة الزَّهراء، طالبة دكتوراه
أ.د: فارسي عبد الرَّحمان
قسم اللُّغة والأدب العربي- جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان (الجزائر)
مخبر تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية وإعداد معجم موحَّد لها

rezzaglebzaftimazahra@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/09 تاريخ القبول: 2021/10/04 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخَّص:**

الصُّورة الشِّعرية من أهمِّ العناصر الأساسية التي يستعملها الأديب في بناء قصيدته، فهي أداة فعَّالة في إثراء العمل الأدبي، وقد حاولنا في هذا المقال الكشف عن أنواع الصُّورة الشِّعرية في ديوان "الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان" لعاشور فنّي، إذ تنوَّعت الصُّورة في ديوانه بين البلاغية والحسية والذِّهنية و الرَّمزية، والتي حاول الشَّاعر ربطها بنفسيته بغية خلق جسر تواصل مع المتلقّي وإيصال المعنى إليه.

الكلمات المفتاحية: الصُّورة؛ الحسية؛ الذِّهنية؛ البلاغية؛ الرَّمزية.

Abstract:

The poetic image is one of the most essential elements that the writer uses in building his poem.As it is an effective tool in enriching literary work. This article seek to reveal the types of poetic image in Ashour Fanni'sdiwan "Spring that Was Premature ".As the image in his collection varied between rhetoric, sensual, intellectual and symbolic, which the poet tried to relate to his psyche in order to create a bridge of communication with the recipient and convey the meaning to him.

***key words**: image; sensual; mental; rhetorical; symbolism.*

مقدِّمة:

الصُّورة الشِّعرية هي الرَّكيزة الأساسية للعمل الأدبي، و تعتبر عنصرا مهمًّا من عناصر البناء الشِّعري، وقد عرفت اهتماما واسعا لدى الشُّعراء والنُّقَّاد القدامى والمحدثين، وتنوَّعت أساليب استخدامها في القصيدة العربية المعاصرة، كونها تبثُّ الحركة والحياة في النَّصِّ الشِّعري، كما أنَّها أداة فعَّالة في إثراء العمل الأدبي ونقل التَّجربة الشِّعرية، فمن خلالها تظهر براعة الشَّاعر في الإبداع ومنها تبرز شاعريَّته.

ومن هذا المنطلق جاء الموضوع موسوما بآليات تشكيل الصُّورة الشِّعرية في ديوان "الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان لعاشور فنّي"، ومن أهمِّ دواعي اختيار هذا الموضوع أهمية الصُّورة في الدَّرس النَّقدي العربي الحديث والمعاصر؛ حيث كثر فيها التَّنظير والتَّطبيق، فالجدير بدراستنا اللَّحاق بهذا الرَّكب.

ويطرح البحث إشكالية جوهرية وهي: ما مفهوم الصُّورة الشِّعرية؟ وفيما تكمن أهميتها؟ وما هي أنواعها؟ وإلى أيِّ مدى نجح الشَّاعر في تقديم الصُّورة بأبعادها المختلفة؟

وانتهجنا في هذا المقال منهجا فنِّيًّا تحليليًّا رأينا أنَّه مناسب كونه يواجه النُّصوص الشِّعرية مباشرة، فهو منهج يحاول استنطاق النُّصوص الشِّعرية إلى أبعد الحدود، ولم نهمل المناهج الأخرى على غرار المنهج الوصفي وكذلك التَّاريخي، الذي حاولنا من خلاله تتبُّع مفهوم الصُّورة لاقتناعنا أنَّ المناهج تكمِّل بعضها البعض.

1- الصُّورة:

الصُّورة إحدى الرَّكائز الأساسية التي يُعرف بها الشِّعر وتجدر بنا الإشارة إلى أنَّ الصُّورة لها نعوت مختلفة منها (الشِّعرية، والأدبية، والفنية) وكلُّها متطابقة في المعنى وهذا الاختلاف في التَّسمية سببه التَّرجمة.

والصُّورة في الأدب تستعمل عادة في "الدَّلالة على كلِّ ما له صلة بالتَّعبير الحسِّي وتطلق أحيانا مرادفة الاستعمال الاستعاري"[1]، فالصُّورة هي لغة الحواس وبهذا يمكن تحديد مصطلح الصُّورة الشِّعرية على هذا النَّحو "نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذِّهنية لأجسام أو معاني بصياغة جديدة، تنهض بها قدرة الشَّاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع"[2] وبفضل الدَّور الذي تمارسه في العمل الشِّعري جعلها النُّقَّاد والدَّارسون محطَّ أنظارهم، سواء في ذلك القدماء أو المحدثين.

1-1 الصُّورة عند القدماء:

ظهرت الصُّورة في الدَّرس الأدبي مع فلسفة أرسطو التي جعلت منها عنصرا يقابل المادَّة التي يصعب الإمساك بها، فهي بالنِّسبة للنَّصِّ بمثابة العقل والقوَّة[3]، وعلى الرَّغم من أنَّ مصطلح الصُّورة الشِّعرية قد وفد إلينا من الفلسفة اليونانية إلَّا أنَّ قسما كبيرا من مكوِّناته متوفِّر في تراثنا

النَّقدي البلاغي، فالجاحظ (ت 255 ه) أوَّل من أشار إلى التَّصوير في قوله: "إنَّما الشِّعر صناعة وضرب من النَّسيج وجنس من التَّصوير"[4]، ويقصد الجاحظ بالتَّصوير، صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو تصويري وبهذا يكون أوَّل من طرح فكرة الجانب الحسّي للشِّعر من خلال فنِّ التَّصوير وحسن توظيفه في الشِّعر، أمَّا الجرجاني (ت 471 ه) فقد خرج عن ثنائية اللَّفظ والمعنى إلى ما سمَّاه بنظرية النَّظم؛ حيث يقول: "واعلم أنَّ قولنا الصُّورة إنَّما هو تمثيل قياس لما نتعلَّمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلمَّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس، تكون من جهة الصُّورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا، ولا تكون في صورة ذاك، وليست العبارة عن ذلك بصورة شيء نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ، إنَّما الشِّعر صناعة وضرب من النَّسيج وجنس من التَّصوير"[5]، فالتَّصوير عند الجرجاني هو صياغة المبدع للأفكار التي تؤثِّر في المتلقِّي من خلال التَّقديم الحسّي للمعنى، وبذلك يكون للصُّورة تأثير كبير على أحاسيس المتلقِّين وأذهانهم.

أمَّا قدامة بن جعفر (ت 337 ه) فيرى أنَّ للشِّعر صورة لا تتحقَّق إلَّا من خلال توفُّر اللَّفظ والمعنى والوزن والقافية، "وممَّا يجب تقديمه وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلَّم فيه أنَّ المعاني كلُّها معرَّضة للشَّاعر، وله أن يتكلَّم منها في ما أوجب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى، يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشِّعر بمنزلة المادَّة الموضوعية، والشِّعر فيها كالصُّورة، كما يوجد في كلِّ صناعة، من أنَّه لابدَّ من شيء موضوع، يقبل تأثير الصُّورة منها، مثل: الخشب للنِّجارة والفضَّة للصِّياغة"[6]، فالشِّعر عنده هو تجسيم للمادَّة الأوَّلية وتجسيد للمعنى.

ونلاحظ ممَّا سبق أنَّ الصُّورة عند القدماء هي مجموعة من القواعد والأصول التي لا يجوز تخطِّيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي تميل إلى البساطة والوضوح، وذلك لبساطة البيئة العربية.

2-1 الصُّورة عند المحدثين:

إنَّ مدلول الصُّورة يختلف من ناقد لآخر، إذ إنَّ الصُّورة في أساس تكوينها "شعور وجداني غامض بغير شكل، وبغير ملامح، تناوله الخيال المؤلِّف أو الخيال المركَّب، فحدَّده وأعطاه شكله، أي حوَّله إلى صورة تجسِّده".[7]

والصُّورة الشِّعرية إمَّا جزئية تتحقَّق في كلمة وإمَّا كلية تتألَّف من مجموعة متناسقة ترسم مشهدا عامًّا، وهي في الأصل تعبير خيالي ولكنَّها ربَّما وجدت في تعبير حقيقي، ويرى أحمد حسن الزيَّات أنَّ الصُّورة الشِّعرية، تتمثَّل في "إبراز المعنى العقلي أو الحسّي في صورة محسوسة، والصُّورة الشِّعرية خلق المعاني والأفكار المجرَّدة والواقع الخارجي، من خلال النَّفس خلقا جديدا"[8].

أمَّا أحمد الشَّايب فيرى "الصُّورة الشِّعرية هي المادَّة التي تتركَّب من اللُّغة بدلالتها اللُّغوية الموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التَّشبيه والاستعارة والكناية والطِّباق وحسن التَّعليل"[9]، ومن هذه النَّظرة نجد إحسان عبَّاس يعرِّف الصُّورة في قوله: "هي تعبير عن نفسية الشَّاعر وأنَّها تشبه الصُّورة التي تتراءى في الأحلام"[10]، وهذا يعني أنَّ العناصر المكوِّنة للصُّورة الشِّعرية لا يمكن الفصل بينها، فهي مرتبطة بعضها ببعض، أمَّا جابر عصفور فيرى أنَّ "الصُّورة الشِّعرية وجه من أوجه الدَّلالة، تنحصر أهمِّيتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التَّأثير فإنَّ الصُّورة الشِّعرية لن تغيِّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنَّها لا تغيِّر من طريقة عرضه وكيفية تقديمه".[11]

إذن فالصُّورة الشِّعرية عند المحدثين هي اكتشاف للجمال، فهي رؤية ما لا يُرى من الأشياء، فالشَّاعر يصوِّر المشهد وعناصره الجمالية المستترة.

2- أنواع الصُّورة الشِّعرية:

2-1 الصُّورة البلاغية:

تعدُّ الصُّورة البلاغية "اللُّغة الإنسانية الأولى، وهي الهدف الأسمى للُّغة الشِّعرية"[12]، فهي "مجموعة علاقات لغوية، يعبِّر بها الشَّاعر عن رؤياه الخاصَّة، ذلك لعجز اللُّغة العادية"[13]، فالصُّورة الشِّعرية تجاوزت اللُّغة العادية، وقد صنِّفت الصُّورة البلاغية إلى أصناف، أهمُّها الصُّورة التَّشبيهية والصُّورة الاستعارية.

أمَّا الصُّورة التَّشبيهية فهي "الدَّلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التَّشبيه المذكورة أو المقدَّرة، المفهومة من سياق الكلام"[14]، فالتَّشبيه هو الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة الاستغناء عنه، ومن أمثلة ذلك:

أَنَـا عَيْنٌ تَرَى
وَرَسُولٌ يُؤَلِّفُ بَيْنَ القُرَى
وَيَسِيرُ فَتُزْهِرُ كُلُّ حُقُولِ البَلَد.[15]

تبنى هذه الأسطر على صورة بلاغية تشبيهية تجعل من التَّشبيه البليغ وسيلتها لتجمع بين الذَّات والرُّؤيا؛ حيث إنَّ الكلمة هي الأداة الحقيقية التي تؤلِّف بين القلوب وتبعث الجمال في كلِّ مكان، فالشَّاعر جعل من الحروف أداة لتفجير عواطفه وتصويرها تصويرا فنيًّا صادقا، ليترجم أحاسيسه ومشاعره.

أمَّا الصُّورة الاستعارية فتقوم في الأساس على دعامتين هما: "المستعار منه، الذي هو أصل وأساس في الصُّورة الشِّعرية الاستعارية، والمستعار له وهو الفرع"[16]، والصُّورة الاستعارية تختلف عن الصُّورة التَّشبيهية من حيث أنَّها توحي للمتلقِّي أنَّ المشبَّه والمشبَّه به هما شيء واحد، ومن ثَمَّ

فهي تركِّز على الواحدية "ومن خلال هذه الواحدية تنقل صفات المشبَّه به، وتترسَّخ في المشبَّه، والأحرى أنَّهما يستحيلان شيئا واحدا"[17]، فالصُّورة الاستعارية لها القدرة على إدماج العناصر المتنافرة، ومزج المتناقضات، والإيجاز ، والتَّكثيف اللُّغوي، ومن أمثلة ذلك قول الشَّاعر:

عَلَى قَلَمِي أَنْ يَجَدِّدَ تِلْكَ الشُّعُوبْ
التي هَدَرَتْ نَفْسَهَا هَكَذَا
وَيَلُمَّ بَقَايَا العَرَبْ
وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يُسَدِّدِ كُلَّ الدُّيُونْ
وَأَنْ يَسْتَرِدَّ الذي ضَاعَ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ
وَيُخْبِرَ عَمَّنْ ذَهَبْ.[18]

وظَّف الشَّاعر عديدا من الاستعارات في صورة (القلم) مشبِّها إيَّاه بالإنسان الذي يملك القدرة على تغيير الواقع؛ حيث قدَّم لنا جملة من الصُّور الجزئية والتي سنحاول ربطها بالصُّورة الكلِّية.

- الصُّورة الكلِّية: (القلم)
- الصُّورة الجزئية: (يجدِّد تلك الشُّعوب)
(يلُّم بقايا العرب)
(يسدِّد كلَّ الدُّيون)
(يخبر عمَّن ذهب)

هذه الصُّور الجزئية هي استعارات قائمة على حذف أحد طرفي التَّشبيه، والإبقاء على قرينة دالَّة عليه، فالاستعارة تعد من أهمِّ وسائل التَّصوير، وأبرز طرق التَّعبير غير المباشر القائمة على عنصري الإيحاء والخيال.

2-2 الصُّورة الحسِّية:

الصُّورة الحسِّية هي ذلك "التَّعبير عن تجربة حسِّية، نقلت عن طريق البصر أو السَّمع أو الشمِّ أو اللَّمس أو الذَّوق"[19]، فالحواس هي الوسيط بين الإنسان وما حوله، ولكلِّ حاسَّة من هذه الحواس أداتها الخاصَّة، فمثلا "البصر ينقل عن الشَّيء شكله ولونه، والسَّمع ينقل الأصوات وما فيها من تردُّدات، قويَّة أو ضعيفة، والشمُّ ينقل الرَّوائح المدغدغة منها والمنفِّرة".[20]

وفي هذا السِّياق يقول فكفون fukfoun "وأكثر الأشياء مرئية ثباتا في الذِّهن أشياء محسوسة، يمكن إبصارها، وتلمُّسها، وسماعها، وتذوُّقها، وشمُّها"[21]، فبواسطة الحواس الخمس تتَّضح الصُّورة الفنية، لأنَّها قريبة وحاضرة في عملية القراءة، وعليه نصل إلى فكرة مفادها "لا تكون معرفة بغير عقل، ولا عقل بغير حواس، وما دامت الحواس هي سلاح العقل، فجليٌّ أن يتعزَّز

الاهتمام بشحذ الحواس وتهذيبها وترتيبها"[22]، فالشَّاعر يعمد اعتمادا مباشرا في توظيف التَّعابير اللُّغوية الدالَّة على الجوانب الحسية "فمادَّة الشَّاعر هي الأشياء المحسوسة والتي يستخدمها لتأليف صوره الحسية، كما يستخدم البنَّاء الحجارة، والصُّورة الحسية كما هو معروف عند النقَّاد والبلاغيين تجعل حصول الأفكار في ذهن السَّامع أكثر سهولة ومتعة".[23]

ومن أمثلة ذلك:

تَمُرُّ السَّحَّابَة
تَثُورُ الكِتَابَة
فِي جُدْرَانِ المَدِينَة
فِي خُطُوَاتِ تَمُرّ
فِي صَوتِ سَاقِيَةٍ ذَبُلُتْ
فِي سُعَالِ المَدَارِس
فِي لَوْنِ لَيْمُونَةِ الأَمْس
فِي صُورَةٍ تَتَأَرْجَح
فِي طَلْقَةٍ عِنْدَ بَوَّابَةِ اللَّيْل
فِي حَقَلِ قَمْحٍ تَأَجَّل
فِي فُرْصَةِ البُرْتُقَالَةِ الأَخِيرَة.[24]

أسهم التَّشخيص في إنجاز الصُّورة الحسية، فتدرج بالمتلقّي من المستوى السَّمعي إلى مستوى المشاهدة المرئية؛ حيث عمد الشَّاعر إلى الجمع بين الإيقاع والصُّورة، حتَّى أصبح صدى القارع السَّمعي لانتباه المتلقّي (صوت السَّاقية، والسُّعال) وبما أنَّ الكلمة تحاكي في إيقاعها معناها فإنَّ ذلك ساعد على إضفاء نغم موسيقي خاص للنَّصّ، ربط بين الدَّلالة والإيقاع، وبما أنَّ الصُّورة السَّمعية تعتمد على إدراك الأصوات وتصوُّرها وما تفعله في النَّفس، فإنَّ الشَّاعر قد جعلها مرتكزةً للتَّعبير عن الكتابة الشِّعرية ذات التَّأثير السَّمعي والمرئي معا، فواضح أنَّ الصَّوائت الضيّقة في هذا المقطع قد حقَّقت شجونا داخليًّا عمل على توطين أزمة الاضطراب الباطني.

وقد انتقل الشَّاعر من استخدامه للصُّورة الحسية السَّمعية إلى الصُّورة الحسية اللَّونية (لون ليمونة الأمس، فرصة البرتقالة الأخيرة) التي أخذت بالذِّهن إلى مجال التَّأويل لتسهم في إيضاح واقع الشَّاعر لا سيما وأنَّ "للبصر استئسارا أكثر من الحواس الأخرى للصُّورة الفنية"[25]، واتِّصال الصُّورة الحسية السَّمعية بالمرئية سمح بإنتاج صورة ديناميكية (في صورة تتأرجح) لشدَّة الصِّراع الثَّابت والفعلي.

وفي مثال آخر:

لَكَ أَنْ تَتَدَثَّرَ بِالسَّوْسَنَة
وَتُعَطِّرَ جَوْهَرَةَ الأَرْضِ بِالصَّبَوَات
وَتَنْذِرَ شِعْرَكَ لِلْأَرْض...
تَسْكُبَ كَوْثَرَكَ العَذْبَ فِي الفَلَوَات
وَتُشْعِلَ قَلْبَكَ فِي عَتْمَةِ الأَمْكِنَة.[26]

تظمُّ الصِّياغة الأسلوبية لهذه الأسطر عدَّة صور حسية يغلب عليها تأثير الحواس (الشَّمية، الذَّوقية، البصرية) واجتماع هذه الحواس يشكِّل صورة استعارية، مجسَّمة بفعل التَّركيب الدَّلالي، وينشئ مناخا وجدانيا مؤثّرا؛ حيث يجعلنا الشَّاعر نتصوَّر أنَّه الزَّهر الذي يعطِّر الأرض حبًّا، وهو الكوثر العذب الذي يمحو ظمأ كلّ نفس لأنَّه يحبُّها ويبعث فيها الحب، ثمَّ يمزج لنا عبر الصُّورة المرئية تعدُّدا لونيًّا خلط السَّواد والحمرة والبياض حتَّى يجسِّد لنا صورة أشواق ملتهبة، ذات قوَّة تقود إلى النُّور (معاناة الحب هي التي تحقِّق اللذَّة التي يجنيها الشَّاعر المحب).

هذه الصُّورة التي تأخذ جزئيتها من عناصر الطَّبيعة مشعَّة بفيض الوجدان، بما يجمع بين الذَّات والموضوع، تبعث جمالا إيحائيًّا مقنعا يزيد في إيضاح المعنى.

3-2 الصُّورة الذِّهنية:

هذا النَّوع من الصُّور يحتاج إلى إعمال العقل من أجل تحقيق الفهم والإدراك، فالصُّورة الذِّهنية هي "نتيجة لعمل الذِّهن الإنساني في تأثُّره بالعمل الفنّي وفهمه له"[27]، لأنَّها "تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عمَّا تعجز عنه الحواس"[28]، وهي نتيجة خيال واسع لأنَّ الخيال هو "القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"[29]، لذلك سنحاول الوقوف على مدى توفُّق الشَّاعر في استخدام هذا النَّوع من الصُّورة الشِّعرية.

يقول الشَّاعر:

كَأَنَّ الخَرِيطَةَ لَمْ تَنْفَتِحْ بِخُطَاك
وَلَمْ يَتَّسِعْ أُفُقُهَا لِمَدَاك
حَتَّى كَأَنَّكَ أَصْبَحْتَ وَهْمًا.[30]

تقوم الصُّورة الذِّهنية التَّشبيهية على نقل المحسوس إلى المجرَّد وأن تصبح الذَّات وهما لا يمكن السَّيطرة عليها، وقد دفع هذا التَّصوُّر الذِّهني للدَّلالة إلى بثِّ قيمة شعورية وحديث بين الشَّاعر والكلمة، فكأنَّ الشِّعر يمكِّن الذَّات من اجتياز العالم المعروف إلى عالم افتراضي مختلف، ويمكن للصُّورة الذِّهنية إمَّا أنَّها تختصُّ بالصُّورة لتصوير الأشياء خيالا، أو أن تتَّحد بالصُّورة

الرَّمزية والأسطورية، لأنَّ الصُّورة الشِّعرية في الشِّعر الحديث قد حقَّقت "طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها، هما الرَّمز والأسطورة، ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصُّورة في الشِّعر الحرِّ بهذين الشَّكلين الفنّيين في الغالب"[31]، ذلك أنَّ الخطاب الشِّعري الحديث "أصبح مثقَّلا بالرُّموز والأساطير ومشحونا بالإسقاطات"[32]، لذا يمكن أن تتجسَّد في قول الشَّاعر:

أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِي حُلُمِي
فَيَثُورَ المَلَأْ
وَيُعْتَقَلُ السِّنْدِبَاد
وَيُخْتَمُ بِالأَحْمَرِ القُرْمُزِي
عَلى شَفَتَيْ شَهْرَزَاد.[33]

تحيل هذه الصُّورة الأسطورية الجامعة بين (السِّندباد) وَ (شهرزاد) بوصفهما رمزا للمغامرة على استحالة التقاء الشَّاعر بحلمه، لأنَّ المتخيَّل مستعصى على القبض (لو وصل الشَّاعر إلى حلمه، لما قال شعرا) ويبدو أنَّ الرَّمز والأسطورة "قد اكتسبا قيمة خاصَّة في الصُّورة الشِّعرية الحديثة، وأصبحا عنصرين فنّيين متميّزين من عناصرها على الرَّغم ممَّا يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفَّق من براعة فنّية في خلق الدَّلالة المبتكرة والمتميّزة لهما، وابتكار السِّياق الملائم لطبيعتهما".[34]

ونخلصُ أنَّ الشَّاعر يجعل من زمنه زمن القصيدة، ومن رسالته رسالة الكلمة، حتَّى يتمكَّن من استرداد مكانة ضيَّعها الشِّعر في زماننا.

2-4 الصُّورة الرَّمزية:

لقد تعرَّض الرَّمز كغيره من المصطلحات إلى التَّعدُّد المفضي إلى الاضطرابات والتَّناقضات، وذلك نظرا للاتِّجاهات العديدة التي تناولته من حيث المفهوم، ممَّا جعله يحظى خلال فترة طويلة بمخزون ثقافي هائل، ومن ثمَّ فإنَّ الرَّمز يُدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النَّصّ.

- **الرَّمز لغة:**

ورد مصطلح (الرَّمز) في "لسان العرب" بمعنى "تَصْوِيتٌ خَفِيٌّ بِاللِّسَانِ كَالْهَمْسِ، وَيَكُونُ تَحْرِيكَ الشَّفَتَيْنِ بِكَلَامٍ غَيْرِ مَفْهُومٍ بِاللَّفْظِ مِنْ غَيْرِ إِبَانَةٍ بِصَوْتٍ، وَقِيلَ الرَّمْزُ إِشَارَةٌ وَإِيمَاءٌ بِالْعَيْنَيْنِ وَالْحَاجِبَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ وَالْفَمِ".[35]

وقد ورد في القرآن الكريم في سورة آل عمران قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ ٤١ ﴾.[36]

- **الرَّمز اصطلاحا:**

يعدُّ أرسطو Aristote من أقدم الفلاسفة الذين تناولوا الرَّمز، فيحدِّده قائلا: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النَّفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[37]، ومن مقولة أرسطو هذه، نلمس التقاء بين المعنيين اللُّغوي والاصطلاحي، فالرَّمز لا يخرج عن نطاق الإشارة، إذ إنَّ الأصوات رموز لحالات النَّفس -أي إشارة لها- وعند كتابتها تبقى كذلك إشارة إلى هذه الأصوات المنطوقة.

كما جعل الجاحظ أيضا مصطلحي الرَّمز والإشارة مترادفين، فوظيفتهما دلالية بحتة، يقول: "وجميع أصناف الدَّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء، لا تنقص ولا تزيد، أوَّلها اللَّفظ ثمَّ الإشارة ثمَّ العقد ثمَّ الخطُّ ثمَّ الحال"[38]، فالرَّمز عند الجاحظ يرتبط ارتباطا وثيقا بالدَّلالة.

أمَّا أدونيس فيربط بين الرَّمز والقصيدة الشِّعرية، فهو "ذلك الشَّيء الذي يتيح لنا تأمُّل شيء آخر وراء النصِّ، فالرَّمز قبل كلِّ شيء معنى خفي وإيحاء، إنَّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"[39]، فيربط أدونيس بين مفهوم الرَّمز والقصيدة الشِّعرية؛ حيث إنَّه يمثِّل اللُّغة التي تتشكَّل في الذِّهن بعد قراءة القصيدة، أي الأثر النَّفسي الذي يطبعه الرَّمز في مخيلة القارئ، فتدفع به إلى الغوص في ذلك العالم اللَّامحدود، وهكذا تتولَّد المعاني الإضافية، لذا غدت الرُّموز لغة وراء اللُّغة.

ونجد بودلير Baudelaire قد بشَّر بقدوم الرَّمزية، وقد صرَّح عنه بقوله: "منح الفنَّ رعشة جديدة"[40]، فاعتبر بودلير كلَّ ما في الكون، وكل ما يقع في متناول الحواس رموزا، فالرَّمز هو إيحاء وخروج على المألوف.

2-4-1 الرَّمز الطَّبيعي:

ويقصد به استعمال عناصر الطَّبيعة بما فيها من شجر، وماء، وجبال، وغيرها، وأتى بهذا التَّقسيم الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco بعد تقسيمه للعلامات إلى ثمانية عشر نوعا[41]، ويعتبر الرَّمز الطَّبيعي معبرا آخر للشَّاعر لتوحيد الذَّات بالعالم وللتَّعبير عن دلالات تجربته[42]، وعند قراءتنا لديوان عاشور فنّي، نلاحظ أنَّه قد أكثر من توظيف الرَّمز الطَّبيعي وذلك جليٌّ في معظم قصائده.

ويقول الشَّاعر:

الرَّبِيعُ الذِي جَاءَ قَبْلَ الأَوَان
دَسَّ فِي سَاعَتِي وَرْدَةً وَمَضَى

وَمَضَتْ سَاعَتَان
وَأَنَا غَارِقٌ فِي الحِسَاب
وَعِطْرُكَ يَسْرِقُ مِنِّي المَكَان
وَالرَّبِيعُ الذِي جَاءَ مِنْ حَيْثُ لَمِ أَنْتَظِر
بَثَّ خُضْرَتَهُ فِي دَمِ العَاشِقِين
وَعَلَّقَ أَزْوَاحَهُمْ عَلَى غُصُونِ الشَّجَر
وَأَنَا
كُلَّمَا أَخْرَجَ اللَّوْزُ زَهْرَتَه
أَخَذْتُ زَهْرَتِي بِيَدِي
وَمَضَتْ بِي.[43]

استخرج الشَّاعر رموز الرَّبيع وما يقع في حكمه (الخضرة، واللَّوز، والزَّهر، والشَّجر...) من ألفاظ مرتبطة بالطَّبيعة ليبيّن لنا نزعة الذَّات المتأمِّلة التي ترى في رموز الانبعاث ملاذَّها الوحيد لتجسيد صورة حالمة على تجاوز الحالي.

وفي مثال آخر يقول:

وَاللَّيْل
هَبَّ عَلَى الشُّرُفَات
وَأَرْسَلَ حُلُمًا يَدُقُّ النَّوَافِذ
حَتَّى السَّحَر.[44]

استخدم الشَّاعر رمز اللَّيل ليعبّر عن الخوف والقلق، ونجده في قصيدة أخرى وظَّفه أيضا في قوله:

فِي طَلْقَةٍ عِنْدَ بَوَّابَةِ اللَّيْل
فِي حَقْلِ قَمْحٍ تَأَجَّل
فِي فُرْصَةِ البُرْتُقَالَةِ الأَخِيرَة.[45]

فنلاحظ من خلال قراءتنا لهذين المقطعين أنَّ صورة اللَّيل تكرَّرت، ولقد ارتبط رمز اللَّيل في القديم بالقلق والرَّهبة، باعتباره جالبا للهمّ وباعثا للقتامة، ولكنَّه أصبح عند الشُّعراء المعاصرين "مادَّة حياتية تتضمَّن مواقفهم ومشاعرهم وهمومهم"[46]، لذلك ينتظر الشَّاعر آخر اللَّيل متوقِّعا انبلاج نور الصُّبح الذي يأتي بالفرح وانتهاء المعاناة.

ونجد توظيفا آخر للرَّمز الطَّبيعي في قوله:

فَيَا أَيُّهَا المُتَأَلِّقُ دَوْمًا

كَأَنَّكَ تَنْتَظِرُنِي مِنْ بَعِيدْ
وَتُرْسِلُ لِي مَطَرًا وَغُبَارًا
وَتَبْعَثُ شَمْسًا تُغَالِبُ غَيْمًا.[47]

يعدُّ المطر من الرُّموز الطَّبيعية التي تكرَّرت في عدَّة مواضع رمزا لتغيير الواقع، فالشَّاعر يطمح لتبديل الرَّاهن نحو زمن أفضل، ومن ثمَّة يغيّر هذا الاستخدام بما يدلُّ على المطر أو يكون مسبّبا له (الغيوم).

2-4-2 الرَّمز التَّاريخي:

ويقصد به التَّوظيف الرَّامز لبعض الأحداث التَّاريخية، أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معيَّنة[48]، ويعدُّ التَّاريخ المصدر الأوَّل لمن يبحث عن الماضي استلهاما وتضمينا بوصفه خزَّان الاحتياط الاستراتيجي الذي يستوعب الماضي، وقد عبَّر الشَّاعر عن رؤية جديدة مستفيدا من الموروث التَّاريخي الذي صاغه صياغة مختلفة توافقت مع بناء القصيدة، فاستدعى الأماكن التَّاريخية والحضارية ووظَّفها في قصائده لرؤية جديدة تخدم وجهة نظره.

ومن أهمِّ الأمكنة التي وردت في الدِّيوان، قوله:

ثُمَّ هَا نَحْنُ مِنْ بَعْدِ خَمْسِينَ أَلَفَ سَنَة
نَتَقَاذَفُ أَمْوَاجَنَا
وَعَلَى الأُفُقِ تَحْتَشِدُ السُّفُنُ الأَجْنَبِيَّة
وَالرُّوم
وَالخَوَنَة
غَيْرَ أَنِّي أَرَى قُرْبَ آيَةِ أَنْدَلُسٍ جَنَّة
فَإِذَا مَا نَسَيْت
فَلَا تَنْسَ جَنَّةَ أَحْلَامِنَا المُثَخَّنَة.[49]

تمثِّل هذه الأماكن (أندلس، الرُّوم) رموزا تحقِّق اقتصادا لغويًّا عاليا، وظهورها في النَّصِّ يستدعي إثارة ثقافة المتلقِّي؛ حيث أشركه معه في تأويل النَّصِّ الشِّعري ليكتشف مدى استطاعته عبور آفاق جديدة أو توليد معان متعدِّدة، ومن ثمَّة يمكن للشَّاعر أن يفرض هيمنته على المتلقِّي، وفي مثال آخر يقول الشَّاعر:

وَأَوْهَمَنِي صَادُ صِدْقِكِ بِالقُرْب
لَكِنَّنِي فِي سَبَأ
أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِي حُلُمِي
فَيَثُورَ المَلَأ.[50]

نلاحظ أنَّ توظيف المكان التَّاريخي (سبأ) يفسِّر مدى ارتباط الشَّاعر بالأماكن التَّاريخية والحضارية، ولا ريب أنَّ اعتماد الشَّاعر على هذه الطَّريقة الرَّمزية لصياغة العمل الشِّعري وبنائه، قد كان نهجا ثريًّا خصبا وبخاصَّة أثناء عملية الإسقاط التي تنسحب معانيها على الواقع العربي المعاصر، وما يحمله من دلالات انقلابية في الشَّكل والجوهر.

3-4-2 الرَّمز الدِّيني:

ويتمثَّل في توظيف قصص الأنبياء وسور القرآن الكريم والإشارة إلى شخصيات ورد ذكرها في الكتاب العزيز وبعض الأماكن ذات الدَّلالة الدِّينية وغيرها، ولعلَّ أوَّل ما يلفت انتباه الدَّارس لهذا الدِّيوان هو غلبة السِّمة الدِّينية على مضامينه، ومن أمثلة هذا التَّوظيف ندرج قول الشَّاعر:

وَأَخْرَجْتَ مَا تَشْتَهِي مِنْ لُغَاتِ الفُؤَاد
وَأَطْلَقْتَ طَيْرَكَ فِي كُلِّ وَاد
وَفُلْكُكَ تَغْزُو ثُغُورُ البِلَاد
وَبَاغَتَنِي اليَوْمَ هُدْهُدَ شِعْرِك
يَحْمِلُ أَصْدَافَ ذَاتِ العِمَاد.[51]

يوضِّح هذا الاستغلال الشِّعري لسورة الفجر، قال تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ٦ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ٧ ﴾[52]، فنجد الشَّاعر أخذ اللَّفظ القرآني كما هو دون زيادة ولا نقصان (ذات العماد)، وهكذا نجده يتعامل مع القرآن الكريم بوصفه محتوى الوعي للوجود الكوني وحركته وما "يتمظهر به هذا الوجود من تشيُّئ وتكوين دلالات"[53]، وفي مثال آخر من قصيدة "الشُّعراء" يقول فيها:

فَإِذَا خَذَلَتْكُمْ دُمُوعُ العُيُون
اسْتَعَرْتُمْ دُمُوعَ السَّمَاء
وَبَكَيْتُمْ بْكُلِّ عُيُونِ العِبَاد
وَمَضَيْتُمْ تَهِيمُونَ فِي كُلِّ وَاد.[54]

نجد الشَّاعر هنا يستحضر آية أخرى من سورة الشُّعراء قال تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ٢٢٤ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ٢٢٥ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ٢٢٦﴾[55]، ويضمِّنها في قصيدته مع تغيير يكمن في التَّقديم والتَّأخير (تهيمون في كل واد) وهنا يرمز للكذب والخداع والغش.

وقد قام الشَّاعر بعملية إعادة إنتاج وتوليد دلالات جديدة، وذلك عن طريق تفجير طاقات كامنة في النَّصِّ القرآني، اكتشفها الشَّاعر بحسب موقفه الشُّعوري المعيش، وهذا ما يؤكِّد ارتباط الشَّاعر الوثيق بالموروث الدِّيني.

ونلمس في ثنايا قصيدة أخرى رمزا دينيًّا بارزا، وهو قصَّة الهدهد مع النَّبي سليمان عليه السَّلام، يقول الشَّاعر:

وَبَاغَتَنِي اليَوْمَ هُدْهُدَ شِعْرِكْ
يَحْمِلُ أَصْدَافَ ذَاتِ العِمَادِ
وَأَوْهَمَنِي صَادُ صِدْقِكِ بِالْقُرْبِ
لَكِنَّنِي فِي سَبَأْ
أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِيَ حُلُمِي
فَيَثُورَ المَلَأْ.[56]

ربط الشَّاعر (الهدهد) بالشِّعر ليشير إلى أنَّ الشِّعر هو مملكة إلهامه المجنَّحة، تأتي إلى الذِّهن فجأة، لتحمل رسالة التَّغيير والتَّجاوز، والشَّاعر في قصيدته هو (بلقيس) في مملكتها لا يرى الحقيقة كما هي، وإنَّما يصبح متخيِّلا، ممَّا يجعل الواقع الشِّعري حلما مختلفا عن الواقع الفعلي.

4-4-2 الرَّمز التُّراثي:

ونعني به "الاستحضار الرَّمزي الذي يقوم به الشَّاعر لموروثه من نصوص وطقوس تتداعى إليه من الذَّاكرة الجماعية العربية"[57]، والتُّراث "ليس مخلَّفات ثقافة الماضي، بقدر ما هو كلِّية هذه الثَّقافات من حيث إنَّها الدِّين واللُّغة والأدب والعقل والفنُّ، والعادات، والأعراف، والتَّقاليد، والقيم المألوفة التي يتشكَّل منها النَّسيج الواقعي للحياة ويلتصق بها".[58]

إنَّ أهمِّية الاطِّلاع على التُّراث لا تكمن في الإحاطة به ولا في بروزه في ثنايا القصائد الشِّعرية فحسب، بل تكمن أهمِّيته في تفجير طاقاته الفكرية والجمالية أيضا، ومن ذلك استحضار التُّراث الشَّعبي بما فيه من حكايات شعبية وأغاني وأمثال، وكذا النُّصوص الشَّعبية القديمة وبعض الشَّخصيات التُّراثية.

ويعدُّ التُّراث رافدا أساسيًّا في شعر عاشور فنّي؛ حيث وقف في نصوصه الشِّعرية على استدعاء الشَّخصيات التُّراثية، ومثال ذلك في قوله:

وَيُعْتَقَلُ السِّنْدِبَادْ
وَيُخْتَمُ بِالْأَحْمِرِ القُرْمُزِي
عَلَى شَفَتَيْ شَهْرَزَادْ
وَأَنْتَ الذِي اخْتَرْتَ بَحْرَكَ يَوْمًا

فَسَلَّمَكَ المَوْجُ
الرّيحُ
وَالبَوْصَلَةُ.[59]

نلاحظ أنَّ الشَّاعر في هذا المثال قد وظَّف الشَّخصيتين التُّراثيتين (السِّندباد، وَ شهرزاد)، وذلك باختياره من ملامح الشَّخصية التي يتناولها -داخل السِّياق- ما يتناسب وتجربته المعاصرة الرَّاهنة، ثمَّ يُسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها، فأهمية العودة إلى التُّراث ليست للتَّكرار، بل لفهم اللَّحظة الرَّاهنة.

إنَّ توظيف الشَّاعر للشَّخصيات التُّراثية في نصِّه الشِّعري، قد أثراه فنيًّا بكمٍّ من الدَّلالات والرُّموز، التي يتدفَّق من خلالها الماضي، ليلتحم بالحاضر، مشكِّلا من التحامهما تعبيرا فنيًّا عن رؤيته المعاصرة.

خاتمة:

شكَّلت الصُّورة الشِّعرية في شعر عاشور فنّي أساسا مهمًّا يقوم عليه بناء القصيدة عنده، لتشكِّل مع اللُّغة والأسلوب بنية فنية تغري القارئ بدراستها واكتشافها، وبعد هذه الدِّراسة وصلْنا إلى جملة من النَّتائج أهمُّها:

1. إنَّ الصُّورة الشِّعرية هي إحدى العوامل المساهمة في بلورة الوعي الجمالي الذي يتمُّ من خلاله الحكم على تجربة الشَّاعر.
2. الصُّورة عند عاشور فنّي تنبني على مصادر متعدِّدة ومتنوِّعة مثل المصدر الطَّبيعي، التَّاريخي، الدِّيني، التُّراثي...
3. تقوم الصُّورة البلاغية على التَّكثيف اللُّغوي لأنَّها تجعل طرفي التَّشبيه في رتبة واحدة فيتمُّ الاستغناء بأحدهما عن الآخر.
4. ترتبط الصُّورة الحسية بالحواس الخمسة وتعتمد في بنائها على تقنيتي التَّجسيد والتَّشخيص، فوظَّف الشَّاعر الصُّورة الحسية بمختلف أنواعها المفردة منها والمركَّبة والمتراسلة.
5. شكَّل الشَّاعر صورا ذهنية جميلة وبأسلوب ذي تقنية راقية فهو يذهب بنا إلى صنع صور مجسَّدة قصد التَّوضيح والإبانة وإيصال المعنى إلى المتلقِّي.
6. لخَّص الشَّاعر تجربته الذَّاتية والإنسانية بطريقة إبداعية، فيها التَّكثيف والتَّركيز والتَّفاعل من خلال استحضار الرُّموز الطَّبيعية والتَّاريخية والدِّينية والتُّراثية؛ حيث مزج بين الذَّات والموضوع وربط الحاضر بالماضي وهذا هو التَّجديد.

هذه إضاءات على شعر عاشور فنّي، حاولنا من خلالها أن نرصد أبرز العلامات الفارقة في شعره، ومهما يكن من أمر هذه الدِّراسة فإنَّ الباب يبقى مفتوحا أمام الباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة الشَّاعر الإبداعية.

قائمة المصادروالمراجع:

1. إبراهيم رمَّاني، الغموض في الشِّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د ط)، الجزائر، 1991م.
2. إحسان عبَّاس، فنُّ الشِّعر، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، (ط1)، بيروت، لبنان، 1996م.
3. أحمد الشَّايب، أصول النَّقد الأدبي، النَّهضة المصرية، (ط8)، القاهرة، 1973م.
4. أحمد حسن الزيَّات، الدِّفاع عن البلاغة، عالم الكتب، (ط 2)، القاهرة، 1973م.
5. أحمد مطلوب، الصُّورة في شعر الأخطل الصَّغير، دار الفكر، (د ط)، عمان، الأردن، 1985م.
6. السَّعيد بوسقطة، الرَّمز الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر، مؤسَّسة بونة للبحوث والدِّراسات، (ط 2)، الجزائر، 2008م.
7. بشرى موسى صالح، الصُّورة الشِّعرية في النَّقد العربي الحديث، المركز الثَّقافي العربي، (ط 1)، 1994م.
8. بكر شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، (ط 2)، بيروت، 1984م.
9. بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التُّراث في الشِّعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، (ط 1)، عنابة، الجزائر، 2007م.
10. جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، دار التَّنوير، (ط 3)، بيروت، 1992م.
11. الجاحظ، البيان والتَّبيين، دار المشرق، (ط 3)، بيروت، لبنان، 1992م.
12. سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدُّولية، (د ط)، بيروت، 1991م.
13. سيسيل دي لويس، الصُّورة الشِّعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وَ مالك ميري سليمان وَ سليمان حسن إبراهيم، مطبعة المؤسَّسة الخليجية، دار الرشد، (د ط)، بغداد، 1982م.
14. صبحي التَّميمي، الصُّورة الشِّعرية في الكتابة الفنّية، دار الفكر اللُّبناني، (ط 1)، لبنان، 1986م.
15. صلاح عبد الفتَّاح الخالدي، نظرية التَّصوير الفنّي عند سيِّد قطب، دار الشِّهاب، (د ط)، باتنة، الجزائر، 1988م.
16. عاشور فنّي، الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتِّحاد الكتَّاب الجزائريين، (د ط)، الجزائر، 2004م.
17. عبد الإله الصَّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصُّورة الفنية، المركز الثَّقافي العربي، (ط 1)، بيروت، لبنان، 1997م.
18. عبد الحميد هيمة، الصُّورة الفنية في الخطاب الشِّعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، الجزائر، 2005م.
19. عبد الرزَّاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتِّحاد كتَّاب العرب، (د ط)، دمشق، 1999م.
20. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمَّد شاكر، مطبعة المدني، (ط 3)، القاهرة، (د ت).
21. عبد القادر الرِّباعي، جماليات المعنى الشِّعري (التَّشكيل والتَّأويل)، دار جرير للنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، الأردن، 2009م.

22. عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النَّقد العربي، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة، مصر، 1992م.
23. علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني الهجري، دار الأندلس، (ط 2)، بيروت، لبنان، 1981م.
24. عهود عبد الواحد العكيلي، الصُّورة الشِّعرية عند ذي الرمَّة، دار الصَّفاء للنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، عمَّان، الأردن، 2010م.
25. قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق وتعليق: محمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، (د ت).
26. كامل حسن البصري، بيان الصُّورة الفنية في البيان العربي، المجمَّع العلمي العراقي، (د ط)، بغداد، العراق، 1987م.
27. محمَّد أبو قاسم أحمد، منهجية القرآن المعرفية، دار الهدى للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، بيروت، لبنان، 2003م.
28. محمَّد حسن عبد الله، الصُّورة والبناء الشِّعري، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، 1981م.
29. محمَّد عبد المطَّلب، قراءات أسلوبية في الشِّعر الحديث، الهيئة المصرية العامَّة للكتَّاب، (د ط)، مصر، 1995م.
30. محمَّد غنيمي هلال، النَّقد العربي الحديث، دار العودة، (ط 1)، بيروت، 1982م.
31. ابن منظور، لسان العرب، مادَّة (رمز)، المجلَّد 5، دار صادر، (ط 3)، بيروت، لبنان، 1994م.
32. نسيمة بو صلاح، تجلّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثَّقافة، دار هومة، (ط 1)، الجزائر 2003م.
33. يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسَّسة الحديثة للكتاب، (د ط)، لبنان، 2003م.

الهوامش:

[1]- صلاح عبد الفتَّاح الخالدي، نظرية التَّصوير الفنّي عند سيِّد قطب، دار الشِّهاب، (د ط)، باتنة، الجزائر، 1988م، ص 17.

[2]- عبد الإله الصَّائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصُّورة الفنية، المركز الثَّقافي العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 1997م، ص 99.

[3]- ينظر: علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني الهجري، دار الأندلس، ط 2، بيروت، لبنان، 1981م، ص 15.

[4]- أحمد مطلوب، الصُّورة في شعر الأخطل الصَّغير، دار الفكر، (د ط)، عمَّان، الأردن، 1985م، ص 35.

[5]- عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمَّد شاكر، مطبعة المدني، ط 3، القاهرة، ص 254-255.

[6]- قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق وتعليق: محمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، ص 64-65.

[7]- عبد الحميد هيمة، الصُّورة الفنية في الخطاب الشِّعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ط 1، الجزائر، 2005م، ص 54.

[8]- أحمد حسن الزيَّات، الدِّفاع عن البلاغة، عالم الكتب، ط 2، 1973م، ص 62-63.

[9]- أحمد الشَّايب، أصول النَّقد الأدبي، النَّهضة المصرية، ط 8، القاهرة، 1973م، ص 248.

[10]- إحسان عبَّاس، فنُّ الشِّعر، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1996م، ص 58.

[11]- جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، دار التَّنوير، ط 3، بيروت، 1992م، ص 392.

[12]- محمَّد حسن عبد الله، الصُّورة والبناء الشِّعري، دار المعارف، (د ط)، القاهرة، 1981م، ص 27.

[13]- علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني هجري، ص 27.

[14]- بكر شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط 2، 1984م، ص 15.

[15]- عاشور فنِّي، الرَّبيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتِّحاد الكتَّاب الجزائريين، (د ط)، الجزائر، 2004م، ص 16.

[16]- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدُّولية، (د ط)، بيروت، 1991م، ص 162.

[17]- المرجع نفسه، ص 162.

[18]- عاشور فنِّي، الدِّيوان، ص 61.

[19]- كامل حسن البصري، بيان الصُّورة الفنية في البيان العربي، المجمَّع العلمي العراقي، (د ط)، بغداد، العراق، 1987م، ص 125.

[20]- يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسَّسة الحديثة للكتاب، (د ط)، لبنان، 2003م، ص 07.

[21]- عهود عبد الواحد العكيلي، الصُّورة الشِّعرية عند ذي الرمَّة، دار الصَّفاء للنَّشر والتَّوزيع، ط 1، عمَّان، الأردن، 2010م، ص 164.

[22]- يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، ص 08.

[23]- عزُّ الدِّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النَّقد العربي، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة، مصر، 1992م، ص 301-302.

[24]- عاشور فنِّي، الدِّيوان، ص 23.

[25]- سيسيل دي لويس، الصُّورة الشِّعرية، ترجمة: أحمد ناصيف الجنابي وَ مالك ميري سليمان وَ سليمان حسن إبراهيم، مطبعة المؤسَّسة الخليجية، دار الرشد، (د ط)، بغداد، 1982م، ص 44.

[26]- عاشور فنِّي، الدِّيوان، ص 32.

[27]- علي البطل، الصُّورة في الشِّعر العربي في آخر القرن الثَّاني الهجري، ص 28.

[28]- صبحي التَّميمي، الصُّورة الشِّعرية في الكتابة الفنِّية، دار الفكر اللُّبناني، ط 1، لبنان، 1986م، ص 12.

[29]- جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، ص 13.

[30]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 37.
[31]- بشرى موسى صالح، الصُّورة الشِّعرية في النَّقد العربي الحديث، المركز الثَّقافي العربي، ط 1، 1994م، ص 128.
[32]- محمَّد عبد المطَّلب، قراءات أسلوبية في الشِّعر الحديث، الهيئة المصرية العامَّة للكتَّاب، (د ط)، مصر، 1995م، ص 14.
[33]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 50.
[34]- بشرى موسى صالح، الصُّورة الشِّعرية في النَّقد العربي الحديث، ص 75.
[35]- ابن منظور، لسان العرب، مادَّة (رمز)، دار صادر، ط 3، 1994م، المجلَّد 5، بيروت، لبنان، ص 356.
[36]- سورة آل عمران، الآية 41.
[37]- محمَّد غنيمي هلال، النَّقد العربي الحديث، دار العودة، ط 1، بيروت، 1982م، ص 42.
[38]- الجاحظ، البيان والتَّبيين، دار المشرق، ط 3، بيروت، لبنان، 1992م، ص 12.
[39]- السَّعيد بوسقطة، الرَّمز الصُّوفي في الشِّعر العربي المعاصر، مؤسَّسة بونة للبحوث والدِّراسات، (ط 2)،الجزائر، 2008م، ص 38.
[40]- عبد الرزَّاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتِّحاد كتَّاب العرب، (د ط)، دمشق، 1999م، ص 117.
[41]- ينظر: نسيمة بو صلاح، تجلِّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثَّقافة، دار هومة، ط1،الجزائر، 2003م، ص 101-102.
[42]- إبراهيم رمَّاني، الغموض في الشِّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د ط)، الجزائر، 1991م، ص 282.
[43]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 13.
[44]- المصدر نفسه، ص 13.
[45]- المصدر نفسه، ص 23.
[46]- عبد القادر الرّباعي، جماليات المعنى الشِّعري (التَّشكيل والتَّأويل)، دار جرير للنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، الأردن، 2009م، ص 24.
[47]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 36.
[48]- ينظر: نسيمة بو صلاح، تجلِّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، ص 141.
[49]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 40.
[50]- المصدر نفسه، ص 50.
[51]- المصدر نفسه، ص 49-50.
[52]- سورة الفجر، الآية: 6-7.
[53]- محمَّد أبو قاسم أحمد، منهجية القرآن المعرفية، دار الهدى للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، (ط 1)، بيروت، لبنان، 2003، ص 121.
[54]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 62.

[55]- سورة الشُّعراء، الآيات : 224-226.
[56]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 50.
[57]- نسيمة بو صلاح، تجلّي الرَّمز في الشِّعر الجزائري المعاصر، ص 133.
[58]- بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التُّراث في الشِّعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، ط 1، عنَّابة، الجزائر، 2007م، ص 09.
[59]- عاشور فنّي، الدِّيوان، ص 50-51.

*** *** ***

أبعاد الشخوص في ثلاثية رشيد ميموني الأدبية
مقاربة تحليلية

The dimensions of the characters in Rachid Memoni's literary trilogy: Analytical approach

الدكتور: بلخياطي حاج لونيس

قسم اللغة والأدب العربي المركز الجامعي تسمسيلت- (الجزائر)
Lounisbelkhiati@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2020/10/10 تاريخ القبول: 2021/01/15 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يتناول هذا البحث، أبعاد الشخوص في ثلاثية الروائي الجزائري رشيد ميموني الذي يكتب باللغة الفرنسية (النهر المحول- طومبيزا- شرف القبيلة) في مقاربة تحليلية، حاولنا أن نستقرئ الشخصية الأدبية من حيث المفاهيم في الحقول الروائية السردية. لقد توزعت بين طرق تقديمها التي تخضع لمنطق التحولات الإيديولوجية والاجتماعية، ضمن النموذج الثلاثي الأدبي الذي اعتمده ميموني لفهم التجربة الإبداعية الإنسانية المطروحة من خلال شخوصه الأدبية عن التجربة المرهوبة الجانب، وعن الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية وعن الشخصية الجاذبة... حين نحاول فهم مضمون العمل الأدبي الذي قدمه ميموني.

الكلمات المفتاحية: أبعاد الشخصية، الرواية، النموذج الثلاثي، ميموني، ثلاثية أدبية.

Abstract:

This paper addresses the characters' dimensions in Mimouni's trilogy, in: 'The Converted River', 'Tombéza' & 'The Tribe's Honor' in an analytical approach. We attempted to extrapolate the literary character in terms of concepts in the narrative fields. It was distributed among the methods of its presentation that are subject to the logic of ideological and social transformations, within the literary triple model adopted to understand the creative human experience presented through his literary characters, on the feared side experience, psychological intensity and attractive personality ... we attempt to understand the literary work.
Key words: Character's dimensions, novel, triple model, Rachid Mimouni, literary trilogy.

مقدمة:

إن موضوع الشخصية، من المواضيع الهامة والحساسة في معظم الأشكال الأدبية السردية، لأنها فرضت مفاهيم كثيرة، أنها كائن إنساني يتحرك في سياق الأحداث التي تدور حولها كل الوظائف البشرية. مما يدفعنا إلى البحث عن مفاهيمها وطرائق تقديمها وأنواعها، لأن الأهمية تكمن في كونها فاعلة، ومحركة بحسب الوظائف التي وزعها الروائي ميموني في ثلاثيته. وبالتالي ترقى إلى خلق نمط متجانس مع الحيز الزماني والمكاني (أثناء الاستعمار وما بعد الاستقلال).

من هذا المنطلق نؤكد أن الروائي، هو الذي خلق شخصياته الأدبية التي نجدها في الغالب حمّالة للإيديولوجية، بالاعتماد على مسألة النمذجة (النموذج الثلاثي الأدبي). لأنها تدخل في صميم البناء ، وتشكل بذلك أداة مهمة وفاعلة في تركيبه. وبالتالي يكتسب النموذج الثلاثي مشروعيته في التطويق ثم الاختراق لعوالم الشخصيات التي وظفها ميموني في ثلاثيته الأدبية.

1- الشخصية/ قراءة في المفهوم:

يمثل مفهوم الشخصية، عنصرا محوريا في كل عمليةسرد،بحيث لا يمكن تصور أي عمل سردي بدون شخصيات، ومن «ثم كان الشخص هو محور التجربة الروائية»[1]. فهي من العناصر المهمة في البنية الروائية، لأنها شبكة تمتد عبر الفضاء الروائي لتربط ببعضها البعض فهي «كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا وتنفرد بأهمية خاصة في السرد، سواء قصة أو رواية أو مسرحية أو حكاية ويكتسب هذه الأهمية من كونه أحد مكونات العمل الحكائي فهي العنصر الحيوي الذي ينهض بالأفعال التي تترابط وتتكامل في الحكي»[2]، فيؤثر بعضها في بعض. فإنها «تدفع بالآخرين إلى الكشف عن جزء من أنفسهم، وتكشف أيضا لكل واحد منهم جانبا من وجودها، لم يكن يستطيع إظهاره إلا بالاتصال المنبعث في موقف معين».[3]

تأسيسا لما سبق، نجد أن هناك اختلاف في المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية «فمن المنظور الاجتماعي، تتحول إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي يعكس وعيا إيديولوجيا ومن المنظور النفسي السيكولوجي « تتخذ الشخصية جوهرا نفسيا وتصير فردا وشخصا كائناً حيا إنسانيا، أما من وجهة نظر التحليل البنيوي يعتبرها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه »[4]. كما أن التحليل البنيوي وهو يجرد الشخصية من جوهرها السيكولوجي، ومن مرجعها الاجتماعي، لا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا وإنما بوصفها فاعلا ينجز دوراً أو وظيفة في الحكاية.

2- طرائق تقديم الشخصية

لنبحث الآن، في طرق التقديم في النصوص المقترحة ضمن ثلاثية ميموني، بحيث نرى تعدداً في طرائق التقديم، ذلك أنها تخضع لمنطق التحول الإبداعي، وترتبط باختيارات الروائي الفنية

والجمالية، فإن ميموني يحرص كل الحرص على إبراز شخصياته بأدق تفاصيلها، فيسهب في وصف طبائعها، تعيين ملامحها مثلما نجدها في النصوص التي ستمر بنا لاحقاً، عن شخصيات الشهيد الحي في النهر المحول وعن شخصية طومبيزا عنوان الرواية وعن عمر المبروك في شرف القبيلة.

للوقوف على طريقة تقديم الشخصية، من حيث التنوع و الاختلاف، ومعرفة التقنيات المتبعة في ذلك نقترح مقياسين- المقياس الكمي والمقياس النوعي- اللذين اقترحهما فليب هامون PhilipeHaman، «تكمن أهميتها في كونهما يجنباننا الدخول في متاهات الفصل والتمييز، على أساس غير دقيق، ما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيات كما في التحليلات التقليدية»[5].

إن التدرج في تقديم الشخصيات وتطور وعيها، عبر سنين عديدة في الثلاثية من زمن الثورة إلى زمن الاستقلال، تظهر قدرة الكاتب في تقديم شخصياته الثلاثة. من خلال معرفته كيف تقيم علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصية، المظهري والباطني، وبين السياق الاجتماعي الفكري الذي يندرج فيه ذلك الوجود، إذ استطاع عبر تقديمه لهذه الشخصيات، أن يصور حركة الواقع المتنامي في الجزائر وبحثه الدائم عن المستقبل، وتجلت كذلك قدرته في تمكنه من التقاط أبرز تفاصيل حياتها اليومية عندما صّور الصراع الداخلي والخارجي.

إذا كانت شخصيات ميموني، تعد بمثابة المفتاح الذي ينقلنا عبر تلك المتاهات التي تتلون وتتمايز لتلقي بنا-كقارئ ومتلق- في عالم مشحون بالتصادمات واللاوعي، فنجد شخصية الشهيد الحي في النهر المحول، تبدو مناضلة أحادية في تعاملاتها، تسعى إلى إعادة بعث وجودها بعدما عدّها الجميع «الجميع ظنك ميت»[6].

أما شخصية طومبيزا التي تعاني الاستبعاد والنكران منذ ولادتها فتخلق مجالاً من الشخصيات المتضاربة الطامحة دوماً إلى فرض وجودها وإعدامالفوضى التي تعتبره، «ابن زنا»،[7]. فهو يرى أنه كيان يستحق أن يعترف به ووجوداً مجسداً على أرضية لطالما أنكرت حقه في الحياة.

أما عن شخصية عمر المبروك،حامي شرف القبيلة فهي شخصية عدائية رافضة لسلطة الواقع ومحققة لسلطتها الذاتية، فيصبح الآمر الناهي والمنتهك لحقوق الآخرين«بالضبط لم أنس شيئاً مما جعلني أعانيه، يبدو أني لا أعرف أن أسامح»[8].

من هنا نجد أن ميموني، قد لجأ إلى وصف الدقائق وشرح ما تعلق بجوانب شخوصه والدفع إلى تقديمها و نقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها وهو بذلك يحدث توازناً من تصرف شخصياته في الواقع و بين الأنموذج الذي رسمه لها، «أما حيويتها، تبقى مرهونة بمعرفة الكاتب للأسرار النفس البشرية وانفعالاتها وحركاتها»[9].

إن المؤكد، أن هذه العلاقات تتغير بفعل تطور مسار السرد، ويكمن المشكل في تحديد أنواع العلاقات فيما بينها في غاية التنوع والتعقيد التي توزعت بين التقابل والتصادم، ولتسهيل عملية التحليل يختزل **تودوروف** هذه العلاقات في ثلاثة أنواع: التواصل،الرغبة، المشاركة[10]، في تواصل شخصية الشهيد الحي في النهر المحول، في البحث عن زوجته وابنه. وبالتالي البحث عن الهوية التي تحفظ له كرامته بعد الاستقلال. وفي الرغبة الشديدة الملحة في شخصية طوميزا، في أن يكون له دورٌ في مسؤولية المحتشد أثناء الثورة. وكيف تتحول إلى حقيقة ماثلة عندما يوظف كعون استقبال في المستشفى بعد الاستقلال، وفي مشاركة عمر المبروك صاحب شرف القبيلة عليها باسم الشرعية الثورية بعد الاستقلال. وبالتالي عندما تحدد معالم هذه العلاقات، تتوقف عليها فهم التجربة الإنسانية المطروحة من خلال شخوص ميموني، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي.

لقد وقع اختيار ميموني في ثلاثيته على النماذج التي رأينا أنها تستجيب لمعايير، النموذج الثلاثي. من شخصية الشهيد الحي، الشخصية المرهوبة الجانب،وعن شخصية طومبيزا ذات الكثافة السيكولوجية. أما النموذج الثالث في شخص عمر المبروك الشخصية الجاذبة.

إن الشخصية الرئيسية، تبقى محور الرواية، ويشترط فيها أن تحرك العمل الأدبي، وتجعل الأحداث تدور حولها، ويكون دورها واضحاً وبارزاً. لأن اهتماماتها تشكل المادة الأساسية. وبالتالي تصنف وفق ميموني، إلى الوسط الذي انبثقت منه في عالمها الطبيعي وتجاربها في الحياة.

إن جميع الشخصيات المقترحة للنمذجة، أخذت من شريحة واحدة من المجتمع الجزائري، وحدّ بينها المكان والزمان، والوضع الاجتماعي المتقارب أو المتفاوت، لكن فيما بعد تفارقت بسبب الانتماء، والدور المسند الذي لعبته الشخوص وفق تشكيل هندسي أبرمه، الروائي ميموني معهم هي شخوص بسيطة متمردة، التي عاشت زمن الثورة واكتوت بنارها، وبعضها سلك سلوكا ايجابيا، واستطاع تجاوز المحنة والبعض الآخر استفاد منها وتجاوز الصعاب وركب تجاوزات ما بعد الاستقلال.

3- الشهيد الحي/نموذج الشخصية المرهوبة

إن بداية سياق رحلة التيه، التي رسمها ميموني لشخصيته المحورية، صاحب النهر المحول، بعد استرجاع الذاكرة في مستشفى على الحدود الجزائرية التونسية خاطبه مدير المشفى قائلا:«...حان الوقت بالنسبة لك لكي تعود إلى بلدك، وتلتحق بزوجتك وولدك...ثم قلت كنت أعرف أنه من غير الممكن أن أبقى هنا...تعيدنا الذاكرة إلى شرطنا البشري وإلى جذورنا، فنستعيد مذاق المطامح، على الشعوب أن تحرق جميع كتب التاريخ...» [11].

إن حالة البوح التي يثبتها هذا المقطع، هي نتاج طبيعي لحالات الكبت اللاشعورية التي تعانيها شخصية الشهيد الحي، بحيث تتراكم الانفعالات المكبوتة على حد-تعبير **فرويد**- يمكن أن يسبب ضغطا يؤثر في حياة شخصيته وقد يتخذ«هذا التأثير صوّر متعبة، ومضطربة، وعلى هذا النحو فإن الكبت طريقة للتكليف يمكن تفضي إلى المتاعب»[12].

إن دليل المتاعب، حين قرر العودة إلى القرية – البلد- ومنعه من دخولها -ممنوع على الغرباء دخول القرية- « كنت مسرورا جدا بعودتي إلى البلد- حبور قوي جعل خطاي تتسارع عند نزولي من القطار...أعلمتهما بأني ابن محمد، وبأني عدت بعد سنوات طويلة من الغياب...أجاباني بأنهما لا يعرفاني، وبأنه لا يمكنني الدخول للدوّار- طلبت منهما بيان سبب هذا المنع- كان الجواب: لا يدخل الدوّار غريب ».[13]

إن الملاحظة التي نقدمها، تثبت أن الشخصية أصيبت بحالة من الإحباط، التي تعد حالة من حالات التوتر النفسي، وهي الحالة التي تنعكس مباشرة على رؤيتها للعامل الخارجي- الدّوار لا يدخله الغرباء- فهي بالتالي، تعد تمثيل على طبيعة التشخيص الموضوعي للحالة النفسية، وهو الذي قطع مسافة طويلة، ومكث مدة طويلة بعيدا عن أهله وعن قريته، حيث لا يمكن تحديد الفهم الصحيح لهذه الصورة، إلا من خلال دراسة ومعرفة الحالة اللاشعورية في بداية تلقيه خبر المنع من الدخول. تمثل بداية المتاعب. وهذا في حقيقة الأمر يمثل أنموذجا واقعيا لحالات شعورية يعيشها الشهيد الحي على مستوى واقعها النفسي «بعدما تعرف على والده...لقد كبرت كثيرا قلت: تقدمت خطوة لأقبلّه لكن لم يحرّك ساكنًا ولم أجرؤ على استكمال حركتي- كيف هو الحال في البلد؟ سألت الجميع ظنك ميت. قال: متملصا من الإجابة».[14]

أنظر معي إلى الكلمات التالية: تعرف على والده، قبّله لم يحرك ساكنا- الجميع ظنك ميت...على امتداد هذه الفقرات السردية، تثبت الحالة النفسية شيئا من الألم بعدم القدرة على مواجهة الأمر وكيفية التصرف مع الوضع الجديد، فإنه يعيش حالة من المفارقة الشعورية، بين ذاته وعالمه الطبيعي. وإذا اعتبرت الذات هنا جزءا من العالم الطبيعي، فإن الشهيد الحي، لا يعيش النمط الطبيعي الذي يمكن أن تتسم به الذات الإنسانية، بقدر ما يعيش عالما آخر، تسعى بدورها إلى إثبات وجودها، فإنه يعيش التعاسة الناجمة عن الفراغ الوجودي، فإن ألمه يلتحم مباشرة مع واقعة المحيط الذي لا يتجاوب معه بشكل ايجابي... «عليك أن لا تدخل الدوّار ستصيبك اللعنة أنت، أيضا أجبته باني أريد أن أرى زوجتي... فارقتنا زوجتك، ذات يوم، ذهبت وأخذت معها ولدك. أين ذهبت؟ لا أدري...، لا أريد أن أعرف، لقد رفض أن يتكفل بها الأقارب، ثم أضاف قائلا أنه عليّ أن أذهب إلى دار البلدية لأسوي وضعيتي لأن الكل اعتقدوا بأني ميت؟ اسمك مسجل في النصب التذكاري الخاص بأموات القرية؟»[15]

إن باستطاعة القارئ المتلقي، أن يلتمس نوعا من عدم الاعتراف والجحود الممارس من أهل القرية، وعدم الاعتراف بوجوده لتسويه وضعيته الإدارية. لأنه سجل في النصب التذكاري الخاص بأموات القرية.

إن محاولة الاقتراب من فهم شخصية الشهيد الحي، تكمن في قراءتها من الباطن، إذ يقوم على أساس تحليلي يستدعي تبني القراءة السيكولوجية في مقاربة المقاطع السردية في ثنايا العمل الروائي، بحيث يكون التأمل الباطني، بديلا عن الرؤية الواقعية ولو لظرف قصير، ريثما تتحسن الرؤية الوجودية. وبالتالي يتأسس الفهم السيكولوجي تأسيسا فعليا، بحيث يمكن للقارئ المتلقي من وضع قراءة جديدة تعتمد على أهمية المعرفة الموضوعية في بناء شخصية الشهيد الحي.

لا بديل إذن، أمام هذا الوضع من أخذ هذه المقاطع السردية ضمن المقاربات، التي قام بها علم النفس الحديث، كوسيلة تمكن من فهم العالم الداخلي.-معاناة الشهيد الحي في وضعه الجديد ما بعد الاستقلال- فهو في الأصل عالم يجسد محاكاة عينية، لواقع طبيعي تطرحه الثلاثية بصفة عامة «...لقد بقيت غائبا لمدة طويلة، تساؤلات قد تبدو مشروعة لكن يجب أن لا تطرح هذا النوع من الأسئلة، ثم أردف قائلا: لقد جئت لكي أسوي وضعية حالتي المدنية، اسمع، عند الاستقلال عدد من الشهود الموقرين جاؤوا يؤكدون أنك توفيت أمامهم، وانتظرنا، لكن عندما لم تعد وكان لابد من اتخاذ قرار انتهينا إلى ضرورة شطبك من السجلات، «لكن يمكنكم أن تصححوا ذلك اليوم ما العمل -في الوقت الراهن- أجاب- من الضروري استمرار اعتبارك كمتوفي، لهذا عليك أن تعيش في سرية...»[16]. انتهى بذلك مشهد آخر من مشاهد الجحود في عدم اعتراف رئيس البلدية الذي هو- ابن عمه-.

إننانلتمس من خلال عملية التلقي، إلى طبيعة المعارضة القائمة بين رئيس البلدية في قوله من الضروري اعتبارك كمتوفى، وبين مطالبة الشهيد الحي في مطالبته بتسوية الوضعية القانونية الإدارية لعملية الوجود. ودليلهم في ذلك أن عددا من الشهود الموقرين جاؤوا يؤكدون أنك توفيت أمامهم...لتطرح قضية شهادة الزور مثلما أكد عدد من الشهود الموقرين أن الشخصية الفلانية شخصية مجاهدة.

إن المقاطع السردية المطروحة، ضمن سياقها الأدبي قد حددت اهتمامات كل شخصية على حدى.-اهتمامات الشهيد الحي في إثبات الوجود-اهتمامات رئيس البلدية تمثل في مخزونات الذاكرة. إذ أن شخصية الشهيد الحي تسعى من خلال الذاكرة إلى استعادة ما كان في الزمن الماضي. وهي بالتالي تمارس عملية الارتداد، تتمثل أساسا في تعرية الواقع الجزائري ما بعد الاستقلال، التي تقوم وفق منطق التقابل بين حقيقتين، مع أنهما تفضيان إلى حقيقة واحدة. تتمثل في كشف خبايا

الواقع الجزائري من خلال معطيات ووقائع تاريخية شهدها المجتمع الجزائري في حقبتين زمنيتين-، حقبة استعمارية وحقبة ما بعد الاستقلال.

إن طبيعة المعارضة القائمة، في الحقيقة مسألة منازعة بين الوجود والوجوب على حد تعبير **جون بول سارتر**، فإذا كان الوجود حقيقة ماثلة،فإن الشهيد لم يمت، وأنه حي، يريدأن يسترجع هويته المفقودة. وأمام رفض السلطة القائمة تسمى سلطة الوجود «علما أن خصوصية الوجود والوجوب تتأسس وفق كونها تمثل قطبية ثنائية يبدو النزاع فيها قائما على أساس تأكيد القائم من جانب وتجاوزه من جانب آخر»[17]

بالتالي، فإن شخصية الشهيد الحي تتبنى التسليم بما هو قائم من ظروف حياتية. ذلك أن الروائي، رسم نسق البنية الفكرية لشخصيته لا تتأسس على نمط فلسفي أو عملي متميز. وإنما بمنظور الرؤية التي تنبني على إمكانية الملاحظة، لما هو موجود في الواقع. تذكرني بما هو قائم في التراث الشعبي الجزائري«**اللي مكتوب في الجبين ما تنحيه اليدين**».

4- طومبيزا / نموذجالشخصية السيكولوجية

إن بداية البحث، عن شخصية طومبيزا، تكمن وفق نمذجة أخرى، رسمها ميموني وخلق لها وجودا حسب ما يقتضيه السياق العام،مع البحث في التحولات على امتداد المقاطع السردية التي تضمنتها الرواية، بين زمن الثورة وزمن ما بعد الاستقلال ضمن إشكالية البحث عن الوجود الهوياتي.

تكتسب الشخصية الروائية، ايجابياتها وسلبياتها على امتداد المتخيل السردي بتحولاتها المستمرة - طفل صغير، لقيط، مطرود من المسجد ومن القرية، حركي- متعاون مع الاستعمار الفرنسي، كعون استقبال في المستشفى في مرحلة ما بعد الاستقلال.

إن بداية البحث في التحولات، التي تجعل من شخصية طومبيزا، أنموذجا لجملة من التبولوجيات الجديدة. فقد تبدأ شخصيته بحال، وتنتهي بحال آخر، حاملة لهموم البحث عن الوجود، ولتناقضات المجتمع ضمن طرح إيديولوجي في فترة ما بعد الاستقلال.

لقد وجدت شخصية طومبيزا -الوجود- قصرا وقهرا، في تداخل العلاقات الإنسانية وتناقضاتها في المجتمع الجزائري. لأن تحديد مصير الاسم، لم تكن لطومبيزا القدرة في اختيار حالة اسم اللقيط... بحيث أن الوجود الاسمي ملازم بالضرورة للوجود الجسدي. وبالتالي كان لا بد من اسم، يحفظ به وجه القرية في حاضرها كما في مستقبلها، ليتبنى اسما جديدا-الحركي- عندما بدأ يتعاون مع المستعمر الفرنسي انتقاما من نفسه، ومن المجتمع الذي رفضه، لأنه في اعتقادهم ثمرة علاقة لا شرعية.

لقد حاول ميموني في عمله أن يمزج في شخصية طومبيزا في دلالة الاسم وعنوان الرواية بين ما هو واقعي، فهذه الشخصية المادية والروحية والتي نماها ميموني عن طريق الإيماءات مرة والدعوة للتمسك بالحياة مرة أخرى... يقول طومبيزا «إني لا أخشى الموت فهو أهون من أي أذى يصيبني، لقد عشت بدون حياة وأموت دون أن يكون رحيلي فاجعة»[18]. ليبقى اسم طومبيزا يعتريه الفوضى، ولا يمكن الوصول إلى دلالته إلا من خلال قراءة العمل الأدبي قراءة معرفية ضمن سياقها الإيديولوجي.

بداية، لنبدأ بتفاصيل خلق الوجود الاسمي والجسدي لشخصية طومبيزا، من طرف الاستعمار الفرنسي، بعدما رفضه أهل قريته ونبذوه «بعد محاصرة الجيش الفرنسي لساحة السوق المحتشد فوجد نفسه وجها لوجه مع الجنود الفرنسيين فسأله الجندي الفرنسي: هات أوراقك! بقيت منذهلا ساكنا، هات أوراقك! إلى أن وصل في حديثه: لا أملك أوراقا ثبوتية»[19] وبعدما خلقوا له الوجود الاسمي يضيف السارد على لسان الجندي الفرنسي «سنخلق لك وجودا، ننتحل لك اسما، ثم نستخرج لك بطاقة التعريف جميلة تستظهر بها عند كل مراقبة»[20].

بعد عملية خلق الوجود الاسمي، خلق له أيضا الوجود الوظيفي بعد تعيينه مسؤولا على القرية، «إن الوظيفة بدون راتب ولكن قد تستفيد من بعض المنح وعدة امتيازات هامة... أما عملك فيتمثل في إبلاغ تعليماتنا إلى السكان والحرص على تنفيذها واحترامها وإشعارنا بأي حدث هام، وعدم السماح لأي دخيل أن يبيت عند عائلته دون إذن مسبق»[21] ثم يضيف السارد مخاطبا طومبيزا«إن وظيفة المسؤول عن القرية لا تنظر إليها الجهة بعين الرضا، وتعتبرها تواطؤا مع العدو فقد تهددك، هذه إذن هي مهمتك بصفة عامة ...فهل تقبل؟ نعم موافق»[22].

يستطيع القارئ، أن يلتمس على أشياء مهمة حدثت في نفسية طومبيزا متمثلة في: بداية خلق الوجود الاسميبداية الخلق الوظيفي. بداية انخراطه كحركي متعاون مع الجيش الفرنسي...لكن السؤال الذي يطرح لماذا؟ وبهذه السرعة!؟ فالإجابة نجدها في المقطع السردي «ما كادت الشمس تغيب حتى شاع خبر تعيينه بين كل العائلات. لم أر أبدا طوال حياتي الماضية في نظرة الناس إليّ سوى الخوف والحقارة فعجبت لما لاحظت الاحترام الذي أنعمت به عليّ وظيفتي الجديدة»[23]. ليختم السارد على لسان طومبيزا مقطعه السردي :«فعرفت أن القليل من السلطة قادر على تغيير الأحكام»[24].

لننظر الآن، إلى التحولات الوجودية لشخصية طومبيزا في زمن الاستقلال، كعون استقبال في المستشفى «كنت مقتنعا بأن بقائي في جناح الجراحة لا يرجى منه خير، فبدأت اطمح في منصب عون استقبال في المديرية... فقدمت طلبا في الحين ضمن العديد من المترشحين لهذا المنصب الذي يعتبر في رأي الكثيرين راحة واستجمام»[25]. ليظفر بعد ذلك بالوجود الوظيفي في زمن الاستقلال،

بعدما أوجده في زمن الاستعمار-تحولات بين زمنين دون اعتراض ودون مضايقة- «هكذا صرت عضده الأيمن في كل الأمور، مكلفا بالمهام الحساسة مخبره شيئا فشيئا مستشارا»[26] ثم يضيف طومبيزا شهادة أخرى لوجوده الوظيفي في تهكم وسخرية «كنت أحب تمثيل دون سلطان زماني- فالإنسان يشعر أنه ضخم عندما يدرك أهميته»[27].

إن باكتساب طومبيزا حق الوجود وحق الوظيفة، في زمانين ومكانين مختلفين دون اعتراض من منطلق التأكيد على أهمية الوجود. يسعى ميموني من خلال شخصية طومبيزا، إلى التأكيد على قيمة الإنسان ودوره الإيجابي أو السلبي وفق سلوكات في صميم الحياة بغض النظر عن الممارسات.

5-عمر المبروك / نموذج الشخصية المرهوبة

لقد رسم ميموني، شخصية عمر المبروك في شرف القبيلة، وفق مسار سردي متحرك لا يعرف الثبات، فهو راوي القبلية في زمن الثورة «يجب أن تعلموا أن الثورة لن تنساكم – كذلك أعلن إلينا عند وصوله، كنا لا نعلم حينها ما الذي كان ينتظرنا«كلهم كانوا ولدوا في هذه القرية، فيها كبروا، يرى بعضهم بعضا...» [28]، وهو واليها الجديد ضمن مسار جديد وشكل جديد بمرافقة تاريخ القبيلة ضمن التحولات في مناحي الحياة.«لكي تعيش القبيلة يجب عليكم التسلح بالشجاعة وبالدأب، وبالتواضع وتأمين مصير القبيلة في يد من هم أكثر حكمة ممن بيننا الذين يعرفون كيف يتجنبون الفتنة»[29]، وفي مقطع سردي آخر «....أستطيع أن أقول لكن أني لا آتيكم فارغ اليدين...»[30].

إن شخصية عمر المبروك ضمن متن شرف القبيلة، في ماضيها كما في حاضرها شخصية فاعلة، تجعلها ضمن مسار السرد، تماشيا وقدراتها وإراداتها -في حفظ الذاكرة- ذاكرة القبيلة- وإرادتها في التغيير، ومحاولة تغيير واقع القرية بعد الاستقلال. لكن لم يوضح لنا ميموني، ولم يذكر الأسباب التي جعلت من شخصية عمر مبروك شخصية فاعلة، في زمن القبيلة راويّا وفي زمن الاستقلال واليا.وقد فعل ذلك لترك مساحة القراءة والتأويل للقارئ المتلقي ما دام حفظ ذاكرة القرية يستلزم ولايتها بعد الاستقلال- والحال يذكرنا بالسلطة "باسم الشرعية الثورية".

تعد شخصية عمر مبروك شخصية نامية، تنمو داخل محيطها مولدة بذلك الحدث القصصي، ومحور العملية السردية، متمثلا بخاصة في الدور الذي أوكل إليها وضمن المؤشرات التي تدعم مركزها ومحورها. «كونها تحمل هاجس الكل يقود معركة الجميع وتتبنى حلمهم وقضيتهم»[31].

لقد أولى ميموني شخصية عمر المبروك أهمية كبيرة، بحيث منح له مساحة كبرى في العملية السردية، في الزمنين والمكانين المختلفين، وجعل منه محور العمل السردي في شرف القبيلة، على عكس الشهيد الحي في النهر المحول، وفي طومبيزا. وبالتالي يعد عمر المبروك شخصية

صانعة للحدث، مما يتفرع عنها مجموعة مواقف جديدة «سأكون من الآن فصاعدا الوالي الوحيد الذي تبجلونه وتستطيعون أن تصدقوني...سأخرجكم من الظلمات لأحملكم نحو النور...»[32]، تعكس خصوصيات المحيط الاجتماعي في علاقاتها بتطور البنية الفكرية.

إن طبيعة الموقف الفكري لشخصية عمر المبروك، تنبني على أهمية ملاحظة الواقع الجزائري الجديد -ما بعد الاستقلال- من خلال مجموع التجارب التي عاشها «إن مصيركم صار بين أيديكم من الآن فصاعدا، أنصتوا إليأنتم جميعا واحفظوا كلماتي، إني أتكلم عن المستقبل وأنا لا أخطئ[33]»، وهي التجارب الفعلية التي مكنته من معرفة الواقع، معرفة موضوعية- وعليه يكمن الربط بين التصوّر الذهني لشخصية عمر المبروك وبين الواقع من المنطق أنه يحدد العلاقات الاجتماعية. وبالتالي التخلي عن وضع معيشي إلى وضع آخر يرتبط بحياة جديدة ... «لقد أنشأنا في كنف الوفاء وها نحن نمارس الجحود... » [34].«لا نجد عنكم العوز المادي الذي يعيش فيه أولائك الصبيان ولا وقاحتنا الظاهرية اتجاههم، إنهم أكبادنا ونحن نحيطهم بالرعاية»[35].«هنا في هذا المكان أبني المدرسة... ولن تستطيعوا ألا تأتوا بأطفالكم لابسين مآزر حاملين محافظ»[36] وهذا ما يبرز مسألة التعارض والتصادم مع أهالي القرية التي تعرفها شخصية عمر المبروك عن محيطها الخارجي إذا كانت تأمل في تطورات ايجابية للظروف الاجتماعية.

إن السياق العام الذي يطرحه الروائي ميموني، يسعى إلى تحديد ضبط علاقته الشخصية بواقعها، فهي لا تستجيب بصورة أوضح وأمثل لمقتضيات الحياة التي يأملها عمر المبروك في محيطه الجديد وفي بيئته الجديدة. لأنها تفتقد لآليات التعايش الاجتماعي تحت الإكراه. ليتحدى الجميع. «...تذكروا أن النصر يكون حليف من هو أكثر عزما وليس لمن هو أكثر قوة... أعلم أن كلامي لا يخترق عقولكم المظلمة ولكن أومن بفضائل المثل...» [37]ليردف عليه بمقطع سردي آخر «...فليعد إلى بيوتكم القديمة من يريدون إدارة ظهورهم للتقدم، نحن هنا نحتاج إلى العمل...» [38] ثم ختم عمر المبروك متأكدا من أنه كسب الجولة على لسان السارد، وهذا تحدي آخر.

إن هذا الاستقرار يمثل لحظة الانتصار ليس لشخصه، لوجوده عندما قال على لسان السارد للسكرتيره «في الواقع أخطأت لما احتقرت هذا المنصب، أنا مرتاح جدا...ثم استدعى محافظ الشرطة بمجرد وصوله قال: بعدما استقر الدركيون ثم الشرطة ثم ضابط القطاع العسكري ثم مسؤولو الحزب، معلمو المدارس أطباء المشفى...ثم إمام المسجد قال له أعتمد عليك من أجل بسط النظام والأمن، يجب أن تحذر من سكان هذه القرية...» [39]. لينتقل بذلك ميزان القوة إلى الأكثر إرادة وعزما. وهذا هو الشكل الذي يريده أن يكون لوجوده، وبالتالي يسعى جاهدا بعدما عجز عن تحقيق فعل الانتماء الوجودي الطبيعي إلى تجاوز ما هو حتمي بشيء من الإرادة والقوة

التي لا تعرف مجالا للاستيعاب، ويتجاوز بذلك شخصية عمر المبروك الحقيقة في الواقع من الانتقال من راوي القبيلة وحافظ وعيها وذاكرتها إلى واليها وسلطتها الجديدة.

5- الخاتمة

إن ترسيم الطرائق لشخصيات رشيد ميموني الأدبية، وفق نظام النمذجة، حاول تصويره وتقديمه على نحو متأرجح، بين القبول والرفض والتعارض أحيانا أخرى. وعن التصادم القوي بين الطموح والوعي، مع كل ما قدمته شخصيات رشيد ميموني من تبريرات لفهم التجربة المطروحة في الثلاثية الأدبية، مما منعها من تحقيق أحلامها. وبالتالي تفقد الصلة الأساسية بين الواقع والحلم، بين زمنيين ومكانين مختلفين (أثناء الاستعمار وما بعد الاستقلال) ما قدمته الشخصيات الأدبية بحسب الوظائف المسندة إليها وفق نظام النمذجة الذي اقترحه رشيد ميموني محققا شروطه العملية ، وفق رؤية نقدية.

6.قائمة المراجع:

عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993.

جون بول سارتر، الوجودية مذهب انساني، ترجمة وتقديم كمال الحاج، دار الفكر للدراسات والنشر، مصر، 1993.

عبد القادر فيدوح، شعرية النص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996.

تز فيطان تودروف، مقولات السرد الادبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الأردن، د.ت.

رشيد ميموني، رواية النهر المحول،دار النشر، روبار لافون، باريس، فرنسا، 1982.

رشيد ميموني، رواية شرف القبيلة، ترجمة، الحبيب السايح،دارالغرب للنشر، الجزائر، ط1، 2005.

رشيد ميموني، رواية طومبيزا، دار النشر، روبار لافون، باريس، فرنسا، 1984.

فليب هامون: سميولزجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام ،الرباط، ص: 24، وينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.

محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 2010.

عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الاردن، 2010.

7. الهوامش:

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 2010، ص: 39.

2- ينظر: عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الاردن، 2010، ص: 90.

3- المصدر نفسه، ص: 98.

4- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 40.
5- فليب هامون: سميولزجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام ،الرباط، ص: 24، وينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:224.
6- رشيد ميموني، رواية النهر المحول،دار النشر، روبار لافون، باريس، فرنسا، 1982، ص: 06.
7- رشيد ميموني، رواية طومبيزا، دار النشر، روبار لافون، باريس، فرنسا، 1984،ص: 07.
8- رشيد ميموني، رواية شرف القبيلة، ترجمة، الحبيب السايح،دارالغرب للنشر، الجزائر، ط1، 2005،ص:43.
9- عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي،ص: 153.
10- تز فيطان تودروف، مقولات السرد الادبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الأردن، ص: 48
11 - رشيد ميموبي، رواية النهر المحول، ص: 10.
12 - عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993، ص233.
13 - رشيد ميموبي، رواية النهر المحول، ص: 12.
14 - المصدر نفسه، ص: 15.
15 - المصدر نفسه، ص: 17.
16 - المصدر نفسه، ص: 20.
17 - جون بول سارتر، الوجودية مذهب انساني، ترجمة وتقديم كمال الحاج، دار الفكر للدراسات والنشر، مصر، 1993، ص45.
18 - رشيد ميموني، رواية طومبيزا، ص: 244.
19 - المصدر نفسه، ص: 225.
20 - المصدر نفسه، ص: 225.
21 - المصدر السابق، ص: 226.
22 - المصدر نفسه، ص: 226.
23 - المصدر نفسه، ص: 227.
24 - المصدر نفسه، ص: 227.
25 - المصدر نفسه،ص: 227.
26 - المصدر نفسه، ص: 228.
27 - المصدر نفسه، ص: 228.
28 - رشيد ميموني، رواية شرف القبيلة، ص: 09.
29 - المصدر نفسه، ص: 15.
30 - المصدر نفسه، ص: 25.
31 - عبد القادر فيدوح، شعرية النص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996، ص: 46.
32 - رشيد ميموني، رواية شرف القبيلة، ص: 200.
33 - المصدر نفسه، ص: 200.

34 - المصدر نفسه، ص :201.
35المصدر نفسه ، ص: 231.
36 - المصدر نفسه، ص: 233.
37 - المصدر نفسه، ص: 235.
38 - المصدر نفسه، ص: 236.
39 - المصدر نفسه، ص: 236.

أهمية المنهج التّفسيري في دراسة القضايا اللّغوية عند داود عبده

The Importance of the Interpretive Aspect in the Study of Linguistic Issues according to Daoud Abdo

الدكتور: أنور طراد

قسم اللّغة والأدب العربي-جامعة عباس لغرور-خنشلة-(الجزائر)
مخبر معجم المصطلحات اللغوية والبلاغية في التراث جامعة سطيف2
Tradmaster92@mail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/10 تاريخ القبول: 2021/09/12 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يُعد المنهج التّفسيريّ من مقتضيات علم اللّغة، إذ يجعل من نظرياتها نظريات منسجمة ومطّردة، ولا يمكن تحقيق هذا الأمر إذا توقفنا عند حدود الوصف دون تجاوز له، وبناء على ذلك يهدف هذا العمل إلى بيان ضرورة تجاوز الوصف إلى التّفسير في دراسة وتحليل الظّواهر اللّغوية، كما يسعى إلى الكشف عن القيمة الحقيقية للمنهج التّفسيري في تحقيق اطّراد القواعد، كل ذلك من منظور أبرز أحد أعلام الدّرس اللّساني العربي الحديث هو: داود عبده.

الكلمات المفتاحية: منهج تفسيري؛ منهج وصفي؛ تقدير؛ بنية سطحية؛ بنية عميقة.

Abstract:

The interpretive method is one of the requirements of linguistics, as it makes its theories coherent and steady. This matter cannot be achieved if we stop at the limits of description without exceeding it. Accordingly, this work aims to demonstrate the need to go beyond "description" to "interpretation" in studying and analysising linguistic phenomena. It also seeks to reveal the true value of the interpretive aspect in achieving the regularity of rules, all this from the perspective of one of the most prominent scholars of the modern Arabic linguistic lesson "Daoud Abdo".

Key Words **:** Interpretive Method; Descriptive Method; Estimate; Surface Structure; Deep Structure.

مقدمة:

تباينت المناهج اللّسانية الحديثة في تناولها للظّواهر اللّغوية، حيث كانت في بداية ظهور اللّسانيات تقوم على المنهج الوصفي، الذي يرى أنصاره أن أي دراسة علمية لّلغة، لا بد ألّا تخرج عن إطار الوصف، وبعد أن حقّق هذا الاتجاه نجاحا باهرا في أوربا وأمريكا، ظهر اتجاه آخر كرد فعل عليه، وهو الاتجاه التّوليدي التّحويلي، الذي أرسى دعائمه الأمريكي نعوم تشومسكي، إذ يرى عدم كفاية الجانب الوصفيّ في تناول الظّواهر اللّغوية، ودعا إلى تجاوز ذلك إلى تحقيق الكفاية التّفسيرية.

وكان لهذين الاتجاهين تأثير كبير على الدّراسات اللّسانية العربية الحديثة، فبرزت جهود حاولت قراءة التّراث اللّغوي بناء على أفكار المنهج الوصفي، ورأت أنه المنهج الأنسب لتقويم، وتجاوز السّقطات المنهجية التي وقع فيها علماء العربية، وأبرز من مثل لهذا الاتجاه: إبراهيم أنيس، وتمام حسان، وعبد الرحمن أيوب، ومحمود السّعران، وكمال بشر، وغيرهم.

في مقابل تلك الجهود برزت أعمال أخرى تبنّت أفكار المنهج التّوليدي التّحويلي، وبينت أهمية التّفسير في دراسة الظّواهر اللّغويّة، واستطاعت أن تقدّم نتائج لا بأس بها تجاوزت أعمال اللّسانيين الوصفيين، وأنصفت علماء العربية، وإن اختلفت معهم في بعض المسائل، وأبرز من مثل لهذا الاتجاه: عبد القادر الفاسي الفهري، ومازن الوعر، وخليل عمايرة، وداود عبده، وعبده الراجحي، وغيرهم.

وبناء على ما سبق نحاول في هذه الورقة البحثيّة بيان أهمية المنهج التّفسيري في معالجة قضايا اللّغة، من وجهة نظر داود عبده، الذي بين في مؤلفاته المتنوعة دور التّفسير اللّغوي في انسجام وتّناسق الظّواهر اللّغوية، بل يعتقد أن الدّراسة العلميّة الحقّة، هي التي لا تتوقف عند حدود الوصف، كما سعينا إلى إجراء مقارنة بين تناول الوصفيين لظاهرة الإعلال والإبدال، وتناولها عند داود عبده.

واعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي القائم على آليتي الاستقراء والتّحليل، كما اعتمدنا على المنهج المقارن، في المقارنة بين الوصفيين العرب من جهة وبين داود عبده من جهة أخرى في دراستهم لقضايا الإعلال والإبدال، وتمخضت عن هذه الدراسة جملة من التّساؤلات الآتية:

_فيما تكمن أهمية الجانب التفسيريّ في تحليل الظّواهر اللّغوية عند داود عبده؟

_هل بالإمكان الوصول إلى انسجام واطّراد الظّواهر اللّغوية بناء على اعتماد الوصف فقط؟

_ما هي أبرز الانتقادات التي وجّهها داود عبده للأنصار المنهج الوصفيّ؟

_ ما هي أهم القضايا التي تناولها داود عبده معتمدا على مفهومي البنية العميقة، والبنية السطحية؟

1. الاتجاه الوصفي ودراسة اللّغة:

ظهر الاتجاه الوصفي في أوربا على يد السويسري دي سوسير، كردّ فعل عن الدّراسات اللغوية التّقليدية، حيث تُعد محاضراته التي نشرها تلامذته المنطلق نحو دراسة اللّغة وفق ضوابط علمية جديدة.تخالف ما كان معهودا في الدّراسات القديمة، وقد أسهمت أفكاره فيما بعد في انبثاق مدارس، ومناهج لسانية جديدة، كمدرسة جنيف، والمدرسة القلوسيماتيكية، والوظيفية، والتّوزيعية، هذه المدارس على اختلافها، عمل بعضها على شرح ما جاء به سوسير، وعملت أخرى على تطوير، وإضافة أفكار جديدة، وعلى الرّغم من أن كل مدرسة تناولت اللّغة من زاوية معينة، فإنها تشترك في مجموعة من المبادئ تُعد الإطار النّظري لما يسمى بالمدرسة البنويّة الوصفية باختلاف مدارسها، وهذه المبادئ هي:

_دعوتها إلى دراسة اللّغة دراسة علمية موضوعية، بعيدا عن الرّؤى المعيارية، والانتماءات العرقية والإديولوجية، والدينية.[1]

_ إعلان القطيعة مع الدّراسات اللّغوية التّقليدية، وثورتها ضدّها (الفيلولوجيا، النّحو المقارن، والنّحو المعياري)، كونها: قامت على أسس غير علمية، حيث اتّسمت بالطّابع المعياري في دراسة اللّغة، وقامت على كثير من الافتراض والتّأويل، نتيجة تأثرها بالمنطق وتعليلاته.

_التّأكيد على أن للّغة منطق خاص يفرضه الاستعمال، وطبيعة اللّغة الاجتماعية، ولا يفرضه المنطق العقليّ، ويعتقد البنويون الوصفيون أن البحوث اللّغوية التّقليدية ركّزت على المعنى، فوقعت في فخّ الذّاتية، وقامت قواعدها على النّظرة الجزئية للّغة (اهتمّت بالنّصوص الرّاقية، وأهملت اللّهجات).[2]

_ الاكتفاء بوصف الظّواهر اللّغوية كما هي في الواقع محددة بزمان ومكان معينين، عن طريق الملاحظة، ثم الوصف، ثم التّصنيف، وتنأى عن التّفسير، والتّعليل العقلي، وتمسك عن إصدار الأحكام المعيارية، والقيمية (الخطأ، والصواب).

لقد حقّق المنهج الوصفي نتائج قيمة في أوربا وأمريكا، وعمّر مدّة من الزّمن، وكان تأثيره واضحا على اللّسانيين العرب، ومنهم إبراهيم أنيس، وتمّام حسان، وعبد الرّحمن أيوب، وأنيس فريحة، و كمال بشر، ومحمود السعران، وغيرهم، حيث عملوا على قراءة التّراث اللّغوي بناء على مبادئه (المنهج الوصفي)، وكانت نتيجة هذه القراءة أن رفضوا تناول النّحاة لكثير من القضايا اللّغوية (صّوتية، وصرفيّة، ونحويّة، ودلاليّة)، وأجمعوا على أن علماء العربية وقعوا في سقطات منهجيّة ونظريّة، في معالجتهم لها، وأكدّوا على أن المتقدّمين لم يسلموا من قيود المنطق الأرسطي، ومن المعيارية الصّارخة، ولم يحترموا خصوصية اللّغة، وطبيعتها الاجتماعية، وأخضعوها للمنطق العقلي، وكانت نتيجة ذلك أن كثرت التّعليلات، والتّفسيرات لقضايا كثيرة خالفت القاعدة الموضوعة، وكثر الحديث عن الأصل الفرع، وعن الواجب والجائز، وكثر التّعسّف والغلوّ في تخريج الظّواهر، وتفسيرها وفق ما يتناسب مع قواعدهم، وكلّ ذلك من وجهة نظر الوصفيين أمور تخالف المنهج العلمي السّليم، وتتعدى واقع اللّغة وطبيعتها، وكان الواجب على النّحاة أن يلتزموا الوصف فقط، دون اللّجوء إلى الافتراض والتّأويل والتّعليل، وإصدار الأحكام القيميّة، ومن بين القضايا التي أنكرها الوصفيون العرب على المتقدمين بحجة أن النحاة غالوا في معالجتها: تفسيرهم لقضايا الإعلال والإبدال، وتفسيرهم لظاهرة الإعراب والبناء، وقضية العامل...

2.أهمية الجانب التّفسيري في دراسة قضايا اللّغة:

لاشك أن القوانين العلمية تقتضي التناسق والانسجام والاطراد والعمق والدّقة والشّمولية، ولكون اللغة علما قائما بذاته، فلا بد أن تتوفر فيه هذه الشّروط في وضع القاعدة اللّغوية، ومن مقتضيات تحقّق هذه الشروط وجود الجانب التّفسيري، لذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال بناء قواعد مطردة، ومتناسقة ما لم نتخذ التّفسير ركيزة أساسية في تحليل الظواهر اللّغوية، لأن اللغة **نظام** من القوانين المطّردة محكمة البناء، وما دام الأمر كذلك فمن الواجب كشف جلوته وأسراره، وطرق بنائه، وأسسه، والعلاقات التي تحكم أجزاءه. لذلك لا يمكن لأي باحث أن يبني نظرية لغوية بهذا الإحكام والمصداقية العلمية بناء على اعتماد الوصف فقط، بل عليه أن يقدّم تفسيرات يبين من خلالها كنه هذه الظّاهرة اللّغوية، ولماذا كانت بهذه الطريقة، ولم تكن بتلك. ثم إن **طبيعة العقل البشري المجبول على التّساؤل عن الأسباب**، تدفع إلى البحث عن تفسير الظّواهر تفسيرا مبنيا على أحكام منطقية يتقبلها العقل، وتأنس بها النّفس.

كما أن التّعليل والتّفسير يعد من مقتضيات النّظرية النّحوية، أي أن طبيعة عمل النّحوي الذي يسعى إلى وضع نظرية تهدف إلى الكشف عن منطق ينتظم نحوَ لغة ما، يقتضي عدم الاكتفاء بالوصف، بل يجب أن يتعداه، ويتخذ التّعليل والتّفسير ركيزة أساسية في منهجه، فتُعلّل وتُفسّر

العناصر اللغويةُ، ويجمع النّظير بالنّظير والشّبيه بالشّبيه، وهكذا تصبح النّظرية مضبوطة متماسكة، في تواصل بين المنطق الداخلي للّغة، ومنطق التّفكير عامة، وكل ذلك كانّ النّحاة على دراية به.[3]

_3.المنهج التفسيري ركن رئيس في النّظرية التوليدية التحويلية:

يعد التّفسير ركنا رئيسا عند أنصار الاتجاه التوليدي التحويلي، الذي جاء كرد فعل على الاتجاه الوصفي التّقريري، حيث يرى تشومسكي مؤسّس هذه النّظرية عدم كفاية الجانب الوصفي، وعجزه عن تقديم دراسة دقيقة وشاملة ومتماسكة لنظام اللّغة، لذلك لا بد من تحقيق الكفاية التّفسيرية التي تعني القدرة على الإيضاح والإقناع[4]، حيث قامت (الكفاية التفسيرية) في جزء كبير منها على ثنائية البنية العميقة والبنية السّطحية، "فالبنية العميقة هي التركيب الباطني المجرد القائم في الذهن قياما فطريا وهي أول مرحلة من مراحل إنتاج الكلام المفيد، إنها التركيب المستتر الذي يحمل التفسير الدلالي، أما البنية السطحية فهي تمثل التركيب المادي للوحدات الكلامية المنطوقة أو المكتوبة، إنها الشكل الصّوتي للجملة."[5] وهذه الثنائية استفاد منها داود عبده كثيرا في دراسته.

ومضمون هذين الأصلين حسب ما قرّره تشومسكي "هو أن تناول المادة اللّغوية بالوصف والتصنيف لا يكون كافيا وموازيا لحقيقتها في العقل، إذ يكفي تدبر المعجم للوقوف على حقيقة أن اللغة في بنيتها السّطحية تتضمن فراغات لا يتجاوزها العقل عند تحديده معنى الجملة"[6]، أي أن البنية السطحية للجملة أو جانبها الشكلي المكتوب أو المنطوق لا يكون نفسه في الذهن، إذ أن هناك عناصر في الذهن لا تتحقق في الجانب المادي للجملة، فكان لزاما بذلك اللّجوء إلى تقدير الأصل وملء تلك الفراغات. ولنأخذ عبارة: "كُتب الدّرسُ"، يحكم العقل بأن هنا فاعلا حقيقيا قام بفعل الكتابة، وقد حذف هذا الفاعل لغرض ما، وكقولك: "مات الرّجل" فالتّقدير (البنية العميقة)يقتضي وجود فاعل قام بإماتة الرّجل، وأن الرجل وقع عليه الفعل، وهذا ما يعرف في النّحو العربي بالفاعل المتلبّس بالفعل.

ومن الأسس المعتمدة في تفسير العلاقات التّركيبية داخل الجمل عند تشومسكي:

_ما سمّاه بنظرية الرّبط العاملي BG Gaverment- Binding theory، وهي تفسر العلاقة بين العناصر المترابطة داخل الجمل، وهي تقابل نظرية العامل في النّحو العربي

_نظرية الحالة :Case theory وهي التي تتحكم في تفسير ظاهرة المصادر المؤولة والمصادر الصريحة التي يمكن تمثيلها بمصادر مؤولة.

_نظرية الثيتا: Theta theory وتعنى بتفسير ترابط العناصر التي يكون لها دور واحد كالضمير وما يعود عليه.

نظرية الفصل: وتفسر القيود المفروضة على نقل عناصر الجملة (التقديم والتّأخير).

4.التعليل في النّحو العربي والتفسير في النّظرية التّوليدية الحديثه الاختلاف والتّشابه: يلتقي التفسير عند التحويليين بالتّعليل في النحو العربي عند مجموعة من النّقاط، كما يختلف أحدهما عن الآخر في جملة من النقاط، ويمكن تلخيص ذلك كلّه فيما يلي:

_التفسير حديثا يبحث في السر الذي يجعل القواعد النحوية صحيحة منتجة لعدد لا نهائي من التطبيقات وقد كان هدف النحاة قديما من التعليل هو البحث عن وجوه الحكمة في القواعد التي وضعوها، والتي بنيت أساسا من استقراء كلام العرب.[7]

_التفسير عند تشومسكي يؤدي أحيانا إلى التّقدير (تقدير البنية العميقة) كما في الأمثلة السّابقة، وهو شأن التّعليل عند النّحاة، ويرى سليمان حمودة أن: فلسفة التقدير في النحو العربي تتشابه مع مبدإ البنية العميقة في النظرية التوليدية الحديثة لأن كليهما يصدران عن أساس عقلي، ويرى أن الأصلية والفرعية والتقدير والعامل والزيادة والحذف وإعادة الترتيب تندرج ضمن العمليات التحويلية.. [8] غير أن بينهما اختلافا حيث إن التقدير عند تشومسكي يكون وفقا لمتطلبات المدخل المعجمي، بخلاف التقدير عند النحاة الذي يكون بناء على مفهوم الجملة وعلى العمل، كتقديرهم الخبر المحذوف مثلا...[9]

_كما يعد التّفسير عند تشومسكي عملا رياضيا جامدا لا يقدم توضيحا لقضايا متصلة بالعادات اللغوية والمعارف الاجتماعية كالحذف الجائز لأمن اللّبس أو التّخفيف...، بل يكتفي برد بنية الكلام السّطحية إلى البنية الأصلية العميقة عن طريق جملة من التّحويلات، بينما التّعليل في النّحو العربي يفسر الحذف الجائز ويراعي العادات اللغوية.[10]

_والتّفسير حديثا متصل بالأحكام النحوية المقررة سابقا، وهو ليس جزءا في نحو أي لغة بحيث يؤدي زواله إلى انهيار الأحكام النحوية في تلك اللغة، بل إن غايته اكتشاف مبادئ موحدة تفسر الصواب في أي لغة من اللغات البشرية، بينما بني التعليل في النحو العربي على أساس استقراء

كلام العرب فجاء متصلا بأحكام النّحو لا ينفك عنه، بحيث يؤدي زواله إلى وضع نحو جديد له أحكامه وقواعده... [11]

5. نقد داود عبده لأنصار الاتجاه الوصفي:

إن أبرز المآخذ التي اعترض بها داود عبده على الوصفيين هو اكتفاؤهم بالوصف، دون تجاوزه، بل اتهمهم بالتّعصب لهذا التيار اللّساني، وتهجمهم على النّحاة دون أن ينظروا في قيمة الجانب التّفسيري في دراسة اللّغة، وأوضح أن هذا الجانب يُعد من مرتكزات العلم عموما، لذلك كان لزاما على اللّغوي أن يتعدّى الوصف إلى التّفسير حتى يجعل من علم اللّغة علما قائما بذاته تطّرد ظواهره، وتتناسق وتنسجم قواعده، يقول: "ويخيّل إليَّ أن بعض هؤلاء المعاصرين قد بلغ بهم التعصّب للمنهج الوصفي حدّ التّطرف، فكاد أن يجرّد علم اللّغة مما يستحق أن يسمّى من أجله علما، فإذا كانت غاية علم اللّغة الوصف فحسب، فلأيّ علم ننسب تفسير الظّواهر اللّغوية المختلفة."[12]

ويؤكّد _في موضع آخر_ مخالفته للوصفيين، ودفاعه عن آراء المنهج التّوليدي، حين أكّد على حتميّة تفسير بعض القضايا اللّغوية، وأن التّوقف عند حدود الوصف في دراستها لا يوصلنا إلى نتائج مقنعة، حيث يصرح قائلا: " لعل أهم ما خالفت به اللسانيين المعاصرين الذين سبقوني، ومن أبرزهم: إبراهيم أنيس، وكمال بشر، وعبد الرحمن أيوب، وأنيس فريحة، أنني كنت أدافع عن آراء المدرسة التّوليدية التحويلية، فقد كان هؤلاء اللغويون يدافعون بشدة عن المدرسة الوصفية، فمهمة اللّغوي فيما يرون هي وصف الظواهر اللغوية لا تفسيرها، وكان بعض اتباع المدرسة الوصفية يسخرون من آراء اللّغويين العرب القدماء، في تقدير أصل (بنية عميقة)، تخالف ظاهر اللفظ (البنية السطحية)، فرددت عليهم مؤيدا ضرورة تقدير بنية عميقة في بعض الأحيان تختلف عن ظاهر اللفظ، لتفسير ظواهر لغوية لا يمكن تفسيرها دون ذلك التّقدير."[13]

6 .الإعلال والإبدال بين الوصف والتّفسير:

يعد الإعلال والإبدال من أبرز القضايا الصرفية التي لقيت اهتماما بالغا من لدن القدماء والمحدثين، وقد عالجها نحاة العربية ضمن ثنائية الأصل والفرع،غير أن المحدثين من الوصفيين ثاروا ضد منهج القدماء وعدوا ذلك غلوا وتعسفا، نتيجة لتأثرهم بالمنطق العقلي والفلسفي، لكن سرعان ما ظهرت التّوليدية بمبادئها العقلية داعية لضرورة تفسير كثير من الظّواهر اللّغوية وتحليلها عن طريق اللّجوء إلى تقدير بنية أصلية لها في الذّهن. وقد استثمر داود عبده مبادئ

النظرية التوليدية في دراسة قضايا الإعلال والإبدال مبينا ضرورة تقدير بنية عميقة لكثير من الكلمات.

1.6.الإعلال والإبدال عند اللّسانيين الوصفيين:

ما يهمّنا في هذا الباب، هو وزن بعض الأفعال المعتلّة، التي يرى الوصفيون أن النّحاة ربطوها بأصل مقدّر، وفسّروها تفسيرا يقوم على التّأويل والافتراض، من ذلك جعلهم (قَوَلَ) أصلا لـ(قَالَ)، و(بيَعَ) أصلا لـ(بَاعَ)، وهذا التّفسير جاء نتيجة اعتماد المعيارية في وضع القواعد، حيث جرّتهم إلى البحث عن الأصل المقدّر لألفاظ لم توافق الميزان، فوزن قَالَ حسب تقدير الأوائل "فَعَلَ" من باب "نَصَرَ"، على الرّغم أن بنية الفعلين مختلفة، وتعاملوا مع حرف العلّة في قَالَ بردّه إلى أصل مفترض حتى يستقيم مع الوزن، أو المعيار الموضوع، فجعلوا المعتل بمنزلة الصحيح، وعلّلوا ذلك بما يُسمى الإعلال بالحذف والنّقل، والقلب[14]، ويرى كمال بشر أن الذي دفع علماء العربية لمثل هذا التّأويل، اعتمادهم مبدأ أحادية النّظام، فتُخضع الظّواهر اللّغوية المتفقة في شيء، والمختلفة في شيء، أو أشياء تحت قاعدة واحدة[15]، وينادي الوصفيون بضرورة تقرير الواقع اللّغوي كما هو، دون تأويل وبحث عن الأصل، وبناء عليه: "تقاس الكلمة على ما هي عليه فعلا، بعد التّحريك، أو حذف، أو زيادة، أو تغيير، أو ما إلى ذلك، فإن قلت ذهب فوزنها فعل، وإن قلت صام فوزنها فال، وإن قلت داعٍ فوزنها فاعٍ، وإن قلت مرَّ فوزنها فعْل، لأن تلفظها مَررَ، وإن قلت عدة فوزنها علة، فإن زدت حرفا في الكلمة زدت مثله في الوزن وفي المكان نفسه، نحو كَبَّرَ (فعَّل)، واكتحل افتعل (...)، وإن قلت رمى، فوزنها فعى لا فَعَلَ بسبب قلب الياء ذات الطبيعة الإنزلاقية فتحة طويلة هي الألف المقصورة..."[16]

2.6. رأي داود عبده في المسألة:

بنى داود عبده دراسته على تقدير بنية عميقة(أصل) تخالف ظاهر اللّفظ (البنية السّطحية)، وأكّد أن كثيرا من الأمثلة التي ذكرها الوصفيون يجب فيها هذا التّقدير، وأن النّحاة أدركوا هذه الضرورة، وربطوا تفسيرهم لهذه الأمثلة انطلاقا من أمثلة أخرى واردة في اللّغة العربية، يقول متسائلا: " فكيف نفسّر وجود الواو في مضارع (قال ودعا) ومصدريهما، ووجود الياء في مضارع (باع ورمى) ومصدريهما؟ ولماذا نقول دعوت، ولا نقول دعات (دعا+ت)،وتقول مددت، ولا تقول: مدّت (مدّ+ت)، وقد ضربت أمثلة كثيرة تؤيد الحاجة إلى تقدير بنية عميقة تخالف ظاهر اللّفظ في كثير من الكلمات.." [17]، ويضيف داود عبده فيما تعلّق بصيغة افتعل، فيؤكد أن وجود

أفعال مثل ابتكر واستعمل، يدلّ على أن الأفعال من قبيل اصطبر كان أصلها اصتبر، وتطورت نتيجة عامل التّماثل[18].

7.قضية التّقدير:

تُعد هذه القضية أحد ركائز المنهج التّفسيري، وقد كانت حاضرة بقوة في أعمال النّحاة، بل إن جزءا كبيرا من النّحو قام على فكرة التّقدير (كتقدير حركات الإعراب، وتقدير العوامل..)، وعرفت هذه القضية إنكارا شديدا من لدن الوصفيين، وعدّوها من صنع المنطق، والفلسفة ونتيجة للمعيارية التي اتّبعها النّحاة، غير أنها عادت لتثبت حضورها بقوّة في الدّرس اللّساني التّوليدي التّحويلي، ضمن ما يسمى: البنية العميقة.

1.7.التقدير عند الوصفيين:

يرفض أكثر الوصفيين عموما فكرة التّقدير - وإن كان تمام حسّان يقرر التقدير الذي تتطلبه العناصر اللّغوية فيما بينها، وقد ورد الحديث في هذه القضية في نظريته القرائن النّحوية ضمن قرينة التّضام، وفيها يقول: "ولا شكّ أن التضام يبرر قبول التقدير سواء عند الاستتار أو عند الحذف فالاستتار والحذف إنما يكونان للعناصر التي تتطلبها عناصر أخرى فيكون هذا التّطلب أساسا لقبول تقدير المستتر والمحذوف أو متعلق الظرف والجار والمجرور."[19]

ويري عبد الرّحمن أيّوب أنّ قضيّة التّقدير أمر ليس واقعيا لقيامه على الافتراض "فإنّ كلّ كلمة أو حركة يقدّرها النّحاة ليست بكلمة، ولا حركة على الحقيقة، وأمرهم في ذلك أمر من يتخيّل وجود طلبة فيعقد امتحانا، ويوزّع كرّاسات وأوراق وأسئلة لمجرد هذا الخيال، لأنّ الكلمة مجموعة من الأصوات الملفوظة بالفعل، والملاحظة بالذّهن".[20]

ويؤكّد أن مسألة البروز والاستتار في الضّمائر، ترجع إلى فكرة فلسفيّة هي عدم إمكانية وجود حدث دون مُحْدِثٍ له، ومنه لا وجود لفعل دون فاعل أظاهرًا كان أم مستترا، ويتساءل عن الضّمير أنت في قولك: تضرب أنت، كيف يكون توكيدا لضمير مستتر هو الفاعل؟، كيف يثبت النّحاة وجود الضّمير المستتر، وأنّه ليس هذا الذي ظهر أمامنا؟.[21]

2.7. التّقدير عند داود عبده:

دافع داود عبده عن قضية التّقدير، وعدّها من آليات منهجه، وبيّن أنه لابد منه في تفسير ظواهر اللّغة، وأمر طبيعي أن يتخذه أساسا في دراسته، ويوليه الأهمية الكبيرة؛ لأنه من

دعاة المنهج التّفسيري، الذي يقتضي تقدير المحذوف، وتصور أصل مقدّر. ويفسر معظم الظواهر بناء على تقدير بنية عميقة هي الأصل تخالف ظاهر اللفظ، وهو يتفق مع النّحاة في بعض تقديراتهم، غير أنه يرفض بعضها الآخر.

ويقسّم داود عبده التّقدير إلى قسمين.[22]

_ الأول **التّقدير المقبول**: ويقصد به التّقدير الذي يكون في إطار اللّغة لا يتعدّاها إلى جوانب أخرى(غير لغويّة)، حيث تكون الغاية منه:" تفسير التراكيب التي خرجت عن أنماط اللغة"[23] ، فلا يكون فيه غلوّ، وتعسّف، ومبالغة، وبمعنى أدق هو التّقدير العلميّ الذي تقتضيه التّراكيب اللّغوية وتطلبه، وأعتقد أن هذا الذي يدعو إليه داود عبده، هو ما قرّره تمام حسان في نظريته تضافر القرائن، تحت قرينة التّضام.

ومن التقديرات التي دعا إليها داود عبده ووافق القدماء فيه: تقدير الفاعل لفعل الأمر، والتقدير الذي يكون في جملة الشّرط في نحو قولك: تدرس تنجح، فبنيتها العميقة كما يرى هي: أدرس، إن تدرس تنجح، ولا تهمل، إن لا تهمل تنجح.

_ أما **التّقدير المرفوض** عنده فما تجاوز إطار اللّغة، وقد مثّل له بذلك التّقدير الذي تبرر به حركات الإعراب، التي ترد في غير موضعها، أو تلك التّقديرات التي يكون الغرض منها الانتصار لرأي نحوي معين، أو مخالفته. وضروريّ أن نمثل لبعض التّقديرات التي رفضها داود عبده وينكرها على القدماء منها: تقدير الفعل في باب الاشتغال كما في قولك (زيدا ضربته)، وفي الأسماء المنصوبة الواقعة بعد إذا كما في قوله تعالى: "إذا السّماء انشقت" الانشقاق_1_، فهذه الأمثلة وغيرها يعدها داود عبده من التقديرات التي يؤتى لتبرير حركات الإعراب الموجودة على الاسماء السابقة (زيدا، والسّماء).

8. قضية الرّتبة في الجملة الفعلية عند داود عبده:

اتفق علماء العربية على أن ترتيب الجملة الفعليّة هو: فعل، وفاعل، ومفعول، كما أجازوا تقديم وتأخير بعض عناصرها، وربطوا ذلك بنكت بلاغية تتعلق بحال المتكلّم والسّامع، وتباينت مواقف المحدثين من هذا التّرتيب بين مؤيد ومخالف، وكلا الفريقين (المحدثين) بنى موقفه على ثنائية البنية العميقة، والبنية السّطحية.

يرى داود عبده أنه على الرغم من أن العربية تجيز لنا ترتيب عناصر الجملة الفعلية بأكثر من طريقة، فإن التّرتيب الأصلي لها واحد هو **فاعل، وفعل، ومفعول به**، وليس فعل،

وفاعل، ومفعول، كما يراه أغلب اللّسانيين الذين عالجوا هذه القضية أمثال الفاسيّ الفهريّ، وخليل عمايرة، أما الصّور التي تجيزها العربية فهي:

_فعل+ فاعل+ مفعول ← مثل: قرأ الرّجل الصحيفة

_فاعل+فعل+ مفعول ← مثل: الرجل قرأ الصحيفة

_فعل +مفعول+ فاعل ← مثل:قرأ الصحيفة الرجل

_مفعول+ فعل+ فاعل ← مثل:الصحيفة قرأ الرجل

_مفعول+ فاعل+ فعل ← مثل: الصحيفة الرجل قرأ

وعلى الرّغم من هذه الإمكانات التّرتيبية التي تسمح بها العربية فإن لها "بنية داخلية (عميقة تحتية) واحدة، وهناك قواعد تحويلية تعيد ترتيب المكونات الثّلاثة في البنية الداخليّة، بطرق تؤدي إلى البنية الخارجية (السطحية)."[24] واستدلّ على موقفه بجموعة من الحجج منها:

_ إن كلًّا من الفعل، والمفعول يمثلان مكونا جمليا واحدا[25]

_ بعض الأفعال في اللغة العربية مرتبطة ارتباطا وثيقا بمفعولها، دليل ذلك أنها تتعدى إلى مفعولها بحروف الجر.

_ بالإضافة إلى تعدد معاني بعض الجمل المتفقة في التركيب، واتفاق بعضها في التركيب واختلافها في المعنى. كل ذلك مما يؤكد على أن هذه الجمل لها بنية عميقة تخالف ظاهر اللفظ، وأن الترتيب الأصلي للجملة الفعلية هي فاعل ففعل فمفعول.

ويبدو أن داود عبده نحا نحو تشومسكي في قضية ترتيب عناصر الجملة الفعلية؛ لأن تشومسكي أكّد حين درس الجملة في اللّغة الانجليزية على أن ترتيب العناصر الجملة في البنية الدّاخلية تكون(فاعل+فعل + مفعول)، وقام بتعميم هذه القاعدة على كل اللّغات الإنسانية، وأكّد على أن جميعها لا تخرج عن هذا التّرتيب، وهذا الذي رفضه كثير من الدّارسين، ومنهم الفاسيّ الفهري وخليل عمايرة، حيث يرون أن التّرتيب الأصلي للغة العربية هو فعل، ففاعل، فمفعول.

خاتمة:

بناء على ما سبق ذكره، توصّل البحث إلى جملة النّتائج الآتية:

_ إن الجانب الوصفي مهم في دراسة اللغة، إذ يعد الخطوة الأولى لأي عمل لغوي، بيد أنه غير كاف وحده لوضع القاعدة، لأنه كثيرا ما يوقعنا في تشتت، وعدم دقة وانسجام هذه القواعد، وليس هذا من سمة البحوث العلمية التي تقتضي الدّقة والتناسق.

_ يُعد المنهج التّفسيري خطوة لا بدّ منها في أي دراسة لغوية تسعى لتحقيق التناسق بين الظواهر اللغوية وتجنب الفوضى.

_ إن الانتقادات الموجهة للنّحاة الأوائل من طرف الوصفيين، لا يمكن التّسليم به، لأن هؤلاء اللسانيين نقدوا التراث بناء على تبنيهم الكامل للمنهج الوصفي، فوقعوا في سقطات منهجية لم تحترم خصوصية اللغة العربية، وغاب إدراكهم لأهمية الجانب التّفسيري الذي كان حاضرا بقوة في عمل النّحاة.

_ أدرك علماء العربية قيمة التفسير والتعليل في وضع القواعد، كما أدركوا أن العربية لغة ذات نظام، وأن أي مسعى لوضع نظرية لّغوية عربية يقتضي توفر آلية التّعليل والتّفسير لجمع النظائر بالنظائر وبالتّالي تحقيق الانسجام واطراد القاعدة.

_ يُعد داود عبده من أنصار الاتجاه التفسيري حيث بين أهميته وقيمته في الدراسات اللغوية ونوّه إلى دقة عمل النحاة نتيجة اعتمادهم على التفسير على الرّغم من مخالفته لهم في بعض الجزئيات.

_ أنكر داود عبده على الوصفيين اكتفاؤهم بالوصف والتّحليل، ودعا إلى ضرورة تجاوز ذلك، وأكد أن عمل اللغوي لا بد ألّا يتوقف عند حدود الوصف، وأن علم اللغة حتى يكون علما لا بد له من تحقيق الكفاية الّتفسيرية، وقد أقام دراسته على أحد أبرز المفاهيم التوليدية التّحويلية وهما: البنية العميقة والسطحية، وفسر من خلالهما مجموعة من الظّواهر اللّغوية، كقضايا الإعلال والإبدال، وقضية التّقدير، وقضية الرّتبة في الجملة الفعلية، وأكد على فكرة مفادها أن من الظّواهر اللّغوية من تقتضي تقدير بنية عميقة لها تخالف ظاهر اللّفظ.

_ إن تأكيدنا على أهمية المنهج التّفسيري في اللّغة لا يدفعنا لإنكار المنهج الوصفي، لكونه اللّبنة الأولى في أي دراسة لغوية، وقد كان الجانبان حاضرين في أعمال النّحاة جنبا إلى جنب.

_الهوامش

[1]ينظر: عبد الحميد عبد الواحد، بين النحو العربي واللّسانيات الحديثة، مقال منشور بمجلة: جيل الدّراسات الأدبية والفكريّة، جامعة صفاقس، تونس، العدد4، 2014، ص11

[2]ينظر: عبده الراجحي: النّحو العربي والدّرس الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1979 ص47

3ينظر: حسن خميس الملخ، نظرية التّعليل في النّحو العربي بين القدماء والمحدثين، دار الشروق، عمان، الأردن، طَ، 2000، ص 95_96_99_100 _101. محمد عبد الفتاح الخطيب، ضوابط التّفكير النّحوي، دار البصائر، القاهرة، دط، 2006، ص511_512_513

4ينظر:المرجع نفسه

[5]شفيقة علوي: دروس في المدارس اللّسانية الحديثة التنظير والمنهج والإجراء، كنوز الحكمة، الجزائر، دط، 2013، ص48-49

[6]حسن خميس لملخ: نظرية التعليل في النحو العربي بين القدماء والمحدثين، ص237

[7]ينظر: المرجع نفسه، ص237

[8]ينظر: طاهر سليمان حمودة: ظاهر الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية، ص263

[9]ينظر: المرجع السّابق، ص238

[10]ينظر المرجع السابق، ص239

[11]ينظ: المرجع السابق، ص239

[12]داود عبده: دراسات في علم الأصوات العربية، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2010، ج1، ص17

[13]حافظ إسماعيلي علوي، وليد أحمد العناتي، أسئلة اللغة أسئلة اللّسانيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص67

[14]ينظر: كمال بشر: التفكير اللغوي بين القديم والجديد، دار غريب، القاهرة، دط، 2005، ص 477

[15]ينظر: المرجع السابق، ص476

[16]عبد المقصود محمد عبد المقصود: دراسة البنية الصرفية من منظور وصفي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2006، ص170.

[17]حافظ إسماعيلي علوي: أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات، ص67_68

[18]ينظر: المرجع نفسه، ص67

[19]تمام حسان: العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، طبعة 1994ص234

[20]المرجع نفسه ، ص 61.

[21]المرجع نفسه، ص85.

[22]ينظر: داود عبده، أبحاث في اللّغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1973، ص90

[23]ينظر: داود عبده: أبحاث في اللغة العربية، ص26

[24]داود عبده: البنية الدّاخلية للجملة الفعلية العربية، مجلة الأبحاث ، كلية الآداب و العلوم ، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1983 ص37

[25]حافظ إسماعيلي علوي: اللّسانيات في الثّقافة العربية المعاصرة دراسة تحليلية نقدية لقضايا التلقي وإشكالاته، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، ص266

_قائمة المصادر والمراجع:

- داود عبده، أبحاث في اللّغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1973
- داود عبده: دراسات في علم الأصوات العربية، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2010
- حافظ إسماعيلي علوي، وليد أحمد العناتي، أسئلة اللغة أسئلة اللّسانيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009
- حافظ إسماعيلي علوي: اللّسانيات في الثّقافة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية نقدية لقضايا التلقي وإشكالاته، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009.
- حسن خميس الملخ، نظرية التّعليل في النّحو العربي بين القدماء والمحدثين، دار الشروق، عمان، الأردن، طَ، 2000
- كمال بشر: التفكير اللغوي بين القديم والجديد، دار غريب، القاهرة، دط، 2005
- محمد عبد الفتاح الخطيب، ضوابط التّفكير النّحوي دار البصائر، القاهرة، دط، 2006
- عبده الراجحي: النّحو العربي والدّرس الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1979
- عبد المقصود محمد عبد المقصود: دراسة البنية الصرفية من منظور وصفي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2006
- تمام حسان: العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، طبعة 1994.
- طاهر سليمان حمودة: ظاهر الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية
- شفيقة علوي: دروس في المدارس اللّسانية الحديثة التنظير والمنهج والإجراء، كنوز الحكمة، الجزائر، دط، 2013

_المقالات:

- داود عبده: البنية الدّاخلية للجملة الفعلية العربية، مجلة الأبحاث ، كلية الآداب و العلوم ، الجامعة الأمريكية، بيروت، العدد، 1983
- عبد الحميد عبد الواحد، بين النحو العربي واللّسانيات الحديثة، مقال منشور بمجلة: جيل الدّراسات الأدبية والفكريّة، جامعة صفاقس، تونس، العدد4، 2014.

آفاق القراءة وحدود التراث النقدي العربي عند مصطفى ناصف

مقاربة في نقد النقد

Reading Prospects and Limits of the Arabic Critical Heritage to Mustapha Nasif

ط.د حنان مسعودان
الدكتور: قادة يعقوب
قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة أكلي محند أولحاج البويرة، (الجزائر)
مخبر دراسة نظرية و تطبيقية معمقة لتطبيق النظام L M D التعليمي الجديد في الجامعة الجزائرية بهدف تكوين أقطاب تنموية مندمجة، جامعة البويرة
hanane34islam@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/10 تاريخ القبول: 2021/03/22 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخص:** تسعى هذه الدراسة الى الكشف عن أعماق الرؤية النقدية وخصوصيتها للناقد "مصطفى ناصف" لإسهامه في طرح جملة من الإشكاليات المعرفية والمنهجية وخاصة تلك التي تتعلق بالقراءة النقدية والتراث لاعتبارهما من أكثر القضايا التي أرهقت كاهل النقد العربي. وتبعا لذلك فقد اختار الناقد قراءة خاصة يرى من خلالها خروج النقد العربي من غياهب التيه إلى مشارف النور بوضعه موضع الفحص والمساءلة.

الكلمات المفتاحية: القراءة، التراث، النقد العربي، مصطفى ناصف، مقاربة، نقد النقد.

Abstract:This study aims at examining and detecting the critical vision depths and its specificity according to a critic Mustapha Nasif , for his contribution in posing a set of cognitive and methodological issues ,especially those related to the critical reading skills and heritage, in which they are considered to be the most essential issues that burdened the Arabic critique ;subsequently, a critic has chosen a special reading through

which he sees a sort of dissenting the Arabic Critique from darkness into outskirts of light ,placing it under examination along with accountability

key words:Reading, Heritage, Arab critical, Mustafa Nasif, An approach , Metacriticism.

1. مقدمة:

تسعى المحاولات النقدية إلى استجماع أسسها، و تقوية أركانها النظرية والعلمية من خلال تدقيق البحث الذي يتّضح في سعي النّقاد الدائم نحو خلق تراكم معرفي، فالنقد يعدّ أداة من الأدوات المعبرة و المصححة والمقومة للأدب والنقد والثقافة على حد سواء، كما أن آلياته اختلفت باختلاف حاملي المناهج على اختلاف الإيديولوجيات والثقافات، ومن الإشكاليات التي وسمت النقد العربي هي إشكالية قراءة هذا النقد في حد ذاته بجذوره التاريخية وثقافاته المتشعبة وجسوره الممتدة عبر العصور، فقد تشكل القراءة الخاطئة للنقد العربي، وقضاياه خطرا على مسار النقد عموما في اللحظة التي يسعى فيها إلى التطور وفك قيود القراءات القديمة الكلاسيكية التي أبقته سجين الماضي و الراهن؛ لكن ومن زاوية أخرى قد تعطي القراءة الناقدة الموضوعية انفتاحا و دفعة نحو التطوير والتأسيس لنظرية نقدية عربية خالصة لا تشوبها الأزمات الحادة والاختلافات العقيمة التي لا تولد سوى أزمات أخرى تحول دون تطور النقد العربي.

تنوعت قراءات النقد العربي القديم والحديث في ظل المواجهة بين الثقافة العربية والغربية، والتأثيرات السياسية والثقافية التي مسّت التفكير العربي من جهة هيمنة الفكر الأجنبي الغالب بقوّة حضارته، فصار من الصعب تخليص النقد العربي وانتشاله باتجاه قراءة تعيد هيكلة مكوناته الفكرية في المنهج والمصطلح؛ تنظيرا وتطبيقا "فقد فُرض على الثّقافة العربية أن تبحث عن تجديد ذاتها بمنظور ثقافة الأجنبي الذي تشتبك معه في معركة التحرير السياسي والاجتماعي وهذا التناقض الذي رسم انطلاقة التحديث العربي هو ما أفرز في النّهاية مجمل أعراض الخلل والتردد و الإخفاق في مشروع النهضة العربية"[1]، بالإضافة إلى البعد عن التراث العربي أو قراءته دون وعي و دون تثمين لإنتاج النقاد الأوائل وكشف الجوانب المغمورة من مؤلفاتهم و أسفارهم النقدية، و من القراءات النقدية الحديثة نجد قراءة "مصطفى ناصف" للنقد العربي، فقد سعى في مؤلفاته إلى إيجاد مداخل تأسيسية ومخارج للأزمات المتلاحقة، وخاض في هذه الغمار حيث أخذ دراسته إلى منحى خاص تحت مسمى "القراءة الثانية" (The second reading) أو النظرة الثانية لقضايا النقد العربي عامة، فما معنى القراءة الثانية؟ وكيف نظر الناقد إلى التراث في قراءته؟ وما الأسباب التي جعلته يتخذ منحى ثانيا يرى فيه حلا لإشكاليات النقد العربي؟ وما عمق وجودة وطبيعة القراءة الثانية للنقد العربي عموما والتراث بشكل خاص؟ وبالتالي جوهر اشكاليتنا هو معرفة فعل القراءة لناصف وعلاقته بالتراث النقدي. وتبعا لما سبق لا بد أن نتّبع مقاربة نستطيع من خلالها الإجابة عن الأسئلة السابقة وما نراه مناسبا هو إتباع استراتيجيات نقد النقد الكفيلة بإيضاح ملابسات

هذه الدراسة من خلال استخدام أداة الوصف التي يرى فيها حميد لحميداني وسيلة للنظر في الاعمال النقدية.

2. في مفهوم القراءة والتراث النقدي:

عني الخطاب النقدي الحديث والمعاصر طويلا بإشكالية القراءة النقدية، وشغل بعدة قضايا كانت بؤرة توتر بين النقاد ومحل نقاشات، ومسائلات كثيرة، وقبل معرفة طبيعة القراءة عند "مصطفى ناصف" لا بد من معرفة ماهية القراءة بشكل عام، ومن ثم ماهية التراث النقدي.

1.2 مفهوم القراءة:

لا يختلف اثنان في أنّ مفاتيح العلوم هي مصطلحاتها؛ لذلك لابد من تفكيك عنوان بحثنا إلى وحدات لفظية لأجل تحديد المعنى المعجمي والاصطلاحي لكل مفردة. إنّ مصطلح القراءة هو ركيزة هذا البحث، فضلا على أنّه الأكثر تداولا وانتشارا في الدراسات النقدية والأدبية بحيث يمثّل معطى من معطيات الاتجاهات النقدية في العصر الحديث والمعاصر، فما القراءة؟

جاء في "أساس البلاغة": "قرأ: قرأت الكتاب واقترأته، وأقرأته غيري وهو من قرأة الكتاب، وفلان قارئ وقراء: ناسك عابد و هو من القراء"[2].أما في "المعجم الوسيط" فجاء بمعنى: "قرأ الكتاب قراءة، و قرآنا، تتبع كلماته نظر و نطق بها، و تتبع كلماته و لم ينطق بها، و سميت بالقراءة الصامتة...و الشيء قَرْءًا و قرآنا، جمعه و ضم بعضه إلى بعض"[3].

إنّ معظم المعاجم اللغوية أفادت أنّ القراءة تحمل معنى الجمع والضم وكذلك النطق والإبلاغ.

كما أن القراءة عرفت العديد من المفاهيم الاصطلاحية بحكم تغيير المعطيات وكذا مجالات استعمال اللفظة، و تطورها عبر العصور، لذلك سنحاول البحث في مجالنا النقدي الأدبي مفتشين عن ماهيتها النقدية، فالقراءة تستغور النصوص الأدبية وتبحث فيها عما هو محجوب وخفي و تسعى إلى فهمه واستخراجه عن طريق القارئ الذي ينفذ إلى باطن تلك النصوص بآليات متنوعة هدفها استكناه المعنى وتسعى إلى إنتاج نقدي هو في الحقيقة "انبجاس لتأليف جديد(...) وفضاء يفصل بين لحظتي فناء و انبعاث"[4]، فلحظة الكتابة تسبق لحظة القراءة لكنها لحظات تبادل لنفس الإنتاج، لأن القراءة والنقد بصفة عامة لم توجد إلا بعد النصوص الأدبية والإبداعية، وحضور القراءة زاد حظوظ تواجد الإبداع في صور مختلفة و متنوعة.

والقراءة كما يرى "سعد علوش" هي "فك كود الخبر المكتوب و تأويل نص أدبي ما"[5] ، وبالتالي فإن القراءة في هذا الصدد قد تكون في معنى التأويل لأن بعض الكتابات تكون غير مباشرة تحتاج إلى فك و قراءة من نوع آخر.

أما "رولان بارت" فيرى أن القراءة هي رغبة العمل " فمن رغبة إلى أخرى يمضي كل أدب وكم من كاتب لم يكتب إلا ليقرأ؟ و كم من ناقد لم يقرأ إلا ليكتب؟...فالنقد ليس إلا لحظة من هذا التاريخ الذي ندخل فيه و الذي يقودنا نحو الوحدة، و نحو حقيقة الكتابة"[6]، و عندما نقول القراءة لا نعني بها المعنى الشائع أو الجانب الآلي منها، بل نعني القراءة الناقدة التي تحتاج إلى تأنٍّ و دقة و كل ما ينطوي تحت العملية العقلية من إدراك و تحليل و مناقشة و منه يتوجب على القارئ في هذا المستوى من القراءة تحرير النص من القيود الآلية أو القراءة التقليدية، و عليه فإن القراءة النقدية إنتاج آخر يلي الإنتاج الأول عن طريق التفاعل بين القارئ والنص النقدي أو الإبداعي عبر آليات نقدية يختارها القارئ حسب ثقافته و أيديولوجيته الفكرية.

2.2 مفهوم التراث النقدي:

يشتق التراث من مادة (ورث) في المعاجم اللغوية، وتعني "أورث الرجل ولده مالا إيراثا حسنا، أورثه الشيء أبوه وهم ورثة فلان، ورثه توريثا، أي أدخله في ماله، على ورثته، وتوارثوه كابرا عن كابر وأورث الميت وراثه ماله أي تركه له، و التراث ما يخلفه الرجل لورثته"[7].

وقد وردت لفظة التراث في مواضع كثيرة في التنزيل الحكيم منها بمعنى الميراث في قوله عز وجل: "يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله ربّ رضيا"[8]. وفي سورة "الفجر" في قوله تعالى "وتأكلون التراث أكلا لما"[9].

إذن لفظة التراث في جانبها اللغوي تحمل معان متنوعة أهمها ما يتركه السلف من مال أو حسب وما يذخره الرجل لورثته.

أما في جانبها الاصطلاحي فقد خاض العديد من النقاد غمار معاني التراث سعيا منهم كشف و توضيح ماهية التراث عامة و النقد خاصة و الأخذ بالمفاهيم و المعاني الصحيحة لتقويم مسالك النقد العربي و فك اشكالياته المتجددة، فالتراث يحمل معاني تجعله دائما تحت المشترك الإنساني الحضاري فهو "جماع التاريخ المادي و المعنوي لأمة منذ أقدم العصور إلى الآن"[10]، أي إن التراث يُشكّل المجتمع الإنساني عن طريق التأثير و التأثر و تبادل الأقطاب المتنوعة بين مختلف الشعوب و الأمم عبر العصور المختلفة سواء عن طريق الحروب أو الفتوحات أو الترجمة أو

التبادل المباشر و غير المباشر، و هذا ما يجعل التراث من أكثر القضايا النقدية غموضا و انفلاتا، فكل ناقد أو دارس ينظر للتراث بمنظاره الخاص و برؤيته المختلفة عن الآخر فيجعلها إشكالية تصعب الإحاطة بها في النقد و الفكر العربي الحديث و المعاصر.

وقد نظر "محمد عابد الجابري" إلى التراث على أنه "العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين و التطلعات"[11] ، فاعتبره موروثا ثقافيا و فكريا و دينيا و أدبيا و فنيا و بالتالي فيه نوع من الخصوصية العربية التي لا تقبل التزييف و التحريف.

و في ذات السياق يرى "حسن حنفي" بأنه: "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة فهو إذن قضية موروث و في نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات"[12]، إذن التراث نتاج الماضي في جميع الميادين الفكرية و الدينية و الفلسفية و الأدبية والنقدية، و من ثمة فإن التراث في معناه الواسع والشامل هو ما خلفه لنا السلف من إنتاج فكري حضاري ثقافي، وصل للخلف عن طريق التراكم عبر العصور و الأزمنة في أمة من الأمم.

3. فعل القراءة في تجربة مصطفى ناصف:

يعدّ "مصطفى ناصف" من أولئك النقاد العرب الذين اشتغلوا بعديد القضايا النقدية العربية بمختلف الزوايا باحثا عن حلول للإشكاليات التي واجهت هذا النقد، ومحاولا بذلك تخطي أزماته و مطباته عن طريق رؤية جديدة يرى فيها الناقد منعطفا آخر ينعش و يصحح مسار النقد العربي عامة ويوصلنا إلى جوهره المنشود من خلال التأصيل والتأسيس لهذا النقد، آخذا موقفا من التراث باعتباره حجة وقضية أسالت حبر الكثيرين بين مؤيد ومعارض و متحفظ، و قبل هذا وذاك يسعى الناقد إلى شيء أعمق يحدد فارق الدراسة و المشروع النقدي لدى أي ناقد و هي "القراءة" أو نوعية القراءة النقدية و آلياتها عند الرجل، فكيف كانت هذه الأخيرة؟ وما المرجعيات التي اعتمدها في ذلك، وما الحيز الذي وضع فيه التراث؟ فقد أبان الناقد عن رؤيته بطريقة أوضح في مؤلفاته: (النقد العربي نحو نظرية ثانية)، و(قراءة ثانية لشعرنا القديم)، (محاورات مع النثر العربي)، و(صوت الشاعر القديم)، و(اللغة والتفسير والتواصل) وغيرها.

1.3 القراءة الثانية بين النظرية والتطبيق:

اختلفت القراءات النقدية الحداثية من ناقد لآخر تحت قاسم ووعي مشترك هو ذلك القلق و الشعور بالهوة بينه و بين النقد عند الآخر المتمثل في النقد الغربي الذي شعرت به الذات العربية، ومدى خطورته من خلال الصدمات التي عاشها هذا النقد، خاصة في فترة ما يعرف

بالنهضة التي تزامنت مع الحملة الفرنسية على مصر (1798)، فقد أحس المثقف العربي و بخاصة الناقد أن بينه و بين الغربي مسيرة سنوات في التحضر و الثقافة والوعي، و بحكم المسافة التي كان لا بد من تقليصها، أو على الأقل معرفة أسباب ذلك الرفاه الفكري و التحضر الثقافي والعلمي ، فكان لا بد من التفتيش عن الأسباب التي أنهكت النقد العربي و شلّت مفاصله الفكرية، هل هي أزمة مبدأ، أم أزمة منهج، أم أزمة مصطلح، أم أزمة وعي بالماضي الذي سحق تحت أقدام الأجنبي؟

في الحقيقة إنّ جميع هذه الأزمات وجدت مع الأسف في النقد العربي فكانت الأضرار أكثر و أشد، و قد رأى "مصطفى ناصف" أن أول الحلول هو معرفة نقطة البداية من خلال القراءة الثانية لمنجزات النقد العربي على مر العصور، لأن النتائج الأولى لم ترفع النقد، وبات من الضروري تغيير القراءة لتغيير النتائج من خلال "إعادة النظر في الماضي/التراث أو محاولة تأويله قراءته من أجل الحاجة الملحة لمحاورة الحاضر المتخلف في جميع القطاعات و على جميع المستويات أملا في المستقبل"[13]، مستقبل يحمل أفكار مغايرة بعيدة عن الجحود و التهميش والنفي و التنكر للواقع العربي و أصوله و مكوناته الاجتماعية و الثقافية و الإيديولوجية.

ناقش(مصطفى ناصف) قضية القراءة مطولا خاصة في كتابه "النقد العربي نحو نظرية ثانية" فقد اعطى لها اهتماما واسعا، واختار القراءة الثانية على وجه الخصوص ليقينه بقصور الأولى "فنحن محتاجون إلى قراءة ثانية لا تعتمد على ربط بعض البوارق بما استحدث بطريقة عشوائية تعفي على جوهر النقد العربي و مكانته في ثقافتنا"[14] بل إنّ هذا الجوهر هو يقين القراءة الثانية دون منازع من خلال الاعتراف بالنقد العربي القديم الذي يمثل ماضي الأمة العربية ثم التقرب منه من زوايا تختلف عن الأولى التي لم يجن منها النقد العربي غير القطيعة و التنكر للهوية.

و إن القراءة الثانية لدى الناقد هي بلا شك قراءة نقدية تثور على القراءات التقليدية وتتبع مسالك أخرى تحفظ المعنى و ترنو إلى نظرية نقدية عربية خالصة، دون الابتعاد عن شروط القراءة الضرورية و هي القارئ و القراءة الموضوعية في حد ذاتها التي مارسها الناقد عبر آليات رأى أنها الأنجع لتخطي مزالق النقد العربي وأزماته المتتالية، ومن ثمة فإن الناقد أراد أن يعالج النقد العربي بقراءة ثانية تخالف السطحية و تخالف القراءة الغافلة المتحيزة و كذا العجلة، لأنه على يقين بأن "أمور القراءة أخطر مما نتوهم حتى الآن، لا نتشكك في قدرات قلة من الباحثين و لكن الهوة واسعة بين كفاءات القلة و تيار القراءة العامة"[15]، و بالتالي يجب تدارك الهوة و تطبيب اعوجاج القراءة العامة أو تجاوزها إذا كان في القلة الخير للنقد العربي فيجب دعمها في مقابل العام الشائع الذي يلتبسه الغموض و تكتنفه السطحية.

و بذلك فقد أثث ناصف لقراءته الثانية عبر مؤلفاته الكثيرة و الغنية بالقضايا النقدية فنجده منظرا في كثير من الأحيان في كتابه "النقد العربي نحو نظرية ثانية" فعلى سبيل الأهمية نجد المصطلح النقدي من القضايا الكبرى الموجودة في الكتاب معالجا إياها بقراءته الخاصة التي تحاول استكناه الجوانب المظلمة في النقد العربي لاعتبار المصطلح النقدي الأكثر جدلا في حياة النقد عامة و إن المدقق فيما أتى به الناقد يستنتج محاولاته الرامية إلى إعطائنا أسس القراءة الثانية التي اعتمدها في مشروعه النقدي؛ و أهم هذه الأساس فكرة "الاتصال و الانفصال" التي ركز عليها في الصفحات الأولى للكتاب معتبرا إياه الآلية الأكثر نجاعة في ضم شتات النقد العربي وتمثل قطب الدراسة و مركز رحى القراءة، و الجدير بالتوضيح هو كيفية العمل بهذه الآلية؟ كيف نتصل او ننفصل لتحقيق نتائج موضوعية إن الاتصال و الانفصال يكون داخل و خارج النقد العربي " فقد اغتربنا عن النقد العربي أو بعض فصوله لأننا لم نستطع تقدير أهمية مصطلحات تبدو غريبة، إننا نريد أحيانا أن نعيش في دائرة ضيقة في عبارة أو كلمة أو اصطلاح"[16]، فمن الصعب تحديد ما يمكن الاتصال به و ما يمكن الانفصال عنه، و من ثمة فإن القراءة الثانية تعكف على حل هذه المسألة من أجل فهم صحيح للنقد العربي، و أوضح مثال على ذلك هو الثقافة العربية، فلا يمكن لقارئ النقد العربي أن ينفصل عن الثقافة العربية أو أن يغفل عن التطور الثقافي و مثالنا في ذلك المصطلح النقدي "فكل مصطلح مهم علامة على وجود شاغل جماعي يلبسه أكثر من لبوس"[17]، ولا يمكن الانفصال عن روح الجماعة العربية لكن يمكن الانفصال عن الفهم المغلوط لها أو القراءة القديمة التي تعرقل تطور النقد و المصطلح بما يكافئ الحاضر، و ككل ثقافة فإن ثقافتنا العربية تحتاج إلى مساءلة أيضا إلى تجربة ثانية تمكننا استغلالها بعيون حضارية متفهمة للواقع الراهن و هذه مهمة القراءة الثانية و مهمة الأجيال عبر العصور تكملة ما جاء به الأجيال السابقة عن طريق تقويم سلبياته و تنمية إيجابياته، هذا لا يدعو أبدا إلى الالتصاق بالثقافة العربية و عدم الانفصال عنها في مواقف أخرى على حد رأي "جابر عصفور" في قوله: "المحاولة تقوم على تعديل الأصول الأساسية ...و التعديل تكييف الأصول المعارضة و المتضادة على نحو يمكننا من التجاوب في بناء جديد كما يعني التنبيه إلى العناصر السلبية في هذه الأصول و استبعادها استبعادا يسمح لبقية العناصر الإيجابية بالتوافق مع عناصر إيجابية أخرى"[18]، و هذا ما أشار إليه مصطفى ناصف فهو يحذر من الاتصال الآلي ويحث على بعث النقد العربي و مصطلحاته و قضاياه عن طريق آخر غير الطريق المألوف.

وغير بعيد عن الاتصال والانفصال نجد ثنائية أخرى رأى الناقد أنها الأنسب في تخطي الصدمة الحضارية العربية، تأكيدا في ذلك على القراءة الثانية، و هي: الحوار و التفاعل هذه الثنائية التي تخدم القراءة الثانية.

إن الحوار يفتح آفاقا جديدة أمام الناقد و القارئ و يفتح تبعا لذلك مغالق أبواب كانت محكمة الإغلاق فيما مضى، و قد يكون الحوار جوهر التفاعل، فلا تفاعل من غير حوار لأنهما لا يعطيان النتائج المرجوة من غير استغلال صحيح، فكلاهما يكون على المستوى الداخلي و الخارجي أي داخل النقد العربي و الثقافة العربية في حد ذاتها، ثم علاقتها مع باقي الثقافات الأخرى، و الصحيح "أن التفاعل ضرورة حضارية لتجديد الثقافة العربية، لأن الإبداع لا يأتي بالوحي و الإلهام بمعزل عن العصر و الراهن و الثقافات المحيطة"[19]، و الوعي و الرؤية العميقة هي مناط القراءة الثانية ومن غير الممكن الانسلاخ عن الواقع و العصر و التطورات، و القارئ يحمل في يده زمام القراءة يستطيع بها الانغلاق و الانفتاح متى رأى ذلك ضروريا و صائبا.

و إن النظرية حسب "ناصف" حوار بين الماضي و الحاضر و إن الماضي و الحاضر لا يتوقفان عن الحركة و بالتالي يجب البحث عن الشق الثاني في كل الأزمنة من خلال إقامة جسر الحوار و التفاعل و النظر في شؤون النقد العربي في ضوء ثقافي تاريخي متغير و منفتح لا ثابت يكتنفه الجمود "و قد يؤدي الحوار إلى شيء من الفهم الثاني للنقد العربي"[20]، و بعث و إحياء لقضايا و مسائل أغفلت فيما مضى فعلى القارئ التحلي بروح المسؤولية بذات محاورة و فاعلة تقترب من روح العصر و لا تبتعد عن الجذر و الأصل، تحاور القديم و تتفاعل مع الحديث والمعاصر بعيدا عن التحيز الذي لا يمكن من الرؤية.

و إلى جانب ما سبق اتخذ "مصطفى ناصف" أطروحة الشك في قراءة النقد العربي ملحا على إعادة دراسة نقدنا العربي بطريقة ثانية لا ناكرا لأصول النقد و الثقافة العربية، بل سعيا لنظرية نقدية جديدة "فالنقد العربي أسئلة شديدة الأهمية يؤدي بعضها إلى بعض و كل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية جدير ببعض الشك"[21]، و مثالنا في المصطلح أو الاصطلاح بشكل عام؛ فالناقد يرى أنه ليس وثنا، أي لا يمكننا تقديس كل ما وصل إلينا، بل يجب مراعاة الاختلاف في جانبه الإيجابي الخادم للقراءة الثانية ثم يجب التفريق بين الوسائل والغايات من هذا المنطلق أراد "ناصف" تبني هذا الطرح، ليس من باب التشكيك المطلق أو الرفض للنقد العربي، بل من باب المسؤولية الموضوعية و القراءة النقدية الحذقة، لفتح أفق نقدي جديد ينير مسار النقد العربي، فأطروحة الشك تتيح للقارئ معرفة جوانب أخرى من قضايا أخرى فلا يمكن حقيقة التسليم بكل ما جاء به النقد العربي، لأن الظروف تختلف، و الناقد أخذ أطروحة الشك بشكل جدلي لا بشكل يقاطع و ينكر فيه النقد العربي "فقد برعنا في اتخاذ اتجاه واحد وبرعنا في تصور مفهومات مبسوطة السلطان لكننا هنا نعمد إلى استباق القلق الجدلي"[22]، فالقلق يعبر عن

صدمتنا الحضارية، ويمكّننا من الرؤية بشكل أوضح من خلال تمزيق حجاب الخوف والكسل والتحرر من الجبر الذي وضع النقد العربي في حلقة ظلماء.

نلحظ أن "مصطفى ناصف" من خلال ما سبق قد أخذ من عند "طه حسين" على الأقل فكرة الشك و أطروحة عدم تقبل الأفكار و القراءات الجاهزة ، إنه لم يأخذ من الرجل بشكل كلي و مطلق، لكن لا يخفى عنا أن الناقد قد تأثر تأثرا عميقا بـ"طه حسين" حتى لو خالفه في بعض القضايا، فالوسيلة واحدة لكن الغايات تختلف، فقد هدفت "قراءة مصطف ناصف إلى تمييز الأفكار بعضها عن بعض، فدلفت إلى اكتشاف بنية التفكير النقدي القديم، محاولة زعزعة هذا البناء و التشكيك في تجلياته"[23]، التي عالجت مسائل كثيرة على رأسها البلاغة، النثر، الشعر وخاصة قضية المعنى.

أما القراءة الثانية في جانبها التطبيقي فلا أوضح مما جاء به الناقد في كتابه "قراءة ثانية لشعرنا القديم" فقد درس ناصف الشعر العربي القديم لاعتبارات كثيرة أهمها نقاء الأدب العربي، و كما يقال الشعر لغة وديوان العرب، فكل القراءات السابقة تتسابق نحو دراسة و تحليل الشعر العربي القديم لإيمانهم بصدارته وأسبقية ظهوره مقارنة مع بقية الأجناس الأدبية فقد عرف الدارسون جل حياة العربي و عقليته و طبيعة تفكيره و أيامه و حروبه و نمط معيشته من تلك الأشعار، لكن الناقد هنا أراد مخالفة تلك القراءات السابقة ليقينه بضيقها في بعض الزوايا وإهمالها للبعض الآخر ، فالناقد يرى أن القراءات الحقة هي تلك القراءات التي تكسر الحواجز بيننا و بين قصيدة من القصائد، فعلى القارئ الإقبال على الشعر العربي القديم بعين ثانية لا تؤمن بالعسر و الانغلاق و بالتالي لا إيمان ضمني، بل السير نحو مبدأ الشك و حق القارئ في ممارسة قراءته بأوجه أخرى، و هنا نؤكد على ما تحدثنا عنه سابقا فمبدأ الشك مرتبط بشروط القراءة الثانية، لـ"ناصف" و "يكون من الخير أن نبدأ عصرا من التشكك في معظم ما نعرفه عن الأدب العربي"[24].

و الناقد لا ينكر نقاء الأدب العربي بما فيه الشعر العربي القديم، لكنه يرفض و بشدة القراءات أو الحواجز والقيود التي وضعت عليه، فلا يمكن للقارئ التوجه للنص الشعري بتلك الأحكام المسبقة و القراءات السطحية.

لا شك في أن النصوص الشعرية القديمة قُرأت من أبواب مختلفة و بمناهج متباينة لاسيما المعلقات بصفتها صفوة الشعر العربي القديم، و قد دأب "مصطفى ناصف" على قراءة عديدة القصائد الشعرية القديمة لتحقيق قراءاته الثانية و ليقينه أن جوهر القصائد لم يعرف

بعد و أن لنا فيها معان و دلالات لم تستخرج بعد، تحتاج إلى طرق أبوابها حتى يؤذن للناقد بالدخول من خلال قراءات مثمرة و بناءة و من تلك القصائد معلقة "طرفة ابن العبد":

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى و تجلد

كأن حدوج المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف من دد

عدولية أو من سفين ابن يامن يجور بها الملاح طورا و يهتدي

يشق حباب الماء حيزومها بها كما قسم الترب المفابل باليد"[25]

إلى باقي أبيات القصيدة التي أخذ الناقد منها الأبيات الأولى شارحا إياها مبينا أن القصيدة لا تغدو بكاء على الطلل، بل لها أبعاد أخرى تصف حال و أحوال الفرد الجاهلي بكل تفاصيله الاجتماعية و الوجودية، و في الوقت الذي ركزت فيه القراءات الأولى على الطلل و الأثر و الديار، فإن "ناصف" ركز على قرائن أخرى و أراد أنيبين الجهد العقلي و الخيالي للإنسان آنذاك، و أهم تلك القرائن "الوشم" فقد رأينا "فيه محاوله الذهن أن يثبت مادة الحياة و أن يدحض فكرة الزمن و أن يعطي العقل سلطة القصاص من التجربة و الماضي و الخطر"[26]، و هذا جزء من القراءة الثانية التي يحاول الناقد الأخذ بها، فلا يمكن تضييق الخناق على الشعر العربي القديم وأخذه مأخذ العاطفة، بل إن فيه ما يكفي لتأسيس عقل عربي متزن الرؤية بعيدا عن الأشكال التقليدية، و الناقد يحاول في دراسة الشعر العربي القديم خلق و بعث الجدل الموجود بين أبيات القصائد، فلم يكتب الشعراء القدماء عبثا، بل إن حولياتهم و أشعارهم تنم عن مخزون لغوي وفكري و حياة مليئة بالبحث عن سبل الراحة خاصة النفسية، و الملاحظ أن الشاعر لا يترك تقليد الطلل لكن لكل شاعر بعد ذلك شأن و مرام يريد أن يبلغه، فالفاتحة واحدة و المخارج تختلف، هنا يدخل بنا الشاعر من باب الطلل و يريد من ذلك حاجات أخرى مهمة القارئ البحث عنها بين تجاويف القصائد و مضامينها، و هذا ما أوضحه الناقد حين قال: "و إذا صبرنا على مواجهة القصيدة بادين بالطلل المقرون بالوشم أخذنا نفكر في ملامح الصراع بين الطلل و الوشم الصراع وبين الطلل و الناقة و الصراع بين الخمر و الطلل"[27]، إذن لا بد من الحوار و الصراع والتفكير من منظور ثان و إبعاد فكرة سذاجة و عاطفة الشعر العربي القديم بل إن فيه من أسئلة الوجود و الصراع الفكري الشيء الكثير الذي يخدم أدبنا الحديث و المعاصر.

و قد عالج "ناصف" في قراءاته لمعلقة "طرفة بن العبد" عديد القضايا التي ربطها بمشكلة المصير و الوجود و الموت و الزمن و الحرية و هذه قضايا بالغة الأهمية، تطرق إليها الشاعر الجاهلي و شغلت عقله في تلك الفترة البدائية بغض النظر عن أسلوب القصائد القديمة و المقدمات الطللية

فإن الإنسان الجاهلي التفت إلى عظمة الحياة و غموض الموت و إشكالية الزمن في أشعاره مما ولدت لديهم تارة حدس المقاومة و الصراع و البحث عن الحرية، و تارة أخرى الهروب من ذلك عن طريق الخيال.

2.3 التراث النقدي وجه مغيب أم حضور خفي؟:

دائما كانت قضية التراث سواء النقدي أم البلاغي أم الشعري قطرة أفاضت كؤوس النقاد والمفكرين، لما في القضية من خلاف وصراع وحساسية أفضت لمعارك نقدية عطلت في كثير من الأحيان مسار النقد العربي وتطوره أكثر مما أعطت له، لذلك كان لزاما منا معرفة حيز التراث النقدي وكيف نسير إلى هذا التراث.

لم يغفل "مصطفى ناصف" عن مشاغل التراث و قد رسم من خلال مشروعه النقدي حيزا له يمكننا من رؤية واضحة ثم السير نحوه بخطوات مدروسة؛ ذلك أن الناقد أيقن ان تفكير العقل العربي مجروح و لا ترياق له سوى المعرفة، معرفة حيز التراث النقدي في حد ذاته، بهويته و جوهره و إخراجه من التيه و الزيغ، فلا بد من وعي القارئ العربي بذلك كمدخل للتمكن من إزالة الضبابية إن لم نقل الظلام المخيم على ربوع التراث العربي، و الأهم معرفة الأزمة المتتالية على ماضي الأمة العربية باعتبارها المشكل الرئيسي لذلك التراث "لأنه يمثل كتلة كبيرة من الأعمال العائدة إلى الأزمنة العربية الماضية"[28]، و هذا يدعو إلى الالتفات إلى الماضي بعيون حضارة و بجسور مختلفة متعددة تبقي على روابط التواصل العربية، لكن مع الانفصال و الانقطاع في بعض المواقف، لأن العودة إلى التراث او حمله إلى الحاضر بكل علائقه يشكل صدمة خطيرة تخلط أوراق النقد العربي الحديث و المعاصر لاعتبارات عدّة أهمها النهضة و عواملها و التداخل الثقافي...

هنا أيضا يركز الناقد على الاهتمام بالتراث النقدي لكن ليس لحد القداسة و التمجيد بل "علينا أن نرجع من وقت لآخر لمعالجة قدمائنا لما أهمنا الآن من مشكلات"[29]، يتقاطع موقف "ناصف" في هذا الصدد بما جاء به "فريدريك معتوق" في قضية التفكير الغربي و تعامله مع تراثه فيرى بأنه غير مناط و غير ملتزم بكل ما يقدمه إليه هذا التراث، بل إنه "يختار فيه ما هو مطابق لحاضره و لا يعود بنفسه و بحاضره إلى هذا الماضي لأخذ بركته"[30]، من هذا المنطلق نرى أن حيز

التراث يتسع و يضيق بحسب احتياجنا له، و طريقة أخذنا منه، فلا يمكن اجترار التراث دون وعي بل يجب أخذ جواهره و نماذجه الخاصة لبناء حاضر نقدي متين.

و لعل جوهر النقد العربي فيما يرى ناصف هو (عبد القاهر الجرجاني) و أمثاله، فالناقد تحتاج مؤلفاته الى إعادة قراءة واحياء تنير جوانب أكثر من هذه الدرر، و الاقتراب منها اقتراب البحث لا الجمود الذي يقتل الفكر و النقد، و الجرجاني يمثل خلاصة النقد العربي خاصة في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" فقد بث فيهما ما يكفي من علوم اللغة و النحو و البلاغة و الأدب و الفكر، و إن تأثير الجرجاني في عصره و ما بعده له أسباب عديدة أهمها "تخليه عن جانب من فرديته ليكشف نسيج العقل العربي و تلاحمه و مقاومته و شموليته"[31].

ولا شك أن عبد القاهر يمثل جزء لا يستهان به من التراث النقدي العربي و يجب وضعه داخل أطر و حيز التراث العربي، و إن خير ما نتعلمه من الرجل هو الابتكار، فـ"ناصف" يرنو إلى وجود عبد القاهر في كل زمان و مكان في كل ناقد فينا، فالقراءة لا تقتصر على مؤلفاته بل على شخصيته التي جعلته في أعلى قمة النقد العربي، فالشيخ عالم ووسيلة و هدف في الوقت عينه، و على قول "ناصف" تحتاج أعمال عبد القاهر إلى إنقاذ من القيد الذي وضعت فيه هذا هو مسار القارئ أو الناقد نحو التراث عامة و نحو عبد القاهر بشكل خاص " فالتراث هو التراث نفسه، لا يتكرر و لا يتعدد...لكن معرفته هي المتجددة بقدر ما تتعدد البنى الفكرية التي بها يُقرأ التراث"[32]، هذا لب القراءة الثانية لناصف، و إن المعرفة و المسؤولية العلمية هي القراءة النقدية الناضجة و بقدر ما كانت الأولى صائبة كانت الثانية مثمرة.

و قد غيب التراث في حالات كثيرة و لأسباب عديدة نستطيع تلخيصها في تحميل التراث ما لا طاقة له به، حيث إن القراءات المعاصرة المتتالية أفقدته خصوصيته و جوهره، فالقضية إذا هي قضية منهج أيضا، فالقراءات المعاصرة التي قرأت التراث "جعلت منه مساحة تجارب لمناهج مستعارة تسقط عليه إسقاطا ترى فيه ما تريد لا ما هو كائن فيه"[33]، و الأصدق أن تكون القراءة والمنهج أبناء الثقافة العربية و أيديولوجيتها تراعي في ذلك كل خصوصيات المجتمع العربي و ثقافته، و هذا طبعا ليس دعوة للجمود و النكوص و إلغاء القراءات الجادة بل مباشرة التراث العربي من منطلق الملائمة المنهجية، و هذا تأكيدا على ما بثه "ناصف" في كتابه حيث قال: "إن الثقافة الأدبية المعاصرة ينبغي أن تسأل نفسها بطريقة ثانية عن فكرة المخاوف التي عنيت النقد و الثقافة الأدبية الموروثة"[34]، و هذا قريب جدا لما جاء به "الجابري" في كتابه "نحن و التراث" حيث أشار في مقدمة كتابه إلى العلاقة الجدلية بين المستقبل و الماضي أي بين الثورة و التراث فالمطلوب من الثورة إعادة بناء التراث، و المطلوب من هذا الأخير المساعدة في إنجاز الثورة.

وخلاصة ذلك إن "مصطفى ناصف" نظر إلى التراث نظرة ملائم يرى فيها أن التراث له حيز زماني و معرفي لا يمكن لأي قراءة أو منهج هتك أو هدم خصوصيته بل يجب انتقاء و مراعاة القرارات التي تتلاءم و التراث، و تخرج كل ما ينفع قضايا النقد العربي من أجل تخطي الراهن المأزوم.

4.خاتمة:

من كل ما سبق نخلص إلى أن القراءة النقدية تحتاج إلى قارئ صبور مطلع بكافة المتغيرات المنهجية و المعرفية في الساحة النقدية فيكون أكثر خبرة و مراسا و دربة ودراية بأصولها ليستطيع الوصول إلى جوهر القضايا النقدية العربية ومعالجة كافة مشكلاتها تبعا للمتغيرات الثقافية والمنهجية مع مراعاة الخصوصية الحضارية للثقافة العربية، و لا شك أن القراءة الثانية التي قصدها الناقد هي قراءة من نوع آخر قراءة تختلف في الآليات و الأدوات للخروج بنتائج تختلف عن تلك الأولى، و قد سعى الناقد في دراسته بكل اجتهاد إلى انجاز قراءة متكاملة في مشروعه النقدي، خاصة في كتابيه "النقد العربي نحو نظرية ثانية" و "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، فنلمس في الأول حضور القراءة الثانية من باب التنظير و التأسيس، أما الثاني فله أبعاد تطبيقية بحتة من خلال قيامه بدراسة الشعر القديم ، و بين هذا و ذاك لا ينفكّ الناقد يتكلم عن التراث النقدي العربي عامة حيث نظر إله نظره الإلهام و الوحي، فلا هو قريب منه إلى حد القداسة و الجمود، و لا هو بعيد عنه إلى حدود الذوبان في الراهن، فقد أعطى للتراث صفة الوسطية و الاعتدال لاعتباره مصدر خصوصية الأمة و الثقافة العربية.

ومن خلال بحثنا هذا توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

القراءة الثانية بداية لتصحيح المسار المنهجي نحو سرح نقدي عربي محاوره بعض مؤلفات "مصطفى ناصف" خاصة منها كتابي "النقد العربي نحو نظرية ثانية" و "قراءة ثانية لشعرنا القديم" حيث إن الكتابين أحدها لبس حلة التنظير والآخر التطبيق مما يوضح فكرة الناقد الثانية ورؤيته العميقة لأن الكتاب الذي أخذ فيه نماذج شعرية للدراسة أولها إصدارا من الآخر الذي نظّر فيه النقد العربي أي إن الناقد من أولئك النقاد الذين ساروا على طريق واحد ولم يغير منذ بداياته هذا المسار بل دافع على أفكاره في كل مشروعه.

وتبعا لذلك فإن أهم ما سجلناه أن الحوار والتفاعل أهم آليتين للتقرب من التراث العربي النقدي، ثم معرفه الحيز الذي يمكن من خلاله الاتصال أو الانفصال عن القضايا التي

تلائم وتخدم النقد العربي الحديث والمعاصر. ويعود جزء من مسؤولية القارئ في تطوير ذلك المخزون وإدخاله إلى دائرة المعارف الحية.

و من جانب آخر نرى أن الناقد ركز في دراسته التطبيقية على الشعر الجاهلي لكثرة الخلافات حوله، و ربما لسبب آخر هو تتبع الناقد لـ "طه حسين" و تأثره بدراساته حول الشعر القديم، لكن مصطفى ناصف تبنى أطروحة الشك بطريقة غير مباشرة لا يلغي فيها التفاعل والحوار و الاتصال بالماضي.

وعلى العموم فإن هذه الدراسة بيّنت لنا أن القراءة والتراث يتصفان بالانفتاح في النقد العربي تجعل الآراء فيه مختلفة ومتصارعة، لكنها تغدو مساهمات ومقاربات نقدية فكرية عامة قد تفتح بابا آخر أمام نقاد آخرين تكون دراساتهم أكثر جدية.

5. الهوامش:

[1] محمد قراش، الخطاب القرآني و إشكاليات القراءة الحداثية، دراسة تحليلية نقدية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص9.

[2] أبو لقاسم جار الله محمود، بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: باسل عيون السود، ج2، دار الكتب العلمية،لبنان، ط1، 1998، ص63.

[3] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص752.

[4] محمد زغلول سلام، ابن الأثير ضياء الدين، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ص86.

[5] سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص167

[6] رولان بارث، نقد و حقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص121.

[7] ابن منظور، لسان العرب، م15، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، ص ص 189-190.

[8] سورة مريم، الآية06.

[9] سورة الفجر، الآية 19.

[10] سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2009، ص15.

[11] محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص24

[12] حسن حنفي التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، ط4، 1992، ص13.

[13] مصطفى بيومي عبد السلام، دوائر الاختلاف-قراءات التراث النقدي، ميم للنشر، مصر، ط2، 2015، ص9.

[14] مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2000، ص9.

[15] ينظر: مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص136.

[16] مصطفى ناصف، المرجع نفسه، ص10.

[17] مصطفى ناصف، المرجع نفسه، ص10.

[18] جابر عصفور، المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية لطباعة الكتاب، القاهرة، 1983، ص148.

[19] فريال حسن خليفة، النقد ومستقبل الثقافة العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2018، ص179.
[20] مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص22.
[21] المرجع نفسه، ص9.
[22] المرجع نفسه ص17.
[23] مصطفى بيومي عبد السلام، مرجع سابق، ص212.
[24] مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، ص8.
[25] المرجع نفسه، ص157.
[26] ينظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص159.
[27] مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص159.
[28] فردريك معتوق، سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، ط1، 2010، ص11.
[29] مصطفى ناصف، النقد العربي، ص21.
[30] فردريك معتوق المرجع نفسه، ص15.
[31] مصطفى ناصف، النقد العربي، ص21.
[32] حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه؟، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ط)، 1986، ص8.
[33] محمد عابد الجابري و آخرون، المواءمة بين التراث و الحداثة، المركز العربي للدراسات و أبحاث السياسات، بيروت، ط1، 2016، ص136.
[34] مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص22.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم
1. ابن منظور، لسان العرب، م15، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.
2. أبو القاسم جار الله محمود، بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: باسل عيون السود، ج2، دار الكتب العلمية،لبنان، ط1، 1998.
3. جابر عصفور، المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية لطباعة الكتاب، القاهرة، 1983.
4. حسن حنفي التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط4، 1992.
5. حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه؟، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ط)، 1986.
6. رولان بارث، نقد و حقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، حلب، ط1، 1994.
7. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص167.

8. سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2009.
9. فريال حسن خليفة، النقد ومستقبل الثقافة العربية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2018
10. .فردريك معتوق، سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، ط1، 2010.
11.. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.
12. محمد عابد الجابري و آخرون، المواءمة بين التراث و الحداثة، المركز العربي للدراسات و أبحاث السياسات، بيروت، ط1، 2016.
13. محمد زغلول سلام، ابن الأثير ضياء الدين، دار المعارف، القاهرة، (د.ط).
14. محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.
15. محمد قراش، الخطاب القرآني و إشكاليات القراءة الحداثية، دراسة تحليلية نقدية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2018.
16. مصطفى بيومي عبد السلام، دوائر الاختلاف-قراءات التراث النقدي، ميم للنشر، مصر، ط2، 2015.
17. مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2000.
18. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط).

الومضة في الشعر النسوي الجزائري المعاصر
دراسة فنية في شعر نوارة لحرش

The flash in contemporary Algerian feminist poetry

بن عبو أحمد طالب دكتوراه
أ د. كبريت علي

قسم اللغة والأدب العربي - جامعة ابن خلدون .تيارت(الجزائر)
مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر ،جامعة تيارت
ahmedbenabbou75@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2020/10/29 تاريخ القبول: 2021/06/12 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص :

تتأسس هذه الورقة البحثية على قسمين؛الأول نظري يقدّم لمحة عن الومضة الشعرية،بدءا بمفهومها وامتداداتها التراثية والحداثية،وروّادها الأوائل،فالتعرّض لأهم سماتها،وقد حاولنا إيجاد علاقة عضوية بين قصيدة الومضة والشعر النسوي،حيث لمحنا تعلّقا لشاعرات كثيرات بهذا الشكل الجديد،نظرا لما يثيره غموضها من قلق لدى المتلقي،ثم الإشارة إلى الأدب النسوي الجزائري باعتباره ظاهرة إبداعية معاصرة،وأبرز شواعره،وهاجس الكتابة النسوية في الجزائر.ويمثّل هذا القسم فرشا للقسم التطبيقي،والمتمثل في دراسة الومضة عند الشاعرة نوارة لحرش من خلال ديوانها(كمكان لا يعوّل عليه).

وستخضع هذه الدراسة لإجراءات المنهج الفني،من خلال مسح لبضعة مواضيع،أبانت فيها الشاعرة عن وعي فني بالقصيدة الحداثية،وامتلاكها للأدوات الفنية لقصيدة الومضة مثل المفارقة.

الكلمات المفتاحية :الومضة؛مفارقة؛شواعر؛الحداثة ؛نوارة لحرش

Abstract:

This paper is basically organized in two parts. The first is theoretical, which provides an overview of the poetic glow, starting with its concept and extensions of the heritage and modernism and its pioneers, then exposure to its most important features .We tried to create an organic relationship between the flash poem and feminist poetry, as we have noticed many poets

attached to this new form, where they found their way, due to the concern of the recipient's ambiguity. Then, Algerian feminist literature was referred to as a modern creative phenomenon, its most prominent poetry and the obsession with feminist writing in Algeria. This section represents a prelude to the applied one, which is the study of flash poetry by the poet Nouara Lahrach through her office (As an Unreliable Place).

This study will follow the procedures of the Technical approach through a survey of several topics, in which the poet demonstrated an artistic awareness of the modernist poem, and mastery of the technical tools of the flash poem ,such as the paradox.

Keywords: Flash poetry ; Paradox; Poetesses; Modernity; Nouara Laharch

أولا. مقدمة :

منذ نشأة القصيدة العربية وهي تخضع للتجريب،تابعة في ذلك لعدة أسباب؛فنية جمالية،وأخرى سياسية واجتماعية،فعرفت بشكلها التقليدي ذو الشّطرين،الذي حافظت عليه ردحا من الزمن ليس باليسير،ومع تغيّر نمط الحياة وتسارع أحداثها وتحوّلاتها،فقد انسحب هذا التغيّر عليها،وظهرت أشكال مختلفة منها:قصيدة التفعيلة،وقصيدة النثر،ثم قصيدة الومضة.والثابت أنّ الشكل الأخير ارتبط بهزائم العرب وانتكاساتهم في حروبهم ضد الاحتلال الصهيوني.

وبفعل المثاقفة سرت الومضة الشعرية إلى القارئ العربي من خلال اطّلاع الرعيل الأول من المثقفين المعاصرين على آداب الأمم الأخرى،حيث حطّت في فلسطين،لتعم باقي أقطار الوطن العربي،ولم يكن الشعر الجزائري بمنأى عن رياح التغيير ،حيث أصابه التحوّل نفسه.ولبلورة التجربة الشعرية لأي شاعر كان لزاما على الشاعر الجزائري أن يخوض غمار تجربة جديدة ، لعلّها تتيح له فضاء أرحب ليعبّر عن مكنوناته،وتحقق له ما عجزت الأشكال السالفة عنه،ومنهم شاعرات سابقن الزمن في خوض تجربة الشعر بشكله الوامض.

وتتمثّل إشكالية البحث في ذاك الارتباط العضوي الذي نلمسه بين "قصيدة الومضة " و"القصيدة النسوية الجزائرية "،والإجابة عن تساؤلات يطرحها قارئ نخبوي،أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون تجريب،يمر به المبدع أيا كان،ثم نصل إلى شواعر جزائريات اخترن قصيدة الومضة،على ما تحتمله من تكثيف وغموض لبث شكواهن،وقد اعتمدنا المنهج الفني في دراستنا لبعض قصائد نوارة لحرش،مستندين إلى ديوانها "كمكان لا يعوّل عليه " كمصدر رئيس في البحث.وإذ ننشد أن يميط هذا العمل اللثام عن أعمال شاعرة حملت هموم بنات حواء،وترجمت هواجسها باقتدار،فحاولت من خلال نصوصها الخاطفة بث أفكارها لقارئ مطالب بالجدّ في البحث عن الحقيقة الملفوفة بشيء من الغموض.وقد سعينا . جاهدين . خلال البحث إلى مقاربة النصوص وفق ما تتحمله.

ثانيا :قصيدة الومضة والقصيدة النسوية

1.قصيدة الومضة:

يرى كثير من المهتمين بالحقل الثقافي العربي عامة،والأدبي خاصة أن التطوّر الذي شهده العصر لابد أن تواكبه القصيدة العربية،فمن العجز أن نحي حياة العولمة والتكنولوجيا بثقافة شعرية أسّس لها الجاهليون،التي وإن لبّت الذوق في وقت ما،فقد آن الأوان لمسايرة الزمن،واعتماد أشكال شعرية تكون أقدر على أن تعكس نمط الحياة المتسارع والمتناقض.كما أنّ للإرهاب الفكري السائد في المجتمعات العربية وانعدام الحريات،سهمٌ في الدفع بجيل من الشعراء إلى التخفي وراء أفكارهم،وعدم التحلي بالشجاعة الأدبية في مكاشفة قرّائهم فيما يعتقدونه من أفكار،فاختاروا الرمز والومضات الخاطفة،يعبّرون بها عن رفضهم لواقعهم[1].

وجاء ميلاد الومضة الشعرية استجابة لمتطلّبات الحياة المعاصرة،المثخنة بالأحداث السياسية،والتواء الحياة الاجتماعية،وتشعب الأفكار والإيديولوجيات في الوطن العربي ، ونحسب الشاعر والناقد الفلسطيني عز الدين المناصرة أول من شقّ على هذا الجديد،مستفيدا من التراث العربي؛ومن فن التوقيع العباسي تحديدا،كما استفاد من الحداثة العالمية؛من فنون الشعر الياباني(الهايكو والتانكا)،والشعر الانجليزي القصير،ومن إيبغراما طه حسين أيضا.وقد تمكّن بعض الشعراء العرب،ومنهم:مظفر النواب،وأحمد مطر،ونزار قباني،وفي الجزائر عبد الله حمادي،وعز الدين ميهوبي،من توظيف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة،فالومضة ترفد مجموعة من الرؤى الجزئية التي تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها إلى بعضها شعوريا إلا كونها كلها معاناة لهموم قومية مختلفة ذات طابع انتقادي،والتي تحتاج إلى تعبير مركز جدا،وتلخيص للفكرة العامة في ألفاظ قليلة[2].فقد جاءت الومضة الشعرية متّفقة إلى أبعد الحدود مع القول :مع اتّساع الرؤيا تضيق العبارة.

وإذ تُعرّفُ الومضة الشعريّة بأنّها "قصيدة قصيرة مكثّفة تتضمن حالة مفارقة إدهاشية،ولها ختام مدهش مفتوح أو قاطع حاسم[3]"،فهي لا تتميّز عن القصائد الطّوال والمتوسطة بحجمها المقتصد فحسب،فلا بد من توفّر عناصر المفاجأة والمفارقة لإدهاش القارئ.كما أنّها لا تقوم على شكل معين ووحيد،حيث يمكن أن تأتي عمودية أو مفعّلة أو في شكل قصيدة النثر،غير أنها"لا تحقق إيماضها المطلوب منها،إلا إذا كانت تتألف من تركيب لغوي،يتحرك ويتطور باتجاه تصاعدي واحد،يسعى إلى تفتيق الصور المضغوطة،لتشير بشكل أو بآخر إلى تكاملية التكثيف والاختزال والتركيب في بنية ملفوظية قصيدة الومضة[4]"،إذن فالغاية من الإيماض جر المتلقي إلى عالم الشاعر عبر لغة متأهّبة ومستفزة،تدعوه إلى تكرار القراءة وعدم الرضا عن السطحية،والغطس في أغوار النص لاستخراج كنوزه النفيسة.

ولعل من الأهمية بمكان تحديد سمات "الومضة الشعريّة "،فمن أبرزها:التفرد والخصوصية،والتركيب،والوحدة العضوية،والإيحاء وعدم المباشرة،كما تنفرد بالاقتصاد في الإيقاع والصورة واللغة والفكرة،وكونها مبنية على الطرافة والسخرية.وجدير بالذكر أنّ المناصرة يفرّق بين التوقيعة والومضة؛إذ يرى بأن الأولى أشمل،حيث تمتاز بالمفارقة الشعرية دون الثانية،إذن فكل توقيعة ومضة والعكس غير صحيح.وهناك من سمّاها بِالبرقية،غير أننا سنتجاوز هذا الإشكال نظرا لما تقتضيه شروط المقال من تركيز وإيجاز،ونعتمد مصطلح الومضة خلال كامل الدراسة.

والمفارقة عبارة عن"استراتيجية قول نقدي ساخر،وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني،ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية.وطريقة لخداع الرقابة،حيث أنّها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة[5]"،حيث يراوغ الشاعر متلقي شعره بمعنى ظاهر قريب غير مقصود،وآخر غير ظاهر هو المقصود،وإذا جاز لنا التمثيل نأتي بعبارة "التدخين مضر بالصّحة"،حيث تتساوى البنيتان:لا تدخّن/نرجو أن تشتري هذا الدخان،فعبارة التحذير من الدخان وضعت للزبون كنصيحة،غير أنّ الخلفية التجارية لصاحب المنتوج تجعله متأكّدا من غلبة سلطة الرغبة على الإقلاع،حيث يبدو في هذه العبارة إقناع بالضد.فواجب على المتلقي أن يكون فطناً اتجاه البنى اللغوية المراوغة التي تتسلح بها المفارقة.حيث تتطلّب وجود تناقض في مضمونها،بينما يسعى الشاعر إلى إزعاج القارئ وإرباكه،من خلال مفارقته المشعّة بالفطنة والذكاء الحاد،ووعي تام بما يجري حوله.

2.**القصيدة النسوية:**

ظلّت الكتابة حكرا على الرّجل في منطق آدم،إلى أن اقتحمت عالم الإبداع نساء،وظهرت خلال هذا،مصطلحات تجنيسية خاصة،فأطلق مصطلح الأدب النسوي،والنقد النسوي في مقابل الأدب الرجالي ونقده،غير أنّ كثيرا من الأديبات لا يتحمسن بوصف إنتاجهن بالنسوي،تنصّلا منه خشية أن ينعت بالنقص وعدم الكفاءة،ويفضّلن في ذلك صفة كاتبات وفقط،بيد أنّ تلك السّهام اللاذعة- في الحقيقة- لا تنقص أبدا من شرف إسهاماتهن الأدبية،وكثيرات هن رائدات الكتابة النسائية في العالم العربي؛منهن :غادة السمّان،بثينة شعبان،نبيلة الخطيب،و نوال السّعداوي،و من الجزائر نذكر أحلام مستغانمي،زهرة بلعاليا،نادية نواصر،حبيبة محمد،ونوارة لحرش.

ولا شك أنّ الحرمان الذي فرض على المرأة قد أجّلَ تفتّق العبقريات النّسائية،حيث كان للرقابة الأثر البارز على كتاباتهن،لذا ترى مادلين ساب سال أنّ "الكتابة عملية فردية عالية المستوى،وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالظروف الاجتماعية؛أي إنها تعتمد على درجة حرية الفرد في المجتمع ..وقد حُرمت المرأة من..حرية الكلام؛لأن المجتمع كان يشك أن حرية الكلام ستقود إلى حرية التفكير،ثُمَّ إلى حرية الفعل[6]"،وأخذت أغلال المجتمع تعثر خطاهن،وتفرض عليهن الكتابة

بحـذر،وتكبح جمـاح خيـالهن الإبـداعي فـي كثيـر مـن المواقـف الإنسـانية النّاقـدة لواقـع مجتمعاتهن،خشـية القـراءات المبتـورة عـن سـياقها،والمحرّفة عـن دلالاتهـا.فالتضـيق السياسـي والاجتماعي المسلّط على رقاب المبدعين "يفرض على أصحاب الكلمة من شعراء وكتاب ومفكرين ستارا رهيبا من الصمت بقوة الحديد والنار،أو بقوة النّبذ الاجتماعي إذا كانت القوى المسيطرة قوى اجتماعية وليست سياسية[7]"،وقد عملت الرقابة الشديدة على المبدعات على تعدد رؤاهن نحو الكتابة،وتحديد مصيرهن الأدبي.

ولعلّ الثقافة الذكورية أدّت بالكثيرات إلى الموت الأدبي،بهجرة ميدان الإبداع والانسحاب منه قسرا،لصالح الحياة الخاصة،و"إن أفلتت امرأة من القيود وحطمت الأنا الأعلى المزيفة ومعها القيم الطبقية الأبوية السائدة وأبدعت شيئا في مجال العلم أو الأدب،فإنهم لا يفهمونه،يبدو لهم إبداعها نوع من الخروج عن القيم،يحكمون عليه حُكما أخلاقيا أو سياسيا دون أن يفهموه،وكم تُدفَن الأعمال الإبداعية للنساء لهذا السبب![8]".وبعضهن كنّ أكثر تحدّيا وجرأة وتحمّلا لعواقب اختراق مضمار الأدب،وما انجر عنه من عقاب مجتمعي،فتمكنّ من مواصلة المشوار،بمجاراة العصر والإطلاع على آخر تقانة الكتابة الشعرية،فلجأن إلى أدواتهن الفنية الخاصة التي يستطعن بواسطتها أن يعبّرن عن آرائهن وأفكارهن بطريقة فنية غير مباشرة[9]،فكان التجريب مع قصيدة الومضة،التي توفّر فضاءات أرحب للشاعر،إذ تستهدف قارئا نخبويا تثير فيه توترا دائما،وغموضا يزيد من لذّة القراءة لديه،وتحاول مخادعته باستخدام "المفارقة في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع،وتستهلك الحجج،ويخفق النقد الموضوعي،فعندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار[10]"،وتعد نوارة لحرش[11] من الشواعر اللائي رأين ضرورة توظيف المفارقة لبث أوجاعها في ومضات،حتى تقوم بمراوغة"الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه،بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايرا له[12]"،على غرار الشاعرات اللائي أظهرن وعيا كبيرا بما يحيط بهن،وكشفن عن مقدرة فنية على تسلّق أسوار الحداثة الشعرية.

ومن أبرز الأقلام النسوية الجزائرية :نادية نواصر،في ديوانها "أشياء الأنثى الأخرى "،التي تحدّت الحواجز وكانت أكثر جرأة في بوحها إلى الآخر/الحبيب،ونلمس هذا من خلال ومضاتها : تيه ومتاهات،مواقع محرّمة للحب،انجراف،نزوح إلى مناطق القلب،بحر دون قرار،جشع،ومطارات القلب السرّية،وكلّها تصبّ في غمرة الشوق ومآسي الحب القاسي.وتعدّ الدكتورة حبيبة محمدي من كُتّاب الومضة والهايكو،حيث ترى فيها تركيزا للقصيدة وتفاديا للتكرار ،فهي ترى أن المجتمعات العربية مازالت مقيدة بذهنيات بالية،فنظرة المجتمع إلى المرأة .برأيها .دونية،وفي هذا الصدد دعت إلى ضرورة إعادة المرأة إلى كيانها،وذلك بتحديها لواقعها وجعلها تفرض نفسها بعملها وإبداعها.و من دواوينها :وقت في العراء،الخلخال،المملكة والمنفى[13].

3.التوجّه النسوي في شعر نوارة لحرش

نـوّارة لحـرش شـاعرة نسـوية،باعتبارها صـاحبة رأي يـدخل ضـمن الموقـف الشـعري مـن الحياة،فهي فضاء يتناصفه الوجودان النسوي والذكوري،ومع بروز الوجودية النسوية المطالبة بحقوق المرأة في المجتمع والمساواة بينها وبين الرجل في جميع أرجاء العالم،إلا أن آراءها لم تكن متطرّفة،وهي بهذا تختلف عن الوجودية النسوية عند سيمون دي بوفوار[14]،فنوّارة تحاول العود "إلى تخوم المؤانسة في الذّات الأنثوية وهي تشكل خبايا عالمها المندس بين كلمة ومعنى وغصّة دفينة في قصيدة تحاور الوجود وتبث هواجسها في أسئلة الإحراج الإنساني الذي يقترب من شعرية وجودية تمتح من اختلاجات نسوية[15] "،وخصوصا عبر ديوانها "كمكان لا يعول عليه"،والذي يكشف عن نسوية وجودية قيمية،بمعنى أنها تحاول إعادة الاعتبار إلى الذات الأنثوية القيمية،انطلاقا مما يحيل إليه الفهم تناصا في جملة عنوان ديوانها،إذ الإحالة إلى ابن عربي في مقولته :"المكان إذا لم يؤنث لا يعوَّل عليه،يعني المكانة[16] "،فكل وجود ليس فيه أثر الأنثى باعتبارها قيمة لا تتكرس فيه الجدوى.

وما يجعل قيمية نوارة تختلف عن القيمية الوجودية النسوية عند سيمون،هو الإحساس القيمي بالأنثى ضمن مكوّنات ثقافية واجتماعية ناظمة،فهي تقول في نص "شجرة المعنى ":أفتح قميص اللغة/أجدني على ياقته[17]،تنطلق من قيمها لتثبت ذاتها عكس سيمون دي بوفوار التي تنطلق من ذاتها لتتمرد على قيم المجتمع،فورود المقطع الشعري ضمن نص "شجرة المعنى"يؤشّر على قيمية تشتغل على وجودية نسوية في نطاق معيّن هو المعنى بدلالته الإحالية إلى فضاء معيّن بأنظمته السوسيولوجية،والقيمية تحدُّها منطقية اللغة باعتبارها انتماء وأصالة،أما سيمون تحدّد مفهوم القيم ضمن "مسألة المصير النسوي "،إذ ترى أن نضع "المرأة في عالم من القيم،ونظن أن عليها أن تصطفي بين تأكيد رغبة الاصطفاء والمجاوزة وبين اعتبارها كغرض ومتاع[18]"،هي تضع المرأة ضمن نطاق قيمي صراعي يحاول التمرد على القيم المشتركة المكرّسة ضمن سياق المعنى،وهو ما تنفلت منه النسوية الوجودية عند نوّارة.

ثالثا .دراسة فنية لومضات "نوارة لحرش"

تقوم الدراسة التطبيقية بتتبع المفارقات الواردة في سبع قصائد وامضة هي : صهيل،وانطفاء،وحكمة،ولفافة،وجحيم،وسراب،ومفارقات.حيث تركّز على العنوان والتكثيف وطاقة المفردة،حيث تبدو الشاعرة مصرّة على تنكير عناوين ومضاتها الشعرية،نظرا لما يضفيه التنكير من بلاغة ودقة في المعنى قد لا يؤديها التعريف.وتجدر الإشارة إلى بنية الومضة لدى الشاعرة،المكونة من جملة نحوية وأخرى شعرية؛فالأولى المراد بها الجملة المفيدة للمعنى بسيطة كانت أو مركبة،أما الثانية فيراد بها ما تتم به الفكرة ورسم الصورة المفردة التي اشتملت عليها الومضة الشعرية،كما يلاحظ أنّ الشاعرة غالبا ما تشكّل صورتها من جملتين أو ثلاث،تمثّل هذا

النمـــوذج فـــي ومضـــات : انطفاء،حكمة،ولفافـــة،بينما تتعـــدى إلـــى خمـــس جمـــل فـــي ومضات:صهيل،جحيم،سراب،ومفارقات.ويلاحظ في هذه الومضات طغيان الحزن ومعاناة المرأة في مجتمع ذكوري لا يعترف إلا بسلطته على الأنثى،حيث تقوم على المفارقة المتمثلة في إثارة الدهشة واللعب باللغة وكسر أفق المتلقي،كما تتجسّد في الطباق أو الثنائية الضدية أو السخرية لتتضافر كلّها لبناء الصورة في النص الشعري الوامض.

وقد اعتمدت "نوارة "في ومضاتها على المفارقة،بدءا من العتبة النصية الأولى،حيث يتراءى العنوان في كثير من الأحيان موحيا بصورة مصغرة عن المفارقة اللفظية الكامنة داخل النص الشعري[19]،فمن خلال نص "صهيل"،يبدو العنوان بصفته خط التماس الأول مع المتلقي مراوغا له،فدلالة الكلمة توحي بجموح الفرس،وما يصاحبها من صراخ وقوة وتمرّد،بينما النص لا يفارقه الحزن في كامل جنباته،ثم انتظار فخضوع،تقول في ومضة "صهيل ":

يصهل ثلجُ الحزنِ
في القلبِ
في الأوردةِ ..
تتوعَّك في خاصرةِ الأفُقِ
نجمةُ المباهجِ الشحيحةِ.
تعطّلُ جيادُ الدّمعِ
حاسَّةَ الفَرَحِ
فيجهشُ القلبُ المشرئبُ بالنشيج :هَا أنَا مِنْ
كلِّ حالات
السرورِ معافى،و ها نبضي
سرير للأنين / وسادة للقلقْ[20].

تتميز الشاعرة في هذا النص باستخدام الكلمات العادية استخداما خاصا وغريبا،فهو مصبوغ بألوان التّهكم،ويبدو هذا في قولها :(ها أنا من كل حالات السرور معافى)،في إشارة إلى فقدانها طعم الفرح والراحة،ولكن بصيغة مخاتلة للقارئ،الذي ينبغي عليه"اكتشاف وإعادة صياغة أو بناء معاني المفارقة،فهو ربما سيبتهج حين يتمكن من الوصول إلى تفسير أو تأويل المفارقة الموجودة[21]".وتجمع في المقطع الأول الصهيل الذي يختزن جموح الفرس إلى حزن تفيض به الذات" ..تتوعَّك في خاصرةِ الأفُقِ نجمةُ المباهجِ الشحيحةِ "تتعالى الأوجه نحو الأفق لكن لا فرح هناك سوى الحزن ..ضوء النجمة،إغراء بالبياض لكن لا بياض هناك سوى مراقص الشفق الحزين،ثم تنتهي إلى الاستسلام في صورة ضعف وانهيار لم يكن القارئ يتوقّعه،فلقد عملت الشاعرة على كسر أفق انتظاره بمفارقتها التي تؤكّد مكنتها من أدواتها الشعرية.

تبني"نوارة "ومضة انطفاء بجملتين نحويتين،كانتا أقدر على حمل جملتها الشعرية والتعبير عن الخاطرة التي ظلّت تعانيها،بشكل مكثف وغاية في القصر،إذ تقول:

ينطفئ حَمامُ النّهار في عيني
فتُذوِّي أزاهيرُ الأماني
في معاطفِ الشُّحُوبِ[22].

فهي تشير إلى الظلم المسلّط على الأنثى،والمعبّر عنها بلفظة "حمام" التي ترمز إلى البياض والجمال والرّقة،ثم تعود في السطر الثاني للتأكيد على الإقصاء الذي يلاحقها كامرأة،ولكن بإحالة أكثر وضوحا ممثلة ب " أزاهير " المعروفة طبيعيا بقابليتها للذبول،ويمكننا القول أنّ الشاعرة تعلن توجهها النسوي،من خلال تفوّقها في التّعبير عن وجع كل أنثى بعباراتها المركّزة والدّالة من خلال:ينطفئ،تذوي،الشحوب.

وتعبّر " نوارة " عن لحظة إنسانية تتمثل في الحزن،إذ تقترح حلولا على القارئ من صميم معاناتها،وتجاربها الخاصة،وتتجلى أحاسيسها المفعمة بالوجد،فتقول في ومضة "حكمة " :

كي لا يصاب القلبُ بالصّدأ
يصير الحزنُ
عكازا و متّكأ.[23]

فالشاعرة تقيم في هذه الومضة تناصاً مع الحديث الموضوع :"إِنَّ القُلُوبَ تَصدَأُ كَما يَصدَأُ الحَدِيدُ إذا أَصابَهُ الماءُ،قالُوا:يا رَسُولَ الله،وما جِلاؤُها ؟قال:كَثرَةُ ذِكرِ الله[24]".فلعلّ الحزن مرض يصيب النفس الإنسانية كباقي الأمراض الروحية،يرجى الشفاء منه بعلاج ما،بينما جعلته .هي .دواء يستطبّ به إذا أصاب القلب صدأ،وهذه مفارقة أرادت بها إقناع مستقبل نصّها،حيث أنّ"المعنى الذي أعاد القارئ إنتاجه في المفارقة،سيُمسي أكثر إقناعًا وتأثيرًا ممّا لو قدّمه الكاتب لقارئه على طَبق من لغة،فالإنسان يُحبّ ما يكتشفه ويؤثره ويَقتنع به،بل يسعى لإقناع الآخرين به[25]"،فهي ترسم طريقا لنجاة القلب من الصّدأ،حيث يكون الحزن دليله ومرافقه،وهذه مفارقة أقامتها "نوارة"،حيث أن عامل صدأ القلب في عالم الناس هو الحزن من جرّاء الذنوب،بينما نجدها تخرق النظام السائد،وكسرت أفق انتظار القارئ،وخيّبت ظنّه بفكرة لم يكن يلق لها بالا،فبراعتها تمكنت من إدهاشه،وإقامة هذه المعارضة الدرامية بين الحزن وتسلية القلب.

وتمثّل الشاعرة الحياة بمجموعة من الأكاذيب المتراكبة،يلف بعضها بعضا،وقد وردت الصورة المفردة مركزة جدا،حيث تقول نوارة في ومضة "لفافة " :

لِفافةٌ من أكاذيب هي الحياة
تعبث بها شياطين الكون
ثم تدوس أعقابها بلعنات طائشة.[26]

ولعل المقصود بالحياة المرأة وعلاقتها بالرجل،الذي ينسج حباله .من فنون الغزل .للإيقاع بها،وهو ما عبّرت عنه الشاعرة بعبث الشياطين،ولكن يحلو لها فتصدّقه،ثم يتم التخلي عنها بقسوة كما يتخلى المدخّن عن سيجارته،وهنا دلالة على التشيء والاحتقار الذي تلاقيه من قبل الرجل،فهي لا تمثل غير حاجة من حوائجه،يقضيها ثم يطرحها أرضا،وتكمن المفارقة في اعتمادها على التضاد بين اللفافة/تدوسها،وهو تعبير عن الأعلى والأسفل،أما في قولها :تعبث بها شياطين الكون / ثم تدوس أعقابها بلعنات طائشة،فقد جعلت الشياطين الملعونة هي فاعلة اللعن،عبر ثنائية الحضور والغياب،وتلك حالة إدهاشية يصاب بها المتلقي من جرّاء تخييب أفق انتظاره،وهنا تظهر مكنتها من اقتناص الأفكار الخاطفة في لحظات تّأمل عابرة،حيث عبّرت بصدق عن معاناة المرأة في رحلتها مع الآخر/الرجل،فهي محاطة بذئاب بشرية تنهشها ثم تلقي بها ضحية منبوذة،فهي"تشعر بالعار وإن كانت ضحية اعتداء أو اغتصاب [27] "دائما،إذ هي وريثة مجتمع يحمّلها أخطاءه وخطاياه.

بينما تصور الحياة بين جحيمين؛بدائي وحداثي،ولكن بشكل مختلف ومتناقض،فالمفارقة التي حوتها الجملة الشعرية ستضلل قارئها لا محالة،وترغمه على القراءة في ما بين السطور،حيث تقول نوارة في ومضة "جحيم " :

الحياة في جحيمها الأول،
لم تكن سوى ضلع كسيح من آدم الخيانة،
الحياة في جحيمها الحداثي،
ليست أكثر من كبسة زر تغلق العالم على ما
تشتهي
وتعبث بأقدام الدمى التي كفّت عن كونها
بشرا يانعين بالينابيع والمحبّة[28].

لعل قصد الشاعرة بالجحيم الأول يصبُّ في الجنة التي عاش بها آدم طويلا،يتبوّأ من خيراتها ونعيمها ما يشاء،ومن ضلعه خلقت حوّاء التي كانت هي سرّ حياته ورونقها،وبعدها ارتكب خطيئته ،ونلفي الشاعرة قد أقامت مفارقتها"لإثبات قول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام حتى وقت الإثبات[29] "،فالحقيقة أنْ ليس هناك جحيم خلق فيه آدم بل جنة.وربما تريد " نوارة " أن تقنع القارئ/الرجل بجنّته الأولى والأبدية .المرأة .التي ينبغي عليه أن يخدمها ويحسن إليها،فهي أنس له وسكن ونعمة منقطعة النظير،لا يمكنه العيش بدونها،تماما مثلما تظلل الجنة صاحبها وتغدق عليه من خيراتها وظلالها.أمّا المرأة في زمن الحداثة،لم تعد ذلك الكائن الضعيف المنهزم عقليا أمام الكمبيوتر و التكنولوجيا مقارنة بالرجل،إذ يمكن اعتبار هذا تنبيه من الشاعرة بأنّ"النسوية في فضاء الاتصال الالكتروني هي

الاعتراف بأن النظام الأبوي صائر إلى فناء[30]"،ولم يعد هناك فرق بين الجنسين عبر شاشات التواصل الالكتروني،فبإمكان المرأة كسر كل القيود في هذا العالم الافتراضي الفسيح،حيث لا خوف من رقيب،ولا وصاية من مجتمع.

يمكن القول بنجاح الشاعرة في بلورة الصورة التي بمخيلتها،وسعت جاهدة في عرضها على المتلقي بشكل فني يتوسّل بالغموض الشفيف،والاعتماد على ثنائية الحضور والغياب (الجحيم /الجنة)،واللعب باللغة قصد إثارته وبعث انتباهه وتركيزه فيما تقع عليه عيناه فوق البياض،لقد عملت على مراوغته باعتمادها على المفارقة الممكن تأويلها،بحيث تركت ما يدل على الدلالة المقصودة في النص،ولم تتعمد تعجيزه،وهذا إبداع فني طوّقت به قارئها،بعد أن كسرت أفق توقّعه.

تنبني ومضة "سراب "على أربع جمل،لتصوّر فيها الموقف الدرامي لامرأة ظلّت متعلّقة بأمل لا يتحقق،حيث تقول نوارة فيها :

تقرع باب السّراب
فيجهش في وجهها ليل مشرئب العويل،
كقبّعة بالية على مشجب متهالك،
يذوي العمرُ
وتعبث به الوساوس.[31]

كأنّنا بالشاعرة تروي هموم امرأة دخلت عالم الانتظار،وأخذت تنتظر فارس الأحلام،الذي لن يأتي،وتصطدم بليل يصرخ في وجهها،ينهرها عن فعلها،فتنتبه صوب شباب أخذ يذبل،وتتحرك آلة التفكير السلبي لتزيد من معاناتها،لقد أرادت التنبيه إلى ظاهرة العنوسة،التي طفقت تستفحل في مجتمع بدأ يتطلع إلى حداثة ممزوجة بالرجعية،غير أن محاولة الشاعرة هذه اتّسمت بالتلميح الخاطف لهذه المأساة الاجتماعية،مراعاة في ذلك لاعتبارات عدة،واكتفت بدق ناقوس الخطر بحياء شديد،وقد صورتها في تجسيد غفلة الإنسان،بينما الزمن ينذره بإشارات،من خلال ملامح الوجه والشيب ووهن الجسد،بينما يصر هو على أن لا ينتبه،إنّ المفارقة الماثلة أمامنا هي الدروس التي يهديها الزمن للإنسان كي يتعلم منها،غير أنه يأبى إلا أن يسير في طريق ليست في صالحه.

وتتعمد نوارة لفت انتباه القارئ من خلال عنونة الومضة ب"مفارقات "،و حمله على تحميل النص غير معناه السطحي،واختراقه إلى دلالته العميقة،حيث تقول :

كل هذا الأفق ضيّق
وهذا الغيم قحل ،،
والشّتاء ضيّق
والينابيع يباس ،،

وهذي الرياح أرجوحتي
وهذي المواويل أنيني.
وهذا السراب سيرتي وأساريري...
كلُّ هذا الأفق ضيّق...
وكل هذا (ا..ل..ض..ي..ق ..) سريري !.[32]

تقر الشاعرة باتساع عالم الآخرين :الأفق،الغيم،الشتاء،الينابيع،الرياح،المواويل،والسراب،كلّها في الحقيقة عالم متسع وغني،غير أن الشاعرة لا ترى شيئا من هذا نظرا للضيق الداخلي الذي حجب عنها العالم الخارجي بكل فساحته،ففي آخر سطر شعري يتجلى عمق المأساة التي تطحن وجوديتها الأسيانة :كلُّ هذا الأفق ضيّق ...وكل هذا (ا..ل..ض..ي..ق ..) سريري .! الأفق صار حدّا تتفجّر فيه الرؤيا للكون وللذات،حيث أصبحت شساعة الأفق ضيقة لأنّ الشاعرة ترتّب الضيق ابتداء في ذاتها ثم تشعرنه،فالقصيدة ليست سوى مهدا لما تعيشه الشاعرة اتجاه الحياة واتجاه الذات،فلا اتساع سوى بمعايير الأبعاد،أما التوترات العميقة الداخلية فهي ضيقة كما يضيق الأفق نفسه حينما لا يحمل أمل الإنسان وحلمه.

هذا،وقد لمسنا للشاعرة رؤية شعرية موفقة،اعتمدت فيها على مواضيع قريبة من حياة المرأة،وما تعانيه في مجتمع لا يحتفي كثيرا بالتنوع والاختلاف،إذ حاولت معالجتها من زاوية فنية كانت ناقدة لها في مواطن،وناصحة في مواضع أخرى،وقد اتخذت من الومضة الشعرية شكلا فنيا للتواصل مع القارئ،والتي برز فيها أسلوب المفارقة،وما يصاحبه من إدهاش ومفاجأة واللعب باللغة،دون الاهتمام بتعدد الصور البيانية.

رابعا.خاتمة :

وفي ختام المقال،خلصنا إلى بعض النتائج نعرضها كالآتي :

.تمثّل قصيدة الومضة حلقة متقدّمة من القصيدة العربية،نتيجة سلسلة تجارب قام بها شعراء الحداثة،انطلاقا من التراث العربي،وانفتاحا على الآداب العالمية كالهايكو الياباني،والشعر الانجليزي الحديث،وقد غزت قصيدة الومضة المعروضة بحجمها المركّز سوق الشعر،فلقيت اهتماما لافتا من طرف الشعراء والنقاد على حد سواء،ولعلّ إقرارهم بمشروعيتها ينشر أملا للقارئ العربي،الذي يعيش عصر السرعة والتكنولوجيا،أين قلّت الآذان العاشقة للشعر،وعزف فيه الناس عن القراءة،فغدا شكلها المكثف أكثر إغراء لقارئ ذوّاق ونخبوي.

.كثير من شواعر الجزائر اعتمدن قصيدة الومضة نموذجا لمواكبة العصر،والقفز على معاناة من سبقنهن من بنات جنسهن،حيث مثّلت الشاعرة نوارة لحرش نموذجا لشواعر الحداثة من الجزائريات،حيث خاضت التجربة الشعرية،ولجأت إلى الومضة باعتبارها نموذج حداثي يوفر غطاء للشاعرة من نظرة المجتمع المشكّكة للمرأة المبدعة،إذ عالجت .من خلالها .مواضيع مختلفة

تمس حياة الإنسان المعاصر عموما،والمرأة خصوصا،في غمرة الازدحام والضغط الذي تنوء به الحياة،فلعلّها كانت متنفسها من الضيق الداخلي الذي خنق روحها.

.تطفو نسوية نوارة من خلال اهتمامها بمواضيع تمس حياة المرأة،ولم تكن وجوديتها متمرّدة على مجتمعها بقدر ما كانت متّزنة خلاف كثير من المتحرّرات الغربيات والعربيات،وتضمنت قصائدها دعوة إلى الرجل بضرورة رفع اليد عن النساء،وإعادة النّظر في علاقته بهن.

. تنبني الومضة الشعرية في جوهرها على عوامل التكثيف والمفارقة،وقد رأينا أن الشعر المعاصر يجنح إلى الاقتصاد والاختزال في اللغة والصورة أيضا،لتبليغ فكرة واحدة،وتمكنت نوارة لحرش من هذه التقانة الحداثية،مستفيدة من طاقة الكلمة فأحسنت التلاعب باللغة لمراوغة قارئها وانتخابه،للوصول معه إلى قمة النشوة القرائية.

خامسا. الهوامش

1 .ينظر : كمال جليل الدين،الشعر العربي الحديث وروح العصر،دار العلم لملايين،ط1،بيروت،1964،ص184

2 .زايد علي عشري،توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر،فصول،مصر،المجلد 1،العدد 1،1980،ص217

3- المناصرة عز الدين،إشكاليات قصيدة النثر.نص مفتوح عابر للأنواع،المؤسسة العربية للدراسات،ط 1 ، بيروت،2002،ص 168

4 .التدمري محمد غازي،قصيدة الومضة وإشكالية الشكل،مجلة المعرفة،سوريا،1993 ،المجلد 32،العدد 354،ص 147

5 .قاسم سيزا،القص العربي المعاصر،مجلة فصول النقدية،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،العدد 1982،2 ، ص 143

6 .السعداوي نوال ،الأنثى هي الأصل،ط ،مؤسسة هنداوي،د ط،المملكة المتحدة،2017،ص 120

7 .علي عشري زايد،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي المعاصر،د ط ، القاهرة ،1997،ص 32

8 .السعداوي نوال،قضايا المرأة،د ط،مؤسسة هنداوي،د ط،المملكة المتحدة،2017،ص 23

9 .ينظر : زايد عشري،استدعاء الشخصيات،ص 33

10 .قاسم سيزا،المفارقة في القص العربي المعاصر ،مجلة فصول،مصر،المجلد 03،العدد 2،1982،ص 4 .

11 - نوارة لحرش شاعرة جزائرية معاصرة،اشتهرت بقصيدة النثر،من مواليد :05 أفريل 1970 ببئر العرش،قرب العلمة بولاية سطيف،عملت بالصحافة،وقد نشرت قصائدها في مجلات وطنية وأخرى عربية،كما نالت عدة جوائز وطنيا وعربيا،وكرّمت في مناسبات نسوية مختلفة. أصدرت ثلاث مجموعات شعرية هي : نوافد الوجع،أوقات محجوزة للبرد،و كمكان لا يعوّل عليه.

12 - المرجع نفسه،ص 144.

13 - أحمد زواوي نسرين،الشاعرة حبيبة محمدي : البيروقراطية حالت دون ظهور الكثير من الأسماء المبدعة ، تاريخ النشر : 09 / 03 / 2014 ،تاريخ الاطلاع : 01 /01/ 2021، https://www.djazairess.com

14 . سيمون دي بوفوار :فيلسوفة وجودية فرنسية(1908 .1986)،ناضلت بالحركة النسوية،واقترن اسمها بجان بول سارتر،من مؤلفاتها : المثقفون،والجنس الآخر.

15.بن جلولي عبد الحفيظ،الوجودية النسوية في ديوان كمكان لا يعول عليه،تاريخ النشر :2017/02/28 ، تاريخ الاطلاع:2021/01/02، https://thaqafat.com.

16 .ابن عربي محيي الدين محمد،رسائل ابن عربي،دار الكتب العلمية،ط 1،بيروت لبنان،2001،ص 198

17 - لحرش نوارة،كمكان لا يعول عليه،ديوان شعري،ص 8.4

18 .دي بوفوار سيمون،الجنس الآخر،تر/ندى حدّاد،الأهلية،نسخة الكترونية،ص 20.

19 .شبانة ناصر ،المفارقة في الشعر العربي الحديث:أمل دنقل،سعدي يوسف،ومحمود درويش نموذجا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت،2002،ص 91.

20 .لحرش نوارة،ص 61 / 62.

21 .علي نجاة،مفهوم المفارقة في النقد الغربي،مجلة نزوى،الأردن،المجلد 15،العدد 2008،53،ص 79.

22 .لحرش نوارة،ص 63.

23 .المصدر نفسه،ص 64.

24 .العسقلاني أحمد بن علي بن حجر ،هداية الرواة إلى تخريج أحاديث المصابيح والمشكاة،تحقيق :علي بن حسن بن عبد الحميد الحلبي،المجلد الثاني،دار ابن القيم ،ط1،المملكة العربية السعودية،2001،ص 386.

25 - شبانة ناصر ،المفارقة في الشعر العربي الحديث،ص 76.

26.لحرش نوارة،ص 65.

27 - نوال السعداوي،قضايا المرأة،ص 23

28.المصدر نفسه،ص 66.

29 -وهبة مجدي والمهندس كامل،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،ط 2 ،بيروت،1984 ، ص 376.

30 - جامبل سارة،النسوية وما بعد النسوية،ترجمة : أحمد الشامي،المجلس الأعلى للثقافة،ط 1 ،القاهرة ،2002 ، ص 131

31 .لحرش نوارة،ص 67.

30 .المصدر نفسه،ص 75

سادسا :المصادر والمراجع

أ.الكتب

1 .ابن عربي محيي الدين محمد،رسائل ابن عربي،دار الكتب العلمية،ط 1،بيروت لبنان،2001.

2 .جامبل سارة،النسوية وما بعد النسوية،ترجمة : أحمد الشامي،المجلس الأعلى للثقافة،ط 1،القاهرة ،2002،

3 .دي بوفوار سيمون ،الجنس الآخر،تر/ندى حدّاد،الأهلية،نسخة الكترونية

4 . زايد علي عشري،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي المعاصر،دط، القاهرة،1997.

5 .السعداوي نوال،الأنثى هي الأصل،مؤسسة هنداوي،د ط،المملكة المتحدة،2017

6 .السعداوي نوال،قضايا المرأة،مؤسسة هنداوي،د ط،المملكة المتحدة،2017

7 . شبانة ناصر،المفارقة في الشعر العربي الحديث :أمل دنقل،سعدي يوسف،ومحمود درويش نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1،بيروت ،2002.
8 . العسقلاني أحمد بن علي بن حجر ،هداية الرواة إلى تخريج أحاديث المصابيح والمشكاة،تحقيق:علي بن حسن بن عبد الحميد الحلبي،المجلد الثاني،دار ابن القيم،ط1،المملكة العربية السعودية،2001.
9 .كمال الدين جليل،الشعر العربي الحديث وروح العصر،دار العلم للملايين،ط 1،بيروت،1964.
10 .لحرش نوارة ،شعر:كمكان لا يعوّل عليه،دار النعمان ،ط 1،الجزائر ،2016.
11 . المناصرة عز الدين،إشكاليات قصيدة النثر.نص مفتوح عابر للأنواع،المؤسسة العربية للدراسات،ط1 ، بيروت،2002.
12 . وغليسي يوسف،خطاب التأنيث:دراسة في الشعر النسوي الجزائري،جسور للنشر و التوزيع،ط1،الجزائر ، 2013.
13 .وهبة مجدي والمهندس كامل،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،ط 2،بيروت،1984.

ب .المقالات

1 . التدمري محمد غازي،قصيدة الومضة وإشكالية الشكل،مجلة المعرفة،سوريا،المجلد 32،العدد 1993،354
2 .زايد علي عشري،توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر،مجلة فصول،مصر،المجلد 1،العدد 1،1980.
3 .علي نجاة،مفهوم المفارقة في النقد الغربي،مجلة نزوى،الأردن،المجلد 15،العدد 53 ،2008.
4 .قاسم سيزا،المفارقة في القص العربي المعاصر،مجلة فصول،مصر،المجلد 03،العدد 2،1982.

ج .مو اقع الانترنت

1 . أحمد زواوي نسرين،الشاعرة حبيبة محمدي :البيروقراطية حالت دون ظهور الكثير من الأسماء المبدعة ، تاريخ النشر : 09 / 03 / 2014 ،تاريخ الاطلاع : 01 /01 / 2021، https://www.djazairess.com
2 .بن جلولي عبد الحفيظ،الوجودية النسوية في ديوان كمكان لا يعول عليه،تاريخ النشر :2017/02/28 ،تاريخ الاطلاع:2021/01/02،https://thaqafat.com.

أهمية بنوك المصطلحات الآلية في الترجمة والتعريب

The Importance of Automated Terminology Banks in Translation and Arabization

الدكتور: عبد القادر علي زروقي

مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية- وحدة ورقلة (الجزائر)

aalizerroukiabdelkader@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/11 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يتناول هذا البحث ماهية بنوك المصطلحات الآلية وميزاتها، وأشهرها في العالم العربي والغربي، وكذا تبيان الفرق بينها وبين المعاجم الإلكترونية، كما تعرّض البحث إلى مسألة تعدّد المصطلحات العلمية، هذه القضية التي أصبحت تمثّل مشكلًا أمام الباحثين والدارسين، والمترجمين بالخصوص، وبناء على هذا جاءت هذه الدراسة بطريقة نحاول من خلالها استغلال إمكانات بنوك المصطلحات في تعريب المصطلح وتوحيده، والسعي لإشاعته وتداوله بين المختصين، وكذا الاستفادة من هذه البنوك في ميدان التأليف والترجمة.

الكلمات المفتاحية: بنوك مصطلحات، ترجمة، تعريب، توحيد مصطلحات، حوسبة.

Abstract:

In this study we will shed light onthe nature and advantages on some of the well-knownautomated terminology banks in the Arab and Western world, and we will also identify the difference between them and electronic dictionaries. This study is also an attempt to investigate the question of the multiplicity of scientific terms, which has become a problem for researchers, scholars and translators in particular. The purpose of this study is to attempt to exploit the potential of terminology banks in the arabization and standardization of terms, to seek to disseminate them and to increase the frequency of their usage among specialists, and to find ways on how to benefit from those banks in the field of translation and writing.

Key terms:

Terminology banks – Translation – Arabization – Standardization of terms – Computing.

مقدمة:

لقد مكّن إدخال الحاسوب في حياة الإنسان المعاصر من تخطي الكثير من عقبات الاتصال وتيسير الاطّلاع على المعارف بسرعة ودقة متناهية، فلقد "اتّسعت استخدامات المعلوماتية فدخلت في العديد من المجالات، كما أنّ السرعة التي تطوّرت بها هذه التقنية في العالم هي سرعة هائلة، حيث تم تطوير وسائل وآليات حديثة ومتطوّرة لاستخدام الكتابة والصورة والصوت أي ما يسمى بالوسائط المتعدّدة (الميلتيميديا Multimedia) ثم وجود شبكات سريعة لنقل المعطيات والصور عبر الأقمار، ثم انتشار شبكات الحاسوب العالمية وخاصة شبكة الإنترنت المسماة (بالسوبر هاينز) التي جعلت العالم قرية صغيرة"[1]، و كان لإدخال الحواسيبوشبكاتها "أحد الآليات الأساسية في المجالات البحثية والتجارية والاقتصادية والصناعية، وغيرها من المجالات. ولم تفلت اللغة العربية من هذا المضمار الذي جاهد بعض اللغويين في العزوف عنه زمنًا، ولكن لحسن الحظ، اقتحم بعض أساطين اللغة هذا المجال يدًا في يد مع أخصائي الحواسيب، مقتحمين مجال اللغويات الحاسوبية"[2]، فلقد أصبح للحاسوب في مجال اللغة تخزينًا ونشرًا ونقلًا بين مختلف اللغات بالغ الأثر على الترجمة والمعالجة الآلية للكلام، وتخزين المصطلحات واستظهارها، مع العلم أن هذا المجال (المصطلح) لم ينل "وضعه الطبيعي في تلك البيئة الالكترونية، وهو أمر يدعو لتسريع الجهود، كي نحل المسائل التي تعترض قضية توحيد المصطلح العربي"[3].

تؤدّي المصطلحات العلمية المعنى بوضوح ودقة، فهي تشكّل الدعامة الأساسية في لغة العلم، "التي تعتمد على المصطلح في التعبير عن مادة العلم ومحتواه. وتقدّر بعض الدراسات التي أجريت في هذا المجال أن حوالي (50%) من مفردات لغات البلدان المتقدّمة علميًا وتقنيًا تتكوّن من مفردات المصطلحات العلمية، ومعظم تلك الألفاظ باتت تستخدم على نطاق العالم"[4]. فالاهتمام بضبط المصطلح هو اهتمام بضبط المفاهيم، والمفاهيم هي مفاتيح الدخول إلى عصر التنمية العلمية والاقتصادية ومحاورة النهضة التكنولوجية التي يجد العالم العربي نفسه في عمق دوامتها، فبات علينا اليوم كعرب "أن نستغل مختلف التقنيات لحل مسألة المصطلح قبل أن تصبح مشكلة إن نحن تغافلنا عنها، وقرّرنا تعريب المصطلح الأجنبي بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، دون المرور على آليات ترجمة المصطلح، إنّ قضية المصطلح لا تنفصل عن قضية تعريب العلم وقضية الثقافة العربية"[5]، وعلى غرار الدول المتقدّمة بدأت في الوطن العربي الاستعانة بالحاسوب في إنشاء ما يسمى ببنوك المصطلحات الآلية، ويعزو أحد الباحثين المعاصرين رواجها إلى "حاجة حقيقية ملحّة سببها التفجرات البركانية للمعرفة الإنسانية في العلوم والتكنولوجيا على وجه الخصوص، إذ يقدّر بعض المختصين ظهور أكثر من خمسين مصطلحًا جديدًا يوميًا"[6]. وكذلك لأهميتها الكبيرة في الترجمة وتعريب المصطلح وتوحيده، فالتركيز على المصطلح يعد "من أوجب الواجبات وأسبقها

على كل باحث في أي علم من العلوم وفن من الفنون"[7]، فبالمصطلحات يبدأ الوجود العلني للعلم، وفي تطوّرها يتلخّص تطوّر العلم.

أولًا- مفهوم المصطلح:

المصطلح هو روح النص العلمي ولا يتأتّى التفاهم والتطوير في أي مجال علمي كان إلا بتحديد مفهومه ودلالته عن طريق التخطيط له وتنسيق نشاطه وتوحيده وتنميطه وتعريفه، وهو"اللفظ الدال بشكل واضح ودقيق للمفردات، ويعتبر الدعامة الأساسية لأيّ لغة، فاللغة تعتمد على المصطلح للتعبير عن المادة العلمية ومحتواها"[8]، وهو"لفظ يطلق على مفهوم معيّن عن طريق الاصطلاح (الاتفاق) بين الجماعة اللغوية على تلك الدلالة المرادة، التي تربط بين اللفظ (الدال) والفهم (المدلول)... وقد ارتضى المختصون في علم المصطلح تعريفًا يتميّز الدقة فعرفوه بأنه "الرمز اللغوي المحدّد لمفهوم واحد"[9]، والمصطلح يوضع "للتعبير ما جدّ من مفاهيم في مختلف العلوم، وما حقّقه العلماء من اكتشافات واختراعات وفتوح علمية في شتى الميادين، وذلك لإمداد مستعملي اللغة والدارسين الباحثين منهم على الخصوص بالوسائل والآليات الحديثة ليستطيعوا متابعة التقدّم العلمي والمشاركة فيه والعمل على توطينه في بلادهم ولغتهم وثقافتهم"[10]، والمصطلح "لغة خاصة أو معجم قطاعي يسهم في تشييد بنائه وارواجه أهل الاختصاص في قطاع معرفي معين، ولذلك استغلق فهمه واستعماله على من ليس له دراية بالعلم الذي هو أداة إبلاغه. إلا أن هذه اللغة القطاعية تتصل باللغة "العامة" المشتركة، ولا تكاد تخرج عن الأصول التي تتحطّم فيها كما أن هذا المعجم القطاعي يصدق عليه كثير مما يصدق على المعجم العام من ضوابط صرفية ودلالية وتركيبية وصوتية"[11].

ويعرّف المصطلح من وجهة نظر عملية التعريب على أنه "إيجاد المقابل العربي للمصطلح العلمي باللغة الأجنبية، وللغة العربية، في مرونتها البنيوية وفي قدرتها التعبيرية، وفي خصائصها اللغوية، ما يعين على التصدي لقضية المصطلح العلمي"[12]، وهناك وسائل لصياغة المصطلح الأجنبي، صياغة عربية، ومن ذلك على سبيل المثال: الترجمة، الاشتقاق، المجاز، النحت، التركيب المزجي، أسلوب الإقتراض، أما عن المثلث الاصطلاحي، فهو"عبارة عن الارتباط القائم بين المفهوم والتعريف والمجال، والتعريب يصبح أمرًا حتميا إذا تعذرت ترجمة المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية، أي أن معنى التعريب ينصرف هنا إلى الترجمة، ويمكن تحديد الفرق بين التعريب والترجمة، بكون الترجمة تحافظ على المعنى الأصلي فقط، دون لفظه، إذ تنقل المعنى من اللفظ الأجنبي إلى اللفظ العربي. بينما يحافظ التعريب على المعنى بلفظه الأجنبي، مع إمكانية إجراء بعض التعديل الصوتي أو الصرفي عليه، ومن الأمثلة التوضيحية عن اختلاف الطريقة التي تم بها وضع

المقابل العربي تارة بالترجمة، وتارة بالتعريب يذكر مصطلح (Sulphate) ترجمته: كبريتات، وتعريبه سلفات [13].

ثانيًا- مفهوم بنوك المصطلحات:

لعل أقصر تعريف لبنك المصطلحات الآلي أو ما يسمى ببنك المعطيات المصطلحية (Terminology data bank) هو "قاعدة معطيات (بيانات) للمصطلحات في مجالات المعرفة المختلفة، رغم أنّ حجم المعلومات (المعطيات) أكبر وأكثر تفصيلًا وتنوّعًا في قاعدة المعطيات منه في بنك المصطلحات"[14]، ومن العناصر الأساسية التي تشكّل بنك المصطلحات فتشتمل على ما يلي: "وحدة إدخال البيانات اللغوية إلى الحاسب الآلي، والذاكرة التي يتم فيها تخزين البيانات، ووحدة السيطرة التي تتولى أمر تفسير التعليمات وتنفيذها بالإضافة إلى تنسيق نشاطات الوحدات الأخرى، وأخيرًا أجهزة الإخراج ومهمّتها استعادة المعلومات التي تم تخزينها لأغراض الاستعمال"[15].

يضم بنك مصطلحات أكثر من لغة، "في العادة يجري تخزينها في الحاسب الآلي بغرض ضبطها وتعديلها بالإضافة والحذف من خلال استخدام برامج تسمح بمعالجة المعلومات المخزونة واستعادتها للاستفادة منها في أغراض الترجمة وتوحيد وتوثيق المصطلحات وإعداد المعاجم المتخصّصة"[16]، وكل مصطلح يتم تخزينه وفق عناصر أساسية "حدّدها فيما بعد المؤتمر الدولي الأول لبنوك المصطلحات الذي عقده مركز المعلومات الدولي للمصطلحات انفوتيرم (INFOTRM) في فيينا (Vienna) عام 1979 حيث تم الاتّفاق على معايير نوعية محدّدة ينبغي أن تتوفّر في بيانات المصطلحات التي يتم تخزينها في البنك، وذلك بهدف تسهيل الاستفادة منها وتيسير استرجاعها بما يكفل التعاون وتبادل المعلومات بين بنوك المصطلحات المختلفة"[17]. وتكمن أعمال بنوك المصطلحات في "جمع المصطلحات ومقابلاتها الأجنبية، ومفاهيمها عمد مستخدميها، والبحث في تطوّر هذه المفاهيم، وحدودها، ومصادرها، والألفاظ العربية المقابلة لها، وتنظيم هذه المقابلات بشكل يسهل الوصول إلى اختيار اللفظ المناسب لمقابلة المصطلح الأجنبي، عند حاجة المترجم أو الباحث إلى ذلك. كما تسهل على القارئ الوصول إلى دلالة اللفظ الذي يجده في الكتب والبحوث، وعلاقة هذا اللفظ بغيره من الألفاظ التي تشاركه في الانتماء إلى فرع واحد من فروع العلوم اللغوية"[18].

ويعرّف بنك المصطلح أيضًا على أنّه "نوع من قواعد المعلومات يتخصّص في تجميع رصيد من المصطلحات العلمية والتقنية مع معانيها، ومعلومات مفيدة عنها بلغة واحدة أو أكثر، ويستخدم هذا النوع من البنوك وسيلة معينة للمترجمين أو المصطلحين، الذين يسعون إلى حصر صنف من المصطلحات أو تنسيقها أو توحيدها... وإذا أطلقنا اسم بنك المصطلحات على قاعدة المعلومات، فإنّ هذا يعني أن سجلات القاعدة لا تحتوي على كلمات عامة، بل على مصطلحات

متخصّصة فقط، كما في بنك المصطلحات الكندي، وقد يتخصّص بنك المصطلحات في نوع معيّن من المصطلحات"[19]. ويمكن استعمال بنوك المصطلحات على هيئة "قاموس أحادي أو ثنائي اللغة سواء لغرض التفحّص المباشر كقاعدة لبناء القاموس أو كأداة لتفحّص مدى دقّة المصطلح أو كأداة مساعدة في اكتساب المعلومات"[20].

ثالثًا- الفرق بين المعجم الآلي وبنك المصطلحات:

يجب التمييز بين المعجم الآلي أو الإلكتروني وبين بنك المصطلحات، فالمعجم الآلي "نتاج تطبيق المعلوميات في مجال الصناعة المعجمية، كما أنه سجل من المفردات اللغوية المرفوقة بمعلومات عنها مثل: كيفية النطق بها. وأصلها واستعمالاتها. ومعانيها، وعلاقاتها بغيرها، والسجل محفوظ بنظام معيّن في ذاكرة ذات تخزين كبيرة، ويقوم جهاز آلي بإدارة هذه المعطيات وتدبيرها وفق برنامج محدّد سلفًا. ومن خصائصه أنّه يمكّن من ولوجه واستعماله وتعديله بالحذف والإضافة ...ويتميز هذا المعجم بسهوله الاستعمال والسرعة في البحث ولاسترجاع"[21]، ومقارنة ببنك المصطلحات والمعجم الآلي، نجد أن هذا الأخير "يختلف في أنّه لا يتضمّن إلا المخزون المنظم من المعطيات المصطلحية بمجالات عملية محدودة وفق البرنامج المعمول بها في بنوك المصطلحات، لكنّه متمّم لعمل المعجم الآلي، من حيث أن وجوده يعد منطلقًا للنشر الإلكتروني عبر الشبكات الإعلامية، ويساعد على الربط بين الموقع الذي ينظم من خلاله محتويات البنك والمؤسسات العلمية التواصل المصطلحي (المجامع مع غيرها)"[22].

رابعًا- أقسام بنوك المصطلحات:

تقسّم بنوك المصطلحات طبقًا لطريقة عملها ونوع المادة التي تختزنها وترتّبها إلى ما يلي:

1- **بنوك المصطلحات اللفظية**: وهي التي تعتمد في عملها على دراسة تنطلق من الدليل اللغوي (اللفظ) لتصل إلى تحديد المفهوم، بحيث تدرس الوحدة المعجمية حسب سياقاتها التي تظهر فيها قبل أن تحال إلى مفهوم معيّن، وأكثر بنوك المصطلحات في العالم من هذا النوع، لأن اتباع الترتيب الألفبائي للمصطلحات ييسر الوصول إليها[23].

2- **بنوك المصطلحات المفهومية**: تعتمد بنوك المصطلحات اللفظية على الشكل في ترتيب المصطلحات ثم تعريفها، أما بنوك المصطلحات المفهومية فإنّها تعتمد في عملها على الانطلاق من المفهوم ثم البحث عن المسميات اللغوية أو المصطلحات هما: بنية المداخل وترتيب المصطلحات[24].

3- **بنوك المصطلحات المزدوجة**: وهي نوع جديد من المصطلحات يحاول أن يجمع بين ميزات النوعين السابقين، أي بين البنية الكبرى للغة (النصوص العلمية) التي تعوّل عليها بنوك المصطلحات المفهومية، وبين البنية الصغرى للغة (المصطلحات العلمية) التي ينطلق منها بنوك المصطلحات اللفظية[25].

ومن حيث الأهداف، يمكن تقسيم بنوك المصطلحات إلى الأنواع الآتية:

1- بنوك لغرض تيسير الاتصال العلمي والتقني عن طريق الترجمة أو تحرير النصوص.

2- بنوك لغرض تعميم المصطلحات، عن طريق تعليم اللغة المتخصّصة.

3- بنوك لغرض تنميط المصطلحات أو تنسيقها أو توحيدها.

4- بنوك لغرض البحث المصطلحي حيث تخزّن نصوص علمية كافية لدراسة دلالات المصطلح واستعمالاته[26].

خامسًا- ميزات بنوك المصطلحات:

تتميّز بنوك المصطلحات عن المعاجم الورقية في أنها توفّر للمستفيد منها الاطّلاع على أحدث المصطلحات، حيث يصبح بإمكاننا أن نجد المصطلح بعد لحظات من تخزينه، بينما قد يستغرق وجود المصطلحات الجديدة أعوامًا أحيانًا من تاريخ وضع المصطلح إلى حين ظهوره مطبوعًا في معجم تقليدي، كما أن بنوك المصطلحات قابلة للتحديث المستمر، بينما المعاجم الورقية تبقى على حالها، وإن تم تحديثها فبعد مرور وقت طويل، كما تتميّز بنوك المصطلحات بالسهولة في التحديث ولا تكلّف الكثير من الجهد، بينما المعجم الورقي عكس ذلك فهو يكلّف الكثير من الجهد والمال في تحديثه[27]، وما يميّز بنوك المصطلحات أيضًا هو السهولة في البحث عن المصطلحات، حيث يستطيع الباحث بالكتابة على لوحة المفاتيح البحث عن مصطلح ما في ثوان معدودات بدلًا من ساعات قد يقضيها في البحث عن عدد كبير من المعاجم المطبوعة.

سهولة تخزين المصطلحات وتجميعها، وذلك بالتعاون مع بنوك المصطلحات الأخرى المختلفة، وعند ربطها بالشابكة فإنّها ستتخطى جميع الحدود الجغرافية، مما يجعل الاستفادة منها متاحة للجميع، على عكس المعاجم الورقية التي لا تصل إلا لعدد محدود من الناس[28]، وكذا تتميّز بنوك المصطلحات بسرعة التعرف على التكرار والتناقض في المصطلحات، فبإمكاننا أن نكشف مثل هذه الأمور بسهولة عن طريق الاسترجاع الفوري للمعلومات عن أي مصطلح مخزن في ذاكرة الحاسوب الآلي، وما يجعل بنوك المصطلحات عملية أكثر، هو توفيرها للجهد والمال والوقت للباحث.

توفّر بنوك المصطلحات عددًا هائلًا من المصطلحات ومقابلاتها، على الأقل للمترجمين والمتخصّصين سواء أكان داخل المؤسسة أم خارجها، فهي تساعدهم "في تنفيذ أعمالهم من خلال تزويدهم بمقابلات المصطلحات المطلوبة في لغة الهدف بشكل سريع ودقيق مع توفير كافة المعلومات المتعلّقة بتلك المصطلحات"[29]، كما توفّر "الوقت والجهد على المترجم والباحث اللغوي من خلال إيجاد قاعدة معلومات شاملة يمكن الاستفادة منها والوصول إلى محتوياتها ضمن جزء صغير من الوقت الذي يمكن أن يستغرقه استخدام المعجم التقليدي"[30]، أما المستفيدون منها

فيشكلون غالبًا من الفئات التالية: المترجمون، المحررون التقنيون مثل الباحثين المتخصصين في الحقول العلمية والتقنية، ومدرسو اللغات المتخصصة، والمصطلحيون والمعجميون وغيرهم كثير' كما تسهم بنوك المصطلحات في توحيد المصطلح ونشره وإشاعته بين أوساط الباحثين، فعندما ترتبط عدّة هيئات وعدد كبير من الأفراد بمصدر واحد للمصطلحات (البنك) فإنّ هذا سيعينهم على عدم تكرار العمل ووضع مصطلحات جديدة لما تم وضعه من جهة أخرى[31].

سادسًا- أشهر بنوك المصطلحات في العالم الغربي والعربي:

1- في العالم الغربي:

يوجد ثلاثة وعشرون (23) بنكًا للمصطلحات عبر العالم حسب إحصائية عام 1994، منها بنك (ليكزيس) التابع لوزارة الدفاع الألمانية، وبنك (مدوك) السويدي، وبنك (أورديكوتوم) التابع للإتحاد الأوربي، ومعظمها يختص بعلم أو أكثر وبعدد معيّن من اللغات، فمثلًا بنك المصطلحات التابع للمجموعة الأوروبية ومقرّه لوكسمبورغ مختص بمصطلحات العلوم والتكنولوجيا والاقتصاد، كما يقوم أيضا بتيسير الترجمة بين لغات الدول الأوربية الأعضاء في هذه الجماعة، ويضم اللغات الألمانية والانكليزية والفرنسية والدنماركية والإيطالية والهولندية... وبنك المصطلحات الألماني المعروف باسم بنك المعلومات المنمطة، فإن غرضه الرئيس تقيس المصطلحات وتنميطها، وبنك المصطلحات التابع للاتحاد السوفياتي في موسكو تخزّن فيه المصطلحات الروسية الموحّدة ومقابلاتها باللغة الألمانية والانكليزية والفرنسية[32]، وكذلك بنك المصطلحات الحكومية لدى الإدارة العامة الكندية للمصطلحات والتوثيق الذي أنشأ عام 1977، والذي حدّد غرضه مجلس الوزراء الكندي الذي أسند إليه مهمة تزويد المترجمين بالمقابلات الفرنسية للمصطلحات الانجليزية،كما تم إنشاء بنك تيم (TEAM) وهو البنك الذي تملكه شركة سيمنس (SIMENS) بميونخ في ألمانية، والذي ينتج ما يزيد على مليون صفحة سنويًا معظمها مترجم إلى ثماني لغات عالمية[33]، هي الألمانية والانجليزية والفرنسية والهولندية والاسبانية والايطالية والبرتغالية والروسية. كما انضمت اللغة العربية إلى هذه القائمة، ويوجد بنك مصطلحات آخر تدخل فيه اللغة العربية طرفًا في، وهذا البنك يعود لشركة إيرنسا كليت الألمانية (Ernest Kleet Printers) ومقرها في مدينة شتوتغارت (Stuttgart) وقد تعاونت هذه الشركة مع مكتب تنسيق التعريب في الرباك بالمغرب ومع شركة سيمنس لتخزين ما يقرب من 15000 مصطلحا علميا، وتركز المصطلحات المتوفّرة لدى الشركة على مجالات الاتصالات والاليكترونيات والميكرو كمبيوتر، والهندسة العامة والكهربائية وهندسة السيارات[34]، ولهذه البنوك وظائف متعدّدة فهي لا تنحصر في العمل المعجمي فحسب، "بل تمس كافة التخصّصات حيث تزوّد المؤسسات العلمية

والمعاهد ومراكز البحث والشركات بما تحتاجه من كلمات ومصطلحات في كل المجالات، وعلى سبيل المثال، إذا طلب السائل مفردات متعلّقة بالزراعة فإن البنك يمدّه بها"[35].

إضافة إلى هذه البنوك فقد أنشئت في العقدين الأخيرين مجموعة بنوك من أهمها "الأنفوتيرم (Infoterm) وهو المعهد الذي تأسّس نتيجة لاتفاق بين معهد التقييس النمساوي واليونسكو لتوحيد جهود المعاهد والهيئات الدولية المختصة بعلم المصطلحات، وكذلك تيرمنت (Terment) وهي الشبكة الدولية للمصطلحات التي تأسّست عام 1988 وتضم في إطارها أكثر من 200 مؤسسة وخبير يعملون في مجال علم المصطلحات، وتقوم بتنظيم دورات تدريبية في مجال علم المصطلحات، وتضم الشبكة حاليًا خمسين ممونًا من عشرين دولة. والمعهد الدولي للأبحاث المصطلحية (IITF) وهو المعهد الذي يقوم بالأبحاث النظرية والتطبيقية في مجال المصطلحات، ويشكل منبرًا عالميًا لتبادل الخبرات والمعلومات بين المؤسسات العاملة في هذا المجال"[36].

2- في العالم العربي:

أما على المستوى العربي فقد برزت العديد من الجهود عند بعض المؤسسات العربية المهتمة بعلم المصطلح والتعريب باستغلالها للتكنولوجيات الحديثة والاستفادة منها، وبالخصوص إمكانات الحاسب الآلي لخدمة نشاطها المصطلحي "إذ أصبح بإمكان الحاسوب أن يخزّن ما يزيد على 470 مليارًا من الحروف، وعلى هذا الأساس يمكن أن يستوعب مليون كتاب (أي بمعدل مائتي صفحة لكل كتاب)"[37]، وقد تحدّث المشرف على البنك الآلي السعودي للمصطلحات إسماعيل صيني عن أربعة بنوك إضافة إلى مشروعات هي أقرب إلى المعاجم الإلكترونية في بعض المراكز العلمية، "مثل مركز التعريب التقني في جدة، ومركز المعلومات القومي في دمشق، والمركز القومي للمعلوماتية في القاهرة، والمركز العلمي للمعلومات في الكويت"[38]، أما البنوك الأربعة فهي المركز الوطني السعودي للعلوم والتكنولوجيا بالرياض الذي أنشأ بنكًا للمصطلحات أطلق عليه (البنك الآلي السعودي للمصطلحات) (باسم) الذي يضم أربع لغات ويختص في مجال العلوم والتكنولوجيا، وتعود فكرة إنشاء هذا البنك إلى محمود إسماعيل صيني، ففي شهر جوان 1983 قام بتصوّر عام للمشروع، حيث قام برفقة وفد من المسؤولين بزيارة بنوك المصطلحات الرئيسة في أوربا ومنظمة المقاييس العالمية في جنيف (Genève)كما قام أيضًا بإجراء اتصالات مع مجامع اللغة العربية ومكتب تنسيق التعريب[39]، وفي عام 1986 بدأ الإدخال الفعلي للمصطلحات بدءًا بإصدارات مجامع اللغة العربية ومكتب تنسيق التعريب، وخلال السنوات الأولى انصب الاهتمام على الحصر والتخزين، ولهذا البنك موقعًا على الشبكة العنكبوتية (http://basm.kacst.edu.sa) يمكن الدخول إليه لمعرفة المصطلحات المطلوبة، وبهدف جمع المصطلحات "وقع البنك السعودي عددًا من الاتفاقيات مع المؤسسات والبنوك الدولية، مثل شركة سيمنس الألمانية. وشركة كليت

الألمانية للطباعة والنشر، والاتحاد الدولي للاتصالات، وبنك (تيرميوم) التابع للحكومة الكندية. وكذلك مع بعض بنوك المصطلحات العربية في كل من المملكة الأردنية الهاشمية، ومكتب تنسيق التعريب. وبهذه الاتفاقيات تحقّق للبنك كثير من المكاسب المادية والعلمية والخبرة العلمية، وذلك بالحصول على عدد كبير من المصطلحات العلمية الحديثة المعربة، التي كان بعضها غريبًا. وقد قام البنك بتعريبها وتدقيقها وتخزينها في النظام، ليصبح رصيد البنك من البيانات المصطلحية الموثقة أكثر من 339000 سجل مصطلح"[40].

وهناك بنك المصطلحات (قمم) (قاعدة المعطيات المصطلحية) التابع للمعهد القومي للمواصفات والملكية الصناعية في تونس، "وعند النظر في جهود هذه المؤسسات وتفحص إسهاماتها عبر الشبكة العنكبوتية نجد أن بنك (قمم) لا وجود له أو للمعهد القومي على الشبكة العنكبوتية، ولا يمكن تبيّن مدى إسهامه إلا في البحوث الورقية التي تتحدّث عن واقع المصطلحات العربية"[41]، كما يوجد في عمان (الأردن) بنك المصطلحات يقوم عليه مجمع البحوث والحضارة، وبنك مماثل في المغرب يعرف ببنك المصطلحات بنك معربي/ المعربي LEXAR، (المعجم العربي Lexis Arabic) التابع لمعهد الدراسات والأبحاث للتعريب بجامعة محمد الخامس بأكدال في الرباط[42]، وهذا البنك غير متخصّص إذ لا تخزن فيه الكلمات سواء أكانت عامة أو مصطلحات علمية وتقنية[43]، للبنك موقع عبر الشبكة العنكبوتية، ولكن لا حضور لهذا البنك على هذا الموقع أو بمكان مستقل، فلا نستطيع البحث عن أي من المصطلحات المتوافرة في هذا البنك عبر الشابكة.

ويعد هذا البنك من أقدم بنوك المصطلحات العربية وأكبرها، فقد أنشئ عام 1977، " بمساعدة من اليونسكو وبرنامج الأمم المتحدة للتنمية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، حيث كان يتم تخزين معطيات (معربي) في حاسب (الأسرين) الموجود في مدينة فرسكاتي (Frascati) قرب روما (Rome) ضمن اتفاقية التعاون، وذلك حتى عام 1982 حيث تم إنشاء مركز حاسوبي خاص بالمعهد"[44]، ويهدف بنك معربي إلى حصر شامل للمصطلحات العربية وحتى الكلمات العامة مع مقابلاتها بلغات (المعربي) في شتى المجالات وذلك من مصادرها المختلفة الرسمية (مثل المجامع اللغوية ومكتب تنسيق التعريب) وغير الرسمية مثل (المعاجم المنشورة)، ويذكر أن لدى المعربي حوالي مليون وحدة معجمية مخزونة في ذاكرة حاسوبه، كما يساهم هذا البنك في تعريب شتى المجالات الأكاديمية والإدارية، ويقوم بتنسيق المصطلحات التي تضعها المجامع العربية بغرض توحيدها، ثم ينشرها في معاجم متخصّصة ثلاثية اللغة (إنجليزية-فرنسية- عربية) وذلك لتعميم استعمالاتها بحيث يصبح للعرب لغة علمية موحّدة تستخدم في تعريب الإدارة، وتسهم في توثيق التواصل بينهم وتوحيدهم، أما المستفيدون من المصطلحات المتوافرة في (المعربي) فهم مؤلّفو الكتب العلمية والتقنية من باحثين وأساتذة جامعيين ومصنفي المعاجم العامة المتخصّصة،

وجميع العاملين على تعريب التعليم والإدارة، إلا أن الاستفادة المباشرة (الاستعلام المباشر) لا تتوافر إلا للعاملين بالبنك والمعهد بجامعة محمد الخامس بالرباط[45].

أما عن بنك مجمع اللغة العربية للمصطلحات بالأردن، فكما هو واضح من خلال مسماه فهو تابع لمجمع اللغة العربية الأردني في عمان بالأردن، تأسّس سنة 1988، وعلى الرغم من حداثة مجمع اللغة العربية الأردني مقارنة بمجامع اللغة العربية الأخرى (المجمع السوري بدمشق (1919) والمصري بالقاهرة (1932) والمجمع العراقي (1947)) فإنه يعد المجمع الأوّل والوحيد الذي لديه بنك آلي للمصطلحات، يولي هذا البنك اهتمامًا بالمصطلحات الموحّدة في مجالات العلوم والقانون وألفاظ الحضارة، ولغات هذه المصطلحات هي: العربية والانجليزية والفرنسية، ويمكن الدخول لمصطلحات هذا البنك، وكذا بالولوج إلى الموقع الخاص بالمجمع، والنظر في إنجازاته، ومما يؤخذ على هذا البنك "أنه أورد المصطلحات بصورة قوائم منفصلة، لا تكاد تختلف عن المجموعات الورقية بشيء، فالباحث يحتاج للدخول إلى كل مجموعة على حدة ثم النظر في المصطلحات المطلوبة ضمن هذه المجموعة أو تلك، وهذا عمل لا يتناسب مع الحاجة المطلوبة، ومع ما توفّره التقنيات الحديثة للحاسوب"[46].

يقدم هذا البنك لعلماء المصطلحات منظرًا عامًا متنوّعا يبرز الاختلافات الموجودة في الاستخدامات والصياغة الحالية للمصطلح[47]، كما يهدف البنك إلى جمع المصطلحات ومعالجتها وتوحيدها ونشرها وإشاعتها بشتى الطرق والوسائل بغية بناء لغة علمية عربية مفهومة ومتداولة بين الباحثين في جميع الأقطار العربية، ومن المستفيدين من هذا البنك نجد الهيئات الحكومية والجامعات والمعاهد والمدارس الخاصة، وكذا بعض المجامع اللغوية المختلفة[48].

سابعًا- بنك المصطلحات والترجمة:

اهتم العرب بالمصطلحات العلمية والفنية منذ عهد مبكّر، وازدادت أهمية المصطلحات "حينما نشطت الحركة العلمية والفكرية وبدأ عهد الترجمة، واحتاج المؤلفون والمترجمون إلى ألفاظ تدل بدقّة على العلوم والفنون، وأصبح المصطلح مهمًا في تحصيل العلوم، لأنه يحدّد قصد المؤلف أو المترجم"[49]، ونظرًا للتطوّر السريع في انتشار المعلومات الجديدة والتطوّرات المتسارعة، وجدت الهيئات العامة والخاصة ضرورة ملحّة للاستعانة بالحاسب من أجل إيصال المعلومات بالسرعة اللازمة فكان اللجوء إلى الترجمة الآلية، و"في نفس الوقت وجدت الهيئات الدولية والدول الثنائية اللغة أو المتعدّدة اللغات ضرورة الاستمرار في الاستفادة من الترجمة البشرية. ولكن هذا، حتى عند توفّره، له محاذيره ومشكلاته. وقد لاحظ المشرفون على مشروعات الترجمة في المؤسسات الكبرى ...أن المترجم البشري يواجه مشكلات خاصة في مجال المصطلحات العلمية والتقنية التي تتجدّد بصورة مستمرة وسريعة. فمعجم المصطلحات التقليدي مهما كان ثريًا لا

يواكب التطوّر السريع في مجال المصطلحات"[50]، كذلك لاحظ بعض خبراء الترجمة الآلية الاضطراب الكبير في ترجمة المصطلحات"فنجد المترجم يترجم المصطلح الواحد بمقابلات متعدّدة في النص المترجم أحيانًا أو يستعمل مصطلحًا واحدًا لأكثر من مفهوم واحد"[51].

وذكرت بعض الدراسات أن نسبة الأخطاء التي يرتكبها المترجم مردّها إلى المصطلحات، وأن معظم الوقت الذي يضيّعه المترجم في عملية الترجمة يعود إلى البحث في القواميس عن المقابل الأجنبي أو العكس، ولهذه الأسباب ارتأت بعض الشركات الكبرى حكومية كانت أو خاصة إلى إنشاء بنوك مصطلحات آلية التي تستفيد من التطوّر الكبير في مجال المعلوماتية وأدواتها الحاسوبية، وهذا من أجل توفير الجهد والوقت والمال للمترجم[52]، فأصبحت هذه البنوك اليوم أداة ضرورية للمترجم والمصطلحي على حد سواء، لأنها تعد مصدرًا مهمًا وذا منفعة كبيرة لما تحتويه من كم هائل من المصطلحات المتخصّصة، ولما تقدّمه من سرعة في عملية الترجمة، كما أنّها تقي المترجم في الوقوع في فوضى المصطلح، خاصة إذا عملت بنوك المصطلحات الآلية العربية على العمل على توحيد المصطلح فيما بينها، فبهذه الطريقة تصبح أعمال الترجمة إلى العربية سهلة ومفهومة لدى الباحثين العرب.

تؤدّي بنوك المصطلحات في الوقت الحاضر "دورًا مهمًا في الترجمة التخصصية وتيسير صناعة المعاجم العلمية، وتمنح للمترجم المصطلحات المقنّنة الموثوقة صرفيًا ودلاليًا، لأنّها معتمدة من طرف المجامع اللغوية والأكاديمية العلمية والمنظمات الدولية...وقد خطت بنوك المصطلحات بالترجمة خطوات حثيثة فقلّلت من الجهد المبذول، ورفعت من كفاءة الأداء، واختزلت من طول الزمن المستغرق في الترجمة، خصوصًا بعد ظهور الترجمة الآلية، وتغلّب الخبراء على التقنية المتعلّقة بالبرمجيات، التي تقوم بترجمة نص من لغة إلى أخرى، حتى وإن كانت هذه الترجمة لم ترق إلى دقّة الترجمة البشرية"[53]، ولقد أثبت الحاسب الإلكتروني "فاعلية عالية وسرعة فائقة وفائدة عظيمة في استعمالاته اللسانية، فأصبح يستخدم في الوقت الحاضر في البحث اللساني، ودراسة النصوص اللغوية وتحليلها، والترجمة الآلية، وتعليم اللغات الأجنبية والوطنية، وتكوين قاعدة المعلومات الخاصة بخزن المصطلحات ومعالجتها واسترجاعها"[54].

1- كيفية استعانة المترجم لبنك المصطلحات:

لكي يستفيد المترجم من بنك المصطلحات ويستعين به في أعمال الترجمة، عليه باتّباع الخطوات الآتية: أوّلاً قراءة النص الذي يريد ترجمته قراءة جيّدة ومتمعّنة، وبعد ذلك عليه أن يضع خطًا تحت كل كلمة أو مصطلح، أو عبارة لا يعرفها، وعندما ينتهي من ذلك يقوم بإدخال جميع الكلمات والمصطلحات التي وضع خطًا تحتها في الحاسب الإلكتروني، وبعد ذلك يقوم هذا الأخير بترتيبها ألفبائيا ويبحث عنها في المصطلحات المخزونة في قاعدة المعلومات والحصول على

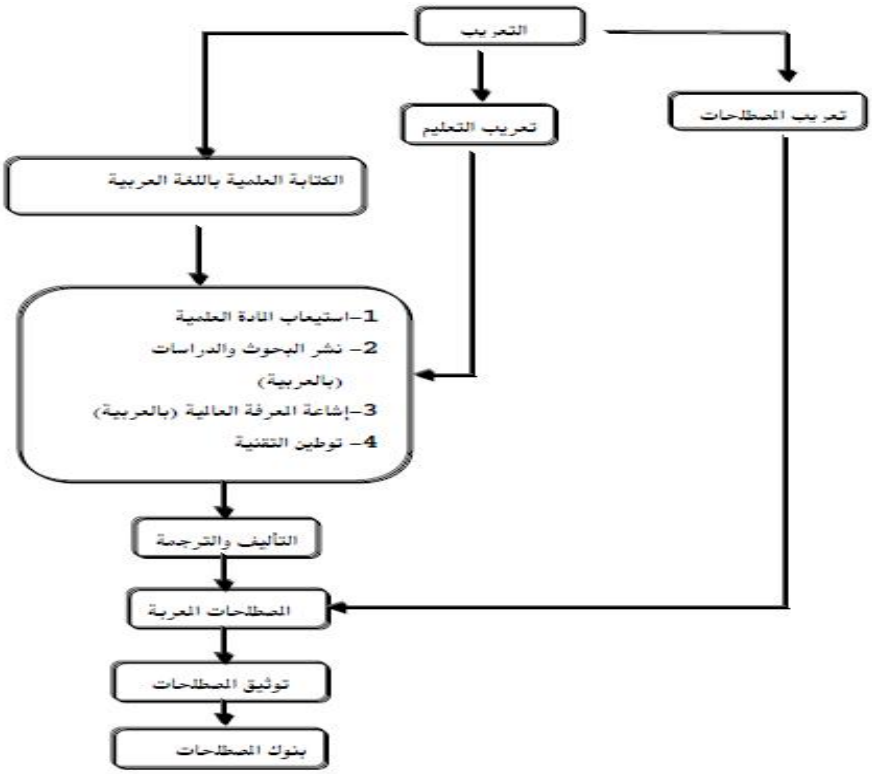
معانيها في اللغة المترجم إليها، وللعلم يستطيع المترجم وضع أكثر من لغة أو كل اللغات المخزونة في قاعدة المعلومات بمثابة لغة يترجم منها أو إليها -مع العلم أنّ هذه العملية التي يقوم بها الحاسب لا تستغرق منه إلا جزءًا يسيرًا من الوقت- وبعد أن يقوم الحاسب الالكتروني بالعثور على الكلمات المطلوبة ومقابلاتها، وهذا بعد ترتيبها الأصلي الذي أدخلت فيه، يقوم بعرضها أمام الشاشة، أو بطبعها على ورقة يكون بإمكان المترجم الحصول عليها وأخذها معه، وإذا لم يوفّق في العثور عليها أو على أحد المصطلحات التي طلبها المترجم، فإنّه سيذكر ذلك بأمانة أمام المصطلح موضوع البحث، وهذا يعتمد طبعًا على عدد المصطلحات التي قام بخزنها المصطلحيون ونوعيتها، وكذلك بإمكان المترجم أن يقوم بإدخال النص كله في لغته الأصلية، فيقوم الحاسب الإلكتروني بتحليله إعرابيًا لتحديد وظيفة كل كلمة فيه ومعرفة الروابط القائمة بين مفردات النص، وذلك على نحو اللغة المترجم منها المخزون في ذاكرة الحاسب، وبعدها يقوم هذا الأخير بالعثور على المقابلات في اللغة المترجم إليها واختيار الملائم منها لمفردات النص المراد ترجمته، وذلك بالاستعانة بمعجم ثنائي اللغة مخزون مسبقًا في ذاكرته[55].

ثامنًا- دور بنوك المصطلحات في تعريب المصطلح وتوحيده:

إن مسألة تعريب وتوحيد المصطلحات العربية التي تعمّها الفوضى ويلفها الغموض والاضطراب لا تقل أهمية عن مسائل وقضايا اللغة العربية الأخرى، فكثيرًا ما نجد مقابلات عربية في الأقطار العربية أو في القطر الواحد، وأحيانًا في الجامعة الواحدة يؤدّي إلى ارتباك وتشويش، ويضعف التفاهم والتواصل بين الباحثين إلى درجة أن الباحثين العرب أنفسهم كثيرًا ما يلجؤون إلى استخدام المصطلحات الأجنبية، وذلك بسبب عدم التفاهم على المقابلات العربية لهذه المصطلحات، فـ"غياب المصادر المتجدّدة والموحّدة أو نظرًا لقلّتها أو لصعوبة توافرها، يلجأ كل مترجم إلى وضع مصطلحات من عنده بصورة عشوائية، غير مدرك بما فعله الآخرون، فينشأ عن ذلك التعدّد والتباين بين المصطلحين"[56]، ومن أبسط الأمثلة على تعدّد المقابلات العربية وعدم الاتّفاق على مقابل واحد لها نجد مصطلح (computer)، فإذا عدنا إلى معاجم المصطلحات وجدنا: حاسوب، وكمبيوتر، وعقل آلي، وحاسب آلي، وعقل إلكتروني، وكذلك مع لفظ (Téléphone portable) هاتف نقال، وخلوي، وبورتابل، ومحمول...إلخ، إذن فتوحيد المصطلحات بات أمرًا ضروريًا لأن الغرض من ذلك" تهيئة الأرض اللغوية الصالحة لوحدة الأمة الفكرية والاجتماعية والسياسية"[57]، وليس الغرض من توحيد المصطلح تجميد اللغة وتجميد العلوم بترجمة معيّنة.

لقد برزت في العالم العربي عديد من المؤسسات الرسمية والخاصة التي تهتم بصياغة المصطلح العلمي وتعمل جاهدة على تعريبه، فالمصطلح العلمي المعرب يمثّل الركيزة الأساسية والدعامة القويّة في حركة الترجمة والتعريب، ومن هذه المؤسسات مجامع اللغة العربية ومكتب

تنسيق التعريب، وبعض المؤسسات والمراكز والمعاهد ودور النشر، وفي ظل التطوّر العلمي والتقني المذهل الذي يشهده العصر ظهرت بنوك المصطلحات، التي تحاول أن تستثمر إمكانات الحاسب الآلي في بناء قواعد لتوثيق المصطلحات بهدف دعم حركة التعريب وبرامج النقل والترجمة بين اللغات، والشكل الآتي يوضّح دور بنوك المصطلحات في دعم حركة التعريب[58]:



ولكن قبل أن نشرع في استعمال بنوك المصطلحات علينا أن نسعى جاهدين في توفير الرغبة الأكيدة في تعريب المصطلحات وتوحيدها، ولكن الرغبة وحدها لا تكفي، إذ يجب أن تكون خدمات بنوك المصطلحات العربية أو الغربية "مفتوحة للجميع، ويمكن أن تحدّد رسوم اشتراكات أو قيودًا أخرى إذا لزم الأمر. ففي أوروبا هناك بنوك مصطلحات بدأت تعمل على أسس تجارية وتتيح خدماتها لجميع الراغبين، بينما معظم بنوك المصطلحات عندنا (وهي مؤسّسات تدعّمها الحكومات) موصدة الأبواب لسبب أو لآخر. وهذا ما يدفع –إن لم نقل يضطر- جهات أخرى حتى في البلدان نفسها التي بها البنوك الحالية إلى إنشاء بنوك مماثلة"[59]، فتتكرّر الجهود وتشيع فوضى المصطلحات، ويبدو أن الحل في تخفيف تكرار هذه الجهود وكذا التقليص من فوضى المصطلحات التي يشهدها العالم العربي في كل الميادين هو "ربط بنوك المصطلحات في شبكة واحدة تتيح خدماتها لكل مستخدم عربي أينما كان في الوطن العربي، بل وتوفّر المصطلح العلمي العربي

للباحثين عنه (بما في ذلك الشركات التي تصدر التقنية لنا) في أي مكان من العالم"[60]، فبهذه العملية نحقّق أكبر قدر من العمل بأقل جهد، وبأقل تكلفة في تعريب المصطلح وتوحيده ونشره وإشاعته وتبادله على نطاق واسع في كل الأقطار العربية، ومن ثمّ القبول لدى كثير من المستخدمين.

ويبدو أن أقرب سبيل لتحقيق ذلك هو إلزام الجهات العلمية على اختلافها باعتماد مقابلات معيّنة للمصطلحات، ونذكر في هذا الصدد أن الفرنسيين مثلًا لا يستعملون سوى كلمة (Ordinateur) مقابل (Computer) ويضبط ذلك تشريعات تلزم الفرنسيين باستعمالها، وكذا يجب تحقيق التوحيد المعياري للمصطلحات الذي يعني " توحيد المصطلحات المترادفة التي تعبّر عن مفهوم واحد، واختيار واحد منها ليكون المصطلح المعتمد، على أن يجري هذا الاختيار طبقًا لمعايير متفّق عليها مسبقًا. ويضطلع بالتوحيد ... داخل دولة من الدول أو داخل عدد من الدول تستخدم لغة واحدة هيئة مسؤولة أنيطت بها سلطة تعميم المصطلحات الموحّدة. وتضم هذه الهيئة أهل الاختصاص العلمي ولسانيين ومصطلحيين ومعلوماتيين"[61].

وما دامت المصطلحات العلمية العربية لم يكتب لها الاستعمال في التعليم العالي، وتداولها بين الباحثين في جميع الأقطار العربية، وفي وسائل الإعلام العربية ...فإنّها ستبقى حبيسة المجامع اللغوية والمعاجم المختصة، وبالتالي يستحيل علينا مسايرة المصطلحات العلمية التي تولد كل يوم " فالمصطلحات العلمية العربية متى استعملت في التعليم والبحث وتداولها الأساتذة والطلبة والباحثون، فإنّها توضع على اختيار المحك ويثبت الصالح منها بالقبول والاستعمال وينبذ الطالح منها ويستبدل"[62].

وإذا رمنا تحقيق تعريب المصطلحات وتوحيدها ونشرها وإشاعتها يجب أن تبادر المجامع اللغوية العربية وجميع الهيئات التي تشتغل على المصطلحات، وبالخصوص تلك التي تملك بنكًا آليًا للمصطلحات كمكتب تنسيق التعريب بالرباط، بالإمداد الفوري لجميع المهتمين بالمصطلح، كالجامعات ومراكز البحث، ووسائل الإعلام والقضاء، والمترجمين.... أي كل على حسب تخصّصه، كما يجب ربط هذه المؤسّسات مباشرة ببنوك المصطلحات العربية مثل البنك الآلي السعودي للمصطلحات، وقاعدة المعلومات المصطلحية، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط، وبنك مجمع اللغة العربية للمصطلحات بالأردن، ولابد من "تحقيق التواصل بين بنك المصطلحات العربي وبنوك المصطلحات الدولية، بما يجعل التعامل مع المصطلحات الوافدة أيسر، كما يوفر للعاملين في مجال المصطلحات فرصة أكبر لنقل المصطلحات الأجنبية، واختيار المقابلات العربية المناسبة لها، كما يمنحها القدرة على الاستقرار والشيوع بين الدارسين. كما يمكّن ها التواصل من الأخذ بما تتوصل إليه هذه البنوك من نظريات ووسائل في التعامل مع مصطلحاتها، وتطبيق دلك على

المصطلحات التي يتعامل معها البنك"[63]، وكذلك ربط بنوك المصطلحات بالمعاجم الإلكترونية، لأن "التواصل المعجمي والمصطلحي بين مراكز البحث يجب أن يستجيب للتطوّر الذي حصل في مجال وسائل الإعلام الحديثة، وبالتالي خضوع النشاط المعجمي والمصطلحي للتنظيم الآلي الذي يكفل له هذه القفزة النوعية المطلوبة للتفاعل مع المعارف العلمية الحديثة بأيسر السبل وأسهلها"[64]، وكذا يجب أن تتعاون هذه البنوك فيما بينها.وأن تعمل على تيسير تبادل المعلومات فيما بينها، وقبل كل هذا ينبغي أن تتوفّر معايير ووصفات معيّنة، ففي المؤتمر الذي انعقد في العاصمة النمساوية في 2-3 أفريل 1979، تم الاتفاق على صفات معيّنة ينبغي أن تتوفّر عليها المصطلحات التي تخزّن في هذه البنوك، وذلك بغية تسهيل الاستفادة منها عند استرجاعها وتيسير تبادل المعلومات بين بنوك المصطلحات المختلفة، نذكر منها رمز التعريف، مرتبة الصلاحية، إسم الواضع، حقل الاختصاص، مصدر المصطلح[65]... وبهذا العمل نتفادى إدراج المصطلح الأجنبي بلفظه كتابة أو مشافهة، أو استعمال مقابل عربي مؤقّت لبعض الكلمات التي تواجه الباحثين أو الدارسين، أو المترجمين...

الخاتمة والنتائج:

خلصت هذه الورقة البحثية إلى أن لبنوك المصطلحات دورًا كبيرًا في النهوض باللغة العربية وترقيّتها، وبالخصوص في توحيد المصطلحات ونشرها وإشاعتها، وأن علينا أن نستنهض هممنا في استعمالها والاستفادة منها وأن نحسن الانتفاع بها، ومن النتائج التي يمكن أن نجملها في هذه الدراسة هي كالآتي:

- أصبحت بنوك المصطلحات اليوم قبل أي وقت مضى غاية في الأهمية لما توفّره من فائدة كبيرة للمصطلحي والمترجم، وكذا في عملية تعريب المصطلح وتوحيده ونشره، وهذا لا يتأتّى إلا بالقيام بالتنسيق بين هذه البنوك من جهة ومكتب تنسيق التعريب من جهة أخرى، وكذا القيام بتشبيك بنوك المصطلحات العربية، وكذا المجامع اللغوية العربية ومراكز البحث، ومؤسسات التعريب، والجمعيات العلمية... وبهذه الطريقة نضمن إنشاء شبكة عربية موحّدة لتبادل المعطيات المصطلحية، كما يمكن أن نتجنّب الوقوع في فوضى المصطلحات ولو بالنزر القليل.

- تعمل بنوك المصطلحات على تقليص الجهود المبذولة في أعمال الترجمة، وهذا بفضل السرعة التي تقدّمهما للمترجم حين البحث عن أي مصطلح ما، فالبحث عن المصطلح في بنوك المصطلحات الآلية لا يتطلّب إلا ثوان معدودة عكس القواميس والمعاجم الكلاسيكية التي تأخذ من الباحث أو المترجم وقتًا كبيرًا.

- لابد أن تستجيب بنوك المصطلحات في بنيتها الراهنة إلى حاجات مستعمليها وأن تفي بغرضهم.

- يجب أن نعمل جاهدين على دعم ترجمة العلوم إلى العربية، ودعم الترجمة بمساعدة الحاسب الآلي.

- حان الوقت إلى أن تتضافر الجهود من قبل الباحثين بكل تخصّصاتهم العلمية، وكذا الهيئات العلمية من جامعات ومراكز بحث، والمجامع اللغوية... في كل الأقطار العربية على إنجاز مشروع الذخيرة العربية، لما لهذا المشروع من فائدة كبيرة بالنسبة للبحوث اللغوية العلمية عامة، وبالنسبة لوضع المصطلحات وتوحيدها خاصة.

- اقتراح عقد ندوة دولية يقوم بتنظيمها مكتب تنسيق التعريب بالرباط، يكون هدفها توحيد عمل بنوك المصطلحات العربية، اقتداء بما عملت به الإدارة العامة للثقافة بالجامعة العربية منذ العقد الرابع في القرن الماضي، حيث دعت "مختلف الدول العربية إلى تجميع جهودها من خلال اتحّاد شامل لكل المجامع اللغوية والعلمية العربية، فكانت ولادة هذا الاتحّاد بمنزل المرحوم طه حسين سنة 1971، وبه أقرت أهدافه التي يأتي على رأسها تنسيق جهودها (المجامع) في الأمور المتصلة باللغة العربية وتراثها اللغوي والعلمي، والعمل على توحيد المصطلحات العلمية والفنية والحضارية ونشرها

- العمل على حوسبة المعاجم وقوائم المصطلحات في مختلف العلوم (الرياضية والاقتصادية والفيزياء، والطب واللغة، والعلوم الإنسانية وغيرها...) التي تملكها مراكز البحث والهيئات العلمية، والمجامع اللغوية العربية... وهذا من أجل توحيد المصطلحات ونشرها، عسى أن نجعل اللغة العربية تدخل إلى الحداثة من أبوابها الواسعة وتضل لغة فاعلة ومواكبة لمتطلبات العصر.

الهوامش:

- سامر مسعود، بنوك المصطلحات الآلية.. الميزات والأهداف، المعرفة، سوريا، العدد: 585، حزيران 2012، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، ص 212.

[2] - محمد يونس عبد السميع الحملاوي، المصطلح العلمي العربي في بيئة الحاسوب، اللسان العربي، الرباط، المغرب، مكتب تنسيق التعريب، العدد 16، 1986، ص 210.

[3] – المرجع نفسه، ص 214.

[4]- عبد الله القفاري، المصطلح العربي والتقنيات المعلوماتية الحديثة، أعمال ندوة قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزء الثاني،9-10-11- جامعة مولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مارس 2000، المغرب، ص 255.

[5]- محمد يونس عبد السميع الحملاوي، المصطلح العلمي العربي في بيئة الحاسوب، ص 218.

[6]- علي القاسمي، نحو تطوير بنوك المصطلحات أداة للبحث المصطلحي والعلمي، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 28، سنة 1987، ص 77.

[7]- الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان والتبيين، دار القلم للنشر والتوزيع، ط2، 1995، الكويت، ص، 13.

[8]- عبد الرحمان بن عبد العزيز الفاضل، البنك السعودي للمصطلحات (باسم) (تجربة عربية لتوثيق المصطلحات العلمية)، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب ، العدد 47، 1999، ص 79.

[9]- علي توفيق الحمد، المصطلح العربي: شروطه وتوحيده، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين، المجلد الثاني/ العدد الأول، 2005، ص 2.

[10]- عبد الوهاب التازي سعود، المعاجم المصطلحية الحديثة: أي فائدة لها في تعريب العلوم، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 55-56، 2003، ص 170.

[11]- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية: نماذج تركيبية ودلالية، ج2، دار توبقال للنشر، (دط)، 1983، الدار البيضاء، المغرب، ص 288.

[12]- محي الدين صابر، التعريب والمصطلح، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 28، ص 12.

[13]- ينظر: فارس محمد عيسى، علم الصرف، منهج في التعلّم الذاتي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، عمان، الأردن، ص 87.

[14]- سامر مسعود، بنوك المصطلحات الآلية.. الميزات والأهداف، ص 213.

[15]- علي القاسمي، نحو إنشاء بنك المصطلحات المركزي في الوطن العربي، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، المغرب، المجلد الأول، العدد 16، 1978، ص 109.

[16]- عبد الفتاح أبو السيدة، الحاسب الآلي والترجمة، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 28، الرباط، المغرب، ص 97.

[17]- ينظر: عبد الرحمن بن عبد العزيز الفاضل، البنك الآلي السعودي للمصطلحات (باسم) (تجربة عربية لتوثيق المصطلحات العلمية)، ص 82.

[18]- صفاء الشريدة، توظيف الحاسوب في وضع المصطلح العربي ونشره، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد، 44، العدد، 3، 2017، ص 97.

[19]- رجاء وحيد دويدري، المصطلح العلمي في اللغة العربية – عمقه التراثي وبعده المعاصر، دار الفكر، ط1، 2010، دمشق، سوريا، ص 348-349.

[20]- Johan Mcnaugh, and J.C Sagger, Feasibilisty of the establishment of a terminological data bank in the UK, UNESCO ALSED-LSP Newsletter,3,N3, 10 vol, july, 1982, UK, p2.

[21]- عباس الصوري، نحو معجم آلي للمصطلحات الموحدة، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد: 15، 1980، ص 120.

[22]- المرجع نفسه، ص 122.

[23]- ينظر: رجاء وحيد دويدري، المصطلح العلمي في اللغة العربية – عمقه التراثي وبعده المعاصر، ص 351.

[24]- المرجع نفسه، ص 251

[25]- المرجع نفسه، ص 352.

[26]- ينظر: علي القاسمي، المؤسسة والحاجة والوسيلة، اللسان العربي،، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 48، 1999، ص 214.

[27]- ينظر: محمود إسماعيل صالح، بنوك المصطلحات الآلية، التعريب، دمشق، سوريا، العدد: 56، حزيران 2019، ص 129.

[28]- محمود إسماعيل صالح، بنوك المصطلحات الآلية، ص 131.

[29]- ينظر: عبد الرحمن بن عبد العزيز الفاضل، البنك الآلي السعودي للمصطلحات (باسم) (تجربة عربية لتوثيق المصطلحات العلمية)، ص 82.

[30]- عبد الفتاح أبو السيدة، الحاسب الآلي والترجمة، ص 98.

[31]- ينظر: سامر مسعود، بنوك المصطلحات الآلية.. الميزات والأهداف، المعرفة، ص 215.

[32]- ينظر: علي القاسمي، نحو تطوير بنوك المصطلحات أداة للبحث المصطلحي والعلمي، ص 78.

[33]- ينظر: عبد الرحمن بن عبد العزيز الفاضل، البنك الآلي السعودي للمصطلحات (باسم) (تجربة عربية لتوثيق المصطلحات العلمية)، ص 83.

[34]- ينظر: عبد الفتاح أبو السيدة، الحاسب الآلي والترجمة، ص 98.

[35]- عبد الغني أبو العزم، الحاسوب والصناعة المعجماتية، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد: 46، ديسمبر 1998، ص 34.

[36]- عبد الله القفاري، المصطلح العربي والتقنيات المعلوماتية الحديثة، ص 258.

[37]- René Moreau et Isabel warmesson: ordinateur et lexicographie lexique) 2/le dictionnaire, 1983 P.U.L.p. 121

[38]- سامر مسعود، بنوك المصطلحات الآلية.. الميزات والأهداف، المعرفة، ص 215.

[39]- ينظر: عبد الرحمن العلوي، البنك الآلي السعودي للمصطلحات (ياسم) بالمركز الوطني للعلوم والتكنولوجيا بالرياض، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط ،المغرب، العدد 24، 1984-1985، ص 88.

[40]- صفاء الشريدة، توظيف الحاسوب في وضع المصطلح العربي ونشره، ص 98.

[41]- المرجع نفسه، ص 98.

[42]- ينظر: محمد إسماعيل، الاتجاهات المعاصرة في حركة الترجمة، ندوة الترجمة في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، (دط)، 2000، بيروت، لبنان، ص 163.

[43]- ينظر: علي القاسمي، المعاجم العربية المتخصصة ومساهمتها في الترجمة ونقل التكنولوجيا، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، عدد: 25، سنة: 1985، أو 1985 ص 48.

[44]- عبد الله القفاري، المصطلح العربي والتقنيات المعلوماتية الحديثة، ص 259.

[45]- ينظر: سامر مسعود، بنوك المصطلحات الآلية.. الميزات والأهداف، ص 216-217.

[46]- صفاء الشريدة، توظيف الحاسوب في وضع المصطلح العربي ونشره، 98.

[47]- ليلى المسعودي، قاعدة المعطيات المعجمية: معربي، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، المجلد 25، 1985، ص 95.

[48]- ينظر: محمود إسماعيل صيني، بنوك المصطلحات الآلية، (بنوك المعطيات المصطلحية)، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب الرباط، المغرب، العدد 48، 1999، ص 220.

[49]- أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية، مطبعة المجمع العلمي، (دط)، (دت)، 2006، بغداد، العراق، ص 9.

[50]- محمود إسماعيل صالح، بنوك المصطلحات الآلية، ص 129.

[51]- المرجع نفسه، ص 129-130.

[52]- ينظر: سامر مسعود، بنوك المصطلحات الآلية.. الميزات والأهداف، المعرفة، ص 112.

[53]- حفناوي بعلي، الترجمة النقدية التأويلية ترجمة الكتب المقدسة، دروب للنشر والتوزيع، (دط)، 2017، عمان، ص 67.

[54]- علي القاسمي، المعاجم العربية المتخصصة ومساهمتها في الترجمة ونقل التكنولوجيا، ص 47.

[55]- ينظر: المرجع نفسه، ص 50-51.

[56]- محمود إسماعيل صالح، فوضى المصطلحات في الكتابات العلمية العربية: الأسباب وحلول مقترحة، دراسات مصطلحية، الندوة الدولية حول قضايا المصطلح في العلوم المادية، المغرب، العدد الثالث، ديسمبر 2003، ص 120.

[57]- علي القاسمي، تخطيط السياسة اللغوية، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 23، ص 51.

[58]- ينظر: عبد الرحمن بن عبد العزيز الفاضل، البنك الآلي السعودي للمصطلحات (باسم) (تجربة عربية لتوثيق المصطلحات العلمية)، ص 81.

[59]- محمود إسماعيل صيني، بنوك المصطلحات الآلية، (بنوك المعطيات المصطلحية)، ص 221.

[60]- المرجع نفسه، ص 221.

[61]- علي القاسمي، إشكالية توحيد المصطلح العربي: النظرية والتطبيق، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد: 32، 1989، ص 79.

[62]- علي القاسمي، إشكالية توحيد المصطلح العربي: النظرية والتطبيق، اللسان العربي، ص 83 .

[63]- صفاء الشريدة، توظيف الحاسوب في وضع المصطلح العربي ونشره، ص 97.

[64]- عباس الصوري، نحو معجم آلي للمصطلحات الموحدة، اللسان العربي، ص 125.

[65]- ينظر: علي القاسمي، نحو تطوير بنوك المصطلحات أداة للبحث المصطلحي والعلمي، ص 79- 81 .

- قائمة المصادر والمراجع:

1- سامر مسعود، بنوك المصطلحات الآلية.. الميزات والأهداف، المعرفة، سوريا، العدد: 585، حزيران 2012، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية. سوريا.

2- محمد يونس عبد السميع الحملاوي، المصطلح العلمي العربي في بيئة الحاسوب، اللسان العربي، الرباط، المغرب، مكتب تنسيق التعريب، العدد 16، 1986.

3- عبد الله القفاري، المصطلح العربي والتقنيات المعلوماتية الحديثة، أعمال ندوة قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزء الثاني،9-10-11- جامعة مولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مارس 2000، المغرب.

4- علي القاسمي، نحو إنشاء بنك المصطلحات المركزي في الوطن العربي، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، المغرب، المجلد الأول، العدد 16، 1978.

5- الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان والتبيين، دار القلم للنشر والتوزيع، ط2، 1995، الكويت.

6- عبد الرحمان بن عبد العزيز الفاضل، البنك السعودي للمصطلحات (باسم) (تجربة عربية لتوثيق المصطلحات العلمية)، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب ، العدد 47، 1998.

7- علي توفيق الحمد، المصطلح العربي: شروطه وتوحيده، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين، المجلد الثاني/ العدد الأول، 2005.

8- عبد الوهاب التازي سعود، المعاجم المصطلحية الحديثة: أي فائدة لها في تعريب العلوم، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 55-56، 2003.

9- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية: نماذج تركيبية ودلالية، ج2، دار توبقال للنشر، (دط)، 1983، الدار البيضاء، المغرب.

10- محي الدين صابر، التعريب والمصطلح، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 28.

11- فارس محمد عيسى، علم الصرف، منهج في التعلّم الذاتي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، عمان، الأردن.

12- علي القاسمي، نحو تطوير بنوك المصطلحات أداة للبحث المصطلحي والعلمي، اللسان العربي، مكتب تنسيق، التعريب، الرباط، المغرب، العدد 28، سنة 1987.

13- عبد الفتاح أبو السيدة، الحاسب الآلي والترجمة، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 28، الرباط، المغرب.

14- صفاء الشريدة، توظيف الحاسوب في وضع المصطلح العربي ونشره، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد، 44، العدد، 3، 2017.

15- رجاء وحيد دويدري، المصطلح العلمي في اللغة العربية – عمقه التراثي وبعده المعاصر، دار الفكر، ط1، 2013، دمشق، سوريا.

16- Johan McNaught, and J.C Sagger, Feasibilisty of the establishment of a terminological data bank in the UK, UNESCO ALSED-LSP Newsletter,3,N3, 10 vol, july, 1982, UK.

17- عباس الصوري، نحو معجم آلي للمصطلحات الموحدة، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد: 15، 1980.

18- علي القاسمي، المؤسسة والحاجة والوسيلة، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد 48، 1999.

19- محمود إسماعيل صالح، بنوك المصطلحات الآلية، التعريب، دمشق، سوريا، العدد: 56، حزيران 2019.

20- عبد الغني أبو العزم، الحاسوب والصناعة المعجماتية، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد: 46، ديسمبر 1998.

21- René Moreau et Isabel warmesson: ordinateur et lexicographie lexique) 2/le dictionnaire, 1983 P.U.L.

22- عبد الرحمن العلوي، البنك الآلي السعودي للمصطلحات (باسم) بالمركز الوطني السعودي للعلوم والتكنولوجيا الرياض، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط ،المغرب، العدد 24، 01 يناير 1985.

23- محمد إسماعيل، الاتجاهات المعاصرة في حركة الترجمة، ندوة الترجمة في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، (دط)، 2000، بيروت، لبنان.

24- علي القاسمي، المعاجم العربية المتخصّصة ومساهمتها في الترجمة ونقل التكنولوجيا، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، عدد: 25، سنة: 1985.
25- ليلى المسعودي، قاعدة المعطيات المعجمية: معربي، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، المجلد 25، 1985.
26- محمود إسماعيل صيني، بنوك المصطلحات الآلية، (بنوك المعطيات المصطلحية)، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب الرباط، المغرب، العدد 48، 1999.
27- أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية، مطبعة المجمع العلمي، (دط)، (دت)، 2006، بغداد، العراق.
28- حفناوي بعلي، الترجمة النقدية التأويلية ترجمة الكتب المقدسة، دروب للنشر والتوزيع، (دط)، 2017، عمان.
29- محمود إسماعيل صالح، فوضى المصطلحات في الكتابات العلمية العربية: الأسباب وحلول مقترحة، دراسات مصطلحية، الندوة الدولية حول قضايا المصطلح في العلوم المادية، المغرب، العدد الثالث، ديسمبر 2003.
30- علي القاسمي، تخطيط السياسة اللغوية، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، المغرب، العدد 23.
31- عبد الرحمان بن عبد العزيز الفاضل، البنك السعودي للمصطلحات (باسم) (تجربة عربية لتوثيق المصطلحات العلمية)، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب ، العدد 47، 1999.
32- علي القاسمي، إشكالية توحيد المصطلح العربي: النظرية والتطبيق، اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، العدد: 32، 1989.

انفتاح السرّد التّاريخي على الأدبي(دراسة نقدية ثقافية)- في نماذج من مُروّج الذّهب ومعادن الجوهر للمسعودي-

The Shift in the Historical towards the Literary - Models From the Meadows of Gold and the Metals of the Essence of Al-Masoudi

أ. زريق أحلام

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة باجي مختار-عنابة(الجزائر)
ahlem89zerig@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/18 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تهدف الدّراسة إلى كشف إمكانية تعالق الخطاب التاريخي بالخطاب الأدبي، الذي هيمن حضوره على نصوص "مروج الذَّهب ومعادن الجوهر" لنخرج من دائرة التاريخية البحتة، ونقف منذ الوهلة الأولى في مواجهة النص التخييلي لا التاريخ فحسب؛ فالتاريخية تخف حدَّتها لوجود المؤشر الذي يدخل عنصر التخييل على هذا الأفق التاريخي، مما يضعنا على حافتي التاريخي والأدبي.

ننطلق في هذه الدراسة من ضبط العلاقة بين "التاريخ والأدب"، تمهيدا لاستقراء يرصد أهم انحرافات الكتابة التاريخية لدى المسعودي نحو الأدب؛ من خلال مظاهر: السرد، الزمن، الفضاء، وعلاقاتها عبر النصية التي ترسم فضاءها من خلال الشعر والأساليب الأدبية، وإيراد الخرافات والأساطير، وظاهرة التشعب والاستطراد.

الكلمات المفتاحية: التاريخ؛ الأدب؛ السرد؛ الانزياح؛ تضافر الأدبي بالتاريخي.

Abstract:

The study aims to uncover the possibility of the historical discourse being related to literary discourse, whose presence dominated the texts of “The Meadows of Gold and the Minerals of the Essence,” so that we can leave the circle of pure history, and we stand from the first glance confronting the fictional text, not just history; Historicism is diminishing its intensity due to the presence of the indicator that introduces the element of imagination on this historical horizon, which puts us on the historical and literary edge.

The study ended with controlling the relationship between "history and literature", in preparation for an extrapolation that detects the most important deviations of historical writing for Al-Masoudi towards literature.

Through manifestations of: narration, time, space, and their cross-textual relationships that draw their space through poetry and literary methods, the inclusion of myths and legends, and the phenomenon of bifurcation and digression.

Key words: History; Literature; Narration; Displacement; The conjunction of literature with history.

1. مقدمة:

يعمل المؤرخ بشكل عام على تفعيل العديد من الموضوعات والأفكار والخطابات المتاحة أمامه في سبيل إحياء المتعارضات والمتقاطعات، بل إنه لا يتردد في أداء العديد من الأدوار إن لزم ذلك، فنجده المؤرخ والأديب والفقيه واللغوي والفيلسوف، حيث تنعكس هذه الأدوار في شكل رؤى وخطابات، تجعل النص بمثابة الحقل المفتوح واسع الأفكار والخطابات دون أن ينغلق في زاوية التخصص.

على الرغم من عدم هيمنة خاصية أجناسية على الخطابات من هذا النوع إلا أنها تؤطَر ضمن هوية معرفية بعينها وهي التاريخية لكن مع وسمها بالموسوعية للإحاطة بجميع جوانبها الفكرية، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا النزوع الدسم قد استقطب اهتمامنا واهتمام من سبقنا في شتى مجالات الفكر؛ للزخم الفكري الذي تعجُّ به، وأيضا لتداعي الأفكار المتنوعة ضمن شعرية أصيلة، تفرض حتمية تجاوز حدود الجنس الواحد، وهي حالة "المسعودي" و"الطبري" وغيرهما من الموسوعيين ومصنفي خطابات التاريخ والجغرافيا والفلك وكل النصوص المتأدبة، إن هذا التميز المبكر جعلنا نقف عند تساؤل مهم: هل هذه النصوص تتقصى المعرفة والحقيقة التاريخية البحتة كما ينبغي لها أن تكون، أم هي نصوص تتذرع بالتاريخي موضوعا لها لا غير ؟

وإذا كان "المسعودي" – موضوع بحثنا- المؤرخ قد وضع مصنفاته لتسجيل أحوال الأمم، فما هو مَكْمَن حسن تأليفه وبراعة تخريجه؟ وخاصة في "مروج الذهب ومعادن الجوهر "- رغم أنه مصنَف تاريخي- لماذا اكتسى هذا الأخير طابعا جماليا متعاليا على الخطابات التاريخية المعهودة؟

ومما سبق ذكره؛ نطرح الإشكالية التالية: كيف يحقق الخطاب التاريخي انزياحا نحو المتخيل الأدبي بمرجعيته التاريخية الثابتة وأبعاده الإيديولوجية دون مفارقته لهويته الأجناسية؟

تندرج تحت هذه الإشكالية جملة من القضايا التي من شأنها أن تعيننا على رصد هدفنا المعرفي: تأتي في مقدمتها العلاقة بين "التاريخ والأدب" نظرة تطورية تاريخية، ثم الانتقال إلى استقراء الخصائص الأدبية في كتابة التاريخ عند المسعودي من خلال نماذج مختارة.

2.النظرة التطورية التاريخية مقاربة نظرية :

بطرحنا الجانب التكويني للخطاب التاريخي نفترض الجانب الصناعي لهذا الخطاب الذي يضطلع بإنجازه المؤرخ من خلال انكبابه على تنسيق الأحداث المسجاة أمامه، وتنظيمها على الوجه الذي تفرضه معطيات الواقعة. "وأوجب واجبات المؤرخ – السارد- عندما يتصل الأمر بسرد تاريخي أمين إلى حد الصرامة، أن يتحلى بحساسية ما تجاه أي تغير يطال النظام، وذلك لما ينتقل من المجهود السردي في العلاقة بين الأفعال المنجزة إلى التدوين الآلي للكلمات المتلفظ بها"[1]، حيث يقف موقف الناقل والمحقق في نفس الوقت، وعمله هنا رديف لعمل السارد الذي يلتزم بالتسلسل المنطقي ولا يفارقه هذا الأخير (أي السارد) إلا في جانبه المرجعي؛ بلجوء السارد إلى المساحة الشاسعة التي تمنحها التصورات الفكرية، لذا فمجال الخيال مفتوح أمام السارد المبدع بينما هو محدود أمام المؤرخ الموثق، عند هذا المستوى من النقل يكون المؤرخ أقرب إلى العالم منه إلى عمل الأديب .

غير أن واقع النقل الذي يؤديه المؤرخ يثير فينا حقيقة كون الواقعة المطروحة ذات أبعاد إنسانية، وعندما نسميها بالإنسانية فإننا نعي تماما أنها معرفة غير ثابتة؛ لتنوع صيغ ووسائل نقل الصورة الواحدة إلى عدة قراءات وتأويلات، عندها يَنْصَّب "عمل المؤرخ (...) على وصف الأحداث التاريخية التي وقعت في أزمنة سالفة، ولم يشاهدها بنفسه"[2] ؛ أي أن المؤرخ الضليع بعمله لا يُخضِع النقل لنظام الصوغ اللغوي الجاف فقط -ما يعرِّفه ريكور بالراسب (Sedimentation)[3] – بل ويُردِفه بالحاجة إلى المبتكَر (Annovation)[4] عند ضرورة الترقيع الحدثي السردي الذي يلتقطه برهافة حِسِّه وذوقه الفني الأدبي، وهو ما يوازي صفة الحساسية كما اشترطها جينت والتي يسندها لمنظور ووعي المؤرخ.

وعليه فلاستقراء المؤرخ للسياق التاريخي وجه ذاتي مبتكَر؛ كونه يلجأ لا محالة إلى خاصية الاختيار وانتقاء الأحداث إقصاء أو إثباتا بما يفرضه المتن. وعبر دينامية إعادة البناء والترقيع السردي التي يُلزَم بها المؤرخ ينفتح التاريخ - بما لا يقبل الشك- على عوالم نصية ممثلة للواقع، فتتعالق الواقعة المرجعية بالصناعة التصويرية لتبعث مولودا هجينا ذا ملامح سردية وأخرى ثقافية، يتدارك السرد من خلالها المعرفي المترسب في العقود الماضية، ويشغل بجماليته المستمدة من السرد التجربة في طبعتها النابضة بالحياة.

من خلال هذه التيمات المركزية (المعرفة، الانتقاء، الحقيقة، الموضوعية) يتحدد دور السرد وفعاليته داخل النص التاريخي، وتُلِح هنا ضرورة تتبع مساره كنظرية ضاربة في القدم، ويعد كل من أفلاطون وأرسطو المؤسسان لهذه النظرية إثر إجراءات مقارنة التاريخ بالفن، وفي هذا الصدد يذهب أفلاطون إلى أن "عالم التاريخ، ليس إلا صورة غائمة لعالم الأفكار"[5]، والفن يعمل

على تجلي هذه الأفكار ويمنحها الاستمرار بحيوية ضمن فنية التاريخ ،إذ هو مرآة تعكس وتنقل الواقعة المترسبة لا غير، أما الفنية الشعرية فتتعدى النقل إلى إعادة بث الحياة في هذه الوقائع من جديد، وعبر رحلة البعث هذه ينشد دور الأديب الفنان، ولكي يحقق الفن أبديته يستدرك أرسطو: القدرة على تأويل الواقع، وهو في هذا يسند إلى الفن- بشقيه (السردي والدرامي)- مهمة إبداع أشكال وأنواع أكثر طواعية واستيعابا لتجارب الإنسان ومغامراته الفكرية المنفتحة.

لهذه الأسباب بالذات إحتل السرد منزلته الأنطولوجية؛ وظل مصدر من مصادر معرفة الذات والعالم، فلقد "نبعا من معين سردي واحد(...) قبل أن ينشدا الانفصال أحدهما عن الآخر، حين كانت الرواية والتاريخ معا يشتغلان بتسجيل الوقائع والأحداث، أو يفترضان وقوع الأحداث والوقائع في الماضي البعيد، على نحو يستند إلى ميثاق واحد في تقبل عملهما.

ثم صار التاريخ بعد ذلك- كما يلح ابن خلدون - يطلب ما وقع فعلا، و كما وقع، ويجتهد في طريقهما، وصارت الرواية تطلب ما يمكن أن يقع افتراضا واحتمالا وتبدع في أساليبهما"[6]؛ فخيارات الفن مفتوحة أمام الكاتب المبدع، بينما هي مغلقة أمام المؤرخ الموثق، وإذا ما ناشد التاريخ تحقيق الصدق والترقيع الحدثي في تحرِّيه، إلتحَم بفن القص لقدرته على إضاءة الزوايا المظلمة والخوض في المسكوت عنه، ومعالجته بتؤدة كبيرة وحرفية " فهو بحكم مهنته مسؤول عن أن يدون إلى جانب الأشياء العادية المعاصرة، أكثر حوادث الماضي إثارة، وأن يبتعث الجو الذي وقعت فيه تلك الحوادث"[7]؛ ومن أوجب واجبات المؤرخ الفذ عندئذ أن يستدعي من الأدب ما يعينه على استجلاب اهتمام المتلقي وتحفيز إقباله وفضوله دون أن يغادر مجال تخصصه .

إننا نقف أمام تآزر ملفت في أداء الخطابين التاريخي القصصي على حد سواء؛ " فليس النص بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه، وامتلاك عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفق عالم ضمني يحتوي على الأفعال والشخصيات وأحداث القصة المروية. وبالنتيجة، ينتمي القارئ دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي"[8]، وفي هذا إشارة لحيوية التواصل وبالتالي آلية مشروعيته؛ فقدرة تمثيل التاريخ على جميع المستويات منوطة بقدرة الخطاب الأدبي على تمثيل الماضي وإعادة إحيائه وتأويله بل وعلى استيعاب مستجداته الثقافية، والاجتماعية على نحو ما صنع المسعودي في مؤلفه الموسوعي[9].

3. مظاهر الكتابة الأدبية في النماذج المختارة:

كان للمسعودي بصمة في تأليف التاريخ عن طريق تهجين خصائصه وفق جماليتين، الأولى تتجه نحو جمالية التراث وتعاليه؛ بإدراج العديد من الأجناس الدخيلة عليه (خبر، رسائل، خطابة، تراجم، قصص...)، وهو بهذا الفعل يحرر التاريخ من آلية النقل وجفاء الصورة كما أفصح

عن ذلك في مقدمة "مروج الذهب ومعادن الجوهر"، وتتمثل الثانية في جمالية الانفتاح على ثقافات العالم المتنوعة إثر رحلاته التي قام بها على مدار تأليفه للمروج، وقد علَّل به اضطراب بنائه الفني وتفككه عبر محكيات متقطعة ومستقلة عن بعضها بعض.

المسعودي كَتَبَ في التاريخ ليقيم دعائم جديدة له وليوسع في بنيته، ونسمح لأنفسنا أن نذهب إلى أن منجزه المطروح منجز إيديولوجي بالدرجة الأولى؛ ينبعث من نزعتين ثقافيتين تراثية وأخرى حداثية؛ إذ يجسد بتجربته فعالية الانفتاح على ضروب المعرفة والثقافات التي هي اليوم مدار البحث النقدي، لتتشكل ضمن قالب فني يستجيب لجماليات النثر العربي المتعالي يومها في شكله ومضمونه، عبرهما حقق النص تكامله وانسجامه الدلالي الخالد.

هذا الوعي بالتاريخ لدى المسعودي ظل مرهونا بمدى تحكمه في تقنيات اشتغال النصوص وتفاعلها، واجتماع الوعيين التاريخي والفني لديه ساهم في إقامة دعائم سرد يتجادل فيه التاريخ والفن، لذا سنتطرق إلى أوجه ذلك بالحديث عن الخصائص الفنية للسرد في نماذج من المروج وأبرزها:

1.3. لقد انتهج المسعودي في رواية أخباره أشكالا متباينة من السرد بسيطة (Minimal Narrative)[10] وأخرى مركبة[11]، مستندا في ذلك على مقومات فن القص: سرد وصف وحوار لنقل الأحداث وأفعال الأشخاص،" فلا مناص للمؤرخ من أن (...) يفترض علاقة موضوعية بين جميع السطوح التي سيصفها على مراحل مختلفة وبتقنيات متنوعة"[12]. وتجدر الإشارة إلى أن الخبر - ببنيته الخطابية البسيطة- شكل اللبنة الأساسية التي قامت عليها مختلف الأنماط الحاضرة في "المروج"[13].

2.3. نجد ثراء وتنوعا في الأصوات السردية حيث يتوزع انتماء المسعودي عبر موقعين، أحدهما خارج البنية حيث نكون- بالضرورة - أمام رؤية المسعودي؛ والسبب يعود لتاريخية المرجع، والثاني داخلها عبر تعدد زوايا النظر، وقد تجلى في قصص المسعودي" شأنه شأن الراوي في المرويات السردية الشفهية، ينتظم في نمطين: راو مفارق لمرويه ؛يتدخل دائما فيما يروي، وراو متماه بمرويه؛ يترك للمروي أن يروى دونما تدخل مباشر فيه" [14]، وهذا النوع من الحضور المزدوج لحالة الراوي يرجع إلى حفاظ السرد العربي المدون على نمط السرد الشفهي القديم رغم تدوينه.

3.3. تكسير التسلسل الزمني، واختراقه لكرونولوجيته ما يدرجه في علاقة تفاعلية وجدلية لهذا السرد، "زمن الخطاب التاريخي الكلاسيكي تسلسلي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحداث، وبذلك يعطي وظيفة خاصة لهذا الخطاب تتجلى في تقديم العبرة، والاستفادة من أخبار ما مضى"[15].

أما قصص المسعودي فلا يخضعها لهذا التسلسل- وإن اتفقت في المقصدية، بل تخضع لمنطق السرد القصصي الذي يتلاعب بالزمن، فيلجأ إلى المحاور الزمنية (Segments Temporels) من

خلال وظيفتي الاستباق (Prolepses) والاسترجاع (Analepses)[16]، السرديين اللذين يعدان من أبرز خصائص الراوي المفارق لمرويه (Anachronies Narratives)[17]، فيقدم الأحداث ويؤخر فيها، ويبطىء في السرد ليسرع بعدها، كقوله في ذكر "جمل من أخبار الكهان وسيل العرم"، التي يروي فيها المسعودي قصة انهيار السد الذي بناه "لقمان الأكبر العادي" في عهد "عمرو بن عامر مزيقيا[18]؛ وهو السد الذي كان يصد عن "قوم عمرو" السيل، وكانت لعمرو زوجة كاهنة تدعى "طريفة" تكهنت بتحطم هذا السد المشهور وقدمت إشارات عن ذلك تحققت جميعا، مما بعث الدهشة والرعب في نفس "عمرو بن عامر"، فأراد الاحتراز من ذلك ودفع الضرر عن نفسه قبل فوات الأوان.

يستمر المسعودي في وصف الواقعة دون التوغل في الأحداث، مشيرا إلى تاريخ هذا السد وعظم ذكره عند أهل المنطقة، وفيها يقوم الراوي(المسعودي) بتقديم مشاهد وصفية، ثم يستأنف الحديث بقوله:" فلنرجع الآن إلى ما عنه عدلنا"، والملاحظ أن السرد في هذه القصة قد كسر الكرونولوجية التاريخية، لاعتماد سرعات متفاوتة من بطيئة جدا، عبر الوقفات الوصفية والتعليقات والاستطرادات التي تخللت القصة كقوله: "إن الرئاسة انتهت فيهم إلى عمرو بن عامر مزيقيا (...)لا يعاندهم ملك إلا قصموه ولا يوافيهم جبار في جيش إلا كسروه، فذلت لهم البلاد وأذعن لطاعتهم العباد فصاروا تاج الأرض"، وأخرى سريعة جدا، في قوله " ولم يزل ولد قحطان في أطيب عيش إلى أن هلك سبأ فكان القوم بعد مضي سبأ تداولتهم الأعصار قرنا بعد قرن إلى أن أرسل الله عليهم سيل العرم؛ وذلك أن الرئاسة انتهت فيهم إلى عمرو بن عامر مزيقيا (وهو) عمرو بن عامر بن ماء السماء".

تقديم وتأخير في إيراد الأحداث،"يؤطر(...) الوحدات الحكائية التي يلحقها، بسياق أحداث سابقة عليها، وترتبط بها ارتباطا عضويا، بعبارة محددة مثل" وعدنا إلى سياق الحديث الأول، ونرجع إلى الحديث، وسنرجع إلى سياق كلامنا الأول، وعدنا إلى ترتيب الكلام" [19]، ليعود بعد استطراد شغل عددا كبيرا من الأسطر والصفحات إلى ذكر الأحداث بشكل أكثر تباطئا" يقطع (...) السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة"[20]، فيلخص محتوى القصة في قوله:" ولم يزل ولد قحطان في أطيب عيش إلى أن هلك سبأ فكان القوم بعد مضي سبأ تداولتهم الأعصار قرنا بعد قرن إلى أن أرسل الله عليهم سيل العرم"، ثم يرجع إلى ذكر مجريات القصة من جديد، من قوله: "وما كان من الملك في ذلك الوقت وهو عمرو بن عامر...الخ) إلى غاية نهاية القصة.

فسرده في هذا المثال يتسم بالتنوع والانفتاح والمراوحة بين الماضي المنتهي إلى الحاضر المستمر إلى الطلب والأمر؛ والملاحظ أن المسعودي قد تجاوز خطية الزمن الكرونولوجية

التاريخية، واعتمد على سرعات متفاوتة؛ بطيئة جدا من خلال الوقفات الوصفية(Pauses Déscriptives) والتعليقات والاستطرادات التي تخللت القصة الى السريعة جدا من خلال التلخيصات.

4.3. الأمكنة المنفتح(Lieuxouvert) : وهي أمكنة تفتقد لصفة التاريخية التي تتسم بها الأماكن الواقعية، وتُستغَل عادة "لخلق عالم خيالي محض"[21]، وكخلفيات لأحداث عرفت لكن جُهِلَت أمكنتها، وهذا يدخل ضمن فعاليات المعالجة الفنية للوقائع التاريخية، إذ الأصل في التاريخ العناية الفائقة بتحديد: الحدث، زمانه، ومكان وقوعه، ومن بين الأمكنة المتخيلة التي حضرت في قصص "المروج" بشكل مبالغ فيه نذكر: الجبل، البحر، الصحراء، السماء، الوديان...الخ.

كما في قصة أمية بن الصلت[22]، التي تروي قصة كتابة "باسمك اللهم" إذ يروي قائلا: "وقد ذكر جماعة من أهل المعرفة بأيام الناس، و أخبار من سلف– كابن دأب، و الهيثم ابن عدي، وأبي مخنف لوط بن يحي، ومحمد بن السائب (الكلبي)– أن السبب في كتابة قريش، واستفتاحها في أول كتبها " باسمك اللهم " هو أن أمية بن الصلت الثقفي خرج إلى الشام في نفر من ثقيف قريش في عير لهم، فلما قفلوا راجعين، نزلوا منزلا واجتمعوا لعشائهم؛ إذ أقبلت حية صغيرة حتى دَنَت منهم، فحصبها بعضهم بشيء في وجهها فرجعت، وشدوا سفرتهم ثم قاموا فشدوا على إبلهم وارتحلوا من منزلهم؛ فلما برزوا عن المنزل أشرفت عليهم عجوز من كثيب رمل متوكئة على عصى لها، فقالت: ما منعكم أن تطعموا رحيمة، الجارية المسيكنة التي جاءتكم عشية؟" قالوا ومن أنت؟ قالت: أم العوام، أوتمت منذ أعوام، أما ورب العباد، لتفرقن في البلاد، ثم ضربت بعصاها الأرض، فأثارت بها الرمل، وقالت: أطيلي إيابهم ونفري ركابهم، فوثبت الإبل فكأن على ذروة كل بعير منها شيطانا، ما نملك منها شيئا، حتى افترقت في البوادي؛ فجمعناها من آخر النهار إلى غد.

ولم نكد فلما أنخناها لنرحلها طلعت علينا العجوز فعادت بالعصا كفعلها أولا، وعادت بمقالتها: ما منعكم أن تطعموا رحيمة، الجارية اليتيمة؟ ألا أطيلي إيابهم ونفري ركابهم، فخرجت الإبل ما نملك منها شيئا فجمعناها من آخر النهار إلى غد ولم نكد؛ فلما أنخناها لنرحلها طلعت علينا العجوز ففعلت مثل فعلتها في الأولى و الثانية، فتفرقت الإبل و أمسينا في ليلة مقمرة ويئسنا من ظهورنا فقلنا لأمية بن الصلت :أين ما كنت تخبرنا به عن نفسك؟ فتوجه إلى ذلك الكثيب الذي كانت تأتي منه العجوز، حتى هبط من ناحية أخرى، ثم صعد كثيبا آخر حتى هبط منه، ثم رفعت له كنيسة فيها قناديل، وإذا رجل جالس أبيض الرأس واللحية؛ قال أمية : فلما وقفت عليه رفع رأسه إلي وقال :"إنك لمتبوع"، قلت: أجل، قال فمن أين يأتيك صاحبك؟" قلت: "من أذني اليسرى " قال :" فبأي الثياب يأمرك ؟ " قلت :" بالسواد "، قال: "هذا خطب الجن كدت ولم تفعل، ولكن صاحب هذا الأمر يكلمه في أذنه اليمنى، وأحب الثياب إليه البياض، فما جاء بك وما

حاجتك؟ فحدثته حديث العجوز قال: «صدقت، وليست بصادقة هي امرأة يهودية هلك زوجها منذ أعوام، وإنها لن تزال تصنع ذلك بكم ذلك حتى تهلككم إن استطاعت، قال أمية: فما الحيلة؟ قال: اجمعوا ظهوركم فإذا جاءتكم ففعلت ما كانت تفعل فقولوا: سبعا من فوق وسبعا من أسفل باسمك اللهم، فإنها لا تضركم.

فرجع أمية إلى أصحابه، فأخبرهم بما قيل له؛ فجاءتهم ففعلت كما كانت تفعل، فقالوا سبعا من فوق وسبعا من أسفل، باسمك اللهم، فلم تضرهم، فلما رأت الإبل لم تتحرك قالت: "عرفت صاحبكم، ليبيضن أعلاه، وليسودن أسفله، وسِيروا؛ فلما أدركهم الصبح نظروا إلى أمية قد برص في عذاريه و رقبته وصدره، وأسوَّد أسفله، فلما قدِموا مكة ذكروا هذا الحديث، فكان أمية أول من كتب من أهل مكة "باسمك اللهم " إلى أن جاء الله الإسلام فرفع ذلك و كتب : (بسم الله الرحمان الرحيم)، وله أخبار غير هذا قد آتينا على ذكرها في كتابنا في" أخبار الزمان "وغيره مما سلف من كتبنا.

وفي هذه الحكاية لم يتعرض المسعودي إلى تحديد الفضاء الذي جرت فيه الأحداث كما كان يفترض به أن يفعل، كونه مؤلِف تاريخي بالدرجة الأولى، وهنا نلمس انزياحا من صفة التاريخية - التي كان من المفترض أن تطغى على العمل- إلى صفة الأدبية التي طغت على هذه القصة وغيرها من القصص والأخبار في كتاب "المروج".

5.3. الشخصيات المتخيلة(Personnages de fiction)؛ ابتدعها المسعودي لتساعده في تفعيل الشخصيات التاريخية أولا، ولكي يقلص من الضغط الذي تمارسه الشخصيات التاريخية على السارد، كونها محددة بملامح ومعطيات لا يمكن للراوي تجاوزها، ونورد شخصية "أبو الخيبرى" في قصة حاتم طيء[23] كنموذج خلق فيه المسعودي هذه الشخصية لتفعيل حركة السرد داخل متن قصة " حاتم طيء "إذ يروي قائلا"، وحدث يحيى بن عتاب والجوهري (قالا حدثنا علي قال) أنبأنا عبد الرحمان بن يحيى المنذري عن أبي المنذر هشام الكلبي قال: حدثني أبو مسكين ابن جعفر بن محرز بن الوليد عن أبيه وكان مولى لأبي هريرة قال: سمعت محمد بن أبي هريرة يحدث، قال: كان رجل يكنى أبا الخيبري مرَّ في نفر من قومه بقبر حاتم طيء فنزلوا قريبا منه، فبات أبو الخيبري يناديه: أبا الجعد أقرنا أقرنا، فقال له قومه: مهلا ما تكلم من رمَّة بالية! قال : إن طيئا تزعم أنه لم ينزل به أحد قط إلا قراه، وناموا.

فلما أن كان في آخر الليل قام أبو الخيبري مذعورا فزعا ينادي : واراحلتاه ! فقال أصحابه: ما بالك؟ فقال: خرج حاتم من قبره بالسيف وأنا أنظر حتى عقر ناقتي، فقالوا: كذبت ونظروا إلى ناقته بين نوقهم منجدلة لا تنبعث؛ فقالوا: قد والله قراك، فظلوا يأكلون من لحمها شواء وطبيخا حتى أصبحوا، ثم أردفوه وانطلقوا سائرين؛ فإذا راكب بعير يقود آخر قد لحقهم فقال : أيكم أبو

الخيبري؟ فقال أبو الخيبري: أنا ذاك، قال: أنا عُدَّي بن حاتم وإن حاتما جاءني الليلة في النوم ونحن نزول وراء الجبل، فذكر شتمك إياه، وأنه قرَّى براحلتك أصحابك وأنشدني يقول في شعره :

أبا البختري لأنت امرؤ ظلوم العشيرة شتَّامها

أتيت بصحبك تبغي القرى لذي حفرة صدحت هامها

أتبغي لي الذم عند المبيت وحولك طيء و أنعامها

فأنا سنشبع أضيافنا ونأتي المطي فنعتامها

وقد أمرني أن أحملك على بعير مكان راحلتك فدونكه"، وشخصية البطل قد اتصفت بكونها مجهولة الهوية :" كان رجل يكنى ابو الخيبري"، فلم يحدد لا من أي قوم هو، ولا وجهتهم بقوله" مر في نفر من قومه بقبر حاتم طيء"، علاوة على هذا فالشخصية لم تحدد ملامحها ولا صفاتها، فلم نعلم عنه إلا كنيته، وطمعه في ضيافة رِمَّة حاتم طيء البالية.

6.3. شعرية السرد في قصص المسعودي: أي "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي"[24]؛ ولعل السبب في اعتماد هذا اللون عدم الاكتفاء بالمعنى وحده، والبحث عن إحالة خاصة داخل العلاقات اللغوية الداخلية، وهذا ما نصطلح عليه "علم البيان"، وبالعودة إلى مقدمة الكتاب يفصِّل المسعودي سبب تفضيله للشعريات العربية المتعالية [25]، والسرد لديه عند ذلك يتشرب في صيغته النثرية جوهر الشعر وأسلوبه وصوره، حيث يُلِّح على" تقنيات وأساليب من صوغ جمالي ورؤية معبرة تتقاطع في نسجها أنساق الذاتي واللاشعوري والتاريخي"[26]، فينفتح على عوالم جديدة تكسبه الثراء والتنوع التي تُكسِبُه قوة التأثير.

إن الاستغلال المتقن لما ذكرنا يتطلب من صاحبه التحلِّي بالذوق الرفيع والدُربَة، ولا يخفى عنا أن المسعودي قد امتلك- إضافة إلى شعرية مسروده- ميلا واهتماما خاصين بإيراد المقاطع الشعرية في حد ذاتها، قصد الاستشهاد بها (Fonction Testimoniale)، مؤيدا أو رافضا لقضية من القضايا المعروضة. والشعر من أهم وسائل تأكيد صحة المادة الإخبارية التي يحملها القصاصون – عادة- ونؤكد على صفة القصاصين وليس المؤرخين، على اختلاف نواياهم، فقد مثّل ولا يزال يمثل رافدا غنيا بالمعاني الموحية والأساليب الراقية، "فهذا الشعر لم يوجد منفصلا عن الخبر وإنما صنعه الرواة ليجعلوا منه برهانا على صحة ما يسوقونه في الأخبار "[27]، ويُقَسِّمْ محمد القاضي هذه العلاقة إلى قسمين: الخبر خادما للشعر والخبر مستخدما الشعر.

ومن هذا المنطلق فإن الكثير من الشعر الذي ورد في كتاب "مروج الذهب" يلعب دورا هاما ومتنوعا نذكر منه: قوله في خبر عن إحدى الجواري :"حدثنا الطوسي و الأموي الدمشقي وغيرهما عن الزبير بن بكار عن عبد الله المزني قال: كان بالمدينة فتى من بني أمية من ولد عثمان، وكان ظريفا، وكان يختلف إلى قينه لبعض قريش، وكانت الجارية تحبه ولا يعلم، ويحبها ولا تعلم، ولم

تكن محبة القوم إذ ذاك لريبة ولا لفاحشة؛ فأراد يوما أن يبلوَ ذلك، فقال لبعض من عنده : امض بنا إليها؛ فانطلقا ووافاهما وجوه أهل المدينة من قريش والأنصار وغيرهم، وما كان فيهم فتى يجد بها وجده ولا تجد بواحد منهم وجدها بالأموي؛ فلما أن أخذ الناس مواضعهم قال لها الفتى : أتحسنين أن تقولي:

أُحِبُكُمْ حُباً بِكُلِ جَوَارِحـــي فَهَلْ عِندَكُمْ عِلْم بِمَا لَكُمْ عَنْدِي ؟
أَتُجْزَوْنَ بِالودِ المُضَاعَفِ مِثْلَـهُ فَإِنَ الكَرِيمَ مَنْ جَزَى الوِّدَ بِالْـودِ؟

قالت: نعم وأحسن أحسن منه؛ فقالت:

لِلَّذِي وَدَّنَا المَوَدَة بالضِعْ فِ وفَضْلُ البَادِي به لا يُجَــازَى
لَوْ بَدَا مَا بِنَا لَكُمْ مِلَأْ الأَرْ ضِ و أَقْطَارُ شَامِهَا الحِجَــازَا

قال فعجب الفتى من ذهنها مع حسن جوابها وجودة حفضها، فازداد كلفا بها فقال :

أَنْتِ عُذْرُ الفَتَى إِذْ هَتَكَ السِتْ رَ وإِنْ كَانَ يُوسُفَ المَعْصُومَا ...."[28]

فالشعر الوارد في هذا النموذج ورد كلغة حوار جمعت بين شخصيتي الخبر المروي دون أن تكون خادمة له، مفعلة لخطاباته وأحداثه، مساهمة في صنع حبكته، وهو دور لا يقل أهمية عن دور الوصف والسرد في بناء المتن .

كما وأن الكثير من أخبار المسعودي تزينت بالشعر دون أن يكون جوهريا في سياق أحداثها، ولم يتعدى دورها دور تكثيف العبارة والرمز، من ذلك قوله عن أبي العيناء[29]: حيث أنه " دخل على المتوكل في قصره المعروف بالجعفري سنة ست وأربعين ومائتين؛ فقال له : كيف قولك في دارنا هذه ؟ فقال: إن الناس بنو الدور في الدنيا، وأنت بنيت الدنيا في دارك؛ فاستحسن ذلك، ثم قال له: كيف شربك للنبيذ؟ فقال: أعجز عن قليله وأفتضح من كثيره، فقال له، دع هذا عنك ونادمنا، قال: أنا امرؤ محجوب والمحجوب تتخطرف إشارته ويجور قصده وينظر منه مالا ينظر إليه، وكل من في مجلسك يخدمك وأنا أحتاج أن أُخْدَمَ(...) فقال: بلغنا عنك بذاء، قال: يا أمير المؤمنين، قد مدح الله وذم فقال:" نعم العبد إنه أواب" وقال جل ذكره:" هماز مشاء بنميم" الآية؛ وإن لم يكن البذاء بمنزلة العقرب تلدغ النبي واليهودي فلا ضير في ذلك؛ وقال الشاعر:

إِذاَ أَنَا بِالْمَعْرُوفِ لَمْ أَكُ صَادِقًـا وَلَمْ أَشْتُمِ النِّكْسَ اللَّئِيمَ المُذَمَّمَا
فَفِيمَ عَرَفْتَ الخَيْرَ و الشَّرَ بِاسْمِهِ وشَقَّ لِي الله المَسَامِعَ و الفَمَا "[30]

ومن الملاحظ على شعر هذه القصة أنه لم يتجاوز دوره دورا توشيحيا (Décorative، Ornementale) استعان به"أبو العيناء" لإثبات موقفه لا غير.

ومن بين الأدوار التي لعبها الشعر أيضا تفسير الأقوال والمواقف والعواطف وشرحها، يلجأ إليه المسعودي تدعيما لبعض الحقائق بإدراج شواهد من الشعر على بعض الحقائق، ومن أمثلة ذلك ما ذكره عن المقتدر بالله[31]:" وكان عبد الله ابن المعتز أديبا بليغا شاعرا مطبوعا مجودا مقتدرا على الشعر قريب المأخذ سهل اللفظ جيد القريحة حسن الاختراع للمعاني؛ فمن ذلك قوله:

تَقُولُ العَاذِلاَتُ: تَعَزَّ عَنْهَا واطْفِ لهيب قلبك بالسُلُّوِ

وقوله :

ضعيفة أَجْفَانُهُ والقَلْبُ منه حَجَرُ
كَأَنَّمَا أَلْحَاظُهُ من فِعْلِهِ تَعْتَـذِرُ [32]

ففي المثال حضر الشعر إثباتا لإجادة الشاعر وصفاء قريحته.

- استعان المسعودي بالشعر أيضا وبخاصة منه القديم لأداء وظيفة تعليمية (Didactique)، فلا يكاد "يخلو(...) من أسماء أماكن وتلميحات إلى بعض الظواهر الجغرافية، نذكر منها على سبيل المثال قول بشار بن برد في الرافدين :

الر افدان تَوَافَى مَاءُ بَحْرِهِمَا إلى الأَبْلَةِ شُرْبًا غَيرَ مَحظُور

وقول أبو أسماء سعد بن بكر بن هوازن متفاخرا :

نحن كنا الملوك من أهل نجد وحُمَاة الذِمَارَ عِند الدَّمَارِ
ومنعنا الحجاز في كل حي فمنعنا الفجار يوم الفجار " [33]

وهي أبيات تحمل إشارة واضحة إلى واد الرافدين وبعض صفاته، وكيف كانت العرب تفتخر به، واستغله أيضا لإيضاح بعض المعتقدات الخرافية وتفنيدها، ومثال ذلك ما ذكر من "أن النفس طائر ينبسط في جسم الإنسان فإذا هو مات أو قتل لم يزل مطيفا به متصورا له في صورة طائر يصدح على قبره مستوحشا له " وأن هذا الطائر المسمى "هاما" يخبر الميت بما يحدث بعده، حتى قال الصلت بن أمية لبنيه :

هَامِي تُخْبِرُنِي بما تَسْتَشْعِرُوا فَتَجَنَّبُوا الشَّنْعَاءَ و المَكْرُوهَا [34]

رحلات المسعودي العديدة جعلته يَطَّلع على ثقافات متنوعة وقديمة جدا، احتاج في إيرادها إلى الإيضاح، فأورد كل ما يمكنه أن يعينه على ذلك ويأتي الشعر في مقدمتها.

يلاحظ على المسعودي في هذا الإطار ميله إلى أغراض شعرية معينة كالرثاء والزهد والحكمة، وما يتصل بذلك من الأشعار، ويضيف سليمان بن عبد الله المديد السويكت أن المسعودي يفضل شعراء ويستحسن أشعارهم دون غيرهم "كأبي تمام وأبي العتاهية، وابن الرومي، ويمكن أن يعزى ذلك إلى أن المسعودي كان يفضل الأشعار التي تتناول الحقائق وتتسم بالواقعية كما يلاحظ من الطابع العام لأشعار انتقاها لهؤلاء الثلاثة "[35]، مثل ما أورده في حديثه عن المكتفي

بالله، مشيرا إلى تأثره بهذه الأبيات وهو حديث أورد فيه أبيات شعرية كثيرة تنقل مدى بلاغة المكتفي، ورهافة حسه، ومشيرا إلى تأثره بهذه الأبيات يذكر المسعودي: "ومما أجاد فيه في وصف القناعة قوله:

إذا ما شِئْتَ أَنْ تَـــعْ لَمَ يوماً كَذِبَ الشهـــوَهْ
فكُلُّ مَا شِئْتَ يصـــدرْكَ عن المُرَّةِ و الحُلْـــوَهْ
وَطَأْ مَا شِئتَ يحصـــنْكَ عن الحسناء في الخلـــوَهْ
وكم أنساك ما تهـــوا هـ نَيْلُ الشيء لم تَهْـــوَهْ[36]

إن الزخم الشعري الذي أثَّث به المسعودي كتابه المروج، قد عكس خاصية إدراك اللغة والتفقه فيها، مما أتاح له استعمالات جديدة ممتنعة عن المؤرخ رصَّع بها مؤلفاته جميعا، قصد بها خلق شعرية متفردة به يتعالى بها عن الخطاب التاريخي المعهود .

7.3. خاصية الإضمار: وهي خاصية شاعت في السرد القديم عامة وفي سرد المروج خاصة،" إذ يضمر الفعل الحكائي ويستعان بالتعبير عنه جملة، تجنبا لروايته بالتفصيل الذي حدث فيه"[37]، ونستدل على هذا النوع من السرود بقصة التنين[38]، التي يقول فيها "وقد اختلف الناس في التنين : فمنهم من رأى أنه ريح سوداء تكون في قعر البحر فتظهر إلى النسيم، وهو الجو، فتلحق بالسحاب كالزوبعة، إذا صارت قريبة من الأرض استدارت فأثارت معها الغبار [وهشيم الأرض والنبات]، ثم استطالت في الهواء ذاهبة الصعداء توهم الناس أنها حيات سود قد ظهرت من البحر لسواد السحاب وذهاب الضوء و ترادف الرياح .

ومنهم من رأى أنها دواب تتكون في قعر البحر، فتعظم وتؤذي دواب البحر، فيبعث الله عليها بالسحاب الملائكة فتخرجها منه، على صورة الحية السوداء لها بريق و بصيص، لا يمر ذنبه بشيء إلا بمدينة إلا أتى عليه من بناء عظيم أو شجر أو جبل، وربما يتنفس فيجرف الشجر الكثير فيلقيه السحاب في بلد يأجوج ومأجوج ويمطر السحاب عليه البرد فيقتله، فمنه يتغذى يأجوج ومأجوج وهذا قول يعزى إلى ابن عباس.

وقد ذكر في التنين غير ما وصفنا، وكذلك حكى قوم من أهل السير وأصحاب القصص أمورا فيما ذكرنا أعرضنا عن ذكرها، من أنها حيات سود تكون في الصحاري والجبال فتجرفها السيول ومياه الأمطار فتقذفها في البحر فتتغذى من دواب البحار فتعظم أجسامها فتطول أعمارها؛ فإذا انتهى الواحد منها في العمر خمسمائة سنة غلب على دواب البحر، وذكروا نحو ما قدمنا من خبر ابن عباس وأن منها سودا وبيضا على قدر الحية في نفسها.

والفرس لا تنكر كون التنين في البحر وتزعم أن له رؤوسا سبعة وتسميه الأجدها وتضرب بها أخبارها الأمثال، والله أعلم بكيفية ما ذكرنا؛ والأخبار في هذه المعاني تأباها كثير من النفوس ولا

تقبلها الكثير من العقول(...) وما ذكرنا فغير ممتنع كونه ولا واجب وهو داخل في حيز الممكن والجائز؛ لأن طريقه في النقل طريق الأفراد والآحاد ولم يرد مجيء التواتر من المخبرين والاستفاضة من الأخبار الموجبة للعلم والعمل، القاطعة للعذر في النقل.

فإن قارنتها دلائل توجب صحتها وجب التسليم لها والانقياد إلى ما أوجب الله علينا من أخبار الشريعة والعمل بها (...) فإن لم يصح ما ذكرنا فقد وصفنا آنفا ما ذكره الناس في ذلك؛ وإنما ذكرنا هذا ليعلم من قراء الكتاب أنا قد اجتهدنا فيما أوردنا في هذا الكتاب وغيره من كتبنا ولم يعزب عنا فهم ما قاله الناس في سائر ما ذكرنا وبالله التوفيق"، وقد أورد المسعودي كما اتضح جملة مما رُوِي من أخبار عن هذا الكائن الغريب والتي جمعها ضمن مقاطع سردية بسيطة غير مفصلة تتناول نشوء هذا الكائن وطريقة عيشه وفنائه مع ارفادها بتعليقات توضيحية حول ما سرده على غرابته وعلة ذلك.

8.3. إن السرد الحكائي في قصص المروج، إنما ينمو ويتطور بأحداثه المروية على اختلاف مواضيعها، واختلاف أمكنتها وأزمنة حدوثها، كون عملية الفهم تتم من خلال معايشة التجربة التي قصد إلى توصيلها أو مخالطة من عايشوها أو تناقلوا أخبارها، وفي هذا النقل استمد عرضه الذي أحيا التجربة من جديد، وبعث فيها حركية الحياة ونبضها، "فالسرد ينساب من تلقاء ذاته، وألا شيء أكثر طبيعية من رواية قصة أو تنظيم مجموعة من الأفعال في أسطورة ،وفي حكاية خرافية، وفي ملحمة، أو في رواية"[39].

والمسعودي لم يلجأ إلى طريقة واحدة عند سرده الأحداث وإنما التنويع وفقا لما تقتضيه الضرورة السردية، على أن البنى المشكلة لخطابه لا تتجاوز أربعة أنواع تكشفت على مدار صفحات المروج وهي: العنصر التاريخي، العنصر الخرافي، العنصر العقائدي، العنصر العلمي؛ والنزعة التاريخية ليست إلا إطار عاما للبناء التاريخي الذي ستلعب فيه الخوارق والحقائق دورا متفاوتا لا يستهان به، فهو لا يكتفي بإيراد الواقعي والحقيقي من الأحداث والأخبار؛ بل ينزع نزوعا شاذا عن المؤرخ إلى الأديب الذي يدرك حاجة المتلقي إلى الاستمتاع بما يقرأ ويسمع.

9.3.التمويه الأسلوبي: من خلال عبارات موجزة تتصدر القصص من مثل: لا أذكر، لعلها، يُحكى، بلغني، زعموا، قال صاحب الحديث...الخ، فالاستهلال السردي إطار لا غنى عنه "ينظم عملية الرواية والتلقي معا"[40]، وهذا النوع من الاستهلال يثير في ذهن المتلقي أنشطة قرائية تستدعي منه تفعيل التحليل والتأويل لما سيتلقاه، فينفتح على الغريب والعجيب بالضرورة، وعمل المسعودي إذ ذاك حليف الشاعر والأديب لا حليف المؤرخ المقيد بأطر الواقع وثوابته.

10.3. إن بنية بعض القصص لدى المسعودي تتميز بكونها متداخلة؛ فهو يورد داخل الباب الواحد جملة من الأبواب الثانوية التي تنتظم ظاهرا وفق نسق كرونولوجي، إلا أنها تنزع إلى تداخل

الأحداث والأخبار والقصص، بل وفي داخل القصص نفسها على نحو أدبي، كقوله في قصة "طسم وجديس"[41]، إذ عمد المسعودي إلى ذكر القصة ضمن باب"ديانات العرب وآرائها في الجاهلية وتفرقها في البلاد وخبر أصحاب الفيل وعبد المطلب، يذكر نسب "طسم" وانحدارهم وعلَّة سكناهم البحرين، ثم يأخذ في رواية قصتهم مع "جديس"، لتأخذ الأحداث في التعقد، بفرار "رياح بن مرة الطسمي" تظهر شخصيات جديدة وأحداث مختلفة، هدف مختلف، فضلا عن الاستطراد والوقفات الوصفية التي تتخلل السرد من حين لآخر، بذلك يتسم الأثر بالتداخل والتعقيد.

11.3. اشتمل كتاب المروج على بعض المقاطع السيرية التي تتناول قصص بعض العظماء، ومن بقي لهم ذكر على مدار الأيام، وتصنيفنا إياها في خانة الأدب السيري راجع إلى توفر هذه المقاطع على خصائص بنية الشخصية السيرية من: "نبوءة، الأصول النبيلة، الانتساب، الغربة، الاختبار، الاعتراف بالبطل، المعارضة الضيقة، المعارضة العامة، المعاضدة، الخوارق والسحر، الانتصار، العزلة والموت، التوريث "[42].

كما في قصة إبراهيم عليه السلام يقول:" لما قبض الله ناخور قام بعده تارح وهو آزر أبو إبراهيم عليه السلام، وفي عصره وكان في الأرض هرج عظيم من حروب وإحداث كور وممالك بالشرق والغرب وغير ذلك، كان نمرود أحدث في الأرض عبادة النيران والأنوار وجعل لها مراتب في العبادات، وظهر القول بالنجوم وأحكامها وصورت الأفلاك وعملت الآلات وقرب فهم ذلك إلى قلوب الناس؛ فنظر أصحاب النجوم إلى طالع السنة التي ولد فيها إبراهيم عليه السلام وماذا يوجب، فأخبروا النمرود أن مولودا يولد، يسفه أحلامهم ويزيل عباداتهم، فأمر النمرود بقتل الولدان وأخفي إبراهيم في مغارة، ومات آزر وهو تارح، وكان عمره إلى أن قبضه الله مائتين وستين سنة.

ولما نشأ إبراهيم وخرج من المغارة التي كان بها وتأمل آفاق الأرض والعالم وما فيه من دلائل الحدوث والتأثير، نظر إلى الزهرة وإشراقها، فقال ﴿هذا ربي﴾؛ فلما رأى القمر أنور منها قال، قال﴿هذا ربي﴾؛ فلما رأى نور الشمس بهره ما رأى، قال﴿هذا ربي﴾؛ وقد تنازع الناس في قول إبراهيم: ﴿هذا ربي﴾؛ فمنهم من رأى أن ذلك منه على طريق الاستدلال والاستخبار، ومنهم من رأى أن ذلك كان منه قبل البلوغ وحال التكليف، ومنهم من رأى غير ذلك؛ فأتاه جبريل، فعلمه دينه، واصطفاه الله نبيا وخليلا، كان أوتي﴿رشده من قبل﴾ومن أوتي رشده فقد عصم من الخطأ والزلل وعبادة غير الواحد الصمد؛ فعاب إبراهيم على قومه ما رأى في عبادتهم واتخاذهم المنحوتات آلهة لهم؛ فلما ذكر عليهم ذم إبراهيم لآلهتهم واستفاض ذلك فيهم، اتخذ له النمرود نار وألقاه فيها؛ فجعلها الله عليه ﴿بردًا وسلامًا﴾ وخمدت النار في سائر بقاع الأرض في ذلك اليوم...فلما ولد إسماعيل لإبراهيم من هاجر غارت سارة.

فحمل إبراهيم إسماعيل وهاجر إلى مكة واسكنهما بها؛ وبذلك أخبر، جل ثناؤه، مخبرا عن إبراهيم :﴿ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم﴾؛ الآية؛ فأجاب الله دعوته وآنس وحشتهم بجرهم والعماليق وجعل ﴿أفئدة من الناس تهوي إليهم﴾ وأهلك الله قوم لوط في عهد إبراهيم عليه السلام لما كان من فعلهم واتضح من خبرهم. ثم أمر الله إبراهيم أن يذبح ولده؛ فبادر إلى طاعة ربه ﴿وتله للجبين﴾، ففداه الله ﴿بذبح عظيم ﴾ورفع﴿ إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل﴾؛ ثم ولد لإبراهيم من سارة إسحاق وذلك بعد مضي عشرين ومائة سنة من عمره..." [43].

وهي ثوابت أساسية في أدب السيرة، ومؤدى هذا الكلام أن التاريخ يستقبل محمولا غريبا عنه وهو أدب السيرة؛ أي أن النص التاريخي عنده لم يكن خالص الانتماء للتاريخ.

12.3. تنوع أسس الكتابة القصصية عند المسعودي : فمعظم قصصه تراوحت بين الكتابة الإبلاغية المقتبسة، والكتابة التحويرية حسب ما تقتضيه الحاجة، وحسب الموضوع المطروح؛ لذا لم تكن المادة التي نقلها المسعودي مجموعة أوصاف لوقائع أو شهادات أو حوادث انحدرت إليه عبر سلسة متصلة من الرواة الثقاة كما أفصح، وإنما كانت المادة التي نقلها المسعودي منذ البداية تأليفا قام به في عهد لاحق.

وهكذا كان تأريخه قصا- في أغلب الأحيان- فهو متماسك فنيا؛ وعلة التحوير والتأليف جملة أسباب نذكر منها: الاعتماد على شواهد مادية، والشاهد هنا" مسكوك، نصب تذكاري، آنية، قطعة نسيج، قصائد وأمثال...الخ "[44]، أو شفوية كرواية قديمة أو حديثة، أسطورية أو علمية تصل هذه الأخيرة إلى راويها بطرق متنوعة كالرحلة والاستكشاف وجمع الأخبار، فألزم نفسه بنقلها، بأسلوب ورؤية تتلاءم وثقافة العربي آنذاك.

على أن ما حواه المروج وما أورده من معلومات تاريخية، جغرافية، علمية واجتماعية تحرَّى فيها المسعودي الدِّقة في التوثيق والتمحيص- قدر الإمكان- وخاصة منها الفترة الإسلامية؛ إذ عرفت توثيقا واسعا من جميع النواحي على خلاف أخبار العصور الغابرة .

4. خاتمة:

ناقشت هذه الدراسة تعدد الأدوار التي يؤديها المؤرخ، وأفضت إلى اتسام السرد التاريخي لدى المسعودي بسمة الهجنة، لأنه ينفتح على أشكال عديدة من الخطابات والمعارف كالأدب والجغرافيا والفلك وعلوم الطبيعة والأساطير..إلخ. ولقد تتبع هذا البحث تضافر الأدب والتاريخ في نماذج من كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر من خلال عينات منه، ولقد اتضح أننا أمام:

- شكل سردي يتميز بتعدد أصواته السردية .
- من خصائص خطابات المسعودي أنها متنوعة الصيغ إما بالتقرير أو الرسالة أو السيرة...الخ.

- تتضح تجليات الأدبي لدى المسعودي أساسا في كل ما اقترن بالذاكرة، والملل والنحل والمعتقدات المختلفة، إضافة إلى مزجه الخطاب المبتدع بالشعر، فيتجاوز المألوف، ويثقله بالدلالة المكثفة.

- إعادة خلق الأجواء وشحنها بالصور الملائمة والحركية والتواتر، باستغلال تقانات السرد (التقديم والتأخير، الإيجاز والبطء، المجاز والحذف...الخ)، الحوار، الوصف التي يمثل عمود النمط القصصي.

- الشخصيات الحاضرة في قصص المسعودي - وبخاصة في النماذج المختارة - تتسم بالتنوع من مرجعية إلى شبه مرجعية إلى متخيلة.

- المسعودي يلجأ إلى الأماكن المنفتحة والمتسعة التي من شأنها تضخيم الأشياء وتهويلها وتفتح باب التأويل أمام القارىء.

- إن مجمل نصوص المسعودي ضمنية الفضاء، وخاصة ما تعلق منها بقصص البدء والتاريخ الضارب في القدم، إلى القصص التي تتناول المعتقدات الدينية والثقافات الشعبية مما يعزز اتساع النص وعمق خطابيته التراثية وتعاليه عن التجنيس . وبالتالي خروجه عن أهم دعائم الكتابة التاريخية التي تحفل بتحديد المكان والزمان.

وعطفًا على ما سبق، فقد قادنا التوجه إلى إعادة استقراء النصوص التراثية وفق مرجعية نظرية مستحدثة إلى الكشف عن كون التراث العربي حقيقةً متعال؛ كونه تضمن بوادر لملامح النظريات النقدية الغربية وحتى ما يعرف بالدراسات الثقافية (كما اتضح حتى مع المسعودي)، وهو ما يجعلني أُشجِع الباحثين اليوم على الإقبال عليه واستقرائِه لأنه يُنبِئ عن نتائج بالغة الأهمية، تأتي في مقدمتها الكشف عن بوادر فكرية جوهرية وذات امتداد إيديولوجي حتى على المستوى الغربي الذي استنار به ليكون امتدادا له كما كشفت عن ذلك سيغريد هونكه[45] ومايكل هارت[46] وغيرها من المؤلفات .

5- الهوامش:

[1] جيرار جينيت، طرائق تحليل السرد(حدود السرد)، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الطبعة الأولى،1992ص 74.

[2] محسن محمد حسين، طبيعة المعرفة التاريخية وفلسفة التاريخ، مطبعة موكرياني، الطبعة الأولى، 2012، ص 35.

[3] بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1999، ص45.

[4] بول ريكور، نفس المرجع، ص 45.

[5] عبد العليم عبد الرحمان خضر، المسلمون وكتابة التاريخ، المعهد العالمي للفكر(سلسلة المنهجية الإسلامية)، الطبعة الثالثة،1996، ص ص60، 61.

[6] عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ ،دار الكتاب الجديدة المتحدة، الطبعة الأولى، 2010،ص 24 .

[7] عبد العليم عبد الرحمن خضر، مرجع سابق، ص 30.

[8] بول ريكور، مرجع سابق،ص 47 .

[9]أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، عفيف نايف حاطوم، دار صادر، الطبعة الثانية، 2010.

[10] جيرالد برانس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والمعلومات، الطبعة الثالثة، 2003، ص 112.

[11]جيرالد برانس، نفس المرجع، ص 35.

[12] عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2005،ص 190.

[13]أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، الجزء الأول، ص ص 47- 48، الجزء الثاني، ص 29- 53.

[14] عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992، ص ص 144،143.

[15] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2005، ص 147.

[16]جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 1997،ص61 - ص76.

وانظر أيضا:

Gérard Ginette, Figures 3, éditions du seuil, Paris,1972 ,p82 - p106.

[17] عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص ص 145 ،146.

[18]أبو الحسن المسعودي، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص 66- ص73 .

[19] عبد الله ابراهيم ، مرجع سابق، ص 147.

[20] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1991، ص 74.

[21] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، 2002، ص 128.

[22] أبو الحسن على المسعودي، الجزء الأول، مرجع سابق،ص ص47، 48.

[23] أبو الحسن على المسعودي، الجزء الثاني، مرجع سابق،ص ص52، 53.

[24] تزفيتان تودوروف، الشعرية، دار توبقال، 1987، ص 84.

[25] أبو الحسن على المسعودي، الجزء الأول، مرجع سابق،ص03.

[26] شعيب حليفي، بلاغة الصورة في السرد (دينامية القراءة و التأويل)، الملتقى الدولي حول السرديات، المركز الجامعي بشار، نوفمبر 2007، الجزائر.

[27] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي(دراسة في السردية العربية)،دار الغرب الاسلامي، الطبعة الأولى، 1998، ص582.

[28] أبو الحسن المسعودي، الجزء الثالث، ص ص 15، 16.

[29] أبو الحسن المسعودي، نفس المرجع، ص 375.

[30] أبو الحسن المسعودي، نفس المرجع، ص 375.

[31] أبو الحسن المسعودي، الجزء الرابع، مرجع سابق، ص ص05، 06.

[32] أبو الحسن المسعودي، ص ص 05، 06.

[33] محمد وهيبة،جغرافية المسعودي، دار المعارف،1995،ص45.

[34] سليمان بن عبد الله المديد السويكت، منهج المسعودي في كتابة التاريخ، ص ص 297، 298 .

[35] سليمان بن عبد الله المديد السويكت، نفس المرجع، ص ص298، 299 .

[36] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، الجزء الثالث، مرجع سابق، ص 410.

[37] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 109.

[38] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 92- ص94.

[39] جيرار جينيت، مرجع سابق، ص71.

[40] جيرار جينيت، نفس المرجع، ص 196.

[41] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، الجزء الثاني، ص 29 - ص34.

[42] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 68 – ص161.

[43] أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي ، الجز الأول، مرجع سابق، ص 25 - ص 27.

[44] عبد الله العروي، مرجع سابق، ص90 .

[45] سيغريد هونكة، شمس الغرب تسطع على الغرب(اثر الحضارة العربية في أوروبا)، دار الجيل، الطبعة الثامنة، 1993.

[46] مايكل هارت، الخالدون مائة وأعظمهم محمد رسول الله ﷺ،مكتبة المصري الحديث، بدون طبعة.

6. قائمة المصادروالمراجع:

- محسن محمد حسين، طبيعة المعرفة التاريخية وفلسفة التاريخ، مطبعة موكرياني، الطبعة الأولى، 2012.
- جيرار جينيت، طرائق تحليل السرد(حدود السرد)، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، الطبعة الأولى،1992.
- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1999.
- عبد العليم عبد الرحمان خضر، المسلمون وكتابة التاريخ، المعهد العالمي للفكر(سلسلة المنهجية الإسلامية)، الطبعة الثالثة،1996.
- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ ،دار الكتاب الجديدة المتحدة، الطبعة الأولى، 2010.
- أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، عفيف نايف حاطوم، دار صادر، الطبعة الثانية، 2010.
- جيرالد برانس، قاموس السرديات، ميريت للنشر والمعلومات، الطبعة الثالثة، 2003.
- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2005.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2005.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 1997.
- Gérard Ginette, Figures 3, éditions du seuil, Paris, 1972.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، 2002.
- تزفيتان تودوروف، الشعرية، دار توبقال، 1987.

- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي(دراسة في السردية العربية)،دار الغرب الاسلامي، الطبعة الأولى، 1998.
- محمد وهيبة، جغرافية المسعودي، دار المعارف،1995.
- سليمان بن عبد الله المديد السويكت، منهج المسعودي في كتابة التاريخ.
- سيغريد هونكة، شمس الغرب تسطع على الغرب(اثر الحضارة العربية في أوروبا)، دار الجيل، الطبعة الثامنة، 1993.
- مايكل هارت، الخالدون مائة وأعظمهم محمد رسول الله ﷺ، مكتبة المصري الحديث، بدون طبعة.
- شعيب حليفي، بلاغة الصورة في السرد (دينامية القراءة و التأويل)، الملتقى الدولي حول السرديات، المركز الجامعي بشار، نوفمبر 2007، الجزائر.
- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي الغربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1991.

استقصاء أغراض الأفعال الكلامية في الخطاب السياسي الجزائري
تحليل عينة باعتماد تصنيف جون سيرل.

A research on the intentions of Speech acts in Algerian political discourse, a case study based on John Searle's classification of speech act.

الدكتور. هشام صويلح.

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة 20 أوت 1955 -سكيكدة(الجزائر)
h.souilah@univ-skikda.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/26 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة استقصاء البحث في الأبعاد التداولية للأفعال الكلامية في عينة من الخطاب السياسي الجزائري. ولتحقيق ذلك، استعنا بجملة من الآليات والشروط التداولية التي حددها جون سيرل؛ مثل تحديد واسم المحتوى القضوي، وواسم القوة المتضمنة في القول، والفعل الكلامي المباشر والفعل الكلامي غير المباشر، والغرض الإنجازي، وشرط الإخلاص، بالإضافة إلى تحديد أدوات تعديل القوة الإنجازية ودورها في ضبط القصد التداولي.

ومن جملة النتائج التي توصل إليها البحث أن الخطاب السياسي خطاب مشحون بالدلالات مكثف بالأغراض، يقصد أكثر مما يقول، ويضمر أكثر مما يصرح، ويراعي مبدأ مقتضى الحال في صياغة ملفوظاته.

الكلمات المفتاحية: فعل كلامي؛ خطاب سياسي؛ تداولية؛ مقاصد؛ جون سيرل؛

Abstract:

This study aims at investigation the pragmatic dimensions of acts in a sample from the Algerian political discourse. In order to achieve this, we relied on a set of mechanisms and pragmatic conditions determined by John Searle, such as determining the propositional content indicator, the illocutionary force indicator, the illocutionary point, the preparatory condition, direction of fit; and the sincerity condition…in addition to determining the illocutionary force or its role in setting the intention.

Among the results of this research is that the political discourse is highly charged with denotations, meaning more than what it says, and conceals more than what it declares.

Key words: speech act; political discourse; pragmatics; intentions; john Searle;

- **مقدمة:**

تعد نظرية الأفعال الكلامية من أهم مباحث التداولية، إذ يعود إليها الفضل في ظهور التداولية وتطورها وشيوعها بين الباحثين، لدرجة أنها بقيت لمدة عقود قطب الرحى الذي تدور حوله اهتمامات الدرس التداولي. وقد انبثقت -أول الأمر-عن النتائج التي توصل إليها **"أوستين"** في الخمسينيات، بعدما وصف (في محاضراته(*)) الفلاسفة الذين سبقوه بـ"التوهم"، وذلك حينما افترضوا أن الحكم في القضية إما أن (يصف حالة شيء ما)، وإما أن (يثبت واقعة عينية)، مما يعني أن حكم القضية إما أن يكون صادقا، وإما أن يكون كاذبا. وأهملوا دراسة أصناف مهمة من الجمل، منها ما يفيد في العادة الاستفهام، ومنها ما يفيد التعجب، والأمر، والتمني، ومنها ما يفيد التعارض على وجه ما[1].

ثم تطورت أفكار هذه النظرية تدريجيا على يد مجموعة من الفلاسفة، توجهوا بدراسات نقدية إلى ما توصل إليه **"أوستين"**، ثم أخذت شكلها القياسي النموذجي في فكر تلميذه **"جون سيرل"**[2].

هذا، وبما أن نظرية الأفعال الكلامية تعد -حاليا-من أحدث الآليات المعوّل عليها في سبر أغراض ملفوظات شتى الخطابات؛ المباشرة وغير المباشرة، فإننا سنحاول في هذه الدراسة أجرأة مفاهيمها وشروطها على الخطاب السياسي. وقد اخترنا خطابا سياسيا للرئيس الجزائري السابق "عبد العزيز بوتفليقة" ألقاه في سياق الاحتجاجات التي عرفتها عين صالح ضد مشروع استكشاف واستغلال الغاز الصخري في الصحراء الجزائرية.

ويحاول البحث أن يجيب عن مجموعة من التساؤلات، أهمها: ما الاستراتيجيات اللغوية والخطابية التي اعتمدها المتكلم في توصيل أغراضه ومقاصده إلى المتلقي؟، وما نوع الأفعال الكلامية التي غلب حضورها في الخطاب؟ وهل وافقت هذه الأفعال مقتضى الحال؟، وهل كانت مقاصد ملفوظاته مباشرة أم غير مباشرة؟ وهل اعتمد على توظيف مفهوم تعديل القوة الانجازية في تقوية أو اضعاف دلالة ملفوظاته، وما الذي ألجأه إلى ذلك التوظيف؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمد البحث على تطبيق إجراءات جون سيرل في تصنيف الأفعال الكلامية وتحديد مقاصد المتكلمين منها.

أولا: مفاهيم البحث الأساسية:

1- الخطاب السياسي، الصناعة والأغراض:

يُعرّف الخطاب السياسي على أنه "خطاب اختباري ملموس ومتحقق في التجربة السياسية، إنه مرتبط بالمؤسسات السياسية، وهو انعكاس لسلوكيتها العقائدية والإيديولوجية والتاريخية والاجتماعية والنفسية والحقوقية والدينية"[3]، ومن ثمّ فهو خطاب يُشكِّل أفكار الساسة وأقوالهم، وإيديولوجية المؤسسة التي ينتمون إليها[4]، وداخل صراع الإيديولوجيات في تعبيرها عن مختلف القوى السياسية، يتم إنتاج وإعادة إنتاج المعاني التي تقوم بوظيفة إعادة إنتاج علاقات السيطرة والخضوع في المجتمع، وكذلك علاقات الصراع؛ حيث يسعى كل طرف عبر استخدامه لخطاب سياسي محدد إلى استبعاد ونفي الآخر[5].وعليه فالخطاب السياسي عموما هو خطاب سلطوي، سواء صدر عن سلطة الدولة عبر مسؤوليها من أعلى هرم السلطة إلى أسفلها، أو صدر عن هيئة حزبية أو شخصية سياسية مستقلة؛ وإن كان خطاب سلطة الدولة أو الحزب مصدره المؤسسة التي ينتمي إليها، فإن سلطة الأشخاص مصدرها قيمتها المعنوية في الساحة السياسية.

وإن فاعلية الخطاب السياسي تكمن في العديد من المظاهر السياسية التي تتجلى على الوسائط الإعلامية، فهو آلية للتفاوض والتحاجج والصراع بين الأفراد والجماعات والمؤسسات، بواسطته يتم قلب الأفكار والمفاهيم، ومن خلاله يحصل التغيير الفكري والعقائدي وغسل الأدمغة، وهو آلية للإغواء والتحريض[6]، والحجب والتغييب والتسطيح والخداع والمراوغة. إنه "ليس خطابا عفويا أو تلقائيا يرسله صاحبه على سجيته ليعبر به عن انفعالاته، بل هو خطاب مصنوع وأُعِدَّ إعدادا متقنا، ليؤثر في الجمهور ويقنعه، ويمثل نوعا آخر من تسلط السلطة على الجماهير"[7]، كما يسعى السياسي بخطابه إلى توجيه الرأي العام الوجهة التي يبتغيها، فيوظف من أجل ذلك معجما خاصا من المفردات المنتقاة، وكمًّا من الأساليب الموافقة لمقتضى الحال، فيصرح بأغراضه في موضع التصريح، ويضمر مقاصده في موضع الاضمار، كما يراعي في استراتيجيته اللغوية أثناء التخاطب حالة المتلقي ويراعي ردود أفعاله، فيقول ما يتوقع قبوله لدى المتلقي.

2- نظرية الأفعال الكلامية، مفهومها وآلياتها:

لقد جعل فيلسوف أكسفورد "جون أوستين-John Austin" الرؤية إلى الكلام كفعل للمتكلم هي الأساس لدراسة الخطاب وظاهرة التخاطب؛ حيث أصبح الباحث في هذه الدراسة يركز بحثه على التمييز بين أنواع الأفعال الكلامية، لأن فعل الكلام -في اعتقاده- هو الوحدة الحقيقية لظواهر الخطاب(*)، وأول ما قام به أوستين هو التمييز بين الإخبار المجرد constative

في مقابل الإنشاء أو الإنجاز performative؛ فالأول عنده هو مجرد اثبات شيء دون أي تدخل في تغيير الواقع، والثاني هو كل ما يرمي فيه المتكلم إلى تغيير الواقع، ويدخل فيه كل كلام يكون معناه الأمر أو النهي أو الترجي وغير ذلك. ثم تفطن أوستين إلى أن الإخبار هو أيضا فعل من أفعال الكلام، ولا فرق بينه وبين الإنشاء، إذ لكليهما دور في تغيير الواقع، فقد يخبر المخبر بخبر يريد من ذلك إثارة حالة نفسية عند المخاطَب أو سلوكا يثيره فيه، كأن يريد اقناعا أو موافقة أو يثير فيه تعجبا وغير ذلك ([8]). ولذلك حول أوستين تقسيمه السابق إلى ثلاثة أفعال ([9]): الأول الفعل التلفظي locutionary act والثاني الفعل الانجازي illocutionary act والثالث الفعل التأثيري perlocutionary act. ثم حاول أوستين تصنيف أفعال الكلام إلى خمسة أصناف كما يلي ([10]): الحكميات verdictives والإنفاذيات exercitives والوعديات commissives والسلوكيات behabitives والايضاحيات expositives.

هذا، وعلى الرغم مما قدمه أوستين من جهد معرفي ومنهجي، إلا أنه لم يكن كافيا -في نظر المختصين-لوضع نظرية متكاملة للأفعال الكلامية، لكنه كان كافيا ليكون نقطة انطلاق إليها، وذلك بتحديده لعدد من المفاهيم الأساسية فيها، وبخاصة مفهوم الفعل الإنجازي الذي أصبح مفهوما محوريا في هذه النظرية، حتى جاء "**جون سيرل**-john searle" فأحكم وضع الأسس المنهجية التي تقوم عليها، وكان ما قدمه عن الفعل الإنجازي كافيا لجعل الباحثين يتحدثون عن (نظرية **سيرل** في الأفعال الكلامية) ([11]). التي حاولت بدورها اختزال مفهوم الفعل الانجازي نفسه في مفهوم القوة الانجازية.

ويمكن حصر أبرز المساهمات التي قدمها "**سيرل**" لنظرية أفعال الكلام في النقاط التالية:

- **إعادة النظر في تقسيم أوستين للفعل الكلامي** ([12]): قام "**سيرل**" بتعديل التقسيم الذي قدمه "**أوستين**" للفعل الكلامي فجعله أربعة أقسام، أبقى منها على القسمين الانجازي والتأثيري، لكنه جعل القسم الأول وهو الفعل اللفظي قسمين:
- **أحدهما الفعل النطقي**: ويشمل الجوانب الصوتية التركيبية والمعجمية.
- **وثانيهما الفعل القضوي**: ويشمل المتحدث عنه أو المرجع، والمتحدث به أو الخبر.
- **تحليل الفعل الإنجازي إلى قوة انجازية ومحتوى قضوي** ([13]):

لقد ميز **سيرل** داخل الجملة بين ما يتصل بالفعل المتضمن في القول في حد ذاته، وهو ما يسميه "**واسم القوة المتضمنة في القول**"، وما يتصل بمضمون الفعل وهو ما يسميه "**واسم المحتوى القضوي**".

- **إعادة النظر في تصنيف "أوستين" لأفعال الكلام، وتقديم البديل:**

انتقد "**سيرل**" تصنيف "**أوستين**" لأفعال الكلام، ورأى أنه -على الرغم من أهميته المعرفية والمنهجية-لا يعتمد على مبادئ محددة وواضحة، والسبب أن **أوستين** اعتمد تصنيف ألفاظ الأفعال الكلامية(Verbes) كأساس في تصنيف الأفعال الكلامية(Actes)[14]، وعلى إثر ما بدا له من نقائص على تصنيف "**أوستين**"، اقترح "**سيرل**" تصنيفا جديدا أكثر ضبطا ووضوحا في الرؤية والمنهجية، قائما على ثلاثة أسس تختلف بموجبها أفعال الكلام، وهي[15]:

1- **الغرض الإنجازي**: تختلف الأفعال الكلامية فيما بينها، بحسب الغرض أو القصد من الفعل الكلامي، وهذا أهم الأسس الثلاثة في تصنيف "**سيرل**".
2- **اتجاه المطابقة**: قد تختلف أفعال الكلام بحسب علاقتها بالعالم الخارجي، إذ إن جزءا من أهداف بعض الأفعال الكلامية ينصب على محاولة مطابقة الكلمات أو محتواها الخبري للعالم الخارجي. أما البعض الآخر فعلى العكس يحاول مطابقة العالم الخارجي للكلمات.
3- **شرط الإخلاص**: وقد تختلف الأفعال الكلامية بحسب الوضع النفسي الذي تعبر عنه، وفي هذا المعيار يستعمل "**سيرل**" ثلاثة أفعال كأساسيات تُبنى عليها الأفعال الأخرى، وهي (يعتقد) و(يريد) و(ينوي)، على اعتبار أن الإخبار أو التفسير يتضمن الاعتقاد بالقضية، وأن فعل الوعد يتضمن القصد أو عقد النية على القضية، بينما يتضمن فعل الأمر الرغبة في القضية.

وبمراعاة هذه المعايير يقترح "سيرل" تصنيف الأفعال الكلامية إلى خمسة أصناف كما يلي: الإخباريات (Assertives)، والتوجيهيات (Directives)، والإلتزاميات (Commissives)، التعبيريات (Expressives)، الإعلانيات (Déclarations).

ثانيا: الأبعاد التداولية للأفعال الإنجازية في الخطاب السياسي الجزائري (تحليل العينة المدروسة) (**):

عينة الدراسة عبارة عن مقاطع خطابية-منشورة في جريدة الشروق بتاريخ 2015/03/20. في العدد 4682-من خطاب سياسي، تحت عنوان صحفي "بوتفليقة يشهر البطاقة الحمراء في رسالة غير مسبوقة"، وجهه الرئيس السابق "عبد العزيز بوتفليقة" إلى سكان عين صالح، في سياق احتجاجاتهم على شروع الدولة في تنفيذ مشروع استكشاف واستغلال الغاز الصخري في منطقة الجنوب الجزائري. وقد هدف الرئيس من خلال توجيه هذا الخطاب إلى تحقيق "فعل كلامي شامل" بمصطلح فان دايك، وهو محاولة تهدئة المحتجين، ووظف من أجل ذلك مجموعة من

الاستراجيات اللغوية والتخاطبية؛ منها بعض الأساليب الإنشائية التي تنوعت بين التوجيهيات - حسب تصنيف جون سيرل-والتعبيريات والالتزاميات والاعلانيات.

وبغية تحديد الأغراض الحقيقية التي قصدها المتكلم في خطابه، نحاول في هذه الدراسة استقصاء البحث في الأبعاد التداولية للأفعال الكلامية التي تضمنتها العينة المدروسة، مستعينين في ذلك بجملة من الآليات والشروط التداولية التي حددها جون سيرل؛ مثل تحديد واسم المحتوى القضوي، وواسم القوة المتضمنة في القول، والغرض الإنجازي، وشرط المطابقة، وشرط الإخلاص، والفعل الكلامي المباشر والفعل الكلامي غير المباشر، بالإضافة إلى تحديد أدوات تعديل القوة الإنجازية ودورها في ضبط القصد التداولي...

1- التوجيهيات (Directives):

الغرض الانجازي في التوجيهيات هو **محاولة جعل المتلقي يتصرف بطريقة تجعل من تصرفه متلائما مع المحتوى الخبري للتوجيه**. وتتوفر نماذج التوجيهيات في الأوامر والنواهي والطلبات. واتجاه المطابقة هو دائما **من العالم إلى الكلمات**، وشرط الصدق النفسي المعبر عنه هو دائما **الرغبة**. وكل توجيه هو تعبير عن رغبة بأن يقوم المستمع بالفعل الموجه به. والتوجيهيات من طراز الأوامر والطلبات لا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة، لكن يمكن أن تطاع أو تهمل، أو يخضع لها أو تستنكر...الخ [16].

وقد توفر الخطاب المدروس على نموذج من التوجيهيات هو **"الدعوة"** في الملفوظ التالي: **"إنني أتوجه إلى رحابة صدوركم ورجاحة عقولكم، داعيا إياكم أن تكونوا ودولتكم الحريصة عليكم يدا واحدة على التفرقة والشنآن، وعلى التخلف بجميع مظاهره"**.

يتمثل غرض الفعل الانجازي المتضمن في هذا الملفوظ، في "محاولات من جانب المتكلم للتأثير على المستمع ليفعل شيئا ما، ومن الجائز أن تكون محاولات لينة جدا"[17]، مثل التي عبر عنها خطاب الرئيس. من خلال دعوته لجموع المواطنين المحتجين أن يكونوا مع دولتهم يدا واحدة ضد التفرقة والنزاع والتخلف.

هذا، وإن دل الملفوظ على دعوة صريحة، بفضل واسم القوة الانجازية "داعيا"، إلا أنه يحمل **أفعالا ضمنية غير مصرح** بها بنويا، **تفهم من خلال سياق الخطاب ومقصد المتكلم**، وتبرز هذه الأفعال في **معاني النصح والإرشاد**. ذلك أن التوقف عند فعل الدعوة، لا يحقق المقصد الذي يهدف المتكلم إفهامَه إلى جمهور المتلقين من الشعب الجزائري. والنصح والإرشاد من الأفعال التي تترك أثرها على المتلقين، خاصة إذا توفرت على شروط نجاحها المتمثلة في:

- **شرط المحتوى القضوي**: وهو الفعل المطلوب من المخاطبين تحقيقه بعد إلقاء الخطاب، والمتمثل في وقوف الشعب مع دولته في وجه كل مظاهر التفرقة والتنازع والتخلف.

- **الشرط التمهيدي**:

أ- قابلية الشعب لنصيحة الرئيس والعمل بها. ويقين الرئيس على أن شعبه قادر على انجاز ما طُلب منه.

ب- نُصح الرئيس لشعبه ودعوته كي يقف مع دولته جاءت في ظروف خاصة، فرضتها معطيات جيوسياسية معينة.

- **شرط الإخلاص**: تحدو الرئيس رغبة صادقة في أن يُنجز الشعبُ ما طُلب منه.

- **الشرط الأساسي**: محاولة الرئيس التأثير على الشعب لينجز الفعل، وذلك من خلال خطابه الشخصي المباشر، الموظف لضمير المتكلم المفرد، "إنني أتوجه..." "داعيا..."، الدال على التواضع والقرب، وعدم التكلف. ومخاطبته للشعب بضمير المخاطب الجمع "إياكم"، "أن تكونوا"، "عليكم". وتركيزه كذلك على إبراز الصفات الحميدة للمتلقي "رحابة صدوركم، ورجاحة عقولكم". وإضافته كذلك لفظ الدولة إلى ضمير المخاطب الجمع الدال على الشعب "دولتكم".

2- **التعبيريات** (Expressives):

هي أفعال كلام تبين ما يشعر به المتكلم. إنها تعبر عن حالات نفسية، ويمكن لها أن تتخذ شكل جمل تعبر عن سرور، أو ألم، أو فرح، أو حزن، أو عما هو محبوب، أو ممقوت. ويمكن أن يسببها شيء يقوم به المتكلم أو المستمع، [18]. والغرض الإنجازي للتعبيريات، حسب سيرل، هو التعبير عن شرط الصدق للفعل الكلامي، والمحتوى الخبري في التعبيريات من الناحية النمطية ليس له اتجاه مطابقة، لأن حقيقة المحتوى الخبري يُسلَّم بها فحسب. إذا قلت: (أعتذر لضربك)، أو (تهانينا على فوزك بالجائزة)، فأنا أسلم تسليما بأنني ضربتك، أو أنك فزت بالجائزة، ولذلك - يفترض سيرل قبليا-وجود اقتران بين المحتوى الخبري والواقع. بيد أن شرط الصدق في التعبيريات يتغير مع تغير نمط التعبير. وهكذا، فالاعتذار صادق إذا كان المتكلم يشعر بالأسف فعلا عما يعتذر عنه. والتهاني صادقة إذا كان المتكلم يشعر بالبهجة حقا لِما يهنئ المتلقي عليه [19]. وتدرج أفعال التعبيريات عند **"أوستين"** ضمن صنف السلوك والأعراف المجتمعية [20].

وبخصوص ملفوظات العينة المدروسة، فقد تضمنت أفعالا تعبيرية متنوعة، وعبرت عن حالات نفسية مختلفة، كما تراوحت أغراضها بين الاعتراف والامتنان، والتصريح بالثقة، والمحبة، والأسف، والحزن، والتخوف...الخ.

حيث كشف المتكلم عن مكنونات نفسه تجاه الاحتجاجات التي عرفتها عين صالح، من خلال انجازه لأفعال كلامية تمثلت، تارة في الاعتراف بفضل رجال وثروات وخيرات عين صالح على الجزائر، وتارة في إبداء أسفه وحزنه على ما وقع فيها من حراك شعبي ضد مشروع الغاز الصخري، وما نتج عنه من أحداث (اشتباكات بين الشرطة والمحتجين، وإضرابات في معظم القطاعات العمومية والخاصة، واعتصامات...)، وتارة أخرى في تخوفه مما ستؤول إليه الاحتجاجات، وانعكاسات ذلك على العباد والبلاد.

وفيما يلي نماذج من جملة الملفوظات التي اشتملت على هذا النوع من الأفعال الكلامية:

أ- **اعتراف:** " ...**إنها لم تبخل على الجزائر بخير أرضها ولم تضن عليها بخيرة أبنائها...أمدتها بثروة الغاز وثروة الرجال...**"

يعبر المتكلم في هذا الملفوظ عن اعترافه بفضل عين صالح على الجزائر. وهو ملفوظ إخباري في أصله، خرج إلى فعل الانجاز بفضل مقام الخطاب، الذي يعد "فعالية يتفاعل فيها المشتركون من خلال اللغة بطريقة عرفية معينة للوصول إلى ناتج معين"[21]، ولولا هذه الفاعلية لبقي الملفوظ سجين حدود الخبر. إذ لا يوجد في بنية كلام الرئيس الحرفية ما يدل على فعل الاعتراف، بل يوجد نفي لبعض الأفعال التي استدللنا بفضل توظيف مفهوم المخالفة على قصد الرئيس لنقيضها. "لم تبخل≠ جادت"، "لم تضن≠ تكرمت"، والكرم والجود من الصفات الحميدة التي لا يذكرها المتكلم لغيره إلا في مقامات الاعتراف بالفضل.

وعليه، نقول إن فعل الاعتراف المتضمن في هذا الملفوظ هو فعل غير مباشر، ذلك أنه، كما يقول **سيرل** "لا تُؤدى جميع الأفعال الكلامية بنطق جمل يعبر معناها الحرفي عن المعنى الذي يقصده المتكلم"[22]، لذا يعتبر استعمال البنية الخبرية لتكوين ملفوظ خبري فعلا كلاميا مباشرا، ولكن استعمال البنية لتكوين ملفوظ انجازي (اعتراف) فعلا كلاميا غير مباشر [23].

وبتطبيق إستراتيجية **"سيرل"** من أجل الوصول إلى قصد المتكلم، فإن الرئيس من خلال ملفوظه لم يُنتج فعلا لغويا واحدا، بل اثنين:

- **فعلا أوليا** يتمثل في **الإخبار** الذي يُنجز بفضل فعل ثانوي هو الخبر (المحتوى القضوي: الإخبار عن نفي صفتي البخل والضن عن سكان عين صالح...).
- **وفعلا متضمنا في القول** وهو الفعل الذي ينوي المتكلم انجازه من الملفوظ ويقصد إفهامه إلى المخاطَبين، وهو **الاعتراف** بفضل عين صالح على الجزائر. وقد استدللنا على وجود هذا الفعل الانجازي بفضل توظيف مفهوم المخالفة.

ب- **تأسف:** "**يَعُز علي أن أرى البعض من أبناء المنطقة يُستدرج إلى الكيد لدولة بلاده**".

عبر المتكلم في هذا الملفوظ عن أسفه الناتج عن رؤيته لبعض أبناء عين صالح يُستدرجون إلى الكيد لبلادهم.

وقد عبر الملفوظ عن فعل كلامي مباشر في صيغة **"يعز علي"**، الدالة على فعل التأسف، وهو تعبير عن حالة شعورية مؤسفة، انتابت الرئيس جراء رؤيته لسلوكيات بعض أبناء منطقة عين صالح، تتنافى -في نظره-مع المصلحة العامة للوطن.

وبما أن حالة الرئيس النفسية تولدت إثر سلوكات مشبوهة **لم يسم فاعلها**، تستدرج أبناء سكان عين صالح إلى الكيد لدولة بلادهم، فقد نتج عن الفعل المباشر فعل انجازي غير مباشر، خرج إلى **فعل الإقرار** بوجود أطراف خفية تدفع بأبناء المنطقة إلى إحداث وضع غير مستقر. كما تضمن الفعل اللفظي "يُستدرَج" فعلا انجازيا ضمنيا، تمثل في **اتهام** جهات لم يكشف عن هويتها (أشخاص، أحزاب، منظمات...) تحريض بعض المواطنين ضد الدولة.

ت- **حزن: "إنه يحز في نفسي ما رأيته وما لا زلت أراه من فتن رعناء. تثبط عزائم أولئك العاملين ليلا ونهارا من أجل سعادة الشعب كله وعزة الجزائر وسؤددها".**

يعبر المتكلم في هذا الملفوظ عن حزنه بسبب رؤيته من الفتن ما يثبط عزائم العاملين من أجل سعادة الشعب وعزة البلاد. ودلت القضية المعبر عنها من لدن المتكلم على الفعل الواقع في الماضي "ما رأيته" وفي المستقبل "وما لا زلت أراه".

وقد عبر الملفوظ عن فعل كلامي مباشر في صيغة "يحز في نفسي"، الدالة على فعل الحزن، وهو تعبير عن حالة شعورية محزنة، انتابت الرئيس جراء رؤيته -حسب تعبيره-للفتن المتكاثرة كالطفيليات في خضم احتجاجات الجنوب. وهو تعبير يتوفر على شرط الإخلاص، الذي ربط به **سيرل** تحديد الغرض الانجازي للأفعال التعبيرية [24].

والمعنى الضمني الذي يمكن استخراجه بفضل **الاستلزام التخاطبي**، هو **دفاع** الرئيس عن كل القائمين على مشروع استغلال الغاز الصخري في الجنوب، وجسَّد ذلك في ربط أهمية مسعاهم بتحقيق ثلاث غايات جليلة. رتبها المتكلم في سلم حجاجي [*] من أسفل إلى أعلى، بحيث "كل قول يرد في درجة ما من درجات السلم، يكون القول الذي يعلوه، دليلا أقوى منه"[25]، فإذا أخذنا الأقوال التالية:

- سعادة الشعب.

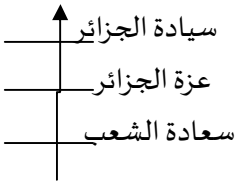
-عزة الجزائر.

-سيادة الجزائر.

فإن القول الأخير هو الذي سيرد في أعلى درجات السلم الحجاجي، لأن العمل من أجل الحفاظ على سيادة الدولة، أقوى دليل على عزيمة وهمة العاملين على تحقيق هذا الهدف.

وسيكون السلم الحجاجي الذي سنحصل عليه على هذا الشكل:

النتيجة: إخلاص العاملين في مشروع استغلال الغاز الصخري للجزائر.



ومن خلال تقديم الرئيس لهذه الحجج، أراد أن يبلغ نتيجة ضمنية للمحتجين، مفادها: إخلاص العاملين في مشروع استغلال الغاز الصخري للجزائر، وذلك من خلال ترجمتهم لهذا الإخلاص في عملهم الدؤوب ليلا ونهارا (مع ملاحظة تقديم الليل على النهار)، من أجل سعادة الشعب، وعزة الجزائر، وسؤددها.

وهذه النتيجة تؤدي بدورها فعلا ضمنيا إضافيا، يتمثل في **الرد** على كل من يشكك في نزاهة القائمين على المشروع. والرد بخاصة على جهات رافضة للمشروع تتهم بعض الدول الأجنبية (وبخاصة فرنسا) بفرض المشروع على الجزائر، كي تستفيد شركاتها المشتغلة في حقول الطاقة من صفقات الانجاز.

تبين إذن، من خلال ما تقدم، أن تعبير الرئيس عن حالته النفسية، جاء **فعلا تمهيديا** لسَوْق أفعال انجازية ضمنية لم يصرح بها في ملفوظه، ولم تظهر على بنيته السطحية، بل ترك للمتلقي **اجتهاد الوصول إليها استلزاميا**. وبهذا فقد أخفى الرئيس مقاصده مراعاة لمقام الخطاب، الذي فرض استبعاد المواجهة المباشرة، واعتماد في مقابل ذلك **استراتيجية التلميح**.

علما أن التلميح لا ينفي قصدية الخطاب، ما دام متوفرا على أفعال انجازية غير مباشرة، ذلك أن "الأفعال الانجازية بالنظر إلى مكوناتها الذهنية تظل موضوعات قصدية"[26].

ث- **تخوف: "إنني متوجس خيفة مما قد يقدم عليه من منكرات أناس من بني جلدتنا اعترتهم نزعة خطيرة إلى اعتماد سياسة الأرض المحروقة في مسعاهم إلى الوصول إلى حكم البلاد، حتى ولو كان ذلك على أنقاض دولتنا وأشلاء شعبنا".**

يعبر المتكلم في هذا الملفوظ عن تخوفه من احتمال ارتكاب بعض الناس، من أجل الوصول إلى السلطة، لمنكرات تضر بالبلاد والعباد.

وتدل القضية المعبر عنها من لدن المتكلم على الفعل الواقع في المستقبل، وهو فعل التخوف، الذي يتمثل غرضه الانجازي في التعبير عن الموقف النفسي للرئيس، تعبيرا يتوفر فيه شرط الصدق[27]، أي صدق المتكلم في التعبير عن مشاعره، إزاء ما يتوقع حدوثه، نتيجة سعي بعض المعارضين السياسيين الوصول إلى حكم البلاد.

- **تعديل القوة الانجازية:**

لقد ورد فعل التخوف في صيغة "إنني متوجس خيفة"، وهي صيغة تدل دلالة مباشرة وصريحة عن معنى التخوف الذي ينتاب الرئيس، وتعد هذه الصيغة مؤشر القوة الانجازية للفعل الكلامي، وهي من حيث الإيقاع النطقي والنظام التركيبي والمعجمي والأثر الدلالي، أقوى انجازيا من العبارة المباشرة "إنني متخوف"، لأن في العربية "كل زيادة في المبنى تؤدي إلى زيادة في المعنى".

غير أنّ المتكلم لم يحافظ على هذه القوة في كلامه، بل سعى إلى تعديلها، من خلال إضعافها بالمورفيم الحر "قد"، الذي هو حرف إخبار، ويتحول مع الفعل المضارع إلى حرف يدل على **التوقُّع**[28]، وبتوظيف الحرف "قد" في هذا السياق، يكون المتكلم قد أدخل **الاحتمال وتوقع الوجود** في إخباره عن تخوفه.

وبذلك، أضعَف المتكلم قوة الفعل الانجازية، من أجل تحقيق المقصد الذي يسعى إلى تبليغه.

إن مجرد إبداء، أيّ رئيس دولة، مشاعر التخوف من أي شيء مؤكد الحدوث، سينجر عنه حالة استنفار (قصوى) في معظم مؤسسات الدولة، الأمنية والعسكرية والقضائية...الخ. وهذا ما لم يكن الرئيس يقصده في خطابه، لأنّه أراد أن يوصل-فحسب- **رسالة تحذير ضمنية**، إلى متلقين مستهدفين، يقطع بها عنهم الطريق إلى التفكير في الظفر بالسلطة، باتخاذهم "...**أنقاض دولتنا وأشلاء شعبنا**" مطية لتحقيق أغراضهم-بحسب تعبيره-.

ومما تقدم في هذا الصنف من الأفعال، يتضح أن التعبيريات ترتبط ارتباطا وثيقا بدوافع اجتماعية راسخة، تتطلب التعبير عن الموقف النفسي للمتكلم، ولذلك فإن انجازية الفعل التعبيري غالبا ما تأتي مقرونة بمواقف ذاتية، مثل الحزن والأسف والاستياء والفرح والسرور والحب...إلخ.

3- الإلتزاميات (Commissives):

هي نوع من أنواع الأفعال الكلامية، يتمثل غرضها الإنجازي، حسب جون سيرل، في التزام المتكلم بفعل شيء ما في المستقبل يكون ممثلا في المحتوى الخبري، وتتمثل نماذجها في المواعيد

والنذور والرهون والعقود والضمانات. واتجاه المطابقة في الإلتزاميات هو دائما من العالم إلى الكلمات، وشرط الصدق المعبر عنه هو دائما القصد. على سبيل المثال، كل وعد أو تهديد هو تعبير عن قصد للقيام بشيء ما. ولا يمكن أن تكون المواعيد والنذور، كالأوامر والنواهي حقيقية أو زائفة، ولكنها يمكن أن يتم تنفيذها أو يحافظ عليها، أو يحنث بها[29].

وهذه جملة الأفعال الكلامية المعبرة عن الالتزاميات التي رصدناها في عينة الدراسة:

أ- **وعد: "لابد لي أن أطمئن المواطنات والمواطنين بأن ما تم إعلانه من الإجراءات، سينفذ فور الفراغ قبليا من الإجراءات التنظيمية."**

توجه المتكلم بهذا الملفوظ إلى متلق مباشر هو مواطنو الجنوب، تضمن فعلين انجازيين غير مباشرين:

- الأول: **الالتزام بواجب الطمأنة**، دلت عليه العبارة **"لابد لي"**، التي تعني الوجوب والالتزام. والمتكلم بهذا الفعل أوجب على نفسه وألزمها بفعل شيء في المستقبل.
- والثاني: **وعد بتنفيذ**، دل عليه الفعل **"سيُنفَّذ"**، وهو فعل مضارع مبني للمجهول، وهو بناء مبرر بمكانة الرئيس؛ فالرئيس يَعِد، لأن فعل الوعد (L'acte de promesse) مرتبط به شخصيا، وهو المؤهل الأول لذلك، أما إجراءات تنفيذ الوعد فيقوم بها المسخرون لذلك، ومبرر كذلك بسياق الخطاب الذي يفرض الاختزال والحذف لبعض العناصر. **كما ورد الفعل المضارع مسبوق بسين التنفيس**، التي "تنفس في الزمان فيصير الفعل المضارع مستقبلا بعد احتماله للحال والاستقبال"[30]، والمعنى أن فعل الوعد بالتنفيذ يكون فيما يُستقبل من الزمان، كما يكون بالتزام المتكلم بإنجاز العمل، يقول جون سيرل في هذا السياق: "تتمثل الخاصية الأساسية للوعد في كونه التزاما بإنجاز عمل ما"[31].

وقد تبين من خلال هذا التحليل، أن المتكلم أسند إلى نفسه انجاز فعل في المستقبل، وبهذا تحققت قاعدة المحتوى القضوي لإنجاح فعل الوعد. كما تحققت القاعدة التحضيرية ذات الصلة بمقام التواصل، المتمثلة في أن:

- الفعل الموعود بوقوعه، وهو تنفيذ إجراءات التقسيم الإداري في الجنوب، فعل في مصلحة المواطنين.
- تفضيل مواطني الجنوب قيام الرئيس بتنفيذ وعده، على عدم تنفيذه.
- اعتقاد الرئيس أن مواطني الجنوب يفضلون قيامه بإجراءات التقسيم الإداري الجديد، على عدم قيامه.
- **تعديل القوة الإنجازية:**

وبالإضافة إلى شرط الإخلاص، تحقق في فعل الوعد التزام الرئيس بمقاصده، وقد دل على ذلك الالتزام، المؤشر اللغوي **"فور"** الدال على فورية انجاز الوعد دون تلكؤ أو تراخ، وهو **مُقوٍّ موجَّه إلى المحتوى**، ساهم في **تدعيم قوة فعل الوعد** المتضمنة في الملفوظ.

- **الفعل التأثيري:**

إذا كان كل فعل كلامي انجازي يسعى إلى تغيير واقع معين، أو ترك آثار في المتلقي، فإن المتكلم من خلال انجاز فعل الوعد، يسعى إلى التأثير في مواطني الجنوب عن طريق اعتماد خطاب **الاسترضاء**، في محاولة منه لاسترجاع ثقة المواطن في دولته، وإقناعه بتغيير نظرته إلى عملائها العاملين من أجل ترقية بعض مناطق الجنوب -حسب التقسيم الإداري الجديد-إلى ولايات منتدبة، وكذلك محاولة توجيه مراكز اهتمام **(محاولة إلهاء)** مواطني الجنوب إلى قضية التقسيم الإداري الجديد على حساب قضية الغاز الصخري.

- **نتائج الفعل التأثيري:**

لقد تنبه مواطنو الجنوب، وبخاصة المحتجين منهم، إلى الآثار التي يمكن أن تنتج عن خطاب الرئيس، فسارعوا إلى التعبير عن صمودهم وعدم تأثرهم، بقولهم **"لن نتراجع حتى لو حولتم مدينتنا إلى جمهورية"**، وهذا التعبير دليل على إدراكهم وتفطنهم لمقاصد الخطاب الخفية، وإن عدم تحقق التأثير، أو تحقق تأثير آخر، غير التأثير المقصود، أو امتناع المتلقي عن التأثر، وغير ذلك من الصور الممكنة، يطرح قضية تصديق الوعد أو عدم تصديقه، وهذه القضية يتولد عنها التساؤل التالي: كيف نحكم على وعد الرئيس بأنه صادق أو غير صادق؟ يجيب جون سيرل عن هذا التساؤل بقوله "يكمن التمييز بين الوعود الصادقة والوعود غير الصادقة، في كون المتكلم ينوي، في حالة الوعد الصادق، أن ينجز العمل الموعود به، بينما لا ينوي ذلك في حالة الوعد غير الصادق، وفي الوعود الصادقة أيضا، يعتقد المتكلم أنه يمكنه إنجاز العمل (أو الامتناع عن إنجازه)"([32])، ويربط جون سيرل صدق الوعد بـ"شرط صدق النية"([33]). وعلى الرغم من أن توفر قصد المتكلم شرط أساسي لإنجاز الوعد، فإن جون سيرل يرى أن "الوعود غير الصادقة تظل وعودا على أي حال"([34]). وعليه نقول مبدئيا إن صدق وعد الرئيس مرتبط بصدق نيته وتوفر قصد تنفيذ الوعد، وفي حالة عدم تنفيذ هذا الوعد يبقى الفعل الكلامي قائما كفعل انجازي، وهو المتمثل في انجاز فعل الوعد في حد ذاته بمجرد النطق به.

ب- <u>تعهد</u>: "...ولا يمكن لأحد أن يجنح إلى التصرف على نحو يضر بمصالح المواطنين وبالبيئة وبالسلامة الجيولوجية...و إننا <u>سنلتزم</u> بهذا النهج حتى يبلغ مبلغه".

توجه المتكلم بهذا الملفوظ إلى الجزائريين بعامة ومواطني عين صالح بخاصة، وتلفظه في سياق إعلانه عن مباشرة الدولة عمليات استكشاف قدرات البلاد من الغاز الصخري، واستهله

بفعل **تحذيري** غير مباشر، وجّهه لكل من يحاول الضرر بمصالح المواطنين وبالبيئة وبالسلامة الجيولوجية.

ثم **تعهد** بالحفاظ على هذه المصالح حتى يبلغ مشروع الغاز الصخري هدفه، **وقد دلَّ على فعل التعهد بوصفه فعلا غير مباشر، المؤشر "سنلتزم"**. وهو من حيث **وعد**، "يُعدّ التزاما أو تعهدا بالتزام ما من جانب المتكلم للقيام بشيء ما للمستمع"[35]، ويمكن أن يُعطى هذا الوعد لأسباب مختلفة، وبدرجات متفاوتة من القوة.

وشرط صدق الفعل المعبر عنه، هو قصد الرئيس بأن يَفِيَ بوعده، يقول **"أوستين"** بهذا الشأن "وفي الحالة المخصوصة بالوعد والتعهد، فما هو شائع في سائر الإنشاءات والعبارات الانجازية، يحسن أن يكون للشخص الملتزم أسلوب في النطق بالتعهد بأن ينوي قصدا ما، وفي حالتنا مثلا، بأن يفي بوعده"[36].

- **قوة حرف "السين" الانجازية في الفعل "سنلتزم"**:

الفعل "سنلتزم" فعل انجازي مباشر يدل على الالتزام، دل في الملفوظ على فعل غير مباشر هو "التعهد". وقد جاء في صيغة **فعل مضارع مسبوقا بحرف "السين" التي وردت في هذا السياق "إعلاما بالاستمرار لا بالاستقبال"**[37]. ومن معانيها أيضا التي أدتها في هذا الملفوظ، أنها - على رأي "الزمخشري"-**"تؤكد الوعد** كما تؤكد الوعيد"[38]. كما ارتضى لها **"سيبويه"** معنى تداوليا، ينقله عنه **"الزركشي"**، حيث يقول: "معنى السين، أن ذلك **كائن لا محالة وإن تأخرت إلى حين"**[39].

وبتجميع هذه المعاني التداولية لحرف "السين" نجدها تعني؛ **الاستمرار، وتأكيد الوعد، وأن الفعل كائن لا محالة وإن تأخر إلى حين**. وبإسقاط هذه المعاني على سين الفعل "سنلتزم"، تكون قد أضفت عليه قوة انجازية كبيرة، تمثلت في منح المتكلم مصداقية **استمرار** تمسكه بالتزامه و**تأكيده** على تحقيق تعهده **ولو بعد حين**، أي **"... حتى يبلغ مبلغه"** كما ذكر المتكلم.

كما تدعّمت القوة الانجازية للملفوظ بالفعل المباشر **"سنلتزم"** الدال على الالتزام، وذلك لأن تعيين الفعل الانجازي المباشر يساهم "في تقوية المنطوق الانجازي لوضوح الفعل، ولسرعة استيعابه من قبل المتلقي"[40]، بالإضافة إلى تقويته بالعنصر اللغوي **"إنّنا"** الموجه إلى المتكلم، والمتضمن لحرف التوكيد **"إنّ"**، الذي يأتي ليؤكد ويقوي ما بعده من كلام.

ت- **اهتمام**: **"إنّ عين صالح في أعيننا..."**.

ورد هذا الملفوظ في صيغة **خبرية إثباتية**، دل عليها مؤشر التأكيد والإثبات، الحرف "إنّ"، وتضمن فعلا انجازيا غير مباشر، دلت عليه العبارة المجازية "في أعيننا"، التي تعني تداوليا في اللغة العادية، الكناية عن **المبالغة في الاهتمام**.

ويدخل **"الاهتمام"** في باب أفعال الكلام الالتزامية، حيث ألزم المتكلم نفسه، من خلال هذا الملفوظ، بالاهتمام المطلق بمواطني عين صالح. وتتقوى انجازية هذا الفعل إذا علمنا أنه جاء بعد جأر سكان عين صالح بالعديد من الشكاوى والتظلمات والحقرة من المسؤولين المحليين، والمسؤولين المركزيين.

وعليه، فقد اشتمل الملفوظ: **"إنّ عين صالح في أعيننا"**، على فعلين انجازيين، أحدهما مباشر والآخر غير مباشر:

- **فالفعل المباشر**: تمثل في فعل **الإخبار الإثباتي** الذي جاء بأسلوب مجازي، يُخبر فيه الرئيس عن أنّ عين صالح في عينيه.
- **وأما الفعل غير المباشر**: فقد نشأ عن خروج فعل الإخبار عن معناه الأصلي الذي وُضِع له، إلى توليد معنى آخر (بفضل السياق وقصد المتكلم) تجسد في فعل انجازي متضمن في القول، هو **التزام** الرئيس بقضية عين صالح، وقد تجلى ذلك في إبداء الرئيس **اهتمامه** بعين صالح "إن عين صالح في أعيننا".

4- **إعلانيات**:

تتمثل وظيفة الغرض الانجازي للإعلانيات في "إحداث تغيير في العالم"[41]، وتتميز عن الأصناف الأخرى في أنّ أداءها الناجح، يتمثل في مطابقة محتواها القضوي للعالم الخارجي، وإحداثها تغييرا في الوضع القائم، فضلا عن كونها تقتضي عرفا غير لغوي[42]. أو مؤسسات غير لغوية تحدد قواعد استعمالها، مثل محكمة أو مسجد أو دستور...

وكان هذا النوع من الأفعال الكلامية مدخل **"أوستين"** إلى اكتشاف نظرية أفعال الكلام، وقد ناقش ذلك في محاضرته الأولى، حيث اقترح مصطلح الإنشاء أو الانجاز «Performatif» بعد تأكيده على أن "النطق بالألفاظ يشكل في العادة أمرا مهما بل الحدث الرئيسي في انجاز الفعل (كالرهان أو ما شئت)، وهذا هو القصد من الإنشاء في كل تلفظ"[43]، ويعني بذلك أنّ **القصد من الإنشاء هو إيقاع الفعل.**

ويكون مجرد النطق بالألفاظ، في هذا النوع من الانجازيات، هو بالفعل تغييرا للعالم بموجبها، وهي مهمة بالنسبة للمجتمع؛ لأنها تتراوح بين النماذج التي تؤثر عليه بشكل جماعي، مثل استقالة مسؤول، أو إعلان الحرب، أو تحريم شيء شرعا، أو تدشين شيء لغرض الاستعمال العام... وبين النماذج التي تؤثر في حياة الأفراد والمجتمع، مثل الزواج والطلاق والتوريث، وغيرها مما يؤثر على الأحوال الشخصية[44].

ومن "أنواع النصوص التي لها وظيفة إعلان أساسية على سبيل المثال: مستند التعيين، والوصية والحكم بالإدانة، والتوكيل، والشهادة. ويتعلق الأمر عموما بأنواع نصوص مرتبطة بمؤسسات اجتماعية معينة"[45].

ونشير قبل التطرق إلى التحليل، أنّ هذا النوع من الأفعال في خطاب العينة المدروسة، كان قليل الورود، فاقتصر على ملفوظ واحد وهو:

- **"إننا قد أقدمنا على مباشرة عمليات استكشاف قدرات البلاد من الغاز الصخري"**.

جاء هذا الملفوظ في صيغة إخبارية إثباتية. ويعبر المحتوى القضوي لهذا الملفوظ عن إقدام الدولة على مباشرة عمليات استكشاف قدراتها من الغاز الصخري. وقد اشتمل الملفوظ على فعلين انجازيين:

- **فعل مباشر** تمثل في **الإخبار الإثباتي**، ومؤشره هو أداة التوكيد **"إنّ"** التي صدَّر بها المتكلم الملفوظ من أجل تأكيد الخبر.
- و**فعل غير مباشر متضمن في القول**، دلَّ على **إعلان تقريري تحقيقي**، ومؤشره **"قد أقدمنا"** الذي يعني الإعلان عن تحقيق شيء في الواقع. ذلك أنّ الحرف "قد" يفيد التحقيق إذا جاء مع الفعل الماضي، كما أنه يقرب الماضي من الحال. ويفيد أيضا، - وهو المرجح في هذا السياق-أنّ الحرف "قد" جاء جواب "هل فَعَلَ؟"[46]؛ أي إعلان جواب للمتسائلين عن إقدام الدولة على استكشاف الغاز من عدمه. بمعنى أن فعل الإعلان الذي تضمنه الملفوظ، جاء في هذا السياق جوابا ضمنيا بـ(نعم) "إننا قد أقدمنا على مباشرة..."، ليفصل المتكلم في تضارب تصريحات المسؤولين حول الموضوع بين ناف ومؤكد.

وبهذا **الإعلان أو التصريح** يكون الرئيس، بوصفه يمثل مؤسسة ذات سلطة غير لغوية (الدولة)، قد بنى واقعا اجتماعيا جديدا عن طريق ملفوظ انجازي، من خلال إعلان وتأكيد إقدامه (أي الدولة) على مباشرة الاستكشاف، وهو فعل لا يترك مجالا للتأويلات والتساؤلات المتكررة. وهكذا "فإن دورا من أدوار اللغة التي يمكن تفسيرها بسهولة يكمن في استخدام الأفعال الأدائية في خلق الوقائع المؤسساتية"[47].

وفي الإعلانيات يحاول المتكلم أن يُفهم المتلقي، أنّ الملفوظ يُوجِد واقعا جديدا، ونستطيع أن نوضح وظيفة الإعلان من خلال العبارة المفسِّرة الآتية:

- أنا (المتكلم) أجعل بذلك "س يُنظر إليه على أنه ص"[48].

إعادة صياغة وفق الملفوظ: -أنا (الرئيس) أجعل بذلك (من خلال إعلاني) **س** (= الغاز الصخري) يُنظر إليه على أنه **ص** (= قيد الاستكشاف والاستغلال).

الخاتمة:

بعد تحليل عينة الدراسة خلص البحث إلى النتائج التالية:

- يسعى المتكلم في الخطاب السياسي إلى توجيه الرأي العام الوجهة التي يبتغيها، فيوظف من أجل ذلك معجما خاصا من المفردات المنتقاة، وكمًّا من الأساليب الموافقة لمقتضى الحال، فيصرح بأغراضه في موضع التصريح، ويضمر مقاصده في موضع الاضمار، كما يراعي في استراتيجيته اللغوية أثناء التخاطب حالة المتلقي ويراعي ردود أفعاله، فيقول ما يتوقع قبوله لدى المتلقي.
- تنوع الأفعال الكلامية في خطاب العينة، مع تسجيل ملاحظة غلبة التعبيريات على بقية الأصناف، وقد تمشّت هذه الغلبة مع طبيعة الفعل الكلامي الشامل للخطاب، وهو فعل تهدئة الجماهير المحتجة من سكان عين صالح.
- دلت التعبيريات عن حالة المتكلم النفسية المتأثرة بالوضع المتأزم الذي آلت إليه علاقة المواطن بأهداف مشاريع مؤسسات الدولة.
- تضمنت العينة المدروسة فعلا واحدا من التوجيهيات، وهو فعل مباشر خرج إلى غرض النصح والإرشاد.
- دلت الالتزاميات على وعود وتعهدات الرئيس بتحسين ظروف سكان الجنوب المعيشية.
- تضمن خطاب العينة فعلا تصريحيا واحدا، لكنه كان فعلا كلاميا حاسما، قضى به المتكلم على مطالب المحتجين، الداعية إلى توقيف عمليات اكتشاف واستغلال الغاز الصخري.
- اعتمد المتكلم في توصيل مقاصده على توظيف الأفعال الكلامية غير المباشرة، وهي استراتيجية تخاطبية سلكها المتكلم للابتعاد عن المواجهة المباشرة مع المواطنين، وهي استراتيجية موفقة؛ لأن السياق (سياق الاحتجاجات) يفرض ذلك.
- استعان المتكلم بالكثير من الأدوات اللغوية التي وظفها في تعديل القوة الانجازية لبعض الأفعال، إما تقوية وإما إضعافا.

- قائمة المصادر والمراجع:

1. آن روبول، وجاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل. ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني. المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت-لبنان. ط1، 2003.
2. جون لانكشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة؛ كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة عبد القادر قينيني، إفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2008.
3. طالب سيد هاشم الطبطبائي: نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994.
4. كلود يونان: طرق التضليل السياسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان. 2009.
5. بشير إبرير: دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2010.
6. شريف اللبان: مقدمة في مناهج البحث الاعلامي. الدار العربية للنشر والتوزيع. مصر. 2012.
7. محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات-مصر ط1، 2005.
8. جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي. ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان. ط1، 2006.
9. عبد الرحمان الحاج صالح: الخطاب والتخاطب، نظرية الوضع والاستعمال العربية. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، 2012.
10. محمود نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجديدة، مصر، 2002.
11. صلاح إسماعيل عبد الحق: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد. دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 1993.
12. هشام إبراهيم عبد الله الخليفة: نظرية الفعل الكلامي بين علم اللغة الحديث والمباحث اللغوية في التراث العربي الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، لبنان، ط1، 2007.
13. جريدة الشروق: يومية جزائرية مستقلة، العدد 4682 الصادر بتاريخ 2015/03/20.
14. جورج يول: التداولية، ترجمة قصي العتابي، دار الأمان-الرباط. المغرب،2010.

15. أبوبكر العزاوي: اللغة والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 2009.
16. فان دايك: النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
17. فان دايك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق الدكتور سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة-مصر، 2001 .
18. الإمام أحمد بن عبد النور المالقي (702هـ): "رصف المباني في شرح حروف المعاني"، تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق-سوريا، (د.ت).
19. جون سيرل: الاعمال اللغوية، بحث في فلسفة اللغة، ترجمة أميرة غنيم، دار سيناترا-المركز الوطني للترجمة تونس، 2015.
20. أحمد بن عبد النور المالقي (702هـ): رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق-سوريا، (د.ت).
21. بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة-مصر، 2006.
22. علي محمود حجي الصراف: في البراجماتية، الأفعال الانجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، 2010.
23. كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة-مصر، 2010.
24. الحسن بن قاسم المرّادي: الجَنَى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1992.

- هوامش البحث:

[*] - ألقى جون أوستين محاضراته هذه في جامعة هارفارد ضمن برنامج "محاضرات وليام جايمس" منذ سنة 1955، وقد كانت غاية هذه المحاضرات وضع أحد أسس الفلسفة التحليلية الأنجلوسكسونية في تلك الحقبة موضع النقد والدراسة، المتمثل في أن اللغة تهدف إلى وصف الواقع، وكل الجمل (عدا الاستفهامية والأمرية والتعجبية) يمكن الحكم عليها بأنها صادقة أو كاذبة، فهي صادقة إذا كان الوضع الذي تصفه قد تحقق فعلا في الكون، وهي كاذبة بخلاف ذلك. انظر آن روبول، وجاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 30.

[1] - جون لانكشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة؛ كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة عبد القادر قينيني، إفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2008،ص 12.

[2]- انظر طالب سيد هاشم الطبطبائي: نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994، ص (ب) المقدمة.

[3]- كلود يونان: طرق التضليل السياسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2009، ص45.

[4]- انظر بشير إبرير: دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2010،ص53.

[5]- انظر شريف اللبان: مقدمة في مناهج البحث الاعلامي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2012، ص146.

[6]- انظر كلود يونان: طرق التضليل السياسي... مرجع سابق ص49.

[7]- محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات-مصر ط1، 2005، ص54.

[*] - لمعرفة تفاصيل أوفى حول هذه الفكرة انظر حون أوستين: مرجع سابق ص 133، وجون سيرل: العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2006،ص 214.

[8] - عبد الرحمن الحاج صالح: الخطاب والتخاطب، نظرية الوضع والاستعمال العربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، 2012، ص 243 و244.

[9] - جون أوستين: ...مرجع سابق ص 123 وما بعدها

[10] - مرجع نفسه ص 187.

[11]- انظر محمود نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجديدة، مصر، 2002، ص 47.

[12]- انظر مرجع نفسه ص 71 و72.

[13]- انظر موشلار: التداولية اليوم...ص 33.

[14]- سجل سيرل العديد من النقائص على تصنيف أوستين، ووجه له اعتراضات كثيرة، أهمها: وجود ارتباك مستمر بين ألفاظ الأفعال والأفعال الكلامية، ليست كل ألفاظ الأفعال أفعالا انجازية، يوجد تداخل كبير بين فئات الأفعال، كثير من الأفعال المُدرجة في فئات لا تفي بشروط التعريف المعطى للفئة، لا يوجد مبدأ متين يقوم عليه التصنيف، ولمزيد من التفصيل في هذه الحيثية، انظر صلاح إسماعيل عبد الحق: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 1993،ص 230 وما بعدها.

[15]- انظر هشام إبراهيم عبد الله الخليفة: نظرية الفعل الكلامي بين علم اللغة الحديث والمباحث اللغوية في التراث العربي الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، لبنان، ط1، 2007، ص 124و125.

[**] - نُشرت مقاطع من عينة الدراسة في جريدة الشروق بتاريخ 2015/03/20، في العدد 4682، وقد اكتفى الباحث بتحليل هذه المقاطع من الخطاب، التزاما منه باحترام مصدر العينة.

[16]- انظر جون سيرل: اللغة والعقل والمجتمع ...ص 218.

[17]- صلاح إسماعيل عبد الحق: التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد...ص 233.

[18]- انظر جورج يول: التداولية، ترجمة قصي العتابي، دار الأمان-الرباط، المغرب،2010، ص 90.

[19]- انظر جون سيرل: اللغة والعقل والمجتمع...ص 219.

[20]- انظر جون أوستين: مرجع سابق...ص 187.

[21]- جورج يول: التداولية...ص 94.

[22]- جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع...ص 221.

[23]- جورج يول: التداولية...ص 92.

[24]- انظر سيرل: اللغة والعقل والمجتمع... ص 219.

[*]- يعد مفهوم السلَّم الحجاجي من المفاهيم الأساسية في النظرية الحجاجية التي ساهمت إلى حد كبير في وصف الميكانيزمات التي تحكم الاشتغال الحجاجي للغة، ويمثل علاقة ترتيبية للحجج. انظر أبوبكر العزاوي: اللغة والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان. 2009.ص 104.

[25]- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج...ص 104.

[26]- فان دايك: النص والسياق. ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب. 2000.ص 249.

[27]- انظر محمود نحلة: آفاق جديدة...ص 80.

[28]- يقول صاحب كتاب "رصف المباني في شرح حروف المعاني" الإمام أحمد بن عبد النور المالقي (702ه): "اعلم أن "قد" حرف **إخبار**، إلا أنها أبدا تلزم الفعل ماضيا أو مضارعا، فتكون مع الماضي حرف **تحقيق**...وتكون مع المضارع حرف **توقع** تارة...وقد تكون **تقليلا**...والإخبار في جميع ذلك لا يخالفها فهو الخاص بها الذي تبقى به". تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق-سوريا، (د.ت)، ص 392 و393.

[29]- انظر جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع... ص 218.

[30]- أحمد بن عبد النور المالقي (702ه): رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق-سوريا، (د.ت)، ص 396.

[31]- جون سيرل: الأعمال اللغوية، بحث في فلسفة اللغة. ترجمة أميرة غنيم. دار سيناترا-المركز الوطني للترجمة تونس. 2015.ص 109.

[32]- جون سيرل: الأعمال اللغوية... ص 109.

[33]- نفسه، ص نفسها.

[34]- نفسه ص 111.

[35]- جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع...ص 216.

[36]- جون أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة...ص 22.

[37]- بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة-مصر، 2006.ص 1096.

[38]- المرجع نفسه...الصفحة نفسها.

[39]- المرجع نفسه... الصفحة نفسها.

[40]- علي محمود حجي الصراف: في البراجماتية، الأفعال الانجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب. القاهرة-مصر، 2010.ص 276.

[41]- سيرل: العقل واللغة والمجتمع...ص.219.

[42]- انظر محمود نحلة: آفاق جديدة...ص 80.

[43]- أوستين: مرجع سابق... 19.

[44]- انظر هشام إبراهيم عبد الله الخليفة: نظرية الفعل الكلامي ...ص 127.

[45]- كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة وتعليق سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة-مصر، 2010،ص 175.

[46]- الحسن بن قاسم المرّادي: الجَنَى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1992،ص 255.

[47]- سيرل: العقل واللغة والمجتمع...ص 197.

[48]- انظر كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص... ص 174.

الأبعاد التّربويّة للتّواصل اللّغويّ الكتابيّ في منهاج الجيل الثّاني للتّعليم المتوسّط الخاصّ باللّغة العربيّة

Educational Dimensions of Written Communication in the second generation medium education(middle school) curriculum in Arabic

عبد الحفيظ دحماني / طالب دكتوراه
أ.د. نجيدة ولهاصي

قسم اللّغة والأدب العربيّ - جامعة جيلالي اليابس- سيدي بلعبّاس(الجزائر)
مخبر تجديد البحث في تعليميّة اللّغة العربيّة في المنظومة التّربويّة الجزائريّة،
abdelhafidhdahmani@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/20 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخّص:

لا يخفى على أيّ باحث أنّ الوظيفة الأساس للّغة هي التّواصل، لكنّ التّواصل ليس هدفا في حدّ ذاته بقدر ما هو منصّة لتلبية مجموعة من الأغراض. ومن الأغراض الّتي سنتعرّض لها في هذه الدّراسة الغرض التّربويّ للتّواصل الكتابيّ، وذلك بالوقوف على الأبعاد التّربويّة للتّواصل اللّغويّ الكتابيّ، أمّا الجانب التّطبيقيّ للدّراسة فقمنا باستطلاع تجلّيات ذلك في منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة الخاصّ بالتّعليم المتوسّط وصفا وتحليلا. وأبرز النّتائج المتوصّل إليها أنّ التّواصل اللّغويّ الكتابيّ وسيلة لتمرير قيم تربويّة للمتعلّم. ومن ضمن التّوصيات الّتي كلّلنا بها الدّراسة ضرورة اختيار مؤلّفي الكتب المدرسيّة لنصوصٍ تستجيب للقيم التّربويّة الّتي تتناسب مع مجتمعنا الجزائريّ.

الكلمات المفتاحيّة: الأبعاد التّربويّة، التّواصل اللّغويّ الكتابيّ، منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة، التّعليم المتوسّط.

Abstract: It is no secret to any researcher that the primaryfunction of language is communication, but communication - verbally or in writing - is not as much a goal in itself as a bridge to meet a range of purposes. The educational purpose of this study is written communication by examining the educational dimensions of written linguistic communication. As for the practical aspect of the study, we conducted a survey of the manifestations of this in the second generation curriculum of the Arabic language for medium-term education(middle school), description and analysis. The most notable findings are that written language communication is a way of passing educational values to the learner through reading texts. One of the recommendations we have been asked to make is the need to select the authors of school textbooks for texts that correspond to the educational values that suit our Algerian society.
Keywords: Educational dimensions, Written linguistic communication, second generation Arabic curriculum, intermediate education(middle school).

1. مقدّمة:

نحن عندما نتواصل – أيّا كان نوع هذا التّواصل - فإنّما نقوم بذلك ليس من أجل التّواصل في حدّ ذاته؛ بل من أجل تحقيق غايات معيّنة تقتضيها طبيعتنا البشريّة مادّية كانت أم معنويّة. والتّواصل اللّغويّ من أكثر أنواع التّواصل الّذي يمارسه النّاس في حياتهم اليوميّة رواجًا، إمّا تحدّثا واستماعا أو كتابة وقراءة.

ولَمَّا كانت التَّعليميّات حريصة على ربط تعلُّمات المتعلّم بمتطلّبات الواقع الّذي يعيش فيه، فإنّها اِهتمّت بعمليّة التّواصل. ولا يتأتّى لها هذا إلّا من خلال تعليميّة اللّغات باعتبارها وسيلة التّواصل، بعون الموّاد التّعلُّمِيّة الأخرى باعتبارها موضوعَه.

هذا ما جعلنا أمام إشكاليّة رئيسة مكوّنة من جزأين وهي: ما الأبعاد التّربويّة للتّواصل اللّغويّ الكتابيّ؟ وما مدى تحقيق منهاج الجيل الثّاني في التّعليم المتوسّط للّغة العربيّة هذه الأبعاد؟

وقبل الإجابة على هذه الإشكاليّة في ثنايا البحث، وباعتبارنا ممارسين لتعليم اللّغة العربيّة في التّعليم المتوسّط، وباحثين في تعليميّاتها، سنقدّم إجابات أوّليّة على هذه الإشكاليّة في صيغة فرضيّات. ونترك البحث يتكفّل بالحكم النّهائيّ عليها. وكانت هذه الفرضيّات:

- التّواصل اللّغويّ باعتبار طبيعة نظامه الإرساليّ والاستقباليّ ينقسم إلى نوعين شفويٌّ وكتابيٌّ.
- التّواصل اللّغويّ الكتابيّ له أبعاد تربويّة يمكن له تحقيقها إذا ما غذّيناه بما لا يتنافى مع ذلك.

ـ منهاج اللّغة العربيّة في التّعليم المتوسّط وإن سعى إلى تحقيق أبعاد تربويّة من خلال التّواصل اللّغويّ الكتابيّ، فإنّ هناك أبعادًا تربويّة أخرى إمّا لم يهتمّ بها أو أنّه لم يُعطها حقّها.

وعلى رأس الأهداف الّتي نسعى إلى تحقيقها من خلال بحثنا هذا محاولة تقويم منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة في التّعليم المتوسّط في جزئيّة من جزئيّاته، وهي اِستثمار التّواصل اللّغويّ الكتابيّ لزرع قيمٍ تربويّة في المتعلّم أو تنميتها. والعمل على أن يكون بحثنا واحدا من البحوث التّقويميّة الّتي هي خاصّيّة من خصائص المناهج التّعليميّة الّتي تتميّز بالتطوّر المستمرّ المساير لتطوّرات الحياة. ولا نحصل على هذا التّحيين إلّا بمجموع دراسات تقويميّة أكثرَ منها نقديّة.

ومن أجل معالجة هذا الموضوع اِرتأينا أن نبدأ بالوقوف على حقيقة التّواصل وأنواعه اللّغويّة. وبعد ذلك نعدّد أبعاد التّواصل اللّغويّ الكتابيّ التّربويّة. أمّا في الجانب التّطبيقيّ من البحث فعمدنا إلى استطلاع مدى مراعاة واِستثمار منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة في التّعليم المتوسّط للأبعاد التّربويّة للتّواصل الكتابيّ.

2.التّواصل اللّغويّ: المفهوم والأنواع:

التّواصل ظاهرة حيويّة بين عناصرَ متعدّدة، تتمّ بواسطة إشارات ورموز. وبالتّالي فإنّ التّواصل ليس مقصورا على الإنسان دون سواه؛ بل يتعدّاه إلى الحيوان وحتّى الخلايا الّتي تتلقّى إشارات من الوسط الّذي تعيش فيه وتترجِم هذه الإشارات في شكل اِستجابات تتناسب والإشارات الّتي تلقّتها. وبالتّالي يمكن أن نميّز بين أنواع من التّواصل؛ إمّا بتمايز العناصر المتواصِلة فيكون هناك: تواصل إنسانيّ وآخر حيوانيّ وآخر خَلَويّ...، وإمّا بتمايز الإشارات والرّموز إلى تواصل لغويّ، تواصل إشاريّ، تواصل إلكترونيّ...،والتّواصل اللّغويّ من أشهر أنواع التّواصل وأكثرها رواجًا بين بني البشر.

1.2 مفهوم التّواصل اللّغويّ:

التّواصل في اللّغة العربيّة يعود إلى مادّة (وَصَلَ) الّذي يعرّفه ابن منظور بقوله:" وَصَلت الشّيء وَصْلًا وصِلَةً، والوصل ضدّ الهجران... ووَصله إليه وأوصلَه: أنهاه إليه وأبلغه إيّاه... والتّواصل ضدّ التّصارم"[1]. أي أنّ مادّة وصل في اللّغة العربيّة هي الاِتّحاد والتّرابط؛ وضدّ الانفصال والتّصارم.

كما جاء في معاجم المصطلحات اللّغويّة أنّ التّواصل هو:" نقل الرّسالة من المرسل إلى المرسل إليه بواسطة نظام من الرّموز، سواء أكانت رموزا صوتيّة أم كتابيّة أم إيمائيّة في التّواصل الإيمائيّ."[2] فالمتفحّص لهذا التّعريف يجد أنّه يميّز بين أنواع للتّواصل بحسب الإشارات والرّموز المستخدمة.

أمّا في اللّغة الإنجليزيّة "يرجع أصل كلمة اتّصال (Communication)إلى الكلمة اللّاتينيّة (Cmmunis)ومعناها (Common) أي: (مشترك) أو (عامّ)."[3] فنلاحظ أنّ التّواصل حتّى في اللّغة الإنجليزيّة يدلّ على الاشتراك والتّرابط.

هذا عن التّواصل عموما، أمّا التّواصل اللّغويّ فيرى الدّكتور عبد الجليل مرتاض أنّه يمثل بالنّسبة لأيّة لغة وظيفتها المركزيّة سواء كانت هذه اللّغة ملفوظة أو مخطوطة[4]. وهناك من عرّف التّواصل اللّغويّ على أنّه: "عمليّة تفاعل بين اِثنين أو أكثر، من خلال إرسال الأفكار والمعاني واستقبالها بلغة سليمة، عن طريق مهارات الاستماع والتّحدّث والقراءة والكتابة."[5]

من التّعريفين السّابقين نفهم أنّ الوظيفة الأساس للّغة هي التّواصل، وأنّ التّواصل اللّغويّ هو عمليّة تفاعليّة بين طرفين يتمّ فيها إرسال واستقبال رسائلَ باستعمال المهارات اللّغويّة؛ والّتي يرى الباحث أن تقسّم إلى مهارتي إرسال: تحدّث وكتابة، ومهارتي اِستقبال: استماع وقراءة. وهذا ما يجرّنا لاستكشاف أنواع التّواصل اللّغويّ.

2.2 أنواع التّواصل اللّغويّ:

إنّ تقسيم المهارات اللّغويّة وفق ما يتطلّبه السّياق التّواصليّ إلى مهارات إرسال ومهارات استقبال يجعلنا نميّز بين نوعين من التّواصل اللّغويّ، وهما تواصل لغويّ شفويّ وتواصل لغويّ كتابيّ. وفي هذا المقام نجد أنّ الدّكتور عبد الجليل مرتاض قد أصاب حين لم يعبّر عن المهارات بأسمائها أو مصادرها؛ بل عبّر عليها بأفعالها وذلك بقوله: "ونظرتنا إلى اللّغة غالبا ما تتركّز حول أربعة مفاهيم فيها، ونعني بهذا: تَكَلَّمَ، فَهِمَ، قَرَأَ، كَتَبَ، ويُقال في هذه الحالة إنّ تَكَلَّمَ وفَهِمَ لهما سمة اللّغة المعبّر عنها بواسطة إحدى الدّعامات الشّفويّة، في حين أنّ قَرَأَ وكَتَبَ لهما سمة اللّغة المعبّر عنها بواسطة الدّعائم البصريّة."[6] فالأفعال عموما أكثر تعبيرًا عن الدّيناميّة والتّفاعليّة والحركة من الأسماء؛ والطّبيعة التّفاعليّة الدّيناميّة للتّواصل –حسب رأينا- هي ما جعلت الدّكتور يعبّر عن المهارات اللّغويّة بالأفعال: تَكَلَّمَ، فَهِمَ، قَرَأَ، كَتَبَ.

فيمكن أن نحوصل ونقول إنّ:

التّواصل اللّغويّ الشّفويّ هو التّواصل الّذي يتمّ باستعمال اللّغة المنطوقة باستخدام مهارتي التّحدث إرسالا؛ والاِستماع استقبالا. ويمكن أن تصاحب اللّغة المنطوقة أثناء الفعل التّواصليّ إشارات ورموز غير لغويّة كملامح الوجه ونبرة الصّوت...، إلّا أنّ هذا التّواصل يبقى في إجماله تواصلًا شفويًّا.

أمّا**التّواصل اللّغويّ الكتابيّ** فهو التّواصل الّذي يتمّ باستعمال اللّغة في شكلها غير الشّفويّ أي استعمالها في شكلها الخطّيّ أو الكتابيّ، كما يمكن أن تصاحب هذه اللّغة المكتوبة إشارات ورموز غير لغويّة كحجم الخطّ وعلامات التّرقيم والصّور المرفقة والألوان...

ومن أمثلة التّواصل الكتابيّ الدّالة على أهمّيته من جهة وقِدمه من جهة أخرى ما جاء نصّه في القرآن الكريم؛ حيث قال الله تعالى على لسان سيّدنا سليمان : ﴿ٱذۡهَب بِّكِتَٰبِي هَٰذَا فَأَلۡقِهۡ إِلَيۡهِمۡ ثُمَّ تَوَلَّ عَنۡهُمۡ فَٱنظُرۡ مَاذَا يَرۡجِعُونَ ٢٨ قَالَتۡ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَؤُاْ إِنِّيٓ أُلۡقِيَ إِلَيَّ كِتَٰبٞ كَرِيمٌ ٢٩ إِنَّهُۥ مِن سُلَيۡمَٰنَ وَإِنَّهُۥ بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ٣٠ أَلَّا تَعۡلُواْ عَلَيَّ وَأۡتُونِي مُسۡلِمِينَ ٣١ ﴾[7]، حيث نجد أنّ النّصّ المكتوب الّذي أرسله سيّدنا سلميان قد حقّق تواصلا ناجعًا وجامعًا لمتطلّبات التّواصل وعناصره من مرسِل ومرسَل إليه ورسالة، وحقّق المطلوب منه بالإفادة والإفهام.

بعد تمييزنا لنوعين من أنواع التّواصل اللّغويّ وهما: التّواصل اللّغويّ الشّفويّ والتّواصل اللّغويّ الكتابيّ تجدر الإشارة إلى أنّه من الصّعب الفصل بين أنواع التّواصل فصلا تامّا أثناء الفعل التّواصليّ اليوميّ، وذلك لأنّ الموقف التّواصليّ الواحد قد يستجلِب أكثر من نظام تواصليّ.

3.الأبعاد التّربويّة للتّواصل الكتابيّ لدى المتعلّم:

سبق وأشرنا في هذا البحث إلى أنّ التّواصل اللّغويّ -الّذي يُعتبر التّواصل اللّغويّ الكتابيّ نوعا منه- ليس هدفا في حدّ ذاته، فنحن نتواصل مع غيرنا من أجل تلبية أغراض معيّنة، كالأغراض الاجتماعيّة أو الأغراض التّعليميّة أو الأغراض التّربويّة...، وفي هذا الموضع سنسعى إلى إبراز الأبعاد التّربويّة للتّواصل الكتابيّ. إلّا أنّنا سنشير قبل ذلك إلى نقطة جوهريّة وهي أنّ التّواصل بين الكاتب والقارئ ليس أحادي الاِتّجاه؛ فالقارئ لم يصبح مرسَلا إليه ووعاءً فارغًا على الكاتب ملؤه بما يشاء من أفكار وقيم كما يُتوهَّم، بل صار عنصرا مؤثّرا ومتأثرا بالكاتب ويشكّل معه نسيجا تواصليّا تصعب حلحلته. فالنّصوص (المكتوبة/المقروءة) هي نصوص تواصليّة من جهتين، إمّا من جهة تواصل الكاتب مع القارئ، أو من جهة ما تحمله هذه النّصوص -الّتي تُعتبر رسالة التّواصل- من تفاعلات بين أطرافَ قد تكون داخل النّص أو خارجه. ومن الأبعاد التّربويّة الّتي قد يمتدّ إليها التّواصل الكتابيّ إذا تعلّق الأمر بالمتعلّم نستطيع ذكر الأبعاد الآتية:

- إنّ النّصوص المكتوبة الّتي يتلقّاها المتعلّمون تُعتبر منصّة لتنمية جوانب شخصيّتهم؛ بما تحمله من قيم. فكلّما كان فحوى النّصوص بنّاءً وقيّمًا ويحمل مبادئ مستساغة ومقبولة كان لدينا جيل في المستقبل يحمل تلك المبادئ والقيم، والعكس بالعكس. فأدب الأطفال المكتوب عمومًا بشتّى أنواعه وأنماطه "وسيلة من وسائل التّعليم والتّثقيف... وطريق لتكوين العواطف السّليمة والوطنيّة الصّادقة للأطفال، وأسلوب يقفون به على حقيقة العقيدة ويكتشفون مواطن الصّواب والخطأ في المجتمع."[8] في إشارة إلى أنّ التّواصل الكتابيّ من شأنه أن ينقل المتعلّم من قراءة النّصوص وفهمها إلى الاسترشاد بها في نقد وتقويم واقعه الّذي يعيشه. لذا لا غرابة أن تتوجّه الأمم الّتي تنشد الحضارة والبناء إلى الاِهتمام بالمكتبات، وزرع حُبّ المطالعة في أبنائها الّذين هم صنّاع الغد، وتبثّ فيهم روح الوطنيّة والعمل من خلال النّصوص الّتي تحملها هذه الكتب.

- التّواصل الكتابيّ يُمَكِّنُ التّلميذ من اِمتلاك كفاءة التّعلّم الذّاتي [9]، فصحيح أنّ المتعلّم أو الطّفل يتلقّى المعارف والمعلومات من مدرسته وأسرته...؛ لكنّ جُلّ المعارف المتراكمة سواءً تراكما زمنيّا أو تراكما موضوعاتيّا قابعة في الرّفوف والمواقع الإلكترونيّة، لا يتحصّل عليها المتعلّم إلّا إذا اِمتلك كفاءة تمكّنه من ذلك، فأمست القراءة من أجل الحصول على معلومات شائعة جدّا؛ لأنّ في عالمنا حمّى تجتاح كثيرا من النّاس، هي حمّى البحث عن الأسهل، والوصول إليه بأسرع وقت ممكن[10].
- كما نجد التّواصل اللّغويّ بنوعيه يغذّي الأساس النّفسيّ الاِجتماعيّ للتّربية، بِاعتبار هذا الأساس "يتعلّق بكلّ ما يتعامل به الإنسان في حياته اليوميّة مع أشخاص آخرين متباينين في أساسهم البيولوجيّ، وفي حاجاتهم المادّيّة والنّفسيّة."[11] فنحن عندما نتواصل بالنّصوص كتابة وقراءة فإنّما نعمل على تلبية حاجيات بيولوجيّة ومادّية ونفسيّة.
- أمّا عن جماليّة الخطّ العربيّ وزخرفته الّتي يتميّز بها عن غيره من الخطوط؛ فإنّه يبعث في نفس القارئ مشاعر الاِرتياح النّفسيّ عند قراءة النّصّ المكتوب بخطّ جميل وواضح، كما أنّه يُعتبر من الفنون الجميلة الّتي تتميّز بقدرتها على تربية الذّوق، وشحذ المواهب ورهافة الحسّ.[12]

فالخطّ العربيّ الجميل ليس رسالة تواصليّة تتطلّب فكّ ترميزها فحسب؛ بل هي رسالة فنّية جماليّة تربويّة من شأنها تنمية بعض السّلوكات التّربويّة عند المتعلّم كالصّبر والتّنظيم والهدوء...

4. التّواصل الكتابيّ في منهاج الجيل الثّاني للتّعليم المتوسّط الخاصّ باللّغة العربيّة:

منهاج الجيل الثّاني للتّعليم المتوسّط الخاصّ باللّغة العربيّة تناول التّواصل الكتابيّ من خلال الاهتمام بفهم المكتوب وإنتاجه وفق ما يحويه الجدول 01 [13].

جدول رقم: 01 يمثّل ميداني فهم المكتوب وإنتاجه في التّعليم المتوسّط وملمح التّخرّج منه

الميدان	ملمح التّخرّج من التّعليم المتوسّط
فهم المكتوب (قراءة)	يقرأ التّلميذ نصوصا مركّبة ومتنوّعة الأنماط من مختلف السّندات، قراءة تأمّليّة تحليليّة نقديّة، في وضعيّات تواصليّة دالّة.
الإنتاج الكتابيّ (التّعبير)	ينتج التّلميذ كتابة نصوصا منسجمة مركّبة متنوّعة الأنماط بلغة سليمة في وضعيّات تواصليّة دالّة.

المصدر: منهاج اللغة العربيّة الخاصّ بالتعليم المتوسّط.

من هذا الجدول نجد أنّ منهاج الجيل الثّاني يرى أنّ تعليم ميدانَي فهم المكتوب وإنتاجه يرميان إلى تمكين المتعلّم من قراءة وإنتاج نصوص في وضعيّات تواصليّة دالّة. أي أنّ التّواصل الكتابيّ المُتعلَّم يجب أن يحمل دلالة للمتعلّم ولا يكون من أجل التّواصل في حدّ ذاته.

وكلمة (دالّة) الّتي جعلها المنهاج صفة للوضعيّات التّواصليّة الكتابيّة تعني أنّ التّواصل يكون هادفا إلى خدمة أبعاد معيّنة متعلّقة بالمتعلّم؛ والأبعاد التّربويّة واحدة من هذه الأبعاد.

أمّا عن الحجم الزّمنيّ لتعليم التّواصل اللّغويّ الكتابيّ (قراءة/كتابة) من خلال ميداني فهم المكتوب وإنتاجه؛ فيشكّل نسبة ثلاثة أرباع من حجم ميادين اللّغة العربيّة في كلّيّتها في التّعليم المتوسّط. ذلك بإعتبار أنّ مادّة اللّغة العربيّة تقدَّم في التّعليم المتوسّط في أربعة ميادين وهي: فهم المنطوق وإنتاجه، فهم المكتوب (قراءة ودراسة نص)، فهم المكتوب (ظواهر لغويّة)، الإنتاج الكتابيّ.[14]

والكفاءات الّتي يصبو منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة في مرحلة التّعليم المتوسّط تحقيقها لدى المتعلّم من خلال تعليم التّواصل الكتابيّ هي: " القراءة الجهرية المناسبة لمعاني الموضوع، القراءة المسترسلة، احترام علامات الوقف، استعمال القاموس للبحث عن معاني الكلمات، نقد المقروء، تصنيف النّصوص وتحديد خُطاطات أنماطها، البناء السّليم للجمل، التّوظيف الصّحيح لقواعد النّحو والصّرف."[15]

والملاحظ على هذه الكفاءات المنشودة أنّها اِهتمّت بالتّواصل الكتابيّ السّليم قراءة وكتابة. فمن الكفاءات المرتبطة بالقراءة نجد الإسترسال وتمثيل المعنى واحترام علامات الوقف وتذليل الصّعوبات اللّغويّة بالإعتماد على القاموس والتّعرّف على أنماط النّصوص ونقدها، أمّا الكفاءات المرتبطة بالكتابة فهي البناء السّليم للجمل مع اِحترام القواعد اللّغويّة نحوًا وصرفًا.

5. وصف وتحليل الأبعاد التّربويّة للتّواصل الكتابيّ في التّعليم المتوسّط:

التّواصل الكتابيّ وما يحمله من قيم وأبعاد تربويّة يتمّ بوجه عامّ في حياتنا اليوميّة، بما تحمله نصوص وسائل الإعلام والجرائد والمجلّات والملصقات... من توجيهات وتوعيّة،... ونظرا لأهمّيته البالغة اِكتسى طابعا تعليميّا نظّر له المفكّرون وتبنّته المنظومات التّربويّة العالميّة. فصار النّصّ (المقروء/المكتوب) وسيلة تواصليّة لتمرير قيم تربويّة إلى المتعلّم.

ومنهاج الجيل الثّاني الّذي اعتمدته المنظومة التّربويّة الجزائريّة ليس بمعزل عن اِستثمار العمليّة التّواصليّة الكتابيّة في إرساء قيم تربويّة وتنميتها لدى المتعلّم. وفيما يأتي عرض وصفيّ لنظرة هذا المنهاج في هذا الشّأن من خلال المُستخرَجات الآتية:

المستخرَج01: " أمّا الهدف الأسمى لتعليم اللّغة العربيّة فهو تزويد المتعلّمين بكفاءة يُمكِنهم اِستثمارها في مختلف وضعيّات التّواصل الشّفهيّ والكتابيّ. ولم يعد المطلوب من تعليم اللّغة

العربيّة يقتصر على معرفة بعض النّماذج الأدبيّة وبلاغتها، ولا معرفة القواعد النّحويّة والصّرفيّة فحسب، بل جعل التّلميذ يبلغ أعلى مستوى من الفهم والإدراك واستعمال المعرفة، سواء على المستوى الشّفهيّ أو الكتابيّ."[16]

دليل إعداد مناهج الجيل الثّاني هو الّذي يحمل الخطوط العريضة والّتي يجب على مصمّميها الالتزام بها وبناؤها على أساسها، ومن إشارات الدّليل المذكور إلى الاهتمام بالتواصل الكتابي المستخرَج 01، والّذي يؤكّد على أنّ التّواصل الكتابيّ من أهداف تعليم اللّغة العربيّة الّتي اِنتقلت من مرحلة الاِهتمام بالكمّ إلى الاهتمام بالنّوع والاِستعمال.

المستخرَج 02 " اللّغة العربيّة من حيث هي لغة التّدريس تمثّل كفاءة عرْضيّة تُسهم في اِكتساب الموادّ الأخرى. فأنماط النّصوص الّتي تَعلّمها تمكّنه من إدراك المفاهيم الّتي تهيكل هذه الموادّ، على سبيل المثال، النّصّ السّرديّ يمكّنه من إدراك أحداث التّاريخ وتسلسلها، والنّصّ التّفسيريّ يُعينه على اِستيعاب دروس العلوم والتّكنولوجيا، والنّصّ الوصفيّ يساعده على إدراك خصائص الكثير من مناطق العالم في دراسة الجغرافيا الطّبيعيّة، بينما النّصّ الحجاجيّ يُكسبه المنطق، وييسر عليه فهم الكثير من مسائل الرّياضيات."[17]

فالمستخرج 02 يشير صراحة إلى أنّ تعليم اللّغة العربيّة سواء كتابة أو نطقا له أهداف وأبعاد تربويّة تعليميّة، لكونها ليست كفاءة في حدِّ ذاتها؛ وإنّما هي كفاءة مساعدة على تحصيل مختلف التّعلّمات الأخرى.

أمّا الأساس النّفسي الاجتماعيّ للتّربية فتضمّنه المستخرَجان الآتيان:

المستخرَج 03: "إنّ هيكلة الفكر مرتبط باللّغة بالدّرجة الأولى، لأنّها وسيلة التّعبير عن الأفكار والوجدان."[18]

المستخرج 04: "... ودور المدرسة في هذا السّياق، هو تصحيح تمثّلات المتعلّمين، ومنحهم حرّية التّعبير عن مكنونات أفكارهم ووجدانهم ومرافقتهم بيداغوجيّا في مسار تحويل حفظ القواعد اللّغويّة الجاهزة إلى أفق التّواصل الحرّ المبدع."[19]

المستخرَجان السّابقان 03 و 04 يتضمّنان الأساس النّفسيّ الاِجتماعيّ للتّربية والبيداغوجيا وربطه بالتّواصل، بِاعتبار هذا الأخير وسيلة التّعبير عن الأفكار والوجدان، وذلك بالاِعتماد على تلقين المتعلّمين آليات وصيغ لغويّة جاهزة تصل بهم إلى تواصل حرّ ومبدع، خاصّة في ظلّ الحاجة الماسّة إلى لغة تواصل تخدم حاجيات المتعلّم المتنامية.

فالمدرسة الجزائريّة ترى أنّ" كلًّا من القراءة والكتابة والحساب وسائل يجب إكسابها للتّلميذ في السّنوات الأولى من حياته المدرسيّة حتّى يستطيع تحقيق هذه الدّوافع وإشباع حاجياته المتنامية."[20]

أمّا البعد الجماليّ للتّواصل الكتابيّ الّذي له أبعاد تربويّة لا يُستهان بقيمتها –كما سبق الذّكر-، فإنّ منهاج الجيل الثّاني للتّعليم المتوسّط الخاصّ باللّغة العربيّة – وبعد دراسة مسحيّة له - فإنّه يولي عناية فقط بالجانب الإملائيّ وقواعد الكتابة السّليمة؛ أمّا جماليّة الخطّ وما يتميّز به الخطّ العربيّ عن غيره من الخطوط فليس في منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة لمرحلة التّعليم المتوسّط ما يعزّزه أو ينمّيه أو يجعل المتعلّم يتذوّقه.

لكن لمّا ذهبنا إلى منهاج التّربية التّشكيلية لمرحلة التّعليم المتوسّط وجدناه يتضمّن جماليّة الخطّ العربي، وذلك في السّنة الأولى من التّعليم المتوسّط؛ وفق ما يحويه **الجدول 02**[21]

جدول 02: يمثّل المورد المعرفي وأمثلة عن أنماط وضعيّات تعلّمه.

المورد المعرفيّ	أمثلة عن أنماط وضعيّات التّعلّم
الخطّ العربيّ: ● القواعد الفنّيّة لأنواع الخطّ الكوفيّ. ● الأسس العلميّة للخطّ الكوفيّ. ● التّقنيات الفنّيّة للخطّ الكوفيّ. ● القيم الجماليّة الزّخرفيّة والغرافيكيّة للخطّ الكوفيّ.	● وضعيّة يعرف من خلالها القواعد الفنّيّة والأسس العلميّة لمختلف أنواع الخطّ الكوفيّ. ● وضعيّة توظّف فيها الأنواع الزّخرفيّة للخطّ الكوفيّ في أعمال فنّية تشكيليّة وفق قاعدتها. ● وضعيّة تناقش فيها القيم الجماليّة للخطّ الكوفيّ في مختلف مظاهره الغرافيكيّة والزّخرفية.

المصدر: منهاج التّربية التّشكيليّة الخاصّ بالتّعليم المتوسّط

ففي منهاج التّربية التّشكيليّة لمرحلة التّعليم المتوسّط، وتحديدا في السّنة الأولى من التّعليم المتوسّط اِهتمام بالبعد التّربويّ الجماليّ للخطّ العربيّ متمثّلا في الخطّ الكوفيّ، وذلك من خلال معرفة القواعد الفنّيّة لكتابته، وأنواعه الزّخرفيّة، ومناقشةٌ لقيمِه الجماليّة.

لكن نرى في هذا الشّأن أنّ جمال الخطّ العربيّ ينبغي أن يُدرّج في تعليم مادّة اللّغة العربيّة وذلك من أجل عدم الفصل بين اللّغة العربيّة ومستوياتها وبين جمال خطّها في أذهان المتعلّمين. وهذا ما من شأنه أن يجعل جماليات الخطّ العربيّ ذات بعد تواصليّ تربويّ أكثر منها ذات بعد تشكيليّ.

6. خاتمة:

عمدنا في هذا البحث إلى الوقوف على التّواصل اللّغويّ من حيث المفهوم، وتعديد نوعيه باعتبار نظام التّواصل إلى تواصل لغويّ شفويّ وتواصل لغويّ كتابيّ. وبعد ذلك تناولنا الأبعاد التّربويّة الّتي يمكن للتّواصل الكتابيّ أن يحقّقها عند المتعلّم. ثم عرضنا التّواصل الكتابيّ في منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة الخاصّ بالتّعليم المتوسّط وحجمه والكفاءات الّتي يصبو إلى تحقيقها. ثم تناولنا الأبعاد التّربويّة له بالوصف والتّحليل.

وبحثنا هذا بشقّيه النّظري والتّطبيقي قادنا إلى مجموعة من النّتائج، والّتي سنعرضها مرتّبة ترتيبا يتوافق مع ترتيب عناصر هذا الموضوع. وهذه النتائج هي:

1 ـ التّواصل ظاهرة تفاعليّة بين عنصرين أو أكثر يتبادلون رسائل دالّة محدّدة بإستعمال نظام من الرّموز يقوم المرسِل ببناء رموزها وفق هذا النّظام؛ والمستقبل بفكّ شيفرتها التّرميزيّة. والتّواصل اللّغويّ (الشّفوي أو الكتابيّ) من أكثر أنواع التّواصل رواجًا بين البشر لسهولة اِستعمال اللّغة في مواقفَ شتّى.

2 ـ إذا اِعتمدنا على طبيعة اللّغة المستعمَلة في فعل التّواصل؛ فإنّنا سنميّز بين نظامين مختلفين من أنظمة الإرسال والاِستقبال. وهذان النّظامان هما (القراءة والكتابة) في التّواصل الكتابيّ، و(التّحدّث والاِستماع) في التّواصل الشّفويّ.

3 ـ التّواصل الكتابيّ يتجواز فعل التّواصل في حدّ ذاته؛ إلى جملة من الأبعاد والأغراض، والبعد التّربوي واحد من الأبعاد الّتي يحقّقها التّواصل الكتابيّ بين الكاتب والقارئ. لذا يعتبر النّصّ وسيلة ناجعة من الوسائل التّربويّة التّوجيهيّة.

4 ـ التّواصل الكتابيّ في التّعليم المتوسّط في ضوء منهاج الجيل الثّاني للّغة العربيّة له مكانة بارزة، وهذه المكانة تظهر نصًّا وحجمًا، فمن حيث النّصّ: فقد نصّ المِنهاج المذكور على هذا التّواصل وكيفية تقديمة والكفاءات المستهدفة منه، وأمّا حجمًا: فإنّه قد خصّص للتّواصل الكتابيّ ما يعادل الثّلاثة أرباع من الحجم الكلّيّ.

5 ـ تعليم التّواصل الكتابيّ في التّعليمالمتوسّط حسب منهاج الجيل الثّاني يحقّق جملة من الأبعاد التّربويّة المطلوبة منه، فإنّه يخدم البعد النّفسيّ للتّربية، ووسيلة للتعلّم الذّاتي والتّحصيل التّعليميّ لبقيّة الموادّ الدّراسيّة وصقل جوانب شخصيّة المتعلّم النّفسية الوجدانيّة، **لكنّه** لا يولي عناية بالبعد الجماليّ الفنّي للتّواصل الكتابيّ من خلال جمال الخطّ العربيّ والزّخرفة الّتي تميّزه ويميّزها.

بعد عرض النّتائج الّتي قاد إليها البحث، سنقدّم مجموعة من التّوصيات والمقترحات والّتي نعتقد أنّه من شأنها المساعدة على جعل التّواصل الكتابيّ في مرحلة التّعليم المتوسّط يحقّق الأبعاد التّربويّة المطلوبة منه. وحتى تكون هذه التّوصيات أكثر نفعا وأسهل فهمًا عنونّا كلّ واحدة منها بكلمة مفتاحيّة؛ فكانت:

1 ـ النّصوص التّعليميّة (المقروءة/المكتوبة): حسن اختيارها لغةً وموضوعًا، باعتبارها وسيلة تربويّة تؤثّر في المتعلّم وتدفع به إلى تغيير سلوكاته وفقها. لذا يجب أن تكون مواضيعها أكثر وظيفيّة. فالمتعلّم بحاجة ماسّة إلى اللّغة الّتي يوظّفها في واقعه المعيش كلغة الإعلام ووسائل الاتّصال الحديثة ومواقع التّواصل...

2 ـ منهاج تعليم اللّغة العربيّة: عليه أن يهتمّ أكثر بالجانب الجماليّ للخطّ العربيّ، والّذي من شأنه تقديم يد العون إذا ما تعلّق الأمر بتربية المتعلّم وصقل مواهبه وتنمية بعض السّلوكات الإيجابيّة كالصّبر والتنظيم والاتّزان...، حتّى وإن لم يكن أسبوعيّا وبحجم زمنيّ يضاهي بقيّة الأبعاد التّواصليّة، فلا بأس أن يكون فصليّا على سبيل المشاريع أو بالتنسيق مع أساتذة التّربية التّشكيليّة. فالخطّ العربيّ وإن حمل أبعادا فنّيةً تشكيليّةً، فإنّه كذلك يحمل أبعادا تربويّة نفسيّة.[22]

7. الهوامش:

1: محمّد بن مكرم بن عليّ أبو الفضل جمال الدّين بن منظور الأنصاريّ الرّويفعيّ الإفريقيّ، لسان العرب، ط3، ج11، مادّة (وصل) دار صادر، بيروت، لبنان، 1414هـ، ص726.

2: منير بعلبكّي، معجم المصطلحات اللّغويّة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990م، ص101.

3: حسن عماد مكّاوي وليلى حسين السّيد، الاتّصال ونظريّاته المعاصرة، ط1، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، مصر، 1998م-1419هـ، ص23.

4: ينظر: عبد الجليل مرتاض، اللّغة والتّواصل –اقترابات لسانيّة لإشكاليّات التّواصل للتّواصلين الشّفويّ والكتابيّ-، دط، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2012م، ص91.

5: فهد محمّد الشّعابي الحارثي، الاتّصال اللّغويّ في القرآن الكريم –دراسة تأصيليّة في المفاهيم والمهارات-، ط1، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، 2014م، ص62.

6: عبد الجليل مرتاض، مرجع سابق، ص120.

7: سورة النّمل، الآيات: 28. 29. 30. 31.

8: علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط4، 1988م، ص5.

9: لا نقصد بالتعلّم الذاتي هنا أن يتعلّم المتعلّم من تلقاء نفسه فهذا من المستحيلات، بل نقصد تعلّمه في غياب شخص المعلّم أمامه –حضوريّا أو افتراضيّا-، وغياب مراقب له. فيكون التّلميذ هو من يختار المادّة التّعلّميّة ويفهمها ويقوّمها.

10: ينظر: عبد الكريم بكّار، القراءة المثمرة مفاهيم وآليات، ط6، دار القلم، دمشق، 1429هـ2008م، ص32

11: صالح بلعيد، علم اللّغة النّفسي، ط2،دار هومة، الجزائر، 2011م، ص107.

12: ينظر: نادية أبو رميس (2020م)، أهمّيّة الخطّ العربي، https://mawdoo3.com، تمّ الاطّلاع عليه في:2021/02/04م على السّاعة: 13:55.

13: ينظر: وزارة التّربية الوطنيّة، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، منهاج مرحلة التّعليم المتوسّط، الجزائر، مارس2016م، ص32.

14: ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

15: ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

16: وزارة التّربية الوطنيّة، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، الدّليل المنهجيّ لإعداد المناهج، الجزائر، 2009م، ص37.

17: وزارة التّربية الوطنيّة، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، مناهج مرحلة التّعليم المتوسّط، مرجع سابق، ص31.

18: المرجع نفسه، ص31.

19: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

20: وزارة التّربية الوطنيّة، المعهد الوطنيّ لتكوين مستخدمي التّربية وتحسين مستواهم، التّربية وعلم النّفس، سند تكوينيّ، الجزائر، 2004م، ص41.

21: ينظر: وزارة التّربية الوطنيّة، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، مناهج مرحلة التّعليم المتوسّط، مرجع سابق، ص313.

8. قائمة المراجع:

- القرآن الكريم.

1. حسن عماد مكّاوي وليلى حسين السّيد، الاتّصال ونظريّاته المعاصرة، ط1، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، مصر، 1998م-1419هـ.
2. صالح بلعيد، علم اللغة النفسي، ط2،دار هومة، الجزائر، 2011م.
3. عبد الجليل مرتاض، اللّغة والتّواصل –اقترابات لسانيّة لإشكاليّات التّواصل للتّواصلين الشّفويّ والكتابيّ-، دط، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2012م.

4. عبد الكريم بكّار، القراءة المثمرة مفاهيم وآليات، ط6، دار القلم، دمشق، 1429هـ2008م.

5. علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط4، 1988م.

6. فهد محمّد الشّعابي الحارثي، الاتّصال اللّغويّ في القرآن الكريم –دراسة تأصيليّة في المفاهيم والمهارات-، ط1، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، 2014م.

7. محمّد بن مكرم بن عليّ أبو الفضل جمال الدّين بن منظور الأنصاريّ الرّويفعيّ الإفريقيّ، لسان العرب، ط3، ج11، مادّة (وصل) دار صادر، بيروت، لبنان، 1414هـ.

8. منير بعلبكّي، معجم المصطلحات اللّغويّة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990م.

9. نادية أبو رميس (2020م)، أهمّيّة الخطّ العربي، https://mawdoo3.com.

10.وزارة التّربية الوطنيّة، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، الدّليل المنهجيّ لإعداد المناهج، الجزائر، 2009م.

11.وزارة التّربية الوطنيّة، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، منهاج مرحلة التّعليم المتوسّط، الجزائر، مارس2016م.

12.وزارة التّربية الوطنيّة، المعهد الوطنيّ لتكوين مستخدمي التّربية وتحسين مستواهم، التّربية وعلم النّفس، سند تكوينيّ، الجزائر، 2004م.

الأنا وتمثيل الآخر في رحلة ابن حمادوش الجزائري

The self and the other representation in the journey of Ibn hamadouche Eljazayri.

يزيد بودربالة /طالب دكتوراه

أ.د. عبد العزيز بومهرة

قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 8 ماي 1945-قالمة (الجزائر)
مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة 8 ماي 1945-قالمة (الجزائر)
bouderbala.yazid@univ-guelma.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/10/12 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تناول الأنا وتمثيل الآخر في رحلة عبد الرزاق ابن حمادوش، الذي انتقل من الجزائر إلى المغرب الأقصى في القرن الثاني عشر للهجرة(الثامن عشر ميلادي)، وحرص على تصوير المغربي -وفق رؤيته الخاصة- من جوانب عدة، فامتدح بعضها وانتقد البعض الآخر، واكتفى في المقابل بسرد بعض الأمور المتعلقة بالمغربي دون إطلاق حكم واضح حيالها، من هنا سعينا إلى إبراز الصورة المقدمة لهذا الآخر اجتماعيا ودينيا وسياسيا وعلميا.

الكلمات المفتاحية: الأنا، الآخر، رحلة ابن حمادوش، المغرب الأقصى، القرن الثاني عشر للهجرة.

Abstract:

This study aims at dealing with the self and the representation of the other in the journey of Abd Errazak Ibn Hamadouche.The latter moved from Algeria to Morocco in the twelfth century hijri(eiteenth ad)¸and he insisted on depicting the Moroccan according to his own vision from different sides; he complimented some of them and criticized others.On the other hand¸he just reported some issues related to the Moroccan without making aclear judgement about them.Hence¸we sought to show the image presented to this ˈotherˈsocially¸religiously¸politically¸and scientifically.

key words: the self¸ the other¸ Ibn Hamadouche journey¸ Morocco¸the twelfth century.

تمهيد:

إنّ العربي شديد التّعلق بالرّحلة، لا يكاد يركن ويستقر بموضع، إذ كان دائم الارتحال تدفعه إلى ذلك عدة عوامل، وهذا ما يُفسر كثرة الرّحلات في التاريخ الإسلامي؛ فالمكتبات العربية تزخر بمئات الرحلات المدونة والتي خلّدت تجارب أصحابها، ومعلوم أن شغف المغاربة بالرحلة يفوق كل الحدود متفوقين بذلك على أقرانهم المشارقة، فقد سيّر سكان الشمال الإفريقي عامة والجزائر خاصة عشرات الرحلات-فردية وجماعية- باتجاه أصقاع ومناطق جغرافية عدة، قريبة وبعيدة نائية.

واشتهر في هذا القطر الإسلامي مجموعة من الرحالة الكبار، وعلى رأسهم شيخ الرحالة العرب ابن بطوطة، والعبدري، والعياشي، والورثيلاني، وابن حمادوش وغيرهم كثير، غير أن هذا الأخير يُعد من بين أبرز الرحالة الجزائريين، إذ ترك لنا مدونة رحلية والمسماة لسان المقال في النّبإ عن النّسب والحسب والحال* يحكي فيها وقائع ومجريات انتقاله إلى بلاد المغرب الأقصى، وصور فيها لقاءه وتماسه مع الآخر المغربي، وتطرق إلى بعض الجوانب الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية لسكنة بعض المناطق المغربية التي حلّ بها. فشُيدت رحلته من خلال ذلك التقابل- الصريح حينا والضمني أحيانا أخرى- بين الأنا الجزائري ممثلا في الرحالة والآخر المغربي. من هنا نتساءل:

ما مفهوم الرّحلة؟ وماذا نقصد بالأنا والآخر؟ وما موقف ابن حمادوش من الآخر المغربي الذي لقيّه؟ وهل رسم الرحالة صورة إيجابية أم سلبية لهذا الآخر؟

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

1-مفاهيم رئيسة:

إنّ هذه الدراسة تقوم على مجموعة من المصطلحات الرئيسة، لذلك ارتأينا تقديم مفاهيم لها وذلك لتجنّب أي لبس وغموض قد ينجر عن استخدامها، ومن هذه المصطلحات نذكر:

أ- أدب الرحلة:

جرى تعريف هذا المصطلح في مجموعة من المعاجم والقواميس العربية، إذ نجد بعض المفاهيم اللغوية والإصلاحية له:

أ.1-لغة:

عُرّفت الرحلة في مجموعة من القواميس اللغوية العربية، ومن ذلك ما أورده الفيروز آبادي في قاموس المحيط إذ يقول: " الرّحْلُ: مرْكَبٌ للبعير، كالراحُولِ،ج أرْحُلٌ ورِحالٌ...وارتحل البعير؛ سار ومضى والقوم من المكان انتقلوا، كتَرَحَّلوا : والاسم: الرُّحلة بالضم والكسر، أو بالكسر الارتحال، وبالضم؛ الوجه الذي تقصده"[1]

في حين عرّفها ابن منظور بقوله: "رحل: الرَّحْلُ: مركب للبعير والنَّاقة وجمعه أَرْحُلٌ ورحال... يُقال: رَحَلَ الرجُلُ إذا سار، وأرْحَلْتُه أنا. ورجلٌ رحول وقومٌ رُحَّلٌ أي يرتحلون كثيرا، ورجلٌ رحّالٌ؛ عالم بذلك مجيد له...والترَّحُلُ والارتحال: الانتقال، وهو الرِّحلة والرُّحلة. والرّحلةُ: اسم للارتحال للمسير، يُقال: دنت رحْلتنا. ورحل فلان وارتحل وترَحّل... وقال بعضهم: الرِّحلة والارتحال والرُّحلة بالضَّم؛ الوجه الذي تأخذ فيه وتريده"[2]

من خلال التعريفين السابقين يمكن القول إن الرحلة هي انتقال، وسير، ومُضي من موضع إلى آخر، سواء أكان قريبا أم بعيدا، وهذا ما تكاد تتفق عليه جل المعاجم اللغوية العربية.

أ.2-اصطلاحا:

معلوم أن الرحلة نص منفتح على كل الميادين فهي ملتقى حافل لتقاطعات حيوية؛ إذ نجد فيها العنصر الأدبي، والجغرافي، والسياسي، والديني، وغيرها من المكونات التي تحضر بنسب متفاوتة في سرود الارتحال القديمة، هذا ما يجعلها عصيّة عن التّعريف كما أقر بذلك شعيب حليفي**، فليس من السهولة الوصول إلى تعريف يُحظى بالقبول لدى جميع الدارسين والباحثين المهتمين بالرحلة، فكل من المؤرخ والأديب ودارس اللاهوت وعالم الاجتماع ينظر إلى هذا النوع الأدبي من زاوية تخصصه واهتماماته.

كما أننا نشهد عددا هائلا من أنواع الرحلة عند العرب؛ منها ما يطغى عليه الجانب الأدبي ومنها ما يطغى عليه الجانب الجغرافي وهكذا، وهذا ما يُصعّب أمر الاهتداء إلى تعريف جامع مانع لها، لذلك وجب أن نراعي مدى حضور المهيمن عندما نروم تقديم أي مفهوم لأدب الرّحلة، وبما أنها تهمنا في جانبها الأدبي فسنحاول تقديم تعريف يُقرّب الرّحلة من حقل الأدب ويدنيها.

فمن التّعاريف التي قُدمت لأدب الرّحلة أنها: "مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، وتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد"[3]، فأدب الرحلة عبارة عن تدوين الرحالة للمشاهد المختلفة التي اعترضت

سبيله في أثناء انتقاله، وإقامته في المناطق التي وطئتها قدماه وأبصرتها عيناه، وذلك بالتطرق إلى الجانب العلمي، والجغرافي، والاجتماعي، والديني، والسياسي للشعوب المرتحل إليها.

في حين عرفها سعيد علوش في معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر بقوله: "أدب الرحلات أدب يدخل في درس الصورولوجية؛ أي دراسة صورة شعب عند شعب آخر ...ويتتبع أدب الرحلات عادات وتقاليد وتأثيرات إقليمية"[4] أي سرد الرحالة لكل الجوانب المتعلقة بالآخر، وهو نوع أدبي متفرد بسماته عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، برع فيه العرب وتركوا مدونات كثيرة تحكي تجارب انتقالهم إلى قارات العالم المختلفة، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على المقدرة الفذة للعرب في فن القصة التي طالما اتُهموا بالتقصير والعجز فيها.

ب- الأنا:

يُستخدم مصطلح الأنا في عدة حقول ومجالات معرفية كعلم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس وغيرها، وعُرّف على أنه " تعبير يعني الذات الواعية، وقد يُستخدم المصطلح ليشير إلى تلك السمة أو ذلك المكون من مكونات الشخصية الذي يُسيطر بأكثر الطرق مباشرة وفورية على الفكر والسلوك، فهو الأنا التي تشعر وتفكر وتميز الشخص عن الذوات الشخصية الأخرى"[5] أي أنها تمييز للذات عن الغير، وتُعد الأنا نقطة مركزية يتحدد من خلالها الآخر أو الهو المفارق للأنا والمختلف عنها، وقد يكون هذا الاختلاف في المعتقد، أو اللغة، أو الفكر، أو الجنس، أو غير ذلك، ويمكن أن يكون الاختلاف في كل ما تقدم ذكره، وتحديد الأنا مرتبط بوعي صاحبها لذاته وللآخر المقابل له.

ج-الآخر:

الحديث عن الأنا يستدعي بالضرورة الحديث عن الآخر؛ فهما متلازما الحضور، فلا وجود ولا قيمة لطرف في غياب الطرف الثاني، ولا سبيل للفصل بينهما، وقد عُرّف الطرف الثاني من الثّنائية بالآتي: " الآخر في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض الذات أو الأنا، وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب...ولا شك أن مفهوم الآخر يتأسس على مفهوم الجوهر؛ أي أنّ ثمة سمة أساسية جوهرية تحدد الذات، مما يجعل الآخر مختلفا عنها، وبالتالي لا ينتمي إلى نظامها"[6] معناه نفي صفة التشابه والتطابق بين الأنا والآخر، فشرط الاختلاف هو الذي يحكم و يميز هذه الثنائية.

تجدر الإشارة أنه لا وجود لترسيم نهائي يفصل بين الأنا والآخر، فهذه الثنائية تعيش مدا وجزرا، فالأنا أنوات والآخر ليس واحدا ووحيدا، بل يشهد تعددا وتنوعا، تبعا لوعي الأنا بذاتها وبآخرها.

فإذا نظرنا بمنظار ديني فالآخر هو الكافر بالنسبة للمسلم، لكن قد تكون المرأة والأسود والشيعي وغيرهم في لحظة من اللحظات آخرا بالنسبة للرجل والأبيض والسّني وهكذا دواليك، ومعلوم "أن الشرط الرئيسي لوجود الآخر هو أن توجد الذات أولا، ووجود الذات يستلزم الوعي بها، وهذا الوعي يقتضي الوعي بالآخر بالضرورة، وبما أن الذات ليست جوهرا ثابتا فإن الآخر كذلك ليس ثابتا، بل هو مفهوم نسبي يتحدّد على معايير متباينة ومتغيرة، فقد يتحدد على أساس شخصي بحيث يكون كل شخص سواي هو آخر بالنسبة لي، وقد يتحدد على أساس قَبَلي أو ديني أو قومي وهكذا بحيث يكون الآخر هو من يختلف عنا في الشخصية أو القبيلة أو الدين أو القومية، وهو بذلك مفهوم متحرك ومتغيّر بصورة دائمة، فما كان آخر في وقت سابق قد ينقلب ليكون جزءا من الذات في وقت لاحق، وهذا يعني أنّ مجال الآخرية مجال متحرك، وهو في تقدّمه في الزمن لا يسير بالضرورة وفق مسار خطّي لا يشذّ ولا يحيد ولا يتراجع"[7]

وعليه فمن الخطأ الاحتكام إلى الدين فقط لتحديد هذا الآخر؛ فليس الكافر البعيد وحده ما يُقابل الذات ويختلف عنها، ونحن نعلم أن العالم الإسلامي من أكثر البقاع تنوعا دينيا وثقافيا، فقد تفرّق المسلمون إلى مذاهب وطوائف عدة، وانقسم العالم الإسلامي -والذي كان في يوم من الأيام بنيانا واحدا وتحت راية واحدة ويتم التحكم فيه وإدارتُه من مركز الخلافة بالمشرق خاصة زمن الحكم الأموي والعباسي -إلى دول، فأصبح المغربي آخرا بالنسبة للجزائري، والتونسي آخرا بالنسبة للمصري وهكذا، إنّ الذي نود قوله أن الآخر قد يكون من نفس الملة، ويتحدث نفس اللغة، ونعيش معه في منطقة جغرافية واحدة أي آخر قريب، كالشيعي، والخارجي، والزنجي، والمرأة وغيرهم، في حين قد تتسع دائرة الأنا ويصبح الكافر واليهودي والنصراني آخرا للذات المسلمة.

وهذا الآخر سواء كان مسلما أو يدين بديانة أخرى فحضوره ضروري، لأن التواجد الأحادي غير ممكن، "فالشخص كائن قائم بذاته ولذاته، ولكنه كتفكير ليس فردا معزولا عن الآخر، أو بالأحرى لا يمكن الإقرار به وبكيانه إلا مع الآخرين، حتى تتحقق الغايات والمشاعر والمواقف المشتركة والمعاني المختلفة كالحزن والفرح والعداوة والتسامح، فهذه المعاني لا تأخذ مكانها إلا داخل الارتباط الكياني بالآخر أو الغير، فكل تلك المقومات لا يصبح لها معنى ولا تؤدي وظائفها إلا بوجود هؤلاء الغير...فتحقق الوجود الإنساني مرهون بحضور ذوات إنسانية أخرى ذوات الغير، فلا يمكن لأي أنا أن تعيش بمعزل عن آخرين حتى تتحقق ذاته والوعي بها، فحضور الغير مسألة

أساسية وضرورة ملحة بالنسبة للأنا"[8] فالذات تتعرف على نفسها من خلال الهو/الغير، فهو مرآة ننظر من خلالها إلى ذواتنا.

2- الأنا والآخر في أدب الرحلة:

الرحلة هي فن اللقاء بالآخر إن صح القول، فجل الرحالة نجدهم حريصين على تصوير كل الجوانب المتعلقة بهذا الآخر المرتحل إليه، وكل نص يتضمن بالضرورة "رؤية وخطابا ويعكس بشكل واضح الأنا التي لا توجد بدون الأنت والآخر، وحينما يكون هذا النص رحلة فإنه يرتبط بفضائين متعددين وزمن ممتد يجعل النص حافلا بأبعاد سيرية بيوغرافية، تراجمية ومناقبية، يتفاعل لبناء صورة الأنا وصورة الآخر...وإذا كانت النصوص التعبيرية لا تخلو من حضور الذات بصيغة ما، فإن الرحلة تستحضرها بشكل خطي وعمودي بجانب الآخر، هذا الأخير هو أفكار وقيم وعادات وثقافة"[9] تميزه وتمنحه خصوصياته لذلك يحرص الرحالة الوافد على تبيان الفروقات بين ثقافته وثقافة الآخر المسافر إليه.

وتختلف طرق تقديم واستحضار الآخر في سرود الارتحال؛ فمرة نجد الراوي (الرحالة) يتوارى ويحتجب تاركا الفرصة للآخر ليقدم نفسه وذلك باستحضار صوته، في حين نجد في مدونات رحلية أخرى أنّ الرحالة هو الذي يتولى تقديم وتمثيل الآخر سرديا.

والمدونات الرحلية أثبتت أن الرّحالة صوروا واحتكوا بآخرين متعددين، "فصحيح أن للإنسان العربي آخره كما لكل إنسان، لكن هذا الآخر لم يكن واحدا ثابتا لا يتغيّر منذ فترة ما قبل الإسلام حتى العصر الحديث، بل إن تاريخ العربي يكشف أن لكل عصر آخره الذي قد يدخل لاحقا في دائرة الذات، وذلك تبعا للتوافق الذي قد يطرأ بين الذات والآخر على مستوى الدين أو اللغة أو الثقافة أو غيرها...إن حركة الآخرية منذ عصر ما قبل الإسلام كانت تسير في اتجاه يبدأ من التعدد الداخلي إلى التعدد الخارجي إلى الآخر المفرد، فقد كانت القبيلة أو العشيرة أو الطائفة تمثّل حدود الذات الجماعية بالنسبة للإنسان العربي، وعلى هذا فإن الآخر بالنسبة لهذا الإنسان هو بقية القبائل الأخرى المجاورة أو البعيدة"[10]

ومع ظهور الإسلام بدأت حدود الذات في الاتساع والامتداد، فغدت العروبة والإسلام من أكبر الدوائر التي يمكن أن ينضوي تحتها الفرد، لكن الرّحالة لم يصوروا الآخر المخالف في الملة فقط، فالرحلات تحفل بآخرين كُثر؛ إذ يمكن أن تحوي الرحلة الواحدة آخرين متعددين فمثلا ابن بطوطة في رحلته لقيّ الآخر المشرقي واليهودي والنصراني والأسود والهندي وغيرهم.

وبما أن "الاعتراف بشرعية الاختلاف بين البشر هو أحد روافد تشريع العلاقة مع الآخر على قاعدة التواصل والحوار والتعارف، وانطلاقا من هذا الأساس نستطيع القول إن في الوجود الإنساني آخرا دينيا، ومذهبيا، وقوميا.وعرقيا، وجغرافيا، واجتماعيا، وثقافيا، وسياسيا؛ فتتعدد دوائر الآخر وتتنوع مستوياتها بتعدد دوائر الأنا ومستوياتها، ويختلف تحديد الآخر تبعا لموقع الناظر إليه؛ أي أن الموقع الذي يحدده الإنسان لنفسه الفرد أو الجماعة هو بدوره الذي يحدد الآخر القريب والبعيد، فباختلاف المواقع يختلف الآخر"[11] لذلك تشهد سرود الارتحال حضورا كثيفا للآخرين، لكن هذا لا ينفي أن يوجد في الرحلة الواحدة آخر محوري وآخرين يُشِعُون بدرجات أقل في ثنايا السرد.

3- أهمية أدب الرحلة عند العرب:

فعل الارتحال ملازم للإنسان من لحظة الميلاد إلى تاريخ الفناء، فالفرد توّاق دائما إلى ارتياد المجهول بحثا عن الجديد وكل ما من شأنه أن يشبع فضوله ويجيب عن أسئلته، وهذا الانتقال والسفر خير وسيلة لاكتساب المعارف، ومعرفة موقع الذات من هذا العالم، لذلك فليس السفر فعل مرحلي زمني يحضر في زمن دون آخر، فالعربي منذ القديم إلى اليوم في رحلة دائمة، فكل حاجات الإنسان تقتضي منه التنقل، فمثلا إذا ما أراد لقاء المشايخ والعلماء أو تحصيل قوته وضمان استمرارية حياته فلابد له أن يرحل، فليس هناك أي إمكانية تجعله راكنا مستقرا ينتظر لقاء مصيره، خاصة وأن الدين الإسلامي خاطب المنضويين تحت لوائه بالخروج للتبصر في آيات الخالق عز وجل وبدعوة الأمم الضالة إلى التوحيد وغير ذلك، "فميل الإنسان إلى الاستطلاع، ورغبته في السيطرة على العالم الخارجي دفعاه منذ أقدم الأزمنة إلى التنقل والرحلات، فاندفع من إقليمه إلى الأقاليم المجاورة يكتشف آفاقها، ويرتاد مجاهلها، وكانت له في كل عهد من العهود سفرات ومغامرات"[12] من العصر الجاهلي إلى العصور اللاحقة (إسلامي، أموي، عباسي..).

وبما أن العربي حرص على تخليد تجاربه الرحلية، فقد عمد أغلب الرحالة إلى تدوين ما شاهدوه وعاينوه في تنقلاتهم، فتركوا لنا مدونات كثيرة غنية بمعلومات وفيرة، إذ حوت "صور وتقارير وافية عن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والعمرانية للعرب ومن جاورهم من شعوب آسيا وإفريقيا وشطر من أمم أوروبا: كذكر المعالم الآثرية، ودرس العلاقات الاقتصادية، ووصف الممالك والبلدان، والأصقاع والأقطار، والمسالك والطرق"[13] بالإضافة إلى أنها تزخر بمادة أدبية وفيرة، إذ يمكن أن تحوي وصايا، أمثال، حكم وغير ذلك، "ويشتمل الخطاب الرحلي على معارف متنوعة دينية وتاريخية وجغرافية وإثنوغرافية وأدبية...وتتداخل فيه خطابات مختلفة: الشعر والرسالة والحكاية والوصف والسرد...وهذا ما يجعله جنس الأجناس أو محصلة

الأجناس"[14] ويستفيد منه كل من الأديب ورجل السياسية وعالم الاجتماع وغيرهم، نظرا لتعدد مضامين أدب الرحلة وغنى موضوعاتها، فهي توفر مادة معرفية وعلمية وأدبية لكل الباحثين في شتى التخصصات والميادين.

4- الأنا والآخر المغربي في رحلة لسان المقال في النّبإ عن النّسب والحسب والحال لابن حمادوش:

انتقل الرحالة ابن حمادوش من الجزائر إلى المغرب الأقصى في القرن الثاني عشر للهجرة طلبا للعلم والتجارة، وأثناء تواجده فيه رصد مجموعة من الأخلاق والعادات والمشاهد المختلفة التي ميزت الآخر المغربي*** المرتحل إليه، هذا الأخير حامل لنفس الملة ويتحدث بلسان عربي لكنه يختلف في بعض العادات والصفات والسلوكيات عن أنا الرحالة الجزائري بحكم البعد الجغرافي وخصوصية كل طرف، فركز ابن حمادوش سرده على هذا المغربي ممتدحا إياه حينا وناقدا له حينا آخرا، مع حرصه على تقديم صورة له في جميع الجوانب (اجتماعيا، دينيا، سياسيا، علميا).

وينبغي التنويه أن سبب تركيزنا على الآخر المغربي دون غيره يرجع إلى كون ابن حمادوش الجزائري استغرق جل سرده الرّحلي حول هذا الأخير، فالمغربي كان آخرا محوريا رئيسا بنى عليه حكيه، ولم يتطرق إلى أي آخر عداه إلا بصورة عابرة، واكتفى بالحديث عن الآخر النصراني واليهودي والعثماني (التركي) بإيجاز، ولم يُبدِ أي موقف منهم، ولا أي علاقة معهم، لأنه لم يحتك بهم احتكاكا واضحا، كما أن الفرصة لم تكن متاحة له للقاء آخر متنوع، خاصة وأن رحلته كانت داخلية قريبة من موطنه (الجزائر)، والمدة الزمنية للرحلة قصيرة، ولو كان الحيز الجغرافي الذي تنقل فيه الرحالة يموج بآخرين متعددين بشكل بيّن لأمكننا الحديث والتطرق بتوسع أكبر إلى هذا الآخر المتنوع في هذه الدراسة، فليس ثمة احتفاءً كبيرا من قِبَل الرّحالة بالحديث عن النصراني واليهودي والعثماني وغيرهم والذي يمكن أن يقابلوا ويكونوا آخرا بالنسبة لابن حمادوش العربي المسلم، كما أن الرحلة كانت إلى بلد الآخر المغربي فقط، فابن حمادوش لم يتجه إلى الهند أو إلى دار الكفر، أو إلى بلاد السودان جنوبا، فوجهته كانت المغرب الأقصى ثم عاد أدراجه، لذلك فأمر طبيعي أن يكون تماسه مع المغربي بكثرة مع حضور محتشم لغير المغربي في ثنايا سرده الرّحلي.

أ-الآخر اجتماعيا:

تطرق الرحالة إلى بعض الظواهر الاجتماعية في المغرب، فمثلا نجده يتحدث عن تلك الرسوم والضرائب (المكس) التي فُرفضت عليه ومن ذلك قوله: "وكانت عادة قبيحة بتطاون ابتدعوها؛ إنهم يأخذون كل ما معك ويحملونه إلى دار العشر...ثم يتخلصون إلى أكل أموال الناس بالباطل،

فيفتحون كل ما معك ويأخذون خمسة لكل مئة مكسا، وتدفع من يدك زائدا على الخمسة أجرة العدول والعساس والحمال والقوافي.."[15]

أعاب ابن حمادوش هذا الصنيع والمتمثل في ظاهرة المكس عن الآخر المغربي، فهو يرى في هذه الرسوم أكلا لأموال الناس بالباطل، خاصة وأن الرحالة لم يكن يعيش وضعا ماديا مريحا، فالفاقة والفقر دفعاه إلى الانتقال للتجارة والتكسب، لذلك انتقد هذا التضييق الذي يُفرض على الوافدين والقاطنين بهذه المدينة، حتى أنه تهرب من دفع هذه الضرائب. يقول: "فلما حان السفر ذهبت إلى الشيخ سيدي أحمد الورززي فكتب أن لا يُتعرض لي في شيء، وقال...إن هذا اجتمعت فيه ثلاث خلال كل واحدة منها لو انفردت لأوجبت عليك أن لا تعرض له في شيء؛ الأولى النسب، رجل شريف من آل بيت النبوة، الثانية أنه رجل عالم، الثالثة قلة ذات اليد، فعفى عني وسامحني بعد أن طلب مني أن أحصي له ما عندي"[16] وعليه فقد طلب أن يُتوسط له حتى لا يدفع متحججا بنسبه الشريف، وعلمه الغزير، وقلة ماله.

وتكشف لنا الرّحلة في بعض مقاطعها عن الوضع النفسي السيء لابن حمادوش، فهو لم يستطع الاندماج مع الآخر المغربي اندماجا يُنسيه آلام البعد عن أهله ووطنه، يقول: "رجعتُ كئيبا محزونا لقلة ذات يدي لأن كل ما عندي سلعة كاسدة لا يمكن أن يُؤخذ منها خبزة، وكثرة المطر وقلة ما يباع واشتغال الناس بشؤونهم واجتماعهم وغربتي، فقلت منشدا:

لقد كنت قبل اليوم اصبر صابر وها أنا في هذا الأوان ذليل

أنوح على بعد الديار صبابة نواحى الثكالى تحسبني جميل "[17]

فقد استبد الحزن بالرّحالة، فلا مال له يعيل به نفسه، وأصبح يرى نفسه ذليلا في ديار الآخر يبكي كبكاء الأم المفجوعة بفقد ابنها، فثمة إحساس بالغربة انتابه بعد انصراف الناس عنه وبقائه وحيدا كئيبا.

حتى أنه راح يستذكر ما عناه في تنقله إلى المغرب الأقصى بعد عودته للجزائر، فالرّحالة مرّ بتجربة تركت في نفسه أثرا بليغا، بعد أن عايش مجموعة من الحوادث وشهد بعض الأزمات، يقول: "تعبت في السنة الماضية في المغرب من مرض وخسارة وضيق، ولم أر قط ما رأيت فيه من ضيق العيش والخسارة، والعياذ بالله، حتى أيقنت الهلاك"[18] يبدو من خلال هذا المقطع أن الضرر الذي ألحقته هذه الرحلة بابن حمادوش أكبر من نفعها، إذ خسر ماله ومرّ بأوقات عصيبة، وأصبح عليلا في بلاد المغرب، وربما نادما على خوضه لهذه التجربة التي كادت أن تكلفه حياته.

ونجده في موضع آخر من الرحلة يتطرق إلى بعض عادات أهل فاس، فيقول: "ثم إن البلاد فرحت كلها وازينت يوم الخميس، إلا أن زينتهم بثياب ملبوس النساء، يعلقون القفاطين والمحارم وغيرها من حزوم حرير وما تيسر، بخلاف زينة بلادنا"[19] يروم الرحالة هنا الدخول في نوع من المقابلة بين الأنا الجزائري والآخر المغربي ممثلا في سكان مدينة فاس بقوله (بخلاف زينة بلادنا)، إذ يذكر أنهم يتزينون بلباس النساء من قفاطين وحرير وغيرها، وهذا هو أساس الرحلة إذ تقوم على المقارنة والمقابلة، "ويتم وصف الأنا والآخر في مرآة الحياة الاجتماعية لرؤية الصور المتشابهة أو المختلفة لكليهما، وأحيانا يظهر التقابل صراحة مثل بخل الآخر في مقابل كرم الأنا، وأحيانا يتم وصف الآخر وحده دون ذكر الصورة المقابلة للأنا، ولكن يمكن رؤيتها ضمنا عن طريق القلب والعكس...فالآخر هو المعلن عنه، والأنا هو المسكوت عنه، ونادرا ما يحدث العكس؛ وهو تصوير الأنا ثم فهم الآخر ضمنا عن طريق قلب الصورة وأحيانا يتم تصوير الآخر مثل محبته الغرباء دون أن يتضمن ذلك قلب الصورة عند الأنا"[20] فابن حمادوش عندما يقف حائرا مستغربا لتصرف أو ظاهرة من الظواهر يريد من وراء ذلك أن ينفي هذه الصفة عن أناه الجزائرية، فأمر طبيعي أن يستغرب الرحالة سلوك لا عهد له به في موطنه الأم(الجزائر)، لأن الإنسان مهما حاول لن يستطيع التخلي عن ثقافته وخصوصية مجتمعه في نظرته للآخر والذي يختلف دائما عن الأنا ولو جزئيا.

ويذكر بعض السلوكيات السيئة للآخر المغربي "من أقبح ما في المغرب كله حماماتهم ويبدون عوراتهم فيها"[21] فهو يتعرض لظاهرة التكشف وعدم التستر فيرى فيها أسوء ما شاهده في المغرب برمته، ولعل هذا صادر منه عن وعي ديني؛ إذ يُحرم الدين الإسلامي كشف عورات المسلم، ويبدو أن الرجل متمسك بتعاليم دينه.

وفي موضع آخر من الرحلة يتوقف عند لباس سكان فاس بقوله: "ومنها أن رجالها لا يتعممون إلى القليل وأن نساءها لهم عمائم كبار، أما من حرير فثمانية عشر ذراعا بذراع بين آدم المعلوم في الأسواق وأكثر، إما أبيض أو نصفه زبيبي ونصفه عكري، أو يتعممون بالشاش الهندي، أو بالشقة الجيدة..."[22] وعليه فهذه من المشاهد الغريبة التي لاحظها في هذه المدينة فرجالهم لا يلبسون العمامة في حين أن النسوة يرتدون عمائم طويلة، بخلاف الجزائريين إذ ينفرد رجالها بلبس العمائم دون النساء، وقد لمح الرحالة إلى ذلك بقوله: "بعد أن اختطف لبعض أصحابنا عمائمهم"[23] وهذه من بين الاختلافات التي سجلها الرحالة بين الجزائريين والمغاربة.

ب- الآخر دينيا:

حرص ابن حمادوش على تصوير الآخر المغربي في جانبه الديني، فتحدث عن احتفال سكان المغرب بعيد الأضحى بقوله: "وفي يوم السبت صنع عيد الأضحى بغتة، كان مطر غزير وسحاب ليله ونهاره إلى الضحاء أتت بينة من طنجة فصنع العيد وذهبنا إلى المصلى فخرج قائدهم في جماعته...وخطب بنا إمام نسيت اسمه، هو عظيم جامع القصبة، وكان خطيب جامع الباشا في حياته، ما رأيت غير الشيخ زيتونة مثله، جمع فيها مواعظ ورقائق وبشائر وتحذير وأغرى وأمر ونهى.."[24] فالرحالة يصف احتفال الآخر المغربي بشعيرة من شعائر الله ألا وهي عيد الأضحى، فيذكر أداءهم لصلاة العيد ويتحدث عن فحوى خطبة الإمام.

كما تحدث عن احتفال الآخر بالمولد النبوي، وكيف يستقبل المغاربة هذه المناسبة، التي يحرص أغلب المسلمين على إحيائها، إذ يقول: "وفي ذهابي له لقيت الطبالين والعياطين وآلات الطرب كلها في السوق، ذاهبين بأربعة قباب من شمع، كل واحدة من لون، أحدها خضراء وأخرى بيضاء وأخرى حمراء، والرابعة نسيت لونها، أخف مما يجعل في الجزائر عندنا"[25] بيّن الرحالة طريقة احتفالهم بالمولد وذلك بإشعال الشموع المختلفة الألوان، واستخدام آلات الطرب المختلفة، ثم يُقارن ذلك باحتفال الجزائريين، فالرحالة مهما انقطعت الصلة بموطنه يبقى يستحضره ويحاكم الآخر بثقافته الأم، فيظهر التقابل صراحة بين الأنا والآخر فتتكشف خصوصيات وميزات كل طرف، فهو يرى أن الجزائريين لا يبالغون في احتفالهم مقارنة بالآخر المغربي، وإنه لأمر طبيعي أن نجد مثل هذه الفروق بين الشعوب، لذلك فالرحالة آمن باختلاف المغاربة ولم يتعامل بكثير حدة مع هذه المشاهد.

ج- الآخر سياسيا:

صادف وجود ابن حمادوش بالمغرب قيام ثورة هناك بين حاكم تطوان أحمد الريفي والسلطان مولاي عبد الله، فحرص على توثيق هذه الحرب الأهلية التي كاد أن يذهب ضحيةً لها، فقال واصفا هذه الفتنة: "إنهم أنسوا الفتنة والهرج، ونحن قريب من المرج...وقع قتال بين العسكرين...وذلك أن الباشا أحمد بن عبد الله الريفي كثُر ماله وتجبر في نفسه وطغى على عباد الله حتى قرر المكوس كأنها سنة، ثم من تجبره أراد أن يدعي السلطنة لنفسه، فلم يمكنه ذلك لأن عادة أهل المغرب لا يطيعون إلا الأشراف، ثم أدلى بحجة وأنه شريف فعرفها كبارهم وأنها زور..."[26] فهو يتعرض لهذه الحرب وينتصر للسلطان مولاي عبد الله، ويذكر مقتل حاكم تطوان وعدد الضحايا الذي بلغ زهاء أربعة آلاف ضحية، ويتحدث عن وقع هذه الحرب عليه فيقول: "وكان أشد يوم عليّ وعلى أصحابي بفاس الجديد، دخلناها لما كثُر الهرج فسلمنا، والحمد لله، بعد أن اختطف لبعض أصحابنا عمائمهم، وردت إليهم، وفسدت السبل بينها وبين فاس البالي...كأننا كنا بثغر من ثغور الخوف"[27]

وعليه فالرحالة صوّر تردي الوضع الأمني للآخر المغربي في هذه الفترة التي شهدت صراعا على السلطة، وأوشك أن يلقى حتفه بسبب هذا النزاع، كما تحدث عن مخلفات هذه الحرب، فقد كسدت سلعته، وتعطلت كثير من أمور الحياة، وألقت هذه المحنة بظلالها عليه وربما هذا ما عجل بعودته إلى الجزائر، فراح يحمد الله على مغادرته وعودته سالما بقوله: "وحمدتُ الله على خروجي من المغرب"[28] وربما هذا دليل على أن هذه الرحلة تركت آثارا سلبية عليه جعلته يشكر الله على مفارقته لهذا البلد.

د- الآخر علميا:

سبقت الإشارة إلى أن طلب العلم من بين الأسباب التي حملت ابن حمادوش إلى الانتقال إلى المغرب الأقصى، لذلك كثُر الحديث في رحلته عن العلماء والشيوخ والأدباء الذين لقيّهم وأخذ عنهم وطلب الإجازة منهم، كالشيخ العربي بن أحمد الذي قال فيه: "شيخنا الفقيه، العلامة النزيه، المحدث المفسر، النحوي المحقق المدقق، القاضي الأعدل الموفق، الإمام المفتي الخطيب البليغ، أبو عبد الله سيدي العربي بن أحمد بردلة...آية الله عز وجل في التبحر في العلم والتصرف فيه، واستحضار نوازل الفقه وقضايا التاريخ، مجلسه كثير الفوائد، عظيم الفرائد، مليح الحكايات، وكان له قوة عارضة ومزية ذكاء مع نزاهة وديانة..."[29]

كان الشيخ العربي بن أحمد من العلماء الذين أخذ وأثنى عليهم، وللإشارة فالرحالة لم يكتفِ بالأخذ فحسب عن علماء وشيوخ المغرب بل نجده في مواضع أخرى من الرحلة يُجادل بعضهم ويُناقشهم بل وينتقدهم، كقوله في أحد المنجمين: "فسمعت أن بها منجم مشتهر بهذا الفن، واسمه سيدي محمد القسنطيني...فوجدت عنده دعوى أكبر من علمه...ولم أجد عنده من العلم ما يُغني ففارقته، ولم يتعلق قلبي به، وإنما كثرت دعوته بكثرة الكتب، أما العلم فلا أظن أنه قرأه على شيخ، وإنما يأخذه من الكتب"[30] لذلك فقد تراوحت نظرته للعلماء بين الإيجابية والسلبية؛ فمدح بعضهم وأخذ عليهم وتتلمذ على يديهم، في حين انتقص من قيمة بعضهم الآخر فشكك فيهم وانصرف عنهم.

5- الآخر النصراني واليهودي والعثماني(التّركي) في رحلة ابن حمادوش الجزائري:

تكشف الرحلة على وجود آخر ثانوي ممثلا في النصراني المقابل لذات الرحالة المسلم، إذ أشار ابن حمادوش إليه بشكل موجز، فقد تطرق إلى رفض النصارى افتداء بعض الجزائريين قائلا: "جاء أوراق من بر النصارى وأنهم لا يريدون فداء المسلمين، وخصوصا الحاج موسى ونظرائه من الرؤساء المشتهر أمرهم، فغضب أميرنا إبراهيم باشا صانه الله، وحلف أن لا تبقى كنيستهم في

الجزائر، وكانت لهم كنيسة عظيمة، إن لم يأتوا بهم بالثمن، فصولح عليهم أن تغلق الكنيسة.."[31] فهذه الفترة من التاريخ شهدت توتر العلاقة بين النصارى والمسلمين في الغرب الإسلامي، بعد تراجع قوة الدولة العثمانية وتكالب الأوربيين الصليبيين على دول الشمال الإفريقي، وبعد مرور سنوات على رحلة ابن حمادوش سقطت أغلب هذه الدول في يد الاستعمار النصراني (فرنسا، إسبانيا..).

كما سجل الآخر اليهودي حضوره في هاته الرحلة-حضورا ثانويا أيضا- كمقابل لأنا الرحالة العربي المسلم، يقول: "بلغنا خبر باي الغرب ابن المسراتي، أنه هرب لوهران، وهي في يد النصارى بسبب أوشى له ذمي كان هنا يخدمه حتى حاز تحت يده مالا كثيرا، بعث له (اليهودي) أن فر بنفسك"[32] هذا المقطع دليل على أن ثمة تواجد لليهودي في أرض الجزائر، لكن ابن حمادوش اكتفى فقط بالإشارة إلى هذا الآخر بشكل مقتضب، ولو تحدث عنه بإسهاب لسنحت لنا الفرصة لمعرفة طبيعة العلاقة بين الطرفين، ونظرة كل منهما للآخر، خاصة إذا علمنا أن اليهود والمسلمين كثيرا ما اتسمت العلاقة بينهم بالعداء.

وتحدث ابن حمادوش في رحلته عن الآخر العثماني (التركي) فقال: "دخل رجل من آل عثمان سفيرا يسمى عندهم قبجي، بات في المرسى، ومن الغد طلع راكبا وحده، لم تتوجه الاختيارية لعلمهم أن ليس تحت مجيئه منفعة"[33] فهو يسرد واقعة رفض استقبال سفير الدولة العثمانية بالجزائر فلا فائدة ترجى من قدومه حسب رأي الرحالة، خاصة إذا علمنا أن الإمبراطورية العثمانية تسلسل الضعف إليها ولم تعود تقوى على رد الاعتداءات الصليبية على دول العالم الإسلامي في هذه الحقبة الزمنية من التاريخ.

خاتمة:

وبعد هذه الجولة البحثية التي تناولنا فيها الأنا وتمثيل الآخر في رحلة ابن حمادوش الجزائري خلصنا إلى جملة من النتائج يمكن إيرادها في الآتي:

- احتواء المدونات الرّحلية العربية القديمة على آخر قريب يعيش داخل دار الإسلام كالشيعي والذّمي والزنجي والمغربي مثلا، وآخر بعيد يقطن دار الكفر كالنصراني.

- صوّر ابن حمادوش الآخر المغربي اجتماعيا وهذا بحديثه عن لباسه وانتقاده لظاهرة التّكشف في الحمامات المغربية.

- حديث ابن حمادوش عن إحياء الآخر المغربي لبعض الشعائر الدينية كعيد الأضحى، وتأكيد اختلافيته في إقامة ذكرى الاحتفال بالمولد النبوي الشريف .

- التطرق إلى الجانب السياسي للآخر وذلك بسرد الفتنة بين حاكم تطوان أحمد الريفي والسلطان عبد الله مولاي وبيان أسبابها، ونتائجها، وموقفه منها، ووقعها عليه، وتأثره النفسي بها.

- مدح بعض العلماء والشيوخ الذين أخذ عنهم والتقى بهم كالشيخ العربي بن أحمد، ونقد بعضهم الآخر كمحمد القسنطيني.

-تراوح نظرة ابن حمادوش الجزائري للآخر المغربي بين السلبية والإيجابية؛ إذ لم تكن أحكامه، وملاحظاته تسير في اتجاه واحد.

-احتواء رحلة ابن حمادوش الجزائري على آخر محوري ممثلا بالمغربي، وآخرا ثانويا وهو النصراني واليهودي والعثماني (التركي).

هوامش:

*رحلة لسان المقال في النّبإ عن النسب والحسب والحال لعبد الرزاق بن محمد بن محمد المعروف بابن حمادوش الجزائري، المولود في مدينة الجزائر سنة1107هـ-1695م، والمتوفى بها أيضا في تاريخ ومكان مجهولين، كان من أسرة تمتهن الدباغة، وعُرف بميله إلى العلوم الرياضية والطبية، فهو صيدلي وطبيب وحساب وفلكي ومنطقي ومهتم بالفقه والنحو والتصوف والأدب والتاريخ، من أشهر آثاره رحلته التي قام بها إلى بلاد المغرب الأقصى في 14فبراير 1743م وقد حوت موضوعات عديدة تهم المؤرخ والفقيه والعالم والأديب وغيرهم، إذ توفرت على أخبار: تاريخية، دينية، سياسية، اجتماعية، بالإضافة إلى قراءاته، وحياته، وبعض القصص الخرافي ونحو ذلك، وقد وصلنا منها الجزء الثاني فقط.

[1]-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر،د.ط،2008م، ص626.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص1608-1609-1610-1611.

** أديب وناقد مغربي مهتم بأدب الرحلة.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص17.

[4]- سعيد علوش، مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1، 2019م، ص635.

[5]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين والتعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، د.ط، د.ت، ص47.

[6]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص21-22.

[7] نادر كاظم، تمثيلات الآخر "صورة السود في المتخيل العربي الوسيط"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص313.

[8]- حلوز جيلالي، الأنا والآخر في فلسفة جون بول سارتر، مجلة لوغوس، الجزائر، العدد9، 2018م، ص22.

[9]- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي "التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل"، شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر، د.ط، 2000م، ص296.

[10] نادر كاظم، تمثيلات الآخر "صورة السود في المتخيل العربي الوسيط"، ص351-352.

[11] بلال سالم طحيمر الهروط، صورة الآخر في أدب الرحلات الأندلسية والمغربية، دار الثقافة، الأردن، د.ط، 2012م، ص14.

*** نقصده به سكان المغرب الأقصى فقط وليس تسمية المغربي التي كانت تطلق على كل ساكن أو من بلاد المغرب العربي الكبير.

[12]- أحمد أبو سعد، أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، منشورات دار الشرق الجديد، لبنان، ط1، 1961م، ص07.

[13]- المرجع نفسه، ص05.

[14]- جميلة روباش، أدب الرحلة في المغرب العربي، رسالة دكتوراه، تخصص أدب جزائري قديم، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغات، 2014م-2015م، ص19.

[15]- عبد الرزاق ابن حمادوش الجزائري، لسان المقال في النّبإ عن النّسب والحسب والحال، تح: أبو القاسم سعد الله، المكتبة الوطنية، الجزائر، د.ط، 1983م، ص31.

[16]- يُنظر المصدر نفسه، ص112.

[17]- المصدر نفسه، ص108.

[18] المصدر نفسه، ص115.

[19]- المصدر نفسه، ص94.

[20]- الطاهر لبيب، صورة الآخر "العربي ناظرا ومنظور إليه"، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 1999م، ص292.

[21]- المصدر السابق، ص94.

[22]- عبد الرزاق ابن حمادوش الجزائري، لسان المقال في النّبإ عن النّسب والحسب والحال، ص94.

[23]- المصدر نفسه، ص97.

[24]- المصدر نفسه،ص107.

[25]- المصدر نفسه، ص84.
[26]- المصدر نفسه، ص75.
[27]- المصدر نفسه، ص97.
[28]- المصدر نفسه، ص113.
[29]- المصدر نفسه، ص44.
[30]- المصدر نفسه، ص80-81.
[31]- المصدر نفسه، ص119.
[32]- المصدر نفسه، ص253.
[33]- المصدر نفسه، ص120.

المصادر:

1- عبد الرزاق ابن حمادوش الجزائري، لسان المقال في النّبإ عن النّسب والحسب والحال، تح: أبو القاسم سعد الله، المكتبة الوطنية، الجزائر، د.ط، 1983م.

المراجع:

1- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

2- سعيد علوش، مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1، 2019م.

3- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين و التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، د.ط، د.ت.

4- أحمد أبو سعد، أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، منشورات دار الشرق الجديد، لبنان، ط1، 1961م،

5- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

6- نادر كاظم، تمثيلات الآخر "صورة السود في المتخيل العربي الوسيط"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

7- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي "التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل"، شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر، د.ط، 2000م.

8- بلال سالم طحيمر الهروط، صورة الآخر في أدب الرحلات الأندلسية والمغربية، دار الثقافة، الأردن، د.ط، 2012م.

9- الطاهر لبيب، صورة الآخر "العربي ناظرا ومنظور إليه"، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 1999م.

المعاجم:

1-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، د.ط،2008م.

2-ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

المقالات:

1- حلوز جيلالي، الأنا والآخر في فلسفة جون بول سارتر، مجلة لوغوس، الجزائر، العدد9، 2018م.

الرسائل والأطروحات:

1- جميلة روباش، أدب الرحلة في المغرب العربي، أطروحة دكتوراه، تخصص أدب جزائري قديم، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغات، 2014م-2015م.

الاستراتيجيات الخطابية في القصة القرآنية - خطابات سيدنا نوح عليه السلام لقومه أنموذجا-

Discourse Strategies In The Quranic Story - The Speeches Of Noah, Peace Be Upon Him, To His – People As A Model

الدكتورة : عيشوش نعيمة

قسم اللغة والأدب العربي - جامعة الوادي (الجزائر)

aichouche-naima@univ-eloued.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/26 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص :

يهدف هذا المقال لإبراز أهمية و أهداف تنوّع استراتيجيات الخطاب القرآني لنفس الشخصية في القصص القرآني المفتوح في مقامات تلفظيّة مختلفة، ذلك أنّ الخطابات هي انجاز للأفعال الكلامية و دلالة الأفعال الكلامية تتعدد بحسب مقصدية المرسل (الله عزّو جل) من خلال المواءمة بين الشكل اللّغوي المناسب ،و بين العناصر المقامية (مقام نزول الخطاب القرآني على المتلفّظ له الرسول محمد ﷺ)،و تتحدّد مقصدية الخطاب إذن بواسطة تتبع كيفية توظيف الأفعال الكلامية المجسّدة للخطاب حسب المقام الذي ورد فيه بكل ملابساته بدل التقيّد بالمعنى اللّغوي فقط.

الكلمات المفتاحية : الخطاب ؛ الاستراتيجية الخطابية ؛ الأفعال الكلامية ؛ المقام ؛ المقصدية ؛ القصة القرآنية .

Abstract :

This article aims to highlight the importance and objectives of the diversity of Qur'anic discourse strategies for the same character in the open Qur'anic stories in different verbal positions, because speeches are the implementation of verbal actions and the significance of verbal actions varies according to the intent of the sender (God Almighty) through matching the appropriate linguistic form. And among the denominative elements (the shrine of the revelation of the Qur'an discourse on the one who was enunciated by the Messenger Muhammad, may God bless him and

grant him peace), and the intention of the speech is thus determined by tracking how the verbal actions embodying the discourse are employed according to the place in which it is stated with all its circumstances instead of being restricted to the linguistic meaning only.

key words : discourse; strategy Intentionality ; Les actes de langage; context Discursive; Quranic story.

توطئة:

الخطاب القرآني هو كلام (الله) الذي أنزله على المتلقي الأوّل الرسول محمد ﷺ بواسطة جبريل عليه السلام ، ومن ثمّ إلى كل الناس لأبعاد وغايات دينية وعقائدية ،و قد اخترت من الخطاب القرآني القصص القرآني المفتوح الذي يسرده الله بتشكيلات لغوية مخصوصة في عدة سور للبحث عن الغاية من ابراز السارد للقصة (الله سبحانه و تعالى) في كل موضع خطابات باستراتيجيات مختلفة، و قد اخترت خطابات النبي نوح عليه السلام لقومه في ثلاث مقامات تلفظية مختلفة(سورة، الأعراف ،و سورة يونس ، سورة هود)

و عليه نفترض أنّ كل موضع يسرد لنا جانبا من حوار الفواعل بإستراتيجية تتلائم مع مقصدية الملفوظ في مقام التلفّظ ، و هذه الورقة البحثية لا ترمي للبحث عن سبب اختيار الفاعل لاستراتيجية معيّنة بقدر البحث عن نوع الإستراتيجية التي أظهرها المتلفّظ (الله سبحانه و تعالى) دون غيرها و علاقتها بمقصدية الملفوظ و مقام التلفّظ (زمن نزولها على الرسول محمد صلى الله عليه و سلم)، ذلك أنّ دلالات الخطاب اللّغوي تتعدّد حسب تعدّد سياقات التلفّظ .

و موضوع استراتيجيات الخطاب من الموضوعات اللّغوية التي تناولها الباحثين للكشف عن مقصدية الملفوظ في زمن التلفّظ ، باعتبارها الطريقة التي يتخذها المرسل من أجل تنفيذ إرادته و التعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللّغوية ،و غير اللّغوية وفقا لما يقتضيه سياق التلفّظ بعناصره المتنوّعة [1]، و بما أنّ الخطابات هي إنجاز للأفعال الكلامية فإنّ تتبع كيفية توظيفها في المقام هي دراسة لاستراتيجية المتلفّظ الخطابية .

و لا أرمي تقديم مفاهيم و تعريفات حول الاستراتيجيات الخطابية و الأفعال الكلامية المجسّدة لها في هذا المقال لأنّ أغلب البحوث إن لم نقل جلّها التي تناولت هذه المواضيع قدمت ما يكفي الباحث اللساني لفهمها ، بل إنّ الهدف منه تقديم محاولة تطبيقية من الخطاب القرآني لتبرير تنوّع سرد خطابات نفس الشخصية في القصة القرآنية باستراتيجيات خطابية مختلفة من جهة، و تبيين بمحاولة تطبيقية أنّ التلفّظ بالخطاب في مقام معيّن ليس فعلا تصويتيا بل يترتب عنه انجازا لأعمال معيّنة بواسطته، ذلك أنّ بعض الأعمال لا يمكن إنجازها إلاّ من خلال اللّغة، لذا سوف

أتناول الجانب النظري بشكل مبسط و سريع أعرف من خلاله الاستراتيجة الخطابية و أهم أنواعها و مسوغات اختيارها ، بالإضافة إلى تعريف الافعال الكلامية باختصار مع تصنيفها.

1-مفهوم الاستراتيجية الخطابية :

موضوع استراتيجيات الخطاب من الموضوعات اللّغوية المهمّة في دراسة مقصدية الملفوظ في زمن التلفّظ ، وهي مجموعة عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معينة ضمن خطة منظّمة ذات بعدين : الأوّل ذهني تخطيطي ، و الثاني مادي يجسّد الإستراتيجية لتتبلور فيه فعلا [2] ، أمّا استراتيجيات الخطاب فهي الطريقة التي يختارها المرسل في خطابه بحسب عناصر المقام ، والتي تبنى على معايير واضحة يقصدها المرسل [3].

2-العوامل المؤثرة في اختيار الاستراتيجية الخطابية :

يوجد عاملان أساسيان لاختيار الإستراتيجية التي لها الأثر البالغ في استعمال اللّغة وتأويلها، و توجيه المرسل لاختيار إستراتيجية الخطاب هما : القصدية ، السلطة .

أ- القصدية: هي أهم العوامل التي تؤثّر في اختيار المتكلّم للإستراتيجية المناسبة للخطاب، لأنّ الغاية في قصد المرسِل إفهام المرسل إليه، وهنا يختار المرسل الإستراتيجية المناسبة لإفهام سامعه، لأنّ هذه الإستراتيجية ما هي إلاّ وسيلة للإفهام تتجسّد باللّغة لتحقيق المقاصد.

ب- السلطة: جاء في المعجم الفلسفي أن السلطة هي (القدرة والقوّة على الشيء، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره) ، أي هي بمعناها العام الحق في الأمر، فهي تستلزم آمرا ومأموراً وأمرًا، آمرًا له الحق في إصدار أمر إلى المأمور، ومأمور عليه واجب الطاعة للآمر بتنفيذ الأمر الموجه إليه ، و تلعب السلطة في إنتاج الخطاب دورا رئيسيا ، وللسلطة من هذا المنظور أثرها البالغ في اختيار الإستراتيجية التخاطبية المناسبة، والإستراتيجية المختارة في حدّ ذاتها دالّة على السلطة الخطابية عند المتكلّم ومقاصده، وسبب اختيارها كذلك.

3-أنواع الاستراتيجيات الخطابية :

نظرا لتعدّد الاستراتيجيات الخطابية و اختلاف الباحثين في تصنيفها سأقتصر على الاستراتيجيات التي أبرزها السرد القرآني في السور المدروسة .

أ-الإستراتيجية التوجيهية : هو استعمال المتخاطبين لبعض الأفعال الكلامية التوجيهية ، حيث تضغط على المرسل إليه بدرجات متفاوتة و توجيه لفعل مستقبلي معيّن و فيها يتجاوز المرسل تهذيب الخطاب ليركز على تبليغ المحتوى ، و لهذا ركز الباحثين عند تناولها على السلطة و أصناف المرسل إليه .

و من المسوّغات التي ترجّح استعمال هذه الإستراتيجيّة عن غيرها، وهي :التفاوت في السمات المعرفية ، التفاوت في مستوى التفكير والتذوّق، رغبة المتلقي في الارتفاع بمنزلته ،كما قد تستعمل بغرض السياق التفاعلي ،وليس بغرض التوجيه السلطوي.

ب- الإستراتيجيّة الإقناعيّة : تبنى هذه الإستراتيجيّة على معيار هدف الخطاب ،وتستعمل من أجل تحقيق إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي ، مع العلم أنّ تنامي الخطاب بين طرفيه يكون باستعمال الحجاج ، لأنّ المرسل عندما يطالب غيره بمشاركته اعتقاداته فإنّ مطالبه لا تكتسي صبغة الإكراه و إنّما تتّبع في تحصيل غرضها سبلا استدلالية متنوّعة ليقتنع المستمع ، ذلك أن الإقناع سلطة مقبولة لدى المتلفّظ إذا استطاع إقناع المتلفّظ له .

و عليه فإنّ هذه االستراتيجية ترتكز بالشكل الأساسي عن مفهوم الحجاج ،و الحجاج هو كل منطوق به موجه إلى الغير؛ لإفهامه دعوى مخصوصة ،يحق له الاعتراض عليها .

ومن مسوغات الإستراتيجيّة الإقناعيّة : قوّة تأثيرها التداولي في المرسل إليه دون فرض للرأي ، وإنّما تنتج من اقتناع المرسل إليه بتأثير من المرسل ، و تنامي الخطاب عن طريق استعمال الحجاج بين الطرفين ، وسلطة الإقناع عند المرسل إذا استطاع إقناع المرسل إليه، والوصول بذلك إلى نجاح الإستراتيجيّة وتحقيق الغاية ، و عدم تسليم المرسل إليه بنتائج المرسل، ممّا يضطر هذا الأخير لاختيار إستراتيجيّة الإقناع.

ج - الإستراتيجية التوضيحية : و هي التي تتجسّد بالأفعال الكلامية الاخبارية التقريرية، و قد فضّل بعض الباحثين تسميتها بالتوضيحية بدل الاخبارية لأنّ الاخبار لا يمثّل إلا احدى غايات التوضيح لأنّه قد يكون التوضيح لغرض الإقناع ، و يدخل التوضيح في سياق التحاورات لاقتضاءات مختلفة و متعددة ، و من مسوّغات اختيار هذه الاستراتيجية : متطلبات التوضيح من جهل المخاطب بالموضوع ، أو الاستفهام، أو الغاية الإقناعية ،أو رغبة المتكلم في أن يكون كلامهم محيطا و شاملا ، و تنجز هذه الاستراتيجية بواسطة الأفعال الكلامية التقريرية التي يمكن أن تؤدى في أسلوب خبري بسيط أو إنشائي لأن السياقات التواصلية المحدّدة هي التي تفرض صيغ التوكيد ، أو صيغ الاستفهام أو الامر أو النهي .

4- مفهوم الفعل الكلامي :هو كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري ، ذلك أنّ الكلام ينهض على نظام شكلي ودلالي من جهة، و يعد نشاطا ماديا ونحويا يستهدف تحقيق أقوال كلامية Locutoire، و أهداف غرضية illocutoire ، (كالطلب والأمر والوعد والوعيد ... الخ) و أهداف تأثيرية Perlocutoire تخص ردود فعل الملتقى (كالرفض والقبول) من جهة أخرى[4].و تصنف الأفعال الكلامية إلى [5]:

- **أفعال تقريرية**: وهي الأفعال التي تلزم المتكلّم بصدق القضية المعبّر عنها ومن أمثالها أفعال التقرير والاستنتاج .
- **أفعال توجيهيّة** : وهي الأفعال التي تمثّل محاولات المتكلّم لتوجيه المستمع للقيام بعمل ما ومن أمثالها أفعال الطلب والسؤال .

- **أفعال إلزامية** : وهي الأفعال التي تلزم المتكلّم بالنهوض بسلسلة من الأفعال المستقبلية، ومن أمثلتها أفعال العرض والوعد والوعيد .
- **أفعال تعبيرية** : وهي الأفعال التي تعبّر عن الحالة النفسية للمتكلّم، مثل: الشك، والاعتذار، والترحيب والتهنئة .
- **أفعال إعلانية** : وهي الأفعال التي تحدث تغييرات فورية في نمط الأحداث العرفية التي غالبا ما تعتمد على طقوس اجتماعية، ولغوية تتسم بالإطالة، ومن أمثلتها : طقوس التنصير والزواج، وأفعال الطرد، و الإقالة من العمل ....

كما ميّز (سيرل) بين الأفعال الإنجازية المباشرة وغير مباشرة ، على أساس أنّ الأفعال ليس معناها دائما مطابق لما يريد المرسل أن ينجزه مطابقة تامة، والدالّة على قصده بنص الخطاب، بل قد ينجز المتكلّم الفعل الكلامي دون التصريح به[6].

5-الاستراتيجيات الخطابية في خطاب نوح عليه السلام لقومه في سورة الأعراف :قبل التعرف على استراتيجيات خطاب سيدنا نوح عليه السلام علينا التعرف على مقام التلفظ بهذه الخطابات على المتلفظ له الأول (الرسول صلى الله عليه و سلم) ، حيث نزلت سورة الأعراف متضمّنة عتاب الله لرسوله الكريم ﷺ لحرجه من تبليغ جميع تعاليم الدين ممّا يبيّن أنّه في الفترة التي كان فيها الصراع في أوجّه بين المسلمين و الكفّار ، و نزلت متضمّنة أمر الله لرسوله ﷺ بالدعوة جهرا بكل تعاليم الدين الإسلامي[7].

و قد ظهر خطاب سيدنا نوح عليه السلام في سورة الأعراف بعدّة استراتيجيات خطابية، و لكن الاستراتيجية المهيمنة هي الاستراتيجية التوجيهية الذي امتلك سلطة لأداء هذه الأفعال الكلامية التوجيهية من ربّه كونه مكلفا من رب العالمين لتبليغ رسالة لقومه ، أما باقي الاستراتيجيات الأخرى فقد جاءت لخدمة الاستراتيجية المهيمنة و قد لاحظت اقتران الاستراتيجية التوجيهية بالإقناعية ،و قد ظهر خطاب نوح عليه السلام الأوّل بإستراتيجيّة توجيهيّة إقناعيّة ، يقول الله تعالى:

﴿فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾ الأعراف الآية 39

أي أنّ هذا الموضع أظهر تلفّظ الفاعل الأساس نوح عليه السلام باستعمال إستراتيجيتين مع بعضهما هما **الإستراتيجيّة التوجيهيّة** باستعمال النداء ﴿ **يَا قَوْمِ** ﴾و الأمر الحقيقي بصيغة (افعل) ﴿ **اعْبُدُوا اللَّهَ** ﴾ **و الفعل الكلامي التقريري** لغرض التوجيه﴿ **مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ** ﴾ الذي جاء كما يقول الطاهر بن عاشور (استئنافا بيانيا للأمر بالإقلاع عن عبادة غيره)[8] كونه له سلطة الخطاب باعتباره مرسلا من ربّ العالمين واثقا ممّا بين يديه من رسالة، و مبلّغا من أوّل تلفّظ كل تعاليم

دينه ، بالإضافة للاستراتيجية الإقناعية باستعمال الفعل **الكلامي التقريري** المناسب لطرح القضايا و وجهات النظر المؤكّد بأداة التوكيد (إنّي).

و منه بيّن خطاب نوح عليه السلام في هذا الموضع ثقته العالية بما لديه، ممّا جعله يوجّه أمرا حقيقيا مباشرا لقومه يوضّح فيه كل تعاليم الدين، مصطحبا بالإستراتيجيّة الإقناعيّة التي يهيمن فيها الإقناع عن التوجيه و التضامن، ذلك أنّ فعل الإقناع يُبنى فيها على افتراضات سابقة متعلقة بعناصر السياق [9]، و قد بيّن هذا الموضع هذه الإستراتيجية بالذات لأنّه ركّز على ثقة نوح عليه السلام بما لديه، ذلك أنّه بمجرّد إرساله من الله بالبعثة أصبح له معيار سلطة الخطاب كونه رسولا من ربّ العالمين، فالحاجة إلى هذه الإستراتيجية تزداد كلّما مال معيار السلطة لصالح المرسل إليه، و وجد المرسل نفسه في مرتبة أدنى من المتلقي ، حيث يفقد جل المؤثرات الخارجية و المادية المدعّمة لخطابه ، و لا تبقى أمامه إلاّ السلطة [10] ، و هذا ما يتناسب مع مقام المتلفظ له (الرسول صلى الله عليه وسلم) إذ في اظهار السورة لثقة نوح بنفسه و تقلّده سلطة الخطاب بكل شجاعة مبرزا كل تعاليم دينه رسالة تشجيعية و تعليمية للرسول في زمن التلفظ بالسورة حيث تشابه المقامين .

أمّا خطابه عليه السلام لهم الذي جاء بعد ردة فعلهم بالتكذيب فقد جاء في قوله تعالى:

-﴿ قَالَ يَا قَوْمِ لَيْسَ بِي ضَلَالَةٌ وَلَٰكِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ . أُبَلِّغُكُمْ رِسَالَاتِ رَبِّي وَأَنصَحُ لَكُمْ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ . أَوَعَجِبْتُمْ أَن جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَلَىٰ رَجُلٍ مِّنكُمْ لِيُنذِرَكُمْ وَلِتَتَّقُوا وَلَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ ﴾. **الأعراف من الآية 61 إلى الآية 63.**

و قد جاء رده باستراتيجية توجيهية إقناعيه بواسطة عدة آليات إقناعية و أفعال كلامية تقريرية طرح من خلالها رأيه في ردة فعل قومه، و مؤكّدا على تبليغ ما أمره الله أن يبلغه، و قد جاء التوجيه مع الاقناع بالرغم من أنّ المرسل هنا ذا سلطة، لأنّ الإقناع قد لا يحصل بالتهديد و الوعيد و الابتزاز وحده ، بل يتّجه لتوظيف العقل بما يتناسب مع ما يقتضيه الخطاب الطبيعي من مرونة و تبدّل يناسب تحوّلات السياق، و ينساق مع مجريات الأخذ و الرد[11]، لذا قدّم عدّة آليات إقناعيه متضمّنة في أفعال كلامية تقريريّة وهي:

- التعليل : يعتبر التعليل مؤشّرا على توظيف **الإستراتيجية الإقناعية** في الخطاب بألفاظ لا يستعملها المرسل إلا تبريرا أو تعليلا لفعله بناء على سؤال ملفوظ أو مفترض [12] ، حيث تضمّن خطابه تعليلين﴿ لَٰكِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ . أُبَلِّغُكُمْ رِسَالَاتِ رَبِّي وَأَنصَحُ لَكُمْ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ و ﴿ لِيُنذِرَكُمْ وَلِتَتَّقُوا وَلَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾ قدّم بواسطتهما أسباب أمرهم بالإيمان برب العالمين، و قد اصطحب ذلك باستراتيجية تضامنية حاول بواسطتها أن يجسّد بها درجة علاقته بقومه ، ذلك أنّها محاولة التقرّب من المرسل إليه و تقريبه [13]،و ذلك باستعماله لعدة ألفاظ معجمية تحمل معنى التضامن و هي(وأَنصَحُ ، لِيُنذِرَكُمْ ، لِتَتَّقُوا ، تُرْحَمُونَ) و هي أفعال مضارعة

تدل كما يقول الطاهر بن عاشور على (تجديد النصح لهم، و أنه غير تاركه من أجل كراهيتهم أو إيذائهم)[14]كما استعمل آلية المكاشفة في﴿ أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾ و يعتبر كشف الذات عنصرا من عناصر التضامن أو دليلا عن التقرّب، ذلك أنّها دليلا على استعداد المتلقّظ على إطّلاع المتلقّظ له على ما أخفاه على البقية [15] ، فقد بيّن سيدنا نوح من خلال هذه الآلية أنّه يحرص بشدّة على أن يؤمن به قومه باخبارهم بأنه يعلم ما لا يعلمون ، و هذا ما يتناسب مع مقام التلقّظ حيث يبيّن خطاب سيدنا نوح للرسول بأنّه عليه السلام أيضا مثله واجه قومه بما لا سيعجبهم و بأنه يريدهم أن يؤمنوا و لكن رغبته لإيمانهم الذي تجسّد بالاستراتيجية التضامنية لم يمنع نوح عليه السلام من ابلاغ كل تعاليم الدين . و هذا ما تناسب مع مقام التلقّظ لأنّ المتلقّظ له (الرسول ﷺ) في مقام التلقّظ في صراع شديد مع قومه راجيا منهم الإيمان لدرجة أنّه أصبح في حرج ممّا سيقوله لهم من تفاصيل تعاليم الدين لأنّهم لم يؤمنوا بعد.

. الحجاج بالتبادل : يحاول المرسل بهذه الآلية أن يصف الحال نفسه في وضعين ينتميان إلى سياقين متقابلين، و ذلك ببلورة علاقات متشابهة بين السياقات كما يمكن أن تكون الحجج نقلا لوجهة نظر بين المرسل و المرسل إليه، و ما يتميّز به هذا النوع من الحجاج أنّه دعوة المرسل للمرسل إليه إلى ترسيخ هذا المبدأ بينهما بالتساوي[16] ، وقد ظهر في قوله تعالى :

- ﴿ يَا قَوْمِ لَيْسَ بِي ضَلَالَةٌ ﴾ حيث بيّن هذا الفعل الكلامي التقريري المقترن بالفعل الكلامي التوجيهي (النداء) نفي نوح عليه السلام كونه في ضلال ردا على خطابهم الذي وصفه بأنه في ضلال مبين في قوله تعالى: ﴿قَالَ الْمَلَأُ مِن قَوْمِهِ إِنَّا لَنَرَاكَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ الأعراف الآية 60 ، و قد أتى بلفظ ضلالة بدل ضلال لأنه كما يقول الرازي (ليس بأي نوع من أنواع الضلالة البتة فكان هذا أبلغ...ثم إنه عليه السلام لما نفي عن نفسه العيب الذي وصفوه به و وصف نفسه بأشرف الصفات و هو كونه رسولا إلى الخلق من رب العالمين ذكر ما هو المقصود من الرسالة و هو أمران الأول تبليغ الرسالة و الثاني تقرير النصيحة)[17]

. الفعل الكلامي التوجيهي: كما استعمل **الإستراتيجية التوجيهية** بواسطة :

- النداء : يا قوم

- **<u>الاستفهام الموجّه</u>**: حيث وجّه لهم استفهاما ﴿ أَوَعَجِبْتُمْ أَن جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَلَىٰ رَجُلٍ مِّنكُمْ لِيُنذِرَكُمْ وَلِتَتَّقُوا وَلَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ ﴾ فالأسئلة أشدّ إقناعا للمرسل إليه و أقوى حجة عليه، و ذلك عندما يكون قصد المرسل غير مباشر، فالاستفهام هنا حقيقي و موجّه وإنكاري تضمن تقديم حجة عدم إيمانهم بمعنى أنّه فعل حجاجي بالقصد المضمر فيه ، فقد قدّم من خلال هذا الاستفهام حجتهم المتمثّلة في تعجّبهم من نزول النبوّة على رجل منهم ، و هو ما يناسب مقام

التلفّظ الذي كان فيه الرسول صلى الله عليه و سلم متأسّف على عدم إيمان قومه فقدمته قصة نوح في خطاب نبيها لتبين تشابه المقامات .

و قد ورد خطاب نوح لقومه حاملا كل هذه الأفعال التقريرية الحاملة لاعتقاداتهم بتلك الاستراتيجيات التي جاءت كلّها للإقناع لمقصدية تتعلّق بمقام التلفّظ باعتباره علامة دالّة على عدم إيمان القوم، و على إعلانهم للمواجهة من البداية رغم تيقّنهم من أنّ ما جاء به حق، و هذا ما يتطابق مع مقام التلفّظ الذي كان فيه كفار قريش مصرّين على عدم إيمانهم رغم وضوح نبوّة الرسول ﷺ.

و منه فإنّ خطابات نوح عليه السلام ظهرت في هذا الموضع بقوة و ثقة كما بيّن تكبر قومه ممّا يجعلنا نعتبر تلفّظاتهم علامات لغوية دالّة على مقصدية الملفوظ في زمن التلفّظ الذي كان فيه الرسول ﷺ في أشدّ صراعه مع قومه محرجا ممّا سيقوله لهم من تعاليم الدين، فبيّن الله له من خلال سرد هذه القصة أنّ أحوالهم مماثلة لأحوال قوم نوح عليه السلام الذين لم يؤمنوا بل زادهم ذلك تكبّرا وعنادا.

و عليه فإنّ مسوغات بروز و ترجيح هذه الاستراتيجية في سورة الأعراف تمثلت في اكتساب سيدنا نوح سلطة الخطاب بمجرد تكليفه من الله بإبلاغ رسالات ربه فهو مرسلا من الله (المتلفظ بالخطاب لسيدنا محمد بواسطة جبريل عليه السلام)، ذلك أنّ مفهوم السلطة كما وردت في المعجم الفلسفي بأنّها (القدرة والقوّة على الشيء، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره)[18] ، فذلك التكليف اكسبه القدرة على الأمر و النهي المصحوبين بخوفه عليه السلام على قومه من عذاب أليم ، و عدم خوفه أو تردده في ابلاغ ما أمر به كونه صاحب سلطة ، لأنّ جل تركيزه أثناء توجيه خطابه لهم حول تبليغ محتوى الرسالة ، و هذا ما يتطابق مع مقام التلفظ الذي كان فيه المتلفظ له الأول الرسول ﷺ في أشد الصراع مع قومه الذين واصلوا في عنادهم و تكبرهم على الإيمان بالرغم من بيان وضوح نبوته عليه السلام فكان في حرج من ابلاغهم كل تعاليم الدين الاسلامي لأنهم لم يقنعوا بالإسلام بعد.

6- الاستراتيجيات الخطابية لخطاب نوح عليه السلام لقومه في سورة يونس :

نزلت سورة يونس متضمّنة استهزاء قوم الرسولﷺ و ردّة فعلهم من دعوته و تعجّبهم من نزول القرآن على بشر و تقوّلهم على الرسول ﷺ فجاءت ردّا على الذين تعجّبوا من نزول القرآن على الرسول ﷺ حيث(يقول ابن عباس: لما بعث الله تعالى محمدا ﷺ أنكرت الكفار، وقالوا: الله أعظم من أن يكون رسوله بشرا، أما وجد الله من يرسله إلا يتيم أبي طالب)[19] ،فأنزل الله قوله: ﴿ **أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنذِرِ النَّاسَ**﴾. يونس الآية 02.

و عليه بيّن الله من خلال العديد من آيات سورة يونس أنّ كل اختياراته كانت لحكمة و لمعرفته بالغيب ،و أنّ ما على البشر إلا العمل لينالوا الجزاء الذي من جنسه .

و قد ظهر خطابا واحدا لسيدنا نوح عليه السلام في سورة يونس باستراتيجية **توضيحية** تجسّدت **بأفعال كلامية تقريرية** مصحوبة باستراتيجية **توجيهية**، وهو في قوله تعالى :

﴿إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ يَا قَوْمِ إِنْ كَانَ كَبُرَ عَلَيْكُمْ مَقَامِي وَتَذْكِيرِي بِآيَاتِ اللَّهِ فَعَلَى اللَّهِ تَوَكَّلْتُ فَأَجْمِعُوا أَمْرَكُمْ وَشُرَكَاءَكُمْ ثُمَّ لا يَكُنْ أَمْرُكُمْ عَلَيْكُمْ غُمَّةً ثُمَّ اقْضُوا إِلَيَّ وَلا تُنْظِرُونِ. فَإِن تَوَلَّيْتُمْ فَمَا سَأَلْتُكُم مِّنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى اللَّهِ وَأُمِرْتُ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ **يونس الآية 71-72**

افتتح خطابه عليه السلام بالفعل الكلامي التوجيهي (النداء) لينبّه قومه بأنّه يعلم ما يتقوّلونه عليه حيث سرد بعده مباشرة ما تقوّلوه باستعمال **الإستراتيجيّة التوضيحيّة** في قوله تعالى : ﴿ إِنْ كَانَ كَبُرَ عَلَيْكُمْ مَقَامِي وَتَذْكِيرِي بِآيَاتِ اللَّهِ فَعَلَى اللَّهِ تَوَكَّلْتُ ﴾، حيث جاء هذا **التقرير** لإعلام قومه بأنّ ما تقوّلوه لا يضره في شيء بل نظر إلى الأمر من نظرة أنّه يتسارعون للقاء هلاكهم بسبب أعمالهم ، لأنّ الجزاء يأتي بحسب العمل، و تأكّد و تيقّن من أنّ نصر الله يقترب بأعماله لذا سارع للتوكل على الله الذي يعرف بأنّه السبب في نصره و نجاته من القوم الظالمين ، بمعنى أنّ خطاب نوح عليه السلام افتتح بتبيين مهمة البشر مقابل انكار الدعوة لأنّ مقام التلفّظ يتطلب تبيين الأعمال و ما يترتب عنها أكثر من قص أحداث القصة و تبيين عواقبها إذ يتضمّن هذا التقرير أنّ قوم نوح عليه السلام شق عليهم موكث نبيّهم و كثر وعظه و تذكيره بعقوبة الله له، فقرّر التوكل على الله لوثوقه بالجزاء الذي سيحصده من التوكّل ، و تأكّده من جزاء قومه الذي سيأتي بحسب أعمالهم ، ثم واصل خطابه **بإستراتيجيّة توجيهيّة تلميحية** بالأساليب الإنشائية الطلبية المتمثلة في :

ـ الأمر : في قوله تعالى : ﴿ فَأَجْمِعُوا أَمْرَكُمْ وَشُرَكَاءَكُمْ ﴾ و قد جاء بصيغة الأمر لطلب القيام بأعمالهم التي يقومون بها بالفعل ،و التي ستؤدي بهم للهلاك ، حيث طلب منهم أن يأتوا بمعية أصنامهم بما يتآمرون به عليه ، و هذا ما يعتبر كتلميح لمقام التلفظ لأنّ ما يقومون به قريش للنبي من استهزاء و أعمال ما هي إلا بداية نصر المؤمنين و هزيمة المشركين ، بمعنى أنه تلميح لمقام التلفّظ على أنّ الخطاب يعالج مسألة أنّ الجزاء من نفس جنس العمل .

ـ النهي: في قوله تعالى : ﴿ لا يَكُنْ أَمْرُكُمْ عَلَيْكُمْ غُمَّةً ﴾، أي ليكن أمركم ظاهرا منكشفا تتمكنون فيه ممّا شئتم لا كمن يكتم أمرا و يخفيه فلا يقدر أن يفعل ما يريد.

ـ الأمر المقترن بالنهي: في قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ اقْضُوا إِلَيَّ وَلا تُنْظِرُونِ ﴾ ، و معناه توجّهوا إليّ بالقتل و المكروه ، دون تأخر، و في هذا النهي تلميح لفعل كلامي تقريري يتضمن أنّكم لن تستطيعوا الإساءة لي ، كما يتضمّن طمأنة للرسول صلى الله عليه و سلم في زمن التلفّظ .

ثم اختتم الخطاب باستراتيجية **توضيحية** في قوله تعالى: ﴿ فَإِن تَوَلَّيْتُمْ فَمَا سَأَلْتُكُم مِّنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى اللَّهِ وَأُمِرْتُ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ و هي توضيحية في مقام القصة يبيّن فيها لقومه بأنّ مهمته الإيمان و تطبيق تعاليم دينه و أوامر ربه و لا يرجو منهم جزاء ، و أن أعمالهم و استهزائهم برسول ربهم ستؤدي بهم لعدم الإيمان ثم الهلاك ، و هي إقناعيه في مقام التلفّظ للمتلفّظ له (الرسول صلى الله عليه و سلم) خاصة في قوله تعالى﴿ **وَأُمِرْتُ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْمُسْلِمِينَ** ﴾كتأكيد على أنّ مهمته الإيمان و الثقة بالله والعمل و الامتثال لأوامر الله كي يتحصل على الجزاء المستحق ، يقول الطبري (و أمرني ربي أن أكون من المذعنين له بالطاعة ، المنقادين لأمره و نهيه ، المذللين له ، و من أجل ذلك أدعوكم إليه ، و بأمره آمركم بترك عبادة الأوثان)[20]

و عليه فإنّ خطاب نوح عليه السلام بالاستراتيجية التوضيحية الذي استنكر فيه ما يراه من قومه من انكارهم للنبوة و محاولتهم القضاء عليه يعتبر **كعلامة تلفظيّة** لزمن التلفّظ الذي كان فيه قوم الرسول ﷺ يتقوّلون و يتلفّظون بأقاويل تستهزئ بما جاء به ﷺ ، فردّت عليهم القصة في هذه السورة بأنّ الله حكيم في تدبير أموره، و أنّ كل جزاء جاء بسبب عمل معيّن.

و عليه فإن بروز هذه الاستراتيجية في مقام التلفّظ (أي المقام الذي نزلت فيه السورة) كانت لمسوغات أهمّها توضيح مقام القصة و أعمال الرسل و مهامهم بواسطة أفعال كلامية تقريرية و أخرى توجيهية تضمّنها خطاب نوح عليه السلام المتمثلة في العمل الصحيح لوصول للجزاء الحسن .

7-الاستراتيجيات الخطابية في خطاب نوح عليه السلام لقومه في سورة هود :

أمّا خطابات سيدنا نوح عليه السلام في سورة هود فقد هيمنت عليها الاستراتيجية الإقناعية ، حيث طرحت في هذه السورة قضية مهمة في الحياة البشرية، تتمثل في قضية "التوحيد و الإيمان بالبعث و الجزاء "، التي أحدثت جدالا كبيرا مع كل الأنبياء و أقوامهم ، حين حاول الأنبياء عليهم السلام إخراج أقوامهم من الضلال والشرك الكبير الذي كانوا يعيشونه، إلى النور ومعرفة الحقيقة الإلهية، وذلك من خلال محاورتهم عن طريق تقديم الحجج الدامغة، التي بها أرادوا إقناعهم والتأثير فيهم ؛وبالتالي تغيير وجهة نظرهم (معتقداتهم) الخاطئة، ولهذا فهو نص قرآني حجاجي، يسعى فيه المخاطِب إلى إقناع الطرف الثاني بهذه الدعوى.

و قد ورد خطاب سيدنا نوح مع قومه في سورة هود بعد ذكر بعثة النبي محمد ﷺ، والإثبات بالبرهان أنه رسول من رب العالمين، ليتبيّن لقومه أن محمدا ﷺ رسول من الرسل، بُعث بمثل ما بعث به

الأنبياء قبله، من الدعوة إلى عبادة الله وحده، والإيمان بالبعث والجزاء ،وهذا الخطاب إذن ذو طبيعة حجاجية ؛ لأنه جاء ليغيّر وجهة نظر كانت سائدة .

و أخذت خطابات سيدنا نوح عليه السلام الوضعية الحجاجية التالية:

الأطروحة المقترحة	الحجة المساندة	الحجج المعارضة	الأطروحة النقيض	الحجج الداحضة للحجج المعارضة	النتيجة (ن)
التوحيد والإيمان		لا إيمان بالبعث والجزاء	لا توحيد	لكن لا اقتناع بالبعث والجزاء	إفحام بالبعث والجزاء

لقد بدأت قصة نوح عليه السلام في سورة هود بالتأكيد على أن نوحا بعثه الله إلى قومه؛ لينذرهم ويُبيّن لهم طريق الحق، موجهة للمتلفّظ لهم في مقام التلفّظ رسالة لإقناع قوم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم بأنّه كذلك رسول، بُعث إلى كافة الناس، مثله مثل من سبقه من الأنبياء، كنوح عليه السلام، وغيره من الأنبياء والرسل عليهم السلام؛ ولهذا جاءت الآية مؤكدة بمؤكدين :(اللام + قد)، وهما يعملان على تثبيت المعنى (أن سيدنا محمد ﷺ نبي، كما كان سيدنا نوح عليه السلام نبيا من قبله) عند المتلقي (الذي لم يصدق نبوّة الرسول محمد ﷺ)؛ وهذا من أجل إزالة الشكوك وإبعادها، بمعنى أنه جاء ليؤكّد الخبر لمن ينكره؛ ولهذا أُكد بمؤكدين ،وكما هو معروف، فإن الخبر المؤكد بمؤكدين أو أكثر (الخبر الإنكاري)، أقوى حجاجيا من المؤكد بمؤكد واحد (الخبر الطلبي)، وهذا الأخير أقوى حجاجيا من الخبر غير المؤكد (الابتدائي)-وهذا وفقا لطبيعة السياق الوارد فيه- ،و يمكن تجسيده في (السلم الحجاجي) التالي :

ن سيدنا محمد ﷺ نبي ورسول مثل سيدنا نوح نبيا ورسولا

ح3 لقد أرسلنا نوحا إلى قومه

ح2 قد أرسلنا نوحا إلى قومه

ح1 أرسلنا نوحا إلى قومه

فالحجة الثالثة المؤكدة بمؤكدين (لـ وقد)، أقوى حجاجيا من المؤكد بمؤكد واحد (قد) (الحجة الثانية)، وهذه الأخيرة أقوى حجاجيا من الحجة الأولى غير المؤكدة .

وبعد تأكيد نبوة سيدنا نوح عليه السلام؛ بدأ سبحانه وتعالى بسرد الحوار الذي دار بين سيدنا نوح عليه السلام وقومه، حول النبوة ووحدانية الله عزّ وجل، والإيمان بالبعث والجزاء، حيث بدأ هذا الحوار بما ورد على لسان سيدنا نوح عليه السلام، والذي قال فيه إنه بُعث نذيرا لقومه (ينذرهم قبل فوات الأوان، بأن لله حدودا وقد تجاوزوها)، ومُبينا (ليبين لهم الخطر الذي سيلحق بهم؛ إذ لم يتداركوا هذا التجاوز)، بمعنى أن نوحا وضّح الدور الذي يقوم به، والمتمثل في أنه (نذير ومبين)، فمن كان رسولا كان نذيرا مُبينا، وهذا ما يمكن توضيحه في المخطط الآتي :

الحجة (ح)	النتيجة (ن)
سيدنا نوح عليه السلام رسول من الله	إذن هو نذير ومبين

و عليه جاء خطاب سيدنا نوح في هذا الموضع بالاستراتيجية الإقناعية بواسطة عدّة آليات إقناعيه منها الفعل الكلامي التقريري في قوله تعالى :﴿ **إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُبِينٌ** ﴾ الذي جاء مؤكدا بمؤكد (إنّ)، التي تعمل على تأكيد المعنى .

وبعد إعلان سيدنا نوح عليه السلام لنبوته، ذهب إلى طرح دعواه، والمتمثلة في (عبادة الله وحده، وأن لا يشركوا بعبادته شيئا آخر)، حيث عمد إلى طرح دعواه بأسلوب الحصر (القصر كما يسميه البلاغيون)، وقد كان بالنفي والاستثناء:﴿ أَنْ لَا تَعْبُدُوا إِلَّا اللَّهَ﴾ وللحصر دور حجاجي مهم، يتمثل في توضيح المعنى وبيانه، وذلك بتحديد التأويلات وحصرها، فهو من العوامل الحجاجية، التي تعمل على تقييد التأويلات؛ ذلك أنه لو قال: (أن اعبدوا الله)؛ لالتبس الأمر على المتلقين؛ ولما فهموا المقصود؛ ولذهبوا إلى عبادة الله من جانب ،وعبادة شيء آخر من جانب ثان، وهذا لتعدد التأويلات .

بمعنى أنه بالحصر يكون قد نفى أن يُشرك مع عبادة الله عبادة أخرى؛ وذلك لأنه قام ، كما عمد إلى تأكيد المعنى ب (أن)؛ لترسيخه في ذهن المتلقي .

ثم أضاف عليه السلام آلية حجاجية أخرى تجسّد الإستراتيجية الإقناعية و هي التعليل حيث علّل طرحه بخوفه عليهم من العذاب العظيم، الذي سيُسلطه الله عليهم؛ إن بقوا على شركهم له، و أضاف آلية الوصف عندما وصف هذا العذاب بالأليم، ولهذا الوصف بعد حجاجي، يتمثل في توجيه القول نحو نتيجة معينة، تتمثل في أنّه (لا بد من تجنب هذا العذاب)، لأنه أليم، وهذا ما يمكن التمثيل له بالخطاطة الآتية:

الحجة (ح)	النتيجة (ن)
العذاب أليم	يجب تجنب العذاب

وقد أكّد تخوّفه هذا بأداة التوكيد (إنّ) ﴿إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ﴾

وانطلاقا ممّا سبق تكون بنية سيرورة الحجاج في خطاب سيدنا نوح عليه السلام كالآتي:

الأطروحة	الحجة
(أن لا تعبدوا إلا الله)	بدون عبادة الله وحده سيلقون العذاب الأليم

و ما يمكن ملاحظته من هذا التحليل أنّ المخاطِب (المحاجج /سيدنا نوح عليه السلام) متيقّن من أطروحته ومتأكّد منها ذلك أنّه بدأ بطرح أطروحته أولا: (عبادة الله وحده)، ثم قدّم حجته المدعمة لأطروحته.

وبعد تقديم الحجة من قبل سيدنا نوح عليه السلام؛ ينتظر نتيجة من قومه، تتمثل في اقتناعهم بالأطروحة، وعبادة الله وحده، وهذا ما يمكن تمثيله في الآتي:

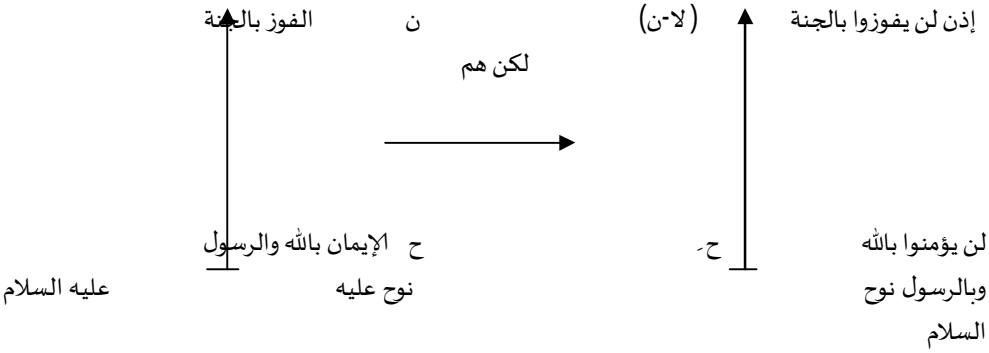
أطروحة	الحجة المدعمة	النتيجة المنتظرة
أن لا يعبدوا إلا الله	بدون عبادة الله وحده سيَلقون	عبادة الله وحده
العذاب الأليم	وتجنب العذاب الأليم	

إلا أن النتيجة التي انتظرها سيدنا نوح عليه السلام من قومه لم تتحقق؛ بل ردوا على حججه بحجاج مضاد من خلاله مجادلته وإبطال دعوته،يقول تعالى : : ﴿ فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَوْمِهِ مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشَرًا مِثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلَّا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا مِنْ فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ ﴾ .

بعد تلقي سيدنا نوح عليه السلام رد قومه على دعوته بالرفض المصحوب بعدة حجج مضادة ، ردّ عليهم بحجاج مضاد بواسطة خطابه الذي قدّمه باستراتيجية إقناعية من أجل دحض حججهم التي أدلوا بها، و قد تجسّدت هذه الإستراتيجية بواسطة عدة آليات إقناعة تمثلت في:

-الفعل الكلامي غير المباشر: المتمثل في السؤال غير الحقيقي الذي وجّهه نوح عليه السلام لقومه في قوله تعالى: ﴿ قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِنْ عِنْدِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ ﴾؛ إذ جاء هذا السؤال من أجل التأثير في قومه، ولفت انتباههم؛ لمعرفة الإجابة التي سيدلي بها،

بمعنى أخبروني بماذا ترون، وماذا تقولون إن كنت على حجة فيما جئتكم به من ربي؟ إلاّ أن هذه الرحمة، وهذه البُشرى، وهذا الفوز لن تشاركوني فيه، لأن جهلكم وغروركم بالمال والجاه، حجب عنكم رؤية هذا الفوز، وهذا ما يمكن تجسيده في:



ثم يواصل خطابه بالفعل الكلامي الطلبي المتمثّل في الاستفهام الإنكاري ﴿ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنْتُمْ لَهَا كَارِهُونَ ﴾، والاستفهام الإنكاري كما هو معروف وسيلة من وسائل الإقناع لا شك في نجاعته الخطابية؛ إذ من شأنه أن يُجبر المتلقي المحجوج على الاعتراف بما قد وضعه السؤال نفسه كجواب مضمون، فالسؤال الإنكاري لا يترك مجالا لإمكانيتين (الإثبات والنفي)، بل لإمكانية واحدة في الجواب فقط، فهو يرى أن توجيه السؤال في إطار الحجاج، يساوي توجيه النفي تماما، بمعنى (لن نلزمكموها وأنتم لها كارهون): أي نفي الإلزام والإكراه .

وعدم الإلزام والإكراه من ركائز الحجاج؛ ذلك أن الحجاج يتمثل في تقديم الحجج والبراهين، التي تؤدي إلى التأثير والإقناع، بعيدا عن العنف والإكراه.

ويواصل سيدنا نوح عليه السلام دحض حججهم بحجته الثانية، والتي ينكر فيها أن يكون مجيئه بهذه الدعوى طمعا في مالهم وشرفهم ؛لأن المال والشرف من عند الله الواحد فقط؛ ولهذا استعمل في الفعل الكلامي التقريري ﴿ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالًا إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى اللَّهِ ﴾ أسلوب الحصر بالنفي والاستثناء ؛ لأنه لو لم يستعمل الحصر (الذي هو من العوامل الحجاجية، التي تعمل على تقييد المعنى)؛ لكان الأجر من عند الله ومن عند غيره، وهذا تأكيد آخر على وحدانية الله عزّ وجل ووجوده، وقد استعمل كذلك أداة التوكيد: (إن)؛ لإثبات المعنى (الله سبحانه وتعالى موجود ولا إله غيره).

كما استعمل الفعل الكلامي التقريري في قوله تعالى : ﴿**وَمَا أَنَا بِطَارِدِ الَّذِينَ آَمَنُوا إِنَّهُمْ مُلَاقُوا رَبِّهِمْ وَلَكِنِّي أَرَاكُمْ قَوْمًا تَجْهَلُونَ**﴾ حيث نفى من خلاله قدرته على طرد الفقراء الذين آمنوا، بمعنى

أنه ليس لديه سلطان في هذا، وليس من شأنه، بحجة أنهم سيُلاقون ربهم، وهنا تأكيد على وجود الله سبحانه وتعالى، وعلى البعث والجزاء، وقد استعمل للتأكيد أداة التوكيد: (إنّ)، في قوله: ﴿ إِنَّهُمْ مُلَاقُواْ رَبِّهِمْ ﴾، وسيسألهم عما كانوا يفعلونه في دنياهم، ولا يسألهم عن مالهم وشرفهم لأنه من عند الله، يعطيه لمن يشاء، ويمنعه على من يشاء ،و لا قيمة له عند الله ؛ ولهذا جاء بعد هذا القول الرابط الحجاجي (لكن)، الذي يعمل على توجيه القول إلى نتيجة ما بعده (تجهلون)، بمعنى أن جهلهم الحقيقة، وعدم قدرتهم على رؤيتها؛ جعلهم لا يفقهون هذه الدعوى؛ وهذا نتيجة لرؤيتهم السطحية التي اتهموا بها الفقراء .

ويواصل تأكيده على وجود الله سبحانه وتعالى، وعلى البعث والجزاء، ودحض حججهم المقدّمة بواسطة الفعل الكلامي غير المباشر الذي جاء في قوله تعالى : ﴿ مَنْ يَنْصُرُنِي مِنَ اللَّهِ إِنْ طَرَدْتُهُمْ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ ﴾، وهو سؤال خرج عن معناه الحقيقي؛ ذلك أن السائل أعلم بالإجابة من المسؤول، ولكن جاء به من أجل لفت الانتباه لوجود الله الواحد الأحد، وأنه قوي وقادر على كل شيء، وأنه شديد العقاب على من لا يُطيعه، بمعنى أنه إذا قام بطرد المؤمنين الفقراء؛ صار من الظالمين؛ والله يعاقب الظالمين، وأن هذا القول هو عبارة عن قياس، يمكن تخريجه كالآتي:

-المقدمة الكبرى: الله يُعاقب الظالم

-الحجة: طرد الفقراء واحتقارهم ظلم

-النتيجة: من يطرد الفقراء ويحتقرهم يعاقبه الله

أي أنه متى استجاب لدعوتهم وطرد الفقراء؛ عاقبه الله، وهنا حجاج بالمثل، بمعنى أنهم (أي الكفار الذين أرادوا طرد الفقراء واحتقارهم)؛ سيُعاقبهم الله عقابا شديدا، وهو بطريقة غير مباشرة يُنبههم إلى هذا بقوله: ﴿ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ ﴾، وهذا تنبيه وتحذير لهم، بمعنى أنه لو قام بطرد الفقراء؛ لعاقبه الله (هذا المذكور)، والمضمر (أنتم تطردون الفقراء وتحتقرونهم؛ إذن الله سيعاقبكم).

كما لاحظنا استعمال الفعل الكلامي الطلبي المتمثل في النداء (يا قوم) بشكل متكرر من نوح عليه السلام ممّا يدل على تأكيده على مخاطبتهم باللين لا القوة، الذي يُعد من الركائز الأساسية للحجاج .

وقد أكّد نوح عليه السلام بواسطة عدّة أفعال تقريرية منفية بشريته مثله مثل قومه إلا أنّه فضّله الله عليهم بقوة إيمانه ، و ذلك بسرد صفات النبي والتأكيد عليها، بنفي الادعاء: (لا أقول)، وبالتأكيد: (إن...) من خلال الأفعال التقريرية التالية :

- ﴿**وَلَا أَقُولُ لَكُمْ عِنْدِي خَزَائِنُ اللَّهِ**﴾: بمعنى أن المال لله وحده؛ ذلك أنه لو كانت عنده خزائن الله؛ لاتبعه بعض الناس طمعا في هذا المال والرزق.

- ﴿**وَلَا أَعْلَمُ الْغَيْبَ**﴾: فعلم الغيب لله وحده، إلا ما أوحي إليه من عند الله؛ ذلك أنه لو كان علام الغيوب؛ لاتبعه الناس لهذا.

-﴿ **وَلَا أَقُولُ إِنِّي مَلَكٌ**﴾: لأنه لو كان ملكا؛ لقارنوا بينه (كمَلك) وبينهم (كبشر)، في أداء العبادات المختلفة.

-﴿ **وَلَا أَقُولُ لِلَّذِينَ تَزْدَرِي أَعْيُنُكُمْ لَنْ يُؤْتِيَهُمُ اللَّهُ خَيْرًا**﴾: وهنا يرجع ويدافع عن الفقراء، بأنه لن يقول لهم بأن الله لن يؤتيهم خيرا؛ ذلك أنه مادام العلم لله؛ كان عالما بما في صدورهم ؛ والله سيجزي المؤمنين، وإذا قال لهم بأن الله لن يؤتيهم خيرا؛ يكون من الظالمين، وهنا ربط السبب بالنتيجة، باعتماد الرابط (إذن)، وقد تكررت البنية اللغوية (لن أقول...) أكثر من مرة؛ وهذا لتأكيده المعنى المشار إليه.

وبالرغم من أن حججه عليه السلام واضحة لم تترك مجالا لتقديم الحجاج المضاد؛ إلاّ أنّهم أصرّوا على الباطل والإنكار، يقول تعالى:

﴿**قَالُوا يَا نُوحُ قَدْ جَادَلْتَنَا فَأَكْثَرْتَ جِدَالَنَا فَأْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ**﴾

ثم جاء خطاب نوح عليه السلام تأكيدا على أن الأمر كله يرجع إلى الله وحده سبحانه وتعالى و قد جاء في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ إِنَّمَا يَأْتِيكُمْ بِهِ اللَّهُ إِنْ شَاءَ وَمَا أَنْتُمْ بِمُعْجِزِينَ** ﴾ بإستراتيجية إقناعية بواسطة الفعل الكلامي التقريري الذي أثبت من خلاله وجود الله في قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا يَأْتِيكُمْ بِهِ اللَّهُ ﴾، مقابل قولهم: ﴿فَأْتِنَا﴾ كما أثبت من خلاله أنّه بشر مثلهم لا يعلم الغيب، إلا ما أوحي إليه بل سيأتي به الله متى شاء، وأنهم ما هم بمعجزين؛ ذلك أنهم في ملك الله، والله يتحكم في ملكه متى يشاء وكيفما يشاء.

و هنا نصل لسبب ابراز السارد للقصة خطاب نبيه نوح عليه السلام بالإستراتيجية الإقناعية مع تبيين رفض قومه للإيمان رغم قوة حججه، بمعنى أنّ قومه لم يؤمنوا بسبب عدم إقتناعهم، فالحجج العقلية بيّنة، بل بسبب تكبرهم على أن يأتيهم رسول بشر مثلهم اتبعه فقرائهم ، و لمعرفة مسوّغ ظهور هذه الاستراتيجية نرجع لمقام المتلفّظ له الأوّل (الرسول محمد عليه السلام) أثناء نزول سورة هود .

نزلت سورة هود في أصعب الأوقات على الرسول صلى الله عليه و سلم ، بعد عشر سنوات من البعثة، عندما كان المسلمين يتلقون أشد أنواع التعذيب من قريش، و هو الوقت الذي أذن فيه الرسول لصحابته بالهجرة إلى الحبشة، بعد طرده من الطائف ، و رفض جميع القبائل نصرته و تقبّل دينه .

فجاءت خطابات نوح عليه السلام باستراتيجية إقناعية محكمة رغم عدم استجابة قوم نوح و ردودهم غير المنطقية ليتبيّن للرسول صلى الله عليه و سلم ، و من معه من المسلمين بأنّ عليهم

الصبر و الثبات و مواصلة الدعوة و الإصرار على الاستمرارية في اظهار الحجج بمنطقية و حكمة عقلية حتى يظهر الله أمره مثلما فعل نوح عليه السلام الذي لم ييأس رغم مكوثه طويلا في دعوة قومه دون استجابة منهم ، و قد كان رده كما رأينا يبيّن من خلاله بشريته و قدرة الله و حكمته في تبيين نصره الوقت الذي يشاء ، و عليه فهذه الاستراتيجية عبارة على مثال ضربه الله لرسوله و صحابته بيّن من خلالها ضرورة الصبر على الدعوة و الاستمرارية فيها رغم الضعف البشري و القوة الإلاهية التي لا تظهر النصر إلا في الوقت الذي يشاء.

النتائج:

- يختار المتلفّظ Enonciateur إستراتيجيّة خطابيّة معيّنة تناسب هدفه من الخطاب Discours .
- يظهر في كل سورة جزءا من خطاب سيدنا نوح عليه السلام بإستراتيجيّة معيّنة تتلائم مع مقصديه السورة المتلفظ بها في مقام التلفّظ Situation de d'énonciation بحسب أحوال المتلفّظ له (محمد ﷺ)، وعليه فالتنوع ليس محكوما بالشكل اللّغوي، بل بمقصدية المرسل من خلال الموائمة بين الشكل اللّغوي المناسب و العناصر المقامية.
- للاستراتيجيات الخطابية مسوغات استعمال بحسب مقام المتلفّظ في زمن القصة و المتلفّظ له في زمن السرد فقد ظهرت الإستراتيجية التوجيهية في سورة الأعراف لامتلاكه عليه السلام سلطة الخطاب لإبراز ثقته بما عنده من ربّه عزّ وجل كونه نبيّا مكلّفا بضرورة تبليغ كل تعاليم الدين ،و ظهر خطابه عليه السلام باستراتيجية توضيحية في سورة يونس لتوضيح حقيقة أن الجزاء يكون من نفس جنس العمل و أنّ الله عز وجل عالم بالغيب حكيم في اختياراته و هو ما يناسب مقام التلفظ الذي كانت قريش تستهزأ من نزول الوحي على يتيم بني هاشم فثبّت الله رسوله و المؤمنين و أرشدهم للقيام بالأعمال الصالحة فقط حتى يتحصلوا على الجزاء و النصر ، أما في سورة هود التي نزلت على الرسول صلى الله عليه و سلم وهو في أصعب الأوقات من تعذيب المسلمين و بداية الهجرة للحبشة فقد جاءت خطابات نوح عليه السلام باستراتيجية اقناعية محكمة بينت أن على الرسل عدم الاستسلام للمصاعب و تكبر القوم على الإيمان بل عليهم الاستمرار في الدعوة بتقديم الحجج العقلية والمنطقية إلى أن يشاء الله .

قائمة المراجع والمصادر:

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري. إستراتيجيات الخطاب ، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، 2004 .
2- Austin(J. L) ،Quand dir c'est faire ،traduit par: Gilles Lane ،éditions du seuil paris ،1970
3- SEARLE (John-R) ،Les actes de langage, Collection savoir ،HERMANN ،Paris 1972 .
4- ابن عاشور (محمد الطاهر) ، تفسير التحرير و التنوير ،(د ط)، ج9،الدار التونسية للنشر ،تونس ،1984.
5- ابن كثير(عماد الدين أبو الفداء إسماعيل) ، تفسير ابن كثير، ط7، ج2،دار الحديث، القاهرة، 1993،

6- عبد العالي قادا، الحجاج في الخطاب السياسي، (الرسائل السياسية الأندلسية خلال القرن الهجري الخامس)، دط، دار كنوز المعرفة، عمان، 2015.
7- الرازي(فخر الدين)،مفاتيح الغيب ،(د ط) ، دار الفكر ، ج14،بيروت ،1981،
8- جميل صليبا .المعجم الفلسفي، دط، دار الكتاب اللبناني، ج1،بيروت، لبنان، 1982.
9- ينظر : الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير)، مختصر الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، تحق: محمد علي الصابوني،وصالح أحمد رضا، (د ط)، مكتبة رحاب، بيروت، 1983.

الإحالات و الهوامش :

[1]ينظر : عبد الهادي بن ظافر الشهري .إستراتيجيات الخطاب ، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، 2004 ،ص56.

2- ينظر: نفسه ، ص53.

3 - ينظر : نفسه ، ص56.

4 - J. L . Austin ، Quand dir c'est faire ، traduit par: Gilles Lane ، éditions du seuil ،paris ، 1970; P 39-41.

5- (J-R) SEARLE ، Les actes de langage ، Collection savoir، HERMANN، Paris 1972 ،P:86.

6 - (J-R) SEARLE ، Les actes de langage ، P 60.

7 - ينظر : عماد الدين أبو الفداء إسماعيل ابن كثير ،تفسير بن كثير، ط7، دار الحديث، القاهرة، 1993،ص 122 .

8 - ينظر: الطاهر بن عاشور ، التحرير و التنوير ،(د ط) ،الدار التونسية للنشر ،تونس ،ج9،1984،ص188.

9 - عبد العالي قادا، الحجاج في الخطاب السياسي، (الرسائل السياسية الأندلسية خلال القرن الهجري الخامس)، دط، دار كنوز المعرفة، عمان، 2015،ص402.

10 - ينظر: نفسه، ص 402.

11 - ينظر : عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب، ص457-458.

[12]- ينظر : نقسه ص478.

[13]- ينظر : نفسه، ص 257.

[14] - ينظر الطاهر بن عاشور، التحرير و التنوير، ج9، ص192

[15]- ينظر : عبد الهادي بن ظافر الشهري ،استراتيجيات الخطاب، ص304.

[16] - ينظر: نفسه،ص:486.

[17] - ينظر :فخر الدين الرازي ،مفاتيح الغيب ،(د ط) ، دار الفكر ،بيروت،ج14،1981،ص150

[18]- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، دط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، 1982،ص270.

[19]- عماد الدين أبو الفداء إسماعيل ابن كثير ،تفسير بن كثير، ج2 ،ص 303.

[20]- ينظر : أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، مختصر الطبري (جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، تحق: محمد علي الصابوني،وصالح أحمد رضا، (د ط)، مكتبة رحاب، بيروت، 1983،ص217.

الاستعارة التّعليميّة في كتاب التّربيّة العلميّة والتّكنولوجيّة
–السّنة الرابعة ابتدائي مقاربة عرفنيّة-

Didactic Metaphor in Science and Technology Textbook
–4th Year of Primary School Cognitive Approach-

بن علي رابح/ طالب دكتوراه
الدكتور: الرّبيع بوجلال

قسم اللّغة والأدب العربيّ -جامعة محمد بوضياف- المسيلة(الجزائر)
مخبر الدّراسات اللّغويّة النّظريّة والتّطبيقيّة، جامعة المسيلة
rabah.benali@univ-msila.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/25 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخّص:

لقد سعت اللسانيات العرفنيّة إلى إحداث ثورة معرفيّة كبرى في الدّراسات اللّغويّة الحديثة؛ حيث إنّها حملت في جعبتها مفاهيم جديدة ومختلفة عن الدّراسات اللّغويّة التقليدية، ولعلّ المبحث الدّلاليّ في هذا المجال ظفر بحصة الأسد من طرف الدّارسين، لاسيما ظاهرة الاستعارة التّي أضحت وسيلة تفكير حاضرة في كلّ الخطابات لا مجرّد أداة فنّية يحتكرها الموهوبون في نصوصهم الإبداعيّة، بل هي آليّة للتّواصل واكتساب المعارف أي إنّها استراتيجيّة تعليميّة تسهم في بناء المعرفة وتبسيطها، وانطلاقا ممّا سبق جاءت هذه الورقة البحثيّة لتكشف عن مدى حضور هذا النّوع من الاستعارات في الخطاب التّعليميّ (كتاب التّربيّة العلميّة والتّكنلوجيّة السّنة الرّابعة ابتدائي).

الكلمات المفتاحيّة: الاستعارة، اللّسانيات العرفنيّة، وسيلة تفكير، الخطاب التّعليميّ، بناء المعرفة.

Abstract:

Cognitive linguistics has aimed at making a significant scientific revolution in modern linguistic studies where it has carried new and

different notions than the early and old linguistics had, Figurative language has taken the lion's share in these contemporary studies, Scholars have focused on metaphor which has been present as way of thinking in all different discourses rather than what it used to be a literary device used only by talented authors and poets. The latter has become a means of communicating and gaining knowledge, hence, it has emerged as didactic tool which contributes in simplifying and gaining knowledge, this research aims to shed light on the development of metaphor and its presence in the didactic discourse the case of Science and Technology textbook of 4th year primary school - cognitive approach.

Key words: Metaphor, Cognitive Linguistics, Way of thinking, Didactic discourse, Knowledge building.

تمهيد:

لم تلق الاستعارة في المنظور القديم والكلاسيكيّ الاهتمام الذي لقته مع ظهور البلاغة الجديدة واللسانيّات الإدراكيّة أو العرفنيّة الحديثة، ذلك لأنّ الدّراسات البلاغيّة واللغويّة ابتداء من المعتقد الأرسطيّ كانت تنظر إلى الاستعارة على أنّها مجرّد وسيلة يؤتى بها في النّصوص الأدبيّة والشعريّة لتنميق الكلام ولا تتجاوز ذلك؛ أي أنّ مظهرها الوحيد يتجلّى في اللغة، ولا يتعدّاها إلى شيء آخر علاوة على أنّها شيء تنفرد به فئة معيّنة من البشر دون سواهم وهم الشعراء والأدباء وغيرهم من المبدعين، بينما أعادت الدّراسات الدّلاليّة العرفنيّة الحديثة قراءة تلك التّصوّرات التي كانت سائدة في ذلك الوقت مستفيدة من المعطيات التي جاءت بها عدّة علوم على غرار علم النّفس وعلم الأعصاب؛ حيث تجاوزت الطّرح التقليديّ إلى طرح آخر يعالج ظاهرة الاستعارة في الفكر والذّهن البشريّ قبل تمظهرها اللّغويّ؛ فقد اعتبرتها وسيلة تفكير وإدراك حاضرة في شتّى الخطابات، فنحن نتواصل ونعيش ونحيا بهذه الاستعارات -على حدّ تعبير **جورج لايكوف ومارك جونسون**- وبما أنّ الاستعارة تسهم بشكل كبير في العمليّة التّواصليّة ويمكن من خلالها فهم مجال بمجال آخر يجعلنا هذا نبحث عن مدى حضور هذه الاستعارة في الجانب التّعليميّ والذي يستدعي مُفهِم ومفهَم (المعلّم والمتعلّم)، وما مدى إمكانيّة هذه الظّاهرة الفكريّة من تبسيط المعرفة العلميّة للتّلاميذ، وبناء على ما تقدّم جاءت هذه الورقة البحثيّة لتجيب عن الإشكال الآتي:

هل تتو افر النّصوص التّعليميّة على الاستعارات العرفنيّة أو الذّهنيّة وكيف يمكن استثمارها في تبسيط العمليّة التّعليميّة للتلاميذ من خلال كتاب التّربية العلميّة والتكنولوجيّة؟

أوّلا/مفهوم الاستعارة العرفنيّة (المفهومية):

تمثّل اللسانيات العرفنية أهمّ العلوم اللّغويّة التي تهتمّ بالمعرفة اللّغويّة وتطويرها، حيث تبحث في مظاهر التّفكير والإدراك، وتعدّ الاستعارة المفهوميّة من أهمّ القضايا التي تسلّط اللسانيات العرفنيّة الضوء عليها، حيث يعرّف **فيفيان إيفنس** (Vyvyans Evans) في مؤلّفه "**معجم اللّسانيات العرفانيّة**" نظريّة الاستعارة المفهوميّة بقوله: «هي إطار نظريّ طوّره **جورج لايكوف** (George Lakoff)**ومارك جونسن**(Mark Johnson)، ولكنّه ارتبط أيضا بدارسين آخرين مؤثّرين منهم زولطان كوفيتش، ريموند غيبس، إيف سويتسر، ومارك تورنر، وعرضت نظريّة الاستعارة المفهوميّة أوّل مرّة من قبل **جورج لايكوف**(George Lakoff)**ومارك جونسن**(Mark Johnson)في كتابهما "**الاستعارات الّتي نحيا بها**" المنشور سنة 1980.م، وتعدّ نظريّة الاستعارة المفهوميّة واحدة من الأطر النظريّة المبكّرة المطوّرة ضمن الدّلالة العرفنيّة، والّتي وفّرت الكثير من الزّخم النّظريّ المبكّر لهذه المقاربة للعلاقة بين اللّغة، والذّهن، والتّجربة المجسدة. ومفاد المقدّمة الأساسية لنظريّة الاستعارة المفهوميّة أنّ الاستعارة ليست مجرّد مظهر أسلوبيّ للّغة ولكنّ الفكر نفسه استعاريّ بشكل أساسيّ وطبيعيّ »[1]، فهي مجال علميّ نظريّ يعود في كنهه إلى اللّسانيّات العرفنيّة، التي عرفت اهتمام معظم الباحثين والدّارسين المنشغلين بالحقل العرفنيّ، ممّا أسفر عن تكوين زخم معرفيّ، أسهم إسهاما بالغا في تطوير البحث اللّسانيّ، وتتجاوز الاستعارة العرفنيّة المفهوم الكلاسيكيّ المعروف -الذي نستشف منه الجانب التّخييليّ الإبداعيّ-إلى مستوى الإدراك والتّفكير.

فإذا كانت الاستعارة التّقليديّة أو الكلاسيكيّة ابتداءَ من الفلسفة اليونانيّة والمعتقد الأرسطيّ ترى بأنّ الاستعارة مجرّد وسيلة زخرفيّة للكلام حبيسة اللّغة وتقوم على المشابهة واستبدال لفظ بلفظ، أو نقل لفظ بآخر ومن ثمّ فهي أمر ثانويّ وهامشيّ يقتصر على الجانب الإبداعيّ أو الفنيّ ولا يتعدّاه، كما أنّها تعدّ حكرا على شريحة معيّنة من البشر وهم الموهوبون على حدّ تعبير **أرسطو**، فإنّ الاستعارة الذهنيّة أو المفهومية (العرفنيّة) تجاوزت هذا الطرح، إلى أنّ الاستعارة أكبر من أن تحصر في اللّغة الأدبيّة والشّعريّة، بل هي وسيلة تفكير وإدراك حاضرة في كلّ

خطابتنا الحياتيّة سواء كانت يوميّة أو سياسيّة أو دينيّة أو إشهاريّة وهلمّ جرّا، وما المظهر اللّغويّ إلّا تجلّ من تجلّياتها ومنه فإنّ النّسق التّصوريّ العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعاريّة بالأساس، وبالتّالي هي أداة مركزيّة ونوع من أنواع التّفكير الذي يتعامل معه العقل البشريّ وليست شيئا هامشيّا كما كان يتصوّر في البلاغة القديمة والتّقليديّة بل نحن نفكّر ونحيا ونتعامل ونتواصل بهذه الاستعارات فيما بيننا [2].

ومن بين الاستعارات التّصوريّة المتداولة عبارة " الجدال حرب" فلو تأمّلنا في المعاجم العربيّة سنجد أنّ كلمة جدال عند تقليب حروفها لها علاقة وطيدة في المعنى مع كلمة جلّاد، والتي تعني المبالطة والمشاجرة وعادة ما ينجم عن الجدال العراك أو الشّجار ويمكن أن تترجم هذه العبارة بعدّة تعابير نستعملها في حياتنا اليومية:

- لقد هاجم كلّ نقاط القوّة في استدلالي
- أصابت انتقاداته الهدف
- لقد هدمت حجّته
- إنّه يسقط جميع براهيني

ومن خلال المثال يمكن أن نستشفّ تلك العلاقة التّي عكست تصوّر الإنسان للحرب على الجدال، وهذا بسبب الاشتراك في عدّة نقاط فإذا كانت الحرب تتطلّب أسلحة وعتادا، فإنّ الجدال أيضا يستدعي حججا وبراهين لدحض رأي الطرف الآخر علاوة على استخدام الحقل الدلاليّ نفسه على غرار كلمة هجوم ودفاع وانتصار واستسلام وما إلى ذلك، فإن لم يكن الجدال معركة حقيقيّة فهو معركة كلاميّة هدفها كهدف الحرب الحقيقيّة وهو هزيمة العدوّ أو إفحامه على مستوى النّقاش [3].

ثانيا/الإسقاط الاستعاريّ و أنواعه:

❖ **مفهومه:**

يؤخذ الإسقاط المفهوميّ في مظهره الرياضيّ – تقنيّا- من حيث هو جملة التناسبات التي تقوم بين مجالين معيّنين أحدهما يسمّى المصدر، والآخر يسمّى الهدف ويمكن التّمثيل على ذلك بهذا المثال: "أخذ كلّ منّا طريقه في الحياة" فمجال المصدر في هذا المثال يتجلّى في (الرحلة أو

السّفر)، بينما يتجلّى مجال الهدف في الحياة، والاستعارة هاهنا نتيجة تقوم على الإسقاط الذي بينهما وعلى أساس التّناسب الذي يحكمهما، فمكان الانطلاق هو الميلاد في الحياة أمّا نقطة الوصول فيمثّلها الموت، والمحطّات التي بينهما هي المحطّات التي يمرّ بها عمر الإنسان ومصاعب الرّحلة في الطّريق هي مشاكل الحياة التي قد تعترض الإنسان، أمّا المسافر في الرّحلة فهو الذّات الحيّة أمّا مفترق الطّرق فهو يتمثّل في التوجّه الذي يسلكه كلّ شخص سواء عملا كان أو دراسة وما إلى ذلك، أمّا الهدف من التنقّل في هذه الرحلة فهو من أجل العيش [4].

❖ **أنواعه:**

1. **الإسقاط الفضائيّ:**

يخضع الإنسان يوميّا في حياته لتجارب تصوّرية منها ما يخضع لترجمة الاتّجاهات الفضائيّة أو الفيزيائيّة، وهذا ما تترجمه الاستعارة التّي تعكس تفاعله مع محيطه الخارجيّ ومن ذلك الظّروف المكانيّة نحو: البحر أمامكم والعدوّ خلفكم، أو الجنّة تحت أقادم الأمّهات أو مفاهيم أخرى مثل أحسّ أنّني في القمّة اليوم، فكون السّعادة تصوّرها دائما موجّه للأعلى هو الذي يبرّر وجود هذه العبارة وما يتولّد منها نحو:

- أكاد أطير من الفرح
- معنوياتي مرتفعة جدا اليوم
- أنا في مستوى أعلى من الإمكانات المادية
- مستواي العلميّ ارتفع أكثر هذه المرة [5].

وعلى عكس المثال السّابق قد يكون الفضاء موجّها للأسفل ليدلّ على انحطاط شيء ما أو ضعفه وما شابه ذلك مثل:

- مستواه منحط جدّا
- معنوياتي في الحضيض
- سقط سعر البترول
- الاقتصاد في تقهقر

فكلّ هذه العبارات تشكّل مسارا فيزيائيّا مستقلّا يعبّر عن وضع ما قد مرّ به الإنسان في تجاربه، وبالتّالي ينعكس على مستوى تصوّره الفكريّ أو العقليّ ويترجم عن طريق هذا النّوع من الاستعارات الاتّجاهيّة أو الفضائيّة، كما أنّ هذه التّصوّرات الاستعاريّة تخلق علاقات بين الأشياء المادّية التي يتمّ إدراكها بالحواس الخمس والخبرات وبين الأشياء المعنويّة التي نعرفها والتي نقلناها إلى تصوّرنا الذّهنيّ والعقليّ؛ ومن ثمّ تصبح هذه الأشياء المعنويّة والمجرّدة معلومة ومعروفة بناء من التّصوّر الماديّ السّابق، فكلّ هذه الاستعارات ليست وليدة الصّدف بل هي نتاج لذلك التّفاعل الذي ينتج بين الجسد والتّجارب والمحيط، كما أنّ جلّ تصوّراتنا الأساسيّة منظّمة تبعا لاستعارة أو مجموعة من الاستعارات ذات التّوجّه الفضائيّ، بالإضافة إلى أنّ لكلّ استعارة نسقيّة داخليّة فاستعارة السّعادة فوق تجد نسقا منسجما من الاستعارات وليس مجموعة من الحالات المعزولة، فالنّسق سيفقد اتّساقه لو كانت جملة إنّني في قمة السّعادة تعني أنا سعيد بينما تعني جملة ارتفعت معنوياتي أنا حزين، ونشير إلى أنّه رغم أنّ هذه الاتّجاهات الفضائيّة موجود في كلّ الثّقافات إلّا أنّ الاستعارات التّي يتمّ تشكّلها هي متباينة فيما بينها بحسب الثّقافة التّي انبنت وتشكّلت فيها، كما أنّ التّجربة الثّقافيّة والفيزيائيّة تقدّم العديد من الأسس الممكنة لاستعارات التفضية، ولهذا السّبب يمكن أن يختلف اختيارها وأهميّتها نسبيّا بين ثقافة وأخرى [6].

2. الإسقاط البنيويّ:

يكون الإسقاط الاستعاري البنيويّ داخل تجربة الفرد والذي ينشأ من ترابطات نسقيّة التّجربة، بينما تعمل هذه التّرابطات على بلورتها وإظهارها حينا أو إخفائها في حين آخر، لتقدّم لنا صورة فعليّة عن تصوّراتنا مثال العمل مورد فهذه الاستعارة تتأسّس على تجربتنا بصدد الموارد المادّية، وبالخصوص الموارد الأوّلية وموارد الطّاقة الّتي نستفيد منها في أغراض محدّدة ومتنوّعة، وهذه الموارد المادّية كالوقود –مثلا- يمكن تكميمها وإعطاؤها قيمة ما، ويمكن تحويلها عبر سلسلة إنتاج معيّنة، وهي تنفّذ باستعمالنا إيّاها، وكذلك العمل فحين نصنع منتوجا انطلاقا من مادّة أوّلية فهذا الأمر يتطلّب قدرا من العمل يستغرق وقتا معيّنا، وبقدر ما يكثر العمل يكثر المنتوج، وإنّه بالإمكان أن نسند قيمة للعمل باعتبار الوقت اللاّزم لصنع وحدة من هذا المنتوج.

فمجال الاستعارة البنيويّة هي التّصورات لا الألفاظ والتّراكيب ولهذا فإنّ **لايكوف** George (Lakoff) يفصّل في مقاربته بين التّصوّرات الاستعاريّة والعبارات الاستعاريّة فالتّصوّرات مجرّدة

مجالها الذهن أو الفكر، بينما العبارات مجالها الألفاظ وهي وسيلة تتيح إظهار التّصوّرات وفهمها وتبادلها، وانطلاقا من هذا يقول **جورج لايكوف** (George Lakoff): تتأسّس الاستعارة البنيويّة شأنها شأن الاستعارات الأنطلوجيّة والاتّجاهيّة على ترابطات نسقيّة داخل تجاربنا.....[7].

3. **الإسقاط الأنطلوجيّ:**

لا تنقسم أنواع الاستعارات التّصوريّة حسب وظيفتها المعرفية إلى البنيويّة والاتّجاهية فحسب بل يوجد نمط ثالث يتجلّى في الاستعارات الأنطلوجيّة، ويقصد بهذا النّوع ذلك النّمط الاستعاريّ الذي نستعين فيه على الأشياء والمواد والكيانات لفهم تجاربنا الفيزيائيّة، إذ تعطينا التّجارب الفيزيائيّة أساسا إضافيّا للفهم وهو أساس يتعدّى الاتّجاه البسيط، كما أنّ فهم تجاربنا عن طريق الماديّات المحسوسة يسمح لنا باختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد، وإلى جانب النّمط المادّي للاستعارة الأنطلوجيّة يوجد أيضا النّمط التّشخيصيّ الذي تكتسب فيه الأشياء الماديّة حلّة بشريّة، وبالتّالي تسهّل عمليّة الفهم للكيانات الماديّة عن طريق الخصائص والأنشطة البشريّة ومثال ذلك قولنا " هاجم التضخم أسس اقتصادنا" فتمّ تصوير التّضخم هاهنا وكأنّه عدوّ بشريّ يترصّد بالاقتصاد لينال منه، ومن ثمّ يجب الحذر منه والتّصدي له بكلّ قوّة، ويمكن التّعبير عن هذا المثال بعبارات أخرى كثيرة نحو: التّضخم يطاردنا أو التّضخم يحاصرنا ...وهذا ما يميّز الاستعارة الأنطلوجيّة عن الاستعارة الفضائيّة الاتّجاهيّة عند **جورج لايكوف**(George Lakoff) تعدّد التّعابير التّي تستعمل لتخدم مجموعة من الحاجات[8]، وقد أعطى العزاوي لهذا التّعدّد في تعابير الاستعارات الأنطلوجيّة أهميّة كبيرة وقراءة جديدة من منظور الاستعارة التّصوريّة وجعلته يعبّر عن إعادة النّظر في ظاهرة الاستعارة بقوله: إنّ نظريّة الاستعارة التّصوريّة عند **جورج لايكوف**(George Lakoff)جعلتنا نعيد النّظر في ظاهرة الاستعارة وأيضا في ظواهر بلاغيّة كثيرة، وجعلتنا نقرأ البلاغة من منظور جديد بل ونعمل على تطويرها وتجديدها بشكل مختلف، سواء تعلّق الأمر بالبلاغة القديمة الغربيّة والعربيّة أو بالبلاغة الحديثة المعاصرة [9].

ثالثا/مبادئ الإسقاط الاستعاري:

يعتمد الإسقاط الاستعاريّ على مجموعة من المبادئ العلميّة نوردها كما يلي:

1. **التناسب:**

أو التّشابه؛ حيث «يتّخذ **لايكوف**(George Lakoff) من توسّع الاستعارة ويسر الاهتداء إلى المعنى في الجديد الحادث منها أساسا آخر يدعم ما يذهب إليه من تأصّل الإسقاط المفهوميّ ما بين المجالات في الفكر، فهي قوالب قارّة من التّناسب الأنطلوجيّ ما بين المجالات، وهذه القوالب قد تنطبق على مجال مصدر لبنية معرفيّة ما أو على مجال مصدر لوحدة معجميّة ما فتحدث الاستعارة وقد لا تنطبق فلا تحدث الاستعارة»[10]، حيث يشترط في الإسقاط الاستعاريّ تشابه مجال الأصل مع مجال الهدف، حتى يتمكّن التلميذ من فهم الاسقاط الاستعاريّ في هذه الحالة، فتنفتح له سبل التّفكير والتّحليل العرفنيّ انطلاقا من مبدأ التّناسب.

2. **الثّبات:**

يرتبط الإسقاط الاستعاريّ بمبدأ الثبات إذ أنّ «لهذا المبدأ علاقة بخطّاطة الصّورة فالأساس في الاستعارة إسقاط البنية الخطّاطيّة في المجال المصدر على البنية الخطّاطيّة في المجال الهدف بوجه يضمن التّناسب بين الخطّاطتين واحدا بواحد ويحافظ على التّناسبات الثّابتة بينهما ويوجّه هذا الإسقاط شرط الحفاظ على البنية الخطّاطيّة في المجال الهدف بعدم تغييرها أو تحويرها أو تبديلها فمبدأ الثّبات ليس عمليّة رياضيّة تبدأ من بنية المجال المصدر وتنتهي عند بنية المجال الهدف إنّ هذا الفهم الخاطئ كما يرى **لايكوف** للتّرابطات من شأنه أن يؤدّي إلى فهم خاطئ لمبدأ الثبات» [11]؛ بمعنى الإبقاء على التّخطيط العلميّ الذي في المجال المصدر على التخطيط العلميّ في المجال الهدف، حتى تتوافق مع الإسقاط الاستعاريّ.

3. **التفكير الاستعاريّ:**

إذا قلنا التّفكير الاستعاريّ فنحن هنا نخرج الاستعارة من بوتقة التّخييل إلى إطارها الذّهنيّ؛ بمعنى ارتباطها الوثيق بالتّفكير والإدراك فكلّ كلامنا استعارات فنحن نفكّر بها، حيث يرى «**لايكوف** أنّ التّمثل الاستعاريّ شامل للذّهن متجذّر في التّجربة الحسيّة والاجتماعيّة الثّقافيّة وهو كذلك قائم في المفاهيم والنظم الفكريّة، من ذلك أنّه يجري في النّحو جهازا نظريّا واصفا للبنية اللّغويّة فجميع المعاني النّحويّة ذات أساس استعاريّ يقوم على الإسقاط ما بين المجالات وذاك ما به كانت الاستعارة مركز النّحو»[12].

رابعا/الاستعارة في المجال التّعليميّ:

ترتبط الاستعارة العرفنيّة ارتباطا وثيقا بالحقل التّعليميّ، إذ أنّها تمثّل أهمّ وسيلة علمية يحتكم إليها لتدريس اللغة العربيّة، «ويرى بعض التّربويّين مثل البروفيسور **هوج بتري** HUG G.PETRIR في بحثه عن الاستعارة والتّعلم أنّ الاستعارة تمكّن الفرد من نقل العلم والفهم من مستوى معروف إلى مستوى أقلّ معرفة بأسلوب حيويّ وقابل للتّذكر؛ بمعنى أنّها إحدى الأساليب المركزيّة للقفز على الهوّة المعرفيّة بين المعرفة القديمة والمعرفة الجديدة، علاوة على أنّها تمدّنا بجسر عقليّ ممّا هو معلوم إلى ما هو ليس معلوما جوهريّا من السّياق المعطى للفهم إلى السّياق المتغيّر للفهم، وهي تقوم مع وسائل أخرى بهذه المهمّة مثل القياس والنّموذج والنّظريّات، لكن هنالك فروقا مهمّة بين الاستعارة وبين هذه الوسائل وقد أيّده **بتري** في هذا؛ حيث رأى أنّ الاستعارة تمثّل فعلا كلاميّا وهي بذلك يمكن أن تطابق الواقع أو لا تطابقه وفي مجال التّعليم فإنّ الطّالب عندما يستمع إلى استعارة من المعلّم فإنّه سيفهمها على أنّها غير مطابقة للواقع»[13]، «فقدرة الاستعارة على نقل المعلومة أو الصورة من المجال الأصلي إلى المجال المستهدف يمكن استغلالها لتوضيح بعض الظواهر غير المعتادة للطلاب عن طريق ظواهر أخرى تعودوا عليها، ومن ثمّ يمكن أن تساعد الاستعارة في توضيح الموضوعات المختلفة وتبسيطها وهذا يساعد الدّارس على التّخيّل والتّذكّر وتكمن أهميّة هذا الأمر حينما يتعرّض الدّارسون لإحدى الظّواهر الجديدة والمعقّدة، والتي عادة ما تستعصي على الفهم مثل الكهرباء وبنية الذرة ووظائف الحامض النّوويّ ولقد أثبتت العديد من الدّراسات أنّ استخدام الاستعارة في النّصوص التّعليميّة، قد أسهم بشكل كبير في زيادة قدرة الدّارسين على تذكّر المعلومات والخروج باستنتاجات والإجابة عن الأسئلة وحلّ المشكلات»[14]، «وفي الموضوع نفسه عرض **روبرت هوفمان** (ROBERT HOPHFMAN) مناقشة حول أهميّة الاستعارة في العلوم يقول: إنّ اللّغة التّصوريّة يمكن استخدامها كأداة لوصف وشرح كلّ شيء بدءًا من التّحليل النّفسيّ إلى حوارات الطيّارين وكذا في لغة البرمجة والحاسب الآليّ»[15]، فقد سعى التربويّون إلى البحث في الاستراتيجيّات العلميّة المختلفة التي تهدف إلى تيسير العمليّة التّعليميّة التّعلّمية، وتقريب المعلومة للتّلميذ، ودعت دراسات كثيرة إلى ضرورة استثمار الاستعارة العرفنيّة في تعليم اللغة العربيّة خصوصا وأنّها تخاطب الذّهن وتدعوه إلى التّفكير وتعزيز روح المشاركة والتّفاعل مع المعلّم في القسم، فيتمكّن التّلميذ من فهم الظواهر اللغويّة، ممّا يخوّل له امتلاك كفاءة لغويّة، واكتساب المهارات اللّغويّة المختلفة،

الاستعارة العلميّة:

تتّصف الاستعارة بالعلميّة انطلاقا من ارتباطها بالجانب العرفنيّ الإدراكيّ، «فبما أنّ الاستعارة تمنحنا القدرة على أن نفكّر في أعقد المجالات بطريقة سهلة وبسيطة ومتاحة للجميع، فهذا يدلّ ومن دون شكّ على أنّها وسيلة لا يمكن الاستغناء عنها في تعلّم الظّواهر العلميّة وتعليمها للدّارسين، فهي تساعد في رصد الاكتشافات العلميّة، وتلعب دورا مهمّا في تقديم النّظريّات العلميّة وتفسيرها، وتيسير العمليّة التّواصليّة العلمية، ومن ثمّ لها يد طويلة في تطوير النّظريّات العلميّة وقد أشار **ريتشارد بويد** (RICHARD BOYD) إلى أنّ الاستعارات التّعليميّة المكوّنة للنّظريّات التّعليميّة تسهم في مجال التّدريس أيّما إسهام، ومثال ذلك قولهم : الثّقوب الدّودية في نظريّة النّسبية العامّة واستخدام تعبير السّحابة الالكترونيّة أو وصف الذرات بأنّها نظام شمسيّ مصغّر»[16]، «وفي هذا الصّدد أكّد **باختين** على اقتراض الاستعارات في الجانب التّعليميّ من اللغة اليوميّة المبتذلة، فالاستعارة تساعد على تقديم الدّروس للطّلاب، وكذا التّعبير عن أفكارهم فعندما يستخدم المعلّم هذا النّوع من الاستعارات يحفّز التّلاميذ على التّفكير الإبداعيّ؛ بحيث يسعون إلى تقليد معلّمهم واستخدام استعارات جديدة من إبداعهم الخاص»[17]، فهي وسيلة علمية تعليمية تبسّط المعرفة للتّلميذ، وأحيانا تعتمد الاستعارة العرفنيّة على الخرائط الذهنيّة كونها الأنسب لهذا المجال الإدراكيّ، فهي مخطّطات ورسوم إدراكيّة تقدّم فيها المعلومات في شكل متناسق مرتّب، ومتسلسل، والهدف منها تقريب الفكرة للتّلميذ وترسيخها له.

خامسا/الدّراسة التطبيقية:

❖ **وصف المدونة:**

كتاب التّربية العلميّة والتّكنولوجيّة للسنة الرّابعة من التّعليم الابتدائيّ، الصّادر عن الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة، من تأليف: **حمّار مجيد**؛ مفتش التعليم المتوسط، و **سي علي مليكة المولودة ابراهيمي**؛ مفتشة التّربية الوطنيّة، **وبن وارث عبد القادر**؛ مفتّش التّعليم المتوسط، **وزروال الصّالح**؛ معلّم مطبّق، **و براهيمي نصيرة المولودة لوناس**؛ معلّمة مطبقة، تحت إشراف الأستاذ: **حمّار مجيد**؛ مفتش التّعليم المتوسط، وتمّ إصدار الكتاب بتاريخ 2018/ 2019م، والكتاب مخصّص للسّنة الرّابعة من التّعليم الابتدائيّ –كما سبق وأن ذكرنا-، في مادّة التّربية العلميّة والتكنولوجيّة، وتمّ إعداده من قبل فريق تقنيّ[18] سنقوم بعرضه كما يلي:[19]

- ✓ **تصميم وتركيب:** سامية بوراس جدو
- ✓ **معالجة الصّور:** عبد المنعم موزاي- يوسف قاسي وعلي
- ✓ **مخطّطات:** رتيبة عيّاد- ضويو- أمال محمدي- كسّال.
- ✓ **رسومات:** توفيق بغداد – خالد بلعيد
- ✓ **إشراف وتنسيق:** شريف عزواوي – الزهرة بودلي
- ✓ **عدد صفحات الكتاب:** 112 صفحة

- **الغلاف الخارجيّ للكتاب:**

من الورق السّميك الأملس، الملوّن باللّون الأخضر، كتب عليه **"التربية العلمية والتكنولوجية"** باللّون الأبيض، بخطّ غليظ، في الأسفل على يساره، أمّا أعلى الغلاف فتمّت كتابة "الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة"، وأسفلها مباشرة: "وزارة التّربيّة الوطنيّة"، يحوي الغلاف مجموعة من الصّور التي تدلّ على محتوى الكتاب، منها وسائل المخبر العلميّة، كالمجهر، أنابيب الاختبار، دورق مخروطيّ، وغيرها من الأدوات، وبعض الصّور التّي تمثّل الخلايا الجسميّة لمختلف الكائنات الحيّة، وغيرها من الصّور التّي لها علاقة بالجانب العلميّ والتكنولوجيّ، وكتب في أسفل الكتاب على يمينه باللّون الأخضر وبخطّ غليظ، رقم أربعة وأسفلها المرحلة الدّراسيّة وهي المرحلة الابتدائيّة، داخل إطار خماسيّ الشّكل ملوّن باللّون البرتقاليّ الفاتح.

- **محتوى الكتاب:**

الميدان العلميّ	الوضعيّات التّعليمية	الحصص التعليميّة
الإنسان والصّحة	يحتوي هذا الميدان على ثلاث وضعيّات نذكرها كما يلي: • التّنفس والقواعد الصّحيّة • الهضم والقواعد الصّحيّة للتّغذيّة • دوران الدّم	عدد الحصص التّعليميّة في هذا الميدان هي تسع حصص تعليميّة، تتحدّث عن أهميّة الصّحة في حياة الإنسان تمّ عرضها وفق منهجيّة علميّة مع إدراج مختلف الصّور حتى يتمكّن التّلميذ من فهم

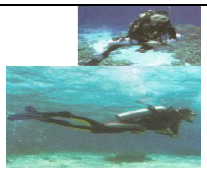
		الدّرس، وتنوّعت مواضيع الحصص التّعليميّة لتشمل مختلف المواضيع التي تتعلّق بالجهاز التّنفسيّ والجهاز الهضميّ ودوران الدّم، حتى تعبّر عن فحوى الميدان العلميّ.
الإنسان والمحيط	يحتوي هذا الميدان على أربع وضعيّات تعلّمية نوردها كما يلي: • إنتاش البذرة • التّغذيّة عند النّبات الأخضر • الماء في الطّبيعة • توزيع الماء في المجمّعات السكنيّة	بلغ عدد الحصص التّعلّمية في هذا الميدان ثمانية دروس، أو حصص تعليميّة، يدور موضوعها حول علاقة الإنسان بالطّبيعة، والمحيط البيئيّ، يهدف إلى تعليم التّلميذ وتعريفه بمختلف النّباتات، ومراحل نموّها بداية من مكوّنات البذرة شرط إنتاشها، مظاهرها وأهميّة الأملاح المعدنية في نموها، بالإضافة إلى التّنويه إلى أهمية الماء في الطّبيعة مع وضع الشروط لاستهلاكه بطريقة عقلانيّة.
	يحتوي هذا الميدان على وضعيّتين تعلّميتين هما:	وقد بلغ عدد الحصص في هذا الميدان ثلاث حصص،

الفضاء والزّمن	• الجهات الأربعاء • الشاقول والأفق	موزّعة حسب الهدف المرجو منه، وهو معرفة التّلميذ للاتّجاهات الأربعة، باستخدام مختلف الوسائل التّعليمية التّعلّمية أهمّها الصور.
المادّة وعالم الأشياء	يتكوّن هذا الميدان من أربع وضعيّات تعلّمية هي: • خواصّ الماء عند التجمّد والانصهار • تبخّر الماء وتكاثفه • الهواء غاز • أدوات كهربائيّة	يتعرّف التلميذ في هذا الميدان ومن خلال الدروس الثمانيّة المقدمة له في هذا الميدان على الظواهر العلميّة المتعلّقة بالماء في مختلف حالاته الفيزيائيّة، بالإضافة إلى دراسة الهواء كمادة غازيّة وفق العلوم الفيزيائيّة، أمّا الدّروس الأخيرة فقد خصّصت لدراسة الأدوات الكهربائيّة وما يتعلّق بها من فوائد ومخاطر يمكن استخلاصها من هذا الدّرس.

❖ **استثمار الاستعارة العرفنيّة في تعليم الظّواهر العلميّة والتّكنولوجيّة:**

عناوين الصّور	الصّور	الإسقاط الاستعاريّ للصّور

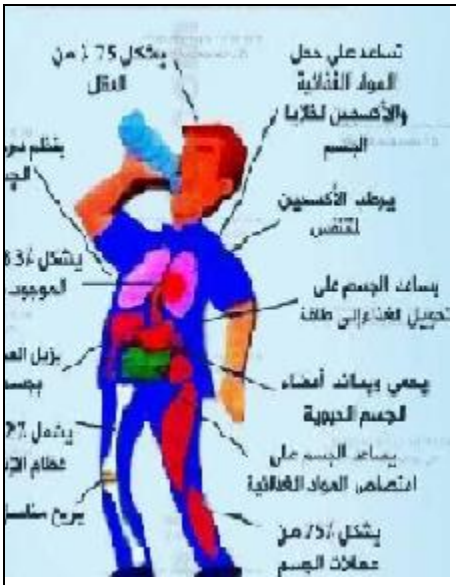
صورة توضّح أهميّة الكهرباء وتحذّر من خطورة التّيار الكهربائيّ عند إهمال الإجراءات الوقائيّة	• وثيقة رقم:1	• التّعليق: استعارة بنيويّة مفهوميّة تربط بين مجال النّار (المصدر) والكهرباء (الهدف)، فللنّار فوائد منها: التّدفئة والطّبخ ولها خطورة تنجم عنها عند غياب الوقاية والأمر نفسه بالنّسبة للمجال الهدف (الكهرباء).
صورة توضّح ضرورة الهواء لاشتغا	• وثيقة رقم:2	

ل المنطاد وطيرانه في السّماء		 • التّعليق: استعارة تشخيصيّة تبيّن أهميّة الهواء وضرورته لعمل الرأتين لدى الإنسان، فالهواء عنصر مشترك بين المجالين (المنطاد) و (الإنسان).
صورة توضّح إمكانيّة الاحتفاظ بالأكسـ		

جين داخل الأنابيب للبقاء على قيد الحياة داخل الماء، أو البحر.	• وثيقة رقم:3	 • التّعليق: استعارة بنيويّة تربط بين مجال الهواء (الهدف) والطّعام (المصدر) فالهواء يمكن الاحتفاظ به لمدّة أطول في أنابيب الأكسجين كما يمكن الاحتفاظ بالطّعام داخل الثّلاجة والاستفادة منه لمدّة أطول
صورة توضّح عمل البوصلة والذي يتجلّى في معرفة الاتجاه	 • وثيقة رقم:4	

ات وتحديد ها		 • التّعليق: استعارة تشخيصيّة تربط بين مجالي البوصلة والمرشد السياحيّ الأوّل الهدف والثاني المصدر، فالبوصلة تقوم بالعمل نفسه، الذي يقوم به المرشد السياحيّ.
صورة توضّح أهميّة الضوء والفرق بين النبات الذي	 الوثيقة 2 • وثيقة رقم:5	 • التّعليق: استعارة مفهوميّة تشخيصيّة ترصد أهميّة الضوء بالنّسبة للكائنات الحيّة وعلى رأسها الإنسان والأمر نفسه للنبّات.

تعرّض للضوء والذي لم يتعرّض له		
صورة توضّح أهميّة الماء بالنسبة للنّبات والإنسان، والفرق بين النّبات الذي يسقى والذي	 • وثيقة رقم:6	

لم يسق		 • التّعليق: استعارة تشخيصيّة تربط بين مجال المصدر (الإنسان) والمجال الهدف وهو النبات فكلاهما يحتاج للماء للبقاء على قيد الحياة.
صورة توضّح أهميّة الأسمدة في نموّ النّبات بشكل	 • وثيقة رقم: 7	 • التّعليق: استعارة مفهوميّة بنيويّة

طبيعيّ وسليم		تبيّن العلاقة بين الطعام الصحيّ (المجال المصدر) للإنسان والأسمدة للنّبات في حقل الزراعة (المجال الهدف).
صورة توضّح أهميّة ارتداء القفاز لأخذ الحيطة والحذر من خطر الكهرباء	• وثيقة رقم: 8	• التّعليق: استعارة مفهوميّة بنيوية ترصد العلاقة بين المجال المصدر (الكمامة) والمجال الهدف (القفاز) فالكمامة تدفع خطر وباء كورونا كما يدفع القفاز خطر الكهرباء.

❖ **تحليل الجدول:**

يوضّح الجدول المرفق أعلاه الاستعارة المفهوميّة القائمة على إسقاط الصّور أي إسقاط صورة ذهنيّة على صورة ذهنيّة أخرى وقد استمدنا الصّور من كتاب التّربيّة العلميّة والتكنولوجيّة للسّنة الرّابعة من التّعليم الابتدائيّ، فالصّورة الاستعاريّة تعدّ من أهمّ الوسائط الضروريّة لنقل الأفكار وتصوير المعلومات وتقريبها للأذهان فهي تتيح لنا التّحدّث عن مفاهيم جديدة غير مألوفة لديهم وهذا ما جعل بعض العرفنيّين يطلقون عليها مصطلح الاستعارة المفهوميّة فمن خلال هذه

الاستعارة يفهم مجال بمجال آخر ومن ثمّ فهي وسيلة إفهاميّة وتعليميّة بامتياز تسهم بشكل كبير في بناء المعرفة لمتعلّمين وبطريقة سريعة جدّا [20].

فالمعلّم حينما يأتي بصور مألوفة ومعهودة لدى المتعلّمين في المرحلة الابتدائية؛ فهو بذلك يحفز فيهم طريقة الرّبط بين الفضاءات الذّهنية، فالصّورة التي في الكتاب لها فضاء خاص بها والمعلّم يوظّف صورة أخرى وفضاء آخر يتناسب مع الصّورة الأولى حتّى يقرّب العمليّة التّعليميّة لذهن المتعلّم بشكل عفويّ وسلس، علاوة على أنّ الاسقاط الاستعاريّ للصّور قد يلخّص الكثير من الكلمات والعبارات التي يسعى المعلّم إلى إيصالها للمتعلّمين في هذه المرحلة، من دون أن ننسى ميول هذه الشّريحة إلى الصّور والرّسومات التي عادة ما يألفون مشاهدتها من خلال برامج الرسومات المتحرّكة أو الأفلام الكرتونيّة، فالاستعارة آليّة للإقناع وللتّبسيط وهذا يظهر بشكل واضح في تشكيلها للمعارف التّجريديّة العقليّة في صور مادية محسوسة قريبة من واقع المتعلّم، كما أنّ تلك التّناسبات التي تنتج عن تزاوج هذه الأفضية الذّهنيّة تجعل من المتعلّم يستنتج أوجه الشّبه وحتى أوجه الاختلاف التي قامت هذه الاستعارات بخلقها في العمليّة التّعليميّة؛ ومن ثمّ فإنّه لا يمكن أن نتصوّر وجود خطاب تعليميّ أو نصّ تعلّميّ يخلو من توظيف هذه الظّاهرة الذّهنيّة والإدراكيّة، سواء كان هذا الإسقاط الاستعاريّ على شكل صور محسوسة أو قصص معيّنة وغير ذلك من الإسقاطات التي يؤتى بها من أجل تبسيط المعلومات العقليّة والتّجرديّة، وهذا الأمر في الحقيقة لا يقتصر على هذه الشّريحة فحسب -المرحلة الابتدائيّة- بل حتّى فئة الكبار من المتعلّمين، لأنّ النّفس البشريّة ميّالة دائما لما هو مألوف حتّى تفهم به ما ليس مألوفا بالنّسبة لها أي استثمار المعارف القبليّة لدى المتعلّم في إدراك المعارف الجديدة التي يسعى إلى تحصيلها، وهذا ما يمكن أن تقوم به الاستعارة العرفنيّة بطريقة حيويّة تسهم في تنمية التّفكير الإبداعيّ لدى المتعلّم وكذا مساعدته على التّخيّل والتّذكّر خاصّة عندما يتعرّض (المتعلّم) لأحدى الظّواهر الجديدة أو المعقّدة التي عادة ما تعرقل عمليّة الفهم.

الخاتمة:

يمكن ممّا سبق أن نستخلص أهمّ النّتائج التي وسم بها هذا البحث في النّقاط الآتية:

1. إنّ التّفكير الاستعاريّ يشكّل حيزا كبيرا في العقل البشريّ.
2. الاستعارة الذهنيّة ترتبط بالفكر قبل اللّغة.

3. الاستعارة اللّغويّة مجرّد تجلّ من تجليّات الاستعارة العرفنيّة.
4. الاستعارة العرفنيّة حاضرة في كلّ الخطابات وعلى رأسها الخطاب التّعليميّ.
5. للاستعارة العرفنيّة فاعليّة في العمليّة التواصليّة وبناء المعرفة العلميّة.
6. توافر النّصوص العلميّة التّعليميّة على الاستعارات العرفنيّة أو الذهنية-كما يسمّيها معظم الدّارسين-.
7. التّواصل الاستعاريّ يبني العمليّة التّعليميّة بين المعلّم والمتعلّم بشكل أسرع وأنجع.
8. الإسقاط الاستعاريّ للصّور أقرب إلى عقل تلميذ المرحلة الابتدائيّة من أيّ إسقاط آخر.

الهوامش:

[1]حافظ الوسلاتي، تصور الإرهاب من خلال مداخلات مجلس نواب الشعب، دراسة في إطار نظرية الاستعارة المفهومية، أطروحة ماجيستر، جامعة منوبة تونس، 2017/2016م، ص:15

[2]ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، 2009م، ص 21

[3]ينظر: المرجع نفسه، ص 22

[4]ينظر: الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفانية ، دار محمد علي للنشر، دط، دت، ص143

[5]ينظر: صالح غيلوس، التلقي والانتاج في ضوء العرفانية، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط 1، 2017، ص 108

[6]ينظر: جورج لايكوف ومارك جونس، الاستعارات التي نحيا بها، ص 33

[7]ينظر: آسيا عمراني، دراسة الاستعارة في ضوء اللسانيات العرفانية، جامعة العربي التبسي، تبسة، مجلة آداب الكوفة، العدد 45، الجزء 2، 2020م، ص: 588

[8]ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص: 46

[9]باسم عبيد عباس، حيدر غضبان محسن، جهود الدكتور أبي بكر العزاوي في الدلالة المعرفية، الاستعارة والفضاء اللغوي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثاني، لمجلد 27، احزيران 2020م، ص 11

[10]بهجة أومودن، الاستعارة في الخطاب الديني دراسة سيميائية تداولية، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2019م، ص:145

[11]المرجع نفسه، ص 146

[12]الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفانية، ص154

[13]أحمد صبرة، التفكير الاستعاريّ في الدراسات الغربي، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، المجلد 13، ج49 ،2003 م، ص: 479

[14] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد الخطيب وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط، 2013م، ص: 322

[15] أحمد صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، ص: 481

[16] إيلينا سمينو الاستعارة في الخطاب، ص: 288

[17] L. Cameron, Metaphor in Eductional Discourse, New York: continuum, (p. 265).

[18] حمّار مجيد وآخرون، كتاب التربية العلمية والتكنولوجي، الديوان الوطني للمطبوعات، الجزائر، 2019/2018م، ص:1

[19] المرجع نفسه، ص:2

[20] ينظر: عادل مصطفى، المغالطة المنطقيّة فصول في المنطق غير الصّوريّ، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دط، 2017م، ص: 135

قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد صبرة، التفكير الاستعاريّ في الدراسات الغربي، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، المجلد 13، ج49 ،2003 م.
2. آسيا عمراني، دراسة الاستعارة في ضوء اللسانيات العرفانية، جامعة العربي التبسي، تبسة، مجلة آداب الكوفة، العدد 45، الجزء 2، 2020م.
3. الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفانية، دار محمد علي للنشر، دط، دت.
4. إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد الخطيب وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط، 2013م.
5. باسم عبيد عباس، حيدر غضبان محسن، جهود الدكتور أبي بكر العزاوي في الدلالة المعرفية، الاستعارة والفضاء اللغوي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثاني، لمجلد 27، احزيران 2020م.
6. بهجة أومادن، الاستعارة في الخطاب الديني دراسة سيميائية تداولية، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2019م.
7. جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، 2009م.
8. حافظ الوسلاتي، تصور الإرهاب من خلال مداخلات مجلس نواب الشعب، دراسة في إطار نظرية الاستعارة المفهومية، أطروحة ماجيستر، جامعة منوبة تونس، 2017/2016م.
9. حمّار مجيد وآخرون، كتاب التربية العلمية والتكنولوجي، الديوان الوطني للمطبوعات، الجزائر، 2019/2018م.
10. صالح غيلوس، التلقي والانتاج في ضوء العرفانية، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط 1، 2017م.
11. عادل مصطفى، المغالطة المنطقيّة فصول في المنطق غير الصّوريّ، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دط، 2017م.
12. L. Cameron , Metaphor in Eductional Discourse , New York : continuum, (p. 265).

البعد الجمالي للحكي في شعر تميم البرغوثي "في القدس أنموذجا"

The aesthetic dimension of narration in Tamim Barghouti's poetry "in Jerusalem as a model"

بلقاسم أوراغ / طالب دكتوراه
الدكتور: محمد الصديق معوش

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الوادي(الجزائر)
مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده جامعة الوادي
belkacemaouragh40@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/22 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى الإفادة من العلاقة بين الأديب والأحداث التي تحفزه على سردها،و التواصل معها بطرق مختلفة و أصول متعددة، وهذا ما عرف بالحكي، فمنذ القديم تناقلت الإنسانية أخبارها وأحداثها بطرق مختلفة ومتنوعة وخاصة الشعر ؛ بدءا بالوقوف على الأطلال في العصر الجاهلي وصولا إلى الشكل المعاصر للقصيدة الشعرية، ومن النماذج الشعرية التي يحتفي بها الشعر العربي المعاصر أشعار "تميم البرغوثي"، التي احتوت في ثناياها الكثير من الخصائص الجمالية التي شكلت أساس الحكي في قصائده، وبناءا على ذلك سوف تحاول هذه الدراسة الوقوف على أهم العلاقات والتفاعلات التي تحدث في نفسية الشاعر من خلال استجلاء أهم آليات الحكي الموجودة في القصيدة، والمتمثلة في:المكان، الزمن، الشخصيات.

الكلمات المفتاحية: الحكي، الزمن ، المكان، الشخصيات، القدس.

Abstract: This research seeks to benefit from the relationship between the writer and the events that make him narrate them, and communicate with them in different ways and have multiple origins, and this is what was known as narration, since ancient humanity has transmitted its news and events in different and varied ways, especially poetry، From standing on the ruins of the pre-Islamic era to the contemporary form of the poem. Among the poetic models celebrated by contemporary Arabic poetry is the poetry of Tamim Al-Barghouti, which contained many aesthetic characteristics that formed the basis of narration in his poems.

Accordingly, this study will try to identify the most important relationships and interactions that occur in the psyche of the poet by exploring the most important

mechanisms of narration present in the poem, which are: the place; Time; Personalities.

key words: Storytelling Time، the place، Characters، Jerusalem.

توطئة:

شكّل الحكي تيمة فنية وباعثا ملهما لكثير من الأدباء و الشعراء، باعتباره المنبر الذي يستلهم ويستولي على الأسماع، فهو مسرح حدوث الأفعال وفق العلاقة الدلكتيكية بين الإنسان و الزمكان الذي تحتويه، دون أن ننسى مجموعة التفاعلات التي تحدث في نفسية هذا الإنسان وكل ما يحيط به، والأديب أيا كان شاعرا أو ناثرا هو إنسان تربطه علاقات تقوم على سرد الأحداث، والتواصل معها بطرق مختلفة وأصول متعددة، وهذا ما عرف بالحكي، فمنذ القديم تناقلت الإنسانية أخبارها وأحداثها بطرق متنوعة وخاصة الشعر، الذي احتل مساحة شاسعة من التمظهر في كافة الأجناس و الأنواع، بدءا بالوقوف على الأطلال في العصر الجاهلي وصولا إلى الشكل المعاصر للقصائد الشعرية، فكلها تصور لنا أحداثا وقعت في زمن معين ومكان محدد، محملة بأبعاد نفسية تضمنتها شخصيات بأشكال مختلفة،ومن النماذج الشعرية التي يحتفي بها الشعر العربي المعاصر أشعار "تميم البرغوثي"، التي احتوت في ثناياها الكثير من الخصائص الجمالية التي شكلت أساس الحكي في قصائده، وانطلاقا مما سبق تنطلق إشكالية كبرى تتأسس على رصد أهم الآليات الجمالية في قصيدة في القدس، والتي تنطوي على العديد من الصفات الجمالية و التي صنعت الحكي، فالمتمعن في أشعار تميم البرغوثي تستوقفه التقنيات الحكائية التي وظفها لإعطاء قصائده إيقاعا موسيقيا متميز وأحداث تعددت طرائق حكيها باختلاف زمانها ومكانها، لكن قبل عرض وتفحص هذه الآليات وجب الوقوف أولا عند الحكي مفهوما وتحديد أهم عناصره ورصد مفهوم للجمالية و الفروق الجوهرية بين علم الجمال والجمالية.

1- قراءة في مفاهيم علم الجمال،الجمالية،الحكي :

إن الجمالية جزء مضمر من علم الجمال، فهذا الأخير مرتبط بكل " ما يثير فينا إحساس بالانتظام و التناغم والكمال وقد يكون ذلك في مشهد معين أو أثر فني من صنع الإنسان"[1]، فالمبدع حين يجسد جمال الطبيعة فهو لا يستسيغه نقلا كما هو موجود في الطبيعة، وإنما يضفي عليها صور جديدة وليتناولها بطرق مختلفة جذابة، فيحاول تجسيد ما يتوقع أن يحصل لا ما يراه، وهذا ما يصنع الجمال الفني في الأعمال الإبداعية، والجمال ليس محصورا في جانب معين بل انتقل حتى إلى الفنون الأدبية باختلاف أجناسها ما يصنع جمالية في كل عمل أدبي.

والجمالية على حد تعبير **"عباس حسن"** هي مصدر صناعي مشتق من الجمال، والمصدر الصناعي يطلق على كل لفظ زيد في آخره حرفان، وهو فرع من فروع علم الجمال العام يهدف إلى دراسة الجمال المطلق في تجارب الإنسانية، من خلال استخلاص القيم الجمالية دون محاولة إصدار الأحكام من طرف المبدع[2]، لأن مهمته اكتشاف القيمة الجمالية للأشياء من عمل المتلقي الفذ و القادر على تفكيك الأشياء وتحليل التيمات الفنية في الحكي، فلا وجود لنصوص تخلو من جمالية يتسم بها الإطار العام للحكي، هذا الأخير الذي تعددت واختلفت في مفهومه كتابات النقاد والدارسينِ بين رأي يفضل استعمال كلمة سرد، لأنها تشمل كافة الجوانب السردية للأعمال الإبداعية باختلافها، ورأي آخر يعتمد مفهوم الحكي كعنصر أساسي في صنع ونظم النصوص الإبداعية، إلا أن الكثير من الدراسات أجمعت وخاصة في الآونة الأخيرة على أنها تصب في سياق واحد(الحكي/ السرد)، فهو يمثل توالي الأحداث وفق زمان ومكان معينين، بحيث تقوم بها شخصيات حقيقية أو خيالية، و يعتمد فيها المبدع طرائق معينة في تجسيد الأحداث وهو ما يسمى بالطريقة التي تروى بها الأحداث، حيث يقوم النص الحكائي على مجموعة من العناصر أو التقنيات التي تمثل النظام السردي المتحكم في أي عمل إبداعي، لأنه لا وجود لنص يخلو من هذه العناصر .

2– المكان:

ويعتبر المكان تيمة سردية في كل عمل أدبي، فهو عنصر فعّال يحوي و يؤطر أحداث القصة السردية في الخطاب، فالمكان يمثل البيت أو كل شيء حسب **"غاستون باشلار"**، إذ يعجز الزمن على تسريع الذاكرة وهو مرتبط بالإنسان من الناحية المادية ومن نواحي مختلفة، بحيث قد ينعكس على أداء الشخصية سلبا أو إيجابا[3]، وهذا ما أشار إليه **"يوري لوتمان"** في حديثه بأن المكان " حقيقة معاشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه... ،تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز القدرة الواعية لتتوغل في اللاشعور، فهناك أماكن تساعدنا على الاستقرار، فالإنسان لا يحتاج إلى مساحة جغرافية للعيش فيها وحسب"[4]، فحياة الإنسان تتأسس من الرقعة الجغرافية التي يقطن فيها ومدى قدرة انعكاسها على شخصيته، فمثلا شخصية اليهودي والمسلم تختلف باختلاف الرقعة الجغرافية المعاش بها، وقد يتجاوز المكان الواقع المادي المحسوس إلى الجانب الخيالي الذي يصنعه المبدع في سرد أحداثه، ليتشكل في صورة جديدة مخالفة للواقع، حيث يسعى فيها المبدع إلى رصد نظرته تجاه الواقع بطريقة جمالية، مما يصنع عدة أماكن في النص وهذا ما يسمى عند الدارسين بالفضاء، والفضاء أوسع من المكان.

وتتعدد أشكال المكان من نص لآخر، فهناك المكان الجغرافي وهو المتولد عن طريق السرد، ويتولد من شخصيات عديدة غالبا ما تكون قريبة من الواقع، ويوجد المكان الدلالي وهو الذي يعتمد على الدلالة المجازية التي يصنعها الحكي وتذهب بالقارئ لآفاق أخرى، وتتشكل عن طريق الصورة التي تخلقها اللغة، وهناك الفضاء النصي المرتبط بالحيز الذي تشغله الكتابة الحكائية على مساحة الورق من خلال الفراغات التي تنشأ في عالم الكتابة[5]، ومن هنا يظهر لنا أن كل هذه الأشكال يتم اعتمادها في بلورة القيمة السردية لأي عمل إبداعي باختلاف جنسه.

وينهض المكان على جملة من الأنواع تختلف باختلاف زوايا الرؤية من مبدع لآخر، حسب التجربة النفسية والاجتماعية التي صنعها المبدع في عمله السردي، ما يصنع ثنائيات متضادة ومنغلقة تشكل بدورها ديناميكية دلالية تعطي كل منها دلالة ودورا معين، وتنقسم أنواع المكان إلى نوعين (أماكن مفتوحة و أماكن مغلقة)، أما الأولى تمثل المساحات الجغرافية التي لا تحدد بحدود واضحة، وتنفتح على المجهول، لديها بداية مرتبطة بالمبدع وليس لها نهاية في مخيلة المتلقي، فهي تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع والعلاقات الإنسانية[6]، وهذا ما يكشف عن الصراعات القائمة بين هذه الأمكنة بوصفها عناصر ومحفزات نفسية للإنسان، وتحدث تفاعلا بين ما هو روحي في الإنسان وما هو موجود في المكان، وخير مثال على ذلك البكاء على الأطلال في الشعر العربي القديم، فالشاعر بمجرد رؤيته لهذه الأطلال يسترجع ذكريات سالفة عاشها في هذه الأماكن، ومن أمثلة الأماكن المفتوحة نموذج المدينة بفضائها الواسع اللامتناهي من الأحلام والآمال، كذلك نجد لفظة الشارع التي تنفتح على العديد من الدلالات و المعاني، حسب نفسية المبدع وطريقة بلورته لتلك الأحداث في الشارع، ما يعطي انفتاحا روحيا ونفسيا لذلك المكان، في حين تشكل الأماكن المغلقة طريقا مخالفة للأماكن المفتوحة، فهي تمثل حيزا مكانيا محدودا، ويختلف استعمال الأماكن المغلقة من مبدع لآخر، لأن الانغلاق لا يقتصر على الأماكن ولكنه أحيانا يخرج عن ما هو مجسد في الواقع إلى ما يجسد في الخيال فقط؛ أي أن المكان المغلق يتحدد بمساحة معينة كالغرفة، البيوت، القصور، مما يقدم دلالة إيحائية تحيل على العلاقة الوثيقة بين المكان والشخصية في ثنايا العمل الإبداعي.

2-1-الأماكن المفتوحة في القصيدة:

أن تكتب الشعر فهذه ميزة، لكن أن يحمل الشعر المكتوب معظم الدلالات التي يمكن أن تتمظهر عبر بعض الرؤى والثقافات...، فهذه درجة من درجات الإبداع و"**تميم البرغوثي**" صورة من هذا الإبداع، ومن خلال لمحات فنية سريعة يمكن أن نلاحظ أن شعره لا ينحصر في دلالة معينة، بحيث أصبحت قضاياه بنى مكانية فنية لها خصائص اجتماعية وثقافية ومعرفية وتراثية واسعة

النطاق، تتجاوز ما هو موجود خارجها وتصبح هي العالم المثالي والأمل الذي يصبو إليه الشاعر وهي كالآتي:

أ_القدس: يبدأ الشاعر بعنونة قصيدته ب: **"في القدس"**، ويقصد بهذا أن كل ما سيدور من معالم وآثار ومشاعر، سيدور حول ما هو موجود في القدس، فتظهر عاطفة الشوق والحنين إلى العالم الذي لم يعد بإمكان الشاعر دخوله فيسافر بنا إلى العالم الذي مازال يذكر معالمه، وفي هذا يقول[7]:

مرزْنا على دار الحبيب فردّنا
عن الدار قانونُ الأعادي وسورُها
فقُلْتُ لنفسي رُبما هي نعْمة
فماذا ترى في القدس حين تزُورُها
ترى كُلّ ما لا تستطيعُ احتمالهُ
إذا ما بدتْ من جانب الدّرْب دورُها

تحمل هذه الأبيات السابقة مشاعر الحب والشوق والحنين المتجذرة في نفس الشاعر للقدس ومن فيها، فهي دار الأحباء، الذين فقدهم في يوم من الأيام، فبمجرد المرور عليها رأى كل يمكن تصوره، فماذا لو دخلها فعلا وسكن بها، ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحد بل ارتقى إلى الحركية التي تتميز بها المدينة، فهي على غير عادة المدن المحتلة الأخرى التي يسودها الصمت والحزن والحركية والنشاط، فهي مدينة التناقضات والاختلافات، فتجد شوارعها مليئة بأجناس مختلفة غريبة عن واقع المدينة تماما، غير مبالية بما يحدث في المدينة وهذا ما نجده جليا في قوله[8] : في القدس، بائعُ خضرة من جورجيا برم بزوجته

وفي قوله[9]: في القدس شرطي من الأحباش يُغْلقُ شارعا في السوق،

وقوله أيضا[10]:

وسياح من الإفرنج شُقْر لا يرؤن القدس إطلاقا
تراهُم يأخذون لبعضهم صُورا
مع امْرأة تبيعُ الفجْل في الساحات طُول اليومْ

في الأسطر السابقة تتقاطع الشخصيات وتتناقض أجناسها المختلفة، كما تتقاطع في المكان الذي بينها، فتصبح قيمة الإنسان فيما يصنعه المكان من روابط اجتماعية و إنسانية يصنعها التلاؤم و التناغم، لذلك بدت القدس و كأنها كائن حي ينبض بكل ملامح الحياة، عبر الوصف الدقيق بملامح

الحياة البسيطة في الشارع المقدسي، والتي يصنعها هذا المكان، ثم ينتقل الشاعر من وصفه لأحياء المدينة إلى وصف البنايات العتيقة للمدينة، فيقول[11]:

في القدس أبنية حجارتُها اقتباسات من الإنجيل والقرآنْ
في القدس تعريفُ الجمال مُثمّنُ الأضلاع أزرقُ،

فالقدس هنا ليست حجارة متراصة ومنتظمة فقط، إنما مباني تأسس وتأصل لحضارتين وديانتين، فهي ليست عادية في نظر الشاعر، إنما هي جزء مقدس لا يتجزأ عن هذه الديانات، وجزء من آياتها وسورها، ويواصل الشاعر "تميم" وصفه في مدى عراقة هذه المدينة فيقول[12]:

في القدس أعمدةُ الرُخام الداكناتُ
كأنّ تعريق الرُخام دخانْ
ونوافذ تعلو المساجد والكنائس،
أمْسكتْ بيد الصُباح تُريه كيف النقشُ بالألوان،

استطاعت هذه الصورة أن تكشف عن واقع وحالة المدينة المقدسة، إذ أنه وبالرغم من قدمها وقدم أعمدتها، إلا أنها لا تزال تحتفظ برونقها ومكانتها وعروبتها الإسلامية، حتى النوافذ لها هيمنتها، فكل شيء في المدينة لم يوجد هكذا عبث.

ب_القبة: تعتبر قبة الصخرة المشرفة إحدى أهم المعالم المعمارية الإسلامية في العالم، ذلك أنها إضافة إلى مكانتها وقدسيتها الدينية، تمثل أقدم نموذج للعمارة الإسلامية، لهذا نجد الشاعر "تميم" يحتفي بها ويتفنن في وصفها وذلك في قوله[13]:

في القدس تعريفُ الجمال مُثمّنُ الأضلاع أزرقُ،
فوْقهُ، يا دام عزُّك، قُبّة ذهبيّة،
تبدو برأيي، مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء مُلخّصا فيها
تُدلّلُها وتُدْنيها
تُوزّعُها كأكْياس المعُونة في الحصار لمستحقّيها
إذا ما أُمّة من بعد خُطْبة جُمْعة مدّتْ بأيْديها

نلاحظ في هذه الأسطر يحدد الشاعر تعريف للجمال، ويرى أن من يريد تحديد وأخذ صورة للجمال فعليه بالقدس، وما يزين هذا الجمال تلك القبة الذهبية، والتي تبدو مثل مرآة محدبة تعكس كل ما يحيط بها من جمال، فتبدو هذه القبة صورة مصغرة تحاكي وتنافس السماء في جمالها.

2-2- الأماكن المغلقه في القصيدة :

يعد الحديث عن الأماكن المغلقة هو حديث عن أماكن محددة بمساحات محددة، حيث ظهرت هذه الأماكن بشكل متباين في القصيدة وهي كالآتي:

أ_الدار: يريد الشاعر من خلال قوله [14]:

مرزنا على دار الحبيب فردّنا
عن الدار قانونُ الأعادي وسورُها

أن يوجه تفكير المتلقي نحو هدف معين، وهو العودة إلى البيت الذي ترعرع فيه، والذي حال بينه وبين داره اليهود المغتصبين.

ب_ حائط المبكى: هو أحد المعالم التاريخية والأسطورية، والذي يعتبره اليهود الجزء الوحيد المتبقي من هيكل سيدنا "**سليمان**" عليه السلام، فأصبح قبلة لصلاتهم ومناسكهم، يحيونه بقبعاتهم السوداء، بكل حرية ودون حرج، حيث أراد الشاعر من خلال استخدام هذا المعلم التاريخي في قصيدته أن يشير إلى انقلاب الأوضاع المعاشة في القدس وإبعاد المسلمين وتغييب حضورهم فقال [15]:

قُبّعة تُحيّي حائط المبكى

ج_ القبور: يقول الشاعر [16]:

في القدس تنتظمُ القبورُ، كأنهنّ سطورُ تاريخ المدينة والكتابُ ترابُها
الكل مرُّوا من هُنا

يريد الشاعر أن يؤرخ لعراقة هذه المدينة المقدسة، إذ جمع بين ماضي هذه المدينة وحاضرها، فهو يشير إلى الأمم التي مرت من هنا وإلى تاريخها المسطّر في صفحات هذه الأرض الطاهرة والتي بقيت حبيسة هذه القبور؛ إلا أن هذه القبور التي يعتبرها الشاعر ككتاب للمدينة لا تحمل في صفحاتها أي اسم يهودي أو أي معلم إسرائيلي، و هذا دليل على عدم وجود تاريخ لليهود في هذه المدينة.

3-الزمن:

إن الزمن في النص السردي مرتبط باللحظة التي سردت فيها الأحداث، وقد يكون الزمن واقعي أو خيالي مرتبط بالوجود الإنساني للشخصيات وأفعالها السردية، وقد يأتي الزمن متسلسل بطريقة

منطقية متتابعة يعتمد فيه الراوي الكثير من الأحداث التاريخية والاجتماعية، و النفسية..."[17]، ولاشك أن المتتبع " لمفهوم الزمن وخاصة في الجانب الروائي أن يمتلك القدرة الامحدودة في تغيير موقعه باستمرار أثناء الكتابة التي يقوم بتشييدها، ولكن هذه القدرة تبقى على اتساعها نسبية ومتفاوتة من كاتب إلى آخر، مما يضع أمام الباحث مهام مضاعفة"[18]، لأنه سيصبح من غير الممكن لديه توظيف جهاز مفهومي موحد لمقاربة ظاهرة الزمن السردي في النصوص.

3-1: أقسام الزمن السردي:

أ-الزمن التاريخي: وهو الذي تتميز به بنية النص التقليدية، التي يأتي فيها الزمن متسلسلا منطقيا متتابعا، ذا بداية ووسط ونهاية، وهو الزمن الذي يرتبط بالسيرة الذاتية والموضوعية لحياة الأبطال [19].

ب-الزمن النفسي: وهو الذي تتميز به روايات تيار الوعي الحديث؛ بحيث تقوم بتكسير الزمن السردي بشكل غير منطقي وغير منظم تاريخيا، فهو الزمن الذي يرتبط بتقنيات هذا النوع من روايات الوعي واللاوعي [20].

ج-الزمن الداخلي:وهو الزمن الاحتفالي الدائري المهيمن في روايات الخرافة، وهو زمن يقدر بقيم متغيرة باستمرار[21].

3-2: المفارقات الزمنية:

أ- تعريف اللواحق ووظائفها: ويعتمدها الكتاب في إضفاء جمالية على نصوصه، وتعرف هذه اللواحق بالاسترجاع، وهي عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق تنطلق من النقطة الزمنية التي بلغها السرد[22].

ب- تعريف السوابق ووظائفها: تتمثل هذه العملية السردية في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي "سبق الأحداث"[23]، كما تأتي كوسيلة لتسد مسبقا ثغرة لاحقة.

3-3-مستويات الزمن السردي: وهي ثلاث أقسام بالقياس إلى العلاقة المتبادلة بين زمن ثنائية السرد و الحكاية، وبحسب تصنيف **"جيرار جينيت"** وهي:

أ-مستوى النظام: يعني أنه عندما لا يتطابق ترتيب الأحداث في الزمنين، زمن السرد وزمن الحكي بسبب تعددية الأبعاد في زمن الحكاية، والذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، في

حين أن زمن السرد يملك بعدا واحدا هو بعد الكتابة على أسطر الرواية، والأمر الذي يجبر الكاتب على أن يختار ويحذف من الأحداث الكثيرة و الشخصيات الواقعية في زمن الحكاية اختيارا وحذفا ينسجم وزمن السرد الروائي، وهذا حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية، مما ينشأ عنه ما يسمى "المفارقة السردية"، التي تكون تارة ارتدادا إلى الماضي، وتارة أخرى استباقا لأحداث لاحقة، ولكل مفارقة سردية مدى واتساع، فمدى المفارقة السردية هي المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد إلى الماضي البعيد أو القريب، واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الارتداد على صفحات الرواية[24].

ب-مستوى المدة: يعني قياس السرعة، فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر، الأمر الذي ينشأ عنده ظهور ما يسمى " حركات السرد "[25].

ج-مستوى التواتر: يرتبط بمستوى تواتر الأحداث من المتن الحكائي، كما بيّن **" تودوروف"** في قوله: أن القص المتكرر هو عندما تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه، وأن الخطاب المؤلف يستدعي خطابا واحدا من الأحداث المتشابهة، والتكرار هو قضية أسلوبية في مجال التقييم الغني للعمل الأدبي[26].

وبهذا فالزمن من المقولات الأساسية التي شغلت الباحثين منذ القدم وجلبت انتباههم، لكون الزمن من الأبعاد الغامضة و المستعصية على القياس الدقيق لصلته بمفاهيم تجديدية تبحث في الوجود والأزلية و الكينونة.

3-4-الزمن في القصيدة:

3-4-1: المفارقات الزمنية:

أ-اللواحق: جاء نص قصيدة **"في القدس"** محتفيا بالماضي من خلال عودة الشاعر المستمرة إليه، وتوظيفه الدائم لذاكرته في حدود استثمار مخزونه، الذي كان يكسر حدود الأبعاد الزمنية داخل النص، ناقلا بذلك المتلقي إلى مدى بعيد أو قريب.

ومن أهم تقنيات الاسترجاع التي جاءت في القصيدة قول الشاعر[27]:

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء النهر،
باعوهُ بسوق نخاسة في أصفهان
لتاجر من أهل بغداد أتى حلبا فخاف أميرُها من زُرْقة في عيْنه اليُسْرى،
فأعطاهُ لقافلة أتت مصر، فأصبح بعد بضع سنين غلاّب المغول
وصاحب السلطانْ

هكذا يبدأ الشاعر في الكشف عن أحد أهم الحقب التاريخية التي حكمت الدولة الإسلامية، وقامت بإنجازات عظيمة، من خلال الإيمان والإسرار و العزيمة، ووقوفها أمام جيش المغول الجبار، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يتوقف هنا وإنما عمد إلى استحضار الأقوام التي سكنت القدس وعاشت فيها، وفي هذا الصدد يقول[28]:

فالقدسُ تقبلُ من أتاها كافرا أو مؤمنا
أُمرر بها واقرأ شواهدها بكلّ لغات أهل الأرض
فيها الزنجُ والإفرنجُ والقفْجاقُ والصّقْلابُ والبُشْناقُ
والتاتارُ والأتراكُ، أهلُ الله والهلاك، والفقراءُ والملاك، والفجارُ والنساكُ،
فيها كلُّ من وطئ الثّرى

استحضر الشاعر هنا حقبة زمنية ساحقة في الماضي البعيد، بحيث تحوي أهم الأمم و أعظم الحضارات، التي سكنت القدس وعاشت فيها، فكانت لهم سماء مفتوحة، استطاعوا العيش فيها مجتمعين أو متفرقين، فكيف أصبحت اليوم لا تضيق إلا على المسلمين؟، كما عمد الشاعر إلى هذا الاسترجاع ليثبت أن أمة صهيون لا وجود لها في تاريخ القدس، وأنه ليس لهم أي حق فيها.

ب- السوابق: تعمد هذه الآلية إلى إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، وقد جاءت هذه القصيدة محملة بالعديد من التنبؤات والاستشرافات، وذلك في قول الشاعر[29]:

فقُلْتُ لنفسي رُبما هي نعْمة
فماذا ترى في القدس حين تزُورُها
ترى كُلّ ما لا تستطيعُ احتمالهُ
إذا ما بدتْ من جانب الدّرْب دورُها
وما كلُّ نفس حين تلْقى حبيبها
تُسرُّ، ولا كُلُّ الغياب يُضيرُها
فإن سرّها قبل الفراق لقاؤُه
فليس بمأمون عليها سرُورُها
متى تُبْصر القدس العتيقة مرّة
فسوف تراها العيْنُ حيْثُ تُديرُها

يحكي السارد في هذه الأبيات عن نظرة تطلعية تكتسيها آفاق الأمل والسعادة، فبالرغم من الحواجز والعقبات فهو يعلم أن المدينة ستبقى تألفه كما آلفها ذات يوم، وبعد هذه النظرة التفاؤلية من طرف الشاعر، يفسح أيضا مجال للمدينة فتقول عن لسانه[30] :

قالت لي وقد أمْعنْتُ ما أمْعنْتْ
يا أيها الباكي وراء السور، أحمقُ أنْتْ؟
أجُنِنْتْ؟
لا تبك عينُك أيها المنسيُّ من متن الكتابْ
لا تبك عينُك أيها العربيُّ واعلمْ أنّهُ
في القدس من في القدس لكنْ
لا أرى في القدس إلا أنْت

فبالرغم من الصد الذي واجهه الشاعر وعدم زيارته للمدينة تخاطبه أسوارها وميادينها ومبانيها ، أحيائها وكل شيء في المدينة، وتعلن له انه وبالرغم من عدم زيارته لها، فإنه سيبقى العربي الذي يسكنها، معلنة بذلك ميثاق ووعد بأن يسكنها ويجوب شوارعها، وأنها ستطرد مغتصبيها الذين دمروها وعاثوا فسادا فيها.

4- الشخصية:

تعدّ الشخصية آلية ومفهوم له أشكال وأبعاد مرتبطة بتعريفات علم الاجتماع وعلم النفس وعلوم أخرى، وهنا تعددت التساؤلات حول مفهومها وكينونتها، وحول التفاعلات والعلاقات التي تحدثها خاصة في النصوص السردية، ويختلف مفهوم الشخصية باختلاف كل مبدع(الكاتب\ الشاعر) الذي يتناولها ويتحدث عنها، فمثلا الشخصية عند الواقعية التقليدية هي شخصية حقيقية من لحم ودم ولها وجود حقيقي في الواقع؛ "لأنها تنطلق من إيمانها العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني، المحيط بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التامة"[31] ، وفي هذا الاتجاه ارتبطت بما هو موجود في الواقع.

أما الاتجاهات الأخرى فيرى النقاد أن الشخصية "ليست واقعية، بل إنها من خلق الراوي ترتبط بخياله الفني وقدرته الإبداعية، وتكتسب سيماتها من خلال وعيه ومخزونه الثقافي، فهي مجرد كائنات ورقية"[32]، حيث نفت هذه الاتجاهات أي صلة للشخصيات بالواقع، حتى وإن وجدت فليس شرط أن تكون الشخصية تجسيدا لما هو موجود في الواقع، أما حضور الشخصية في الشعر فهو:"اختيار إبداعي لقيام الضمير (الغير متعين) دون التلفظ باسم الشخصية في الكثير من الأحيان، بينما لا يقوم السرد النثري إلا بتعيين الشخصية نفسها، ويوهم بوصف الشخصية

بواقعيتها، ولا تتحقق إلا من خلال علاقاتها مع شخصيات أخرى، بينما وصف الشخصية في الشعر يرفعها على كونها شخصية واقعية، فلا بد من المجاز في وصفها، ولا تشترط وجود علاقات لها مع شخصيات أخرى"[33] ؛ إذ نجد في الكثير من القصائد الشعرية شخصية واحدة تدور حولها الأحداث دون الحاجة إلى إثبات وجودها من طرف شخصية أخرى، وللشخصية أنواع يصنفها النقد الأدبي حسب التفاعلات التي تحدث بينها وبين عناصر السرد، ووفق طريقة عرض الكاتب لها، لذا نجد ضروب متعددة من الشخصيات، ومن أهم هذه الضروب الشخصيات الرئيسة والثانوية وأيضا المرجعية والإشارية.

4-1-الشخصيات الرئيسة والثانوية:

تتحدد مسألة الشخصيات بحسب أدوارها في الأعمال الأدبية وفق طريقة عرض الكاتب لها، فإن كانت الأحداث تدور حول شخصية معينة فهذا يعود إلى "أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص"[34]، وهذا الدور هو الذي أدى إلى استخلاص تصنيف يقوم على مقابلة الشخصية الرئيسة بالثانوية، وهذا ناتج عن الدور الذي تقوم به الشخصية في الحكي فتكون رئيسة(بطل) أو ثانوية(مساعد)، كما نجد الشخصية الرئيسة " هي التي تدور حولها أوبها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الأشخاص حولها "[35]، وهذا ما يجعل منها المركز الذي تتفاعل به الأحداث، وتصبح هذه الأحداث وسيلة تفسير وتفعيل لمركزية هذه الشخصية.

أمّا الشخصيات الأخرى فهي تقوم بخلق فضاء تعيش فيه الشخصية الرئيسة دورها في العمل الأدبي، وهذا "ما يجعل منها مركز جذب وتوجيه مختلف باقي الشخصيات والتي تعتبر فواعل تتواصل بها الشخصية الرئيسة"[36]، ومن هنا يمكن استخلاص فضاء تحكمه شخصية بطلة، وتسهم في خلق مجموعة من الشخصيات المساعدة لها.

4-2-الشخصية المرجعية:

ترتبط الشخصية دوما بمعنى خارج النص ومتصلة بنسق معين وثقافة محددة، بحيث تظل مقروئيتها دائما مقترنة بدرجة مشاركة القارئ تلك الثقافة، ومن هنا "يمكن القول أن الشخصية المرجعية تحيل على واقع نصي يفرزه سياق اجتماعي معين"[37] ؛ ولا يترصدها إلا القارئ أو المتلقي بتوجيه من الكاتب.

4-3-الشخصية الإشارية:

وهي دليل يشير إلى حضور المؤلف أو القارئ في النص، "وتتخذ الشخصية الإشارية قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني والزماني الذي ترد فيه، والسياق اللساني هو الذي يسمح بتأويله"[38]، وفي هذا الجانب يمكن تتبع الإشارات، التي تحيل إلى تدخل المؤلف أو القارئ في المتن

الحكائي، فالسارد يعتبر وسيطا بين المؤلف والكتابة، حيث يقوم بوظيفة السرد أو الحكي ويقوم بنقل المؤلف بأمانة.

ومما لاشك فيه تبقى الشخصية مفتوحة على القراءات والتساؤلات من الطرفين المبدع\المتلقي، ويمكن حصر هذه التساؤلات في طريقة عرض الكاتب في خلق شخصية مقبولة متصلة بواقع معين أو مستنسخة من خياله الواسع، وتبقى هذه الشخصيات متصلة بما نعرفه عن أنفسنا ومما يعرف على الناس.

4-4-الشخصيات في القصيدة :

4-4-1- الشخصية الرئيسة (شخصية الراوي):

تجلت الشخصية الرئيسة في ظهور ملامحها في بداية القصيدة، والتي تعتمد السرد أو الحكي في تقديم الأحداث والتعبير عن مشاعر وأحاسيس الراوي من معانات وأزمات وصراعات تجوب وجدانه وتخالج عواطفه، فيستعمل ضمير المتكلم " **أنا**" وتارة أخرى يستعمل ضمير المتكلم "**نحن** " بصيغة الجمع، ليأخذ منبر الجماعة ويتحدث باسمها، وليضع من خلال هذا الضمير قضية سامية لها أصوات، ولها صدى في ذات الجماعة، فنجد الشاعر متضاربا بين هذا وذاك، وفي هذا نجده يقول [39]:

مرزْنا على دار الحبيب فردّنا
عن الدار قانونُ الأعادي وسورُها
فقُلْتُ لنفسي رُبما هي نعْمة
فماذا ترى في القدس حين تزُورُها
ترى كُلّ ما لا تستطيعُ احتمالهُ
إذا ما بدتْ من جانب الدّرْب دورُها
وما كلُّ نفس حين تلْقى حبيبها
تُسرُّ، ولا كُلُّ الغياب يُضيرُها
فإن سرّها قبل الفراق لقاؤُه
فليس بمأمون عليها سرُورُها
متى تُبْصر القدس العتيقة مرّة
فسوف تراها العيْنُ حيْثُ تُديرُها

أراد الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يقدم صورة لأحوال القدس بعد غياب طويل، فأراد من خلال هذا الوصف الدقيق أن ينقل للمتلقي مدى واقعية ما يراه وما يحسه، وأن يوصل إلى العالم أن هذه الأحداث حقيقة وغير مبتذلة.

4-4-2-الشخصيات الثانوية:

وجدت هذه الشخصيات لتحدث تفاعلا وحركية وديمومة مستمرة، لاستمرار السرد ولتضع وسط حيوي، تستطيع الشخصية الرئيسة ممارسة حركيتها بسهولة، إذ تتجلى هذه الشخصيات في تلك الحوارات المباشرة والغير مباشرة الموجودة في القصيدة، وهي كالآتي:

أ- البائع: تشير شخصية البائع إلى السياسة الاقتصادية التي يعتمدها الكيان الصهيوني في استقدام التجار ويهود جورجيا إليها، وفي هذا يقول الشاعر[40]:

في القدس، بائعُ خضرة من جورجيا برم بزوجته
يفكرُ في قضاء إجازة أو في طلاء البيتْ

يرمي الشاعر من خلال هذه اللفتة إلى الاستراتجيات الاقتصادية التي تعتمدها إسرائيل، والتسهيلات التي يعامل بها تجار اليهود، فبائع الخضرة يظهر عليه أنه يعيش حياة رغيدة، إذ لا يفكر في تطوير تجارته وإنما يفكر في قضاء الإيجازات أو طلاء البيت.

ب – الأحباش: تعكس هذه اللفتة من الشاعر إستراتجية ثانية من إسرائيل في تنشئة معسكرات في إثيوبيا واستقدام جنود يسهمون في صناعة جيش إسرائيل فنجد الشاعر يقول[41]:

في القدس شرطي من الأحباش يُغْلقُ شارعا في السوق،

رشّاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،

ج-السياح :يريد الشاعر أن يخبر العالم أنه لا يسمح إلا للإفرنج بزيارة القدس، والاستمتاع بآثارها فقط، لهذا فهو يقول[42]:

وسياح من الإفرنج شُقْر لا يرؤن القدس إطلاقا
تراهُم يأخذون لبعضهم صُورا
مع امْرأة تبيعُ الفجْل في الساحات طُول اليومْ

وهنا يظهر التميز العنصري الذي تعتمده إسرائيل، فالإفرنج لهم الحق دوما في دخول القدس وأخذ الصور مع أثارها وسكانها أما المسلمين فلا يسمح لهم حتى بالتنفس فيها، وهكذا تشكلت العلاقة بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الثانوية الأخرى، فنتج عن هذه بنى قوية أسست لظهور الراوي من مختلف الجوانب ومختلف الزوايا، وكان هذا عن طريق الحوارات فيما بينها.

3-4-4: الشخصية المرجعية :

جاءت هذه الشخصية لتكون وسيلة يدعم بها الشاعر رؤيته في تحرير القدس، ورفع معنوياته وتغيير الواقع المعاش، وبث الآمال في الأمة العربية والنهوض بالثورة لتحرير القدس، وعلى هذا اعتمد الشاعر شخصية تكون ينبوع له ولمن يسانده ويوافقه في تحقيق هدفه .

* **شخصية بيبرس:** و ينطلق الشاعر في سرده وإثبات أدلته نحو استطاعة العرب في تحرير القدس، وهذا بالعودة إلى فتح أوراق التاريخ واستحضار شخصية القائد بيبرس، والذي يقول فيه[43]:

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء ا
باعوهُ بسوق نخاسة في أصفهان
لتاجر من أهل بغداد أتى حلبا فخاف أميرُها من زُرْقة في عيْنه اليُسْرى،
فأعطاهُ لقافلة أتت مصر، فأصبح بعد بضع سنين غلاّب المغول وصاحب السلطانْ

استحضر هنا الشاعر سيرة الظاهر بيبرس، ذلك الطفل المملوك الذي لم يعرف لليأس اسم، فأصبح بشجاعته وإسراره ملك الملوك، فجمع بين مصر والشام والحجاز، ومن خلال هذه الشخصية أراد الشاعر أن يبث ويزرع الأمل في الأمة العربية في استرجاع القدس، وتحريرها من الصهاينة وهذا بالاعتماد على الإسرار والشجاعة وعدم الفشل.

4-4-4 : الشخصية الإشارية :

ظهر هذا النوع من الشخصية في العديد من الأبيات والأسطر والتي تشكلت من خلالها القصيدة، وهذا عبر التدخلات التي اعتمدها الراوي في تسيير أحداث القصيدة وهي كالأتي: جاءت شخصية الراوي في ضمير المتكلم **"أنا"** كدليل على حضور الراوي في النص، ليحيل إلى إشارة أو يضع الأحداث أمام الواقع السائد في القدس، ومن أهم هذه النماذج ما قاله الشاعر[44] :

أظننْت حقا أنّ عينك سوف تخطئهم، وتبصرُ غيرهم؟
ها هُم أمامك، متْنُ نصّ أنت حاشية عليه وهامش
أحسبت أنّ زيارة ستُزيحُ عن وجه المدينة يا بُنيّ
حجاب واقعها السميك لكي ترى فيها هواكْ؟
في القدس كلّ فتى سواكْ

إلى أن يقول:

في القدسِ من في القدسِ إلا أَنْتْ

يظهر الشاعر من خلال هذه الأسطر تواجده في هذه القضية، فتبرز شخصية الراوي بوضوح تعلن أنها جزء من هذه المدينة، وأنه لا يمكن الفصل بينهما، ونجده يقول أيضا[45] :

لا تبكِ عينُكَ أيها المنسيُّ من متنِ الكتابْ
لا تبكِ عينُكَ أيها العَرَبِيُّ واعلمْ أنَّهُ

في القدسِ من في القدسِ لك
لا أَرَى في القدسِ إلا أَنْت

هكذا أراد الشاعر نهاية إشارية من خلال التأثير والتوجيه الغير مباشر للأحداث لخاتمة مفتوحة على الأمل والنصر في استرجاع القدس، كما أسهم في تقريب المتلقي وإشراكه لذة الأمل في استرجاع القدس.

الخاتمة:

ازدادت العناية في السنوات الأخيرة بدراسة البنى السردية في الأدب بوجه عام والشعر بوجه خاص، وبدا ذلك واضحا عبر معالجات الباحثين والنقاد و تطور النقد الحديث وتعدد مناهجه ونضج رؤاه، وخاصة بعد ارتباط الأدب بالقضايا الاجتماعية والواقعية و الانفلاتات السياسية والأمنية التي شابت الكثير من الدول العربية، وهذا ما انعكس على الإبداعات الفردية للكتاب والشعراء، وكان للقضية الفلسطينية قسطا كبيرا من الاهتمام، خاصة في ما يتعلق بالشعر، وفي ضوء ما سبق اتضح من هذه الدراسة أن الشاعر استطاع أن يرسم بكلماته البعد الجمالي الخاص للنص الشعري عنده في هذه القصيدة، كاشفا بذلك عن رؤيا إيديولوجية وفكرية ظهرت

من خلال الالتفاتات المرسومة من طرف الشاعر وكيفية توظيفه للأمكنة والأزمنة وأسماء الشخصيات في هذه القصيدة، والتي سعى من خلالها إلى إيصالها إلى المتلقي بسبل شتى ولغاية التأثير فيه، وعبر ذلك تكون هذه الدراسة قد وصلت إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

أولا- المكان:

-يتحول المكان المغلق إلى مفتوح، والمفتوح إلى مغلق.

-بدا التناص مع الأماكن التاريخية واضحا، خاصة الأماكن التاريخية و الدينية.

-لجوء الشاعر المتكرر إلى الأماكن المفتوحة هو محاولة للتخلص من الواقع المحيط به.

ثانيا- الزمن:

-تكسر مسار الحكي في القصيدة أدى إلى تداخل الأبعاد الزمنية الثلاثة، وانتقال الشاعر من بعد إلى أخر حول الزمن من النسق التسلسلي التتابعي إلى المستوى المتشظي.

-هيمنة المفارقات الزمنية، وسيطرة الاسترجاع والذي كان الأكثر بروزا في القصيدة.

-اعتمد الشاعر على الاسترجاعات التاريخية أكثر من الاستباقات، وهو ما يؤكد مدى عمق العلاقة بين التاريخ العربي ووجهة نظر الشاعر.

ثالثا- الشخصيات:

-يلاحظ القارئ تأثير الزمن على الشخصيات خاصة شخصية الراوي، والتي أبدت اعتمادها الكلي على التاريخ.

- بروز نزعة تفاؤلية تتسم بالقومية خاصة من جانب الراوي وطريقته فى التدخل في السرد.

-شكلت هذه الشخصيات من خلال تركيبتها الفكرية والإيديولوجية تفاعلات أسهمت بدورها في خلق فضاء سردي متكامل، ساعد بدوره في صنع هذا النموذج.

قائمة الهوامش:

[1]- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984،ص:85.

[2]-ينظر: حمد بن سعود، جماليات المكان في الرواية السعودية، 1423هـ، ص: 23.

[3]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان،ط2، 1994، ص:39.

[4]-ينظر: الأب لويس شيخو، المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط3، 1994، ص: 704.

[5]-ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1997،2، ص:63.

[6]-ينظر: المرجع نفسه ، ص:63.

[7]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، الكتابة والنشر:ياسر علوان، حقوق النشر محفوظة، 2011-2012، ص: 2.

[8]- المصدر نفسه، ص: 3.

[9]- المصدر نفسه، ص: 3.

[10]- المصدر نفسه، ص: 3.

[11]- المصدر نفسه، ص: 3.

[12]- المصدر نفسه، ص: 4.

[13]- المصدر نفسه، ص: 4.

[14]- المصدر نفسه، ص: 1.

[15]- المصدر نفسه، ص: 1.

[16]- المصدر نفسه، ص: 6.

[17]- ينظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973، ص:87.

[18]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1972، ص: 98، 99.

[19]- ينظر: آمنة يوسف ، تقنيات السرد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص: 67.

[20]- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 68.

[21]- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 69.

[22]- ينظر: سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلئ نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، دط، دس، ص:82 .

[23]- المرجع نفسه، ص:84.

[24]- ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد، ص: 69، 70.

[25]- ينظر: المرجع نفسه، ص:70.

[26]- ينظر: أبو الفرج غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غلب حمزة، قناديل للتأليف والترجمة و النشر،ط1، 2004، ص: 432.

[27]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، المصدر نفسه، ص: 5.

[28]- المصدر نفسه، ص: 6.

[29]- المصدر نفسه، ص: 1.

[30]- المصدر نفسه، ص:7 .

[31]- آمنة يوسف، تقنيات السرد، الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دط،1997، ص: 25.

[32]- رولان بارث، مدخل إلى التحليل السردي(طرائق التحليل السردي)، مجموعة مقالات، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، دط، 1992 ، ص: 76.

[33]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1،2002، ص: 587.

[34]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 207.

[35]- عبد القادر أبو شريف وآخرون، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط3، 2000، ص: 13 .

[36]- سعيد يقطين، قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص:216.

[37]- شربيط أحمد شربيط، سميائية الشخصية الروائية، مجلة السميائيات والنص الأدبي، ماي، عنابة، ج2، ض:220.

[38]- رشيد بن حدو، مستويات النص السردي، مجلة آفاق، الرباط، المغرب، ع918، 1980،ص:82.

[39]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، المصدر نفسه، ص: 2 .

[40]- المصدر نفسه، ص: 2 .

[41]- المصدر نفسه، ص: 2 .

[42]- المصدر نفسه، ص: 2 .

[43]- المصدر نفسه، ص: 5.

[44]- المصدر نفسه، ص: 2.

[45]- المصدر نفسه، ص: 7.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، الكتابة والنشر:ياسر علوان، حقوق النشر محفوظة، 2011-2012.

2- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

المراجع باللغة العربية:

3-أبو الفرج غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غلب حمزة، قناديل للتأليف والترجمة و النشر،ط1،2004.

4-الأب لويس شيخو، المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط3، 1994.

5-آمنة يوسف، تقنيات السرد، الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، دط،1997.

6-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

7-حمد بن سعود، جماليات المكان في الرواية السعودية، 1423هـ .

8- حميد لحميداني، بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط2،1997.
9-عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973.
10-عبد القادر أبو شريف وآخرون، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط3،2000.
11-عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2002،1.
12-سعيد يقطين، قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.
13-سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلئ نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، دط.

المراجع المترجمة:

14-رولان بارث، مدخل إلى التحليل السردي(طرائق التحليل السردي)، مجموعة مقالات، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، دط،1992.
15-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان،ط2، 1994.

المجلات والمقالات:

16-رشيد بن حدو، مستويات النص السردي، مجلة آفاق، الرباط، المغرب، ع918،1980.
17-شربيط أحمد شربيط، سميائية الشخصية الروائية، مجلة السميائيات والنص الأدبي، ماي، عنابة، ج2.

التجربة النقدية عند أحمد رضا حوحو

The Critical Experience of Ahmed Reda Houhou

طالبة دكتوراه/ وسيلة خميسات

أ.د العيد جلولي

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة قاصدي مرباح -ورقلة (الجزائر)

مخبر الانتماء: المصطلح النقدي

Labomostalah@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/11 تاريخ النشر: 2021/12/15

ملخص:

إن إلقاء الضوء على طبيعة الممارسة النقدية عند أحمد رضا حوحو يقودنا إلى الكشف عن الوعي الأدبي والنقدي لديه ومدى تأرجحه بين الذاتية والموضوعية من خلال النفاذ إلى عمق التجربة بتحليل الخطاب النقدي ،

و الكشف عن جملة المواقف والقضايا التي طرحها في ميدان الأدب الجزائري الحديث، هذا الذي حاول أن يفرض وجوده ، بالرغم من الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي أثقلت كاهله.

فما المسائل والقضايا النقدية التي طرحها أحمد رضا حوحو ، وما الخلفيات الفكرية والمرجعيات الفلسفية التي استند عليها في التأسيس لهذا الطرح؟

هل هذا الطرح يعكس وعيه الحقيقي والعميق بهذه القضايا والاتجاهات والمذاهب الأدبية النقدية؟

الكلمات المفتاحية: النقد ؛ التجربة؛ الأدب ؛ الأديب ؛ المذاهب ؛ رضا ؛حوحو

Abstract:

Shedding light on the nature of the critical practice of Ahmed Reda Houhou leads us to reveal his literary and critical awareness by penetrating into the depth of the experience by analyzing the critical discourse and revealing the set of positions and issues that he raised in the field of modern Algerian literature. Its existence despite the political, social and cultural conditions that burdened it. What are the critical issues raised by Ahmed Reda Houhou, and what are the intellectual backgrounds and philosophical references on which he was based in

establishing this proposition? Does this discourse reflect his true awareness of these critical literary issues, trends and doctrines?

key words *:*criticism; experience; literature; the writer; doctrines; Reda ;Houhou

لا يخفى على الدارس في مجال الأدب، ذلك الدور الريادي الذي قام به أحمد رضا حوحو ،في مجالات الأدب المختلفة كالقصة والمسرحية ، تلك التجارب الفذة التي أخرجت الأدب الجزائري إلى النور متحررا، ليلامس طبقات المجتمع على اختلاف مستوياتها الفكرية ,فيصور ما يؤلمهم ببراعة ، محللا نفسيا تهم ، وكاشفا عيوبهم ومساوئهم بما تنطوي عليه من أنانية وفساد،ينتزع من مختلف الطبقات نماذج حية اختارها من بين أروقة المجتمع الذي يحيا فيه،كي يمد جسورا وثيقة الصلة بجذور الواقع،تنطق شخوصها بالنبض الواقعي للحياة .لذلك عد هذا الكاتب ، من الأوائل الذين خاضوا تجربة الكتابة في الفن القصصي الجزائري.

لقد حاول أحمد رضا حوحو أن ينهض بالأدب الجزائري ، وأن يقدم بديلا عن تلك الصورة البائسة التي عرف بها ،فقد نشأ هذا الأديب نشأة ،يطغى عليها الخوف الذي سلطه الاستعمار الغاشم على الشعب الجزائري المقهور ، إلى أن أتيحت له فرصة الانطلاق والكتابة بهجرة أسرته إلى المدينة المنورة أين بدأ يكتب سنة 1937 في مجلة" الرابطة العربية " لأمين سعيد الصادرة بالقاهرة ,وفي مجلة " المنهل " الصادرة بمكة, تلك التي لعبت دورا كبيرا في فتح باب الحوار بين المثقفين في الوطن العربي، في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، فظلت مرجعا مهما في مجال القصة والشعر.[1]

لقد عالج أحمد رضا حوحو موضوعات مختلفة، كمواجهة الاستعمار الفرنسي ، ومهاجمة الطرقية مستفيدا من مطالعاته المتنوعة ، إلى جانب تجاربه التي اكتسبها من رحلاته المتعددة باتجاه مصر إلى فرنسا وروسيا ، وقد هاله ما تتمتع به هذه الشعوب من حقوق وحريات ، بينما يحرم أبناء وطنه من أدنى الحقوق ، الأمر الذي جعله يبرع في كتاباته ، مستفيدا من رحلاته.

وقد ألقى كلمته المشهورة في المؤتمر العالمي للسلام بباريس سنة 1949 قائلا ":إ ن الجزائر تتجرع كل يوم ويلات الحرب بشتى الوسائل برغم تطلعها إلى السلام ،وإنما لا تريد أن ترى دماء أبنائها تسيل منهمرة ،لا تريد أن تخضع لليأس، وألا ترى دموع الثكالى ودموع الأيامى ودموع اليتامى تسيل من أجل تضخيم ثروة الأثرياء، وتوسيع أراضي المستعمرين، ولهذا فإن الجزائر لا تحتج على الحلف الأطلسي فحسب ،وإنما ترفضه رفضا باتا. إن الجزائر تريد السلام لجميع الشعوب فلا غرابة في أن تريد الحرية والسلام لنفسها ، فهي تمد يدها لكل من يريد لها)كما يريد لنفسه (أن تعيش حرة آمنة وتموت حرة آمنة .[2]"

بدأ أحمد رضا حوحو رحلته في الكتابة السردية بالسعودية بإنجازه الأدبي "غادة أم القرى "،وهو أهم أثر أدبي يعد من بواكير الأعمال التي أهلته إلى مصاف الروائيين ، إلا أن الرواية عجزت على أن تكون أداة معرفية، لتناقضات الواقع الاجتماعي ولكنها نجحت أن تكون النواة التأسيسية لميلاد الرواية في الجزائر، وهذا مبعث فخرها ـ على حد تعبير واسيني الأعرج ـ تلك التي اختار لها الموضوع الموسوم ب" المرأة العربية في البيئة الحجازية[3]".

لقد كتب أحمد رضا حوحو باللغتين العربية والفرنسية ، فعاش مفارقات عديدة ،منها أن الحركة الإصلاحية آنذاك كتبت بلغة عربية تقليدية جد معقدة ، وغير مفهومة تحركها ردود الأفعال وإثبات الذات ، لكنها عاجزة على أن تصل إلى أوسع الشرائح الاجتماعية والقضايا اليومية بأسلوب سهل ، فحاول إنشاء خطاب أدبي جديد متميز، يقول عنه الأستاذ أحمد محمد جمال" :إنه يجيد الفرنسية ويترجم عنها الكثير ،إلا أن هناك من يجحد هذا الفضل فلا يعترف له بالريادة ويجزم على أن أعماله سطحية ساذجة ومن نماذجها", مرهم التناسي " الابن العاق " حياة ميت ..." الخ[4]."

أما عن إنجازه المسرحي ،فيكاد يفوق كل ما كتبه في مجالات الإبداع ، ذلك أنه كتب حوالي اثنتي عشرة مسرحية ، إلا أنها بقيت مخطوطة حتى الآن ولم تطبع, مما جعلها تحظى بدراسات متنوعة كدراسة محمد الربداوي عن مسرح رضا حوحو ،هذا المسرح الذي وجده مفتونا بأدب " فيكتور هيجو ."أما عن أعماله المسرحية فهي في مجملها تدور حول الإصلاح الاجتماعي، بلغة يفهمها عامة الناس ، تدنو من لغة التخاطب اليومي, استخدم فيها الدارجة مطعمة بالأمثال الشعبية ،فكانت قريبة من مستوى فهم الجمهور "كبائعة الورد ""والنائب المحترم[5]"

يعد أحمد رضا حوحو من أنشط أدباء هذه المرحلة القلقة ،التي عرقلتها ظروف سياسية وثقافية قاسية ، لذلك حمل على عاتقه رسالة سامية ،تتلخص في ضرورة النهوض بالأمة ،ونفض غبار الذل والهوان ،والتطلع إلى الحياة الكريمة، حياة الحرية والسيادة الوطنية ،بإرادة قوية وقلوب صحاح. وبالرغم من الوضع المؤلم الذي كان يتخبط فيه الأدباء الجزائريون إلا أنهم لم ينغلقوا على أنفسهم داخل البيئة المحلية المنكوبة ، بل ظلوا على اتصال دائم بالبيئة العربية معبرين بتلقائية منقطعة النظير، عن شعور قوي بالتلاحم العضوي ، والمصير المشترك بين أبناء الوطن العربي الواحد ، لذلك استفادوا من النهضة الأدبية العربية في المشرق أيما استفادة ، وتفاعلوا معها تفاعلا إيجابيا، حتى تطلعت إلى المهجر، تستمد من مدرسته ومن نفحاته الجديدة الشيء الكثير ، فانحدرت بعض المدارس الأدبية والتيارات الفكرية، وتنوعت الموضوعات ،التي شغلت الشعراء فبدأت اليقظة الفكرية والثقافية تظهر في أفق الجزائر ، وبرزت في الوجود فكرة إصلاحية تعتمد في مبادئها على الرجوع إلى المنابع الأولى للدين والتاريخ والثقافة العربية الإسلامية ، وتدعو إلى الارتباط

بالحضارة العربية ،كرد فعل ضد التيارات الأخرى التي بدأت في الحياة السياسية والثقافية ،تدعو إلى الارتباط بالغرب وبحضارته.

وتجدر الإشارة إلى أن عوامل النهضة الأدبية الجزائرية الحديثة ،تلونت بين العامل التربوي والعامل الإعلامي و العامل السياسي ، فساعدت على انتعاش الحياة الثقافية حيث قفزت الحياة التربوية قفزة نحو الأمام بفعل تأسيس النوادي والجمعيات الثقافية ، والمؤسسات الخيرية ، فكان لها الفضل في انتشار الثقافة والأدب ، لما كان يلقى فيها من محاضرات تتناول قضايا لها صلة بالتعليم والأدب والمجتمع.

ثم أسهم الإعلام بقسط وافر في النهضة الشاملة، بالرغم من الحرب التي أعلنت في وجهه من طرف الاستعمار ،الذي تصدى للعديد من الصحف الوطنية محاولا إيقافها، كما منع بعض الصحف الأجنبية من الدخول إلى الجزائر ، فكانت الصحافة في نضال مستميت تكافح بقوى وثبات حتى صارت اللسان المعبر عن ضمير الأمة وتطلعات أبنائها.[6]

وكان للحرب العالمية الأولى والأحداث التي عرفها الوطن العربي بالغ الأثر ،في انتشار الوعي السياسي وخروج الجزائر من عزلتها التي فرضت عليها زمنا طويلا ، فبدأت تطالب بحقوقها، معلنة الإصلاحات في شتى مجالات الحياة .

وهكذا أدت هذه العوامل، دورها في بعث دم جديد ،يسري في عروق الجزائريين ،وشهدت البيئة الجزائرية نهضة أدبية حقيقية، تتميز بالحيوية والحداثة وتفتح المجال رحيبا أمام النشاط النقدي، الذي راح يوسع من أفق اهتمامه[7].

لقد أشار عبد الملك مرتاض ،إلى طبيعة الأدب العربي ،قبل أن يعمل فيه يراع أحمد رضا حوحو،فقد كان أدبا باردا يقوم على الألفاظ، ويعول على اللغة، ويعنى في كثير من جوانبه بالقشور،كما أنه كان عاجزا على أن يهبط إلى مستوى العامة من الناس بسبب الانطوائية التي تميز بها ،"لا يكاد يعدو أصحابه الذين يطرسونه.فاستيئس منه إن شئت وانبذه نبذا قبيحا إن شئت،ولكن احذر أن ترجو منه الخير، وتتلمس فيه الحياة والقوة وما يكون لك أن ترجو منه الخير،وهو أدب إلى أن يكون في تعداد الأجداث وأكفانها ،والأموات وجثثها،أولى أن يعبر عن المغذيات للعقول،الموحيات إلى القلوب، الممتعات إلى النفوس[8] ".

ومهما يكن من أمر فإن موقف عبد الملك مرتاض يعد موقفا جائرا،إذ لا يمكننا أن نزن هذا الأدب في هذه المرحلة،بميزان المستوى التطوري الذي بلغه الأديب اليوم،وهو ينعم بالحرية والاستقلالية وقد مكنته الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية من الاطلاع على الآداب الغربية وأتاحت له فرصة التعرف على المدارس الأدبية المستحدثة، في حقول العلم والمعرفة .فالأدب آنذاك كان مكبلا

بسلاسل وأغلال فرضت عليه أن يظهر بتلك الصورة المشوهة،التي تتطبع بطابع التقليد والمحافظة الشديدين.

كان أحمد رضا حوحو يكره النقد، ولا يحفل بالنقاد،يتضجر منهم أحيانا ويراهم ثرثارين كالعجائز ومع ذلك كله يحاول أن يتقي شرهم،فيتضجر منهم تارة ويجاملهم تارة أخرى,ولكن قلما يهاجمهم.

لقد اشترك في نقد كتابه" مع حمار الحكيم "كل من عبد الوهاب ابن منصور ومحمد علي دبوز في جريدة" البصائر" ومولود الطياب في مجلة" هنا الجزائر" وأبو القاسم سعد الله.إلا أنه تمكن من الرد عليهم جميعا منتقدا, فقال عن عبد الوهاب ابن منصور بأنه لا يزن أقواله بميزان دقيق،وجعل من مولود الطياب إنسانا مغرما بالألفاظ السطحية، كما أنه لا يميز بين تعريف الأدب وتعريف النحو والفقه،أما عن أبي اقاسم سعد الله ،فهو لا يعرف شيئا عن النقد، وأنه صدى لما يقرأ ويكتب ,ولكنه ما لبث أن ضمهم جميعا في مشرحة واحدة في مقاله" آه من النقاد[9] "

لقد دعا أحمد رضا حوحو إلى أدب عربي محكم البناء،بعيد عن الميوعة والأساليب الركيكة،إذ كان لا يرضى للأدب"أن يذهب به هؤلاء الأدباء العصريون الذين لا يحسنون إلا شقشقة الألفاظ ومضغ الكلام الضيق"أولئك الذين هاجمهم بقوة في مقاله "إلى أين تذهبون بالأدب يا فقاقيع الأدب ؟."

منتقدا أسلوبهم وحركتهم وأذواقهم، رابطا بين تخنث أساليبهم وتخنث شخصياتهم،حتى وصل به الأمر إلى تهديدهم قائلا ":وكنا نظن أن العربية تخلصت منه للأبد ،وإذا بنا نرى بوادره في أدبنا وقد بدت في صور أكثر انحلالا، وأشد غموضا ،ولكننا بالمرصاد وسنقضي على بذوره قبل استفحالها ،ولا نقبل في شمالنا الإفريقي إلا أدبا عربيا مبينا، أخذ من الماضي متانته ومن الحاضر سلاسته، أدبا شعبيا مفيدا وليذهب الرصيد الفني والشعورية القارة وفقاقيع الأدب إلى الجحيم[10] "

إن الممارسة النقدية هذه تتسلح بجانب كبير من الموضوعية والاتزان ،وتكشف عن توجه أحمد رضا حوحو، فقد حاول أن يزاوج بين الماضي والحاضر،رافضا بذلك كل الأشكال والأساليب التي تحط من قيمة الأدب في الشمال الإفريقي.

لقد ألفينا أحمد رضا حوحو في موضع آخر- يعبر عن موقفه من النقد - إنسانا موضوعيا ينفي ما ذهب إليه أبو القاسم سعد الله قائلا":والنقد دائما وأبدا دعامة إصلاح ، ولا يغضب منه إلا المصر على الفساد ،ولا يتأثر منه إلا المحتال الذي يحلو له الصيد في الماء العكر[11] ."

يقول عنه أبو القاسم سعد الله" : أما آراؤه في المرأة والزواج فإن ضيق المجال يضطرني إلى العدول عن ذكر المصادر التي سيقت منها،وتجاوبت معها، والذي قرأ حصاد المازني ومطالعات العقاد وسحاب الرافعي ولزوميات المعري، يدرك من أين ينبع الجدول الذي يوهم الناس أنه ينحدر من بحر الظلمات[12]".

والحقيقة إن كل عمل فني هو نتاج تراكمات معرفية مختلفة، إذ لا يمكن للفرد أن ينطلق من فراغ في كتاباته وإبداعاته الفنية ،فلا شك أن يكون للتناص نصيب في ذلك، ولا يعد ذلك عيبا أو جرما في حق المبدع ،فالجداول وإن عظم ماؤها فهي تستجيب لأضعف الأنهار، وما هذا التصريح - في تمثلنا - إلا شهادة تدل على سعة ثقافة أحمد رضا حوحو ،ومطالعاته المختلفة. هذا ما أكده أبو القاسم سعد الله عندما أشار إلى نفسية حوحو التي كانت مزيجا منفردا، يشكل ذاته الثائرة المتشائمة المضطربة، فهي تجمع بين سخرية "لافنتين "وتشاؤم" المعري "وفلسفة" أناتول فرانس[13] ."

فالأدب الذي أراده أحمد رضا حوحو، أدب بعيد عن انخداع المشاعر وجمود التفكير ،وهذا لا يستقيم بغير رجال القصص وحملة الأقلام. فهؤلاء وحدهم من يستطيعون انتزاع صور لما ينخر دعائم المجتمع وبنياته ،ثم يعرضونها عرضا فنيا بعيدا عن كل تأثير كاذب، من شأنه أن يخذر أعصابنا ، ويضاعف غرورنا[14] .

وأراد للأدب كما أراد له البشير الإبراهيمي ،لا تقليد من أجل التقليد ولا تجديد لأجل التجديد،ولتكن في طبيعة الأديب تلك الإيجابية المبصرة، تعرف ما لها وما عليها ،وتعتز بالحقائق وتثني على الأوهام.وأن تترصد لكل محاولة تهدف إلى تمييع الشخصية العربية في الأدب. فالأدب هو الرباط الذي لم تفلح السياسات الإقليمية في حل عروته ،لذلك وجب أن يكون أدبنا عربيا في أصوله وقواعده، لا شرقيا ولا غربيا،يستمد شخصيته من حاجاتنا اليومية الواقعية، لا المفتعلة ولا المزيفة[15].

آراؤه النقدية:

يعد أحمد رضا حوحو واحدا من أدباء هذه المرحلة ونقادها ،فقد أسهم بآرائه النقدية في إثراء الساحة الأدبية ، فقدم لنا عصارة فكره، في آراء جريئة وقيمة في ذلك الوقت المبكر ،الذي كان فيه الأدباء والنقاد يتلمسون طريق النور ويتخبطون في مهمه العيش السحيق . فقد تعرض إلى طرح العديد من القضايا النقدية معبرا عن مواقفه.

أولا : في تعريف الأدب:

الأدب عند رضا حوحو" :ليس مجرد مجموعة من المواد كالنحو والصرف والعروض والقوافي ،إنما هو لغة حية تخاطب أرواح الغير، فهو التفكير الصادق عن مشاعرنا ،وخلجات أنفسنا وإحساسنا ,هو التصوير الجلي لأخيلتنا ،وما ينطبع في نفوسنا من صور الحياة ,وبهذا وحده يكون مرآة الأمة وإلا فهو هراء أصنام فهذا هو الأدب الذي نريده حرا زاخرا بالقصص والروايات والنقد والشعر[16]."

يعكس هذا التصور تلك النظرة الواقعية ،التي تجعل من الأدب مرآة عاكسة للمجتمع الذي نعيش فيه ،بكل تمظهرات الحياة المختلفة ،حتى يتمكن الأديب من تحقيق رسالته وتأدية المهمة المنوط بها,فيقتحم عوالم الشعر والنثر معا ،ويتلون بين النقد والرواية والقصة وسائر الفنون,ليخوض معركة الحياة ،ويشق لنفسه طريقا ، يمهد للإنسانية سبل السلام والكرامة والسعادة.

والأدب" كالمخدر شديد المفعول والضرر، فهو لا يختلف عن تلك المخدرات الفتاكة كالمورفيين والكوكايين سواء بسواء[17]. "

يكشف هذا التعريف عن جانب من الذاتية ،التي تنأى بصاحبها عن الموضوعية ،فكون الأدب نافع ضار في الوقت نفسه، أمر يرفضه المنطق ،ذلك أن الأدب لصيق بجوهر الحياة ،يحمل بين طياته أسرار الوجود العميقة ،فضلا عن كونه عملية تطهير و تصعيد أيضا ، تخلص صاحبها من أمراض نفسية ،كما تؤمن بذلك مدرسة التحليل النفسي.

لقد جعل هذا التصريح الخطير، من الأديب عمار بن زايد يصاب بالفجيعة والصدمة ، فهو يرفض كون الأدب كوكايين أو أي نوع من أنواع المخدر ،لأنه بهذه الصورة، سيكون الأدب وسيلة تهديم لا عامل بناء, وهو موقف ـ في تمثله ـ بعيد عن الواقعية ،وهذا ما تدحضه كافة الآداب العربية منها والغربية، فالأدب مقرون بالحياة الفردية والجماعية، يسهم حتما في جميع أشكال البناء والتشييد، ثم يعمل على تطور الحضارات والرقي بها,إلى جانب بث الوعي الاجتماعي والسياسي وتحريض الشعور ضد مغتصبيها، كما تظل آداب كل أمة ضميرها الحي وقلبها النابض[18]،لذلك فعلى الأدب عامة، والشعر خاصة أن يتجاوز نظرته القاصرة، ويرتقى إلى مستوى الرؤيا . فالشعر الحقيقي في ـ نظر مالك حداد.ـ لا يمكنه أن يقف عند حدوده السطحية ,بل عليه أن يترك المجال فسيحا لامتدادات الأغاني الكبيرة ،لتقفو آثار مجالات البصر ،الأكثر بعدا من مسافة الأنف ،والأكثر إغراقا مما هو مخبأ وراء وجهات المحلات الزجاجية التي لم يدخلها،بل أكثر بعدا من تلك الأعمدة التي كلما تباعدت أرقصت السنونو على نغمات هدهدة القطار الرائح, ففي مثل هذه اللحظات الساخنة يولد الشعر الحقيقي[19].

"فإن الشعر لم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى ،والكتابة لم تعد تلك الألفاظ الرنانة والتراكيب الصحيحة ،والموسيقى ليست مجرد العزف على القطع ورفع الحنجرة بما فتح الله به من كلمات ،هي ضرورية ولكنها ليست هي الأدب والفن[20]".

أنت أديب أو فنان ،ما استطعت أن تعبر تعبيرا صحيحا عن شعورك وإحساسك،وتصور أخيلتك تصويرا صادقا ،وخلجات نفسك دون أن تحسب أي حساب لرضا الجماهير أو سخطهم، وإلا فأنت منشئ لا كاتب، وناظم لا شاعر،وعازف لا موسيقار[21].

إن الأدب ليس مجرد ترجمة لانفعالات الذات،يبثها المبدع في هالة من حماس, وإنما عليه أن يوغل في الكون الشعوري فيستنبط ويعمق معاناته ويدرك أبعادها الإنسانية, ذاك هو سبيل الكشف عن المشاهد المظلمة لنقل الأطياف النفسية المرتسمة على شاشة الذات الداخلية ، فهو الذي يزعزع أطر الحس ، ويحر برودة العقل ولامبالاته ، ثم يصل إلى تلك الحالة التي تخلف فينا يقين الحقيقة دون برهان ، الحقيقة الحضورية الجاثمة أمامنا، تلك التي تفضي بنا إلى اكتشاف المواقف والأبعاد الإنسانية الجديدة[22].

ويقدم لنا أحمد رضا حوحو تعريفه للأديب والحديث عن معاناته، فيكشف عن مهمته،ودوره في إضاءة معالم الطريق في وجه الآخرين ،ثم يشير إلى تلك الذات وذلك الشعور بالارتياح ،عند ما يرى أفكاره تذاع بين الناس فتحدث فيهم النشوة.

فالأديب " : يسعد و يتلذذ على حساب نفسه وصحته ينحت متعه من عقله وجسمه ، ويجد في ألوان العذاب لذة ، ويجد كذلك في ضروب الشقاء متعة ، بل يجد في هذه الآلام التي يقاسيها وهذه المآسي التي يعيش في أكنافها نبراسا ينير تفكيره ,ويكشف له عن زيف الحياة وغثها فيتمتع بهذا الاكتشاف ، ويسعد بهذه القيمة التي وصل إليها عن طريق الألم والشقاء ، لا لشيء إلا لأنها تمده بما يسميه الخلق الفني البديع[23] "

لقد مكن أحمد رضا حوحو الأديب ،من أن يخلق من الأدب لغة روحية تخاطب أرواح الغير،بطريقة تصويرية صادقة، محللا دقائق الخلجات فيها.إلا أن الأمر لا يستقيم له ما لم يتمتع بالحرية الفكرية.وفي السياق نفسه يقول البشير الإبراهيمي":وإذا كنا نريد للأديب الرخاء ورحابة العيش، حتى يفرغ لنفسه فإن الحرية الفكرية للأديب هي مداد قلمه الذي بدونه لا ينتج ولا يثمر.[24]"

الأديب يمنع نفسه اللذة ويحرمها من الراحة والترفيه ،لأن الراحة كما يراها أحمد رضا حوحو، تتطلب الكذب على النفس ،وهو لا يريد أن يغش نفسه ويكذب عليها ،وإنما يصدقها ويصدها بحقائق الحياة مهما كانت مؤلمة، إلا أن روحه تتوق إلى شيء من السعادة وجسمه إلى شيء من الراحة ، فيغمرها بأنواع من العذاب لأن السعادة وهم وخيال. أما العذاب فهو الطابع الحقيقي للحياة, عندها تغدو نفسه الإنسانية تتخبط في ضروب الحرمان ، وتتعذب في الألم .فمرض الأديب هو عيشه في تفكير متواصل ،لا يكاد يفارقه لحظة وإن أوى إلى فراشه في هجعة الليل ،يغرق في لجج التفكير لذاته الوحيدة ،غير مبال بما تكلفه هذه الذات ،من إرهاق وعناء يفني فيه نفسه ،كما يفني مدمن المخدر نفسه في متعه ،دون أن يستطيع الخلاص منها أو التخلي عنها.

وهو بهذا المنظور، يتصور الأديب إنسانا مازوشيا ،يعذب نفسه ليشعر باللذة . والحقيقة إن هذه النظرة السوداوية التشاؤمية للحياة تكشف عن وجهها المظلم الكئيب، وهي النظرة التي بنى عليها

أحمد رضا حوحو تصوره للأديب الحقيقي، إلا أن الأديب وبالرغم من معاناته لا يستطيع التخلي عن رسالته السامية التي جبل عليها[25].

الأديب إنسان مصاب بمرض لا يرجى شفاؤه ،وهو التفكير المتواصل،هو إنسان ضعيف يريد العيش بعقل جبار[26]

فهو بشر من حيث الشكل ،ولكنه مخلوق آخر غير طراز هذا الخلق في أطواره وأفكاره،لا يمت إلى أهل الأرض بصلة ،لأنه يحلق في الأجواء العالية، فتسمو روحه عن الأوضار الأرضية[27].

لقد ركز أحمد رضا حوحو على الجانب النفسي، في الكثير من المواقف النقدية، كيف لا وهو الذي برع في التصوير النفسي براعة فذة ،خاصة في أعماله القصصية ،التي طعمها بروح السخرية ،لذلك عدت السخرية هي الأخرى من أخصب العناصر التي تعلي من قيمة العمل الأدبي ، وترقى بأسلوب الكاتب القصصي إلى ذروة الكمال ، هذا ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض في قوله " : استطاع أن يصور نفسية البطل -ولا علينا أن يكون هذا البطل هو نفسه أو سواه - تصويرا جعلنا نعيش قصته بقلوبنا وعقولنا ونفوسنا جميعا،حتى أننا كنا نرسل ابتسامات وربما ضحكات من فقرة إلى أخرى [28]"

ثانيا :موقفه من رسالة الأديب :

تكمن رسالة الأدباء في نظر أحمد رضا حوحو ،في خدمة الأمة، لأن الإمكانات الفنية والفكرية التي أتيحت لهم، تمكنهم من صنع القادة والرجال ،ممن يعول عليهم في بناء الأمم وتشييد صرحها،ولا يتم ذلك إلا عن طريق المطالعة وتراكم الإبداعات, فضلا على أنها تفتح المجال رحيبا للبحث والتفكير الدائم . وهذا ما أكده في مقاله " الآداب والفنون "إذ يدعو الأديب إلى النهوض بالآداب وخلق الفنون ، لأنها في نظره القياس الوحيد الصادق الذي يميط اللثام عن طريقة تقدم الشعوب ورقي الأمم، وهي وحدها كفيلة بأن تحفظ الكيان ،وتثبت القومية وترسخ القيم، وتخلد الذكر، وتقدس الشأن بين الأمم[29].

إن المهمة الملقاة على عائق الأديب ليست بالأمر الهين، لأنها في الكثير من الأحيان تلقى الصدود والجفاء، من طرف فئات كبيرة في المجتمع ، خاصة إذا طرح الأديب أفكارا جديدة ،وأساليب مبتكرة لم تألفها الذائقة من ذي قبل ، مما يولد فيهم نفورا تجاه الفنون والأنواع الأدبية الجديدة ،وهنا سيواجه الأديب معضلة أخرى وسيقع بين عظيمين ،إما الصمود أو الاستسلام.

والجدير بالذكر أن إيمان الأديب برسالته وإخلاصه لعمله ،يجعلانه غير عابئ بالمصائب و الأخطار، ذلك أن مهمته هذه، تفرض عليه التضحية والجرأة ،وفي هذا الشأن يقول عبد الوهاب ابن منصور " :ما من دعوة من دعواتهم إلا صادفت قوما عنها غافلين، وآخرين لها مقاومين و بها مكذبين فكان الحجاج وكان الجدال وكان الجلاد وكان الجهاد حتى ذهب الزبد جفاء ومكث في

الأرض ما ينفع الناس ، و إذا كان هذا شأن الأنبياء ، ودعوات الأنبياء ، فخليق بشأن الأدباء ودعواتهم أن يكون أدهى وأمر و أوعر وأعسر، والتاريخ مرآة صادقة تعكس أمام أنظارنا بجلاء المراحل التي اجتازها الأدباء العالميون قبل بلوغ ذروة العظمة [30]"...

لقد بات من الواضح أن رسالة الأديب ،هي رسالة جليلة ومقدسة ،تفرض الكثير من التضحية في سبيل تحقيق الغايات والأهداف المرجوة ,ثقافية اجتماعية أو سياسية كانت . لهذه العلة رفض أحمد رضا حوحو أولئك المتطفلين ،الذين يدعون العلم و المعرفة،أولئك الذين بلغ منهم الغرور مبلغه، فوجدوا الميدان فسيحا لا حسيب ولا رقيب،حتى اتسعت لهم أعمدة الصحف ،ففرهم هذا التشجيع وظنوه عرش الأدب،وقد اعتلوه فتنكبوا عن جادة الصواب ،وانحرفوا عن صراطه المستقيم،وعكروا منهله". حيث ذهبوا يفلون قمامات الصحف والمجلات،يلتقطون منها بعض التعاريف الشاذة والرطانات النابية يتشدقون بها في مجالسهم ثم يقحمونها في مقالات يستهوون بها صحائف الأدب الناصعة[31]."

لقد عرض لنا أحمد رضا حوحو في مقاله" الأدباء والفنانون " موقفا أخر تتجلى من خلاله رسالة الأديب الفنية الهادفة ،تلك التي تتخلص في الشعور باللذة والمتعة التي يجنيها هو نفسه من إنجازه لإبداعاته الفنية, ويجنيها لا محالة غيره من القراء ،الذين يستمتعون بقراءة تلك الإبداعات .وإن كان حوحو ينفي تذوق الناس للذة نفسها التي يستمتع بها الأديب، لأنها لذة تقوم على المعاناة النفسية والجسدية التي تسيطر على حياة الأديب،هذا الجانب اللامرئي عند القراء .حينها" يجد كذلك في ضروب الشقاء متعة ، بل يجد في هذه الآلام التي يقاسيها وهذه المآسي التي يعيش في أكنافها ، نبراسا ينير تفكيره، ويكشف له عن زيف الحياة وغشها[32]".

والمتبع لهذا المقال يدرك جيدا أن أحمد رضا حوحو ،يتكلم عن الرسالة الفنية من زاوية الرؤية الرومنسية، المبينة على أفكار تجريدية، ذات الصلة بالجانب النفسي، فالأدب في نظر علماء النفس عملية تصعيد وتطهير.

وقد أثبتت العلوم الحديثة ،أن بعض الأمراض لا تعالج إلا بتناول مقادير وجرعات من شأنها أن تثير الأمراض نفسها، وهو ما يسمى بمداواة الشيء بمثله كما في التطعيم والعلاج بالهزات الكهربائية للأمراض العصبية ، فالفن يحرر من بعض الانفعالات الصادرة ، كما يطهر الطب الجسد من أمراضه العضوية[33].

إن العمل الأدبي يحيا عندما يكون فعالا ، والجمهور القارئ هو الذي يقوم بعملية التفعيل، الذي من شأنه أن يجعل العمل الأدبي عملا حيا ومستمرا، فأحمد رضا حوحو يقترب من مفهوم "ياوس " الذي أشار إليه في مؤلفه " من أجل جمالية الاستقبال " إذ رد الاعتبار للجمهور القارئ ،ذاك الذي أهملته الكثير من الدراسات الأدبية ، والمتمثل في استقبال الأعمال من طرف قراء ،وقراءتها من

جديد في ضوء معطيات جديدة،فالاستقبال فعل إيجابي يتم من خلال التفتح على النص و محاورته ،ومن ثمة التفاعل معه تفاعلا إيجابيا[34].

وبهذا التصور لا يمكننا- إذن-أن نفضل بين الجانب الذاتي و الجانب الموضوعي ، فالمعنى لا يحتاج إلى من يشرحه ،بل يحتاج إلى من يعيشه نتيجة الإحساس بالأثر أو بالشعور من خلال المساءلة والمشاركة ، فإذا كانت الصورة تثير معنى صريحا في النص ، فهي تظهر باعتبارها نتاجا للتفاعل بين رموز النص وإشاراته ، وفعل فهم القارئ الذي يحدث الأثر ، نظرا لما يمارسه من تأثير على النص ، لهذه العلة كانت قدرات النص اللامتناهية، تأبى أن يحصر النص في جملة من الأدوات المنهجية التي ترهقه وتكبله ،ثم تجعل منه مرآة لواقع اجتماعي معين مجرد عن الحياة ،وبعيدا عن الجوانب الروحية لمؤلفه [35].

و على الرغم من محدودية النظرة ،إلا أن أحمد رضا حوحو يطرح أفكارا جديدة سبق بها نقاد عصره في تلك الحقبة الزمنية المبكرة ،كإشارته الى مفهوم القارئ المثالي الذي أكد عليه" إيزر "في عملية التلقي فالقارئ المثالي– في تمثله -منغمس في النص ،يعيش عملية الصنع الخيالية للنص من أولها إلى أخرها . ولا يمكن أن يكون مثاليا، إلا إذا أدرك الأساليب النحوية و اللغوية والجمالية للنص ،كلما تحققت عملية القراءة ، بمعنى أن الأنا المفكرة – أنا القارئ -لا تتحقق إلا عندما تدخل دخولا فعليا في علاقات و ارتباطات مع اللغة وحركتها ،فتفاعله مع النتاج الأدبي لا يختلف عن تفاعل المنتج مع إنتاجه ، ولهذا ميز أحمد رضا حوحو بين القراء ،جاعلا منهم متفاوتين في درجة الاستقبال والتفاعل[36]،وهو الأمر الذي أقرته الكثير من الدراسات المعاصرة. إلا أن إحداث التفاعل بين النص والقارئ تحكمه جملة من الشروط ،تتعلق ببنيات النص ذاتها . فحتى وإن كانت هذه البنيات تنتمي إلى النص ،فإنها لا تؤدي وظيفتها على مستوى النص فحسب ، بل تؤدي وظيفتها على مستوى حساسية القارئ أيضا، والقارئ الذكي هو ذلك القارئ الذي يخلق المعنى ،من خلال تفاعله مع بنيات النص السطحية والعميقة[37].

ومع أن الشعر يصدر على الحرية المطلقة في الرؤيا والتأويل ، فإن الشاعر هو المسؤول في النهاية عن الحقيقة وعن المعرفة، ولا شأن للانفعال إذا لم يكن بصيرا يهديه إلى ما لم يهتدي إليه سواه، أو إذا كان لا يميز بين الآني والعابر، والدائم الجوهري .وانفعال الشاعر سيضل سبيله عن الجوهر وسيحيد عن معنى الحادثة في إطارها الإنساني[38].

إن الحرية الفنية في نظر محمد مصايف في العمل الأدبي ،قد تجر صاحبها إلى أن يصير عمله تحليقا لغويا وبلاغيا أكثر منه عملا فنيا ،يهدف إلى توعية الجماهير وترقية مستواه العقلي والفني ،وهنا يكون الكاتب قد أنحرف عن المبدأ الذي نصب نفسه محاميا عنه ،وهو مبدأ اجتماعية الفن وجدواه في ترقية عقول الجماهير وأذواقهم [39].

ثالثا : موقفه من المذاهب الأدبية:

يعتقد أحمد رضا حوحو، أنه من العبث أن نتحدث عن المذاهب الأدبية، رمزية كانت أو واقعية ،و أن نتكلم عن الفوارق الجوهرية بين القصة والأقصوصة . وأن نتكلم عن المسرحية، ونبحث عن الملهاة والمأساة. بينما نحن نفتقد لكل هذه الأصناف والأنواع في آدابنا الجزائرية .فالساحة الأدبية الجزائرية لا تكرس غير الشعر ،ولا تعرض من الشعر سوى لون واحد ووحيد وهو الشعر الغنائي[40].

إن ابتعاد الأدباء والنقاد عن الخوض في هذه المسائل لا يعد عيبا، بقدر ما يدل على صحة النهج . فالواجب أن يتسلح الدارس والباحث أولا بالمعرفة الجديدة ،ويطلع على التطور الحاصل في شتى مجالات الحياة وحقول العلم والمعرفة، ثم يسعى إلى إيجاد ما ليس موجودا، بخوض التجربة الجديدة في تلك الفنون والألوان الأدبية[41] .

يقر أحمد رضا حوحو ،بأن هناك مذاهب عديدة جديدة ،من الواجب معالجتها ودراستها والسير على غرارها، ومن العبث إهمالها ،بحجة واهية تتمثل في أننا لم نكن سببا في إيجادها وخلقها،ومن التعصب الذميم أن ننكر النافع الجيد منها ،لأن كل ما لدينا ،لا يتعدى تلك المقالات الإنشائية البسيطة[42].

لقد ظل الشعر الجزائري مثلا ،حبيس أغراض وأنماط أملتها المرحلة الاستعمارية والإصلاحية،فجعلت هذه الأخيرة بتوجيهها الشعراء بمثابة المبشرين بمبادئ الإصلاح، متحملين مسؤولية الوعظ، عاكفين على تقديم أنفسهم كنماذج بشرية لا يأتيها الباطل, نابذين ذواتهم تحت وقع إرادة الإصلاح ،الأمر الذي جعل من شكاوى الإمتعاظ تتعالى ضد التوجيه، الذي لا يراعي لغريزة النفس حقها في البوح ، بهذا خرج الشاعر من طور الإنسانية المبدعة ،ليكون جمادا تفعل فيه المقادير ما تشاء ،فلا يجد سبيلا للخلاص من ذلك، سوى التجلد والصبر الشديدين ،كاتما تأوهات النفس الحبلى بالمآسي ، لا يفسح المجال لنبضات القلب المعنى بالآمال و الآلام, هذا ما يعاب على الفكر الإصلاحي وما جناه على الشعر كفن من فنون القول والجمال الذي يعشق الحرية والهيام في أودية الخيال كمشيئة إنسانية[43].

لهذه العلة كان أحمد رضا حوحو من السباقين إلى الانفتاح على العالم الخارجي. فكانت آراؤه النقدية والإبداعية تدعو صراحة إلى انتهاج النهج الرومنسي، في مطلع الأربعينات إلى غاية 1955 تاريخ ظهور الشعر الحر، وعلى أعقاب اندلاع ثورة التحرير ،وانصراف الشعر إلى الميدان النضالي .الوقت الذي تعددت فيها الآراء والمواقف النقدية عند الكثير من الأدباء الجزائريين أمثال: محمد البشير العلوي وأحمد ابن ذياب وغيرهما .

لقد كشفت هذه التجربة المبكرة لأحمد رضا حوحو ،عن الكثير من التفاصيل النقدية التي طرحها النقاد في الساحة الأدبية والفكرية .وعن العديد من المسائل التي دافعوا عنها بقوة، معبرين عن اتجاهاتهم ،كطرح القديم مع ضرورة تجاوز المفاهيم الكلاسيكية ،تلك التي عمرت زمنا طويلا، فلم تقدم جديدا يذكر. وقد طرح هذا التصور ، قضية الصدق الفني، الذي عده أحمد رضا حوحو روح الأدب وجوهره ,ويعني به الصدق الفني في الصورة والتجربة الشعرية ، لا التقيد بالحدود الزمانية و المكانية لعناصر الصورة ،ووقفها عند السطح الجمالي الخارجي أو قصرها عن المعاني الصادقة والأساليب الإقناعية، من حكمة وموعظة وتوجيه ، بمعنى أن تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة شعورية حقيقة، تعبيرا صادقا يحسه القارئ،و من خلالها يتفاعل تفاعلا يساعدها في إحداث المتخيل المناسب[44].

وعلى الجملة فإن هذه المواقف النقدية والآراء الجريئة ،تعد ضئيلة جدا بالنظر إلى ما كان سائدا ومطروحا في الساحة الأدبية العربية و الغربية على حد سواء، كما أنها لا تدل على الوعي الأدبي والنقدي العميق، بصورته الحقيقية المعروفة في التجارب الغربية, لأنها لم تكن حصيلة فلسفة عميقة ، تناغمت مع خلفيات فكرية و إيديولوجية واضحة المعالم .

ولسنا نريد القول إن الشعب الجزائري غير ناضج ولا ذكي فهو لا يستطيع أن يميز بين الأشياء ويستكشف ويستزيد، وإنما نريد التأكيد على أن آثار الفساد التي بثها فيه الاستعمار ،كانت كفيلة بأن تخرجه بهذه الصورة الهزيلة. فقد كانت تزيحه عن مصام الحق ،فغدا يصطرع مع نفسه بين البقاء على شيء يعرفه في الماضي ،وبين التطلع إلى شيء جديد ،يغير له كل المفاهيم للأمور التي كان يعتقد أنها صحيحة وسليمة، أو كان يرى فيها المثل الكامل للحياة. فهو في صراع ذاتي ولكنه قوي عازم على التخلص من البؤس والاضطراب ، وبين أن يتبنى مذهبا جديدا في الحاضر يكفل له السعادة والكرامة ، هو صراع على جميع أصعدة الحياة صراع أدبي فكري وصراع سياسي وصراع اجتماعي أيضا[45].

موقفه من الآداب والفنون:

الفنون من الأهمية بمكان في حياة الأمم والشعوب, لأنها "المقياس الصادق لأحوال الأمم،وهي الميزان الصحيح لقوة إنسانيتها ،وشرف عاطفتها وسمو روحها، وهي جديرة بالعناية وجديرة بالبحث والتقدير .[46]" فهي ليست من الكماليات ليست طلاء خارجيا كما يتوهم البعض، بل هي أساس ضروري لرقي الأمم وحفظ كيانها.

فهي وحدها المقياس الصادق لرقي الشعب،وهي وحدها الميزان الصحيح لتقدم الأمة ، تحفظ كيانها وتثبت قوميتها وتخلد ذكراها وترفع شأنها بين الأمم[47].

لقد وقف أبو القاسم سعد الله عند هذه التعاريف، فلم يجدها إلا تعاريف متداخلة،تتسم بالقلق والبساطة وتزاحم الألفاظ، كما أنها تدل على انعكاسات خارجية ،لا ترتبط بفكر الكاتب ولا تمت إليه بصلة، غثة مثقلة بالتكرار تومىء للقارىء بأن الكاتب ينطق عن دربة وتجربة وممارسة[48].

والحقيقة إن هذه التعاريف لا تكشف عن تلك الفلسفة العميقة ،التي تستند إلى خلفيات ومرجعيات فكرية واضحة المعالم،فقد اكتفى أحمد رضا حوحو بتبيان مكانة هذه الفنون والآداب في الأمة فحسب،دون أن يفصل أو يستزيد ، كاشفا عن طبيعتها وعلاقتها بالشرائح الاجتماعية ،في تناغمها مع الأوضاع العامة،ومنافستها للفنون العربية والآداب الغربية.وهذا ما عبر عنه في حواره مع حمار الحكيم بقوله":إذا عرفت الآداب والفنون بتعريفها الحديث الصحيح، على أنها التعبير الصادق عن مشاعر المرء وخواطره وأخيلته وخلجات نفسه،لا يعني إلا أن أقول قولا واحدا وهو : ألا أدب ولا فن عندنا[49]"

فهو لا ينكر وجود مواهب أدبية وفنية في الجزائر،ولكنه يشير إلى ذلك الكون القابع في النفوس، ذاك الذي يحتاج إلى من يخرجه إلى النور ويخلصه من السراديب المظلمة.

وعلى هذا الأساس فهو يرى الأمة الجزائرية، تزخر بمواهب مختلفة كامنة في النفوس، إلا أنها تحتاج إلى توجيه وصقل وتهذيب ،شأنهم شأن المعاني التي تحتاج إلى إخراج وتصفية حتى تظهر قيمتها الحقيقية وتتكشف صورتها النموذجية.

فالكتابة عند أحمد رضا حوحو ،ليست ترفا فكريا ،ولا عملية خارجة عن إطارها الحضاري ،بل هي رسالة توجه لخدمة العامة، وتدفعهم نحو الرقي و الازدهار ,لذلك يدعو إلى الصدق في التعبير عن خلجات النفس، بصرف النظر عن رأي القراء والنظارة والمستمعين،بالبحث عن رضاهم وسخطهم [50].

ومجمل القول لقد حاول أحمد رضا حوحو في ممارسته النقدية هذه، التركيز على ضرورة التجديد، ومحاربة جميع مظاهر التقليد والجمود ،وضرورة ارتباط الأدب بجوهر صاحبه ،والتعبير عن خلجاته بصدق. مع التشديد على أهمية عنصر الخيال في العمل الأدبي والإبداع الشعري على حد سواء ،مما يؤكد إعجابه الواضح بالاتجاه الرومنسي، الذي يتلخص في مناهضة الأدباء التقليديين .

إلا أن هذه التجربة النقدية لا تعكس تلك الفلسفة العميقة والرؤية الواضحة، مما يؤكد أن استلهام هذه الاتجاهات والمذاهب الفكرية ، يعد مجرد انزلاق فكري يفتقد إلى الكثير من الموضوعية والخبرة والوعي .

الخاتمة:

لقد استطاع أحمد رضا حوحو ،أن يطرس أدبا جزائريا عاليا نعتز به ،وقد مكنته ثقافته العالية، واطلاعه الواسع باللغتين العربية والفرنسية، وروحه المرهفة وإحساسه بمسؤولية الأديب الملتزم ،من بلورة شخصيته المتميزة في الأدب الجزائري الحديث ،فخاض التجربة النقدية أيضا في ذلك الوقت المبكر، ليتحرر من قبضة القديم وسلطته، كاشفا عن آراء ومواقف نقدية جريئة، خضعت تارة للموضوعية وتارة للذاتية ،مستفيدا من التجارب الغربية ومن الأفكار المطروحة في الساحة النقدية، حتى نال شرف الجهاد في سبيل تعريب الجزائر ،والسمو بأدبها،وشرف الاستشهاد في سبيل القضية،فلم يتح للأدب الجزائري أن يحظى بكاتب ينفض عليه غبار الذل ،حتى سطع نجم حوحو فكان علما خفاقا يبشر بغد أفضل.

الهوامش

1) ينظر الطيب ولد العروسي " أعلام في الأدب الجزائري الحديث " دار الحكمة للنشر- الجزائر - الطبعة الثانية ،2012،ص77.76.
2) جريدة البصائر العدد 79 السلسلة الثانية 1949.
3) ينظر الطيب ولد العروسي " أعلام في الأدب الجزائري"ص 79.
4) المرجع نفسه ص 83.
5) ينظر عبد العزيز بوشفيرات الأثر الباقي" دار المعرفة - الجزائر- د، ط - ص 56.
6) ينظر عمار بن زايد " النقد الأدبي الجزائري الحديث " ص18-19.
7) ينظر المرجع نفسه ص 22.
8) عبد الملك مرتاض"نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"1925ـ1954 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر،ط 2 ـ1983ـ ص155.
9) ينظر أبو القاسم سعد الله"دراسات في الأدب الجزائري الحديث"الدار التونسية للنشر. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1985 د،ط ـ ص 91.
10) أحمد رضا حوحو"نماذج بشرية" مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة- جمهورية مصر ـ2013 ص32.
11) أحمد رضا حوحو "مع حمار الحكيم" حصريات موقع مكتبة هنا كتبي ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1982.
12) أبو القاسم سعد الله"تجارب في أدب الرحلة"المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983 د ط 119.
13) المرجع نفسه ،صً120.
14) ينظر أحمد رضا حوحو"غادة أم القرى"حصريات موقع مكتبة هنا كتبي الأنيس السلسلة الأدبية وزارة الثقافة الجزائر 2007.
15) ينظر أحمد طالب الإبراهيمي "آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي"جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي الجزء الخامس 1954ـ1064 ،ص213.

16) عمار بن زايد "النقد الأدبي الجزائري الحديث"ص18-19.
17) المرجع نفسه والصفحة.
18) ينظر المرجع نفسه والصفحة
19) ينظر عبد الله حمادي"مساءلات في الفكر والأدب ديوان المطبوعات الجامعية .الجزائر1994ص265
20) أحمد رضا حوحو"مع حمار الحكيم"ص26
21) ينظر المرجع نفسه ص27
22) ينظر إليا الحاوي "في النقد والأدب "الجزء الرابع ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت الطبعة الأولى 1980، ص 313.
23) أحمد رضا حوحو"مع حمار الحكيم"ص35
24) ينظر أحمد طالب الإبراهيمي"آثار الإمام البشير الإبراهيمي ص212
25) ينظر عمار بن زايد " النقد الأدبي الجزائري الحديث ص93
26) ينظر أحمد رضا حوحو"مع الحمار الحكيم"ص36
27) ينظر المرجع نفسه ص34
28) عبد الملك مرتاض "الأدب نهضة الأدب العرب ي المعاصر في الجزائر" 1925- 1954- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر- الطبعة الثانية 1983- ص 34.
29) ينظر عمار بن زايد " النقد الأدبي الجزائري الحديث" ص 105.
30) المرجع نفسه والصفحة.
31) أحمد رضا حوحو "نماذج بشرية "ص31
32) المرجع نفسه ص 119.
33) ينظر محمد غنيمي هلال " النقد الأدبي الجزائري الحديث" دار العودة بيروت - د،ط 1986- ص 83.
34) ينظر مليكة دحامنية " القارئ وتجربة النص" الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة العربية والأدب –منشورات تحليل الخطاب –تيزي وزو –العدد الثامن ماي 2008-ص 128.
35) ينظر المرجع نفسه ص 130.
36) ينظر المرجع نفسه ص 131.
37) ينظر المرجع نفسه ص 132.
38) ينظر إليا الحاوي "في النقد والأدب " ص 316.
39) ينظر محمد مصايف " فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث " دراسات ووثائق الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر- الطبعة الثانية 1981 ص 72.
40) ينظر عمارين زايد " النقد الأدبي الجزائري الحديث" ص 97.
41) ينظر المرجع نفسه والصفحة .
42) ينظر أحمد رضا حوحو "مع حمار الحكيم"ص28
43) ينظر عبد الله حمادي " أصوات من الأدب الجزائري الحديث "- دار البعث قسنطينة -2001،ص 43.

44) ينظر محمد عزام " المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي" دار الشرق العربي بيروت - د،ط ص 289.
45) ينظر عبد الملك مرتاض " نهضة الأدب العربي المعاصر" ص 34.
46) أحمد رضا حوحو"مع حمار الحكيم"ص22
47) ينظر المرجع نفسه والصفحة
48) ينظر أبو القاسم سعد الله "تجارب في ادب الرحلة "ص119
49) أحمد رضا حوحو"مع حمار الحكيم"ص25
50) ينظر عمار بن زايد " النقد الأدبي الجزائري الحديث" ص 96.

قائمة المصادر والمراجع :

1) أحمد رضا حوحو"غادة أم القرى" حصريات موقع مكتبة هنا كتبي،الأنيس السلسلة الأدبية ،إشراف محمد بلقايد ،وزارة الثقافة الجزائر،2007
2) أحمد رضا حوحو"مع حمار الحكيم" حصريات موقع مكتبة هنا كتبي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1982
3) أحمد رضا حوحو"نماذج بشرية"مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ،جمهورية مصر،2013
4) أحمد طالب الإبراهيمي "آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي"جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي، الجزء الخامس(1954ـ1964)دار الوعي للنشر والتوزيع الجزائر،الطبعة الأولى 1997 سحب جديد 2016.
5) أبو القاسم سعد الله"تجارب في الأدب والرحلة" المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،د ط 1983.
6) أبو القاسم سعد الله"دراسات في الأدب الجزائري الحديث" الدار التونسية للنشر.المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985.
7) الطيب ولد العروسي " أعلام في الأدب الجزائري الحديث " دار الحكمة للنشر- الجزائر - الطبعة الثانية 2012.
8) إليا الحاوي "في النقد والأدب " الجزء الرابع ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت الطبعة الأولى 1980.
9) عبد العزيز بوشفيرات"الأثر الباقي" دار المعرفة الجزائر .د ط .
10) عبد الله حمادي "مساءلات في الفكر والأدب" ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر1994.
11) عبد الله حمادي" أصوات من الأدب الجزائري الحديث" دار البعث قسنطينة 2001.
12) عبد الملك مرتاض" نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" 19251954 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر. الطبعة الثانية 1983
13) عمار بن زايد "النقد الأدبي الجزائري الحديث"المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،1990
14) محمد عزام "المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي"دار الشرق العربي . بيروت د ط .
15) محمد غنيمي هلال " النقد الأدبي الحديث" دار العودة . بيروت . د. ط 1986.
16) محمد مصايف "فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث "دراسات ووثائق الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر الطبعة الثانية 1981.

17) مليكة دحامنية "القارىء وتجربة النص" الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب منشورات تحليل الخطاب. تيزي وزو. العدد الثامن ماي 2008 .
18) جريدة البصائر العدد 79 السلسلة الثانية 1949.

التجربة الوجدانية في الشعر الجزائري
قصائد من ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله –نموذجا-

Emotional experience in Algerian poetry poems from the Green Time Diwan by Abu Qasim Saadallah

باقي إيمان/ طالبة دكتوراه
الدكتور: قوني زينب
قسم اللغة والأدب العربي- جامعة الوادي -(الجزائر)
مخبر التكامل المعرفي، جامعة الوادي.
begui-imane@univ-eloued.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/15 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخص:

يمثل ديوان الزمن الأخضر للشاعر أبي القاسم سعد الله تجربة إبداعية متفردة؛ وذلك بنزوعه إلى الاتجاه الوجداني شكلاً و مضموناً، حيث وظف فيه كل الخصائص التي تميز بها الاتجاه الوجداني الرومانسي، مطلقًا العنان لخياله في تصوير الواقع بعاطفة ذاتية وقومية، بصدق إحساس وعفوية، فبرزت قصائده بصور فنية وجمالية متميزة، نسعى إلى التعمق فيها و تحليلها و إبراز جماليتها في هذا المقال .

الكلمات المفتاحية: التجربة، الوجدان، الشعر، الجزائري، الرومانسي.

Abstract:

The « Ezzamen Elakhdar » collection of poems book by Abou Elkasim Saadallah represents a unique and creative experience, in wich he follows an emotional tendency in the form as well as the content. The poet used all the characteristics of the emotional romantic style where he lets his imagination and creativity go on to describe the reality with passion, love, subjectivity and patriotism. In this article we explore and analyse the creativity and the beauty of this style.

Key words : Experience, conscience, poetry, Algerian, romantic.

تمهيد:

يجمع الباحثون على أن الشعر الجزائري كان متأخرا في نشأته مقارنة بنظيره المشرقي؛ إلا أنه شهد نهضة كبيرة مع انطلاق الثورة التحريرية، حيث أظهر الشعراء الجزائريون تقدمًا باهرًا في مسيرة الشعر العربي وكان من بينهم محمد العيد آل خليفة ورمضان حمود؛هذا الأخير الذي سبق عصره بما قدمه من شعر، ونظريات شعرية جديدة، فجاء الشعر الجزائري ليُنهض الهمم في النّفوس، ويدافع عن الهوية الجزائرية من الانمحاء والذوبان داخل الهوية الغربية؛ فسارع الشعراء في نظم الشعر من

ذواتهم متأثرين بالواقع الدامي والمحزن الذي يشهدونه، فقدموا لناأشعارا مكتوبة بدماء شعبهم وكفاحه، نابعة من وجدان عميق.

كانت بداية الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث، تتميز بالبطء والركود، في ما*- أكد بعض الباحثين على خلو الأدب الجزائري من الاتجاه الوجداني أو ما عرف بالرومانسي، إلا البعض؛ لأن انصراف الشعراء كاناناحية الشعر الوطني والإصلاحي أكثر من الأغراض الأخرى، هذا ما أكده صالح خرفي في كتابه الشعر الجزائري، وكذا أبو القاسم سعد الله في كتابه دراسات في الأدب الجزائري الحديث، حيث يفسران ذلك "بأن النزعة الوجدانية الغزلية في الشعر الجزائري،عاشت حبيسة عاملين متضافرين: المأساة الاستعمارية، والتقاليد القومية،"[1] فقد كان الظلم الذي يتعرض له الجزائري أكبر من أن يفكر الشاعر في ذاته وعواطفه، والقيود التي فرضتها فرنسا على الجزائريين، مما جعل جل الشعر ينصب في موضوعات الثورة، والوطن، والبطولة، والشهداء،...وغيرها.

أما التقاليد القومية والاجتماعية فهي عادات تربى عليها الفرد الجزائري ككل؛ سواء كان شاعرا أو غيره، إضافة إلى الجمعيات الإصلاحية التي كان لها الدور الأكبر في تمسك الفرد الجزائري بتقاليده أيما تمسك، "والتقاليد في الجزائر لا تختلف عنها في أي وطن عربي أو عصر أدبي فهي تنزع إلى دين واحد وتتعاقب على ميراث واحد، وربما تميزت في الجزائر بهذا التزمت الذي طغى عليها، وهذه المغالاة والرهبانية التي لا يعترف بها الإسلام وهو الجو الصوفي الذي جرف المجتمع في انتعاش(الطرقية) و (الزوايا)،"[2]وهذا "مما جعل الشاعر يبتعد عن التصريح بعواطفه، فيعمد إلى إخفائها أو الرمز إليها."[3]

وقد انطلقت أول شرارة للشعر الرومانسي في الجزائر مع فكرة التجديد التي اقترحها الشاعر رمضان حمود في أواسط العشرينيات، حيث كان متأثرا بالأدب الغربي وخصوصا الأدب الفرنسي حيث دعى إلى ترجمة الآداب الغربية ومحاكاتها، ويظهر جليا في النصوص النقدية التي كتبها " ما يدل دلالة قوية على صلته الوثيقة بالأدب الفرنسي وإعجابه الشديد بالشعر الرومانسي، فقد سمحت له ثقافته المزدوجة أن يطلع على إنتاج الأدباء الفرنسيين وكان معجبا بصفة خاصة بأدباء الثورة الفرنسية"[4]، فأراد أن يبعث هذا الحماس في نفوس الأدباء الجزائريين للنهوض بالأدب الجزائري ودعوتهم لحرية التعبير.

مؤكدا ذلك أيضا من خلال"انتقاده للمفهوم التقليدي المحافظ للشعر، والدعوة إلى التجديد من منحى وجداني رومانسي إذ سار في الاتجاه الذي سار فيه الشعراء الرومانسيون في أوروبا، ولاسيما في فرنسا وهو بناء نظريات شعرية جديدة على أنقاض نظريات كلاسيكية قديمة وهذا ما دل عليه مقاله: "الشعر وفوائده" المنشور في مجلة الشهاب فيفري 1927"[5]. إلا أن آراءه ونظرياته غدت حبرا على ورق في ظل تمسك الشعراء الجزائريين بالاتجاه التقليدي المحافظ في الشعر بالإضافة إلى حساسيتهم اتجاه الأدب الفرنسي باعتباره مغتصب الأرض،إلا أن الأمور لم تبق على هذه الحال، "فنغمة اليأس من الحياة عادت إلى الظهور في النصوص الشعرية بصفة أكثر حدة ولاسيما في السنوات (1943-

1954) مما يدل على أن الأوضاع الاجتماعية، التي هي وليدة التأثيرات السياسية والاقتصادية، لها تأثير مباشر في توجيه الشعراء إلى الشعر الذاتي الوجداني فقد أخذ الشعر الجزائري في هذه الفترة يتجه اتجاها واضحا إلى التعبير عن المشاعر الفردية، وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية بعد أن كانت نظرة الشاعر تطغى عليها الغيرية وشعر المناسبات."[6] بذلك يمكننا القول بأن جهود رمضان حمود لم تذهب هباء منثورا، مع تصاعد الأوضاع السياسية والاجتماعية وتأزمها برز العديد من الشعراء الجزائريين ممن تأثروا بآرائه في الشعر ومن بينهم الشاعر محمد العيد آل خليفة، بالرغم من أنه بقي محافظا على النموذج القديم في الشعر إلا أنه أضاف إليه الكثير من التغييرات، ويظهر ذلك جليا في العديد من القصائد الغزلية له ومن بينها "أين ليلاي" والتي مزج فيها بين عاطفتين ذاتية وأخرى قومية،"ذلك أن شعر الحب، لم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة، وإنما ينقل غابة متشابكة الغصون من العواطف والمشاعر".[7]

حيث تكشف لنا قصيدة (محمد العيد آل خليفة) بوادر المذهب الرومانسي والذي يتضح من خلال خصائصه الملموسة في القصيدة، من توظيف للألفاظ السهلة، وامتزاج مأساته بالطبيعة ومشاركته لها وبث حزنه إليها، فعبرت عن تجربة شعرية ذاتية مزجت بعاطفة وطنية، وقد سار على نهجه العديد من الشعراء قبل الثورة التحريرية وبعدها، ممن أرادوا التمرد على القواعد التقليدية، والنموذج السائد، والبحث عن الجديد لكسر حواجز الصمت، والتطلع إلى الحرية، فنجد شعراء كثيرون وجدوا في هذا الاتجاه ما يعبر عن خلجاتهم، ويلائم معاناتهم اليومية وما يشعرون به من ثورات نفسية من أبرزهم أحمد سحنون، مبارك جلواح، أبو القاسم سعد الله ومحمد عبد القادر السائحي، كما ظهر عند شعراء الاستقلال مثل محمد بن رقطان، مصطفى الغماري، مبروكة بوساحة، جمال الظاهري وغيرهم.[8]

أضف إلى ذلك تأثر الشعراء الجزائريين ممن رحلوا إلى المشرق العربي للدراسة في معاهده "وجامعاته مما ساعد على تفتحهم على ظروف وعلاقات اجتماعية جديدة نتج عنها قصائد حب"[9]، فقد كانوا على اطلاع دائم بكل جديد يخص الأدب والنقد في المشرق العربي، و"ليس أدل على هذا من إعجاب بعضهم الواضح بنزعة جبران الثورية التجديدية، معتبرين إياه من زعماء الأدب العربي، لأنه استطاع أن يسمو بالأدب العربي بأجنحة خياله..وقد اجتذبهم بصفة خاصة ما تنطوي عليه كتاباته من نزوع دائم إلى الحرية..حرية اللغة، حرية العقل، وحرية الشعور، فاستطاع أن يلهب النفوس بحماسته، ويشوقها إلى سماع رسالته."[10]

وعليه فإن الاتجاه الرومانسي في الشعر الجزائري "هو اتجاه غير مكتمل المعالم، لأنه لم يكن تيارا، أو مذهبا بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة، كما أنه لم يثر على الاتجاه الاتباعي كما ثارت الرومانسية الأوروبية من قبل ولكننا –مع ذلك- نلاحظ أن هذا الاتجاه قد خفف من حدة اللغة الكلاسيكية

وموسيقاها وطعم الشعر الجزائري بصورة جديدة، وقربه من عالم الوحي والإلهام، بعد أن كان تاج العقل والمنطق المتزن."[11]

وعلى هذا الأساس يمكننا القول بأن القصيدة العاطفية نمت على يد هؤلاء الشباب، ومنهم "أبو القاسم سعد الله الذي ختم ديوانه (ثائر وحب) بثلاث قصائد حب وهي (صورة، حزن، شيء لا يباح)، وهي قصائد ذات روح هادئة"[12]، فمن خلال عنوان الديوان نستشف فيها امتزاج العواطف وتداخلها، حيث جمعت بين الحب والثورة.

يعد أبو القاسم سعد الله من أوائل الشعراء الذين كان لهم قصب السبق في نظم الشعر الحر في الجزائر في رأي بعض الباحثين، لأنه كان مولعا بالشعر المشرقي الحديث حيث صرح في مقدمة ديوانه قائلا: " كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، لكنّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء، بنغم واحد وصلاة واحدة..ومع ذلك؛ فقد بدأت أوّل مرّة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية، أي كنت أعبد ذات الصنم، وأصلي في نفس المحراب، ولكنّي كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية في القصيدة، واستخدم الصورة في البناء..غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق –ولاسيما لبنان- واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر."[13]إذن فموجة التجديد هذه حملت في طياتها نفحات رومانسية وجدانية، وجد فيها الشاعر الجزائري متنفسا له لما فيها من تعبير عن الذاتية الفردية، والمعاناة الإنسانية التي كان يعانيها في ظل تلك الظروف.

وسعد الله يعد من أوائل الشعراء الذين رفعوا راية التجديد في الشعر الجزائري، وذلك بإصداره أول قصيدة في الشعر الحر وهي قصيدة "طريقي"، التي "نشرتها البصائر بتاريخ 23 مارس 1955 ...وعلى ذلك اتفقت أغلب الدراسات والمتابعات، وككل بداية؛ لم يخل النص الجديد من أثر رومانسي التبس في الشعر الحر الجزائري بأصداء الثورة وحلم التحرر، حمله الشعراء ضمن قصيدة أريد بها التعبير عن الهواجس الفردية في المقام الأول.[14]

وللتعمق في التجربة الوجدانية في الشعر الجزائري، اخترنا في دراستنا هذه قصائد من ديوان الشاعر الجزائري أبي القاسم سعد الله " **الزمن الأخضر**"، والذي جمع في طياته "ثمانين عنوانا ما بين قصيدة ومقطع وخاطرة؛ امتدت على مساحة تسع وسبعين وثلاثمائة صفحة(379)، دوَّنها الشاعر في أماكن متفرقة أغلبها نظم في تونس، القاهرة، الإسكندرية، أمريكا (مينيابولس)، الجزائر العاصمة، قمار -ولاية الوادي-...، أما من ناحية المواضيع المطروقة بين دفتي الديوان، فقد تغذت في أغلبها من رحيق الوطنية وفلسفة الحرية، وعبق الوجدانيات، ولوحة الطبيعة المنتشية حينا والغاضبة حينا آخر."[15]

1/التعريف بالشاعر:

أبو القاسم سعد الله شاعر جزائري ولد ببلدية قمار بوادي سوف، بالضبط في ضاحية تسمى البدوع، التي تعود تسميتها إلىالإبداع–حسب رأي سعد الله- أما عن تاريخ مولده؛ فتذكر جُلّ المراجع التي ترجمت له بأنه ولد حوالي سنة 1930م لأسرة محافظة، فقيرة تمتهن الزراعة، وأهله من أوائل الفلاحين الذين عمروا قرية البدوع بغراسة النخيل.

حفظ القرآن الكريم في سن صغير، وتعلم بعض مبادئ اللغة العربية، وقواعد الشرع الحنيف، والمتون في النحو والصرف والفقه والعقائد، ثم التحق بجامع الزيتونة بتونس سنة 1947م، وتخرج منه سنة 1954م، بعد ذلك التحق بكلية دار العلوم بالقاهرة وتحصل منها على الليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية سنة 1959م.

وفي سنة 1960م سافر إلى أمريكا، والتحق بمركز اللغة الأمريكية فور وصوله وهو مركز مخصص للطلبة الأجانب لتعليم الانجليزية قبل ترسيم التحاقهم بالجامعة، ثم التحق بجامعة مينيسوتا الأمريكية، في تخصص التاريخ والعلوم السياسية فتحصل منها على شهادة الماجستير، ثم واصل دراسته العليا في نفس الجامعة إلى أن نال درجة الدكتوراه في التاريخ والعلوم السياسية سنة 1965م.

درّس أبو القاسم سعد الله في العديد من الجامعات العربية والغربية منها جامعات أمريكا، وجامعات الجزائر، وجامعة الأردن، حيث جمع في رحلته العلمية مابين التاريخ والأدب وعلم الاجتماع واللغات وغيرها، إلى أن وافته المنية صباح يوم السبت الموافق لـ 2013/12/14م، عن عمر ناهز 83 سنة بالمستشفى العسكري بعين النعجة،تاركا وراءه زادا علميا زاخرا في الأدب والتاريخ، ومن آثاره في الأدب ديوانين شعريين: **"النصر للجزائر"** و**"الزمن الأخضر"**، ومجموعة قصصية بعنوان: **"سعفة خضراء"**، وكذلك دراسات في الأدب والنقد منها كتاب دراسات في الأدب الجزائري الحديث، تجارب في الأدب والرحلة وغيرها من الدراسات.[16]

2/ماهية مصطلح الوجدانية:

أ/لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور كلمة: "(وَجَدَ) بمعنى (لمن وَجَدَ الضَّالة يجدُها)، ومنه الحديث " إنّي سائلك لا تجد علي" ، أي لا تغضب من سؤالي، ووَجَدَ به وَجْدًا في الحبّ لا غير، وإنَّه ليجد بفُلانة وَجْدًا شديدًا،إذا كان يهواها ويحبها حبّاً شديدا، ومنه "وَجَدَ الرجل في الحزن وجْدًا بالفتح، وتَوَجَّدتُ لفُلان أيْ حزنتُ له." "[17]

إذن فهذه المعاني كلها تومئ إلى أصل كلمة وجدان، وتشير إلى أنها الحالات الشعورية التي تعبر عن الحالة النفسية التي يكون عليها الإنسان من سعادة، حزن، كآبة، يأس، تفاؤل أو حب وغيرها من الأحاسيس.

كما وردت في معجم اللغة العربية المعاصرة كلمة "وجدَانٌ {مفرد} مصدر وَجَدَ: موطن كل العواطف والرغبات والأحاسيس بالسعادة أو الحزن أو الأمل أو باليأس "حكم بالأمر حسب وجدانه""[18].

ب/اصطلاحا: أما اصطلاحا فالوجدانية مأخوذة من الوجدان وهو: عبارة عن حالات شعورية نفسية مختلفة تصيب الإنسان عند الإحساس باللذة أو الألم إضافة إلى حالات أخرى...وقد ارتبط هذا المصطلح بالأدب لكونه مرتبط بالحالات النفسية للأديب أو الشاعر، وقد ورد أيضا في المعجم المفصل في الأدب أن "الوجدان حالة نفسية وانفعال عاطفي مفرح أو مؤلم، وفي الأدب هو الإحساس الداخلي لإدراك قيمة العمل الأدبي."[19]

3/الاتجاه الوجداني في الشعر العربي:

الوجدانية هي اتجاه أدبي ظهر في الشعر العربي الحديث "منذ مطلع القرن العشرين، وظل ينمو ويتطور إلى ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد عاش هذا الاتجاه مع الحياة (الاتجاه التقليدي)، وبدأ في التراجع أمام الاتجاه الواقعي الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية."[20]

الاتجاه الوجداني هو ما يقابل المذهب الرومانسي الذي ظهر في أوروبا خلال القرن التاسع عشر، وتأثر به الكتاب والأدباء العرب عن طريق البعثات العلمية، والترجمة لما وجدوا فيه من التحرر الذي عجز عن تحقيقه الاتجاه الكلاسيكي، وما تنطوي عليه الكتابات الرومانسية الغربية من حرية في الشعور وحرية في العقل واللغة ،إضافة إلى أنهم "وجدوا في الأدب الرومانسي وطبيعة المرحلة التي ازدهر فيها صورة –إن اختلفت في بعض ملامحها ودرجتها-لما يعانون من صراع بين القديم والجديد ومن إحساس حاد بالذات ومن تطلع إلى المشاركة في تطور المجتمع الجديد"[21]،فنسجوا على منواله أدبا (شعرا ونثرا) وصنفوه ضمن الاتجاه الوجداني.

وأول من أطلق عليه هذا المصطلح هو **"عبد القادر القط"** في كتاب له بعنوان "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، حيث درس فيه هذا الاتجاه مبينا بداياته ومراحل تطوره في الشعر العربي مفرقا بينه وبين الاتجاه الرومانسي الغربي وذلك نظرا لخصوصية كل أدب عن الآخر، حيث يقول: " ولهذا آثرنا أن نعدل عن مصطلح "الحركة الرومانسية" إلى الاتجاه الوجداني، وإن تسامحنا أحيانًا فاستخدمنا المصطلح الأوربي كلما اقتربت طبيعة الشعر أو موقف الشاعر من طبيعة الرومانسية الأوربية اقترابا يأذن باستخدامه. فنحن –مع ما أبدينا من "تحفظ"- لا نستطيع أن ننكر وجوه الشبه العديدة بين الحركة الرومانسية والاتجاه الوجداني في شعرنا الحديث."[22]

4/مميزات الاتجاه الوجداني في الشعر عامة[23]:

أ/ إحساس الشاعر بذاته الفردية، وتعبيره عن تجاربه الخاصة، وتطلعاته وآماله في الحياة، من حب، وحرية، وكرامة، وتعبيره عن أحزانه، وغربته عن مجتمعه وتأمله في الحياة والكون.

ب/ الخيال الشعري الجامح الذي يتغير به لون الحياة، فهو بمثابة قوة جوهرية لعملية الخلق الفني، وفيه تُوظف الصور الشعرية والرمزية لإخراج قصائد وجدانية رائعة.

ج/ العودة إلى الطبيعة، حيث افتتن الشعراء الوجدانيون بالطبيعة ومزجوها بأنفسهم ووصفوها من خلال عاطفة معذبة، إذ وجدوا فيها عوضا عن المجتمع المرفوض لديهم.

د/ تعبير الشاعر عن قضاياه الخاصة، نتيجة لإحساسه بفرديته وذاته، واتخذ للتعبير عن ذلك صورا جديدة ابتكرها من خلال ذاته، وبعُد فيها عن الصور التقليدية التي تتخذ من الشبه الحسّي أساسا لها، واستخدم لذلك ألفاظا معبرة موحية نقلها من الدلالات التي نقلت لها في اللغة إلى دلالات أوسع وأرحب.

هـ/ الوحدة العضوية تعتبر من أهم سمات الشعر الوجداني، ويقصد بها"وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر."[24]ولا تكاد تخلو قصيدة وجدانية من الوحدة العضوية، فتكون متصلة ببعضها متسلسلة كالبناء يشد بعضها بعضًا متكاملة الأجزاء.

وعليه فهذه مجمل السمات التي تميز بها الشعر الوجداني عن غيره من الشعر، حيث من الممكن أن تكون كل هذه المميزات مجتمعة في تجربة شعرية واحدة، أو تكون سمة واحدة غالبة عن السمات الأخرى؛ فموقف الشاعر تُجاه الكون والحياة والإنسانية هو الذي يحدد موضوعه وطريقته، "فقد نجد عند أحدهم التفاتًا ملحوظًا إلى الطبيعة، وعند آخر انشغالاً واضحًا بالحب وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة، وقد نرى في أسلوبهم الفنّي توازنًا بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثرًا بأساليب وافدة أو ابتكارًا ذاتيًا يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث."[25]

5/مقومات الشعر الوجداني:

للشعر الوجداني الرومانسي مجموعة من المقومات أو المعايير النقدية وضعها الشعراء والنقاد للخروج بالشعر من قالب التقليد والجمود إلى فضاءات جديدة تسمح لهم بالانطلاق إلى عالم الحرية والخيال والتعبير عن الذات والمشاعر المكبوتة، التي كانت حبيسة التقليد والمحاكاة في قالب فني جديد بعيدا كل البعد عن الركاكة والتقليد، فأصبحت القصيدة الوجدانية هي المتنفس الوحيد للشعراء تمنحهم الحرية من خلال مقوماتها والتي تتمثل في الذاتية، والعاطفة، والصدق، والخيال.

أ/الذاتية: وهي من أهم مقومات الشعر الوجداني الرومانسي، سواء في الشعر العربي أو الغربي على حد سواء، وهي أن يجعل الشاعر من ذاته وما يداخلها من أحاسيس وما يخالجها من مشاعر وأهواء موضوعا لشعره. حيث أن "أهم ما يميز الشعر الغنائي عن الشعر القصصي أو الدرامي هو أنه يعبر مباشرة عن مشاعر المتحدث وأفكاره أي أنه تعبير ذاتي؛ فالشاعر لا يتحدث عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية فموضوعه هو مشاعره".[26]

وقد اختلفت هذه الأنا أو الذات عند الوجدانيين في الشعر العربي في نظر بعض الدارسين، حيث أضحت هذه الذات متذبذبة لا تعرف الاستقرار وجعلت من الشاعر الوجداني " متأزما إلى أبعد حدود، فلا هو متوازن في علاقته بذاته ولا هو منسجم مع المحيط الذي يعيش في كنفه."[27]

ب/العاطفة: إن العواطف في نظر الشعراء الرومانتكيين من أهم المقومات التي يقوم عليها شعرهم، حيث يرون أن العاطفة هي أساس كل الشعر، "وقد اجمع الأدباء والنقاد قديما وحديثا على دور العاطفة في نظم الشعر، وأفاضوا الحديث عنها في كتاباتهم وآرائهم النقدية، فهي المعيار الفاصل بين جيد الشعر ورديئه، وهي من أهم العناصر التي تميز الشعر الغنائي الوجداني وبدونها لا يكون غنائيا، والدليل على هذه الأهميةأن كل الشعوب عرفت الشعر الغنائي ، بما فيهم العرب الذين يعدون أشعر هذه الشعوب ، فهو ديوانهم وشاهد على أيامهموأخبارهم ، حيث أجادوا التعبير عن عاطفة الفخر إعجابا وتقديرا وعاطفة الحماسة خصومة وجدلا، وعاطفة الهجاء سخطا وكراهية، وعاطفة الرثاء ألما وحزنا، وعاطفة الغزل حبا وشوقا"[28] ،حتى أصبح الشعر العربي "غنائي محض لايعني الشاعر فيه إلا بتصوير نفسه والتعبير عن شعوره وحسه، والعواطف تتشابه في أكثر القلوب ويكاد التعبير عنها يتفق في أكثرالألسنة"[29].

يتضح مما سبق بأن العاطفة منأهم مقومات الشعر الوجداني، إلاأنه لاتكمن هذه الأهمية بمفردها وإنما بانسجامها مع الفكر والخيال فتشكل لنا بذلك عملا إبداعيامتكامل الأجزاء صادق العواطف يؤثر في المتلقي.

ج/ الصدق: يعد الصدق أبرز مقومات الشعر الوجداني، ومن أهم القضايا النقدية التي عرفت جدلاً واسعًا بين الباحثين والنقاد قديمًا وحديثًا، حيث أن مفهوم الصدق في الأدب يختلف كل الاختلاف عن مفهومه في العلم، فالصدق في الأدب هو توظيف لغة الخيال والمشاعر الصادقة للأديب لكي يؤثر في المتلقي،أما الثاني فيستخدم فيه اللغة العلمية والحجج والبراهين لإقناع المتلقي.

ففي الدراسات النقدية للشعر العربي القديم حدد نوعان للصدق:"الأول: الصدق الواقعي ويقصد به وقوف الشاعر عند حدود الأخلاق، فلا يمدح البخيل بالكرم، ولا القبيح بالجمال، فصدق الشاعر مرده إلى العرف الاجتماعي وهو ما كان معروفا في العصر الجاهلي.أما الثاني: فهو الصدق الفني ويقصد به أصالة الكاتب أو الشاعر في تعبيره."[30] إذنفالنقاد قديما يهمهم الصدق الواقعي أكثر من الصدق الفني؛ لأن هذا الأخير لا يتماشى مع أعرافهم وتقاليدهم الاجتماعية، لأن الاهتمام فيه منصب بالصور الشعرية والتنميق اللفظي أكثر من المعنى.

لكن تغيرت هذه النظرة في العصر الحديث مع تغير الحياة والظروف الاجتماعية ظهرت مناهج نقدية حديثة ومدارس أدبية جديدة تغيرت معها نظرة الشعراء والأدباء والنقاد للحياة، فأصبح هم الشعراء هو الإفصاح عن عواطفهم ومشاعرهم دون قيد أو خوف بتعبير صادق فزاوجوا بين الصدق الفني والصدق الواقعي، لذلك ندرك أن الشعر الوجداني "نابع من معين الوجدان الصافي، وأن أصحابه

كانوا صادقين في حبهم وبغضهم، وفي فرحهم وحزنهم وتعلقهم بالحياة، وتمنيه الموت، والألم بالنسبة إليهم هو المهماز الذي يلهب القرائح، ويسم الأدب بميسم الجمال والصدق."[31]

يتضح من خلال ما سبق بأن الصدق من أهم سمات الأدب عامة، والشعر الوجداني خاصة؛لأنه وبالرغم مما يحمله من جمال الخيال وبديع الصور إلا أنه ورد عن صادق إحساس وبتعبير جدّي يعرّي كل الحقائق ويمحو كل زيف.

د/الخيال: يمثل الخيال أحد الركائز الأساسية في العمل الأدبي على اختلاف أنواعه، وقد حظي باهتمام النقاد والباحثين قديما وحديثا وتبرز أهميته في العمل الأدبي كونه الملكة التي تصنع الصورة الأدبية، فمن دونه لا يمكن أن نسمي الأدب أدبًا، "فهو ضروري في كل أنواع الأدب، وهو الكوة التي نستطيع بها أن نصور الأشخاص والأشياء والمعاني، ونمثلها شاخصة أمام من نخاطبه ونستثير مشاعره."[32]

والخيال بالنسبة للشاعر الحديث هو "استجابة لحاجة ملحة في نفس الرومانتيكي، ولكنه مصدر ألم وحزن، ويقود التأمل فيه إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الإنسانية يرتاع أمامها من يكتشفها."[33]فالشاعر الحديث والرومانسي على الخصوص يجعل من الخيال هاجسًا وعالمًا خاصًّا يهرب إليه من عالم الحقيقة، وبذلك اتسع مفهوم الخيال في الشعر العربي الحديث والمعاصر ليكون "نشاط خلّاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخًا أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسًا حرفيًا لأنسقة متعارف عليها أو نوعًا من أنواع الفرار،أو التطهير الساذج للانفعالات بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة تأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية،"[34]أي يمكّن الشاعر من تجاوز الواقع من خلال تعميق الوعي والنظر من جانب آخر للواقع والكون والحياة واستشراف المستقبل.

6/مصادر أبي القاسم سعد الله في شعره:

مما لا شك فيه أن الأستاذ أبو القاسم سعد الله هو شيخ المؤرخين الجزائريين هكذا اشتهر، وهو مفكر متحصل على درجة الدكتوراه في التاريخ والعلوم السياسية، وله العديد من المؤلفات والدراسات في هذا المجال،وإبداعه لا يتوقف هنا؛ بل هو أديبٌ، وشاعرٌ، لذلك نجد الكثير من الباحثين والدارسين من غفل عن جانبه الأدبي، فأردنا من خلال هذا البحث أن نميط اللثام ونبرز هذا الجانب من شخصيته الشاعرية الفذة ، باعتباره ليس أديبًا وحسب و إنما هو ناقدٌ، وقاصٌ، ومحققٌ، ومترجمٌ، ولا ننكر أن هناك بعض الدراسات التي سلطت الضوء على هذا الجانب منها بحوث أكاديمية ومقالات وغيرها، لذلك لم نأت بالجديد وإنما تتمة لما جاء به غيرنا، وقد وقع اختيارنا في هذه الدراسة على روح الشاعر في شخصه، فأردنا التعمق والتعريف به كشاعر جزائري حمل على عاتقه هموم ومشاعر وآلام وأمال وطنه في ظل محاربته للمستعمر، في زمن قل فيه الأدباء والشعراء، وأفلت فيه شمس الحركة الأدبية الجزائرية تحت يدّ الاحتلال الفرنسي الغاصب.

"كان أبو القاسم سعد الله شاعراً فرض نفسه على الساحة الأدبية الجزائرية بوقفات فنية جميلة، جسدتها قصائد الديوانين "النصر للجزائر" و"الزمن الأخضر""[35]، حيث صرح قائلاً عن أولى محاولته الشعرية:"اذكر أن أولى محاولتي الشعر المكتوب كان في ظل النخيل بمسقط رأسي المسمى البدوع حوالي أربع ك.م من قمار، وكان ذلك في الصيف الأول من رجوعي من تونس."[36]

وقد تضافرت عدة عوامل جعلت من الشاعر يسلك المنحى الرومانسي الوجداني في شعره، أولها كان "نتيجة لظروف البيئة التي شب فيها سواء في وادي سوف أو في تونس، حيث رمال الصحراء الذهبية والنخيل وخرير السواقي وأصوات الحيوانات وصفاء الطبيعة ونقائها، كلها عوامل ساعدت سعد الله على تنمية ثقافته الأدبية، وسلوكه المنحى الرومانسي، بالإضافة إلى حبه الشديد للخلوة والانزواء، يطالع الكتب والمجلات لساعات طويلة، فكان يجلس فوق العشب وحفيف الأشجار".[37]

كما كان لاغترابه وسفره إلى الخارج للدراسة أو العمل، الأثر البالغ في تطوير تجربته الشعرية، فقد كانت بداياته الأولى مع نظم الشعر في سن الشباب أي في العشرينات من عمره، وذلك عندما كان يدرس في جامع الزيتونة بتونس، حيث صقلت موهبته الشعرية عندما كان يقرأ لمجلة الآداب البيروتية القادمة من المشرق، فتأثر بشعراء وكتاب المشرق العربي ومنهم جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة كما أعجب بشعر الشابي، ومؤلفات الرافعي، حيث يقول: "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة (...) غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق –ولاسيما لبنان- واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر"[38]، وهي دعوة إلى تغيير مسار الشعر الجزائري خاصة والعربي عامة، والانسلاخ من كل النماذج التقليدية القديمة، والبحث عن نموذج جديد يوائم ذلك العصر، ويخدم الثورة، ويحقق التحرر من كل القيود المعنوية والمادية، فهو يصرح بالذاتية الفردية، وهي أول مبادئ المذهب الرومانسي الوجداني.

كما لا يمكن أن نغفل الجوانب الاجتماعية والسياسية للبلاد، والتي كان لها الأثر البالغ في تأجيج نفوس الشعراء وبث الحماسة فيهم ومنهم سعد الله، خاصة وبعد أعمال التنكيل والتعذيب التي مارسها الاستعمار الفرنسي في حق الجزائريين، و"التي كانت آثارها على نفسية الشعراء الجزائريين قاسية، إذ خيبت آمالهم في نيل الاستقلال، فنشأ لديهم الشعور بالحزن والحرمان بعد أحداث الثامن ماي خاصة، وكانت وسيلة الشعراء إلى التعبير عن هذا الإحساس رومانسية حزينة وإن لم تكن سوداوية قاتمة".[39]

لسعد الله الكثير من القصائد التي تتحدث عن الثورة الجزائرية وتمجد أبطالها، والتي جمعت في ديوان سماه" النصر للجزائر"، وكذا ديوان "الزمن الأخضر"، الذي جمع في طياته قصائد الثورة، والحب، والحرية، والطبيعة وغيرها...، وتتضح تجربته الوجدانية الرومانسية من خلال تعريفه له:حيث يقول"لو طلب إلي أن أعرف الشعر لقلت بأنه قصة شعور إنساني في لحظة خاصة تؤدى

بالحرف، فالشاعر لا ينظم في حالة عادية ،بل حين يبلغ شعوره، درجة الانفعال العاطفي، وهو لا ينتج في كل وقت، ولكن في لحظة تأزم حاد...وقمة الشعور الإنساني لها أسماء مختلفة في عالم الشعر فقد تكون لوعة الحب، أو شعلة ثورة، أو اختناقة يأس وهذا يصدق على كل موضوعات الشعر"[40]، فهو بهذا المفهوم يؤكد بأن الشعر شعور ووجدان، ينبع عن عاطفة ذاتية في لحظة شعورية متأزمة يتعرض لها الشاعر في وقت من الأوقات فتلتحم بذلك ذاتان، ذاته وذات المجتمع الذي يتعايش فيه فينتج لنا صورة محملة بالوجدان مثقلة بالهموم والأهواء، وترسم لنا الواقع المعاش فهو بهذا يؤكد لنا أن الشاعر لا يكتب إلا عن تجربة عاشها.

7/مظاهر الوجدانية في شعر أبي القاسم سعد الله:

عندما يمتلك الشاعر حس الوطنية، وتتفجر روحه الشاعرية لما يعانيه شعبه ووطنه من آلام وخراب ودمار على مرأى عينيه، يتخذ من قلمه سلاحًا، ومن شعره دواء يداوي به جراحهم ويبث في نفوسهم آمال الحرية التي تعطشت لها أرواحهم، وبالتالي نضجت لديه التجربة الوجدانية لتمنحه صدق البوح ورومانسية الشعور وعذوبة الشعر، "فالشاعر الوجداني يعتقد أنه صاحب رسالة تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك لا سبيل إلى سعادة المجتمع الإنساني بدونها، وهو مدفوع إلى بلاغ هذه الرسالة بما يحس من وجدانه من وجود روحي يحن إلى عالمه الروحي القديم ويسمو به على شهوات الحياة الدنيا وأطماعها"[41]، وهذا ما حدث في شعر أبو القاسم سعد الله وخاصة ديوانه "الزمن الأخضر" الذي نستشف من خلاله استحضار الشاعر لزمنيين أخضرين الأول زمن الشباب و الثاني زمن الثورة، وقد اخترنا من هذا الديوان بعض القصائد والتي تظهر فيها شاعرية وإنسانية الشاعر الحرة في طرح تجربته الشعرية الوجدانية الخاصة.

الثورة وحُبّ الوطن:

اتخذ الشاعر من الثورة التحريرية محورًا في أشعاره، لما خلفه الاستعمار الفرنسي من معاناة وظلم وحرمان لوطنه وشعبه، ترك بصمة في نفوس الشعراء خلفت وراءها تراكمات نفسية وشعورية مختلطة، ولّدت قيم فنية وإنسانية كثيفة، هذا ما ورد في قصيدته **"ثائروحب"** والتي جعل من عنوانها عنوانا لديوان منفرد، حيث نستشف من عنوانها دلالات كثيرة منها الثورة، الحزن، والحب، التفاؤل...وغيرها من الدلالات اللامحدودة والتي تنبع من وجدان الشاعر، والتي أعلن فيها الثورة على كل القيود، وربط هذه الثورة بالحب الذي هو رمز الوفاء وأن المحب يدفع أي ثمن في سبيل من يحب.

تجلت قدرة الشاعر في رسم صور شعرية كثيرة ومتنوعة، جسدت لنا لوحة لوطن دامي قاسى الويلات والحروب في سبيل استنشاق عبير الحرية يقول في بدايتها:

أوراسُ والدمَاءُ والعَرق
وصفحةُ السّمَاء والغَسَق
والأفُق المَحْمُوم رَاعف حنق

كأنَّهُ وجُودي القَلق
قَدْ ظَمئَتْ عيُونُه إلى الفَلق
وَسَالَ من أَطْرَافه دَمُ الشَّفَق..
وَنَجْمَةٌ من الشَّمَال تَحتَرق[42]

حيث تبدو كلماتها سهلة بسيطة لكنها محملة بدلالات وإيحاءات عميقة تبرز مدى معاناة وألم هذا الشعب ومدى قسوة الاحتلال، وتعكس لنا ما في وجدانه من مشاعر الحزن والقهر، ومن هذه الكلمات،(الدماء، العرق،المحموم، الراعف، القلق، دم الشفق، تحترق، محمرة، الجراح، العواصف...وغيرها من الكلمات المحملة بالألم،"والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة"[43]، وإذا أردنا تصنيف المفردات السابقة فإنها تصنف ضمن حقل دلالي وحيد وهو الثورة، وقوله نجمة من الشمال تحترق يرمز بنجمة الشمال لوطنه الجزائر الذي يحترق من ويلات المستعمر الغاشم. وقوله أيضا:

والنَّهْرُ والنُّغُوم والسَّمر
والضّفَةُ الخَرْسَاءُ والصَّخر
مُنتَثر...وَزَائرُ القَمر
يَطلُّ في حَذَر
وصَوْتك الحُلْوُ النَّغم
في مَسْمَعي كَرعْشَة الحُلم
كَخفْقَة الصَّبَاح المُنتَظر
وحُبنَا النَّضر
حَبيبَتي[44]

فالشاعر هنا يستسلم لأحلامه ويطلق العنان لخياله الفيَّاض رغم الأحزان والمعاناة التي يعيشها في نفسه مع شعبه، مبشرًا إياه بالصباح المنتظر الذي لطالما أنشده، وهي الحرية والاستقلال.
ويستمر الشاعر في الكشف عن معاناته الوجدانية، وذلك بربط ألم فراقه عن وطنه واغترابه عنه بألم الفراق عن الحبيبة، ورمز للوطن بلفظة حبيبتي حيث يقول كأنه يخاطب حبيبته البعيدة والتي بذكرها العبق قلبه يدق وبفراقه عنها يعيش الألم ومرارة الفقدان.

ونَجْمَةٌ من الشَّمَال تَحتَرق
كَقلْبي الذي يَدُق
بذكْرك العَبق

حَبيبَتي[45]

يشير الشاعر بذكره "للاوراس والأطلس والأبيض"، في هذه القصيدة إلى الجبال الشامخات الشاهقات في الجزائر، والتي تغنى بها العديد من الشعراء الجزائريين وعلى رأسهم شاعر الثورة مفدي زكرياء، والتي لطالما كانت حصنا منيعا ومنبعا للثوار والمجاهدين وملجأ لأهالي المنطقة يأوون إليها أيام الغزوات والحروب.حيث يقول:

أوْرَاسُ والدّمَاءُ والعَرق
وصَفْحَةُ السَّمَاء والغَسَق
والأفُق المَحْمُوم رَاعفَ حنق...

وقوله:

والأطْلَس الأَنُوف والبطَاح
مُحْمَرَّة الخُدُود بالجرَاح
وغَابَة البَلُوط كَالأَشْبَاح...[46]

وقوله أيضا:

والأَبْيَضُ الصَخاب والعَبَاب
وَزَوْرَقٌ كَأَنَّهُ شهَاب
يَنْسَابُ فَوْقَ سَطْحه انْسيَاب...[47]

وهذه الصور الشعرية الممتدة على طول القصيدة، تكونت من عدة صور جزئية متتالية مرتبطة في ما بينها بواو العطف،(أوراس، ودماء، وصفحة، والغسق، والأفق،...والأطلس، والبطاح، وغابة، والأبيض، والعباب، وزورق....)، تصور لنا مشاهد الجبال الجزائرية المخضبة بدماء الشهداء، والعرق المسال من المجاهدين الأحرار، وبالأنوف والبطاح محمرة الخدود بالجراح تأبى الاستسلام، وبالحب وعزمة الأحرار تنادي إلى الغد المنشود.

هكذا قدَّم الشاعر هذه الصور الشعرية في لغة شعرية موسيقية متناغمة فيما بينها، تبرز صدق وعفوية تجربته الوجدانية اتجاه وطنه وشعبه في أرقى تعبير وأجمل كلمات.

أمَّا في قصيدته **"ربيع الجزائر"** فقد تغنى الشاعر فيها بأبطال الثورة والشهداء، ونادى فيها بالحرية، وقد اعتبرها بعض النقاد استشرافًا للمستقبل، لأنه بشَّر فيها بميلاد جزائر حرة مستقلة وذلك قبل الاستقلال بحوالي خمس سنوات من تاريخ صدورها سنة 1957م، حيث يقول:

من اللَّهَب الأَزْرَق
ومن حُمْرَة الشَّفَق
ومن لَوْن الدَّم المُرْهَق
سَيَصْحُو الرَّبيع

وتَزْهُو الوُرُود العَذَارَى
علَى كُلّ دَرْب
وفي كُلّ قَلْب
تَمَاثيلُ فَخْر
وتيجَانُ حُبّ
إلى الشُّهَدَاء[48]

وظف الشاعر ألفاظًا موحية ومعبرة عن الحالة النفسية إلى كانت سائدة أيام الثورة، مستمدًا بعضها من الطبيعة التي تشاركه أحزانه كعادة الشاعر الوجداني، وبعضها الآخر من عوالم ذاته التي تجيش بالعواطف تجاه بلده وشعبه المستعمر، حيث وظف اللون الأحمر الذي يدل على الصراع والدم والثورة (اللهب، حمرة الشفق، الدم المرهق)، كلها توحي بتأزم الأوضاع ومن ثمّ تلوح البشائر في الأفق بقوله سيصحو الربيع وتزهو الورود العذارى؛ أي الحرية والاستقلال في كل شيء في البلاد وفي العباد ستتغير الحياة وتتبدل القلوب وتكسر حواجز الصمت في ظل الاستعمار والتقاليد ويمس التجديد كل شيء في الحياة.

الشكوى والحزن:

الشكوى من أهم المشاعر التي عبر عنها الشعراء الوجدانيون في قصائدهم، وهي نغمة تتردد كثيرا في أشعارهم ويصاحبها شعور بالأسى والألم والحزن " والمتتبع لدواوين الشعراء يلمس كثيرا من مظاهر الشكوى وتجلياتها، ويرى أنها طريق ومنفذ للراحة والتنفيس من أوجاع النفس، وأهم ما يميز الوجداني دقة الإحساس ورهافته ويقظته، فلا تمر المواقف عليه إلا وتترك أثرا على مشاعره المرهفة يغضب سريعا ويفرح سريعا"[49] وهذا ما نلاحظه في شعر سعد الله حيث يقول في قصيدته **"الليل والجرح"**: (من أعماق نفسي الحزينة أهديك هذه الأبيات)

اللَّيْلُ يَا وَحيدَتي، جرَاح
مُمَزَّقُ الرُّؤَى، مُعَذَّب الصَّبَاح
عَيْنَاه تَبْكيَان دَم
أَنْسَامُه شَهَقَاتُ هَمْ
أَسيرُ في ضَبَابه بلاَ مَصير
أَمْشي..وَمخْلَبُ الأَسَى
يُميتُ البَسْمَة الحَنُون..عَلَى فَمي..[50]

أراد الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يعبر عما في أعماق نفسه الحزينة، ويحاكي حبيبته ويشكو إليها همه وحزنه وليله الطويل المليء بالمعاناة، وقد وظف فيها ألفاظا موحية ذات رومانسية حزينة، فمن خلال عنوانها-الليل والجرح- ندرك أن الشاعر متأثر بالاتجاه الرومانسي الوجداني في اختيار

ألفاظه، فلفظة الليل هي من أكثر الألفاظ المتداولة والشائعة لدى الوجدانيين، حيث تجسد ألفاظ "الليل، والمساء، والغروب، والظلمة، تعبيرا عن الخوف والقلق والتوجس من الغد المجهول وهذا الميل عندهم يعبر عن إحساس متأصل في نفوسهم."[51]وقوله:

لاَ مَاءَ في الطَّريق
صَوْتي يَجفُّ في فَمي
حُبّي يَصيحُ في دَمي
لا قَلْبٌ في الطَّريق
أُعْطيه وَرْدَة حَمْرَاء
وَكَلمَةً قُدْسيَةَ النَّغَم
تَضُجُّ بالنّدَاء[52]

تجلت قدرة الشاعر هنا في تصوير حالته النفسية العميقة وما يشعر به من خلال اختياره للألفاظ التي تتواءم وحالته الشعورية "فالذي يهم الشاعر الوجداني قبل كل هذا هو أن يجد اللفظة التي تنسجم انسجاما طبيعيا مع ما يحس به داخل أعماقه، ومن ثمّ فإن الملاحظ هو ميل أكثر الشعراء الوجدانيين إلى الألفاظ المؤثرة بموسيقاها الهامسة هذه الألفاظ التي تمتلك طاقة ذاتية في إشاعة الجو النفسي الملائم حولها"[53]، فالملاحظ في إنتاجه للغة استخدامه مفردات جديدة لم تكن معروفة ومن الواضح أن هذا الموقف اتخذه الشعراء الوجدانيون من قبله فهو موقف نابع من داخل هذه الأنفس العاطفية ذات الميول الثائرة المتحررة من كل القيود مادية كانت أم معنوية، فألفاظ(الليل، جراح، ممزق، معذب، تبكيان، شهقات، أسير، بلا مصير، مخلب الأسى، لا ماء، يجف، لا قلب، تضج، النداء، الدجى، الحزين،....) وغيرها كلها كلمات توحي بالألم والحزن والشكوى من الغد المجهول.

رسم الشاعر صورة معاناته مع الليل لوحيدته في لغة شعرية بطريقة تصويرية عن طريق تجسيد المعاني المجردة وتحويلها إلى أشياء مادية تكاد تلمس باليد، حيث يقول:(الليل يا وحيدتي جراح، ممزق الرؤى، عيناه تبكيان دم، أنسامه شهقات هم،..ومخلب الأسى ، يميت البسمة الحنون..) حيث أراد الشاعر بهذه الصور الشعرية بيان حالته النفسية والشعورية في الليل، حيث رسم صورة سوداوية لليل وشخصه، وجعل له عينان تبكيان دم، وجعل له نسمات خاصة تزفر شهقات الهم، وأيضا جعل للأسى مخلب يميت كل الفرح والبسمة المرسومة على فمه، حيث بدى في قمة التشاؤم والقلق والحيرة من الصباح المنتظر.

وقد كان الشاعر في هذه القصيدة مقام الراوي في حديثه عن الليل وصرخاته من الألم حيث يقول: (وصوتي يجف في فمي، وحُبّي يصيح في دمي، لا قلب في الطريق،...، وكلمة قدسية النغم تضج بالنداء...) وقد استخدم فيها الألفاظ بطريقة جديدة ومغايرة على ماكانت عليه في الاتجاه التقليدي، وهي

خاصية تآلف مدركات الحواس "وذلك باستخدام مجاز جديد يقوم على التآلف بين مدركات الحواس، والتجاوب بين المعطيات الحسية المختلفة من ألوان، وأضواء، وأصوات، ونغمات، وعطور، بحيث نراهم يستخدمون للشيء المسموع ما هو في الأصل للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم"[54]، والعكس بالنسبة للحواس الأخرى وهكذا، حتى يتمكن الشاعر الوجداني من توسيع دائرة خياله ويطلق العنان لعواطفه، ويضفي على شعره صورا ذات خيال مجنح تضفي جوًّا رمزيًا، إيحائيًا ومؤثرًا ومثال ذلك قوله: (صوتي يجف في فمي..،فالصوت لا يجف إنما ينقطع، والريق هو الذي يجف، وقوله (حبي يصيح في دمي..، فالحب هو شيء معنوي لا يمكنه الصياح، فقد أراد بهذا التركيب البحث عن الجديد وتجاوز الواقع الأليم، فهي صور تبرز مدى جرحه الكبير والحسرة التي بقيت بداخله مستعينا بالصراخ الداخلي وطلب العون لكن لا حياة لمن تنادي.

أما في قصيدة **"نجمة الغروب"** في قوله:

يَا نَجْمَة الغُرُوب
علاَم تَحْزَنين ؟
تُؤَرّقينَ اللَّيْلَ بالأَنين
وتَبْعَثينَ نَحْو كُلّ قَلْب عَاشق..
قَذيفَةً منَ الحمَم
وَشُعْلَةً منَ الأَلَم
عَلاَمَ تَحْزَنين ؟[55]

أراد الشاعر بهذه الأسطر أن يعبر عن حزنه وشوقه الشديد لوطنه، حيث رسمت لنا أنامله لوحات مشفرة تعكس لوعة الفراق والحنين مستعينا بمعجم الطبيعة، وهو في غربته رمز لوطنه بنجمة الغروب والتي عندما يراها يذكر آلام وأحزان وطنه البعيد بعدها عن ناظريه، موظفا مفردات مثل(نجمة، غروب، تحزنين، تؤرقين، الليل، الأنين، الحمم، الألم،..) وكلها توحي بالحزن والقلق والشوق، فالشاعر هاهنا أشرك الطبيعة في همه وبثها ألمه وشوقه يناجيها علها تستجيب له، فالشاعر الوجداني إذا اشتدت عليه وطأة الأحزان وأرهقه المجتمع يهرب إلى أحضان الطبيعة ويشاركها عواطفه وهمومه عله يستريح، حيث يقول:

أَلَسْت فَوْقَ الطّين.. فَوْقَ العَالَمين
وَالحُزْن يَا خَابيَة الشُّعَاع
لاَ يَبْرَحُ التُّرَاب
يَظَلّ في ذَرَّاته سَآمَة.. مَرَارَة.. عَذَاب
عَلاَم تَحْزَنين ؟
وَالحُبُّ وَالحَنين

من طَبْعنَا نَحْنُ الذين نَشْتَهي
لأَنَّنَا من طين
لأَنَّنَا لاَ نَمْلكُ الشُّعَاع
نَتُوقُ للضّيَاء.. نَعْبدُه[56]

نلاحظ في هذه الأسطر مدى اندماج الشاعر مع الطبيعة في حديثه ومناجاته لنجمة الغروب ومقارنتها بالإنسان وأطماعه في الحياة، الذي يريد أن تسمو روحه فوق العالمين،وأن يبتعد عن كل الأحزان لكن هيهات، فهو مخلوق من طين لا يبرح التراب الذي كل ذراته سآمة ومرارة وعذاب،فالشاعر الوجداني يبحث في إحساسه"عما يربطه بعالم الروح من أسباب، وعن تطلعه إلى حياة يخلص فيها من قيود الطين إلى مسابح النور. لذا يألف النور ومشتقاته ومرادفاته وما يتصل بمعانيه من ألفاظ محورًا هامًا تدور حوله الكثير من قصائد هؤلاء الشعراء وصورهم"[57]ومثال ذلك في هذه القصيدة (شعلة، الشعاع، الضياء،..) توحي كلها بمعانيروحية ونفسية عديدة.

خاتمة:

وفي الأخير نستنتج بأن التجربة الوجدانية في الشعر الجزائري قوبلت بالرفض بادئ الأمر، من طرف الشعراء المحافظين و شعراء الإصلاح الذين كانوا متمسكين بالنظام الإحيائي ورافضين لكل ما يأتي من الغرب؛ لأنه لا يتلاءم مع الأعراف والتقاليد عندهم، وتمخض عن ذلك صراع بين النظامين، ولكن مع مرور الزمن وتغير الحياة والظروف السياسية والاجتماعية، وجدوا في التجديد والتغيير حاجة ماسة علّها تنقذهم ممَّا هم فيه، لأنهم وجدوا بأن الاتجاه التقليدي لم يعد يخدم الواقع ولم يعد يلبي الرغبات النّفسية والروحية للشعراء والأدباء؛ لما فيه من تقييد للحريات، ولابد لهم من البحث عن قوالب شعرية جديدة تتلاءم مع الواقع الجديد الواقع المتمرد الرافض لكل ماهو تقليدي كلاسيكي يتحكم في الذات المبدعة،دافعًا إياها إلى التحليق في عوالم الذات والخيال لتجاوز الواقع وكسر حواجز الصمت.

إذن فالشعر الوجداني الجزائري هو ثمرة التغييرات السياسية والاجتماعية التي حدثت آنذاك، ونتيجة لعملية التأثر والتأثير التي جرت بين الآداب الغربية والعربية عن طريق الاستعمار أو الترجمة أو الرحلات العلمية، وغيرها من العوامل التي أتاحت هذا التغيير.

يعد الشاعر أبو القاسم سعد الله من الشعراء الجزائريين الذين خاضوا تجارب شعرية وجدانية، حيث بدى تأثره واضحا بالمذهب الرومانسي في قصائده، وذلك من خلال مضمونها الذي يحمل في طياته الكثير من الشكوى و الحزن والإحساس بالغربة، والشوق والحنين إلى الوطن، حيث عالج فيها تجارب إنسانية وقضايا وطنية منطلقا من ذاته ومتأثرا بغيره، أما من ناحية البناء الفني للقصائد فقد وردت أغلبها في لغة سهلة واضحة لكنها ذات دلالات عميقة، متأثرة بمعطيات الواقع الحديث، أما الصور الشعرية فهي كثيرة ومعبرة عن نوازع النفس البشرية، ومتلائمة مع الأحاسيس والمشاعر، حيث

جسدت المعاني في صور رمزية متناسقة مع العواطف والخيال تشخص الواقع، وتتفق مع مراد الشاعر ومقصده.

الهوامش:

[1]. صالح خرفي: الشعر الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،(د،ط)، 1984، الجزائر، ص290.
[2]. المرجع السابق، ص291.
[3]. شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون الطباعية، (د.ط)، 1985، الجزائر،ص108.
[4]. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، ط2، دار الغرب الإسلامي، 2006، بيروت، ص115.
[5]. أمينة بلهاشمي: الرمز في الأدب الجزائري "رمزا الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين"، رسالة ماجستير، إشراف د أحمد طالب، تخصص أدب جزائري حديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر،2011/2010، ص6.
[6]. محمد ناصر: المرجع السابق، ص93.
[7]. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق لنشر والتوزيع، ط3، 2001، الأردن، ص135.
[8]. ينظر: عبد الله الركيبي: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية (ط،ن)، (د،ط)،(د،ت)، مصر، ص177.
[9]. شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص108.
[10]. محمد ناصر: المرجع السابق، ص 105.
[11]. شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص64.
[12]. المرجع نفسه، ص108.
[13]. ينظر: أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث،دار الرائد للكتاب، ط7، 2007، الجزائر، ص50-51.
[14]. ينظر: يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، ط1، 2006، المغرب، ص30،32.
[15]. شميسة غربي: الجانب الأدبي في كتابات أبي القاسم سعد الله، مقال، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، 2017، alukan.net، بتاريخ 2020/10/29، على الساعة: 21:33.
[16]. ينظر: مريم خالدي: أبو القاسم سعد الله حياته وأعماله، رسالة دكتوراه، إشراف: إبراهيم لونيسي، تخصص الحركة الوطنية والثورة الجزائرية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018/2017، ص(13-39).
[17]. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج6، باب الواو،(د،ط)،(د،ت)، ص4770.
[18]. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج3، ط1، عالم الكتب، 2008، القاهرة، ص2403.
[19]. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب،ج2،ط2، دار الكتب العلمية، 1999، بيروت، لبنان، ص880.
[20]. أواب أحمد جعفر: الاتجاه الوجداني بين إبراهيم ناجي والتجاني يوسف بشير، رسالة ماجستير، إشراف: محمد علي أحمد عمر، تخصص لغة عربية (أدب)، كلية الدراسات العليا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2016، ص10.
[21]. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،(د.ط)، مكتبة الشباب، 1988، مصر، ص11.
[22]. المرجع السابق، ص11.
[23]. ينظر:أواب أحمد جعفر: المرجع السابق، ص33-34.
[24]. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، نهضة مصر(ط.ن.ت)، 1997،مصر، ص373.

[25]. عبد القادر القط: المرجع السابق، ص14.
[26]. ينظر: محمد عناني: الأدب وفنونه،ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990،القاهرة، ص65،67.
[27]. فؤاد القرقوري: أهم مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1988، تونس، ص122،123.
[28]. زين العابدين بن زياني: الاتجاه الوجداني في الشعر الملحون الجزائري، ص51،52.
[29]. أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية العليا، دار نهضة مصر(ط،ن)، (د،ط)، (د،ت)، القاهرة، ص31.
[30]. محمد صايل وآخرون: قضايا النقد القديم، دار الأمل (ن،ت)، ط1، الأردن، 1990، ص29.
[31]. أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، (د،ط)، بيروت، 2005، ص304.
[32]. أحمد أمين: النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للنشر، (د،ط)، مصر، 2012، ص33.
[33]. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص67.
[34]. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2002، ص269.
[35].شميسة غربي: الجانب الأدبي في كتابات أبي القاسم سعد الله.
[36]. مريم خالدي: أبو القاسم سعد الله حياته وأعماله، ص166.
[37]. محمد الأمين بلغيث: رحيل شيخ المؤرخين الجزائريين -الأستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله بأقلام أحبابه- البصائر الجديدة(ن،ت)، 2014، الجزائر، ص347.
[38]. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الشعر الجزائري، ص132.
[39]. شلتاغ عبود شراد: المرجع السابق، ص63.
[40]. محمد ناصر: المرجع السابق، ص143.
[41]. عبد القادر القط: المرجع السابق، ص282.
[42]. أبو القاسم سعد الله: إبداعات الزمن الأخضر ديوان سعد الله وسعفة خضراء قصص، دار الغرب الاسلامي،ط2، الجزائر، 2005،ص195.
[43]. عبد القادر القط: المرجع السابق، ص391.
[44]. المصدر نفسه، ص196.
[45]. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[46]. المصدر نفسه، ص196.
[47]. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[48]. المصدر السابق، ص279.
[49]. رحمة مهدي: بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، رسالة دكتوراه، اشراف: صالح جمال بدوي، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، جامعة القرى، المملكة العربية السعودية، 2005، ص23.
[50]. المصدر نفسه، ص339.
[51]. محمد ناصر: المرجع السابق، ص341.
[52]. المصدر نفسه، ص339.
[53]. محمد ناصر: المرجع السابق، ص317،318.
[54]. محمد ناصر: المرجع السابق، ص326.

[55]. المصدر نفسه، ص355.
[56].المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[57]. عبد القادر القط: المرجع السابق، ص354.

قائمة المصادر والمراجع:

1.إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق لنشر والتوزيع، ط3، الأردن، 2001.
2. أحمد أمين: النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للنشر، (د،ط)، مصر، 2012.
3.أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية العليا، دار نهضة مصر(ط،ن)، (د،ط)، القاهرة، (د،ت).
4.أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج3، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008.
5. أبو القاسم سعد الله: إبداعات الزمن الأخضر ديوان سعد الله وسعفة خضراء قصص، دار الغرب الإسلامي،ط2، الجزائر، 2005
6.أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث،دار الرائد للكتاب، ط7، الجزائر، 2007.
7.أمينة بلهاشمي: الرمز في الأدب الجزائري "رمزا الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين"، رسالة ماجستير، إشراف د أحمد طالب، تخصص أدب جزائري حديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر،2010/.2011
8.أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، (د،ط)، بيروت، 2005.
9.أواب أحمد جعفر: الاتجاه الوجداني بين إبراهيم ناجي والتجاني يوسف بشير، رسالة ماجستير، إشراف: محمد علي أحمد عمر، تخصص لغة عربية (أدب)، كلية الدراسات العليا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2016.
10. رحمة مهدي: بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، رسالة دكتوراه، اشراف: صالح جمال بدوي، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، جامعة القرى، المملكة العربية السعودية، 2005.
11. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر-دراسة جمالية- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، مصر، 2002.
12.زين العابدين بن زياني: الاتجاه الوجداني في الشعر الملحون الجزائري-دراسة تحليلية لنماذج من منطقة الشمال الغربي- رسالة دكتوراه، إشراف: شعيب مقنونيف، تخصص أدب شعبي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، 2015/.2016
13.شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون الطباعية، (د.ط)، الجزائر، 1985.
14. شميسة غربي: الجانب الأدبي في كتابات أبي القاسم سعد الله، مقال، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية، 2017، alukan.net، بتاريخ 2020/10/29، على الساعة: 21:33.
15. صالح خرفي: الشعر الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،(د،ط)، الجزائر، 1984.
16. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،(د.ط)، مكتبة الشباب، مصر، 1988.
17. عبد الله الركيبي: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية (ط،ن)، (د،ط)، (د،ت)،مصر.
18. فؤاد القرقوري: أهم مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، تونس، 1988.
19. محمد الأمين بلغيث: رحيل شيخ المؤرخين الجزائريين -الأستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله بأقلام أحبابه- البصائر الجديدة(ن،ت)، الجزائر، 2014.
20. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب،ج2،ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.
21. محمد صايل وآخرون: قضايا النقد القديم، دار الأمل (ن،ت)، ط1، الأردن، 1990.

22. محمد عناني: الأدب وفنونه،ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.
23. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر (ط،ن،ت)، (د.ط)،مصر، (د، ت).
24. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د.ط)، نهضة مصر(ط.ن.ت)، مصر، 1997.
25. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006.
26. مريم خالدي: أبو القاسم سعد الله حياته وأعماله، رسالة دكتوراه، إشراف: إبراهيم لونيسي، تخصص الحركة الوطنية والثورة الجزائرية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2017/2018.
27. ابن منظور: لسان العرب، مج6، باب الواو،(د،ط)،(د،ت).
28. يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2006.

الترجمة الأدبية في صقليّة والأندلس ما بين القرنين 12-13م وأثرها على الأدب الأوروبي

Literary translation in Sicily and Andalusia between 12th-13th centuries and its impact on European literature

ميلود حميداتو . طالب دكتورة
أ.د. نبيلة عبد الشكور

قسم التاريخ - جامعة أبو القاسم سعدالله -الجزائر02-(الجزائر)
مخبر تاريخ الجزائر عبر العصور، جامعة أبو القاسم سعد الله - الجزائر02.
milloud.hamidatou@univ-alger2.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/12 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخص:

تكتسي الترجمة على مدى العصور أهمية بالغة كونها أحد أهم وسائل التواصل الحضاري والثقافي بين الأمم والشعوب، إذ لا أحد ينكر ما للترجمة من دور أساسي وفعال في نقل التراث الفكري بين الأمم، وما لها من أثر في نمو المعرفة الإنسانية عبر التاريخ. وفي الحضارة الاسلامية شكلت الترجمة، أحد أبرز المعايير التي جسدت مدى التقدم الثقافي والعلمي للدولة الإسلامية، إذ أظهرت بحق مدى وعي المسلمين بضرورة الاستفادة من التراث الانساني في مختلف المجالات .

وكانت الترجمة الأدبية كنوع خاص من الترجمة، قد ظهرت ارهاصاتها في صقلية والأندلس خلال القرنين 12-13م حيث أن أكثر ما ترجم من الأدب إجمالا في هذين القطرين، كان في الغالب ما يتعلق بالشعر والقصة، على غرار حكايا كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة والسندباد وقصة حي بن يقظان. هذه الحكايات التي لها أثر واضح في الأدب الأوروبي .

الكلمات المفتاحية: الترجمة - الترجمة الأدبية- الأدب القصصي- الشعر - الأدب الأوروبي

The abstract:

Throughout the ages, translation has great importance, as one of the most important means of civilizational and cultural communication and exchange between nations, thus no one can deny the basic and effective role of translation in transferring intellectual heritage between nations, and its impact on the growth of human knowledge throughout history. In the Islamic civilization, translation, constituted one of the most essential criteria that presented the extent of the cultural

and scientific progress of the Islamic State that shows to what extent Muslims are aware of the need to benefit from human heritage in various fields.

Literary translation, as a specific kind of translation, appeared in Sicily and Andalusia during the 12th - 13th centuries AD, mentioning that most translated literature in these two countries was mostly related to poetry and story like: Kalila and Dimna, a Thousand and One Nights, Sinbad, and Hayy ibin Yaqdhan.These stories which had a clear impact on European literature.

Keywords: translation - literary translation -fiction-poetry-European literature

مقدمة :

شكلت صقلية و بلاد الأندلس أثناء عصور تألقهما جسرين ثقافيين وحضاريين راقيين عبرت من خلالهما جلّ المعارف والعلوم العربية والإسلامية إلى الغرب المسيحي عن طريق الترجمة التي تعد ولا تزال وسيلة بالغة الاهمية للتواصل بين الأمم. وقد حملت الترجمة ميزة خاصة في كلا القطرين إذ ساهمت في تنوير أوروبا، وكانت بحق المحرك الأساسي لانبعاث الفكر والحضارة الاسلامية الراقية وذلك بفضل اهتمام المسلمين بها من خلال ترجمتهم للكتب والمؤلفات العربية الى اللغات اللاتينية. ولم تكن كتب الأدب، شعرا ونثرا بمعزل عن هذه الترجمات النشطة حيث تمت ترجمة بعض الأقاصيص والحكايات العربية أو الفارسية المترجمة إلى العربية، إلى اللغات اللاتينية على غرار قصة كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة وحكايات السندباد البحري وكذا قصة حي بن يقظان ، وكان لهذه الترجمات الأدبية أثر كبير في الآداب الأوروبية، وظهر ذلك جليا.

تعريف الترجمة :

كلمة الترجمة مأخوذة من الفعل ترجم، يترجم، ويقال ترجم الكلام إذا فسره ووضح معناه، وترجم عن الشخص إذا ذكر سيرته وتاريخ حياته. وأما معناها الاصطلاحي فتعني نقل الكلام من لغة إلى لغة أخرى ونقول فلان ترجم الكلام أي بيّنه وأوضح معانيه أو بسّطه وبين مقاصده وصيره مفهوما[1].

ومن الدارسين من يرى أن الترجمة هي في الأصل نقل من لغة إلى أخرى ، وهو نقل مزدوج أي ذو اتجاهين : فهو نقل من اللغة ونقل إليها . فأما الاتجاه الواحد في النقل من اللغة أو إلى اللغة، فهم يفرقون فيه ، فما يتعلق باللغة العربية يرون أن النقل إليها تعريب، والنقل منها تعجيم[2].

تعريف الترجمة الأدبية:

وهي أحد تصنيفات الترجمة وتشمل القيام بنقل وترجمة جميع أصناف الأدب، أي الأعمال الأدبية الابداعية من قصائد شعرية غنائية ومسرحيات شعرية وملاحم وروايات وقصص وحكايات خرافية، وقصص على ألسنة الحيوانات ومقامات ورسائل أدبية وحكم وأمثال وخطب وجميع ما يندرج تحت الادب بمفهومه الخاص بالإنتاج الشعري أو النثري[3].

وتوصف الترجمة الأدبية بأنها أصعب وأدق أنواع الترجمة وأعسرها على الاطلاق وذلك لأن النص الأدبي يطرح إشكالات خاصة أثناء ترجمته، إذ أن مهمة المترجم الأدبي لا تقتصر فقط على نقل دلالة الالفاظ وإحالة القارئ على نفس الشيء الذي يقصده صاحب النص الأصلي بل تتعداه إلى نقل وكذا إلى التأثير الذي يرمي المؤلف إحداثه في نفس القارئ[4].

أهم مدارس الترجمة في صقلية والأندلس:

1- **مدرسة باليرمو بصقلية :**

نشطت حركة الترجمة في باليرمو عاصمة صقلية تحت رعاية الحكام النورمان كروجر الثاني والامبراطور فريدريك الثاني(ت 648هـ-1250م) الذ تلقي علومه على يد المعلمين العرب، وكان يشرف على تدريس العلوم العربية في قصره بباليرمو، كما ألف عددا من الكتب باللغة العربية وترجم بعضها إلى اللاتينية.

وقدد خصص ملوك النورمان جناحا في البلاط الملكي لترجمة المؤلفات العربية واليونانية، يشرف عليه مترجم رئيسي، مكلف بمراجعة عمل المترجمن بانتظام، وبذلك استطاعت باليرمو أن تترجم أشهر مؤلفات العرب، على رأسهم ابن رشد. وقد حرص هؤلاء الحكام على توزيع الترجمات على الجامعات الأوروبية، رغبة منهم في نشر العلم، وبدافع من منافسة الكنيسة في الغالب، فأصبحت عاصمة صقلية، تضاهي طليطلة وقرطبة في الترجمة والنقل، ومن أشهر المترجمين فيها، فرج بن سالم الذي كان يتقن اللاتينية والعربية، وإليه يعزي ترجمة كتاب الحاوي للرازي، وموسى الباليرمي الذي ترجم كتاب أبقراط عن أمراض الخيل، وذلك في عهد شارل والد فريدريك الثاني[5] وأشهر المترجمين عن العربية يوجين الباليرمى الذي ترجم كتاب " كليلة ودمنة " أو أنه كان قد كساعد في ترجمته.

2- **مدرسة طليطلة بالأندلس :**

تأسست هذه المدرسة في القرن الثاني عشر ميلادي خلال حكم ألفونسو السابع 1126-1157م. ويعود الفضل في تأسيسها أيضا إلى كبير الأساقفة في طليطلة ضون رايموندو آنذاك، الذي استطاع أن يجمع حوله عددا كبير من المترجمين عهد إليهم بنقل أمهات الكتب العربية في مختلف العلوم إلى اللغة اللاتينية والتى كانت لغة الدين والدولة والعلم في الممالك الإسبانية[6] ، وتعتبر مدينة طليطلة من أهم مراكز الثقافة الاسلامية في الأندلس وكانت المنارة التي تشع منها الثقافة الاسلامية نحو أوروبا، وكانت أشبه ببيت الحكمة الذي أسسه الخليفة هارون الرشيد وباتت أكبر مركز للترجمة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، وقد استمرت هذه المدرسة تؤدي دورها الريادي في الترجمة ونشر الثقافة العربية والإسلامية[7].

ضمت المدرسة عددا كبيرا من المترجمين من أعراق مختلفة فمنهم اليهود مثل حنا الاشبيلي بن داود الذي ترجم عددا هائلا من المؤلفات العربية إلى اللاتينية ومنهم النصارى أمثال جيرارد

الكريمونى وهو كبير المترجمين وأشهرهم وإليه يعزى ترجمة ما يربو عن السبعين كتابا حسب ما يرويه عدد كبير من الدارسين[8].

ويبدوا أن أسلوب الترجمة المتبع في هذه المدرسة قد تأثر بأسلوب الترجمة في بيت الحكمة ببغداد ويؤكد هذا أوليري في قوله : " كانت الطريقة المستخدمة في هذه المدرسة والمتبعة في القرون الوسطى هي أن يستخدم الموظفون في الترجمة فيضعون الكلمات اللاتينية فوق الكلمات العربية التي في الاصل، ثم تراجع اللاتينية على يد كبير الموظفين وتحمل الترجمة بعد انتهائها اسم من راجعها وكانت هذه الطريقة آية للغاية فكان المترجم الاول يعامل معاملة الاقل في الاهمية ويبدوا أن اعداد الترجمة كان يحدث بحسب الأوامر وبالطريقة نفسها التي كان يحدث بها نسخ النصوص فلم تعد اكثر اتصالا بالمعرفة من عملية النسخ، كما لم تكن مهمة المراجعة أكثر من أن يتأكد من أن الجملة اللاتينية كانت صحيحة من الناحية اللغوية أما تركيب الجملة فكانت لا تزال عربية الطابع وكان في الغالب في منتهى الصعوبة في الفهم على القارئ اللاتيني ولا سيما حين تكون الكلمات الصعبة مجرد ترجمة للكلمات العربية "[9]

طرائق الترجمة :

تشابهت طرق الترجمة و مناهجا، في كل من طليطلة بالأندلس وباليرمو في صقلية، وذلك راجع للعلاقات التي التي تربطها بهذه الأخيرة، والتي تجسدت في الزيارات المتبادلة فيما بينها، من طرف العلماء والأطباء والمترجمين، بل إن من هولاء المترجمين من عمل في صقلية وارتحل نحو الأندلس، أو العكس، على غرار جيرارد الكريموني، مايكل سكوت، أديلار الباثي .

وقد اتبع جمهور المترجمين في صقلية والأندلس طريقتين أساسيتين هما:

1- **الترجمة الحرفية :**

وهي الترجمة التي لا تتقيد بروح النص والمعني الحقيقي المقصود، بل تأخذ بالمعنى الظاهري حتى ولو كان مخالفا لطبيعة المحتوى .

وفي الترجمة الحرفية تنقل الألفاظ من اللغة الأصل(المنقول منها) إلى اللغة الهدف (المنقول إليها) بحيث يكون النظم في اللغة الأصل موافقا له في اللغة الهدف، وهي عكس الترجمة الحرة، كما ذكرنا وقد عمد أغلب المترجمين إلى اتباع هذه الطريقة قبل عصر النهضة، ومن أنصار هذه الطريقة في الأندلس جيرارد الكريموني الذي تتبع أسلوب بوثيوس حوالي (480-524) الذي خيّر الترجمة الحرفية كلمة بكلمة في ترجماته المتأخرة للفلسفة الاغريقية وذلك لتفادي إحداث أي تغيير على النص الأصلي[10].

ومن المهم أن نشير أن أغلب مترجمي العصور الوسطي في باليرمو وطليطلة قد تبنوا هذا الأسلوب في الترجمة لدرجة أنهم حافظوا على ترتيب الكلمات في النص الأصلي دون تغيير، وما يعيب هذه الطريقة أنها قد تصلح على لغة دون أخري، إذ تختلف اللغات اللاتينية في قولبتها عن اللغات

السامية، مما يحدث إرباكا في المعني وبلبلة في الأفكار، وهذا ما عبر عنه فرنر شفارتس في قوله : " ولو طبق هذا الأسلوب على النصوص الاغريقية المترجمة نحو اللاتينية سيفضي إلى انتاج نص يسهل فهمه إاى حد ما لان اللغتين ترجعان إلى أصول هندوأوروبية. ولكن ذلك لا يستقيم مع لغة سامية كالعربية لأنه ينتج نصّا يصعب فهمه، ولكن القراء في العصور الوسطى كانوا متعودين على هذا الأسلوب في الترجمة نحو اللاتينية وأظهرو أحيانا معارضة لنسخ قد تكون أكثر أناقة باستعمال لغة لاتينية يغلب عليها الطابع الكلاسيكي مثل أسلوب شيشيرون (106-43 ق. م) "[11]

2- **الترجمة الحرة :**

ويقصد بها ترجمة المعنى، حيث يقوم على فهم معنى النص الأصلي ونقله بالأسلوب المناسب إلى اللغة المنقول إليها، وقد اعتمد هذه الطريقة كبير المترجمين في صقلية، قسطنطين الافريقي في جميع ترجماته، حيث يقوم بعرض المعني العام للعمل المترجم بدلا من التتبع اللصيق لعباراته، وقد عمد إلى حذف أقسام وإضافة أخري بغرض جعل النص سهل القراءة وتام المعنى حسب رأيه، وقد لاقت تراجم قسطنطين الإغريقي قبولا حسنا وقرأها الكثيرون خلال العصور الوسطي[12].

والجدير بالذكر أن جل المترجمين في كلا المدرستين قد اتبع هذه الطريقة في ترجماتهم للمؤلفات الأدبية على غرار ترجمة القصص والحكايا، وذلك لان المترجم يسعى فيها إلى هدف جمالي من خلال أشكال جديدة للتعبير ولاسيما في ترجمة الشعر، كما أن المترجم الأدبي يتمتع بقدر كبير من الحرية في تعامله مع النصوص ، ففي الوقت الذي يراعي فيه الدقة والأمانة في الترجمة ، يمكنه أيضا التصرف في النص بطريقة ما ، فيحذف شيئا هنا، ويضيف شيئا هناك بل يمكنه إعادة صياغة النص في ثوب جديد دون أن يمس جوهر المعنى .

وعليه فإن الترجمة الأدبية في حقيقتها هي إعادة بعث للنص الأصلي في ثوب جديد ومتجدد، مما يتطلب على المترجم أن يكون ذا كفاءة عالية، وحسا فنيا، وأن يعرف اللغة المنقول إليها معرفة عميقة، كما يحتاج إلى خيال واسع وخصب ولغة رصينة، وأن يعايش النص المترجم ويسبر أغواره، وينسجم مع مضمونه كي يتسنى له نقل الكلمات والجمل والأصوات وجميع الصور والعناصر الجمالية مع الحرص الشديد على مراعاة الأمانة في النقل.

الترجمات الأدبية و أثرها في الأدب الأوروبي :

يزخر التراث العربي بالكثير من الحكايات والقصص التي تحمل في خباياها خلاصة وحكم وبقايا لمعتقدات سيطرت على عقل الإنسان لزمن طويل ، لأنها ليست إبداع فردي بل هي نتاج العقل الجمعي، وهي من أقدم الفنون النثرية التي عرفها الانسان، وتتميز بأنها تزيد فضول القارئ وتحفزه للإسهام في انتاجها، ومن أشهر القصص في التراث العربي ،قصة ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية كما تسميها المراجع الأجنبية، وتحمل هذه القصة في طياتها مغامرات قصصية ذات وحدات سردية متنوعة، شملت أحاديث عن الحب، والعفاريت والخيال والعجائب، كما تضم العديد من النوادر

والأمثال والحكم، التي تنمّي أفكار القارئ من خلال المزج بين المتعة والفائدة[13]. وهناك قصص عربية أخرى مشهورة في التراث العربي، كقصة حي بن يقظان وحكايات كليلة ودمنه وغيرها، وقد تم ترجمة هذه القصص جميعها في أزمان مختلفة، إلى العديد من اللغات الأجنبية كاللاتينية والعبرية...الخ وكان لترجمتها صدى كبير على واقع الأدب الأجنبي ويظهر هذا التأثير جليا في ثنايا القصص والروايات التي ألفها أدباء أوروبا الذين انبهروا بسبك أفكارها المتداخلة، وعمق التعبير، وكذا اتسامها بالوضوح والصراحة وتغليب عنصر التشويق فيها، فاستحوذت بذلك على عواطفهم وعقولهم، مما حدا بهم على أن ينسجوا على منوالها قصص وروايات تقترب منها في الشكل والمضمون .

أولا: على مستوى الأدب القصصي:

قصة ألف ليلة وليلة:

وسميت بهذا الاسم، نظرا لتوالي حكايات شهرزاد لمدة زمنية قدرها ألف ليلة وليلة، وقد اختلف الدارسون في أصل ومصدر هذه القصة، إذ يقول بعضهم أنها ذات أصول فارسية ودليلهم على ذلك " أن أول ترجمة لهذا الكتاب كانت من الفارسية إلى العربية في عصر الترجمة قبل منتصف القرن العاشر ميلادي حيث يطلق عليه هزاز أفسانة أي ألف خرافة ، ثم تناوله الشعبويون بالتحرير والتهذيب[14] ، ويقصد هؤلاء أن هذه القصة لم تكن معروفة في السرد القصصى العربي القديم، إلا بعد بعد الانفتاح على آداب الأمم المجاورة، وازدهار عملية الترجمة إبان العصر العباسي، ومن أنصار هذا الرأي، دير لاين وليبديف .

ويرى آخرون أن " قصص ألف ليلة وليلة تحمل ملامح هندية تبدو في تداخل القصص، وطريقة التساؤل التي لوحظت في كليلة ودمنة، وكذا الإطار العام الذي تبدأ به الحكايات من خيانة زوجة الملك وحيلة شهرزاد التي شغلت الملك عن قتلها إلى غير ذلك مما له نظير في القصص الهندي "[15].

ومهما يكن من أمر فإن هذه القصة قد نالت شهرة واسعة في الأوساط الأدبية العربية، والغربية على حد سواء وباتت قدوة للأنامل المبدعة، والمواهب الفذة فتغلغلت في نفوس القراء، وتأثر بها أدباء أوروبا لاسيما بعد ترجمت إلى اللغة اللاتينية، إلا أن بعض الدارسين يؤكدون أن أوروبا عرفت هذه الحكايات قبل ترجمتها عن طريق الروايات الشفهية، ونحن لا نستبعد هذا الرأي ذلك أن انتقال القصص والحكايات عن طريق الروايات الشفوية أمر طبيعي كونها من قبيل الأدب الشعبي الذي يتسم بالمرونة والحرية، ما يجعله يتحدى الحدود الاقليمية والنزاعات السياسية، وهو ما حدا بأحد الدارسين بالاعتراف أنه " كلما حدث انتقال بين الأدبين الشرقي والغربي، تمكن فيض التأثير الشرقي من أن يزيد في تيارات الأدب الشعبي الأوروبي قوة يستطيع بها أن يتحدى سلطان الآداب اللاتينية واليونانية تحديا موفقا غلى حد ما "[16] .

وقد عرف الأوروبيون قصة ألف ليلة وليلة عن طريق مسلمي صقلية والاندلس، اللتان كانتا بمثابة نقطتي التقاء بين المسلمين والنصارى خلال العصر الوسيط، فمن المعروف أن التراث العربي

قد انتقل الى أوروبا عن طريق هذين المنفذين، وقد تأثر أدباء أوروبا بقصة الليالي كما أسلفنا، ففي اسبانيا تجسد هذا التأثر في العديد من أعمالهم الأدبية وعلى سبيل المثال قصة " قصة الفارس سيفار " " Historia Del cavalero cefar " التي كتبها فيران مارتينيز أحد رجال الدين في مدينة طليطلة ما بين ومسرحية " إنما الحياة حلم " " La vida es sueno " للأديب كالديرون دولباركا، وهو من أشهر الأدباء والمسرحيين والشعراء الاسبان الكلاسيكيين وحكاية " الفتاة تيودر " Doncella The) (Odore لصاحبها لوبي دي فيكا . أما في ايطاليا فقد كان تأثير قصة ألف ليلة وليلة واضحا في قصة جيكوندو للأديب أرلاندو فرنسفو و قصة إسطالفو لجيوفاني سركامبي[17].

كليلة ودمنة :

كليلة ودمنة هو كتاب يتضمّن مجموعة من القصص، وقد ترجمه عبد الله بن المقفع إلى اللغة العربية في العصر العباسي وتحديداً في القرن الثاني للهجرة الموافق للقرن الثامن للميلاد وصاغه بأسلوبه الأدبي متصرفاً به عن الكتاب الأصلي الفصول الخمسة (بالسنسكريتية:؛ پنچاتنترا). وقد أجمع العديد من الباحثين على أن الكتاب يعود لأصول هندية، وكتب باللغة السنسكريتية في القرن الرابع الميلادي، ومن ثم تُرجم إلى اللغة الفهلوية في أوائل القرن 6م بأمر من كسرى الأول . وقد ترجمة عبد الله بن المقفع إلى اللغة العربية، وقد لعبت النسخة العربية من الكتاب دوراً رئيسياً مهماً في انتشاره ونقله إلى لغات العالم إما عن طريق النص العربي مباشرة أو عن طريق لغات وسيطة أُخِذت عن النص العربي .

وقد انتقلت قصة كليلة ودمنة إلى الأندلس في القرن الثالث عشر الميلادي، عندما أمر ملك قشتالة، ألفونسو العاشر (1221 - 1284)، المعروف بلقب "الحكيم"، بترجمتها إلى القشتالية، فكانت أوّل عمل من وحي الخيال يُنشر بتلك اللغة. وقد عرف ألفونسو العاشر بانفتاحه على الأدب والفكر الشرقيَّين. ورغم خصومته السياسة مع المسلمين، فقد بلغ الاهتمام بالثقافة الأندلسية والإسلامية ذروته في عهده الذي شهد بروز "مدرسة طليطلة للمترجمين"، التي ضمّت مترجمين من ثقافات ولغات متعدّدة، وساهمت في وضع اللبنات الأولى للأدب القشتالي[18].

وقد كان لهذه الروايات العربية المتميزة أثر واضح في الادب الاسباني، كما يستدل من ذكر بعضها في كتاب العجائب liber de marvelles لروموندو لوليو في كتاب الكونت لوكانور للدوق خوان مانويل بي. وكانت مصدر إلهام للكثير من كتاب أوروبا وأدباءها وعلى رأسهم الشاعر الفرنسي الشهير " لافونتين " (1621-1695 م) الذي اعترف بنفسه بأن " كليلة ودمنة " كانت إحدى أهم المصادر التي اعتمد عليها في كتاباته، حيث كانت قد ترجمت إلى اللغة الفرنسية في عام 1644م .

ويشير بروفنسال إلى آثار الأدب العربي في الفن القصصي في أوروبا، فقد كان هناك أثر واضح لهذه القصص التي تحمل طابعا دينيا، حيث كانت تروى للعظة واستلهام العبر والخواتيم، وهو في حقيقته أسلوب شرقي إسلامي[19].

قصة حي بن يقظان :

وهي إحدى كلاسيكيات الأدب العربي القديم، ورائعة من روائعه كتبها الفيلسوف الاندلسي ابن طفيل، وجمع فيها بين الفلسفة والأدب والدين، فهي قصة ذات مضامين فلسفية تحكي قصة ملك عظيم منع أخته من الزواج، لذلك تزوجت سرا من رجل يدعى " يقظان " فأنجبت منه طفلا سمته " حي " ووضعته في تابوت وقذفته في اليم ليستقر الحال بهذا الرضيع على أرض لا وجود للناس فيها، فاتخذ من الغزالة مرضعا له والطبيعة مأوى، ولما كبر واشتد عوده ونضج فكره، انصرف إلى التأمل في الكون، والتعمق في التفكير بما حوله من نبات وحيوان وشمس وقمر، وهو ما وصل به في نهاية المطاف بالاعتقاد الجازم بوجود خالق لهذا الكون الفسيح .

وقد تمت ترجمة قصة حي بن يقضان إلى اللاتينية من طرف إدوارد بوكوك، وقد كان لها أثرها البالغ على الأدب الأوروبي، حيث يذكر "فيليب حتى " أن هذه القصة كانت من أمتع الأعمال وأكثرها أصالة في أدب العصور الوسطى، وقد تأثر العديد من كتاب وأدباء أوروبا بالأسلوب الشيق والساحر الذي كتبت به حتى أن بعضهم نسج على منوالها في كتاباته الأدبية، وأشهر هؤلاء الكتاب الكاتب الإنجليزي " دانيال ديفو " الذي كتب قصته المشهورة " روبنسون كروز " بعد اطلاعه على الترجمة اللاتينية[20] لقصة حي بن يقظان وتأثره بما جاء فيها من النزعة التأملية التي توصل في نهاية المطاف إلى الادراك بوجود خالق لهذا الكون فسيح الارجاء، شديد الترتيب، كثير التنوع وكل ذلك بفضل قدرة العقل التي ميز الله به الانسان عن سائر المخلوقات.

ونلمس بشكل واضح، تأثر الأدب الأوروبي بالأدب الأندلسي في قصة " دون كيشوت " لصاحبها " سيرفاتس " الذي قيل أنه ذكر أن لقصته أصلا عربيا، ويقول عنها المؤرخ الأمريكي المختص بالتاريخ الاسباني " أنها قصة أندلسية قلبا وقالبا بأناقتها وحبكتها[21] حتى أن المستشرق الفرنسي " جوستاف لوبون " يذكر أنه من يمعن النظر جيدا في حكمة " سانكو بانسا " بطل قصة " دون كيشوت " سيجد أن جزءا كبيرا منها ذات أصل عربي اسلامي، حيث يمكن الاتيان بما يماثلها من الأمثال العربية أو من الأقوال المأثورة ومنها :

- في الصلاح سر النجاح.
- انس همومك في ليلتك ما دمت جاهلا ما في غدك.
- الشجرة التي تخرج الشوك تخرج الشوك أيضا.

وعليه فان الأمثال والحكايات الشرقية تمتعت بشهرة واسعة في القرون الوسطى، وتأثر بها الأوروبيون أيما تأثير لما كانت تولده من ابتكار، وما يقال بإصرار بأن الأدب الاغريقي هو أدب ابتكار وتوليد وأن الأدب الشرقي أساسا هو أدب محاكاة وتقليد قول فيه شطط[22]. بل إن الأدب الأوروبي ما كان ليحيا ويزدهر لولا حركة الترجمة التي انتعشت في القرن الثاني عشر ميلادي والتي نقل على إثرها

الكثير من أعمال العرب الأدبية إلى اللغات الأوروبية، فقد فتحت أبواب العلوم الشرقية وأقاصيصها على مصراعيها لتغترف منها اسبانيا وأوروبا على حد سواء.

ثانيا : على مستوي الشعر.

لم يقتصر تأثير الترجمة الأدبية في صقلية والاندلس خلال العصور الوسطى على النثر فحسب، بل امتد تأثيرها إلى الشعر ليمس الشكل والمضمون فلم تكن كل الأعمال الأدبية التي أثرت في الشعر الأوروبي أعمالا شعرية، بل كان بعضها أعمالا نثرية، و نلمح ذلك جليا من خلال تأثر الكاتب الايطالي دانتي برسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وقصة الاسراء والمعراج في " الكوميديا الإلهية " إذ يتضح من خلال أوجه الشبه بين العملين مدى تأثر دانتي بأسلوب أبي العلاء و يظهر أن " رسالة الغفران " قد تركت أثرا واضحا في عمله الخالد.

ويذكر نقاد الأدب أن الشاعر الانجليزي (جون ميلتون john Milton) قد تأثر هو الآخر برسالة الغفران، وظهرت آثارها في ملحمته " الفردوس المفقود " " paradise lost " ويجمع هؤلاء النقاد على وضوح التأثير العربي في شعر التروبادور، الذي ظهر في الأقاليم الواقعة جنوب غرب فرنسا وشمال اسبانيا وجنوب ايطاليا، ويتناول هذا النوع من الشعر موضوعات تحتفي بالحب الدنيوي والشخصي الذي بدا كالهرطقة بالنسبة إلى الكنيسة، بدعوي أنه غيّر الموقف من المرأة، وتضمن أشكالا من الحب العابث خارج إطار الزواج. و يظهر على شعر التروبادور تأثير الموشحات الأندلسية وقصائد الزجل[23]، فقد كان الشعراء الذين يؤدونه يقيمون فيما بينهم ما يشبه السجال الهجائي القريب من حلقات الزجل في الشعر الشعبي العربي، إذ يعتمد هؤلاء في غناء قصائدهم على الغناء المنفرد، مع مرافقة الغناء بالعزف على آلة موسيقية وترية، و هو ما جعل بعض المستشرقين المنصفين يقرون أن هذا النوع من الشعر الغنائي، ما هو إلا نسخة مبتكرة من الموشحات والأزجال العربية الأندلسية[24].

خاتمة :

كان لترجمة القصص والحكايا العربية التي تمت خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين في صقلية والأندلس، أثرها البارز والفعال على الأدب الأوروبي، شعرا ونثرا، الذي تحول بدوره من مرحلة التقليد والجمود، إلى مرحلة التجديد و الابداع، فقد كان الأدب الأوروبي التقليدي أدبا صارما جامدا، يخاطب عقول النخبة ولا ينزل لأفهام العامة، فلما نقل الأوروبيون القصص والحكايات العربية ذات المغزى، عن طريق الترجمة، وجد العامة فيه ضالتهم المنشودة، وأقبلوا عليه بشغف شديد، ورغبة عارمة، وأصبح الأدب الأوروبي بثوبه الجديد يطلق العنان للخيال والإبداع، متأثرا بالأدب العربي الذي بفضله عرف النزعة الرومانتيكية، لاسيما في الغزل والرثاء، ليستلهم الروح الشرقية، ويأخذ ملامح جديدة ما كانت لتظهر لولا ترجمة الأعمال الأدبية العربية إلى اللغات اللاتينية.

الهوامش :

[1] علي بن ابرهيم النملة، النقل والترجمة في الحضارة الاسلامية، الألولة، ط 3، 2006م، ص 17

[2] شحادة كرزون، الترجمة : بداياتها، أطوارها، توجهاتها، بعض نتائجها، أبحاث المؤتمر السنوي السادس لتاريخ العلوم عند العرب، جامعة حلب، 1982م، سوريا، ص 301

[3] عهد شوكت، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم والآداب، بيروت،2005، ص 73

[4] محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997، ص 6

[5] محمود كرد علي، الاسلام والحضارة العربية، دمشق، 1993م، ص 281

[6] محمد العمارتي ، الأندلس الاسبانية برؤى استعرابيه، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص

[7] مصطفى داودي، الترجمة في الأندلس ودورها في النهضة الأوروبية الحديثة، دار التنوير، ط2012،1م ، الجزائر، ص 157

[8] نفسه

[9] أوليري، ديلاسي : الفكر العربي ومكانته في التاريخ ، تر: تمام حسان، مر: مصطفى حلمى، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص281.

[10] فرنر شفارتس، نقل العلوم إلى أوروبا من خلال اللغة العربية واستعمال المصادر العربية حتى عصر النهضة، المجلة العربية للثقافة، تونس، المجلد 34، العدد 63، 2017م، ص 127.

[11] نفس المرجع السابق، ص ص 127- 128.

[12] أحمد عثمان، المنجز العربي الاسلاميفي الترجمة وحوار الثقافات من بغداد إلى طليطلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2012، ص 419.

[13] نبيل حمدى الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم مائة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذجا، الوراق للطباعة والنشر، ط1، 2012، ص 10.

[14] صلاح الدين محمد عبد التواب، التراث الأدبي بين العربية والعالمية، دار الكتاب الحديث، القاهرة،د ط، 2011 م،ص 88.

[15] نفس المرجع السابق، ص 89.

[16] موسى سلامة، ما هي النهضة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م، ص 69.

[17] أحمد شفيق الخطيب، أثر الأدب العربي في الآداب الأوروبية، مجلة اللسان، مصر، العدد الرابع، 1984م، ص 48.

[18] مصطفى داودي، مرجع سابق، ص 255.

[19] بدرية عبد العزيز، المثاقفة بين المسلمين والنصارى في الأندلس من الفتح إلى سقوط الخلافة الأموية، المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، الأردن، المجلد 14، العدد 2، 2020م، ص 21.

[20] أحمد شفيق الخطيب، مرجع سابق، ص 48.

[21] أرمولد توماس : تراث الاسلام، تر: جورجيس فتح الله، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1972م، ص 287.

[22] شاخت جوزيف، كليفورد بوزرث، تراث الاسلام، ترجمة حسين مؤنس وإحسان عباس ، مراجعة فؤاد زكريا، ج 2، عالم المعرفة، الكويت، 1998 م ص ص 261-264.

[23] محمد عباسة، مصادر شعر التروبادور الغنائي، مجلة حوليات التراث، الجزائر، العدد 14، 2014م، ص 19

[24] لويس عوض، ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية، مؤسسة الأهرام، القاهرة، 1987م، ص 29.

قائمة مراجع البحث

1. أحمد شفيق الخطيب، أثر الأدب العربي في الآداب الأوروبية، مجلة اللسان، مصر، العدد الرابع، 1984م.

2. أحمد عثمان، المنجز العربي الاسلاميفي الترجمة وحوار الثقافات من بغداد إلى طليطلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2012.
3. أرمولد توماس : تراث الاسلام، تر: جورجيس فتح الله، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1972م.
4. أوليري، ديلاسي : الفكر العربي ومكانته في التاريخ ، تر: تمام حسان، مر: مصطفى حلمى، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.
5. بدرية عبد العزيز، المثاقفة بين المسلمين والنصارى في الأندلس من الفتح إلى سقوط الخلافة الأموية، المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، الأردن، المجلد 14، العدد 2، 2020م.
6. شاخت جوزيف، كليفورد بوزرث، تراث الاسلام، ترجمة حسين مؤنس وإحسان عباس ، مراجعة فؤاد زكريا، ج 2، عالم المعرفة، الكويت، 1998 م.
7. شحادة كرزون، الترجمة : بداياتها، أطوارها، توجهاتها، بعض نتائجها، أبحاث المؤتمر السنوي السادس لتاريخ العلوم عند العرب، جامعة حلب، 1982م، سوريا.
8. صلاح الدين محمد عبد التواب، التراث الأدبي بين العربية والعالمية، دار الكتاب الحديث، القاهرة،د ط، 2011.
9. عهد شوكت، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم والآداب، بيروت،2005 .
10. فرنر شفارتس، نقل العلوم إلى أوروبا من خلال اللغة العربية واستعمال المصادر العربية حتى عصر النهضة، المجلة العربية للثقافة، تونس، المجلد 34، العدد 63، 2017م.
11. لويس عوض، ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية، مؤسسة الأهرام، القاهرة، 1987م.
12. محمد العمارتي ، الأندلس الاسبانية برؤى استعرابيه، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
13. محمد عباسة، مصادر شعر التروبادور الغنائي، مجلة حوليات التراث، الجزائر، العدد 14، 2014م.
14. محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997.
15. محمود كرد علي، الاسلام والحضارة العربية، دمشق، 1993م.
16. مصطفى داودي، الترجمة في الأندلس ودورها في النهضة الأوروبية الحديثة، دار التنوير، ط2012،1م ، الجزائر.
17. موسى سلامة، ما هي النهضة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
18. علي بن ابرهيم النملة، النقل والترجمة في الحضارة الاسلامية، الألولة، ط 3، 2006م.
19. نبيل حمدى الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم مائة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذجا، الوراق للطباعة والنشر، ط1، 2012.

التّشكيلُ الصوتيُّ للّواصقِ الحرفيّةِ في اللّغة العربيّة

The phonemic composition of affixes phonological in Arabic language

الدكتور: حمزة بوجمل
الدكتور: بن الدين بخولة

قسم اللغة والأدب العربي- المركز الجامعي- آفلو (الجزائر)
boudjemelhamza@gmail.com
trezel@live.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/04/24 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخص: تنقسم اللواصق التصريفية أو المورفيمات المقيدة في العربية إلى قسمين: الأول منهما: الضمائر المتصلة، وهي لواصق تحلّ محلّ الأسماء الظاهرة، وتقوم بوظائف صرفية ونحوية معاً. والآخر: اللواصق الحرفية، وهي تلك الحروف التي لا تدلّ على اسم؛ أي: لا تقوم بوظيفة نحوية بدل الاسم الظاهر، فهي لا محلّ لها من الإعراب، وإنّما يستدلّ بها كعلامات إعراب فقط، إضافة إلى الوظائف الصرفية العامّة التي تؤدّيها. ويعمل هذا البحث على دراسة القسم الثاني (اللواصق الحرفية)؛ يحدّد مبانيها، ويتتبع خصائصها التشكيلية، وسلوكها مع ما تتّصل به من المورفيمات الحرة، ويكشف عن مظاهر الاقتصاد فيها، والوظائف المنوطة بها في اللغة.

الكلمات المفتاحية: اللواصق ؛ اللواصق الحرفية؛ التشكيل الصوتي؛ الاقتصاد؛ الوظائف.

Abstract: Affixes inflectional or bound morphemes in Arabic are divided into two parts: The first is affixed pronouns, which are affixes that replace appearing nouns, and perform both morphological and grammatical functions. The second is affixes phonological, which are those letters that do not indicate a name. It does not perform a grammatical function instead of the apparent noun, for it has no place in syntax, but it is inferred as marks only, in addition to the general morphological functions that it performs. This research aims to study the second section (affixes phonological). It defines its construction, traces its morphological characteristics, and its conduct with related free morphemes, reveals the aspects of its economy, and the functions assigned to them in the language.

Key Words: Affixes; affixes phonological; phonemic composition; Economy; Functions.

مقدّمة:

اللغة العربية لغة اشتقاقية وإلصاقية في آنٍ واحد، تعبّر عن الوظائف الصرفية والعلاقات النحوية بالجمع بين المورفيمات الحرّة والمتّصلة، حيث تقبل اللّواصق إضافة إلى التّحوّلات الداخلية في

أبنيتها، وبالرغم من غلبة الطّابع الاشتقاقيّ عليها، واعتمادها على التّحوّل الدّاخليّ لبنية الكلمة لصوغ كثير من أبنيتها، إلا أنها قد استعانت بنظام اللّواصق لسدّ النقص في نظامها الصرفيّ[1].

ويعمل هذا البحث على تجلية الظواهر التشكيلية والدلالات التعبيرية للّواصق الحرفية، والوقوف على وظائفها الصرفية والنحوية؛ إذ تكمن أهميتها في كونها تقوم بوظائف صرفية عامّة، وتُتَّخذ قرائن لفظية على معان نحوية، وتساهم في تحديد الفصائل النحوية للكلمات التي تشكّل اللغة[2]، وقد نوّه فندريس بدلالاتها التعبيرية في قوله: "فإذا وجدت الكلمة على درجة عالية من قوّة التعبير واشتملت هذه الكلمة على لاصقة ما، فالذي يحصل أنّ اللاصقة تتشرّب هذه التعبيرية إلى حدّ أنّها تمتصّها كلّها، لتصير عنصر الكلمة المعبّر"[3]. وفيما يلي هذه اللّواصق الحرفية في اللغة العربية:

1. لاصقة التثنية (انِ) أو (يْنِ): يُعبَّر عن المثنّى في العربية بإضافة اللّاصقة (انِ)أو (يْنِ): إلى نهاية الاسم بشروط أُجمِلت في تعريف النّحاة له، حيث قالوا: إنّه "كلُّ اسم معرب دلّ على اثنين أو اثنتين، بزيادة في آخره، صالح للتجريد منها، وعطف مثله عليه"[4]، أو هو "ضمّ اسم نكرة إلى مثله مع اتّفاقهما في اللفظ والمعنى"[5]، أي ما كان في الأصل يدلّ على مفرد ثم لحقته زيادة جعلته يدلّ على اثنين أو اثنتين. وخرج من هذا التعريف ما يدلّ على المثنّى بصيغته الوضعية، نحو: (الشفع) الذي يدل على المثنى بلفظه دون زيادة.

وحقيقة بناء المثنّى هي عطف اسم على اسم مثله في اللفظ والمعنى؛ كأن تقول: رجل ورجل، وغلام وغلام. ثم تكتفي بأحدهما وتضيف له علم التثنية، فتقول: رجلان، وغلامان[6]. وتعبّر عنهما بلفظ واحد للاختصار والإيجاز[7]، وتتخلّص بذلك من التكرار الذي لا يُلجأ إليه إلا في الضرورة. وقد أكّد النحاة العدول عن تكرار العطف إلى التثنية والجمع إيجازاً واختصاراً، وأثبتت المصادر علل العرب في ذلك، فممّا حُكي من أنّ عمر بن الخطاب رضي الله عنه قيل له بعد وفاة أبي بكر الصدّيق رضي الله عنه: يا خليفة خليفة رسول الله، فقال: هذا أمر يطول، أنتم المؤمنون ونحن أمراؤكم، فخوطب بأمير المؤمنين، وإنّما اختار ذلك كراهية التكرير، ولو خوطب من جاء بعده، لقيل له: يا خليفة خليفة خليفة رسول الله، إلى ما لا نهاية له. قال ابن خلدون معلّلاً استثقال هذه الإضافات: "...كأنّهم استثقلوا هذا اللّقب بكثرته وطول إضافته وأنّه يتزايد فيما بعد دائماً إلى أن ينتهي إلى الهُجْنة، ويذهب منه التمييز بتعدّد الإضافات وكثرتها، فلا يعرف"[8].

المثنّى من مميّزات اللغة العربية في دلالتها على العدد، وقد وُجِدَت بعضُ البقايا له في اللغات السامية أو الجزَرية التي تشترك معها في أصل واحد، غير أنّها لم تبلغ الاطّراد والانتظام الذي بلغته في العربية[9]، وقد كان في الأصل يدلّ على الأزواج الطبيعية فقط كأعضاء الجسم(اليدين، والعينين، والأذنين....) ثم أصبح يعبّر به عن التثنية مطلقاً. أمّا اللغات البشرية الأخرى فبعضها تخلّص من المثنى بعد استعماله مدّة من الزمن، وبعضها لم يعرفه مطلقاً، ولا يوجد في نظامها إلا المفرد والجمع، قال فندريس: "فمن اللغات ما كان فيها أو ما يزال فيها مثنى، والهندية الأوروبية كان فيها مثنى أبقى عليه

الزمن التاريخي فترة طويلة أو قصيرة على حسب اللغات، ثم أبعد عنها جميعا تقريبا شيئا فشيئا... ولا يوجد منه أثر في اللغة الفهلوية ولا في الأرمينية ولا في اللاتينية منذ أقدم العصور"[10].

وقد توسّعت العربية في هذه الظاهرة لتشمل الاسمين المتقابلين أو المتقاربين، وهو ما يطلق عليه مصطلح التّغليب، إذ تتخلّص من العطف بينهما بتثنية أحدهما فقط مع الدلالة عليهما معاً، كاستعمالهم كلمة العمرين في الخليفتين عمر بن الخطاب وأبي بكر الصديق رضي الله عنهما، والبصرتين في البصرة والكوفة، والموصلين في الموصل والجزيرة، والقمرين في الشمس والقمر. وربّما عبّروا عن الاسمين بمثنّى ما اشتهرا به من وصف، فقد قيل في مكّة والمدينة: الحرمان؛ لأنّ كلّا منهما حرم آمن، وفي دجلة والفرات: الرافدان.

والتّغليب باب واسع في اللغة أفرد له أبو الطيب اللغوي كتاباً سمّاه المثنّى، كما أفرد له ابن سيده فصلاً خاصاً في كتابه المخصّص سمّاه: المثنّيات[11]. واستعملت العربية في التثنية صيغة قياسية بسيطة تتمثّل في زيادة ألف ونون إلى المفرد في حالة الرفع، وياء ونون في حالتي النصب والجر، وهذا ينطبق على جلّ كلامها نثراً وشعراً، وذلك لأنّ العرب أرادوا أن يفرّقوا بين المعاني كما فرّقوا بينها عندما عرضوا للمفرد والجمع. بينما تردّدت اللغات السامية بين استعمال إحدى اللاصقتين فقط[12]. والأمر نفسه نلاحظه في بعض القبائل العربية التي اكتفت بصيغة واحدة في جميع الأحوال الإعرابية، تزيد فيها الألف والنون رفعاً ونصباً وجراً.

ومن مزايا التثنية كذلك، اختصارها للفظ بدلالتها القطعية على العدد مقارنة بالجمع، فمثلاً لو ثنّينا رجلاً أو امرأة، لقلنا: رجلان، وامرأتان، وعندئذ نجمع في هذه الصيغة الدلالة على النوع والدلالة على العدد دلالة قطعية، وهذا لا يوجد في صيغ الجمع بأنواعه؛ لذلك إذا أردنا أن نبيّن عدد الجمع، نذكر العدد ثم نضيفه إلى صيغة الجمع، فنقول مثلاً: ثلاثة رجال، وثلاث نساء. وكان قياس هذا أن نقول في المثنّى: اثنا رجل، أو اثنتا امرأة، وقد أغنت صيغة التثنية عن ذلك.

كذلك من خصائص صيغة التثنية حذف النون منها عند الإضافة، كقولنا: جاء عبدا اللهِ، ورأيتُ عبدَي اللهِ، ومررتُ بعبدَي اللهِ؛ وذلك لأنّ هذه النون كأنّها قد دخلت المثنّى لتكون عوضاً عن التنوين الذي يلحق المفرد، فحذفت من المثنّى عند الإضافة كما يحذف التنوين من المفرد المضاف[13]؛ وعلّة ذلك أنّ التّنوين والنّون يدلّان على الانفصال، والإضافة تدلّ على الاتّصال.

2. **لاصقة الجمع (ونَ) أو (ينَ):** تلحق هذه اللّاصقة الأسماء المفردة(*)، لِتُمكّنَها من الدّلالة على الجمع المذكّر من أقصر السبل، ومن خصائص تشكيل هذه اللاصقة:

خفّة هذه اللّاصقة التي لا تتعدّى تطويل الصّائت الذي قبل النون (التّنوين) مع تحريك النّون بأخفّ الصوائت (الفتح) للوصل، نحو: مُسْلِمٌ (مُسْلِمُنْ) أو مُسْلِمٍ (مُسْلِمِنْ) في المفرد، إذ يصيران في الجمع: مُسْلِمونَ أو مُسْلِمينَ. ولم يطوّل صائت الفتح في: مُسْلِماً(مسْلِمَنْ). مُسْلِمانَ؛ لأنّه يلتبس بصيغة المثنّى، لذلك اختيرت الواو للرفع، والياء للنصب والجرّ. واختتمت الصيغة بالفتحة لئلّا

تنتهي بمقطع طويل مغلق، وهو ممتنع الوجود في الوصل، ولا يوجد إلّا في الوقف، أو في حشو الكلمة مع التضعيف.

تحذف النون من جمع المذكّر السالم عند الإضافة؛ لأنّها كما ذكرنا في التّثنية كأنّها دخلت لتكون عوضاً عن التّنوين الذي يلحق المفرد[14]. فحذفت من الجمع عند الإضافة كما يحذف التّنوين من المفرد المضاف؛ فالتّنوين والنّون يدلّان على الانفصال، والإضافة تدلّ على الاتّصال.

إنّ هذه اللاصقة لا تُحدث أيّ تغيير في الأسماء الصحيحة، أمّا إذا كانت الأسماء منتهية بالألف المقصورة، أو بالياء، فيحدث تغيير في البنية يخفّف من الجهد المبذول في إنتاجها، ويحدّ من تعثّراتها النطقية. فإذا اتّصلت الواو والنون أو الياء والنون بالألف، أدّت إلى اجتماع صائتين طويلين، وهو من المستثقلات التي يرفضها النظام المقطعي، فتتخلّص العربية من ذلك بإحداث انزلاق صوتي يجمع خصائص الصائتين معاً يسمّى المزدوج، تُقصَّر فيه الألف لتصير فتحة، ويضاف لها شبه صائت (الواو، أو الياء)، فيتكوّن بذلك مزدوج هابط (aw) أو (ay)، نحو: موسَوْن، وموسَيْن في جمع موسى.

وإذا اتّصلت الواو والنون بالياء في مثل القاضي، نشأ عنها مصوتان متنافران: الكسرة (أمامية ضيّقة)، والضمّة (خلفية ضيّقة)، وللتخلّص من هذا الثقل تسقط الكسرة وتبقى الضمّة، فيقال في: (القاضيون) القاضون. أمّا عند اتّصال الياء والنون بالياء، فتلتقي كسرتان طويلتان، يكتفى بإحداهما وتسقط الأخرى، فيقال: القاضين بدلاً من القاضيين[15]. ونشير في هذا السّياق إلى مظهر اقتصاديّ آخر، يتمثّل في الدلالة بعدم وجود اللّواصق، أو بالخلوّ منها، وهو ما اصطُلِح عليه بالمورفيم الصفري، إذ يستدلّ على الإفراد في الأسماء بعدم وجود ألف التثنية وواو الجمع.

3. لاصقة الألف والتاء (ات): الألف والتاء تشكّلان لاصقةً تلحق الاسم(*)، للدلالة على الجمع، وعلى التّأنيث في الغالب. وقد أطلق أكثر النحاة على هذه الصيغة جمع المؤنّث السالم، غير أنّ ابن هشام رأى أنّ هذه التسمية غير دقيقة، وأنّ الأصحّ تسميتها: الجمع بألف وتاء مزيدتين؛ لأنّ مفرد هذا الجمع قد يكون مذكّراً، نحو: طلحة طلحات، حمّام حمّامات، أو قد لا يسلم مفرده عند الجمع، نحو: سَجْدَة سَجَدات، حُبْلى حُبْلَيات[16]. ويشمل بذلك هذا المصطلح جمع المذكّر وجمع المؤنّث، وما سلم فيه المفرد وما لم يسلم. وتكون التاء مضمومة في حالة الرفع، ومكسورة في حالتي النصب والجرّ.

وتتميّز هذه اللاصقة، بأنّها أغنت عن عطف المفردات المتشابهة في المعنى واللفظ بعضها على بعض، كما مرّ بنا في لاصقة الواو والنون، وتخلّصت من ثقل توالي الأصوات المتجانسة، عن طريق المخالفة بين الصوائت المتماثلة في حالة النصب بإبدال الفتحة كسرة، لاستثقال تتابع الألف والفتحة. وتحذف تاء التأنيث عند إضافة هذه اللاحقة على رأي النحاة؛ لئلا تجتمع علامتا تأنيث في كلمة واحدة، فإذا جمعنا مثلا (قائمة)، قلنا: قائمات، ولو لم نحذف لقلنا: قائمتات[17].

أما عن تأثيرها في البنية المقطعية لما دخلت عليه، فهي لا تشكّل بنية مقطعية تامّة لكن تجعل الصيغة الجديدة تزيد بمقطع صوتيّ واحد عما كانت عليه حال الإفراد نحو: (زَيْنَبْ) التي تتكوّن

من مقطعين في حال الوقف، كما يلي: (ص ح ص/ص ح ص)، وبعد إضافة الألف والتاء (زَيْنَباتْ) نحصل على ثلاثة مقاطع: (ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص). ويكمن الفرق بين بنيتي المفرد المؤنث والجمع المؤنّث في كمية المقطع الأخير فقط، إذ هي من نوع واحد، هو الفتحة، إلّا أنّها قصيرة في مثل: (قائمة)، وطويلة في (قائمات)، ويبقى عدد المقاطع واحداً في البنيتين. ولهذا يمكن القول أنّ لاحقة المفرد المؤنث= فتحة قصيرة+ تاء، ولاحقة الجمع المؤنث=فتحة طويلة+ تاء[18]. وهذا نستنتجه بالمقارنة بين بنيتي المفرد المؤنث والجمع المؤنّث وبنية المفرد المذكّر. غير أنّ مقارنة النحاة بين بنيتي المفرد المؤنث والجمع المؤنّث جعلتهم يقولون بحذف تاء التأنيث عند إضافة تاء الجمع[19]، لكي لا تجتمع لاصقتان للدلالة على معنى واحد.

ويوجد سلوك تشكيليّ آخر يُتخلّص فيه من تتابع مستثقل، يتكون من ألفين أو فتحتين طويلتين، عند لحاق هذه اللاصقة بالأسماء التي تنتهي بالألف، وهذا ما لا يجيزه نظامها المقطعي، فتقلبُ الألف الأولى إلى أصلها اليائي، أو الواوي، إذا كانت البنية ثلاثية نحو: فتى _فتيات، وعصا _عصوات، أمّا إذا كانت البنية تتجاوز الثلاثة، فتقلب ياء مطلقاً نحو: حُبْلى _حُبْلَيات، ومصطفى _مصطفيات. وإذا أدّت اللاصقة إلى اجتماع ثلاثة ياءات في بنية واحدة، كما هي الحال في (ثريّا)، فيجب الاقتصار على اثنين فقط، فنقول: ثريّات، وكان الأصل: ثريّيات.

4. **لاصقة التّاء (ة. ت)**: تلتصق التاء بالأسماء والأفعال، واشتهرت عند النحاة باسم تاء التأنيث لكثرة استعمالها له، غير أنّها ليست ذات أصالة في هذا المعنى[20]؛ بل هي ذات وظائف بنائية ومعنوية وزمنية وغير ذلك. وتُمثَّل في الكتابة العربية بشكلين مختلفين، نحو: سلامة، وذهبتْ. وتتكوّن هذه اللاصقة من (فتحة قصيرة + تاء) ويتبعها علامات الإعراب، وتنطق التاء هاء عند الوقف، لذلك تسمّى هاء التأنيث في مصنفات النحاة[21]. وإضافة إلى خفّة هذه اللاصقة ووجازة بنيتها، فإنّ العربية تتخلّص منها في أبنية كثيرة يستوي فيها التذكير والتأنيث من دون لصقها بالتاء، ومن تلك الأبنية التي يستوي فيها المذكّر والمؤنّث:

أ.ما كان على فَعول بمعنى فاعل: ك صبور وشكور وضروب وشبهه، بمعنى: صابر وشاكر وضارب، تقول: رجل صبور وامرأة صبور، ورجل شكور وامرأة شكور. أمّا إذا كانت **فعول** بمعنى **مفعول** جاز دخول التاء في التأنيث وجاز تركه، نحو: دابّة ركوبة، ودابّة ركوب، وبقرة حلوبة وأكولة، وبقرة حلوب وأكول، بمعنى محلوبة ومأكولة[22].

ب.ما كان على فَعيل بمعنى مفعول: ك أسير وسجين وقَتيل وجَريح، تقول: رجل أسير وامرأة أسير، ورجل جريح وامرأة جريح...، بحذف التاء من فعيل عند التأنيث؛ لأنها بمعنى: مفعول، أي: مأسور ومجروح ومسجون ومقتول...، وقد نصّ النحاة أنّ الحذف في هذه الصيغة هو الغالب، إلّا أنّه ليس واجباً؛ لأنّه مشروط بأمن اللبس، إذ إنّ التاء تثبت في هذا المعنى لعدم معرفة نوع الموصوف. أما إذا كانت **فعيل** بمعنى **فاعل** فالأغلب فيه ثبوت التاء، نحو: امرأة رحيمة، وظريفة، وقديرة ...، كما

يجوز حذف التاء قليلاً، نحو قوله تعالى: ﴿**إِنَّ رَحْمَتَ اللّهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ**﴾[23]، وقوله أيضاً: ﴿**وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ السَّاعَةَ تَكُونُ قَرِيباً**﴾[24]، وقوله: ﴿**قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ**﴾[25]. والأصل: إنّ رحمة الله قريبة، لعلّ الساعة قريبة، من يحي العظام وهي رميمة.

ج. ما كان على مِفْعال: تُستخدم هذه الصيغة مع المؤنّث بدون التّاء، كما هي مع المذكّر، كـ مِذْكار ومِئْناث، ومِفْراح، ومِكْسال، ومِهْذار، تقول: امرأة مِعْطار (كثيرة العطر)، وفتاة مكسال (كثيرة الكسل)، ومعلام (كثيرة العلم)[26].

د. ما كان على مِفْعيل: تُستخدم هذه الصيغة أيضاً مع المؤنّث بدون التّاء، كـ مِنْطيق، ومِعْطير، ومِئْشير..، تقول: امرأة مِنْطيق (كثيرة البلاغة)، وامرأة مِعْطير (كثيرة العطر)، وامرأة مِئْشير (كثيرة الأَشَر)، وقد جاء مِفْعيل بالتاء قليلاً نحو: مِسْكين، مِسْكينة[27].

هـ. ما كان على مِفْعَل: تُستخدم هذه الصيغة بدون التّاء عند التّأنيث، نحو: مِغْشَم، ومِقْوَل..، تقول: امرأة مِغْشَم (الجريئة التي لا تنثني عن إدراك ما تريده)، وامرأة مِقْوَل (حسنة القول)[28].

وتتميّز هذه اللّاصقة بعدم اطّرادها للدّلالة على التأنيث؛ لأنّه يستدلّ ببعض المفردات على التأنيث بلفظها دون الحاجة إلى لواصق، نحو: أمّ، هند، عين، أذن، التي تدلّ على التأنيث دون لاصقة. والنحاة يقدّرون علامة التأنيث في مثل هذه الأسماء[29]؛ لعَوْد التاء إليها في التصغير غالباً، نحو: أُمَيْمَة، هُنَيْدَة، عُيَيْنَة، أُذَيْنَة؛ وذلك لأنّ التصغير يردّ الشيء إلى أصله.

وتسقط لاصقة التاء من الفعل الماضي جوازاً، إذا أسند إلى المؤنّث اللفظي، نحو: أشرقت الشمسُ، وأشرقَ الشمسُ، قال الأعشى:

فإنْ تُبْصِريني ولي لِمَّةٌ فإنَّ الحوادثَ أَوْدى بِها

حيث حذف التاء من (أودت)، وسوّغ له حذفها، أنّ تأنيث الحوادث غير حقيقي، وهي في معنى الحدثان، وتسقط كذلك من الفعل جوازاً إذا كان بينه وبين المؤنّث الحقيقيّ(الفاعل، أو نائب الفاعل) فصلٌ، نحو: حضرَ(تِ) القاضيَ اليومَ امرأةٌ. كما يجوز حذف التاء من الفعل الماضي المسند إلى الجمع المؤنّث السالم في نحو قوله تعالى: ﴿**إِذَا جَاءكُمُ الْمُؤْمِنَاتُ مُهَاجِرَاتٍ فَامْتَحِنُوهُنَّ**﴾[30]، وقد سوّغ الحذفَ اعتبارُ (ال) موصولية، أي: (الألى آمنَّ)، والألى جمع للمذكّر، أو الفصل بالمفعول[31].

أمّا الجمع غير السالم فحكمه حكم المؤنّث غير الحقيقي، إذ يجوز فيه إبقاء التاء على معنى الجماعة، أو حذفها على معنى الجمع، كما في قوله تعالى:﴿**كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ**﴾[32]، وقولك: جاءت الرجال، وما أشبه ذلك، تريد جماعة قوم نوح، وجماعة الرجال، وتقول: جاء الرجال، وكذّب القوم. ألا ترى إلى قوله تعالى: ﴿**كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ**﴾[33]، على معنى الجماعة، وقوله تعالى: ﴿**تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ**﴾[34]. على معنى الجنس أو الجمع، وكذلك كلّ ما كان ليس بين جمعه وواحده إلا التاء[35].

وتجنّبت العربية الهدر اللغوي بعدم إلحاق لاصقة التأنيث بالصفات المختصّة بالمؤنّث؛ وذلك لعدم مشاركة المذكّر لها فيها، نحو: حائِض، وحامِل ومُرْضِع وطالِق، وطامِث...وإذا لحقتها التاء في مثل هذه الصفات فاعلم أنّ ذلك يعود: إمّا لمشاركة المذكّر لها فيها، إذ يقال: امرأة طاهرٌ من الحيض؛ لأنها منفردة بالطهر من المحيض لا يشاركها المذكّر فيها، وامرأة طاهرة نقية من العيوب؛ لأنّ المذكّر يشاركها في الطهارة من العيوب، ويقال: امرأة حامل من الحبل، وحاملة على ظهرها، وامرأة قاعد من المحيض، وقاعدة من القعود. وإمّا للمبالغة في الصّفة، أو إخراجها على الفعل، في مقابل الدلالة على النسبة بدون تاء، ومنه قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ**﴾ [36]. فالتاء قد التصقت بالمرضع على الرغم من أنّه مختصّ بالمؤنّث، والمرضع من لها ولد ترضعه، أي ذات رضاع، والمرضعة من ألقمت الثدي للرضيع، أي: أرضعت. وعلى هذا فإنّ مرضعة بإلصاق التاء أبلغ من مرضع في هذا المقام؛ وذلك أنّ المرأة قد تذهل عن رضيعها إذا كان غير مباشر للرضاعة، أمّا إذا اشتغلت عنه وذهلت عن رضاعه وهو يلتقم ثديها، فهذا لا يكون إلّا لأمر عظيم.

ومن المظاهر التي تبيّن اعتدال العربية واتّزانها في هذا السياق دلالة هذه التاء على المذكّر في الأعداد من الثلاثة إلى العشرة، في حين إن عدم وجودها في العدد من الثلاثة إلى العشرة يدلّ على المؤنّث[37]. يقال: عندي ثلاثة رجال، وأربعة غلمان، وعندي ثلاث نسوة، وأربع جوارٍ. يقول عبد القاهر الجرجاني في ذلك: "إنّ الأعداد تأنيثها بالعكس من تأنيث جميع الأشياء، فالتاء فيها علامة للتذكير، وسقوطها للتأنيث"[38]. ويرجع ذلك إلى أنّ المؤنّث أثقل من المذكّر، وأكثر المؤنّث فيه لاصقة التاء، فحذفوا التاء من الجمع(العدد) مع المؤنّث، فيكون خفيفاً مع ثقيل فيعتدل، وكرهوا الجمع بين الثقيلين. وألصقوا التاء بالجمع (العدد) مع المذكّر، فجعلوا ثقيلاً مع خفيفٍ وخفيفاً مع ثقيلٍ[39]، ليعتدل الكلام ويتوازن.

وتتميّز هذه اللاصقة بكثرة الوظائف والدّلالات المعنوية التي تؤدّيها، وعدم اقتصارها على وظيفة التأنيث، ممّا جعلها تتّسم بظاهرة الاشتراك القواعديّ في العربية، ومن أهمّ الدّلالات التي تقوم بها التاء:

أ. التّمييز: تؤدّي التاء وظيفة تمييز الواحد من جنسه، نحو قولك: تَمْرٌ وتَمْرَةٌ، وبُسْرٌ وبُسْرَةٌ، ونَمْلٌ ونَمْلَةٌ، وبَقَرٌ وبَقَرَةٌ، إذ تدلّ التّاء في هذا على الوحدة لا على التأنيث، ويدلّ سقوطها على الجنس الذي يجوز فيه التذكير والتأنيث، فتقول هو التمر، وهو العنب وهو البُسر، وكذلك ما كان مثله، ولك أن تقول: هي التّمر، وهي العنب وهي الشّعير، وكذلك ما كان مثلها[40]. ففي قوله تعالى: ﴿**قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ**﴾[41] إنّ إلصاق التاء بـ (قالت) لا يدلّ على أنّ النملة مؤنّث؛ لأنّ التاء للوحدة في (نملة)، وتميّزت بذلك عن الجنس[42].

وقد تُميّز التاءُ الجمعَ من الواحد، فتدلّ على الجمع نحو: (كَمَأَة) التي هي جمع (كَمَأ) (نوع من الفطر)، وفي (فاعل)، و(فعول)، و(فعّال) نحو: (شارد) للمفرد، وإذا أرادوا الجمع قالوا: (شاردة)، وسايل

وسايلة، ...وركوب: ركوبة، وحلوب: حلوبة، وبغّال: بغّالة، وجمّال: جمّالة...، ويعتمد هذا على السماع؛ لأنّه لا ينقاس، فلا يقال في جمع كعوب: كعوبة[43].

ب. **المبالغة**: تستعمل التّاء للدّلالة على المبالغة والتّوكيد عند التصاقها ببعض الأوصاف[44]، كـ (فَعّال) نحو: علّامة، ونسّابة، ورحّالة ولحّانة، و(فاعِل) نحو: نابغة، وراوية، وداهية و(فَعول) نحو: فَروقَة، و(مِفْعال) نحو: مِطْرابَة.، ويستوي التذكير والتأنيث في مثل هذه الأبنية؛ لأنّ التاء لحقتها للمبالغة في المدح أو الذّم بغضّ النظر عن النّوع.

ت. **التعويض**: يرى النّحاة أنّ التاء قد تستعمل عوضاً من بعض الحروف التي تسقط من بعض اشتقاقات الكلمة؛ ودليلهم على ذلك ظهورها في بقية الاشتقاقات الأخرى، فممّا كانت فيه عوضاً من فاء الكلمة: (صفة) أصلها (وصف)، ومن عينها: (إقامة) أصلها: (إقوام)، ومن لامها: (سنة) أصلها: سَنَوٌ أو سَنَهٌ بدليل جمعها على سنوات، أو سنهات. وكذلك تقع التاء عوضاً من الياء المحذوفة في الجمع، نحو: زناديق وزنادقة، وفرازين وفرازنة، جمع: زنديق وفرزان، وقد تكون عوضاً من ياء الإضافة (ياء المتكلّم) في نحو: يا أبتِ، ويا أمّتِ، والأصل فيها: يا أبي، ويا أمّي[45].

ث. **النّسب**: تلحق التاء صيغ منتهى الجموع للدلالة على النّسب، نحو: أشاعرة، وقرامطة، وأشاعثة، ومهالبة، ومناذرة، جمع أشعريّ، وقرمطيّ، وأشعثيّ، ومنذريّ، وقد تدلّ على الأعجمية المعرّبة إضافة إلى النسب، نحو: الجوارية، والموازجة، والبرابرة[46].

ج. **المرّة والنوع**: يدلّ المصدر على مجرّد الحدث، فلا يلاحظ معه كمية معيّنة، حيث يصدق على القليل والكثير، ووظيفته في التركيب توكيد فعله ونفي احتمال المجاز عنه، فإذا لحقته التاء دلّ مع صيغته على نوع الحدث (هيئة وقوعه)، أو وقوعه مرّة واحدة، نحو: جِلْسَة وجَلْسَة، ويطّرد دخول التاء على المصادر القياسية المجرّدة والمزيدة، إلا ما كان منها مختوماً بالتاء نحو: استقامة ودحرجة ومشاركة[47]، فهذا يحتاج إلى قرينة للدلالة على المرّة أو النوع.

5 . **لاصقة الألف المقصورة والممدودة (ى، اء)**: وهما من لواصق النوع، إذ تلتصقان بالأسماء فقط للدلالة على التأنيث، وتتميزان بكونهما ألفاً أو فتحة طويلة، ومن المعروف أنّها أخفّ الأصوات اللغوية جميعاً، ولا يرى الدرس اللساني الحديث فرقاً بينهما إلّا في الكمّ والمقدار، فألف (ليلى) على سبيل المثال أقصر من ألف (حسناء) أمّا طبيعتهما فواحدة. فالألف الممدودة ما هي إلّا مدٌّ للألف المقصورة، وإذا مدّت الألف ثمّ قطع المدّ انقلبت همزة، وانقلاب الألف همزة ظاهرة صوتية محضة. والدليل على ذلك أنّنا نستطيع إلغاء الهمزة في النطق تخفيفاً فنقول في صحراء وبيضاء: صحرا، وبيضا. وهذا ما يعزّز قول المحدثين بأنّ الهمزة ليست هي الأصل في التأنيث[48]. أمّا القدماء فرأوا أنّ الهمزة منقلبة عن ألف التأنيث في نحو: حبلى، وبشرى، ولكنّها لمّا وقعت بعد ألف زائدة وجب تحريكها لعدم التقاء الساكنين، فقلبت همزة[49]. وتجب الإشارة هنا إلى عدم اعتبار كلّ الألفات المقصورة

والممدودة من قبيل اللواصق، إذ قد تكون أصلية، وإنّما تدرك اللواصق بدلالة الجذر على معنى مفيد بعد حذفها، فمثلاً الألف في (جوى) أصلية؛ لأنّه إذا حذفت يبقى (جو) ولا يستقلّ بمعنى مفيد.

6 . **لاصقة ياء النّسبة (ـِيّ)**: هي لاصقة أو إضافة لفظية تختصّ بالأسماء فقط للدلالة على النّسبة، أي: "ينسب بها اسم إلى آخر. وعندئذٍ تتخذ النسبة معنى الصفة، وإن كان الاسم صفة ونسب أفاد المبالغة في الصفة"[50]. وتتكوّن من ياء مشدّدة مكسور ما قبلها، أو من ياءين مدغمتين مكسور ما قبلهما بعبارة أخرى. وأوّل ما تتميّز به هذه اللاصقة أنّها على معنى الإضافة، فلحاقها بالاسم يغني عن إضافة اسم آخر؛ ولذلك كان النحاة يطلقون عليها (باب الإضافة)[51]، فهي تجعل الاسم منسوباً إليه بعد إلصاقها به، وتكون النسبة إلى الأب والأم والأسرة والقبيلة والبلد والدّين والمذهب... نحو: محمّديّ وعُمَريّ، وإسلاميّ، وبصريّ، وكوفيّ، ومالكيّ، وحنفيّ....[52]. وهي بهذا تفيد في الدلالة على الوصف مع الإيجاز، فقولك: هذا جزائريّ، أخصر من قولك: هذا رجلٌ منسوبٌ إلى الجزائر. كما يشترط لها أن تُسبق بالكسرة كلازمة صوتية بغية المجانسة معها[53]، وتحقيقاً للانسجام واقتصاداً للجهد كما هو الحال في ياء المتكلّم، وياء المخاطَبة.

وتتميّز أيضاً بكونها من حروف اللين التي تتميّز بالسّهولة واليسر، قال الأزهري: "وكانت من حروف اللين لخفّتها ولكثرة زيادتها... وإنّما لم تلحق الألف لئلّا يصير الإعراب تقديراً ولا الواو لثقلها"[54]. وقد فسّر القدماء تشديد الياء للنسب بأنّه على معنى الإضافة وهو أبلغ، فشدّدوا الياء دليلاً على هذا المعنى. ولظهور الحركات الثلاث على الياء الثانية، ولو كانت ياء واحدة، لاستثقل ظهور الضمّة والكسرة عليها[55]. والتّغيّرات التي تطرأ على البنية الجديدة، بسبب اجتماع لاصقة النّسب مع لواصق أخرى قبلها، نحو لواصق التأنيث، والتثنية، والجمع[56]، أو لاجتماعها مع الأحرف اللينة قبلها، ما يؤدّي إلى استطالة البنية واستثقالها وبذل المزيد من الجهد عند نطقها. ولذلك تلجأ العربية إلى عدّة أساليب من حذف وقلب وتقصير؛ لأجل تخفيف النّطق والتخلّص من الأصوات المتماثلة، ودفع التعثّرات الناشئة بسبب التّشكيل الصوتي الجديد، وفيما يلي نماذج من هذه الأساليب:

أ. **الحذف:** تتسبّب لاصقة الياء في حذف أواخر أبنية كثيرة اقتصاداً للجهد وتيسيراً للنطق، والتخلّص من اللواصق الأخرى، تقصيراً للبنية ودفعاً للثقل، ومن أمثلته حذف لاصقة التاء من كلّ اسم انتهى بها عند النسب، فيقال في مكّة وطلحة مثلاً: مكّيّ، وطلحِيّ. وتحذف التاء عند النسب؛ لئلّا يؤدّي ذلك إلى اجتماع تاءي تأنيث عند نسبة المؤنّث في نحو مكّيّة وفاطميّة، إذ لو بقيت لقيل: مكّتية، وفاطمتية. أي لو لم تحذف لاجتمع صوتان متماثلان (التاءان) بينهما ياء النسب المشدّدة، وفي هذا التركيب ثقل ظاهر.

وحذف لواصق التثنية والجمع السالم بنوعيه المؤنّث والمذكّر، والملحق بهما، إذ تعاد هذه الألفاظ عند النسب إلى بداية وضعها عند الإفراد، ثمّ تضاف لها لاصقة النّسب، نحو: شاهدان، شاهدون ـ شاهدِيّ. اثنان، عالمون ـ اثنِيّ أو ثنوِي، وعالمِيّ. هندات، خدمات، عائشات ـ هندِيّ،

خدميّ، عائشِيّ. وقد ردّ القدماء منع استعمال اللاصقتين (لاصقة النسب، ولاصقة التثنية أو الجمع) في كلمة واحدة، لئلّا يجتمع في الاسم رفعان أو نصبان أو خفضان[57]، فضلاً عن الاقتصاد في الجهد وتقليل البنية، وللتفرقة بينه وبين النّسب إلى ما سمّي به من التثنية والجمع،وبأنّ النون دالّة على تمام الكلمة، ويتمّ حذفها إذا أرادوا إضافة شيء بعدها.

ولو وقع المحظور لاجتمعت العلامتان المتساويتان في نحو: مسلمانيان ومسلمونيون، وعلامتا التثنية والجمع في نحو: مسلونيان ومسلمانيون، فيكون بذلك في الكلمة إعرابان[58]، كما لا يخفى ما في هذه الأبنية من استطالة وثقل.

ومن الحذف في النّسب ما يقع للعلم المركّب، إذ يحذف جزؤه الثاني إذا كان مركّبا تركيباً مزجياً أو إسنادياً، نحو: تأبّطيّ وبعلبيّ ومعديّ (أو معدويّ) من: تأبّط شراً، وبعلبك، ومعدِ يكرب. أمّا إذا كان مركّباً تركيباً إضافياً، فيحذف منه المضاف وينسب إلى المضاف إليه، إذا كان المضاف لفظ أب أو أم أو ابن، نحو زيديّ من (أبو زيد)، وعمريّ من (أم عمرو)، وإن لم يكن ذلك نسبت إلى ما لم يكن في النسب إليه لبس، وأهملت الآخر، نحو: يغوثيّ من (عبد يغوث)؛ لأن في النسب إلى المضاف لبس، وامرئيّ من (امرؤ القيس)؛ لأنّ الأول أشهر[59].

ب. **القلب:** وهو من التغيّرات التي تلحق الأسماء المنسوب إليها، وتؤكّد نزوع اللغة إلى الانسجام والاقتصاد في الجهد العضليّ، ومن أمثلته قلب الألف من الأسماء المقصورة واواً مطلقاً، إذا كانت ثالثة سواء كان أصلها الواو أو الياء، نحو[60]: عصا، وفتى ـ عصَوِيّ، وفتَوِيّ.

ولم تحذف الألف في مثل هذه الأبنية للمحافظة على التوازن الذي تمثّله البنية الثلاثية، ولم تبق على حالها؛ لأنّ ياء النّسب تسبّبت في إحداث مشكلة صوتية، تمثّلت في توالي حركتين، وهما الفتحة الطويلة(الألف) وهي تعدّ فتحتين قصيرتين، والكسرة التي تسبق ياء النسب، وهذا وضع يرفضه النظام المقطعي للعربية، فهو لا يسمح بالتقاء حركتين متتاليتين دون وجود صامت يفصل بينهما. كما لم تقلب الألف إلى أصلها اليائي مثل ما وقع لها في التثنية، في نحو (رحى رحيان)؛ لأنّ ذلك يؤدّي إلى توالي المتماثلات، أي ثلاث ياءات(رحَيِيّ) وهذا أمرٌ مستثقل، قال المبرّد: "وكان قلب الألف واوًا أولى من قلبها ياءً لأنّها لو قلبت ياءً لأدّى ذلك إلى اجتماع الأمثال، ألا ترى لو أنك قلت رَحَيِيّ وعَصَيِيّ لأدى ذلك لاجتماع ثلاث ياءات وذلك مستثقل فعدلوا عن الياء إلى الواو لأنها أبعد عن اجتماع الأمثال"[61].

يبدو أن لا فرق بين ما يحدث في التّثنية والنّسب من النّاحية الصّوتية، وأنّ مجيء الواو في مثل رحى وفتى عند النّسب ممّا أصله ياء هو نوع من المخالفة الصوتية، أي: أنّ ما طرأ على بنية الكلمة في التثنية من تغيّر هو ذاته هنا، ولكنّ العربية تخلّصت في النسب من توالي الياءات بفعل قانون المخالفة، وعوضت الانزلاق اليائي بالانزلاق الواوي، فالواو في عَصَوِيّ هي نتيجة الانزلاق الصوتي، وفي فَتَوِيّ نتيجة المخالفة. وقد تتخلّص العربية من توالي المتماثلات بالحذف دون القلب إذا تجاوزت البنية

فيها ثلاثة أحرف، نحو (جَمَزى، جَمَزِيّ)، و(مُصْطَفى، مُصْطَفِيّ)، وهذا سلوك اقتصادي آخر تخلّصت فيه العربية من التقاء السّاكنين من أقصر الطرق وأسهلها.

وتقلب الهمزة واواً في الأسماء الممدودة إذا كانت الهمزة فيها زائدة للتأنيث (غير أصلية) نحو: صحراء، صحراويّ. أما إذا كانت الهمزة فيها منقلبة عن أصل(واو أو ياء) جاز قلبها واواً، أو بقاؤها كما هي نحو كساء: كساوِيّ، أو كسائيّ[62]. وقد ردّ الصّرفيون هذا القلب إلى أنّ أحرف العلّة بعضها أنسب إلى بعض،وقلبها واواً دون ياء لئلّا تجتمع الكسرة والياءات. كما لا يفوتنا مظهر اقتصاديّ آخر لهذه اللاصقة، يتمثّل في التعدّد الوظيفي، إذ يعدّ النّسب الوظيفة الأساسية لها، إضافة إلى وظائف أخرى منها:

الدّلالة العددية عندما تميّز الواحد من جنسه في نحو: روم روميّ، وزنج زنجيّ، حيث تجري هذه اللاصقة مجرى التاء المربوطة في تفريقها بين المفرد والجمع في نحو: تمر تمرة، ونخل نخلة. قال الرضيّ: "ياء الوحدة أيضاً في الأصل للنّسبة، لأنّ معنى زنجيّ شخصٌ منسوب إلى هذه الجماعة بكونه واحداً منهم، فهو غير خارج عن حقيقة النسبة، إلّا أنّه طرأ عليه معنى الوحدة"[63]. وما يؤكّد دلالة لاصقة الياء على الإفراد هو الاستغناء عنها ببناء الاسم على (فاعل) بمعنى (صاحب) نحو قولنا لمن يعمل في صناعة اللبن: (لابن)، وفي التجارة: (تاجر) بدلاً من لبنيّ، وتاجريّ، ويكون هذا الاستغناء عادة في النسبة إلى الأعمال والمهن، وليس في النسبة إلى القوم والجماعة[64].

ومنها **الدلالة على التوكيد والمبالغة والقوة، وإشباع معنى الصّفة**، كما في قوله تعالى: ﴿**أَتَّخَذْنَاهُمْ سِخْرِيّاً أَمْ زَاغَتْ عَنْهُمُ الْأَبْصَارُ**﴾[65]، حيث لحقت لاصقة ياء النسب المصدر (السّخر) بضمّ السين وكسرها؛ لأنّ في النسبة زيادة قوّة في الفعل، نحو: الخصوصية من الخصوص[66]. كما تحدّث ابن جنّي عن التوكيد، كنوعٍ من أنواع الاحتياط للمعنى وتمكينه، فقال: "ومنه الاحتياط في إشباع معنى الصفة، كقوله: (والدَّهْرُ بالإنْسانِ دَوّارِيُّ)، أي: دوّار، وقوله: (غُضْفٌ طَواها الأَمْسَ كَلّابِيُّ)، أي: كلّاب"[67].

وما يدلّ على أنّ هذه اللاصقة لها دلالات معنوية متعدّدة مثلها مثل باقي اللواصق، الاحتراز الذي ظهر في تعريف ابن الحاجب للمنسوب، إذ قال: " المنسوب الملحق بآخره ياء مشدّدة **ليدلّ على نسبته إلى المجرّد عنها..."**[68]. ووضّح الرضيّ أنّ عبارته: (على نسبته إلى المجرّد عنها) أخرجت من المنسوب "ما لحقته ياء مشدّدة للوحدة كروميّ وروم، وزنجيّ وزنج، وما لحقت آخره للمبالغة كأحمريّ ودوّاريّ، وما لحقته لا لمعنى كبرديّ، وكرسيّ"[69]. فكلّ هذه الشواهد تنهض دليلاً على أنّ هذه اللاصقة لها وظائف متعدّدة ولا تدلّ على النسب فقط.

7. **لاصقة التوكيد (نْ، نَّ)**: تستعمل هذه اللاصقة لتوكيد الأفعال دون الأسماء، وتتحقّق صوتياً على شكل نون ساكنة أو مشدّدة، مسبوقة بفتح. ويلاحظ في هذه اللاصقة أنها من أصوات الذلاقة التي تمتاز بالسهولة وكثرة الامتزاج بغيرها وكثرة الدوران، فهي من أخفّ الحروف في المنطق،

وأكثرها في الكلام، وأحسنها في البناء. ويكفي دليلاً على خفّتها وجودها في الرتبة الثانية بعد الراء في التّرتيب التّنازلي لتواتر الأصوات في جذور العربية [70]، كما أنّها من الأصوات اللغوية التي تسمّى حروف الزيادة التي تأتلف مع جميع الأصوات الأخرى، وتضفي على الكلام التئاماً وانسجاماً، وتقضي على بعض التّتابعات المستثقلة أو المتعذّرة في أبنية العربية.

وتقيّدت هذه اللاصقة بآخر الفعل الذي لا يحدث في الواقع إلا بعد التلفّظ به، أو بعبارة أخرى لا تلحق الفعل الماضي؛ لأنّ الغرض من التوكيد مزيد من الحثّ على الفعل أو الترك غالباً، والفعل الماضي حاصل فلا معنى لتوكيده[71]. واختصّت هذه اللاحقة بالأفعال فقط؛ لأنّ الأسماء يؤكّدها مورفيم آخر، له طبيعة مستقلّة، ويكون سابقاً لها (إنْ، إنَّ)، وقد رأى فاضل السامرّائي أنّ النّون المؤكّدة واحدة في الأسماء والأفعال، غير أنّ اتصالها بأوّل الاسم جعلها تحتاج إلى الهمزة وتستقلّ بالبناء، فقال: "يبدو أنّ النون حرف يؤكّد الأسماء والأفعال، غير أنّها تدخل في أول الاسم وآخر الفعل، فـ(إنّ) هي نون ثقيلة مسبوقة بالهمزة، ولما كانت تدخل في أول الاسم بدئت بهمزة توصلاً للنطق بالساكن وجعلت الهمزة من بناء الكلمة"[72]. وإضافة إلى التشابه الصوتي بين (إن) والنون، فوظيفتهما واحدة، وهي التوكيد، وكلتاهما ثقيلة وخفيفة، وكلتاهما تُدخل الفتح على ما دخلت عليه فـ(إنّ) تدخل على الأسماء وتنصبها، والنون تدخل على الفعل وتبنيه على الفتح، نحو: إنّ محمّداً ليسافرَنَّ.

وفي استقلال بنية النون المؤكدة للاسم واتصالها مع الفعل مسلك اقتصاديّ لطيف، إذ لا يتحمّل فيه الاسم أيّ تطويل يثقله؛ لأنّ نظام بنيته مجرّداً ومزيداً يصل إلى أكبر قدر من عدد الحروف مقارنة مع الفعل، ولا يتحمّل في المقابل ما يتحمّله الفعل من المعاني واللواصق الضميرية والحرفية، كما هو الأمر مع نون التوكيد.كما أنّ لاصقة التوكيد لا تتعلّق بآخر الاسم؛ لئلا تلتبس في أحد قسميها (الخفيفة) بلاصقة أخرى من متعلّقات الأسماء، هي التنوين. كما يتجلّى اقتصاد هذه اللاصقة من الناحية الوظيفية، في تقويتها الفعل وتوكيده، وتمكينه في ذهن السامع وقلبه من أقصر السبل، دون إعادة ذكره مرّة أخرى أو أكثر، ودون إضافة ألفاظ أخرى تؤدّي هذا الغرض، فإذا جئت بالنون الخفيفة فأنت مؤكّد، وإذا جئت بالثقيلة فأنت أشدّ توكيداً، وقد وضّح ابن يعيش هذا السلوك الاقتصادي في قوله: "...لأنّ تكرير النّون بمنزلة تكرير التأكيد، فقولك اِضْرِبُنْ خفيفة النون بمنزلة قولك: **اضربوا كلّكم**، وقولك: اِضْرِبُنَّ مشدّدة النون بمنزلة **اضربوا كلّكم أجمعون**"[73]. وقد اجتمعتا في قوله تعالى: ﴿**وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُوناً مِّنَ الصَّاغِرِينَ**﴾[74]، حيث وردت الثقيلة في (ليسجننّ)، والخفيفة في (ليكوناً)، وسبب هذا التفاوت في التوكيد أنّ امرأة العزيز كانت أشدَّ حرصاً على سجن يوسف عليه السلام، من كونه صاغراً، وذلك ما حدث بالفعل[75]. ولا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر بعض المظاهر التشكيلية التي تجلّت في التغيّرات التي تحدثها هذه اللاصقة في بنية الفعل عند التصاقها به، ومنها:

إذا كان الفعل مسنداً للواحد ظاهراً أو مستتراً، بُني آخره على الفتح، صحيحاً كان آخر الفعل أو معتلّا، وإذا كانت لامه ألفاً قلبت ياء مطلقاً لتقبل الفتحة، نحو: لتَجْتَهِدَنَّ يا عليّ، ولتَدْعُوَنَّ إلى الخير، ولتَطْوِيَنَّ ذكرَ الشرّ، ولتَرْضَيَنَّ بما قسم اللهُ لك، ونحو: اجتهدَنَّ، وادعوَنَّ، واطويَنَّ، وارضيَنَّ. ويُحرَّك آخرُ الفعل ههنا بالفتحة، وهي أخفّ الحركات؛ لئلّا يلتقي سكونان. ولا يحرّك بغير الفتحة؛ لأنّ الضّمّه تنقل دلالته إلى الجمع، والكسرة تنقلها إلى المؤنّث، كقولك في فعل الجمع لا تَضْرِبُنَّ، وفي فعل المؤنّث لا تَضْرِبِنَّ.

وإذا إسند إلى الألف، حذفت نون الرفع إن كان مرفوعاً كراهة اجتماع الأمثال(نون الرفع ونون التوكيد الثقيلة). وكُسِرت نون التوكيد والأصل فيها الفتح. والدرس الصوتي الحديث يردّ هذا التغيير إلى قانون المخالفة، الذي يعمل على إعادة التّوازن للسلسلة الكلامية بإزالة الثّقل الذي سبّبه توالي المثلين أو الأمثال، وتعديل آثار المماثلة السلبية بتوفير قدر من الفروق التّمييزية بين الأصوات، فلما تتابعت فتحة النّون مع ألف المدّ(صائت الفتحة الطّويل) في المثنّى، استنجدت العربية بقانون المخالفة وأبدلت الفتحة كسرةً، كما في قولهم: افْعَلانِّ ذلك، وهل تفْعَلانِّ ذلك.

ولم يؤكد الفعل المسند للألف بالنّون الخفيفة؛ لعدم وجود هذا النوع من المقاطع في درج الكلام (ص ح ح ص)، ما لم يكن حدّه الثاني مكرّراً في المقطع الذي يليه، نحو قولك: الضّالّين، و دابّة، والحاقّة. ومن التغيّرات التي تعمل على تخفيف البنية في شكلها الجديد، وإعادة الانسجام لها، حذفُ نون الرّفع من الفعل المسند إلى الواو، إن كان مرفوعاً لتوالي الأمثال. إضافة إلى حذف الواو منه إذا كان صحيحَ الآخر لالتقاء السكنين، مع ضمّ ما قبلها، نحو: لتَجْتَهِدُنَّ، واجْتَهِدُنَّ. ويحذف آخره مطلقاً إذا كان معتلّ الآخر، ثمّ إن كان اعتلاله بالألف تبقى واو الجماعة مع ضمّها وفتح ما قبلها، نحو: لترْضَوُنَّ، وارضَوُنَّ، وإن كان الفعل معتلّ الآخر بالواو أو الياء تحذف واو الجماعة ويضمّ ما قبلها، نحو: لتدعُنّ، ولتَطوُنَّ، وادعُنّ، واطوُنَّ.

ومنها أيضاً حذفُ نون الرّفع من الفعل المسند إلى ياء المخاطبة، إن كان مرفوعاً لتوالي الأمثال، إضافة إلى حذف الياء منه إذا كان صحيحَ الآخر لالتقاء السكنين، مع كسر ما قبلها، نحو: لتَجْتَهِدِنَّ يا فاطمة، واجْتَهِدِنَّ. ويحذف آخره مطلقاً إذا كان معتلّ الآخر، ثمّ إن كان اعتلاله بالألف تبقى ياء المخاطبة مع كسرها وفتح ما قبلها، نحو: لِتَرْضَيِنَّ، وارْضَيِنَّ، وإن كان الفعل معتلّ الآخر بالواو أو الياء تحذف ياء المخاطبة ويكسر ماقبلها، نحو: لتدعِنّ، ولتَطوِنَّ، وادعِنّ، واطوِنَّ[76]. ومنه كذلك ما نلاحظه من إقحام للألف بين النونين: نون النسوة، ونون التوكيد الثقيلة عند إسناد الفعل إلى نون جماعة الإناث؛ للمخالفة بين النونات المتماثلة، وإزالة الثّقل الذي سبّبته،وإعادة التّوازن للسلسلة الكلامية بتوفير قدر من الفروق التّمييزية بين الأصوات. وكسر نون التوكيد؛ للمخالفة أيضاً بين الصوائت المتماثلة، الألف(وهي فتحة طويلة) وفتحة نون التوكيد، نحو: لتكتبنانِّ، واكتبنانِّ، ولترضيْنانِّ، وارضيْنانِّ، ولتدْعونانِّ، وادعونانِّ، ولتطوينانِّ، واطوينانِّ.

8. **لاصقة التنوين (نْ)**: التنوين لاصقة صوتية من لواصق التعيين، تختصّ بالأسماء فقط، وهو في اصطلاح النحاة وعلماء التجويد: "نون ساكنة زائدة تلحق الآخر لفظاً لا خطّاً، ووصلاً لا وقفاً، لغير توكيد ولا تكون إلّا في الأسماء"(77). أو هو عبارة عن نون ساكنة تلحق الاسم بعد حركة الإعراب، تظهر في الوصل فقط.

وقد تكلمنا سابقاً عن ما يتميّز بها صوت النون عموماً، من خفّة وشيوع، وائتلاف مع بقية الأصوات، وقضائه على بعض التّتابعات المستثقلة أو المتعذّرة في أبنية العربية. وقد قال سيبويه في التشابه الموجود بين لاصقة النون الخفيفة ولاصقة التنوين: "النون والتنوين من موضع واحد، وهما حرفان زائدان، والنون الخفيفة ساكنة كما أنّ التنوين ساكن، وهي علامة توكيد كما أنّ التنوين علامة المتمكّن"[(78)]. ومما يتميز به أنّه: لحق آخر الاسم فكان ساكنا، ولو سبق الاسم لاحتاج إلى التحريك، لأنّ العربية لا تبدأ بساكن، والحركة تحوجه إلى مزيد من الجهد لإنتاجها. واختصّ بالوصل للخفّة والانسجام، كما قال ابن جني: "إنما هو لاحق في الوصل علامة للخفّة والتمكّن، وفصلاً بين المتحرّكات في الإدراج، فلما صرت إلى الوقف، وزال الإدراج أُستغني عنه، فحذف لذلك"[(79)]. واختصّ بالاسم لخفّته وتمكّنه، وامتنع عن الفعل؛ لثقله، ولأنّه يطرأ عليه الحذف والجزم بالسكون. والتنوين الممتنع في الفعل هو اللاحق لأجل الصرف أما غيره فلا مانع من دخوله. وعدم دخول التنوين على المضاف، وعلى المعرّف بـ (ال)؛ لأنّه يدلّ على التنكير، والإضافة و(ال) يدلان على التعريف والتخصيص.

كما يضطلع التنوين بوظائف كثيرة، أولها **الدّلالة على التمكين**، أي: على خفّة الاسم وتمكّنه في باب الاسمية وعدم مشابهته الفعل والحرف، بينما يمتنع دخوله على فروعه، التي تتميّز بالثقل، كما قال سيبويه: " واعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأنّ الأسماء هي الأولى، وهي أشدّ تمكّناً. فمن ثمّ لم يلحقها تنوين، ولحقها الجزم والسكون، وإنّما هي من الأسماء"[(80)]. والمراد بالتّمكين هو الأصل والأسبقية، وهذا يقتضي الخفّة، وما خفّ كان أشدّ احتمالاً للزوائد، لذا لحقه التنوين، ولم يلحق الفروعَ، لثقلها وتعرّضها للزيادة، والحذف والتخفيف. ومفهوم الأصل عند النحاة أن يكون الاسم نكرة مفرداً مذكّراً عربي الوضع.

ودلالته على تّنكير الأسماء المبنية المختومة بويه، فرقاً بينها وبين معرفتها ونكرتها، نحو خالويهٍ، وعمرويهٍ، وسيبويهٍ. ويفرق هنا بين المعرفة والنكرة بأقلّ جهد ممكن، كما يدلّ تنوين التنكير على أنّ ما يلحقه دخيل على العربية، وغير معروف الأصل.

ودخوله **دليلاً أو عوضاً عن محذوف**، ويعرّف النحاة تنوين العوض بأنّه:" اللاحق عوضاً من حرف أصليٍّ، أو زائد، أو مضاف إليه: مفرداً، أو جملة"[(81)]. كما أنّ للتنوين **وظائف دلالية**، منها مساهمته في **تحديد الوظائف النحوية** للوحدات اللغوية داخل التركيب، فالتنوين مثلاً في اسم الفاعل في نحو: (أنا كاتبٌ الدّرسَ)، يصرف دلالة الحدث إلى المستقبل ممّا سيقع وقد لا يقع، ويجعل

(الدرسَ): مفعولاً به، وعدم وجوده (أنا كاتبُ الدّرسِ) يدلّ على وقوع الحدث في الماضي، ويجعل (الدّرسِ): مضافاً إليه.

خاتمة:

يجب التنويه في نهاية هذا البحث بأنّ: **اللواصق الحرفية** قسم من اللواصق التصريفية أو مباني التصريف، لا تتحمل الوظائف النحوية للاسم الظاهر، فهي ليس لها محل من الإعراب، وأنّ القسم الآخر هو **اللواصق الضميريّة**، لها وظائف نحوية ومحلّ من الإعراب، إضافة إلى ما تقوم به من وظائف صرفية عامة،

تتميّز بخفّتها ووجازة بنيتها، وانتخابها لأسهل الحروف إنتاجاً وأكثرها شيوعاً وائتلافاً مع بقية الحروف.

تعمل على إعادة تكييف ما تدخل عليه وبعث الانسجام فيه، وجعله يَتشكّل ويُنتج بأقلّ جهدٍ عضليّ ممكن.

تتميّز بالتكثيف الوظيفي والدلالي، إذ يتحمّل جلّها وظائف كثيرة ومتنوعة: صرفية، وتركيبية، ودلالية.

اكتفى هذا البحث من اللواصق الحرفية باللواحق التي تلحق أواخر المورفيمات الحرّة لما لها من خصائص تشكيلية ووظائف متنوعة، وترك بقية اللواصق؛ لأنّ أكثرها تتحدّد وظائفه على مستوى الصيغ والأوزان.

الهوامش:

(1) عبد الصبور شاهين، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1967م، ص: 284.

(2) ينظر: أشواق النجار، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة،عمان الأردن،ط2، 2009م،ص: 89.

(3) ج فندريس، اللغة، تع: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، (القاهرة)، مصر، 1950م.ص: 186.

(4) السيوطي، همع الهوامع، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،، ط1، 1998م، ص: 40/1.

(5) حسين محيسن ختلان البكري، ظاهرة التثنية في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، الأردن، 2012م، ص: 35.

(6) ينظر: أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تح: مازن المبارك، دار النفائس، (بيروت)، لبنان، ط3، 1979م، ص: 121.

(7) ينظر: ظاهرة التثنية في اللغة العربية، ص: 35.

(8) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الفكر، (بيروت)، لبنان، ط1، 2004م، ص: 401.

(9) ينظر: ظاهرة التثنية في اللغة العربية، ص: 15_ 22.

(10) ج فندريس، (اللغة)، ص: 133.

(11) ابن سيده، المخصّص، دار الفكر، بيروت لبنان، ط3، 1978م، ص: 13/223_236.

(12) التطوّر النحوي، ص: 78.

(13) ينظر: سيبويه (الكتاب)، ص: 1/ 44، وابن يعيش (شرح المفصّل)، ص: 1/ 496_498.

(*) يطّرد دخول هذه اللاصقة على: أ.العلم لشخص مذكّر عاقل، الخالي من تاء التأنيث الزائدة، نحو: (زيد).ب.صفة المذكّر العاقل، الخالي من تاء التأنيث والذي ليس على وزن أفعل الذي مؤنثه فعلاء، نحو: (مؤمن)، ج. اسم الجنس إذا صُغّر أو

اتصلت به ياء النسب نحو:(رُجَيْل) و(إنسانيّ). ينظر: المقرّب، ابن عصفور الإشبيلي، تح: د أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله أمين، مطبعة العاني، بغداد العراق، ط1، 1972م، ص: 2/49، 50.

(14) ينظر: سيبويه، (الكتاب)، ص: 1/ 44.

(15) ينظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص: 130.

(*) تطّرد إضافة هذه اللاصقة في ما كان من الأسماء لعلم مؤنّث نحو: زينب زينبات، فاطمة فاطمات، وصفة المذكّر الذي لا يعقل نحو: شامخ شامخات، واسم الجنس المنتهي بالألف المقصورة أو الممدودة نحو: سلوى سلويات، صحراء صحراوات، والأسماء المختومة بالتاء نحو: حمزة حمزات، ومصغّر ما لا يعقل نحو: نهير نهيرات، والمصدر المجاوز فعله ثلاثة أحرف، غير المؤكّد لفعله، نحو: إكرام إكرامات، انتصار انتصارات، وما سوى ذلك مقصور على السماع، نحو: السماوات، والأمهات، والرجالات. لمزيد من التفصيل ينظر: ابن السراج، شرح المفصّل، ص: 6/5.

(16) ابن هشام، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، ص: 72.

(17) ابن جني، الخصائص، ص: 235/3.

(18) أشواق النجار (دلالة اللواصق)، ص: 168.

(19) ينظر: ابن يعيش (شرح المفصّل)، ص: 6/5. وابن جني (الخصائص)، ص: 235/3.

(20) براجشتراسر (التطور النحوي)، ص: 114.

(21) ينظر: ابن السرّاج (الأصول في النحو) ص: 407/2.

(22) ينظر: أيمن أمين عبد الغني (الصرف الكافي)، ص: 270.

(23) الآية 56 من الأعراف.

(24) الآية 63 من الأحزاب.

(25) الآية 78 من يس.

(26) ينظر: أيمن أمين عبد الغني (الصرف الكافي)، ص: 270.

(27) ابن جماعة، شرح كافية ابن الحاجب، ص: 248.

(28) ينظر: أيمن أمين عبد الغني (الصرف الكافي)، ص: 270.

(29) ابن جماعة، شرح كافية ابن الحاجب، ص: 240.

(30) الآية 10 من الممتحنة.

(31) ينظر: ابن السرّاج، الأصول في النحو، ص: 413/2، وابن جماعة، شرح كافية ابن الحاجب، ص: 240، 241.

(32) الآية 42 من الحج.

(33) الآية 07 من الحاقّة.

(34) الآية 20 من القمر.

(35) ابن السرّاج، الأصول في النحو، ص: 413/2.

(36) الآية2 من الحجّ.

(37) ينظر: ابن السرّاج، الأصول في النحو، ص: 424/2.

(38) عبد القاهر الجرجاني، الجمل، تحقيق: علي حيدر، دار الحكمة، دمشق، د.ط، 1972م، ص: 35.

(39) ينظر: أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري، أسرار العربية، تحقيق: محمد بهجت البيطار، مطبعة الترقي، دمشق، د.ط، 1957م، ص: 218.

(40) ينظر: ابن السرّاج، الأصول في النحو، ص: 407/2. 408.

(41) الآية 18 من النمل.

(42) ينظر: أشواق النجار (دلالة اللواصق)، ص: 238.
(43) ينظر: نفسه، ص: 238.
(44) ينظر: ابن السراج (الأصول في النحو)، ص: 408/2.
(45) أشواق النجار (دلالة اللواصق التصريفية)، ص: 240، 241.
(46) ابن السراج (الأصول في النحو)، ص: 408/2
(47) ينظر: أشواق النجار (الصرف الكافي)، ص: 157_ 162.
(48) ينظر: نفسه، ص: 175، 176.
(49) ينظر: ابن جني (المنصف في التصريف)، ص: 155/1.
(50) ديزيرة سقال، الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية، بيروت لبنان، ط1، 1996م، ص: 105.
(51) ينظر: سيبويه (الكتاب)، ص: 367/3، والمبرّد (المقتضب)، ص: 133/3.
(52) ينظر: فاضل صالح السامرّائي، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمان الأردن، ط2، 2007م، ص: 150.
(53) عبد القادر عبد الجليل (علم الصرف الصوتي)، ص: 441.
(54) خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2000م، ص: 587/2.
(55) ينظر: أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري، أسرار العربية، ص: 319.
(56) الرضي (شرح الشافية)، ص: 4/2.
(57) المبرّد (المقتضب)، ص: 150/1.
(58) الرضيّ (شرح الشافية)، ص: 10/2.
(59) ينظر: ديزيرة سقال الصرف وعلم الأصوات، ص: 111، 112.
(60) ينظر: أشواق النجار (دلالة اللواصق التصريفية)، ص: 178.
(61) المبرّد، (المقتضب)، ص: 136/3.
(62) نفسه ص: 152/3. والرضي (شرح الشافية)، ص: 65/2.
(63) الرضيّ، شرح الشافيّة، ص: 79/2.
(64) أشواق النجار، (دلالة اللواصق التصريفية)، ص: 247.
(65) الآية 63من ص.
(66) فاضل السامرائي، معاني الأبنية في العربية، ص: 150، 151.
(67) ابن جني، الخصائص، ص: 333/2، 334.
(68) الرضيّ، (شرح الشافية)، ص: 4/2.
(69) نفسه، ص: 4/2.
(70) ينظر: يحيى مير علم، المعجم العربي دراسة إحصائية لدوران الحروف في الجذور العربية، ص: 146.
(71) أشواق النجار، دلالة اللواصق التصريفية، ص: 182.
(72) فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك، (القاهرة)، مصر، ط2، 2003م، ص: 133/4.
(73) ابن يعيش، شرح المفصّل، مج: 4، ص: 140/9.
(74) الآية 32 من يوسف.
(75) ينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ص: 133/4.
(76) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصّل، مج: 4، ص: 141/9، 142.

(77) ابن هشام، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، ص: 33.
(78) سيبويه، الكتاب، ص: 06/4.
(79) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص: 58/2.
(80) سيبويه، الكتاب، ص: 1/ 46.
(81) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تح: ح الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1997م، ص: 549/1.

المصادر والمراجع:

1. القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، عبد الصبور شاهين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1967م.
2. دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، أشواق محمد النجار، دار دجلة، عمان الأردن، ط2، 2009م.
3. اللغة، ج فندريس، تع: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، (القاهرة)، مصر، 1950م.
4. همع الهوامع، جلال الدين السيوطي، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية (بيروت)، لبنان، ط1، 1998م.
5. ظاهرة التثنية في اللغة العربية، حسين محيسن ختلان البكري، دار دجلة، عمان، الأردن، 2012م.
6. الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي، تح: مازن المبارك، دار النفائس، (بيروت)، لبنان، ط3، 1979م.
7. المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر، (بيروت)، لبنان، ط1، 2004م.
8. المخصّص، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده، دار الفكر، بيروت لبنان، ط3، 1978م.
9. التطور النحوي للغة العربية، براجشترايسر، رمضان عبد التواب مكتبة الخانجي القاهرة، مصر، ط3، 1997م.
10. الكتاب، سيبويه، تعليق: د إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، (بيروت)، لبنان، ط1، 1999م.
11. شرح المفصّل، ابن يعيش، تح أحمد السيد، راجعه إسماعيل عبد الجواد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر.
12. المقرّب، ابن عصفور، تح: د أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله أمين، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1972م،
13. المنهج الصوتي للبنية العربية، د عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، (بيروت)، لبنان، (د.ط)، 1980م.
14. شرح قطر الندى وبل الصدى، جمال الدين بن هشام، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، (بيروت)، لبنان، ط3، 1998م.
15. الخصائص، ابن جني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، (بيروت)، لبنان، ط3، 2008م.
16. الصرف الكافي، أيمن أمين عبد الغني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ط5، 2010م.
17. شرح كافية ابن الحاجب لبدر الدين بن جماعة، تح: د محمد محمد داود، دار المنار، القاهرة، (د ط)، 2000م.
18. الجمل، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: علي حيدر، دار الحكمة، دمشق، د.ط، 1972م.
19. أسرار العربية، أبو البركات عبد الرحمن بن الأنباري، تح: محمد بهجت البيطار، مطبعة الترقي، دمشق، د.ط، 1957م.
20. الصرف وعلم الأصوات، ديزيرة سقال، دار الصداقة العربية، بيروت لبنان، ط1، 1996م.
21. معاني الأبنية في العربية، فاضل صالح السامرّائي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2007م.
22. شرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهري، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م.
23. المعجم العربي دراسة إحصائية لدوران الحروف في الجذور العربية، مخطوط رسالة ماجستير، للطالب: يحيى مير علم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، 1983م.
24. معاني النحو، د فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك، (القاهرة)، مصر، ط2، 2003م.
25. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: ح الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1997م.

التفسير البياني في كتاب " التعبير الفني في القرآن " لبكري شيخ أمين - دراسة نقدية -

The Rhetorical Interpretation in "The Artistic Expression in Quran" by Bakri Cheikh Amin- A Critical Study-

الدكتورة: بولشفار سعاد

قسم اللغة العربية- جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية- قسنطينة (الجزائر)

boulechfarsouad@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/12 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخص:

يعدّ كتاب " التعبير الفني في القرآن " لـ "بكري شيخ أمين " عمدة من أعمدة التفسير البياني للقرآن الكريم، خاصة في بابه السادس، و تحت عنوان " تحليل أدبي من القرآن "، إذ وقف المؤلف على أسلوب القرآن الكريم مختارا بعض الآيات، مبرزا الإعجاز اللغوي والفني فيها،و مستعملا مصطلحات من العصر الحديث كمصطلح الفعل المنعكس الشرطي، و مصطلح كاريكاتور، و مصطلح الأنوماتوبيا و مصطلح التراكم ...و خروجا من مرحلة التسليم في مثل هذه الاستعمالات إلى مرحلة التحقيق في منهج هذه الدراسة الأدبية للقرآن، أردت في هذا البحث أن أقف وقفة نقدية لما جاء في هذا الجزء من الكتاب.

الكلمات المفتاحية: التفسير البياني؛ الفعل المنعكس الشرطي؛ كاريكاتور؛ الأنوماتوبيا؛ التراكم.

Abstract:

The book "The Artistic Expression in Quran" by Bakri Cheikh Amin is one of the major books in the rhetorical interpretation of the Quran, especially in its sixth chapter, titled " Literary Analysis from the Quran", wherein the author studied the style of the Quran, relying on some verses, highlighting their linguistic and artistic inimitability, using some modern terminology such as conditional reflex, caricature, onomatopoeia and

accumulation. Moving from the “acceptance of terminology” phase to the “verification” phase in this literary study of the Quran, I opted for a critical study of this book.

key words*:* rhetorical interpretation; conditional reflex; caricature; onomatopoeia; accumulation.

المقدمة

لا أحد ينكر فضل استثمار علوم اللغة العربية بمختلف مستوياتها في الدرس القرآني عموما و الدرس البياني خصوصا و فضل استثمار العلوم المختلفة الكونية و الإنسانية أيضا. و لقد انبرى العلماء اللغويون و المفسرون في الكشف عن المعاني القرآنية في عصور مختلفة و متباعدة بمؤلفاتهم. و لقد مرت الدراسات القرآنية بخصائص تأكدت في نتائج و مناهج كشفت عن الإعجاز اللغوي و البياني خاصة فيما اهتم بهذا الجانب. و لقد تميز العصر الحديث بالدرس البياني مع ثلة من الدارسين من بينهم " بكري شيخ أمين " الذي يعد كتابه " التعبير الفني في القرآن " من المراجع الأساسية للباحثين باعتباره إضافة للمكتبة القرآنية - كما كان يحبذ سيد قطب أن يدرج مؤلفاته ضمنها – و مما ميز كتابه في الباب السادس استثمار المؤلف لجملة من المصطلحات اللغوية و الأدبية و الفنية و حتى من علم النفس، و التي تعد محتوى هذه الدراسة النقدية التي أثارت التساؤلات عن مدى أهميتها في الدرس القرآني البياني باعتباره بابا من أبواب الإعجاز الفني و الجمالي الذي يأسر القلوب و يغذي العقول؟ و عن مدى توفيق بكري شيخ أمين في استثمارها و بلوغ نتائج معينة أرادها أن تكون حاضرة في درسه البلاغي القرآني؟ و عليه هدفت هذه الدراسة من خلال استقراء الباب السادس الوقوف على هذه المصطلحات - و التي تعد مفاتيح العلوم - و مدى انسجامها أو عدم انسجامها مع ما اختاره من آيات سلك فيه - أقصد الباب السادس - عدم مراعاة ترتيبها في المصحف.

كتاب " التعبير الفني في القرآن " في سطور

من الكتب الحديثة التي اعتنت بما يتعلق بالقرآن الكريم من جانب علومه من مكي و مدني و علم التفسير و الإعجاز و غيرها. و كذلك من جانب أسلوبه و هو الباب السادس و الذي جاء بعنوان " تحليل أدبي من القرآن " حيث اعتنى فيه المؤلف بالتفسير البياني لبعض الآيات القرآنية، معتمدا على جملة من المصطلحات

المعينة في إبراز الجانب الإعجازي مقربا الفهوم من خلال استعمالها. مبينا تعبيرات القرآن الفنية و التي تميز بها. و قد بيّن في مقدمة الكتاب اتجاهه لدراسة القرآن قائلا: << و دراستنا للقرآن لن توجه على أنه كتاب تشريعي، و لا على أنه أصل ديني، بل على كونه كتابا يقف في قمة البلاغة العربية، و الأسلوب الذي أعجز الفصحاء على أن يأتوا بمثله، و لو كان بعضهم لبعض ظهيرا. و الوقوف على سر الجمال يقتضي تعرف العناصر التي تألف منها هذا البناء أو الهيكل. لذلك وقفنا طويلا عند دراسة المفردة القرآنية، و التعبير، و الصورة، و الوجوه المختلفة للتراكيب، سواء أكونت [ربما كانت]موعظة أو قصة، أو قاعدة اقتصادية، أو اجتماعية، أو سياسية. ثم توجنا الدراسة بتحليل أدبي لعدة من السور و الآيات، لا ندعي أنها جاءت على ما نريد لها من الكمال، بل كانت جهد الطاقة و قدر المستطاع >>[1].

و عليه يعتبر هذا الكتاب عمدة من أعمدة التفسير الأدبي خاصة في بابه السادس، ناهيك عن الأبواب السابقة فيه. و مثال جوانب القوة على سبيل المثال لا الحصر في كتابه حديثه عن المفردة القرآنية؛ إذ قال: << و إذا سألت عن السر في كون مفردات العربية لم تعط ما أعطته جميع هذه المفردات مع أنهما من فرع واحد، فاعلم أنه النظم و لا شيء سواه، و الذي نعنيه بالنظم: ما نعنيه بنظم الجوهرة إلى جانب الجوهرة ليكون منها العقد الفريد >>[2].

التفسير البياني من الناحية التاريخية

لقد انبرى العلماء لخدمة القرآن الكريم في عصور مختلفة تحديدا من عصر صدر الإسلام. و عليه لا يمكن لأحد مهما كانت قوته العلمية أن يحيط بكل التآليف التي عملت من أجل إبراز الإعجاز اللغوي و البياني. بداية من التأليف في غريب القرآن إلى ما شاء الله من التفاسير و الدراسات و الأطروحات و غيرها حتى وقتنا الحالي . و في هذه العجالة يجدر الإشارة إلى جملة من المؤلفات التي كان لها دور في التفسير البياني و الذي نتج عنه كشف جماليات القرآن الكريم و من هذه المؤلفات على سبيل المثال لا الحصر مايلي:

أ- كتب غريب القرآن

تعد كتب غريب القرآن من أهم بدايات التأليف و التي بها كشف عن المعنى اللغوي بحسب ما ورد في لغة العرب أو عن المعنى القرآني الذي اقتضاه السياق.و من بين العلماء الذين استدل بعلمه القرآني الوافر في مجال التفسير البياني " عبد الله بن عباس" الذي عرف بعلم غريب

القرآن والذي يعد من المفاتيح المبينة للمعاني القرآنية خاصة فيما أكد من مسائل نافع بن الأزرق، << و كان من جملة ما سأله فيه

نافع أن قال أخبرني عن قوله تعالى: ﴿ جَدُّ رَبِّنَا ﴾ الجن 3: قال عظمة ربنا ... و قوله تعالى : ﴿ وَحَنانًا مِن لَدُنّا.... ﴾ مريم 13 قال رحمة من عندنا >>3.

ب- كتب علوم القرآن

ثم كان للدرس التراثي البلاغي في كتب علوم القرآن قديما و حديثا حضور قوي ؛ و من أبرزها " البرهان في علوم القرآن " الذي حفل بجوانب كثيرة من الدرس البلاغي القرآني و كذلك كتاب " الإتقان في علوم القرآن " للسيوطي، الذي درس بلاغة المجاز من جانب الجملة القرآنية المستقلة عما قبلها و عما بعدها من الآي ،حتى نصل إلى كتاب " مناهل العرفان في علوم القرآن " لعبد العظيم الزرقاني الذي احتوى وجهات نظر و دراسات قرآنية عديدة و الأمثلة كثيرة لمن أراد أن يطلع على هذه المؤلفات .

ج- كتب البلاغة

أما عن الدرس البلاغي و البياني للقرآن فقد استثمرت فيه القواعد البلاغية من ذلك كتاب أسرار البلاغة في علم البيان لعبد القاهر الجرجاني الذي أبدع في كشف جماليات الاستعارة القرآنية على سبيل المثال لا الحصرو من بين الأمثلة قوله تعالى: ﴿ وَقَطَّعناهُم فِي الأَرضِ أُمَمًا ﴾ الأعراف 168 إذ قال: << و مثله أن " القطع " إذا أطلق فهو لإزالة الاتصال من الأجسام التي تلتزق أجزاؤها، و إذا جاء في تفريق الجماعة و إبعاد بعض ...كان شبه استعارة، و إن كان المعنى في الموضعين على إزالة الاجتماع و نفيه >>4.

د- كتب التفسير

أما كتب التفسير و الدراسات القرآنية التي لا تعد و لا تحصى فلا يجهل فضلها في مجال الدرس البياني؛ إذ استثمرت الدرس التراثي البلاغي و اللغوي بمصطلحاته المتداولة؛ منها كتاب الكشاف و هو قديم للزمخشري الذي أشاد في مقدمة تفسيره بعلمي البيان و المعاني، و منها كتاب

سيد قطب في ظلال القرآن و التصوير الفني وهما من العصر الحديث و كتاب التفسير البياني لعائشة عبد الرحمن، و كتاب صفوة التفاسير لمحمد علي الصابوني و هو معاصر. و كتاب آخر لإبراهيم السامرائي" من بديع لغة التنزيل" و من بين ما جاء في هذا الكتاب تفسيره لقوله عزوجل : ﴿ وَيَمُدُّهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾ البقرة 15 اعتمادا على الزمخشري ما يلي: << قال الزمخشري (الكشاف 1/ 69) و العمه مثل العمى، إلا أن العمى عام في البصر و الرأي خاصة، و هو التحير و التردد، لا يدري أين يتوجه >>5.

إضافة إلى ما ذكر فإن مصطلح التفسير البياني من الناحية التاريخية و معالمه << فقد وزعت بين كتب الإعجاز و كتب البلاغة، و في كثير من الصفحات المتقاربة في كتب التفسير – على اختلاف ألوانها – و في بعض الصفحات المتباعدة في كتب الأدب و الثقافة العامة، و بخاصة كتب الأمالي، و قد اشتهرت بعض التفاسير بعنايتها بإظهار مواطن البلاغة و الإعجاز في النص القرآني، مثل كتاب " الكشاف " للزمخشري >>[6] أما مجاله كما جاء عن ابن خلدون << هو ما يرجع إلى اللسان من معرفة اللغة و الإعراب و البلاغة في تأدية المعنى بحسب المقاصد و الأساليب >>[7] << و الأصل في منهج التفسير الأدبي أو البياني: أن يقوم الدارس على دراسة النص القرآني و تحليله على نحو ما يفعل في سائر النصوص الأدبية العالية من منظوم و منثور >>[8]. و لكن بشرط الالتزام ببعض قواعد التفسير حتى لا يخطيء الدارس في فهم المعنى المراد و تضيع عليه من ثم فهم المفردات و التراكيب و نواحي البيان ص 224 >>[9] ثم إن << سبب النزول يقوم مقام معرفة المناسبة و حال المتكلم المخاطب >>[10].

الدعوة إلى دراسة القرآن دراسة أدبية

رأى بعض المحدثين ضرورة تقدم الدراسة الأدبية للقرآن على أية دراسة أخرى لهذا الكتاب الكريم[11] بسبب أن الدراسة الأدبية ممهدة للدراسات الأخرى كما جاء عن عائشة عبد الرحمن التي ترى أن الذين يعنون بدراسة نواحي أخرى فيه و التماس مقاصد بعينها فيه، لا يستطيعون أن يبلغوا من تلك المقاصد شيئا دون أن يفقهوا أسلوبه الفذ و يهتدوا إلى أسراره البيانية >>[12] و هذا حتى لا يختلط عليهم الأمر أو يغيب عنهم شيء من مدلول اللفظ القرآني و إيحاء التعبير به[13]. و يستوي في هذا الهدف ممن يستخرج الأحكام الفقهية و المستبين للمواقف من القضايا الاجتماعية أو اللغوية أو البلاغية أو كان مفسرا[14]. و هذا ما أكدته " عائشة عبد الرحمن " في هذه الفقرة إذ قالت : << الدراسة المنهجية لنص القرآن الكريم، يجب أن تتقدم كل دراسة أخرى فيه، لا لأنه كتاب العربية فحسب و لكن – كذلك – لأن الذين يعنون بدراسة نواح أخرى فيه، و التماس

مقاصد بعينها منه، لا يستطيعون أن يبلغوا من تلك المقاصد شيئا دون أن يفقهوا أسلوبه الفريد و يهتدوا إلى أسراره البيانية التي تعين على إدراك دلالاته ...فسواء أكان الدارس يريد أن يستخرج من القرآن أحكامه الفقهية، أو يستبين موقفه من القضايا الاجتماعية أو اللغوية أو البلاغية ، أم كان يريد أن يفسر آيات الذكر الحكيم ...فهو مطالب بأن يتهيأ أولا لما يريد، و يعد لمقصده عدته: من فهم مفردات القرآن و أساليبه فهما يقوم على الدرس المنهجي الاستقرائي و لمح أسراره في التعبير >>[15] و أما الأصل في منهج التفسير البياني للقرآن فيعتمد على هذه النقاط:

1- التناول الموضوعي لما يراد فهمه من كتاب الإسلام.
2- فهم ما حول النص.
3- فهم دلالات الألفاظ.
4- فهم أسرار التعبير.[16]

منهج بكري شيخ أمين في تفسيره البياني

قبل الوقوف على استعمال بكري شيخ أمين لبعض المصطلحات ينبغي الإشارة إلى أمرخاص بمنهجه أثناء المعالجة البيانية إذ لم يلتزم بدراسة الآيات القرآنية وفق ترتيبها في المصحف، فقد بدأ بسورة القلم، ثم الزخرف، ثم الإسراء، ثم الحجرات. إضافة إلى هذا فقد نهج منهجا معينا في تفسير الآيات المختارة باستعمال مصطلحات لتقريب المعاني للقراء، و لهذا السبب كان الهدف من هذه الدراسة تتبع المصطلحات بتأملها و إعادة النظر في سياقها الذي انتسبت إليه ، و ذلك بطرح جملة من الأسئلة التي مفادها هل استعمال مثل هذه المصطلحات مناسبة إلى حد بعيد أم لا؟

استثمار المصطلحات العلمية و البلاغية و الفنية

عالج بكري شيخ أمين النص القرآني باستثمار بعض المصطلحات التي استعملت في ميدان العلوم و البلاغة و الفنون؛ إذ تثير بعضها تساؤلات كثيرة من إدراك الهدف من استعمالها ؟ و هو القائل: << من المعلوم أن أبحاث القرآن كلها تتجه

إلى غاية واحدة، هي دعوة الناس إلى الإيمان بالله، و اتباع هديه، و التصديق برسالة محمد، و سلوك الصراط المستقيم >>[17] و من هذه المصطلحات:

1- مصطلح " الفعل المنعكس الشرطي" (مصطلح علمي)

و في حديثه عن موضوع (النبأ العظيم) - و هو ما افتتحت به السورة القرآنية و هو يعرض له بالتحليل الأدبي، ما يفتأ الباحث أن حاد عن الهدف البياني باستعمال مصطلح " الفعل المنعكس الشرطي " و بجانبه باللغة الأجنبية reflex و هو يعالج الأمر من جانب " السحر و الإعجاز و روعة الأداء"[18] كما جاء عنه " هذا من جانب المعنى، أما من حيث السحر و الإعجاز و روعة الأداء فنجده في هذا السؤال المفاجيء المدوي الذي افتتحت به السورة ﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ ﴾ النبأ1 ثم في هذا التفسير لِكُنْهِ السؤال "﴿النَّبَإِ الْعَظِيمِ﴾ النبأ 2 " و في الجواب الذي هو أشبه ما يكون برد الفعل المباشر الذي يسميه علماء النفس بالفعل المنعكس الشرطي " الذي ربطه في فقرة طويلة بقائد السيارة الذي يقود سيارته حتى يفاجئه طفل أو سيارة، فما عليه إلا أن يتعامل مع الموقف بالفعل المنعكس الشرطي << فإذا هو فجأة و بدون تفكير أو

شعور، يرفع رجله عن ضاغط الوقود يضعها على الكابح... و في الوقت ذاته يغير بيده مفتاح الحركة فينزله ... إنه يفعل ذلك بحركات آلية >>[19] والسؤال المطروح لماذا أدرج " بكري شيخ أمين " هذه الفقرة التي ينعكس فيها رد الفعل لقائد السيارة عندما يباغته طفل أو سيارة، ما الشيء الذي أضافه في توضيح قوله عزوجل : (عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ) و في الكشف عن الجواب. ثم يسترسل قائلا: << و لو سألت قائد السيارة: لم فعلت ذلك ؟ أجابك: لأن ذلك يعني كذا.

و يفصل لك أسباب عمله، و يشرح لك مغزى كل حركة، و لا يملك في النهاية إلا أن تقره على ما فعل، و تؤمن بما جاء به >>[20] ثم يواصل قائلا : " و نعود إلى الآيات لنعرف ماذا سيعلمون ".[21] و من خلال ما ذكر إن مثل هذه الفقرة تعد حشوا لا يزيد من الإيضاح شيئا لأنه لا علاقة بقوله عزوجل (عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ) بقائد السيارة الماهر الذي يوقف سيارته ليتفادى الكارثة. فالمقصود من هذا الافتتاح القرآني أن هناك فئة سوف تعلم عن الآخرة الشيء الكثير؟ و السؤال لماذا وظف الدارس هذه الفقرة التي تقطع عن المتلقي لذة التواصل مع المعالجة البيانية الحقة؟

2 - مصطلح كاريكاتور (مصطلح فني)

و هو يتحدث عن العتل الذي توعد الله عز وجل بنسمه على الخرطوم في قوله عز و جل:﴿ سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ ﴾ القلم 16 استعمل مصطلح حديث و هو كاريكاتورية قائلا :" و الصورة التالية ساخرة أو كاريكاتورية"[22] و لعله يمكن الرد بأن الوصف القرآني حقيقة مرتبطة بالمصير والعاقبة لأنه إلهي، أما التصوير أو الرسم الكاريكاتوري فهو بشري محض، يعتمد على المخيلة، و بالتالي لا يجوز في حق الله إطلاقا أن نقول أن لله مخيلة تصف هذا العتل الزنيم في صورة كاريكاتورية.

و لو وقفنا على أدبية هذه الآية القرآنية عند " عائشة عبد الرحمن " لوجدنا الأمر مختلفا ففي تفسيرها للآية تقول :<< الآية على وجه الوعيد بالإذلال و الإهانة و التحقير، صدعا لكبرياء المغتر بماله و بنيه... و الخرطوم الأنف أو مقدمه. و شاع استعماله في الحيوان ...الفيل ...و العدول عن الأنف إلى الخرطوم في آية القلم، فيه ملحظ التحقير و الهبوط بآدمية ذلك المفتون الشرير الجافي اللئيم إلى دونية البهائم و الدواب >>[23].

3- مصطلح الحذف (مصطلح بلاغي)

مما يستوقف الناظر أيضا استعمال مصطلح الحذف من قبله و الحديث عن بلاغته - على اعتبار أن الدراسة متعلقة بكلام الله عزوجل – " و لا شك أن الحذف

سمة من سمات البلغاء"[24] و المعلوم أن البلغاء تطلق على جماعة من المخلوقين، فما علاقة الحذف في القرآن الكريم بهذه الجملة؟ و بالمقابل هل الحذف سمة من سمات الله عز وجل على أساس أنه بليغ، أم يستحسن لو أن الدارس جعل الجملة متعلقة بالبلاغة و هي لغير العاقل، أحسن من العاقل و هم البلغاء، فهل يدخل الله في جماعة البلغاء أم أن الله على اعتبار الخالق تفرد ببلاغة لا يمكن أن يشاركه فيها من خلق؟ و على اعتبار أن الأعلى يخاطب الأدنى، و بلاغة الأدنى لا تكون أبدا في مستوى بلاغة الأعلى.

4- مصطلح " الأونوماتوبيا (مصطلح فني)

ورد مصطلح " الأونوماتوبيا إذ قال: << عد معي إلى فكرة الأونوماتوبيا " التي ترجمناها بموافقة الصوت للصورة. و قل معي: إن أسلوب القرآن صوت و صورة و هذا الانسجام الهائل من أول القرآن إلى آخره هو الإعجاز الحق، الذي تاه عنه الدارسون و تعللوا بالتشبيه والاستعارة >>[25] و السؤال المطروح ماذا يريد المؤلف من جملة " تاه عنه الدارسون و تعللوا بالتشبيه و الاستعارة "؟

هل يرى أن استعمال مصطلح الأونوماتوبيا أصلح من استعمال التشبيه و الاستعارة ؟ و لعله يمكن الرد أن القدماء استعملوا مصطلحات عربية مثل الاستعارة و التشبيه من خلال استقراء كلام العرب فرأوا أن هذه المصطلحات تساهم إلى حد ما في بسط المعاني و إيصالها؛ سواء ما تعلق بالوحيين – القرآن و الحديث النبوي - أم بكلام البشر، أما المحدثون فقد استعملوا مصطلحات مثل الأونوماتوبيا - و هو مصطلح أجنبي غربي - للترويج لها.

و قد ذكر هذا المصطلح في تفسير أدبي لآيات من سورة الزخرف باستعمال جمل لا تليق بالقرآن الكريم منها قوله: << إن أسلوب القرآن شديد العناية بما نسميه " الأنوماتوبيا " أي اقتران الصوت بالصورة. و في هذه الآيات تلك "الأنوماتوبيا " واضحة في هذا التماوج الراقص، الرخي، الناعم، الصادح في الفقرة الأولى فالكلمات حملت الموسيقية و المعنى المتفق و هذه الموسيقى: غني راقص، و حياة باذخة، و أموال طافحة، و نعيم لذيذ >>[26] فهل يا ترى تليق كلمة الراقص في حق كلام الله عزوجل؟ و الرخي و الناعم؟ فيا ترى أي طريق أرادنا المؤلف أن نسلكه في التعامل مع القرآن و في استعمالات مثل هذه؟

5- التعبير بازدحام المدود و تراكم حركة الفتح (مصطلح صوتي)

مما يلفت الانتباه ما استعمله المؤلف من جمل مثل تجلي الإعجاز لكل ذي عينين و ازدحام المدود و تراكم حركة الفتح << أما الجانب الإيقاعي في هذا المقطع الخامس فإن فيه إعجازا يتجلى لكل ذي عينين. فإدغام في المطلع في النونات، وكثرة التنوين في المفردات، و ازدحام المدود في كل مقطع، و تراكم حركة الفتح على

الحروف، كلها تؤدي بامتداد الزمن إلى آفاق لا منتهى لها >>[27] و انطلاقا من هذا التعبير يفترض أن ما يصح ليكون مناسبا لكتاب الله تميز السورة القرآنية بوفرة المدود و تواليها، و تأكيد حضورها القوي الذي ينسجم مع المعاني التي تضمنها. لأن كلمة ازدحام تدل على التزاحم، الذي يضفي ظلالا لا توحي بالحسن و هذا لا يصح على كتاب فيه من البلاغة و الفصاحة الكثير. و أما كلمة تراكم فهي الأخرى تلقي ظلالا لا يحسن التعبير بها البتة. و لعل ما يؤكد هذا الرأي هو الرجوع إلى المعجم العربي لشرح هاتين الكلمتين فالازدحام من << زحم و ازدحموا و تزاحموا: تضايقوا >>[28] أما التراكم فهو بمعنى << تراكم الشيء: اجتمع بكثرة، و ازدحام >>[29] و ليس هذا فحسب بل تأكيده على أن الإعجاز ممكن أن يتجلى لكل ذي عينين، فهل تستوي عين العالم بعين الجاهل بعين المبتدئ بعين الطالب في الجامعة و البائع في السوق ..إلخ؟ أم أن هذا التجلي هو حق للدارس

و المجتهد و الناظر و المتأمل ذي العقل المدرك، المتبحر في علوم اللغة و علوم الشريعة و علوم الدنيا. لا لكل ذي عينين إلا إذا كان يقصد بالعين العين المجازية و ليس العين الحقيقية.

6- التجاوب الموسيقي (مصطلح فني)

استشهد بكري شيخ أمين بقول الناقد الفرنسي" بول فاليري" (1871- 1945 و هو من مشاهير الأدباء الفرنسيين المعاصرين و الذي اشتهر بنقده الفني و له مقالات و محاولات و دفاتر في 14 جزءا ظهرت بعد وفاته >>[30] و الذي قال:<< إن النص الخالد هو الذي يشكل معناه مع مبناه كلا لا يتجزأ، أو ما أسميه بالتجاوب الموسيقي >>[31] فما قصد المؤلف من وراء استشهاده بهذه الجملة التي لو نفتش عنها نجدها متعلقة بكلام البشر لا بكلام الله عزو جل؟ فهل خلود القرآن الكريم سببه فقط التحام المبنى مع المعنى أم أن القرآن كذلك << كتاب هداية و تشريع ... على ما احتوى عليه من حقائق كثيرة و إشارات متنوعة عن النفس و الصنعة و السنن الكونية و الحضارة و التاريخ و الاجتماع >>[32] مع التأكيد على << تنزيه النص القرآني عن الفروض العلمية و الآراء النظرية >>[33].

و لنعد إلى الفقرة و نقف عند قوله بعد ذكر قول "فاليري" أو ما أسماه بالتجاوب الموسيقي، فهل يوجد تناسق بين الجملة الأولى إن النص الخالد هو الذي يشكل معناه مع مبناه كلا لا يتجزأ و بين الجملة الثانية أو ما أسميه بالتجاوب الموسيقي؟[34] أم أن من المآخذ على كتاب التعبير الفني في القرآن هذا الإلصاق؛ بمعنى تميز تحليله الأدبي للسور القرآنية المختارة بوضع جملة بجانب جملة ليست لهما علاقة ببعضهما و لا تجاوب بينهما إطلاقا و لا تعلق.

7- الأسلوب المكي (المكي من مصطلحات علوم القرآن)

و يقع الشيخ مرة أخرى في خطأ ما كان ليقع فيه و هذا عند حديثه عن الصورة الكاريكاتورية التي جاءت في سورة القلم كما عبر عنها في الصفحة (271- 272) و هو قوله: << و ندرك الأسلوب المكي على حقيقته >>[35] فهل يقصد الشيخ أن الأسلوب المكي أسلوب ساخر على أساس ارتباط هذا التعقيب بالسياق؟ أم على أساس أن الشيخ يضطر إلى إلصاق بعض الجمل ببعض الفقرات مما يثير الكثير من التساؤلات؟ و هاهو يعود مرة أخرى في فلسفة تتعلق بالآيات

المكية فيقول: << و نقف أمام هذه الآيات، فنجد شيئا مما تعودنا عليه في الآيات، و نفتقد شيئا آخر: إلا أن هذا الذي لم نجده جاء غيره تعويضا له >>[36] فما هو الشيء الذي لم يجده المؤلف؟

8-موافقة الكلمة لموسيقى النص أو موافقة الكلمة القرآنية للفاصلة القرآنية

تعوّد الكثير من الباحثين في مؤلفات كثيرة على تكرار ما ذكر سابقا في مؤلفات و أحيانا تكون بحرفيتها؛ مثال ذلك ما جاء في كتاب " التعبير الفني في القرآن " ما يتعلق بموافقة الكلمة لموسيقى النص القرآني " و أخيرا، فإنك واجد كلمة " المفتون " جاءت على صورة اسم المفعول، و كان المقصود بها في هذا السياق المصدر و هو " الفتنة " التي هي معنى من معاني الجنون، و ما ذلك إلا لأسلوب من أساليب العرب، و لكلمة المفتون وقع موسيقي ليس لكلمة " الفتنة" و لا لكلمة " الجنون" لأن أواخر الآيات قد جاءت على الصورة التالية: مجنون، ممنون، و يلائمها المفتون أكثر مما يلائمها الجنون.>>[37] و كأن التشكيل الصوتي أو البناء أهم من المعاني التي جاءت من أجلها الكلمة القرآنية، و كأنه لا وظيفة لهذه الكلمات فالمفتون جاءت لتلائم الفواصل - و هي أواخر الكلمات في الآيات القرآنية – و لعله حكم سريع جاهز وموجود في كثير من الكتب. رغم أن القرآن الكريم يرتكز على إيصال المعاني في أساليب متنوعة من أجل حكمة ما، و في سياق الآيات و السور.

و لعله يمكن القول قبل ذكر نتائج هذه الدراسة

كثيرة هي التعابير الإنشائية التي افتقرت إلى الدليل العلمي في كتاب " التعبير الفني في القرآن " و التي من شأنها بهذا الطرح الإنشائي لا تترك انطباعا علميا معينا في ذهن المتلقي مثال ذلك قوله << و لو ربطنا بين القاعدة البلاغية المقررة في كتب علم المعاني و هذه المفردات، و سياق النص وقفنا على روعة البلاغة وعلى الدقة المتناهية في استعمال المفردات القرآنية >>[38] و السؤال المطروح ماهي القاعدة البلاغية المقررة في كتب علم المعاني التي يقصدها بكري شيخ أمين " ؟ و في موطن آخر يقول << اقرأ " ﴿ يَسْطُرُونَ ﴾ القلم 1 " و مُدّ الراء بالضم مقدار ست حركات:

أي يجب أن تبقى مادّا الراء بالضم بمقدار ما تعد على أصابعك من واحد إلى ست ... و الآن اربط بين إطالة الصوت بالمدّ و معنى " يَسْطُرُونَ " و اربط بين المد الطويل و " ما أنت " و " مشاء " و بين المعنى و هكذا افعل في كل كلمة مددتها. أفلا تلاحظ الصوت قد انسجم مع الصورة و خرجت

بالشيء العجيب >>[39] أي شيء عجيب، نحن لسنا بصدد الإنشائية بل نحن أمام دراسة قرآنية تستوجب منا استثمار علوم اللغة العربية من نحو و صرف و بلاغة، أبمجرد ذكر المدّ كتشكيل صوتي تنسجم الصورة مع الصوت ؟ و هذا ليس متاحا على ما يعتقد إلا لمن خالط القرآن طويلا، وانطلاقا من هذا فقد << أقام تحليله على الذوق المرهف و ما تثيره مفردات النظم أو ضروب الفنية من استجابة لدى نفسية المتلقي >>[40].

الخاتمة

1- كتاب التعبير الفني في القرآن عمدة من أعمدة كتب علوم القرآن و التفسير البياني و هو ما جاء في بابه السادس و هو مدار هذه الدراسة.

2 - هذه جملة مما استعمله بكري شيخ أمين من مصطلحات و ما عبر به في خضم معالجاته البيانية لبعض الآي من القرآن، و التي فيها بعض التجاوزات التي لا تليق بكتاب الله عزوجل، بالرغم من أن الهدف من استعمالها كما يبدو تقريب أسلوب القرآن الكريم للقراء و للناشئة.

3- و كقراءة ثانية و متأنية فإن معالجته الأدبية للقرآن في الباب السادس تحتاج إلى دراسة نقدية تتسق مع ما جاء في نهاية مقدمة كتابه و الذي قال فيها:<< و لئن أخطأنا في بعض ما أتينا به، و رأيناه، إن عذرنا الوحيد أنا كنا مجتهدين في دراستنا، مخلصين في عملنا ...مندفعين إلى خدمة أبنائنا و إخواننا و تعريفهم كتاب الله تعريفا صادقا، لا يعتريه زيغ، و لا يدخله زغل >>[41]

4- تميزت المعالجة الأدبية في جوانب منها في إطار إنشائي عاطفي تفتقر إلى الدراسة البلاغية المعمقة ، لربما علتها تحكيم الذوق.

5- تميزت المعالجة الأدبية بالرغم مما قدم من ملاحظات لم يتفق من خلالها مع بكري شيخ أمين في منهج استثمار المصطلحات، إلا أن دراسته الأدبية تميزت بالقوة و بالدليل الذي ساعد على الكشف عن الخصائص الأسلوبية و البلاغية في الآيات المختارة.

6- و عليه فإن ما يوصى به الباحثون هو أن يتبعوا هذه الدراسة المتواضعة بقراءات أخر حتى نصل إلى كلمة سواء خاصة فيما استعمل من مصطلحات و الحذر من

استعمالها خاصة فيما تعلق بكتاب الله عز و جل و سواء ما جاء في كتاب التعبير الفني أو في كتب أخرى.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية حفص

1- أحمد الشرقاوي إقبال، معجم المعاجم – تعريف بنحو ألف و نصف من المعاجم العربية التراثية دار الغرب الإسلامي : بيروت – لبنان، ط 1، 1987 م

2- إبراهيم السامرائي، من بديع لغة التنزيل، مؤسسة الرسالة : بيروت، دار الفرقان : الأردن، ط 2، 1407- 1986.

3- بكري شيخ أمين، التعبير الفني في القرآن، دار الشروق: بيروت- القاهرة، ط 1400،4هـ -1980م.

4- لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور) ،دار الحديث: القاهرة، طبعة مراجعة ومصححة، 1434هـ -2013م، مج 4 (الأحرف : ر – ز – س)

5- عدنان محمد زرزور، مدخل إلى تفسير القرآن و علومه، دار القلم:دمشق- الدار الشامية: بيروت، ط2 ، 1419هـ- 1998 م.

6- عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطيء)، التفسير البياني للقرآن الكريم، دار المعارف،،ط7، 1990م.

7- عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية : بيروت – لبنان، ط 1، 1422هـ- 2001 م

8- عمر حسن القيام، أدبية النص القرآني – بحث في نظرية التفسير-، المعهد العالمي للفكر الإسلامي: الولايات المتحدة الإمريكية، ط 1، 1432هـ – 2011م

9- جماعة من العلماء، المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق: بيروت، طبعة 39 منقحة و مزيد عليها، 2002م.

10- جماعة من العلماء، المنجد في الأعلام، دار المشرق: بيروت، الطبعة 25، 2002م.

الهوامش

1- بكري شيخ أمين، التعبير الفني في القرآن، دار الشروق:بيروت- القاهرة، ط ،1400 4-1980، ص 7-8

2- المرجع نفسه، ص 279

3 - معجم المعاجم – تعريف بنحو ألف و نصف من المعاجم العربية التراثية – أحمد الشرقاوي إقبال ، دار الغرب الإسلامي : بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1987 ، ص 6 .

4 - أسرار البلاغة ، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ، تح : عبد الحميد هنداوي ، منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية : بيروت – لبنان ، ص 41.

5 - من بديع لغة التنزيل ، إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة : بيروت ، دار الفرقان : الأردن ، ط 2 ، 1407-1986 ، ص 14 .

6- عدنان محمد زرزور، مدخل إلى تفسير القرآن و علومه، دار القلم:دمشق- الدار الشامية:بيروت، ط2، 1419هـ-1998م، ص 223

7- المرجع نفسه، ص ن.

8- المرجع نفسه، ص 224

9- المرجع نفسه، ص ن

10- المرجع نفسه، ص 225

11- المرجع نفسه، ص 227

12- المرجع نفسه، ص ن

13- المرجع نفسه، ص ن

14- المرجع نفسه، ص ن بتصرف

15- عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطيء)، التفسير البياني للقرآن الكريم، دار المعارف،ط7، 1990م، ص 15

16- المرجع نفسه، ص 10-11 بتصرف

17- التعبير الفني في القرآن، ص 248

18- المرجع نفسه، ص 255 بتصرف

19- المرجع نفسه، ص ن

20- المرجع نفسه ، ص ن.

21- المرجع نفسه ، ص ن.

22- المرجع نفسه، ص 271.

23- التفسير البياني للقرآن ، ص 60-61

24- المرجع نفسه، ص 276

25- المرجع نفسه، ص 280

26- المرجع نفسه، ص ن

27- المرجع نفسه، ص 258
28- جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار الحديث: القاهرة، طبعة مراجعة و مصححة، 1434 -2013 ،مج 4،ر ز س، باب الزاي، مادة زحم،ص 351
29- جماعة من العلماء، المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق: بيروت، طبعة 39 منقحة و مزيد عليها، 2002، مادة ركم، ص 277.
30- المنجد في الأعلام ،ط 25، ص 404 بتصرف
31- التعبيرالفني، ص 259
32- مدخل إلى تفسير القرآن و علومه، ص 228
33- المرجع نفسه،ص 228
34- التعبير الفني في القرآن ، ص 259
35- المرجع نفسه، ص 272
36- المرجع نفسه ، ص 276
37- المرجع نفسه، ص 270
38- المرجع نفسه، ص 267- 268
39- المرجع نفسه، ص 272
40- عمر حسن القيّام، أدبية النص القرآني – بحث في نظرية التفسير- ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي: الولايات المتحدة الإمريكية، ط 1432،1-2011 ، ص 151
41- المرجع نفسه، ص 8

التقاء خصال عمود الشعر النقدية مع شروط الفصاحة اللفظية

The convergence between evaluative criticism standards and verbal eloquence

بسعودي جمال/ طالب دكتوراه

الدكتور: بوبكر الصديق صابري

- **قسم اللغة والأدب العربي-جامعة محمد البشير الإبراهيمي- برج بوعريريج (الجزائر)**
- **مخبر قضايا الأدب المغاربي – جامعة آكلي محند أولحاج البويرة –**

Djamel.bessaoudi@univ-bba .dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/15 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

- **ملخص:**
- تهدف الورقة البحثية إلى الوقوف على أهم ميزان من موازين النّقد العربي الذي أُتخذ وسيلة عادلة تَميزُ الشِّعر وتصنّفه بعد الاحتكام إلى قواعد ثابتة نصّ عليها متمرّسوا النّقد العربي في دساتيرهم التي صمدت أمام تحول الدّهر وتعاقب الأزمان ولعلّ أهم قاعدة نقدية حافظت على كيانها وفرضت نفسها في محاكم الحكم هي قضية عمود الشّعر، التي من لزمها بحقّها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظّم والمحسن المقدّم، وسأحاول الحديث عن القضية من خلال شرح مقدمة المرزوقي بعدّها أهم وثيقة نقدية، مع تقصّي نقاط التقاء القضية مع شروط الفصاحة اللفظية التي عدّها ابن سنان ضرورية لقيام كل العلوم الأدبية.

الكلمات المفتاحية: النقد؛ الشعر؛ عمود الشعر؛ الفصاحة؛ المقدمة الأدبية

Abstract:

The present research seeks to explore the most vital Arabic literary criticism tool. It fairly distinguishes poetry after invoking well-established rules prescribed by experienced scholars of Arabic literary criticism, which survived throughout a long time. The most important literary criticism rule that preserved its nature is evaluative criticism. Therefore, perfectly

applying this rule would make prodigious poets. Hence, I will assay to examine this issue through explicating Al Marzouki'sMuqaddimahas it is the most important critical document, and inspect its convergence to the verbal eloquence conditions deemed necessary by Ibn Sinan to the advent of all literary studies.

key words: Literary Criticism; Poetry; Evaluative criticism; Eloquence; Literary Muqaddimah.

مقدمة:

قضى النّقد العربي مدّة من الزّمن، وهو يدور في مجال الانطباعية، وإطلاق الأحكام الذاتية التأثرية التي تعود إلى الذوق والطبع الذي ساد البيئة العربية الأصيلة، فكان نقدهم مطابقا لفطرتهم حسبما تعوّدوا عليه والحكم على المنظوم بأحكام تفتقر للتفصيل والتعليل، و مع تطور العلوم تطوّر النّقدُ، وأصبح يُحتكم فيه إلى معايير تبرّر الحكم وترشد إليه، وقد دار الحديث فيه – النّقد- حول مجموعة من القضايا؛ منها قضية (عمود الشعر) الذي يشترط فيه النّقاد مجموعة من الخصال، فمن لزمها بحقّها وبنى شعره عليها، فقد حاز فضل التنزيل والتبجيل، وصار شعره يُحفظ ويتناول جيلا بعد جيل، وتلك الخصال هي مكونات وجزئيات لوسيلة علمية اتخذها النقاد ميزانا ومعيارا يحتكمون إليه في قانون الشعر أطلق عليها اسم (عمود الشعر)، ولا شكّ في أنّ حضور الفصاحة اللفظية في خصال أو مكونات (عمود الشّعر) النقديّة سيكون فاعلا باعتبارها تشكّل أرقى نموذج يسعى الشعراء والمتكلمون والأدباء والخطباء وغيرهم إلى بلوغها، حتى يلقى كلامهم إعجابا في النفوس وتأثيرا على العقول، وإذا كان التزام (عمود الشّعر) عند النّقاد القدامى معيارا مهمّا في قانون الشّعر، فما المقصود بعمود الشّعر عند النقّاد العرب؟ وماهي عناصره ومكوّناته ؟ وفيما تلتقي تلك الخصال النقدية التي تضمنها مؤلَّف (شرح المقدمة الأدبية) مع شروط الفصاحة ؟

جاءت الورقة البحثية للإجابة عن هذه التساؤلات من خلال توضيح خصال (عمود الشّعر) وعناصره اعتمادا على مؤلَّف (محمد الطّاهر بن عاشور): (شرح المقدمة الأدبية)، ومن ثمة الوقوف على تلك الخصال أو العناصر والتقائها مع شروط الفصاحة التي حدّدها (ابن سنان الخفاجي) في مؤلَّفه (سر الفصاحة) والخروج بنتائج تتضمن التقاء تلك العوامل.

1- شرح المقدمة الأدبية:

هو عنوان مؤلّف لـ: (محمد الطاهر بن عاشور) شرح فيه (مقدمة المرزوقي) على شرحه لحماسة (أبي تمام)، حيث تعتبر المقدَمة وثيقة هامة في تاريخ النّقد الأدبي، أتى عليها (ابن عاشور) بفكره الثاقب وعقله الناقد بالشرح ففَتَح مستغلقها عن الفهم، وبسط مرتفعها عن الإدراك، وسهّل بلوغ مكامنها بعد أنْ كانت عصية متمنعة إلا على الراسخين، فجعلها راغبة مطواعة

للمتعلّمين، وقد وفّى (أحمد أمين) وصفها ومدحها: " ووجدت له مقدمة في النقد لم أر مثلها في اللغة العربية، فكم كنّا نقرأ في كتب الأقدمين عن عمود الشعر ونحفظ الكلمة ولا نفهم معناها، حتى شرحها المرزوقي شرحا دقيقا وافيا، وكم له من حسنات أخرى غير هذه "[1].

"ومقدمة (المرزوقي) في شرحه لحماسة (أبي تمام)، تتحدث عن صناعة الشعر، ونقده، وبيان معايير الجودة فيه، واللفظ، والمعنى، والصدق، والكذب في الشعر وأشياء من قضايا الكتابة الأدبية، ولقد جاءت المقدمة موجزة مركّزة تحتاج إلى بسط وتوضيح فأتى عليها (ابن عاشور) بالشرح والبيان والتحليل، وإنّ العارفين بهذا الفن ليُكبرون هذا الشرح"[2].

2- النقد والشعر:

من المعروف أنّ الشّعر يعتبر خلاصة التجارب الإنسانية، ومصدرا لتدوين معارفهم، وقد أطلق النقاد على الشعر أنه ديوان العرب، باعتباره سجلا تاريخيا لأخبارهم وعلومهم ومعارفهم، وقد ظل هذا النوع من الكلام يُحفظ ويتناول في البيئة العربية قبل الإسلام وبعده جيلا بعد جيل، واعتبر النقّاد الشّعر العربي مصدر حكمة وتربية وتهذيب، وهو أصل من أصول علوم العربية وكان مفتاح لفهم القرآن والسنة، ومع ظهور الشّعر في بيئته الجاهلية ظهر معه النّقد الّذي ساعد على تطوير الشّعر بما قدّمه من ملاحظات، ثمّ تطّور وأصبح يحتكم إلى معايير علمية، ومنها ما نجده عند "(الآمدي) الذي يأوي في نقده إلى ركن شديد، يجعله أساسا لنظرته النّقدية وهو الرّجوع في كل أمر يختلف فيه المتذوقون والنقاد إلى ما تعارفته العرب وأقرّته وأُثر عنها، فكما أنّ على الشّاعر أنْ يلتزم (عمود الشّعر)، فإنّ على الناقد أنْ يلتزم عمود النقد"[3].

فالنّقد هو تقدير العمل الفنّي ومعرفة قيمته ودرجته في الجودة في مجال الأدب أو غيره من المجالات الأخرى، والنّقد الأدبي لا يعني مجرد تشخيص العيوب، بل إنّما يعني تقدير العمل الفني والحكم عليه وتبرير ذلك التقدير وفق معايير محددة يقبلها العقل والذوق، وقد دخلت لفظة (شعر) بيئة النقد الأدبي، واكتسبت دلالة اصطلاحية؛ إذ شرع النّقاد يضعون تعريفا لها، ولكنهم تباينوا في ذلك لتباين مصادر ثقافتهم واتجاهاتهم البلاغية والنقدية، وحاولوا تمييزه عن النثر، (فالجاحظ، ت255هـ) يعرّفه بقوله: " فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير "[4].

3- أهم قضايا النقد العربي :

قضى النّقد العربي مدة طويلة من الزّمن، وهو يدور في مجال الانطباعية الخالصة، إلى أنْ تبلورت قواعد أولية تستند إلى ما توارث سابقا، ومن أهم القضايا التي دار حولها النقد:

"1- قضية اللفظ والمعنى.

2- قضية المطبوع والمصنوع أو الطبع والصنعة.

3- قضية الوحدة والكثرة في القصيدة.

4- قضية الصدق والكذب في الشعر.

5- قضية المفاضلة أو الموازنة بين شعري ناو شاعرين .

6- قضية السرقات الشعرية.

7- قضية عمود الشعر .

8- قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين"[5].

وما يهمّنا في هذه الورقة البحثية قضية (عمود الشِّعر) التي فرضت نفسها في المحاكم النقدية، واتخذها النقّاد بمثابة القوانين العملية للحكم على الأشعار العربية؛ فمن لزم تلك القوانين عندهم هو المعظّم المبجّل، ومن حاد عنها رُدّت حجّته عليه.

4- قضية عمود الشعر:

أشار النقاد في بواكير مؤلفاتهم النقدية إلى عمود الشِّعر العربي بأنّه "طريقة القدامى في نظم أشعارهم، حيث نجد (ابن قتيبة) في حديثه عن بناء القصيدة يذكر أنّ "الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغْلَبَ على الشعر"[6]، وهذه الأساليب ما هي إلا طريقة الأوائل في نظم الشعر، وقد اصطلح عليها (بعمود الشعر)، هذا المصطلح الذي نجده أوّل ما نجده عند(الآمدي) صاحب (الموازنة) عندما يُفاضل بين (البحتري) و(أبي تمام) ويُبَجّلُ الأول على الثاني في قوله: " لأن (البحتري) أعرابي الشعر، مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق (عمود الشعر) المعروف "[7]، وعليه فـ(عمود الشعر) هو مجموعة التقاليد الشعرية التي يحرص عليها العرب في نظم أشعارهم.

4-1- القاضي الجرجاني وعمود الشعر:

لقد نظر (القاضي الجرجاني) فيما انتهى إليه (الآمدي) في قضية (عمود الشعر) وتبنّى منهجه في تحديده للمفهوم، ويتجلّى ذلك في قوله: " وكانت العرب إنّما تُفاضِلُ بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته وتُسلّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب وبَدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته ولم تكن العرب تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حَصّل لها (عمود الشعر)"[8] ويمكن استخراج عناصر (عمود الشعر) التي نصّ عليها (القاضي الجرجاني) من هذا القول وهي:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- المقاربة في التشبيه، الغزارة في البديهة.
- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

فمن خلال هذا التحديد نجد أنّ " (القاضي الجرجاني) تناول كل ما قدمه (الآمدي) حول (عمود الشعر) الذي خرج عليه (أبو تمام) وحدّده (الآمدي) بالصفات السلبية، فعكسه ووضعه في صورة ايجابية كانت ثمرتها هذه الأركان المحددة لـ (عمود الشعر)"[9]، فكان (الآمدي) أوّل من اتّخذ (عمود الشعر) ميزانا من موازين النقد العربي واعتمده وسيلة موضوعية عادلة تَمِيزُ الشِّعر وتُصنّفه، ويُقرّر عبر خصاله المذكورة الأحكام، ويُطلق المفاضلات، وعن (الآمدي)، و(القاضي الجرجاني)، استلم (المرزوقي) مشعل نقد الشِّعرِ، وأخذ مؤَلَّفَاتهم مَطِيّة لخوض غمار البحث بالشرح وبسط خصال (عمود الشعر) حتّى لا تكون حكرا إلّا على المتمرّسين وجعلها مرغوبة للمتعلّمين .

4-2- المرزوقي وعمود الشعر (ت421 هـ):

لقد ألّف (المرزوقي) كتابا سماه (شرح ديوان الحماسة لأبي تمام)، ووضع له مقدمة عالج فيها مختلف القضايا النقدية التي وضحت تمام الوضوح لديه، فقد "اطلع على آراء النقاد قبله مثل: (ابن قتيبة)، و(ابن طباطبا)، و(قدامة بن جعفر)، و(القاضي الجرجاني)، و(الآمدي)، و(ابن فارس) وغيرهم، وتكلّم في عدّة قضايا كاللّفظ والمعنى، والطّبع والصّنعة والصّدق والكذب وغيرها من القضايا"[10].

ثم نظر في قضية (عمود الشعر) وسارع إلى تحديد عناصرها، حيث عاد إلى العناصر التي عدَّها (الآمدي) ووضحها (القاضي الجرجاني)، وزاد عليها ثلاثة عناصر، ولهذا أصبحت عناصر (عمود الشعر) في صورتها المكتملة وهي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبه.

وزاد عليها:

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة ا لمستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما.

وفي هذا يقول (المرزوقي): " فهذه الخصال (عمود الشعر) عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفْلِقُ المعظَّم والمُحْسن المقدَّم، ومن لم يجمعها كلّها، فبقدر سُهمتِه منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذٌ ومُتّبع نهجُه حتّى الآن "[11]، ووضع لكل ركن عيار؛ "فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب وعيار اللفظ الطبع

والرواية والاستعمال، وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، وعيار التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن الطبع واللسان. وعيار الاستعارة الذهن والفطنة وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام الممارسة"[12] .

5- شروط الفصاحة اللفظية عند ابن سنان:

اشترط (ابن سنان) عدة شروط في اللفظة الواحدة على انفرادها، متى تكاملت فلا مزيد على فصاحتها، والتي يمكن أن نوجزها في ما يأتي:[13]

- الأول: أنْ يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج .

- الثاني: أنْ نجد لتأليف اللفظة في السمع حُسنا ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة.

- الثالث: أنْ تكون الكلمة غير متوعّرة وحشية.

- الرابع: أنْ تكون الكلمة غير ساقطة عامية .

- الخامس: أنْ تكون هذه الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذّة.

- السادس: ألّا تكون الكلمة قد عُبّر بها عن أمر آخر يكره ذكره، فإذا أوردت وهي غير مقصودة بها ذلك المعنى قبُحت .

- السابع: أنْ تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف.

- الثامن: أنْ تكون الكلمة مصغّرة في موضع عُبّر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو ما يجري مجرى ذلك .

6- التقاء خصال عمود الشعر مع شروط الفصاحة :

6-1- شرف المعنى وصحته:

يُقصد بهذه الخصلة صحة المعنى وقبول العقل الصحيح له، "فعيارُ المعنى أنْ يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطفت عليه جَنَبتا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلا انتقص شوبه ووحشته"[14]؛ فيجب أنْ يكون المعنى ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا إمّا عند الخاصة وإمّا عند العامة، ومدار الشّرف يكون على الصواب وإحراز المنفعة، "والمعنى الشّريف هي أنْ يلحظ البليغُ ما يجيش في نفسه ممّا يريد إبلاغه إلى نفس السّامع، فينشئه في نفسه ويكفيه بأحسن صورة يرى أنها تقع لدى السامعين موقعا حسنا يفي بمراد الشّاعر"[15]، ومن الأخطاء التي وقع فيها الشعراء في شرف المعنى وصحتها قول (امرؤ القيس) يصف فرسا:

وأركب في الروع خيفانة .... كسا وجهها سعف منتشر

فإذا كان لا بأس بتشبيه الفرس بالجرادة –الخيفانة- للدّلالة على الخفّة أمّا أنّ يكسي ناصيتها شعر طويل كسعف النخل يغطي وجهها، فهذا تشبيه غير مقبول لايزين الفرس بقدر ما يُظهر عيبها، فالعرب تبغي فرسا سريعة نبيهة تسابق الريح، كتلك التي وصفها (امرؤ القيس) في قوله :

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامة .... وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تَتفُلِ

فشرف المعنى وصحّته الذي يعنى الإبانة عمّا تجيش به نفس الشاعر، يلتقي مع الفصاحة التي تعني الظّهور والبيان، كما جاء في الكتاب العزيز ﴿وأخِي هارونَ هُوَ أَفْصَحُ منّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِي رِدْءًا يُصدِّقُنِي إِنِّي أخاف أنْ يُكَذِّبُونِ﴾ –القصص الآية 34-، "ومنها أفصح اللّبن إذا انجلت رغوته، وفصُح فهو فصيح. ويقال أفصح الصّبح إذا بدا ضوؤه، وأفصح كلُّ شيء إذا وَضُح، وسمي الكلام الفصيح فصيحا كما أنهم سموه بيانا لإعرابه عمّا عُبّرَ به عنه وإظهاره له إظهارا جليا، روى عن النبي ﷺ أنه قال:(أنا أفصح العرب بيد أنّي من قريش)"[16]، فإذا كانت الفصاحة هي الظُّهور والبيان، فهي تمثّل إذن شرف المعنى الذي يُعدّ أوّل عنصر من عناصر (عمود الشعر)، الذي يُقصد به محاسن المعاني المستقاة من الكلام، ويفهمها السامع دون عناء.

6-2- جزالة اللفظ واستقامته:

نال اللفظ عند النقاد حظا من الاهتمام والتبجيل، "فعيارُ اللّفظ الطّبع والرّوية والاستعمال، فما سَلِمَ ممّا يُهجّنه عند العرض فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللّفظة تُستكرم بانفرادها، فإذا ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينها"[17]، فاللّفظ الجزل هو القوي الشديد وهو خلاف الركيك،"وقد تُقال الجزالة في هذا الإطلاق على الكلام الذي يصدر في أغراض تُناسبها الشّدّة، كالرّثاء، والحَمَاسةِ، وتقال الرّقة على كلام في أغراض يُناسبها اللين واللّطافة؛ كالنّسيب والزّهديات "[18]، أمّا استقامة اللفظ فتعني اتفاقه مع أصول اللغة وقواعدها المتعارف عليها، " فهي وفاء اللفظ بالمراد الذي استعمله البليغ، دون خطأ ولا تقصير، ولا غموض"[19]، أما الطّبع فهو سليقة الأديب وملكته اللغوية، وأما الرّواية فهي التجربة والحفظ للشعر العربي القديم الذي يمنح الإنسان المعرفة والدراية، أما الاستعمال فهو الخبرة في اتساع معارف الفرد في فنّه واختصاصه (وبالطبع والرواية والاستعمال) يمكن قياس جزالة اللفظ ومتانته.

فإذا كانت جزالة اللّفظ في (عمود الشعر) هي أنْ يسلم اللّفظ من الغرابة والوحشية والاستكراه، فالفصاحة بدورها تشترط في اللّفظ: " أن يكون تأليف تلك اللّفظة من حروف متباعدة المخارج ... وعِلَّة هذا واضحة وهي أنَّ الحروف التي هي أصوات تجري الحروف من السمع

مجرى الألوان من البصر ولاشك في أنّ الألوان المتباينة إذا جُمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة"[20] ، وقد قال الشاعر في هذا المعنى:

فالوجه مثل الصُّبح مبيض ... والفرع مثل الليل مُسْوَدُّ

ضِدّان لما استُجْمِعَا حَسُنَا ... والضِّدُّ يُظهر حسنه الضِّدُّ

وحسن اللّفظ في السمع وحلاوته وقبول القلب له مقرون بسهولة مخارج حروفه " فالمعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلّم دلًّا متعشّقا صار في قلبك أحلى ولصدرك أملى"[21]، فخروج الأصوات بسهولة وسلاسة من مخارجها المتباعدة يجعل الألفاظ واضحة تطرب لها الأذن وترتاح لها النّفسُ.

6-3- الإصابة في الوصف:

يتعلق الوصف بحضور البديهة والفطنة في تقريب المعنى "وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق مازجا في اللّصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه، ويروى عن (عمر) ﷺ أنه قال في (زهير): (كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال). فتأمل هذا الكلام فإن تفسيره ما ذكرناه"[22]، إذا كان الوصف صادقا تطمئن إليه النفس وتثق بصحته فتلك علامة الإصابة فيه، كما قال (عمر) ﷺ في (زهير): (ولا يمدح الرجل إلا بما فيه)، وذلك يعني حسن التعبير عن الغرض، والدّقة والمطابقة في تصوير الأشياء كما هي عليه، فيبرز فضائل الممدوح عندما يكون مادحًا ولوعة الحزن والأسى عندما يكون راثيا، وعاشقا متيّما إذا تحوّل للغزل وهكذا، ومثال عدم الإصابة في الوصف، ما قاله (امرؤ القيس) واصفا فرسه بغير ما يناسبها من أوصاف الأصالة والنجابة لما تحدّى (علقمة) أمام (أمّ جندب) التي تنبّهت لذلك:

فللسّوط ألهوب وللساق درة ... وللزجر منه وقع أهوج منعب

فالفرس الأصيلة لا تحتاج إلى الضرب بالسّوط وركل بالساق حتى تجري، أمّا المواقف التي تتجلى فيها الإصابة في الوصف قول الشاعر نفسه (امرؤ القيس):

تُضيء الظّلام بالعشاء كأنّها ... منارة مَمْسَى راهبٍ مُتَبَتِّلِ

فالشّاعر هنا وصف أهم خاصية في المرأة متمثلة في وجهها الوضّاء البَهِيّ، وإذا كانت الإصابة في الوصف أنْ يختارَ الشاعرُ ما يناسب المقام، فللمديح ما يناسبه من تعبير وللرثاء والغزل كذلك ما يناسب كل غرض من تخيّر للتعبير، فاللّفظ الفصيح يُشترط فيه تخيُّرٌ للأصوات التي تكوّنه في تآلفٍ وتناسقٍ لتقرع سمع المتلقي بما يناسب المقام وهو ما طرقه (ابن جني) في باب (إمساس الألفاظ أشباه المعني)؛ حيث جاء فيه "فأمّا مقابلة الألفاظ بما يُشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع...وذلك أنّهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر عنها"[23].

6- 4 - المقاربة في التشبيه:

يتألف التشبيه من مشبه به ومشبه وأداة، فكلما اقتربت صفات المشبه من المشبه به حسُنت الصورة التي تتطلب ريشة فنان متقن يقارب بينهما "وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقِضُ عند العكسِ، وأحسنُه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما ليَبِين وجه التشبيه بلا كُلفة، إلاّ أنْ يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبّه به وأملَكُها له، لأنّه حينئذٍ يدّل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[24]، فأصدقُ التّشبيه ما لا ينتقضُ عند جعل المشبه به مشبها، والمشبه مشبها به لقرب تماثلهما في الصفات، وأحسنه ما أوقع بين المشبه والمشبه به في الصّفات أكثر من انفرادها." وشدّة القرب هي قوة وجه الشبه في المشبّه، بحيث يستغني المشبّه عن ذكر وجه الشّبه"[25] ومن التشبيهات الصائبة قول (امرؤ القيس):

وليلٌ كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقد شبّه اللّيل واستمراره باستمرار أمواج البحر الدائمة دون انقطاع أو انتهاء، مما أثقل عليه ساعاته الطويلة، ومنها كذلك قول (طرفة بن العبد) يصف وجه محبوبته :

ووجه كأنّ الشمس ألقت ردائها ... عليه نقيّ اللّون لم يتخدّدِ

كذلك كان أهمّ مطلب سلكه العرب في كلامهم هو تحقيق السّهولة واليُسر في النّطق والسّمع، على اعتبار أنّ قُرب مخارج بعض الحروف مثل (الجيم والظاء)، (القاف والغين)، (الزاي والظاء والسين والضاد والذال)، يؤدي إلى صعوبة وعسر في النّطق إضافة إلى عدم استساغة الأذن لها، حيث لا نجد كلمة في العربية تجتمع وتتوالى فيها هذه الحروف لصعوبة النُّطق بها مجتمعة، عملا بمبدأ اليسر والسّهولة في النطق، وحسن اللّفظ في السمع وحلاوته وقبول القلب له مقرون بسهولة مخارج حروفه، لأن المعنى إذا مثّله لفظا متسقا تلاءمت أصواته في تجاورها انعكس على سهولة أدائها وكان وقعه على القلب أحلى وأملى .

6-5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن:

ينماز النظم عن غيره الفنون بميزات جعلته سهل الحفظ والعلوق بسبب التحام أجزائه وعذوبة إيقاعه "وعيارُ التحام أجزاء النّظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن، الطّبع واللّسان، فما لم يتعثّر الطّبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللّسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا فيه واستسهلاه، بلا مَلال ولا كَلال"[26]، أي أنْ تكون كلمات القصيدة سهلة المخارج في ذاتها متناسبة في تعالقها مع أخواتها حتى يسهل على اللسان لفظها في إيقاع يطرب السمع وينعش الرّوح، ولأن لذيذ الوزن يطرب الطبع لإيقاعه، قال فيه (حسّان):

تَغَنَّ في كلِّ شعرٍ أنت قائلهُ .... إنّ الغناءَ لهذا الشعرِ مِضمارُ

وهذا يعني أنّ عنصر التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن تتألف من ثلاث خصائص:

فالتحام النظم: "أنْ تكون الكلمات بعد نظمها كالشيء الواحد، وأجزاء النظم كلماته"[27].

وأما التئام أجزاء النظم: "أنْ تكون كلمات النظم متناسبة، بحيث لايكون في النطق بها بعد اجتماعها ما يَثْقُلُ على اللّسان، فإنّ الكلمة قد تكون في ذاتها غيرَ ثقيلة، فإذا ضمت إلى غيرها لم تتلاءما"[28]

وأما تخير لذيذ الوزن : هو أن يختار الشّاعر الوزن الذي يتناسب مع المعنى، ويأتي بالقافية المناسبة للقصيدة، وكل ذلك يكمن في الطبع السّليم، فلا يتعثّر فيه الطّبع ولا يحتبس فيه اللسان.

إذا كان (عمود الشعر) يشترط أنْ تكون الكلمات متناسبة في انفرادها وفي تجاورها مع غيرها، فهذا من صميم الفصاحة اللفظية التي من أهم شروطها حسن التأليف وهو أشار إليه صاحب (سرّ الفصاحة)، حين ربط بين الفصاحة وحُسن التأليف في قوله: " فالفصاحة عبارة عن حسن التأليف في الموضوع المختار "[29]: ويقدّم لنا مثالا يوضح به المقال: "ومثاله في الحروف – ع ذ ب فإن السامع يجد لقولهم – العذيب اسم موضع ، وعذيبة اسم امرأة ... وليس سبب ذلك في بعد الحروف في المخارج فقط، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد، ولو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال، لضرب من التأليف في النغم يُفسده التقديم والتأخير"[30].

6-6 - مناسبة المستعار منه للمستعار له:

تمثل الاستعارة نوعا من أنواع التشبيه، فما قيل عن التشبيه يصدق عليها "فعيارُ الاستعارة الذّهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التّشبيه في الأصل حتّى يتناسب المشبّه والمشبّه به، ثم يكتفي بالاسم المستعار لأنّه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له"[31]، ومعناه إذا كان إظهار وجه الشّبه بشكل قوي وواضح في التشبيه أمرا مهما، فإنّ إظهار العلاقة بقوة ووضوح في الاستعارة أكثر أهمية واحتياجا؛ لأن في الاستعارة يكون أحد الطرفين محذوفا، وكلما كانت العلاقة قريبة وواضحة بين المستعار والمستعار له جاءت الاستعارة مقبولة جميلة، كما في قول (أبي ذؤيب الهذلي) :

وإذا المنيّةُ أنشبت أظفارها ... ألفَيْتَ كُلَّ تميمة لا تنفع

فقد شبّه المنيّة بالوحش وحذف المشبه به وهو الوحش وجاء بصفة من صفاته –أنشبت أظفارها – فعيار الاستعارة يكون في الذهن والفطنة، فما قيل عن عيار المقاربة في التشبيه والتقائها مع الفصاحة اللفظية يصدُق على التقاء عيار مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7-6 - مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما:

شغلت قضية اللفظ والمعنى فكر النقاد بدورهم وجعلوا منها معيارا للحكم "فعيارُ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية، طول الدُّربة ودوام المدارسة، فإذا حكمنا بحسن التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نُبُوَّ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللّفظ مقسوما على رتب المعاني: قد جُعل الأخصُّ للأخصِّ، والأخسُّ للأخسِّ، فهو البريء من العيب. وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"[32]؛ بمعنى أنْ يكون اللّفظ دالا على مدلوله، فسموّ المعاني تخدمها فخامة الألفاظ المتنزهة عن كل ساقط عاميّ، فيلبس كلّ معنى لفظا يليق به، فيظهره في أجمل حلّة وأبهى منظرٍ، فما يُستعمل في المديح لا يليق في الهجاء؛ على مقولة لكل مقام مقال، و لكل حادث حديث، وفي ذلك يقول (الجاحظ): " إنّما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرُها لكثيرِها، وقليلُها لقليلِها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها"[33]، فعلاقة اللّفظ بالمعنى مثل علاقة الرّوح بالجسد كلاهما لا يمتلك حضوره ولا يحقّقه إلّا بالآخر، وتكون القافية آخر همّ الشاعر لا تقيّده ولا تجبره على انتقاء ما يخدمها من ألفاظ، بل تأتي راغمة متدفقة صوب المعاني تستجلب ألفاظها .

و أهمية فصاحة الكلمة تظهر في تَمثُّل المعنى الذي تحيل إليه، والطّاقة الصّوتية الكامنة في الألفاظ تدفعنا لتصور معانيها من خلال نطقها، حيث تعود قوّة اللّفظ إلى قوّة الأصوات التي يتكوّن منها، فبعض الأصوات المكونة للفظ يأتي مسموعها على حذو محسوسها، وتأتي محاكية للحدث الذي وقع، وتستمد اللفظة قوتها في أداء معناها من وحداتها الصوتية المكونة لها، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿قالُوا تالله تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الهالِكين﴾ -سورة يوسف الآية 75-، فإن هذا حديث الأبناء لأبيهم (يعقوب) عليه السلام، يُشفقون عليه من الحزن المهلك لغياب (يوسف)، ومعناه: تالله لا تزال تذكر (يوسف)، ولا تزال تتجدد لك الأحزان كلما تذكرته حتى توشك أن تهلك كمدا وغما، فإضافة إلى تكرّر صوت التّاء تكرارا ملحوظا بعدد سبع (07) مرّات في آية واحدة من عشرة كلمات(تالله ، تفتأ ، تذكر حتى، تكون، تكون)، هذا الصوت الذي يعكس جوّ التّمتمة التي تحيل على الندم والأسف الواقع والمستمر، الأمر الذي أكّدته الأفعال المضارعة في التي أفادت تجدد الحسرة والندم .

- النتائج ومناقشتها:

- يمثّل شرف المعنى وصحّته أوّل خصلة من خصال عمود الشّعر؛ والذي يعنى الإبانة عمّا تجيش به نفس الشاعر في إبرازه لمحاسن المعاني لتلقى قبول واستئناس المتلقي، وهو شأن الفصاحة التي تعني الظهور والبيان التي تشترط في الكلمة أن "تكون غير ساقطة عامية"[34].

- وإذا كانت جزالة اللّفظ في (عمود الشعر) هي أنْ يسلم اللّفظ من الغرابة والوحشية والاستكراه، فهو من مطالب الفصاحة التي ترجع قوّة اللّفظ إلى قوّة مكوناته الصوتية؛ إذْ يستحيل تمتّع لفظ بالشّدة أو القوّة دون أن يكون مرجع ذلك إلى أصواته التي تكوّنه، كما تشترط الفصاحة بدورها في اللّفظ أن يكون تأليف أصواته من حروف متباعدة المخارج، لأنّ بناء الكلمة من أصوات متقاربة في مخارجها يجعلها ثقيلة وممجوجة، تكرهها النّفس ولا تكاد تسيغها، مثل كلمة الهُعخُع، التي جعل منها اللّغويون مثلا يُضرب للدّلالة على رداءة النّسج وبشاعة التأليف، حيث حُشدت فيها مجموعة من الأصوات المتلامسة المخارج مما يجعل نطقها غاية في الصعوبة، ومثلها كلمة مُستشزرات من قول امرئ القيس: غدائره مُسْتشزرات إلى العلا تضلُّ العُقاص في مثنى ومرسل.

- وإذا كانت الإصابة في الوصف أنْ يختارَ الشاعرُ ما يناسب المقام، فللمديح ما يناسبه من تعبير وللرثاء والغزل كذلك ما يناسب كل غرض من تخيُّرٍ للتّعبير، فاللّفظ الفصيح يُشترط فيه كذلك تخيُّرٌ الأصوات التي تكوّنه في تآلفٍ وتناسقٍ حتى تقرع سمع المتلقي بما يناسب المقام، فخروجها بسهولة وسلاسة من مخارجها سيكون له حتما أثر في السمع فتأنس لها الأذن وتطرب لها النفس.

- وإذا كانت المقاربة في التشبيه تنبني على شدة اقتراب وجه الشبه، حتّى يُستغنى عنه، فمن شروط فصاحة الكلمة " ألا تكون قد عبّر بها عن أمر آخر يكره ذكره، فإذا أوردت وهي غير مقصودة بها ذلك المعنى قبحت"[35].

- وإذا كان عيار التحام أجزاء النّظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن، يشترط أنْ تكون الكلمات متناسبة في انفرادها وفي تجاورها مع غيرها، فهذا من صميم الفصاحة اللفظية التي من أهم شروطها حسن التأليف وهو ما أشار إليه صاحب (سرّ الفصاحة)، كما سجل ذلك (الجاحظ) عن الحروف في نظام اجتماعها شروطا لا يُستحسن الخروج عنها بقوله: " فأمّا افتراق الحروف فإنّ الجيم لا تقارن الظّاء ولا القاف ولا الغين بتقديم أو تأخير، والزّاي لا تقارن الظّاء ولا السّين ولا الضّاد ولا الذّال بتقديم ولا تأخير"[36]، فخروج الأصوات بسهولة وسلاسة من مخارجها سيكون له حتما أثر في السَّمع فتأنس لها الأذن وينعكس ذلك على النفس التي بدورها تطرب وترتاح لها.

- أما عيارُ مشاكلة اللّفظ للمعنى، فهو أحد مطالب فصاحة اللفظة وبلاغتها؛ فمطابقة الصوت واللفظ لحال المتكلمين وأقدارهم من ضرورات البلاغة التي يُراعي فيها الخطيب حال المتكلمين وقدراتهم الإدراكية؛ إذْ " ينبغي للمتكلم أنْ يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك مقاما"[37]، الأمر الذي أشار إله (ابن جنّي) في قضية مشاكلة اللفظ للمعنى، لما يشكله اتفاقهما من قوة في الدلالة، فكلما حاكى اللفظ المعنى قويت الدلالة " فكلما ازدادت العبارة شبها بالمعنى، كانت أدل عليه وأشهد بالغرض فيه"[38]، فاللفظ

يستمد قوته وبلاغته من العناصر المكونة له التي هي أصوات، فكلما حاكى الصوت معناه قويت الدلالة.

خاتمـة:

بعد أنْ وقفنا على خصال (عمود الشعر) بعدِّه أهمّ ميزانٍ نقديٍ اتخذه النقّاد وسيلة يوضع عليها الشعر لتمييز جيده من حسنه و رديئة، وبعد إحصاء تلك الخصال من مصدرها كما أوردها (المرزوقي) في مقدمة مؤَلّفه (شرح ديوان الحماسة)، واستنادا إلى مؤّلّف (محمد الطاهر بن عاشور) الذي أتى على شرح تلك المقدمة بالبيان والتوضيح اتضحت لنا تلك العلاقة بين خصال (عمود الشعر) النقدية وبين شروط الفصاحة اللفظية، على ما أثبته (ابن سنان) في قيام كل العلوم الأدبية على العلم بسرّ الفصاحة "أما العلوم الأدبية فالأمر في تأثير هذا العلم فيها واضح، لأنّ الزبدة منها والنكتة نظم الكلام على اختلاف تأليفه، ونقدُه ومعرفة ما يختار منه مما يكره، وكلا الأمرين متعلّق بالفصاحة"[39]؛ واتضحت لنا علاقة نظم الكلام ونقده بالفصاحة، وتوصلنا إلى نتائج تمثّلت في حضور الفصاحة اللّفظية في كل خصلة من خصال **(عمود الشّعر) النقدية التي بيّناها بالشرح في النتائج؛ والمتمثلة في:**

- يمثل عيار شرف المعنى وصحّته، إبانة الشاعر عما تجيش به نفسه، وهو شأن الفصاحة التي تعني الظهور والبيان.

- معنى عيار جزالة اللّفظ في عمود الشعر هي أنْ يسلم اللّفظ من الغرابة والوحشية والاستكراه، فهو من مطالب الفصاحة التي تشترط في اللّفظ أن يكون تأليف أصواته من حروف متباعدة المخارج.

- وإذا كان عيار الإصابة في الوصف أنْ يختارَ الشاعرُ ما يناسب المقام، فمن شروط فصاحة اللفظ تخيُّر الأصوات التي تكوّنه في تآلفٍ وتناسقٍ .

- وإذا كان عيار المقاربة في التشبيه ينبني على شدة اقتراب وجه الشبه، فمن شروط فصاحة الكلمة ألا تكون قد عبّر بها عن أمر آخر يكره ذكره.

- وإذا كان عيار التحام أجزاء النّظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن، يشترط أنْ تكون الكلمات متناسبة في انفرادها وفي تجاورها مع غيرها، فهذا من صميم الفصاحة اللفظية التي من أهم شروطها حسن التأليف

- أما عيارُ مشاكلة اللّفظ للمعنى، فهو أحد مطالب فصاحة اللفظة وبلاغتها.

1- ابن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، تح: ياسر بن حامد المُطيري،مكتبة دار المنهاج، ط1، 1429 هـ، ص 11
2- ابن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، م ن، صفحة التقديم .
3- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص 166
4- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون ،القاهرة، ط2، 1965، ج3، ص ص132،131
5- إحسان عباس، م س، ص30
6- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج 1، 1982، ص 75
7- الآمدي، الموازنة، تح: أحمد السيد صقر ، دار المعارف،القاهرة، ط4،1992، ص 04
8- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966، ص ص 33، 34
9- ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، م س، ص 322
10- ا بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، م س، ص21
11- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، دار الجيل بيروت، ط1، 1991، ص 11
12- ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م س ، ص 09، 10، 11
13 ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 64 وما بعدها
14- المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة، م س، ص 10
15- محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، م س، ص 106
16- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، م س، ص 58
17- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م س، ص 11
18- محمد الطاهر بن عاشور:، شرح المقدمة الأدبية ، م س، ص116
19- محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، م س، ص 116
20- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، م س، ص 64
21 - الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط7، 1998، ص51
22- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م س، ص 11
23- ابن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية،بيروت، ج1، 2013، ص261
24- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م س، ص 11
25- محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، م س، ص121
26- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م س، ص 11
27- محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، م س، ص 122
28- محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، م س، ص 122
29- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، م س، ص 95
30- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، م س، ص 65
31- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م س، ص 12

32- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، م ن، ص 11
33- الجاحظ، الحيوان، م س، ج6، ص 8
34 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، م س، ص 73
35 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، م س، ص 64
36 الجاحظ، البيان والتبيين، م س، ص 51
37 الجاحظ، البيان والتبيين، م س، ص 87
38 ابن جني، الخصائص، م س، 154
39 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، م س، ص13

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

- ابن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، تح: ياسر بن حامد المُطيري، مكتبة دار المنهاج، ط1، 1429 هـ
- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.
- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون ،القاهرة، ط2، 1965، ج3
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج 1، 1982
- الآمدي، الموازنة، تح: أحمد السيد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1992
- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966
- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، دار الجيل بيروت، ط1، 1991
- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982
- ابن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية، بيروت، ج1، 2013
- الجاحظ ، الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998

التقاطب المكاني و دلالاته في رواية "أصابع الاتهام" لجميلة زنير

Spatial Polarity and Its Connotations in Jamila Zanir's Novel "Fingers of Accusation"

الدكتورة: تقار فوزية

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الوادي(الجزائر)
teggarfouzia@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/07 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخص:

يشكل التقاطب المكاني في الرواية عنصرًا مهما يلجأ إليه الروائي ليبرز المعنى و يوضحه في ذهن المتلقي؛ لأن المكان ليس بحامل لمعنى واحد، بل هو وعاءٌ يحمل دلالات نفسية و اجتماعية و أيديولوجية، كما تساعد التقاطبات المكانية على فهم كيفية ترتيب العناصر السردية الأخرى، فهو نبض الرواية و إيقاعها وبه يسير العمل الروائي بشكل متسلسل و متتابع.

وبناءً على ذلك اخترنا رواية "أصابع الاتهام" لجميلة زنير للدراسة والتحليل لكونها مكثفة بالأماكن المغلقة و المفتوحة مثل: (القرية، المدينة، البيت، الشارع و المقبرة)، حيث اهتمت الكاتبة بالثنائيات المكانية المتقابلة بأفق دلالي مغاير، جنحت من خلالها إلى استنطاق الأعراف و التقاليد البالية التي تحدد أشكال الوعي المهيمنة في بيئة تمارس سلطتها على الآخر المختلف جنسيًا/ الأنثى، سعيًا منها إلى تجسيد مشاعر الإنسانية في أسمى معانيها.

الكلمات المفتاحية: التقاطب، المكان، الدلالة، أصابع الاتهام، الرواية، جميلة زنير.

Abstract:

The spatial polarity in the novel is an important element that the novelist uses to highlight the meaning and clarify it in the mind of the recipient. The place does not bear a single meaning, but rather a container that carries psychological, social and ideological connotations.

Spatial polarizations also help to understand how the other narrative elements are organized and operated, as it is the pulse and rhythm of the novel, and with it the novel work proceeds sequentially and consecutivelly.

Accordingly, we chose Jamila Zanir's novel "The Finger of Accusation" because it is full of closed and open places such as: (the village, the city, the house, the street, and the cemetery) where the author is concerned with the opposing spatial binaries with a different semantic horizon. Through it, it tended to interrogate the norms and traditions that define the dominant forms of consciousness in an environment that exercises its authority over the different sexually / female, seeking to embody the feelings of humanity in its highest meanings.

key words: Polarization, the place, connotation, The Finger of Accusation, the novel, Jamila Zanir.

تمهيد:

يعدّ الفضاء المكاني من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي؛ لأنه هو الفضاء الذي يضم تحته كل العناصر السردية الأخرى باعتبار أن المكان هو مسرح الأحداث و ملجأ للشخصيات الروائية، و من دونه لا يمكن لنسيج السرد أن يستقيم و يستوي، كما يمثل الجزء الأهم في التشكيل الجمالي الإبداعي للنص الروائي.

و قد شهد المكان عدة تطورات في الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة، حيث تعددت مفاهيمه و تقسيماته و تنوعت دلالاته و أبعاده في العمل الروائي، ولم يعد مكانًا هندسيًا فحسب، بل أصبح مكانًا ظاهرتيًا محملاً بدلالات اجتماعية و أيديولوجية، لوجود علاقة حميمية بينه و بين الإنسان إذ يعكس أحاسيسه و تخيلاته و أحلامه، يقول (غاستون باشلار) (Gaston Bachelard): " المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا ذا أبعاد هندسية، فهو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعي فقط بل كل ما في الخيال من تحيز."[1]

و من أحد هذه التقسيمات التي أشار إليها النقاد هي (التقاطبات المكانية) أو ثنائية الأماكن المغلقة و المفتوحة، و التي تكون عن قصد أو غير قصد في الرواية، لتصبح دراسة المكان من منظور التقابل أو التقاطب أداةً يستخدمها الباحثون لكشف دلالات النص الكامنة في منطقة الصدام بين التقاطبات المختلفة؛ لأنه بالتضاد يمكن رؤية الأمكنة على حقيقتها، ومن ثَمّ تتجلى رؤية الأديب الاجتماعية و الأيديولوجية و السياسية تجاه هذه الأماكن.

و يمكن للنص أن يكتسب بعدًا جماليًا و رونقًا من خلال علاقاته التضادية؛ إذ " أصبح تفاعل المكانية و تضادها يشكلان بعدًا جماليًا من أبعاد النص الأدبي"[2] بفضل توزيع التقاطبات المكانية في النص وفقًا لوظائفها و صفاتها، و هكذا يمكن استجلاء طبيعة الصراعات بين الشخصيات و التجاذبات النفسية في أعماق الشخصية الواحدة، بمعنى أن المكان لم يعد مجرد خلفية للأحداث تتفاعل فيها الشخصيات الروائية فقط؛ بل أصبح عنصرًا شكليًا و تشكيليًا من عناصر العمل الفني، لذلك تستخدمه الدراسات المكانية أداة لإنجاز غايتها، و تحقيق أهدافها النقدية، و تتخذه وصلة للإحاطة بمختلف تجليات جمالية تشكيل المكان.

أولاً- مفهوم التقاطب المكاني في الرواية :

نظرية التقاطب هي ثنائية متجذرة في العملية الإبداعية المنبثقة من طبيعة الحياة و الأشياء و الإنسان، فالكون قائم على قانون الازدواجية كالليل و النهار، الشمس و القمر، الأرض و السماء، الذكر و الأنثى، الذي يمنحه صفة الحركية و الاستمرار، ولعل هذا التواتر للتشقق الثنائي لموضوعات العالم تؤكده الآيات الكريمة في قوله تعالى: « سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الْأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ وَمِنْ أَنْفُسِهِمْ وَمِمَّا لَا يَعْلَمُونَ »[3] و يقول أيضًا: « وَمِنْ كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ»[4] .

فكل شيء في هذا العالم مبني على نقيضه، و يشمل ذلك الإنسان الذي يوجد بداخله كم لا متناه من القوالب الفكرية و العاطفية كالحب و الكره، الشر و الخير، العقل و العاطفة، و كل عنصر من هذه الثنائية يحمل في طياته الخفية نقيضه كأن نقول الأبيض يقابله ـ ضمنيًا ـ الأسود و لا يمكن أن نجد عنصرًا ثالثًا يكمّل دلالتهما؛ لأن نظرية التقاطب الكوني تقوم على هذه الازدواجية التي تحفظ توازن النظام الكوني.

اعتمد النقد العربي القديم أيضا في تأسيسه على النظام الثنائي لموضوعاته كالجوهر و الشكل، اللفظ و المعنى، الطبع و الصنعة و الجمال و القبح، كما أن الدراسات البنيوية قامت على الطابع الثنائي لتصورات (فرديناند دي سوسير) (Ferdinand de Saussure) كاللسان و الكلام، الدال و المدلول و الاستبدال و التوزيع، حيث استند في دراسته على طرح الفكرة وما يقابلها، و بهذه الطريقة تمكّن من شرح أفكاره و توضيح مبادئ نظريته عبر دراسة هذه الثنائيات.

إن منهجية التقاطب الثنائي ليست نوعًا من التخمين أو إقحام النص في قوالب متكلفة أو في معادلات رياضية عميقة، بل هو مبدأ ينشأ من العلاقات التقابلية و الثنائيات الضدية التي تجمع المتناقضات بين الأشياء و الموضوعات، فينشأ جراء هذا الصدام علاقات أخرى تتسم بالتوتر و

التنافر محمّلة بالطاقات المعرفية و الدلالية، و التي يمكن استثمارها في تحليل النصوص الأدبية، خاصة بعد ملاحظة الحضور المكثف لهذه الثنائيات على مستوى النصوص الروائية.

إن المكان في الرواية يخضع لمنهج التقاطب أو ثنائية التضاد بين الأمكنة مثل: (الأعلى/الأسفل)، (المغلق/المفتوح)، (الداخل/ الخارج)، (هنا/ هناك) و (الإقامة/ الانتقال)، و هي ثنائيات تنتمي إلى مجالات متعددة: فيزيائية، هندسية و اتصالية، و هي في الحقيقة ممتدة و متفرغة و لانهائية، مما أكسبها أهمية كبيرة في الواقع الحياتي و في عمليات الإبداع و التأويل، فالقراءة التقاطبية للمكان تمنح إمكانية أكثر لفهم مضمون الرواية، لامتلاكه قدرة إجرائية عالية على التحليل و التوليد و التأويل.

لقد برزت عدة مصطلحات للتقاطب المكاني حسب المذاهب و الاتّجاهات كالثنائيات المكانية، الأماكن المتضادة و الأماكن المتقابلة، و رغم اختلاف المفاهيم إلا أنها مشتركة المعنى، و هي تلك الثنائيات الضدية المجسدة داخل النص الروائي و تمنحه أبعادًا و دلالات مختلفة، يرى حسن بحراوي أن هذه:" التقاطبات تحضر عادة في شكل ثنائيات ضدية بين قوى أو عناصر متعارضة، بحيث تعبر عن العلاقات و التوترات التي تحدث عن اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"[5]، وضمن هذا السياق، يمكن النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات التي تربط بين السارد بوصفه كائنًا مشخصًا أو متخيلاً و بين الشخصيات الروائية، و في الأخير بين القارئ و تأويلاته عند اتصاله بالنص.

يعتبر أهم عمل دشّن مسار التنظير للمكان كتاب (جماليات المكان) لغاستون باشلار (Bashelard Gaston)، إذ يعدُّ من أولى الدراسات التي نبّهت لمفهوم التقاطب المكاني و نشّطت حركته و استثمرته استثمارًا دلاليًا فعالاً في تفسير حالات الارتباط النفسي و الوجداني بالمكان، و عليه قد قام بدراسة "جدلية الداخل و الخارج المتضمنة في المكان و عارض بين القبو و العلية و بين البيت و اللاّبيت"[6]، ودرس جدلية (الانفتاح و الانغلاق) كتقاطبات رئيسة تكشف إلى حد ما جمالية المكان في النص، كما تناول مسألة الداخل و الخارج، حيث يمثل الداخل المكان المنغلق(الأمين)، و يمثل الخارج المكان المنفتح الذي يمثل حماية أقل، و بعبارة أخرى، فالداخل هو البيت بكل ما يحمله من قيم الاستقرار و الهناءة، و الخارج يكون نقيض البيت.[7]

ينطلق أيضًا السيميائي(يوري لوتمان) (Youri Lotman) ليؤسس نظرية للتقابلات المكانية في سنة 1973م، فالعلاقات المكانية الفيزيائية تنتظم عادة على شكل تقابلات:" الأعلى/ الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح/ المنغلق، المحدود/ اللاَّمَحْدُود، و المنقطع /المتصل، كلها تصبح أدوات

لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أي صفة مكانية، و يرى (لوتمان) أن النماذج الاجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقيَّة في عمومها تتضمن نسبًا متفاوتة، و صفات مكانية، تارةً على شكل تقابل السماء/الأرض، و تارةً على نوع من التراتبية السياسية و الاجتماعية"[8].

و على نحو مشابه سار (جان فيسجربر) (Jean Weisgerber) في كتابه (الفضاء الروائي)، الذي قدّم فيه البناء النظري لمنهجية التقاطب المكاني و كيفية اشتغالها داخل النص، كآليات معقدة تربط بين التوزيع المزدوج الذي يفرضه الفضاء الإقليدي الفيزيائي، كالتعارض بين اليمين و اليسار و الأمام و الخلف و الأعلى و الأسفل و بين التقاطبات المشتقة من المسافة و الحجم و الاتساع[9].

نجد أيضًا الناقد السيميائي (غريماس) (Grimas) قد وظّف مصطلح التضاد بدل التقاطب، إذ قام في دراسته باقتراح نموذج سيميائي يقوم على التقابل و الأضداد الثنائية، فالمعنى عنده يقوم على أساس اختلافي و أنه لا يعرف الشيء إلا بمقابلته بضده، و بناءً على ذلك يقترح غريماس مربعًا علاميتًا ينظّم من خلاله العلاقات المعنوية للنص و يعتمد على نظرية التقابل و الاختلاف، لا شك أن هذه الدراسة تساعد على فتح مجال البحث و التأويل للنص الروائي و تزيد في اتساعه الدلالي؛ لأن هذه الثنائيات قابلة للانقسام و التوليد مما يسهم في تشكيل الرؤية و تعددها لدى القارئ.

إن هذه الجهود النظرية التي تستند إلى نظرية التقاطب في النصوص لأجل استيعاب شامل و عميق لقوانين تشكيل الخطاب وجمالياته، فمبدأ التقاطب ليس خطة استراتيجية مفتعلة تقحم النص في قوالب جاهزة فقط، و إنما هو قانون كوني تنتظم وفقه كل موضوعات العالم، فهذا التشقق هو الذي جعل الإنسان يضبط نسق وعيه مع ما يدور من حوله، لذلك ناقد الأدب يحاول التوغل داخل منطقة التوتر الممتدة بين أطراف التقاطبات ليفجّر الدلالات الأيديولوجية و المعرفية؛ لأجل تجميع أشكال الوعي التي تتيح الفهم الفعال و الشامل للوجود الإنساني ودراسة مسارات التحول في النصوص المستندة لمنهج التقاطب كقانون أصلي يمتد خارج النص في البيئة البشرية و الكونية.

و على هذا الأساس سوف تسير دراستنا أثناء تناول ثنائيات التقاطب التي تفرضها البيئة الثقافية و التموجات المعرفية و الأيديولوجية الماثلة على مستوى رواية (أصابع الاتهام، اِمرأة قلبها غيمة) للكاتبة جميلة زنير، فالتقاطبات المكانية ستساعدنا على فهم كيفية تنظيم المادة

الحكائية في المتن الروائي، و سيسمح لنا التحليل البنيوي للمكان بالسير في الاتجاه الأكثر خصوبة و إنتاجًا.

ثانيًا- التقاطبات المكانية ودلالاتها في رواية (أصابع الاتهام) لجميلة زنير:

يعتبر المكان عنصرًا مهمًا في كل الأعمال الإبداعية الروائية، حيث أسقطت عليه المبدعة أبعادًا اجتماعية و نفسية متعددة، فنجده كمسرح درامي تتفاعل فيه بقية العناصر السردية الأخرى، لقد بُنيت رواية "أصابع الاتهام، امرأة قلبها غيمة" لجميلة زنير على تقاطبات مكانية عديدة، حيث كانت تختلف دلالاتها و معانيها في كل مرة، إذ عكست لنا الصراعات الموجودة داخل النص: حياة/موت، اضطراب/اطمئنان، شقاء/راحة، قوة/استسلام، و هذه تقاطبات دلالية نتجت من تحرك شخصية البطلة (زينة) بين أطراف التقاطب المكاني التي تمثل ثنائية (الانغلاق و الانفتاح)، (الداخل و الخارج)، (هنا و هناك) و (أماكن الاقامة و أماكن الانتقال).

إن القيمة الفعلية لمنهج التقاطب في نص رواية "أصابع الاتهام" تكمن في التولدات الفرعية الناشئة من لعبة الاختلاف و المفارقة بين الثنائيات: (القرية و المدينة، البيت و الشارع، المقبرة و المدينة)، و يمكن الإشارة إلى أن هذه الثنائيات هي الأخرى قابلة للانقسام و التوليد إلى تقاطبات أخرى تابعة أو لاحقة لتلقي بظلالها على جميع مكونات الرواية بما في ذلك الشخصية في علاقة التأثر و التأثير بالمكان كتقاطب (الإقامة الاختيارية و الإجبارية، المكان السعيد و الحزن و الأليف و المعادي).

و من هنا يمكن القول، أن للمكان في رواية (جميلة زنير) دورًا بارزًا طغت عليه سلطة التقاطب، حيث رسمته في رواياتها على شكل دوائر تقع في الموقع الضدي مع بعضها بعض، و هذا يرفع نسب الانفتاح المعرفي على مكنونات البنية الثقافية و المعرفية للنص، و لما كان من غير المجدي من الناحية العلمية متابعة تعدد التقاطبات و ملاحقتها في توالدها، فقد اخترنا الاقتصار في تمثيلنا لذلك على التقاطبات الحاصلة بين بعض الثنائيات: (هنا و هناك)، (الداخل و الخارج)، لأنها تستند إلى خاصيتي (الانفتاح و الانغلاق) كثنائية كبرى تؤطر المكـان في الرواية.

1. **ثنائية (هنا / هناك):**

يخضع الفضاء المكاني في رواية (أصابع الاتهام) لاستراتيجية تعمق دوره كبنية دالة، فالروائية لا تكتفي بإيراد التفاصيل البصرية و الطوبوغرافية، و إنما تستثمر تشكيلات المكان بأبعاده

الاجتماعية و الفكرية كمنطقة مشتركة بين الحاضر و الماضي، فالمدينة تمثل للبطلة (زينة) الحاضر (هنا)، أما القرية هي الماضي (هناك)، فتشير هذه الثنائية المكانية إلى بوتقة الصراع النفسي و التمزق بين (هنا و هناك).

أ. تقاطب(المدينة و القرية):

- **القرية:**

تمثل القرية المكان الأول الذي عاشت فيه زينة، فالمكان يمثل لها فضاء الاحتقار و المذلة و المثال الذي استنطقت به الساردة هذه الحقيقة قولها: " يكفيك أن تلفظ اسمها عند مدخل البلدة لتتجه أصابع الاتهام نحوها (زيزي)، أي أن أحداً لم يدللها و لكن صغر الاسم لتحقيرها و التصغير من شأنها و حسب." [10]

فاسم (زينة) يُصرف النظر في الوهلة الأولى إلى الفتاة الجميلة المدللة وسط العائلة و الأقارب، و الروائية في هذه الحالة تصوّر لنا حياة البطلة بصورة مقلوبة فتقدم تلك الأوضاع البائسة التي تعيشها و الأزمات الخانقة التي تمرّ بها جراء فقدها لوالديها، فلم يزدها الواقع المعيش إلا نزيفًا بتوجيه (أصابع الاتهام) لها بسبب خطأ والدها " لا تنهزمي كوالديك، لقد خنت الوطن في لحظة ضعف، حين اعترفت بمكان تمركز رفاقي المجاهدين (...) لقد كان لحمي يتطاير تحت السياط و الدم ينزف (...) لماذا لم أقاوم؟ لماذا لم استشهد؟ يا للمذلة يا للعار." [11]

فاسم (زيزي) الذي ينسب إليها يقزّم من قيمة شخصيتها، ويجعل منها ذاتًا غير جديرة بالاهتمام بين أفراد المجتمع، الذي وجّه لها حملة شرسة و عنيفة على ذنب لم تقترفه، لأن والدها حركي، و يحاول تبرير الموقف لها لكي لا تلومه يومًا " لقد أرغمت على ارتداء زي الحركي، و لم أكن أملك خيارًا آخر، لقد فعلت ذلك من أجل لقمة العيش، فلقد كنا مهددين بالموت جوعًا في أكواخنا، كما أن العودة إلى الجبل أصبحت أمرًا مستحيلاً بعد الذي حدث." [12]

ما نلمسه أن والد زينة مفجوع بالآخر (المجتمع/ المستعمر)، و يعاني من الاغتراب جراء هوية فردية ظلت تحاصره و تسبب له نزيفًا داخليًا و قلقًا نفسيًا داخل جسد مدنس يرمز إلى خيانة الوطن، و في وسط هتافات الشعب (تحيا الجزائر- تحيا الجزائر) المعبرة عن الفرحة و الاستقلال " يمتزج الصوت الداخلي بالخارجي، ليتحول إلى أنين هو أنين الجسد عبر الأزمنة الماضية (التعذيب، الاعتراف، الخيانة)، و الفعل الراهن (الزي الحركي، أصوات الحرية) و تتداعى الأفكار و تصبح سوداوية" [13] مما أفقده الرغبة في مواصلة الحياة، فكان الانتحار هو الحل الوحيد لتوقيف صوت تأنيب الضمير بداخله و صوت الناس من حوله، "تسلك الصبية المفزوعة باتجاه الصفصافة، وكلما اقتربت منها رأت منظرًا مرعبًا لوالدها، فضلت تتفرج على بعد خطوات منه."[14]

أصبح فضاء القرية مكانًا خانقًا ضيقًا يوحي إلى العزلة و الغربة بسبب نظرة الناس لعائلة زينة و العادات و الأعراف البالية في مجتمع لا يعرف التسامح و الرحمة تجاه المرأة، فهذه التداعيات الداخلية للأب و قضية انتحاره جعلها مدّعاة للنظرة الدونية الهابطة من طرف المجتمع، كل هذه الظروف انعكست على شخصية زينة النفسية و الاجتماعية.

وهكذا وقعت النسوة الثلاث (زينة، أمها، خالتها) في دائرة الوجع و الاستسلام و تحول فضاء القرية من مكان مفتوح إلى مغلق يعبّر عن العجز و عدم القدرة على الفعل و التفاعل تربطه بهن علاقة عدائية، فيفكرن في الخلاص: " إلى أين نذهب إذا هجرنا المكان؟ (...) إلى حيث نجد القوت، فلم يعد يربطنا بهذه القرية البائسة شيء، بعد أن منع الناس عنا الصدقات، و صاروا يتحاشوننا."[15]

فيبرز فعل الهروب من القرية البائسة بعد أن فقدن التواصل معها، لذلك تجد الشخصية نفسها تغادر القطب الأول (القرية) مرغمةً إلى قطب ثانٍ مجهول (مدينة مغايرة)؛ الذي ربما يكون فيه خلاصها المأمول للتحرر من تبعية الماضي و بدء حياة جديدة بعيدة عن أصابع الاتهام.

- **المدينة.**

المدينة هي من الأفضية المفتوحة لما تحتويه من شوارع و طرقات و بنايات، و هي تختلف في هندستها المعمارية من بلد إلى آخر و فقًا للتركيبة الاجتماعية و الطبيعية و العادات و الأعراف، و ستسمح لنا دراسة المدينة بتحديد أبرز القيم و الدلالات المرتبطة بالمكان و الشخصيات.

مثّلت المدينة الفضاء الهروبي الواقعي لزينة، الذي اتجهت إليه خلاصًا من سنن القرية، حيث لم تعمد الروائية إلى رسم المعالم و التضاريس بقدر ما ركزت على حركة الشخصية و فعلها في المكان، فكانت أغلب أحداث رواية (أصابع الاتهام) تدور في (المدينة) كقطب مركزي آخر(هنا) مثّل حاضر الشخصيات، فالمدينة بالنسبة لزينة مكان مفتوح ترى فيه كل أحلامها تتحقق، و هذه هي الصورة الإيجابية التي تخيلتها البطلة و هي تضع أول خطوة فيها " دخلن البلدة في أواخر جويلية و كانت مكللة بالألوان و بريق الفرحة و بالاستقلال يشع من الوجوه و العيون (...) جلسن منهكات على الرصيف و مددن أبصارهن نحو الجموع الهادرة."[16]

في خضم هذه التظاهرة تندفع أم زينة لتشارك الجمهور فرحتها و تعبر عن مكنوناتها النفسية بالرقص و الهتاف و الغناء " فقذفت بنفسها وسط المواكب الصاخبة و رقصت أمام جميع العيون التي اتسعت حدقاتها تتأمل الجسد النحيل النابض بهذه الحيوية العجيبة.[17]

و هذه الحركة من الأم ما هي إلا أسلوبًا تعبيريًا عن الكبت و الحرمان و الفراغ الروحي الذي كانت تعيشه (هناك)، لتجد مساحة واسعة لتطهير مشاعر الخوف و الاستسلام و لإيقاظ حواسها المحنطة منذ مدة مستعملة جسدها للإغراء و الجذب، و في لحظة قصيرة تنازلت عن ماضيها بما فيه ابنتها (زينة) و (اختها العانس) لتبدأ حياةً جديدة مع أي رجل عشق جسدها في هذا القطب المكاني الجديد (هنا).

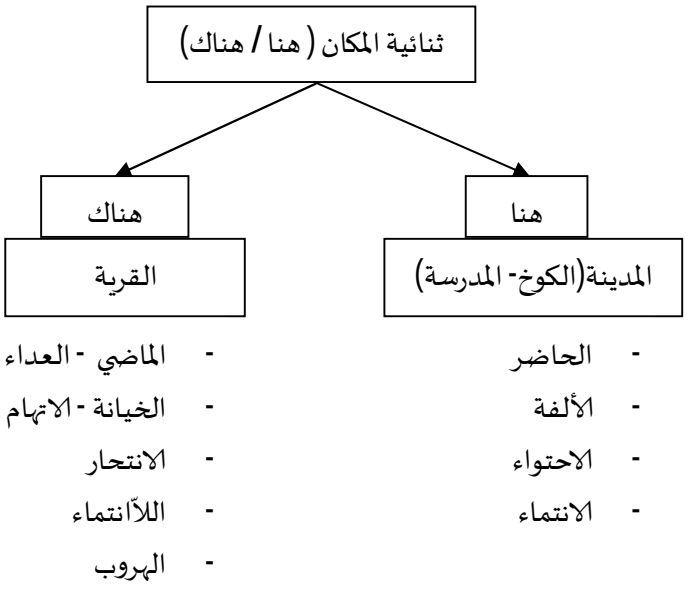
لتظهر تيمة (الهروب) مرة أخرى في متن الرواية، و تكسر الروائية أفق التوقع فكيف للأم مصدر الأمن و الحماية أن تكون عكس ذلك و تسبب التعاسة لأبنائها، و يزداد الحدث في التوتر و التصاعد عندما تجد زينة نفسها وحيدة بدون سند، فالهروب و الاختفاء كان إراديًا هذا ما جعلها تحمل بذور القهر و اليأس بداخلها جراء أخطاء غير مسؤولة عنها، و قد تنبأ والدها بوضعها قبل رحيله في هذا المقطع الاستباقي:" ستتزوج أمك بعد رحيلي و لن يأويك أحد غير خالتك العانس، و هي أتعس حظًا منك." [18]

إن هذه التفاصيل (انتحار والدها و هروب أمها مع عاشقها) انصبت على عوالم الطفلة و أوجاعها، لكنها رغم ذلك حاولت ترميم عالمها بإعطاء فرصة لنفسها بمواصلة دراستها، إلا أن الواقع المعيش ظلَّ قاسيًا يشعرها دائمًا بالتهميش و الدونية، "غير أنها في الواقع لم تكن في الكُتّاب أكثر من مجرد خادم لأهل المعلمة، فهي تجلب حاجاتهم من السوق، و تعين الأم في أشغال البيت و تهيء الكُتّاب لاستقبال الأطفال، وحين يزف موعد الدراسة تتأبط حقيبة الكتان (...) و تنطلق نحو الدراسة." [19]

رغم هذه الظروف تمكنت زينة من مواصلة مسيرتها الدراسية بجد و مثابرة؛ لأن المدرسة (الكُتّاب) كانت الفضاء المكاني المحبوب الأليف لها الذي سيساعدها على تحقيق أحلامها و تكوين ذاتها و الاعتماد على نفسها للخروج من دائرة الفقر و الضياع " في المدرسة استطاعت أن تختزل المراحل التعليمية إلي النصف، و ما كانت تنتظر مرورها بالانتقال التدريجي في الأقسام التدريجية" [20]، و هكذا لم تكن تعرف زينة في المدينة إلا الكوخ الذي كانت تسكن فيه مع خالتها في المقبرة و المدرسة، و ظلت تتحرك بين هذين القطبين، و مازال المكان يفتح ذراعيه لزينة و يتعامل معها بألفة و هناءة لتشعر فيه بنوع من الانتماء و الاستقرار حتى أصبحت شابة يافعة و معلمة متمكنة.

فصورة المكان (هنا) لا تتجلى إلا بمقابلتها بمكان آخر و هو القرية (هناك)، و يترتب عن ذلك جملة من التضادات الناتجة عن التقاطع بين (هنا و هناك) كثنائيات (الحضور و الغياب، الأمن و

اللاّأمن، الانتماء و اللاّانتماء و الألفة و العداء)، لكن دلالة المكان أخذت تتغير بالتدريج بمجرد خروج البطلة من القطب المكاني (كوخ المقبرة) لتبدأ مرحلة ثانية من حياتها في المدينة و سنحاول تمثيل التقاطب المكاني و دلالاته في المرحلة الأولى بالمخطط الآتي:



المخطط رقم 1: يوضح التقاطب المكاني (هنا و هناك) في رواية (أصابع الاتهام)

2. ثنائية (الداخل / الخارج):

يعتبر الداخل المكان الذي يحتوي الإنسان و يشعره بالأمان و الحماية، أما الخارج فهو كل مغاير عن الداخل، و يمكن أن يوفر له العداء أو الأمان على حسب طبيعة الشخصية و نمط عيشها و علاقتها بأفراد المجتمع، إذ يزخر نص رواية (أصابع الاتهام) بهذه التقاطبات لوظيفتها المهمة في تعميق الأحداث و سيكون المحور الأساس الذي تدور حوله الدراسة: (البيت) كبؤرة لجذب التقاطبات.

فالبيت مكان مغلق و خارجه مكان مفتوح يتمثل في الشوارع و الطرقات و الأحياء و غير ذلك، فالأول للإقامة و الثاني للانتقال و الحركة، و لا شك أن تقاطب الداخل و الخارج تحيلنا إلى ثنائية محورية في أحداث الرواية و هي ثنائية (الأنا و الآخر) و تفصيل علاقتهما مع مفهوم التقاطب المكاني لاحقًا.

أ. تقاطب(البيت و الشارع):

يمثل البيت الرحم الأول للإنسان، وهو مكان الاستقرار و السكينة و مركز الوجود داخل الحدود الذي يضمن الحماية و الأمان من العالم الخارجي، فهو يمثل مظهرًا من مظاهر الحياة الداخلية لكل فرد من الأفراد " في سلك جماعة متألقة، متضامنة متجانسة." [21]

قد أولت الروائية أهمية كبرى للبيت كعنصر مكاني جمالي مكمل للعناصر السردية الأخرى، لذلك نرى آثار هذه المكانية المتميزة في رواية (أصابع الاتهام) عندما تمظهر التقاطب بعدة أشكال: (كوخ المقبرة، بيت زينة، بيت الهاينة)، و تنوعت إقامة البطلة بين هذه الأقطاب الثلاثة بين الإقامة الاختيارية و الإجبارية، و كان يمثل لها مكانًا للأمان و الهناءة تارةً، و للذل و الاحتقار تارةً أخرى، و يمكن استكناه هذه الدلالات من خلال ثنائية (الداخل و الخارج):

- **كوخ المقبرة/ الشارع:**

تهجر زينة بطلة الرواية قريتها بعد انتحار والدها و هروب والدتها لتقيم مع خالتها في كوخ مهجور بعيد عن البلدة، فالكوخ هو البيت الذي تسكن فيه زينة، و هو مكان مغلق يوفر لها الأمن و الاستقرار، فكانت الإقامة فيه أول الأمر إجبارية فرضتها ظروف زينة، و مع مرور الأيام اعتادت عليه و أصبح جزءًا من حياتها، و ما زاد انغلاقه هو تواجد الكوخ في المقبرة كمكان آخر منغلق ليوفر لها الحماية أكثر من العالم الخارجي.

تستأنس زينة بالقبور و بصمت الأموات بعيدة عن سلطة الآخر/الرجل، فالمقبرة هي الفضاء الوحيد الذي تهرب إليه من احتقار الناس و ظلمهم لها، فهي مكان يحتويها كليًا و يحميها، بل هو مصدر استئناسها و متعتها. " لأماسي الاثنين و عشيتها طعم خاص في حياة هذه المقبرة، لأن نساء البلدة و فتياتها من طالبات الزواج ينتقلن إليها (...) لإشعال الشموع الملونة و إحراق البخور(...)، كما يجلبن معهن قطعًا من الخبز صنعنه بأيديهن." [22]

وتشكل المقبرة بالنسبة لها أيضًا مكانًا للاسترزاق و العيش " المقبرة لم تعد بالنسبة لزينة مكانًا يجمع رفات الموتى، بل صار عالمها الصغير الذي من بين معالمه المفرحة قدوم جزار الحي من أسفل المقبرة قادمًا لتوه من المذبحة و هو يحمل دلوًا أسود ملطخًا بالدم مليئًا بحشا الحيوانات"[23]، لكن عندما تخرج من المقبرة ذهابًا إلى المدرسة تجد الآخر يترصد حركاتها لانتهاك جسدها و اختراقه، فلم تسلم من الشباب و المراهقين و " كثيرًا ما كانت تسلط عليها تلك العيون النهمة التي تسترق النظر إلى وجهها المليح و صدرها الكاعب و ضفائرها الطويلة، و قد مرت

بامتحانات عسيرة كانت الأقدار في كل مرة تنجيها منها، و خاصة محاولات الاستدراج و الاستغلال التي يقوم بها بعض المراهقين للاعتداء عليها في المقبرة فقد كانت تختبئ وراء الأضرحة."[24]

إن الخارج (الشارع) يمثل لزينة مكانًا عدائيًا لا يوفر لها الأمن و الحماية، و هذا ناتج عن عبثية المجتمع و ساديته إزاء أنثى/طفلة وحيدة؛ لأنها تفتقد للمرجعية الشرعية الأبوية التي تحميها، فيضحى جسدها مباحًا بدون هوية في نظرهم، فكان الموتى أكثر حماية لها ولخالتها وصاحبتهما من الأحياء.

فصاحبة الكوخ كامرأة هي الأخرى اضطهدت من الرجل (الزوج/الأخ)، لتنتقل من الخارج إلى الداخل وفي فضاء المقبرة تجد الألفة و الحماية و الاحتواء، فبعد أن خانها زوجها و لم تتقبل الوضع بتمردها عليه، وجدت نفسها في مصحة الأمراض العقلية بعيدة عن بيتها و أطفالها، ومرةً أخرى يرفضها أخوها و يرميها إلى الشارع، و لأنها أصبحت تمثل خطرًا على الأحياء اتخذ لها كوخًا في المقبرة مسكناً يأويها و يبعدها عن الخارج، لتقع تحت وطأة الأشواق تمزقها مشاعر الأمومة، و كثيرًا ما كانت تنتابها نوبات غضب حادة وسط القبور " لقد حشو الصبار في حلقي و ذروا الرماد في عيني، و انحنت ترفع الحجارة و تقذفها مفجرة غضبها (...) و ظلت المسكينة تواصل مرافعتها و تعبر عن غضبها و كما لو أن حنجرتها تمزقت، فقد تحول صوتها إلى نباح جاف يمزق السكون في الخلاء الفسيح." [25]

فالمرأة تحاول نبش الذاكرة بالصراخ كنوع من التمرد الصامت على الأفكار السائدة في مجتمع يحتكم للسلطة الذكورية، فلا يسمع صوتها إلا الموتى، و لن يصل إليهم لأنه محجوب و منقطع الصلة عن العالم الخارجي يبقى يتردد صداه في فضاء مغلق (المقبرة) يتسم بالصمت و السكون و العزلة، و هكذا هو صوت المرأة في مجتمعاتنا العربية، وتبعا لذلك نجد دلالة المقبرة مفارقة للمعتاد في الرواية فبعد أن كانت مكانًا موحشًا و مستقرًا للموتى، أصبحت مكانًا أليفًا و آمنًا للأحياء يوفر الحماية و الألفة للمرأة التي تطاردها الذئاب البشرية الجائعة غريزيًا خارج حدود هذا الفضاء.

وعلى ما يبدو أن العلاقة بين الأنا و الآخر بدأت تتجلى لتهيمن على أحداث الرواية، بسبب حركة الشخصيات بين الأقطاب، انتقال زينة من الداخل إلى الخارج و صاحبة الكوخ من الخارج إلى الداخل، و في منطقة التقاطع بين القطبين (الكوخ و الشارع) تنبثق طاقة دلالية و معرفية تصور وعي و ثقافة مجتمع سادت فيه السلطة البطريركية، حيث استطاعت جميلة زنير أن تصور حدة هذا الصراع و معاناة المرأة من سيطرة و هيمنة الآخر جسديًا و معنويًا.

- **بيت زينة / الشارع، المدرسة.**

بعد أن اشتغلت زينة معلمة استأجرت خالتها بيتًا متواضعًا وسط البلدة، و غادرتا الكوخ الذي أوى تعاستهما إلى البيت لتتسع دائرة التعامل مع الناس، و قد أعطت الروائية لهذا المكان نفسًا إنسانيا جعلته يتجاوز أن يكون مجرد خلفية للأحداث، بل أصبح خزانًا لمشاعر البطلة و أفكارها، إذ شكّل البيت قطبًا مكانيًا أليفًا مغلقًا يشاركها في همومها و معاناتها. " في الغرفة الرطبة العارية من الأثاث فراش ممدد يلمها و صندوق صغير يؤدي عدة مهام فهو خزانة لحفظ ملابسها و طاولة لتحضير دروسها، و تصحيح كراريس تلاميذها ... ومع ذلك تعلقت بها و صعب عليها الانعتاق منها"[26]. فالمكان تجربة تحمل معاناة الشخصيات و أفكارها، و تثير خيال المتلقي لتستحضره باعتبارها مكانًا خاصًا مميزًا له دلالات فنية.[27]

إن صورة البيت في الرواية هي صورة تحاكي الواقع و تعكسه، فلم يكن البيت عند زينة مكانًا آمنًا تعود إليه، بل كان أعمقا من ذلك بكثير إذ أن الألفة من أهم الصفات التي يجب أن تتوفر في البيت، ولم تسلم زينة – مرة أخرى- من ألسنة الناس في البلدة خاصة النسوة لرؤيتها تعيش مع خالتها لوحدها، فكانت عندما تمرّ من شارع الحي تسمع الكلمات الجارحة التي تنزل على قلبها كالسكاكين و الحوار الآتي يبين ذلك:

- " من تكون؟ معلمة !
- تبدو قروية ، من أين جاءت.
- لا أدري كل ما أعرفه أنها تعمل بالمدرسة الجديدة خارج البلدة
- إنها تعيش مع تلك المرأة، تصوري لوحدهما.
- ربما كانت لقيطة جاءت بها من أحد الملاجئ و ربتها."[28]

فما يحدث في الشارع يوحي بدلالات اجتماعية و عرفية سائدة متوارثة من جيل إلى جيل، و نظرة المجتمع العربي للمرأة الوحيدة لا يمكن أن تتغير بسهولة؛ لأنها متجذرة في تركيبة المجتمع الأولى، وبدأت أصابع الاتهام تطعنها و هي تلوّح نحوها بالإدانة فعاشت تتعذب من نظرات الآخرين لها، ولم تعد تربطها بالشارع (الخارج) إلا علاقة تهرب و عدائية و خوف.

ظلت المرأة زينة داخل صيرورة الحدث تبحث عن الأمن و الاستقرار و حاولت أن تتخذ من المدرسة مكاناً إيجابيًا لها، إذ أحبت التلاميذ و أنشأت علاقات مع زميلاتها لتشكل لها القطب الأليف و السعيد، لكن سرعان ما تغيرت دلالاته بسبب حادثة مفتعلة، إذ وجدوا كومة مكورة في ساحة المدرسة بها جثة لقيط ليلصقوا التهمة بها:

- " أتدرين بما يتهامس التلاميذ في الخارج؟
- تساءلت زينة مستصغرة الأمر:
- التلاميذ؟ آه لهذا رفضوا الدخول و بقوا تحت المطر.
- ردت بإصرار و هي تمط شفتيها: يرجون أنها جثة لقيط جئت بها و رميتها و هناك بعض الكبار الذي يحرضون على عدم الدخول."[29]

و على إثر هذه الحادثة تناثرت الأقوال مرة أخرى في كل ركن من البلدة و في كل شوارع الأحياء و لم تسلم زينة من اتهامات الناس و نظراتهم الدونية:

- " التعليم صار سوقًا حقيقيًا لمن هب و دب
- ترى ماذا يمكن أن تعلم الأطفال لقيطة مثل هذه؟
- كيف يقبلون بها و لا أحد يعلم من أين جاءت. " [30]

ولعل قيود المكان استحكمت بالشخصية وضيقت عليها الحركة، عندما أصبح الشارع محملاً بدلالات سلبية و ازدادت عدائيته و رفضه لها و بدأ يترصدها الإغواء و تتبعها الشهوة من الرجال، و ضاق عليها و كأنه ليس من حقها العبور فيه؛ لأنه فضاء ذكوري و لا يحق لها دخوله، لا لشيء لأنها امرأة ضحية عادات و أعراف قديمة، فانطوت على جرحها و هي تنزف بصمت و القلق ينهش صدرها، واستوجب عليها الالتصاق بالداخل لتضمن لذاتها الانكفاء و التفرد لتعود في كل مرة إلى أحضان خالتها في البيت الذي يضمد جراحهما و يحتوي آلامهما.

إن الشارع مكان مفتوح يعطي الحرية لكل الناس بالعبور و التنقل، إلا أن زينة تراه العكس، فهو المكان الذي يحاصرها برقابة اجتماعية و سلطة ذكورية ظالمة، فامتناع المكان و رفضه لزينة من امتناع المجتمع، و ها هي القرية ترفضها بالأمس و المدينة ترفضها اليوم، ولا ضير أن البطلة تريد التغلب على المكان العام بالانكفاء على المكان الخاص، و بين تجاذب القطبين (الداخل و الخارج)، (هنا و هناك)، تتولد ثنائيات دلالية و هي تقاطب (الانتماء و الضياع)، (الاستقرار و التشتت) و (الحب و العداء).

- **بيت الهاينة /المستشفى.**

يتكرر موتيف الأنثى المستلبة جنسيًا و اجتماعيًا في الرواية، و أصبح الاتهام لصيقًا بزينة بفعل واقعة حدثت لها، و هي اغتصابها من طرف ابن الهاينة (عادل) ، ليمثل نقطة الصدام الحقيقية بين الأنا و الآخر، أما عادل شخصية ذكورية دخلت حياة البطلة فقلبتها من جديد، حيث كان همّه الوحيد تلبية رغباته الجنسية عندما استدرجها بمكر و خديعة " أدخلي والدتي في

الحمام، غلق الباب و أشار إليها بيده أن تتبعه (...) تفضلي ارتاحي (...) الحر شديد هل تشربين شيئًا ... غاب قليلاً ثم عاد يحمل كأسي عصير (...) فرغت كأسها دفعت واحدة، و بقيت تنتظر قدوم والدته(...) عطرك جذاب، قال و هو يقترب منها و يحاول تنشق شعرها و تلمسه (...) أحست بدوار يجتاح رأسها و بخذر شديد في كامل جسمها يخلخل ساقيها و يقعدها." [31]

فزينة بالنسبة إلى عادل ملك مشاع لكل الرجال بسبب الإشاعات التي تتناقل في الحي، فبعد وصوله إلى مبتغاه رماها خارجًا للفراغ و الضياع ليؤكد التهمة عليها، هكذا قرر مصيرها دون شفقة أو رحمة والمشهد الآتي يوضح ذلك: .

- " لم فعلت هذا بي؟ لما حطمتني؟

- أنا أعرفك جيدًا فلا داعي للتمثيل.

- ماذا تعرف عني؟

- رمقها بنظرة استخفاف و قال: عرفت أنك وضعت لقيطًا و أن أباك خان الوطن و أن أمك تخلت عنك وهربت مع عشيقها." [32]

فهذا الانتهاك لحرمة جسدها استباحه عادل بعد اقتناعه بالاتهامات الباطلة حول شرفها و شرف عائلتها، ظنًا منه أنها متعة لكل من هب ودب مادامت لا تمتلك الشرعية الأبوية كسند قوي يدعمها و يدافع عنها، و مهما فعل لن يتردد في تكرار فعلته مادامت تستند إلى امرأة ضعيفة مثلها.

و بعدما رفضت زينة إسقاط جنينها خوفًا من الفضيحة قررت العائلة تزويجها بعادل، رغم رفض ومعارضة والدته و أهله فكرة الزواج منها ، و تنتقل من بيتها الأليف إلى بيت الهاينة، فتكون كنّة وهمية و تخصص لها غرفة تشبه السجن " لقد سكنت هذه الغرفة قبلك و هي بائسة لا تطل نافذتها إلا على خراب الحديقة." [33]

تعد الغرفة عادة من الأماكن المغلقة و جزءا من أجزاء البيت و تكون مكانًا مخصصًا للنوم و الراحة و الهدوء و الهروب من مشاكل الحياة عندما تلجأ إليه، لكن مثّلت عند زينة سجنًا يحد من حريتها و أحلامها، وتبعا لذلك يكتسب المكان دلالات مخالفة فرضتها شبكة العلاقات جديدة بين البطلة و أفراد عائلة زوجها، فعندما يتغير المكان تتغير أنماط المعيشة.

لقد بدت البطلة منزعجة من المكان؛ لأنه شديد الانغلاق و الإقامة فيه إجبارية، و هي لا تمتلك القدرة على الفعل و الحركة أو الخروج منه، كما تعاني تهميش و احتقار أفراد العائلة، لما لا و هي تحمل جريمة في أحشائها، لذلك تطلب من زوجها العودة إلى بيتها الأليف: " توسلت إليه أن يأخذها مؤقتًا إلى الشقة أو أن يعيدها إلى بيتها بدل هذا الحصار المضروب عليها، و لكنه رفض، و فكرت في الانتحار، فليس هناك ما يشدها على الحياة." [34]

و مادامت إقامة زينة في منزل الهاينة جبرية فهذا يعني أن المكان منغلق و تربطها به علاقة عدائية، ضيّق عليها منافذ الحركة وأوجد صورا من عدم الألفة والانسجام لديها، ومن هنا مثّل بيت زوجها سلطة الرقيب الذي يترصدها.

و مازال الفضاء المكاني المغلق (منزل الهاينة) يمارس سلطته على الأنثى، فالغرفة نفسها في بيت الهاينة تمثل مكانًا عقابيًا ماضيا وحاضرا ، حيث أسكنت فيه الكنة الكبرى عقابًا لتمردها على الوضع المزري في هذا المنزل، و تتعرض الخادمة صاحبة العشر سنوات إلى الاغتصاب مرات عديدة من طرف أولاد الهاينة، تقول على لسانها:

-"أولئك الوحوش ينهشون لحمي في كل ليلة، فماذا أفعل؟

- الآن و أنا حامل؟ حامل ممن؟

-لا أدري، فإذا نجوت من هذا وقعت في براثن ذاك، إني لم أسلم حتى من ضيوفهم."[35]

فالمفارقــة التي صوّرتها الكاتبة تكمن في بيت الزوج الذي تحـس فيه المرأة عادة بالأمن و الحميمية و الاستقرار أصبح في الرواية مكانًا للتهديد و الجوع و الخوف، إذ تمارس الحمـاة/ الأنثى سلطتها على كناتها و ما هو إلا تعبيرًا عن افتقارها لاحترام و تقدير ذاتها، فتحاول ممارسة سلوكها السادي على الأنثى الموجودة في حيزها لإشباع رغباتها المكبوتة الاجتماعية و النفسية، كما تمثل أيضًا قوى السلطة و الأعراف البالية و الجامدة التي كانت سببًا في قهر الأنثى و تجريدها من انسانيتها.

يعتبر المستشفى من الأماكن المفتوحة ذات الإقامة المؤقتة و هو مكان عام و خاص، و هناك سبب ظاهر بتواجد الشخصيات ضمنه، و بعد قراءة لصورة المستشفى في رواية (أصابع الاتهام) نجد أن أبرز الدلالات التي تشير إليها تحمل طابعا إيجابيًا بالنسبة للشخصيات، فالخروج من بيت الهاينة يعني الانتصار و التحرر، لأن المرأة تحولت في هذا الفضاء إلى إرث تملكه العائلة و يحتكم لعاداتها و تقاليدها.

فالكنة الكبرى خرجت مرةً إلى المستشفى، حيث حدث لها نزيف الحمل وجاءها المخاض حتى فقدت الوعي" فلقد جاؤوا في الأخير بالطبيب الذي نقلني بسيارته الخاصة إلى المستشفى(...) و أصدر أمرًا بإجراء العملية القيصرية (...) و لكن أملها خاب ولم أمت بل ماتت طفلتي"[36]، ليمثّل المستشفى (الخارج) فضاءً محملاً بدلالات إيجابية حيث أنقذ المرأة من الموت المحتم الذي كان سيصيبها في بيت الهاينة (الداخل)، و هكذا كسرت الروائية أفق التوقع عندما استبدلت الدلالات بين الأقطاب.

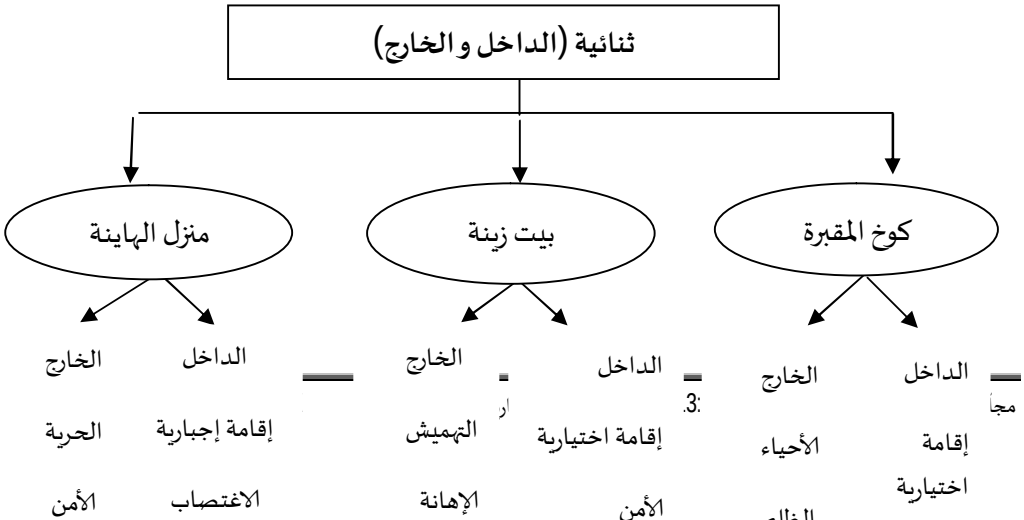
ظلّ نبض الموت يجاور البطلة داخل بيت الهاينة حتى سقطت في قدرها المحتـوم " حين أعياها التعب تسللت إلى الخارج و أحضرت الذي كانت قد نشرته ليجف، ارتدته(....)، بعد لحظات

أخرج زوجها سيجارة (...) و أوقدها بولاعته الذهبية، و بسرعة البرق شبت النار في قميصها دون غيره(...)كانت و هي تحارب اللهب بيدها تلتهب أجزاء أخرى من جسـدها " [37]، و ظلت على هذه الحالة حتى نقلت إلى المستشفى، أين قام الأطباء بتخفيف آلامها و تضميد جراحها.

غابت عن زينة كل مظاهر الأنوثة باحتراق شعرها ووجهها الجميل و أكلت النـار عينيها و أعضاء جسمها، ثم تغيب زينة عن العالم إلى الأبد و يغيب الجسد الأنثوي الجميل الذي كان يجلب لها الأذى و التعاسة، و ترحل روحها التي لم تعرف الأمان و الاستقرار يومًا، فكان المستشفى آخر نقطة مكانية تصل إليها لتحقق أمنيتها في الانتحار، وتبعا لذلك فإن الخطاب هنا غيّر نسقية الموت السلبي التي تتضمن الخوف و الرعب من المجهول إلى نسق إيجابي وهو الخلاص من هذا العالم الذي أرهقها، لتجد الراحة في العالم البرزخي الآخر، فالداخل مثّل لها الاحتراق و العذاب أما الخارج هو الخلاص و الانعتاق وهذا يقودنا إلى ثنائية أساسية وهي الحياة والموت .

و تظهر مرةً أخرى تيمة الهروب و الاختفاء من المكان بقتل زينة، التي التصقت بالمكان حتى أصبح يحس بوجعها و أنينها و بعد موتها بقي متصلاً بروحها لأنها أصبحت جزءًا منه، و بعد ذلك ظلّ طيفها يسكن المكان و يلاحق كل من سبب لها التعاسة " منذ تلك الليلة الرهيبة لم يعرف البيت الهدوء أبدًا، فلقد كان الأنين الموجع يصدر من غرفة الراحلة"[38]، و هنا تتجلى علاقة التأثر و التأثير بين المكان و الشخصية، و صوت زينة ما هو إلا تعبيرًا عن صوت المرأة التي تناجي الحرية و الانعتاق من براثن المجتمع الذكوري، صوت أبدي يستمر لا يغيب بغياب الجسد.

و بصورة عامة يمكننا القول، أنه من خلال التضادات و الثنائيات المتقابلة تتضح و تتبلور الرؤية حول المدينة كقطب مركزي مفتوح و التي بدأت تضيق بالتدرج بالنسبة للبطلة، لتمثل رمزًا سلبيًا مصدرًا للكذب و الرذيلة، بل هي بؤرة للفساد الاجتماعي و الاخلاقي و اللاّعدل تحمل بداخلها الخواء الروحي، فعلاقة زينة بالأماكن المفتوحة علاقة متصدعة كعلاقتها بالآخر، و هي مستلبة الحرية و الإرادة مهمشة و غائبة ككيان أنثوي إنساني، و يمكن أن نمثل الثنائيات الدلالية من خلال تقاطب (الداخل و الخارج) بالمخطط الآتي:



و في ختام هذه الدراسة توصلنا إلى جملة من النتائج نذكر منها:

* تعد رواية (أصابع الاتهام، امرأة قلبها غيمة) للكاتبة جميلة زنير من بين النصوص السردية التي خرقت جدار الصمت و كسرت حاجز الممنوع بأداة فعالة و هي اللغة الشاعرية المؤثرة، كما تعد الروائية من الأصوات المهمة في الأدب النسائي الجزائري .

* رصدت الروائية صورة حية لتجربة إنسانية تعاني البؤس و التمزق و الاغتراب في ظل حكم السلطة الذكورية، و هو شكل من أشكال الهيمنة على الآخر المختلف جنسيًا/الأنثى في إطار فني سردي تجسدت معالمه في ضوء بنية تشع بالدينامية و الفعالية و الاختلاف بجميع ما تحويه من تشكيلات رمزية و معلنة،

* استدعت الرواية في جوها العام التأمل و التفكير في الظروف المعيشة للمرأة القاسية بصورة بانورامية تمثلت في بطلتها (زينة)، و مبدأ التقاطب ساعدنا في القبض على التيمة الكلية للنص باستقصاء خلفية المكان (الفكرية و الثقافية و الاجتماعية) انطلاقا من تحرك الشخصية بين التقاطبات المركزية و الفرعية.

الهوامش و الاحالات:

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 31.

[2] حسين نجمي: شعرية الفضاء، (المتخيل و الهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 54.

[3] سورة يس ،الآية (36).

[4] سورة الذاريات، الآية (49).

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص33.

[6] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 35.

[7] ينظر: فتيحة كحلوش: بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص191.

[8] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص34.

[9] ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص69.

[10] جميلة زنير: أصابع الاتهام، امرأة قلبها غيمة (الأعمال القصصية)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص85.

[11] الرواية، ص 84.

[12] الرواية، ص85.

[13] نبيلة بونشادة: خطاب الجسد في رواية "اصابع الاتهام، امرأة قلبه غيمة" لجميلة زنير ،مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، الجزائر ، المجلد 31، العدد 4،ديسمبر 2020، ص 115.

[14] الرواية، ص85.

[15] الرواية، ص 86.

[16] الرواية، ص 87.

[17] الرواية، ص87.

[18] الرواية، ص 85.

[19] الرواية، ص 93.

[20] الرواية، ص 93.

[21] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة و الدلالة)، كلية الآداب، منوبة ، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص 349.

[22] الرواية، ص94.

[23] الرواية، ص 95.

[24] الرواية، ص 93، 94.

[25] الرواية، ص 92.

[26] الرواية، ص100.

[27] ينظر: غالب هالسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، دط، 1989، ص 8، ص9.

[28] الرواية، ص98.

[29] الرواية، ص103.
[30] الرواية، ص103،ص 104.
[31] الرواية، ص106، ص107.
[32] الرواية، ص107، ص108.
[33] الرواية، ص 124.
[34] الرواية، ص122.
[35] الرواية، ص129.
[36] الرواية، ص 131.
[37] الرواية، ص132.
[38] الرواية، ص 138.

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

1- جميلة زنير: أصابع الاتهام، امرأة قلبها غيمة (الأعمال القصصية)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008.
2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
3- حسين نجمي: شعرية الفضاء، (المتخيل و الهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000
4- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة و الدلالة)، كلية الآداب، منوبة، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003.
5- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984،
6- غالب هالسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، دط، 1989 .
7- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، .2008

8- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2009.

9- نبيلة بونشادة: خطاب الجسد في رواية "اصابع الاتهام، امرأة قلبه غيمة" لجميلة زنير ،مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، الجزائر 2020، المجلد 31، العدد 4،ديسمبر 2020.

الخطاب الرّوائي النّسوي الجزائري
قراءة ثقافية في رواية "الأسود يليق بك"

Algerian Feminist Rhetoric:
A Cultural Reading of Black Befits you

الدكتورة: هبة خياري
قسم اللّغة والأدب العربي - جامعة باجي مختار- عنابة
hiba.khiari@univ-annaba.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/04/11 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخّص:

تسعى هذه الورقة إلى تقديم رؤية ثقافية في الخطاب الروائي الجزائري من خلال الروائية أحلام مستغانمي، بروايتها الشهيرة "الأسود يليق بك"، والتي جاءت بعد سنوات طويلة من الانقطاع، مسجّلة اعتناء النقاد البالغ بها، رجالاً ونساءً. وستحاول هذه القراءة الثقافية وفي إطار العناية بالنّقد النّسوي الجزائري خصوصًا، بسط القراءات الأكاديمية المسجّلة في الرواية، من خلال عدد من المجلات الجزائرية المحكّمة، بهدف الكشف عن اتّجاهاتها النّقدية، وأهم الأفكار التي طرحتها.

الكلمات المفتاحية:

النقد النّسوي، السّياقية، النّسقية، الأسلوبية، السيميائية، ما بعد البنيوية، النّقد الثقافي.

Abstract:

This paper seeks to present a cultural vision on Algerian fictional discourse through AhlamMosteghanemi, famous for her novel *Black Befits you*, which came after long years of discontinuity and recorded the keen attention of critics, both men and women. This cultural reading will attempt, within the framework of Algerian feminist criticism in particular, to present the academic readings embedded in the novel through a number of refereed Algerian magazines in order to reveal its critical trends and the most important ideas it proposed.

Key words:

Feminist criticism, contextualism, formalism, stylistics, semiotics, poststructuralism, cultural criticism.

- تمهيد:

﴿وليْسَ الذَّكَرُ كَالأُنثى﴾.. لقد حكمت هذه الثنائية الضديّة فكر الإنسان ووجّهت أنظمته الاجتماعية على اختلافها منذ الأزل، فكان التفريق في الواجبات قبل الحقوق مبنيًّا على سلطة الجسد ومحكومًا بمقولة الضّعف والنقص والاحتياج والتبعية، ومنه قانون التهميش الذي تفرضه عليها الذكورة باسم الجماعة، لدرجة حرمتها من ممارسة حقّها الطبيعي البيولوجي في الاختلاف اللّغوي، وسلبتها بحكم التجهيل والخوف من الانفتاح تحت غطاء الشّرف إمكانية تحويل قدرة الحكي التي تتمتّع بها موهبةً لا صنعةً إلى كتابة، حتّى غدا الشّعر والخطابة والسّرد وكلّ ما له علاقة باللّغة وسلطانها وفتنتها علامة على التميّز الذّكوري الذي استولى على القلم كما استولى على السّيف، فراح يستعرض على الورق فتوحاته البيانية كما يستعرض على الأرض بطولاته الحربية.

لقد استمرّت هذه الرؤيا في المخيال العربي رغم ما زرعه الإسلام من عدالة اجتماعية، واحترام للاختلاف الجنسي وضمان للحقوق والواجبات، فكان أن تمسّك المجتمع العربي بما ورثه من قبلية وتعصّب وتهميش، مهملاً دفاع الدّين عنها بدءًا من تحريم وأدها إلى تحريرها وتعليمها وتوريثها.. لقد زاد هذا الواقع مرارة مع تقهقر العلم وانحصاره في حاشية السّلطان التي تخيط الفتاوى على مقاس أسيادها وأطماعهم في حكم خالد، فكان أن دخلت المرأة العربية وقتها مستنقع الجهل والأميّة من أبوابه الواسعة ففقدت بذلك قدرتها على المواصلة في تربية الأجيال الصاعدة، وأصبح دورها مقصورًا على الإشباع والإمتاع ثمّ الإنجاب والإرضاع.

إنّ هذا التصوّر الذكوري الذي يتغذّى أساسًا على استسلام المرأة لسلطة المجتمع قبل سلطة الرّجل، سرعان ما بدأ يتقهقر في ضوء الصيحات النسوية الحديثة التي انتقلت من الغرب كما انتقلت كلّ الأفكار والنظريات والمناهج والمنتجات الحديثة، متّخذة من الأدب وسيلة من وسائلها ومن الكتابة سلاحًا من أسلحتها، ومن المرأة المثقّفة خاصّة جنديًا من جنودها، دفاعًا عن خصوصية تارة، وعن مساواة تارة أخرى، وهو ما تمثّلته العديد من الأديبات العربيات، كاتبات وشاعرات تحت مسمّى الأدب النّسوي أو الأنثوي، ثمّ الناقدات بعدها تحت مسمّى النقد النسوي، اللّذان عبّرا عن الصّراع الفكري والفلسفي والأدبي والمجتمعي والحضاري بين طرفي الثنائية الضديّة (أنثى/ ذكر)، فكان الاعتراف بهما حينًا والتنكّر لهما أحيانًا. ومهما يكن من أمر هذه الصراعات، فإنّ كتابات المرأة كسرت قيودًا كثيرة وحقّقت قفزات واسعة وفرضت حضورها إلى جانب الرّجل لغة وشعرًا وسردًا، بل ونقدًا، معلنة عن بداية عصر جديد يخطّه القلم أنوثة لا فحولة، فالمرأة التي بعثت لتكون أوّل من يمارس الحكي ويلقّنه للذّكر طفلاً فرجلاً، تستطيع أن تكتب ذاتها المتكلّمة والفاعلة كما هي لا كما يراها الرّجل أو يريدها أن تكون.

1. النقد النّسوي للرواية العربية:

لاشكّ أنّ الأدب النّسوي العربي ظهر متأخّرًا عن صنوه الغربي، مع ذلك فإنّ نظرة في النتاج الروائي العربي ستثبت وفرةً وتنوّعًا في الأعمال؛ حيث حاولت المرأة الكشف عن عالمها الخاص بعيدًا عن عبث الرّجل بأفكارها ومشاعرها وتصويرها وفق رؤاه وأهوائه المبنية عادّة على اعتبارها جسدًا قبل أن تكون إنسانًا مكتملاً فكرًا وعاطفة. لقد ساهمت هذه الحركية الإبداعية في خلق حركة نقدية موازية اهتمّت بالكشف عن خصائص الإبداع الأنثوي بهدف فهم عالمه النّفسي والعاطفي والجسدي، وبالتّالي إخراجها من أسر الصورة التي رسمها لها الرّجل، وهو ما أسهم في "التأسيس لقيام توازٍ مفقود بين الرّجل والمرأة، وإنشاء شراكة منتجة وفاعلة تثري الإبداع وتغنيه بقيمة إنسانية مضافة، بوصف النّقد النسوي نقدًا يغاير السّياق النقدي الثقافي الذكوري السّائد"[1].

لقد حاولت المرأة بخوضها عالم الكتابة الروائية صناعة رؤية جديدة مغايرة لرؤية الرّجل، وقد حاول النّقد النّسوي انطلاقًا منها التركيز على نظرة المرأة للعمل الروائي الذي يمنحها فرصة لتعديل الصّورة النمطية أو هدمها، ومن ثمّة التأسيس لصورة جديدة تساهم في الكشف عن دواخلها وعلاقاتها بالمجتمع بكلّ حساسياته الذّكورية. وهو ما تجسّد بوضوح في محاولة البحث عن "..المنعطفات والتمفصلات الجوهرية في علاقة المرأة مع اللّغة وتحوّلها من (موضوع) لغوي إلى (ذات) فاعلة، تعرف كيف تفصح عن نفسها، وكيف تدير سياق اللّغة من (فحولة) متحكّمة إلى خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنّث فضاءً للتحرّك والتّساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح"[2].

إنّ الخروج من فحولة الخطاب إلى تأنيثه، ومن سيطرة ضمير المذكّر باعتباره أصلاً لغويًّا إلى فرض ضمير المؤنّث باعتباره حقًّا لغويًا يعكس واقعًا بيولوجيًا وثقافيًا واجتماعيًا لا مفرّ منه، لم يكن أمرًا سهلاً على الذات الأنثوية الكاتبة، وهو ما عبرّ عنه الناقد السعودي (عبد الله الغذامي) بقوله إنّ المرأة ".. احتاجت- وتحتاج- إلى وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكّن من إحلال (الأنوثة) إزاء (الفحولة) بوصف الصّنعتين معًا قيمتين إبداعيّتين تحظيان بالدّرجة نفسها من الاحترام والجدّية"[3]. بناء عليه، سيضحي النّقد النّسوي محاولة لبلوغ نقطتين جوهريّتين؛ تتمثّل الأولى في الكشف عن صورة المرأة في المجتمع، وتحديد طبيعة العلاقة بين الأنثى/الذّكر في ظلّ القوانين الاجتماعية المنحازة دومًا إلى النّظام الأبوي/ البطريركي. في حين تتمثّل الثانية في الكشف عن الخصوصية اللّغوية الأنثوية التي تميّز الكاتبة/ الكاتب في ظلّ السّيطرة الموروثة للفحولة اللّغوية.

2. النقد النّسوي الأكاديمي الجزائري:

ويتمثّل فيما تطرحه الأعمال الأكاديمية في الجامعات العربية سواء أكانت مؤلّفات الباحثين الأكاديميين أو بحوث دراسات عليا كالماجستير والدكتوراه، أو مقالات منشورة في مجلات علمية محكّمة، أو مداخلات علمية في الملتقيات والمؤتمرات المتخصّصة، والتي سرعان ما يتحوّل

بعضها إلى كتب منشورة، تخضع لسلطة الناشر الماديّة ومتطلبات السّوق قبل خضوعها لجودة العمل وتحقيقه الإضافة والإفادة.

ويذهب الناقد الجزائري (حفناوي بعلي) في مؤلفه الأخير (أصوات نقدية نسوية في الخطاب الجزائري المعاصر.. تغريدات من التهميش إلى التحدّي) إلى أنّه " يلاحظ على الكتابة الأكاديمية للنّسوية الجزائرية، أنّ البحث الأدبي سلك أسلوب التدرّج في التطوّر، إلى أن بلغ في السنوات الأخيرة درجة من الوعي والنّضج؛ حيث برزت نخبة من الباحثات، تميّزن بالاطلاع الواسع، والمنهجية الدقيقة، والاستيعاب الجيّد للمناهج الحديثة. وخصوصًا المنهجين اللذين ظهرا في السنوات الأخيرة ملأ كلّ منهما الدنيا وشغل الباحثين والنقاد: البنيوي والسيميائي"[4].

تستند هذه القراءات في عمومها إلى صرامة المنهج، في محاولة جادّة لنقد الخطاب الروائي النّسوي بحثًا عمّا يشكّل الخصوصية اللّغوية والنفسية والاجتماعية والثقافية، ونظرًا لصعوبة الإلمام بالبحوث الأكاديمية المطروحة على مستوى الجامعة الجزائرية، فقد اخترت التركيز على المقالات النقدية المنشورة في عدد من المجلات العلمية الجزائرية المحكّمة. وستحاول هذه الورقة فيما يلي التركيز على اتّجاهات هذه القراءات من مرحلة السّياق إلى النّص إلى القارئ وصولاً إلى النّقد الثقافي، مع تبيان أهم مناهجها المعتمدة وأفكارها المطروحة، بهدف تكوين تصوّر عام عن قراءة المرأة للمرأة، من خلال رواية "**الأسود يليق بك**".

3. اتجاهات النقد النّسوي الجزائري في رواية "الأسود يليق بك":

يعرف النّقد الأدبي مجالاً فسيحًا من حريّة الممارسة والتعبير، فالنّاقد سيّد في اختيار النّص ثمّ في اختيار المنهج الذي يراه مناسبًا لقراءته، ولعلّ تعدّد القراءات للنّص الواحد أكبر دليل على انفتاح النّص على القراءة والتّأويل. من هنا سنقول إنّ النّقد ليس ".."ميتا لغة" (أي لغة حول اللّغة) كلغة المعاجم، بل هو نشاط إبداعي مثله مثل الأدب. وإذا ما جاز القول بأنّ الأدب إبداع تركيبي، فالنّقد إبداع تحليلي، ولا غنى عن الحوار بين الخطابين، إذ لا يقوم نقد مبدع إلاّ بوجود أدب مبدع، ولا يتطوّر أدب مبدع إلاّ بوجود نقد مبدع هو الآخر"[5].

يظهر هذا التصوّر بوضوح من خلال القراءات النّقدية النّسوية المسجّلة في الرواية المختارة "**الأسود يليق بك**"؛ حيث تثبت القراءات الجزائرية المطروحة اختلاف الرؤى النقدية وتنوّع مناهجها بين الأدبي والثقافي. وقبل الولوج في عرض أهم المناهج التّي اتّبعتها والأفكار التي طرحتها تأييدًا أو معارضة للعمل الروائي المستغانمي المعروف على السّاحة العربية بحجم مقروئيته التي تجاوزت ملايين النّسخ، نحاول فيما يلي تقديم تصوّرات بسيطة عنها، لنعرف لاحقًا ما هي أكثر المناهج حضورًا على مستوى القراءات، وما هي أهم النتائج التي حصّلتها.

1.3. القراءات السّياقية لرواية "الأسود يليق بك":

تهتمّ مناهج الاتّجاه السّياقي في عمومها بدراسة العوامل المنتجة للعمل الأدبي؛ المؤلّف، التاريخ، المجتمع، مع التركيز على المؤلّف خاصّة؛ حيث "..دأبت هذه المناهج على الإعلاء من سلطة المؤلّف وجعله يتربّع على عرش الكتابة الأدبية بوصفه يمتلك مفتاح فهم النّص وتفسيره"[6].

يقوم هذا الاتّجاه في تحليلاته على ثلاثة مناهج أساسية هي: المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفساني. وتحضر هذه المناهج على مستوى الكتابات النقدية في الرواية العربية عامّة، والنسوية منها خاصّة، غير أنّ عملية البحث في المجلات الجزائرية المحكّمة كشفت عن ندرة هذا النّوع من القراءة في المدوّنة المختارة؛ حيث تمكّنت من تسجيل قراءة واحدة معنونة بـ:

- التحليل الأنثروبولوجي للخطاب السّردي. رواية "الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي" أنموذجًا[7].

وتنطلق الباحثة (لبنى بوخناف) في تحليلها للرواية من الأنثروبولوجيا باعتبارها علم دراسة الإنسان وأعماله، ما يعني الإحاطة بكلّ تفاصيل حياته ونشاطه الاجتماعي وتكوينه الثقافي داخل منظومته الاجتماعية الخاصّة، فضلاً عن الجانب المادّي البيولوجي للإنسان[8]. وهكذا تضحي الرواية نقلة تعبيرية من اللغة بكلماتها وعباراتها الجاهزة إلى كلّ ما يؤكّد الهوية ويرسم أطرها ويجسّد صراعاتها في إطار التثاقف مع الآخر. و"هذا ما يثبت أنّ النّص الأدبي عمومًا والروائي بصفة خاصّة ذو طبيعة أنثروبولوجية وأنّ فعل القراءة نفسه سيكون بمثابة فعل أنثروبولوجي"[9].

لقد جاء اختيار الباحثة للقراءة الأنثروبولوجية نابعًا من كونها تترك ".. المجال واسعًا للذات القارئة وتمنحها حريّة تأويل النّصوص مع مراعاة السياقات التاريخية والسياسية والثقافية التي أنتجتها، وهذا يفتح حيّزًا واسعًا للكشف عن مضمرات النّصوص الجزائرية خاصّة "الأسود يليق بك"؛ حيث كشفت هذه الأخيرة عن بنيات عميقة غائرة تعكس قضايا المجتمع الجزائري بما تمثّله من مقولات أنثروبولوجية تتبع خصوصية بيئتها الأصلية"[10]. واستنادًا على هذه الرؤيا، بنت تحليلها الأنثروبولوجي للرواية بالتركيز على عنصرين أساسيين:

يتناول الأوّل منهما؛ أنثروبولوجيا المجتمع الجزائري، من خلال مناقشة وتحليل عناصر: سلطة المجتمع، جبروت الرّجل، هيمنة الساسة، منتقلة بذلك بين الثنائيات: الرجل/ المرأة، الانتماء/ الاغتراب، الأنثى/ الذكر، المرأة/ الجسد، الأنا/ الآخر، القاتل/ الضحية، العيب/ الحرام... في حين يتناول الثاني منهما؛ أنثروبولوجيا التراث الشعبي الجزائري، الذي ساهم في بناء النسق الشعبي العام لعمران الرواية، والذي يتفرّع تحليلاً إلى عنصري: الأمثال الشعبية والأغنية الشعبية؛ حيث الوقوف على التراث الشاوي خاصّة، واستحضار قيمة النّاي والصّوت عند الشّاوي زمن الثورة التحريرية، والحديث عن أشهر أغانيه شجنًا؛ عياش آاا عياش يا ممّي..[11]. تقول أحلام مستغانمي على لسان البطلة: "من ترى جدّها قد فارق، ليصاحب النّاي؟ كان يصعد إلى قمّة الجبل ليقيم حوارًا مع نفسه، عن وجع وحده يعرفه. أو لعلّه يعود كلّما استطاع، كي يختبر صوته،

فهو يقيس بحنجرته ما بقي أمامه من عمر، ففي عرفه، أنّ رجلاً فقد صوته فقد رجولته... كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصّات غنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النابالم على الأشجار.. كي تحرق أيّ احتمال لبقائها واقفة "[12].

ولعلّنا نسجّل على القراءة المقدّمة في الرواية، تعارض تحليلها مع منطلقها النّظري، فهي انطلقت من كون الأنثروبولوجيا "الدراسة المقارنة للجنس البشري"، ثمّ قصرت دراستها على "أنثروبولوجيا المجتمع الجزائري" مهملةً ومبعدةً كلّ ما عرضته الرواية بين أوراقها من إشارات ووقفات وصفحات تصف حياة وثقافة المجتمعات الأخرى، فكلّ من سوريا وفرنسا والبرازيل ولبنان ومصر وفيينا حاضرة في الرواية، باعتبارها عناصر مشكّلة لبنية المكان، وأحيانًا تساهم في توجيه السّرد أيضًا، بكلّ ما تعكسه من معلومات تاريخية ومجتمعية وحضارية وثقافية، تفنّنت الكاتبة في انتقائها وترتيبها لبناء فضاء الرواية، ولعلّ عالم البطلة الموسيقي (الشاوي) لم يظهر تميّزه في الرواية إلاّ بعد مقارنته بعالم البطل (الكلاسيكي)؛ حيث عرضت الرواية صورتين لواقعين وذوقين موسيقيين مختلفين تمامًا، ففي مقابل ناي جدّها يقف البيانو، وفي مقابل عود أبيها تقف الكمنجات، وفي مقابل الجبال الممتدّة التي تردّ صّدى صوت الشاوي الحرّ الحزين، يقف شتراوس وفيفالدي وبتهوفن.. وأوركسترا فيينا بحضورها الأوبرالي، المسجون رغم سحره وتميّزه بين جدران القصور والقاعات الفاخرة؛ تقول الكاتبة: "عندما يشتاق إلى نفسه، يأتي إلى بيته الباريسي، يتمادى في عصيانه الاجتماعي. لا يردّ سوى على هاتف سكرتيرته. يحتاج كلّ شهر، إلى أن يسرق بضعة أيام لممارسة المباهج الصغيرة التي سرقتها منه بيروت. هنا يطالع الكتب التي لا وقت له لقراءتها. يستمع لفيفالدي، يبدأ نهاره بـ"الفصول الأربعة"، وينهيه بكليدرمان. يحبّ أن يختم مساءه بمقطوعات من العزف على البيانو. بالذات Ballade pour Adeline. بإمكانه الاستسلام لسماعها طوال المساء.."[13].

إنّ الرواية رغم مركزية خطاب الحب، ورغم إمكانية تلخيصها في كونها قصّة حب عبثي لم يرسم له طريقًا واضحًا وصريحًا، بل ترك نفسه رهينة لقبضة الصّدفة ولعبة اللّغة والرغبة، فإنّها من المنظور الأنثروبولوجي مقارنة حقيقية بين ثقافتين مختلفتين، بل هو صراع بينهما؛ حيث تنجرف البطلة إلى عالم البطل، ويحاول الأخير جاهدًا تغييرها، وبشكل مفاجئ، ليجعل منها امرأة أخرى، امرأة على ذائقته الموسيقية والعاطفية، من خلال إدماجها في ثقافته التي هي بالأصل ثقافة غربية، وهو ما انتهى بالصّدمة وزعزعة مبادئها التي جاهدت سنوات في سبيل الحفاظ عليها، وجسدها الذي فرّت من الإرهاب، ومن الوطن، ومن حرّاس القبيلة لتحميه من الاغتصاب والتملّك. ومن هنا، سنقول إنّ الصّراع في الرواية يتجاوز صراع الأنثى/ الذّكر إلى صراع الأنا/ الآخر بكلّ حمولاته الفكرية والثقافية.

2.3. القراءات النّسقية لرواية "الأسود يليق بك":

يهتمّ هذا الاتّجاه بالنّص ويجعل منه مركز القراءة باعتباره المهيمن والمتحكّم في الظاهرة الأدبية، وينطلق من العناية بالجانب الشّكلي للّغة، والذي يتجسّد بوضوح من خلال البنيوية؛ حيث الاهتمام بالنّظام والعلاقات التي تحكمه، وإهمال الخارج النصّي في المقابل. فالنّص مكتف بذاته، وأمّا الظواهر الاجتماعية والتاريخية والثقافية فهي مجرّد علامات أو إشارات محكومة بشبكة من العلاقات الداخلية والخارجية[14]. يقوم هذا الاتّجاه النقدي في عمله على المناهج النقدية الأساسية الآتية: المنهج البنيوي، المنهج الأسلوبي، المنهج السيميائي.

وقد أثبتت القراءات المتوفّرة في الرواية عناية الناقدات بهذه المناهج أكثر من غيرها؛ حيث تهتم نصف القراءات، أي ثلاث منها بالجانب الشكلي، وذلك باعتماد المنهجين الأسلوبي والسيميائي، وبالتركيز على: دراسة اللغة الشعرية، الحوارية، الظواهر الأسلوبية، والعتبات النصيّة.

أ. الدراسات الأسلوبية:

إنّ تميّز لغة أحلام مستغانمي باعتبارها الكاتبة/ الشاعرة[15]، واشتغالها المدروس على اللعبة اللّغوية، حيث تحضر نصوصها السّردية في عباءة القصيدة النثرية، فتصنع عالمًا سرديًا مختلفًا يعطي لغة الحوار الراقي بين البطلين المثقّفين العاشقين للغة تحليقًا وغرقًا أهميّة أكبر بكثير من بقية عناصر السّرد الأخرى، جعل ثلّة من النقّاد، بدءًا بثلاثيّتها؛ "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير"، وصولاً إلى "الأسود يليق بك" يخصّونها بالعديد من الدرّاسات الكاشفة والواصفة لهذه اللّغة التي تسحر القارئ فتأسره وتجعله يحلّق بعيدًا، بغض النّظر عن المستوى السّردي أو الفنّي للرواية.

ويظهر الاهتمام بشعرية اللّغة المستغانمية في "الأسود يليق بك" من خلال دراستين:

تنطلق الباحثة (كوراد نجاة) في دراستها الموسومة بـ: **اللغة الشعرية عند أحلام مستغانمي في رواية "الأسود يليق بك"**[16] من قدرة أحلام مستغانمي على "..المزاوجة بين لغة الشعر ولغة السّرد، إذ تتجاوز لغتها السّردية الأعراف التقليدية للسّرد الروائي، فتغدو تعابير شعرية ذات مسحة جمالية"[17]، مُحاولةً بذلك الوقوف عند فنيّة اللّغة وانزياحيّتها الواضحة، وحوار أبطالها العالي أناقة والعميق فلسفة. فأمّا فنيّة اللّغة في الرواية فقد تمّ تناولها من خلال عناصر: اللّغة العامية، اللّغة الأجنبية، اللّغة الفلسفية؛ وحقيقة الأمر أنّها مستويات مختلفة، تحضر لتعكس ملمحًا من ملامح تعدّد الأصوات في الرواية، فالعامية الجزائرية واللبنانية والسورية والمصرية؛ بتعدّد المتكلمين واختلافاتهم العمرية والجنسية والطبقية والثقافية، أو اللّغة الأجنبية الفرنسية والإنجليزية، أو حتّى الفلسفية التي يتبادلها البطلان حضورًا واستحضارًا، أو الكاتبة/ الراوية سردًا أو وصفًا، ما هي إلاّ برهان على قدرة الكاتبة على تقمّص الأدوار جميعًا، والتكلّم بلسان الجميع مع إبراز الاختلاف بينهم في إطار ما يسمّى اللهجات الاجتماعية، وقد أخفقت

الباحثة - برأيي- في طريقة عرضها، الذي بدا متسرّعًا بعض الشّيء يركّز على تعريف الحبّ دون غيره؛ على لسان الملحّن اللبناني، فالدببة الحمراء، فالراوية التي جعلته ".. ذكاء المسافة. ألاّ تقترب كثيرًا فتلغي اللهفة، ولا تبتعد طويلاً فتُنسى. ألاّ تضع حطبك دفعة واحدة في موقد من تحب. أن تُبقيه مشتعلاً بتحريك الحطب ليس أكثر، دون أن يلمح الآخر يدك المحرّكة لمشاعره ومسار قدره.."[18]، لتقفز فجأة ودون مقدّمات إلى الحديث عن ثورة الكاتبة على الواقع العربي، ثمّ تقفز مجدّدًا للحديث عن أناقة خاتمة الرواية، وهو ما يجعل التحليل فوضويًا، لا مترابطًا، ويقدّم أحيانًا تفسيرات اعتباطية، فضلاً عن كثرة الأخطاء اللغوية والمطبعية.

هذا، وتتناول القراءة عنصر شعرية التضاد اللغوي، مركّزة على جملة من الثنائيات الضدّية التي وردت في عدد من المقاطع، مثل: الفقر/ الغنى، المستقبل/ الماضي، الضحك/ الحزن، الاشتعال/ الانطفاء.. وكان الأجدر بها، وهي في طور دراسة شعرية اللغة والكشف عن انزياحيّتها، أن تستبدل التضاد بظاهرة المفارقة التي طغت على المقاطع المختارة، فجمالية اللغة هنا لم يصنعها التضاد بين لفظتين، وإنّما صنعها التناقض بين الكلمات ودلالاتها، ممّا أوقع القارئ في شباك الدهشة التي تؤثّثها مراوغة التوزيع والتضاد بين المعنى السّطحي والعميق للمكتوب. فقولها "عزاؤه أنّها لا تسمع لحزنه صوتًا- وحده البحر يسمع أنين الحيتان في المحيطات- لذا لن تدري أبدًا حجم خساراته بفقدانها. هل أكثر فقرًا من ثريّ فاقد الحب؟"[19]، أو قولها " الحبّ هو اثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان ينطفئان معًا بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتّفاق"[20]، فضلاً عن الكثير والكثير من عبارات السّخرية والتهكّم التي تملأ تفاصيل الحوارات، وكلّها صالحة للدّراسة ضمن المفارقة في إطار أسلوبية الانزياح التي أشارت إليها الباحثة بداية ثمّ حادت عنها لاحقًا.

وتخصّص الباحثة العنصر الثالث من قراءتها لدراسة التشبيه ودلالته الجمالية، فتقول: " مثلما وظّفت أحلام الطباق في إبراز خصوصية نصّها لجأت إلى البيان من تشبيه واستعارة ومجاز وكلّ ما يمتّ للبيان بصلة كي تحقّق جمالية للنصّ وللمتلقي فجاءت صورها مثخنة بالإيحاء.."[21]، وهو ما يعني أنّ القراءة المطروحة عبارة عن دراسة بسيطة لبعض العناصر البلاغية في الخطاب الروائي لا أكثر؛ حيث يبرز اهتمامها باختيار بعض المقاطع وشرح ما تحتويه من صور بيانية ومحسّنات بديعية، وهو ما يدلّ على ضعف الخلفية الأسلوبية للباحثة، إذ كان بإمكانها استغلال هذا الجهد في دراسة الظواهر الأسلوبية في النّص؛ الانزياح والمفارقة، اللذان يصنعان شعرية اللغة ويبرهنان تميّزها ودهشتها. ويكتمل المشهد بالانتقال المفاجئ إلى دراسة الوصف ودلالته في الرواية؛ باعتباره ضرورة لا يستغني السّرد عنها حسب جيرار جينيت، وربّما كان القصد منه الوقوف على طريقة الكاتبة في تصوير المشاهد واللّوحات، والتي لا تخلو من شعرية اللغة وجمالها، وبالتالي التّأكيد على أنّ ".لغة أحلام مستغانمي في الرواية لا تستعير الشعرية؛

وإنّما تتبنّاها عنصرًا مهمًّا من عناصرها حيث تنفي الحدود الفاصلة بين السّردي والشعري في هذا النّص، فتغدو حمّالة للوجهين معًا، فنقول إنّ لغة الشعر هنا هي ذاتها لغة السّرد وذلك لتحقيق الإمتاع لدى القارئ"[22].

وفي الوقت الذي بدت فيه دراسة جمالية اللغة هنا بسيطة، وغير مؤسّسة على منهج دقيق؛ حيث الجمع بين جوانب بلاغية وأخرى سردية، وتقليص الشعرية في ظاهرتي التضاد والتشبيه، لكأنّ النثر يخلو منهما، تبدو دراسة الباحثة (ويزة غربي)، الموسومة بـ: **اللغة الشعرية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي**[23]، أكثر دقّة والتزامًا من حيث المنهج، وهو ما يظهر جليًّا من خلال التّركيز على عناصر: اللغة الشعرية في الرواية، والظواهر الأسلوبية؛ المفارقة والانزياح والتكرار. وتنطلق الباحثة من الفرق القائم بين الرواية التقليدية والمعاصرة التي أعطت للإيحاء مساحة أكبر، ممّا قلّص المسافة بين التقريري والجمالي في الرواية، ليشكّل ما يعرف بالرواية الشعرية، في إطار التداخل بين الجنسين الرواية والشعر، وفي محاولة للإجابة عن الإشكال الآتي: كيف استطاعت أحلام مستغانمي استثمار آليات الشعر في روايتها؟ وكيف ظهر البعد الشعري في روايتها "الأسود يليق بك"[24].

وبعد تقديم تصوّر عن اللغة الشعرية في الرواية المعاصرة، وآخر عن أحلام مستغانمي واللغة الشعرية التي تعتبر بصمة أسلوبية ميّزت رواياتها، حتّى جعلت الشاعر (نزار قباني) يقول عنها: "روايتها دوّختني، وأنا نادرًا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدّوخة أنّ النّص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق فهو مجنون، ومتوتّر، واقتحامي، ومتوحّش، وإنساني، وشهواني.. وخارج عن القانون مثلي، ولو أنّ أحدًا طلب منّي أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما تردّدت لحظة واحدة.."[25].

تقول الباحثة " إنّ الاهتمام بشعرية الرواية يكون بتحليل لغتها الشعرية من خلال تقصّي الظواهر الأسلوبية التي تكرّر ورودها في الرواية؛ بحيث شكّلت ظاهرة بارزة أعطت للنّص طابعه المميّز، بالاعتماد على مقوّمات النّص الشعري للولوج إلى عوالم النّص الروائي"[26]، وقد كانت البداية مع ظاهرة المفارقة التي حلّلتها من خلال مفارقة العنوان الذي شكّل عتبة النّص الأولى، والمؤسّس على اللون الأسود لغة وصورة؛ حيث تجتمع عبارة البطل (طلال هاشم) الشهيرة والمثيرة (الأسود يليق بك) وأزهار التوليب النادرة على غلاف الرواية، " ليكون اللّون في كلّ ذلك شفرة خاصّة، فيصبح تيمة رئيسية في الرواية، إذ يتحوّل من رمز للحزن والموت إلى رمز للإثارة وللحياة والانبعاث، إنّها إرادة الحياة التي دومًا تنتصر"[27]. وتكتمل دراسة المفارقة من خلال مفارقة الأحداث التي تجمع بين حبّ اللبناني الثري للمغنية الجزائرية الشابة المبتدئة لمجرّد سماع حديثها، وأحداث العشرية السوداء التي أدمت الجزائر مع بداية التسعينيات "ليشكّل الحدثان ثنائية (حرب/ حب) وهما محورا أحداث الرواية، امتزجت فيهما شعرية الأحداث بشعرية اللّغة"[28]؛ حيث

تلجأ مستغانمي أحيانًا للخلط بين معجم الحب ومعجم الحرب، فيتبادلان الكلمات للتعبير عن المواقف المختلفة، وهو ما يكسب الكلمات دلالات مغايرة، أساسها التضاد الذي بحدّته تزداد حدّة المفارقة في النّص لتزداد شعريته في المقابل[29].

إضافة إلى المفارقة، تعتني الباحثة بدراسة الطاقة الإيقاعية في الرواية، والتي تأسّست على ظاهرة التكرار، للأصوات والكلمات، فضلاً عن دراسة ظاهرة الانزياح التي يعتبرها (جون كوهين) شرطًا أساسيًا وضروريًا لكلّ شعر، إنّه قضية أساسية في تفجير الطاقة الجمالية للنّصوص الإبداعية، وقد خلصت الباحثة من خلاله إلى أنّ "اللغة لدى أحلام مستغانمي انزياحية، ابتعدت عن مدلولاتها المعجمية الأوّلية، تجعل المتلقي في كثير من الأحيان يصاب بالدّهشة وخيبة التوقّع التي تحقّق جمالية النّص وشاعريته"[30]. وهو ما يؤكّد قدرة الروائية على "بناء نصّ تداخل فيه السردي بالروائي، وتماهت فيه الحدود بينهما..من دون أن تكون إقحامًا يستدعي استشعارًا بنشاز ما"[31]. لقد أصابت الباحثة في دراسة شعرية اللغة من خلال أسلوبية القارئ لـ(ريفاتير)، المبنية على دراسة وتحليل الظواهر الأسلوبية في النّص، غير أنّي أجدها أهملت بعض التفصيلات المهمّة، ومنها أنّها لم تتناول مفارقة الإنكار ومفارقة السّخرية التي تلوّن كثيرًا من حوارات البطلين، كما أنّها لم تتناول أيضًا الانزياح التركيبي الذي يعتبر جوهريًا في تلاعب الكاتبة بالكلمات من خلال التلاعب بمواقعها، تقديمًا وتأخيرًا وحذفًا.

ب. الدراسات السيميائية:

تحاول الباحثة (هند سعدوني) من خلال قراءتها **التشكيل المعماري في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي**[32] البرهان على أنّ الرواية الجديدة "لها طبوغرافيا تضاريسية عميقة القراءة، تسهم بشكل متعاضد في قراءة النّص الروائي ككلّ متكامل، لا ينفصل فيها تشكيل المعمار في الخارج عن بناء الحكاية في الداخل"[33]، وذلك بالتركيز على الجوانب المعمارية العامّة لتشكيل الرواية، بدءًا من الغلاف بكلّ أبعاده الفنية، عبورًا بالعنوان المميّز صياغة وتأويلاً، وقوفًا عند عتبات الإهداء والتوقيع، وصولاً إلى خطابات البدايات والنهايات في الرواية.

وتنطلق الباحثة من أنّ الروايات " وإن كانت غالبًا ما تطرح كثيرًا من حمولاتها الدّلالية في النّص الرئيس، فإنّ البعض المتبقي من الدلالة لا تزال النصوص الموازية تحمله معها"[34]. من هنا، سيكون شكل الرواية تابعًا لمضمونها، وربّما سيشكّل فانوسًا يستنير به القارئ لولوج مناطقها المعتمة، فالنّص الموازي لا يقلّ قيمة وأهمية عن النّص الرئيس، الضخم حجمًا وحدثًا، والمتنوّع زمانًا ومكانًا وشخوصًا. وتستند القراءة المطروحة إلى تقسيم (جيرار جينيت) للنّص الموازي إلى النّص الموازي الداخلي/ المحيط ***Péritexte*** والنّص الموازي الخارجي/ الفوقي ***Epitexte***، مستثنية النوع الثاني لارتباطه بنقد النقد، ومركّزة في المقابل على النّوع الأوّل الذي سيتيح لها الكشف عن طبوغرافيا النّص الروائي الجديد من خلال "الأسود يليق بك"؛ حيث تزعم الباحثة أنّ النّص

الأدبي الجديد عامّة والروائي خاصّة، بفضل تفعيل نصّه الموازي، يمتلك قوّة التشكيل الطبوغرافي، التي تسمح له بإخراج ظواهره الفكرية ومفاهيمه الذهنية ومشاعره الحسيّة المجرّدة وتجسيدها ورقيًا. وهكذا، يصبح فهم النّص الرئيس مرهونًا بفهم العتبات المحيطة به؛ حيث تلعب دور المساعد في إضاءة النّص الداخلي.

وتقف الباحثة من خلال دراستها لتضاريس الغلاف على طريقة الروائية في مزج الأجناس والأنواع والفنون قبل توزيع الأدوار على مكونات النّص، والتي أثبتت قدرتها الفائقة على المراوغة اللغوية. وبعد وصف الغلاف بالاعتماد على الألوان ومساحات البياض التي تفتح فيه أفق التأويل، إثر اجتياح الأسود له خطًّا وزهرًا مشكّلاً تناقضًا لونيًا تارةً، وموحيةً بعلاقة الحبر والورق تارة أخرى، تصل إلى رسالة الكاتبة في وجهه الخلفي؛ "ما من قصّة حب إلاّ وتبدأ بحركة موسيقية، قائد الأوركسترا فيها ليس قلبك، إنّما القدر الذي يخفي عنك عصاه... لا تكترث للنّغمات التي تتساقط من صولفيج حياتك، فما هي إلاّ نوتات.."[35].

وتركّز الباحثة في قراءتها لصورة الغلاف على دلالة الحزن والبرودة التي تنبعث من الأسود ومن الزنابق بلونها البنفسيجي الغامق، ولعلّني أفتح هنا الباب أمام دلالة مغايرة تمامًا، لا علاقة لها بالحزن إطلاقًا، إنّها السيادة والملوكية، فالمقصود بالعبارة أنّك سيّدة والسيادة تليق بك، ولعلّ الدليل على هذا المعنى تاريخ زهرة التوليب ذاتها؛ حيث يحيل معناها في قاموس الأزهار وثقافة الشعوب التي تزرعها على الرومنسية الشديدة، ولأنّها تبقى نظرة لفترة طويلة بعد قطافها اعتبرت رمزًا للجمال، وترتبط أيضًا بقصة حب إيرانية قديمة يموت فيها البطل حزنًا على موت محبوبته، ولذلك فهي رمز للحبّ المخلص، كما ترمز أيضًا للسلطان لارتباط زراعتها بالسلطنة العثمانية وشبهها في شكلها بالتاج، وهي تعدّ أيضًا رمزًا لمملكة هولندا وتعني الغنى لأنّها كانت زهرة نادرة في القرون السابقة، كما أنّها رمز للغموض لانغلاقها على نفسها، إنّها زهرة ناعمة ورقيقة وعالية بشموخها، كما أنّ لها علاقة قرابة في الفصيلة واللّون بالسوسنة السوداء التي تعتبر رمزًا للمملكة الأردنية، وهو ما يعني أنّ هذا الصنف من الأزهار بلونه النادر يعتبر علامة على التفرّد، ولو ركّزنا قليلاً في كلّ هذه الدلالات التي تحويها زهرة التوليب السوداء من سيادة وملوكية وشموخ ونظارة وحب وغموض، لقلنا إنّها تطابق شخصية البطلة (هالة) تمامًا. ولعلّ معنى السيادة يزداد قوّة حين نكتشف أنّ عبارة "الأسود يليق بك" كتبت بالخط الديواني الذي هو في الأصل خط البلاط العثماني ومراسلات السلطان والدواوين. تقول أحلام في نهاية الرواية:" هي اليوم امرأة حرّة كما هم "الشاوية": "الرجال الأحرار". صوتها ناي يحنّ إلى منبته، يعود موّالاً إلى تربته... ماضيًا صوب الأعالي التي غنّى منها جدّها، لصوتها شجرة عائلة، تنحدر من حناجر "أولاد سلطان". صوتها يسلطن طربًا، يعود إلى قمم الأوراس، حيث وحدها الحبال الصّوتية يمكنها تسلّق الجبال... "[36].

أمّا العنوان، فترى الباحثة أنّه ينتمي "..إلى صنف العنوان الجاذب على مستوى الملاحظة الأوّلية، وإلى صنف العنوان المثير على مستوى القراءة المتخصّصة"[37]، وقد نجحت الروائية في اختيار صيغة المخاطب الأنثوي، لما تبثّه من تساؤل وتأويل عند القارئ، ولما تحمله من إشارات عاطفية وغزلية تغريه بالاكتشاف، لتحدث الصدمة والخيانة بآخر الرواية حين تتخلى البطلة عن سوادها ثأرًا وردًّا لكرامتها، لكأنّ المقصود الحقيقي في العنوان هو النّفي وليس الإثبات، "وبهذا يكون موضوع القيمة المراد تحقيقه في النّص قد أحال على تأويل مضاد للعنوان تمامًا"[38]. هذا وتشير الباحثة إلى التناص العنواني الذاتي؛ حيث يعود العنوان "الأسود يليق بك" إلى عبارة واردة في متن رواية "فوضى الحواس"، تقول: "يقول كلما رآني به: "الأسود يليق بك". فأجيبه بنبرة غائبة: جميل قولك هذا.. إنّه يصلح عنوانًا لرواية قادمة! قطعًا لم أكن أرتدي الأسود حدادًا. كنت باذخة الحزن لا أكثر. باذخة الإغراء، مفرطة التحدّي"[39]، ويظهر التناص الذاتي أيضًا في تقسيم الرواية إلى أربعة حركات على طريقة "نسيان. com"، لتقسم كلّ نوتة إلى ثلاثة فصول لكأنّها السنة بكلّ تمظهراتها؛ وتبرز هنا طريقة الكاتبة في استبدال العناوين الكلاسيكية بعدد من الأقوال الشهيرة المتوافقة ودلالات الرواية وتفاصيلها، وهو ما يحرّض القارئ على التأويل، بين البداية السوداء الحزينة والنهاية اللازوردية التي تبعث شهيّة الحياة[40]؛ وهو ما جسّدته الكاتبة في قولها: "بدءًا، تحمّست للمشاركة في هذا الحفل العالمي، كي تضمن أن يراها وقد خلعت سوادها، فيدرك أنّه من خلعت. كان يعنيها أن تقهره. كانت في لونها الجديد شهيّة كمؤامرة عشقية، تركت له الأسود، فليرتدِ هو الحداد عليها. "لكلّ طائر لون صيحته". ارتدت لون العصيان. أرادت أن تثأر لكرامتها لحظة تقع عيناه عليها وهي في ثوبها اللازوردي.."[41].

إضافة للعتبات السّابقة، تولي الباحثة أهمية للإهداء والتوقيع، باعتبارها نصوصًا توجيهية؛ حيث يشكّل الإهداء عند أحلام لحمة متعاضدة مع النّص الرئيس، توجّهه لصديقتها المجهولة وتدعوها للانتفاض بعد حبّ فاشل تعيش على ذكراه، وهو ما يؤكّده مجدّدًا توقيعها التوثيقي، الذي يجمع بين بيروت ونيسان بكلّ ما يحيلان إليه من دلالات الصمود والثورة والتجدد والاندفاع نحو الحياة، وهو ما ينسجم تمامًا مع خاتمة الرواية.

وأخيرًا، تركّز القراءة على خطاب البدايات وخطاب النهايات؛ إذ تعتبر بداية المطلع واصلة بين النّص الموازي والرئيسي، والأمر ذاته مع مقطع الختام، وتصنّف الرواية من خلالهما إلى بداية ملتبسة ونهاية مغلقة؛ حيث افتتحت الكاتبة روايتها ببداية وصفية؛ "كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سرّه. لن يعترف حتّى لنفسه بأنّه خسرها. سيدّعي أنّها من خسرته.."[42]، تحيل على اللّبس والغموض، وتنتهي خاتمتها بدعوة صريحة للإقبال على الحياة والانطلاق؛ " أيّتها الطيور، أيّتها الجبال، أيّتها الأمواج، أيّتها الينابيع، أيّتها الشلالات، يا كلّ الكائنات، إنّي أسمع نداءاتك تناديني. أيّتها الحياة، دعي كمنجاتك تُطِل عزفها.. وهاتي يدك. بمثل هذا الحزن الباذخ بهجة..

راقصيني"[43]، وهو ما يعني حسب الباحثة أنّ الرواية بدأت من نهايتها، من انتهاء العزف وغلق البيانو، وبهذا تضحي البداية نهاية والنهاية المغلقة بداية جديدة ودعوة مفتوحة للأمل.

3.3. قراءات ما بعد البنيوية لرواية "الأسود يليق بك":

لقد كان من نتائج المرحلة النسقية أن ظهرت لاحقًا مفاهيم جديدة، وأهمّها (القارئ) الذي اعتبره (ريفاتير) منتجًا ثانيًا للنّص، و(قتل المؤلّف) الذي اعتبره (امبرتو إيكو) طريقًا للتّوالد الحرّ والدائم للمعنى[44]، وقد أدّت هذه التصوّرات إلى إسقاط السيطرة المطلقة للنّص وتجديد الاهتمام بكلّ السياقات المحيطة بإنتاجه على تنوّعها، ومنه التّأسيس لمرحلة جديدة يكون فيها القارئ سيّد العملية النّقدية لأنّه من يفتح مغاليق النّص ويملأ فراغاته وبهبه التجدّد والاستمرارية، وقد تجسّدت فعليًا من خلال المناهج النقدية: المنهج التفكيكي، نظرية التلقي، المنهج التأويلي.

يحضر هذا الاتجاه من خلال قراءة واحدة بعنوان: **رواية الأسود يليق بك- بين التلقي ورصد الواقع**[45]، وتذهب الباحثة (أم الخير جبور) من خلال التركيز على جمالية التلقي، وبعد تقديم لمحة نظرية عن القراءة ودور القارئ الأساسي في مساءلة النّص وإحياء خطوطه المكتوبة وملء فراغاته، إلى الوقوف عند كلّ من عنصري الانزياح الجمالي ومفهوم السؤال والجواب، مقدّمة الأوّل في إشارة سريعة إلى التأثير البديع الذي ينتجه الانزياح لدى القارئ الذي لم يألف هذا التجاوز والخرق المتعمّد لمعيار محدّد مسبقًا ضمن القواعد الثابتة منذ البدايات الأولى[46]. في حين ينفرد العنصر الثاني ببقية صفحات البحث الممتدّة، مركّزًا على واحد من أهم مفاهيم جمالية التلقّي؛ السؤال والجواب، "لأنّه يوضح ما يحدث أثناء القراءة من محاورة متواصلة من الحرف الأوّل إلى النقطة الأخيرة. فالنّص لا يتوقّف عن طرح الأسئلة على قارئه بغية العثور على أجوبة ما بصورة متعدّدة ومتنوّعة. ويساهم هذا التحاور في كشف المسكوت عنه وفضح البياض الموجود بين السطور"[47].

وتركّز الباحثة على السوسيونقدية التي تجمع بين الدراسة الداخلية والخارجية للنّص؛ أي تحليل أهم المقومات والبنيات، والاهتمام بالعوالم "الخارج نصيّة"، كعلاقة العمل الأدبي بالمجتمع وعوامل نجاحه وفشله، وتنتهي إلى أنّ القارئ أثناء القراءة الأولى للرواية "يذهب به الاعتقاد وكأنّ الرواية كتبت بلغة أجنبية وهي من ثقافة أخرى ثمّ ترجمت إلى اللغة العربية، فهذه الرواية تشبه الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية من الناحية التقنية والتقسيم، ورغم ذلك فالكاتبة احترمت تقاليد الرواية الكلاسيكية وابتعدت عن فوضى الرواية الحديثة"[48].

وتستند أحلام مستغانمي على القصّة الرومنسية لتمرير طرحها الخاص للواقع المأساوي في الجزائر؛ حيث يُغفر للقاتل باسم قانون العفو ولا يغفر للمحب، وهو ما يعكس فلسفتها في الحياة؛ حيث تجعل من القارئ مجرّد متفرّج تزوّده بالتصريحات المباشرة من خلال ما سردته من

قصّة (علاء) مع الإرهاب والتوبة فالموت، وتساؤلها عن المجرم الحقيقي الذي يلبس ثوب المنقذ أو الضحيّة؛ "كان يكره أصحاب البزّات وأصحاب اللّحى بالتساوي، وقضى عمره متخطّفًا بينهما بالتناوب. وجد نفسه خطأً في كلّ تصفية حساب، يحتاج إلى لحيته حينًا ليُثبت لهؤلاء تقواه، ويحتاج إلى أن يحلقها ليثبت للآخرين براءته، حاجة الضحيّة إلى دمها ليصدّقها القتلة... الخيار إذن بين قتلة يزايدون عليك في الدّين، وبذريعته يجرّدونك من حرّيتك.. وآخرين مزايدين عليك في الوطنية، يهبّون لنجدتك، فيحمونك مقابل نهب خزينتك"[49]. لتصل الباحثة إلى أنّ الكاتبة من خلال هذه المكاشفة اختارت البطلة لتعبّر عنها، فكلاهما تعيشان الغربة وتتمسّكان بالوطن من خلال رفض سلطة المال والحفاظ على القيم الحياتية الخاصّة؛ الكتابة والغناء[50].

وتقرّر الباحثة كغيرها، أنّ الرواية تبدأ من نهايتها، أي بانفصال البطلين بعد قصة حبّ فاشل، وهو ما سيحرّض القارئ للبحث عن سبب هذا الانفصال، فقبل البداية تسيطر الفوضى، أي عنف الإرهاب في الوطن الأم، وعند النهاية يسيطر السلام من خلال الحفل الذي يدعو للتخلّص من كلّ أشكال الإرهاب. وتعتمد الكاتبة في بسط ذلك على الاسترجاع بتقنية الذكريات، فكلّ مكان تقصده البطلة يذكّرها بآخر في الجزائر حرمها الإرهاب متعته[51].

تركّز القراءة على الشخصية الروائية، فتقدّم البطلة (هالة)، هذه الشخصية الأخلاقية والحقيقية التي لم تتمكّن من العثور لا داخليًا ولا موضوعيًا على الرضا النّفسي والحياتي في مختلف نشاطاتها، فتتحوّل مثل شخصيات بلزاك وستاندال إلى الانعزال، قبل أن تقرّر الرجوع للغناء وحده. وتقرّر أنّها كانت شخصية مكتملة وسلبية، وفشلها كان لأنّها لا تملك قناعًا، وهو أمر متأخّر في الرواية، إذ كان على البطلة أن تكتشفه مباشرة بعد موت والدها وأخيها.

أمّا البطل (طلال) فعكس أبطال الرواية التقليدية؛ حيث كان يرغب في أن تستمر البطلة في ارتداء سوادها، كأنّها لا تعجبه إلاّ بلونها المحزن. ولعلّني أتوقّف هنا قليلاً عند هذا المعنى الذي تكرّر في كلّ القراءات باختلاف مناهجها، وأقول إنّ الكاتبة تمكّنت من خلال ربط السّواد بالحداد، وتكرار تيمة الحزن خلال محطات الرواية المختلفة من خداع المتلقي، وجعله ينسى أنّ الأسود كلون يعتبر رمزًا للسيادة، فهو من السؤدد، وإذا ما اتّجهنا إلى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل، وإلى ثقافته الغربية، وإلى الأمكنة التي كان فيها اللقاء، وخاصّة حفلات فيينا الراقية فإنّنا سنفهم عندها أنّ هناك دلالة أخرى متخفّية خلف النّص، وهي أنّ البطل أحبّها ليس لحزنها وإنّما لأنّه رآها سيّدة، فنانة لا تمتهن الإغراء وإنّما تمتهن السيادة، يحسدها على قوّتها وصراحتها في مقابل انغلاقه على ذاته وتكتّمه على مخاوفه وأحزانه، فهي استطاعت التعبير عمّا يقلقها فكانت سيّدة لغتها، وسيّدة حزنها، وهو لم يتمكّن من التعبير عن قلقه وهواجسه إلاّ عندما فقد وعيه سُكرًا، لقد ثارت على واقعها فبحثت عن واقع أفضل، في حين لم يستطع الثورة عليه بحثًا عن وريث لجاهه.

أخيرًا، تؤاخذ الباحثة الكاتبة على تقديمها لموعظة أخلاقية بين الحين والآخر على حساب إظهار نوعية حركة الشخصيات، ما يعني أنّها لا تعطي لعقدتها قواعد واسعة، وعلّة ذلك ضيق في التخطيط القاعدي، فنظرتها للحياة بسيطة، فالعمق الحقيقي للعالم وصلته المتينة مع أكبر مصاعب تلك الفترة لا يمكن أن يجد وسيلة للتعبير المناسب إلاّ في شخص ومصير أبطال العمل[52].

4.3. قراءات النقد الثقافي لرواية "الأسود يليق بك":

يعرف النّقد الثقافي باعتباره مخالفًا للنقد الأدبي، بأنّه ذلك النقد الذي يعتني بالنّص الأدبي بوصفه حدثًا ثقافيًا بالدّرجة الأولى، بغض النظر عن مستواه الجمالي، الراقي أو البسيط، الرفيع أو الوضيع، إنّه "معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكلّ تجلياته وأنماطه وصيغه، وهو لذا معني بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنّما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي"[53].

يحضر هذا النقد الجديد من خلال قراءة واحدة بعنوان **شخصية المرأة (البطلة) وفعل المقاومة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي**[54]. وتهدف الباحثة (فاطمة الزهراء جنّان) من خلالها إلى دراسة صور فعل المقاومة والدّفاع عند البطلة/ المرأة في مواجهة الآخر، سواء أكان سلطة اجتماعية أو أبوية أو ذكورية أو غرامية. وتتناول القراءة فعل المقاومة من خلال وسيلتين، تتمثّل الأولى في الكتابة/ سلاح اللغة، التي تعتبر تاريخيًا مؤسّسة ذكورية؛ حيث تبرع الكاتبة في الاحتفاء باللّغة وتقلّل في المقابل من أهمية الحدث، ممّا يشي بتمكّنها وبراعتها ومقاومتها، "وهي مراهنة على الصياغة الشعرية وحتى الإطناب في الوصف والاشتغال سرديًا به على حساب نموّ الشخصية وتأصيلها في المكان والزمان"[55]. وهو ما يعني أنّ الكاتبة تراهن على جناحها اللّغوي لتحلّق عاليًا في فضاء الرواية، فالكتابة بالنسبة لها "وسيلة تفريغ وحلاً لتناقضاتها مع الرّجل والمجتمع، في لغة تخطف الأنظار وتأخذك في عالم روائي مليء بالإبهار البلاغي والاستعراض المرتبط بلغة السّرد"[56].

وبالانتقال إلى دراسة فعل المقاومة عبر شخصية البطلة، تتناول الباحثة العرض السّردي لشخصية البطلة (هالة الوافي) باعتبارها أفضل من يمثّل مضمون العلاقة أو نقطة التماس بين الذات والآخر؛ المجتمع الجزائري/ مروانة، المجتمع المصغّر/ العائلة، المجتمع الذكوري/ حبيبها طلال، خطيبها السابق، عمّها. وتخلص الباحثة إلى وجود "شخصيّتين تتقاسمان الأحداث في هذه الرواية إحداهما هي شخصية البطلة والأخرى هي شخصية أحلام مستغانمي"[57]، كما تبيّن العلاقة بين اختيار الاسم (هالة الوافي) والواقع؛ حيث يرتبط الاسم هالة/ القوة/ الشموخ بالعنوان "الأسود يليق بك"، ذلك أنّ اللّون ".. الأسود من الناحية النفسية هو "لا" المضادة لـ "نعم" الأبيض،

والأسود نفسه كسلب يمثّل تخلّيًا، وله تأثير قوي على أيّ لون يأتي معه.. فكأنّ العنوان إقرار واعتراف من الذكر بالتأثير الذي تمارسه "هالة الأسود الأنثوي" عليه"[58].

وتتناول الباحثة فعل المقاومة من خلال أبعاد ثلاثة هي نفسها أبعاد الشخصية، أي البعد الخارجي والاجتماعي والنفسي أو الفكري؛ حيث يظهر إهمال الكاتبة للبعد الخارجي بهدف تحرير صورة المرأة من كونها جسدًا، فالبطلة (هالة) ليست جميلة حدّ فقدان البطل (طلال) صوابه، وهو ما يعني أنّ الكاتبة تزيل قناع الفتنة الجسدية لتلبسها فتنة أخرى، أبرزها اللّون الأسود الذي يحمل في أناقته صفات قوّته وشروط ممانعته ودلالات رفضه[59].

وأمّا البعد الاجتماعي، فترى الباحثة أنّ شخصية البطلة نشأت في إطار مجتمعي يحفّزها على المقاومة، فهي ترغب في الثّأر لوالدها المغني من الإرهابيين، وفي الثأر من والدها نفسه لأنّه سجن صوتها بين جدران القسم حتّى لا يسمعها إلاّ تلاميذها، ومن عمّها الذي حاربها بحجّة الحفاظ على شرف العائلة.. إنّها مقاومة صريحة للسلطة المجتمعية/ الذكورية/ الأبوية/ الإرهابية، وهو ما جعلها امرأة تفتح بشجاعتها شهية الرجال على هزيمتها. هذا وتتّضح ملامح المقاومة في شخصية المرأة من خلال تقنية الحوار؛ الداخلي والخارجي، وهو ما أوقع البطل في غرامها، "فقوّة شخصيّتها تكمن في كبريائها وقوّة كبريائها تتجلّى في لغتها.. فليس جمالها هو ما يأسره ولكن حين صادفت كلماتها أذنه أوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عنفوانها.. فكلامها مزيج من الإغراء والعنف والأنفة"[60].

ويحضر البعد النّفسي من خلال تركيز الكاتبة في وصف بطلتها على الجانب الداخلي من القوّة الفكرية والصراعات النفسية، فهي شجاعة/ مكابرة ألبسها المجتمع والظروف السوداوية صفات رجالية، وهي أيضًا أنثى ضعيفة أمام سلطان حبّ الرجل؛ تقول أحلام مستغانمي: "راح نصفها الشّرس يحاكم نصفها الوديع، ورجولتها تحاسب أنوثتها المطيعة. ألم يقل لها أحدهم متغزّلاً "أجمل ما في امرأة شديدة الأنوثة.. هو نفحة من الذكورة"؟ مصيبتها كونها اكتسبت أخلاقًا رجالية، وكثيرًا ما قست على نفسها كما لو كانت أحدًا غيرها. والآن ما عادت تعرف كيف تعود من جديد أنثى، ولا كيف تستعدّ لهذه المداهمة العاطفية"[61].

مع ذلك، وهي في قمّة صراعها الداخلي تملك دومًا وازعًا ذاتيًا يدعوها لتجنّب الشبهات واتّقاء سوء الظّن، لتقف متذبذبة بين المشاعر والشرائع، ولتتغلّب عليها في النهاية نزعة (الشرف)، حين يستعيد فجأة جسدها الضعيف أمام سطوة الرّجل ذاكرته القبلية وحرّاسه، لتتحوّل بذلك من شخصية مستلبة إلى شخصية متحرّرة، فتنتصر الرواية فجأة للمسؤولية على العبث واللامعقول، لتنطلق مجدّدًا بعد الخيبة والاشتياق والانعزال، وترفع صوتها دفاعًا عن الإنسانية، وهو ما يوقعها أخيرًا في حبّ نفسها[62].

تتناول الباحثة استراتيجيات المقاومة من خلال عنصري الزمان والمكان، فأمّا الزماني، فيتجسّد في الرواية من خلال "..طابع المواجهة والمصابرة حيث يختبر كلّ طرف من "الحبيبين" قدرة الطرف الآخر على التحمّل ونجد البطلة تكسر المستحيل وتغالب طبع المرأة، تقاوم في نفسها الفضول، وتغلب الرّجل في لعبة الوقت"[63]، لتثبت في النهاية قولها "أن لا أطول صبرًا من الأسود"، ليظهر التاريخ أخيرًا في توثيق انتصارها بـ5 ديسمبر؛ حيث ستغنّي لقضية أكبر[64].

وأمّا المكاني، فترى الباحثة أنّ للمكان دورًا في بناء شخصية البطلة المستقلّة، فهي تنتقل بحكم الظروف، فالفن، فالحب من عاصمة إلى أخرى، فهي "لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفّس الحريّة، ولا كانت يومًا حرّة، لعلّها فرصتها لكسر قيودها، واكتشاف العالم. عادت وصحّحت نفسها: اكتشاف العالم لا الانكشاف به، فكلّ ما تتمنّاه هو جلسة جميلة مع هذا الرجل الذي لوّن حياتها بالورود، والكلمات التي لا تدري من أين يقطفها لها، كلّ مرّة"[65]، وتظهر سلطة المكان أيضًا من خلال ذكريات البطلة عن مدينتها، ثم من خلال الرجل بالاستعانة بسلطة المال؛ حيث يحيطها بكلّ ما يصنع دهشتها، ليشعرها بضعفها الذي تقاومه بكلّ ما استطاعت من سبل، حتى ينتهي بها الأمر متمرّدة على سلطة المكان بعد أن ينكشف زيفه، فهي قاومته لأنّه يمثّل سطوة الرّجل الذي جعلها حبّها له أسيرته في عزّ حرّيتها[66].

أخيرًا، يمكن القول إنّ الباحثة رغم أنّ الموضوع الذي اختارته يتبع الدراسات الثقافية، فإنّها اعتمدت منهجًا ربّما نسميه تكامليًا، إذ جمعت القراءة بين عدّة مناهج، فعالجت الثقافي والموضوعاتي والنفسي والاجتماعي إضافة إلى التحليل السّردي، وكلّه لرسم المرأة المقاومة في الرواية، والوقوف على أدقّ تمثلاتها من خلال شخصية البطلة.

- خاتمة:

نخلص بعد هذه الجولة في قراءات "الأسود يليق بك"، إلى جملة النتائج الآتية:

1. تتابع الناقدة الأكاديمية الخطاب الرّوائي النّسوي الجزائري، وتحاول قراءته من عدّة أوجه، فتعتني بسياقات إنتاجه، وبجمالية نصوصه، وبتفاعل القارئ معه، وأخيرًا بتمثلاته الثقافية.
2. تنوّع القراءات المطروحة يؤكّد اطلاع الناقدات الجزائريات على كلّ ما أفرزته النظريات النّقدية من مناهج تقليدية وبنيوية وما بعد بنيوية. وإن كان الحضور الأوفر بينهما من حظّ الدراسات النصيّة؛ حيث مثّلت نصف القراءات المطروحة عمومًا.
3. العناية الواضحة بالجانب الشّكلي في الرواية، وربّما سبب ذلك ما تتمتّع به لغة مستغانمي من شعرية، جعلت العناية بجماليتها مقصودة من النقاد رجالاً ونساءً على حدّ السواء.
4. إنّ صورة المرأة من خلال هذه القراءات ظلّت محصورة في إطار العلاقة رجل/ امرأة، في محاولة للكشف عن القوانين المجتمعية/ الأبوية/ الذكورية التي تحكمها باعتبارها ضحيّة، ما يعني أنّ الناقدات متعاطفات بدورهن مع البطلة كما تتعاطف الروائية التي خلّقتها، ولم تجرأ ولا واحدة

منهنّ على محاسبتها باسم الجزائرية/ العربية/ المسلمة أمام انجرافها نحو ثقافة غربية لا تمتّ لها بصلة، لتتحوّل بلحظة خاطفة من متهوّرة/ غير مسؤولة إلى بطلة/ فحلة قهرت كبرياء الرجل/ الثري، مع تجاهل تام للسيناريو البديل الذي كان سيتحقّق لولا سوء التفاهم المفاجئ الذي صنعته غيرة الرّجل/ الشرقي/ المنفتح/ الجاهل بعادات التّواصل الجزائرية الخاصّة.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000.

2- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 7، 1999.

3- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، نوفل، هاشيت أنطوان، بيروت، ط8، 2013.

4- أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2003.

5- أم الخير جبور: رواية الأسود يليق بك- بين التلقي ورصد الواقع، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، كلية الآداب واللغات، جامعة معسكر، عدد 5، جوان 2015.

6- حفناوي بعلي: أصوات نقدية نسوية في الخطاب الجزائري المعاصر. تغريدات من التهميش إلى التحدّي، دار الأيام، عمان، ط1، 2019.

7- عبد الحميد هيمة: النّص الشعري بين النّقد السياقي والنقد النسقي، قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، أعمال الملتقى الدّولي الأوّل في المصطلح النقدي، قسم اللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 10/9 مارس 2011.

8- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1997.

9- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2005.

10- فاطمة الزهراء جنّان: شخصية المرأة (البطلة) وفعل المقاومة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، العدد 13، نوفمبر 2015.

11- فيصل دراج وآخرون: أفق التحوّلات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990.

12- لبنى بوخناف: التحليل الأنثروبولوجي للخطاب السّردي. رواية "الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي" أنموذجًا، مجلّة اللغة الوظيفية، مخبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، المجلّد 5، العدد 2.

13- كوراد نجاة: اللغة الشعرية عند أحلام مستغانمي في رواية "الأسود يليق بك"، مجلة دراسات، مجلد 7، عدد 2، جوان 2018.

14- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 221، ماي 1997.

15- هند سعدوني: التشكيل المعماري في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مجلّة مقاليد، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة ورقلة، عدد 8، جوان 2015.

16- ويزة غربي: اللغة الشعرية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، دراسات لسانية، قسم اللغة العربية، جامعة البليدة، المجلد 1، العدد 2.

الهوامش:

[1] فيصل دراج وآخرون: أفق التحوّلات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990، ص93.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1997، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص12/11.

[4] حفناوي بعلي: أصوات نقدية نسوية في الخطاب الجزائري المعاصر، تغريدات من التهميش إلى التحدّي، دار الأيام، عمان، ط1، 2019، ص 171.

[5] مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 221، ماي 1997، ص8.

[6] عبد الحميد هيمة: النّص الشعري بين النّقد السياقي والنقد النسقي، قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، أعمال الملتقى الدّولي الأوّل في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 10/9 مارس 2011، ص250.

[7] لبنى بوخناف: التحليل الأنثروبولوجي للخطاب السّردي. رواية "الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي" أنموذجًا، مجلّة اللغة الوظيفية، مخبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، المجلّد 5، العدد 2، ص355/342.

[8] ينظر: المرجع نفسه، ص343.

[9] المرجع نفسه، ص345.

[10] المرجع نفسه، ص346.

[11] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، نوفل، هاشيت أنطوان، بيروت، ط8، 2013، ص 30/29.

[12] الأسود يليق بك، ص 65/64.

[13] الأسود يليق بك، ص 31/30.

[14] ينظر: عبد الحميد هيمة، المرجع السابق، ص256/254.

[15] لها ديوان شعري بعنوان: عليك اللهفة، دار نوفل، بيروت، 2005.

[16] كوراد نجاة: اللغة الشعرية عند أحلام مستغانمي في رواية "الأسود يليق بك"، مجلة دراسات، مجلد 7، عدد 2، جوان 2018، ص 179/170.

[17] المرجع نفسه، ص 170.

[18] الأسود يليق بك، ص 45/44.

[19] الأسود يليق بك، ص 13.

[20] الأسود يليق بك، ص 23.

[21] كوراد نجاة: المرجع السابق، ص 174.

[22] المرجع نفسه، ص 178.

[23] ويزة غربي: اللغة الشعرية في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، دراسات لسانية، قسم اللغة العربية، جامعة البليدة، المجلد 1، العدد 2، 179/ 195.

[24] المرجع نفسه، ص180.

[25] ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000، الوجه الخلفي للغلاف.

[26] ويزة غربي، المرجع السابق، ص185.
[27] المرجع نفسه، ص 186.
[28] المرجع نفسه، ص 186.
[29] ينظر: المرجع نفسه، ص 188.
[30] المرجع نفسه، ص 191.
[31] المرجع نفسه، ص 191.
[32] هند سعدوني: التشكيل المعماري في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مجلّة مقاليد، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة ورقلة، عدد 8، جوان 2015، ص202/189.
[33] المرجع نفسه، ص 189.
[34] المرجع نفسه، ص 190.
[35] الأسود يليق بك، الغلاف الخلفي.
[36] الأسود يليق بك، ص229/228.
[37] هند سعدوني: المرجع السابق، ص 194.
[38] المرجع نفسه، ص196.
[39] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 7، 1999، ص 357.
[40] ينظر: هند سعدوني، المرجع السابق، ص17.
[41] الأسود يليق بك، ص 328.
[42] الأسود يليق بك، ص11.
[43] الأسود يليق بك، ص 331.
[44] ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2003، ص176.
[45] أم الخير جبور: رواية الأسود يليق بك- بين التلقي ورصد الواقع، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، كلية الآداب واللغات، جامعة معسكر، عدد 5، جوان 2015، ص 169/152.
[46] ينظر: المرجع نفسه، ص 156.
[47] المرجع نفسه، ص 156.
[48] المرجع نفسه، ص 158.
[49] الأسود يليق بك، ص 70.
[50] ينظر: أم الخير جبور، المرجع السابق، ص 161.
[51] ينظر: المرجع نفسه، ص 162.
[52] ينظر: المرجع نفسه، ص 167.
[53] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص20.
[54] فاطمة الزهراء جنّان: شخصية المرأة (البطلة) وفعل المقاومة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، مجلة جيل الدراسات.، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، العدد 13، نوفمبر 2015، ص 116/109.
[55] المرجع نفسه، ص 111.

[56] المرجع نفسه، ص 111.
[57] المرجع نفسه، ص 112.
[58] المرجع نفسه، ص 112.
[59] المرجع نفسه، ص 113.
[60] المرجع نفسه، ص 113.
[61] الأسود يليق بك، ص 135.
[62] ينظر: فاطمة الزهراء جنّان، المرجع السابق، ص 114.
[63] المرجع نفسه، ص 115.
[64] ينظر: المرجع نفسه، ص 115.
[65] الأسود يليق بك، ص 54.
[66] فاطمة الزهراء جنّان: المرجع السابق، ص 116.

الخطاب الإيديولوجي في المشروع النقدي عند عبد الله العروي
Ideological Discourse in Abdullah Al-Aroui's Critique

مانع نذير/ طالب الدكتوراه
أ.د/ بشير إبرير

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة باجي مختار-عنابة (الجزائر)
مخبر انتماء طالب الدكتوراه: الأدب العام والمقارن
Nadhir04ht@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/09/29 تاريخ النشر: 2021/11/04ذ

ملخص:

لعِب المُفكر المغربي **عبد الله العروي** دوراً رِيادياً كبِيرًا فِي تَطوير النّظر الفلسَفي في المغْرب وفي العالم العَرَبي، فقد عَمِل خِلال أكْثر مِنْ ثلاثةِ عُقودُ على بلْورة مشْرُوع فِكْري مَوْصُول بِأسْئلة تاريخ الفَلْسفة كما هو مرتبط في الوقت نفسه بأسئلة اللَّحظة التاريخيَّة المَغْربيَة العَربيَة فِي أَبْعادها المُختلفة، وقَدْ ارتبطتْ هواجِسُه الفِكرية والسِياسِية بِإشكالِية التَّأَخُر التَّارِيخِي، ومنْ خِلالِها وانْطلاقًا منْ قَنَّاعاتِه الفلسَفِية التاريخية الاجْتِهَاد في بَلورة رُؤْية فكريَة مُحْكَمة، مُسْتهدِفاً العَمَل على تَدارُك التَّخلُّف العربي الحاصِل فِي الوَاقع وفي الثقافة العَربية، وأوَّل مَا يُلْفِت النّظر في سيرة العروي كمّا جاء في حديث كمال عبد اللطيف عَنْه، هو اجتماع بُعدين فيه؛ الأوّل هو البُعد العَرَبي المَشْرِقي والثاني هو البُعْد الغَرْبي مُمَثلاً بِالثقافَة الفرنسية والألمانية التي أثَّرت أيَّما تَأْثير في تَكْوينَه، دُون أنْ نَنْسى بِالطبع جُذُوره المغربية البَحْتَة، وعلى ذلك فإنَّ منْ المُمْكن القَوْل إنَّ العروي هو حَصيلةَ لقاء ثلاثةَ روافِد ثقافية صُبَّتْ في ذاته، أوّلها الرَافد المغربِي البَحْتّ، وثَانيَهُما الرافِد العربي المشرقي، وثالثهما ولعله أهمها أو من أهمها على الأقل هو البعد الثقافي الأجنبي.

وقد لا نَخْتَلف مع دارسي الفكر المُعاصر عندما نقول » نعلن أنّ الكتابات الأستاذ عبد الله العروي، في جميع ما أُنْجِز منْ مصنَّفات، تَتميَّز بِغِنّاها النّظري، وكفاءتِها التركيبية وهندستها

المرتبة في الإطار من الأحكام والتناسق، إضافة الى استثمارها بمعارف ومعطيات ووقائع مقارنة لا حصر لها التي تتجلى في محاولته رسم ملامح نظام الفكر الإسلامي في أبرز تجلياته و مظاهره .

الكلمات المفتاحية: الفلسفية؛ التاريخية؛ التركيبية؛ التناسق؛ الثقافة؛ الرافد المغربي

Abstract:

Moroccan thinker Abdullah Al-Aroui had a leading role in developing the philosophical vison in Morocco and the Arab world. For more than three decades, he worked on formulating an intellectual project connected to the questions in the history of philosophy as it is to current Moroccan and Arab history in its numerous dimensions. His intellectual and political concerns were associated with the issue of historical backwardness. Through these concerns, and starting from his historical philosophical convictions, he was diligent in forging a well-thought-out intellectual vision; his purpose was to rectify Arab backwardness at the level of both the real world and culture. The first thing that comes to mind when examining Al-Aroui's biography, like Kamal Abdul Latif noted, is that the man is a combination of two dimensions. The first is the Arab oriental dimension whilst the second is Western (French, German) which had a tremendous impact on his education, and of course his Moroccan roots. Based on that, we can say that Al-Aroui is the outcome of the convergence of three cultural heritages: First is Moroccan, second is Arab oriental, and the third—perhaps the most significant—is Western.

Perhaps, we are in agreement with researchers on Modern Thought when we state: "We proclaim the writings of Abdullah Al-Aroui, in all his compendiums, are characterized by theoretical richness, structural efficiency, and a well-framed design in both precision and coherence. In addition, his works were deployed in numerous information, data, and comparative facts."

All of this is reflected in his attempt to define the features of the Islamic thought system in its highest forms and expressions.

Key words: philosophique ; Historique ; Synthétiques ; Cohérence ; la culture ; L'affluent marocain.

لعِب المُفكر المغربي **عبد الله العروي** دوراً رِيادياً كبِيرًا فِي تَطوير النّظر الفلسَفي في المغْرب وفي العالم العَرَبي، فقد عَمِل خِلال أكْثر مِنْ ثلاثةِ عُقوُد على بلْورة مشْرُوع فِكْري مَوْصُول

بِأسْئلة تاريخ الفَلْسفة كما هو مرتبط في الوقت نفسه بأسئلة اللَّحظة التاريخيَّة المَغْربيَة العَربيَة في أَبْعادها المُختلفة، وقَدْ ارتبطتْ هواجِسُه الفِكرية والسِياسِية بِإشكالِية التَّأَخُر التَّارِيخِي، ومنْ خِلالِها وانْطلاقًا منْ قَنَّاعاتِه الفلسَفِية التاريخية الاجْتِهَاد في بَلورة رُؤْية فكريَة مُحْكَمة، مُسْتهدِفاً العَمَل على تَدارُك التَّخلُّف العربي الحاصِل في الوَاقع وفي الثقافة العَربية، وأوَّل مَا يُلْفِت النّظر في سيرة **العروي** كمّا جاء في حديث **كمال عبد اللطيف** عَنْه، هو اجتماع بُعدين فيه؛ الأوّل هو البُعد العَرَبي المَشْرقِي والثاني هو البُعْد الغَرْبي مُمَثلاً بِالثقافَة الفرنسية والألمانية التي أثَّرت أيَّما تَأْثير في تَكْوينَّه، دُون أنْ نَنْسى بِالطبع جُذُوره المغربية البَحْتَّة، وعلى ذلك فإنَّ منْ المُمْكن القَوْل إنَّ **العروي** هو حَصيلةَ لقاء ثلاثةَ روافِد ثقافية صُبَّتْ في ذاته، أوّلها الرَافد المغربِي البَحْتّ، وثَانيَّهُما الرافِد العربي المشرقي، وثالثهما ولعله أهمها أو من أهمها على الأقل هو البعد الثقافي الأجنبي.[1]

وقد لا نَخْتّلف مع دارسي الفكر المُعاصر عندما نقول« نعلن أنّ الكتابات **الأستاذ عبد الله العروي**، في جميع ما أُنْجِز منْ مصنَّفات، تَتميَّز بِغِنّاها النّظري، وكفاءتِها التركيبية وهندستها المرتبة في الإطار من الأحكام والتناسق، إضافة الى استثمارها بمعارف ومعطيات ووقائع مقارنة لا حصر لها»[2]التي تتجلى في محاولته رسم ملامح نظام الفكر الإسلامي في أبرز تجلياته و مظاهره .

حيث كتب **هشام جعيط** في كتابه الموسوم ب**"أوروبا والإسلام"** قائلا :« إن غنى تحليلات **العروي** تفرض على قارئه أن يقرا مؤلفاته –يخص هنا **" أزمة المثقفين العرب "** مرتين ، ثلاثة ، أربعة والقلم في اليد"[3]

ويضيف مادحًا **للعروي**« لقد طرد من نفسه كل ذاتية، إلا تلك الرغبة القصوى التي تدفعه للكتابة : رغبة الذكاء المتطلب، ورغبة الرجل الملتزم كليا في مغامرة النهضة العربية»[4]

لكن أين الحاجة الى قراءته أكثر من مرة فيجيب **هشام جعيّط**« إن العروي نفسه شخص غامض :أو ربياني ضد أوروبي، عروبي تاريخي / ضد العروبة ، ثقافي ثوري / ضد الثورية ماركسي / ضد الماركسية، واعٍ للاعتراضات التي يمكن أن نوجهها إليه فانه يقوم بها هو نفسه»[5]

حيث اهتم العروي مبكراً بالمصير العربي وقضايا الحداثة وتجلى هذا الأمر بوضوح في كتابه الشهير **"الأيديولوجيا العربية المعاصرة "**L'idéologie Arabe Contemporaine في 1967، فَهُو شَدِيد المِرَاس، لا يَنْقَاد للقِرَاءَة دُون جُهْد وعَنَاء، ودُون صُعُوبَة فِي الفَهْمِ والتَأْوِيل. وقَدْ زَاد فِي صُعُوبَة هَذِهِ القِرَاءَة تَأْلِيفُه أَصْلًا باللّغَة الأَجْنَبِية " الفرنسية" والذِي تَرْجَم إلَى اللُّغَة العربية عام 1970 التي لَمْ تَرْقَ إلَى المُسْتَوى النَص الأَصْلي، بَلْ حَرَفَتُه فِي أَكْثَر مِنْ مَوْضِع كَمَا أَوْضَح **العروي** نَفْسُه فِي مُقَدِّمة التَرْجَمة الثَانّيَة التِي أَنْجَزهَا بِنَفْسِه سنة1995 ومَعَ أنَّ هَذِه التَرْجَمَة الأخيرة، أَعَادَت إلى الكتاب سَلَامَةَ مُحْتَوَاه وقُوَة أَفْكَاره ونَصَّاعَة لُغَتّه إلّا أنّها «لاَ تُطَابِق فِي كَثِير مِنْ أَجْزَائِها مُحْتَوى النَّص الأَصْلي في بَعْض دَقَائِقِه ولِيُنَاتِه فَهِي اقْرب إلى إِعَادَة كِتَابَته منها الى ترجمته. أي أنها حلت مشكلة وطرحت أخرى. اختفاء بعض المفاهيم والتراكيب المفاتيح»[6]. والذي يعد مدخلا

لبروز مشروع العروي الفكري الذي أعقبه بأطروحتين **"العرب والفكر التاريخي"** 1973، و**"أزمة المثقفين العرب"** على مناهج عدّة من بينها: منهجية التأسيس للمفاهيم، أو كما يسميه التاريخ بالمفهوم وقد بلورة منهجه هذا في سلسلة أبحاث: **مفهوم الأيديولوجيا، مفهوم الحرية، مفهوم الدولة، مفهوم التاريخ** ومفهوم العقل. الذي أشار في إحدى مقدماته إلى نوع من العلاقة القائمة بينه وبين نصوص هذه المفاهيم إذ يقول: «إنّ ما كتبت إلى الآن يمثل فصولا منْ مُؤلفٍ واحد حول **الحداثة** ويستطيع القارئ النبيه أنْ يجتهد بنفسه و يتنبأ بما سيقال في الفصول الأخيرة إذْ هو أمعنَّ النّظر في الأولى»[7]. حيث ترتبط كتب السلسلة مجتمعة بأفق محدد في البحث، ويشكل هذا الأخير خاتمتها.

حيث نعثر في هذه المصنفات المذكورة على روح الاختيار الفكري والسياسي الحداثي كما نعثر على تجليات هذا الاختيار في المقاربات التي التزم بها المفكر وهو يدافع عن قناعاته الفكرية مقدما في نص**"ثقافتنا في ضوء التاريخ"** مجموعة من الأبحاث التي تترجم مساعيه في قطاعات معرفية محددة يعمل فيها على مواجهة إشكالات معينة لتعزيز رؤيته الفكرية وإبراز سلامة وقوة اختياراته ونجاعتها. وهو يقوم في بعض مقالات**"أزمة المثقفين العرب"** وفي هذا الكتاب _كما جاء في كتاب **كمال عبد اللطيف** _ أنّنا نعثر على ملامح المشروع الأيديولوجي للفكر **العروي** كما نتبين عناصر الدعوة والتي تبلورت أغلب ملامحها وهذا الرأي يوافقه **هشام جعيّط** لذلك يقول فهو فعلاً:« يتعدّى الإنتاج الفلسفي العربي في مجموعة، وذلك من حيث غنّى تصوراته وقوة تجريده، بالإضافة الى اتساع رؤيته وقدرته على التمثل النادر»[8]. إضافة إلى توضيح الأدوار المرتقبة عند مواجهة المرتقبة من **المثقف التاريخاني** عند مواجهته للإشكالات التي تطرحها الأوضاع العربية الراهنة.

لا يركب **العروي** أطروحته في الدفاع عن **الحداثة** وفي نقد **التراث** بصورة نسقية،«بل إنّه يشتغل في أكثر من واجهة، ويفكر في أكثر من موضوع مستعملا المفاهيم والبراهين موضوع والتحليلات التي تروم تأسيس اختياراته وتحويلها الى أداة مساعدة على إدراك أفضل لمتغيّرات الواقع العربي، من أجل المساهمة في تحقيق الثورة الثقافية اللازمة لتجاوز التأخر التاريخي السائد»[9].

إلا أنّ صدور**"مفهوم العقل "** خاتمة المفاهيم _كما قلنا سابقا _ بعد سنة من صدور الترجمة العربية **"للايديولوجيا العربية المعاصرة"**، ابرز في نظرنا أهداف المؤلف، من إعادة كتابة مؤلفه القديم باللغة العربية، خاصة وإنّ كثيرا من النتائج هذا الكتاب، «لأنه يتمم مشروع الدعوة التاريخانية، يجيب على أسئلتها الجديدة ويحاول ترميم معطياتها بوسائل في التحليل والبرهنة،وتتوخى المزيد من توضيحها وإبراز نجاعتها وفاعليتها في الحاضر العربي»[10]

فعندما اصدر **العروي** كتابه"**الأيديولوجيا العربية المعاصرة**"فهو بذلك« بداية عهد جديد في الكتابة الفلسفية العربية المعاصرة. ولم تكن المقدمة التقريضية التي دبجها **رودنسون** في فاتحة هذا الكتاب كافية لإبراز قوته التنظيرية والتاريخية، وطابعه النقدي التركيبي وحسّه الفلسفي الرفيع»[11].

فقد وصف **رودنسون** "Rodenson" في تقديمه لكتاب **العروي** الذائع الصيت بأنّه «مثل الحمامة التي عادت الى السفينة تحمل الغصن الأخير الصغير،يعلن بأنّه طوفاناً بدأ يتقهقر،وأنّ أراضٍ ظهرت« "فأمام الخطب المتكررة والبراقة ما ملّت في التشدُّق بالخصوصية والتي حاولت تفسير الهزيمة_ هزيمة حزيران _ على أنّها نكسة، إنْ لم تكن تراجعا تكتيكيا مرجعيا، تغاضت الحاجة إلى نقد ذاتي بعد الهزيمة »[12].

فالصمت البارز الذي تلا صدور الكتاب المذكور لم يكن يعني في نظرنا سوى غربته وسط ضجيج« النقد **الإيديولوجي** المتشبع بالمنظور القومي الضيّق والتقليدي أو المنظور الماركسي الدوغمائي »[13]

وما يدعوه في هذه الأعمال، هو السعي الى وضع المفاهيم الأساسية لفكر **الحداثة**، والتي تسمح بادراك عمق الهوة بين العرب والغرب، ذلك إن استيعاب تجربة الحداثة لا يمكن دون إدراك سيرورة العقل الذي أنتجها.وفي الواقع إن **العروي** يشكو دائما من سوء الفهم الذي يقابل به فكره، هل يرجع ذلك لطبيعة الإشكالات كما تعرضها أعمال **العروي**.

ولعل أهمّ ما يميّز أعمال **العروي** أنّه يجاهر بآرائه النظرية بجرأة قل نظيرها «ويحرر مقولاته من عقد الخوف التي تطبع أعمال كثير من المثقفين العرب في تعاطيهم مع ما يسمى بقدّسات التراث العربي **فاللعروي** منهج علمي متماسك لا مجال فيه إلا لقيم البحث العلمي الأصيل مع مواصلة التفكير في إشكالية التخلف العربي وكيفية تطوير المقولات العقلانية التي أطلقها عصر النهضة ثم جرى الالتفاف حولها أو القطيعة معها»[14]

حيث شكل مفهوم **التأخر التاريخي** نقطة الارتكاز الأساس في فكر **العروي** ومنظومته النظرية كما يرى الباحث من خلال العمل على بناء على ما يشخص هذا المفهوم في واقعنا كما يعمل على بناء كيفيات التفكير فيه وكيفيات تجاوزه اعتمادا على معطيات الواقع العيني«واستدعاء رموز من التاريخ والواقع يهدف إلى إبراز صورة الإحقاق وتجسيدها بالاستناد إلى تجربة التاريخ الألماني في القرن التاسع عشر والتجربة الروسية في زمن ما قبل الثورة البلشفية، حيث تمنحه هذه التجارب العالمية المشخصة لدلالة التأخر وإمكانية الفهم المقارن، وتمثل دلالته المباشرة في الوعي بالفارق»[15].

فهو لا يكترث كثيراً« للمظاهر السطحية التي تعبر عنها وتعيّنها المتغيرات الطارئة فما يهمه بالذات هو جذوره والإشكالات وأصولها، والجذر في نظره قائم في درجة التأخر التاريخي المتواصل في

مختلف مظاهر الواقع العربي، تجاوز هذا الوضع مرهون في نظره باستيعاب ضوء التجارب المحليّة» (16)

إنّ ما يُحيّر أكثر في شخصية **عبد الله العروي** هو إيمانه المطلق **بالمذهب التاريخاني** واعتقاد صلاحيته وقدرته على وصف والفهم والتحليل، رغم الانتقادات الصارمة التي وُجهت الى التاريخانية من قبل نخبة الفلاسفة والمفكرين أمثال **ليفي ستراوس و كارل بوبر ونيتشه وفوكو** «(...) والتي ترى فيها مذهباً دوغمائياً يتسم بالفقر والبؤس، ومطبوع بآفة الحشو والتكرار، وملتبس بعبادة الواقع الحداثي، ولا يساعد على التوقع ومعرفة المستقبل ومع كل ماسبق من انتقادات يبقى العروي أحد أبرز المفكرين العرب الذين ظهروا خلال النصف الثاني من القرن العشرين »(17)

وبعبارة موجزة يمكن توصيف **الفكر التاريخي** لدى **العروي** بأنَّه فكر نقدي يسعى دوماً للدفاع عن **الحداثة** وتأصيلها انطلاقاً من الدفاع عن **الفكر التاريخي والنزعة التاريخية** الكونية أي الدفاع عن مبدأ استيعاب ماهو **متاح للبشرية جمعاء**، باعتباره الخطوة الضرورية لتجاوز مختلف مظاهر التخلف التاريخي الذي يعيشه العالم العربي «وقد بلورت آراؤه دفاعا عن التاريخ والتاريخانية" الإيمان بواحدية التاريخ البشري، وبأدوار المثقفين في توجيه التاريخ"، ودفاعاً عن لزوم التعلم من الثقافة الغربية ضرورة مطابقة لإرادة في السياسة والفكر، تروم النهضة والتقدم»(18)

فإذا حرم العرب من المساهمة في صناعة التاريخ الكوني الحديث والمعاصر، لأسباب ذاتية وأخرى خارجة عن إرادتهم، فهم مطالبون باستيعاب دروس هذا التاريخ من أجل غرس بذور وقيم الحداثة الفعلية بدلا من الاكتفاء بالتقليد والاقتباس السهل الذي يجعلهم معاصرين في الظاهر أو الشكل فقط دون أن يدركوا الهوة العميقة التي تفصلهم عن الحداثة المنجزة أي غير القابلة للارتداد. وذلك يتطلب الانخراط العملي في معركة الدفاع عن الحداثة التي لا تقود إلى التغريب. وهذا ما نجح فيه اليابانيون وكثيراً من دول آسيا التي تعرف بالنمور الآسيوية .

فالفكر التاريخي هو وحده يضع في حوزة المثقف العربي إمكانية وعي التأخر التاريخي في نظر **العروي** «**والماركسية** عنده هي مدرسة الفكر التاريخي لكنّه لا يأخذها مميّزا فيها بين ماركسية ماركس الصناعي و ماركسية ماركس الأيديولوجية الألمانية » (19)

فقد استعمل التصنيف **الألتوسيري** لفكر ماركس تقريباً لكنّه لم يذْهب إلي النتائج التي ذهب إليها **ألتوسير**.حول القطيعة الابيستيمولوجية **لماركس العالم مع ماركس** الشاب الأيديولوجي، أو حاجتنا إلى طي الصفحة الأولى .

« فإذا كان ماركس الناقد للنظام الرأسمالي يستهوي المثقف العربي لأنه _بكل بساطة _

يستجيب لهواجسه. وإذا كان قتل ماركس الأيديولوجي جائزاً إشكالية الغرب» [20]. كما فعل ألتوسير فإنّ« ماركس الأيديولوجي سيبقى حيّاً يبعث مادامت هناك بقعة متأخرة في العالم»[21]

لذلك دعا **عبد الله العروي** إلى ما سماه ماركسية **موضوعية** في كتابه : **الأيديولوجيا العربية المعاصرة**؛ أي إلى **ماركسية** « ملائمة لمتطلبات الأمة العربية ومأخوذ على مقتضى مبدأ المنفعة وهي ما اعتبرها في ما بعد، **ماركسية تاريخانية**. التي اتضّحتْ له أنّ الماركسية التي« حاول وصف خطوطها العريضة هي في حقيقة الأمر ماركسية تاريخانية ماركسية»[22]

حيث تستنِدْ أطروحة نقد **التأخر** التاريخي عند **العروي** إلى ملاحظة غياب حلقة **ليبرالية** في تطوير التاريخ و الفكر العربي «الذي اهتدى إليها، منذ مطالع عقد السبعينات من القرن الماضي إلى إدراك الإشكالية التي اهتدى إليها طويلا في ما كتب»[23] المتمثل في«كيف يمكن للفكر العربي أن يستوعب مكتسبات الليبرالية قبل (وبدون) أن يعيش مرحلة ليبرالية»[24]. ومن وجهة نظر **الجابري** فإن الخطاب الليبرالي العربي الذي دعا إليه العروي «قد انطوى منذ البداية على مكر شديد، وعلى زيف أو التباس مصدره، أي انقطاع العلاقة المباشرة بين الفكر وموضوعه، بين منطوق الخطاب ومضمونه في الأدبيات النهضوية العربية الحديثة والمعاصرة.[25]

حيث يعنى كتاب كمال عبد اللطيف " **درس العروي** " في الدفاع عن الفكر التاريخي لدى العروي أكثر مما يسلّط الضوء على مقولاته الفلسفية **كالعقلانية، والحداثة، والليبرالية**، وغيرها. وقد خصص القسم الأخير من الكتاب لنصوص أصلية **للعروي** تبرز مقولاته التاريخية بشكل واضح في محاولة علمية تثقيفية تبرز دفاعه عن التاريخ **والتاريخانية** كما يؤكد ضرورة الاستفادة أو التعلم من الثقافة العربية التي نجحت في تحقيق نهضة مستمرة ومتصاعدة باستمرار .

يصف **عبد اللطيف** بدقة الخلفية الموجهة لتفكير العروي التاريخي على الشكل الآتي : «بأنه فكر مسلح بالهواجس التاريخية، اتجه نحو بلورة نقد أيديولوجي يروم الدفاع عن منظور جديد في الإصلاح السياسي يتوخى تطوير الثقافة العربية بالدفاع عن المثاقفة التي لا ترى في المشروع الحضاري الغربي مجرد مشروع في الاستعمار والغزو، بل ترى فيه كذلك أفقاً لإنسانية مستقبلية مشتركة. إنسانية قادرة على النظر إلى ذاتها وإلى الآخرين من زوايا مختلفة، بلا تنميط لا تحنيط يكتفي فيه الطرفان بتبادلاتهم وإشاعة لغة العداء. فهذه الطريقة في التعامل مع الظواهر لن تمكن العرب في نظر العروي من تجاوز تأخرهم التاريخي، وبؤسهم الاقتصادي والاجتماعي، وازدواجيتهم الثقافية .[26]

لم يهتم **العروي** بالبعد السوسيولوجي **لداعية الليبرالي** العربي. وذلك مع تركيز هو تشديده على البعد السوسيولوجي **لداعية التقنية** الذي هو في الأعم غالب ابن أقلية أو صاحب دكان أو فلاح «كان **العروي** قد اختار الليبرالي لطفي السيد نموذّجا للداعية الليبرالي المؤمن حتى

العظم بأنّ تخلفنا الحضاري يرتد الى استبداد قديم و موروث يقدم الطاعة على ما عداها، وإنه لابد من تجاوز الاستبداد باتجاه الحرية »[27]

لم ينتقص **العروي** من خطاب **الداعية الليبرالية** الذي بدأ بالتراجع على إثر التحول الذي بدأت تشهده الدولة القومية العربية الساعية الى ردم الهوة التكنولوجية الآخذ في الازدياد بينها وبين الغرب،«والتحول الموازي من النهضة إلى الثورة والذي أسهم في إجهاض كل خطاب الليبرالي العربي»،[23]

لكنّه راح يرقب إخفاقات الثوري العربي **والمثقف الثوري** الذي نَذَرهُ لِعَقْلَنّة المجتمع العربي والنهوض به والتي تمثل في ذلك الطلاق بين الليبرالية والفكر التاريخي الثوري فما لم تستلهم منجزات الليبرالية في الديمقراطية والتعددية لن تتمكن من إنجاز مهماتنا،الحداثوية ولا النهضة بالمجتمع. [29]

وعزا العروي تعثر المشروع الإصلاحي الذي ذكر هو الذي يخص ذكره والذي يخص المجالات الهوية، وإلى النزعة الانتقائية (نختار الأفضل من الغرب والشرق ومن الحاضر والماضي)، « وهي الغالبة في أذهان القادة والموالين لهم من المثقفين مضيفا، إن الإخفاق يعود لعوامل خارجية موضوعية (...) من أخطرها شأنا: مأساة فلسطين، معارضة الأنظمة النفطية، مهادنة الأزهر، مشكل الأقليات» [30]

ويعرف **العروي** أن هذه الإشكالية من حلقات التطور التاريخي « ليست خاصة بالحالة العربية، ولا هو وحده انفرد بالنقاط صيغة نظرية لمقاربتها. فقد عاشها الاشتراكيون الروس وكانت من أسباب الانفصال بين الفلاشفة والمنافشة، مثلما كانت في أساس تميز انحياز الثوري الروسي عن مثيله الأوروبي وأدركها **لوكاتش** وهو يحاول تفسير نشوء الفكر النازي في ألمانيا، كما أدركها قبله **ماركس** وهو يحلل حالة التأخر في ألمانيا، ثم ما لبثت التُروتِسْكِيوُن أن أداة للتفسير الاستبداد السوفييتي الستاليني»[31].في كل هذه الحالات، كانت المشكلة غياب الحلقة الليبرالية في مسار تطور هذه المجمعات .

«**والعروي** في هذه الدعوة ليس ليبراليا بالمعنى المعارف عليه،«و لا يشبه الليبرالي العربي **(أحمد لطفي السيد)**، أو الداعية التقنية **(سلامة موسى)** الذين انتقد نظرتهما_ في كتابه _ لأنه يدعو إلى استيعاب مكتسبات الليبرالية حتى دون المرور من مرحلة ليبرالية ". [32]

حيث يمكن تصنيف فكر **عبد الله العروي** ضمن الموجة الثالثة من موجات الفكر العربي المعاصر. وهي التي يمكن الاصطلاح عليها **بالموجة النقدية**.« فالعقلانية النقدية تبدو أكثر تركيبا من سابقتيها (العقلانية الليبرالية / الإصلاحية الإسلامية) إنها عقلانية جدلية: أكثر إصغاء لمطالب العقل الكوني، مع استعداد كبير للردّ عليه نقدياً، وأكثر تفهما للعقل الإسلامي، مع جاهزية لبيان أوجه قصوره ومواطن ذلك القصور. ومن هنا تركيبتها التي شرنا إليها وقد تكون أهمية هذه

العقلانية في إنها استيعابها العقلين الإسلامي والعربي وتحاورهما»[33].حيث حررت الثقافة العربية من حالة التمزق الحاد التي شهدتها طوال ما يزيد عن قرن «وساهمت في إنهاء حالة التخاطب بين عقلين لم تسلّم بهما، بل أخضعتهما لفحص نقدي أعادهما إلى نسبيّتهما»[34]. والتي تتضمن كذلك كلا من **إلياس مرقص وياسين الحافظ**، إلى جانب مفكرين عرباً آخرين اشتغلوا على التراكم النظري المتحصل، مع الإشارة الى أن نقد **إلياس مرقص** اقتصر على تجربة الأحزاب الشيوعية العربية، وأن **ياسين الحافظ** اهتم بصورة خاصة بمراجعة المقومات النظرية والمنْهجية للفكر القومي العربي بعد هزيمة 1967. فقد وجد أمامه تراكماً فكرياً هاماً قابلاً للبحث والتصنيف " حيث استعرض نقدياً الشروط العامة التي أحاطت بتبلور ثلاثة خطابات نموذجية: **الخطاب السلفي** (نموذج الشيخ) و**الليبرالي** (رجل السياسة) و**التقاني**، حاول أن يقف على نقطة قوة وضعف كل منها.

حيث لم ينتج كل من **السلفي والانتقائي**،«أي برنامج ثقافي يسمح بإلغاء أحوال التأخر الثقافي، وتحقيق نهضة ثقافية، تتيح للعرب التصالح مع ذاتهم، بواسطة تمثل المنجزات الثقافية المعاصرة المتحققة خارج وطنهم »[35]. **فالشيخ** الذي يمثل المثقف السلفي، فهو يردد نفس الشعارات، ويقيم نفس المحاكمات (رفض الأفكار المستوردة، تمجيد الماضي، عدم إغفال البعد الروحي، الأخلاقي، كونية الإسلام...الخ). فهو يفكر بمنطق واحد منطقيا يتلّخص في الدفاع اللا مشروط واللا تاريخي عن مطلقية وكلية وشمولية الدعوة الدينية الإسلامية .

لقد انطلق **العروي** في مؤلفه "**مفهوم العقل**" من اعتبار أن **الشيخ محمد عبده**، يشخص بصورة نموذجية وضع الاختيار السلفي بمواقفه من الغرب، من العلم، ومن الحداثة، السياسة»[36].ممّا جعله «يعيش المزق الذهني الناتج عن اختلاف تأويل النظرية الماركسية في كل أبعادها الشيء الذي وضعه أمام»[37] الاختيار« تلوين الماركسية ،إما بلون الماضي وإما بلون الحاضر والمستقبل»[38]لذلك يقول **انطلقت من التحديث للخروج من** التخلف والتهميش العالمي.

حيث تمّ فحص مرجعيتّه الفكرية«أثناء مواجهته للتاريخ الجديد والمنطق الجديد، واللغة الجديدة، أي أثناء مواجهته للمشروع الحداثي الغربي وقد استوى في شكلٍ معين، أي تعيّن في مظاهر متعددة في الحاضر العربي، (لحظة الاختراق الاستعماري) ».[39]

فالسلفي في نظر **العروي** الذي يقوم بتمجيد الماضي وتقديس الحقيقة المكتملة والمتعالية يكون بعيدا كل البعد عن متطلبات وأوليات الفكر التاريخي. فتكمن حدّة نقد **العروي** للاختيار السلفي حين يكتب« نودّع نهائياً المطلقات جميعها، نكف عن الاعتقاد الإنساني وراءنا لا أمامنا، وأنّ كل تقدم إنّما هو في جوهره تجسيد لأشباح الماضي، وأنّ العلم تأويل أقوال العارفين، وأنّ العمل الإنساني يعيد ما كان ولا يبدع ما لم يكن »[40]

أما الداعية **الليبرالي الانتقائي** فمأساته أعمق،« إنّه يُتابع حركة الغرب بصورةٍ لاهثة، ويكتفي في الغالب بالمواكبة والمتابعة السطحية والنداء المُسْتلب»[41]. لذلك يصف **العروي** مأساة المثقف العربي فيقول «هؤلاء هم ضحية إغراء الغرب حسب تعبير مالرو، تنعكس الليبرالية الأوروبية في أذهانهم انعكاسا تاما في الوقت الذي تواجه تلك الليبرالية في أوروبا ذاتها هجومات من كل جانب»،[42]

وفي هذا الإطار يقول إنّ **طوبى الشيخ** تتردد على شكل حنين، وطموح المثقف الليبرالي يُردُ إلى تبعية غير واعية، وهما معا يكرسان استمرار غياب الوعي التاريخي البديل وفي هذا السياق «نعتبر كتابه **مفهوم العقل** محاولة قوية في نقد العقل الإسلامي، تتقاطع فيها إشكالات **التأخر** بالإصلاح **والحداثة**، أي من خلال إشكالية **العقلانية** والتاريخ، ثم موضوع **الموقف من التراث**»[43] إذْ يتضمن دعوة قوية إلى إحداث **قطيعة** فعلية مع **التراث**.

إن دعوة **العروي للقطيعة مع التراث** لم تكن دعوة **ايدلوجية** محضة بل إنّها دعوة علمية استقى خلالها الرجل مفاهيم ومناهج وأدوات معرفية تمثلت بالخصوص في استعماله للمنهجين التكويني و التفكيكي للمقولات والذهنيات التراثية سواء المعاصرة منها. ممثلة في **محمد عبده** صاحب أكبر مفارقة عاشها ويعيشها **العقل** العربي مفارقة بين عقل المطلق وعقل الواقع، بين عدتّه المعرفية وواقعه الاجتماعي. والقديمة مع **العلامة ابن خلدون**. إذ لا يكتفي داعية **التاريخانية** في العالم العربي إلى تبرير الحاجة إلى **القطيعة** بل سرعان ما يطرح بديله **التحديثي**. وهذا ما يعني أنّ الرجل لم يكتفِ بعملية الهدم والتقويض، وإنّما تجاوز الأمر للبناء، لم يقتصر على فضح عوالم النقص والقصور في العقل العربي. ولم ينته فقط إلى عجزه أو سحب صفة الخلق عنه، إذْ لطالما ساهم هذا العقل في إثراء الفكر الإنساني.

إذ لا سبيل إلى محاربة الذهنيات إلا بالعمل على تحديث العقل العربي، ولا سبيل الى القضاء على الفكر اللاتاريخي إلا بمعانّقة الفكر التاريخي في أعلى صورة، ولا سبيل الى مجاوزة **النقد الأيديولوجي** إلا بالنقد الأيديولوجي.[44]

إذ ساهم الفكر الإسلامي في العصر الوسيط في نقل الإرث اليوناني إلى غير العرب، ونظر فيه شرحاً وتفصيلاً. واليوم وهو يعيش حالة الركود وسيادة اللامعقول فيه ألا يحق له أن يغترف مِما هو متاح للفكر الإنساني اليوم؟.

فإنّ هذا المصلح **السلفي** في نظر **العروي** يقدّم نموذجا للداعية السلفي،"الذي حاول البحث عن وسيلة للتصالح بين الماضي والحاضر، فقد أدرك **محمد عبده**، في نهاية القرن الماضي أنّ أوروبا النصرانية تكتسح العالم، وقد تحصن بالذات وبالماضي، عند مواجهته لإرادتها في الهيمنة".[45]

والسؤال الذي يعترضنا: عندما نتحدث عن مفهوم القطيعة داخل متن عبد العروي هو أيُّ نوع من القطيعة التي يستهجنه الفكر العربي، هل نحن في حاجة إلى قطيعة ابستيمولوجية كالتي دعا إليها "أب الأنتلجيسيا "**كمال عبد اللطيف** في مؤلفه "نحن والتراث" قبل 16سنة من صدور **مفهوم العقل**؟ أم إلى نموذج آخر للقطيعة أكثر راديكالية، لا يكتفي بالقطع مع القراءات التراثية للتراث وإنّما حتى مع التراث نفسه.

لم يصدر **عبد الله العروي** موقفه هذا من فراغ ، ولا تحدث إلى العرب بغير لسانهم، فقد كانت الحاجة إلى القطع مع العقل العربي التراثي نابعة مما يعيشه هذا العقل من تناقضات أو لنقل بلغة **العروي** من مفارقات « تظهر في مطلقية هذا العقل هو ما يعقل العقل ويحدده، وما يعقل العقل، ويُؤسسه كعقل، هو علم المطلق»[46].إنّه علم يتأسس على النص ولا يتجاوزه. وهو بذلك عقل لا التاريخي « يعجز عن عقل الزمان بمعنى الظهور بعد الكمون»[47]. معتبرا أنّ المنزع التوفيقي «يكفل أكثر من غيره، تحولا في التاريخ، يحفظ للذات ذاتها، ويزيّنها بقليل أو كثيرا مما اعتبره مزايا في الحداثة الغربية، وفي هذا الإطار أصدر فتاويه، الرامية إلى التقريب بين الذات ومتطلبات العصر».[48]

فلحظة **محمد عبده** جسدت المفارقة الكبرى في التاريخ العربي المعاصر، **وعبارته" الإسلام دين العلم والمدنية"** التي تقف خلف سجلاته مع **فرج أنطوان** تشخص أبعاد هذه المفارقة، حيث لم يدرك **محمد عبده** من إدراك المسافة المعرفية والتاريخانية، الفاصلة بين العقل التراثي وعقلانية الحداثة المعاصرة كما بلورتها منجزات الغرب الحديث والمعاصر.

يُجسد **محمد عبده** في نظر **العروي** « الإشكالات التي تطرحها العناية الراهنة بالمسألة التراثية، فما يحصل اليوم في الثقافة العربية المعاصرة، من رجوع إلى الدفاع عن معقولية التراث، مقابل مادية الحضارة الغربية، يمثل انكفاء وتراجعا بُعْدِيا إلى عتبة **محمد عبده** ومشروعه في الإصلاح السياسي والعقائدي، فتكون قد عدنا إلى القهقرى، وعجزنا عن تجاوز مفارقة **محمد عبده** ».[49]

فمفارقة هذا الأخير يقول **العروي** أنّها ناتجة عن الحصر الذي جعله ينفي الزمان ويظل وفيا للذهنية الكلامية التقليدية، فقد استنجد بعقل المطلق« وعجز عن تعقل مقتضيات الزمان حيث حاول إحياء جوانب من المنظومة التراث كوسيلة لمواجهة التحديات الجديدة».[50]

فكان موقف عابد الجابري_ رؤاه من خلال جملة من المقالات نشرت في سلسلة مواقف بعنوان مع الأستاذ **عبد الله العروي** في مشروعه الأيديولوجي_ حيث سئل إن كان موقف **العروي** من الفكر السلفي خاصة، ومن التراث عامة موقف علمي، فكان جوابه بالسلب رافضا منطق **العروي** الدوغمائي المتشدد، منطق إما وإما، الذي ينطوي على انحراف فكري ناجم عن إهمال السياق التاريخي والظروف التي مرت بها الشعوب العربية التي وقعت تحت نير الاستعمار ردحا من الزمن .

الأمر يتعلق إذن بمبدأ التوفيق بين ما نأخذه من هناك، كما كان الشأن بالنسبة للحالات السابقة، بل إنّ التاريخاني العربي يدعونا إلى البحث عن حل لمشكلتنا، المطروحة علينا"هنا" في التجارب التي عرفها التاريخ "هناك"؟.

وبذلك يدعو للتعلق بـ **"التاريخانية"**، أي بمسار تاريخ العالم. إذ قدم **العروي** في هذا المشروع اجتهادات ذات قيمة عالية عند نقده السلفية والاختيار السلفي، وإبراز محدودية أفقها السياسي اللّاتاريخي. والتي يراها« ضرورية لتجاوز التخلف العربي المزمن(...) فتح الباب على مصرعيه في جميع الدول العربية، فعلى المثقف التاريخاني أو الجديد أنْ يتجاوز مقولات كل من **المثقف السلفي والمثقف الانتقائي** معا، وهو مطالب بفتح السجال الأيديولوجي الحاد لزعزعة المقولات **الأيديولوجيا** السائدة»[51] خصوصا تلك المعادية **للتاريخانية** التي تتعبد التاريخ وتحاول إحياءه في الحاضر.«أما نقد **التاريخانية** وتشويه مقولاتها فلا يغير من قناعة **عبد الله العروي** الراسخة بأنّ المجتمع الذي يسير في ضوء مقولات التاريخانية التي تسود العالم. أما الركون إلى مقولات الخصوصية فيؤدي الى الخروج من دائرة الفعل التاريخي وإطلاق خطاب **أيديولوجي** غير مسموع في ميدان العلاقات الدولية».[52]

وبذلك كان مشروع **العروي** متميزا ومتفردا، بحيث خلخل نمطية الجدل الإيديولوجي السائد في الوطن الإسلامي ولمدة قرون طويلة؛ أي أنّ **العروي** دشّن مشروعه من خلال مجموعة من المعطيات المميزة له كمنظِّر وكباحث في الفكر التاريخي والإسلامي.

« بهدف امتلاك أسس المعاصرة أي امتلاك العقلانية والتكنولوجيا العصرية والمساهمة في التاريخ الكوني من الموقع الفاعل المبدع وليس المنفعل التابع »،[53]

صاغ **عبد الله العروي** مشروعه الفكري تحت تأثير ظرفية تاريخية وسياسية محددة. وانصب تحليله على تفكيك وتشريح النتاج الفكري والثقافي العربي لبيان المفارقات التي اعترته، وحالت دون مطابقته للبنيات الاجتماعية، واستيعاب كيف ينظر ويتمثل العرب أنفسهم من خلال نماذج ذهنية مستلهمة من بيئة ثقافية مغايرة. و رغم مُضي أربعين سنة على صدور كتابه الأيديولوجية، مازال يعتبر مرجعا أساسياً في مختلف تخصصات العلوم الإنسانية ومسالكها، وذلك لكونه:

1. يقدّم معرفة علمية لفهم المنطق الذي تحكم عموما في الأيديولوجيا العربية المعاصرة واستجلاء العوائق التي أخرت تقدم العرب ونهوضهم، ومسائلة الأشكال المستوردة التي تستضمر إيحاءات و مضامين لا تمت بصلة الواقع العربي .
2. ويسعف على إثارة أسئلة دقيقة وملائمة للبحث عن السبل الذي يعبر عن حقيقة الشعب ووجدانه وتطلعاته.

ومع ذلك فإنَّ **عبد الله العروي** لا يُعطينا حلاً سحرياً لمشاكلنا المستعصية، إنّه يُفكر ويدعونا إلى الفكر، يكشف سِلبيتنا في الفكر والممارسة ويدعونا بطريقة غير مباشرة وغير خطابية إلى الفكر العلمي والعمل الجدّي. حيث يسعى العروي في مشروعه الفكري إلى ربط العرب بالغرب عبر تعميم المكتسبات اللبرالية ثقافةً وإنتاجا وهذا الخيار التغريبي ساد بالفعل في كل بقاع العالم المتخلف، فماذا كان النتيجة إلا مزيداً من الفقر والذل والتبعية.

إنّ مؤلفات **العروي** تنّم عن ثقافة واسعة وجهد دؤوب، ذلك أنّ المؤلف يقودنا عبر الصفحات كتبه من التراث إلى فكرنا المعاصر ومن الفقه إلى الأدب. وهو يكشف عن معرفة واسعة بثقافتنا وبالثقافة الغربية. إنّه لا يتكلم عن تراث لا يعرفه، كما يفعل معظم متوارثي هذه الأيام ولا يعطي أحكاما في قضايا لم يدرسها، كما يفعلها معظم المتأدبين في وطننا. وهذه الثقافة الواسعة تمكّنه من رؤية العلاقات بين الماضي والحاضر، وبين التراث والواقع، وبين العمل والفشل، ومع كل ما قدم فمشروع **العروي** يحتاج إلى دراسة شاملة معّمقة وإلى أكثر من قراءة. فهو يطرح العديد من القضايا الخطيرة ويناقش العديد من المفاهيم، ويحسم في العديد من الأمور الكبيرة وهو بالتالي برنامج عمل فكري ونضالي بالنسبة لنا كقوى تقدّمية فاعلة في المجتمع تسعى إلى إيقاد الشموع من حولها لكسح الظلام السديد على واقعنا العربي الرديء. إنّه ينبهنا أنّ محطة العدالة الاجتماعية والتوزيع العادل للثورة وإنهاء الطبقية بمجتمعنا توجد على المنعرج إلى اليسار، فأيّان أن نعطف إلى اليمين ونضل الطريق ونضطر للتوقف خارج المحطة الموعودة.

خاتمة:

نستطيع القول إذن أن نصوص ومؤلفات المفكر المغربي **عبد الله العروي** عكس ما كنا نعتقد في بداية صدورها، تدفع بمشروعه نحو باب التأصيل النظري الرامي إلى بناء المشروع الحداثي التاريخاني في الفكر المغربي والفكر العربي المعاصر، ولعلّنا لا نبالغ عندما نعتبر أنّ هذا المشروع قد مكّن الفكر العربي من انجاز حوار نقدي مع الذات ومع العالم، حوار كشف القدرة الضمنية لهذا الفكر أثناء مواجهته لإشكالات تاريخه العام، تاريخه السياسي الفعلي وتاريخ الافكار اللاحمة لهذا التاريخ.

قائمة المراجع والمصادر:

1. يُنظر:كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب ،قراءات في أعمال العروي، والجابري، رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة _مصر،ط1، 2008.
2. كمال عبد اللطيف، الحداثة و التاريخ، حوار نقدي مع بعض أسئلة الفكر العربي، إفريقيا، الدار البيضاء_المغرب، 1999.
3. تركي علي الربيعو،أزمة الخطاب التقدمي العربي في المنعطف الألف الثالث1967_1992،الخطاب الماركسي نموذجا،دار المنتخب العربي للدراسات و النشر والتوزيع،بيروت_لبنان،ط1، 1995.
4. هشام جعيط، أوروبا والإسلام، تر:طلال عتريسي،دار الحقيقة،بيروت_لبنان،1980.
5. حسين سحبان،الإيديولوجية العربية المعاصرة:تأمل في الشكل و المضمون،الوزارة الثقافة المغربية 2009_2010.
6. عبد الله العروي، مفهوم العقل .
7. هشام جعيّط، الأوروبا والإسلام.
8. كمال عبد الطيف،الفكر الفلسفي في المغرب.
9. عبد الله العروي ، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، تر:مُحَمَّد عيتاني
10. الدوغمائي: نظام من المبادئ البدء المشددة فكرياً وعقائدياً، تتسم بالتسلط، أُطلقت في على الطائفة *الكاثوليكية في بريطانيا، وهي لا تُؤمن بالأعمال التحليلية والتجريبية، وتدعي امتلاك الحقيقة الكاملة لأنّها تحوي تعاليم جوهر الرسالة المسيحية.
11. كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب
12. حسن أبو هنية ،الشرق يتحدث عن عبد اله العروي،22مارس2009
13. كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب.
14. حسن أبو هنية ،الشرق يتحدث عن عبد الله العروي،22مارس2009
15. كمال عبد اللطيف،الفكر الفلسفي في المغرب.
16. عبد المجيد القدوري، عبد القادر كنكاي، قاسم المرغاطا، عبد الله العروي الحداثة و أسئلة التاريخ.
17. عبد الإله بلقزيز:عبد الله العروي ونقد التأخر التاريخي.
18. كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب.
19. عبد الله العروي ،العرب و الفكر التاريخي.
20. عبد المجيد قدوري وآخرون،عبد الإله بلقزيز59.
21. المصدر السابق نفسه.
22. تركي علي الربيعو، هل الحداثة الليبرالية سقف للمشروع النهضوي العربي، صحيفة الوسط البحرينية، العدد53، 2003.
23. يُنظر كمال عبد الطيف،درس العروي.
24. تركي علي الربيعو،هل الحداثة الليبرالية سقف للمشروع النهضوي العربي، العدد53.
25. تركي علي الربيعو،العرب و الحداثة السياسية .
26. ينظر:المرجع السابق تركي علي الربيعو،العرب و الحداثة السياسية.
27. عبد الله العروي ،تدخلت في مسألة اللغة...لقناعتي بأن المحرك لها لا يريد الخير للوطن والثقافة الوطنية ،جوران في السياسة ،2015.
28. عبد الله العروي،العرب و الفكر التاريخي.
29. عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي.
30. عبد المجيد القدوري وآخرون، المختار بنعبد لاوي .
31. عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة، دراسة في مقالات الحداثيين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
32. كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب.
33. عبد الجيد القدوري وآخرون، المختار بنعبد لاوي.

34. عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة.
35. عبد العروي، العرب والفكر التاريخي.
36. كما عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ.
37. عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة.
38. كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب.
39. عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ.
40. إبراهيم آيت ازي، التراث والفكر الإسلامي،عبد الله العروي أنموذجا، 2012.
41. أساهم التهامي، أضواء على مشروع عبد الله العروي ، 2010.
42. كمال عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ.
43. ابراهيم آيت ازي، التراث والفكر الإسلامي، عبد الله العروي أنموذجا، 2012.
44. كمال عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ.
45. كمال عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ.
46. إبراهيم آي ازي، التراث والفكر الإسلامي،عبد الله العروي أنموذجا، 2012.
47. إبراهيم آي ازي ،التراث والفكر الإسلامي، عبد الله العروي أنموذجا.
48. مسعود ضاهر، قراءة في كتاب كمال عبد اللطيف: عبد الله العروي ونظرية التاريخانية، 2000.

الهوامش:

(1) يُنظر:كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب ،قراءات في أعمال العروي،والجابري،رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة _مصر،ط1، 2008،ص40.

(2) كمال عبد اللطيف، الحداثة و التاريخ، حوار نقدي مع بعض أسئلة الفكر العربي، إفريقيا، الدار البيضاء_المغرب، 1999، ص127.

(3) تركي علي الربيعو،أزمة الخطاب التقدمي العربي في المنعطف الألف الثالث1967_1992،الخطاب الماركسي نموذجا،دار المنتخب العربي للدراسات و النشر والتوزيع،بيروت_لبنان،ط1، 1995،ص7.

(4) هشام جعيط، أوروبا والإسلام، تر:طلال عتريسي،دار الحقيقة،بيروت_لبنان،1980،ص 160.

(5) حسين سحبان،الإيديولوجية العربية المعاصرة:تأمل في الشكل و المضمون،الوزارة الثقافة المغربية 2009_2010.

(6) عبد الله العروي، مفهوم العقل،ص14.

(7) هشام جعيّط، الأوروبا والإسلام، ص 150.

(8) كمال عبد الطيف،الفكر الفلسفي في المغرب،ص40.

(9) المرجع نفسه ،ص36.

(10) المرجع نفسه،ص40.

(11) عبد الله العروي ، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، تر:مُحَمَّد عيتاني،ص6.

(12) الدوغمائي: نظام من المبادئ البدء المشددة فكرياً وعقائدياً، تتسم بالتسلط، أُطلقت في على الطائفة *الكاثوليكية في بريطانيا، وهي لا تُؤمن بالأعمال التحليلية والتجريبية، وتدعي امتلاك الحقيقة الكاملة لأنّها تحوي تعاليم جوهر الرسالة المسيحية.

(13) كما عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب، ص 36.

(14) حسن أبو هنية ،الشرق يتحدث عن عبد اله العروي،22مارس2009

(15) كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب ،ص24.

(16) حسن أبو هنية ،الشرق يتحدث عن عبد اله العروي،22مارس2009

(17) كمال عبد اللطيف،الفكر الفلسفي في المغرب،ص28.

(18) عبد المجيد القدوري، عبد القادر كنكاي، قاسم المرغاطا، عبد الله العروي الحداثة و أسئلة التاريخ ،
(19) عبد الإله بلقزيز:عبد الله العروي ونقد التأخر التاريخي ص 64.
(20) كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب،65.
(21) عبد الله العروي ،العرب و الفكر التاريخي ،ص181.
(22) المصدر نفسه ،ص30.
(23) عبد المجيد قدوري وآخرون،عبد الإله بلقزيزً59.
(24) المصدر السابق نفسه،ص59.
(25) تركي علي الربيعو، هل الحداثة الليبرالية سقف للمشروع النهضوي العربي، صحيفة الوسط البحرينية، العدد53، 6-2 - 2003.
(26) يُنظر كمال عبد الطيف،درس العروي.
(27) تركي علي الربيعو،هل الحداثة الليبرالية سقف للمشروع النهضوي العربي، العدد53.
(28) تركي علي الربيعو،العرب و الحداثة السياسية .
(29) ينظر:المرجع السابق تركي علي الربيعو،العرب و الحداثة السياسية.
(30) عبد الله العروي ،تدخلت في مسألة اللغة...لقناعتي بأن المحرك لها لا يريد الخير للوطن والثقافة الوطنية ،جوران في السياسة ،11-2-2015.
(31) عبد الله العروي،العرب و الفكر التاريخي،ص7-8.
(32) عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، ص8.
(33) عبد المجيد القدوري وآخرون، المختار بنعبد لاوي ص79.
(34) عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة، دراسة في مقالات الحداثيين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 86.
(35) كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب، ص 46.
(36) عبد الجيد القدوري وآخرون، المختار بنعبد لاوي، ص79.
(37) عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة، ص54.
(38) عبد العروي، العرب والفكر التاريخي، ص7.
(39) كما عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ، ص135.
(40) عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 21.
(41) كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب، ص47.
(42) عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ،161.
(43) إبراهيم آيت ازي، التراث والفكر الإسلامي،عبد الله العروي أنموذجا،7_8_2012.
(44) أساهم التهامي، أضواء على مشروع عبد الله العروي ، 14_10_2010.
(45) كمال عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ، ص130.
(46) ابراهيم آيت ازي، التراث والفكر الإسلامي، عبد الله العروي أنموذجا، 7_8_2012.
(47) المرجع نفسه.
(48) كمال عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ، ص130.
(49) كمال عبد اللطيف، الحداثة والتاريخ، ص131.
(50) إبراهيم آي ازي، التراث والفكر الإسلامي،عبد الله العروي أنموذجا،7_8_2012.
(51) إبراهيم آي ازي ،التراث والفكر الإسلامي، عبد الله العروي أنموذجا.
(52) مسعود ضاهر، قراءة في كتاب كمال عبد اللطيف: عبد الله العروي ونظرية التاريخانية،21_08، 2000.

الرّابطة القلميّة بين وهم الحداثة وفاعليّة التّراث

The Pen League between illusion of modernity and effectiveness of heritage.

برودي خديجة/ طالبة دكتوراه

أ. د. محمّد مرتاض

قسم اللغة العربية وآدابها –جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان(الجزائر)

مخبر الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة وأعلامها في المغرب العربي، جامعة تلمسان.

baroudi.khadidja2@gmail.com

cmortad2002@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/25 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخص:**

لن يكون بدعا أن نجعل من التّراث العربي وجها آخر للهويّة، فالتّراث هو الماضي الحاضر الذي يحضر باستمرار حينما نحاول أن نخطوَ خطوات أمام المستقبل لأنّه قاعدة الذّهب التي يقام على أساسها كلّ جديد يرجى منه أن يثمر وهذا ما أثبته الواقع والتّاريخ، فالعودة إلى التّراث لا تقتصر على مساءلة الماضي بل لابدّ من الاستفادة منه والانطلاق منه نحو كلّ جديد، والحداثة العربيّة التي من المفترض أن تكون خلاصة هذا التّراث وخلاصة العقل العربي، أصبحت حبلا نصّب لشنق هذا التّراث عند من نادى بها من الأوساط الثّقافيّة التي تشرّبت الحداثة الغربيّة، وكانت (الرّابطة القلميّة) من أوائل المدارس الأدبيّة التي تبنت (الفكر الحداثي الغربي) وروّجت له، وبدلا من أن تجعل من الحداثة حقيقة منتقاة من واقعنا الثّقافي العربي وامتدادا لتراث أثبت فعاليته حتى بعد مرور (خمسة قرون)، جعلت منها وهما جنى على أدبنا وخصوصيّته وذلك حينما نادوا بالقطيعة وتجاوز التّراث وإقصائه من الميدان الأدبي وإليهم تعزى كل دعوة لتغيير الأدب .

- **الكلمات المفتاحية:** التراث العربي، الهويّة، مساءلة الماضي، وهم الحداثة، الرّابطة القلميّة، الأدب العربي.

Abstract:

It wouldn't be a hersy to make the Arab heritage another face of the identity, because heritage is the present past that's constantly present when we try to make steps towards the future, because it's the golden base in which every new is established, hoped that it will bear fruit and this is

proven by reality and history, returning to heritage is not limited to questioning the past but rather it's necessary to take advantage of it and and start from it towards everything new, the Arabic modernity which is supposed to be the summary of this heritage and the summary of the Arab mind, rather it become a strand to hang this heritage by those who called for it from cultural circles that imbibed with western modernity, The Pen League was one of the first literary schools to adopt and promote western modernist thought, instead of making the modernity a reality selected from our Arab culture and an extension of a heritage that has proven it is effectiveness even after five centuries, it made it an illusion that diminished the value and specificity of our literature, and that when they called for a boycott the heritage from the literary field, and to them every call to change literature is attributed to them.

key words: Arab heritage; identity; questioning of the past; illusion of modernity; Pen League; Arabic literature.

مقدمة:

كانت سنوات عجاف وقحط، تلك المرحلة من عمر الأدب العربي حسب رأي روّاد الحداثة، والتي سبقت ما يُسمى بعصر النّهضة، لا على مستوى النّتاج الأدبي وجودته فحسب، بل على مستوى الجدّة والحداثة أيضاً، فدخل الأدب خلالها في معترك كبير، ومخاض عسير، تولّد عنه - ببزوغ شمس النّهضة- ولادة أدب جديد بمقاييس عالميّة، هكذا اعتبره روّاده، وأجمعوا على أنّ (النّهضة) هته هي من تكفّلت برعايته، ودفعت به نحو العالمية، وإذا ما قلنا (النّهضة)، فهي بالضّرورة، وكما جاءت على لسان أربابها، التّطلّع صوب (الحداثة)، ونفض غبار الماضي الذي أثقل كاهل الأدب وإيّاهم، فكان أن ظهرت حملة واسعة النّطاق، شعارها (التّجديد)، والتي وصل شظاها إلى خارج الحدود العربيّة، واستقطبت هذه الحملة ثلّة من المروّجين للتّجديد، الذين أخذوا على عاتقهم هذه المسؤوليّة، وتجمّع هؤلاء في تكتّلات أدبيّة، وراحوا يصبّون الأدب في قوالب هي أقرب إلى التّقليد (تقليد واحتذاء النّموذج الغربي) منها إلى التّجديد، فسخّروا لها المدارس حسب المذهب الذي تبنّته كل جماعة.

وباكورة هذا التّجديد كانت مع (مدرسة الإحياء) -وكأنّ الأدب قبلها كان مواتاً-، ثمّ توالت المدارس الواحدة تتلوها الأخرى، وصولاً إلى مدرسة المهجريّين، ممثّلة في (الرّابطة القلميّة)، وهو اسم على مسمّى، ذلك أنّ هذه المدرسة هجرت الكثير من الأساليب القديمة، وحجّتهم في ذلك التّجديد الذي أصبح ضرورة من متطلّبات العصر، وعنواناً بارزاً للحداثة التي نادت بها هذه الجماعة، وحاولت ترسيخها في الفكر العربي على أنّها أحسن خيار للخروج بالأدب العربي من ضائقة التّراث الذي

حكم عليه بالجمود والتّخلّف، والذّهاب به نحو العالميّة، وكان هذا هو الهدف الذي من أجله تأسّست هذه الرّابطة كما جاءت على لسان أصحابها. فكيف ينظر روّادها إلى الحداثة الغربيّة؟ وما موقفهم من التّراث العربي؟ وما هي العوامل التي أجّجت رغبتهم في تبنّي الحداثة والانسلاخ من التّراث؟ هل حكمهم على التّراث كان عن تدقيق منهم وتمحيص؟ أم هي ثقافة التّبعيّة والتّقليد للغرب هي من دفعتهم لمثل هذا الحكم؟.

1. **الحداثة الغربيّة و أثرها في الرّابطة القلميّة :**

لقد تناول (الأدب المهجري) قضايا خطيرة في الفكر والأدب، شارك فيها أكثر من أديب وأكثر من ناقد في أكثر من قطر، وبطبيعة الحال قد أثارت هذه القضايا ردّ فعل معاكس، ولم يكن الخلاف الذي دار بين الطّرفين هيّناً على الإطلاق، بل أسفر عن مُصادمات خطيرة بلغت حدّ القذف والشّتم أحياناً، وتبادل الاتّهامات في أحايين كثيرة، ولقد كانت قضيّة تبنّي الحداثة الغربيّة وتجاوز التّراث واحدة من هذه القضايا التي دار حولها الجدل. وهكذا دخلت علينا الحداثة بوجه ظاهره فيه التّطور والبناء، وباطنه فيه الهدم والتّهشيم؛ هدم أدب ولغة، ونسف تراث عريق أدراج الرّياح، هذا ما جنت به علينا حداثة مستعارة. فالحداثة في أوسع تعريفاتها تجنح إلى التّجديد، ولكن لا يكون هذا التّجديد على حساب هدم القيّم والمبادئ ونبذ التّراث، وحتّى الغرب إنّما يفهمون الحداثة على هذا النّحو، أمّا حداثة العرب فيا للأسف فإنّ الأمر معها لا يبشّر بخير، لأنّه وبكلّ بساطة قمنا بإلغاء الذّات والهويّة، ولا أمل بعد ذلك في النّهوض، فحداثة الغرب وصل وحداثتنا قطع، وحداثتهم استمرار للتّراث «أمّا نحن في العالم العربيّ فنشترط القطيعة المعرفيّة مع تراثنا كشرط لتحقيق الحداثة والتّحديث»[1]، وهذا ما دعت إليه صراحة (الرّابطة القلميّة) النّاطق الرّسمي باسم الحداثة، فقد رأت هذه الرّابطة أنّ النّظر في التّراث تخلّف، وأنّ مجاراته قمّة التّقعر والجهالة وهذا ما جاء على لسان رئيسها (جبران خليل جبران) حين قال: «سِرْ! الوقوف جبانة، والنّظر إلى مدينة الماضي جهالة»[2]، وبطبيعة الحال فقول (جبران) فيه بعض الصّواب، ذلك أنّ الثّبات على حال والتّوقف عنده لا يُجدي نفعاً ولن يتقدّم بنا قيد أُنملة، وإنّ النّظر للماضي من أجل النّظر فقط أو التّحسر عليه فكذلك لا طائل من ورائه، ولكن النّظر إلى الماضي من أجل استثماره ومحاولة قراءته والانطلاق منه نحو القمّة والتّجديد هو الخطوة المثاليّة نحو بناء حاضر متطوّر ومزدهر، وهذا ما اعترض عليه أصحاب الفكر الحداثي الذين يرفضون وبشدّة الرّجوع إلى التّراث أيًّا كانت أسبابه، وتحت أيّ ظرف من الظّروف.

لقد كانت (الرّابطة القلميّة) أوّل من أشعل فتيل الحداثة في الفكر العربي وطوّقته بهالة من السّؤدد وجعلت منه المنفذ الوحيد الذي يجب على الأديب العربي أن يسلكه إذا ما أراد الوصول بإبداعه إلى الجودة والعالميّة، وكان هذا بشهادة أعضائها الذين أرجعوا الفضل لرابطتهم في تبني

الحداثة والتّرويج للنّهضة الأدبيّة الحديثة وبهذا الخصوص قال (ميخائيل نعيمة) وهو يتحدّث عن مجلّة (الفنون) لصاحبها نسيب عريضة -أحد روّاد (الرّابطة القلميّة)-: «إنّ (الفنون) التي كانت بمظهرها وترتيبها وتبويبها فتحاً جديداً في دنيا الصّحافة العربيّة، والتي تلاقت على صفحاتها أقلام فتية كان لهم الفضل الأكبر في خلق النّهضة الأدبيّة الحديثة»[3]، هذه النّهضة التي أُشترط في قيامها على تجاوز كلّ ما له علاقة بالقديم، والإقبال على الحداثة الغربيّة كأنجع وسيلة لنهضة الأدب العربي، ولم يكن هذا بالنسبة إليهم بالأمر السّهل، ذلك أنّهم لاقوا كثيراً من الصّعوبات -على حدّ تعبيرهم- إذ كان عليهم مواجهة الماضي وأتباعه في آن واحد معاً، هؤلاء الأتباع الذين خلقوا جواً من الماضي ليُجابه الحاضر ويعيش في زمن غير زمانه، وهذا ما صعّب من قيام النّهضة الحديثة وفي هذا قال (نعيمة): «وفي مثل ذلك الجو كان على الحركة الأدبيّة التّجديديّة أن تشقّ طريقها وقد شقّته بما يُشبه الأعجوبة... وكان انطلاق في الأدب وانعتاق، وكان شعور حي وفكر ثائر، وكان صدق واستقلال، وكانت جرأة وحماسة، وكان فن وهدف مع الإيمان بقدسيّة الأدب ورسالته»[4]، وهذا جلّ ما كان يطمح إليه هؤلاء ولم يعثروا عليه في آدابنا، أو لنقل على أصحّ تعبير لم يُفتّشوا أصلاً ولم يبحثوا في تراثهم حتى يمكنهم العثور على ما يبحثون.

واعتبرت (الرّابطة القلميّة) أنّ ثورتها على القديم وأتباعه هي من توّجت الأدب العربي بأدب راقي يسمو إلى مصاف الآداب العالميّة، أدب لا أثر فيه للقديم، هذا القديم الذي -وحسب رأيهم- هو من قعد بالأدب العربي وحال دون نموّه وتطوّره حيث قال (نعيمة): «لقد كان من ثورة (الرّابطة القلميّة) على التّقليد أن خلقت أدباً إنسانيًّا شاملاً، وخلقت شعراً لا أثر فيه للفخر والحماسة والهجاء والتّسكع في المدح، والتّفجّع الكاذب في الرّثاء. أمّا الغزل فقد أقلعت فيه عن أساليب القدامى»[5]، وهكذا حصر (نعيمة) أدب الأقدمين في هذه الأغراض ضاربا الصّفح عن كلّ ما قدّمه أولئك من درر نفيسة أصبحت فيما بعد مادّة أدبيّة ينهل منها أدباء الغرب أفكارهم، أفمن المعقول ألّا يجد هؤلاء في ثنايا تراثنا الذي هو عصارة (خمسة قرون) من العطاء أعمالا نفيسة ذات قيمة لا يُعلا عليها، فماذا يقول في حكم (زهير بن أبي سلمى) و(أبي تمّام) و(أبي العتاهية)، و(فلسفة المعرّي)؟ أوليس الأديب الإيطالي (دانتي)، والذي هام به هؤلاء، قد اقتبس فكرة (الكوميديا الإلهيّة) من (رسالة الغفران) (لأبي العلاء المعرّي)، غير أنّ استلابهم بالغرب جعلهم ينسبون إليه كل فضيلة.

ويصرّ (ميخائيل نعيمة) على أنّ الغرب هو صاحب الفضل الأكبر في نهضة الأدب العربي وحداثته، حين عرّفنا معنى الأدب ومعنى الشّعر وجعلنا نفقه أنّ الأدب أكبر ممّا كنّا نعتقد، فقال إنّه يجب: «أن نعترف ولو بفضل واحد للغرب – وهو فضل آدابه على آدابنا. ما تعوّد البعض أن يدعوه (نهضة أدبيّة) عندنا ليس سوى نفحة هبّت على بعض شعرائنا وكُتّابنا من حدائق الآداب

الغربيّة، فدبّت في مخيّلاتهم وقرائحهم كما تدبّ العافيّة في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل... أدركنا -بفضل الغرب- أنّ نظم الشّعر ممكن في غير الغزل والنّسيب والمدح والهجاء، والوصف والرّثاء، والفخر والحماسة، لذاك أطربتنا نغمة بعض شعرائنا الحديثين الذين تجاسروا أن يتعدوا هذه الحدود المقدّسة»[6]، فالتّجديد إذاً والذي التمسه أصحاب الحداثة عندنا بالمنظور العام هو أقرب للتّقليد منه إلى التّجديد، ويمكن نعته «بالتّقليد الجديد، ونعني به تقليد الغرب»[7]، وهذه آخر صيحات الحداثة التي عوّدتنا على تزيّيف الحقائق والخلط بين المصطلحات، فالحداثيّون عزفوا عن تقليد الأسلاف واستباحوا لأنفسهم تقليد الغرب، مع أنّ كليهما تقليد، وكليهما منبوذ، فهم وفي خضمّ التّغيّير فرّوا من التّراث ليقعوا في فخّ تقليد الآخر، هذا التّقليد الذي اتّخذوه حجّة لاموا أنصار القديم عليها، متناسين أنّ هؤلاء نادوا بالمحافظة لا التّقليد، وشتّان بينهما، فالمحافظة التي أقرّها المنصفون تبقى «قانوناً طبيعيًّا وسنّة كونيّة، وهي التي تحمي الأمم من آثار الغزو الخارجيّ، وبها استطاع العرب والمسلمون الصّمود، وهي التي تحمي شخصيّات الأمم من أن تزيف أصالتها أو تمسخ ذاتيتها»[8]، ألهذا يحارب (الحداثيّون) أنصار القديم؟ فقط لأنّهم تمسّكوا بكيانهم الشّخصيّ، فالتّقليد تحقّق فعلا حينما انكبّوا على استيراد (النّظريّات الغربيّة) وأدخلوها في ثقافتنا من غير أن يستجلوا معالمها.

وليس ببعيد عن (نعيمة) نجد (جبران) الذي سلّم شارة القيادة للغرب وأقرّ بفضل آدابه على آدابنا ومدنيّته على مدنيّتنا، ورأى أنّ قيادته وأسبقيّته تفرض علينا إتّباعه وتقليده، فقال: «وأمّا الرّوح الغربيّة فهي دور من أدوار الإنسان وفصل من فصول حياته. وحياة الإنسان موكب هائل يسير دائماً إلى الأمام، ومن ذلك الغبار الذّهبي المتصاعد من جوانب طريقه تتكوّن اللّغات والحكومات والمذاهب، فالأمم التي تسير في مُقدّمة هذا الموكب هي المبتكرة، والمبتكر مُؤثّر، والأمم التي تمشي في مُؤخّرته هي المقلّدة، والمقلّد يتأثّر... وها قد أصبحوا هم السّابقين وأمسينا نحن اللّاحقين، فصارت مدنيّتهم بحكم الطّبع ذات تأثير عظيم في لغتنا وأفكارنا وأخلاقنا»[9]، غير أنّنا لا نرى في تقليد و(محاكاة) الأنا والآخر سوى أنّهما خطر داهم يتربّص بالأمّة من كلّ النّواحي، وما يجب تأكيده وعلى عكس ما يذهب إليه دعاة الحداثة «أنّ المحاكاة لا تفيد سواء أكانت (محاكاة للقديم) أو (محاكاة للجديد)، وإنّما الصّواب أن نأخذ بالحسن من كليهما وأن نحذر من التّقليد الأعمى حيث كان، فلا ندين بالتّقليد لأحد ولا نتجه إلى وجهة في أدبنا وفنوننا غير الوجهة التي نستقلّ بها بالرّأي والشّعور»[10]، فمدنيّة الغرب لا تعني بالضّرورة إتّباعه والتّسليم له، فللعرب تراث ضخم يُمكنه أن يكون انطلاقة لنهضتنا وحداثتنا إذا ما عرفنا كيف نستثمره، ولا يُمكن أن نُغفل أو نتغافل عن حقيقة أنّ مدنيّة الغرب هي في الأساس خلاصة تجارب (العقل العربي) الذي يخجل منه هؤلاء، وهذا بشهادة الغرب أنفسهم. فكيف نجزم أنّ تراثنا يخلو من الفائدة ونتهمه بالعجز

والقصور؟ في حين أنّ أوروبا في نهضتها استندت على هذا التّراث بدليل ما ذكرته المستشرقة (زيغريد هونكه) في كتابها (شمس العرب تسطع على الغرب) الذي بيّنت فيه أنّ حضارة الغرب هي من صنيع التّراث العربي، والوجه الآخر للحضارة العربيّة.

ويرى (جبران) أنّ لمسة الغرب بدت واضحة في حياتنا وعاداتنا وأفكارنا، والحداثة الغربيّة طعّمتنا بمصل أعاد الحياة لآدابنا التي كانت تُحتضر وفي حكم الميّت الذي لا أمل في بقائه، وذلك من خلال الأفكار التي نفختها في روح الأدب، فخلّصته من عبوديّة الماضي الذي لا يهتمّ إلّا بالقشور -على حدّ تعبيرهم-، وزعم أنّ الغرب لم يرد بنا وبآدابنا إلّا خيراً فقال: «إنّ المحسنين الحقيقيّين وأصحاب الأريحيّة في الغرب لم يضعوا الشّوك والحسك في الخبز الذي بعثوا به إلينا، فهم بالطّبع قد حاولوا نفعنا لا الضّرر بنا»[11]، وأقرّ بتبعيّتهم المطلقة للغرب وآدابهم بما أنّهم تتلمذوا على أيديهم فقال: «فالشّاب الذي تناول لقمة من العلم في مدرسة أمريكيّة، قد تحوّل بالفعل إلى معتمد أمريكي، والشّاب الذي تجرّع رشفة من العلم في مدرسة يسوعيّة، صار سفيراً فرنسيًّا، والشّاب الذي لبس قميصاً من نسيج مدرسة روسيّة أصبح مُمثلاً روسيًّا»[12]، وهذا اعتراف صريح وواضح من (جبران) على أنّ النّهضة العربيّة التي أوهمونا بها، هي الوجه الآخر للحداثة الغربيّة، ولا فرق بينهما إلّا في النّقطة التي سقطت من العين العربيّة، وهذا يعني أنّ التّجديد الذي نادوا به لم يكن نابعاً من الدّاخل، وبذلك فهو تجديد مزيّف لم تخلقه البيئة العربيّة وهذا ما يجعله يخون الطّبيعة العربيّة ولا يتلاءم مع فكرها وثقافتها.

إنّ الفكر الذي حاول هؤلاء إقحامه في آدابنا هو فكر غربيّ خالص لا غبار عليه، فلا وُجود لفكر قديم وفكر جديد في الأدب العربي، فالفكر القديم في نظرهم هو الفكر العربي، أمّا الفكر الجديد فهو الفكر الغربي المنتحل من قِبلهم، وليس كما يحسب (جبران) وصحبه حين قال: «في الشّرق اليوم فكرتان مُتصارعتان: فكرة قديمة وفكرة جديدة، أمّا الفكرة القديمة فستغلب على أمرها لأنّها منهوكة القوى محلولة العزم...وفي الشّرق اليوم رجلان: رجل الأمس ورجل الغد، فأيّ منهما أنت أيّها الشّرق... ألا فاسأل نفسك، استوجبها في سكينة اللّيل وقد صحت من مخدرات محيطها عمّا إذا كنت من عبيد الأمس، أم من أحرار الغد»[13]، ولكن أليس من الأفضل أن نكون عبيد الأمس الذي يُمثّل هويّتنا وتاريخنا، على أن نكون من عبيد الحاضر والغد الذي يتحكّم فيه الغرب؟ ثمّ واصل (جبران) استفساراته، بتوجيهها هذه المرّة للكُتّاب والشّعراء عمّا إذا كانوا من أنصار الفكر الجديد أو أنصار الفكر القديم ناعتاً هؤلاء (المحافظون) بالرّجعيّة والتّخلّف، وأولئك (المجدّدون) بالعصريّة والتّقدّم، وفي هذا يقول: «أكاتب بحّاثة يشمخ برأسه إلى ما فوق رؤوسنا، أمّا ما في داخل رأسه فيدبّ في هوة الماضي الغابر، حيث ألقت الأجيال ما رثّ من أثوابها ورمت ما لم يعد صالحاً لها، أم فكرة صافية تتفحّص مُحيطها لتعلم ما ينفعه وما يضرّه، فتصرف

العمر في بناء النّافع وهدم الضّار؟ إن كنت الأوّل فأنت سخافة مُطرّسة وبلادة مزركشة، وإن كنت الثّاني فأنت خبز للجائعين وماء للظّامئين...أشاعر أنت يضرب الطّنبور أمام أبواب الأمراء، وينثر الأزهار في الأعراس، ويسير وراء الجثث الهامدة وبين فكّيه إسفنجة مُثقلة بالماء الفاتر حتّى إذا ما بلغ المقبرة ضغط عليها بلسانه وشفتيه. أم موهوب وضع الله في يده قيثارة يستولدها أنغاماً علويّة تجذب قلوبنا وتوقفنا متهيّبين أمام الحياة وما في الحياة من الجمال والهول؟ إن كنت الأوّل فأنت من المشعوذين الذين لا ينبّهون في نفوسنا سوى عكس ما يقصدون، فإن تباكوا نضحك، وإن مرحوا نكتئب، وإن كنت الثّاني فأنت بصيرة مُشعشعة وراء بصرنا، وشوق عذب في قلوبنا، ورئياً ربّانيّة في غيبوبتنا»[14]، هكذا ينظر أصحاب (الفكر الحداثي) للقديم وأتباعه فعواطفهم متحجّرة ومصطنعة، وفكرهم معدوم آسن، ولكن ما الذي يُميّز أدب الحداثة الذي هام به هؤلاء وثاروا لأجله على التّراث الأدبي الضّخم؟ سوى أنّه مطبوع بطابع الغرب الذي فُتنوا به.

إنّ أدب الحداثة عُدَّ أدب شكّ واستسلام وتخاذل وهروب من الواقع، صرف الشّباب العربي عن واقعهم، وأقحمهم في متاهات السّرياليّة، ففي الوقت الذي كان ينبغي فيه أن تكون الكلمة نبراساً هاديّاً لأمّة تعيش المآسي، أصبحت دماراً شاملاً للأمّة وقيمها ومعتقداتها، ففي تلك الفترة كانت الأمّة في أمسّ الحاجة إلى شعراء يرفعون من روحها، ويُبصّرونها بكلّ القيم الشّريفة ويَشحذون هممها، ويحرّضون على الاستقلال، لا شعراء يهربون من الواقع إلى متاهات الفوضى واللاّمعقول واللانهزاميّة والتي ورثها هؤلاء من الأدب الغربي[15]، ولا تنطبق بتاتاً مع واقعنا وأفكارنا، لذلك كانت مضامينهم فارغة من أيّ محتوى، وادّعاؤهم بجدّة أفكارهم جعل (الرّافعي) يستفسر عن هذا الجديد، فقال: «ثمّ أيّها الملأ أفتوني ما هو هذا الجديد؟ أهو ذلك الخيال الشّارد المجنون، أم تلك الشّهوات المتوثبة المتلهّفة، أم ذلك الأسلوب الفجّ المستوخم، أم العامّية السّقيمة الملحونة، أم هو في الحقيقة بين رغبة في النّبوغ قبل أن تتمّ الأداة ويستحكم الطّريقة، كما هو شأن فريق من الكتاب، فيختصرون الطّريقة بكلمة واحدة هي المذهب الجديد، وبين رغبة في التّعصّب للآداب الأجنبيّة»[16]، وفي الحقيقة «ليس هناك سوى جديد الغرب في مواجهة قديم الشّرق»[17]، هذه هي حقيقة التّجديد الذي أوهمنا به هؤلاء، وهذا هو أدب الحداثة الذي روّج له أنصاره، وهذه هي الحداثة عند أصحاب (الرّابطة القلميّة).

2. موقف الرّابطة القلميّة من التّراث:

كان أمام (طالبيّ التّجديد) وشعراء (الرّابطة القلميّة) منهل غزير ليغترفوا منه، ولكنّهم كعادتهم فضّلوا الجاهز من أساليب الغرب وآدابهم ومناهجهم على أن يطوّروا من تراثهم، فدخل معهم الأدب العربيّ في معترك كبير كان سببه الأوّل تهميش التّراث والتّنازل عنه لصالح المناهج الغربيّة دون ما اعتبار لطبيعة كلّ من البيئتين الأدبيّة، وأصبح التّراث معضلة والخلاص بيد

الحداثة الغربيّة، فانكبّوا عليها بالنّقل والتّقليد فوقعنا في أزمة وذلك «بسبب سوء النّقل والغموض من ناحيّة، وفشلهم في إدراك خصوصيّة الثّقافة العربيّة من ناحية ثانية، انتهوا إلى تكريس ثنائيّة أو ازدواجيّة الثّقافة العربيّة، وتعميق الشّرخ بدلا من رأب الصّدع»[18]، ثمّ إنّ هذه الخصوصيّة نستمدّها من ماضينا وتاريخنا، غير «أنّ الأمّة العربيّة من أقلّ الأمم احتفالا بحضور هذا الماضي، لأنّها تشمله في الغالب بإهمال وقلّة مبالاة»[19]، (فالخمسة قرون) السّالفات كان فيها أدبنا العربيّ يزخر بكمّ هائل من النّظريّات الأدبيّة واللّغويّة والنّقديّة، وهي بطبيعة الحال ليست بأقلّ من نظيراتها التي تواجدت بأوروبا في القرنين (التّاسع عشر) و(العشرين)، فلو أخذ هؤلاء على عاتقهم مسؤوليّة قراءة التّراث وغربلته، لتمكّنوا حتما من تطوير تلك النّظريّات بدلا من الاشتغال بتقليد منجزات الغرب[20].

لقد كانت (الرّابطة القلميّة) تنظر إلى التّراث والأدب العربي وأدبائه وأتباعه نظرة استصغار واحتقار، ومنها نتج موقفهم عن كلّ ما له علاقة بالقديم، والذي تلخّص في الرّفض المطلق لكلّ ما حواه التّراث من أفكار وأساليب وآداب وفنون، لأنّها في نظرهم ترّهات وخرافات لا يُمكنها أن تصمد أمام هذا الجديد الوافد الذي علّمهم معنى الحياة ومعنى الأدب، وفي هذا الصّدد قال (ميخائيل نعيمة) إنّ قيمة: «الحياة في اكتشاف الجديد واختبار ما لا يزال مجهولاً، والإقدام على كلّ ما تشتمّ من ورائه رائحة الحقيقة. الحياة في الانتقاد والتّجدّد»[21]، وهذه النّظريّة هي من جعلتهم يتجاوزون التّراث ويحكمون عليه بالقصور، وتنبّأ (جبران) بزوال أسطورة الماضي ورجالاته لعدم قدرتهم على مجابهة الحاضر وأبنائه المتشبّعين بالفكر والرّوح الغربيّة فقال عن ذلك: «أقول لك إنّ أبناء الأمس يمشون في جنازة العهد الذي أوجدهم وأوجدوه، أقول إنّهم يشدّون بحبل أوهت الأيّام خيوطه، فإذا ما انقطع -وعمّا قريب ينقطع- هبط من تعلّق به إلى حفرة النّسيان، أقول إنّهم يسكنون منازل مُتداعية الأركان، فإذا همّت العاصفة -وهي على وشك الهبوب- انهدمت تلك المنازل على رؤوسهم وكانت لهم قبوراً، أقول إنّ أفكارهم وأقوالهم ومنازعهم وتصانيفهم ودواوينهم وكلّ مآتيهم ليست سوى قيود تجرّهم بثقلها ولا يستطيعون جرّها لضعفهم»[22]، ففي زمن الحداثة «أصبح الشّعر قميصا رخيصا معلّقا على طرف السّوق يحقّ لأيّ متدرّب أو متدرّبة أن يلبسه بعد أن يدفع ثمنه كتابا سيّئا، أنيق الغلاف باذخ الطّباعة موشوما بصفة شعر على الغلاف»[23]، ذلك أنّ ما قدّموه لنا من كتابات حتّى الآن جلّها يكتنفها الغموض المبالغ فيه، والتّعقيد في الجمل والإغراب في تركيبها، فضلا عن الفساد اللّغوي، والإكثار من المصطلحات والتي لا تمتُّ للطّبيعة العربيّة بصلة[24]، أهذا هو الأدب الذي يرتضيه لنا هؤلاء؟ بل ويُقارنون بينه وبين آدابنا الأصيلة التي تحمل اللّمسة العربيّة الأصيلة! فعجباً لهم وممّا يفترون.

وزعموا أنّ دولة الماضي لا يُمكنها البتّة أن تثبت أمام دولة الحاضر، فتلك دولة كان فيها الشّعر صناعة، وهذه دولة لبس فيها الشّعر الفكر وتجمّل به ليبلغا معاً مجد الحقيقة وصدق العاطفة، وهذا هو تماماً الجوهر الذي افتقدته مدينة الماضي، فقال (نعيمة) بخصوصها: «إنّ الدّولة التي حاولوا تجديد شبابها قد آذنت شمسها بالمغيب، وأنّ الشّعر فن يقوم على أكثر من جزالة وفخامة ومتانة ورنّة قافيّة، وأكثر من غنى لغوي وأمانة لكلّ ما تنهى به وعنه قواعد اللّغة وعلم العروض، وأكثر من نسيب وتشبيب ونوح ورثاء ومدح وهجاء وفخر وحماسة وحكمة وسياسة»[25]، وعلى ما يقوم إذاً؟ أوليس هذه هي إحدى دعائم الشّعر التي لا يقوم إلّا بها؟ وهي القواعد التي يقوم عليها أساساً، وادّعاؤهم بأنّ الشّعر الحديث أفكار، فهذا يستدعي الدّهشة والغرابة! لأنّنا لا نتصوّر الشّعر بدون أفكار، والشّعر القديم كلّه أفكار، ثمّ إنّ كلّ ذلك الصّخب الذي صاحب موجة الحداثة لم يكن إلّا من أجل إلغاء القيود المترتبة على الأدب وبخاصة الشّعر العربيّ، هكذا قالها صراحة من تبنّى الحداثة، فتعالت الأصوات الدّاعيّة إلى هدم قواعد الفنون بما فيها الأدب لاسيما الشّعر الذي كان من ضحايا الحداثة، وطبعا هذه الدّعوة لم تخرج سوى من أفواه «العاجزين عن التّعبير الفنّيّ بقواعده الأصليّة، وحينا آخر من جانب المتواطئين على الهدم والمتعلّلين له كلّ يوم من وراء السّتار بعلّة جديدة»[26]، ولا نظنّ هؤلاء يعلمون شيئا عن المثل الفرنسيّ القائل: (لا يحيا الفنّ بغير القيود)، فلولا القيود لنال كلّ منّا نصيبه من الشّعر، وهي التي من خلالها تبرز عبقريّة الشّاعر وموهبته، وكذا عمق تكوينه الفنيّ، فلا نتصور أبدا شعرا بلا قيود، ومن قال بذلك فهو لا يستحقّ أن يكون شاعرا بحقّ، لأنّ القيود لا تعوق من كان حقّا يمتلك موهبة نظم الشّعر[27].

وتبقى مسألة التّحجّج بالأفكار مجرّد ذر للرّماد في العيون من أجل تبرير دعوتهم لتبنّي الحداثة الغربيّة وتجاوز التّراث، لأنّه لا وجود لإبداع بدون أفكار، فالأفكار أساس كلّ إبداع، وتراثنا الأدبي يزخر بعديد الأفكار والتي قلنا فيها أنّها كانت انطلاقة لإبداع أدباء غربيّين، غير أنّ (نعيمة) ينفي إطلاقا وجود أفكار جديرة بالذّكر في آدابنا القديمة فقال: «أيّ فكر جديد أودعه العقل العربي منذ (خمسمائة سنة) في خزانة الآداب العموميّة فتداولته الألسن، وسهرت فوقه العقول؟... أيّ اسم يقدر أن يُضيفه العالم العربي بأسره إلى أسماء قوّاد الإنسانيّة في أيّ ميدان كان من ميادين هذا البقاء؟»[28] ويعلم (نعيمة) جيّداً أنّ كلامه هذا لن يروق العربي الأصيل، غير أنّ نعيمة يرى بعين المنبهر بالغرب وإنجازاته فقال: «أسمع أصواتاً تُنادي، وأرى أيديًّا تمتدّ نحوي وألسنة تصبّ عليّ النّقم والكلّ يقول: هل نسيت أو أنت جاهل أسماء (امرئ القيس) و(النّابغة الذّبياني) و(لبيد) و(علقمة الفحل) و(عنترة) و(المهلهل) و(المتنبّي) و(الهمداني) و(الأخطل) و(جرير) و(ابن رشد) و(ابن سينا) إلخ من الأقدمين، و(شوقي) و(حافظ) و(المطران) وكثير سواهم من المحدثين؟... كلّا يا سادتي أنا لم أنس هؤلاء كلّهم، بل لا أتجاسر أن أزعج سكينة قبور الرّاقدين منهم ولا أن أرفع

عينيّ الخاطئتين إلى أكاليل الغار وأهلّة النّور فوق رؤوس الباقين في القيد الحياة، إنّما أهمس لهم همساً كي لا نثير غضبهم. إنّ غثّهم أكثر من سمينهم، فدعوهم يفرّقوا أنفسهم بأنفسهم وعلى كلّ لا أظنّكم ظالمين إلى حدّ أن ترفعوا أحداً منهم إلى مصاف (هوميروس) و(فرجيل) و(دانت) و(شكسبير) و(ملتون) و(بيرُن) و(هيكو) و(زولا) و(غوتي) و(هينه) و(تولستوي)، أولئك عاشوا وماتوا ليتغزّلوا بظباء الفلاة ولمعان المشرفيات ووقع سنابك الخيل، وسفك الدّماء ومشي الإبل وأطلال المنازل ونار القرى إلخ... أمّا الآخرون فقد اختارتهم السّماء أصفياءها وأسكنتهم الأولمب... هؤلاء شموع موقدة في دياجير العالم لتهدي العالم إلى النّور. هؤلاء أجنحة تطير بالإنسانيّة إلى حيث الجمال والكمال والمحبّة... هؤلاء معلمو الإنسانيّة وقُوّادها، دعوهم في أعاليهم فنحن قاصرون عن إدراكهم بأيد أثقلتها سلاسل القيود، وعيون امتصّت الظّلمة ماءها وعقول لم تتحرّر بعد من أوهام الماضي وأشباحه وغرور المستقبل لتدرك حاضرها»[29]، من المؤسف أن يكون هذا رأي عربي في تراثه، ثمّ من يكون هؤلاء وبما امتاز أدبهم حتّى استلب به أعضاء (الرّابطة القلميّة)، أليس أدبهم كلّه أساطير وثنيّة وخرافات مسيحيّة، وهي الأفكار نفسها التي أراد شعراء (الرّابطة القلميّة) ترسيخها في الفكر العربي، فهذه الأفكار التي كان يُردّدها (نعيمة) و(جبران) «مُعَارِضَة مُعَارَضَةَ أساسيّة لكلّ مفاهيم الفكر العربي والأدب العربي الذي لا يقبل ذلك المفهوم الوثني البُرهمي المجوسي... ومن هنا يبدو خطر هذه الآراء على مسيرتنا الفكريّة والاجتماعية، ويبدو تباينها العميق مع القيم التي قام على أساسها الأدب العربي، واختلافها مع المزاج والقيم والعقائد والجزاء والمسؤوليّة الفرديّة»[30]، فماذا عساها تنفعنا هذه الأفكار؟

ثمّ إنّ (نعيمة) لم يكتف بنفي الأفكار من الأدب العربي القديم، بل ونفى إطلاقاً أن يكون لدينا كتّاباً وشعراءً يرقون إلى مصافّ أدباء الغرب الذين عدّدهم سابقاً فقال: «من هو أشهر كُتّابنا... هناك فئة من الشّبان بدت على وجوههم الحيرة وأشكل عليهم الجواب، فهم يجولون بعقولهم مثلي ويُفتّشون بين طيّات الماضي وصفحات الحاضر فلا يرون بقعة خضراء تستوقف النّظر، حياة قاحلة يابسة جرداء»[31]، وأن لا يعثر (نعيمة) على أديب واحد على الأقل في كلّ تراثنا يفخر به فهذا أمر في غاية العجب ولا يقبله عقل عاقلٍ! فلماذا يفخر (بدانتي) و(كوميديته الإلهيّة)، ولا يفخر (بأبي العلاء المعري) في (رسالة الغفران) وتلك من هذه؟ فعجباً قوله وعجباً موقفه المتزمّت هذا. وما جعله يُجرّد كُتّابنا من أدبيّتهم هو افتقارهم موهبة الإدراك حيث قال: «الكاتب الذي يرى بعيني قلبه ما لا يراه كلّ بشر، الكاتب الذي أعطته الطبيعة موهبة إدراك الحقّ قبل سواه، هذا الكاتب هو جلّ ما نبحث عنه بين طيّات السّنين الخوالي فلا نرى له أثراً ونحملق بأبصارنا في حياتنا الحاضرة علّنا نراه فلا نراه»[32]، وعلى (نعيمة) حتى يرى ما يبحث عنه هو أوّلا أن يُزيل نظّارة الانبهار بالغرب ويرتدي نظّارة الحقّ حتّى يتمكّن حقيقة من رؤية قادة العرب والعالم بأسره. ودائما يلجأ

(نعيمة) إلى مقارنة أدباء الغرب بأدبائنا فنلفيه يتساءل إن كان لنا أديباً من زمرة هؤلاء فقال: «أفقراء نحن أم أغنياء؟ أعندنا (هوميروس) و(شكسبير) و(موليير) و(راسين) و(تولستوي)؟ حلّفتكم أن تُخلصوا لي الجواب فلا تدعوا ألسنتكم تنطق بما لا تشعر به قلوبكم، ولا تُمليه ضمائركم، ولا مناص لكم من مقابلة الحقيقة إن عاجلاً وإن آجلاً»[33]، والحقيقة الوحيدة التي يرفض نعيمة الاعتراف بها هي أنّه لدينا أدباء يُضاهون هؤلاء وحتّى يفوقونهم.

ثمّ يُواصل (نُعَيمَه) فيقول: «إذا أحببتم أن يكون لكم (شكسبير) أو (غوتي) أو (موليير) منكم وفيكم فأعدّوا لهم الطّريق، ونظّفوا هياكلكم من الأصنام الخشبيّة التي تحرقون أمامها بخوركم الآن، امحوا أساسات تلك المذابح الدّمويّة»[34]،لا هياكل عندنا يا (نعيمة) ونحن لا ندين إلّا بالعروبة وإذا أردنا التّجديد فعلينا أوّلاً أن ننطلق من ميراثنا الضخم لننفتح بعدها على الآخر من غير استلاب به، نحن لا نرفض التّجديد إذا ما تمسّك برداء الأصالة، فالجديد لم يكن أبدا ندّا للقديم، ولا «يقطع الصّلة نهائيا بالقديم وإن جدّد من قيمه ومعالمه، ولم يكن للجديد أن يتولّد بدون القديم»[35]، وكما يرى (عبد الرحمن شكري) أنّ «التّجديد مشروط بفهم الماضي والوعي بموضوعيّة ما يمثّله التّراث من حلقات حضاريّة وإبداعيّة إنسانية بالأساس»[36]. فالمجدّد الحقّ لا يجدّد ليهدم، ولا يشيّد بناء بلا أساس، وهذا ما توجّه به الشّاعر (رفيق معلوف) في حواره مع (مجلّة العربيّ) حينما قال: «للبناية أسسها ولا تشاد على رمال، على الشّاعر أن يقرأ التّراث بجاهليّه وإسلاميّه وعبّاسيّه، بصوفيّه ونهضويّه ليستطيع أن يتقدّم ويتجاوز ما كان. لا جديد إلّا على أساس القديم، ولا أطلب بذلك أن يكون الشّاعر مقلّدا أو ممسوخ الشّخصيّة، ما أريده فاعليّة الحديث المتّصل بالجذور»[37]، ولا نريد أن يكون لنا أدباً هو نسخة طبق الأصل عن أدبهم لأنّ لكلّ أدب بيئته ولغته وطبيعته، ولا نبتغي أدباء من شاكلة هؤلاء لأنّ ما لدينا حتّى الآن يكفينا، والأديب الذي يكتب بفكر غيره الأجدر به ألّا يكتب.

وهكذا أصبح التّراث الأدبي العربي بعيداً كلّ البعد عن أعضاء (الرّابطة القلميّة) تماماً بقدر بعدهم المكاني عن معاقل العروبة، وكلّ ذلك التّراث الضّخم ظلّ مجهولاً عندهم، فقد أقصت هذه الجماعة التّراث من حساباتها، ولم تجعله من المناهل التي نهلت منها معارفها، رغم أنّه من المناهل البالغة الأهميّة لثقافة أيّ شاعر عربي، غير أنّ أدباء (الرّابطة القلميّة) انتجعوا الأدب الغربي وثقافته كأهمّ منهل لهم[38]، لأنّه يُمثّل لهم الحلقة الأقوى، والمنهج المتطوّر، وما سواه ليس إلّا رفاتاً سوف تذروه الرّيّاح.

3. العوامل التي أدّت بالرّابطة القلميّة إلى تبنّي الحداثة وتجاوز التّراث:

إنّ موقف (الرّابطة القلميّة) اتّجاه التّراث والحداثة لم يُخلق هكذا صدفة، بل عملت على خلقه جملة من الأسباب التي دفعت بهم نحو تكوين فكرة حول هذين القطبين المتناحرين،

وجعلتهم في نهاية المطاف يُرجّحون كفّة الحداثة على حساب تراثهم الأدبي ومن هذه الأسباب التي ساقتهم نحو الحداثة والانسلاخ من التّراث نجد:

_ إنّ ديانة أعضاء الرّابطة المسيحيّة كانت السّبب الأوّل والأكبر والمباشر الذي حدا بهذه الجماعة إلى تبنّي الفكر الحداثي الغربي، هذا الفكر الذي كان منطلقه الأوّل هو الدّين المسيحي حيث كان له تأثير كبير عليهم، ليس لأنّه منطلق ثورتهم على اللّغة والتّراث العربي وحسب، بل لأنّه أصبح يُشكّل موضوعاً خصباً لأعمالهم الشّعرية والنّثرية على حدّ سواء، فبفضلهم عمّ (الشّعر الدّيني)، وأخبار الرّسل والأنبياء، والقدّيسين، وأخذوا يستمدّون من التّوراة والإنجيل وموضوعاتهم[39]، واعتبروا أنّ الدّين أضفى على أعمالهم براءة متناهية، وقوّة لهم يعهدوها في الأدب العربي، ولا مثيل لها في كلّ التّراث الأدبي العربي.

_ إنّ عالمنا الدّاخلي وعالمنا الخارجي، يُحدّدان نظرتنا إلى الأشياء، ويُؤسّسان لأفكارنا حول كلّ ما يُحيط بنا، ويتّحدان في خلق آرائنا إمّا سلباً أو إيجاباً على قدر استجابتنا، لذلك يُمكن أن نرجع رغبة شعراء (الرّابطة القلميّة) في تبنّي الحداثة وتجاوز التّراث لمزاجيّتهم، أو لشيء وَقَرَ في نفوسهم، إضافة إلى واقعهم الاجتماعي الذي أحاط بهم، سواء في وطنهم أو في دار هجرتهم، حيث لاحظوا فيه أموراً عدّة تعايشوا معها، جعلتهم يشعرون بحالة من الهزيمة النّفسية قتلت فيهم الوطنيّة، وجعلتهم يُقلّلون من شأن الذّات العربيّة، وبالمقابل شدّتهم نحو الطّرف الآخر، فانبهروا به وبكلّ ما فيه، انطلاقاً من نمط الحياة، وصولاً إلى الأدب، وهو ما أدّى بهم إلى هجر التّراث الذي اعتبروه سبباً في هذا التّخلف، والتّحوّل عنه إلى الحداثة الغربيّة[40]، لأنّ في الأولى (أي التّراث) تخلّف وانحطاط، وفي الثّانيّة (أي الحداثة الغربيّة)، تكمن الحضارة.

_ ثمّ إنّ هذا الشّعور بالانهزاميّة، صحبه في الوقت نفسه شعوراً بالمعاناة والفقد والاغتراب، وهذا ما انعكس بوضوح في أشعارهم، إن على مستوى اللّغة، أو على مستوى الأسلوب، أو حتّى على مستوى الإيقاع[41]، فالضّغط النّفسي الذي عانوا منه أربك كيانهم، وأدخلهم في حالة اللّاوعي، يقذفون بسهام الاتّهامات في قلب التّراث، وهذه الضّغوط ولّدت لديهم شعوراً نفسيًّا أعمق من سابقيه، ألا وهو ضعف إدراكهم لكيانهم العربي، الذي ضعّف بدوره رغبتهم في الحفاظ عليه، وتنميّته والدّفاع عنه، وهذا الموقف لم ينبعث من اعتقادهم بعجز التّراث العربيّ، بقدر ما هو استسلام بلغ حدّ الانصهار في الحضارة الغربيّة[42]، وهذا الضّعف نجم بالدّرجة الأولى من شعورهم بالنّقص اتّجاه الدّول الغربيّة التي بلغت القمّة بتجاوزهم لكلّ شيء، والشّعور هذا عملت على زرعه فيهم تلك البعثات والإرساليّات التّبشيريّة الأجنبيّة المختلفة الأجناس التي زرعها الغرب في قلب الوطن العربي، ودسّ فيها سمومه المميتة، حيث تسلّلت وتغلغلت في عمق الوجود الفكري للأمّة العربيّة، وألقت في روع شعوبها أنّ فكرة الشّرقية العربيّة بلغتها سمة التّخلف والانحطاط، وأنّ

المحافظة على هذا التّراث هو قمّة التّحجّر والجمود[43]، وأنّ الغرب بما هو عليه اليوم كان نتيجة التّغيير الذي قاموا به على مستوى الأدب، فالأدب كلّما تغيّر، تغيّر معه الواقع الحضاري لأيّ أمّة.

_ تقبّل كلّ وافد «من الأفكار الغربيّة والانسياق في تيّارها لشدّة التصاقهم بلغات الغرب وآدابهم، منذ أن كانوا في بلادهم تعلّموها على يد مدارس التّبشير والإرساليّات في وطنهم، ووضعهم في المهجر كغرباء يحسّون الفقد للحامي والعاصم ضدّ قوى التّغيير العاصفة في الغرب»[44]، أو ربّما استسلموا لها لفقد السّند النّفسي والعاطفي لديهم والذي دفع بهم «إلى روح الاستجابة للتّطوير، كما أفقدهم القدرة على المقاومة»[45]، وقضى على الانتماء بداخلهم، وأطفأ لهيب الحبّ لهذا التّراث العريق في قلوبهم.

_ ويبدو «أنّ الدّوافع الذّاتية والنّفسية لدى الشّاعر المهجري في التّجديد من موهبة فطريّة، واجتهاد وتأمّل عميق، وروح مغامرة، وحبّ التّطلع والفضول، ومحاكاة الآخر، والسّير في مجراه»[46]، وهذا ما يُبيّن أنّ هؤلاء كانوا مُهيّئين نفسيًّا لذلك، وسمحوا لكلّ هذه الأحداث أن تُحدِث شرخاً عميقاً في نفوسهم بوعي منهم واختيار أو عن غير وعي، وهكذا يتبيّن أنّ العالم النّفسي بخباياه، قد يكون له تأثير عميق على حياة بعضهم، ويسلك بهم مسالك قد تبتعد عن المنطقيّة، وتجعلهم يتوهّمون بالإصلاح من حيث أنّهم يهدمون، ولا يُفرّقون بين ما هو صواب وما هو خطأ، المهمّ أن يُلبّوا حاجات النّفس التي لا تخضع للعقل في قراراتها المتسرّعة، فدعوة (الرّابطة القلميّة) إلى تجاوز التّراث، وتبنّي الحداثة «إنّما هو زيغ الطّبع، وجنون الفكر، وانقلاب النّفس عكساً على نشأتها، حتّى صارت علوم الأعاجم فيهم كالدّم النّازل إليهم من آبائهم وأجدادهم»[47]، فالنّفس تجري على هوى ما تطبّعت عليه، فيلتحم الإرادي بلّا إرادي، فتتشكّل انطباعاتنا حول الأمور.

_ هذا كان عن عالمهم الدّاخلي الذي يموج بشتّى الاضطرابات، أمّا عن عالمهم الخارجي الاجتماعي، فهو الآخر لعب دوره في دعوة (الرّابطة القلميّة) إلى تبنّي الحداثة وتجاوز التّراث، وأولى هذه الظّروف الاجتماعيّة القاهرة التي عانوا منها كانت في بلدهم الأمّ مُمثّلة في الظّلم الذي مارسه الأتراك -العثمانيّون- عليهم، ولعلّ أقصى أنواع الظّلم هو ذلك الذي حرم هؤلاء التّعليم[48]، ولأنّ الظّلم زاد عن حدّه، ممّا لا يُمكن تحمّله، فقد انتقل أعضاءها مع من هاجروا إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، فعاشوا في جوّ اجتماعي جديد، وإن لم يجدوا فيه العدل الذي قصدوا البلاد لأجله، إلّا أنّهم تنفّسوا هناك عبير الحريّة التي امتلأت بها نفوسهم، فراحوا يُعبّرون عمّا عجزوا أن يقولوه وهم في بلدانهم، ومن ثمّة كانت الانطلاقة التّجديديّة[49]، كما لا يمكن أن نغفل دور المجتمع الغربي الثّائر الذي أثّر كثيراً على هؤلاء الذين عشقوا الرّوح الثّائرة التي تحلّى بها الغرب، لاسيما المجتمع الفرنسيّ الذي يُعدّ مثالاً للثّورات، وكان (جبران) قد عاش في هذا المجتمع، فأخذ عنه الكثير[50].

_ استفادتهم من هذه الآداب الغربيّة وهي في عزّ أوجّها[51]، وهذا الخليط من الثّقافات يبدو أنّه أخلط حساباتهم، «فأصابهم تصدّع ثقافيّ إثر تفاوت البيئات الفكريّة والتّعليميّة التي نشؤوا فيها، وتلقوا زادهم العقلي والوجداني»[52]، وهكذا يبدو أنّ تثقّفهم بالأدب الغربي والأمريكي على وجه الخصوص هو الدّافع الحقيقي لهذا التّحرّر، ومن ورائه يكمن موقفهم من تراثنا وأدبنا.

4. خاتمة:

وفي الأخير لابدّ من الاعتراف بأنّ الحداثة التي فرضتها علينا جماعة (الرّابطة القلميّة) بلاء تسلّط على أدبنا العربيّ، واستنزفت كلّ ما هو أصيل فيه وأدخلته عالم الصّراع، يعني أنّ الحداثة أخذت منّا أكثر ممّا أعطتنا، وجعلت أدبنا يتخبّط في متاهات، وحكم عليه بعدها بالاغتراب وهو في بيئته.

_ إنّ التّراث هو بطاقة تعريف بكلّ أمّة حيّة لها ماضيها العريق، وضياعه يعني ضياع الهويّة والشّخصيّة معا، والانصهار مع جنسيّات أخرى، وهذا هو المبتغى فقد استهدفت الحداثة تراثنا وطعنت فيه لأجل هذه الغاية.

_ إنّ احتقار التّراث والانسلاخ منه هو نتيجة حتميّة لذلك الغزو الفكري -سليل الغزو السّياسي- الذي كبّلنا به الغرب، وأقنعنا بفكرة أنّنا العرب دونهم في الفكر والعلوم والآداب والحضارة، وأنّ تراثنا خال من أي معرفة وهو لا يتماشى والحياة الفكريّة الجديدة، وهو سبب كلّ مشاكلنا وتخلّفنا، وهي الكذبة التي خلقها الغرب وصدّقها العربي.

_ إنّ كلّ ما جاءت به الرّابطة القلميّة من أفكار وكلّ ما أدخلته من نظريّات، لا تلائم طبيعة أدبنا العربي، ولا تتماشى مع خصوصيّة ثقافتنا، مما اضطرّ أدبنا لمجاراة طبيعة أخرى غير التي نشأ وترعرع فيها، وهذا ما تهاوى بالأدب العربيّ.

_ الشّعر رسالة والشّعراء حاملوها، ولا مكان لشعراء فارّون هاربون من واقعهم لا لشيء إلّا لأنّهم اعتنقوا مذاهب رأوا فيها شعرا جديدا يمكّنهم من ولوج عالمه بلا موهبة.

5. الهوامش:

[1]: عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة (نحو نظريّة نقديّة عربيّة) ، دار المعرفة للنّشر والتّوزيع، الكويت، د.ط، 1422هـ/2001، ص195.

[2]: جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 79.

[3]: ميخائيل نعيمة، الغربال الجديد (مقالات ورسائل نقديّة)، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص97-98.

[4]: المصدر نفسه، ص 93- 94

[5]: المصدر نفسه، ص 95

[6]: ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991، ص 29- 30

[7]: محمّد حسين الأعرجي، الصّراع بين القديم والجديد في الشّعر العربيّ،دار عصمي للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر،د.ط، د.ت، ص36.

[8]: أنور الجنديّ، مشكلات الفكر المعاصر في ضوء الإسلام، الشّركة المصريّة للطّباعة والنّشر القاهرة، مصر، العدد51، 1972م، ص101.

[9]: جبران خليل جبران، البدائع والطّرائف، المكتبة الثّقافيّة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 84

[10]: عبّاس محمود العقّاد، دراسات في المذاهب الأدبيّة والاجتماعيّة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر،ط1، 2012، ص18.

[11]: جبران خليل جبران، البدائع والطّرائف، ص 88

[12]: المصدر نفسه، ص 87

[13]: المصدر نفسه، ص 101- 104

[14]: المصدر نفسه، ص 103- 104

[15]: ينظر: عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، مكتبة الأزهر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دط، د.ت، ص 273.

[16]: مصطفى صادق الرّافعي، وحي القلم، ج3، دار الكتب العلميّة للنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2012، ص 315.

[17]: محمّد الكتاني، الصّراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج2، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، دار البيضاء: المغرب،ط1، 1403ه/ 1982، ص 610

[18]: عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة (نحو نظريّة نقديّة عربيّة)، ص 488- 489

[19]: إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، دار المعرفة للطّباعة والنّشر، ط1، 1978، ص 111

[20]: ينظر: عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة (نحو نظريّة نقديّة عربيّة)، ص 194

[21]: ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 42

[22]: جبران خليل جبران، البدائع والطّرائف، ص 104- 105

[23]: محمّد علاء الدّين عبد المولى، وهم الحداثة (مفهومات قصيدة النّثر نموذجا)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص21.

[24]: ينظر: محمّد حسين الأعرجيّ، الصّراع بين القديم والجديد في الشّعر العربيّ، ص114.

[25]: ميخائيل نعيمة، الغربال الجديد، ص 53- 54

[26]: عبّاس محمود العقّاد، دراسات في المذاهب الأدبيّة والاجتماعيّة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012، ص10.

[27]: ينظر: محمّد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربيّ الحديث ومدارسه، ج2، د.ط، مكتبة الأزهر للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر،د.ت، ص155.

[28]: ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 47

[29]: المصدر نفسه، ص 47- 49

[30]: أنور الجندي، خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريّات النّقد الأدبي الحديث، ص 229.

[31]: ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 43

[32]: المصدر نفسه، ص 50

[33]: المصدر نفسه، ص 55

[34]: المصدر نفسه، ص 64

[35]: محمّد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر الفجالة، مصر، د.ط، د.ت، ص42.

[36]: حسن خضر، عبد الرّحمن شكري انفتاح مبكّر على ثقافات العالم، مجلّة العربيّ، الكويت، العدد 537، أغسطس 2003، ص57.

[37]: رفيق المعلوف وعليّ زيتون، الشّاعر الّذي لا يعرف لغته لا يمكنه إنتاج شعر جميل، مجلّة العربيّ، الكويت، العدد 537، أغسطس 2003، ص71.

[38]: ينظر: أنس داود، التّجديد في شعر المهجر، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1967، ص 63

[39]: ينظر: ثريا عبد الفتّاح ملحس، القيم الرّوحية في الشّعر العربي قديمه وحديثه حتّى منتصف القرن العشرين 1950، دار الكتاب اللّبناني للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، دط، د.ت، ص 193.

[40]: ينظر: كرم معروف شبيب، مستقبل العربيّة بين الفصحى والعاميّة، إشراف: محسن حيدر، المركز الوطني للمتميّزين (وزارة التّربيّة)، سوريا، 2015- 2016، ص 14.

[41]: ينظر: بن عمر سهيلة، الثّنائيّات المكانيّة عند شعراء "جماعة الرّابطة القلميّة" (من جغرافيا المكان إلى شعريّة المكان)، مجلّة المقاليد، العدد الرابع، جوان 2013، ص 21.

[42]: ينظر: اللّغة العربيّة والوعي القومي (بحوث ومناقشات النّدوة الفكريّة)، مركز الدّراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 162.

[43]: ينظر: عائشة عبد الرّحمن (بنت الشّاطئ)، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2،1389ه/ 1970، ص 171.

[44]: المصدر نفسه.

[45]: المصدر نفسه، ص 109.

[46]: محمّد الأمين شيخة، التّشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث، إشراف: عبد الرحمان تبرمايسين، جامعة محمّد خيضر (كليّة الآداب واللّغات)، بسكرة، الجزائر، 2008- 2009، ص 105.

[47]: مصطفى صادق الرّافعي، تحت راية القرآن، تصحيح: محمّد سعيد العريان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1394ه/ 1974، ص 21- 22.

[48]: ينظر: حمدي الشّيخ، الأدب العربي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 32

[49]: ينظر: عيسى النّاعوري، أدب المهجر، دار المعارف للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1977، ص 230.

[50]: ينظر: نظمي عبد البديع محمّد، أدب المهجر بين أصالة الشّرق وفكر الغرب (دراسة تحليليّة نقديّة موازنة)، ص 393

[51]: ينظر: عيسى النّاعوري، أدب المهجر، ص 230- 231.

[52]: عائشة عبد الرّحمن، تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر،د.ط، د.ت، ص 61-62.

6. المصادر والمراجع:

الكتب:

- إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، دار المعرفة للطّباعة والنّشر، ط1، 1978.
- أنس داود، التّجديد في شعر المهجر، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1967.
- أنور الجنديّ، مشكلات الفكر المعاصر في ضوء الإسلام، الشّركة المصريّة للطّباعة والنّشر القاهرة، مصر، العدد51، 1972م.
- ثريا عبد الفتّاح ملحس، القيم الرّوحية في الشّعر العربي قديمه وحديثه حتّى منتصف القرن العشرين 1950، دار الكتاب اللّبناني للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، دط، د.ت.
- جبران خليل جبران، البدائع والطّرائف، المكتبة الثّقافيّة، بيروت، لبنان،د.ط، د.ت.
- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
- حمدي الشّيخ، الأدب العربي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2010.
- رفيق المعلوف وعليّ زيتون، الشّاعر الّذي لا يعرف لغته لا يمكنه إنتاج شعر جميل، مجلّة العربيّ، الكويت، العدد 537، أغسطس 2003.
- عائشة عبد الرّحمن (بنت الشّاطئ)، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1389ه/ 1970.
- عائشة عبد الرّحمن، تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، د.ت.
- عبّاس محمود العقّاد، دراسات في المذاهب الأدبيّة والاجتماعيّة، دط، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، 2012.
- عبّاس محمود العقّاد، دراسات في المذاهب الأدبيّة والاجتماعيّة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012.
- عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة (نحو نظريّة نقديّة عربيّة)،دار المعرفة للنّشر والتّوزيع، الكويت، دط، 1422ه/2001.
- عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، مكتبة الأزهر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- عيسى النّاعوري، أدب المهجر، دار المعارف للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1977.
- محمّد الكتاني، الصّراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج2، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، دار البيضاء: المغرب، دط، 1431.
- محمّد حسين الأعرجي، الصّراع بين القديم والجديد في الشّعر العربيّ،دار عصمي للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

- محمّد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربيّ الحديث ومدارسه، ج2، مكتبة الأزهر للنّشر والتّوزيع القاهرة، مصر، د.ط،د.ت.
- محمّد علاء الدّين عبد المولى، وهم الحداثة (مفهومات قصيدة النّثر نموذجا)،دط، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.
- محمّد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، د.ط، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر الفجالة، مصر، د.ت.
- مصطفى صادق الرّافعي، تحت راية القرآن، تصحيح: محمّد سعيد العريان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1394ه/ 1974.
- مصطفى صادق الرّافعي، وحي القلم، ج3، دار الكتب العلميّة للنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2012.
- ميخائيل نعيمة، الغربال الجديد (مقالات ورسائل نقديّة)، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991.
- نظمي عبد البديع محمّد، أدب المهجر بين أصالة الشّرق وفكر الغرب (دراسة تحليليّة نقديّة موازنيّة)، دار الفكر العربي للنّشر والتّوزيع، د.ت.

الدّوريات والصّحف:

- بن عمر سهيلة، الثّنائيّات المكانيّة عند شعراء "جماعة الرّابطة القلميّة" (من جغرافيا المكان إلى شعريّة المكان)، مجلّة المقاليد، العدد الرابع، جوان 2013.
- حسن خضر، عبد الرّحمن شكري انفتاح مبكّر على ثقافات العالم، مجلّة العربيّ، الكويت، العدد 537، أغسطس 2003.
- رفيق المعلوف وعليّ زيتون، الشّاعر الّذي لا يعرف لغته لا يمكنه إنتاج شعر جميل، مجلّة العربيّ، الكويت، العدد 537، أغسطس 2003.

الرّسائل والأطاريح:

- كرم معروف شبيب، مستقبل العربيّة بين الفصحى والعاميّة، إشراف: محسن حيدر، المركز الوطني للمتميّزين (وزارة التّربيّة)، سوريا، 2015- 2016.
- محمّد الأمين شيخة، التّشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث، إشراف: عبد الرحمان تبرمايسين، جامعة محمّد خيضر (كليّة الآداب واللّغات)، بسكرة، الجزائر، 2008- 2009.

مداخلات الملتقيات والمؤتمرات:

- اللّغة العربيّة والوعي القومي (بحوث ومناقشات النّدوة الفكريّة)، مركز الدّراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

السرد الحكائي بين مسرح شكسبير و علولة - دراسة مقارنة-

Narrative between Shakespeare and Alloula 's Theatre comparative study

طالبة الدكتوراه/ بركة فاطمة الزهرة
الدكتورة: عقيلة قرورو

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الوادي(الجزائر)
مخبر التكامل المعرفي ، جامعة الوادي.
barka-fatimazohra@univ-eloued.dz

Akilag840@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/01 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

اقترن مصطلح السرد بالأجناس الأدبية و خاصة النثرية ؛ القصة، الرواية ، وذلك يظهر من خلال توظيف آليات السرد على مستوى النص ،أما المسرحية لكونها جنسا لا يكتمل إلا بالتمثيل ، يفقد السرد فيها جماليته ،و ذلك لكون زمن عرض المسرحية لا يكفي لاستدراك هذه الجماليات؛ كمعرفة الشخصيات و رغباتها و ميولاتها و اتجاهاتها و طبائعها مهما كان العرض ثريا ؛من حيث الديكور و الإكسسوارات و الملابس ،و قد تفطن المؤلف المسرحي ؛أمثال شكسبير و بريخت و عبد القادر علولة- كلا حسب حاجته- لسد هذه الفجوة السردية ، لذلك راح يثريها و يشغلها بالعنصر الحكائي ،إذن ما مفهوم السرد الحكائي على مستوى المسرح؟ ،و كيف وظف كلا من وليام شكسبير و عبد القادر علولة آليات السرد الحكائي؟ ،ماهي أوجه التشابه و الاختلاف من حيث توظيف هذه الآليات؟.

الكلمات المفتاحية: السرد ؛ الحكائي ؛مقارنة ؛المسرح ؛ شكسبير؛ علولة

Abstract:

The term narrative is associated with literary genres, especially prose; The story, the novel, and that appears through employing the mechanisms of narration at the level of the text. As for the play, because it is a genus that is not complete without representation, the narration loses its aesthetic, and that is because the time of the play's presentation is not sufficient to realize these aesthetics. Such as the knowledge of the characters, their desires, their tendencies, their tendencies and their natures, regardless of whether the show is

rich in terms of decoration, accessories and clothes, and the playwright, the likes of Shakespeare, Brecht and Abdelkader Alloula - no according to his need - to bridge this narrative gap, so he will enrich it. And occupy it with the storytelling element, so what is the concept of story-telling at the stage level? And how did William Shakespeare and Abdelkader Alloula employ the mechanisms of storytelling? What are the similarities and differences in terms of employing these mechanisms?

Key words: Narration; Storyteller;Comparion ; Shakespeare; Alloula

مقدمة :

السرد الحكائي؛مصطلح مركب من لفظتي ؛ السرد و الحكاية ،و لعل المقصود به : الكيفية و الطريقة التي تروى بها الأجناس الأدبية ذات الطابع القصصي وركائزه الثلاث الراوي و المروي له و المُروى، وحسبُنا السرد الحكائي في المسرحية يقلب موازين الآليات السردية حيث يتعامل المؤلف المسرحي مع خطاب مزودج ؛ يحول فيه الرموز اللغوية إلى صور أدائية حية على عكس ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل في كتابه الأدب وفنونه أن "السرد ؛ نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية"[1] .

فالمسرحي مهمته بعث الحياة في نص مكتوب ؛ تذوب الآليات على تعددها؛ (كالارتداد ، الاستباق ، الحذف ، الاسترجاع ، الوقفة ، الوصف ، العرض ،النقل و الرؤيا الاستشرافية)[2] في فنيات العرض المسرحي و الأداء الجيد ، إذن السرد الحكائي أسلوب ينتج و ينقل الحكاية إلى المتلقي عبر خشبة المسرح ،خاصة إذا اعتبرنا أن أصل المسرح و الحكاية الخطاب الشفوي.

و يقوم بهذه الميزة في الحكاية الشعبية الرواي أو الحكواتي ،إذن هل يعكس مفهوم السرد الحكائي في المسرح توظيف آليات السرد في القص الشعبي ؟.

سنحاول معالجة هذه الإشكالية من خلال المقارنة بين مسرح وليام شكسبير و عبد القادر علولة ، ؛فما هي أوجه الاختلاف و الشبه بين توظيف شكسبير و توظيف علولة لآليات القص الشعبي ؟.

وضع تزفيتان تودوروف آليات للسرد من حيث الشكل ذكرناها آنفا ؛خاصة بالزمان و المكان و الشخصيات[3] ،و من حيث المضمون ؛وضع الكاتب طلال حرب في كتابه أولية النص آليات سردية من خلال دراسته لمتون النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي و هي كالتالي :

البطولة : كالمغامرة و الترحال القوة و الذكاء و الفطنة و التحدي و الإصرار و الوفاء و الانتصار و هي سمات رافقت" القصص وهي عناصر تشويقية في المتن السردي تستفز المتلقي و تثير فيه روح المغامرة و الترحال و تبث فيه القوة و يعجب بها ذكاءه و ترتاح له فطنته و يكتسب

طرق جديدة للتحدي و الإصرار،كما يفقه صور جديدة و مغايرة للوفاء و الإخلاص ، مرتبطة بالمثال و القدوة ، ويجعلها تساهم في اتساع دائرة التلقي عبر المكان و الزمان ."4

1- المعتقد الديني :

التصور الوثني و الطابع الديني البارز لفئة معينة من فئات المجتمع ؛ فالقصص الشعبي ذو صبغته عالمية تطور يلتهم و يضيف لكل قصة من قصصه "تجارب الشعوب الإنسانية حتى تصبح جزء من هويته و ايدولوجيته و خلفيته الدينية خاصة وأن تطور الشعوب ارتبط ارتباطا وثيقا بالدين."5

2- الموضوعية: الوحدة الموضوعية للقضية المعالجة مع اختفاء شخصية الكاتب أو الراوي .و المقصود أن الراوي أو القوال يبدع يبذل قصارى جهده لقص الحكاية بأساليب شتى يتخذها من أجل الإبلاغ مع المحافظة على العبرة و القصد الأساس الذي تطرحه القصة ، فالموضوعية تخص فقط المتن بينما يتحرر منها المبدع و قد يغرقها في الذاتية.

3- الأصل التاريخي و الطابع الخيالي :

أحداث واقعية حدثت بالفعل أو قضايا موجودة ترتقي إلى طابع الأسطورة أو النقل المتواتر مما يدخلها دائرة العجيب و المخيال الشعبي ، و أشهر المتون التي تتحدث عن هذه نجد مؤلفات الدكتور خيري عبد الجواد في مؤلفه المتكون من ثلاثة أجزاء بعنوان القصص الشعبي ؛الأول تحدث فيه عن "القصص الأنبيائي"، والثاني تحدث عن "القصص الصوفي"، و الثالث عن "مغازي الإمام علي"6 .

4- الطابع القصصي و السردي:

والقصص الشعبي كنظيره من الأدب النخبوي يعتمد على عناصر الفن القصصي كالحوار، الحبكة ، الشخصيات ، الأحداث ، و في هذا العنصر تظهر سمة الإبداع و توظيف أسلوب و آليات السرد للتحكم في الفضاء العجائبي ،"ويرجح الباحث محمد حسين هلال في مقال له في مجلة الفنون الشعبية بعنوان :الأداء في الحكاية الشعبية أن السمة الإبداعية في الأدب الشعبي يقوم بها فرد بعينه و تستحسنها الجماعة الشعبية و يتناقلها الرواة و الحكواتية و القصاص و المداح في حلقات الأسواق و المجالس لتدخل حيز الأداء و التمثيل"7 .

5- صوت الشعب و صورته:

البعد الرمزي المضمر المعبر عن اللاوعي الجمعي للإنسانية ،ذلك لأن" الرمز في الحكاية يحوي مجال الغيبيات و الماوارائيات و الأمور التي يتعذر على الإدراك استحضارها ، و الحكايات تتجه إلينا عبر لغة رمزية تترجم آليات الشعور مستحضرة روحنا الواعية و اللاواعية في مظاهرها الثلاثة الأنا و الأنا الأعلى و الهو ، و هذا ما يشكل صلب فعاليتها أي أنها تجسد كل الظواهر النفسية "8 ،و كما قال "بيار أنصار" فإنّ المجتمعات سواء الحديثة منها أو التقليدية أو تلك

المسمّاة بلا كتابة، تنتج دوما متخيلات "des imaginaires" لتعيش بها وتبني من خلالها رموزها صورها عن نفسها وعن الأشياء والعالم، وبواسطتها تحدد أنظمة عيشها الجماعي ومعاييرها الخاصّة".9

6- **توظيف الخوارق:**

كحضور الآلهة و أنصافها والارتباط بعالم الأموات و السحر و السحرة و المسوخ و غيرها؛و هو ما درسه الباحث فوزي العنتيل: في كتابه "عالم الحكايات الشعبية" قائلا أن القصص الشعبي هو عالم تُلغى فيه أبعاد الزمان والمكان، وتفيض فيه مشاعر الوفاء والتضحية والعدل وينتصر الخير فيه دائمًا ."يحقق وظائف تربوية وجمالية ولغوية ببراعة لن تُحافظ فيها على أصول الحكايات و المغزى في آن واحد وهذا ما يجعلها أسطورية و خارقة للعادة ."10

7- **الإعتماد على أشكال تعبير الشعبي** : كالألغاز ، الأمثال و الحكم ،الأقوال المأثورة و غيرها في القصة الشعبية و قد تظهر في القصة الواحدة .11

- **اللغز في القصص الشعبي :**

انطوت الحكايات الشعبية على ألغاز محيرة وقد صنفها أحمد أمين كسمة دالة على بلوغ منتهى درجات التواصل .12 كما عرف العرب " توظيف الألغاز و التنكيت في نوادر حجا و أخبار الحمقى و المغفلين الموجودة في السرد العربي القديم"13.

- **الأمثال و الحكم والأقوال المأثورة في القصص الشعبي:**

" كثير هي المواقف التي يستشهد بها القصص الشعبي بالأمثال العربية الفصحية أو الشعبية معطيا لنا انطباعا حسنا على الثقافة التي يتسم بها الراوي و الحكواتي ،هذا لأن الأمثال من الطرق و الوسائل التربوية التي اكتنزت تجارب الأسلاف فقد اهتم بها الكثير من فطاحلة أدبنا العربي أمثال أبو عبيدة أبو الفضل و أبو هلال العسكري و الزمخشري و غيرهم ... حيث يقحم المداح أو القوال لخلق دهشة و غرابة وصدمة المتلقي ليخرق أفق توقعه ويختبر و يستفز ثقافته و بهذا يضمن بلوغه الرسالة ، و بما أن الأمثال و الحكم أصلها صيغة شفاهية؛ فالتطور و التغير و التكيف مع البيئات التي تتداوله أمور طبيعية تلازمها"14، هذا فيما يخص الآليات من حيث المضمون .

و من خلال المقارنة سنعرف أيضا أي المسرحين وظف الآليات الشكلية أو الجوهرية، وقبل ذلك سنحاول ضبط صورة عن طبيعة السرد الحكائي في مسرح الكاتبين، بداية بـ:

1- **السرد الحكائي في مسرح وليام شكسبير:**

المفارقة اللغوية والأسلوب الساخر:تعد إحدى الآليات السردية التي تمنح للنص إمكانيات إيحائية ودلالات تجعله أكثر عمقاً وتأثيراً."15

و شكسبير استفاد من لغة الشعر في إبراز عواطف شخصياته الدرامية و لغة النثر في ترجمة عقلانيتها ، فمسرحياته مستقاة من مصادر متعددة إما عن طريق مسرحة قصص حزينة في تراجيدياته أو قصص فكاهة في كوميدياته ، إضافة إلى أنه اعتاد أن يُمسرح موادا تاريخية و أخرى من السير الشخصية ، حيث اعتمد شكسبير في كوميدياته الرومانسية العاطفية على الانتفاع من الروايات البسيطة التي كانت شائعة بين المواطنين، كما انتفع أيضا في هذا المجال من أشعار الشاعر الروماني " أوفير" وكوميديات " بلاوتوس" وكتب الرحالة المعاصرين المليئة بالقصص والحوادث المسلية والطريفة.

أما تراجيدياته فترجع موضوعاتها إلى (قصص مصارع الملوك) كقصة المراكشي الغيور" عطيل " المأخوذة من رواية ايطالية والى قصص تاريخية أو سير شخصية يتناولها بالمعالجة بأسلوبه الشكسبيري.

و بخصوص مسرحيات شكسبير التاريخية تقوم على أعمال فنية مستمدة من التاريخ تحولت في يديه إلى أشكال درامية رفيعة المستوى، ومهما كان المصدر فان معالجات شكسبير تكشف دائما عن موقفه الشخصي الفني من المادة التي ينتقيها نظريا وعمليا، فإن المادة الخام التي كان يستخدمها قد تكون سردا روائيا أو تاريخيا أو شعرا قصصيا كل ذلك يتحول في بوتقة فنه إلى صيغة حوارية ، ولكن في شكل درامي مشحون بعناصر فنية مختلفة من حيث الشكل والمضمون ، مثل عاطفة، انفعال، تشويق، أزمة، تصوير صادق... الخ."16

تعد التجربة الأسلوبية لهذا الشاعر الدرامي انعطافة هامة وجادة في تاريخ اللغة الدرامية في المسرح العالمي كونها ؛ تجربة ثرية ومثيرة ومتجددة و تقوم على الجمع بين الأضداد و المتناقضات، من شعر ونثر، فصيح وعامي في نسيج درامي واحد يتفرد بالكثير من السمات والمعطيات، والخصائص الأسلوبية على الصعيدين الأدبي والجمالي.

لقد استطاع (شكسبير) بحجم تجربته العلمية الطويلة في المسرح مؤلفا وممثلا ومخرجا من صياغة حوار دراماتيكي " بالشعر المسرحي الكامل يوافق الاحتياجات المسرحية " حيث يتنوع أسلوبه تبعا لتنوع المواضيع و الأفكار التي طرقها في أعماله المسرحية والتي اشتملت على كل تجربه في مجال التأليف الدرامي للمسرح. لقد كتب (شكسبير) مسرحياته المتنوعة وفقا لمقتضيات الشعر المرسل الذي ورثه أسلافه، أمثال (كريستوفر مارلو) ذلك الشعر الذي صقلته الموهبة الشكسبيرية واكتسبته بحسها الدرامي العميق المرونة في المادة والروح و أكملت إبداعاته بالتأكيد على الموسيقى الداخلية.

فالشعر في المسرح الشكسبيري ينبع من الضرورة الدرامية الخاصة " فروعة الشعر وما يكتنزه من طاقات تعبيرية جمالية لابد من ينسجم مع إمكانية الشخصية " لقد استند الشعر الدرامي في مسرح شكسبير إلى المآسي، مقترنا باللغة الرفيعة التي ينطبق بها أولئك الأبطال التراجيديون،

المحاطون بهالة من التاريخ و الأسطورة كما اقترن الشعر في مسرحه بصفات الرفعة والقوة و الإجلال والكتابة، التي تسمو على الواقعية، وفي هذا الصدد يؤكد " اليوت ": "أن شكسبير يحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظره درامية.

_أما النثر فكان له نصيب وافر من الفعالية والحضور، فقد تزاوج النثر واغلبه" من العامي والمحكي ، مع الشعر في تجربة شكسبير الأسلوبية وتضافرا في وحدة جمالية متلاحمة، حيث يميل شكسبير إلى حصر النثر بالموضوعات الشعبية والهزلية والواقعية ، وبالشخصيات المعاصرة التي تتحول الى العامية في حوارها، رغم ما يعطيها شكسبير من أسماء كلاسيكية أو ايطالية والظاهر أن استعمال شكسبير لهذه الأساليب، الشعر والنثر في النص الواحد كان عن قصد منه حسب ما يستلزمه المشهد الخاص .

نجد البطل في مسرحية هاملت (هملت) عندما يمثل دور الرجل المجنون يستعمل النثر، ولكنه في المناجاة وفي حديثه مع (هوراشيو) وفي توسله إلى أمه نراه يتحدث بالشعر (و أوفيليا) في جنونها إما أن تغني مقتطفات من الأغاني أو تتحدث بالنثر و أقوال الملك (لير) بعد أن أصبح مجنونا جنوناً مطبقا تكاد تكون جميعها بالنثر، ولكن حين يصحو من نومه معافى وقد استرد عقله يعود إلى الشعر. (و عطيل) في الفصل الرابع، المنظر الأول، يتحدث الشعر إلى اللحظة التي يخبره فيها (إياجو) أن (كاسيو) اعترف، فهناك تجئ عشر سطور من النثر، عبارات تعجب و تمتمات رعب حائر، ثم يسقط على الأرض مغمى عليه. من الجلي أن الفكرة التي تكمن وراء عادة شكسبير هذه، هي أن الإيقاع المنتظم للشعر يكون غير ملائم حين يفترض ان العقل قد فقد وزنه و أصبح تحت تأثير انطباعات طارئة آنية من الخارج.

لقد نجم عن ترجمة الأسلوب الشكسبيري تنويعاتها اللغوية المختلفة تنوعا ثرا في ابتكار مواضيعه التي طرقها في أعماله المسرحية. فمسرحية (تيتوس اندرونيكوس) التي كتبها عام (1952) وقعت تحت تاثير سلطة سلفه (كريستوفر مارلو) البلاغية، ولذا فقد بدا شيكسبير فيها " مسيطرا على موهبة الشعر النبيل والبلاغة القوية " ، كذلك ملاهيه الأولى هي الأخرى وقعت نحت هذا التأثير البلاغي (لمارلو) " فكانت النتيجة كثيرا من الشعر الفياض المزدحم بالصور والنغم والقوافي في مسرحية (كوميديا الأخطاء 1594) اعتمد شكسبير على لغة مسرحية صعبة، يدور الهزل فيها كثيرا على التلاعب بالألفاظ. وفي ملهاته (حلم ليلة صيف 1595) قدم شكسبير قطعة من الخيال الخالص في موضوعها والشعر الخالص في روحها، وفي (روميو جوليت 1595) ازداد شكسبير حرية في الجمع بين المتناقضات وقد جمع الشعر الرفيع إلى جانب النثر الواقعي.

أما في مسرحيته التاريخية (هنري الخامس 1589) يعود (شكسبير) إلى طابعه الأول، وهو الطابع البلاغي والخطابي، فنجد فيها " الاستعارات والكنايات والجمل الاعتراضية الطويلة والتلاعب بالألفاظ، مع بروز مشكلة خاصة من طراز جديد وهي الحوار الذي يدور في مواضع عديدة باللغة

الفرنسية، أو يخلط من الفرنسية و الانكليزية إلى غير ذلك من التنوعات اللغوية، وتعتبر مسرحية (يوليوس قيصر 1599) نقطة الذروة في بلوغ أسلوب (شكسبير) الدرامي قدرا من العمق والتطور والرصانة، بلغ حدا معينا من الكمال، تجلت معالمه بوضوح في الامتلاك السهل لناصية البيان والتناسق التام.

وربما لا يكون أسلوب شكسبير في أي مكان آخر بمثل هذا الخلو من العيوب ، من خلال التركيز على الموضوع والاقتصاد في الألفاظ ، وفي مسرحية (هاملت 1602) وهي اشد ماسي شكسبير صقلا و أكملها شكلا و أكثرها تنوعا وحشدا ، بحيث نجد الجنسين الشعر والنثر، على درجة واحدة من الدقة من خلال إيجاد التباين الذي يستبدل الشعر والنثر لإغراض درامية مختلفة وبهذا كانت لغة هاملت لغة سامية غير متكلفة و لا مصطنعة. لقد جمعت لغة الدراما الشكسبيرية الشعر الذي يستطيع التعبير عن أسمى الأفكار مع النثر المحكي الدارج بكل ما يتصل به من العادي و المألوف والبسيط في تجربة من أهم التجارب الأسلوبية في تاريخ الدراما و أكثرها نضجا و إشعاعا."[17]

2- السرد الحكائي في مسرح عبد القادر علولة :

حاول علولة توظيف التقنيات المحلية للاستغناء عن التقنيات الغربية وتعويضها بتقنيات وأشكال محلية : كفن الحلقة وشخصية القوّال الشعبية واللغة العامية المطعّمة بلغة عربية مبسّطة ؛ وهذا بغية التأصيل للمسرح الجزائري .[18]

و قد "لوحظ أنه وظّف مجموعة من التقنيات كالحلقة وشخصية القوّال بشكل لافت للنّظر ، ولكنّها ليست على درجة واحدة من الحضور في مسرحياته حيث تتفاوت من نص لآخر ومن مرحلة إلى أخرى ومن أبرز العناصر الشعبية حضورا في تجربة علولة المسرحية : الحلقة والقوّال واللّغة وتقنية السرد أو الحكي.

كانت إرادة علولة كما سبقت الإشارة إليه الخروج بمسرحه من تقاليد الفضاء الأرسطي التي أعاقت تطور المسرح في الجزائر ، وكانت تجاربه مثالا حيا تقف وراءه تقنيات تراثية بغية تحقيق الفرجة الشعبية ، خرج بتجاربه وتم عرضها في الأرياف والقرى الشعبية ، حيث الفضاءات المفتوحة التي لا تحدّها أربع جدران ، وعليه فإن مسرحية " المائدة " كانت البداية والمولود العلّولي الذي طبّق فيه تقنية الحلقة أعقبتها تجارب أخرى عرفت العرض في أكثر المدن الجزائرية[19] ، فهو القائل « إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيرا على المسرح ، فلم لا يذهب المسرح إليه »[20] .

حاول علولة الابتعاد عن الفضاءات الكلاسيكية ، والخروج عن فضاء العلبة الايطالية المغلق ، وذلك بالانتقال إلى فضاء الحلقة الشعبية المفتوحة المتحرّرة من قيود الجدران « إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في ايجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من

خلال توظيفه للحلقة ، التي كانت بمنزلة المادة الخام لرؤيته الإخراجية وتشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرّد فضاء يفرض بعدا أحاديا أثناء العرض ، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد " Multiplication des perspectives " ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرّؤى يسمح بمسرحة القول » وبهذا ساهمت الحلقة – كموروث شعبي – في بلورة تجربة علولة المسرحية من خلال " الأجواد " ، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة – من ناحية تكسير الفضاء التقليدي – وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة ، لأن الشعر الشعبي كان بمنزلة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند علولة . إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات ، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض ، لكن لم يكن همّ علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم ايديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية ، فعلولة عكس ذلك تماما ، كان يهدف من خلال ذلك إلى ايجاد أساليب جديدة تمنح ابداعه بعدا " أمميا " عالميا لا شرقيا ولاغربيا » .

تجاوز علولة عملية التأليف إلى الاقتباس – الترجمة الحرة – من الريبرتوار العالمي حتى يتجاوز ويتعايش مع نص مسرحي أجنبي يجد فيه جميع المقوّمات التي حاول التأسيس لها في مسرح الحلقة ، فجعل العرض يتماشى ووظيفة الحلقة ، فالكوميديا ديلارتي * في رأيه تتشابه كثيرا مع مسرحنا التقليدي ، فبطلها يشبه كثيرا شخصية جحا وحديدوان ، وحتى من جانب العرض فالحلقة والكوميديا ديلارتي يرفضان الإيهام ، ويلتقيان في الكثير من الخصوصيات ، لأن الممثل يشخص الدور ولا يتقمصه" [21]

ومن هذه الأعمال التي تمت ترجمتها ترجمة حرّة " أرلوكان خادم السيدين " 1993 ، اقتباسه لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990.

علّق علولة على خوضه غمار هذه التجربة بقوله : لم تحدث أية قطيعة بل على العكس ، فالرجوع إلى المسرح العالمي وخصوصا الكوميديا ديلارتي كان بهدف جلب أنماط وأشكال أخرى ، تساعد على مواصلة تجربة الحلقة بطريقة أخرى بحثا عن التواصل الموجود بين تراثنا التقليدي والتراث العالمي .

تنسجم وتتوافق بشكل كبير بين فضاء المسرح الملحمي خاصة في إشراك المشاهدين (الجمهور) في أطوار العرض المسرحي ، وتشير بعض الدراسات التي أشارت إلى تأثر علولة بالمسرح البريختي الملحمي ، وصفوة الحديث فإن حضور شخصية القوّال بصفته ساردا لأغلبية شخوص مسرحيات علولة ، يعني وجود حلقة من الناس (22) .

ويشير عبد الحميد بورايو في مرجع آخر إلى أن الكثير من الأوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم القوّال كمرادف للمدّاح ، و كانت الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر تثبت على تراخيص المداحين والقوّالين اسم (التروبادور) أو (الشاعر الجوّال).

فالقوّال أو المدّاح شخصية شعبية « يروي الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب ، عن أبطال تاريخيين مشهورين ، أو أولياء صالحين ، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية ، معتمدا بالأساس على ذاكرته القوية ، وعلى خياله الخصب ، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت ، ومستعينا بربابة يغني على أنغامها أشعاره ، أو طبلة ينقر عليها ليحدث التأثير الذي يرغب في إحداثه لدى الجمهور السامع أو المتفرج » "[22]

تحضر القوّال في مسرحيات عبد القادر علولة بوصفه راويا شفويا يسرد الأحداث و يمهد للشخصيات بل إنه الممثل الرئيسي من بداية الأحداث إلى نهايتها ، يصف جميل الحمداوي الهيأة التي يأتي عليها القوّال في مسرح عبد القادر علولة يقول : « يحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش ، ليروي الأحداث ، ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي ، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمّص الأدوار ، فالقوّال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد ، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية ، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة ، والتعليق عليها تحبيكا وتمطيطا ، فالقوّال يحتل في مسرح عبد القادر علولة مكانا مركزيا ، فهو الذي يضع ، وبشكل جوهري ، شخصه تحت الأضواء ، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة . يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها ، ثم يعود ليأخذ دور الراوي . وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور : الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي . يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي ، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوّال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين ، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد لهم الكلمة ، وإذ يمرّر إليهم فعل الكلام فذاك يوحي بخلود الحركة في القول.[23]

وقد وظّف علولة مستويين من اللغة : المستوى الأول ويشمل في تلك اللغة التي يردّدها القوّال ؛ لغة شاعرية ملحونة موزونة وهذا يظهر في اللوحات التي جاء حوارها على شكل الشعر الملحون الذي أكثر من توظيفه في كل من مسرحية " الأجواد " و" اللثام " و المستوى الثاني لهجة عامية منقحة مطعمة بالعربية المبسطة تتخاطب بها شخصيات ك " الربوحي الحبيب " و " عكلي ومنور " و " جلول الفهايمي " في نص " الأجواد " و" برهوم الخجول " في نص " اللثام "

« القوّال : زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات تمن سنين وقليلة في الصحة ...عينيها كبار لونهم قرفي حين يزغدوا زغيد . يتسكجوا حين ما تغضب ويتبسموا حين ما تضحك » [24]

و فيما يخص الحوار في مسرحيات عبد القادر علولة قليلة مقارنة بالوضعيات السردية التي أملتها اللّبنات الفنية كوجود القوّال في ثنايا نصوصه ، الذي يتولى سرد حكاية الشخصيات ، ولهذا فالكلمة له حيث يطول الحكي والسرد ما يعدم تقريبا وجود الحوار داخل نصوصه العلولية ، إلى جانب وجود تقنية الحلقة في النصوص ، فهي فضاء مسرحي للعرض تلقيني يمارس

فيه المتحلقون – الجمهور – فعل الاستماع للقوّال أو المدّاح أو الرّاوي ، ولوجودها مبرّر عند المؤلف وذلك لخلق شكل جديد من أشكال الحوار يبنى على طرفي العرض (الموضوع) والمتلقي ، هذا الأخير الذي لا يجب في حال من الأحوال أن يكون دوره سلبيا وهو ما نادى به بريخت" .[25]

وإذا أخذنا في الاعتبار أي نص من نصوص المؤلف لوجدنا عنصر السرد مهيمنا على الحوار ، لعلّ حينما تدخل شخصية القوّال أو المدّاح يعود السرد ليهيمن على الحوار .

و لم علولة "يقف عند المحلية في استلهامه للتراث وعناصره، وإنما استعار أشكالا تراثية عالمية وإنسانية ومنها "الجوقة"، "الكورس" كتقنية مسرحية وهي ذات أصول إغريقية"26.

هذا فيما يخص حوصلة السرد الحكائي في مسرح شكسبير و علولة ، و فيما يلي سنقوم بعقد المقارنة:

- **المقارنة بين السرد الحكائي عند وليام شكسبير و السرد الحكائي عند عبد القادر علولة :**

1- **أوجه التشابه :**

- ✓ - يمارس كلا المؤلفين الكتابة الدراماتورجية على مستوى التأليف و الإخراج ، كما يمارسان التمثيل شخصيا.
- ✓ - الكاتبان اعتمدا على التراث و خاصة الشعبي المحلي ؛ فشكسبير أغلب مصادر مسرحياته مستقاة من قصص تراثية و تاريخية ،و علولة أخذ شخصية الراوي بتعدد أسمائه من التراث العربي و الجزائري خاصة .
- ✓ - كلاهما وظف الشعر و الأقوال المأثورة ؛ فشكسبير وظف الشعر المرسل الذي يقال عن الشعراء الجوالين أو التروبادور و كذلك علولة وظف الشعر الغنائي و الأمثال و الحكم .
- ✓ كلاهما عالجا قضايا معاصرة و عبرا عن صوت الشعب و صورته .
- ✓ - كلاهما استعمل اللغة العامية البسيطة الممتزجة بالفصحى .
- ✓ - كلاهما اظهر البعد الديني و الاعتقادي ،و ذلك من خلال توظيف الخوارق عند شكسبير كظهور شبح الأب المغدور في مسرحية هاملت ، بينما لا يظهر هذا الأمر أي الخوارق لأن الإسلام لا يتناول المبالغة هذه الاتجاه.
- ✓ تعكس الأعمال المسرحية لكلا الكاتبين التوجه و التحول الإيديولوجي من فترة إلى أخرى مع مراعاة متطلبات المتلقي و مواكبة الواقع .
- ✓ كلاهما جرب الترجمة و الاقتباس ، شكسبير من التراث العربي في هاملت و قصة الزير سالم ،و علولة من كوميديا ديلارتي و غيرها.

- **أوجه الاختلاف:**

✓ - استقى شكسبير مسرحياته من مصادر قصصية و تاريخية متعددة و أضاف عليها لمسته الإبداعية ، بينما عبد القادر علولة جرب أساليب عالمية تراثية كالقوال و المداح و الجوقة أي أن شكسبير استقى موضوعات و علولة أساليب و آليات .

✓ شكسبير مسرحي ارتقى للعالمية ، بينما علولة متأثر بالعالميين؛ حيث اعتمد على أساليب المسرح العالمي أرسطو و بريخت و شكسبير نفسه، و حقق قفزة نوعية في المسرح الجزائري و المغاربي .

✓ آليات السرد من حيث المضمون في مسرح علولة أكثر حضورا من مسرح شكسبير ،الذي حافظ على السرد المسرحي على مستوى تطويع لغة الشعر للعاطفة و لغة النثر لمخاطبة العقل.

✓ يقوم بالسرد الحكائي في مسرح علولة الراوي أو القوال ، بينما في مسرح شكسبير ، فالممثل هو السارد بتوظيفه لغتي الشعر و النثر في الحوار .

✓ الحوار في مسرح علولة باهت ، لكن في مسرح شكسبير واضح جلي .

✓ أغلب مسرحيات شكسبير قصص ممسرحة من البديهي أن تحتفظ ببنية السرد ، بينما مسرحيات علولة من تأليفه الخاص.

- **النتائج المتوصل إليها :**

من خلال المقارنة يتضح لنا أنّ آليات السرد الشكلية تفقد صلاحيتها على خشبة المسرح ،و يقع على عاتق الرواي كما هو الأمر في الحكايات الشعبية قديما إبلاغ آليات السرد على مستوى المضمون ؛ فالراوي هو الذي يُكسب السرد الحكائي مفهومة الشامل على خشبة المسرح ، و بهذا فالتراث في كل الثقافات الإنسانية سواء أكانت أدبا نثرا أو شعرا أو تاريخا أو أمثالا أو حكما أو أقوالا مأثورة ؛فهو مادة السرد الحكائي الخصبة ؛التي تعبر عن هوية الجماعة الإنسانية من جهة و ترضي أذواقه المعاصرة و تواكب واقعه المعيش.

قائمة المصادروالمراجع:

1 - الأدب و فنونه دراسة و نقد: **عزالدين اسماعيل** ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،د.ط،2013 ، ص105،104.

2- تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني – قراءة نقدية – **نفلة حسن أحمد العزي** ،دار عيداء، العراق ،ط1 ،2011.

3- طرائق تحليل السرد الأدبي :**تزفيتان تودوروف وآخرون** ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ،ط1، 1992،ص 43.44.

4 - ينظر : مقدمة كتاب البطولة و البطل في اسفار المقرا العهد القديم دراسة فولكلورية مقارنة البطل الشعبي الجزء الأول **لكارم محمود عزيز** مكتبة النافذة ط 1 2006 الجيزة مصر.

5 موقع الكتروني http://www.maaber.org/issue_november10/books_and_readings3.htm

6 - الأداء في الحكاية الشعبية : **محمد حسين هلال** ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد 94 ،أبريل 2013 .

7 - الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية : **يوسف توفيق**، ،مجلة الثقافة الشعبية العدد 25 ،ص

8 - الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل :منصف الحوشي ، مجلة انسانيات ،العدد 49 ،ص 15.

9 - القصص الشعبية استنطاق الذات: **نور جمال الحوارني** ،مقال في مجلة ديباجة الإلكترونية ،2018/02/03 ، ص12.

10 - كتاب أولية النص : نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي : **طلال حرب** على موقع afairui2020.com

11 - اللغز في الأدب الشعبي: **عبد محمد بركو** ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 15 ، ص 57.

12 - من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا المقاربة الميكروسردية :**جميل حمداوي عمرو** ، ط1 ، 2014 ،ص 203

13 - ،أشكال التعبير في السيرة الشعبية: **صالح حديد** ،الثقافة الشعبية ، العدد 20 ،2012،ص24.

14 - آليات السرد و دورها في تشكيل بنية النص السحري: **داود نجاتي** : مجلة الخطاب ، المجلد 13 ،العدد2،ص 204.

15 تطور الأساليب الشعرية في لغة الدراما العالمية (الكلاسيكية أنموذجا): **محمد عبد فيحان** ، مجلة أهل البيت العدد 11، من صفحة225 إلى 227.

16 التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة **زهية العويني**: ،مجلة مقاليد ، العدد7،ديسمبر2014،ص69.

17 - المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة: **لخضر منصوري** ، مجلة العربي ، العدد : 623 ، الكويت ، أكتوبر 2010 ، ص 120.

18 - مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علولة: **إدريس قرقوة** ، قراءة في الشكل والمضمون، مؤلفات المركز،2018،ص 39.

19 - لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية :**بوعلام مباركي** ، مجلة حوليات التراث ، العدد 6 ، جامعة مستغانم ، الجزائر 2006 ، ص 82.

الهوامش:

1 - الأدب و فنونه دراسة و نقد: **عز الدين اسماعيل** ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،د.ط،2013 ، ص105،104.

2 - تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني – قراءة نقدية – **نفلة حسن أحمد العزي** ،دار عيداء، العراق ،ط1 ،2011.

3 - طرائق تحليل السرد الأدبي :**تزفيتان تودوروف وآخرون** ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ،ط1، 1992،ص 43.44.

4 - ينظر : مقدمة كتاب البطولة و البطل في اسفار المقرا العهد القديم دراسة فولكلورية مقارنة البطل الشعبي الجزء الأول **لكارم محمود عزيز** مكتبة النافذة ط 1 2006 الجيزة مصر.

5 - المرجع نفسه .

6- موقع الكتروني http://www.maaber.org/issue_november10/books_and_readings3.htm

7 - الأداء في الحكاية الشعبية : **محمد حسين هلال** ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد 94 ،أبريل 2013 .

8 -الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية : **يوسف توفيق**، ،مجلة الثقافة الشعبية العدد 25 ،ص

9 - الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل :منصف الحوشي ، مجلة انسانيات ،العدد 49 ،ص 15.

10 - القصص الشعبية استنطاق الذات: **نور جمال الحوارني** ،مقال في مجلة ديباجة الإلكترونية ،2018/02/03 ، ص12.

11 - ينظر : كتاب أولية النص : نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي : **طلال حرب** على موقع afairui2020.com

12 - اللغز في الأدب الشعبي: **عبد محمد بركو** ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 15 ، ص 57.

13 - من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا المقاربة الميكروسردية :**جميل حمداوي عمرو** ، ط1 ، 2014 ،ص 203

14 - ،أشكال التعبير في السيرة الشعبية: **صالح حديد** ،الثقافة الشعبية ، العدد 20 ،2012،ص24.

15 - آليات السرد و دورها في تشكيل بنية النص السحري: **داود نجاتي** : مجلة الخطاب ، المجلد 13 ،العدد2،ص 204.

16 - عبقرية شكسبير ومصادر مسرحياته :**محسن النصار** ،الهيئة العربية للمسرح ،2017/07/09 م.

17 ينظر: تطور الأساليب الشعرية في لغة الدراما العالمية (الكلاسيكية أنموذجا): **محمد عبد فيحان** ، مجلة أهل البيت العدد 11، من صفحة225 إلى 227.

18- التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة **زهية العويني**: ،مجلة مقاليد ، العدد7،ديسمبر2014،ص69.

19- المرجع نفسه ،ص 69.

20 - المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة: **لخضر منصوري** ، مجلة العربي ، العدد : 623 ، الكويت ، أكتوبر 2010 ، ص 120.

21- زهية عيوني: المرجع نفسه ،ص69.

[22] - مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علولة: **إدريس قرقوة** ، قراءة في الشكل والمضمون، مؤلفات المركز،2018،ص 39.

[23] - المرجع نفسه ، ص 39.

[24] - لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية :**بوعلام مباركي** ، مجلة حوليات التراث ، العدد 6 ، جامعة مستغانم ، الجزائر 2006 ، ص 82.

[25] - من مسرحيات علولة (الأقوال ، الأجواد ، اللثام) ، **عبد القادر علولة** ، ص 56.

26 - المعجم المسرحي،: **إلياس ماري، وحسن، حنان قصاب** ، مكتبة لبنان، ناشرون،1997 ص. 163.