مجلة

علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكمة متخصصة

تصدر عن كلية الآداب واللغات - جامعة الوادي

المجلد: 13 العدد 03 - 04 نوفمبر 2021.

الجزء الثالث

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

د. عادل بوديار جامعة تبسة الجزائر
د. العلمي مسعودي جامعة الوادي الجزائر
أ د. حسين دحو جامعة ورقلة الجزائر
د. خليفة عوشاش جامعة المسيلة الجزائر
د. بن نده عبد الواحد جامعة غليزان الجزائر
د. سليم أونيس جامعة خنشلة الجزائر
د. حواجلي أحمد شوقي جامعة بسكرة الجزائر
أ د. أحمد الحراحشة جامعة اليرموك إربد الأردن
د. الحسين بركات جامعة المسيلة الجزائر.
د. وهاب خالد جامعة المسيلة الجزائر
د. محمد أمين دريس جامعة معسكر الجزائر
د. نبيل قواس جامعة خنشلة الجزائر
د. بايزيد فاطمة الزهرة جامعة بسكرة الجزائر
د. عبد المالك جديعي جامعة الوادي الجزائر
د. خالد مصباحي جامعة الوادي الجزائر
أ د. العيد حنكة جامعة الوادي الجزائر
د.صفية طبني جامعة بسكرة الجزائر
د. عبد القادر خليف جامعة تبسة الجزائر
أ د. فتحي بحة جامعة الوادي الجزائر
د. بوخليف فايزة جامعة الشلف الجزائر
د. محمد مدور جامعة غرداية الجزائر
د. أحمد الشايب عرباوي جامعة الوادي الجزائر
د. امحمد رخرور المركز الجامعي لآفلو الجزائر
د. صالح مرحباوي جامعة باتنة 1 الجزائر
أ د. مفلاح بن عبد الله جامعة غليزان الجزائر
أ د. ذهبية حمو الحاج جامعة تيزي وزو الجزائر
أ د. بن مالك سيدي محمد المركز الجامعي بمغنية الجزائر
د. سليم حمدان جامعة الوادي الجزائر
أ د. عبد العالي بشير جامعة تلمسان الجزائر
د. يوسف رمضان جامعة معسكر الجزائر
أ د. كمال بن عمر جامعة الوادي الجزائر
د. مريم حكوم جامعة بشار الجزائر
د. ملوك محمد جامعة سيدي بلعباس الجزائر
د. عبد الله بن صفية جامعة برج بوعريريج الجزائر
أ د. العيد جلولي جامعة ورقلة الجزائر
أ د. هندة بوسكين جامعة الجزائر2 الجزائر
د. يوسف بن نافلة جامعة الشلف الجزائر
د. هشام فروم جامعة الطارف الجزائر
د. عبد الحميد بوترعة جامعة الوادي الجزائر
د. عبد الرشيد هميسي جامعة الوادي الجزائر
د. سعد مردف جامعة الوادي الجزائر
أ د. يوسف العايب جامعة الوادي الجزائر
د. هشام فروم جامعة الطارف الجزائر
د. فيصل بن علي جامعة الجزائر 2 الجزائر
أ د. ضيفاوي الساسي جامعة القيروان تونس
د. وسيلة مرباح جامعة ميلة 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 عبر بو 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 الأكثر ومترجمًا 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 الثالث	
01	حجاجية الاستعارة في الكتاب المدرسي السنة الأولى من التعليم الثانوي آداب وفلسفة أنموذجا. د/ الطاهر سفيان	984-969
02	دور المدرسة في تكوين شخصية المتعلم ط.د . فؤاد مرزوقي – د. فريدة لعبيدي	1003-985
03	دور الوسائط التكنولوجيّة الحديثة في تعليم اللّغة العربية ط.د . ليلى أحمادي ، أ.د يوسف العايب	1017-1004
04	سرد التابع من منظور ما بعد الكولونيالية: الديوان الإسبرطي لـ"عبد الوهاب عيساوي" د. ثوريا برجوح	1034-1018
05	شعرية التفاصيل والهامشي في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الألفية الثالثة) د. روفيا بوغنوط	1053-1035
06	شعرية التكرار في ديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" لأحمد القدومي بلال كروز– د. عبد السلام جغدير	1072-1054
07	شعرية الفضاء الطباعي وتمثلاته البصرية في رواية " سيرك عمار" لسعيد علوش ط.د . آمال مكناسي – د. فتيحة سريدي	1087-1073
08	علاقة الازدواجية اللغوية بتمكين المتعلم من اللغة العربية -دراسة سوسيو لسانية بالمدرسة الجزائرية-. د. سليحة بلعزوي	1102-1088
09	فلسفة اللغة عند العرب حتى القرن السابع الهجري د. سليم حمدان	1121-1103
10	فن الترجمة عند أبي القاسم سعد الله د العزوزي مرزوقي - د حليمة عواج	1136-1122
11	مآخذ منهجية على كتاب "إحياء النّحو" لإبراهيم مصطفى د. علي بن فتاشة	1149-1137
12	مرجعيات مشروع النقد الثقافي عند "عبد الله الغذّامي" د.نوال قرين – د. إلهام بولصنام	1168-1150
13	مسقط المتخيّل السردي في رواية أصابع مريم للكاتبة عزيزة الطائي د. نوال بومعزة	1185-1169
14	أهمية المخطوط وكيفية التعامل معه للحفاظ على الموروث العربي ط/د مولود قاني- أ/د. عبد العزيز بوشلالقة	1207-1186
15	نظرية أفعال الكلام بين الدراسات الغربية والتراث العربي د. نجاح مدلل	1218-1208
16	نُظُم بُنَى اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وتَمَاثُلُها لِأَنْسَنَةِ الْبَرَامِجِ الْحَاسُوبِيَّةِ المستوى المورفولوجي نموذجا الدكتور: بن جلول مختار	1244-1219
17	مسرحية أوديبوس ملكا بين الجمالية والأسطورية ط/د وليد معبدي– د. أحمد التجاني سي كبير	1266-1245
18	موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم ومحمود درويش د. حامد بورحشمية	1282-1267
19	البرسبكتيو وتمثلاته في ديوان (المياه تخون البرك) لـ(عوض اللويبي) زينب دريانورد (الفيصي)، محمد جواد پورعابد، رسول بلاوي	1303-1283

20	حجاجية التعريض بطريق المماثلة في قراءة (الزمخشري) للخطاب القرآني من خلال تفسيره (الكشاف). د. سبع بلمرسلي	1333-1304
21	القيّم الأدبية والتّاريخية في الشّعر السّياسي لفتح وهران قراءة في رجز الحلفاوي والثّغر الجماني والحلل السّندسية . د. شايدة سفيان	1346-1334
22	حجاجية الأفعال اللغوية في محاضرات إبراهيم الفقي "نماذج مختارة من خطاب التنمية البشرية ". ط/د عنة العيد –أ.د مهدي عز الدين شنين	1363-1347
23	التقويم باستخدام الاختبارات التحصيلية في ضوء إصلاحات الجيل الثاني ط/د عليت أحلام - أ.د فوزية رندوقة	1377-1364
24	صورة الآخر بين الأدب الجزائري و الأدب الرّوسي " قراءة في روايتي " أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج و " لوليتا" لفلادمير نابوكوف" ط/د نجاة كعبوش	1392-1378
25	الرؤى العربيّة للازدواجيّة اللّغويّة-التّأثيرات والحلول ط/د . شيماء بدادة- أ.د محمد مدور	1408-1393
26	توظيف البنية الزمنية السردية في رواية "وطن من زجاج " ط/د . شطت عمر- أ.د/ إبراهيم شعيب	1427-1409
27	*Du réel transcendantal aux dynamismes de l'imaginaire : l'ethos en mouvement chez Isabelle Eberhardt* ***MCB. CHIHANI OUACILA***	1439-1428

حجاجية الاستعارة في الكتاب المدرسي
السنة الأولى من التعليم الثانوي آداب وفلسفة أنموذجا

metaphoric arguments in textbook
for the first year of secondary educationliterature and philosophy
division teaching

الدكتور -لحمانص سفيان.

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة 20أوت 1955-سكيكدة(الجزائر)
s.lahmaenes@univ-skikda.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/28 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص :

إن تدريس البلاغة العربية في مرحلة التعليم الثانوي ،له أهمية كبرى وأثر راسخ الأساس في تقويم الألسنة وتنمية ذوق الناشئة . و تقتضي العملية التعليمية من معلم اللغة العربية معرفة من يدرس ، و سيطرته على المادة التي يدرسها ، و الإلمام بالنظريات و طرائق التدريس ، لأنها تسهل العمل المنوط إليه ، بتلقين مادته إلى المتعلم .

وفنون البلاغة كثيرة ومتنوعة قسمها العلماء إلى ثلاثة أقسام :علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع .

إلَّا أننا سنركز في هذه الدراسة على الاستعارة ،باعتبارها معلمًا بلاغيًا يصاحب المتعلم في حياته البيداغوجية والعملية .وانطلاقا من هذا المنظور سنحاول طرح التساؤل الآتي :

هل تدريس الاستعارة في كتاب السنة الأولى من التعليم الثانوي له دور فني وجمالي فقط ؟

أم له بعد حجاجي إقناعي؟

هل يمكن اعتبار الاستعارة آلية من آليات الحجاج في الكتاب المدرسي ؟

هذا ما سنحاول الاجابة عليه في هذه الورقة البحثية.

الكلمات المفاتيح:حجاجية ،الاستعارة ،الكتاب المدرسي، السنة الأولى من التعليم الثانوي، آداب وفلسفة.

Abstract :

Arabic rhtoric in secondary education has great importence and a firm effect on evaluating tongues and developing the tast of young people .the arts of rhetoric are many and varied divided by the specialists into three categories :sementics,science of the statement and the rhetoric.

Howevre,we will focus in this stady on the metaphore a rhetorical landmark accompanying the learner in his pedagogical and scienticlife.based on this perspective,we will try to ask the following question :does teaching metaphor in first secondary education textbook have a rich and aesthetic role only ?Or does he have a convincing argument ?

This is what we will try to answer in this paper.

Key words :argumentative ,metaphor,textbook,first year of secondary,literature and philosophy.

مقدمة:

إن تدريس البلاغة العربية في مرحلة التعليم الثانوي له أهمية كبرى في تقويم الألسنة وتنمية ذوق الناشئة ،لذلك كان من الضروري مراجعة المناهج وطرائق التدريس ،لكي تلبي حاجات المتعلمين وتواكب التطور الحاصل في المناهج التربوية ومسايرة الانفجار العلمي

وفنون البلاغة كثيرة ومتنوعة لذلك ارتأينا الحديث عن الاستعارة لأنها تحمل منزلة واضحة في الدراسات اللغوية والبلاغية لأنها تضفي على الكلام الرونق والجمال والإحساس بالمتعة،كما تعتبر الاستعارة وسيلة لغوية غير عادية تفرض على المتلقي الانتباه والتركيز على المعنى الذي تعرضه بأسلوب مخالف للكلام العادي"يعنى المنظور التداولي للاستعارة دراستها ضمن سياقاتها التواصلية المتعددة والتعامل مع العناصر الواقعية لملفوظاتها ،ويقتضي ذلك أن ينظر إليها بعدّها وسيلة لغوية للاتصال غير عادية باعتمادها مخالفة المعتاد من اللغة ،وتتضح قيمتها من محصول التفاعل بين ما هو بشري وأدبي و فني،دون إغفال النظر إلى الانتقال السياقي الذي تفرضه على المتكلم والسامع من سياق التلفظ إلى سياق التلقى،على تنوع السياقات الثقافية والاجتماعية"[1]

كما تساهم الاستعارة إلى حد بعيد في تكوين و تهيئة الخطاب الحجاجي لأنها من أقرب الوسائل الهادفة إل الإقناع .

1-مفهوم الحجاج:

الحجاج مفهوم قديم حديث في آن واحد ،غير أن الدلالة المعاصرة لهذا المفهوم حُملت وشُحنت بدلالات وإضافات فكرية تضاف إلى حمولته اللغوية والفكرية القديمة2

أ- لغة: عند البحث عن المعنى المعجمي لكلمة (الحجاج) في المعاجم العربية نجدها تدور حول عدة معان نذكر منها ما أورده ابن منظور في مادة (ح ج ج) إذ يقول: «الحجُ: القصد. حج إلياً أي قدم. وحجةُ بحجة حجاً: قصده ... والمحجة الطريق. يقال: حاججتهُ أحاجُه حجاجاً ومحاجةً حتى حججتهُ أي غلبته بالحجج التي أدليت بها.

والحجة: البرهان: وقيل «ما دفع به الخصم، ورجل محجاج أي جدل وحاجه محاجةً وحجاجاً: نازعته بالحجة»[3].

وفي القواميس الغربية نجد لفظة Argumentation تشير إلى عدة معاني أبرزها حسب قاموس روبير الصغير إلى:

- القيام باستعمال الحجج.
- مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة.
- فن استعمال الحجج أو الاعتراض بها في مناقشة معينة.

فالحجاج عموما يجمع بين طرفين أو أكثر ،بحيث يدلي كل طرف بحجته قصد إفحام الخصم بوصف الحجج على نحو معين يستميل فيها العقول والقلوب.

ب- اصطلاحا: يختلف مفهوم الحجاج* من حقل إلى آخر، ومن مجال إلى آخر لذلك يعتبر الحجاج موضوعا متشعبًا وذلك بالنظر إلى الاتجاهات والنظريات التي اهتمت به، فنجد المفهوم الفلسفي، والمفهوم المنطقي، المفهوم البلاغي، القضائي، ... وهذا التنوع عامل من العوامل التي جعلت مفهوم الحجاج من المفاهيم المثيرة للالتباس والتي يصعب الإحاطة بها.

إلاّ أن هناك بعض المحددات التي اتفق عليها دارسوا الحجاج وهي:

- الحجاج خطاب إقناعي: أي أنّ هدفه التأثير في المتلقي، إما لتدعيم موقفه وإما لتغيير رأيه فتبنَّى موقف جديد سواء كان هذا الموقف يقتصر على الإقناع الذاتي أو يقتضي فعلاً ما[4]
- أن الحجاج بعد جوهري في اللغة ذاتها فحيثما وجُد خطاب العقل واللغة وجد الحجاج واستعمل كاستراتيجية لغوية وعقلية ،يلجأ إليها المتكلم لإقناع نفسه أو إقناع غيره[5].

وهذا أبرز ما ذهب إليه منظري نظرية الحجـاج المعـاصرة كـ: شايم بيلمانCH.PerIman وميشال مايرM.Mayer حيث يقول الأخير «يعرف الحجاج عادة بكونه جهداً اقناعياً (افحامياً) ويعتبر البعد الحجاجي بعداً جوهرياً في اللغة لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه الخطاب»[6].

وانطلاقاً مما سبق ذكره نلاحظ أنّ هناك نوعين من الحجاج في النظريات المعاصرة حجاج عادي عند البلاغيين الجدد يستعمل تقنيات بلاغية ومنطقية من أجل الإقناع ويمثله -على سبيل المثال- بيرلمانPerIuman، تيتكاTyticaاللذان عرفا الحجاج، انطلاقاً من موضوعه بأنه «درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض إليها من أطروحات أو تزيد في درجة ذلك التسليم»[7].

أما الاتجاه الثاني فيمثله -على سبيل المثال- كل من ديكروR.Décro، وانسكومبر و بلانتان من أصحاب التصور اللساني التداولي للحجاج حيث يتمثل الحجاج عند كل من ديكروانسكومبر بتقديم المتكلم الأول (ق1) يفضي إلى التسليم بقول أخر (ق2) وسواء أكان (ق2) صريحاً أو ضمنياً فعملية قبول (ق2) على أنه نتيجة (ق1) تسمى عملية محاجَّة»[8].

أما عن الهدف من تعليم الحجاج في الفضاء المدرسي هو الوصول إلى وضع المعايير والشروط الضرورية لاتخاذ القرارات وبناء الأحكام وبناء طرق التحاجج بين الأفراد، تكون في متناول الطالب والتلميذ. ومن أهم الأهداف كذلك في تعليم الحجاج لا التركيز على الخصائص الشكلية مثل: أنواع الحجج أو الروابط المنطقية ولكن لتهيئة التلميذ في المشاركة في الحياة الاجتماعية سواء في البيت أو في المدرسة أو على مستوى المجتمع وتمكينه من فهم الخطط الحجاجية التي يتعرض لها في مختلف مجالات حياتهحتى يتمكن من تقييم الحجاج ثم قبوله أو تبين الخطأ فيه والرد عليه إن كان له رأي آخر[9].

إنّ العملية التعليمية بوصفها فعلاً تواصلياً داخل الفضاء المدرسي يفضي بالضرورة إلى الإقناع ،لأنه الغاية المثلى من كل تواصل إنساني وهكذا تبين أنّ التواصل محاججة تهدف إلى عقد علاقات اجتماعية جيدة ومتينة بين أفراد العشيرة اللغوية، وهو ما من شأنه أن يخلق نوعاً من التوازن والاستقرار لأنه إذا أنزل الخلاف منزلة الداء الذي يفرق، فإن الحوار ينزل منزلة الدواء الذي يشفى[10].

وأشكال التواصل وآلياته التي يلجأ إليها (المعلم والمتعلم)داخل الفصل الدراسي تكون لفظية وغير لفظية ،غرضها التواصل و إقناع وادعان المتعلم لفكرة ما أو تغير موقف معين .

ومن بين هذه الأشكالالتي يستخدمها أقطاب العملية التعليمية الآليات البلاغية والتي نركز فيها على دراسة الاستعارة وتطبيقاتها في الكتاب المدرسي

2-مفهوم الاستعارة:

الاستعارة مأخودة من العارية ،وهي نقل الشيء من حيازة شخص إلى شخص أخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه و الإلصاق به.وبهذا المعنى كانت ذات صلة بالمعنى الاصطلاحي ،الذي عرفت به لدى علماء البلاغة لما في نقل اللفظ من معنى عرف به في أصل اللغة إلى معنى أخر لم يعرف به هذا اللفظ حتى يصبح هذا اللفظ من الدلائل عليه وذلك المعنى من لوازم هذا اللفظ[11]

عرف أبو هلال العسكري المتوفى(395ه)الاستعارة في كتابه (الصناعتين)بقوله"الاستعارة نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"ثم شرح الغرض بقوله"وذلك الغرض إما أن يكون شرح لمعنى وفضل الإبان عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ،وهذه أوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة"فبالنظر إلى كلام العسكري السابق نرى أنه يريد بالاستعارة نقل اللفظ من معناه الموضوع له في أصل اللغة إلى معنى أخر لغرض معين ،ثم وضح الغرض من النقل وحصره في الأمور الآتية[12]:

-شرح المعنى شرحا يقربه من ذهن السامع ويوضحه في نفسه ويؤكده.

-المبالغة في إدخال المشبه به في جنس المشبه به أو نوعه.

-تصوير المعنى بصورة الغريب الذي تشوق النفس إلى معرفته.

-الاقتصار على ذهن السامع بالإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل.

فالصورة البيانية لها أثر خاص على المتلقى لأنها تجيز النقل في أسلوب أدبي رائع و جميل تعشقه النفوس وتصبو إليه القلوب وتطرب آذان السامع.

3-الاستعارة الحجاجية:

لم تعد الاستعارة مع التطورات التي عرفتها الدراسات اللغوية،مجرد زخرفا لفظيا بيانيا ،أو شكلا بلاغيا و أسلوبيا نستعمله لتزين الكلام ،وإنما هي فن لغوي تداولي يعطي للقول قوته الدلالية تأثيرا وانفعالا واستحسانا [13].

وعلى هذا الأساس لم يعد تقسيم الاستعارة يقتصر على مفيدة أو غير مفيدة كما اعتمدها الجرجاني بل ظهرت تقسيمات أخرى جعلت الاستعارة قسمين :الاستعارة الحجاجية والاستعارة البديعية[14]

وعليه فالاستعارة الحجاجية تؤدي وظائف في عملية التخاطب وعملتي الفهم والتأويل بين المرسل والمتلقي ،وهذه الآلية الاستعارية في القول الحجاجي لا تقف عند حدود التمثيل أو المشابهة ؛بل تتخطى ذلك وتحول البناء الحجاجي بأكمله إلى بناء استعاري يستدعى فيه المعنى الصريح مكان المعنى الضمني ،معتمدا على المقومات والركائز الأساسية في العملية الحجاجية وهي :وهي المقام والمقتضيات التداولية[15]

كما نجد في الدراسات الغربية الحديثة من يعزز هذه الفكرة ومن بينهم "أوليفيريبول" الذي نشر مقالات عدة في مجال الحجاج البلاغي وأشهرها مقالة الموسوم: هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟ وكذلك مقالة "الصورة والحجة" حيث يقول: «... لن نبحث عن جوهر البلاغة لا في الأسلوب ولا في الحجاج، بل في المنطقة التي يتقاطعان فيها بالتحديد. بعبارة أخرى ينتمي إلى البلاغة بالنسبة إلينا كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب، كل خطاب تحض فيه الوظائف الثلاث: المتعة، والتعليم والإثارة مجتمعةً متعاضدة، كل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مدعمتين بالحجاج»[16].

يتضح من خلال هذا القول أن البلاغة هي كل ما يجمع الأسلوب الحسن الجميل والمنمق، بين ما هو حجاجي يطغى على الخطاب الجانب الإقناعي واستمالة النفوس.

كما تحدث "بيرلمان" عن الصورة وميز بين الصورة الحجاجية والصورة التحسينية بقوله: «نعتبر صورة التعبير حجاجيةإذا استتعبت تغيراً في الأفق، فبدا استعمالها عادياً بالنسبة للمقام الجديد ،على خلاف ذلك لا يستتبع انخراط المستمع في الشكل الحجاجي، فان الصورة ستظهر كمحسن، أي صورة أسلوبية، بوسعها أن تثير الإعجاب ولكن ذلك يظل في المستوى الجمالي»[17].

لذلك عُدت البلاغة آلية من آليات الحجاج لأنها تعمل على إقناع المتلقي عن طريق إشباع فكره ومشاعره حتى ننقل القضية أو الفعل موضوع الخطاب ومن بين الخصائص الأسلوبية للخطاب الحجاجي البلاغي[18]:

- هي الخصائص والصور البلاغية المحورية التي يتبناها الخطاب الحجاجي ولاسيما الأدبي لأنها تنشط الخطاب وذات وظيفة إقناعية.
- الاستعارة: تنحدر مما يسمى "بالقياس L'analogie" ودوره في الأبنية البرهانية وهي تمتد عكسياً إلى "أرسطو" الذي صنفها تحت تسمية "الاستعارة الحجاجية" التي تهدف إلى الإقناع وإحداث تغير في الموقف العاطفي أو الفكري للمتلقي.
- المثل: امتداد الاستعارة التمثيلية وهو صيغة لا تتغير أبدا رغم تغير السياقات التي ترد فيها، باعتباره حجة ودليلاً ويأتي في مظاهر عِدّة: المثل الجدلي والغير جدلي، نص سردي...
- نجد أرسطو يميز بين ثلاثة أنواع من الاستعارات وهي "الاستعارة الجمهورية والاستعارة الشعرية والاستعارة الحجاجية". وقد أقمنا هذا التمييز انطلاقا من مقام التواصل اليومي للخطاب، فإذا كان الخطاب يهدف إلى الإقناع يكون حجاجياً، وحين يهدف إلى المتعة يكون شعرياً، وحين يهدف إلى الإبلاغ يكون عادياً (متداولاً). ومن هنا فالاستعارة تهدف إلى إحداث تغير في الموقف العاطفي أو الفكري للمتلقي في حين الاستعارة الشعرية لا تهدف إلاّ على ذاتها ولا تحيل إلاّ على ذاتها»[19].

ويمكن أن نسقط قول أرسطو على نوعين من الاستعارة هما الاستعارة الحجاجية والاستعارة البديعية، فالاستعارة الحجاجية فهي: «استعارة تدخل ضمن الوسائل اللغوية التي يشغلها المتكلم بقصد توجيه خطابه ،وبقصد تحقيق أهدافه الحجاجية. فالاستعارة الحجاجية هي النوع الأكثر انتشاراً لارتباطها بمقاصد المتكلمين وسياقاتهم التواصلية والتخاطبية»[20].

فالاستعارة الحجاجية تقوم على السياق والمستمع والمتكلم ... من أجل تحقيق التواصل والتفاعل بين الأفراد أو ما يعرف بالاستعارة التداولية وهي: «وسيلة لغوية تواصلية وتفسيرها على المستويين البلاغيين: مستوى التواصل والتفاعل البشري والمستوى الأدبي والفني ، وترجمَّتها وما يترتب على عملية الترجمة والانتقال من سياق التلقي الذي أنتجت فيه الاستعارة إلى سياق آخر وما يتعلق بذلك من اختلاف الثقافي والاجتماعي ويأتي التمييز بين المعنى الحرفي(معنى الجملة،المعنى النحوي)والمعنى التداولي (المعنى السياقي ،معنى المتكلم)بمثابة الفكرة الام التي تجمع بين القضايا المثارة في دراسة الاستعارة وفق رؤية تداولية ...»[21].

وهذا ما يؤكده كذلك جورج لايكوفgeorgeslakoffومارك جونسنm.jonson

بقولهما "انتهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية ،إنها ليست مقتصرة على اللغة ،بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا .إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا (لذو)طبيعة استعارية بالأساس" وهنا يبدو أن التداولية هي تفاعل النظر الاستعاري بالممارسة الفعلية ،كما تظهر كذلك في أهمية السياق في فهم دلالاتها الاستعارية[22]

أما الاستعارة البديعية: «تكون مقصودةلذاتها، ولا ترتبط بالمتكلمين وبمقاصدهم وأهدافهم الحجاجية، وإنما نجد هذا النوع من الاستعارة عند الأدباء والفنانين الذين يهدفون من ورائها إلى إظهار تمكنهم من اللغة، فالسياق هنا هو سياق الزخرف اللفظي والتفنن الأسلوبي وليس سياق التواصل والتخاطب»[23]. فهي بهذا المفهوم استعارة جمالية تظهر الحسن والجمال ليس هدفها التأثير في المستمعين وإنما إضفاء نوع من الزخرف والبهرجة اللفظية على أذن المتلقي.

4-الاستعارة والكتاب المدرسي بالتعليم الثانوي:

قبل الحديث عن موقع الاستعارة في الكتاب المدرسي بالتعليم الثانوي ،يجدر بنا الحديث عن مفهوم الكتاب المدرسي ومكانته في المنهاج التعليمي.

فالكتاب المدرسي يعتبر ركيزة أساسية تقوم عليها البرامج التربوية برمتها ،ويعكس التصورات الفلسفية والمنهجية التي تتبناها الأمم"يشكل الكتاب المدرسي في المؤسسة التربوية أهم مصدر تعليمي ،لأنه يمثل أكبر قدر من المنهاج التربوي المقرر ،ويوفر أعلى مستوى من الخبرات التعليمية الموجهة لتحقيق الأهداف التعليمية المنشودة ،لهذا فإن الكتاب التعليمي يمثل مكانة مركزية في النظام التربوي ،ويعود ذلك إلى أن الكتاب التعليمي هو أيسر المصادر التعليمية العلمية

التي تتوفر للدارس في بيئته العامة والخاصة "[24].وكلما كانت هذه التصورات مضبوطة ومقدمة بطرق جيدة ،كلما كان تأثيرها على المتعلم لذلك "يعتبر مطلب مراجعة الكتب المدرسية المقررة ،إضافة لكونه مطلبا حيويا لشريحة واسعة من المجتمع المدني ،فإذا كانت مناهج التعليم هي الإطار الذي تتفاعل فيه العلاقات التربوية ،فإن الكتاب المدرسي هو التجسيد الفعلي لهذه العلاقات والمحور الأساسي في المنظومة التربوية ،كما أنه المرآة العاكسة التي تعكس رؤيا المجتمع وتوجهاته من خلال ما يتضمنه من أراء ومواقف وقيم وأنماط وسلوك".[25]

وعلى الرغم من تعدد الوسائل التعليمية المختلفة الناتجة عن التطور التكنولوجي الذي نعيشه اليوم ،يبقى الكتاب المدرسي أيسر وأنجع وسائل التحصيل المدرسي ومصدر استفاء المعلومات والمعارف وعنصر من عناصر التواصل بين المدرس والتلميذ[26]

أما الكتاب المدرسي الموجه إلى تلاميذ السنة الأولى من التعليم الثانوي ،فجاء تحت عنوان :المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة جدع مشترك آداب وفلسفة ،أشرف على إعداده حسين شلوف مفتش التربية والتكوين وشارك في تأليفه كل من :

حسين شلوف مفتش التربية والتكوين .

أحسن ثليلاني أستاذ التعليم الثانوي.

محمد القروي أستاذ التعليم الثانوي.

عدد صفحات الكتاب 222من الحجم المتوسط ،مقسم إلى 12وحدة تعليمية وكل وحدة تحتوي على :النص الأدبي،النص التواصلي،قواعد اللغة ،عروض وبلاغة ،نقد أدبي،مطالعة موجهة.

معتمدين على التسلسل الزمني والتاريخي في عرض المادة التعليمية (العصور الأدبية)وتقديم المداخل التاريخية والأحداث التي سبقت كل عصر في كل محور [27]

ونظرا للأهمية التي يكتسبها الكتاب المدرسي آثرنا الوقوف على محتويات الدرس البلاغي الموجه لتلاميذ السنة الأولى ثانوي شعبة الآداب والفلسفة .

5-محتويات الدرس البلاغي:

اهتم الدرس البلاغي في كتاب "المشوق"بعلوم البلاغة من بيان ومعان وبديع ،مع التركيز على أهم الظواهر التي تساعد التلميذ على القراءة الواعية .ويقع درس البلاغة إلى جانب دروس مشتركة معه في الدرس اللغوي والأدبي نوضحها فيما يلي:

الوحدة1:التشبيه وأركانه.

الوحدة2:المجاز اللغوي.

الوحدة 3:المجاز العقلي.

الوحدة 4:المجاز المرسل.

الوحدة5:الاستعارة المكنية والتصريحية .

الوحدة 6:الكناية.

الوحدة7:الجملة الخبرية والجملة الإنشائية .

الوحدة8:أضرب الخبر.

الوحدة9:أنواع الجملة الإنشائية.

الوحدة 10:الجناس .

الوحدة11:الطباق.

الوحدة 12:المقابلة.

6-الاستعارة والكتاب المدرسي(المشوق):

يقع درس الاستعارة في الكتاب المدرسي "المشوق" ،ضمن الوحدة الخامسة ،وهو يأتي بعد التشبيه والمجاز ،وسوف نقوم بعرض بعض النماذج عن حجاجية الاستعارة الواردة في الكتاب المدرسي(المشوق):

-تعتبر الاستعارة أحد آليات الحجاج البلاغي ،والذي اعتمد عليه كتاب المشوق في الآداب والنصوص والمطالعة "إن الصورة المجازية أو البيانية حين تستوفي شروط اكتمالها وتأخد مكانها المناسب ،فإنها تساعد على تحقيق الأهداف التالية:الإيضاح والإفهام والامتناع للمتلقي وتنمية قدرته التخيلية والإبداعية "[28] فالصورة البيانية المقصودة أو البيانية كالتشبيهات والاستعارات والتمثيلات تعد من وسائل التقريب والتوضيح.

فالاستعارة إذن هي أحد هذه العناصر التي تساعد على الفهم والتوضيح بنسبة المادي إلى المحسوس أو المحسوس إلى المادي أو حذف أحد العناصر...كما تهدف الاستعارة إحداث تغير في الفكري أو العاطفي للمتلقي[29]؛لأنها تعطي قوة للألفاظ والمعاني والسياقات ،ويجعلها قادرة على الإيجاز وتقديم عدد من المعاني بالقليل من الألفاظ.

ونجد الاستعارة في كتاب السنة الأولى ثانوي وفق الأمثلة التالية :

1/جاء في الوحدة الأولى من نص زهير بن أبي سلمى تحت عنوان الإشادة بالصلح والتحذير من ويلات الحرب ص16قول الشاعر:

فتعرُكُكمُ عَركَ الرَّحى بثفَالها وتلقح كشَافاً ثم تنتج فَتتئم

في هذا البيت حديث واضح على أضرار الحرب،لأنها تأتي على الأخضر واليابس،والمنتصر شكليا كذلك هو خاسر في الحقيقة ؛حيث شبه العراك أو الحرب بعمل الرحى في طحن القمح أو شيء صلب .

ففي هذا البيت يخاطب الشاعر عبس وذبيان واصفا الحرب وويلاتها بحال الحبّ الذي يوضع ويطحن في الرحى،فجعل الحرب بمنزلة طحن الرحى أو مغذي للرحى وبالغ في وصف الحرب لاقحة والأخر إتامها.

فصدر البيت يمثل نتيجة الحرب ،حيث شبه البشر بالحبوب تتحول إلى دقيق يسقط على الثفال.والشطر الثاني شبهه بحال الناقة التي تلد كل عام توأم ،في إشارة واضحة لضعف الناقة ومنه هزال أبنائها .فهي إذن استعارة مكنية لجأ إليها الشاعر لكي يكون شعره وقعه قويا على السامع حتى يقتنع بأضرار الحرب في نفس الوقت .

وعليه يمكن أن نعتبر صدر البيت بمثابة نتيجة للحرب فحال البشر أثناء الحرب مثل حال الحب لمَّا يطحن والنتائج المترتبة عن الحرب مثل الضعف والهزال في جميع الأصعدة ،فالهدف واحد هو التنفير من الحرب وهذا بتصويرها بصورة مخيفة وقبيحة.

2/يقول عمر الدسوقي في نص الفروسية عند العرب ص50"...إن بيع النفوس رخيصة في ميدان القتال دفاعا عن العرض أو ذودا عن الحرمات هو أقصى ما تصل إليه النفس الإنسانية في شجاعتها"حيث شبه الكاتب النفوس بسلعة تباع فحذف المشبه به و أشار إليه بالبيع وهي استعارة مكنية دعمت النتيجة وهي الدفاع عن العرض والشرف لا تعوضه التضحية بالنفس ، فهذه حجة قوية تدعم الطرح أو النتيجة ،ولجأ الكاتب إلى الاستعارة لأنها أقوى حجاجيا من الأقوال العادية ،فقد حاول إقناع المتلقي أن الدفاع عن العرض لا يقاس بثمن ولا يوجد شيء أعلى من النفس من أجل التضحية بها حتى تدافع عن الحرمات وتدافع عن العرض وأن تعيش مرتاح البال.

3-ورد في نص الأمثال والحكم ص68مجموعة من الأمثال والحكم نذكر منها:

"بلغ السيل الزبى "والزبى هي الرابية التي لا يعلوها الماء ،فإذا بلغها كان مجحفا أو بمعنى أخر المكان المرتفع ،ومعناه وصول السيل إلى قمم الجبال وهذا واقعيا غير مقبول أن يصل الماء إلى قمم الجبال ؛ولكن يستعمل هذا المثل للدلالة على أن الأمر لا أصبح لا يطاق وبلغ ذروته .فلو عبرنا بكلام عادي وقلنا الأمر لا يطاق ،لا يكون وقعها وأثرها على السامع عندما نستعمل الاستعارة (التمثيلية)وهي قوية حجاجيا وآثرها بين على السامع عندما نقول "بلغ السيل الزبى".

وفي نص وصف البرق والمطر لعبيد بن الأبرص يقول:

هبت جنُوبُ بأولاهُ ومال به أعجاز مُزن يسُعُ الماء دلاح

في هذا البيت حديث ضمني عن الأحوال الجوية المتقلبة وقوة الأمطار،حيث يصف الشاعر هذا الموقف بهبوب رياح جنوبية بأوله وأماله السحاب الذي أمطر بغزارة،حيث شبه السحاب المثقل بالأمطار بالنوق التي تنقل الحمولة ووجه الشبه أن ريح الجنوب تميل بها بسبب الحمولة الثقيلة وترك ما يدل عليه (أعجاز) ،ويعتبر الشطر الأول حجة تخدم النتيجة في الشطر الثاني،فعندما هبت الرياح الجنوبية ،ومال به بدأ المزن بالنزول والسيلان، وهي إذن استعارة مكنية لجأ إليها الشاعر لكي يكون شعره وقعه قوي على السامع حتى ينتبه ويحتاط من قوة المطر .

فهذه الحجة قوية تدعم الطرح أو النتيجة التي لجأ إليها الشاعر،لأنها أقوى حجاجيا من الكلام العادي .

وجاء في نص الفروسية لعنترة بن شداد العبسي قوله :

إذا كشف الزمان لك القناعا ومدً إليك صروف الدًهر باعا

يحتوي هذا البيت الشعري على استعارتين حجاجيتين على شكل حجج لخدمة الفكرة المطروحة ،ويمثل الشطر الأول الحجة الأولى،حيث يكشف الزمان لنا القناع ويميط اللثام عن هموم الدنيا ومصائب الدهر.

والحجة الثانية في الشطر الثاني استمرار الزمان على مدنا بالهموم والمصائب تباعا،ويمكن توضيحه بالشكل التالي :

ح1: كشف الزمان لك القناع

ح2: ومدً إليك صروف الدًهر باعا

النتيجة : ضرورة مواجهة نوائب الدهر.

فالحجة الأولى تخدم النتيجة وجاءت على شكل استعارة مكنية عمل الشاعر على نقل المعنوي إلى المحسوس،والحجة الثانية تشبيه الدهر وهو يمدنا بالمصائب والهموم تباعا ،وهذه حجة قوية تخدم النتيجة المضمرة وهي مواجهة نوائب الدهر.

فالشاعر هنا لجأ إلى الاستعارة لأنها أقوى حجاجيا وتعبر بصدق عن ما يجول في خاطره ،وأقوى حجاجيا من القول العادي ،فل وقال : بين الزمان همومه ومصائبه ،أو الدنيا مليئة بالهموم والمصائب أو ما شابه هذا القبيل لما حققت الغاية المنشودة ،وخدم الأطروحة المقدمة ،وإذعان المتلقي ،لما كان لهذا الكلام قوة حجاجية .

ويمكن أن نمثل ذلك بواسطة السلم الحجاجي :

-ن/مواجهة نوائب الدهر

-كشف الزمان لك القناعا

-مدً إليك صروف الدهر باعا.

وفي نفس القصيدة في البيت الثاني استعمل الشاعر الاستعارة حيث يقول :

فلا تخش المنية واقتحمها ودافع ما استطعت لها دفاعا.

فهذا البيت عبارة عن حكمة مفادها أن الموت حتمية لا نقاش فيها ،فإن لم تذهب إليها ستأتي إليك،ولا قدرة لنا على إيقافها أو الفرار منها،إذ علينا مواجهتها بشجاعة وبسالة،وأن لا نركن للخوف .

يحتوي هذا البيت على استعارة مكنية،حيث صور المعنوي (المنية) في قالب المحسوس (اقتحمها) ويمثل حجة قوية لدعم الأطروحة و النتيجة في الشطر الثاني وهو اقتحام ساحة الوغى والدفاع عن النفس والشرف .

فالشاعر ذو شخصية قوية وشجاعة ،شديد البطش بالأعداء ولا يخشى المنية وعاشق للموت ومحب له .

استعمل الشاعر هذا القول الاستعاري الحجاجي وهو موقن من قدرته على التأثير في المتلقي واستمالته بهذه الصورة الاستعارية الأقوى حجاجيا من الكلام ا لمتعارف عليه .

من خلال ما سبق ذكره نجد أن الاستعارة في الكتاب المدرسي ،لا تقتصر على الجانب البلاغي الذي تعارف عليه الدارسون من إضفاء صفة الجمال والرونق وإخبار المتلقي؛بل نجد في مواضع كثيرة لها دور حجاجي إقناعي تهدف من ورائه إلى استمالته ،وحمل المخاطَب على مشاطرة المخاطِب رأيه، أو التصرف وفقا لما يرضاه أو يتوخاه حسب المقام والسياق الذي ترد فيه.

- **قائمة المصادروالمراجع**

أ-المؤلفات:

1آمال يوسف المغامسي، الحجاج في الحديث النبوي دار المتوسطية للنشر،ط2016،1 .
2 كورنيليا فون زاد صكوجي ،الحجاج في المقام المدرسي ،منشورات كلية الآداب ،منوبة ،2003.
3ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ،ط2005،1.
4 الحبيب أعراب الحجاج والاستدلال الحجاجي،مقال ضمن كتاب الحجاج مفهومه مجالاته دراسة نظرية تطبيقية في البلاغة الجديدة ،عالم الكتاب الجديد،الجزء ا لأول ،الأردن ،2010.

5 عبد الله صوله: في نظرية الحجاج ، نظرية وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011
6 حسن بدوح: أهمية الحجاج في ممارسة التواصل الإنساني، ضمن سلسلة الحجاج رؤى نظرية، دراسات تطبيقية، إشراف حسن خميس الملخ، عالم الكتب الحديث، 2010.
7 محمود السيد شيخون ،الاستعارة نشأتها وتطورها ،دار الهداية للطبع والنشر والتوزيع ،ط1994،2.
8 رضوان الرقي،البلاغة والحجاج بحث في تداولية الخطاب ،أفريقيا الشرق،المغرب،2018.
9 محمد العمري البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2005.
10 عمر أوكان: اللغة والخطاب ،رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
11 أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، عالم الكتب الحديث ،الأردن،2010.
12 هاجر مدقن ،الخطاب الحجاجي أنواع هوخصائصه،منشورات الاختلاف،ط1،2013 .
13 شهاب سامية ،الكتاب المدرسي التعليمي،مقال ضمن كتاب من قراءات المركز ،وزارة التربية الوطنية،المركز الوطني للوثائق التربوية ،الجزائر،2015.
14 أحمد فريقي ،التواصل التربوي واللغوي ،مطبعة الرباط 2011.
15خالد العمراني وخالد البقالي القاسمي ،ديداكتيك التربية الاسلامية من الابستمولوجيا إلى البيداغوجيا ،ط1،دار الثقافة ،الدار البيضاء ،1999
16والمشوق في الآدب والنصوص والمطالعة ،وزارة التربية الوطنية
17،شوقي مصطفى ،المجاز والحجاج في درس الفلسفة بين الكلمة والصورة ،دار الثقافة للنشر والتوزيع،ط1،،المغرب،2005 .

ب-المجلات:

1-خليفة بوجادي،تداولية الاستعارة من خلال أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني،مجلة علوم اللغة العربية،العدد الخامس،2013.
2- هاجر مدقن،آليات تشكيل الخطاب الحجاجي بين نظرية البيان ونظرية البرهان ،مجلة الآثر،عدد05،ورقلة ،2006.
3- عيد بلبع،الرؤية التداولية للاستعارة،مجلة علامات،عدد2005،23.

الهوامش:

1 خليفة بو جادي، تداولية الاستعارةمن خلال "أسرار البلاغة "لعبد القاهر الجرجاني ،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،العدد الخامس،2013،ص166[1]
2 أمال يوسف المغامسي ،الحجاج في الحديث النبوي ،دار المتوسطية للنشر ،ط2016،1،ص202
3 ابن منظور لسان العرب مادة (ح ج ج) ،دار صادر،ص226.
4 كورنيليا فون زاد صكوجي ،الحجاج في المقام المدرسي ،منشورات كلية الآداب ،منوبة ،2003،ص13
5 الحبيب أعراب الحجاج والاستدلال الحجاجي،مقال ضمن كتاب الحجاج مفهومه مجالاته دراسة نظرية تطبيقية في البلاغة الجديدة ،عالم الكتاب الجديد،الجزء الأول ،210،الأردن ،20-21 ص 624.
6 المرجع نفسه، ص 625.
7 ينظر: أمال يوسف المغامسي: الحجاج في الحديث النبوي، ص 23.

8 عبد الله صوله: في نظرية الحجاج ، نظرية وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص 13 .

9كورنيليا فون راد، صكّوحي: الحجاج في المقام المدرسي، ص 16.

10 حسن بدوح: أهمية الحجاج في ممارسة التواصل الإنساني، ضمن سلسلة الحجاج رؤى نظرية، دراسات تطبيقية، إشراف حسن خميس الملخ، عالم الكتب الحديث، 2010، ص 03.

11 محمود السيد شيخون ،الاستعارة نشأتها وتطورها ،دار الهداية للطبع والنشر والتوزيع ،ط1994،2،ص05

12 نفسه،ص21

13رضوان الرقي،البلاغة والحجاج بحث في تداولية الخطاب ،أفريقيا الشرق،المغرب،2018،ص110

14 نفسه،ص110

15 نفسه،ص111

16أوليفيروبول: هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟ ترجمة محمد العمري ضمن كتابه البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2005، ص 22.

17 المرجع نفسه، ص 44.

18 هاجر مدقن: آليات تشكل الخطاب الحجاجي بين نظرية البيان ونظرية البرهان، مجلة الآثر، جامعة قاصدي مرباح، عدد 05، ، ورقلة، 2006ص 190.

19 عمر أوكان: اللغة والخطاب ،رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 218.

20 أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ص 108.

21 عيد بلبع: الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات، عدد 23، 2005، ص 99.

22هاجر مدقن ،الخطاب الحجاجي أنواع هوخصائصه،منشورات الاختلاف،ط2013،1،ص 86

23 أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، ص 109.

24 شهاب سامية ،الكتاب المدرسي التعليمي،مقال ضمن كتاب من قراءات المركز ،وزارة التربية الوطنية ،المركز الوطني للوثائق التربوية ،الجزائر،2015،ص86

25 أحمد فريقي ،التواصل التربوي واللغوي ،مطبعة الرباط 2011،ص81

26 ينظر ،خالد العمراني وخالد البقالي القاسمي ،ديداكتيك التربية الاسلامية من الابستمولوجيا إلى البيداغوجيا ،ط1،دار الثقافة ،الدار البيضاء ،1999،ص159

27 ينظر ،كتاب المشوق في الأدب والنصوص والمطالعة ،وزارة التربية الوطنية

28 ينظر ،شوقي مصطفى ،المجاز والحجاج في درس الفلسفة بين الكلمة والصورة ،دار الثقافة للنشر والتوزيع،ط2005،1،المغرب،ص21

دور المدرسة في تكوين شخصية المتعلم

The school's role in establishing the student's personality

فؤاد مرزوقي/ طالب دكتوراه
الدكتورة: فريدة لعبيدي

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الشاذلي بن جديد-الطارف (الجزائر)
مخبر التراث والدراسات اللسانية، جامعة الطارف.
fouedmerzougui36@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/26 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تعتبر المدرسة المحور الرئيسي للعملية التربوية في المجتمع لأنها تستوعب أبناءه لتكسبهم الاستعداد لأن يحتلوا مكانهم كمواطنين صالحين، وتساعد المدرسة في تنمية مواهب الفرد وتقويته لمواجهة الأمور حتى ينسجم مع باقي أعضاء المجتمع؛ فالمدرسة تسهم في تربية الأفراد وتدريبهم على الامتثال لثقافة المجتمع، فهي تعمل إلى جانب الأسرة في تكامل لبناء شخصيته وتساند وظيفيا على تنشئته، فما هي يا ترى ماهية هذه المؤسسة والدور المنوط الذي تلعبه في المجتمع وأبرز الوظائف التي تؤديها لتحقيق أهدافها التربوية؟

الكلمات المفتاحية: التعلم؛ علم التربية؛ المدرسة؛ المعلم؛ المتعلم؛ الشخصية.

Abstract:

The schoolisconsidered the main axis of the educationalprocess in the societyin order to accommodatesitschildren to gain them the readiness to occupy their place as good citizens,and the schoolhelps in developing the individual's talents and empoweringhim to face matters for be in harmonywith the rest of society,theschoolcontributes to educatingindividuals and training them to complywith the culture of society,Itworksalongwith the family in integration to buildhispersonality and functionally supports the upbringing of individuals, , what is the

entrusted role it plays in society, and the most prominent functions it performs to achieve its educational goals?

key words: Learning; pedagogy; the school; the teacher; the learner; the personality.

1 مقدمة:

إن المدرسة في دورها التعليمي والتربوي يمكنها أن تلعب دورها الفعال والمتكامل مع المؤسسات الأخرى في تحقيق الانسجام الاجتماعي وبالتالي تحقيق قوة الدولة[1]، وحتى تلعب المدرسة هذا الدور الهام والخطير من الضروري تحصين الذات بالقيم الأصيلة وأن تتوفر الحقوق المعنوية والمادية والثقافية للمعلم والمتعلم، وللمدرسة كبناء فيزيقي، ذلك أن المدرسة تملك قوة تأثيرية بالنسبة للفرد وللمجتمع، فهي المحدد الرئيسي لمستقبل الأمة من خلال: "عملية تفاعل معرفي ووجداني يربط بين الماضي والحاضر وبين الواقع والتطلع وبين الموجود والمنشود، إنها أداة المحافظة على كيان الدولة واستمرارها بكل مقوماتها وقيمها ومثلها ومعتقداتها وتراثها".[2]

إن مفهوم المدرسة يتعدى الحجرة والمنضدة والسبورة وغيرها من أدوات التعليم إلى: حقيقة المدرسة الرسالة التي تحوصل وجودها في بناء شخصية الفرد وتعميق انتمائه وتزويده بالعلوم والمعارف[3]، ففي المدرسة نعلم الفرد كيف يتأقلم مع مجتمعه بمعنى أن نعوده النظام وضبط النفس، ومعرفة حدود الحرية الشخصية وحقوق الآخرين.[4]

إذا كانت التربية عند أرسطو (322-384) تهدف إلى إعداد الفرد كما تعد البذرة للغرس، فهي عملية تنشئة وتطبع، فإن الغزالي (1095-1111) يرى أن صناعة التعليم هي أشرف الصناعات وغرضها الفضيلة والتقرب إلى الله، أما إيمانويل كانت (1724-1804) فالتربية هي التي تنمي وترقي جميع أوجه الكمال في الفرد.[5]

2 المدرسة: تعريفها ومميزاتها ونشأتها وتطورها وخصائصها وأهم المعارف الخاصة بها:

2-1 تعريف المدرسة:

المدرسة مؤسسة اجتماعية تربوية حظيت بالاهتمام والدراسة منذ زمن طويل، وذلك نظرا لثقل المهمة الموكلة إليها من قبل المجتمع، ولعظم التوقعات المنتظرة منها ابتداء من دخول الطفل إليها إلى أن يخرج إطارا كبيرا منها، وقد حاول كثير من العلماء تحديد مفهومها بحيث يعرفها "مينيشين وشبيرو" MINUCHIN ET SHAPIRO 1983: بأنها مؤسسة اجتماعية تعكس الثقافة التي هي جزء من المجتمع، وتنقلها للأطفال في شكل مهارات خاصة ومعارف، عن طريق نظام اجتماعي مصغر يتعلم فيه الطفل القواعد الأخلاقية والعادات الاجتماعية والاتجاهات وطرق بناء العلاقات مع الأخر .

ويمكن أن ينظر إلى المدرسة على أنها: "مؤسسة اجتماعية أنشأها المجتمع بقصد تنمية شخصيات أفرادها تنمية متكاملة ليصبحوا أعضاءً صالحين فيه ومنتجين أيضا،[6] وتعرف أيضا المدرسة على أنها: "مؤسسة اجتماعية تقوم بإعداد الطفل إعدادا يمكنه من الحياة في مجتمعه، قادرا على القيام بدوره مما يساعده على عمليتي التكيف والاندماج الاجتماعي من خلال وعيه وإدراكه لكافة حقوقه وواجباته.

من خلال جملة التعاريف المذكورة نستطيع أن نقول إن المدرسة هي مؤسسة اجتماعية منظمة، فهي تتضمن واجبات الأفراد والتي من خلالها (أي الواجبات والحقوق) تشرف على عملية التنشئة الاجتماعية للطفل، فعندما يتطور الطفل بيولوجيا واجتماعيا ومعرفيا تصبح الأسرة غير قادرة على استيعاب حاجات الطفل المتعلم والتي تتركز حول عمليتي التربية والتعلم، حينها أوجد المجتمع المدرسة كمؤسسة ثانية إضافية، أوكل إليها مهمة تنشئة الطفل اجتماعيا وتربويا ومعرفيا، وبهذا الشكل يمكن تعريف المدرسة على أنها مؤسسة اجتماعية تكمل الدور الذي تقوم به الأسرة، وتزود الطفل بالمهارات والخبرات الاجتماعية والعملية والمهنية إلى درجة التأهيل الاجتماعي المقبول.

"هي البيئة الثانية للطفل، وفيها يقضي جزءا كبيرا من حياته، يتلقى فيها التربية وألوان العلم والمعرفة، وهي عامل جوهري في تكوين شخصية الفرد وتقرير اتجاهاته وسلوكاته وعلاقته بالمجتمع الأكبر"[7]

يمكن القول: إن هذا التعريف اعتبر المدرسة شأنها شأن الأسرة في تلقين الفرد العلم والمعرفة، وهو بذلك لم يبين مدى اختلافها عنها إلا باعتبارها المكان الثاني للتنشئة الاجتماعية، في حين أن المدرسة هي مؤسسة لها قوانين وأسس وضوابط تختلف عن قوانين ومعايير الأسرة، إذا كان هذا التعريف قد ركز على وظيفة المدرسة الاجتماعية باعتبار المؤسسة من مؤسسات التنشئة الاجتماعية فهذا التعريف الموالي يقوم على المدلول المادي والذي يرى "أن المدرسة هي البناء والموقع الذي تتم فيه عملية التعلم والتعليم، وتكون مجهزة بأدوات ووسائل تسهم في إنجاح العملية التعليمية، والمدرسة لا تكتفي بمعناها المادي وإنما هي بحاجة لطلاب علم ومدرسين لإتمام العملية التعليمية، لهذا يخضع مفهوم المدرسة للعناصر التالية: إدارة، معلم، متعلم، والتعاون الوثيق بين هذه العناصر الثلاثة يشكل دعامة قوية للمدرسة الناجحة التي تخرج طلاب مزودين بسلاح العلم والفكر".[8]

كما تعتبر المدرسة إحدى المؤسسات الاجتماعية الرسمية، يقضي فيها الطفل جزءا كبيرا من وقته بعد الأسرة، وفيها يتلقى العديد من أنواع المعرفة.

وقد ارتبطت المدرسة منذ نشأتها الأولى بالمجتمع، فهي تسعى إلى خدمته وتحقيق غاياته ونجاحها في تحقيق ذلك هو نتيجة لدرجة ارتباطها العضوي بالمجتمع الذي تعيش فيه[9]، والأطفال عند التحاقهم بالمدرسة يحملون معهم العديد من السلوكات والقيم والاتجاهات، التي يكونون قد اكتسبوها من خلال تفاعلهم مع أفراد أسرتهم أو نتيجة احتكاكهم بمحيطهم الاجتماعي، غير أن اتجاهاتهم المكتسبة تختلف من طفل إلى أخر، وذلك بسبب اختلاف تنشئتهم وبيئتهم التي نشأوا فيها.

والمدرسة بدورها تعمل على تطوير معارف الطفل واتجاهاته، فهي تشارك إلى جانب الأسرة في تكوين شخصية الفرد، وتحديد سلوكه وعلاقاته بأفراد المجتمع، وذلك من خلال تفاعله مع جماعات جديدة من الرفاق، حيث يكتسب معايير وقيما اجتماعية ويتعلم أدوارا اجتماعية جديدة.

وللمدرسة أهمية عظمى للفرد والمجتمع على حد السواء، وترجع أهميتها في أنها أداة في تنشئة أطفاله بما يتماشى وثقافة المجتمع، كما أنها أداة رئيسية لدفع عمليات التغير الاجتماعي وبالتالي التنمية[10]، حتى تواكب تطور المجتمعات العالمية في جميع ميادينها.

وتعمل المدرسة على الإعداد الثقافي للفرد وذلك للحفاظ على المجتمع وعلى كيانه وتماسكه، فهي كمؤسسة اجتماعية لا تكتفي بحفظ التراث الثقافي واستمراره بل تسعى إلى تنقيته ونقله إلى الأجيال في شكل معارف وعلوم تتناسب مع متطلبات المجتمع والحياة العصرية، غير أن الأجيال قد تضيف عناصر ثقافية أخرى بحسب حاجة المجتمع إليها.[11]

وازدادت أهمية المدرسة في ظل التغير الاجتماعي الذي مسّ مختلف بنيات المجتمع وخاصة البناء الأسري، فقد افتقدت الأسرة بعض أدوارها في تربية الأطفال بسبب انشغالها بأمور الحياة المعقدة، مما زاد من أعباء المدرسة التي أوكلها المجتمع تربية الطفل إلى جانب تعليمه وتعويضه ما افتقده من فرص التربية والعناية الأخلاقية.

وللحياة المدرسية العديد من الجوانب التي قد تتسبب في معاناة التلميذ وتوتره، منها ما هو مرتبط بعلاقته بأساتذته؛ وذلك من خلال جهل العديد من الأساتذة لسيكولوجية التلاميذ وخصائصهم الحسية والعقلية، خاصة أثناء مرورهم بفترات حساسة من حياتهم –المراهقة– فلجوء الأستاذ إلى تسليط العقوبة على التلاميذ وذلك عن طريق إهانتهم وإهمالهم يدفع بهم إلى الانحراف والتمرد أو الهروب من المدرسة، وقد يكون ذلك مرتبطا بعلاقته مع زملائه، فيسيئون إليه وذلك من خلال السخرية لفقر أو عيب جسمي فيه، مما يؤدي إلى تكوين بذور الحقد والكراهية في نفسه تدفعه إلى القيام بسلوكات عنيفة. أما المواد الدراسية فالضعف التحصيلي الذي يعاني منه العديد من التلاميذ وعجزهم عن الفهم يشعرهم بالفشل والإحباط مما يضاعف

من مواقف السخرية والعقاب سواء من زملائه أو أساتذته أو حتى أفراد أسرته، وفي ظل توفر الأرضية المهيأة قد يؤدي به إلى العنف والانحراف.[12]

وفي هذا المجال نشير إلى "ديديه نوردن NORDON" أستاذ مادة الرياضيات بجامعة بوردو الفرنسية والذي اشتهر بأسلوبه الساخر في كتاباته التي تناولت حالة تحولات المجتمع المعاصر، ذكر في إحدى مؤلفاته أن المراهقين اليوم يميلون بشكل رهيب إلى ألعاب العنف والقتل ورؤية مشاهد العنف والدماء ورؤوس القتلى ويجدون في ذلك متعتهم، ويضيف قائلا بأننا تجاوزنا اليوم مرحلة حب العنف إلى ممارسته داخل المدارس، ولعل فترة التسعينات شهدت انتشارا مرعبا لهذه الظاهرة.[13]

ويتساءل العديد من المنشغلين بدراسة هذه الظاهرة ما الذي يحدث في مدارسنا اليوم؟ ما الدافع وراء تفشي مثل هذه الممارسات اللاأخلاقية خاصة داخل المدرسة؟ وهل يتحمل النظام المدرسي مسؤولية هذه الأحداث؟ أم يعود ذلك إلى تأثيرات المحيط الخارجي سواء كانت ظروف اجتماعية اقتصادية أو أسرية؟

وفي إجابة منه على بعض هذه التساؤلات أكد وزير التربية الوطنية في الملتقى الخاص بمحاربة العنف في الوسط المدرسي بأن المدرسة بريئة كل البراءة من الاتهامات الموجهة لها، فمن غير المعقول أن تتحامل بعض الأطراف على المدرسة الجزائرية وتحملها مسؤولية زرع ثقافة العنف بين تلاميذها، فهي تحمل العديد من معاني القداسة والصفاء، والعنف حسب رأيه انتقل إلى المدرسة لسبب وحيد هو أن المدرسة جزءا من المجتمع وهي في تفاعل مستمر معه ولا تستطيع أن تبقى معزولة عما يصيبه من أحداث.[14]

إن العنف موجود في المجتمع لأسباب اجتماعية واقتصادية أيضا نتيجة تكتل جماعات زادت فرض رأيها بالقوة، وسنين العنف والإرهاب التي عاشها مجتمعنا هي أقصى درجات العنف، وفي هذه الفترة من الزمن لم تكن المدرسة الجزائرية مهيأة لتصدي هذه الظاهرة وبالتالي عجزت عن أداء دورها المطلوب.[15]

إن المدرسة كبناء اجتماعي تمثل جزءا صغيرا من مجتمع أكبر، تتأثر بكل التغيرات الاجتماعية والثقافية التي تحدث فيه بما في ذلك الأمراض الاجتماعية والانحرافات التي تصيب كيانه وتؤثر في أفراده.

تعتبر المؤسسة التعليمية أهم وأبرز المؤسسات الاجتماعية التربوية التي أنشأها المجتمع للعناية بالتنشئة الاجتماعية لأبنائه وتربيتهم وتهيئتهم وإعدادهم للحياة، وتحقيق أهداف المجتمع والمحافظة عليها من خلال مسؤولياتها بإعداد التلاميذ وتوجيههم نحو القيم اللازمة في الحياة، ولا

تعمل المدرسة في فراغ وإنما لها علاقة بكل مؤسسات المجتمع، مثل: الأسرة، المؤسسات الدينية، وسائل الإعلام، وعديد المؤسسات الأخرى كالمسرح والأندية والمعارض والمكتبات...الخ.

ونظرا لأهمية المدرسة فقد لاقت اهتماما كبيرا من طرف عديد العلماء والباحثين ولها جملة من التعاريف نذكر منها:

تعريف أبو راص الناصر: المدرسة هي التي تبث دراسة العلم، أي تعليمه وتعلمه، وهي خاصة بالتعليم الثانوي والعالي.[16]

ويعرفها عصمت مطاوع: هي تلك المؤسسة الاجتماعية التي أنشأها المجتمع عن قصد وظيفتها الأساسية تنشئة الأجيال، بما تجعلهم أعضاءً صالحين في المجتمع الذي تعهدهم.[17]

ويعرفها محمد صقر: إنها مؤسسة اجتماعية من مؤسسات التنشئة الاجتماعية دورها تكوين الأفراد من مختلف النواحي في إطار منظم وفق مبادئ الضبط الاجتماعي.[18]

وعند إيميل دوركايم: هي عبارة عن تغيير امتيازي للمجتمع الذي ولاها بأن تنقل إلى الأطفال قيما ثقافية وأخلاقية واجتماعية يعتبرها ضرورية لتشكيل الراشد وإدماجه في بيئته ووسطه.[19]

أما عند رابح تركي: فهي تلك المؤسسة التربوية المقصودة أو العامة لتنفيذ أهداف النظام التربوي في المجتمع.[20]

ولعل أبرز وأهم وظائف المدرسة ما يلي:

من الوجهة التعليمية:

أنها تعمل على تعريف التلاميذ بالمجتمع تعريفا واضحا، يشمل تكوين المجتمع وقوانينه ونظمه السياسية والاقتصادية والاجتماعية... ويشمل مشاكل هذا المجتمع والعوامل التي تؤثر فيها أي تعطيهم صورة ديناميكية لهذا المجتمع لا صورة فوتوغرافية ساكنة، لأن المجتمع إذا فقد عنصر الحركة فقد أهم مميزاته.

من الوجهة التربوية:

أنها تعمل على تدريب التلاميذ على الحياة الاجتماعية الصحيحة في داخلها فيمارسون ويواجهون مشاكلها، ويعالجون هذه المشاكل بأنفسهم.

من وجهة النظام المدرسي العام:

ومن وجهة النظام المدرسي العام يجب أن يكون نظام المدرسة مبنيا على التشخيص والعلاج، فتعمل المدرسة على أن تخلص الناشئين من الصفات المناهضة للمجتمع سواء كانت راجعة إلى طبيعة التربية الأسرية أو إلى مميزات خاصة بالمجتمع الذي تقوم فيه المدرسة، ولذلك يجب أن يبني النظام التعليمي على دراسة وافية للحياة الأسرية والاجتماعية، ولنواحي النقص التي يجب الالتفات إليها بصفة خاصة لمعالجتها وتدعيم النواحي الايجابية.

إنها تعمل على استكمال ما كان قديم البدء فيه من تربية منزلية للفرد، ثم تقوم بتصحيح المفاهيم المغلوطة، وتعديل السلوك الخاطئ، إضافة إلى قيامها بمهمة التنسيق والتنظيم بين مختلف المؤسسات الاجتماعية، ذات الأثر التربوي في حياة الفرد فلا تحدث نوع من التضارب أو التصادم أو العشوائية.

2-2 مميزات المدرسة:

وتمتاز المدرسة عن باقي المؤسسات الأخرى بجملة من الأمور منها:[21]

- تعتبر المدرسة المؤسسة التربوية المقصودة لعملية التربية، فقد أنشأها المجتمع ويصرف عليها أموالا طائلة لغرض القيام بوظيفة التربية؛ أي إن الوظيفة الأساسية للمدرسة هي التربية أما العائلة مثلا فإنها كانت تشارك في عملية التربية إلا أن وظيفتها الأصلية هي إنجاب الأطفال، أما التربية فهي وظيفة مصاحبة في الأسرة للوظيفة الأصلية.

- المدرسة تمنح العاملين فيها تعليما وتدريبا في ميدان التربية تجعلان منهم قادة، ففي المدرسة يوجد عدد وفير من المعلمين المتخصصين في نواحي النشاط المختلفة (الثقافية، الاجتماعية، العلمية، الأدبية، الرياضية، الفنية)، وهذا ما يجعل المدرسة تمتاز عن غيرها من المؤسسات التربوية، فضلا على أن العاملين في المؤسسة المدرسية يحصلون على تعليم وتدريب في عملية التربية، يجعل منهم فنانين في هذا المجال، والقادة في المؤسسات التربوية الأخرى لا يحصلون على مثل هذا التعليم والتدريب الفني.

- والمدرسة مكان لحدوث التفاعل الإيجابي، وهذا النوع من التفاعل له فاعليته وأثره البالغ في تغيير سلوك الأفراد وسلوك المجتمع، وهو ما تهدف إليه المدرسة، وعن طريق هذا التفاعل تتمكن المدرسة من تغيير الاتجاهات الفكرية عند التلاميذ.

- فالمدرسة تمارس العديد من الأساليب النفسية والاجتماعية في عملية التنشئة الاجتماعية ومنها خاصة:

- دعم القيم السائدة في المجتمع بشكل مباشر وصريح في مناهج الدراسة.

- توجيه النشاط بحيث يؤدي إلى تعليم الأساليب السلوكية الاجتماعية المرغوب فيها وتعلم المعايير الاجتماعية وأدوارها.

- العمل على فطام الطفل انفعاليا عن الأسرة.

- تقديم نماذج عن السلوك الاجتماعي السوي.

- الثواب والعقاب تمارسهما السلطة المدرسية في تعليم القيم والاتجاهات والمعايير والأدوار الاجتماعية.

- قيام المدرس بدور اجتماعي دائم التأثير في التلميذ.

ويرى العديد من العلماء أن التربية عملية تكيف لأن أساس البقاء هو التكيف؛ أي القدوة على الملائمة بين الظروف الجسدية والنفسية وبين الظروف الخارجية، فالحياة تقوم ما دام التكيف قائما.[22]

إن التربية بهذا المعنى عملية تكيف وتفاعل بين الإنسان ومحيطه، حيث يكون الفرد فاعلا ومنفعلا، محاولا أن يقدم للتراث الإنساني شيئا جديدا، فالتربية تهدف إلى تطوير طاقات الفرد الجسدية والعقلية والنفسية ضمن الظروف الملائمة، وهي تتم داخل الأسرة وفي المدرسة وفي المجتمع الواسع.[23]

إنّ المدرسة هي الملاذ الثاني للطفل بعد الأسرة، فهي قاعدة المجتمع وأساس أعمدته، تعمل على تنشئة الأجيال على أسس اجتماعية وإنسانية، فالمدرسة هي البيئة الثانية للطفل وفيها يقضي جزءا كبيرا من حياته، يتلقى فيها صنوفَ التربية وألوانَ العلم والمعرفة، فهي عامل جوهري في تكوين شخصية الفرد وتقدير اتجاهاته وسلوكه وعلاقته بالمجتمع الأكبر، وهي المؤسسة الاجتماعية الرسمية التي تقوم بوظيفة التربية ونقل الثقافة، وفيها يكتسب العديد من المعايير الاجتماعية في شكل منظم ويتعلم أدوارا اجتماعية جديدة.

أما عن الأسباب النفسية والاجتماعية التي تتبعها المدرسة في عملية التنشئة الاجتماعية فيحددها "حامد زهران "على النحو التالي:

- دعم القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع بطريق مباشر وصريح من خلال مناهج الدراسة.
- توجيه النشاط المدرسي بحيث يؤدي إلى تعليم الأساليب السلوكية الاجتماعية المرغوب فيها وإلى تعلم المعايير والأدوار الاجتماعية.
- الثواب والعقاب وممارسة السلطة المدرسة في تعليم القيم والاتجاهات.
- تقديم نماذج للسلوك الاجتماعي السوي.[24]

2-3 نشأة المدرسة وتطورها عبر التاريخ:

عرفت التربية منذ وجد الإنسان على ظهر الأرض وكانت مرادفة للحياة نفسها، حيث كان كل فرد يكتسب السلوك الفردي للحياة عن طريق الاحتكاك المباشر بالبيئة، فلم تكن للتربية وجهة مقصودة.

وعندما أخذت الحياة الاجتماعية في التعقد وازداد رصيد الجنس البشري من المهارات والأفكار وأخذ الإنسان اللغة في صورتها الأولية أداة في التفكير والتعاون تحتم على الكبار في المجتمع أن يوجهوا اهتماما مقصودا بعملية التعليم، وقد استمرت تربية النشء، وتتم عن طريق

المشاركة في حياة الجماعة عدة قرون، ولكن خلال هذه الفترة أعطى الكبار في المجتمع قدرا أكبر في الانتباه لعملية التعليم دون الاستعانة بمؤسسات تربوية متخصصة.

ثم ظهر بعض الأفراد من ذوي المهارات والقدرات فأسندت إليهم بعض الأسر مهامَ تعليمِ أبنائها، وإن كان تعليما عقائديا، يتسم بالتقديس ويعج بالأسرار مما استلزم تنظيما جديدا للتعليم، ومن هنا ظهرت أول مدرسة بالمعنى المعروف، ثم أخذت المدرسة في التطور فشملت إلى جانب علوم الدين علوما دنيوية مثل: الطب والتخطيط والقانون...الخ.[25]

وفي العصور الوسطى استمر وجود نوعين من الإعداد التعليمي أحدهما للعامة من خلال الخبرات الحياتية، وثانيهما للصفوة في المدارس...أما في العصر الحديث فقد تميزت بتغيرات كبيرة وكثيرة، الأمر الذي صاحبه تغير شامل في النظر إلى المدرسة كمؤسسة تعليمية، لعل من أهم هذه المتغيرات التقدم العلمي المذهل ونمو الحركات القومية التحررية وظهور الاتجاهات الديمقراطية، على أن الاتجاه الديمقراطي أسهم إسهاما كبيرا في نشر التعليم وتعميمه؛ لأن الديمقراطية تؤمن بعدة مبادئ منها: تقدير قيمة الأفراد والإيمان بذكائهم ووجوب الفرص، وهذا يستلزم بالضرورة فتح أبواب المدارس لكافة الأفراد للحصول على أقصى ما تؤهله لهم مواهبهم وقدراتهم، وبالتالي وجب على الدولة أن توفره، بل أصبح واجبا على الأفراد بحيث يعاقبون عليه إذا قصروا فيه، هذا وقد ظهرت أشكال ثلاثة للمدرسة عكست اتجاهات تربوية وفلسفية معينة نتعرض لها كالآتي:

2-3-1 المدرسة التقليدية:

المعلم في هذه المدرسة يؤمن إيمانا عميقا بالحفظ والاستظهار، فالهدف من التعليم هو المعرفة اللفظية والإغراق فيها، دون العناية بجوانب التطبيقات العملية، وفي هذه المدارس ما يزال التركيز منحنيا على حفظ الدروس التي نظمت تنظيما منطقيا دون الاهتمام بنواحي الاختلاف التي تتصل بنشأة التلاميذ أو بحاجاتهم النفسية أو باهتماماتهم الذاتية، والفلسفة الغالبة على هذه المدرسة هي أن الطفل أو المتعلم عبارة عن صفحة بيضاء، وبالتالي فإنها تأخذ بالمفاهيم والمصطلحات القديمة للتربية، فالمدرسة التقليدية تعنى بعقل التلميذ، ونقل التراث الثقافي على اعتبار أن التلاميذ هم أوعية لنقل هذا التراث دون تجديد أو ابتكار أو تطوير، كما أنها تغفل ما بين الأطفال من فروق فردية.

2-3-2 المدرسة النشيطة:

تجعل هذه المدرسة الطفل أو المتعلم محور اهتمامها، فهي تعتبر الطفل خيرا بطبيعته، وهي تؤكد أن الطفل له كيان وشخصية وميول وقدرات واهتمامات، ولذلك فالمدرسة تستطيع تنمية الجوانب المختلفة للطفل عقليا وجسميا وروحيا وانفعاليا واجتماعيا وجماليا.

واعتبرت أن اهتمامات التلاميذ إنما هي مصادر نموه التعليمي، لذلك فإن التعليم يتم عن طريق العمل والممارسة والتعبير الابتكاري عن النفس، وكذلك على التعاون في التخطيط وحل المشكلات، كما تؤمن بضرورة ربط المدرسة بالمجتمع عن طريق عدة وسائل منها: الرحلات التعليمية، البحوث الفردية، المعسكرات الدراسية.

2-3-3 مدرسة المجتمع:

أيقن رجال التربية أن انعزال التعليم عن الحياة وعن المجتمع المحلي لا يجد ما يبرره، وقد توصلوا إلى عدة حقائق أهمها:

- المدرسة سوف تفشل في تأدية وظيفتها إذا لم تعتمد إلى تنمية التقدم الاجتماعي في تلاميذها اتجاها نحو مستقبل أفضل، وانطلاقا من تراث الثقافي للمجتمع.

- تقدم الجماعة التي تؤمن بالحرية والديمقراطية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا عرفوا بعض الأنشطة؛ التي ترضي ميولهم وتتميز بالابتكارية الاجتماعية.[26]

- وعلى ذلك يتضح أن الحاجات الإنسانية والاجتماعية صارت في مقدمة اهتمامات هذه المدرسة، فمدرسة المجتمع تستهدف الصفات الإنسانية في تلاميذها وإشراك الأهالي في رسم السياسة المدرسية وتخطيط برامجها أو تنظيم محور الدراسة في المنهج حول العمليات أو المشكلات الرئيسية في الحياة، وجعل مرافق الدراسة والمدرسة مركزَ نشاط الأهالي من جميع الأعمار، كما اعتبرت مدرسة المجتمع المعلم موجها ومخرجا، والتلميذ ممارسا لمشروعات اجتماعية.

3 المدرسة والتنشئة الاجتماعية، وظائف المدرسة ودورها، مكوناتها، أهميتها وأهدافها:

3-1المدرسة والتنشئة الاجتماعية:

تكمن أهمية المدرسة في كونها المصنع الذي يتم فيه تحويل المادة الخام إلى إنتاج قابل للاستهلاك، فهي الوسط الاجتماعي الذي يتم فيه صقل شخصية الطفل وبناؤها بناءً سليما حتى يتحول الفرد من مجرد طفل قليل الخبرة إلى إطار يحمل إمكانات وقدرات اجتماعية ومعرفية وخلقية، وقد أجريت العديد من الدراسات حول معرفة أهمية المدرسة بالنسبة لشخصية الطفل فوجد أن المدرسة التي تقوم بإرضاء حاجات التلميذ هي أفضل المدارس.[27]

ومن جهة أخرى يرى "سيكورد وباكمان SECORD ET BACKMAN" أن التنشئة الاجتماعية عبارة عن عملية تفاعل، يعتدل عن طريقها سلوك الشخص بحيث يتطابق مع توقعات أعضاء الجماعة التي ينتمي إليها.

عموما فإن الدكتور "عادل عز الدين الأشول" يؤكد أن التنشئة الاجتماعية عبارة عن عملية تعلم قائم على التفاعل الاجتماعي بقصد إكساب الفرد طفلا أو راشدا سلوكا ومعايير وقيما

تجعل من الممكن له مسايرة جماعته، كما تكسبه السلوك المناسب لأدوار اجتماعية معينة ولتوقعات أعضاء جماعته، وإيجاد ضوابط داخلية للسلوك واستعداد لمطاوعة الضوابط الاجتماعية الخارجية.

والمدرسة تلعب دورا مهما في عملية التنشئة الاجتماعية، لعل من أهمها ما يلي:

1-تأخذ المدرسة على عاتقها مهمة تهيئة الصغار تهيئة اجتماعية من خلال نقل الثقافة بمعانيها الواسعة المعقدة.

2-تلعب المدرسة دورا حيويا في تعليم الاتجاهات والمفاهيم المتعلقة بالنظم السياسية، كالتأكيد على الامتثال للقوانين والسلطة.

3-تعلم المدرسة الطفل المعلومات والمهارات المتعلقة بالطريقة التي يعمل بها المجتمع، ويؤدي ذلك إلى إعداد الطفل للتصرف وفقا للأدوار التي يقوم العضو الراشد في المجتمع.

4-كما تلعب المدرسة دورا أكبر في مساعدة الأطفال على تعلم ضبط انفعالاتهم وكيفية حل المشكلات بطرائق عملية.

5-تشجع المدرسة القدرات الخلاقة لتلاميذها، كما تأخذ على عاتقها مهمة القيام بدور رئيسي في عمليات التجديد والتحديث والتغيير.[28]

ويبقى دور المدرسة مهما ورائدا في مجال التربية وبالتالي التنشئة الاجتماعية، كما أن تعليم المواطنين والتحاقهم بالمؤسسات التعليمية يساعد في زيادة دخل الأفراد، ورفع مستوى معيشتهم، ويقلل من الفروق الاجتماعية، كما أن التعليم الثانوي يسهم بدرجة أكبر مما يسهم به التعليم الابتدائي والتعليم العالي في تقريب الثنائيات وفي توزيع الدخل بين السكان ....[29]

2-3 وظائف المدرسة ودورها:

تنتج أهمية وظائف المدرسة ودورها من موقع المدرسة في المجتمع، فكل أب أو أم إلا ويتصور أن المدرسة هي المحيط الذي يتعلم فيه الابن، ويبنى اجتماعيا ومعرفيا ويتوقعون نتائج كبيرة من الابن عندما يتخرج من المدرسة.

من جانب آخر غالبا ما يمر الأبناء والبنات في عصرنا على المدرسة وتتدخل هذه الأخيرة في تحديد السلوك المستقبلي للطفل في المجتمع، وكذا المكانة الاجتماعية له، وفشل المدرسة في تأدية وظائفها بفعالية معناه فشل في بناء الفرد الذي يدخل المدرسة، وفشل في حماية المجتمع والحفاظ عليه، وفشل في التنمية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع.

ولكي تلعب المدرسة دورها كما يجب ينبغي عليها أن تحدد أهداف واضحة تعمل باستمرار من أجل تحقيقها، وتحدد المدرسة أهدافها ضمن المنظومة الاجتماعية من خلال حاجات المجتمع

ومتطلباته وتوجهاته الفكرية والدينية والإيديولوجية، ومن توقعاته وطموحاته المتوسطة والبعيدة، وتظهر مظاهر صياغة الأهداف من خلال النقاط التالية:

- فلسفة المجتمع في الحياة بما يتضمنه من نظريات وإنتاج ثقافي وأهدافه الاجتماعية الكبرى.

- التراث الثقافي للمجتمع على مدى توالي الأجيال، وانتماؤه الإيديولوجي والديني.

- طبيعة الفرد الإنسانية وحاجاته الاجتماعية والنفسية ودوافعه وطموحاته الشخصية، وقدراته الذاتية ومتطلباته البيولوجية، بمعنى أن تضمن الأهداف ميول ودوافع وحاجات التلميذ وطبيعة الفرد ودوافعه للتحصيل.

- التطور التكنولوجي ونظام الانفتاح في العالم وكيفية تأثيره على الفرد من جميع النواحي (التقنية، العقلية، الاجتماعية، التربوية ...)[30]

وبالتالي نستطيع أن نحدد وظائف المدرسة كما يلي:

3-2-1 إعادة إنتاج قيم مشتركة:

حسب رسالة DURHIEM (1922-1938) المدرسة كمؤسسة تعليمية لديها دور مهم في تلقين الأطفال القيم الأخلاقية التي يخضع لها المجتمع، وهذه المعايير التعليمية تكون خاصة بكل مجتمع، حيث تخضع للسير العام له والتي يجب على كل فرد ينتمي إليه أن يخضع إليها، ولهذا تصبح العبارة القائلة: "نستطيع أن نربي أطفالنا كما يجب أن يكونوا" وبالتالي فإن المدرسة تهيأ الفرد للوضعية الاجتماعية التي سيكون عليها في المستقبل وبالتالي تأخذ المدرسة الابتدائية بصفة خاصة مهمة إدماج الطفل في المجتمع.

أما السوسيولوجي الأمريكي PARSON (1959) ركز على دور المدرسة كمؤسسة للتنشئة الاجتماعية، حيث اعتبرها بمثابة المملكة التي تحمل الهدف الجماعي، وتأخذ معنى السيطرة على رغبات الفرد، وحسب PARSON المدرسة تجدد وتتدخل كل المعايير المهيمنة؛ (أي كل ما هو جيد، شرعي في المجتمع)[31]

إن الفرد يتعلم من المدرسة كل ما هو منطقي، ويصل إلى تمام النمو الفردي ويصبح فردا معترفا به في المجتمع الذي يخضع فيه الفرد لقيمه ومعاييره، فالمدرسة تعمل على ترسيخ القيم والمعايير الاجتماعية.

3-2-2 إدماج الفرد ضمن مجتمعه:

تعتبر المدرسة كجهاز إيديولوجي وطني تعمل على إدماج كل فرد في مختلف القطاعات الاجتماعات للعمل، أي أنها تعمل على تلقين التلاميذ كل التقنيات اللازمة لمزاولة أي نشاط اجتماعي، فهي إذا تعمل على التوفيق بين النظام المدرسي والنظام الإنتاجي، فالمدرسة تهيأ للطفل

حسب البرامج التعليمية لإتقان وتعلم الأنشطة الاجتماعية المتوفرة في المجتمع الذي يعيش فيه وذلك بتطبيق عدد من الاختبارات (كالذكاء، القدرات...).

وبالتالي فالمدرسة تعمل على نمذجة شخصية التلاميذ حيث تلقنهم معايير مجتمعهم وتجعلهم قادرين على الإنتاج داخل هذا المجتمع، حيث تعلمهم الدور الاجتماعي الذي سيلعبونه مستقبلا؛ أي أنها تلقن الطفل كيف يكون مسؤولا وتنمي فيه القدرة على الإبداع.

3-2-3 تهيئة الفرد للدور الاجتماعي:

تعمل المدرسة على تهيئة الطفل لعمل مستقبلي، لكن هذه المهمة غير فعالة؛ لأنها تركز على الجانب النظري والثقافي، ولهذا لابد أن يتقن المعلم استعمال الأدوات الثقافية لأن التفاعل يبدأ من داخل أسرته إلى التلاميذ الذين يدرسهم، فالطفل الذي ينتمي إلى مجتمعات مثقفة يعرف مدى أهمية المدرسة في حياة الأفراد ولهذا يركز بعض العلماء والباحثين على التوازن الثقافي حيث أن كل طفل يكتسب ثقافة الأسرة التي ينتمي إليها.

فالمدرسة تهيأ الطفل من أجل الدور الذي سيقوم به مستقبلا مع الأخذ بعين الاعتبار كل المتغيرات التي تعمل من خلالها بصفة علمية كتطبيق الاختبارات وتحديد الميولات والاهتمام بحاجات ورغبات التلميذ.[32]

4-2-3 تربية الاختيار:

إن التلميذ سيتدخل عدد من القيم الاجتماعية ويستعمل في ذلك استراتيجيات يتعلمها من المنظومة التربوية التي توفرها له المدرسة، وانطلاقا من ذلك يحدد اختياراته وفق محاسن ومساوئ هذا الاختيار، ولا ينجح هذا الاختيار إلا إذا تم التوفيق بين الثقافة العائلية والثقافة المدرسية، ونجاعة البرامج المدرسية ومن هنا تتكون الخبرة الفردية.

إن كل الوظائف سابقة الذكر تعتبر وظائف عملية تهدف إلى إدماج الفرد ضمن واقعه المعاش (الاجتماعي، الاقتصادي، الثقافي ...)، وهذا لا ينفي أن تكون للمدرسة مهام أخرى تربوية سلوكية نذكر منها كما يلي:

5-2-3 تدعيم التربية السلوكية:

يؤكد الدكتور "عبد الرحمان عيسوي" في كتابه "دراسات سيكولوجية" بأن التربية السلوكية تعني تكوين الفرد وتشكيله وتوجيه أسلوب حياته والإفادة من إمكاناته وقدراته لاكتساب الخبرات التي تساعد على نموه في الاتجاه السليم بما يجعله نافعا لنفسه ومجتمعه في إطار من المبادئ والقيم والاتجاهات السلوكية المرغوب فيها.[33]

فالمدرسة هي المنوطة بتحقيق التربية السلوكية لتلاميذها بحيث تبصرهم بالقيم والسلوكات المرغوب فيها، والعمل على تكوين المعلومات والمعارف التي يتلقاها التلاميذ ذات فاعلية

في التأثير على مشاعرهم واتجاهاتهم النفسية وحالاتهم الوجدانية، كما تسهم المدرسة في تحقيق التربية الجماعية، وتنمية الذوق الفني وحب النظام وغيرها، والعمل على تنمية الروح الاجتماعية بما ينمي صفات التعاون والتكامل الاجتماعي.

3-2-6 تدعيم التربية الأخلاقية:

المدرسة جزء من المجتمع وعلى ذلك يمكننا اعتبار أن وظيفة المدرسة الأخلاقية هي وظيفة لا غنى عنها، إذا أردنا مجتمعنا أخلاقنا فلابد أن تقوم المدرسة بتدعيم القيم الأخلاقية في نفوس تلاميذها ومقاومة ما هو عكس ذلك، ويمكن للمدرسة أن تساعد تلاميذها على فهم العالم المحيط بهم وجعلهم يكتسبون القيم المرغوب فيها عن طريق الممارسات الفعلية.[34]

كما قال بياجيه: يجب أن تسعى الأهداف التربوية في المدرسة إلى تحقيق نمو متكامل لشخصية الإنسان وتعزيز الحريات الأساسية في ذاته بشكل يساعده على الاستقلال الفكري والأخلاقي وتحترم هذا الاستقلال لدى الآخرين

3-2-7 تدعيم التربية الإبداعية:

هناك اتجاهات جديدة تتمثل في الاهتمام بالتعليم والتعلم لانطلاق الطاقات الإبداعية الكامنة، عن طريق تهيئة الفرص الكافية بخلق أفراد قادرين على فعل أشياء جديدة ليست متكررة، ومما لا شك فيه أن نوع الخبرات التي يتعرض لها الفرد في المدرسة قد تنكون لها أثرها في الإبداع ومن ثم فإن المعلمين المطلوبين هم الذين يهتمون بالخبرات التي تؤثر في إبداع الأطفال، فإذا كانت التربية التقليدية تعني بالتلقين والحفظ والتكرار فإن التربية الإبداعية تهتم بتنمية المبادأة والأصالة.

3-2-8 تدعيم التربية القومية:

تعتبر المدرسية الأداة التي توحد أبنائها وتجمعهم على وحدة الهدف ووحدة الوسائل، ولذا يتحتم عليها أن تضع نصب أعينها أن تعد أبنائها للمواطنة العربية التي تتجلى في الإيمان العميق بالقومية العربية، كمطلب حتمي وضروري.[35]

وتعتبر المدرسة من أهم المراكز والمؤسسات التعليمية والعمومية التي تأخذ على نطاقها هذه المهمة مما لها من أهداف تتحدد عن كل المستويات لا سيما السياسية والاجتماعية منها.

3-3 مكونات المدرسة:

1-الأفراد: وهم التلاميذ والمربون والإداريون والعمال بما لهم من خصائص وأهداف وحاجات ومؤهلات واستعدادات.

2-العلاقات الاجتماعية.

3-الأبنية والأساليب الفنية: وتشمل الأقسام والإدارة والساحة وقاعات الرياضة والمرافق الأخرى.

4-المناهج: وتضم الأهداف التربوية والمبادئ والبرامج التعليمية والأساليب والوسائل.

5-المراكز والأدوار.

6-السلطة.

7-النظام ويضم قواعد الضبط.

8-الرموز والسمات: (اسم المدرسة، المستويات الدراسية، الألبسة...).[36]

4-3 أهمية المدرسة:

يمكن اعتبار المدرسة مجتمعا مصغرا من حيث كونها تتضمن جملة من التنظيمات الاجتماعية والأنشطة والعلاقات، وهي كمؤسسة اجتماعية ذات أهداف محددة ومعايير وقيم وأنساق اجتماعية تحفظ استقرارها وتمكنها من أداء وظائفها، وهي تضم تنظيمات رسمية تحدد العلاقات بين العاملين فيها ومسؤولياتهم، كما توجد علاقات غير رسمية بين مختلف الأفراد إضافة إلى وجود مجموعة من الأنشطة التي تحددها طبيعة المرحلة التعليمية وتكون عادة مرتبطة بالأهداف التربوية المدرسية.

إن أداء التلميذ لدوره في المدرسة يتطلب منه القيام بنشاطات متوقع منه أداؤها حسب مستويات الأداء المتعارف عليها في المدرسة، ومن خلال ممارسة هذه النشاطات يتعلم أن هناك مجموعة من المعايير المحددة للأداء وهي كما يراها "داربن ":

الاستقلالية: وتعني الاعتماد على النفس في الأداء والتحصيل.

التحصيل: ويعني أداء العمل والإجادة في الأداء.

العمومية والتخصص: ويعني معاملة الآخرين كأفراد لهم نفس الحقوق ولكن في نفس الوقت شخصيات مستقلة وذات تقدير واحترام وقدرات مميزة والذي يهمنا في إبراز أهمية المدرسة كونها تتصف بعدة مميزات:

- المدرسة بيئة تربوية:

فهي لم تعد مكانا للتعليم فقط حيث لم تعد تكتفي بنقل المعلومات إلى الأفراد وحشو عقولهم بالمعارف بقدر ما تهتم بتربية الفرد من جميع مكوناته (العقل والجسم والنفس والروح)، وهكذا تحاول المدرسة أن تكون بيئة تربوية ينشأ فيها الفرد متزن الشخصية مضبوط العواطف عارفا ما عليه وما له من حقوق وواجبات قادرا على خدمة نفسه ومجتمعه.[37]

- المدرسة بيئة للتعلم:

يذهب التلميذ للمدرسة لتلقي المعارف والمعلومات والمهارات التي يطلب منه حفظها، كما نجد أن المدرسة توفر بيئة صالحة لاستثارة فضول التلميذ والكشف عن قدراته واستعداداته ومواهبه الفطرية وإمداده بالوسائط والأدوات التي يستطيع من خلالها تحقيق رغباته وتنمية إمكاناته.

- المدرسة وصل بين العلم والعمل:

لقد أصبح العمل اليوم يقوم على أساس راسخ من العلم كما أن العلم يقوم على أسس واضحة من العمل والتطبيق.

وهكذا يتضح أن المدرسة تتيح للأطفال التجمع التلقائي بما يهيئ إعادة تكوين علاقات اجتماعية جديدة مبنية على أحاسيس ومشاعر وتطلعات وتشكل دوافع وأهداف مشتركة، وإذا كانت المدرسة مركزا لبناء العقول والأجسام السليمة فإنها في الوقت نفسه تتمتع بكيان اجتماعي يساعد التلميذ ليكون وسيلة لنقل ما يستوعبه إلى أسرته وإلى المجتمع بأسره.

3-5 أهداف المدرسة:

تسعى المدرسة لتحقيق جملة من الأهداف يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أهداف رئيسية هي:[38]

أهداف وقائية: وهي الأهداف التي تقي النشء من كل ما يعيق نموه السليم جسميا وعقليا وروحيا ونفسيا.

أهداف إنشائية: وهي الأهداف التي تزود النشء بالخبرات اللفظية والحركية والاجتماعية والمهنية التي تهيئه للقيام بأدواره المستقبلية بكفاءة.

أهداف علاجية: وهي الأهداف التي تعمل على تصحيح وتقويم الخلل الذي يكون قد اكتسبه الطفل في مراحل ما قبل المدرسة أو قد يكسبه أثناء التمدرس من خلال الأوساط الاجتماعية المختلفة التي يحتك بها.

وعند حديثنا عن المدرسة لا يفوتنا أن نقف عند العناصر الفاعلة في العملية التربوية وهي التلميذ والمعلم والإدارة.

4 خاتمة:

ومن خلال ما سبق تحليله نخلص إلى أن المدرسة أحد المؤسسات التنشئوية ولا يقع على عاتقها سبب ضعف المتعلمين في المستوى التحصيلي أو انحراف خلقي أو أي اضطراب في شخصية المتعلم، فقد تقع المدرسة في العديد من المشاكل التي تجعلها في كثير من الأحوال تفشل في أداء وظيفتها كاملة، ويعود ذلك إلى العديد من العوامل المتشابكة المرتبطة بالبيئة المدرسية أو بالمحيط الخارجي للمدرسة، فهي كمؤسسة تربوية جزء من المجتمع ومن ثقافته العامة، تتأثر بظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تبقى بمعزل عنه، وعليه

يجب أن تتظافر جهود كل الفاعلين في العملية التربوية والأسرة والمجتمع لتكوين مواطن صالح يعتمد عليه مستقبلا.

5 قائمة المصادروالمراجع:

الكتب العربية:

1.أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1.

2.بلقيس عوض وآخرون، علم النفس التربوي، مديرية المطبوعات، سوريا، 1975.

3.جرجس ميشال جرجس، معجم مصطلحات التربية والتعليم، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

4.زهران حامد عبد السلام، علم النفس الاجتماعي، عالم الكتب، القاهرة، 1984.

5.عبد الحافظ سلامة، علم النفس الاجتماعي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط5، 2007.

6.عبد الله الرشدان ونعيم جعنيني، المدخل إلى التربية والتعليم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

7.عدلي سليمان، الوظيفة الاجتماعية للمدرسة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996.

8.عطية نوال محمد، علم النفس والتكيف النفسي الاجتماعي، دار القاهرة للنشر، مصر، 2001.

9.علاء الدين كفافي، الإرشاد والعلاج النفسي المنظور النسقي الاتصالي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999.

10.عمر هاشمي، الحديث عن العنف، ناقدة على التربية، نشرة إعلامية يصدرها المركز الوطني للوثائق التربوية، وزارة التربية، الجزائر، ع 33، مارس 2001.

11.محمد جمال صقر، اتجاهات في التربية والتعليم، دار المعارف.

12.محمد شفيق، علم النفس الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2004.

13.محمد منير مرسي، الإدارة التعليمية وأصولها وتطبيقاتها، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1975.

14.محمود فتحي عكاشة ومحمد شفيق زكي، المدخل إلى علم النفس الاجتماعي، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، 1997.

15.مختار وفيق صفوت، المدرسة والمجتمع والتوفيق النفسي للطفل، دار العلم للثقافة والنشر، القاهرة، 2003.

16.مراد زعيمي، مؤسسات التنشئة الاجتماعية، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2002.

17.مصباح عامر، التنشئة الاجتماعية والسلوك الانحرافي لتلميذ المدرسة الثانوية، شركة دار الأمم للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2003.

18. يحيى محمد نبهان، الأساليب التربوية الخاطئة وأثرها في تنشئة الطفل، دار اليازوري، عمان، الأردن، 2007.

المقالات والمجلات:

19.أبو بكر خالدة سعد الله، العنف في المدارس، اليابان في حيرة، الفيصل، مجلة ثقافية شهرية، ع 285، يونيو 2000.

20. حاتم غنديز، المدرسة والمجتمع جدلية التأثر والتأثير، مجلة العصر، ع 7، السلسلة 4، 01 ماي 1997.

21.محمد الجلالي، من أجل منظومة ناجحة، مجلة العصر، ع7، السلسلة 4، 01 ماي 1997.

الكتب الأجنبية:

22.Marie Duru ,Bellat, AngnesVanzanten :Sociologie De L'école ,Edition Algerr,2002.

6 الهوامش

[1] محمد الجلالي، مجلة العصر (من أجل منظومة ناجحة)، ع7، السلسلة 4، 1997/05/01، ص 17.
[2] حاتم غندير، مجلة العصر (المدرسة والمجتمع جدلية التأثر والتأثير)، ع 7، السلسلة 4، 1997/05/01، ص 17.
[3] المرجع نفسه، ص 20.
[4] يحيى محمد نبهان، الأساليب التربوية الخاطئة وأثرها في تنشئة الطفل، دار اليازوري، عمان، الأردن، 2007، ص 176.
[5] المرجع نفسه، ص 176.
[6] المرجع نفسه، ص 87.
[7] محمد شفيق، علم النفس الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2004، ص 35.
[8] جرجس ميشال جرجس، معجم مصطلحات التربية والتعليم، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 137.
[9] محمد منير مرسي، الإدارة التعليمية وأصولها وتطبيقاتها، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1975، ص 20.
[10] عدلي سليمان، الوظيفة الاجتماعية للمدرسة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص 85.
[11] علاء الدين كفافي، الإرشاد والعلاج النفسي المنظور النسقي الاتصالي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999، ص 395.
[12] محمود فتحي عكاشة ومحمد شفيق زكي، المدخل إلى علم النفس الاجتماعي، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، 1997، ص 61، 62.
[13] أبو بكر خالدة سعد الله، العنف في المدارس، اليابان في حيرة، الفيصل، مجلة ثقافية شهرية، ع 285، يونيو 2000، ص 17.
[14] عمر هاشمي، الحديث عن العنف، ناقدة على التربية، نشرة إعلامية يصدرها المركز الوطني للوثائق التربوية، وزارة التربية، الجزائر، ع 33، مارس 2001، ص 4.
[15] المرجع نفسه، ص 4.
[16] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، ص 281.
[17] محمد جمال صقر، اتجاهات في التربية والتعليم، دار المعارف، ص 93.
[18] المرجع نفسه، ص 93.
[19] مراد زعيمي، مؤسسات التنشئة الاجتماعية، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2002، ص 139.
[20] بلقيس عوض وآخرون، علم النفس التربوي، مديرية المطبوعات، سوريا، 1975، ص 225.
[21] عبد الله الرشدان ونعيم جعنيني، المدخل إلى التربية والتعليم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 12.

[22] عبد الله الرشدان ونعيم جعنيني، المدخل إلى التربية والتعليم، ص 12.

[23] عبد الحافظ سلامة، علم النفس الاجتماعي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط5، 2007، ص 50، 51.

[24] زهران حامد عبد السلام، علم النفس الاجتماعي، عالم الكتب، القاهرة، 1984، ص 285.

[25] مختار وفيق صفوت، المدرسة والمجتمع والتوفيق النفسي للطفل، دار العلم للثقافة والنشر، القاهرة، 2003، ص 86.

[26] المرجع نفسه، ص 88، 89.

[27] مصباح عامر، التنشئة الاجتماعية والسلوك الانحرافي لتلميذ المدرسة الثانوية، شركة دار الأمم للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2003، ص 111، 112.

[28] مختار وفيق صفوت، المدرسة والمجتمع والتوفيق النفسي للطفل، ص 91.

[29] عطية نوال محمد، علم النفس والتكيف النفسي الاجتماعي، دار القاهرة للنشر، مصر، 2001، ص 25.

[30] المرجع نفسه، ص 25.

[31] Marie Duru, Bellat, AngnesVanzanten, Sociologie De L'école, Edition Algerr, 2002, P 72.

[32] M. Duru, Bellat Et A .Vanzanten, Ibid, P 73, 74.

[33] مختار وفيق صفوت، المدرسة والمجتمع والتوفيق النفسي للطفل، ص 78.

[34] المرجع نفسه، ص 76.

[35] مصباح عامر، التنشئة الاجتماعية والسلوك الانحرافي لتلميذ المدرسة الثانوية، ص 157.

[36] مراد زعيمي، مؤسسات التنشئة الاجتماعية، ص 140، 141.

[37] المرجع نفسه، ص 141، 142.

[38] المرجع نفسه، ص 143.

دور الوسائط التكنولوجيّة الحديثة في تعليم اللّغة العربيّة

The Role of Modern Technological Media in Teaching the Arabic Language

طالبة دكتوراه: ليلى أحمادي
أ.د يوسف العايب

قسم اللّغة والأدب العربي- جامعة الوادي(الجزائر).
مخبر الانتماء:بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الوادي.
ahmadi.leila39@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/13 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تعدّ اللّغة العربيّة قوام الحياة في مجتمعاتنا، إذْ بها يتمّ التّواصل، وبها أيضا يتمّ الارتباط بتراثنا الديني والثّقافي والفكري، و لكونها أيضا إحدى الوسائل التي يتمّ من خلالها إنتاج المعرفة ونشرها بين أفراد المجتمع.

ونظرا لما يشهده العالم في الآونة الأخيرة من ثورة معلوماتية وتكنولوجيّة هائلة، وما تبعه من تطوّر في وسائل الاتّصال ونقل المعرفة، بات لزاما على اللّغة العربية التّكيّف مع هذا الوضع العالمي الجديد لتتمكّن من أداء دورها المعرفي، ولن يتأتّى ذلك إلّا من خلال استخدام وسائط تكنولوجيّة حديثة لتعليمها بشكل متطوّر يواكب عصر العولمة، ويكفل رفع مستوى تعلّمها.

وسوف نحاول في هذه الدراسة رصد أهم الوسائط التكنولوجيّة الحديثة المستخدمة في العملية التّعليميّة، وإبراز دورها وفاعليتها في تعليم اللّغة العربية عبر مراحل التّعليم المختلفة.

الكلمات المفتاحية: اللّغة العربية، المعرفة، ثورة المعلومات، العملية التّعليميّة، الوسائط التكنولوجيّة.

Abstract:

The Arabic language is of paramount importance in our societies. It ensures the understanding and the interaction. It also ensures the correlation to our religious, cultural and intellectual heritage. Moreover, Arabic is considered as one of the means through which knowledge is produced and disseminated among members of society. Due to the massive information and technology revolution that the world is witnessing recently, and because of the subsequent development in the means of communication and knowledge transfer, it becomes compulsory for the Arabic language to adapt to this new global situation in order to be able to fulfill its role of knowledge. This can only be achieved through the adoption of new educational methods and media to teach Arabic in a sophisticated way that accompanies the era of globalization and ensures raising the level of its education and learning. In this study, we try to monitor the most important modern technological media used in the educational process and highlight their role and effectiveness in teaching the Arabic language through the different stages of education.

Keywords: Arabic Language, knowledge, Information Revolution, Educational Process, Technological Media.

مقدمة:

يشهد العالم في الآونة الأخيرة ثورة علمية ورقميّة كبيرة أفرزت بدورها تراكمًا في النّظريات والتّطبيقات التّكنولوجية بصورة لم تشهدها البشريّة من قبل، وهذا بدوره أحدث تطوّرا في وسائل الاتّصال ونقل المعرفة في العديد من المجالات.

ولمّا كانت اللّغة العربية محور المنظومة الفكريّة والثّقافيّة، و إحدى الوسائل التي تنتَج وتُنشَر بها المعرفة بين أفراد المجتمع، فقد أضحى دورها متعاظمًا في عصر التّقنيات الحديثة، وبات لزاما علينا العناية بها وبتطويرها، حتّى تتمكّن من أداء دورها المعرفي الفعّال، والذي لا يتأتّى إلّا من خلال إعادة النّظر في طرق و أساليب تعليمها.

فلا ضير أنّ الطرق والأساليب التقليدية لم تعد قادرة على تحقيق فاعليّة في ميدان تعليم اللّغة العربية، لذا أصبح من الضروري استخدام وسائط وتقنيات حديثة، حتى تتمكّن من اللّحاق بركب التّقدّم و التّطوّر الذي يشهده العصر.

ومن هنا جاءت فكرة هذه الدراسة التي تقوم على أساس توضيح دور وفاعلية الوسائط التكنولوجية الحديثة في تعليم اللغة العربية من خلال الإجابة عن التّساؤلات التّالية: ما هو الدّور الذي تلعبه الوسائط التكنولوجيّة الحديثة في تعليم اللّغة العربيّة؟ وإلى أي مدى يكون لها فاعلية في تدريسها والمساهمة في رقيها وتقدّمها؟ و ما هي أهم الوسائط التكنولوجيّة المستخدمة في تعليم اللّغة العربيّة؟ و ما واقع تعليم هذه اللّغة باستخدام الوسائط التكنولوجيّة الحديثة في المدرسة الجزائريّة؟

*وتهدف هذه الدّراسة إلى:

-معرفة أهم الوسائط التكنولوجيّة الحديثة، وكيفية استخدامها في تعليم اللّغة العربيّة.

-تبيين دور وفاعلية الوسائط المتعددة في تعليم اللّغة العربيّة.

-بيان قدرة اللّغة العربيّة على مواكبة التّطوّرات الحادثة في هذا العصر.

-لفت انتباه المسؤولين التّربويين إلى أهمية الوسائط التكنولوجية الحديثة في تعليم اللّغة العربية.

* وقد تطلّبت الدّراسة هيكلًا منهجيا قائما على العناصر التّالية:

- مقدّمة

1-مفهوم الوسائط التكنولوجيّة المتعددة.

2- دواعي استخدام الوسائط التكنولوجيّة المتعددة في العمليّة التّعليميّة.

3-نماذج التّعليم بتقنيات التكنولوجيا الحديثة.

4-استخدام الوسائط التكنولوجيّة المتعددة في تعليم اللّغة العربية.

5--مزايا استخدام الوسائط التكنولوجيّة المتعددة في تعليم اللّغة العربية.

6-واقع تعليم اللّغة العربيّة باستخدام الوسائط التكنولوجيّة في المدرسة الجزائريّة.

-خاتمة

*وقد ارتأينا اتّباع المنهج الوصفي التّحليلي لهذه الدّراسة؛ نظرًا لطبيعة الموضوع التي تتطلب وصف أهم الأجهزة والوسائط التكنولوجية المستخدمة في تعليم اللّغة العربية عبر مراحل التّعليم المختلفة، وتحليل دورها وفاعليتها في ذلك.

*** مفاهيم الدّراسة:**

- **التكنولوجيا**: كلمة يونانيّة الأصل، وهي مشتقة من مقطعين: المقطع الأوّل: تكنو Techno بمعنى" حرفة أو صنعة". والمقطع الثاني: لوجوس Logos بمعنى " فن أو علم".

وتعرّف كلمة تكنولوجيا بأنّها: علم تطبيق المعرفة في الأغراض العمليّة بطريقة منظّمة [1].

- **التّعليم**: هو عمليّة نقل المعرفة للمتعلّم بطريقة منظّمة وسهلة وبأهداف محدّدة ومعروفة [2].

- **اللّغة العربيّة**: هي الكلمات التي تعبّر بها العرب عن أغراضهم، وقد وصلت إلينا عن طريق النّقل، وحفظها لنا القرآن الكريم والأحاديث الشّريفة، وما رواه الثّقات من منثور العرب ومنظوماتهم [3].

1- مفهوم الوسائط التكنولوجية المتعددة:

إنّ كلمة الوسائط المتعددة multi-media تتكوّن من شقين، الشّق الأوّل(multi) وتعني التّعدد، أمّا الشق الثاني(media) وتعني وسيط أو الوسائط الفيزيائيّة النّاقلة للمعلومات مثل الأشرطة والورق والكلمة..[4].

والكلمة كاملة (multi media) تعرّف بأنّها نوع من البرمجيات توفّر للمتعلم أشكالاً متعددة من آليات تكنولوجيا العرض عن طريق برامج تصميم بشكل يتيح للطالب المتعلّم كتابة نصوص، عمل رسوم، إضافة صوت وألوان، مقاطع فيديو، رسوم متحركة..[5]. أو هي برامج تمزج بين الكتابة، والصور الثابتة، والمتحركة، والتّسجيلات الصوتية، والرّسوم الخطية لعرض الرّسالة التي تمكّن المتلقي من التّفاعل معها[6].

وهي بذلك عرض وتقديم الخبرات التّعليمية للتّلاميذ عبر برامج يتحكّم في تشغيلها الكمبيوتر، باعتبارها تساعد على تحقيق فاعلية في العمليّة التعليميّة، وفيما يلي عرض لأهم أشكال استخدام هذه الوسائط:

***أولا:التكنولوجيا المعتمدة على الصوت:** وتنقسم إلى نوعين، الأول تفاعلي مثل: المؤتمرات السّمعية، والرّاديو قصير الموجات. أمّا الثانية فهي أدوات صوتية ساكنة مثل: الأشرطة السّمعيّة والفيديو.

***ثانيا: تكنولوجيا المرئيات (الفيديو):** يتنوّع استخدام الفيديو في التعليم، ويعدّ من أهم الوسائل للتّفاعل المباشر و غير المباشر، ويتضمّن الأشكال الثابتة مثل: الشّرائح والأشكال المتحرّكة كالأفلام وشرائط الفيديو، بالإضافة إلى الأشكال المنتجة في الوقت الحقيقي، التي تجمع مع المؤتمرات السّمعيّة عن طريق الفيديو في اتّجاه واحد أو اتّجاهين مع مصاحبة الصوت[7].

***ثالثا: الحاسوب وشبكاته:** وهو أهم العناصر الأساسية في عملية التّعليم الإلكتروني، من خلال برامج تعليميّة يتمّ تصميمها لهذا الغرض، تحمّل الأجهزة بالمعلومات المتنوّعة والبرامج المساعدة على التّعلّم الذاتي[8]، ويستخدم في عملية التّعليم بثلاثة أشكال هي:

أ/التّعلّم المبني على الحاسوب، حيث يتمّ التّفاعل بين الحاسوب والمتعلّم فقط.

ب/التعلّم بمساعدة الحاسوب، بحيث يكون فيه الحاسوب مصدرًا للمعرفة ووسيلة للتّعلّم مثل استرجاع المعلومات أو مراجعة الأسئلة والأجوبة.

ج/ التّعلّم بإدارة الحاسوب، حيث يعمل الحاسوب على توجيه وإرشاد المتعلّم[9].

2-دواعي استخدام الوسائط التكنولوجية المتعددة في العمليّة التّعليميّة:

أصبح استعمال الوسائط التكنولوجيّة المتعددة ضرورة لا غنى عنها في تحقيق أهداف العمليّة التّعليميّة، ولعلّ مردّ ذلك إلى وجود العديد من الأسباب والدّوافع التي استدعت استخدامها في ميدان التّعليم، ويمكن ذكرها في النّقاط التّاليّة:

1-الانفجار المعرفي: تعيش البشريّة الآن زمن صنع المعرفة بشكل متزايد وسريع، حيث تطلّ علينا في كلّ يوم اختراعات واكتشافات وأبحاث جديدة في كافة المجالات المعرفيّة. ولمّا كان الهدف من التّربية في الأساس هو نقل المعرفة والاستمرارية، كان لابدّ من استخدام الوسائل التكنولوجيّة[10].

2-انخفاض الكفاءة التّربويّة: إنّ ربط نجاح العمليّة التّعليميّة بمدى اكتساب المتعلّم للمعلومات وحفظها من أجل الامتحان فقط، وإهمال المهارات العقليّة والحركيّة والخلقيّة، جعل الكثير من المنظومات التّربويّة تبوء بالفشل.

وتماشيا مع متطلّبات العصر الرّقمي، كان لزاما إقحام تكنولوجيات الإعلام والاتّصال واستخدامها في العمليّة التّعليميّة، وهذا بُغية إثارة المتعلّم والمساهمة في تكوين مهارات سليمة لديه.

3-تطوير نوعية المدرّسين: لم تعد التّربية الحديثة تنظر إلى المدرّس نظرة " الملقّن " للمتعلّمين، بل تراه الموجّه والمرشد والمصمّم للمنظومة التّعليمية داخل الفصل التّعليمي، لما يقوم به من تحديد الأهداف الخاصة بالدّرس وتنظيم الخبرات، واختيار أفضل الوسائط لتحقيق أهدافه التربويّة، ووضع استراتيجيّة تمكّنه من استخدامها في حدود الإمكانات المتاحة[11].

ولقلّة المعلّمين المتّصفين بهذه الصّفات، كان لابدّ من استخدام الوسائط المتعددة في العملية التّعليميّة.

4-تشويق المتعلّم في التّعلّم : إنّ طبيعة الوسائل التكنولوجيّة سواء أكانت مواد تعليمية متنوّعة، أو أجهزة تعليميّة، أو أساليب عرض تتصف بالإثارة؛ لأنّها تقدّم المادة التّعليمية بأسلوب جديد، سهل وبسيط يختلف عن الطّريقة اللّفظيّة التّقليديّة، وهذا ما يحبّب إلى نفس المتعلّم ما يتعلّمه، ويقوّي لديه الاستقلاليّة في التّعلّم والاعتماد على النّفس[12].

5-جودة طرق التّعليم: يساعد استعمال الوسائط المتعددة على تكوين مدركات ومفاهيم علميّة سليمة مفيدة، فعلى الرّغم من وضوح اللّغة وقدرتها على توصيل المعلومة للمتعلّم، إلّا أنّ أثرها يبقى محدودًا ومؤقّتا، بالمقارنة مع أثر استخدام الوسائل التّقنيّة التي تزيد القدرة على الاستيعاب والتّذوّق ودقّة الملاحظة، كما أنّها توفّر خبرات حقيقية للمتعلّم، فتجعله أكثر استعدادًا للتّعلّم.

6-الفروق الفردية بين المتعلّمين: تتجاوز النّظم التّربويّة إشكاليّة الفروق الفرديّة، عن طريق استخدام الوسائط المتعددة لما توفّره من مثيرات متعددة النّوعيّة، وعرضها لهذه المثيرات بطرق وأساليب مختلفة، بحيث تتيح للمتعلّم فرصة الاختيار منها ما يتوافق مع قابليته ورغباته وميوله[13].

3- نماذج التّعليم بتقنيات التكنولوجيا الحديثة :

أ-التّعليم المدمج blended:

ويعني الدّمج بين استراتيجيات التّعلّم المباشر في الصفوف التّعليمية مع أدوات التّعليم الإلكتروني، حيث يتلقى المتعلّم المعلومة من الإنترنيت أو عن طريق برامج تطبيقات الحاسوب

المختلفة، مع وجود صوت المعلّم كمرشد له أثناء سيرورة الحصة الدّراسية مباشرة[14]. وتعتبر هذه الطريقة أكثر جذبا للمتعلّم في تلقي المعلومة، واستيعابا لها.

ب- التّعليم عن بعد dustano learning:

وهو نوع من التّعليم يعتمد على تقديم المحتوى التّعليمي للمتعلّم باستخدام تقنيات المعلومات الحديثة عن بعد، مثل استخدام البريد الإلكتروني والسكايب.. بشكل يتيح للمتعلّم التّفاعل النّشط مع المعلّم والمحتوى في أي وقت وأي مكان[15]. وتتجلّى نجاعة هذه الطريقة في ملاءمتها لظروف المعلّم والمتعلّم على حد سواء.

4-استخدام الوسائط التّكنولوجيّة المتعددة في تعليم اللّغة العربيّة:

لقد تحوّلت العمليّة التّعليمية في ظل استخدام التقنيات التكنولوجيّة الحديثة إلى نشاط له أهداف ونتائج تخضع للقياس، فضلا عن ذلك فإنّ تلك الوسائط التكنولوجيّة المستعملة لها دور فعّال في تطوير أساليب تدريس اللّغة العربية، من حيث جعلها أكثر فاعلية وكفاءة، ويُمكننا ذكر أمثلة توضّح كيفية استخدام تلك الوسائط التكنولوجية في تدريس اللّغة العربية وفاعليتها في ذلك:

أ/استخدام الألوان عن طريق شاشة الحاسوب أو شاشة العرض؛ حيث أثبتت الدّراسات أهميّة استعمال الأجهزة لتوظيف الألوان في تحسين مستوى الطلاب، ولاسيما في تعليم قواعد اللّغة العربية، كتعليم الحالات أو الحركات الإعرابية[16].

ب/استخدام بعض برمجيات الحاسوب في تحسين الكتابة؛ حيث تمنح المتعلّم الحريّة في معالجة النّص: كالتّصحيح الفوري والتّدقيق الإملائي، والتّرجمة، واستعمال مختلف أنواع الخط، مع إمكانيّة تعديل الكلمات وتنسيقها[17].

ت/استعمال الأقراص الممغنطة: يُمكن أن يكون ذلك مفيدا في كثير من آليات تعليم اللّغة العربية، كتعليم علامات التّرقيم[18].

ث/ استخدام بعض البرمجيات لتطوير مهارة التّحدّث لدى المتعلّمين؛ حيث يقوم المتعلّم بالاستماع إلى حوارات تجري بين العديد من الأشخاص حول موضوعات متنوّعة، ومن خلال هذه العمليّة يتعلّم المتعلّم كيفية طرح الأسئلة على الآخرين، والرّد عليها إذا طُرحت عليه[19].

ج/ تطوير مهارة القراءة السّريعة لدى الطلبة من خلال برمجيات خاصة؛ حيث يتم عرض النّص على الشّاشة لفترة زمنية محددة، وبعدها يختفي النّص وتظهر أسئلة ليُجيب عليها الطالب، أو تتمّ العملية العكسية؛ حيث تظهر الأسئلة أوّلا، ثمّ يظهر النّص بعد ذلك. ولعلّ من ميزات هذا البرنامج أنّه يُعطي للمتعلّم الفرصة للتّحكم في السّرعة التي يريدها في عمليّة إظهار النّص والأسئلة[20].

ح/القرص المسموع المقروء في آن واحد: وُزّع قرص ممغنط (cd) لسورة من سور القرآن الكريم على طلبة الصف الخامس الابتدائي، ووُظّفت فيه الألوان لتعليم أحكام التّجويد، فلوّنت الأحكام بألوان معيّنة، كما اشتمل القرص على تسجيل صوتي، و قد أظهر الطلبة عند تطبيقه تحسّنا كبيرا، ويمكن أن يطبق هذا على مواد العروض والنّحو والصّرف والبلاغة[21].

خ/ الإفادة من برنامج البوربوينت powerpoint ، إذْ تبدو الرّسوم والألوان ذات فائدة كبيرة في جذب اهتمام الطلبة إلى المادة المعروضة، ولاسيما أنّ عنصر الحركة يدفع باتّجاه التّركيز أكثر من العرض الثابت[22].

د/ الاستفادة من نظم البرمجة والتّطبيقات المعدّة للمستخدم العربي مثل :

- الصرف الآلي، الذي يقوم على تحليل الكلمة إلى عناصرها الاشتقاقية والتّصريفيّة.

- الإعراب الآلي والتّحليل الدلالي، الذي يستخلص معاني الكلمات من سياقها ويحدد مدى ارتباط وتناسق الجمل مع بعضها البعض[23].

ذ/الأفلام القصيرة الهادفة youtube : ويُمكن أن يكون الفلم القصير ذا فائدة عظيمة في تعليم اللّغة العربيّة إذا ما استعمل لغاية تعليميّة مقترنة بالتّرفيه، كما يُمكن أن يعمل على تحسين اللّفظ والقراءة وينمّي القدرة على الاستماع الصحيح للكلمات، ويُمكن أن يزيد من معرفة المتعلّم بالقواعد النّحويّة والصرفيّة وغيرها[24].

ر/استخدام السبورة التّفاعليةّ smart boards: وهي نوع خاص من السبورات البيضاء، وتعتبر ضمن أجهزة العرض الإلكترونيّة؛ حيث تعمل من خلال توصيلها بجهاز الحاسب الآلي، ويتعامل معها باللّمس أو بالقلم، وتتمّ الكتابة عليها بطريقة إلكترونية، ويمكن الاستفادة منها من خلال عرض ما على شاشة الكمبيوتر من تطبيقات نحويّة وصرفيّة وبلاغيّة[25].

ز/ البريد الإلكتروني E-mail: وهو عبارة عن برنامج لتبادل الرسائل والوثائق باستخدام الحاسب من خلال شبكة الإنترنت، ويشير العديد من الباحثين إلى أنّ البريد الإلكتروني من أكثر خدمات الإنترنت استخدامًا، ويرجع ذلك إلى سهولة استعماله. ويمكننا عن طريقه إرسال كتب ومراجع مفيدة تتعلّق بمادة الاختصاص، وأيضا يمكن إرسال ملخّصات تتضمّن قواعد نحوية وصرفية وبلاغية.

س/الآيباد I pad: وهو نوع من التقنيات المستخدمة حاليا في التّعليم؛ وذلك بسبب خفّة وزنه، واتّصاله اللاسلكي بالإنترنيت، وإمكانية حفظ المواد التّعليميّة عليه[26]، وقد أصبح يُستعمل بديلا عن الكتب في كثير من الدول العربية.

5-مزايا استخدام الوسائط التكنولوجيّة المتعددة في تعليم اللّغة العربية:

استطاعت التكنولوجيات الحديثة في الآونة الأخيرة من غزو حياة الأفراد بكافة مجالاتها، حيث أصبح استخدامها في التّعليم من أكثر الأمور انتشارا وفائدة على الإطلاق، ولا سيما في تعليم اللغة العربية، إذ ساهمت بدورها في تفعيل التّعلّم النّشط، كما جعلت المتعلّم يعيش في الأجواء القريبة أو الحقيقية من موضوع الدّرس، فضلا عن العرض بطريقة ممتعة ومثيرة لاهتمام الطلبة، وهذا بدوره كان له الأثر الواضح في فهم الدّروس وترسيخها في أذهانهم.

و يمكن إيجاز هذه المزايا في النّقاط التّالية:

- الاهتمام بتنمية مهارات اللغة العربية (الاستماع-التّحدث-الكتابة-القراءة- الفهم) بشكل عصري يتماشى مع ما توفّره التكنولوجيات الحديثة من:

* حس استكشافي وتجريبي عند المتعلّم.

*تشويق المتعلّم وجذب انتباهه [27].

*التّعرّف على الأخطاء ومعالجتها.

*إحراز الفهم المتميّز للّغة العربيّة، من خلال تبسيط المفاهيم المجرّدة وإثرائها.

6- و اقع تعليم اللّغة العربية باستخدام الوسائط التكنولوجية في المدرسة الجزائريّة:

إنّ التّطوّر التكنولوجي في ميدان المعلومات والاتّصالات أصبح يلعب دورا هامًا في شتّى مجالات الحياة اليومية ، ولاسيما في الحياة التّعليمية. فقد أبانت بعض الدول اهتمامها بهذا الشأن، حيث

استطاعت مدارسها مواكبة هذا التّطوّر عن طريق استخدام الوسائط التكنولوجية في العمليّة التّعليميّة، ممّا أدّى إلى ظهور العديد من المفاهيم الجديدة كالتّعليم الإلكتروني، التّعليم بواسطة الإنترنيت، الكتب الإلكترونية، والتي كان لها الدّور الفعّال في تحقيق فاعلية في تدريس المادة العلميّة.

وبالرّغم من كلّ هذا فإنّ المدرسة الجزائريّة لم تعط أهميّة بالغة للتكنولوجيا ووسائطها المتعددة في العمليّة التّعليميّة، ولاسيما في تعليم اللّغة العربيّة، إذْ بقي يقتصر تدريسها على الكلمة، السبورة، الأقلام، الإلقاء بالشّرح اللّفظي(التّلقين). وعلى الرّغم من استخدام بعض الوسائل التّعليميّة أو ما يُصطلح عليه المعينات التّعليمية، إلّا أنّ وظيفتها كانت تقتصر على مساعدة المعلّم في توضيح ما يصعب عليه شرحه.

حتّى وإن سعت بعض المؤسسات التّربويّة توفير بعض الوسائط التكنولوجية لتكون عنصرا محوريا في العملية التّعليمية، إلّا أننا نجد تعليم اللّغة العربيّة ما يزال تقليديا، يتمّ عن طريق حقن المعلومات والمعارف في أذهان الطلبة دون إكسابهم مهارات إضافيّة تمكّنهم من الإبداع، ويمكن إرجاع ذلك إلى عدة عراقيل ومعوقات نذكر أهمها:

*مناهج اللّغة العربية المقرّر تدريسها تتسم بالجمود؛ ذلك أنّها تعمل على تنمية الخبرات اللفظية للمتعلّم.

*خلو المؤسسات التّربويّة من البرمجيات الجاهزة والبرامج التّدريبية للمعلّمين.

* عدم وجود الرّغبة لدى المعلّمين في استخدام الوسائل التكنولوجية الحديثة في تدريس اللّغة العربيّة؛ فهناك شريحة كبيرة من المعلّمين يقاومون التّغيير، ويرفضون إدخال التقنيات الحديثة في تعليم هذه اللّغة، وذلك باعتبارها لغة جامدة ليس بإمكانها مواكبة الحضارة، ومواجهة تحديات التكنولوجيا الحديثة، ناهيك عن اعتقادهم أنّ التّغيير في تدريس هذه اللّغة سيؤدي إلى تدهورها.

* أغلب القائمين على تعليم اللّغة العربية في المؤسسات التّعليميّة لا يملكون المعرفة الكافية التي تمكّنهم من استعمال الأجهزة التكنولوجية في عملية التّعليم.

ونظرا لأهميّة هذه الوسائط في تعليم اللّغة العربية، لا بأس في هذا الصّدد أن نذكر بعض الحلول والمقترحات، والتي من شأنها النّهوض بتعليم اللّغة العربية في المدرسة الجزائريّة تماشيا مع التّطوّر التكنولوجي:

*النّظر في استراتيجيات وسياسات تدريس اللّغة العربيّة بما يتوافق مع متطلّبات العصر الرّقمي.

*توفير المرافق والوسائل التكنولوجيّة الحديثة في المؤسسات التّربويّة وجعلها أكثر قربة للمعلّم والمتعلّم.

*عقد دورات تكوينية وتدريبيّة لمعلّمي اللّغة العربيّة لتمكينهم من القدرة على استعمال الوسائل التكنولوجيّة الحديثة في التّعليم.

* تحديث المقررات والمناهج بما يتلاءم مع متطلّبات العصر؛ وذلك بجعلها رقميّة (إلكترونيّة) بدلا من الكتب الورقية لما لها من فاعليّة.

* توعية الوسط التّربوي بأهميّة هذه الوسائط في تحقيق الفاعلية في التّعليم.

خاتمة :

في ختام هذا البحث يمكننا إجمال أهم النّتائج المتوصّل إليها فيما يلي:

* يشهد العالم اليوم ثورة علميّة وتكنولوجيّة كبيرة كان لها تأثير على جميع جوانب الحياة، لذا أصبح التّعليم مطالبًا اليوم باعتماد أساليب ووسائط تكنولوجيّة حديثة لمواجهة هذه التّحدّيات.

* تعتبر اللّغة العربية من المقوّمات الأساسيّة في مجتمعاتنا؛ لذلك لابدّ من السّعي إلى تطوير تدريسها مواكبة للتّطوّر العلمي والتكنولوجي، ويكون ذلك من خلال استخدام أحدث الأساليب التكنولوجيّة في تخطيط مناهجها الدّراسيّة وتقويمها، ومن ثمّ تطويرها لمواكبة متطلّبات هذا العصر الرّقمي.

* إنّ استخدام الوسائط التكنولوجيّة المتعددة في تعليم اللّغة العربيّة من الأساليب الأكثر تشويقا وجذبا للطّلاب.

*إنّ تعليم اللّغة العربيّة باستخدام الوسائط التكنولوجيّة دليل على قدرتها على مواكبة العصر ومواجهة التّحديات الموجّهة لها، فلغتنا لديها ما يؤهلها لمواكبة هذا الانفجار المعرفي والمعلوماتي.

الهوامش والإحالات:

[1]- حسن شحاتة، معجم المصطلحات التّربويّة والنّفسيّة(عربي- إنجليزي)، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط1، 2003، ص150.

[2] - محمود علي السّمان، التّوجيه في تدريس اللّغة العربيّة، دار المعارف، القاهرة، دط، 1983، ص12.

[3] - مصطفى الغلاييني، جامع الدّروس العربيّة، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط30، 1994، ج1، ص7.

[4] - نور أحمد خماس، توظيف الوسائط المتعددة اتصاليا في الإعلان الرّقمي، مجلّة كلية التّربية الأساسية، الجامعة التقنية الوسطى(كلية الفنون التطبيقية)، العراق، مج24،ع100، 2018، ص352.

[5] -بوطالبي بن جدو، الوسائط التكنولوجية والتعليم الجامعي، اليوم التكويني لتطوير الأداء البيداغوجي للأستاذ الجامعي، جامعة سطيف2، يوم 19-3-2014، الجزائر، ص8.

[6] - نور أحمد خماس، توظيف الوسائط المتعددة اتصاليا في الإعلان الرقمي، مج24، ع100، 352.

[7] - الهادي محمد، التّعليم الإلكتروني عبر الإنترنت، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص32.

[8] - بوطالبي بن جدو، الوسائط التكنولوجية والتّعليم الجامعي، اليوم التكويني لتطوير الأداء البيداغوجي للأستاذ الجامعي، ص8.

[9] - قنديل أحمد، التدريس بالتكنولوجيا الحديثة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص94.

[10] - صفية بن زينة، دور الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات في تعليم اللّغة العربية، مجلة جسور المعرفة، مخبر تعليمية اللّغات وتحليل الخطاب، جامعة الشلف(الجزائر)، مج1، ع2،2015، ص159.

[11] - المرجع نفسه، ص159.

[12] - ياسين محجر، واقع استعمال الوسائط التكنولوجية في العملية التعليمية من وجهة نظر المعلّمين، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة(الجزائر)، مج 3، ع6،2011، ص225.

[13] - المرجع نفسه، ص226.

[14] - نرجس قاسم مرزوق العليان، استخدام التقنية الحديثة في العملية التّعليمية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع42، 2019، ص281 .

[15] - المرجع نفسه، ص281.

[16] - يحي عبابنة، الوسائل التّعليمية الحديثة وأهميتها في تطوير أساليب تدريس اللغة العربية، ملتقى علمي(سبل النّهوض باللغة العربية)، الموسم الثقافي 30، مجمع اللّغة العربية الأردني ، 2012، عمان، ص 235.

[17] - صفية بن زينة، دور الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات في تعليم اللغة العربية، مج1، ع2، ص153.

[18] - يحي عبابنة، الوسائل التّعليمية الحديثة وأهميتها في تطوير أساليب تدريس اللغة العربية، ص 235.

[19] - صفية بن زينة، دور الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات في تعليم اللغة العربية، مج1، ع2، ص153.

[20] - المرجع نفسه، ص153.

[21] - يحي عبابنة، الوسائل التّعليمية الحديثة وأهميتها في تطوير أساليب تدريس اللغة العربية، ص236.

[22] - المرجع نفسه، ص236.

[23] - صفية بن زينة، دور الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات في تعليم اللّغة العربية، مج1، ع2، ص159.

[24] - يحي عبابنة، الوسائل التعليمية الحديثة وأهميتها في تطوير أساليب تدريس اللغة العربية، ص236.

[25] - صفية بن زينة، دور الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات في تعليم اللغة العربية، مج1، ع2، ص154.

[26] - نرجس قاسم مرزوق العليان، استخدام التقنية الحديثة في العملية التّعليمية، ع42، ص282.

[27] - صفية بن زينة، دور الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات في تعليم اللغة العربية، مج1، ع2، ص158.

قائمة المصادر والمراجع:

1- بوطالبي بن جدو، الوسائط التكنولوجية والتّعليم الجامعي، اليوم التكويني لتطوير الأداء البيداغوجي للأستاذ الجامعي، جامعة سطيف2، يوم 19-3-2014، الجزائر.

2- حسن شحاتة، معجم المصطلحات التّربويّة والنّفسيّة(عربي- إنجليزي)، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط1، 2003.

3- صفية بن زينة، دور الحاسوب وتكنولوجيا المعلومات في تعليم اللّغة العربية، مجلة جسور المعرفة، مخبر تعليمية اللّغات وتحليل الخطاب، جامعة الشلف(الجزائر)، مج1، ع2،2015.

4- قنديل أحمد، التدريس بالتكنولوجيا الحديثة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

5- محمود علي السّمان، التّوجيه في تدريس اللّغة العربيّة، دار المعارف، القاهرة، دط، 1983.

6- مصطفى الغلاييني، جامع الدّروس العربيّة، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط30، 1994، ج1.

7- نرجس قاسم مرزوق العليان، استخدام التقنية الحديثة في العملية التّعليمية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع42، 2019.

8- نور أحمد خماس، توظيف الوسائط المتعددة اتصاليا في الإعلان الرّقمي، مجلّة كلية التّربية الأساسية، الجامعة التقنية الوسطى(كلية الفنون التطبيقية)، العراق، مج24، ع100، 2018.

9- الهادي محمد، التّعليم الإلكتروني عبر الإنترنت، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

10- ياسين محجر، واقع استعمال الوسائط التكنولوجية في العملية التعليمية من وجهة نظر المعلّمين، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة(الجزائر)، مج 3، ع6،2011 .

11- يحي عبابنة، الوسائل التّعليمية الحديثة وأهميتها في تطوير أساليب تدريس اللّغة العربية، ملتقى علمي(سبل النّهوض باللغة العربية)، الموسم الثقافي 30، مجمع اللّغة العربية الأردني، 2012، عمان.

سرد التابع من منظور ما بعد الكولونيالية: الديوان الإسبرطي لـ"عبد الوهاب عيساوي" .

Subordinate narration from the point of view of Postcolonial :The Spartan diwan of Abd ElWahab Aissaoui.

الدكتورة: ثورية برجوح

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة الوادي (الجزائر)

thouraia1980@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/30 تاريخ النشر: 2021/11/04

الملخص:

في ظل مواجهة نصية سردية، وضمن سياق ثقافي ما بعد كولونيالي، انبنت على أنقاض مواجهة كولونيالية (واقعية) بين طرفين مصارعين، المستعمر/فرنسا، والمستعمر/الجزائر، يطرح عبد الوهاب عيساوي روايته المعنونة ب الديوان الإسبرطي، منتج ثقافي، منتجه ذات تابع، ويعبر عنه في دراسات ما بعد الكولونيالية بسرد التابع. وإذ أصبح بمقدور التابع أن يتكلم! فمن أي موقع تم له ذلك في ظل تراتبية كونية مطبقة؟ ومن أي زاوية ورد كلامه (سرده)، وأي فكر ورؤية ألبسه؟ وما الأنساق الثقافية المتحكمة في تمثيلاته التي متح منها نصه السردي، سواء لأناه أو لآخره؟ هي إشكالية تتغيا الدراسة الإجابة عنها من خلال الآليات الإجرائية التالية: البنية السردية الطباقية. تمثيلات الذات والآخر. الأنثى والأرض: علائقية جندرية.

الكلمات المفتاحية: سرد التابع، الطِباقية، التمثيل الثقافي، الجندرية.

Abstract:

In the face of textual narrative confrontation within post colonialist cultural context, that emerged on the rubble of colonialist confrontation (real) between two conflicting parties; France as the colonizer and Algeria as the colonized. In which "Abd El WahabAissaoui" presents its novel entitled "The Spartan Court" as a cultural production by an affiliated self. It is described in the post colonialism studies as affiliated narration. If the affiliated is capable to speak, so from where he started in face of applied cosmic hierarchy? From what angle the words (narration) were stated and

what thought and vision were adopted? And what are the cultural consistencies controlling his representations that his narrative text was extracted from it, whether for his self or the other. It is a problematic that the study aims to answer through the following procedural mechanisms: a stratified narrative structure, the representations of the self and the other, female and earth: gender relationship.

Key words: dependent narration, caste, cultural representation, gender.

يرتد الروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي في روايته الديوان الإسبرطي إلى فضاء زمني يقع مابين 1815. 1833 من تاريخ الجزائر، وارتداده هذا رؤية لوقائع ومرجعيات الما بين، ونبش في التاريخ الكولونيالي، ونقض مزاعمه ورؤيته الكولونيالية، رد بالكتابة بصوت التابع في سياق مابعد الكولونيالية، بغية خلخلة جملة من التصورات والأفكار التي انبنت عليها الخطابات المتصاحبة في السياق الكولونيالي.

وإفادة من طروحات دراسات ما بعد الكولونيالية، تتغيا الدراسة النظر في الرواية عبر آليات ثلاث: البنية السردية الطباقية. تمثيلات الذات الكولونيالية للآخر. المرأة/ الأرض: علائقية جندرية.

.البنية السردية الطباقية:

تذهب دراسة* إلى أن الروائي الجزائري عبد الوهاب عيساوي قد استخدم في روايته الديوان الإسبرطي تقنية الأصوات المتعددة البوليفونية، حيث حرك شخصياته بحيادية دون توجيه أو أدلجة! وقبل الخوض في هذا المذهب بغية تجاوزه، أود التوقف عند تقنية الأصوات المتعددة، إذ "تعني أن الحدث الواحد تتم روايته من قبل شخصيتين مختلفتين أو أكثر في وقت واحد، بحيث يتم تنظيم أشكال الوعي المتعددة داخل الرواية، وتشخيصها بشكل متساوٍ بحيث لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد"1. شخصيات متحاورة متعددة، ومختلفة من حيث الثقافة والوعي والأيديولوجية، تطرح منظورها الخاص باستقلالية عن السارد العليم، وتتحرك ضمن عمل روائي يطلق عليه الرواية البوليفونية، ويعرف ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine الرواية البوليفونية في كتابه شعرية دوستويفسكي بقوله:"إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى

وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي، حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة شاملة تقريبا تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى"2.

وفي الدارسات ما بعد الكولوليانية، يتجاوز إدوارد سعيد تعددية الأصوات وتنوع مرجعياتها، واختلاف أيديولوجياتها، وأنماط وعيها، إلى ضرورة إنوجاد الصوت والصوت المضاد، الخطاب المركزي المهيمن والخطاب المضاد له، ويطرح مصطلح الطباقية لا سيما في كتابه الثقافة والأمبريالية، ويرى كمال أبو ديب"أن مصطلح الطباقية عند سعيد مأخوذ من الموسيقى،إذ يعني الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح القول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة ل، أو حالة تضاد مع، لحن آخر"3، ارتبط مصطلح الطِباقية الذي اجترحه إدوارد سعيد وترجمه كمال أبو ديب في الدرس النقدي والبلاغي عند العرب بمفهوم (الطباق)، حيث يتضمن الطباق في حديته معنى التضاد حسب ما يؤكده أبوهلال العسكري (ت 395) في الصناعتين بقوله: "قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد... والليل والنهار، والحر والبرد.."4.

فإذا كانت الطباقية بوصفها مصطلحا نقديا ذا حضور فاعل في دراسات الفكر الاستعماري ونصوص ما بعد الكولونيالية من حيث ارتباطه بفكرة الهيمنة والهيمنة المضادة، فإن اصطلاح الطباق ذاته في الدرس البلاغي القديم يتضمن في دلالته النظرية والسياقية عامل الضدية وصراع الأضداد5، وفي إطار الدراسات ما بعد الكولونيالية يذهب إدوارد سعيد إلى ضرورة العودة إلى التاريخ الاستعماري وإعادة كتابته من وجهة نظر المستعمر، قراءة سرده قراءة طباقية "تدخل في حسابها كلتا العمليتين، العملية الأمبريالية وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه بالقوة"6.

وإذا ما تعلق الأمر بسرد التابع، السرد ما بعد الكولونيالي، الصادر عن ذات تابع،حيث يستعمل مفهوم التابع لدى جماعات دراسات التابع الهندية ليشمل الذوات المضطهدة والمقصاة ثقافيا واجتماعيا وتاريخيا، وكل الذوات المتموقعة على الحافة أو الهامش، ويقصد بسرد التابع "الحكي الذي يشخص حكاية الذوات المستعمرة في سرديات الكولونيالية"7.

تمارس من خلاله إزاحة السرديات الفرنسية الكولونيالية، سرد بديل من شأنه تقويض أفكار ومقولات السارد المستعمر المتحيزة، وتفكيك تمثيلاته وصوره النمطية التي بلورها في متخيله

ووعيه، ثم ألبسها لمستعمراته، وأصدر في حقها أحكاما عنصرية تحيزية، ونظرة دونية اقصائية، وكشف خطاباته الزائفة التي برر من خلالها فعله الكولونيالي. ليتحول صوت المستعمر التابع من موضع المكمم، والمقصى بالقوة، والمقموع، والمهيمن عليه، المسلوب الإرادة والحرية، إلى موضع الفاعل الذي استعاد ذاته، وأرضه، وامتلك سلطة سرده، ليعبر عن ذاته، وينتج خطابه، متمثلا فيه هويته وثقافته وأيديولوجيته، وهو ما يعد "علامة على الهوية والصوت، ومن ثم امتلاك القوة"8، بالمزامنة يحضر صوت السارد الكولونيالي وتتاح له فرصة تمثيل ذاته دون أن يمارس عليه التكميم، أو مصادرة حقه في التعبير،أو تجريده من سلطة امتلاك سرده، وتمثيل ذاته وآخره، بل لم يخضع للهيمنة المضادة أو الانتقام.

مما يسمح بالقول: إن البنية السردية لرواية الديوان الإسبرطي تقوض البنية الأحادية، وتتمأسس على بنية سردية طباقيةContra puimtal، يرد فيها الصوت التابع مصاحبة مع الصوت المهيمن الكولونيالي، ويتقابل فيها الخطاب الكولونيالي مع خطاب المقاومة، إذ تتشاطر البنية السردية الموزعة عبر خمسة أقسام، خمسة أصوات، حيث يرد الصوت السارد الكولونيالي ثنائيا (الصحفي ديبون، والمهندس العسكري كافيار)، في مقابل الصوت المقاوم الثنائي (عضو المجلس البلدي ابن ميار، والحكواتي الثوري حمه السلاوي)، إلى جانب صوت السارد الأنثى دوجه. يتولى كل صوت التعبير عن وعيه ورؤيته وأيديولوجيته وفق هذا الترتيب، والتداول، والتوالي، من خلال خطية سردية أفقية، يمارس من خلالها الخطاب الروائي تقويض التراتبية العمودية الكونية بين الشمال والجنوب، المركز والهامش، المهيمن والتابع، المستَعمر والمستَعمَر ويطرح عبر التموضع الأفقي لهذه الأصوات، إمكانية لتواجد كوني بديل تأخذ فيه جميع الأطراف والفئات والأصوات سيما المغيبة والمقصاة، المسافة ذاتها، مما قد يسمح بالمصاحبة والمقابلة والموازنة دون نظرة استعلالية، في مقابل الدونية، والكشف عن الصراع بين الأطراف والخطابات المختلفة.

تنهض رواية الديوان الإسبرطي على هيكلية طباقية عَمَدَ الروائي من خلالها إلى إقامة مواجهة سردية بين خطابين وأيديولوجيتين، بين الخطاب الكولونيالي والخطاب المقاوم، في محاولة منه الكشف عن الأنساق الظاهرة والمضمرة الثقافية، والسياسية المتحكمة في كل منهما، وممارساتهما الدنيوية من جهة أخراة.

يتنازع الخطاب الكولونيالي خطابان، الخطاب الكولونيالي المُقنع، والخطاب الكولونيالي المُقْنع، مما يجوز القول: إن بنية الخطاب الكولونيالي بنية طباقية تقوم على ثنائية ضدية (الزيف،

الحقيقة) ينبعث الخطاب المُقنع من طرف الصحفي والمراسل الفرنسي بيومية Sémaphore بمرسيليا؛ ديبون الذي كُلف بمراقبة الحملة العسكرية الفرنسية على الجزائر.

ديبون السارد الكولونيالي، والسارد وفق إدوارد سعيد "ليس الشخص الذي يقف وراء القناع وليس هو الذي يحجب الأدوار أو يوزعها وليس هو كونراد ولا ديكنير ولافروستر إنه راعي الثقافة المهيمنة التي تدخل الرواية ضمن أدوات مشروعها الاستعماري الذي يرتكز على الليبرالية الإنسانية تلك الفكرة التي حملها الغرب إلى بقاع العالم كمشعل يضيء الظلمات"9.

يمثل ديبون السارد الكولونيالي الحامل لهموم الجماعة، المائع والذائب في أمته العظيمة (وفق قوله) المأخوذ بتاريخها وانتصاراتها، متشبع بمرجعيته الدينية المسيحية حيث يقول:"ولأن هذه الأمة كانت تؤمن بالانتصارات باسم (المسيح) فلم يكن يلزمهم سوى نصر آخر يحقق"10، اليوم الكل يود العبور إلى الضفة الأخرى...إلى سرد حكاية نصرهم.

يمتح السارد الكولونيالي ديبون لتمثيل ذاته وأمته، وآخره من مرويات كولونيالية كبرى، حيث تنسج السرديات الكبرى "حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، تمنحها طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تاريخيا"11.

ويعد الدين مرجعية للسرديات الكولونيالية الكبرى تمخض عنه بروز خطاب التحرر الإنساني، حيث إن السارد الكولونيالي ديبون ومن موقع هويته وثقافته المركزية المهيمنة، اتخذ من مرجعيتها الدينية المركزية (المسيحية) مبررا لفعل الهيمنة، الذي ألبسه من سرديات التضحية والفداء والبطولة لبُوس القداسة وأضفى عليه صبغة قومية، "الكل كان يريد المشاركة في حملة الجزائر، حتى القس رأيته متشبثا بالقائد العام، تتلاحق أنفاسه بالكلمات:حلمي يا سيدي القائد الانضمام إلى زمرة هؤلاء المباركين الذين يعلون شأن المسيح"12.

هيمنة تأخذ في شكلها الزائف توصيف التحرير والتبشير ونشر السلام، والخروج من الظلمة إلى النور، "إن الرجل العربي قد عاش طويلا مضطهدا ...وسيجدنا نحن المحررين.."13، نحن من سيحمل هذا النور إلى الضفة الأخرى! لكن.. ما من تحرير يفد خارجا عن إرادة الذات المستعمرة إلا أسس لهيمنة وعبودية جديدة على أنقاض هيمنة سابقة! فالتحرير صنيع الذات.

وحين يعلي السارد الكولونيالي ديبون من مرجعيته الدينية ويضفي عليها من الآراء والاستمالة لتغدو خيارا ممكنا، يمارس في الوقت ذاته على المرجعيات الدينية والعقدية الأخرى

الإقصاء، التهميش والتدنيس. ما إن يشرع الروائي عبد الوهاب عيساوي في طرح الوعي المضاد المشكل للبنية الذهنية الكولونيالية، الخطاب المقنع المضاد المنبثق عن السارد الكولونيالي كافيار حتى تبدأ انتكاسة الخطاب المقنع، وتتهاوى المبررات الواهمة لفعل الهيمنة،إن مصاحبة الخطاب الكولونيالي المُقنع للخطاب الكولونيالي المُقنع "تتيح مكانية بروز التضمينات الكولونيالية التي قد تظل من دون ذلك تضمينات مستخفية"14.

حيث أضمر الخطاب المقنع مقاصده وممارساته أكثر مما أعلن، عبر جملة من القيم الإنسانية والجمالية، تحرير، كرامة، مساواة ...، ينخدع بها المستعمر وتصيبه بالعمى الثقافي على حد تعبير عبد الله الغذامي، إلا أن الخطاب المقنع عبر المقابلة والحوارية بين(الوهم، الحقيقة)، كشف الشرخ الذي يتمأسس عليه خطاب التحرير الإنساني، بل أجلى الحقيقة المبتورة المغيبة، فالتحرير والتنوير يستلزم امتلاك القوة والإمكانية، ووجود المحرر في مقابل العبد لا يخلو من تراتبية استعلائية، استغلالية، ونظرة دونية.

الخطاب المُقنع ظاهريا يخدم مصلحة المستعمر، ولكن في المضمر يحمل له بذور فنائه، لأن المقاصد المرجوة تخدم بالدرجة الأولى مصلحة الكولونيالي الذي "يبرر حكايته الاستعمارية بدافع الرسالة التحضيرية الإنسانية، لكنه، تاريخيا، مارس بعنصرية عرقية أفظع أشكال الاستغلال والقهر والاضطهاد ضد الشعوب المستعمرة"15. والخطاب المقنع خطاب تحرير إنساني، غير أنه يتملص من مرجعيته الدينية، ويقدس الإرادة الفردية الغربية، ويقينها بإرادة المال والقوة، التفسير المادي للحياة، "أما ادعاؤك أننا هنا من أجل النور فهذا وهم آخر، المال هو إله كل هؤلاء الناس"16.

يتنازع بنية سرد التابع المقاوم ساردان، السارد المقاوم الرجعي ابن ميار (عضو بلدية المحروسة) والسارد المقاوم الرجعي الثوري حمه السلاوي، حيث يتجابه الساردان للتعبير عن أيديولوجيتهما المختلفة القائمة على ثنائية ضدية (رجعي، ثوري). يقاوم السارد ابن ميار الاستعمار الفرنسي بتأريخ ممارساته وتعريتها، ببنية ذهنية رجعية يتحكم فيها نسق الولاء: أيديولوجية رجعية ترى أن التشبث بالماضي ضرورة ملحة لتأكيد الكينونة في الحاضر والاستمرار في المستقبل، التشبث بالتاريخ والحضارة الإسلامية والتخندق في حيزها الهوياتي والثقافي، لأنه السبيل الأوحد لردع أي محاولة كولونيالية، "للتاريخ سطوة في إعادة الحوادث. لم يكن إلا عجلة تدور، وليس لنا إلا السير فيها، وتبجيل من يديرها مؤمنين بكل ما يفعله بنا. لطالما كان تاريخنا هكذا"17.

يرد ابن ميار السارد المقاوم بمرجعية دينية إسلامية، ترى في بني عثمان امتدادا للخلافة الإسلامية (بني أمية، بني العباس)، ويضفي عليها مشروعية سيادة الأرض/الجزائر، كونها تستمد مرجعيتها من تعاليم الدين الإسلامي، المشترك الهوياتي بين الأتراك وسكان المحروسة، "الناس في المحروسة أنواع، وأغلبهم يحترمون بني عثمان ويتجنبوهم، يكفيهم أن مساجدهم مشرعة أبوابها، وفقراءهم مكفيون، وعلماؤهم محترمون، وأنهم يعيشون بأمان"18.

ومصاحبة لتصور ارتدادي، يصدر عن متقدم في العمر(ابن ميار)، العالق في الزمنية الماضية ومروياتها الحافلة بالانجازات والانتصارات(الحضارة الإسلامية المركزية)، لذا بدا أقل تطلعا نحو المستقبل. وقع على ابن ميار ممارستان قمعيتان، ممارسة كولونيالية اقصائية تمثلت في قرار النفي الذي أصدره كافيار، إلى جانب ممارسة فكرية بترية أملتها مرجعية المؤلف الذي أورد ابن ميار كنمذجة لفكر رجعي مازال عالقا في تاريخ مضى، فانقطع وصاله مع حاضره وكذلك مستقبله، بأن ألحق به الروائي صفة العقم وأورده أبترا، مما يجوز القول: إن البنوة (ابن)، والعقم، ترميز لأيديولوجية رجعية يراد لها التصفية. يبرز السارد المقاوم، العصي على الجبروت الكولونيالي، (حمه السلاوي)، الثائر على كل أشكال الهيمنة والاستعمار(الأتراك، فرنسا)، والاستعمار "اختراق عنيف لكل أوجه الحياة في المستعمرة، اختراق للثقافة والقيم والموارد، إنه نفي منظم للآخر من حيث هو قرار صارم بإنكار أي صفة إنسانية للآخر"19، وطالما أن الاستعمار حدث عنيف فهو لا يزول إلا بعنف مضاد.

حمه السلاوي الذي جرده الروائي من المكانة الاجتماعية والانتماء السياسي والتحصيل المعرفي والثقافي، أورده وقد مارس جملة من الخروق في حق التشريعات الدينية والعرفية، "لم يكن ميالا إلى الدين بقدر ما كان يميل إلى متع الحياة، يحب أن يجرب أن يكون إنسانا خطاء ولم يكن يستوعب ذلك وهو مستغرق في متعه، يرتاد الحانات، ويسامر البغايا، يحبهن أكثر من حبه لأهل المحروسة"20، متمرد على الضوابط، يأبى الانصياع لأي توجيه وإملاء، متحرر من كل سلطة أيا كان شكلها، تدفعه نزعاته ورغباته الذاتية. يحضر بخطابه المقاوم لنقض الخطاب الرجعي من جهة، ولمجابهة الخطاب الكولونيالي من جهة أخرى. أنطق الروائي أصواته المستعمرة ومنحها حرية الكلام، ولكنه إذ يفعل، أخرس وكمم أصواتا أخرى، ولعل أبرزها صوت المثقف (ميمون)؛ المثقف الانتهازي الذي اتبع أهواءه ومطامعه الفردية على حساب مجتمعه، وأرضه، أيديولوجية موالية خانعة، "يعيش الزمن الأوروبي(..)يفصح عن مصالحه(..) يفاوض على مزيد منها، لا يتخلص من عقلية التاجر حتى وهو يناقش أمور السياسة"21.

ينهض الخطاب المقاوم للصوت الأصلاني حمه السلاوي على ثنائية المطابقة والاختلاف المشكلة للهوية الوطنية، مطابقة واختلاف من حيث المكونات الهوياتية للذات المستعمرة، وآخرها المستعمر(الأتراك)،إذ الاختلاف في أي مكون من المكونات (العرق، الدين ، اللغة، التاريخ) ينفي صفة المطابقة، ويسقط مشروعية السيادة أو الخلافة التركية مثلما ورد عند ابن ميار، يقول السلاوي: "منذ وعيت رأيتهم يملأون المحروسة، كانوا مختلفين عنا، ينبهني التجار أنهم مسلمون مثلنا ولم يبد لي أن الأمر متعلق بالدين بل بعرقهم، كبرياؤهم لا حدود لها، ميالون إلى إهانة الناس كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا"22، "لا يلتفت الأتراك إلينا إلا لأننا مجلبة للمال لهم"23، فانتفاء مشروعية الحكم والسيادة وفق السلاوي مرده ممارسات عنصرية وتحيزات عرقية أملاها الاختلاف في العرق بين العرب والأتراك رغم الوازع الديني، وإذ ذاك، يرى السلاوي أن من يستلم زمام السيادة وتسيير المحروسة إنما هم "أهلها أو من تبقى منهم"24.

.تمثيلات الذات الكولونيالية للآخر:

بداية، "يشير التمثيل إلى الطريقة أو الأسلوب التي يتم من خلالها إعادة بناء الصورة، أو النص أكثر مما يعكس أو يقدم الأصل الذي يتم تمثيله، وبالتالي، فإن رسم أو تصوير أو كتابة نص عن شجرة لا يعني الشجرة الحقيقية، فإعادة التشكيل أو البناء تتراءى عبر منظور من قام بالتمثيل(..)، ومعنى التمثيل في أحد جوانبه الطريقة التي يتم فيها تشييد المعنى"25ويقصد بتمثيل الذات للآخر، تقديم الذات للآخر والتحدث عنه نيابة، قائم على التخيل والتوهم، حيث يغدو التمثيل "اختراق طرف لطرف آخر ذهنيا بقصد تخليص المخترق للمخترق من معتقداته، أو قيمه، أو ثقافاته التي يعتقد المخترق أنها قيم ومعتقدات أو ثقافات وحشية وثنية"26.

ومن منطلق ثقافتها المركزية تهدف الذات الكولونيالية المتعالية من استفراغ الوعاء الهوياتي للآخر الإخضاع والهيمنة عبر جملة من التمثيلات الثقافية المشوهة للمستعمر، المنبثة في خطابها الكولونيالي. لتبرير فعل الهيمنة تلجأ الذات الكولونيالية إلى تشكيل صور نمطية سلبية، وتمثيلات ملفقة، مخترعة، مشوهة لآخرها المستعمر، فالخطاب الكولونيالي المقنع وفق هومي بابا Homi Bhabha، جهاز من أجهزة القوة، وظيفته الاستراتيجية خلق فضاء لشعوب خاضعة عبر معرفة الاختلافات العرقية والثقافية والتاريخية وانكارها، لذلك تكمن غايته في تحقيق تأويل سلبي ونمطي للمستعمر بوصفه شعبا منحطا انطلاقا من أصله العرقي وذلك لتبرير فعل الهيمنة عليه وتوجيهه"27.

وآخر الذات الكولونيالية مشكل من أعراق متعددة(العرب، المور، الأتراك..)، لا يحضر في البنية الذهنية للذات الكولونيالية إلا عبر تراتبية عرقية تحكمها ثنائية ضدية (الاستعلاء، الدونية)، الاستعلاء للسيد، والدونية للعبد، وفي ذلك إشارة إلى نظرية السيد والعبد الهيجلية، "اعتقدت دائما أن الشعوب الإفريقية والعربية لا يمكنها تحقيق مصالحها إلا بالفرد الأوروبي، لا يستطيعون تنظيم حياتهم، يجب دائما أن يكون هناك سيد ينوب عنهم، يسير لهم حياتهم، وهم ليس عليهم فعل شيء سوى الجد في العمل، ولكنهم بالرغم من كل هذا تجدهم أميل إلى الكسل، قانعين بحياة لا تختلف كثيرا عن حياة حيواناتهم"28، تمركز عرقي يدرج الأعراق الأخرى ضمن خانة التوابع، بعد أن سلبهم صوتهم، ومثلهم، وخلع عليهم من القيم السلبية و اللاإنسانية (العجز، قلة الوعي، البوهيمية)، الوحشية "هؤلاء البرابرة"29، ما يجيز للمركزية العرقية فرض الوصاية عليهم وحمايتهم من أنفسهم؟، وتحريرهم من عبوديتهم ليتخندقوا ضمن عبودية أخرى ظاهرها التحرر، ينبثق شغف التحرير من تمثيل الذات الكولونيالية المتحررة والمحررة لآخرها

التابع العاجز عن تحرير ذاته من هيمنة الأتراك، المخلص الذي سيعيد للتابع كرامته وقداسته، مثلما ورد في قول كافيار:"على هؤلاء المور أن يشكرو القدر الذي ساقنا إليهم محررين من تسلط الأتراك"30.

في الوقت الذي يصبو فيه الكولونيالي إلى تحرير المستعمر، وإضفاء الصبغة الإنسانية على العملية الكولونيالية يجرد هذا الآخر من إنسانيته وقيمه، وينتقي من القيم السلبية اللاأخلاقية، اللاإنسانية، ويخلعها عليه مغيبا جوانبه الإيجابية، "العرب كانوا دائما مخادعين ومراوغين يبطنون عكس ما يظهرون"31. وأكثر مقاصد الذات الكولونيالية في تمثيل آخرها تقويض مرجعيته الدينية(الإسلام)، بخلخلة القيم والتعاليم التي تدعو إليها، أو إفراغها من محتواها وفق نزعاتها ومقاصدها، "من عرف هذه الربوة، يمكنه استيعاب كيف تتشكل ذهنيات أولئك المور، وكيف جعلتهم التربية الدينية، والخنوع للسلطة القاسية، على تلك الصورة، وأيضا المناخ وشمسه الحارة، وكيف تؤثر على أمزجتهم، تجعلهم أكثر غباء من أولئك الأتراك، وعمق الدين من تلك الهوة. كما يدعوهم للرضوخ للحكام، وحمل السيوف على المسيحيين"32، أو بتعرية المفارقة بين تعاليم هذا الدين وممارسات معتقديه، "للنميمة عند المور سحر، لا يمكنهم العيش دونها، يحشرون أنوفهم في كل شيء، ويعرفون عن بعضهم أدق التفاصيل"33.

ينهض السرد الكولونيالي، والسرد المقاوم على مرجعية دينية(نصارى، محمديين)، موطن الاصطراع والاقصاء والازدراء، تقديس الذات، وتمركزها وتبجيل مروياتها الكبرى، فما راهنها(الفتح) إلا حلقة من سلسلة فتوحات وبطولات حفلت بها مروياتها، في مقابل اقصاء الآخر، وجلد ثقافته وهويته " هؤلاء الأتراك المحمديون كانوا يأخذون أموالنا ثم يستعبدوننا. هذا إن لم نقتل، ثم يقولون إن الله يأمرهم بذلك"34، تشويه المرجعية الدينية بحسب الذات الكولونيالية. تدفع بصورة انفعالية إلى ممارسة تحيزات دينية، واطلاقات اقصائية، عدائية، تجاهها،"يهتفون حين يروني مقبلا: كافار كافار. أتفطن كيف يميل بعضهم لسانه باسمي قصدا، حتى يتوافق مع كلمة كافر"35 "يصرخ بها أطفال المور وهم يركضون خلفنا: كريستياني كريستياني"36.

.المرأة/الأرض: علائقية جندرية:

يمنح الروائي عبد الوهاب عيساوي في نصه السردي الديوان الإسبرطي للمرأة/التابع، القابعة في أرض تابع(مستعمرة) صوتا لتتكلم؟، غير أن هذا الصوت يرد أحاديا، في مقابل تعدد صوتي ذكوري، فهل يمارس تحيزات مركزية وهامشية على المستوى السردي من حيث يدري، ولا يدري؟ وصوتها هذا منحة لها أم محنة عليها؟

إن النظر في صوت الأنثى دوجة لا يتوقف عند سرد توصيفي لفتاة أصلانية (المور)، جميلة، تفد من الريف إلى المدينة، بعد أن جردها الروائي من أي سلطة؛ سلطة الأمومة والأبوية، وألقى بها في شوارع وبيوتات مدينة الجزائر، تتجرع مرارة الاغتراب، وتجابه أشكال الاضطهاد والانتهاك. تشكل حكاية الذات الأنثوية في علائقيتها بآخرها الذكر تمثيلا استعاريا لعلائقية الكولونيالية بالأرض المستعمرة، "لو أعاد صديقي ابن ميار سيرة دوجة فقط لأدرك بسهولة أنها لا تختلف إلا بالقدر اليسير عن هذه المدينة"37.

تحضر الأنثى في البنية الذهنية المجتمعية ضمن تراتبية هرمية تقوم على ثنائية ضدية(المركز، الهامش)، علائقية مجتمعية "تكون المرأة فيها ذات وضعية أدنى خاضع لصالح الرجل، ويتبوأ الرجل السيادة والمنزلة الأعلى حتى يمتلكوا سلطة تشكيل حيوات النساء أنفسهن"38، صراع اجتماعي ثقافي بين المركز والهامش يقابله صراع كولونيالي بين المركزية الغربية(فرنسا)، والمستعمرات المهمشة (الجزائر) وفق تراتبية كونية قائمة على ثنائية ضدية: (المركز، الهامش)، (الشمال، الجنوب)، (المتقدم، المتخلف). هكذا تتموضع المرأة في الإطار المجتمعي هامشا، وتتخذ أرض الجزائر ضمن الإطار الكوني والجغرافي والاقتصادي والسياسي موضع التابع.

يتحكم نسق الفقد في هوية المرأة السارد دوجة، فقد السلطة البيولوجية والاجتماعية، سلطة الأم والأب، بوفاتهما فقدت دوجة الحرمة والاحتواء، وأصبحت عرضة للتحديق المجتمعي الذي يمارس الهيمنة عليها، وانتهاكها لفظيا.تفرض السلطة الأبوية الحماية والوصاية على المرأة، عبر كلية من الآليات والبرامج، أو الأنساق الثقافية التي تتحكم في فكرها وسلوكها، سيما نسق الحجب(حجب الجسد مثلا)، حيث يمتد الجسد الأنثوي في الجسد الاجتماعي والديني، مما يستلزم الذود عنه، إذ المرأة بالنسبة للهيمنة الأبوية حرمة يجب أن تصان، فالحفاظ على شرف جسد الأنثى هو حفاظ على شرف المجتمع رمزيا.

غيب الروائي وهو المنتمي إلى ذهنية مجتمعية الهيمنة فيها للذكور. في متخيله السردي السلطة الأبوية لدوجة؛ والسلطة الأبوية مكون من مكونات النظام الاجتماعي لمجتمع ما، وهذا عبر تاريخ ثقافي مديد، حتى غدت الأبوية مكونا من مكونات الهوية الاجتماعية والثقافية للمرأة، وإن كان المراد من ممارسة التغييب تفكيك كل أشكال السلطة التي تسيج المرأة، وتفرض الوصاية عليها .وهذا ما لم يرد. ومن ثم تقويض الوصاية الكولونيالية على أرض يطلق عليها لفظ المحروسة في إشارة إلى مفارقة ساخرة لصون مخترق، غير محقق.

إن فقد السلطة الأبوية فتح إمكانية لانفلات هذا الجسد من المؤسسة الاجتماعية وسلطتها، وانخراطه في مؤسسات سلطوية أخرى، المبغى؛ مؤسسة سلطوية تفرض الوصاية على جسد الأنثى بعد أن سلبتها حرية التحكم فيه، وخلعت عنه كل قيمة ومعنى، واختزلته في بعده المادي المتعي، الجسد/السلعة المعروضة، والاستثمار الرابح، فالجسد ليس إلا رقما بين أرقام لأجساد أنثوية أخرى، "يعد نساءه، ويحصل الضرائب منهن"39.

ترد دوجة في المتخيل السردي مقترنة ببنية ذهنية مجتمعية أزلية تصور الأنثى أبعادا جسدية فاتنة، مفتنة، يتنازع الآخرون للاستحواذ عليها، والجسد من منظور ثقافي " مقر المعنى ومركزه، وموقعا أساسيا يتم فيه التعبير والإفصاح عن الثقافة والهوية الثقافية، وذلك من خلال الملابس والحلي وغيرها من أشكال الزينة(..) الجسد حصيلة من الإلزام الاجتماعي والبنيان الاجتماعي"40. اقترن جسد دوجة قبل فعل الانتهاك بهويته وثقافته الأصلانية، يتحكم فيه نسق الحجب ويوجهه، "الفستان الأبيض المائل إلى الصفرة، تغطي شعرها بخمار مشنشل تتدلى خيوطه الوردية على جبهتها"41، إلا أن هذا الجسد الأنثوي بعد فعل الانتهاك يتحول إلى سلعة معروضة في المبغى تحصل الإيرادات دون إرادة منها، تخضع لسلطة المزوار، تمثيل للآخر الذكوري المركزي الذي ينهل من ذاكرة فحولية تصور العلاقة بين الذكر والأنثى علاقة مهيمن وخاضع، علاقة كولونيالية.

يحمل اسم المزوار معنى الزعامة والسيادة،"مزوار: اسم علم لأسر مغربية، أصله اللغوي امزوار ويعني الأول في الترتيب، ومجازا الزعيم"42؛ زعامة مجازية تتعزز في البنية السردية عبر منظور اجتماعي وآخر سياسي، "كان المزوار ضابطا مسؤولا عن المبغى، يعد نساءه ويحصل الضرائب منهن(..) والآن بعد أن أصبح الفرنسيون هم الملاك الجدد، أضحى أسوأ وأقل حياء من ذي قبل"43، "أضحت المحروسة مبغى كبيرا أصبح المزوار أميرا عليها"44.

إن انتهاك الجسد الأنثوي، والنظر له نظرة اختزالية، نفعية، كسبية، تمثيل رمزي لأبعاد جغرافية، أخاذة للأبصار والألباب، أرض الجزائر، تدفع لفرادتها أي منظور كولونيالي إلى السعي لامتلاكها، وإلحاقها بمستعمراته، وفرض السيطرة عليها، واستنزاف ثرواتها، "هل كان ما رأيت جبلا من رخام أم مدينة؟ لم أتبينها إلا ونحن ندنو أكثر منها، فأرى سورها في شكله الغريب يحيطها، ومنارات تشهق في سمائها، والأبنية مصفوفة بانتظام تعلوها قباب كثيرة، من هناك أيضا تراءت لي صفوف من الشوارع المستوية، وخارج الأسوار توزعت حدائق مصفوفة، تحيط قصورا شهقت مناراتها هي الأخرى من هناك، فركت عيني غير مصدق لما أراه"45، توصيف سردي لمعمارية الأرض المستعمرة، يمتح من هويتها الثقافية الأصلانية. إن فتنة الجسد الأنثوي والأرض، تمارس على الآخر

الذكوري والكولونيالي سلطة؛ تقابل بسلطة مضاد؛ الانتهاك، انتهاك الجسد من منطلق التبعية للمركزية الذكورية، وانتهاك أرض تمليه مركزية ذكورية تنويرية عقلانية حداثية. لم يكن الانتهاك واحديا، كما لم يكن الجسد الأنثوي المنتهك في المبغى واحديا، بل انتهاكات متكررة لأجساد أنثوية عديدة، تعدد الجناة واختلفت لبوساتهم، مما يشير إلى شغف كولونيالي محموم لامتلاك واستلاب مستعمرات بشكل دوري متكرر عبر الامتداد التاريخي(الديوان الإسبرطي).

.تركيب:

. متحت الذات الكولونيالية في تمثيلها لآخرها من مروياتها الكبرى؛ تمثيل مشرق لذاتها، مشوه، مفبرك، مظلم لآخرها، بدا صوتها طاغيا، مخرسا لصوت التابع، نائبا عنه. في المقابل لا يكاد صوت التابع أن يتجاوز ذاته؛ باهت. وردت تمثيلا التابع لآخره الكولونيالي مستمدة من مرجعيته، ومروياته الكبرى، غير أنها واحدية البعد(الدين)؛ تمثيلات ثقافية عاجزة، ناقصة، وفي ظل هذا العجز (الثقافي)، وهاته الهيمنة المبنية على تمثيلات ثقافية مشوهة، فإن سبيل مقاومة التابع بحسب الروائي من خلال سارده المقاوم حمه السلاوي هو الخروج من شرنقة الثقافة إلى الطبيعة، العود إلى البدء.

. ورود الصوت الكولونيالي المهيمن في بداية النص السردي؛ هيمنة ثقافية ينضاف إليها هيمنة سردية، تلاه صوت التابع، هو انعكاس لتراتبية كونية، و اشتغال تفكيكي يمارسه الروائي عبد الوهاب عيساوي على خطابات كل منهما.

. ينهض نص الديوان الإسبرطي على بنية سردية طباقية، كشفت عن الأصوات والخطابات المتصاحبة، بهدم الصوت والخطاب المركزي، واستحضار ما غيب منه، فالخطاب الكولونيالي بنوعيه لم يكن إلا وجهان لوعي واحد، الهيمنة التي تقابل الهيمنة المضادة (المقاومة).

. عمل الروائي على تعرية مواطن الاصطراع بين مختلف الأعراق، حيث يتخندق كل عرق في مركزيته، ظنا منه بيقينها، وأن الحقيقة ما يعتقد! وإذ يحيطها بهالة من التقديس والتبجيل، ينكر الآخر، ويبخس ما لديه من حقيقة ويقين.

. لكل فرد مرجعيته التي توجه نزعاته وأفكاره، وتتحكم في خياراته، مما قد يلغي حكم ممارساته الموضوعية، وإذ ذاك، فالروائي عبد الوهاب عيساوي في ديوانه الإسبرطي لم يتملص من نزعاته الذاتية.

قائمة المصادروالمراجع

1. المتوجة بالبوكر(الديوان الإسبرطي) بانوراما تاريخية. www.el-massa.com

2. محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتب الحديث، أربد: الأردن، ط1، 2010.

3. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

4. إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة وتقديم: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.

5. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.

6. يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

7. بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

8. هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، القاهرة.

9. إدوارد سعيد، ذاكرة ليست للنسيان، محمد شاهين، مجلة الكرمل، العدد78، 2004.

10.عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1، 2018.

11.بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون،

12.فرانز فانون، معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، مدارات الأبحاث والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2015.

13.رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة، خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013.

14.محمد عطوان، آلية التمثيل الكولونيالي للشرق، مجلة الكوفة، العدد 04، خريف 2013.

15.هومي بابا، موقع الثقافة، تر:ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006.

16.يمنى ظريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014.

17.تيم إدواردز، النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2012.

18.portail_amazigh.com. www

الإحالات:

*المتوجة بالبوكر(الديوان الإسبرطي) بانوراما تاريخية. www.el-massa.com

1. محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتب الحديث، أربد: الأردن، ط1، 2010، ص266.
2. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص59.
3. إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة وتقديم: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص20.
4. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص39.
5. يوسف عليمات، النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص99.
6. إدوار سعيد، الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، ص21.
7. ينظر: بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص319.
8. هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، ص06.
9. إدوارد سعيد، ذاكرة ليست للنسيان، محمد شاهين، مجلة الكرمل، العدد78، 2004، ص68.
10. عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، الجزائر،ط 1، 2018، ص100.
11. من مقدمة كمال أبو ديب لكتاب إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، ص17.
12. عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص22.
13. المصدر نفسه، 107.

14.بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون، ص120.
15.بيل أشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية، تر: أحمد الروبي وآخرون، ص120.
16.عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص183.
17.المصدر نفسه،ص 135.
18.المصدر نفسه،ص59.
19.فرانز فانون، معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، مدارات الأبحاث والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2015، ص200.
20.عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص279.
21.المصدر نفسه، ص 340.
22.الصدر نفسه، ص66.
23.المصدر نفسه، ص71.
24.المصدر نفسه، ص146.
25.رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة، خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص 60.
26.محمد عطوان، آلية التمثيل الكولونيالي للشرق، مجلة الكوفة، العدد 04، خريف 2013، ص 178.
27.هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006،ص 141.
28.عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 263.
29.المصدر نفسه، ص 26.
30.المصدر نفسه، ص 45.
31.المصدر نفسه، ص 334.
32.المصدر نفسه، ص 135.
33.المصدر نفسه، ص 35.
34.المصدر نفسه، ص 41.
35.المصدر نفسه، ص192.
36.المصدر نفسه، ص 262.
37.المصدر نفسه، ص 70.

38.يمنى ظريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014، ص 12.

39.عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 55.

40.ينظر: تيم إدواردز، النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2012، ص 259

41.عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 368.

42..www.portail_amazigh.com

43.عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، ص 55.

44.المصدر نفسه، ص 72.

45.المصدر نفسه، ص 187.

شعرية التفاصيل والهامشي في الشعر الجزائري المعاصر
(شعر الألفية الثالثة)

The Poétics of Details and Marginality in the Contemporary Algerian Poetry
(Poetry of the Third Millennium)

الدكتورة/ روفيا بوغنوط

قسم اللغة و الأدب العربي- جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي(الجزائر)
rofiaboughanout@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/26 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

نبتغي من هذه الدراسة مقاربة شعرية التفاصيل والهامشي في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الألفية الثالثة)في ظل ما بعد الحداثة؛ حيث عرف الشعر الجزائري المغايرة والاختلاف والانفتاح على المدهش و المفاجئ و تشكلت مسارات للانفلات من نموذج القصيدة وقوانينها الراسخة وسطوة الشكل الكلي، إلى نصوص تهتم بالتفاصيل والهامشي وتشويش الشكل و تقبل البناء الدرامي وخلخلت اللغة، لقد تتبدت شعرية يلازمها قلق الكتابة وهاجس التضاد ؛حيث غدا النص يحتفي بتعاليم كتابة جديدة ومتحولة في عالم متحول مليء بالمتناقضات والمفارقات .هذا ما يفضي بنا إلى طرح الإشكالية بمساءلة: شعرية الكتابة و هوية التجنيس ،ومساءلة شعرية التفاصيل،وأنسنة الأشياء،وشعرية الإصغاء للمهمش والمسكوت عنه والاستلاب .

الكلمات المفتاحية: الحداثة؛ الكتابة؛ التفاصيل ؛الاستلاب؛ الشعر الجزائري.

Abstract:

From this study, we seek to approach the poétics of details and marginality in the contemporary Algerian poetry (poetry of the third millennium) in the postmodern context, the Algerian poetry has known distinctions and differences and openness to the amazing and surprising; where paths were formed to break away from the model of the poem and its well-established laws and the power of the overall form, to texts that care about details and marginality and confusion of form and accept about the dramatic construction and the dislocation of language, A poetry that is accompanied by the anxiety of writing and the obsessions of antagonism, as the text celebrates the teachings of new and transformative writing in a

transformed world full of contradictions and paradoxes. This leads us to pose a problem: the poetry of writing and genre identity, the accountability of the poetry of details, the humanization of things the poetic of listening to the marginalized and the silent about it, and the alienation
Keywords: Modernity, writing, details, dispossession, Algerian .Poetry

1. مقدمة:

يتأسس مفهوم الكتابة الجديدة على الانفتاح والخروج على مفهوم القصيدة المترسخ في الذاكرة النقدية سواء ما أنتج حول الشعرية العربية القديمة أو ما تشكل عن شعر التفعيلة؛هي اتجاه في الشعر ينبني بمعزل عن سلطة السابق والمنتهي أو المكتمل، لتعكس حالة الانتقال من المجنس إلى (اللامجنس)،والقول بلا المجنس. هاهنا. هو وليد فكرة أساسية تتمثل في أنَّ النصوص المتشكلة لم تكتمل هويتها؛فهي لم تنتم إلى القصيدة كل الانتماء ولم تخلص لجنس آخر إخلاصا وفيا،فأنتجت نصوصا«انقطعت عن"أنواع الشعر المعهودة؛بل اقترحت "أنواعا"جديدة اجتمعت عموما تحت مسميات:"المخترعات" وأحوال ومشاهد الحياة الجديدة، إلا أنها تعدتها لتشمل علاقة باتت مختلفة بين الشاعر وموضوع القصيدة»[1]،هكذا أضحى النص يحتفي بتعاليم جديدة ويستأنس بالعرضي والهامشي،فقد تشكلت نصوص تشي باختلاط الخرائط الجغرافية وبرزت في ظلها مصطلحات(حداثة الكتابة،الكتابة الجديدة، ما بعد قصيدة النثر ، الكتابة المضادة، اللاقصيدة).

بناءً على ذلك نبتغي من دراستنا مقاربة المتن الشعري الجزائري في الألفية الثالثة، انطلاقا من منظور حداثة الكتابة و التحولات في الشعرية العربية المعاصرة ،ففي اعتقادنا لن يكون الشعر الجزائري المعاصر بمنأى عن هذه التحولات .إذ إنّ الأساس الفعلي للكتابة الجديدة هو إنتاج جماليات شعرية مغايرة وحالة مستمرة من الإبداع ، كما تتمظهر بوصفها «رحلة صيد لاقتناص الروح الشعرية إن وجدت، في المثل، في السيرة،في اليومي، في التاريخي ،في الإعلان،في المهمل، تعالج كل هذه المقاربات،وغيرها كثير بما تحمله من أضواء وألوان وسبل إخراج لتحولها إلى علامات تنتج شعرية كي يصبح الشعر كائنا لا محددا ولا نهائيا» [2]. بل يخلق شعر يأنس إلى الهدم من أجل الوصول إلى دهشة المفاجأة، يتكئ على الفوضى واللامنطق وعلى الاستلاب، والاغتراب،ديدنه التخريب من أجل بناء جمالية مغايرة .

تنطلق فرضيتنا من أنّ رهان الشعراء ونحن في العقد الثاني من الألفية الثالثة هو مواجهة المكرس و تقويضه،بغية إحلال نماذج لا تخلص للنمط السائد ومفهوم القصيدة (المقدس

نقديا)،بل تهتف بهاجس الاختلاف وتضع ميثاقا شعريا يؤسس لأقانيم كتابة مغايرة وذلك«بنقل النص من الغنائية التي كان الصوت الواحد فيها هو الحاضر إلى النص المرَكّب ،ذي الأصوات، والضمائر الكثيرة المتداخلة؛أي بإضفاء البناء المسرحي –الدرامي على النص،من خلال الحوار و أيضا السرد»[3]. والاتكاء على التفاصيل المستمدة من الحياة وأنسنة الأشياء والرهان على جماليات المهمش والقبيح، هذا ما أفضى بنا إلى تأسيس إشكالية الدراسة ضمن قراءة تأويلية مبنية على مساءلة شعرية الكتابة والهوية الأجناسية ورصد أفق التحول في الشعر الجزائري ومقاربة شعرية التفاصيل وأنسنة الأشياء،بالإضافة إلى الحديث عن المهمش واستطيقا القبح والاستلاب عبر الخروج من ثقافة الهيمنة الذكورية في الشعر النسوي .

لقد تولدت رؤيتنا : أولا . من مساءلة ما ترسخ لدى كثير من النقاد العرب أنَّ المغايرة والاختلاف تؤسسان للخروج من النظام إلى الفوضى ففي اعتقادهم أنّ ما بعد الحداثة قد أقامت استراتجياتها على الطعن من أجل هدم المقولات المركزية وإخراجها من المتن إلى الهامش،ومن الانسجام إلى الفوضى وإفراغها من دلالتها عن طريق التشكيك والتقويض والعدمية[4]،وثانيا :انطلاقا من فكرة اعتبار المتحقق في المنجز الشعري الجزائري أرض خصبة،ينبغي الحفر والتقليب فيها للوصول إلى ملامح الاختلاف وتحديد طبيعتها، فالكتابة؛ رؤية في حالة تغير مستمر.

2. شعرية الكتابة - التحولات الأجناسية:

1.2 الشعر الجزائري وفعل التحول في الألفية الثالثة :

حقق الشعر الجزائري في الألفية الثالثة تراكما لافتا لم يحظ في تصورنا بمقاربات نقدية ومواكبة فعلية لما أنتج من كتابات وهي فكرة تختصر في غياب التنظير الشعري للتجارب المتراكمة،فرغم أن الشعراء قدَّموا نصوصا سمتها المغايرة والاختلاف،وأسسوا أقانيم جديدة في الشعرية الجزائرية وغامروا صوب أقاليم تحقق التفرد والخصوصية،ولسنا نريد تسييجها بمصطلح (الجيل)؛لأن الكتابة في زعمنا لا ينبغي لها أن تؤطر بمنظور المجايلة،ذلك أنها في تشكل مستمر ينطلق من منظور المختلف،الهدم وإعادة البناء،التشظي والانشطار،والانفلات من عقال البعد الواحد،الاغتراب والاستلاب،بالإضافة إلى« تشويش الشكل وطمسه هذه إحدى المهام التّي تتّخذها الكتابة شرطا لوجودها،لأنها ببساطة ليست كتابة شكل،أو كتابة بشكل ،بل هي كتابة تتشكل ؛تصيّر وانكتاب لا يفتأ يحدث» [5]. لذلك من الصعوبة بمكان أن يحصر الاختلاف والمغايرة في مصطلح المجايلة .فالشعرية الجزائرية المعاصرة تُؤمِن وجودها اعتمادًا على الصوت المفرد، كما أنَّها لم تنشط ضمن حركات وتيارات أو مدراس شعرية كبرى جزائرية، وقد برزت في ظل هذه

الأصوات المفردة (كتابة هجينة) متحررة من مفهوم القصيدة، هاجسها الخروج من العباءة الأبوية وهيمنة منظوره الشعري والنقدي على حد سواء.

لقد أصبح بالضرورة العزف على التحديد الأجناسي الصارم غير منصف لنصوصهم ،ذلك أنها تنفتح على الهجين ،وتأنس لخلخلة العرف الكتابي،كما أن رفض هذه الكتابة كذلك غير مبرّر ما لم تواكبه كتابات نقدية ترصدها وتبيّن ملامح التجريب والاختلاف فيها،إنّ ديدن هذا الشعر هو التمرد المستمر،والإيمان بانفتاح الشكل في الكتابة والخروج من الانغلاق، فالشعراء الجزائريون ليسوا بمنأى عن الروح الحية والتمرد،لقد حملوا هواجس البحث عن كتابة مغايرة،إلى حد الخروج إلى ما بعد المختلف بتعبير آمنة بلعلى «يكتب الشعراء الجزائريون اليوم نصوصا منفلتة من كل المقاسات بأشكال تعبيرية في حالة تشكل دائم وكأنّ الشعراء كرهوا الصورة التي ألفوها على امتداد فترات متعاقبة من الأدلجة والتدجين، كما ضاقوا بتلك السرديات الكبرى التي فرضتها الحداثة الشعرية العربية»[6].

إنَّ مأزق الكتابة الشعرية الجزائرية في الألفية الثالثة -إذن- في زعمنا هو حالة الانفصال بين النقد والمنجز الشعري المتحقق؛حيث إنَّ ما أنجز من شعر ونحن في العقد الثاني من الألفية الثالثة لم يحظ بتشكيل أفق نقدي نظري يواكبه، بالإضافة إلى (وفق تشخيص) عبد القادر رابحي «إبقاء المدونة الشعرية العربية داخل منظورات ما قبل قصيدة النثر؛أي قصيدة التفعيلة، قبلها القصيدة العمودية لا بوصفهما انجازا نصيا جماليا يساير حالة ثابتة من الذوق العام،الذي لم يخضع لتحيين جمالي وموسيقي منذ معركة شعر التفعيلة في الستينيات و السبعينيات من القرن فحسب، ولكن بوصفهما رؤية دغمائية متمركزة ، تعكس ما يجب أن تكون عليه حداثة الكتابة الشعرية ،من منظور رسمي»[7]. ولعل هذا الإشكال الذي وقع فيه النقد العربي المعاصر يختصر بالقول لم تتشكل كتابة نقدية بعيدة عن سطوة القراءات النقدية المترسخة وهيمنة السلطة الأبوية/النقدية ممّا يجعل التجارب الشعرية(في الألفية الثالثة) . عموما. تحت وصاية الأدوات النقدية نفسها المُحاصرة للذائقة ،باستثناء بعض الأسماء النقدية التي تُؤمن أن النص يسبق النظرية النقدية، فتكون منافحاتها النقدية انطلاقا من النص الشعري وليس بصورة عكسية، بإسقاط النظرية على النص مسبقا.

يُعدُّ عبد الله العشي وعبد القادر رابحي و يوسف وغليسي وآمنة بلعلى[8] من أشد النقاد منافحة عن الشعرية الجزائرية ومواكبة للمنجز الشعري في ظل زمن يزعم أنه زمن الرواية؛ حيث أشارت آمنة بلعلى إلى أن الشعرية الجزائرية اليوم أمام«ظاهرة قتل النسق المرجعي،وتنشيط

الذاكرة المضادة وتلاشي الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر، وهيمنة الحسي وتجريده،والجمالية المضادة وغيرها من مظاهر التجريب التي يقترح فيها الشاعر نصا مغايرا مختلفا»[9] .بهذا نخلص إلى أننا نواجه اليوم ما يمكن أن نصطلح عليه ما بعد القصيدة والذي وضع – كما أشرنا – تحت مسمى حداثة الكتابة، أو الكتابة الجديدة أو الكتابة المضادة.ليطرح السؤال ما هي رهانات هذه الكتابة المتحققة في الشعر الجزائري المعاصر؟،

2.2 شعرية التفاصيل / عبد القادر رابحي (تماما كما عرفته..):

من بين رهانات شعر الألفية حسب قراءاتنا واستقرائنا لعدد من المدونات الشعرية. ألفينا اتكاء كثير من النصوص الشعرية على فكرة الاقتراب من حياة الإنسان برؤية شعرية درامية في ظل التحولات التي يعرفها العالم، فتطفو إلى السطح من جديدة ظاهرة (شعرية التفاصيل والحدث اليومي ،و تسريد الشعر)، هي ظواهر عرفها الشعر العربي المعاصر في مراحل انفتاحه الحداثي وعلى وجه التحديد مع الشاعر العراقي سعيدي يوسف فـ«أي مدقق في تطور تجربة سعدي يوسف سيلاحظ أنَّ هذه التجربة تتضمن في داخلها عناصر متعارضة من النبرة الشعرية الرومانسية،التي سادت قصائده الأولى في استنطاق اليومي وإدخاله في شبكة من العلاقات السردية التي تنتهي بانفتاح النص الشعري على عالم من الاحتمالات وإمكانات التأويل »[10].إلا أن بروز قصيدة التفاصيل وشعرية الحدث النثري اليومي وتحويل المألوف إلى اللامألوف في الشعر الجزائري المعاصر تحقق مع عدد قليل من الشعراء،أبرزهم (الأخضر بركة) و(عبد القادر رابحي) و (ميلود خيزار، أزرق حد البياض2013)،أما الكتابات التي تراهن على الانفلات من قيد التجنيس وتؤسس لكتابة مضادة .فبالإضافة إلى الأسماء السابقة ومن سنأتي على مقاربتهم .نذكر: (ميلود حكيم،أقل من قبر أكثر من أبدية، سنة2003،مدارج العتمة،سنة2007) (محمد بن جلول ،أوجاع باردة،سنة2012)،(أسماء بن مشيرح،أحفر في الوقت جنوبا سنة2012) (خالد بن صالح،سعال ملائكة متعبين، سنة2010،و مائة وعشرون مترا عن البيت، سنة2012)،(رشدي رضوان،33،سنة2013)،(هيثم سعد زيان،عندما يذبل الماء، سنة 2013)،(الطيب لسلوس ،الملائكة أسفل النهر،سنة2010، والوحش الذي يصنع ملح المائدة،سنة 2014)،(نصيرة محمدي،نسيان أبيض،سنة 2016)،(محمد الأمين سعيدي ،كما فرح بين جرحين ،سنة 2018) و(عادل بلغيث،كتابة أولية للمنتهى، سنة2020) .

تتمظهر شعرية التفاصيل في ديوان عبد القادر رابحي المعنون بـ(تماما كما عرفته..) ففي نص (صديقي عدة يلتحق بأنصافه) تحكي الذات شعريا قصة ألمٍ .«كان صديقي عدَّة بصحّة

جيّدة ..**/**ولكنَّهُ كان مريضًا جدًّا**/** بهذه الحياة»[11]. تتشكل الحكاية ممّا هو خصوصي مرتبط بالذات الشاعرة،فاعلها(الصديق عدة)قريب من الذات(بحكم الصداقة) بعيد عن الآخرين في واقع الحياة،غير أنَّ الشاعر يحوّله إلى مشترك؛أي يغدو (عدة) صديقا مشتركا بين الجميع،توصف به الحياة والموت، والألم، لنا أن نقول إنَّ نصفه لعبد القادر رابحي ونصفه الآخر أصبح ملكا للقارئ الذي سيعرف قصته،ويتقاسم الألم ويحس بمعاناة(المرض،والفقد).فحكاية (عدة) الصديق قد تتشابه مع حكايات لأناس آخرين أثقل كاهلهم (المرض والفقد)، وتختلف في تفاصيلها الصغيرة «مرة اصطدَمت الحافلةُ التي تُقِلّهُ إلى عملهِ **/**بحافلة أخرى**/** تُقِلُّ أمثالَه إلى عمَلِهِمْ**/** فمات نِصفُ قلبه..**/**-مرَّةً،مات ابنهُ البِكرُ**/**وهو في مقتبلِ العمرِ**/**فمات نصف كبده..**/**-مرة ، مات نصفه السُّفليُّ **/**بمرض ابنه البكر **/**فاستعاض عنه بعكازتين ..»[12].

تتمظهر.هاهنا.قدرة الشاعر على التقاط الشعري من كل ما هو مألوف وعادي، فقد يكون ألم المرض،وألم الفقد،واصطدام الحافلات ،ومعاناة ما بعد حوادث السير تفاصيل تكاد تقترب من اليوميات العادية في حياة المواطن**/** الإنسان ،لكن تصويرها شعريا يجعلها تنفلت من العادي ،إنها القدرة في نقل التفاصيل المنعكسة في مرآة الذات، فالقصيدة اليومية تتعامل مع هذه الدرجة من رؤية اللامرئي في الأشياء[13]؛ أي إعادة تشكيلها برؤية جديدة،هذا ما يعكسه .كذلك .نصه(بناء ريفي في بادية نيويورك)؛حيث نلتقي بذات مهمشة تحكي تفاصيل الحياة، هو نص يبحث عن «مادة تعبيرية متصلة بالحياة والأحياء ..مادة أقل فخامة وأكثر دنيوية»[14].

«لم أشرب مرة في حياتي..**/**لكنني دخنت كثيرا**/**حتى اكتوت رئتاي**/**ورأيت باطني الحامض**/** مسكوبا أمام عيني**/** على لوحة التَّوق الجارف**/** إلى عالم أفضل..**/**هكذا ولدت ثملا**/** دون أن أشرب ...»[15]

تتبدى داخل النص ذات ألفت السقوط،وألفتها حفرة الحياة «سقطتُ مرات عديدة **/**مغشيا عليّ**/**في حفرة الحياة**/**وفي كل مرة**/**يعيدني ضجيج الواقفين على رأسي **/**إلى واقعي المسلوب ..**/**وكلما استيقظتُ**/**وجدتُ مفاتيح في يدي اليمنى»[16]، تتسلل إلى النص لغة الحدث اليومي وتفاصيله، فيبرز ما ترسخ في الثقافة الشعبية (وجدت مفاتيح في يدي اليمنى)،هي واحدة من المعتقدات والممارسات الشعبية التي ترى أنَّ (المصاب بالصرع أو المس) يستيقظ من حالته إذا وضعت مفاتيح في يده اليمنى، فالشاعر لا يختلف عن الفنان «فإذا كان الفنانون يغترفون مادتهم وحتى أدواتهم من (الأشياء العادية) المستخدمة في حياتنا اليومية (من قبيل لصق الخرق والقصاصات والريش وقطع الخشب والبناء وبقايا القطع المعدنية أو المواد الخليطة،وهي تقنية

باتت شائعة في الفن الحديث) فإن الشعراء يحاولون، هم أيضا،التنبه إلى القيمة الخام. إذا صح التعبير. للكلام المستخدم يوميا على ألسنة الناس أو في الكتابة ،وسواء كانت قيمة (خام) أم قيمة(دارجة)،فإنها،على أية حال،قيمة غير مفروضة من قبل المعايير الأدبية والفنية»[17].

يستخدم الشاعر في بعض المواضع من نصوصه مفردات تجافي اللغة الشعرية (أكياس الطماطم، سبيدرمان،أفلام الكوبوي،البينغ بونغ،بصقة لامعة،طباخ كهربائي، فارغ شغل عظيم..) ويتورط بذلك في حسية المعاش،و يقترب بكل قوته من الإنسان الجزائري لتنعكس في النصوص دواخله وصدماته،ومواقفه السياسية، والإنسانية،و واقعه المسلوب فـ«اليومي والعرضي والهامشي مراودات إنسانية لا تخلو أي تجربة شعرية إنسانية من إلحاحها وما الشكل الشعري الأحدث إلا محصلة منطقية (فنية،شعورية) لمكابدات إنسانية طويلة لتقليص المسافة بين الشيء والكلمة وليس العكس »[18]. وإن كنا نرى أنَّ اللافت . كذلك . في شعر عبد القادر رابحي هو الاقتراب من صنف الشعراء الذين أعطوا للحدث اليومي وتفاصيله مفهوما مختلفا وذلك بالمحافظة على الجانب الجمالي والشعري في النص. ربما يحق القول إنّه نوع من فلسفة اليومي الذي يستدعي التفكير ولا يوظف بوصفه أمرا بديهيا.

تحضر تفاصيل أحداث الوطن في نصوص عبد القادر رابحي،لكنه حضور الفقدان؛إذ يبرز في الأشياء الصغيرة التي تنطلق الذات في التقاطها لتصنع منها فسيفساء نص «يسخر من فيلم الحياة »[19]. حيث إنَّ المشهدية اليومية تخرج من أعماق الذات وإحساسها العالي بتلك التفاصيل،التي تأخذ منعرجا مؤلما وصادما لواقع الوطن«رأيتُ مهزومين يرفعون شارات النَّصرِ/أمام الكاميرات الجائعة../و أدعياء من كل الأنواع،/أنقياء يزرعون بذور الفتنة ،/ وأنبياء يحاولون إقناع الجموع الغفيرة / بدفع زكاة الرماد،/وأغنياء يمدُّون أيديهم في الشوارع،/ ويتخاصَمُون حول المكان الأكثر إدرارا/للدينار السهل ..»[20].

3.2 الحدث النثري و اليومي في شعر الأخضر بركة :

يفضي بنا الحديث عن كتابة اليومي والمرتبط بالحياة،والهامشي،والمهمش،والمبعد والمقصى إلى السؤال هل ينفي هذا الاشتغال عن النص عظمته؟ وهل تتأتى عظمة النص الشعري من موضوعه أم من طريقة تقديم الموضوع؟ نتفق مع محمد النويهي أنَّ«معظم تجاربنا البشرية في حياتنا الأرضية ليست من النوع الفخم الضخم،الفذ الفريد ،ذي الأثر الخطير في سياسة الدول ومصائر الشعوب،بل معظمها من ذلك النوع البسيط المتكرّر العادي،المتواضع»[21].في اعتقادنا إنَّ الرّهان بالأساس يكون على طريقة تقديم هذه التفاصيل؛حيث يبعث الشعر «حركته الذائبة القلقة من

سكونه الوهمي ،وفيضا من إشعاع يخلق نظاما في الفوضى والفوضى في النظام، ويلفت انتباه النثر إلى قابليته الشعرية»[22].

يتبدى ذلك بشكل جلي في كثير من نصوص الشاعر الأخضر بركة ، الذي يحق أن نقول إن ديدنه الحفر في المعاني النائية عبر «المزاوجة بين اليومي واللامعقول، أو بالأحرى من استنبات اللامعقول وغير المتوقع من المشهد اليومي العادي»[23]، يتعالى المجاز بعيدا ليرسم صورا زئبقية منفلتة من قيد الشبيه تعمل على تسريد النص لتتبدى أعراف كتابة تستلزم البحث في شعرية خاصة؛إذ يحاول الشاعر بغير الرؤى السابقة أن «يتجاوز المعهود الشعري في رؤيته المستهلكة من أجل البحث عن مداخل المعنى ومخارج الذات، وهي تتلقف ما يحتمل في كنهها»[24].

لا ينهل الأخضر بركة في(إحداثيات الصمت،ومحاريث الكناية، ومقامات الجسد)[25] من زخرف اللغة والصور فحسب،بل إنَّ النص يقتات من التفاصيل اليومية،بلغة ممزوجة بحد السخرية والمفارقة،والرفض المضمر،فلا يعكس الحالات كما هي تماما،لتجعل الآخر يقرأ ذاته حين ينعكس ما وراء الصورة المزيفة .كما يراهن بشدة على تفضية الواقع المريض وتعريته ضمن مشاهد وصفية تشكل لوحة ساخرة وقاتمة ومحملة ببعد سوسيولوجي للحياة المعاشة.

تختزل الاستعارات في النص الشعري (عصفور يعبر من بعيد) مشاهد من الحياة اليومية بتفاصيلها، محملة بنبرة ضمنية ناقدة وساخرة «ماسورة مكسورة في الشمس تنزف بالوحول/ وملطخ وجه الصباح برغوة الصابون تهطل من مناخير/المباني /بائعو علب السجائر لم يبيعوني سوى ضجري من المعنى/الملازم كثوب عباءة متقطعة/ مقهى يثرثر مثل منشار،/يجف الماء في الأحداقِ،/تستعصي الوجوه على التبسم في الوجوه/إيقاع صوت "الراي" ينضحُ مثل زيت محرك قد شاخ ../يستهوي ذبابا في الهواء الحامض الأنفاس،/ أبغي قهوة معصورة والماء/شعر النادل المصفوف للأعلى كشوك ناتئ متلمع بالدهن/يشبه عرف ديك في المرايا».[26]

يبدأ الصباح بوصف مشهد،يعدُّ من يوميات المواطن الجزائري في ظل الإهمال والتسيب (ماسورة مكسورة)،التلوث بدخان المباني، بائعو علب السجائر الذين يفيض بهم المكان (الشارع)،الازدحام في المقهى المملوء بحامض الأنفاس والثرثرة والنميمة،صوت موسيقى (الراي)المزعج للذائقة السليمة،اللافت أن المعجم والتركيب مستمد من لغة الحديث اليومي والمشاهد الاعتيادية في الحياة، إلا أنّ التركيب الاستعاري يكسر الألفة في تلقي الأشياء عبر المدرك الحسي؛إذ تكتسب الأشياء حياة وحركة (ماسورة تنزف، وجه الصباح،مناخير المباني ،مقهى يثرثر).

يلجأ الشاعر إلى الوصف السردي،لينتقد (الواقع المعلب)،والتعليب هنا حالة رمزية تبرز السلطوية،وما يُمارس من هيمنة على حياة الناس وطريقة معيشتهم والسياسة الممارسة عليهم «يمرُّ الناس في علبٍ من الفولاذ، /يحيا الناس في علبٍ من الاسمنت،/يمشي الناس في علبٍ من العادات،/في علب انتخابات معبأةٍ بوهم باذخ يتخمر المستقبل المعجون بالأطماع» [27].تتبدى الحياة المقيدة بالأشياءالمادية،والأفكار المؤسساتية المفروضة (العادات)، والسلطة السياسية (القمعية في شكل انتخابات تبيع الوهم).فبعد أن كان الإنسان هو المسيطر على الأشياء،امتلكت هي القدرة على السيطرة عليه،واكتسبت قوة فاعلة في مجرى الحياة .اللافت كذلك هو الإشارة إلى المنظومة السياسية القائمة على فكرة تعليب المواطنين حول الأحزاب أوتبني إيديولوجيا معينة ممّا يحول الإنسان إلى كائن تابع ، وخاضع ؛ أي (معلب).

كما تُحمّل نصوص الأخضر بركة بسخرية حادة من الواقع ،وتنعكس بذلك قدرته على الانتقال من القضايا الكبرى إلى القضايا الصغرى والجزئيات المهملة والمهمشة في الحياة؛حيث يعمل الشاعر على التقاط ما هو بسيط في وجهة نظر غيره و. ربما. ما يوصف بالتافه عند هؤلاء الذين ألفت ذائقتهم نمطا من البذخ، بإدخاله إلى الشعر(المقاهي،طوابير البلدية، شاحنات النظافة، الغاشي ،قيطون النهار...)،هو مسلك للبحث عن حقيقة الواقع وذلك بالحديث عن مكوناته وتعرية الأشياء وكشف حجابها للوصول إلى حقيقتها، فاعتيادية الأشياء في حياتنا اليومية تجعلنا لا نرى غموضها، بصورة أخرى يغدو للقبيح لدى الأخضر بركة جماليته وشعريته«في صباح يزف القمامة و القعدة المقهوية والغثيان/أتأخر لا بأس،/فالحافلات الصديئة قد تتأخر مثل الرواتب،/أو شاحنات النظافة،/لا ضير أن أتثاءب/مثل طوابير البلدية،/أن أنتمي لحدائق جرداء يشرب فيها المكان/ زجاجات خمر ويرمي بها تحت آباط أشجاره الصفر فارغة،» [28]، بهذا فإنَّ ما ينظر إليه أنه هامشي وثانوي في الحقيقة هو ليس كذلك (فالمقهى) الحاضر بقوة في نصوص بركة لم يتأت من نظرة (هامشية المقهى) بل من فعاليتها في الحياة اليومية ، فلا أحد ينكر ما يشكله المقهى من أهمية في حياة المواطن العربي «مليون مقهى في مكان واحد وحديقة صفراء،/مدرسة مكسرة الأبواب،أو علم يرفرف، فوق أكياس القمامة» [29].

يأنس الشاعر إلى إضفاء الحياة على ما لا حياة فيه،وذلك بنقل الأشياء المجردة إلى كائنات حية؛أي بإضفاء النزعة الإنسانية على الشيء المجرد، والحقيقة إن الفعل الشعري الشاخص هو الانتقال المخاتل بين أنسنة الذات وأنسنة الأشياء؛حيث إن «تضمين الشعر أهدافا تتموقع خارج العالم الداخلي للشعر ومكوناته شرط أساسي من شروط تحقيق الأنسنة في الشعر،إذ إن الشعر عبر ذلك التضمين يمارس تأثيره المراد في الحياة» [30].حين تُرَجح الكفة لحضور الأشياء (الريح ،النار

،الضوء، الماء التراب ،الغيم، البحر) في شعر بركة ؛فهي تحظى بانتقالٍ من المجرد إلى المحسوس ،إذ إنَّ الشاعر حين«يندمج في الأشياء يضفي عليها مشاعره، وقد قيل ذات يوم إن الفنان يلون الأشياء بدمه»[31] . والأنسنة ليست ظاهرة جديدة وطارئة على الشعر فقد عرفها الشعر العربي القديم ضمن مصطلحات (التشخيص، التجسيم،التجسيد).

تتمظهر أنسنة الأشياء في شعر بركة بشكل بيّن في ديوان(لا أحد يربي الريح في الأقفاص)؛حيث ينبني العنوان وفق بنية مجازية تضادية قائمة بين فعل (يربي) الذي يشي بالالتزام بقوانين معينة(أخلاقية) وبين الريح العصية عن الإمساك والالتزام داخل قالب، أوسلوك ،أو نمط ما،أو تقييد حركة، كما أنَّ الأقفاص لن تحتجز اللامحسوس، فالريح منفلتة من كل قيد أو قبضة «الريح أرض ليس يحرثها سوى المخيال»[32] ،اللافت في نصه (الريح) أنّ الأشياء المؤنسنة تكتسب ذاتا إنسانية وتتشكل صورة حسية للشيء /الريح،؛ فهي[33]:

- «الريح امرأة تزغرد في تلابيب المكان»
- «الريح لا ترتاح في مقهى»
- «لا أسنان يمكن أن تعض الريح ، لا أصفاد في أقدامها المجنونة »
- «قد تنام / لكي تراجع نفسها وحسابها الأشجار/كم فقدت من الأوراق/كم ربحت الأفاق بين غصونها،»

تجد الحياة إذن. في شعر الأخضر بركة مكانها داخل الصفحة عبر الاختيار المتعمد للغوص في التفاصيل والمهمل وأنسنة الأشياء ،كما تفتح قصائده «للشعرية الجزائرية المعاصرة بابا جميلا على عالم أصيل ربما لم تعهده منذ زمن طويل جدا بالنظر إلى ما يكتنف مثيلاتها في العالم العربي من تسارع محموم في تجريب اللامجرب ،وكتابة غير المكتوب، وترسيخ الهارب من لحظة التفكير كأنه الفراشات المستحيية من البقاء طويلا في عالم النصوص الشعرية الأرضية»[34].والقارئ العارف بعوالم الشعر العربي المعاصر سيدرك استئناس الأخضر بركة الواضح بالتجريب والتمرد على الأشكال، فلم يكن عبدا لها بل خالقا وخائنا لها في آنٍ بتعبير قاسم حداد في بيانه (موت الكورس) ،لقد كان للأخضر بركة فرصة التحليق بين عوالم (شعر التفعيلة،قصيدة النثر، وشعر الهايكو) .

3. شعرية الهامشي :

1.3 الإنصات للمهمش و استاطيقا القبح :

يراهن النص الشعري الجزائري في الألفية الثالثة بشكل جلي على الكتابة في منطقة المسكوت عنه، فيغدو الجسد التيمة المفضلة التي يراودها كثير من الشعراء وتتمظهر في النصوص جدلية الرغبة (الأيروس)/الموت (تناتوس)،الأولى تدفع إلى الحياة والثانية إلى العدمية،ينعكس ذلك في ديوان فرغان لنجيب أنزار ؛حيث يُحمَّل الـ (فرغان) بحد السخرية ،والشعور بالعدميّة فهي(الكتابة سكتة القلب،و فرغان الجميع في عتمة اللغة) .

إن الـ(فرغان) لدى نجيب أنزار، كما يصفه:«فرغان تام لكتابة تنفلت باستمرار من قبضة السلطة وإيديولوجية الخصاء ،والعمى والعنف فيما تسمي فضاءها وسيمياء ممنوعاتها،ربما أعني هذا الهامش الكوني لكتابة حيوية مطعونة بأسئلة اللحظة بالذات، لحظة تاريخ تحول جارفة وملتاعة،لحظة هي داخل العادي، وخارج المبتذل ،لحظة الحياة وحسب»[35]، في كل ذلك لا ينأى أنزار عن النزول باللغة إلى التصريح الصادم ورسم التفاصيل حد المروق ذلك أنه في مواضع من فراغانه يقدِّم اللغة بأيروسية عالية تبلغ مداها بتوظيف اللفظ فجا صريحا بكل حمولته التجاوزية، كأنَّه الانتشاء بالفراغ أو اللاشيء إلى حد اللامبالاة أو هي فلسفته في رسم الفراغ والجمع بين المتناقضات«ألبسُ الفيزو لأجلكِ/ أحْتَسِّي البيرة وإلهما وأنسى/ أقرأ "القرآن" و"التوراة" أعرف "كان/ أشرح الوجه، أسلي الشعراء/ جسدي جسر / جسدي أيضا سرير»[36]

يعكس النص سلطة التفاصيل والحديث اليومي(أحْتَسِّي البيرة وإلهما) والتافه (ألبسُ الفيزو لأجلكِ)،و المسكوت عنه،والكلام اللامباح قوله ،بصورة تقترب من العامي (المبتذل) الذي لا يرضي الذائقة المؤسساتية، يكسر بشكل لافت أفق التوقع، بل يحدث صدمة تلق عالية، هكذا يحمل أنزار قارءه إلى عتمات الهامش و يخلل ذائقته، وينزاح به إلى أماكن تنتفي فيها الرقابة الذاتية والغيرية .

يمتزج حضور الجسد بحضور قوي للانتقاد السياسي اللاذع والساخر في نص (الإمبراطور طاو)، معلنا منذ البدء «من رأى نفسه فيه فهو هو»[37]، فالشاعر في هذا النص يقترب من تفاصيل الديكتاتور / الإمبراطور طاو، «نشأ الإمبراطور طاو نشأة الرب،علمه/جده بالوراثة كيف يهدهد ألعابه،ثم/ أكمل تعليمه في الزوايا،ولما تحصن/ بالخبث ضد طوارئ أحلامه، فقه/ الواقعية ، ثم تراءى في المنام طالع/ قارئ للنوايا فحدثه عن شؤون الخلافة /أعطاه سر الكراسي وغاب»[38]، نصوص أنزار محملة بفجائعية العشرية السوداء (سنوات التسعينيات)وصراع الجهات،ينضاف إليها شعوره الحاد باللاجدوى«هكذا ببلادة حس،ينتظرون الزمان الذي../ والزمان الأخير على هذه

الجمجمة/ واحد يقرأ الشعر/أقصى حداثته يرتقي/جملة من مأمور اللغة/وواحد يتثاقل من شدة الفرغان/يدان له للعناق/يعانق أشرعة/كي يعانق ذاته في ذاته»[39].

على شاكلة المروق ذاته لدى نجيب أنزار في تعالقه بالجسد، يتمظهر عبد الرزاق بوكبة ومجموعته (من دس خف سيبويه في الرمل)، يُلفي القارئ نفسه أمام شخصية (سيبويه)، التي ألف حضورها في النحو العربي ،تتربع عنوان نص يأبى الانصياع تحت مسمى (شعر)،ويكتفي بتسمية أجناسية(نصوص)،فهي تجمع بين النصوص النثرية والومضة الشعرية.

تنتشي النصوص بإخفاء(خف سيبويه) في الرمل ؛هي هنا إشارة للخروج التام من عباءة النحو وصرامته صوب التفاصيل اليومية،والكتابة المفتوحة،هكذا يَستحضر الموروث النحوي المتمثل في اسم العالم اللغوي العربي (سيبويه) ويعلن عن تمرد تام، فشيخ اللغة (سبويه) لدى"عبد الرزاق بوكبة" هو شكل من أشكال القيد،الذي ينبغي دسه في الرمل ؛وهذا ما أعلنته الذات الكاتبة في (نوبة الدخول) «كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف هنا من ريحي»[40]،هي الذات المنفلتة من صرامة اللغة ،تبيح لنفسها حق التجاوز (نحوا وصرفا)، إن نصوص "عبد الرزاق بوكبة" كالريش فوق القصبة تنفصل وتتصل فيما بينها؛ هي نصوص تنزاح عن التجنيس وفي الوقت ذاته تأخذ برقاب بعضها؛إذ تتشكل من تمردها على اللغة ، هو الخروج من الوصاية وإن كانت وصاية لـ "سبويه" أو "للخليل بن أحمد الفراهيدي" يتحقق الارتياب أكثر في نوبة الخروج حين يقول :«مَنْ يعرفُ مَشْية الذِيبة بَين ثُقْبةٍ وديك /لا يثقُ في اللغةِ»[41].

تتسم نصوص (من دس خفي سبويه في الرمل) بتوظيف مفرط (للشهوة، والإيروسية) فكأن الشعر/الكتابة أفق للمتعة والرعب اللفظي،يتمظهر ذلك في النصوص (عُرْسُ الجسد حديثُ الغِشاء،الغرفة السوداء،ذعر الفُستان،معراج الفستان،خصية التمثال،توأمة الشجرة سرير لأفقين،رغبتان في العراء،سرير لأحمد). من البيّن أن الوظيفة الشعرية في هذه النصوص خافتة الإيقاع إلى منعدمة،كما أنَّ هاجسها التمرد وكسر صرامة اللغة(نحوا وصرفا) وإرباك أفق المتلقي.فقد جاءت من فضاء المهمش والعوالم المسكوت عنها.ممّا يفضي بالمتلقي إلى طرح سؤاله هل هذه محكيات من أيام عادية ؟ هل يحق أن نصنفها ضمن الشعر أم نقول إنها نصوص نثرية ؟ وهل يحق للكتابة كسر الحجاب بين ما يقال وما لا يقال (سواء أكان شعرا أم نثرا، أم نصا هاربا من التجنيس)؟ أو هو ديدن كتابة الهامش والمهمش؟.

2-1 الذات الأنثوية - بين مقاومة التهميش والاستلاب :

يتمظهر الشعر النسوي الجزائري نصا منفتحا على تعدّد الأبعاد ؛ حيث يتأتى من بنية فكرية أنثوية لها خصوصيتها، استطاعت أن ترسم أقاليم خرائطها الجغرافية في الكتابة بتصور مقاوم للتهميش لتحقيق الكينونة والاختلاف،ومن خلال التجريب والخروج على الشكل الواحد استطاع أن يؤسس لـ« تجربة الاختلاف المبرأ من نقصانه وتبعيّته، وتصير الكتابة مطرحا لقول لا تلتبس على أحد هويّة قائله»[42].لقد تحقق في الألفية الثالثة منجز شعري نسوي لافت،وبرزت كثير من أسماء الشواعر ضمن ما يصطلح عليه قصيدة النثر؛هي وجهة ارتضتها نسبة كبيرة من الشاعرات للإقامة الشعرية،تجلت عبرها مواضيع (الجسد والهوية الأنثوية،المكان المؤنث ،الذات و الكينونة، الاستلاب والمقاومة).

تعيش الشواعر صراعا لتحقيق كينونتهن والخروج من سطوة الآخر (المجتمع، الأعراف والعادات،وهيمنة الذكر)،فهنَّ على وعي تام بتبعيتهنّ التي رسختها الثقافة وأنَّ «محاولات التأنيث تواجه تاريخا من الأعراف والتقاليد الذكورية»[43] هذا ما أفضى بسُليمى رحال في ديوانها (البدء) إلى التمرد على من يرفض خطابات الحب إذا بادرت بها امرأة،ويصادرها باسم خطاب فحولي ومخيال ذكوري تعوَّد نمط السلطوية في حديثه عن المرأة، يخضعها لثنائية الحجب والستر «هكذا/ همْ يخدَعُون طُفولتي/ هؤلاء الرجال»[44]هذا ما يفسر كذلك تمردها بقوة دون مهادنة وبنصوص يتجرأ فيها الحرف على رجل وصفته في عتبة على ظهر الغلاف بـ«....أحجبها كما يحجب رجل متخلف زوجتَه حتى لا يراها غيره»[45]، هذا تتشكل الكتابة عند سليمى رحال وشبيهاتها في الرؤية عبر التمرد والخروج على السلطة المؤسساتية بكل أنماطها؛حيث تنافح الشاعرة بشدة وإخلاص عن موضوعها ،راسمة عوالم الهوية الأنثوية والخصوصية.

تتمظهر نبرة الرفض بشكل صارخ في نص (مومس)،الذي يعلو فيه صوت الشاعرة المتمردة على صوت القبيلة وأعرافها«لهذي القبيلة المغرورقة بالحكايا الممضَة / للعمامات التهادى/ على رؤوس الجثة /للتعاويذ المتسربلة / بالأصابع الرجيمة / للتسابيح الناضجة/خدرا وعفة»[46]، بل إنها تتجرأ على قيم المجتمع « للمومسات أن يتقدّسن /لهُنَّ أن يتحلّقن/ حول جُثة الشرف المسجى /لهنَّ أنْ يَنْدِبْنَهُ/ ينْكِينَهُ بالدَّمْعَة الفَاتِنة/ يتكئن على صدر الإله/ يتبتلن في حضرته»[47]. تقدِّم سليمى رحال نصا مقاوما لكل ما تراه قيدا،فقد حرّرت الكتابة الذات الشاعرة ومكنتها من خلخلة النسق والخروج من الهامش« أنا/ مكحلة العين/أمصمص عيدان الأراك/ هكذا كنت/موشحة بالسواد والخفر/ أؤمن بالجنة والنار والذكر/ هكذا كنت/ واستيقظ الشعر في فتنة العمر/ فأصبحتُ أنا/ هذي أنا»[48].

تعمل بوتيرة مشابهة الشاعرة حبيبة محمدي على إبراز السلطوية الذكورية داخل المجتمع،وتظهر رغبة الإنعتاق من الهيمنة والتهميش والقهر « في هذه "الحومة" وحومات أخرى/ حيث لا يسمح للبنات الصغيرات/أن يلعبن، تحدق تلك الطفلة/ الخائفة من أعلى الشرفة من بيتها /البائس ثلة الذكور وهم/يركضون بشراسة خلف الكرة/يشعلون "المحارق" ويشعلون/ "الحومة"والطفلة التّي/ تحولت أمام عيني إلى رماد»[49].

أما نوارة لحرش فرغم فيض الأنوثة الصارخ في مجموعتها إلا أننا لا نعوّل على تأنيث المكان في ديوانها (كمكان لا يعول عليه)؛ إذ تتبدى للقارئ نصوص تتسرب من ذات جوانيتها هشة،ويكتنفها كثير من العزلة والخيبة،والقلق، تهندس ملامح مكان أنهكته الذكريات، والخيبات، واستنزفته الأحلام المهشمة «أتدثر بذكريات باردة،/ أربت على جراح منكمشة في أريكة من نزيف/ وأرتشف غيمة على مهل/على حين غفوة طارئة»[50].فلا تقدِّم الشاعرة لقارئها معالم مكان آمن للسكينة والحب والحياة؛بل تتمظهر ذات على حافة هاوية الخراب،أرهقتها الحياة والفقد والشقاء ،وركام الواقع فأصبح المكان/ الذات (لا يعوّل عليهما). «كأرملة لا تستفيق من كوابيس الفقد ولا تفقه في أمور الفرح شيئا»[51].فالأنا هنا عارفة بوضع قرينها/ المكان ، ومدركة لتفاصيل الخراب داخلها «طيبة الأفكار كنت، طيبة الظن والهواجس/ وافرة الخيال ،قليلة المساوئ/زاخرة الحب كنت كنبية أسطورية مثمرة بالحكايا /والأساطير،/وها أنا الآن منذورة لآثام الأنين»[52]. لا يتسنى للذات .إذن . مقاومة الخراب والإحساس المفرط بالتلاشي إلا عبر اللغة، فتصبح اللغة هي المخلص من ارتطام الذات بخيباتها، فعبرها يحدث تحرير المعنى؛ إذ لا تتحقق المقاومة والاستمرار إلا عن طريق الاحتماء باللغة والعزلة «وحده قميص اللغة/وطني ومنفاي/ووحدها العزلة العالية هوية وانتماء»[53]،غير أن هذه اللغة نفسها لا تنفلت من قبضة التذكير،ممّا يعزز حضور الآخر وسطوته المحاصرة للذات/ المكان «شكلني سماء بلمسة حنان/ مدَّ بُعده/أحالني غروبا بلمسة غياب»[54] ،كأنَّ الذات كائن لا يتحقق وجوده إلا بارتباطه بغيره/ الرجل.فلا تفضي إلى أناها إلا بسواها، والسوى هنا رجل.

لقد قدَّمت الكتابة للذات فضاء للبوح والاعتراف؛بل إن أكبر رهان للمرأة هو امتلاك الكتابة للتعبير عن ذاتها «أتمدّدُ في المعنى،/أفتح بابا بقامة الأحلام/أدخل منه/إلى حياة ليست بانتظاري/ أصافحها بحرارة لا مثيل لها/إلا في المفردات/تصافحني بقفازات من جليد»[55].إلا أنه رغم المقاومة بالكتابة تتسرب الانهزامية وتسيطر بشكل صارخ داخل النصوص فعندما «يستحيل الحب ،أو تنتفي إمكانيته تسقط تلك الذات المنهزمة في أنوثتها،تحت وطأة أنين رثائي،تارة تعلي من شأنها حد الملائكية ببرانويا مرتفعة ،وأخرى تحقرها حدَّ الإيمان بعبثية الوجود المعبر عنه بشكل

هجائي ،أو هستيري ساخط»[56]. فتيمة الحب التي تسيطر على نصوص كثير من الشواعر ،ساهمت في أن جعلت الذات تحاصر نفسها بنفسها بإخلاصها لموضوع (الحب) ،ممّا يبقيها في حالة انتظار الآخر (انتظار ما لا يأتي)،وهذا أقرب إلى الاستلاب النفسي؛ إذ تبقى الذات في حالة دوران حول الآخر دون القدرة على مقاومته والخروج من مركزيته،بل إنها في كثير من الكتابات تخلق مواضع بمقاس الرجل،مما يجعلها رهينة لثنائية المقاومة و الاستلاب .

4. خاتمة:

يعدُّ حضور التفاصيل واليومي في الشعر طريقا لفهم العالم ،وسبيلا يستدعي التفكير . فالاهتمام بالحياة اليومية يسمح للنص الشعري أن يظل فعلا إنسانيا وهو ما يتبدى لدى عبد القادر رابحي والأخضر بركة ،فمخالطة النص لواقع الحياة يشكل فلسفة لليومي ؛لأنه ينبني على فكرة تجاوز الواقع وعدم تقديمه برؤى عادية وبسيطة أو ما يسميه محمد الحرز بحساسية الوعي الجدلي بين الكتابة والحياة.ولنا أن نخلص إلى القول إنّ:

- ✓ توظيف التفاصيل والهامشي واليومي في النص الشعري الجزائري هو شكل من أشكال جماليات القبيح ؛ حيث يدفع ما هو مهمش إلى الواجهة برؤية متحررة من قيد المألوف إلى اللامألوف. كما يعمل على التقاط تفاصيل الأشياء وأنسنتها و تشكيلها تشكيلا إنسانيا.
- ✓ إنّ امتلاك المرأة للكتابة و الوعي بذاتها يدخلها حالات صراع بين ما يحقق كينونتها وما ينبغي أن تكون عليه من وجهة نظر غيرها،وفي أحايين أخرى تخضع للعزلة وانكفائها على ذاتها وذلك نوع من التكيف مع الواقع للاستمرار في الحياة/ الكتابة.
- ✓ يعكس اللجوء إلى تيمة الجسد حالة من حالات مقاومة الاستلاب والتماهي في الآخر سواء لدى الشواعر أو بعض الشعراء.
- ✓ شكَّل الشعر الجزائري في الألفية الثالثة نصوصا تشي باختلاط الخرائط الأجناسية،وأصبح من الضروري مقاربته بغير الرؤى والأحكام النقدية السابقة ،كذلك بما يتناسب وما تحقق من إبدال في الشعرية.

في الأخير نؤكد على نقطة أساسية تشكلت في مسار دراستنا وقراءاتنا ينبغي أن نعي أن ما يكتب من نصوص في وقتنا الراهن لا يندرج جميعه ضمن حداثة الكتابة ، ولا يحقق التفرد والاختلاف والمغايرة وإن كان بعضهم يعلي كعب نصوصه دون تحقق ذلك قولا وفعلا،وفي المقابل أيضا لا ننكر أننا بحاجة إلى مواكبة المنجز الشعري المتحقق ،وذلك بغية تشكيل صورة واضحة

عن هذه التجارب المتراكمة ،وهدم الهوة بين النقد والمنجز الشعري الذي يسير بوتيرة متسارعة وتراكمية.

5- الهوامش:

[1]- شربل داغر : الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية،منتدى المعارف،ط1 ،بيروت: 2012، ص573.

[2]- محمد صابر عبيد :مرايا التخييل الشعري،جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث،ط1، الأردن :2006 ،ص22. (تجدر الإشارة إلى أنَّ ظهور المصطلح والدعوة إلى كتابة جديدة برزت في كتابات أدونيس(أحمد علي سعيد)ضمن تأسيس كتابة جديدة ،عام1971، وبيان الحداثة عام 1978: أدونيس : تأسيس كتابة جديدة ،مجلة مواقف ، بيروت،العدد 15، مايو 1971، ص 3 ،أدرجت بيان الحداثة لاحقا ضمن كتاب محمد لطفي اليوسفي : بيانات ،طبعة جيب، مطبعة درا سراس ،تونس :1995 . وكذلك تجلت تعاليم اللاقصيدة أو الكتابة المضادة في الشعر العراقي (جيل الستينيات) على يد(فاضل العزاوي) في أسماه (تعاليم العزاوي إلى العالم ، عام 1971): فاضل العزاوي : تعاليم ف العزاوي إلى العالم ، مجلة مواقف ،بيروت، العدد15، مايو1971، ص78.

[3]- صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة،منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف،ط1،بيروت/ الجزائر : 2014،ص11.

[4]- آمنة بلعلى و عبد الله العشي : فقه الشعر، ميم للنشر،ط1، الجزائر: 2019،ص65.

[5]- صلاح بوسريف: نداء الشعر ، دار الثقافة،ط1، المغرب: 2009،ص100.

[6]- المرجع نفسه : ص123.

[7]-عبد القادر رابحي :التقرير الأول عن الشعر العربي ، منشورات أكاديمية الشعر العربي جامعة الطائف،ط1 السعودية: 2019، ص88

[8] - ذكرنا لهذه الأسماء لا يقصي (بأي شكل من الأشكال) بقية النقاد المهتمين بالشعر الجزائري ،لكن جاء اختيارنا لهم بسبب نشاطهم النقدي اللافت في متابعة الإصدارات الشعرية في العقد الثاني من الألفية الثالثة.

[9]- آمنة بلعلى و عبد الله العشي: فقه الشعر ، ص123.

[10]- فخري صالح : شعرية قصيدة التفاصيل ، مجلة فصول، القاهرة ،المجلد15،العدد03، 1996. ص141.

[11]- عبد القادر رابحي : تماما كما عرفته،ميم للنشر،ط1، الجزائر 2019،، ص10.

[12]- المصدر نفسه:ص10

[13] - ياسين نصير : غير المألوف في اليومي والمألوف ، بحث في سوسيولجيا الشعرية،ط1، نينوى للدراسات والنشر،والتوزيع، سوريا،2012،ص326.

[14]- كمال خير بك:حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،دراسة حول الإطار الاجتماعي . الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية ،ط2، بيروت،1986 ، ص161.

[15]- عبد القادر رابحي : تماما كما عرفته، ص 19.

[16]-المصدر نفسه : ص19.

[17]- كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص161.

[18]- محمد العباس: شعرية الحديث النثري ،الانتشار العربي،ط1، بيروت ،2008 ،ص18.

[19]- عبد القادر رابحي : تماما كما عرفته ، ص68.

[20]-عبد القادر رابحي : مقصات النهار، منشورات الوطن اليوم، ط1،الجزائر، 2016، ص79.

[21]- محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ،معهد الدراسات العربية العالمية ،ط1،القاهرة، 1964، ص69.

[22]- محمد صابر عبيد : التخييل في النص الشعري ، ص22.

[23]- فخري صالح : شعرية التفاصيل،أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر ،دراسة مختارات،منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف ،ط،1 الجزائر/بيروت، 2009، ص32.

[24]- عبد القادر رابحي : الأخضر بركة بعيدا ...في عمق الغياب،مجلة مسارب (مجلة إلكترونية، ثقافية إبداعية تعنى بأسئلة الثقافة العربية في أبعادها المختلفة ، بتاريخ 14 /2013/07، تاريخ الاطلاع: 2020/010/18 ، *http ://massareb.com/?p=452*

[25]- الأخضر بركة : الأعمال الشعرية ، ميم للنشر،ط1،الجزائر ، 2013.

[26]- المصدر نفسه : ص168.

[27]- المصدر نفسه :ص.ن.

[28]-الأخضر بركة : لا أحد يربي الريح في الأقفاص،منشورات الوطن،ط1،الجزائر 2016، ص133.

[29]- الأخضر بركة : الأعمال الشعرية، ص170.

[30]- حسن ناظم : أنسنة الشعر مدخل إلى حداثة أخرى فوزي كريم نموذجا ،المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت، 2006،ص11.

[31]-عز الدين إسماعيل :التفسير النفسي للأدب ،دار المعارف ،ط1،القاهرة، 1963 ، ص65.

[32]- الأخضر بركة : لا أحد يربي الريح في الأقفاص، ص7.

[33]- المصدر نفسه : ص7-8-10

[34]- عبد القادر رابحي : الأخضر بركة بعيدا ...في عمق الغياب، مجلة مسارب (مجلة إلكترونية)، http:*//massareb.com/?p=4524*

[35]- نجيب أنزار : فرغان، درا الحكمة ،ط1،الجزائر ، 2000، ص5.

[36]- المصدر نفسه : ص 20

[37]- المصدر نفسه: ص 66.

[38]- المصدر نفسه : ص67

[39]-المصدر نفسه: ص61

[40]- عبد الرزاق بوكبة:من دسَّ خف سيبويه في الرمل ،منشورات البرزخ، منشورات البرزخ،ط1، الجزائر،2004، ص9.

[41]- المصدر نفسه: ص 108.

[42]- يسرى مقدم: الحريم اللغوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر،ط1، تونس: 2010، ص63.

[43]- عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ،ط4، بيروت/الدار البيضاء: 2008،ص177.

[44]- سليمى رحال : البدء،منشورات البيت ،ط1، الجزائر: 2009. ص45.

[45]- سليمى رحال : البدء، ظهر الغلاف الخلفي.

[46]-المصدر نفسه: ص25

[47]- المصدر نفسه : ص24.

[48]- المصدر نفسه: ص45.

[49]- حبيبة محمدي : روح النهرين، موفم للنشر ،ط1، الجزائر، 2007، ص58.

[50]- نوارة لحرش : كمكان لا يعول عليه ،منشورات الوطن اليوم،ط1، الجزائر،2016،ص82.

[51]-المصدر نفسه:ص 28.

[52]- المصدر نفسه: ص32.

[53]- المصدر نفسه : ص9

[54]- المصدر نفسه: ص10.

[55]- المصدر نفسه : ص21.

[56]-محمد العباس:سادنات القمر سرانيّة النص الشعري الأنثوي ،دار نينوى،ط2،دمشق،2010، ص143.

6. قائمة المصادر والمراجع :

1. الأخضر بركة :الأعمال الشعرية ، ميم للنشر ،ط1، الجزائر،2013.
2. الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص،منشورات الوطن،ط1، الجزائر،2016.
3. آمنة بلعلى و عبد الله العشي: فقه الشعر، ميم للنشر ،ط1، الجزائر، 2019.
4. جورج طرابيشي : الشرق الغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية،دار الطليعة للطباعة والنشر، ط4،بيروت ،1994 .
5. حبيبة محمدي : روح النهرين، موفم للنشر الجزائر ،ط1،الجزائر ، 2007.
6. حسن ناظم :أنسنة الشعر مدخل إلى حداثة أخرى :فوزي كريم نموذجا ، المركز الثقافي العربي ،ط1، بيروت، 2006.
7. خالدة سعيد : في البدء كان المثنى ، درا الساقي ،ط1، بيروت ، 2009.
8. سليمى رحال : البدء، منشورات البيت ،ط1، الجزائر ، 2009.
9. سماهر الضامن: نساء بلا أمهات الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، دار الانتشار العربي والنادي الأدبي بحائل، ط1، السعودية، 2010.
10. شربل داغر :الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية،منتدى المعارف،ط1،بيروت، 2012.
11. صلاح بوسريف: نداء الشعر، دار الثقافة ،ط1 ،المغرب، 2009.
12. صلاح بوسريف:الشعر وأفق الكتابة، ط1،منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، بيروت/ الجزائر،2014.
13. عبد الرزاق بوكبة:من دسَّ خف سيبويه في الرمل ،منشورات البرزخ،ط1، (الجزائر: منشورات البرزخ ،2004.

14. عبد القادر رابحي : الأخضر بركة بعيدا ...في عمق الغياب،(2013)،مجلة مسارب (مجلة إلكترونية، ثقافية إبداعية تعنى بأسئلة الثقافة العربية في أبعادها المختلفة، بتاريخ 14 /2013/07: تاريخ الاطلاع: 2020/010/18 ، *http ://massareb.com/?p=452*
15. عبد القادر رابحي : تماما كما عرفته ، ميم للنشر ،ط1، الجزائر: 2019.
16. عبد القادر رابحي : مقصات النهار، منشورات الوطن اليوم ،ط1، الجزائر، 2016.
17. عبد القادر رابحي :التقرير الأول عن الشعر العربي، منشورات أكاديمية الشعر العربي جامعة الطائف ،ط1، السعودية ،2019.
18. عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ،ط4، بيروت/الدار البيضاء 2008.
19. عز الدين إسماعيل :التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ،ط1،مصر ، 1963.
20. فخري صالح : شعرية التفاصيل،أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر ،دراسة مختارات، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، ط1 الجزائر/بيروت، 2009.
21. فخري صالح : شعرية قصيدة التفاصيل ، مجلة فصول، مصر ، المجلد15،العدد03، 1996.
22. كمال خير بك:حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،دراسة حول الإطار الاجتماعي . الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، درا الفكر للطباعة ،ط1986،2.
23. محمد العباس: شعرية الحديث النثري، الانتشار العربي ،ط1،بيروت،2008.
24. محمد العباس: سادنات القمر سرانيّة النص الشعري الأنثوي،دار نينوى،ط2،سوريا، 2010.
25. محمد النويهي:قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية ،ط1،مصر، 1964.
26. محمد صابر عبيد :مرايا التخييل الشعري، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006.
27. نجيب أنزار : فرغان ،درا الحكمة ،ط1، الجزائر ، 2000.
28. نوارة لحرش:كمكان لا يعول عليه، منشورات الوطن اليوم ،ط1،الجزائر: ،2016.
29.يسرى مقدم: الحريم اللغوي،ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، تونس، 2010.
30.يوسف وغليسي خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر ،2013.

شعرية التكرار في ديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" لأحمد القدومي

The Poetics of Repetition in Ahmed Al Kaddoumi's Memories on the Coast of Oblivion

بلال كروز/ طالب دكتوراه
الدكتور: عبد السلام جغدير

قسم اللغة والأدب عربي - جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة(الجزائر)
مخبر الأدب الجزائري الرسمي والهامشي، جامعة سكيكدة.
b.karrouz@univ-skikda.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/24 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تعد ظاهرة التكرار مفتاحا شعريا يعتمد عليه الشعراء لمقصدية دلالية أو فنية أو جمالية ما، وتتجسد في مقاطع شعرية وجمل وكلمات وحروف، يبتغي من خلالها الشاعر إثارة القارئ لفك شفرات مدلولاتها، فتتحقق الشعرية المنشودة للطرفين. ومن هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة موسومة بـ "شعرية التكرار في ديوان ذكريات على شاطئ النسيان لأحمد القدومي" لتقف عند الأثر الجمالي لظاهرة التكرار وتجلياتها باعتبارها عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء الدلالي والأسلوبي للنصوص الشعرية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: شعرية؛ تكرار؛ دلالة؛ مقاربة؛ أسلوب؛ مقصدية.

Abstract:

Repetition in poetry is a key literary device used by poets for semantic, artistic, and aesthetic purposes. This tool functions effectively by repeating stanzas, phrases, lines, or words in order to call the reader's attention and decipher their semantic meaning. Hence, this article, entitled "The Poetics of Repetition in Ahmed Al Kaddoumi's Memories on the Coast of Oblivion," sheds light on the artistic impact of poetic repetition and its indispensable role in understanding the semantic and stylistic structure of modern poetic texts.

key words: poetics; repetition; semantic; style; purposefulness.

مقدمة:

تعد ظاهرة التكرار مفتاحا شعريا يعتمد عليه الشعراء لمقصدية دلالية أو فنية أو جمالية ما، وتتجسد في مقاطع شعرية وجمل وكلمات وحروف، يبتغي من خلالها الشاعر إثارة القارئ لفك شفرات مدلولاتها، فتتحقق الشعرية المنشودة للطرفين. ومن هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة موسومة بـ: "شعرية التكرار في ديوان ذكريات على شاطئ النسيان لأحمد القدومي" لتقف عند الأثر الجمالي لظاهرة التكرار وتجلياتها باعتبارها عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء الدلالي والأسلوبي للنصوص الشعرية المعاصرة، وسنحاول من خلال هذه الدراسة الإجابة عن الإشكالية التالية: ماهي مختلف تمظهرات التكرار في ديوان ذكريات على شاطئ النسيان؟ وإلى أي مدى أسهم هذا التكرار في تأسيس معمارية القصائد وتأثيث مدلولاتها؟

وقد تبنينا الخطوات الإجرائية للمنهج الأسلوبي، الذي ارتأينا أنه مناسب لهذه الدراسة في أبعادها الدلالية والايقاعية والتركيبية.

ولتحقيق هذه الأهداف قسمنا الدراسة إلى: مقدمة عامة حول الموضوع، يتلوها الوقوف عند تكرار الأصوات وذلك من خلال حرف الروي، ثم انتقلنا للوقوف عند تكرار أبرز الكلمات(الأسماء) في الديوان والتي جاءت تحت مسمى تكرار أصول الدال والمدلول، قبل التطرق إلى تكرار الضمائر والتي خصصناها للضمائر المنفصلة منها على وجه الخصوص، اللازمة، لنعرج بعدها إلى تكرار اللازمة، تلتها دراسة في تكرار أساليب الاستفهام، وأوردنا في الخاتمة حوصلة عامة لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

1_ تكرار الأصوات (من خلال حرف الروي).

يشكل حرف الروي أحد مظاهر التكرار في الشعر العربي، يعتمد الشعراء تنويع استخدامه من قصيدة لأخرى، والروي "هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تنبني القصيدة وإليه تُنسب، فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيها ميما أو نونا أو عينا"[1]، وحتى القصائد في العصر الجاهلي لم تكن تُسند لعناوين محددة وإنما تُسند لرويها، وهو ما يدل على قيمة هذا الحرف، وإن كان الشعر الحديث قد أصبح يعتمد وسم القصائد بعناوين معينة فإن ذلك لم يُنقص من أهمية حرف الروي فيه.

انطلاقا من هذا التأسيس فقد تنوعت استخدامات الشاعر أحمد القدومي لحرف الروي في ديوانه "ذكريات على شاطئ النسيان"، ويبين لنا الجدول (01) الآتي حروف الروي الواردة في قصائد هذا الديوان، وعدد تكراراتها والنسبة المئوية لها:

حرف الروي	عدد تكراراته	نسبة تكراراته المئوية
حرف النون	195 مرة	33%
حرف الراء	96 مرة	16%
حرف الدال	91 مرة	15%
حرف اللام	60 مرة	10%
حرف القاف	38 مرة	6%
حرف الباء	35 مرة	6%
حرف الميم	34 مرة	6%
حرف العين	23 مرة	4%
حرف التاء	18 مرة	3%
حرف الفاء	6 مرات	1%
المـــجمـــــوع	596	100%

الجدول (01)

يتوضح لنا من خلال الجدول (01)أن الشاعر أحمد القدومي قد اعتمد بشكل كبير على الحروف المجهورة كروي لقصائده، وتُعرَّفُ الحروف المجهورة "بأنها أشبعُ الاعتماد في موضعها ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت، وهي: أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي"[2]، وبذلك فحروف الجهر هي تلك التي يكون لها صدى عالٍ وترتكز على اهتزاز الوترين الصوتيين بشكل أكبر.

وظف الشاعر صوت النون رويا بنسبة عالية تقدر بـ33%، وهو "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة. ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى أقصى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يُسمع"[3]، فمخرج النون إذن هو التجويف الأنفي، أما عن دلالته فهو "يدل على البطون في الشيء، أو على تمكنِ المعنى تمكنا تظهر أعراضه" [4]، ومعنى ذلك هو انتقال الدلالة من الباطن إلى الظاهر لقوتها

وشدتها، وقد عكست شدة المعاناة النفسية التي يعاني منها الشاعر، يقول القدومي في مقطع من قصيدة "أعاني":

أُعَانِي فِي التَّفرُّدِ مَا أُعانِي
ولستُ بِكارهٍ أبدا زَمَاني
فذا قدري ولستُ إخال شيئاً
أحبَّ إليَّ منْ هَمْس المعاني
ولكِنَّ الحَياةَ بدونِ خل
أشدُّ عليَّ من وَقْعِ السنان
فيا ربي إليك يبَّث قلبي
لواعج مُبعدٍ قُرْب المحاني[5]

ففي هذا المقطع الشعري تكرر صوت النون إحدى عشرة مرة وشكلت فيه حرف الروي تعبيرا عن إحساس الشاعر بالوحدة والاغتراب عن موطنه الأم، فلا صاحب له ولا أهل، فالمعروف أن الشاعر أحمد القدومي من أصولٍ فلسطينية ويعيش مغتربا بين الأردن والسعودية، وهو ما أجج في صدره نار الشوق لوطنه، "فبعد خسارة الوطن الأم والشعور بالغربة في الوطن الجديد يصير البحث عند (الشاعر الغريب في الوطن الغريب) مُلِحاً عن مكان مثالي، يجمع في حضنه حب الوطن الأم وحضارة الوطن الجديد"[6]، ليعيش الشاعر حياتين، في زمنين وبين شعورين قاهرين ولكنهما متلازمين.

أما حرف الراء فكان ثاني أكثر حروف الروي استعمالا في ديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" بنسبة وصلت إلى 16%، "فلِتَكونِ الراء يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقياً بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء، والصفة المميزة للراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها"[7]، إذن فمخرجه الأساس هو اللسان لكن بضرورة أن يطرق الحنك العلوي من الفم وبعدم حدوث هذا الطرق لا ينتج حرف الراء، وفي الغالب يدل الراء على "الملكة وشيوع الوصف"[8] أي أن الاكثار من استخدامه يضع الشاعر موضع الواصف، وقد لامسنا ذلك في ديوان دراستنا من خلال قصيدة عتاب، إذ يقول القومي في مقطع منها:

أنا ما حلمت بغير حسنكِ يا بنفسجة الورى
فنداؤكِ الأزلي في ذاتي يُفجر أبحرا

عودي إليَّ فمهجتي حرَّى كفاكِ تجبُّرا
سأظل في دنيا عِنادكِ عاشِقاً ومُغامِرا
أنا شاعرٌ أَلِفَ التَّغني بالجمالِ وأكثرَا
سيظلُّ شِعْري في هواكِ مُحلقا ومُسافِرا
كالطير من وعْدٍ إلى وعْدٍ يظلُّ مُهاجرا
فالحبُّ موَّالُ في فؤادينا سَرَى
رغم احتراقِ سفائني أنا لن أعود القهقرى"[9]

فالشاعر في هذه الأبيات يصف حبه لمحبوبته التي شبهها بالبنفسجة، ويُقرُ بأنه لم ولن يحب غيرها راجيا إياها العودة إليه، وسيظل يكرر طلبه حتى يتحقق، لذلك جسدت الراء التكرار والطلب، كما يصف الشاعر نفسه في هذه الأبيات بالعاشق المغامر في سبيل حبها، وبأنه سيظل يتغنى بهذا الحب مهما طال الزمن، ويصف الحب الذي بينهما بالموال العتيق، أي أنه أشبه بأغنية يطرب القلب لسماعها.

ثالث أكثر حروف الروي حضورا في ديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" كان حرف الدال بنسبة بلغت 15%، "والدال صوت شديد مجهور، يتكون بأن يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جدا لاتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكما. فإذا انفصل اللسان عن أثول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه بالدال"[10]، وبذلك يعد من أكثر الحروف شدة وعنفا، أما من ناحية الدلالة فهو "يدل على التصلب، وعلى التغير المتوزع"[11]، أي أنه غالبا ما يرتبط بالقوة والشدة والصلابة، وقد ارتبطت دلالته في ديوان دراستنا بالحزن والألم والمعاناة وهو ما شكل انزياحا دلاليا، ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "جدار الوهم"، يقول القدومي:

والروح ما فتئت تبكي معذَبة
عمرا تناثر بين الهم والنكَـدِ
ما أنتِ يا نفسُ في دنياكِ خالدة
ولا بذكركِ يحْيا الناس للأبدِ
نُبئت أنكِ آهات معذبة
في القلب تقبع في أنّاتِ ذي جلدِ
أذاب همسكِ في الأحشاء حرقته

وارتدَّ يبطشُ بالأوتار والكبــدِ"[12]

فحجم المعاناة والألم في هذه الأبيات واضح بشكل كبير، وقد زاده وضوحا حرف الروي الدال، الذي حمل نوعا من المشاعر المتصلبة الباعثة للتشاؤم والفاقدة للأمل وللحياة، فأضحى حديثا عن الفقد غارقا في متاهات النسيان وعذاب الفراق.

2_ تكرار أصول الدال والمدلول.

اعتمد الشاعر أحمد القدومي في البناء الدلالي لقصائد ديوانه الموسوم بـ"ذكريات على شاطئ النسيان على مجموعة من الكلمات التي عمد إلى تكرارها بدافع إثارة القارئ إلى استجلاء مدلولات الكامنة، مادام أن التكرار يعرف في أحد جوانبه بأنه "أصوات تتكرر بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد، أو في مجموعة من الأبيات الشعرية أو في القصيدة أو في ديوان الشاعر ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع الموالية: تكرار شطر بيت شعري، تكرار مقطع من البيت، تكرار كلمة، تكرار حرف"[13]، وبهذا المفهوم فالتكرار هو أصوات ترد في القصائد أو الدواوين أكثر من مرة وبشكل ملفت للانتباه، بحيث تستدعي القارئ للوقوف عند مقاصد معانيها.

وبالعودة إلى ديوان موضوع دراستنا فإن مظاهر تكرار الكلمة فيه قد كان حاضرا بشكل كبير في جل قصائده، فقد تكررت كلمة "لأنكِ" في القصيدة التي يحمل عنوانها الكلمة نفسها، إحدى عشر مرة، حيث جاء تكرارها في صدر أبيات القصيدة البالغ عددها أربعة عشر بيتا، ما عدده ست مرات في حين تكررت في بداية العجز بمعدل خمس مرات، وعمد الشاعر لتكرار هذه الكلمة وهو بصدد التغزل بمحبوبته، وبيان حجم الحب الذي يكنه لها، ومدى علو مكانتها في قلبه وحياته، يقول القدومي في مقطع من هذه القصيدة:

"لأنكِ مُهجتي ومآل فني
لأنكِ هاجسي وخيوط ظني
لأنكِ فيَّ أحجية الحيارى
لأنك في أطياف التمني
رسمتُ الوحي في عينيك شعرا
وأسلمتُ الفؤاد لتطمئني"[14]

جسّدت هذه الأبيات مقطعا غزليا يوجهه الشاعر لمحبوبته، واصفا إياها بأرق الصفات وأخلصها، فهي السكينة والطمأنينة والهاجس والمهجة[15]، وكذلك كانت المحبوبة بالنسبة للشاعر، فهي روحه،

ونفسه بل هي أنفاسه الحرّى؛ لأن "الغزل في العصر الحديث تعبير عن التجربة النفسية الكاملة وجاء في أسلوب رومنطيقي ورمزي كما جاء واقعيا منسجما مع التقدم الحضاري .. ولم يعد الشاعر يرى المرأة الحبيبة فقط، إنه يرى فيها الأم والزوجة والصديقة ويدعو إلى تحررها وينظر إليها باحترام"[16]، ومن هنا تتأتى قيمة وأهمية هذا الغرض الشعري في القصيدة العربية المعاصرة.

ومن الكلمات المتكررة أيضا في الديوان نجد الدال "القدس"؛ وما تمثله بالنسبة للقدومي والجدول (02) الآتي يوضح تكرارها في قصائد الديوان:

عنوان القصيدة	تكرار كلمة "القدس"
كؤوس الموت	مرة واحدة
نشوة النصر	مرتين
مناجاة ثائر	مرة واحدة
أنشودة النصر	مرة واحدة
رؤى الإلهام	مرة واحدة
أين المفر؟	مرة واحدة
الرحيل	مرة واحدة
هب النسيم	مرة واحدة

الجدول (02)

شغلت "القدس" حيزا مهما في شعر أحمد القدومي؛ إذ يسجل لنا الجدول رقم (2) حضور هذه الكلمة في ثمانية قصائد من بين ثلاثة وثلاثين قصيدة المشكلة للديوان؛ أي بنسبة مئوية تقارب 24%، وهي نسبة عالية؛ لأن القدس بصفتها وسما للقضية الفلسطينية قد كانت عنصرا مشتركا بين الكثير من الشعراء المعاصرين الذين تغنوا بها حينا، وصوروا آلامها حينا آخر، وعبروا عن آمالها بغدها المشرق في أحايين أخرى كثيرة.

هذا التوجه الوطني كان الأساس الذي سار عليه أحمد القدومي متبعا في ذلك أبرز الشعراء العرب الذين جعلوا أشعارهم وسيلة لخدمة قضايا أوطانهم وقوميتهم، على غرار محمود درويش الذي يقول في هذا الصدد: "إن أهمية شعرنا الموضوعية تكمن في التحام هذا الشعر بكل

ذرة من تراب أرضنا الغالية ...بصخورها ووديانها وجبالها وأطلالها"[17]، وبهذا فالشعر الذي يكتب للقدس ولفلسطين هو سلاح كما هي الحجارة والسلاح والسياسة.

وغير بعيد عن سياق الوطن فقد ذكرت كلمة "الأرض" في ثماني قصائد من ديوان ذكريات على شاطئ النسيان، والجدول رقم (03) الآتي يبين عدد تكرارها في كل قصيدة:

عنوان القصيدة	تكرار كلمة "الأرض"
كؤوس الموت	ست مرات
نشوة النصر	مرة واحدة
مناجاة ثائر	ثلاث مرات
رؤى الإلهام	مرة واحدة
بلاد الشام	مرتين
هب النسيم	مرة واحدة
ينابيع الإجابة	مرتين

الجدول (03)

لقد كان للأرض حضورها في شعر القدومي، بما يحمله هذا الدال من دلالات الانتماء والهوية والقومية والحرية، والنأي عنها يشكل ضياعا وغربةً وغرابة[18]، فالأرض هي الأمان والطمأنينة، وهي الحياة، والأمل، وهي السكن والسكينة، ومن هنا جاءت أهمية حضورها في النص الشعري القدوميّ؛ والجدول (03) يوضح هذه الأهمية وهذا الحضور؛ فمن مجموع ثلاثة وثلاثين قصيدة تواجدت كلمة الأرض في سبعةٍ منها بنسبة مئوية تقارب 21%، وبما مجموعه ست عشرة كلمة، أي بمعدل عام يفوق مرتين في كل قصيدة من القصائد السبع التي وردت فيها، ولم يشكل تكرار هذه الكلمة - شأنها في ذلك شأن تلك التي ذكرناها سابقا- عِبْئاً على القصيدة أو على القارئ، ولا تحس بقراءتك للقصيدة أن هذه التكرارات قد جاءت متكلفة، بل إنها أسهمت بشكل كبير في تأسيس الدلالة العامة للقصيدة، فضلا عمّا تخلقه من إيقاع وتناغم، لأن "التكرار يعد من قوانين الإيقاع السبعة وهي: التغيير والتساوي والتوازي، والتلازم والنظام والتوازن، ثم إنه لا يمكن أن يكون هناك إيقاع بلا تكرار (حرف)، كلمة، أو عبارة، أو تركيب، أو جملة أو سياق، أو مقطع، أو ما شابه ذلك"[19]وهذا الإيقاع الناتج عن التكرار هو أحد الأوجه الشعرية والجمالية لهذه الظاهرة الأسلوبية.

3_ تكرار الضمائر (المنفصلة):

من أشكال التكرار التي استعان بها القدومي في ديوانه "ذكريات على شاطئ النسيان" نجد "تكرار الضمائر"، وسنقف عند الضمائر المنفصلة بشكل خاص، لما لها من دورٍ بارزٍ في ربط مقاطع وأسطر القصيدة بعضها بعضا؛ تركيباً ودلالةً وإيقاعا، وأضحى بذلك أسلوبا يُميز الشعر العربي المعاصر، ويَكْثُر استخدامه من قِبَلِ الشعراء لقيمته في إبراز المعنى والمقام الشعري غزلاً كان أم هجاءً، مديحاً أم ذمّا، فخراً أو رثاءً؛ والمقصود بالضمير عموما "ما يُكنى به عن مُتكلم أو مُخاطب أو غائب، فهو قائم مقام ما يُكنى به عنه، ((مثل أنا وأنت وهو))، وكالتاء من ((كتبتُ وكتبتَ وكتبتِ))وكالواو من ((يكتبون))"[20]، فالضمائر هي دوال جامدة تحيلنا إلى مسمى أو شيء معين.

أما عن ديوان دراستنا فقد برز فيه بشكل كبير ضمير المتكلم المفرد "أنا"، والعائد أساسا على ذات الشاعر، وقد ورد هذا الضمير ستة وعشرون (26) مرة، في إحدى عشرة (11) قصيدة، وتعددت دلالات حضوره بتعدد الأغراض الشعرية، فقد وردت في مقام الحسرة والفراغ النفسي الذي يعاني منه الشاعر، عندما يقول في قصيدة "نشوة النصر":

والتيه يبحر في دماء تأملي * وأنا أتيه ومهجتي تتعذب
والآه تلو الآه يشعلها النوى * والدهر يبطش والأظافر تنشبُ
عَهْدِي بأَنَّ القُدْسَ دُرَّةُ أمتي * وجمانة غَنَّت وَلَحْنٌ مُطْرِبُ"[21]

توضح هذه الأبيات الشعرية حجم الفراغ والشعور بعدم الامتنان للوضع النفسي والعاطفي للشاعر والحسرة على ما آلت إليه حاله جراء الوضع الراهن للقدس التي يراها دُرة هذه الأمة، فكأني به يتساءل كيف للأشقاء العرب أن يتخلوا عنها؟، فالشاعر بهذا يشكو حال القدس في عزلتها وخذلان بعض أشقائها، ومن نماذج تكرار هذا الضمير أيضا ما نجده في قصيدة " مناجاة ثائر"، يقول القدومي:

فالله أسأل صحوة للمسلمين وكلَّ سؤددْ
فلطالما هفتِ النُّفوس ليومِ تحْريرٍ مؤكَّدْ
يجتاح آفاق الوجود بثورةٍ تزهو وتشْتَدْ
أنا أؤمن بالأرض بالإنسانِ بالذكرى تُجَدَّد"[22]

فالأبيات توضح تفاؤل الشاعر ودعواته بصحوة تنفجر منها ثورة تعيد للفلسطيني أرضه وذكرياته وحقوقه المسلوبة، وأصبح إيمانه بيوم التحرير أمرا عقائديا ومُسَلَماً به.

أما في قصيدة "أين المفر" فيختلف السياق والدلالة في ورود هذا الضمير ليعبر عن الفخر والاعتزاز بالنفس ورفع التحدي أمام المحتل الصهيوني، ويتوعده بالنصر عليه لا محالة؛ يقول القدومي:

إن كنت سَائِلَني
لتعرف من أنا
فأنا المفرُّ
من المَفر
إلى المفرْ"[23]

من خلال النماذج المقدمة لتكرار ضمير المتكلم "أنا" في هذا الديوان يتضح لنا القيمة الفنية المهمة التي باتت تلعبها الضمائر _المنفصلة خصوصا_ في تأثيث معاني النصوص الشعرية المعاصرة؛ "والضمائر عموما مفردات حساسة سياقيا، أي أن معناها قادر على التفسير بدرجة كبيرة، اعتمادا على كيفية استعمالها وعلى مكان وجودها"[24]، وهو ما يجعلها تتلون دلاليا بلون السياق الواردة فيه تارة، والسياق العام للقصيدة تارة أخرى.

ثاني أكثر الضمائر المنفصلة حضورا في الديوان هو ضمير المخاطب المذكر "أنتَ" فقد ورد أربعة عشرة مرة (14)، في خمسِ قصائد، وقد استعان به الشاعر في التأسيس الدلالي لهذه القصائد، فنجده في قصيدة "كؤوس الموت" مثلا يرتبط بالشعب الفلسطيني، والشاعر فيها يوجه دلالاته إلى الشعوب العربية من خلال الشعب الفلسطيني، وهو ما يمكن التعبير عنه بـ: جمعٌ بصيغة المفرد، أو التعبير عن الكل بالمفرد كنوع من أنواع المجاز؛ لأن أحوال الشعوب العربية هي نفسها في آلامها وواحدة في تطلعاتها، يقول القدومي:

يا أيها الشعبُ كم عانيت من كمد * وكم بليت وكم ضيعت عنوانا
وكم سقيت كؤوس الموت في ظـلم * وكم نفيت وكم قدمت شبانا
قطعوك بسيف أنت تعـــــــرفه * وصلبوك فهز الخطب دنيانا"[25]

وفي قصيدة "أين المفر؟" يرتبط الضمير أنت بـ"الحجر"، الذي أصبح سلاح الفلسطينيين ورمز نضالهم وأمل تحررهم، في ظل العزلة المفروضة على وطنهم فلسطين، بعد تخلي معظم الدول العربية عن دعمها، بالرغم من قدسيتها الإسلامية، "ففي أرض فلسطين المسجد الأقصى المبارك

وهو أول قبلة للمسلمين في صلاتهم، كما يُعد ثالث المساجد مكانة في الإسلام بعد مسجد الرام والمسجد النبوي، ويُسن شد الرحال إليه وزيارته، والصلاة فيه بخمس مائة صلاة عما سواه من المساجد"[26]، ولكن الشعوب مستضعفة لا حول لها ولا قوة اتجاه هذا الوضع.

أما الضمير الثالث الوارد في ديوان أحمد القدومي فهو ضمير المخاطب المؤنث "أنتِ"، والذي تعددت دلالاته أيضا، فنجده يرتبط مثلا بالمحبوبة كما هو الحال في قصيدة "رؤى الإلهام"؛ حين يقول:

أنتِ التي أشعلتُ فيكِ على المَدَى * قَلباً يُسَافِرُ في ظَلامِ ظلامي
وسَكبْتُ دَمْعاً في هَواكِ ولمْ أزَلْ * في مَسْجِدَيْكِ مُحَاكِياً لإمَامي"[27]

كما يرتبط بالأُم كما هو الحال في قصيدة "رسالة إلى أمي"، يقول:

أَنْتِ الأَرِيْجُ إذَا تَصَوَّغ وانْتَشَى * أَنْتِ الضيَاءُ ومنْهَلُ البَرَكاتِ
أنْتِ الحَيَاةُ سَنَاؤُهَا وعَبِيرُها * أنتِ الهناءُ ومُهْجتي وحياتي
أنْتِ التي رَفَعَ الإلهُ وقَدْ سَمَا * بكِ في العُلى كالبَدْرِ في الظَّلُمَاتِ"[28]

أسهم تكرار ضمير المخاطب المؤنث هنا في إبراز الشاعر لمكانة الأم، ففي هذا المقطع فقط تكرر هذا الضمير خمسة مرات، دون أن نُحِس بأنه تكرار مُتكلف ومصطنع، بل إنه على العكس من ذلك لأنه قد أضفى جمالا أكثر على صورة الأم عند كل مرة يتكرر فيها .

ورابع الضمائر التي تكررت في ديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" هو ضمير مخاطب الجمع المذكر "أنتم"، وقد ورد ثلاث مرات؛ منها مرتين في قصيدة "كؤوس الموت"، والتي خاطب من خلالها الشاعر أشبال اليوم وشباب الغد مستوحيا فيهم النصر المنتظر، حين قال:

فأنتم الغَضــــبُ الآتِي لِيُنْقِذَنَا * مِنْ وَحلِ ذِلَتِنَا شِيْباً وشُبَـانَاَ
وأنتم الصّيدُ قد أشْعَلْتُمُ جُثَثاً * لِتَمْلأَ الأرْضَ بَعْدَ الكُفْرِ إيْمَانَا[29]

فالشاعر هنا يصبُ كامل أمله في الجيل الصاعد، مؤمنا بأنه من رحم هذا الجيل سيلد الفرسان الذين يحررون فلسطين.

أما في قصيدة "أين المفر؟" فورد هذا الضمير مرة واحدة فقط، بحيث يخاطب من خلالها الآخر، والمتمثل في المحتل اليهودي، الزاعم أن هذه الأرض أرضه "فيدّعون أن الله سبحانه وعدهم هذه الأرض، ويشيرون إلى ارتباطهم النفسي والروحي بها، وقدسيتها عندهم"[30]، وما جاء

استعمال الشاعر لضمير الجمع المخاطب ليدل على أن كلامه مباشر لمحتلي العرض قبل الأرض، يقول:

قلت: اخسؤُوا

ما أَنْتُمُ بَشَرٌ ولا شِبْهُ البَشَرْ

حَجَرٌ حَجَرٌ"[31]

وفي ختام تحليل تكرار الضمير _المنفصل_ نضع الجدول (04) الآتي الذي يلخص ورودها في الديوان مع عدد تكرارها.

الضمير المنفصل	عدد تكراراته
أنا	27 مرة
أنتَ	14 مرة
أنتِ	8 مرات
أنتم	3 مرات

الجدول (04)

إذ يتوضح جليا غلبة الضمير المتكلم الفرد "أنا" على باقي الضمائر، وهذا يعود أيضا إلى أن الشاعر يرى نفسه فردا من شعبه ومن أمته، كما يتكلم عنهما أيضا في ذاته وعلى لسانه.

4_ تكرار اللازمة:

تكرار اللازمة، أو ما يسمى أيضا تكرار التقسيم، أي أن يرد في القصيدة مقطع أو سطر في مواضع معينة، و"يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى"[32]، ويشكل هذا النوع من التكرار ظاهرة حداثية في الشعر الحر على مستوى الشكل من جهة، والايقاع من جهة ثانية.

وفي ديوان ذكريات على شاطئ النسيان نقف عند هذا النوع من التكرار في قصيدة "أين المفر؟"، التي شكلت اللازمة فيها مقطعا متكونا من سطرين (أين المفر / حجر حجر)، والتي وردت في القصيدة بهذا الشكل أو مع بعض التغيير الخفيف كتقديم إحداها على الأخرى، بحيث قسمت القصيدة إلى ثمانية مقاطع، وإنْ كانت ليست متساوية في الطول فإنها متكاملة في الدلالة، وقد أراد الشاعر بهذا التكرار المكثف لهذه اللازمة أن يقف عند يوميات المقاوم الفلسطيني الذي لا يملك

فيها غير الحجر سلاحا للدفاع عن أرضه وعرضه ووطنه، متوعدا العدو بعبارة (أين المفر، حجر حجر)، يقول القدومي في مقطع من القصيدة:

"أين المفر؟
حَجَرٌ حَجَرْ
أَمِنَ المماتِ
إلى المماتِ
نَفِرُ في زَمَنِ المماتِ
ونَلْتَقِيْ بينَ الحُفَرْ
شَتَانَ ما بَيْنَ السُقوطِ
في مَوْطِنِيْ
والنَّوْمِ في جَفْنِ القَمَرْ
فالموتُ أمنيةٌ تدَاعِبُ مُهْجَتي
في القُدْسِ
في وَطَنِ العِبَرْ"[33]

ومن نماذج تكرار اللازمة أيضا ما نجده في قصيدة "عودي" والتي تمحورت فيها اللازمة في كلمة العنوان ذاته؛ إذ إننا نجدها تتكرر في متن القصيدة بشكل دوري، وتقسمت على إثره القصيدة إلى أحد عشرة مقطعا، وعبرت جميعها عن شوق الشاعر إلى حبيبته التي يترجاها من أجل العودة إليه، مستحضرا ذكرياته معها وحبه لها، فيقول:

"إغْفَاءةَ عِشْقيْ
في سِحْرِ الوَجْدِ المُتَآكِلِ
عودي .....
للحُرْقَةِ في صَدْري
وَلَظَى التَّحنان
عودي ....."[34]

تتقارب الدلالة نفسها في قصيدة "لمن أغني؟"، حينما نُلْفي الشاعر أحمد القدومي بصدد وصف اشتياقه وحبه لمحبوبته، فيكرر لازمة "يا صاحبي"، التي جعلت القصيدة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع، حملت جميعها دلالة التغني بالمحبوبة، يقول صاحب الديوان:

"يا صَاحِبِي
حَبِيْبَتِي فُلٌ
يُبَلِلُه النَّدى في ذي الجِنَانِ
وقَلْبُها أَحْلَى وَطَنْ
أَحْبَبْتُها قَمَراً
يُبَدِدُ حُرْقَة الآهَاتِ
مِن شَجَنِ الشَّجَن"[35]

وتأسيسا على ما تناولناه في هذا الإطار فإن تكرار اللازمة في ديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" قد كانت له أهمية كبيرة في البناء الشكلي والدلالي للقصائد التي لجأ الشاعر أحمد القدومي لاستخدامه فيها، ونخص بالذكر هنا اللازمة البعدية "التي تتكرر في نهايات مقاطع القصيدة لتشكل بها استقرارا دلاليا وإيقاعيا، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل ايقاعية منتظمة"[36]، وهو الأمر الذي وقفنا عنده في النماذج الشعرية السابقة، فتكرار تلك اللوازم لم يكن عبثيا وإنما كان مكملا للدلالة ومتناسقا مع الإيقاع العام للقصيدة فجاءت متناسقة في شكلها ومنسجمة في دلالاتها.

5_ تكرار أسلوب الاستفهام:

إن قراءة أولية لديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" توضح اعتماد الشاعر البارز على استخدام أساليب الاستفهام؛ إذ أن أكثر من نصف قصائد ديوانه تحتوي أسلوب استفهام واحد على الأقل، وبلغ عدد القصائد التي استخدم فيها هذا الأسلوب عشرين قصيدة، من مجموع ثلاثة وثلاثين قصيدة المشكلة للديوان (33/20)، والملاحظ على هذا النوع من التكرار في الديوان أنه تكرار أسلوب وليس تكرار صيغة؛ فالشاعر يكرر اعتماده على أسلوب الاستفهام في قصائده لكنه في مقابل ذلك لا يعتمد تكرار صيغة أو صيغٍ بعينها في كل مرة؛ وإذ أننا لا ننكر وجود بعض الصيغ المكررة لكن أكثرها يكون على مستوى القصيدة الواحدة لا على مستوى قصائد عديدة كما هو الحال في قصيدة "أنشودة النصر" التي انحصر فيها أسلوب الاستفهام على اسم الاستفهام "مَنْ"، يقول القدومي:

مَنْ هادمُ البيتِ في لَيْلٍ ومئذَنَةٍ
مَنْ هاتِكُ السِّتْرِ يا أحفَادَ مُنْتَعَلِ؟
مَنْ قَاتَلُ الشَّيخِ في مِحْرابِ مَسْجِدِنَا
مَنْ طاعِنُ الذكْرِ في فِيهِ لِمُبْتَهِلِ؟

مَنْ دِنَّس الحَرْفَ في أشْلاءِ مَوْطِنِنَا
مَنْ علَّمَ الشَّعْبَ أنَّ الصدْقَ كالدَّجَلِ؟"

فالشاعر من خلال تكراره لهذه الاستفهامات لا يبتغي جوابا، وإنما هو استفهام إنكاري للتعبير عن الحالة المأساوية التي آل إليها شعبه ووطنه الذي كثرت فيه الجرائم وقل الأمان، حتى اختلط الصدق فيه بالكذب، "فالاستفهام من أهم الأساليب التي تحرك مشاعر المستمعين، ويحرص الأدباء على توفرها في أعمالهم حتى لا تكون على وتيرة واحدة، فتفقد تأثيرها"[37]، وعليه فإن حضور الاستفهام في النصوص الشعرية الحديثة هو حضور فني تعبيري وجمالي وتركيبي.

أما في قصيدة "أين المفر" فتكررت هذه الصيغة سبع مرات (07)، حيث كانت جميعها موجهة للمحتل الصهيوني، بأنه لا مفر لكم من الهزيمة، وأن النصر لفلسطين آتٍ لا محالة، يقول القدومي متوعدا:

أيْنَ المَفَرْ؟
أيْنَ المفرُّ مِنَ الجَحِيمِ
مِنَ اللَّهيبِ
مِنَ الجُنُونِ
وَمِنْ دَنَاءات الغَجَر؟
أيْنَ المَفَرْ؟
حَجَرٌ حَجَرْ"[38]

جاءت صيغة الاستفهام هنا لخدمة المعنى العام للقصيدة، والكامن أساسا في حضور القضية الفلسطينية، والتعبير عن الأمل الذي يراود الشاعر في تحقيق النصر؛ إذ "عُد ضياع فلسطين الهاجس الأكبر للشاعر، فقد وجدت الدراسة عددا من الإشكالات التي ولدها هذا الضياع، تؤرق

الشاعر، وتدفعه باستمرار لطرح عديد من الأسئلة والاستفهامات، وهو لا يريد إجابات محددة وإنما يتخذها وسيلة للتنفيس ولإقرار مآسي وطنه، ولذلك ظهر الاستفهام أحد أهم الخيارات الأسلوبية التي اتكأ عليها"[39] ، فالقدومي في ديوانه هذا قد استعان بتكرار أسلوب الاستفهام لغرض مقصدي وإيقاعي بالأساس.

خاتمة:

في الأخير نستخلص من هذه الدراسة أن التكرار في ديوان "ذكريات على شاطئ النسيان" قد أدى دورا مهما في تحقيق التشكيل الايقاعي والدلالي والتركيبي، وقد نوع الشاعر أحمد القدومي في استخدامه بصيغ مختلفة؛ فوقفنا على تكرار أصول الدال والمدلول من خلال تتبع أكثر الدلائل حضورا ومدلول هذا الحضور، وهو ما رأيناه في كلمة الأرض وما حمله هذا الدال من دلائل عدة كالانتماء والهوية، وكذلك كلمة القدس، التي مثلت قضية جوهرية في شعر القدومي، كما وقفنا عند نوع آخر من التكرار وهو تكرار اللازمة، والتي جعلت من النص الشعري عند أحمد القدومي قطعا متكاملة الأسلوب والدلالة، ويشكل هذا النوع من التكرار مظهرا من مظاهر تجديد التشكيل الايقاعي في الشعر المعاصر.

بالإضافة إلى تكرار الضمائر المنفصلة التي أسهمت في اثارة المتلقي للوقوف عند الدلالة استعمالها، وقد ألفينا الشاعر أحد القدومي يكثر من استعمال ضمير المتكلم المفرد "أنا" في أغراض عديدة كالغزل مثلا، بالإضافة إلى ضميري المخاطب المذكر "أنتَ" والمؤنث "أنتِ"، فخصص الأول للعدو مرة وللشباب الصاعد مرة أخرى، في حين خصص الثاني لحديثه عن محبوبته أو أمه.

أما تكرار أساليب الاستفهام، فقد كان لها الدور المهم في التعبير عن الأفكار وتكثيف دلالتها، فقد شكلت سمة بارزة للقصائد الشعرية في الديوان، فتعددت استعمالات لهذه الأساليب والأدوات على غرار (هل ومَنْ ومتى وأين ولمن ...)

في حين كان تكرار الأصوات الذي تناولناه انطلاقا من تتبع تكرارات حروف الروي قد أبان بشكل واضح وصريح عن اعتماد الشاعر على الحروف المجهورة كالنون والراء وحرفي الدال واللام، وذلك لما تتصف به هذه الحروف من قوة صوت انفجارية تفجرت معها المعاني والدلالات.

الهوامش والإحالات:

[1] - عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية ، بيروت، دط، 1407هـ-1987، ص 136.

[2] - محمد المباركي: فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، دمشق، 1981، ص50.

[3] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار نهضة مصر، مصر، ط2، 1950، ص 63.

[4] - أسعد أحمد علي: تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط3، 1406هـ - 1985م، ص 64.

[5] - أحمد القدومي، ص 29.

[6] - لطفي حداد، أنثروبولوجيا الأدب العربي المهجري المعاصر، دار المدار الثقافية، البليدة/الجزائر، المجلد 03، ط1، 2013م، ص 15.

[7] - إبراهيم أنيس، ص 63

[8] - أسعد أحمد علي، ص 63.

[9] - أحمد القدومي، ص 107، 108

[10] - إبراهيم أنيس، ص 56.

[11] - أسعد أحمد علي، ص 63.

[12] - أحمد القدومي، ص 93، 94.

[13] - محمد إسحاق العناني، مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008، ص 113.

[14] - أحمد القدومي، ذكريات على شاطئ النسيان، دار فضاءات، عمان، ط2، 2017، ص 7

[15] - المهجة: الروح، النفس، والمهجة من كل شيء: خالصه وأحسنه؛ الشباب مهجة الحياة (أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط1، 2008، مادة (م_هـ_ج).

[16] - سراج الدين محمد، الغزل في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط1، 2000، ص 71.

[17] - محمد حسن شراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث _ ثور الماضي والحاضر واستشراف المستقبل_، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص 383.

[18] - الغرابة ضد الألفة، نوع من القلق المقيم، حالة بين الحياة والموت، التباس بين الوعي وغياب الوعي، حضور خاص للماضي في الحاضر، وحضور خاص للآخر في الذات، قلق غير مستقر بين الزمان والمكان، إقامة عند التخوم؛ تخوم الوعي والوجدان، إفاقة ليست كاملة، حالة حدودية، أو بينية، تقع بين انفعالات الخوف والرهبة والتشويق وحب الاستطلاع والمتعة والطمأنينة والتذكر والرعب والتخيل والوحشة والالتباس والفقدان لليقين. (شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 384، يناير 2012، ص 7).

[19] - ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري (الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيا)، دار الأمير خالد، الجزائر، دط، 2013، ص 475، 476

[20] - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مراجعة عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الجزء الأول، ط30، 1414هـ/1994م، ص115، 116.

[21] - أحمد القدومي، ص 19.

[22] - المصدر نفسه، ص 23.

[23] - المصدر نفسه، ص 49.

[24] - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 106.

[25] - أحمد القدومي، ص 14/13.

[26] - محسن محمد صالح، فلسطين سلسلة دراسات منهجية في القضية الفلسطينية، مركز الاعلام العربي، القاهرة، ط1، 2002، ص 11.

[27] - أحمد القدومي، ص 36.

[28] - المصدر نفسه، ص 81، 82.

[29] - المصدر نفسه، ص 17، 18.

[30] - محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت، طبعة مزيدة ومنقحة، 1433هـ/2012م، ص 21.

[31] - أحمد القدومي، ص 46، 47.

[32] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والايقاعية _ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات_ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 206.

[33] - أحمد القدومي، ص 41.

[34] - المصدر نفسه، ص 53.

[35] - المصدر نفسه، ص 118

[36] - محمد صابر عبيد، ص 209

[37] - إبراهيم أحمد الشيخ عيد، أسلوب الاستفهام في شعر راشد حسين _ دراسة نحوية_، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الانسانية، فلسطين، المجلد 21، العدد 1، يناير 2017، ص 06.

[38] - أحمد القدومي، ص 43، 44

[39] - نورة محمد البشري، جمالية التكرار في شعر عبد الكريم الكرمي (دراسة أسلوبية)، مجلة كلية دار العلوم، كلية دار العلوم، القاهرة/مصر، المجلد 36، العدد 122، 2019، ص 34.

قائمة المصادروالمراجع:

1_ عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية ، بيروت، دط، 1407هـ-1987.

2_ محمد المباركي: فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، دمشق، 1981.

3_ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار نهضة مصر، مصر، ط2، 1950.

4_ أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط3، 1406هـ- 1985م.

5_ لطفي حداد، أنثروبولوجيا الأدب العربي المهجري المعاصر، دار المدار الثقافية، البليدة/الجزائر، المجلد 03، ط1، 2013م.

6_ محمد إسحاق العناني، مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008.

7_ أحمد القدومي، ذكريات على شاطئ النسيان، دار فضاءات، عمان، ط2، 2017.

8_ أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط1، 2008.

9_ سراج الدين محمد، الغزل في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط1، 2000، ص 71.

10_ محمد حسن شراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث _ ثور الماضي والحاضر واستشراف المستقبل_، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

11_ سلسلة عالم المعرفة (شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 384، يناير 2012.

12_ ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري (الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيا)، دار الأمير خالد، الجزائر، دط، 2013.

13_ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مراجعة عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الجزء الأول، ط30، 1414هـ/1994م.
14_ محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
15_ محسن محمد صالح، فلسطين سلسلة دراسات منهجية في القضية الفلسطينية، مركز الاعلام العربي، القاهرة، ط1، 2002.
16_ محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت، طبعة مزيدة ومنقحة، 1433هـ/2012م.
17_ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والايقاعية _ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات_، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.
18_ مجلة جامعة الأقصى سلسلة العلوم الإنسانية (إبراهيم أحمد الشيخ عيد، أسلوب الاستفهام في شعر راشد حسين _ دراسة نحوية_)، فلسطين، المجلد 21، العدد 1، يناير 2017.
19_ مجلة كلية دار العلوم (نورة محمد البشري، جمالية التكرار في شعر عبد الكريم الكرمي -دراسة أسلوبية-)، كلية دار العلوم، القاهرة/مصر، المجلد 36، العدد 122، 2019.

شعرية الفضاء الطباعي وتمثلاته البصرية في رواية " سيرك عمار" لسعيد علوش

The poetry of the printing space and its visual representations in the novel "Ammar's Circus" by Said Allouche

طالبة دكتوراه/ آمال مكناسي

الدكتورة/ فتيحة سريدي

قسم اللغة العربية وآدابها -جامعة باجي مختار-عنابة(الجزائر)

مخبر الشعريات وتحليل الخطاب، جامعة عنابة.

meknassiamel54@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/15 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يعد التشكيل البصري مظهرا من مظاهر التجريب في الرواية المعاصرة، التي اتجه أصحابها إلى استحداث طرائق تشكيلية مختلفة ترافق عملية الكتابة الروائية، وإعادة هندسة فضائها الطباعي. لذلك سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على أبرز عناصر الفضاء الطباعي في رواية "سيرك عمار" للروائي "سعيد علوش"، بدءا من استقراء فضاء الكتابة والتصفيح، مرورا إلى نوع الخط وسمكه وطريقة تشكيله، إلى جانب توظيف الرسم والصور الفوتوغرافية المصاحبة للنص الروائي، محاولين استنطاق القيم الجمالية البصرية لهذا الفضاء، وقدرته الإنتاجية في توليد الدلالات.

الكلمات المفتاحية: الشعرية؛ الفضاء الطباعي؛ التشكيل البصري؛ الرواية المعاصرة؛ سيرك عمار.

***Abstract*:**

Visual composition is a manifestation of experimentation in contemporary novels, whose authors tend to develop different formative methods that accompany the process of narrative writing and the re-engineering of its printing space. This study therefore seeks to identify the most prominent elements of the printing space in Said Allouche's novel

"Ammar's Circus"; it extrapolates the space of writing and pagination, through the type of calligraphy and its thickness and the way it is formed, as well as examining the use of drawing and photographs accompanying the narrative text, trying to question the visual aesthetic values of this space, and its productive ability to generate semantics.

key words: Poetry; Print Space; Visual Composition; Contemporary Novel; Ammar's Circus.

تمهيـد:

يعد الفضاء الطباعي ركحا تعرض فيه القدرات اللغوية، و" الحدود التي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرواية وأبعادها وأنماط الكتابة المستخدمة من حيث الأفقية والرأسية ومساحات البياض والسواد وعلامات الترقيم والهامش في الصفحة "[1]. وهو بذلك لا يعني الفضاء الروائي الذي يتشكل باللغة، بل يقصد به هندسة الكاتب للصفحات وأحجام الكتابة وأطوالها، إنه الفضاء الورقي الذي تصحبه أشكال مختلفة.

فالفضاء الطباعي "مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه-على الأصح- عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[2]. حيث يخضع هذا الفضاء لقصدية المبدع من أجل تحفيز القارئ وشد انتباهه بصريا.

ومن هنا اتخذ الفضاء الطباعي حيزا أوسع في الكتابات الإبداعية، ومثل بعدا تأويليا أعمق لدى جمهور القراء، حيث لم يعد الشكل التقليدي لرسم الخطوط، بل أصبح فضاء مميزا وخصبا لتجسيد المعنى بصريا يسعى إلى إنتاج دلالاته دون اللجوء إلى فضاء خارجي يحكمه.

وينبني الفضاء الطباعي في رواية "سيرك عمار" لسعيد علوش على العناصر الفضائية الآتية:

1- فضاء الكتابة والتصفيح:

يقلل بعض الدارسين من أهمية الفضاء الطباعي في قراءة الرواية، معتقدين أن الشعر أولى وأحق بهذا النوع من الفضاء؛ فالرواية غالبا ما تستغل الصفحة "بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار"[3]، لكن الأمر اختلف مع الرواية الجديدة، التي تختار الكتابة العمودية كنمط يحدد رغبات الكاتب الفنية من خلال نقلها إلى الحقل البصري للقارئ، وهو ما سنحاول إثباته في هذه الدراسة أن الفضاء الطباعي في الرواية لا يقل أهمية عنه في الشعر.

أ- الكتابة العمودية:

يأتي هذا النمط من الكتابة كنقيض للكتابة الأفقية في نصوص الرواية التقليدية، بأن يستغل الكاتب الصفحة " بطريقة جزئية فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة "[4]، مما يفسح المجال للقارئ لاستراحات متباينة.

على هذا المنوال تمضي رواية "سيرك عمار"، التي تحبس الأنفاس بقفزات كاتبها من سطر إلى سطر، بانسيابية عالية وتناغم كبير، تجعل القارئ يستمتع بانتقال الأفكار التي يسوق لها الكاتب؛ من خلال البناء الشكلي للمجرى الحكائي. حيث نجد أن هذا النوع من الكتابة يقترب من الصيغة الشعرية لغة و شكلا ، ومن مثل ذلك قوله:

"
...
ينبعث صوت عذب
صوت المور العجيبة
وأبناء الحب
لذا كان فرحا
قويا ومقاتلا..." [5]

ينفتح المقطع السردي في رواية "سيرك عمار" على جمل قصيرة جدا، أنهاها الكاتب في الغالب بنقطتي التوتر جعلت منه مقطعا أقرب الى الشكل الشعري الحر، ويعود هذا التوظيف إلى لفت انتباه القارئ و دعوته ضمنيا لممارسة فعل القراءة عندما تستهويه الجمل القصيرة المبتورة دلاليا في أغلب الأحيان، وتغريه القفزات اللغوية والتناغمات البصرية التي أُختيرت بدقة عالية.

كما وردت الكتابة العمودية في الحوار بين الشخصيات، مثل الحوار الذي دار بين(تشرشل) و(روزفلت) في أحد عروض "سيرك عمار" الهزلية:

"ينطق تشرشل:
Le dit issil
يصحح روزفلت:
C est defi cille
يعود تشرشل إلى تهجيه:
C est dix ficelle
ويعقب روزفلت:
C est des ficelles

ويتدخل كبير البهلوانات لاستفسارهما:

Vole vo jouer avec noa

ويردد تشرشل وروزفلت معا:

Ou t en vas-ti

ويعقب البهلوان:

Je ne sais pas

ويرد تشرشل:

ويتدخل متفرج مدسوس:

Herco hemar

ويرد الجمهور:

Herco hemar "[6]

وهكذا نجد أن بعض الحوارات التي دارت بين الشخصيات في الرواية، كتبت كتابة عمودية قصد إبرازها في سياق النص ولما تحمله من دلالات إيحائية ورمزية، تتيح للقارئ أن يميز بين المتحاورين وبين النصوص الأخرى التي قد تتفاعل مع النص الأصلي.

كما نجد لقصر الجمل في الكتابة العمودية على صفحات الرواية حججا دلالية على الأفكار المتناقضة والمتضاربة التي أرقت الكاتب، بين ما هو مقدس ومدنس، إثر محاولة إقناع القارئ بأن الإنسان يعيش بهلوانا في سيرك الحياة:

" الأرزاق كالأعمار.. توزع وتنزع..
ولك الساعة التي أنت فيها..
أنت اليوم بهلوان فيرلان.. وغدا بهلوان ميشال توريني
وبعد غد بهلوان متشائل..." [7]

كأن السارد الروائي من شدة السخط والسخرية يعيش في حالة توتر واختناق، فراح يقتضب الجمل ويختصر الكلمات معلنا استسلامه اللغوي أمام هذه الثورة الشعورية، وإيمانا منه بالدلالات العميقة التي ينهض بها هذا النوع من الجمل القصيرة في تشكيل إطار بصري يلزم الذهن بتلقي خطاب المعنى.

ب- البيـاض:

تشغل مساحات البياض حيزا واسعا من رواية "سيرك عمار"، فهي موجودة بكثرة في جميع فصول الرواية، تدعو بطريقة أو بأخرى إلى إثراء العلاقة المعقدة بين الشكل الصوري والقارئ الضمني، الذي ينبغي أن يدرك جمالية القراءة الشكلية للنص. لأنه من أهم التقنيات التي يوظفها الكاتب في الرواية الجديدة.

ويعلن البياض عادة عن" نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان وقد يفصل بين الفقرات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياض فاصل بختمات ثلاث(***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر"[8]، فمساحات البياض ليست بالضرورة نهاية الفصل وإنما قد تعبر عن أشياء محذوفة، تعبر عنها النقاط المتتابعة:

" لابد أن يخضع الرجل للتشريح الطبي و... و... سارع الموتاتشو للاتصال بالأهل والأقارب والحماة تمده بأرقام الهواتف... وهو يبلغ الفاجعة..."[9]

والملاحظ أن "سعيد علوش" استخدم تقنية البياض بشكل كبير في جميع فصول الرواية؛ فأول ما يطالعنا في صفحات روايته المساحات البيضاء المتمثلة في النقاط المتتابعة المحصورة بين ثلاث نقاط(...)، عن قصد ووعي من الكاتب بإشراك المتلقي معه في الإحساس بالقلق والتساؤل الذي كان يشعر به وشخصيات الرواية، حيث جاءت هذه البياضات للتعبير عن الحيرة والدهشة والاضطرابات التي عمت "سيرك عمار"، فكان هذا الحذف بعثا للتساؤلات التي مفادها البحث عن إجابات واضحة، يوكل فيها المهمة للمتلقي في اكتشاف هذه الدلالات:

" وبمجرد ما وصل القائد بن القائد، دفع الناس بعيدا وهم يشاهدون علامات هلعه على وجه لم يهدأ إلا بعد التأكد من حياة حميمو.... أخذ يسخط ويمخط كالملسوع :

عمر الكلب سبعة أرواح....

تموت القطط وتظل الثعالب طليقة..."[10]

وبهذا يتحول البياض إلى طاقة إيحائية ترميزية، ووسيلة من وسائل دينامية النص، إذ يوسع من القدرات اللامتناهية للكلمات مفجرا إمكانات التخييل والتأويل في آن واحد لدى القارئ الضمني، الذي عليه أن يدرك القراءة الشكلية للنص، لأن "علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها

لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة"[11].

كما نجد نوعا آخر من البياض اعتمده الكاتب لاستغلال صفحات الرواية استغلالا منظما، حيث اعتمد شكلا بصريا ساهم في بناء جمالية الفضاء الطباعي في الرواية، وهي الصفحات البيضاء التي تحيل إلى الانتقال من فصل إلى فصل آخر، نسجل فيها حضور اللون الأبيض، والغياب التام للون الأسود، كمؤشر للأمل والبداية والتجدد. فقد اعتمد الكاتب على هذه الصفحات البيضاء كفاصل بين حدث وآخر، مشكلة بذلك فترة استراحة لعين القارئ إضافة إلى أنها جاءت للتعبير عن أشياء محذوفة ومسكوت عنها.

جاء هذا الفضاء الأبيض في بداية كل فصل من الرواية، دالا على تغير الحدث الزمني وتغير الأوضاع، موظفا صورة سردية مختلفة ساهمت في تشكيل البنية الجمالية للفضاء الطباعي في الرواية.

وعليه لم تكن هندسة البياض في رواية "سيرك عمار" عبثية، بل جاءت لتتخذ من البصر طريقا في تفكيك النص، حيث أدت إلى سكون فعلي في الحركة لكنها في الوقت نفسه عملت على استفزاز الفكر لتجعلنا نتساءل: ماذا حدث بعد هذا الصمت والانقطاع؟!. وهو ما يفسر وجود الكاتب بين فضاءين: فضاء ثابت ساكن(البياض) وفضاء متحرك متغير(الكتابة)، لتكتمل البنية الجمالية في رواية "سيرك عمار" من خلال تشكيل قوة بصرية لفضائها الطباعي.

ج- علامات الترقيم:

يتعدى دور علامات الترقيم في كونها مجرد فواصل بين الجمل، بل لها دور طباعي مهم، فهي "رموز اصطلاحية توضع بين الجمل أو في أخرها "[12]، وضرورية في الكتابة الأدبية، إذ تعد بمثابة علامات وقفية يتوقف عندها القارئ" توضع بين أجزاء الكلام ، تيسيرا للقارئ لمعرفة مواضع الفصل والوقف والتنويع في التنغيم والنبرات الصوتية أثناء القراءة "[13].

تهدف علامات الترقيم إلى التفصيل والتفسير وإبراز انفعالات الكاتب، وخلق تناغم بين أجزاء الكلام، وتيسير عملية الفهم والإفهام، حيث أخذت بعدا بصريا في الأعمال الروائية الجديدة، فنجد الروائي المعاصر يعتمد النقطة والفاصلة والفاصلة المنقوطة، ونقطتي التفسير، ونقاط الحذف، والأقواس، وعلامات الاستفهام، وعلامات التعجب، وعلامات التنصيص ...الخ، لما لهذه العلامات من أهمية كبيرة في تنظيم مفاصل النص الروائي، فهي عنصر تكميلي لدلالات

النص المحيط، تأتي في شكل محطات يمر بها القارئ أثناء عملية القراءة تساعده في فهم النص. فلا يمكن للفضاء الطباعي الاستغناء عن علامات الترقيم، لأن لها بعدا جماليا ورمزيا لا يتحقق دونها.

أما في "سيرك عمار" فقد أولى الكاتب أهمية بالغة لعلامات الترقيم، ذلك أنه كان مفرطا في توظيفها، فمن الناحية الاحصائية احتلت نقط الحذف تدفقا كبيرا مقارنة بباقي علامات الترقيم، تكاد لا تخلو جملة أو فقرة أو حوار منها، لتدل على الإخفاء والغموض، ومن أمثلة ذلك:

"وخرج مرجان بن خربيط بطبله يسوطه وهو يتقدم فرقة بامبارا... فانطلقت أسارير القائد بن القائد الذي أخذ يصفق... نودي على المغيثين ونفحهم القائد بن القائد أوراقا نقدية متوعدا إياهم بأشر عقاب إن هم عادوا لإنقاذ حميمو مرة أخرى إن هو سقط في نفس البئر،فظلوا فاغرين أفواههم ، وهم يتسلمون نفحات القائد بن القائد غير مصدقين عيونهم ينظرون خفية إلى الرجل المتجهم الوجه الواقف أمامهم كآخر عمالقة بني هلال وبني سليم..."[14]

أما علامات الاستفهام والتعجب فلا يفرط في استعمالها إلا حيث السؤال أو الاستغراب مثلما فعل مع علامات الوقف التي تقل في هذه الرواية بشكل لافت، نظرا لكثرة توظيفه للجمل القصيرة، فعلامة الاستفهام "تسمح بوضع وجهة للتواصل من خلال طبيعتها النبرية والبصرية فتعبر عن المفترض واللامعروف، إن لها علاقة بالتخيل"[15]:

" وكم من خلدون لم يخلد عبرا ولا خبرا؟
وكم من حسن وازن تحول إلى ليون إفريقي؟
وكم وكم وكم لم يعرفه كيفه؟"[16].

وعلامة التعجب تعبر" عن حكم ورد فعل فردي وتعبير عن إحساس، تعد الدرجة الثالثة للتواصل، إنها تفرغ أحاسيس وتعيد ملء المشاعر انطلاقا مما يحضر وتترجم ما يجيش به القلب الإنساني، وتصفه في كل الحالات"[17]:

" وككل فقيه بادره
-ألا تقرأ آية الكرسي!
فتلعثم وهو يرد مخدرا:
ما أنا بقارئ ما قرأت..." [18].

يميل سعيد علوش في "سيرك عمار" إلى استعمال القوسين في حصر الكلام، بناء على قصدية النص في انتاج أثر معنى السخرية والازدراء:

" (أدوية طبيب مستعجلات طبيب القرن)
كانت مثار تنذر الأطفال، لاقت إعجابهم (وخاصة آذان الخنازير) و(أظلاف السباع) و(أسماك مجنحة) "[19].

وبالعودة إلى دلالات النص في جانبها اللغوي، نجد أن تداول نقط الحذف(...) بكثرة في الرواية دلالة على قلق الكاتب، وعدم تسليمه بالجاهز، لذلك اختار أن يشرك القارئ في مساءلته للوضع القائم للإنسان والعالم في سيرك الحياة، مؤكدا سلطة الغياب(غياب القيم والمبادئ وغياب الهوية) الذي يتحول إلى حضور طاغ حينما يدعو القارئ الى التأمل والتفكير وإعادة إنتاج النص. كما تحيلنا إلى قصدية الكاتب في خلق فضاءات بصرية للإثارة والدهشة، وتجسيد جمالية النص البصرية التي تجذب اهتمام القارئ.

2- التشكيل الخطي:

ارتبط الخط العربي بالتشكيل البصري منذ قرون مضت في الحضارة العربية الإسلامية فعلى الرغم من التصاقه باللغة والتواصل، إلا أن تطوره وتنوعه خلق له جانبا بصريا جماليا مهما، وأضحى عملا فنيا متكاملا يشكل في قوالب جمالية مختلفة تحمل رؤية فنية وبلاغية، بعمق مرئي على مستوى الرسم، وعمق دلالي على مستوى المعنى. وقد ساعد تطور الكتابة الآلية في التسهيل من عملية اختيار نوع الخط وحجمه، فالإخراج الطباعي اليوم مرتبط ببرامج إلكترونية تيسر للمبدع التعامل مع الخط المناسب لميولاته الفنية والثقافية.

تقوم رواية "سيرك عمار" على تبني الخط المغربي، الذي يعد نوعا من الخطوط العربية "اشتق من الخط الكوفي القديم، وأقدم ما وجد منه يرجع إلى ما قبل سنة ثلثمائة للهجرة(912م)"[20]، ويجمع ما بين الليونة والانسيابية والجمال، مما جعله الخط الأكثر شيوعا بمجال الطباعة في المغرب العربي الكبير. إذ أن وجود الخط المغربي في هذه الرواية يشكل دلالة بصرية حادة تحيلنا مباشرة إلى" أنساق فنية لها خصوصيتها التي تتلاءم مع الخصوصيات الثقافية والفنية والجمالية لهذه المنطقة"[21]، ممثلة في توجه الروائي إلى قارئ عربي عموما ومغربي خصوصا، باعتبار أن كل قطر عربي وإسلامي قد تخصص في خط معين يتلاءم وخصوصياته التي تلائم عوائده وطبائعه وقيمه الفنية وأساليبه في الكتابة .

في حين جاءت عناوين الفصول وعنوان الرواية بخطوط مختلفة، حيث اتكأ الروائي على الخط الكوفي في كتابة عناوين الفصول بخط مفخم وبارز لتشكيل الكلمة، في إحالة ورمزية إلى تغير ملامح الحكاية وتشكلها من جديد من الواقعية إلى التخييل، في اطار هزلي ساخر.

أما عنوان الرواية على الغلاف فطبع بالخط المغربي المجوهر، حيث طبعت حروفه في استرسال وتمايل مريح للعين، غير أننا نلحظ أن الكلمتين (سيرك/ عمار) جاءتا متقابلتين في رسم خطي يشبه الخيمة، كتأكيد أننا أمام نص روائي عنوانه "سيرك عمار".[22]

إن ما نلاحظه في هذا التشكيل الطباعي لغلاف الرواية هو تموقع العنوان بهذا الشكل المثلث، والذي يحمل ظلالا ساخرة وكأنه يريد أن يتعالى على العتبات الموجودة على الغلاف، فتلك الحروف المتناثرة في لفظتي العنوان تعكس عالم النص المترامي الأطراف بين الواقعي والتخييلي في قالب بهلواني ساخر.

لم يكتف "سعيد علوش" بتنويع خطوطه الكتابية، بل عمد إلى تكبير حجم الخط في متن الرواية، وسيطرته على فضاء الورقة بنوع من الحضور الهندسي المرتب والقوي، ما جعل هذا التمييز الخطي "منها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا "[23] يجذب عين القارئ ويفتحها على أهمية ما يحمله من فكر ودلالات عميقة، فعادة ما نجد هذا التمييز الخطي يوظف في تكبير كلمة أو عبارة أو سطر شعري أو كلام يختلف عن الكلام الفصيح، للدلالة على اختلافه عن الحجم الكلي للمتن، إلا أن الروائي كسر هذا النمط المألوف من الكتابة من خلال تأسيس علاقة بصرية محضة "تكشف عن السمة الشخصية للأسلوب في بعده الخطي، وينقل تجربة ذاتية لها ملمحها الخاص، وذائقتها الجمالية المتفرّدة "[24].

3- الرسم الفني:

لا ينفك الرسم يحضر في الرواية العربية الجديدة بمختلف الصيغ، إذ يعتبر من أكثر الفنون استلهاما في الرواية العربية الجديدة " بسبب تقاطعه مع الرواية في خاصيتي المكانية والتصوير"[25]، فقد تغدو لوحات بعض الفنانين المشاهير نوافذ مشرعة للأدباء، يتسللون من خلالها إلى عوالمهم، أويبتكرون عوالم خاصة بهم بناء عليها، لتكون تلك اللوحات الفنية مداخل إلى أحداث رواياتهم كما فعل سعيد علوش، أو أن الرسم ينبثق من أحداث الرواية باعتماد شخوص روائية تهوى الرسم كما هو الحال في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغاني.

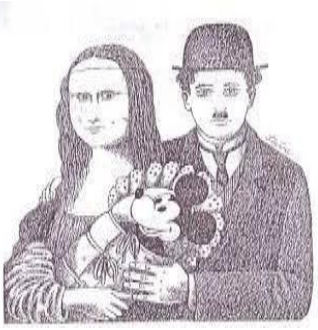
وظف الخطاب الروائي الرسم باعتباره فنا مكانيا وزمانيا، امتزج مع السرد لتشكيل جمالية متكاملة، تحمل إيقاع الزمان وامتداد المكان، مستثمرا بذلك المكونات الثمينة التي يتمتع بها هذا الفن، " لتتحول أبعاده إلى معطيات فنية دلالية تبرز بشكل جديد النص الروائي"[26]، كما وظف أشكال تعبيرية أخرى مثل: السينما والنحت والموسيقى، وفي هذا السياق من التجريب الإبداعي جاءت الرواية استجابة طبيعية لمسألتين مهمتين "الأولى استجابة لقانون التطور في الجنس الأدبي ذاته ضمن دائرته الأوسع وتقاطعاته مع غيره من الفنون التي تتماس معه، والثانية استجابة لحرية الكتابة التي بدأ الروائيون يجنحون إليها في عالم مليء بالأفكار"[27].

وضمن هذا المناخ الإبداعي والإنساني جاءت رواية "سيرك عمار" لسعيد علوش مستفيدة من كل ذلك التطور في البناء الروائي، بالاعتماد على الرسم كتقنية للاختلاف والصيرورة في الرواية. فلماذا يلجأ المبدع لتوظيف فن الرسم؟ وهل يضيف فن الرسم فعلا شحنات دلالية للنص الإبداعي؟ ما هي المعطيات الجمالية التي يجسدها هذاالفن في الخطاب الروائي؟ وهل هناك وعي بما يطرحه فن الرسم في المنجز السردي الذي بين أيدينا؟!...

وظف الروائي سعيد علوش فن الرسم في روايته "سيرك عمار" للاشتغال على أشكال تعبيرية جديدة تكسر كل جاهز ونمطي، وتنفتح على فضاء السؤال اللامحدود، في اطار هزلي ساخر، يمكن من خلالها تمرير رسائل وآراء ملغومة قد يكون "الرسم أكثر نجاعة من الكلمة"[28] في تصويرها.

لجأ الكاتب إلى الرسم لاستفزاز القارئ وتفعيل فتنة التلقي، حيث يجد هذا الأخير نفسه أمام جملة من الرسومات المختلفة مزجت بين اللون الأبيض والأسود، فخلقت علامات بصرية بديلا لعلامات النص اللسانية وكشفت عن المحتمل وغير المحتمل في متن الرواية(كما

في الصفحات: 138، 229، 277، 305، 451)، وسنقتصر في دراستنا للتشكيل البصري وفن الرسم بعرض رسمة أو لوحة تشكيلية واحدة، تجمع بين شخصيتين معروفتين لدى المتلقي، وهما "شارلي شابلن" و"الموناليزا" كما هو موضح في الصورة الآتية:[29]



عندما نتأمل الصورة نجد أنفسنا أمام جملة من التناقضات: شخصية واقعية (شارلي شابلن) وشخصية متخيلة(الموناليزا)، شخصية تنتمي إلى القرن 19م وأخرى تنتمي إلى القرن 16م، وما يزيد الصورة غموضا وتعقيدا هو نوع العلاقة التي تجمع بين الشخصيتين والتي تبدو علاقة زواج من خلال شكل الرضيع الذي يحملانه، ووضعية يد "شارلي شابلن" التي تعانق "الموناليزا"، غير أن شكل الرضيع جاء أكثر غرابة واستفزازا من الجمع بين شخصيتين متناقضتين، والذي يحيلنا إلى السؤال: ما علاقة شخصية كرتون الأطفال "ميكي ماوس" بشخصية"شارلي شابلن" و"الموناليزا"؟!!!

من المعروف لدى المتلقي أن "شارلي شابلن" شخصية كوميدية فكاهية، فهو ممثل استعراضي أضحك العديد من الأجيال بحركاته الهلوانية وعروضه الصامتة، وقد يكون هذا سببا مباشرا في استدعاء صورته داخل الرواية، لتلاءمه مع دلالات النص الذي يشكل الهزل أحد قيمه المجردة، وكذلك شخصية "ميكي ماوس" المعروفة لدى الصغار والكبار والمرتبطة بشركة "والت ديزني" للألعاب والترفيه، بأنها شخصية كوميدية بهلوانية تثير الضحك والمتعة وبالتالي فإن الجمع بين هاتين الشخصيتين "شارلي شابلن" و"ميكي ماوس" جمع طبيعي في نص ساخر اطاره اللعب والمراوغة، لكن الجمع غير الطبيعي هو ادراج شخصية "الموناليزا" الشخصية المتخيلة التي رسمها الفنان الايطالي "دافنشي" والتي لا علاقة لها بالهزل ولا بالضحك!!، غير أننا نحسب أن العلاقة التي تجمع بين "الموناليزا" و بين باقي الشخصيات في الصورة الكاريكاتورية، هي الابتسامة الساخرة للموناليزا؛ الابتسامة الأشهر في التاريخ بغموضها ومسحة السخرية التي تشوبها، وعليه بات جليا أن ما يجمع بين الشخصيات المرسومة في الصورة الأيقونية، هو ايحاؤها بالضحك والهزل والسخرية.

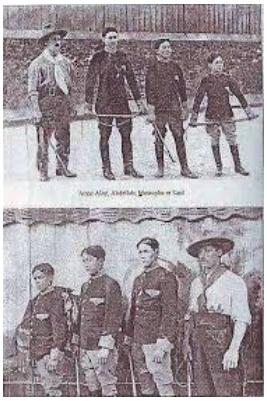
هذا الجمع المتناقض بين الشخصيات، يجعلنا نفكر في التركيب الفني الجديد الذي ذهب إليه الروائي، بإدخال شخصيات معروفة ضمن لعبة الزمن، وتحميلها الكثير من المفارقات الزمنية والمكانية، فنراه يلعب بها كما يشاء، جاعلا من النص سيركا بصريا يشبه سيرك عمار. وهي محاولة جريئة لبلورة رؤية جمالة، تعبر عن انتقاد صريح للواقع المعيش، عبر مزج الفضاء بسيرورة الزمن، من خلال تناقض وغموض يكسر أفق توقع القارئ، ويلغي النمط التقليدي للسرد.

وعليه فقد أتاح الرسم للقارئ في رواية "سيرك عمار" اكتشاف ذاته وقدراته في فك الرموز والعلامات البصرية، ومدى سرعة بديهته في تلقي ما تحمله من رسائل مشفرة، حيث جاءت تجربة الرسم نتيجة رغبة ملحة في الإجابة عن سؤال وجودي عميق هو: مدى إثبات حقيقة سيرك الحياة الذي نؤدي فيه جميعنا دور البهلوان؟!، ونتيجة رغبة جارفة في لفت انتباه المتلقي وتوريطه أكثر فأكثر بغواية النص. فهذه التجربة التي خاضها الكاتب هي إعلان لموت الصوت واستنطاق للصمت عبر الريشة واللون أوعبر سوداوية قلم الرصاص وسطوته، تشارك فيها كل من الروائي والرسام في وعي تام بما يطرحه فن الرسم في المنجز السردي الجديد.

4- الصورة الفوتوغرافية:

عرفت الرواية المعاصرة انفتاحا كبيرا على الفنون البصرية، التي فتحت آفاقا جديدة في تحفيز المبدع على انتاج نصوص إبداعية تمزج بين النسقين اللفظي والبصري، أين أصبح النص "فضاء تلتقي فيه الكلمة المكتوبة والصورة المرئية"[30]، بعدما اتسعت الثقافة الانسانية إلى ما بعد المكتوب، واحتلت الصورة مكانة الهيمنة والريادة في وسائط التواصل والتعبير الانساني وباتت تساند الكلمة وتثريها في علاقة تكاملية تربط بينهما.

عمد "سعيد علوش" على تذييل روايته بستة ملاحق للصور، كل ملحق اختار له عنوانا يناسب محتوى النص(أولا: شجرة آل عمار، ثانيا: نساء سيرك عمار، ثالثا: خيمة آل عمار، رابعا: بهلوانات آل عمار، خامسا: حمان آل التيس، سادسا: متحف آل عمار)، مزج فيها بين الصور الفوتوغرافية واللوحات المرسومة، والتي لها علاقة مباشرة بشخصيات فاعلة في السرد، كما توضح الصورة في الملحق الأول:



تشكل هذه الصورة خطابا بصريا دالا وموحيا، يرتبط بالتمثلات الذهنية والتاريخية والثقافية لمدلول السيرك والاستعراض، فهي تعرض لنا لحظة واقعية لأبناء "عمار" وهم يقدمون عروض السيرك، بزيهم الخاص ووقفتهم المنتصبة والمرتبة من الأصغر إلى الأكبر "الإخوة في كامل حللهم الأنيقة رغم أن قصرهم جميعا وشحنات وجوههم تشي بقبايلية دزايرية"[31]، إن هذه الصورة منتقاة بدقة كونها مرتبطة بأحداث الرواية، وتشخص ما هو مكتوب في النص.

إن استثمار الكاتب للصور الفوتوغرافية لتشييد دلالة النص، تأكيد على المرجعية الواقعية للرواية، غير أنه تعامل مع هذا الواقع "من منظور جديد وفهم جديد وكيفية جديدة"[32]، من خلال هذه التمثلات البصرية التي سمحت له بالإنتقال من المعنى التقريري لسيرك عمار إلى المعنى الإيحائي السخري لسيرك الإنسان المعاصر.

وفي ختام الحديث عن الفضاء الطباعي يمكن القول أنه يسهم بدور كبير في الرفع من قيمة العمل الروائي فنيا وحداثيا، بتطويع اللغة وايصالها إلى أقصى طاقات التعبير، لذلك اتجه الروائيون المعاصرون نحو خطاب بصري مغاير للخطاب التقليدي، يمكنهم من المرور إلى منطقة الظل في اللغة وتكثيف المعنى، وتمرير الخطابات المسكوت عنها، وفق تشكيل بصري يساير واقع الحياة المعاصرة.

الهوامش والاحالات:

[1]- مراد عبد الرحمن مبارك: جيوبوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص155.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص56.

[3]- المرجع نفسه:ص56.

[4]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص171.

[5]- سعيد علوش: سيرك عمار، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، المغرب، 2008، ص 330.

[6]-المصدر نفسه: ص130-131.

[7]- المصدر نفسه: ص150.

[8]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص58.

[9] - سعيد علوش: سيرك عمار، ص406.

[10] - المصدر نفسه: ص13.

[11] - محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص221-222.

[12] - رندة سليمان التوتنجي: أساسيات تدريس الإملاء وعلامات الترقيم والخط العربي، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2013،ص73.

[13]- فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص10.

[14] - سعيد علوش: سيرك عمار، ص16

[15] - فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، ص154.

[16] - سعيد علوش: سيرك عمار، ص314.

[17] - فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، ص172.

[18] - سعيد علوش: سيرك عمار، ص14.

[19] - المصدر نفسه: ص156.

[20]- حبيب الله الفضائلي: أطلس الخط والخطوط، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1993م، ص99 .

[21]- عمر أفا ومحمد المغراوي: الخط المغربي-تاريخ وواقع وآفاق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص13.

[22]- الغلاف الأمامي لرواية "سيرك عمار" لسعيد علوش.

[23]- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 236.

[24]- المرجع نفسه: ص241.

[25]- حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المجلة العربية، الرياض، السعودية، (د-ط)، 1431هـ، ص70.

[26]- المرجع نفسه: ص ن.

[27]- المرجع نفسه: ص74.

[28]- المرجع نفسه: ص ن.

[29]- سعيد علوش: سيرك عمار، ص229.

[30]- عبد المسيح ماري تريز: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص26.

[31]- سعيد علوش: سيرك عمار، ص100.

[32]- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008، ص100.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

1- سعيد علوش: سيرك عمار، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، المغرب، 2008.

ب- المراجع باللغة العربية:

1- حبيب الله الفضائلي: أطلس الخط والخطوط، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

2- حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المجلة العربية، الرياض، السعودية، (د-ط)، 1431هـ.

3- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2000.

4- رندة سليمان التوتنجي: أساسيات تدريس الإملاء وعلامات الترقيم والخط العربي، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2013.

5- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008.

6- عبد المسيح ماري تريز: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

7- عمر أفا ومحمد المغراوي: الخط المغربي-تاريخ وواقع وآفاق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

8- فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

9- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

10- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

11- مراد عبد الرحمن مبارك: جيوبوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002.

علاقة الازدواجية اللغوية بتمكين المتعلم من اللغة العربية
-دراسة سوسيو لسانية بالمدرسة الجزائرية-

The effect of bilingualism in enabling learner with the Arabic language - Socio-linguistic study at the Algerian school -

الدكتورة: سليمة بلعزوي

قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة1 الحاج لخضر، باتنة (الجزائر)

مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة

salima.belazoui@univ-batna.dz

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

ملخص: تُعد المدرسة الفضاء الذي تظهر فيه اللغة الفصيحة؛ نتيجة لاكتساب مهارة الكلام ممارسةً مع المعلم أو المتعلمين، والعكس صحيح مع الذين يعانون من الضعف اللغوي. فهل الازدواجية اللغوية سبب في الاغتراب الثقافي؛ والذي يؤثر بشكل سلبي على المتعلم، وما هي معيقات تحصيل اللغة العربية في المدرسة الجزائرية؛ والتي تؤدي إلى الضعف اللغوي للتلاميذ، وعلى من تقع المسؤولية الأستاذ أو التلميذ والأسرة، أو المجتمع ككل؟

هذا ما ستتناوله هذه الورقة البحثية؛ معرفة أسباب ومظاهر الازدواجية اللغوية في المدرسة الجزائرية، مع اقتراح حلول للحد من تفشي الظاهرة.

الكلمات المفتاحية: الازدواجية اللغوية؛ التلميذ؛ المدرسة الجزائرية؛ تحصيل اللغة؛ التعليمية.

Abstract:

School is the space in which an eloquent language appears because it is a place to acquire the competence of knowing how to speak by practicing with the teacher or the learners, and on the contrary with those who suffer from language disorders. Is bilingualism therefore a reason for cultural

alienation? And therefore negatively affects the learner and what are the obstacles to learning the Arabic language? Which is leads to the linguistic weakness of the pupils. Who is responsible, the teacher or the student and their family or society as a whole?

This is what we present in this article; to know the causes and manifestations of bilingualism in the Algerian school, so to propose solutions to limit the propagation of the phenomenon.

key words: bilingualism; the pupils; the Algerian school; language acquisition; didactic.

تمهيد: لا جرم أن واقع اللغة، قوة أو ضعفا يعكسه واقع الأمة، فكلما اتسعت حضارة الأمة وتنوعت حاجاتها وسما تفكيرها نهضت لغتها، واللغة كذلك مرآة المجتمع، فبتغير الطبقات الاجتماعية تتغير الطبقات اللغوية، وبهذا تعددت المستويات التعبيرية.

وتتنوع اللغة في المجتمع الجزائري بتنوع علاقتها بالمتكلمين الناطقين بها فمنهم من يستعمل المستوى العالي (الفصيح) وأغلبهم من الطبقة المثقفة (كالأساتذة، العلماء، الأئمة في المساجد،...) والطبقة الباقية في حديثها اليومي تستعمل المستوى المتدني من اللغة أي الهجين، وهذا ما أطلق عليه علماء اللغة الاجتماعيون بالازدواجية اللغوية في المجتمع.[1]

أولا: تعريف الازدواجية اللغوية: الازدواجية في اللغة أتت بمعان متعددة نذكر منها: ازدوج الطير ازدواجا، فهي مزدوجة. وفي حديث أبي ذر: أنه سمع رسول الله صلى الله عليه وسلم، يقول: من أنفق زوجين من ماله في سبيل الله ابتدرته حجبة الجنة؛ قلت: وما زوجان من ماله؟ قال: عبدان أو فرسان أو بعيران من إبله.[2]

ازدوجَ يَزدوِج، ازدواجًا، فهو مُزدوِج، ازدوج الشَّيءُ: صار اثنين، ازدوج لسانه: استعمل اللغة الفصحى واللغة الدّارجة. ازدوج القومُ: تزوّج بعضهم من بعض. ازدوج التَّعبيران: أشبه أحدُهما الآخر في السَّجع أو الوزن.[3] ومن هذه التعريفات اللغوية يتضح أن الازدواجية تعني اختلاط الشيء بالشيء الآخر، كاختلاط الجنسين، والازدواجية اللغوية فيها اختلاط بين لغتين.

أما في الاصطلاح فلم يحظ مصطلح الازدواجية اللغوية بتعريف واحد؛ "وهي خاصية أو صفة تطلق على المجتمع ككل، فعندما نتحدث عن ازدواجية اللغة، فإننا نتعامل مع الأشكال اللغوية الموجودة في ذلك المجتمع، بمعنى آخر الازدواجية اللغوية هي أحد مصطلحات علم اللغة

الاجتماعي."[4] يلاحظ شبه اتفاق بين ما يراد باصطلاح الازدواجية عند اللسانيين وبين معناه اللغوي.

ويؤكدّ 'سمر روحي الفيصل' أنّ الازدواجية اللغوية شيء بديهي في اللغة العربية، وقد نشأت في الجزيرة العربية قبل الإسلام بين اللغة الأدبية المشتركة ولهجات القبائل؛ إذ كانت الأولى لغة الأدب والعهود والمواثيق، أما الثانية لغة للتفاهم والتواصل في الحياة اليومية، ولم يكن هناك فارق كبير بين هذين المستويين التعبيريين؛ لأن هذه اللهجات ليست لغات مستقلة؛ بل هي اختلافات صوتية وصرفية بين القبائل تتعلق بظواهر الإمالة والفتح والهمز والتسهيل والإدغام والوقف والتصحيح والإعلال والقصر والمد، وما إلى ذلك من أمور لم تكن عائقا أمام التواصل كما أنّها لم تكن منفردة ومجتمعة، بعيدة عن اللغة الأدبية التي اصطفيت منها.[5]

ويقصد بازدواجية اللغة 'le bilinguisme' وجود لغتين مختلفتين عند فرد أو جماعة ما؛ في آن واحد، لكن هناك بعض من الباحثين يرفضون استعمال مصطلح 'الازدواجية' الذي يستعمله كثير من اللغويين للدلالة على التعبير بشكلي اللغة الفصحى والعامية، ذلك أن الفصحى والعامية فصيلتان من لغة واحدة والفرق بينهما فرعي لا جذري، والازدواجية لا تكون إلا بين لغتين مختلفين، أما التكلم بالفصحى والعامية فهو من الثنائية اللغوية Diglossie.[6]

ولقد اختلفت التعاريف في مفهوم 'الازدواجية اللغوية' من باحث لآخر، فمنهم من يعرفها أنها الإتقان المتكافئ بين اللغة القومية واللغة الأجنبية، ومنهم من يرى أنها؛ إتقان جزئي للغة أجنبية بمعنى هيمنة اللغة الأم على اللغة الثانية؛ واللغة الثانية هي تلك "اللغة التي يستعملها الإنسان في إطار مدرسي بالخصوص، لكن فرص استعماله لها قليلة جدا مثال ذلك، اللغة الفرنسية في المغرب العربي، واللغة الانجليزية في أغلب أقطار المشرق العربي.[7]

فيمكن القول أن الازدواجية اللغوية استعمال لغتين مختلفتين عند فرد أو جماعة في بيئة لغوية معينة في آن واحد، وهي "قدرة الفرد على الحديث والتعبير بلغتين مختلفتين نظاما وصرفا ومعجما."[8]

وقد فصل 'عمار ساسي' في كتابه 'اللّسان العربي وقضايا العصر' بين الازدواجيّة والثنائيّة في قوله: "والذي أرجحه في هذا المقام أنّ الثنائية ليست هي الازدواجية؛ إذ الأولى هي الوضعية اللغوية التي يحصل فيها الكلام عن موضوع ما حسب المقام والمكان بتناوب بين لغة ولهجتها، وهي التي تقابل مصطلح 'diglossie' بالفرنسية، وأن الثانية لا تخص لغة ولهجتها وإنما لغتين مختلفتين كالعربية

والفرنسية في الجزائر مثلا، ولا شك أن الوضعيتين مختلفتين تماما، ولا مجال للتداخل بينهما."[9] ويمكن القول إن ثنائية اللغة؛ صفة مميزة للتصرف اللغوي على المستوى الفردي، أما ازدواجية اللغة؛ فإنها خاصية من خصائص التنظيم اللغوي على مستوى المجتمع ككل، وهذا ما اعتمدته في هذه الدراسة.

ثانيا: عوامل ازدواجية اللغة في الثقافة الجزائرية: يمكن تصنيفها إلى عدة عوامل وهذا تفصيل لها:

1- **العامل التاريخي**: منذ دخول الاستدمار الفرنسي للجزائر؛ عمل بشتى الوسائل لطمس الهوية والشخصية الجزائرية، وذلك بمحاربة لغته. قال الرافعي رحمة الله عليه عن هذا السياق "ما ذلّت لغة شعب إلا ذلّ، ولا انحطّت إلا كان أمره في ذهاب وإدبار، ومن هنا يفرض الأجنبي المستعمر لغته فرضاً على الأمة المستعمرة، ويركبهم بها، ويشعرهم عظمته فيها، ويستلحقهم من ناحيتها، فيحكم عليهم أحكاما ثلاثة في عمل واحد:

أما الأول؛ فحبس لغتهم في لغته سجنا مؤبدا.

أما الثاني؛ فالحكم على ماضيهم بالقتل محوا ونسيانا.

أما الثالث؛ فتقييد مستقبلهم في الأغلال التي يصنعها، فأمرهم من بعدها لأمره تبع."[10] وهذا هو واقع الحال مع الاستدمار الفرنسي.

2- **العامل السياسي**: لم تقف الجزائر مكتوفة الأيدي بل بادرت بسياسة بث الروح القومية العربية خاصة بين الشباب، ونشر التعليم ومحاربة الأمية، وانتهجت سياسة التعريب بعد الاستقلال، إلا أن هذه السياسة لم تأتي أكلها؛ بسبب غياب إرادة قوية من طرف المسيرين من جهة، وتوسع وسائل الهيمنة الخارجية من جهة أخرى.

3- **العامل الاجتماعي**: بسبب العاملين السابقين (التاريخي والسياسي) وجد الجزائري نفسه بعد الاستقلال يمتلك إرثا لغويا فرنسيا مفروضا عليه، مما كرس وضعاً لغوياً يتسم بالازدواجية اللغوية؛ يظهر في لغة تخاطبية هجينة وهي قوام التواصل اليومي بين أفراد الجماعة اللغوية، ومن بين العوامل الاجتماعية التي تؤثر بشكل أساس في الازدواجية اللغوية الزواج المختلط والهجرة بالإضافة للجانب النفسي المتمثل في ولوع المغلوب بتقليد الغالب في لغته، وعوامل أخرى أقل أهميةً.

ثالثا: سمات الواقع اللغوي بالجزائر: يعرف اللغوي الأمريكي المُستعرب 'جارلس فرغسون'* الازدواجية اللغوية تعريفا يشبه الواقع اللغوي الجزائري بقوله: "وضع مستقر نسبياً توجد فيه، -بالإضافة إلى اللهجات الرئيسة للغة التي قد تشتمل على لهجة واحدة أو لهجات إقليمية متعددة- لغة تختلف عنها، وهي مقننة بشكل متقن إذ غالباً ما تكون قواعدها أكثر تعقيداً من قواعد اللهجات؛ وهذه اللغة بمثابة نوع راقٍ، تُستخدم وسيلة للتعبير عن أدب مُحترم .. ويتم تعلم هذه اللغة عن طريق التربية الرسمية، ولكن لا يستخدمها أيّ قطاع من الجماعة في أحاديثه الاعتيادية."[11] وهو نفس الوضع الذي نعيشه في الجزائر؛ توجد لغة فصحى وأخرى دارجة بالإضافة إلى المازيغية بتنوعاتها، فيمكن تلخيص الوضع اللغوي الجزائري في ثلاث صور تتجلى فيها اللغة المستعملة في الواقع اللغوي الجزائري وهي:[12]

الأولى: اللغات ذات الانتشار الواسع: العاميات أو الدارجات العربية، وهي متنوعة، ولكنها تحتكم إلى قواسم مشتركة.

الثانية: اللغات المحلية الأمازيغية بمختلف تأدياتها ولهجاتها.

الثالثة: اللغات الكلاسيكية العربية الفصيحة، واللغة الفرنسية.

هذه الأنماط الواصفة للوضع اللغوي الجزائري تجعل الطفل مزودا بنسق لغوي خليط من عربية دارجة ومازيغية، فإذا انتقل إلى الحضانة، فإنه يواجه بلغة فرنسية مخلوطة بعامية أو مازيغية، ثم ينتقل إلى المدرسة ليجد لغة جديدة، وهي العربية الفصحى، وقد يوظف المعلم العامية في تلقين دروسه، وترى الطفل يواجه الازدواجية اللغوية أو الثلاثية مما قد يشكل له عقدة في نموه اللغوي والمعرفي والفكري، وربما قد يصل الأمر إلى اضطرابات نفسية، ومن هنا يرى بعض المربين بأنه يجب تلافي إدخال نماذج لغوية متباينة في هذه السن، أي تلافي تدريس لغات أخرى ليست من ذات المكتوب في المرحلة الأولى.[13] وهذا ما يؤدي إلى الضعف اللغوي وعدم التمكن من اللغة العربية من طرف التلاميذ.

رابعا: أسباب الضعف اللغوي بالمدرسة الجزائرية: عديدة ومتنوعة ويمكن حصر ها فيما يلي:

- استعمال المعلم للغة وكذلك اللهجة التي اعتاد عليها في الوسط الأسري والمجتمع ككل؛ فينقلها إلى الأقسام التعليمية ويتحدث بها دون عناء؛ بل وصل الأمر أن المعلم يقرأ من الكتاب بلغة، ويشرح للتلاميذ بلغة أخرى، فيجد التلميذ قدوته في القسم -أستاذه- لا يُوَظف اللغة العربية توظيفاً سليماً.
- تغير طريقة تعليم اللغة العربية في المدرسة الجزائرية، ونوعية الأنشطة المقدمة فيها، التي تخلو من التشويق وتوظيف اللغة الفصحى في التواصل؛ مما ينتج ضعف المهارات اللغوية المكتسبة خاصة مهارة الكلام.
- إعادة النظر في طريقة تعليمية اللغة العربية؛ من طريقة التلقين، وأن المعلم محور العملية التعليمية، إلى طريقة المقاربة بالكفاءات والتي تعتمد على كون المتعلم هو من يصنع معرفته بنفسه وفق ما يراه مناسبا لذاته خاضعا إلى مجموع قدراته الفكرية والبيولوجية والنفسية؛ أي أن المتعلم محور العملية التعليمية التعلمية، إلا أن اللغة من الكفاءات العرضية التي لا تُتعلم إلا باكتسابها.
- عدم رسم إستراتيجية لغوية واضحة المعالم لجميع الأطوار التعليمية، أي تخطيط لغوي هادف ودائم، يحد من الاختلالات اللغوية الواقعة من طور لآخر.
- الصعوبات التي يواجهها المتعلم نتيجة انتقاله من وسط لغوي لآخر، خاصة في المرحلة التعليمية الأولى؛ فينتقل من لغته الأم -مهما كانت مازيغية أو عربية- إلى اللغة الفصحى.
- تأثير وسائل الإعلام في اللغة التي يكتسبها الفرد؛ ويصل الأمر إلى "ضعف اللغة العربية يعود إلى وسائل الإعلام؛ لأن تعرض المواطن لها يوميا هو أكثر ما يقع له من وسائل الاتصال بالمعرفة وهو يسمع هذه اللغة صباحاً مساءً، وفي كل الأوقات فإنه حتما سيقع تحت تأثيرها بصورة تلقائية."[14]

خامسا: آثار الازدواجية اللغوية على المتعلم بالجزائر: قبل الحديث عن واقع اللغة العربية في الجزائر، لا بد من الإشارة إلى نقطة مهمة؛ وهي أن جميع الأمم تحرص على لغاتها؛ "إذ تسعى إلى استعمال لغاتها القومية من أجل التواصل الحقيقي بين المعلم والمتعلم، حيث دلّت الدراسات التربوية على أن أصلح لغة للتعليم هي اللغة التي يفكر بها الطالب كلما كان ذلك ممكنا، كي لا يفكر بلغة ويعبر

بلغة أخرى، وتكمن الضرورة كذلك في سهولة الاتصال بين المعلم وطلابه، وتوفير جو النقاش العلمي الخالي من الحرج والتكلف الذي تسببه الترجمة أحيانا."[15] وهنا يظهر الخلل واضحاً أثناء العملية التعليمية خاصة في الجانب الشفوي؛ لأن المهارات التي يتوجب على المتعلم اكتسابها من خلال الخطاب التعليمي هي: مهارة الاستماع الجيد، ومهارة الحوار والمناقشة، ومهارة الكتابة الإبداعية، ومهارة التفكير المنطقي.[16] فهي كسلسلة إذا اختلت حلقة اختلت باقي الحلقات.

ولا بد من الإشارة إن آثار الازدواجية اللغوية لا تقتصر على الإخفاق من التمكن من اللغة العربية فحسب، بل تمتد إلى اللغات الأجنبية، فلا نكاد نعثر على تلميذ يتحدث باسترسال وبطلاقة باللغات الأجنبية، بل يتحدث بلغة مشوهة، لا انتماء لها.[17] لغة هجين من عدة لغات؛ عربية وفرنسية ومازيغية ودارجة ...

ولكون اللغة وعاء الفكر، نخشى على المتعلم الجزائري أن لا يحمل وعاءا سليماً، بل يحمل عدد من الأوعية المثقوبة التي لا تحتفظ بالمعارف والعلوم، ناهيك من عدم تمكن التلميذ من تمثل تلك المعارف والعلوم أو الإبداع فيها بأي لغة. بل سيصل الأمر إلى اختلاف الهويات، والذي ينتج عنه اختلاف الشعور بالانتماء، مما يُوصل إلى ما يُعرف بمسألة المواجهة بين اللغات؛ أو المواجهة بين اللغة العربية واللغة الفرنسية تحديداً على حد تعبير الأستاذة خولة طالب الإبراهيمي.[18] فالنظام التربوي الذي يقوم على الازدواجية اللغوية لا يقتصر على مادة التدريس العلمي والنظام البيداغوجي فقط، وإنما يخرق هذه المجالات لكي ينفذ إلى أبعاد أخرى تتعلق بالعلاقات الاجتماعية والأطر الحضارية التي ينشأ فيها الفرد، فهي تطبع شخصيته وتتجلى في سلوكه اللساني الفردي والجماعي، ... لأن كل تعليم لساني هو بالطبيعة تعليم ثقافي.[19] فهي مسألة أمن هوياتي لا بد من التفكير فيها بجدية.

سادسا: نماذج عن الازدواجية اللغوية في المدرسة الجزائرية: تؤثر الازدواجية اللغوية سلبا على تعلم اللغة العربية لأبنائها، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

1- نماذج دالة على استعمال التلاميذ لبعض الألفاظ الموجودة في العربية والتي نُقلت من اللغة الفرنسية كنتيجة حتمية لتعدد المرجعيات الثقافية فشاعت بين التلاميذ الألفاظ التالية في المدارس:

اللفظة الهجينة	اللفظة الفرنسية	المقابل العربي

كرطابل	Cartable	محفظة
ماتش	Match	مقابلة
تلفون	Téléphone	هاتف
جي	Jus	عصير
قاطو	Gâteaux	حلوى
تلفزيون	Télévision	تلفاز
ستيلو	stylo	قلم
فاسور	effaceur	ماسح أو ماحي
لا تروس	la trousse	المقلمة
ماركور	Marqueur	قلم حبر
قييد	Guide	مرجع
لاكور	La cour	الساحة
طابلة	table	طاولة

هذه نماذج لتلاميذ في الأطوار التعليمية المختلفة أما بالنسبة للطلبة في الجامعة فلا يخلو الأمر من ذلك، بل ربما يتفاقم إلى درجة أعظم. ومن نماذج ذلك ما يلي:

اللفظة الهجينة	اللفظة الفرنسية	المقابل العربي
بيس	Bus	حافلة
بولي	Polycopie	مطبوعة
لاسيتي	La cité	الحي

لاصال	La salle	القاعة
كور	Cours	محاضرة
تيدي	Travaux dirigés (TD)	تطبيق
بيرو	Bureau	مكتب
بريون	Brouillon	مُسودة
سيجي	Sujet	نص الامتحان
إيدي	L'idée	فكرة
أوكازيو	Occasion	فرصة
تروتوار	Trotoire	الرصيف
طاكسي	Taxi	سيارة
صافا	ça va	كيف الحال؟
أنتيرو	Interrogation	فرض
كونترول	Contrôle	امتحان

ولم يتوقف الأمر بشيوع المفردات بل إلى البناء الصرفي والتركيبي للمفردة العربية، ومن أمثلة ذلك مايلي:

2- كلمة أجنبية على وزن عربي في حالة الجمع؛ 'طابلة' جمعها 'طوابل' على وزن فواعل بمعنى الطاولات، ووصل الأمر إلى ابتكار صيغ جمع جديدة للغة العربية مثل وزن فاعليات 'طاكسيات' مفردها طاكسي...

3- خضوع الفعل باللغة الفرنسية للتصريف العربي؛ مع كل الضمائر والأزمنة، مثال ذلك جملة 'طلبت الأوراق'، يوظف مزدوج اللغة الفعل demander ثم يخضعه للتصريف العربي، ويضيف تاء المتكلم؛ فتصبح الجملة 'دومنديت' les papiers.

4- بداية الكلام "بالفاعل ثم الفعل تأثّرا بالفرنسية، ويظهر هذا جليا خاصة في وسائل الإعلام المكتوبة التي تبدأ مقالاتها بالاسم (الفاعل) ثم الفعل نحو 'زلزال يضرب شمال اليابان.'"[20] فاتخذه التلاميذ نموذجا يقيسون عليه في مختلف استعمالاتهم اليومية فنجدهم يُردّدون نحو قولهم: الأوراق صححت من طرف الأستاذ، والنتائج ظهرت...

5- تقديم الخبر على المبتدأ على شاكلة اللغة الفرنسية، ومثال ذلك ممنوع التدخين، ترجمة للعبارة الفرنسية Interdit de fumer والأصح التدخين ممنوع.

6- استعمال ظرف المكان في العبارة 'تحت إشراف الأستاذ' في مذكرات التخرج، وهي ترجمة للعبارة الفرنسية 'Encadrer par' والأصح إشراف الأستاذ.

ونحوها من الأمثلة المتعددة، التي يضيق المكان لحصرها جميعاً من جميع مراحل التعليم من المدرسة إلى الجامعة الجزائرية.

سابعا: نتائج الازدواجية اللغوية على تلاميذ المدرسة الجزائرية: يظهر جليا مما سبق أن ظاهرة الازدواجية اللغوية في الجزائر كان لها "الأثر في تدني مستوى التلاميذ في اللغة العربية وضعفهم في التحصيل والاستيعاب وفي القراءة والمشافهة،"[21] وذلك راجع إلى الأسرة أولاً باعتبارها منشأ الطفل ولها الدور الفعال في ترسيخ الملكة اللغوية، ثم يأتي المجتمع ثانياً باعتباره العنصر المحيط بالأسرة، والذي يؤثر فيها بشكل مباشر وغير مباشر، زد على ذلك فإن المسؤولية كذلك تلقى على عاتق المدرسة بمختلف أطوارها من الابتدائي مروراً بالمتوسط والثانوي ووصولا إلى المرحلة الجامعية، "فواقع التعليم مغاير تماما فيه فصحى ودارجة وفرنسية، فيه خليط من اللغات يتواصل بها المعلّم مع المتعلّم وما ينجرّ عنه من سلبيات في الأداء وإخفاق في التحصيل،"[22] دون أن ننسى الدور الفعال الذي تؤديه الإدارة والشارع، إضافة إلى وسائل الإعلام السمعية، والبصرية، فكل هؤلاء تُحمل على عاتقهم مسؤولية انتشار ظاهرة الازدواجية اللغوية في الجزائر وانعكاساته السلبية في التحصيل اللغوي لدى المتعلمين.

ثامنا: الاقتراحات: هذه بعض الحلول للحد من الظاهرة:

- تعريب دور الحضانة، لأنها تُسهم في تكوين لغة الطفل وبشكل كبير.
- ضرورة ربط النحو بالدرس البلاغي، فعندما يُدرس النحو في ظل النصوص البلاغية يمكن حفظ ألسنة التلاميذ من الانحراف اللغوي.

- الاهتمام بالنشاطات اللغوية، والتدريب على القراءة الجهرية، وعدم التساهل في أخطاء النطق والعلامات الإعرابية، مثلما هو الأمر مع تعليم اللغات الأجنبية.
- تدريب وتشجيع المتعلم على استعمال اللغة العربية الفصحى في مختلف السياقات والمواقف التواصلية في الحياة اليومية، والبداية تكون في قاعة الدرس.
- تشجيع التلاميذ على حفظ القرآن الكريم، خاصة في السن المبكرة، وذلك بإقامة مسابقات، وتقديم جوائز للفائزين، والحفظة.
- نشر ثقافة القراءة في أوساط المتمدرسين، وتحفيز ذلك بإعارة الكتب مجاناً، وتقديم جوائز لمن لخص كتاباً محدداً في فترة زمنية محددة.
- غرس روح الاعتزاز باللغة العربية لدى أبنائنا، لكن الاعتزاز الإبداعي لا الاعتزاز المُنغلق والمتشدد، ولا يكون ذلك إلا بالرجوع إلى المعجم العربي القديم وتوليد مصطلحات جديدة تتماشى وتطورات العصر.

- السعي للقيام بتخطيط لغوي منظم وموجه؛ يرمي إلى تنمية الفصحى على حساب اللغات الأجنبية، ولا بد لهذا التخطيط أن يُنتج سياسة لغوية تشتمل الجوانب اللسانية والتربوية والاجتماعية والإعلامية والنفسية.
- مناشدة وسائل الإعلام بالإكثار من البرامج الموجهة للأطفال باللغة العربية الفصيحة.
- تعريب جميع اللافتات في الشوارع الكبرى، وأسماء المحلات والمطاعم...

الخاتمة: لم تطرح الازدواجية اللغوية إشكالية كبيرة في العصور الماضية، مثلما أصبحت تتداول تفاصيلها في العصر الحديث؛ لأن اللغة العربية الفصيحة هي التي كانت منتشرة في الساحة الأدبية والعلمية.

لكن بالرغم من الإشكالية التي تطرحها مسألة الازدواجية اللغوية؛ إلا أن لها جوانب إيجابية أهمها أن الفرد عند تعلمه للغة الثانية يُثرى معجمه اللغوي، كما يُحسن مهارة التعبير، لكن الجوانب السلبية للمسألة أكبر وأخطر، وأختم الورقة البحثية بإجابة الدكتور نهاد الموسى عن معاناة المجتمع العربي من الازدواجية اللغوي (الفرنسية أو الإنجليزية) وما تحمله من أخطار؛ فسماها ثنائية الهدر فرد قائلاً "هذه الظاهرة في الوطن العربي تحمل هاجسين؛ أولهما هاجس الخطر الذي يتمثل في النوم على الظن الذي هو إثم: أن اللغات الأجنبية هي وسيلتنا للانفتاح على الأخر

وإدراك ما حصله من العلم والمعرفة، وثانيهما هو هاجس الهدر بمعنى أنه ليست لنا رؤية جلية لمرامي وغايات تعليم اللغة الأجنبية، وما آل إليه ذلك من هدر للمال والجهد والوقت."[23] فالازدواجية اللغوية لم تُعقب فينا إلا حيرة عطلت فعالية اللغة العربية في شطر رئيس من مقومات حياتها وهو شطر العلم والتكنولوجيا والاقتصاد؛ بل أنها أخلت بالاتساق في المجتمع العربي بما أدخلته على بعض الناشئة من هذه الاتجاهات السلبية نحو لغتهم.

الهوامش

[1]- ينظر إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، الرياض، السعودية، ط:1، 1996، ص:18

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط:3، 1993، 292/2

[3]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الرياض، ط:1، 2008، ص:1005

[4]- ينظر إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، ص: 82

[5]- ينظر جروس برس، المشكلة اللغوية، لبنان، ط:1، 1992، ص:24

[6]- ينظر إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، المجلد السابع، الجزء الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2006، ص:378

[7]- محمد المعموري، عبد اللطيف عبيد، تأثير تعليم اللغات الأجنبية في تعلم اللغة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1983، ص:11

[8]- آمنة إبراهيمي، وضع اللغة العربية بالمغرب-وصف ورصد وتخطيط-، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، ط:1، 2007، ص:22

[9]- عمار ساسي، اللسان العربي وقضايا العصر رؤية علمية في الفهم المنهج الخصائص التعليم التحليل، دار المعارف للإنتاج والتوزيع، البليدة، الجزائر، 2001، ص:97

[10]- مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص:788

* تصدى لدراسة هذه الظاهرة في أربع لغات، ينظر علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:2، 2019، ص:230

[11]- charles ferguson, diglossia word نقلا عن علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، ص:230

[12]- ينظر صالح بلعيد، اللغة الأم والواقع اللغوي في الجزائر، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، العدد:9، 2003، ص:137

[13]- ينظر المرجع نفسه، ص:137-138

[14]- صليحة جبروني، أثر الثنائية والازدواجية اللغوية في الأداء اللغوي لدى الطالب، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، المجلد:19، العدد:1، 2017، ص:177

[15]- صالح بلعيد، قرار تعميم استعمال اللغة العربية (رأي في التجربة الجزائرية)، اللسان العربي، ع:46، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، ديسمبر 1998، ص:239

[16]- صالح نصيرات، طرق تدريس اللغة العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2006، ص:84

[17]- ينظر رشيد فلكاوي، الواقع والمتخيل اللغوي في مدينة بجاية وضواحيها –دراسة وصفية تحليلية لبعض الوضعيات التبليغية-، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2010-2011، ص:201

[18]- ينظر رشيد فلكاوي، الازدواجية والثنائية اللغوية في الجزائر، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، الجزائر، العدد:7، 2010، ص:55

[19]- ينظر صالح بلعيد، في النهوض باللغة العربية، دار هومة، الجزائر، 2008، ص:101

[20]- كريمة أوشيش حماش، التداخل اللغوي بين القديم والحديث، مجلة اللسانيات، الجزائر، العدد: 21، 2015، ص:28

[21]- صليحة جبروني، أثر الثنائية والازدواجية اللغوية في الأداء اللغوي لدى الطالب، ص:166

[22]- سميرة رفاس، إشكالية التعايش اللغوي في المجتمع الجزائري، مجلة الممارسات اللغوية، تيزي وزو، الجزائر، العدد:24، 2014، ص:17

[23]- حافظ إسماعيلي علوي وليد أخمد العناتي، أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات حصيلة نصف قرن من اللسانيات في الثقافة العربية، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط:1، 2009، ص:279-280

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم صالح الفلاي، ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، الرياض، السعودية، ط:1، 1996
2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط:3، 1993
3- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الرياض، ط:1، 2008
4- آمنة إبراهيمي، وضع اللغة العربية بالمغرب-وصف ورصد وتخطيط-، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، ط:1، 2007
5- إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، المجلد السابع، الجزء الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2006
6- جروس برس، المشكلة اللغوية، لبنان، ط:1، 1992
7- حافظ إسماعيلي علوي وليد أخمد العناتي، أسئلة اللغة أسئلة اللسانيات حصيلة نصف قرن من اللسانيات في الثقافة العربية، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط:1، 2009
8- رشيد فلكاوي، الازدواجية والثنائية اللغوية في الجزائر، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، العدد:7، 2010
9- رشيد فلكاوي، الواقع والمتخيل اللغوي في مدينة بجاية وضواحيها –دراسة وصفية تحليلية لبعض الوضعيات التبليغية-، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2010-2011
10- سميرة رفاس، إشكالية التعايش اللغوي في المجتمع الجزائري، مجلة الممارسات اللغوية، تيزي وزو، العدد:24، 2014
11- صالح بلعيد، في النهوض باللغة العربية، دار هومة، الجزائر، 2008
12- صالح بلعيد، قرار تعميم استعمال اللغة العربية (رأي في التجربة الجزائرية)، اللسان العربي، ع:46، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، ديسمبر 1998
13- صالح بلعيد، اللغة الأم والواقع اللغوي في الجزائر، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، العدد:9، 2003
14- صالح نصيرات، طرق تدريس اللغة العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2006
15- صليحة جبروني، أثر الثنائية والازدواجية اللغوية في الأداء اللغوي لدى الطالب، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، المجلد:19، العدد:1، 2017
16- عمار ساسي، اللسان العربي وقضايا العصر رؤية علمية في الفهم المنهج الخصائص التعليم التحليل، دار المعارف للإنتاج والتوزيع، البليدة، الجزائر، 2001
17- علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:2، 2019
18- كريمة أوشيش حماش، التداخل اللغوي بين القديم والحديث، مجلة اللسانيات، العدد: 21، 2015

19- محمد المعموري، عبد اللطيف عبيد، تأثير تعليم اللغات الأجنبية في تعلم اللغة العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1983
20- مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012

فلسفة اللغة عند العرب حتى القرن السابع الهجري

The philosophy of language among the arabs until the 7th century AH

الدكتور: سليم حمدان

قسم اللغة والأدب العربي. جامعة الوادي . الجزائر

hamdane-salim@univ-eloued.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/04/24 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يدور موضوع هذا المقال حول التفكير الفلسفي للغة عند العرب القدامى، حيث تطرقوا إلى جملة من الموضوعات اللغوية وأبدوا فيها الرأي خاصة موضوع أصل اللغة ونشأتها وكذلك قضية المعنى وعلاقة الاسم بالمسمى والتأويل وغيرها من الموضوعات ذات الصلة، وقد مر ذلك عبر عصور بداية من الفارابي مرورا بالقاضي عبد الجبار وابن سينا وغيرهما وصولا إلى ابن رشد والغزالي، وقد كان لكل من هؤلاء الفلاسفة رأي في جانب من جوانب الفلسفة اللغوية نعرضه في طيات هذا المقال.

الكلمات المفتاحية: فلسفة اللغة؛ علم الكلام؛ مواضعة اللغة؛ التأويل؛ الصورة الذهنية

Abstract:

The subject matter of this article is the philosophical thinking of language among the ancient Arabs. they tackled a range of linguistic issues, especially the topic of the origin of the language, as well as the question of meaning, the relationship between signifier and signified, interpretation and other related topics. This passed through the ages, beginning from Al-Farabi, passing through Al-Qadi Abdul-Jabbar, Ibn Sina and others, to Ibn Rushd and Al-Ghazali. Each of these philosophers had an opinion on one aspect of linguistic philosophy to be presented in this article.

Keywords: philosophy of language, theology, arbitrariness, hermeneutics, mental image.

توطئة:

إن التفكير باللغة جعل العديد من الفلاسفة يتجاوزون السؤال التاريخي حول أصل اللغة وبم تكلم الإنسان الأول وبأي جنس تعلقت، ومنه فإن فلسفة اللغة تجاوزت حتما هذا الصراع التاريخي والجدل الذي استمر حقبا من الزمن حول اللغة ذاتها، إلى صياغة مفهومها ووصفها فلسفيا، لتصبح اللغة مركز التفلسف، أي تفلسف حول اللغة .

فلسفة اللغة المفهوم والنشأة:

يقرُّ أغلب الباحثين أن " أول فيلسوف استعمل مصطلح (فلسفة اللغة) هو الفيلسوف الإيطالي بندتّو كروتشه (1866. 1952) Benedetto Groce "[1].

غير أن تراكم النقاش حول مسألة اللغة جعل المعنى العام لها قلقا ومتوترا يحتاج إلى مساءلة جادة ودقة متناهية، لتتحول اللغة إلى منعطف شديد الأهمية في الصيرورة الفلسفية، ابتداءً من تأثير الفلسفة التحليلية. وهذا لا يعني الابتعاد عن الموضوعات التقليدية للفلسفة، التي اهتمت بعلاقة اللغة بالفكر، وعلاقتها بالواقع من خلال البحوث التي قام بها العديد من الفلاسفة على المستوى المعجمي، أو المنطقي، أو المستوى الدلالي العام.

من هنا فإن البحث في فلسفة اللغة يتعلق بالأدوار العامة للغة فلسفيا، أي يتعلق باللغة منظور إليها فلسفيا.

ولعل ما عبر عنه أوزوالد ديكرو (Oswald Ducrot)حين قال :" ثمة معنيان ممكنان على الأقل يضمهما التعبير (فلسفة اللغة). فقد يكون المقصود فلسفة خاصة باللغة، أي دراسة تنظر إلى اللغة من الخارج، بوصفها موضوعا معروفا مسبقا، وتبحث عن علاقات مع موضوعات أخرى مفترضة (...)،وثمة موقف آخر ممكن مع ذلك، بالنسبة للفيلسوف الذي يهتم باللسان، وإن هذا ليكون بإخضاع اللسان إلى دراسة داخلية "[2]

ويرى ج.ر.سورل (J.R.Searle) بأن التساؤلات من قبيل: " أيُّ علاقة تكون بي ما أعنيه حين أقول شيئا ما، وما يعنيه ذلك القول سواء أنطق به أم لم ينطق؟ كيف تمثل الكلمات الأشياء؟ وأيُّ فرق بين سلسلة دالة من الكلمات وسلسلة أخرى غير دالة؟ وماذا يعني أن يكون شيء ما صادقا أو كاذبا؟ "[3] تشكل الموضوع الأساسي والمحوري الذي تدور حوله فلسفة اللغة.

ومن هنا وجب ـ حسب سورل ـ التمييز بين فلسفة اللغة والفلسفة اللسانية، حيث " تهدف الفلسفة اللسانية إلى حل بعض الإشكاليات الفلسفية المخصوصة من خلال معالجة الاستعمال العادي لكلمات مخصوصة أو لعدد من العناصر الأخرى في ألسنة مخصوصة. أما فلسفة اللغة فترمي إلى أن تصف على نحو واضح ومن زاوية فلسفية بعض الخاصيات العامة المتعلقة بالألسن شأن الإحالة والصدق والدلالة والضرورة "[4].

حدود مبحث فلسفة اللغة:

اختلفت الآراء حول حدود مبحث فلسفة اللغة يمكن توضيحها فيما يلي:

أ / يرى الرأي الأول أن فلسفة اللغة قديمة قدم الفلسفة وترجع إلى مختلف الآراء الفلسفية التي قيلت حول اللغة وطبيعتها وعلاقتها بالفكر والواقع، والتي نجدها في نصوص أفلاطون وأرسطو والفارابي وديكارت وفيتجنشتين وغادامير ودريدا وفوكو وأوستين وسورل.....إلخ

وبتعبير آخر ، آراء الفلاسفة في اللغة. وهذا الرأي يجعل من فلسفة اللغة جزءا من الفلسفة العامة.

ب / هناك فريق يقصر فلسفة اللغة على فلاسفة التحليل اللغوي، التيار الذي بدأ مع جورج مور وبرتراند راسل، وفيتجنشتين، وزادت قوته مع التيار الوضعي المنطقي وتيار مدرسة أكسفورد.

جـ / وهناك من يحدد فلسفة اللغة في التيار التأويلي، بداية من مؤسس الهرمينوطيقا الحديثة شلير ماخر مرورا بـ هوسرل وغادامير وبول ريكور وجاك دريدا، وهو توجه يحصر فلسفة اللغة في عمليات: الفهم، الشرح، التأويل، والمعنى.

د / رأي آخر يحصر فلسفة اللغة في اللسانيات ابتداءً من دي سوسير مرورا بـ بنفينيست ، وانتهاءً بـ تشومسكي، مع التركيز على مناهج ومفاهيم اللسانيات.[5]

ومن خلال ما سبق يقف الزواوي بغورة عند تعريفين أساسيين لفلسفة اللغة هما:

1/ التعريف التقليدي أو العام: وهو الذي يرى في فلسفة اللغة كل الآراء التي قيلت في طبيعة اللغة قبل ظهور الأبحاث اللسانية والمنطقية والتأويلية .....

ويقصد بطبيعة اللغة كل الأسئلة التي طرحها الفلاسفة عبر التاريخ المتعلقة بأصل اللغة وعلاقتها بالفكر والواقع..... إلخ.

وبالتالي فهو يرى فلسفة اللغة في كل فلسفة اهتمت بمسألة اللغة والبحث في مشكلتها، لذلك هناك من عدَّ محاورة كراتيل لأفلاطون أول نص فلسفي في اللغة، ويدخل في ذلك المقاربة الداخلية للغة عند أرسطو من خلال طبيعتها ووظائفها، وكذلك المقاربة الخارجية كعلاقتها بالفكر عند ديكارت، والأيديولوجيا عند ماركس..... إلخ

2/ التعريف الحديث أو الخاص: أصبحت اللغة موضوعا مركزيا في الفلسفة الحديثة المعاصرة بعدما أصبحت اللغة تدرس كعلم، وظهور المنطق الرياضي والتحليلات المنطقية الرياضية.... لذلك فإن هذا التعريف يتشكل من ثلاثة توجهات هي:

أ. التعريف المستفيد من أبحاث فقه اللغة والتفسير الديني والفلسفة الظواهرية وفلسفة التأويل.

ب. التعريف المستفيد من الأبحاث المنطقية الجديدة، وتمثله المدرسة الأنجلوسكسونية.

جـ. التعريف المستفيد من الأبحاث اللسانية مثل الدراسات البنيوية وما بعدها، والدراسات التحويلية لتشومسكي.

وعليه فإن فلسفة اللغة تدل على الاهتمام الذي أولته الفلسفة للغة.[6]

مباحث وقضايا فلسفة اللغة:

1/ الإشارة:

من المعلوم أن جميع اللغات تضم كلمات وعبارات تعتمد في فهمها على السياق الذي ترد فيه، ولا يمكننا الوصول إلى معناها دون فك شفرتها، كأن تقرأ الجملة الآتية مثلا:(قال بعضهم ذلك حينما اجتمعوا هناك)، فهذه الجملة غامضة إلى حد كبير إلى درجة إنك تحتاج فيها إلى مفسر، ومرد ذلك إلى احتواؤها على عدد من العناصر الإشارية التي يعتمد تفسيرها على السياق الذي قيلت فيه، وهذه العناصر هي: (ضمير الغائب، واسم الإشارة، وظرف الزمان). ولا يتضح معنى الجملة السابقة إلا بالوقوف على ما تشير إليه هذه العناصر.

وفيما يلي نوجز الحديث عن هذه الإشارات:

أ / الإشارات الشخصية: وتتمثل في " العناصر الدالة على الشخص، وهي ضمائر المتكلم،أنا ونحن، وضمائر المخاطب مفردا أو مثنى أو جمعا، مذكرا أو مؤنثا، وكذلك ضمائر الغائب.

وقد ينشأ لبس في استخدام الضمائر إذا تعددت مراجعها، أو تبادل كل من المتكلم والمخاطب أدوار الكلام، أو نقل متكلم كلاما لمتكلم آخر، كأن يقول رجل: قال زيد أنا قادم الليلة / هو قادم الليلة. فلا نعرف من القادم أهو زيد أم غيره.[7]

ب / الإشارات الزمنية: وتشمل ظروف الزمان عموما(الآن، اليوم، غدا، صباحا، عندئذ، حينئذ...إلخ) وهي كلمات تدل على زمن يحدده السياق بالقياس مع زمن المتكلم الذي يصبح مركز الإشارة الزمنية في الكلام،فإذا لم يُعرف زمن المتكلم التبس الأمر [8]. ومثال ذلك لو قلت لأحدهم: (نلتقي الساعة الثانية) ما عرفنا المقصود بهذه الساعة إلا بمعرفة زمن المتكلم، أيقصد الثانية اليوم أم غدا، صباحا أم مساءً.

جـ / الإشارات المكانية: وهي مجموع العناصر الدالة على مكان المتكلم، وهي " التي تحيل إلى المواضع التي تفاعل معها الخطاب ... ومن الإشارات المكانية هذا ذاك والظروف هنا هنالك فوق تحت"[9]

ويعتمد تفسير هذه الإشارات على مكان المتكلم ووقته، أو على مكان آخر معروف للمخاطِب أو السامع، ويستحيل على الناطقين باللغة أن يفسروا كلمات من قبيل: هنا وهناك وغيرهما إلا إذا وقفوا على ما تشير إليه مع مراعاة مركز الإشارة الذي هو مكان التكلم [10]، كقول أحد مثلا: أودّ البقاء هنا فهل هو يعني مكان العمل أو البيت أو غير ذلك.

د / الإشارات الاجتماعية: وهي ألفاظ أو عبارات تشير إلى العلاقة الاجتماعية بين المتكلمين من حيث هي علاقة رسمية أو غير رسمية، حميمية أو غير حميمية. وتدخل في العلاقة الرسمية صيغ التبجيل لمن هم أعلى مكانة ومقاما (أنتم) أو (VOUS) في اللغة الفرنسية.[11]

وتشتمل اللغة العربية على صيغ عديدة من الإشارات الاجتماعية من قبيل (فخامة الرئيس، فضيلة الشيخ، السيد، السيدة، الآنسة.... إلخ).

ثانيا: المعنى:

من أهم موضوعات فلسفة اللغة موضوع المعنى، وترجع هذه الأهمية إلى أن الفيلسوف لديه مجموعة من الأسئلة لا يستطيع تناولها دون أن تتضح لديه فكرة المعنى.

ومن هذه الأسئلة نذكر: كيف يتعلم الأطفال الكلمات ومعانيها؟ ما العلاقة بين اللفظ والمعنى؟هل لاسم العلم معنى غير مسماه؟هل لكل كلمة معنى واحد أم معان متعددة؟...إلخ

والسؤال المطروح الآن: **عمَّ نسأل حين نسأل عن المعنى؟**

وتكون الإجابة عموما: إننا نسأل عن معنى الكلمة، ومعنى العبارة، ومعنى الجملة، ومعنى القضية.

فالكلمة مثل: أخ، والعبارة مثل: شاعر الثورة / صاحب البيان والتبيين، والجملة مثل: استقلت الجزائر سنة 1962.

ويكمن الفرق بين الجملة والقضية في أن **القضية هي الحكم الذي تتضمنه الجملة**. وعلى هذا النحو يمكن أن تعبر عدة جمل عن قضية واحدة [12]

1/ **مفهوم المعنى**: ذكر الجرجاني (المتوفى 816هـ) في التعريفات أن المعنى هو " ما يقصد بشيء " [13] ويرى الجرجاني أن المعاني " هي الصور الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث إنها تقصد باللفظ سميت معنى، ومن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما " [14]، وفي ذلك تفريق بين المعنى والمفهوم، فإن قصدت الصورة الذهنية باللفظ فنحن إزاء المعنى، وإن حصلت في العقل من اللفظ فنحن نتكلم عن المفهوم.

وهذا ما ذهبت إليه المعاجم الفلسفية المعاصرة في هذا الموضوع، حيث جاء في المعجم الفلسفي لجميل صليبا " وجملة القول أن المعنى هو ما يدل عليه اللفظ ، أو هو الفكرة المجردة الدقيقة، الدالة على موضوع الشيء ، كفكرة الحق ، والعدالة ، والخير والسعادة " [15]

ومنه فالمعنى هو الصورة الذهنية التي يولدها اللفظ أو الجملة في الذهن، أما المفهوم فهو الصورة الذهنية الحاصلة في العقل باللفظ .

2/ **أنواع المعنى**: من الدارسين من يرى أن المعاني تنقسم إلى نوعين هما:

" المعاني المشتركة أو الشائعة (Les notions communes) هي المعاني المعاني الحاصلة في النفس بالفطرة، كالبديهيات والأوَّليات.

والمعنى البسيط هو الصورة الحاضرة في الذهن التي لم يتدخل الفكر في تركيبها، كالمعاني البسيطة عند لوك (J.Locke) " [16]

ويمكن ـ حسب عزمي إسلام ـ تقسيم المعنى إلى صنفين هما:[17]

أ / المعنى الخاص بالألفاظ: وينقسم إلى قسمين:

*المعنى اللفظي: ويتعلق بمعاني الألفاظ منفردة معزولة عن سياقها.

*المعنى السياقي: ويتعلق بمعاني الألفاظ في سياقاتها أو منتظمة في الجمل والعبارات.

ب / المعنى الخاص بالعبارات بوصفها سياقات ذات معنى.

ثالثا: التداول:

من بين أهم الموضوعات التي تناولتها فلسفة اللغة موضوع الاستعمال أو اللغة المتداولة ويقصد بذلك دراسة اللغة المتداولة في الحياة اليومية، وفي ذلك يقول فيتجنشتين: " عندما أتحدث عن اللغة (لفظة، قضية ... إلخ)، لابد أن أتحدث عن اللغة اليومية "[18].

ومنه فالمقصود بالتداول الذي تهتم به فلسفة اللغة هو الاستعمال اليومي للغة، وهذه الفكرة أفضت إلى نشأة التداولية التي تسعى إلى دراسة اللغة المستعملة في الحياة اليومية. لذلك تعرف التداولية عند كثير من الدارسين بأنها (علم استعمال اللغة).

مظاهر مباحث فلسفة اللغة عند العرب:

تناولت الفلسفة العربية العديد من المباحث والموضوعات في مجال اللغة، خاصة بين القرنين الرابع والسابع الهجريين، وفيما يلي سنقف على هذه الموضوعات متناولين كل فيلسوف على حده:

1/ أبو نصر الفارابي (توفي 339 هـ):

لقد أدرك الفلاسفة والمناطقة العرب أهمية اللغة في البحث المنطقي والفلسفي حيث نجد الفارابي يرى ضرورة البدء باللغة قبل المنطق في كتابه (إحصاء العلوم) حين قام بتصنيف علوم عصره وترتيبها، والكتاب طريف في بابه مشهور في عصره حيث امتدحه العارفون وأهل التخصص، وعدوه ضروريا للراغبين في البحث والاطلاع [19]

حيث قسم العلوم بادئا بعلم اللغة الذي يسميه علم اللسان، فجاء التصنيف كما يلي: " الأول في علم اللسان وأجزائه، والثاني في علم المنطق وأجزائه، والثالث في علم التعاليم (...) والرابع في العلم الطبيعي وأجزائه، وفي العلم الإلهي وأجزائه والخامس في العلم المدني وأجزائه، وفي علم الفقه، وعلم الكلام "[20].

وقد أفاض الفارابي في هذه العلوم، حيث بين أقسامها وتصنيفاتها الفرعية على غرار ما فعل في علم اللسان، وهو في الجملة ضربان:

أحدهما: حفظ الألفاظ الدالة عند أمة ما، وعلم ما يدل عليه شيء منها.

والثاني: علم قوانين تلك الألفاظ.

وينقسم علم اللسان ـ حسب الفارابي ـ عند كل أمة إلى سبعة أجزاء عظمى، هي: "علم الألفاظ المفردة،وعلم الألفاظ المركبة، وعلم قوانين الألفاظ عندما تكون مفردة، وقوانين الألفاظ عندما تركب، وقوانين تصحيح الكتابة، وقوانين تصحيح القراءة، وقوانين الأشعار "[21]

والقول عند الفارابي هو اللفظ المركب الدال على جملة معنى وجزؤه دال بذاته على ذلك المعنى، وهذا هو الفرق بينه وبين اللفظ المركب الدال على معنى مفرد، فقولنا: عبد الملك، الذي هو اسم لشخص لا يدل جزؤه على جزء ذلك الشخص[22].

والقول منه تام وغير تام، أما التام فخمسة أجناس هي: جازم وأمر وتضرع وطلبة ونداء، والقول الجازم هو الذي يصدق ويكذب وهو مركب من محمول وموضوع، أما الأربعة الباقية لا تصدق ولا تكذب.والقول غير التام هو ما أمكن أن يكون جزءا للخمسة السالفة الذكر[23].

أما عن شكل هذه الأقوال (أي الأمر والتضرع والطلبة) وصيغتها فواحدة في العربية، ولا تختلف إلا بحسب قائلها والمقول له، فإذا كان القول من رئيس إلى مرؤوس كان أمرا، وإن كان من مرؤوس إلى رئيس كان تضرعا، أما إذا تساوى القائل والمقول له كان طلبة، والنداء مشترك في الثلاثة الباقية.[24]

وقد توسع الفارابي في كتابه الحروف في أبحاث لغوية بحتة، فمثلا يشرح استخدامات (إنّ، متى، ما، هل، ...)[25].

كما قسم الفارابي أنواع المخاطبات إلى (أقوال، وأفعال تتم بالأقوال)، ومنه كانت هناك (عبارات القول وعبارات الفعل)، وفي ذلك يقول: « ... وكل قول يخاطب به الإنسان غيره، فهو إمّا يقتضي به شيئا ما، وإمّا يعطيه به شيئا ما ... والقول الذي يقتضى به شيء ما ، فهو يقتضى به إمَّا قول ما ، وإمَّا فعل شيء ما، والذي يقتضى به فعل شيء ما ، فمنه نداء ، ومنه تضرع وطلبه ، وإذن ومنع. ومنه حثّ ، وكف ، وأمر ، ونهي» [26] .

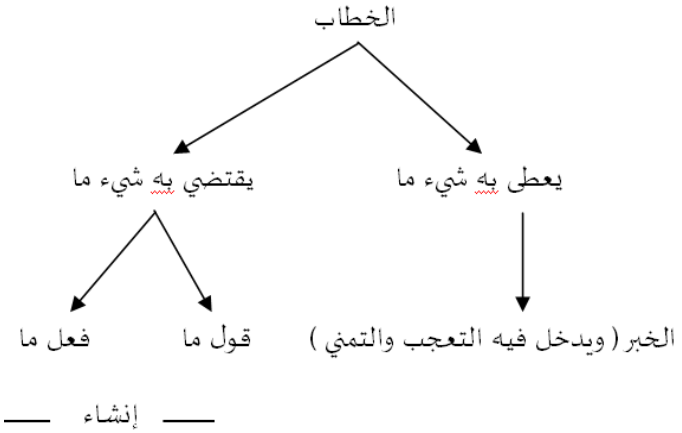
وهكذا يكون الفارابي قد اعتبر المخاطبات نوعين هما :

- أقوال .
- أفعال تتم بالأقوال .

ثم يوضح ذلك صراحة بأن: «النطق بالقول هو فعل ما...واقتضاء النطق هو اقتضاء لفعل ما»[27]

بل إن الفارابي قد ذهب إلى أبعد من ذلك في التقسيم ، ورأى بأن « كل مخاطبة يقتضى بها شيء ما فلها جواب ، فجواب النداء إقبال أو إعراض ، وجواب التضرع والطلبه، بذل أو منع، وجواب الأمر والنهي وما شاكله طاعة أو معصية، وجواب السؤال عن الشيء إيجاب أو سلب ...»[28].

ومن هنا نجد أن الفارابي قد وقف على أن الخطاب ينقسم إلى :



2/ القاضي عبد الجبار المعتزلي (توفي 415 هـ):

من أهم الموضوعات اللغوية التي تناولها القاضي عبد الجبار الخوض في موضوع التوقيف والاصطلاح، حيث يؤكد القاضي على أن اللغة مواضعة بشرية، وأن دلالتها بالإشارة الحسية والإيماءة الجسدية هو اقتران الصواب بما يدل عليه وهو الشرط الشرط الذي تقوم على أساسه المواضعة[29].

ويعلل القاضي مواضعة اللغة واعتباطيتها بكون الذين وضعوا بداياتها الأولى لو أعطوا دالا آخر لمدلول معين، كأن جعلوا الأسود للتعبير عن الأبيض، والقصير مكان الطويل، والجوهر للعرض، لما أثر ذلك في اللغة ولما وجدنا من يعترض.[30]

ويؤكد القاضي على اجتماعية اللغة من حيث هي نشاط وتفاعل اجتماعي كلما زاد نقص الغموض وقل، حيث يقول: " إن للإجماع من التأثير ما ليس للانفراد، لأن جميعهم إذا تعاونوا على المراد قل فيه اللبس وظهر فيه الغرض، كما تعلم من حال الجماعة إذا تشاورت فيه الأمور التي من حقها أن تتجلى وتظهر، لأن ذلك يقتضي وقوع الإصابة، فاقتضى ذلك الاتساع في اللغة "[31].

ويؤكد في موضع آخر أسبقية الوجود المادي على الوجود اللفظي، أو بمعنى آخر أسبقية المسمى الاسم، فيقول: " إن المعتبر في صحة المواضعة على الأسماء بأن يكون المسمى معلوما "[32]

3/ ابن سينا(توفي 428 هـ):

تحتل المشكلة اللغوية عند الشيخ الرئيس (ابن سينا) مكانة كبيرة، حيث تطرق إلى أهمية اللغة لدراسة المنطق فلا يمكن ترتيب الأفكار دون استحضار الألفاظ الدالة عليها. وفي الفصل الخامس من المقالة الأولى في كتاب الشفاء يقسّم الشيخ الرئيس اللفظ إلى مفرد ومركب، فـ" المركب هو الذي قد يوجد له جزء يدل على معنى هو جزء من المعنى المقصود بالجملة دلالة بالذات مثل قولنا: الإنسان وكاتب، من قولنا: الإنسان كاتب، فإن لفظة الإنسان منه تدل على معنى، ولفظة كاتب أيضا تدل على معنى، وكل واحد منهما جزء قولنا: الإنسان كاتب، ومعناه جزء المعنى المقصود من قولنا الإنسان كاتب، دلالة مقصودة في اللفظ (...).[33]

ثم يواصل في تعريف اللفظ المفرد مبرزا الفرق بينه وبين المركب، فيقول: " وأما المفرد فهو الذي لا يدل جزء منه على جزء من معنى الكل المقصود به دلالة بالذات، مثل قولنا: (الإنسان)، فإن (الإن) و (السان) لا يدلان على جزأين من معنى الإنسان منهما يتألف معنى الإنسان "[34]

ويقول ذلك شعرا في القصيدة المزدوجة في المنطق:[35]

اللفظ إما مفرد في المبنى ** ليس لجزء منه جزؤ* المعنى

وهو الذي قيل بلا تأليف ** كقولنا: زيد، أو الظريف

حلل ابن سينا العلاقة الوضعية ـ الطبيعية، والعقلية ـ المنطقية بين اللفظ والمعنى لجهة الأول على الثاني،وهو أمر يبين مدى علاقة المنطق الاستدلالي باللغة المعبرة عن العقل المنظم للواقع العيني والذهني.[36]

ويدل اللفظ على المعنى عند ابن سينا " إما على سبيل المطابقة، بأن يكون ذلك اللفظ موضوعا لذلك المعنى وبإزائه: مثل دلالة المثلث على الشكل المحيط به ثلاثة أضلع. وإما على سبيل التضمين، بأن يكون المعنى جزءا من المعنى الذي يطابقه اللفظ: مثل دلالة المثلث على الشكل، فإنه يدل على الشكل لا على إنه اسم الشكل بل على أنه اسم لمعنى جزؤه الشكل. وإما على سبيل الاستتباع والالتزام، بأن يكون اللفظ دالا بالمطابقة على معنى ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره كالرفيق الخارجي، لا كالجزء منه، بل مصاحب ملازم له، مثل: دلالة لفظ السقف على الحائط "[37]

إذن يرى الشيخ أن اللفظ يدل على المعنى بثلاثة أوجه هي:

ـ وجه المطابقة: وهو الدلالة الكلية الظاهرة من اللفظ على معناه.

ـ وجه التضمين: وهو الدلالة الضمنية بين اللفظ والمعنى.

ـ دلالة الاستلزام: وهو دلالة اللفظ على معنى لازم للفظ المذكور حيث لا يكون إلا بوجوده.

4/ أبو حامد الغزالي (توفي 505 هـ) :

من بين الفلاسفة العرب الأوائل الذين خاضوا في مواضيع لغوية نذكر: أبا حامد الغزالي، الذي صنف كتاب (المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى)، وبدأه بالفن الأول المسمى بـ(في السوابق والمقدمات)، وقد وضعه لبيان حقيقة القول في الاسم والمسمى والتسمية. حيث يقول في بيان حد الاسم وحقيقته: " إن للأشياء وجودا في الأعيان، ووجودا في الأذهان، ووجودا في اللسان.

أما الوجود في الأعيان، فهو الوجود الأصلي الحقيقي...

والوجود في الأذهان، هو الوجود العلمي الصوري...

والوجود في اللسان، هو الوجود اللفظي الدليلي... "[38]

فالسماء ـ مثلا ـ لها وجودها الحقيقي ولها وجود في نفوسنا وفي أذهاننا، فحتى لو لم نرها وغابت عن أبصارنا لكانت صورتها حاضرة في أذهاننا، وهذه الصورة هي التي يعبر عنها بالعلم وهو مثال المعلوم في الذهن. وأما الوجود في اللسان فهو اللفظ المركب من أصوات، السين والميم والألف والهمزة، وهو قولنا سماء. فهذا القول دليل على ما هو في الذهن، وما في الذهن صورة مطابقة لما في الوجود.[39]

وذهب أبو حامد بعد ذلك إلى وضع حدٍّ للاسم بقوله: " فإذا قيل لنا ما حد الاسم؟ قلنا: إنه اللفظ الموضوع للدلالة، وربما نضيف إلى ذلك ما يميزه عن الحرف والاسم، وليس تحرير الحد من غرضنا الآن، وإنما الغرض أن المراد بالاسم المعنى الذي هو في الرتبة الثالثة،وهو الذي في اللسان دون الذي في الأعيان والأذهان "[40]

ثم يواصل الغزالي في مباحثه اللغوية خاصة في علاقة الأسماء ببعضها من حيث الترادف وعدمه، حيث يرى أن بعض الألفاظ مترادفة في دلالتها على الشيء الواحد ولا تختلف إلا من حيث اللفظ فقط حيث يقول: " ... قول القائل الخمر هو العقار، والليث هو الأسد.وهذا يجري في كل

شيء هو واحد في نفسه، وله اسمان مترادفان لا يختلف مفهومهما البتة، ولا يتفاوتان بزيادة ولا نقصان، وإنما تختلف حروفهما فقط، وأمثال هذه الأسامي تسمى مترادفة "[41]

وهنا ألفاظ أخرى ليست مترادفة رغم أنها تدل على شيء واحد، وهي كثيرة في اللغة العربية، قدم منها الغزالي مثالا بقوله: " ... الصارم هو السيف والمهند هو السيف.(...) هذه الأسامي مختلفة المفهومات، وليست مترادفة، لأن الصارم يدل على السيف من حيث هو قاطع، والمهند يدل على السيف من حيث نسبته إلى الهند "[42]

ينتقل أبو حامد إلى وجه آخر من هذه العلاقات، حيث يوضح بأنه يوجد ألفاظ متقاربة في معانيها رغم أنها غير مترادفة، ومثل لذلك بـ(الكبير، العظيم، الجليل). وفي ذلك يورد قوله الآتي: " وكذلك العرب في استعماله تفرق بين اللفظين، إذ يستعمل الكبير حيث لا يستعمل العظيم، ولو كانا مترادفين لتواردا في كل مقام. تقول العرب: فلان أكبر سنا من فلان ولا تقول: أعظم سنا.

وكذلك الجليل غير الكبير والعظيم، فإن الجلال يشير إلى صفات الشرف. ولذلك لا يقال: فلان أجل سنا من فلان، ويقال: أكبر سنا. ويقال: الفرس أعظم من الإنسان. ولا يقال:أجل من الإنسان.

فهذه الأسامي وإن كانت متقاربة المعاني فليست مترادفة "[43]

ويوجد أيضا اسم واحد تتعدد معانيه بحسب استعماله، ولا يُعرف المعنى المراد إلا بالقرينة، مثل (العين) تطلق على عين الشمس، والدينار، والعين المتفجرة من الماء، والعين الناظرة، ولا تحدد هذه المعاني إلا من بالقرينة[44]

من خلال ما سبق ذكره يبدو لنا أن الغزالي من خلال نصوصه كان له اهتمام بالغ باللغة ومعرفتها من شروط فهم المنطق[45].

5/ ابن رشد (595 هـ):

خاض ابن رشد أيضا في عدد من المسائل اللغوية، منها مسألة أصل اللغة فيتساءل: " ينبغي أن نقول أولا: ما هو الاسم؟ وما هي الكلمة؟ ... فنقول: إن الألفاظ التي يتعلق بها هي دالة أولا على المعاني التي في النفس، والحروف التي تكتب دالة أولا على هذه الألفاظ، وكما أن الحروف المكتوبة، أعني الخط، ليس واحدا بعينه لجميع الأمم، كذلك الألفاظ التي يعبر بها عن المعاني ليست هي واحدة بعينها عند جميع الأمم، ولذلك كانت دلالة هاتين بتواطؤ لا بالطبع "[46]

من هنا يبدو أن ابن رشد يرى أن أصل اللغة اتفاق وتواطؤ اجتماعي بدليل أن الألفاظ التي نعبر بها عن المعاني تختلف من أمة إلى أخرى ومن لسان إلى غيره.

وهذا الاختلاف ليس اختلافا في الموجودات ـ طبعا ـ ولا في المعاني القائمة في النفس[47]. وإنما في الاتفاق على تحديد اسم للمسمى. ومثال ذلك الباب عند العرب وغيرهم هو الباب، شكله العام واحد واستعماله واحد ومعناه في نفوس الأمم واحد، غير أن العرب اتفقت على اسم (باب) باجتماع الحروف المكونة للفظ مرتبة كما رأينا، وغيرهم اختار حروفا أخرى لتدل على ما دلت عليه لفظة باب في العربية.

كما وقف أبو الوليد على تعريف دقيق للاسم بقوله: " والاسم هو لفظ دال بتواطؤ على معنى مجرد من الزمان من غير أن يدل واحد من أجزائه ـ إذا أفرد ـ على جزء من ذلك المعنى، سواء كان الاسم المفرد بسيطا مثل زيد وعمرو أو مركبا مثل عبد الملك الذي هو اسم رجل "[48]

ويقسم ابن رشد الأشياء بحسب تسميتها إلى: مشتركة ومتواطئة ومشتقة.

أما المشتركة فمثالها اسم الحيوان الذي يطلق على الإنسان المصور والناطق، فإن حديهما مختلفان ولا يشتركان إلا في الاسم، وهو قولنا فيها جميعا حيوان.

وأما الأشياء المتواطئة فهي التي أسماؤها متواطئة ومثال ذلك اسم الحيوان المقول على الإنسان وعلى الفرس فهو اسم عام لهما دال على جوهر واحد، وهو حد الحيوان، جسم متغذٍّ حساس.

وأما المشتقة فهي المسماة باسم معنى موجود فيها مثل الفصيح والفصاحة.[49]

كما يفرق ابن رشد بين اللغة بمعناها المباشر واللغة بمعناها المجازي، فعند شرحنا للمعنى المباشر لنص ما، فإننا نقوم بعملية التفسير، وعندما نقف على المعنى المجازي فإننا نقوم بعملية التأويل.[50] وفي ذلك يقولا مبينا معنى التأويل: " ومعنى التأويل هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازة من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب "[51]

6/ فخر الدين الرازي (توفي 606 هـ):

من أهم المسائل اللغوية التي خاض فيها الرازي مسألة أصل اللغة، حيث نفى في بداية حديثه أن تكون دلالة الألفاظ توقيفية فيقول: "لا يمكننا القطع بأن دلالة الألفاظ توقيفية، ومنهم من قطع به واحتج بالعقل والنقل".[52] أما العقل فهو أن وضع الألفاظ للمعاني لا يكون إلا بالقول، ولو كان هذا القول بوضع آخر، ويقتضي ذلك أن يكون كل قول بوضع سابق إلى ما لا نهاية له وهذا

محال. فوجب أن ينتهي التحصيل بتوقيف الله تعالى.[53] ومعنى ذلك أن الإنسان يتعلم عن الإنسان بطريق تفضي بنا إلى أن المعلم الأول هو الله عز وجل مما يؤكد توقيفية اللغة.

أما من كانت حجته النقل فأورد قوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْماءَ كُلَّها ﴾[54] ، وفي رده عن أصحاب الرأي لم يجوز الرازي أن يكون وضع الألفاظ للمعاني قد حصل بالإشارة، حيث لا يجوز أن يكون المراد بالتعليم الإلهام، كما قد يكون واضع اللغة أقوام آخرون ثمّ علمها الله تعالى لآدم عليه السلام .[55]

ثم يعارض الرازي رأي الاصطلاحيين وهم المعتزلة حيث يقول: " لا يمكن القطع أنها حصلت بالاصطلاح خلافا للمعتزلة "[56].

وكانت حجة المعتزلة في ذلك أن اللغة لو كانت توقيفية، أي علما من الله، لتعدت معرفة الإنسان بالعلم إلى العلم بالمعلم، مما يجعله في غنًى عن الأنبياء والرسل لمعرفة التكاليف، ولكن الرازي في رده عليهم حاول حصر معرفة المتكلم في وجود علم يجعله يدرك أن واضع هذا اللفظ لهذا المعنى دون خلق علم يجزم أن الواضع هو الله[57].

بعد عرض الرأيين يطرح رأيه بقوله: " لما ضعفت هذه الدلائل جوزنا أن تكون كل اللغات توقيفية، وأن تكون كلها اصطلاحية،وأن يكون بعضها توقيفيا وبعضها اصطلاحيا"[58]

لما كانت حجج الرأيين ضعيفة، أجاز فخر الدين الرازي أن تكون كل اللغات توقيفية، أو جميعها كذلك اصطلاحية، أو أن يكون بعضها توقيفي وبعضها الآخر اصطلاحي.

كما تناول الرازي مسألة المعنى، حيث يعرفه بقوله: " المعنى اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية، لأن المعنى عبارة عن الشيء الذي عناه العاني وقصده القاصد، وذاك بالذات هو الأمور الذهنية، وبالعرض الأشياء الخارجية، فإذا قيل: أن القائل أراد بهذا اللفظ هذا المعنى، فالمراد أنه قصد بذكر ذلك اللفظ تعريف ذلك الأمر المتصور "[59]. لذلك يرى أن الألفاظ تدل على ما في الأذهان أي المتصورات لا على ما في الأعيان أي الموجودات، ويستدل على ذلك بقوله: " والدليل على ما ذكرناه من وجهين، الأول: أنّا إذا رأينا جسما من البعد وظنناه صخرة قلنا إنه صخرة، فإذا ربنا منه وشاهدنا حركته وظنناه طيرا، قلنا إنه طير فإذا ازداد القرب علمنا أنه إنسان، فقلنا إنه إنسان، فاختلاف الأسماء عند اختلاف التصورات الذهنية يدل على أن مدلول الألفاظ هو الصور الذهنية لا الأعيان الخارجية. الثاني: أن اللفظ لو دل على الموجود الخارجي لكان إذا قال إنسان العالم قديم وقال آخر العالم حادث لزم كون العالم قديما حادثا معا، وهو محال، أما إذا قلنا أنها

دالـة على المعـاني الذهنيـة كـان هـذان القـولان دالـين على حصـول هـذين الحكمـين مـن هـذين الإنسانين، وذلك لا يتناقض"[60]

وخالصة القول، هذه جملة من مظاهر اعتناء الفلسفة العربية باللغة وقضاياها التي نعد من أهم مباحث الفلسفة اللغوية التي تطرقت لها الفلسفة الحديثة، وفي أغلبها ظاهرة بالفعل لا بالقوة، وخاصة فيما تعلق بالحديث في المعنى، أو طبيعة اللغة، وكذا أقسام المخاطبات، وغير هذه القضايا اللغوية كثيرة مما يثبت اهتمام الفلاسفة بمثل هذه القضايا.

الهوامش:

[1] الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة،دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت،ط 1، 2005، ص195

[2] أوزوالد ديكرو . فلسفة اللغة، ضمن القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، إشراف: أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر،ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء المغرب، ط2، 2007 ص 219،218

[3] جون.ر. سورل،الأعمال اللغوية: بحث في فلسفة اللغة، ترجمة أميرة غنيم، مراجعة محمد الشيباني،المركز الوطني للترجمة تونس، ط 1، 2015، ص 18

[4] نفسه ص نفسها

[5] ينظر: الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، ص 197

[6] ينظر نفسه ص 200، 201

7 ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، د ط، 2002، ص 19

8 ينظر: نفسه ص نفسها

[9] محمود عكاشة، النظرية البراغماتية اللسانية (التداولية)،دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2013، ص 85

10 ينظر محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 21

11 ينظر: نفسه ص 25

[12] ينظر: محمود فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية بيروت لبنان، د ط، د ت، ص 95

13 علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د ط، 2004، ص 185، باب الميم،

[14] نفسه ص 184، 185

[15] جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، د ط ، 1982، ج2، ص 399

16 جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر تونس، د ط، د ت ، ص 438

17 ينظر: عزمي إسلام، مفهوم المعنى، دراسة تحليلية، حوليات كلية الآداب، تصدر عن كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية السادسة د ط، 1985 ص 26

[18] لودفيك فيتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ترجمة عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة لبنان، ط 1، 2007، الفقرة 120، ص 198

[19] ينظر خالد حربي، الكندي والفارابي رؤية جديدة، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، د ط، 2003، ص 69

[20] أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي بيروت لبنان، د ط، 1991، ص 07

[21] نفسه ص 10

[22] ينظر الفارابي، كتاب في المنطق، العبارة، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب مصر،وزارة الثقافة، مركز تحقيق التراث مصر، د ط، 1976 ص 16

[23] ينظر نفسه ص 17، 18

[24] ينظر نفسه ص 17

[25] ينظر تفصيل ذلك في: الفارابي، كتاب الحروف، حققه وقدم له وعلق عليه محسن مهدي، دار المشرق بيروت لبنان، ط 2، 1990، 163 وما بعدها،

26 نفسه ص 162 .

27 نفسه ص 163 .

28 نفسه ص 163 / 164 .

[29] ينظر ليلى عباس خميس، سبل إزالة الغموض عند القاضي عبد الجبار المعتزلي، مجلة كلية التربية الأساسية بغداد، العدد 57، 2009، ص 234

[30] ينظر نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير (دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة)، المركز الثقافي العربي المغرب، ط 4 ، 1986، ص 88

[3131] القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب العدل والتوحيد، تحقيق أمين الخولي، وزارة الثقافة مصر د ط، 1960 ج 16 ، ص 202

[32] نفسه ج 5 ص 171

[33] ابن سينا، الشفاء، المنطق، تحقيق الأب قنواتي، محمود الخضيري، فؤاد الإهواني، مراجعة إبراهيم مدكور، تقديم طه حسين، المطبعة الأميرية مصر، د ط، 1952 ص 24

[34] نفسه ص 25

[35] ابن سينا، منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق،مطبعة الولاية، قم إيران،ط 2، 1405 هـ، ص 4

* وردت كلمة جزء بهذه الصورة في الكتاب

[36] ينظر جيرار جهامي، الإشكالية اللغوية للفلسفة العربية، دراسة تحليلية نقدية، دار المشرق بيروت لبنان، ط 1، 1994، ص47

[37] ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف مصر، ط 3، د ت، ص 139

[38] أبو حامد الغزالي، المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى، دراسة وتحقيق محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع بولاق مصر، د ط، د ت، ص 28

[39] ينظر نفسه ص 28، 29
[40] نفسه ص 30
[41] نفسه ص 31
[42] نفسه ص نفسها
[43] نفسه ص 32
[44] ينظر نفسه ص 43
[45] ينظر محمود فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، ص 158
[46] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في العبارة، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب مصر، د ط، 1978، ص 11، 12
[47] ينظر نفسه ص 13
[48] نفسه ص 18
[49] ينظر ابن رشد، نص تلخيص منطق أرسطو، المجلد الثاني، كتاب قاطيغورياس أو كتاب المقولات، دراسة وتحقيق جيرار جهامي، دار الفكر اللبناني بيروت لبنان، ط1، 1992 ، ص 7
[50] ينظر الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، ص 53، 54
[51] ابن رشد، كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، قدم له وعلق عليه ألبير نصري نادر دار المشرق بيروت لبنان، ط 2 ، 1986، ص 35
[52] فخر الدين الرازي، تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1981 ، ج 1، ص 30
[53] ينظر نفسه ص نفسها
[54] سورة البقرة الآية 31
[55] ينظر فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، ص ج 1، ص 30
[56] نفسه ص نفسها
[57] ينظر زبيدة بن اسباع، المنهج اللغوي في تفسير مفاتيح الغيب للفخر الرازي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة، إشراف أحمد جلايلي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2017، 2018، ص 44
[58] فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، ج 1، ص 31
[59] نفسه ص 32
[60] نفسه ص 31

قائمة المصادر والمراجع:

[1]. الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة،دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت،ط 1، 2005،

[2]. أوزوالد ديكرو ، وجان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. ترجمة منذر عياشي. المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء المغرب. ط2. 2007 .
[3]. جون.ر. سورل.الأعمال اللغوية. بحث في فلسفة اللغة. ترجمة أميرة غنيم. مراجعة محمد الشيباني.المركز الوطني للترجمة تونس. ط 1. 2015.
4. محمود أحمد نحلة. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية. د ط. 2002.
[5] . محمود عكاشة. النظرية البراغماتية اللسانية (التداولية).دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ. مكتبة الآداب. القاهرة. ط1. 2013.
[6]. محمود فهمي زيدان. في فلسفة اللغة. دار النهضة العربية بيروت لبنان. د ط. د ت.
7 . علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني. معجم التعريفات. تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي. دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة. د ط. 2004.
[8] . جميل صليبا. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية . دار الكتاب اللبناني بيروت . د ط . 1982.
9. جلال الدين سعيد. معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية. دار الجنوب للنشر تونس. د ط. د ت .
10. عزمي إسلام. مفهوم المعنى، دراسة تحليلية. حوليات كلية الآداب. تصدر عن كلية الآداب جامعة الكويت. الحولية السادسة د ط. 1985
[11] . لودفيك فيتغنشتاين. تحقيقات فلسفية. ترجمة عبد الرزاق بنور. المنظمة العربية للترجمة لبنان. ط 1. 2007.
12. خالد حربي. الكندي والفارابي رؤية جديدة. منشأة المعارف الإسكندرية، مصر. د ط. 2003.
12.أبو نصر الفارابي. إحصاء العلوم. مركز الإنماء القومي بيروت لبنان. د ط. 1991.
13. أبو نصر الفارابي. كتاب في المنطق، العبارة. تحقيق محمد سليم سالم. مطبعة دار الكتب مصر.وزارة الثقافة، مركز تحقيق التراث مصر. د ط. 1976
14. أبو نصر الفارابي. كتاب الحروف. حققه وقدم له وعلق عليه محسن مهدي. دار المشرق بيروت لبنان. ط 2. 1990.
15. ليلى عباس خميس. سبل إزالة الغموض عند القاضي عبد الجبار المعتزلي. مجلة كلية التربية الأساسية بغداد. العدد 57. 2009.
16. نصر حامد أبو زيد. الاتجاه العقلي في التفسير (دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة). المركز الثقافي العربي المغرب. ط 4 . 1986.
16. القاضي عبد الجبار. المغني في أبواب العدل والتوحيد. تحقيق أمين الخولي. وزارة الثقافة مصر د ط. 1960
[17] . ابن سينا. الشفاء، المنطق. تحقيق الأب قنواتي، محمود الخضيري، فؤاد الإهواني. مراجعة إبراهيم مدكور. تقديم طه حسين. المطبعة الأميرية مصر. د ط. 1952
[18] . ابن سينا. منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق.مطبعة الولاية، قم إيران.ط 2. 1405 هـ .
19.ابن سينا. الإشارات والتنبيهات. تحقيق سليمان دنيا. دار المعارف مصر. ط 3. د ت.
20. جيرار جهامي. الإشكالية اللغوية للفلسفة العربية، دراسة تحليلية نقدية. دار المشرق بيروت لبنان. ط 1. 1994.

[21]. أبو حامد الغزالي، المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى، دراسة وتحقيق محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع بولاق مصر، د ط، د ت.

[22]. ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في العبارة، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب مصر، د ط، 1978.

[23]. ابن رشد، نص تلخيص منطق أرسطو، المجلد الثاني، كتاب قاطيغورياس أو كتاب المقولات، دراسة وتحقيق جيرار جهامي، دار الفكر اللبناني بيروت لبنان، ط1، 1992.

[24]. ابن رشد، كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، قدم له وعلق عليه ألبير نصري نادر دار المشرق بيروت لبنان، ط 2، 1986.

[25]. فخر الدين الرازي، تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1981.

[26]. زبيدة بن اسباع، المنهج اللغوي في تفسير مفاتيح الغيب للفخر الرازي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة، إشراف أحمد جلايلي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2017، 2018.

فن الترجمة عند أبي القاسم سعد الله

The Art of Translation by Abu Al-Qasim Saadallah

الدكتور: العزوزي حرزولي [1]
قسم اللغة العربية جامعة الوادي (الجزائر)
Lazzouzi1970@gmail.com

الدكتورة: حليمة عواج [2]
قسم اللغة والأدب العربي جامعة باتنة
aouadjhalima@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/09 تاريخ النشر: 2021/11/04

الملخص

... تهدف هذه الورقة العلمية لدراسة أدب التراجم عند العلامة أبي القاسم سعد الله لإبراز قيمتها العلمية و خصائصها الفنية ، و ذلك عبر ثلاثة محاور : المحور الأول مؤلفاته بين مقدمة تحقيقاته ، و في ثنايا مؤلفاته ، و تقديمه لبعض أعمال المؤتمرات ، و ثانيها إبراز ما أضافته هذه التراجم للحياة العلمية بما تضمنته من آراء و أما المحور الثالث فمن أجل إبراز القيمة الفنية لهذه الأعمال .

Abstract

This scientific paper aims to study the literature of biographies by the scholar Abi Al-Qasim Saad Allah to highlight its scientific value and artistic characteristics, through three axes: The first axis is his writings between the introduction to his investigations, and in the folds of his books, and his presentation of some conference works, and the second Highlighting what these translations have added to the scientific life with the opinions they contained. The third axis is to highlight the artistic value of these works

فن التراجم من الفنون الأصيلة في تراثنا الأدبي، وغزارة ما كتبه أبو القاسم سعد الله في هذا الفن مما يساعد في معرفة شخصيته الأدبية، ذلك أنَّ الساحة الثقافية عرفت أبا القاسم سعد الله مؤرخا وأديبا بمؤلفات عديدة وأينع ثمار امتزاج الأدب والتاريخ هو فن التراجم، فالترجمة فن أدبي متميز وثيق الصلة بالتاريخ لكنه يختلف عنه منهجا وغاية ، شديد الشبه بالقصة ومتميز

عنها، إذ يشتركان في عنصر الخيال الذي يضفيه الأديب على الأحداث لكن الشخصيات في التراجم أقل أهلية من شخصيات الرواية لكي تنأى بنا الحاجة إلى الفعل وإصدار الحكم لأن هذه الشخصيات كان لها وجود فعلي[1]. فكاتب السيرة أديب فنان كالشاعر والقصصي في طريقة العرض والبناء، إلا أنه لا يخلق الشخصيات من خياله، ولا يعتمد الشخصية الأسطورية، ككاتب المسرحية، فهو لا يستطيع أن يقول شيئاً عن أوديب أو يمليخاً أو شهرزاد، لأن شخصياته تتصل بالمكان والزمان، ولا توجد إلا بوجودهما؛ ومن ثم كان في طريقته أقرب إلى المعماري، وهو كالمؤرخ في قوة النقد، وكالعالم في القدرة على التصنيف والتقسيم.[2]

وتميّز سعد الله في فن التراجم نابع من ارتكازه على أهم دعامتين في هذا الفن فبعض التراجم تغلب عليها المسحة التاريخية وهي التي يكتبها عادة المؤرخون، وبعضها الآخر يغلب عليها الخيال لأنها من تأليف الأدباء الذين أَلِفوا جذب انتباه القارئ بتركيزهم على الجانب الخيالي لأبطال قصصهم، فلما امتلك الرجل ناصية الفنين، جاءت تراجمه على طرق المؤرخين و لكنها نابضة بخيال الأدباء. وهذا ما جعل بعض الباحثين يذكر ما يراه من محاذير كتابة التراجم فخيال المؤرخ غير خيال الأديب الذي يسبح في أجواء سامقة، من صنع نفسه وإلهام ذاته، غير عابئ بالحقيقة المجردة إلا بقدر ما يلهمه الخيال من صور النفس في نزعاتها الأزلية وفي لا نهائياتها المترامية، فخيال المؤرخ أقرب إلى التصور، تصور ما كان على ضوء ما يعرفه عنها، أما خيال الأديب فخلق وإبداع[3].

وفن التراجم فن قديم جديد فجذوره ضاربة في التاريخ الإنساني فلطالما تعلق الإنسان بأثر يذكره بالماضي لكنه عرف من التطور في القرنين الأخيرين ما جعله متميزا في العصر الحديث.

1. الترجمة لغة واصطلاحا:

لهذا الجذر معان متعددة ولعل أقربها إلى ما نحن بصدده هو ما أورده الفيروز أبادي أن الرَّجْمُ من الخَبَرِ، والالْتواءُ في الجَسَد[4]، ذلك أن التراجم رواية الأخبار وأما في الاصطلاح (التَّرْجَمَة) تَرْجَمَة فلَان: سيرته وحياته (ج) تراجم[5].

رغم أن الكثير من الباحثين يسوي بين الترجمة والسيرة وهو الرأي المعتمد في هذه المقال، ولكن هذا لا يعني أن كل الباحثين لا يرى فرقا بين المصطلحين، وإذا كان معروفا أنّ كلمة السيرة أسبق تاريخيا، إلاّ أن العصر الحديث شهد استعمال المصطلحين عند الباحثين ويدلّل الرافضون للتطابق بين المصطلحين بأن الترجمة ليست أصيلة في اللغة العربية بل تسربت إليها من اللغة الآرامية وأن استعمالها بدأ مع ياقوت الحموي." ولو تتبعنا كلمة ترجمة نجدها دخيلة غلى اللغة

العربية من اللغة الآرامية جرى الاستعمال بها في أوائل القرن السابع للهجري، استعملها ياقوت الحموي في معجم البلدان بمعنى حياة شخص، وأبو الفرج الأصفهاني في كتاب "الأغاني" لم يستعمل كلمة ترجمة عند حديثه عن حياة الشعراء وغيرهم ، بل عبارة خبر"[6].

أما الدكتور سعد الله فيكثر من استعمال مصطلح "تراجم" للتعبير عن السير التي كتبها والملاحظ أنّ الترجمة والسيرة مصطلحان متقاربان إلى حد التطابق في الحياة الأدبية المعاصرة

فالسيرة مصطلح يدل على ترجمة الحياة أو سيرة الحياة وهي عبارة عن ترجمة حياة أحد الأعلام، وأهم السير سيرة ابن هشام وسيرة الملوك، وقد تكون ترجمة المؤلف عن نفسه فهي في الأدب تدل على السلوك وأسلوب الحياة والترجمة[7].

2.أهمية أدب التراجم والسير:

سبق وأن ذكرنا أن الإنسان منذ بداية وجوده تعلّق بأثر يربطه بالماضي، ولذلك انتشرت بين الأمم كتابات تذكرها برجال عظماء في ماضيها، كما أن الاعتقادات الدينية المختلفة كانت تحرص على تخليد ذكرى المخلصين لتلك المعتقدات، فالثقافة العبرية احتفظت لنا بكثير من تراجم أتباع الديانة اليهودية، وكذلك الأمر في الأمم الشرقية عامة من صينية و هندية و غيرها ولعل هذا ما يفسر هذه العلاقة بين هذا اللون من الأدب والتاريخ على اختلاف بينهما، وإن كانا نتاجا للبحث التاريخي، ولكن " للسير ألوانها كما للتاريخ صنوفه وكلما كان بطل السيرة أقرب إلى مزاج المؤرخ وإلى ميدان بحوثه تجلت قدرة المؤرخ في إبراز سيرته وتصويرها، وكلما اتسع أفق المؤرخ واتسقت آفاق معرفته كلما كان أقدر على كتابة العديد من ألوان السير"[8]، وهذا ما يجعلنا نحكم باطمئنان أن هذا اللون الأدبي لا يتأتى لجميع الكتاب فالأمر ليس بالهين بل يتطلب معارف كثيرة وصبرا في الوصول إلى الحقيقة مع أسلوب عذب وقدرة على شد القارئ.

يقول أبو الحسن الندوي وهو من الذين كتبوا كثيرا في هذا الفن :" ولكن وصف شخصية أو ترجمة إنسان ليست من السهولة والعموم بالدرجة التي يتصورها الكثير من الناس، فإن ذلك يحتاج إلى عدة مؤهلات، أولاها: المعرفة الشخصية الواعية الناقدة إذا كانت عن طريق المعاشرة والصحبة فهي من أفضل المؤهلات وأقواها وإلا فمن طريق الدراسة الأمينة وتتبع الأخبار"[9].

وتحتل السير والتراجم في مدونة التاريخ مكانا مرموقا، فإذا كان التاريخ هو البحث وراء الحقيقة وتمحيصها وجلاء غموضها في أي جانب من الجوانب الإنسانية، فإن السيرة هي البحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذ والكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي

عاشها والأحداث التي واجهها في محيطه، والأثر الذي خلفه في جيله، لذلك كانت أقرب إلى التأثير الدرامي من كل ألوان التاريخ الأخرى[10].

ومن أهم أنواع الترجمة الذاتية والغيرية، أما الذاتية فهي التي تعرف السيرة الذاتية فهو حكي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة[11].

أما الترجمة الغيرية فهي السيرة الغيرية وهي ترجمة إنسان بإعطاء صورة مشوقة عن حياته[12]، وهذا ما نحن بصدد دراسته عند أبي القاسم سعد الله الذي يعدّ من أعلام التراجم في الأدب العربي الحديث.

3 ـ التراجم في الأدب العربي بين القديم والحديث:

أصالة فن التراجم والسير معروفة مشهورة، بل إنّ معرفة أيام العرب وهي من ميزات العلماء تمثل جانبا من جوانب التراجم، واهتمام العرب المسلمين بهذا الفن موغل في القدم مما أنتج أعدادا كبيرة من المؤلفات حتى أن بعض الباحثين صرّح بتقدم العرب عن من سواهم في هذا الميدان، " إن السيرة بلغت في التراث العربي حدا لم تبلغه في أي تراث لأمة أخرى معروفة في التاريخ القديم أو الحديث"[13]، وأول السير المشهورة هي ما كتبه أصحاب المغازي عن سيرة النبي صلى الله عليه سلم وتتابعت الكتابة في السير إلى ما كتبه ابن طولون وغيره، كما أن علماء الجرح والتعديل قد قدموا عملا جليلا في هذا الميدان إذ كانت عنايتهم الشديدة بتراجم الرجال مدخلا استفاد منه من جاء بعدهم، فعلم الجرح والتعديل ليس إلا تمحصيا لأخبار الشخصيات المقصودة، ثم عرفت مختلف الفنون والعلوم كتبا في الطبقات والتراجم للمفسرين والقرّاء والنحاة والأطباء وغيرهم، وهكذا وجدنا في كل علم أو فن كتبا تهتم بالتراجم وهي من الكثرة والشهرة مما يغني عن سردها ، ومع أنها كتبت بأسلوب عصرها إلا أنها أخذت من علم الجرح والتعديل الحرص على التوثيق وإظهار الاعتدال في الحكم على الشخصيات. ومن أمثلة كتب التراجم في تراثنا : أسد الغابة في معرفة الصحابة، الإصابة في حياة لصحابة، وبغية الوعاة في معرفة النحاة للسيوطي، وغيرها. و قد بلغت كتابة السير والتراجم على يد العرب ما لم تبلغه على يد الإغريق والرومان، فأرّخوا للمدن كما أرخوا للأعلام، ومن قبيل ذلك كتاب"ولاة مصر وقضاتها: للكندي(ت 350هـ)، وتاريخ بغداد وأعلامها للخطيب البغدادي (ت463هـ) وتاريخ دمشق لأبي العساكر من مؤرخي القرن السادس الهجري، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي و"وفيات الأعيان" لابن خلكان من مؤرخي القرن السابع الهجري، و"الدرر الكافية" لشهاب الدين بن حجر العسقلاني"[14].

ورغم أن الكتابة في فن التراجم قد أسهم فيها المؤرخون والأدباء على مختلف مناهجهم فعرف الأدب العربي كتابات كثيرة منها ما كتبه عباس محمود العقاد في سلسلة العبقريات حتى نظن أننا لا نجانب الصواب إذا قلنا أن الكتابة في السير عمت العالم العربي مغربا ومشرقا، ولكننا مع ذلك نلفي من الباحثين من يرى أن هذه التراجم لم تصل إلى المأمول فقد "ظل أكثر السير في العالم الإسلامي مجموعة من الأخبار المأثورة أو المشاهدات، ليس فيها وحدة البناء ولا الإحساس بالتطور الزمني، ولا تتبع مراحل النمو والتغير في الشخصية المترجمة، وبالاختصار ظلت السير دون شكل تام، ودون محتوى وافٍ كامل، حتى العصر الحديث، حيث واجهت بعض التغير في القاعدة والطريقة، وكان ذلك بتأثير من الثقافة الغربية"[15].

4. التراجم في مؤلفات سعد الله:

لا ضير أن يكتب المؤرخ التراجم فعلاقة التاريخ بالترجمة واضحة وثيقة ولكن التركيز يكون على ماهية هذه التراجم وأسلوبها والغاية منها، ونحن هاهنا نركز على الجانب الأسلوبي أما الدقة التاريخية فهي مما لا يستغنى عنه ذلك إن علاقة التاريخ بالترجمة تكاد تكون علاقة الأصل بالفرع ، "ذلك الحس التاريخي هو الأب المنجب للسير يوم كانت السير جزءاً من التاريخ، ويوم كانت حياة الفرد تمثل جانباً هاماً من تصور الناس للتاريخ، وإيمانهم بأن الفرد هو الذي يكيّف الأحداث ويرسم الخطط، ويقوم بالتفكير والتنفيذ، وتتضاءل إلى جانبه ؟ أعني جانب الفرد العظيم ؟ كل حقيقة أرضية أخرى.

ففي أحضان التاريخ إذن نشأت السيرة وترعرعت، واتخذت سمتاً واضحاً، وتأثرت بمفهومات الناس عنه على مر العصور، وتشكلت بحسب تلك المفهومات، فكانت تسجيلاً للأعمال والأحداث والحروب المتصلة بالملوك عند الصينيين والمصريين والآشوريين، وكانت تفسيراً لبعض المبادئ السياسية عند فلوطارخس Plutarch في كتابه عن عظماء اليونان والرومان"[16]

ويمكن تقسيم التراجم بحسب الحجم والغاية إذ نجد التراجم الطويلة والتراجم المختصرة والذي تبرره الغاية لعلمية من الترجمة، كما هو الشأن عند أبي القاسم سعد الله فالتراجم في مقدمات تحقيقاته هي الأطول من غيرها التي تكون في ثنايا مؤلفاته.

ومن المهم الإشارة إلى أن الدكتور سعد الله قد أكثر من التأليف في التراجم كما حقّق أيضا كتبا في التراجم، مثل كتاب "أعيان من المشارقة والمغاربة" المعروف بتاريخ عبد الحميد بك، والذي ترجم فيه صاحبه لثمان ومائة شخصية اختلفت طولا وقصرا بين تراجم في صفحات وبين أخرى

في سطرين مثل التي نجدها للشيخ يونس البيباني، ففي تاريخ الجزائر الثقافي والذي يغطي الفترة من 1500-1830 ميلادي والذي ركز فيه عن العهد العثماني في الجزائر كانت التراجم مبثوثة في ثنايا الصفحات، فحديثه عن العلاقة بين العلماء والأمراء وتوصيفه للنشاط اللغوي والأدبي في المناحي المختلفة من تصوف وعلم الكلام وغيرها قاده إلى ذكر الشخصيات الفاعلة في الساحة الثقافية الفكرية كالنقاوسي والثعالبي وابن زكري والجزائري والسنوسي والبسكري والقسنطيني وأبو عصيدة، كما لم يخل حديثه عن علوم المنطق والقراءات والتفسير والفقه من تراجم كما هو الحال للونشريسي صاحب كتاب المعيار والقسنطيني صاحب كتاب النوازل، وغيرهم، فهذه التراجم وإن لم تكن مقصودة لذاتها فإنها متضمنة في مضامين الكتاب، كما أن حديثه عن الحياة السياسية التي سادت تلك الفترة والثورات ضد العثمانيين يجر بالضرورة إلى ذكر أعلام تلك الفترة والشخصيات المؤثرة في الحياة السياسية، وكذلك الشأن في حديثه عن المؤسسات في تلك الفترة نظير حديثه عن المساجد والمدارس والزوايا والمعاهد والمكتبات في مختلف ربوع الجزائر يتخلله ذكر شخصيات وإن كان بدرجة أقل وكذلك الأمر في حديثه عن التعليم ورجالاته، لكن الحديث عن التراجم بطريقة أطول نجده في حديثه عن العلماء ووظائفهم وعلاقتهم بالسلطة وهجراتهم إلى الأقطار العربية والإسلامية كما نجد تراجم لشخصيات صوفية كالمليانى والأخضري والخروبي والأزهري والطريقة التيجانية ومؤسسها التجاني والرحمانية وغيرها يتركز أساسا على باعثي هذه الطرق ومؤسسيها و الشخصيات المؤثرة، وتوقف عند شخصية مهمة كانت لها مواقف من التصوف وهي شخصية عبد الكريم الفكون.

أما الجزء الثاني فهو امتداد للجزء الأول اذ تحدث العلامة سعد الله عن العلوم الشرعية وذكر أعلام الجزائر في هذا الحقل المعرفي كأحمد البوني وخليفة بن حسن الأقماري وعبد العزيز الثميني، كما عاد للحديث عن علم الكلام والتصوف والمنطق وتحدث عن رجاله كيحي الشاوي الذي طالت ترجمته اذ تحدث عن حياته ورحلاته وآثاره إلى جانب الكثير من الأعلام. أما حديثه عن علوم اللغة والأدب فحلل الإنتاج العلمي للجزائريين وخلص إلى أن التأليف في النحو يتفوق على غيره من الميادين وذكّر بأعلام الجزائر البارزين كابن معطٍ وهو يحي بن عبد معطِ بن عبد النور الزواوي، صاحب الألفية المشهورة وعاشور القسنطيني وابن راشد والتواتي وسعيد قدورة وأبو القاسم البجائي وغيرهم، كما جاء على ذكر أعلام البلاغة ومن أبرزهم عبد الرحمان الأخضري كما تحدث عن البارزين في الفنون النثرية من أمثال أبي رأس الناصر وسعيد المنداسي وأحمد المقري، وأحمد بن عمار، كما تحدث عن أبرز الشعراء.

أما الفصل الخامس فكان آثر الفصول بالتراجم إذ تحدث عن التراجم العامة والخاصة كحديثه عن الورتلاني وابن المفتي، كما تحدث عن أعلام الفنون والعلوم كالصيدلة والجراحة وغيرها، كما توقف طويلا عند عبد الرزاق حمدوش.

أما في الجزء الثالث الممتد من سنة 1830 إلى سنة 1954، وأثناء حديثه عن التعليم والمدارس القرآنية والمساجد ترجم فيه لكثير من البارزين من أمثال بوقندورة، ابن الحفاف، وابن سماية، كما تحدث عن الونيسي وبن جمعة وبن مرزوق، وفي حديثه عن الزوايا وخاصة في منطقة زواوة والجنوب تحدث عن أشهر رجالها، وعند حديثه عن المدارس الحرة تحدث عن الشيخ أطفيش في منطقة غرداية، وأضرابه من العلماء.

وعند حديثه عن السلك الديني والقضائي وما لحق أبناء الجزائر من حيف الاستعمار ، تحدث عن جملة من الأعلام .

5 ـ الخصائص الأسلوبية للتراجم عند أبي القاسم سعد الله:

لا نهدف في هذا المقام إلى رصد كل الخصائص الأسلوبية لكتابات سعد الله، وإنما نحاول التركيز على أكثرها ظهورا في ما ألّفه من تراجم، ذلك أن البحث للخصائص الأسلوبية لكاتب من هذا الطراز يتطلب مؤلفا مستقلا، ولكننا حاولنا الوقوف عند أبرزها.

أسلوب التشويق:

من أكثر ما يشد القارئ في ما كتبه سعد الله أسلوب التشويق الذي تعددت طرائقه فتراه أحيانا يعطي المعلومة في شكل ثنائية السؤال والجواب، كقوله :" فكيف إذ سنترجم هنا لحياة العدواني؟" ثم يجيب " إننا سنحاول أن نفعل ذلك بالاستعانة بما في كتابه من إشارات"[17]. ويقول في موضع آخر شادا انتباه القارئ بعد عرضه لمواقف ابن فكون:" ترى لماذا فعل الفكون ذلك؟"[18]

العنونة عند سعد الله:

مما يلفت في كتابات سعد الله أنه يختار عناوين دقيقة ذات دلالات تجذب القارئ لما يكتب، فترجمته للطاهر العبيدي التي وردت ضمن عنوان "مراسلة غريبة بين بن باديس وأحد علماء سوف" فتجد عناصر الجذب في العنوان من ناحيتين، لفظ "غريبة" ووصف المراسلة بها مما يحرك في نفس المتلقي البحث فيها، كما أنه لم يذكر العبيدي بالاسم، وكنى عنه بأحد علماء سوف، ثم تراه يترجم له ويذكر مؤلفاته مبررا ذلك بأن الشيخ ابن باديس معروف للعامة

والخاصة، أما الطاهر العبيدي فمن حق القارئ أن يطلع على ترجمته، وهكذا في عناوين مؤلفاته التي ترجم فيها لأعلام الجزائر، من ذلك شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون داعية السلفية[19]، كما عنون كتابه عن ابن العنابي بـ"رائد التجديد الإسلامي" محمد بن العنابي" [20] وهكذا.

أسلوب الإجمال ثم التفصيل:

وهذا نجده مثلا في كتابه" منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية" متحدثا عن المؤلف: "هو عبد الكريم الفكون بن محمد بن عبد الكريم الفكون....فهو إذن ابن عائلة وابن مدينة وابن عصر، إنه ابن عائلة الفكون ذات التاريخ العريق...ثم ابن الفكون ابن مدينة هي قسنطينة...أما كونه ابن عصره فقد ولد سنة 988هـ، 1580م" وهو تاريخ له دلالة بالنسبة لمن عرف أحوال المغرب العربي في القرنين السادس عشر والسابع عشر ميلادي.

اللغة عند سعد الله:

يختار أبو القاسم سعد الله المترجم ألفاظ الشاعر فهي نابضة بالحياة عذبة، ولذلك يمتزج الأسلوب التاريخي الرصين بلغته الواضحة مع الأسلوب الأدبي بحلته القشيبة، يقول مترجما ليحي الشاوي رابطا إياه بشخصية أخرى:" وكلاهما كان يتمتع بعلم غزير وبحافظة نادرة وذكاء قوي وطموح شخصي كبير واستعداد لركوب سفينة الحياة والخوص بها لجج البحار هادئة ومائجة..."[21].

الخصائص العامة للتراجم في مؤلفات سعد الله

حرصه على توخي الموضوعية:

كل من يقرأ لسعد الله يلمس هذا الحرص على الموضوعية، وإفادة القارئ فحتى مواقفه يبرزها بشكل ذكي ولا يقطع فيها برأي فنجده مثلا يتحدث عن الصبغة الصوفية للشابيين فيقول:" ويهمّنا من ذلك أن بعض الشابيين كانوا متصوفة أو يظهرون التصوف"[22]، فلم ينسب لهم التصوف ولم ينفه عنهم، كأنما يريد للقارئ أن يعرف أنهم موصوفون بالتصوف دون أن يتحمل مسؤولية هذه المعلومة، كما نتوقف في مقدمة حديثه عن محمد العيد آل خليفة شعر الجزائر، وقد دعاه الشاعر لزيارته في بيته، فلم يفعل ذلك فقد خشي أن تتأثر دراسته بتدخل الشاعر فيها، فلا تكون هي دراسة أبي القاسم سعد الله وآراءه، بل ملاحظات محمد العيد آل خليفة وأفكاره.

الحرص على إبراز جهود الجزائريين:

لقد لمّح ابن الجزائر وصرّح بحرصه الشديد على إبراز الإرث الثقافي لأجيال من علماء هذا الوطن الذي له من العلماء الأفذاذ ماله من شهداء أبطال ولعل من أينع ثمرات هذا الحرص مؤلفه الشهير "تاريخ الجزائر الثقافي" وكتب أخرى، وقد شهد له رجل من أعظم علماء الجزائر وأبرز مجاهديها وأشهر مثقفيها وهو الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في تصديره لكتاب سعد الله" شاعر الجزائر" محمد العيد آل خليفة بالقول :" كاتب هذه الدراسة هو أبو القاسم سعد الله، أحد أبناء الجزائر البررة...رحل في هذه السنة 1960 إلى أمريكا ليتخصص في آداب اللغة الإنكليزية الأمريكية...هو مشغوف إلى حد الافتتان بالبحث عن الآثار العربية والأدبية لعلماء الجزائر في جميع العصور"[23]

نسبة الفضل إلى أصحابه:

لا يكاد القارئ يطلّع على تقديم سعد الله لأعماله إلا وتستوقفه تشكراته لمن أعانه على هذا العمل، فمثلا في تحقيقه لكتاب العدواني أشاد بمن زوده بالنسخ كالشيخ الخراز والشيخ محمد الطاهر تليلي وأحمد مفتاح بن عبد الباقي.

أما في كتابه " شيخ الإسلام عبد الكريم فكون" تحد بلغة تنبض امتنانا للذين ساعدوه للوصول إلى المخطوط فيقول:" بقي علي أن أشكر الذين قدموا لي يدا بيضاء لإنجاز هذه الدراسة، وأخص بالذكر الشيخ المهدي البوعبدلي، الذي لولاه لما اطلعت على منشور الهداية، والدكتور عبد الجليل التميمي والشيخ عبد المجيد بن حبة والدكتور صالح خرفي" وقد نقلنا هذا النص لإبراز حرص هذا الرجل على ذكر من ساعده بالاسم.

6 ـ نماذج من التراجم عند سعد الله:

ذكر سعد الله في كتاب تاريخ الجزائر الثقافي في الجزء الثاني ما أسماه التراجم الخاصة والتراجم العامة، والترجمة في فن التراجم الخاصة لثلاثة من أعلام الجزائر هم:

محمد الطاهر التليلي: رغم العلاقة الوطيدة التي تجمع الكاتب بالمترجم له إلا أنه يحترم من يقرؤون له، فيترجم له بطريقة دون أن يذكر علاقة الخاصة به فكلما نزل بقمار كانت زيارته الثانية للتليلي بعد أن يزور والدته فيقدم بتوطئة جذابة كأنما يرسم صورة للشيخ :"هذا الشيخ بناظراته العتيقة الذي يفترش بساطا عاديا وحوله بعض الكتب والكراريس المتناثرة"[24]، ثم يذكر ميلاده ومسار حياته، وفي الأثناء معلومات تاريخية مهمة، فيعقب على أصل عائلة تليلي التي انحدرت من جنوب تونس بالقول:" وكان لبيات تونس مصالح مع نواحي الزيبان والجريد ولاسيما

خنقة سيدي ناجي ووادي سوف"[25]، ويقول في موضع آخر عن التعليم في تونس:" كانت تونس عندئذ لا تبث علم جامع الزيتونة فقط ، بكنها تبث علوم الدين واللغة والأدب والسياسة والفن أيضا...وكانت الدروس العصرية في الخلدونية والصادقية ترفد دروس الزيتونة التقليدية"[26].

وقد تحدث أيضا عن الشيخ التليلي أيضا في مقدمة أعماله لملتقى حول الشيخ وأعمال ، فتحدث عنه بطريقة تكاد تكون متطابقة في حياة الرجل و بعد وفاته .

ابن المفتي:مهّد أبو القاسم سعد الله لابن المفتي بتبيين أهمية مؤلفه، فلم يستهل بالبداية التقليدية للمترجم له من ذكر اسمه ومولده إلا بعد صفحتين من بداية الترجمة، ولو أننا تعودنا من سعد الله توطئة لتراجمه إلا أننا لاحظنا أن هذه التوطئة قد طالت قبل بداية التعريف بالمترجم له، ولعل ما يفهم من هذه الطريقة هو أهمية الكتاب رغم أن التركيز كان عن طريقة خروج تقييد ابن المفتي إلى النور ومن أخذ عنه، والإشارة إلى أن من بعده لم يشيروا إلى هذه التقييدات، وبعدها يعرفنا بهذه الشخصية العلمية و الظروف التي أحاطت بها وأهمية هذا التأليف مختتما بالدعوة إلى الاستفادة من هذا المؤلف. "والواقع أن ابن المفتي الذي لا نعرفه حتى الآن اسمه الحقيقي قد كتب عملا جديرا بالتقدير وهو لم يكتب كتابا بالمعنى التقليدي للكلمة ولكنه كان يقيد ملاحظات وآراء وتأملات فإذا بها تصبح بالنسبة إلينا مصدرا قويا عن عصره وأهله.

أبورأس الناصر: يستهل أبو القاسم سعد الله ترجمة أبي رأس الناصر بهذا الاستهلال الملفت لأنه كم سبق وان ذكرنا في هذه الورقة يقدم المقاييس العلمية ويهتم بالآثار قبل صاحبها فيقول:" لا يمكن أن نكتب فصلا عن التاريخ والتراجم في الجزائر خلال العهد العثماني دون الترجمة لأبي راس الناصر فقد كان على رأس المؤرخين إنتاجا وإدراكا لأبعاد الدراسة التاريخية"[27]. إن هذه الشهادة التي قدم بها ترجمة هذا العلم والتي استغرقت خمس صفحات القارئ صورة واضحة عن مكان هذا العلم. ونراه في هذه الترجمة على غير عادته ينقل في صفات المترجم له ولكنه يبين الغاية التي نقل من أجلها هذه الصفات، إذ يقول:" وقد قيل في وصفه بأنه كان متوسط القامة نحيف الجسم أبيض البشرة خفيف اللحية صغير العينين طويل الأنف نحيفه، ولعل كنيته أبو راس قد لصقت به لذلك"[28]، ولم تمنعه إشادته بهذا العلم أن يذكر ما فيه من نقائص، بل يلمح إلى وصف ثقافته بأنها لم تكن واسعة على الرغم من كثرة تآليفه،" كانت ثقافة أبي رأس ثقافة عامة غير مركزة، وكانت ثقافة محلية، وكانت تقوم على المجهود الشخصي أكثر من أي وسيلة أخرى، يعززها ذكاء حاد وذاكرة قوية وطموح بعيد المدى، وكان بوراس فخورا بنفسه وبما أنجز من تآليف،... فهو لا يراجع الدروس، ولا يبالي بقواعد النحو"[29].

الورثلاني: رغم أن حديث سعد الله عن الورثلاني جاء تحت عنوان الرحلات، لكنه أفرد له ترجمة لإسهامه بمؤلفاته في إضاءة جوانب من تاريخ الجزائر، وقد ركّز في هذه الترجمة على عوامل بروزه بطريقة جذابة فبين مصادر قوته :" وهكذا اجتمع في أصول الورثلاني الدين والدنيا، الدين عن طريق جده ووالده الذين كانا من المرابطين، والدنيا عن طريق أخوله أولاد أمقان الذين كانوا حكاما ورجال سيف"[30]، ثم يستلسل في ترجمة هذا العلم بطريقة أقرب ما تكون إلى القصة ليبين ما يستفاد من رحلة الورتلاني وطبيعة الحياة السائدة في تلك المنطقة من الجزائر في تلك الحقبة.

كما أن من ميزات التراجم عند سعد الله اهتمامه بالأعمال قبل الشخصيات فتراه على غير عادة كتاب التراجم القدماء يسهب في الحديث عن التفاصيل الصغيرة في حياة الأعلام، فلا يتوقف كثيرا عن صفاتهم الجسمية أو غيرها، بل لا تجد معلومة إلا وتجد لها توظيفا، فلو أخذنا مثلا ترجمته للطبيب الرحالة ابن حمادوش الجزائري لوجدناه درسها في العناصر الآتية: عصره، أولياته، أسرته وأولاده، ثقافته وأسفاره، شيوخه، مطالعاته الشخصية، تلاميذه، خصومه وأصدقاؤه، وظائفه ، تجاربه العلمية، شعره، مقاماته هو والتصوف[31]. بينما نجده يترجم لمحمد العيد آل خليفة بطريقة أخرى سواء في المصطلح أو في المضمون، فهو لا يتحدث عن مولده بل يبدأ بتمهيد ثم يتحد عن مسيرته الحياتية معنونا لها مع الحياة، ثم تراه بثقافته الأدبية يربط بين وفاة البارودي الشاعر المصري المعروف وميلاد شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، فلا ينقل لنا إلا ما يراه مفيدا للقارئ، ورغم ذلك فإن إطلاعه الواسع عن الفنون الأدبية جعله قد يذكر قضية قد لا يتفطن لها غير المتخصصين من القرّاء، فعلّق على بيتين لابن حمادوش فقال:" قصيدة كتبها حين أدركه عين الأضحى...وهي من أحسن شعره ومع ذلك لم تخلُ من السخف وكسر الوزن"

لقد كنت قبل اليوم أصبر صابرا *** وها أنا في هذا الآوان ذليل

أنوح على بعد الديار صبابة ***نواحي(كذا) الثكالي تحسبوني جميل[32]

وهكذا فلم يذكر صراحة موطن كسر الوزن ولا السخف الذي وجده في البيتين ومصدره.

التثبت عند سعد الله:

من ميزات أدب التراجم عند سعد الله أنه حريص من حيث المضامين على التثبت حذر من إطلاق الأحكام، فيقول مثلا عند تعليله عن ابن فكون :" عدم تعرض ن فكون للوضع السياسي والعسكري على المستوى الدولي إلا بإشارات قليلة جدا"، ويركز حديثه عن الشؤون الداخلية

فيصرح "إننا لا مكن أن نتهمه بقصر النظر"، ويسمي خلاصته التي خرج بها تفسيرا منبها على أنها وجهة نظره رغم ما يسوقه من أدلة على رأيه[33].

ونجده يتحدث عن عائلة من بلدته ولكنه يلتزم التثبت فيقول عن أصل عائلة التليلي أن جدهم الأول سيدي التليل الذي ينسبه النسابون إلى الخليفة عثمان بن عفان[34]. بل أنه بعد أن يعرض ترجمة شخصية مهمة كشخصية يحي الشاوي على ما فيها من مكابدة يقول بتواضع:" وهذه الترجمة القصيرة لحياة الشاوي لا تكشف عن جميع جوانب نشاطه العلمي، فقد رأيناه واسع العلم كثير الترحال متعدد الاختصاص"[35]

وخلاصة القول أن ما كتبه شيخ المؤرخين الجزائريين من تراجم يشكل مادة علمية مهمة حقيقة بالدراسة ففد تضمنت من الحقائق التاريخية والمميزات الأسلوبية ما يحفز الطلبة والباحثين على الاستفادة و الإفادة بها وبيّن هذا العمل أهمية هذا الفن

فقد تكاملت في هذا الفن النثري جماليات الأدب مع رصانة البحوث التاريخية كما مثّلت نموذجا في الاهتمام بالتراث مع ما يجب أن يتحلى به الباحث الجاد من صبر وأناة وعدة علمية ظهرت في ماكنبه سعد الله في هذا الفن وما ميّز عمله فيشكله الفني ومضمونه العلمي

قائمة المصادر والمراجع

1. فن التراجم والسيرة الذاتية، اندريه موروا، ترجمة وتقديم وتعليق ، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة 1999
2. فن السيرة، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط2،.
3. التاريخ والسير ، حسين فوزي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964، القاموس المحيط، الفيروز أبادي، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، محمد نعيم العرقسُوسي،بيروت ج1،

4. المعجم الوسيط،، إبراهيم الوسيط وآخرون،دار الدعوة، ج1،
5. نقد الذات، قراءة في السيرة، العيساوي ريم فدى طوقان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1998،
6. المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط1، 1993،ج2،
7. التاريخ والسير ، حسين فوزي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964،
8. كلمة عن أدب التراجم والسير، أبو الحسن الندوي، كلية اللغة العربية وآدابها، ندوة لوكنهؤ، الهند، 1985،
9. السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994،
10. الأدب وفنونه، علي بوملحم، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، دت،
11. التراجم والسير، حسن محمد عبد الغني، دار المعارف ، القاهرة، ط3، 1980،
12. تاريخ العداوني، محمد بن محمد العدواني، تقديم وتحقيق وتعليق أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2005،
13. منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية، شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون، تقديم وتحقيق وتعليق الدكتور أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1987
14. شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون داعية السلفية، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، ط2، 2005
15. رائد التجديد الإسلامي محمد بن العنابي صاحب كتاب السعي المحمود في نظام الجنود، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2005
16. تصدير الشيخ الإبراهيمي لكتاب شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان
17. أفكار جامحة، أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988،.
18. الطبيب الرحالة بن حمادوش الجزائري: حياته وآراؤه، أبو القاسم سعد الله، ط2005،2،دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان

الإحالات:

[1] ينظر فن التراجم والسيرة الذاتية، اندريه موروا،ترجمة وتقديم وتعليق ، أحمد درويش،المجلس الأعلى للثقافة 1999 ص41

[2] فن السيرة، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط2، ص85.

[3] التاريخ والسير ، حسين فوزي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964، ص 57

[4] القاموس المحيط، الفيروز أبادي، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، محمد نعيم العرقسُوسي،بيروت ج1، ص 169

[5] المعجم الوسيط،، إبراهيم الوسيط وآخرون،دار الدعوة، ج1، ص 83

[6] نقد الذات، قراءة في السيرة، العيساوي ريم فدى طوقان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1998، ص 109

[7] المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط1، 1993،ج2، ص536

[8] التاريخ والسير ، حسين فوزي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964، ص 105

[9] كلمة عن أدب التراجم والسير، أبو الحسن الندوي، كلية اللغة العربية وآدابها، ندوة لوكنهؤ، الهند، 1985، ص4

[10] التاريخ والسير ، حسين فوزي النجار، 1964، ص 14

[11] السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص8

[12] الأدب وفنونه، علي بوملحم، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، دت، ص161

[13] التراجم والسير، حسن محمد عبد الغني، دار المعارف ، القاهرة، ط3، 1980، ص 11

[14] التاريخ والسير، حسين فوزي النجار، ص 34

[15] فن السيرة، إحسان عباس، ص 37

[16] ينظر : فن السيرة، إحسان عباس، ص09

[17] تاريخ العداوني، محمد بن محمد العدواني، تقديم وتحقيق وتعليق أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط2، 2005، ص 17

[18] منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية، شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون، تقديم وتحقيق وتعليق الدكتور أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1987 ص 9

[19] شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون داعية السلفية، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، ط2، 2005

[20] رائد التجديد الإسلامي محمد بن العنابي صاحب كتاب السعي المحمود في نظام الجنود، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2005

[21] تاريخ الجزائري الثقافي، أبو القاسم سعد الله، ج2، ص106

[22] تاريخ العدواني ، ص 19

[23] تصدير الشيخ الإبراهيمي لكتاب شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان، ص ي /ب

[24] أفكار جامحة، أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 199.

[25] نفسه، ص 200.

[26] نفسه، ص 202.

[27] تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص 376

[28] نفسه، ج2، ص 379
[29] نفسه، ج2، ص 379
[30] نفسه، ج2، ص 394
[31] الطبيب الرحالة بن حمادوش الجزائري: حياته وآراؤه، أبو القاسم سعد الله، ط2005،2،دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ص 10
[32] الطبيب الرحالة بن حمادوش الجزائري: حياته وآراؤه، أبو القاسم سعد الله، ص 44
[33] منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية ، ص 9.
[34] أفكار جامحة، ص200.
35 تاريخ الجزائر الثقافي، أبو القاسم سعد الله ، ج2، ص 111.

مآخذ منهجية على كتاب "إحياء النّحو" لإبراهيم مصطفى

Methodological Shortcomings On The Book "The Revival Of Grammar" By Ibrahim Mustafa

الدكتور: علي بن فتاشة

قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة أمحمّد بوقرة- بومرداس(الجزائر)
a.benfettacha@univ-boumerdes.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/09/27 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

سنحاول في هذا العمل أن نسلط الضوء على أهم المآخذ المنهجية على محاولة إبراهيم مصطفى التجديدية في كتابه "إحياء النّحو"؛ وذلك من خلال الدراسات التي تناولته بالبحث والنقد، ونقصد بالمآخذ المنهجية مدى التزام المؤلف بأسس المنهج العلمي السّليم، وليس هدفنا هنا أنْ نطرح الآراء النّحوية التي ذكرها في محاولته ونرد عليها؛ لأنّ ذلك أمر جلي في كتابه، وفي الدراسات التي تناولت آراءه، كما أنّها مباحث عديدة لا يتسع المجال هنا لتناولها.

الكلمات المفتاحية: مآخذ منهجية ؛ إحياء النّحو؛ إبراهيم مصطفى.

Abstract: In this work, we will shed light on the most important methodological shortcomings of Ibrahim Mustafa's innovative attempt in his book "The Revival Of Grammar" through research and criticstudies that dealt withit. By methodological shortcomings, wemean the extent to which the author is committed to the foundations of a sound scientific methodology. Our aimhere is neither to present the grammatical views mentioned by Ibrahim Mustafa in his book nor to respond to them. Because that is evident in his book, and in the studies that dealt with his views as well. In addition, his views illustrate so many topics that it is not possible here to treat all of them .

Key Words: Methodological Shortcomings; Revival Of Grammar; Ibrahim Mustafa.

1-توطئة :

كتاب "إحياء النّحو" لإبراهيم مصطفى الذي ظهر سنة 1937م، يعدّ منعرجاً أساسياً في تاريخ التّفكير النّحوي العربي الحديث؛ بالنّظر لما تَضمّنه من أفكار جريئة في نقد النّحو العربي وتجديده، ويمكن أن نعتبره أوّل محاولة تجديدية في العصر الحديث؛ فتحت باب التجديد ونقد التقليد؛ فصارت محاولة رائدة، وما زالت بين مُؤيّد ومعارض، سار في ركبها طائفة من اللغويين المعاصرين؛ منهم مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرائي؛ وأحمد عبد الستار الجواري، وغيرهم، ولقد ظهرت الدّراسات النقدية لهذا الكتاب وما تضمّنه من آراء جريئة منذ السنة الأولى التي ظهر فيها، وتنوّعت هذه الدّراسات بين مقال وكتاب اقتصرا عليه، وبين مَبحث ضمن أحد كتب الدراسات النّحوية واللغوية العامة، ولا بأس أن نشير إلى عناوين الدراسات التي استطعنا الوقوف على عناوين ومضامين بعضها، وأهمّها:

1-1- مقال (نقد كتاب إحياء النّحو لإبراهيم مصطفى) للأستاذ أحمد أحمد بدوي؛ وهو مقال اقتصر على نقد كتاب النّحو، ونُشر في مجلة الرسالة[1] سنة1937.

1-2- كتاب (النّحو والنّحاة بين الأزهر والجامعة) للشيخ محمد عرفة؛ وهو كتاب كذلك اقتصر على الرّد على كتاب إحياء النّحو، وظهر في نهاية سنة1937م.

1-3- كتاب (النّقود على تفاصيل عقود كتاب إحياء النّحو) للشيخ موسى جار الله الرّوسي، وقد نشر سنة 1938، ويظهر من عنوانه أنّه اقتصر على نقد كتاب إحياء النّحو، وهذا الكتاب لم أستطع الاطلاع عليه، لعدم توفره.

أمّا الدراسات التي أشارت أو خصّصت مباحث لكتاب (إحياء النّحو) فهي كثيرة[2]، ليس من الممكن أن نشير لها في هذا البحث الوجيز، وإنّما الذي يجب أن نذكره هو أنّ معظم هذه الدّراسات النّقدية لهذا الكتاب، طُرحت للرّد على الآراء النّحوية التي ذكرها إبراهيم مصطفى، وقليل منها من وقف عند المآخذ المنهجية؛ وهذا ما سنحاول أن نقف عنده في بحثنا هذا؛ فما هي أهم المآخذ المنهجية التي أُخذت على كتاب "إحياء النّحو"؟ وما مدى صوابها؟ وما هو أثرها السلبي على محاولة إبراهيم مصطفى التجديدية؟

2-المآخذ المنهجية على الكتاب :

2-1- **المبالغة** : أوّل ما نلاحظه على منهج المؤلّف هو المبالغة في طرح محاولته؛ وذلك من ناحيتين؛ الأولى أنّه بالغ في نقد النّظرية النّحوية التّقليدية، وعمد إلى تسفيه آراء النّحاة المتقدّمين، وكلّ أدلته في هذا هو تبرّم الأجيال المتعاقبة بالنّحو، وضجرهم من قواعده، وضيق صدورهم

بتحصيله؛ ولذلك أُلِّف قديمًا "التّسهيل" و"التوضيح"، ولا زال الأمر على حاله إلى زماننا، رغم ما بذل في ذلك من جهود مجيدة في تبسيطه؛ والسّبب –عنده- أنّه لم يتجه أحَدٌ إلى القواعد نفسها، وإلى طريقة وَضْعها، وإلى منهج البحث النّحوي للغة العربية؛ ليخلص من هذا كلّه إلى أنّ هذا يعدّ «الشّهادة الصّريحة بفشل هذا النّحو في أن يكون السّبيل إلى تعلّم العربية، والمفتاح إلى بابها»[3].

أمّا النّاحية الثانية أنّه قد بالغ في الإشادة بما سيطرحه كبديل لنظرية العامل التّقليدية؛ إنّه يطمح أنْ يُغيّر منهج البحث النحوي للغة العربيّة، وأنْ يرفع عن المتعلمين إصر هذا النّحو، ويبدِّلهم منه أصولًا سهلة يسيرة؛ تقرّبهم من العربيّة، وتَهديهم إلى حظٍ من الفقه بأساليبها[4]، وبلغ من إعجابه بما وُفّق إليه من كشْفٍ جديد، إلى حدّ جعله يؤمن إيماناً لا ريب فيه بأنّ نظرية العامل قد لقيت حَتفها، ولم يبق لأنصارها إلاّ أنْ يُشيعوها إلى عالم الفناء، آسفين على أحقاب أضاعها طلاب النّحو في العكوف على ما ليس فيه فائدة؛ يقول: «ومهما يكن من استقبال النّاس إيّاها، ومهما يتجهّموا لها أو يبشروا بها، فلن يستطيع النّحاة من بعد أن يركنوا إلى نظريتهم العتيدة السّابقة "نظرية العامل"، وقد بُنيت عليها من قبل أصول النّحو... لن تجد هذه النّظرية من بعد، سلطانها القديم في النّحو، ولا سحرها لعقول النّحاة»[5].

وإذا استثنينا بعض الآراء الاجتهادية القليلة؛ فإنّنا نجد المؤلّف لا يخرج في منهج كتابه العام عمّا اختطّه بعض أئمة النّحو القدماء؛ كالزّجاجي (ت337هـ)، والزّمخشري (ت538هـ)، وابن مضاء (ت492هـ)، يضاف إلى هذا أنّ المؤلّف قد اقتصر على "إعراب الاسم" وحده؛ فلم يستوفِ قواعد العربية، ولم يقدّم مُصنّفاً علمياً متكاملاً؛ يمكن أن يستلهم من مضمونه "كتاباً تعليمياً" يُسهّل تعليم العربية، ويقرّب نحوها وصرفها إلى العقول، ويُحبّبُهما إلى النّفوس، وعلى الرّغم ممّا بُذل من جهد في هذا الكتاب، فإنّه لم يحقّق الأهداف التي حدّدها المصنّف منذ البداية في مقدّمته؛ وبقي البحث النّحوي فيه يدور في دائرة من الغموض والإبهام، واستبدال آراء بآراء، وتخريج بتخريج، ومصطلح بمصطلح.

لقد حمل كتاب "إحياء النّحو" دعاوَى وآمالا عريضة وواعدة لتجديد الدّرس النّحوي العربي التّقليدي، وكان للمقدّمة التي وضعها له الأديب الشّهير **طه حسين** (ت1973م) أثَرٌ في إعطاء الكتاب أكثر من حجمه الحقيقي؛ ذلك أنّه بالغ -هو الآخر- في الإشادة به وبمؤلّفه، الذي وُفّق –حسب طه حسين- إلى إحياء النّحو من وجهين؛ أوّلهما: أنّه استطاع أن يقرّب النّحو من العقل الحديث؛ ليفهمه ويستسيغه، ويجري على تفكيره إذا فكّر، ولسانه إذا تكلّم، وقلمه إذا كتب، وثانيهما: أنّه أشاع في النّحو تلك القوّة التي تحبّب للنّفوس درسَه ومناقشةَ مسائلِه.

كلّ هذه الآمال التي عقدها المؤلّف وصديقه الأديب على هذه الكتاب –حسب رأينا ورأي كثير من الدّارسين- لم تتحقّق؛ ذلك أنّ هذا الكتاب لم يتعدّ حدود النّقد العلمي؛ ولم يأتِ بالبديل لنظرية العامل، وكلّ ما طرحه لا يتجاوز أنْ يكون نقد لنظرية العامل؛ فكان الأجدر أنْ يكون عنوانه هو (نقد ظاهرة الإعراب في النّحو العربي) لا "إحياء النّحو"؛ لأنّ المؤلّف لم يشر إلى علاقة الكلمة بالكلمة، ولا ارتباط الجملة بالجملة، من أوّل الكتاب إلى آخره؛ بل قصر معظمه على حكم آخر الكلمات ولم يعن بغيرها.

2-2- عدم الالتزام بالأمانة العلمية :

في الأبحاث الحديثة يجب أنْ يشير الباحث إلى مصادر بحثه؛ فيُحيل في الهامش إلى مصدر كلّ نصّ نقله، أو فكرة اقتبسها؛ حتى وإنْ كانت أفكارًا خاصة استلهمها من نصوص تراثية.

وإذا جئنا إلى مؤلّف "إحياء النّحو" نجد أنّ أغلب أفكاره التّجديدية التي طرحها، مسبوق إليها من طرف القدماء؛ كالدّعوة إلى التّخلّص من نظرية العامل، ونسبة العمل للمتكلّم، ومعاني "الإسناد والإضافة" التي طرحها كتفسير للحركات الإعرابية...إلخ، وأغلبها تبناها المؤلّف كأفكار تجديدية تطرح لأوّل مرّة، وهذا ما سيتبيّن لنا في التفصيل التالي:

2-2-1-الدّعوة إلى هدم نظرية العامل : يُعتبر إبراهيم مصطفى أوّلُ من دعا في العصر الحديث إلى إلغاء فكرة العامل من أساسها، وكلّ ما أقامه النّحاة من أصول فلسفية مبنية عليها[6]؛ يقول في خاتمة بحثه: «تخليص النّحو العربي من هذه النّظرية وسلطانها، هو عندي خير كثير، وغاية تقصد، ومطلب يُسعَى إليه، ورشاد يسير بالنّحو في طريقه الصّحيحة، بعدما انحرف عنها آماداً»[7]، وقد نجح –إلى حدّ ما- في بناء محاولته على إلغاء أيّ أثر لذكر العوامل.

والذي يعنينا هنا هو أنّ المؤلّف لم يأتِ على ذكر صاحب أوّل ثورة -في تاريخ النّحو العربي- على العوامل النّحوية؛ وهو **ابن مضاء القرطبي** (ت592هـ) في كتابه الشّهير "الرّد على النّحاة" والذي حُقّق وطُبع لأوّل مرّة سنة 1947م، من طرف **شوقي ضيف** (ت2005م)، والذي اعتمد على نسخة خطية وحيدة في المكتبة التيمورية بدار الكتب المصرية[8]، هذه الدّار التي كان المؤلّف إبراهيم مصطفى من روّادها، وهو من المهتمين بالمخطوطات النّحوية، وقد أكثر في كتابه من ذكر مخطوطات دار الكتب، ورجع إلى بعض مخطوطاتها وهو يؤلّف كتابه المذكور[9]، يضاف إلى هذا أنّ النصف الأوّل من القرن العشرين يعتبر العصر الذهبي لنشاط حركة تحقيق المخطوطات العربية واكتشافها، ومن العجب ألاّ يكون المؤلّف –وهو من النّحاة المعاصرين الكبار- قد اطّلع على مخطوطة ابن مضاء، خصوصاً وأنّ عنوانها جذاب، وضمن فهرس مخطوطات هذه الدّار!

والأمر الثاني الذي يقوّي تأثّر المؤلّف بكتاب ابن مضاء، هو التّشابه القوي بين موقفيهما من قضية العامل؛ فإذا كان إبراهيم مصطفى قد ذكر عبارته السّالفة الذّكر في خاتمة كتابه، فإنّ ابن مضاء كان قد استهل كتابه بعبارة تكاد تشابهها؛ وهي قوله: «قصدي في هذا الكتاب أن أحذف من النّحو ما يستغني النّحوي عنه، وأنبّه على ما أجمعوا على الخطأ فيه؛ فمن ذلك ادّعاؤهم أنّ النّصب والخفض والجزم لا يكون إلاّ بعامل لفظي، وأنّ الرّفع منها يكون بعامل لفظي وبعامل معنوي»[10]، ومن عجائب الصّدف أن يتفق الرّجلان على رفض تقدير وتأويل العوامل، وبأن تكون الحركات على أواخر الكلم في الجملة بأثر من عامل، لفظي، أو معنوي، ظاهر أو مقدّر؛ يقول إبراهيم مصطفى: «على أنّ أكبر ما يعنينا في نقد نظريتهم أنّهم جعلوا الإعراب حكماً لفظياً خالصاً يتبع لفظ العامل وأثره، ولم يروا في علاماته إشارة إلى معنى»[11].

وعلى الرّغم من التأثر الواضح بابن مضاء؛ فإنّ هناك فروق طفيفة بين موقفي الرجلين من قضية العوامل؛ منها أنّ **ابن مضاء** لم يدعُ إلى الاستغناء بشكل كامل عن نظرية العوامل في التّحليل النّحوي للغة العربية؛ وإنّما دعا إلى التّخفيف منها ورفض كلّ ما يتبعها من تقديرات وتأويلات عبثية، بينما حاول **إبراهيم مصطفى** أنْ يلغي نظرية العامل بشكل كامل، وأن يطرح البديل عنها –وإن لم يوفّق فيه- ليكون التّفسير الصّحيح للظّواهر الإعرابية وعلاماتها.

2-2-2- **نسبة العمل للمتكلّم** : حاول إبراهيم مصطفى أن يرجع تغير حركات الألفاظ إلى المتكلّم، وأن ينفي عمل الألفاظ في بعضها البعض، هذا العمل الذي كان يقول به القدماء دون استثناء –حسب رأيه- والذين رأوا أنّ حركات الإعراب عوارض للكلم؛ تتبدّل بتبدّل التّركيب، قالوا: عرض حادث لابدّ له من مُحدث، وأثر لابدّ له من مؤثّر، وطلبوا لهذا الأثر عاملاً مقتضياً، وعلّة موجبة، وهكذا تصوّروا "عوامل الإعراب" كأنّها موجودات فاعلة مؤثّرة، وأجروا لها أحكامها على هذا الوجه، والشّاهد عنده قول **الرضي الاستراباذي** (ت686هـ): «والنّحاة يجرون عوامل النّحو كالمؤثّرات الحقيقية»[12]، ويرى أنْ القدماء، دون استثناء، «لم يقبلوا أن يكون المتكلّم محدث هذا الأثر؛ لأنّه ليس حرّا فيه يُحدثه متى شاء»[13]؛ ثمّ يَحسر الإعراب في الضمّة والكسرة فقط، ويرى أنّهما «من عمل المتكلّم ليدلّ بهما على معنى في تأليف الجملة ونظم الكلام»[14].

ونسبة العمل للمتكلّم دون الإشارة أو الإحالة إلى مصدر هذا الرّأي، فيه نوع من السّطو على أفكار الآخرين، أو الاستهانة والاستهتار بالأمانة العلمية التي تقتضيها الأبحاث الأكاديمية؛ خصوصًا وأنّ المصادر التي أشارت إلى هذا الرّأي مصادر معروفة ومنتشرة، لا تخفى على أيّ باحث، ولأصحابها مكانة كبيرة بين الباحثين القدماء؛ ومن هؤلاء **ابن جني** (ت392هـ) الذي يرى أنّ العمل من الرّفع والنّصب والجرّ والجزم إنّما هو للمتكلم نفسه لا لشيء غيره[15]، وأيّده **ابن مضاء** (ت592هـ) الذي أورد قوله وزاد عليه قائلاً: «هذا قول المعتزلة، وأمّا مذهب أهل الحقّ فإنّ هذه

الأصوات إنّما هي من فعل الله تعالى، وإنّما تنسب إلى الإنسان كما ينسب إليه سائر أفعاله الاختيارية، وأمّا القول بأنّ الألفاظ يحدث بعضها بعضا فباطل عقلا وشرعاً»[16]، وفي القرن السّابع نجد رضي الدّين **الاستراباذي** (ت686هـ) يكرّر ما يشبه هذا الكلام؛ فيصرّح أنّ العلّة الحقيقية للإعراب ووجود علاماته في آخر الكلمة، هو المتكلّم، وأنّ نسبة التغيّر إلى العامل النّحوي هي نوع من النسبة العِلّية؛ يقول: «ثمّ اعلمْ أنّ مُحدث هذه المعاني في كلّ اسم هو المتكلّم، وكذا محدث علاماتها؛ لكنّه نُسب إحداث هذه العلامات إلى اللفظ الذي بواسطته قامت هذه المعاني بالاسم فسمي عاملاً لكونه كالمسّبب للعلامة...إلخ»[17].

2-2-3- **معاني الإسناد والإضافة** : طَرْحُ تصوّرٍ جديد لتفسير حركات الإعراب، هو المحور الرّئيسي الذي تدور حوله مباحث كتاب "إحياء النّحو"؛ والذي به يُقدّم المؤلّف محاولته؛ والتّفسير الذي يطرحه هو أنّ علامات الإعراب ليس لأثر عامل لفظي أو معنوي؛ وإنّما هي دوال على معانٍ في تأليف الجملة؛ وهي[18]:

- أنّ الرّفع علم الإسناد، ودليل أنّ الكلمة يتحدث عنها.

- أنّ الجرّ علم الإضافة، سواء أكانت بحرف أم بغير حرف.

- أنّ الفتحة ليست بعَلمٍ على إعراب؛ ولكنّها الحركة الخفيفة المستحبّة، التي يُحبّ العرب أنْ يختموا بها كلماتهم ما لم يلفتهم عنها لافت؛ فهي بمنزلة السّكون في لغتنا الدّارجة.

وهذا الرّأي الذي يطرحه المؤلّف لحركات الإعراب، وبنى عليه كتابه، هو في حقيقة الأمر رأي لعدد من النّحاة القدماء؛ وعلى رأسهم جار الله **الزمخشري** (ت538هـ) في كتابه (المفصّل في صنعة الإعراب)، وأيّده **ابن يعيش** (ت643هـ) في شرحه؛ ولذا يتّهم أحد الباحثين المُحدَثين[19] إبراهيم مصطفى بأنّه سطا على قول الزّمخشري؛ واعتبره قولاً خاصاً به؛ بعد أن أجرى بعض التّعديل عليه؛ والدّليل أنّ كتابا المفصّل وشرحه كانا من مصادر الأستاذ مصطفى، وكثيراً ما أحال إليهما في هوامش كتابه[20].

ولنقفَ على الأمر أكثر نورد قول **الزّمخشري**؛ الذي جاء فيه "حول وجوه إعراب الاسم": «هي الرّفعُ والنّصب والجرّ؛ وكلّ واحد منهما عَلَم على معنى، فالرّفع علم الفاعلية...، وكذلك النّصب علم المفعولية، والمفعول خمسة أضرب...، والجرّ علم الإضافة، وأمّا التّوابع فهي في رفعها ونصبها وجرّها داخلة تحت أحكام المتبوعات»[21]، ومن خلال الموازنة بين ما طرحه إبراهيم مصطفى وما طرحه الزّمخشري، نجد أنّ الأوّل متأثّر وبدون شكّ- بالثّاني، مع أنّ الأوّل حاول أن يُغيّر في بعض المصطلحات والمفاهيم؛ منها[22]: استعمال الإسناد أو المسند إليه موضع (الفاعلية)، إلغاء اعتبار النّصب إعراباً، اعتبار الإعراب الحركة الإعرابية لا الحالة الإعرابية.

2-3- عدم الموضوعية:

من سمات المنهج العلمي الحديث الالتزام بالموضوعية؛ التي تقتضي من الباحث وصفُ الأشياء وتقرير حالتها؛ بعيدا عن الأهواء والأحكام المسبقة؛ مع إقصاء الخبرة الذّاتية؛ والتّسلّح بالرّوح النّقدية التي تجعل النّحويّ في بحث دائم عن الدّليل؛ بدون حرج من نقد قديم صار مشهوراً، والتّراجع عن الخطأ والاعتذار عند تبيّن له وجوه الصّواب...إلخ، والمتصفّح لكتاب "إحياء النّحو" يظهر له بشكل جليّ أنّ مؤلّفه كثيراً ما يميل إلى انتقاء الآراء النّحوية وفق ما يخدم هدفه وإهمال الآراء الأخرى؛ ومن ذلك أنّه حاول أن يُقوّل القدماء ما لم يقولوه؛ حين ذكر أنّ النّحاة (بدون استثناء) قد تصوّروا "عوامل الإعراب" كأنّها موجودات فاعلة مؤثّرة، وأجروا لها أحكامها على هذا الوجه، واستشهد بقول **الرضي** المبتور «والنّحاة يجرون عوامل النّحو كالمؤثّرات الحقيقية» (السّالف الذّكر) وهذا صدر لعبارة وعجزها الذي لم يذكره: «وإن كانت علامة لا علّة، ولهذا جعلوها عاملاً»، فترك المؤلّف عجز العبارة واستشهد بصدرها، وهو تصرّف يخلو من الأمانة العلمية؛ لأنّه رأى في ذكر العجز دلالة على أنّ النّحاة ذهبوا إلى المذهب الّذي زعم أنّه اخترعه وهدَى إليه.

يضاف إلى هذا أنّني حين رجعت إلى المصدر (شرح الكافية للرضي) وجدت أنّ اقتباس المؤلف غير دقيق؛ والعبارة الصّحيحة في الشّرح هي: «النّحاة جعلوا العامل كالعلّة المؤثّرة، وإن كان علامة لا علّة»[23]، وفرق كبير بين هذا القول والقول الذي أورده مؤلّف "إحياء النّحو"؛ ذلك أنّ القدماء – كما ذكر **ابن جني**[24]- قالوا عامل لفظي وعامل معنوي ليروك أنّ بعض العمل يأتي مسبّبًا عن لفظ يصحبه كـ"مررتُ بزيد" و"ليت عمراً قائمٌ"، وبعضه يأتي عارياً من مصاحبة لفظ يتعلّق به كرفع المبتدأ بالابتداء، ورفع الفعل لوقوعه موقع الاسم.

وهناك أمر مهم انتقدَ فيه "صاحبُ الإحياء" النّحاةَ القدماء انتقادًا شديدًا، دون وجه حقّ؛ وهو أنّهم عرّفوا النّحو بأنّه «عِلمٌ يُعرف به أحوال أواخر الكلم إعراباً وبناء»؛ وفي هذا -حسب رأيه- تضييق شديد لدائرة البحث النّحوي، وتقصير لمداه، وحصر له في جزء يسير ممّا ينبغي أن يتناوله؛ فالنّحاة حين قصروا النّحو على أواخر الكلمات، قد ضيّقوا من حدوده الواسعة، وسلكوا به طريقاً منحرفة، وضيّعوا كثيراً من أحكام نظم الكلام وأسرار تأليف العبارة[25].

وفي هذا الطّرح الذي قدّمه المؤلّف ابتعاد كبير عن الموضوعية، وتعميم يرفضه المنهج العلمي السّليم؛ لأنّ مجالات البحث في النّحو العربي أوسع من قصره على الحرف الأخير من الكلمة؛ إذ تتناول أبحاثه التّركيب الكلامي الذي يتعدّى الكلمة الواحدة إلى الجملة كلّها؛ وفي النّحو أبواب كثيرة تبحث مواضع التّقديم والتّأخير والتّوكيد والحذف، واستخدامات ألفاظ النّفي والاستفهام

والعطف...إلخ، وكلّ هذه مباحث تتعدّى ما ذكره من أنّ أبحاث النّحو مقصورة على الحرف الأخير من الكلمة.

ومن الأحكام النّحوية التي أتى بها المؤلّف، والتي تدلّ على استقرائه القاصر للغة، وتهربه من الإشارة إلى ما يناقض أفكاره؛ أنّه نفى عن النّحو العربي البحث عن معاني الحركات الإعرابية؛ يقول: «أكبر ما يعنينا في نقد نظريتهم أنّهم جعلوا الإعراب حكماً لفظياً خالصاً يتبع لفظ العامل وأثره، ولم يروا في علاماته إشارة إلى معنى، ولا أثراً في تصوير المفهوم، أو إلقاء ظلّ على صورته»[26]، وهذا الكلام الذي يطرحه، عكس التّصوّر السّائد في النّحو العربي؛ والذي تتضمّن أغلب مصادره الرّبط بين الدّلالة والحركة الإعرابية؛ وتجعل الحركة مشيرة إلى معنى ودالة عليه؛ ومن النّصوص الدّالة على هذا؛ نذكر:

نص **الزّجاجي** (ت337هـ) الذي جاء فيه: «الأسماء لمّا كانت تعتورها هذه المعاني؛ فتكون فاعلة ومفعولة ومضافة ومضافاً إليها، ولم يكن في صورها وأبنيتها أدلة على هذه المعاني؛ بل كانت مشتركة، جعلت حركات الإعراب فيها تنبئ عن هذه المعاني... جعلوا هذه الحركات دلائل عليها ليتّسعوا في كلامهم»[27].

نص **ابن يعيش** (ت643هـ) الذي جاء فيه: «كلّ واحد منها –الرّفع والنّصب والجرّ- عَلَمٌ على معنى من معاني الاسم التي هي الفاعلية والمفعولية والإضافة، ولولا إرادة جعل كلّ واحد منها عَلماً على معنى من هذه المعاني لم تكن حاجة إلى كثرتها وتعدّدها»[28].

وبهذا يتبيّن لنا أنّ النّحاة القدماء يرون في علامات الإعراب إشارة إلى معنى، ويرون للإعراب معانٍ تكون علاماته دلالة عليها؛ وعندما يقول النّحاة: الضّمة علامة على الرّفع؛ يعنون بالرّفع الحالة الإعرابية الدّالة على الموقع الإعرابي أو النّحوي الذي يحدّد للكلمة وظيفتها النّحوية في الجملة؛ كالفاعلية والمبتدئية والخبرية، وهكذا الأمر مع بقية العلامات.

2-4- لجوؤه إلى **التّعليل والتّأويل**:

من الأمور التي رفضها واستنكرها **إبراهيم مصطفى** على منهج النّحاة القدامى، بعض الأصول النّحوية (كالفلسفة النّحوية المتمثلة في التّقدير والتّعليل والتّأويل) والتي اتّكئوا عليها في تحليل الظّواهر النّحوية[29]، ولكن المؤلّف لم يستطع هو نفسه الفرار من هذه الأصول؛ وذلك حين اصطدم بعقبات تَحُول بين تطبيق نظريته وجعلها مطردة في جميع الظواهر الإعرابية، فلجأ إلى التأويل والتقدير «وراح يلتمس أوهى الأسباب لتعليل ما اصطدم به؛ فكان في عمله أكثر من

القدماء إيغالاً في التّعسّف والتّأويل وسوء التقدير»[30]، ومن الظواهر اللغوية التي اصطدم بها في اللغة ولم تتلاءم مع نظريته، نذكر:

2-4-1- **المنادى** : حيث جعل المؤلّف الضمّة علم الإسناد، ولكنّه أغفل كلمات مرفوعة لم يكن القصد من رفعها أنْ يُسنَد إليها، كالمنادى الذي يُنصَب في أغلب أحواله إلاّ حالة واحدة يُضمّ فيها، وهي أنْ يكون "علماً مفرداً –أي ليس بمضاف ولا شبيه به- أو نكرة مقصودة"، وحين اصطدم المؤلّف بهذا لم يجد بُدًّا من اللّجوء إلى التّمحّل والتأويل حتى تستقيم له قاعدته؛ فذهب إلى أنّ ظهور الضّمة في المنادى ليس دليلاً على أنّ الكلمة المرفوعة مسندٌ إليها، أو متحدّث عنها؛ ولكن إذا قصد تعيين المنادى المنون حرم التّنوين الذي هو علامة التّنكير، ومتى حرم التّنوين ضمّ آخره فراراً من شبهة الإضافة إلى ياء المتكلّم؛ لأنّها تقلب في باب النّداء ألفاً، وقد تحذف وتبقى الحركة القصيرة مشيرة إليها، ففرّوا في هذا الباب من النّصب والجرّ إلى الضّم؛ حيث لا شبهة بياء المتكلّم[31].

2-4-2- **اسم "إنّ"** : وعلى حسب الأصل الذي وضعه المؤلّف كان يجب أنْ يكون اسم "إنّ" مرفوعاً، ولكنّه منصوب، ولم يتحرج المؤلّف من أن يخطئ القدماء في فهم هذا الباب وتدوينه، واتّهامهم بأنّهم تجرؤوا على تغليط العرب في بعض شواهدهم وأحكامهم؛ وهو يرى أنّ من حقّ اسم "إنّ" الرّفع، ولكن غلب عليه النّصب بسبب التّوهم؛ ذلك أنّه لمّا كثُر ضمير النّصب بعد "إنّ"؛ توهموا أنّ الموضع للنّصب، فلما جاء الاسم الظّاهر نُصب أيضاً على التّوهم، في حين أنّ حقّه الرّفع؛ لأنّه مسندٌ إليه أو متحدّث عنه، وقد ورد مرفوعاً وعطف عليه بالرّفع في شواهد كثيرة؛ فمن القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿قالوا إنّ هذان لساحران﴾[طه: 63]، ومن الحديث: ((إنّ من أشدّ النّاس عذاباً يوم القيامة المصوّرون))[32].

ومن خلال هذه الأمثلة القليلة التي أوردناها عن التّمحّل والتأويل الذي لجأ إليه إبراهيم مصطفى، يتبيّن لنا أنّ محاولته التّجديدية وقعت –غالباً- فيما وقع فيه القدماء؛ من التفلسف النّحوي انتصاراً للقواعد المقرّرة من طرفهم، فكان يجب عليه ألاّ ينسى الأسس التي انطلق منها، وكان حسبه أن يصف الظاهرة، وحسبه أن يجمع الكثير المطرد منها في بابه، وأن يشير إلى ما جاء على لسان العرب ممّا يخرج عنها.

2-5- **وقوعه في التناقض** :

ممّا يسيء إلى قيمة أيّ بحث؛ هو أنْ يقع مؤلّفه في نقض آراء سابقة له، ويكون الأمر أسوأ إذا وقع هذا التّناقض في نفس الكتاب، وهذا ما نحسب أنّ مؤلّف "إحياء النّحو" قد وقع فيه، فعلى الرّغم من صغر حجم كتابه إلاّ أنّنا نلحظ فيه الكثير من هذه الظّاهرة؛ منها:

2-5-1- أنّ المؤلّف دعا في بداية كتابه إلى دراسة علاقة الكلمة بالكلمة، والجملة بالجملة، وبيان ما يجب أنْ تكون عليه الكلمة في الجملة، وأن يُهتمّ بأساليب وطرق الإثبات، والنّفي، والتّأكيد، والتّقديم، والتأخير، وغيرها من صور الكلام، التي مرّ بها القدماء من غير درس، إلاّ ما كان منها ماساً بالإعراب، أو متصلاً بأحكامه[33]، ولكنّ المؤلّف سرعان ما نقض كلامه هذا حين دعا إلى إلغاء "باب العطف"؛ فقال: «وباب العطف إذاً ليس له إعراب خاص، وليس جديراً أن يُعدّ من التّوابع، ولا أن يفرد بباب لدرسه»[34]، والسّبب –عنده- أنّ الثاني شريك الأوّل؛ وله مثله صفة الاستقلال، فيعرب مثله إن كان مسنداً إليه، أو مضافاً أو غير ذلك؛ ولكن هل اتّحادهما في الإعراب يمنع من أن يفرد للعطف باب لدرسه؟ طبعاً لا؛ فيكفي أن ترجع إلى كتب النّحو لترى أنّ ما ذُكر في باب العطف جدير بأن يكون له باب يخصّه؛ كما أنّ هذا كلّه عكس ما توهّم المؤلّف من أنّ كتب النّحو لم تدرس أدوات العطف إلاّ من ناحية بيان أثرها في الإعراب.

2-5-2- من الأفكار الأساسية التي قام عليها كتاب "إحياء النّحو" هي أنّ علامات الإعراب دوال على معان في تأليف الجملة؛ وليس كما زعم النّحاة بأنّها أثر يجلبه العامل، ولكن هذا يناقض -من جهة أخرى- مع ذهابه إلى أنّ الفتحة لا تدلّ على معنى كالضّمة والكسرة، فليست بعلم إعراب؛ وإنّما هي الحركة الخفيفة المستحبّة عند العرب، وهي في العربية نظير السّكون في لغتنا العامية.

ومن العجب أن تجد في صفحة واحدة من كتابه كلام متناقض شبيه بالذي سبق؛ حيث نفى أن يكون لحركات الإعراب معنى فقال: «فلو أنّ حركات الإعراب كانت دوالّ على شيء في الكلام، وكان لها أثر في تصوير المعنى، يحسّه المتكلّم ويدرك ما فيه من الإشارة ومن وجه الدّلالة، لما كان الإعراب موضع هذا الخلاف بين النّحاة، ولا كان تعلّمه بهذه المكانة من الصّعوبة»[35]، ولكن سرعان ما يبدأ في نقض كلامه هذا؛ حين يقرّ أنّ العربية –وهي لغة القصد والإيجاز- لا يمكن أن تلتزم علامات الإعراب على غير فائدة في المعنى، ولا أثر في تصويره، وهو الأمر الذي تطلّب منه تتبّع كلام العرب ليبحث عن معانٍ لهذه الكلمات، إلى أن هداه الله إلى شيء رآه قريباً واضحاً؛ وهو: أنّ الرّفع علم الإسناد، وأنّ الجرّ علم الإضافة...إلخ.

03- خاتمة:

وفي ختام هذا البحث لا يسعنا إلاّ أنْ نقول:

إنّ أهمّ المآخذ المنهجية التي أوخذ عليها إبراهيم مصطفى في محاولته هي عدم تحليه بالموضوعية، في نقده للقدماء، ونسبة بعض الآراء لهم، كما أنّ كثيرا من الآراء التي طرحها كبديل لنظرية العامل، اتسمت بالسّطحية وعدم الأصالة، كما غلب عليها الطّابع النّقدي والانتقاء من آراء القدماء، ممّا أوقعه في فخ التّعليل والتّخريج النّحوي التقليدي.

يضاف إلى ذلك إنّ قصدنا من طرح هذا الموضوع هو الوقوف على أهمّ الهفوات المنهجية التي وقع فيها صاحب "إحياء النّحو"، وطرح نماذج منها؛ ولم يكن قصدنا هو استقصاء كلّ تلك المآخذ، ولا طرح دراسة نقدية شاملة لهذا الكتاب؛ لأنّ ذلك يتطلّب مؤلّفًا لوحده، كما يمكن أنْ نعتبر هذا الكتاب أوّل دراسة جريئة في العصر الحديث، حاولت أن تنتقد وتستدرك على النّحاة القدامى، وأهمّ من ذلك كلّه أنها حاولت أن تطرح نظرية نحوية جديدة، تلغي الاعتماد الكلّي على العوامل النّحوية في تفسير حركات الإعراب وتخريجها، وقد كان لها تأثير كبير على محاولات التّيسير والتّجديد النّحوي التي تلتها، كما يجب أن نشير إلى أنّ الهفوات المنهجية التي أشرنا إلى أهمّها في هذا البحث، هي التي أثرت سلباً على القيمة العلمية لهذا الكتاب، وكانت من الأسباب الأولى لفشل هذه المحاولة، وتعرّضها للنّقد الشّديد فيما بعد.

04- المصادر والمراجع:

1. أحمد أحمد بدوي، نقد كتاب إحياء النّحو لإبراهيم مصطفى، مجلة الرسالة/القاهرة، العددان: 214 و215 أغسطس 1937م.
2. منصور الغفيلي، مآخذ المحدثين على النّحو العربي وآثارها التنظيرية والتّطبيقية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي/السعودية، ط1/2013.
3. إبراهيم مصطفى، إحياء النّحو، دار الكتاب الإسلامي/القاهرة، ط2/1413هـ-1992م.
4. ابن مضاء، الردّ على النّحاة، لابن مضاء، تح: شوقي ضيف، دار المعارف/القاهرة، ط2/1982.
5. طه عبد الحميد طه، دراسات في النّحو، مكتبة سعيد رأفت/القاهرة، (دط)1393هـ- 1973م.
6. عبد المتعال الصعيدي، النّحو الجديد، دار الفكر العربي/القاهرة، (دط) 1947م.
7. ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، دار الكتب العلمية/القاهرة، ط1/1952م.
8. الرضي الاستراباذي، شرح الكافية، تح: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس/بنغازي، ط2/1996م.
9. عبد الهادي الفضلي، دراسات في الإعراب، تهامة/السعودية، ط1/1984.
10. إميل بديع يعقوب، المفصّل في صنعة الإعراب، دار الكتب العلمية/بيروت، ط1/1999.
11. الزجاجي، الإيضاح في علل النّحو، تح: مازن المبارك، دار العروبة، (دط)1959م.
12. ابن يعيش، شرح المفصّل، المطبعة المنيرية/القاهرة، (دط) (د ت).
13. محمد الحلواني، أصول النّحو العربي، الناشر الأطلسي/الدار البيضاء، (د ط)(د ت).

05-الهوامش:

[1]- ينظر: أحمد أحمد بدوي، نقد كتاب إحياء النّحو لإبراهيم مصطفى، مجلة الرسالة-القاهرة، العددان: 214 و215 أغسطس 1937م.

[2]- ينظر: منصور الغفيلي، مآخذ المحدثين على النّحو العربي وآثارها التنظيرية والتّطبيقية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي/السعودية، ط1/2013: ص 304-314.

[3]- إبراهيم مصطفى، إحياء النّحو، دار الكتاب الإسلامي/القاهرة، ط2/1413هـ-1992م : د (مقدّمة المؤلّف).

[4]- ينظر المصدر نفسه: أ (مقدّمة المؤلّف)

[5]- المصدر نفسه: ص 194.

[6]- ينظر المصدر نفسه: ص 22-31.

[7]- المصدر نفسه: ص 195.

[8]- تحت رقم (375نحو)، ينظر: ابن مضاء، الردّ على النّحاة، لابن مضاء، تح: شوقي ضيف، دار المعارف/القاهرة، ط2/1982: ص21.

[9]- ينظر في هذا: طه عبد الحميد طه، دراسات في النّحو، مكتبة سعيد رأفت/القاهرة، (دط) 1393هـ- 1971م: ص 130-131، و عبد المتعال الصعيدي، النّحو الجديد، دار الفكر العربي/القاهرة، (دط) 1947م: ص 232.

[10]- ابن مضاء، الرّد على النّحاة: ص 76.

[11]- إبراهيم مصطفى ، إحياء النّحو: ص 41.

[12]- المصدر نفسه: ص 31-32.

[13]- المصدر نفسه: ص 31.

[14]- المصدر نفسه: ص 50.

[15]- ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، دار الكتب العلمية/القاهرة، ط1/1952م : ج1 ص109.

[16]- ابن مضاء، الرّد على النّحاة: ص 77.

[17]- الرضي الاستراباذي، شرح الكافية، تح: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس/بنغازي، ط2/1996م: ج1 ص21.

[18]- ينظر إبراهيم مصطفى، إحياء النّحو: مقدمة المؤلّف (و، ز). والصفحة 50 وما بعدها.

[19]- وهو عبد الهادي الفضلي، ينظر كتابه: دراسات في الإعراب، تهامة/السعودية، ط1/1984: ص 61-62.

[20]- ينظر هوامش الصّفحات (01، 06، 104) من إحياء النّحو.

[21]- إميل بديع يعقوب، المفصّل في صنعة الإعراب تقديم: دار الكتب العلمية/بيروت، ط1/1999: ص47.

[22]- ينظر: عبد الهادي الفضلي، دراسات في الإعراب: ص 63.

[23]- الرضي، شرح الكافية، تح: يوسف عمر: ج1 ص57.

[24]- ينظر: ابن جني، الخصائص : ج1 ص109-110.

[25]- ينظر: إبراهيم مصطفى، إحياء النحو: ص 01، 03.

[26]- المصدر نفسه: ص 41.

[27]- الزجاجي، الإيضاح في علل النّحو، تح: مازن المبارك، دار العروبة، (دط)1959م: ص 69-70.

[28]- ابن يعيش، شرح المفصّل، المطبعة المنيرية بالقاهرة، (دط) (د ت): ج1 ص72.

[29]- ينظر: إبراهيم مصطفى، إحياء النّحو: ص 28-37.

[30]- محمد الحلواني، أصول النّحو العربي، الناشر الأطلسي/الدار البيضاء، (د ط)(د ت): ص 217-218.

[31]- ينظر: إبراهيم مصطفى، إحياء النّحو: ص 61 و63.

[32]- ينظر: المصدر نفسه: ص 65-67.

[33]- ينظر: المصدر نفسه: ص 01، 03.
[34]- المصدر نفسه: ص 116.
[35]- المصدر نفسه: و (مقدّمة المؤلّف).

مرجعيات مشروع النقد الثقافي عند "عبد الله الغذّامي"

References of Cultural Critical Project for "Abdullah Al-Ghadhami"

د.نوال قرين – د. إلهام بولصنام

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة قاصدي مرباح- ورقلة (الجزائر)

nawal_krine18@yahoo.com
inspiration1948@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/30 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يُبنى كلّ مشروع نقدي على مجموعة من الرؤى و الأفكار، تشكّل مرجعياته الفكرية و الفلسفية، و يتكئ على معطيات تاريخية تحيل إلى ترسيخ كينونته المعرفية، حيث ينتج من مختلف المناهل بُغية إقامة دعامة معرفية و اصطلاحية قادرة على محاورة مختلف النّصوص الإبداعية.

إنّ السّؤال الذّي يطرح نفسه وبإلحاح علينا هنا هو: ما هي المرجعيات المعرفية والنّقدية وحتى الفلسفية التّي اعتمد عليها "الغذّامي" في طرح مشروعه الجديد الموسوم بالنّقد الثّقافي؟

الكلمات المفتاحية: المرجعيات؛ النقد الثقافي؛ الغذّامي؛ المشروع النقدي؛ الأصول المعرفية.

Abstract:

Each critical project shall be focused on many different ideas and thoughts, which formulates its philosophic and academic background, as well as it, will be based on historical data that leads to consolidate its epistemological entity. It is produced from various means in order to establish a cognitive and lexical support able to dialogue with various creative texts.

The question raised here what are the cognitive and critical references, and even philosophic that Ghadhami relied on in his new project entitled Cultural Criticism?

key words: References; Cultural Criticism; Ghadhami; Critical Project; cognitive backgrounds.

مقدمة:

يمتد الحديث عن مرجعيّات مشروع الباحث "عبد الله الغذّامي"، ليشمل أولى كتابات النّاقد، خاصّة وأنّه غزير الإنتاج، فلقد حاول النّاقد الإلمام بكلّ المناهج المعاصرة، الحداثيّة منها، وما بعد الحداثيّة، في كتابه الأوّل الذّي حمل عنوان "الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إلى التّشريحية (Déconstruction)، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"، لتتولىّ أعماله اللاّحقة التّأكيد على هذا التّوجه النّقدي، حيث حاول جاهدا تطبيق هذه الرّؤى والنّظريّات النّقديّة على مختلف النّصوص الأدبيّة، سواء وفّق في تطبيقه أو حاد عن المنهج المتّبع.

والمتتبع لأعمال النّاقد "الغذّامي" يلاحظ تطوّرا في فكره مقرونا بتحوّل بدأ يبرز في أواخر التّسعينات من القرن الماضي، فبعد أن كان النّاقد يركّز عمله حول الدّراسات البنيويّة والسّميائية والتّشريحية –كما يحلو له تسميتها- التي احتفى بها كثيرا وادّعى أنّه صاحب السّبق في نقلها إلى السّاحة النّقدية العربيّة[1]، انتقل إلى النّقد النّسوي، الذّي كان فاتحة لنقلة منهجيّة ومعرفيّة أخرى هي هدفنا من الدّراسة هنا، ونقصد بها النّقد الثّقافي.

1- المرجعيّات/ الخلفيّات الفكريّة والنّقدية المستعارة:

إنّ البحث عن المرجعيّات التّي انطلق منها "الغذّامي" واتّكأ عليها في مشروعه النّقدي تقتضي منّا مسحا لكلّ أعمال النّاقد، لكنّ تركيزنا هنا سوف يتجّه إلى الأعمال المتأخّرة لـ"الغذّامي" باعتبارها المدوّنات التّي برز من خلالها المشروع النّقدي الثّقافي لديه، مع أنّ هذا التّركيز لا يلغي المرجعيّة الأولى التّي انطلق منها في أعماله كلّها.

إنّ المتمعّن في مشروع "الغذّامي" النّقدي في بذرته الأولى والمتمثّلة في كتابه الأول "الخطيئة والتكفير" يلاحظ بسهولة بناء الكتاب على المقولات النّقدية الغربيّة الحديثة، خاصّة الفكر البنيوي النّقدي، فالكتاب نتاج التّفاعل الحاصل بين طروحات هذا الفكر و"مدى امتثال واستجابة "الغذّامي" لهذا الفكر، فالمؤلّف يعلن عن قطيعة مع النّقد العربي-التّراث النّقدي العربي- من جهة، وقطيعة أخرى مع المناهج السّياقية من جانب آخر"[2].

لقد استعار "الغذّامي" الفكر البنيوي الغربي بمقولاته، ووقف حيّالها موقف الإعجاب حدّ الانبهار، يبرز ذلك جليّا من خلال العرض النّظري لمختلف المناهج الغربيّة، وكذا من خلال تعامله مع مقولات "بارت" الذي تعامل معه بحماسة كبيرة إلى الحدّ الذّي جعله ينصبه فارسا على النّص[3]، ولم يتوقّف "الغذّامي" عند عرض المفاهيم والمصطلحات، بل ذهب إلى تطبيق مختلف المناهج النّقدية الغربيّة على النّص الإبداعي العربي، محاولة منه لتمثل هذه المناهج على المستوى التّطبيقي، وهذا ما ظهر في الكتاب التّالي بعد الخطيئة والتّكفير، حيث حاول تشريح بعض

النّصوص المعاصرة[4]، وإن كان هذا العنوان لا يعكس المتن في الكتاب، لتمتد التّجربة النقدية عند "الغذّامي" إلى غاية كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" الذّي أحدث انعطافة نوعيّة في المسار النّقدي المعرفي عند النّاقد، وفيه يعلن عن تبنيه لفكر نقدي جديد، لم يخرج هذه المرّة عن عباءة النّقد الجديد الفرنسي؛ أي عباءة البنيويّة، وإنّما هو نقد جاء ليشاكس هذه الطّروحات رغم أنّه يبنى على معطياتها، لهذا يذهب "حفناوي بعلي" إلى تقسيم مشروع "الغذّامي" النّقدي إلى مرحلتين:

"1- **مرحلة النّقد اللّساني البنيوي**: وهي مرحلة ما بين(1985-1991م) وفيها ينهض مشروع "الغذّامي"، متّكأ على أرضيّة لسانيّة محضة، تستمد مفاهيمها من طروحات الفكر الغربي.

2- **مرحلة النّقد الثّقافي**: و تمتد من (1991-2000م)؛ وفيها تطوير لبعض الرّؤى المطروحة في المرحلة الأولى، فيبرز النّقد الثّقافي في تقابل النّقد اللّساني..."[5].

إنّنا نتّفق من حيث المبدأ مع الباحث "بعلي"، ولكنّنا نختلف معه في التّفصيل، فمشروع "الغذّامي" يمتدّ على مرحلتين، مرحلة النّقدي الأدبي، وهي المتمثلة بالنّقد اللّساني البنيوي والمرحلة الثّانية هي مرحلة النّقد الثّقافي، وإن كانت البداية لمشروع "الغذّامي" النّقدي هي سنة صدور كتابه " الخطيئة والتكفير" أي سنة (1985م)، فإنّ البداية الفعليّة للنّقد الثّقافي هي صدور كتاب " النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافية العربية"، أي سنة (2000م)، أمّا البداية التّمهيدية لفكرة النّقد الثّقافي فنجدها متجسّدة في كتابه " تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" الصّادر سنة (1997م)، وإن كنّا نجد صدى لهذا التّوجه في الكتابات السّابقة على هذا الإصدار. وعلى هذا فالمرحلة الثّانية من مشروع "الغذّامي" تبدأ سنة (1997م) و تبقى غير محددة مادام النّاقد لا يزال يعمل على هذا المشروع، وهذا ما يبرز في الكتب والأعمال التّالية على مؤلّف "النّقد الثّقافي" من مثل "الثّقافة التّلفزيونيّة، سقوط النّخبة وبروز الشّعبي"[6]، وكذا كتاب "من الخيمة إلى الوطن"[7] وغيرها من الكتب.

2- المنطلق المعرفي للنّقد الثّقافي في مشروع "الغذّامي":

إنّ التّمعن في مختلف الأعمال النّقدية التّي قدّمها النّاقد "الغذّامي" تحيلنا على مختلف المناهج والنّظريات النّقديّة الغربيّة، سواء في بنائها النّظري أو في مختلف تطبيقاتها ومقارباتها للنّص الإبداعي، فلقد انتقل "الغذّامي" من النّقد اللّساني البنيوي وما تناسل منه من مناهج حداثيّة على غرار السّميائية و التّفكيكية، ليعرّج على مناهج أخرى مغايرة كنظريّة استجابة القارئ أو نظريّة الاستقبال والنّقد النّسوي والتّاريخانيّة الجديدة ليصل إلى النّقد الثّقافي في ختام هذه المناهج والاستراتيجيّات النّقدية.

إنّ الملاحظ على هذه المناهج أنّها ذات جذور غربيّة/ أوروبية تحديدا، وهي التّي بنى عليها "الغذّامي" أعماله الأولى، ليغيّر في مساره النّقدي متبنيّا الطّرح الجديد للنّقد الثّقافي ذو الجذور النّقدية الأمريكيّة، والتّي جاءت كامتداد للنّقد الجديد الأمريكي" New Criticism" كما يقرّ "فنست ليتش"، وإن كان هذا النّقد يتقاطع مع الأطروحات النّقدية للنّقد الجديد في شقه الغربي البنيوي "Nouveau Critique"، وكذا طروحات مختلف المناهج النّقدية والمعرفيّة كالنّقد النّسوي والتاريخانية الجديدة والتّحليل الثّقافي.

لقد أشار "الغذّامي" في بداية كتابه " النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية" بشكل مقتضب إلى مجموعة من المفاهيم والمناهج التي دفعت إلى ميلاد فكرة النقد الثقافي، وفيها يميز الغذّامي بين النقد الثقافي ونقد الثقافة، ويشير إلى التاريخانية الجديدة والنقد المؤسساتي والرواية التكنولوجية، هذه المفاهيم التي اعتبرها الناقد بمثابة الذاكرة الاصطلاحية للنقد الثقافي، لكنّ هذه الإشارة المقتضبة أسقطت الكثير من ركائز هذه المفاهيم من جهة، كما أغفلت مفاهيم أخرى لها دور كبير في بناء النقد الثقافي كفعالية نقدية. ولنبدأ من حيث انتهى الغذّامي.

2- 1- التاريخانية الجديدة والإفراز النقدي الثقافي/ المرجعية الأمريكية:

تعتبر التاريخانية الجديدة "New Historicism" إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية أي النقد ما بعد اللساني، التي برزت بشكل كبير على الساحة النقدية الأمريكية فمنذ نهاية السبعينات من القرن الماضي، توجه اهتمامها للبحث عن التأثير الإيديولوجي وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، فهي تبحث عن الإطار التاريخي والثقافي لتشكل هذا النّص، وهو ما حدده "الغذّامي"، بمقولة" أرخنة النّصوص وتنصيص التاريخ"[8]، وبالتالي فالنّص يرتبط بالسياق التاريخي الذي أنتج فيه،" لأنّ النّص وسيّاقه التّاريخي كلاهما مكوّن تبادلي أساسي، أي أنّ كلاً منهما يخلق الآخر ويكوّنه، تماما مثل التّفاعل الحيوي بين الهويّة الذّاتية للفرد ومجتمعه. النّصوص الأدبيّة تشكّل وتتشكّل من سيّاقاتها التّاريخية"[9]، فالنّص بالنّسبة للتّاريخ جزء منه، وبالتّالي تكون العلاقة بينهما هي علاقة جزء من كلّ، وإن كانت هذه الرّؤية غير دقيقة تماما، لأنّ التّاريخ أيضا هو عبارة عن نصّ، أو مجموعة من النّصوص، وهنا نعود للمبدأ التفكيكي " لا شيء خارج النّص " .

إنّ هذه الفكرة توجهنا إلى الكشف عن السياق المحيط بالنّص الأدبي، بل إنّها كثفت الاهتمام به، لذلك ستجد "الغذّامي" يضيف العنصر النسقي ذو الوظيفة النسقية إلى المخطط الاتصالي، ذلك أنّ هذا العنصر النسقي ذو ارتباط وثيق بالسياق التاريخي/الثقافي للنّص، فالنّص الأدبي خاصة يقوم بامتصاص القيم الثقافية والتاريخية والاجتماعية بنجاح، وهذا ما يقرّبه من التاريخ. إنّ "هذا الاستيعاب المعزّز هو الذي يمكّن كثيرا من النصوص الأدبية من البقاء مع انهيار

الظروف التي أدّت إلى إنتاجها" ، كما يقرر "حسن البنّا عز الدين" مضيفا "أنّ القدرة الاستيعابية للنصوص هي التي تحمل كذلك إلى ظروف مشابهة في أزمان أخرى تالية. ومن هنا كذلك يمكن أن نرى «خطورة» النصوص الأدبية، وخصوصا إذا كانت بعض تلك القيم التي تحملها داخل أنسجتها قيما سلبية. أو تتشكل في صور سلبية في عقول متلقيها الجدد "[10].

إنّ هذا الطرح يلتقي مع فكرة النسق التي تحدّث عنها "الغذّامي"، ذلك النسق الناسخ الذي يمتص القيم السلبية، و يجعلها تترسب في قاع الذهن النسقي، لتتناسل مع مختلف النصوص الإبداعية. و الطرح نفسه نجده لدى "جرنيبلات"، زعيم تيار التاريخانية الجديدة، وإن كان "جرنيبلات" قد زاوج بين القيم الإيجابية والسلبية في الخطاب.

لم يتوقف "الغذّامي" عن استعارة فكرة البحث عن القيم السلبية في الخطاب من "جرنيبلات" وحسب، بل إنّه يتجاوز ذلك إلى التركيز في كيفية اشتغال الأنساق على السرد، حيث أنّ الناقد "الغذّامي" قد أعطى السرد أهميّة أكثر إيجابية من الشعر في عمله، ويشير جرنيبلات في هذا الصدد " إلى أنّ ديكنز صاغ أوصافا للمتكسّبين بالأدب في عصره"[11] وهي الفكرة التي ركز عليها "الغذّامي" في عمله في النقد الثقافي.

و لقد ركّز "الغذّامي" في عمله الثقافي على "فرضية جاهزة بتحميل الشعر الذائقة الحضارية محاولا كشف وتعرية الخطاب المنتج للمؤسسة الثقافية المهيمنة، وتلمّس الإيديولوجيا التابعة داخل الجمالي المحتكر للممارسات النقدية منذ عقود طويلة"[12]، إنّ "الغدامي" بهذا الطرح ينزاح عن الفكرة التي أشرنا إليها عند "جرنيبلات" والتي سعت للبحث عن السلبي والإيجابي داخل الخطاب. وهي رؤية مرتكزة على توجهات ما بعد حداثية.

وقد أشار العديد من الباحثين إلى أنّ "الغذّامي" قد فرض منهجه على النص المدروس، وجعله يستجيب لنتائج جاهزة، لأنّه استعار النموذج الغربي/الأمريكي تحديدا للنقد الثقافي، وأسقطه على نصوص منتقاة، وإن كان في هذه الاشارة نوع من الاجحاف في حق الناقد، إلاّ أنّها لا تخلو من بعض الصحة، ففي حديث "جرنيبلات" عن استخدام الثقافة لدراسة الأدب يؤكد أن "الأدب من أكبر المؤسسات التي تعمل على فرض الحدود الثقافية وتأكيدها من خلال المدح Praise واللوم Plame ويتضح ذلك بدرجة كبيرة من الأنواع الأدبية أو النصوص والآثار الأدبية التي تقوم على المدح، والهجاء، ومثل هذه الأعمال (قصائد المدح والهجاء)"[13].

وقصائد المدح والهجاء بفروعها هي الأعمال الأدبية التي ركز عليها الناقد "الغذّامي"، مما يؤكد استعارته للنموذج الغربي في النقد الثقافي الذي يأخذ منطلقاته ومبادئه الأساسية من التاريخانية الجديدة والفكر ما بعد الحداثي عموما، مؤكدا على مسألة التأثير التي كانت نقطة

تحول أساسية في مسار البحث من الأدب إلى الثقافة؛ إذ يشترط في الخطاب الذي يحلل ثقافيا أن يكون خطابا مؤثرا ونفعيا في الوقت نفسه.

إن فكرة التأثير في الخطاب لهي مسألة محورية في الدراسات الثقافية عموما، وفي النقد الثقافي خصوصا باعتبارها الجامع بين "الموضوعات "الأدبية واللاأدبية""[14]، والمعول عليه في دراسة هذه الموضوعات هي البلاغة، وهي فكرة أخرى نجد صداها لدى الناقد "الغذّامي" وهدفها هو الكشف عن تأثير الخطاب وتبعيته، لأنه لابد أن تكون "ثمة غاية من دراسة الأدب، وأن هذه الغاية ليست في النهاية أدبية في حد ذاتها، وما يحاولون تبيانه، هو أن للأدب نفعا على الرغم من أن هذه الكلمة ثقيلة جدا(...) فكل قراءة للأدب هي بالتأكيد انتفاع به من وجهة ما"[15].

إن هذا الخطاب "النفعي" هو محور اهتمام النقد الثقافي ونقد الثقافة على حد سواء، وهو ذو علاقة وطيدة بخطاب الهيمنة الذي تحدث عنه "غراشي" و "فوكو"، ذلك الخطاب الذي يؤثر على أكبر شريحة من الجماهير المتلقية، سواء كان ذلك خطابا مكتوبا أو غير مكتوب، فلقد تغيرت وسائل الثقافة، وصاحبها في ذلك تحول "في الاستقبال من اللغة المكتوبة إلى الصورة المتلفزة، ثم في ظهور الفضائيات، وسرعة انتشار المعلومة المصورة وهذا ما يجعل فعل الاستقبال سريعا"[16].

إذن، لقد كان لهذا الخطاب الجديد –سواء كان مكتوبا أو غير مكتوب- وخاصة غير المكتوب غايته التأثيرية النفعية، بل إنه قد جر الخطاب الأدبي ليؤدي هو الآخر هذه الغاية التي طالما سعى النص الإبداعي للتخلص منها، منذ أن أقرها أفلاطون، لتعود هذه النظرة الأفلاطونية في غائية الأدب بصيغة أخرى معاصرة، هدفها هو توجيه الخطاب لخدمة غاية معينة، سواء كانت أيديولوجية أو سياسية أو غيرها...

2-2- الناقد المدني/ مخلص الكتّاب من الهيمنة :

مرة أخرى، يحاول الدارسون تخليص الخطاب من فكرة الغائية أو الأدلجة والتسييس أو أية صيغة أخرى قد تعلق بالخطاب لتوجهه وفق هدفها، ومن أبرز الرافضين لعودة الروح الأفلاطونية القديمة نجد الناقد والمفكر الفلسطيني الأصل، الأمريكي الجنسية "إدوارد سعيد"، حيث يطرح كبديل عنها فكرة الناقد المدني.[17] وكأنما النصوص هي عبارة عن مجتمع مدني، ومن ثمة فمن يمارس نقدا على هذه النصوص ينتمي إلى هذا المجتمع ويحمل صفته، فيصبح ناقدا مدنيا، ضاربا بذلك مثالا بنفسه حينما كان في المستشفى، و حوله مجموعة من العمّال والعاملات المختلفي الجنسيات، ولكنهم يتعاملون بناء على وظائفهم لا انطلاقا من أصولهم وعرقياتهم، وبالتالي يشكلون مجتمعا مدنيا بامتياز، وكذلك يريد سعيد للنص أن يكون.

2-3- النقد النسوي والبداية الفعلية للنقد الثقافي:

لقد عدّ الباحث الجزائري "حفناوي بعلي" في تقسيمه السابق لمرجعيات "الغذّامي" النقدية انطلاقا من عمله "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" بمثابة البداية الفعلية لممارسة الناقد النقد الثقافي، فلقد كانت هذه الدراسة الأولى ممهدة لصدور الثانية، و "الغذّامي" نفسه يقرّ بكون المنهجية المتبعة تهدف إلى الكشف عن النسق المضمر، ويصرح بذلك في مقدمة كتابه معتبرا إياه "جزءا من مشروع همه الحفر عن الأنساق الثقافية متوسلا بمنطلقات (النقد الثقافي) وطامحا إلى تطوير فاعلية النقد من كونه أدبيا جماليا إلى كونه نسقيا ثقافيا، وهو مطمح لنقلة نوعية في النقد "من نقد النصوص إلى نقد الأنساق" وقراءة النص الأدبي لا بوصفه حدثا أدبيا فحسب، وإنما بوصفه حدثا ثقافيا كذلك"[18].

وهذا الهدف هو نفسه ما تبناه "الغذّامي" في كتابه اللاحق "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، كما أن الناقد يبدو واعيا جدا بضرورة التمهيد لمشروعه الجديد قبل تقديمه للقارئ في شكله النهائي، لذلك فهو يقدِّم عملا في إطار ما يعرف بالنقد النسوي معتمدا قراءة ثقافية في ذلك، هذا النمط من النقد الذي اعتمده منذ كتابه "المرأة واللغة"[19]، وهو نقد (أي النقد النسوي) يركز على المسائل اللغوية النسوية، وينشغل "بالمسائل المرتبطة بالجنوسة Gendre، مثل: عدد النساء، مقارنة بالرجال في النصوص المعروضة في وسائل الإعلام الجماهيرية ودور المرأة في النصوص الدرامية والاستغلال الجنسي لجسد المرأة في النصوص، والنظرة الذكورية في النصوص والقيم والمعتقدات الموجهة للمرأة، والكيفية التي قدّمت بها المرأة في الأنواع الأدبية، والوعي النسائي في المشكلة"[20].

هذه بعض المواضيع التي يتناولها النقد النسوي حسب "أيزابيرجر"، وهي نفسها الموضوعات التي عالجها "الغذّامي" خاصة في كتابيه (المرأة واللغة) وكذا (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف)، وإن كان "الغذّامي" قد طور نظرته إلى هذه الموضوعات، تماشيا مع التغير الذي حدث على مستوى هذا النقد نفسه، إذ أصبح الآن "منهجا في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة"[21].

ومن هنا فإن اعتبار كتاب "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" هو البداية الفعلية للنقد الثقافي هو من باب التجاوز، فرغم تصريح الناقد في مقدمته بهدفه فيه، إلا أن ذلك لا يعني الوجود الفعلي له، وإنما هو البداية التمهيدية للمشروع الجديد، خاصة وأن الباحث "الغذّامي" ينطلق من ثنائية متصلة بالتمييز بين الجنسين (المرأة والرجل) وهو يعالج قضية قصيدة التفعيلية، ويفسّر فكرة "الغذّامي" هذه، الباحث المغربي "سعيد يقطين" مرجعا ذلك إلى "الخلفية

التي يستند عليها (الغذامي) في التّحليل، وتستمد بعض عناصرها من النقد الثّقافي ذاته من جهة، ومن اعتماده لما بدأ يتشكّل في الأبحاث الأنجلوسكسونية عن "الأدب النسائي" من جهة أخرى"[22]، وإن كان "يقطين" لا يتفق مع "الغذّامي" تماما في استعارة هذا النّوع من النّقد (النّسوي)، لأنّه إذا تلاءم هذا الطّرح النّقدي مع المناخ الغربي الأمريكي تحديدا، وكان استجابة لأوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية داعية إلى تحرير الزّنوج والنّساء والإثنيات ذات الأقلية، وكان لهذه الدعاوى مبرّراتها ومسوغاتها في سياق تحوّل المجتمعات الحديثة وتطورها، فإنّ إسقاط هذه الأطروحات وتعميمها "على التاريخ العربي والغربي، فهذا يتطلب التريث والتمعن من جهة، (و) يستدعي التّدقيق المنهجي من جهة ثانية"[23].

فهذا الرّفض والتّوجّس من قبل الباحث "سعيد يقطين" له ما يبرّره على المستوى المعرفي، فهو يرى أنّ السّاحة النّقدية العربية لم تستوعب بعد –كما ينبغي- المناهج النّقدية الغربية الحداثية منها انطلاقا من البنيوية فكيف يتمّ القفز إلى المناهج ما بعد الحداثية كالنّقد النّسوي، هذا من جهة، واختلاف الواقعين الثّقافيين العربي والغربي يمنع إسقاط هذه المناهج دون غربلتها من جهة أخرى.

لكن ما يحسب للنّاقد "الغذّامي" هو ترابط أفكار مشروعه، والعمل الجادّ الذّي قدّمه في هذا المشروع ففي "المرأة واللّغة" وكذا "ثقافة الوهم" وصولا إلى "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" يركز أطروحته حول فكرة الفحولة الطّاغية على المجتمع والثّقافة العربية، سواء فعليّا (اجتماعيّا) أو تجريديّا (لغويّا)، وهي نفس الفكرة التّي سوف يبحث عنها في مشروعه اللاّحق "النّقد الثّقافي" كنسق يحكم الفكر العربي، وإن كان قد غالى بعض الشّيء في تناول "قضية الفحولة بمعناها السّلبي، بل البدائي الوحشي"[24]، وهو ما لا ينطبق تماما على الواقع الفكري الثقافي العربي.

وبعيدا عن النّتائج المتوصّل إليها، والاتّفاق أو الاختلاف مع هذه النّتائج، فإنّ "الغذّامي"، وعلى المستوى المنهجي، قد حقق النّقلة المعرفية النّقدية، كما حدّدها "أبزاييرجر"، في تحوّل النّقد النّسوي إلى تحليل ثقافي مستعيرا في نقلته هذه أفكارا غربية خالصة، تشرّبها فكر النّاقد ليجسّدها كأعمال نقديّة متميّزة.

2-4- "الغذّامي" وأطروحات النّقد الأدبي كمرجعيّة:

لقد أشرنا في بداية حديثنا عن مرجعيات "الغذّامي" النّقدية الثّقافية إلى تصنيف أعماله إلى مرحلتين، ولابدّ أنّ مرحلة النّقد الأدبي ذو المرجعية اللّسانية كان سندا قويّا لظهور النّقد الثّقافي، خاصّة وأنّ الأخير يتوسّل بآليات وأدوات النّقد الأدبي، ويعتمد على مفاهيمه و

مصطلحاته، بل إنّ أعلام النّقد الثّقافي هم أنفسهم أعلام النّقد الأدبي، وإن كان "الغذّامي" قد تبنى فكرة القطيعة مع النّقد الأدبي الذي نضج في رأيه حتى احترق، فهذا التبني يقتصر على المستوى النّظري، لأنّ النّاقد حينما حاول تقديم جهاز اصطلاحي ومفاهيمي للنّقد الثّقافي استعان بمعطيات النّقد الأدبي، بل إنّه في تحديده للنّقد الثّقافي يذهب إلى أنّه فرع من فروع الألسنية، وهذا معناه تقاطعه مع النّقد الأدبي الذّي يشكّل النّقد الألسني ذاته.

يضاف إلى هذا إشارة "الغذّامي" في عمله الثّقافي إلى إحالات مقتبسة من كتابه التّأسيسي الأوّل "الخطيئة والتّكفير" والذّي كان كتابا في النّقد الأدبي الألسني، أو إحالة القارئ مباشرة على هذا الكتاب في مواضع كثيرة من كتابه "النّقد الثّقافي"، فنجده مثلا – لا حصرا- في حديثه عن الدلالة النّسقية التّي تكون تاليّة عن الدّلالات النّحوية والأدبية، لا يفصّل كثيرا في الأخيرتين[25] مفضّلا إحالة القارئ على كتابه السابق، كمرجع للدّراسة الحاليّة.

2-5- نقّاد الأدب الغربيّون ومسار التحوّل:

لقد مثّل فكر القرن العشرين، فكر النّقد والنّقدية بامتياز، وذلك من خلال النّظريات النّقدية الحديثة التّي كانت جزءا/ ورافدا من روافد هذا الفكر. فالخطاب النّقدي الذّي يستمد مقولاته النّظرية والإجرائية من مختلف الحقول المعرفية كثيرا ما يخرج عن النّص الأدبي المحدّد ليلتقي مع الفكر الفلسفي الحديث في الاشتغال على الخطابات والأنساق العامّة التّي تغذيها و تتدعّم بها.

إذ أنّه منذ "ميخائيل باختين" (M.Bakhtine) إلى "تودوروف" (T.Todorouve) و "إدوارد سعيد" مرورا بـ"رولان بارت" و "جاك دريدا" و"ميشيل فوكو" و "بول دي مان" و "أميرتو إيكو"، كانت عملية المراوحة بين النّصوص والخطابات والأنساق الحديثة أو القديمة من مألوف القراءة النّقدية التّي كان من الطّبيعي أن تتّخذ عند كلّ ناقد و في كلّ مرحلة من مراحل تطوّر فكر النّاقد الواحد سماتها الخاصة التّي تميّزها عن سمات غيرها.

فحوارية "باختين" تجاوزت الرواية إلى الفكر الفلسفي والاحتفاليات الشّعبية وكان "هدفها العميق أو البعيد هو خلخلة مونولوجات الخطابات الدغمائية السّائدة، الإيديولوجي منها والثّيولوجي. وفي نفس الفترة تقريبا كانت أطروحات سارتر تلحّ على حضور الذّات الفردية الكاتبة، وكتابتها في المجال العام وفق مقولة "الالتزام" الذّي يترتّب عن الحرب والمسؤوليّة، وإلاّ أصبحّ قسرا وإلزاما يعيق كلّ إبداع في الأدب كما في الفكر"[26].

أمّا "رولان بارت" فقد اتّجه اتّجاها مغايرا، إذ عمد في كثير من مقالاته النّقدية إلى توظيف السميائيّة لنقد ثقافة المعيش اليومي، ذلك "الذّي تهيمن عليه معايير وقيم الطّبقة البرجوازية

المخطوفة بنزعة الاستحواذ على المتع المبتدلة"[27]، وهذا في إطار ما يعرف بسمياء الثّقافة، التّي جسّدها بقوّة في كتابه المميّز "أسطوريات Méthology".

ومنذ نهاية الثمانينات انعطف "تودوروف" إلى تحليل وفضح اللّغات النّافية للآخر المختلف، سواء مثلت في خطابات "الفاتحين" الأوائل للقارة الأمريكية أو في المتن الفكري الذّي أنجزه كبار الفلاسفة والأدباء الفرنسيين عن الشعوب والثّقافات الأخرى، بدءا " من مونتين و مونتيسيكو وصولا إلى كلود ليفي شتراوس "[28].

في حين أن "إدوار سعيد" ركزّ في كتاباته الأساسيّة منذ نهاية السبعينيات على نقد الخطاب الاستشراقي ثم الخطابات الأمبريالية التّي طالما غذّت وبررّت نزعات الاختزال والتنميط العدائي-التّحقيري لحظة التّعامل مع الآخر الذّي تمثّل في الشّرق العربي- الإسلامي أوّلا ثمّ امتدّ مع الحقبة الكولونيالية ليشمل بقيّة العالم، ليقترح فيما بعد فكرة النّاقد المدني التّي أشرنا إليها سابقا.

وفي نفس السّياق، خصّص "إيكو" (Eco) الإيطالي بعض كتاباته المتأخّرة لنقد التوجهات العنصرية في أوروبا التّي حوّلها " "مكر التّاريخ" إلى فضاء ماثل لتجمعات عرقيّة وثقافيّة فسيفسائية أربكت كلّ أوهام الصّفاء اللّغوي والإثني والحضاري العريقة الجذور "هنا" و "هناك" "[29]. يقول "معجب الزّهراني" واصفا نتائج "إيكو" النّقديّة.

ويندرج في السّياق نفسه انجازات "فوكو" و "دريدا" و "جيل دولوز" و"تشومسكي" و "بيير بورديو"، وما يجمع بينها ككلّ هو نقدها أو نقضها للمركزيات التّقليدية في سيّاق حضاري كامل، بالرّغم من ذلك، فهذه الأعمال والنّظريّات لم تكن تبحث عن بديل معرفي ونظري لما تنقده أو تنقضه. لأنّها كانت كتابة ضد كلّ نظريّة قارّة وثابتة يمكن أن تتحوّل إلى معيق للكتابة الحرّة المتدفقة. فهذه الكتابات الجديدة كانت " تحاول استحضار قضية الإنسان بعيدا عن النّزعات الإنسانويّة التّقليديّة"[30].

وبعد كلّ هؤلاء النّقاد والفلاسفة النّقاد، لا يمكن أن نغفل نقّادا آخرين كـ"فنست ليتش" الأمريكي الذّي كثيرا ما رجع إليه "الغذّامي" وبطريقة مباشرة، إذ ظهرت أفكاره في العديد من مؤلفات الباحث بدء من عمله الأوّل " الخطيئة والتكفير" والذّي كان فيه توظيف مميّز ولافت لأفكار "ليتش" النقديّة الأديبّة، ليمتدّ هذا التّوظيف إلى أطروحة "ليتش" الأخيرة حول "النّقد الثّقافي" و التي أشرنا إليها في المرجعيات السابقة للمقال. وإن كان "ليتش" قد طرح أفكاره مبكّرا، حوالي بداية الثّمانينات من القرن الماضي، إلاّ أن التّبني العربي للأفكار الغربيّة متأخّر دائما بشوط أو عدّة أشواط، و على الرغم من ذلك، فقد استند باحثنا "الغذامي" في تنظيراته وتطبيقاته كثيرا على المعطيات التّي قدّمها "ليتش" انطلاقا من التّسميّة "النّقد الثّقافي".

وإن كان "الغذّامي" قد أشار إلى "ليتش"، فإنه قد أضمر نقّادا آخرين، تبنوا الطّرح نفسه، والتّسميّة ذاتها، ونقصد المفكر الألماني "تيودور أدورنو"، أحد أعلام مدرسة "فرانكفورت" النّقديّة الذّي له مقالة تحت عنوان "النّقد الثّقافي والمجتمع"، وعلى كلّ يمكن القول أنّ " الغذّامي تبنّى مفهوم ليتش للنّقد الثّقافي، ومفهوم كلنر عن نقد ثقافة الوسائل مع إفادته من كلّ المصطلحات الأخرى المتصلة بالموضوع"[31].

وهذا معناه أن الباحث "الغذّامي" قد تشرب فكره من كلّ هذه المنابع النّقديّة المختلفة والمتخالفة أحيانا، محاولا تشكيل قالب مميّز، وعمل جاد، كان ثمرته عمله النّقدي الرائد " النّقد الثّقافي؛ قراءة في الأنساق الثّقافية العربيّة".

2-6- التحليل الثقافي: الغائب/الحاضر في مشروع "الغذّامي":

لقد أشار "إيزابيرجر" عن تحوّل النّقد النّسوي في مراحله الأخيرة إلى تحليل ثقافي، فإذا كنّا نجد في المرجعيات المباشرة لمشروع "الغذّامي" النّقدي الثّقافي والنّقد النّسوي حاضران وبارزان، فإنّ التّحليل الثّقافي لم يشر إليه النّاقد بالرّغم من حضوره القوي في مشروعه، ذلك أنّ التّحليل الثّقافي يعتبر كأداة إجرائية بالنّسبة للجماليات الثّقافية أو ما عرف بالتّاريخانيّة الجديدة، وهي أداة في أصلها مستعارة من العلوم الاجتماعية وتحديدا من علم الاجتماع الثّقافي الذّي اهتم به "شتراوس" وأولاه عناية كبيرة.

وإذا كان علم الاجتماع يحدّد التّحليل الثّقافي بأنّه " دراسة للبعد التعبيري الرمزي للحياة الاجتماعية"[32] وهو تحديد عام ومطلق، فإنّ "جرنيبلات" – كناقد ثقافي أدبي- يحدّده بأنّه " تحليل خارجي وذلك في مقابل التّحليل الشّكلي الدّاخلي للأعمال الأدبيّة، وفي الوقت نفسه ينظر إلى التّحليل الثّقافي في ضوء التّمييز الحاسم بين ما هو داخل النّص وما هو خارجه"[33].

وهذا التّمييز أو الفصل التّعسفي بين الدّاخل والخارج قد لا تقبله الثّقافة بالمفهوم التايلوري باعتبارها ذلك الكلّ المعقّد، فمن أجل فهم هذا الكلّ المعقّد لابدّ من تضافر جهود الدّاخل والخارج. وإذا كان استكشاف ثقافة بعينها سوف يقودنا إلى فهم جيّد للأدب المنتج داخلها، فإنّ قراءة جيّدة ودقيقة لعمل أدبي سوف تقودنا إلى فهم جيّد للثّقافة التّي أنتج فيها العمل.

ويذهب "جرينبلات" إلى أنّ "التحليل الثّقافي في خدمة الدّراسة الأدبيّة، ولكن في نظام تعليمي أكثر ليبرالية تكون دراسة الأدب هي التّي في خدمة الثّقافة"[34]، وهذا الرّأي لـ"جرينبلات" يتقاطع مع ما أوردناه سابقا، عن كون النّقد الثّقافي بما فيه التّحليل الثّقافي هو جزء من الدّراسة الأدبيّة، وهو في خدمتها، وهذه الدّراسة ككلّ هي من أجل خدمة الثّقافة ذلك الكلّ المعقّد.

ومن أجل القيام بعملية التّحليل الثّقافي للعمل الأدبي، يقترح "جرينبلات" مجموعة من الأسئلة الثّقافيّة التّي ينبغي للمرئيء أن يطرحها على نفسه من قبيل.

"- ماهي أنواع السّلوك، وأيّ نماذج للممارسة، يبدو أنّ هذا العمل يعرضها؟

- لماذا يجب أن يجد القرّاء في حقبة بعينها ومكان بعينه هذا العمل فارضا نفسه؟

- هل ثمّة اختلاف بين القيم الخاصّة بي والقيم المتضمنة في العمل الذّي أقرأه؟

- أيّ فهم اجتماعي يقوم عليه هذا العمل؟

- أيّ حريّة للفكر أو للحركة يمكن أن يكون هذا العمل قيّدها ضمنيّا أو تصريحيا؟

- ماهي البنيات الاجتماعيّة الأكبر التّي يمكن أن تصل بها أفعال المدح والهجاء؟"[35]

وغيرها من الأسئلة التّي قد تقرّبنا من فهم ثقافي تاريخي اجتماعي للعمل الأدبي، والملاحظ على هذه الأسئلة تركيزها على الجانب التّاريخي والبناء الاجتماعي من جهة، وحصر الأعمال الأدبية في نمطين كبيرين هي أفعال والمدح والهجاء، وهذا يطرح السّؤال عن حظ الأغراض الأخرى ضمن الأعمال الأدبيّة في الدّراسة بآليات التّحليل الثّقافي، أم أنّ التّحليل الثّقافي هو تحليل انتقائي للأعمال الأدبيّة، وكلّ ما لا يندرج ضمن أغراض (المدح والهجاء) يتم إقصاؤه من هذا التّحليل؟

بالإضافة إلى كلّ هذه النّصوص والآراء والأفكار والطّروحات التّي استعان بها "الغذّامي" في تقديم مشروعه عن النّقد الثّقافي، فهذا المشروع –على المستوى الغربي- شديد الارتباط بالفترة ما بعد الكولونيالية، إذ يشير "تيري ايغلتون" إلى أنّ "الثّقافات القائمة تلعب دورا بالغ الطموح على حلبة السّياسة الدّوليّة"[36]، ومن ثم بدأ الاهتمام بالدّراسات الثّقافيّة وإنشاء المراكز الخاصّة بها بتمويل من المخابرات الأمريكيّة والأوروبيّة، التّي اتكأت عليها لتمرير مبادئها، ولم تكن السّاحة النّقدية العربية ببعيدة عن هذا، خاصة بعدما حدث مع مجلة " شعر" اللّبنانيّة[37]والتي أثير حولها لغط كبير[38] خاصّة فيما يتعلّق بمصادر تمويلها وهدف هذا التّمويل.

هذه بعض النّصوص أو الاستدعاءات التّي أضاءت فكر "الغذّامي" ومشروعه، ليحاول كناقد أدبي استثمار منجزات الدّراسات الثّقافيّة بنحو يعينه على بلورة نقد ثقافي، أو نقد أدبي ثقافي ذي إجراءات قابلة للتّطبيق في إطار منهجي، من خلال ما قدّمه تحت مسمى " النّقلة الاصطلاحيّة" سواء بتجديده لبعض المفاهيم المستعملة سابقا، أو باقتراحه لمفاهيم جديدة كإضافة متميّزة من النّاقد بغرض فتح مغاليق النّصوص الأدبيّة الثّقافيّة.

3- محاولة تجديد البلاغة والبحث عن النسق:

إن الكشف عن الصيغة النفعية للخطاب، وكذا البحث عن التأثيرات التي يحدثها هذا الخطاب، تعود بنا إلى العلم الذي سبق النقد الأدبي بحثا في هذا المجال، وهذا ما يؤكده "تيري ايغلون" مصرحا بهذا العلم، إنه "في حقيقة الأمر الشكل الأقدم من النقد الأدبي، والذي يعرف بعلم البلاغة"[39].

فالبلاغة، إذن، هي العلم الذي يبحث في تأثيرات الخطاب المختلفة في المتلقين، وهي عند الغرب تماثل مفهومها عند العرب، فهذا شيخ البلاغيين العرب قاطبة –كما يسمى- "عبد القاهر الجرجاني" يحدد البلاغة بكونها "تأدية المعاني التي تقوم بالنفس تامة على وجه يكون أقرب إلى القبول وأدعى إلى التأثير"[40].

فالصورة التي يشترطها "عبد القاهر" في الخطاب أن يكون مقبولا أوّلا ومؤثرا ثانيا، ونص "عبد القاهر" صريح في شرطه نفعية الخطاب الذي يحقق له القبول، والنفاذ في نفس متلقيه من خلال تأثيره فيه، هذا المفهوم القديم للبلاغة يعود في حلة جديدة.

إن البلاغة وإن كانت تبدو أنها تهتم بالجانب الشكلي من الخطاب، فإنها "ليست شكلية بالمفهوم المادي للشكل، ولكنها تتشكل لغويا وجماليا لتوحي بمعنى أعمق"[41]. ونتيجة لهذه الميزة التي تتحلى بها البلاغة، فقد تم اختيارها من أجل دراسة هذا الخطاب المؤثر، فالبلاغة في مفهومها الجديد، كما يحدده "تيري ايغلتون"، كلمة "تغطي كلاً من ممارسة خطاب مؤثر، وعلم هذا الخطاب، وبالمثل فإن من الواجب أن يكون ثمة مبرر لإلحاحنا على ضرورة تطوير شكل من البحث ينظر في أنظمة الأدلة و الممارسات الدّالة المتنوعة في مجتمعنا"[42].

وهذه الممارسات الدّالة تدرس كل ما يندرج ضمن النقد الثقافي أو نقد الثقافة على حد سواء، فهي تجمع بين الأدب، وبين الصورة المرئية كصوّر النساء مثلا في الإعلانات وحتى التقنيات البلاغية في الإعلانات الحكومية، وفي هذا يقدم الباحث المصري "عماد عبد اللطيف" عملا متميزا في بحث التأثير البلاغي للخطب السياسية[43] والبيانات الحكومية، ثمّ إنّ البلاغة بجمعها بين دراسة الممارسة الخطابية المؤثرة وعلم هذا الخطاب، فإنها تبحث في النسق الذي يحكم هذه الممارسة الخطابية، لأنها تبحث أيضا في علم الخطاب، أي النظام العام (النظري) الذي يسيّر هذه الممارسات وهذا ما نجده في عمل الباحث "عماد عبد اللطيف"؛ إذ يبحث في الأنساق البلاغية التي

تحكم الخطب السياسية لرؤساء مصريين في حقب معينة كالسادات مثلا، وما هو النسق البلاغي الثقافي الذي تسير وفقه بلاغات الخطاب عند الرئيس الراحل "السادات".

وإذا انتقلنا بعد هذا إلى عمل الباحث "عبد الله الغذّامي"، فإننا نجده يقترح تعديل الرؤية البلاغية للنص الأدبي، مطلقا عليه تسمية "تحرير الأداة النقدية"[44] المستعبدة في خدمة الجانب الجمالي في النص دون غيره، وعلى هذا، يريد "الغذّامي" تحريرها لتكون هذه الأداة التي استغلت لزمن طويل في حماية البعد الجمالي النسقي للنص هي نفسها التي سوف تكشف عن عيوب هذا الجمالي النسقي.

إن "الغذّامي" يتحدث عن جمود البلاغة العربية وسكونها نتيجة تقنينها وتعقيدها، وهو الأمر الذي يتفق فيه جل الباحثين العرب، ولكن لجوء "الغذّامي" إلى محاولة إحياء البلاغة العربية بغرض دراسة النقد الثقافي، تجعلنا نتساءل إن كانت هذه العودة إلى التراث البلاغي تحديدا هي اقتداء بالسنة الغربية التي عملت على تسخير البلاغة لدراسة النص دراسة ثقافية؟ وهل يحتاج الناقد العربي دائما إلى دليل يهديه ويشترط دائما في هذا الدليل أن يكون غربي الأصل؟ معنى هذا أن فكرة تجديد مفاهيم ومصطلحات البلاغة هي فكرة غربية خالصة تمّ استعارتها كغيرها من الأفكار الأخرى التي وجهت لدراسة النص الأدبي العربي.

ولعل ما ساعد على تشاكل الرؤيتين العربية والغربية حول البلاغة، أنه على مستوى النقد الغربيل قد جاءت الأسلوبية وبالتالي تراجعت البلاغة فاسحة المجال للأخيرة، أما على المستوى العربي، فقد أصبحت البلاغة عبارة عن قوالب جاهزة تسقط على النص الأدبي، مما أزرى بالبلاغة إلى أن تكون ذات سمة شكلية، يتم تغيير النظر إليها لاحقا. ربما هذه هي النظرة الأولية للبلاغة، لكن لنتأمل البلاغة العربية ألم تكن في أصلها دراسة لغوية لاكتشاف الجمالي في النص، وهذا ما أراد "ايجلتون" للبلاغة أن تكون عليه، و"الغذّامي" نفسه يشير إلى هذا، ومع دعوة "ايجلتون" لتطوير بلاغة لدراسة الممارسات الدّالة، يستجيب "الغذّامي" ويطرح ما سماه بالنقلة الاصطلاحية معتمدا على مفاهيم بلاغية ومحاولا تطويرها.

خاتمة:

في ختام هذه الجولة النظرية في مؤلفات الناقد السعودي "عبد الله الغذّامي" لاستكناه أبعاد مشروعه النقدي الثقافي، و وقوفا عند أهم المحطات النقدية و المعرفية التي نهل منها لتشكيل رؤيته النقدية نستخلص جملة من النتائج من أبرزها:

- انقسم المشروع النقدي لدى "عبد الله الغذّامي" إلى مرحلتين مفصليتين، الأولى يمكن وسمها بمرحلة "النقد اللساني البنيوي"، و الثانية مرحلة "النقد الثقافي"، حيث بُنيت المرحلة الثانية على معطيات المرحلة الأولى بالرغم من أنها حاولت التمرد عليها، و إحداث قطيعة بين النقد الأدبي و النقد الثقافي.
- استفادة الناقد من المنجز النقدي الغربي في بناء مشروعه النقدي الثقافي، خاصة منه المعطيات النقدية الأمريكية، و على رأسها التاريخانيّة الجديدة/الجماليات الثقافية، النقد النسوي، الناقد المدني (عند الناقد إدوارد سعيد)، نقد الثقافة، النقد المؤسساتي، الرواية التكنولوجية، الدراسات الكولونيالية، التفكيكية... و غيرها من المفاهيم التي أطرت أبعاد الدراسات الثقافية.
- اتكأ النقد الثقافي على مختلف أطروحات النقاد الغربيين من أمثال رولان بارت، فنست ليتش، أنطونيو غرامشي، ميشال فوكو، ميخائيل باختين، تزفيطان تودوروف، بول دي مان، أمبرتو إيكو، جيل دولوز، إدوارد سعيد، تيودور أدورنو.. و غيرهم من النقاد، و المفكرين، و الفلاسفة، و هذا ما يجعل أصول النقد الثقافي فسيفسائية، و يوسع نطاق الدراسات الثقافية.
- هدف النقد الثقافي إلى البحث عن القيم/الأنساق الثقافية التي تنتظم النّصوص في بعديها الإيجابي و السلبي لدى "جرينبلات"، أمّا "الغذّامي" فقد جنح للبحث في الأنساق الثقافي السلبية للخطاب العربي.
- عاد "عبد الله الغذّامي" إلى البلاغة العربية، محاولا تجديدها من خلال خلق مفاهيم جديدة قادرة على مقاربة النّص ثقافيّا و دراسته نسقياً (كالتورية الثقافية و المجاز الكلّي)، و الخروج بنتائج تتوافق و طبيعة الدراسات الثقافية من جهة، و خصوصية النّص العربي/الخطاب من جهة أخرى؛ خاصة مع عودة فكرة غائية الأدب أو نفعيته مع الدراسات الثقافية بعدما كان الأدب يدرس ضمن النسق المغلق/انفجار النسق.

الهوامش:

1 . عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية (Déconstruction)، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م، ص50.

2 . حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذّامي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 55، م:14، مارس2005م، ص 134.

3 . عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتفكير، ص64.

4 . ينظر: عبد الله الغذّامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط:2، 2006م.

5 . حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي، ص 136.

6 . ينظر: عبد الله الغذّامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 2005م.

7 . ينظر: عبد الله الغذّامي: من الخيمة إلى الوطن، سؤال الثقافة في المملكة العربية السعودية، كتاب الراصد، جدة، ط:1، 2005م.

8 . عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:3، 2000م، ص 45.

9 . خالد سليمان: عبد الله الغذّامي، من الخطيئة والتفكير إلى النقد الثقافي، كتاب الغذّامي الناقد: قراءات في مشروع الغذّامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض،ع:98/97، 1422هـ، ص 148.

10 . حسن البنا عز الدّين، ملامح النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع:63، 2004م، ص 108.

11 . م. نفسه، ص 110.

12 . زرقاوي عمر: نحو تأصيل لمنهج النقد الثقافي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج:57،م:15، سبتمبر2005م، ص231.

13 . عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي، ص8.

14 . عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، ط:1، 2007م، ص 23.

15 . م.نفسه.

16 . عبد الله الغذّامي: الثقافة الجماهيرية، ص 45.

17 . عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، ص 50.

18 . عبد الله الغذّامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط:2، 2005م، المقدمّة.

19 . ينظر: عبد الله الغذّامي: المرأة واللّغة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط:3، 2006م.

20 . عز الدّين المناصرة: النّقد الثّقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط:1، 1426هـ/2005م، ص 238.

21 . م.نفسه ، ص 238.

22 . سعيد يقطين، النقد الثقافي والنّسق الثقافي، كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2003م، ص 186.

23 . م.نفسه.

24 . معجب الزهراني: النّقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجّدد، كتاب الغذّامي الناقد: قراءات في مشروع الغذّامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع:98/97، 1422هـ، ص 480.

25 . عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، ص72.

26 . معجب الزهراني: النّقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجّدد، ص 465.

27 . م. نفسه، ص 465.

28. م. نفسه.

29 . م. نفسه، ص466.

30 . م. نفسه.

31 . حسن البنا عز الدين: ملامح النّقد الثقافي في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، ص 112.

32 . روبرت وشنو و آخرون: التحليل الثقافي، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، تح: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2009م، ص 313.

33 . حسن البنا عز الدين: ملامح النّقد الثقافي في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، ص 108.

34 . م.نفسه، ص109.

35 . م. نفسه، ص107.

36 . صلاح رزق: إشكالية المنهج في النقد الثقافي، مجلة علامات، النّادي الثقافي الأدبي، جدّة، ج:51، م:13، مارس 2004م، ص 84.

37 . عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، ص150.

38 . و يناقش المناصرة قضية مجلة " شعر" اللبنانية وما السبب الذي أدّى إلى إغلاق المجلة التي يديرها "أدونيس" مناقشة ثقافية مميّزة.

39 . عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 22.

40 . عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط:3، 1992م، ص44.

41 . عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 22.

42 . نفسه، ص23.

43. عماد عبد اللّطيف: الدّراسات العربية حول الخطابة السياسية، عرض نقدي، مجلّة اللّغة،ع:7، 2008م.

44 . عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، ص61.

قائمة المراجع:

1.عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية (Déconstruction)، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م.

2. حفناوي بعلي: حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذّامي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 55، م:14، مارس2005م.

3. عبد الله الغذّامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط:2، 2006م.

4. عبد الله الغذّامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 2005م.

5. عبد الله الغذّامي: من الخيمة إلى الوطن، سؤال الثقافة في المملكة العربية السعودية، كتاب الراصد، جدة، ط:1، 2005م.

6. عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:3، 2000م.

7. خالد سليمان: عبد الله الغذّامي، من الخطيئة والتفكير إلى النقد الثقافي، كتاب الغذّامي الناقد: قراءات في مشروع الغذّامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض،ع:98/97، 1422هـ،

8. حسن البنا عز الدّين، ملامح النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع:63، 2004م.

9. زرقاوي عمر: نحو تأصيل لمنهج النقد الثقافي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج:57، م:15، سبتمبر2005م.

10. عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي، د.ط، د.س.

11. عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، ط:1، 2007م.

12. عبد الله الغذّامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط:2، 2005م.

13. عبد الله الغذّامي: المرأة واللّغة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط:3، 2006م.

14. عز الدّين المناصرة: النّقد الثّقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط:1، 1426هـ/2005م، ص 238.

15. سعيد يقطين، النقد الثقافي والنّسق الثقافي، كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2003م.
16. معجب الزهراني: النّقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجّدد، كتاب الغذّامي الناقد: قراءات في مشروع الغذّامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع:98/97، 1422هـ.
17، روبرت وشنو و آخرون: التحليل الثقافي، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، تح: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2009م.
18. صلاح رزق: إشكالية المنهج في النقد الثقافي، مجلة علامات، النّادي الثقافي الأدبي، جدّة، ج:51، م:13، مارس 2004م.
19 . عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط:3، 1992م.
20. عماد عبد الّطيف: الدّراسات العربية حول الخطابة السياسية، عرض نقدي، عماد عبد الّطيف: الدّراسات العربية حول الخطابة السياسية، عرض نقدي، مجلّة اللّغة،ع:7، 2008م.

مسقط المتخيّل السردي
في رواية أصابع مريم للكاتبة عزيزة الطائي

Muscat Narrative Imagination
In The Fingers of Meriem by Aziza Al-Taie

الدكتورة: نوال بومعزة

قسم اللغة العربية جامعة الوادي (الجزائر)
bch20092010@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/20 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة تسليط الضوء على المنجز الروائي العماني أصابع مريم للكاتبة عزيزة الطائي، وقد قررت الخوض في عوالم المرأة العمانية وقضاياها النفسية والاجتماعية والثقافية. مركزّة علي صراع مرأة في فضاء سردي متخيّل أطرته مدينة مسقط أو ما اصطلحت عليه الكاتبة بالفضاء المسقطي، حيث تنطلق قصص مريم وبناتها الأربع الباحثات عن إثبات الذات من خلال التحرر من الأفكار التي تقهر المرأة وتقيّد أحلامها واختياراتها، انه صراع الأجيال برؤية جديدة ركزت من خلالها الكاتبة على علاقة الأم ببناتها، وبالتالي يمكن أن نطرح من خلال هذه الدراسة الإشكاليات الآتية: كيف تعاملت الكاتبة مع المدينة مسقط ونقلتها من الواقع إلى المتخّيل؟ أين تتجلى علاقة الصراع بين المدينة وشخصيات الرواية؟ كيف أسهمت تناقضات مدينة مسقط في إثراء القصص المتضمنة في الرواية؟ وكيف قدمت التقنيات السردية شحنات الصراع الكثيرة التي ميّزت مسار الأحداث؟

الكلمات المفتاحية: المتخيّل السردي، مدينة مسقط، رواية أصابع مريم، المدينة والقرية، المغلق/ المفتوح.

Abstract:

This study aims to try to shed light on the omani novelist's achievement The Fingers of Maryam by Aziza Al-Taie, who has decided to delve into the

worlds of Omani women and their psychological, social and cultural issues. Focused on the struggle of a woman in an imaginary narrative space framed by the city of Muscat or what the writer called the projected space, where the stories of Mary and her four daughters seeking self-realization begin by freedom from ideas that oppress women and restrict their dreams and choices, it is the struggle of generations with a new vision through which the writer focused on the relationship of mother and daughters. Thus, we can ask through this study the following problems: how did the writer deal with the city of Muscat and move it from reality to imagination? Where is the conflict between the city and the characters of the novel manifested? How did Muscat's contradictions enrich the stories in the novel? How did narrative techniques provide the many shipments of conflict that characterized the course of events?
Keywords: Narrative Visualizer, Muscat, City, Countryside, Closed/Open.

1- أهمية الدراسة:

تكمن أهمية كل بحث في محاولة الكشف عن نصوص جديدة يكون للباحث السبق في تحليلها، وإبراز مواطن التميّز فيها، وقد برزت رواية أصابع مريم كمنجز سردي يبحث في علاقة جديدة من الصراعات الدرامية التي تصوّرها الروايات وهي علاقة الأم مع بناتها في مدينة مسقط التي كان وصفها مرهون بالحالة النفسية لكل شخصية، فتعدّدت الأصوات في الرواية وتعدّدت معها وجهات النظر ممّا فسح المجال أمام الفضاء المسقطي أن يتسع ليضم الجميع ويوّحدهم.

وقد استعنت في تحليل هذه الرواية بمنجزات السرديات الحديثة خاصة ما تعلق الأمر بالعتبات النصية وجماليات وأبعاد توظيفها حسب ما حددته دراسات جيرار جينيت G.Genette، أما عن ثيمات المكان فاعتمدت دراسة الناقد والمفكر الفرنسي غاستون باشلارG.Bachelard خاصة في تحديده للثنائية الضدية مغلق/ مفتوح، وربط المكان بالحالة النفسية لشخصيات الرواية.

لقد حفلت الرواية العمانية بالمكان، واكتسب من خلالها خصوصية الحضور، فهو يمثل أحد الأركان الأساسية في الكتابة الأدبية عامة، والكتابة الروائية خاصة، فلا يمكن أن نتصوّر الكاتب العماني لحظة الكتابة وهو يُلغي هذا الركن الأساسي، وحتى وإن غيّره فأهميته تبقى في تحديد الأحداث وصياغة الوقائع، وتعد الكاتبة عزيزة الطائي[1] واحدة من أبرز الكتّاب العمانيين

الذين اهتموا بوصف المكان وتحويل دلالته من الواقعية إلى عوالم المتخيل السردي، ولعّل هذا الاهتمام رافق الكاتبة منذ ولادة روايتها الأولى أرض الغياب التي صدرت عام 2013 وهاهي ذي عزيزة الطائي تواصل التمسك بهذة الثيمة المحورية في روايتها الثانية أصابع مريم التي صدرت 2020.

2. مسقط تتغلغل بين العتبات النصية في رواية أصابع مريم.

يبدو أنّ الكاتبة تقترب كثيرا ممّا سردته في رواية أصابع مريم[2]، وهي الرواية الثانية لها. تحاول في كل مرّة عبر مسارها الإبداعي البحث عن الذات العمانية من خلال منجزاتها الأدبية المتنوّعة بين الشعر والنثر.

اهتمت الكاتبة بتأثيث روايتها من حيث الشكل، فهندست استراتيجية تقديمية تعتمد على توظيف العتبات النصية كتقنية لتقديم الفصول، فهي " فتوحات ومفاتح تساعد النص على الحضور وتساعد الناقد على الكشف في مضمراته،وهي أيضا إشارات تنهض من العمق الجمالي لهذا التشكيل الذي ينحو باتجاه تخصيب وتخطيب تلك العتبات "[3] وقد أطلق الناقد الفرنسي جيرار جينت G.Genette النص الموازي pretexte والذي يرتبط " بالعنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات، التذيلات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الحواشي المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، أشرطة التزين... "[4].

اشتغلت الكاتبة عزيزة الطائي على العتبات النصية وأولتها عناية كبيرة من منطلق أهميتها في فهم النص، فبرز كعتبة نصية خارجية مشكلا من البنية الآتية: أصابع مريم، فالأصابع تحركها الذات، والذات الفاعلة في النص هي مريم التي هي في علاقة وطيدة ببناتها، هذا الحب الذي تحوّل إلى تقليد سلطوي عنيد، فهي ترغب في أن تحرك بناتها الوجهة التي تريدها، لم تترك لهن فرصة الاختيار، لقد حققت الكاتبة صلة بين العنوان والمتن، وجعلت العلاقة بينهما علاقة احتياج، " فكلاهما يحتاج للآخر، فبدون النص يفقد العنوان القدرة على توليد الدلالات، وبدون العنوان لا وجود حقيقي للنص، فهو" علامة تهدف إلى تبئير انتباه المتلقي " [5]،وبالتالي تحوّلت مريم في علاقتها ببناتها كمحرك العرائس أو الدمى الذي يبعث الحياة في ألعابه وفق رغبته فوق ركح مسرح العرائس، الفرق الوحيد بينهما هو أن البنات الأربع " إيمان، نوال، وفاء، ابتسام لهن حياة ومشاعر وأحاسيس، كل واحدة ترغب في اختيار شريك حياتها في رواية أصابع مريم ومبدأ التماهي واضح من خلال عتبة الإهداء:

إلى أخواتي

لأن الحب هو الحياة

الحرية
العدالة
السلام " [6]

والإهداء عتبة نصية لا تخلو من القصدية، وعادة ما يكون " الإهداء لأشخاص تربطهم بالكاتب علاقة إنسانية ما، قد تكون علاقة مودة، فيهدي إليهم عمله، إما لإثبات الذات وتأكيد الوجود، أو للتعالي والتفاخر، وأحيانا يهدي الكاتب عمله إلى نفسه، وفي أحيان يخصص للقارئ، أي المتلقي الحقيقي للعمل.. وقد يكون لشخصية متخيّلة"[7]. لقد خصّت الكاتبة عزيزة الطائي أخواتها بالإهداء، فورد حميميا جمعهن القدر في فضاء مسقط لينطلقن في رحلة، كانت مادة خام للكاتبة لتحوّل بعضا ممّا أحسّت به إلى متخيّل سردي يلامس ويتماهى مع قضايا الراهن.

أمّا التصدير الشعري الذي تلى الإهداء فورد في شكل أسطر شعرية عنونت: **قبل الحكايات**

عندما تكوّم الغبار على الخواتم الذهبية التي نسجتها من خيوط الشمس
من أصابعها قليلا
إلى ذاك الخيط الأبيض النحيل
على الروزنة الصقلية
تحسست اللامع الهش
خبّأت شحنتها في مكان آخر
إن كان هذا يؤثر فيها

يعدّ التصدير من العتبات النصية الهامّة، فهو " اقتباس يتموضع عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه " [8] المنجز الشعري الذي تصدّر الفصول من إبداع الكاتبة، فهي شاعرة أيضا أرادت أن تربط بين المتن والعنوان، والمرأة هي الرابط الموّحد بينهما هي مريم بهيبة حضورها ووقوفها بجانب الروزنة ذلك الديكور المسقطي التراثي معلنة ارتباطها الدائم والأبدي بتقاليد مجتمعها راضخة لتعاليمه وتوجيهاته، ولتجعل من بناتها أصابع تمتد لأفكارها وأهدافها.

فالتعلق واضح بين العنوان والتصدير تحضره أصابع مريم بالدرجة الأولى أما تشكيلة الفصول فحملت المخطط الآتي:

ـ الفصل الأول: ورد في مقدمته التصدير الآتي:" لا تكن بلا حب، كي لانشعر بأنك ميت... في الحب، وابق حيا الى الأبد " [9]. جلال الدين الرومي. ضمّ هذا الفصل جزءا واحدا.

- **الفصل الثاني**: " ليس هناك من ألم أعظم من أن تحبس بداخلك حكاية لم ترو"[10] مايا أنجيلو، وضم هذا الفصل ثمانية أجزاء.

- **الفصل الثالث**:" أريد أن أعيش، وأشعر بجميع الظلال والنغمات والاختلافات العقلية والتجارب الممكنة في حياتي وأنا محدودة للغاية"[11] سيلفيا بلاث، وضم عشر فصول.

- **الفصل الرابع**:" لدي رغبة دفينة، وغير منطوقة لشيء يفوق تفاصيل الحياة اليومية "[12] فرجينيا وولف، وضم هذا الفصل ثمانية فصول.

- **الفصل الخامس**:" أنت يامن وجهك شمس لروحي لا تبتعد عني "[13] شمس التبريزي، ضم هذا الفصل جزئين، وبالتالي شكّل الفصلان الأول و الخامس مقدمة وخاتمة للرواية، أما الفصول: 2، 3، 4 فمثلت ذروة الأحداث.

أحدثت الهوامش الموجودة أسفل صفحات الرواية فارقا واضحا في فهم الرواية، خاصة في تفسير العديد من مصطلحات اللهجة العمانية، وتعريف القارئ بأماكن في سلطنة عمان فبقصد أو دون قصد اشتغلت الرواية على الجانب السياحي، فالسياحة لا ترتبط بالتحديدات الجغرافية " فقد تتحق بواسطة فعل القراءة الذي يدفع بالكثير من القّراء للبحث عن كل ما يتعلق بالنص المقروء، سواء تعلق الأمر بالكاتب وبموطنه، أو منزله أو عائلته، أي التركيز على السياقات الخارجية أو ما تعلق بالبنية السردية للنص خاصة الشخصيات والزمان والمكان، فعنصر التحفيز يحقق الجانب الانتقالي للقارئ السائح، فقد أثبتت مقروئية النصوص الروائية في العالم انتقال العديد من السياح إلى مدن بعينها بدافع الفضول القرائي والشغف بشخصيات الأعمال الروائية التي طالعوها"[14]. ارتبطت مدينة مسقط بهذه النصوص التهميشية، فبرزت شوارعها وعاداتها وتقاليد، مدينة انفتحت على عوالم الذات وصراعاتها، وخاصة ما تعلق الأمر بالمرأة وطموحاتها وطريقة تفكيرها. لم تكثر الكاتبة عزيزة الطائي في توظيف التهميش التفسيري، نحصي- تقريبا- ثماني مناصصات[15]. توّزعت بين الفصول تحضر في موعدها لإنارة درب القارئ، وكان أكثرها متعلقا بمسقط ومناطقها كمنطقة مطرح، نقرأ:" من أكبر الأسواق التقليدية العتيقة التي تبيع اللوازم التراثية والشعبية في قلب لعاصمة مسقط "[16].

لقد عارض العديد من النقاد توظيف هذه التقنية، محاولين تفسير ذلك بضرورة مشاركة القارئ في تفسير الرواية، ومحاولة إخراجه من حالة الركود إلى حالة الحركية عن طريق القراءة، إلاّ أنّ هذه العتبات تلعب دورا بارزا ومحفزا عند قراءة الرواية، خاصة وأنّ القرّاء مختلفون.

3.الفضاء المسقطي في رواية أصابع مريم.

يتشكل المكان الروائي المتخيّل من إحساس الكاتب بالمكان الواقعي، فيحوّل هذه الدلالة إلى أخرى إيحائية ترتبط بأحوال الشخصيات ونفسياتهم، من هذه الأمكنة، نجد:

أ. شارع الحب بالقرم.

يعدّ هذا المكان من الأمكنة المشهورة في العاصمة مسقط، وهو شارع طويل منفتح على البحر مباشرة يضم مجموعة من المقاهي، وتكثر في الحركة، خاصة ما تعلق منها بحركة السياح الأجانب، والعديد من العمانيين والوافدين الذين يفضلون التوقف عند حافته، والاستمتاع بمناظر البحر والنوارس. أما من الناحية النفسية، فالشارع لقّب بشارع الحب، لأنه يستقبل حالات العشاق الكثيرة، نقرأ:" في مساء ذي نسيم عليل، كان الشارع مزدحما بالأقاويل والهمسات والإثارات من النساء والرجال، سارت ابتسام إلى مقهى في شارع الحب بالقرم، لا يكف عن استقبال حالات العشق والغرام..."[17]. لكن رغم هذا الانفتاح يبدو أنّ إحساس ابتسام مغلق بسبب الشرخ الذي بدأ يتسع بينها وبين مدينتها. تتعدّد الأصوات في رواية أصابع مريم، لكن الصوت الأكثر بروزا هو صوت ابتسام، منظور أطر الأحداث من بداية الفصل إلى نهاية الفصل الأخير. فتاة تبحث عن الحرية وترفض ما يملي من طرف والدتها التي تمثل المدينة المحافظة وإن بدت مظاهرها منفتحة على الثقافات، ترفض ابتسام أي رضوخ مهما كان نوعه، لذلك فإدراكها للحرية أصبح هاجسا يطاردها حتى في الأماكن التي ظنّت بأنّ تجد فيها متنفسا للحرية.

ب. شارع السلطان قابوس.

إنّ علاقة المكان بالشخصية علاقة ألفة وتكامل، تتحقق وظيفتها في النصوص الروائية بتوظيف تقنية الوصف، نقرأ: " كانت حركة الناس في صباح ذلك اليوم على خط شارع السلطان قابوس الذي يخترق العاصمة مسقط سريعة، حتى تكاد السيارات على طوله أن توقف حركة السير لشدة الزحام، بدت النساء داخل السيارات بعباياتهن المزركشة والملوّنة ونظاراتهن الشمسية، والمساحيق والأصباغ التي أخفت كل ما يكشف عن ملامح وجوههن وتعابيرها، كل ما يبرز ثقل أجسادهن وهوانها. بينما بدا الرجال وكأنهم ينفضون عن وجوههم غبار الزمن الحالك، كل حائر بموقعه مطوّقا بوظيفته ومسعاه، وربما لا يطيق الرجوع إلى منزله الذي آل جزءا من ضجيج المدينة وتناقضاتها "[18] بالرغم من أن صوت إبتسام هو البارز في السرد في الرواية، إلاّ أن رواية أصابع مريم منجز انفتح على تعدّد الأصوات، فحضر صوت نوال أصبع من الأصابع، وهي تصف لنا المقطع السردي السابق، إنّ البحث عن الحرية أمر شاق لنوال وأخواتها، فكل شيء تغيّر

في مدينة مسقط، هن لا يبحثن عن حرية زائفة شعارها السيارات ومساحيق التجميل، بل يبحثن عن حرية الاختيار وإثبات الذات.

4. مسقط ملتقى القرية والمدينة.

تثير علاقة الأبوين حمد ومريم العديد من القضايا في الرواية، فالحوارات المثيرة مع الشباب تبرز اتجاهين متناقضين تماما، جمع بينهما الزواج، فكانت الثمرة أربع بنات يملنّ إلى أفكار والدهن حمد، ومن القضايا المختلف فيها بين حمد ومريم ثنائية القرية والمدينة، فالأب من عائلة محافظة من ولاية نزوى في محافظة الداخلية، ومريم من ولاية صور في محافظة الشرقية الساحلية، أما مسقط فوحدت بين الطرفين في منطقة القرم، أين اجتمعت نزوى وصور. قدّم حمد رؤيته لثقافة المدينة على أنها:

" تعتمد على صفتين، هما: الذكورية والطبقية... لأن المدينة تجمع كل الفئات والمتناقضات والمتضادات.. نعم يا ابنتي، فالعلاقة في القرية بها من الحب الإنساني بين كائنين متساويين، بينما الحب في المدينة بين سيد وجارية "[19]. تواجه مريم هذه الأفكار برد عنيف " كلامك غير صحيح، فخالتي هند غردت خارج السرب، وعشقت في صباها ابن صانع السفن واحترق حبها معها، وعمتي عائشة بقيت جارية في قريتها ترتدي همومها دون أن يشعر أحد بألمها، وهما من القرية، بينما أنا ابنة المدينة عشت بأفكاري وقناعاتي.. "[20]، وبين أم تحاول إثبات أفكارها وإيمانها بمبادئ الأسرة العمانية المحافظة، وأب متشبع بأفكار التحرّر والاختلاف، تعيش أربع بنات الثنائيات الضدية، فكن أكثر ميلا إلى أفكار الأب الذي انتقده أهل الحي حتى أطلقوا عليه بالغريب والشاذ، "فكلهم أصبح يؤكد أنه بعيد عن واقعه ومجتمعه، كما وصفوه بالمتقوقع والسلبي، أو العلماني والملحد.. فبدا حزينا، ساهم النظرات، منغلقا في عالمه الخاص.. كما لو أن كل ما حوله لا قيمة له إلاّ بناته اللواتي يخشى عليهن من التعثر في الحياة، والإستسلام لمخلفات المجتمع.. "[21]. بالرغم من أنّ حمد شخصية غريبة بالنسبة لزوجته وأهل الحي، إلّا أنه " كان عاشقا لوطنه، حتى أنه من سنوات من زواجه ظل الحنين يسكنه إلى تلك القرى العمانية البعيدة، خاصة قرى مسقط رأسه نزوى التي تحيط بها السلاسل الجبلية من جميع الجهات، كان هذا الحنين مشحونا بذاكرة أصابها الموت والفقد، وعوالم كثيرة بين الخيال والممكن والأساطير حتى بدت روحه مفتوحة على عوالم الممكن والمتخيّل بين الحارات القديمة بأفلاجها وحصونها، وتراص بيوتها الطينية، والوديان والصحراء.. "[22]. إنّ حضور القرية في الرواية وارتباط الذات بها ثيمة تميّز النصوص السردية العمانية، " وقد عاش العمانيون في هذه الأجواء محاوليين التكيّف مع مكونات بيئتهم المحلية، باذلين فيها أقصى ما يمكن بذله من مجهود لتعود عليهم بالخير والعطاء.. "[23]. يبدو أنّ القرية المهد الأول لمفهوم الوطن

لا يختلف فيه حمد ومريم، يرى في مظاهرها الصدق الذي فقد في المدينة، فحمد يحاكي صمود الجبال وشموخها، نقرأ: تلك القرية الجبلية الوادعة، التي اختار أهلها أن يقطنوا بين كهوف الجبال الممتدة في علوها واتساعها، وخلقوا منها في الزمن الغابر مساحة للحياة.. "[24]. لقد مثّل الشيخ المسن الذي إلتقاه في قرية **مسفاة العبرين** صوت التراث والضمير الذي ينادي أبناء الوطن للعودة إلى أراضيهم، وقد وُجّه خطاب الشيخ باللهجة العمانية، نقرأ:

- أبغي أشم فيكم ريحة ذيلاك الناس بوساروا، وماردوا.
- بلادكم بوسرتو عنها وما رجعتولها تشتاق لكم.
- هذه نخيل أجدادكم يا أولادي ذابلة ذبول غيابهم.
- وهذه المياه إلي تسمع خريرها من حصى الوادي، والفلج تحكي لكم عن ناسها.

وذيك المقبرة بومهجورة، يمكن تلقى حد من أهلك بينها "[25].

لقد عزف الشيخ على الجرح وأدرك أنّ الحرية ليست في المدينة أو في مظاهرها، " لذلك ظلّ حمد يحكي عن طفولته لصغيراته، وعن رحلاته لتلك الأماكن التي اندرس رسمها بمنازلها القديمة، وتلالها الممتدة، وفضاءاتها الرحبة، يلبسه الحنين صوب الفلج، ويأخذه الوجد إلى صمود الجبل، وأساطير عتمة الليل، وأحاديث الجان. يحدث عنها صغيراته حين يطلبن منه أن يسرد لهن شيئا من الحكايات والمغامرات التي يتذكرها بحسرة وألم "[26] يحمل هذا المقطع السردي وحدات دلالية تتكرّر في الرواية العمانية مهما اختلفت موضوعاتها: القرية، الجبل، المياه، الأفلاج، الليل، الجان.. "ويعتبر الفلج أحد مكوّنات البيئة القروية في عمان "[27]. هذه الصلة الوطيدة بين حمد والقرية، جعلت منه شخصية منزوية في المدينة، المليئة بالتناقضات الغريبة والرهيبة، فضاء مادي تسوده غلبة المصلحة والصداقة الزائفة في أغلب الحالات:

" وبعد توالي العثرات والإحباطات عليه جفاه من إصطفاهم من زملاء، وبقي يحدث نفسه كيف للقدر أن يتركه لمصير لا يعلمه، وذاته أين هي؟ لماذا العلاقات بين الصحب تبدو آنية تنقضي مع انقضاء المصلحة والمراد؟" [28].

لقد كانت القرية المعادل المضاد الموضوعي للمدينة، تختلف عنها في الخصوصية الاجتماعية والأخلاقية. يبحث حمد عن فضاء للحرية لا يتنافى مع حب الوطن والتمسك بالتراث، وينفر من عالم المدينة الذي ساده النفاق والزّيف والمظاهر الخادعة، وصداقات المصلحة، وفي مسار هذا التناقض يؤكد حمد أنّ " المجتمع سائر إلى التطوّر والتحديث، حتى قُراه التي تتحدثين عنها لم تعد كما كانت " [29].

5. مسقط / المرأة / الحرية.

يبدو أنّ الكاتبة عزيزة الطائي بذلت جهدا واضحا في الاشتغال على هذه الثلاثية التي شكلت المحور الأول في الرواية، فالوحدات الثلاث مسقط، المرأة، الحرية فضاء تدور في فلكه العديد من شخصيات الرواية التي عكست معاناة الذات في مواجهة العادات ويوميات المجتمعات العربية والتقاليد والتعصب.

تتحدد هذه الوحدات من خلال علاقات الشخصيات بعضها ببعض في الرواية.

أ. علاقة مريم / حمد.

تصوّر الرواية من خلال هذه العلاقة، صورة معطوبة داخل مؤسسة الزواج، فالبرغم من أنّ مريم أعجبت بحمد الذي تقدذم لخطبتها وأسست معه اسرة اكتملت بأربع بنات إلاّ أن القارئ يجدها شخصية مشوّشة، وتلك هواجس الأنثى التي جعلتها تعيش المعاناة بكل أبعادها النفسية والحسيّة، نقرأ مقطعا عن حياتها:

" نشأت مريم، وكلمة بنت تمثل أكثر من مجرد كلمة، أكثر من عرف، أكثر من تقليد، فالبنت شرف العائلة وحرمتها، بينما كلمة ولد تعني مصدر العز والفخر والانتماء.. فكل ما يتوج به أو تطلبه ينظر له أحيانا على أنه خطأ بالغ، أو مطلب يتجاوز النواميس أو الأعراف الإجتماعية "[30]. لم تكتف مريم بسرد وضعيتها في الماضي والحاضر، فراحت تستعرض قصص عمتها عائشة وخالتها هند، بتوظيف تقنية التضمين من قبل الكاتبة التي قادت القارئ إلى مدينة صور في شهر الحب 14 فبراير 1971. يعمل نظام التضمين على نقل قصص متضمنة ضمن القصة المؤطرة للأحداث، وهو الإتجاه الذي سلكته الرواية العربية الجديدة في تأثرها بالأشكال التراثية للسرد العربي، إذ " بنت شهرزاد سردها في ألف ليلة وليلة على أساس التضمين، بحيث تتضمن القصة الإطار قصصا أخرى بداخلها تتعايش وتتقاطع معها وهذه طبيعة الرواية باعتبارها نسيجا لغويا تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيّرة المستويات متعدّدة الأشكال "[31] . عمتها عائشة تعرّضت لظلم العادات والتقاليد فلم تتزوج وبقيت عانسا، لأن أمّها نذرت عند ولادتها ألّا يتزوجها إلاّ ابن عمتها.. ظلت تنتظره لسنوات عديدة لكن ابن عمتها تزوّج أخرى، ولم يبادلها شعور المودّة والحب أمّا خالتها هند، فكانت الأكثر تأثيرا أحبت سعيد ابن سالم صانع السفن الشراعية، " وهو كما رأى أهلها أنها ارتكبت جرما كبيرا حين مالت عواطفها لشخص أقل من مستوى قبيلتها حتى كادو أن يرجموها.. فهند بنت تاجر السفن.. بينما سعيد والده يعمل أجيرا عند والدها، لذلك فضّلت هند أن تحتفظ بحبها وجسدها ورفضت كل من تقدم لخطبتها [32] عانت هند ويلات الضرب والشتم عند تقدم سعيد لخطبتها " في اليوم التالي قررا الانتحار معا وأشعلا على نفسيهما الغز تحت الغافة التي

كتمت اسرار حبهما.. ضجت مدينة صور تلك الليلة، وانقسم الناس بين متعاطف وساخط، ولكن بقيت ذكرى حبهما رمزا للحب العظيم، تناقله أحاديث الناس وأقاويلهم إلى يومنا هذا.. كان هذا اليوم رغم شدة بلائه وعصفه.. يوما لطيفا من أيّام شهر الحب 24 فبراير 1971، حين ذرفت السماء ماءها، وانتشرت على الصخور والصحراء الأرض قطرات من لون الذهب آلت إلى رماد.. "[33]. كانت مريم أكثر حظا من عمتها عائشة وخالتها هند، فقد حظيت بفرصة التعليم واختيار الزوج إلاّ أنها شخصية معقدة البناء، رغم ما رأته من ظلم للمرأة وهضم العديد من حقوقها إلّا أنها " انقلبت إلى إمرأة متمثلة لعادات مجتمعها وتقاليده، فبقيت بمعزل عن العالم الخارجي المحيط بها، وما يحدث فيه من تطوّر سريع "[34]. تكوّنت علاقة صراع بين مريم وزوجها محمد، زادت الهواجس وكثرت الفوارق في ذهنية مريم، وحتى بعد أن رزقت بالبنات بقيت تمنى نفسها بولد لتزداد العلاقة بينها وبين زوجها وأهله، وهذه الثيمة تتداول كثيرا في الرواية العربية، فحتى الزوجة الولود لا تنجو بدورها من توجيه أصابع الاتهام نحوها فهي الأخرى تعيش المعاناة ذاتها إن كان رحمها ينجب إناثا، وتظل تنجب حتى يأتي الولد الذكر.. "[35]. إلاّ أنّ هذا العرف سرعان ما تذيبه أفكار حمد المنفتحة على آفاق أوسع حينما يصدح بآرائه: "وكان حمد يضجك ضحكة عالية حين يسمع والدته تكرر عليه فكرة الزواج من أخرى، ويبدأ بالهجوم على مثل هكذا أفكار واعتقادات، فينشرح صدر مريم.." [36]، وبالرغم من سلمية حمد معها، وليونته في التعامل مع صرامتها وانفعالاتها إلاّ أن مريم دائمة التوّجس من زوجها، حتى بعد وفاته تحملت مسؤولية البنات، وزادت سيطرتها وقوتها رغم صعوبة المهمة، حيث " أضحى بيت مريم بعد موت حمد، وكأنه يقع في تجويف على مقربة من واد ضيّق عميق على تخوم ضاحية من ضواحي مسقط.."[37].

ب. مريم / الأربع أصابع.

تتغلغل الرواية في وصف العلاقات النفسية والاجتماعية في الأسرة العمانية التي ماهي إلاّ نموذجا للأسرة العربية شكل موت الزوج حمد تكوّن شخصية جديدة لمريم أكثر سيطرة وتسلط، وعادة الروايات العربية أن تسند هذه الصفات للأب، فتبرز ثيمة الأبوية في الأسر العربية أمّا أن تسند هذه المهمة للأم، فهذا يستدعي الإهتمام بالموضوع المتطرق له من قبل الكاتبة، فصراع امرأة امرأة أكثر تعقيدا، وأكثر صعوبة، " فمريم تغيّرت مع مرور الزمن، ثم تغيرت مرات عديدة، حتى أنها كادت أن تمارس دورة سيدة، بل سيد المنزل بجدارة، ومع مرور الوقت أصبحت أكثر صلابة، أكثر انغلاقا.. "[38]. فزادت الهوة بين الأم وبناتها نوال، إيمان، وفاء، إبتسام وقادتهن الأقدار إلى نهايات قاسية، كان سببها الأول قرارات مريم، وفرض رأيها في زواجهن، فوفاء تزوجت من آخر غير جلال الذي أحبته، ونوال رجعت من الغربة وقد خسرت علاقتها الزوجية، أمّا إيمان فأحبت محمود وتزوجت بهاشم بقرار من أمّها، أمّا ابتسام فلم تتزوج بعد رفض مريم لحسين زميلها في الطب،

والتقت به مجددا بعد زواجه ومرض زوجته بالسرطان. يبدو أن مريم نجحت في وأد حب بناتها، وفرض سيطرتها.

6. مسقط / المرأة / الوطن.

اختارت الكاتبة عزيزة الطائي الغوص في أعماق الذات وفضلت أن تنتشل المرأة من الصورة التقليدية التي ارتسمت لها في الروايات العربية، "فإذا حدث وأن كرّمت المرأة في الأدب، وانتشلتها الكتابات بمختلف انتماءاتها الأجناسية من فضاء الهامش، فضاء الجسد، فضاء المتعة، فإنّ هذا التكريم لا يعدو اختزال المرأة / الإنسان في صورة الوطن، كما يختزل الوطن في صورة المرأة، ووفق تقنية الترميز والتي تجعل المرأة رمز الوطن "[39].

تسمو القيم في الرواية إذا اجتمعت ثلاثية المرأة / الأم / الوطن كثلاثية متطابقة بالرغم من أنّ أطراف الصراع في الرواية يتجاذبهم الاختلاف في وجهات النظر والرؤى تمثيل درامي لصراع الأجيال، إلاّ أن الجيل الجديد لا يجادل في أمور العادات والتقاليد العمانية التي وجدت لها مكانا في نفسية بنات مريم، وتكتمل صورة الالتحام بين المرأة والوطن في ذلك المشهد السردي الذي جمع وفاء بجلال في كلية الآداب بجامعة السلطان قابوس في مسابقة الأنشطة الإبداعية، حيث بادرها بالخطاب الآتي: " أنت عمان بأكملها "[40] ولم تكتف الكاتبة ببعث هذه العبارات المشحونة، بطاقة الحب والامتنان للوطن بل أكدّت هذه المقولة رسالة من جلال:" بعض النساء.. وطن.. لا يخمد الحنين إليه مهما مرّ العمر، ووهن القلب.. يا أحلى وردة وأنقى زهر "[41]. ففي لحظات التشتت، والبحث عن الانتماء يبحث جلال عن الوطن الموّحد في علاقته بوفاء، فتتماهى وفاء بالوطن وبالمدينة ولتأكد وفاء هذا التماهي فقد " أحبت من الأكلات البابلو، والحليم، وأجادت صنع حلوة الكيراه، ولبست في بعض المناسبات التقليدية الزي التقليدي البلوشي"[42] ، هي ثورة ناعمة ضد عادات وتقاليد فرضت على وطن موحد، وهي مواجهة حادة بين أم وإبنتها، فعلى الرغم من تهديدات مريم ورفضها لهذا الزي إلاّ أنّ وفاء تمسكت به وأرتده بكل فخر، فالزيّ البلوشي " من ثقافة الأزياء الشعبية العمانية الجميلة الأنيقة التي تبرز أنوثة المرأة بحليه وإكسوسواراته، وما يميّزه من نقوش خلابة، وتمازج ألوان بارعة شغلته أياد ماهرة "[43].

تكسب علاقة وطن / إمرأة المقاطع السردية انسجاما وتمنح الكاتبة نفسا طويلا لسرد ما تشعر به خاصة ما تعلق الأمر بالوطن ووحدته، ونبذ روح التعصب والتفرقة على أساس القبيلة أو العرف، خاصة وأنّ جلال رمز لعماني الشريف الوفي لوطنه و".. كان يروي لها عن دور أجداده ولحمتهم في سبيل بناء قوة عمان والدفاع عنها... تسعد بحديثه، تبتسم له، ويردد لها بين ثنايا

حديثه بعضا أشعاره في عمان، وتنتشي أكثر حين يربط حبهما بعمان فتغدو وفاء بين رموز كلماته وفحواها المرأة الوطن.. "[44].

أمّا علاقة ابتسام بحسين فارتبطت بمدينة مطرح، حيث " صارت تنظر لحياتها كالألوان المنقوشة على جداريات المآتم، ومسجد الرسول الأعظم المواجه لكورنيش مطرح حيث تتعانق ألوان الزركشات مع نبض الزخرفات لتعطي أبهج الأشكال، في يوم عاشوراء رأت ابتسام في المنام حسين سائرا في الطريق الطويل بين المظلات واللافتات المعلقة أمام أبواب الحوانيت في سوق الظلام بمطرح "[45] لا ترغب الكاتبة في رفض أي علاقة تربط الوطن بأبنائه، ولعل علاقة ابتسام بحسين من أبرز مقومات السرد في الرواية، فعلى الرغم من أن العلاقة لم تنجح سرديا. إلاّ أن لقاءها في نهاية الرواية شكل علاقة دالة على الوحدة الوطنية التي ترمز لها منطقة مطرح الأثرية.

" إنّ الخصوصيات المحلية بكل تلويناتها واختلافاتها تثري الهوية وتكون حاملا لها لكن لا تلغيها "[46]، تميّزت طريقة سرد الكاتبة عزيزة الطائي بالتدرج في السرد، وإحداث التشابك في العلاقات بين شخصيات الرواية، بدأت بسرد الذات ثم العائلة المصغرة، ثم المدينة، وفي النهاية الوطن، ولعل المقطع السردي الآتي يلخص أفكارا كثيرة فاضت بها مدينة مسقط:" وفكرت أيضا.. كيف تكون البلاد تتغنى بالسلام والتسامح، ويصنف أهلها بين أرصفة عتبات مدنها إلى طرائق ومقامات وأجناس؟ هذا حي البلوش، وذلك سور اللواتية، وتلك حلة العجم، والأخرى للعرب،.. هنا مقبرة السنة، وتلك مقبرة الشيعة، وهذه للغباضية.. قالت عندما لمحت مسجد جابر بن زيد، ومررت بمسجد فاطمة الزهراء، ثم انعطفت بها السيارة إلى مسجد أسماء بنت الصديق، حتى المساجد ضاقت أن تجمع أمة محمد.. نفضت رأسها، تمنت لو تتسع لها الأمكنة، وتتصالح مع كل من حولها حتى المجانين والمتسولين والمعتوهين.. تصافحهم باليد، وتنشر لهم الزهر، وتسقيهم ماء الورد.. تمنت لو ترى راية بيضاء ترفرف في قمم الجوامع يهدل فوقها الحمام، وتمنت لو كانت شعارات السلام تملأ قلوب الأحياء "[47]. المقطع السردي يؤكد توّجه الكاتبة من خلال سرد ابتسام، هي تبحث عن الوحدة، وتنبذ التفرقة والتشتت.

7. مسقط والقضية الفلسطينية.

لم تستثن الكاتبة القضية الفلسطينية من قضايا روايتها، فأشارت إليها من باب شخصية حمد الذي عكس وعيا قوميا وحضاريا وانسانيا لهذه القضية، "فما الذي يضيفه الأدب إن لم يكن هو إضافة زائدة علينا؟ أليس كل مكتوب في النهاية هو تعبير عن نفس صاحبه فقط؟ وتجسيد لتجربة خاضها، أو شعور استشعره حتى فاض؟"[48]. أنه شعور الواجب، فالكتاب يتحسسون الأحداث

والقضايا أكثر من غيرهم. على الرغم من أنّ حمد يميل إلى الثقافة الغربية في العديد من سلوكاته إلاّ أنّ روح القومية واستشعار النخوة العربية لا يزالان يسريان في دمه. أفكار التحرّر لا تشمل الذات فحسب، بل زرع حمد في بناته حب الأمة العربية وكره الاضطهاد والاستعمار بشتى صوره " وبقين يفخرن بكلماته التي يرددها دوما أنه سيعيش لأجل الإنسانية، وسيبقى عربيا خالصا حتى تعود الأرض المقدسة، ويحل السلام والعدالة في الأراضي العربية "[49].

لم تقف الكاتبة عزيزة الطائي في روايتها اصابع مريم عند حدود الحديث عن العروبة والقضية الفلسطينية، بل قدّمت أنموذجا عن تعلق العماني بهذه القضية، نوال هي الشخصية التي تعلقت بفلسطين من خلال ارتباطها بأستاذها الفلسطيني، أفكار والدها تغلغلت في عقلها وتعلقت بروحها كالماء للنبات، يتشارك الأستاذ الفلسطيني مع حمد والد نوال في رؤيتهما للقضية الفلسطينية من منظور قومي، كانت تريد أن تقول لأمها:" إنني رأيت فيه والدي بعنفوانه، وثقافته، وفكره ونفوره من المجتمع الشرقي وهزائمه... وإنه يحمل قضيته في شرايين مهجته، وإن التغيير شرط الوجود الإنساني، وهو في معركته يحمل التحرير، وكأنه صاحب تجربة قادم من تفاصيل الأرض المقدسة حيث البقاء التاريخ الإنساني الجميل المكتوب على ضفاف القدس الشريف.. "[50]. إنّ هموم التهجير، وجمر الغربة، وضياع الفلسطيني تؤرق الأستاذ، إلاّ أنّ نوال تتمسك بمبدأ والدها، وهو المقاومة، نقرأ:" إنّ الرصاصة من عدوي لا تقتلني بل تزيدني قوة، وأنّ المجاهد لا يلقي بسلاحه، حتى وإن أصيب بالتهجير وسط تلك الظروف الصعبة.. وإنه طفل الحجارة الذي غدا جنديا يقاوم جبروت الصهاينة رافضا الاستسلام.." [51]. إنّ الحديث عن القضية الفلسطينية مرتبط بالحديث عن حرية الذات، التحرّر من عقدة الخوف والهروب، الحرية بمفهومها الواسع هي بقاء الطفل الفلسطيني يقاوم ولو بالحجارة.

يتحصل ممّا تقدّم طرحه النقاط الآتية:

. أنّ رواية أصابع مريم للكاتبة عزيزة الطائي منجز ينتمي إلى السرد البوليفوني؛ حيث تعددت الأصوات على الرغم من أنّ صوت ابتسام قد غلب نوعا ما، كل صوت يسرد قصته في إطار قضية البحث عن الذات المكبّلة بقيود العادات والتقاليد والمجتمعات العربية المحافظة.

. شكل تتالي العتبات النصية وتمازج الشعر بالنثر جمالية في الرواية. كما قادت المناصصات الموجودة أسفل بعض من الصفاحات الرواية إلى التوجه وجهة الخطاب السياحي الذي يعرف بمدينة مسقط وشوارعها.

.أعادت الرواية طرح ثنائية مدينة/ قرية، ومسائل التراث والهوية والوطن والقضية الفلسطينية.

. لقد تعدّدت الأفكار في الرواية وتناقضت، فبرز مصطلح التناقض المسقطي، حيث تحوّلت مسقط إلى ركح يشهد صراع الأجيال، جيل تقليدي يغلب العرف والعادات على فكرة الانفتاح والتحرّر، مثلته مريم بجدارة، وجيل جديد يقاوم ويتصدى بأفكاره الجديدة مثّلته البنات الأربع.

. تؤكد الكاتبة عزيزة الطائي من خلال هذا الصراع فكرة أنّ مسقط تحوي الجميع، الأجيال القديمة والأجيال الجديدة، الشيعي والبلوشي، لا اختلاف في حب الوطن والنهوض به، وعلى الرغم من أنّ الجيل التقليدي هيمن في الأخير، إلاّ أنّ الكاتبة فتحت نافذة أمل للحديث عن قضية صراع الأجيال، وقضايا حرية المرأة التي لاتنتهي، فهي الموضوع القديم الجديد.

الهوامـش:

(1) عزيزة الطائي كاتبة وناقدة وشاعرة عمانية تنتمي إلى عائلة أدبية مثقفة، والدها الأديب الشاعر عبد الله الطائي رحمه الله، فازت في مجال الشعر بجائزة الشارقة لأبداعات المرأة الخليجية في دولاتها الثانية 2018.2019 والتي أعلنها المكتب الثقافي الإعلامي بالمجلس الأعلى لشؤون الأسرة بالشارقة، عن منجزها الشعري خذ بيدي فقد رحل الخريف. مسارها الإبداعي حافل بالمنجزات الأدبية مثل: كتاب ثقافة الطفل، الخطاب السردي العماني، ديوان شعر موج خارج البحر، مجموعة في القصة القصيرة جدا، ورواية أرض الغياب.

(2) - عزيزة الطائي، أصابع مريم، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2020.

(3) - بهيجة مصري إدلب، العتبات النصية في الرواية النسائية السعودية، تخصيب الرؤية، المجلة الثقافية الجزائرية، الموقع الالكتروني: thakafamag.com آخر تحديث 22.1.2011

(4) -Gérard genette, palimpsestes, la littérature au second degré Edition du seuil , paris 1982, p10.

(5) - شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، 2005 ، ص 11.

(6) - عزيزة الطائي، أصابع مريم، ص 5.

(7) - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، شركة رابطة، ط1، 1996، ص 21.

(8) - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى التناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الأختلاف، الجزائر، ص 107.

(9) - الرواية، ص 9.

(10) - الرواية، ص 19.

(11) - الرواية، ص 121.

(12) - الرواية، ص 239.

(13) - الرواية، ص 317.

(14) - نوال بومعزة، تجليات الخطاب السياحي في الرواية العمانية، المجلة الثقافية، العدد الثلاثون، جمادى الآخرة، 1440 فبراير 2019، مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم، سلطنة عمان.

(15) - تتوزع الصفحات كالآتي: ص11 – ص 33 – ص 63 – ص 84 – ص 124 – ص 169- ص 200 – ص 288.

(16) - الرواية، ص 84.

(17) - الرواية، ص 11.

(18) - الرواية، ص 190.

(19) - الرواية، ص 26.

(20) - الرواية، ص 26.

(21) - الرواية، ص 29.

(22) - الرواية، ص 53.

(23) - فوزية بنت سيف الفهدي، المكان في القصة العمانية، الواقع والمتخيل، بيت الغشام للنشر والترجمة، سلطنة عمان /
ط1، 2015، ص14.

(24) - الرواية، ص 54.

(25) - الرواية، صص 54 – 55.

(26) - الرواية، ص 55.

(27) - فوزية بنت سيف الفهدي، المكان في القصة العمانية الواقع والمتخيّل، ص 30.

(28) - الرواية، ص 90.

(29) - الرواية، ص 32.

(30) - الرواية، ص 41.

(31) - فتحي بوخالفة ، التجربة الروائية المغاربية ، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة ، اربد ، عالم الكتب الحديث ،
ط 1، 2010، ص 17.

(32) - الرواية، ص 46.

(33) - الرواية، ص 47.

(34) - الرواية، ص 48.

(35) - سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013، ص 120.

(36) - الرواية، ص 48.

(37) الرواية، ص 100.

(38)- الرواية ص 101.

(39) - سعيدة بن بوزة، الهوية والإختلاف في الرواية النسوية العربية، ص 190.

(40) - الرواية، ص 167.

(41) - الرواية، ص 168.

(42) - الرواية، ص 169.

(43) - الرواية، ص 170.

(44) - الرواية، ص 173.

(45) - الرواية، ص 253.

(46) - سعيدة بنت بوزة، الهوية والإختلاف في الرواية النسوية العربية، ص 256.

(47) - الرواية، ص 231.

(48) - محمد الخشاب، فلسطين.. يحررها الأدب العربي، موقع مدونات:
http://www.aljazeera.net/blogs/2017/12/28.

(49) - الرواية، ص 30.

(50) - الرواية، ص 209.

(51) - الرواية، ص 209.

المصادر والمراجع:

المصادر:

1. عزيزة الطائي، أصابع مريم، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2020.

المراجع:

1. بهيجة مصري إدلب، العتبات النصية في الرواية النسائية السعودية، تخصيب الرؤية، المجلة الثقافية الجزائرية، الموقع الالكتروني: thakafamag.com آخر تحديث 22.1.2011
2. سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013.
3. شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، 2005 .
4. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى التناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الأختلاف، الجزائر.
5. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، شركة رابطة، ط1، 1996.
6. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، اربد، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2010، ص 17.
7. فوزية بنت سيف الفهدي، المكان في القصة العمانية، الواقع والمتخيل، بيت الغشام للنشر والترجمة، سلطنة عمان / ط1، 2015.
8. محمد الخشاب، فلسطين.. يحررها الأدب العربي، موقع مدونات:

http://www.aljazeera.net/blogs/2017/12/28

9. نوال بومعزة، تجليات الخطاب السياحي في الرواية العمانية، المجلة الثقافية، العدد الثلاثون، جمادى الآخرة، 1440 فبراير 2019، مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم، سلطنة عمان.

المراجع الأجنبية:

- Gerard genette, palimpsestes, la littérature au second degré, édition du seuil, paris 1982, p10.

أهمية المخطوط وكيفية التعامل معه للحفاظ على الموروث العربي

The importance of the manuscript and how to deal with it to preserve the Arab legacy

طالب/الدكتوراه. مولود قاني
أ/د. عبد العزيز بوشلالق

ـ قسم اللغة والأدب العربي - جامعة المسيلة ـ (الجزائر)
مخبر سيسيولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق ـ جامعة المسيلة ـ (الجزائر)
mouloud.gani@univ-msila.dz
abdelaziz.bouchelaleg@univ-msila.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/15 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:
تعدّ المخطوطات وعاء فكريا يحتوي على معالم التراث وأصوله عبر الأجيال، يحافظ على تراث الأمّة من كلّ تزييف أو تشويه، لذا اهتمّ بها الدارسون والمحقّقون والمؤرخون في الغرب والشرق، حيث كانت محور اهتمامهم ودراساتهم. إنّ ما حظيت به الأمة العربية الإسلامية من اهتمام بالمخطوطات، لم تحظ به أمم أخرى، لكثرة الإنتاج في مختلف المعارف والعلوم والفنون، ممّا يُعدّ دليلا على شخصية الأمة العربية الثقافية المتنوّع والمتفتّح على الحضارات المختلفة. من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة للوقوف عند تلك الأهمية العظيمة للمخطوطات وكيفية تَعامل الباحث الأكاديمي معها، حتى يسهل التعامل معها بطريقة علمية من جهة، والحفاظ على الموروث الثقافي من جهة ثانية.

الكلمات المفتاحية: المخطوط ـ التراث ـ التحقيق ـ الباحث الأكاديمي.

Abstract :

The manuscripts are an intellectual pot containing heritage features and origins across generations, preserving the nation's heritage from any falsification or distortion, so scholars, investigators, and historians in the West and East have taken an interest in them. The interest that the Arab Islamic nation has received in the manuscripts has not been heeded by other nations, owing to the large number of productions in different knowledge, sciences and arts. This is a demonstration of the diverse cultural personality of the Arab nation, which is open to different civilizations. From this point of view, this study comes to see the great importance of manuscripts and how academic researchers deal with them, so that they can be handled in a scientific way on the one hand, and the preservation of cultural heritage on the other

Keywords: Manuscript - heritage - academic researcher - investigation.

مقدمة:

تُعدّ مسألة العناية بالتراث العربي – بمختلف معارفِه – من المسائل التي حظيت باهتمام القدماءِ والمُحدثين لكونِها شديدةَ الصلة بالنِتاج الحضاري والعلمي لأمتنا وتعدُّ المخطوطات إرثها المحفوظَ وذخرَها الثابت وأبرزَ سمات الحضارة العربية الإسلامية، وهي إرثٌ ثقافي يمثّل جزءا هاما من التراث الوطني للبلدان، يضمّ بين دفّتيه شتّى العلوم والمعارف. جرت العادة أن يتُرك هذا التراث من جيلٍ لآخر وسعت النخبُ الثقافية للمحافظة عليه وصَونه لأنّه يمثّل خزانةَ الأمة التي تحفظ بها كل أمجادها، ممّا حوَت كنوز المعرفة الإنسانية عموما كالفلك والطب والحساب، وفي شتّى أنواع المعرفة الإسلامية كالفقه والتوحيد وعلوم القرآن وتفسيره وعلوم اللغة العربية والأدب والشعر، لذا يسعى الباحثون إلى إحياء هذا التّراث وإخراجه إلى المهتمين، حفاظا على ذاكرة الأمة وتمكينها من أداء دورها في نقل العلوم والمعارف وربطها بأصالتها وتدوين تاريخها.

لذلك كان الاهتمام بالمخطوطات وتحقيقها أوّلَ موجبات المحافظة على التراث، فهي تنقلُ الخبرات والعلوم من جيل إلى جيل بشكلٍ مادي يزيدُ من اليقين في صحّة المنقول. من هنا كان الحرصُ البالغُ لدى مثقفي الأمّة ومستنيريها بضرورة الحفاظ على الزّاد المعرفي الذي خلّفه الأجداد. لأنّ « الإحساس بتراثنا المخطوط هو إحساس طبيعي بالماضي وحاجة الحاضر إليه، فالماضي والحاضر إذا كلاهما يستحوذان على أعماق شعورنا، والإحساسُ بقيمة هذا التراث، والعملُ على استثماره على الأصول والأسس العلمية التي يَجني منها الواقع أزكى الثمارِ وأشهاها هو بعينهِ الرؤية الصحيحة للتجديد.»[1]

1 ـ عناية العرب القدماء بالمخطوطات:

يُجمع الدارسون أنّ تدوين العلوم ظاهرة حضارية ترتبط بمدى تقدُّم الأمم لذلك كان العرب في جاهليتهم والعهدِ الأوّل من إسلامهم أمّة شفوية، تعتمد على الحفظ والنقل والإنشادِ حيث كان الرواة « يتناقلونها في أسواقهم الأدبيّة وفي مجتمعاتهم ومجالس أسمارهم. »[2] وقد كانت الكتابةُ بمعنى التّدوين قليلةً مقصورة على النزر اليسير ممن يجيدون الكتابة، واقتصَرَت على تسجيل بعض الأحداث والعقود والتّحالفات على الجلود وجريد النخل والعظامِ والأحجار وغيرها، وقد حتّمت ضرورة حفظِ القرآن في العهد الأوّل من الإسلام إلى تدوينه، فكان أوّلَ نصٍّ مكتوب وقويٍّ في أيام التابعين.[3] أمّا الحديث الشريف فقد تأخَّر تدوينه إلى نهاية القرن الأوّل حين أمر الخليفة الأموي (عمر بن عبد العزيز) الإمام (محمد بن مسلم الزهري) بتدوين الحديث الشريف[4]، ويعدّ القرن الثاني الميلادي الحقيقي لظاهرة التّدوين، خاصّة مع ظهور الورق وانتشاره، وحالة الاستقرار السياسي التي شهدها المسلمون يقول (السيوطي) : « شرع علماء الإسلام في هذا العصر في تدوين الحديث والفقه والتفسير ...الخ، وكثر تدوين العلم وتبويبه ودُوِّنت كتب العربية واللغة والتاريخ وأيام الناس.» [5] وشاع الاهتمام بالمخطوطات بين الخلفاء والأمراء والعلماء والأدباء وانتشر الخطّاطون والنّاسخون والورّاقون في العصور الإسلامية الزّاهرة، فكانت الكتب المؤلّفة خلال تلك الحقبة من الزّمن من التنوّع والكثرة ما جعلها تخرج عن حدود الحصر أو الجرد. شيّدوا لها المكتبات في أنحاء العالم الإسلامي، هذا فضلا عن المخطوطات التي احتوتها المساجد والزوايا ووجدت عند عامة النّاس وخاصّتهم. «أمّا المكتبات فمنها العامة كـ : (خزانة الحكمة) ببغداد، وسمّيت بخزانة (الرشيد) و(المأمون)، ضمّت كتبا مؤلّفة بلغات مختلفة ... حافلة بتراث اليونان والهنود والفرس والعرب وغيرهم من الأمم»[6] ، ومكتبة قرطبة الضخمة، التي تألّقت في القرن الرّابع الهجري وبلغ من عناية الخليفة الأموي (الحكم المستنصر) بها أن خَصّص لها موظفين من نُسّاخ ومُجَلِّدين وحراس وإداريين [7] وأمّا المكتبات الخاصّة فاشتهر منها: خزانة الفتح بن خاقان التي«لم يُر أعظمُ منها كثرة وحسنا»[8] «كما خلّف (الواقدي) بعد وفاته ستمائة قمطر كتبا كل قمطر منها حمل رجلين»[9] . يضافُ إلى ما سبق مكتبات الجوامع والزوايا كمكتبة الأزهر الشّريف ومكتبة الجامع الكبير بالقيروان.[10]

2 ـ مفهوم المخطوط:

لغة:

تخلو المعاجم القديمة من مفردة (مخطوطة)، فإذا رجعنا إلى مادّة (خ ط ط) في (لسان العرب) لـ: (ابن منظور) أو (تاج العروس) لـ(الزبيدي) نجدُهما خاليين من ذكرِ هذه المفردة، واقتصر (الزبيدي) على تفسير بسيط للمخطوط بالتّذكير فقال: « كتاب مخطوط: مكتوب فيه.»[11]

والجديرُ بالذكر أنّ هذه المادّة اقتصرَ ذكرها على المعاجم المعاصرة، وذلك تفريقا بينها وبين الكتاب المطبوع فقد جاء في مادة (خط) في المعجم الوسيط: «والمخطوط: الْمَكْتُوب بالخط لَا بالمطبعة (ج) مخطوطات(المخطوطة) النُّسْخَة الْمَكْتُوبَة بِالْيَدِ.»[12]

وجاء في مادة (خ ط ط) فبي معجم اللغة العربية المعاصرة :« مؤنَّث مخطوط، مَخْطوط: كتابٌ أو وثيقة أو نصّ مكتوب باليد لمَّا يطبع بعد.»[13]

المُلاحظ من خلال مُجمل المعاني المعجمية المُتقدِّمة لِلفظ: مخطوط، جملة من المدلولات؛ إذ يستعملُ بصيغة المذكّر والمؤنّث دون تغيّر المدلول المفهوم، ثم بالإشارة إلى الوسيلة المستعملة في الكتابة فإنَّها نفسها وهي اليد، ومثلها أيضا آلية الكتابة هي عينها بالقلم أو غيره. من جهة أخرى تضيف موسوعة المورد توضيحا متعلّقا بآلية أخرى في كتابة المخطوط؛ فتشير إلى تعريفه أنّه: «كتاب دون خط اليد قبل ظهور الطّباعة في القرن الخامس عشر ميلادي. » [14]

أما اصطلاحا:

فالمخطوط كما يرى (مصطفى يوسف السيد): «هو كل ما كُتب بخطِّ اليد سواء أكان رسالة أم وثيقة أو عهدا، أو كتابا، أو نقشا على حجر أو رسما على قماش وسواء أكان بلغة عربية أم غير عربية.»[15] وهو أدق وأشمل من تعريف (أرشيد يوسف) :«النسخة الأصلية التي كتبها المؤلف بخطّ يده وباللغة العربية أو سمح بكتابتها أو أقرَّها أو ما نسخه الوراقون بعد ذلك في نسخ أخرى منقولة عن الأصل أو نسخ غير أصلية وينطبقُ ذلك على النسخ المصوّرة عن أصل المخطوط.»[16]وهو تعريف جيِّد إلّا أنّه أخرج بقيد اللغة العربية ما تركه العلماء المسلمون باللغات الأخرى كالفارسية والتركية.

وهو أيضا أي المخطوط :« كل كتاب بخطِّ اليد، خاصة تلك الكتب التي كتبت قبل عصر الطباعة.»[17] غير أن هذا التعريف فيه مغالطة بالغة، فهناك من الأمم ظلت تكتب وتدوّن علومها في كتب مخطوطة باليد في زمن الطباعة، إمّا لتخلفها عن الركب الحضاري أو لعدّة أسباب أخرى، فهنا لا يمكن حصرُ المخطوط في زمن قبل عصر الطباعة فقط، فالطباعة قد دخلت منذ نحو خمسمائة عام! وعلى هذا: تخرج آلاف المخطوطات الإسلامية المنسوخة والمكتوبة بعد ذلك التاريخ! وهو غير مُسلَّم ولا مراد، وقد ذكر (محمد الصافي) تعريفا يُجمل كلَّ ما سبق فالمخطوط عنده : « كل أثر أدبي أو علمي أو فني أو غيره خُطَّ بالقلم رسالة أو كتابًا كان هذا الأثرُ على الورق أو الرقِّ قبل ظهور الطباعة فهو مخطوطٌ وعكسه المطبوع.»[18]

3ـ أنواع المخطوطات:

يقسم الباحثون المخطوطات إلى عدّة أقسام كلٌّ حسب نظرته، فمنهم من قسَّمها حسب الزمن ومنهم من قَسّمها حسب الموضوع والتخصص ومنهم من قسّمها حسب قيمة المخطوطة ومدى

موثوقيتها وأصالتها وتاريخها ومدى صحة نسبة ما فيها إلى مؤلّفها أصالةً أو نَسخًا وهو الذي مالَ إليه العلامة (عبد السلام هارون) في كتابه (تحقيق النصوص ونشرها) [19]وهذا التقسيم ألصقُ بالتحقيق وأكثرُ نفعا في التَثَبُت وقد قسَّمَها إلى :

أ-النُسَخ الأم :

ويُطلقُ عليها أيضا النسخةُ الأصل وهي كما عَرّفها (عبد السلام هارون) «أعلى النصوص هي المخطوطات التي وصلت إلينا حاملةً عنوان الكتاب واسم مؤلّفِه وجميع مادة الكتاب على آخر صورة رسمها المؤلف وكتبها بنفسه أو يكون قد أشار بكتابتها أو أملاها أو أجازها ويكون في النسخة مع ذلك ما يفيد إطِّلاعه عليها أو إقراره لها.»[20]

ب- المخطوطات المنسوخة عن النسخة الأم :

هي أقلُّ درجة من سابقتها بشرط أن تكون منسوخة منها مباشرة ثم يليها فرعها ثم فرع فرعها وهي أصول ثانوية قال (عبد السلام هارون) « وهذا الضرب من المخطوطات يُعدّ أصولا ثانوية إنْ وُجد معها الأصل الأول ،أما إذا عُدم الأصلُ الأول فأن أوثقَ هذه المخطوطات يرتقي إلى مرتبتِه. »[21]

ج –النصوص المُضَمَّنة:

هي الأصولُ القديمة المنقولة في أثناء الأصولِ الأخرى ،ولعلّ أظهر مثالٍ على ذلك (كتاب الخزانة) لـ :(البغدادي) فقد ضمّنه كثيرا من صغار الكتب النادرة ككتاب (فرحة الأديب) لـ:(أبي محمد الأسود الأعرابي) وكتاب (اللصوص) لـ: (أبي سعيد السكري).»[22]

ج-النسخ المطبوعة بدون أصل:

وهي النسخ المطبوعةُ في المطابع القديمة وفُقدَت أصُولها أو تعذَّر الوصول إليها وهي محلُّ نزاعٍ من حيث القيمة فكثير من المحققين يُهدِرُونها ولا يُقِيمون لها وزنا ومنهم من يجعل طباعتها ككتابتها بالقلم ويَعدّها أصولا ثانوية وقد مال (عبد السلام هارون) مع تحفُّظ شديد وذلك باشتراط الاطمئنان والثقة في ناشر المطبوعة.[23]

4 ـ أهمية المخطوط الفكرية والحضارية:

تُعدُّ المخطوطات العربية والإسلامية ثروة فكرية وثقافية نفيسة، وتراثا إنسانيا بديعا، والعناية بها هو السبيل الوحيد للحفاظ على ما أنتجه العقل العربي والإسلامي عبر القرون وفي شتى الفنون، وخير وسيلة للاستفادة من هذه الثروة العلمية الضخمة هو الاهتمام بها عن طريق دراستها وتحقيقها ونشرها لترى النور وتصبح في متناول أيدي الجميع. لذا كان للمخطوط أهمية بالغة باعتباره ذاكرة الأمة وخزانتها والحديث عن أهمية المخطوط يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن الفكر البشري، لأنه نتاج فكري عبر العصور يحمل لنا تجارب السابقين وعلومهم ونظرتهم إلى الحياة، ومن هنا يمكن القول: إنّ أهمية المخطوط تنحصر فيما يلي:

- المخطوط وثيقة أثرية حضارية موروثة من السلف وتعد مصدر تلقي الخلف لعلوم اللغة ومفرداتها من منهلها الصحيح .
- يُمكِّننا من معرفة الخطِّ وأنواعه ونشأته والاختلافات الحاصلة بين أنواع الكتابة .
- يحفظُ المخطوط التراث الفكري لكل أمَّة من الأمم، الذي يميّزها عن غيرها، كما يحفظ أسماء العلماء ومؤلفاتهم وطريقة تفكيرهم.
- يعتبرُ المخطوط علما كما يعتبر تاريخا يسجِّل الأحداث والوقائع .
- يعدّ المخطوط عملة نادرة لأن المخطوطات قديما لا تباع إلا في الحواضر التي ينتشر فيها العلماء وطلابهم، فيما يسمّى بأسواق الوراقين، وهذا يدلُّ على القيمة الكبيرة التي يستحقها المخطوط.[24]

وعليه يمكنُ اعتبار المخطوطات العربية في هذا السياق، وثائق مكتوبة تعود بنا إلى حقب زمنية ماضية من التاريخ الإسلامي. تنقل إلينا ما تداوله أسلافنا من كتابات ومسودّات ورسائل تشمل شتى المعارف والعلوم، على غرار التاريخ والأدب والتفسير والفقه والطب وعلوم الفلك والموسيقى... وتكشف لنا هذه المخطوطات عن تراثٍ حضاريّ علميٍّ زاخر من الإنتاج الفكري، ساهمت فيه ثلّة من الفلاسفة والمنظرين والمؤلّفين الذين نبغوا في الحضارة العربية الإسلامية وامتدّ صيتهم وفكرهم إلى مختلف أصقاع العالم.

كما يُعنَى علمُ المخطوطات بالتراث ويتناول منه كل ما ورثناه من علم ومعرفة، وهو على أنواع:

أ/ التراث الشرعي: كعلوم القرآن وعلوم الحديث وعلوم الفقه وغيرها.

ب/ التراث اللغوي: وهو يلي التراث الشرعي في التحقيق والعناية. ويراد باللغة اللغة بفروعها التي تزيد على عشرة فنون، وأشهرها النحو والصرف وعلوم البلاغة والمعاجم.

ج/التراث الأدبي : الآثار الأدبية المختلفة.

د /التراث العلمي: الفنون العلمية البحتة والتطبيقية. كالطب والصيدلة والفلك والرياضيات والهندسة والكيمياء والفيزياء

5ـ تحقيق المخطوطات ومقتضياته:

لقد أدركَ مُحِبّو المخطوطات والتراث قيمة التحقيق وأهميتَه في كشف الزائف من النصوص وتصحيح الروايات للوصول إلى إخراجها سليمة من كل عيب وإذا كان بعض الباحثين ينظر إليه بعين النقصان فأنّ الحقيقة العلمية تؤكد على الدور البارز لهذه النصوص الجاهزة المحققة في الانطلاقة الصحيحة للأعمال العلمية الجديدة وهي تزيل عن كاهل البَحث الجديد عبء التأكُّد من صحة ما وصل إلينا من تراث. [25] والتحقيق علم قائم له قواعد وأصول كما أنه فن يظهر إبداع صاحبه في التعامل الذكي مع مختلف الصعوبات ولبيان ماهية التحقيق سنعرّج على تعريفه لغة واصطلاحا.

لغة:

ترد لفظة التحقيق مصدرا للفعل (حقّق)وهو مضعف العين ، وفي لسان العرب: «تَحقَّق عنده الخبرُ أي صحَّ وحقَّقتُ الأمرَ وأحْقَقْتُه كنتُ على يقين منه.»[26] وفي التهذيب : «حقَّق الرجلُ إذا قال هذا الشيء هو الحقُّ كقولك :صدّق.»[27]

وفي التنزيل: ﴿قَالَ ٱلَّذِينَ حَقَّ عَلَيۡهِمُ ٱلۡقَوۡلُ﴾ [القصص: 63] أي: ثبت.

وعند الزمخشري أنه من المجاز : « كلامٌ مُحقَّق : مُحكمُ النظمِ.»[28]

وذكر (الشريف الجرجاني)أنّ: « التحقيقَ اثباتُ المسألةِ بدليلها.»[29] وعلى العموم فالتعاريف اللغوية تُحيلُ في مجملها إلى العلم بالشيء ومعرفة حقيقته على وجه اليقين. لكنّ القدماء لم يستعملوا هذه الكلمة للدلالة على ما سبق، بل استعملوا كلمة (التّحرير) ثم شاعت لفظة التّحقيق وذاعت ولا مشاحةَ في الاصطلاح.[30]

اصطلاحا:

أمّا تحقيق النصوص اصطلاحا فهو: إخراجُ نصٍّ معيّن في شكل أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها عليه مؤلفه، اعتمادا على المقارنة بين كلّ النسخ التي وجدت من الكتاب.[31]

وهو عند (عبد السلام هارون) : «بذلُ عناية خاصة بالمخطوطات حتى يُمكن التثبت من استيفائها شروطا معينة، فالكتاب المحقّق هو الذي صحّ عنوانه، واسم مؤلّفه، ونسبة الكتاب إليه و كان متنه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها مؤلفه.»[32] وهو إخراج الكتاب على أسس صحيحة محكمة من التحقيق العلميّ في عنوانه واسم مؤلفه، ونسبته إليه، وتحريره من التصحيف والتحريف والخطأ، والنقص والزيادة.[33] وإزالة كل الشوائب عنه ليبدو في حُلَّة جديدة لا تختلفُ عن المُؤلَّف العصريّ الجديد.

وعرَّفه (مصطفى جواد) بقوله: « يُراد بتحقيق النصوص الاجتهاد في جعلها ونشرها مطابقة لحقيقتها كما وضعها صاحِبُها من حيث الخطِّ واللفظ والمعنى.»[34] وهذا التعريف يُقارب ما ذهب إليه (رمضان عبد التوّاب) حيث قال: «تحقيقُ النصّ معناه قراءتُه على الوجهِ الذي أرادهُ عليه مؤلّفُه أو على وجهٍ يَقربُ من أصله، الذي كتبَه به هذا المؤلف، وليس معنى قولنا: يقرب من أصله أنّنا نُخمِّن أيّة قراءة معينة، بل علينا أن نبذل جهدا كبيرا في محاولة العثور على دليل يؤيّد القراءة التي اخترناها.»[35] انطلاقا من كلّ التّعريفات السّابقة نجدُ شبه اتّفاق على أنّ التّحقيقَ هو المحافظة على النصِّ الأصلي الذي تركه المؤلّف دون زيادة أو تصرّف.

6- شروط التحقيق:

يحتاج المخطوط إلى عناية خاصة، لذلك وضع الدارسون شروطا، منها ما يتعلق بدارس المخطوط أو المحقق ومنها ما تعلق بالمخطوط ذاته، حتى يكون قابلا للتحقيق، أمّا ما تعلّق بالمحقّق فقد قسّمها (عبد الهادي فضلي) إلى شروط عامّة وأخرى خاصّة نُوجزها جميعا في الآتي:

1 ـ أنْ يكونَ عارفا باللغة العربية – ألفاظِها وأساليِبها – معرفة وافيةً.

2 ـ أنْ يكون عارفا بأنواع الخطوط العربية وأطوارِها التاريخيّة،وطرائقِ النَسخِ القديمةِ.

3 - أنْ يكون على دراية كافية بالبيبلوجرافيا العربية وفهارِس قوائم الكتب العربيّة ،وأمهات الكتب التراثية.

4 - أن يكون عارفا بقواعد تحقيق الكتب وأصول النشر.

5 - أن يكون ذا ثقافة واسعة في مختلف الفنون ليوظفها أثناء الحاجة.

6 - أن يكون عالما أو متخصصا بموضوع المخطوط أو النص الذي يريد تحقيقه فلكل علم رجاله وتاريخه ومصطلحاته ومباحثه وقضاياه ومذاهب أهله.[36]

وأضاف آخرون شروطا خُلقية يمكن إجمالُها في : الأمانةِ في النقل والحياد والصبر على البحث حتى الوصول إلى النتائج المَرجُوّة.[37]

7 ـ شروط تحقيق المخطوط:

ثمّة مخطوطاتٌ كثيرة جداً في كل مجال من مجالات العلم، فلابدّ من تحديد معيار واضحٍ يجري على أسُسِه اختيار المخطوط الذي سيُعنى به المحقق، فإن لم يجدْ مثل هذا التحديد، ضاعت جهود كبرى في أعمال ضئيلة القيمة، وتبدّد وقتٌ طويل فيما لا طائل تحته، ونعتقد أن أسس هذا المعيار في الاختيار هي:

1 ـ القيمة العلمية للمخطوط وهذه الخاصيةُ يكتسبُها المخطوط من الموضوع الذي يتناوله، فكتب الأصول مقدمة على كتب الفروع، كما أنّ الإبداعَ والابتكار مُقدّمٌ على التقليد والاتّباع.

2 – أنّ المخطوط لم يسبق نشرُه أو طبعه مُحققا وذلك بالرجوع إلى الفهارس أو المجامع المتخصصة في ذلك.[38]

3ـ أن يكون للمخطوط نسخٌ خطية عدّة أو على الأقل نسخة واحدةٌ حتى يَتمَّ المقابلة بينهما شرط أن تكون سالمة من العيوب والأخطاء.[39] وقد لا يحصلُ المحقق إلا على مخطوطة واحدة تُوصف بأنها (فريدة) وهو ما أجازه مصطفى جواد بقوله: « فالمحققُ مضطرٌّ إلى الاعتماد على نسخة متأخرة وحيدة فينشرها بحالها ويشير إلى الأوهام التصحيفية والنَسْخية الواردة فيها.»[40]

4ـ تكون الأجزاء المبتورة منه قابلةً للتجديد والتأويلِ فمن ذلك (مختصر أمثال الشريف الرضى) فمخطوطَته في دار الكتبِ المصرية أَهملَها المحقَّقون في البداية لكثرة ما فيها من طمسٍ وعدم إعجام حتّى حققَها هلال ناجي ونوري القيسي.[41]

5-الاعتماد على النسخ الأكثر قيمةً من حيث النَسخِ وقُرب عصرِها من المؤلف وسلامتها من عوادي الزمن، وتُعدُّ نسخة المؤلِّف هي الأساسُ في التحقيق مع العلم: «أنّ الكتب المكتوبة بأقلام مؤلّفيها قليلة جدّا ونادرة ،سيما في القرنين الثّاني والثّالث للهجرة، أمّا بعد هذين القرنين فقد وصلت إلينا مصنَّفات مكتوبة بيد مؤلفيها.»[42]

8ـ خطوات التحقيق:

ينحصر عمل المُحَقِق بالخطوات التالية:

الأولى -الخطوة الإعدادية وذلك باختيار المخطوط والتعرَّف عليه « لايكفي أن يغترَّ الباحث بعنوان المخطوطة فيبدأ بتحقيقها، بل عليه أنْ يتأكّدَ من تَوافُر شروط المخطوطة التي تُحقّق حتّى لا يصطدم بعد ذلك بأنَّ جُهدَه المبذول لم يحقق الغاية التي كان يَرجُوها.»[43]

الثانية: جمع نُسخِ المخطوطة الأصلية والفرعية: وذلك بالاتّصال بمكان تواجد هذه النسخ والاستعانة بأهل الخبرة في مجال المخطوطات، والاستعداد للسّفر لطلبها في مظانها، وقد يتطلّب الأمر ترخيصا أو تدخُّلا من الجهات المسؤولة، خاصّة إذا كانت المخطوطات في بلدان أجنبية.[44]

الثالثة : فحص النّسخ وترتيبها، فعلى المحقّق والباحث أن يزن المخطوطة ويقدّرها قدرها، فيدرس ورقها ليتمكنّ من تحقيق عمرها، ولا يخدعُه ما أُثبت فيها من تواريخ قد تكون مُزيّفة، وممّا يجب التَنَبُّه له أنّ آثار العثّ والأَرَضَة والبِلى لا تدلُّ دلالة قاطعة على قدم النّسخة، فربما تكون من تزوير التّجار بطرقٍ يجعلون الورق يبدو باليا، وكما يحدثُ التّزييف في الورق يحدث في الخطوط فلايغترّ المحقّق ولا يجزم بصحّة ما يجدُ حتى يتأكَّد من ذلك، بدراسة المداد وتناسب الخطّ مع عصر الكتابة، واطّراد الخطّ في كلّ النّسخة، ومن قواعد الفحص الجيّد أيضا الاستيثاق من التّرتيب الصّحيح، والنّظرُ في خاتمة الكتاب لتَبَيّن اسم النّاسخ وتاريخ النسخ.[45] أمّا ترتيبُ النّسخ: ف(عبد المجيد ذياب) يضع له قواعد خاصة لعلَّ أهمَّها:

أ-النسخة الكاملة أفضل من النسخ الناقصة.

ب-والقديمة أفضل من الحديثة.

ج-واضحة الخطّ أحسن من غير الواضحة.

د-النّسخ التي قوبلت بغيرها أحسن من الّتي لم تقابل.

وأحسن نسخة تُعتمد للتّحقيق هي نسخة المؤلّف نفسه، وتكاد تلحقها في الثّقة النّسخة التي يكون المؤلّف قد أشار بكتابتها أو أملاها أو أجازها على أن يكون في هذه النّسخ ما يفيد إطّلاعه وإقراره، فإن كتبت عليه سماعا أو عرضا أو إجازة أصبحت لا تقل عن النّسخة الأصلية، يلي ذلك النّسخة الّتي قُرئت على عالم نحرير وخاصّة إذا كان الذي قرأها عليه لا يقلُّ عنه علما وفضلا.[46]

الرابعة: تحقيق المخطوط هو عند (عبد السلام هارون) تركيز الجهود المبذولة على البحث في الزوايا التالية:

أ- تحقيق عنوان الكتاب.

ب- تحقيق اسم المؤلف.

ج- تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه.

د- تحقيق متن الكتاب.[47]

أمّا تحقيقُ العنوان: فليس بالأمر الهيّن؛ فبعضُ المخطوطات خِلْوٌ من العنوان؛ إمّا لفقْد الورقة الأولى منها، أو لانطماس العنوان، أو لمخالفته الواقعَ لداعٍ من دواعي التّزييف أو الجهل، ولا بدّ في هذه الأحوال من قراءة الكتاب، فربّما يوجد في غضونه مايدل عليه أو بالرجوع إلى طائفة من كتُب التراجم والتصنيف، كـ: (الفهرست) لابن النديم، و(كشف الظنون) لـ: (حاجي خليفة)، و(معجم الأدباء)لـ: (ياقوت الحَمَوي)، وغيرها للوقوف على عنوان الكتاب عن طريق موضوعه ماذكر من مؤلفات صاحبه.[48]

أما تحقيق اسم المؤلف : فيعد من القضايا المهمة التي تجابِه المحقق وهو يرى المخطوط خِلوّا منها أو في حالة وَردَ مزيَّفا فلابد في هذه الحال كما يرى عباس هاني الجراح من دراسته دراسة داخلية لاحتمال ورود الاسم في خطبة الكتاب أو في اثنائه ودراسته دراسة خارجية بالرجوع الى فهارس المخطوطات وخاصة (كشف الظنون) الذي لا يكتفي بذكر الكتاب بل يذكر شيئا من مقدمته ثم البحث المُصنَّفات التي درستْ الموضوع نفسه.[49]

وأما تحقيق نسبته للمؤلّف فهذا يُحتِّم على الباحث الرّجوع إلى فهارس المخطوطات لتمييز نصّ المخطوط محلّ التّحقيق من المخطوطات المدروسة، وكذا الوقوف على ترجمة المؤلّف، ودراسة أسلوبه المتبّع في التأليف في ذلك المخطوط وفي مصنَّفاته الأخرى، حتى يتسنَّى للمحقّق بعد هذا نسبة المخطوط إلى صاحبه.[50]

وأخيرا تحقيق المتن:

وهو أنْ يُؤدَّى الكتاب أداءً صادقًا كما وضعه مؤلّفه كمًّا وكيفًا بقدر الإمكان وهو باب خَطِر قديمًا قال (الجاحظ): « ولربّما أراد مؤلّفُ الكتاب أن يصلحَ تصحيفًا، أو كلمةً ساقطة، فيكون إنشاءُ عشر ورقات من حُرّ اللّفظ وشريف المعاني أيسرَ عليه من إتمامِ ذلك النقص، حتى يَردَّه إلى موضعه من اتصال الكلام.»[51] ويشملُ تحقيقُ النصّ عناصر كثيرة منها:

أ- ترجيح الروايات: فقد تتنوع الروايات فيثبت المحقق مايراه صحيحا عن طريق الترجيح في المتن ويشير إلى الروايات الخطأ أو المحرفة أو الضعيفة في المتن.[52] أمّا بالنسبة «للنسخ العالية

فأن المحقق حريٌّ أن يثبت ما ورد فيها على علاته إن خطأ كان أو صوابا على أن ينبّه في الحواشي على صوابِ ما رآه خطأ، حرصا على أمانةِ الأداء.»[53]

ب -**تصحيح الأخطاء**: والأخطاء لها أسباب كثيرة منه التصحيف والتحريف وعدم دقّة خطوط النسّاخ، والتّصحيف هو التّغيير النّاشئ من تشابه الصور، أمّا التّحريف، فهو تغييرُ ألفاظ الكلام وبرجوع المحقّق إلى المراجع المختلفة، يمكنه أن يكتشف الخطأ ويصوبه، وإنْ أشكل عليه الأمر أثبتَ الأصلَ وأشار في الحاشية إلى ما يراه أنّه الأصوب.[54] وبعض المستشرقين يستثني تصحيح الأخطاء الواردة في نسخة المؤلف لأنّ النصَّ الذي يكتبه المصنِّف بخطّه دليل على ثقافته واطّلاعه وشخصيته العلمية.[55]

ج-**الزيادة والحذف**: وللحذف أسباب متعدّدة منها تلف الورق أو انطماس الكتابة أو خطأ النّاسخ وغفلته. أمّا الزيادة فربما تكون حشوا أو تعليقا، و يرى (عبد السلام هارون) فيهما: «أخطر ما تتعرّض له النّصوص والقول ما سبق أن النّسخة العالية يجب أن تؤدى كما هي دون زيادة أو نقص أو تغيير او تبديل.»،[56] إلّا أنّه رخص فيما لا ضير كإسقاط حرف الجرّ في جملة (بني الإسلام خمس) فلا جرم أنّ صوابه (على خمس) والأولى في حال الزيادة أن تُميّز بوضعها بين جزئي الطباعة الحديثة: [ ] دلالة على الزيادة.[57]

د-الضّبط والتّرقيم:

يرى (عباس هاني الجراح) أنّ « ضبط النصّ (تشكيله)أحد شروط التّحقيق فالكتاب غير المضبوط بالشكل – اللغوي خاصة - لا يطمئنّ إليه سيّما إذا وردت فيه ألفاظ تحتمل أكثر من وجه في القراءة.»[58] وهذا الضّبط يشمل الكلمات الصّعبة، لا سيّما عين الفعل والأعلام العربية والأعجمية والآيات والأحاديث والأشعار.[59] ، أمّا التّرقيم فتأتي أهميّته في كونه يساعد على توضيح النصِّ ويحدّد معالم العلاقة الصّحيحة بين أجزاء الكلام وقد تنبه علماؤنا الأوائل إلى ما يشبه علامات الترقيم فهذا (ابن الصلاح)يقول:« ينبغي أن يجعل بين كلّ حديثين دارة تفصل بينهما وتميز،وَمِمَّنْ بَلغنَا عنهُ ذَلِكَ مِنَ الْأَئِمَّةِ أَبُو الزِّنادِ، وَأَحْمدُ بْنُ حَنْبلٍ، وَإِبراهِيمُ بْن إِسْحَاقَ الْحَربِيُّ، وَمُحَمد بْنُ جَرِير الطَّبَرِيُّ رَضِيَ اللَّه عَنْهمْ.»[60] أمّا المُحدثون فيُعدُّ الأديب (أحمد زكي باشا)من أوائل من وضعَ أسّس علامات التّرقيم المعاصرة.[61] كالفاصلة والنقطتان وعلامة التّنصيص وعلامة التأثّر والشّرطة وهي موجودة في مظانها في كتب التّحقيق، مع بيان شكلها ووظيفتها.

هـ- الحواشي والتعليقات:

قد يشعرُ المحقّق أن في النصّ غموضا فلا حرج عندئذ في شرح ما يراه ضرورة أو التعليقُ على مسألة ما شريطة أن لا يطنب، ويدخلُ في هذه الشروح: شرح الألفاظ الغامضة والأعجمية

والمصطلحات العلمية والتعريف والتنويه بالإشارات التاريخية كشف أصحاب أبيات مغفلة مع ضرورة ذكر المصادر.[62]

و– الفَهرسَة: تشكلُ أهمية كبرى في التعرف على محتويات المخطوطة من علوم ومعارف يصعبُ الوصول إليها في غياب الفهارس، فتوفِّر الجهد والوقت وتفيد المحقق في تقويم النص وتحريره بمعرفة الأشباه والنظائر التي سبقت وقد تفطَّن القدامى الى هذه الفوائد فاتجهت عنايتهم الى فهرسة المواد والرجال على حروف المعجم.[63] وقد تنوَّعت مجالات الفهرسة إمعانا في خدمة طالب العلم فأصبحت تشمل:

- فهرس المصادر والمراجع – فهرس الموضوعات –فهرس الشواهد القرآنية- فهرس الأحاديث الشريفة –فهرس الأشعار –فهرس الأعلام - فهرس الأماكن والقبائل ويمكن للباحث أن يزيد أو ينقص من الفهارس بحسب طبيعة بحثه.[64]

9- صعوبات وعوائق التحقيق:

واضح ممَّا تقدّم أن تحقيقَ أي كتاب او ديوان ليس عملا هيّنا يسيرا، بل وليس كلُّ واحد باستطاعته إخراجُ مخطوط، فهو نشاط علميٌّ ولا يُقدمُ عليه إلا أهل الاختصاص درءًا وحماية «من العبث بالتراث: تحريفا وتغييرا وتبديلا وحذفا، انطلاقا من الأهواء الشخصية أو المذهبية.»[65] التي جرَّت معها مخطوطات قيمة وُظفت في هذا الصراع المقيت الذي لا يمت للإسلام بصلة.

عملية التحقيق عملية علمية بحتة تُسند لمن يتوفر على«الخبرة والتمرس بتحقيق المخطوطات، والدراسة الواسعة بأصول تحقيقها.»[66]، ليكون في حجم المسؤولية، ويضاف إلى ذلك « الإلمام الواسع باللغة العربية أساليبِها ومفرداتِها وسائرِ علومها»[67]وأخيرا وبيانا لطرق التحقيق بشكلٍ عملي رأيت أنه من الواجب التمثيلُ لذلك بأنموذج من أعمال المحققين الكبار والذي التزم فيه بما قرر في هذا العلم فكان عمله صورة عن التحقيق العلمي الناجح ويتمثلُ هذا الأنموذج في: تحقيق الدكتور (عيد مصطفى درويش) لمخطوطة شرح شواهد الإيضاح لأبي علي الفارسي لـ:(عبد الله بن بَرّي.)[68] وهو مثال مستجاد، تقيّد فيه صاحبه بأسس التحقيق وقواعده.

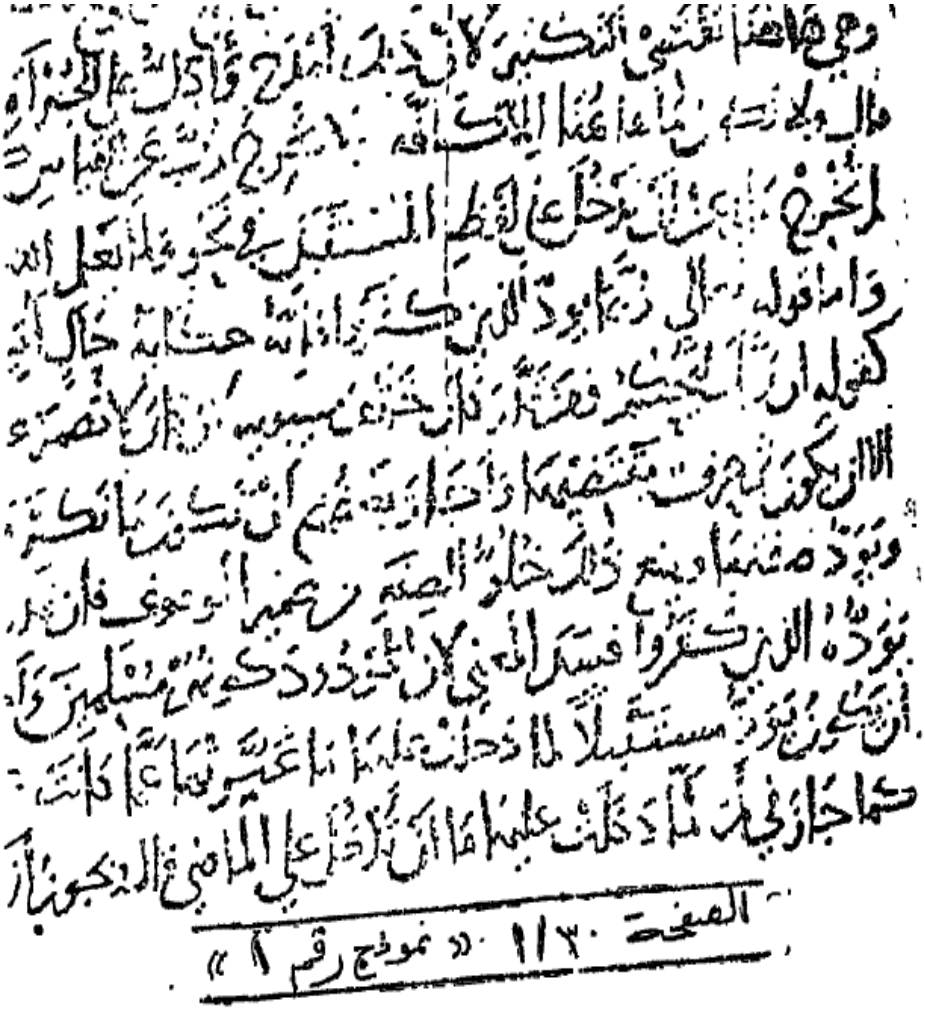
يبدأ (عيد مصطفى درويش) تحقيقه بالتعريف بعبد الله بن بَرّي الإنسان فيوفي الكلام ويذكر "اسمه ومولده ونشأته وصفاته ووفاته " ثم يُعرّج بعد ذلك للتعريف بـ: (ابن بَرّي) العالم فيعرِّف بـ :" ثقافتِه، أساتذته تلاميذه مصنفاته ،تأثِّره وتأثيرِه" وقد كان دقيقا فيما ذكر مُلتزما بسردِ التفاصيل فيقولُ في تاريخ مولدِه مثلا: « وفي تاريخ ولادته رأيان .....والفرق بين الروايتين عشرة أيَّام.. »[69] ويذكر في وصفه: «كان ابن بَرّي يلبس الثياب الفاخرة ،وكان مُعَمَّما ملتحيا...»[70]ويطيل

النفس في ذكر مصنفاته فيذكر الموجود منها والمفقود وكلها تخدم التحقيق لأنّها تزيل الإشكالات المتعلقة بالنسبة والالتباس في العناوين.[71]

وفي القسم الثالث من الدراسة المعنون بـ : (مدخل للتحقيق) يبدأ عمله بتوثيق اسم الكتاب فيذكر الآراء المختلفة كـ: شرح أبيات الإيضاح و شواهد الإيضاح ويرجح في الأخير : «وأرجِّح أنْ يكون اسم هذا المؤلف :(شرح شواهد الإيضاح) لعدة أسباب :أوّلُها أنّ (البغدادي) وهو أوسعُ من نقلَ من هذا الكتاب سمّاهُ التّسميتين السّابق إيرادهما له....ثالثا : أنَّ اصطلاح الشاهد هو المُتعارفُ عليه بين المشتغلين باللّغة ... رابعا: إنّ من قال في تسميّته شواهد الإيضاح إنّما أراد الاختصار... » [72] أمّا في توثيق نصِّ الكتاب فيقول: «إنَّ في اتصال معاني الكتاب وورود بعض التعقيبات ومجاراة شواهده لشواهد الإيضاح والتكملة الاقتناعُ الكافي للحكم بسلامة متن الكتاب وعدم وجود سقط مخل به وكذلك فإنَّ النّقول التي وردت عنه في المراجع الأخرى....ومقارنتها بها أضفت على النفس مزيدا من الاطمئنان إلى النسخة قد وصلت إلينا كاملة سليمة.» [73] وفي توثيق نسبة الكتاب لعبد الله بن بَرّي يستعرض أدلةٌ كثيرة تثبت نسبته له يقول: « أوَّلا : نسبة بعض أصحاب الفهارس والمؤرخين الكتاب لابن بَرّي ... ثانيا : ورودُ نسبته إليه في نقول شُرَّاح الإيضاح وشواهده كـ : العكبري ثالثا : ورود نسبته إلى (ابن بري) في نقول شرَّاح الشواهد كـ : (البغدادي) و(الشنقيطي) ...خامسا: اتّفاق الأبيات الواردة في الشرح وطريقة تأليفها والنقل مع ما أورده (ابن بَرّي) في كتبه الأخرى.»[74]

ينتقل المحقق بعد هذا الى مطلبٍ بالغ الأهمية وهو وصفُ نسخته الفريدة فيصفُها بدقة بالغة يقول :«النسخة التي وصلت إلينا من شرح الإيضاح مودعة بخزانة دار الكتب المصرية تحت رقم -30- نحو وتقع في مائة ورقة –مائتي صفحة – 13×18 سم وتبلغ عدد سطور الصفحة الواحدة عشرين سطرا وعدد كلمات السطر الواحد اثنا عشرة كلمة في المتوسط، وتبدو على أوراقها آثار القدم وبها ترميم في مواضع عدة ،وهي بخطّ (صالح بن صارم بن مخلوف الأنصاري)... »[75]ثم يُعطينا نماذجا من المخطوطة بتصوير الصفحة رقم :3 وجها وظهرا

وهذا وجهها:



الصفحة ١١/٢٠ «نموذج رقم ٢»

ينتقل بعدها الدكتور عيد مصطفى إلى بيان منهج التحقيق فيذكر أنَّه «اعتمدَ تحقيقُ الكتابِ على النسخة الفريدة التي أوردت ذكرها الفهارس والكتب التي رجعت إليها، وقد اجتهدتُ في البحث

عن مظانٍ أخرى إلى جوار أصلي الكتاب : الإيضاح والتكملة تعين على تحرير النصوص بنُقولٍ عن الكتاب وقد هداني الله بعد طول البحث والمعاناة إلى عدد من تلك الكتب وهي خزانة الأدب ن شرح شواهد الشافية ، ثم حاشية الأمير وحاشية الصبان والدرر اللوامع وشرح الإيضاح للعكبري وشرح شواهد الإيضاح المجهول المؤلف فقارنتُ نقولَها بنصّ النسخة »[76]

ثم يوضح طريقة التخريج بقوله:« ورقمت الشواهد التي أوردها أبو علي برقم خاص يوضح موطن الاستشهاد لأنّه المحور الذي يدور حوله المتن إبرازا له ...وعَلقتُ على ما يحتاج إلى التعليق من مسائل الكتاب وشرحت المشكل من ألفاظه بالقدر المراد من اللفظ في سياقه وعرفت بالأعلام الواردة في النص بإيجاز وذيلت النص بفهارس فنية متنوعة تتميما للفائدة »[77]

وعن استعماله للرموز يقول: «وقد استخدمت الرموز الآتية في أثناء التحقيق : (...) لتحديد العناوين الزائدة، [...] لتحديد الزيادة على الأصل في المتن مبينا مصدر تلك الزيادة في ذيول الصفحات...،-...- لتحديد الاعتراض، .../... للفصل بين صفحة وصفحة أخرى من المخطوطة محدّدا بداية الصفحة الجديدة برقم أثبته يمين السّطر الذي به الرّمز.»[78]

ثم يذكرُ في الأخير بعض الخصوصيات في التهميش فيقول: «وراعيتُ في القرآن الكريم أن أثبت اسم السّورة فرقمها، فرقم آية النّص الكريم كما راعيت عند استخدام لسان العرب لابن منظور أنْ اثبت المادة اللغوية فرقم الجزء فرقم الصفحة التي أفدت منها وذلك لسهولة المراجعة وتَحرُّزا من التحريف الطباعي.»[79]

وأخيرا نستطيع القول: إنّ هذا النموذج المختار تمثّلت فيه روح التّحقيق العلمي حيث التزم الدكتور (عيد مصطفى درويش) بأصول وقواعد التّحقيق المقرّرة في كتب هذا الفنّ.

وهذه صفحة من الكتاب المحقّق:

باب المفعول معه

وأنشد لأبي ذؤيب[1] :

٥٢ـ فَآلَيْتُ لَا أَنْفَكُّ أَحْذُو قَصِيدَةً تَكُونُ وَإِيَّاهَا بِهَا مَثَلًا بَعْدِي

وقبله يخاطب امرأة كان يحبها[2] فمالت إلى ابن عم له كان ابن أُخته فقال يخاطبها :

تُرِيدِينَ كَيْمَا تَجْمَعِينِي وخَالِدًا وَهَلْ يُجْمَعُ السَّيْفَانِ وَيْحَكِ فِي غِمْدِ

أَخَالِدُ مَا رَاعَيْتَ مِنْ ذِي قَرَابَةٍ فَتَحْفَظَنِي بِالْغَيْبِ أَوْ بَعْضِ مَاتُبْدِي

وَكُنْتَ كَرَقْرَاقِ السَّرَابِ إِذَا جَرَى بِقَوْمٍ وَقَدْ بَاتَ المَطِيَّ بِهِمْ تحْدِي

فَآلَيْتُ لَا أَنْفَكُّ

لَمَّا[3] لم يمكنه العطف على المضمر[4] فى (تكون) من غير تأكيد نصَب على معنى (مع) .

(١) الشاهد من بحر الطويل ، وهو لأبي ذؤيب ، فى شرح أشعار الهذليين ١ / ٢١٩ ، والحجة ١ / ١٧٣ – الثالث الهذلى – ، وتهذيب الإصلاح ١ / ٨٧ – الثانى – ؛ والدرر ١/٤٠ ولم ينسب فى : الإيضاح ١٩٤ ، والمقتصد ١ / ٦٠٣ ، وشرح الإيضاح ١ / ٤٨ / أ ، والهمع ١ / ٦٣ ، ٢٢٠ ، و ٢ / ٥ – صدر الثانى – ، والدرر ١ / ١٨٩ .

ويروى : «فأُقسم » ، و : «أحلو » و : «أكون » ، و : «يكون » ، و : كيما تضمنى » – ولا يستقيم بها الوزن – ، و : « لقَوْم » .

(٢) تدعى أم عمرو التى استمالها خالد ابن عمه ، وابن أخته . (تهذيب الإصلاح ١/٨٧ ، والدرر ١/٤٠ ، ٢/٥) .

(٣) موضع الشاهد وبيانه ، ويريد بالعطف : عطف (إياها) (انظر الإيضاح ١٩٤).

(٤) فيما نقله البغدادى : «الضمير » . (الخزانة ٣ / ٥٩٩ ط .بولاق)

خاتمة:

1-كانت المخطوطات ولا تزال لها المكانة الكبيرة في الحفاظ على تاريخ المجتمعات منذ بداية التدوين إلى تاريخنا المعاصر، وهذا بالطبع راجعٌ لما تحملهُ هذه المخطوطات في طياتها من موروث ثقافي وعلمي كبير لذلك كانت من أهم وأولى المصادر التي يلجأ إليها الباحثون والمؤرخون.

2 -من أبرز مؤشرات تطور الأمم والشعوب هو اهتمامها بموروثها الثقافي والحضاري

وتعدّ المخطوطات الوعاء الحضاري الذي يكتنز جزءا مُهما من فكر و إبداع الشعوب والأمم.

3-تحقيق المخطوطات علم له قواعده وأسسه وأخلاقياته فلا يقدم عليه إلا من وجد في نفسه الأهلية لممارسته.

4- المخطوطات العربية مازالت تحتاج عناية خاصّة بتحقيقها، ولهذا وجب على الباحثين والأساتذة والمهتمّين العمل الجادّ من أجل حماية هذا الموروث الحضاري من الضياع والتّلف والسّرقة.

الهوامش:

[1] ـ عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل، الرياض، مكتبة الملك فهد الوطنية، 1415هـ/1994م، ص32.

[2] ـ أحمد رزق مصطفى السواحلي تحقيق النصوص في التراث اللغوي –دراسة تأصيلية -، دار الأفاق العربية، القاهرة ،دط، 1998، ص13.

[3] ـ ينظر: عبد المجيد دياب تحقيق التراث العربي منهجه وتطوره، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،1993، ص45.

[4] ـ ينظر: الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، المنصورة ، دط ،دت، ج1، ص238.

[5] ـ السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر تاريخ الخلفاء ، تح: حمدي الدمرداش ، مكتبة نزار مصطفى الباز ، ط1، 2004، ص194.

[6] ـ عواد كوركيس، خزائن الكتب القديمة في العراق، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986 ، ص 110-111.

[7] ـ ينظر: المقري أبو العباس أحمد بن محمد نفح الطيب من غصن أندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب ، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، دط، دت ،ج1، ص386.

[8] ـ ابن النديم محمد بن إسحاق ، الفهرست، تح: رضا-تجدد، طهران، 1971، ص130.

[9] ـ المصدر نفسه، ص111.

[10] ـ ينظر: سعيد أحمد حسن، أنواع المكتبات في العالمين العربي والإسلامي، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان ،ط1، 1984، ص18.

[11] ـ محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة الكويت، تح: عبد الستار أحمد الفراج ، مادة (خ ط ط) ،ج10،ص 256.

[12] ـ مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ط26، 2004، ص244.

[13] ـ أحمد مختار عمر ،معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب ،ط1،2008،ج1، ص665.

[14] ـ منير البعلبكي: تقديم، رمزي البعلبكي، موسوعة المورد العربية، دائرة معارف مسيرة ومقتبسة عن موسوعة المورد، مج2، ق2، بيروت، دار العلم للملايين، 1990، ص1097.

[15] ـ عبد العزيز بن محمد مسفر، المخطوط العربي وشيء من قضاياه، الطبعة الأولى، دار المريخ للنشر، القاهرة، 1999، ص69.

[16] ـ يوسف أرشيد، الكتاب الإسلامي المخطوط تدوينا وتحقيقا، مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية، عمان، ص82 .

[17] ـ غنية مصباحي، المخطوط العربي في ظل تكنولوجيا خدمة الإعلام والاتصال، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة قسنطينة، قسم المكتبات والمعلومات، 2010، ص14.

[18] ـ محمد الصافي، واقع المخطوط العربي بين الفهرسة والتحقيق والرقمنة(الغاية والمنهج) دورية كان التاريخية ، السنة 12، العدد:43، مارس 2019، ص12.

[19] ـ ينظر : عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7 ، 1998، ص37.

[20] ـ عبد السلام هارون، المرجع السابق، ص29.

[21] ـ المرجع نفسه، ص30.

[22] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[23] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[24] ـ ينظر: إبراهيم بن حسن بن سليمان البلوشي، استثمارات التراث اللغوي المخطوط " المخطوطات العمانية أنموذجا " ، مداخلة في المؤتمر، الثالث اللغة العربية، ص02.

[25] ـ عباس هاني الجراح تحقيق النصوص الأدبية واللغوية ونقدها دراسة مقارنة مع المناهج العربية، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ط1، 2011م، ص20.

[26] ـ ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط3، 1414هـ،(حقق)، ج10، ص49.

[27] ـ الأزهري أبو منصور، تهذيب اللغة، محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م، ج3، ص242.

[28] ـ الزمخشري أبو القاسم جار الله، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998،(حقق)، ج1، ص204.

[29] ـ الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص53 .

[30] ـ عباس هاني الجراح، تحقيق النصوص اللغوية والأدبية ونقدها، ص18.

[31] ـ ينظر: أحمد شوقي بنين ومصطفى طوبي- معجم مصطلحات المخطوط العربي– الخزانة الحسنية – ،الرباط، ط3، 2005م، ص74.

[32] ـ عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص42.

[33] ـ عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل، مكتبة الملك فهد الوطنية ، 1415هـ، ص36.

[34] ـ مصطفى جواد،أمالي مصطفى جواد في تحقيق المخطوطات، تعليق: عبد الوهاب محمد علي، بحث منشور في مجلة المورد، العدد الأول ،1977، ص119.

[35] ـ رمضان عبد التواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985، ص5.

[36] ـ عبد الهادي فضلي، تحقيق التراث، مكتبة العلم، جدة، ط1، 1982، ص37.

[37] ـ يوسف المرعشلي : تحقيق المخطوطات ، طبعة دار البشائر الإسلامية، بيروت- لبنان، ط 2، 2010م. ص87.

[38] ـ ينظر: فهمي سعد وطلال مجذوب، تحقيق المخطوطات بين النظرية والتطبيق، عالم الكتاب، بيروت، ط1، 1993، ص67.

[39] ـ المرجع نفسه، ص67.

[40] ـ مصطفى جواد، أمالي مصطفى جواد، ص120.

[41] ـ هاني عباس الجراح، تحقيق النصوص اللغوية والأدبية ونقدها، ص137.

[42] ـ ناظم الرشيد، كيف تحقق نصا تراثيا، مجلة المورد، ع1، 2004م، ص9.

[43] ـ عبد الله الكمالي، كتابة البحث وتحقيق المخطوطة خطوة خطوة، دار ابن حزم، ط1، 2001م، ص94.

[44] ـ ينظر : غازي عناية، إعداد البحث العلمي، دار الجليل، بيروت، 1992، ص102.

[45] ـ عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص41.

[46] ـ عبد المجيد دياب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، ص211.

[47] ـ عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص42.

[48] ـ ينظر : عبد الهادي فضلي، المرجع السابق، ص140.

[49] ـ ينظر : هاني عباس الجراح، تحقيق النصوص اللغوية والأدبية ونقدها، ص28.

[50] ـ ينظر :صالح يوسف بن قربة – واقع المخطوط بين الفهرسة و التحقيق – المجلة المغاربية للمخطوطات – ع4- مخبر المخطوطات - جامعة الجزائر 2-2013، ص49.

[51] ـ ينظر : الجاحظ عمرو بن بحر ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ، 1424هـ، ج1، ص55.

[52] ـ ينظر : ثريا ملحس، منهج البحوث العلمية للطلاب الجامعيين، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص208.

[53] ـ عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص71.

[54] ـ عبد الله الكمالي، كتابة البحث وتحقيق المخطوطة خطوة خطوة، ص101.

[55] ـ ينظر: برجستراسر، محاضرات في أصول نقد النصوص ونشر الكتب، تقديم: محمد حمدي البكري، دار المريخ، الرياض، دط، دت، ص42.

[56] ـ عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص77.

[57] ـ المرجع نفسه، ص78.

[58] ـ عباس هاني الجراح، تحقيق النصوص اللغوية والأدبية ونقدها، ص168.

[59] ينظر: محمد ألتونجي، المنهاج في تأليف البحوث وتحقيق المخطوطات، عالم الكتب، لبنان، دط، دت، ص177.

[60] ـ ابن الصلاح: عثمان ابن عبد الرحمن، مقدمة ابن الصلاح، تح: نور الدين عتر، دار الفكر، سوريا، دط، 1986 ، ص187.

[61] ـ عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل، ص298.

[62] ـ محمد التونجي، ص178.

[63] ـ عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل، ص245 .

[64] ـ السيد رزق الطويل، مقدمة في أصول البحث العلمي وتحقيق التراث، المكتبة الأزهرية، المنصورة، ط2، دت، ص31-32.

[65] ـ عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل، ص42.

[66] ـ المرجع نفسه، ص41.

[67] ـ المرجع نفسه، ص42.

[68] ـ كتاب مطبوع بعنوان: شرح شواهد الإيضاح لأبي علي الفارسي لعبد الله بن بَرّي، تح : عيد مصطفى درويش ، ومراجعة: محمد مهدي علام، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 1985.

[69] ـ المصدر نفسه، ص3.

[70] ـ المصدر نفسه، ص4.

[71] ـ ينظر : المصدر نفسه، ص19-33.

[72] ـ ينظر : المصدر نفسه، ص41-43.

[73] ـ المصدر نفسه، ص43.

[74] ـ المصدر نفسه، ص45.

[75] ـ ـ المصدر نفسه، ص49-50.

[76] ـ المصدر السابق، ص 62.

[77] ـ ـ المصدر السابق، ص63.

[78] ـ المصدر نفسه،ص63.

[79] ـ المصدر نفسه،ص63.

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، الدار القيّمة للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1435ه/2014م.

القواميس والمعاجم:

-ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط3 ، 1414ه.

-أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008.

-الأزهري أبو منصور، تهذيب اللغة، محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1-مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الوسيط،مكتبة الشروق الدولية، مصر ، ط26، 2004،

-الزمخشري أبو القاسم جار الله، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998،

- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة الكويت، تح: عبد الستار أحمد الفراج، طباعة وزارة الإرشاد في الكويت، دط، 1965.

-منير البعلبكي: تقديم، رمزي البعلبكي، موسوعة المورد العربية، دائرة معارف مسيرة ومقتبسة عن موسوعة المورد، مج2، ق2، بيروت، دار العلم للملايين، 1990.

الكتب:

-ابن الصلاح: عثمان ابن عبد الرحمن، مقدمة ابن الصلاح ، تح:نور الدين عتر ، دار الفكر ، سوريا، دط، 1986.

-ابن النديم محمد بن إسحاق، الفهرست، تح: رضا-تجدد، طهران، 1971.
-أحمد شوقي بنين ومصطفى طوبي- معجم مصطلحات المخطوط العربي– الخزانة الحسنية – ،الرباط، ط 3 ، 2005م.
-أحمد رزق مصطفى السواحلي تحقيق النصوص في التراث اللغوي –دراسة تأصيلية -، دار الأفاق العربية، القاهرة ،دط ، 1998.
-برجستراز، محاضرات في أصول نقد النصوص ونشر الكتب، تقديم: محمد حمدي البكري، دار المريخ، الرياض، دط،دت، -ثريا ملحس، منهج البحوث العلمية للطلاب الجامعيين، دار الكتاب اللبناني، 1982.
-الجاحظ عمرو بن بحر ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ، 1424هـ.
-الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، المنصورة، دط، دت.
-سعيد أحمد حسن، أنواع المكتبات في العالمين العربي والإسلامي، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984.
-السيد رزق الطويل، مقدمة في أصول البحث العلمي وتحقيق التراث، المكتبة الأزهرية، المنصورة، ط2، دت -
السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر تاريخ الخلفاء، تح: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1، 2004.
-شرح شواهد الإيضاح لأبي علي الفارسي لعبد الله بن بَرّي، تح : عيد مصطفى درويش، ومراجعة: محمد مهدي علام، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 1985.
-الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.
-رمضان عبد التواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985، --
عباس هاني الجراح تحقيق النصوص الأدبية واللغوية ونقدها دراسة مقارنة مع المناهج العربية، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ط1، 2011م .
-عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7 1998 ، -عبد الله بن عبد -الرحيم عسيلان، تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل، الرياض، مكتبة الملك فهد الوطنية، 1415هـ/1994م .
-عبد العزيز بن محمد مسفر، المخطوط العربي وشيء من قضاياه، الطبعة الأولى، دار المريخ للنشر، القاهرة، 1999، ص69 .
-عبد المجيد دياب تحقيق التراث العربي منهجه وتطوره، دار المعارف، القاهرة، ط3 ، 1993.
عبد الهادي فضلي، تحقيق التراث، مكتبة العلم، جدة، ط1، 1982.
عبد الله الكمالي، كتابة البحث وتحقيق المخطوطة خطوة خطوة، دار ابن حزم، ط1، 2001م .
-عواد كوركيس، خزائن الكتب القديمة في العراق، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986.
-فهمي سعد وطلال مجذوب، تحقيق المخطوطات بين النظرية والتطبيق، عالم الكتاب، بيروت، ط1، 1993.
ـ غازي عناية، إعداد البحث العلمي، دار الجليل، بيروت، 1992.
-محمد ألتونجي، المنهاج في تأليف البحوث وتحقيق المخطوطات، عالم الكتب، لبنان، دط، دت.
-المقري أبو العباس أحمد بن محمد نفح الطيب من غصن أندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تح : إحسان عباس، دار صادر بيروت ، دط، دت .
-يوسف أرشيد، الكتاب الإسلامي المخطوط تدوينا وتحقيقا، مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية، عمان .
-يوسف المرعشلي: تحقيق المخطوطات، طبعة دار البشائر الإسلامية، بيروت- لبنان ، الطبعة الثانية 2010م.

الدوريات والمجلات:

-محمد الصافي، واقع المخطوط العربي بين الفهرسة والتحقيق والرقمنة(الغاية والمنهج) دورية كان التاريخية ، السنة 12، العدد43، مارس 2019.

-مصطفى جواد، أمالي مصطفى جواد في تحقيق المخطوطات، تعليق: عبد الوهاب محمد علي ، بحث منشور في مجلة المورد، العدد الأول،1977.

-ناظم الرشيد، كيف تحقق نصا تراثيا ، مجلة المورد، ع1، 2004م.

الرسائل والأطاريح:

-صالح يوسف بن قربة – واقع المخطوط بين الفهرسة و التحقيق – المجلة المغاربية للمخطوطات – ع4- مخبر المخطوطات - جامعة الجزائر 2-2013.

-غنية مصباحي، المخطوط العربي في ظل تكنولوجيا خدمة الإعلام والاتصال، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة قسنطينة، قسم المكتبات والمعلومات، 2010.

-المداخلات:

-إبراهيم بن حسن بن سليمان البلوشي، استثمارات التراث اللغوي المخطوط " المخطوطات العمانية أنموذجا " ، مداخلة في المؤتمر الثالث اللغة العربية ، دبي، ماي 2014.

نظرية أفعال الكلام بين الدراسات الغربية والتراث العربي

The Theory of Speech Act Verbs between Western Studies and Arab Heritage

الدكتورة: نجاح مدلل

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة الوادي (الجزائر)
medellel-nadjah@univ-eloued.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/15 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

إن كل متتبع للكتب والمصادر التي تناولت المنهج التداولي بالدراسة، يجدها لا تخلو من عرض لمبادئ نظرية الأفعال الكلامية ،ذلك أنها تعد قرينة التداولية، والملفت للنظر أن كل هذه الدراسات لها جذور أصيلة في تراثنا العربي الذي يتميز بالشمولية والموسوعية، مما دعا الكثيرين الى تثمين جهودهم والتأصيل لها، لبيان مدى إلمام التراث العربي بكل ما يبدو معاصرا، والفعل الكلامي هو الانجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة، فاللغة ليست وسيلة للتخاطب والتواصل فحسب، إنما هي وسيلة للتأثير في الآخر وتغيير سلوكه ،ونسعى من خلال هذا المقال لإبراز ملامح نظرية أفعال الكلام لدى كل من أوستين وسيرل ومقارنتها بما جاء به العرب من جهود فيما يتعلق بهذه النظرية .

الكلمات المفتاحية: أفعال الكلام ؛ الأساليب العربية؛ الفعل الإنجازي ؛التلفظ؛ القصد.

Abstract:

Those, who follow the books and resources that deals with the pragmatic approach ,find that they are not without a presentation of the principles of verbal acts , because they are considered like a part of pragmatics.What should be mentioned here, it is that all these studies have some original roots in our Arab heritage that is characterized by comprehensiveness and encyclopedia, this fact called many scholars to value these efforts . Their purpose was to show to what extent of the Arab heritage covers all the contemporary issues. Verbal action is the achievement that the speaker performs by simply uttering it in specific words. In the study of language, this is not only a means of discourse and communication, but rather a means of influencing the other and changing

his behavious. In this paper , we seek to highlight the features of the theory of speech acts in Austin and Searle's theory and to compare it with the efforts made by the Arabs regarding this theory.

key words: verbs of speech; arab methods; action verb ; enunciation; intent.

مقدمة:

نشأ هذا المصطلح في ظل الفلسفة اللغوية الحديثة على يد لغويين بنائيين أمثال بلومفيلد في العقد الثالث من القرن العشرين، غير أن هذه النظرية ارتبطت بشكل وثيق بمؤسسها ومبدعها جون أوستين (John Austin)، وقد جاء البحث فيها بموازاة مع البحث التداولي بصفة عامة، فالعلاقة وثيقة بين التداولية ونظرية أفعال الكلام، ومن منظريها أيضا جون سيرل (John Searl) الذي يعد أيضا من أهم منظري التداولية، وقد ربط كلاهما مفهوم الفعل الكلامي بالاستعمال، ومن وجهة نظرهما : " فإن اللغة لا تستعمل فقط لتمثيل العالم، ولكن تستعمل بالمقابل في انجاز أفعال، أي إن الانسان المتكلم وهو يستعمل اللغة لا ينتج كلمات دالة على معنى، بل يقوم بفعل ويمارس تأثيرا"[1] كما أن من أهم مبادئ هذه النظرية هو أن الاستعمال اللغوي ليس ابراز منطوق لغوي فقط، بل انجاز حدث اجتماعي معين أيضا في الوقت نفسه.[2]

أولا: أفعال الكلام في الدراسات الغربية:

1- جهود أوستين في نظرية الأفعال الكلامية :

ومن رواد هذه النظرية كما ذكرنا (أوستين)، وقد ألقى مجموعة من محاضرات (وليام جيمس) سنة 1955، وكان هدفه وضع أسس خاصة بفلسفة اللغة وقد نجح في ذلك من خلال هذه المحاضرات التي عدت فيما بعد بوتقة التداولية اللسانية، ومن خلالها أيضا تصدى لفكرة مفادها أنه توجد جمل لا يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق والكذب كونها لا تستعمل لوصف هذا الواقع بل لتغييره، " فكل الجمل عدا (الاستفهامية والأمرية والتعجبية) يمكن الحكم عليها بأنها صادقة أو كاذبة إذا كان الوضع الذي تصفه قد تحقق فعلا في الكون، وهي كاذبة بخلاف ذلك... "[3]، وبالتالي أطلق أوستين على نوع الجمل الخبرية التي تصف الكون ويمكن الحكم عليها بمعيار الصدق والكذب بالوصفية، والجمل الأخرى التي لا تصف الكون ولا يمكن الحكم عليها بالصدق والكذب سماها بالانشائية، ويتم الحكم عليها بمعيار التوفيق أو الاخفاق .

ومن الشروط التي عددها أوستين ويجب توفرها في العبارات الانجازية :

- أن يكون الفعل منتميا إلى مجموعة الأفعال الانجازية (وعد- سأل-قال-حذر-...).
- أن يكون الفل هو نفسه المتكلم، أي أنها تمثل الفردية ممن يقولها .

- أن يكون زمن دلالتها المضارع .

كما لاحظ أوستين أن العبارات الوصفية قد تتحول إلى انجازية بإدخال فعل (أقول) على الجملة الوصفية مثل (أقول) الجو جميل، وعليه فالعبارات الانجازية تنقسم إلى :

* انجازية مباشرة : ويجب أن يكون فعلها ظاهر وبزمن المضارع كأن يكون : (أمر - حضّ-دعاء – نهي).

* انجازية غير مباشرة : وفعلها غير ظاهر نحو : الاجتهاد مفيد، (أقول) الاجتهاد مفيد .

وقد ميّز أوستين بين ثلاثة أنواع من الأعمال اللغوية :

- العمل القولي : وهو العمل الذي يتحقق ما إن نتلفظ بشيء ما .

- العمل المتضمن في القول : وهو العمل الذي يتحقق بقولنا شيء ما .

- عمل التأثير في القول : وهو العمل الذي يتحقق نتيجة قولنا شيء ما .

أما العمل القولي ويسمى كذلك بالفعل اللفظي فهو يتحقق بمجرد نطقنا لعبارة ما " إذن نطق عبارة ما هو عمل أو فعل، ويمكن توضيح ذلك بالتفريق بين من فعل ومن لم يفعل، فمن فعل هو من تكلم، ومن لم يفعل هو من لم يتكلم، فقد تكتفي بالتفكير في الشيء دون أن تعبر عما فكرت فيه، وهذا يعني أنك لم تحقق الفعل اللفظي، وعندما تتجاوز التفكير الى التعبير حينها تقوم بالفعل ".[4]

أما العمل المتضمن في القول أو ما يسمى بالفعل الانجازي وهو لب نظرية الأفعال الكلامية، لأنه يحمل معنى الانجاز، و" لذا اقترح أوستين تسمية الوظائف اللسانية الثاوية خلف هذه الأفعال : القوى الانجازية، ومن أمثلة ذلك : السؤال، إجابة السؤال، اصدار تأكيد أو تحذير، وعد، أمر، شهادة في محكمة ...الخ" [5]، إذن فالمتكلم حين ينطق بقول ما فهو ينجز معنى قصديا، كأن يقول شخص (سأحضر لرؤيتك غدا)، فالمعنى الانجازي لهذه الجملة هو (الوعد)، وليتحقق هذا الفعل الانجازي يجب على المتكلم الإيفاء الوعد ويكون لديه نية الإيفاء ويكون واثقا من أن المتلقي يرغب في رؤيته .

"إن تحقيق الفعل اللفظي بوجه عام هو ذات الوقت انجاز لفعل ما، انجاز تؤديه الصيغة اللفظية الناتجة عن تحقيق الفعل اللفظي، أي الناتجة عن قول شيء ما، ويتعلق الأمر هنا بالوظائف التي تؤديها الألفاظ اللغوية في سياقات استعمالها، كأن تكون للاستفهام أو الاخبار أو الوعد وغيرها " [6] وزيادة على ما يحمله الفعل اللفظي من ألفاظ أو تعبيرات لغوية ذات دلالات مرجعية إحالية، فإن الفعل الانجازي يحمل ألفاظا وتعابير لغوية تحمل في طياتها قوى انجازية تتمثل في الاخبار أو الاستفهام مثلا، " وهذه القوى الانجازية هي التي تمثل القصد التداولي من تحقيق الفعل اللغوي، وبهذا يكون الفعل الانجازي هو الفعل الذي تبرز من خلاله معالم الاستعمال ".[7]

أما عمل التأثير بالقول أو ما يسمى بالفعل التأثيري : " وهو فعل اقناع الشخص بشيء، أو ازعاج شخص، أو حمل شخص ما على كلامنا، إنه فعل ينجز بقول شيء ما "[8]، ويسمى بالفعل التأثيري كونه يتسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر مثل الاقناع، التضليل، الارشاد، التثبيط...إلخ، والمقصود به أن الكلام المنتظم في تركيب نحوي محمل بمقاصد معينة في سياق محدد يعمل على ؛ أولا : تبليغ رسالة (فعل الكلام)، وثانيا : انجاز فعل (قوة فعل الكلام الانجازية)، وثالثا : إحداث أثر Achieved effect عند المستقبل من الإغراء والحث أو التحذير والتخويف، وهذا هو المقصود بأثر التلفظ." [9]

1-1 تصنيف الأفعال الكلامية عند أوستين [10]:

ميز أوستين بين خمسة أنواع للأفعال الكلامية وكان ذلك استنادا لمفهوم القوة الانجازية:

- أفعال الأحكام Verdictives:

يتعلق الأمر في هذا النوع بإصدار أحكام أو قرارات حول شيء ما وليس بالضرورة أن تكون هذه القرارات نهائية ،فقد يكون الحكم تقييميا أو تقديريا مثل:(حكم ،قررّ،وصف،قدّر).

- أفعال القرارات Exercitives:

وهي قرارات سلطوية قانونية أو من طرف أصحاب نفوذ ،مثل قرارات التعيين في المناصب أو الانتخابات وإصدار الأوامر والتوجيهات والتحذير، إذن فالقرار قد يكون لصالح أحدهم أو ضده، مثل : (عيّن، فصل، صوّت، منح، فوّض ...).

- أفعال الالتزام أو التعهد Commissives:

وفيه يلتزم الانسان بتصرف ما أو نشاط معين ،مثل إعطاء الوعد أو القسم أو التعهد، مثال ذلك: (وعد، تعهد، التزم، أعطى كلمة، أقسم ...).

- أفعال السلوك Behahitives :

وهي عبارة عن ردود أفعال تجاه سلوك الآخرين منبثق من العرف الاجتماعي، مثل التعازي والاعتذار والتهاني، ومن ذلك : (اعتذر، هنّأ، حيّا، رحّب، شكر ...).

- أفعال الايضاح Expositives :

وهي تضم جملة الأفعال المتعلقة بالاحتجاج والنقاش واتخاذ المواقف، مثل :الجدل والعرض والاقتراح والزعم :(أجاب، وضح، استفهم، أنكر، أيّد ...).

2- جهود سيرل في نظرية الأفعال الكلامية :

يحتل الفيلسوف الأمريكي جون سيرل (John searle) موقع الصدارة بين أتباع أوستين ومريديه ، فلقد أعاد نظرية أوستين وطوّر فيها " [11]،ولقد أجرى العديد من التعديلات على ما قدمه أوستين، وبالفعل يمكن اعتبار أن نظرية الأفعال الكلامية عرفت أوج تطورها لدى أوستين، حتى وصفت بأنها " المرحلة الأساسية التالية لمرحلة الانطلاق عند أوستين " [12]، وقد أكد سيرل على

مسألة مهمة وهي الربط بين العبارة اللغوية ومراعاة مقاصد المتكلمين، وكان من بين ما قدمه سيرل هو إعادة تقسيمه للفعل الكلامي إلى أربعة أقسام وهي :

- فعل التلفظ (الصوتي والتركيبي).
- الفعل القضوي (الإحالي والجملي).
- الفعل الانجازي (على نحو ما فعل أوستين).
- الفعل التأثيري (على نحو ما فعل أوستين).

وإذا أردنا التوضيح أكثر نورد الأمثلة التالية :[13]

1- يذاكر زيد دروسه .

2- أيذاكر زيد دروسه ؟

3- يا زيد، ذاكر دروسك .

4- لو يذاكر زيد دروسه .

- الفعل اللفظي (النطقي): ويتمثل في النطق الصوتي للألفاظ على نسق نحوي ومعجمي صحيح - الفعل القضوي : ويتمثل في (المرجع) وهو محور الحديث فيها جميعا ، هذا المرجع هو " زيد " و(الخبر) هو فيها جميعا (مراجعة الدروس)، والمرجع والخبر يمثلان معا قضية (مراجعة زيد للدروس)، والقضية هي المحتوى المشترك بينها جميعا .

- الفعل الانجازي : وهو الاخبار في الأولى، والاستفهام في الثانية، والأمر في الثالثة، والتمني في الرابعة .

- الفعل التأثيري : على الرغم من نص سيرل عليه ،إلا أنه ليس له أهمية كبيرة عنده، لأنه ليس من الضروري عنده أن يكون لكل فعل تأثيري في السامع يدفعه الى انجاز فعل ما.

وقد ميّز سيرل بين الأفعال الانجازية المباشرة وغير المباشرة انطلاقا من جهود أوستين، ويتضح الأمر من خلال ما يلي :

*** مفهوم الأفعال الانجازية المباشرة :**

وهي أن يكون كلام المتكلم المتلفظ به مطابقا تماما لما يريد أن يقوله " وهو يتمثل في معاني الكلمات التي تتكون منها الجملة، وقواعد التأليف التي تنتظم بها الكلمات في الجملة، ويستطيع السامع أن يصل إلى مراد المتكلم بإدراكه لهذين العنصرين معا ".[14]

*** مفهوم الأفعال الانجازية غير المباشرة :**

يرى سيرل أن الأفعال الانجازية غير المباشرة "هي التي تخالف فيها الأفعال الانجازية مراد المتكلم، فالفعل الانجازي يؤدى على نحو غير مباشر من خلال فعل انجازي آخر، فلو أنك قلت لصاحبك وأنتما تجالسان إلى المائدة :" هل تناولني الملح ؟" فإن هذا فعل انجازي غير مباشر ؛ إذ معناه الحرفي هو الاستفهام، وهو مصدّر بالدليل الانجازي وهو (هل)، لكن الاستفهام غير مراد

لك، وأنت لا تنتظر أن يجيبك صاحبك بنعم أو بلا ،بل مرادك أن تطلب منه طلبا مهذبا، يناولك الملح ".[15]

1-2 تصنيف الأفعال الكلامية عند سيرل :

وقد اقترح سيرل خمسة أصناف للأفعال الكلامية وهي :

- الاخباريات Assertives:

حيث ينقل المتكلم قضية ما يعبر بها عن واقعه، على أن تكون هذه الواقعة حقيقية والقضية المعبر عنها صادقة، "أي أن الغرض الإنجازي العام هنا هو التقرير، واتجاه المطابقة في أفعال هذا الصنف من الكلمات (القول) إلى العالم وشرط الاخلاص فيها يتمثل في النقل الأمين للواقعة والتعبير الصادق عنها ."[16]

- التوجيهيات Directives:

وهو أن يقوم المتكلم بتوجيه المتلقي إلى فعل شيء ما، أو التأثير عليه لعمل شيء معين، كالاقتراح مثلا أو الإصرار في الطلب والإلحاح لفعل أمر، " واتجاه المطابقة فيها من العالم إلى الكلمات (القول) وشرط الاخلاص فيها هو الرغبة الصادقة أو الإرادة. "[17]

- الالتزاميات Commessives:

وغرضها الانجازي هو التزام المتكلم – بدرجات متفاوتة – بفعل شيء ما في المستقبل، "واتجاه المطابقة في هذه الأفعال هو من العالم إلى الكلمات، شرط الاخلاص هو القصد. "[18]

- التعبيريات (البوحيات) Expressives :

وهو التعبير والبوح عن حالة شعورية أو موقف نفسي للإنسان بشرط أن يكون تعبيرا حقيقيا وشرك الاخلاص يكمن في صدق التعبير .

- الاعلانيات Declarations:

وهي الأفعال التي تحدث تغييرات في نمط الأحداث العرفية التي غالبا ما تعتمد على طقوس اجتماعية كإعلان حرب أو طقوس زواج أو طرد أو إقالة من عمل، حيث تحمل تعبيرات إلى العالم بالقول .

ثانيا : نظرية أفعال الكلام في التراث العربي :

من بين أهم ركائز التداولية المعاصرة نظرية أفعال الكلام كما رأينا مسبقا، ولهذه النظرية أسس ومبادئ في التراث العربي والبلاغة العربية من خلال ما قدمه العرب من لغويين وبلاغيين وأصوليين في باب (الانشاء والخبر)، فجهودهم تشكل مدخلا إلى نظرية عربية لأفعال الكلام .

ولا يختلف ما قدمه العرب عن ما عرضته نظرية الأفعال الكلامية الحديثة التي طرحها (أوستين) وطورها (سيرل)، ذلك أنها نوقشت ضمن مباحث علم المعاني، وموضوع هذا الفرع

اللغوي في تراثنا العربي كما عرّفه السكاكي : " هو تتبع لخواص تراكيب الكلم في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان ... ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره ".[19]، وهو ما يؤكد على وجود قرينة مهمة في تحديد موضوع علم المعاني، وهو (مبدأ الإفادة)، وقد اعتمد العلماء العرب في التمييز بين الخبر والإنشاء على عدة معايير منطقية وأخرى تداولية وردت متداخلة تداخلا شديدا بحيث لا يمكن الفصل بينها[20]، وأول معيار هو الصدق والكذب، فالخبر ما احتمل الصدق أو الكذب بالنظر إلى درجة مطابقته للواقع أو مخالفته، وأهل اللغة " لا يقولون في الخبر أنه أكثر من إعلام (...) والخبر هو العلم، وأهل النظر يقولون الخبر ما جاز تصديق قائله أو تكذيبه [21]،أما الإنشاء فلا يرتبط مفهومه بالصدق والكذب، ويتميز بأن مدلوله يتحقق بمجرد النطق به، والطلبي منه " ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، لامتناع طلب الحاصل "[22].

وفضلا عن معيار قبول الصدق والكذب، هناك معايير أخرى مثل : مطابقة النسبة الخارجية للنسبة الكلامية أو العكس، كما وضع البلاغيون القدامى معيار القصد كقرينة مساعدة لباقي المعايير في التمييز بين الأسلوبين، على عكس الأصوليين الذين اتخذوه قرينة تمييزية أساسية " [23]، كما أقر العلماء أن الخبر له نسبة كلامية لتوصف إما صدقا أو كذبا، لأنها حقيقة مرجعية في الواقع، أما الانشاء فليس له حقيقة مرجعية في الواقع الخارجي عن اللغة .

يمكن القول إن تصورات البلاغيين القدامى تجمع على أن الخبر " هو الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا والذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن تطابق نسبته الخارجية، وأن الإنشاء هو الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا والذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن تُجِدْ نسبته الخارجية"[24]، ثم إن العلماء العرب قسموا الخبر إلى ثلاثة أصناف ؛ أولها : الضرب الابتدائي، وثانيها الضرب الطلبي، وآخرها الإنكاري، هذه الأضرب الثلاثة تعد بعدا تداوليا راعوا فيه حال السامع وقدراته العقلية والإدراكية ومقام التخاطب، كما قُسم الإنشاء إلى طلبي، ويشمل : الأمر والنهي والنداء والاستفهام والتمني، وغير طلبي، ويشمل : الترجي والقسم والتعجب والمدح والذم والتكثير وألفاظ العقود[25]، وهذه الأساليب تمثل أفعالا كلامية وبالتحديد أفعالا متضمنة في القول بتعبير التداوليين، وقد تخرج عن مقتضى دلالاتها الظاهرة إلى أغراض وإفادات تواصلية بحسب ما يقتضيه المقام ، أي ؛ من معناها الأصلي إلى معنى يُستلزم من مقام التخاطب ، وهو ما سمّاه (الجرجاني) بالمعنى ومعنى المعنى، يريد " بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر "[26]، وهذا أيضا يعكس دراسة العرب القدامى لأفعال الكلام غير المباشرة، كالأمر الذي يفيد بالنظر إلى حال المتكلم ومنزلته مقارنة بالمخاطَب مع الاستعلاء الأمر، ومع الخضوع الدعاء، ومع التساوي

الالتماس، وفق قاعدة الخروج عن مقتضى الظاهر أو ما يعادل " مبدأ الشروط المعدّة" بتعبير سيرل، الذي يؤثر في هوية الأفعال الكلامية وفي قوتها وضعفها وتصنيفها.[27]

وإذا قسّمنا الخبر والإنشاء بالمنظور التداولي المعاصر، فسنجد الخبر يندرج ضمن "التقريريات" بمصطلحات (سيرل)، أما الإنشاء فمنه ما يندرج ضمن " الأمريات" كالأمر والنهي والاستفهام ...و " الإيقاعيات " كألفاظ العقود و" البوحيات " كالمدح والذم والتمني .[28]

ومن خلال التقسيمات التي اعتمدها البلاغيون القدامى للكلام وتعدد الأغراض المختلفة، كان قائما على تعدد أحوال الكلام وبحسب حال المتكلم والسامع وسياقات المقام، وكلها تعد شروطا لتداولية الخطاب وتمهيدا لنظرية تداولية عربية، والحقيقة أن تقسيمهم للخبر لا يعتمد كله مقياس الصدق والكذب، حيث إن هناك من الأخبار ما لا يقبل وصفه بالكذب، كالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والمسلّمات، ونجد هذا الأمر مماثلا لما جاء به (أوستين) " حين أقرّ بأن هناك جملا ليس بالضرورة أن توصف بالصدق أو الكذب، بل إن حكمها مثل الإنشائية ينظر إليه بما تنشئه في الخارج ".[29]

كما أنهم ميّزوا الإنشاء نفسه عن الطلب، لأن الطلب ينحصر في الأفعال التي تقرن دلالتها بألفاظها، نحو طلب الضرب مقترن بلفظة في الوجود، وميّزوا بين الإنشاء الطلبي الذي " يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب "[30]، وأنواعه كثيرة منها[31]: الأمر، والنهي، النداء، التمني، الاستفهام، أما غير الطلبي فما لا يستدعي ذلك، نحو : التعجب والذم، والمدح، والقسم وغيرها .

كما فصل العرب قديما مواقع التداخل بين الخبر والإنشاء، والتفصيل في أغراض الأساليب البلاغية، حين تخرج العبارة عن معناها الحقيقي سواء أكانت خبرية أم إنشائية إلى غرض آخر، فقد يقع الخبر موقع الإنشاء، مثل الدعاء أو الأمر بصيغة الماضي أو الوعيد أو التعظيم والتحقير، كما يمكن أن يخرج الاستفهام إلى الخبر، نحو الاستفهام الانكاري، وكذلك الأمر والنهي والنداء ...وغيرها، فصّل عنها الحديث البلاغيون قديما وحديثا، مثل أغراض : النصح والإرشاد، والدعاء، والالتماس والتهديد والتعجيز وغيرها .

ونجد من العرب من اهتم بتقسيم الأساليب العربية على غرار تقسيم (أوستين) و(سيرل)، حيث اقترح (محمود نحلة) التقسيم التالي [32] .

1- الإيقاعيات : يقع الفعل بمجرد النطق به، وتشمل أفعال البيع والشراء، والهبة والوصية، والوقف والتنازل والزواج والطلاق والاقرار والقذف والوكالة ...وهي تتعلق بإرادة المتكلم وقصده، وهناك من يعدها صيغ أخبار وهناك من يعدها إنشاءات .

2- الطلبيات : تشمل كل الأفعال الدالة على الطلب مثل : أمرتك، فرضت عليك، أوجبت عليك، قضيت بهذا ...، وعادة ما تصدر ممن هو منوط بإصدار الأوامر .

3- الإخباريات : تشمل الأفعال التي تصف الوقائع والأحداث في العالم الخارجي .

4- الإلزاميات : هي أفعال مرتبطة بالمتكلم، حيث يلتزم القيام بها طوعا، ويلزم نفسه بفعلها مثل : أفعال الوعد، الوعيد، المعاهدة، الضمان ...

5- التعبيريات : تشمل الأفعال التي يعبر بها كل شخص عن مشاعره وحالاته النفسية المختلفة من فرح وسرور وحزن وغضب ورضى ...الى جانب أفعال الشكر والامتنان والاعتذار والمواساة والحسرة والشوق ...

خاتمة:

في نهاية هذا البحث نرى أن البلاغة العربية وثيقة الاتصال باللسانيات التداولية ونظرية التداول اللغوي بصفة عامة، لكونها تطرقت بالدراسة الى العملية التواصلية التي تعد أساس التداول، كما يمكن القول أن التداولية تعد وجها من وجوه البلاغة، كونهما يشتركان في قضايا متداخلة بينهما، فإن كانت البلاغة تبحث عن مطابقة المقال لمقتضى الحال فإن التداولية تبحث هي الأخرى في حال الاستعمال وأحوال المتكلمين وعناصر المقام .

قائمة المصادر والمراجع :

1-خليفة بوجادي ، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ،الجزائر ، ط1 ، 2009.

2-نواري سعودي أبو زيد ، في تداولية الخطاب الأدبي - المبادئ والاجراءات ،بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2009.

3-آن روبول وجاك موشلار ، التداولية اليوم – علم جديد في التواصل ، المنظمة العربية للترجمة ،لبنان ،ط1 ، 2003.

4-على محمود حجي الصراف ، في البراجماتية-الأفعال الانجازية في العربية المعاصرة ، دراسة دلالية ومعجم سياقي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1، 2010.

5- مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب – دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللسان العربي ، دار التنوير للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2008.

6- عبد المجيد جحفة ، مدخل الى الدلالة الحديثة، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1، 2000.

7-عيد بلبع، التداولية –البعد الثالث في سيميولوجيا موريس من اللسانيات الى النقد الأدبي والبلاغة ،بلنسية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط1 ، 2009.

8-علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري من البنية الى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000.

9-محمود أحمد نحلة ،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ،دار المعرفة الجامعية ، مصر ،دط ، 2002.

10-أبو يعقوب يوسف السكاكي ،مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2 ، 1987.

11- أحمد بن فارس في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، مؤسسة بدران للطباعة والنشر ، لبنان ، 1963.

12- بلقاسم دفة ، الجملة الانشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة – دراسة نحوية دلالية ،دار الهدى ، عين مليلة ، 2010.

13-عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز في علم المعاني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1، 2005.

14-القزويني ، الايضاح في علوم البلاغة ، منشورات دار الكتاب اللبناني ،لبنان ، ط5 ، 1980.

15-بلقاسم دفة ، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية ، دار الهدى ، عين مليلة، 2008.

الحواشي والتعليقات

[1] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط1، 2009، ص 133-134.

[2] نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي - المبادئ والاجراءات ،بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص26-27.

[3] آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم – علم جديد في التواصل، المنظمة العربية للترجمة ،لبنان ،ط1، 2003، ص29-30.

[4] على محمود حجي الصراف، في البراجماتية-الأفعال الانجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، ص 41.

[5] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب – دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللسان العربي، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص 42.

[6] على محمود حجي الصراف، في البراجماتية، ص 42.

[7] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[8] عبد المجيد جحفة، مدخل الى الدلالة الحديثة، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 30.

[9] عيد بلبع، التداولية –البعد الثالث في سيميولوجيا موريس من اللسانيات الى النقد الأدبي والبلاغة ،بلنسية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009،ص240. وينظر : علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري من البنية الى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000 ،ص 68.

[10] ينظر، عيد بلبع، التداولية ،ص 45-49.

[11] آن روبول وجاك موشلار ،التداولية اليوم ،ص 33.

[12] محمود أحمد نحلة ،آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ،دار المعرفة الجامعية، مصر ،دط، 2002،ص47.

[13] ينظر، المرجع نفسه، ص 71-72.
[14] المرجع نفسه، ص 50-51.
[15] المرجع نفسه، ص 51.
[16] على محمود حجي الصراف، في البراجماتية، ص 61.
[17] المرجع نفسه، ص 62.
[18] المرجع نفسه، ص 63.
[19] السكاكي أبو يعقوب يوسف ،مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987، ص 151.
[20] ينظر، مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص 50-54.
[21] أحمد بن فارس في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، لبنان، 1963،ص179.
[22] جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، نقلا عن: خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية ،ص 111.
[23] ينظر، مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص 58-59.
[24] المرجع نفسه، ص 82.
[25] ينظر، بلقاسم دفة، الجملة الانشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة – دراسة نحوية دلالية ،دار الهدى، عين مليلة، 2010، ص 34-35.
[26] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2005، ص193.
[27] ينظر، مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص 117-121.
[28] ينظر، المرجع نفسه، ص 83.
[29] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، ص 115.
[30] القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، منشورات دار الكتاب اللبناني ،لبنان، ط5، 1980، ص227.
[31] ينظر، بلقاسم دفة، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دار الهدى، عين مليلة، 2008، ص 13.
[32] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في الفكر اللغوي المعاصر، ص 98-104.

نُظُم بُنَى اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وتَمَاثُلُها لِأَنْسَنَةِ الْبَرَامِجِ الْحَاسُوبِيَّةِ
المستوى المورفولوجي نموذجا

The Arabic Language Building Structure and its Symmetry to humanize Computer Programs - Morphological Level as a Model

الدكتور: بن جلول مختار
قسم اللغة والأدب العربي – جامعة ابن خلدون - تيارت (الجزائر)
mokhtar.bendjelloul@univ-tiaret.dz/

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/27 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

في هذه الدراسة سنميط اللثام عن قابلية اللغة العربية للحوسبة والمعالجة الآلية من خلال مستوى واحد؛ المستوى المورفولوجي، وذلك بتتبع التدرج المنظم في رصّ الفونيمات في بناء اللفظة العربية، ودراسة العلاقات القائمة بين هذه المركبات من خلال الكشف عن ملامح التعايش الصوتي بين هذه الفونيمات الذي تجسده القضايا الصرفية كالمماثلة والمخالفة والادغام وغيرها، وذلك من خلال الوسوم الصرفية لهذه الظواهر عند جملة من العلماء الفطاحل باعتبارها مقاربات لنموذج التشكل اللغوي المحكم، كما تسعى الورقة إلى ربط هذا النسيج المحكم بالمفاهيم الرياضية المنطقية وكيفية تمثلها للبرمجة الآلية من خلال صياغة حزم من الخوارزميات الحاسوبية لتجعل الآلة تحاكي العقل البشري في الاستعمال اللغوي؛ سواء كانت هذه الآلة روبوتا أو برامج إلكترونية. كل هذا بعد التطرق إلى جزئيات نظرية كمدخل للعمل الإجرائي تتمحور حول التفكير البشري في نيابة الآلة عن جملة من وظائف الإنسان، والتطرق كذلك إلى مفهوم اللسانيات الحاسوبية وعلاقتها بالذكاء الاصطناعي.

الكلمات المفتاحية : النظام؛ البنية؛ الحوسبة؛ الذكاء الاصطناعي؛ الخوارزميات؛ الصيغة الصرفية.

Abstract:

In this study, we will learn about the Arabic language fitness for computing and automatic processing through one/ a unique level; the morphological one, by tracing the orderly gradient in the arrangement of

phonemes in the construction of the Arabic word, and studying the relationships existing between these compounds through the harmony between the phonemes among them, which clarifies morphological issues such as the symmetry, the accusative, the assimilation and so on, through the morphological descriptions of these phenomena among Arab scholars as approaches to the model of accurate linguistic morphology. Besides, the paper also seeks to link this textured mathematical logical concept and how they represent them for automatic programming by crafting packages/bundles of computer algorithms, making the machine simulates the human mind in linguistic use, whether this machine is a robot or electronic software.

key words: System; structure; computing; artificial intelligence; algorithm; morphological/inflectional form.

مقدمة:

لم يكن اختلاف تشومسكي مع بياجيه حول كيفية اكتساب الانسان للغة، واختلافه مع دي سوسير حول طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى من قبيل شطحات مرض العظمة أو استعراض عضلاته الفكرية؛ إنما الأمر كان بناءً على رؤية ثاقبة لمكون الفعل اللغوي المنطوي على منظومة من العلائق الرياضية المنطقية، والتي وُجِدَتْ قبل وجود التمثل الانساني للممارسة اللغوية والانغماس فيها حسب رأيه، ولم يكن بياجيه ودي سوسير أقل قدرة من تشومسكي؛ بل كانا شخصيتين بارزتين، وكانا موسوعيين، وعلى درجة عالية من رجاحة العقل، ولكن الفيصل بين الفريقين كان كامنا في طبيعة اللغات التي اشتغلا عليها؛ فبياجيه ودي سوسير اشتغلا على اللغات الهندو-أوروبية وهي خليط من بقايا لغات بائدة فقدت قواعدها ونظمها الداخلية بفعل التنوع العرقي ـ اللساني لمكونها البشري الجديد، بينما تشومسكي ـ بالإضافة إلى هذه اللغات ـ اشتغل على اللغات السامية؛ العبرية، والعربية[1]، وهذه الأخيرة حافظت على قوانينها ونظمها الداخلية في جميع مستوياتها البنائية؛ المعجمية، الصوتية، الصرفية، التركيبية، الدلالية، فهي لا تزال تستند وجودا إلى البعد المنطقي في نسيجها العلائقي، وهذا ما جعل تشومسكي يثور على السلوكية في دراسة اللغة والانتصار للذهنية والعقلية.

ولو عدنا إلى العربية لوجدنا أنظمتها الداخلية دوالا رياضية محكمة يمكن الوصول من خلال دراستها إلى نهايات الجمل والنصوص دون الإفراط في الوسوم النحوية كما هو الشأن بالنسبة للغات الأخرى، من هنا تتضح الصورة جلية في الانسجام القائم بين هذا النظام اللغوي وقوالب خوارزميات الذكاء الاصطناعي في تحليل النصوص اللغوية المحاكي للذهن البشري.

وقبل أن نكشف عن مواطن هذه الابعاد الرياضية في النسيج اللغوي ارتأينا أن نلقي الضوء على قضايا عامة لها علاقة بموضوعنا كتفكير الانسان أصلا فيما ينوب عن وظائفه للزيادة من سرعة الإنتاج والتقليل من الجهد، كما آثرنا أيضا الحديث عن البيئة التي تنتعش فيها مثل هذه القضايا كالذكاء الاصطناعي والمعالجة الآلية للغات الطبيعية.

1. التفكير البشري في آلية اللغة

يعتقد الكثير من الباحثين في مجال اللسانيات الحاسوبية أن المعالجة الآلية للغات البشرية تزامنت مع ظهور الحواسيب الآلية؛ أي منتصف القرن العشرين " عندما كتب وارن ويفر مذكرته الشهيرة التي يشير فيها إلى إمكانية بناء نظام للترجمة الآلية،"[2] وحقيقة الأمر أن هذا شكل من أشكال المعالجة الآلية، أما جوهر الظاهرة فله أشكال عدة منها محاولات إنتاج أصوات بشرية من دون استعمال جهاز النطق البشري، و له تمثلات كثيرة في التاريخ البشري، فالجاحظ (ت 255هـ) مثلا نقل عن أرسطو (ت 322 ق.م) " أن السبع والبهيمة كلما كان لسان الواحد منها أعرض كان أفصح وأبين، وأحكى لما يلقن ولما يسمع كنحو الببغاء والغداف وغراب البين،"[3] وهذا فيه إشارة إلى التفكير في إمكانية إنتاج الصوت البشري بأدوات خارج جهاز النطق الإنساني، ولذلك نجده انتبه إلى ضرورة تحديد مفهوم الصوت والإحاطة بمركباته، فقال عنه أنَّه " آلة اللَّفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف،"[4] وهذا الاهتمام من الجاحظ بالصوت يدل على أنَّه كان يفكر في آلة تنتج الصوت البشري. ولم يكتف بهذا فحسب؛ بل عالج الصوت من الناحية الفيزيائية؛ إذ قال "ومتى رأيت البرق سمعت الرعد بعد، والرعد يكون في الأصل قبله لا يصل إليك إلا في سرعة البرق؛ لأن البارق والبصر أشد تقاربا من الصوت والسمع."[5]

ولم تكن اللغة من نشاطات الجنس البشري الوحيدة الذي أراد أن يجسدها هذا الانسان في أدوات وآليات خارجة عن نظامه الجسماني، بل تعدى ذلك إلى كل ما يمارسه من نشاطات عضلية و فكرية، فالفأس مثلا آلة اخترعها الانسان ليقلل من الجهد ويستزيد من الانتاج، فهذه الآلة ساعدته كثيرا في انجازات ضخمة، فبها تمكن من بناء بيوت من الخشب وضمن مخزونا من الوقود لمدة طويلة، ومع ذلك لم يكتف به فاخترع المنشار الذي زاد من سرعة الانجاز وقلل الجهد وأضفى لمسة جمالية على منتوجه، فهذه الأدوات تعتبر شكلا من أشكال المعالجة الآلية لنشاطات الانسان.

شكل آخر من أشكال المعالجة الآلية ظهر في القرن 12 م على يد المهندس الدمشقي ابن الرزاز الجزري (ت 1200م)، هذا العالم الذي اخترع آلات ميكانيكية بإمكانها أن تقوم مقام الانسان وبدقة متناهية فـ" في عام 1206 ابتكر الجزري العمود المرفق البدائي، والذي دُمج مع آلية مرفق

ذارع التوصيل في مضخته ذات الأسطوانة المزدوجة مثل العمود المرفق الحديث حيث كانت آلية الجزري تتكون من عجلة تضع العديد من مسامير المرفق في مسار تحركها، وتكون حركة العجلة دائرية وتتحرك المسامير ذهابًا وإيابًا في خط مستقيم، هذا العمود المرفقي الذي وصفه الجزري يحول الحركة الدوارة المستمرة إلى حركة ترددية خطية، وهو أساسي للآلات الحديثة مثل المحرك البخاري ومحرك الاحتراق الداخلي وأدوات التحكم الآلي،"[6] لقد كانت أعمال الجزري ثورة في مجال الآلة على الرغم من أنه لم يكن إلا حلقة من سلسة من الابحاث في هذا المجال، فالعلماء المسلمون كانت لهم تجارب كثيرة في ذات السياق، وكانت هذه الأعمال السبب المباشر في الحركة العلمية في أروبا بعد عصر الضعف، وفي هذا الصدد يقول الفيلسوف الانجليزي روجر بيكون (ت 1294 م) " إنه باتباع المنهج التجريبي الذي كان له الفضل في تقدم العرب فإنه يصبح بالإمكان اختراع آلات جديدة تيسر التفوق عليهم .. ففي الامكان إيجاد آلات تمخر عباب البحر دون مجداف يحركها وصنع عربات تتحرك بدون دواب الجر وإيجاد طائرات يستطيع المرء أن يجلس فيها ويدير شيئا تخفق به أجنحة صناعية في الهواء مثل أجنحة الطير."[7]

إن هذا السبق في هذه المجالات التي لا تزال تعتبر من أهم الانجازات البشرية على مر العصور كانت باللغة العربية، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن اللغة العربية تحمل طيفين متوازيين من الاستعمال اللغوي؛ فهي تصلح للنص الأدبي كما تصلح للنص العلمي " وإنك لترى الأديب في أدبه غواصا يطلب اللآلئ من الأصداف وسائرا في أدبه بظهره ناظرا إلى الماضي وما قد سلف وترى العالم بناء يصنع الدر بإذن الله سائرا في علمه بصدره متطلعا إلى المستقبل وما سوف يخلف."[8]

2. مفهوم اللسانيات الحاسوبية

اللسانيات الحاسوبية فرع من فروع علم اللغة وهي علم بيني؛ حيث أنها حلقة وصل بين اللغة والبرمجة الآلية الحاسوبية، هذه الحلقة من مهامها حمل الحزم اللغوية المتماثلة؛ أصواتا ومفردات وتراكيبا ونصوصا إلى الحاسوب في شكل مدونات كلامية لتعمل عليها خوارزميات تخضع للمنطق والتمثيل الرياضي باعتبار اللغة قيم مطلقة لمتوالية من المفاهيم المعقولة والمعبرة عن الممارسات الفعلية والحسية لأي كائن ما، ويعتبر هذا الجانب تطبيقيا؛ إذ أنه يهتم" بالناتج العملي لنمذجة الاستعمال الإنساني للغة، وهو يهدف إلى إنتاج برامج ذات معرفة باللغة الإنسانية وهذه البرامج مما تشتد الحاجة إليه لأجْل تحسين التفاعل بين الإنسان والآلة؛ إذ إن العقبة الأساسية في طريق هذا التفاعل بين الإنسان والحاسوب إنما هي عقبة التواصل،"[9] وذلك لجعل الآلة قادرة على تحقيق كفاءة لغوية تحاكي الوظائف اللغوية عند الإنسان، هذه الكفاءة التي ينعتها تشومسكي وقبله ابن خلدون بالملكة اللغوية، ولا يمكن لهذا الجهاز الأصم أن يتفاعل مع تعقيدات

اللغة فهما وإنتاجا إلا إذا تسلَّم بين ثنايا تلك الخوارزميات سيلا من الوسوم النحوية المرافقة لكل المفردات التي تم تزويده بها وفي شتى وظائفها التركيبية. إن علم اللسانيات الحاسوبية أعقد مما يتصوره الباحثون أحاديو التكوين، فهو علم تتزاوج فيه لدرجة التناسل جملة من التخصصات كالرياضيات والتكنولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها؛ هذه المجالات المعرفية التي تعيش تسارعا في عملية فهم ما يحيط بالإنسان وفي نقاط تقاطع مشتركة كثيرة أفرزت " اهتماما متزايدا ببناء أنسقة حاسوبية قادرة على استعمال اللغات الطبيعية ومعالجتها، أي أنسقة قادرة على محاكاة الطريقة التي تعمل بها الأنسقة البشرية المتميزة ببنيتها الداخلية البالغة التعقيد، ويعتبر بناء الأنسقة الحاسوبية أحد المسالك العلمية الهامة المؤدية إلى نمذجة الأنساق المعرفية الإنسانية."[10]

إن تجسيد اللسانيات الحاسوبية كواقع تفاعلي بين الآلة والممارسات اللغوية الإنسانية يستوجب بالإضافة لما ذكر سابقا أن تتم دراسة اللغة دراسة موضوعية بدأ بماهيتها وكيفية نشأتها وعلاقتها بالإشارة إلى الأحداث و الممارسات الفيزيائية ويعتبر هذا جانبا نظريا يتناول " النظريات الصورية للمعرفة اللغوية التي يحتاج إليها الإنسان لتوليد اللغة وفهمها."[11]

وعليه فإن اللسانيات الحاسوبية Computational Linguistics هو " حقل متعدد الاختصاصات يهتم بمعالجة اللغة بواسطة الحاسوب،"[12]هذا التعدد جعله قبلة لعدد هائل من الباحثين على اختلاف تخصـــصاتهم مما أكسبه " متانة من حيث الكتب والدوريات المنشورة عنه والمؤتمرات المقامة حوله والأساتذة المتخصصون فيه وكثرة الجمعيات والروابط المتعلقة به وما شاكل ذلك."[13]

إن هذا التصور العام والمتشاكل لماهية اللسانيات الحاسوبية والذي بني من عدة جهات تبعا للتخصصات المتعددة في بناء هرميته أفرز تعاريف عديدة ومتنوعة، ولكن هذا الاختلاف ليس اختلاف تضاد بقدر ما هو اختلاف تنوع، فقد عرفه دفيد كرستال David Crystal على أنه فرع من فروع علم اللغة يتم فيه تطبيق التقنيات والمفاهيم الحاسوبية لتوضيح المشكلات اللغوية والصوتية. (ترجمة عن طريق قوقل)

«computational linguistics A branch of linguistics in which computational techniques and concepts are applied to the elucidation of linguistic and phonetic problems. »[14]

ويتضح من هذه الملامسات المختلفة الاتجاهات اتفاق جوهري لهذا العلم " بوصفه دراسة علمية للغة الطبيعية من منظور حاسوبي، وهي دراسة تهدف إلى إنتاج أنظمة حاسوبية قادرة على فهم اللغة الطبيعية وإنتاجها،"[15] وذلك كون تواجد ثنائية تشمل أولا علم اللغة الحاسوبي الذي "يعد مجالا وسيطا بين علم اللغة الذي تضم مادته جميع مظاهر اللغة العامة ومستوياتها المختلفة ـ الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والمعجمية ـ "[16] و ثانيا علم الحاسب الآلي الذي " يتم من خلاله بناء نظم معالجة اللغة بمستوياتها المختلفة."[17]

وفي عملية بناء مشترك داخل هذه الثنائية يتولد" فرع عن علمي اللغة والحاسب، يهدف إلى تصميم نماذج رياضية للتراكيب اللغوية؛ للتمكن من معالجة اللغة آليا عن طريق الحاسب، كما يعرفه من وجهة نظر لغوية على أنه تشكيل للنظريات والنماذج اللغوية أو تنفيذها على الآلة، ويرى أنه بإمكاننا النظر إليه على أنه وسيلة لتطوير نظريات لغوية جديدة بمساعدة الحاسب."[18]

ويعرف هذا العلم بعدة مسميات أهمها " معالجة اللغات الطبيعية (Natural Language Processing _ NLP)، وتقنيات اللغة الطبيعية (الإنسانية) (Human Language Technologies _ HLT)"[19]وهذا التعدد في التسميات راجع لتنوع المشارب الفكرية والعلمية لرواده حيث أنهم مختلفو التخصصات فمنهم أصحاب التخصصات الانسانية؛ اللسانيات علم الاجتماع وعلم النفس، ومنهم أصحاب التخصصات التقنية؛ الرياضيات، الإعلام الآلي التكنولوجيا، ولكن اتجاهات هذه التعاريف تصب في نقطة واحدة وهي " ذلك العلم الذي تُوَجَّهُ من خلاله أنظمة الحاسوب إلى فهم لغة الإنسان ومحاكاة الذكاء البشري."[20]

ولتجسيد هذه المحاكاة (الأَنْسَـآلِيَّة) إن جاز النحت لنا طبعا لابد من فضاءات يتم الاشتغال عليه تعرف بمجالات المعالجة الآلية للغة، فلذلك تم تطوير العديد من هذه المجالات، بما في ذلك معالجة اللغة الطبيعية ، وتركيب الكلام ، والتعرف على الكلام ، والترجمة الآلية ، وصنع التوافق ، واختبار القواعد النحوية ، والعديد من المجالات التي تتطلب عمليات التعداد والتحليل الإحصائي (على سبيل المثال في الدراسات النصية الأدبية). (ترجمة قوقل)

« Several research areas have developed, including natural language processing, speech synthesis, speech recognition, automatic translation, the making of concordances, the testing of grammars, and the many areas where statistical counts and analyses are required (e.g. in literary textual studies). »[21]

" تقوم حوسبة اللغة على ثلاثة محاور أساسية هي :

- تقنيات معالجة النصوص (Text Processing). ومن أمثلتها : الترجمة الآلية، والتلخيص الآلي، والتنقيب في النصوص.
- تقنيات معالجة الكلام المنطوق (Speech Processing). ومن أمثلتها : التعرف الآلي على الكلام المنطوق، وتحويل النص المكتوب إلى كلام منطوق.
- تقنيات معالجة الصور (Image Processing). ومن امثلتها : التعرف الآلي على الكتابة (Optical Character Recognition)"[22]

3. اللغة العربية والحوسبة

على الرغم من أن اللغة العربية لا تلقى دعما بمستوى ما تلقاه اللغات الأخرى إلا أنها باقية وفارضة ذاتها في التواجد الانساني فهي إحدى اللغات الأولى التي تعترف بها هيئة الأمم المتحدة، وعلى الرغم من الحملات المغرضة لتشويهها ونعتها بعدم أهليتها لأن تتقمص المفاهيم العلمية إلا أن جذور مصطلحات المفاهيم الدقية تعود إليها فمصطلح ألغوريتم Algorithme الذي يطفو على الحقول المعرفية المعاصرة من أصل عربي للعالم الخوارزمي وبنفس المفهوم الذي يحمله حاليا، كما أن اللغة العربية اللغة الوحيدة التي لا يعرف تاريخ نشأتها والتي لا تزال قائمة بنفس التراكيب التي تحدث بها أسلافنا على مدى آلاف السنين؛ بل والأكثر من ذلك أن الشعر الذي يعتبر مرحلة متأخرة من مراحل تطور وتشكل اللغة لا يعرف له تاريخ محدد، يقول الجاحظ (ت 255 هـ) في هذا الصدد " وأَمَّا الشعرُ فحديث الميلادِ صغيرُ السَّنِّ أَولُ من نَهَجَ سبيلَه وسهَّلَ الطريقَ إليه في الأدب العربي امرؤ القيس بن حُجْر ومهلهل بن ربيعة وكتبُ أرسطو طاليس ومعلمه أفلاطون ثم بطليموس وفلان وفلان قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور والأحقاب قبل الأحقاب ... فإذا استظهرنا الشِّعرَ وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام."[23]

وإذا بحثنا عن الأسباب التي حالت دون موت هذه اللغة كباقي اللغات فإننا سنجد السبب على مستوى كينونة هذه اللغة من حيث مفرداتها وتراكيبها وعلاقة وجودها الصوتي بالمعاني والمدركات الحسية وغير الحسية عند الانسان فبناؤها الشكلي على جميع مستوياتها دقيق وجد منظم لدرجة لا تتصور ولا تعكس سببية الجنس البشري في تواجدها؛ بل والأكثر من ذلك فإن منظومتها الصوتية وهي في معزل عن التراكيب سواء المفرداتية أو الجملية تحمل دلالات دقيقة، يقول ابن جني (ت 392 هـ) في كتابه الخصائص باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني" ومن ذلك تركيب (ق ط ر) و (ق د ر) و (ق ت ر) فالتاء خافية متسفَّلة، والطاء سامية متصعِّدة، فاستعملتا - لتعاديهما - في الطرفين؛ كقولهم : قُتْر الشيء وقُطْره. والدال بينهما، ليس لها صعود

الطاء ولا نزول التا، فكانت لذلك واسطة بينهما، فعبّر بها عن معظم الأمر ومقابلته، فقيل قَدْر الشيء لجِماعِه ومحرنجمه. وينبغي أن يكون قولهم: قَطَر الإناءُ الماءَ ونحوه إنما هو (فَعَل) من لفظ القُطْر ومعناه وذلك أنه إنما ينقط الماء على صفحته الخارجة وهي قطره"[24] فالأصوات لها دلالات تنسجم مع هيئة الاحداث المعبرة عنها، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تزامن البناء اللفظي والبناء المعنوي في نشأة هذه اللغة؛ بل والأكثر من ذلك فإن هذه الثنائية (اللفظ ـ المعنى) تشكل تطبيقا تقابليا حيث أنه حتى وإن تعددت صور عنصر ما من مجموعة الانطلاق في مجموعة الوصول فإن ممرات الوصول إليه عبارة عن دوال منتظمة بحيث يمكن تحديد الصورة الهدف انطلاقا من مجموعة من القرائن.

وعلى الرغم من أن هذا التميُّز لهذه اللغة من هذا الجانب إلا أن كثيرا من علماء المعالجة الآلية للغات الطبيعية يرون أنه غير كافٍ ليجعلها فئة تختلف عن بقية اللغات؛ بل ورأوا أنها من معيقات التحاقها بركب اللغات في مجال الحوسبة اللغوية كما يرون أنها مقولات تكرس سياسة التبرير حيال التقصير اتجاهها،[25] فـ " بالرغم من الاختلافات البيِّنة بين اللغات الطبيعية على مستوى الطبقات اللسانية الدنيا والوسطى (الصوتية، والخِطاطيَّة، والصرفية، والمعجمية، والنحوية) التي تعتبر اختلافات في الترميز والصياغة فإن اللغات الطبيعية على مستوى الطبقات اللسانية العليا (الدلالي، والمجازي، والتداولي) تعكس في جوهرها وفحواها المشترك الانساني من (معرفة فطرية بالعالم الحقيقي، وتحليلٍ فطري، ...)"[26] فعلى الرغم من هذا الطرح الموضوعي إلا أن اللغة العربية تبقى لها بعض الخصوصيات التي لا تشاركها فيها أي لغة حية، كم أن هذا لا يمنع من أن تكون للغات أخرى خصوصيات تميزها عن باقي اللغات، فالصينية التي لا تعتمد على الحرف في كتابتها للملفوظات خصوصية تتفرد بها، ويعتبر تحديا كبيرا في حوسبتها باعتبار لا نهائية الترميز.

4. اللغة العربية ونماذج الرقمنة

إن معالجة أي مسألة لأي ظاهرة آليا تستوجب منا تحديد طبيعة بنائها والعناصر المشكلة لها، وتحديد العلاقات والروابط المنطقية فيما بين مركباتها داخل المسألة ذاتها، والعلاقات الخارجية فيما بين وحدة من وحداتها الداخلية وما يقابلها في المعجم الخاص بهذا المركب الجزئي من الظاهرة ككل، ولا يمكننا ذلك إلا إذا حددنا الظواهر الخاضعة للبناء المنطقي على الأقل من الناحية الشكلية، وإذا قمنا بمسح معظم الظواهر نجدها تخضع لهذا التركيب المنطقي المحكم، وعليه فإن عملية المعالجة الآلية لها تتطلب منا كذلك كمرحلة ثانية تصنيف هذه المسائل إلى فئات.

يرى كثير من الباحثين في مجال المعالجة في إطار الذكاء الاصطناعي أن هناك فئتين من هذه المسائل وهي : "مسائل مهيكلة structured problems وهي مسائل نعرف عناصرها ونستطيع أن نفككها إلى مكونات أبسط، وكذلك نعرف آليات تفاعل عناصر المسألة مع بعضها البعض، وبالتالي نستطيع أن نضع لها نُموذجا رياضيا صريحا explicit mathematical model ..... [و] مسائل غير مهيكلة unstructured problems وهي مسائل يتعذر تفكيكها إلى مكونات أبسط، ولا نعرف آليات عملها، وأفضل ما يمكن توفيره لوصف مثل تلك المسائل هو عيّنات غزيرة من مدخلاتها بالتوازي مع المخرجات المناظرة لها."[27]

وتخضع المعالجة الآلية لهذه الظواهر إلى جملة من المقاربات أهمها :

" المقاربة التحليلية analytic approch .... وهي تنفيذ حل لنموذج رياضي صريح تنفيذا حاسوبيا. و((النموذج الرياضي الصريح)) لنظام ما هو ببساطة وصفٌ للنظام عبر نسق مترابط من التعريفات والعمليات والعلاقات الرياضية المباشرة، بحيث يمكن لهذا الوصف الرياضي إذا أُعْطِيَ قِيَمَ مدخلاتٍ ما أن يحسب المخرجات المناظرة لها باتفاقٍ مقبولٍ مع سلوك النظام الحقيقي،"[28] ومن المسائل الخاضعة لهذه المقاربة المسائل الجبرية كالجمع والطرح والمسائل التفاضلية والمسائل التكاملية كحساب المساحات والحجوم وغيرها مما يماثلها.

أما المقاربة الثانية فـ " تعرف باسم التعلم التلقائي أو التعلم الحاسوبي - machine learning وهي تنظر إلى النظام المطلوب حوسبته كصندوقٍ مصمَتٍ لا يُعْرف ما بداخله؛ حيث كل ما يُسْمَح به هو تغذية النظام بمدخلات والحصول منه على المخرجات المناظرة لكل منها، وركيزة هذه المقاربة هي تحصيل عينة كبيرة (بما يكفي) من المدخلات والمخرجات الموازية لها، ثم تشغيل إحدى الآليات الرياضية على هذه العينة الكبيرة من أجل استنباط السلوك العام للنظام بين مدخلاته ومخرجاته"[29] والنظام اللغوي من المسائل التي تخضع لهذه المقاربة بالإضافة إلى علم الاجتماع وعلم النفس وغيرها.

إذا قمنا بمسح شامل على ما حققته اللغات البشرية من نتائج على مستوى الرقمنة والمعالجة الآلية للغات فإننا بالتأكيد سنجد اللغة العربية في مكانة لا تحسد عليها فالعربية لا تزال بعيدة كل البعد عما يمكنها تحقيقه في هذا المجال ولكن هذا التقهقر ليس بسبب عجزها عن مواكبة الركب؛ وإنما السبب هو تأخر علماء اللغة العربية في الشروع في حوسبتها، والأسباب كثيرة لعل أهمها ما عانه العالم العربي من ويلات الاستعمار فالبحث العلمي بمسمى العربية لم يبدأ إلا بعد سبعينيات القرن الماضي بينما اللغات الأخرى كانت انطلاقتها منذ خمسينيات القرن الماضي فالتعثر الزمني في

الانطلاقة حتمية لأن نكون في المؤخرة سبب آخر لا نزال نعانيه وهو طبيعة الكادر البحثي في هذا المجال؛ إذا أن معظم الباحثين في محال الحوسبة اللغوية من خريجي الدراسات الانسانية وهذا غير كاف للنهوض باللغة العربية إلى مصاف اللغات الأخرى في مجال الرقمنة كالإنجليزية والاسبانية والالمانية والفرنسية.

ومن أسباب التعثر أيضا هو قوة اللغة العربية حيث أن طبيعة اللغة العربية تختلف اختلافا جذريا عن اللغات الهندوأوروبية فهذه الاخيرة تعتبر تراكمات لبقايا لغات كثيرة كاللاتينية والإغريقية والجرمانية وغيرها من اللغات التي اندثرت، ولذلك نجد أن حكم دي سوسير (ت1913م) على العلاقة بين ألفاظها ومعانيها أنها اعتباطية.[30]

إنّ الدراسات اللغوية بعد انتشار الإسلام أخذت منحًى تصاعديا رهيبا فاق كل التجارب اللسانية السابقة من هندية واغريقية وسريانية لدرجة لا تسمح لهم بالمقارنة بينها وبينهم وهذا التفوق راجع إلى طبيعة هذه اللغة كما أشرنا سابقا؛ هذه الطبيعية المنطوية على نسيج علائقي في غاية الدقة والروعة والجمال والإحكام وعلى ثنائيات مرتبة ترتيبا متناسقا بين كل مستوى من مستوياتها وما يقابله من معنى ودلالة وهذا السحر هو الذي جعل العلماء يرتمون في أحضانها دراسة وبحثا وتنقيبا لدرجة أن منهم من نسي نفسه حتى أتاه اليقين ولم يبن خيمة.

البعد الرياضي والمنطقي في بنية الكلمة العربية :

سنتحدث في هذا الجزء التطبيقي عن جهود بعض علماء التراث المتعلقة بوسوم الكلمة العربية من جميع نواحيها سواء تعلق الامر ببنيتها الصرفية أو بطبيعة الأصوات المشكلة لها وما مدى علاقة التجاور الصوتي في لبناتها ولقد اخترنا ثلة ممن برعوا في هذا المجال باعتبار أن أعمالهم هي النواة لجميع الاعمال التي تليتهم.

المنظومة الصوتية البشرية من منظور الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ):

لم تكن مخالفة الخليل المفهوم السائد لترتيب الأصوات العربية من قبيل العبط؛ بل كان عملا ذا مرجعية علمية ونظرة ثاقبة تستند على ثقل معرفي تم استجماعه من حلقات العلم في الحل والترحال، وجهدا مبذولا في تتبع ملامح الصوت العربي بدأ من منبته وانتهاء إلى مخرجه مرورا بمسالكه، وواصفا لحركة كل عضو من أعضاء التصويت لما لهذه الحركة من دور في إنتاج هذا الصوت، بل والأكثر من ذلك كان سابقا لعصره وكان قليل من معاصريه فاهما إياه ولقد جاء في

الأثر أن ابنه دخل عليه وهو يقطع بيتا من الشعر بالطرق على الطاولة فخرج للناس وقال لهم لقد جن أبي فدخل عليه الناس وأعلموه بمقالة ابنه فنظر إليه وأنشده بيتين من الشعر قال فيهما :

لَو كُنتَ تَعلَمُ ما أَقولُ عَذَرتَني أَو كُنتَ تَعلَمُ ما تَقولُ عَذَلتُكا

لِكِن جَهِلتَ مَقالَتي فَعَـذَلتَني وَعَلِمتُ أَنَّكَ جاهِلٌ فَعَـذَرتُكا

ولم يقتصر الامر على معاصريه بل نال المحدثين نصيبٌ من ازدرائه فقد شكك المستشرقون في نسبة أعماله إليه فهناك فونولوجي لا يحضرني اسمه الآن قال إن كتاب العين ليس من تأليف الخليل بحجة أن الخليل قال : "ابتدأت كتابي بأول حرف من حيث المخارج" بينما العين ليس أول هذه الحروف في إشارة منه أن الخليل أخطأ، بينما وضح الخليل هذا الأمر بما ذكره السيوطي(ت911ه) نقلا عن ابن كيسان أنّ الخليل قال" لم أبدأ بالهمزة ؛ لأنها لا تكون في ابتداء كلمة ولا في اسم ولا فعل إلاّ زائدة أو مبدلة ولا بالهاء لأنّها مهموسة خفية لا صوت لها فنزلت إلى الحيز الثّاني وفيه العين والحاء فوجدت العين أنصع الحرفين فابتدأت به ليكون أحسن في التأليف وليس العلم بتقديم شيء على شيء"[31] وبذلك خرست ألسن المغرضين.

إن الخليل في بيته ومن دون أن يجوب الصحراء ـ كما فعل الكسائي ـ جمع اللغة وأحصاها وعدها عدا وحدد المستعمل منها وجعل ما بقي مهملا في سفر يعتبر أول معجم في تاريخ البشرية بمفهوم المعجم الأكاديمي.

ترتيب الاصوات :

لقد أحدث الخليل نظام ترتيب جديد للأصوات يخالف الأنظمة السابقة فالترتيب الألفبائي والترتيب الابجدي لم يجد فيهما الخليل الرابط الموضوعي مع الاصوات باعتبارها جوهر وأساس اللغة فكان ترتيب الخليل للأصوات فيه رؤية موضوعية للظاهرة اللغوية حيث اعتمد على التدرج في مخارج الأصوات ابتداء من العين إلى الياء إلا أن كثرا من الفونولوجيين المعاصرين انتقدوا الخليل في اعتباره أن العين هي الأولى من حيث المخارج وهذا أمر صحيح، لكن الخليل كانت له وجهة نظر أخرى في الابتداء بالعين عوض عن الحرف الأول الأصلي فقد حكى السيوطي أن الخليل قال " لم أبدأ بالهمزة لأنها يلحقها النقص والتغير والحذف ولا بالألف لأنها لا تكون في ابتداء كلمة لا في اسم ولا في فعل إلا زائدة أو مبدلة، ولا بالهاء لأنها مهموسة خفية لا صوت لها، فنزلت إلى الحيز الثاني وفيه العين والحاء فوجدت العين أنصع الحرفين ابتدأت به ليكون أحسن في

التأليف"[32] فكان الترتيب على النـــــحو التالي: ع ح ه خ غ / ق ك / ج ش ت / ص س ز / ط د ت / ظ ذ ث / ر ل ن/ ف ب م/ و ا ي.[33]

1. الحروف الحلقية (ع ح ه خ غ)
2. الحروف اللهوية (ق ك)
3. الحروف الشجرية (خ ش ض)
4. الحروف الأسلية (ط س ع)
5. الحروف النطعية (ط د ت)
6. الحروف اللثوية (ظ ذ ث)
7. الحروف الذلقية (ر ل ن)
8. الحروف الشفوية (ف ب م)
9. الحروف الهوائية (و ا ي ء)[34]

ترتيب الكلمات :

وبعد هذه الدراسة الفونيتيكية انتقل الخليل إلى المستوى المورفولوجي من خلال تأليفه لمعجم العين حيث رتب كلمات اللغة بطريقة عبقرية فصَّلها الدكتور رمضان عبد التواب في مؤلفه فصول في فقه العربية على النحو التالي :

مضعف الثلاثي : تقليبين لا غير : (ع ق / ق ع) ومثل (د ل / ل د)

الثلاثي غير المضعف : نجد فيه ستة تقليبات: مثل (س ل م / س م ل / م ل س / م س ل / ل س م / ل م س)

الرباعي نجد فيه 24 تقليبا مثل : ع ب ق ر

(ع ب ق ر / ع ب ر ق / ع ق ب ر / ع ق ر ب / ع ر ب ق / ع ر ق ب /)

(ب ق ع ر / ب ق ر ع / ب ع ق ر / ب ع ر ق / ب ر ق ع / ب ر ع ق /)

(ق ع ب ر / ق ع ر ب / ق ب ع ر / ق ب ر ع / ق ر ع ب / ق ر ب ع /)

(ر ع ب ق / ر ع ق ب / ر ب ع ق / ر ب ق ع / ر ق ع ب / ر ق ب ع /)[35]

الخماسي نجد فيه 120 تقليبا، يمكن التمثيل لها بما يلي :

لو أضفنا حرفا للرباعي السابق ونرمز له بالرمز " ت " فإن التقليبات تكون على النحو التالي :

" ت " مع التقليبات السابقة (ت + ع ب ق ر / ت + ع ب ر ق ..... 24 تقليبا

استبدال " ت " بـ" ع " (ع + ت ب ق ر / ع + ت ب ر ق ..... 24 تقليبا

استبدال " ت " بـ" ب " (ب + ع ت ق ر / ب + ع ت ر ق .....24 تقليبا

استبدال " ت " بـ" ق " (ق + ع ب ت ر / ق + ع ب ر ت ..... 24 تقليبا

استبدال " ت " بـ" ر " (ر + ع ب ق ت / ر + ع ب ت ق .....24 تقليبا

المجموع هو 24 × 5 = 120 تقليبا

يعتبر هذا العمل بمثابة ما يعرف في علم الجبر بالاحتمالات وهي عملية رياضية دقيقة تمكن من خلالها الخليل من حصر جميع المفردات الممكن لفظها لغة وعمد إلى وضع المستعمل وشرحه وإدراج المهمل في خانة غير المستعمل فهذا العمل هو ما يقوم به الحاسوب حاليا في حصر وعد المفردات الخاصة بأي لغة من اللغات البشرية.

سيبويه ونظرية مصدرالأفعال الثلاثية المجردة :

على الرغم من الاختلاف القائم بين العلماء في أصل اللغة إلا أن ترجيح السماع على القياس هو الذي حضر بقوة في الدرس اللغوي إلى وقت ليس بالبعيد هذا إذا استوى الدليل السمعي مع الدليل القياسي على حد قول ابن جني، أما الذهاب للقياس فيما فصل فيه الدرس اللغوي كونه سماعا فهذا هو المثير للجدل للوهلة الأولى ولكن يزول ذلك فجأة عندما نقف على هذا العمل وكيف يقدم لنا نماذج مقنعة جدا توافق بين الطرح الموضوعي العلمي من جهة و يكشف عن عبقرية اللغة في استيعاب مثل هكذا قضايا من جهة أخرى.

لا يختلف سيبويه كثيرا عمن عرَّفوا المصادر فهو يتفق معهم في معظم حيثياته لا سيما علاقة الحدث بالزمن فهو يعتبرها " أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء"[36] وهو بذلك يركز على

الجزئية المتفق عليها في جميع التعاريف واكتفاؤه بذلك ليس من باب الصدفة أو القصور؛ وإنما بقصد إذ يوحي إلى أنه مدخل لقضية خلافية بينه وبين النحاة الآخرين فهو يأسس لنظرية تتحكم في المسموع عن العرب لجعله قياسيا وذلك من خلال وضع مرصوفات توصيفيه للأفعال بحيث كل زمرة من هذه الأفعال تدخل تحت مجموعة مشتركة من الصفات فتخضع مصادرها لصيغة معينة ومشتركة وهذا الانتباه لعلاقة الأفعال فيما بينها يكشف أمرين اثنين مهمين هما الذهنية الرياضية في معالجة اللغة عند سيبويه وهو أمر ليس بالغريب إذا ما علمنا أنه تتلمذ على يد الخليل والامر الثاني هو أن النسيج اللغوي في العربية يخضع لمنظومة من العلاقات لها نظم ثابتة يمكن اختزالها في معادلات رياضية بحيث يتم توليدها.

لم يكن سيبويه الوحيد من فكر في هذا الامر بل أجهد كثير من العلماء أنفسهم في محاولة إيجاد قواعد لمصادر الثلاثي إلا أن جهودهما لا تعدو كونها " وسائل معينة أكثر من كونها قواعد حاصرة"[37] لذلك اعتبر كثير من العلماء أن هذه المصادر سماعية واستدلوا بكثرة ما يقع فيها من الاختلاف ولأنها لم تجئ على جهة يمكن فيها القياس.[38]

نظرية سيبويه :

غير أن سيبويه عندما يذكر المصادر بشير إلى وجود مصادر سماعية وأخرى قياسية من الأفعال الثلاثية، وجاءت هذه المصادر القياسية عنده على النحو التالي : /

1. **فَعْل : /** يكون مصدرا لكل فعل متعد على وزن

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ) : قتل – قتلا، خلق – خلقا، دقَّ – دقّا، ساق – سوقا، غزا – غزوا.

ب. (فَعَل – يَفْعِل) : ضرب – ضربا، وعد – وعدا، باع – بيعا، رمى – رميا،

ت. (فَعَل – يَفْعَل) : قطع – قطعا، وضع – وضعا،

ث. (فَعِل – يَفْعَل) : حمِد – جمدا، نال – نيلا

ج. (فعِل – يفعِل) : ومِق – ومقا

2. **فُعُول : /** ويكون مصدرا لكل فعل لازم على وزن (فَعَلَ) إذا لم يدل على صوت أو سير أو امتناع أو أداء مهنة. فإن جاء على أحد هذه المعاني كان له مصدر آخر خاص به يقاس عليه.

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ) : قعد – قعودا، غار – غؤورا، دنا – دنوا.

ب. (فَعَل – يَفْعِل): جلس – جلوسا، ورد – ورودا، غاب – غيوبا، ثوى – ثويّا

ت. (فَعَلَ – يَفْعَل): ذهب – ذهوبا، هدأ – هدوءا

ويخالف الفراء (ت 207 هـ) رأي سيبويه هذا حيث يعتبر قياس " فَعَل " عند أهل نجد "فُعُول" وعند أهل الحجاز " فَعْل" سواء كان متعديا أم لازما غير أن المشهور حسب الرضي هو " أن مصدر " فَعَل " المتعدي " فَعْل" مطلقا إذا لم يسمع ومصدر اللازم "فُعُول "[39] وهو بذلك يرجح رأي سيبويه وإن لم يشر إليه.

3. **فِعَال : /** فيما دل على امتناع واباء ويكون من " فَعَل " اللازم

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ): شَمَس – شِمَاسًا، شَرَدَ – شِرَادًا،

ب. (فَعَل – يَفْعِل): نفر – نِفَارًا، شبَّ – شِبَابًا،

ت. (فَعَلَ – يَفْعَل): طمح – طماحا، أبى – إباء

وفيما دل على انتهاء زمان الفعل.

أ. (فَعَلَ – يَفْعَل): قطع – قِطاعا (حصد و جز وقطع متعدية ولازمة)

ولم يشر بعض النحاة كابن مالك إلى قياسية " فِعَال " من " فَعَل " اللازم إلا فيما دل على امتناع[40] وقد خالف الرضي سيبويه في المعنى الثاني ولم يعتبره مصدرا يقول : " الفِعَال قياس من غير المصادر في وقت حينونة الحدث"[41] وزاد عليه معنى آخر وهو ما دل على " وسم " نحو : علط – عِلاطا، كشح – كِشاحا.

4. **فَعَلان : /** فيما دل على اضطراب وتقلب من " فَعَل " اللازم.

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ): نقز – نقزان، دار – دوران، نزا – نزوان،

ب. (فَعَل – يَفْعِل): عسل – عسلان، وهج – وهجان، طار – طيرانا، على – غليان.

ت. (فَعَلَ – يَفْعَل): لمع – لمعانا.

وقد جعل مجمع اللغة العربية بناء " فعلان " قياسيا من " فَعَل " اللازم مفتوح العين إذا دل على تقلب واضطراب.[42]

5. **فُعَال : /** فيما دل على داء من " فَعَل " اللازم

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ): نعس – نُعاسا، سكت – سُكاتا،

ب. (فَعَل – يَفْعِل): عطس – عُطاسا،

ت. (فَعَلَ – يَفْعَل): سَهَم – سُهاما

وقد جعل مجمع اللغة العربية بناء " فُعال " قياسيا فيما دل على داء من " فَعَلَ " اللازم.[43]

وفيما دل على صوت من " فَعَل" اللازم.

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ): دعا –دُعاء، زقا - زقاء

ب. (فَعَل – يَفْعِل): بغَم – بُغَام، عوى – عُواء، بكى – بُكاء،

ت. (فَعَلَ – يَفْعَل): صرخ – صُراخ، نبح – نُباح

ونقل أبو حيان الأندلسي عن ابن عصفور وغيره أن " فُعَال" يطرد أيضا فيما يفرق أجزاؤه نحو الدقائق والحطام والفتات فإن لحقته " التاء" اطرد في الفضلات نحو النُحاتة الفُضالة والقُلامة والقُراضة.[44]

6. **فَعِيل : /** فيما يدل على صوت من " فَعَل" اللازم.

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ): هدر – هديرا، نهق - نهيقا

ب. (فَعَل – يَفْعِل): صهل – صهيلا، ضجَّ – ضجيجا.

ت. (فَعَلَ – يَفْعَل): قلخ – قليخا، شحج – شَحِيجا،

وقد جعله مجمع اللغة العربية بناء قياسيا في "فَعَل" اللازم.[45]

فيما دل على سير من " فَعَل" اللازم.

أ. (فَعَل – يَفْعِل): رسم – رسيما، خبَّ – خبيبا، وجف – وجيفا.

7. **فِعَالَة : /** فيما دل على المهنة أو الصنعة.

أ. (فَعَلَ – يَفْعُلُ) : خلف – خِلافة، ساس – سياسة،

ب. (فَعَل – يَفْعِل) : قصب – قصابة، وكل – وِكالة، خاط – خِياطة، حمى - حِماية

ت. (فَعَلَ – يَفْعَل) : سعى – سعاية

ث. (فَعُلَ – يَفْعُل) : عرف – عِرافة، أمُر – إمارة

ج. (فَعِلَ – يَفْعِل) : ولي – ولاية

ولم يعتبر ابن مالك هذا البناء قياسيا[46] وقد جعله مجمع اللغة العربية قياسيا فيما دل على حرفة من أي باب من الثلاثي.[47]

8. فَعَلٌ : / ويكون مصدرا لكل فعل لازم على وزن " فَعِلَ" من أحد المعاني التالية :

ما دل على داء نحو : مرِض – مرضا، سقِم – سقما، وجِع – وجعا ، ثوِل – ثولا، داء – داءً، لوِي – لوًى، عمِي – عمى.

ما دل على حزن أو فرح نحو : حزِن – حزَنا، ندِم – ندَما، فرِح – فرَحا، بطِر – بطرا، جذِل – جذَلا

ما دل على خوف أو ذعر .... نحو : فزِع – فزعا، جزِع – جزعا وجِل – وجَلا، وجِر – وجرا

ما دل على عيب كالداء نحو : حمِق – حمقا، كسِل – كسلا، سهِك – سهكا، عرِج – عرجا، حدِب – حدبا، قنِم – قنما.

ما دل على حلية نحو : خمِط – خمطا، خرِم – خرما، حوِر – حورا، ورِع – ورعا، هضِم – هضَما

ما دل على جوع أو عطش نحو : عطِش – عطشا، غرِث – غرثا، ظمِئ – ظمأ، طوِي – طوًى

ما دل على انتشار أو هيج نحو : أرِج :- أرجا، حمِس – حمسا، غضِب – غضبا، قلِق – قلقا، نزِق –نزقا، هوِج – هوجا.

ما دل على سهولة أو تعذر نحو : سلِس – سلسا، شكِس – شكسا، عسِر – عسرا.

وذهب ابن مالك والرضي إلى أن القياس في مصدر " فَعِلَ" اللازم على "فَعَلٌ" على الاطلاق.[48]

9. **فَعَالَة : /** ويأتي مصدرا لكل فعل على وزن " فَعُلَ". وقد جاء في المعاني التالية :

ما دل على حسن أو قبح نحو : سبُط – سَباطة، نضُر – نَضارة، ملُح – مَلاحة، قبُح – قَبَاحة، شنُع – شَناعة.

ما دل على نظافة نحو : نظُف – نظافة، طهُر – طهارة

ما دل على صغر أو كبر نحو : نذل – نذالة، حقر – حقارة، عظم – عظامة، ضخم – ضخامة.

ما دل على قوة أو جرأة أو ضعف أو سرعة نحو : صلُب – صلابة، شجع – شجاعة، رزُن – رزانة، صغر – صغارة

ما دل على رفعة أو ضعة نحو : نَبُه – نباهة، سعد – سعادة، دنُؤ – دناءة، لؤُم – لآمة.

ويرى ابن مالك أن القياس في مصدر " فعُل " أن يكون على " فَعَالة " و" فُعُولة " بينما اعتبر سيبويه " فُعُولة " بناء سماعيا في " فَعُلَ"، وتابعه الرضي الذي اعتبر " فَعَالة " هو المصدر الغالب في " فَعُل".[49]

إن هذا الترتيب المحكم في علاقة الأصوات بالدلالة يسهل عمليه اختزالها في خورزميات تمكن الآلة من التعاطي مع اللغة بمعطى شبه بشري.

ابن جني ونظام الاشتقاق :

لم يكن الخليل وحده ممن فكر في طرق رياضية لإحصاء المفردات اللغوية فعمله أضحى منهجا يقتدي به من جاء بعده فقد أصبح مدرسة بما تحمله الكلمة من معنى واتباع الخليل لم يكن في القضايا ذاتها كما فعل ابن دريد في الجمهرة فابن جني استعار المنهج الرياضي من الخليل في معالجة قضية الدلالة المشتركة بين التقليبات الستة للفظة الثلاثية الواحدة، يرى ابن جني أن ما عده اشتقاقا كبيرا أو أكبرا غنما هو من اكتشافه ولم يتنبه إليه أحد على الرغم من أن الخليل جمع هذه التقليبات وربط بينها من حيث اللفظ في استنباط المفردات الكلامية من لسان العرب آنذاك فلقد جاء في الخصائص على لسانه في باب الاشتقاق الأكبر أن " هذا موضع لم يسمه أحد من أصحابنا غير أن أبا علي - حمه الله - كان يستعين به ويخلد إليه مع إعواز الاشتقاق الأصغر لكنه مع هذا لم يسمِّه وإنما كان يعتاده عند الضرورة ويَسْتروح إليه ويتعلَّل به وإنما هذا التقليب لنا نحن."[50]

ونظرا لأهمية هذه الظاهرة اللغوية " يعد موضوع الاشتقاق من أغزر الموضوعات اهتماما وأوفرها رعاية في نطاق البحث اللغوي إذ لا يكاد يخلو مدون في اللغة من مبحث تحت عنوان الاشتقاق ذلك أنه من أكبر الحيثيات القياسية التي تمد اللغة بجملة مفردات لا يجد المتكلم إليها سبيلا بسواه،"[51]

والقياس كما أشرنا سابقا من الادوات والآليات التي يعتمد عليها الحاسوب في توليد المفردات وفق نمطية معينة تضمن تحديد القيم المعرفية لكل لفظة وتحديد العلاقة المعنوية بين كل لفظة ولفظة لهما جذر معين وهذا انطلاقا من دلالات الأصوات في حد ذاتها التي ارتبطت بصفاتها من جهر وهمس وإطباق وصفير وغيرها مما حدده الخليل وسيبويه في توصيف الاصوات فهذا الترتيب وهذه الصفات المحددة هي بمثابة خوارزميات ومعادلات رياضية تسهل أجرأتها آليا" إذ ليس الاشتقاق بمنأى عن القياس بل بينهما وشيجة وثيقة"[52] وتعتبر صاحبة المقال السابق أن " صلة الاشتقاق إلى القياس كصلة النظرية إلى التطبيق والمنطق إلى الواقع العملي فلا وجود للاشتقاق بلا قياس."[53]

إنَّ منتقدَ ابن جني في هذا المجال يثبت القفزة العملاقة التي قفزها في التاريخ البشري ليصل إلى مبدأ العمل النظري في تشكيل الأشياء وعملية الافتراض التي تسبق الحدث ذاته فقد جاء في محاضرات الدكتور كاظم جاسم الموسوي المحاضر بجامعة بابل رادا هذه القضايا معتبرا إياها تكلفا وتحميلَ الألفاظ ما لا طاقة لها به، قال " فقد تكلف بعضهم فيه وفي غيره تكلفا لا يطاق فخرجوا على مدلول اللفظ الأصلي وتعسفوا في التعليل والتفسير فهذا حمزة بن الحسن الأصبهاني يقول في كتاب الموازنة : كان الزجاج يزعم أن كل لفظتين اتفقتا ببعض الحروف وإن نقصت حروف إحداهما عن حروف الأخرى فإن إحداهما مشتقة من الأخرى فتقول في هذا الصدد : الرحل مشتق من الرحيل والثوب إنما سمي ثوبا لأنه ثاب أي رجع لباسا بعد أن كان غزلا."[54]

ويرى الدكتور كاظم أن هذا من باب المبالغة ولا يمت بصلة إلى الموضوعية غير أن هذا المثل الذي ضربه الدكتور كاظم مما قاله الزجاج فيه إشارة إلى التقنية الدقيقة في بناء الألفاظ بعضها من بعض وكلام الزجاج مع احترامنا لوجهة نظر الدكتور كاظم تشير إلى أبعاد مضمرة في نشأة اللغة فاللغة بهذا المفهوم كالكائن الحي يمر بعدة مراحل قبل التشكيل النهائي وطبيعة الالفاظ أصلا توحي إلى هذه التحويرات وهذه الاشتقاقات وحقيقة الأمر يصعب إيجاد هذه العلاقات بين الالفاظ المشتركة في بعض الاصوات لكن هذا لا يعني ان القضية غير صحيحة فالتطور الدلالي يحتاج إلى عملية تشريح دقيقة للوصول إلى الخلايا الجذعية للفظة الواحدة وهنا يمكننا الاستعانة بالأنظمة الحاسوبية للوصول إلى هذه المستويات المتناهية في الصغر.

أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) والفروق اللغوية :

بمفهوم المرصوفات الرياضية والتفريعات الشجرية لنسيج أي مكون ما اعتمد أبو هلال العسكري في مصنفه الفروق اللغوية عمله فمنهجه إحصائي دقيق يعتمد على تحديد جزئيات الاختلاف بين مجموعة من المفردات يحكمها قاسم مشترك فإذا كان عمل ابن جني ومن سار على نهجه عملية ربط بين مفردات اللغة من حيث اللفظ فإن أبا هلال العسكري نحا النحو المقابل فقد ربط بينها من حيث المعنى فتحديد الفوارق بين عناصر المجموعة الواحدة فيه دليل على وجود مجموعة من الروابط بينها وهو ما انطلق منه العسكري لتحديد هذه المجموعة المشتركة في مفهوم عام، ولم يكن شيخنا الوحيد الذي تفطن إلى هذه القضية فقد ذكر الجاحظ (ت 255 هـ) في مقدمة البيان والتبيين أنه " قد يستخف الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حالة القدرة والسلامة وكذلك ذكر المطر لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وبين الغيث."[55]

هذه الاسباب كانت دافعا مقنعا لأبي هلال أن ينجز سفره فقد قال في مقدمة الكتاب " إني ما رأيت نوعا من العلوم وفنًا من الآداب إلا وقد صنف فيه كتب تجمع أطرافه وتنظم أصنافه إلا الكلام في الفرق بين معان تقاربت حتى أشكل الفرق بينها نحو : العلم والمعرفة والفطنة والذكاء والإرادة والمشيئة والغضب والسخط والخطأ والغلط والكمال والتمام والحسن والجمال والفِصَل والفِرَق والسبب والآلة والعام والسنة والزمان والمدة وما شاكل ذلك، فإني ما رأيت في الفرق بين هذه المعاني وأشباهها كتابا يكفي الطالب ويقنع الراغب مع كثرة منافعه فيما يؤدي إلى المعرفة بوجود الكلام والوقوف على حقائق معانيه والوصول إلى الغرض فيه."[56]

لقد أسس الكاتب لعمله من خلال قضية جوهرية لم يتفطن إليها الكثير وهي عدم وجود ما يعرف بالترادف المطابق فأبو هلال يجزم بعدم وجود لفظتين متطابقتين وقد أفرد لهذه القضية باب أسماه في الإبانة عن كون اختلاف العبارات والأسماء موجبا لاختلاف المعاني في كل لغة والقول في الدلالة على الفروق بينها واستشهد على قوله هذا بـ" أن الاسم كلمة تدل على معنى الإشارة وإذا أشير إلى الشيء مرة واحدة فعرف فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة، وواضع اللغة حكيم لا يأتي فيها بما لا يفيد فإن أشير منه في الثاني والثالث إلى خلاف ما أشير إليه في الاول كان ذلك صوابا فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعاني وعين من الاعيان في لغة واحدة فإن كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر وإلا كان الثاني فضلا لا يحتاج إليه،"[57] معنى ذلك أن

اللغة مبنية على فرضية عدم التطابق في الألفاظ لعدم تطابق المعاني المختلفة وهذه الرؤية منطقية جدا تعتمد على الوضوح والإبانة وعدم التداخل وهي من القضايا العددية التي يمكن عدها وإحصاءها وهذا ما تعتمد عليه الآلية في تعاملها مع الموجودات فهي لا تستطيع التفاضل بين شيئين متطابقين وهذا من طبيعة الانسان الذي يعمل الجانب العاطفي فيه.

إن هذا التباين بين المفردات ينتج تدرجا أشبه بالتدرج اللوني لطيف الضوء إذ بإمكاننا تحديد عددا من المعاني يساوي أو يفوق مجموع الألفاظ.

الخاتمة :

إن من ثمرة هذا البحث جملة من النقاط التي سنعرضها لاحقا والتي لها أهمية بالغة فيما يخص مستقبل اللغة العربية في ظل البرمجة الآلية للغات وهندستها؛ حيث أضحى تطور الشعوب ورقيها في العصر الحالي مربوطا بعلاقة لغاتها بهذا المجال وهو ما يصطلح عليه باقتصاد المعلومة.

النتائج :

1. إعادة بناء الصرف العربي وفق مستجدات الدرس الصوتي المعاصر حيث أن وسوم القضايا الصرفية وفق رؤى محدودة في تراثنا العربي والتي تناسبت مع البيئة التي نشأت فيها التي وقدمت خدمات جليلة للدرس اللغوي بصفة عامة أصبحت حاليا تحتاج إلى إضافات ومواكبة التطورات المعاصرة كي تتوافق مع التمثيل الآلي للغات.
2. إعادة قراءة فكر علماء التراث أمثال الخليل وسيبويه وابن جني وغيرهم في مجال الدراسات اللغوية وفق المنظور الحداثي لمفهوم اللغة ونشاتها ووظيفتها وتمثلها في الواقع وعلاقتها بالذكاء الاصطناعي.
3. علينا أن نبني منصات للبيانات اللغوية وفق المستويات اللغوية لا سيما الصرفية وذلك حتى يتسنى لنا خلق فضاء لغوي آلي نطبق عليه ما تفرزه أقسام الاعلام الآلي من خورزميات في مجال المعالجة الآلية للغات.
4. فتح المجال أمام المخابر المتعددة التخصصات المتعلقة بدراسات اللغات في جميع مستوياتها (اللسانيات، الرياضيات، الاعلام الآلي، علم الاجتماع، علم النفس).

المصادر والمراجع

1. ابن الحاجب، الكافية في علم النحو والشافية في علمي التصريف والخط، ت : صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2010
2. ابن جني، الخصائص، ت: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية – المكتبة العلمية - ، دط، مصر ،
3. ابن عقيل النحوي، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ت : محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، ط20، 1980
4. أبو حيان الاندلسي، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، ت : حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، دط، دت
5. أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ت : محمد إبراهيم، دار العلم والثقافة، القاهرة، دط، 1997، ص
6. أحمد فؤاد باشا، تنمية اللغة العلمية العربية وتحديات التعريب والحوسبة والتجدد الحضاري، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ، دط، 2018،
7. أحمد فؤاد باشا، تنمية اللغة العلمية العربية وتحديات التعريب والحوسبة والتجدد الحضاري، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ، دط، 2018
8. الاستراباذي الرضي، شرح شافية ابن الحاجب، ت : محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1982
9. الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1960،
10. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، دار الفكر، ط1، دت، بيروت،
11. الجاحظ، الحيوان، ت: فوزي عطوي، مكتبة حسين النوري، دمشق، ط1، 1968،
12. الجاحظ، الحيوان، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ، 1988 ،
13. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ت : مهدي المخزومي وآخر، دط، دت
14. دي سوسير، محاضرات عي علم اللسان العام، ت : عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، ط3، دت
15. رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1999،
16. روسلان ميتكوف وآخرون، دليل أكسفورد في اللسانيات الحاسوبية ج1 أساسيات علم اللسانيات الحاسوبية، ت: طارق إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2018،

17. سناء منعم، اللسانيات الحاسوبية والترجمة الآلية ـ بعض الثوابت النظرية والإجرائية ـ منشورات مختبر العلوم المعرفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
18. سيبويه، الكتاب، ت : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988،
19. سيروان عبد الزهرة الجنابي، الاشتقاق عند ابن جني دراسة تحليلية،
20. السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح : محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط،
21. شعبان صلاح، تصريف الأسماء في اللغة العربية، دار الثقافة العربية، القاهرة، دط، دت،
22. عبد القادر عبد الجليل، المدارس المعجمية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1.
23. عبد الله بن يحي الفيفي، مدخل إلى اللسانيات الحاسوبية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2017،
24. كاصد الزيدي، فقه اللغة العربية، دار الطباعة، جامعة الموصل، 1987،
25. كاظم جاسم الموساوي، الاشتقاق الاكبر عند ابن جني، جامعة بابل ، محاضرات
26. مارتن كاي وآخرون، دليل أكسفورد في اللسانيات الحاسوبية ج1 أساسيات علم اللسانيات الحاسوبية، ت: طارق إبراهيم
27. محسن رشوان وآخرون، مقدمة في حوسبة اللغة العربية، تح : د. المعتز بالله السعيد وآخر، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 2019،
28. محمد عطية وآخرون، العربية والذكاء الاصطناعي، تح : : د. المعتز بالله السعيد، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 2019
29. منصور بن محمد الغامدي وآخرون، مدخل إلى اللسانيات الحاسوبية، تح : د. عبد الله بن يحيى الفيفي، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 2017،
30. نهاد الموسى، التركيب الإضافي في العربية ـ نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية ـ ، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2007

1. A Dictionary of Linguistics and Phonetics 6th Edition. David Crystal, Sixth Edition, Blackwell Publishing Ltd. 2008
2. A Dictionary of Linguistics and Phonetics 6th Edition. David Crystal

الهوامش :

[1] العبرية لغته وأما العربية فقد ذكر د. حلمي خليل مترجم كتاب " نظرية تشومسكي اللغوي " . لجون ليونز . أن د.مازن الوعر ذكر نصا بمقال له بمجلة اللسانيات مفاده أن تشومسكي أبلغه أنه اشتغل على الأجرومية، ولكن عند العودة للمقال في المجلة لم يتم العثور على النص. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35650

[2] د. عبد الله بن يحي الفيفي، مدخل إلى اللسانيات الحاسوبية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2017، ص 5

[3] الجاحظ، الحيوان، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ، 1988 ، ج5، 288

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، دار الفكر، ط1، دت، بيروت، ج1، ص84

[5] الجاحظ، الحيوان، ت: حسن السندوبي، ج4، ص 408

[6] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%B1%D9%8A

[7] أ.د أحمد فؤاد باشا، تنمية اللغة العلمية العربية وتحديات التعريب والحوسبة والتجدد الحضاري، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ، دط، 2018، ص 147-148

[8] المرجع نفسه.

[9] نهاد الموسى، التركيب الإضافي في العربية ـ نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية ـ ، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2007، ص: 53-54.

[10] د. سناء منعم، اللسانيات الحاسوبية والترجمة الآلية ـ بعض الثوابت النظرية والإجرائية ـ منشورات مختبر العلوم المعرفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص 64

[11] نهاد الموسى، التركيب الإضافي في العربية ـ نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية ـ ، ص: 54

[12] روسلان ميتكوف وآخرون، دليل أكسفورد في اللسانيات الحاسوبية ج1 أساسيات علم اللسانيات الحاسوبية، ت: طارق إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2018، ص 9

[13] مارتن كاي وآخرون، دليل أكسفورد في اللسانيات الحاسوبية ج1 أساسيات علم اللسانيات الحاسوبية، ت: طارق إبراهيم، ص 11

[14] A Dictionary of Linguistics and Phonetics 6th Edition. David Crystal, Sixth Edition, Blackwell Publishing Ltd. 2008, p97

[15] أ.د أحمد فؤاد باشا، تنمية اللغة العلمية العربية وتحديات التعريب والحوسبة والتجدد الحضاري، 163-164

[16] المرجع نفسه، ص 164

[17] المرجع نفسه

[18] أ.د.منصور بن محمد الغامدي وآخرون، مدخل إلى اللسانيات الحاسوبية، تح : د. عبد الله بن يحيى الفيفي، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 2017، ص 6

[19] د.محسن رشوان وآخرون، مقدمة في حوسبة اللغة العربية، تح : د. المعتز بالله السعيد وآخر، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 2019، ص 17

[20] المرجع نفسه

[21] A Dictionary of Linguistics and Phonetics 6th Edition. David Crystal, p 97

[22] د.محسن رشوان وآخرون، مقدمة في حوسبة اللغة العربية، ص 17

[23] الجاحظ، الحيوان، ت: فوزي عطوي، مكتبة حسين النوري، دمشق، ط1، 1968، ج1، ص 74

[24] ابن جني، الخصائص، ت: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية – المكتبة العلمية - ، دط، مصر ،ج2، ص 162

[25] د. محمد عطية وآخرون، العربية والذكاء الاصطناعي، تح : : د. المعتز بالله السعيد، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 2019، ص 83

[26] المرجع نفس، ص 84

[27] المرجع نفسه، ص 65

[28] المرجع نسه، ص 66

[29] المرجع نفسه، ص 66 - 67

[30] دي سوسير، محاضرات عي علم اللسان العام، ت : عبد القادر قنيني، ص 105

[31] السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح : محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، ص 90

[32] د. عبد القادر عبد الجليل، المدارس المعجمية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1.، ص 112

[33] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ت : مهدي المخزومي وآخر، دط، دت

[34] المصدر نفسه

[35] د. رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1999، ص 267

[36] سيبويه، الكتاب، ت : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، 33/1

[37] د. شعبان صلاح، تصريف الأسماء في اللغة العربية، دار الثقافة العربية، القاهرة، دط، دت، ص14

[38] ينظر : الكافية ص 92 – التذييل والتكميل ج5، ص 7 – شرح الرضي على الشافية ج1 ص 153 -163

[39] الاستراباذي الرضي، شرح شافية ابن الحاجب، ت : محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1982، ج1، ص 157

[40] ينظر : شرح ابن عقيل ج1 ص 100

[41] ينظر : شرح الرضي على الشافية، ج1، ص 154 - سيبويه، الكتاب، ج2، ص 217

[42] مجلة المجمع العلمي العربي، ج1 ص 34

[43] المصدر نفسه ج1 ص 34

[44] أبو حيان الاندلسي، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، ت : حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، دط، دت، ج5، ص 4

[45] مجلة المجمع العلمي العربي ج1 ص 35

[46] ابن عقيل النحوي، شرح ابن عقيل، ت : محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، ط20،1980، ج2 ص 99 - 102

[47] مجلة المجمع العلمي العربي ج1 ص 34

[48] شرح ابن عقيل، ج2 ص 99 --- شرح الرضي على الشافية ج1 ص 156 --- التذييل والتكميل ج5 ص 3

[49] الاستراباذي الرضي، شرح شافية ابن الحاجب، ج1 ص 156

[50] الخصائص، ابن جني، ج2 ص 133

[51] سيروان عبد الزهرة الجنابي، الاشتقاق عند ابن جني دراسة تحليلية، http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=21428

[52] كاصد الزيدي، فقه اللغة العربية، دار الطباعة، جامعة الموصل، 1987، ص 296

[53] المرجع نفسه

[54] كاظم جاسم الموساوي، الاشتقاق الاكبر عند ابن جني، جامعة بابل ، محاضرات http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=8&lcid=30013

[55] الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1960، ج2 ، ص 20.

[56] أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ت : محمد إبراهيم، دار العلم والثقافة، القاهرة، دط، 1997، ص 21

[57] المصدر نفسه، ص 22

مسرحية أوديبوس ملكا بين الجمالية والأسطورية

Oedipus play is a king between aesthetic and mythical

طالب دكتوراه/ وليد معبدي
الدكتور/ أحمد التجاني سي كبير

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة قاصدي مرباح-ورقلة (الجزائر)
مخبر انتماء طالب الدكتوراه: مخبرالنقد الأدبي ومصطلحاته.
maabdiwalid@gmail.com
ahmedtidjanisikebir@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/07 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

إن أسطورة الملك أديبيوس تتلخص في أن أبوه "لايوس" ملك طيبة قد طرده أبوه من مملكته إلى مملكة أخرى، أين أكرمه ملكها، ولكن لايوس لم يحفظ الجميل وأختطف إبن الملك وتقول الأسطورة أيضاً أنه " أستطاع أن يستعيد ملكه، وأن يتزوج الملكة **جوكاستا**، لكن الآلهة لم تغفر له وعاقبته. وصممت على إنزال العقاب به فحذره "أبوللو" من أن اللعنة ستحل به وأنّ ابنه من جوكاستا سوف يقتله ويتزوج أمه، وهنا تتجلى المفارقة القدرية، وعندما رزق لايوس بإبنه "**أوديبيوسيوس**" أحس بالخطر المحدق به، فقرر التخلص منه. فسلمه لراع عجوز وأمره أن يقتله ليتاح له بذلك التغلب على ما دبرته الآلهة له من عقاب، لكن القدر كان قدر سطر مساراً آخر لحياة أوديبيوسيوس، وهنا نلمس المفارقة الجمالية في سرد الأحداث والجو الأسطوري الذي يحيلنا الى توتر يزيد من عمق جمالية المسرحية، فما هي أهم عناصر الجمال السردي الأسطوري في المسرحية؟

الكلمات المفتاحية: مسرحية؛ الأسطورة؛ جمالية؛ خطاب؛ أوديبيوس.

Abstract:

The myth boils down to A king named "laios" He had been expelled to other than his kingdom, But this favor was not preserved for him His son was kidnapped As for "legend says" And Laius was able to regain his kingdom and to marry Princess Jocasta but the gods did not forgive him for this crime. she was determined to punish him so Apollo warned him and

that his son from Jocasta will kill him and marry his mother, and when Laius had his son, Oedipus, Laios sensed the danger looming over him he determined to get rid of it. he handed him over to an old shepherd and he ordered him to kill him to allow him to do so overcoming the punishment provided by the gods for him, but fate was the fate of another path for the life of Oedipus, we get to know him through the article What are the most important elements of the legendary narrative beauty in the play?

key words:a play؛the legend؛ aesthetic؛ speech؛ Oedipus

لقد اعتمدنا في هذا المقال على المزاوجة بين **المنهج الفني والأسطوري** وذلك باعتمادنا على ملخص أسطورة أوديبيوس كمهاد سردي أسطوري توضيحي ثم بينا الوضعية الاستهلالية التي تنطلق منها الأحداث لنبين التوتر الحاصل في السرد الأسطوري فيما بعد، ومنه إلى ابراز الحدث الدرامي وأبرز الشخصيات مبينين تلاحم الزمن الأسطوري مع المكان في خلق الجو الأسطوري الفني الجمالي المعتمد أساساً في هذه **الأسطورة التاريخية الدينية** على **التوتر الانساني** الحاصل من **الصراع مع القدر والاستسلام له** في الأخير **بإقحام** مفهوم **التطهير** أو **عقاب النفس** كنوع من **التخلص والنقاء الروحي**، وهكذا تضطلع الأسطورة لتوضيح **الفكرة القدرية** أو **سطوة القدر في قهر الانسان** وتسطير مسار حياته وهي فكرة نمت مع مرور الوقت ولازالت محل جدل إلى اليوم.

أ. ملخص أسطورة أوديبيوس:

تتلخص الأسطورة في أن ملكا لطيبة يدعى"لايوس" كان قد طرد من مملكته إلى مملكة أخرى، حيث أكرمه ملكها، ولكن لايوس لم يحفظ له هذا الجميل وأختطف إبنه فبما"تقول الأسطورة وأستطاع لايوس أن يستعيد ملكه، وأن يتزوج الأميرة هي جوكاستا ولكن الآلهة لم تغفرله هذا الجرم. وصممت على إنزال العقاب به وحذره "أبوللو" من تلكم اللعنة التي ستحل به وأن ابنه من جوكاستا سوف يقتله ويتزوج أمه، وعندما رزق لايوس بابنه**"أوديبيوسوس"**، ******فأحس لايوس بالخطر المحدق به فصمم على التخلص منه. وسلمه لراع عجوز وأمره أن يقتله ليتاح له بذلك التغلب على مادبرته الآلهة له من عقاب. وكانت الآلهة طبعاً على علم بما يدبر لايوس فتدخلت للمحافظة على حياة الطفل وأتمت ما أرادت، إذ تركه الراعي على قمة جبل، بعد أن قيده من رجليه وعلقه على الشجرة، ويحدث هذا التعليق من الكعب ليكون سبباً في إنقاذ الطفل من الموت، راعٍ آخر من مدينة أخرى ويحمله إلى ملكه وملكته. اللذان لم ينجبا أطفالاً فيتخذاه ولداً، وكان هذا الملك هو **"بوليب"** ملك "كورنيثه" وقد أطلق على الطفل اسم أوديبيوسيوس فكبر الولد وحين

نادى الملك أباه والملكة أمه، دون أن يدري شيئا عن حقيقة أصله. وفي أحد الأيام أخبره أحد أصدقائه بأنه ليس ولد الملكة والملك إنّما هو لقيط عثر عليه أحد الرعاة"[1]

فيذهب أوديبيوس إلى معبد **"أبولون"** ليستفهم من الآلهة عن حقيقة نسبه، فتخبره بأنّه شخص منحوس، كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه، ويجلب البؤس للمدينة. ويظن أوديبيوس أن المقصود بأمه وأبيه هما اللذين يعيش معهما فيهرب خوفاً من تنفيذ هذا القدر.

وترتب إرادة الآلهة الأقدار بأن يكون قاتل الملك "لايوس" في طيبة هو ولده أوديبيوس الأصلي، ويصل أوديبيوس إلى **"طيبة"** فيجد الناس في فزع وخوف، فهناك حيوان غريب يشبه أبا الهول: له رأس امرأة ضخمة وجسم أسد، يجلس على صخرة خارج المدينة يعترض الناس. يلقي عليهم لغزا، ومن استطاع الإجابة عنه دخل المدينة في سلام ومن عجز قتله....وقد عاش أهل المدينة في فزع فترة من الزمن.

ثم تشاء الآلهة أن يلقى أوديبيوس هذا الوحش ويلقي عليه اللغز الذي نصه هو: ما هو الحيوان الذي يسير في الصباح على أربع، وفي الظهر على إثنين، وفي المساء على ثلاث، وأجاب أوديبيوس: إنّه الإنسان. عندما يولد يحبو على يديه ورجليه، فإذا كبر وأشتد عوده مشى على رجليه، حتى إذا شاخ وضعف احتاج إلى أن يستعين بعصا على السير، وما كان على الغول (أبوالهول) إلا أن يهوي بنفسه من أعلى الصخرة فيموت.

وقد تلقى أهل طيبة نبأ مقتل ملكهم في الوقت الذي تلقوا فيه نبأ مقتل الوحش بيد أوديبيوس. ويعرض" **كريون** أخو الملكة **جوكاستا** على **أوديبيوس** مخلص المدينة من الغول (أبوالهول) أن يعتلي عرش طيبة مكافأة له على ما قام به، كما يعرض عليه أن يتزوج جوكاستا الملكة السابقة تصديقاً للنبوءة الكاهن، **ويعيش أوديبيوس مع الملكة دون أنّ يعلم أنّها أمه. ودون أن تعرف هي أنّه ابنها.** فترة طويلة ينجبان خلالها عددا من الأطفال؛ ولكن هذه السعادة لم تدم طويلا، فهناك خطر جديد يفزع أهلها مرض خطير هو مرض **"الطاعون"**. الذي أخذ ينتشر بين أهلها فقضى على حياة الكثير ولم يجد أوديبيوس في سبيل التخلص من هذا الخطر. فوفد أهل طيبة إلى قصره مستنجدين به في ملمتهم هذه بوصفه رجل الملمات القادر على التوصل إلى الحلول"[2].

بعد استشارة **"بنبوءة دلفي"*** أنّ سبب اللعنة هو أنّ جريمة تلوث المدينة. وأنّ الخلاص من هذه اللعنة يمكن في تخلص أهلها من قاتل **لايوس** ملكها السابق. وينشط **أوديبيوس** في البحث عن قاتل **لايوس** فيجمع الأدلة التي تؤدي به إلى معرفة القاتل، وإيقاع العقاب به، وتأتي التطورات المفاجئة ويظهر في أثنائها **تيريزياس** ذلك العراف الذي رفع عنه الحجاب وأوتي معرفة ما خفى من

الأمور كما يظهر تابع الملك **لايوس** الذي كان لايزال يخدم في القصر، والراعي الذي كان يرعى قطعان ملك **"كورنثه"** والذي رأيناه يستلم **أوديبيوس** طفلا". وهكذا حقيقته المرّة، التي كان أوديبيوس هو محورها الأساسي دون أن يدري، فشنقت **"يوكاسته أو جوكاستا"** نفسها، ويفقأ أوديبيوس عينيه، ويتسلم صهره **"كريون"** أمر الحكم. بينما يغادر أوديبيوس طيبة بعد فترة. تقوده ابنته **"انتيجوني"** وهو يهيم على وجهه في البلاد حتى يصل **كولونوس**** وينتهي الأمر بموته ليدفنه الملك الأثيني **"تيسيوس"**.

لقد ظل الإنسان القديم يبحث عن أسباب الاستقرار لنفسه " فكان يتقلب في المعتقدات الدينية الخاصة وقد كان سعيه للبحث عما حوله محاولة منه لفهم الكون الذي يحيط به، حيث كانت الحياة جد قاسية مبعثه للغرابة والعجب لما كانت تكنه من خبايا فمرة تفاجئه بفرحة سارة وأخرى بفاجعة مؤلمة وكله حيوية ونشاط وراء كسب قوته اليومي، متحديا شتى الأخطار وبرغم من شدة الأهوال فلقد استمد خلوده من مهاراته الفنية وقدراته الإبداعية تاركا بصماته على الصخور والأواني وذلك بالخدش لرسم أروع الأشكال المحاكية لطبيعته والأزمنة التي عاشها باحثا عن لذة وتسلية أو للتعبير عما يتأجج بخاطره، وما يخالج نفسه من مواقف.

فالإنسان البدائي بفعله هذا يكون قد رفع رسالة إلى الأجيال من بعده، وخلف لهم القصص والأساطير التي تكشف عن تحدياته ومغامراته أو قد تكون بمثابة تعريف للفكر السائد في حياته آنذاك والتي ورثها عن أسلافه أو هي من ابتكارات عصره"[3] ومن بين الفنون التي كانت لها تجسيدا لحياة الإنسان البدائي هو الأساطير والخرافات، وبعض هذه الأساطير وجدت رواجا تمثيلا في المسرح، ومن ضمن الذين تطرقوا في كتاباتهم عن فن المسرح (الدراما) أرسطو في كتابه "فن الشعر" (البويطقيا) وتطرق إلى ما أسماه **بالتطهير***، ومن الحضارات التي كان لها فضل السبق في المسرح التمثيلي هم اليونان ونموذجا على ذلك (مسرحية أوديبيوس ملكا لسوفوكليس).**

1. الوضعية الاستهلالية:

وقد كانت متنوعة ومختلفة باختلاف المؤلفين وأحيانا باختلاف العصور والأزمنة، فالوضعية الاستهلالية التي فيها (وباء الطاعون) الذي ظهر في المدينة واشتد خطره على أهلها بعد تتويج الفتى (أوديبيوس) وتزويج بالملكة التي هي في الأصل أمه، وولد له منها أبناء فأرسل الملك يستشير الآلهة، فأوحت أن هذا الوباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته.

والوضعية التي تؤسس لهذا الحدث من شأنها أن" تخلق شخصيات قادرة على دفع الحدث إلى ابعد نقطة عن الوضعية، وبالمقابل سيتولد صداما مع الشخصيات تقف بالضد من الوضعية، وأخرى تنضوي ضمنا تحت سقف الوضعية".[4]

2. **الحدث الدرامي:**

ويبدأ من نقطة ما "يشكل بداية حبكه النص، التي ستنمو وتتطور عبر سلسلة من الأزمات المعلولة سببا ووصولا إلى أعلى مراحل تضاعيف الحدث حيث تصل الأزمة إلى أقصى حالات توترها".[5]

ويتجسد لنا ذلك في مسرحية أوديبيوس ملكا حين "تزوج أوديبيوس الملكة (جوكاستا) وانتشر الوباء في المدينة وشاع بين أهلها الأنين فسأل أوديبيوس شيخا من أهل المدينة: هلَم أيها الشيخ نتحدث فإن سنك يؤهلك للنيابة عنهم. ما مصدر هذه الهيئة التي أنتم عليها؟ أرهبة أم رغبة؟

فرد عليه الكاهن (الشيخ): هذه ثيبة (طيبة) كنا ترى تهز هزا عنيفا وقد اضطرت إلى هوة عميقة فهي لا تستطيع أن ترفع رأسها وقد أحدقت بها الأخطار الدامية من كل مكان، إنها تهلك فيما تحوي الأرض من البدر، أنها تهلك في القطعان الرائعة في المراقب، أنها تهلك فيما تصيب النساء من إجهاض عقيم، إن الإله الذي يحمل نار الحمى قد اندفع في المدينة مدمرا مخربا، انه الوباء المهلك.

فقد أرسل أوديبيوس **كريون** ابن منيسيوس إلى معبد **ابولون** ليعلم لي من الآلهة ما ينبغي أن أصنع؟

فجاء كريون: سأقول إذا ما سمعته من فم الإله، أن الملك ابولون يأمرنا أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به، وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا".[6]

أويدبيوس: بأي نوع من أنواع الطهر؟ وإلى أي نوع من الأنواع الشر يشير الإله؟

كريون: "أما الطهر، فأن ننفي مجرما وأن نقتص من القاتل فإن الإجرام والقتل هما أصل الشر في ثيبة (مدينة طيبة).

- أويدبيوس: عن أي قتيل يتحدث الإله؟".[7]

(وتنفجر بعدئذ الأحداث محدثة الذروة في المسرحية متجسدة في تساؤل أوديبيوس عن حقيقة قاتل لايوس، وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه وصولا إلى حل عقدة الحدث أو حبكة النص).[8]

وفي هذا المجال أدلت الباحثة يمنى العيد برأيها في ترتيب الأحداث والوقائع فرتبت الأحداث وفق مستواها الوقائعي على النحو التالي:

أ – ولادة " أوديبيوس " والنبوءة * ويمكن الانطلاق منها على أنها الحالة الاستهلالية الولى الكامنة في سرد الأحداث.

ب – إرسال أوديبيوس الطفل – حسب النبوءة خارج طيبة لا يقتل ولكن العناية تنقذه بفضل الرسول (أو الراعي) لتتحقق النبوءة فيما بعد.

جـ - الخادم لا يقتل الطفل، بل يعطيه إلى الرسول ** الذي يصل به إلى توريثه حيث يتبناه ملكها بوبولس وزوجته ميروبي).[9]

د- الحفلة وكلام الرجل عن حقيقة نبوءة (أويدبيوس)

هـ - أوديبيوس يصغي لنبوءة أبولون فيخرج من كورثنيه ليقتل من يظن أنه الظالم ويتزوج من الملكة (الأم).

و – لقاء العربة وقتل الملك (الأب).

ز – أوديبيوس يصل إلى طيبة ويتزوج أمه (دون أن يعرف) بعد حل لغز المدينة الذي يطرحه أبو الهول.

ح – الطاعون ينتشر في ثيبة(مدينة طيبة).

ط – "جوكستا"*** ملكة طيبة والزوجة والأم في آن، تعرفه فتقتل نفسها.

ي – أوديبيوس ملك طيبة الجديد والزوج والابن في آن واحد وحين يدرك الحقيقة يفقأ عينه****).[10]

وبعد هذا الترتيب الذي طرحته يمنى العيد في ترتيب الأحداث وتوالي زمن وقوعها الذي هو تاريخها وقد يكون هذا التاريخ حقيقة مادية في جانب من جوانبه أي قد تكون أحداثه مما وقع فعلا، كما قد يكون هذا التاريخ مجرد رواية أي قد تكون أحداثه سرداً أسطورياً مرتباً، وهو مما لا يقع إلا في الخيال وبالنظر إلى النص فقد تمكنت **يمنى العيد** من القول أن تميز مستوى الوقائع فيه دون أن تلجأ إلى مرجع خارجي، كأن تلجأ مثلا إلى رواية أخرى تروي تاريخ قصة أوديبيوس ملكا، إن مستوى الوقائع هو بهذا المعنى مستوى قائم في النص نفسه في صياغة ذاتها ولا يمكن أن تميزه إلا باعتبار نظري أي باعتماد هذه الأدوات المفهومية التي اعتمدتها الدكتورة يمنى العيد.

وقامت **يمنى العيد** بتصنيف الأحداث حسب مستوى القول محتفظة بالترقيم الرمزي الذي لها على مستوى الوقائع كما هي:

ح – الطاعون ينتشر في طيبة.

د – الحفلة وكلام الرجل عن حقيقة نبوة أوديبيوس.

هـ - " أوديبيوس " يصغي لنبوءة " أبولون " فيخرج من **كورثنيه** كي لا يقتل من يظن أنه أباه ويتزوج من يعتقد أنها أمه.

و – لقاء العربة وقتل الأب.

ج - الخادم لا يقتل الطفل، بل يعطيه إلى الرسول الذي يصل به إلى كورثنيه حيث يتبناه ملكها (بوبولوس) وزوجته ميروبي.

ب – إرسال (أوديبيوس) – الطفل – خارج طيبة.

أ - ولادة "أوديبيوس" والنبوءة).[11]

ز- أوديبيوس يصل إلى ثيبة (طيبة) ويتزوج أمه بعد حل لغز المدينة.

ط – جوكستا ملكة طيبة والزوجة – الأم في آن، تعرف الحقيقة فتنتحر.

ي – أوديبيوس ملك طيبة و(الزوج – الابن) في الآن نفسه، يعرف الحقيقة فيفقأ عينه.

وبعد هذا الطرح الذي قدمته الدكتورة نلاحظ في ترتيبها للأحداث أنه يثير نوعاً من التساؤلات مرده أن هذه الأحداث جاءت على هذه الشاكلة بواسطة فعل التذكر، أي لحظة حاضرة انفتحت على الماضي وكان انفتاحها بمثابة ضرورة هي ضرورة التعرف على القاتل، أي أن هذا الإنتاج أو هذه اللعبة التقنية المتعلقة بزمن القصص وبترتيب الأحداث فيه ليس عملا تقنيا محضا، بل هو ذو وظيفية مندرجة في السياق الدلالي وهو ما يجعل من هذه اللعبة التقنية عملا فنيا).[12]

ومن حدود الحاضر، وفي إطار مسافته المشروطة بمدة زمنية، يجب أن لا تتجاوز الـ 24 ساعة، يخلق القص ماضيه ويذهب إليه تنكرا، يكسر الحاضر كلما كان ذلك مناسبا يكسره متصورا بمعرفة ما يبحث عنه: بالجواب، بالسبب المجهول للمصيبة التي حلت بمدينة كورثنيه.

فالأحداث وقعت في الماضي، وكان لها سياقها، لكنها في قصها من طرف سوفوكليس، لا تكون إلا كحاضر وفق منطق يحكم بنية هذا القص ويخدم قوله وهي وفق هذا المنطق تنتظم

وتنبني، وتأخذ نسقها وتصير شكلا متماسكا، منسقا في تماسكه حدثان يتكرر ترتيبهما نفسه على مستوى الوقائع وعلى مستوى القول هما: ط – ي، "ذلك أنهما نهاية القص (جوكاستا) التي تقتل نفسها وأوديبيوس الذي يفقأ عينيه، والنهاية لها زمنها الواحد، ينغلق القص في نهايته على مغزاه وحكمته وقبل ذلك يكون خيار البداية والترتيب لهذا الذي يروي عنه لتاريخه وفي هذا الخيار والترتيب ولهما مساراً تتحكم به هذه النهاية.

إن تراكم الأحداث واندفاعها نحو مسار معين يؤدي إلى تأزم وإحداث عقدة وأزمة فالعقدة هي المحور الأساسي في العناصر المسرحية الدرامية فبفضلها يكون انتباه الجمهور فهي تشد فكره وتشغله بما سيحدث فيها ومثال ذلك من مسرحية (أوديبيوس ملكا) بوادر الأزمة والعقدة متمثلة في (الوباء) الذي حل بطيبة وإرسال كريون من طرف أوديبيوس إلى معبد أبولون ليعلم من الإله ما ينبغي أن يصنع أوديبيوس كملك جديد لطيبة ويظهر احتدام الأزمة في الصراع الذي جرى بين كريون بعد عودته وأوديبيوس وما أوحت به الآلهة إلى كريون هو: أن ينفي المجرم والاقتصاص من القاتل بالقتل فإن الإجرام والقتل هما أصل الشر في ثيبة"[13]، وبعد الحقيقة التي أفشاها كريون كان مصير أوديبيوس هو النفي من المدينة وفي الوقت ذاته بحث أوديبيوس عن قاتل الملك لايوس فيأت "دور جوكاستا وتدخلها بين زوجها وأخيها، زوجها المتهم بالقتل وترى أخاها متهما بالخيانة فتريد أن تدلي برأي فيما نتج ينهما من خلاف، فتروي عليهم قصة الوحي الذي كان قد تنبأ لايوس بأنه سيقتل بيد ابن يولد له منهما، وكيف أنه لم يقتل بيد رجل واحد، وإنما قتله جماعة من اللصوص عند ملتقى طرق ثلاث".[14]

وتكون هذه الكلمة من **جوكاستا** هي "نقطة التحول في التحقيق الذي يجريه أوديبيوس أمام الشعب، فيصرف عن اتهامه لكريون وللكاهن **تريسياس** ويشتغل بموضوع القتل نفسه"، [15] فالحقيقة التي أدلت بها جوكاستا "أثارت ضرورة تقصي أوديبيوس عن قاتل الملك لايوس أنها تكشف الحقيقة الخاصة في أعماق الماضي لذا فإن الماضي سيلعب دورا أساسيا لفهم الغرض الذي تحدد من خلاله الحدث، فالماضي والبحث عن الحقيقة يعبران عن قمة وذروة الأزمة حيث بلغت الأزمة أعلى مراحلها في الكشف عن قاتل الملك لايوس، فيعد التأزم والتعقيد والصراع وتحول مجاري الأحداث وبلوغها أقصاها تنفرج بالحل قد يكون إيجابي أو سلبي"[16]، ولقد تعددت تعريفات الحل: نذكر منها "أن الحل أو انحلال العقدة وهي نقطة المسرحية تنحل فيها كل التشابكات والتعقيدات، أي ينتهي الفعل والموضوع وبالطبع عندما تصل الأمور والأحداث عند نقطة اتخاذ القرار، فإن الخط الدرامي سيأخذ في التحول نحو اتجاه آخر غالبا ما يكون في صف البطل الخير أو ضده إذن، يمكن القول بأن الحل هو النقطة التي تنحل عندها العقدة الرئيسية ويكون الحل دائما ثمرة لما زرعه البطل خير كان أو شر وإن الحل يعيد التوازن للمواقف ويريح

المشاهد وهناك مسرحيات تنتهي بلا حل بل تطرح أسئلة كما هو الحال في مسرحية (الأشباح لابسن)"[17].

وعلى كل فإن " الحل هو وسيلة المؤلف لإعادة التوازن والراحة للمشاهدين وهو أحد السمات الدالة على انتهاء الحدث واكتماله وقص الاشتباك بطريقة محتملة"[18]. ويتمثل الحل ويتجسد في مسرحية (أوديبيوس ملكا) عندما تنكشف الحقيقة المرة، التي كان أوديبيوس هو محورها الأساسي دون أن يدري، فتشنق جوكاستا نفسها منتحرة من هول الموقف الذي تجد نفسها فيه، ويفقأ أوديبيوس عينيه ويتسلم صهره كريون أمر الحكم، بينما يغادر أوديبيوس طيبة بعد فترة، تقوده ابنته**انتجونا** وهو يهيم على وجهه في البلاد حتى يصل إلى كولونس إحدى ضواحي المدينة وينتهي الأمر بموته ليدفنه الملك الاثيني **تيسيوس**.

والحوار الذي يدور بين شخصيات المسرحية هو الأداة الفاعلة فيها، حيث يخلق لها جواً حركياً من خلال تفاعل الشخصيات وحوارها فيما بينها "وينقسم الحوار إلى قسمين: داخلي وخارجي فالخارجي يكمن في المظهر الحسي الموجود والمتبادل بين شخصيات المسرحية والمظهر المعنوي يكمن في الحوار الداخلي (المنولوف)"[19] في الشخصية نفسها

وعادة "يجري الصراع بين الشر والخير وليست المشكلة دائما في مشكلة الخير والشر المطلقين، فهي الحياة صورة لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، ومن ثم يرتبط المسرح بالحياة أشد ارتباطاً لأنه يتمثل في النفس الإنسانية فالحوار والصراع إذن هما الخاصيتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية ولا بد أن يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال في العمل المسرحي فلا يكفي في الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر ولكننا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا للحياة، الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص" ونتفاعل معها ونشعر شعورها ألماً وفرحاً واستقراراً في أزماتهم وصراعهم وغيرها، كما نتمثل الأفكار والحوار كما يقع في الحياة بين الناس".[20]

والحوار في مسرحية (مسرحية أوديبيوس ملكا) يتقاطع مع هذا التشويق الذي جرى بين أوديبيوس والكاهن كان كالآتي:

"أوديبيوس: " أيها الأبناء "إنكم لخليقون بإشفاق إن الذي تطلبونه ليس غريبا بالقياس إلي فإني أعرفه، نعم أعرفه حق المعرفة لست أجهل أنكم تأملون جميعا، ولكن ثقوا بأن ليس منكم من يألم بنفسه لا يتجاوز الألم إلى غيره. أما أنا فإني آلم لثيبة، وآلم لك وآلم لنفسي، وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث مني رجلا نائما، تعلمون أني سكب كثيرا من الدمع وإني فكرة كثيرا

من الوسائل على النجاة. فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير، فلم أتردد في ابتغائها والالتجاء إليها فقد أرسلت كريون ابن منيسيوس إلى معبد أبولون، ليعلم لي من الإله ما ينبغي أن أصنع، وقد طالت غيبته إذا ذكرت الأيام التي مضت منذ فصل عن المدينة، ماذا يصنع ؟ لقد تجاوزت غيبته ما كنت أقدر لها من الوقت – ولكن إذا عاد فحق علي أن أمضي كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت في بعض ذلك.

الكاهن: حقا لك تكلمت في الوقت الملائم فهؤلاء نبؤوني بمقدم كريون".[21]

فهذا الحوار "يكشف بجلاء عن كارثة عمت المدينة وأحاطت بالجوقة فطفح كيلها وراحت إلى ملكها ليساعدها، فكان حوار أوديبيوس وكريون يؤكد اندفاع (أوديبيوس) لاستقصاء عن سبب هذه الكارثة، فيأتي جواب "كريون" مليئا بالريبة مثيرا للشكوك".[22]

أوديبيوس: "تكلم أمامه جميعا، إن ألامهم لتثقل علي، وإن الأمر الخطر من أن يمسني وحدي.

كريون: سأقول إذا ما سمعته من فم الإله – إن الملك أبولون يأمرنا أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به، وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا.

أوديبيوس: بأي نوع من أنواع الطهر؟ وإلى أي نوع من أنواع الشر يشير إليه الإله؟"[23]

هذا الحوار يشكل أزمة، "تعلن عن صراع مرير في طور النشوب بل ويتأكد من خلال حوار أوديبيوس مع الكاهن تريسياس الذي يحاول فيه الأخير يتملص من الإجابة المباشرة على تساؤلات أوديبيوس الملحة والمقلقة حتى يكون التراشق الحواري قد نما تلقائيا بل يمكن القول أنه نموذج رائع في تأجيج صراع في قوتين راسختين هما: السلطة السياسية ممثلا بأوديبيوس بصفته ملكا وتريساس الذي يعرف أسرار الغيب الذي يشكل سلطة دينية".[24]

.... أوديبيوس: "إذن فلن أخفي مما في نفسي شيئا مادام الغضب لم يسكت عني، تعلم أني أتهمك بأنك اشتركت في الجريمة دبرتها وهيأت لها ولم تبرأ منها إلا يدك. ولو أنك كنت بصيرا لما ترددت في أن أؤكد أنك وحدك القاتل.

تريساس: أحق هذا؟ إني إذن أكلفك أن تنقذ الأمر الذي أصدرته، وألا نتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إلي ولا إلى هؤلاء فأنت الرجس الذي يدنس المدينة.

أوديبيوس: أيبلغ بك فقدان الحياء أن تنطق بمثل هذا الكلام؟ وأين تستطيع أن تضع نفسك بمأمن تستحق به العقاب".[25]

أن شدة "الوضعية (**الطاعون**) وقلق أوديبيوس في الدفاع عن أهالي المدينة يدفعه لاتهام تريسياس كما هو مبين في هذا الحوار وحسما لكل ضروب التشتت التي صارت ترسخ في أوديبيوس فقد طلب لقاء الراعي الذي شهد القتل وينبئ أوديبيوس بأن رجلا واحدا هو الذي قتل لايوس، وهنا لا يملك أوديبيوس إلا أن يتهم"، نفسه ويعترف أمام الجميع بأنه القاتل ولكن شيخا من كورثنيه يأتي في هذه اللحظة، شيخا من خدام الملك بوليبيوس جاء ليعلن لأوديبيوس أن أهلا كزرثنيه يطلبونه ملكا عليهم بعد موت بوليبيوس الذي قضت عليه الشيخوخة"، [26] ويجري حوار بينه وبين أويدبيوس.

الرسول: "أتعلم أن خوفك لا أساس له.

أويدبيوس: كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين؟.

الرسول: لأن بوليبيوس لم تكن بينه وبينك صلة نسب.

أويدبيوس: ماذا تقول؟ لم يكن بوليبيوس أبي؟

الرسول: لم يكن أباك كما أني لست أباك.

أويدبيوس: وكيف يكون أبي مساويا لمن لا صلة بينه وبيني.

الرسول: أنه لم يلدك كما أني لم ألدك.

أويدبيوس: ولم كان يدعوني ابنه إذن؟!

الرسول: تعلم أنه تلقاك هدية مني"[27]

واستمر الرسول في تتبع حياة أوديبيوس الطفل إذ قال: التقيتك في واد من تلك الوديان التي تظللها الغابات في جبل كتيرون.

إن كل هذا يشكل ضربات متلاحقة للوضعية "التي شكلت قوة ضغط تدفع الشخوص الدرامية كافة من أجل إزاحتها. ويبقى الفيصل في أوديبيوس لمصيره في لقاء الخادم الذي يكشف هو الآخر عن حقيقة أوديبيوس من خلال الجدال الحواري بين الخادم والرسول الذي يعتقد أنه يقدم خدمات جليلة لأوديبيوس الذي كان قد هرب من مدينته إثر سماعه، النبوءة التي أرعبته فجعلته يهرب إلى مدينة طيبة".[28]

ب. الشخصيات:

وبعد التطرق إلى عنصر الحوار في المسرحية نتطرق إلى عنصر الشخصيات الذي يعد عنصراً فعالاً في تأدية الأدوار، وتقمص شخصيات المسرحية والقيام بأفعالها وتمرس الممثل على تأدية

الدور على أحسن وجه وقد يتأثر الممثل بالشخصية التي لعب دورها فيصير هو هي ولاينفك عنها حتى بعد الدور وانتهاء المسرحية.

فمفهوم الشخصية "من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، وموضوع الشخصية موضوع تباينت فيه الآراء والمذاهب، وذلك حسب المجالات التي تتم فيه دراسة الشخصية، ومن المدلولات الأدبية لمعنى الشخصية أنها ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية أو هي الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة بالفن المسرحي، والغرض هو تشخيص المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا، يتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي والتشخيص هو التمثيل بشكل عام لأن الممثل يقوم بتشخيص الدور في زمن ما وعلى نحو مرسوم من قبل المؤلف، وشخَص (بتشديد حرف الخاء) الشيء في معجم متن اللغة يعني ((ارتفع وشخص بصره أي فتح عينه وشخص عن قوم خرج منهم وشخص إليهم رجع إليهم)).

وشخص الجرح أي انتبر وورم، والشخصية في معناها البسيط هي العنصر الثابت التصرف الإنساني وطريقة المرء في مخالفة الناس والتعامل معهم والتميز بين الآخرين"[29] ونموذج ذلك ومثال الشخصية "نأخذ الشخصيات التي اشتملت عليها مسرحية ((أوديبيوس ملكا)) هي:

1- أوديبيوس: ملك ثيبة (طيبة)
2- جوكاستا: زوجة أوديبيوس
3- كريون: شقيق جوكاستا
4- تريسياس: عراف أعمى
5- الكاهن
6- الرسول
7- الراع
8- الخادم
9- الكورس
10- حاشية الملك
11- حاشية الملكة
12- مواطنوا ثيبة (طيبة)
13- الجوقة: تتألف من أشراف ثيبة"[30]

ج. **الزمن الأسطوري:**

يعد هذا النوع من الزمن من الأزمنة المشكلة لبنية النص، وتدل هذه العلاقة الإنسانية أن الزمن يأخذ بعدا آخر مستمدا من خصوصية الأسطورة التي هي "سرد قصصي مستواه للأحداث التاريخية، تعمد إلى المخيلة الشعبية، فتبتدع الحكايات الرئيسية والقومية والفلسفية لتثير بها انتباه الجمهور، والأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم، فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة، حسب الرواة والبلدان فتصبح غنية بالتخيل والأحداث والعقد"[31]... ومن ثم الأسطورة تتعامل مع الزمن وفق منظور يغوص في عوالم سحرية تحكمها قوانين خاصة، والفعل فيها يخضع لعلة خاصة قد تكون بعيدة كل البعد عن علة الواقع المعيشي، فالزمن الماضي هو أكثر الأزمنة التصاقا بالأسطورة.

ويرتبط هذا الزمن بالخيال كثيرا فيسبح فوق الواقع، إنه زمن خارق بقدرات عجيبة. فالزمن الأسطوري زمن قد يتجاوز الإنسان في كونه زمنا غير عاد وخارق، ومن المبادئ الجوهرية التي تميز الدراما عن غيرها من الفنون القصصية أنها تعطي المشاهد إحساسا بأنه يشهد شيئا في الحاضر يحدث أمامه في نطاق ساعات العرض الثلاث... فالرواية مثلا تعطي القارئ إحساسا بأنه يقرأ شيئا حدث في الماضي أما في المسرح فهناك كما يقول الناقد بروكس" عملية متطورة تصل من خلال الصراع إلى معنى " ورغم أن هذا الصراع لا بد أن يتجسم أمامنا على خشبة المسرح في الحاضر وفي نطاق الزمن المسرحي إلا أن جذوره غالبا ما تكون في الماضي، فالحدث الحاضر غالبا نتيجة حتمية لإحداث سابقة على التي وصلت به إلى نقطة التأزم الدرامي. وعلى الكاتب أن يعرف بهذه الأحداث السابقة حتى نستطيع أن نتتبع معه تلك العملية المتطورة التي تحتوي على الصراع في الزمن الحاضر "وهو إما أن يحيطنا علما بهذا الماضي بطريقة إخبارية مباشرة، أو عن طريق الإيحاء به وبعثه مرة أخرى في الزمن الحاضر عن طريق التجسيد، وهنا يتداخل الحاضر مع الماضي ويؤثر فيه، بل ويخلقه ...ولكن هذا أيضا لا يكفي، إذ لا بد للماضي والحاضر معا أن يوحيا بتطور معين في المستقبل... والكاتب المسرحي الجديد يستبعد طريقة الإخبار المباشر لأنها تتنافى مع أهم مبدأ من مبادئ الفن، وهو مبدأ الإيحاء غير المباشر فالتقرير لا يخلق فنا وإنما قد يعبر عن تجربة حياة ... وإذن فالمستقبل الوحيد أمام الكاتب المسرحي هو الإيحاء بما حدث في الماضي بجعله جزء لا يتجزأ من اللحظة الحاضرة ... لننظر مثلا إلى المشهد الافتتاحي من مسرحية انتيجون لسوفيكليس.

أنتيجون: اسمين يا أختي، أتعرفين مصيبة واحدة لم يلحقها **زيوس** بنسل أوديبيوس، أنا أستطيع إخبارك بمصيبة أخرى ... عار آخر يدخره لنا.

أعداؤنا، أتدرين ما هو؟؟

اسمين: لا يا أنتيجون، لقد مات أخوانا كل بيد الأخر... واليوم لا أعرف شيئا آخر يبعث في نفسي كل هذه التعاسة.

أنتيجون: أصغي لي...أريدك أن تأتي إلى هنا حتى لا يسمعنا احد.

اسمين: ما الخبر؟ نظرتك تبعث على الرعب

أنتيجون: تسألين ما الخبر؟ ألا يسمح كريون بإقامة قداس الجنازة على جثمان أحد أخوينا بينما ينكر ما على الآخر؟ لسوف ينال اويتيوكليس ما يستحقه من مراسم الدفن ... أما بولينسيس فلن يدفن ولا حداد عليه وإنما سيترك جثمانه نهبا للغربان ...تلك هي أوامر كريون النبيل لي ولك ... نعم لي أنا أيضا"[32]!! ولسوف "يأتي بنفسه إلى هذا المكان يقرأ علينا مرسومه...وهو يعلق أهمية كبيرة على تنفيذ أوامره ومن يخالفها فعلى الناس أن يرجموه بالحجارة، آمل أن ترين معدنك الأصيل.

اسمين: ماذا استطيع أن افعل؟

أنتيجون: لتتخذي قرارك إذا كنت ستعاونيني...

اسمين: وكيف أعاونك؟

أنتيجون: لنحمل الجثمان

اسمين: تعنين.. ندفنه متحدتين بذلك إرادة الملك؟

أنتيجون: نعم... انه أخونا .. أخي وأخوك.. ولسوف ادفنه .. ولن يقول إنسانا أنني تركته نهبا للوحوش الضاربة.

اسمين: (في رعب) كم أنت تسعة ! رغم إرادة كريون؟

انتيجون ألديه الحق في أن يفصلني عن عائلتي؟

اسمين: انتيجون!انتيجون لقد فقأ أبونا المسكين عينيه تكفيرا عن جريمته، ومات في الوحل وأما – التي كانت أمه – شنقت نفسها وقتل أخوانا احدهما الآخر، فكري قليلا

– لقد أصبحنا وحيدتين تماما!!أي نهاية."[33]

سيئة "تنتظرنا إذا نحن تحدينا إرادة سيدنا " أنتيجون" ما نحن إلا ما شاء، نساء لا يعرفن كيف يستملن الرجال، وهؤلاء الذين يقبضون على مقاعد السلطة أناس أقوياء ... فليختر

لي بولينيس ولكنني أتنحى عن هذه المهمة وأطيع السلطات ... فمن العبث أن يحاول المرء ما ليس بطاقته.

في هذا المشهد يبعث سوفوكليس الماضي حيا على خشبة المسرح في اللحظة الأولى من رفع الستار ... ولكنه لا يبعثه بطريقة مباشرة وإنما يجعله قوة مؤثرة في الحاضر، بل هو السبب الحتمي في خلق الحاضر فنحن نعرف أن مسرحية " أنتيجون" هي الجزء الثالث من ثلاثية سوفوكليس عن أسطورة أديب وهي المكونة من أوديبيوس في كولونا ثم أنتيجون ... وفي الأسطورة – كما هو معروف فقأ أديب عينيه بعد أن اكتشف أنه تزوج أمه وأنجب منها أبناءهم في الحقيقة إخوته وشنقت الملكة جوكاستا نفسها بعد أن هزها اكتشاف، أما أوديبيوس فقد هام على وجهه حتى مات في كولون بعد أن صب لعنته على ولديه من أمه... وفي مسرحية أنتيجون يعالج سوفوكليس الجزء الأخير من الأسطورة ولكنه لا يبدأ بحكايتها- كما رأينا في المشهد السابق- وإنما نحس من الوهلة الأولى بأنها تشكل الحدث الحاضر وتعيش فيه بالحتمية ... الجزء الأخير من الأسطورة يقول إن ايتوكليس بن أوديبيوس بعد أن تولى عرش ثيبة نفى أخاه بولينيس الذي كان يرغب في الاستيلاء على السلطة"[34].. وقد استنجد بولينيس بجنود أرجوس وقاد حملة ضخمة ضد ثيبة حتى يستولي على العرش ... "وفي هذه المعركة دار نزال بين الأخوين حيث قتل كل منهما الآخر، وبذلك تحقق لعنة أبيهما أوديبيوس التي صبها عليهما قبل موته، أما السلطة فقد تولاها من بعد ايتوكليس كريون الذي أصدر أوامره بأن تدفن جدة ايتوكليس وتقام لها الشعائر التي يستحقها بوصفه بطلا قوميا، أما بولينسيس فيعتبر خائنا ترمي جثته للوحوش الضارية والغربان، وهو عقاب كان يثير في نفوس اليونانيين القدماء الهلع والرعب.

وهنا يتحدد مصير أنتيجون- التي تصر على دفن أخيها بولينيس بحتمية تأثير هذا الماضي في الحاضر ... فقد صب أوديبيوس لعنته على أبنائه من أمه كما كانت نبوءة العراف لوالد أوديبيوس سببا في نقله عن ثيبة ثم قتله لأبيه وزواجه من أمه ... كل هذه الأحداث الماضية تكمن وراء الحدث في أنتجون نفسها التي تلاقي مصيرها – في الزمن المسرحي- عندما يأمر كريون بقتلها، جراء مخالفتها لأوامره ... ولكي يبعث سوفوكليس هذا الماضي أما من على خشبة المسرح – كما رأينا في المشهد السابق يضع الأختين أمام قرار معين لابد أن تتخذاه في هذه اللحظة ويدور الصراع منذ الوهلة الأولى بين أنتيجون التي تريد أن تتحدى إرادة كريون، واسمين التي تجبن على تحدي هذا القرار وقد تمثلت أمام عينيها جميع المصائب التي ألحقها زيوس رب الأرباب بأوديبيوس ونسله وعندما تتخذ أنتيجون قرارها بدفن أخيها، يدفع هذا القرار بها إلى مصيرها المأساوي"[35] في "النهاية فهو يشير إلى ما سيحدث في المستقبل في اللحظة التي يبعث فيها ماضي أوديبيوس واللعنة التي

حسبها على أبنائه... وهكذا يجسم سوفوكليس حتمية تأثير هذا الماضي في الحاضر والمستقبل معا".[36]

د. المكان:

وأما عن وحدة المكان في أي عمل فني قصة، رواية، مسرحية، فيعتبر وحدة مهمة في العمل الفني مهما كان فلا يمكن أن نتصور حدثاً بلا مكان فالمكان هو موقع محدود تجري فيه أحداث ما، وأما مفهوم المكان لغويا: "فهو اسم مشتق يدل على ذاته أي ينطوي معناه على استشارة دلالية ممتلئة، تميل إلى الشيء بحجم مائل، وبحدود له أبعاد ومواصفات، ولفظة "المكان" مصدر لفعل الكيونة والكينونة هي الخلف الموجود والماثل للعيان الذي يمكن تحسسه ولمسه ويقول ابن منظور في "لسان العرب" تحت مادة "كون": الكون، الحدث ... تقول العرب لمن تشنؤه = لا كان ولا تكون، لا كان: لا خلف، ولا تكون= لا تحرك، أي مات، والكائنة: الأمر الحادث وكونه فتكون: أحدثه فحدث".[37]

هذا فيما يخص تعريفه اللغوي ومفهومه عند الناقد العربي "عبد المالك مرتاض" الذي أعطاه أهمية قصوى في العديد من دراساته، يعرفه في كتابه " تحليل الخطاب السردي ..." بقوله: هو كل ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء خرافي، أو أسطوري أو كل ما نودي عن المكان المحسوس: كالخطوط والأبعاد والأحجام والأشكال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما يعثر هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيير".[38]

إذن أين جرت أحداث مسرحية أوديبيوس ملكا؟

إن مسرحية أوديبيوس ملكا جرت أحداثها في **مدينة ثيبة** (طيبة) وقبل أن يجلس أوديبيوس ملكا على عرشها كان يحكمها ملك يدعى "لايوس" وكانت "جوكاستا" زوجة الملك الجديد، فلما رزق بإبن ذكر انزعج الوالدان أيما انزعاج، فقد تلقى الأب وحيا من معبد دلفي المقدس وهي مدينة يونانية كان اليونان يذهب إليها للتعرف على نبوءات المستقبل، فأوحت نبوءة له بأنه سوف يقتل بيد ابنه الذكر الذي سيرزق في المستقبل فرأى الملك أن يتخلص من هذا الخطر بالتخلص من ابنه الوليد فأمر بأن تثقب قدما الطفل وتقيدا بحربة مسنونة إلى صخرة على سفح جبل "كيثايرون" ... المهجور حتى يلقى الوليد حتفه.

لكن الأقدار تدخلت لانقاد الطفل البريء، فقد أشفق عليه رسول الملك الذي كلف بإهلاكه فتركه في ظل بكهف ظليل، لينجوا على الأقل من وزر قتله وصادف أن مر بالمكان راع كان

يبحث عن ماشيته الضالة، فعثر على الطفل... وحمله إلى بلاط ملك كورثنيه المدعو "بوليبوس" وزوجته "ميروبي"، فكفلاه وتبناه.....

وشب الطفل "أوديبيوس" في بلاط ملك كورثنيه حتى بلغ مبلغ الرجال فكورثنيه هو المكان الذي ترعرع فيه وذات ليلة، في إحدى الحفلات لعبت الخمر برأس **أحد السَمار فأبدى تشككه في نسب أوديبيوس** الأمر الذي دفع هذا إلى المبادرة التي قام بها أوديبيوس باستشارة بشأن نجمه ... فتنبأ بأنه سوف يذبح أباه ويتزوج من أمه وتواصلت أحداث العقدة وبعدما انكشفت الحقيقة أما أوديبيوس ففقأ عينيه وانتهى به الأمر إلى خروجه شريدا طريدا من ثيبة إلى كولون (وهي قرية صغيرة في الشمال الغربي لمدينة أثينا وفي هذه القرية تقع القصة التي تنتهي بموت الملك اليائس أوديبيوس).

يعد النقاد مسرحية (**أوديبيوس ملكا**) من أروع ما قدم« **سوفوكليس** » على خشبة المسرح القديم بل من أروع ما قدم على خشبة المسرح حتى اليوم. ويعود اهتمام المسرحية إلى أنها كانت هدفا لكثير من المعارضات، والتفسيرات الأدبية في الغرب، إلا أن أرسطو قد إتخدها فيما اتخذ من المسرحيات اليونانية القديمة، نموذجا فنيا كاملا للمأساة القديمة بحيث اعتمد على الخصائص الفنية في العمل المسرحي الكامل.

أما المسرحية (أوديبيوس) في نصها الأول الأصلي، فأسطورة[39*] قديمة تحدثت بها الأوديسا).** وهذا يدل على أنها كانت معروفة لدى الإغريق منذ زمن بعيد وأنّها تعنى بحق بالتعبير عن جانب من جوانب الحياة الاجتماعية والعقلية والدينية في ذلك الزمن غير أن هناك من يرد هذه الأسطورة إلى أصل فارسي. انتقل إلى الإغريق من زمن طويل. ولكن هذا الرأي على الرغم من وجاهته لا يقلل من حقيقة المسلم بها. وهي أن هذه الأسطورة سواءا أكانت إغريقية أم فارسية، تعبير فني عن تحدي الآلهة وإصرارها على إنزال العقاب بكل من يخالفها.

سوفوكليس هذا أول شاب من الجيل المسرحي القديم، يتجرأ على المقدسات المسرحية ويتطاول عليها. وأقصد بالمقدسات تلك المآسي اليونانية القديمة؛وقد قلنا أن المأساة ذكرت في الأوديسهلهوميروس تلميحا مختصرا جدا، وأن قتل والده وتزوج والدته من دون أن يعلم وأن أمه جوكاستا إنتحرت حين تكشفت لها الحقيقة. أما أوديبيوس فقد ظل يحكم طيبة.

حتى مات. لايزال لدينا حتى الآن قرابة خمسين مسرحية حول هذه الأسطورة لكتاب غربيين قدامى، ومحدثين من بينهم الشاعر اليوناني سوفوكليس الذي اتخذ من ثلاثة أجزاء من

الأسطورة ثلاث مقولات لثلاثية **أوديبيوس ملكا-أوديبيوس في كولونوس-أنتيجوني** ومن بينهم الشاعر الفيلسوف الروماني الرواقي **سينيكا** وكذلك الكتاب الفرنسيين **فولتير-كورني-أندريه جيد-جان كوكتو**ومن الكتاب الإنجليز**جوندرايدن-ناثانيل لي- إليوت** ومن الكتاب العرب **توفيق الحكيم- علي أحمد باكثير- فوزي فهمي- علي سالم**. وقد عالج كل من هؤلاء الكتاب بعدا من الأبعاد التي انطوت عليها الأسطورة. نلتقي لأول مرة بأسطورة أوديبيوس في العصر المبكر من تاريخ المجتمع اليوناني.

وهكذ يمكننا فهم البعد الجمالي الذي في مسرحية أوديبيوس ملكا من اعتمادها جو الحدث الأسطوري المتعلق بالنبوءات القدرية المتعلقة بالخوف ممن هاب السلطة والانتقام الذي يسره القدر لاسرتجاع هذه السلطة وما يعتريه من مأساة وألم وخداع وظلم وعقاب ثم أخيراً ما يعرف بالتطهير الحسي للمعنوي للمرور الى مرحلة الصفاء، فمن الوضعية الاستهلالية نستشف الحدث الدرامي الأسطوري وحالة الترقب لمصير الملك الطفل أوديبيوس، ويشكل الحدث الدرامي عمود الجماليات السردية في المسرحية وتقوم الشخصيات الأسطورية المختلفة بتأدية الدور المناط لها في خضوع تام يبين هيمنة الفكر الأسطوري على الانسان وتقبله للمصير المحتوم الذي سيلقاه سيلقاه مهما فعل لتجنبه فسيقع فيه لامحالة.

ويموج الحدث الدرامي في تداخلات الزمن الأسطوري المترقب للحدث بالوقوع قبلا وتحقيق ذلك حتما ويكون المكان منتظرا الشخصيات للوقوع فيه لتفعيل الحدث الدرامي في الزمن المحدد وفي المكان المقرر كما هرب الابن أوديبيوس من المكان كي لا يحقق القدر فصدم بالمكان الذي كان ينتظره لتحقيق القدر المسطر رغما عن أنفه وفكره وقوته وذكائه وتكون تيمة الفعل القدري المسطر هي الفاعل والغالبة في الأخير وينتشي المتلقي بتحقيق الواقع وغلبة الرغبة بالتحقق والقدر بالعقاب ثم تكون مرحلة التطهير.

قائمة المراجع:

الكتب:

3. طه حسين، سوفوكليس (من الادب التمثيلي اليوناني)، دارالعلم للملايين، بيروت، ط 4، 1986.
4. عبدالكريم جدري، الفن المسرحي ج (1) _إعداد الممثل سلسلة دراسات جديدة، دارالفلك، 1983.
5. طه حسين، سوفوكليس (من الادب التمثيلي اليوناني)، دارالعلم للملايين،بيروت،ط 4، 1982.

6. يمنى العيد (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دارالغازي، ط2، 1999.
7. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دارالشروق الأولى، 1994.
8. شكري عبدالوهاب، (سلسلة المسرح) دراسة تحليلية أصول النص المسرحي، مؤسسة جورس الدولية، 2007.
9. عزالدين اسماعيل، الأدب وفنونه _دراسة ونقد، دارالفكرالعربي، 2002.
10. صالح لمباركية، درسات مسرحية ج(2)، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاته وفنية، دارالهدى، 2005.
11. حرب محمد شاهين، سوفوكليس، ترجمة (أوديبيوس ملكا)، دارالمصير، دمشق، 2003.
12. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة،القاهرة، دت.
13. باديس فوغالي، الزمان والمكان في العصر الجاهلي، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008.
14. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية)، دارالنشر،حلب.

المقالات:

منصورنعمان، الحبكة في النص الدرامي، جريدة الصوت الأخر،العراق، العدد، 169.

الإحالات:

**أديبوس: هي اسم يوناني قديم معناه متورم القدمين في ذلك تقول الرواية أنّ أباه الملك لايوس حين بعث به مع أحد أتباعه ليتركه في العراء، حتى يموت فأنقذه شيخ في كعبيه حتى يمنع من السير. فتورمت قدماه وكانتا على هذه الحال إلى أن سلم الطفل في نهاية المطاف إلى ملك كورنيثه.

1 - سوفوكليس ترجمة طه حسين، من الأدب التمثيلي اليوناني، ص: 189.

2 - المصدر السابق: ص259.

*- بنوءة دلفي: مدينة يونانية كان اليونان يقصدونها للتعرف على نبوءات المستقبل.

**- كولونوس(كولونا): قرية صغيرة في الشمال الغربي لمدينة أثينا.

3 - ينظر: عبد الكريم جدري الفن المسرحي(الجزء الأول)، إعداد الممثل سلسلة دراسات جديدة، دار الفتك للنشر، 1983 ص11

*- مفهوم التطهير في اللغة والآداب، عبد الله الزيان ينشر في العمق المغربي يوم 12 - 07 - 2019

التطهيرKATHARSISمفهوم أرسطي 384) ARISTOTE ق.م – 322 ق.م) بلاغي، ونقدي إنساني يعني به تنقية النفس من المآسي العالقة بها والشوائب التي واجهتها في الحياة والحروب التي شهدتها بلاد اليونان قبل الميلاد، وقد تجلى هذا في ملحمة الألياذة والأوديسة بمفهوم التراجيديا التي كتبهما الشاعر هوميروس، كما يتجلى متضحا أكثرعلى خشبة المسرح والدراما الفنية التعبيرية التي يتخذها الإنسان متنفسا له وهروبا من الواقع إلى حياة أفضل بعيدا عن أنظار الآخر ومعاناته. وقد جاء في كتاب لسان العرب لابن منظور (630هـ – 711 هـ) في مادة – طهر- " الطُّهْرُ نقيض

النجاسة والجمع أَطْهار، وطَهَرَ يَطْهُر وطَهَرَ طُهْراً وطَهارةً: المصدران عن سيبويه، وفي الصحاح: طَهَر طَهُر، بالضم، طَهارةً فيهما، وطَهرْته أنا تَطْهيرًا وتَطَهَرْتُ بالماء، ورجل طاهِرٌ وطَهِرٌ " . وهذا أيضا إن دل على شيء فإنما يدل على النظافة والتنقية بالمفهوم الأرسطي للتطهير.

وقد عرف أرسطو المأساة بقوله: " هي محاكاة فعل نبيل، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" . وغالبا ما نجد هذا على خشبة المسرح ممثلا ومعبرا عن الحياة والواقع، طالما يحمل المعاناة والأسى مرفوقا بنشيد / الموسيقى التي تطفي عليه طابع الحزن والقلق والخوف الذي يعاني منهم الانسان. و" التطهير ينشأ عن اللذة الصادرة عن الخلاصة من الانفعالات الأليمة "، التي شاهدها المتفرج / المتلقي على خشبة المسرح.

وهناك علاقة بين ما هو روحي في الإنسان وسعيه إلى التطهير الذي يمكننا أن نعتبر شيء فطري فيه، والذي يسعى بدوره إلى فرض وجوده وسعيه إلى الخلاص والحرية والتعبير منذ ولادته وبشتى أشكال التعبير من البكاء والصراخ إلى الحزن والقلق وتغير قسمات الوجه.

وما يزيد هذا إلا تطورا وتفاعلا مع تغيرات الحياة التي سيعيشها الإنسان على كوكب الأرض، و" يرى أرسطو أن المأساة يجب أن تكون كاملة، لا مجموعة من الأحداث العارضة " . وهذا ما نجده بعد الولادة والخروج إلى الحياة، حيث يتعرض الإنسان إلى بثر حبله السري، ووضع عليه ضمادة قد توهمه في البداية بالعلاج والتخلص من شيء زائد قد يحزنه مدى الحياة إن بقي فيه. ونجد هذا أيضا في الحروب والإبادة الجماعية التي قد يتعرض لها أهل قرية ما، ويكون الذي قام بالفعل جد مسرور وسعيد بتخلصه من قلق وحزن ومآسي قد تكون له وعليه وللإنسانية أيضا مثل: (هتلير الذي حاول تطهير العالم من اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية، لكن اليوم قد نجدهم أكثر جنسا وعملا وتحركا وحكما على كوكب الأرض أينما رحلت وإرتحلت.(ويبقى التطهير من أهم النظريات المسرحية التي جاء بها أرسطو، والتي تهدف إلى خلق توازن نفسي للمشاهدين / المتلقي / المتفرج-الذي يعاني من المآسي والقلق والحزن.. وبتفاعله مع الممثل المسرحي يتخلص من هذه المآسي والحزن والقلق، وخلق مكانها الشفقة والرحمة وتنقيته من كل النوازع الشريرة،بهذا تعتبر المأساة وسيلة علاجية لا شعورية للإنسان.

فما أحوجنا اليوم إلى تطهير النفوس!

يصنف أرسطو أو(ΑRISTOTLE ΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣARISTOTÉLĒS) التطهير في كتابه (فن الشعر) و(السياسة) الى انه تصفية لانفعالات الشفقة والخوف اللذين تثيرهما التراجيديا، جاعلا منه نتيجة حتمية لتاثيرات العرض المسرحي على نفس المتلقي وما تبثه من مشاعر، والتطهيربلفظ(KATHARIS) هو مصطلح بالغة اليونانية مستخدم في الطب ويعني التفريغ العاطفي والجسدي وقد استخدمه اليونانين بمعاني عدة منها ديني وجمالي وفسيولوجي وطبي...الخ، وهو"اجلاء او اخلاء او كما يقال غالباً تزكية او تصفية في الكلام على تصفية الاهواء وهو مصطلح استعمله المحللون النفسانيون ولاسيما (بروير) و(فرويد) للعملية الطبية النفسية التي تقوم على الوعي بفكرة او بذكرى يُحدث كبتها اضطرابات جسدية او عقلية ، وتخليص الشخص منها بهذه الطريق، لالاند، اندريه: موسوعة لالاندالفلسفية،المجلدالاول،عويدات للطباعة والنشر،بيروت، 2012 ، ص153.

**- مسرحية أوديبيوس ملكا: تم تأليفها في وقت يحدده الباحثون بين سنتي 435-425 قبل المسيح.

4- منصور نعمان كاتب مقال (الحبكة في النص الدرامي)، دار النشر، جريدة الصوت الأخر، العراق، العدد: 169 يوم 2007/11/07.

5 - المقال نفسه.

6 - سوفوكليس ترجمة: طه حسين (من الأدب التمثيلي اليوناني)، دار العلم للملاين، ط4، كامون الثاني، يناير، 1982، ص: 191-194.

7 - المصدر السابق ص: 194.

8 - منصور نعمان كاتب مقال: (الحبكة في النص الدرامي).

9 - يمنى العيد (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي): دار الغازي، ط2، 1999، ص: 78.

* النبوءة: في المسرحية قبل الولادة عكس ما طرحته يمنى العيد في كتابها تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. **- الرسول: يعنى به الراعي- الذي رأيناه يتسلم اوديب طفلا.

10 - المرجع السابق ص: 78.

*** - جوكاستا الأم ثم الزوجة لأوديب عند معرفة الحقيقة تنتحر.

****- بعد زواج أديب من الملكة جوكستا (الأم) وقتل لايوس هنا تحققت نبؤة دلفي العقوبة: وهي العقوبة التي ألمت بالمدينة.

11 - ينظر: يمنى العيد (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دار الغازي، ص: 80.

12 - ينظر: المرجع نفسه، ص: 80.

13 - سوفوكليس ترجمة: طه حسين (من الادب التمثيلي اليوناني)، دار العلم للملايين، بيروت ط 4، 1986، ص: 194.

14 - محمد زكي العشماوي (دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن) طبعة دار الشروق الأولى 1414 هـ - 1994م) ص: 166.

15 - المرجع نفسه: (دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن)، ص: 166.

16 - ينظر: مقال (منصور نعمان) الحبكة في النص الدرامي

17 - شكري عبد الوهاب، (سلسلة المسرح) دراسة تحليلية أصول النص المسرحي، مؤسسة جورس الدولية 2007.ص: 58.

18 - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

19 - عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط (1422هـ-2002م)، ص: 146.

20 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، (دراسة نقدية) دار الفكر العربي الطبعة (1422 هـ - 2002 م) ص: 142.

21 - سوفوكليس ترجمة طه حسين: (من الآداب التمثيلي اليوناني)، ص: 194.

22 - منصور نعمان: كاتب مقال الحبكة في النص الدرامي.

23 - سوفوكليس ترجمة طه حسين (من الأدب التمثيلي) اليوناني ص: 194.

24 - منصور نعمان: كاتب مقال الحبكة في النص الدرامي.

25 - سوفوكليس ترجمة طه حسين: (من الأدب التمثيلي واليوناني ص: (204 – 205)

26 - منصور نعمان: كاتب مقال الحبكة في النص الدرامي.

27 - سوفوكليس ترجمة: طه حسين (من الأدب التمثيلي واليوناني)، ص: (232 – 233)

28 - منصور نعمان: كاتب مقال الحبكة في النص الدرامي.

29-صالح لمباركية: درسات مسرحية ج(2)، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاته وفنية، دار الهدى 2005ص: 144-145

30- سوفو كليس (أوديب ملكا)، تر:حرب محمد شاهين، دار المصير، دمشق 2003، ص: 11.

31 - محمد تحريشي في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية)، دار النشر، حلب ص65-67

32 سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة (د ط، د ت)، ص25.

33 - المرجع السابق، ص: 26.

34 - سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة (د ط، د ت)، ص27.

35 - المرجع السابق، ص: 28.

36 - سمير سرحان:دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة(د ط، د ت)، ص28.

37 - باديس فوغالي: الزمان والمكان في العصر الجاهلي، 008 جدار للكتاب العالمي، ص169.

38 - المرجع السابق، ص: 177.

*- الأسطورة: قصة خرافية عادة ماتكون من أصل شعبي تصور كائنات تجسد في شكل رمزي وقوة طبيعية، أوبعض من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم.

-**أشعار الإليادةوالأوديسا: تصور عالما خرافيا بالنسبة لليونان وكانت تشكل في إعتقادهم الثابت تاريخهم الحقيقي ومنجزاتهم الفعلية، وكان أبطال هاتين الملحمتين بالنسبة لهم أبطال حقيقين وجدوا فعلا وأنجزوا مانسب إليهم . وقدظل على هذا الإعتقاد طوال العصر القديم.

موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم ومحمود درويش

The Mother Motif in the Poetry of Samih Al-Qasim and Mahmoud Darwish

الدكتور: حامد بورحشمتي

مدرّس، فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة كيلان، كيلان، إيران.
poorheshmati@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/22 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يُستخدم الموتيف في الشعر العربيّ المعاصر لتحقيق الجماليّات والنقاط المحدّدة للنصّ مستعيناً بأسلوب الإعادة والتكرار، فيقتصر على لفظة واحدة أو فكرة خاصّة لتسليط الضوء على ما يدور حول النفس الإنسانيّة من العواطف، والانفعالات، وتحقيق نظم النصّ وإنارة لغته الشعريّة. مع ذلک لا يتوقّف الموتيف عند حصار التكرار فی البنية الشعريّة بل ما يهمّه، وقع انفعاليّ ملحوظ فی القارئ حيث لا يمكن نيل زوايا هذا التأثير والتأثّر إلّا عبر مقاربة الموتيف واستكشاف عناصره المتكوّنة. لا ريب في أنّ الموتيف تقنية من التقنيات الفنّية النافعة الّتي تغني النص الأدبيّ وتعين القارئ على فهمه الأفضل كما يدلّ موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم ومحمود درويش على أسطع الوظائف العاطفيّة والواقعيّة ليكون لسان صدق عن الأزمات الدائمة الّتي رسخت في أعماق ذاكرتهما وتجاربهما في الحياة. تحاول هذه الدراسة باتّباعها المنهج الوصفيّ - التحليليّ أن تعالج أهمّ مظاهر موتيف الأمّ في أعمال الشاعرين من حيث النظرة والصورة والفكرة. يدلّ مجمل نتائج البحث على أنّ موتيف الأمّ لديهما يرافق وصف المأساة وتكبير مشهد وقوعها، ولكن يجعل سميح القاسم غاية تركيزه على إظهار وظيفة الأمّ الإنسانيّة أو ردّة فعلها العاطفيّة في الموقف المحرج، ويستغلّ محمود درويش هذه العاطفة للعودة إلى الماضي وخاصّة استرجاع طفولته الحالمة أحياناً.

الكلمات الرئيسة: الموتيف، الأمّ، سميح القاسم، محمود درويش.

Abstract:

The motif is used in contemporary Arabic poetry to realize the beauties and specific points of the text, relying on the repetition method, and perhaps on a particular word or thought to indicate human emotions and influences, to establish the order of the text and it is enough to display the poetic language. Nevertheless, death does not stop when the repetition is besieged in the

poetic structure, but rather what concerns him, a remarkable emotional impact on the reader as it is not possible to obtain the angles of this influence and influence only through the approach of the death and exploring its constituent elements. There is no doubt that the motif is one of the most useful technical methods that helps the reader to enrich the literary text and to understand it correctly, as in the poetry of Samih al-Qasim and Mahmoud Darwish to illustrate the most brilliant emotional and realistic functions. It has to be the language of truth from the perpetual crises that have deep rooted in their minds. This research, using a descriptive-analytical approach, seeks to identify the most important signs of the mother motif in the works of two poets in order to compare the two in terms of look, image and thought. Summary of the research results suggests that the mother's motive is associated with both tragedy and scene magnification, but Samih al-Qasim focuses more on the mother's human function and emotional reactions during Crisis sets in and Mahmoud Darwish and Mahmoud Darwish take advantage of this sentiment to return to their dream childhood.
Keyword: Motif, Mother, Samih Al-Qasim, Mahmoud Darwish.

1. المقدّمة:

يخطو الشعر العربيّ المعاصر خطوات كبيرة نحو العدول عن المدركات الحسّية والتغيير اللغويّ والتأثير في النفس. إنّ الموتيف تقنية من تقنيات التأثير الحديثة وكذلك دراسة نقديّة لتحليل النص الأدبيّ بطريقة خاصّة منصبّة على تكرارات تلقي الضوء على جانب من المواقف الانفعاليّة للأديب، مع ذلك ليس كلّ تكرار موتيفاً على وجه التحديد، بل لا بدّ أن يحمل في حناياه وظائف ودلالات مختلفة يتمّ تقييمها على أساس السياق النصّيّ، ولولا ذلك لكان تكراراً لمجموعة من ألفاظ لا تضطلع بمعنى أو وظيفة في إطار النصّ.

من الألفاظ المثيرة الّتي جاء تكرارها في الشعر العربيّ الحديث، لفظة الأمّ الّتي أشغلت مكانة إنسانيّة باسقة في مختلف الفنون والآداب كشخصيّة فاعلة تترك آثاراً كبيرة في حياة الإنسانيّة جمعاء؛ لأنّها هي المربّية والمعلّمة الأولى للبشر، ولها فضل كبير في تنمية الأجيال السليمة وتنشئة الأسرة والمجتمع. من المستبعد جدّاً وجود شاعر لم يعتنِ بهذه الشخصية الجليلة الّتي قدّمت نفسها للكون وتجسّد ينبوعاً مطلقاً للحبّ والحنان،كما أنّ مختلف الأشعار تعالج شخصيّة الأمّ لكونها موضوعاً بحدّ ذاته يمكن تقديم الصورة الإنسانيّة ويجسّد عطاء كاملاً لا يقدّر مبلغه.

إنّ تقديم ملامح الأمّ في الشعر الفلسطينيّ المعاصر يعبّر عن سيرة الشاعر ومدى صلته بالأسرة وانتماءاته الذاتيّة؛ فأصبحت الأمّ مجالاً للتسابق في الحديث وتردّدت في وصفها أبيات شعرية ونصوص موحية باتت منهجاً يتعلّق بمنهل الأديب العاطفيّ. ما انفكّ هذا الموقف عند

الشعراء الفلسطينيين ولاسيّما عند سميح القاسم ومحمود درويش موقفاً انسانيّاً يرتبط بالوجود القوميّ؛ فيمنح هويّة واضحة فى تناول الهموم الرئيسة. كان سميح القاسم من روّاد الشعر الفلسطينيّ المقاوم ويعاصر زملاءه الأجيال مثل محمود درويش على تسيير الحركة الشعريّة المقاومة؛ فيتناولان في أعمالهما قضايا الأمّة العربيّة ولاسيّما الملابسات الفلسطينيّة من وجهة نظر إنسانيّة تقدّميّة ويُحاولان من قصيدة إلى قصيدة أن يتجاوزا حدود العمل الفنيّ في الشعر المعاصر، حصولاً على معطيات لغويّة جديدة للشعر الواقعيّ؛ فمن الطبيعيّ أن تقوى صور الشاعرين ومضامينهما حيال الأمّ وتكون شديدة غليان، وثورة، وفاعليّة تساوي الدفاع عن الأرض دون اختلاف عن الدفاع عن الذات.

إنّ المنهج المعتمد عليه في الدراسة وصفيّ - تحليليّ يشمل معظم دواوين الشاعرين مع تطبيق المبادئ النقديّة في النماذج الشعريّة دون الوقوف عند رصد (الموتيف) كمّياً، بل يحاول البحث أن يمارس نقد موتيف الأمّ، وتحليل صورها، والتعبير عن أساليب الشاعرين الفنيّة في توظيفها. تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على وظائف موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم ومحمود درويش وتنوي الإجابة عن سؤالين وهما:

ما هي ملامح موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم ودوره في تشكيل مضمون قصائده؟

كيف تظهر وظائف موتيف الأمّ في شعر محمود درويش أيضاً على قالب الفكرة والصورة والرمز؟

أمّا حول خلفية البحث فيعدّ الموتيف مصطلحاً نقديّاً جديداً فى الأدب العالميّ ولا تعود معرفته إلى فترة بعيدة مدى. إنّ أوّل من قام بالتركيز عليه كان (استيت تامسون) الإمريكيّ الّذي عكف على إعداد معجم من الموتيفات في الأدب الشعبيّ في كتابه (الحكاية الشعبيّة) سنة 1365ق، ثمّ تليه الدراستان من (اليزابت فرنزيل) الألمانيّة وهما (مضامين الأدب العالميّ) و(موتيف الأدب العالميّ)[1]. هذا ولقد كُتبت بحوث عديدة حول الموتيف في الأدبين العربيّ والفارسيّ مثل (يادداشتى بر بن‌مايه‌هاى تصويرى (Motif) در شعر "صداى پاى آب" سهراب سپهرى: مذكّرة على المضامين التصويريّة في شعر...) كتبها (عليّ دانشور) و(سهيلا إمامى) سنة 1427ق ونشراها في العدد 177 من كليّة الآداب بجامعة طهران. والأخرى كتاب ألّفه (حسن الشامي) سنة 1428ق وعنوانه (الموتيف والطراز؛ مفاهيم أساسيّة لتحديد المأثور الشعبيّ الشفهيّ ودراسته). أمّا الدراسة الهامّة فى معرفة الموتيف وتطبيقه، فما نشره (محمّد تقوي) و(إلهام دهقان) سنة 1430ق في العدد 2 لمجلّة (نقد أدبيّ) بجامعة تربيت مدرس في طهران وهي (موتيف چيست وچگونه شكل مى گيرد؟: ما هو الموتيف وكيف يتكوّن؟).

هناك دراسات مرموقة حول توظيف المرأة في الأدب العربيّ، ولكن لم تعالج الأمّ بحوث كثيرة مباشرة مثل (الأمّ في روايات غسان كنفاني) لـ (أمل العلامة) والآخرين سنة 1418ق، و(الأمّ في

الشعر السعوديّ الحديث؛ دراسة موضوعيّة فنّيّة) رسالة ماجستير ناقشتها (جواهر بنت عبد الله بن سند العصيمي) بجامعة أمّ القرى سنة 1424ق، ودراسة (صورة الأمّ في الشعر العربيّ) نشرتها (فاطمة كاظم زادة) في العدد الأوّل لمجلّة (Nova Journal of Arabic Studies) سنة 1436ق، ثمّ (صورة الأمّ في الشعر العربيّ الحديث) دراسة كتبها (ياسر عكاشة حامد) ونشرها في المجلّد الثالث والعدد الأوّل لمجلّة جامعة الأزهر سنة 1439ق.

تحسّباً للدراسات العديدة الّتي جرت بشأن شعر المقاومة، لم يعثر على دراسة قائمة على موتيف الأمّ عند سميح القاسم ومحمود درويش إلّا كتاب عنوانه (معجم الموتيفات المركزيّة في شعر محمود درويش) كتبه (حسين حمزة) سنة 1433ق، والّذي حاول فيه عرض معجم من جميع العناصر المكرّرة في شعر محمود درويش فحسب ثمّ رسالة (موتيفات المقاومة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، سميح القاسم ومحمود درويش نموذجاً) لـ (حامد بورحشمتي) الّذي كتبها بإشراف الدكتورة (كبرى روشنفكر) وناقشها بجامعة تربيت مدرس في طهران سنة 1436ق. تأسيساً على ما سبق، تُعتبر هذه الدراسة خطوة آخذة في الجدّة والتقدّم على وفق المميّزات الّتي تحظى بها وتشغر منها الدراسات الأخرى نحو تركيزها على قضيّة جديدة في النقد الأدبيّ وهي موتيف الأمّ وحصرها في الموازنة بين الشاعرين العملاقين في شعر المقاومة الفلسطينيّة.

2. الموتيف في الخطاب الأدبي:

يعدّ الموتيف (Motif) مصطلحاً نقديّاً فاعلاً في دراسة الشخصيّات والصور والعناصر المكرّرة، ويكون علامة واضحة على فهم المدلول وموقفاً ممنهجاً لمعرفة صياغة النص الشكليّة والدلاليّة. إنّ الموتيف «رمز من حيث هو وحدة لغويّة في عمل فنّيّ أدبيّ»[2]، أو هو باستيعابه مجموعةً حثيثةً من العناصر السرديّة المتماسكة على تشييد بنية النص العميقة، يقع موقع الصورة لإفادة التأثير الإيحائيّ والجماليّ عليه، يتجلّى الموتيف بعامل التكرار ليلفت انتباه القارئ ويخبره بأنّ وراء هذه التكرارات غاية مكنونة لا بدّ من اعتبارها في متابعة المضامين والأساليب الشعريّة. إنّ الموتيف المكرّر من أدوات جماليّة تجعل الأديب قادراً على ترتيب مواقفه وصوره؛ فقد تعيّن له في الدراسات الأدبية دور شيفرة توجّه المخاطب إلى معرفة أسلوب الأعمال الأدبيّة ويكون مؤشّراً لتقويم المناهج التعبيريّة.

يلعب الموتيف المكرّر دوراً مهمّاً في توطيد الخطاب الشعريّ وما يشبهه من ضروب الخطابات الإقناعيّة ولغة الشعر سواء كانت اسماً أو فعلاً أو جملة؛ فإنّ التكرار يجعل الموتيف نقطة مركزيّة وسمة لازمة في تعبير الشعر ومظهر لا يستقيم الشعر إلّا به بحيث لا يصلح للقصيدة أن تنسب إلى الشعريّة إلّا بتوفّره ويمكن الاعتراف بأنّ «هذا التكرار يحرّك أبياته ويبثّ فيها الحياة والنموّ والتدفّق»[3]. إنّ الموتيف يمنح المتلقّي مفتاحاً يفتح به الفكرة الكامنة بعامل التكرار الّذي

يمثّل أداة أدبيّة تملك دوراً جماليّاً كسائر الأساليب البلاغيّة[4]. يزيد الموتيف المكرّر من الجانب الغنائيّ للنصّ مثل ما تقوم به القافية في الشعر؛ لأنّ الجانب الإيقاعيّ يبتني على التكرار مثل بحور شعريّة تقليديّة تتكوّن من المقاطع المتساوية الخالقة مناخاً موسيقيّاً ويحقّق الانسجام والترابط في وحدات النصّ سواء كان في بدايته أو نهايته.

3. ملامح الأمّ في الشعر الفلسطينيّ:

لقد أومأ الشعراء العرب منذ مجيئة الإسلام إلى الأمّ في قصائدهم، متّخذين من قداستها ونقائها صوراً بديعة للفخر كما يغرمون بأن يفخروا بنسبهم ويشيدوا بآبائهم[5]. لم يغب وجه الأمّ عن الشعر العربيّ المعاصر، بل يزخرف بقسمات جديدة وأسلوب بعيد عن المباشرة وقريب من واقعية الحياة وتصاريفها. تحمل الأمّ في الشعر الفلسطينيّ المعاصر حضوراً واسعاً وهي قد تكون والدةً لمناضلٍ أو شهيدٍ أو تصبح قضيّة وطنيّة على حدة؛ فبما فيها تستطيع أن تقدّم أغلى ما في نفسها في سبيل المقاومة الداعية إلى الحريّة.

لقد ازدهر توظيف الأمّ في الشعر الفلسطينيّ المعاصر خاصّة من أجل نظرة المجتمع الفلسطينيّ إليها، والّتي تقوم على تعظيم وتوقير، وصورتها في أدبه مشرقة تتّسم بالاحترام وتكون أمثولة للعطاء، والحنان، والعطف ورمزاً للتضحية والإيثار[6]. تمتاز الأمّ في الشعر الفلسطينيّ بنوع من الاندماج بين الذات والموضوع أو الأنا والآخر، في الواقع لا تخبر صورة الأمّ في الشعر الفلسطينيّ عن مناخ رومنسيّ حالم مفعم بالأحاسيس الفيّاضة والمشاعر النفسيّة فحسب بل يستغلّ الشاعر عاطفتها الجيّاشة لأغراض صادقة تنحدر من تجارب الشاعر الشخصيّة والاجتماعيّة.

هذا وقد أصبح الشعر الفلسطينيّ المعاصر يكشف الستار عن وجه الأمّ السامية والفاضلة تأكيداً على «الوظيفة الاجتماعيّة لشعر الأمّ والّتي تطلّبت أن تكون الصورة الشعريّة للأمّ وسائل للتوضيح والإقناع والتربية والتوكيد»[7]. يتعدّد ظهور المرأة عند الشعراء الفلسطينيين وتختلف آثارها في أعمالهم، غير أنّها في شعر سميح القاسم ومحمود درويش، ذات معالم كبرى تستحقّ أعلى قدر من الحبّ والتعلّق، وتكون لهما مصدراً للإبداع الشعريّ؛ إذ يعاملها الشاعران في المواقف المختلفة معالمة دراميّة قد تصل بالقارئ إلى عالم الحقيقة الملموسة.

4. نبذة عن الشاعرين:

ولد سميح القاسم عام 1358ق في مدينة الزرقاء في الأردن، حيث استوطنت عائلته هناك بسبب حرفة والده ضابطاً في قوّة حدود شرق الأدرن خلال الحرب العالميّة الثانية ودرس في مدارس الرامة الإبتدائيّة والناصرة الثانويّة. لقد تفتّحت موهبته في الأبداع الشعريّ في ريعان شبابه بمقطوعات يكتبها على دفاتر الدراسة والرسائل الّتي يرسلها إلى أصدقائه وما إن بلغ الثلاثين من

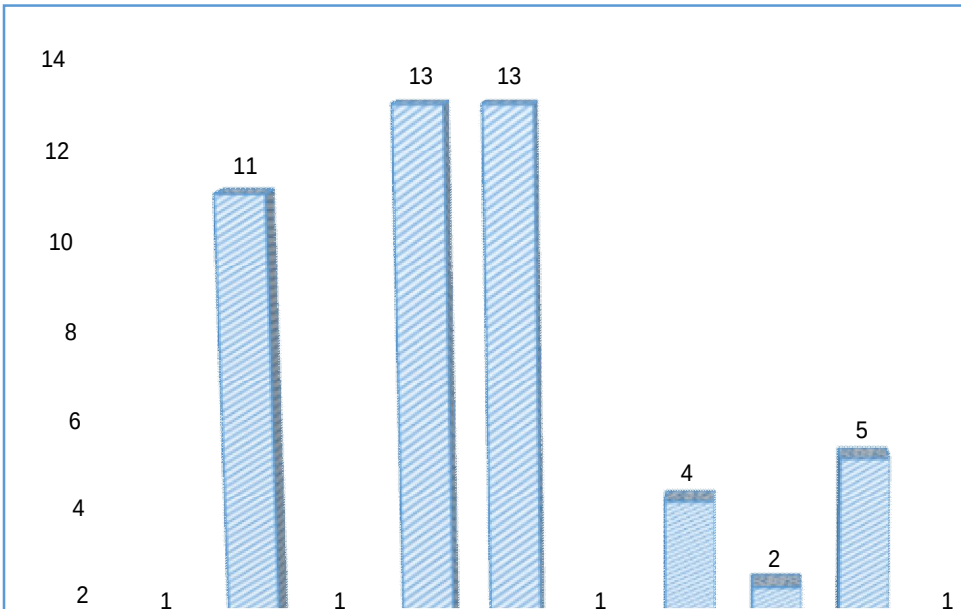
عمره حتّى أصدر ستّة دواوين شعريّة سبّبت الإشاعة لصيته العالميّ [8]. كان سميح القاسم من روّاد الشعر الفلسطينيّ المقاوم، الّذي تعاون مع زملائه الأجيال مثل محمود درويش وتوفيق زيّاد على تسيير الحركة الشعريّة المقاومة. يتناول في شعره قضايا الأمّة العربيّة ولاسيّما الفلسطينيّة من وجهة نظر إنسانيّة تقدّميّة ويُحاول من قصيدة إلى قصيدة، أن يعتبر هذه الأبعادَ جميعاً. حصل على جوائز عديدة مثل جائزة "غار الشعر" من إسبانيا، وجائزتين من فرنسا لمختاراته الّتي ترجمها عبد اللطيف اللعبي إلى الفرنسيّة، وكذلك جائزة "البابطين" وجائزة "نجيب محفوظ" من مصر وجائزة الشعر من وزارة الثقافة الفلسطينيّة، وحصل على وسام "نجمة القدس" من الرئيس الفلسطيني محمود عباس. أصدر الشاعر خمسة وستين عملا إبداعيا ما بين ديوان الشعر والسربيّة والمسرحيّة الشعريّة، والكولاج، والرواية، والمقالات النثريّة، ترجماته من القصائد إلى اللغة العربيّة وصدرت مجموعاته في سبعة مجلّدات وعدة طبعات منها: "أغاني الدروب"، و"مواكب الشمس"، و"دمي على كتفي"، و"سقوط الأقنعة"، و"دخان البراكين"، و"رحلة السراديب الموحشة" و...

ولد محمود درويش سنة 1360ق للميلاد في قرية البروة الواقعة شرقي عكا ونزح مع أسرته إلى لبنان وهو في السابعة من عمره وبقي هناك سنة واحدة، ثمّ عاد الى فلسطين غير قانونيّة. أنهى محمود درويش دراسته الابتدائيّة بعد عودته من لبنان في مدرسة دير الاسد مختفياً، خشية أن يتعرّض للنفي من جديد ويتّضح أمر دخوله غير قانونيّة، وعاش في تلك الفترة دون أن يملك الجنسيّة[9]. أشغل محمود درويش رئاسة رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وقام بالتحرير في مجلة الكرمل ثمّ نال عدداً من الجوائز العالميّة. منها: جائزة لوتس عام 1969، وجائزة البحر المتوسط عام 1980، ودرع الثورة الفلسطينية عام 1981، ولوحة أوروبّا للشعر عام 1981، وجائزة ابن سينا في الاتّحاد السوفيتي عام 1982، وجائزة لينين في الاتحاد السوفييتي عام 1983. من مؤلّفاته: "عصافير بلا أجنحة"، و" أوراق الزيتون"، و"عاشق من فلسطين"، و"آخر الليل"، و"مطر ناعم في خريف بعيد"، و" يوميات الحزن العادي (خواطر وقصص)"، و"شيء عن الوطن"، و"العصافير تموت في الجليل"، و"تلك صوتها وهذا انتحار العاشق"، و"وداعاً ايّتها الحرب وداعاً ايها السلام (مقالات)"، و"حصار لمدائح البحر"، و"تلك صوتها وهذا انتحار العاشق".

5. موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم:

إنّ الغربة الّتي احتملها الكثير من الشعراء مثل سميح القاسم كانت الأمّ وثيقة من أهمّ وثائقه بالأرض وهي لوحدها وطن صغير ينطوي على مواصفات الوطن الأكبر؛ فيظهر انتماؤ الشاعر للوطن في تعلّقه بالأمّ بحيث إنّ صلته بأمّها لا تنافسها علاقة ولا تقدر بنت ولو كانت معها عصا سحريّة. إنّ سميح القاسم ينادي الأمّ كثيراً ويأتي بها على قالب الصور الرومنسيّة؛ فيفرّغ أحزانه في

حضن الأمّ وقد يزاولها في المعنى الحقيقيّ بوصفها أمّاً له أو أمّاً للمناضلين أو أمّاً لولده محمّد [10]. هذا وقد اعتبرها الشاعر رمزاً للأرض المحتلّة بحيث يشير في بعض الأحيان إلى أنّ الأمّ هي الأرض مباشرة [11]. يحضر موتيف الأمّ في عناوينه الشعرية مثل "أمّ الجليل" وكذلك يحمل مجموعة من العناصر المكرّرة الّتي يمكن الحصول عليها في أعماله الشعريّة، فتشغل فيها قصيدة «حتّى إشعار آخر» مرتبة أولى في حيازتها بعددها البالغ 12 مرّة، ثمّ تلاحقها القصائد الأخرى كقصيدتي «نخلة الساحة» و«قميصنا البالي» اللّتين تحتفيان بها 5 مرّات، فيعرف مدى تواجدها الشامل في الدواوين من خلال الرسم البياني التالي:



لقد تكوّنت صورة مثاليّة من الأمّ في شعر سميح القاسم وبخاصّةٍ من الأمّ التقليديّة الّتي تخلو من خصائص المدنيّة أحياناً، لكنّها تحتلّ مكاناً فذّاً ينمو موتيفها في طيّات الأحداث والواقعيّات اليوميّة للمجتمع الفلسطينيّ، فضلاً عن ذلك تتّصف الأمّ في شعره بالمعاناة والضغوط الّتي تفرض على أسرته وينعكس أشدّها على دعائم العائلة ولاسيّما الأمّ. يعود مبعث التركيز على الأمّ الفلسطينيّة إلى أنّها مدرسة أولى في حياة طفلها وتشكّل قيمة أخلاقية، واجتماعيّة، ونفسيّة في عقليّته وبسط النفوذ الرجوليّ فيه [12]. قد يرسم الشاعر صورة من الأمومة والكرم في الأمّ

الفلسطينيّة وتوجّه نداءها نحو ولدها هو "تعال يا ولدي تعال ارضع" وهذا الرضاعة تزرع بذور الثورة والنضال في ضمير الولد:

تَعالْ يا وَلَدِي
تَعَال ارْضَع
فَخَفَّ لَها عَلىَ أربع
وَغَرّدَ ثَغْرَهُ: أمّاه
وَكَرْكَرَ، حِينَ لَمْ تَسْمَعْ..
وَشَدَّ رِداءَها
وَرُؤاه .. دَغدغةٌ وَأرجوحَةٌ—
وَردَّد عاتبا أمَّ.....ا [13]

إنّ ما يعرضه الشاعر الآن ينجم عن العلاقة بين الأمّ وطفلها، ويكشف عن ظهور التجربة الفنيّة متناسباً مع الموهبة الفرديّة والثقافة الاجتماعيّة التأريخيّة ويصل بنا إلى مناخ الأمومة والطفولة الناصعة في معانيها وألفاظها بجانب النضوج اللغويّ والتربويّ في الشاعر[14]. هنا يشدّد الشاعر على أثر شخصيّة الأمّ، ولاسيّما عاطفتها الجيّاشة الّتي تمنح ولدها الصغير مشاعر الدفء والحنان؛ فتبدأ حياة الطفل بعلاقات بيولوجية مزدوجة تربطه بأمّه وتقوم في جوهرها على إشباع الحاجات العضويّة كالطعام، والنوم، والمحبّة، ثمّ تتحوّل هذه العلاقات إلى علاقات نفسيّة قويّة توفّر له الحبّ والحنان؛ لأنّ الطفل يشعر بحالات أمّه منذ الوهلات الأولى من ميلاده ويحاوره ولكن قد يبلغ هذا الحوار عتاباً يصدر من الطفل. عندما يبتعد الطفل عن أمّه، يدرك البيئة الغريبة، ويعرف تباين الأصوات؛ فيغمره الغضب ويطلب وصالاً جديداً. هذه الصورة بديلة عن قضيّة سميح القاسم وابتعاده عن وطنه؛ فهو يشبه هذا الطفل المحتاج إلى الأمّ ورضاعتها، لكنّ أمّ الشاعر أكثر من دلالتها الإنسانيّة، تشير إلى خصائص الوطن.

لم يقف اهتمام الأمّ بولده في شعر سميح القاسم بل ربّما يرد في طرق الصمود والمقاومة عند وقوع أحداث كمصادرة أرضها، واعتقالها، وتعذيبها، وتدمير بيتها، وممارسة العنف والإرهاب مع أهلها وعائلتها. تقف الأمّ الفلسطينيّة في شعر سميح القاسم صامدة في وجه المحتلّ وتعلن التحدّي وترفض الاستلام حتّى بعد أن يسقط أبناءها الشهداء [15] أو قد ترتدي الأمّ ملابس التضحية والفداء لأبنائها المناضلين:

تَنسِجُها مَغازِلُ الفِداءِ
عَفوَك يا الأمُّ الّتي صارَت بِلا زَوجٍ، بِلا أبناء
عَفوَك يا جَحافلا أشلاء
ما خَلَّدَت نُصَبٌ لها ذِكرىَ، ولا أسماء

عَفوَك يا أكْواخَ صَيّادين
أبوابُها فِي قَبْضةِ الريحِ .. وَفِي مَطَلِها
مَا فَتئتْ تَرتَقِبُ النِّساءُ
عَلَى الزُّنودِ صبيةً عُراةً [16]

هنا يلحّ الشاعر على وضع المرأة في المجتمع الفلسطينيّ ودورها في المقاومة أكثر من ذي قبل، فتصبح متكاتفة مع الرجال وترتاد معهم إلى مختلف الميادين. هذه الأمّ لا تعرف الحرب على قدر المقاتلين وإنّما هي فقدت زوجها وأبناءها وتفعل ما تفعله خنساوات فلسطين، فتسعى أن تراقب أطفالها وتحجب ولدها وتخاف على إصابته، لكنّها تتميّز بصبرها، وتجلّدها الّذي بلغ مستوى جعل الشاعر يعتذرها ويطلب منها العفو.

إنّ شخصيّة الأمّ الّتي يشير إليها الشاعر مراراً، تحوم حولها المأساةُ الفلسطينيّة من داخلها وخارجها، وتترك جرحاً دامياً ينفذ في هيكلها ومسيرتها [17]. يجد الشاعر شبه وقوع الأحداث المؤلمة الّتي يعتبرها لأمّه، في التأريخ ولاسيّما في حياة هاجر الّتي كانت أمة عند ملك مصر. يجعل هذه الأمّ في بؤرة الأزمة الّتي تعيشها ويدعوها إلى البقاء في الموطن:

يا أمَّ يَتْبِي وَخَوفِي وَفَقري
إلَى أيّ برّ؟ وَمِنْ أيّ بَرّ؟
إلَى أيْنَ يا أمةَ اللهِ «هاجر»
وَخَلْفَ الفضاءِ المحاصَر
فَضاءٌ محاصَر
إلَى مِصْرَ. إلَى مِصْرَ
باركَنا اللهُ يا أُمَّ قَلْبِي وَدَرْبِي
وشعبي
وباركني الله
من مصرَ، في مصرَ [18]

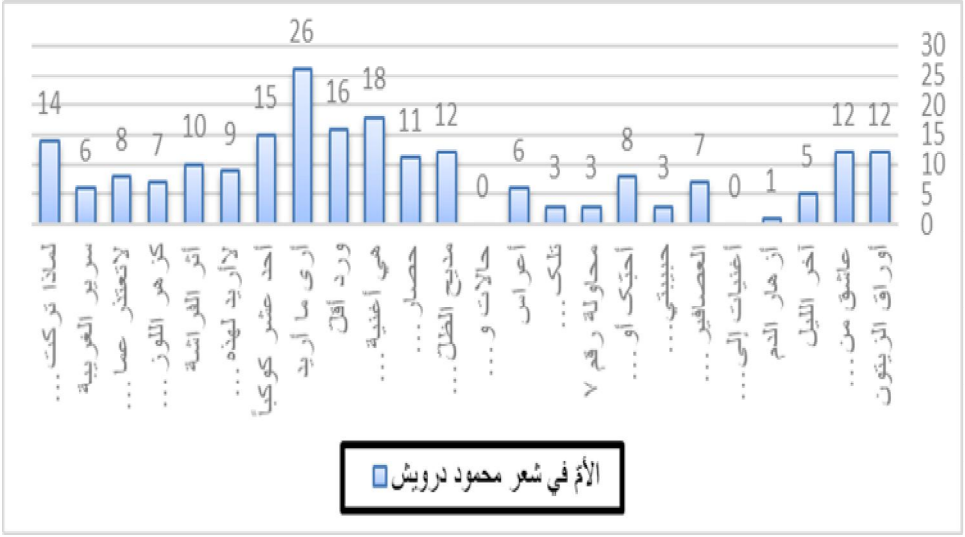
تعدّ هذه الكلمات المندفعة الصادرة من الأمّ لهيباً ناتجاً عن فيضان إحساس الشاعر بالأحقاد وإيمانه بأنّ الخلاص لا سبيل إليه إلّا بالصمود والمقاومة. تنبع هذه الصورة من النزعة الواقعيّة الّتي قد غلبت عليه في الخمسينيات وتتجسّد في تصوير مشاهد الحياة اليوميّة وجوانب من معيشة الأسرة الفقيرة [19]، وبخاصّة يتمّ فيها التركيز على الأمّ الفلسطينية والأم المصرية اللتين تتّصفان بأوصاف نحو اليتم والخوف والفقر. إنّ اليتم يرافق الخوف والفقر، ويكون مبعثاً للأسى والاضطراب؛ فيستغلّ الشاعر هذه الأوصاف لإكمال ميسم البطولة في الأُمّ وإعادة تكوينها في ظلّ حالات اليتم، والخوف، والفقر. يفسح الشاعر مدى ملابسات الأُمّ الحرجة عبر تشبيهها بموقف

هاجر الّتي ترتبط قصّته بالتراث القديم ليشدّد على سعة آلام الأُمّ عن طريق الإشارة إلى هموم هاجر في ظلّ المجتمع المصريّ.

6. موتيف الأمّ في شعر محمود درويش:

يتمثّل موتيف الأُمّ عند محمود درويش في شخصيّة حسنة تحتمل ضروب المعاناة من التشرّد والقهر والاضطهاد؛ فلا تأخذ عنده كياناً واضحاً ولا تنحصر في تجاربه العاطفيّة على وجه التحديد بل تستعار من الهواجس الكبرى وتمتزج بتجربة من التجارب الإنسانيّة الشاملة. تنصهر عواطف الشاعر الذاتيّة في العواطف الاجتماعيّة الّتي تخصّ الأرض المحتلّة. ليست هذه النزعة لدى الشاعر نزعة طريفة بل يُعرف مثيلها بكثافة عند معظم الشعراء في العصر الحديث لما يوجد فيها من مظاهر واقعيّة وإيحائيّة تتلخّص في الأمومة [20]، غير أنّ هذه الأصداء الاجتماعيّة في معرفة موتيف الأمّ لا تحوله دون العناية بذاتيّة أواصره مع أمّه وبخاصّة حين يُبتلى بالنقص العاطفيّ عند موقف الاغتراب، يسترجع الماضي ويقول: «علاقتي مع أميّ في الطفولة، كانت علاقة ملتبسة، كانت عندي عقد، كنت أشعر أنّ أمّي تكرهني لأنّها كانت دائماً تعاقبني وتعتبر في الولد الشقيّ، المسؤول عن أيّ شغب في البيت وفي الحارّة» [21]. يطبّق الشاعر وظائف موتيف الأمّ ويعرض منها صوراً مبتكرة لم يسبقه إليها أحد، وذلك أنّه يشدّد على قيمتها ومكانتها بدور شاعر فلسطينيّ ينعم بالصور الشعريّة الناضجة والكنوز اللغويّة الفذّة.

لم يعنَ محمود درويش بتكرار الأمّ في دواوينه التسعة الّتي أصدرها في نهاية عام 1397ق على قدر احتفائه بها بعد عام 1400ق إلى 1404ق حتّى يُلاحظ أنّه تركها جانباً في ديوانيه "هي أغنية.. هي أغنيّة" و"ورد أقلّ"، في الواقع تجلو صورة الأمّ لدى الشاعر في وطنه فلسطين عبر التشديد على حدث مشترك بينهما، على غرار ديوان "أوراق الزيتون" و"أعراس"، فتوحى بالرموز المتوالية الّتي بعضها يدلّ على ذاتيّة موتيف الأُمّ، والآخر يعود إلى الزوايا الاجتماعيّة الّتي يعيشها الشاعر. تحسّباً لما تقدّم، يستخدم محمود درويش في شعره مجموعة من العناصر المكرّرة للفظة الأمّ كما يشير إليها الرسم البيانيّ التالي معتمداً على حضورها في دواوين الشاعر:



كما يبدو أنّ الشاعر استخدم لفظة الأمّ في شعره كثيراً حيث تحتلّ قصيدة «أرى ما أريد» مكانة أولى بين القصائد الأخرى. تزهر الأُمّ في عناوين محمود درويش الشعريّة أيضاً كقصيدة "إلى أمّي" في ديوان "عاشق من فلسطين"، والّتي على الرغم من طلاقة الألفاظ وبساطتها، تمتلك ميسماً إنسانيّاً يجمع بين الألفاظ السلسة والمضامين الدقيقة، والأخرى قصيدة "في بيت أمّي" الّتي تتابع القصيدة السالفة في معالجة هذا المدلول. تحمل الأمّ في شعر محمود درويش هاجستين؛ الأولى تجنح إلى أوصاف شخصيّة الأمّ الّتي تشمل كافّة الأمّهات؛ فهي تمتدّ دلالتها وتتّسع وظائفها لتضمن أمّ الجميع، والثانية تميل إلى الأبعاد الرمزيّة الّتي يبتعد فيها الشاعر عن الخطاب المباشر إلى تعابير ثنائية المعنى.

تقبل الأُمّ في شعر محمود درويش رمزاً لحنان لا يمكن أن تساويها حبيبة أخرى. إنّ الأُمّ تذكّر الشاعر بطفولته الزاهرة الّتي مضت بأيّام موحية مشحونة بالنظرة الإنسانيّة الشفّافة، لأنّها نوع من الاسترجاع الزمنيّ (Retrospection). في التعبير السرديّ على التأثير المنشود في القارئ، كما يمكن العثور على نماذج من هذه الوظائف في قصيدته "إلى أمي" الّتي تلازم فيها العودة إلى الأمّ استرجاع زمن الطفولة، ذلك الزمن الّذي يتمنّى الشاعر عودته من جديد:

أَحِنُّ إِلَى خُبْزِ أُمّي
وَقَهْوَةِ أمّي
وَلَمْسَةِ أمّي..
وَتَكْبُرُ فِيَّ الطُفُولةُ
يَوماً عَلَى صَدْرِ يَومِ
وَأعْشَقُ عُمرِي لِأنّي

إذا مُتُّ

أخْجِلُ مِنْ دَمْعِ أُمّي [22]

تظهر هذه الدفقة الشعوريّة في عمليّة الإفضاء لمجموعة من التفاعلات الداخليّة الّتي يستعين طولها بالحضور الخارجيّ للأمّ وطبيعة الإفضاء الّتي تنعكس على البنى السياقيّة كاعتماد النصّ على بؤرة النصّ تعني الأمّ. هنا تتردّد لفظة الأمّ أربع مرّات، قائمة على عرض مستويين من التعبير على صعيد واحد: المستوى الأوّل تعبير تقريريّ يُطلع على تواجد الأمّ ودورها في حياة الشاعر، والثاني مستوى تأسيس يجعل حضورها جليّ الأثر في الحياة إطلاقاً. يكاد الشاعر يهرب من هذه الوظيفة في استخدام موتيف الأمّ ليزيد فيها من فاعليّة إنتاج مادّة التكوين للخبز والقهوة كما يقول «أحنّ إلى خبز أميّ وقهوة أميّ» وفي المواصلة إنتاج مادّة البنية العاطفيّة في تعبير «لمسة أميّ».

قد يقوم الشاعر بالمبالغة في عرض دواهي الأمّ وهمومها عند حديثه عن الكوارث المحزنة الّتي وقعت في فلسطين، على سبيل المثال يصوّر بنتاً صغيرة ترى عن قرب احتراقَ أمّها، عندئذ تتشارك الطفلة مع أمّها في تذوّق عمق المعاناة والقلق:

الطِّفْلَةُ احْتَرَقَت أمُّها

أمامَهَا..

احْتَرَقَت كَالمَسَاءِ

وَعَلَّمُوهَا: يَصيرُ اسْمُهَا

في السَّنَةِ القادِمةِ

سَيِّدةَ الشُّهَداءِ [23]

هنا ينبثق موتيف الأمّ عن توجّه الشاعر إلى الحادثة اللافتة الّتي يصفها للشخصيّة، لأنّ الموتيف «يرتبط بالإلحاح على قضيّة تشغل الذهن مثل ضرب من الحادثة» [24]. تقع هذه الحادثة عبر تركيز الشاعر على المشهد وردّة فعل الشخصيّات وهي تشمل الآن الأُمّ وطفلتها. يستفيد الشاعر في هذا المقطع من احتراق الأمّ ليحقّق لها رمزاً لضياع فلسطين ويستغلّ الطفلة تمثيلاً لنفسه بوصفه من يشاهد الدمار في وطنه. يشبّه الشاعر احتراق الأمّ بصورة المساء الّذي يدلّ على شفق الشمس ليوسّع مدى المأساة والاغتراب في هذا المشهد. في نهاية المطاف يعظّم شأن الطفلة ويعتبر نضالها طريقة دينيّة مقدّسة عن طريق تسميتها بسيّدة الشهداء.

إنّ صورة الأمّ الّتي يعرضها الشاعر في شعره، صورة سماويّة ذات ملامح تشخيصيّة تنجم عن خياله المرهف:

أنَا مِن هُناك. أعِيدُ السَّماءَ إلَى أمّهَا حِينَ تَبكي السَّماءُ عَلىَ أمّها
وَ أبكي لِتعرفُني غَيمةٌ عائدة [25]

هنا يخلق الشاعر صورة الأمّ خاضعة للسماء ويجعلها تبكي على بعدها، تمثيلاً لمن يبتعد عن موطنه ويحنّ إليه. هذا التعبير لا يقتصر على إفادة المعنى فقط بل يتزوّد بالإيحاء والدلالة الرمزيّة أيضاً؛ فتبكي السماء على فقدان الأُمّ (فلسطين) ثمّ يحين دور الشاعر ليلعب دور بطل سرديّ يحاول إعادة الخصب إلى موطنه كما أنّ تعبيره عن «يبكي الشاعر لتعرفه غيمة» يدلّ على هذا المبتغى وينصّ عليه.

النتائج:

1. يتنوّع توظيف موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم ومحمود درويش وتختلف تأثيراته عندما بأشكال مختلفة تمتزج فيها صور الأمّ الحسّيّة بصورها المعنويّة وتنعم بمبادئ التضحية والمقاومة المستميتة.
2. يُعرف موتيف الأمّ في شعر سميح القاسم غالباً في غضون الصور الرومنسيّة والعاطفيّة، ولو أنّها قد تأخذ أبعاداً رمزيّة واسعة؛ فتصبح الأمّ عنده وطناً صغيراً يحمل معظم خصائص وطن حقيقيّ.
3. يتجسّد موتيف الأمّ عند محمود درويش أيضاً في وطن يتكبّد ضروب الدواهي والمصاعب، وهي لا تأخذ دوماً كياناً واضحاً بل تتسلّم تجربة إنسانيّة عميقة تجلو فيها عواطف الشاعر الشخصيّة والعامّة.
4. يعرض سميح القاسم موتيف الأمّ هادفاً إلى إجلاء مدى عاطفتها الجيّاشة عند موقف المأساة والكارثة، ولاسيّما لإظهار العلاقة الحميمة الّتي تملكها الأمّ مع طفلها الصغير، لكنّها أكثر من وظيفتها الإنسانيّة تحمل علامات الأرض على وجه التحديد. يعالج محمود درويش عواطف الأمّ عند موقف استرجاع تجاربه الشعوريّة الّتي يستلهمها منذ طفولته الحالمة.
5. تتعرّض الأمّ في شعر سميح القاسم لمعاناة الاعتقال والتعذيب والآلام الكثيرة، لكنّها تمتاز عن الشخصيّات الأخرى بمراعاة الصبر والتضحية والفداء. تتردّد دلالة الأمّ في شعر محمود درويش على مواقف الحزن والمأساة أيضاً، لكنّها تمتاز في شعره بالتركيز على توسعة المشاهد والمواضيع المأساوية الّتي أحيطت بها حيث إنّها تقع جزءاً منها دون الاعتماد على دورها الخاصّ ومعاملاتها في الأحداث المختلفة كما تقدّم في شعر سميح القاسم.
6. يكتمل موتيف شخصيّة الأمّ في شعر سميح القاسم حين يزوّدها الشاعر بمواصفات البطولة والشجاعة، ولكن يسعى محمود درويش أن يزيد من خصائص مقدّسة تزيد من مكانتها الإنسانيّة بين الشخصيّات الأخرى.

الهوامش والإحالات:

[1]- محمد تقوى1 و إلهام دهقان2، موتيف چيست وچگونه شكل مى‌گيرد، فصلنامه تخصّصي نقد ادبي، 1430ق، ش8، ص 9و8.

[2]- نورثروب فراي، تشريح النقد؛ محاولات أربع، ترجمة محمّد عصفور، 1411ق، الأردن: منشورات الجامعة الأردنيّة، ص 484.

[3]- عزّ الدين علي السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، ط2، 1406ق، بيروت: عالم الكتب، ص140.

[4]- إبراهيم أويس، ظاهرة التكرار في ديوان الشيخ محمّد الناصر بن محمّد المختار؛ سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، رسالة ماجستير، 1434ق، ماليزيا، جامعة المدينة العالميّة، ص30.

[5]- أحمد محمّد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهليّ، ط2، 1382ق، بيروت: دار الفكر العربيّ، ص79.

[6]- جمعة الفاخري، صورة الأمّ في الشعر الشعبيّ الليبيّ، 1435ق، ليبيا: مكتبة التراث الشعبيّ، ص6.

[7]- حامد صالح جاسم، صورة الأمّ في الشعر العربيّ الحديث، مجلّة ديالي، 1428ق، ع26، ص 412.

[8]- نبيه القاسم، سميح القاسم: مبدع لايستأذن أحدا؛ دراسات في إبداعه، 1434ق، الجزائر: دارالهدى للطباعة والنشر، ص3.

[9]- روبرت كاميل، أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سير وسيرة ذاتيّة، 1416ق، بيروت: الشركة المتّحدة للتوزيع، ص594.

[10]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، ج2، 1413ق، الكويت: دارسعاد الصباح، ص561.

[11]- المصدر نفسه، ص402.

[12]- مصطفى حجازي، التخلّف الإجتماعي مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور، ط9، 1426ق، المغرب: الدار البيضاء، ص204.

[13]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، ج1، 1413ق، الكويت: دارسعاد الصباح، ص203.

[14]- حامد صالح جاسم، صورة الأمّ في الشعر العربيّ الحديث، مجلّة ديالي، 1428ق، ع26، ص 385.

[15]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، ج3، 1413ق، الكويت: دارسعاد الصباح، ص405.

[16]- المصدر نفسه، ج1، ص489.

[17]- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينيّة 1965-1985، 1418ق، من منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ص74.

[18]- سميح القاسم، الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، ج3، 1413ق، الكويت: دارسعاد الصباح، ص452و451.

[19]- عبدالقادر القطّ، في الأدب العربي الحديث، 1422ق، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص58و57.

[20]- حامد صالح جاسم، صورة الأمّ في الشعر العربيّ الحديث، مجلّة ديالي، 1428ق، ع26، ص 174.
[21]- شاكر النابلسي، مجنون التراب؛ دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، 1407ق، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ص196.
[22]- محمود درويش، محمود درويش الديوان الأعمال الأولى، ج1، ط1، 1426ق، بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر، ص106.
[23]- المصدر نفسه، ج2، ص87.
[24]- كبرى روشنفكر1 و حامد پورحشمتى2، موتيف النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم، مجلّة إضاءات نقديّة، 1436ق، س5، ع20، ص 102.
[25]- محمود درويش، محمود درويش الديوان الأعمال الأولى، ج3، ط1، 1426ق، بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر، ص113.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. الكتب:

1- أحمد محمّد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهليّ، ط2، 1382ق، بيروت: دار الفكر العربيّ.
2- أمل العلامة 1و محمّد محسين أبو ريّان2 و سعاد كراجة3 و ثابت البراذعيّة4، الأمّ في روايات غسّان كنفاني، 1418ق، فلسطين: مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبيّ.
3- جمعة الفاخري، صورة الأمّ في الشعر الشعبيّ الليبيّ، 1435ق، ليبيا: مكتبة التراث الشعبيّ.
4- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينيّة 1965-1985، 1418ق، من منشورات اتّحاد الكتاب العرب.
5- روبرت كاميل، أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سير وسيرة ذاتيّة، 1416ق، بيروت: الشركة المتّحدة للتوزيع.
6- سميح القاسم، الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم، ج2و3و4، 1413ق، الكويت: دارسعاد الصباح.
7- سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ج1، 1407ق، بيروت: دار العودة.
8- شاكر النابلسي، مجنون التراب؛ دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، 1407ق، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
9- عبدالقادر القطّ، في الأدب العربي الحديث، 1422ق، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
10- عزّ الدين علي السيّد، التكرير بين المثير والتأثير، ط2، 1406ق، بيروت: عالم الكتب.
11- محمود درويش، محمود درويش الديوان الأعمال الأولى، ج 1و 2 و3، ط1، 1426ق، بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر.
12- مصطفى حجازي، التخلّف الإجتماعي مدخل إلى سيكولوجيّة الإنسان المقهور، ط9، 1426ق، المغرب: الدار البيضاء.
13- نورثروب فراي، تشريح النقد؛ محاولات أربع، ترجمة محمّد عصفور، 1411ق، الأردن: منشورات الجامعة الأردنيّة.

14- ياسر عكاشة، صورة الأمّ في الشعر العربيّ الحديث، مجلّة جامعة الأزهر، 1439ق، ج3، ع1، ص.ص 111-33.

ب. المقالات:

15- حامد صالح جاسم، صورة الأمّ في الشعر العربيّ الحديث، مجلّة ديالي، 1428ق، ع26، ص.ص 418-371.
16- حسن الشامي، الموتيف والطراز؛ مفاهيم أساسيّة لتحديد المأثور الشعبيّ الشفهيّ ودراسته، مجلّة الخطاب الثقافيّ، دراسات، العدد الثانيّ، 1428ق. ص.ص 58-7.
17- على دانشور1 و سهيلا امامى2، يادداشتى بر بن مايه هاى تصويرى (موتيف) در شعر صداى پاى آب سهراب سپهرى، مجلّة ادبيات وعلوم انسانى دانشگاه تهران، 1427ق، شماره1، ص.ص 131-117.
18- كبرى روشنفكر1 و حامد پورحشمتى2، موتيف النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم، مجلّة إضاءات نقديّة، 1436ق، س5، ع20، ص.ص 118-97.
19- محمد تقوى1 و إلهام دهقان2، موتيف چيست وچگونه شكل مى‌گيرد، فصلنامه تخصّصي نقد ادبي، 1430ق، ش8، ص.ص 32-7.

ت. الرسائل والأطاريح:

20- إبراهيم أويس، ظاهرة التكرار في ديوان الشيخ محمّد الناصر بن محمّد المختار؛ سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، رسالة ماجستير، 1434ق، ماليزيا، جامعة المدينة العالميّة.
21- جواهر بنت عبد الله بن سند العصيمي، الأُمّ في الشعر السعوديّ الحديث؛ دراسة موضوعيّة فنّيّة، أطروحة دكتوراه، إشراف سعد منصور، 1424ق، جامعة أمّ القرى، السعوديّة.

البرسبكتيو وتمثلاته في ديوان (المياه تخون البرك) لـ (عوض اللويهي)

Perspectio and its representations in the book "Water Betrays the Ponds" by "Awad Al-Luwaihi"

زينب دريانورد (الفيضي)، محمدجواد پورعابد، رسول بلاوي

قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر (إيران)
r.ballway@pgu.ac.ir

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/09/23 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي –التحليلي الذي يقوم بكشف أسلوب البرسبكتيو في ديوان "المياه تخون البرك" لعوض اللويهي ومن خلاله ظهر لنا قُرب الأشياء وبُعدها عن بعضها البعض في التصاوير السينمائيّة الموجودة في ديوانه. تهدف هذه الدراسة إلى كشف التعانق التام بين أشعار عوض اللويهي وأسلوب البرسبكتيو الحديث وذلك عبر تطبيق اللغة الشعريّة باللغة السينمائيّة لإظهار الصور الثلاثيّة الأبعاد بواسطة بعض العناصر المتعلقة بالبرسبكتيو، وعلى هذا الأساس تدور هذه الدراسة حول ثلاثة محاور منها؛ أبعاد الكاميرا الشعريّة من المشهد المصوّر، وعدسة عين السمكة، والإضاءة. من أهمّ النتائج التي توصّلت لها الدراسة هي أنّ الشاعر جسّد الصور بصورة معمّقة بحيث تبيّنت الصورة المقرّبة من العدسة والأشياء في موقع الشاعر لقربها من العدسة بدت أكبر حجماً من شكلها الطبيعي، وعندما يقوم الشاعر في موقع تحت جسمٍ كبير تبدو الصورة في هذه الحالة معمّقة ومشوّه في حجمها، كما أنّ انعكاس الضوء في بعض الصور الشعريّة جعل الفاصلة بين الأشياء تتبيّن بصورة ثلاثيّة الأبعاد وبوضوح أكثر.

الكلمات المفتاحيّة: الشعر العماني المعاصر، السينما، أسلوب البرسبكتيو، عوض اللويهي، ديوان "المياه تخون البرك".

Abstract:

This study is based on the descriptive-analytical approach that reveals the Perspective method in Awad Al-Luwaihi's Diwan "Water Betrays the Ponds", and through it, the proximity and distance of objects from each other appeared in the cinematic depictions in his Diwan. This study aims to reveal the complete embrace between Awad Al-Luwaihi's poems and the modern Perspective style, through the application of the poetic language in the cinematic language to show the three-dimensional images through some elements related to the Perspective, On this basis, this study revolves around three axes, including: Poetic camera dimensions of the photographed scene, fish-eye lens, and lighting. One of the most important results of the study is that the poet embodied the images in depth, so that the close-up image of the lens and the objects in the poet's position due to their proximity to the lens appeared larger than their natural shape, and when the poet stands in a position under a large body, the image appears in this case deep and distorted Its size, and the reflection of light in some poetic images made the separation between objects visible in three dimensions and more clearly.

Keywords: Contemporary Omani poetry, cinema, Perspective style, Awad Al-Luwaihi, Diwan "Water Betrays Ponds".

1. المقدمة:

قامت القصيدة العربيّة المعاصرة بمدّ جسور التواصل مع الفنون الجديدة وتقنياتها الحديثة كالفنون التشكيليّة، والمسرحيّة، والسينما وآلياتها التعبيريّة كالكاميرا والمونتاج والسيناريو والبرسبكتيو وتمثلاته و.. لإثراء القصيدة المعاصرة وتغذيتها بهذه الفنون الحديثة وترقيتها من الرؤية الشعريّة السطحيّة والغنائيّة إلى الرؤية السينمائيّة الشفافة التي تلامس شعور المتلقي لشباهتها بحياته اليوميّة والأشياء الحسيّة. ومن بين هذه الفنون يُعدّ أسلوب البرسبكتيو من أهم التقنيات المتواجدة بكثافة في الشعر العربي الحديث. يُقصَد بأسلوب البرسبكتيو علم يُبيّن قُرب وبُعد المناظر الطبيعيّة من الكاميرا وخاصة قُرب وبُعد الأشياء المتواجدة في هذه المناظر الطبيعيّة. من بين الشعراء المعاصرين يبدو أنّ الخلفية الشعريّة التي انطلق منها عوض اللويهي يتجلّى فيها هذا النوع من الأساليب وتمثلاته وخاصة في ديوانه الموسوم بـ"المياه تخون البرك" الذي أتحفه

بالمزيد من الصور السينمائيّة فهو عرض الصور الشعريّة الثلاثيّة الأبعاد ولا سيما التعميق القريب المتمثل في تقريب اللقطة لقطرة الماء التي تتراءى لنا في الديوان كله، واستبعاد العناصر الأخرى المذكورة وراءها.

وفقاً لما أشير اليه في التمهيد، جاءت هذه الدراسة معتمدة على المنهج الوصفي –التحليلي للكشف عن مواطن تمثلات أسلوب البرسبكتيو كاللقطات الثلاثة الأبعاد وآلياته التعبيريّة الأخرى في ديوان "المياه تخون البرك" لعوض اللويهي. ومن أهمّ المحاور التي حاولت هذه الدراسة معالجتها في ديوان عوض اللويهي هي؛ اللقطات الثلاثية الأبعاد المتضمنة على اللقطة القريبة، والقريبة جداً واللقطة البعيدة التي من خلالها يتبيّن شدّة وقلّة تمثلات البرسبكتيو في الصورة الشعريّة المتميزة بالسرد السينمائي، والإضاءة المبرزة لأسلوب البرسبكتيو، والعدسة المقرّبة للصورة والمُبَعِدة عن الموضع المصوّر.

1. 1. أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة أن تجيب عن الأسئلة التالية:

- ما تمثلات البرسبكتيو في ديوان "المياه تخون البرك" لعوض اللويهي؟ - ما العناصر المتعلقة بالبرسبكتيو وتمثلاته التي استطاع عوض اللويهي أن يطبقها على ديوانه؟ - كيف تجلّت تمثلات شدّة البرسبكتيو وضعفه في ديوان "المياه تخون البرك"؟

1. 2. خلفية البحث

يُعدّ البرسبكتيو من ضمن العلوم التي لم تُدرَس حتى الآن في مجال النقد الشعري، وبالرغم من الدراسات القليلة والطفيفة المختصة بالنقد السينمائي في الشعر العربي المعاصر إلّا أنّه لم تظهر أية دراسة تهتم بالبرسبكتيو السينمائي وتمثلاته في الشعر العربي المعاصر، ومن أبرز الدراسات التي قامت بتحليل الأشعار المعاصرة وفقاً للنقد السينمائي هي كتاب يحمل عنوان "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" صدر عام 2002م عن مكتبة ابن سينا للكاتب علي عشري زائد، إذ عالج في الفصل الآخر من هذا الكتاب الأشعار الحديثة معالجة سينمائيّة وفقاً لتقنيتي المونتاج والسيناريو، وفي عام 2008م ظهر كتاب آخر موسوم بـ""التشكيل البصري في الشعر العربي

الحديث" لمحمد الصفراني الصادر عن النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، تطرق الكاتب في هذا الكتاب للتقنيات السينمائيّة في الشعر العربي الحديث إذ طبّق في الفصل الأخير اللقطة السينمائيّة والمونتاج والسيناريو في بعض القصائد المعاصرة. وعلى هذا المسار ظهر مقال موسوم بـ"المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً" نشر عام 2015م لياسر علي عبد الخالدي وشاكر عجيل صاحي الهاشمي إذ أشار فيه الكاتبان إلى بعض القضايا المتعلقة باللقطات السينمائيّة كزوايا اللقطة المتطابقة مع الرؤية الشعريّة، والصور المقرّبة والمبعدة ومونتاج العدسة. ودراسة أخرى معنونة بـ"الكاميرا الشعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة" لزينب دريانورد ورسول بلاوي، طُبِع في مجلة آفاق الحضارة الإسلامية عام 2018م، تطرّق فيه الباحثان إلى أشعار الصائغ من منظار النقد السينمائي حيث بيّن حركات الكاميرا الشعرية والزوايا في القصائد الملتزمة.

أمّا بالنسبة لعوض اللويهي وديوانه "المياه تخون البرك" فقد ظهر مقال يحمل عنوان "شعريّة الماء في ديوان "المياه تَخونُ البركْ" للشاعر العماني عوض اللويهي" لعماد عبد الوهاب الضمور وإسماعيل سليمان سالم المزايدة صدر في مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية عام 2016م، شرح الباحثان في هذة الدراسة مفردة الماء ودلالاتها في عنوان الديوان والقصائد داخل الديوان، نظراً لما سبق من دراسات تبيّن لنا أنّه لم يسبق لأية دراسة أدبية أن تتطرق لتقنيّة البرسبكتيو وتمثلاته في الشعر المعاصر وبالأخص ديوان "المياه تخون البِرَك" وجاءت هذه الدراسة كحركة فنيّة جديدة في الشعر العربي المعاصر وأول محاولة لسدّ الفراغ في مجال النقد السينمائي المتجلّى في الشعر الحديث.

1. 3. حياة الشاعر

شاعر وباحث عمانيّ، صدرت له دواوين عدّة منها؛ " كائنات الظهيرة" صدر عام 2006م، وديوان "المياه تخون البرك" 2013م، وديوان "بصيرة وحصى" 2018م، وديوان "العتمة تفرّ من ظلالها"، وله مقالات ونصوص منشورة في مجلة نزوى العمانيّة كما له دراسات منشورة في كتب مشتركة وتنقسم تلك الدراسات إلى ما يتعلق منها بالتراث العماني ومنها ما يتعلق بالإبداع العماني في مجال الشعر والسيرة الذاتية واليوميات.

2. المبحث النظري

قبل أن نخوض في مجال التحليل ينبغي بنا أن نعالج بعض الجوانب النظرية التي تعيننا في فهم التحليل والتطبيق. فقد قام البحث بتبيين مفهوم البرسبكتيو وتمثلاته وكيفيّة ظهور الصور باستعماله ومن ثم استعراضه في المجال الشعري وخاصة في أشعار عوض اللويهي من خلال تمثّل بعض العناصر كالتعميق القريب والبعيد، وزاوية عين السمكة، والإضاءة على بعض الصور لإظهار أعماقها في الصورة الشعريّة.

2. 1. البرسبكتيو السينمائي في الشعر المعاصر

يُقصد بالبرسبكتيو (Perspective) علم المنظوريّة أو إظهار أبعاد الأشياء الموجودة في مشهد ما أو صورة، وإظهار أبعاد الأشياء على شيء صاف بصورة يمكننا تمييز المسافة الموجودة بين هذه الأشياء. ومن أبرز الخصائص المتعلقة بالإخراج الفني والذي يؤثر في إظهار الصورة الحقيقيّة من الأشياء هو إجراء أسلوب البرسبكتيو عبر الكاميرا، على سبيل المثال الرجل الذي يَبْعُدُ عنا عشرة أمتار، أربعة أضعاف الرجل الذي يَبعُدُ منا عشرون متراً[1]، فمن خلال تقنيّة البرسبكتيو بإمكاننا أن نرى التصوير في اللقطة المحددة بصورة ثلاثية الأبعاد ويتحقق ذلك عن طريق عدّة مؤثرات كالإضاءة، والتقريب العميق، والتبعيد العميق وعدسة التصوير.

تُعدّ الإضاءة من العناصر الأساسيّة و«هي من أهم مقومات اللقطة التي تحدد إطارها العام»[2]، إذ تتراءى بواسطتها الأشياء في الصورة الثلاثية الأبعاد وذلك عبر حدّة الضوء أو قلّته أو الظل الممتدّ الناتج من بعض الأجسام. إنّ اللقطة القريبة والمعمّقة لها دور كبير في إظهار البرسبكتيو، وهي اللقطة التي تصوّر عندما تكون الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره، وهو الأمر الذي جعلها تبدو أكبر من حجمها الطبيعي في الشاشة[3] فبواسطة اللقطة القريبة والأشياء المتواجدة وراءها يتجلّى لنا أسلوب البرسبكتيو في الصورة فتبدو الأشياء وراء الشي المقرّب عشرات المرات أصغر من الحجم الطبيعي لها كما في الواقع، والصورة البعيدة هي الثانية التي من خلالها تتراءى لنا المسافة بين الأشياء ولكن البرسبكتيو فيها أقلّ من اللقطة القريبة وهي اللقطة المصورة «من مسافة بعيدة، وتُظهر مساحة كبيرة من الموقع المُصوَّر، وهي_ عادة _ لقطة خارجية، كأن تصور مزرعة أو صحراء أو معركة حربية أو جزءاً من مدينة، وتُستخدم هذه اللقطة بوصفها إطاراً مكانيّاً

لتحديد اللقطات التالية، يُطلق عليها أحياناً اللقطة التأسيسية»[4]، ومن الملاحظ أنّ كل الأمور المتعلقة بإيجاد الصورة المعمقة أو المتميزة بأسلوب البرسبكتيو تتعلق باللغة السينمائيّة ككيفية الإضاءة والصورة المقربة التي يوجد ورائها أشياء بعيدة والصورة البعيدة وعدسة التقريب والتبعيد، ولاغرو أنّ الشاعر المعاصر استخدم هذه اللغة في أشعاره للتعمق في الصور الشعريّة و«كما أنّ المخرج السينمائي، يستهدف النتيجة النهائية- التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي- هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه الفكري أو الحدسي. ونحن لو أخذنا ديواناً مبكراً نسبياً لبدر شاكر السياب، كديوان "أساطير" نجده يعتمد على المونتاج اعتماداً كبيراً»[5]، وعلى هذا النحو لمحنا في ديوان "المياه تخون البرك" لعوض اللويهي بعض المؤثّرات المتعلّقة بتقنيّة البرسبكتيو كالإضاءة والتصوير الثلاثي الأبعاد المتعلق بالتعميق القريب، والتعميق البعيد وعدسة عين السمكة.

2. 2. التصوير الثلاثي الأبعاد

التصوير الثلاثي الأبعاد هو التصوير الذي يجعلنا نشعر بأننا نحاكي المشهد المصوّر من زوايا عديدة أي يجعلنا أمام واقع افتراضي تتبيّن فيه أبعاد الصورة من عرض وارتفاع وعمق، وكأنّ المشهد طبيعي نراه بالعين دون استخدام عدسة التصوير لوجود الأعماق في الصورة، ويَعتمد المصوّر في هذه الحالة على تقريب وتبعيد الأشياء عن بعضها وكميّة الظل والضوء لإظهار شدة البرسبكتيو وقلّته (مدى العمق) في الصورة. وعادة ما تكون الصورة الفلمية «لها حقيقة تصويرية مزدوجة؛ كمساحة مسطحة ذات بعدين وكتمثيل لعالم في العمق، أي ثلاثي الأبعاد»[6] وغالباً ما نرى هذه التقنيّة قد تمثّلت في ديوان "المياه تخون البرك" بصورتين؛ التعميق القريب والتعميق البعيد.

2. 2. 1. التعميق القريب

عبر التعميق القريب للصور يقوم المصوّر وفقاً لتقنية البرسبكتيو بتقريب الأشياء الصغيرة والتركيز عليها واستبعاد الأشياء الموجودة وراء الصورة بحيث تتمثّل لنا الأشياء عشرات المرات أصغر من الشيء المقرّب وبعبارة أخرى «هي اللقطة التي تُصوّر عندما تكون الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره، الأمر الذي جعلها تبدو كبيرة على الشاشة»[7] فتتمثّل لنا صورة ثلاثي

الأبعاد من الشيء المصوّر؛ لأنّ هذا النوع من اللقطات «تنقل المتفرجين لتقريبهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة»[8]، فمثلاً إن قمنا بتقليل المسافة بين عدسة التصوير وبين ورقة لشجرة، فوراء هذه الورقة تتمثّل لنا شجرة بأكملها ولكنها تظهر لنا عشرات المرات أصغر حجماً من الورقة لقرب الورقة من عدسة التصوير.

إنّ هذه النوعيّة من اللقطات تبدو كبيرة على الشاشة؛ لأنّها «تُضخم حجم الشيء مئات المرات فإنها تميل إلى رفع أهمية الأشياء وتوحي في الغالب بمغزى رمزي»[9]، وأحياناً تبدو لنا أنّ اللقطة المعمقة القريبة تقوم بالتواصل مع جمهورها في تأثيرها: «أنظر هنا... شاهد ما يحدث الآن. إنّه في الواقع مهم!»[10] وعلى هذا المسار من تصوير الأشياء بصورة ثلاثية الأبعاد قام عوض اللويهي بتمثيل هذا النوع من اللقطات بكثافة في ديوانه "المياه تخون البرك" ويظهر ذلك من خلال تصوير قطرة الماء في كافة قصيدة "قَطْرَةُ مَاءْ" بصورة مضخّمة يظهر وراءها الكتاب أصغر حجماً من القطرة:

قطرةُ ماءٍ

تسقطُ

على الكِتَابْ

أينبغي للسوادِ

أنْ يَكتُبَ المعرفة؟[11]

إنّ الشاعر عبر هذه السطور وطريقة توزيعها على مساحة الورقة يجسّد لنا كيفيّة سقوط هذه القطرة، فيأتي أولاً بـ(قطرة ماء) ثم ينتقل للسطر الثاني وكأنّها سقطت إلى الأسفل (تسقط)، وبعد ذلك يأتي بالجسم الذي ترتطم به هذه القطرة فحينها ينزاح قليلاً إلى اليسار ليتابع كتابته معلّقاً على الحدث بالتقاط صورة نادرة لقطرة ماء وكتاب، بكل احترافية ودقّة مستخدماً فيها تقنية البرسبكتيو وتمثلاته بصورة مقرّبة إذ قام باستبعاد الكتاب إلى حدٍّ ما وهو مفتوح فتتراءى فيه السطور المكتوبة داخله وهو يتساءل (أنْ يَكتُبَ المعرفة؟)، في هذه الأثناء فيقرّب العدسة ويركّز على نقطة سقوط قطرة الماء التي جاءت مباشرة لترتطم بالكتاب، فالقطرة هنا تتمثّل لنا بصورة

مضخمة وتتضمن الصورة الكتاب الذي تسقط عليه الورقة وكأنّه يظهر فيها أصغر من قطرة الماء التي سقطت علي الكتاب. إنّ الشاعر بيّن لنا العمق الموجود في الصورة عن طريق التعميق القريب ثمّ يتابع نفس التصوير لقطرة الماء وهي تسقط:

قطرةُ ماءٍ

تسقطُ

على الرصيفِ

كيف لهذي الخُطى

أنْ تعرفَ قصدها؟[12]

مرّة أخرى يقرّب الشاعر قطرة الماء ويستبعد الرصيف المخصص للمشاة على طريقة البرسبكتيو السينمائي لإظهار مدى عمق الصورة؛ لأنّ الأشياء فيها لا تبدو مستوية بحيث تبدو القطرة أكبر حجماً من الرصيف بأكمله أو المساحة المخصصة للمشاة ويتتبع الشاعر حركة القطرة وهي تسقط على الرصيف بكلّ هدوء فتلقي في النفس شعور الهدوء والراحة وتظهر لنا على الشاشة صورة ثلاثية الأبعاد من خلال تقليل المسافة بين العدسة وقطرة الماء واستبعاد الرصيف بأكمله مما يثير دهشة المتلقي بأنّ القطرة أكبر حجماً مئات المرات من الرصيف بأكمله. وفي قصيدة "باتجاه الأفقْ" يجسد تقنية البرسبكتيو في الصورة بحيث جعلها تظهر ثلاثية الأبعاد:

لم تكنْ تبكي بل كنتَ تُحاولُ النسيان

وحيدةٌ هي الصُبَّارةُ وهي تنظرُ

إليكَ عبر نافذةِ المطبخ[13]

يوحي منظر الصبّارة المتجسّد في عدسة التصوير بالشعور بالوحدة فتبدو الصبَّارة قريبة جداً وهي في نافذة المطبخ وحيدة تنظر لمخاطب الشاعر فتملأ اطار الصورة الشعريّة بالكامل ويظهر المطبخ بحجمه الكبير في الحقيقة أقل حجماً من الصبّارة؛ لأنّ التركيز في الصورة الشعريّة على

الصبّارة فقط جعلنا ندرك مدى المسافة القريبة بين الموقع الذي التُقِطَت منه الصورة والصبّارة، والمسافة بين الموقع المعيّن للصبّارة والمطبخ بأكمله وهذا العمل جعل الصورة تتراءى لنا ثلاثيّة الأبعاد؛ لأنّها حدّدت المسافات بين الأشياء، وعبر هذه الظاهرة ركّز الشاعر على الوحدة التي تشعر بها شجرة الصبّار في النافذة وكأنّ الشاعر أراد أن يُشير إلى فكرة الفراغ العاطفي والوحدة التي غالباً ما تبدو مخيفة وموحشة. وفي مقطع آخر يصوّر الشاعر القنّينة ويقرّبها بصورة معمّقة لتظهر لنا ثلاثية الأبعاد:

قنّينةٌ فارغةٌ تنزلقُ على منحدرٍ مُبلَّلٍ بعدَ المطرِ

قادرةٌ على إثارةِ رغبةِ القطةِ فيكِ باللعب

أدركُ أنّكِ تكرهينَ الفراغَ أعلمُ أنني من فداحةِ تخبطي في الحنينِ

لم أكن طفلكِ يوماً لأرعى براري قلقكِ[14]

يقرّب الشاعر هنا القنّينة التي تنزلق تدريجيّاً من المنحدر بحيث أنّها تملأ كادر الصورة الشعريّة بأكملها إلّا المنحدر المبلل من المطر الذي الشاعر استبعده، وعبّر الشاعر هنا عن الشعور الذي استحوذ على الفتاة بمجرد رؤيتها للقنينة من خلال الصورة المعمّقة الثلاثيّة الأبعاد بأنّ القنينة أثارت رغبة اللعب في روحها لشدّة البرسبكتيو والتركيز عليها؛ لأنّ القنينة بدت في صورة التدحرج في المنزلق وكأنّ أحداً يلعب بها وكما نرى تبيّن أبعاد الصورة من خلال المسافة بين العدسة والقنّية المقرّبة والمنزلق المبلل الذي قام الشاعر باستبعاده.

2. 2. 2. التعميق البعيد

تظهر عمق الصورة في تقنيّة التصوير البعيد أقل بكثير من التعميق القريب؛ لأنّ الأشياء كلها تُصوّر عن بُعد ويكون شدّة تمثّل البرسبكتيو فيها قليلاً جداً وتُصوّر من «مسافة كبيرة، تبلغ بعض الأحيان ربع الميل، وهي تقريباً دائماً لقطة خارجية، وتظهر كثيراً من الموقع. اللقطة البعيدة جداً تستخدم أيضاً كإطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا السبب تُسمى أحياناً (اللقطات المؤسسة). وإذا ما اشتملت اللقطات على أشخاص فإنهم يظهرون عادة كمجرد ذرات على الشاشة»[15] ويُقصد بالتعميق البعيد اللقطة «التي تبتعد عن الكادر بعيداً جداً. وهناك ثلاثة

أغراض رئيسة لاستخدام اللقطة البعيدة جداً، الأول: توضيح المكان العام لأحداث الفيلم. والثاني: إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء الفيلم خاصة حين يلزم إدراك معركة معينة ومدى حدّتها. والثالث: عندما يكون من الضروري عزل إنسان عن بيئته أي عرض موقف فلسفي بصورة مرئية»[16] ومن الصور التي يظهر فيها شدّة البرسبكتيو وتمثلاته قليل للغاية هي صورة لجذع نخلة يحمله الماء:

جذعُ النخلةِ

الذي يحملُه الوادي

يدركُ لأولِ مرةٍ

أنّ الاتجاهَ الأفُقيَ

هو الاتجاه الوحيد الذي يُشيرُ إلى الموتْ[17]

صورة عميقة وبعيدة تتكوّن من عدّة عناصر بصريّة؛ جذع نخلة، ووادي، وماء، وحركة الماء بالاتجاه الأفقي، وتبدو لنا في هذه اللوحة المصوّرة من الطبيعة أنّها تتميّز بالتعميق البعيد والبرسبكتيو القليل؛ لأنّ الصورة جاءت بصورة بعيدة لتأطير الوادي الواسع الذي تغمره المياه السريعة السير وكأنّها تشكّل فياضاناً خطيراً؛ لأنّ حركتها الأفقيّة وبالأخص حركة جذع النخلة وسطها، تؤدّي للموت (أنّ الاتجاهَ الأفُقيَ/ هو الاتجاه الوحيد الذي يُشيرُ إلى الموتْ)، كما نرى أنّ البُعد والعُمق في هذه اللوحة لجذع النخلة يبدو شديداً جداً لتغطية الحركة الأفقيّة في الوادي.

وفي مقبوس آخر من قصيدة "إمرأة بعيدة" يقوم الشاعر بتعيين المسافة من الموقع المصوّر حتى المكان الذي تتواجد فيه المرأة قائلاً:

كَأنكِ تنحتين

من الجبال مساكناً الصمت

أإرتني الطفولةُ

فيكـِ

غُصناً ليناً في الريحِ

...

يهتزُ فيك الآن

عرقٌ هيّنٌ

ويدايا والكاميرا

مجدافانِ من نزق

وبوصلةٌ[18]

يترك لنا الشاعر موقع الكاميرا ويحدّده لكي يُصوّر لنا التعميق البعيد من المرأة التي تترصد لها العدسة من زاوية بعيدة كما بيّن لنا مسبقاً بُعْدها في عنوان القصيدة التي عنونها بـ"إلى إمرأة بعيدة" ومن ثم يترك الكاميرا حتى تصوّر المرأة التي يُسلط الأضواء عليها (ويدايا والكاميرا/ مجدافانِ من نزق)، ولبُعد المسافة تبدو الصورة غير واضحة إذ جسّدها بصورة افتراضية وشعرية على أنّها متواجدة في مكان مكتظ بالجبال وكأنها تنحت الجبال ومن ثم يقوم بوصف بما تتمتع به من اللطافة والظرافة الأنثوية من خلال انفعالها من المكان حيث توجد الجبال بينما الكاميرا ترصدها من بعيد (فيكـِ/ غُصناً ليناً في الريحِ)، وعمق الصورة للجبال والمرأة قليل جداً مما جعل تقنية البرسبكتيو تبدو خفيفة جداً، وجعل إحساس الاشتياق يتجلى لدى الشاعر.

وفي قصيدة "باتجاه الأفق" تتجلّى تقنيّة البرسبكتيو بصورة أكبر حيث يأتي الشاعر بمسافات مختلفة من اللقطات البعيدة:

ما نفع السحابة إنْ ظلتْ وحيدة

في زرقةِ الأبد؟

ثمة سربُ ببغاواتٍ بيضٍ تعبرُ الأفقَ

كأنها تزعقُ علـيكَ بصوتها الهادرِ

ساعـي البريدِ يديرُ دراجته الصغيرةَ

يعبرُ الطرقات فَرِحاً وهو يُفرغُ

حقائبَ البريدِ واحدةً بعد الأخرى[19]

يرسم الشاعر هنا لوحة ثلاثية الأبعاد نلمح فيها ثيمة اجتماعيّة من يوميات ساعي البريد الذي يوزّع الرسائل على أصحابها في الطرقات وتبدو عليه أمارات الفرح إذ تبيّن فيها (اللوحة) التعميق البعيد والمسافة بين الأشياء، كالسحابة المنفردة، وسرب الببغاوات، والطرقات، وساعي البريد. يبدو كأنّ الشاعر أراد من خلال هذه اللقطة أن يركّز على فكرة يوميات ساعي البريد واستبعد في الصورة كل الأشياء:

1. قطعة سحابة منفردة عن السحاب وتبدو أبعد عن سرب الببغاوات.
2. سرب الببغاوات في الأفق وهي تزعق بصوت هادر مما يزيد من برسبكتيو الصورة؛ لأنّها بعيدة جداً عن شخصية ساعي البريد (المسافة من العدسة بعيدة جداً).
3. ساعي البريد بدراجته يديرها ويبدو فرحاً في الطرقات بينما يفرغ حقائبه (المسافة من العدسة في هذه النقطة من اللوحة أقرب سرب الببغاوات وقطعة السحاب).

وفي قصيدة "صورٌ مائية للعطش" يستبعد الشاعر جميع العناصر الموجودة في اللوحة الشعرية قائلاً:

ماءٌ على ضفةِ النهر

ليس كماءٍ

على النهرِ يجري

يتعبني في الصباحِ

غناءُ الطيورِ

ونشيدُ النخيلِ[20]

انعكاس ضوء النهار في الصباح جعل الصورة تتمثّل بوضوح شديد في القصيدة بحيث بإمكاننا أن نرى جميع أبعادها وعلى هذا النحو تتجلّى في هذه اللوحة الشعرية صور ثلاثية الأبعاد بحيث استبعد فيها الشاعر جميع عناصر الطبيعة في المشهد ولكنّ الفواصل والأبعاد مختلفة فالماء الموجود على ضفة النهر على الرغم من بُعده إلّا أنّه أقرب من بقية العناصر الموجودة في الطبيعة وتبدو الطيور ساكنة بكل هدوء وطمأنينة تغرّد وتشدو وأمّا بالنسبة للنخيل فإنّها أبعد من النهر والطيور؛ لأنّ الشاعر ذكرها بصورة جمع (ونشيدُ النخيل)، وهذا يدل على أنّ الرؤية الشعريّة استبعدت جميع النخيل الموجودة في اللوحة الشعرية؛ لأنّها أبعد من النهر والطيور.

2. 3. عدسة عين السمكة (Fish- eye)

هذه العدسة كثيراً ما يكون التصوير فيها مُحرّف ويتمثل في تشويه الأطراف والأبعاد المعنيّة في إطار الصورة وهي قليلة الاستخدام وكما أنّها تتيح للمُشاهد رؤية واسعة جداً وتُعدُّ الزاوية التي ترى بها الأسماك ولذا تُسمى بعين السمكة وغالباً ما تكون الرؤية الواسعة فيها من الأسفل إلى الأعلى وبعبارة أخرى هي «عدسة ذات رؤية عريضة جداً، بحيث تشوّه الصورة كي تزيد من مساحة الرؤية»[21] مثلاً إن وقفنا أسفل المباني الشاهقة ستظهر لنا الأبعاد بصورة مشوهة ومنحرفة كما سيظهر أسفل العمارة عرض للغاية بينما أعلاها صغير جداً وهذا ما سيزيد من شدّة برسبكتيو الصورة.

ويُسمّى هذا النوع من الزاويا أيضاً «الرؤية من الأسفل إذ يُصَوّر الموضوع من تحت إلى فوق وتكون العدسة تحت المستوى الطبيعي للنظر وهذه الزاوية تُعطي إحساساً بالتفوّق والحماس والنصر»[22] فهي تُكبّر الأشخاص والأشياء من الأسفل حتى الأعلى ويكون فيها التصوير غير الحجم الطبيعي للشيء مما يزيد على عمق الصورة، كما في قصيدة "سدرةٌ وشياهْ" يوضع التصوير في أسفل الشجرة من زاوية عين السمكة:

سدرةٌ

في فمِ الشمس

تُخرجُ أغصانَها لتراني

سدرةٌ

هتكتْ

بهجةَ الوعدِ

و انكسرتْ كضبابْ

يكسره جملٌ هائجٌ[23]

هنا كأنّ الزاوية تقف محل شخص مستلقٍ ينظر إلى الأعلى تحت الشجرة لتتمثّل ورائها الشمس المشعة ببعْدها وكأنّها أصغر حجماً من الشجرة (سدرةُ/ في فمِ الشمس) وهذا ما جعل برسبكتيو الصورة وتمثلاته يزيد كما نرى تتلاعب العدسة مع عمق الشجرة إثر إنخفاض الزاوية وبُعْد الشمس بنورها الناتج وفي اللقطة التي تليها يبدو أنّ أغصان الشجرة التي تُغطي اللقطة بأكملها والجدير بالإشارة هو أنّ اجتماع هاتين اللقطتين اللتين تتميزان بأسلوب البرسبكتيو مع بعض ينتج منهما شعوراً بضخامة الشجرة وأهميّتها في فصل من فصول السنة تبدو فيه درجة حرارة الشمس مرتفعة جداً.

وفي قصيدة "نخلةُ البرقِ" يجسّد لنا النخلة المحترقة بزاوية عين السمكة قائلاً:

النخلةُ المحروقةُ بالبرقِ

لا تخسر سوى أطرافِها

الخضـراء

تقفُ بصلابةٍ عتيدةٍ

في عينِ الناظرِ

لكنَّ الماءَ والحشـرات

هما القادران على

فضحِ الخواءِ الداخلي

للجذعِ الو اقفِ في وجه

الريح والشمس[24]

هنا يرصد الشاعر ما هو أعلى من خلال تعيين زاوية عين السمكة التي تقوم بتعظيم النخلة المُصوَّرة، في قوله: (النخلةُ المحروقةُ بالبرقِ/ لا تخسر سوى أطرافِها/ الخضراء) فيحدد عمق الصورة والمسافة بين الناظر الذي يقف في هذه الزاوية وبين النخلة؛ لأنّها هي المرصودة في اطار التصوير الشعري بقوله: (تقفُ بصلابةٍ عتيدةٍ/ في عينِ الناظرِ)؛ نخلة عالية جداً وشاهقة تتجلّى من خلال زاوية عين السمكة وكما أنّ هذه الزاوية جعلتها تبدو أكثر قوة وصلابة واثر هذه الرؤية يظهر لنا في الصورة الشعرية ما تعاني منه النخلة وهو الحريق الذي أصابها ولكن لم يحترق منها سوى أطرافها الأخضر إلّا أنّها ما زالت قوية وعتيدة ولم تفقد صلابتها. أراد الشاعر أن يُظهر لنا مدى تأثير زاوية عين السمكة في إظهار النخلة بصورة ثلاثية الأبعاد؛ لأنّها بدت في غير حجمها الطبيعي فالجذوع المحترقة في الأعلى تبدو صغيرة للغاية لبُعْدها وساقها في الأسفل يبدو أكبر حجماً من أعلاها وكل ذلك؛ لأنّ الرؤية جاءت من أسفل النخلة.

2. 4. إضاءة التصوير

تُعدّ الإضاءة الجزء الذي لايتجزأ من التصوير السينمائي ومن خلالها يمكن للقطة أن يزيد البرسبكتيو فيها وبانعدام التدريجي للضوء يقل البرسبكتيو ولهذا عندما نرى صورة عتمة ويبدو فيها الضوء خافتاً تبدو لنا وكأنّها غير واضحة لذا البرسبكتيو فيها ضئيل جداً. إنّ المصوّر عن «طريق الضوء والظل يُقرّب الأشكال من أحجامها الأصلية في الواقع ويُنشيء البُعد الثالث ويحاول نقل منظر طبيعي بأضوائه وظلاله وعالمه المحدود (اللوحة). وتلعب اللحظة التي يرصد فيها المصوّر الضوء في المنظر الطبيعي دوراً مهمّاً في عملية التصوير»[25]، ويمكن استخدام الإضاءة «في تكوين جمل ضوئية، أشبه بالجُمل الكلاميّة» (أبو شادي، 1996م: 83). وفي بعض القصائد

الشعريّة تجلّى هذا النوع من الإضاءات التي تزيد على برسبكتيو الصورة من خلال إلقاء الضوء عليها وذلك كما جاء في قصيدة "تعليلٌ"، يقول الشاعر:

ستُعلِّلُ الشمسُ

جفافَ الشجرةِ بموتِ الجذور

وعدم قُدرتها على الوصولِ

إلى منابعِ الماءِ البعيدةِ

ستُعلِّلُ الريحُ سقوط الشجرةِ

بأنَّ الجذعَ

قد نخرته الأرضَةُ[26]

هنا الشمس هي مصدر التوهج والإضاءة وأحياناً شدة تشعشعها يفضي إلى الدمار وكما نلمح في هذه السطور لوحة ملوّنة بنور الشمس المضاء وتتميّز بالمزيد من البرسبكتيو إذ يتجلى فيها ضوء الشمس الذي يسطع على الطبيعة التي تكاد أن تذبل إثر حرارة الشمس؛ لأنّها قامت بتبخر المياه من الأرض وأدّت لجفاف الأشجار ولكنّها تعلل هذا العمل بأنّ جفاف الشجرِ هو ناتج عن موت الجذور وعدم وصولها لمنابع الماء البعيدة ويستمر الشاعر ببثّ المشهد الذي يتميّز بالإضاءة الشديدة إثر نور الشمس قائلاً: بأن الريح تعلل سقوط الشجرة بأنّ الجذع قد ضعف؛ لأنّ الأرض قد جعلته ينخر (ستُعلِّلُ الريحُ سقوط الشجرةِ/ بأنَّ الجذعَ/ قد نخرته الأرضَةُ). وعلى ضوء هذه الصورة من الإضاءة جاءت في صورة أخرى تحمل في طياتها نوراً خافتاً:

لما وجدتكِ

لملمتِ عني تر ابي

آخيتِ بين الغافة

وظلها في الفجر

احتمي بكِ من الفراغ[27]

يقوم الشاعر بخلق لوحة بصريّة ثلاثيّة الأبعاد إذ يتمثّل فيها البرسبكتيو متوسط إلى حدٍّما؛ لأنّ ضوء الفجر في اللوحة يبدو خافتاً إذ رصد لقطة الشجرة أثناء بزوغ ضوء الفجر الخافت الذي يتلألأ بنوره ووجود شجرة الغافة أمام هذا النور الخافت الذي جعلها تستر نور الشمس وقد تمثّل من النور الخفيف للشمس عتمة على هيئة ظل يمتد، وعلى ما يبدو أنّ الشاعر متواجد بين الشجرة وظلها المترامي على الأرض ليجسد لنا صور بصريّة موحية (للشمس والشجرة بظلها الناتج عن الضوء الخافت للقمر، والشاعر متواجد بينهما) ومن خلال هذا الضوء للفجر تبيّن لنا عمق الصورة وكأنّ المتلقي يقف أمام هذه الصورة البصريّة. وفي مقطع صغير آخر يجعل الشاعر نفسه في زاوية المراقب ليتتبع انعكاس الضوء:

وردتان التقتا

و آنستا

من فمِ الأسماكِ ماءً

يضيء بصيرتنا في الضحى

وردتان اختصمتا[28]

هنا من خلال الزاوية المحايدة التي يقف فيها الشاعر موضع المراقب يبدو وكأنّ الصورة قد التُقِتطت وقت الضحى الذي تبدو فيه الإضاءة شديدة للغاية حيث تظهر عادة ما الشمس في وسط السماء مما يجعلها تنير الأرض بأكملها وتتوزع الإضاءة على الوردتين اللتين آنستا من فم الأسماك ماءً يضيء البصيرة في الضحى ومن خلال هذه الصورة يتجلى انعكاس الضوء في الماء، وهي رؤية دقيقة جداً للشاعر حيث يُبيّن لنا ارتداد شعاع الضوء الساقط على سطح الماء وهو الذي تميل إليه الوردتان ليبعث فيهما الحياة والأمل من جديد فقد جعل الشاعر تلألؤ الضوء المنبعث أمام الماء الموجود في فم الأسماك، لتتشكل صورة معمقة تتميّز بأسلوب البرسبكتيو.

وفي قصيدة "امرأةٌ تَعبرُ الليلَ" يقوم الشاعر باستعمال الضوء الاصطناعي في الممر المملوء بالأشجار قائلاً:

كـونـي جديرةٌ بـي

مثلما امـرأةٍ

متشحـةٍ بالسـواد

تستقبلُ المطرَ بالتصـفيق

وهي تعبرُ ممـراً

مضاءً

ومحروساً بالأشجارِ في الليل[29]

هنا نلمح الشاعر يرسم صورة ثلاثيّة الأبعاد ومثاليّة من انهمار المطر على الأشجار إذ يصوّر لنا نوراً يضيءُ الممرّ المحروس بالأشجار المصطفة في ظلمة الليل ليرينا أبعاد الأشجار من خلال الظلال الممتدة إثر انعكاس الضوء في الليل على الأشجار كما نلمح أنّ الشاعر يحثّ المرأة الواقفة على استقبال المطر والتلذذ من في زخات المطر (تستقبلُ المطرَ بالتصفيق)، ومن خلال الإضاءة في هذه الصورة يتبيّن لنا المسافة التي ينهمر منها المطر بصورة عموديّة والفاصلة بين الأشجار بواسطة الظلال الناتجة عن انعكاس النور عليها والمسافة بين المرأة وبقيّة العناصر الموجودة في اللوحة المصوّرة أثناء الليل، باستثمار تقنيّة البرسبكتيو جعلنا الشاعر نرى في عمق الصورة وكأننا نعيش هذه اللحظات في الطبيعة وكأنّها تُبَثُّ أمام أعيننا لتنقل لنا مشاعر الحيوية وحبّ الحياة.

النتائج

- تطبيق تقنيّة البرسبكتيو وتمثّلاته جعلت الصور الثلاثيّة الأبعاد تتجلّى لنا من خلال العناصر المتعلقة بهذه التقنيّة كالتعميق القريب والتعميق البعيد، وزاوية عين السمكة، والإضاءة في ديوان "المياه تخون البرك" إذ جاء عوض اللويهي بالمزيد من القصائد التي تتجلّى فيها هذه التقنيّة.

- إنّ الإضاءة لَعِبت دوراً مهمّاً في تمثّل الفاصلة بين الموقع المصور في القصيدة من الشيء المراد تصويره، هذا ما جعلنا نستشعر تمثّلات الفاصلة بين الأشياء في الصورة الشعريّة كتمثّل قطرة الماء المتجلية بصورة كبيرة في أكثر القصائد مما جعل الأشياء وراءها تبدو أصغر منها.

- أكّدت الدراسة على التأثير الواضح للإضاءة على إظهار الصورة ثلاثيّة الأبعاد فمن خلال النور الساطع على مجموعة من الأشياء تتمثّل صورة القصيدة لنا بكل أبعادها.

- تبدو الصورة المتميّزة بالتعميق القريب أكثر تمثّلاً في ديوان "المياه تخون البرك" بوصفها الصورة التي بإمكانها أن تبدو أكبر حجماً عن الكثير من الأشياء المستبعدة عنها، وتمثّل لنا ذلك من خلال قطرة الماء المضخمّة في كافة الديوان والأشياء التي استبعدها الشاعر وراء هذه القطرة بعشرات المرات.

- أحيانا استخدم الشاعر الصورة المُعمقة البعيدة بواسطة تقنيّة البرسبكتيو وتمثّلاته إذ استطاع من خلالها أن يُرينا أبعاد جميع الأشياء المتمثلة في الصورة وفاصلة جميع الأشياء عن بعضها.

- قام الشاعر بواسطة التعميق البعيد بالقاء نظرة شاملة على الأحداث فبواسطة هذا النوع من الصور استطاع أن يقوم باستبعاد جميع الأشياء ولكن بفواصل معينة أي جميع العناصر المتواجدة في الصور الشعرية أخذت مكانها الحقيقي ولكن بأبعاد ومسافات مختلفة.

- استثمار الشاعر عدسة عين السمكة داخل بنية النص الشعري أدّى إلى تفعيل حركة الرصد وتمثّلها في اطار الصورة الشعريّة بحيث بدت الصورة مشوشة ولا تتساوي مع الحجم الحقيقي للصورة ووجود موقع النظر في زاوية سفلية متجهة إلى الأعلى جعل المتلقي أن يستحوذ عليه حالة شعورية خاصة بالنسبة للشيء المصوّر كالدهشة وحالة انفعالية وادراك قوّة الشيء.

قائمة المصادر والمراجع:

1. رالف وج.ر. دبري استيونسن، هنر سينما، ترجمه: دوائي، برويز، طهران، مؤسسة انتشارات امير كبير، ط2، 1998.

2. كين دانسينجر، فكرة المخرج، ترجمة: علام، خضر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 2014.

3. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، عمان- الأردن، وزارة الثقافة، ط1، 2015.

4. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والإعلام، 2010.

5. جبرا إبراهيم جبرا، «من أوجه الحداثة في الشعر المعاصر: المونولوغ، المونتاج، التضمين»، مجلة الآداب، بغداد، العدد3، 1966.

6. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائيّة، ترجمة: بشور، فائز، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2007.

7. سان تيرسين، الإخراج السينمائي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1983.

8. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: علي، جعفر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1981، ط2.

9. لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة، الهيئة الصرية العامة للكتاب، 2003.

10. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، عمان، دار فضاءات للنشروالتوزيع، ط1، 2013.

11. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، المغرب، الدار البيضاء، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2008.

12. برين، بين، قاموس مصطلحات التصوير الفوتوغرافي: إنجليزي- عربي، ترجمة: البرازي، ساري معتز، العبيكان للنشر، ط1، 2017.

13. عبد الخالدي، ياسر علي، شاكر عجيل صاحي الهاشمي «المعالجات السينمائيّة في شعر فائز الشرع "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً»، مجلة الأكاديمي، 2015.

14. رلى عدنان الكيال، الضوء والظل بين فنيّ الشعر والتصوير، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2011.

الهوامش:

[1]. رالف وج.ر. دبري استيونسن، هنر سينما، ترجمه: دوائي، برويز، طهران، مؤسسة انتشارات امير كبير، ط2، 1998، ص 45.

[2]. كين دانسينجر، فكرة المخرج، ترجمة: علام، خضر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 2014، ص 137.

[3]. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، عمان- الأردن، وزارة الثقافة، ط1، 2015،ص 237.

[4]. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والإعلام، 2010، ص 340.

[5]. جبرا إبراهيم جبرا، «من أوجه الحداثة في الشعر المعاصر: المونولوغ، المونتاج، التضمين»، مجلة الآداب، بغداد، العدد3، 1966، ص 61.

[6]. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائيّة، ترجمة: بشور، فائز، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2007، ص 58.

[7]. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، عمان- الأردن، وزارة الثقافة، ط1، 2015، ص 237.

[8]. سان تيرسين، الإخراج السينمائي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1983، ص 96.

[9]. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: علي، جعفر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1981، ط2، ص 27.

[10]. لويس هيرمان، الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة، الهيئة الصرية العامة للكتاب، 2003، ص170.

[11]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، عمان، دار فضاءات للنشروالتوزيع، ط1، 2013، ص 45.

[12]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 46 و47.

[13]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 145.

[14]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 32.

[15]. جانيتي، لوي دي، فهم السينما، ص 25 و26.

[16]. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، المغرب، الدار البيضاء، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2008، ص 237.

[17]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 51.

[18]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 26 و25.

[19]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 145 و147.

[20]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 131.

[21]. برين، بين، قاموس مصطلحات التصوير الفوتوغرافي: إنجليزي- عربي، ترجمة: البرازي، ساري معتز، العبيكان للنشر، ط1، 2017، ص 65.

[22]. عبد الخالدي، ياسر علي، شاكر عجيل صاحي الهاشمي «المعالجات السينمائيّة في شعر فائز الشرع "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً»، مجلة الأكاديمي، 2015، ص 8.

[23]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 73.

[24]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص149.

[25]. الكيال، رلى عدنان، الضوء والظل بين فنيّ الشعر والتصوير، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2011، ص 47.

[26]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 41.

[27]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 95.

[28]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 115.

[29]. عوض اللويهي، المياه تخون البرك، ص 55.

حجاجية التعريض بطريق المماثلة في قراءة (الزمخشري) للخطاب القرآني من خلال تفسيره (الكشاف)

Insinuation Argumentativeness in an Analogous Way in al-Zamakhshari'sQur'anic Discourse Perusal Through his Elkechaf Interpretation

د. سبع بلمرسلي

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة ابن خلدون- تيارت (الجزائر)

belmorsli@hotmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/04/27تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص: تأتي هذه الدراسة لتسلط الضوء على إحدى إضافات الإمام (الزمخشري) (-538هـ) الكثيرة في باب البلاغة القرآنية، والتي بها أسَّس وقعَّد لواحد من فنون علم البيان.. إنه (أسلوب التعريض) الذي تميَّز في فهمه له، لتعالِجَ منه ما تعلَّقَ من حيث مناسبتُه بالمماثلة والمقايسة، من خلال جملة من الشواهد القرآنية المختارة، وتُجلّيَ حجاجية هذا الأسلوب الضِّمني إقناعا وتأثيرا.. وتقارِنَ بعد ذلك ذلكم الفهمَ وتلكم المعالجةَ بفهم ومعالجة مَن سبَقَهُ ومَن أتى بعده.. فتجعلَك في النهاية تدرك، وبما لا شك فيه، أن (الزمخشري) فارسٌ وحدَهُ في مضماره، رائد في مجاله، لا يُبَارى ولا يُجَارى، والناس بَعدَه في ذلك عليه عَالَةٌ !!

الكلمات المفتاحية: التعريض – المماثلة- القراءة- الخطاب القرآني- الحجاج.

Abstract:This study comes to shed light on one of the many additions of Imam al-Zamakhshari in the chapter of Qur'anicrhetoric,in which he established and coined one of the arts of the science of statement.It is (the exposure style)that he excelled in understanding it,to deal with what regards its suitability via analogy andmensuration/assay,through a set of selected Qur'anic evidence, and the argumentativeness of this implicit style is convincingly and influentially manifested.After that, this understanding and treatment are compared with his predecessors' and successors' understanding and treatment.In the end, it makes you realize, beyond any doubt that Zamakhshari is the only knight in his track,a pioneer in his field,unparalleled and unmatched,and people after him are dependent on him.

key words:Insinuation, analogy, perusal, Qur'anic discourse, argumentation

1. مقدمة:

البلاغة العربية بحرٌ زاخر بالدرر واللآلئ، كلما أدرك مَن يغوصُ فيه درّةً من دُرره لاحَتْ له أخرى! وإدراكه منها بقدر مهارته في الغوص وبراعته في الالتقاط وإيغاله في الأعماق! والتعريض أحد تلك الجواهر واللآلئ التي أدرَك (الزمخشري)، فأحسن فهمَه في كتاب الله تعالى، وأحسنَ رسم

معالمه وتصويرَ جماليته، ما يجعله يتفرد أحيانا في الفهم والتصوير، حتى تكاد تقول: لا يظفر بتلك الجوهرة أحدٌ غيره! وإن ظفر فإنه لن يبرع في الفهم والتصوير كما برع هو !

وقبل الخوض في بيان فلسفة (الزمخشري) لهذا الأسلوب البياني وفقهه له في كتاب الله -تعالى-، يجدر التقديم بين يدي ذلك بمقدّمتين: الأولى لغوية، لفهم مادة المصطلح من خلال بعض أشهر المدونات المعجمية، ولا شك أن للفهم الاصطلاحي حظًّا من الفهم اللغوي. والثانية بلاغية، بتتبع خط تدرُّجه عند علماء المعاني والبيان، حتى يمكُن الوقوفُ على الإضافة التي أضافها (الزمخشري) في التأسيس بلاغيا لهذا الأسلوب، من خلال النظر إلى ما كان عليه المصطلح قبلًا وما وصل إليه بتلك الإضافة بَعدًا..

2. **التعريض عند علماء اللغة:**

أورد (ابن فارس) (-395ه) في معجمه مادة (عَرض) وقال عنها:"العين والراء والضاد بناء تكثر فروعه، وهي مع كثرتها ترجع إلى أصل واحد، وهو العَرْضُ الذي يخالف الطُّول. ومَن حقَّق النظرَ ودقَّقه علِم صحَّةَ ما قلناه، وقد شرحنا ذلك شرحا وافيا. فالعَرْض خلاف الطُّول، تقول منه: عَرُضَ الشيءُ يعرُضُ عِرَضًا فهو عَرِيضٌ"[1] إلى أن قال:"ومن الباب: معاريضُ الكلام، وذلك أنه يخرُجُ من مِعرَض غيرِ لفظِه الظاهر، فيُجعَل هذا المِعرضُ له كمِعرَض الجارية، وهو لباسُها الذي تُعرَضُ فيه، وذلك مشتقٌّ من العَرْض." [2]

وجعل (الراغب الأصبهاني) (-502ه) (العَرْض) مبتدأ بحثه مادة (عَرَضَ)، فهو أصل الباب عنده، وقال:"العَرْض خلاف الطُّول، وأصله أن يقال في الأجسام،ثم يستعمل في غيرها، كما قال: ﴿فَذُو دُعَاءٍ عَرِيضٍ﴾[3]، والعَرْضُ خُصَّ بالجانبِ، عرَضَ الشَّيءُ: بَدَا عرْضُهُ"[4] ثم أنهى عرضه للمادة وفروعها بقوله:" والتَّعريضُ كلامٌ له وجهان من صدق وكذب أو ظاهر وبطن"[5]

وقال (ابن منظور) (-711ه) في مادة (عرض):"العرض: خلاف الطُّول، والجمع: أَعْراضٌ...وفي الكثير عروضٌ وعِراضٌ... وعرَّضَ فلانٌ لفلانٍ وبِهِ إذا قال فيه قولا وهو يَعِيبُه. الأصمعي: يقال: عرَّض لي فلانٌ تعريضًا إذا رَحْرَحَ بالشيء ولم يُبَيِّن. والمعاريضُ مِن الكلام: ما عُرِّض به ولم يُصَرَّح... والتعريضُ: خلاف التَّصريح. والمعاريض: التورية بالشيء عن الشيء"[6]

3. **أسلوب التعريض وتدرجه عند علماء المعاني والبيان:**

التعريض من الأساليب المعروفة في كلام العرب، عرفه المتقدمون من أهل المعاني والبيان، منهم (الفراء) (-207ه) الذي يدل تعليقه على قوله تعالى:﴿وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾ [سبأ:24] أنه كان يعْرِفه ويفهَمُه وإن لم يسمِّه، وقد جعله في مقابل التصريح، وذكر أنه في القرآن وفي كلام العرب كثير، ومثَّل له[7]..

ويستعمل (أبو عبيدة) (-210هـ) الكناية استعمال اللغويين والنحاة بمعنى الضمير، ويمثّل لها بقوله تعالى:﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾ [الرحمن:26]، وقوله:﴿حَتَّى تَوَارَتْ بِالحِجَابِ﴾ [ص:32]، وقوله:﴿كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ﴾[القيامة:26]. كما يجعلها في مقابل التصريح، فهي عنده كل ما فهم من سياق الكلام من غير التصريح به في العبارة[8].. فيكون بذلك التعريض عنده من الكناية المقابلة للتصريح .

والمسلك نفسه سلكه (الجاحظ) (-255هـ) بجعله الكناية في مقابل التصريح والإفصاح، فالتعريض عنده منها، قال (عبد العزيز عتيق):"والذي يتتبع الجاحظ فيما قاله عن الكناية وفيما أورده من أمثلة لها يرى أنه استعملها استعمالا عامًّا يشمل جميع أضرب المجاز والتشبيه والاستعارة والتعريض دون أن يفرق بينها وبين هذه الأساليب" [9]

وضمَّه (ابن قتيبة) (-276هـ) إلى الكناية في باب واحد وقال عنه:" والعرب تستعمله في كلامها كثيرا، فتبلغ إرادتها بوجه هو ألطف وأحسن من الكشف والتصريح، ويعيبون الرجل إذا كان يكاشف في كل شيء ويقولون: لا يُحسِنُ التعريضَ إلّا ثَلْبًا. وقد جعله الله في خِطبة النساء جائزا فقال:﴿•وَلَا جُنَاحَ عَليكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ فِي خِطْبَةِ النِّسَآءِ أَوْ أَكْنَنتُمْ فِي أَنفُسِكُمْ﴾[البقرة: 235]، ولم يجز التصريح.." [10].

وعدّ (ابن المعتز)(-296هـ) التعريض والكناية من محاسن الكلام، ومثل لهما دون أن يفصِّل فيهما أو يفرّق بينهما[11]. وسّمى (ابن وهب) (-335هـ) التعريض بـ(اللحن)،وبيّن ضروبا من أغراضه ومثَّل لها بأمثلة من القرآن والشعر، وقال عنه:"وأما اللحن فهو التعريض بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره، كما قال عز وجل:﴿وَلَوْ نشَآءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ القَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ﴾[محمد: ٣٠]، والعرب تفعل ذلك لوجوه، وتستعمله في أوقات ومواطن" [12].

وجعله (ابن رشيق) (-456هـ) تحت باب الإشارة التي قال عنها:"والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغتها عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه" [13]. وعدَه من أنواعها-أي الإشارة- ، ومثَّل له ببيت كعب بن زهير :

في فتيَةٍ من قريشٍ قالَ قائِلُهُمْ ببطْنِ مكَّةَ لما أسلَمُوا زُولُوا

وقال:"فعرّض بعمر بن الخطاب وقيل بأبي بكر –ﷺ-، وقيل: برسول الله-صلى لله عليه وسلم- تعريضَ مدحٍ" [14].

وأما (عبد القاهر الجرجاني) (-471هـ) فقد جمع بين الكناية والتعريض في فصل واحد من كتابه (دلائل الإعجاز) وقال عنهما مبيّنا بلاغتهما ومنزلتهما في الكلام:"هذا فن من القول دقيق

المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب. وإذ فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هنالك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق، والخطيب المِصْقَع. وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، جئت عليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقلُّ قليله ولا يُجهَل موضع الفضيلة فيه"[15]

وذهب (السكاكي) (-626هـ) إلى أن التعريض من الكناية وقال:"ثم إن الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة" ثم فرّق بين هذه الأنواع، تحت عنوان (أنواع الكناية) وقال عن التعريض:"متى كانت الكناية عرضية، على ما عرفتَ، كان إطلاق اسم التعريض عليها مناسبا"[16].

وقال في موضع آخر مبينا أن التعريض تارة يكون من قبيل الكناية وأخرى من قبيل المجاز:" واعلم أن التعريض تارة يكون على سبيل الكناية وأخرى على سبيل المجاز، فإذا قلت: آذيتني فستعرف، وأردت المخاطَب، ومع المخاطَب إنسانا آخر معتمِدا على قرائن الأحوال، كان من القبيل الأول، وإن لم ترد إلا غير المخاطَب كان من القبيل الثاني فتأمل، وعلى هذا فقس وفرّع إن شئت فقد نبّهتك."[17].

وفرق (ابن الأثير)(-637هـ) بين الكناية والتعريض، بعد أن عرّف التعريض بالقول بأنه:"اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم بالوضع الحقيقي والمجازي، فإنك إذا قلت لمن تتوقع صلته ومعروفه بغير طلب: والله إني لمحتاجٌ، وليس في يدي شيءٌ، وأنا عريانٌ والبرد قد آذاني، فإن هذا وأشباهه تعريض بالطلب، وليس هذا اللفظ موضوعا في مقابلة الطلب لا حقيقة ولا مجازا، إنما دل عليه من طريق المفهوم، بخلاف دلالة اللمس على الجماع (يقصد الكناية). وعليه ورد التعريض في خطبة النكاح، كقولك للمرأة: إنَّكِ لخليَّةٌ وإني لعَزَب، فإن مثل هذا لا يدل على طلب النكاح حقيقة ولا مجازا"[18].

ثم بين أن التعريض أخفى من الكناية لكون دلالة الكناية لفظية وضعية من جهة المجاز، بينما دلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي. وأن الكناية تشمل اللفظ المفرد واللفظ المركب معا، فتأتي عل هذا تارة، وعلى هذا أخرى، وأما التعريض فإنه يختص باللفظ المركب، ولا يأتي في اللفظ المفرد البتة[19].

وأشار (القزويني) (-739ه) إلى التعريض في ختام حديثه عن الكناية، ولم يزد على أن نقل قول (السكاكي) بجعله نوعا من أنواع الكناية، وأنه كما يكون كناية يمكن أن يكون مجازا ومثَّل له[20].

وأما(الزركشي) (-794ه) فيراه من باب الدلالة على المعنى من طريق المفهوم، وأنه يُسمَّى بالتلويح، وهي تسمية (الزمخشري)، وجعل من أقسامه أن يخاطَب الشخصُ ويرادَ غيرُه، وأثبت في ذلك جملة من الأمثلة القرآنية.[21]

وعقد (السيوطي) (-911ه) تحت النوع الرابع والخمسين من أنواع علوم القرآن، والذي خصصه لكنايات القرآن وتعريضه، فصلا في التفريق بينه وبين الكناية نقل فيه أقوال بعض مَن سبقه: (الزمخشري)، و(ابن الأثير)، و(السبكي)، و(السكاكي)، مع بعض الأمثلة من القرآن الكريم.[22]

4. التعريض عند (الزمخشري):

1.4 المفهوم ونقده:

كان (الزمخشري) (-538ه) أوضحَ في فهمه للتعريض من سابقيه ومعاصريه، فنجده يحدُّه ويربطُه بالمعنى اللغوي لمادته، ويفرّقُ بينه وبين الكناية، ويبيّنُ أثره، وسمَاه التلويح، يقول في عرض تفسيره لقوله-تعالى-:﴿وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ أَو أَكْنَنتُمْ فِي أَنفُسِكُمْ﴾ [البقرة:235]:" فإن قلت: أيفرق بين الكناية والتعريض؟ قلت: الكناية: أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له، كقولك: طويل النجاد والحمائل، لطول القامة، وكثير الرماد للمضياف، والتعريض:أن تذكر شيئاً تدل به على شيء لم تذكره ،كما يقول المحتاج للمحتاج إليه: جئتُك لأسلِّم عليك،ولأنظر إلى وجهك الكريم،ولذلك قالوا:

..... **وَحَسبُكَ بالتَّسْلِيمِ مِنّي تَقَاضِيَا**[23]

وكأنه إمالة الكلام إلى عرْض يدل على الغرض، ويسمى: التلويح، لأنه يلوحمنه ما يريدُه"[24]

ويرى (الطيبي)(-743ه) في تعليقه على قول (الزمخشري) هذا أن تعريفه للكناية في حاجة إلى ضبط، وكذا التعريض، ويبيّن الفرق بينهما، ويخالفه في تسميته التعريض تلويحا، ويبيّن المقصود منه عنده، ويرى في ما قال تسامحا، يقول:"ليس هذا تعريف الكناية، لدخول المجاز فيه، ولو قال مع قرينة غير مانعة للموضوع له لصحَّ. وكذلك تعريف التعريض: هو اللفظ المشار به إلى جانب بحيث يوهم أن الغرض جانب آخر. وبين الكناية والتعريض عموم وخصوص من وجه، فقد يكون كناية ولا يكون تعريضا كقولك: فلان طويل النجاد، وبالعكس، كقولك في عرض من يؤذيك لغير المؤذي: آذيتني فستعرَفُ. وعليه قوله-تعالى- لعيسى-عليه السلام-:﴿❁آنتَ قلْتَ لِلنَاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِن دُونِ اللهِ﴾[المائدة:116]. وقد يجتمع التعريض والكناية معا، كقولك في

عرض من يؤذي المؤمنين: المؤمن هو الذي يصلي ويزكي ولا يؤذي أخاه المؤمن، ويتوصل بذلك إلى نفي الإيمان عن المؤذي من هو بصدده، والتلويح أن تشير إلى مطلوبك من بعد، كقول: (فلان كثير الرماد)، فإنه يدل على كثرة إحراق الحطب ثم على كثرة الطبخ ثم على كثرة تردد الضيفان ثم على أنه مضياف، وفي كلام المصنف تسامح"[25].

ومثلما انتقد (الطيبي)(الزمخشري) في عدم ذكره للقرينة في تعريفه للكناية ينتقده بعد ذلك أيضا –تلويحا- حين يشير إلى ضرورة استصحاب السياق والمقام في فهم التعريض، في تعليقه على قوله: (وكأنه إمالة الكلام..)، ليبيّنَ أن مآل كلام (الزمخشري) هو أن التعريض نوع من الكناية، ثم يقويه بقول القاضي (البيضاوي)، فيقول:"التعريض: إمالة الكلام: يريد أن الكلام له دلالة ظاهرة على معنى معين فتميله إلى جانب آخر بقرينة اقتضاء المقام، لأنك حين سلمت على من تستجديه أشرت بالتسليم إلى غرضك، ولا دلالة للتسليم على الاستعطاء لا حقيقة ولا مجازا، لكن في التسليم استرقاق واستعطاف وهما يؤديان إلى استرضاء المسلّم إما بالعطاء أو غير ذلك، ومآل هذا إلى الكناية، ولذلك قال القاضي : التعريض إيهام المقصود بما لم يوضع ، لا حقيقة ولا مجازا"[26].

ورأى (الطاهر (ابن عاشور) أن (الطيبي) في قراءته هذه قد حمَّل كلام (الزمخشري) ما لا يتحمَّله، ويُثبِتُ أنّ النسبة بين الكناية والتعريض عند (الزمخشري) هي التباين، وأن غرض (الزمخشري) من التفريق بينهما في هذا لمقام إنما هو بيان أن التعريض من مستتبعات التراكيب، يقول:"إِنَّ الْمَعْنَى التَّعْرِيضِيَّ بِالنِّسْبَةِ إِلَى الْمُرَكَّبَاتِ شَبِيهٌ بِالْمَعْنَى الْكِنَائِيِّ بِالنِّسْبَةِ إِلَى دَلَالَةِ الْأَلْفَاظِ الْمُفْرَدَةِ، وَإِنْ شِئْتَ قُلْتَ: الْمَعْنَى التَّعْرِيضِيُّ مِنْ قَبِيلِ الْكِنَايَةِ بِالْمُرَكَّبِ فَخُصَّ بِاسْمِ التَّعْرِيضِ كَمَا أَنَّ الْمَعْنَى الْكِنَائِيَّ مِنْ قَبِيلِ الْكِنَايَةِ بِاللَّفْظِ الْمُفْرَدِ، وَعَلَى هَذَا فَالتَّعْرِيضُ مِنْ مُسْتَتْبَعَاتِ التَّرَاكِيبِ، وَهَذَا هُوَ الْمُلَاقِي لِمَا دَرَجَ عَلَيْهِ صَاحِبُ (الْكَشَّافِ) فِي هَذَا الْمَقَامِ، فَالتَّعْرِيضُ عِنْدَهُ مُغَايِرٌ لِلْكِنَايَةِ مِنْ هَذِهِ الْجِهَةِ وَإِنْ كَانَ شَبِيهًا بِهَا، وَلِذَلِكَ احْتَاجَ إِلَى الْإِشَارَةِ إِلَى الْفَرْقِ بَيْنَهُمَا، فَالنِّسْبَةُ بَيْنَهُمَا عِنْدَهُ التَّبَايُنُ. وَأَمَّا السَّكَّاكِيُّ فَقَدْ جَعَلَ بَعْضَ التَّعْرِيضِ مِنَ الْكِنَايَةِ وَهُوَ الْأَصْوَبُ، فَصَارَتِ النِّسْبَةُ بَيْنَهُمَا الْعُمُومَ وَالْخُصُوصَ الْوَجْهِيَّ، وَقَدْ حَمَلَ (الطيبي) وَ(التَّفْتَازَانِيُّ) كَلَامَ (الْكَشَّافِ) عَلَى هَذَا، وَلَا إِخَالُهُ يَتَحَمَّلُهُ."[27]

والناظر في توجيه (ابن عاشور) لقول (الزمخشري) يجده لا يدفع كون التعريض -وإن كان من عوارض المعاني المختصة بالتراكيب- نوعا من الكناية بالمركب، وقد صرح هو نفسه بذلكفي القول نفسهبما نصُّه:" وَإِنْ شِئْتَ قُلْتَ: الْمَعْنَى التَّعْرِيضِيُّ مِنْ قَبِيلِ الْكِنَايَةِ بِالْمُرَكَّبِ فَخُصَّ بِاسْمِ التَّعْرِيضِ"وهو ما يجعله يلتقي وقول (السكاكي) الذي صوّبه ورجّحه، فلا يكون حينها محمل (الطيبي) و(التفتازاني) لكلام (الزمخشري) بعيدا أو متكَلَّفًا فيه..

2.4 البعد الحجاجي التداولي للتعريض عند (الزمخشري):

يقف (الزمخشري) عند الأثر الحجاجي لأسلوب التعريض عند تفسيره لقوله –تعالى-: ﴿قَالُوا بَلْ وَجَدْنَآ آبَآءَنَا كَذَلِكَ يَفْعَلُونَ * قَالَ أَفَرَأَيْتُم مَّا كُنتُمْ تَعْبُدُونَ أَنتُمْ وَآبَآؤُكُمُ الأَقْدَمُونَ * فَإِنَّهُمْ عَدُوٌّ لِي إِلَّا رَبَّ العَالَمِينَ﴾ [الشعراء:74-77]، بما ينبئ عن استحضاره للمتلقي في قراءةٍ تداولية لهذا الأسلوب الضمني غير الصريح، فإذا كان الغرض من الحجاج عند أصحاب النظرية الحجاجية في التداولية المعاصرة هو استمالة المتلقي إلى قبول القول المحاجَج له، أو على الأقل جعله مستعِدًّا لقبوله في وقت من الأوقات، فإن هذا يُفهِمُهُ قوله في معالجة هذا الأسلوب في الآيات:" وقد يُبلِغ التعريضُ للمنصوح ما لا يُبلِغُه التَّصريح، لأنه يتأمّل فيه، فربما قاده التأمُّلُ إلى التقبُّل. ومنه ما يحكى عن الشافعيّ -رضي الله تعالى عنه- أنّ رجلا واجهه بشيء، فقال: لو كنتُ بحيث أنتَ لَاحْتَجْتُ إلى أدَب، وسمع رجلٌ ناسا يتحدثون في الحِجر فقال: ما هو ببَيْتِي ولا بيتِكُم"[28].

ويبرُزُ هذا الاستحضار أيضا في فهمه لهذا الأسلوب في تحليله لقصة (داود)-عليه السلام- في قوله-تعالى-:﴿وَهَلْ أَتَاكَ نبَأُ الخصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا المِحْرَابَ﴾ إلى قوله﴿ وَظَنَّ دَاوُدُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وخَرَّ رَاكِعًا وَأَنَابَ﴾ [ص:21-24]، إذ يقول:" فإن قلت: لِمَ جاءت على طريقة التمثيل والتعريض دون التصريح؟ قلتُ:لكونها أبلغ في التوبيخ، مِن قِبَل أنّ التأمُّلَ إذا أدَّاهُ إلى الشعور بالمعرَّض به كان أوقعَفي نفسه، وأشدَّ تمكُّناً من قلبه، وأعظمَ أثراً فيه، وأجلب لاحتشامه وحيائه، وأدعى إلى التنبُّه على الخطإ فيه، مِن أن يبادره به صريحاً، مع مراعاة حسن الأدب بترك المجاهرة.ألا ترى إلى الحكماء كيف أوصوا في سياسة الولد إذا وجدت منه هنةمنكرة بأن يعرض له بإنكارها عليه ولا يصرح،وأن تحكى له حكاية ملاحظة لحاله إذا تأملها استسمج حال صاحب الحكاية فاستمسج حال نفسه، وذلك أزجر له لأنه ينصب ذلك مثالاً لحاله ومقياساً لشأنه، فيتصورقبح ما وجد منه بصورة مكشوفة، مع أنه أصون لما بين الوالد والولد من حجاب الحشمة."[29]

وكما يستحضر (الزمخشري) هذا البعد الحجاجي التداولي للتعريض في قراءته للخطاب القرآني فإن من سار على منهجه في التفسير، أو اعتمد كشَّافَهُ أصلا ومرجعا لمادته التفسيرية، قد تأثر بهذا المسلك في المعالجة للنصوص القرآنية، كـ(البيضاوي) و(النسفي) و(أبي السعود) وغيرهم.. وانظر إن شئت-وعلى سبيل المثال- إلى تناول هؤلاء للتعريض الواقع في القصة المذكورة، لتقف على مراعاة هؤلاء أيضا للبعد النفسي للمخاطَب في تحليلاتهم..[30]

3.4 المناسبة في التعريض:

(الزمخشري) وإن لم يتحدث صراحة عن المناسبة في التعريض بين الكلام المصرَّح به والكلام الضمني المقصود، إلا أن معالجته للنصوص القرآنية التي رأى فيها تعريضا تدل على أنه يراعيها ويستحضرها في التحليل، ويجعلها المحور في فهم هذا الأسلوب وتجلية بلاغته..

وقد وقف (الطيبي) في شرحه على (الكشاف) عند المناسبة، وإن لم يعبر عنها باسمها، حين تحدث عن أنواع التعريض، فجعلها أساس التقسيم، وذلك عند تعليقه على تفسير (الزمخشري) قوله تعالى:﴿• وَلاَ تَكُونُوا أَوَّلَ كَافِرٍ بِهِ﴾[البقرة:41][31]، فقد ذكر أن التعريض أنواع، ومنها: أن يكون الكلام مسوقا لأجل موصوف غير مذكور، كما تقول في عرض من يؤذي الناس: فلانٌ رَجلٌ مؤمنٌ يصلّي ويزكّي ولا يؤذي الناس. ويتوصل به إلى نفي الإيمان عن المؤذِي. ففيه حجاج بطريق المماثلة والمقايسة، بأن يستحضر المعرَّض به حال الموصوف المذكور، ويقيس حاله بها، فيجدها تشبهها، فيحكم على نفسه بما حُكِم به على الأخرى، وهذا ذكره (الزمخشري) في هذا الموضع[32] وغيره، وقد سبق في قصة (داود)-عليه السلام- إيراده أن الحكماء أوصوا في سياسة الولد بأن تحكى له الحكاية شبيهة بحاله، فيستسمج حالُ صاحبها إذا تأمّلها، فيستسمج بذلك حالَ نفسه، ويكون أوقع تأثيرا فيه..

والنوع الثاني الذي ذكره (الطيبي): أن يساق بالكلام لمقتضى الحال، بمعنى أن يكون المعنى الظاهر للكلامالمصرَّح به مقتضيًا ومستلزِمًا المعنى التعريضي، والذي هو مفهوم ضِمْنًا من الكلام، ذلك -كما قال- على طريقة قوله:

أروحُ لتسليمٍ عليك وأغتدِي وحسبُك بالتَّسليمِ منّي تَقاضِيَا

وهذا التقسيم الذي ذكره (الطيبي) في شرحه على (الكشاف)، استوعبه (ابن عاشور) جيدا فاعتمدَ في تعريفه للتعريض-والذي هو أنضج تعريف وأوضحه وأكثره استيعابا لهذا الأسلوب- المناسبةَ ركنًا فيه، بالإضافة إلى القرينة الصارفة عن المعنى الظاهر إلى المعنى التعريضي، وصرّح بأن المناسبة إما مماثلة وإما ملازمة، قال:" فَالتَّعْرِيضُ أَنْ يُرِيدَ الْمُتَكَلِّمُ مِنْ كَلَامِهِ شَيْئًا، غَيْرَ الْمَدْلُولِ عَلَيْهِ بِالتَّرْكِيبِ وَضْعًا، لِمُنَاسَبَةٍ بَيْنَ مَدْلُولِ الْكَلَامِ وَبَيْنَ الشَّيْءِ الْمَقْصُودِ، مَعَ قَرِينَةٍ عَلَى إِرَادَةِ الْمَعْنَى التَّعْرِيضِيّ، فَعُلِمَ أَلَّا بُدَّ مِنْ مُنَاسَبَةٍ بَيْنَ مَدْلُولِ الْكَلَامِ وَبَيْنَ الشَّيْءِ الْمَقْصُودِ، وَتِلْكَ الْمُنَاسَبَةُ: إِمَّا مُلَازَمَةٌ أَوْ مُمَاثَلَةٌ، وَذَلِكَ كَمَا يَقُولُ الْعَافِي لِرَجُلٍ كَرِيمٍ: جِئْتُ لِأُسَلِّمَ عَلَيْكَ وَلِأَنْظُرَ وَجْهَكَ، وَقَدْ عَبَّرَ عَنْ إِرَادَتِهِمْ مِثْلَ هَذَا أُمَيَّةُ بْنُ أَبِي الصَّلْتِ فِي قَوْلِهِ:

إِذَا أَثْنَى عَلَيْكَ الْمَرْءُ يَوْمًا كَفَاهُ عَنْ تَعَرُّضِهِ الثَّنَاءُ

وَجَعَلَ (الطيبي) مِنْهُ قَوْله تَعَالَى: "وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِن دُونِ اللَّهِ" [الْمَائِدَة: 116]. فَالْمَعْنَى التَّعْرِيضِيُّ فِي مِثْلِ هَذَا حَاصِلٌ مِنَ الْمُلَازَمَةِ. وَكَقَوْلِ الْقَائِلِ

«الْمُسْلِمُ مَنْ سَلِمَ الْمُسْلِمُونَ مِنْ لِسَانِهِ» فِي حَضْرَةِ مَنْ عُرِفَ بِأَذَى النَّاسِ، فَالْمَعْنَى التَّعْرِيضِيُّ حَاصِلٌ مِنْ عِلْمِ النَّاسِ بِمُمَاثَلَةِ حَالِ الشَّخْصِ الْمَقْصُودِ لِلْحَالَةِ الَّتِي وَرَدَ فِيهَا مَعْنَى الْكَلَامِ"[33].

ويفهم بهذا أن ما كتبه(الزمخشري) بخصوص هذا الأسلوب كان مُعتَمَدًا ومرتكَزًا لمن جاء بعده في التأسيس والتقعيد له وضبطِه ورسمِ حدوده، بما يدفع عنه التشاكل والتداخل الذي كان بينه وبين الكناية عند الأوائل، وهو ما حاوله-كما رأيت- (السكاكي) و(ابن الأثير) و(القزويني) و(الطيبي) و(الزركشي) و(السيوطي) و(ابن عاشور)..

وبناء على نوعي المناسبة المذكورين، يقف البحث عند النوع الثاني منهما (التعريض بالمماثلة) ليعالج نماذج قرآنية رأى (الزمخشري) فيها تعريضا، يُبيّنُ موضعَه ويَتبَيَّنُ قراءته له[34]، مقارِنًا هذه القراءة بقراءات أخرى لمحل الشاهد عند معاصريه أو مَن جاء بعده، محاولًا استجلاء الصواب والترجيح بين لأقوال، ومبرزًا حجاجية التعريض في الموضع، وأهم النكات والأسرار واللطائف المصاحبة لتلك القراءات..

5. التعريض بطريق المماثلة في قراءة (الزمخشري) للخطاب القرآني (نماذج مختارة):

النموذج الأول:

قوله-تعالى-:﴿**وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيٍّ قَاتَلَ مَعَهُ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُوا لِمَآ أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللهِ وَمَا ضَعُفُوا وَمَا اسْتَكَانُوا وَاللهُ يُحِبُّ الصَّابِرِينَ * وَمَا كَانَ قَوْلَهُمْ إِلَّآ أَن قَالُوا رَبَّنَا اغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَإِسْرَافَنَا فِي أَمْرِنَا وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَ انصُرْنَا عَلَى القَوْمِ الكَافِرِينَ**﴾ [آل عمران:146-147]

الآية الكريمة ضمن سياق طويل نزل في التعقيب على أحداث غزوة أحد التي كانت في السابع من شهر شوال من السنة الثالثة للهجرة، والتي كان أولها نصرا للمسلمين عل المشركين، ثم انقلب النصر إلى هزيمة بسبب عدم لزوم جماعة الرماة أمر رسول الله رغم تذكير قائدهم إياهم به..وقد أُشِيع حينها خبرُ مقتل رسول الله-ﷺ- فحدثت البلبلة في صفوف المسلمين، وضعف كثير منهم، وألقى بعضهم السلاح وقال: على ما نقاتل إن كان رسول الله قد قتل !؟..

فكان التعقيب القرآني تربيةللجماعة المسلمة من خلال هذا الحدث بطريق التصوير والتمثيل ليكون أوقع في النفوس، فيذكرهم بمن خلا قبلهم من الأنبياء ومن معهم وكيف أنهم قاتَلَتْ معهم جماعاتٌ كثيرة، "فما ضعفت نفوسهم لما أصابهم من البلاء والكرب والشدة والجراح، وما ضعفت قواهم عن الاستمرار في الكفاح وما استسلموا للجزع ولا للأعداء، فهذا هو شأن المؤمنين المنافحين عن عقيدة ودين... والتعبير بالحب من الله للصابرين له وقعه، وله إيحاؤه، فهو الحب الذي يأسو الجراح، ويمسح على القرح، ويعوض ويربو عن الضر والقرح والكفاح المرير!"[35]

وقد رأى (الزمخشري) في قوله -تعالى-:﴿فَمَا وَهَنُوا لِمَآ أَصَابَهُم فِي سَبِيلِ اللهِ وَمَا ضَعُفُوا وَمَا اسْتَكَانُوا﴾ تعريضا بالمؤمنين الذين أصابهم الوهن والضعف وهمُّوا بالرجوع والتخلي عن القتال،

قال:"وهذا تعريض بما أصابهم من الوهن والانكسار عند الإرجاف بقتل رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وبضعفهم عند ذلك عن مجاهدة المشركين واستكانتهم لهم، حين أرادوا أن يعتضدوا بالمنافق عبد الله بن أبي في طلب الأمان من أبي سفيان. ﴿ وَمَا كَانَ قَوْلَهُمْ إِلَّآ أَن قَالُوا﴾: هذا القول وهو إضافة الذنوب والإسراف إلى أنفسهم مع كونهم ربانيين، هضماً لها واستقصاراً،والدعاء بالاستغفار منها مقدماً على طلب تثبيت الأقدام في مواطن الحرب والنصرة على العدو،ليكون طلبُهم إلى ربهم عن زكاة وطهارة وخضوع، وأقرب إلى الاستجابة"[36].

وبمثل قول (الزمخشري) قال (أبو حيان)[37]، وزاد (الألوسي) تعريضا آخر فهمه من الآية الثانية (147) إضافة إلى التعريض في الموضع الأول الذي قال به (الزمخشري)، مبينا عمق أثر هذين التعريضين في نفوس المؤمنين المنهزمين، فقال عن الأول:"وفي الكلام تعريض لا يخفى"[38]، وعن الثاني:"وفي الإخبار عنهم أنه ما كان قولهم إلا هذا دون ما فيه شائبة جزع وخور وتزلزل من التعريض بالمنهزمين ما لا يخفى"[39].

وقد وجَّه (الطيبي) قراءة (الزمخشري) للخطاب في الآية الثانية توجيها بيَّن فيه الآلية الحجاجية التي جعلت من الكلام كالتتميم للتعريض في الموضع الأول والمبالغة فيه، فقال:"قوله: «وما كان قولهم إلا هذا القول، وهو إضافة الذنوب والإسراف إلى أنفسهم...واستقصارا» إشارةٌ إلى أن هذا المعنى كالتتميمِ، والمبالغةِ في صلابتهم في الدين وعدم تطرق الوهن والضعف فيهم، وذلك من إفادة الحصر، وإيقاع (أنْ) مع ذلك الفعل اسما لـ(كان) كما في قوله-تعالى-:﴿إِنَّمَا كَانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ إِذَا دُعُوا إِلَى اللهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ أَن يَقُولُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا﴾ [النور:51]"[40]

ويثبتُ (الطاهر بن عاشور) التعريضَ بالذين جزعوا من المؤمنين - أو المنافقين حسب ما قال- في الموضع الثاني ويركّزُ على آليتي القصر والتقديم والتأخير في الحجاج في هذا الموضع وبلاغتهما فيقول:"وَفِي هَذَا الْقَصْرِ تَعْرِيضٌ بِالَّذِينَ جَزِعُوا مِنْ ضُعَفَاءِ الْمُسْلِمِينَ أَوِ الْمُنَافِقِينَ فَقَالَ قَائِلُهُمْ: لَوْ كَلَّمْنَا عَبْدَ اللَّهِ بْنَ أُبَيٍّ يَأْخُذُ لَنَا أَمَانًا مِنْ أَبِي سُفْيَانَ. وَقُدِّمَ خَبَرُ (كَانَ) عَلَى اسْمِهَا فِي قَوْلِهِ: وَما كانَ قَوْلَهُمْ إِلَّا أَنْ قالُوا لِأَنَّهُ خَبَرٌ عَنْ مُبْتَدَأٍ مَحْصُورٍ، لِأَنَّ الْمَقْصُودَ حَصْرُ أَقْوَالِهِمْ حِينَئِذٍ فِي مَقَالَةِ رَبَّنَا اغْفِرْ لَنا ذُنُوبَنا فَالْقَصْرُ حَقِيقِيّ لأنّه قصر لِقَوْلِهِمُ الصَّادِرِ مِنْهُمْ، حِينَ حُصُولِ مَا أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ، فَذَلِكَ الْقَيْدُ مُلَاحَظٌ مِنَ الْمَقَامِ، نَظِيرَ الْقَصْرِ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿إِنَّما كانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ إِذا دُعُوا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ أَنْ يَقُولُوا سَمِعْنا وَأَطَعْنا﴾ [النُّور: 51]، فَهُوَ قَصْرٌ حَقِيقِيٌّ مُقَيَّدٌ بِزَمَانٍ خَاصٍّ، تَقْيِيدًا مَنْطُوقًا بِهِ، وَهَذَا أَحْسَنُ مِنْ تَوْجِيهِ تَقْدِيمِ الْخَبَرِ فِي الْآيَةِ بِأَنَّ الْمصدر المنسبك المؤوّل أَعْرَفُ مِنَ الْمَصْدَرِ الصّريح لدلَالَة المؤوّل عَلَى النِّسْبَةِ وَزَمَانِ الْحَدَثِ،بِخِلَافِ إِضَافَةِ الْمَصْدَرِ الصَّرِيحِ، وَذَلِكَ جَائِزٌ فِي بَابِ (كَانَ) فِي غَيْرِ صِيَغِ الْقَصْرِ، وَأَمَّا فِي الْحَصْرِ فَمُتَعَيِّنٌ تَقْدِيمُ الْمَحْصُورِ."[41]

وقرئ (قولُهم) بالرفع على أنه اسم كان، وهي قراءة (ابن كثير) و(عاصم) في رواية عنهما، واختلفت الأنظار في الوقوف على بلاغة كل منهما والمفاضلة بينهما[42]، ورأى (ابن عاشور) أن البلاغة متحققة على الوجهين: (قراءة النصب) و(قراءة الرفع)، وهو الصواب الذي ينبغي أن يصار إليه، فلا يفاضل بين القراءتين، لأنهما متواترتان يتحقق الإعجاز في كل منهما، قال:" وَجَاءَتْ هَذِهِ الْآيَةُ عَلَى هَذَا النَّظْمِ الْبَدِيعِ الصَّالِحِ لِحَمْلِ الْكَلَامِ عَلَى تَثْبِيتِ الْمُسْلِمِينَ فِي حَالِ الْهَزِيمَةِ وَفِي حَالِ الْإِرْجَافِ بِقَتْلِ النَّبِيءِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَعَلَى الْوَجْهَيْنِ فِي مَوْقِعِ جُمْلَةِ مَعَهُ رِبِّيُّونَ يَخْتَلِفُ حُسْنُ الْوَقْفِ عَلَى كَلِمَةِ (قُتِلَ) أَوْ عَلَى كلمة (كثير) ... وَمَحَلُّ الْعِبْرَةِ هُوَ ثَبَاتُ الرَّبَّانِيِّينَ عَلَى الدِّينِ مَعَ مَوْتِ أَنْبِيَائِهِمْ وَدُعَاتِهِمْ."[43]

وخلاصة القول أن التعريض مستفاد من السياق كله في الآيتين، يؤكده قول (الطيبي) من أن الموضع الثاني تتميم للأول ومبالغة فيه، وقد تمّت المحاججة في هذا الخطاب التعريضي بالمنهزمين من المؤمنين، من خلال المماثلة والقياس الحاصلين في أذهان المخاطبين، بين حالهم في غزوة أحد مع نبيهم –عليه السلام- وسائر أحوالهم التي يبتلون فيها ويمتحنون، وبين حال من سبقهم من المؤمنين مع أنبيائهم في محنهم وابتلاءاتهم الكثيرة، والقتال أحدها، لتكون النتيجة المتوصل إليها، والتي عبّر عنها (ابن عاشور) بمحل العبرة، هي وجوب الثبات على الحق والدين وإن مات أو قتل النبيُّ !..

وقد وظَّفَ التعبيرُ القرآنيُّ لخدمة هذه النتيجة المحاجَج بها بطريق التعريض، والذي مناسبته المماثلة، جملةً من الآليات اللغوية أبرزها اختيار لفظ (كأين) للتكثير، والذي هو في معنى (كم) الخبرية، والتنكير في الموضعين (نبي) من غير وصف و(ربيون) موصوفا بالكثرة، إضافة إلى الأوصاف الدقيقة التي نفيت عن الرِّبِّيين (الوهن) و(الضعف) و(الاستكانة)، ولا شك أن لكل منها وقعه في نفس متلقيه.. هذا فضلا عن أسلوبي القصر والتقديم والتأخير في الموضع الثاني، وأثرهما في نظم الكلام وتلقّيه!..

النموذج الثاني:

قوله-تعالى-:﴿فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَوْمِهِ مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشَرًا مِّثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلَّا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا مِن فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ﴾[هود:27].

هذا قول من الملإ يردون به دعوى (نوح) –عليه السلام- النبوة والرسالة، محتجين عليه بشبه ثلاث: ببشريته مثلهم! وبأنه اتبعه أراذل القوم كالحاكة وأهل الصنائع لخسيسة وعديمي الرأي فيهم، وأنه لو كان صادقا لاتبعه الأكياس والأشراف من الناس! والثالثة: أنه لا فضل لهم عليهم في استحقاق النبوة دونهم، لا في العقل ولا في رعاية المصالح ولا في قوة الجدل، يقولون: فإذا

لم نر لك فضلا علينا في واحد من هذه الأحوال الظاهرة، فكيف نصدق بفضلك علينا في أشرف الدرجات وأعلى المقامات؟..[44]

وقد قرأ (الزمخشري) التعبير القرآني عن موقفهم هذا في هذه الآية من وجهين، حمل أحدهما عل التعريض بنبي الله (نوح)- عليه السلام-، فقال:"﴿مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشَرًا مِّثْلَنَا﴾تعريض بأنهم أحق منه بالنبوة وأن اللّه لو أراد أن يجعلها في أحد من البشر لجعلها فيهم فقالوا: هب أنك واحد من الملإ ومواز لهم في المنزلة فماجعلك أحق منهم؟ ألا ترى إلى قولهم: ﴿وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا من فَضْلٍ﴾؟. أو أرادوا أنه كانينبغي أن يكون ملكاً لا بشراً."[45]

ويوضِّح (الطيبي) في حاشيته على الكشاف مناسبة التعريض الذي عناه (الزمخشري)، ويشير إلى موضعه في قوله، كما ينبِّهُ إلى دسيسة اعتزال في الوجه الثاني من الوجهين المذكورين، ويذكر أن المقام يردُّه.. يقول:" «تعريض بأنهم أحق منه بالنبوة» يعني: أننا في البشرية سواء، ولنا المزية بكوننا شرفاء عظماء، لأن القائلين الملأُ الذين يملؤون القلوب هيبة والمجالس أبهة، ... قوله:«هب أنك واحد من الملإ وموازٍ لهم في المنزلة» تنبيه على مكان التعريض والتفكر في استحقاقهم لها دونه، لتنزلهم عن مراتبهم... قوله:«كانينبغي أن يكون ملكاً لا بشراً» يعني: دلّ قوله:«وَمَا كَانَ لَكُمْ عَلَيْنَا مِن فَضْلٍ»: على أن مطلق الأفضلية مطلوب في الرسالة، ونحن وأنتم مستوون في البشرية، لا فضل لأحد الفريقين على الآخر، فينبغي أن تكونوا من جنس هو أفضل من البشر، لتختصوا بها دونا، وليس ذلك إلا الملكية، ففيه اعتزال خفي، والمقام يدفعه."[46]

ولئن كان (الطيبي) ردّ الوجه الثاني من الوجهين المذكورين في قول (الزمخشري) بقرينة المقام والسياق، فإن معاصره أبا حيان الأندلسي قد ردَّ القول بوجهيه وقال:" ولا يظهر ما قاله (الزمخشري) من الآية"[47]. وأما (ابن عطية) الأندلسي قبلهما فإن قوله لا يُفهِم التعريض الذي فهمه (الزمخشري) من الآية، قال﴿مَا نَرَاكَ إِلَّا بَشَرًا مِّثْلَنَا﴾: أي: والله لا يبعث رسولا من البشر، فأحالوا الجائز على الله –تعالى-" [48]. وكذلك كان فَهِم (البيضاوي)، وهو الذي عادته الاتكاء على أقوال (الزمخشري) في تفسيره، فقد قال في تفسير الموضع الذي رأى فيه (الزمخشري) التعريض بأن الدلالة فيه أن"لا مزية لك علينا تخصك بالنبوة ووجوب الطاعة"[49]. كما يورد (الألوسي) قول (الزمخشري) بوجهيه وإشارة (الطيبي) إلى ما في قول (الزمخشري) من اعتزال خفي، وبيَّن منازعة غيره له فيه والقول بعدم ظهوره، والذي يبدو أنه لا يرتضيه بوجهيه، لذلك قال:"والظاهر أن مقصودهم ليس إلا إثبات أنه -عليه السلام- مثلهم، ليس فيه أي مزية يترتب عليها النبوة ووجوب الإطاعة والاتباع"[50].

وأما (ابن عاشور) فقد فهِم التعريض لكن في موضع غير الموضع الذي فهمه منه (الزمخشري)، وهو قوله –تعالى-:﴿ وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلَّا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ ﴾ولم يأت على

ذكره في الموضع الأول[51]. بينما ذهب (محي الدين الدرويش) إلى أن التعريض مفهوم من مجموع الموضعين[52].

ولعلَّ تساؤلا يتبادر إلى الذهن في هذا المقام فيرد به القول بالتعريض الذي قال به (الزمخشري)، وهو: ما الذي يلجئ الملأ من قوم نوح –عليه السلام- إلى التعريض في خطابهم إياه، ولا شيء يمنعهم من التصريح، وهم عِلية القوم وسادتهم، وبأيديهم السطوة والجاه والسلطان؟ و يحاول (أبو السعود) الإجابة عنه فيقول:" وإنما لم يبتوا القول بذلك مع جزمهم به وإصرارهم عليه إراءة بأن ذلك لم يصدر عنهم جزافا بل بعد التأمل في الأمر والتدبر فيه، ولذلك اقتصروا على ذكر الظن فيما سيأتي وتعريضا من أول الأمر برأي المتبين، وكأن قولهم (وما نراك) جواب عما يرد عليهم من أنه عليه السلام ليس مثلهم، حيث عاين دلائل نبوته واغتنم اتباعه من له عين تبصر وقلب يدرك، فزعموا أن هؤلاء أراذلنا، أي أخساؤنا وأدانينا...يعنون: أنه لا عبرة باتباعهم لك إذ ليس لهم رزانة عقل ولا إصابة رأي وقد كان ذلك منهم في بادي الرأي أي ظاهره من غير تعمق."[53]

والظاهر أن قول (الزمخشري) بالتعريض في هذا المقام ليس رائجا عند عامة االمفسرين، بل وحتى الذين عادتهم الأخذ بقوله والسير على هدى تفسيره لم يذكروه! ولذلك ربما يكون تفرد به بين الأوائل! ولعلَّ أقوى ما يمكن الاعتراض به عليه هو التساؤل المطروح سابقا عما يدفع الملأ من قوم (نوح) إلى التعريض وليس ثمة ما يمنعهم من التصريح بما يريدون؟ وقد حاول (أبو السعود) الإجابة عن هذا التساؤل، لكن يبدو أنها إجابة لا تروي الغليل ولا تشفي العليل !

والاعتراض لا يعني عدم صحة قول(الزمخشري) أو عدم احتمال الخطاب له، لأن الصيغة التي جاء بها التعبير القرآني لا تدفعه، فهي صيغة حصر وقصر مذيلة بالوصف (مثلنا)، فيها من التأكيد والمبالغة ما فيها،خاصة وقد جاءت في مقام محاججة القوم نبي الله نوح –عليه السلام- في ردّ دعوته، وللناظر كي يقف على هذا المعنى أن يوازن بين صيغة التعبير القرآني وبين صيغ أخرى قريبة محتملة، لكن من دون قصر أو من دون الوصف الوارد أو من دونهما، كأن يقول مثلا (إنا نراك بشرا مثلنا) أو يقول (ما نراك إلا بشرا) أو (إنا نراك بشرا) لينظر كيف يتغير المعنى، ويبعد معه احتمال التعريض !

النموذج الثالث:

قوله-تعالى-:﴿اِصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُدَ ذَا الأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ * إِنَّا سَخَّرْنَا الجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالعَشِيِّ والإِشْرَاقِ * والطَّيْرَ مَحْشُورَةٌ كُلٌّ لَّهُ أَوَّابٌ * وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابِ*﴾[ص:17-20].

يبحث (الزمخشري) المناسبة في الآية الأولى من النص القرآني بين قوله-تعالى-:﴿اِصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ﴾ وقوله: ﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُدَ﴾ متسائلا عنها على طريقة (الفنقلة) المعهودة عنه،

ويوجهها بتوجيهين، أحدهما هو قصد التعريض بالمشركين بطريق التمثيل، على أن المراد الذكر اللفظي في قوله (وَاذْكُرْ)، والثاني: قصد استحضاره -عليه السلام- قصة سيدنا (داود)، إذا حُمِلَ القولُ على إرادة الذكر القلبي لا اللفظي، فيقول:" فإن قلتَ: كيف تطابق قوله: -:﴿اِصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ﴾وقوله: ﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُدَ﴾حتى عطف أحدهما على صاحبه؟ قلتُ:كأنه قال لنبيه -عليه الصلاة والسلام-: اصبر على ما يقولون، وعظِّم أمر معصية الله في أعينهم بذكر قصة (داود)،وهو أنه نبي من أنبياء اللهّ –تعالى- قد أولاه ما أولاه من النبوة والملك، لكرامته عليه وزلفته لديه، ثم زلَّ زلة فبعث إليه الملائكة ووبخه عليهاعلى طريق التمثيل والتعريض حتى فطن لما وقع فيه فاستغفر وأناب، ووجد منه ما يحكى من بكائه الدائم وغمه الواصب، ونقش جنايته في بطن كفه حتى لا يزال يجدد النظر إليها والندم عليها، فما الظن بكم مع كفركم ومعاصيكم؟ أو قال له -صلى الله عليه وسلم-: اصبر على ما يقولون وصُن نفسك وحافظ عليها أن تزل فيما كلفت من مصابرتهم وتحمل أذاهم، واذكر أخاك (داود) وكرامته على اللهّ كيف زل تلك الزلة اليسيرة فلقي من توبيخ الله وتظليمه ونسبته إلى البغي ما لقي."[54]

والقول بالتعريض في هذا الموضع يبدو أنه لم يشع عند المفسرين ولم يرتضوه، بل وحتى التوجيه الثاني للآية الذي قال به (الزمخشري) والذي مفاده تحذير النبي-ﷺ – من الزلل كما زلّ سيدنا (داود) وما تبعه من توبيخ لله تعالى له، لم يجد القبول عند جمهور المفسرين ! فنجد أغلب السالكين مسلك التفسير اللغوي للقرآن والذين عمدتهم (الكشاف) يكتفون بذكر مضمون قول (الزمخشري) أو نصه من غير إتيان على التعريض، كما فعل (البيضاوي)[55] والنسفي[56] و(الإيجي)[57] و(الألوسي)[58] وغيرهم..

وجمهور المفسرين يستحضر في تفسير هذه الآيات ما في ذكر القصص القرآني من التسلية عن الرسول-ﷺ- وتثبيت قلبه ووعده بالتمكين، لما كان يلاقيه ومن معه من المؤمنين من قومه من صدٍّ وكيد وأذيَّة..يقول (الطبري):"يقول تعالى ذكره لنبيه محمد ﷺ: اصبر يا محمد على ما يقول مشركو قومك لك مما تكره قيلَهم لك، فإنا ممتحنُوك بالمكاره امتحانَنَا سائر رسلِنا قبلك، ثم جاعلو العلوّ والرفعة والظفر لك على من كذَّبك وشاقَّك سنَّتَنا في الرسل الذين أرسلناهم إلى عبادنا قبلك، فمنهم عبدنا (أيوب) و(داود) بن إيشا، فاذكر ذا الأيد؛ ويعني بقوله ﴿ذَا الأَيْدِ﴾ ذا القوّة والبطش الشديد في ذات الله والصبر على طاعته"[59]. وبمثل قوله قال (القرطبي) و(الرازي) وغيرهما[60].

ولعل الحامل على عدم اعتبار المفسرين قول (الزمخشري) في أحد الوجهين أو في كليهما في تأويل النص القرآني وبيانه وجه المناسبة فيه، هو ما لَمسُوه من عدمِ مراعاةٍ لمقامِ النبوة في حق

نبيّ الله (داود)-عليه السلام- خصوصا وأنبياء الله عموما، ورأوا في ذلك عدم مراعاة للأدب اللائق بهذا المقام !.

ولقد كان (ابن جزي) أوضح في ردَّ قول (الزمخشري)، حين أورد التساؤل نفسه الذي أورده (الزمخشري)، وأجاب عنه بما يراه مناسبا للمقام، وهو الجواب الذي عليه عامة المفسرين، ثم يذكر صراحة (الزمخشري) ويخطِّئه فيما ذهب إليه ويتهمه بسوء الأدب مع الأنبياء، يقول:" فإن قيل: ما المناسبة بين أمر الله لسيدنا محمد ﷺ بالصبر على أقوال الكفار وبين أمره له بذكر (داود)؟ فالجواب عندي أن ذكر (داود) ومن بعده من الأنبياء في هذه السورة فيه تسلية للنبي ﷺ، ووعد له بالنصر وتفريج الكرب، وإعانة له على ما أمر به من الصبر، وذلك أن الله ذكر ما أنعم به على (داود) من تسخير الطير والجبال، وشدّة ملكه، وإعطائه الحكمة وفصل الخطاب، ثم الخاتمة له في الآخرة بالزلفى وحسن المآب، فكأنه يقول: يا محمد كما أنعمنا على (داود) بهذه النعم كذلك ننعم عليك، فاصبر ولا تحزن على ما يقولون، ثم ذكر ما أعطى (سليمان) من الملك العظيم، وتسخير الريح والجن والخاتمة بالزلفى وحسن المآب، ثم ذكر من ذكر بعد ذلك من الأنبياء. والمقصد: ذكر الإنعام عليهم لتقوية قلب النبي ﷺ، وأيضاً فإن (داود) و(سليمان) و(أيوب) أصابتهم شدائد ثم فرّجها الله عنهم، وأعقبها بالخير العظيم، فأمر سيدنا محمداً ﷺ بذكرهم، ليعلمه أنه يفرج عنه ما يلقى من إذاية قومه، ويعقبها بالنصر والظهور عليهم، فالمناسبة في ذلك ظاهرة وقال (ابن عطية): المعنى: اذكر (داود) ذا الأيدي في الدين فتأسَّ به وتأيد كما تأيد، وأجاب (الزمخشري): عن السؤال فإنه قال: كأن الله قال لنبيه ﷺ: اصبر على ما يقولون، وعظم أمر المعصية في أعين الكفار بذكر قصة (داود)، وذلك أنه نبي كريم عند الله ثم زلَّ زلة فوبخه الله عليها فاستغفر وأناب، فما الظن بكم مع كفركم ومعاصيكم؛ وهذا الجواب لا يخفى ما فيه من سوء الأدب مع (داود) عليه السلام حيث جعله مثالاً يهدد الله به الكفار، وصرح بأنه زل وأن الله وبخه على زلته، ومعاذ الله من ذكر الأنبياء بمثل هذا"[61].

وكذلك كان قول (القاسمي) فقد فهم أن في قوله-تعالى-:﴿اصْبِرْ عَلى ما يَقُولُونَ﴾ وعدا بالنصر والظفر والملك والتأييد كما أوتي داود –عليه السلام-، وقال:"ما ذكرناه هنا من وجه الارتباط بين نبإ(داود) وما قبله من الوعد بإيتائه ما أوتي، هو ما يظهر من السياق ويشعر به نظائره في قصص الأنبياء عليهم السلام. وما ذكره (الزمخشري) وتابعه عليه (البيضاوي) وغيرهما في وجه الاتصال، فمما تقشعر من ذكره الأبدان، ولا علاقة له في الوصلة ولا في المناسبة أصلا. فخذ ما أوتيت وكن من الشاكرين. انتهى."[62]

ولئن كان معروفا عن (أبي حيان) الأندلسي اشتداده في انتقاد (الزمخشري) في مواضع كثيرة من تفسيره، إلا أنه كان في هذا الموضع أقل حدة، فقد ذكر القول الذي عليه جمهور

المفسرين، وذكر إلى جانبه قول (الزمخشري) بصيغة التمريض (قيل)، ومن غير تصريح بالنسبة إليه، وقد غيّر في بعض لفظه قصدا –كما صرّح بذلك-، لأنه رآه لا يتناسب ومقام النبوة..[63]

والخلاصة أن يقال: إنه قد لا يصار إلى القول بالتعريض الذي ذهب إليه (الزمخشري)، والذي لم يقل به المفسرون ولم يصرحوا به، وربما كان توجيه (ابن جزي) ومَن وافقه للمناسبة بين أمر الله–تعالى-نبيَّه-ﷺ- بالصبر وذكر قصة (داود) –عليه السلام-أنسب وأوفق للمقام.. ولعل ما أشار إليه (ابن عاشور) وسبق عند غيره يوحي بأن الأولى القول بالتعريض في اتجاه آخر، وهو تمكين الله لنبيه -ﷺ- في الأرض وإعزازه، وخذلان المشركين وإذلالهم، يقول:" وابْتُدِئَ بِذِكْرِ (داود) لِأَنَّ اللَّهَ أعْطاهُ مُلْكًا وسُلْطانًا لَمْ يَكُنْ لِآبائِهِ، فَفي ذِكْرِهِ إيماءٌ إلى أنَّ شَأْنَ مُحَمَّدٍ ﷺ سَيَصِيرُ إلى العِزَّةِ والسُّلْطانِ، ولَمْ يَكُنْ لَهُ سَلَفٌ ولا جُنْدٌ فَقَدْ كانَ حالُ النَّبِيءِ ﷺ أشْبَهَ بِحالِ (داود) - عَلَيْهِ السَّلامُ. - "[64].

النموذج الرابع:

قوله-تعالى-:﴿ وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا المِحْرَابَ * إِذْ دَخَلُوا عَلَى دَاوُدَ فَفَزِعَ مِنْهُمْ قَالُوا لَا تَخَفْ خَصْمَانِ بَغَى بَعْضُنَا عَلَى بَعْضٍ فَاحْكُم بَيْنَنَا بِالحَقِّ وَلَا تُشْطِطْ وَاهْدِنَآ إِلَى سَوَآءِ الصِّرَاطِ * إِنَّ هَذَآ أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الخِطَابِ * قَالَ لَقَدْ ظَلَمَكَ بِسُؤَالِ نَعْجَتِكَ إِلَى نِعَاجِهِ وَإِنَّ كَثِيرًا مِّنَ الخُلَطَآءِ لَيَبْغِي بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَقَلِيلٌ مَّا هُمْ وَظَنَّ دَاوُدُ أَنَّمَا فَتَنَّاهُ فَاسْتَغْفَرَ رَبَّهُ وَخَرَّ رَاكِعًا وَ أَنَابَ* ﴾ [ص:21-24]

توقف (الزمخشري) عند هذه القصة التي حدثت لس(داود) –عليه السلام-، فذكرها وبيَّنَ وجْهَ العتب عليه فيها، والطريق التي سلكها القرآن في التعبير عن هذا العتب، وحجاجية هذه الطريق وأثرها في نفس (داود)- في هذا الموضع، وحجاجيتها في غيرها من المواضع..

فأما عن القصة ووجه العتب والإنكار على سيدنا (داود) فيها فقال:" كان أهل زمان (داود) -عليه السلام- يسأل بعضهم بعضاً أن يَنزِل له عنامرأته فيتزوجها إذا أعجبته، وكانت لهم عادة في المواساة بذلك قد اعتادوها.وقد روينا أن الأنصار كانوا يواسون المهاجرين بمثل ذلك، فاتفق أنَّ عيْنَ(داود) وقعت على امرأة رجل يقال له أُوريَّا، فأحبّها، فسأله النزول له عنها، فاستحيا أنيرده ففعل، فتزوجها، وهي أم (سليمان)، فقيل له: إنك مع عظم منزلتك وارتفاع مرتبتك وكبرشأنك وكثرة نسائك: لم يكن ينبغي لك أن تسأل رجلاً ليس له إلا امرأة واحدة النزول،بل كان الواجب عليك مغالبة هواك وقهر نفسك والصبر على ما امتحنت به.وقْيل: خطبها أوريا ثم خطبها (داود) فآثره أهلها، فكان ذنبه أن خطبعلى خطبة أخيه المؤمنمع كثرة نسائه...والذي يدل عليه المثل الذي ضربه الله لقصته -عليه السلام- ليس إلاطلبه إلى زوج المرأة أن ينزل له عنها فحسب "[65]

وأما عن الطريق التي اختارها التعبير القرآني في تحقيق الغرض والمقصد من الخطاب في القصة فهي التعريض بطريق التمثيل أو المماثلة، وقد قال عنها وعن حجاجيتها، وعلى عادته في أسلوب (الفنقلة):" فإن قُلتَ: لم جاءت على طريقة التمثيل والتعريض دون التصريح؟ قلت:لكونها أبلغ في التوبيخ من قبل أن التأمل إذا أداه إلى الشعور بالمعرض به كان أوقعفي نفسه وأشد تمكناً من قلبه وأعظم أثراً فيه وأجلب لاحتشامه وحيائه وأدعى إلىالتنبه على الخطإ فيه من أن يبادره به صريحاً مع مراعاة حسن الأدب بترك المجاهرة.ألا ترى إلى الحكماء كيف أوصوا في سياسة الولد إذا وجدت منه هنةمنكرة بأن يعرض له بإنكارها عليه ولا يصرح.وأن تحكى له حكاية ملاحظة لحاله إذا تأملها استسمج حال صاحب الحكايةفاستسمج حال نفسه وذلك أزجر له لأنه ينصب ذلك مثالاً لحاله ومقياساً لشأنه فيتصورقبح ما وجد منه بصورة مكشوفة مع أنه أصون لما بين الوالد والولد من حجاب الحشمة."[66]

والناظر في تحليل (الزمخشري) لهذه القصة والتعريض والتمثيل الواردين فيها يدرك حرصه في هذا الموضع على اختيار ما يتناسب ومقام النبوة لا من حيث الروايات المتناقلة فيها، وقد ذكر بعضها وردَّه، ولا من حيث التعابير والصيغ الموظفة في التحليل، فهو في هذا الموضع أكثر احتياطا من تحليله للتعريض في النموذج السابق بخصوص سيدنا (داود) نفسه –عليه السلام-، ولذلك لم نجد مَن ينتقده في ما قال، بل إن الكثيرين نقلوا قوله واعتمدوه في فهم القصة! ما يجعل قوله في النموذج السابق فلتة منه كان الأولى أن ينزِّهَ لسانَه وقلمَه عنها!

وقد أكَّد (ابن المنير السكندري) هذا الاحتياط ووجوبه في التعامل مع أنبياء الله –تعالى- في حاشيته على (الكشاف) في ختام سياق القصة حين ذكر أن بعضهم نقل أن القصة حقيقية وليست تمثيلا من الملائكة، فردّه وعقب عليه قائلا:" وقد التزم المحققون من أئمتنا أن الأنبياء -عليهم الصلاة السلام-، (داود) وغيره، منزهون من الوقوع في صغائر الذنوب مبرؤون من ذلك والتمسوا المحامل الصحيحة لمثل هذه القصة، وهذا هو الحق الأبلج والسبيل الأبهج إن شاء الله – تعالى-"[67].

وقد نبَّه المفسرون على أن الذي عوتب عليه(داود)-عليه السلام- ، ليس هو فعل الحرام، فهو لم يفعل إلا ما كان معروفا معتادا في قومه مباحا في شرعه! وإنما كان العتاب لأنه فعل خلاف الأولى، فهو النبي والملك وله تسع تسعون امرأة، فما كان له أن يطلب من الرجل من رعيته أن يتنازل له عن امرأته الوحيدة، يضمها إلى نسائه! وهذا الذي وقع فيه لا ينافي العصمة كما قال (الشوكاني)[68]، وقد عوتب لأن الأنبياء لا يقرهم الله على الخطإ! قال (ابن جزي) بعد أن فصّل في التمثيل وقاس النظير في أمر (داود) مع أوريا على النظير في أمر الخصومة المزعومة من الملكين حتى وصل إلى النتيجة التي حاج به (داود) نفسه، قال:"ولا تقتضي هذه القصة على هذه

الرواية أن (داود) -عليه السلام- وقع فيما لا يجوز شرعاً، وإنما عوتب على أمر جائز، كان ينبغي له أن يتنزه عنه لعلوّ مرتبته ومتانة دينه، فإنه قد يعاتب الفضلاء على ما لا يعاتب عليه غيرهم، كما قيل: حسنات الأبرار سيئات المقربين، وأيضاً فإنه كان له تسع وتسعون امرأة، فكان غنياً عن هذه المرأة فوقع العتاب على الاستكثار من النساء، وإن كان جائزا"[69]

وقد ذكر التعريض في هذا الموضع قبل (الزمخشري) (الثعلبي) (-427هـ) ونقل تسميته بتعريض التنبيه والتفهيم لما فيه من التمثيل المشاهد لحالتين إحداهما حاصلة واقعة والأخرى مشاهدة مفترضة، قال عنه:" قال الحسن بن الفضل: هذا تعريض التنبيه والتفهيم، لأنه لم يكن هناك نعاج ولا بغي، وإنما هو كقول الناس ضرب زيد عمرا، وظلم عمرو زيدا، واشترى بكر دارا، وما كان هناك ضرب ولا ظلم ولا شرا."[70]، وبمثل قوله قال (البغوي)(-516هـ).[71]

وقد رأى (القرطبي) (-671هـ) التعريض في هذا الموضع من أحسن التعريض، وأن ما أورده الملكان من تمثيل على وجه التعريض إنما الغرض منه أن يفهم موقع العتب، فيعدل عن تلك الطريقة، ويستغفر ربه من تلك الصغيرة، وخلص إلى أنه "بانَ بِمَا قَصَّهُ اللَّهُ تَعَالَى مِنْ هَذِهِ الْمَوْعِظَةِ، الَّتِي تَوَخَّاهُ بِهَا بَعْدَ الْمَغْفِرَةِ، أَنَّ خَطِيئَتَهُ إِنَّمَا كَانَتِ التَّقْصِيرَ فِي الْحُكْمِ، وَالْمُبَادَرَةَ إِلَى تَظْلِيمِ مَنْ لَمْ يَثْبُتْ عِنْدَهُ ظُلْمُهُ"[72].

والأثر الحجاجي لهذا التعريض كبير ولا شك، عبّر عنه (الزمخشري) كما سبق وغيره، بما يحدثه من وقعٍ في نفس المعرَّض به، وتمكينٍ للمعنى التعريضي في قلبه، وبعثٍ له على الخجالة والحياء، ثم لما فيه من مراعاة حسن الأدب بترك المجاهرة، وقد زاد اقتران الكناية بالتمثيل هذا التعريض قوة وجمالية، هذا فضلا عن أن شهوده حسّا ومعاينة يقوي حضور المعرض به وتمكنه من المعنى!كما لك أن تنظر إلى البعد التصويري في هذه القصة، فحتى الذي لم يعايشها بشخصه تجده يعايشها بفكره وخياله، ويتلقاها وكأنه حاضر يشهد أحداثها، **ولذلك سيجد الأثر في نفسه قريبا مما وجده المعني** بها أول مرة! ولذلك قال القاضي (البيضاوي)(-685هـ) :" والكِنايَةُ والتَّمْثِيلُ فِيما يُساقُ لِلتَّعْرِيضِ أبْلَغُ في المَقْصُودِ"[73].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن (ابن عاشور) وبعد أن ذكر أن الغرض العام من سوق النبإ (نبأ الخصم) إنما هو إتمام التنويه ب(داود) عليه السلام- وذلك حتى لا يتَوَهَّم أنه ينقَضُ ما ذُكِر من فضائله ما جاء في كتاب صمويل الثاني من كتب اليهود من أغلاط باطلة تنافي مقام النبوة[74]! لفت النظر إلى حكم فقهي استلهمه من هذا النبإ وما جاء فيه من تمثيل، فقد استدل به على جواز القصص التمثيلية وكتابة الروايات وتمثيلها قال:" وفِي هَذا دَلِيلٌ شَرْعِيٌّ عَلى جَوازِ وضْعِ القَصَصِ التَّمْثِيلِيَّةِ الَّتِي يُقْصَدُ مِنها التَّرْبِيَةُ والمَوْعِظَةُ ولا يَتَحَمَّلُ واضِعُها جُرْحَةَ الكَذِبِ خِلافًا لِلَّذِينِ نَبَزُوا الحَرِيرِيَّ بِالكَذِبِ في وضْعِ المَقاماتِ كَما أشارَ هو إلَيْهِ في دِيباجَتِها. وفِيها دَلِيلٌ شَرْعِيٌّ لِجَوازِ تَمْثِيلِ

تِلْكَ القَصَصِ بِالأجْسامِ إذا لَمْ تُخالِفِ الشَّرِيعَةَ، ومِنهُ تَمْثِيلُ الرِّواياتِ والقَصَصِ في دِيارِ التَّمْثِيلِ، فَإنَّ ما يَجْرِي في شَرْعِ مَن قَبْلَنا يَصْلُحُ دَلِيلًا لَنا في شَرْعِنا إذا حَكاهُ القُرْآنُ أوْ سُنَّةُ النَّبِيءِ ﷺ ولَمْ يَرِدْ في شَرْعِنا ما يَنْسَخُهُ."[75]

النموذج الخامس:

قوله-تعالى-:﴿ وَاذْكُرْ عِبَادَنَآ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ أُولِي الأَيْدِي والأَبْصَارِ* إِنَّآ أَخْلَصْنَاهُم بِخَالِصَةٍ ذِكْرَى الدَّارِ* وَإِنَّهُمْ عِندَنَا لَمِنَ المُصْطَفَيْنَ الأَخْيَارِ*﴾ [ص:45-47]

وقف (الزمخشري) في تفسيره لهذا النص القرآني عند قوله -تعالى-:﴿أُولِي الأَيْدِي والأَبْصَارِ﴾ الذي أثبتَ وصْفَيْن لأنبياء لله-تعالى- المذكورين في الآية: (إبراهيم) و(إسحاق) و(يعقوب)- عليهم السلام-، فقال:"ولما كانت أكثر الأعمال تباشر بالأيدي غلبت، فقيل في كل عمل: هذا مما عمِلت أيديهم، وإن كان عملاً لا يتأتى فيه المباشرة بالأيدي، أو كان العمال جُذماً لا أيدي لهم، وعلى ذلك ورد قوله -عز وعلا-: ﴿أُولِي الأَيْدِي والأَبْصَارِ﴾ يريد:أولي الأعمال والفكر، كأن الذين لا يعملون أعمال الآخرة، ولا يجاهدون في الله، ولا يفكرون أفكار ذوي الديانات، ولا يستبصرون، في حكم الزَّمْنَى الذين لا يقدرون على أعمال جوارحهم والمسلوبي العقول الذين لا استبصار بهم.وفيه تعريض بكل من لم يكن من عمال الله، ولا من المستبصرين في دين الله، وتوبيخ على تركهم المجاهدة والتأمل مع كونهم متمكنين منهما. وقرىء: أولى الأيادي على جمع الجمع. وفي قراءة ابن مسعود: "أُولِي الأَيْدِ" على طرح الياء والاكتفاء بالكسرة. تفسيره بالأيْد —من التأييد- قلِق"[76].

وحمل هذا التعريض في مناسبته على المماثلة فمن زاوية أن فيه أمرا للنبي —ﷺ- بذكر ثلاثة من رسله ووصفهم بوصفين جامعين، يبتغيهما كل مؤمن متبع مقتد بأنبياء الله ورسله، فيكون في ذلك حملٌ وتوجيهٌ لأن ينظر كل من ليس متَّصفا بأحدهما أو بكليهما، فيقيس حاله بحالهم، وينظر جزاءه من خلال جزائهم، فينهض بنفسه للاجتهاد فيهما..

وقول (الزمخشري) بالتعريض في هذا الموضع بالزمنى والبطالين ومسلوبي العقول الذين لا يستبصرون، وإن وافقه عليه أهل التفسير اللغوي، إلا أن عبارته الأخيرة التي رأى فيها تفسير (الأَيْدِ) -بحذف الياء والاكتفاء بالكسر- بـ(التأييد) قلِقًا، جعلت الكثير منهم يخالفونه، وقد أوضح غير واحد أن هذا المذهب من (الزمخشري) سببه، أن تفسير (الأيْد) بالقوة والتأييد مؤداه عطف معنوي على حسي، إذ البصر عنده هو الجارحة التي بها يكون الأمل والتدبر..[77]

يقول (الطيبي) موضحا مراد (الزمخشري) من الجملة الأخيرة:"«وتفسيره بالأيْدِ-من التأييد- قلِق» يريد قول (الزجاج): ومن قرأ (أولي الأيد) من غير ياء، فمعناه: من التأييد والتقوية على الشيء، وإنما كان قلِقا لأنه لا يلائم الأبصار. قال: الأبصار:جمع البصر، وهي الجارحة، والمراد ها هنا البصيرة، فإذا لم يجعل الأيدي جمع اليد المراد بها العمل لم يتطابقا لفظا ولا معنى ، ولأن

التأييد من أفعال الله تعالى وهو لفظه وتوفيقه"[78]، ثم ينقل قول (ابن جني) الذي فيه أن المراد بـ(الأيدي) جمع اليد التي هي القوة، وهي قراءة العامة، وأن حذف (الياء) إنما هو للتخفيف كما في ﴿يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ﴾[القمر:06]، فيراد القوة في إطاعة الله والعمل بما يرضيه لاقترانه بالأبصار، أي: البصر بما يحظى عند الله، مع بقاء احتمال إرادة النعمة والتأييد..[79]

وقد اختار (البيضاوي) في فهم هذا التعريض موافقا (ابن جني) حمل اليد على الجارحة معبرا بها عن القوة مجازا والأبصار معبرا بها عن البصيرة، وأضاف قولا آخر وهو أن يراد الأعمال الجليلة والعلوم الشريفة، فَعَبَّرَ بِالأَيْدِي عَنِ الأَعْمالِ لِأَنَّ أَكْثَرَها بِمُباشَرَتِها وبِالأَبْصارِ عَنِ المَعارِفِ لِأَنَّها أَقْوى مَبادِيها[80]. وقد رأى (شيخ زادة) في قوله هذا تعريضا بـ(الزمخشري)[81]، لأنه بحمله اليد على معنى القوة والبصر على معنى البصيرة أمكن العطف لفظا ومعنى!

وهذا التعريض أومأ إليه (أبو حيان الأندلسي) من قبل حين علّق على قول (الزمخشري) في جملته الأخيرة، فقال:" وإنَّما كانَ قَلَقًا عِنْدَهُ لِعَطْفِ الأبْصارِ عَلَيْهِ، ولا يَنْبَغِي أنْ يُعَلَّقَ، لِأنَّهُ فَسَّرَ ﴿أُولِي الأيْدِي والأبْصارِ﴾ بِقَوْلِهِ: يُرِيدُ أُولِي الأعْمالِ والفِكْرِ."[82]، فقد عطف (الفكر) وهو معنوي على (الأعمال) وهي من المحسوس! كما أشار إليه أيضا (السمين الحلبي) حين قال:"وقد يقال: إنه لا يراد حقيقة الجوارح، إذ كل أحد كذلك، إنما المراد الكناية عن العمل الصالح والتفكر ببصيرته فلم يقلق حينئذ، إذ لم يرد حقيقة الإبصار. وكأنه قيل: أولي القوة والتفكر بالبصيرة.. وقد نحا (الزمخشري) إلى شيء من هذا قبل ذلك[83]"[84].

وربما كان استصحاب (الرازي) الجمع بين العلم والعمل في توجيه العطف مُوَفَّقًا، وهو معهود في الاستعمال القرآني، فقال:" واعْلَمْ أنَّ اليَدَ آلَةٌ لِأكْثَرِ الأعْمالِ والبَصَرُ آلَةٌ لِأقْوى الإدْراكاتِ، فَحَسُنَ التَّعْبِيرُ عَنِ العَمَلِ بِاليَدِ وعَنِ الإدْراكِ بِالبَصَرِ. إذا عَرَفْتَ هَذا فَنَقُولُ النَّفْسُ النّاطِقَةُ الإنْسانِيَّةُ لَها قُوَّتانِ عامِلَةٌ وعالِمَةٌ، أمّا القُوَّةُ العامِلَةُ فَأشْرَفُ ما يَصْدُرُ عَنْها طاعَةُ اللَّهِ، وأمّا القُوَّةُ العالِمَةُ فَأشْرَفُ ما يَصْدُرُ عَنْها مَعْرِفَةُ اللَّهِ، وما سِوى هَذَيْنِ القِسْمَيْنِ مِنَ الأعْمالِ والمَعارِفِ فَكالعَبَثِ والباطِلِ، فَقَوْلُهُ :﴿ أُولِي الأيْدِي والأبْصارِ ﴾ إشارَةٌ إلى هاتَيْنِ الحالَتَيْنِ"[85].

والخلاصة أن (الزمخشري) لم يخالَف في القول بالتعريض في هذا الموضع، وإنما خولِف في أحد التوجيهات المشهورة لمعنى (الأيْدِ) على قراءة ابن مسعود بحذف الياء والاكتفاء بالكسر، والناظر في التوجيهات المثبتة عند المفسرين يعلم يقينا أن السبيل إلى فهم العطف هو المجاز، الذي يندفع به توهم القلق الذي أثاره قول (الزمخشري)، وقد أفصح (الألوسي) وأوضح العلائق المجازية في حمل تلك التوجيهات، والتي أشهرها اثنتان، ذكرهما (البيضاوي) قبله، فقال:" ﴿أُولِي الأيْدِي والأبْصارِ﴾ أُولِي القُوَّةِ في الطّاعَةِ والبَصِيرَةِ في الدِّينِ عَلى أنَّ الأيْدِيَ مَجازٌ مُرْسَلٌ عَنِ القُوَّةِ، والأبْصارُ جَمْعُ بَصَرٍ بِمَعْنى بَصِيرَةٍ، وهو مَجازٌ أيْضًا لَكِنَّهُ مَشْهُورٌ فِيهِ، أوْ أُولِي الأعْمالِ الجَلِيلَةِ

والعُلُومِ الشَّرِيفَةِ عَلى أنَّ ذِكْرَ الأيْدِي مِن ذِكْرِ السَّبَبِ، وإرادَةِ المُسَبَّبِ، والأبْصارُ بِمَعْنى البَصائِرِ مَجازٌ عَمّا يَتَفَرَّعُ عَلَيْها مِنَ العُلُومِ، كالأوَّلِ أيْضًا، وفي ذَلِكَ عَلى الوَجْهَيْنِ تَعْرِيضٌ بِالجَهَلَةِ البَطّالِينَ أنَّهم كَفاقِدِي الأيْدِي والأبْصارِ، وتَوْبِيخٌ عَلى تَرْكِهِمُ المُجاهَدَةَ والتَّأمُّلَ مَعَ تَمَكُّنِهِمْ مِنهُما، وقِيلَ: الأيْدِي النِّعَمُ أيْ أُولِي النِّعم الَّتِي أسْداها اللَّهُ تَعالى إلَيْهِمْ مِنَ النُّبُوَّةِ والمكانَةِ أوْ أُولِي النِّعَمِ والإحْساناتِ عَلى النّاسِ بِإرْشادِهِمْ وتَعْلِيمِهِمْ إيّاهُمْ، وفِيهِ ما فِيهِ."[86]، فيكون بذلك المجاز في الوصف آلية حجاجية التعريض في هذا لموضع والسبيل إلى الوقوف على القصدية في الخطاب..

6. **خاتمة:**

وفي ختام هذا البحث الذي تناول أسلوبا من أساليب البلاغة في القرآن الكريم عند (الزمخشري) في تفسيره (الكشاف) من خلال جملة من النماذج المختارة، تمَّ فيها إثبات قراءته له ومقارنتها بقراءات أخرى لغيره من المفسرين اللغويين للقرآن، يمكن الخلوص إلى النتائج الآتية:

1- إن (الزمخشري) بإيضاحه لمفهوم التعريض والتفريق بينه وبين الكناية قد أرسى أساسا متينا في فهم المصطلح، تبعه فيه مَن بعده من أهل البلاغة والبيان من أمثال (الرازي) و(السكاكي) و(ابن الأثير) و(القزويني) و(الزركشي).. وقد كان المصطلح قبل ذلك متداولا ضمن الكناية المقابلة للتصريح، فكان له بذلك الفضل في تثبيت دعائم هذا المصطلح والتأسيس له، مثلما كان له الفضل في التأسيس لمصطلحات بلاغية أخرى، ولا غرو، فهو يعدُّ بتفسيره (الكشاف) أحد أساطين البلاغة الذين أسهموا في نضجها واكتمالها !.

2- تبيَّن من خلال تتبع المواطن التي قال فيها بالتعريض أنه يقرأ هذا الأسلوب في ضوء مناسبتين اثنتين، الأولى هي التمثيل أو المماثلة، والثانية هي الالتزام أو الملازمة، عولج في هذا البحث نماذجُ قرآنية متعلقة بالمناسبة الأولى،كان الوقوف عند رؤية (الزمخشري) وفهمه للتعريض فيها، لتتم مقارنة قوله بأقوال من قبله أو من بعده من المفسرين.

3- إن الرائي في جملة النماذج المعالجة يجد أن ما يثبته (الزمخشري) من قراءة لهذا الأسلوب في الموضع، أغلبه قد سَبَقَ إليه، ونادرا ما تكون الإشارة إليه عند سابقيه! وما يثبته قد يلقى الموافقة ممَّن جاء بعده من المفسرين، كما قد يلقى المخالفة، وأن المخالفة له إما أن تكون في تحديد موضع التعريض نفسه، أو في توجيهه أو في آليته اللغوية التي تُفْهِمُه! بل إن من المواضع ما يمكن القول: إن (الزمخشري) تفرَّد في القول بالتعريض فيها، وذلك لكثرة المخالفين له وعدم وجود الموافق!

4- نجد أحيانا لشدة الإنكار على (الزمخشري) مَن يغلظ له في القول، خاصة إذا تعلق الأمر بالعقيدة! وأمر العقيدة مقدم ولا شك عنده هو الآخر أيضا، فنصرة المذهب عنده مما لا يخفى على متصفح لتفسيره (الكشاف)، فكلما وجد منفذا لذلك سلكه، وقد أُثبِت في هذا البحث مثال استغل التوجيه فيه لنصرة الاعتزال!

5- الجدير بالذكر أن (الزمخشري) قد نبَّه الأوساط البلاغية والتفسيرية من خلال معالجاته لمواقع هذا اللون من التعريض في القرآن الكريم إلى أن التمثيل(المماثلة) من أقوى الأساليب الحجاجية نفاذا إلى العقول والقلوب، فكيف إذا وظِّفت بطريق ضمني مجازي يهزُّ المتلقي ويجعله يقايس حاله بحال من صُرِّح به في المثل!

6- أمكن الوصول من خلال ما كتب (الزمخشري) في تحليلاته لمواضع التعريض بطريق المماثلة في القرآن الكريم إلى أنه يولي الجانب التداولي في فهمه للأسلوب أهمية بالغة، وقد رأينا كيف يصور الجانب الإقناعي والتأثيري له في نفس المتلقي (المعرّض به)، ما يعَجِّل باستجابته للتوجيه القرآني، أو على الأقل أن يجعل المحاجَج به يقف عنده وما فيه من حجج مفحمة وإن لم يستجب حينًا!

7. **الهوامش:**

[1] ابن فارس أحمد: معجم مقاييس اللغة،تحقيق: عبد السلام محمد هارون،دار الفكر،(د.ط)/1979م، ج4/269

[2] ابن فارس:معجم مقاييس اللغة، ج4/274.

[3] من قوله–تعالى-:﴿وَإِذَآ أَنْعَمْنَا عَلَى الإِنسانِ أَعْرَضَ وَنَأَى بِجَانِبِهِ وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ فَذُو دُعَآءٍ عرِيضٍ﴾ [فصلت:51]

[4] الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سيد كيلاني، (د/د- ط - ت)، ص330.

[5] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن ، ص331.

[6] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط-ت، ص2884، 2895،مادة (عرض).

[7] الفراء أبو زكريا يحي بن زياد: معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط3، 1983:ج2/ص362.

[8] ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص204.

[9] د.عبد العزيز عتيق،في البلاغة العربية: علم البيان،ص205.

[10] ابن قتيبة، أبو عبد الله محمد بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة،ط2/1973، ص263-264

[11] ينظر: ابن المعتز عبد الله: كتاب البديع،تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي،دار المسيرة،بيروت،ط3/1982،ص64

[12] ينظر: ابن وهب الكاتب أبو الحسينإسحاق بن إبراهيم بن سليمان:البرهان في وجوه البيان، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، د.ط/ 1980، ص59-61. والكتاب منسوب إلى قدامة بن جعفر الكاتب (-337هـ) تحت عنوان (نقد النثر) وهو كذلك في هذه الطبعة التي رجعت إليها.

[13] ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5/1981، ج1/302.

[14] العمدة: ج1/303

[15] الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة، ط5/2004، ص306

[16] السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد:مفتاح العلوم، تحقيق:د.عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية بيروت،لبنان،ط1/2000،ص513، 521

[17] مفتاح العلوم: ص523. ولعل هذا ما جعل (ابن عاشور) يقول:" وَأَمَّا (السَّكَّاكِيُّ) فَقَدْ جَعَلَ بَعْضَ التَّعْرِيضِ مِنَ الْكِنَايَةِ وَهُوَ الْأَصْوَبُ، فَصَارَتِ النِّسْبَةُ بَيْنَهُمَا الْعُمُومَ وَالْخُصُوصَ الْوَجْهِيَّ، وَقَدْ حَمَلَ (الطيبي) وَ(التَّفْتَازَانِيُّ) كَلَامَ (الْكَشَّافِ) عَلَى هَذَا، وَلَا إِخَالُهُ يَتَحَمَّلُهُ." وذلك في معرض تفسيره قوله-تعالى-:﴿وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَآءِ أَوْ أَكْنَنتُمْ فِي أَنفُسِكُمْ﴾[البقرة:235]. ينظر: ابن عاشور محمد الطاهر: تفسير التحرير التنوير، الدار التونسية لنشر، تونس، 1984،ج2/450-453.

[18] ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق: د.أحمد الحوفي - د.بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة،ط2/د.ت،ج3/56-57

[19] ينظر: نفسه: ج3/57.

[20] ينظر: الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمان: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1/2003، ص248-249.

[21] ينظر: الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط3/1984،ج2/311-314.

[22] ينظر: السيوطي جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمان بن أبي بكر: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، د(ط-ت)، ص1562-1564.

[23] قال المحقق: "البيت لتوبة بن الحمير الحفاجي، نسب إليه في الحماسة البصرية 177/2، وصدره: (أروحُ لِتسلِيمٍ عليكَ وأغْتَدِي .....)" ا.هـ

[24] الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، مكتبة العبيكان الرياض، السعودية، ط1/1998، ج1/459.

[25] الطيبي شرف الدين الحسين بن عبد الله: حاشية الطيبي على الكشاف (فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب)،تحقيق: د. عمر حسن القيام، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، دبي،الإمارات العربية المتحدة، ط1/2013، ج3/427-428

[26] حاشية الطيبي على الكشاف:ج3/428. وفي موضع آخر يؤكد أن التعريض من أنواع الكناية. ينظر: ج3/201.

[27] تفسير التحرير والتنوير: ج2/452-453.

[28] الكشاف:ج4/397.

[29] الكشاف:ج5/252-253. وسنقف عند هذه القصة ومحل التعريض فيها وتعليق (الزمخشري) عليها وما انتقد به، في الصفحات اللاحقة .

[30] ينظر: محي الدين شيخ زاده محمد مصلح الدين: حاشية محي الدين شيخ زاده على تفسير القاضي البيضاوي، ضبط محمد عبد القادر شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1/1999،ج7/192، والنسفي أبو البركات عبد الله بن أحمد: تفسير النسفي (مدارك التنزيل وحقائق التأويل)، تحقيق: سيد زكريا ،دار النفائس، بيروت، لبنان،

د/ط-ت، ص1007، وتفسير أبي السعود(إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم):أبو السعود محمد بن محمد العمادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، د/ط-ت. ص1989(ج222/7).

[31] ينظر: حاشية الطيبي على الكشاف، ج456/2.

[32] ينظر: الكشاف، ج258/1.

[33] تفسير التحرير والتنوير: ج450/2-451.

[34] وأما النوع الأول (التعريض بطريق الملازمة) فندعو الله –تعالى- التوفيق لإفراده ببحث مستقل إن شاء الله.

[35] سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة- بيروت، ط2003/32، ج488/1.

[36] الكشاف: ج638/1

[37] ينظر: أبو حيان لأندلسي محمد بن يوسف: البحر المحيط: تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1993/1، ج80/3.

[38]الألوسي شهاب الدين السيد محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د/ت، ج84/4.

[39] روح المعاني:ج85/4

[40] حاشية الطيبي على الكشاف: ج294/4. والتوجيه نفسه أثبته الألوسي لكن من غير نسبة لأحد. ينظر: روح المعاني:ج84/4

[41] تفسير التحرير والتنوير: ج120/4.

[42] نقل (الطيبي) بعضا من تلك الأقوال، ينظر: حاشية الطيبي على الكشاف: ج294/4-295، ورجح السمين الحلبي قراءة النصب ورآها أولى، ينظر: السمين الحلبي أحمد بن يوسف: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق: د. أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق،سورية، د/ت: ج433/3، بينما رجح (الألوسي) قراءة الرفع ورآها موافقة للصناعة وأن البلاغة فيها. ينظر: روح المعاني:ج85/4.

[43]تفسير التحرير والتنوير: ج119/4.

[44] ينظر: حاشية محي الدين شيخ زادة على تفسير القاضي (البيضاوي): ج637/4.

[45]الكشاف:ج192/3

[46]حاشية الطيبي على الكشاف: ج53/8-54

[47] البحر لمحيط: ج215/5.

[48]ابن عطية الأندلسي أبو محمد عبد الحق بن غالب: المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2001/1، ج163/3.

[49] حاشية محي الدين شيخ زادة على تفسير القاضي البيضاوي: ج637/4.

[50] ينظر: روح المعاني: ج37/12

[51] ينظر: تفسير التحرير والتنوير:ج48/12.

[52] ينظر: محي الدين الدرويش: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار ابن كثير- دار اليمامة، دمشق-بيروت، ط1999/7، ج412/3.

[53]تفسير أبي السعود: ص1060

[54] الكشاف: ج5/248-249.

[55] ينظر: حاشية محي الدين شيخ زادة على تفسير البيضاوي: ج187/7

[56] ينظر : تفسير النسفي: ص1005.

[57] ينظر : الإيجي محمد بن عبد الرحمن: تفسير الإيجي (جامع البيان في تفسير القرآن)ومعه حاشية الغزنوي محمد بن عبد الله، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2004/1، ج471/3.

[58] ينظر:روح المعاني: ج173/23.

[59] ينظر: الطبري محمد بن جرير، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: د. بشار محمود عواد، وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1994/1، ج339/6-340.

[60] ينظر: القرطبي أبو عبد الله محمد بن أحمد: تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان)، تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخران، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2006/1، ج143/18 ، والرازي محمد فخر الدين الخطيب: تفسير الفخر الرازي (المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1981/1، ج183/26-184

[61] ابن جزي الكلبي أبو القاسم محمد بن أحمد:التسهيل لعلوم التنزيل، ضبط وتصحيح: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1995/1، ج249/2-250.

[62] القاسمي محمد جمال الدين: تفسير القاسمي (محاسن التأويل)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1957/1، ص5084. ويبدو أنه وهمَ حين ذكر متابعة البيضاوي للزمخشري في القول، إذ لم يثبت هذا في متن تفسير البيضاوي. راجع إن شئت:البيضاوي أبو الخير عبد الله بن عمر: تفسير البيضاوي (أنوار التنزيل وأسرار التأويل)، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث-مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1/د-ت، ج132/3-133.

[63] ينظر: البحر المحيط: ج373/7-374.

[64] تفسير التحرير والتنوير: ج226/23. لكن (ابن عاشور) عقب على قوله ذلك مباشرة بقول يفهم منه أن في الكلام تعريضا عبر عنه هو بالإيماء، والذي قد لا يوافق عليه، لأنه لا يبعد عما قال (الزمخشري) وأنكر عليه، هذا إن لم يكن ذاته ! وذلك حين قال:" وأُدْمِجَ في خِلالِ ذَلِكَ الإيماءُ إلى التَّحْذِيرِ مِنَ الضَّجَرِ في ذاتِ اللَّهِ تَعالى واتِّقاءِ مُراعاةِ حُظُوظِ النَّفْسِ في سِياسَةِ الأُمَّةِ إبْعادًا لِرَسُولِهِ ﷺ عَنْ مَهاوِي الخَطَإِ والزَّلَلِ وتَأْدِيبًا لَهُ في أوَّلِ أمْرِهِ وآخِرِهِ مِمّا أنْ يَتَلَقّى بِالعَذَلِ. وكانَ (داود) أيْضًا قَدْ صَبَرَ عَلى ما لَقِيَهُ مِن حَسَدِ شاوِلَ (طالُوتَ) مَلِكِ إسْرائِيلَ إيّاهُ عَلى انْتِصارِهِ عَلى جالُوتَ مَلِكِ فِلَسْطِينَ." تفسير التحرير والتنوير: ج226/23.

[65] الكشاف: ج252/5-253.

[66] الكشاف: ج253/5.

[67] الكشاف: ج261/5 (الحاشية)

[68] ينظر: الشوكاني محمد بن علي: فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، مراجعة يوسف الغوش، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط2007/4، ص1260.

[69] التسهيل لعلوم التنزيل: ج251/2-252.

[70] الثعلبي أبو إسحاق أحمد: تفسير الثعلبي (الكشف والبيان)، تحقيق: الإمام أبو محمد بن عاشور، مراجعة: الأستاذ نظير الساعدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1/ 2002، ج189/8.

[71] ينظر: تفسير البغوي (معالم التنزيل): ج80/7-81.

[72] تفسير القرطبي: ج171/18.

[73] تفسير البيضاوي: ج27/5.

[74] ينظر تفسير التحرير والتنوير: ج237/23.

[75] تفسير التحرير والتنوير: ج238/23.

[76] الكشاف: ج274/5-275.

[77] وأما قراءة (الأيادي) بصيغة جمع الجمع فلا إشكال فيها لتوافقها وما عطف عليها لفظا ومعنى.

[78] حاشية الطيبيعلى الكشاف: ج297/13

[79] ينظر: حاشية الطيبي على الكشاف: ج297/13.

[80] ينظر: تفسير البيضاوي: ج31/5.

[81] ينظر: حاشية محي الدين شيخ زاده على تفسير القاضي البيضاوي: ج210/7.

[82] البحر المحيط: ج385/7.

[83] هو يقصد قوله: أولي الأعمال والفكر

[84] الدر المصون: ج383/9.

[85] تفسير الرازي: ج216/26-217.

[86] روح المعاني: ج210/23.

8. قائمة المصادروالمراجع:

- القرآن الكريم.

أ- **القواميس والمعاجم:**

- الراغب الأصفهاني أبو القاسم الحسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محد سيد كيلاني، (د/د- ط - ت).
- ابن فارس أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،(د.ط)/ 1979م.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة، د/ط-ت، ص2895،2884،مادة (عرض).

ب- **الكتب:**

- ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق: د.أحمد الحوفي -د.بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2/د.ت.

- الألوسي شهاب الدين السيد محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د/ط-ت.
- الإيجي محمد بن عبد الرحمن: تفسير الإيجي (جامع البيان في تفسير القرآن) ومعه حاشية الغزنوي محمد بن عبد الله، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2004/1.
- البيضاوي أبو الخير عبد الله بن عمر: تفسير البيضاوي (أنوار التنزيل وأسرار التأويل)، تقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث- مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1/د-ت.
- الثعلبي أبو إسحاق أحمد: تفسير الثعلبي (الكشف والبيان)، تحقيق: الإمام أبو محمد ابن عاشور،مراجعة: الأستاذ نظير الساعدي،دار إحياء التراث العربي،بيروت، ط2002/1
- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2004/5.
- ابن جزي الكلبي أبو القاسم محمد بن أحمد: التسهيل لعلوم التنزيل، ضبط وتصحيح: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1995/1.
- أبو حيان لأندلسي محمد بن يوسف: البحر المحيط، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1993/1.
- الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمان: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2003/1.
- ابن رشيق القيروانيأبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1981/5.
- أبو السعود محمد بن محمد العمادي: تفسير أبي السعود(إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د/ط-ت.
- ابن عطية الأندلسي أبو محمد عبد الحق بن غالب: المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2001/1.
- ابن قتيبة، أبو عبد الله محمد بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة،ط1973/2.
- الرازي فخر الدين الخطيبمحمد: تفسير الفخر الرازي (المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1981/1.
- الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط1984/3.
- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد: مفتاح العلوم، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2000/1.
- السمين الحلبي أحمد بن يوسف: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق: د. أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق،سورية، د/ت.

- سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة-بيروت، مصر- لبنان، ط2003/32
- السيوطي جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمان بن أبي بكر: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، د(ط-ت).
- الشوكاني محمد بن علي: فتح القدير الجامع بين فنَّي الرواية والدراية من علم التفسير، مراجعة: يوسف الغوش، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2007/4.
- الطبري محمد بن جرير، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: د. بشار محمود عواد، و عصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1994/1.
- ابن عاشور محمد الطاهر: تفسير التحرير التنوير، الدار التونسية لنشر، تونس،1984
- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.
- الفراء: أبو زكريا يحي بن زياد، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
- القاسمي محمد جمال الدين: تفسير القاسمي (محاسن التأويل)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1957/1.
- القرطبي أبو عبد الله محمد بن أحمد: تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان)، تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخران، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2006/1.
- محي الدين الدرويش: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار ابن كثير- دار ليمامة، دمشق-بيروت، ط1999/7.
- محي الدين شيخ زاده محمد مصلح الدين: حاشية محي الدين شيخ زاده على تفسير القاضي البيضاوي، ضبط محمد عبد القادر شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1999/1.
- ابن المعتز عبد الله: كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط1982/3.
- النسفي أبو البركات عبد الله بن أحمد: تفسير النسفي (مدارك التنزيل وحقائق التأويل)، تحقيق: سيد زكريا،دار النفائس، بيروت، لبنان، د/ط-ت.
- ابن وهب الكاتب أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان: البرهان في وجوه البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط/ 1980.

القيمّ الأدبيّة والتّاريخيّة في الشّعر السّياسي لفتح وهران قراءة في رجز الحلفاوي والثّغر الجماني والحلل السّندسيّة

the historical and literary values in the political poetry of fatah and oran in "rajaz al halfawi and attarer al gemani and al holal sendosiya"

الدكتور: شايدة سفيان

قسم اللغة والأدب العربي-جامعة مصطفى اسطمبولي-معسكر(الجزائر)

sofiane.chaida@univ-mascara.dz

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/04/18 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص: لقد شهدت وهران عبر التّاريخ حملات عسكرية أوربية انتقامية توالت عليها مذ سقوط الأندلس، ممّا ترك في نفوس الأدباء و الشّعراء أثرا مشهودا، فلقد دوّن مجموعة من الأدباء هذه الفتوحَ من أمثال الحلفاوي والراشدي وأبي راس وغيرهم، فتحدّثوا في مجمل في مدوّناتهم الشّعرية عن مؤسسيها وعن الدّول الّتي تعاقبت على هذه المدينة، مُصوِّرين الحياة العثمانية في الجزائر، بطريقة شعرية تَظهر عليها تلك الخصائص العامة للعصر العثماني في أسلوبه ولغته، وعليه سنحاول أن نعرض في هذا المقال لجانبيَن مهميَّن لهذه القصائد الأدبية لهؤلاء الشعراء المذكورين (الحلل السندسية/الثغر الجماني/ قصيدة الحلفاوي) شق أدبي والآخر تاريخي .

الكلمات المفتاحية: فتح؛ وهران؛ العثمانيين؛ رجز الحلفاوي؛ أبو راس؛ ابن سحنون؛ الإسباني.

Abstract:

Oran has witnessed throughout history, successive military campaigns since the fall of Andalusia, starting with the Portuguese, the Spanish and the French. A number of writers and poets, such as Al-Halafawi, Al-Rashdi, Abu Ras, and others, had been affected by these events, especially the first and the second conquest of Oran. The aforementioned literary personalities left poems describing the conquest, the history and the events that happened in Oran. They broached its founders

and the the successive countries that invaded it, painting mainly the military life and the Ottoman victories in a way that reflects the general characteristics of the Ottoman era in its style and language. Therefore we will try to present in this article the city of Oran and how these poets portrayed through the following poems (Al-Halal Al-Sandani / Al-Thaghar Al-Jamani / Al-Halafawi poem) in a historical political poetic form.

key words: Conquest; Oran; the Ottomans; Ragz al-Halafawi; Abu Ras; , Ibn Sahnoun; the Spanish;

1- مقدمة:

لقد ارتبطَ الأدبُ في العهد العثماني بالسّياسة مدحا للحكّام أو تشجيعَهم للجهاد والانتصارات العسكرية على العدوّ أو ما كان تخليدا لها، وتشكّل هذا الأدبُ في قوالبَ نثريةٍ وأخرى شعرية، إلّا أنّ هذا الأخيرَ برز بشكل وافر أثناء وجود الاحتلال الإسباني، بغيةَ الحثِّ على المقاومة والجهاد، فـ"حقا إنّ النّزاع بين الجزائر وإسبانيا كان باعثا لعدد من الشّعراء على الدعوةِ للجهاد وتمجيدِ النصر، وهو باعث سياسي ديني لا غبار عليه"[1].

وقد أذكى هذا الباعثُ قرائحَ الشّعراء الّذين كانوا يَستصرخُون سكان وهرانَ والسلاطين العثمانيين، للقيام بواجب الجهاد والتّحرير، وهذا مذ بدأ الاحتلالُ الإسباني تمتدُ يدُه إلى سواحل شمال إفريقيا، ويتأكّدّ هذا من خلال ما نقله المهدي البوعبدلي في مقدمّته الّتي وضعها لكتاب الثّغر الجماني، نقلا عن محمد التّواتي الذي أنبأ وحذر أهلَ وهران من دخول الإسبان إليها، حيث عبّر عن ذلك بأبيات شعرية قائلا:

يا أهلَ وهرانَ انظروا نظرَشفقة لبلدتكم من قبل أن تتردتي

قبل مجيء المنشآت ببحـــــرها وأيّ قلوب عندها مستقرتي

إلى أن قال:

فـــلا تُهملوا أمرالأعـادي فإنَّهم بحـال اجتماع و اتّفاق وشـــدّة

وقد قطعوا قطعا فإن ظفِروا بكم فقد ظفروا طرا بأهـل الـجزيرة

إلى آخر الأبيات...[2]

وهكذا دأب العلماء في مراحل الاحتلال الأول 1708م و الثّاني 1792م تمجيدَ وتخليدَ مآثرَ الفاتحين، واستطاعوا تسجيلَ وتدوينَ مادةٍ تاريخيةٍ وسياسيةٍ، وحتّى الثقافية منها عن هذه المدينةِ، وذلك من خلال آثارهم الأدبية النّثرية منها والشّعرية، نذكر منهم: محمدَ بنَ ميمون في مقاماته النّثرية، الّتي سجّل فيها احتفاءَه بالفتح الأوّل لمدينة وهران، وسمّى كتابَه **التّحفةَ المرضيةَ في الدّولة البكداشية**، الذي تطرّق فيها إلى سيرة الدّاي بكداش فاتح المدينة، مع وصف أهمّ المعارك الّتي خاضها أثناء الفتح، بأسلوب أدبيّ تميّز في أغلبه بمظاهر الفنّية للكتابة النّثرية، الّتي اتّصف بها الأدب في ظل حكم العثمانيين من خلال طغيان الزّخرفة اللّفظية عليها، وسجّل أيضا في طيّاته مجموعةً شعريةً حول مدينة وهران، تسنجدُ وتستصرخُ خلالَها الحكّامَ والمجتمعَ الوهراني للمرابطة في هذا الثّغر والذود عنه.

وفي هذا السّياق التّاريخي للفترة العثمانية في الجزائر، سار مجموعةٌ من الأدباء تمجيدا ومدحا لإنجازات هؤلاء الحُكّام، ظهر ذلك في مدوانتهم التّاريخية النّثرية، كما هو الحال مع بهجة النّاظر لعبد القادر المشرفي، ودليلِ الحيران وأنيسِ السهران للزّياني، والزّهرةِ النّائرة لابن الرقيّة، وعجائبِ الأسفار لأبي راس النّاصر، والثّغرِ الجماني لابن سحنون الرّاشدي، وأُنسِ الغريب لمسلم ابن عبد القادر الوهراني وغيرهم،

أمّا الشّعرُ فلم يتخلّف عن نظيره النّثرِ في التّأريخ للمدن الجزائرية عموما ومدينة وهران على وجه الخصوص، حيث ترك لنا الأدباءُ قصائدَ كثيرةً، حول هذا الفتحِ والتّحريرِ، من بين أشهرها قصيدةُ الحلفاوي، وسينيةُ أبي راس النّاصر، وقصيدة الرّاشدي. وسنحاول في هذا المقال تسليط الضوء على تيك القصائد، من حيث قيّمتُها الأدبية والتّاريخية، غرضَ التّعريف بها وتَبيان دور الأدب والشّعر في تخليد هذه المآثر الخالدة لهذه المنطقة، ثمّ أيضا التّعرفُ والتعريفُ بالأدب الشّعري الجزائري في هذا العهد وفي هذه المنطقة.

2- الشّعر السّياسي في الفتح الأوّل وقيمُه:

2-1 قصيدة الحلفاوي مُؤرّخة لفتح وهران:

وهكذا سنجد للفتح الأوّل قصيدةً مجّدت أحداثَه وخلّدت انتصاراتِه ومدحت صاحبَه مصطفى بوشلاغم، وهي قصيدة للشيخ **المفتي الحلفاوي التّلمساني**، الّذي يعدّ أحدَ هؤلاء الشّعراء، الذين أرّخوا لهذه الأحداث في رجز يقع في اثنين وسبعين بيتا، شرحه عبد الرحمان الجامعي الفاسي ثم الجزائري، **والحلفاوي** هو ما كما ترجم له الجامعي في شرحه قائلا: "فكان من سَارع لامتثال هذا الواجب، مؤدّيا بعض ذلك الحقّ اللّازب، مفتي الحضرة التّلمسانية لهذا الزمان،

المشار إليه في البيان بالبنان، العالِمُ العلَمُ قلمُ اللسان ولسانُ القلم أبو عبد الله سيدي محمد بنُ الحلفاوي التلمساني دارا ونسبا و المالكي مذهبا...."[3] إذ حلّاه باسمى الأوصاف الدالة على مكانته العلمية في حواضر الغرب الجزائري.

2-2 القيمة التّاريخية لهذه القصيدة:

هذه الأرجوزة تُسجّل أحداثا تاريخيةً مهمةً، تصِف فيها دولةَ السلطان محمدِ بكداش، كما سمّاه في النّظم ومدحَه بهذا الاسم من ذلك قوله مادحا له:

أَحاد مَن حَاد عن الخلافة فاستنهضت فتى لها خلافة

أقامه مَحلّ مَن أقامه ولقضاء عنده أقامَه

فكان خيرةً وخيرا ومُنًى وجلبَ نفع دائم ومأمَنا

إلى آخر ما قال في مدحه من أوصاف الشّجاعة والتّحلي بالعلم والجود إلى غيرها من الأوصاف الحميدة، ثمّ وصفِ تجهيز جيشِه خلال رباطه في ثغر وهران، مع تَعداد العَدد والعُدة وذكرِ تواريخ النزول، وتكليفِه لمصطفى باي بوشلاغم والذي يعدّ من أوّل بايات وهران ومنها قوله:

فنهضُوا لله حَزما وأعدّ معهم آلة حرب لا تُعدّ

مِن نحو بارود وكم من مِدفعٍ ومَنجنيق مَاله من مَدفع

مُؤمّرا صهرَه أوزن حُسنا قرما رضى فسار سيرا حسنا

والحازم العرف باي مصطفى وهو في الأقيال فايق مصطفى

وبعدها تحدّث عن الحصار الذي أقامه السّلطان وكيفيةِ دخوله لدار الحرب وطرقِ الفتح والانتصارِ مع تفصيلِ كلّ حدث ومشهد من مشاهد الجهاد في الرباطات والثغور، مُوقعا بذلك بتواريخ دقيقة ،فمن ذلك قوله:

ونُصبت من حولها مَدافع للرمي كل أسد مُدافع

ومُرعدات كُورها في الجو كنجم رجم من سمّاه يهو

تلمع من خلالها البوارق ووقعُها أمضى من الصواعق

إلى أن قال:

فكان باكورةُ ذاك الـفـتــحِ برجَ العيون ضامنا للنُجح

عاشر يوم من جمادى الأخِرا يومِ الثّلاثاء مساء قســـــرا

ثم ختم ذلك بالحديث عن مآل الفرقتين، وختمَ الأرجوزةَ بالثّناء على الله والصّلاة على الخاتم عليه الصلاة والسّلام والتّرضي عن الآل والصّحب. ونستطيع القول بأنَّ هذه الأرجوزةَ تضمّ بين ثناياه معلوماتٍ تاريخيةً مهمّةً، خاصة إذا علمنا أنّ النّاظم ممّن عاصر الفتح وعاينَه.

3-2 القيمة الأدبية لهذه القصيدة:

إنّ هذه الأرجوزةَ -إضافةً إلى أنّها وثيقةٌ تاريخيةٌ سياسيةٌ- هي -لا شكّ- نصٌ أدبي يندرج ضمن النّصوص الإبداعية الجزائرية، التي تُجسّد الأدب في هذا العصر في الجزائر، حيث يَنقل لنا السّماتِ الفنيةَ، الّتي تميّز بها الأدب الجزائري الشّعري في هذه الفترة، الّتي قيل عن أدبها أنّه لم يستطع خلعَ ربقةَ الزخرفةِ اللّفظيةِ، في صُورِها الشّكلية، ولم يتجاوز دائرة سلطة العصر والمؤثرات السّياسية، الّتي جَرّت الأدب بأجناسه المختلفة إلى دنوٍ فني على جميع المستويات الفنية شكلا ومضمونا، وهكذا لم يُباين رجز الحلفاوي هذه السّمة، حتّى عاب عليه شارح المنظومة عبد الرحمان الجامعي كثرةَ اعتناءِه بالمحسنات البديعية[4]، وكذا لم يستطع أيضا الخروجَ من ربقة الأنظام العلمية، الّتي تُسيطر عليها اللّغة الفقهية والدّينية من مديح وغيره، وهنا يؤكد لنا ابنُ سحنون الرّاشدي هذا الحكمَ، حيث ذكر ذلك عند الحديث عن ما قيل في مدح محمّد باي الكبير، فقال :" فقد قيل فيه مِنه مالا يأتي عليه حصرٌ، غيرَ أنّ منه الفقهي الّذي لا يثبُت، إمّا لتكسير مبانيه أو لاختلال معانيه..."[5]، وهذا فضلا على توظيفه لكلماتٍ غيرِ عربية، استجلبها من اللّغة التّركية، كقوله مثلا: " بكداش" وهي كلمة تركية، وهو الحجر القاسي[6]، وقوله "الدّاي" وهي كلمة تركية ومعناه سلطان، وقوله: "فايق" وهي كلمة تركية بمعنى كبير العصافير[7]، وكذا كلمة " خاقان" وهي كلمة تركية بمعنى الّذي يتولّى الترك، بل تجاوز ذلك إلى نقل كلمات عامية، كقوله: "بَنْ زهو" وهكذا تضبِطها العامة، كما جاء في الشّرح[8] ، وهذا كلُّه بعيد عن منازع الشّعراء الفنية لفظا ومعنىً وأسلوبا، ثم إنّه في هذا الرجز يُقدّم لنا صورةً عن نوعية الشّعر في منطقة الغرب الجزائري، اللهمّ إلّا إذا استثنينا ابنَ سحنون الراشدي في نظمه وكتاباته، الّتي اتّصف فيها بأداء لغوي وأدبي راقٍ وسيأتي معنا بيان ذلك.

3- الشّعر السّياسي في الفتح الثاني لمدينة وهران وقيمُه:

3-1 قصيدتا الثّغر الجماني والسّينية لأبي راس في فتح وهران الثّاني:

وأمّا أحداث الفتح الثّاني لمدينة وهران، فقد حظيت بمجموعة من المدوّنات النثّرية والشّعرية،التي خلّدت انتصاراتِ العثمانيين على الإسبان، وخصّصت لمحمّد عثمانَ باي الكبير مساحةً كبيرةً في تلك الآثار، خاصة إذا علمنا أنّه كان مِمّن يحبّ العلم والتّاريخَ والأدبَ ويشجّع الأدباء والعلماءَ، إذ كان يُكلِّفهم بتسجيل وتدوين تلك الأحداث على غرار ما هو الحال مع كاتبه دحو بن زرفة في رحلته، الّتي صاحبت الفتح المسمّاة: الرحلةَ القمريةَ وكذا كتاب الزهرة النائرة لابن الرقية، ونجده أيضا –محمد عثمان الباي - قد طلب الأمرَ نفسَه من أبي راس النّاصر شرحَ سينيته التي تغنى بها أبو راس لأجل انتصارت الفتح، والّتي نظمها فرحا بفتح وهران، ثمّ إشارته أيضا إلى آخر كُتَّابه أحمدَ بنِ محمد بنِ سحنونَ الراشدي، تُوفي بعد 1796م[9] ،طالبا منه بأن يكتب أيضا في فتح وهران وسيرةِ الباي، فنظمَ هذا الأخيرُ قصيدةً وشرحَها أسماها **بـ الثغرُ الجماني في ابتسام الثغرِ الوهراني**: أو الدّر والعسجد في مناقب الباي محمّد.

وتعدّ هذه المدوّنةُ شعرُها ونثرُها "من أبرز وأهمّ مَن خلّدت فتحَ وهران وسيرةَ الباي، حيث نظم منظومته أثناء الفتح يُشيد فيها بالباي وبالفتح على يديه"[10] ، فممّا قال فيها:

"حـمدا لمن آزر نصر الـدين ودان ناصريـه أسنى الـدين

وفتـح الأقطـــار بالجهـــاد حتّى غـدت لـينةَ المِهـــــاد"[11]

والمُتصفّح لقصيدته يجد أنّه قد اعتنى بتاريخ الجزائر في جانبه السّياسي والثّقافي، فتحدّث صاحبُها الرّاشدي عن حكّام الجزائر وعلمائِها وصلحائِها في العهد العثماني إذ بهذا الاعتبار آلت منظومتُه إلى تقييد لأعلام المنطقة في ذلك العصر، وهنا تكمن أهمّية هذه المدونةِ، بوصف المؤلّف شاهدا على تلك الأخبار والأحداث، خاصة ما تعلّق بمدينة وهران في فتحها الثّاني، وتزداد أهميتُها إذا عُلِم أنَّ الراشدي كان ملازما لبلاط الباي، وصديقَ وليّ عهده وشاهدَ عيانِ على الفتح وأحداثه وانتصاراته.

2-3 قيمتُها التاريخية:

تكمن قيمتها التاريخية في أنّه تناول فيها أخبار الفتح الأوّل للمدينة، الذي كان على يد بكداش باشا، ثمّ ثنّى بالحديث عن الفتح الثّاني على يد الباي محمد عثمان الكبير، الذي خّصّص له جزءا كبيرا من منظومته، مُتحدِّثا فيها عن إنجازاته وعن الرباط الّذي أحياه في هذا الثّغر، الذي اعتنى به كثيرا الباي ماديا وأدبيا[12]، وشارك فيه الطلبةُ والعلماءُ، إذ استشهد فيه جمعٌ منهم، وممّن توفي فيه "الشيخ الطاهر بنُ حوا قاضي قاعدةَ الإمارة معسكر"[13] وفيه يقول الراشدي:

"فوقعت هنا لكم حُروب زيدت بها على العِدا كُروب

ومات في أوّلها المُفضّل قاضي القضاةِ الطاهرُ المُفضل"[14]

وممّا يُلاحظ في مدحه للباي وإطرائه أنَّ ابنَ سحنون جعلَ من الباي رمزا للجهاد حتّى شبّهه بصلاح الدين الأيوبي قائلا:

وصار فيه ذا عزم متين كعزم يوسفَ صلاح الدين[15]

ثم ذكر حربَه مع الإسبان في مدينة وهران وذكر منشآت الباي، وأشار إلى مرائي العلماء والصالحين، المُنبِئة لفتح وهران، وذكر الزلزال الّذي أتى على جملة من بنايات الإسبان في وهران أثناء الفتح، فقال في ذلك:

"ثم أتاه هازمُ الأحزاب لفتحها بأكبر الأسباب

فـزلزل البلاد بالكفار زلزلةً أردَتهُم في النـار

وصـيّرت بناتهم تُرابا وكلَّ عامر لهم خرابا

فأصبحوا وكلّ بيت من دونهم لحدٌ لكل ميت"[16]

وعِدّةُ هذه المنظومة اثنان وسبعين بيتا شعريا، وتعدّ إضافة ومصدرا أساسيا حول أحداث أواخر العهد العثماني في الجزائر كما أسلفنا الذكر.

3-3 القيمة الأدبية للنّظم:

تظهر من خلال الاطلاع على شرح ابنِ سحنون الراشدي على منظومته في فتح وهران، أنّ ابنَ سحنون كان ذا عنايةٍ فائقةٍ باللّغة والأدب في شِقَيهِ النّثري والشّعري، يُباين فيه تفوُّقا أدباءَ وشعراءَ عصره أسلوباً ولغةً، كأبي راس النّاصر الرّاشدي وغيره ، فترى استعمالَه للغةٍ راقيةٍ وعاليةٍ، حافظَ فيها على منظوم الشّعر دون انكسار الوزن، وعبّر عن معانيه ومراميه بلغة رقراقة يستحضر فيها وقائعَ الماضين وأمثالَهم،حيث أشار إلى هذا في مقدّمة لشرحه هذه المنظومة" إنّي خدمت حضرته الفخيمة، وأعتابَه الكريمة، بقصيدة أرجوزة سهلة الألفاظ، قريبةِ المتناول و المأخذ للحفّاظ...إذا تُليت ألفاظُها أوشكت أن تُطرب الميت، وغذا جُليت معانيها كادت أن تنوبَ عن السِّراج في البيت ، ومن بديع سرّها أنّه لا حشو فيها أحتاج الاعتذار عنه وبأنّه تميم للبيت"[17]، فأبان في هذا النص عن علوّ شأنها الأدبي، من حيث اللفظُ وسهولتُه وعذوبتُه، وجمال المعنى الذي

عبّر فيه عن وجدانية صادقة اتجاه الممدوح، ثمّ أشار إلى ابتعاده عن التملّق و التكلّف وبديعياته لم يتجمّل بها ألفاظه إلا فيما احتاج فيه إلى تتميم او تذييل أو تكميل وذلك لتحقيق مقاصده والإباحة بمكنونات حبّه لممدوحه الباي، ثمّ إنّنا نلمّس في رجزه استحضَاره للأمثال والحكم، التي تجلّت في المورث الع الأدبي القديم، وهذا لاشكّ يدلّ على اِطلاعه الواسع على تراث القوم، أيامِهم وأخبارِهم وأمثالِهم، ولولا الإطالةُ لذكرنا جملةً منها، ولا ضيرَ إذ نأتي ببعض الشّواهد الدّالة على هذا التوظيف للثقافة العربية القديمة أمثالا وحكما وأخبارا، منها قوله:

"لوكان يومُ داحس وغبرا كساهما من القتام غبرا"[18]

وقوله :

"مهامها فيها القطا يحار كـأنّما الآل بها بحار"[19]

وهذا ما يؤكّده المهدي البوعبدلي في سياق الحديث عن موسوعيته في الفنون وتمكُّنِه من اللّسان العربي، حيث يقول عنه: إنّ"أسلوبَه المتين يدلّ على أنّ المؤلف كان ضليعا في اللغة العربية، عارفا ومُذلِلا لدقائقها"[20]، ووصفه أبو القاسم سعد الله بأنّه من الأدباء البارزين أوائل القرن الثالث عشر[21].

وأمّا النّظم الأخير، الّذي يُصنّف ضمن الأنظام الشّعرية، الّتي أرّخت لمدينة وهران وذكرت مآثرها وخلّدت انتصاراتِها وسجلت سيرةَ الباي محمّدٍ عثمانَ الكبير، فهي القصيدة الّتي ألّفها أبو راس النّاصر المعسكري[22] ت1823 م، المسمّاة بـ **الحلل السّندسية في شأن وهران والجزيرة الأندلسية**: أو **الخبر المعرب الحال بالأندلس وثغور المغرب**، وهي قصيدة سينيةٌ من بحر الكامل في أغلبها، تقع في واحد وثمانين بيتا، كما هو مُرَقم في النّسخة، التي نشرها المستشرق الجنرال فور بغي، سنة 1903، وهذه القصيدة هي أصل السّينية، الّتي شرحها في كتابه عجائب الأسفار، إذ الحُلل السّندسية تضمّ تلكَ القصيدةَ، الّتي تقع في ثمانية عشر بيتا وتزيد عليها[23]، بأبيات أخرى لا تخرج في مضمونها عن المقصد العام الّذي أراده أبو راس، وقد تختلف أيضا في بعض أبياتها عن القصيدة نفسِها، التي شرحها في كتابه: "عجائبُ الأسفار"، "أدخل عليها أبو راس بعض التّعديلات حتّى تُصبحَ مناسبةً مع المقام الّذي ينوي تقديمَها إليه"[24] وهذا النظم يكمن أهميته وقيمته التاريخية من خلال ما سجّل فيه من أخبار الفتحِ ومَدْحِ مَن فتحَها، خاصةً إذا علمنا أنّ الباي محمداً عثمانَ الكبير، كان قد أنعم وأحسن إليه، فلا نستغرب تخصيصَ أبي راس الدعاءَ له ، والثناءَ عليه، والدّافعُ في ذلك هو طلب الباي نفسِه منه شرحَها له.

وهذا النّظم -أعني السينية- قد نظمَها أبو راس خارج مدينةِ وهرانَ أثناء رحلته المشرقية، إذ أنّ أبا راس كان متأثرا بما جرى للمسلمين من ضياع الأندلس ومحاولةَ غزو إسبانيا لشمال إفريقيا، فهو يعدّ تحريَر وهران تعويضا لفقدان الأندلس، فنظم هذه القصيدةَ وهو عائد من الحج، لمَّا سمِع بخبر الباي ونيتِه في فتحها، وهذا ما يُفسّر نزعته الدّينية في سرد الأخبار التّاريخية، كما يكشف ذلك محتوى المنظومة، الذي عبّر عن موقفٍ مُؤيدٍ للعثمانيين، فهو يُشيد بهم ويذكر شجاعتَهم ومواقفَهم في سبيل الدّين.ويُمكنُنَا القولَ:

4-3 القيمة التاريخية لمنظومة أبي راس:

إنّ منظومتَه لها قيمتُها التّاريخية، نظرا للمعلومات الوفيرة فيها، لا سيّما ما يخصّ أحوالَ شمال إفريقيا في العهد العثماني، إذ سجّل فيها أحداثَ فتح وهرانَ ووقائعه، مُعرِّجا على كل أحداث هذا الفتح مِن حصار ونزول وانتصار، وذكر فيه أيضا بلادَ الأندلس بلدا بلدا ،وتناول علماءَها وتاريخَها وقبائلَها وما جرى فيها مِن حوادثَ وخطوبٍ[25]، فاستهلّها بمدح الباي محمدٍ عثمانَ الكبير بقوله:

"طيب الرياح جميعَ الأرض جَسي وبشرى إليكم مع الجن والإنس"[26]

إلى أن قال:

"قاد المقانب للجهاد رائدُها يبغي كفاحَ ذوي التثليثِ و الجرسِ

حتى أقام على أرباض وهرانَ لا تُحصى عساكرُه بالعدّ والحدس"[27]

ويظهر من محتوى قصيدته أنّه تعرض إلى تاريخ وهرانَ قبل دخول الإسبان، ثمّ وصفَ احتلالَ الإسبان لها وتحريرَها من طرف بكداش، وما ميّزها هو الإطناب المُتكلّف الذي يُضعِف جمالية الشعر ورونقَه وإيقاعيتَه وخاصيته التي تجنح نحو الإيجاز دون التطويل و الإشارة بدل العبارة، وذلك خصوصا عند سرد وقائع تحريرها من طرف الباي محمدٍ عثمانَ الكبير، وإلى جانب الحديث عن وهران تحدّثَ عن قضايا تاريخيةٍ، مثلِ الجزيرة الأندلسية، وما حلّ بها، كقوله عنها:

"كانت جزيرة الأندلس طيبة عادت بقدر الفواق أقبح ضبس"

يا حسرة لمعالم الإيمان بها فصــارت مدّته كــسنة كبس"[28]

ثمّ عرّج على أخبار المغرب الأقصى وتحدّث عن سكانه وقبائله، وتحدّث أيضا عن تونسَ ومدنٍ جزائريةٍ اخرى، لكن المدينةُ،الّتي أخذت منه حصةَ الأسد مِن قصيدته، هي وهران، تعرّض إليها

بجميع مراحل تاريخها، منذ تأسيسها حتّى احتلالِ الإسبان لها وفتحِها من طرف الباي محمدٍ، فاستحوذت على النّصيب الأكبر من المنظومة، وهو الذي يمثّل الشّق الثاني من القصيدة من بين أقواله عنها:

مدينة حلّها التوحيد مبتسما جذلانَ وارتحل التثليثُ في فاس

وقوله:

مدينة العلم والإيمان حلّ بها .....

وقيضّ الله الأتراك بمزغنة لحرب وهران دارِ الشرك والألس[29]

وقال:

فمرتين ابتاعوها غيرَ غالية كيف يُباع ثغرُ وهرانَ بالبخس[30]

ثمّ قاده الحديث في ذكرِ أبرز علمائها وصلحائها كسيّدي الهواري وتلميذِه إبراهيمَ التّازي دفين وهران، في قوله:

"في وقته كان خطيبُها وعالمُها محمدُ ذو المقدار القدم والحجس

خلفه من بعد موته تلميذُه إبراهيمُ الذي كان يسمو برجس"[31]

5-3 الخصائص الفنية للقصيدة:

الظّاهرُ على خصائص شعره الفنية سواء أكان على مستوى اللّغة أم على مستوى الإيقاع، أنّه يغلب عليها ركاكةَ الألفاظ وضعفَ التركيب، فيغلب على شعره الطّابع التّاريخي الحِكائي والفقهي، لذا ابتعد قليلا عن كثرة السّجع والصّناعة اللفظية، وجاء أسلوبه بسيطا واضحا يقترب من العامية، بل وفي بعض المرات بالعامية كقوله:

"مدافعا وبونبات أحاط بها كأنها بينهم كحلقة الجلس"[32]

إضافة إلى أنّ القصيدةَ مُكسّرَةُ الوزن، وبعضَها لا يستجيب حتّى لنظام الأوزان، مع أنّه ذكر في شرحه عليها أنّها من البحر الكامل[33]، وهي سمة بارزة في شعره، وهذا ما أكّده أبو القاسم سعد الله، حيث قال عن شعره "وتدّل قصائده على أنه كان لا يتقيّد بالوزن رغم أنّه كان يكتب بالفصحى"[34].

4- خاتمة:

نخلص في الأخير إلى:

- أنّ الأنظام الشّعرية في العهد العثماني في الجزائر أدّت دورا تاريخيا ،سجَّلت فيه أهمَّ المحطات السّياسية ،الّتي مرّت بها مدينة وهران أثناء الاحتلال و الفتحِ والتّحرير، تحت قيادة حُكّام العثمانين، بأسلوب أدبي شعري يستجيب في أغلبه إلى الثّقافة الأدبية المنتشرة آنذاك، والّتي تركز بشكل وفير على الجانب الزخرفي في قوالبها اللفظية نثرا وشعرا، مشوبة في بعض الأحايين باللّغات العامية للمنطقة.
- ونلحظ أيضا أنّ هذه المدوناتِ الشعريةَ السّياسيةَ، التي أرّخت لفتح وهران وغيرِها، لو جُمعت مِن هذه المدوّناتِ، كالتحفة المُرضية و عجائبِ الأسفار وغيرِهما، لحصّلنا في ذلك ديوانا شعريا كبيرا لفترة العهد العثماني في الجزائر.
- وبلاحظ على المنظومات المذكورة سابقا، والتي جاءت في سياق فتح وتحرير الثّغر الوهراني، حيث يغلب على أكثرها مدحُ الحكّام العثمانين، والحديث عن سيرهم الذاتية، كالحلفاوي عن الباي بكداش، وأبو راس النّاصر، وابن سحنون عن الباي محمد عثمانَ الكبير.
- ممّا يلاحظ أيضا في هذا العصر في الجزائر،هو طغيان الشعر السّياسي التاريخي على جميع أنواع الشّعر الأخرى، ما عدا الشعر الديني وذلك يعود بالدرجة الأولى إلى استمرار الجهاد بين الجزائر وجاراتها من الشّمال.
- إنّ بعض الأنظام كما هو الحال مع رجز الحلفاوي والحلل السّندسية، التي وظّفت بعض الكلمات باللغة الدّارجة، ومن خلالها نستطيع التّعرف على اللّهجات الغربية آنذاك و تطورها في زمننا الحاضر.

- قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر ، طبعة خاصة ،الجزائر، 2007.
2. أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق المهدي البوعبدلي، عالم المعرفة، ط1، الجزائر، 2013.
3. أبو زيد عبد الرحمان الجامعي الفاسي، شرح أرجوزة الحلفاوي، تحقيق حمدادو بن عمر والعربي بوعمامة، منشورات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف، ط1، الجزائر، 2015

4. محمد بن ميمون الجزائري، التّحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، تحقيق محمد بن عبد الكريم، دار الوعي، ط1، الجزائر، 2018.
5. ناصر سعيدوني، من التراث التاريخي والجغرافي، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1999.
6. سي محمد يوسف، دراسة مخطوط عجائب الأسفار، مجلة الدراسات التاريخية، جامعة الجزائر، العدد2، 1986.
7. محمد أبي راس الناصر، الحلل السندسية في شأن وهران والجزيرة الأندلسية، ترجمة وتعليق الجنرال فور بيقي، مطبعة بير فونطانا، الجزائر، 1903.
8. محمد أبي راس الناصر، عجائب الأسفار ولطائف الأخبار، تحقيق محمد غانم، منشورات الكراسك، الجزائر.

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر ، طبعة خاصة ،الجزائر، 2007، ج2 ص241.

[2] أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق المهدي البوعبدلي، عالم المعرفة، ط1، الجزائر، 2013، ص18.

[3] أبو زيد عبد الرحمان الجامعي الفاسي، شرح أرجوزة الحلفاوي، تحقيق حمدادو بن عمر والعربي بوعمامة، منشورات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف، ط1، الجزائر، 2015، ص34. ومحمد بن ميمون الجزائري، التّحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، تحقيق محمد بن عبد الكريم، دار الوعي، ط1، الجزائر، 2018، ص245.

[4] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ص337.

[5] ابن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، ص157.

[6] شرح الجامعي على رجز الحلفاوي ص74.

[7] المرجع نفسه، ص103.

[8] المرجع نفسه، ص134.

[9] ناصر سعيدوني، من التراث التاريخي والجغرافي، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1999، ص439.

[10] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ص342.

[11] ابن سحنون الراشدي، الثغر الجماني، ص101.

[12] المرجع نفسه، ص83.

[13] المرجع نفسه، ص83.

[14] المرجع نفسه، ص243.

[15] المرجع نفسه، ص173.

[16] المرجع نفسه، ص210.

[17] ابن سحنون الراشدي، الثغر الجماني، ص98

[18] المرجع نفسه، ص330.

[19] المرجع نفسه، 379.

[20] المرجع نفسه،

[21] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ص174.

[22] ومن أوسع الترجمات له ما قدمه عليه أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ص376. وينظر : ناصر سعيدوني، من التراث التاريخي والجغرافي للغرب الإسلامي، دار الغرب، الإسلامي، ط1، 1999، ص460.

[23] سي محمد يوسف، دراسة مخطوط عجائب الأسفار، مجلة الدراسات التاريخية، جامعة الجزائر، العدد2، 1986، ص141.

[24] سي محمد يوسف، دراسة مخطوط عجائب الأسفار، ص141.

[25] ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر، ج2 ص331.

[26] محمد أبي راس الناصر، الحلل السندسية في شأن وهران والجزيرة الأندلسية، ترجمة وتعليق الجنرال فور بيقي، مطبعة بير فونطانا، الجزائر، 1903، ص02.

[27] أبو راس الناصر، الحلل السندسية، ص03.

[28] المرجع نفسه، ص11.

[29] المرجع نفسه، ص15.

[30] المرجع نفسه، ص19.

[31] المرجع نفسه، ص05.

[32] هذا البيت ذكره أبو راس في سينيته التي شرحها في عجائب الأسفار ولطائف الأخبار، تحقيق محمد غانم، منشورات الكراسك، الجزائر، ج1 ص410. ولم تُذكر في الحلل السندسية.

[33] سي محمد يوسف، دراسة مخطوط عجائب الأسفار، ص141.

[34] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ص177.

حجاجية الأفعال اللغوية في محاضرات إبراهيم الفقي "نماذج مختارة من خطاب التنمية البشرية"

Instrument of correctivs verbs in - Selected Lectures by Ibrahim Al-Feki as -a discourse of human development

حند العيد طالب دكتوراه
أ.د. مهدي عز الدين شنين

- **قسم اللغة والأدب العربي –جامعة غرداية-(الجزائر)**
- **مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري، جامعة غرداية.**

haned.laid@univ-ghardaia.dz

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

- **ملخص:**

يعد الحجاج فنا من فنون الإقناع؛ حيث أن مبدأه يعتمد أساسا على تقديم الأدلة والبراهين المخاطب بغية الإقناع والتأثير في السامع.

لقد ظهر مصطلح الحجاج منذ القديم إذ أنه قد ظهر في عصر أفلاطون وأرسطو، وقد لقي اهتماما كبيرا في عصرنا هذا حيث اهتم به الغربيون بمختلف مدارسهم وتوجهاتهم الفكرية ذلك أن الحجاج عنصر مهم في حياة الناس؛ ولم يكن العرب بمنأى عنه هذا الاهتمام فقد كان لهم باع كبير في هذا معالجة هذا الفن اصطلاحا وإجراء .

وتجدر الإشارة إلى أن الحجاج مجال من مجالات التداولية يرتكز في سبيل توصيل الفكرة للمخاطب وجعله ينصاغ لمراد المتكلم المرسل النموذجي للكتل الكلامية ذات الحمولة الدلالية التداولية وعلى مرتكزات عدة أيضا منها الحالية ومنها المقالية. وفي المقالية ارتأينا الوقوف على واحدة منها ألا وهي الأفعال الكلامية .

وفي سبيل الوقوف على تجليات هاته الآلية بعدها مفتاحا هاما في فهم التواصل البشري المعتمد إجبارا على عنصر الحجاج فإننا قد اخترنا لها مجالا مشهورا يعرفه العام والخاص ألا وهو خطاب التنمية البشرية ممثلا في الأستاذ إبراهيم الفقي من خلال محاضراته المسموعة والمرأية وسنحاول إبراز مدى تأثير وسائل الإقناع ممثلة في الأفعال الكلامية بأبعادها التداولية الحجاجية

،من خلال العينات النموذجية الفعلية الممثلة في جمهور إبراهيم الفقي، وهذا ما سيتناول بالدراسة والتحليل في هذا المقال.

الكلمات المفتاحية: الحجاج؛ آليات الحجاج اللغوية؛ الأفعال الكلامية؛ الخطاب؛التداولية؛ التنمية البشرية؛ إبراهيم الفقي.

Abstract:

The persuasion is an art of persuasion. As its founder relies on providing opinion and evidence.

The term persuasion appeared since ancient times as it appeared in the era of Plato and Aristotle, and it has received great attention in our time, as Westerners have paid attention to it in their various schools and intellectual orientations, so that pilgrims are an important element in people's lives The Arabs were not immune to this interest, as they had a great deal of knowledge in this art dealt with convention and procedure.

It should be noted that the pilgrims are based in order to communicate the idea of the addressee and make him obey to the meaning of the typical sender of the speaking blocks of semantic load on the foundations of several of the current ones, including the article, and in the killing, we decided to stand on one of them, namely verbal actions.

In order to find out the manifestations of this mechanism, after which it is an important key in understanding human communication adopted forcing the pilgrims, we have chosen for it a well-known field known to the public and the private, which is the discourse of human development represented by Mr. Ibrahim Al-Feki through his audio and video lectures, and we will try to clarify the extent of the influence of persuasion methods represented On verbal verbs in viewers or actual model samples represented in the audience of Ibrahim al-Feki, and this is what is covered in the study and analysis in this article.

key words:the persuasion; the persuasion linguistic mechanisms; correctivs verbs; discourse; the Human Development; Ibrahim Al-Feki.

مقدمة:

خلق الإنسان ميالا للحجاج حتى صار سمة فيه، ولا أحد يجادل أننا نعيش عصر تواصل و حجاج . واللغة من أهم آليات الحجاج لما لها من وسائل و أساليب إقناعية تحمل في ذاتها وظيفة حجاجية في كل مستوياتها : الصوتية، الصرفية ،التركيبية والدلالية. وأغلب الحوارات الجارية بين المتخاطبين، الغرض منها التأثير والإقناع من خلال تقديم الأدلة والبراهين وهنا تكمن الغاية الحجاجية.

والمتأمل في كتب التاريخ المؤلفة حول الحجاج يجد أن التوظيف الحجاجي كان منذ القدم، وذلك من عهد أرسطو وأفلاطون وصولا إلى العصر الحديث، مع كل من بيرلمان و تيتيكا أو ما اصطلح عليه بالبلاغة الجديدة عندهم.

كما أن للحجاج مجالات متنوعة : اقتصادية ،اجتماعية، سياسية،...إلخ ،ضمن خطابات عديدة معالجا قضايا مختلفة في شتى ميادين الحياة .من هذه الخطابات نذكر:خطابات التنمية البشرية، و ذلك بعدِّ التنمية البشرية أسلوب حياة يستخدمها الإنسان كي يعيش حياة أفضل. والتي عنيت بالدراسة من قبل دارسين وباحثين كثُر نخص بالذكر الكاتب والمحاضر العالمي الدكتور إبراهيم الفقي الذي يعد رمزا من الرموز الكبار في هذا المجال .

و بما أن الحجاج غايته الإقناع واستمالة المخاطب، و خطابات التنمية البشرية هدفها توصيل توجهات لتحسين حياة الفرد، فلن تجد هذه الخطابات غير الحجاج وسيلة وقالبا لها لتوصيل مطالبها وتوجهاتها. فانطلاقا من أهمية هذا المجال ومما يحمله من أدوات ووسائل تتطابق مع ما يرتكز عليه الحجاج من آليات وأدوات إقناعية متنوعة، تجعل من الخطاب وسيلة لإقناع المتلقي والضغط عليه ليفهم فهما سليما. من هذه الأدوات نذكر الآليات اللغوية وبالتحديد الأفعال اللغوية باعتبارها محور من محاور التداولية وباعتبار الحجاج مجالا من مجالات التداولية، وقد ركزنا على اللغوية خاصة لأنها أهم عامل في حصول هذا الإقناع ومنه غاية الحجاج.

كما هو مبين في العنوان ومن خلال عناصره المكونة له أنه يحمل إشكالية عامة مفادها ما مدى حجاجية الأفعال اللغوية في خطابات التنمية البشرية؟

ومن هذه الإشكالية العامة يمكننا نصوغ إشكاليات فرعية تكمن في الأسئلة الآتية:

ما مفهوم الحجاج؟ وماذا نقصد بمصطلح التداولية؟ وفيما تتمثل الأفعال الكلامية؟ وما مدى ملاءمتها لخطابات التنمية البشرية و تأثيرها حجاجيا؟

أولا/ مفهوم الحجاج:

1- لغة

وردت معان لغوية كثيرة للحجاج في معاجم اللغة العربية منها:

1- جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارسفي مادة (ح ج ج)، الحاء والجيم أصول أربعة فالأول القصد، وكل قصد حج ثم اختص بهذا الاسم إلى البيت الحرام للنسك .....ويقال حاججت فلانا فحججته أي غلبته بالحجة، وكذلك الظفر يكون عند الخصومة والجمع حجج والمصدر حجاج.[1]

2- ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ح ج ج): الحج،اقصد، حج إلينا فلان أي قدم، وحجه يحجه حجا: قصده، وحججت فلانا أي قصدته، ورجل محجوج أي مقصود.....والحجة : البرهان، وقيل الحجة ما دوفع به الخصم، وقال الأزهري الحجة الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة.[2]

الملاحظ من خلال المعنى اللغوي لكلمة حجاج أن معظم معانيها تدور حول القصد والظفر بالشيء، والبرهان، والمخاصمة، وكل هذه المعاني تمتُّ بصلة كبيرة للمعنى الاصطلاحي للحجاج لأنه يقوم على تقديم الأدلة والبراهين بغية استمالة السامع.

2-اصطلاحا:

عرفه الشريف الجرجاني فقال: ما دل به على صحة الدعوى وقيل : الحجة والدليل واحد،[3] يفهم من هذا التعريف أن الحجة تدل على البرهان والإثبات.

يعتبر الحجاج مجالا من مجالات التداولية إذ يرتبط مفهومه بالأفعال اللغوية. وفي هذا المجال يعرفه *ماس* : بكونه سياق من الفعل اللغوي تعرض فيه فرضيات (أو مقدمات) وادعاءات مختلف في شأنها ، هذه الفرضيات المقدمة في الموقف الحجاجي هي مشكل الفعل اللغوي.[4]

*كما يتحدد مفهوم الحجاج أيضا بأنه خطاب إقناعي أي أن هدفه التأثير في المتلقي إما لتدعيم موقفه وإما لتغيير رأيه فيبني موقف جديد سواء كان هذا الموقف يقتصر على الاقتناع الذاتي أو يقتضي فعلا ما.[5]

ثانيا/طبيعة الخطاب الحجاجي:

ليس كل خطاب هو بالضرورة خطاب حجاجي فقد يخلص إلى غاية ذاتية دون أن يهدف إلى الإقناع و التأثير في المتلقي، وبالتالي هدف الخطاب ليس بحجاج حتى و إن كانت هناك تعابير حجاجية تأتي بشكل عرضي، لا يكون هدفها حجة أو الاستدلال على موقف أو الدفاع عن أطروحة أو حمل الآخر على الانخراط في عمل ما. وهذا ما يؤكده بلانتين بقوله: من الشرع الاعتقاد أن الخطاب يكون لغاية حجاجية فقط فهناك الكثير من الأقوال نستعملها في شكل عمليات غير حجاجية.[6]

وهكذا يتضح أن حقيقة الخطاب ليست هي مجرد الدخول في علاقة مع الغير، وإنما هي الدخول معه فيها على مقتضى الادعاء والاعتراض، بمعنى أن الذي يحدد ماهية الخطاب إنما هو العلاقة الاستدلالية [7]وليس العلاقة التخاطبية وحدها: فلا خطاب بغير حجاج، ولا

مخاطب(بكسر الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المدعي، ولا مخاطب(بفتح الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المعترض.

وإذا ثبت أن الحجاج هو الأصل في الخطاب، ثبت أيضا أن العلاقة الاستدلالية هي علاقة أصلية يتفرع عليها سواها ولا تتفرع على سواها؛ فإذا تضمن الخطاب علاقة تخاطبية فيجب إذن ردها إلى العلاقة الاستدلالية.[8]

كما أن هناك سمات يعرف بها النص الحجاجي من غيره ، وقد جمعها بنوا رونوا في النقاط التالية:[9]

1/القصد المعلن: إحداث أثر ما في المتلقي أي إقناعه بفكرة معينة، وهو ما يعبر عنه بالطريقة الإيحائية.

2/التناغم: يوظف التسلسل الذي يحكم ما يحدثه الكلام من تأثيرات سواء تعلق الأمر بالفتنة أو الانفعال، وتكون له معرفة لنفسية المتلقي وقدراته، ويتجلى أيضا في نصه سحر البيان وتتأكد فتنة الكلام.

3/الاستدلال: وهو سياقه العقلي أي تطوره المنطقي، فالنص الحجاجي قائم على البرهنة وإذا أعدنا الحجاج إلى أبسط صوره وجدناه ترتيبا عقليا لعناصر الغوية.

4/البرهنة: إليها ترد الأمثلة والحج وكل تقنيات الإقناع مرورا بأبلغ إحصاء و أوضح استدلال.[10]

والحجاج مثل ما ذكرنا سابقا أنه يؤرخ له منذ عهد الفلاسفة واليونانيين (المناطقة)، حيث عرفوه بأنه: القدرة على قوة الإقناع والتأثير في النفس[4]، وتحريك العواطف واستمالة الوجدان وتغيير الأفكار والعواطف. حيث أدرج الحجاج قديما ضمن الخطابة والبلاغة وذلك من خلال كتابي أرسطو(الريطوريقا، والبلاغة).

فإذا تتبعنا مسار حركة الحجاج في العصر الحديث نقف لما قاله كل من بيرلمان وتيتيكا، حيث تحدث كل منهما عن الغاية من الحجاج بقولهما: غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها، أو يزيد في درجة ذلك الإذعان .فأنجح الحجاج ما وفق في جعل حدة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين، بشكل يبعثهم على العمل المطلوب انجازه أو الإمساك عنه، وهو ما وفق على الأقل في جعل السامعين مهيئين لذلك العمل في اللحظة المناسبة.[11]

ومن خلال ما تناولناه عن الحجاج منذ البدء و إلى حيث انتهى، أي من عهد أفلاطون إلى بيرلمان و تيتيكا، هذا لا ينفي أن للعرب باعا كبيرا في الحجاج حيث لا يمكننا تجاهل ما تناولوه بالدراسة والبحث وحتى التأليف فيه، من ذلك نذكر: طه عبد الرحمن، حمادي صمود وأبو بكر العزاوي.....الخ، حيث قال هذا الأخير في كتابه (اللغة والحجاج) معرفا الحجاج بقوله: هو تقديم

الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة وهو يتمثل في انجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب.[12]

وكما هو معروف أن الحجاج يعتبر مجالا من مجالات التداولية إذ يرتبط مفهومه بالأفعال اللغوية من هنا إرتأ البحث إلى الكشف عن بعض مظاهر هذا الارتباط المفهومي . وفي هذا المجال يعرفه *ماس*: بكونه سياق من الفعل اللغوي تعرض فيه فرضيات (أو مقدمات) وادعاءات مختلف في شأنها ، هذه الفرضيات المقدمة في الموقف الحجاجي هي مشكل الفعل اللغوي.4.

-فا بالتالي و من خلال التقاء الحجاج بالتداولية في أهم محور من محاورها ألا وهو نظرية الأفعال اللغوية انصب مغزى هذه الدراسة حول هذا التقارب .

وقبل الخوض في غمار نظرية الأفعال اللغوية جلي أن ننوه ولو بالشيء اليسير إلى العلم الذي خرجت منه هذه النظرية (التداولية).

ثالثا/تعريف التداولية:

أ/لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور تداولنا الأمر: أخذناه بالدول وقالوا دواليك أي مداولة الأمر ..ودالت الأيام أي دارت ،والله يداولها بين الناس و تداولته الأيدي أخذته هذه مرة وهذه مرة....[1]

لنخلص من هذا التعريف اللغوي إلى أن التداولية لا تكاد تخرج عن معاني التبدل والتحول والانتقال من حال لآخر ومن شخص لآخر وهذا يستدعي وجود أكثر من طرف .

ب/ اصطلاحا:

يعرفها رائدها الأول تشارلز موريس بأنها دراسة العلاقة بين العلامات ومفسريها[2]

كما يجمل جيلالي دلاش تعريف للتداولية بقوله: هي لسانيات الحوار أو الملكة التبليغية.[3]

من هنا يتضح أن التداولية تعنى بدراسة اللغة أثناء الاستعمال وذلك من خلال الاهتمام بأقطاب العملية التواصلية أي بالمتكلم وباعتباره منتج للخطاب وبالمتلقي باعتباره متلق لهذا الخطاب وبالظروف المحيطة ساعة أداء الخطاب أي الاهتمام بالسياق المقامي وهذا ما تنصب فيه

[1] ابن منظور: لسان العرب ،دار صادر، بيروت،المجلد11،ط3، 1994م،ص252/253.
[2] بشرى البستاني. التداولية في البحث اللغوي والنقدي ،مؤسسة السياب ،لندن،ط2012،1م ،ص31.
[3] مدخل إلى اللسانيات التداولية: ترجمة: محمد يحياتن ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر،1992 ،ص1.

التداولية فالأساس هنا أو ما ترمي إليه التداولية هو دراسة استعمال اللغة عوضا عن دراسة اللغة.

رابعا/ نظرية الأفعال اللغوية:

*إن نظرية الأفعال الكلامية هي مفهوم أساسي من مفاهيم النظرية التداولية، و لا يمكن تجاهلها في تحليل الخطابات بل وجل الخطابات أضحت تستند على هذا الحقل المعرفي بكل ما يحمله من مفاهيم.

ومصطلح الأفعال الكلامية هو ترجمة للمقابل الانجليزي التي كثر استعمالها من قبل الباحثين العرب وحين نتحدث عن الفعل نقصد به الحدوث والوقوع ومن ثم إنجاز الأفعال بمعنى الإنشاء والابتكار ،وعليه فالإنشاء ما يحصل مدلوله في الخارج بالكلام وهذا المعنى للإنشاء هو الذي يقدمه أوستين فنحن ننجز الأشياء بالكلام أي نخرجها من حيز العدم إلى الوجود.[4]

ويمكن القول أيضا إن الأفعال اللغوية تنطلق من مسلمة مفادها أن الأقوال الصادرة ضمن وضعيات محددة تتحول إلى أفعال ذات أبعاد اجتماعية[18]، وتختلف هذه الأبعاد حسب الأغراض التي تتحقق من الإنجاز اللغوي.

لهذا اخترنا لتوصيل الغاية الحجاجية واستمالة المتلقي آلية الأفعال اللغوية في قالب خطابي باعتباره قالبا يرمي إلى هذه الغاية ألا وهو خطاب التنمية البشرية كونها أيضا تستدعي مثل هذه الآليات لتوصيل غاياتها وذلك برائدها الأول و الغني عن التعريف ؛الدكتور إبراهيم الفقي.

خامسا : تعريف التنمية البشرية

التنمية البشرية كما يرى بول ستريتن تتضمن تحسين الظروف البشرية وتوسيع خيارات الناس والنظر إلى الكائنات البشرية كغايات في حد ذاتها.[13]

وبالمختصر فإن مفهوم التنمية البشرية يركز على توسيع الخيارات المتاحة للأفراد، والدخل لا يمثل الوسيلة الوحيدة في توسيع هذه الخيارات، وبالتالي فالتنمية البشرية ترتكز على جانبين:

الجانب الأول: يهتم ببناء القدرات البشرية.

الجانب الثاني : انتفاع الناس بقدراتهم المكتسبة، وهذا بهدف زيادة الإنتاج و تحقيق التطورات في جميع المجالات.[14]

و عليه يمكن القول إن التنمية البشرية ترتكز على الفرد كونه يمثل الوسيلة والهدف في نفس الوقت والعنصر المؤثر والفعال في تحقيق أهداف المجتمع نحو التنمية الشاملة.

[4] ينظر.العياشي أدراوي الاستلزام الحواري في التداول اللساني ،منشورات الاختلاف ،الجزئر،ط1،2011،ص73.

سادسا: التعريف بإبراهيم الفقي.

هو الكاتب والمحاضر العالمي الدكتور إبراهيم محمد السيد الفقي، ولد1950-8-5م بالجيزة هو مدرب مستشار، مؤلف خبير في التنمية البشرية والبرمجة اللغوية العصبية ورئيس مجلس إدارة المركز الكندي للتنمية البشرية ومؤسس مجلس إدارة مجموعة شركات الفقي العالمية ورئيسه. توفي في 2012-2-10م في القاهرة مخلفا عدة إنجازات منها:

- مدرب معتمد في البرمجة اللغوية العصبية من المؤسسة الأمريكية للبرمجة اللغوية العصبية.[15]

-له عدة مؤلفات ترجمت إلى ثلاث لغات (الإنجليزية والفرنسية والعربية).

-درب أكثر من 600،000 شخص في محاضراته حول العالم وهو يحاضر ويدرب بثلاث لغات: إنجليزية، فرنسية، إضافة إلى العربية.

-حاصل على 23 دبلوما وعلى ثلاثة من أعلى التخصصات في علم النفس والإرادة والمبيعات والتسويق والتنمية البشرية.

-مؤلف علم قوة الطاقة البشرية وعلم ديناميكية التكيف العصبي.[16]

وبما أننا سنرتكز في عملنا التطبيقي والمتمثل في استخراج الخطب الحجاجية على بعض مؤلفات الفقي وجب استحضار

بعض من هذه الكتب والمؤلفات والتي كانت معتمدة في هذه الدراسة منها:

-الطريق إلى النجاح

-البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللامحدود.

-حياة بلا توتر

-المفاتيح العشرة للنجاح.

-قوة التفكير.

إدارة الوقت.....

سابعا: حجاجية الأفعال اللغوية في خطابات إبراهيم الفقي.

هذه النظرية- الأفعال اللغوية- بدأت مع أوستين حين قسم الفعل الكلامي إلى ثلاثة أفعال فرعية:

1-فعل القول(الفعل اللغوي) الفعل اللفظي : الذي نحققه حين نقول شيئا ما.

2-الفعل الإنجازي (الفعل المتضمن في القول) :هو ما يؤديه الفعل اللفظي من معنى إضافي يكمن خلف المعنى الأصلي ،والذي نحققه في قولنا شيئا ما.

3-الفعل التأثيري (الفعل الناتج عن القول : هو الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع.[5]

والمقصود من هذا هو التركيز على الدلالة اللغوية المباشرة للوصول إلى الدلالة اللغوية غير المباشرة وذلك من خلال الحمولة الدلالية للفظ وما يظهر عل المتلقي من رد فعل حول هذه العبارة وهذا هو المتوخى من الدراسة.

لكن سيرل أضاف بعض التعديلات وقدم تصنيفا للأفعال الكلامية وذلك على أساس قوتها الإنجازية، وهذا التقسيم هو ما سنعتمد عليه وهي كالآتي:

أ- الإخباريات(التقريريات) assertive:

- والغرض الإنجازي فيها هو نقل المتكلم واقعة ما من خلال قضية.[19]

- و نلحظها من خلال الأمثلة الآتية:

1- يقول إبراهيم الفقي في محاضرة له كان موضوعها حول دقة الملاحظة والتعلم من كل صغيرة وكبيرة:

كنت في إحدى المرات جالسا في حديقتي الصغيرة ووجدت نملة صغيرة تمشي وتحمل شيئا اكبر منها.....وبدأت أسد عليها طريقها فلم تتحطم وشقت طريقا آخر...

نستشف من هذا حجاجيا دقة ملاحظة هذا الرجل وكيفية أنه يدعونا لأن نكون دقيقي الملاحظة. وتكون لنا بصيرة قوية وعدم إهمال كل ما يقابلنا من صغيرة وكبيرة، وعدم مجاوزته حتى النملة الصغيرة التي تمشي على الأرض، ومن جهة أخرى أيضا في هذا الإخبار إشارة إلى ضرورة التغلب على كل الحواجز حتى لو كانت تعجزنا وأكبر منا.

2- يقول إبراهيم الفقي أثناء محاضرة ألقاها حول موضوع الاستفادة من تجارب الآخرين وخبراتهم.

لقد التقيت العديد من الناس في مختلف البلاد وسمعت تجاربهم .....

بدايةً ما نلحظه حجاجيا أن إبراهيم الفقي ذو سعة واطلاع كبيرين يجعلانه أهلا للموضع الذي هو فيه من توجيه ونصح وغيره، وفي نقله أيضا لهذه التجارب لتكون درسا للمستمعين.

3- يقول إبراهيم الفقي في إحدى محاضراته :

هناك أربع حاجات أساسية تتحكم في الإنسان: المكان،الزمان ،المادة،الطاقة، فعندما تقول أنا أصبحت في كل مكان، وفي كل زمان، وبكل مادة، وبكل طاقة، العقل البشري يعطيك أحاسيس والجسم يبدأ يستشعر بوجوده.

[5] لريك حورية ،لغة الشعر الجزائري المعاصر مقاربة تداولية من 2000إلى 2010 مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص تحليل الخطاب وعلم النص ص25.

*والأثر الحجاجي هنا يكمن في أن الإنسان هو صاحب القرار في وجوده أو عدمه، والغاية تكمن في تحكمه في الأشياء التي حوله لا أن تتحكم هي فيه، مع عدم تناسيه أن بداخله قدرات لا محدودة.

4-يقول الفقي أثناء حديثه عن الركن المادي في الحياة:

كان هناك شاب مغربي اسمه عادل، كان في الجامعة ويحتاج إلى كمبيوتر ولم يكن عنده فكان يذهب إلى مقهى انترنيت وبدأ يعلم نفسه الكمبيوتر حتى تعلمه جيدا وبدأ يعرض أعمالا مقابل مبلغ من المال، وبدأ في جمع المال حتى جمع مبلغ الكمبيوتر.

*فالأثر الحجاجي هنا أن النقصان والحرمان ليسا بالشيء المعيب بقدر ما أن يكون العيب في كيفية الخروج من واقع لآخر أفضل، والحاجة أم الاختراع فا بقدر ما يكون الإنسان محددا لأهدافه، متطلعا للأفضل، طموحا يكون واقعه كذالك. فكل حلم يصبح حقيقة في يوم من الأيام بسبب الإصرار عليه وجعله هدفا في الحياة. والتوجيه التداولي هنا كان في ظاهره نقلا لأحداث و أخبار ولكن ليس لمجرد النقل فحسب و إنما لتوصيل توجهات و غايات تجعل مالمتلقي منقادا حولها.

ب-التعبيريات (البوحيات) expressive:

وغرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي [20]

من أمثلتنا على هذا نقول:

1-يقول إبراهيم الفقي في محاضرة كان موضوعها حول كيفية اكتشاف القوى الكامنة داخل كل إنسان.

....فأيقظ أنت قواك الكامنة بداخلك واستغلها واستخدمها أفضل استخدام (شكرا) لله على نعمه.(شكر وعرفان).

بداية ما نصل إليه حجاجيا أن في هذا إشارة إلى الوازع الديني وذلك بالتذكير بنعم الله على عباده ثم أنه زرع داخل كل إنسان قوى خارقة إذا استغلها الاستغلال الصحيح، فاختار الفقي هذا الجانب (الديني) لأنه يترك صدى لدى المتلقي وبالتالي يصل إلى إقناعه. فالشكر هنا ليس في قولنا شكرا يا الله وإنما في الاعتراف بنعمه واستغلالها بما ينفعنا.

2- حكا لي سائق تاكسي أنه يعمل سائقا على هذا التاكسي منذ ثلاثين عاما ومع ذلك لازال (يشكو) من صعوبة الأحوال الاقتصادية . (شكوى).

ثم قال إنني سألته: هل فكرت يوما أن تمتلك هذا التاكسي ؟ فقال لي (مندهشا). يبدو أنك لا تعيش في كوكبنا هذا.....(دهشة).

والغرض الإنجازي من التوظيف الأول (يشكو) هو أن هذا الإنسان حبيس نفسه وواقعه الذي لا يرضيه، وذلك طيلة ثلاثين عاما ولم يستطع التغيير لا من نفسه ولا وواقعه الذي يعيش فيه، فهذه السنوات وكأنها حجة عليه فيما قضاها وهنا كان الأثر الحجاجي أن الوقت محسوب علينا ونحن مسؤولون عنه.

أما النتيجة الحجاجية للتوظيف الثاني(مندهشا) هي أن هذا الرجل كان تركيزه لنفسه وقدراته محدودة جدا وحكم على نفسه بذات الحال دون تحريكه ساكنا نحو الأفضل، وبالتالي حجاجيا نصل إلى أن نجاح الإنسان متوقف على نظرته لنفسه والمكانة التي يضعها فيها، فنجد أن إبراهيم الفقي استشهد بهذا الرجل لأخذ العبرة وتدارك مثل هذه الأغلاط.

3-يقول الفقي في محاضرة له كانت حول عقبات تحقيق الأحلام:

الخوف هو ألد أعداء الإنسان.....(خوف).

نستشف من هذا حجاجيا هو أنه بإمكان حال شعورية واحدة أن تجعله يتقدم أو يتراجع، وهو وحده المسؤول عن إنتاج هذه الحال. والحجة أيضا تكمن في وجوب التحكم في كل شعور لأنه سينعكس على الواقع سواء كان خوفا أو غيره.

4- يقول إبراهيم الفقي في ذات المحاضرة السابقة(عقبات تحقيق الأحلام):

كان هناك شاب جاء ليستشيرني في قرار سفره لأنه لا يستطيع من الخوف أن يأخذ قرار نفسه فقلت له: ماذا تريد؟ قال: أن أسافر وأدرس هناك وأتزوج و أرى أوروبا.....ثم قال لكنني سأفشل....(فشل).

ما نستشفه حجاجيا هنا هو أن الحكم على الذات من البداية دون محاولة يفضي بها إلى ذلك الحكم بالفعل، والاعتقاد يولد الفعل، فلو أن هذا الرجل قال: سأنجح و أخذ بأسباب النجاح لكان مصيره كذالك، فكل حكم على الذات هو حجة على صاحبهاو بالتالي البعد التداولي هنا كان في قالب تعبيري نفسي كونه الأقرب إلى الفس.

ج-الوعديات (الإلتزاميات) commissives:

غرضها الإنجازي هو التزام المتكلم بفعل شيء ما في المستقبل.

1- يقول إبراهيم الفقي في إحدى محاضراته التي كانت في أهمية الصبر على المصائب.

عندما لا تحقق ما ترجوا فهذا يحتاج إلى صبر والله يقول (وبشر الصابرين...).(بشرى).

كان الأثر الحجاجي من هذا التوظيف (التبشير) هو التذكير بوعد الله عبادَه، ووعد الله ليس من دونه وعد وهو أحق بالإجابة، فما نستخلصه حجاجيا هنا هو استحضار وعد الله في كل مصيبة ومواصلة الاجتهاد حتى الظفر بالهدف.

2- يقول الفقي في محاضرة له أثناء الحديث عن معايير وضعها لتحقيق أي هدف.
ما دمت متمسكا بمثلث القوة، أو ما أسميته بالقوة الثلاثية(الانضباط، الالتزام، الإصرار) فسوف تصل في النهاية إلى كل ما تريد. (وعد).

فالأثر الحجاجي من هذا الوعد هو الترغيب والتحفيز أكثر واستمالة المستمعين للأخذ بهذه المعايير والعمل بها ثم إدراك أنها ستكون سببا في بلوغ وتحقيق الأهداف.

3-يقول إبراهيم الفقي في محاضرة من محاضراته:

فحسن نفسك ووسع آفاقك وعلاقاتك كن رائعا في مجالك...سيوسع الله رزقك لأنه يحب أن يرى سعي عباده. (وعد).

الغاية الحجاجية من هذا التوظيف هي أنه كلما زاد سعي الإنسان حول تحقيق مبتغاه كلما يسر الله له الطريق فهكذا كان وعد الله سبحانه وتعالى لعباده.

4- يقول الفقي في إحدى محاضراته متحدثا عن التميز.

جهز نفسك للتميز، تطلع للأفضل، وتحرك وتأكد من أن الله سبحانه وتعالى لن يضيع أجرك إطلاقا لأنه بشرنا بأنه لا يضيع أجر من أحسن عملا(بشرى).

الأثر الحجاجي هنا تمثل في تبشير الله سبحانه وتعالى لعباده في حال سعوا خلف تحقيق غاياتهم بإيمان ويقين بالوصول.فالغاية هنا تكمن في استحضار وعد الله بهذه البشرى في كل الأعمال لأنها ستكون سببا في النجاح.

د- التوجيهيات (الأمريات) directives:

وغرضها الإنجازي هو محاولة المتكلم توجيه المخاطب إلى فعل شيء مايلي[15]، من أمثلتنا على هذا :

1- يقول إبراهيم الفقي في محاضرة له حول إيقاظ القوى الكامنة واكتشافها:

....فأيقظ أنت قواك الكامنة بداخلك واستغلها أفضل استخدام....(أمر).

ما نستخلصه من هذا الأمر حجاجيا هو أن داخل كل إنسان قوى كامنة أودعها الله وكأنها تمثل حجة عليه إذا لم يكتشفها ويستغلها بالشكل الصحيح، وهذه القدرات لا تخص شخصا بعينه بل هي قدرات متساوية ولكن التميز يبقى فقط للأقوى والأفضل.

2- يقول إبراهيم الفقي في محاضرة له كانت بعنوان: هل يستقيم الظل والعود أعوج؟
متوجها للمستمعين: من منكم يريد دخول الجنة؟ (سؤال).

ما نتوصل إليه حجاجيا من هذا السؤال هو؛ أن فيه إشارة لمراجعة النفس ومحاسبتها ومحاولة تقويمها حتى تكون أهلا لدخول الجنة، ويظهر الأثر الحجاجي أيضا في كون أن هذا

السؤال يبدو مباشرا، ولكنه يخفي غاية حجاجية متمثلة في العودة إلى النفس. فا السائل هنا لا يبحث عن الإجابة بنعم أو لا من هذا السؤال لأنها رغبة كل البشر، بل أراد معرفة ما قدمه كل واحد منهم حتى يستحق الدخول للجنة.

3- ويقول إبراهيم الفقي أيضا في المحاضرة ذاتها (هل يستقيم الظل والعود أعوج).

واحذر....

أن تنشغل بالماضي وما فيه من ضياع حظ وفوات رزق (تحذير).

يتبين لنا حجاجيا من هذا التوظيف أن الوقت محسوب علينا، فإذا قضيناه تحسرا على ما مضى دون تدارك أخطائه وتجاوزه والتركيز على الحاضر، فلن يتغير شيء، وسيبقى الوضع على حاله، إذا لم يكن أكثر مما سبق فكان الأثر حجاجي التعلم مما فات، كي لا يكرر الزمن نفسه.

3-يقول المحاضر الفقي أثناء حديثه عن قانون النية في تحقيق الأهداف:

إياك أن تقول أهدافك و أحلامك لأي شخص آخر.....(تحذير)

اجعل أحلامك و أهدافك بداخلك ولنفسك.....(أمر)

ما يمكن استنتاجه من التوظيفين (إياك) و (اجعل) حجاجيا هو ضرورة كتمان الأهداف والغايات في النفس وللنفس، والسعي خلف تحقيقها في خفاء، وفي هذا أيضا إشارة وتوجيه حجاجي يكمن في ضرورة جعل الناس ترى أفعالنا لا في أن تستمع لكلامنا، و لأنه في كل مكان هناك من غايتهم تثبيط العزيمة وتهبيط الغاية، وبإمكاننا أن نطلق عليهم أيضا بلصوص الأحلام والغرض الإنجازي من العبارة هو الإستعانة على إنجاح الحوائج بالكتمان.

4- يقول الفقي في محاضرة له حول أهمية الإنتماء:

...وقد طلب مني أن أتحدث في بلد عربي باللغة الفرنسية فرفضت و ألغيت الرحلة بكاملها...(طلب).

.....فإذا اضطررت أن تتحدث بلغة غير العربية فلا مانع، ولكن لا تنس لغتك الأصلية واعتز بها دائما، ويكفي أنها لغة القرآن ولغة الإسلام.....(أمر).

يتبين لنا هنا حجاجيا في البداية يظهر انتمائه الشخصي (الفقي) بفخر واعتزاز، وكيف أنه متشبث به لدرجة أنه يلغي أي شيئ لأجل انتمائه ولغته، ويستغرب ممن يغيرون لغتهم خاصة وهم في بلدهم، ثم نستنتج كيف أنه يوجهنا إلى ذالك حجاجيا من خلال إدراج حجج متتالية لقيمة اللغة العربية بقوله : لغة القرآن و لغة الإسلام ...فكل هذه حجج تجعل من المستمع يدرك مكانة اللغة العربية من بين اللغات.

هـ-الإعلانيات (الإيقاعيات) declaratives:

وغرضها الإنجازي هو إحداث تغيير في العالم يطابق القضية المعبر عنها بالفعل الإنجازي بمجرد الأداء الناجح للفعل.[21]

من أمثلتنا على هذا نذكر:

1- يقول إبراهيم الفقي في إحدى محاضراته

لقد أردت يوما أن ألعب تنس الطاولة وأتفوق فيه ....فقال لي البعض: هناك أكثر من ألفي لاعب يجيد هذه اللعبة، فأين ستذهب بينهم؟، فقررت قرارا قاطعا أن أنجح في هذه اللعبة، وكنت أتدرب كل يوم حتى أصبحت بطل مصر في هذه اللعبة.(إعلان).

أراد إبراهيم الفقي هنا حجاجيا ضرورة إعلان روح المواجهة والتحدي، أن العيب ليس في عدم المعرفة، بل في عدم المحاولة، فالإنسان عند ظنه بنفسه، ومن يملك الإصرار سيصل ويتفوق. فنجد أن الرجل استشهد بواقعة له حجةً له وتدعيما لتوجهاته، وحجة عليهم ليتعلم الناس منها ،وبالتالي فالقوة الإنجازية هنا تمثلت في توصيل فكرة التحدي و الإصرار بطريقة غير مباشرة.

2- يقول الفقي أثناء حديثه عن وضع جدول للنجاح وعناصره.

تعلّم من أخلاق الرسول ﷺ عندما قال لمن هددوه بالقتل والهلاك: (والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر(دعوة الإسلام) ما تركته حتى يظهره الله أو أهلك دونه). (إعلان).

الأثر الذي تركه هذا الإعلان حجاجيا هو؛ وجوب عدم ترك الأهداف وعدم التفريط فيها، والغايات مهما كانت صعوبة السير إليها . فأراد إبراهيم الفقي هنا إيصال فكرة ضرورة الأخذ بالأسباب والتعلم من الناجحين، فكان الاستشهاد هنا مدعما لأقواله وشكل حجة من شأنها أن تستميل المستمعين وتؤثر فيهم فالحمولة الدلالية للفعل التداولي كانت حول فكرة التعلم من تجارب السابقين.

الملاحظ على الأفعال الكلامية أنها ذات اثر حجاجي بارز كونها أفعالا مسموعة، مفهومة الأفعال أو الإنجازات، وكما تبين لنا مما سبق أنها أكثر ملاءمة لخطابات التنمية البشرية وشكلت قالبا ناجحا، فا إذا كان هدف خطابات التنمية البشرية تحسين حياة الفرد بتقديم توجهات وحلول وغيرها من الوسائل هذا من جهة ومن جهة أخرى هدف الحجاج الإقناع والتأثير . و بالتالي فهما يكملان بعضهما ويشكلان غاية ووسيلة،ومما سبق ذكرنا قلة فقط منها، في مثل هاته الخطابات لإبراهيم الفقي فالكثير من العبارات مخفي بين السطور لا يظهر للعيان بكلمات مرسومة تستدعي الفهم فقط، بل تتعدى لأن تكون ذا بصيرة واطلاع كبير لتفهم المغزى العميق من المقصود.

3-يقول إبراهيم الفقي في محاضرة له حول الاعتقاد والهدف:

يقول على لسان أحد المستمعين لقد قررت أن أكون مديرا في شركتي.....وبالفعل كان له ذالك.

فالأثر الحجاجي هنا يكمن في وجوب تصديق الاعتقاد الذاتي وكيف أن الإنسان يجعل أفكاره مدعمة له؛ لأنه مثل ما ذكرنا سابقا أن الاعتقاد يولد الفعل ، وفي هذا إشارة إلى مراجعة وتصحيح الاعتقاد دائما.

خاتمة :

في ختام هذا البحث يمكن أن نقف على النتائج التالية:

- الحجاج فن من فنون الإقناع، يعتمد أساسا على تقديم الحجج والبراهين من أجل الإثارة والتأثير .

-ينتمي الخطاب الحجاجي إلى مجال التداولية وينطوي على البعد التاولي بمستوياته المختلفة.

- تعنى التداولية بدراسة اللغة أثناء استعمالها مع الأخذ بعين الاعتبار أقطاب العملية التواصلية.

- خطابات التنمية البشرية تعطي التوجهات والحلول، محاولة تغيير وجهة نظر المتلقين الخاطئة للواقع قصد خدمة المجتمع.

-الدور الحجاجي للأفعال اللغوية هو توجيه القول حجاجيا والإثارة في المستمعين .

- الأفعال اللغوية هي أقوال تلفظ و أفعال تنجز من خلال القوة الإنجازية للأفعال.

*فالإخباريات حملت تقارير حاملة معها نتائج حجاجية اكتملت في إيصال تجارب المتلقين وخبراتهم.

*أما التعبيريات فنقلت لنا مواقف نفسية للمستمعين تنوعت من الشكوى من أوضاع معينة وانهزام واستسلام لصعوبات أيضا تم الاستشهاد بها لتكون حجة إضافة إلى تعابير شكر وعرفان وغيره...

*والوعديات تمثلت في التزاميات من طرف المحاضر(الفقي) وكيف أنه سيكون بتوجهاته سببا في نجاح المستمعين.

*والتوجيهيات كان الفقي في كل مرة يوجه نصائح للمتلقين فتنوعت: من أمر كان الغرض منه تجاوز واقع ما لاخير فيه و استفهام أخرج من غرضه الحقيقي لغرض حجاجي مقدما حجة استطاع استمالة الكثير من المتلقين.

*أما عن الإعلانيات فجسدت قرارات تمثلت في روح جديدة قوية تارة ومحاولة المواجهة والتصدي للصعاب تارة أخرى .

-هناك تغليب وميل في الخطابات إلى الجانب التوجيهي والمتصل بالدين أحيانا.

-مدى استجابة خطابات التنمية البشرية بمواضيعها وأهدافها مع الحجاج وغاياته بل شكلت قالبا ناجحا.

الإحالات :

1. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء مقاييس اللغة تح عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر، 1399ه/1979م، ص30/29.
2. ابن منظور، لسان العرب مادة حجج، دار المعارف، القاهرة، مجلد2، ج9، ص778/779.
3. محمد العبد، النص الحجاجي العربي (دراسة في وسائل الإقناع)، مجلة فصول، ع60، صيف2002، ص44.
4. كورني لافونراد، الصكوحي: الحجاج في المقام المدرسي،منشورات كلية الآداب منوبة، 2003،ص13 .
5. عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغير،إفريقيا الشرق،المغرب،ط1، 2006نص128.
6. طه عبد الرحمن،اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،المركز الثقافي العربي،ط1، 1998،ص226.
7. نفسه،ص226.
8. سامية الدريدي،الحجاج في الشعر من الجاهلية إلى القرن الثالث هجري،عالم الكتب، الأردن، ط1، 208، ص26.
9. الشريف الجرجاني، التعريفات، تح محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار النفائس، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص145.
10. حافظ اسماعيل علوي،الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط 2010، ج2ص66.
11. حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من ارسطو إلى اليوم، فريق بحث الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج الخطابة الجديدة لبيرلمان و تيتيكا في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية، تونس، كلية الآداب منوبة، ص299.
12. أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، الدار البيضاء، العمدة في الطبع، ط1، 2006، ص17.
13. إبراهيم مراد الدعمة، التنمية البشرية الانسانية (بين النظرية والواقع)، دار مناهد النشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 15.
14. مربيعي سوسن، التنمية البشرية في الجزائر-الواقع والآفاق- مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم التسيير 2013/2012، ص26.
15. إبراهيم الفقي حياة بلا توتر، منتديات مجلة الإبتسامة، إبداع للإعلام والنشر1430ه/2009م، ص5.
16. ينظر: العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2011، ص73.
17. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص13.
18. ينظر: العياشي أدراوي ،الاستلزام الحواري في التداول اللساني، مرجع سابق، ص51.
19. المرجع نفسه، ص51.
20. المرجع السابق، ص52.

21. علي محمود حجي الصيرفي، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، ط2010، ص63.

قائمة المصادر والمراجع

1- إبراهيم الفقي حياة بلا توتر، منتديات مجلة الإبتسامة، إبداع للإعلام والنشر1430ه/2009م.

2- إبراهيم مراد الدعمة، التنمية البشرية الانسانية (بين النظرية والواقع)، دار مناهد النشر والتوزيع، عمان، 2009.

3- ابن منظور، لسان العرب مادة حجج، دار المعارف، القاهرة، مجلد2، ج9.

4- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء مقاييس اللغة تح عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر، 1399ه/1979م.

5- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، الدار البيضاء، العمدة في الطبع، ط1، 2006.

6- حافظ اسماعيل علوي،الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط 2010، ج2.

7- حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من ارسطو إلى اليوم، فريق بحث الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج الخطابة الجديدة لبيرلمانو تيتيكا في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية، تونس، كلية الآداب منوبة.

8- سامية الدريدي،الحجاج في الشعر من الجاهلية إلى القرن الثالث هجري،عالم الكتب، الأردن، ط1، 2008.

9- الشريف الجرجاني، التعريفات، تح محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار النفائس، بيروت لبنان، ط1، 2003.

10- طه عبد الرحمن،اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،المركز الثقافي العربي،ط1، 1998.

11- عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغير،إفريقيا الشرق،المغرب،ط1، 2006.

علي محمود حجي الصيرفي، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب، ط2010.

12- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.

13- العياشي أدراوي ،الاستلزام الحواري في التداول اللساني، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2011.

14- كورني لافونراد،الصكوحي: الحجاج في المقام المدرسي،منشورات كلية الآداب منوبة، 2003.

15- محمد العبد،النص الحجاجي العربي (دراسة في وسائل الإقناع)، مجلة فصول، ع60، صيف2002.

16- مربيعي سوسن، التنمية البشرية في الجزائر-الواقع والآفاق- مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم التسيير 2013/2012.

التقويم باستخدام الاختبارات التحصيلية في ضوء إصلاحات الجيل الثاني.

Evaluation using achievement tests in the second generation curricula.

علية أحلام طالبة دكتوراه
أ.د فوزية دندوقة

قسم الآداب واللغة العربية جامعة محمد خيضر_ بسكرة (الجزائر)
ahlam.allia07@gmail.com
fz.dendouga@univ-biskra.dz

تاريخ الإيداع: 2020/08/21 تاريخ القبول: 2021/10/10 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص: **تتحدث هذه الورقة البحثية عن ملمح نظري جديد يخص العملية التقويمية برؤية إصلاحية في ضوء ما يعرف بإصلاحات الجيل الثاني، ويتقيد هذا الملمح باستراتيجية تلبي حاجيات المدرسة الجديدة، ليصبح المتعلّم مركز الاهتمام في سياق تقويم مركبات التعلّم المنتظمة داخل حيز زمني معيّن، ولعلّ التفكير في ما قد تقدّمه العملية التقويمية من خلال الاختبارات التحصيلية؛ باعتبارها الأداة الأكثر استجابة لمتطلبات الوضع التقويمي في نهاية الفصول الدراسية على الأغلب، يمكِّننا من اتخاذ موقف إيجابي اتّجاه هذا النمط من التقويم في ضوء إصلاحات الجيل الثاني، وهذا ما نحن بصدد التفصيل فيه.**

الكلمات المفتاحية: التقويم؛ التقويم الجيّد؛ الوسائل التقويمية؛ إصلاحات الجيل الثاني؛ الاختبارات التحصيلية؛ الضوابط المنهجية.

Abstract:

This paper discusses a new theoretical feature of the orthodontic process with a reformist vision in light of what is known as the second generation reforms, this feature adheres to a strategy that meets the needs of new school so that the learner becomes the center of attention in context of evaluating the regular learning vehicle within a giving time space, perhaps thinking about what the evaluation process may offer through achievement tests as the most responsive tool to the requirement of the calendar situation at the end of the classroom is likely to enable us to take a positive attitude towards this type of evaluation in the curricula of the second generation reforms; and this is what we are going to detail.

key words: **Calendar; good callendar ; orthodontic means; the second generation reforms; achievement tests; methodological controls.**

تمهيد:

تتحدث هذه الورقة البحثية عن أهمية تحقيق التكافؤ المنهجي بين واحدة من الوسائل التقويمية التي تعمل على متابعة واقع التعلّمات لدى المتعلمين في مرحلة التعليم المتوسط، وتشارك في تحيين الوضع التعلّمي / التعليمي بما يتناسب والمستجدات الراهنة في هذه المرحلة، وبين الشروط والمعايير المتاحة لإنجاح عمليات التقويم وتفعيلها، ولعلّ ذلك يحدد الإطار العام للعمل بالاختبارات التحصيلية باعتبارها الأداة الأكثر استنفاذا للمجال التقويمي في المسار التعليمي، بحيث تتم متابعة مسار التعلّمات وفق النمط الإصلاحي الذي يجعل منها موقفا تعلّميا / تعليميّا يتطلب التعزيز والعلاج أثناء محاولات الكشف عن مواطن القوّة والخلل في تحصيل المتعلّمين للمادة المعرفية والمنهجيّة، وفي أغلب الأحيان تكون الاختبارات التحصيلية فضاءً لممارسة نوعٍ من التقويم يتأسس على مبدأ التنويع في أسئلة الاختبار كمعيار للحصول على نتائج أكثر شمولية وموضوعية.

1_ مفهوم الاختبارات التحصيلية:

الاختبار التحصيلي بمفهوم عام "طريقة منظمة لتحديد مستوى الطلبة لمعلومات ومهارات في مادة دراسية تمّ تعلّمها مسبقا، وذلك من خلال إجاباتهم على مجموعة من الفقرات تمثل محتوى المادة الدراسية"[1]، ويقدّم هذا التعريف الهدف العام من استخدام هذه الأداة التقويمية في العملية التعليمية*، حيث أنّ استخدامها يبقى مشروطا بدورها في تحديد مستوى تحصيل التلاميذ للمعارف والمهارات التي كانت موضع تعلّمات سابقة من خلال عرض مجموعة من الوضعيات المشكلة التي تستهدف استثارة قدراتهم ومهاراتهم لإعطاء ردود أفعال يمكن من خلالها تحديد مواطن القوّة والضعف في أفعال التعلّم لدى المتعلّمين، حتى يتمّ أخذ ذلك بالحسبان في مواصلة بناء التعلّمات.

والاختبار التحصيلي بمفهوم قريب وسيلة تتبلور مهمتها في قياس التحصيل الدراسي الذي "يرتبط مباشرة بالأداء الدراسي للطلاب، لتوضيح المدى الذي تحققت فيه الأهداف التعليمية لدى الطلاب"[2]، وهذا يعني أنّ هناك علاقة قوية تجمع بين هذه الأداة التقويمية وبين تحصيل التلاميذ حيث أن هذه العلاقة تستلزم وجود الأول لمعرفة وجود الثاني، ومن هنا يمكن القول: أن الاختبارات التحصيلة في العادة ما "تستخدم لتحديد ما تعلّمه المتعلّم بعد أن تعرّض لنوعٍ معين من التعليم، أي بعد أن درس منهجا معينا، أو تلقى برنامجا تعليميا خاصا"[3]، وذلك بهدف اتّخاذ الإجراءات اللازمة للتحسين والتطوير في المنتوج التعليمي.

2_ أهمية الاختبارات التحصيلية في العملية التعلّميّة* / التعليميّة _مرحلة التعليم المتوسط:

يمكن إجمال تلك الأهمية التي يضطلع بها الاختبار التحصيلي كوسيلة لقياس تحصيل التلاميذ داخل العملية التعليمية في المراحل التعليمية المختلفة بوجه عام، وفي مرحلة التعليم المتوسط بوجه خاص في ما يأتي[4]:

_التعرّف على مواطن القوّة والضعف لدى المتعلّم.

_قياس تحصيل المتعلمين ومدى تقدّمهم.

_إثارة دافعية المتعلّم للتعلّم.

_تقييم طرائق التدريس.

_تقييم المناهج الدراسية، ومدى ملاءمتها لحاجات المتعلّمين.

_تزويد المتعلّمين وأولياء الأمور وأصحاب القرار بالتغذية الراجعة عن مستوى تحصيل المتعلّمين.

_تقييم البرنامج التعليمي.

ومما تقدّم يمكن أن نصل إلى أن للاختبارات التحصيلية أهمية كبرى في عملية التدريس* في ضوء إصلاحات الجيل الثاني، حيث أنّ العمل بها هو محصلة الإدراك الحقيقي للنتائج الإيجابية التي تحققها هذه الوسيلة التقويمية داخل العملية التعليمية، بالنظر إلى دورها الهام في تقييم المردود التعليمي وإعطاء وصفٍ دقيق لمعيقات تنميّته وتطويره، فتشير للمقوِّم بأهمية المعالجة الفورية لنقاط الضعف، إضافة إلى اتّخاذ الإجراءات الملائمة للتقوية والتعزيز وفقا للمعطيات التي تقدّمها نتائج الأساليب الاختبارية التحصيلة المتنوّعة، وعليه فإن اللجوء للاختبار التحصيلي هو عملية مساندة لتعزيز مبدأي التعلّم والتعليم اللذان يشكلان منطقا رئيسا في عملية التعليم ككل.

ومن هنا تتحدد أهمية الأخذ بهذا الإجراء التقويمي في عملية التدريس لأنّ له دورا كبيرا في مساعدة المعلّم والمتعلّم في أداء مهامها، حيث يُعين المعلّم على تشكيل تصوّر عام لعملية التعليم وفقا للمعطيات المحددة في ضوء هذا الإجراء، فيأخذ بعين الاعتبار خصائص المنتوج التعلّمي للمتعلّم، وعلى أساس ذلك يتم تقديم المُعطى الجديد، أما بالنسبة للمتعلّم فيعينه على اكتشاف النقائص التي تعتري مخزونه المعرفي والمنهجي من أجل انتهاج سبل التصحيح والتسوية.

3_ الضوابط المنهجية للتقويم في ضوء إصلاحات الجيل الثاني من خلال الاختبارات التحصيلية في مرحلة التعليم المتوسط:

إنّ ممارسة التقويم في صيغته الجيدة تستوجب الالتزام بجملة من الضوابط المنهجية أثناء العمل بالاختبارات التحصيلية كوسيلة تقويمية تجمع بين الحرص على إيجاد الثغرات المترامية في تعلّمات التلاميذ من أجل العلاج، والحرص على تمكين المتعلّم من طرق التعامل والتجاوز الإيجابي لكثير من الوضعيات المشكلة التي تواجهه داخل المدرسة وخارجها، ولعلّ الحديث عن الصيغة التقويمية القائمة على الاختبارات التحصيلية يعنى بأكثر المهام الإجرائية لضمان نجاح عملية التقويم، إذ يمكن أن يكون لهذه الأداة التقويمية دور فعّال في تغيير مسار التعلّم / التعليم نحو الأفضل إذا ساير إعدادها الضوابط التالية:

أ_ الشروط والمعايير العامة للتقويم الجيّد:

لاشك أنّ عملية التقويم القائمة على الاختبار التحصيلي تحتاج لوضع تربوي/ تعليمي خاص يؤدي فيه كل عنصر من عناصر العملية التعليمية مهمته ووظيفته في بناء صرح تعلّمي/ تعليمي

ناجح، وعلى اعتبار ذلك أرادت التوّجهات التربوية* الإصلاحية من عملية التقويم ككل بعدِّها عملية تربوية تمتد إلى ضبط العناصر المتدخلة في سير العملية التعليمية (محتويات، أنشطة، وسائل وأدوات، وحتى تدبير التقويم نفسها)[5]، بأن تخضع في تحكيمها إلى جملة من المعايير والشروط العامة التي صيغت بهدف تحسين عملية التعلّم وتطويرها، ويمكن تحديد تلك المعايير في النقاط الآتية:

***التناسق مع الأهداف**: أي مسايرة العملية التقويمية للمنهج وفلسفته وأهدافه[6].

***الصدق والثبات والموضوعية**: فالمقصود بالصدق أن تقيس الأداة التقويمية ما وضعت لقياسه والثبات يعني أنه إذا أعيد تطبيق الأداة على نفس العينة أو عينة أخرى مكافئة فإننا نحصل على نفس النتائج تقريبا، والمقصود بالموضوعية عدم تأثر العملية التقويمية بالعوامل الشخصية للمعلّم.

***الاقتصاد في الوقت والجهد والتكلفة**: لأن الاختبارات الطويلة قد تستغرق الإجابة عنها وقتا طويلا وبذلك تشكل عبئا ثقيلا على كل من التلميذ والمدرس[7].

***التكامل**: ونعني به أن تكون الأساليب التقويمية المعتمدة تدور في فلك واحد لتأدية الغرض العام من العملية التقويمية، لأن ذلك يعطينا صورة واضحة ودقيقة عن عملية التعلّم التي نحن بصدد تقويمها[8].

إنّ نجاح العملية التقويمية، القائمة على الاختبارات التحصيلية، في أداء مهامها يرتكز بدرجة كبيرة على الالتزام الصادق بجملة هذه المعايير والشروط في صياغة مختلف المواقف التقويمية الهادفة إلى تصحيح وتوجيه مسارات تعلّم التلاميذ، ولأنّ التقويم من خلال الاختبارات التحصيلية في مرحلة التعليم المتوسط مستهدف بأن يثبت نجاعته في تحسين وتطوير العملية التعلميّة يستدعي أن يأخذ بعين الاعتبار كل ما من شأنه أن يبرر ذلك، فيعمل على تزكية الأساليب والوسائل التقويمية وفقا للمعايير التي تثبت جِدَّة العملية التقويمية من عدم جِدَّتها في هذه المرحلة.

ب_ أهداف التقويم في مرحلة التعليم المتوسط كما حددتها إصلاحات الجيل الثاني :

يحظى موضوع التقويم بموقع خاص في إصلاحات الجيل الثاني، ويتمّ التعامل معه على أنّه أداة تعلميّة/ تعليميّة لا تكتفي برصد مواطن القصور في أفعال التعلّم فحسب بل يتسع مجال وظائفها إلى المعالجة البيداغوجية الفورية، وكذا تعزيز منطق التعلّم لدى المتعلّمين، وهذا ما يؤكد على أنّ استخدام الاختبار التحصيلي في عملية الكشف عن معوّقات و ميّسرات عملية التعلّم ينبغي أن يسير نحو تحقيق تلك الأهداف والمطالب، وفي ضوء ذلك خصصت إصلاحات الجيل الثاني بابا في

الحديث عن منطلقات التقويم الفاعلي الجيّد في مرحلة التعليم المتوسط، و الذي يحقق للعملية التعلميّة / التعليميّة خصوصيتها في ضوء الفكر التربوي الحديث.

وعلى اعتبار ذلك كان للتقويم من خلال الاختبارات التحصيلية، كغيره من الأنماط التقويمية الأخرى، أهداف واعدة رأت إصلاحات الجيل أهمية تحديدها في سبيل تقنين مختلف الممارسات التقويمية التي تجري داخل العملية التعليمية، فأصبح العمل بهذه الأداة مبنيا على ضرورة تحقيق الأهداف المنشودة، والمتمثلة في:

* متابعة تطور التعلّمات.
* قياس المكتسبات.
* دعم التعلّمات.
* تحسين التعلّمات مع مراعاة الصعوبات.
* مساعدة التلميذ على التطوّر.
* فهم وظيفة أو اختلال الممارسات[9].

ومما تقدّم نستخلص أن فعالية الممارسات التقويمية مستوحاة من أولوية تحقيقها لجملة الأهداف المحددة في مناهج التعليم المتوسط، ولذلك يشترط في بنائها، من طرف القائمين على ذلك، أن تخضع لمجموعة المعايير والشروط المتفق عليها والمحددة سلفاً، لأنه لا سبيل لتحقيق تلك الأهداف ما لم يقم التقويم على أسس بيداغوجية تسهم في تلبية حاجات العملية التعلميّة / التعليميّة، والمتمثلة في تحقيق وتعزيز جملة من الكفاءات لدى متعلّم المرحلة المتوسطة، إضافة إلى حصول التكوين ذي الأبعاد المتعددة الذي لطالما سعت المنظومة التربوية الجزائرية إلى تحقيقه، والذي يستهدف المتعلّم بالدرجة الأولى على اعتبار مركزيته داخل العملية التعلميّة / التعليميّة.

وليس ببعيد عن ذلك يبقى علينا أن نشير في ذات السياق إلى أنّ التقويم الممارس في إصلاحات الجيل الثاني، والذي يستند إلى خصوصية العمل بالمقاربة بالكفاءات كمنهج لبناء التعلّمات وتسييرها، ينحصر دوره في الآتي[10]:

- تنمية مستوى الكفاءة والأداء لدى المتعلّم.
- تشخيص صعوبات التعلّم، والكشف عن حاجات المتعلّم مشكلاته وقدراته قصد تكييف العمل التربوي.
- اختبار مدى نجاح الطرائق والأساليب المستعملة.
- التعرّف على مدى تحقيق الأهداف التربوية، بتحديد ما حصل عليه المتعلّم من نتائج تعلميّة.

- الحصول على المعلومات اللازمة في تقويم المتعلّم لتوجيهه حسب قدراته واستعداداته.

ومن هنا نستنتج أنّ العملية التقويمية القائمة على الاختبار التحصيلي، وفي ضوء إصلاحات الجيل الثاني، تسعى إلى مراعاة ما تدعو إليه المقاربة بالكفاءات من مبادئ وأسس في قيام مختلف الأفعال التقويمية، وهي بذلك تستهدف ما ينبغي أن يتحقق للمتعلّم داخل العملية التعليمية بشكل عام وداخل العملية التقويمية بشكل خاص، فتقيم للكفاءات موضعا هاما في عملية تقويم التلاميذ وذلك بالعمل على تنميتها وتطويرها من خلال مبدأي التعزيز والدمج، وفي ضوء ذلك يصبح لنظام التقويم أبعاد ثلاث وهي[11]:

- تقويم مدى اكتساب الموارد.
- تقويم الكفاءات العرضية، ومدى التحكم في توظيف الموارد السابقة.
- تقويم مدى اكتساب ونمو السلوكات البناءة والقيّم.

وعليه فإنّ العملية التعليمية القائمة على المقاربة بالكفاءات تستدعي أن تقوم كل الممارسات التعلمية / التعليمية بما فيها الممارسات التقويمية القائمة على أداة الاختبار التحصيلي، على ضرورة تحقق الكفاءات والموارد المعرفية والمنهجية للتلاميذ، لأنّ ذلك يعدّ شرطا من شروط نجاح المدرسة في بلوغ الغايات الكبرى للنظام التربوي الجزائري، بحيث يمكن اعتبار تلك الكفاءات والموارد صنفا من أصناف القيّم التي لطالما نادت الإصلاحات التربوية بوجه عام ومناهج الجيل الثاني بوجه خاص، بأهمية اكتسابها من طرف المتعلّمين، لأنّ في ذلك تربية سويّة لشخصياتهم وعقلياتهم التي تساعدهم على أن يكونوا أعضاء فاعلين داخل أمتّهم، متشبعين بقيّمها ومبادئها، عاكفين في سبيل تطويرها وتنميتها.

ج_ المعايير المعتمدة في تصميم وإخراج الأساليب الاختبارية التحصيلية الجيّدة في مرحلة التعليم المتوسط:

إنّ الحديث عن المعايير المعتمدة في تصميم وإخراج الأساليب الاختبارية التحصيلية الجيّدة في مرحلة التعليم المتوسط يلزم له الإشارة إلى مجموعة الخصائص التي تميز الأساليب التحصيلية الاختبارية الجيّدة في هذه المرحلة من غيرها، إذ أنّ هناك علاقة جامعة بين الخصائص العامة للتقويم الجيّد والميزات الخاصة بهذا النوع من الأساليب التحصيلية، ففي كليهما تتجسد غاية نحو تحقيق الجودة والفعالية للعملية التعلميّة / التعليميّة في مرحلة التعليم المتوسط؛ لأن تلميذ هذه المرحلة مقبل على مرحلة تعليمية ذات مستوى أعلى، وتخضع لنمط تعليمي جديد يتطلب متعلّما ذو كفاءة جيّدة، لهذا فالتقويم في المرحلة المتوسطة يحتاج إلى آليات فعّالة تكون قادرة على الدفع بالمتعلّم نحو تعلّم أفضل يستجيب لخصوصيات المرحلة التعليمية القادمة.

ويمكن أن نجمل خصائص أو مواصفات الاختبار التحصيلي الجيّد في ما أشرنا إليه سلفا حين تعرضنا لشروط ومعايير التقويم الجيّد، أما إذا ذهبنا لحديث خاص بالمعايير والشروط الواجب مراعاتها في إعداد نموذج الاختبار التحصيلي الجيّد في المرحلة المتوسطة فيمكن أن نشير إلى ذلك في ما يأتي[12]:

- اختيار الأسئلة الكفيلة بتغطية الأهداف التعليمية جميعها، مع الأخذ في الحسبان كأنّ الأهداف التعليمية المختلفة تتطلب طرق قياس مختلفة.
- صياغة الأسئلة بطريقة واضحة لا لبس فيها، بحيث تحول دون تفسيرات أو تأويلات مختلفة حيث يفهم الطالب ما المقصود بالسؤال على نحو سهل ومباشر.
- تحديد الأسئلة، وبخاصة المقالية منها، بطريقة تمكن الطالب من تنظيم أفكاره ومعلوماته، ومن صياغة إجابته على نحو منطقي وسليم.
- اتّصاف الأسئلة بمستوى صعوبة معين، بحيث يتمكن الطالب من الحصول على 50% من العلامات القصوى المخصصة للاختبار.

إذاً فعملية صياغة الاختبار التحصيلي في مرحلة التعليم المتوسط، وفي ضوء إصلاحات الجيل الثاني، تتطلب الوقوف عند مجموعة من المؤشرات التي يجب أن تأخذ بعين الاعتبار في إعداد أسئلة الاختبار في هذه المرحلة، فهناك من الضروريات من تجعل الاختبار التحصيلي حيّزاً يحيط بكافة المضامين والأهداف التعليمية التي تخص برنامجا تعليميا أو مرحلة تعليمية معينة (المرحلة المتوسطة)، ليستهدف ذلك قياس النجاح المحقق لتلميذ المرحلة المتوسطة على سبيل الاختيار، ويعطي لغير المحقق موعدا للتحقق من خلال اتخاذ الإجراءات التصحيحية المناسبة، ولا يلزم كل هذا إلا بالاعتماد على الوضوح والبساطة من جهة والصعوبة المستيسرة في طرح الأسئلة من جهة أخرى، حتى تكون هنالك رؤية واضحة لما قد تتركه هذه الأسئلة من أثر سلبي أو إيجابي لدى متعلّمي هذه المرحلة.

كما أنه من الضروري كذلك الإحاطة بنوع متعدد من الأساليب التقويمية في صياغة الاختبار التحصيلي الجيّد خصوصا في المرحلة المتوسطة، لأن ذلك يفيد في ملامسة كل جوانب التعلّم لدى التلاميذ، ومن ثم الحصول على معلومات كافية حول مواصفات المنتوج المقدّم، حتى يتمّ اتخاذ الإجراءات اللازمة للعلاج أو التعزيز، فلكل نوع من تلك الأساليب الاختبارية التحصيلية قيمة عملية تفضي إلى تقديم توصيفات معينة لجانب من جوانب التعلّم، فالأساليب الاختبارية المقالية على سبيل المثال قد تتيح للمعلم معرفة عدد من العيوب الخاصة بكتابات التلاميذ في هذه المرحلة، ومنهجياتهم في التقيّد بشروط كتابة مقال تحريري، وهذا ما يسمح له بإعادة النظر في

عملية التوجيه والإرشاد، فيعطي لهذا الجانب حيزا من الاهتمام حتى يتمّ تدارك الأخطاء الواقعة في عملية التعلّم.

أما إن ذهبنا للحديث عن مواصفات إخراج الاختبار التحصيلي الجيّد في مرحلة التعليم المتوسط فيمكن القول أنّ العمل بتلك المعايير السالف ذكرها قد يجرّ المقوِّم إلى العمل أيضا بجملة من الإرشادات التوجيهية التي رأى واضعوها أنّها محصلة نجاح الاختبار في تأدية الأغراض العامة من إجراء عملية التقويم، وتتمثل تلك الإرشادات في النقاط الآتية:

- الابتعاد عن الأخطاء المطبعية والإملائية قدر المستطاع.
- كتابة التعليمات والفصل بينها وبين الفقرات.
- الفصل بين كل سؤال والذي يليه بمسافة معقولة.
- يراعى أن لا يقسم في صفحتين، كأن يأتي الفرع (أ) من السؤال في صفحة والفرع (ب) في صفحة أخرى.
- يراعى اختيار الخط المناسب والحجم المناسب والترقيم.
- ضرورة ترك مسافة بين السؤال والدرجات عليه، كأن توضع الدرجات الكليّة لكل سؤال على جانب وبترتيب منطقي[13].

وبعد أن عرضنا في هذا المقام مجموعة الإجراءات التي يبقى على المقوّم التقيد بها أثناء إخراج الاختبار التحصيلي في صورته النهائية، ليساعد ذلك على أن تؤدي العملية التقويمية في ضوء الإصلاحات الجديدة مهمتها على أكمل وجه، سنشير أيضا إلى نقطة هامة تعدّ بمثابة القاعدة الأساسية لتركيب وصياغة وإعداد وإخراج الاختبار التحصيلي الجيّد في حلّته النهائية، وهي كما أشار إليها الخبراء والمختصون في مجال التقويم والقياس متمثلة في جدول المواصفات الذي يعدّ الملجأ الوحيد للمقوّم في إنتاج مختلف الاختبارات التحصيلية إذا ما أراد الحصول على نتائج موضوعية تخص سيرورة عمليتي التعلّم والتعليم.

- **جدول المواصفات:**

يعدّ جدول المواصفات في المرحلة المتوسطة من المعايير الهامة والرئيسة في بناء وإعداد مختلف الاختبارات التحصيلية، وهو عبارة عن خريطة أو تصميم مبدئي يوجه المعلّم إلى الاتّجاه الصحيح في بناء الاختبار، حيث يمكن عدّه جدولا ذو بعدين يوضحان علاقة التعلّم بمحتوى المقرر المستخدم لتحقيق التغيرات السلوكية المطلوبة، فيوضح أحد البعدين أهداف المقرر (مخرجات التعلّم) ويوضح البعد الآخر موضوعات المقرر[14]، ومعنى هذا أنّ جدول المواصفات صمم من أجل تحديد وحصر الموضوعات وأهدافها، بهدف إجراء تقويم مناسب يمس كل هذه

المعطيات فيقدّم وصفا دقيقا لنقاط القوّة والضعف المتشكلة في أفعال التعلّم، حتى يُمكِّن ذلك من اتّخاذ الإجراءات العملية المناسبة.

إنّ لجدول المواصفات قيمة داخل العملية التقويمية في مرحلة التعليم المتوسط ؛إذ أنه يتيح للمعلّم فرصة ثمينة لعرض وسيلته التقويمية العرض الجيّد الذي يعينها على أداء مهمتها في أكمل وجه، وتتحدد قيمة جدول المواصفات أكثر من خلال جملة الفوائد التي يحققها استخدامه في العملية التقويمية، في المرحلة المتوسطة بشكل خاص، والمتمثلة في الآتي[15]:

- يساعد على تحقيق صدق الاختبار، لأنّه يجبر المعلم على توزيع أسئلته على مختلف أجزاء المادة وعلى جميع الأهداف مما يؤدي إلى اتّصاف اختباره بالشمول.
- يبعد الطالب عن الحفظ غيبا، بمعنى أنّ جدول المواصفات توزع فيه الأهداف على جميع المستويات.
- شمولية جدول المواصفات للمادة التعليمية، بمعنى أنه يغطي جميع أجزاء المادة، وبهذا يكون المقوّم عادلا في ذلك.
- يعطي لكل جزء من المادة وزنه الحقيقي، وذلك بالنسبة للزمن الذي انفق في تدريسه، وكذلك حسب أهميته النسبيّة.
- يسهم في مراعاة توزيع الأسئلة على أشكال فقرات وترتيبها داخل الاختبار.

ومما تقدّم نستنتج أنّ العمل بجدول المواصفات في المرحلة المتوسطة، و في ضوء إصلاحات الجيل الثاني، يغطي جزءً كبيرا من المنهجية المتبعة في العملية التقويمية الجيّدة، حيث أنّه يوسع من إدراكنا للصعوبة التي تعتري إعداد وتصميم مختلف الاختبارات التحصيلية من جهة، ويطلعنا من جهة أخرى على أنّ التقويم في ضوء ذلك يخضع لتحكيمات جليلة تفضي إلى منطق صحيح وواقعي، وفي الغالب ما يترتب ذلك في تلك النتائج التي نتوصل إليها من خلال العمل بهذا الجدول في إعداد مختلف الاختبارات التقويمية الخاصة بمرحلة التعليم المتوسط، وهذا يؤكد كل التأكيد على أنّ الالتزام بالحدود الدنيا والقصوى لجدول المواصفات في صياغة الأسئلة والفقرات الاختبارية يحقق للعملية التقويمية الجيّدة في المرحلة المتوسطة خصوصيتها داخل العملية التعليمية.

- **خطوات إعداد جدول المواصفات في مرحلة التعليم المتوسط:**

من المعروف أنّ العمل بجدول المواصفات له أهمية كبرى في نجاح العملية التقويمية في مرحلة التعليم المتوسط، إلا أنّ نجاحه ذاك في حقيقة الأمر يبقى مرتبطا بأهمية مراعاة عددٍ من الخطوات العملية في إعداد هذا الجدول، لذلك ينبغي على المقوّم أن يأخذ بالحسبان جملة تلك

الوقفات أو الخطوات في إعداده لجدول المواصفات الخاص بالاختبارات التحصيلية التحريرية حتى تكون أكثر موضوعية وثباتا وصدقا، وتتمثل هذه الخطوات في الآتي[16]:

_تحليل محتوى الكتاب المدرسي بصورة إجرائية.

_صياغة الأهداف التعليمية بصورة سلوكية.

_تقسيم المحتوى الدراسي حسب الوزن النسبي لأهمية كل وحدة وكل جزئية في الوحدة.

_تحديد النسبة المئوية للمستويات العقلية المختلفة من تذكر _فهم _ تطبيق_ تحليل_ تركيب.

إذاً فالعمل بهذه الخطوات في إعداد جدول المواصفات الخاص بالاختبارات في مرحلة التعليم المتوسط يمثل خطوة حاسمة في ضبط وتقنين هذه الأداة التقويمية، وجعلها ذات فعالية أكبر داخل العملية التعلميّة / التعليميّة، بشيء يسمح لها أن تؤدي الغرض المتوّخى منها بشكل خاص في هذه المرحلة بالذات، والغرض المتوّخى من عملية التقويم بشكل عام، ويعدّ تحليل محتوى الكتاب الذي تمّ تناوله بالفعل أهم خطوة في إعداد جدول المواصفات نظرا للفائدة التي تتحقق في ضوئه، بحيث يساعد المعلم على[17]:

_تحقيق الشمول والتوازن في الاختبار، فالمحتوى هو الوسيط الذي تتحقق من خلاله الأهداف التعليمية.

_فهم أعمق لمحتوى المادة التعليمية شكلا ومضمونا.

_تحسين العملية التعلميّة / التعليميّة وعملية تقويم الأهداف المتوّخاة.

_ يتيح له أن يقرر درجات الأهمية النسبية التي يمكن أن تعطى للأجزاء في التحليل التفصيلي لأنّ الوزن الذي يتضمنه الاختبار لكل جزء من أجزاء المادة ينبغي أن يعكس الأهمية النسبية التي يتوّخاها المعلم من تعلّم ذلك الجزء.

ومما لا شك فيه أنّ الفوائد الجمّة التي يحققها جدول المواصفات لعملية بناء الاختبارات وإعدادها في مرحلة التعليم المتوسط هي من رسمت ضرورة الالتزام بجملة الخطوات السالف ذكرها في إعداده حتى لا يذود عن دوره الرئيس في تقنين الاختبارات من حيث صدقها وثباتها وموضوعيتها، فكل ما يمكن أن يحققه جدول المواصفات للعملية التقويمية بوجه عام تحدّه أهمية العمل به امتثالا لعدد وقفاته وخطواته في ضبط وصياغة الأسئلة والفقرات الاختبارية على تنوّعها، حتى يؤدي ذلك إلى رصد دقيق وفصيح لنقاط القوّة والضعف المترائية في مختلف تعلّمات تلاميذ المرحلة المتوسطة بشكل خاص، إضافة إلى تقديم تصوّرات مستخلصة وواضحة لمنهجيات وطرائق التدريس، حتى تتم إعادة النظر فيها على نحو يستجيب للعمل بأساليب وطرائق تعلميّة / تعليميّة فاعلة في هذه المرحلة التعليمية.

مثال توضيحي يقدّم جدول مواصفات خاص بالتقويم لدرس إنّ وأخواتها[18]

هدف الموضوع	المعرفة	الفهم	التطبيق	التحليل	التركيب	التقويم	المجموع
إنّ و أخواتها	المبتدأ الخبر الناسخ	معنى المبتدأ. معنى الخبر. معنى الناسخ	تمارين تحتوي على الناسخ. استخراج الناسخ من النص...إلخ.	نصب الناسخ للمبتدأ. رفع الناسخ للخبر	تحرير فقرة تحتوي على إنّ وأخواتها.	الحكم على نص مشكول يحتوي على الناسخ.	6 4 2
المجموع	3	3	2	2	1	1	.12
النسبة	%25	%25	%16.66	%16.66	%8.33	%8.33	%99.98
عدد الأسئلة	5	5	3	3	2	2	.20

والمتمعن في هذا الجدول يلاحظ أنّه قد تمّ تحليل محتوى الدرس الخاص بموضوع **"إنّ وأخواتها"** إلى مجموعة من العناصر التركيبية تمثلت في: المبتدأ _ الخبر _ الناسخ، ومن ثمّ جاء العمل بعد ذلك متمركزا على ربط تلك العناصر بالمستويات العقلية الإدراكية لتلاميذ هذه المرحلة، حتى تتموقع أكثر في أذهانهم، فغدت الفئات التالية: المعرفة، الفهم، التطبيق، التحليل، التركيب، التقويم، عبارة عن تقنيات منهجية تبرهن عن مدى وعي المتعلّم لما يتعلّمه في هذه المرحلة، فجاء الاعتماد عليها مبنيا على أهمية توظيفها في الكشف عن جوانب القوّة والضعف في أفعال التعلّم، وانطلاقا من ذلك تمّ تحديد العلامات الخاصة بكل فئة من تلك الفئات على أن يكون مجموعها كلّها محدِدا إضافيا لحساب النسب المئوية لكل فئة، ومن ثمّ إعطاء بيانات رقمية خاصة بعدد الأسئلة الواجب وضعها، وكذا المجموع العام للعلامات.

_ خاتمة ونتائج:

بعد الخوض في الحديث عن شروط التقويم من خلال الاختبارات التحصيلية في مرحلة التعليم المتوسط، وفي ضوء إصلاحات الجيل الثاني، وأهمية العمل بالمعايير والضوابط التي تميز التقويم الجيّد في هذه المرحلة عن غيره من الممارسات التصحيحية غير الراشدة أثناء إعداد محتوى الاختبار، وبعد التركيز على أهم النقاط التي تجعل من العملية التقويمية وضعا إجرائيا يحتاج إلى سياسة تدقيق منهجي ومعرفي يغطي إلى حدٍ بعيد مركبات الفعل التعلّمي / التعليمي من متعلّم ومعلم ومحتوى، حتى إنّ ذلك يعدّ الهدف الرئيس الذي تسعى إلى تحقيقه إصلاحات الجيل الثاني

من خلال ما قدمته من معطيات نظرية جديدة، ومن أهم ما توصلت إليه هذه الورقة البحثية نذكر ما يلي:

_يعدّ التقويم في ضوء إصلاحات الجيل الثاني منطقا إجرائيا يسعى إلى إحداث نقلة جريئة في مسار العمليات التعليميّة / التربوية كأساس لتحقيق النوعية والجودة.

_يقدم التقويم في المرحلة المتوسطة، وفي ضوء إصلاحات الجيل الثاني رؤى عملية جديدة تتمحور حول أهمية إعطاء المتعلّم أهمية أكبر، وإفراده بنمطية تقويمية أكثر فعالية لتجعل منه أكثر استجابة لمتطلبات الوضعيات المشكلة التي تطرح أمامه .

_إن الاختبارات التحصيلية في المرحلة المتوسطة، وفي ضوء إصلاحات الجيل الثاني، وسيلة لتقديم توصيفات كثيرة وواضحة عن وضع تعلّمات التلاميذ في هذه المرحلة من أجل اتّخاذ الإجراءات المناسبة سواء بالتصحيح أو العلاج أو التعزيز.

_ يجعل التقويم في ضوء إصلاحات الجيل الثاني من الاختبار التحصيلي قاعدة تصحيحية للأخطاء المترتبة في تعلّمات التلاميذ المعرفية والمنهجية، واعتبارخ إطارا منهجيا يستدعي التركيز على تفعيل دور المتعلّم بتمكينه من المعالجة الدقيقة للمعلومات والكفاءات المكتسبة.

_يحدّ العمل بالاختبارات التحصيلية في المرحلة المتوسطة أهمية بالغة في مساعدة كل من المتعلّم والمعلم على إعادة الاعتبار لكل ما قُدِّم وما سيقدَّم بسَلْكِ نهج أكثر واقعية، وأكثر تحقيقا للنتائج الموضوعية.

_إن الحديث عن طبيعة التقويم في المرحلة المتوسطة، وفي ضوء إصلاحات الجيل الثاني، يحيلنا إلى جملة من الضوابط المنهجية التي تحيط بعمليات تقويم المكتسبات، واستراتيجيات التعلّم والتعليم على حدٍ سواء، حيث تتضمن هذه الضوابط سلسلة من الإجراءات العملية الخاصة بأهمية مراعاة الشروط والمعايير العامة للتقويم الجيّد في هذه المرحلة التعليمية، والالتزام بمبدأ التناسق مع أهداف التقويم كما هي محددة في المناهج الجديدة.

_يعدّ جدول المواصفات في مرحلة التعليم المتوسط إطارا شكليا / مضمونيا لما يجب أن تكون عليه ورقة الاختبار التحصيلي كمسعى إيجابي يلبي احتياجات العملية التقويمية من حيث الكم والكيف في هذه المرحلة.

_يختزل الاختبار التحصيلي في ضوء إصلاحات الجيل الثاني جودته وفعاليته في القدرة على قياس مدى تحكم المتعلّم في مكتسباته، من خلال مسايرة نموذج التصميم والإخراج الخاص بالأساليب الاختبارية الجيدة.

_إنّ العمل بالنظرة الجديدة لمشروع التقويم في المرحلة المتوسطة كما هي محددة في المناهج الدراسية الجديدة يستوجب توجيه الممارسات الميدانية نحو منطق التفكير في تكوين فرد قادر على مواجهة كل التحديات التي ترتسم في طريقه بعقلانية واحترافية.

قائمة المصادر والمراجع:

_ إبراهيم الرواشدة وآخرون، مرشد المعلم في بناء الاختبارات التحصيلية، مديرية الاختبارات، عمان، الأردن 2000

_وليد كمال عفيفي القفاص، التقويم والقياس النفسي والتربوي _اتجاهات معاصرة _برامج تدريبية _ نماذج لإعداد وتعريب الاختبارات، المكتب الجامعي الحديث، دط، الإسكندرية، مصر، 2011،

_ لمعان مصطفى الجلالي، التحصيل الدراسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2011،

____طيب نايت سليمان، المقاربة بالكفاءات _الممارسة البيداغوجية"أمثلة عملية"، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دط، تيزي وزو، الجزائر، 2015.

_عادل محمد العدل، القياس والتقويم _بناء وتقنين المقاييس، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، مصر 2015،

___علي راشد، كفايات الأداء التدريسي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2013.

_ محمد بخوش مغزي، بيداغوجية التقويم، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، ط2، بسكرة، الجزائر 2016،

_ وزارة التربية الوطنية، دليل أستاذ اللغة العربية للسنة الأولى من التعليم المتوسط، الديوان الوطني للمطبوعات ، الجزائر، 2017، .

_ علي أحمد مدكور، منهج التربية_ أساسياته ومكوناته، الدار الفنية للنشر والتوزيع، (دط)، القاهرة مصر، (دت)،

_ حاجي فريد، بيداغوجيا التدريس بالكفاءات _الأبعاد والمتطلبات، دار الخلدونية، دط، الجزائر، 2005 ص66.

_ عبد المجيد نشواتي، علم النفس التربوي، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط4، عمان، الأردن، 2003

_ إبراهيم أبو عقيل، القياس والتقويم _ المدرسي والتربوي، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2016،

_ سعاد سيد محمد الفجّال، التقويم التربوي _رؤى وأساليب، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، مصر، 2017،

الهوامش:

_ إبراهيم الرواشدة وآخرون، مرشد المعلم في بناء الاختبارات التحصيلية، مديرية الاختبارات، عمان، الأردن 2000[1]، ص2.

_وليد كمال عفيفي القفاص، التقويم والقياس النفسي والتربوي _اتجاهات معاصرة _برامج تدريبية _ نماذج لإعداد وتعريب الاختبارات[2]، المكتب الجامعي الحديث، دط، الإسكندرية، مصر، 2011، ص63.

* العملية التعليمية: وهي إطار منهجي يتأسس على ذلك النشاط التواصلي الذي يهدف إلى إثارة تعلّم وتحفيزه وتسهيل حصوله؛ وهذا يعني أنه مجموعة الأفعال التواصلية والقرارات التي يتم اللجوء إليها بشكل قصدي

ومنظم"___ عسعوس محمد، مقاربة التعليم والتعلّم بالكفاءات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو، الجزائر، 2016، ص66.

_ لمعان مصطفى الجلالي، التحصيل الدراسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص25.[3]

*العمليّة التعلميّة: وهي عبارة عن خطة منتظمة تسمح بممارسة التعلم؛ "الذي يعني البناء الشخصي والحيوي للمعرفة، وهو مسار يقوم على سلسلة من العمليات، أساسها الحاجة إلى توظيف مكتسبات قبلية لحل وضعية مشكلة، تشكل تحديا معرفيا للمتعلم"___طيب نايت سليمان، المقاربة بالكفاءات _الممارسة البيداغوجية"أمثلة عملية"، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دط، تيزي وزو، الجزائر، 2015، ص14.

_عادل محمد العدل، القياس والتقويم _بناء وتقنين المقاييس، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، مصر 2015، ص175.[4]

***التدريس**: وهو عنصر أساسي من عناصر العملية التعليمية / التعلميّة، فبواسطته يقوم المعلم بتوظيف المحتوى التدريسي لمادته لتحقيق الأهداف التعليمية المنشودة.___علي راشد، كفايات الأداء التدريسي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2013،ص15.

***العملية التربوية**: وهي تقوم على شبكة من التواصلات والتبادلات والتفاعلات مع بعضها البعض في جملة من العلاقات وبطرق مختلفة، لذلك توظف في الحقل الاجتماعي حسب حاجات المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والثقافية، وذلك لتكوين المُواطن الصالح حسب مواصفات المجتمع المنتمي له.___**عسعوس محمد، مقاربة التعليم والتعلّم بالكفاءات، مرجع سابق، ص73.**

_ينظر: محمد بخوش مغزي، بيداغوجية التقويم، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، ط2، بسكرة، الجزائر 2016، ص15.[5]

_ وزارة التربية الوطنية، دليل أستاذ اللغة العربية للسنة الأولى من التعليم المتوسط، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، EnaG Edition. ص39، 2017، الجزائر.[6]

ينظر: علي أحمد مدكور، منهج التربية أساسياته ومكوناته، الدار الفنية للنشر والتوزيع، (دط)، القاهرة مصر، (دت)، ص85.[7]

[8]_ ينظر: وزارة التربية الوطنية، دليل أستاذ اللغة العربية، مرجع سابق، ص39.

[9]_ زينب بن يونس، كيف نفهم الجيل الثاني؟، Allure. ص121، 2017، الجزائر، ط1، برج الكيفان،

[10]_ حاجي فريد، بيداغوجيا التدريس بالكفاءات _الأبعاد والمتطلبات، دار الخلدونية، دط، الجزائر، 2005 ص66.

[11]_ زينب بن يونس، كيف نفهم الجيل الثاني؟، مرجع سابق، ص115.

_ عبد المجيد نشواتي، علم النفس التربوي، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط4، عمان، الأردن، 2003 ص614_615.[12]

_ إبراهيم أبو عقيل، القياس والتقويم _ المدرسي والتربوي، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2016، ص183.[13]

_ ينظر: سعاد سيد محمد الفجّال، التقويم التربوي _رؤى وأساليب، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، مصر، 2017[14]، ص33.

[15]_ ينظر: إبراهيم أبو عقيل، القياس والتقويم _المدرسي والتربوي، مرجع سابق، ص180.

[16]_سعاد سيد محمد الفجال، التقويم التربوي _رؤى وأساليب، مرجع سابق،ص37.

[17]_ إبراهيم أبو عقيل، القياس والتقويم – المدرسي والتربوي، مرجع سابق، ص171.

[18]_ ينظر: عسعوس محمد، مقاربة التعليم والتعلّم بالكفاءات، مرجع سابق، ص156_157.

صورة الآخر بين الأدب الجزائري و الأدب الرّوسي "قراءة في روايتي " أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج و " لوليتا" لفلادمير نابوكوف"

The image of the other between Algerian literature and Russian literature "A reading in the two novels "Lolita Fingers" by Waciny Laredj"

and "Lolita" by Vladimir Nabokov"

طالبة الدكتوراه/ نجاة كعبوش

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2 - الهضاب - سطيف (الجزائر)

مخبر السرديات والأنساق الثقافية، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2 - الهضاب - سطيف (الجزائر).

Fadwa7238@gmail.com

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

ملخص:

تهدفُ هذه الدّراسة إلى البحث عن صورة الآخر في الأدب الجزائري من خلال الكشف عن تشكّلات النّص السّردي الجزائري وعلاقته بالآداب العالمية، والأدب الرّوسي على وجه الخصوص، هذا ما يطرح إشكالية التلاقي بين الآداب والأجناس الأدبية في ظل البحث الأدبي المقارن، هي مُقاربَة مقارنة نصية لرواية **واسيني الأعرج (أصابع لوليتا)**، ورواية الكاتب الروسي **فلادمير نابوكوف(لوليتا)**، مُستخلصين أهمّ الرّوابط والأنساق الفنية، ونقاط التأثّر بينهما.

تبحث هذه الدّراسة عن العلاقة بين الأدب الجزائري والأدب الروسي من خلال نصيين مختلفي الهوية والكتابة والزمان، فعلى رغم الفارق الزمكاني بين الروايتين، إلاّ أن ظاهرة تأثير وتأثّر الأدباء ببعضهم البعض أسهمت في تلاقي النصوص الفنية، وإعادة إنتاجها بصور تناسب عصر الحداثة الروائية، وهو ما فعله **واسيني** الذي اقتبس من **نابوكوف** اسم روايته.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجزائرية - صورة الآخر- التأثير والتأثّر- الرواية الروسية.

Abstract

This study aims to seek for the image of "the other" in Algerian literature by revealing the formations of the Algerian narrative text and its relationship with world literature, Russian literature in particular, which

poses the problem of the convergence of literature and literary races in the light of comparative literary research. It is an approximative textual comparison between the novel of **Waciny Laredj (Lolita Fingers)**, and the Russian writer **Vladimir Nabokov** in his novel **(Lolita),** extracting from them the most important artistic links and formats, and the points of influence.

This study examines the relationship between Algerian and Russian literature through two texts two distinct texts of different identity, writing and time. Despite the difference in space-time between the two novels, the phenomenon of the of literati's influence on each other has contributed to the convergence of artistic texts and their reproduction in images that correspond to the era of fictional modernity. And that's what **(Wasini)** did, which borrowed the name of his novel from **(Nabokov).**

Keywords: the Algerian novel, the image of the other, influence, narrative prose, the Russian novel.

مقدمة:

إن البحث عن أوجه تشابه الآداب مع الأدب الروسي، العربية منها والجزائرية على وجه الخصوص يتطلب تركيزا على المظاهر والأسباب التي أدّت إلى اهتمام الأدباء الرّوس بالشّرق العربي ومغربه، وكذلك البحث عن منابع وأصول النتاج الأدبي العربي ، ناهيك عن التّحليل النّصي الدّقيق للمؤلفات الأدبية التي انعكس فيها التأثير، وذلك لتحديد ماهية التأثير وأبعاده وأهميته بالنسبة للتطور الرّوحي والفني لكلا الأدبين.

تعدّ رائعة **واسيني الأعرج (أصابع لوليتا)**، أحد الأعمال الروائية الجزائرية التي حاكت رواية **(لوليتا)** لكاتبها الرّوسي **فلادمير نابوكوف (Vladimir Nabokov)**، والذي صرّح فيها **واسيني** بتأثّره بها فلم يسلم نصه الروائي من الكثير من الاقتباسات الحرفية والضّمنية؛ وتشابه العنوانين دليل كافٍ على أنّ **واسيني** أراد أن يقدّم نموذجا جديدا من الكتابة الرّوائية الواقعية الممزوجة بالبعد الرومانسي محاكيا بذلك أسلوب **نابوكوف** في الكتابة الروائية، فالتقت بذلك شخصياتها وفضاءاتها المتنوعة في سرد واقعي وخيالي راسمة صورة الآخر في مجتمعات متعددة مثل: أوروبا وأمريكا، بريطانيا ،أندونيسا ،روسيا والجزائر.

من هذا المنطلق تأتي مقاربتنا مقارنة لنصيين روائيين مختلفي الهوّية، محاولين تسليط الضّوء على أهمّ نقاط التّلاقي بينهما، مبرزين تمثّلات الآخر على الصعيد الثقافي والاجتماعي والإنساني المجسّد في الشّخصية والفضاء والمتخيل الروائي.

أولا- مظاهر التّأثير والتأثّر بين الأدبين الرّوسي والجزائري :

من أهمّ مظاهر التأثير والتأثّر نجد **رحلات المستشرقين** الروس للبلاد العربية، إذ نجد العديد من كتابات الروس الاستشراقية التي كانت تهدف لنشر الثقافة العربية والإسلامية، "وقد كان المستشرق **كراتشكوفسكي** (Krachkovsk) (1883-1951) في رحلة إلى البلاد العربية، يستهدف إجادة لغة الحديث العربية، وكانت الهدف الأوّل من رحلته للبلدان العربية"[1]، وقد أسهمت رحلاته في ترجمة العديد من الكتب والمخطوطات العربية، كما قدّم دراسات في الأدب العربي القديم والحديث، وكل أعمال هذا المستشرق أضافت الكثير لخزانة الكتب الأدبية الرّوسية، "إضافة كونه كاتبا للعديد من الدراسات المقارنة بين الأدب العربي والروسي"[2]، التي كان لها دور بالغ في احتكاك حضارتين وثقافتين مختلفتين. ومن جهة أخرى نجد الكاتب والرحالة **كوكوفتشوف** (Kukovchov) (1745-1793)، "قد اهتم بمذكراته في رحلته للمغرب العربي في وصف الحياة الثقافية للعرب والمسلمين"[3]، وقد حظيت الجزائر والمغرب وتونس بوصف دقيق لجغرافيتها وحياتها الثقافية والاجتماعية، كما نجد أن الكاتب الروسي **إيفان بونين** (Evan Bunin) (1870-1953) قد جال العديد من البلدان العربية من بينها الجزائر، "ويكتسب موضوع التّأثير العربي والإسلامي في إنتاج **بونين** مكانة كبيرة نظرا لثرائه وتعبيره عن امتداد الاهتمام بالشرق العربي في الأدب الروسي في بداية القرن العشرين"[4].

وقد كان للترجمة دور كبير في التقاء الأدبين الجزائري والروسي، "فقبل ظهور دراسات البحوث الروسية الأولى عن الأدب الجزائري، كانت الإبداعات الثقافية والفكرية الجزائرية معروفة نسبيا في روسيا، وفي بعض الجمهوريات الأخرى للاتحاد السوفياتي سابقا، وكانت أعمال **محمد ديب، ومولود معمري، وكاتب ياسين**، في متناول القارئ الرّوسي بفضل حركة الترجمة"[5]، إلا أن الترجمات لهذه الأعمال نقلت من الفرنسية إلى الروسية، ما طرح إشكالية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، وكثيرة هي النماذج من الروايات المعاصرة، مثل: **جبل بنات آوى لمالك واري، وصمت الرّماد لقدور خمشجي**، وقد قدمت له المستشرقة **بروجوغينا** (Projogina) مقال عنوانه (**أدب المنتصرين**) ؛حيث بلغ توزيعه حوالي خمسين ألف نسخة مثلما تمّ نشر أعمال الروائي الكبير **مالك حداد (سأهبك غزالا،رصيف الأزهار لا يجيب)** "[6]، وهكذا قد مهّدت حركة الترجمة في نشر الأدب الجزائري في أوساط النخبة الروسية ما سمح للأدباء والمثقفين الإطلاع على خصوصية الكتابة الجزائرية، لاسيما في الأدب المكتوب بالفرنسية، "ويعتبر الباحث والكاتب الروسي **فيكتور بالاشوف** (Vector Balashov) أول من وجه أنظار كوكبة من الباحثين نحو هذا الأدب، فقد كتب عدة مقالات عن أعمال الكتاب الجزائريين، مثل: **مالك حداد، ومولود فرعون**، وبفضله دخل الأدب الجزائري في الموسوعة الأدبية الموجزة عام (1962)، كما وضعت عدة دراسات خاصة بالأدب الجزائري والمغاربي والأفريقي، مثل: **الرواية الجزائرية المعاصرة، موسكو** (1967)، **وأدب**

النهضة الوطنية (1968) "[7]، ولم ينتبه الرّوس للأدب المكتوب بالعربية نظرا لسيطرة الرواية المكتوبة بالفرنسية بسبب اللغة الفرنسية المسيطرة ثقافيا على الساحة الأدبية الجزائرية إبّان الاستعمار الفرنسي، لكن فيما بعد "ظهرت هناك ترجمات من العربية إلى الروسية كترجمة **الطاهر وطّار** ابتداء **من سنة (1966)** ثم **رشيد بوجدرة** وسبقهما **أبو القاسم سعد الله** الذي ترجم له ديوان **النصر للجزائر سنة (1961)** أربع سنوات بعد نشره في القاهرة."[8]، وقد كان للشعر الجزائري نصيب من الترجمات الروسية، فقد كان حسب الكاتب الجزائري **عبد العزيز بوباكير**، "ممثّلاً بكل اتجاهاته ومدارسه ولغاته: عربية، وأمازيغية، وفرنسية، وقد صدرت قصائد عديدة منه في **ديوان الشعر الجزائري المعاصر** وفي **أنطولوجيات شعريّة من الشعر الآفرو -آسيوي (1981) و شعراء شمال أفريقيا (1986) "**[9]، لكن تبقى ترجمات الآداب الروسية إلى العربية كثيرة ومتنوعة في أوساط المترجمين العرب وحتى في الجزائري، وكان لها دور كبير في تلقي الأدب الروسي شعرا ونثرا، "ويعتبر **عبد العزيز بوباكير** أحد أهم المختصين بالحضور الجزائري في روسيا، وأحد المختصين بالثقافة الروسية، وقد قدم مساهمات كبيرة في المشهد الثقافي والإعلامي الجزائري ومن بين مؤلفاته ترجمته الشهيرة لكتاب **(الانتلجنسيا المغاربية) لفلاديمير ماكسيمينو."**[10]

على غرار دور الترجمة فإننا نجد دراسات كثيرة للنقاد الرّوس حول واقع الأدب الجزائري، في قوميته وخصوصيته، ومنهجه الواقعي الذي يلتقي مع طبيعة الكتابة الروسية التي تهتم بتصوير سلوك الفرد في المجتمع الاشتراكي، واعتماد الشخصية الواقعية، حيث "ترى الناقدة الروسية **نيكوفورونا**(Nikoforona) أن الأعمال الأدبية الجزائرية الأولى، اهتمت بتصوير آداب السلوك، وهو ما طمس الشخصية البطلة، باتباع المنهج الواقعي القريب من المدرسة الطبيعية، ويمثله أفضل تمثيل الروائي **مولود فرعون في عمله نجل الفقير و أيام القبائل**، إضافة إلى اتباع المنهج الرومانسي الذي ينظر إلى العلاقات التقليدية نظرة مثالية، والمتمثل في رواية **الربوة المنسية لمولود معمري**، ورواية **حبة في الرّحى لمالك واري."**[11] ، ومن بين النقاد الروس أيضا نجد الناقدة **سقيطلانا براجوغينا** (Sigitlana Brajogina) التي اهتمت بدراسة المواقف الأيديولوجية في بعض الأعمال الأدبية الجزائرية، كما اهتمت بمختلف المواقف الفكرية والعقائد الفكرية للكتاب الجزائريين، "وأبرزت سبب ميولهم لكتابة الرواية السير ذاتية، وارتباط أدبهم الفنّي بتطور الوعي الوطني وبالتّحوّلات الاجتماعية، أمثال؛ **رشيد بوجدرة، ونبيل فارس، وكاتب ياسين، ومحمد ديب ...وغيرهم**، وخلصت إلى تميّز تطور المنهج الأدبي بنوع من التركيبية، نتيجة لاستيعاب التّيارات والاتجاهات المختلفة في الأدب العالمي، كمال أنهم أخضعوا الفلكور الوطني إلى مبادئ الأدلجة."[12]

هذه بعض المظاهر التي من شأنها أن تسهم في علاقات التأثير بين الأدبين الجزائري والرّوسي، إلاّ أنّ البحث فيها يحتاج إلى وصف تاريخي دقيق، وبحث متجذّر في أعماق النصوص شكلا ومضمونا لمختلف الكتّاب عبر مراحل زمنية مختلفة.

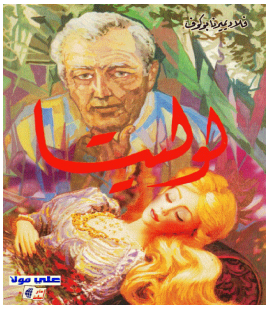
ثانيا- تمثلات الآخر في الرّوايتين :

إذا عاد الباحث إلى الوراء بحثا ومراجعة لوجد أنّ الكتّاب على مدار الزّمن والتّاريخ يستمدون المعارف من بعضهم البعض وذلك ناتج عن التّأثّر بالأعمال الفنيّة/الأدبية ، حيث وظّف كل من **واسيني** و **نابوكوف** شخصيات مثقفة وأنساق و أفضية وأزمنة متداخلة في عمليهما الفنيّ، إلاّ أن تأثير رواية **(لوليتا)** كان واضحا في بعده الفني والفكري في رواية **(أصابع لوليتا)** الذي استمدّ منها **واسيني** تجربته في الكتابة الواقعية الرومانسية للرواية.

1 – مقاربة نصية لعنوان الروايتين:

يمثّل العنوان العتبة المغناطيسيّة والمحوريّة الأساسيّة التي تجذب القارئ للتبحّر في مضامن العمل الأدبي ومكامنه وتقليب صفحاته .

فعنوان "النص الأدبي اليوم ظاهرة إبداعية، وعنصرا مركزيا وفاعلا من عناصر النص الموازي، خاصة وأنه بدأ يثرى وينمو ويؤسس لنفسه فلسفته الخاصة التي صعدت به إلى مستوى مضاهاة النص أو الاستقلال النصي في أجناس الخطاب الأدبي كافة"[13]، ونلاحظ في غلاف الرّوايتين ظهور شخصيات الرواية في الرسم الفوتوغرافي، إذ يعبّر عن نسق دلالي ذي أيديولوجية مضمرة داخل النص الروائي من خلال إيحاءات الأيقونة التي يتركها الغلاف والعنوان معا، لكن لا يمكن الجزم بهذا إلا من خلال تتبع جميع الأنساق الداخلية المكوّنة للعمل الروائي الذي بين أيدينا.



يقول واسيني : **"على الرغم من أنها كانت تشمّ في الاسم المختصر رائحة والدها الذي هرب شيطانها الذي سكنها.....مارينا حبيبي، هل عرفت لماذا كرهت في البداية اسم لوليتا، لم يكن يخلو من الحروف، لولي"...لالو...لالوف..."**[14]، فهو اهتم بهذه التسمية وراح يسرده ويمدده ويتباهى به في الكثير من مقاطع الرواية. **(أصابع لوليتا)** ؛ حققت معاني الشّعرية بتناصها مع رواية

(لوليتا) للكاتب الرّوسي **فلاديمير نابوكوف** وقد مثّلت **لوليتا** فتنة للروائيين أيضا ، ولا يمكن قراءة رواية **واسيني** دون استحضار بطلة **نابوكوف** ودلالاتها، فتطفو أحيانا صورة **واسيني** الروائي المغامر ابن الشهيد الذي عانى من الجماعات المتشددة بالجزائر ما دفعه إلى اللجوء لفرنسا والتغرب في حياة المنفى، فالعنوان يخلق فضاء حسّيًّا لدى القرّاء يجعله مفتوحا على نصوص أخرى، ليفتح بذلك جروح التاريخ صعبة الالتئام لقراءة مستقبل إنسان عربي يبدو محكوما عليه بالانتحار.

إن الدلالة العميقة التي يتأسس عليها العنوان، مبنية على خلفية ثقافية، وعلى رؤية شخصية **لواسيني** لتعكس حياته الخاصة وبعض تجاربه، فاحتكاكه بالغرب بالإضافة إلى حياته في المشرق وأوروبا جعلته يؤسس لشخصيات الروايات فضاءات وسلوكات بعيدة عن ثقافة المجتمع الجزائري يقول واسيني: **" لأول مرة ينام مع إيفا، ويخونها بلا تردّد ولا حزن...عندما نامت على صدره وهي مستلقية بلذّة . "**(15)

من خلال هذا العنوان نلاحظ أن **واسيني** عمد إلى جملة من الاقتباسات والتضمينات التي ترفع التفاعل النصي إلى مستوى التناص المعلن، الذي يعيد زرع روح النص الأول الغربي في أرض جديدة وذهنية جديدة ؛ تمثلت في رواية واسيني **(أصابع لوليتا)**.

ففي الروايتين **(أصابع لوليتا) لواسيني و (لوليتا) لنابوكوف** نلمس تقاربا وتأثرا على مستوى العنوان وهذا التأثّر يتوضّح من لاحق لسابق ألا وهو **(واسيني الأعرج)** مما يُنمّ على أنّه اطّلع على رواية **(نابوكوف)**، وللتعمّق أكثر قمنا بتحليل العنوانين وحتى نقترب أكثر من معنى العنوان فإننا نجده مشكّلا من عنصرين: **(أصابع + لوليتا)**، وهي جملة خبرية مكونة من مضاف ومضاف إليه، وأول دال ظاهر في العنوان هو (أصابع)، جمع إصبع ،فالأصابع رمز للهوية لأنها تترك الأثر من خلال ملامسة الأنامل، أما الدال الثاني فهو المضاف إليه واسم علم **(لوليتا)**، والذي تبدو عليه ملامح غربية وليست عربية، وهو اسم **(دولوريس)** في رواية **(نابوكوف)** التي تحمل الاسم نفسه **(لوليتا** أو **نوّة)** في رواية **(واسيني)** اغتصبها والدها وهي طفلة، بينما اغتصب **(لوليتا)** في رواية **(نابوكوف)**، الرجل الكبير في السن **(همبرت)** الذي تزوج بالأم لأنه أحب ابنتها الطفلة، وهو أستاذ أدب في منتصف العمر مريض بشهوة المراهقين، كما نلمس كذلك التراجيديا في كلا العملين. ونلحظ أيضا أنّ **(واسيني)** و **(نابوكوف)** قاما بكتابة روايتهما بحرفية عالية، مطعّمان الفصول بلغة أنيقة وساحرة منحتهما شهرة واسعة.

2- الفضاء الروائي : نحو دلالة إيديولوجية للفضاء :

لم يتناول الرّوائي **(فلادمير)** مكانا/فضاءً موحّدا في رائعته السّرديّة بل تنوّعت الأمكنة لديه بين المغلقة والمفتوحة بين الفنادق والطبيعة بين وسائل النقل والمحطّات وهذا راجع لتنقّله

الدّائم و للحالة النفسيّة المسخوطة التي كان يعيشها، ويظهر هذا في عدّة مواقع من روايته؛ فشخصيات الرواية كانت تتنقل من مكان لآخر ومن أمثلة ذلك ما حدث مع **(همبرت)** في عدة مواضع، يقول: **" فكنت أجد كفايتي أثناء دراستي بلندن وباريس في بائعات الهوى...على أنّ باريس هي التي لاءمتني فكنت أقضي وقتي فيها مناقشا الأفلام السوفياتية مع الروس البيض المجرّدين من الجنسيّة "**[16]، فقد كان يتخبّط بين المواعيد والقطارات تائها مفكرا في عالم أفضل لسعادته في مكان بعيد عن باريس، يقول: **" ولما أخبرتها أنّنا سنبحر قريبا إلى نيويورك بدت متهالكة مشدوهة وأصبحت منذ ذلك اليوم تائهة حزينة شاردة لم ينفع معها وصفي للحياة المثيرة في أمريكا "**[17]، كما أنّ الرواية غلب عليها الكثير من الأماكن المغلقة التي زادت معاناته النفسية إذ يعبّر بعد مكوثه في المصحة النفسية، في قوله : **" بعد خروجي من المصحّ أخذت أفتّش في الأرياف عن قرية هادئة أو مدينة صغيرة أستطيع أن أمضي فيها الصّيف مكرّسا وقتي لإنهاء مؤلفي الأدبي وللسباحة في بحيرة قريبة ..**[18]، وفي موضع آخر نجد كذلك **" وصعدت إلى الغرفة التي كنت أعتزل فيها ووقفت هناك جامدا لبرهة ...وتوجهت من الغرفة إلى مخدعي ..."**[19].

وقد صوّر **(نابوكوف)** كذلك **(همبرت)** و**(لوليتا)** الكثير من مشاهد تنقّلهما من مكان إلى آخر فـ **" رحلته معها بالهروب والتنقل خوفاً من سوط المجتمع وعيون القانون والمتطفلين من أجل إخفاء انفعالاته المخُجلة والغريبة.. فمن المعروف أن انتهاك ولو حق من حقوق الطفل تُعد جريمة يُعاقب عليها القانون المحلي والدولي"**[20]، حيث كان المجتمع الأمريكي يرفض استغلال القصّر، مما بدا على **(همبرت)** تخوفا كبيرا من **(لوليتا)** أن تشيع خبره، فكان الفضاء يقلّص من حدّة تمرّده، لأن الأعراف والتقاليد لم تكن تسمح بذلك، ما جعله يفكر الهروب بها إلى حدود المكسيك حتى يكون مرتاحا من أي ملاحقة قانونية.

والمفارقة هنا ، أن يجعل **(واسيني)** المسجد والكنيسة قطبين متوازيي الدلالة لكنه يلتقي في كونها أمكنة للقاءات والمواعيد، في قوله: **" كنيسة؟ لم لا؟ كان يمكن أن يكون كنيسا، أو يهوديا، أو مسجدا، أو حتى فراغا...حتى المساجد تصلح للمواعيد العشقية.. "**[21]، وتتكرّس دلالة الحب والرومانسية في الكنيسة بين **(مارينا)** و **(لوليتا)**، يدعو الكاتب من وراء توظيفه للمسجد و الكنيسة في السياق نفسه إلى فتح حوار بين الأديان (وحدة الأديان)، بحيث يقصد بحديثه ذلك الجانب الصوفي في شخصية البطل الروائي **(يونس مارينا)**، و الأبعد من هذا و الدعوة الشاملة إلى التّصالح و الفكر الإنساني.

ويجعل من البعد الروحي الموجود في الكنيسة فضاء لمخيّلته ليجسد لنا التضاد والتقابل الدال بين الشخصية المسلمة والشخصية المسيحية لدى **(مارينا)**؛ **"بينما واصل مارينا حركته البطيئة داخل الكنيسة غارقا في شيء شبيه بالفراغ،.. تخيل الرجل الشاب ينظر إلى عينيها**

الهاربتين المتقدمتين...أشعر براحة كبيرة الآن، ماذا لو جربت ذلك، ... "[22]، ومن جهة يربط الكاتب، دلالة المسجد بالجماعات والخلايا التي تقوم بالجرائم الإرهابية، **"كيف سمح لهذه الخلايا أن تكبر وتترعرع وتعيش بتهريب العملة والمخدرات ومساعدات بناء المساجد التي كان جزء كبير منها يحول بطرق ملتوية نحو هذه الخلايا."**[23]

ويجعل (**واسيني**) المسجد والكنيسة كرموز تحمل منطلقا فكريا وثقافيا وإيديولوجيا في المجتمع، لكنها أماكن للالتقاء والحوار على رغم الاختلاف في المنطلقات الفكرية والدينية، إلا أنه يحاول أن يحدث مقاربة اجتماعية بين الناس باسم حرية المعتقد كما أنه يشير إلى أن العلاقة بين الأديان هي علاقة حوارية مبنية على أساس التصالح والتعايش الاجتماعي.

3 –الشخصية بين التلاقي والتماهي :

يروي "البطل (**همبرت همبرت**)، أستاذ الأدب عن علاقته الغراميّة بفتاة في الثانية عشر من عمرها، (**دولوريس هايز**) الملقّبة بـ(**لوليتا**) علاقة متوتّرة تنتهي بشكل مأساوي..."[24] ،وهنا نلمح صورة التلاقي بين الشخصيتين البطلتين عند (**واسيني الأعرج**) عن العلاقة الغرامية بين (**يونس مارينا**) و (**لوليتا**)، كذلك نهايتها مأساوية؛ وهي وفاة البطلة (**دوليريس**) مفجرة نفسها، والفارق بين الرّوايتين هو العمر الزّمني للبطلتين لأن (**لوليتا واسيني**) كبيرة ناضجة واعية؛ فالروائي الجزائري (**واسيني الأعرج**) يستحضر (**لوليتا**) التي سبق وكتبها الروسي (**فلاديمير نابوكوف**)، في رائعته التي تعدّ واحدة من كلاسيكيات الأدب العالمي، فولّدت الشّخصيات آثارا أدبيّة على مستوى العمل الفنّي، إضافة إلى أنّ سلوكات الشّخصيّة تميّزت بالشبق الجنسي في كلا الروايتين، وأبطال الرواية (**همبرت و لوليتا**) **فلادمير و (مارينا ولوليتا) واسيني** كليهما مثقفين مع اختلاف ظاهر في بناء الشّخصيّة وتصرفها .

لقد جاءت الروايتان محملتين بحرقة الاستنكار، فعلى الرغم أن رواية (**أصابع لوليتا**) في حد ذاتها تتخذ من شخصية (**يونس مارينا**) المثقف النقدي والمناضل المتعاطف مع الرئيس (بن بلة) والحركة اليسارية كشخصية مركزية، ويستعيد (**يونس مارينا**)، وهو في فرانكفورت بألمانيا، **أحداث (8 ماي 1945)**، من خلال مأساة المحرقة التي ارتكبتها النازية في حق اليهود بأوشفيتز، مقولة (**هواري بومدين**) بخصوص موقفه من **أحداث 8 ماي** في ذلك اليوم شخت قبل الأوان ، المراهق الذي كنته أصبح رجلا في ذلك اليوم تدحرج العالم، ومن فكرة التدحرج وانزلاق السلطة السياسية عقب انقلاب 19 **جوان**، يستنتج (**واسيني**) مأساة الرايس بابانا في توصيف روائي يقترب من الرواية البوليسية لأننا نعيش على وقع التحقيق الذي تجريه الشرطة بشأن تهديدات البطل- الكاتب - بالقتل، ورواية سياسية؛ لأنها تتناول تجاوزات السلطة في مرحلة ما بعد الاستعمار، وتصل إلى غاية قضية (عبان) ولو بشكل عابر، وهي رواية تقوم على التناص الزمني وتستحضر

الروايات العالمية، بل تقوم على شخصية **لوليتا (نوّة)** التي جندتها الجماعات المسلحة لقتل **(يونس مارينا)** التي خرجت من **(لوليتا)** الروائي الروسي (الأمريكي) **(فلاديمير نابوكوف)**، بعد أن حاور رواية **(دون كيشوت) لـ(سيرفانتيس)** في عدد من أعماله السابقة.[25]

تحضر شخصية **(لوليتا)** من خلال الأقوال التي تأتي على لسان الشخصية نفسها عندما تتحدث عن عالمها القاسي: **"لا والله، امرأة عادية في عالم موحش، عالم يقيس قيمتك ووزنك بما يمتصّه منك"**[26] وقوله : **"عالم يرفعك في لحظة ويشكر لك في ثانية، عالم مثل عالم البحر تمامًا، خارجه مدهش، وقسوة دَاخله كبيرة"**[27]

إنّ حبكة الرّواية كأحد عناصر الفن السّردي تتجلّى بوضوح في مشهد الحكيّ الخاص ب**(لوليتا)** والذي قصّ فيه السّارد ما جرى لها من وقائع مع أمّها وأخيها ولاسيما حادثة الاغتصاب التي حدثت لها مع أبيها: **"عندما اغتصبني كان القصر خاليًا لم يرحمني أنا ابنته"**[28] وفي موضع آخر : **"ألم تكفه الأندونيسيات ليغتصب ابنته"**[29]. بينما مشهد أخيها وأمها: **"أخي كان أسوأ من بابا. جاءني من الجزائر فقط ليتهمني بأني كنت عقربًا وشيطانة رجيمة أفقدت والده عفّته.....حتى أمّي لم تكن أقل سوءًا. عندما زارتني في باريس، طحنتني بأسئلتها القاسية التي كانت تضعني في زاوية الاتهام أكثر ممّا كانت تتهم زوجها"**.[30]

تبدو شخصية (لوليتا) متقلبة في سلوكاتها وأقوالها، وللواقع أثر كبير على نفسية الشخصية، وواضح من تأثير نص **(نابوكوف)** على **(واسيني)**، حيث جاء لاستكمال الحديث عن بعض مظاهر التطرّف الأسري الذي سرعان ما انعكس على المجتمع العربي والجزائري بصفة استثنائية.

ساهمت هذه الشخصية **(لوليتا)** بشكل أو بآخر في تشييد البعد المقوي للرواية، ف**(لوليتا)** عارضة أزياء شهيرة تتعرض لملاحقات المُصوّرين لها في فرنسا حيث تُقيم أو بلدان العالم حيثما تذهب، تبحث عن وطنها الجزائر من خلال **(يونس مارينا)**، ذلك أنّ بعدها عن وطنها الجزائر يُولّد لديها إحساسا بالحرمان، حنين إلى جوّ الأسرة، إلى حُضن أمّها وأمان أبيها وأخيها، أما **(لوليتا)** في رواية **(نابوكوف)**، فقد اختارت الهروب من المنزل لأداء فن المسرح مع مخادع أراد استغلالها لأغراض جنسية.

ومن جهة أخرى يأتي ذكر **(لوليتا)** في رواية **(أصابع لوليتا)** كرمز اجتماعي، بحيث يرمز حضورها للمرأة المظلومة في المجتمع الذكوري: **"كانت أقل من امرأة في عرف السّفهاء الذين لا يعرفون شيئا عن المرأة إلاّ ثقبا تضعه تحت تصرفهم عند الحاجة ينهشونه بينما تَصطف هي مع الملائكة وتتأمل المشهد وكأنَّ الأمر لا يعنيها مُطلقًا."**[31] ، كما هو الحال مع **(نابوكوف)**، الذي أراد أن يبرز المسكوت عنه في المجتمع في شخصية **(لوليتا)** الضائعة بين إكراهات وممارسات

الرجل الاضطهادية للمرأة، وقد يكون عمرها كفيلا بتسليط الضوء على ظاهرة استغلال القصّر في المجتمع الغربي.

ثالثا-الاغتراب وإعادة بناء الذات في الرّوايتين :

واضح جليّا في النصّين السّرديين هويتهما الأدبية التي تميل إلى فنّ كتابة السيرة الذاتية التي تحاكي جوانب كثيرة من حياة الشخصية وواقعها المعيش داخل الحكيّ الروائي، سواء على لسان الشّخصية البطلة أو لسان الرّواي المتكلّم، كما أنّ العملين ذوا أبعاد فلسفية ذاتية، تطبع على حواراتها المتعددة شكلا فكريا وذاتيا، إذ نجد **(يونس مارينا)**، الكاتب المثقف المقيم في فرنسا، يتخذ من صورة المغترب في روايته فرارا من تهديدات التطرف السّياسي والديني الذي جسدّته مختلف التنقلات بين فضاءات عديدة [32]، باحثا عن ذاته الثائرة والباحثة عن حقيقة تاريخية، وذات أخرى عاشقة تنصبّ في اللّذات والشّهوات واللّقاءات الحميمية في شكل إبداعي مميّز، وينطلق **(واسيني)** من المقولة التالية: **"يونس مارينا، لم يجد أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد انقلابه العسكري ضد الرئيس بابانا"**[33]، وكان على بطل الرواية أن ينتظر لسنوات من عمره لكي يبحث عن مبررات لنفسه، لكن انقلبت حياة **(يونس مارينا)** رأسا على عقب، فوجد نفسه قد تحوّل إلى صحفي يكتب مقالات ينشرها في جريدة سّرية يسارية، عبّر فيها عن استيائه مما حدث، فتشرّد عبر مدن الدنيا، هذا الذي يقابله تمرّد في زمن الرواية، الذي لم يستقر في الحاضر، هاربا نحو الماضي من أجل التخفيف من معاناته القاسية، وجاء تعاطفه مع (الرئيس بابانا) من عدة منطلقات وانعطافات وتحوّلات زمنية تعيشها الشخصية البطلة ، إذ حوّل جلّ مقالاته إلى روايات ترجمت إلى عدة لغات، ومنذ ذلك الحين اتخذت حياته منحىً مأساويّا جعله يسأل[34]: **"لوليتا..هل تدرين كيف يتدرب الإنسان على حب قاتله؟"**[35] ،كذلك الحال مع الروائي **(نابوكوف)** الذي انطلق في كتابة روايته مع غاية ذاتية، إذ نقلها عبر رواية سير ذاتية يتكلم فيها بضمير الرّواي المتكلم تارة، وضمير الأنا تارة أخرى، يقول" **إنّي أقلّب و أقلّب ذكرياتي متسائلا طيلة الوقت عمّا إذا كان التصدّع في حياتي قد بدأ في ذلك الصيف السّحيق.."**[36]، وفي موضع آخر نجده يرجع بالزمن نحو استذكار ماضيه السّيئ، فيقول: **"رجعت بذاكرتي إلى أيام شبابي، بدت لي هذه الأيام كأنها تتناثر حطاما أمامي...."**[37]، إلاّ أنّه بدأ في الفصل الأول من روايته بعرض مجموعة الأحداث المتعلقة بحياته الشخصية، وكيف عاش في باريس وحصل على شهادة في علم النفس، منتقلا إلى دراسة الأدب الإنجليزي حيث عمد إلى كتابة العديد المقالات في الصحف والمجلات، يقول:**"وفي باريس نشرت دراسات ركيكة في صحف ومجلات غامضة ..."**[38]، ومع ذلك فإنه كان يجد نفسه مزدوج الشخصية في البيئة الأوربية، بين الشخصية المثقفة الكاتبة والشخصية المتمردة في أنحاء أروبا وأمريكا، وبين المنازل والفنادق باحثا عن نشوته الغابرة، في غمرة الرغبة الجامحة التي

تسيطر على خياله، فعاش طيلة حياته في منفى ذاتي، واضطراب نفسي أدخله مصحة الأمراض النفسية. ويسرد **(نابوكوف)** العديد من المقاطع السّردية عن شخصية **(همبرت)** الضّائعة في متاهات عشقه الجنوني لفتاة في الثانية عشر من عمرها، يقول الراوي مخاطبا القارئ:**"أمّا وأنّ فكرة الحدود الزمنية تلعب مثل ذلك الدور السحري،....فلا عجب والحالة هذه إن كانت في عهدها الأوروبي مزدوجة ذات كيانين وعالمين مختلفين."**[39]

إن الرّوائيين استطاعا أن يمتصّا شخصية المثقف في سردهما الروائي تناقضات الواقع وصراعاته، فتدخل الذّات في دوامة صَعُبَ الخروج منها، هي سلوكاتها وحالاتها نفسية، مواقفها من الراهن و الماضي أيضا، وحتى المستقبل الذي اجتاح في تخوفات كثيرة من طرف الشخصيتين البطلتين، فرواية **(أصابع لوليتا)** على العموم نسيج خيالي من الماضي التاريخي الذي يلقي بظلاله على الذّات الساردة ويهيمن على مجريات الأحداث في الرواية هاربا من واقع مرير نحو علاقات حميمية صنعت له الفارق في شخصيته المفكرة من جهة، وشخصيته العاطفية من جهة أخرى، لذلك حاول **(واسيني)** إعادة إنتاج اللّحظة التاريخية الحاسمة ومحاولة ترتيب الفكر المتشتت من جراء التّضليل التاريخي للحقائق، ولَمْلَمة الجراح التي تعاني منها الشّخصية البطلة من خلال سرده الكثير من المقاطع الحميمية بينه وبين صديقته **(نوّة)**، ورد في الرواية **" ما ذنبك؟، ما ذنب تلك الأرض الطيبة أصلا التي كانت هي أولى ضحاياهم لقد ارتسم اليوم في جرح الذاكرة، نهائيا، في اليوم التالي للحدث، في 26 يوليو مررت مع والدتي على مكان الجريمة، وبكيت طويلا، شعرت فجأة كأن الحياة عبث غريب....تتوقف الحياة نهائيا في اللحظة نفسها... ولو ليوم واحد لندرك أننا لسنا وحيدين في الألم ولكن للحياة نظامها.."**[40] ، يأتي ذكر **(لوليتا)** في **(أصابع لوليتا)** كرمز اجتماعي، بحيث يرمز حضورها للمرأة المظلومة في المجتمع الذكوري:**" كانت أقل من امرأة في عرف السفهاء الذين لا يعرفون شيئا عن المرأة إلاّ ثقبا تضعه تحت تصرفهم عند الحاجة ينهشونه بينما تَصطف هي مع الملائكة وتتأمل المشهد وكأنَّ الأمر لا يعنيها مُطلقًا."**[41]

وقد أظهر **(واسيني)** شخصية **(لوليتا)** في حياة **(يونس مارينا)** بعوالمها وصفاتها في رواية **(لوليتا)** لـ**(فلاديمير نابوكوف)** (قصة حب رجل كبير لابنته القاصر) على شكل فتاة تدعى **(نوة)** ويتضح في قول الراوي**"وليست أكثر من مراهقة شبيهة بنامفيت ،التي أصيب همبر همبر H/H ببلائها وسحرها لدرجة أنّه التبس بها ليتحول جنونه إلى غيرة طاغية سهلت له ارتكاب الجريمة، والغرق في دمّ ضحيته، في مشهديّة جنائزية شبيهة بالتراجيدية التي لا سلطان له على نهايتها"**[42] ، يسترسل الراوي هنا في قراءة حال شخصية **(يونس مارينا)** مع شخصية **(نوة)** محاولا أن يجد لها مخرجا فيجد نفسه في صراع مع الزمن المفقود الذي وصفه بالعبث، زمن الحياة التي توشك على

الانتهاء، زمن الألم والغرابة، لحظة التفكير القوية التي تحاول إعادة ترتيب الحياة في نظامها السليم بعيدا عن الممارسات الإجرامية المخالفة للقانون والأعراف والدين.

إن الذات المؤدلجة تعيش صراعا دائما مع جميع محطّات الحياة المغتربة، فالزمن لديهم يصنع حياة التوتر والقلق الدائم المتعلق بالسّفر والرّحلة والغربة والشّوق والحنين للوطن، بالإضافة إلى تناقضات أمكنة الهجرة فتتحول رؤية الشخصيات إلى رؤى متشائمة بفعل الرجوع إلى الماضي المتمزق، فيحاولون إعادة بناء الذات المتشتّتة والمتناثرة في حياة الاغتراب. ورد في رواية **(أصابع لوليتا): " لا تدرين كم أنا معلق بالأسفار؟ في أيام المنفى الأولى، كنت أذهب للمطارات فقط لأشم رائحة القادمين من أرضي المسروقة، أقف طويلا بلا جدوى، ولا معنى لمن يراني، لكن معناي كان متخفيا في قلبي وكل حواسي المرتبكة، أحب الانتظار في المطارات، السفر غربة ممزوجة بخوف ،....نتمنى فجأة أن نرى من نحب من وراء الزجاج..."**[43]، في هذا المقطع تتجسّد الشّخصية التي تتخبّط في مجريات الأحداث المتداخلة الزمن، إذ تجد الشخصية تحاكي الماضي من جهة والحاضر من جهة أخرى، محاولة استنطاق المستقبل لحياة أفضل، لكن الشخصية تعيش حالة تكسّر و انشطار، فالذّات المنتظرة على أمل التغيير ، وهذا ما زادها حسرة وألما من طول الانتظار، وهذا ما نجده أيضا في رواية **(لوليتا) لـ(نابوكوف)** تلك الشّخصية القلقة المشتتّة في خيال لا متناهي، إذ يقول: **" إنني اليوم في الزنزانة أضع يدي على قلبي الموجوع، و أنا أذكر أنني لم أشاهد أي حورية مسعورة.....كان عليّ أن أعلم بأن هذا الطرب المتوقع، لا يتمخض إلا عن الألم والشدائد المرعبة...ومع أنني لم أستطع الاعتياد على حالات القلق الدائمة في حياتي العظيمة الإثم..."**[44]، كثيرة هي مشاهد الشخصية المضطربة بين حياة باريس وحياة أمريكا، التي كانت تهيمن على الكثير من تفاصيل الرواية، وكذلك **(واسيني الأعرج)**، الذي يجد نفسه تائها بين اغتراب الذّات التي لم تستقر في فضاء ثابت(بين باريس وفرانكفورت)، بسبب محاولته لتغطية رؤيته الأيديولوجية للواقع السّياسي الجزائري، ولم يجد إلا البروز بشخصية حالمة وعاشقة، تبحث عن حياة بعيدة عن الظّلم والاستبداد والقتل، ألا يقحم الشخصية البطلة في مشاهد إجرامية، أدت إلى انتحار البطلة **(لوليتا)** في مشهد مأساوي غريب للغاية.

الخاتمة :

ختاما لهذا العمل نتوصل إلى مجموعة من النتائج التي أسفرت عنها هذه الدراسة نقدا وتحليلا ، حيث نقف عند أهمها وهي :

- كان لرحلات المستشرقين وعامل الترجمة والدراسات الكثيرة للنقاد الرّوس حول واقع الأدب الجزائري دور كبير في التقاء الأدبين الجزائري والروسي .

- أن الروائيين موضع الدراسة يسرّبان عبر روايتهما جزءا من سيرتهما الذاتية من خلال الأحداث والشخصيات، والنّصان تقبع وراءهما شفرات رمزية يستوجب من القارئ فكّها.

- النّص له بنيتان؛ بنية سطحية ظاهرية وهي التي تدفعنا في بداية المطاف الى الاشمئزاز من تصوير الهامش /المسكوت عنه في العمل الروائي وسخطه ونفوره، وبنية داخلية عميقة هي التي تجذبنا إلى قراءة الرواية وفهمها وتفكيكها للوصول إلى أبعاد ومستويات متخفيّة، وهو بحث عميق في أنساقها الثقافية والاجتماعية، التي تبرز جانبا كبيرا من المسكوت عنه الذي ارتبط بشكل مركّز بالبعد الجّندري عند (**نابوكوف**) والبعد السّياسي عند (**واسيني**) .

- المزاوجة بين الواقعيّة والرّومانسية قد كانت في كلتي الروايتين بنفس الأسلوب والصياغة السّردية.

- من خلال التلاقي الواقع بين الروايتين، نشهد حضورا ملحوظا لصورة الآخر في رواية (واسيني) (أصابع لوليتا) الذي تأثّر بسابقه (نابوكوف) من خلال روايته (لوليتا)؛ إذ تحتفي رواية (واسيني) أكثر بالغرب و تنتصر لثقافته وأخلاقه.

- هوية العملين الأدبيين تميل إلى فنّ كتابة السيرة الذاتية؛ ذلك أنها تعكس جوانب كثيرة من حياة الشخصية ضمن السرد الروائي، و كما أنّنا نلمس أن العملين ذوا أبعاد فلسفية ذاتية.

الهوامش:

(1)- مكارم الغمري: مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، مجلة عالم المعرفة الكويت، العدد: 155، 1991، ص34.

(2)- المرجع نفسه: ص 34.

(3)- المرجع نفسه: ص 36.

(4)- المرجع نفسه: ص 205.

(5)- حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري" آفاق التجديد ومتاهات التجريب"، دار اليازوري، عمان الأردن، ط1، 2015، ص 62.

(6)- ديميتري ميكولسكي: ترجمات النثر الجزائري الحديث إلى اللغة الروسية- مجلة دراسات الترجمة وتحليل الخطاب، جامعة خنشلة، العدد01، 2016، ص 61.

(7)- حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص ص 52-53.

(8)- عبد العزيز بوباكير: الجزائر كما رآها الروس، موقع العربي الجديد، 2018/10/31 ،2020/10/09، 22:49، https://www.alaraby.co.uk/culture.

(9)- المرجع نفسه.

(10)- عبد العزيز بوباكير، دليل دقيق للباحثين في كتاب "الجزائر في الاستشراق الروسي" ، موقع وكالة الأنباء الجزائرية، 12نوفمبر 2018، 2020،22:49/10/09، http://www.aps.dz/ar/culture.

(11)- المرجع نفسه: ص 53.

(12)- المرجع نفسه: ص ص 54-55.

(13)- جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013، 2020/10/10، 11:07، http://www.majdalawibooks.com.

(14)- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار 59، دبي، ط1، مارس 2012، ص 235.

(15)- أصابع لوليتا: ص54.

(16)- فلادمير نابوكوف، لوليتا: ترجمة: علي مولا، دار أسامة، دمشق، د س، ص 18.

(16)- المرجع نفسه ص : 34 .

(18)- المرجع نفسه ص : 35.

(19)- المرجع نفسه : 106.

(20)-المرجع نفسه: ص: 275.

(21)- أصابع لوليتا: ص199.

(22)- أصابع لوليتا: ص 200-201.

(23)- أصابع لوليتا: ص 316.

(24)- مكتبة الكتب: رواية لوليتا لفلادمير نابوكوف، https://www.books-lib.net ، 2020/10/10، 12:50.

(25)- ينظر: محمد بكري: تجليات انقلاب بومدين على أحمد بن بلة في رواية "أصابع لوليتا" واسيني الأعرج يقرأ التاريخ يقرأ التاريخ السياسي روائيا، 2013/09/28 ،2020/10/09، 14:41، https://langue-arabe.fr.

(26)-أصابع لوليتا ، ص 180.

(27)-أصابع لوليتا ، ص 190.

(28)-أصابع لوليتا ، ص 311.

(29)-أصابع لوليتا ص 310.

(30)-أصابع لوليتا ، 312.

(31)- ا أصابع لوليتا: ص 76.

(32)- ينظر: محمد بكري: تجليات انقلاب بومدين على أحمد بن بلة في رواية "أصابع لوليتا" واسيني الأعرج يقرأ التاريخ يقرأ التاريخ السياسي روائيا.

(33)- أصابع لوليتا: ص 84.

(34)- ينظر: محمد بكري: تجليات انقلاب بومدين على أحمد بن بلة في رواية "أصابع لوليتا" واسيني الأعرج يقرأ التاريخ يقرأ التاريخ السياسي روائيا.

(35)-أصابع لوليتا: ص 460.

(36)- لوليتا: ص 15.

(37)- لوليتا: ص 18.

(38)- لوليتا: ص 19.
(39)- لوليتا: ص 20.
(40)-أصابع لوليتا: ص347.
(41)-أصابع لوليتا: ص 76.
(42)-أصابع لوليتا: ص 302.
(43)-أصابع لوليتا: ص369.
(44)- لوليتا: ص 167-200.

قائمة المصادروالمراجع

الكتاب:

1-فلادمير نابوكوف: لوليتا ، ترجمة : علي المولا ، دار أسامة، دمشق.

2-حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري: آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري، عمان الأردن، ط1، 2015.

3-مكارم الغمري: مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، مجلة عالم المعرفة الكويت، العدد: 155، 1991.

4-واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار 59، دبي، ط1، مارس 2012.

المقال:

1-ديميتري ميكولسكي: ترجمات النثر الجزائري الحديث إلى اللغة الروسية- مجلة دراسات الترجمة وتحليل الخطاب، جامعة خنشلة العدد01، 2016.

مو اقع الانترنت:

1-جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013، 2020/10/10، 11:07، http://www.majdalawibooks.com.

2-عبد العزيز بوباكير: الجزائر كما رآها الروس 2018/10/31، 2020/10/09، 22:49، https://www.alaraby.co.uk/culture

3-عبد العزيز بوباكير: دليل دقيق للباحثين في كتاب "الجزائر في الاستشراق الروسي" ، موقع وكالة الأنباء الجزائرية، 12نوفمبر 2020/10/2018.09، 22:49، http://www.aps.dz/ar/culture.

4-محمد بكري: تجليات انقلاب بومدين على أحمد بن بلة في رواية "أصابع لوليتا" واسيني الأعرج يقرأ التاريخ يقرأ التاريخ السياسي روائيا، 2013/09/28 ،2020/10/09، 14:41، https://langue-arabe.fr.

5-مكتبة الكتب: رواية لوليتا لفلادمير نابوكوف، https://www.books-lib.net ، 2020/10/10، 12:50.

الرؤى العربيّة للازدواجيّة اللّغويّة-التّأثيرات والحلول-

Arab Visions of Diglossia –Effects and Solutions-

شيماء بداده- طالبة دكتوراه

أ.د محمد مدور

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة غرداية(الجزائر)

مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري- جامعة غرداية- الجزائر

bedadda.chaima@univ-ghardaia.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/15 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

في ظلّ الصّراع الّذي تكابده اللّغة العربية مع عاميّاتها، ظهرت عدّة مذاهب عربية، هدفها التّخفيف من حدّة الهوّة القائمة بينهما، فجاءت هذه الدراسة، مُحَاوِلَةً طرح هذه المذاهب ومناقشتها، فقد أضحى الوضع اللّغوي في الوطن العربي ينعى عليه، بسبب المعاناة التّي تُعانيها اللّغة العربية، جرّاء ظّاهرة الازدواجيّة اللّغوية ومخلّفاتِها؛ حيث اتفق جُلُّ الباحثين على أنّها مشكلة، ويجب التّصدي لها، بتقديم مقترحات وحلول.

فكيف نظر علماء اللّغة العربيّة إلى ظّاهرة الازدواجيّة اللّغويّة؟

إشكاليَّة نحاول الإجابة عليها في دراستنا هذه، من خلال تسليط الضوء على ظّاهرة الازدواجيّة اللّغويّة، وتأثيراتها في الوطن العربيّ، والوقوف على أهم آراء العلماء حولها، والموازنة بينها.

الكلمات المفتاحية: الازدواجيّة اللّغويّة، الفصحى، العاميّة، اللّغة الوسطى، الانغماس اللّغوي.

Abstract:

In light of the conflict that the Arabic language suffers from with its colloquialisms, several Arab schools of thought have emerged, whose aim is to bridge the gap which exists between them. This study comes as an attempt to present and discuss these doctrines, as the linguistic situation in the Arab world became completely intricate, because of the suffering that the Arabic language faces due to the phenomenon of linguistic dualityand its

effects.A lot of researchers agreed that it is a problem which must be addressed by presenting proposals and solutions. So, how did the Arabic linguists view the phenomenon of linguistic diglossia?

This is a problem that we try to answer in this study by shedding light on the phenomenonof linguistic duplication and its effects in the Arab world, and standing–on tackling the mostimportant opinions of scholars about it, and balancing between them.

***Keywords**:* diglossia, formal, colloquial, language, schools of thought.

مقدمة:

تواجه اللّغة العربيّة تحدّيات صعبة في ظلّ الصّراع القائم مع عاميّاتها، ويتمثّل هذا الصّراع في الاستعمال المفرط للعاميّة على حساب الفصحى في جميع المجالات، ويُطلق على هذا الوضع مصطلح الازدواج اللّغوي، وقد وصف (أحمد مختار عمر) حدّة هذا الصّراع في تَشْبِيهِهِ للّغة العربيّة أنّها صارت لغة للملائكة، وأهل السَّماء؛ وذلك بسبب اعوجاج الألسن العربيّة في تداولها، فلم يعد هناك اعتناء واضح بلغتنا في هذا العصر، الّذي كثرت فيه العاميّات، واللّغات الأجنبيّة الّتي تُزاحم العربيّة الفصيحة في عُقر دارها، فما نلاحظه اليوم من كلّ فئات العرب عوّامًّا، ومثقّفين، وأكاديميّين، إهمالهم للفصحى، وإحلالهم محلَّها العاميّة، المُتداخلة مع اللّغات الأجنبيّة في جميع الميادين الحياتيّة، بل إنّ هذا الأمر طال التّعليم؛ حيث أصبحت الفصحى حكرًا على حصة اللّغة العربيّة فقط، أمّا المواد الأخرى فتغلب عليها العاميّة.

وفي ظلّ هذا الصّراع، أُجْرِيَتْ عدّة دراسات عربيّة، أَدْلَتْ بدلوها لتُقَدِّمَ حلولًا لمعالجة ظّاهرة الازدواجيّة اللّغويّة، فما أبرز هذه الاتّجاهات؟ وما هي دوافعهم؟ ومن روّادُها؟ والأهمّ من ذلك كلِّه ما مدى نجاعة مقترحاتهم؟.

أولا: الازدواجيّة اللّغويّة:

يُقابل مصطلح الازدواجيّة اللّغويّة* في اللّغة الإنجليزيّة (Diglossia)، وفي اللّغة الفرنسيّة (Diglossie)؛ حيث رجّح العلماء ظهور هذا المصطلح على يد العالم الألماني(كارل كرمباخر)(Karl krmbakhr)، في كتابه المشهور (مشكلة اللّغة اليونانيّة الحديثة المكتوبة) عام (1902م)[1]، لكن الرَّأي الشائع في أدبيّات هذه الظّاهرة اللّغويّة، أنّ العالم الفرنسي (وليم مارسيه) (William Marcy) هو أوّل عالم عرّف هذه الظّاهرة، في مقال له سنة (1930م)، بقوله: «هي التّنافس بين لغة أدبيّة مكتوبة ولغة عامّة شائعة للحديث»[2]، وظَلَّ هذا المصطلح محدود الانتشار حتّى جاء

العالم الأمريكي (شارل فرغيسون)(Charles Ferguson)، سنة (1959م)، فجعله ذائعًا ومتداولًا؛ حيث نشر مقالًا له بعنوان (الازدواج اللّغوي)، وعرّفه في قوله: «الازدواج اللّغوي وضع لغويٌّ مستقرٌّ نسبيًّا، يوجد فيه-بالإضافة إلى اللّهجات لِلغة ما (اللّهجات الّتي يمكن أن تشمل على معيار إقليميّ أو أكثر)- نمط فوقي عالي التّشفير (وفي الغالب مُعَقَّد نحويًّا) ومتباعد جدًّا، ويُعَدُّ هذا النَّمط أداة لتسجيل حجم كبير من الأدب المكتوب، سواء في مرحلة مبكّرة، أو في مجتمع لغويّ آخر، كما أنّ تعلُّمه يتم أساسا بواسطة التّعليم الرّسمي، ويُستعمل في معظم الأغراض المكتوبة، والأحاديث الرّسميّة، لكنّه غيرُ مُستعمل في المحادثة العاديّة من قِبَل أيّ قطاع في المجتمع»[3]، والمتأمّلُ في هذا التّعريف يجد أنّه ينطبق على واقعنا اللّغوي في البلاد العربيّة إلى حدٍّ كبيرٍ، فنحن لدينا لهجات عدّة، متفرّعة عن العربيّة الفصحى، وتُسمَّى العاميّة، نذكر منها: العاميّة المصرية، والعراقية، والشامية، والجزائرية، هذه العاميّات تحوي لهجات محليّة، كاللّهجة القاهريّة والصّعيديّة في مصر، واللّغة العربيّة الفصحى، الّتي لها قواعدها ونحوها، ولها مكانة عالية، فهي لغة الكتابة الّتي تُعَلَّم في المدارس الرّسميّة، لكنّها لا تُستخْدَم كلُغَة تواصل يوميّة في المجتمعات العربيّة.

اقترن ظهور الازدواجيّة اللُّغويَّة في البيئة العربيّة بعهد الفتوحات الإسلاميّة، والسّبَبُ الرّئيس في تشكُّل هذه الظّاهرة هو اختلاط العرب بالأعاجم، بسبب الحروب والغزو، ممّا شكّل مستوًا لغويًا مفارقًا للفصحى[4]، وهو ما يُعرف باللّحن قديمًا، وقد اصطَلَح عليه (الجاحظ) تسمية (كلام البلديّين)، في حين أطلق عليه (ابن خلدون) (لغات الأمصار)، ويُعرف حاليًّا باللّهجة أو اللّغة العاميّة أو المحكيّة أو الدّارجة[5]، ومع مرور الزمن ازدادت الفجوة بين الفصحى والعاميّة، لدرجة أنّ العراقي لا يفهم كلام المغربي، والجزائري لا يفهم كلام السعودي، والأمر ذاته حاصل بين مختلف ربوع الوطن العربي، فقد ذكر (أحمد مختار عمر) أنّه في بلاد الغربة إذا استعمل كلّ عربيّ لهجته لن يفهمه الآخر ،فكان الحلّ إمّا أن يتواصلوا بالفصحى أو اللّغة الأجنبيّة؛ أي لغة ذلك البلد، ومنه توالت الدّراسات العربيّة؛ للحدِّ أو التّخفيف من هذه الفجوة، الحاصلة بين الفصحى والعاميّة؛ جرّاء الصّراع الدّاخلي الّذي تكابده اللّغة العربيّة منذ زمن طويل، فيما يلي سَنُفَصِّلُ في كلّ اتّجاه ورُوَّاده.

ثانيا: آراء العلماء حول ظّاهرة الازدواجيّة اللّغويّة والحلول المقترحة للتّخفيف من تأثيراتها السلبيّة:

1- الدّعوة إلى تبنّي لهجة مشتركة-موحّدة-:

ظهرت بواكير هذه الدّعوة في مصر، بتأليف عدّة كتب تضع قواعد للعاميّة، وتدعو بشكل

صريح لإحلال العاميّة محلّ الفصحى، ومن بين هذه الكتب: (قواعد العربيّة العاميّة في مصر) ل: (ولهم سبيتا) (Walaham Spita)(1880)، و(اللّهجة العربيّة الحديثة في مصر) (لكارل فولرز) (Karl Fullers)(1890)، و(العربيّة المحكيّة في مصر) ل:(سلدون ولمور)(Seldon Walmur)[6]، والملاحظ على هذه المؤلّفات أنّها تعود كلّها إلى باحثين مستشرقين، الّذين يعلم الجميع أهدافهم من تبني العاميّة بدلًا من الفصحى، والغريب في الأمر أنّ هذه الدّعوة لقيت صدًا كبيرًا في البلاد العربيّة، ومن أبرز الّذين تبنّوا هذه الدّعوة (أنيس فريحة)، حين صرّح في إحدى مقالاته سنة (1955) أنّه يتمنّى أنْ يرى عاملًا عسكريًا يفرض اللّغة العاميّة على العرب، وألّف كتابًا يدعو فيه إلى تيسير العربيّة، من خلال إحلال العاميّة محلّ الفصحى، وعنون كتابه ب: (نحو عربيّة ميسّرة)، خصّص فيه فصلًا كاملًا لطرح رأيه معنونًا ب:(العاميّة لغة قائمة بذاتها، حيّة متطوّرة) فهو يُقرُّ بأنَّ العاميّة لغة لا لهجة، وارتضى للّهجة المصريّة أن تمثّل مُقتَرَحَهُ في قوله: «نحن من المعجبين باللّهجة المصريّة وكنّا نتمنّى، لو كان العرب شعبًا خضوعًا للنّظام، مذعنًا للأوامر، أن تفرض علينا لهجة كهذه توحّد لساننا»[7]، ويقول مادحًا هذه اللّهجة: «فإنّ في اللّهجة المصريّة، مثلًا، جمالًا، وسحرًا يستهوياني»[8]، يبدو واضحًا أنّ (أنيس فريحة) تلميذ مخلص لأساتذته المستشرقين، لذا لم ير في الفصحى-التي هي اللّغة الوحيدة المشتركة بين الشّعوب العربيّة- الحل الأمثل لتفادي الازدواج، وراح هائمًا على وجهه باحثًا عن لهجة تُفرض على جميع بلدان العرب، الأمر الذّي يُعدُّ بمثابة دّعوة للتناحر العربي.

هذا وقد وضع (أنيس فريحة) شروطًا للحصول على لهجة عربيَّة مشتركة، وهي[9]:

- أن يكون لها أدب.
- أن تُكتب بالحرف اللّاتيني.
- أن تُضبط أحكامها الصّرفيّة والصّوتيّة والنّحويّة.
- أن يَقبل بها العرب.

فهذه الشّروط الأخيرة الّتي أوردها (فريحة)، ما عدا كتابة العربيّة بالحرف اللّاتيني، متوفّرة في اللّغة العربيّة الفصحى، أليس الأَوْلى بنا اتخاذها هي الحل؛ لأنّها هي اللّغة الموحّدة والجامعة، والمُشتركة بين أفراد الأمّة العربيّة، فحسب رأي (أحمد مختار عمر) أنّ (فريحة) وقع تحت تأثير الاستدمار الثقافي، فهو يردّد ما نادى به المستدمر منذ عشرات السّنين، إنْ لم يكن منذ مئات السّنين، فقد دامت نغمة الضّرب على وتر العاميّات في لبنان نحو نصف قرن، دون فائدة[10]، وقول (كمال يوسف الحاج) الّذي أكّد على أنّ الحلّ يَكْمُن في تبنّي الفصحى: «لماذا لا نعتبر الفصحى، عندنا، نعمة نتمتع بها في الشّرق العربي، وقد حرمها الغرب؟ حرم نعمة، منحتنا إيّاها الطّبيعة،

ونحن عنها غافلون، لقد وفّرت الطّبيعة علينا، حل معضلة لغة توّحد، بين جميع البلاد العربيّة»[11]، فعلى الأمّة العربيّة أن تُطَوِّر وتُيَسِّر من لغتها، لكن هذا التّطوّر يجب أن يدور في فلك الفصحى لا خارجها، وقد نعت (كمال يوسف الحاج) أيّ تطوّر من الفصحى إلى العاميّة بالجهل، موضّحا ذلك في قوله: «أمّا القول بالتّطوير من الفصحى إلى العاميّة، على اعتبار أنّ لغة الحياة هي العاميّة، فهو جهل لمعنى الحياة، وتقويض لواقع الفكر الإنسانيّ في عموده الفقري»[12].

بالإضافة إلى ذلك، يرى أنّ الحرف العربيّ لا يَصْلُحُ للتّدوين؛ فقد نادى إلى استبدال الحرف العربيّ بالحرف اللّاتينيّ، مبيّنا ذلك في قوله: «نحن من الّذين يعتقدون أنّ كتابة العربيّة بالحرف اللّاتيني، كما اقترحه (عبد العزيز فهمي باشا)، يضبط لفظ اللّغة مرّة واحدة لجميع النّاس، ويُخَفِّف عنّا عبء مشاكل كثيرة ماليّة وتربويّة»[13]، فمن وجهة نظره أنّ الحرف العربيّ من أعقد مشاكل اللّغة، وأنّ الفصحى مقيّدة بأحكام شديدة؛ فوصف الفصحى بأنّ أحكامها مُرهِقَة؛ تُوقف نُموّ اللّغة، عكس العاميّة التي امتدحها في قوله: «العاميّة لغة سلسلة سيّالة تتميّز بفقدان الإعراب وبغنى في الحروف المُصَوِّتَة، تتميّز بمرونة التّركيب وبسهولة في التّعبير»[14]، فهو ينفي أيّ زعم يقول بأنّ العاميّة تقهقر وانحطاط لغويّ عن الفصحى، وينعت من اتّخذوا هذا الموقف من اللّغويين بأنّهم واهمون، فاللّهجة تُمثِّلُ لديه «تطورًا وتقدّمًا لغويًّا فرضتهما النّواميس الطّبيعيّة الّتي تتحّكم بمصير كلّ لغة»[15]، وقد غالى (فريحة) في مطلبه الّذي يرمي علانيّة إلى الإلقاء باللّغة العربيّة نطقًا وكتابةً في بحر الزّوال. وقد ردّ (نهاد الموسى) على الدّعوة إلى استبدال الحرف العربيّ بالحرف اللّاتيني في قوله: «الدّعوة إلى كتابة العربيّة بالحرف اللّاتيني كان تدبيرًا يَستهدِفُ إخراجَ العربيّة من"صِبغتِها" الثّقافيّة الخاصّة»[16]، وهذا الرّد الّذي قدّمه (نهاد الموسى) حجّة دامغة.

وممّا ينبغي الإشارة إليه في هذا المقام، أنّ الدّعوة إلى إحلال العاميّة محلّ الفصحى نتيجةٌ لتضافر عدّة أسباب، لعلّ من أبرزها ما ذكره (أحمد مختار عمر)، في كتابه (العربيّة الصحيحة) ،وهي كالآتي[17]:

- الهجوم على الفصحى، والدّعوة إلى تبنّي اللّهجات العاميّة، ارتبط في القديم بدعاوى الشّعوبيّة وأعداء العروبة، وفي الحديث بالاستدمار وأعوانه.
- الدّعوة إلى العاميّة هدفها الأساس تقطيع أوصال الأمّة العربيّة، وعزل أبنائها بعضهم عن بعض.
- إثارة مشكلة العصبيّة، وتمسُّك كلّ قطر بلهجته.
- التّوهُّم بأنّ العاميّة لغة متحرِّكة متجدِّدة، وقادرة على مواكبة الحياة، عكس الفصحى لغة جامدة متحجّرة، تعكس اهتمامات وخبرات عفى عنها الزّمن، ولم تعد تدخل في تجاربنا

ونشاطاتنا المُسْتَحْدَثَةُ.

- التذرّع بصعوبة الفصحى، وسهولة العاميّة.
- التّحجّج بصعوبة النّحو والإعراب.
- الدّعوة إلى التّأليف بالعاميّة؛ من أجل جلب الأُميّين إلى الحياة الأدبيّة، وهذا تناقض فكيف لأميٍّ أنْ يقرأ عاميّةً أو فصحى؟

وعلى إثر الدّعوة إلى تبنّي العاميّة، ظهرت عدّة مؤلّفات بالعاميّة، من بين المؤلّفين: (محمود أحمد تيمور)، و(رفاعة الطهطاوي) وغيرهما، لكنّ أعمالهم انحسرت وظلّت في تراجع، فالّذين كانوا يدعون إلى تبنّي العاميّة استخدموا الفصحى في الدّعوة إليها، فكانت الدّعوة تُنْقَض انتقاضًا مباشرًا بأقلام أصحابها[18].

أمّا فيما يخص الأدلّة والبراهين الّتي استخدمها (أنيس فريحة) في دعوته إلى تبنّي العاميّة، فجلُّها لم تكن على أسس علميّة صحيحة؛ بل على أسس نفسيّة عاطفيّة، تلعب على وتر المشاعر فقط، فالعاميّة لغة تُعَبِّرُ عن عفويّة القلب لعامّة النّاس، فهي قريبة منهم ومن أحاسيسهم، أمّا الفصحى فهي لغة تُعبّر عن رجاحة العقل، فهي حاملة للفكر وناقلة له.

2- التحوّل إلى الفصحى:

ورائد هذا التوجّه هو (نهاد الموسى)، الّذي له عدّة مؤلّفات تصبُّ في هذا الوادي، أهمُّها كتابه المعنون ب:(قضيّة التّحوّل إلى الفصحى في العالم العربي)، وضّح فيه دعوته إلى تبنّي الفصحى لغة للمحادثة في الخطاب اليومي قائلا: «أن نتحوّل إلى الفصحى من العاميّة-في لغة المحادثة- وإذن ننقل استعمالًا لغويًا إلى موقع كان يحتلُّه غيره، فنستبدل بالاستعمالات العاميّة استعمالات فصيحة في مواقف التّخاطب الخاصّة والعامّة في البيت والشّارع، وإذن تحلّ الفصحى محلّ العاميّة، وتصبح العربيّة مستوًا لغويًا واحدًا وتنتفي الازدواجيّة»[19]، وقد عرّفها قائلًا: «هي وجود مستويين لغويّين؛ أحدهما للمشافهة في الشُّؤون اليوميَّة أو الدُّنيا، وأحدهما للكتابة أو الموضوعات العليا، وأنّهما يقتسمان المواقع والوظائف اللّغويّة في حياتنا»[20]، فالحلّ حسب رأيه للتخلّص من مشكلة الازدواجيّة اللّغويّة، هو فرض استعمال مستوى واحد للتّخاطب اليومي، هذا الحلّ وإنْ كان يبدو أنّه السّبيل الأوحد للخلاص من الازدواجيّة؛ إلّا أنّه يقع في دائرة المثاليّة، نظرًا لتفاوت مستوى أفراد الأمّة العربيّة بين أميّ ومثقّف، وهذه الظّاهرة اللّغويّة تتسبّب في العديد من المشاكل على حياتنا الاجتماعيّة والتربويّة، هي[21]:

- التعثّر واللّحن والتردّد في استعمال الفصحى، فإنّنا نكتسب العاميّة سليقة عكس

الفصحى نتعلّمها نظريًّا.

- هدر الجهد الّذي يبذله معلّم اللّغة العربيّة، بسبب العاميّة المستعملة في الشّرح لبقيّة المواد الأخرى، وتداولها في الشّارع.
- تسبّب الازدواجيّة اللّغويّة اضطرابًا لدى التّلميذ، فهو يكتسب العاميّة لغة أولى له-لغته الأم- ويصطدم في المدرسة بأنّ الفصحى هي لغة التّعليم.
- تترك أثرا سلبيًّا على مستوى تحصيل التّلاميذ في اللّغة العربيّة.

فالازدواجيّة اللّغويّة السّبب الرّئيس في تصدُّع البنية الثّقافيّة، وإهدار الطّاقة التّربويّة، والمفترق الحائر في طريق نشرها للعالمين[22]، فالحلّ الّذي قدّمه (نهاد الموسى) لن يتجسّد إلاّ بقرار سياسي، وذلك من خلال تفعيل مهام التّخطيط اللّغوي؛ حيث عرّفه (الموسى) في قوله: « هو عمل منهجيّ ينتظم مجموعة من الجهود المقصودة المصمّمة بصورة متّسقة؛ لإحداث تغيير في النّظام اللّغوي (كالتّصحيح اللّغوي)، أو في الاستعمال اللّغوي (كوضع الفصحى موضع العاميّة)، أو لإحداث نظام لغويّ عالميّ أو قوميّ، أو وطنيّ مشترك»[23]، فيجب أن يكون هدف السّياسة اللّغويّة إزالة الازدواجيّة اللّغويّة؛ وذلك عن طريق جعل أحد المستويين-الفصحى أو العاميّة- هو اللّغة الوحيدة، وإقصاء تداول المستوى الآخر، ويكون المستوى المستعمل هو الأكفأ و الأكفى وهو الفصحى[24].

وضع الفصحى في مدار الحياة اليوميّة؛ من أجل أن يعتادها النّاس، فبحل مشكلة الازدواجيّة اللّغويّة؛ سيحلّ مشكلة الكتابة تلقائيًّا، فإذا انتفى الازدواج اللّغوي، وصرنا نكتب بالفصحى، ونفكر بها، ونعبر بها تعبيرًا تلقائيًّا، بل نتغنّى بها، ونعيشها في نسق بنائي منسجم؛ فيزول الصّدع في بنيتنا الاجتماعيّة والثقافيّة، ويصبح واقعًا تعليمُ أبنائنا بالعربيّة الفصحى في شتّى العلوم[25]، وإيمانًا بهذا الحلّ من قِبَل (نهاد الموسى) فقد طبّقه على نفسه، فلم يُسمع عنه يومًا أنّه تحدّث بالعاميّة، حتى النّكتة العاميّة يُفصّحها –يكيّفها بالفصحى- وهذا ما يمكن أنْ نعدّه انغماسًا لغويًّا، تلك الإستراتيجيّة التّعليميّة الأمثل لتعليم اللّغات.

ولم يسلم هذا الاتّجاه من النّقد، فقال (كمال يوسف الحاج) عنه: «لا نميل إلى القضاء على إحداهما في سبيل الأخرى، فلا نلغي العاميّة في سبيل الفصحى، ولا الفصحى في سبيل العاميّة، لأنّ ذلك يكون بمثابة خنق للحياة عينها»[26]، ممّا خلق دعوة إلى تبنّي لغة ثالثة (بين بين) لا هي فصيحة ولا عاميّة تدعى باللّغة الوسطى.

3- نظريّة اللّغة العربيّة الوسطى:

الّذي أنشأ هذه اللّغة الأديب المصري (توفيق الحكيم)؛ حيث جسّدها في إحدى مسرحيّاته سنة(1956م)، تدعى ب: (الصّفقة)، وأصدر بيانا في ذيل المسرحيّة، يجوّز فيه استعمال هذه اللّغة، الّتي أصطلح عليها ب: (اللّغة الثّالثة)، فقال فيه :«المسرحيّة اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور، ولا تخاطب الفئة الأخرى؛ لذلك كان من أهمّ المحاولات التي تغري بالإقدام، -العمل على إيجاد نوع من المسرحيّة، يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثّقافيّة: فلا يجد فيها الأمّي تعاليًا! فإذا استطاع هذا النّوع أيضا أن يجمع بين المسرحيّة المكتملة لعناصرها، المحتفظة بجديّة تركيبها وهدفها وبين الفنّ الشّعبيّ(الفلكلور)؛ على نحو يسوغه جوّ المسرحيّة وطبيعة بيئتها، ويبدو كأنّه جزء داخل في بناء المسرحيّة ذاتها- إذا نجحت هذه المحاولة، فإنّنا نكون قد عرفنا الطّريق إلى الحلّ المنشود!»[27]، فهدفه من هذه اللّغة هو إيجاد وسيط لغوي، يوحّد بين طبقات المجتمع العربي الواحد، عوامًّا ومثقّفين؛ لسدّ عجز التّواصل فيما بينهم، وتضييق تلك الفروق، من خلال جعلهم يشاهدون العمل نفسه الّذي قدّمه (الحكيم)، من خلال مسرحيّته في آن واحد، فمن وجهة نظر (الحكيم) (اللّغة الثّالثة) بمثابة الجسر الواصل بينهم جميعا، وغنّي عن البيان أنّ هدف الحكيم من اللّغة الثّالثة هو هدف برغماتي.

وفي سنة(2005م) تبنّى (أحمد محمد المعتوق) هذا المذهب، من خلال إصداره لكتاب: (نظريّة اللّغة الثّالثة دراسة في قضيّة اللّغة العربيّة الوسطى)، فهي تعني حدٌّ وسط بين طرفين متباعدين، يمكن عدّها نوعًا من التّراضي بين مرونة هذا (العاميّة)، ومعياريّة ذاك (الفصحى)[28].

ف(المعتوق) يرى فيها الحل الأمثل، للتّخفيف من ظّاهرة الازدواجيّة اللّغويّة على حدِّ قوله: «اللّغة الثّالثة-المحكيّة- يمكن أن تكون الحل الأمثل للأزمة التي تواجهها اللّغة العربيّة، أو بالأحرى يواجهها العرب مع لغتهم في العصر الحاضر، أو تكون الوسيلة التي يمكن بها التّخفيف من حدّة الصّراع والتّنازع القائم بين فصحى العربيّة وعاميّتها؛ حتى تصبح هذه اللّغة الوسيط أو الجسر الواصل بينهما والقاسم المشترك الذي يمكن أن يتوحّد عليه أو يلتقي عنده أفراد المجتمع العربي في مجالات التّعليم والإعلام»[29]، فمن وجهة نظره أنّ هذا الحل مقبول إلى حدٍّ كبير، ويجب العمل عليه ودراسته، معرّفًا لها- اللّغة الثّالثة- قائلا: « تعني في واقعها مستوًا لغويًا يقف وسطًا بين الفصحى لغة الأدب وبين العاميّة ولهجاتها المحليّة المختلفة، وتكون بمثابة لغة مشتركة معافاة سليمة سائغة، يجيدها الخاصّة ولا يعجز عنها أو يستعصيها العامّة؛ لغة تتّسع الفرص بها للتّعبير بالعربيّة الصّحيحة في كل مجالات الإعلام والتّعليم والتّوعية والتّثاقف المحكي بنحو عام»[30]، فهي لغة المثقّفين في الزّمن الرّاهن؛ حيث أطلق عليها (نهاد الموسى) بعربيّة المتعلّمين المحكيّة، فعلى

حسب تعبيره هي أقرب إلى العاميّة من جهة أنّها غير معربة، وأقرب إلى الفصحى في اختياراتها المعجميّة الفصيحة[31]، وقد استأنس بها (صالح بلعيد) كحلٍّ مؤقّت للأزمة اللّغويّة الحاصلة داخل اللّغة العربيّة، ويظهر ذلك من خلال تصريحه المتمثّل في قوله: «لابدّ من معالجة الواقع اللّغوي الحالي بكلّ الطّرائق الممكنة، والّتي منها تطوير لغة يزاوج فيها بين القديم والحديث، وبين الأصيل والمولدّ الجديد، في خطّ متوازن وبطريقة واعية، وبمنهج سيّد لا يقرّ بالتّنازل عن اللّغة الأصل، أو استبدالها، أو إسقاطها، ورأيت أنّ الحل يكمن في العمل على تسهيل الفصحى وتقريب العاميّة منها والبحث عن القاسم المشترك البسيط، ويمكن أن يحصل هذا عن طريق التّخطيط لإصلاح اللّغة العربيّة وتيسيرها والارتقاء بها عن طريق الإجراءات التّربويّة المساعدة في توطيد اللّغة الثّالثة»[32]، فمن خلال تصريحه نستشفّ سببين رئيسيين لدعوته لها، وهما[33]:

- البحث عن وسائل لإصلاح اللّغة العربيّة.
- تيسير تعلّم اللّغة العربيّة بدعوى مواجهة التّحديات المعاصرة.

واصطلح (بلعيد) على (اللّغة الثّالثة) مصطلح (الفصحى المعاصرة)، ويتجلّى ذلك في تساؤله في عنوان مقاله: (الفصحى المعاصرة: طعنة أم ضرورة؟) وأجاب عليه في آخر المقال قائلا: «اللّغة الوسطى هي ضرورة فليست طعنة؛ باعتبارها لا تبتعد عن الأصل»[34]، وعلى حدّ تطلّع "بلعيد" أنّ لهذه اللّغة ايجابيّات، وهي[35]:

- من خلال (اللّغة الثّالثة) يتحقّق التّرابط الفكري والتّماسك الحضاري.
- تحدّ من الزحف المتواصل للعاميّات.
- تكون وسيلة اتّصال بين المختصّين والمثقّفين، ويتم التّواصل بها في المواقف الرّسميّة.
- يكون لها أحيانًا طابع إقليميّ مميّز، ولكن يبقى الطّابع العربي الفصيح المشترك السّائد.

وقد حدّد (المعتوق) الصّفات الّتي يجب توافرها في اللّغة العربيّة الوسطى، وهي كالآتي[36]:

- أن تكون عربيّة محكيّة، فصيحة سليمة في تكوينها العام.
- أن تكون لغة التّعليم في جميع مراحله، ولغة الإعلام والثّقافة، ولغة مشتركة بين أفراد المجتمع العربي بمختلف طبقاته، وفي كلّ قطر وإقليم عربي.
- تسير في مختلف درجاتها ومجالاتها وفق قواعد اللّغة العربيّة الفصحى.
- لها من الألفاظ الأجنبيّة المعرَّبة والدَّخيلة حظّ وافٍ.
- لغة مرنة، حيويّة، منفتحة على العصر، تنمو مع نموّه، وتتّسع مع اتّساعه، وتتقبّل ما

يستحدث فيه، أو يدخل في طبيعته من عناصر، من دون أن يكون ذلك على حساب التّفريط بأيّ من خصائصها الأساسيّة.

- لغة مطعَّمة بما في العامية من عناصر حيويّة.
- بعيدة عن كل ما يؤدي إلى الشّعور بصعوبتها.
- ميّسرة القواعد والأساليب.
- سهلة التّعلُّم والاكتساب.

من خلال خاصيّة اقتراضها من اللّغات الأجنبيّة، تمثّل (اللّغة الوسطى) –حسب رأي (المعتوق)- حلًّا للتّصدي للصّراع اللّغوي الخارجي للّغة العربيّة، المتمثّل في الثّنائيّة اللّغويّة؛ حيث وضّح (نهاد الموسى) اللّبس الحاصل بين الازدواجيّة اللّغويّة والثّنائيّة اللّغويّة، في قوله: «الازدواجيّة، ما نشهده في العربيّة من تقابل الفصحى والعاميّة، والثّنائية تدل على الوضع اللّغوي في المجتمع الواحد يستعمل لغتين مختلفتين»[37]، اعتماد اللّغة الوسطى يعني تطعيم لغتنا باللّغات الأجنبيّة، وهذا الّذي لا نرتضيه لها؛ ممّا دعا (نهاد الموسى) إلى انتقادها في قوله: «العربيّة الوسطى تمثّل مستوًا لغويًا بين بين، يرقى عن العاميّة قليلًا، ولكنّه ما يزال يغاير الفصحى في جملتها العصبيّة وهيكلها الأساسي: نظام الإعراب»[38] ، فهي على حدّ تصريح (المعتوق) لا تلتزم التزامًا صارمًا بالإعراب وقوانينه[39]، وقد تمّ نقد هذا المذهب من قِبَل (كمال بشر)، موضّحًا ذلك في قوله: «أدرك الخاصّة المنحازون إلى اللّغة الفصيحة السّليمة أنّ هذه اللّغة الجديدة الثّالثة ضرب من العبث، وإفساد لأداة التّواصل اللّغوي، وأنّها في الوقت نفسه غير ذات جدوى في معالجة القضيّة اللّغويّة؛ بل زادتها تعقيدًا»[40]، فالنّقد في محلّه، والسُّؤال المطروح هنا بأيّ عاميّة نطعِّم الفصحى؟ فعاميّات العربيّة كثيرة، أيّ عاميّة نرتضي بها؟ أم أنّه خلق نزاعًا آخر فحواه أن ينادي كل قطر بالاستناد إلى عاميّته، فقد نعت (أبو الهيجاء) اللّغة الثّالثة أو الوسطى ب: (قوز قزح) يمنحها كل قطر لونًا[41]؛ لذا يجب أن لا نقتدي بهذا الحل، لأنّه سيعمل على توسيع الفجوة بيننا وبين لغتنا العربيّة الفصيحة، بل وأكثر من هذا، سيقضي عليها تماما.

وقد تراجع (الحكيم) عن موقفه من(اللّغة الثّالثة)، وذلك من خلال بيان له في ذيل مسرحيّته (الورطة)، متمثّلا في قوله: «العاميّة هي المقضيّ عليها بالزّوال والفارق بينها وبين الفصحى يضيق يومًا بعد يوم»[42]، فحسب تصريحه هذا، نستنتج أنّ مذهب اللّغة الوسطى أخو الدّعوة إلى العاميّة، وقدّم الحكيم حلًا لتوحيد لغة الخطاب بين طبقات المجتمع العربي في قوله: «إنّ توحيد لغة التّخاطب العربيّة بين الطبقات للعرب جميعا إن تعذّر بالتزام الفصحى، فلا أقلّ من محاولة تفصيح العاميّة؛ بتقريبها على قدر الإمكان من الفصحى لتكون(العاميّة الفصحى) هي لغة التّخاطب

الموحّدة وهذا ما سوف يحدث حتمًا بارتفاع مستوى الوعي الثّقافي العام لدى الشّعوب العربيّة جمعاء»[43]، فهو يرى تطعيم العاميّة بالفصحى؛ هو سبيل للارتقاء بمستوى الوعي الثّقافي للشّعب العربي، فهو فرصة لمجاراة الألسنة بالعربيّة الفصحى، وحسن تداولها، لا العكس كما هو حاصل في "اللّغة الثّالثة" تطعيم الفصحى بالعاميّة، فهذا غير ذاك، فاللّغة الثّالثة بمثابة نزول الفصحى للالتصاق بالعاميّة، وهذا الذّي لا نرضاه لها في أي حال من الأحوال، وإن كان علينا قبوله، فلن يكون إلّا على مستوى الخطاب اليومي؛ ليكون بذلك مرحلة أوليّة نحتاجها كعتبة ممهّدة لاتخاذ نظريّة "نهاد الموسى" وسيلة لا يمكن الاستغناء عنها، تعليمًا وتخاطبًا يوميًّا.

فالمذهب الّذي يجب أن نرتضيه جميعا، هو أن نحبّ لغتنا ونفخر بها، فلا حاجة لنا بأن نطعّمها بألفاظ أجنبيّة ولا عاميّة، نحن في غنى عنها، وهي بمثابة حشوٍ، وهذا ما نادى به عالم الاجتماع التونسي (محمود الذوادي)؛ حيث أطلق عليه بمسمى (التّعريب النّفسي)، فهو يقصد به: «أن تحتلّ اللّغة العربيّة، الوطنيّة، بالمجتمعات العربيّة، نفسيًا وتلقائيًا، المرتبة الأولى، لا في استعمالات المثقّفات والمثقّفين والمتعلّمات والمتعلّمين وعامّة الطّبقات والفئات الاجتماعيّة في المجتمعات العربيّة فحسب وإنّما، وبصفة أساسيّة، في قلوب جميع هؤلاء وعقولهم»[44]؛ فباختصار المشار إليه هنا هو الاعتزاز بلغتنا العربيّة، واستعمالها دون أيّ خجل، فيجب أن تكون قريبة من النّفس والرّوح؛ لكي تُتداول بكل يسر وسهولة على الألسنة.

الحل الّذي نرتضيه هو أن نرفع من مستوى ثقافة الفرد العربيّ؛ وذلك من خلال محو الأميّة، وجعل الأميّ يقرأ ويكتب، وإنشاء مكتبات للمطالعة، واستغلال أوقات الانتظار بالمطالعة، أمّا فيما يخص التّعليم، فنتبنّى حلّ (عبد الله الدنان)، المتمثّل في (نظريّة تعليم اللّغة العربيّة بالفطرة والممارسة)، الّتي تنادي بالممارسة الوظيفيّة للّغة العربيّة الفصحى أثناء التعلُّم، أو ما يسمى بـ: (الانغماس اللّغوي)*، الّذي يعني: «أسلوب تدريبيّ لتنمية المهارات اللّغويّة لدى الدّارسين؛ حيث يستخدم المعلّمون ودارسو اللّغة العربيّة كلغة ثانية أجنبيّة اللّغة المستهدفة، وهي العربيّة في أثناء الدّراسة دون استخدام أيّة لغة وسيطة، يهدف الاعتماد على استخدام اللّغة العربيّة دون أي لغة أخرى في أثناء التّدريس، أو خارج القاعات الدراسيّة أو في الرّحلات أو في المواقف اللّغوية المختلفة التي يتعرض لها الدّارسون»[45]، من خلال تعريف هذه الآليّة، الّتي تستخدم لتعليم الطلّاب اللّغة الهدف بعيدا عن اللّغة الأم، فهي آلية تمثّل حلًا للتّخفيف من حدّة مشكل الازدواجيّة اللّغويّة، الّذي يُعاني منها الطّفل العربي، فنظرية (الدنان) تتمثّل في تعليم اللّغة العربيّة الفصحى للأطفال قبل السّادسة من العمر، وذلك باستغلال القدرة الفطريّة للأطفال على تعلّم اللّغات، بإقامة روضات في البلدان العربيّة، تستخدم فيها العربيّة الفصحى، كوسيلة وحيدة للتّواصل طوال اليوم المدرسي، دون أيّ استخدام للعاميّة[46]، وبهذا يألف الطّفل الفصحى،

ويكتسبها بكل يسر وسهولة. وقد أثبتت هذه النّظريّة نجاعتها؛ وذلك من خلال انتشارها في عدّة دول عربيّة، فقد أقيمت الرّوضات التي تتبنّى هذه النّظريّة في بلدان عربيّة كثيرة، ومن بين هذه الدّول: السّعودية، والأردن، وسوريا، ودولة الإمارات العربية المتحدة، أمّا الإعلام فنحاول رفع مستواه وتفصيحه، وتشجيع الباحثين لإجراء دراسات على اللّهجات العربيّة، هدفها تضييق الفجوة بين اللّهجات والفصحى، وخدمة اللّغة العربيّة الفصحى لا العكس.

خاتمة:

بعد الجولة التي صحبتنا مع هذا الموضوع، نجد تعدّدا في الآراء العربيّة؛ لحل هذه المشكلة اللّغويّة، المتمثّلة في الازدواجيّة اللّغويّة في البيئة العربيّة، وتجسدت هذه الحلول في ثلاثة اتجاهات، أولها: إحلال العاميّة محلّ الفصحى، وثانيها: التّحوّل إلى الفصحى، وثالثها: التوجّه إلى نظريّة اللّغة العربية الوسطى.

وخلصنا إلى نتائج أهمّها:

- الدّعوة إلى إحلال العاميّة محل الفصحى، هي دّعوة استدماريّة مغرضة، ودليل ذلك بداياتها كانت على يد المستشرقين.
- الشّعور بعجز الفصحى عن الوفاء بحاجاتنا العلميّة والأدبيّة، جاء نتيجة الشّك الّذي أثاره فينا الأوروبيون نحوها، من خلال دعوتهم إلى تبنّي العاميّة؛ لأنّها مواكبة للعصر ،وسهلة، وسلسة، وتتجلّى سهولتها في أنّ الألسن تعوّدت عليها لا أكثر.
- هدف الدّعوة إلى إحلال العاميّة محل الفصحى، القضاء على الوحدة العربيّة، عن طريق تحطيم أهم رابطة من روابطها، وهي اللّغة العربيّة الفصحى، فضرب اللّغة يعني ضرب الهويّة، وزعزعة الأمن اللّغويّ.
- نظرة بعض المستشرقين يمكن منحها بعدا دينيا، يتمثّل في تكسير الدّين الإسلامي، من خلال طمس لغته العربيّة الفصيحة، فما الدّعوة إلى الكتابة بالحرف اللّاتيني إلاّ طريق لذلك.
- الجهود التي بذلت في سبيل تدعيم العاميّة والترويج لها، لم تستطع تدعيم العاميّة، بل كشفت عن كثير من نقائصها، وعدم كفايتها في التّعبير، وأكبر دليل على فشلها، أصحاب هذه الدّعوة يدونون بالحرف العربيّ الفصيح.
- الدّعوة إلى العاميّة بدأت بالثّورة ضد الفصحى، وانتهت بالثّورة لأجلها.
- التّحوّل إلى الفصحى كلغة خطاب يوميّة، صعب على الشّعوب العربيّة خاصّة الأميّين منهم، فإننّا لا نستطيع مجاراة لغة (الخليل بن أحمد الفراهيدي) (175ه) في هذا العصر، ولكن

علينا أن نحرص على جعل الفصحى لغة للتّعليم والتّعلم، فلا نرضى بلغة غيرها للتّعليم؛ وذلك يكون عن طريق تفعيل التّخطيط اللّغوي، وبقرارٍ سياسيٍّ، والعمل على محو الأميّة.

- اللّغة العربيّة الوسطى حل معقول كلغة خطاب يوميّة، لكن لا يصح اعتمادها لغة للتّعليم والتّعلم، مهما فرضت علينا التّكنولوجيا من لغاتها.
- اللّغة العربيّة الوسطى تدعو ضمنيًّا إلى الاستهانة بالإعراب، فهي بمثابة تشتيت لجهود خدمة اللّغة العربيّة الفصحى، ويتجلّى هذا التّشتُّت من خلال استنادها للعاميّة، فأي عاميّة تقصدها هذه اللّغة؟.
- تقريب العاميّة للفصحى، وتعويد الألسن العربيّة على تداولها ،حل لا بأس به؛ للرّفع من مستوى لغة الفرد العربي.
- نظريّة التّعلم بالفطرة والممارسة، ناجحة في تعويد الطّفل العربي منذ الصّغر على بيئة فصيحة، تجعله يكتسب العربيّة بسهولة، وذيوعها وانتشارها في الدّول العربيّة، دليل على نجاعتها.

أهم التوصيات:

- تفعيل دور المجامع اللّغويّة؛ لمواكبة زخم المصطلحات الأجنبيّة الوافدة عن طريق التّكنولوجيا.
- تفعيل إستراتيجيّة الانغماس اللّغوي؛ لأنها آلية فعّالة تنقذ التّعليم من أزمة الازدواجيّة اللّغويّة.

الهوامش:

[*] وردت مادة ازدوج في لسان العرب: «زوج،الزّوج: خلاف الفرد، يقال: زوج أو فرد، يقال زوجان من الحمام يعني ذكرا وأنثى، هنا التثنية تدل على اثنان[...] ازدوج الطير ازدواجا، فهي مزدوجة، والأصل في الزوج الصنف والنوع من كل شيء، وكل شيئين مقترنين، شكلين كانا أو نقيضين، فهما زوجان. وازدوج الكلام: أشبه بعضه بعضا». ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 1884-1885-1886.

[1] ينظر، مهى محمود العتوم، الازدواجيّة اللّغويّة في الأدب"نماذج شعرية تطبيقية"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج04، ع01، 2007، ص167.

[2] محمد راجي الزغلول، ازدواجيّة اللّغة: طبيعتها ومشكلاتها في سياق التّعليم، الكتاب السنوي للهيئة اللبنانية للعلوم التربوية، لبنان، 2000، ص48.

[3] عبد الرحمن بن محمد القعود، الازدواج اللّغوي في اللّغة العربية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1997، ص219.

[4] ينظر، نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص130.

[5] ينظر، نهاد الموسى، قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987، ص69.

[6] ينظر، نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ص31-32.

[7] أنيس فريحة، نحو عربية ميسرة، دار الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1995، ص175.

[8] المرجع نفسه، ص180.

[9] ينظر،المرجع نفسه ، ص188.

[10] ينظر، أحمد مختار عمر، العربية الصحيحة، ص17.

[11] كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللّغة، دار النهار، بيروت، ط2، 1978، ص233.

[12] المرجع نفسه، ص250.

[13] أنيس فريحة، نحو عربية ميسرة ، ص190.

[14] المرجع نفسه، ص25.

[15] المرجع نفسه، ص93.

[16] نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ص33.

[17] ينظر، أحمد مختار عمر، العربية الصحيحة، عالم الكتب، ط3، 2015، ص19-23.

[18] ينظر، نهاد الموسى، قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي، ص23.

[19] المرجع نفسه، ص11.

[20] نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ص20.

[21] ينظر، نهاد الموسى، قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي، ص27،117،193.

[22] ينظر، نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ص129.

[23] نهاد الموسى، قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي، ص30.

[24] ينظر، نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ص132.

[25] ينظر، نهاد الموسى، قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي، ص177.

[26] كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة،ص141.

[27] توفيق الحكيم، مسرحية الصّفقة، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت، ص158-159 .

[28] ينظر، خولة الطالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللّغويّة، تر، محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2013، ص22.

[29] أحمد محمد المعتوق، نظريّة اللّغة الثّالثة ، دراسة في قضية اللّغة العربية الوسطى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص08.

[30] المرجع نفسه، ص07.

[31] ينظر، نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ص125.

[32] صالح بلعيد، الفصحى المعاصرة: طعنة أم ضرورة؟ أعمال الندوة الدولية، الفصحى وعامّيّاتها، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2008، ص165.

[33] ينظر المرجع نفسه، ص165.

[34] المرجع نفسه، ص180.

[35] ينظر، المرجع نفسه، ص173-176.
[36] ينظر، أحمد محمد المعتوق، نظريّة اللّغة الثّالثة ، دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى، ص99-101.
[37] نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ص125.
[38] نهاد الموسى، قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي، ص169.
[39] ينظر، أحمد محمد المعتوق، نظريّة اللّغة الثّالثة ، دراسة في قضية اللّغة العربية الوسطى، ص176.
[40] كمال بشر، اللّغة بين الوهم وسوء الفهم، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 1999، ص254.
[41] ينظر، ياسين أبو الهيجاء، نظريّة اللّغة الثّالثة التنظير والتطبيق من خلال كتاب الدكتور معتوق"نظريّة اللّغة الثّالثة منهجًا وتطبيقًا"، مطابع الجامعة الإسلامية، جامعة أم القرى، السعودية، (د.ط)،(د.ت)، ص412.
[42] توفيق الحكيم، مسرحية الورطة، دار مصر للطباعة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص173.
[43] المرجع نفسه، ص183.
[44] محمود الذوادي، الازدواجيّة اللّغويّة الأمّارة، تبر الزمان، تونس، (د.ط)، 2013، ص57.
[*] لم تخلُ المعاجم العربية القديمة من الحديث عن مفهوم الانغماس اللّغوي ومن ذلك ما نجده عند ابن فارس في مقاييسه قائلا:« الغين والميم والسّين أصل واحد يدلّ على غطِّ الشيء. يقال: غمست الثّوب واليد في الماء، إذا غططته فيه. وفي الحديث:" إذا استيقظ أحدكم من نومه فلا يغمس يده في الإناء[...]ويمين غموس قال قوم: معناه أنّها تغمس صاحبها في الإثم وقال قوم: الغموس: النافذة والمعنيان وإن اختلفا فالقياس واحد، لأنّها إذا نفذت فقد انغمست».ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة، (د.ط)،1979، ج:4، ص:394- 395.
[45] رائد عبد الرحيم، خالد حسين أبو عمشة وآخرون، الانغماس اللّغوي في تعليم اللّغة العربية للناطقين بغيرها(النظرية والتطبيق)، دار وجوه، الرياض، ط1، 2018، ص15.
[46] ينظر، عبد الله الدنان، نظريّة تعليم اللّغة العربية بالفطرة والممارسة تطبيقاتها وانتشارها، مجلة الممارسات اللغوية، تيزي وزو، الجزائر، م02، ع03، 2011، ص183-184.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. **قواميس ومعاجم:**

- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة، (د.ط)،1979، ج:4.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

ب. **الكتب:**

- أحمد مختار عمر، العربية الصحيحة، عالم الكتب، ط3، 2015.
- أحمد محمد المعتوق، نظريّة اللّغة الثّالثة ، دراسة في قضية اللّغة العربية الوسطى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
- أنيس فريحة، نحو عربية ميسرة، دار الثقافية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1995.
- توفيق الحكيم، مسرحية الصفقة، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت.

- توفيق الحكيم، مسرحية الورطة، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت.
- خولة الطالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللّغويّة، تر، محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2013.
- رائد عبد الرحيم، خالد حسين أبو عمشة وآخرون، الانغماس اللّغوي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها(النظرية والتطبيق)، دار وجوه، الرياض، ط1، 2018.
- عبد الرحمن بن محمد القعود، الازدواج اللّغوي في اللّغة العربية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1997.
- كمال بشر، اللّغة بين الوهم وسوء الفهم، دار غريب، القاهرة، دط، 1999.
- كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللّغة، دار النهار، بيروت، ط2، 1978.
- محمد راجي الزغلول، ازدواجيّة اللّغة: طبيعتها ومشكلاتها في سياق التّعليم، الكتاب السنوي للهيئة اللبنانية للعلوم التربوية، لبنان، 2000.
- محمود الذوادي، الازدواجيّة اللّغويّة الأمّارة، تبر الزمان، تونس، دط، 2013.
- نهاد الموسى، قضية التحوّل إلى الفصحى في العالم العربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987.
- نهاد الموسى، الثّنائيات في قضايا اللّغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.
- ياسين أبو الهيجاء، نظريّة اللّغة الثّالثة التنظير والتطبيق من خلال كتاب الدكتور معتوق"نظريّة اللّغة الثّالثة منهجًا وتطبيقًا"، مطابع الجامعة الإسلامية، جامعة أم القرى، السعودية.

ت. الدوريات والصحف:

- عبد الله الدنان، نظريّة تعليم اللّغة العربية بالفطرة والممارسة تطبيقاتها وانتشارها، مجلة الممارسات اللّغوية، تيزي وزو، الجزائر، م02، ع03، 2011.
- مهى محمود العتوم، الازدواجيّة اللّغويّة في الأدب"نماذج شعرية تطبيقية"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج04، ع01، 2007.

ث. مداخلات الملتقيات والمؤتمرات:

- صالح بلعيد، الفصحى المعاصرة: طعنة أم ضرورة؟ أعمال الندوة الدولية، الفصحى وعاميّاتها، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2008.

توظيف البنية الزمنية السردية في رواية "وطن من زجاج "

the use of Narrative time structure in the novel of yesmina saleh " Watan Min Zoujaj "

طالب الدكتوراه/ شطة عمر
أ.د/ إبراهيم شعيب

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة عمّار ثليجي-الأغواط(الجزائر)
Omarchatta03@gmail.com
brahimletter@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/29 تاريخ القبول: 2021/11/02 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخص:**

يعتبر الزمن السردي في الرواية من أهمّ العناصر التي تكون العملية السردية، فهو عنصر أساسي في الخطاب الروائي. لذا فلا وجود للرواية بدون زمن. والزمن في الرواية عادة ما يتخذ نظاما خاصا بالخطاب الروائي، و لا يسير على خط الزمن الذي يتصف بالتتابع والمنطق من البداية إلى النهاية. وإنّما هناك مجموعة من التقنيات التي يلجأ اليها الروائي في تشكيل بنيته الزمنية السردية يكسر بها ذلك التتابع الزمني . وهو نوعان: الزمن الحقيقي و الزمن المتخيل، إذ أنّ مدى واقعية الزمن وحقيقته لا أثر لها في تشكيل العمل الفني إلاّ أنّه لابدّ من الإشارة هنا إلى الزمن في القصة، الذي يعدّ زمنا متخيلا في ذهن الكاتب. فهذه الورقة البحثية تدرس العناصر المكونة للبناء الزمني في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، وما تضفيه من قيمة فنيّة وجمالية على النّص الروائي، فالكاتبة تسرد الأحداث و هي تتأرجح بين الماضي والحاضر والمستقبل. مُوظّفة تقنيات الزمن من استرجاع و استباق، وكذلك بتوظيف نسق المدة بين تسريع وتبطيئ للسرد. لتُدير حركة الزمن مخترقة قواعد الخط الزمني بكل إتقان.

الكلمات المفتاحية: الزمن؛ السرد؛ الرواية؛ المفارقة الزمنية؛ المدة.

Abstract:

Narrative time in the novel is one of the most important elements that make up the narrative process, a key element of narrative discourse. So, there is no story without time.Time in the novel usually takes a special system, which is peculiar to the narrative discourse and does not follow the sequential and logical line of time from beginning to end. Consequently, there is a set of techniques which a novelists can use to create the structural from that breaks away from the sequential order of time. so we can distinguish between two types of time: real moment and imagined one, and we note that the reality of time has no effect except in the mind of writer

This research paper studies the constituent elements of temporal structure in the novel “Watan men Zoujaj” by Yesmina Saleh, in addition, its aesthetic and artistic value given to the narrative text where the writer lists the events of the novel as it oscillates between the past, present and future. In her narration of events, the author employs the techniques of time; retrieval, anticipation in her novel; The time-mode theme is also used between accelerating and slowing the narration to manage the movement of time, violating the rules and timeline system with great mastery.

key words: time; narrative; novel; chronological order; temporal Paradox.

مقدمة:

يعدّ الزمن من أهم العناصر المكونة للنص السردي الروائي، إذ اعتمدت عليه الروائية بشكل كبير باعتباره مكوّناً فنيا فاعلاً، ذلك أنّ " الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن." [1] نجدها مرة تتقدّم ومرة تتراجع بكل مرونة وانسيابية. والغرض من التلاعب بالزمن هو إضفاء طابع الجمالية وتصوير الواقع في مختلف مجالاته، مع تنوع الكيفيات التي يوزع فيها الزمن داخل النص الروائي.. وبهذا نحاول أن نجيب على هذا السؤال التالي، هل استطاعت الروائية ياسمينة صالح في زعزعتها للتسلسل الخطي الزمني المعتاد، أن تصوّر لنا الحياة النفسية والاجتماعية للبطل السّارد وأن تعكس لنا عمق مأساة الوطن، دون أن تخلّ بالنسيج الجمالي الفنيّ في روايتها "وطن من زجاج" في خضم أحداث زمنية تتأرجح بين الماضي والحاضر ؟ وممّا لا شك فيه أنّ الروائية انطلقت من واقعها الذي أثر على ذاتها ، وعلى نفسيتها فأفضى بها إلى الربط بين تقنية الزمن وتقنية الحديث باسم الشخصيات بلغة إيحائية دلالية، تعكس الصراع بين" الأنا" و " الحياة" وبين" الأنا" و "الوطن".

1. الترتيب الزمني :L’ordre temporel

لا يلتزم الروائيون عادة بالترتيب الزمني في سردهم للأحداث، فهم يخالفون ذلك بالتقديم والتأخير وفق اختيارات الروائي و لمسته الفنيّة الجمالية.. إذ يتعلق الأمر" بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ".[2]

وبالعودة إلى رواية " وطن من زجاج " نلاحظ أنّ الأحداث الرئيسية التي شكّلت متن القصة تبدأ من اغتيال ضابط الشرطة "الرشيد" و مراسيم دفنه بالمقبرة وحكايات" عمي العربي" عن مشاركته في الثورة الجزائرية، إلى اللحظة التي انتهت بتمنيات السّارد ورجوع الأمل لديه في آخر صفحة الرواية، أمّا الأحداث التي ذكرت خارج هذا الإطار الزمني فهي عبارة عن استرجاعات ترتدّ إلى

الماضي، كحكايات "عمي العربي" عن مشاركته في الثورة الجزائرية، أو استباقات تقفز إلى المستقبل.

ويرى تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) أنّ زماني القصة والخطاب في العمل السردي يختلفان بعضهما عن البعض "فزمن الخطاب (..) زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد (..) غير أنّ ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي، لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية ".[3]

لذلك نجد القصّة قد استغرقت ثلاثين سنة على افتراض حدوثها الفعلي الحقيقي، بداية من طفولة السّارد إلى وصوله للجامعة وتخصصه في ميدان الصحافة و معايشته للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للجزائر في فترة التسعينيات، ولكنّ السارد لم يذكر كلّ أحداث هذه المدة جملة واحدة، ولم يكن ترتيبه للأحداث ترتيبًا منطقيًّا، بأن يرتبها كما لو كانت حقيقية واقعية، حيث يقدّم الحدث الأول زمنيًّا ثمّ الذي يليه ثمّ الذي يليه ... و هكذا، بل نجد السارد يكسّر نظام القصة الأصلي تقديمًا وتأخيراً وحذفًا واختصارًا وبطؤا وسرعة...، ومنه نستنتج أنّ أحداث القصة لا يمكن أن تتطابق مع أحداث الرواية، إذ لا يمكن لرواية أن ترصد جميع الحركات والسكنات التي تتعلق بالشخصيات أو الأحداث.

إنّ مفهوم المفارقة الزمنية السردية إنّما ينشأ من المفارقة التي تحدث بين زمن القصة وزمن الخطاب، أي عدم تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، و " لو افترضنا أنّ قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيًّا على الشكل التالي:[4]

أ ـــــــ ب ـــــــ ج ـــــــ د.

فسرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن تتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ـــــــ د ـــــــ ب ـــــــ أ.

ج: اغتيال الشرطي "الرشيد" و دفنه.

د: حكايات "عمي العربي" و الرجوع إلى ماضي طفولته و تاريخه الثوري.

ب: طفولة السارد و علاقته بجده وعمّته و بأسرة المعلّم.

أ: المدينة والجامعة والعمل بالصحافة وعودة السارد إلى المقهى بعد اغتيال "الرشيد" بثلاث سنوات.

فالملاحظ أنّ (ج) قد تقدم في الترتيب على (د) وأن كلاً من (ج) و (د) قد تقدم على (أ)، وفي المقابل تأخّر كلّ من (ب) و (أ) عن مرتبته.

و إنّ أوّل ما يصادفنا في الرواية هو أنّ السّارد لم يبدأ القصّة من بدايتها، كما أنّه لم يحافظ على ترتيب أحداث القصّة المنطقي، بل رأيناه يتصرّف في ترتيبها تقديمًا وتأخيرًا، ولكي نعرف كيف تصرّف السّارد في ترتيب الأحداث لا بدّ أن نعيد القصة إلى ترتيبها المنطقي ثمّ نقارنها بما ورد في الرواية.

فالقصة تبدأ بإعلان مقتل ضابط الشرطة "الرشيد" (قال عنه زميله: لقد مات في اشتباكات حين كان يطارد جماعة مسلحة... !) (أجل يا صديقي. مات الرشيد دفناه أمس مع زميلين له...). [5]

وعلى المقهى، في جوّ من الصمت والحزن، يجلس السّارد مع "عمي العربي" وهو أحد المشاركين في الثورة الجزائرية (عمي العربي الذي أجلس قبالته وأتظاهر بالصمت مثله ليتحرش بصمتي..). [6] وهو يحكي عن تاريخه الثوري وعن حياته بعد الاستقلال، و من أحداث و حكايات عمي العربي، يعود بنا السّارد إلى الحاضر بالحديث عن اغتيال "الرشيد" شهيد الواجب الوطني (الرشيد ضحية أفكار خاطئة، ضحية واقع خاطئ. ضحية وضع خاطئ! مع ذلك مات الرشيد دفاعا عن واجبه.!). [7]

واستطاعت الروائية بأسلوبها المتميّز أن تجرّنا إلى طفولة السّارد، بترك المساحة الروائية له، بحكي مرحلة الصبا التي مرّ بها في قريته"جنان الحاج عبد الله"، (لعلي أفكر في تفاصيل البداية التي ظلت تطاردني كما ظلت تربطني إلى قناعاتي القديمة بأنّي لا أمثل شيئا في النهاية! تشدّني تلك البداية من يدي، بحميمية ذلك العام الصيفي الحار من أعوام 1972..أجل أتذكر أيامها و أنا بعد في السادسة من العمر...). [8]

ومن طفل صغير يعتقد في النّحس، إلى شاب نجح في شهادة البكالوريا والتحاقه بالجامعة، كلية العلوم السياسية بالعاصمة –الجزائر- (كنت وقتها أسجّل في سنتي الجامعية الأولى بكلية العلوم السياسية دونما حماس لشيء). [9] وهو في سن العشرين، بما أنّه كان (في التاسعة عشرة من العمر، في سنتي الثانوية الأخيرة، أحضر لامتحان البكالوريا ...). [10]

ولمّا التحق بالجامعة في العاصمة، انتابه شعور بالملل والسآمة، لأنّها بدت له في سنة 1986م. كـ(قرية كبيرة وموحشة...). [11]

و رغم ذلك واصل دراسته و تخرّج و وجد وظيفة في جريدة مستقلة جديدة وكلّه يأس (حيث تخرجت من الجامعة وجدتني أتوظّف في جريدة يومية كصحفي بائس!). [12] وفي ذلك الوقت ظهرت صحف كثيرة مستقلة، وهذا طبعا بعد الأحداث السياسية التي جرت في 05 أكتوبر 1988م. (تظهر في أواخر الثمانينات..صحف بدأت تتناول الوطن بأسلوب مغاير عن الصحافة "الواحدة")[13]. ومن المفارقات أنّ يكون رئيس الجريدة التي يعمل فيها السّارد هو صديق طفولته"النذير"... ، ثمّ ما يلبث السّارد إلى تذكر "الرشيد" (كلّما اعتقدت أنني نجحت في النسيان يحضرني وجه الرشيد ليسألني: من أنت حقا يا صاحبي ؟ من أنا حقا يا الرشيد؟ وكم من الأعوام عشت لأبدو هرما من

الداخل إلى هذا الحد؟ عشت أبحث عني في تفاصيل مدينة اكتشفت أنّها لا تعنيني تماما. ثلاثون عاما من الإحباط والفرح الكاذب والانكسار اليومي قبالة تاريخ لا يقول الحقيقة. ففي الثلاثين من العمر يصير العمر أشبه بكذبة أبريل).[14]

من الواضح أنّ الروائية "ياسمينة صالح" أرادت أن تضعنا ضمنيا في حقبة زمنية معينة متمثلة في 1996م، وتتزامن مع عمر البطل (30 سنة) وهي الفترة التي تمّ فيها اغتيال الشرطي "الرشيد" ،(لم يكن "الرشيد" قد تجاوز الثلاثين حين قتلوه).[15]كما كثرت في فترة التسعينات الاغتيالات والمجازر كالمجزرة التي وقعت بإحدى المناطق الجزائرية و تنقل إليها السّارد للقيام بتغطية صحفية لإعادة افتتاح مدرسة، (أتذكر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرض سكانها إلى مجزرة لم ينج منها إلّا القليل..) [16] و تذكّر مجزرة أخرى في قرية بضواحي مدينة "المدية"،(كما أتذكر أيضا يوم ذهبنا إلى قرية في ضواحي مدينة "المدية" هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها).[17] وتذكّر الشيخ الذي (جاء من مدينة أخرى هاربا من الإرهابيين).[18]

استطاعت الروائية أن تعيد القارئ إلى فترة زمنية تاريخية عند زيارة الرئيس الفرنسي" جاك شيراك" للجزائر و يقول للجزائريين (بعد أكثر من ثلاثين سنة من الاستقلال عبارة قالها ديغول لآبائهم: "!je vous ai compris" لقد فهمتكم!)[19].زيارته كانت في سنة 2001 بعد فيضانات باب الواد، و هي نفس العبارة التي قالها " شارل ديغول" في 04 جوان 1958 بالجزائر.

3. الاسترجاع والاستباق في الرواية: Analepsie et Prolepse

إنّ من المفارقات الزمنية أن يتحوّل السّارد عن حاضر الحكاية إلى الزمن الذي قبله أو الزمن الذي بعده، فالسّارد ليس ملزمًا في روايته بالاقتصار على الزمن الحاضر فقط، أو – بالأحرى – بالأحداث التي تقع في إطار هذا الزمن، بل قد يعود إلى زمن سابق لهذا الزمن الحاضر، أو إلى أحداث وقعت قبل تاريخ هذا الزمن، وقد يسابق السارد الزمن الحاضر فيسبقه مستشرفًا ما يمكن أن يحدث في المستقبل، متجاوزًا حدود الزمن الحاضر الذي تحدث فيه أحداث القصة المسرودة، إلى أحداث متوقعة لم تحدث بعد، وهذا ما يسمّى بالمفارقات الزمنيّة أو المفارقات السرديّة (Anachronies narratives).

فالمدى والاتّساع في المفارقة الزمنية يعني أنّ :"كلّ مفارقة سردية يكون لها مدًى (Portée) واتساع (Amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[20]، أمّا الاتساع فهو المدة التي تغطيها المفارقة نفسها[21].

3. 1. الاسترجاع (Analepse):

الاسترجاع " هو الرجوع بالسّرد إلى الزمن الماضي، أو هو تحويل اتجاه الزمن من الآني أو الحاضر إلى الماضي من خلال استعادة الذكريات الماضية لأجل ربط الحدث الآني بما جرى في الماضي"[22].

ولقد استخدم السّارد في رواية "وطن من زجاج" هذه التقنية في مواضع عديدة من الرواية، حيث نجده يكثر من الفعل المضارع "أتذكر" فهو في حالة استرجاع للذكريات فرضتها عليه أحداث القصة، حتى يتخيل إلينا في كثير من الأحيان أنّ الرواية عبارة عن سيرة ذاتية، حيث تكثر فيها الاسترجاعات أو الارتداد إلى الماضي، إذ أنّ لها دورًا أساسيًّا في تكوين رواية السيرة الذاتية، لأنّ السّارد في هذه الرواية يتحدث عن نفسه وعن حياته هو، فلابدّ أن تزدحم عليه الذكريات المؤلمة و المفرحة وهو يسرد الأحداث علينا.

ويرى (مندولا) " أنّ الماضي بصفائه لا يمكن على وجه العموم استرجاعه، لأنّه تعدّل بالتجربة الواقعية بين الحدث وزمن التذكر، وتعرض لكثير من التغيير بفعل مروره من خلال بوتقة العقل. غير أنّ هناك أحداثًا لم يلاحظها الذهن في لحظة حدوثها فانسلّت إلى اللاوعي غير متأثرة بكيمياء التفكير، وعندما يسترجعها من غياهب النسيان تداعٍ عابرٌ في مناسبات نادرة، فإنّها تأتي إلى السطح بشكلها الأصلي وتصبح حرة من الـزمن "[23].

3. 2. أنواع الاسترجاع:

لقد حاول النّقاد استقصاء جميع أشكال الاسترجاع في الرواية، فتوصلوا إلى عدة أنواع له، وعلى رأس هؤلاء النّقاد "جيرار جنيت" حيث ذكر للاسترجاع أنواعًا متعددة باعتبارات متعددة، وسنذكر فيما يأتي أنواع الاسترجاع التي توصّل إليها الباحثون:

3. 2. 1. استرجاع خارجي: Analepse externe

الاسترجاع الخارجي "هو الذي يعود إلى حدث قبل بداية أحداث الرواية، فيكون بذلك خارجًا عن الأحداث الرئيسة للرواية، ومنه فهو خارجٌ عن الإطار الزمني للرواية"[24]. ليسير هذا النوع وفق خط زمني خاص به لا علاقة له بسير الأحداث، كما أنّها تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وإعطاء معلومات إضافية تمكن القارئ من فهم هذه الأخبار.[25]

لقد استعاد السّارد ذكريات طفولته التي عاشها في قريته الصغيرة، بتذكر جدّه " الحاج عبد الله" و"عمّته" و"معلّمه" و كل الأحداث بتفاصيلها، وبحلوها ومُرّها، وهو استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، والتي بدأت – كما أسلفنا – من قتل ضابط الشرطة "الرشيد"، فنجد السارد يطرح سؤالا على نفسه: - (**من أنا؟**) لعلّي أفكر في تفاصيل البداية التي ظلت تطاردني كما

ظلت تربطني إلى قناعاتي القديمة بأنّي لا أمثل شيئا في النهاية! تشدّني تلك البداية من يدي، بحميمية ذلك العام الصيفي الحار من عام 1972. أجل أتذكر أيامها وأنا بعد في السادسة من العمر، حين كان يجرني جدي من يدي ويصطحبني معه إلى نزهاته الغامضة في أطراف القرية..). [26]

كما قد لا يكون الاسترجاع متعلقًا بالراوي، وإنّما بشخصية من شخصيات الرواية، ومثال ذلك ما حكاه عن شخصية "العمي العربي": بكل تفاصيلها منذ أن كان صغيرا إلى أن صار مقعدا عاجزا لا يفارق مقهى المكان وهذا الاسترجاع من بداية الصفحة الثالثة عشر إلى نهاية الصفحة الثالثة والعشرين: (الحكاية التي بدأت معه في الرابع من شهر أكتوبر الجزائري من عام 1944 أيام أشعلت المظاهرات يومها شيئا في قلب والده الذي لم يكن يملك إلاّ دكانة صغيرة ليمارس مهنته التي تعلّمها عن أبيه وعن جده: "الإسكافية"... كان" العربي" وقتها في الخامسة من العمر ولهذا لا يذكر سوى ملامح والده الجادة، وصوت المطرقة التي كانت تنهال على المسامير الصغيرة.. ومن له وطن لا يمشي حافيا !)[27]

3. 2. 2. استرجاع داخلي:Analepse interne

الاسترجاع الداخلي هو الذي " يعود إلى حدث داخل أحداث الرواية، بمعنى أنّه يكون جزءًا من الرواية فيعود إلى حدث بعد بداية الرواية وليس قبلها، ولذلك سمي داخليًّا لأنه يكون داخل الإطار الزمني للرواية لا خارجه"[28].

وبالرجوع إلى رواية "وطن من زجاج" نلاحظ أنّ الراوي قد أكثر من استخدام هذه التقنية كلما عرضت له مناسبة في ذلك، وسنذكر استرجاع قصته مع "الرشيد" لمّا كانا يلتقيان في مقهى المكان (لن يجلس الرشيد قبالتي ولن يلح عليّ نخوته الجزائرية ليدفع قيمة ما نشربه أنا وهو! الرشيد الذي سألني ذات مرة كمن يريد الوصول إلى سر خطير: ماذا تكتب؟ و تفاجأت جدا يومها، تحولت الدهشة إلى ارتباك لم يخفَ عليه، ثم سرعان ما انتابتني حالة من الخجل قبالة عينيه، خجل حقيقي وصادق، يومها تساءلت بيني وبين نفسي: ماذا أكتب فعلا؟)[29]

(لم يكن الرشيد قد تجاوز الثلاثين حين قتلوه، كان يقنع نفسه أنّه سعيد لمجرد أنه يقوم بواجبه، بمجرد أنّه في المساء يلتقي بأهله ويلتقي بأصدقائه في مقهى الحي متسللا كسارق، هو الذي في العام الأخير لم يعد يرتدي بذلته الرسمية في الأماكن العامة.تحول إلى شخص لا رتبة لديه، مجرد شخص ينزل إلى عمله مسالما ويعود آخر الليل إلى أمه وحبيبته كان يلتقي بها في صالة الشاي ليحكي لها عن أشياء لم يكن يقولها لغيرها.كان الحب لعنة أخرى طاردته حتى وهو يتحوّل من عاشق إلى مشروع ضحية. . .). [30]

وتعود الذاكرة به إلى المجازر التي تمّ ارتكابها (أتذكّر يوم ذهبنا إلى إحدى المدارس في منطقة تعرض سكانها إلى مجزرة لم ينج منها إلاّ القليل، ولكي تثبت البلدية أنّ لديها"رجال واقفون" قررت

إعادة فتح المدرسة واستدعت إلى هذه التظاهرة العديد من الشخصيات لم يأت منها أحد خوفا من الكمائن المنصوبة وسط طريق من قبل الإرهابيين. لكن الذين جاءوا رأوا مثلي مدرسة واقفة بالكاد على عماد منخور محاطة بالكثير من الكتابات الجدارية التي نسي المنظمون مسحها. كتابات بعضها خربشات سريعة ومرتبكة والبعض الآخر مكتوبة باللون الأحمر تهديدا للسكان بالقتل والإبادة). [31]

- (كما أذكر أيضا يوم ذهبنا إلى قرية في ضواحي مدينة "المدية" هاجمها المسلحون وقتلوا ثلاثين شخصا من أفرادها). [32]

ومن أمثلة الاسترجاع في الرواية لمّا سأل السارد و هو بمقر الجريدة "مدى الجزائر" عن صورة وجدها في البوم صور الفجيعة (... كنت أتصفح مجموعة الصور التي جمعناها طوال سنوات القتل العمدي والجريمة السياسية وإذ بي أعثر عليها فجأة. صورة امرأة منهارة تصرخ. كانت الصورة قابلة لأنْ تكون عادية لولا تلك الملامح التي شدتني إليها...). [33]

هذا السؤال عن صورة المرأة جرّه إلى الحديث عن شخصية المصوّر "كريمو" ومن ثمة استرجاع جانب كبير من حياة هذا المصوّر الصحفي (كان كريمو في الخامسة من العمر حين قررت أمّه أن تتركه للملجأ بعد أن قررت الزواج ثانية. لم يكن كريمو شرعياً، كان نتيجة علاقة"عولماتية" بين رجل وامرأة كلاهما فقير. كان شبهة مسبوقة بالكلام، ولهذا جاء كلعنة تطارد من ارتكبها طول العمر. .في الملجأ اكتشف كريمو الوجه الآخر من الحياة... وسافر إلى فرنسا ليتعلم فن التصوير. . كان كريمو أشقر ووسيما إلى حدٍّ ما، ومن النوع الذي يلفت الانتباه بطريقته في النظر إليك. وكان متميزا في حنقه المكشوف ضد كل شيء يعتبره لقيطا أيضا). [34] نجد السّارد يواصل استرجاعه بالحديث عن صديقه وعن أمنياته وطموحه في الحياة و كيف أنه أراد أن يثبت ذاته من خلال مهنته كمصوّر فقال عنه: (عاد معتقدا أنّ شهرته كمصوّر بارع ستحميه من لعنة اليّتم التي طاردته من قبل وحوّلته إلى رجل عاجز عن العيش و الحلم في بلد الآخرين. حتى حين أحبّ شعر أنّ الحب سيحمي ما تبقى من كرامته المجروحة. الحب الذي اعتقده مناهضا للضغينة والحواجز الاجتماعية والاسمية. .لكنّه أخطأ. .عندما قرّر التقدم لفتاته رفضه أهلها وهدده أخوها بالقتل قائلا له: لا نزوج ابنتنا لابن حرام. .! أحس أنّ الإهانة وصلت إلى العظم.ولسبب كبير شعر بالضغينة المزدوجة. .أن يتعرض كريمو للرفض لم يكن صدمة فقط، بل كان انكسارا رهيبا بالنسبة إليه، وبالنسبة لمشاعره نحو المرأة الوحيدة التي أحبها....). [35]

كلّ هذا الاسترجاع لشخصية المصوّر "كريمو" الذي أخذ حيزا من الرواية بدأ من الصفحة (127 إلى 134) جاء لبيان مدى المعاناة وتعبيرا عن الحالة النفسية و الانكسار واليتم والخيبات والعذابات التي ألمت بـ"كريمو" ويختمه السّارد بقوله (ذاك هو كريمو الذي جاءني يومها إلى المكتب.

يومها تركت النذير يذهب لزيارة أمّه دون أن أرافقه لأنّ مجيء كريمو جعلني أبقى حيّا في الوقت الذي أصاب الرصاص النذير!)[36]

والأمثلة السابقة التي ذكرناها في الاسترجاع (الداخلي – الخارجي) كلّها من هذا النوع، أي من "الاسترجاع الجزئي" الذي هو أن يسترجع الراوي أحداثًا ماضية، ثم يعود إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع ليستأنف السرد من جديد، وهذا النّوع من الاسترجاع هو الأكثر والشائع في الأعمال الروائية، لأنّ الراوي فيها يقطع دائمًا استرجاعه، ويعود إلى حيث توقف السرد وبدأ الاسترجاع، ليستأنف الحكي من حيث انتهى الاسترجاع، أو ليواصل عملية الحكي وإن لم يعد إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع.

والأصل في هذا النوع من الاسترجاع أنّه ومضات لأحداث من الذاكرة، تثيرها مواقف لها ارتباط بتلك الأحداث، حيث يؤتى بها لغرض التعليل أو التفسير أو التوضيح أو ملء الفراغ ... أو غيرها من الأغراض.

إنّ تقنية الاسترجاع لا تسهم في تفسير المواقف الراهنة وحسب، بل تسهم أيضا في التعرف على الجوانب الخفية والمجهولة التي تتعلق بحياة الشخصية، فالمتلقي يتعرّف على شخصية السّارد من خلال مراحل حياته انطلاقا من الطفولة إلى شبابه، فالكاتبة "ياسمينة صالح" جعلت من شخصيتها دائمة اليّتم والانكسار والانهيار والاحساس بالاغتراب النفسي واللاأمل في حب عاشه من طرف واحد بين أحضان الإرهاب، و كذلك بشخصية عمي العربي التي تمثل جيل الثورة، و شخصية المعلّم رمز التعليم والثقافة و الرافض للاستغلال و للظلم الاجتماعي والذي كانت نهايته حمّالا بالميناء حتى مات مريضا. وشخصية الجدّ الحاج عبد الله الإقطاعي وشخصية كريمو المصوّر ،الذي شعر بالإهانة والانكسار الرهيب، لأنه لم يكن طفلا شرعيا، كأنّه يعاقب على جريمة لم يكن طرفا فيها ولا جانيا.

لذا فإنّ معرفة كثير من خصائص الشخصية وجوانبها – على اختلافها – التي تتعلق بحياتها وتكوينها النفسي، تكون بواسطة تقنية الاسترجاع . ذلك"أنّ عملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغيّر ويتحول تبعًا لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيّرها به".[37]

فهذه نماذج من الاسترجاع التي وردت في الرواية، وقد رأينا كيف كان الراوي يهيّئ لها مقدّماتٍ وأسبابًا تتناسب مع ورودها في تلك المواطن التي وردت فيها.

3. 3. الاستباق (Prolepse):

يظهر الاستباق "عندما يعْلَن مسبقا عمّا سيحدث"[38] وغالبا ما يستخدم الرّاوي فيه الصيغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد.

والملاحَظ أنّ الاستباقات المستخدمة في رواية " وطن من زجاج" قليلة إذا ما قُورنت بالاسترجاعات، ولعل مردّ ذلك إلى أنّ الاسترجاع يفيد النص الروائي أكثر مما يفيده الاستباق، فالاسترجاع يؤدّي إلى ربط حاضر الرواية بماضيها، أمّا الاستباق فهو يُفقد الرواية شيئاً من عنصر التشويق .

وحسب جينيت فإنّ "الحكاية "بضمير المتكلّم" أحسن ملاءمة للاستباق من أي حكاية أُخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذات، والذي يرخِّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأنّ هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما "[39].

و الاستباق في الرواية هو مصير الوطن ومستقبله في ظل الظروف التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينيات و لقد بدت لي الكاتبة "ياسمينة صالح" متألمة وشديدة الانكسار لما يحدث لوطنها إلى حدّ وصف الكون والمدينة والأشياء بالسوداوية ولولا الحب الذي رأى النور في قلب السارد، لما انتصر على سوداويته حين قال:(لم يعد ممكنا ألّا أكون استثنائيا من جديد، وألّا أكتب افتتاحيتي هذا المساء لأجل أن ينتصر الحب على سوداوية الكون والمدينة والأشياء. لأجل أن أنتصر بالحب على القتلة. على الذين يتربصون بي أيضا دون أن يعرفوا أنني أبقى لأجلك ولأجل أن أعيش في وطن وجدته فيك!)[40].

هذا المشهد الختامي لرواية "وطن من زجاج" يعبر على عموم الاستباق، وسنحاول ذكر أهمّ ما ورد من أنواع الاستباق على النحو التالي:

3. 3. 1. الاستباق الإعلاني:

هو الإعلان صراحة عمّا سيشهده السّرد من أحداث لاحقة. وظيفته هي "خلق حالة انتظار في ذهن القارئ"[41]. هذا الانتظار قد يقصر وقد يطول. فمن الاستباقات الإعلانية ذات المدى القصير تلك التي توجد غالبا في نهاية المقاطع السردية، وتشير صراحة إلى ما سيحدث في الصفحات الموالية، كقول السّارد: (ماذا يمكن أن تصنع منك كلية جزائرية اليوم؟ لا شيئا، سوى شهادة لن تتعب تماما في الحصول عليها لأنّك لن تجد ما تفعله بها أساسا كما يقول الناس هنا !)[42]

ومن الاستفهامات الواردة أيضا (يا عمي العربي من كنت حقّا؟)[43] ، فكان جواب السّارد في الصفحة(13) بتقديم تعريف عن شخصية العربي.

وكذلك سؤال السّارد عن حقيقة ذاته(من أنا حقا ؟)[44] وهو ما ورد في خاتمة الصفحة، معبر عنه بثلاث نجمات(***) و علامة ذلك انقطاع الحدث الزماني، وتلاه الجواب عنه في الصفحة الموالية بتعريف السّارد بشخصيته و الأحداث التي عاشها.

3. 3. 2. الاستباق التمهيدي:

يتمثل هذا النوع في "أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الرّاوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا"[45].فهو مثل الاسترجاع الإعلاني من حيث تعلقه بالشخصية التي هي تحت مجهر السرد، والرّاوي يحكي أفكارها، ويختلف عنه من حيث الزمن فالأول (الاسترجاع) يتجه نحو الماضي بينما يتجه الثاني نحو المستقبل. وهذا ما نلمسه عندما نقرأ المقطع الذي يتحدث في السارد عن "النذير" وهو داخل للحي الذي يسكن فيه لزيارة أمه. (كنت أمشي أمام النذير وأنا أعي بحاستي" السابعة" أن دخولنا لن يكون عاديا وأنّ الجميع سيعرف بعد ساعة أن النذير مدير جريدة "مدى الجزائر" جاء لزيارة أمه !).[46]

من ذلك ما توقعه النذير عن موته و عدم رغبته في ترك أرملة ويتيم من بعده (هو الذي قال إنّ الزواج لا يليق لمثله لأنّه لا يستطيع أن يحلم بامرأة يتركها أرملة، وأطفال يخلفهم يتامى) .[47]

ونجد تمهيدا آخر في قول السارد(كنت أعي جيدا أنّ الرسائل التي تصله هي نفسها التي ستصلني في اليوم التالي من موته) .[48] يريد به الإشارة إلى مصير النذير وهو الموت وهو ما تحقق فعلا في الصفحة(142)، أمّا توقع السارد نفسه أنّه سيلتحق بصديقه ميّتا فلم يتحقق ذلك، رغم تمهيده للقارئ بذلك.

ومن أمثلة الاستباق التمهيدي(وأخذ زميلته على انفراد ليتكلم معها قليلا.قبل أن يلتفت نحونا ويقول بصوت توقعت حياديته.قال إنّ المصاب في حالة حرجة فعلا، والساعات القادمة ستكون حرجة فعلا).[49]

توقع السارد الكلام الذي سيقوله الطبيب للطبيبة أخت النذير، وما أفصح به الطبيب بحالة المصاب النذير الحرجة كانت ممهّدا لموت" النذير" بالمستشفى.

(ودّع أمه وخطيبته، ولبس بذلته الرسمية الزرقاء وخرج.كانوا يعلمون بحاستهم السابعة أنّه لن يعود).[50]

(لقد عرف الرشيد منذ البداية ما ينتظره، إنه ضابط شرطة يعرف أنّه يعيش على كفّ عفريت في هذه الظروف يا بني، لو خاف لترك عمله ولغادر البلاد وكما فعل الآلاف غيره..).[51]

توديع الرشيد لأمّه ولخطيبته ولباسه الرسمي كان تمهيدا لمشروع قتيل و أنّ كلّ من هو شرطي يعرف نهايته، فمجرد أنّك شرطي فذلك ممهد للقارئ وإدراك منه لمصير أعوان الشرطة ولعلّ شخصية "الرشيد" من الشخصيات التي توقعنا موتها في الرواية.

3. 3. 3. الاستباق الموضوعي:

هو عودة الكاتب إلى أحداث مستقبلية موضوعية لم تقع بعد، بحيث يتصل الاستشراف الموضوعي بالسّارد حين يرى أنّه من المفيد أن يعلم القارئ "مسبقا بمآل السرد، حتى يخلق في

نفسه شوقا لمعرفة الأحداث التي ستقود إليه."[52] وهو نوع مرتبط بآمال وأحلام السّارد وتطلعات الشخصيات المستقبلية وخير مثال على ذلك:"مليون جزائري هربوا من البلاد.. قالها كأنّه يقنع نفسه بشكل غير مباشر أنّه يناضل في الداخل لأجل هؤلاء جميعا.. لأجل أن يعودوا ذات يوم إلى وطن سيعرف كيف يحميهم، وكيف يدافع عن كرامتهم.. وطن لا يشجعهم على البقاء في الخارج، وعلى قطع كل أوراق الرجوع إليه ولا حتى في التوابيت !"[53]

4. نسق المدة الزمنية:

إنّ النّسق الزمني للسرد يرتكز على وتيرتين هما " الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي يتخذها في مباشرة الأحداث وذلك عبر مظهريْها الأساسين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، ثم تعطيل أو إبطاء السرد، ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة".[54]

لذلك نجد الكاتبة "ياسمينة صالح" لجأت إلى إتباع تقنيات سردية يتحدد من خلالها إيقاع الزمن في الرواية، بحيث أنّ الزمن الروائي مرتبط بالحدث بشكل كبير، و لتتبع حركة الزمن في الرواية، ينبغي علينا أن نتتبع حركات الحدث وسكناته ، وبذلك تتحدّد تلك الأنواع التي تحكم النّسق الزمني السردي في الرواية بين تبطيء للزمن أو تسريعه أو مطابقته، فإذا ما أردنا تسريع الزمن نستخدم تقنيتي: الخلاصة و الحذف.

4. 1. الخلاصة:(Sommaire)

يُعنى بـ "الخلاصة هو اختزالٌ أو اختصارٌ في سرد أحداث ووقائع يُفترض أنّها حدثت في سنوات أو أشهر أو أيام ... فتختصر أو تختزل في كلمات أو أسطر قليلة دون تعرض لذكر التفاصيل".[55] فهي أحد التقنيات التي تستخدم لتقليص حجم الأحداث وضغطها وتلخيصها، حيث يعبّر الراوي عن الأحداث الكثيرة والممتدة عبر أيام أو شهور أو سنوات، بعبارات موجزة ومختصرة تتلخص من خلالها تلك الأحداث.

و لها وظائف عديدة منها الربط بين أجزاء السرد لكي لا يبدو مفكّكًا، فهي تحافظ على اتصال مشاهد السرد وأحداثه، و ملء الفراغات السّردية التي لا تستأهل التفصيل، بالإضافة إلى التعرّف على بعض الشخصيات، أو تفسير بعض المواقف أو الحالات النفسية والاجتماعية ... أو الإشارة إلى بعض الأحداث الماضية التي لها علاقة بالسرد الحاضر ... أو غير ذلك.

ومن أمثلة ذلك في رواية "وطن من زجاج" قول السارد عند موت "الرشيد": (-أجل يا صديقي، مات الرشيد دفناه أمس مع زميلين له، مات مبتسما، كمن يتحرر أخيرا من كذبة الوطن والناس... !)[56] والاختصار في الحقيقة هو ألْيَق بالشخصيات الثانوية، إذ لا أهمية كبيرة لها في الرواية، بل دورها ثانوي لا يستدعي كثرة التفاصيل.

4. 2. الحذف:(L'ellipse)

هو "تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويُكتفى بالقول مثلا: "ومرت سنتان " أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"... ويتضح من هذين المثالين بالذات أنّ القطع إمّا أن يكون محدّدًا أو غير محدّد "[57]. وتكمن أهمية الحذف في تسريع الزمن، وإلغاء الأحداث والتفاصيل التي لا أهمية لها في الرواية، بالإضافة إلى ربط حلقات سلسلة السرد بعضها ببعض، فالرّاوي يضطر إلى استخدام الحذف للقفز فوق الأحداث الملغاة، للوصول إلى الحدث الذي يريده. وميّز "جيرار جنيت" بين الحذف الصريح والحذف الضمني، فالصريح هو الذي يكون مصحوبًا بإشارة زمنية (ساعة ،يوم،شهر،سنة...)، والضمني هو الذي يُدرك ضمنًا أي "يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه "[58].

والفرق الجوهري بين الخلاصة والحذف هو أنّ الخلاصة تُذكر فيها الأحداث إجمالاً دون ذكرٍ للتفاصيل، أمّا الحذف فلا تذكر فيها الأحداث رأسًا، بل يُكتفى بذكر المدة الزمنية فقط، ولعل السبب يعود إلى درجة أهمية الأحداث أو درجة اهتمام الراوي بالأحداث، فكلما ازدادت أهمية الحدث، تعرض له الراوي بقدر أكبر من التفصيل، وكلما تضاءلت أهميته تضاءل - في المقابل - الحديث عنه..

وهذه بعض الأمثلة عن استعمال الكاتبة "ياسمينة صالح" لتقنية الحذف في رواية "وطن من زجاج":

قال السّارد: (في نصف ساعة عرفت منه ما توقعت معرفته.)[59]. فقد ذكر "في نصف ساعة" وهو يجلس مع صديق الطفولة "الصحفي النذير" دون أن يذكر ماذا عرف منه بل كانت مجرد توقعات وتخيّلات من السّارد. وأحيانا يرغم السّارد على تبطئة الحكي في تقديمه للأحداث، فنجده"..يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيّز نصّي واسع من مساحة الحكي، معتمدا على تقنيتين، تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي، هما: المشهد والوقفة".[60]

4. 3. الوقفة: (Pause)

هي التوّقف عن عملية السرد، ومنه توقّفُ حركة الزمن في الحكي، وذلك من خلال اللجوء إلى تقنية الوصف، لأنّ الوصف يقوم على تشخيص الأشياء وتمثيلها، لا على الحدث والحركة، وبهذا يتجرّد الوصف من عنصر الزمن تمامًا.

ولكن ليس كلّ وصف يقتضي بالضرورة أن يتوقف الزمن، كما قرّر "جيرار جنيت"، إذ حين يتحول البطل إلى سارد في موقف تأملي لمشهد ما، لا تتوقف سيرورة الزمن في هذه الحالة " ولهذا فإنّ المقطع الوصفي لا يفلت أبدًا من زمنية القصة "[61].

إنّ توقف الزمن عن طريق الوصف يعود إلى طبيعة الوصف نفسه، إذ يُميّز " جنيت " في هذا الصدد بين السرد والوصف، بكون الأول تشخيصًا لأعمال أو أحداث، وفيه يجري الزمن مع سيرورة الأحداث، وكون الثاني تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص، وهذا يعني توقف الزمن وانقطاعه[62]. وينبّه "جنيت" إلى حقيقة أخرى مهمة بعد ذكره لذلك التمييز، وهي أنّه من السهل أن تأتي بوصف خالص، ولكن ليس من السهل أن تأتي بسرد خالص دون وصف، ويقدم مثالين على ذلك:

1- المنزل أبيض بسقف من ألواح "الأردواز" وبمصراعين خضراوين.

2-تقدّم الرجل إلى الطاولة وأخذ السكين.

فيرى أنّ المثال الأول يمكن اعتباره وصفًا خالصًا خاليًا من الحركة والزمن، أمّا المثال الثاني فهو سرد لاحتوائه على الحركة (تقدّم -أخذ)، ولكنّه لا يخلو من الوصف لاحتوائه على أسماء تأخذ طابع الوصف (الرجل - الطاولة - السكين) وإذ تشير – على الأقل – إلى أنّ البيت فيه طاولة وسكين مثلاً، وهذا يعتبر وصفًا للبيت، ثم يقول "جنيت" مبيّنًا هذه الحقيقة : " إنّ الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء "[63].

وبعدُ، فإنّنا نستطيع القول إنّ رواية "وطن من زجاج" كانت مشبعة بالوصف، كأنّه من أهمّ المحطات التي يعتمدها السارد في الحركة السردية ليمرر من خلالها رسائله و أفكاره بتخيله وتمنياته وتوقعاته وتأملاته، بطريقة فنية رائعة لا يشعر القارئ من خلالها بفراغ في تسلسل الأحداث أو انقطاعها.

يبدأ الوصف (لشدّ ما تمنيت وقتها لو أستطيع البكاء. تمنيت لو أستطيع أن أمدّ ذراعي إلى محدثي لأوقفه عن الكلام أو لأبكي قبالته.. لأبكي أمامه بلا خجل من "عيب" البكاء...لكنني عجزت عن الحركة. ...حب بسيط وصادق ومدني).[64]

ومن الشخصيات التي اهتم السّارد بوصفها وصفا دقيقا شخصية "العربي" و ذلك حينما سرد علينا قصة العميل وهو يباغت "العربي" بإطلاق الرصاص عليه، فيسقط جريحا و (ظلّ منهارا ينزف دما ممسكا بمسدس لم يعد يصلح لشيء.. ثم غاب عن الوعي. .....)

وكثير من الشخصيات قام السارد بوصفها كشخصية "المعلم" وشخصية "النذير" و شخصية "المهدي" و "النبيل" وشخصية الطبيبة أخت النذير و شخصية "كريمو" فأعطى لها حيّزا من روايته حتى يعرّفنا بها كمعطيات حقيقية ومن الناحية الفنية تزيد الرواية حبكة وتشويقا.

4. 3. المشهد: (Scène)

يتمثل في تقنية المقطع الحواري، وفيه يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب، لأنّ الرّاوي في المشهد الحواري ينقل أقوال الشخصيات كما هي دون نقص أو زيادة أو تحريف، وبذلك يتطابق في الحوار زمنَيْ القصة والخطاب، ولكن "جنيت" يناقش هذه القضية، أي قضية تساوي زمن القصة

وزمن الخطاب في الحوار، وينبه إلى أمر لا بدّ من مراعاته، وهو أنّ الحوار في الواقع قد تتخلّله لحظات صمت أو تفكير أو تكرار ... ونحو ذلك ممّا لا يسجله الحوار في الرواية، فيتعذر بذلك تطابق زمن الحوار في القصة مع زمن الحوار في الرواية، "وعلى العموم فإنّ المشهد في السّرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائمًا أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع أو متوقف "[65].

5. الذات الروائية:

الشخصية الروائية مهما كانت تخيلية فإننا نجد لها معادلا في الواقع المعيش لكون الكاتبة اعتمدت في سرد أحداث روايتها انطلاقا من خلفيات مخزنة في اللاوعي وأسقطتها على شخصياتها الورقية باستعمال الرمز و التلميح والايحاء كتقنية فنيّة تساعد على انفتاح النص الروائي أمام المتلقي، وهي بذلك لا تحيل إلا على نفسها، جاعلة من اللغة الشعرية وسيلة للتعبير عن مرادها عن طريق السارد الذي منحته الوظيفة العاطفية أو الانفعالية ، باستعمال ضمير المتكلم " أنا" بصوت ذكوري، والتوغل في أعماق الذات الروائية من خلال البنى السردية التي تكوّن النص الروائي.

ونجد لها إهداء واضحا، تصرّح فيه الكاتبة" ياسمينة صالح" عن حقيقة مشاعرها اتجاه وطنها، وتمسكها به وانتمائها له رغم كل شيئ ونعيش فيه برغم كلّ شيئ..

6. مناقشة النتائج :

في ختام دراستنا لرواية "وطن من زجاج" للكاتبة ياسمينة صالح، نستنتج أنّها واكبت تحولات الواقع الوطني الجزائري في محنته الوطنية، والتزمت بطرح قضاياه وإشكالاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وقد ألقت هذه التحوّلات بظلالها على العناصر المكونة للخطاب الروائي، ومن أهمها البنية الزمنية السردية للرواية وذلك بشكل فنّي متميز، مُفْعم بحيوية الزّمن وتشابكه، وهي تحمل في ثناياها أبعادا ودلالات يّتكئ عليها الخطاب صراحة أو ضمنا على مستوى تقديم القصة، والتي نلخصها على الشكل التالي:

- تميّزت الرواية بأنها استرجاعية بامتياز، بالعودة للزمن الماضي، من خلال استرجاع الشخصيات المحورية للماضي البعيد كاسترجاع زمن الطفولة، أو الزمن التاريخي (الثورة المسلحة)، أو استرجاع الماضي القريب كاسترجاع أحداث مرحلة التسعينيات، التي تمثل نقطة تحول حاسمة في تاريخ الجزائر الحديث، وتهدف الاسترجاعات المذكورة إلى الكشف عن عمق التحول في حياة الشخصيات، وترمي أيضا إلى إبراز حجم التغير الناجم عن حركة المجتمع، بحيث تلتبس في هذه الاسترجاعات السردية سيرة الذات بسيرة الوطن، ويتحول كل منهما مرآة للآخر.

- وصفت الكاتبة الصراعات بين حب الوطن وكره ما يحدث فيه عبر مراحل زمنية مختلفة، بلغة إيحائية دلالية.

-تقديم البنية الزمنية بشكل معقد ومتداخل لأنّ زمن القصة حافل بأحداث والزمن الخارجي المليئ بالمتناقضات ينعكس على الزمن الداخلي للرواية ولعلّ هذا ما يفسر الاسترجاعات الكثيرة مع توظيف تقنيات زمنية مختلفة تضفي على الخطاب السردي جمالية خاصة.

- هيمنة المفارقات الزمنية وتنوّعها من الاستراجاعات و الاستباقات مع توظيف نسق الديمومة بتسريع الحكي وتبطيئه .قصد سد الثغرات، كما أن الوعي الفني عند سرد الأحداث يفرض على الكاتبة أن تتغاضى عن بعض الأحداث فلا تذكرها في أوقات وقوعها، دون أن تتجاهلها نهائيا، بل تفضل العودة إليها بما يتلاءم وسرد الأحداث حتى تخرق أفق التوقع عند القارئ وتزيد في إثارته و تشويقه .

- غلبة السّرد البطيء، بسبب الاعتماد على تقنيتي المشهد والوقفة، فالكاتبة منحت للشخصيات حرية الحوار وحرية الوقفات التأملية والوصفية.

7. الخاتمة :

ومن خلال ما تقدم نرى أن الكاتبة "ياسمينة صالح" عملت على كسر الخطية الزمنية المتتابعة للزمن باستعمال محور نسق الترتيب الزمني، المتمثل في تقنيتي الاسترجاع والاستباق، بأنواعهما، وأنّ الزمن في الخطاب السردي قد احتوى المكان والشخصيات والحدث، إضافة إلى استعمال محور نسق المدة الزمنية بمظهريهما المتمثلين في تسريع و تبطيئ السرد، مما أضفى قيمة جمالية وفنية متماسكة ومترابطة النسج على مستوى المتن الحكائي، باختلاف التقنيات وتنوعها، من الخلاصة والحذف والمشهد الحواري و والوقفة التأملية الواصفة. حتى يتمكن القارئ من تتبع أحداث الرواية بكل شغف و اهتمام كبيرين، ما يحدث في الجزائر إبان فترة التسعينات، التي عرف فيها وطننا الحبيب مأساة دموية، فاستطاعت الكاتبة أن تمازج بين الواقع الحقيقي و العنصر التخييلي في خضم زمن مفعم بالأحداث والحيوية. ومصوّرة أهمّ الجوانب النفسية التي تعبر عن حالة اليتم والاغتراب النفسي والهجرة والمنفى والقهر والحب والكره وقتل الحلم والانكسار والموت والعزلة السيكولوجية وأزمة الهوية الوطنية والصراع النفسي والمحسوبية والبيروقراطية والخوف من المستقبل.

- المصادر والمراجع:

[1]- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 23، 1994، ص 445.

[2] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط2،1997، ص47.

[3]- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1،1992، ص 55.

[4] - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991، ص73.

[5] - ياسمينة صالح، الرواية "وطن من زجاج"، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1،2006، ص7.

[6] - المصدر نفسه، ص10.

[7] - المصدر نفسه، ص23.

[8] - المصدر نفسه، ص28.

[9] - المصدر نفسه، ص47.

[10] - المصدر نفسه، ص46.

[11] - المصدر نفسه، ص49.

[12] - المصدر نفسه، ص50.

[13] - المصدر نفسه، ص58.

[14] - المصدر السابق، ص69.

[15]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[16]- المصدر نفسه، ص71.

[17]- المصدر نفسه، ص72.

[18]- المصدر نفسه، ص73.

[19]- المصدر نفسه، ص82.

[20]- حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 74.

[21]- المرجع نفسه، ص 75.

[22]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2009، ص 104.

[23]- أ.أ.مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1997، ص 157.

[24]- إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 55.

[25] - ينظر: وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1،1985، ص96.

[26]- الرواية، ص28.

[27] - الرواية، ص13.

[28]- إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص55.

[29]- الرواية، ص25، 26.

[30]- المصدر نفسه، ص69، 70 .

[31]- المصدر نفسه، ص 71.
[32]- المصدر نفسه، ص72.
[33]- المصدر نفسه، ص74.
[34]- المصدر السابق، ص129، 130.
[35]- المصدر نفسه، ص133.
[36]- المصدر نفسه، ص 134.
[37]- أ.أ. مندولا، مرجع سابق، ص 39.
[38]- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1996،ص48.
[39]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 76.
[40]- الرواية، ص 175.
[41]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،" الفضاء،الزمن،الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990،ص137.
[42]-الرواية، ص 47.
[43]-المصدر نفسه، ص12
[44]- المصدر نفسه، ص28.
[45]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2004، ص213.
[46]- الرواية، ص 92.
[47]- المصدر السابق، ص 107.
[48]- المصدر نفسه، ص 90.
[49]- المصدر نفسه، ص 107.
[50]- المصدر نفسه، ص 07.
[51]- المصدر نفسه، ص 24.
[52]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الدار التونسية للنشر، ط1، 1985، ص82.
[53]-الرواية، ص 93.
[54]-حسن بحراوي، مرجع سابق، ص144.
[55]-حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 76.
[56]- الرواية، ص 7.
[57]- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 77.
[58]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[59]-الرواية، ص62.

[60]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص309.

[61]- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص77.

[62]- المرجع نفسه، ص 78.

[63]- المرجع نفسه، ص 79.

[64]- الرواية، ص7، 8.

[65]- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 78.

- قائمة المصادر والمراجع:

[1]- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 23، 1994.

[2] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2،1997.

[3]- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1،1992.

[4]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991.

5- ياسمينة صالح، الرواية "وطن من زجاج"، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1،2006.

[6]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2009.

[7]- أ.أ.مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1997.

[8]- وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1،1985.

[9]- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.

[10]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،" الفضاء،الزمن،الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

[11]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2004.

[12]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الدار التونسية للنشر، ط1، 1985.

[13]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

Du réel transcendantal aux dynamismes de l'imaginaire : l'ethos en mouvement chez Isabelle Eberhardt

From real transcendental to dynamism of the imaginary: the ethos in movement at Isabelle Eberhardt

MCB. CHIHANI OUACILA, Faculté des lettres et des langues
Université d'El-Oued, Algérie
Ouacila-chihani@univ-eloued.dz

Soumission:29/04/2020 *Acceptation:05/10/2021* *Publication 04/11/2021*

******

Résumé :
"Je ne suis qu'une originale, une rêveuse qui veut vivre loin de la vie libre et nomade, pour essayer ensuite de dire ce qu'elle a vu et peut être de communiquer à quelques-uns le frisson mélancolique et charmé qu'elle ressent en face des splendeurs tristes du Sahara" [1] Isabelle EBERHARDT

Loin de toute expression archétypale, Isabelle Eberhardt décrit les Algériens avec un ton personnel et exalté dans leur situation colonisée, et avec un répertoire d'images d'expressions du sentiment de la nature, elle a fait interroger le malheur, l'injustice pour répondre aux jeux auxquels ils sont appréciés.
Ce détail finit par construire une vision rébarbative qui induit une représentation d'un monde compliqué et problématique lançant appel à la pensée de l'autre, « Il faut apprendre à penser »[2], disent les Journaliers.
C'est à propos de cette vision que l'on s'interrogera sur la portée de la nouvelle - ce vieux genre qui présente une voix de la fiction à dimension réelle et animatrice - et l'image que le locuteur donne de lui-même à travers ses traités.
Nous avons choisi pour notre sujet d'intervention de travailler sur les nouvelles d'Isabelle Eberhardt *« Au pays des sable »* afin de déceler comment l'ethos auctorial se manifeste-t-il dans le texte d'Isabelle Eberhardt, sa dimension persuasive, et son articulation avec les notions de la triade Pathos et Logos qu'il faut envisager, mais aussi son articulation avec les notions voisines et concurrentes, tels que style, ton , manière : l'ethos

est-il une notion alternative à celles-ci ou un simple composant, ou une dimension persuasive ?

L'objectif principal de notre analyse sera celui de dégager le rôle de cette écriture dans la mise en scène de l'ethos en faisant appeler aux éléments discursifs et argumentatifs qui par lesquels les personnages construisent progressivement leurs images d'oratrice devant leur auditoire, dépassant par cela les limites du cadre fictionnel pour aboutir à la dimension persuasive.

Mots clés : le réel, l'imaginaire, éthos, dimension persuasive, pathos, logos.

ملخص: في الصحراء الشاسعة تسجل بحثها عن الحرية والعالم الحقيقي، و بعيدًا عن أي تعبير تقليدي، تصف الجزائريين بنبرة شخصية في وضعهم الاستعماري، وتطرح مجموعة من الصور توضح شعورها بالطبيعة و تساؤلاتها حول الظلم السائد في هذه المنطقة ردا على كل التجاوزات التي يقوم بها المستعمر.

كل هذه التفاصيل تنتهي إلى بناء رؤية تمثيلية لعالم معقد و إشكالي يستقطب فكر الآخر.

يقول كتاب اليوميات لكاتبتنا "عليك أن تتعلم التفكير".

حول هذه الرؤية، سوف نتساءل عن نطاق هذا النوع الجديد من الأدب، الذي يقدم صوتًا خياليًا بأبعاد حقيقية و ذات حركية.

اخترنا لموضوع مداخلتنا: العمل على قصص إيزابيل إبرهاردت "في أرض الرمال" من أجل اكتشاف كيف تتجلى روح الخطاب في نص إيزابيل إبرهاردت و البعد المقنع، وصياغته مع مفاهيم الشعور و المنطق.

الهدف الرئيسي من تحليلنا هو تحديد دور الأسلوب في تنظيم النفس من خلال مناشدة العناصر الخطابية و الجدالية التي تبني من خلالها الشخصيات صورهم للخطاب أمام جمهورهم، متجاوزًا بذلك هذا الإطار الخيالي للوصول إلى البعد الإقناعي.

الكلمات المفاتيح: الحقيقة، الخيال، الروح، البعد الإقناعي، الشعور، المنطق

Introduction

Notre étude nous permettra de lire et de montrer comment l'argumentation de l'auteur s'articule sur un triple ethos : celui de l'auteur, du narrateur et des personnages romanesques. Pour aboutir à une réponse pertinente, il nous faut poser les questions suivantes :

Quels statuts les personnages des nouvelles se confèrent-ils pour légitimer leur dire ? Comment l'image de soi qu'ils projettent peut- elle contribuer à l'efficacité de leur parole ?

Pour répondre, il nous est important de savoir primordialement ***Comment l'auteur esquisse-t-il le portrait social de sa société élue ?***

L'œuvre d'Isabelle Eberhardt se propose essentiellement sur la présentation du genre humain dans sa misère et son exploitation, dans les conditions et les rouages qui traduisent son rapport avec les autres. Elle, par ses récits, propose une tentative habile de corriger la réalité transcendantale, de la faire passer du néant à l'existence pour résorber le désordre et l'état d'injustice, son but est de défendre un peuple aussi vertueux, accusé et de sauvegarder sa liberté humaine. Rappelant qu'Isabelle Eberhardt est doté d'une excellente réputation au sein du monde algérien, joue là sur la représentation favorable de sa propre personne, elle écrit précisément pour le lecteur parisien en lui proposant « une étude sur le vrai ». Avant de prendre la route pour El-oued, elle se donne comme impératif de noter toutes les impressions de voyage « tout noté », écrit-elle avec du pensée « il faut apprendre à penser », disent les journaliers. Ce désir d'intellectualiser sa participation au vécu algérien, a fait de son œuvre un instrument pour éclaircir son propre rapport au monde.

Cette relation particulière aux éléments, comme réalité physique, comme image et comme symbole dans la formation de l'identité de l'auteur et dans la description que celle-ci en fait, nous a fourni notre fil conducteur de mettre l'accent principalement sur l'établissement de la crédibilité de l'auteur à travers son ethos, voire les questions de la confiance qu'on peut porter à son discours, la question du vrai et de la sincérité qui se trouvent engagées dans notre problématique. Isabelle Eberhardt, par son expérience, entretient en effet avec les éléments de son imaginaire une intimité qui s'étend bien au-delà de simples préférences décoratives. La liberté, la continuité des éléments de l'imaginaire évoquent pour elle la puissance illimitée de la création. Elle commence par analyser le paysage du ravissement de son errance y décrivant les dimensions ambivalentes de ses souvenirs transfigurés par l'imaginaire, les figures des lieux, la souffrance de ces figures, découvrant l'injustice sociale et le rejet affectif familial. Elle est alors en révolte contre le monde mais, elle veut aussi être délivrée, dans son âme comme dans son corps, l'exemple Jacques a connu par les hasards de la vie militaire, la révélation du sud, la lumière de ses soirs, « *douce comme le renoncement définitif »* [3] et ses dunes « *comme endormies en un rêve éternel* »[4].

Isabelle raconte la grande découverte de l'homme du nord lorsqu'il a l'âme et le cœur assez sensibles et hors du commun.

La conscience du malheur collectif n'a cessé de faire croître chez elle le sentiment de l'injustice sociale et familiale auxquelles elle avait été

confrontée, nait chez elle le désir de s'affirmer concrètement et explicitement, pour témoigner d'une vie comprise comme inimaginable :
L'âme tout à l'attente anxieuse, irraisonnée d'une vision que je pressentais devoir dépasser en splendeur tout ce que j'avais vu jusqu'alors, je repris avec mon petit convoi bédouin la route de l'est, sentier ardu qui tantôt serpente dans les défilés fuyants des dunes, tantôt grimpe sur les arêtes aiguës, à d'invraisemblables altitudes, hasardement[5].
On note la violence de l'expression et le désir très personnel de faire une exception pour le Souf -pays bien-aimé- dans la nouvelle qui rassemble Jacques et Embarka qui représentent chacun un peuple, une civilisation, une conception de l'amour prototypement correspond à l'image que l'auteur donne de lui-même.
« *Quand j'ai senti mon cœur vivre en dehors de moi, c'était dans la nature ou dans l'humanité, jamais dans l'exaltation charnelle* »[6].
Au contact de la population autochtone, elle observe les gens, pose sur eux un regard d'une intense acuité, sans exotisme, sans recherche du typique, avec une liberté inhabituel, pour parler surtout de leurs douleurs et de l'injustice dont ils sont victimes, de leur bonté pour en faire des portraits d'un naturel et d'une authenticité exceptionnels.
Il faut lire l'évocation de « *Oum Zhar »* qui est devenue folle après la mort de sa mère et le remariage de son père. Oum Zhar se signale par « une *fixité et une ardeur inquiétant* »[7], son refus du change est justement l'origine de son vide buté dans l'hallucination et dans la mort. Dans cette nouvelle, *Oum Zhar* est trop choquée et souffre trop. Sur la douleur à la mort de la mère, Isabelle Eberhardt s'exprime avec une ferveur de pitié et de sympathie « *Et dans la nuit chaude, dans le silence lourd, Oum Zhar et Messaouda pleuraient, inconscientes presque encore, le seul rayon de soleil, le seul semblant de bonheur qui soit donné à une femme bédouine : l'amour de la mère douloureuse et idolâtre, plus violent, plus immense que chez toutes les autres femmes…* »[8] L'auteur se fond dans le « neutre » de l'écriture et « l'aventure dans le signifiant », et parfois se complaît à décrire son Moi en ayant recours aux métaphores du désert et du vide et en mobilisant l'imaginaire des vanités.
D'Isabelle Eberhardt, on connaît communément la vie, si aventureuse et si étrange. Ce besoin d'aventure lui a fait revêtir l'apparence du vagabond. Elle le présente aussi, singulièrement, comme un héritage et un impératif de sa destinée.
Dans la dune Nous passions nos journées à chasser les innombrables lièvres sahariens, et surtout à rêver, en face des horizons moutonnants. Le calme et la monotonie, jamais ennuyeuse cependant, de cette existence au grand air provoquaient en moi une sorte d'assoupissement intellectuel et

moral très doux, un apaisement bienfaisant […] Je débarrassai Souf de son harnachement, et je lâchai, allant moi-même explorer mon « île de Robinson » [9]

C'est Tessaâdith, un cas de l'île, née dans la vallée de Oued righr à Oued souf, à l'ombre des dattiers dans le silence des sables, transportée en ville pour un mari inconnu, caduc et laid qui la laissait dès sa première rencontre. Sa haine éveillait chez elle l'intelligence et la conscience de soi-même de chercher son désir perdu entre la méprise de la famille et l'injustice de la société, mais comme sa chance était étourdie, elle rencontra un jeune spahi appelé Abdelkader par un mariage non conforme, vivait avec lui de la prostitution clandestine.

Isabelle s'est intéressée particulièrement aux femmes enfermées, les prostituées, elle a su aussi évoquer la beauté des femmes sensuelles et coquettes qui se mêlent d'une souffrance « *la beauté de Saadia et sa tristesse furent pour lui une délicieuse trouvaille* »[10], les habits, l'hexis, le débit de la voix, l'accent et le ton qui contribuent à construire une image de l'écrivain. Les personnages et les décors de cette biographie ont été créés de toutes pièces à partir de documents d'archives incontestables, de correspondances exploités et de témoignages attestés autour d'une personne mobile, faite de moi mouvants et virtuels.

Isabelle Eberhardt nous présente avec éclat et admiration les journaliers des gens du désert.

« *Le regard dit sur le regardant que sur le regardé, vérifiant ainsi cet acquit fondamental de la psychanalyse selon lequel nous projetons sur autrui l'image de qui nous effraie et nous fascine* », écrit O. Mannoni[11]

La façon dont ils sont regardés, mesurés, décrits, expliqués marquera presque de manière indélébile la conscience de la population nomade. Des images qui les englobent de manière indifférenciée, gomment paradoxalement leur personnalité et les placent tous dans un même moule racial ou culturel, comme s'ils étaient interchangeables, indéfiniment répétés, jusqu'à provoquer cette « inquiétante étrangeté »[12] dont parlait Freud. Ces images formées constituent les seules représentations d'une société qui ne produisait pas mais de haute valeur symbolique ; une société qui raconte le plus souvent l'itinéraire et les péripéties à ses aventuriers.

A force de traverser les pages d'*Au Pays des sables* dans lesquelles le sable envahit tout, y compris l'espace de l'écriture ; certaines certitudes finissent par s'éroder, certains réflexes tendent à s'effriter pour faire place à de nouvelles interrogations concernant l'émergence du paysage désertique dans ses écrits : les figures prédominantes du nomade, de l'anachorète et du vide, qui engagent une réflexion sur le mouvement, la transfiguration, et l'altérité des frontières. Les textes d'*Au Pays des sables* situés à la croisée des

cultures conduisent son auteur au milieu des étendues sablonneuses, silencieuses, là où l'on se surprend parfois à frôler les précipices de la pensée.

Le désert, alors, constitue un milieu de vie, un lieu de méditation. Ceci permettra de mieux comprendre les différentes facettes de cet imaginaire selon la culture et l'auteur même et de mettre en ligne les habitudes d'interprétation que les humains ont contractées au contact du désert et d'approfondir la réflexion sur le nomadisme, et la réécriture de l'histoire et l'altérité.

Sigmund Freud a montré l'existence de l'inconscient et le rôle décisif des images dans le fonctionnement de la pensée. Avec lui, l'imaginaire devient la clé qui permet de pénétrer dans la chambre la plus reculée de la psychologie humaine.

Isabelle face au grand désert, entre deux espaces de la perte ou de la réunion, espace du plein et du manque, son existence et la rencontre rêvée la plongent dans un sentiment ambivalent. Son acte créateur tire sa force de son expérience sensible qui la conduit de l'étonnement à l'ouverture à un monde à caractère spirituel.

Le Sahara souhaité avec tant de volonté et d'amour ne peut être le lieu de la veulerie et des lâchetés du voyou que l'on porte en soi[13], il enferme en lui des figures de lutte et de conquête. Cet espace circonscrit devient le réceptacle des idées et des sentiments :

Là, assis dans un coin de la cour par la soirée encore presque froide, nous nous chauffons autour du feu, roulés dans nos burnous[14]. Moi je songe avec une mélancolie délicieuse à toute l'étrangeté de ma vie en ces décors singuliers…Comme toujours en route, dans le désert, je sens un grand calme descendre en mon âme. Je ne regrette rien, je ne désire rien, je suis heureuse[15].

On voit l'importance de l'articulation entre la façon dont l'énonciation produit des images de soi et le positivement de l'écrivain dans le champ.

Ce lieu sollicite le regard et le sentiment, génère la pensée et suscite l'action. Il permet aussi de résorber les contradictions qui naissent de l'affrontement entre le désir d'une vie passionnée et une mélancolie fondamentale de l'être.

Le tableau que nous donne à lire les nouvelles d'Isabelle Eberhardt, est centré sur le problème de l'esclavage, la critique de l'administration coloniale qui est particulièrement violente, et sur une idéologie qui s'exprime sans ambigüité, marquée par une condamnation de l'exploitation coloniale. Mais ce que nous voyons comme figures mises en œuvre dans ses textes sont d'une interprétation plus subtile. Les nouvelles dépeignent la classe mourante ; les individus originaux qui soulignent la contrainte et qui portent en soi la douleur de l'âme humaine. La nouvelle « Ilotes du sud »

veut donc transmettre un message de ce que la politique coloniale exerce sur un peuple et de partager ces histoires par une communauté.

Le spahi, indifférent, continue son interrogatoire. Et toi, le vieux ?
La question s'adresse à un petit vieux timide et silencieux
_ Moi... Je suis des Ouled Saoud. Alors, comme la maitresse du lieutenant Durand est partie, et qu'elle avait beaucoup de bagages, le lieutenant a donné des ordres aux caïds. Le mien m'avait ordonné d'amener ma chamelle, mais comme elle blessée au dos, je n'ai pas voulu la prêter. Je suis en prison depuis huit jours. Le lieutenant, en m'interrogeant, m'a donné une gifle quand j'ai dit que ma chamelle était malade et on ne m'a pas dit combien de prison j'ai à faire… Dieu m'est témoin que ma chamelle est blessée…
_ Moi, dit un troisième, je suis venu au marché où j'ai vendu un pot de beurre. Le lendemain, je devais en touché le prix, mais il y avait une lettre pressée pour le cheikh de Debila… alors, on me l'a remise en m'ordonnant de repartir tout de suite… j'ai eu beau supplier, j'ai été menacé de la prison. Alors, pour ne pas perdre le prix de mon beurre, j'ai fait semblant de partir, restant jusqu'au matin. Ça s'est su, Dieu sait comment, et je suis en prison pour quinze jour, avec quinze francs d'amende. [16]

Ce procédé d'élargissement de l'individuel au collectif a un double effet celui de l'intellectualisation de la spontanéité ou le pathétisme.

Éthé auctorials et jugement de valeurs

L'écriture d'Isabelle Eberhardt a franchi les frontières de son pays élu pour s'aventurer à l'appel de la liberté humaine ; des voix assemblées repliée sur elle-même comme un tremplin onirique. Cette écriture révèle tout, en apparaissant les liens intimes qui relient le biographique et le littéraire. C'est donc la transparence de la mémoire individuelle et collective qui se cache au lecteur ; interroger les points de jonction entre mémoire et invention afin de mettre au jour ce que Jules Verne appelle « poétique du sujet », en effet, reste susceptible au-delà des transfigurations narratives, la trace d'une voix intime. Le sujet de l'altérité que présente Isabelle Eberhardt avec trop d'ouverture ouvre un espace de libre mouvement marquant des voix transculturelles et des voix intertextuelles. Un cryptage donc qui s'opère par la mise en récit, qui efface les raccords entre vie et fiction, et qui donne occasion à l'auteur de faire corps avec l'imaginaire. Isabelle cherche à saisir ce moment où l'histoire devient mythe, récit d'origine pour un individu ou une société qui reste une vision reconstruite. Ce, renforce sa cohérence, son dialogue avec la société, le monde et la tradition du genre autobiographique.

Plus l'ouvrage se développe, s'approfondit, plus remonte à la surface l'ethos auctorial que les rhétoriques définissaient comme l'image de soi que

l'orateur construit dans son discours pour contribuer à l'efficacité de son dire, capter l'attention, gagner la confiance de l'auditoire et se rendre crédible et sympathique.

Dans sa rhétorique, Aristote présente ainsi l'ethos de l'orateur :

Il y a persuasion par le caractère quand le discours est ainsi qu'il rend celui qui parle digne de foi. Car nous faisons confiance plus volontiers et plus vite aux gens honnêtes, sur tous les sujets tout bonnement (haplôs), et même résolument (pantelôs), sur les sujets qui n'autorisent pas un savoir exact et laissent quelque places au doute ; il faut que cela aussi soit obtenu par l'entremise du discours, et non en raison d'une opinion préconçue sur le caractère de celui qui parle. On ne saurait dire en effet […] qu'au regard de la technique l'honnêteté la probité de celui qui parle ne concourt en rien au persuasif. Bien au contraire : le caractère constitue, pourrait-on presque dire, un moyen de persuasion tout à fait décisif [17]

Aristote insiste sur le fait que l'image de soi projetée par l'orateur est produite par le discours.

L'ethos est, dit Roland Barthes, au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela »[18]*. Et toujours chez Aristote l'ethos acquiert un double sens. D'une part, il désigne les vertus morales qui rendent l'orateur crédible : la sagesse (phronésis), la franchise (arété), la bienveillance (eunoia), et d'autre part, l'ethos comporte une dimension sociale dans la mesure où l'orateur parvient à convaincre en s'exprimant de façon approprié à « sa héxis, son habitus (son caractère), et à son type social*[19].

En effet, le statut social de l'orateur joue un rôle primordial dans le processus de persuasion. Pour Aristote, les thèmes et le style choisis doivent être appropriés à l'ethos de l'orateur, à savoir sa héxis, son habitus ou son statut social. Les écrivains deviennent des personnages publics. Ils se livrent, dans et par leurs textes et leurs interventions publiques, à des exercices de présentations de soi. Les contenus mobilisés-explicitement ou implicitement- par ces discours dessinent un portrait de l'écrivain que deviennent confirmer ou nuancer des choix formels.

Le style et le genre employés fournissent des indications qui forment une image de l'écrivain. Il s'agit donc pour l'auteur de se demander comment habiter cet espace de production et comment s'y voit distingué.

Les personnages d'Isabelle Eberhardt se donne à lire comme un livre ouvert, car ces êtres de cette invention romanesque ne sont que des réalités textuelles dans une énonciation discursive avec un choix des mots et arguments témoignant l'efficacité de l'expression qui est liée à l'autorité du présentateur[20]. Cette efficacité est généralement fondée sur la croyance en un peuple et la valeur morale que porte l'auteur. Selon Gilles Declerq :

Tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et d'arguments, gestes, mimiques, regard, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique [21].

Et ça ce qu'on appelle ethos discursif. C'est dans cette zone d'éthos que se trouvent véritablement les relations entre l'écrivain et la société, l'écrivain et son œuvre. Les récits d'Eberhardt montrent bien le caractère de son inventeur qui partage les mêmes émotions et les mêmes regards d'un peuple qui souffre et qui risque de se mouiller sous l'écoulement colonial. On constate une présence « clandestine » de l'*ethos* qui ne dit pas son nom, mais d'une *efficacité stylistique liée à l'autorité de son présentateur*[22] , et d'une variété d'éthos, tantôt un éthos des pragmaticiens qui est *« construction purement langagière »* et tantôt l'*ethos* des sociologues déterminé par la *« position institutionnelle »*.

L'homme est de nature au centre du monde et de l'encyclopédie, il est mouvant par ses activités fondamentales (l'expérimentation, le faire, la connaissance), et par ses rapports au monde. Cet être sentant, réfléchissant, pensant, agissant et produisant par ses représentations qui troquent l'interrogation du pourquoi, en rapprochant de la nature qui participe à faciliter le besoin inné de faire en tant qu'artiste la volonté de l'homme de modeler son environnement.

Isabelle, par la volonté du savoir et la capacité de faire survivre le rêve au milieu d'une peuplade nomade, a ajouté à sa vie un sens très enrichi et très exceptionnel qui a pu déterminer son rêve éternel de la vie bédouine. Chez elle, les mots et les actes d'autrui ont une histoire, se marquent dans un paysage. Elle s'enlève de ses mots pour parler de soi. Cela est simplement l'expression d'un besoin primordial de revenir à soi, d'être avec soi afin d'atteindre l'équilibre qui lui permettra de tourner vers l'extérieur.

Chaque personnage d'*Au Pays des sables* poursuit un mythe issu des tréfonds de la mémoire. Isabelle Eberhardt se nourrit de rêves où se croisent navigateurs, corsaires provenant d'un passé, elle se voit contrainte de chercher dans d'autres espaces, la parfaite reproduction de cet ailleurs qui lui parait toujours meilleur. Le sens de sa destinée s'accompagne d'un profond désir de donner à ses souvenirs une cohésion, une interprétation qui expliquerait le pourquoi de sa vie et de son espoir. On peut comprendre ici comment le style est souvent reconnu comme la manifestation de l'individuel, du singulier, comme étant une « *aventure morale et une expérience identitaire* »[23] « négocie » avec l'ethos, comment il doit être situé par rapport à lui du point de vue de l'expression du « Sujet »[24].

Isabelle Eberhardt fit de l'ailleurs sa raison de vivre, elle se lance à travers sables et dunes à la poursuite de ses chimères les plus intimes ou les plus folles, comme si le désir d'ailleurs était l'occasion d'un réveil, entre rêve et éveil. Elle s'efforce de projeter une image positive de lui-même ; un ethos totalement différent, plus humble et moins agressif, de renverser l'ethos négatif d'Isabelle Eberhardt en tant que femme écrivain, et de déclencher certaines émotions chez son auditoire à travers ses exemples qui fonctionnent comme arguments pour légitimer sa prise de parole au sein de la société. Des voix superposées et des énonciations emboitées naissent au cœur d'un espace de représentations à la fois réelles et symboliques, personnelles et collectives. Cela rend possibles la structuration du sujet écrivant et la construction de son identité auctoriale dans sa dimension spéculaire et iconique, qui tient de topoï ou de stéréotypes dont tout image sociale est porteur du mythe personnel qui, appliqué au dispositif auctorial, rappelle combien l'écrivain construit son identité à partir de fables diverses ; de l'imago, cette image imposée du dehors mise au jour par la psychanalyse et se donne à lire un désir d'auteur hors du réel biographique. Alors, Le logos, l'ethos et le pathos apparaissent ainsi comme des techniques complémentaires dont on reconnait qu'elles sont mobilisées en parallèle.

Dans ses équipées, le *pays des sables* comme la mer, apparaît comme une image de l'infini, de l'absolu, de l'éternité, de l'ailleurs susceptible de satisfaire sa soif d'inconnu ou de donner la clef de son destin spirituel. Il s'agit d'une épreuve personnelle, d'une expérience mue par un désir d'errance qui ouvre sur les abîmes inconnus au fond de soi réinventés et redéfinies par notre explorateur.

Références bibliographiques

AMOSSY R., (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

ARISTOTE, trad. Pierre Chiron, *Rhétorique*, Paris, Flammarion, 2007.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1962.

BORDAS, Eric *« Style », un mot et des discours*, Paris, éditions Kimé, 2008.

DECLERQ, G, *L'art d'argumenter*, Paris, Ed. Universitaires, 1993.

EBERHARDT, Isabelle, *Ecrits sur le sable (récits, notes et journaliers)*, Paris, BERNARD GRASSET, 1994.

EBERHARDT, Isabelle, *Au Pays des sables*, Paris, Editions Joëlle Losfeld , 2004.

EBERHARDT, Isabelle, Les journaliers, Paris, Joelle Losfeld, 2002.

FREUD, S., *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976, Trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933.

MAINGUENEAU, Dominique, *« Ethos et argumentation philosophique. Le cas du Discours de la méthode »*, in Frédéric Cossutta, *Descartes et l'argumentation philosophique*, Paris, PUF, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, Ecrivain, Société,* Dunod, 1993.
MOLINIÉ, Georges et CAHNÉ, Pierre (dir.), *Qu'est-ce que le style ?* Presses Universitaires de France, 1994.
REZZOUG, Simone, *Isabelle Eberhardt*, Alger, Classiques maghrébin, OPU, 2004.

[1] EBERHARDT, Isabelle, Les journaliers, Paris, Joelle Losfeld, p.154.

[2] Delacourt, Marie-Odile, Huleu, Jean-René, *Ecrits sur le sable (récits, notes et journaliers)*, Paris, BERNARDD GRASSET, 1988, p.395.

[3] EBERHARDT, Isabelle, *Au Pays des sables*, Paris, Editions Joëlle Losfeld, 2002, p.37.

[4] Ibid., p.37.

[5] Ibid., p.9.

[6] EBERHARDT, Isabelle, *Ecrits sur le sable (récits, notes et journaliers)*, Paris, BERNARD GRASSET, 1994, p.362.

[7] EBERHARDT, Isabelle, *Au Pays des sables*, Paris, Editions Joëlle Losfeld, 2002, p.62.

[8] Ibid., p.63.

[9] EBERHARDT Isabelle, *Au Pays des sables*, Paris, Joëlle Losfeld, 2002, p.37.

[10] Ibid., p.164.

[11] Cite par REZZOUG, Simone, in *Isabelle Eberhardt*, Alger, Classiques maghrébin, OPU, p.118.

[12] « L'inquiétante étrangeté » c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant. L'article de Freud, écrit en 1919, en fait une description, puis déploie les situations susceptibles de la provoquer. S. Freud (1919), « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976, Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933.

[13] RREZZOUG, Simone, *Isabelle Eberhardt*, Alger, Office de Publication Universitaires, 1985.

[14] Burnous : grand manteau de laine à capuchon.

[15] EBERHARDT Isabelle, *Au Pays des sables*, Paris, Joëlle Losfeld, 2002, p.38.

[16] Ibid, p. 75.

[17] Aristote, *Rhétorique*, traduction Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007, p. 126.

[18] Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1962, p. 212.

[19] Eggs, Ekkerhard., Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique modern in Amossy, R, (éd), 1999, p. 32

[20] AMOSSY R., (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux Niestlé, 1999, Lausanne-Paris, 127.

[21] Declerq G, *L'art d'argumenter*, Paris, Ed. Universitaires, 1993, p. 48.

[22] AMOSSY R., (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux Niestlé, 1999, Lausanne-Paris, 127.

[23] Une expression à Eric Bordas, *« Style », un mot et des discours*, éditions Kimé, 2008.

[24] Voir Dominique Maingueneau, « Ethos et argumentation philosophique. Le cas du Discours de la méthode », in Frédéric Cossutta, *Descartes et l'argumentation philosophique*, Paris, PUF, 1996.