مجلة
علوم اللغة العربية وآدابها

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

العدد الثالث عشر. الجزء الثاني : جانفي 2018م.

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

رئيس التحرير : أ. د. مسعود وقاد
نائب رئيس التحرير : د . سليم حمدان

هيئة التحرير

د. بشير مناعي	د. علي كرباع
د. سليم سعداني	د. قويدر قيطون
د.يوسف بديدة	د. محمد بن يحي
د. دلال وشن	د. عرباوي أحمد الشايب

توجه جميع المراسلات إلى:

مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب واللغات
-جامعة الشهيد حمّه لخضر الوادي- الجزائر.
الهاتف : 032120710
Email/adab-lougha@univ-eloued.dz

ISSN-1112-914X

الهيئـة الاستشارية للمجلــة

أ.د.الطيب بودربالة -جامعة باتنة1.
أ.د.محمد خان - جامعة بسكرة.
أ.د.محمد بوعمامة -جامعة باتنة1.
أ.د.عبد القادر دامخي -جامعة باتنة1.
أ.د.أحمد موساوي - جامعة ورقلة
أ.د.العيد جلولي – جامعة ورقلة
أ.د.بوبكر حسيني -جامعة ورقلة
أ.د.مشري بن خليفة –جامعة الجزائر2
أ.د.عبد الرحمن تبرماسين -جامعة بسكرة.
أ.د.صالح مفقودة-جامعة بسكرة.
أ.د سعد عبد العزيز مصلوح جامعة الكويت
أ.د.عبد الواسع الحميري.السعودية
أ.د. مبروك المناعي- تونس.
أ.د. سعيد يقطين- المغرب.
أ. د. عبد السلام ضيف -جامعة باتنة1.
أ.د.عبد المجيد عيساني – جامعة ورقلة.
أ.د.بشير تاوريريت- جامعة بسكرة
أ. د. عبد الرزاق بن السبع -جامعة باتنة1
أ. د. فورار امحمد بلخضر -جامعة بسكرة.
أ. د. عبد الكريم بورنان -جامعة باتنة1
أ.د خالد ميلاد جامعة منوبة تونس.
أ. د. مصطفى الضبع- مصر.
أ. د.السعيد بن ابراهيم-جامعة باتنة1.
أ. د. عبد الحميد هيمة – جامعة ورقلة.
أ.د بلقاسم مالكية – جامعة ورقلة.
أ. د.مسعود وقاد . جامعة الوادي.
أ. د. أحمد زغب-جامعة الوادي.
أ. د. عادل محلو- جامعة الوادي.
أ. د. عبد الرحمن تركي- جامعة الوادي.
أ.د خالد كاظم حميدي كلية الشيخ الطوسي العراق
د.العزوزي حرزولي – جامعة الوادي
د. علي بخوش - جامعة بسكرة.
أ. د. محمد الأمين شيخة-جامعة الوادي.
د. بشير مناعي – جامعة الوادي
د. يوسف العايب – جامعة الوادي
د. لزهر كرشو – جامعة الوادي
د. عبد الحميد جريوي – جامعة الوادي
د. نبيل مزوار – جامعة الوادي
د. نصر الدين وهابي – جامعة الوادي
د. طارق ثابت -جامعة باتنة.1.

شروط النشر في المجلة

ترحب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها بنتاج إسهامات الأساتذة والباحثين غير المنشورة سلفا 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 .
- لا تقبل إلا البحوث المرسلة عبر بوابة المجلات العلمية الجزائرية على العنوان:

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/130

- أن يدرج البحث في قالب المجلة المتضمن شروط الكتابة الموجود وهو موجود على الموقع السابق أو موقع المجلة :

http://www.univ-eloued.dz/slla/index.php

- أن لا يقلّ البحث عن عشر صفحات ولا يتجاوز عشرين صفحة .
- يقدم ملخص المقال باللغة العربية في حدود نصف صفحة على الأكثر ومترجمًا له باللغة الانجليزية.
- أن يرفق الباحث بموضوعه ورقة تتضمن عنوانه البريدي والالكتروني ، ورقم هاتفه .
- 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 . . .

سعداء - نحن - هيئة تحرير "**مجلة علوم اللغة العربية وآدابها**" الصادرة عن كلية الآداب واللغات بجامعة الشهيد حمّه لخضر. الوادي . إذ نقدم للقرّاء العدد الثالث عشر من المجلة التي تسير بخطى ثابتة كما عهدتموها في الأعداد السابقة، وبالوتيرة نفسها والانتظام ذاته، وها هي اليوم تفي بما تعد به إذ تقدم لقرائها ومتابعيها عددا متنوعا من البحوث والمقالات الجادة في حقلي اللغة والأدب ، دعما للباحثين وخدمة للبحث العلمي وطنيا ودوليا.

وهاهي حقيقة، تواصل مسيرة التقدم نحو تحقيق أهدافها المرجوة، وذلك بإنجازاتها التي تجنيها في كل إصدار من إصداراتها؛ وهذا يعود لما تقدمه من مقالات قيمة شكلا ومضمونا وتخصصا، ساعية إلى تقديم إضاءة جديدة تساير التطور العلمي في تلك الحقول (اللغوية ،الأدبية ، والنقدية...).

وعلى ضوء أهدافنا ورؤيتنا إلى الأفق والمعالي كهيئة تحرير؛ نقدم هذا العدد من "**مجلة علوم اللغة العربية وآدابها** " في حلة جديدة ومميزة، إذ يصدر في جزأين يجمعان مقالات متنوعة في التصور والرؤى ، لنضع بين أيديكم هذه المجموعة ودعما للحركة اللغوية والأدبية الموجودة في الساحة العلمية .

وما بقي لنا إلا أن نقول إن الصورة التي تخرج بها المجلة في حلتها الجديدة هي ثمرة جهود متكاتفة من الجميع ، وما زلنا نطمح إلى الرقي بالمجلة أكثر حتى تصبح في مصافّ المجلات العالمية لذلك فإنّا ننتظر دائما إسهامات أهل العلم والمعرفة من باحثين وأكاديميين داخل الوطن وخارجه.

وعلى ذكر ذلك؛ لا يفوتنا أن نوجه شكرنا الجزيل للباحثين والأساتذة الذين وضعوا ثقتهم للنشر في مجلتنا، وفي الوقت نفسه نكرر دعوتنا لجميع الباحثين ونرحب بأعمالهم الجادة التي تتوافق مع شروط المجلة.

والله من وراء القصد

رئيس التحرير

قائمة المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
01	التفاعل المنطقي بين النظام الصوتي و الدرس النحوي في القرآن الكريم د. عبد القادر بن فطة	17-07
02	تجليات التصور الإسلامي في النص الشعري د. حليمة عوالم	37-18
03	العنوان بين مدلول اللغة ومفهوم الاصطلاح د.بن الدين بخولة	49-38
04	علم المنفعة العملية للغة ودوره في ترقية اللغة العربية أ. حنان مصباح	61-50
05	اللسانيات السياسية في الخطاب السعودي المعاصر عند عادل الجبير مقاربة لغوية تداولية د. خلود صالح عثمان الصالح	95-62
06	مصطلح التّداولية: إشكالات الوضع والاستعمال في الدّرس اللّساني العربي. أ.د.ذهبية حمو الحاج	112-96
07	سلطة اللغة وعنف الواقع. قراءة في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر "عز الدين ميهوبي". أ. منى دوزة	128-113
08	جهود مكتب تنسيق التعريب في توحيد المصطلح اللساني العربيبين الواقع والمأمول. أ. سليمة بلعزوي	146-129
09	الدلالات اللغوية وأثرها في اختيارات القاضي عياض الفقهية من خلال كتابه اكمال المعلم أ. ياسين داهم	156-147
10	المورفيم بين العربية و الفارسية: دراسة مقارنة د. اسحق رحماني - أ. راضية كريمي	178-157
11	مضامين لغة الخطاب الثوري وإنتاجية دلالاتها في شعر المعتقلات - ديوان الضوء والأثر أنموذجاً أ. حسين عمر دراوشة	203-179
12	سمات التفسير اللغوي عند الإمام الشوكاني من خلال تفسيره فتح القدير. أ. منصر عباس	216-204
13	التشخيص وفتنة التلقي في شعر أمل دنقل . د. حنان بومالي	230-217
14	شعرية العتبات في رواية : سيرةُ المُنْتَهَى- عِشتها كما اشتهتني-للروائي واسيني الأعرج أ. يسمينة عوادي	244-231
15	شعرية الموت نص "وصف جو تاهرت في الشتاء" لـ: (بكر بن حماد)- د. علي دحمان	254-245
16	أثر دلالات واو العطف في القرآن الكريم في اختلاف المجتهدين. أ. طارق قريش	268-255

17	دراسة نقدية تحليلية في كتاب المُوشَّح للمَرْزُبَاني أ.زهرة عزالدين	283-269
18	السيميائيات وعلم الأسطورة مقال حول مقاربة نظرية د. عبد الخالق بوراس	290 -284
19	الإيقاع والوزن بين تصورات القدامى وتعيينات المحدثين أ. عائشة جباري	300-291
20	التجريب في رواية حائط المبكى للأديب عز الدين جلاوجي أ. هشام تومي	313 -301
21	ثقافة الصورة في زمن التقنية أ. كلثوم زنينة	322-314
22	دور العطف في تحقيق اتساق الخطاب الشعري من خلال ديوان أغاني الحياة للشابي د. ليلى سهل	334-323

التفاعل المنطقي بين النظام الصوتي و الدرس النحوي في القرآن الكريم

د. عبد القادر بن فطة

جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر- الجزائر

الملخص:

اهتّم العلماء بلغة القرآن لما فيها من وقع سمعي وأثر صوتي في تحسين اللفظ وتأكيد المعنى، فهي تعطي النص تماسكا وقوّة. وجدوا فيها وسيلة لتأصيل النظام اللغوي خاصة التناسق المنطقي بين مستوياته ومنها الصوتي و النحوي الذي يرد في النص لدوافع سياقية وللتنويع في أساليب التعبير،زاخرا بالمعاني النفسية يحمل أسرارا جمالية .إنّه من أعمق الظواهر اللغوية في النص القرآني يؤدي دورا لغويا متميزا ، له تأثير واضح في إسقاط الزيادة، يحقّق الانسجام الذي يستريح له ذوق المتلقي. فتفاعل المستويين يختلف من مقام إلى آخر ويخضع لطبيعة الأغراض، ويتّسم بطابع التحدّي المثير للعرب، وتكمن أهميته في التعبير عن الموضوع بأسلوب معجز.وعليه يمكن طرح السؤال التالي:ما هي طبيعة هذا التفاعل المنطقي بين هذين الحقلين؟

الكلمات المفتاحية: التفاعل المنطقي،النظام الصوتي ، الدرس النحوي، الإعجاز اللغوي.

Abstract

Scholars are interested in the language of Koran because of its acoustic effect and phonetic impact to improve articulation and confirm meaning, it gives text cohesion and strength. They found in it a way to establish the origin of the linguistic system especially the logical coordination between its levels, including the phonetic and grammatical ones which are set forth in the text for contextual and methods' expression variation, flowing with psychological senses and carrying aesthetic secrets. They are among the deeper linguistic phenomena in Koran, perform a distinct linguistic role and have a clear influence in dropping addition and making harmony that comforts the recipient. The interaction of the two levels varies from one context to another, and is subjected to the nature of purposes. Besides, it is characterized by the attribute of challenge that excites the Arabs, with its importance in the expression of the subject in a wondrous manner.

Keywords: the logical interaction, the vocal system, the grammatical study, the linguistic inimitability.

المقال:

إنّ لغة القرآن بدأت تفرض نفسها حين اقترب العلماء من القرآن الكريم، وأدركوا إعجازه.فقد استخلصوا كمّا هائلا من مظاهره اللغوية، فقرأها كلّ حسب تخصصه بدءا بالخليل،

وتوصّلوا إلى أهميتها في التفريق بين صنوف الكلام.وقد استثمرها القراء والنحاة في تعزيز مذهبهم دعّموا المستويات اللغوية خاصة الصوتي والنحوي،فاستبانوا خصائصهما ما جعل أهل اللغة يقتنعون بأنّ الصوت والنحو ليسا من الموروث الجاهلي لأنّ القرآن انفرد بنظام الصوتي بديع وصيغ النحوية متميّزة، فبدءوا بدراسة التفرّد الذي تميّز به التعبير القرآني، ففتحوا المجال لغيرهم للبحث فيه. وكانت النتيجة التي خلصوا إليها أنّ هناك تفاعلا منطقيا بين الصوت والنحو ويقصد بهذا التفاعل التأثير المتبادل بين العلمين ، لكل منها خصائص وتراكيب وصفات مفيدة . ونتيجة للاتصال المباشر والتأثير المتبادل بينهما يتم الحصول على ناتج للتفاعل يمثل مركباً له من الخصائص والسمات ما يجعله مختلفاً عن العناصر المتفاعلة.منها الاتساق الداخلي للأفكار فيما بينها وعدم تعارضها ، وذلك عن طريق التحليل فينتقل من الفكرة الكلية إلى الأفكار الفرعية في نمط محكم ،ثمّ التركيب ويكون بتجميع أجزاء الفكرة في تنظيم جديد ذي معنى يدرك العلاقات بين جوانب الموضوع ،وأنه قادر على تدعيم الأفكار ، عن طريق الأدلة والبراهين المتاحة (إنّ النحو الذي يعنى بدراسة التركيب لابد أن يستند إلى التأليف الصوتي) 1.

أمّا حديثا فالدراسات وقفت عند هذه القضية ولم يمنع أهل اللغة من العودة إلى التراث لقراءته ووعي مضمونه كصبحي صالح ومحمد حماسة الذين اقتنعوا بأنّ البحث الصوتي والنحوي عند السابقين قد نشأ في ظل القرآن الكريم وحذوا حذو القدامى متعصبين للأصول اللغوية القديمة انطلاقا من النص القرآني، وما أنتجته قرائح العرب فعملوا على مقاربة المستويين.وبالمقابل هناك من آثر ما وصل إليه الغرب في دراساتهم اللغوية فكانت قراءتهم لهذه المسألة بمفاتيح غربية معاصرة كتمام حسان وإبراهيم أنيس متأثرين بعلمائهم من أمثال دي سوسور وشومسكي .

إنّ الحديث على مسألة الصوت و النحو هو حديث عن درسين لغويين الذي يلزم الاشتغال على النص القرآني باحثين عن صور تساوقهما وتلاحمها؛ أي تلك السبل التي تكسب النص قيمة جمالية وتركيبية تستميل ذوق المتلقي وتجعله يتجاوب مع النص.

علاقة الصوت بالنحو

القرآن الكريم علم و بيان شكّل بؤرة اهتمام العلماء المسلمين، – كلٌ في مجال اهتمامه – بحثاً وتأمّلاً. فظهرت نتيجة ذلك علومٌ كثيرةٌ، ارتبطت بالقرآن الكريم كعلوم القرآن، وعلوم اللغة.

كل علم من هذه العلوم ركّز على جانب معيّن من جوانب هذا الكتاب العظيم،فالبلاغة تهتمّ ببيان الذوق و سحر التعبير الوارد فيه،و الصرف يبين عن تنوع هيئة الكلمة، والتفسير يهتمّ بإظهار معانيه.

ولكنّ العلم الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالقرآن، ووضع لأجله، قاصرا طرفه عليه، علم الأصوات (كانت الفرصة مواتية لرجال القراءة و الإقراء، فجددوا و اجتهدوا في دراسة الأصوات

بتجميع ما تناثر من أفكار سابقيهم من أهل الصناعة، بالإضافة إليها و التوسيع في جوانبها، حتى استقام لهم بناء متكامل في الدرس الصوتي المكرس في الأساس في خدمة القرآن)2

تحسين القراءة ، وذلك بإعطاء كلّ جملة نصيبها من السياق ،وكلّ كملة حقّها في النطق،وكلّ حرف من حروفه مايستحقّه من مخرجه وصفته اللازمة له.

لقد مثّل هذا العلم وصفاً دقيقاً لتلك الأحكام والقواعد التي يجب اتباعها عند قراءة هذا النص القرآني،وغيرها من الأحكام المتعلّقة بأصوات القرآن الكريم وحروفه، هذه الأحكام والقواعد تصف لنا كيف نقرأ كتاب ربنا كما أنزله على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، وكما قرأه صلى الله عليه وسلم على صحابته الكرام، وكما أقرأه أصحابه الكرام لتابعيهم إلى أن وصل إلينا محفوظاً بالسند الصحيح مبرّأ من كل عيب ولحن.

ومن هنا يمكننا القول بأن الصوت القرآني قد وجد حظّه من الاهتمام، متمثّلاً في هذا التراث الضخم الذي بين أيدينا من مؤلّفات علم التجويد ومدوناته.والذي استمال العلماء إلى الصوت القرآني اتساق التراكيب النحوية التي ارتبطت بالإعجاز اللغوي قال فخر الدين الرازي (إن أكثر لطائف القرآن الكريم مودعة في الترتيبات و الروابط)3 وانتشر استعمالها وتقدمت في النطق السليم مع القرآن الكريم وتعدد القراءات القرآنية المتواترة، فتمكنت من التوغّل في الدرس الصوتي، و أن تأخذ مكانها.ونشأ من استيلائها على الاستعمال اهتمام علماء اللغة فأصبحت مادة هامة اكتنفت بطون المؤلفات والمصنفات، واستثمرها اللغويون في ترسيخها، و أكثروا من جذورها و صيغها ليتصل النظام الصوتي بالدرس النحوي فيتعاظم شأنهما لتصبح السلطة اللغوية لهما.

فالدرس الصوتي في القرآن مشحون بالمعاني ذات القيم الجمالية المبنية على معايير تعرضها آليات اللغة عن طريق وصف واسع لها تعطيها دلالات المرادة المفردة منها و المركبة، والدرس النحوي يتعامل مع هذه المعايير بذكر جذوره و إيحائها وصيغها ، وهذا مظهر من مظاهر التفاعل المنطقي بين الصوت والنحو الذي كان يجري على ألسنة العرب.وكان القرآن الكريم أعلى مراتب الكلام،خصّه الله بخصائص جعلته متفردامحتويا العلاقات بين المستويات اللغوية ومنها العلاقة التي تربط بين هذين العلمين.

اهتمّ علماء العربية قديما بالبحث الصوتي في إطار الحقل اللغوي خاصة اللفظ و التركيب فاللفظ يتكوّن من مادة تتكفّل بالأصوات اللغوية، و من هيئة تحدّد شكله و تبرز تصنيفه، أمّا التركيب الذّي يدرس على المستوى اللغوي يعتمد على مراعاة الأصوات. و لم يهمل أهل اللغة الحقائق الصوتية بل وقفوا عندها ليستخرجوا نظاما لغويا موحدا.

بدأت الدراسات الصوتية عند علماء العرب بعمل الخليل170ه(فلم أجد نحويا نمن النحاة الأولين أحسّ بضرورة الدراسة الصوتية لفهم الأسرار غير الخليل بن أحمد و أقواله فيما أملاه على

سيبويه و أملاه على الليث بن المظفّر و نقله اللغويون عنه كالأزهري في كتاب تهذيب اللغة، و ابن دريد في كتابه الجمهرة على أنّ له فكرة تحمل الخطوط الكبرى لهذه الدراسة) 4 ولم تكن اللغة العربية عاجزة عن الاستجابة لمتطلبات الدراسة الصوتية.فقد قدّموا تصورا سليما للمستوى النحوي و علاقته بالأصوات، و لم يغب عنهم الفرق بين الظواهر الصوتية .فكان هناك اتّجاه واضح في فهم طبيعة هذه العلاقة، و نظروا إلى تمثيل الجوانب الصوتية في الحقل النحوي.

و لم يكن التشابه أو الاختلاف بين قراءة القرآن عائقا، بل إنّ عملية استخلاص التأليف الصوتي التي خصّها النحاة كانت تركيبية عميقة(فالمستوى الصوتي في دراسة التركيب تقع في مقدمة النحو، وتظلّ في دراسة النحو حاجة إليه)5 فقد تمكّن النحاة أن يبيّنوا مخارج الأصوات وصفاتها ، ويدقّقوا في وصفها بواسطة إدراكهم و استنباطهم لهذا النظام الصوتي .

فقد التقت التغيرات الصوتية بالمستوى النحوي في النص القرآني فوثّق سلامته وأمّنه من اللحن.فوجدت الدراسة النحوية في إطارها الصوتي في القرآن الكريم مادة لغوية ثريّة و هذا لتأصيل البحث الصوتي الذي حفل لدى القدامى بقراءة معمّقة خاصة الخليل الذي كان رائدا لهذه الدراسات فقد عرض لها في مقدّمة كتابه (العين)، وعرف قيمة الدراسة الصوتية للوقوف على حقائق اللغة العربية . فقد جاء كتابه محتويا على مسائل نحوية وقضايا صوتية مرتبطة باللفظ المفرد.كذلك عند سيبويه الذي تناول أهم القضايا الصوتية في التراث اللغويو أدركأهمية الارتباط بين هذين المستويين(إنّ سيبويه كان على وعي تام بأن النظام الصوتي مقدمة لابد منها لدراسة اللغة.)6

و بالمقابل نجد الفراء 207هـ في كتابه معاني القرآن يتجاوز الكلام عن الظواهر الجزئية في إرساء القواعد الكلية في دراسة التركيب اللغوي،ويذلل ما صعب من مسائل النحو، ويبيّن جوانب مهمة في دراسة اللغة. و قد استثمرها الفراء في اختلاف القراءات القرآنية و طبقها عليها لضبط القواعد النحوية مراعاة للتغيرات الصوتية . ولعلّ العودة إلى القوانين الصوتية للاسترشاد بها في تحليل بعض المسائل النحوية تفاعل مع بعض القراءات المتواترة، و من ثمّ تنوّع الأداء القرآني، وتغيرّ الإيقاع للفظ، واستجابة للسياق الذي وردت فيه القراءة.

كما تجلت علاقة المنهج الصوتي بالنحو في ظاهرة الإتباع الذي ألفه القدامى في تأليف الكلمة انطلاقا من الذوق في تجاور الحروف أو تباعدها (فالإتباع ظاهرة صوتية توجبها دواعي المماثلة وهي أنّ الأصوات اللغوية يتأثر قربها في الصفات أو المخارج)7 وقد اشترط النحاة فيه شرط المجاورة ليتحقّق تأثر الصوت بالمجاورة (فإعراب المجاورة كما في جحر ضب خرب ِحيث يتّضح المعنى بقرينة معنوية هي قرينة الصلاحية للإسناد وعدمها)8

و الإتباع يحقّق الانسجام الصوتي حين تتابع الحركات التي يحتاجها لنطق طلبا للخفة، وهي

ظاهرة كانت شائعة عند أهل البادية. فالإتباع تكون فيه الحركات الإعرابية مؤثرة و هذا ما تنبّه إليه اللغويون القدامى لأنّه يمثّل تطورا في حركات الكلمة(فالكلمة التي تشتمل على حركات متباينة تميل في تطورها إلى الانسجام بين هذه الحركات ، حتى لا ينتقل اللسان من ضمّ إلى كسر إلى فتح في الحركات المتوالية)9 و يبدو أنّ الإتباع أو التوافق لم يكن شائعا عند كلّ العرب بل في بعض اللهجات التي تميل إلى التوافق بين الحركات، وهذا وفقا للحركة الأصلية في الكلمة حتى تؤثر في الحركة التي تليها لتنقلها إلى جنسها وقبيلة تميم كانت تؤثر الكسرة في قوّة تأثيرها في الضمّ والفتح.

و قد عالج اللغويون الأوائل هذه الظاهرة لكنّهم اختلفوا في تحديد المصطلح، فسيبويه قد ضمّن أبنية الأسماء (و أمّا الدين قالوا مِغيرة ، ومِعين فليس على هذا و لكنّهم اتبعوا الكسرة الكسرة ،ما قالوا :مِنتن و أنبؤك وأجوءك، يريد أجيئك و أنبئك)10

أمّا ابن يعيش643هـ فعدّه ضربا من التشاكل(كان عاصم يفرط في الفتح و حمزة يفرط في الكسر وأحسن ذلك ما كان بين الكسر المفرط و الفتح المفرط والغرض من الإمالة تقريب الأصوات بعضها من بعض لضرب من التشاكل)11واهتمام السابقين بالإتّباع لأنه يساهم في الأداء اللغوي لبعض الأصوات في الكلام العربي الذي يحافظ على الانسجام الصوتي ، و الخفّة في النطق.

إنّ فكرة العلاقة بين الصوت والنحو بحث فيها القدامى، و تعمّقوا في مباحثها لارتباطها بالنص القرآني، ووقفوا على مواطن الإعجاز، كذلك التصدي لظاهرة اللحن. أمّا حديثا فقد ازداد الاهتمام بها لقوة الصلة بينهما فلا قيمة للصوت لم يجر به الاستعمال النحوي، ولا مدلول لنحو إذا لم يقترن بالنظام الصوتي. إنّ العلاقة بين الصوت والنحو شغلت الفكر اللغوي الحديث فاجتهد أصحابه في بيان رأيهم فيها ، فدقّقوا النظر في أقوال القدامى فمنهم من أخذ برأيهم و تأثر به ، وتبنّى فكرة الصلة الطبيعية بينهم وأنّ رفضها ضرب من المستحيل فكتبوا كتبا أثبتوا فيها هذه العلاقة ،و تمسّكوا بما ذهب إليه السلف في هذه المسألة، وكان اتّصالهم بالمنهج العربي القديم وثيقا منهم الحاج عبد الرحمن صالح الجزائري رضي بجهود السلف ، وما توصّلوا إليه من نتائج علمية حذا حذوهم في معظم آرائهم اللغوية . فقد أعاد البحث في الموضوعات التي أفاضوا فيها ، لكنّه تعمّق وأعمل عقله فناقشها مناقشة دقيقة جمع بين الإبداع و التقليد .وتوصّل إلى أنّ العرب اجتهدوا في المجلات اللغوية فدراسة علمائنا للمستويات اللغوية لا يضاهيها في العمق و الدقة الدراسات التي يقوم بها اللغويون ودافع عن آرائهم في مسألة الصوت والنحو و خاصة النظرية الخليلية،فأعجب بها فهو يرى ما لاحظه علماؤنا من مناسبة التلوينات الصوتية و الدرس النحوي أنّ له قيمة تعبيرية موحية. كذلك محمد حماسة الذي كان مهتمّا بهذه المسألة وقد قدّم آراءه فيها و يتّضح ذلك في كتابيه(اللغة العربية معناها و مبناها) فقد تعمّق في فكرة الصّلة الطبيعية بين الصوت و النحو أثبت أنّ هذا التقارب لم يكن عبثا بل هو دلالة قوية (يتوقف إعراب نص ما على وظائف الأصوات ووظائف

المباني ووظائف القرائن و نظام العلاقات فلا يفصل في الذهن بين كلّ ذلك إلاّ لأغراض التحليل اللغوي)12.

إنّ الناظر في هذه العلاقة بمختلف إحداثياتها وتنوع تعرجاتها ليلحظ مدى تنوعها ،و سيلحظ أيضاً منهجية مضبوطة وواضحة المعالم يمكن أن يعتمدها القارئ ، ويركن إليها عند النماذج القرآنية. وبما أنّ النص يشكل فسحة رحبة يلتحم فيه هذا التفاعل، وتلتئم فيها المقاصد في إطار التواصل الفعّال .

الصوت و النحو في ضوء نماذج قرآنية

تناول القراء في قراءاتهم جوانب متعددة للظواهر النحوية لها ارتباط بالمستوى الصوتي، فالتمسوا تلك القوة التي تتّصف بها الكلمة أو الجملة في التأليف الصوتي ،ونظام التوزيع في الجملة ، والتركيب المفيد الذي يحتويه الكلام (وهناك بعض الظواهر الصوتية العامة التي يمكن الاعتماد عليها في توجيه الإعراب كذلك،من ذلك ما نطلق عليه الفواصل الصوتية أو ما يمكن أن يشار إليه بالوقفات والسكتات.)13

فعند قوله تعالى: (قَالَ رَبِّي يَعْلَمُ الْقَوْلَ فِي السَّمَآءِ وَالأَرْضِ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ) الأنبياء14 (قرأ الجمهور قل بصيغة الأمر، وقرأ حمزة و الكسائي وحفص وخلف قال بصيغة الماضي.)1 فالتنغيم يلائم صيغة الأمر لأنّ السياق يقتضي ذلك ،فقد أمر الله رسوله صلى الله عليه وسلم بأن يخبر الكفار بإحاطته التامّة بعلمه.

فالقراءة بالأمر ذات قيمة تنغيمية تختلف عن القراءة لو كانت بالأسلوب الإخباري ، ولهذا المقدار النغمي الذي يميّز الأمر ويتناسب مع الأهمية التي تضمنتها الكلمة . فقد استوعب السياق القرآني الطريقة التعبيرية التي تمّ بها بواسطة هذا الفونيم فوق التركيبي.

كما تظهر علاقة النداء بالصوت ،و هذا يعكس شعورا داخليا يترجم في نغمات صوتية، ما جعله يخرج إلى معان أخرى التي تفهم من القرائن بفضل التنغيم. فهناك نماذج قرآنية استعملت تماشيا مع التغيرات التي يعكسها صدى النص، فعند قوله تعالى: (وَارْحَمْنَآ أَنتَ مَوْلاَنَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ) البقرة 286 كلمة (مولانا)تحمل معنى النداء وإدراكه يكون فقط بالأداء الصوتي ، فليس هناك دليل يوحي إلى هذا الأسلوب .

كذلك عند قوله تعالى: (يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ إِنّكِ كُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ) يوسف 29 النص يحتوي مقطعين الأول يتعلق بيوسف عليه السلام والثاني بامرأة العزيز. فالخطاب الأول يظهر خاليامن أداة النداء ،و لكن التنغيم هو الذي دلّ عليه (يا يوسف) فهو يتضمّن معاني الاستئناس و التحبيب.

و عند قوله تعالى: (وَتَوَلَّىَ عَنْهُمْ وَقَالَ يَأَسَفَا عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ) يوسف 84 أسلوب النداء بصيغة الندبة لتنبيه السامع إلى ألم يعقوب و تفجّعه لفقدان ابنه والأصل (يا أسفي الألف مبدلة من ياء المتكلم، والأصل أسفي، ففتحت الفاء و صيرت الياء ألفا ليكون الصوت بها أتم.)15

و من الأساليب التي برزت فيها هذه الظاهرة صيغة التعجب، في القرآن آيات ورد فيها هذا الأسلوب لاحظه القراء خاصة في مواطن تعظيم الأمر الذي يستميل عقل المتلقي، و الذي يجلّيه الصوت بإعطاء المعنى الخفي أهميته في الكلام.

فعند قوله تعالى: (مّا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ وَلاَ لاٍبَائِهِمْ كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ إِن يَقُولُونَ إِلاّ كَذِباً) الكهف 6 الآية فيها معنى التعجب في قوله(كبرت كلمة) فالتلوين الصوتي هو الذي أبان عن هذه الصيغة(و في ذلك معنى التعجب : أي ما أكبرها كلمة)16 و التعجب هنا قول الكفار بأنّ الملائكة بنات الله رغم الأدلة الداعية إلى الهداية فهذا أمر ينشئ التعجب لأنّ الكلمة مبنية على أساس أسلوب التعجب.

ومن أبنية التعجب التي عمل الصوت على إظهارها عن طريق الأداء السليم في القرآن الكريم قوله تعالى :(أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا لَكِنِ الظّالِمُونَ الْيَوْمَ فِي ضَلاَلٍ مّبِينٍ) مريم38 فللتعجب صيغتان قياسيتان أفعل به التي ورد الفعلان (أسمع وأبصر)عليها، وما أفعل.وقد تحمل الكلمتان معنى ما أسمعهم وأبصرهم .

وعند قوله تعالى: (أُولَئِكَ الّذِينَ اشْتَرَوُاْ الضّلاَلَةَ بِالْهُدَىَ وَالْعَذَابَ بِالْمَغْفِرَةِ فَمَآ أَصْبَرَهُمْ عَلَى النّارِ) البقرة 175 فالتعجل يعود على المخلوقين كيف يصبرون على مكثهم في النار. فقراءة (ما أصبرهم) بالفونيم الثانوي يفصح عن أسلوب التعجب الموجود في هذه الكلمة ما دامت قد جاءت على صيغة ما أفعل.

ما يلاحظ على هذه الآيات أنّ المستوى الصوتي محور أساسي في تحديد نغمة التعجب من خلال الكلام المنطوق.فهو الذي أظهر التركيب التي يحتوي على هذه الصيغة وعدمها .فالقارئ يتذوّق النص، و يعرف نمط الجملة ،و طريقة تكوينها . فالتعجب له شكله من الناحية الصوتية، و لونه الموسيقي الذي يتطلبه(إنّ لأسلوب التعجب نمطا خاصا من التنغيم ينفرد به و لا يمكن فهمه أو استيعابه على وجهه الصحيح إلا بتحقيق نطقا وأداء.)17

فالتعجب لا يقتصر على المضمون، وإنّما التأثير الذي يحدثه في المستمع، وبعث الإحساس المناسب للموقف من خلال متغيّرات الأداء في إطار المقام التنغيمي للجملة.

كما شملت الأساليب مستويات أخرى وقف عندها القراء منها لام التأكيد و بعدها همزة الوصل عند قوله تعالى: و(لَوْلاَ فَضْلُ اللّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ لاّتّبَعْتُمُ الشّيْطَانَ إِلاّ قَلِيلاً) النساء 83

فكلمة (لا تبعتم) رسمت بدون همزة وصل فعندما نحكّم التنغيم في نطق (لا) يرتفع الصوت، ويختفي المصوت الطويل الألف . ولكنّ في موضع آخر في القرآن يختلف الأمر فالصامت الطويل (الألف)يكتب بيد أنّ نطقه غير مجهور قال تعالى قال تعالى: (قال تعالى: (فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ) البقرة 256 فكلمة (لا انفصام)كتبت بالمصوت الطويل (الألف)

و عند قوله تعالى: (قَالُوَاْ أَتَتَّخِذُنَا هُزُواً) البقرة67(قرأها حمزة بالوقف كأنّه يعمل الضمة التي كانت على الزاي في الأصل.) 18

و حذف الفاء كثير في القرآن، وذلك لأنّه جواب يستغني أوله عن آخره بالوقف.فالسكوت في هذه المواطن على الحذف الذي عوّض الأداة مفهومة وعلامته بالنغمة. فقد لجأ القراء إلى الأداء الصوتي في هذا الموقع للحذف ليفسروا به المسائل المتعلقة بالأداة كالفاء والواو كقوله تعالى قال تعالى : (التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْحَامِدُونَ السَّائِحُونَ الرَّاكِعُونَ السَّاجِدونَ الآمِرُونَ بِالْمَعْرُوفِ) التوبة 112 حذفت الواو في هذا السياق ، وقد توصّل الفراء إلى قاعدة استثمرها من قراءته لهذه النصوص وتفسيره ما ارتبط بها من قضايا نحوية اقتضاها المنهج الصوتي(فاعرف بما جرى تفسير ما بقي،فإنّه لا يأتي إلا على الذي أنبأك به من الفصول أو الكلام المكتفي يأتي له جواب.)19 فالفراء يتحرى الدقّة لينظّم تفسيره مستقرئا الآيات التي استوفت ظاهرة التنغيم، باحثا عن العلاقة المميزة بالنحو مستنبطا بذوقه النسق الصوتي مظهرا للمعاني القرآنية المتأصّلة.ومما ساعده على ذلك نظرته القويّة في ربط الآية بالأخرى كاشفا القيمة الصوتية للتركيب.

و حذفت النون في الفعل (أخذ)قال تعالى: (خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهُمْ وَتُزَكِّيهِمْ بِهَا وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنّ صَلَوَاتَكَ سَكَنٌ لّهُمْ وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ)التوبة 103 الأمر أوخذ لكنّها ثقيلة في النطق فجاء حذف الهمزة للخفة . أمّا التعليل الصوتي (فنجّي ينجّي) ، ثمّ دخلت على الفعل المضارع نون دلّت على الجماعة ، فأصبحت (ننجّي) (فالتقت النونان المتحركتان في الفعل المضارع ، مشددة العين، فاستثقل اجتماعهما ، وهما متحركان فمالوا إلى التخفيف من هذا الثقل ،بحذف النون الثانية،طلبا للخفة ، و السهولة واليسر.)20

-حذف ياء المتكلم:حذفت الياء في الفعل و الاسم عند بعض القراء كحمزة والكسائي يغلب التعليل النحوي على الصوتي كما استخلصه أهل اللغة و القراءة

ففي فعل الأمر قال تعالى :(فَلاَ تَخْشَوُاْ النّاسَ وَاخْشَوْنِ وَلاَ تَشْتَرُواْ بِآيَاتِي ثَمَناً قَلِيلاً.) المائدة44 بحذف الياء في ([اخشون) (قرأ ابن كثيرو ابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي بحذف الياءين في الحالين واخشون ولا...) 21لأنّها وقعت في آخر الكلمة ونابت عنها الكسرة، كما أنّ الفعل إذا اتصلت به نون الوقاية حذفت الياء، وهي شبيهة بحذفها في القافية الشعرية قصد التخفيف.

فالنظام اللغوي هو الذي يقرّر هذا الحذف،و يميل إليه الاستعمال(لا ينبغي لنا أن نفهم الحذف على معنى أنّ عنصرا كان موجودا في الكلام ثمّ حذف بعد وجوده و لكن المعنى الذي يفهم من كلمة الحذف ينبغي أن يكون هو الفارق بين مقررات النظام وبين مطالب السياق الكلامي الاستعمالي.)22

من الظواهر النحوية التي تصرف فيها النحاة وساقوا المنهج الصوتي لتفسيرها قوله تعالى: (وَالْمُوفُونَبِعَهْدِهِمْإِذَاعَاهَدُواوَالصّابِرِينَفِيالْبَأْسَآءِوالضّرّاء] البقرة 177فكلمة(الصابرين)وردت منصوبة لأنّها صفة على (من آمن)فنصب المعطوف على المرفوع.أمّا إذا قرئت بالرفع فهو العطف على (الموفون).

أمّا التفسير الصوتي لهذه المسألة الخاصة بالصفات في حالة النصب و الرفع فإنّ العرب على هذا المستوى كانت تغيّر النسق بصيغة جديدة في حالة تتابع الأصوات، فيحدث تغيّر صوتي يسير وفق النظام اللغوي لديهم.هذا يدلّ على اعتنائهم بالأصوات (هذا يوضح أنّ العرب تستخدم معالجة الصيغ المتابعة بإحداث تغيير صوتي يقاطع رتابة الأصوات إذا طالت على النسق واحد فإذا كان الاسم رفعا طالت له الصفات ،نصبوا إحداهما للتنبيه على المدح المجدد غير المتبع الأول الكلام . ويجري للذم أيضا وهو إجراء صوتي يتطلب تغيير ا في درجة الصوت.)23

أمّا أثر الصوت في العلامة الإعرابية فنجد النحاة أطالوا البحث فيه، و دخلوا في جدال لضبط بعض الحالات الإعرابية و تأصيلها فعند قوله تعالى: (لَّكِنِ الرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ مِنْهُمْ وَالْمُؤْمِنُونَ يُؤْمِنُونَ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيكَ وَمَآ أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَالْمُقِيمِينَ الصَّلاَةَ) النساء 162(قرأ الجمهور كابن كثير والكسائي (والمقيمين) بالنصب إضمار فعلى على تقديره ، وأعني المقيمين الصلاة (على أنّ الجملة معترضة بين المبتدأ والخبر، وقيل هو العطف على ما أنزل على أنّ المراد بهم الأنبياء والملائكة)24.وقد يكون التقدير أمدح المقيمين .

كما لعب دورا في توجيه الإعراب، وتفسير صوره المختلفة لبعض الظواهر الصوتية، ويطلق عليه بالفواصل الصوتية.فنعد قوله تعالى: (الَمَ ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لّلْمُتَّقِينَ) البقرة1 . 2

(أولا:ذلك الكتاب:جملة مستقلة من مبتدأ وخبر.لا ريب :لا نافية للجنس –ريب اسمها منصوب والخبر محذوف تقديره موجود والجملة اسئنافية مؤكدة .

فيه هدى للمتقين: خبر مقدم، والهدى: مبتدأ مؤخر. المتقين: متعلق بهدى.

ثانيا:التركيب يختلف عن الأول .ذلك الكتاب: يبقى إعرابها ثابتا. لا ريب فيه: لا نافية للجنس واسمها و خبرها و هي إمّا مستأنفة للتأكيد، أو في محل رفع خبر ثان لاسم الإشارة ذلك. هدى للمتقين: هدى :خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو

ثالثا: تكون من آيتين تختلفان عن القراءتين السابقتين ، ويتجلى هذا الاختلاف في إعرابهما

ذلك الكتاب:لا ريب فيه.ذلك:مبتدأ و الكتاب بدل أو عطف بيان له، و ريب فيه من لا النافية للجنس و اسمها وخبرها في محل رفع المبتدأ و هو ذلك.

نلاحظ هنا اتّصالا صوتيا بين جزئي الآية (ذلك الكتاب)و (لا ريب)و ذلك –على هذا الاحتمال –لارتباط الكلام بعضه ببعض في المعنى و الإعراب معا، ومن هنا لم يجز لنا أن نضع النقطة (.) بين هذين الجزأين، لأنّ النقطة في وضعها الصحيح إنّما تدل على انتهاء الكلام.و تمام الكلام هنا ليس بأحد هذين الجزأين دون آخر و إنّما تمامه بهما كليهما.)25هذه النماذج تدخل في إطار الصوتي، فهي تختلف وتتنوع بشكل واضح حسب النطق مما يؤدي إلى تغيير المعنى.

لقد كان أثر الإعجاز النحوي في صوت القرآنً جليّا في أثناء المدوّنة اللغويّة بشكل عام، والمدوّنة النحوية بوجه خاص، إذ نبّه النحاة إلى مسائل كثيرة قياسية أولوها اهتماماً، وحظيت بدراسة عميقة، فقد استثمروا نماذج هامة من القرآن الكريم، جاءت مبثوثة في كتب النّحو و اللغة، ، لذا وفّروا لهذه القضايا قواعد مقرّرة.

لم يكن للعرب دراية معمّقة بهذا التفاعل المنطقي بين النظام الصوتي و الدرس النحوي حتى جاء القرآن الكريم الذي طوّره وأورده في سياق دقيق ضمن دائرة البيئة اللغوية المحيطة به.كما أبعد عنه الاضطراب و الزوال فوطّد النطق بها ، وهذّب كيانها. و كان أثره عظيما في ارتفاع شأنها ، فتنبّه علماء اللغة إلى هذا التفاعل ليطوقوه بفصاحة الأسلوب القرآني، ويستخلصوا قواعدهم اللغوية بعد مدارسة القرآن الكريم ، و قد نجحوا في جمع المادة اللغوية منه لتذوب في مؤلفات التي صارت من أعظم المصادر التي يعتمد عليها في تأصيل العلاقة بين الصوت و النحو في بيان المعاني الدقيقة التي يؤديها كلّ علم.

الهوامش:

1 . مهدي مخزومي ، قراءة في الكتاب ، مجلة الكتاب العربي ، 1986،ص78،15

2. كمال بشر،علم الأصوات، ط6 دار المعارف مصر 1986ص24

3. البقاعي(إبراهيم بن أبي بكر)تحقيق عبد الرزاق غالب المهدي،الدرر في تناسب السور و الآيات ،دار الكتب العلمية بيروت،1415ه ،

4 . مهدي المخزومي ، مدرسة الكوفة،ط2 مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده مصر1958،ص168

5 . كاظم محمد البكّاء، المنهج الصوتي للنحو العربي في معاني القرآن،.مجلة المورد العدد 4جامعة الكوفة العراق 1409ه ، ص101

6. تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، دار الثقافة المغرب 1994، ص 50

7 إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مطبعة نهضة مصر القاهرة 1952 م، ص179

8. تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، ص274

9. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية،ط3 مكتبة الأنجلو المصرية 1965 ص86

10. سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر) ، الكتاب، تحقيق:عبد السلام هارون ط3عالم الكتب بيروت ،1983

م،4/109.
11. ابن يعيش(ابن علي)، المفصل، تحقيق:عبد السلام هارون ط3عالم الكتب بيروت، 1983م 54/9
12. تمام حسان، اللغة العربية مبناها و معناها، ص185
13. نفس المرجع،ص 23
14- ابن عاشور(محمد الطاهر)، التحرير و التنوير، الدار التونسية 1984م، 15/17
15- العكبري(أبو البقاء)،التبيان في إعراب القرآن، تحقيق:علي محمد البجاوي دار الجيل بيروت ط2، 734/2
16- أبو حيان (محمد بن يوسف بن علي)،البحر المحيط، تحقيق:علي محمد البجاوي ط6 دار الجيل بيروت695/2
17 . كمال بشر، علم الأصوات، ص546
18الزمخشري(أبو القاسم)،الكشاف،ط1 دار الفكر، 1403ه447/1
19. الفراء(أبو زكارياء يحيى بن زياد) معاني القرآن، ط3 عالم الكتب بيروت 1983م،44/1
20. ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، الخصائص ، تحقيق : علي النجار دار الكتاب العربي بيروت، 398/3
21-انظر عبد اللطيف الخطيب، معجم القراءات دار سعد الدين دمشق، 288/2
22-- تمام حسان.اللغة العربية معناها ومبناها.ص298
23- محمد كاظم البكاء.المنهج الصوتي للنحو العربي . مجلة المورد جامعة الكوفة العراق.العدد الرابع ص110
24-أبو حيان،،البحر المحيط، 159/1
25- كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف مصر ط91986م، ص27-28.

تجليات التصور الإسلامي في النص الشعري

د. حليمة عواج.
جامعة باتنة -1- الجزائر.

الملخص:

تتناول هذه الورقة مجموعة من نماذج الشعر الإسلامي بين قديمه وحديثه لشعراء أفذاذ حاولوا انطلاقا من التصور الإسلامي الصحيح للخالق والمخلوقات والكون والحياة أن يعرضوا موضوعات إسلامية ذات دلالات عميقة، ببراعة فنية وإبداع مميز يرقى إلى مصاف الأدب الإنساني الراقي في شتى المجالات الذاتية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية والدينية والحضارية دون أن يقتصر أو ينحصر (الشعر الإسلامي) في المجال الضيق الشائع المعروف في أنه شعر ديني يشمل فقط التصوف والوعظ والإرشاد والمناسبات الإسلامية كمولد الرسول صلى الله عليه وسلم ورمضان وغيرها.

الأمر الذي صعب مهمة الشاعر، وجعله بين المطرقة والسندان، في اختيار الموضوع من جهة وفي إبراز التصور الإسلامي فيه من جهة أخرى. فما مدى تجسيد الشعراء لتلك المعاني والدلالات التي يحملها التصور الإسلامي؟

Repères de la vision musulmane dans le texte poétique.

Résumé :

Cet article traite quelques exemples de poésie musulmane entre textes anciens et production modernes de poètes rhéteurs qui ont tenté, à partir de la vision musulmane juste du créateur, des créations, de l'univers et de la vie, de montrer des thèmes islamiques profonds, avec une éloquence et une créativité spécifiques. Ils ont voulu atteindre l'universalité, avec de hautes aspirations dans tous les domaines individuels, politiques, sociaux, économiques, culturels, historiques, religieux, et civilisationnels sans se limiter au domaine restreint et connu du religieux seulement qui a pour thème le soufisme, la morale et les fêtes musulmanes telles la naissance du prophète Mohammed, que le salut soit sur lui, le Ramadhan, etc.

Ce qui a compliqué la tâche du poète, et l'a mis entre le marteau et l'enclume, en ce qui concerne le choix du thème d'une part, et la mise en exergue de la vision musulmane d'autre part. Dans quelle mesure ces poètes ont-ils concrétisé les sens et les indications de la vision musulmane ?

إن أول سؤال ينصرف إليه ذهن الكثير، على أي أساس سنختار هذه النماذج، أو ماذا نأخذ وماذا ندع؟ ونحن أمام زخم هائل من أسماء الشعراء، وإزاء موضوعات عديدة متنوعة تحمل معاني إسلامية تنطلق من التصور الإسلامي الصحيح البين، وتسير على منهج الأدب الإسلامي(*)، سواء في قديمه أم في حديثه ومعاصره لهذا فإن ما سنقطفه منها هو على سبيل التمثيل فقط، وعن السكوت عن إيراد بعض منها لا يعني أنها غير صالحة لتجسيد التصور الإسلامي، و إنما هي قيمة ذلك...

أ- من القديم: لقد رافق ظهور الإسلام بروز "لفيف من الشعراء والأدباء الإسلاميين الذين رفعوا بناء الأدب الإسلامي على كواهلهم، ومنحوه جهدهم ووجدهم، وسقوه ماء قلوبهم، فكانوا لنتاج الأدب الإسلامي (شعرا، وخطبة، ورسالة، وقصة، ومسرحية ومقالة وخاطرة) آباء وبناة ..."[1]

ومن هؤلاء الشعراء نذكر: حسان بن ثابت الأنصاري، كعب بن مالك الأنصاري، عبد الله بن المبارك محمد بن إدريس الشافعي، عبد الله بن رواحة...إلخ

إلا أن المقام يستدعي منا اختيار بعضا منهم، لا لغرض ذاتي محدد، وإنما للاعتبارات وللأسباب المصاحبة لكل شاعر على النحو التالي:

•حسان بن ثابت الأنصاري← باعتبار أنه: "رائد اختطاط طريق الأدب الإسلامي فإليه يعود الفضل في غرس بذوره الأولى في تربة المجتمع الإسلامي".[2]

•عبد الله بن المبارك← باعتبار أنه: "نموذج حي للإنسان المسلم العالم الأديب المجاهد، في رؤية مؤمنة صافية وفاعلية إيجابية."[3] و"يبزغ اسمه في ثنايا العصر العباسي نجما أدبيا متلألئا بأرقى الآفاق يسهم في الأدب الإسلامي بأرفع نتاج."[4]

•محمد بن إدريس الشافعي←لأنه "جمع بين ثراء النظر في التصور الإسلامي طلاقة الحس الأدبي فقد كان له دوره البين في نتاج الأدب الإسلامي في عصره وتأصيل نتاجه وإغناء منسربه والتبشير بعوالمه الهادية المحلقة."[5]

وسنتناول هؤلاء الشعراء مركزين على نماذج من شعرهم الإسلامي مرفوقة بشروحات واستنتاجات حول مدى تجسيدهم للمعاني الإسلامية المشبعة بعبيق التصور الإسلامي، من عدمها من خلال جداول تتتبع ذلك. فمن هؤلاء الشعراء الإسلاميين القدامى؟ وكيف وضحوا خصائص التصور الإسلامي في نماذجهم؟

الشاعر الأول: حسان بن ثابت الأنصاري

نماذج من شعره الإسلامي
I- شعره في الرسول عليه الصلاة و السلام
" نحن ولاة الناس"

أَتَانَـــــا رَسُـــــولُ اللهِ لَمَّـــــا تَجَهَّمَـــــتْ لَـــهُ الأَرْضُ يَرْمِيـــهِ بِهَـــا كُـــلُّ مُوفِـــقِ(أ)
فَكُنَّـــا لَـــهُ مِـــنْ سَـــائِرِ النَّـــاسِ مَعْقِـــلَا أَشَـــمَّ مَنِيعًـــا ذَا شَمَـارِيـــخَ شُهَّـــقِ(ب)
مُكَلَّلَـــــــةٍ بِالمَشْرِفِـــــــيِّ وَبِالْقَنَـــــــا بِهَـــا كُـــلُّ أَظْمَى ذِي غِرَارَيْـــنِ أَزْرَقِ (ج)[6]

شرح مفردات الأبيات

(أ)- تجهمت له الأرض إشارة إلى موقف قريش وموقف الأعداء منه.

(ب)- كنا الضمير يعود إلى الذين نصروا الرسول صلى الله عليه وسلم، والشماريخ: جمع شمراخ رأس الجبل، وشهق: شاهقة عالية.

(ج)- المشرفي: السيوف، والأظمى: الأسمر من الرماح، وسيف ذو غرارين: أي ذو حدين.

مناسبة القصيدة

لقد جاءت هذه الأبيات الجزلة الجميلة كما يقول محمد عادل الهاشمي تروي " قصة إيواء الأوس والخزرج رسول الله، وتبنيهم دعوته، وتعهدهم بالذود عنه ونصرة رسالته، حماة أقوياء ما عرفوا إلا الظفر والسبق في ميادين الحرب و السلم".[7]

II-شعره في إرساء الحياة الإسلامية

" الله أكرمنا بنصر نبيه"

اللهُ أَكْرَمَنَـــــا بِنَـــــصْرِ نَبِيِّـــــهِ	وبِنَـــا أَقَـــامَ دَعَائِـــمَ الإِسْـــلَامِ
وبِنَـــا أَعَـــزَّ نَبِيَّـــهُ وكِتَابَـــهُ	وأَعَـــزَّنَا بِالضَّـــرْبِ والإِقْـــدَامِ
فِـــي كُـــلِّ مُعْتَـــرَكٍ تَطِيـــرُ سُـــيُوفُنَا	فِيـهِ الجَمَـاجِمَ عَـنْ فِـرَاخِ الهَـامِ (أ)
يَنْتَابُنَـــا جِبْـــرِيلُ فِـــي أَبْيَاتِنَـــا	بِفَرَائِـــضِ الإِسْـــلَامِ والأَحْكَـــامِ
يَتْلُـــو عَلَيْنَـــا النُّـــورَ فِيهَـــا مُحْكَمًـــا	قِسْمًا لَعَمْـرُكَ لَيْـسَ كَالأَقْسَـامِ(ب) [8]

شرح مفردات الأبيات

(أ)- فراخ الهام: الأدمغة، والهام: أعلى الرؤوس.

(ب)- يتلو علينا النور: أي يتلو القرآن الكريم. قسما: النصيب والحظ.[9]

مناسبة القصيدة

يقول عادل الهاشمي: "لم يكن حسان، كما يتراءى من خلال مهمته الأساسية في الذود عن حياض الإسلام، يقتصر شعره على المعارك والأيام، ولكنه كان يؤدي بجوار ذلك دورا بانيا في المجتمع الإسلامي من خلال تعبيره الوجداني فهو يرسم صورة الأنصار في حياة المجتمع الجديد، ثم ما يلبث أن يجوز بها إلى صورة الأمة المسلمة التي كانت تتلقى شرعة الإسلام وتصوغها نفوسا وقلوبا..."[10]

حوصلة الجدول: التأكد من وجود ملامح التصور الإسلامي في نماذج حسان:

انطلاق مما سبق نتأكد من الأمر ونحن نستدل بأقوال محمد عادل الهاشمي الذي عبر عن المطلوب بكل دقة متناهية، إذ يقول:

- القول الأول عن النموذج الأول: "سمي حسان شاعر الإسلام ورسوله الكريم فقد عاش لهما بشعره ووجدانه منذ أسلم، ذودا وامتداحا وحبا، وفيهما... منطلقه إلى ميدان الشعر الإسلامي [ومن ثم فهو] يعقد سبيلا من القول يترجم فيه نصرة قومه للرسول عليه الصلاة والسلام، ويعرب عن تكريس نفسه وشعره لصاحب الرسالة".[11]

- القول الثاني عن النموذج الثاني: "ولعلنا نلحظ ما تتضمنه الأبيات من مفاهيم إسلامية خالصة منبثقة عن الحياة الإسلامية في أصولها وأسس تكوينها في المجتمع وهي مفاهيم جديدة كل الجدة على المستوى الأدبي في جزيرة العرب من مثل افتخار الأنصار بنصرة النبي صلى الله عليه وسلم ودعوته وإرساء دعائم الإسلام، وإعزاز دين الله وكتابه، وتفرد الأنصار بترشف تعاليم الوحي وتلقيها غضة طرية، وبناء أول مجتمع إسلامي يتمثل الإسلام ويقدم النموذج الأمثل له، ينفخ بهذا كله نَفَس شعري رفيع، وموسيقية ذات سلم عال، فخمة الأداء.."[12]

كل هذه المعاني يقومها صدق المشاعر الذي يعتبر شرط أساسي في تقويم كل أثر فني[13] على حد قول حسان بن ثابت:

وإِنَّمَا الشِّعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ عَلَى المَجَالِسِ إِنْ كَيْسًا وإِنْ حُمْقًا[*]

وإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُـــهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَـــا[14]

إن أدنى تأمل لتلك النماذج السابقة ولشعر حسان عامة، ولهذه الأقوال الواردة حولها يمكن القول: إن حسانا استطاع أن يجد لنفسه ولشعره ولقصائده مكانة ودرجة رفيعة في الأدب الإسلامي من خلال تجسيده لمعنى التصور الإسلامي، بقي عبيقها على مدار الزمان، فمنها ما " أينع في حياته أدبا إسلاميا خالصا، واقتضى بعضها مرور الزمن وحضانته لإنضاج الظاهرة الفنية التي آتت أكلها في العصور التالية، في خط سير متصل إلى عصرنا الحاضر، بما يفصح عن أصالة الأدب الإسلامي وعراقته واستمرار تدفقه النسبي عبر العصور."[15]

الشاعر الثاني: "عبد الله بن المبارك"

نماذج من شعره الإسلامي		
I- الترغيب في الطاعة والدعوة للزهد		
"عبادة الليل"		
إِذَا مَـــا اللَّيْـــلُ أَظْلَـــمَ كَابَـــدُوهُ أَطَـــارَ الخَـــوْفُ نَـــوْمَهُمْ فَقَـــامُوا		فَيُسْـــفِرُ عَـــنْهُمْ وهُـــمْ رُكُـــوعُ (أ) وأَهْـــلُ الأَمْـــنِ فِـــي الـــدُّنْيَا هُجُـــوعُ (ب)[16]

-و يجعلهم منتظرين متأهبين للانتقال إلى الآخرة فيقول:

مُسْتَوْفِدِينَ عَلَى رَحْلٍ كَأَنَّهُمْ عَقَّتْ جَوَارِحُهُمْ عَنْ كُلِّ فَاحِشَةٍ		رُكَّبٌ يُرِيدُونَ أَنْ يَمْضُوا وَيَنْتَقِلُوا فَالصِّدْقُ مَذْهَبُهُمْ والخَوْفُ والوَجَلُ[17]

شرح المفردات

(أ)- كابد الأمر: قاسى شدته وتحمله بمشقة.

(ب)- هجوع: جمع هاجع وهو النائم.[18]

مناسبة الأبيات

فهذا باب من أبواب الدعوة إلى الطاعة[19]، إن يرسم لنا ابن مبارك " صورة ملهمة لصفوة من الناس هم المجتهدون، القانتون: يتصاعد من ليلهم أنين يشق سكون الليل تضرعا إلى الله وخوفا، وينساب نهارهم في سكينة وخشوع".[20]

II- الجهاد و الحماسة الإسلامية

"العبادة الكبرى"

يَا عَابِدَ الحَرَمَيْنِ لَوْ أَبْصَرْتَنَا مَنْ كَانَ يَخْضِبُ خَدَّهُ بِدُمُوعِهِ		لَعَلِمْتَ أَنَّكَ فِي العِبَادَةِ تَلْعَبُ (أ) فَنُحُورُنَا بِدِمَائِنَا تَتَخَضَّبُ(ب)[21]

شرح المفردات

(ب)- يخضب: يمسح، تتخضب: تتلون.

مناسبة الأبيات

فهذا الباب من أبواب شعر ابن المبارك، " إذ تَشَرَّقَ عن زهده الإسلامي النقي، فليس من الزهد شيء مما عرف عن متأخري المتصوفة الذين عزفوا عن الدنيا وأدبروا عنها كما عكفوا على نفوسهم باللوم والتوبيخ والقسوة والتكليف دون الخوض في القتال والرغبة في شرف الشهادة في سبيل الله، ومن هنا يتسق إنكاره نُسك التصوف مع خُلقه وسلوكه."[22] لذلك كان "لا يرضيه أن يلزم الإنسان بيت الله للعبادة، ويترك الجهاد، ها هو ذا يرسل إلى العابد المشهور الفضيل بن عياض [تلك الأبيات السابقة عن الجهاد]"[23]

<u>حوصلة الجدول:</u> التأكد من وجود ملامح التصور الإسلامي في نماذج عبد الله بن المبارك:

لقد ذكرنا في الجدول والنماذج ما يكفي ليؤكد لنا تمسكه بتعاليم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف لذا يكفينا استدلالا على ذلك قول عادل الهاشمي " ولعل في هذه الدراسة الموجزة بعض الإنصاف لأدب رجل حوى الشمائل الرفيعة، والعلم الوفير والغنى في فهم التصور الإسلامي للحياة وتذوق عوالمه وآفاقه."[24]

وهذا الغنى في الفهم والتذوق كان من شأنه أن ينتج لنا أدبا إسلاميا " يرقى بالنفوس،

ويحلق بالجوانح وهذا ما أتاح لعبد الله بن المبارك، ذي الثقافة الإسلامية الموسوعية، والحياة الإسلامية الخصبة والشاعرية المرهفة أن يغني فن القول بعوالم وجدانية رحيبة".[25]

الشاعر الثالث: "محمد بن إدريس الشافعي":

نماذج من

I- عالمه الإلهي

" الحب الصادق"

تَعْصِي الإِلَهَ وأَنْتَ تُظْهِرُ حُبَّهُ ... هَذَا مُحَالٌ فِي القِيَاسِ بَدِيعُ
لَوْ كَانَ حُبُّكَ صَادِقًا لَأَطَعْتَهُ ... إنَّ المُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطِيعُ
فِي كُلِّ يَوْمٍ يَبْتَدِيكَ بِنِعْمَةٍ ... مِنْهُ وأَنْتَ لِشُكْرِ ذَاكَ مُضِيعُ[26]

وعن هذا الحب الإلهي يستغرق الشافعي مناجاته لربه فيقول:

" رغبة في عفو الله"

إِلَيْكَ إِلَهَ الخَلْقِ أَرْفَعُ رَغْبَتِي ... وإِنْ كُنْتُ يَا ذَا المَنِّ والجُودِ مُجْرِمَا
ولَمَّا قَسَا قَلْبِي وضَاقَتْ مَذَاهِبِي ... جَعَلْتُ الرَّجَا مِنِّي لِعَفْوِكَ سُلَّمَا
تَعَاظَمَنِي ذَنْبِي فَلَمَّا قَرَنْتُهُ ... بِعَفْوِكَ رَبِّي كَانَ عَفْوُكَ أَعْظَمَا[27]

مناسبة الأبيات

يورد محمد عادل الهاشمي في هذه الجزئية قوله عن الحب الإلهي الصادق: "... والشافعي بحسه المرهف الذي أذكاه الإسلام عرف أن مفتاح الحياة الإسلامية وسر تألقها في نفس الإنسان المسلم تعلق قلبه بخالقه، وإصفاؤه حبه ووجده، والحب ليس مجرد دعوى، وإنما هو سلوك وطاعة، وتحقيق لما يملي الحبيب.. لذلك ينعى الشافعي على الذين يعصون الله بأعمالهم ويرددون حبه بأفواههم !.."[28]

ويضيف قائلا عن المقطوعة الشعرية الثانية عن الرغبة في عفو الله: "وتستغرق الشافعي مناجاته لربه فيرسم لنا - من خلالها- أفقا رهيفا من عالم الإنسان المؤمن، المتبتل لربه، الخاشع لجلاله، اللائذ بعفوه، الراجي تلبية سؤله، بلسان المحب الوامق، وحب الله في الأدب الإسلامي أرقى درجات الوجد".[29]

II- عالم الحكمة والنظر

"في الناس أبدال"

إِذَا المَرْءُ لَمْ يَرْعَاكَ إِلَّا تَكَلُّفَا ... فَدَعْهُ ولَا تُكْثِرْ عَلَيْهِ التَّأَسُّفَا
فَفِي النَّاسِ أَبْدَالٌ وفِي التَّرْكِ رَاحَةٌ ... وفِي القَلْبِ صَبْرٌ لِلْحَبِيبِ ولَوْ جَفَا
فَمَا كُلُّ مَنْ تَهْوَاهُ يَهْوَاكَ قَلْبُهُ ... ولَا كُلُّ مَنْ صَافَيْتَهُ لَكَ قَدْ صَفَا
إِذَا لَمْ يَكُنْ صَفْوُ الوِدَادِ طَبِيعَةً ... فَلَا خَيْرَ فِي خِلٍّ يَجِيءُ تَكَلُّفَا[30]

مناسبة الأبيات

يقول محمد عادل الهاشمي عن عالم الحكمة والنظر: " لقد اكتسب الشافعي من خلال ممارسته و أسفاره-على هدى من حقائق الإسلام- خبرات وتجارب ونظرات نافذة في الحياة، ضمنها شعره من خلال تصوره الإسلامي للحياة.." [31]

وعن قصيدة " في الناس أبدال" يضيف المصدر نفسه قائلا إن الشافعي: " يؤصل لسجية الوفاء بوصفهادليل الصدق في آصرة الصداقة، ويعدها أصلافي العلائق الأخوية، لا تقوم الأخوة بدونها." [32]

حوصلة الجدول: التأكد من وجود ملامح التصور الإسلامي في نماذج الشافعي:

لو تتبعنا شعر الشافعي كله لألفينا روح الإسلام تشع نورا نافعا منه، ولوجدنا وصفا للتصور الإسلامي لا مثيل له في باقي تصورات الشعراء على مر الزمان، وصفا جمع فيه عوالم عديدة تحدث عنها العديد من الباحثين والمهتمين بالأدب الإسلامي منهم عادل الهاشمي حيث يقول: "لقد أوتي الحس الرقيق، بعلمه وتقاه، وذوقه ونبوغه فصاغ لنا عوالم شعرية تفرد بريادتها وإزجائها إلى الأوساط الأدبية على أساس من التصور الإسلامي، كعالم القدر وعالم الدنيا والآخرة، وعالم الفضائل أو القيم الإسلامية وعالم الحكمة والنظر، فوجدنا له فيها نظرات سابقة رائدة، كان لها أثرها الواضح في عصره والعصور التالية."[33]

ب- نماذج شعرية من العصر الحديث و المعاصر:

تتضمن هذه المرحلة أيضا لفيفا من الأدباء والشعراء الإسلاميين المعاصرين حاولوا تجسيد المفهوم الإسلامي في شتى الموضوعات التي رسمت " ألوانا من إبداعهم وعوالمهم ومعالجتهم لواقع حياتنا المعاصرة في ضوء منهج الأدب الإسلامي وخطه المتميز المتفرد."[34]

وهذا بعد أن رسم له عصر صدر الإسلام الطريق وخط له: " أصالة الأدب الإسلامي وعلاقته من خلال نتاج أدبائنا وشعرائنا الإسلاميين في عصورنا القديمة الزاهرة بما يمثل اتصال الأدب الإسلامي وديمومته." [35]

ومن صفوة هؤلاء الشعراء نذكر: عمر بهاء الأميري، شريف قاسم، محمود مفلح محمد الحسناوي، عبد الرحمان صالح العشماوي، محمد إقبال، عماد الدين خليل، مصطفى الغماري.

إلا أننا سنضطر لاختيار ثلة منهم للاعتبارات المصاحبة لكل شاعر على النحو التالي:

- محمد الحسناوي← باعتبار أنه " جمع بين الشعر والنثر تحت لواء الأدب الإسلامي... و جعل منهجه الأدبي تقويم الآداب وترشيدها من خلال التصور الإسلامي لقضايا الحياة والوجود".[36]
- محمد إقبال ←أما هذا الشاعر العملاق الفذ، فقد وقع اختيارنا له نظرا للمكانة والوزن الثقيلين اللذين جذبا اهتمام العديد من رجال الفكر والدعوة، وأساطين[*] العلم والأدب كما يقول عبد الماجد الغوري في ديوان إقبال إذ أورد آراء هؤلاء حول شخصيته ومكانته منها الآتي:

- رأي طه حسين: (شاعران إسلاميان رفعا مجد الآداب الإسلامية إلى الذروة وفرضا هذا المجد الأدبي الإسلامي على الزمان، أحدهما إقبال شاعر الهند والباكستان وثانيهما أبو العلاء شاعر العرب).

- أحمد حسن الزيات: (... فإذا كان حسان شاعر الرسول، فإن إقبالا شاعر الرسالة وإذا كان

لحسان من نازعه شرف الدفاع عن المحمدية، وشتان بين من يمجد الداعي الأكبر عصبية، ومن يمجد الدعوة الكبرى عن عقيدته وإذا كان في الشعراء الصوفيين [**] من عطر مجالس الذكر بفضائل الإسلام وشمائل النبوة، فليس فيهم من بلغ مبلغ إقبال في فقه الشريعة، وعلم الحقيقة، والتأمل الفلسفي في كتاب الله، والنظر العلمي في كلام الرسول والجمع بين قديم الشرق وجديد الغرب في قوة تمييز وسلامة فهم، وصحة حكم...).

- سيد قطب: (... كدت أتوافق أنا ومحمد إقبال في المعاني، وربما توافقنا في الألفاظ...)
- سعيد الأعظمي الندوي[*]:

عرف (محمد إقبال) بفيلسوف الشرق الإسلامي، الذي درس الحياة، والكون والإنسان دراسة واعية عميقة من خلال كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم فقام كشاعر ثائر على الأوضاع الفاسدة، يدافع عن الإسلام وتعاليمه بكل ما أوتي من موهبة شعرية، وقوة أدبية، وينادي بالوحدة الإسلامية والتضامن الإسلامي بشعره القوي الزاخر بالمعاني الغزيرة والمفاهيم العالية كما يقول: «فليتحد المسلمون لصيانة وحراسة الحرم الشريف من سواحل النيل إلى تراب كاشغر» [**] ...)"[37]

ليس ببعيد عن تلك المعاني - التي أوردها هؤلاء الأساطين- عن إقبال ما نجده من المعاني ذاتها عن الشاعر الثالث من اختياراتنا وهو:

- مصطفى محمد الغماري ← باعتبار أنه" صاحب رسالة عالمية فالإسلام عنده يتجاوز الحدود الإقليمية والقطرية بل والقارية فهو يتجاوب مع القضايا الإسلامية حيثما كانت تشعر وأنت تقرأ شعره بأنه إنسان لا ينتمي إلى أرض معينة ذات حدود جغرافية، وإنما هو يكون حيث يكون الإسلام هو في القدس، وفي الهند، وفي الفلبين وفي بخارى، وفي الباكستان، يشعرك وأنت تتابعه في مواقفه تلك بأنه يريد أن يتجاوز حتى حدود ذاته عينها، فهو ثائر ساخط متمرد رافض أبدا متطلع دوما إلى غد أفضل والملاحظة أن هذه العاطفة تشتد عنده تجاه تلك الأقطار التي يكون فيها المسلمون أقليات مضطهدة." [38]

ولعل هذه المعاني وهذا الموقف تجاه القضايا الإسلامية وهذه الشخصية الإسلامية المؤمنة، قد صقلها تأثر هذا الأخير بالشاعر محمد إقبال، فهو: "يعقد مع الشخصيات الإسلامية الثائرة صحبة الود، والحب المتين ولاسيما مع تلك التي تحمل في سلوكها وأفكارها معنى الثورة والتطور المستمرين وتتجاوز في مفهومها للإسلام ذلك المفهوم التقليدي الذي يقف بالإسلام عند حدود العبارات وفي هذا الإطار يدخل إعجاب«الغماري» الشديد بشخصية محمد إقبال، الذي يبدو متأثرا به إلى حد التتلمذ في الأفكار والمعتقد، ويتضح استيعابه الشديد لما جاء في كتاب إقبال« تجديد الفكر الديني» ." [39]

فَمَنْ هؤلاء الشعراء الإسلاميين المعاصرين؟ وكيف جسدوا التصور الإسلامي في نماذجهم؟!

الشاعر الأول من الحديث والمعاصر: " محمد الحسناوي"

نماذج من شعره
I- ملمحة النور
" الإسراء و المعراج"
حَـــطَّ البُـــرَاقُ عَلَـــى ثَـــرَى البَطْحَـــاءِ والَّلَيْـــلُ يَضْـــرِبُ خَيْمَـــةَ الظَّلْمَـــاءِ مَـــاذَا يَـــرَى جِبْرِيـــلُ فِـــي أَصْـــنَامِهَا فِـــي قَرْيَـــةٍ ضَـــاعَتْ عَلَـــى البَيْـــدَاءِ حَتَّـــى أَتَاهَـــا ضَـــاحِكًا مُسْتَبْشِـــرًا واخْتَصَّـــهَا عَـــنْ دَارَةِ الَجـــوْزَاءِ؟[40]
مناسبة أو معنى الأبيات
يصور الحسناوي في قصيدته معجزة الإسراء والمعراج " في أفق جميل طريف يتراءى في حومة « البراق» فوق ربا الجزيرة العربية، يصطفي منها - دون دور العالمين- دارا..."[41]
II-عودة الغائب
" تخبط وشتات وتمزق وضياع"
كَـــــأَنَّ مَجُوسِـــــيَةَ الغَابِرِيـــــنَ كَـــأَنَّ (مَنَـــاةَ) كَـــأَنَّ (هُبَـــلْ)... أَفَـــاقُوا جَمِيعًـــا بِعَصْـــرِ الفَضَـــاءِ وغَـــزَوْ السَّـــمَاءَ بِـــأَبْهَى الحُلَـــلْ أَمَـــا عُبِـــدَ المَـــالُ دُونَ الإِلَـــهِ وزُيِّـــنَ لِلنَّـــاسِ طُـــولُ الأَمَـــلْ... أَمَـــا كُسِّـــرَ الحَـــقُّ مِيزَانَـــهُ وبَـــارَتْ تِجَارَتُـــهُ فَارْتَحَـــلْ[42]
مناسبة الأبيات
يرصد الشاعر أسباب تلك الغيبة في قصائد ديوانه فيلفها كما يقول عادل الهاشمي "ماثلة في سطوة الجاهلية المعاصرة ونفوذها على العالم، والجاهلية، في نظر الشاعر، مفارقة ناموس الله في الوجود، والسير على أهواء البشر وشهواتهم، واصطناع عبوديات من صنع البشر، بما يؤدي بالبشرية إلى الفوضى، وضياع المثل والموازين والتردي في حمأة الصراع المادي، وفقدان إنسانية الإنسان، وما نراه في العالم اليوم- نتيجة لذلك - من تخبط وشتات وتمزق وضياع..."[43]

<u>حوصلة الجدول:</u> التأكد من وجود ملامح التصور الإسلامي في نماذج محمد الحسناوي:

إن ما سبق ذكره حول الحسناوي يوحي بتمسكه بالقيم الدينية الإسلامية، يعرضها لنا بمنهج أدبي متميز من خلال التصور الإسلامي بقضايا الحياة والوجود، ولعل ما أورده الهاشمي عن المعنى المبحوث في هذا الموضع لتأكيد لذلك، إذ يشير إلى صدق تجربته وخاصة في ديوان الملحمة التي أخذت من " دنيا الجديد فنه الشائق، ومن دنيا القديم الفكر الجليل والدعوة الخالدة، جمعت إلى الصور الجديدة المبتكرة الشكل الفني الحديث في ألوان من إهاباته وأطره... متصاعدة من أعماق

فؤاد غني الوجدان، رقيق الإحساس، عميق الإيمان."[44]

الشاعر الثاني: " محمد إقبال":

نماذج من شعره
I- صلصة الجرس: أناشيد إسلامية
" النشيد الإسلامي "
الصِّـــينُ لَنَـــا والعُـــرْبُ لَنَـــا والهِنْـــدُ لَنَـــا والكُـــلُّ لَنَـــا أَضْـــحَى الإِسْـــلَامُ لَنَـــا دِينًـــا وجَمِيـــعُ الكَـــوْنِ لَنَـــا وَطَنَـــا تَوْحِـــيدُ اللهِ لَنَـــا نُـــورٌ أَعْـــدَدْنَا الـــرُّوحَ لَـــهُ سَكَنَـــا ***** ***** ومُحَمَّـــدٌ كَـــانَ أَمِيـــرَ الرَّكْـــبِ يَقُـــودُ الفَـــوْزَ لِنُصْرَتِنَـــا إِنَّ اسْـــمَ مُحَمَّـــدٍ الهَـــادِي رُوحُ الآمَـــالِ لِنَهْضَتِنَـــا دَوَّتَ أُنْشُـــودَةُ« إِقْبَـــال» جَـــرَسًا يَحْـــدُو فِيـــهِ الزَّمَنَـــا لِيُعِيـــدَ قَوَافِلَنَـــا الأُولَـــى فِـــي المَجْـــدِ ويَبْـــعَثُ أُمَّتَنَـــا[45]
مناسبة الأبيات
بصفة عامة فإن ديوان « صلصة الجرس»" يحث فيه الشاعر المسلمين على التضحية والعمل كي يستعيدوا منزلتهم من المجد والرفعة..." [46]
II- من قصائد صلصة الجرس
(أ) "الشكوى و جواب الشكوى" أو حديث الروح
قَـدْ كَـانَ فِـي اليُونَـانِ فَلْسَـفَةٌ و فِـي الـ رُومَـانِ مَدْرَسَـةٌ وكَـانَ المُلْـكُ فِـي سَاسَـانَ لَـمْ تُغْـنِ عَنْهُـمْ قُـوَّةٌ أو ثَـرْوَةٌ فِـي المَـالِ أَوْ فِـي العِلْـمِ والعِرْفَـانِ نَحْـنُ الـذِينَ بِنُـورِ وَحْيِـكَ أَوْضَـحُوا نَهْـجَ الهُـدَى ومَعَـالِمَ الإِيمَـانِ[47]
(ب) " جواب الشكوى"

لَقَدْ ذَهَبَ الوَفَاءُ فـلَا وَفـاءَ	وكَيْفَ يَنَالُ عَبْدِي الظَّالِمِينَا
إِذَا الإِيمَانُ ضَاعَ فَلَا أَمَـانٌ	ولَا دُنْيَا لِمَنْ لَمْ يُحْيِ دِينَا
*******	*******
أَلَـــمْ يُبْعَـــثْ لِأُمَّـــتِكُمْ نَبِـــيٌّ	يُوَحِّـــدُكُمْ عَلَـــى نَهْـــجِ الوِئَـــامِ
ومَصْـــحَفُكُمْ وقِبْلَـــتُكُمْ جَمِيعًـــا	مَنَـــارٌ لِلْأُخُـــوَّةِ والسَّـــلَامِ
وفَـــوْقَ الكُـــلِّ رَحْمَـــنٌ رَحِـــيمٌ	إِلَـــهٌ وَاحِـــدٌ رَبُّ الأَنَـــامِ[48]

مناسبة الأبيات

قد وصف الشاعر في" الشكوى مصائب المسلمين، وفي «جواب الشكوى» آمالهم ولا يوجد لهذه القصيدة نظيرا في القصائد الإسلامية في القوة والانسجام..."[49]

وقد وضح محمد إقبال فيهما " تقصير المسلمين، وإهمالهم لدينهم وعدم إتقانهم أمر الدنيا، تبريرا لما جوزوا به من الخزي والهوان، وسرعان ما تغنى بهاتين القصيدتين الأطفال، والشباب، وحفظهما الرجال، والنساء وسارتا مسير الرياح، وطارتا بغير جناح[50]

حوصلة الجدول: التأكد من ملامح التصور الإسلامي في شعره.

ماذا عسانا أن نؤكد أكثر مما ذكر في الآراء السابقة التي وردت حول الشاعر الفذ محمد إقبال وعلى النماذج التي أبدع فيها أيما إبداع في إطار تصور إسلامي محض وعلى شعره بصفة عامة الذي تعددت فيه الموضوعات ذات المعاني والدلالات الإسلامية ضمن دواوين عديدة منها: في الجزء الأول: الدواوين التالية: صلصة الجرس الأسرار والرموز، رسالة الشرق، زبور العجم، جناح جبريل.الجزء الثاني: ضرب الكليم، رسالة الخلود، والآن ماذا نصنع يا أمم الشرق، هدية الحجاز. فدعونا إذن نأخذ قسطا من النفس العميق لنتأمل مضمون تلك الدواوين من خلال الاطلاع على أهم المعاني الإسلامية الأصيلة، والأفكار الجديدة، والمضامين البديعة، التي أينع بها شعره على النحو التالي:

(أ)- دواوين نظمها الشاعر بالفارسية:(*)

اسم الديوان بالفارسية	بالعربية	أهم المعاني التي يتضمنها الديوان
أسرار خودي	الأسرار والرموز (أسرار معرفة الذات)	- " يفرد فيه فكرة الذاتية، فيدعو إلى وجوب دعم الذات حتى تقوى وتعد نفسها لكفاح دائم متواصل لا يعرف أناة ولا هدوءا، وفي نظره الجهاد الدائب هو حافظ الحياة، وأن الجهاد في سبيل المقصد أعظم لذة من بلوغه..."[51]

بيام مشرق	رسالة الشرق	- "يصادفنا في هذا الديوان الشعر الأخلاقي والحركات السياسية والاجتماعية لذلك الوقت..."[52]
زبور عجم	زبور العجم	- "قصد الشاعر [من منظومات هذا الديوان] غرس الروح الجديدة في العالم، ولاسيما في أوساط الشباب وشعوب الشرق، ويتجلى فيه إبداع الشاعر وكمال فنه، وحسن سبكه ومحكم رصفه وبديع وصفه."[53]
جاويد نامة	رسالة الخلود	- "يحتوي على نحو ألفي مقطع شعري مزدوج [للفلسفة الدينية]، وإنه يبرز قوى الشاعر الفكرية وذراها الرفيعة... وفي هذا الديوان قصة سفر في الأفلاك كقصة دانتي الشاعر الإيطالي".[54]
بس جه بايد كرد أي أقوام مشرق؟	ماذا ينبغي أن نصنع يا أمم الشرق؟	- " منظومات هذا الديوان... نفثها الشاعر حين ملأت أحوال المسلمين فؤاده أسى عليهم وحز به ما رأى من فنون الحضارة الأوربية وضلالها وجور ساستها وقسوة قادتها، وعدوانهم على الأمة الضعيفة، ويوصي الشاعر في هذا الديوان وينصح الأمم الشرقية بإقامة الروابط الاقتصادية والثقافية فيما بينهم، وبين لهم أن الوقوف في وجه السياسة الاستعمارية بأشكالها المختلفة المتعددة والعودة إلى أحكام الإسلام وإطاعة الأوامر القرآنية هو الطريق الوحيد للنجاة."[55]

(ب)- أما الدواوين التي نظمها بالأردوية*:

اسم الديوان بالأردية	بالعربية	أهم المعاني التي يتضمنها الديوان
بانكادرا	صلصة الجرس	سبق وأن أشرنا إليه (أناشيد إسلامية).
بال جبريل	جناح جبريل	- "يحكي فيه الشاعر خواطره الخاصة عن أسفاره إلى اسبانيا وفلسطين، وبكائه على أطلال قرطاجة وغيرها من الآثار الإسلامية التاريخية..."[56]

ضرب الكليم	ضرب موسى	- "يتعلق هذا الديوان بالعصر الحديث ومشكلاته ويبين وجهة النظر السياسية لمحمد إقبال، والديوان كله مفصل على أبواب فيها نظرات في الإسلام والتربية والمرأة، والفنون الجميلة، وغيرها، و فيه فلسفة محمد إقبال واضحة ظاهرة في أشعار معينة في موضوعات محددة".[57]

أما ديوان "هدية الحجاز" (أرمغان حجاز)، فعبارة عن "الشعر الفارسي والأردويّ معا، وهو يتألف من قسمين أولهما يحتوي الرباعيات الفارسية... والثاني يحتوي منظومات وقصائد قصيرة باللغة الأردوية، وفيه قصيدة بديعة عنوانها «برلمان إبليس[*]»...وأما القسم الأول... فهو يحتوي على ثلاثة أبواب، ومنها الباب الأول يتعلق بالله عز وجل وفيه يستنهج سبيل المتصوفة في تضرعهم إلى الله ومناجاتهم له، والإبانة عما تموج به قلوبهم من عشق إلهي هو غاية الغايات في سمو الروحانية**"[58].

إن الملاحظ حول تلك المعاني التي تعرضها علينا تلك الدواوين هو قوة التصور الإسلامي لهذا الشاعر الذي يستحق التقدير والاحترام لمواهبه وقوته في كافة أنحاء المعمورة وبالأخص في العالم الإسلامي كله - ليس في الهند والباكستان فقط- والسعي للحفاظ على مثل هذه المكاسب الإسلامية "ووضعها في محلها، والغيرة عليها من أن تضيع في موضوعات تافهة، وألفاظ فارغة، وألوان زاهية ومظاهر الجمال الفانية..."[59]

ولعل ما منحه هذه المكانة هو أنه ركز فكره وقوة شاعريته على: "بعث الحياة والروح في المسلمين وإيجاد الثقة والاعتزاز بشخصيتهم، والإيمان برسالتهم، والطموح إلى القوة والحرية والسيادة كان شاعرا مطبوعا، حتى لو أراد أو أريد ألا يكون شاعرا لما استطاع..."[60]

وإن آخر ما يمكن أن نختم به هذا النموذج الشعري، وأشمله معنى ومقصد هو ما أورده عبد الماجد الغوري في تصدير ديوان محمد إقبال -كإهداء لرائد الأدب الإسلامي أبي الحسن علي الحسني الندوي (رحمه الله)- قائلا إنه : " شاعر له عقيدة ودعوة ورسالة، ومفكر عاش بالإسلام وله، وداعية إلى المجد الإسلامي، وسيادة المسلم وأعظم ثائر على هذه الحضارة الغربية المادية، وأكبر ناقد لها وحاقد عليها."[61]

الشاعر الثالث: " مصطفى الغماري":

نماذج من شعره
I- أسرار الغربة

" ثورة الإيمان"

أُحَـــارِبُ فِـــي دِينِـــي وَفِكْـــرِي ومَـــذْهَبِي
وأَرْمِـــي بِـــزُورِ القَـــوْلِ فِـــي كُـــلِّ مَشْـــعَبِ
ومَـــا أَنَـــا إِلَّا غُصَّـــةٌ فِـــي حُلُـــوقِهِمْ...
يُعَـــانِقُنِي عَـــزْمُ الأُلَـــى صَـــنَعُوا العُلَـــى
فَـــاهْتِفْ بِالإِسْـــلَامِ ..أَقْـــوَمُ مَـــذْهَبِ
يَمُوتُـــوَن غَيْظًـــا.. ثُـــمَّ يُحْيُـــونَ نَـــزْوَةً

****

فَقَلْبِـــي بِنُـــورِ الحَـــقِّ نَشْـــوَانٌ مُهْتَـــدٍ
ورُوحِـــي بِإِشْـــرَاقِ الهِدَايَـــةِ يَصْـــدَحُ
فَـــإِنْ جَـــاهَرُونِي بِالعِـــدَاءِ... فَإِنَّنِـــي
إِلَـــى اللهِ مِـــنْ كَيْـــدِ الضَّـــلَالَةِ أَبْـــرَأُ"[62]

شرح بعض المفردات

مشعب: الطريق.

غصة: ما اعترض في الحلق من طعام وشراب.

غصة الموت: سكرته

الغصة: ج غصص: ما غص به الإنسان كالهم والحزن.

الألى: «العرب الألى» أي الأقدمون.

يصدح: صدح صدحا وصداحا الرجل أو الطائر: رفع صوته بغناء.[63]

مناسبة القصيدة

قصيدته « ثورة الإيمان» "افتتح بها ديوانه ولا أخاله إلا وقد فعل ذلك عمدا، تدل دلالة عميقة على تصوره الخاص لوظيفة الشعر والمجال الذي يراه جديرا بأن يجاهد فيه... وقد استعمل الشاعر فيها أسلوبا يخالف بطبيعته المباشرة ووضوحه الصارخ، وموقفه الصلب ما في أسلوب القصائد الأخرى، وكأنه يدل بذلك على رسالته التي من أجلها يعيش وقضيته التي آمن بها وأخلص لها." [64]

II- قصائد مجاهدة

	" إليك يا رسول الله" غَنَّـــى رَبِيـــعُ الهَـــوَى القُدْســـِي وابْتَسَـــمَا يَـــا مَوْلِـــدٌ.. كَـــانَ فِـــي دُنْيَـــا الـــوَرَى عِلْمًـــا وتَاهَـــــتْ الأَرْضُ مِـــــنْ وُجْـــــدٍ.. جَـــــدَائِلُهَا فَرْحَـــى.. تُعَـــانِقُ مِـــيلَادَ الهَـــوَى شَـــمَمَا تَنْسَـــابُ .. تُـــورِقُ فِـــي البَطْحَـــاءِ مُعْجِـــزَةً مَـــا مَسَّـــتِ الأَرْضَ حَمَّـــى دَكَّـــتْ الظُّلُمَـــا...(65)	
-مناسبة هذه القصيدة واضحة،فهي تحمل معنى واحد هو مدح سيد الورى محمد "صلى الله عليه وسلم"...		

حوصلة الجدول:

إن أهم ميزة توضح خصائص التصور الإسلامي في أشعار الغماري هو أنه "صاحب رسالة ورسالته هي خدمة الإسلام كرسالة إنسانية يجب أن تتعمق الحياة اليومية بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية، هذه الرسالة المستمدة من الشريعة الإسلامية التي طالما ذاب فيها عشقا، توله بها تولها صوفيا..."(66)

وإن مصدر إيمانه العميق بالشريعة الإسلامية متمثل " أساسا في القرآن الكريم هو الذي دفعه أن يتحول إلى داعية إسلامي يتوجه بدعوته تلك إلى المفكرين الذين يخيل إليه أنهم لا يزالون في ضلال ما لم يستمدوا أفكارهم من القرآن الكريم، كما جاء في قصيدته التي خاطب بها « بابلو نيرودا(*)»:

اِيهْ نِيرُودَا لَوْ قَرَأْتَ كِتَابِي لَرَأَيْتَ الخُلُودَ يَسْقِيكَ نَهْلَا.
لَوْ قَرَأْتَ القُرْآنَ مَا كُنْتَ إِلَّا ثَائِرًا فِي الوُجُودِ يَنْشُدُ عَدْلَا.
فَكِتَابِي العَظِيمُ يَنْبُوعُ سِرٍّ ضَلَّ مَنْ يَجْهَلُ الحَقِيقَةَ ضَلَّا.
أَيُّهَا الجَاهِلُونَ مَا أَتْفَهَ العَقْلَ إِذَا صَدَّ عَنْ كِتَابِي ووَلَّى."(67)

كانت تلكم مجموعة من نماذج الشعر الإسلامي بين قديمه وحديثه حاول فيه الشعراء - انطلاقا من التزامهم بمبدأ إسلامي واضح ينبعث عن تصور إسلامي وروح إيمانية تعبر بصدق وعمق وواقعية عن كل ما يهم المسلم في حياته- تنبيه ضمير المجتمع وتعميق وعيه وفتح قلبه وعينه للواقع الذي يعيشه فهو ملتزم بقضايا أمته وقضية الإنسان في عصره.

الهوامش:

(*)منهج الأدب الإسلامي يخالف الطريق التقليدي والطريق المتغرب كليهما، فهو يرسي قواعد جديدة، هي لقارئ الأدب الإسلامي زاد وعطاء وحس ذوقي يميز به الأدب الإسلامي من سواه، وهي للوسط الأدبي لون جديد، وإضافة جديدة مما منحه شعراؤنا وأدباؤنا الإسلاميون من عوالم طريفة في نتاجهم. ينظر: د. محمد عادل الهاشمي. ***" شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي"*** (دراسة تطبيقية). ج1، ص 07.

(1) د. محمد عادل الهاشمي. **" شعراء و أدباء على منهج الأدب الإسلامي"**، (دراسة تطبيقية). دار الثقافة: الدوحة، قطر، ج1ط1، 1409هـ 1988م، ص 05.

(2)) المصدر نفسه. ص 09.

(3) المصدر نفسه. ص 63.

(4) المصدر نفسه. ص 74.

(5) المصدر نفسه.ص 110.

(6)**"ديوان حسان بن ثابت"**. شرحه وكتب هوامشه وقدم له الأستاذ عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، ط2، 1414هـ 1994م، ص172، 173.

(7)د. محمد عادل الهاشمي. **" شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي". ج1، ص 12.**

(8)**"ديوان حسان بن ثابت". ص 230.**

(9)المصدر نفسه. ص 230.

(10)**" شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي". ج1، ص 25، 26.**

(11) المصدر نفسه.ص 12.

(12) المصدر نفسه. ص 26، 27.

(13) ينظر: المصدر نفسه. ص 10، 11.

(*) لب المرء: عقله، الكيس : الفطن، الحمق: الجهل.

(14)**"ديوان حسان بن ثابت". ص 174.**

(15) د. محمد عادل الهاشمي. **" شعراء و أدباء على منهج الأدب الإسلامي"**.ج1، ص 29.

(16)**"ديوان الإمام المجاهد عبد الله بن المبارك".** جمع وتحقيق ودراسة: أ. د. مجاهد مصطفى بهجت، مكتبة الملك فهد الوطنية: الرياض، 1422هـ، ص17. ومحمد عادل الهاشمي **" شعراء و أدباء على منهج الأدب الإسلامي". ص 63، 64.**

(17)**"ديوان الإمام المجاهد عبد الله بن المبارك". ص 40.**

(18) المصدرنفسه. ص 90.

(19) ينظر: المصدر نفسه. ص 39.

(20) محمد عادل الهاشمي. **" شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي". ج1. ص 71.**

(21)**"ديوان الإمام المجاهد عبد الله بن المبارك". ص 61، 62.**

(22) المصدر نفسه. ص 46، 47.

(23) محمد عادل الهاشمي. **" شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي"**. ج1، ص 72، 73.

(24) **" شعراء و أدباء على منهج الأدب الإسلامي".ج1، ص 74.**

(25) المصدر نفسه. ص 70، 71.

(26) **ديوان الإمام الشافعي المسمى"الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس".** إعداد وتعليق وتقديم محمد إبراهيم سليم مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير: القاهرة، [د.ت]، ص 96.

(27) المصدر نفسه. ص 134، 136.

(28) المصدرنفسه. ج1، ص 98.

(29) المصدر نفسه .ص 99.

(30)**"ديوان الإمام الشافعي محمد بن إدريس"**. تحقيق : عبد الرحمن الطويل، دار المجدد للنشر والتوزيع : سطيف، الجزائر 2011م، ص 46.

(31) عادل الهاشمي. **"شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي"**. ج1، ص 106.

(32) المصدر نفسه. ج1، ص 108.

(33) المصدر نفسه. ص 110.

(34) د. محمد عادل الهاشمي. **" شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي"**، (دراسة تطبيقية). دار الثقافة : الدوحة، قطر، ج2 ط1، 1409هـ، 1988م، ص 05.

(35)المصدر نفسه. ص 05، 06.

(36)المصدر نفسه. ص 135.

(*) أساطين: عظماء العلم والأدب وكبارهما.

(**)تركزت فكرة التصوف الإسلامي في باكورة عصوره في تعميق جوهر الإسلام المتمثل في«التوحيد» بمعنى وحدانية الله، وفي ذلك توجيه للتجربة الشخصية إلى كنه محور الإسلام، وقد بقى الصوفية دائما داخل المجتمع الإسلامي... إن جوهر التاريخ==الطويل للتصوف يكمن في محاولة إبراز حقيقة رائدة تسود في تعبيرات متجددة بأنه« لا إله إلا الله»، وتحقيق معنى أنه لا معبود حقا سواه.

إن الصوفية تعكس، بفضل طقوسها العملية الضاربة بجذورها في تعاليم القرآن مواقف المسلم المختلفة تجاه العالم: فنحن نجد من المتصوفة زهادا خاصموا الدنيا، ومجاهدين في إعلاء كلمة التوحيد، ووعاظا في التوبة غير متهاونين ومبتهلين يتغنون بمجد الله، وأصحاب أنظمة معقدة في الفلسفة الكلامية ومحبين غابوا في الجمال الخالد...ينظر: آنّا ماري شيمل. **"الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف"**. ترجمة إسماعيل السيد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل: كولونيا (ألمانيا)، بغداد ط1، 2006م، ص 30/23.

- ملاحظة: (آنّا ماري شيمل) مستشرقة ألمانية وأستاذة للثقافات الإسلامية والهندية في جامعتي هارفرد وبون.

- **ولمعرفة المزيد عن الحقيقة الصوفية ينظر: محمود عبد الرؤوف القاسم.** **" الكشف عن حقيقة الصوفية لأول مرة في التاريخ"**. توزيع دار الصحابة للطباعة و النشر: بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ، 1987م، وخاصة الباب الأول من القسم الأول. ص7 295.

(*) رئيس تحرير مجلة "البعث الإسلامي". ينظر: **"ديوان محمد إقبال"**. ص 16.

(**)كاشغر أو قشغر أو قاشغر: إحدى أشهر مدن تركستان الشرقية وأهمها، بدأ الإسلام يدخل تركستان الشرقية على عهد عبد الملك بن مروان سنة 86هـ (705م) و لكن أصبحت إسلامية حكومة وشعبا سنة ثلاث وخمسين وثلاثمائة الهجرية (964م) بدخول السلطان ستوف بغراخان الإسلام، فشمل الإسلام البلاد كافة. ينظر: **ويكيبيديا الموسوعة الحرة**. المرقع الإلكتروني: ar.m.wikipedia.org/wiki/كاشغر

أما جغرافية تركستان الشرقية فهي تقع في أقصى الغرب الصيني، وعن علمائها ومشاهيرها، فقد ظهر منهم الجنود والقادة والحكام والعظام في العلم النبوي الشريف والحضارة الإسلامية أمثال: البخاري ومسلم والترميذي والبيهقي، ابن سينا، ومحمد الخوارزميوالزمخشري، والسمرقندي، عبد الله بن المبارك وغيرهم. ينظر: **إجابات Google**: أين تقع تركستان الشرقية. الموقع الإلكتروني:

ejabat.google.com/ejabat/thread?tid... 24 sept 2009

(37) سيد عبد الماجد الغوري. **"ديوان محمد إقبال"**. دار ابن كثير: دمشق، بيروت، ج1، ط3، 1428هـ، 2007م، ص16،13.

(38) مصطفى محمد الغماري. **"أسرار الغربة"**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع : الجزائر، ط2، 1982، ص 14.

(39) المصدر نفسه. ص 15.

(40) الهاشمي. **" شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي"**. ج2، ص 113.

(41) المصدر نفسه.ج2، ص 113.

(42) المصدر نفسه.ج2، ص 126، 127.

(43) المصدر نفسه. ج2، ص 126.

(44) المصدر نفسه. ج2، ص 125.

(45) سيد عبد الماجد الغوري. " ديوان محمد إقبال". ص92،91.

(46) المصدر نفسه. ص 89.

(47) المصدر نفسه. ص 94.

(48) المصدر السابق. ص 103، 104.

(49) المصدر نفسه. ص 89.

(50) المصدر نفسه. ص 101.

(*) قد آثر اللغة الفارسية لشعره لأنها أوسع من الأردية، وهي اللغة الإسلامية التي تلي اللغة العربية في الأهمية والانتشار في العالم الإسلامي ويتكلم بها قطران مهمان: إيران و أفغانستان، وتُفهم في الهند، ويحذقها كثير من أهلها وأهل تركستان، وروسيا وتركيا. ينظر: سيد عبد الماجد الغوري. **"ديوان محمد إقبال"**، ج1، ص 22.

(51) سيد عبد الماجد الغوري . **"ديوان محمد إقبال"**. ج1، ص 06.

(52) المصدر نفسه. ج1، ص 07.

(53) المصدر نفسه. ج،1 ص 07.

(54) المصدر نفسه. ج1، ص 07.

(55) المصدر نفسه . ج1، ص 7، 8.

(*) لقد تطورت اللغة الأردية في ظل الإسلام، وأخرجت أدبا عظيما مستمدا من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف على أيدي أدباء مسلمين ملتزمين بعقيدتهم إيمانا وعلما وسلوكا، وذلك في فترة قصيرة جدا إذا ما قيست بعمر اللغة وأصبحت الأردية لغة يفهمها و يتكلم بها الآن أكثر من خمسمائة مليون مسلم ينتشرون في الهند وباكستان وبانجلاديش وبعض البلدان العربية وبعض بلاد أفريقيا وأوروبا... ينظر: د. حسين علي محمد. **"كتب وقضايا في الأدب الإسلامي"**. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: إسكندرية، 1999 م ، ص 32.

(56) سيد عبد الماجد الغوري.**"ديوان محمد إقبال"**. ج1، ص 8.

(57) المصدر نفسه. ص 8.

(*) وصف فيها الشاعر وصور جلسة برلمانية حضرها وتناقش فيها شياطين العالم، ووكلاء النظام الإبليسي... أبدوا فيها آراءهم ووجهات نظرهم، وترأس هذه الجلسة وأشرف عليها « إبليس» [عليه اللعنة] فحكم على هذه الآراء والدراسات... وبعد نظره الذي لا يشاركه فيه أحد من تلامذته وأدلى برأيه... وهو يتلخص في أن المسلم هو المنافس الوحيد والمصارع الكفء لنظامه، وهو الشرارة التي تتحول نارا بسرعة، فالمصلحة والرأي أن يركز «الزملاء» تفكيرهم على محاربة هذا

العدو أو إلهائه، وتنويمه، وقد جاء في هذه القصيدة (برلمان إبليس) من الوصف الصادق الدقيق للمسلم، ومن الملاحظات الصائبة الدقيقة عن كثير من المذاهب السياسية.

[**] بيد أنه يعارض المتصوفة في تهافتهم على توكلهم... ويرى في هذا ما ينافر واقع الحياة، ويحيد عن القصد ويتجافى عن الصواب، ويصد عن فهم صريح القرآن الكريم، فالمؤمن الموقن يعمل لدنياه كأنه سيعيش أبدا، وينهض بالبشرية إلى ذروة المثالية. وبوائم بين دنياه وآخرته. ينظر:"**ديوان محمد إقبال**". ج2، ص 411، 412.

(58) سيد عبد الماجد الغوري . "**ديوان محمد إقبال**". ج2، ص 411.

(59) المصدر نفسه. ج1، ص 39.

(60) المصدر نفسه. ج1، ص38.

(61) المصدر نفسه. ج1، ص 02، (صفحة الإهداء).

(62) مصطفى محمد الغماري. "**أسرار الغربة**". ص 31، 32.

(63) عن معنى هذه المفردات ينظر: " **المنجد في اللغة والأعلام**". طبعة جديدة منقحة، دار المشرق: بيروت، ط40، 2003م.

(64) مصطفى محمد الغماري. "**أسرار الغربة**". ص 12.

(65) مصطفى محمد الغماري. " **قصائد مجاهدة**". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982م، ص 29.

(66) " **أسرار الغربة**". ص 12، 13.

(*) بابلو نيرودا: بالإسبانية PABLO NERUDA: شاعر تشيلي الجنسية ويعتبر من أشهر الشعراء وأكثرهم تأثيرا في عصره، ولد عام 1904. ينظر: **ويكيبيديا الموسوعة الحرة**. الموقع الإلكتروني: بابلو نيرودا/ ar.m.wikipedia.org/wiki

(67) " **أسرار الغربة**". ص 13، 14.

بيبلوغرافيا البحث:

- **القرآن الكريم**
- **المصادر والمراجع**

أولا: الكتب

1- الهاشمي، محمد عادل. "**شعراء و أدباء على منهج الأدب الإسلامي**"، (دراسة تطبيقية). دار الثقافة: الدوحة، قطر، ج1 وج2، ط1، 1409هـ، 1988م.

2- حسين، علي محمد. "**كتب وقضايا في الأدب الإسلامي**". دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: إسكندرية، 1999م.

3- القاسم، محمود عبد الرؤوف."**الكشف عن حقيقة الصوفية لأول مرة في التاريخ**". توزيع دار الصحابة للطباعة والنشر: بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ، 1987م.

4- شيمل،آنا ماري. " **الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف**". ترجمة إسماعيل السيد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل: كولونيا (ألمانيا)، بغداد، ط1، 2006م.

ثانيا: المعاجم

5- "**المنجد في اللغة والأعلام**". طبعة جديدة منقحة، دار المشرق: بيروت، ط40، 2003م.

ثالثا: الدواوين

6- **ديوان الإمام المجاهد بن المبارك**، عبد الله. جمع وتحقيق ودراسة: أ. د. مجاهد مصطفى بهجت مكتبة الملك فهد الوطنية: الرياض، 1422هـ.

7- **ديوان الإمام الشافعي المسمى" الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس"**. إعداد وتعليق وتقديم محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير: القاهرة، [د.ت].

8- **ديوان ابن ثابت، حسان**. شرحه وكتب هوامشه وقدم له الأستاذ عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، ط2، 1414هـ، 1994م.

9- الغوري،سيد عبد الماجد. **"ديوان محمد إقبال"**. دار ابن كثير: دمشق، بيروت، ج1، ط3 1428هـ، 2007م.

10- الغماري، مصطفى محمد:*"**أسرار الغربة**". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع : الجزائر، ط21982م.

"قصائد مجاهدة**"**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982م.

رابعا: الروابط الإلكترونية

11- ويكيبيديا الموسوعة الحرة. الموقع الإلكتروني:كاشغر/ar.m.wikipedia.org/wiki

12- **إجابات Google**: أين تقع تركستان الشرقية. الموقع الإلكتروني:
ejabat.google.com/ejabat/thread?tid... 24 sept 2009

العنوان بين مدلول اللغة ومفهوم الاصطلاح

د.بن الدين بخولة
جامعة الشلف- الجزائر

الملخص:

يعد العنوان نصا موازيا الذي لا يزال يشكّل مدخلا أساسا لدراسة النّص الأدبي، ومفتاحا مهما للدّخول إليه، بوصفه علامة تتموقع في واجهة هذا النّص الأدبي يعد العنوان أهمّ مرجع يتضمّن بداخله العلامة والرّمز وتكثيف المعنى، إذ يحاول الناص من خلاله أن يثبت مقصده برمته، بوصفه النّواة المتحركة التي خاط عليها نسيج نصه.والعنوان علامة سيميائية تعّد الحّد الفاصل بين النّص والعالم، فيصبح بذلك نقطة تقاطع يمرّ من خلالها النّص إلى هذا العالم، كما أنّه جسر واصل بين النّص والكاتب، فبين العنوان والنّص بنية كتابية تعلو هذا الأخير- النّص- وتتعالق معه دلاليا، فهو جزء منه لما يمكن أن يطرح من الدلالة والمغزى العام الموجود في النّص، والذي يهدف إليه الكاتب من خلال العنوان.

summary

The form of the title is an essential part of the study of literary text, which not only forces the recipient to read the work, but also raises intuitiveness and curiosity to complete reading the work, and raises in the mind of the recipient several questions that cannot be answered unless they break into the depths of the text, one of the most prominent hindrances facing recipient in a way to detect text and worlds if has not interpreted it, as is clear that the title is the first threshold .. for it is the first signal and a linguistic sign the recipient receives in communicating and interacting with.

البحث:

يشكل العنوان **مدخلا أساسيا في دراسة النص الأدبي، وهو** يجبر المتلقي على قراءة العمل ، بل يثير لديه الحدسية والفضول اللذين يخضعانه لاستكمال قراءة العمل ، ويثير في ذهن المتلقي تساؤلات عدة لا يستطيع الإجابة عنهالم يقتحم أغوار النص، وهو من أبرز العتبات التي تواجه المتلقي في طريقه للكشف عن النص وعوالمه إن لم يكن أولها؛ ومن الجلي عن البيان أنه العتبة الأولى ..فهو يعد أول إشارة وعلامة لغوية يتلقاها المتلقي في التواصل والتفاعل معه[1]

وقد حاول" **جيررا جينيت** "تقديم تعريف أكثر دقة للعنوان فقال«: مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه ويشير لمحتواه الكلي،ولتجذب [2]جوهره المستهدف» فالعنوان هو الذي يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى؛ إذ يحاول المؤلف أن يثبت فيه مقصده برمته بوصفه النواة المتحركة التي خاط عليها نسيج نصه، إلى جانب أنه علامة سيميائية ، تمارس التدليل وتتموقع على الحدِ الفاصل بين النص والعالم

لتصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم والعالم إلى النص، لتنفي الحدود الفاصلة بينهما ، ويحتاج كل منهما إلى الآخر ،إنَّه بنية كتابية تعلو النص وتتعالق معه دلاليا.

إنَّ أهمية العنوان تكمن فيما يثيره من تساؤلات قد لا نجد لها إجابة إلا مع نهاية العمل [3]فعلاقة العنوان بالنص علاقة معقدة إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة لمراته المتشابكة، إذ يطرح العنوان العديد من الإشكاليات وهذه الأخيرة تقتضي بذل مجهودات من أجل تحليله. وبهذا المعنى تتعدد طبيعة العنوان ووظائفه فأحيانا يكون مؤشرا وحافزا وبؤرة مركزية مضيئة ،وأحيانا يكون هاوية سحيقة والسؤال الذي يهم على الخيال فذاتية المتلقي تنصب أولا على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي

في مفهوم العنوان لغة:

أمّا كلمة **عنوان** فَيَتِمُّ النَّظر إليها في القاموس المحيط على النَّحو اللآتي:

"عَنَّ الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنًّا وعَنَنَاً وعُنوناً: إذا ظَهَرَ أمامك واعترض. وعنوان الكتاب سُمِّيَ لأنَّه يَعِنُّ له مِن ناحيته. وعَنَّ الكتابَ وعَنَّنَهُ وعَنْوَنَهُ وعَنَّاه: كَتَبَ عُنوانه"[4] وفي مختار الصحاح نجد تقارباً بين العنوان والمعاناة: "عَنْوَنَ الكتاب، والاسم العُنوان. والمُعاناة: المُقاسَاة. يقال:عَانَاه، وتَعَنَّاه، وَتَعَنَّى" [5]ولا يبتعد المعجم الوسيط عن القاموس المحيط كثيراً، ولكنّه يضيف بعض الأمثلة، فيقول: "عَنَّ له الشيء عَنًّا وعُنوناً: ظهر أمامه واعترض. ويقال: لا أفْعَلَهُ مَا عَنَّ نجم في السَّماء. ويقال: عَنَّ لي الأمر، وعَنَّ بفكري الأمر. و عَنْوَنَ الكتاب:كَتَبَ عُنوانه، والعنوان ما يُستدل به على غيره ومنه عنوان الكتاب. وفي التنزيل العزيز: "وَعَنَتِ الوُجُوهُ لِلْحَيِّ القَيُّومِ وقد خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْماً"[6] وجاء في لسان العرب:" وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه. وعنّ الكتابَ يَعُنُّه عنّا وعنّنته: كعنونه، وعنونته وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عننت الكتاب تعنينا وعنّيته تَعْنِيَةً إذا عنونته، أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسمي عنوانا لأنه يَعُنُّ الكتاب من ناحيتيه، وأصله عَنّان، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، ومن قال عُنوان الكتاب جعل النون لاما لأنه أخف واظهر من النون. ويقال للرجل الذي يعرّض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته[7]

العنوان اصطلاحا:

العنوان هو الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص، هو جموعة من العلاقات للسانية قد ترد طالع النص لتعيينه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه .وهو من أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصر، لذلك تناوله المؤلفون بالعناية والاهتمام خاصة في الإنتاج الشعري الحديث والمعاصر ،كل هذا دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي، حتى يكون مصدر إلهامه، وحافزاً للبحث في أغوار هذا العمل الفكري، للعنوان من الناحية الاصطلاحية عدة معان لخصها"محمد فكري الجزار " فيما يأتي:

العنوان : القصد و الإرادة / ب -العنوان : الظهور و الاعتراض /ج -العنوان : الوسم والأثر[8]

القصد : يقال : عنيت فلانا عنيا أي قصدته . ومن تعني بقولك أي من تقصد

الإدارة : يقال عنيت فلانا بالقول كذا: أردت .ومعى كل كلام ومعناها ومعنيته :مقصده الظهور :عن الشيء يعن عّننا وعنوانا واعتن : اعترض وعرض

الوسم : أو السمة أو العلامة. قال ابن سيدّة : وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر الأثر وبغض النظر عن كل تلك المعاني التي اكسبها العنوان فهو اصطلاح« مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا» [9]

وهو« وحدة اتصال ممتاز ، ومفتاح دلالي مهم ، فهو من جهة وحدة معرفية مستقلة ، لها كيانها الخاص ودلائلها التي تعبر عنها ومن جهة أخرى سمة وظيفية مرتبطة بأدائها لعمله تجاه النص الذي تتعالق معه [10]»

بناء على ما سبق يمكن القول إن العنوان بوصفه بنية كتابية تعلو النص وتتعالق معه دلاليا وهذه سمة تصب في توفير طاقة المتلقي نحو النص . فالعنوان في النص القصصي وفي غيره يعد جزءاً عضويا منذ الوهلة الأولى بما يمكن أن تطرحه من دلالة في البنية السردية والمغزى الذي تهدف إليه. وعلى الرغم من أن العنوان يقوم على حرية اختيار الدوال وتركيبها فإنه يراعى دلالة ما يعنونه بما يتيح إمكانية قيام علاقة بين العنوان والنص ، وهذا يعني أن العنوان بوصفه بنية لا بد أن يراعي دلالة النص المعنون؛ لأن العنوان" يؤلف على مستوى التعبير مقطعا لغويا يعلو النص تتحكم به قواعد سيميائية تعمل على بلورة موضوعته وتحديد رؤيتها وترميز دلالتها في مفردة أو عبارة ذات أجزاء ألفاظ مفردة (تتعاقب لأداء).وظيفة تأسيس أو وجهة نظر من التركيب العام للنص" [11]

يعبر العنوان عن علامة لسانية وسيمولوجية غالبا ما تكون في بداية النص ، لها وظيفة تعيينية ووظيفة تأشيرية أثناء عملية تلقي النص والتلذذ به تقبلا وتفاعلا لما يحتويه من دلالات فنية وجمالية . فهو المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي ، فضلا عن مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص وتحديد ثيمات الخطاب القصصي ، وإضاءة النصوص به فهو بنية عامة قابلة للتحليل والفهم والتفسير والتقويم أيضا من خلال عناصر النص الأساسية التي تتمثل في مشاهده ومتتالياته ووحداته الوظيفية ومراحل تكوين بنيته العامة ، وهو يحتل في الفضاء النصي موقعاً استراتيجياً خاصاً يشرف منه على النص، يحرسه ويضمن وحدته وعدم تفككه وذوبانه في نصوص أخرى

إن العنوان هو كلام يضعه كاتب العمل للإشارة إلى العمل، ولأغراض أخرى أرادها له، وهي أغراض لا حصر لها تتعلق بنوع العمل وبمقاصد الكاتب، وهذا الكلام يحتل الفضاء التدويني المخصص للعنوان. فإن كان الحديث يدور عن عنوان قصيدة فإن هذا الفضاء هو ذلك المكان المفصول طباعيا بمسافة مائزة عن السطر الأول من النص. ، وللعنوان وظائف مختلفة ، وينبه يحياوي إلى أن التوصل إلى هذه الوظائف ليس بالأمر اليسير في مجال الإبداع، وذلك لأن

العلاقة بين العنوان والنص معقدة جدا [12] منها الوظيفة الوصفية وهي وظيفة برجماتية، يريد الكاتب منها إحداث أكبر ردة فعل لدي المتلقي، والكاتب هنا جعل عنوانه غامضا ملغزا ومشفرا ولم يكن واضحا مما قد يثير الكثير من التساؤلات، هذه الوظيفة هي " المسئولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، والصادرة عن عدد لا بأس به من المبدعين والمنظّرين، الذين أبدوا دوماً انزعاجهم أمام التأثير الذي يمارسه العنوان عند تلقي النّص بفعل خاصيته التثقيفية الموجهة إلى القارئ [13]

ومن هنا وجدت السيميولوجيا نفسها تهتم بالعنوان، وذلك لأن كل الأنظمة السميائية غير اللغوية إضافة إلى اللغوية تحتاج إلى اللغة للتعبير عنها، وعلى هذا الأساس نجد **رولان بارث** يؤكد" أن تخيل نظام من الصور والأشياء التي تستطيع مدلولاتها للتواجد خارج اللغة، أمر يزداد صعوبة أكثر فأكثر[14]" وهذه الحقيقة يوضحها الدكتور صلاح فضل بقوله":إنَّ الباحث السيمولوجي بالرغم من أنه يباشر عمله على مواد غير لغوية فإنه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب، هذه اللغة الحقيقية التي تمثل عنصر الأغنى عنه– لا كمجرد نموذج -وإنما كوسيط للدلالة ... مما يضطر بعض الباحثين إلى أن يعكسوا في نهاية الأمر مقولة" **سويسور**" ويرون أن السيمولولوجية تمثل جزءا من علم اللغة على أساس أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات الدالة الكبرى [15] ومن هنا يصبح العنوان عنصرا أساسيا لا زئدا [16] لأنه يرتبط بكل أنواع الأنظمة السيميائية اللغوية منها (كثيرا من مجالات استعمال العنوان وغير اللغوية وقد حدد الباحث **جيرار فيقنز**G.VEGNES) [17]

ذلك أنّ العنوان - في حالة النَّص الأدبي- هو بوابة السّياق ومفتاحه، وكلما أفضى سياق إلى سياق آخر يظلّ لهذه المتواليات السِّياقيّة سياق كبير وأصيل اسمه عنوان العمل الأدبي؛ لذلك ينبغي النَّظر إلى العنوان بوصفه "واسطة اتّصال بين النّظام السيميائي الذي يرتبط به، وبين المتلقي لهذا النِّظام، وعلى هذا نستنتج وجود ثنائيتين، هما: ثنائية العنوان/النظام السيميائي، وثنائية العنوان/ المتلقي[18] وهو ما يقودنا إلى ضرورة النَّظر في العنوان بمستوياته اللغويّة: الصوتيّة، والصرفيّة، والنَّحويّة، والدِّلاليّة، ثمّ الارتقاء بالدِّراسة إلى مستوى النّص بوصفه جزءاً مِن عملية الاتِّصال وقد يعد كثير من الباحثين العنوان رسالة لغوية ـ بالمفهوم السيميائي ؛ ـ إذ يعاملونه معاملة النص لأنه البناء اللّغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف البراجماتية ممثلة في لفت الانتباه والأخبار و الإعلام [19]وإنَّ أيَّ نصٍ أدبي هو عملٌ مُغلق له غيبيات ومكنونات ، لا نستطيع كشفها أو التعرف عليها إلا بعد القراءة ، بل نستطيع أن نكون تصورًا أو تخيلاً كاملاً لمحتويات النص و ما يحتويه النص قبل أن نقرأه؛ لأن ثمة علاقة وطيدة بين العنوان والنص ذاته، فما هو إلا تلخيص كاملٌ للنص الأدبي في كلمة أو اثنتين أو ثلاث على أقصى تقدير، وتزداد **أهمية العنوان، سواء في النثر أو في الشعر، خلال قراءة النص، وهذا لأن القارئ يتوجه إلى النص وقد علقت في ذهنه إيحاءات العنوان ورموزه، وهو يقوم بربط كل هذا بما يلاقيه أثناء عملية قراءة النص وتأويله. وإذا كان الحديث يدور عن قصيدة بشكل خاص، فإن العنوان يتخذ أهمية أكبر**

بعد قراءتها، لاتخاذه طبقات من المعنى أكثر عمقا في سياق ثيمات القصيدة المتعددة، هذا بالإضافة إلى أن العنوان في حالات كثيرة يمكنه إعادة خلق قطعة أدبية ما [20] فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه فإنَّه بالنسبة إلى المؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها، وهو بمثابة عصارة أفكار هذه التجربة وجماليتها، فالمتلقي لن يلج إلى النص إلا عبر عتبة العنوان، فهناك صلة وثيقة متلازمة بين النص والعنوان من جهة، وبين المؤلف والعنوان من جهة ثانية، ثم بين المتلقي، والعنوان والمتلقي يرى في العنوان مصيدة له تشده إلى تناول النص وقراءته وعليه فان هناك علاقة جدية بين هذه المحاور الثلاثة (النص، المؤلف،(المتلقي/العنوان[21] إن صيغة العنوان تتفاوت في قدراتها الدلالية وعلاقاتها بالمضمونات بمختلف أجناسها، إلا أنها تبقى رمزا إشاريا لتدمج في فضاء غير فضائها وتقبل غيرها في الاندماج في فضائها. ، فهو عتبة نصية خاصة، فكثرت الدراسات حوله ومنها اعتبار العنوان آخر ما ينكتب وأول ما ينقرئ ؛ إنه مفتاح دلالي مهم.كما أنه أهم وسيلة اتصال بين النص المتلقي كأحد مفاتيح الشفرة الرمزية للعمل الأدبي ؛ إذ يترتب عليه القيام باختزال عمله، والتعبير عنه في رمزية لغوية محدودة لا تتعدى المفردة أو الجملة الواحدة.[22] وللعنوان وظيفةً أو وظائفَ يضطلع بها. ويحصر ج. **جينيت** هذه الوظائف في أربعٍ، هي: تعيين النص، وتحديد هُويته - وصْف النص - الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحِبة - الوظيفة الإغْرائية وهو علامة لسانياتية- دالّ ومؤثر، وأنه يشتغل وَفْقَ أواليات دقيقة تربطه بالنص من وجهة، وتضْمَن له التأثير في المتلقي من وجهة ثانية ، إذ يمتلك العنوان بمفرداته المعدودة قوة جمالية للحكم علي النص والشروع فيه من عدمه وهل نجح في عملية جذب وإغواء القارئ أم فشل في ذلك؛ فعلى الكاتب أن يحكم بنية العنوان اللغوية والمجازية فبنية العنوان دائما ما تمتلك القدرة علي الحكم الجمالي علي النص، إذ تشبه القطرة التي تلخص كل صفات المحيط، والشجرة التي تختزن جميع صفات الغابة..." [23] ن العنوان من شأنه أن يجبر المتلقي على قراءة العمل ، بل يثير لديه الحدسية والفضول اللذين يخضعانه لاستكمال قراءة العمل ، ويثير في ذهن المتلقي تساؤلات عدة، لا يستطيع الإجابة عنها ما لم يقتحم أغوار النص، وهذا ما عمد إليه كثير من الشعراء في خلق الوظيفة الإغرائية وتغليبها على الوظائف الأخرى كونها نوعًا من الإشهار للنص. وسواء أكانت القراءة تهدف إلى التواصل (إبلاغية) أو بقصد إضفاء الجمالية (إمتاعية) . فهي تحاول الإجابة عن الأسئلة المثارة لدى المتلقي، وعليه فالعنوان يبقى ذلك النص الملغز والمعزول قبل الدخول إلى النص والكشف عن كوامنه . لهذا اهتمت بعض المناهج النقدية بالعنوان كأحد العتبات النصية لا سيما المنهج السيميائي بوصفه أقصى اقتصاد لغوي ضمنه الأديب نصه الأدبي ، وتثير لحظة تلقيه تساؤلات المتلقي حول المضمون النصي

شعرية العنوان:

يشكل العنوان مرآة للنص تبدو لنا بوجهين: داخلي /خارجي وذلك من خلال تلك الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثفة؛ إذ حين تزداد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنه يحمل درجة

إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجانية. أما الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي، بل يضفي مزيداً من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً، وتعلق ذلك بتأويل القارئ للنص،إلى جانب تلك الملامح النفسية التي تظهر للمكان عبر حضوره النصي والإنتاجي " لا يكفي أن نعتبر البيت شيئاً، يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت ـ سواء كان إيراد حقائق أو انطباعات . للوصول إلى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنى" [24] ومع ظهور الشعر الحديث، عني بالعنونة سواء فيما يتعلق بالجانب الإبداعي لدى الشعراء، أو من خلال الدراسات السميولوجية التي تناولت العنوان بوصفه علامة دالة تسم النص وتبرز مجموع الدلالات المركزية فيه. وهكذا أصبحنا أمام عناوين تحتاج ذاتها إلى التحليل والتناول النقدي. لعل أبرزها تلك الوظيفة التي بؤديها العنوان في النص الشعري الحديث فهو« الذي يسمي القصيدة ويعينها ويخلق أجواءها النصية والتناصية، عبر سياقاتها الداخليَّ والخارجيّ، علاوة على السؤال الإشكالي الذي تطرحه القصيدة »[25] وهذا ما يمكن أن ندلل به على ما تعرفه الساحة الأدبية - بخصوص الإبداع الشعري - من نزوع العنونة الشعرية نحو التعمق والوسم والبحث عن الوسائل التي بإمكانها أن تجعل من العنوان أكثر شاعرية، وأكثر دلائلية على النص خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار ما له من وظائف كثيرة يسهم « تحديدها في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصا معاصرا»[26]

وعليه يّعد العنوان من بين أهمّ عناصر النّص الموازي، و على أهميته هذه استطاع أن يستجم تحت ظلال علم دقيق و ممنهج احتضنه لتحسين استثماره و مقاربته إنّه « titrologie la »أو "علم العنوان" أو "التّيتيولوجيا" أو "العنونيات"، كما يروق لعبد الحق بلعابد تسميته، وقد علّل هذا الاصطلاح قائلا: "قابلنا مصطلحtitrologie بمصطلح العنونيات جريا عن القياس المصطلحي لسانيات، سيميائيات، تداوليات فالألف والتّاء هي للجمع وهي للعلمية أيضا".[27] إنه يملك خاصية الانتشار، لأنه مكثف ومشحون دلاليا ولهذا سمي نصا موازيا،و "عني كثير من العاملين في حقل النّقد بسيميائية العنوان وبدوره في تقديم الخطاب وبتفاعله فيه، باعتباره نصّا موازيا، فالعنوان طاقة حيوية مشفّرة قابلة لتأويلات عدّة قادرة على إنتاج الدلالة".[28]

إن إطلالة سريعة على معظم الدراسات السيميائية الحديثة التي طالت الأعمال الأدبية الرّوائية منها والشعرية "تبرز بشكل واضح أهمّية العنوان في دراسة النص الأدبي" [29] والتّي تعتمد في تحليلها على قواعد المنهج السيميائي.

وتتجلى أهمية العنوان فما يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل، [30]فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر فأكثر، وهذا من خلال تراكم كمّ هائل من علامات الاستفهام في ذهنه (القارئ)، والتّي سببها الأول هو العنوان و بهذا يضطر إلى دخول عالم النّص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إيجادها و إسقاطها على العنوان.

ونظرا إلى هذه الأهميّة" شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزا كبيرا من اهتمام النقاد" [31] حيث رأوا فيها عتبة مهمّة من الصعب تجاهلها؛ إذ يستطيع من خلالها القارئ دخول عالم النّص دونما تردد كونه استعان بالعنوان على النّص.

لهذا أصبح العنوان في النّص الحديث ضرورة ملحّة،ومطلبا أساسيا لا نستغني عنه في البناء العام للنصوص الأدبية و غيرها، لذلك ترى الكتّاب و الشّعراء يجتهدون في وسم أعمالهم الأدبية بعناوين يتفننون في اختيارها و تنسيقها بالخطّ و الصّورة المصاحبة وذلك بعلمهم لأهمية العنوان.

وعليه يعد العنوان مرجعا يحتوي في طياته على العلامة و الرمز فهو" يكثف المعنى ويحاول المؤلف من خلاله أن يثبت قصده كليا أو جزئيا، فهو نواة يخيط عليها المؤلف نسيج النص دون تحقيق أي اشتمالية أو اكتمال، ولو بتذليل عنوان آخر يكون فرعيا والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النّص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة والتأويل".[32]

وبما أن العنوان أعلى اقتصاد لغوي ممكن فإنه سيفرض أعلى فعالية تلق ممكنة مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل، كما يشكل العنوان رسالة صادرة من المرسل الذي هو صاحب النص موجهة نحو مرسل إليه (المتلقي) تكون بنية مستقلة وظيفيا نظرا لطبيعتها اللغوية [33]كما أنه بنية لغوية مستقلة خطيا عن النص غير مشروطة بتركيب مسبق فإنه يمكن مقاربتها معجميا، نحويا، صرفيا، بلاغيا، ودلاليا، وفق أجهزة قرائية مختلفة تتعدد بتعدد الأفكار وتباين التأويلات يستند فيها المؤول إلى الذخيرة اللغوية والنحوية والاستدلالات النصية، تفرض هذه اللغة نفسها كعامل أساسي في إثارة إدراك المتلقي؛ لأن المادة اللغوية التي تشكل منها العنوان تُكون لدي المتلقي فروضاً استكشافية، بناء على ما تثيره لديه من تخمينات وحدوس، فكل كلمة تخلق لديه فضاءا تصوريا وأفقا للتوقعات لا تتحدد مساحته إ لا بعد النظر في محتويات النص[34]

إن فهم العنوان فهما صحيحا لا يتوقف على هذه المداخل اللغوية، بل «يتعداه إلى استراتيجية الانفتاح على السياق بكل مكوناته كظروف التأليف، واهتمامات المؤلف الفكرية والمذهبية وغيرها ، فهي تصبح ضرورة تأويلية لا غنى عنها، لأن كل تأويل قدر يجب أن يوضع في السياق التأويلي الذي ينتمي إليه » [35]وذلك لفهم النصوص بأكبر قدر من الموضوعية. إذن كلما كان العنوان قادرا على إثارة أكبر قدر من الأسئلة التي تقف عند كشف أسراره، كلما توثقت الصلة بين المتلقي والنص، وشُيدت جسور لمحاورة ذلك النص وهذا لا يتم إلا إذا كان المتلقي فاعلاً ذا ثقافة ودراية واسعة. فقد أدرك السيميائيون أن العتبات النصية هي الوسيط في عملية التفاوض بين ضلعي عملية الإبداع المؤلف والقارئ؛ لذا وجب أن يكون هذا الوسيط لبقا، حصيفا، مدركا، واعيا، مرنا حتى تنجح تلك العملية، لأن؛ فشلها قد يحدث ضررا جسيما بنص جيد. والعنوان من أهم النصوص الموازية للنص؛ إذ إنه أول ما يصافح بصر وسمع المتلقي، هو المفتاح الذي ستُفتح به مغاليق النص "العنوان

مفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها "[36]

لم يعد العنوان مجرد عابر هامشي لا في عملية التأليف ولا في عملية التلقي، يقول **هاو سر** " **(M. Housser)**قبل النص هناك العنوان، وبعد النص يبقى العنوان "، فالعنوان "... مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص فتظهر علي رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير إلى لمحتواه الكلي وتجذب جمهوره المستهدف [37]

إن شعرية العنوان في كل كتاب وفي مقدمتها الروايات، تقوم على إمكانات واختيارات عديدة يدخل فيها ماهو موضوعي، وما هو جمالي، وماهو تأويلي، وما هو تجاري غرضه إغراء القارئ أو الترويج للكتاب، وكل ذلك وفق استراتيجيات جمالية تشكل ثقل و أهمية العنوان التي يؤديها في الدلالة على مادة الكتاب، ومن هنا "فالعنوان حامل معنى و حمّال وجوه ،موازدلالي للنص، وعتبة قرائية مقابلة له توجّه المتلقي، بل وتغريه للإطلاع على فحوى الرسالة المراد ايصالها من قبل المؤلف[38]

العنوان و التلقي

يعد المتلقي طرفا أساسيا في العملية الإبداعية، فلا معنى لها بدونه ،لذلك جاءت نظرية التلقي التي انصب جل تركيزها حوله، بما أنه لا يكفي الاهتمام بالعمل الإبداعي ما لم يكن الاهتمام بالمتلقي نفسه لأنَّ«عملية التلقي ليست متعة جمالية، وإنما هي مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل الأدبي». [39]

لقد تغيرت تلك النظرة التي اعتبرت أن العلاقة القائمة بين المتلقي والمبدع« هي علاقة منتج ومستهلك، لا تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة» [40] فأصبح المتلقي هو الذي يبسط سلطته على النص يدخل إلى عالمه يحاوره، ويشاركه، ويتفاعل معه ليكمل ما هو غائب فيه، لذلك قيل أن « القارئ هو الذي يمنح للنص مشروعيته» [41]

يرى" **مايكل ريفاتير(M.Rifaterre)** هذا التداخل الحاصل بين القارئ والنص حيث يعرف الظاهرة الأدبية بأنها« ليست إنها الا العلاقة الجدلية بين القارئ والنص » [42] وهذا يعني أن المتلقي يعيد إنتاج النص وفق آلية التأثير والتأثر بينه وبين النص وفقاً لتصوره الخاص لذا قيل أنها« علاقة تبادلية في إنتاجها حسية في حواره[43]» تكشف لنا عن أهمية القارئ من حيث أنه يعيد إنتاج النص انطلاقا من القراءة الاستكشافية التي يتم من خلالها تقديم تفسير أولي لما يخفيه النص من بدايته إلى نهايته.

ومما لاشك فيه أن فاعلية ذات المتلقي قبل أن تعبر إلى النص، وتندمج معه لابد لها من أن تتوقف عند العنوان الذي يمثل« البهو الذي نذلف منه إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة» [44]على حد تعبير" **لويبوخيس** "**(LOUIS BOURGES**؛ إذ لا يمكن تجاوز العنوان أو قراءة النص بمعزل عنه فهو« أول شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ وأول إشارة

يصادفها[45]»

تلفت انتباهه وتشد تركيزه يتعين عليه تحديدها واستنطاقها فهماً وتأويلاً، لأن العنوان علامة من علامات النص تخضع للتحليل مثلها مثل النص نفسه، وبذلك يكون« العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ» [46]الذي بدوره يبدأ بفعل القراءة محاولاً ربط العنوان بجسد النص لأن العنوان بالنسبة للنص بمثابة الرأس من الجسد، وهنا يصبح حراً في الانتقال من العنوان إلى العالم، ومن العالم إلى العنوان معتمدا على مهارته، ومعرفته السابقة وخبرته، حتى يصل لمقصد المبدع ومراميه الفكرية والإيديولوجية التي كان قد حملها لنصه، والعنوان ليس عنصرا زائداً وضع هكذا اعتباطاً وبدون قصد، بل هو كما سلف الذكر« مبني على إستراتيجية هامة تساهم في تشكيلها مجموعة من العمليات الذهنية واللغوية، والجمالية المفتوحالعنوان يشكل مرآة للنص تبدو لنا بوجهين: داخلي /خارجي وذلك من خلال تلك الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثفة. إذ حين تزداد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجانية. أما الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي، بل يضفي مزيداً من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً، وتعلق ذلك بتأويل القارئ للنص،إلى جانب تلك الملامح النفسية التي تظهر للمكان عبر حضوره النصي والإنتاجي " لا يكفي أن نعتبر البيت شيئاً، يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت ـ سواء كان إيراد حقائق أو انطباعات ــ للوصول إلى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنة على اختيارات وإمكانات عديدة يدخل فيها ما هوموضوعي وما هو جمالي، وما هو تأويلي» [47] العنوان يشكل مرآة للنص تبدو لنا بوجهين: داخلي /خارجي وذلك من خلال تلك الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثفة. إذ حين تزداد درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجانية. أما الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي، بل يضفي مزيداً من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً، وتعلق ذلك بتأويل القارئ للنص،إلى جانب تلك الملامح النفسية التي تظهر للمكان عبر حضوره النصي والإنتاجي " لا يكفي أن نعتبر البيت شيئاً، يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت ـ سواء كان إيراد حقائق أو انطباعات ـ للوصول إلى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنى[49]

خاتمة/

يمثّل العنوان مفتاحا تأويليا للنص الذي يعنونه ،و إن كان من الممكن أن يكون خادعا ومراوغا وسرابيا ،عندما يبنى على قصدية الإثارة و الإغراء ،و هو مايحتّم على القارئ الاستعداد لتلقي عناوين توهيمية ، تمارس مكرها اللغوي و الدلالي ، وتستخدم سلطتها الاعتبارية في الإغراء مما يتطلّب من المتلقين التزود بمكر قرائي مضاد وبوسائل معرفية وتأويلية للتحقق من تطابق الاسم مع المسمى ،أو الاقتناع على الأقل بالمادّة التي هو مدعو إلى فهمها بالتفاعل معها.

الهوامش

(1) إبراهيم عبد الرحمن إبراهيمي : عتبات النصفي زاوية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي دراسة تداولية مجلة الدراسات اللغوية والأدبية ، العدد1 ، .، يونيو ، 2013 ، ص 32 .

(2) عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، دارالعربية،للعلوم،ناشرون،منشورات الاختلاف الجزائر ط، 1 ، 2008 ص67 ..

(3) جميل حمداوي(السيميوطيقا والعنونة،) مجلة عالم البكر وزارة الثقافة ، الكويت العدد 3، المجلد، 25 1997، ص، 97 .

(4) الفيروزآبادي، القاموس المحيط،ط2 ، المطبعة الحسينية 1344هـ ص122.

(5) الرازي، مختار الصحاح، دار التنوبر العربي، بيروت ، ب ت ص192.

(6) إبراهيم أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط، ط4 ، 2004 ، مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية، ص 632-633 .

(7) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط، 1 ، 2000، مادة(عنن)، ج10، ص/ ص 213/210

(8) محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط، 1998 ، ص21 /22

(9) نعيمة فرطاس : سيميائية العنوان عند الطاهر وطار رواية الولي يعود إلى مقامهِ الزكي أنموذجا مجلة الثقافة ، القدس ، العدد 21 أكتوبر 2009 .، ص 85 .

(10) باسمة درمش : عتبات النص ، مجلة علامات ، جدة ، المجلد 16 ، مايو، 2007 ، ص39

(11) محمد عبد الوهاب ثريا النص : مدخل لدراسة العنوان القصصي / / 10 / الموسوعة الصغيرة) 396 (دار الشؤون الثقافية العامة ،ط 1،بغداد ، 199.

(12) **يحياوي، رشيد. 1998. الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي. بيروت: أفريقيا الشرق. ص ، 113**

(13) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان/ الأردن، ط1، 2001،ص 50 .

(14) رولان بارت مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد البكري منشورات عيون الدار البيضاء 1986 ص28 .

(15) صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط3 ، 1987، ص447 .

(16) جميل حمداوي السيموطيقا والعنونة الدكتور مجلة عالم الفكر المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث يناير/مارس1997 ، .ص109 .

(17) N°:156 - Une unit2 discurisve restriente . le titre m Gm VIGNER le figner , le français dans le monde . October 1980, p30.

(18) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه، ليبيا، منشورات جامعة السابع من أبريل، 2003، ص13

(19) عثمان بدري وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2000، ص:29.

(20) **Myres, J. & Michael, S. 1989. The Longman Dictionary of Poetic Terms. 309 New York: Long – man. p.**

(21) ينظر :باسمة درمش :علامات في النقد، مج 16، ج61، ماي 2007، ص42.

(22) باسمة درمش :العتبات النصية، عتبات النص علامات المجلد 16/ الجزء 61 ماي / 2007 ص ، 43.

[23]إبراهيم تعيلب (2005)،شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر (شعر الشرقية نموذجاً)،الموقع http//www.adab.

[24]غاستون بشلار: جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت.ط 3 . 1987.ص35 .

[25] عثمان بدري "وظيفة العنوان الشعري الحديث: قراءة تأويلية لنماذج منتخبة"، ص: 16.

[26]نفسه ، ص: 96 .

[27]عبد الحق بلعابد، عتبات لجيرار جنيت (من النّص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1 2008، ، ص38.

[28] حلومة التجاني، البنية السّردية في قصة النّبي إبراهيم عليه السلام ، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1 2013/ 2014 عمان، الأردن، ص 73.

[29]رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي إفريقيا الشرق المغرب ،لبنان، 1998، ص 107.

[30]جميل حمداوي، مرجع سابق ، ص97..

[31]**رشيد بن مالك**، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة20 ، **ص75.**

[32]شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية ،استراتجية العنوان مجلة الكرمل قبرص العدد46 ، 1996 ، ص 12.

[33]محمد فكري الجزار":العنوان والسيموطيقا الاتصال الأدبي" القباهرة ،الهيئة العامة لقصور الثقافة 2004ص.10

[34] ينظر، محمد بازي":العنوان والتعاقد التأويلي" والدلالات"،مجلة طنجة الأدبية ، الرباط ، العدد 27 ، يوليوز2010 .ص29 .

[35]محمد بازي":العنوان والتعاقد التأويلي،الوظائف والدلالات"،مجلة طنجة الأدبية ، الرباط ، العدد 27 ، يوليوز/ 2010 / ص29

[36]محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990،1، ص 72.

[37]Loe Hoek, La marquee du titre, dispositifs semiotique d une.

[38]العنوان في الثقافة العربية (التشكيل و مسالك التأويل)، محمد بازي، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، ط01، 2012.، ص 17/15 .

[39]هاني الخير":محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر."مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، ط .1 دمشق 2005 ، ص53 .

[40] موسى ربايعية":جماليات الأسلوب والتلقي."دار جرير للنشر والتوزيع، ط1 ،عمان الأردن، . 2008 ص9

[41] موسى ربايعية" جماليات الأسلوب والتلقي ، ص100 .

[42] مشري بن خليفة" :سيميوطيقا العنوان"، مجلة الأثر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر .العدد 02،ماي 2003 ،ص20 .

[43]السعيد بوسقطة":مقاربة سيمائية لقصيدة نشيد الجبار لأبي القاسم الشابي"،التواصل في العلوم الإنسانية والاجتماعية .جامعة عنابة ،الجزائر، العدد 31 ،ص:28

[44]جميل حمداوي":السيموطيقيا والعنونة"، مرجع سابق ص102.

[45]موسي ربايعية":جماليات الأسلوب والتلقي"،ص160 :

[46]محمد سالم محمد أمين":مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا .
السرد"،الانتشار العربي،ط1 ،بيروت لبنان، 2008 ،ص 102.

[47]محمد بازي":العنوان والتعاقد التأويلي،الوظائف والدلالات"،مجلة طنجة الأدبية ، الرباط ، العدد 27 ، يوليوز.2010 / ص 215

[49]غاستون بشلار: جماليات المكان .ترجمة غالب هلسا .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت.ط 3 . 1987.ص35

علم المنفعة العملية للغة ودوره في ترقية اللغة العربية

أ.د. لخضر بلخير
أ. حنان مصباح
جامعة باتنة – الجزائر

ملخص: في ظلّ التدفّق السريع للمعلومات الموجّهة من طرف السلطة/ الجمهورية الرابعة، أصبحت اللغة المتداولة في مجال الإعلام اللغوي تخترق كل الحدود العامة والخاصة للإنسان الجغرافية منها والنفسية والعقلية...،متزودة باختزالات اصطلاحية ورموز ألفبائية أدمجت من لدن أصحابها بكيفية ملائمة للقيود النحوية في اللغة الطبيعية، لتحمل هذه اللغة مضمونا معرفيا خاصا يفهمه عامة الناس وخاصتهم، قصد تكوين وعي لغوي صحيح للأمة العربية تساير فيه ذلك الوعي السياسي والفكري أو النفوذ الأجنبي في ميدان اللغة والفكر. هذا يحتاج منا الوقوف على هذه اللغة العملية النفعية وكيفية تمنهجها إعلاميا في إطار نظري يسعى لحل مختلف الإشكالات التي تواجهها أو تعمل على تدهورها بما يضمن لها أحقية اللغة العربية الإعلامية .

الكلمات المفتاحية:علم المنفعة العملية للغة، اللغة المتخصصة، اللغة الطبيعية، اللغة الإعلامية.

Résumé: Avec un flux d'informations, de plus en plus rapide, émis par le"quatrièmepouvoir/république", le langage de communication, dans le domaine des médias, a putranspercertoute les frontières et sphères, publiques et privées de l'Homme (géographique, psychologique, psychique et mentale…), Charges de Tanker des abréviationsidiomatiques et des symbolesalphabétiques, intégrésconformément aux règlesgrammaticales de la langue naturelle, de façon à cequecette langue véhicule un savoir spécifiqueassimilé par le large public et par le particulier, afin de construireune conscience linguistiquejuste, pour la nation arabe, qui, se prêtant à une conscience politique et intellectuelleou à des influences étrangères à la langue et la pensée.Cela nous oblige à se tenirdeboutsurcette languepratique et utilitaire et sursaméthode, médiatiquementparlant, tout ceci, dans un cadre théoriquevisant à résoudre les divers problèmesauxquelselle fait face et qui la détériorent pour garantituneéligibilité delangue arabemédiatique.

Mots clés : Utilité pratique de la science linguistique, langue spécialisée, langue naturelle, langue médiatique.

مدخل:

اللغة ظاهرة اجتماعية تعبر عن مختلف احتياجات الإنسان المتغيرة بما يتماشى مع وقته الراهن، ولهذا تعرف حراكا يوميا في مفرداتها وألفاظها. على أن اللغة تتأثر بمستعملها بما ينشرونه

من أخبار تُعدّ همزة وصل بين دول العالم للاطلاع على ما يجري من أحداث في كل زمان ومكان، والعلم بآخر المستجدات في عالم الاختراعات والابتكارات العلمية.

أهم عامل يساهم في نشر هذه اللغة ويؤثر في عقول ممارسيها هي اللغة الإعلامية، لما لها من فاعلية الربط بين الصوت والصورة إذ على الشاشة يتقرر مصير اللغة[1] فهي تُظهر تراث الشعوب وتقاليدهم، كما تعمل على تغيير السلوك العام وتهذيبه، وهو ما يجعل اللغة ذات قوّة وسلطان لما لها من تأثير هائل في أفكار الأفراد والجماعات(جانب معرفي)، أو على شعورهم(جانب وجداني)، أو على سلوكهم وآرائهم (جانب حس حركي).

ولكن، ماهي هاته اللغة الإعلامية التي تعمل على نفع الأفراد كما تعمل على ضرّهم؟،وماهي أهم وسائلها، ومختلف الوظائف التي تؤديها؟، وهل لها لغة وأسلوب تختص بهما يضمن لها تحقيق المنفعة العامة والخاصة؟، وبالتالي، كيف تتمنهج إعلاميا في إطارها النظري؟.

سنحاول الإلمام بهذا الموضوع عبر المحطات التالية:

1- تعريف علم المنفعة العملية للغة / علم الإعلام اللغوي:

نشأ في السنوات الأخيرة علم متخصص في تأثير اللغة على الجماهير وهو"**علم المنفعة العملية للغة**"، أو ما يمكن تأصيله تحت عنوان"**علم الإعلام اللغوي**" ؛ وهو علم يستمد قوته من تأثير الكلمة مرتكزا في ذلك بما يمده علم النفس وعلم الاجتماع ونظرية المعرفة من نظريات تساهم في التأثير على الآخرين[2].

إذ من الناحية الإعلامية تحمل اللغة خصائصا دقيقة تميّز مستوياتها بما يضمن لها قوة التأثير. ولهذا **فعلم الإعلام اللغوي** هو أحد الفروع التطبيقية لعلم اللغة الحديث[3]، يعمل على توظيف عبارات جديدة عن المتن اللغوي(الاشتقاق)، أو انزياحا عنه(الاقتراض من اللغات الأجنبية أو بالترجمة)، وغيرها من طرق التوليد اللفظي.

إن الإعلام اللغوي هو «التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير وسلوكها وميولها واتجاهاتها، وتعدّ لغته أهم أسباب نجاحه. وهي في العادة تُبنى على نسق علمي اجتماعي عادي، تحرص على مراعاة القواعد اللغوية بمراعاة البساطة في الأسلوب والاختصار، وتحمل الدقّة والوضوح الذين يستلزمان صدق الأخبار، وحسن النيّة، وفيها تشكل المصطلحات التداولية، وقوالبها الواقعية، الدعامة الرئيسية لما لها من خصائص توظفها في السجلات الإعلامية...»[4].

وعليه، فعلم الإعلام اللغوي هو تلك اللغة المستخدمة في وسائل الإعلام والتي تحاول إدراج لغة عربية محافظة على بنيتها اللغوية الفصيحة لتكون في متناول الجمهور، وليس لغة عربية فصيحة متوجهة فقط إلى فئة قليلة تعرف دارج اللغة الفصيحة ومكامنها.

2- خصائص اللغة الإعلامية:

إن السمة البارزة للغة الإعلام اللغوي تتفرّد بها البساطة والإيجاز والوضوح؛ إذ معظم جملها بسيطة سريعة قريبة إلى الاستيعاب والفهم، تعمل على جذب السامع بلغة الأرقام التي تتضمن لها منْطِقيّة الحقيقة وعلميّتها بما يضمن

لها القبول عند عامة الناس، كما أنها تميل إلى استعمال المصطلحات البرّاقة نتيجة ظاهرة التداخل اللغوي والاقتباس والترجمة الحرفية. ومن بين الخصائص التي تميزها:

أ- **الوضوح**: ميلها إلى استخدام لغة واضحة، بسيطة، خفيفة على اللسان من حيث كلماتها، جملها، معانيها؛ والسبب أننا أصبحنا في وقت تتعجّل فيه الأذن الاستماع إذ لا تركز على طول الحديث، وهو ما يجعل اللغة الإعلامية تتحاشى الغموض وازدواج المعنى.

ب- **المعاصرة**: تعمل على تزويد لغتها بالحركة والحيوية والنشاط كي لا ينفر جمهور المستمعين منها.

ت- **الإعادة والتكرير**: يساهمان في ترسيخ الألفاظ والأساليب في ذهن المتلقي.

ث- **الملاءمة**: إذ تعمل على تطويع لغتها حسب الوسيلة المتوجه بها إلى الجمهور؛ فإن كانت لغة راديو استخدمت لغة تخاطِب حاسة السّمع، وإن كانت لغة مكتوبة عملت على ما يتلاءم وحاسة البصر وهكذا.

ج- **المرونة**: إن لغة الإعلام اللغوي قادرة على التعبير عن مختلف الموضوعات بسلاسة ودون تعسّف؛ فهي تخاطب أكثر من جمهور وتعالج أكثر من قضية بما يجعلها تكتسح حواجز الزمان والمكان وتلغي الحدود باعتماد لغة جديدة تجعل العالم قرية صغيرة.

ح- **الاختصار**: وذلك باستخدام ألفاظ وعبارات قصيرة مألوفة، فهي تفضّل قول: نتحدث بدل نتجاذب أطراف الحديث، وقاتَل بدلا من خاض غمار القتال، ومن الاختصارات نجد مثلا في التجارة: كلمتي(فوبFOB- سيفCIF) [5]؛ فالأولى تعني: قيمة السلعة مع تسليمها فوق السفينة، والثانية تعني: قيمة السلعة مع التأمين وتكاليف الشحن وغيرها من الاختصارات.

خ- **القابلية للتطور**: وهذا لتصبح أكثر قدرة على التعبير والجذب؛ فهي تحافظ على أصول اللغة العربية وذلك بتمسّكها بنظام الإعراب خاصة في نشرات الأخبار والجريدة، وفي نفس الوقت تقبل بعض العدول اللغوي لاستحداث بعض الألفاظ دون إخضاعها لقوانين اللغة الفصحى. من أمثلة العدول استغناؤها عن أداة التعريف(أل) فبدل قولها شبّ الحريق في الغاب، تقول: شبّ حريق في الغابة[6].

إن الإعلام اللغوي يحاول معالجة كافة الزوايا القانونية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية...، وأمام هذه الخصائص يتوسّل الإعلام بثلاثة مستويات للتعبير:

3- مستويات التعبير الإعلامي ووظائفه:

3-1 المستوى التذوّقي الفني الجمالي ويستعمل في الفنون والآداب؛

3-2 والمستوى العلمي العملي النظري التجريدي ويستعمل في العلوم؛

3-3 والمستوى العام الوظيفي الاجتماعي وهو المستعمل في الإعلام[7].

وتقارُب هذه المستويات الثلاث، يحدّد الوظائف التي توصلها لغة الإعلام، ويمكن تحديدها كما يلي:

أ- الوظيفة الإعلامية:مجموع ما نجده مروّجا في المقررات الدراسية، والتقارير الفنية، أو المقالات الصحفية، وأوراق البحث العلمي، والأطروحات الدراسية وغيرها.

ب-الوظيفة التعبيرية:والتي يعبر فيها الكاتب أو المتكلم عن مشاعره، بغض النظر عن الاستجابة، وتظهر هذه الوظيفة في الشعر الغنائي، والأدب القصصي والمسرحي، إضافة إلى البيانات الرسمية كالمرسلات، والوثائق السياسية، أو القانونية، والأعمال الفلسفية العلمية الموثقة.

ج-الوظيفة الإقناعية:وهو ما تعمل عليه اللغة الإعلامية من جهود قصد التأثير على جمهور القراء والمخاطبين. وأهم شيء في هذه الوظيفة هو رد الفعل الذي يقوم به المتلقون.

ولا تخرج هذه الوظائف الثلاثة عن استعمال اللغة العادية(الطبيعية) في مقاماتها الخاصة، لتأخذ لغة الإعلام منها المفردات والتراكيب المستعملة في اللهجات العامية، لتمزج هذه اللغة بينااللغةالعربيةالفصحىأوفصحىالتراثفي مفرداتهونظامتركيبه، وبينااللغاتالأجنبيةالتيأثّرتفيالعربيةمباشرةفيمرحلةالاستعماروفيحديثالذيندرسوافيالبلادالأجنبية،وبصورةغيرمباشرةمنخلالالترجمةالمستمرةوالمتزايدةفيفروعالمعرفةكلها.

ولكن، هل هناك فرق بين اللغة الطبيعية واللغة الخاصة أو المتخصصة؟. وفي هذا السياق الإعلامي لورقتنا البحثية، هل اللغة المنطوقة والمكتوبة تعملان في نفس المسار الإعلامي، أم أن لكل نوع اتجاه يصب فيه نوعيته؟.

-4

اللغةالمتخصصةواللغةالعامة:لتوضيحطبيعةاللغةالمتخصصةيجبالوقوفعلىمفهومااللغةالعامة؛لأنهما يختلفان عن بعضهما من حيث المفهوم.

- **فاللغةالعامة**هي«تلكاللغةغيرالمتخصصةالتيلاتنتميإلىمنطقةدونأخرىأواستعمالهادونآخر[8]»، فهياللغةالتييستعملهايوميا جميعالناسالذينينتمونإليها في وضع قبل أن تدخل الاستعمال.
- أما**لغاتالتخصص**فتعتبرمجموعةفرعيةمناللغةالعامة، وتتقاسممعهامعظمالخصائص. وترى**"ماریاكابري"**«أنهرغمالاختلافإنهمايتقاسمانالكثيرمنالعناصرفكلاهماليسظاهرةمنعزلةولكلاهماوظيفةاتصاليةتجانبوظائفمكملة[9]».
- إذا كانت اللّغةهينظامٌمنالأدلّةالمنطوقة/المكتوبةمرتبطٌةبتاريخِماوبثقافةٍمعيّنة[10].فإن اللّغةالمتخصِّصة هي لغةمستعملة/ متداولةفيمقاماحترافيٍّ قصد نقل المعارف المتخصصة تستخدم فيها كلمات ورموز خاضعة لتعريفات اصطلاحية.
- يمكن أن نعرض للخلاف بين ما هو عام وما هو خاص من خلال مجموع المصطلحات المستخدمة؛ إذ أن معنى الكلمة يتحدّد من خلال سياقها في الجملة، في حين أن مفهوم المصطلح لا يمكن تحديده إلا بتحديد موقع المفهوم المعبّر عنه.
- كما أن اللغة العامة في خطابها اليومي نجدها تستخدم لغة عفوية ذات قواعد بسيطة

يمكن للعوام التحدّث بها، في حين أن اللغة الخاصة بخطاب صحفي مثلا فسنجدها تعمد إلى الإيجاز وسهولة العبارة مع تداول الخطاب الأدبي المخاطِب في الإنسان مشاعره وأحاسيسه بلغة الشعر والأدب، أو تتحدث بخطاب علمي دقيق يعتمد الوصف والشرح والبرهنة كلغة مختصة تحاول استخدام لغة عادية في إطار من الموضوعية التي تتجاوز التكرار والجواز والافتراضات التي لا تصدّق.

5-الفرق بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة في الإعلام اللغوي:نتحدث عنها باختصار لنترك التعمق فيها في حديثنا عن وسائل الإعلام اللغوي.

وما يمكن قوله عموما هو أننا إعلاميا نتعامل إما مع **لغة مكتوبة** وهي لغة الصحافة أو الجرائد، وإما مع **لغة مسموعة** تتمثّل في لغة الإذاعة أو الراديو، أو أننا نتعامل مع **لغة مرئية** أصبحت في عصرنا هذا تجمع بين ما هو منطوق ومسموع وحتى مكتوب، وهي لغة التلفاز وما يصاحبها من وسائل السوشل ميديا.

6-أنواع/وسائل اللغة الإعلامية:

6-1-الصحافة: أُطلقعلىلغةالإعلامفيالبدايةلغةالصحافة،وهيأقدم وسيلة إعلامية كانت تعتمد الإعلام المكتوب أو المقروء؛ لأنهاكانتوسيلةالإعلامالوحيدة، والتي شاركفيهاأدباءكبارأمثالالعقاد، والمازني،والرافعي، وطهحسينالذيكتبللصحافةبأسلوبيقومعلىالوظيفةالهادفة،والوضوح، والإشراقمنغيرإغراق، وهوالأسلوبالذييقومعلىالتناغموالتوافقبينالكاتب وقرائهفيالاتصالاللغوي[11].

لكنالصحافةلمتقتصرعلىالأدباءفقطوالذينامتلكوا العربيةالفصحى،بلشاركفيهاأناستباينمقدرتهم اللغويةتباينًاشديدًا،لذلكظهرتلغةجديدةفيالكتابةالصحفية،متجاوزةقواعدالفصحىفيالاستخدامااللغوي،وخاصةفيالموادالمترجمة،وفيمقدمتهاالأخبار.

لقدأوجدتالصحافةأسلوبهاالخاصالقائمعلىالوضوحوالدقةوالسهولة،فجمعتحولهافئاتمختلفة منالقراء،يتفاوتونفيثقافتهمومهارتهماللغوية،فكانأثرهاحسنًافيتعميمالفصحىالميسرة،وأثارتحركةنقديةل غويةبغيةتصحيحالأخطاءفياللغةوالأساليب.

بيدأنهذاالأثرالحسنأخذفيالتراجعحينماتسعتالصحافة،واختلفتتوجهاتها،وأهملتالتصحيحاللغوي،فأشاع تالخطأاللغويورسخته،وخاصةفيالأساليبالأعجمية المعربةأوالأساليبالعامية المفصحة،وكثرتفيهاالألفاظالأ عجميةوالاشتقاقاتالغريبةعناللغةوقواعدها[12].

من المفيد هنا أن نشير إلى التعريف الذي وضعته دائرة المعارف البريطانية **للصحافة** لتجعلها « تشمل كتابة ونشر الصحف والدوريات، كما تشمل مهاما وعمليات مرتبطة بإنتاج النشرات والدوريات... ومنها أيضا نشر الأخبار في الراديو والتلفزيون[13] ».

أما**الصحيفة**: فهي« نشرة دورية غير مغلفة تصدر في فصول منتظمة وتقوم بصفة أولية بنقل الأخبار، ومعظم الصحف تصدر يوميا أو أسبوعيا... والفصل بينها وبين المجلة صعب خاصة بين الصحف التي تصدر كل أسبوع، ولكن- بصفة عامة- يسمى المنشور مجلة إذا كان مغلفا بغلافين[14] ».

6-1-1 المحتوى اللغوي للغة الصحافة:

للكلمة المطبوعة قوة في التأثير على الوسط الجماهيري لما لها من خاصية إعطاء الفرصة للجماهير للتحكم في الوقت فهي تتعامل مع (الجماهير المركّزة)، كيف ذلك ؟؛ فالنص الذي يتعامل معه القارئ بإمكانه أن يرجع فيه إلى الخلف أو يقفز إلى نهايته، كما بإمكانه إعمال الذهن دون إجهاده فلا توجد سرعة التلقي كما هو الحال في السينما أو الإذاعة أو التلفزيون، وإن كان ذلك يبدو ضعفا في اللغة المكتوبة، إلا أن هذا يمنحها قوة لفظية تُشغّل متخيل القارئ بمجرّد بداية القراءة؛ فالصحيفة تحافظ على الاستمرارية اللغوية لمن لم يحالفهم حظ إكمال التعليم النظامي، فتعمل على بناء الرصيد اللغوي والمعرفي وتوجيه النشاط العقلي للأمة.

ولكي تتمنهج اللغة الإعلامية نظريا في قالب يضمن لها أحقيتها الإعلامية الأخلاقية، فهذا مشروع يجب أن تتكاتف فيه كل اللجان المسؤولة عن إخراج لغة عربية سليمة فصيحة لتُحبّب المجتمع في لغته وفي بيانها وإجادتها. فاللغة الصحفية كما تعملعلى نشر الحق وتدافع عنه، تستطيع تأكيد الباطل وتذيعه، كما تحسّنه صياغة، ومن جهة أخرى بإمكانها تهدئة الأوضاع المتأججة بالأزمات، أو إثارتها إن هي أرادت ذلك.

بالتالي، ما نرغب فيه هو لغة تنقل الخبر دون تحيّز، تخاطب العقل قبل العاطفة، لا تتأثر بأي مرجعية إيديولوجية خاصة إذا كانت تتعامل مع خطاب سياسي.

هذا من جهة لغة الصحافة، ومن جهة أخرى، على الصحفي أن يكون عارفا بالأجناس الصحفية، فلا يخلط بين **لغة الخبر** التي تستعمل لنقل معلومات عن أحداث جديدة، **ولغة التقرير** التي تستخدم لنقل معلومات من خلال عنصر ذاتي(شاهد عيان)، وبين **لغة الافتتاح** التي تقدم رأي الوسيلة الإعلامية حول حدث ما، **ولغة التعليق** التي تقدم وجهة نظر محدّدة ورأي واضح حول حدث ما(ما وراء الحدث)، أو بين **لغة المقال** التي تقدّم رؤية كاتب معيّن لأحداث وظواهر يختارها، والاستطلاع الذي يصوّر الحياة الإنسانية، أو بين **لغة الحديث** الذي يتم فيه محاورة مسؤول أو مختص ... لشرح وإيضاح قضية ما، **ولغة التحقيق** التي تُحلّل وتشرح ظاهرة أو مشكلة، أو أحداثا، وتُقدّم الحلول بشأنها[15] .

2-6- الإذاعة(اللغة المسموعة):

عرف **معجم مصطلحات الإعلامالإذاعة** بأنها: « الكتابة باللغة التي يستعملها الناس عادة، والتي تتميز بالإيجاز والوضوح، لإثارة اهتمام عامة الناس، كما تُكتبللحديث لا للقراءة[16] ». فهي رجوع إلى اللغة التي كانت تستعمل قبل مرحلة التدوين، والتي لا تحتاج قراءة أو كتابة، فهي الآلة المتكلمة كما سميت عام 1877 عندما اخترع"**توماس إديسون**THOMAS EDISON"المذياع.

وقد كان مضمون الإذاعة في البداية «الموسيقى على الهواء والمنوعات والدراما، ثم عُدّل مضمونها مع ظهور التلفزيون الذي أخذ الدراما من الإذاعة، ثم أصبحت الإذاعة متخصصة فيما

أصبح يسمّى القالب الإذاعي RADIO FORMAT...إذ الإذاعة عادة ما تقسّم إلى إذاعة تجارية وغير تجارية، أما القوالبFORMAT فتشمل قالب الموسيقى MUSIC FORMAT، قالب الأخبار والأحاديث FORMAT NEWS/TALKوغيرها.وتتنوع هذه القوالب بدورها إلى اهتمامات جد متخصصة، فهناك محطات تهتم بنوع معين من الموسيقى وهكذا[17]». فعلى الرغم من أن جميع العبارات في التقديم الإذاعي مستمدّة من نصوص مكتوبة، إلا أنها معدّة ليصغي إليها الجمهور وليس ليقرأها.

6-2-1 من هو الكاتب الإذاعي؟:

هناك أسماء تطلق على المُذيع منها: الكاتب، المؤلف، كاتب السيناريو(السيناريست)، كاتب الحوار، المُعدّ، المُحرّر... وغيرها من الأسماء.

فالمذيع هو ذلك الشخص الذي يتخصص في مجال معين؛ كأن يتخصص في تحرير الأخبار وكتابة التعليقات، أو يتخصص في كتابة النصوص الدرامية، **أو** إعدادبرامج المنوعات، أو البرامج الكلامية...

ولابد أت تتوفر فيه الموهبة الذاتية **أو** الاستعداد الشخصي، كما أن يفهم طبيعة الوسيلة وخواصها أثناء الكتابة، فهو سيحاول تجسيد رؤى الإنسان وما يريده، ليعيد تصوير مشاهد الحياة ومختلف الأخبار المحلية والوطنية والعالمية، إلى جانب معرفة من سيتوجه إليهم بالكتابة ونوعية الجمهور المتلقي وثقافته[18].

6-2-2الأسلوب الإذاعي وخصائص النص:

إذا كانت الكتابة الإذاعية- تستهدف بالدرجة الأولى- نقل الأفكار والآراء والمعلومات، وإيصالها بأقل قدر من اليسر، والسهولة، والسرعة، والجاذبية، والتشويق، والإقناعفي أقل وقت ممكن وفي نطاق واسع. فإن المختصين في هذا المجال يوصُون بتوفر عناصر الوضوح، الحيوية، الخفة، الإيجاز.

فإذا كنا نستطيع قراءة الصحيفة مرات عديدة، فإن استرجاع المادة الإذاعية غير ممكن. وبالتالي، لا بد من توفر المرونة والتنوع في مثل هذا النص الإعلامي؛ إذ بإمكان المذيع تغيير الرسالة الإعلانية بالتنقيح والتبديل حتى الوقت الذي يسبق إذاعتها بقليل.

ويلخص الخبراء خصائص أو طبيعة **الأسلوب الإذاعي** في كلمات وجيزة فيقولون بأنه: « الأسلوب الذي يصلح أن نخاطب به جدّة في التسعين من عمرها لا تسمع جيدا، ومن ثم تحتاج وضوحا وسرعة في الأداء، ونخاطب به طفلا لا يتجاوز عمره الرابعة عشر، يحتاج إلى اختيار ألفاظ معيّنة تتفق مع هذا العمر، ونخاطب به رجلا ناضخا من حيث الأفكار[19]».

يضيف الصحفي الأمريكي "**جوزيف بولتزر Joseph Pulitzer**[20] نصيحة للصحفيين المبتدئين يقول فيها: « اكتبوا الجمل القصيرة، التي تتجه رأسا إلى الحدث، فتبيّن ما جرى وأين، اذكروا أسماء الأشخاص، التواريخ والأماكن[21]».

ثمة طريقة تُعِين محرّر النص المكتوب ليقدمه في الإذاعة، وهي أن« ينسى كل شيء عن

الراديو والميكرفون والجمهور- عندما يجلس للكتابة- وأن يتذكر فقط أنه" يتحدّث" إلى صديق أو شخص يعرفه جيّدا، وسوف يجد نفسه يكتب بطريقة متدفّقة سهلة، مستخدما كلمات يغلب عليها طابع الألفة والمودّة والبساطة وعدم التكلف[22]».

إن مجموعة النصائح الموجهة من لدن أصحابها تتفق مع التوجه البلاغي الذي يُعنى ببناء الجملة واختيار الألفاظ، وطريقة التأثير في الجمهور كجانب بياني حجاجي يُعنى بنبرةالصوت وطريقة الأداء. كل هذا من أجل الحرص على سلامة اللغة في أي نص إعلامي كتابي كان، أم معدّا للقراءة، أو الاستماع، أو للإلقاء.

3-2-6 اللغة المتداولة في الإذاعة:

لا شكأن ازدهار اللغة العربية عرف رواجا على لسان مستعمليه الذين أبرزوا-من خلال المحطات الإذاعية- خصائص لغة الضاد ليرفعوا مستوى الإلقاء الفصيح الميسّر كلغة مشتركة بين العامية والفصحى الرصينة. والسبب في هذا المزج كون الصحافة الإعلامية تحاول جذب كل الفئات العمرية على اختلاف درجة ثقافتها المعرفية؛ فأن تسود الفصحى في الإذاعة فهذا طرد للمستمعين الأميين وإرضاء لأنصاف المتعلمين، والعكس صحيح إذا ما ركزنا على العامية كون النسبة الكبيرة المتتبعة للإذاعة غير متوجهة للقراءة أو التعليم.

وبالتالي، ما تعمل عليه الإذاعة، هو اصطناع لغة إذاعية أقرب للفصحى منها إلى العامية، لغة يفهمها جميع المستمعين الصغير منهم والكبير، الأمي والمتعلم.

3-6 التلفاز (اللغة المسموعةوالمرئية):

وهو الوسيلة التي تجمع بين الصوت والصورة، وبين اللون والحركة، فهو قوّة استهواء مباشرة للجماهير، لا يبتعد عن الإذاعة إلا كونه يجذب المستمع والمشاهد أكثر من القنوات الاتصالية الأخرى المسموعة والمكتوبة. أخذ هذا الحيّز مع انتشار البث الفضائي الذي سمح للمحطات التلفزيونية العربية الوصول إلى أبعد نقطة مكانية يمكن للإنسان أن يكون فيها.

إن اللغة الإعلامية الأخيرة تعدّ مكسبا إنسانيا أنار فكر الأمة بمختلف الحقائق والمعارف التي كانت غائبة عنها، فهو الوسيلة الشارحة المقنعة والمؤثرة، التي تتعامل مع أكثر من حاسة في جسم الإنسان؛ فإذا كانت الكلمة المنطوقة تمثل العمود الفقري في لغة الإذاعة، فإن ما يعرف باللقطة أصبح أكثر أهمية في لغة التلفاز سواء أكانت القريبة أم البعيدة أم المتوسطة؛ كل ذلك من أجل لفت النظر إلى أشياء محددة في الكادر التلفزيوني والتركيز على قضية معينة بتفاصيلها. وهو ما أعطانا ثقافة تلفزيونية عن كيفية سير الأحداث إضافة إلى استقبال الحقائق.

ففي السابق كان البث يصلنا من دون أن نعرف أن هناك طاقما يُسيّر باقي المجريات، بيْد أنه في يومنا هذا أصبح المذيع والمقدّم يتحدثان مع الطاقم أثناء تقديم البرنامج.

لكن ما يجعلنا نتساءل هنا، هل التقديم بهاته الطريقة صحيح إعلاميا؟، أم أن الأمر أصبح من باب خلق أرْيَحِيَّةٍ تقديميّة تجعل المتفرج مشاركا في صُنع الحدث؟، تساؤل آخر ممكن أن يكون

أعمق، هل هذا التساهل هو من باب الترويج للتخلي عما هو قديم وأصيل، وتتبع كل وافد يأتي من الحضارة الأجنبية؟، ألا نلاحظ أن في هذا العدول طمسٌ للهوية الثقافية؟.

في وقت غير بعيد، كان على من يقدّم البرامج أن تتوفر فيه مجموعة من الصفات حتى تتسنى له فرصة الجلوس أمام الكاميرا والتقديم حتى يشاهده الجمهور، في حين اليوم أصبح التركيز على لغة الملقي غير مهمة بقدر ما أصبح الاهتمام بالشكل أكثر من المضمون، فقد حلّت الصورة مقام اللغة، لتتراجع اللغة إلى المركز الثاني في التلفاز، وتقتصر على التقديم والتعليق والبرامج الحوارية.

حتى إن المحطات التلفزيونية الناطقة بالعربية قد تفاوتت من حيث تقديم لغتها الإعلامية، ويمكنتقسيمهذهالمحطاتمنالجانباللغويإلىالتالي:

- استخداماالفصحىمنغيرعاميةأولغةأجنبية.
- استخداماالعاميةمعشيءيسيرمنالفصحىفيالأخبار.
- مزجالفصحىوالعامية[23].

إنالإعلاميؤديمهمتينمتعاكستينفيلغةالأداءالعربية: الأولىإيجابية،يخدمفيهااللغةالعربيةوينشرهاويعممهاعلىالمتعلمينوالأميين. والثانية سلبية،يشجعفيهاالمحكياتالمحلية،وينشرأخطاءاللغةويثبتهافيالأذهانوعلىالألسنة،ويكرسالحالاتالانفصالية بينأقطارالأمةالعربية[24].

1-3-6 عيوب/ نقائص اللغة الإعلامية بأنواعها:

من **عيوب التلفزة** أنها أصبحت تشكل خطرا على اللغة العربية، والهوية الثقافية للفرد، والمجتمع العربي عامة. فالاستعمال السيء لها جعل الشباب العرب غرباء في أوطانهم يستحقرونه بسبب الدّعايات الإعلانية التي تشوه واقع الحياة اليومية للعربي، لغة هجينة تفتقد أصالتها وتبحث عن ضالتها التي ضيعتها أمام متتبّع لكلّ مجتلب من الغرب، وبين محافظ يدعو إلى لغة سيبويه والجرجاني، وبين وسطي يأخذ من كلا اللغتين باعتدال بما يخدم حاجته.

إن الخلل ليس في لغتنا العربية وكيفية تعليمها وتعلّمها، وإنما في كيفية تداولها؛ فما دمنا نعترف جهْرا بضرّتنا اللغة الفرنسية وأنها اللغة الواجب التعامل بها إداريا ومعاملاتيا في أبسط الأمور الحياتية، فهذا ما أثّر بوجه خاص على لغتنا العربية، فجعلنا شعبا نستصغر ذاتنا وننبذ مرجعيتنا وذلك بتشدُّقنا للمصطلح الأجنبي، إذ أننا لم نرْدع التعامل بلغة أجنبية في بداية الأمر، وهو ما جعلنا نواجه صعوبة تعلم واكتساب لغتنا الأم لطغيان اللهجات المطعّمة بلغات أجنبية.

إذا ما تحدثنا قليلا عن **عيوب لغة الصحافة** فإننا بذلك نبحث عن الحلول التي تعمل على ترقية لغتنا العربية وخلق ذوق لغوي تنفرد به اللغة الإعلامية، وكل ذلك من أجل تسويق صورة تنافسية للجزائر إلى الخارج وليس لقرائها الداخليين فقط.

- من العيوب الواضحة في لغة الصحافة خرقها لقواعد اللغة التي من الأجدر أن تُحتسب

قانونا يمنع تعديته؛ وهذا من أجل المحافظة على سلامة اللغة العربية.

- عدم التدقيق أثناء نقل الخبر أو قراءته؛ وهذا يحتسب تعدّيا على الأمانة العلمية، والمعرفية، والإخبارية، وبالتالي الإعلامية.
- كثرة الأخطاء اللغوية على مستوى الهمزة/ العدد/ الأزمنة/ التراكيب المعقدة...
- إلباس الحق بالباطل وتشويه صورة الخبر، أو تزيين الباطل باصطناع منهاج الكذب.

وأمام هذه النقائص وغيرها المبثوثة في كتب الإعلام، فإن ما نطمح إليه هو مراعاة القانون الأخلاقي اللغوي الذي يُحصّن اللغة من الانحطاط اليومي لها؛ فهي توظّف العاميات بلا حشمة- على حدّ تعبير د صالح بلعيد- ومع ذلك فنحن لا نطمح في وجود لغة جرجانية مثالية، وإنما ندعو إلى لغة تستجيب لمطالب العصر وقريبة من كل الناس؛ تتحدث عن وجودهم البسيط؛ وذلك بتقريب الفصحى من العامية كي لا نفقد كلاهما ونبحث عن لغة مستلبة من اللغة الأجنبية، بل نطوّر العامية لتسمو إلى الفصحى.

إن مسألة الإصلاح اللغوي بإمكانه التحقق إذا ما عالجنا لغتنا الإعلامية، وهو أمر تُقره المؤسسات اللغوية والثقافية؛ وذلك بإصلاح النظام التعليمي الذي يعمل على تغيير السلوكات والذهنيات الرافضة لكل تطور لغوي. كما نفتح المجال للتباري الصحفي النزيه في كشف الحقائق بما يعود على القراء والصحفيين بالفائدة؛ فهي بذلك تفيد وتستفيد، فهي علم المنفعة العملية للغة؛ فمن الجانب المادي تحقق المنفعة لممارسها(نشر الخبر، استعمال لغة فصيحة)، ومن جهة أخرى(الفائدة من الخبر عند متلقيه، واكتساب رصيد لغوي لا بأس به)، وبالتالي تحقيق وظيفتي: تكوين الرأي العام وإعلامه، ووظيفة بيع السلعة التي يُعلن عليها.

أن نخلق ذوقا لغويا للقارئ من خلاله يتصور طبيعة الأشياء وحقائقها المحيطة به، وأصوب السلوكات التي ينبغي عليه اتباعها، أمر يحتاج منا عناية باللغة المروّجة للفكر العربي ولثقافة البلد المنتج لهذا الفكر، وبالتالي ينبغي على الصحفي مراعاة الصيغ والقوالب والعبارات التي ينبغي عليه توظيفها، وهو ما يخلق تنشئة إعلامية جديدة تعيد تكوين وعي لغوي صحيح لأهل المنطقة المستعملة للغة، لتتوسّع الدائرة فتشمل الخارطة الجزائرية، فالأمة العربية، بما يضمن أفول لغة إعلامية جزائرية عربية تحرص على لغتها العربية وترقيتها بمصطلحات تداولية جديدة تُعبّر عن الواقع المعاش وكيفية تحسينه، كما تنقل ثقافة تفكير مجتمعنا، وأهم ما في ذلك الحرص على هويتنا الثقافية واللغوية، وتوسيع نطاق استخدامها، والاعتراف بها كعنصر من الثوابت الوطنية.

مما سبق نخلص إلى أن علم المنفعة العملية للغة مصطلح يختص بعلم الإعلام اللغوي الذي يحوّل المعلومات والأفكار إلى مادة مقروءة ومسموعة ومرئية لتزويد الناس بمختلف الأخبار والمعلومات والحقائق والآراء.

إلا أن الناظر في واقع اللغة الإعلامية وفي مستوياتها اللغوية المختلفة يُدرك أن لغتنا العربية الفصحى لم تتبلور مكانتها في وسائل الإعلام العربي عامة والصحافة المكتوبة خاصة،وهذا ناتج عن

عولمة الإعلام التي تقدم المصطلحات الأجنبية على أنها لغة العصر. وبالتالي ما يمكن أن يخرجنا من هذا الوضع:

- ✓ العمل على استثمار الثورة الإعلامية من خلال موجة البث الفضائي العربي في نشر اللغة العربية والعمل على إعادة الانسجام اللغوي؛ وذلك بمنع استبدال اللغة العربية بلغة عامية أو أجنبية أثناء التقديم.
- ✓ ربط المؤسسات الصحفية بمجامع اللغة العربية عن طريق مكتب اتصال لغوي يتولى تعميم ما يستجد من قرارات المجامع.
- ✓ اختيار صحفيين ومدققين لغويين من ذوي الكفاءات العالية لمتابعة الوضع اللغوي الإعلامي، والعمل على تصويب لغته نحو الأحسن؛ بتصحيح الأخطاء الشائعة والتخلص منها للوصول إلى لغة قومية سليمة.
- ✓ التركيز على أسلوب النص الصحفي ومدى تحقيقه للسلامة النحوية والصرفية والأسلوبية ليتحقق بذلك الجانب الإلقائي ومداه الصوتي.
- ✓ توجيه المتلقي إعلاميا لبناء مهارة التفاعل الواعي مع وسائل الإعلام والتقنية الحديثة من خلال ثلاثة جوانب متكاملة وهي: الجانب المعرفي(التفكير)، والجانب الوجداني(المشاعر والعواطف)، والجانب السلوكي(الممارسة والتصرفات).
- ✓ وجود هيئة رقابية تحرص على جودة التقديم ولغته في المادة الإذاعية أو التلفزيونية أو في الصحيفة لتجيز ما هو صحيح لغويا وتردع ما هو مخالف للقوانين اللغوية، على أن تكون الرقابة استمرارية.

[1] ينظر، محي الدين اللاذقاني: التلفاز ومستقبل الفصحى، مجلة متابعات إعلامية(اليمن)، ع1997،54، ص: 40-48.

[2] عبد العزيز شرف: المدخل إلى علم الإعلام اللغوي، منتدى سور الأزبكية (القاهرة/ مصر)، ص: 04. WW.BOOKSFORALL.NET

[3] نفسه، ص:04. بما أن المؤلف مشرقي فهو يستعمل مصطلح علم اللغة الحديث المرادف لتسمية اللسانيات عند المغاربة

[4] صالح بلعيد: اللغة العربية العلمية، دار هومة(الجزائر)، ط4(2002)، رمز 118/4، ص:130.

[5] محمود فهمي حجازي: الاختصارات الحديثة في وسائل الإعلام بين الترجمة العربية والاقتراض المعجمي: مجلة اللغة العربية(القاهرة)، ع92(2001)، ص: 95.

[6] للتفصيل، بنظر: أ.د .سامسالشريف، د .أيمنمنصورندا: اللغةالإعلامية(المفاهيم -الأسس -التطبيقات)، كلية الإعلام(القاهرة)، 2004، دط، ص: 38، 39

[7] صالح بلعيد: اللغة العربية العلمية، المرجع السابق، ص: 131.

[8] الطاهرميلة: نوعيةالمصطلحاتالمستعملةفيالتعليمالثانوي،رسالةالدراساتالمعمقة(جامعةالجزائر)،جوان، 1980، ص: 34،35.

[9]Cabré,M,Térésa: *La terminologie:théorie ,méthode etapplication*,Trad.ducatalan par Monique C Cornier et John Humbly,P.U.Ottawa/Armand Colin,Paris,1998,p121.

[10] يوسف مقران: بيير لورا (خطاب اللغة المتخصصة)، مقال.....، ص: 370

[11] محمد عبد المنعم خفاجي، عبدالعزيزشرف: فيالتفسيرالإعلاميللأدب، الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، 2002، ص: 45.

[12] ينظر، فاديةالمليححلواني: لغةالإعلامالعربي، مجلةجامعةدمشق–المجلد - 31 العددالثالث 2015 -، ص: 17، 18.

[13] محمد حسن عبد العزيز: لغة الصحافة المعاصرة، دار المعارف (القاهرة)، د ط، د ت، ص:14.

[14] نفسه، ص: 15.

[15] للتفصيل، ينظر، نور الدين بليبل: الارتقاء بالعربية في وسائل الإعلام، كتاب الأمة، سلسلة دورية تصدر كل شهرين عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية (قطر)، ع 84، سبتمبر/ أكتوبر، 1422/ 2001 ، ص: 84...101.

[16] أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الإعلام، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة(بيروت)، ط1(1985)، ص:170. نقلا عن: نور الدين بليبل: الارتقاء بالعربية في وسائل الإعلام، كتاب الأمة، سلسلة دورية تصدر كل شهرين عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية (قطر)، ع 84، سبتمبر/ أكتوبر، 1422/ 2001، ص: 69.

[17] عبد الرحمن عزي: اللغة والاتصال، لا يوجد تفاصيل حول المقال، أكاديمي و باحث إعلامي جزائري، صاحب نظرية " الحتمية القيمية للإعلام".

[18] للتفصيل، ينظر، سامي الشريف، أيمن منصور ندا: اللغة الإعلامية (المفاهيم- الأسس- التطبيقات)، كلية الإعلام(القاهرة)، د ط، 2004، ص:55-61..

[19] سامي الشريف، أيمن منصور ندا: اللغة الإعلامية ، المرجع السابق، ص:46.

[20] جوزيف بوليتزر: 10أبريل1847في هنغاريا 29 - أكتوبر1911في تشارلستونكارولاينا الجنوبيةسياسي، وكاتب، . صحفيوناشرمجري - أمريكي، أصبح من أكبر ناشري الصحف الأمريكيين في التاريخ. استحدث جائزة بوليتزرللإنجازات في مجالات الصحافةوالأدبوالموسيقىوالفن.

[21] نصر الدين العياضي: مبادئ أساسية في كتابة الخبر الصحفي، المؤسسة الجزائرية للطباعة(الجزائر)، 1994، ص: 128.

[22] سامي الشريف، أيمن منصور ندا: اللغة الإعلامية، نفسه، ص: 48.

[23] فادية المليح حلواني: لغةالإعلامالعربي، مجلةجامعةدمشق، المجلد31، ع3 -(2015)، ص: 21،22.

[24] نفسه، ص: 29.

اللسانيات السياسية في الخطاب السعودي المعاصر عند عادل الجبير
مقاربة لغوية تداولية

د. خلود صالح عثمان الصالح
جامعة الملك عبدالعزيز،
جدة، المملكة العربية السعودية

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على اللسانيات التداولية في الخطاب السياسي، وبالتحديد في الخطاب السياسي السعودي المعاصر. ولما كانت التداولية بابًا واسعًا يعنى بالجانب الاستعمالي للغة في ميادين عدة، كانت الدراسة هنا تركز على أهم موضوعاتها وهي؛ الأفعال الكلامية، الاستلزام الحواري، الإشاريات، الافتراض المسبق، الاحتجاج. فتم تناول هذه الموضوعات في ضوء رؤية مقارِبة للتداولية اللسانية في إطار دراسة تطبيقية على نماذج من الخطابات السياسية السعودية المتمثلة في خطابات وزير الخارجية السعودي "عادل الجبير". في فترة توليه المنصب الوزاري.

الكلمات المفاتيح: خطاب سياسي، تداولية، الأفعال الكلامية، الاستلزام الحواري، الاحتجاج.

Abstract : This paper aims to shed the light on the "Political discourse" relating the field of pragmatics. Specifically, within the Saudi contemporary political discourse.

The study will focus on the most important themes relating to pragmatics such as; the speech acts, conversational implicature, presupposition, deixis, andargumentation. Those models were implemented on the official letters pertaining the current Saudi Foreign Minister "Adel Al-Jubeir".

Keywords : Political discourse, pragmatics, speech acts, conversational implicature, argumentation.

مقدمة:أفرز الدرس اللساني الحديث، في سياق التحرر من الأزمة البنيوية، تيارات تجديدية كان لها تأثير كبير في شمولية الدرس اللغوي واتساع أفقه، فلم يعد مقصورًا على النظر في إنتاج الرموز اللغوية واستقبالها في حدودها التواصلية فحسب، إنما اتسع ميدانه ممتدًا ليتضمن أبعادًا غير لغوية متعلقة بمرجعيات مقامية وزماكانية مرتبطة بمنتج الخطاب ومتلقيه ومستويات التفاعل تحقيقًا للتواصل الخطابي. فتشكَّل من هذا الأفق عدد من الاتجاهات اللسانية وأبرزها (التداولية).

وقد استقلَّت التداولية علمًا منفردًا له مبادئه واتجاهاته، فتبلورت فيه اللغة نشاطًا تواصليًّا

وليس بنية، وأن السياق بما فيه من عناصر يعد جزءًا من التواصلية، وأن الخطاب لا يتحقق إلا بوجود متكلم ومتلقي يتم بهما المستوى التبليغي في الكلام. وتفرعت عن التداولية أقسام متعددة، تفاوتت فيها عناية اللسانيين دراسةً وبحثًا، ومن فروعها (الاستلزام الحواري، والافتراض المسبق، والإشاريات). وازدادت العناية بفروع أخرى، فانبرى منها ما يشكِّل نظرية مستقلة في الدرس اللساني؛ وهما نظرية (الأفعال الكلامية) ونظرية (تداولية الحِجاج)، اللتان غدتا اليوم من أكثر الاتجاهات انتشارًا في الدرس التداولي.

ويتعاضد الحقل التداولي في كثير من الدراسات اللسانية بالشق التطبيقي، فقلما نجد اليوم دراسة تداولية تخلو من نصوص تطبيقية، وجُلُّها قد سعى إلى التطبيق على آيات من الذكر الحكيم، أو نصوص أدبية من التراث وكنوز السنة الشريفة. ولا ننسى المجال الخطابي الذي ارتبط بدءًا بالدراسات النصية، وغدا ميدانًا مفضلاً عند المحللين التداوليين بما يتضمنه من صبغة تواصلية واهتمام بالسياق الذي يعكس أبرز مقومات اللسانيات التداولية.

تهدف الدراسة هنا إلى تجلية خصائص هذا العلم والوقوف على مفهومه في إطار الجمع بين آلية التنظير ومطلب التطبيق وفق تفعيل تظافر المناهج في الدرس اللساني. فعملت على تسليط الضوء على مقاربة اللسانيات التداولية في فروعها المختلفة تطبيقيًّا على ميدان من ميادين التطبيق؛ وهو ميدان الخطاب السياسي، اللساني منه دون المنطقي أو البلاغي، والوقوف على نصوص خطابية في ثوبها المعاصر، وهو الخطاب السياسي السعودي المعاصر عند (عادل بن أحمد الجبير)[1]، في جميع الأصعدة؛ المحلي من هذه الخطابات والعربي أو العالمي، والمكتوب منها والمنطوق المرئي، وما جاء من كلمات في مقام المحاضرات أو الندوات أو اللقاءات الصحفية، أو في حدود الإجابات العابرة لأسئلة الحاضرين.

تعد مادة الدراسة نموذجًا تطبيقيًّا لنصوص معاصرة في الخطاب السياسي السعودي؛ ضمن خطابات عادل الجبير التي ألقاها في فترة توليه منصب وزارة الخارجية عام ١٤٣٦هـ وحتى زمن هذه المقالة. وتتناول الدراسة المباحث الآتية:

1. اللسانيات السياسية
2. "تداولية" الخطاب السياسي في خطابات عادل الجبير، ويتضمن:

2.1 الأفعال الكلامية.

2-2 الاستلزام الحواري.

2-3 الافتراض المسبق.

2-4 الإشاريات.

2-5 الحِجاج.

1 . **اللسانيات السياسية:** اتنهض اللسانيات السياسية في شكلها النصي المكتوب أو المسموع على استراتيجية الخطاب الإخباري أو الإقناعي أو التأثيري بشكل عام، ويختلف تطبيق هذه الاستراتيجيات باختلاف السياقات المقامية الباعثة للنص، وتتفاضل تلك الخطابات بعضها عن بعض بمقدار ما تمتلكه من طاقات لغوية تتجلى فيها. واللغة هي المحرك الأول للاتصال الإنساني، ويتمثل حراكها في حدود محيطين لغويين لا ثالث لهما؛ الأول: محيط اللغة في ثوبها البنيوي، والثاني: المحيط النفعي أو الاتصالي.

ويتبلور في المحور الأولاللغة المنظومة في هيكل الرصف البنيوي، ابتداء بالأصوات وانتهاء بالمنظومة التركيبية للجملة. وتتمثل دلالتها السيمانتيكية في تعليق هذه البنى بعضها مع بعض وفق الاتفاق المفاهيمي أو الاصطلاحي للعُرف المجتمعي للغة.

ويتمثل المحور الثاني، في اللغة التي تتجاوز المحور الأول المتمثل في حدود الطاقة اللغوية إلى ما وراء اللغة، أو ما يمكن أن نسميه ظلال اللغة، وهو المعنى المستَخلص من اللغة ومن عوامل أخرى محيطة بها؛ كالمقام، والمتكلم، والمخاطَب، وغاية كل منهما، والمكان والزمان، والأسلوب والقناة الاتصالية، والطاقة التأثيرية للنصوص اللغوية، وهو موضع عناية الدرس الحديث في حقل التداولية أو البراغماتية (النفعية).

وتصنيف اللغة إلى هذين الشقين لا يعني انفصالهما، فالأداء السيمانتيكي والبراغماتي يمثلان تكاملاً دلاليًا في البُنى العميقة ويبقى اختلافهما في معيار الاحتياج التعبيري في الخطاب؛ اخباريًا أو تأثيريًا.

ولقد حظي النص الخطابي بعناية ساطعة في كثير من الدراسات النظرية والتحليلية. ويحتل الخطاب السياسي منه خصوصية نصية، وتعود تلك الخصوصية إلى الشحنة التأثيرية التي تتجلى فيه من خلال تجاوزه الحدود الكلامية في صورتها الإبلاغية إلى التماس كافة السبل في تحقيق القوة التواصلية المباشرة أو السيميائية؛ ليصل السياسي بها إلى تجسيد أول سلطة له وهو "سلطة التلفظ"[2] فيحقق بها سيكولوجية التواصل الإخباري، أو الحجاجي، أو الإقناعي.

فالخطاب السياسي إذاً يقوم على إدارة إيديولوجيا التفكير الإنساني من خلال الفعل التلفظي والإنجازي لفعل الكلام لنقل الخبر السياسي، والتأثير على المتلقين، واستمالتهم بتمويه الحقائق، وإخفائها، أو بفعل الحِجاج والإقناع، أو المقاومة والمعارضة أو غير ذلك.

2. **"تداولية" الخطاب السياسي** "التداولية" مصطلح حديث تجلت ارهاصاته متأثرة بالمنهج الفلسفي التحليلي، ثم استوى عوده على يد ثلاثة من فلاسفة اللغة في جامعة اكسفورد، وهم "جون أوستينAustin"، "جون سيرالSearle"، و"غرايسGrice"[3]. تأطر اهتمام هؤلاء الباحثين في تجاوز دراسة اللغة إلى دراسة استعمال اللغة، ونمت لديهم العناية بالخطاب والحوار والتأثير وما يقود إلى تحقيق مهمة التواصل الإنساني في مختلف الأحوال المقامية. فاعتنى التداوليون[4] بعد ذلك بالبعد

السياقي واعتدّوا به نواة التفسير الخطابي، ووسعوا النظر في القول إلى مدى أبعد من الميدان اللساني؛ أو بعبارة أخرى بحثوا في المستوى العملي للقول.

وتداولية الخطاب السياسيتتجلى في الملفوظات وبُعدها التفاعلي المتمثل في سلطة سياسة المتكلم على المتلقين في مقام الكلام؛ أي الدلائل التي تدور في قطر التخاطب ومحيط الحوار. وتقوم التداولية بدور فعلي في تفسير أفعال الكلام الخطابي، ومستلزمات الحوار السياسي، ومتضمنات القول، والمفردات الإشارية، والحجاج. وسنقف في هذه الدراسة على هذه الآليات لتحري الدرس التداولي في خطابات عادل الجبير السياسية باعتداده خطابًا تبليغيًا حواريًا تأثيريًا.

١-٢ الأفعال الكلامية Speech acts:لقد شغلت نظرية أفعال الكلام الباحثين في الحقل التداولي، وتجلّت بشكل ساطع في الآراء التي نقلها الفيلسوف الإنجليزي "اوستن J.L. Austin"، الذي ألقى عددًا من المحاضرات وجمعها في كتاب عنوانه (كيف ننجز الأفعال بالكلمات How to do things with words). وتلخصت فكرته في التمييز بين نوعين من العبارات أو الجمل[5]:

الأولى: العبارات الخبرية، أو ما سماها "العبارات الوصفية"، أو "المنطوقات التقريريةconstative"، وهي التي تمتاز بخاصيتين:

(أ) وصفها لواقع معين. (ب) احتمالها الصدق أو الكذب في الواقع الموصوف.

أما النوع الثاني فهو؛ "العبارات الإنجازيةperformative" أو "المنطوقات الأدائية"، وتمتاز بميزتين أيضًا:

(أ) أنها لا تصف العالم الخارجي، ومن ثم لا يمكن أن تدخل في حدود الصدق أو الكذب.

(ب) أن النطق بها يؤدِّي أو ينجز فعلاً معينًا؛ (كالوعد) أو(التحذير)، أو إنجاز أفعال (السؤال) أو (الأمر)، أو (التعجب).

لم يعنَ (أوستين) في تصنيفه الجمل إلى خبرية وإنشائية الاحتكام إلى معيار الصدق والكذب فيهما، إنما حلق في منظور جديد وهو تحري الجمل من خلال سمتها الإنجازية، وسماها "الأفعال الإنجازية performative"، والتي تتجلى في إطار المقام الذي يقال فيه الفعل الكلامي. وجعلها في (الاعتذار، الترحيب، التسمية، الوصية، النصح...الخ). فهي أفعال لا توصف بالصدق والكذب وإنما بمدى ما يتجسد في ملفوظاتها من شحنإنجازية[6].

وفي مرحلة لاحقة من منظوره جعل الفعل الكلامي يشمل ثلاثة أفعال؛ هي[7]:

1/ "فعل القولlocutions"، ويتمثل في التلفظ بجمل صحيحة نحويًا ولغويًّا.

2/ "فعل إنجاز" أو "فعل متضمن في القولillocutions"، ويريد به ما يؤديه الفعل اللفظي أو الصوتي من وظيفة في الاستعمال، كتعبير المتكلم عن المعاني؛ أمرًا أو نهيًا، أو اعتراضًا...الخ.

3/ "فعل تأثير" أو "فعل ناتج عن القول*perlocutions* "، وهو ما يتركه الفعل الإنجازي من تأثير في السامع أو المخاطب، وما يعقبه من اقتناع، أو تغيير رأي، أو اتخاذ موقف.

ويعد النوع الثاني- الفعل المتضمن في القول- هو الفعل الكلامي الذي ركز عليه "اوستن" في النظرية التداولية، وقد سُميت نظرية (أفعال الكلام) تجوزًا بنظرية "فعل الكلام الإنجازي illocutionary act"[8]. وعليه، فقد قسم الأفعال الكلامية إلى خمسة أصناف؛ هي[9]:

1. الأفعال الحكمية، التي تتضمن الحُكم أو الاعتراف.
2. التمرسية (الإنفاذية) أو التقريرية، التي تعبر عن اتخاذ القرارات والخيارات.
3. الوعديات، التي يتمثل فيها التزام المتكلم بالوعد أو الاقتراح.
4. السلوكية، التي تشير إلى ردة فعل سلوك الآخرين تجاه القول.
5. العرضية، التي تُظهِر الاعتراض أو بيان الحجة.

وقد ميَّز (اوستن) في كل صنف منها بين الأفعال المباشرة، والأفعال الإنجازية غير المباشرة، وسنقف في هذه الورقة على الأفعال الكلامية وفق هذه المفارقات الأسلوبية بشكل تطبيقي على نماذج مختارة من الخطابات السياسيةللجبير.

1-1-2 الحُكميات Verdictives: وهو كل فعل إنجازي يدل على حكم يصدِّره محكِّم أو حَكَم، ومن الأفعالالدالةعلىالحكم: أفعال الحكم، والتبرئة،والتقدير،والتحليل، وإخلاء الذمة...وغيرها[10]. وسنقف هنا على خطابات الجبير لنتحرَّى ملفوظات الحكم فيها.

ألقى الوزير الجبير خطابًا في الدورة السبعين للجمعية العامة للأمم المتحدة في نيويورك[11]، يدور حول أهداف ومبادئ ميثاق الأمم المتحدة الذي أسسته ووقّعت عليه المملكة العربية السعودية عام ١٩٤٥م. وقد سلِّطفيه الضوء على أمور حتمية وهامة من قضايا العالم قاطبة، تترأسها قضية فلسطين، والعدوان الإسرائيلي، تعريجًا إلى الأزمة السورية في عامها الخامس، مع تغطية الحديث عن أهداف العمليات العسكرية في اليمن ضد المليشيات، والتصدي للتدخلات الإيرانية في الدول العربية وغيرها. وقد تضمن الخطاب ملفوظات تجاوزت حدود التعبير اللغوي المجرد إلى تعبيرات ذات مصاحبات لغوية ممتدة كما يسميها ميتشل Mitchel،[12]أو بعبارة أخرى تحمل شحنًا لغوية أعمق في طابعها الإنجازي. وقد جاءت ملفوظات الحكم في خطاب الجبير هنا على صورتين؛ إحداهما تضمنت عبارات مباشرة، وأخرى ملفوظات غير مباشرة، ونقدم هنا تحليلاً لكلتا الصورتين:

1/ ألفاظ حكمية مباشرة direct speech ، وقد تجلَّت في الملفوظات الآتية:

أ. (الالتزام)، قال الجبير:" ليجعلنا على قناعة بأهمية (الالتزام) بمبادئ وثيقتنا".

فلفظ [الالتزام]يتجاوز "القوة التعبيرية locutionary force" ممتدًّا إلى "القوة اللاتعبيرية illocutionary force"[13] في إنجاز فعل الالتزام بمبادئ الوثيقة المتضمنة تحقيق أمن واستقرار العالم.

ب. (المنع)، قال الجبير:" ومَنْع أي حروب وصراعات مدمرة جديدة".

فلفظة[منع] هنا من الألفاظ الحُكمية، جاءت للتعبير عن إنجازية الحكم بمنع العدوان ورفض الحروب والصراعات المدمرة في العالم.

ج. (الإيجاد)، قال الجبير: " في أمس الحاجة (لإيجاد) حل ".

تتضمن هذه العبارة قوة إنجاز الحكم القاطع بضرورة إيجاد حل (do something)، والبت بحل النزاع العربي الإسرائيلي.

د. قال الجبير أيضًا: "(لابد لنا) في هذا المجال من (تجديد استنكارنا)".

تنجز لفظة (لابد لنا) في هذا القول معنى الرفض؛ أي تقرير المتكلم رفضه الانتهاكات الإسرائيلية لحرمة المسجد الأقصى. ويمتزج مع الرفض معنى الاستنكار، وهو استنكار ليس بِكرًا في تاريخه إنما جاء هنا في مقام التأكيد؛ أي تأكيد الاستنكار الذي تضمنته عبارة (تجديد استنكارنا)؛ أي تجديد استنكار الانتهاكات الإسرائيلية المستمرة لحرمة المسجد الأقصى الشريف والعزم العدواني لتقسيمه زمانيًا ومكانيًا.

هـ. ومما جاء في هذا الخطاب قوله:" إن هدف العمليات العسكرية في اليمن هو (الحد) من خطر المليشيات وحماية حدودنا، (وإيجاد) حل سياسي مبني على المبادرة الخليجية، ومخرجات الحوار الوطني ".

تؤدي ملفوظة[الحد]دلالة التقرير؛ أي تقرير إيقاف كل ما يهدد أمن حدود البلاد. وتعد لفظة [إيجاد] في هذا السياق من الألفاظ الحُكمية، ويقصد بها المتكلم الحكم بضرورة إيجاد حل سياسي لهذه الأزمة،مبنيٍ على الاتفاق الخليجي والحوار الوطني.

و. وقال أيضًا: "(لا يعطيهم) الحق في وضع مميز أو امتلاك ميليشيات".

جاء النفي في عبارة [لا يعطيهم]ليعبر عن الحسم في الأمر، وإصدار حكم منع امتلاك مليشيات خارج إطار الدولة اليمنية على حساب الشعب اليمني.

ز. وقال أيضًا:"(أمر) خادم الحرمين الشريفين".

الأمر هو لفظ سيادي مباشر، وقد ورد في هذه المقولة ليعبر عن الأمر الملكي بضرورة تصحيح أوضاع اليمنيين المتواجدين في المملكة العربية السعودية بشكل غير قانوني، لاستحقاقهم آلية سليمة للعمل والإفادة من الرعاية الطبية والتعليمية.

ح. كما ورد في الخطاب ألفاظ من نحو:(نتصدَّى)، (نؤكِّد)، (نستنكر).

وردت هذه الألفاظ جميعها في سياق الحكم بضرورة التصدي واتخاذ قرار حاسم بشأن التدخلات السلبية الإيرانية في شؤون الدول العربية.

ط. قال الجبير:"إن المتغيرات في عالمنا المعاصر...(تفرض) علينا تعزيز دور الأمم المتحدة".

يتجلى في ملفوظية (الفرض) مفهوم الجزم؛ أي البت بالدور الرائد للأمم المتحدة ومؤسساتها التي تقوم بتقديم الحلول الحاسمة بشأن المستجدات على الساحة الدولية.

ي. وقال أيضًا:"(الدفع) بالجهود الرامية إلى إصلاح منظمتنا الدولية".

تشير لفظة [الدفع] إلى الحكم بضرورة المضي نحو الإصلاح ومواكبة البلاد للمستجدات على الساحة الدولية.

2/ ألفاظ "حكمية" غير مباشرةindirect speech، وتتجلى في عدد من العبارات في هذا الخطاب، ونعرض هنا طرفًا منها للتمثيل دون الاستقصاء، وهي:

أ. ما ورد في قوله: "وأهم ما يجب أن نستذكره هنا هو هدف الحفاظ على الأمن والسِّلم الدوليين، الذي (لا يمكن أن نصل إليه) إلا بتحقيق العدالة والمساواة...".

تؤدي هذه العبارة[لا يمكن أن نصل إليه] إنجازًا حكميًا غير مباشر، فالنفي هنا ليس نفي وقوع وإنما نفي ابتغاء وإصرار على تحقيق العدالة، والمعني: الحسم بأن الأمن والسِّلم الدوليين يتأتَّى من خلال تحقيق العدالة والمساواة واحترام القوانين.

ب. وقال أيضًا: "مما ترتب عليه استمرار معاناة الشعب الفلسطيني، الذي مازال محرومًا من حقه في العيش بكرامة، (في تحدٍ سافر لمبادئ القانون الدولي)".

على العكس من التناول السابق، نجد أن العبارة الإثباتية هنا [في تحدٍ سافر لمبادئ القانون الدولي] جاءت بمعنى النفي، بتجليات غير مباشرة، والمراد منها هنا أن ثمة قوة (تنفي) حقوق القضية الفلسطينية وتقرر (عدم) تنفيذ مبادئ القانون الدولي وقرارات الشرعية الدولية، وتبرؤ من الالتزام بمبادرات إيقاف معاناة الشعب الفلسطيني.

ج. ورد في الخطاب:" (يغذي) العنف والتطرف في العالم". تشير لفظة [يغذي] إلى حكم التزعم والإصرار على العنف الذي يتجلى في دعم فكرة تقسيم المسجد الأقصى الشريف، وما يخلفه من أضرار تسهم سلبًا في تصعيد النزاع ونتائجه الخطيرة.

د.وجاء في الخطاب أيضًا: "وما زال المجتمع الدولي عاجزًا عن (اتخاذ) القرارات الحاسمة".

جاءت هذه العبارة بصيغة إخبارية تثبت الاعتراف بالعجز عن (اتخاذ) القرار في مسألة إنقاذ الشعب السوري من جرائم بشار الأسد، إلا أنها تتضمن معنى إنجاز حكمٍ غير مباشر؛ وهو الحكم بضرورة اتخاذ القرار المناسب ووقف العنف عنهم، ويتجلى هذا المفهوم من خلال السياق العام ويؤيده استخدام عبارات، من نحو: (إننا نرى)، (تشكيل مجلس انتقالي للحكم)، (بلادي تستمر في الدفع نحو هذا الحل)، (سوف تظل في مقدمة الدول الداعمة للشعب السوري)، وغيرها مما يحمل دلالة الطلب والأمر.

2-1-2 التقريرياتExercitives:تتمثل التقريريات في الأفعال الإنجازية التي تدل على ممارسة القرارات (التنفيذيات) التي تتحقق لصالح المتلقي أو ضده، وتشمل معاني (التحذير، الإذن، المنع، النصح، الاختيار، التعيين، الاستشارة، الترشيح، التفويض، المطالبة، الاختيار، الترجي والتوسل، والتصريح، والإبطال، والسيطرة...الخ)[14].

ومن يتحرَّى الكلمة التي ألقاها الجبير في "الدورة الثانية والأربعين لمجلس وزراء خارجية دول

منظمة التعاون الإسلامي في الكويت"[15]، يجد أنها تتضمن كثيرًا من إنجازية الفعل التقريري،فالجبير يرمي في خطابه تحقيق مهمة رئيسة في حاضر ومستقبل العالم الإسلامي؛ وهيتحقيق مقومات التعاضد والتضامن بين الدول الإسلامية، وبث القيم الإسلامية التي تعلي مبدأ السلام. ويهدف إلىالتصدي للتحديات التي تواجه الأمة الإسلامية،وفي مقدمتها ظاهرة الإرهاب والعنف والتطرف والطائفية، والأضرار الجسيمة التي لحقت بالدول جراءها. ويتجلى التقرير اللاتعبيري عند الجبير في عدد من الألفاظ، وجاءت على مسربين؛ هما:

1/ألفاظ مباشرة أو صريحة، وتتمثل في المقولات الآتية:

أ. "كما حرصنا جميعًا على (التصدي) للتحديات التي تواجهها أمتنا"

وردت لفظة [التصدي] لتعبر عن إنجازية تنفيذ مهمة التصدي والوقوف أمام التحديات التي تواجه العالم الإسلامي.

ب. " إن فداحة جرم الاعتداء الارهابي الآثم الذي (استهدف) مسجدًا في قرية القديح في بلادي يتنافى مع القيم الإسلامية...".

تعبر لفظة [استهدف] هنا عن معنى مباشر لتنفيذ العدوان وممارسة الإرهاب.

ج. " لقد حرصت المملكة العربية السعودية خلال (ترؤسها) الدورة الحادية والأربعين على بذل كل ما في وسعها،...(لتعزيز) العمل الإسلامي المشترك...و(تعميق) قيم التضامن".

إن الملفوظات [ترؤس]و[تعزيز] و[تعميق]تتضمن أفعالاً إنجازية تؤدى بصورة مباشرة معنى القرارات، والبتّ، ولزوم الشيء.

د." وأدعو إلى (اعتماد) كلمة سمو الأمير لتكون وثيقة رسمية من وثائق هذه الدورة".

تمنح لفظة [اعتماد] مفهوم العزم وتقرير الأخذ بكلمة أمير دولة الكويت "الشيخ صباح الأحمد الصباح" لتحقيق أهداف الدورة.

2/ألفاظ تقريرية غير مباشرة، أو ما يطلق عليها "الإنشاءات الأولية"[16]وتتمثل في المقولات الآتية:

أ. " (لن تتوقف) يومًا عن محاربة الفكر الضال ومواجهة الارهابيين والقضاء عليهم".

تتضمن مقولة [لن تتوقف] معنى تقريري وتنفيذي غير مباشر وهو إبطان معنى "التحذير" من إحداث أي شغب أو عدوان.

ب. " (دعم دولنا) ووقوفها بكل قوة وراء المطالب الشرعية للشعب الفلسطيني".

ويقصد المتكلم [دعم] الدول الإسلامية لقضية فلسطين. ويتجلى هنا معنى "الطلب" من الدول للوقوف وراء المطالب الشرعية للشعب الفلسطيني.

ج. يقول الجبير أيضًا في هذه الدورة:"تشكِّل التحديات الاقتصادية والتنموية التي يواجهها عالمنا الإسلامي أهمية كبرى (تتطلب) أفكارًا وأساليب جديدة للتعامل معها".

يشير الفعل (تتطلب) إلى معنى يتجاوز الإخبار عن الحاجة إلى تقرير المطالبة ذاتها.

د. يقول الجبير: " وفي الختام (أتمنى) لأعمال هذه الدورة التوفيق والسداد في تحقيق تطلعات وآمال شعوبنا الإسلامية".

فلفظة [أتمنى]هنا لا تمنح معنى التمني بمفهومه الأصل، وإنما تؤدى اللفظة معنى غير مباشر وهو [المطالبة] بتحقيق آمال الشعوب الإسلامية.

ومن ينعم النظر في النوعين الأولين من الأفعال الكلامية الأوستنية؛ الحكم والتقرير، يجد أن بينهما تداخلاً في التحليل، وتماثلاً في المفاهيم الإنجازية، ولعل هذا يعود إلى التكامل المنطقي بين الفعلين الإنجازيين؛ الحكم وممارسة القرار، فضلاً عن تداخلهما في الخطابات السياسية بشكل خاص، التي يقصد بها السياسيون تنفيذ ممارسات حاسمة وجازمة.

3-1-2 الوعديات Commissives:وتسمى أيضًا "الالتزاميات" و"الإباحيات"؛ وهي كل فعل كلامي يتجلى فيه "التزام المتكلم بفعل شيءٍ ما"[17]. ويتضمن هذا الفعل العزم على الإنجاز وصدق الوفاء به، وفقًا للشروط التي اعتمدها "سيرلSearle" في إنجازية الفعل الكلامي[18]. ومن ملفوظاتها: وعد، تعاقد، تعهّد، اتفق، ضمِن، كفَل، قبِل، التزم، أقسم، تعاطى، استعد، كرَّس، وافق...الخ[19].

لقد وردت ملفوظات الوعد والعهد والالتزام في عدد كبير من مقالات الجبير، وتباينت أغراضها وفق تباين المقامات السياقية المتعددة؛ كما في سياق المحافل والاجتماعات الدولية، وسياق خطابات رابطة العالم الإسلامي، وسياق خطابات مؤتمرات جامعة الدول العربية، وسياقات النزاعات الدولية والإقليمية وغيرها، ونعرض هنا صورة من إنجازات الفعل الوعدي والالتزامي عند الجبير.

تحفل كلمة الجبير التي ألقاها في سفارة خادم الحرمين الشريفين بعدد من الملفوظات الوعدية والإلزامية، وذلك ضمن خطابه الذي علَّق به على اجتماع القمة الذي دار بين خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز وفخامة الرئيس "باراك أوباما" في البيت الأبيض[20]. ومما يتجلى منها:

قوله: " أوضح القائدان (التزامهما) لتقوية وتعميق وتوسعة العلاقات الاستراتيجية والتاريخية". فالفعل الكلامي هنا [الالتزام] يعبر عن الوعدبالالتزام والتكفّل بشكل ملموس ومباشر. ومما جاء بشكل مباشر منها أيضًا، قوله: " أكَّد خادم الحرمين الشريفين (التزامه) بإرسال المساعدات الإنسانية إلى اليمن".

كما انعكست أفعال الوعد الإنجازية في ملفوظات (الاتفاق) التي وردت في الخطاب ذاته، نحو قوله: "وبالأخص (اتفقا) على طرقٍ للصد ضد أعمال إيران الهدامة في المنطقة"، وقال أيضًا: "ناقش فخامة الرئيس وخادم الحرمين الشريفين (اتفاقية) إيران النووية"، كما اتضح في قوله: " ونعتقد بأن (الاتفاقية) ستساعد على أمن واستقرار المنطقة"، وقال: "(اتفق) القائدان أنه من أجل أن تكون حرب الإرهاب أكثر فعالية فيتحتم توسيع دائرة الحلفاء ضد الإرهاب".

وفي المقابل اشتمل الخطاب على ألفاظ وعديةبصورة غير المباشرة، وقد وردت في العبارات الآتية من خطاب الجبير السابق ذاته:

قال الجبير في سياق الحديث عن الوضع الفلسطيني، والاتجاه لوضع حلول لفض النزاع: "(والعمل لإيجاد) دولتين مستقلة جنبًا لجنب في سلام وأمان". فأشارت عبارة [العمل لإيجاد] إلى خلْق عهد غير مباشر بضمان حل النزاع الفلسطيني الإسرائيلي بين الدولتين.

ومن هذه الوعديات غير المباشرة ما ورد في سياق كلمته في قضية الحرب ضد داعش في العراق وسوريا، فقال: "البدء بتطبيق الإصلاح السياسي"، فلم يعبر بألفاظ التعهد بشكل مباشر إنما عبرت هذه المقولة عن العهد بصورة غير صريحة، فقد أومأت إلى تعهّد الملك سلمان بالإصلاح السياسي في العراق، والذي يقضي بحكومة شاملة تمثل كل الفئات العراقية مختلفة الدين والعرق.

ومما يحمل فعل التعهد غير المباشر في هذا الخطاب أيضًا مايتضمنه قوله:"أهمية العمل معًا لضمان مستقبل أفضل"؛ أي الوعد بإصلاح الوضع.

وقوله الآخر في سياق الإشارة إلى ضمان دعم لبنان: "وأهمية تخطي النزاعات الطائفية بين اللبنانيين، وانتخاب رئيس، للمضي قدمًا ومواجهة الأزمة الحالية"؛ وفيها إشارة إلى الالتزام بالبحث عن حلول أمنية ومواجهة أزمة لبنان.

لقد عكست مقولات الجبير السابقة مفاهيم الفعل الوعدي الذي تكفل به الملك سلمان بن عبدالعزيز، فتجاوزت الأفعالحدود القولإلى إنجاز القول، ولعل هذا ما قصده التداوليون حين نصوا على هذا التباين اللفظي، فقالوا: "هناك اختلاف بين قول شيء ما وصنع شيء ما بواسطة اللغة"[21].

4-1-2 السلوكياتBehabitives:السلوكيات هي أحد تصنيفات الفعل الكلامي عند "اوستن"، ويقابلها الإفصاحيات أو (التعبيرياتexpressive) عند سيرل[22]،وتتضمن الأفعال التي تعبر عن سلوك المتكلمين وتصرفاتهم، أوردود أفعالهم الاجتماعية، من نحو تعبيرات الاعتذار، والشكر، والتهنئة، والتعاطف، والبوحيات،والترحيب وغيرها[23].

ويعد هذا الفعل الكلامي صلب التداولية؛ لأن السلوكيات تعكس طابعًا اجتماعيًّايتبلور في ثلاثة محاور رئيسية؛ وهي المتكلم، والمخاطب، والسياق الكلامي، التي تتمحور فيها معًا قوة التواصل الخطابية. فالتداولية كما يعرفها (ف.جاك F. Jacques) هي:" دراسة اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية، في نفس الوقت"[24]. وتعدُّ هذه الصبغة الاجتماعية في التداولية هي أبرز المقومات التي تأسست عليها عقب مرحلة الانسلاخ من اللسانيات التقليدية التي كانت تكتفي بالدراسة الصوتمية، والمورفولوجية، والبناء التركيبي.

ولتطبيق محددات الأفعال السلوكية في خطابات الجبير، ننتقي هنا خطابه الذي ألقاه في الاجتماع التنسيقي السنوي لوزراء خارجية الدول الأعضاء في منظمة التعاون الإسلامي[25]، فقد

تضمن الخطاب في موضوعه العام مضامين الاستنكار والغضب من المآسي الواقعة على المسلمين أثناء وجودهم في المقدسات الإسلامية، فحمل العديد من الألفاظ الإنجازية التي تعبر عن الأسى، والحسرة، والغضب. وظهرت الإنشائيات السلوكية فيهعلى صورتين، هما:

الصورة الأولى:التعبير عن (الشكر)؛ ويتضمن الشكر والعرفان لمن قدَّم للملكة العربية السعودية العزاء في ضحايا حادث التدافع المؤسف في (منى)، فقال فيه: "أود بداية أن (أشكر) كافة الدول الإسلامية التي تقدّمت للمملكة بالعزاء في ضحايا حادث التدافع المؤسف في منى". فجاءت هذه العبارة تخاطب المتلقين بشكل عملي لا قولي، فهي لا تقف عند حد وصف الحزن على ما جرى في هذه الحادثة فحسب وإنما تناولت إنجاز فعل الشكر على التعزية عقب مأساة الحادثة المؤسفة.

الصورة الثانية: التعبير عن (الغضب) و(الاستهجان)، وتتجلى في متضمنات القول في مبادرة خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز في الاتصال بالدول الفاعلة بشأن الإفصاح عن مشاعر الغضب من الاعتداءات الإسرائيلية على المسجد الأقصى ومحاولة تقسيمه. قال الجبير في هذا المقام: "أعرب -خادم الحرمين الشريفين- لهم عن الغضب والاستنكار البالغ، وحثهم على ضرورة تدخّل مجلس الأمن لاتخاذ التدابير اللازمة لإيقاف العدوان الإسرائيلي على المسجد الأقصى وحماية الشعب الفلسطيني".

فانبرت عن هذه المقولة أفعال كلامية تضمَّنت مواقف نفسية تفصح بتعبيرات مباشرة عن الغضب والاستنكار، وتنقل منجزات فعلية غير مباشرة تعبر عن الحذر والحيطة المتجسد في عبارة (لاتخاذ التدابير اللازمة لإيقاف العدوان).

ومما ورد منها في هذا الخطاب أيضًا قوله: " أود أن أعبر عن (استهجاننا) للتصريحات غير المبررة، الهادفة إلى الاستغلال السياسي (لمأساة) إنسانية تعرَّض لها مسلمون يؤدون واجبًا دينيًّا مقدسًا، ونحن نعتبر أن مثل هذه التصريحات غير مسؤولة وتهدف إلى إحداث الفرقة والانقسام في عالمنا الإسلامي". فالملفوظات[الاستهجان]، [المأساة]، تعبر عن "إنشائياتperform " ذات مغزى انجازي لا قولي أو وصفي كردة الفعل تجاه هذه المآسي.

ومن الأفعال السلوكية الأخرى التي تتضمنها الأفعال الكلامية عند اوستن، هو فعل الاعتذار، وإذا تأملنا ورودها في خطابات الجبير بشكل عام، سواء كانت في خطاباته الرسمية، أو محاضراته، أو الردود التي جاءت إجابة على أسئلة الصحفيين، يتبين أنها وردت في سياقين: أحدهما، إنجاز الاعتذار الذاتي. والثاني: طلب الاعتذار؛ أي طلب اعتذار الآخرين منه فعليًّا. وننتقي هنا نموذجًا تطبيقيًّا من خطابات الجبير لتحليل مفهوم الاعتذار في كلا المقامين:

المقام الأول: الاعتذار الذاتي، وقد قدم الجبير اعتذاره من المتلقين في عدد من المناسبات؛ منها:

- الاعتذار عن التأخير، ومنها قوله:" أهلاً بكم جميعًا، و(عُذرًا) على التأخير، حيث أستغرق

اجتماعنا في البيت الأبيض وقتًا أكثر من المتوقع"[26].

- العذر عن عدم تحقق الإجابة في مقامها المطلوب، كقوله معتذرًا عن إجابته بغير لغة السائل: "(عذرًا)، أعتقد بأنني أجبت على نفس السؤال باللغة العربية، وكان من الواجب أن أقوم بترجمة إجابتي في لحظتها"[27].
- العذر عن المرض، ومن ذلك قوله بلهجته العامية:" (اعذروني) شوي صوتي مزكم، يبغالنا يوم أو يومين زيادة"[28].
- العذر عن التقصير في التحقق من الزمن؛ كالمعلومة المتعلقةبمعرفة زمن وقوع حادثة ما أو تاريخها، كقوله:"(عذرًا) قد تخونني الحسابات التاريخية"[29].
- العذر عن الخطأ في المعلومة والتراجع عنها، وذلك في معرض حديثه عن (بن لادن)، إذ قال: "فنجد قائد "القاعدة" بعد الحرب في أفغانستان وقد فرّ إلى اليمن، "سعد بن لادن"- ابن أسامة بن لادن- ما زال في إيران، (عذرًا) أقصد فرّ إلى إيران وليس اليمن"[30].

المقام الثاني، طلبه اعتذار الآخرين. وقد ورد هذا النوع من الاعتذار في مقام طلب الجبير من أحد الصحفيين تقديم الاعتذار نظير التهم التي ادَّعاها على شخصه أو على بلاده "المملكة العربية السعودية". وتطبيقًا على هذا، نسلط الضوء هنا على كلمة الجبير في المحاضرة التي ألقاها في لندن في المعهد الملكي للشؤون الدولية (تشاتام هاوس)[31]. لقد واجهت كلمته في هذه المحاضرة تعليقات عدة من الصحفيين، ومن بينها ما جاء عن أحد الكتاب الصحفيين في جريدة (الجارديان البريطانية) الذي علّق منكرًا ما أشار إليه الجبير في محاضرته من احترافية القوات الجوية السعودية في استخدام الأسلحة الدقيقة في اليمن، وتجنبها إحداث أي خسائر في المدنيين. مشيرًا إلى أن عمل القوات المسلحة السعودية لم يكن احترافيًا؛ وأن لديه أدلة سرية تشير إلى أن الخسائر التي حدثت كانت بسبب الاستخدامات المسلحة التي وقعت على الأماكن المدنية: المدارس، والمستشفيات، والأسواق، والبنية التحتية الاقتصادية. فجاء رد الجبير متضمنًا طلبه من السائل الاعتذار عن هذا الزعم، وهو قول يتجاوز الطلب المباشر للاعتذار إلى غير المباشر منه، والمتجسد في تحميل الآخرين عبء الإحساس بالندم والأسف جراء إصدار هذه التهم. فتجاوز لفظ (الاعتذار) في هذا المقام حدود الملفوظ القولي إلى الإنجاز اللاقولي، فقال:" كما وُجهت لنا تهمة قصف مدينة "صنعاء" القديمة، وما تمثله من تراث تاريخي وإنساني، في حين لم تكن هناك أيّ طائرات تابعة لقوات التحالف مُحلّقة في أجواء مدينة "صنعاء"، ولا أرى أيًّا كان ليتقدم قائلاً: "عذراً، لقد أتهمناكم خطأً". فجاء رد الجبير بكلمة [عذرًا] في رد الجبير لتعبر عن طلب إنجاز سلوكٍ يتحين تحقيقه من متهمي المملكة، لا يتمثل في الاعتذار وحده وإنما يتجاوزه إلى أعلى درجات الاعتذار؛ وهو الندم على الأقوال الاتهامية.

5-1-2 العرضيةExpositives:وهي الأفعال الكلامية التي يستخدمها المتكلم في التعبير لتفسير وجهة نظر، أو لبيان رأي، أو سوق الحجج، أو بسط موضوع ما. ومن ملفوظات إنجاز الفعل العرضي:

التأكيد، النفي، الافتراض، الاعتراف، الرد، الإنكار،الاعتراض، الاثبات، التوضيح، التفسير، الاستفهام، الموافقة وغيرها[32].

تتضح أفعال العرض في السياقات التي تتطلب الكشف عن مفهومٍ ما يريد المتكلم أن يجلي به إشكاليةً اعترضت فهم المتلقي، ويقتضي إزالة الإشكالية تعبيرات تنجز معنى التأكيد لمسألة يتردد المتلقي في تقبلها، أو نفيها أو ربما اثباتها، حسبما تقتضيه احتياجات التدليل والرد. والتداولية تقوم في أساسها على فرضية التواصل وإيضاح الأمور وتفسيرها للمتلقي[33].

وقد تجلَّت الأفعال العرضية في عدد كبير من خطابات الجبير التي جاءت في مقام رد التهم الموجهة إلى المملكة العربية السعودية في مواقف خطابية مختلفة، وننتقي هنا نماذج منها للكشف عن المقاربات التداولية للفعل العرضي.

جاء الفعل العرضي في خطاب الجبير في مقام الرد على سؤال أحد الصحفيين البريطانيين، عقب المحاضرة التي ألقاها في المعهد الملكي للشؤون الدولية، مستقصيًا التهمة التي وُجهت إلى المملكة العربية السعودية في قصفها مدينة "صنعاء" القديمة في اليمن، متحريًّا حقائق الموضوع، فقال الجبير:"(لم تكن) هناك أي طائرات تابعة لقوات التحالف محلِّقة في أجواء مدينة صنعاء"[34]. فأنكر الجبير التهمة بأسلوب نفي صريح ومباشر، ويتمثل في مقولة [لم تكن].

كما وُجِّهت في هذا المقام أيضًا تهمة أخرى؛ وهي تهمة إلقاء ذخائر عنقودية- بريطانية الصنع من طراز(BL-755) - في اليمن. فمحَّص الجبير التهمة ونفاها معترضًا بعدد من الردود جاءت على ثلاثة أساليب؛ أسلوب الرد المباشر، وغير المباشر، وصولاً إلى التأثير الاقناعي، وإليك تفصيلها:

الأسلوب الأول: تجلَّى في الرد الذي تضمَّن أفعالاً كلامية مباشرة، يرمي بها الجبير إلى إنكار التهم، وتوضيح وجهة النظر، فضلاً عن إثبات الحقائق. وهي جميعها بنود رئيسية في التداولية العرضية لمنجزات الفعل الكلامي، ونقف هنا على نماذج من الردود:

1.اعترض الجبير بأن الذخائر العنقودية تم شراؤها عام ١٩٨٥م، وبحلول عام ٢٠٠٥م أصبحت قديمة [لا تعمل]، ولم تقم بريطانيا بتمديد فترة الصلاحية.

2.أنكر الأمر معترضًا بأن الاتفاقية الجديدة التي تم توقيع بريطانيا عليها في الولايات المتحدة تتضمن [حظر استخدام] الذخائر العنقودية والألغام.

3.نقض الجبير التهمة مشيرًا إلى أن طائرات التورنيدو التي قامت المملكة بشرائها من بريطانيا، عندما تم تعديل الأنظمة القتالية الإلكترونية فيها لموائمة الذخائر الجديدة، [لم تعد] مجهزة لإطلاق الذخائر العنقودية، وذلك لأن بريطانيا [وقعّت] على تلك الاتفاقية بهذا الخصوص.

فتضمنت الردود ملفوظات إنكارية تجاوزت شحنتها اللغوية حدود الوصفية إلى التحقق الكلامي فعليًّا، ويتمثل في: [لا تعمل]، [حظر استخدام]، [وقعّت].

الأسلوب الثاني: وبدا فيالردود التي تتضمن أفعالاً كلامية غير مباشرة، ونعني بها التعبيرات

الضمنية غير الحرفية، وتتجلى هنا في تعبير الجبير عن المعنى مستخدمًا أسلوب الاستفهام غير المقصود في ذاته، فيخرج عن معناه الذي يقتضي إجابة إلى غرض آخر وهو الاستنكار؛ أي استنكار التهم غير المنطقية، قال الجبير:" فإذا كان لديك ذخيرة فاشلة أو عديمة المفعول، ولديك منصّة- وهي الطائرة- التي لا يمكنها استخدام تلك الذخيرة، فكيف يمكننا أن نقوم بإلقاء الذخيرة؟ أين المنطق في هذا؟"[35]. فاشتمل الخطاب على صيغتي سؤال، يؤدي كل منهما اعتراضًا على التهم بصورة غير مباشرة. فخرج السؤال الأول في الخطاب [فكيف يمكننا أن نقوم بإلقاء الذخيرة؟] من الاستفهام بمعناه الحرفي إلى معنى الإنكار. ويلمح الاستفهام الثاني [أين المنطق في هذا؟] إلى معنى الاستخفاف بالتهمة العارية من المنطقية. والإنجاز الإنشائي غير المباشر، كما يشير سيرل، "طريقة في تنبيه المخاطب بشكل غير مباشر إلى عمل نتمنى أن ينجز"[36].

الأسلوب الثالث: يتضمن ردًا يتجاوز حدود الإنجاز الفعلية إلى منطقة أخرى في الملفوظات التداولية، وهو استجماع الحجج السابقة؛ المباشر منها وغير المباشر، لإنجاز الإقناع التأثيري، " والحِجاج هو توجيه خطاب إلى متلقٍ ما من أجل تعديل رأيه أو سلوكه أو هما معًا"[37]. ويتجلى هذا النمط التعبيري التأثيري[38] في قول الجبير:" حسنًا، كانت هناك قنبلة في اليمن لم تنفجر، نحن نعمل على التحقيق في الموضوع لمعرفة كيف وصلت إلى هنا، ولكن الناس تستبق الأحكام عندما يتعلق الأمر بالمملكة العربية السعودية والتحالف، فتكون هناك مبالغات، لتنتشر ويُعاد تكرارها حتى تصبح حقيقة، ولا تجد من يقف للحظة ويقول: انتظروا دقيقة، لنكن منطقيين، ودعونا نعقد مناقشات واعية".

تأتي هذه المرحلة من حيث انتهت المراحل السابقة، فحين تمت مهمة تعريف المتلقين بالحجج التي أنكر بها الباث السياسي التهم الواردة، انبرت مرحلة أخرى تتمثل في تداولية الإقناع، ويتطلب الإقناع التدرج في مخاطبة العقول انطلاقًا من استراتيجية السماع أولاً، ويتلوها استراتيجية تفنيد الآراء حتى يصل إلى كشف تهافت التهمة وسقوط أمرها. فاعتمد المتكلم هنا على استحضار الكلام، وإظهار مقومات اللغة في دعم الحجة لإزالة التهمة وتحقيق الاقناع. فاستهل كلامه بلفظة [حسنًا]، وهي في اللغة مصدرٌ حُذف فعله وجوبًا، تأتي بهذه الصورة لإنشاء التوكيد[39]. وقد استخدمها المتكلم لاستمالة المتلقين نحوه؛ لأن اعتراف المتكلم بوجود قنبلة يمنح المتلقين بادرة من بوادر التصديق؛ فيرونه يقول بما يقولون، بل هو يؤكد لهم خيطًا من خيوط الدعوة وهو قبول وجود قنبلة، على حد قوله: "حسنًا، كانت هناك قنبلة في اليمن". فالكلام هنا ليس كلامًا وصفيًّا بريئًا من أيّ مقاصد، إنما هو كلام موجه لإنجاز رد التهمة بتفوق. فإن صدَّقوه وأمِنوا جانبه استعدوا لسماع حجته، فتأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة تفنيد الحجج وصولاً إلى الاقناع؛ ويأتي الإقناع فيها على درجات:

الدرجة الأولى، وتتمثل في إقناعهم بأنه لم يقع أيُّ ضرر على "اليمن"، ويتضح هذا بجلاء في الفعل اللاقولي الذي عبَّر به الجبير قائلاً [لم تنفجر]، ثم قال:" نحن نعمل على التحقيق في الموضوع

لمعرفة كيف وصلت إلى هنا". ويتضح في هذه المقولة شحنة عالية تعمل على استمالة المتلقين، وتحقيق إنجاز الطمأنينة، وأن الأمور لن تُترك دون تحرٍ.

وتتمثل الدرجة الثانية من الإقناع في تليين جانب الطرف الآخر باستخدام أسلوب الاستمالة ورقة الكلام من أجل إيصال فكرةٍ تُعدُّ لب السياسة التي يطمح إليها الجبير في هذا اللقاء بشكل خاص ويريد ترسيخها في كل المفاهيم الإقليمية والدولية بشكل عام. وتتمثل في تأكيد النوايا الحسنة التي تضمرها السعودية، وأن ما يُشاع حولها من مفاهيم مغلوطة إنما تعكس مدى وقوعها في غيابات الاستهداف. وتتجلى تداولية "العرضية الأوستيني" لهذه المعاني في ملفوظات الجبير [مبالغات]، [تنتشر]، [يُعاد تكرارها]. كما تتجلى أيضًا في أسلوب الحوار الايحائي الذي اصطنعه على لسان المتلقين ليوصد باب التهمة ويحقق قمة الاقناع التأثيري وصولاً إلى الاعتراف، ويظهر ذلك في قوله: " يقف للحظة ويقول: انتظروا دقيقة، لنكن منطقيين، ودعونا نعقد مناقشات واعية". فيبدو الجبير في تنظيم خطابه وتأطير اختياراته اللفظية هنا اعلاميًّا من الدرجة الأولى يطبق استراتيجية إحدى نظريات الإعلام الحديثة؛ وهي نظرية (التأطير الإعلامي .framing theory)[40].

تجلى فيما سبق عرضه،من وقفات تحليلية للفعل الكلامي بأصنافه الأوستينية الخمسة، طرف من تداولية الفعل الكلامي في مواضع منتقاة من خطابات الجبير، وقد كانت دراسة مقتضبة لا تتجاوز تحري المقاربات التداولية في الخطاب السياسي السعودي المعاصر في صورة موجزة يقتضيها مقام المقال هنا، فيما يمكن أن تكون مفتاحًا لدراسات مستقبليّة مسهبة في التحليل السياسي السعودي تداوليًّا.

2-2 الاستلزام الحواري Conversational implicature: تُولِي اللسانيات التداولية عناية واضحة للدور الذي يقوم به المتخاطبون على المستوى الاجتماعي، انطلاقًا من أن التواصلية ترتكز على المتحاورين وما يتم بينهم من خلفيات ومعارف يشتركون فيها، وما يتضمنه الحوار من قواعد وأهداف لا يتحقق التواصل بدونها. ويعد الاستلزام التخاطبي مظهرًا من مظاهر الاتصال الذي يرتكز على المتطلبات الدلالية الناتجة عن الحوار القائم بين المتكلم والمتلقي، الذي يتحقق بشكل واضح في فهم أغراض المتكلم ومقاصده الدلالية، ومفاهيم المتلقي الناتجة عن الحوار، أو بعبارة أخرى متضمنات الحوار ومستلزماته الدلالية.

ووفقًا لمبدأ الاتصال المفاهيمي المتمثل في مستلزمات الحوار، نادبجريس (Paul Grice) بضرورة ضبط الحوار اللغوي بين المتحاورين، ووضع مبدأ يحكم العمل التواصلي الحواري؛ وسماه "مبدأ التعاونcooperative principle"؛ أي التعاون في الهدف بين المتكلم والمخاطب عند حدوث العملية الاتصالية، منبهًا إلى أن انعدامه يعيق السلوك التواصلي. وحدد ضوابط للعملية التخاطبية في حدود أربع قواعد؛هي[41]:

1.مبدأ الكم quantity: وتتمثل في تضمين الحوار المعلومات المطلوبة للتبادل الحواري من غير

زيادة.

2.مبدأ الكيف quality: ويظهر في قيام العبارة الحوارية على الصدق، وتوفير المعلومات الكافية.

3.مبدأ العلاقة relevance principle: وهو مناسبة الكلام للموضوع.

4.مبدأ الأسلوب manner principle: ويتمثل في وضوح الكلام، وبُعده عن الغموض أو اللبس.

ويرى جريس أن أيَّ انزياح كلامي عن تلك المبادئ الأربعة يعمل على خروج الكلام من معناه القضوي (الحرفي)[42]، إلى المعنى الضمني(غير المباشر)، والذي يتمثل في استلزام الكلام معنى آخر، فيما يسمى(الاستلزام الحواري)[43]. ويعد الاستلزام الحواري من أهم الركائز التي تقوم عليها التداولية، ويتطلب تحليله الوعي بمفاهيم اللسانيات الخطابية التي تتعدى النظر في المعاني الحرفية إلى المعاني الضمنية للحوار، فضلاً عن النظر في حوارات الناس لا من حيث تمثيل الكلام لواقع القصد وإنما على احتمال الخطاب أكثر مما يقال فيه وفقًا لقرائن الخطاب ومقاصد المتحاورين. وسنقف هنا على استلزامية الحوار في نماذج من خطابات الجبير السياسية لإيضاح المقاربات التداولية فيها.

لقد تجلى مبدأ الاستلزام الحواري في عدد من خطابات الجبير التي يقصد بها توسيع مضمون الخطاب ليحتوي كل المضامين المحتملة، والتي تتكئ على قصدالمتكلم،وحدسالمخاطَبالذييلجأإلىالحساباتالتأويليةلفكّ الرموز المستَلزَمة في الخطاب وتوظيفالأقوالالمضمرة[44]. وقد ظهر هذا المضمون الاستلزامي في اجابة الجبير على إحدى الأسئلة المطروحة عليه في ثنايا اتهام المملكة العربية السعودية بالإرهاب وأن غالبية الجماعات الإرهابية تمت أدلجتهم من قبل متطرفين إرهابيين قدموا منها[45]. فكانت إجابته عن هذا السؤال إجابة ضمنية، قد خطط لها في هذا المقام، يتعذر فهمها من خلال الجمل وحدها إنما تتطلب تأويلاً دلاليًا. فلم ينو الجبير في إجابته أن تكون بلغة صريحة لدفع تهمة الإرهاب عن السعودية، وإنما أقام الإجابة على أساس الاستلزام الحواري الضمني الذي يلجأ إليه المتكلم ليجعل المتلقي يؤمن بقضيته دون أن يصرّح بها. فقام الجبير، في خطابه هذا، بنقل المتلقي إلى فضاءات تاريخ الإرهاب عبر الزمن، وإرشاده إلى مكامن الإرهاب وإرهاصاته الأولى في عهد النشأة، فقال:" أعتقد أنه عندما ننظر للإرهاب والطائفية نرى أنها بدأت مع ثورة "الخميني" عام 1989م، فوضعت إيران دولة شيعية قائمة على مذهب الاثني عشرية وولاية الفقيه، فجعلت من نفسها المسؤولة عن الشيعة في منطقة الشرق الأوسط، وهذا هوما أدى إلى إشعال فتيل الطائفية في منطقتنا، كان لدينا السنة، والشيعة، والإسماعيليين، والدروز، والأكراد ولكن لم يكن هناك أية طائفية، فأثار ذلك حفيظة السنة ومن هناك انطلقت الطائفية". وقال أيضًا: "لقد قامت إيران بإنشاء أول منظمة إرهابية طائفية في الشرق الأوسط اسمها "حزب الله"، فأنطلق "حزب الله" بالعمليات الانتحارية، وتفجير السفارات وقتل الناس ومحاولة الاستيلاء على الدول، لا يوجد مثقال ذرة ديمقراطية في ذلك".

فكانت إجابة الجبير خارجة عن المعنى الظاهر المتوقع؛ وهو الدفاع بصورة حرفية ومباشرة عن المملكة إلى معنى ضمني غير صريح، يستلزم معنى مقامي آخر غير المعنى الحرفي وهو البحث في تاريخ الإرهاب للوصول إلى إقناع المخاطب بكون إيران هي منبع الإرهاب ولا علاقة للمملكة بهذه الإشارات الاتهامية. فتحقق الاستلزام الحواري هنا حين تم خرق إحدى قواعد الحوار الأربع التي وضعها جريس؛ وهي مبدأ العلاقة relevance principle، أو بعبارة أخرى بمقدار ما فيه من تجاوز مناسبة الكلام للموضوع. فناب الاستلزام الحواري محل اللفظ الحرفي بصورة غير مباشرة لإبراز الغرض وكشف المعنى، ولعل هذا هو أبرز خصائص الاستلزام الحواري "من حيث كونه آلية من آليات إنتاج الخطاب، وأنه يقدم تفسيرًا صريحًا لقدرة المتكلم على أن يعني أكثر مما يقول بالفعل؛ أي أكثر مما تؤديه العبارات المستعملة"[46]. لذلك "فالاستلزام الحواري يشمل عبارات غير اصطلاحية، فالكلام المتبادل بين الأشخاص ليس مجرد تصريحات من دون معنى يفتقر إلى بنية نسقية، ولكنه تضافراتمتعاونةتسعى إلى تحقيق أهداف محددة"[47].

ومن أطرف أمثلة الاستلزام الحواري في خطابات الجبير السؤال الذي وُجِّه إليه من أحد أعضاء *(تشاتام هاوس)؛ مجدي عبد الهادي، حين قال:" ذكرتم أن المملكة العربية السعودية هي مملكة أقدم مما نظن- أعتقد أنكم قلتم بأن عمرها يقارب بضع مئات من السنين- فلماذا إذاً استغرقت المملكة كل هذا الوقت لتقوم بتعيين وزير خارجية من خارج الأسرة المالكة،فأعتقد أنكم أول وزير خارجية لا ينتمي للأسرة المالكة إن لم أكن مخطئًا"* [48]*. فكانت إجابة الوزير الجبير تتلبَّس بعدًا استلزاميًا، حين قال:"* لا أعتقد أنه كان هناك وزراء خارجية في أيّ دولة منذ ٣٠٠ عاماً مضت"[49]. فكانت الإجابة قد خرقت قاعدتين من قواعد الحوار التي وضعها جريس وهي (الكم quantity)، فكانت الإجابة ليست بالقدر الكافي المتطلب في السؤال، وخرقت أيضًا مبدأ (العلاقة)؛ أي علاقة الإجابة بموضوع السؤال. فجاء الاستلزام التخاطبي يحمل معنى إضافيًا، فهو عمل قولي يؤدي المعنى عن طريق لوازم الكلام، أو" عن طريق قول شيء آخر، أو ... إنه شيء يعنيه المتكلم ويوحي به ويقترحه ولا يكون جزءًا مما تعنيه الجملة بصورة حرفية"[50].

٢-٣ الافتراض المسبق Presupposition:يعد الافتراض المسبق من محاور التداولية المرتبطة بالمضامين المشتركة بين المتكلم والمتلقي في غضون العملية التواصلية، ويتجسد بشكل ملموس في الخلفية المعرفية المسبقة التي تكون في عُرف المتلقي عند جريان الحديث. وتشمل هذه المعرفة المعنى اللغوي للكلام، والمقتضى السياقي، ومقاصد المتكلمين والمتلقين وكفاياتهم المعرفية، فضلاً عن الدواعي الزمانية والمكانية المحيطة بالحدث اللغوي. فالافتراض المسبق هو عمل يتصدر الكلام الفعلي، يملكه المتكلمون ويفهمه المستمعون، وينطلقون من معطيات أساسية تشكّل خلفية التبليغ التي يتضمنها القول[51]. فهو، حسبما يشير التداوليون، الركيزة التي لا يستغني عنها أيُّ خطابٍ تواصلي،

يقول ستالنكر Stalnker:" أرى أن كل المفاهيم يمكن أن تتضح بشكل مباشر من خلال الافتراضات المسبقة الكامنة في عرف المتكلمين"[52]، فهي "القاعدة الأساس التي يرتكز عليها الخطاب في تماسكه العضوي"[53]. والمتخاطبون ينطلقون في كل عملية تواصلية من معطيات وخلفيات تواصلية متعارف عليها فيما بينهم "محتواة ضمن السياقات، والبنى التركيبية العامة"[54].

ومن ينظر في الخطابات السياسية بوجه عام يجد أنها تقوم على معالجة قضايا الأمم والدول السياسية في أحداثها الراهنة، ومن ثم فإن أيَّ خطابٍ سياسي موجَّه في المحافل والمؤتمرات السياسية واللقاءات الصحفية ينهض على ركائز من الكفايات المعرفية لدى المتلقين بالخلفيات الباعثة للخطابات في محتوياتها المباشرة عامة وفي تأويلاتها الضمنية بشكل خاص. ولن نقف بالتطبيق طويلاً على هذا المحور في خطابات الجبير؛ إذ إنها خطابات سياسية تنطلق من مضامين الافتراضات المسبقة. ومما يمكن أن يجسِّد هذا في خطاباته ما ورد في قوله: "وعندما أنظر للمنطقة التي نعيش فيها، فأرى جمودًا في لبنان، وحربًا أهلية في سوريا، يسعى فيها الشعب السوري لتحرير أنفسهم من ديكتاتور مسؤول عن قتل ٤٠٠ ألف ونزوح ١٢ مليون، وتدمير الدولة، وأرى مشاكل في العراق، وحربًا في اليمن، وهناك ليبيا، وهناك الإرهاب، ولدينا القضايا المالية. ولدينا أيران التي تعيش حالة اهتياج، والتي علينا أن تُحدّد ما إذا كانت تريد أن تكون دولة ثورة أم دولة أُمّة..."[55].

فالجبير هنا يأتي بقضايا كبرى ويجعلها في عبارات مقتضبة، فهو يشير فيها إلى جمود لبنان، والحروب الأهلية في سوريا، ومشاكل العراق، وحرب اليمن، وما يحدث في ليبيا، وقضايا الإرهاب، وهيجان إيران. وكلها قضايا تبطن في داخلها قصص مشكلات إقليمية كبرى يفهمها المتلقي لما يختزنه في كفياتاه المعرفية من خلفيات تجعله يتقن فهمها ويعيها جيدًا، وهي في مجموعها لا تتجاوز كونها مفهومة من خلال ما يُطلق عليه تداوليًّا (الافتراضات المسبقة). فاعتمد المتكلم على عناصر تلميحية لا يسع المتلقي إلا إدراكها وإن لم يُفصَح عنها؛ وذلك لأن القدرة التواصلية في الخطاب السياسي تتبلور أساسًا في مقولات الافتراضات المسبقة.

2-4الإشاريات Deixis":الإشاريات" مصطلح يطلق على الرموز اللغوية التي تشير إلى شيءٍ ما بواسطة اللغة، وهو تعبير قد استعمله اللغويون منذ السبعينات تقريبًا، انطلاقًا من الأطروحة التي قدمها "بارهليل" حول العبارات الإشارية[56]. وحياتنا اليومية مليئة بالتلفظات اللغوية التي نعبر بها ولا تحتوي دائمًا على مقومات الفهم الكلي، مما تترك فراغًا لا يملأه إلا مقومات مساندة؛ لغوية أو غير لغوية؛ ويقف على صدرها السياق الذي يضم كل ما يندرج في (الإشاريات)؛ كالإشاريات الشخصية، أو المكانية، أو الزمانية، أو الاجتماعية. وبتأمل هذه الفائدة التي تضيفها الإشارات في التواصل اللساني، يتضح قصور النظرية الدلالية في معالجة المعاني اقتصارًا على الملفوظات اللسانية، استشعارًا بأن التواصل الخطابي لا يتحقق ويتسق فهمه إلا بتعاضد المقاربات الدلالية والتداولية للكلام. وقد أشار "تودوروف" إلى هذا المفهوم، فقال:"لاتؤثرالحالةغير

اللغوية منالخارجكقوّةآليةولكنّهاتُقحَمفيالقولعلىأنّهاوحدةأساسيةفيالبنيةالدلالية)[57].

تعد (الإشاريات) من أبرز عوامل بناء الخطاب واتساقه، وهو مصطلح يطلق على الصيغ اللغوية التي لا تحمل معنى في ذاتها وإنما تقوم بوظيفة توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه، ولعل هذا يفسر تسمية النحاة لها قديمًا (المبهمات)[58]. وتشتمل الإشاريات على الضمائر بأنواعها، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، والصيغ الانفعالية (النداء والتعجب)، وأسماء القرابة، ولا يتحدد معناها إلا في السياق الخطابي[59]. وقد حُدِّدت الإشاريات في كثير من الدراسات التداولية في ثلاثة أنواع رئيسة، وهي: الإشاريات الشخصية، والإشاريات المكانية، والإشاريات الزمانية[60]. وتعمقت دراسات أخرى فأضافت مفاهيم إشارية أخرى، وسنقف هنا على الإشاريات التي تتسق مع الخطاب السياسي في هذا المقام، ومنها:

1/ الإشاريات الشخصية Deixis Personal: تحددت "الإشاريات الشخصية" في الدرس التداولي في عنصري المتكلم والمتلقي، أو بعبارة إشارية في إشارية الضمير (الأنا) و(الأنت). ويعتمد اللغويون في تحديد هذين العنصرين على معيار الضمير الحاضر واستبعاد ضمير الغائب، ولسنا في مجال تفصيل النقاش الخلافي في هذا الضمير الأخير ومدى اعتماده في تداولية الإشاريات، فالنقاش فيه يطول مما لا يتسق مع الغرض الذي أقيمت عليه هذه الورقة[61].

ونظرة عامة إلى الإشارية الشخصية في خطابات الجبير في مجموع اللقاءات الحوارية التي أعقبت المؤتمرات والمحاضرات، يتضح أنها تتمثل في الآتي:

1/ ضمير التكلم: (الأنا، نحن، نا، تاء المتكلم، ياء المتكلم)، وبنظرة فاحصة لمرجعيتها الإشارية في خطابات الجبير نجد أنها تتضمن الآتي:

أ/الإشارة إلى الرأي الشخصي؛ أي إشارة ضمائر التكلم إلى رأي محدد يريد أن يوصله المتكلم إلى المخاطب، وجاء تعبير الجبير بالأنا فيها على ثلاث مراتب:

<u>الأولى</u>، التعبير السطحي المجرد عن المشاعر؛ كالرغبة، والتهنئة، والتمني، ويستخدم الجبير فيها الضمير المستتر وحده، ومما ورد منها قوله: "(أود) في بداية كلمتي هذه أن..."[62]، وقوله:" كما (أهنيء) معاليكم على رئاسة هذه الدورة..."[63]، وقوله" وفي الختام (أتمنى) لأعمال هذه الدورة التوفيق والسداد في تحقيق تطلعات وآمال شعوبنا الإسلامية"[64].

<u>الثانية</u>، تأتي الإشارة بها إلى رأي في قضية فكرية أو مجتمعية، أعلى في شحنته الإبلاغية عن التعبير المجرد عن الرأي. وقد استخدم الجبير فيها الضمير المتكلم(أنا)، ومما ورد منها رأيه في موضوع قيادة المرأة، فقال: "فيما يخص موضوع قيادة المرأة للسيارة، أعتقد أنها قضية اجتماعية، فلا توجد قوانين في المملكة العربية السعودية تمنع قيادة المرأة للسيارة، ... و(أنا) على يقين من أن المجتمع سيتعامل معها في الوقت المناسب"[65]. ومن ذلك أيضًا رأيه في أهمية التركيز على القيم المشتركة التي تجمع البشر مع اختلاف ألوانهم وأديانهم، فقال: "و(أنا) مؤمن بأن كل دين، وكل ثقافة، يتبّنى مبادئ

وقيم متشابهة، وإذا ما قمنا بالتركيز عليها يمكننا حينها التغلب على التحديات التي نواجهها اليوم (نحن) والعالم من حيث التطرف والإرهاب"[66].

والثالثة، تتضمن التعبير عن الرأي بصورة ثابتة ومؤكدة، وقد استخدم الجبير فيها تراكيب تجمع بين عنصري إشارة للمتكلم، كتعليق الضمير المستتر مع البارز، أو تصدير الجملة بالضمير، أو إقران الضمير بعنصر تأكيد لغويفي المقامات التي تستدعي التأكيد على الرأي، أو في الجمع بين عنصر الإجابة التأكيدية مع عنصر الضمير المستتر.وتأتي هذه الصياغة الإشارية في سياقات لغوية خاصة؛ كالتصديق برأي أو الإيمان بمفهوم، ومما ورد منها قوله:"و(إنني) على يقين تام بأن معاليكم، بما تملكونه من حكمة ودراية، ستقودون أعمال هذه الدورة بإذن الله بكل اقتدار ونجاح بإذن الله"[67]. أو في تأكيد الايمان الرواسخ بالعلائقية المتينة بين الدول، من نحو قوله:"و(أنا أعلم) بأنه أيًّا كان الشخص المنتخب رئيسًا للولايات المتحدة، فإن العلاقات الوطيدة بين البلدين ستستمر"[68]. أو في سياق تأكيد قيمة الجهود المبذولة وتقديرها، ومن ذلك قوله:"(بل أعلم) بأن الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا مؤيدين للجهود التي تقوم بها دول التحالف في اليمن"[69]. ومنها قوله بغرض إثبات درايته بالأمر:"نعم أعلم ذلك، فيما يتعلق بموضوع المدارس والمستشفيات وما إلى ذلك "[70]. فجاءت التراكيب هنا لتأكيد معرفته بالشيء، ومقدار الكفاية المعرفية بما يُطرح من قضايا دولية وإقليمية.

فكان هذا التدرج الإشاري مع المتعلقات اللفظية في الخطاب يعكس مقولة علماء اللغة قديمًا "كل زيادة في المبنى تؤدى إلى زيادة في المعنى".

ب/ الإشارة إلى الرأي المخالف؛ أي مخالفة المفهوم السائد، كأن يعتقد الرأي العام شيئًا، ويتجلى في إشارية (الأنا) رأي مخالف. ومن ذلك ما جاء في خطاب الجبير في إجابته للسائل عن إمكانية أن تكون منظمة التعاون الإسلامي منظمة عسكرية في المستقبل، فكان له رأي يخالف ما هو ماثل في تصور الرأي العام، فقال:"من الجيد أن يكون هناك عنصرًا أمنيًّا وعسكريًّا في العالم الإسلامي، ولكنني غير واثق- و(أنا هنا) أفكر بصوت عالٍ فقط - لست متأكدًا من أن منظمة التعاون الإسلامي هي المنظمة التي تمثله"[71]. فاجتمع في هذا السياق ضمير المتكلم(أنا) مع إشارية المكان(هنا) لتجسيد رأي الجبير المخالف في هذا المقام خاصة.

ج/ الإشارة إلى الرأي الجماعي،؛ أي اتفاق رأي الأنامع الجماعة في حقل الإنجاز وتحقيق الأهداف، ويمكن تمثيل هذا في خطاب الجبير الذي يأتي إجابة على السؤال الذي طرحه ممثل (BBC) بشأن سوريا ومشاركة المملكة إيران في المحادثات الدولية بشأنها، فكان الخطاب مليئًا بضمير المتكلم (نا) التي تشير بشكل مباشر عن هذا المعنى، ومنها قوله: "وقد (عملنا) مع حلفائنا حول العالم على الساحة الدولية"، وقوله:" وبعد مجموعة الاجتماعات التي (قمنا) بها مع حلفائنا في الشهور الأخيرة من أجل تقريب مواقفنا"[72].

2/ **ضمير المخاطب:**(أنتم)، وجاء في مضامين متعددة في خطاب الجبير؛ منها:

أ/ الإشارة إلى اللوم وتسليط الضوء على الهفوات، ومما ورد منها قوله:" عندما يهاجمنا الإيرانيون، أعتقد أنه من غير المستغرب أن يكون هناك ردة فعل من السعوديين- بمن فيهم علماء الدين- ويردوا: كلا، إن هذا خطأ (أنتم) من أرتكبه، و(أنتم) من عليه تحمّل تبعاته"[73].

ب/ الإشارة التنبيهية مع لفت النظر، ومما يمثل هذا إشارة الجبير إلى أوضاع إيران التي تقصد الإرهاب وبث الدمار في البلاد، وأنها السبب الرئيس في كل ما يحدث في الدول العربية، فقال:" فها (أنتم) أمام وضعٍ في إيران، لا تجد فيه إيران أيَّ حرج من تهريب المتفجرات إلى البحرين والكويت والمملكة العربية السعودية، وتهريب الأسلحة لليمن، وتأسيس "حزب الله" في لبنان، ومحاولة تأسيس "حزب الله" في الجزيرة العربية، أو ما يطلقون عليه مسمى "حزب الله الحجاز"؟ فوضعت "حزب الله" في لبنان، و"الحوثيين" في اليمن"[74].

ج/ الإشارة الاستنكارية:وتتمثل في استنكار تغافل المتلقين عن الحقائق، كحقيقة بشار الأسد والأضرار التي جشَّمها سوريا، وقتله الأبرياء، ومسؤوليته في إدخال إيران وحزب الله وغيرها من المليشيات الطائفية إلى سوريا، وأنه يجب ألا يكون له وجود في سوريا، وأن هذا هو الحل السياسي الأسلم لسوريا والبلاد العربية بشكل عام. وفي هذا الإطار جاءت إشارته بـ(أنتم)، فقال:"من الأفضل أن يكون الحل سياسيًا ليكون أسرع ويشمل مرحلة انتقالية بموجب مبادئ جنيف1 لا يكون لبشار الأسد مستقبل فيها. و(أنتم) تعلمون هذا الحل"[75].

2/ الإشاريات السياقية: تتضمن "الإشاريات السياقية" كلاً من إشارية "الزمان" و"المكان"، التي يتم بها صورة من صور الاتساق الاتصالي التلفظي والحضور الزماني والمكاني بين المتكلم والمخاطَب، ونقف هنا على عرض نماذج من هذين الجانبين في خطابات الجبير.

أ/ الإشاريات الزمانية Temporal Deixis:إن مفهوم الزمان بشكل عام قد لا يقتصر على الإشارات التي حددها النحاة في (ظرف الزمان) وحده، وإنما قد يتسع ميدانه ليغدو أكثر تعقيدًا حين نتجاوزه إلى النظر في كافة الإشارات الزمانية، كالزمان المرتبط بصيغة الفعل، أو الزمن المتضمَّن في الفاعل الذي يحدده السياق الزمني، فضلًا عن التحول الزمني الذي يتم في الأفعال حين تضام مع أدوات لها خصوصية زمنية. ولعل هذه الصعوبة في طبيعة الإشارات الزمنية المركبة هي التي جعلت "ليفنسون" يسميه الترميز الزمني (coding time) ويميزه عن زمن التلقي(receiving time)[76].

ولن تقف هذه الدراسة على تلك القضايا الزمنية الشائكة، وإنما تكتفي بالإشارة إلى بعض الرموز الإشارية للزمن وتعلقاتها التداولية في السياقات المختلفة. ويمكن أن نتناول هنا نموذجًا واحدًا يتجلى فيه مؤشرات الزمن في خطابالجبير عند حديثه عن إيران والإرهاب، وذلك في المقال الذي كتبه في مجلة (ذا وال ستريت جورنال) بعنوان: "لا تستطيع إيران تبرئة سجلها من الإرهاب[77] " إذ تضمن المقال بعض الإشاريات الزمنية التي ترصد تاريخ العلاقة القائمة بين إيران والأحداث الإرهابية، ونعرض هنا بعض أقوال الجبير في هذا الصدد، إذ يقول:"الحقيقة هي أن إيران دولة رائدة في دعم

الإرهاب، بوجود مسؤولين حكوميين ضالعين بشكل مباشر في عدد من الهجمات الإرهابية منذ 1979." فهو هنا يرصد في هذه الإشارة الزمنية -(1979م) - الإرهاصات الأولى للإرهاب.

كما ظهرت ملامح إشارية زمنية في موضع آخر من المقال، حين رصد الجبير الوقت الذي اندلعت فيه ثورة الخميني وقلبها حالة السلام التي كانت تنعم بها بلاد العالم، فقال:"ويعض المسؤولون الإيرانيون أصابع الندم في بعض الأحيان على الفتنة الطائفية والعنف، ولكن حتى في هذا الموضع لا تزال الحقائق عنيدة، حيث كانت تعم المنطقة والعالم حالة من السلام مع إيران إلى أن اندلعت ثورة الخميني في (عام 1979م) والتي لازال شعارها (الموت لأمريكا)".

وتتوالى في هذا المقال الإشارات الزمنية في مسألة تحديد تاريخ الإرهاب وارتباطه مع إيران، ومما جاء فيه: "وكذلك تفجير أبراج الخبر في عام 1996 وشن الهجمات ضد ما يزيد عن عشر سفارات من ضمنها السفارة البريطانية وسفارة الولايات المتحدة الأمريكية وسفارة المملكة العربية السعودية، واغتيال الدبلوماسيين حول العالم، كل هذا على سبيل المثال لا الحصر". ومنه:" وأنها لحقيقة أن سيف العدل قد أصدر الأوامر بتنفيذ التفجيرات في الرياض والتي أودت بحياة أكثر من 30 شخصًا بما فيهم8أمريكان، وذلك من خلال مكالمة هاتفية أثناء تواجده في إيران في (مايو 2003)". فحملت هذه المقولات عددًا من المؤشرات الزمانية للأحداث الإرهابية الصادرة من منظمات إيرانية.

وفي سياق آخر من هذا المقال أيضًا تتجلى مؤشرات زمنية للمحددات الوقتية التي تم فيها احتضان إيران للخلايا الإرهابية في القاعدة، وهي (15 سنة)، فورد فيه: "إذا كانت إيران تريد إظهار صدقها ورغبتها بالمساهمة والمشاركة في الحرب العالمية للتصدي للإرهاب، فيمكن لها أن تبدأ أولاً بتسليم قادة تنظيم القاعدة الذين استمتعوا بالأمان الذي قدمته لهم إيران على مدى ١٥ سنة". وقال الجبير في موقف خطابي آخر مشيرًا إلى المدى الزمني الذي تعانيه المملكة من الإرهاب الإيراني:" ولكن لسوء الحظ، فإن تاريخ العلاقة خلال (٣٥ سنة) مضت، كان تاريخًا مليئًا بالدمار والقتل الذي مارسته إيران تجاه المملكة العربية السعودية ودول المنطقة، هو تاريخ دولة تدعم الإرهاب"[78].

ويؤكد الجبير من خلال الإشارات الزمنية أن هذه المأساة الإرهابية النابعة من إيران لن تتوقف وهي مستمرة منذ أمد بعيد وحتى الوقت الراهن، ويتضح هذا في قوله:" الدولة التي أصدرت فتوى لقتل المؤلف سلمان رشدي تهديدٌ بالقتل لا زال قائماً حتى (يومنا) هذا"، وقوله:"موقف السعودية ظل ثابتًا فيما يتعلق بإيران. فالمملكة ترحب بعلاقات أفضل مع إيران بناء على مبادئ علاقات حسن الجوار وعدم التدخل في شؤون الآخرين. وهذا يعني أنه يتوجب على إيران التخلي عن أنشطتها التخريبية والعدائية والتوقف عن دعمها للإرهاب. ولكن حتى (الآن)، سجل إيران ليس مُشجعاً".

ب/ الإشاريات المكانية Spatial Deixis:وهي صيغ إشارية تقوم بوظيفة تحديد الأطلس المكاني الذي يتم فيه التواصل التلفظي بين المتكلم والمخاطب، وتتمثل هذه الصيغ في أسماء الإشارة

وظروف المكان القريبة والبعيدة وغيرها من الصيغ التي تحدد مكان الكلام مما يسمى (المركز الإشاري للمكان)[79]. وسنقف هنا بشكل خاص على مقارنة الفروقات الدلالية بين الممارسات الإشارية المكانية القريبة والبعيدة في خطاباتالجبير:

- **(هناك):**تشير في اللغة إلى المكان، ونص جمهور النحاة على أن (هنا) يشار بها للقريب، و(هناك) للمكان المتوسط أو البعيد. ويضيفون أيضًا أن(الكاف) كاف الخطاب، وقد تأتي معها لام البعد فيقال(هنالك) لتدل على المشار إليه البعيد[80].

وقد تعدد هذا الرمز الإشاري في كثير من خطابات الجبير، وبنظرة فاحصة له في ثنايا الخطابات، نجد أنه جاء إشارة إلى البعيد؛ أو بعبارة أخرى بعيد عن مقام المتكلم وسياقه المكاني. ليعكس الموضوعات والقرارات التي تصدر عن الآخرين في مقام آخر غير مقام المتكلم، سواء كانت سياسية أو صحية أو تعليمية أو أمنية. ومما ورد منها ما جاء في كلمة الجبير الافتتاحية بشأن اجتماع خادم الحرمين الشريفين بالرئيس أوباما في واشنطن، فقال:"وكان (هناك) نقاشًا حول الوضع الصحي العالمي وأمنه والشراكات القريبة بين وزارة الصحة السعودية ومكتب الخدمات الإنسانية الأمريكي"[81]. فتشير لفظة (هناك) في هذا الخطاب إلى أن النقاش لم يكن في محيط قول المتكلم ولا مكانه، إذ كان نقاشًا بين خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان وأوباما في "واشنطن".

وقال في مقام خطابي آخر:" إن (هناك) أطراف تحاول تصعيد الأزمة في اليمن عبر التحريض، ومحاولة تهريب السلاح للمتمردين". فتشير لفظة (هناك) إلى أن التحريض قد تم في محيط خارجي بعيدًا عن أي مخططات داخلية في المملكة.

ونصَّ أيضًا في سياق الترميز الإشاري إلى دول يسعى فيها أربابها إلى إضعاف الحصانة السيادية، فقال: "وكان (هناك) عدد من الدول التي تبحث في تدابير متبادلة، وإذا ترسخ هذا المبدأ، سيكون لدينا حالة من الفوضى في النظام الدولي". فكانت الإشارة إلى دول أخرى، ليست من دول الجوار، ولا يتفق المتكلم معها في الرأي أو المضمون. فالإشارة المكانية تجسِّد هنا البعد المكاني والبعد الفكري في آن واحد.

(هنا):على العكس من إشارية البعيد التي تتضمنها لفظة (هناك) يأتي المورفيم (هنا) مشيرًا إلى القريب. وقد ورد في سياقات متعددة من خطابات الجبير، ويتضمن جلها معنى القرب سواء كان قربًا ماديًّا أو معنويًّا. ومما ورد منها معبرًا عن القرب المادي قوله:" و(هنا) نتوجه نحو تحويل دولتنا من خلال رؤية ٢٠٣٠، لنعمل على تمكين شبابنا، وخلق ثقافة الابتكار، وريادة الأعمال"[82]. وقال في مقام آخر: "كما أننا في وسط هذه الأزمات، وبالتركيز على الداخل في المملكة العربية السعودية فإننا نحاول الانتقال بالبلاد إلى وضع أفضل، و(هنا) تأتي رؤية ٢٠٣٠"[83]. وقال:"ومحاربة الفكر، هو الجزء الأكثر تعقيدًا؛ لأن هذا الموضوع متعلق بالأجيال، و(هنا) اتَّبعنا نهجًا يشمل كافة أجهزة الحكومة؛ يشمل التعليم، والمساجد، ووسائل التواصل الاجتماعي، وسياسة الإعلام، وتحريك أجهزة الدولة لإرسال

رسائل للتصدي للرسائل التي يرسلها المتطرفون والإرهابيون"[84]. فعبرت (هنا) عن (المملكة العربية السعودية)، إشارةً إلى مخططاتها في دعم فكر الناشئة من أبناء البلاد وحمايتهم من التطرف والإرهاب.

كما جاءت لفظة (هنا) في سياقٍإشاري آخر، وذلك في قوله: "أود أن أتقدم بشكري لك "جين" ولفريق العمل في (تشاتام هاوس) لتوجيه الدعوة لي للحديث (هنا) اليوم، ولطالما كانت رغبتي في أن أتحدث في (تشاتام هاوس)، لما سمعته عن قواعد وأصول (تشاتام هاوس) الشهيرة، ولكنها للأسف لن تنطبق علي اليوم، ربما حالفني الحظ في مناسبة أخرى"[85].

ولا يعني أن استخدام الجبير إشارية (هنا) للمكان البعيد-(تشاتام هاوس)- فيه ما يناقض إشارتها إلى المكان القريب، إذ جاءت في سياق تواجده في هذا المكان، فغدى المكان قريبًا لحضوره فيه، بل يراه الجبير قريبًا من نفسه وطالما كان يتوق إلى إلقاء كلمة فيه، "فقديميلالمتكلمالمعاملةالأشياءالبعيدةماديًّاعلىأنهاقريبة نفسيًا"[86]. فجاءت الإشارة بـ(هنا) تناسب السياق الذي قيلت فيه، كما كان في تضامهامع إشارة الزمان (اليوم) زيادة تأكيد على مضمون القرب المتجسد مكانيًّا وزمنيًّا.

5-2 الحِجَاج Argumentation:نأتي هنا إلى آخر المقارباتالتداولية، فنقف على"الحِجاج" الذي ارتبط ظهوره بادئ ذي بدء بالمنطق وعلوم البلاغة، فكان يعتمد على البلاغة الكلاسيكية عند "أرسطو"، ثم ارتبط بالبلاغة الحديثة عند "بيرلمان"[87].

أما نظرية الحِجاج اللسانية فقد وضعها اللغوي الفرنسي "ديكرو O.Ducrot"عام 1973م.فقامت على دراسة أدوات المتكلم اللغوية التي يسخرها لإقناع المتلقي، أو تغيير معتقداته، أو التأثير به بشكل عام. فالحِجاج مجموعة من تقنيات الخطاب الذي يقصد مستخدموها "استمالة المتلقين إلى القضايا التي تُعرَض عليهم أو إلى زيادة درجات تلك الاستمالة"[88].

تعتمد النظرية على استراتيجية اللغة في بناء الخطاب المؤثر بالوسائل اللسانية والمقومات السياقية التي يتجهز بها المتكلم في خطابه للوصول إلى الأهداف الحِجاجية. ولا يعني هذا المفهوم أن الحجاج صورة أخرى لما يسمي (البرهان) أو (الاستدلال)، فقد قامت دراسات عدة للتفريق بينها[89]، ولسنا في صدد البحث في هذه المسألة، وإنما نود أن نشير إشارة سريعة إلى أن الحِجاج ليس خطابًا برهانيًا أو استدلاليًّا يقوم على براهين وأدلة لإثبات منطق ما، إنما الحِجاج لا يعدو أن يكون استدلالاً طبيعيًّا لغويًّا غير برهاني، " يُستخلَص من مجموعة عوامل، تتمثل في المقام الذي قيلت فيه، والمكان والزمان، والموضوع، والأسلوب، والهدف الذي يقصده المتكلم، والنتائج العلمية والسلوكية التي تُحدِثها العبارات في المتلقي"[90].فهو يرادف ما يسمى (حوار الإقناع)، يقول "دوجلس Douglas": "لو دخلتُ أنا وأنت في حوار إقناع، فإن واجبي محاولة إقناعك برأيي انطلاقًا من مقدمات أنت تسلم بها أو تقبلها، وواجبك محاولة اقناعي برأيك انطلاقًا من مقدمات أسلِّم بها أو أقبلها"[91]. والتدرج الإقناعي

في عُرف التداولية يقوم على تسلسل منطقي يسمى في الدرس التداولي بـ(السُّلم الحجاجي)؛ وهو التلازم بين الخطاب الحجاجي ونتيجته، مما يعني توالي عدد من الحجج المتسلسلة للوصول إلى نتيجة واحدة، مع التفاوت بين هذه الحجج قوةً وضعفًا[92].

وتتجلى غاية الحجاج اللغوي في أغراض متعددة؛ كالتهديد، والوعد، والوعيد، والترغيب، والترهيب واللوم؛ كأسلوبٍ للإقناع الخطابي في النصوص الدينية والسياسية. وتختلف أنواع الحِجاج باختلاف هذه الأغراض، فهناك الحِجاج التبريري، والحِجاج التحذيري، والحِجاج الرمزي، والحجاج الاستشهادي... وغيرها[93]. وسنقف هنا على طرف بسيط من خطابات عادل الجبير السياسية، نستعرض نموذجًا أو نموذجين منها، إذ إنها كثيرة، وكثرتها نابع من كونها خطابات سياسية قائمة أساسًا على مفهوم الحِجاج والإقناع والتأثير. والغاية هنا تنحصر في إبراز تصور تطبيقي لمفهوم الحجاج في الخطاب السياسي على سبيل التمثيل لا الحصر، متحرين أبرز مظاهر تداولية الحِجاج فيها، وبسط القول في القيم الإقناعية التي توخاها الجبير في خطاباته، مستعينًا بالطاقات اللغوية في الربط بين الحجج بعضها ببعض، وصولاً إلى النتائج في إطار مدارج السُّلم الحِجاجي.

لقد غلب على حجاجية الجبير استراتيجية تقديم النتائج على المقدمات؛ وهي إحدى استراتيجيات نظرية الحِجاج التي اعتنى بتفسيرها التداوليون من اللسانيين[94]. ومما يعكس هذه الاستراتيجية في مقولات الجبير الخطاب الذي ناقش فيه قضية جرائم "الحوثيين" و"صالح" في البلاد، منكرًا توجيه الانتقادات للمملكة العربية السعودية دون أن تتوجه لهؤلاء الطغاة أنفسهم. فابتدأ السلم الحِجاجي بتصدير النتيجة؛ وهي [ضرورة إدانة "الحوثيين" و"صالح" بالانتقاد واللوم]، متدرجًا منها إلى مقدمات الحجج التي تؤدي إليها. فقال:"ولكن الانتقادات نفس الانتقادات، لا نراها موجهّة إلى "الحوثيين" و"صالح" والذين يقومون بتجنيد الأطفال بأعمار 9، 10، 11، 12 عامًا، والذين يقومون بقصف عشوائي على المدن والقرى، ويفرضون الحصار على المدن والقرى، ويقومون بتجويع الناس، وسرقة قوافل المساعدات الإنسانية واستخدامها كأداة مساومة من أجل تحقيق تقدم سياسي، فلا أرى أي انتقادات توجّه لهم.

يقومون بإطلاق الصواريخ على المملكة العربية السعودية، فيقتلون مواطنينا بمن فيهم الأطفال، ويُفترض بنا أن نعتبرهم جانب الخير؟ فهم الذين استولوا على الحكومة، وهم الذين نظموا عملية انقلاب ضد الحكم، وهم الذين يسعون لاستعباد اليمن.

نحن نعمل بموجب المادة (51) من ميثاق الأمم المتحدة وقرار مجلس الأمن رقم (2216)، والذي يُدين "الحوثيين"لإقدامهم على الاستيلاء على الحكومة، ويُطالبهم بالانسحاب من الأراضي التي قاموا باحتلالها، ويُطالبهم بتسليم أسلحتهم، وهم...كانوا في خرق سافر لكل هذه المطالب،نعم لا أرى أي انتقادات موجّهة لهم"[95].

لقد رأينا أن نعرض قسمًا كبيرًا من خطاب الجبير هنا لنتحرّى المقولات الحجاجية فيه،

ومن يتأمل الخطاب يجد أن الحجج قد وردت مترابطة متسقةً في ظل روابط اللغة في الكلام، ولا يخفى أن الحِجاج عمل محكوم بقيود لغوية دون أن يرتبط بالمحتوى الخبري ولا بمعطيات بلاغية مقامية[96]. فاتسمت السمة الاحتجاجية فيه بخصوصية تقوم على عنصرين، هما: الترابط، والتراتب.

الترابط: حدث من خلال صيغلغوية ربطتالحججبالنتيجةوصولاً إلى إقناعية المخاطَب بالمقاصد. وقد اعتمد الخطاب على أحد تقنيات الربط الحِجاجي التي جاء بها بيرلمان وزميله، وهي تقنية "الوصل"؛ ويُقصد بها "فهم الخطط التي تُقرِّب بين العناصر المتباعدة في الأصل لتمنح فرصة توحيدها من أجل تنظيمها"[97]. ويندرج في طيات استراتيجية الوصل كل الوسائل التي تحقق الانسجام والترابط والاتساق، ومما جاء منها هنا:

- الربط باستخدام صيغة الوصل (الذين)؛ لربط اللاحق من المقولات الحِجاجية بالسابق عليها.
- الربط بـ(الإحالة)، ويتمثل في استخدام الضمير (هم)؛ الذي جاء كوسيلة ربط بين المقولات الاحتجاجية في قول الجبير:"(فهم) الذين استولوا على الحكومة، و(هم) الذين نظموا عملية انقلاب ضد الحكم، و(هم) الذين يسعون لاستعباد اليمن".
- الربط بـ(التكرار)، وقد تحقق بتكرار ألفاظ بعينها في هذا النص؛ وهي: (هم)، (الذين)، وفعل الانجاز الكلامي (يقومون). ولا يخفى أن نظرية الحِجاج هي وليدة نظرية الفعل الكلامي الإنجازي أو القضوي، الذي وضع أسسه "أوستن" وطوره "سيرل" كما أسلفنا في الصفحات الأولى من هذه المقالة، وقام "ديكرو" بتطوير أعمالهما فأضاف فعلين لغويين هما: فعل الاقتضاء، وفعل الحِجاج. فأدرج الحِجاج في جملة الأفعال الكلامية التي ترتبط فيها الانجازية الفعلية مع التأثير الكلامي[98].

أما**التراتب**، فهو التلازم النسقي الواقع بين الملفوظات الحِجاجية، فجاءت الحجج في الخطاب متراتبة يتلو الواحد منها الآخر، وفق تدرج السُّلم الحِجاجي الذي وضعه "ديكرو". وقد اتسقت الحجج على نسق أحد استراتيجيات الترتيب في السلم الحجاجي؛ وهو الترتيب العكسي الذي يبتدئ بالأضعف من الحجج وصولاً إلى الأقوى منها[99]. وإذا نظرنا في الحجج التي وردت في النص نجد أنها مقولات تدرجت وفق الهرمية الآتية:

النتيجة (ن) [الحوثيون وصالح هم الذين تتوجه لهم الانتقادات]

ن

الحجج أو المقولات (ق) ترتبت على النحو الآتي:

ق 1: يقومون بتجنيد الأطفال

ق 2: يقومون بقصف عشوائي على المدن والقرى

ق 3: يفرضون الحصار على المدن والقرى

ق 4: يقومون بتجويع الناس

ق 5: يسرقون قوافل المساعدات الإنسانية

ق 6: يقومون بإطلاق الصواريخ على المملكة العربية السعودية

ق 7: يقتلون مواطني المملكة بمن فيهم الأطفال

ق 8: استولوا على الحكومة

ق 9: نظموا عملية انقلاب ضد الحكم

ق 10: يسعون لاستعباد اليمن

ومن خلال هذا التصنيف، وتطبيقًا على الرسم البياني الذي طبَّق عليه"ديكرو" السلم الحجاجي، يتبين تدرج الحجج أو الأقوال تدرجًا عكسيًّا من الأضعف وهو القيام بالقصف والتجنيد والحصار، إلى الأقوى منها وهو الانقلاب ضد الحكم، انتهاءً باستبعاد حكومة اليمن. فجاءت الحجج مترابطة ومتراتبة في علاقات يستلزم أحدها الآخر لتخدم النتيجة المتصدرة في الخطاب، وفق ما تقتضيه نظرية السلالم الحجاجية.

وإذا أردنا أن نستفيض قليلاً في تداولية الحِجاج، نرى أنه من المفيد هنا أن نقف على منحى آخر من مباحث هذه النظرية، مما يعد من أكثر الموضوعات تناولاً؛ وهو التطبيق على مفهوم "أدوات الربط" في لسانيات الحِجاج.

يتقوَّم الحجاج اللساني على الاتساق اللغوي في الخطاب، وتعد الروابط اللغوية من أبرز معاول الانسجام النصي، وقد اعتنت به التداولية في شق النظرية الحجاجية فيما أطلقت عليه (أدوات الحجاج) أو (عوامل الربط الحِجاجي). ويتحقق في تمكين آليات اللغة للربط بين قولين، أو حجتين أو أكثر؛ ومن أدواتها في العربية: حتى، بل، لكن، مع ذلك، إذن، بما أن، لهذا، وبالتالي، بل...الخ. وهناك قسم آخر منها يقوم بربط الحجج بنتيجتها، أو بين مجموعة الحجج لحصر الإمكانات الحجاجية لقول ما؛ ومن أدواتها: ربما، تقريبًا، كاد، كثيرًا، إلا...الخ[100].

ومن يتأمل خطابات الجبير التي تقوم على المغزى الإقناعي في تقديم الحجج يجد أنها تزخر بعدد كبير من الروابط التي تحقق الاتساق الحجاجي؛ ومنها:

1/ **الرابط (حتى):** وهو أحد روابط الاحتجاج في اللغة، وسنعتد به هنا نموذجًا تطبيقيًا للأدوات المصنَّفة ضمن (الروابط المدرجة للحجج)، أو ما يسمى (روابط التساوق الحجاجي)[101]. ويعد من أكثر أدوات اللغة استخدامًا في الربط بين الحجج، ومما ورد منها في خطابات الجبير، قوله:"آمل أن يقبل "الحوثيون" ببنود هدنة وقف إطلاق النار، وأن يوقفوا اعتداءهم على الشعب اليمني وعلى اليمن، وأن يسمحوا بدخول المساعدات الإغاثية لليمن (حتى) يكون بمقدورنا مساعدة الشعب اليمني. كما آمل أن يتمكنوا من المشاركة في العملية السياسية (حتى) نستطيع معالجة مشاكل اليمن بسلام وعلى طاولة المفاوضات بدلاً من ساحة القتال"[102].

تتضمن المقولة عددًا من الحجج المتساوقة التي تسعى إلى الوصول إلى وسيلة إقناعية واحدة؛ وهي مساعدة الشعب اليمني ومن ثم مساعدة اليمن والحد من إساءات "الحوثيين". وقد وردت الحجج مصنفة في جزئين، تنتهي كل قائمة منهما بنتيجة تصل إليها بالأداة (حتى)، وقد تدرَّج الجبير في تضمين هذه الحجج مبتدئاً بالأدنى منها إلى الأعلى. وتتمثل حجج الجزء الأول في:

الحجة1: أن يقبل الحوثيون بنود هدنة وقف إطلاق النار.

الحجة 2: أن يوقف الحوثيون اعتداءهم على الشعب اليمني وعلى اليمن.

الحجة 3: أن يسمح الحوثيون دخول المساعدات الإغاثية لليمن.

وتتسق هذه الحجج من خلال أداة الربط للوصول إلى الغاية؛ وهي (مساعدة الشعب اليمني)

ويأتي الجزء الثاني من الحجج مكملاً للحجج الأولى باستخدام أداة الربط ذاتها(حتى)، فيربط الحجة (أن يشارك الحوثيون في العملية السياسية) بالنتيجة (معالجة مشاكل اليمن بسلام وعلى طاولة المفاوضات بدلاً من ساحة القتال).

فكان تصنيف الحجج وتكرار الروابط وسيلة لدعم الفكرة وتحقيق الغرض المقصود؛ وهو التدرج في تحقيق أمن اليمن ابتداءً بأمن الشعب، ووصولاً إلى المهمة الأصعب وهي أمن البلاد؛ أمنًا سلميًا بوقف الحرب ودرء مخاطر القتال.

2/ **الرابط (لذا):** ونتخذه نموذجًا للتطبيق على أدوات الربط التي تسمى في التداولية (الروابط المدرِجة للنتائج)[103]؛ التي تربط بين الحجج ونتيجتها. ومما ورد منها في خطابات الجبير، قوله في مقام الحديث عن إكرام المملكة العربية السعودية للسوريين، وأنهم ينزلون فيها ضيوفًا لا لاجئين مشردين، فقال:"(لذا) فنحن أستقبلنا العديد من اللاجئين السوريين واليمنيين بصفتهم ضيوفًا وليسوا لاجئين. ولهم مطلق الحرية في البقاء في المملكة حتى تنتهي الأزمة وحتى يتم إعادة إعمار منازلهم ليتمكنوا من العودة لديارهم".

جاءت هذه المقولة ردًّا على سؤال أحد الحاضرين عن كون المملكة استقبلت السوريين كلاجئين، فجاء الرفض من قِبل الوزير الجبير مدعمًا بالحجج التي تبرهن على احتفاظ المملكة بكرامة السوريين. وقد ارتبطت حججه لغويًّا بأداة الربط (لذا)، لتربط بين مقدمات الحجج ونتيجة المقولات. وتتمثل حججه هنا في:

- الحجة ١: أن المملكة استقبلت ما يزيد عن ٢.٤ مليون سوري، ومليون يمني.
- الحجة ٢: أصدر خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز أوامر ملكية بمنح أي سوري أو يمني يأتي للمملكة العربية السعودية رخصة عمل.
- الحجة ٣: أن المملكة أقرت لهم إقامة نظامية في البلاد، ويمكنهم الحصول على عمل، وتوفير خدمات صحية لهم، ويمكن لأبنائهم الالتحاق بالمدارس.
- الحجة ٤: لا يوجد في المملكة أيُّ شخص يسكن في الخيام.

● الحجة ٥: لم يتم إدراجهم ضمن سجلات منظمات الأمم المتحدة على أنهم لاجئين.

انساقت هذه الحجج متتالية مترابطة وصولاً إلى النتيجة؛ وهي (استقبال العديد من اللاجئين السوريين واليمنيين بصفتهم ضيوفًا وليسوا لاجئين). ففرض الرابط (لذا) قيودًا في آلية تقديم الحجج، وكانت حججًا مرتبة من الأضعف إلى الأقوى، ليكون الأقوى هو الأقرب إلى النتيجة. فاتسق أجزاء الخطاب وفواصله بواسطة اللغة التي هي بؤرة العمل التداولي في تواصلية الإنتاج الخطابي.

خاتمة: قدمت الدراسة منهجًا تطبيقيًّا على ميدان من ميادين اللسانيات الحديثة وهو التداولية، وارتبط المنهج التطبيقي باتجاه حديث في علم اللغة وهو(اللسانيات السياسية)، مستطلعة المقاربات التداولية في نماذج من الخطابات السياسية السعودية المعاصرة؛متمثلة في خطابات وزير الخارجية السعودي (عادل الجبير)، وقد أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

1. كشفت الدراسة للقارئ عن اتجاه لساني حديث يتجلى في اللسانيات المتسعة التي تتجاوز الثوب البنيوي المحدود في حدود البنية اللغوية.
2. أبرزت الدراسة ميدانًا جديدًا من ميادين علم اللغة؛ (اللسانيات السياسية)، وهو مما قل البحث فيه تطبيقيًّا على خطابات معاصرة، فضلاً عن ارتباطها بالخطاب السياسي السعودي المعاصر.
3. تمزج الدراسة بين حقول لسانية حديثة وهي؛ اللسانيات السياسية، والتداولية اللسانية، والتحليل الخطابي.
4. وقفت الدراسة على أبرز موضوعات التداولية بل جُلُّها وهي؛ (الأفعال الكلامية، الاستلزام الحواري، الإشاريات، الافتراض المسبق، الحِجاج). ومحاولة إيجاد المقاربات التداولية في النصوص التطبيقية المختارة.
5. الدعوة إلى تفعيل الجوانب التطبيقية في مقولات لغوية حديثة ومعاصرة، لتمكين الدراسة اللغوية وتركين مفهوم جدتها وكونها صالحة لكل زمان ومكان.

الهوامش:

[1] معالي وزير الخارجية الأستاذ عادل بن أحمد الجبير: ولد في الأول من شهر فبراير عام١٩٦٢م، الموافق ١٣٨١هـ في مدينة المجمعة بمنطقة الرياض، نال تعليمه في مدارس المملكة العربية السعودية، وألمانيا، واليمن، ولبنان، والولايات المتحدة الأمريكية.حصل على شهادة البكالوريوس في العلوم السياسية والاقتصاد بامتياز مع مرتبة الشرف من جامعة شمال تكساس عام ١٩٨٢م.حصل على درجة الماجستير في العلاقات الدولية من جامعة جورج تاون عام ١٩٨٤م.، وحصل في عام ٢٠٠٦معلى الدكتوراه الفخرية من جامعة شمال تكساس الأمريكية.

انضم إلى السلك الدبلوماسي عام ١٩٨٧م، وتم نقله للعمل في سفارة خادم الحرمين الشريفين في واشنطن حيث عمل مساعدًا خاصًا للسفير.وفي ٢٩ من شهر يناير ٢٠٠٧م عينه خادم الحرمين الشريفين الملك عبد الله بن عبد العزيز سفيرًا للمملكة لدى الولايات المتحدة. وفي العاشر من رجب ١٤٣٦هـ الموافق ٢٩ إبريل ٢٠١٥م، عينه خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز آل سعود وزيراً للخارجية. ألقى العديد من المحاضرات أمام الجامعات والمعاهد الأكاديمية في الولايات

المتحدة الأمريكية، كما ظهر في وسائل الاعلام في عدة مناسبات. ينظر: السيرة الذاتية، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية،

www.mofa.gov.sa/aboutMinistry/Minister/Pages/Biography.aspx

[2] جمال حضري، *سيميائية الخطاب السياسي" سلطة التأطير والتصنيف"* ، **مجلة الخطاب**: تيزي وزو -الجزائر، جامعة مولودي معمري، (العدد ١٥)، ص٢٧.

[3] ينظر: اوستن، **نظرية أفعال الكلام العامة**، *كيف ننجز الأشياء بالكلام*، ترجمة: عبدالقادر قينيني، دار افريقيا الشرق: الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م.

[4] . Foundations of Pragmatics. **Handbook of**)2011(See: Bublitz,Wolfram, Norrick, Neal R. (Eds.). **Pragmatics**. Walter de Gruyter Mouton: Germany. V.1. p.139.

[5] See: Austin, J. L., (1962), **How to Do Things with Words**, Harvard University Press, p.6.

[6] See: Austin, J. L., (1962). Smith, Peter W., (1991), **Speech Act Theory, Discourse Structure and Indirect Speech Acts**, University of Leeds press, p. 4.

[7] ينظر: السابق. فيليب بلانشيه، **التداولية من اوستن إلى غولفمان**، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار: سوريا، ٢٠٠٧م، ص ٥٣. محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي** *المعاصر*، دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٦، ص ٥٩. أحمد المتوكل، **الوظائفية التداولية في اللغة العربية**، دار الثقافة، دار البيضاء، ط.١، ١٩٨٥م، ص٢٦.

[8] ينظر: *التداولية من أوستن إلى غوفمان*، ص٥٩.

[9] See: Austin, J. L., (1962), P. 153.Sadock, Jerrold, "Speech acts", Horn, Laurence, R. and Ward Gregory, (2006), **The Handbook of Pragmatics**, Blackwell Publishing, p.64.

[10] See:Austin, J. L. (1962), P.153.

[11] ينظر: الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية:

www.mofa.gov.sa/aboutMinistry/Minister/Pages/Biography.aspx

[12] (1957). The language of buying and selling in Cyrenaica: A situational statement. .Mitchell, T. F **Hesperis** 26-31-71, p.53.

[13] ينظر: علي عزت، **الاتجاهات الحديثة في في علم الأساليب وتحليل الخطاب**، شركة أبو الهول للنشر: القاهرة، ١٩٩٦م، ص٥١.

[14] See: Austin, J. L. (1962). P. 154.

[15] الموقع الالكتروني لوزارة الخارجية:

www.mofa.gov.sa/aboutMinistry/Minister/Pages/Biography.aspx

[16] ينظر: صابر الحباشة، **لسانيات الخطاب: الأسلوبية والتلفظ والتداولية**، دار الحوار للنشر والتوزيع: سوريا، م٢٠١٠م، ص٢٠٢.

[17] بوجادي خليفة، **في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم**، بيت حكمة للنشر والتوزيع: الجزائر، ط.١، ٢٠٠٩م، ص٩٩.

[18] See:Searle, J., (1979), **Expression and Meaning Studies in the Theory of Speech Acts**, New York: Cambridge University Press, p.22. Sadock, p.54.

[19] See: Austin, J. L. (1962). P. 158.

[20] عادل الجبير، "الكلمة الافتتاحية لمعالي وزير الخارجية السعودي عادل الجبير بشأن اجتماع خادم الحرمين الشريفين بالرئيس أوباما "، سفارة خادم الحرمين الشريفين، المملكة المتحدة: واشنطن. (٤ سبتمبر ٢٠١٥م)

www.mofa.gov.sa/aboutMinistry/Minister/Pages/Biography.aspx

[21] *لسانيات الخطاب: الأسلوبية والتلفظ والتداولية*، ص٢٠٠.

[22] See:Searle. J.R, (1979), p.21.

[23] See: Austin. (1962). P.160.

[24] فيليب بلانشيه، ص ١٩.

[25] See:http://www.mofa.gov.sa/aboutMinistry/Minister/OfficialSpeeches/Pages

[26] عادل الجبير، "المؤتمر الصحفي لمعالي الوزير عادل الجبير بواشنطن"، (الجمعة ١٧ يونيو ٢٠١٦م)، **الموقع** الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية.

[27] السابق.

[28] عادل الجبير، "المؤتمر الصحفي لمعالي وزير الخارجية ووزير الخارجية السويسري"، (١٤ فبراير ٢٠١٦م)، **الموقع** الرسمي لوزارة الخارجية.

[29] عادل الجبير، "مؤتمر ميونيخ للأمن"، (فبراير ٢٠١٦م)، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية.

[30] عادل الجبير، "محاضرة في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، (٧ سبتمبر ٢٠١٦). موقع وزارة الخارجية الرسمي.

[31] السابق.

[32] See: Austin. (1962). P.161.

[33] Leech, Geoffrey. (1983). **Principles of Pragmatics**. London: Longman. P.152.

[34] "محاضرة في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، موقع وزارة الخارجية الرسمي.

[35] السابق.

[36] *التداولية من اوستن إلى غولفمان*، ص٦٩.

[37] محمد الولي، "مدخل إلى الحِجاج أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان"، **مجلة عالم الفكر**، (المجلد٤٠)، ٢٠١١م، ص١١.

[38] سنقف على (نظرية الحِجاج) في صفحات قادمة من هذه الدراسة.

[39] ينظر: الهمع، ١٢٨/٣، شرح التسهيل، ابن مالك، ١٩٢/٢.

[40] See: Scheufele, Bertram, "Framing-effects approach: A theoretical and methodological critique", **Communications**, 29 (2004), 401-428, Walter de Gruyter.

[41] Paul Grice, (1991), **Studies in the way of words**, Harvard University Press, UK: London, p.24.

[42] ينظر: أحمد المتوكل، ***اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري***، دار الكتاب الجديد المتحدة: لبنان، ط.٢، ٢٠١٠م، ص٢٦. ليلى كادة، "الاستلزام الحواري في الدرس اللساني الحديث طه عبد الرحمن أنموذجا"، **مجلة الممارسات اللغوية**، مخبر الممارسات اللغوية: الجزائر، (العدد ٣٠)، ٢٠١٤م.

[43] ينظر: *التداولية من اوستن إلى غولفمان*، ص٨٥.

[44] ينظر: ذهبية حمو الحاج،"التحليل التداولي للخطاب السياسي"،**مجلة الخطاب**، منشورات مخبر الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد (١)، ٢٠٠٦م، ص. (٢٣٥، ٢٤٦).

[45] عادل الجبير، "محاضرة في مؤسسة (ساساكاوا للسلام)"- السؤال الخامس، طوكيو ١ سبتمبر ٢٠١٦م.

[46] العياشي أدراوي، **الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها**، دار الأمان، الرباط: المغرب، ط.١، ١٤٣٢هـ، ص١٩.

[47] Grice, Paul. (1970), "Logic and Conversation". Peter Cole and Jerry L. Morgan (ed.). *Syntax and semantic 3:* **Speech acts**, New York. Academic press. P. 45.

[48] عادل الجبير،"محاضرة في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، ٧ سبتمبر ٢٠١٦م. موقع وزارة الخارجية الرسمي.

[49] السابق.

[50] صلاحاسماعيل، **نظرية المعنىفيفلسفةبولجرايس**، الدارالمصريةالسعوديةللطباعةوالنشروالتوزيع: القاهرة، ٢٠٠٥،ص ٧٨.

[51] ينظر: الجيلالي دلاش، **مدخل إلى اللسانيات التداولية**، ترجمة: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، ١٩٩٢م، ص٣٤.

[52] Stalnaker, Robert C., (1974), Pragmatic presuppositions, in Milton K. Munitz & Peter Unger (eds.), **Semantics and Philosophy**, D. Reidel, Dordrecht, (141–177), reprinted in Stalnaker (1999), 47–62. Page references to the reprinting, p. 50.

[53] ذهبية حمو الحاج، **لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب**، دار الأمل، تيزي وزو، (ط.٢)، ٢٠١٢م، ص١٩٥.

[54] مسعود صحراوي، **التداولية عند علماء العرب**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (ط.١)، ٢٠٠٥م، ص٣١.

[55] عادل الجبير، محاضرة في المعهد الملكي للشؤون الدولية"(تشاتام هاوس: لندن).

[56] *Aspects of Language*. Jerusalem: The Magnes .See:Bar-Hillel, Yehoshua, (1970), "Indexical Expressions" Press. P.80.

[57] T.Todorov, M. Bakhtine, **Principes dialogiques**,Editions du seuil, Paris, P 67.

[58] ينظر: ابن يعيش، **شرح المفصل**، عالم الكتب بيروت، ج١٢٦/٢. إبراهيم بركات، **الإبهام والمبهمات في النحو العربي**، دار الوفاء للنشر، مصر، ١٩٨٧، ص٣٣.

[59] ينظر: كاظم العزاوي، "التعبير الإشاري في (الخصيبي) مقاربة تداولية"، **مجلة جامعة بابل**، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٤، العدد (١)، ٢٠١٦م.

[60] ينظر: نور الدين أجعيط، **الوظائف التداولية للتخاطب السياسي وأبعادها الحجاجية**، عالم الكتب الحديث: إربد، عمان، ٢٠١٦م، ص ٢٠٤.

[61] لمزيد من المعلومات في هذا المحور، ينظر: يوسف السيساوي، " المقاربة التداولية للإحالة". **التداوليات علم استعمال اللغة**، تنسيق: حافظ اسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث: إربد، الأردن، ٢٠١٤، ص ٤٤١. *الوظائف التداولية للتخاطب السياسي وأبعادها الحجاجية*، ص ٢٠٥. جورج يول، **التداولية**، ترجمة: قصي العتابي، دار الأمان: الرباط، ط. ١. ٢٠١٠م، ص ٢٨.

[62] عادل الجبير، "كلمة عادل الجبير في الدورة الثانية والأربعين لمجلس وزراء خارجية دول منظمة التعاون الإسلامي في الكويت"، ٢٠١٦م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية.

[63] السابق.

[64] السابق.

[65] "محاضرة في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، ٧ سبتمبر ٢٠١٦م.

[66] عادل الجبير،محاضرة عادل الجبير في جامعة بكين"، الصين، ٣١ أغسطس ٢٠١٦م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[67] عادل الجبير،"كلمة عادل الجبير في الدورة الثانية والأربعين لمجلس وزراء خارجية دول منظمة التعاون الإسلامي في الكويت"، ٢٠١٦م.

[68] عادل الجبير، "محاضرة عادل الجبير في جامعة بكين: الصين"، ٣١ أغسطس ٢٠١٦م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[69] عادل الجبير، "المؤتمر الصحفي المشترك لمعالي الأستاذ عادل الجبير وزير الخارجية والممثلة العليا للاتحاد الأوروبي للشؤون الخارجية والسياسية الأمنية فيدريكا موغيريني"، (٢٧ يولوي ٢٠١٥). الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[70] عادل الجبير، "محاضرة عادل الجبير في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، (٧ سبتمبر، ٢٠١٦).

[71] عادل الجبير، محاضرة عادل الجبير في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، ٧سبتمبر ٢٠١٦م.

[72] عادل الجبير، "المؤتمر الصحفي المشترك لعادل الجبير مع وزير الخارجية البريطاني"، ٢٠١٦م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[73] "محاضرة عادل الجبير في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، ٧سبتمبر ٢٠١٦م.

[74] عادل الجبير، "محاضرة المملكة العربية السعودية والقضايا الإقليمية: التحديات والتطلعات"، بروكسل، تنظيم المعهد الملكي للعلاقات الدولية "إيجمونت" وسفارة المملكة العربية السعودية، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[75] عادل الجبير، "المؤتمر الصحفي المشترك مع ووزير الخارجية البريطاني"، ٢٠١٦م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[76] ينظر: *الوظائف التداولية للتخاطب السياسي وأبعادها الحجاجية*، ص ٢٠٩.

[77] عادل الجبير،"لا تستطيع إيران تبرئة سجلها من الإرهاب "، مقال في *ذا وال ستريت جورنال*،١٩ سبتمبر ٢٠١٦م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[78] عادل الجبير، "المؤتمر الصحفي لعادل الجبير ووزير خارجية المملكة المتحدة بوريس جونسون"، الرياض، ١١ ديسمبر ٢٠١٧م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية.

[79] ينظر: محمود أحمد نحلة، **آفاقجديدةفيالبحثاللغويالمعاصر**،دارالمعرفةالجامعية،٢٠٠٦، ص٢١.

[80] ينظر: السيوطي، الهمع، ٢٦٨/١.

[81] عادل الجبير، "الكلمة الافتتاحية بشأن اجتماع خادم الحرمين الشريفين بالرئيس أوباما"، سفارة المملكة العربية السعودية: واشنطن ٤ سبتمبر ٢٠١٥م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية.

[82] "محاضرة عادل الجبير في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس: لندن، ٧ سبتمبر ٢٠١٦م.

[83] عادل الجبير، "محاضرة عادل الجبير في مركز "سيتا للدراسات"، تركيا، ٩ سبتمبر ٢٠١٦م، الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية.

[84] السابق.

[85] "محاضرة عادل الجبير في المعهد الملكي للشؤون الدولية"، تشاتام هاوس، لندن، ٧ سبتمبر ٢٠١٦م.

[86] السابق.

[87] ينظر: قدور عمران، **البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني**، عالم الكتاب الحديث: إربد، الأردن، ٢٠١٢م، ص٢٩.

[88] محمدالعبد،**النصّوالخطابوالاتِّصال**،الأكاديمية الحديثة للكتابالجامعي القاهرة،٢٠٠٥م، ص١٨٨.

[89] ينظر: طه عبدالرحمن، **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، **المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م، ص٦٥. عبدالله صولة، **في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات**، مسكلياني للنشر، ط.١، ٢٠١١م، ص١٦. عباس حشاني، مصطلح الحِجاج بواعثه وتقنياته، **مجلة المَخبَر**، جامعة بسكرة: الجزائر، العدد٩، ٢٠١٣م، ص٢٧٣.

[90] شاهر الحسن، **علم الدلالة السيمانتيكية والبراجماتية في اللغة العربية**، دار الفكر للطباعة والنشر، الأردن، ط.(١)، ٢٠٠١م، ص١٥٧.

[91] جميل عبدالمجيد، **البلاغة والاتصال**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط. (١)، ٢٠٠٠م، ص١١٢.

[92] ينظر: ***الوظائف التداولية للتخاطب السياسي وأبعادها الحجاجية***، ص١٣٨. أبو بكر العزاوي، "الحجاج والمعنى الحجاجي"، **التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ١٣٤، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م، ص٥٥.

[93] ينظر: بلقاسم دفة، "استراتيجية الخطاب الحجاجي: دراسة تداولية في الإرسالية الإشهارية العربية"، **مجلة المخبر**، *أبحاث في اللغة والأدب الجزائري*: جامعة بسكرة، الجزائر، ص ٥٠٢. حمادي صمود، **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية: تونس١، كلية الآداب منوبة، ص٣٤٤.

[94] ينظر: *البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني*.

[95] محاضرة في المعهد الملكي للشؤون الدولية، تشاتام هاوس، لندن، 7 سبتمبر 2016م.

[96] ينظر: شكري المبخوت، "نظرية الحجاج في اللغة"، **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، إشراف: حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية: تونس١، كلية الآداب منوبة، ص٣٦١.

[97] عبدالهادي الشهري، **استراتيجيات الخطاب، مقاربة تداولية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت: لبنان، ط.(١)، ٢٠٠٤م، ص٤٧٧.

[98] ينظر: أبو بكر العزاوي، "الحجاج والمعنى الحجاجي"، ص ٥٦.

[99] ينظر: جاك موشلر، آن روبول، **القاموس الموسوعي للتداولية**، ترجمة: عزالدين المجدوب وآخرون، دار سيناترا، تونس، ٢٠١٠م، ص٢٩٨. شكري المبخوت، "نظرية الحجاج في اللغة"، ص ٣٦٠.

[100] ينظر: "الحجاج والمعنى الحجاجي"، ص ٦٥، ٦٦.

[101] ينظر: الوظائف التداولية للتخاطب السياسي وأبعادها الحجاجية، ص ١٣٦. البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني الموجه إلى بني إسرائيل، ص٣٧.

[102] عادل الجبير، "المؤتمر الصحفي المشترك لمعالي الوزير عادل الجبير ووزير الخارجية الأمريكي جون كيري"، باريس، الأحد ٨ مايو ٢٠١٥م. الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الخارجية: المملكة العربية السعودية.

[103] See: Iten, Corinne, (2000). The relevance of argumentation theory. **Lingua**, 110(9), pp.665-699.

مصطلح التّداولية: إشكالات الوضع والاستعمال في الدّرس اللّساني العربي

أ.د.ذهبية حمو الحاج
جامعة تيزي وزو، الجزائر

ملخّص

لقد استطاعت التّداولية أن تفرض نفسها في التّفكير اللّساني العربي علمًا ومنهجًا ونظريةً ومصطلحًا، مثلما فرضت اللّسانيات نفسها في القرن العشرين. لقد تمكّن اللّسانيون العرب من تبنّي الدّرس اللّساني الغربي وتقليده بكلّ معالمه، واستطاعوا بفضله أن يطوّروا اللّغة العربية من حيث الدّراسات والمناهج. ظهرت التّداولية في الفكر الغربي مواكبة للتّفكير الفلسفي مع فلاسفة أكسفورد، مثلما ظهرت في الضّفة الأخرى لتُعيد النّظر في الدّرس اللّساني السوسوري، وتبلور ذلك عند "إميل بنفنست" في حديثه عن مشاكل اللّسانيات العامّة، ونشأ إثر ذلك ما يدعى باللّسانيات التّداولية، التي أثارت قضايا هامّة من قبيل الذّات المتلفّظة، الضمائر، السياق، الإنية التلفظية....واتّسعت بفضلها رقعة التّحليل اللّغوي، الذي طال الخطابات بشتى أنواعها...فأصبحنا نتحدّث عن منهج عام يُستثمر في كلّ ما يرتبط باستعمال اللّغة في سياق معيّن، وذلك بفضل أدواته الإجرائية وآلياته وتقنياته التي تستند إلى علوم شتّى كعلم النّفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والمنطق، واللّسانيات....والجدير بالملاحظة أنّ الدّرس التّداولي لقي اهتماما كبيرا من لدن الدّارسين العرب إلى حدّ اقتحام الجوانب الذّهنية المعرفية، والذّكاء الصناعي، وعلم النّفس المعرفي، والعلوم المعرفية بشكل عام.

الكلمات المفاتيح: اللّغة، التّداولية، اللّسانيات، المصطلح، الاستعمال.

Paragmatics has been able to impose itself in Arabic linguistic thinking on the level of methodology, theory and terminology as linguistics did in the twentieth century. The Arab Linguals managed to adopt the Western linguistic lesson and imitate it with all its features. So they were able to develop Arabic language in studies and methods. Paragmatics has appeared in Western thought, keeping the philosophical thinking of Oxford philosophers as it appeared in the other side in order to reconsider De Saussure linguistic lesson. This was cleared by "Emil Benvenist" in his talk about the problems of general linguistics, and as a result Paragmatics linguistics has appeared that discussed important issues such as pronouns, context and so on.It Hence, linguistic analysis has been expended and reached all kinds of speech... So we are talking about a general approach that is related to the use of language in a particular context thanks to its procedural mechanisms and techniques that are based on various sciences such as psychology, sociology, philosophy, logic and linguistics. It is worth noting that the pragmatism have received a great attention from Arab researcher till the extent of finding out the intellectual aspects of cognitive, industrial intelligence, cognitive psychology, and cognitive science in general viewpoint.

Keywords: language, Paragmatics , linguistics, term, use

مقدّمة

لم تصبح التّداولية مجالا مشروعا عند الباحثين اللّسانيين إلا في فترة السبعينات من القرن العشرين بعد أن تمّ تطويرها من قبل فلاسفة أكسفورد، اللّذين اهتمّوا بكيفيات توصيل المعنى من خلال عمليتي الإنتاج والتأويل، وهو ما تبلور في مفهوم التّداولية، رغم أنّ هؤلاء الفلاسفة لم يوظّفوا مصطلح التّداولية في أبحاثهم (....)، وهو ما يمثّل الأمر الغريب إلى جانب عدم دخولها في المجالات اللّسانية المعروفة: الصوتية، أو النّحوية، أو الدّلالية، وعدم اقتصارها على مجال دون آخر، لأنّها يمكن أن تشتغل بها جميعا، وتتداخل مع بعض العلوم في بعض جوانب الدّرس، ومن هذه العلوم علم الدّلالة، واللّسانيات الاجتماعية، واللّسانيات النّفسية، وتحليل الخطاب، وبسبب هذا الاحتكاك بالعلوم الأخرى كان من الصّعب تحديد "التّداولية" من حيث مفهومها ومجالاتها، واكتسبت بذلك تعريفات متعدّدة، منها ما يرتبط بدراسة الجمل الشّاذة أثناء الاستعمال، ومنها ما يرتبط بدراسته اللّغة في جانبها الوظيفي، الأمر الذي يستدعي الاستعانة بالجانب اللّغوي والجانب غير اللّغوي في الآن ذاته، ممّا يفضي في الحقيقة إلى تمييز التّداولية اللّغوية عن العلوم الأخرى المهتمّة بالجانب الوظيفي كاللّسانيات النّفسية، واللّسانيات الاجتماعية. ومن التّعاريف أيضا ما يرتبط بالجانب السّياقي، وما يرتبط بالكشف عن مقاصد المخاطِب من خطابه...

ونظرا لما طُرِح من مشاكل على مستوى إنتاج اللّغة وتأويلها، وكيفية ضبط الموقع الذي يحدث فيه، ونقصد بذلك المعنى اللّغوي، أو المعنى السّياقي، أو معنى المتكلّم، فإنّ التّعريف الأكثر ملاءمة وتداولا تمثّل في دراسة اللّغة في الاستعمال أو في التّفاعل التّواصلي، لأنّ المعنى الحقيقي يستدعي المعاني المذكورة سلفا، والمعنى ينتج من خلال التّداول اللّغوي بين المخاطب والمخاطب في ظروف معيّنة، ولذلك يمكن أن تلخّص خصائص التّداولية عند الباحثين اللّسانيين في:

- البحث في توظيف المعنى اللّغوي في الاستعمال الفعلي للكلام.
- لا تملك التّداولية وحدات تحليليّة تميّزها، ومباحثها غير مترابطة.
- دراسة اللّغة في التّداولية تكون من الوجهة الوظيفية.
- تشكّل التّداولية جسرا تلتقي عنده علوم متعدّدة[1].

تعدّ التّداولية اليوم من المناهج الأكثر توظيفا في دراسة اللّغة البشرية، وربّما يعود شيوعها إلى محاولاتها الصّريحة في فهم آليات إنتاج اللّغة وتأويلها، فالمباحث التي تكوّنها أسهمت بشكل كبير في إعطاء صورة أخرى من الجانب المنهجي التّحليلي، فشهدنا في الآونة الأخيرة صدور عدّة دراسات

تدور موضوعاتها حول الحجاج، أو أفعال الكلام، أو التّضمين، أو الاستلزام التّخاطبي، أو المقاصد... وتبلورت في كتب متنوّعة، ومقالات وأبحاث مترجمة تستدعي جهدا ووقتا لرصدها، إلا أنّ المجهود واضح في مقاربة مدوّنات لم تنشأ التّداولية لأجلها أصلا، لأنّ فلسفتها كانت مرتكزة على إعادة الاعتبار للّغة العادية، أو لغة التّداول اليومي، فخوض المدوّنات الأخرى كان من قبيل المغامرة، لأنّ الأمر يستدعي معاينة الأدوات والآليات المصاحبة لذلك. ومهما كان الأمر، استطاعت التّداولية بما أوتيت من مباحث ونظريات أن تشقّ طريقا يبرز تميّزها الجليّ عن المناهج الأخرى من بنيوية، وسميائية، وسردية.

1. التّداولية والذّرائعية

ارتبطت التّداولية باعتبارها مصطلحا بما له علاقة بالأفعال والوقائع الحقيقية[2]، واكتسب قيمتها من خلال ما هو عملي وما يمكن التأكّد منه على أرض الواقع من حيث الصّحة والكذب، ومن حيث النّجاح والفشل، وليس أمر غريبا، إذ Pragma كلمة يونانية تدلّ على الفعل، ومنها جاءت Pragmatucus و Pragmatica sanction لتؤدي الغرض ذاته، إلا أنّه كثيرا ما يختلط على الباحثين استعمال مصطلح Pragmatique، ولا يميزونه عن مصطلح آخر يدلّ على التّداولية ذاتها وهو ما يدعى بالذّرائعية أو Pragmatisme، وهو في الحقيقة خلط بين التّصوّر الفلسفي والتّصوّر اللّساني لنشوئها وذلك رغم انحدار المصطلحين من جذر Pragma بما يحمله من دلالة على الفعل.

وقبل الانطلاق في إشكالية وضع المصطلح واستعماله في الدّرس اللّساني العربي، آثرنا العودة إلى التّمييز بين المصطلحين رغم كثرة الحديث عنهما في الآونة الأخيرة، فإن كانت التّداولية Pragmatique التي يطلق عليها بعض الباحثين تسمية "التّداوليات" اعتقادا في نقل اللاصقة Tique الدّالة على النّسبة في اللّغة الأجنبية إلى صيغة ما ينتهي بـ (يات) على شاكلة لسانيات، وأسلوبيات، وسميائيات، والدّالة على الانتساب إلى الحقل المعرفي ذاته[3]، ورغم ما يبرّر وجود مصطلح التّداوليات نحويا ولغويا ووظيفيا، إلا أنّ اللّسانيين العرب لم يقدّموا له المكانة التي يستحقها، ذلك أنّ التّعبير بالجمع قد يحيل إلى التّفرّعات التي اتخذتها التّداولية نظرا لاهتماماتها المتنّوعة، فأصبح الحديث عن التّداولية الاجتماعية، والتّداولية النّفسية، والتّداولية التّطبيقية... وهو ما يعزى إلى موضوع البحث في حدّ ذاته، فـ"التّداوليات" يحال إليها للتّعبير عن الجهاز الصّوري الواصف لحقل التّداولية المعرفي. فإن كانت التّداولية بهذا المفهوم تمثّل مجالا معرفيا يهتمّ باستعمال اللّغة وتوظيفها في مقامات مختلفة بما تخضع له من إطار نفسي واجتماعي خاص بالمتخاطبين، وإطار لغوي يحتكم إلى الجانب التّركيبي والدّلالي، وبشكل عام ما يؤطّره نموذج التّبادل الكلامي، فإنّها تلمّ بعملية إنتاج المعنى وتأويله في خضمّ أنظمة العلامات المختلفة، وفيما له علاقة بالخطاب والسياق.

ويحيل مصطلح الذّرائعية Pragmatisme إلى الجانب الفلفسي العقلاني الذي شاع في الولايات المتّحدة الأمريكية في منتصف القرن العشرين، إنّه التّوجّه الذي استلهم العديد من الفلاسفة أمثال بورس، ووليام جيمس، وجون ديوي، الذين اختلفت مواقفهم إزاء مفهوم الحقيقة والوسيلة، والذّرائعية كانت أقرب في مفهومها وأنسب للحقيقة الثّقافية الأنجلوساكسونية، وأمّا الذّرائعية التي توصف عادة في الكتابات الأوروبية بوصفها فلسفة عملية تختزل الحقيقة في المنفعة[4] L'utilité، اقتحمت العلوم الإنسانية مثلما اقتحمت الجانب التّداولي في الدّراسة اللّسانية. ومهما كان من أمر، ومهما كان أصل نشوء التّداولية، فإنّ ما سمح ببروزها هو البحث عن علاقة العلامات بالذّات الإنسانية، والبعد السميائي الذي أضافه شارل موريس في 1938 إلى دراسة العلامة ليؤسّس الثلاثية السميائية التي تلمّ بالعلامة من الجانب الدّاخلي والخارجي والذّاتي، وتبلورت في:

- علم التّراكيب: علاقة العلامات فيما بينها.
- علم الدّلالة: علاقة العلامات بما تشير إليه في العالم الخارجي.
- التّداوليات: علاقة العلامات بمؤوليها[5].

والجدير بالملاحظة أنّ الاستعمال هو العامل الذي أُضيف للدّراسات السّابقة باعتباره بعدا يستدعي عناصر كثيرة لتحقّقه، وهو ما سيفضي إلى الاهتمام بأغراض الكلام، والمقاصد، وقوانين الخطاب،....وانطلاقا من هذه العناصر الأساسية يظهر قصور النّظرية البنيوية السوسورية في تشدّدها ووقوفها عند الحدود الدّاخلية للّغة بسبب الخوف من الخروج عن العلمية La scientificité ، والبحث التّداولي الذي فتح آفاق الدّراسة اللّسانية والإلمام بالمكوّنات الاجتماعية والنّفسية والثّقافية المؤسّسة للّغة البشرية والمسيّرة للاستعمال اللّغوي، الذي تحقّقه الممارسات التّلفّظية لتحقيق الأغراض الكلامية وإيصال المقاصد الظّاهرة منها والخفيّة.

2. وضع المصطلح واستعماله في الدّرس اللّساني العربي

أمام ما اكتسبه مصطلح التّداولية من تحديدات مفهومية عند الغرب، لقي استقبالا مميّزا عند العرب، انكبّ الباحثون على الأخذ به وترجمته وإعطائه أبعادا مختلفة، رغم إقرارهم بنسبية نقل المصطلح وترجمته ترجمة وافية، ولذلك وجدنا عدّة اصطلاحات تعبّر عن الخلفية المعرفية لأصحابها، وقبل أن ندخل في غمار ذلك، لابد أن نعود إلى تحديدات القدماء للكلمة من حيث دلالتها وتداولها، وكيف استثمرها الباحثون في تبرير ما ذهبوا إليه، ففي لسان العرب ألفنا ابن منظور يقول:"...وتداولنا الأمر: أخذناه بالدّول. وقالوا: دواليك أي مداولة على الأمر...ودالت الأيام: دارت. واللّه يداولها بين النّاس، وتداولته الأيدي: أخذته هذه مرّة وهذه مرّة... ويقال: تداولنا العمل والأمر بيننا بمعنى تعاورناه فعمل هذا مرّة وهذا مرّة"[6]، فالمفهوم الوارد عند ابن منظور لا يخرج عن الانتقال

ودوران الأشياء بين النّاس، وهو ما يحيل إلى التداول الذي يقتضي تبادل الكلام، أو الأشياء مهما كان نوعها. ولم يبتعد ابن فارس عن هذا التّحديد، فقد ربط مصطلح التّداول بالانتقال الخاص بالمعنى من طرف إلى طرف آخر، يقول:" دول الدّال والواو واللام أصلان أحدهما يدلّ على تحوّل شيء من مكان إلى مكان والآخر يدلّ على ضعف واسترخاء. فأمّا الأوّل فقال أهل اللّغة: إندال القوم إذا تحوّلوا من مكان إلى مكان، ومن هذا الباب تداول القوم الشيء بينهم إن صار من بعضهم إلى بعض. والدَولة والدُولة لغتان. ويقال بل الدولة في المال والدُولة في الحرب، وإنّما سميّا بذلك قياس الباب لأنّه أمر يتداولونه، فيتحوّل من هذا إلى ذاك ومن ذاك إلى هذا"[7]، وإذا ركّزنا على مفهوم الانتقال المتبادل بين الثنائية الخطابية، أو ما يتبلور في الحوار وما يقتضيه من تفاعل، نأبه إلى الدّقة التي فُسّر بها المصطلح، وهو المعنى الذي استوحاه الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن عندما أراد أن يدلي بدلوه في هذا المجال، فهو الذي تحدّث عن البراكسيس Praxis أو الممارسة والتّفاعل في محاولة ضبط الفوضى المصطلحية التي عرفها بعض الباحثين، فهو يقول في إحدى المؤتمرات:" ومن جملة ما فعلت إنّي وضعت مصطلحات كثيرة تبنّاها زملائي عن رضى وعن اقتناع علمي، منها المصطلح الذي نتداوله اليوم، وهو التّداول، فإنّي وضعت هذا المصطلح منذ 1970 في مقابل Pragmatique التي صادفتها آنذاك في اهتماماتي بالتّمييز بين التّركيب والدّلالة والتّداول على المستوى المنطقي"[8].

الملاحظ أنّ المصطلح الذي اعتنى به الفيلسوف هو التّداول وليس التّداولية التي ذاع صيتها بين الباحثين اليوم، وهو ما يجعلنا نعرّج على التّحديدات القديمة لهذا المصطلح مثلما وردت في المعاجم العربية القديمة، والتي لم يخرج أصحابها عن فكرة الانتقال، الأمر الذي يوضّحه الفيلسوف في قوله :" لا أريد أن أقدّم كلّ التّبريرات التي تدعمّ اصطلاحي على هذا اللّفظ. وهي أنّ "التّداول" أفضل كلمة يمكن استعمالها لمقابلة لفظة Pragmatique"[9]، فيبدو الحسم الفاصل للفيلسوف في اختياره لفظة "التّداول" ترجمة لمصطلح Pragmatique الغربي ودون الإدلاء بالتبريرات التي تُوضّح صلاحية المصطلح دون المصطلحات الأخرى.

والتبرير العلمي الذي يفصح عنه الفيلسوف كامن فيما تقدّمه كلمة "التّداول" من دلالة على التّفاعل، المفهوم الذي لا نجده في التّحديد اليوناني لمصطلح Pragma. فيبقى إذن في نظر الفيلسوف أنّ "التّداول" باعتباره مصطلحا أفضل بكثير مقارنة بمصطلح Pragmatique أو "البرغماتية" الذي يرفضه، يقول في هذا الشّأن :"ولو أنّ تشومسكي وغيره وإن لم يكن تداوليا، ولو أنّ التّداوليين الغربيين علموا بوجود هذه اللّفظة في العربية لفضّلوها على لفظة Pragmatique لسبب واحد وهو أنّها لا توفي بالمقصود من علم التّداول كما سوف نرى، فلفظة "التّداول" تفيد في العلم الحديث الممارسة ونعبّر عنها بـ Praxis تفيد تماما الممارسة وهي مقابل المصطلح التّاريخي، وتُفيد أيضا التّفاعل في التّخاطب-في عملية الخطاب تُفيد التّفاعل-"[10].

وهناك من يتحدّث عن أسبقية العرب في التّعرّف على التّداولية، وتبلورت تلك المعرفة في

علم البلاغة، وعلم النّحو، والخطابة، والنّقد، دون تجاهل الدّور الذي أدّاه الأصوليون حينما حاولوا الرّبط بين الخصائص الصورية والخصائص التّداولية للموضوع، يقول السويرتي :" إنّ النّحاة الفلاسفة المسلمين، والبلاغيين، والمفكرين مارسوا المنهج التّداولي قبل أن يذيع صيته بصفته فلسفة وعلما، رؤية واتّجاها أمريكيا وأوربيا، فقد وُظّف المنهج التّداولي بوعي في تحليل الظواهر والعلاقات المتنوعة"[11].

إنّ وضع مصطلح "التّداولية" عندد العلماء العرب قديما كان مرتبطا بالنصّ المقدّس، فالوصف اللّغوي الذي دار حوله لم يكن ليجرّد الأقوال عن سياقات ورودها، وبالتّالي كان الحديث عن الخطاب في شكله المتكامل، وكان الاعتماد على المقام والمقال، وما هو وصف وتداول في الآن ذاته، فكلّما كانت هناك مطابقة بين المقال ومقتضى الحال كانت العودة إلى الخصائص التّداولية من النّاحية التّأويلية، وكلّما كان هناك اهتمام بالجانب التّوليدي والإبداعي كانت العودة إلى الخصائص التّداولية ذاتها.

لقد كان للأصوليين جهد معتبر في تحديد علاقة اللّفظ بمرجعه أو ما يحيل إليه، فقد فصّلوا تفصيلا كبيرا بين حالات المرجع الذي يعود إليه اللّفظ، وميّزوا بين وضعياته أيّما تمييز، مثلما عرّجوا على ما هو مصرّح وما هو ضمني من مرجع...ولا يخفى على الباحثين أنّ الظّواهر ذاتها أصبحت محل معالجة العلماء المحدثين، ومن بينهم أحمد المتوكّل الذي وضع لبنات الجانب الوظيفي المنهجي في اللّغة العربية، وهو ربط بين البنية والوظيفة. والحديث عن مهام اللّغة ووظيفتها عند علماء اللّغة قديما أو حديثا هو حديث عن القيمة النّفعية والعملية التي تستدعي الاهتمام بالجانب اللّساني والوظيفي في الآن ذاته، فلابد عند معالجة اللّغة والعودة إلى القدرة اللّغوية الاستناد إلى المعارف المساعدة على ذلك، من معرفة لسانية وخطابية، وهو جمع بين البناء والاستعمال أو التّداول.

لقد تعدّدت مجالات التّداولية، واكتسبت أبعادا متعدّدة ومفاهيم شتّى ما جعل تعريفها يتّسم بالغموض تارة وبالاتّساع تارة أخرى. إنّ مجموع المعاني التي اكتسبتها التّداولية من الجانب المعجمي، من حيث الانتقال من حال إلى حال، والتّناقل الذي هو على وزن (تفاعل)، والتّحوّل من مكان إلى آخر جعل المصطلح يركن إلى كلمة "التّداولية"، يقول خليفة بوجادي :" ولذلك كان مصطلح (تداولية) أكثر ثبوتا –بهذه الدّلالة- من المصطلحات الأخرى الذّرائعية، النّفعية، السياقية... وغيرها"[12]، وإن كانت المفاهيم تتراوح بين التّناقل، والتّحوّل، والانتقال، والاشتراك في العمل وتقاسمه، فذلك أفضى إلى الحديث عن (المجال التّداولي) عند طه عبد الرحمن عندما قال :"إنّ الفعل (تداول) في قولنا (تداول النّاس كذا بينهم) يفيد معنى (تناقله النّاس وأداروه بينهم)[13]، فهو يربط مفهومي "النّقل" و"الدّوران" باللّغة المنطوقة والتّجربة المحسوسة، ويستدلّ على ذلك بمجموعة من المعاني الرّادفة لاستعمالات مخصوصة، ويركّز أساسا على "التّواصل" و"التّفاعل"، فهو الذي يقول:" "فالنّقل" و"الدّوران" يدلاّن بذلك في استخدامهما اللّغوي على معنى النّقلة بين النّاطقين، أو

معنى "التّواصل"، ويدلاّن في استخدامهما التّجريبي على معنى الحركة بين الفاعلين، أو قل معنى "التّفاعل"، فيكون التّداول جامعا بين جانبين إثنين هما: التّواصل والتّفاعل، فمقتضى "التّداول"، إذن، أن يكون القول موصولا بالفعل"[14]، وهي الفكرة ذاتها التي انطلق منها فلاسفة أكسفورد أي القول يساوي الفعل.

لقي مصطلح "التّداولية" استحسان الباحثين العرب حديثا، ووظّفوه أيّما توظيف في جلّ المدوّنات، رغم اللذين يشكون من قلة الاهتمام بهذا المنهج في الثّقافة العربية بالخصوص وهو ما أثاره مصطفى غلفان في كتابه "اللّسانيات العربية الحديثة".

وجدنا في العصر الحديث من الباحثين من لم يميّز بين التّداولية والبلاغة، فإذا كانت البلاغة إبلاغا وتبليغا أو ممارسة تواصلية بين المخاطِب والمخاطَب، فإنّها تداولية في الصّميم بمفهوم صلاح فضل، مثلما يشهد البلاغيون المعاصرون لإمكانية مقابلة المصطلحين، يقول محمد العمري :" وحديثا يعاد الاعتبار إلى البلاغة في الدّراسات السميائية تحت عنوان جديد: التّداولية"[15]، فيبدو أنّ البلاغة والتّداولية يحتلاّن المكانة المفهومية ذاتها، نظرا للتّشابه الحاصل في القضايا التي يهتمّان بها، فإن كانت البلاغة تأخذ من الابلاغ والبلاغ، وفي ذلك استعمال للّغة بعلاماتها اللّغوية وغير اللّغوية، فإنّ التّداولية تأخذ بالمسعى ذاته، من حيث ربطها استعمال اللّغة بالذّات الإنسانية، كما تشتركان في عنصر هام كان مجال إشكال بالنّسبة للّسانيات المعاصرة وهو السياق، أو ما يدعى بمقتضى الحال، يقول صلاح فضل:" ويأتي مفهوم التّداولية ليغطّي بطريقة منهجية منظّمة، المساحة التي كان يُشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال)، وهي التي أنتجت المقولة الشّهيرة في البلاغة العربية (لكلّ مقال مقال)"[16].

3. المقاربة التّداولية في العالم العربي

إنّ معظم الدّراسات المنجزة حول تداوليات النصّ والخطاب الأدبي في العالم العربي كانت من قبل باحثين تونسيين ومغاربة وجزائريين، ونذكر منهم: محمد مفتاح، الذي اشار إلى بعض المفاهيم التّداولية في كتابه (في سمياء الشّعر القديم)، وأحمد المتوكّل الذي اهتم بالبعد التّوليدي وكان ذلك في كتابه:"الوظائف التّداولية في اللّغة العربية" (1985)، وكتاب" اللّسانيات الوظيفية: مدخل نظري" (1987)، ومحمّد خطابي في كتابه "لسانيات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب" (1991).

ويمكن أن نقوم برصد عام لمصطلح "التّداولية" وفق النّمط الذي نُقل به من اللّغة الانجليزية أو الفرنسية، ويكون مصطلح "التّداول" الوارد في المعاجم العربية أقدم مقابل لمصطلح Pragmatique، وتمّ إقراره عند:

- أحمد المتوكّل: الوظائف التّداولية في اللّغة العربية(1985).
- عادل الفاخوري: الاقتضاء في التّداول اللّساني (بحث) (1989).

- خالد سهر: قصص الحيوان جنسا أدبيا (أطروحة دكتوراه) (1999).
- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر(2002).
- إدريس مقبول: البعد التّداولي عند سبويه (بحث) (2004).
- عبد الهادي بن ظافر الشّهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية(2004).
- مسعود صحراوي: التّداولية عند العلماء العرب(2005).
- زينب محمد الأمير: المرأة في روايات جبرا ابراهيم جبرا، دراسة في البنية التّداولية السّردية(2005).
- نعمان بوقرة: اللّسانيات، اتّجاهاتها وقضاياها الرّاهنة(2009).

في مجال التّرجمة وجدنا مصطلح "التّداولية" في مقابل مصطلح Pragmatique عند:

- سعيد علوش: المقاربة التّداولية(1979).
- عبد القادر قنيني: النّص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدّلالي والتّداولي(2000).
- سيف الدين دغفوس ومحمد شيباني: التّداولية علم جديد في التّواصل(2003).
- منذر عياشي: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان(2007).
- صابر الحباشة: التّداولية من أوستين إلى قوفمان(2007).
- خالد سهر: التّداولية والسّرد(2009).
- قصيّ العتابي: التّداولية(2010).

وفي مقابل ترجمة Pragmatique بالتّداولية عند الباحثين اللذين سبق ذكرهم، يوجد من أعطى له مقابلا وحرص على الأبعاد التي يأخذها من خلال الخلفيات التي ينطلق منها، ونجد من قبيل ذلك ما قام به:

- محمد علي الخولي الذي ترجم التّداولية أو Pragmatique بعلم الرّموز•.
- عبد القادر الفاسي الفهري الذي ترجم Pragmatique بالذريعيات (1976).
- ميجان الرويلي وسعد البازغي اللذان ترجما Pragmatique بـ"الذّرائعية الجديدة"

(1995).

- محمود فراج الذي ترجم Pragmatique بـ"البرغماتية" (1998)
- سعيد بحيري الذي ترجم Pragmatique بـ"البرغماتية" (2003)
- جورج كتورة الذي ترجم Pragmatique بـ"الذّرائعية" أو "العملانية" (2009)

إنّ أوّل من استعمل مصطلح Pragmatism هو الفيلسوف بورس وذلك في 1878 وضمن مقال بعنوان "كيف نجعل أفكارنا واضحة" ليأتي بعده وليام جيمس ويقدّم أيضا في التّوجّه ذاته محاضرة بعنوان "التّصوّرات العقلية والنّتائج العملية" وذلك في 1898، والملاحظ أنّ العناوين لا تحمل مصطلح "التّداولية" الذي أحدث جدلا كبيرا، ذلك أنّ اللّغويين العرب يمكنهم التّعبير عن العناوين ذاتها بـ: الايضاح، والإفصاح، والبيان، والتّبيين، ويبقى البحث عن كيفية القيام بذلك، إذ يحرز "التّداول" مكانة هامّة. ويمكن أن يكون المقابل أيضا هو الكلام أو الحديث، إلا أنّ الظّاهرتين ترتبطان بالمخاطب المفرد ظاهريا أكثر ممّا يبرزه "التّداول" من وجود للثّنائية الخطابية.

استعمل صلاح فضل مصطلح التّداولية في 1992 مقابلا لمصطلح Pragmatique، إلا أنّه فضّل التّرجمة الحرفية التي لم يستحسنها بعض أقرانه ومنهم مازن الوعر وعيد بلبع، يقول صلاح فضل: " فإنّ البلاغة والتّداولية البرغماتية تتفقان في اعتمادهما اللّغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقي"[17]، وبذلك يقترح مازن الوعر مصطلح "الوظيفية أو النّفعية" مقابلا لمصطلح Pragmatique. وهناك من الباحثين اللذين لم يميّزوا بين المصطلحين في أثناء نقلهما إلى اللّغة العربية، رغم دعوة البعض منهم إلى الحذر من الخلط بينهما باعتبار Pragmatism مذهبا فلسفيا يركّز على الواقع العملي للبشر ولا ينضوي وراء القضايا المطلقة والمجرّدة، فالرّجوع والاعتماد على دعامة "الواقع العملي" هو الذي أدّى بالباحثين إلى عدم الرّكون إلى الحدود الفاصلة بينهما، يقول أحدهم :"وهذا الخلط ينطوي على خطأ بيّن، فالفلسفة الأمريكية البرجماتية النّفعية لا تضمّ بداخلها التّداولية اللّغوية... ولكن يبدو أنّ اشتراك بورس في التأسيس للسميوطيقا التي تولّدت عنها التّداولية بشكل ما على يدّ موريس فيما بعد، واشتراكه كذلك في التأسيس للمذهب الفلسفي المعروف كان له أكبر الأثر في انزلاق بعض الباحثين في هذا الخلط"[18].

وفي هذا الشّأن، يشير يوسف أبو العدوس إلى استعمال مصطلح " الذّرائعية" عند بعض الباحثين، ولكنّه يتوقّف عند التّداولية كمصطلح مقابل لـ Pragmatisme، ويفضّل في نهاية الأمر التّرجمة الحرفية للمصطلح، ويوظّفها في دراسته ويسمّيها " البرجماتية مصطلحا نقديا"، إلا أنّ التّرجمة الحرفية لا تعدّ حلاّ، لأنّ الخلط لا يزال قائما في صفوف الباحثين . ونتيجة هذا الخلط وعدم الاستقرار على مصطلح واحد، ظهرت مقابلات متعدّدة في اللّغة العربية لمصطلح

Pragmatique، ومنها: التّداولية، والسياقية، والمواقفية، والتّخاطبية، والذّرائعية، والتّبادلية، والاتّصالية، والنّفعية، والفلسفة العملية، واستخدمت جميعها في مجالات متعدّدة كالأدب، واللّغة، والفلسفة، والنّقد. وهناك من استعمل مصطلح القصدية رغم الاختلافات الواردة بينهما، واحتواء الثّانية على الأولى.

4. معالم الخلط بين هوية المصطلحين

إنّ الخلط في توظيف المصطلح ومحاولة إيجاد المقابل الحقيقي له مرتبط بعدم فهم وإدراك المعنى على حقيقته، فإذا كان مصطلح Pragmatique مرتبطا في اللّغة العربية بمعنى المحسوس، والملائم للحقيقة، أين هذا كلّه في المصطلحات المقترحة؟ وإذا كان مصطلح Pragmatisme في اللّغة الإنجليزية دالا على علاقة الأعمال بالوقائع الحقيقية، فأين له من تبرير في مصطلح "الذّرائعية" أو "النّفعية"؟ لأنّ في لسان العرب نجد الذّريعة بمفهوم الوسيلة والسّرعة في أداء الفعل، يقول ابن منظور : " والذّريعة: الوسيلة. وقد تذرّع فلان بذريعة أي توسّل، والجمع الذّرائع... والذّريع: السريع. وموت ذريع: سريع فاش لا يكاد الناس يتدافنون، وقيل ذريع بالكتابة أي سريع...."[19]. فيبدو أنّ المفهوم العربي المعجمي يتوافق مع المفهوم اليوناني الذي جعل Pragma مرتبطا بالفعل. والمتتبّع لمعنى المصطلحين الغربيين Pragmatisme وPragmatique ومن خلال العودة إلى معانيها في المعاجم العربية سيدرك لا محالة أنّه لا مجال للخلط بينهما، على اعتبار مفهوم الوسيلة والسرعة التي يتّخذها مصطلح Pragmatisme من الجانب الفلسفي ومفهوم الاستعمال الذي يرتبط بمصطلح Pragmatique، يقول طه عبد الرحمن: " سمعت بأنّ التّداول، وسمعتها مرارا وتكرارا وفي هذا المجلس الكريم، سمعت بأنّ التّداول هو من وضع ومن خلق فلاسفة اللّغة العادية، وهذا كلام لا أقول بجانب الحقيقة، وإنّما يحرّفها فقط... سمعت هذا وأقول بأنّ هناك قضايا كثيرة لم يضعها فلاسفة اللّغة العادية"[20]، فينبغي أخذ الحيطة حين العودة إلى المصطلحات وتحديداتها المفهومية من حيث أصولها وامتداداتها، وحديث الفيلسوف عن التّحريف في تحديد المصطلح قد يوقع الكثير من الباحثين في أوهام ومخاطر جسيمة، ولاسيما وأن انتقال المصطلح سيأخذ أبعادا متعدّدة قد يستحيل تصحيح ما لا يمكن تصليحه.

ومهما كان الأمر، تطوّرت التّداولية ونظرا لشساعة ما تطرحه من موضوعات وغموض معالمها بما تحمله من مباحث، انتاب الباحثون التردّد في وضع المصطلح الملائم، فتعدّدت المقابلات العربية على مستوى التّرجمة أو التّعريب أو الاجتهاد، وذلك لعدم ركون المصطلح إلى مفهوم قار وثابت في أذهانهم، واختلاف ادراكهم له أيضا ما داموا يأخذون من مشارب مختلفة ويحيلون إلى خلفيات متعدّدة، الأمر الذي جعل البعض يعتقد في صلاحية مصطلح "التّداولية" كمقابل للمصطلح الأجنبي Pragmatique. وحتّى نضمن استمرارية هذا المصطلح في الدّراسات اللّسانية والنّقدية، ينبغي

الاحتفاظ به والتّخليّ عن المصطلحات الأخرى ومنها الذّرائعية التي تقرّ بالجانب العملي والفعلي للإنسان في سبيل حصوله على المعارف، والأمر ذاته بالنّسبة لمصطلح " النّفعية" التي صادفناها كثيرا إلى جانب مصطلح " العملية".

وباعتبار الانتقادات الموجّهة للمصطلحات المذكورة سلفا، أقرّ بعض الباحثين أنّ "التّداولية" هي المصطلح الأنسب للمصطلح الأجنبي Pragmatique عملا باقتراح الفيلسوف طه عبد الرّحمن الذي أكّده عليه سنة 1970 في مؤتمر حول الدّلاليات والتّداوليات، وقد صرّح مثلما أشرنا إلى ذلك بصلاحيته ومشروعيته. وانطلاقا من هذه الفكرة، يخصّص صلاح فضل تعريفه للتّداولية بعلاقة النصّ بمستخدميه[21]، وهو بذلك يتجاوز الحديث عن العلامة في المنطلق/ المنحى السميائي، والاستخدام أو التّوظيف الذي سيحتكم إليه النصّ ما هو إلا سياق إنتاجه وتأويله.

ورغم الاقتراح الذي أدلى به الفيلسوف طه عبد الرحمن، والذي لقي استحسان المشاركين في ذلك المؤتمر، إلا أنّ التّذبذب ظلّ واضحا من حيث استعماله عند الباحثين العرب، تارة يؤخذ به اقتفاء لما ورد من تحديد في المعاجم العربية، ويبدو أنّه التّبرير الأمثل مادام مفهوم التّداول الذي أراده هؤلاء الباحثين (وفي الصدارة نجد طه عبد الرحمن) يسقط في التّفاعل والتّحاور والتّبادل، يقول بهاء الدّين محمد مزيد في هذا الشّأن:" التّداولية لغة من التّداول. والتّداول تفاعل يلزمه طرفين على أقلّ تقدير: مرسل ومستقبل، متكلّم وسامع أو مستمع، كاتب وقارئ، بمعنى أنّ مدار اشتغال التّداولية هو مقاصد وغايات المتكلّم، وكيف تبلّغ مستمعا أومتلقيا، وكلّ تداول تحكمه ظروف وآليات وعوامل تحيط به، لذا فالتّرجمة لها ما يبرّرها، ويبدو أنّها استقرّت بالفعل على حساب "البرجماتية" و"البرجماتيكية" وهما بالإضافة إلى "أعجميتهما" ربّما يؤدّيان إلى خلط بين المقصود في هذا التّبسيط والمدرسة الفلسفية المعروفة بالنّفعية أو الذّرائعية"[22] ، فإذا أُخذت العناصر المذكورة في هذا التّعريف بعين الاعتبار، فذلك سيجعل التّداولية تستنجد بعلوم ومعارف أخرى لتتمكّن من ضبط القضايا التي تعالجها، نظرا لتعقّد الموضوعات وتعدّدها وانبثاقها من مشارب مختلفة، ناهيك عن العمليات الخفيّة أو الذّهنية التي تتحكّم في سيرورة الخطاب البشري وانسجامه وتماسكه، يقول محمود طلحة :"التّداولية مصطلح يحمل مفهوما قديما وجديدا في نفس الوقت، فمن خصائصه أنّه متّصل بدراسات أخرى كالفلسفة، والمنطق، والسميائيات، واللّسانيات، ومنها علم الاجتماع وعلم النّفس المعرفي"[23]. يبدو أنّ مصطلح التّداولية يأخذ بالتّحديد المفهومي الحديث والقديم، ممّا يكسبه شرعية الشّيوع نظرا لعدم غرابته وملاءمته للمعنى المطلوب.

5. مكانة مصطلح "التّداولية" عند اللّسانيين العرب

وإذا كان مصطلح "التّداولية" في مقابل Pragmatique مصطلحا يفي بالغرض المطلوب من حيث المعنى والاستعمال، فإنّ ذلك ما جعل أغلب الباحثين يفضّلونه عن المصطلحات الأخرى، يقول

جميل حمداوي :" يترجم مصطلح Pragmatique بعدّة كلمات باللّغة العربية، فهناك الذّرائعية، والتّداولية، والبرغماتية، والوظيفية، والاستعمالية، والتّخاطبية، والنّفعية ، والتّبادلية، ولكن أفضل مصطلح في منظورنا هو التّداولية، لأنّه مصطلح شائع بين الدّارسين في ميدان اللّغة واللّسانيات من جهة، ولأنّه يحيل على التّفاعل والحوار والتّخاطب، والتّواصل، والتّداول بين الأطراف المتلفّظة من جهة أخرى"[24]. وإن بدا الأمر واضحا في مقترح طه عبد الرحمن، وجدنا محاولات كثيرة ترمي الاقتراب إلى معنى Pragmatique الغربي، ومنها مصطلح التّخاطب الذي اقترحه محمد محمد يونس علي حينما يقول :" أُفضّل ترجمة مصطلح Pragmatique بعلم التّخاطب وليس بالتّداولية، أو النّفعية، أو الذّرائعية كما يفعل عدد من اللّسانيين العرب توهّما منهم بأنّ Pragmatics و Pragmatism شيء واحد. والواقع أنّ المصطلح الأول يطلق على الدّراسات التي تعني بالمعنى في السياقات الفعلية للكلام، وهو ما يتّفق في معناه الحرفي، وهو علم الاستعمال، وإذا نظرنا في تراثنا البلاغي والأصولي سنلحظ أنّ الاستعمال –الذي يقابل الوضع عادة- يطلق على النّشاط الذي يقوم به المتكلّم في عملية التّخاطب، ولذا فإنّ التّرجمة Pragmatics بعلم التّخاطب أنسب...أمّا Pragmatism فهي مدرسة فلسفية ظهرت في أمريكا تذهب إلى أنّ النّظرية لا تجدي نفعا ما لم تكن لها تطبيقات عملية"[25]، واقتراح مصطلح التّخاطب مبرّر بالمظهر الإبلاغي الذي يتّخذه المتكلّم حينما يستعمل اللّغة قصد إيصال المعنى فيما يتبلور في مصطلح البلاغ أيضا الذي يندرج ضمن ما يرتبط بالابلاغ والقصد، والصورة، يقول أبو هلال العسكري :"البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السّامع، فتمكّنه في نفسه كتمكّنك في نفسك، مع صورة مقبولة وعرض حسن"[26].

والحديث عن الفرق بين المصطلحين Pragmatics وPragmatism ، من حيث نقلهما إلى الدّرس اللّساني العربي سيحيل حتما إلى تلك الآراء التي تنادي بعدم توظيفهما في المقام ذاته باعتبار الأغراض التي جاءا من أجلها، يقول أحدهم :" إنّ هناك بونا شاسعا بين الاصطلاحين في الفكر اللّساني والفلسفي الحديث، ممّا يعني عدم جواز ترجمة مصطلح البرغماتية بالذّرائعية، لأنّها مدرسة فلسفية معروفة باسم يختلف هدفها عن الأولى، فهي تلحّ على المكوّن العملي والفاعل للإنسان بقصد بلوغ المعرفة"[27]، والمنحى ذاته وجدناه مكرّرا عند ثلّة من الباحثين يقضي باستبعاد مصطلح Pragmatisme، وما يحيل إليه في الدّراسة اللّسانية، يقول محمد عكاشة :" فالبرجماتية اللسانية Linquistics Pragmatics أو التّداولية اللّسانية هي نفسها التّداولية التي شاعت في البحوث العربية، وقد اخترت مصطلح "البرغماتية اللّسانية، لدلالته على الفمهوم الغربي الدّقيق، وللتّفرقة بين المصطلح اللّساني الحديث والمصطلح الفلسفي Pragmatism، وقد ترجم الأخير إلى البرغماتية والفوائدية والنّفعية"[28].

وإن اتّضحت الآن الحدود الفاصلة بين التّداولية وما يدعى بالذّرائعية، فإنّ الترجمة الحرفية أو نقل المصطلح الغربي بصيغته الأولية لا يحل المشكلة بتاتا، لأنّ اللّغة العربية تتّسع في رصيدها لأن

تستوعب هذه المصطلحات التي أثبت الباحثون أنّها موجودة في معاجمها وفي ذاكرتها، وإن تجاوزنا هذا الإشكال فيما يطرحه من آفاق، فإنّ اللّسانيين العرب ركنوا في أغلبيتهم إلى مصطلح "التّداولية"، إلا أنّ ما يندرج تحته من مصطلحات كانت عُرضة إلى الذّبذبة والاضطراب، الأمر الذي يؤكّده الفيلسوف طه عبد الرحمن عندما يحيل إلى مصطلح الاستلزام التّخاطبي Implicature Conversationnelle المنسوب إلى جرايس، إذ يرفض هذا المصطلح ترجمة لـ Implicature ، وهو يقترح مصطلح "مفهوم" لأنّه الأنسب بحسب رأيه، ويبرّر ذلك بالعودة إلى الأصوليين الذين يفرّقون بين منطوق الجملة ومفهومها، فالمنطوق هو الذي يتبادر إلى الذّهن عند سماع الجملة، أمّا مفهومها فيعبّر عمّا يمكن الوصول إليه بطريقة غير مباشرة، لأنّ الاستلزام هو بحث عن غير المصرّح أو الضّمني في القول، وبذلك فكلمة "مفهوم" أنسب له تطبيقا لما ذهب إليه الأصوليون، وما يعبّر عنه المصطلح في حدّ ذاته.

ونجد الوضعية ذاتها مع مصطلح تداولي يستعمل أيضا بتفاوت بين اللّسانيين التّداوليين وهو مصطلح الافتراض المسبق أو الاقتضاء المقابل للمصطلح الغربي Présupposition، فطه عبد الرحمن يأخذ بالمصطلح الثّاني ويشتغل به، ويشير إلى أنّ الجانب غير التّداولي منه قد وضعه ستراوسن Strawson دون ذكر المبرّرات. مثلما يفضّل الفيلسوف مصطلح سياق التّبليغ بدل سياق التّواصل الذي قال به أحمد المتوكّل في إطار التّفرقة بين الدّلالة والتّداول، والسياق عنصر هام جدا في تحديد مصطلح التّداولية الذي أكّد كلّ الباحثين اللّسانين على خضوع اللّغة واستعمالها له، وإن اتّسم هذا المصطلح بشيء من التّعميم عند البعض، فإنّه عند طه عبد الرحمن ينقسم إلى شقّين، يقول الفيلسوف :"إنّه يقتضي أوّلا عنصر ذاتي...وهو معتقدات المتكلّم، فكلّ متكلّم له معتقدات، وأيضا مقاصد المتكلّم فهو حينما يتكلّم يقصد شيئا. وكذلك اهتمامات المتكلّم فقد تكون له أهداف ينبغي أن ندخل هذه الأهداف أيضا في تحديد الظّاهرة اللّغوية. ثمّ ينبغي أيضا أن نراعي في هذا العنصر رغبات المتكلّم، فإذن هناك الاهتمامات والرّغبات والمقاصد والمعتقدات كلّها تدخل كعنصر ذاتي لتحديد السياق"[29]، ويسمّي الشّق الثّاني بالعنصر الموضوعي ويحدّده بالوقائع الخارجية التي يتمّ فيها القول (الظّروف)، إضافة إلى ما يشترك المتخاطبان ويتقاسمانه من معرفة مشتركة تضبطها المعالم الاجتماعية أو الثقافية أو التّراثية[30]. الملاحظ أنّ هناك إقحاما لعناصر مهمّة تؤدي دورا مباشرا أو غير مباشر في تسيير التّخاطبات البشرية أو تداولاتها الكلامية. ويمكن أن نضيف إلى لائحة المصطلحات التّداولية مصطلح الإنجاز/ الإنشاء الذي صاحب الفعل في فلسفة اللّغة العادية، فهو يلتقي مع مفاهيم البلاغة القديمة عند عودة البلاغيين إلى تقسيم الجملة إلى خبرية وإنشائية، فأصبحنا نتحدّث عن أفعال إنشائية بصيغة حداثية مع التّوجه الأوستيني.

خاتمة

إنّ البحث في التّداولية ومصطلحاتها أثار جدلا كبيرا عند الباحثين اللّسانيين العرب نظرا

لتداخل مباحثها وتنوّع مرجعياتها وتعدّد معارفها، الأمر الذي تسبّب في عدم استقرارها واعتبارها علما قائما بذاته، وبتجاوز هذه الإشكالية التي يمكن أن تكون إحدى مشاكل العلوم الحديثة كلّها، خضعت لامتحان صعب فيما يخصّ تحديدها كمصطلح، يقول محمود أحمد نحلة :" وكان من نتيجة هذا التّداخل، واتّساع مجالات التّداولية وتنوّعها أن أصبح من العسير وضع تعريف لها جامع مانع، وقد استطاع عدد من الباحثين أن يقدّموا تعريفات كثيرة للتّداولية ليس منها تعريف سلم من المآخذ عليه، وقد يناقض بعضها بعضا..."[31]، الأمر الذي حاولنا إيضاحه منذ البداية، علما أنّ الإشكال لم يتوقّف عند حدود النّظريات التّداولية، وإنّما طال الجانب التّطبيقي الذي شهد تشتّت المفاهيم والمباحث، وأضحت التّداولية مقسّمة إلى جزئيات توحي بعد التئام عناصرها وعدم وجود الرّابط بينها، ناهيك عن اعتقاد البعض بأنّ المنهج غربي وكان من المفترض أخذ الحيطة والحذر حين استيراده ومحاولة تطويعه للّغة العربية، ذلك أنّ اللّغات تحتمل خصوصياتها في الجانب التّعبيري والإبلاغي، يقول محمد عكاشة :"وقد تأثّر بمنهجها بعض الباحثين العرب، فترجموا بعض الدّراسات والكتب، واجتهدوا في تطويعها للدّرس العربي وتطبيقها وكتبوا فيها، بيد أنّ التّطبيقات يشوبها بعض اللّبس والضّعف، لأنّ منهجها غربي في مضمونه وتطبيقه، ولا يمثّل نسقا عامّا في كلّ اللّغات، ولا يساوق عرف التّعبير عن القصد في اللّغة العربية، ولا يعبّر تعبيرا دقيقا عن العناصر البلاغية في الخطاب العربي، فقد عجز عن استيعاب الأبعاد البلاغية والقصدية في النصّ"[32].

يبدو أنّ التّداولية عند اللّسانيين العرب اتّخذت منحى تطوّريا رهيبا، إذ أضحت المنهج الملائم لمختلف المدونات اللّغوية، مادام المنطلق يتلّخص في استعمال اللّغة، يقول فليب بلنشيه :" التّداولية هي مجموعة من البحوث المنطقية اللّسانية (...) وهي كذلك الدّراسة التي تعنى باستعمال اللّغة، وتهتمّ بقضية التلاؤم بين العناصر الرّمزية والسياقات المرجعية المقامية والحدثية والبشرية"[33]، وإذا ركّزنا على مفهوم الاستعمال، فذلك سيحيلنا إلى مصطلحات أخرى وُضعت لتعبّر عن المصطلح الغربي مثل الإتّصالية وهي ترجمة لـCommunicative، والسياقية أو الموقفية أو المقامية وهي ترجمة لـ Situationnel، والقصدية، والتّبادلية، فالعمل بها لن يفي بالغرض، لأنّها مصطلحات أجزاء تدخل ضمن التّداول، ولا يمكن اعتبارها مقابلات كاملة وشاملة بأتمّ معنى الكلمة.

وانطلاقا من هذه الملاحظات والمواقف اتّخذ بعض الباحثين العرب قرارا بأن تعتبر "التّداولية" المصطلح الأنسب لـPragmatique، فالتّداولية تعنى بكل المصطلحات المذكورة، لأنّ اشتغالها يدور حول مقاصد المتكلّمين وأغراضهم، وما يحيط بالعملية الخطابية من ظروف تسيّر الخطاب داخليا وخارجيا، وما يرتبط بالذّات الإنسانية من ممارسات كلامية في مواقف معيّنة تستنجد بملابسات ظاهرة وخفيّة.

مكتبة البحث

1- ابن منظور، لسان العرب، ط6، دار صادر، لبنان 2008، المجلد السادس.

2- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشّعر، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أب الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت 1986.

3- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت1991، مج2، مادة(دول).

4- الهواري بلقندوز، التّداوليات النصّية، مقاربة في فهم الخطاب وتأويله، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، السنة الجامعية 2008-2009.

5- بهاء الدّين محمد مزيد، تبسيط التّداولية، من أفعال اللّغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، ط1، شمس الدّين للنّشر والتّوزيع، القاهرة 2010.

6- جميل حمداوي، "المقاربة التّداولية في الأدب والنّقد"، مجلّة العربية والترجمة، السنة الرابعة، العدد4.

7- خليفة بوجادي، في اللّسانيات التّداولية مع محاولة تأصيلية في الدّرس العربي القديم، ط1، بيت الحكمة، الجزائر 2009.

8- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة 1995،.

9- طه عبد الرحمن، الدلاليات والتّداوليات"أشكال الحدود"، البحث اللساني والسميائي، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 6، ط1، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء 1984.

10- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التّراث، ط2، المركز الثّقافي العربي، (د.ت).

11- فيليب بلنشيه، التّداولية من أوستين إلى قوفمان، ترجمة صابر الحباشة، ط1، دار الحوار، سوريا 2007.

12- محمد السويرتي، "اللّغة ودلالاتها، تقريب تداولي للمصطلح البلاغي"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، ع3، يناير/ مارس2000.

13- محمّد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، افريقيا الشّرق، المغرب1999.

14- محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللّسانيات، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت 2004،.

15- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر 2002.

16- محمود طلحة، تداولية الخطاب السّردي، دراسة تحليلية في وحي القلم للرّافعي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2012.

17- محمود عكاشة، البرجماتية اللّسانية (التّداولية)، دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، مكتبة

الآداب، القاهرة 2013.

18- نعمان بوقرة، اللّسانيات واتّجاهاتها وقضاياها الرّاهنة، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009.

19-عيد بلبع، "في التّداولية: إشكالية المصطلح بين المفهوم والتّرجمة والتّعريب"، مجلة أقلام، دار الشؤون الثّقافية، بغداد 2008، ع5، س43.

20-C.Morris, writing of the general theory of sign, Lahay, Paris, 1974, p. 21.

الهوامش:

[1]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرة الجامعية، مصر2002، ص 14-15.

[2]- فيليب بلنشيه، التّداولية من أوستين إلى قوفمان، ترجمة صابر الحباشة، ط1، دار الحوار، سوريا 2007، ص17.

[3]- ينظر: الهواري بلقندوز، التّداوليات النصّية، مقاربة في فهم الخطاب وتأويله، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، السنة الجامعية 2008-2009، ص16.

[4]- المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

[5]- ينظر : محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، ص52. و C.Morris, writing of the general theory of sign, Lahay, Paris, 1974, p. 21.

[6]- ابن منظور، لسان العرب، ط6، دار صادر، لبنان 2008، المجلد السادس، ص328.

[7]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت1991، مج2، مادة(دول).

[8]-طه عبد الرحمن، الدلاليات والتّداوليات"أشكال الحدود"، البحث اللساني والسميائي، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 6، ط1، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء 1984، ص299.

[9]- طه عبد الرحمن، الدّلاليات والتّداوليات، ص299.

[10]- طه عبد الرحمن، الدّلاليات والتّداوليات، ص299.

[11]- نقلا عن خليفة بوجادي، ص140. محمد السويرتي : "اللّغة ودلالاتها، تقريب تداولي للمصطلح البلاغي"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، ع3، يناير/ مارس2000، ص30.

[12]- خليفة بوجادي، في اللّسانيات التّداولية مع محاولة تأصيلية في الدّرس العربي القديم، ط1، بيت الحكمة، الجزائر 2009، ص148.

[13]- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التّراث، ط2، المركز الثّقافي العربي، (د.ت)، ص243.

[14]- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التّراث، ص244.

[15]- محمّد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، افريقيا الشّرق، المغرب1999، ص214.

[16]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة 1995، ص25.

• جعل هذا المصطلح مرادفا للسميائيات التي تدرس العلامة اللّغوية والعلامة غير اللّغوية.

[17]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص123-124.

[18]-عيد بلبع، "في التّداولية: إشكالية المصطلح بين المفهوم والتّرجمة والتّعريب"، مجلة أقلام، دار الشؤون الثّقافية، بغداد 2008، ع5، س43، ص28.

[19]- ابن منظور، لسان العرب، ط6، دار صادر، لبنان 2008، المجلد السادس، ص28.

[20]- طه عبد الرحمن، الدّلاليات والتّداوليات، ص300.

[21]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص24.

[22]- بهاء الدّين محمد مزيد، تبسيط التّداولية، من أفعال اللّغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، ط1، شمس الدّين للنّشر والتّوزيع، القاهرة 2010، ص18.

[23]- محمود طلحة، تداولية الخطاب السّردي، دراسة تحليلية في وحي القلم للرّافعي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2012، ص01.

[24]- جميل حمداوي، "المقاربة التّداولية في الأدب والنّقد"، مجلّة العربية والترجمة، السنة الرابعة، العدد4.

[25] محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللّسانيات، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت 2004، ص102.

[26]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشّعر، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أب الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت 1986، ص10.

[27]- نعمان بوقرة، اللّسانيات واتّجاهاتها وقضاياها الرّاهنة، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009، ص161.

[28]- محمود عكاشة، البرجماتية اللّسانية (التّداولية)، دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، مكتبة الآداب، القاهرة 2013، ص03.

[29]- طه عبد الرحمن، الدّلاليات والتّداوليات، ص302.

[30]- ينظر : طه عبد الرحمن، الدّلاليات والتّداوليات، ص302.

[31]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر 2002، ص11.

[32]- محمود عكاشة، البرجماتية اللّسانية (التّداولية)، دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، ص04.

[33]- فيليب بلنشيه، التّداولية من أوستين إلى قوفمان، ترجمة صابر الحباشة، ط1، سوريا 2007، ص18.

سلطة اللغة وعنف الواقع. قراءة في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر "عز الدين ميهوبي".

أ. منى دوزة

جامعة منتوري- قسنطينة- الجزائر.

- الملخص:

الديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر الجزائري "عز الدين ميهوبي" عمل فني أصيل يدخل ضمن ما يسمى "أدب الأزمة". في الديوان يقرن الشاعر اللحظة الراهنة "مجزرة الرايس" باللحظة التاريخية " غرانيكا"، وبين الحضور والغياب تتأسس لغة جديدة لها السلطة في تكسير عنف الواقع، هي لغة منتقاة، مصفاة، ولود، كثيفة، عميقة، وثرية مؤسسة على مزج غريب بين المنهات المتنافرة سنكشف عن تجلياتها في هذا المقال.

الكلمات المفتاحية: عنف الواقع؛ سلطة اللغة؛ الرمز التاريخي؛ الغموض الفني؛ المعجم؛ تداخل الأنواع.

_ Résumé:

Le divan ‘’Cligula peint Guernica à Raïs ‘’du poète algérien ‘’Azeddine Mihoubi’’ est une œuvre artistique et originale relevant de ce que l’on appelle ‘’la littérature de la crise ‘’, dans laquelle le poète couple deux instants différents : un instant actuel qui est celui de ‘’ le massacre du raïs’’ et un instant historique qui est celui de Guernica, et entre présence et absence ,une nouvelle langue apparait ayant un pouvoir permettant de briser la violence de la réalité ,c’est une langue bien choisie ,néologique, dense ,profonde et riche fondée sur un métissage étrange entre les

Mots clés : La violence de la réalité - le pouvoir de la langue - le signe dichroïsme-

le l’ambiguïté artistique- le lexique – l’interférence des genres.

مقدمة:

الإنسان كائن موجود في العالم يعي بمرارة آلام وجوده ويعي العدم (الموت) المتربص به، أما محنة الجزائر فهي واحدة من تلك المحن التي عاشها الإنسان في صراعه بين قوى الخير وقوى الشر، البطش، القهر، الدم، والموت. ومن ثم فالفنان والشاعر تحديدا لا يعي شيئا من حوله سوى المعنى الذي يضيفه على هذا العالم العبثي.

في "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر "عز الدين ميهوبي" يلغى الزمن، يتبخر المكان،

تعطّل آليات الوجود وقوانينه، ويتحول العالم إلى مقبرة. إنه نص يمارس لعبة التوثيق التاريخي بمزج خلاق، فهو يقرن اللحظة الراهنة باللحظة التاريخية بردّ الواقع إلى أصله وجذره، «وذلك بالضبط جوهر التجاوز والجموح وكسر حدود المألوف واللامحدود والمنطقي والتاريخي والواقعي»[1].

الشاعر في لغته الشعرية يعمل على تحطيم الوظيفة التلقائية للغة، يريد لغة تتمرد عن الرقابة والمباشرة، وهذا ما أدى إلى تقلص المبنى في قصائد الديوان، انفساح المعنى، غزارة الإيحاء، وكثافة التعبير. لقد صارت «الكلمة لا تعني حدها اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها»[2]، كما «اكتسبت اللغة الشعرية أيضا فضاء شاسعا من الإيحاءات باحتوائها مجموعة من الأنماط التعبيرية والتصويرية المعقدة، التي تستند إلى خلفية تراثية متنوعة، تقترب من الحلم، أو ما يعرف في الاصطلاح الجديد "بالرؤيا"»[3].

اللغة في هذه الكتابة الشعرية لغة «مفلترة، منتقاة، مصفاة، ولود، لغة مصممة لمداهمة جميع الحواس واختراق أساليب العفوية البدائية في الاستقبال والتلقي، لغة تتجلى في طفولة مشربة بالعافية وحرية غير مشروطة، حيث تكون الكثافة والعمق والسهولة والثراء والصفاء على أشده، لغة صوفية تحاكي على نوح ما لغة النصوص الأولى في الشرق القديم حيث كانت الكتابة حرة متمردة على أي تحديد أو تجنيس أو تصنيف»[4]. وفيما يلي وقوف على سلطة اللغة في الديوان الشعري

أولا / العنوان:

عند قراءة العنوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" فجأة يتقطّع عقال الذاكرة، تتنازع المجاهيل ويقوى الحفر في تلافيف الدماغ. سلسلة من الكلمات تنتهي إلى مداخل مختلفة، إذا نظرنا إليها من دون تنقيب في تاريخها فإنها تظهر منفصلة لا يربط بينها رابط، غير أنه وبعد –حركة قصرية مدية- يظهر لنا أن العنوان فضاء سيميائيا يفتح الفعل الشعري على ثلاث إشارات دلالية:

أ- كاليغولا: إمبراطور روماني اسمه الأصلي "جايوس قيصر جرمانيكوس". أما كاليغولا؛ أي (الحذاء الصغير) فقد خلعه عليه جنود أبيه "جرمانيكوس" منذ حداثته وهو طفل يعيش مع أبويه على ضفاف الراين وكان يرتدي الحذاء العسكري الطويل، يسود الاعتقاد أنه فقد صوابه بعد إصابته بمرض شديد، اتصف بالقسوة والاستبداد العنيف، ويروى أنه أعرب عن أسفه لأنه ليس للناس جميعا رقبة واحدة يمكن الإطاحة بها بضربة واحدة، وقيل كذلك أنه عيّن حصانه عضوا في السنات، ورشحه بتولي القنصلية، اشتهر بمعاداته لليهود وحاول أن يشيد تمثالا له في معبدهم، قام أحد نواب الشعب الروماني باغتياله وخلفه كلاوديوس[5].

ب- غرنيكا: هو اسم لقرية صغيرة في إقليم الباسك الإسباني، تعرّضت في 26 أبريل سنة 1937 م لهجوم بالطائرات والقنابل من طرف قوات حربية ألمانية-إيطالية مساندة لقوات القوميين الإسبان، وقد راح ضحيّة المذبحة أكثر من ألف وستمائة شخص.

في يونيو من السنة نفسها (1937) أبدع الفنان "بابلو بيكاسو" * لوحة "الغرنيكا" الموجودة في أروقة الأمم المتحدة بنيويورك استوحاها من غارات الألمان على هذه المدينة العريقة. تصوّر اللوحة

فراغا تناثرت فوقه جثث القتلى وأشلاءهم الممزّقة. هناك حصان في الوسط وثور إلى أعلى اليسار، بالإضافة إلى مصباح متدلٍ من الطرف العلوي للوحة. وعلى الأرضية تمدّدت أطراف مقطّعة لبشر وحيوانات. بينما تمسك اليد الملقاة على الأرض بوردة وسيف مكسور. وإلى أعلى يمين اللوحة ثمّة يد أخرى تمسك بمصباح. ويبدو أن وظيفة المصباح المعلق في أعلى اللوحة هي تسليط الضوء على الأعضاء المشوّهة لتكثيف الإحساس بفظاعة الحرب وقسوتها. أما الثور إلى يسار اللوحة فليس واضحا بالتحديد إلام يرمز، لكن ربما أراد "بيكاسو" استخدامه مجازيا للتعبير عن همجية المهاجمين ولا إنسانيتهم . وهناك ملمح مهم في هذه اللوحة وهو خلوّها تماما من أي أثر لمرتكبي الجريمة، فليس هناك طائرات أو قنابل أو جنود، وبدلا من ذلك فضّل بيكاسو التركيز على صور الضحايا. عموما فاللوحة قابلة للعديد من التفسيرات المختلفة وحتى المتناقضة، وقد أصبحت تمثل صرخة ضد الحرب وشهادة حيّة على حجم البؤس والخراب الذي تخلفه الحروب بشكل عام .

ج- **الرايس:** مجزرة الرايس واحدة من أعنف المذابح التي جرت في الجزائر في تسعينات القرن العشرين، دار رحاها في التاسع والعشرين من أغسطس عام 1997، وقد وقعت في قرية الرايس جنوب الجزائر العاصمة، حصيلة القتلى كما أعلنت عنها الحكومة الجزائرية لمفوضية الأمم المتحدة لحقوق الإنسان كانت 238 قتيلا، وقد ذكرت الـ "بي بي سي" بعد ذلك أن عدد القتلى كان 800 قتيلا. أعلنت الجماعة الإسلامية المسلحة (GIA) مسؤوليتها عن الحادث، فقد وصل المهاجمون المقنعون إلى القرية حوالي الساعة الواحدة صباحا وكانوا مسلحين بالبنادق والسكاكين والفؤوس والقنابل، وقد استمروا في قتل الرجال والنساء والأطفال وحتى الحيوانات في القرية حتى الفجر (حوالي الساعة السادسة صباحا). ذبحوا الأشخاص، حرقوا الجثث، خطفوا الفتيات الصغيرات، جعلوا الرؤوس المقطوعة على عتبات الأبواب، سرقوا الموتى.... إلى غير ذلك من أنواع البطش.[6]

الديوان -إذن- انطلاقا من عنوانه هو انفتاح رهيب على الوجود، هندسة العنوان ضاربة جذورها في رحم الغيب وتفاصيل الكون المسكون بهاجس التاريخ الإنساني، أبدع الشاعر كونه الشعري بعد أن أنهكه التقلب في خضم الواقع ليصوغ تجربة يسترجع فيها شريط التاريخ الإنساني الممجوج بالدماء والعنف، لكأن "كاليغولا" «نحت تمثالا من جلمود الموت، لتبقى صورته ماثلة في الذاكرة، لا تبرح عرشها، إنه يحيلنا –بإلحاح- إلى "التقنية المدمرة للذات" كما يوحي إلى الشرح الماثل في المرآة الإنسانية، والذي يصعب التئامه»[7].

إن العنوان مارس عملية تشويش في قاموس اللغة، حقق انزياحا وانتهاكا مقصودا، إنه يتبدى بمظهر مغر لكنه يؤدّي وظيفة فلسفية رمزية، فهو يجمع المسافات ويقربها ويؤسس لـ"شمولية الطغيان الزماني المكاني" على حد سواء.

إننا لنرى وحدة عميقة وراء الشتات الظاهري لأطراف العنوان، حيث أوجد الشاعر تقاطعا بين ما حدث في "غرنيكا" وبين نفسية "كاليغولا" وبين ما تم في "الرايس" أو "الحوش"، ليكون الديوان الشعري لوحة فنية تشبه لوحة "الغرنيكا" للفنان بيكاسو. شتات ظاهري مجموعة صور غير متطابقة

بينها فروقا وتمايزات تجعل كلا منها تتسم ببنية خاصة ووظيفة معينة، يقابله تداخل أنساقي بين البنى والوظائف، تحجيم للمعنى أوحى به الغياب على الحضور، عمق دلالي، جمالي، تماسك وإيحاء.

نقرّ بأن العنوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" نصّ لأنه أخفى قانونه التركيبي، ضبابية العنوان المتخفية وراء طوله تتجلى في التوالج مع وهج العناوين الداخلية ذات اللفظ الأحادي، إنها على قصرها - في توالجها هي الأخرى مع لغة النصوص- لن تكون أقل حرارة وتوقدا مما يحيل إليه العنوان الرئيسي، كما أنه لا بد أن نقرّ بأن هذا العمل الشعري منذ العنوان يقدم أنموذجا كاملا عن عنف اللغة، وقد كان للمعجم اللغوي صلة بهذا العنف، إنها اللغة تمارس العنف على المتلقي حينما تجعل الصلة اعتباطية بين الرايس، غرنيكا، والعنف ذاته.

ثانيا / المعجم اللغوي:

تميزت لغة الديوان في سياقها العام بالتلقائية؛ لا تكلف أو افتعال، لغة لينة مطواعة بريئة، مفردات تتميز بالحركة والتغير والثورة والتبركن لبلوغ الانشقاق عن المجموع والسائد، مفردات تعلن عن شدة التوتر النفسي نتيجة اليأس والظلم والانهيار واللاجدوى جراء الانكسار التاريخي والقيمي.

للغة الديوان السلطة مرة أخرى في افتراسها الدوال وجعلها تحمل معجما مأساويا مبنيا على ألفاظ توحي عن حجم المعاناة.

التطابق اللفظي "الموت"	مرادفات "الموت"	الصيغ التي تحمل دلالة "الموت"	قصائد ترشح بمعاني "الموت"
13 مرة	القبر-النعش-الليل-تعزية-جماجم-مذبوحة-المقبرة- الغربان-خنجر -غراب-الزناد – مشنقة-التعازي - البوم-رماد- الإثم- والدم بـ (16مرة)	عنقاء الموت-دار مهجورة-الفانوس الذابل- ضوء تكسر-قطفتها يد- على رأسه بومة-تنكسر الأجفان- أفاقَ على قطرة من دم- يموتون كل صباح- لم تتجمّل حليمة- تنطفئ الأنوار-نصحو على ألف مذبحة وقنابل.	الدفتر المنديل العصفور الطفل الدم المقبرة الجريدة الحفار

أ- تسمية "الموت": الموت في نصوص الديوان؛ مكوّن معجمي مستقل بذاته منتشر في الزمان كما هو منتشر في المكان، مع هذا الدالّ تنصهر كل المتناقضات في علاقة تحويلية بين الامتزاج والتفاعل، الشاعر حينما يذكر(الموت) في على مستوى الديوان يستعمل اللفظ بعينه أو أحد

مرادفاته، أو يرتبط به ارتباطا حسيا أو معنويا، وقد لا يذكر شيئا من هذا وذاك ورغم ذلك تأتي القصيدة ترشح بمعاني الفناء، وهو ما يبينه الجدول التالي:

ب- **معجم "العذاب"**: إن تيمة "الموت" تستدعي معجما آخر ذا قرابة معنوية من المكوّن المعجمي المهيمن على الخطاب الشعري وهو معجم "العذاب". ويرجع التوسل به إلى الخلفية السيكولوجية التي يعكسها "الموت" من جرح وألم. فالصيغ التالية لم تخرج عن دائرة المعجم اللغوي للموت، وإنما عملت على تعميق دلالة الموت وتركيزه وتقتيمه:

(يخبئ بين مدامعه مجمرة، الطفل يفتش عن يده، الأم تفتش عن طفل أكلته النار- الطفلة تسأل عن أم -اشتعلت دمعة- حزن طويل- اكتفى بالبكاء – الجرح فم- جريحا أغني- تقطر دم...عا- الأوجاع – وردة عطرها ذابل- الألم المشتهى...)، كل هذا الفيض الصيغي الذي يوحي بالألم يرتبط حتما بالموت في جانبه المعنوي.

ج- **معجم "الحلم"**: للغة سلطة؛ فهي حسب تعبير "جان جاك لوسركل" "لغة العجائب الوحيدة"، إنها في تحكمها التلاعبي تمارس عنفا في الصراع اللغوي المعجمي من أجل المواقع؛ قد تكون اللغة مميتة كما قد تبشر بالفرح فيكون الألم ممزوجا بلغة الأمل. إن معجم "الحلم" يظهر على مستوى لغة الديوان في وميض متخفّ لأنه يمثل الحيوية والوجد والأمل والرغبة في الحياة والاستمتاع بها. إن الشاعر يتوق إلى حلم رمزي إنساني قوي خاصّ بآمال مفتقدة يرتجى تحقيقها، هذا النزوع الميتافيزيقي نلمحه بدءا من الإهداء حين يقول الشاعر:

إلى الجزائر

بعيدا عن الدم

قريبا من الفرح

كما نلمح حضور هذا المعجم في البنيات اللغوية التالية: "قطرة ضوء في الظلمة – الشمس- تأكل من كسرة الصبر- رقية تصلي مع صيحة الديك وهي تعلم أن المسافة بين حلمها والموت ليست سوى حفنة من غبار – قمر الصحو- أمنية- أسأل عن تاجر من فرح- يرسم سماء وقوس قزح- هنا وردة وهنا مقبرة- صبر جميل- أفتش عن فرح أبعدته المسافات عني- العصافير – الياسمين- أحلام العاشق دالية".

للغة سلطتها؛ أما عنفها فقد يكون مخبوءا تحت الكلمات المشعة؛ معجم بريء المظهر لكنه قد يصبح وسيلة لإيقاع الألم الحاد بشخصيات "الحوش"... قد يرتبط بالموت؛ فحليمة هي الشمس الذي يبحث عنها قمرها، إنها تبحث مثل كل نساء المدينة عن تاجر من فرح يرسم في عينها سماء وقوس قزح، نعم لقد تحقق الحلم، عثرت حليمة على حبيبها، غدا فرحها، إنها تتمنى أن يمر فرحها دون نعش مسجى على الهدب، لكن...

مر عام ولم تلبس الفتيات

فساتينهن
ولم تتجمل حليمة بالكحل..
لم تر شكل القمر
نسيت لغة الطير
..طعم الخرافة والعاشق المنتظر[8]

أما في قصيدة "الجدار" فتضيع الأمنيات، إذ ينام رجل السنين البعيدة ولم تبق سوى بقايا سجائره تقتفي أثر القتلة، لم ير لا الورد ولا الحناء ولا الفرح ولا الصفاء، لقد طاله "الإثم" الذي لا يعرفه إلا الجهلة.

هذان صوتان حالمان إلى جانب أصوات أخرى كثيرة في "الحوش" تبحث عن قوس قزحيّ يعيد للحياة ألوانها، غير أن للواقع عنف فالغربان وعنقاء الموت تترصّد في كل مكان. أما الألم الذي يحس به المتلقي فحادّ صنعه معجم "الموت" حيث كان للغة أصواتها و«هذه الأصوات تعتمد على كل الحيل التي تجدها في عمل المتبقي، وهي تتكلم بالشعر وهي تلعب على الغموض والانعكاسية في الأصوات اللغوية (التي تؤلف الألفاظ)، وهي تمارس التكرار القهري على حساب المعنى»[9] فالموت جسد هذا التكرار القهري في علاقة انتهاكية بل سفاحية بين الشاعر واللغة.

ثالثا / الرمز:

الرمز وسيلة إيحائية لغوية تنقل اللغة والصورة معا من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض لعلاقة اقتران أو مشابهة بين المرموز والمرموز إليه، ليكون الهدف من «الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة هو خلق ما يسمى بالفجوة أو مسافة التوتر، وخلق مسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة»[10]، من الرموز الموظفة في القصيدة:

أ-كاليغولا: شخصية تاريخية نجح الشاعر في استدعائها وتوظيفها كمعادل رمزي للقتل والجريمة والغطرسة والجبروت والموت، نمط هذا الحاكم يهيمن على الزمان والمكان والإنسان، فهي بؤرة رمزية مركزية تعبر عن الدلالة الكلية للخطاب.

ب-غرنيكا: عندما يود الشاعر التعبير عن هول الفجيعة ومأساة الوطن فإنه يلتقط رموزا من الواقع المادي الملموس ويمضي يجرد هذه الرموز شيئا فشيئا على امتداد القصيدة. "غرنيكا" المدينة واللوحة هي رمز للكينونة والماهية، رمز يقارب الأسطورة، إنها رمز الضياع والعذاب.

ج-الريح: هو مؤثر طبيعي. رمز له دلالات متعددة؛ من شأنه أن يعبُر ويهدِم، فيه تجسيد لنوع من الحركية الدالة على صراع ما، هذا الصراع لا يلبث أن يضرم حتى يخبو، إنه يزكي جذوة الصراع ويحول العلاقة بين الذات والموضوع إلى طور الانفصال، إن الريح هي إحدى مفعّلات الإبادة الروحية.

د- رموز أخرى: السنابل هي رمز للخصوبة والنماء، النار هي رمز الثورة، أما الرماد فيدل على النهاية والعدم، المرأة هي الوطن؛ هي رمز الحنان والعاطفة، الطفل يحمل دلالات الرفض والغضب والوداعة والعمق، الليل يوحي بالوحدة والوحشة والموت، الغراب رمز للشؤم والكراهية؛

ورمز للأشجان والمواجع، القبر هو رمز الانغلاق والنهاية والضغط والقيد والانعزال، أما الوردة فهي رمز البراءة والأمل.

إن التوظيف الفني المقتدر للرمز الطبيعي أسقط على الموضوع سمة الحياة، فبعملية التشخيص للمعاني الذهنية والمشاعر المجردة اندمج الشاعر بالطبيعة وأسقط عليها أحاسيسه هروبا من فساد الواقع وما يموج به من ظلم وشرور.

رابعا / التركيب والغموض:

التوظيف الرمزي أدى بالشاعر إلى «مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه ومضفيا عليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالة النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[11]، هذا المزج قد يصبح أكثر تركيبا وتعقيدا «بتحطيم العلاقات المنطقية المألوفة بين الأشياء وابتداع علاقات جديدة غريبة بينها»[12] ليصير غموضا. لكنه غموض شفيف مشع نتيجة العبث بالعلاقات المنطقية بين الكلمات. الغموض أيضا «وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر... ومثل هذه الصور لا تقدم شيئا محددا واضحا، وإنما هي تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني من خلال هذه الغلالة الشفيفة من الغموض وعدم التحدد... وتوظيف الغموض المشع للإيحاء فنيا بالجوانب الغامضة المستترة في رؤية الشاعر يرتبط من بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارئ للشاعر في عملية الاكتشاف والإبداع»[13].

جمل الديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" نسجت كلها عبر تركيب غريب يسبح في ضباب كثيف يتعذر على القارئ اختراقه، لـ«يخرج القارئ في النهاية خالي الوفاض إلا من نتف من إحساسات ومشاعر مبعثرة لا يربطها رابط ولا يجمعها نظام»[14]. إنها البلاغة والتفرد في الخطاب الشعري عند الشاعر "عز الدين ميهوبي"، فالغموض ترجمة حقيقية وأمينة لصورة الكون المبهم ولسيرة الإنسان المجهولة فيه، «إن النظر إلى هذه الجمل بمقاييس نظرية تماسك النص مع اختلاف مفاهيمها فإنها تجعل هذه الجمل غير متماسكة وغير منسجمة، ولكن إذا نظرنا إليها بمقياس ما... فإنها متسقة ومنسجمة وهكذا فإن تنافر هذه الجمل يجب ألا يصرفنا عن انسجامها»[15].

من الألعاب التركيبية التي توسل بها الشاعر في نسج قصائده ظاهرة الحذف (بالفصل والوصل) والتنقيط تعميقا لدلالة الاقتطاع والفقد والضياع والنقص واستمرار الحدث. ففي قصيدة "الطفل" حلقة مفقودة لحدث اغتيال الأب، يقول الشاعر:

نم حبيبي
غدا أجلب الكعك لك
سأملأ حينا يديك..
وحينا فمك

سأحمل كل الهدايا..

.....

.....

ونام على فرح لن يجيء غدا..

.....

.....

أفاق الصبي على دمعة علّقت في الزناد

وبقايا أب ..

من رماد[16].

أما في قصيدة "المقبرة" فإننا نقرأ لغة داخل لغة، يقول الشاعر:

دمهم شجره..

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان..

مئات

هنا وردة

وهنا مقبره[17].

تركيبة النظام الزائف للعد تلقي ضوءا على تركيبة اللغة الظاهرية عن الأداء المشبع لحاجة الشاعر في تصوير تجربته عدد الموتى كبير، المدركات الحسية تفوق الإمكانات اللغوية، إن "الموت" يواجه بكميات وأقدار وأرقام وحلقات متكررة تكرار فاحشا، مما يصعّد المردود الانفعالي ويبلغ به درجة عالية من التركيز، الاحتدامية، وعمق التأثير على المتلقي الذي أصبح مدركا لهول الفجيعة وجسامتها.

وقد يلجأ الشاعر إلى تشذير الكلمة لتسجيل سمة بصرية تعكس واقعا اجتماعيا ساد في الجزائر. يقول في قصيدة "الباب":

الباب الخشبي يخبئ أصواتا..

وبقايا «كاليغولا»

الصمت يفتش عن كلمه

ا

الـ

الصـ
الصمـ
الصمتْ..
الباب يخبئ نعشا.
النعش الموت[18] .

كلمة "الصمت" مورس عليها تمزيق موح، إذ لم يكتف الشاعر "بالصمت" على المستوى الشكلي، بل تعداه إلى المستوى الدلالي، للإيحاء بأن (الصمت) حاضر في الزمان والمكان، فهو الطريقة المثلى للنجاة من "الموت".

خامسا / تداخل الأنواع:

أفاد الشاعر من الأنواع الفنية الأخرى فجاءت قصائده مزيجا غريبا من المنهات المتنافرة، والسبب في ذلك يعود إلى سلطة اللغة التي أخذت من كل فن بطرف، غير أن ضيق المقام يدعونا إلى أن نقصر الحديث على تضافر الشعر مع فن السينما والفنون السردية.

1- السينما: صراع الأمكنة الشعرية على مستوى القول الشعري للديوان جعلت الشاعر "عز الدين ميهوبي" «يبتكر صيغا مكانية مستحدثة اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويؤدي وظائف شعرية تطور مدياتها الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق»[19]. بالنّظر إلى العلاقة بين الشعر والسينما، فإننا نجد الشاعر يشتغل على الآليات السينمائية التالية:

أ - اللقطة السينمائية: «إذا كان الفيلم السينمائي يتكوّن من مجموعة من الصور/ اللّقطات المتضامّة إلى بعضها فإنّ النص يتكون من مجموعة من الصّور/ اللّقطات الشعرية المتضامة إلى بعضها»[20]. من النصوص المبنية بتقنية اللّقطات قصيدة "الحفّار":

بكى الحفّار..
تنهدت المقبره
وحيدا تسامره شجرهْ
يتوسد قبرا ..
يخيط ملابسه بمسلَّهْ
يعُدُّ الحصى ..
ويداعب أشياءه بمظلّهْ
ينام
يخبئُ بين مدامعه مجمره
بكى الحفارْ
القبر تعرّى ..

وحطّ البُومُ على الصَّبَّارْ
تسَّاقطُ من عينيه جماجم عشرين عاما ..
وتنطفئُ الأنوار[21].

إنها قصيدة مبنية بتقنية اللقطات؛ فالكاميرا ثابتة على محورها وتوجه عدستها نحو(الحفار) باعتماد عدة تقنيات:

اللقطات المتوسطة: (تسامره شجره، يتوسّد قبرا، يخيط ملابسه، يعدّ الحصى، يداعب أشياءه).

اللقطات البعيدة: (تنهدت المقبرة، القبر تعرّى).

اللقطات المرتفعة: (حطّ البوم على الصبار، تنطفئ الأنوار).

هذه اللقطات تبدو متباينة على المستوى الظاهري غير أنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للشاعر من حيث وضوحها في تعميق دلالة الموت.

ب- المونتاج: المونتاج نظام بنائي وقوة خلاقة للتعبير عن الحركة وتعدّد الوجوه، وذلك لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز. «فالشاعر المعاصر يستخدم أسلوب المونتاج في شعره بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة، ويحشدها بهدف خلق انطباع عام أو تصوير موقف للتعبير عن أحوال مضطربة بإيقاعات وسرعات متباينة، عن طريق تكديس الصور، وليس تقديم واقعة محدّدة»[22]. قصيدة "غرنيكا" نسجت بتقنية المونتاج الترابطي كما يلي:

اللون الأبيض «غرنيكا» ..	..... الحدث 1	اللقطة الأولى
والطفل النائم لا يسهر	..... الحدث 2	
أحلام العاشق دالية	..... الحدث 3	
تتماهى من ألق المرمرْ		
اللون الأخضر «غرنيكا» ..	..... الحدث 1	اللقطة
والعشب الطالع لا يكبُرْ	..... الحدث 2	
[..] اللون الأزرق «غرنيكا» ..	..... الحدث 1	اللقطة
وسماء الرايس لا تُمطرْ	..... الحدث 2	
[..] اللون الأصفر «غرنيكا» ..	..... الحدث 1	اللقطة
والصمت أُقاحٌ في المجمر	..... الحدث 2	
اللون الأسود «غرنيكا» ..	..... الحدث 1	اللقطة
وملاءة سيّدة تقبرْ	..... الحدث 2	
اللون الأحمر.. «غرنيكا»	..... الحدث 1	اللقطة
«غرنيكا الرايس» بالأحمر	..... الحدث 2	

اللقطة { طفل يتأبط كرّاسا .. .. الحدث 1
ودما مزروعا في الأجفانْ ..... الحدث 2

اللقطة { من يعرف منكم «بيكاسو»؟ ..... الحدث 1
«غرنيكا» يعلقها «كاليغولا» على الجدران.....الحدث 2
«غرنيكا الموتِ» بلا ألوانْ ..[23].....الحدث 3

إنّه نص متعدد الصور كثيف الدلالات، حيث أوجد الشاعر التقاطع بين ما حدث في "غرنيكا"، وبين نفسية "كاليغولا"، وبين ما تمّ في "الرايس". لتكون القصيدة "غرنيكا" لوحة تمّ فيها المزج بين عدة ألوان. إنه نص كثيف المشاهد، مجموعة من اللقطات؛ ستّ لقطات لونية، كلّ لقطة تتشكل من حدثين أو أحداث متعلقة بأطراف مختلفة «تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص، إذ تكون بترابطها صورته الكلية، ولو قدمت هذه اللقطات غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب في المتلقي/ المشاهد»[24].

إن التوسل بتقنيات السينما هو الذي أكسب النص الشعري هذا السيل الصوري، رفع وتيرة التوتر لدى المشاهدين، وبعث فائدة سيكولوجية في مضمون اللقطات... وهذا ما يعكسه التكثيف المرئي للقطات المتناثرة على صعيد الزمان والمكان (بيكاسو، غرنيكا، كاليغولا، الرايس)، فقد غدت التجربة الشعرية للمقطع/ المشهد جزءًا من التجربة الشعرية للفيلم/ النص، وهذا بفضل تقنية المونتاج الذي عمل على جمع الصور المتباعدة في إطار خيط شعوري (أحمر).

2- الفنون السردية: أفادت القصيدة الجزائرية المعاصرة من تقنيات السرد تعزيزا لبنيتها الحكائية، لاكتساب المزيد من الحيوية، العمق، والثراء.

منذ العنوان تصادفنا ثلاث دوائر سردية متعالقة، متشابكة، متداخلة، ومتفاعلة: كاليغولا/ غرنيكا/ الرايس. تتعالق المسرودات بطرق فعالة وتتواشج «من قطاع سردي إلى قطاع آخر بشكل يؤدي إلى خلق الحس الاحتدامي (الدرامي) من جهة، ويرفع ويوتر مستوى التأثير والفعل إذ يشرك المتلقي نفسه في كل من الدوائر في آلية السرد وشبكيات المسرود، ويخضعه بقوة لمجال تأثيره ويتحول بذلك كله إلى فعل أشد قدرة على الإقناع»[25]. إن «نصاعة المسرود وحيوية البنية السردية تعيد المتلقي بانتظام إلى الواقع المكاني والزماني، مما يعمق مصداقية المروي ومشروعية المعرفة التي يقوم بكشفها وتشكيلها»[26].

تمارس اللغة سلطتها وعنفها على المتلقي في قصيدة "الطفل" فتحوّله إلى بطل حقيقي يسهم في إنتاج النص إسهاما جوهريا، بنية سردية مثيرة تمارس ضغطا وتوترا لدى المتلقي هذا الذي تتحكم فيه تراجيديا الموقف ...الموت يترصد من كل باب والدمعة علّقت في الزناد.....أليس هذا هو التطهير بعينه؟.

من أشكال البنية شديدة الحداثة التشكيل الحواري الممتزج بالنزعة القصصية، فقد أتاحت النزعة الدرامية للشعر آفاقا شاسعة وقدرات هائلة للاستبطان النفسي من خلال الحوار الداخلي في شكل (المونولوغ) أو من خلال الحوار الخارجي (الديالوغ).

أ- الحوار الخارجي وتعدد الأصوات: أكسب الحوار الخارجي القصيدة الإفاضة الزائدة في المعنى مع قدرة -في الوقت نفسه- على ترابط نسيج القصيدة، «الحوار بما يمتلكه من دفء واتساع وتناغم عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية سرد - درامية تضاعف طاقة الجمالية للتعبير والبناء، أسهم في تدعيم البنية السرد - درامية لحدث القصيدة»[27]. من بين القصائد المبنية بتقنية الحوار المعتمد على تعدد الشخصيات وتداخل الأصوات قصيدة "الجريده":

- أريد جريدهْ ..
- لماذا؟
- أفتش عن قبر أمي!
- وأنت؟
- أفتش عن قبر عمي!
- وأنت؟
- أفتش عن جثة دون اسم!
- وأنت؟
- أريد مساحة حبّ بحجم الوطن؟..
- وأنت؟
- أريد سكن ..
- وأنتِ؟
- أفتش عن كلب سيدتي ..

ضاع أمس ..

- وأنت؟
- أمقبرة هذه .. أم جريده؟![28]

في القصيدة ثمان أصوات تشكّل البناء الهيكلي العام للحدث، مزج الشاعر بينها مزجا موفقا استطاع من خلاله إلهاب المشهد ومنحه طاقة درامية مشعة على نحو كبير، من خلاله أيضا تمكّن من تكثيف زمن تاريخي هائل وبالتالي التخلص من أي ترهل كان بإمكانه قتل القصيدة فيما لو تسرب إليها. وقد كان لهذه الأصوات نكهتها الإيقاعية على صعيد بناء وتطور القصيدة في أسلوبيتها التعبيرية.

وقد كان لعنصر السؤال -كمنبه أسلوبي في القصيدة- دوره في شد محاورها، إذ انتشرت الأسئلة ذات الاستجابات السريعة المباشرة على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، فمنحتها قدرة كبيرة على تأجيج وتضخيم الحدث القصصي، صنعه هذا الـ "أنت، أنت، أنت ...". قصتهم أن كل

شخص يتّخذ الجريدة وسيطا للبحث عن شيء ما ضاع منه، وإضافة إلى القضية المشتركة بينهم جميعا والمتمثلة في(البحث) فإنه لكل شخصية قصتها من وراء هذا البحث، وهي المشار إليها بنقطتي الحذف (..).

ب- **المونولوغ:** من النماذج الشعرية التي عانى فيها الشاعر "عز الدين ميهوبي" من الانشطار النفسي لحظة تأزمه وشعوره بالاستلاب قصيدة "الحفّار" الذي يقول فيها:

يسأل معوله المعقوف ويبكي:
من يحفر قبري
ويدفنني ؟
من يحمل لي كفني ؟
من يقرأ فاتحة القرآن عليّ ..
أيا وطني ..
من ينشر نعيا في «الجورنال» ..
ويذكرني..
لا أملك غير بقايا النّعش..[29].

وفي قصيدة أخرى له بعنوان "الجدار" يظهر لنا من رماد السنين رجل يحدّث نفسه مطولا، نقتطع من القصيدة ما يأتي:

رجل من رماد السنين العجيبهْ
يدسّ حرائق سيجارة الريم بين أصابعِهِ
ويقول:
متى يصبح الجمرُ وردًا ..
وصوت الرصاص غناء
متى يُغلِقُ الحزن أبوابَهُ
ويكفر عن ذنبه الإثم..[30].

تنكفئ الشخصيتان في القصيدتين على شجنهما الداخلي لتكون المناجاة الذاتية هي اللغة الممكنة، فالبطل -سواء في القصيدة الأولى أو الثانية- هو «في حالة سديميّة فيما يشبه تقاطعا حادّا بين ذاته وذوات الآخرين، ولذا يفقد التواصل اللغوي نسقه [التخاطبي المألوف] لأن اللغة تتجه إلى الداخل وتفرز أصواتها في الخارج أصداء هذه الحالة الفريدة الخاصة بصاحبها»[31].

الشاعر"عز الدين ميهوبي" عايش قضية أمته بجسده ولسانه، وظف أدواته الفنية للتعبير عن هموم وطنه عن أصالة واقتدار، سعى إلى الاستفادة من عناصر كثيرة من أجل إثراء تجربته الشعرية، يبدو أننا لا نبالغ إذا قلنا أن هذا النص الذي يلامس فن اللامحدود واللامألوف يدخل ضمن ما أسماه" كمال أبو ديب" الأدب العجائبي؛ إذ فيه «يجمع الخيال كل ما في الوجود، من

الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحركة المطلقة. يعجن العالم كما يشاء ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهوته ومتطلباته الخاصة جامحا، طليقا، منتهكا»[32] ...إنه كاليغولا- الموت الذي يحلّ في كل زمان ومكان.

خاتمة:

إن قراءة الديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" تركيز على اللغة باعتبار أن لها السلطة في التجاوز والتخطي لقوالب المؤتلف والطموح إلى فضاءات المختلف، يضم الديوان (22) قصيدة يحكم بينها مدلولا واحدا هو "الموت"، حدث عزوف عن المعجم الشعري التقليدي الذي لم يعد باستطاعته الاستجابة للتشابكات الحياتية المعاصرة ليكون التحوّل إلى معجم شعري غير مألوف، وإلى قاموس شعري يعتمد على تفريغ المفردة الشعرية من حمولتها الدلالية السائدة وشحنها بحمولة متجددة مبتكرة في استعمال لغوي غير مكرّر يتجاوز النمطية والرتابة، لتصبح كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير، وهي وإن بدت ظاهريا منفكة عن سواها فهي تتماهى في أنساق مفاجئة، تتشكل من دهشة التصادم بين الكلمات لتعود تتشاكل في فلك القصيدة.

الديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" يصنف ضمن "أدب الأزمة"، وفي هذه الكتابة يظهر عالم مليء بالمتناقضات غيابٌ حاضر وحاضرٌ غائب -مكانه اللحد-، بل هي عملية استحضار ذائبة لكل ما اختطفه الغياب وتغييب ما يهيمن عليه الحضور...ولا شك أن بين الحضور والغياب تتأسس لغة جديدة لأفق إنساني ينفتح على فضاءات لا نهائية توحّد بين الذات والموضوع.

من خلال قراءتنا لهذا الديوان الشعري وجدنا أنه بين (البنى اللغوية، والسلطة، والواقع) تعقيد؛ مع العنف لا قيمة للواقع إلا من خلال اللغة، فكما للواقع سلطته للغة سلطتها التي لا تتوقف عند حدود التوظيف، إن تجليات القوة السحرية للغة الديوان تتجلى في النقاط التالية قصرا لا حصرا:

- العنوان حدّد، أوحى، منح النص الأكبر قيمته، وفتح شهية القراءة.

- الشاعر يروي الحدث "عنف، قهر، موت، دم"، فيتحرك على الورقة /اللوحة تحرّكا موجزا يضيء الفراغات ويحاصر بياضها بالانتماء، ما يضاعف دلالة استمرارية تلك الأحداث وامتداد الشعور في الفراغ اللامتناهي، لكنه صمت له بعد رؤياوي ودلالة عميقة ولا نهائية.

- كانت لعلامات الترقيم لعبتها السحرية في تكاثر الدلالات وتوسيع رقعة الرسالة فضلا عن الأثر السيكولوجي.

- المعجم الشعري استجاب لتشابكات الحالة النفسية للشاعر، إذ أفرغ المفردة الشعرية من حمولتها الدلالية السائدة وشحنها بحمولة متجددة مبتكرة تصب في دلالات "الموت، الحلم، والألم "، كل ذلك في استعمال لغوي غير مكرر، لتصبح كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير، إنها وإن بدت ظاهريا منفكة عن سواها أمام دهشة التصادم بين الكلمات إلا أنها تعود لتتشاكل في بنية القصيدة.

- الغموض مطلب أساسي لجأ إليه الشاعر لتحقيق مفارقة ما عن طريق الصوت والصورة،

إنه يمارس متعة الإيحاء الفني عن طريق وسائل عديدة منها الرمز؛ الذي يقوم بإشعال ثورة في أعماق الخيال ليتلبس الواقع باللاواقع، وفي غرابة التركيب اختراق للواقع، تفتيته، بعثرته، ثم البحث عن الشظايا المبعثرة وتركيبها من جديد.

- اعتمد الشاعر على تقنيات الأداء المسرحي، التشكيلي، السردي، والسينمائي، هذه الفعاليات الشعرية جعلت القصيدة تصخب بإفعام درامي وملحمي يعلنان تقاطعا حادا بين ذات الشاعر وذوات الآخرين (الشخصيات- المتلقي).

هذه نقاط توضح لنا كيف أن اللغة وسيلة ربط بين الذات والواقع، وكيف أنها وسيلة للصراع كذلك ...لكن السلطة القاتلة دائما هي سلطة اللغة ذاتها، فباللغة تتستّر اللغة ذاتها عن كيانها وعمقها، وبالبلاغة تخبئ أسرارها، لكنها وبفضل سلطتها لا تتردد أبدا في تكسير عنف الواقع.

الهوامش:

[1]- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي، بيروت-لبنان، دار اوركس-إيطاليا، ط1، (2007)، ص12، 13 .

[2]- رجاء عيد: لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (2003)، ص 18.

[3]- آمنة بلعلي: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (1995)، ص 03.

[4]- محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان-الأردن، جدارا للكتاب العالمي، إربد-عمان، ط1، (2006)، ص 19.

[5]- مجموعة علماء وباحثين: الموسوعة العربية الميسّرة، دار الجيل، بيروت، القاهرة، تونس، الجمعية المصرية، ط2، (2001)، م3، ص1918.

[*] ولد في ملاقا سنة 1881، أبوه أستاذ في الرسم، انتظم سنة 1891 بمعهد الفنون الجميلة لمدينة كروني ثم انتقل إلى برشلونة في 1895 ... ثم انتقل إلى باريس وأنهى فيها مرحلته الزرقاء، وذاع صيته بصورة مذهلة، وبيكاسو ثوري في فنّه، تسيطر عليه فكرة الموت... يعتبر بيكاسو أشهر فنان في القرن العشرين، يوجد متحف يسمى باسمه، ولوحاته من أغلى اللوحات العالمية. ينظر: عبد الله ثاني، سيميائية الصورة. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، (2008)
ص 177- 179.

[6]- نقلا عن موقع الموسوعة الحرة، تاريخ/مجزرة_الرايس/http://ar.m.wikipedia.org/wiki، 30 أكتوبر 2013، الساعة: 29: 14.

[7]- عبد الله ثاني، سيميائية الصورة. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 278.

[8]- عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، (2000)، ص 40.

[9]- جان جاك لوسركل: عنف اللغة، ترجمة: محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، (2005)، ص 405.

[10] -كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العرب، ص 38.

[11] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، (2002)، ص20.

[12] – المرجع نفسه، ص 82.

[13]– نفسه، الصفحة نفسها.

[14]– نفسه، ص 85.

[15]– محمد مفتاح: التلقي والتأويل. مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، (1994)، ص 166.

[16]– عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص 32– 33.

[17]– المصدر نفسه، ص 43.

[18]– نفسه، ص 15.

[19]– محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان–الأردن، جدارا للكتاب العالمي، إربد–عمان، ط1، (2008)، ص 222.

[20]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004). بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي، – الرياض– الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، (2008)، ص 231 .

[21]– عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص 47، 48.

[22]– عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومه، الجزائر، ص 70.

[23]– عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص 32، 33.

[24]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004). بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر"، ص 253.

[25]–كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العرب، ص33.

[26]– المرجع نفسه، ص 20.

[27]– محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 20، 21.

[28]– عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص 45.

[29]– المصدر نفسه، ص 48، 49.

[30]– نفسه، ص 63، 64.

[31]– رجاء عيد: لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 120.

[32] –كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص 8.

جهود مكتب تنسيق التعريب في توحيد المصطلح اللساني العربي
بين الواقع والمأمول

أ. سليمة بلعزوي
أ.د. جودي مرداسي
جامعة باتنة1- الجزائر.

الملخص

يُعد المصطلح العلمي جزءا من قضية مصيرية بالنسبة للأمة العربية من خليجها إلى محيطها؛ فهو أساس حركة التعريب في بعدها السياسي والاجتماعي والفكري والثقافي، وقد اختلف العرب في الكيفية التي يجب أن يكون عليها التعريب في مستواه العام، وليس المصطلح إلا زاوية حاسمة منه.

أنشأت المجامع اللغوية لمحاولة تعريب العلوم المختلفة. ثم أسس 'مكتب تنسيق التعريب'؛ ليُعنى بتنسيق جهود هذه المجامع في مجال تعريب المصطلحات الحديثة، والمساهمة الفعالة في إيجاد أنجع السبل لاستعمال اللغة العربية في الحياة العامة، ومتابعة حركة التعريب في جميع التخصصات العلمية والتقنية، وفي سبيل ذلك عمل على نشر المعاجم التي أقرتها مؤتمرات التعريب، ومن بين هذه المعاجم المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات؛ والذي يُعد ثمرة طيبة في سبيل توحيد المصطلح اللساني، لكنه كأي عمل بشري له مزايا وعليه نقائص.

ويبقى المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات غير متداول بين الباحثين العرب بسبب غياب السلطة الملزمة لمكتب تنسيق التعريب باستخدام مصطلحاته وتداولها.

Abstract

The scientific term is part of a crucial question for the Arab nation, from its golf to its ocean. It is the basis of the Arabization movement in its political, social, intellectual and cultural dimension. The Arab world has differed in the way they should be Arabization in its level generally; and the term is one of the important and critical points of it.

A Linguistic academies have been created to Arabize the different sciences; Then an " bureau of coordination of Arabization " was formed to coordinate the efforts of these academies in the field of Arabization of modern terminology and effectively contribute to finding the means to use the Arabic language in our live and the follow-up of the Arabization movement in the scientific and technical disciplines and hence he worked on the publication of the dictionaries approved by the arabization conferences, such as the" Unified dictionary of linguistic

terms", which is a fruit for the good Unification of linguistic terms, however it has advantages and disadvantages.

Due to the absence of binding authority for " bureau of coordination of Arabization " to enforce and follow-up the use of the proposed terms, the "Unified dictionary of linguistic terms" remains non-current among researchers.

مقدمة

يعد **'المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات'** من المحاولات العربية الساعية لوضع مصطلح لساني عربي موحد؛ أصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الممثلة في مكتب تنسيق التعريب الموجود بالرباط، في طبعته الثانية سنة 2002 لاستكمال ما ينقص مصطلحاته العربية من تعريفات وشروح. والمعجم ثلاثي اللغة، يُمكِّن الباحث والدارس العربي أن يستوعب ويفهم المصطلحات اللسانية من خلال المسارات الثلاثة: الإنجليزية، الفرنسية، العربية.

يعدّ هذا المعجم ثمرة مشاركة واسعة من اللسانيين المتخصّصين، وعلى رأسهم 'عبد الرحمن الحاج صالح' مدير معهد العلوم اللسانية والصوتية بالجزائر، و'سعد عبد العزيز مصلوح' معهد الخرطوم الدولي للغة العربية، و'عبد اللطيف عبيد' معهد بورقيبة للغات الحية، و'محمد حسن باكلا' جامعة الملك سعود الرياض...[1] وقبل التطرق للمعجم، وسبب نشأته، ومدى مساهمته في توحيد المصطلح اللساني العربي الحديث، لا بدّ من التعرض للمصطلح لغة واصطلاحاً.

1-مفهوم المصطلح

إن الوحدتين (كلمة/مصطلح) لا تبديان أي اختلاف من الناحية الشكلية بل في الطريقة التي تستعملان بها، لكن الأولى عامة –تنتمي إلى اللغة العامة- بينما الثانية متخصصة –تنتمي إلى اللغة المتخصصة-، ويمكن التمييز بينهما أيضاً بأن نقول إنَّ للكلمة (معنى)، على حين أنّ للمصطلح (مفهوما)[2] وهذا ما استدعى، حسب م.ت كابري (CABRE Térésa Maria)، وضع تسميات مختلفة لإبراز ذلك التباين، فلدينا في علم المعجم (الجذر والدال والمدلول) ولدينا في علم المصطلح (المصطلح والتسمية والمفهوم).[3]

1-1 المصطلح لغة

المصطلح في اللغة مأخوذ من الجذر الثلاثي (ص ل ح) ومنه الفعل اصطلح، ومصدره الاصطلاح، فالمصطلح مصدر ميمي مشتق من الفعل اصطلح، وقد يأتي اسم مفعول من (اصطلح اصطلاحا) على تقدير متعلق بمحذوف.[4] وحددت المعاجم العربية دلالة هذه المادة بأنها ضد الفساد، حيث أوردها الزمخشري (ت538ه) في أساس البلاغة.[5] وذكر صاحب لسان العرب (ت711ه) أن لفظ 'الاصطلاح' يحمل في دلالته معنى الصلح والتصالح فقال: "تصالح القوم فيما بينهم، والصلح :السِّلم، وقد اصْطَلَحُوا وصالحوا واصَّلَحُوا وتصالحوا واصَّالحوا مشددة الصاد، قلبوا التاء صادا وأدغموها في الصاد بمعنى واحد..."[6] وفي المادة نفسها أورد الزبيدي (ت1205ه) "واصطلحا واصّالحا مشدّدة الصاد، قلبوا التاء صادا وأدغموها في الصاد، وتصالحا واصتلحا بالتاء بدل الطاء، كلّ ذلك بمعنى

واحد."[7]

أما في اللغات الأوروبية فيطلق المصطلح على كلمات تكاد تكون متفقة من حيث النطق والإملاء وهي (Term) في الإنجليزية والهولندية والدنماركية والنرويجية والسويدية ولغة ويلز، و(Terminus) في الألمانية، و(Terme) في الفرنسية، (Termine) في الإيطالية، و(Termino) في الاسبانية، و(Termo) في البرتغالية، و(Termin) في الروسية والبلغارية والسلوفينية والتشيكية والبولندية، و(Termi) في الفلندية، ويشير معنى اللفظة (Term) إلى مدة محددة، ثم استخدمت للدلالة على الكلمة أو العبارة التي تحمل معنى خاصاً، ونلحظ أن التحديد عنصر أساس في دلالات اللفظة في اللغات الأوروبية، ومن ثم تم تخصيصها للدلالة على المفهوم الذي يشير إليه المصطلح.[8]

2-1 المصطلح اصطلاحا

في الاصطلاح العلمي أورد 'الزبيدي' أن المصطلح 'Terme' أو 'الاصطلاح' هو "اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص،"[9] وذكر الجرجاني (ت816هـ): "الاصطلاح عبارة عن اتفاق قام على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول."[10] ثم أضاف، وكأنه يتحدث عن بعض طرائق وضع المصطلح "إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما."[11] وأضاف "وقيل الاصطلاح اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى، وقيل الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين."[12] وبهذا يكون 'الجرجاني' قد أعطى تعريفات عدة للمصطلح؛ يبدو أنه جمعها من مصادر مختلفة لذلك اختلف مضمونها، ويعقب 'مصطفى الحيادرة' على تعريفات الجرجاني "أن بعضها يحتاج إلى بعض الضوابط ليصبح صحيحاً سائغاً؛ ففي التعريفين الأول والثالث اللذين يتضمنان التركيز على اتفاق، فربما قام شخص باختيار مصطلح ما واستعماله، ثم أخذه الآخرون عنه، وحذوا حذوه في دلالة المصطلح على المفهوم وفق ما اختاره واضعه الأول، ولا يعني ذلك الاستغناء على الاتفاق، فالاتفاق ضرورة بالنسبة للمصطلح، ولكن لا للوضع بل للاستعمال بعد الوضع."[13] وانطلاقا من هذا يخلص 'الحيادرة' إلى أن "التعريفات الثلاثة الأخرى التي يوردها الجرجاني تبدو أنسب، ذلك أنها تركز على الجانب الأهم في المصطلحات وهو انتقال اللفظ للدلالة على معنى جديد غير المعنى اللغوي..."[14].

وشبيه بهذا ما ذهب إليه 'أحمد مطلوب' إذ يرى أن "وضع المصطلح مباح للعلماء، ومطلق لكل من احتاج إلى تسمية شيء ليُعرف بهِ."[15] فيما يركز معظم الباحثين المحدثين على مسألة الاتفاق، فـ'مصطفى الشهابي' يقول "لفظ اتفق العلماء على اتخاذه للتعبير على معنى من المعاني العلمية،"[16] أو بمفهوم أدق "وحدة لغوية، أو عبارة لها دلالة لغوية أصلية، ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل تسمية اصطلاحية خاصة محددة في ميدان معين، لعلاقة ما تربط بين الدّلالة اللسانية الأصلية والتسمية الاصطلاحية الجديدة."[17]

ومن خلال هذه التعريفات يتضح لنا أن المصطلح يتكون من جانبين: أحدهما خاص بواضعي

المصطلح، والآخر خاص بالمصطلح نفسه. فأما واضعو المصطلح فلا بد لهم من اتفاق، وهذا يعني أن هناك قضية مُسبقة مطروحة للنقاش وتبادل الرأي، أو كما يصفها 'مصطفى جواد' بأنها متنازع عليها من حيث تسميتها بكذا أو بكذا."[18] أما الاتفاق يكون من مجموعة متخصصة وليس من فرد أو مجموعة غير متخصصة، كما يكون الاتفاق على شيء محدد، مما يدل على وجود ميدان أو مجال للنشاط الذي سَيُسْتخدم فيه المصطلح.

الملاحظ في التعريفات السابقة اشتراكها في أمر مهم؛ وهو أن صُنع المصطلح ليس أمرا فردياً، وإنما عمل جماعي، وأما الجانب المتعلق بالمصطلح نفسه فيلزم المصطلح توافر عنصرين هما: الشكل والمفهوم، أو الدال والمدلول، فالدال أو الشكل هو 'اللفظ أو الألفاظ اللغوية التي تحمل المفهوم'، أي أنه قد يكون مُكوَّنا من كلمة أو أكثر من ذلك، أما المدلول أو المفهوم فهو "الصورة الذهنية التي يشير إليها المصطلح، سواء أكانت صورة لمدلول عقلي أم حسي.[19]

2- **رواد التأليف المعجمي الاصطلاحي العربي**

لما كثرت العلوم، وتعددت مناحيها، وتباينت مفاهيمها صعُب تحديد مصطلحاتها، والتمييز بين رموزها، فظهر ما يُسمى بالمعاجم المتخصّصة التي لم يكن للعرب عهد سابق بها؛ إلاّ في أوائل القرن الرّابع الهجري، حيث يذكر 'مصطفى طاهر الحيادرة' طائفة من أسماء اللّغويين العرب الذين كان لهم السبق في تأليف كُتب في المصطلحات العلمية إذْ يقول: "ربما كانت بداية التأليف في المصطلحات تعود إلى القرن الرابّع الهجري، إذْ نجد من أوائل الذين ألّفوا في المصطلحات، وحدودها مما وصلنا كتاب 'الحدود في النحو' للرماني (ت 384ه)، وكتاب 'مفاتيح العلوم' للخوارزمي (ت387ه)."[20] وإذا ما وصلنا إلى 'الجرجاني' (ت 816ه) وجدنا أنه ربما كان من أوائل الذين أشاروا إلى تعريف الاصطلاح إذْ يورد تعريفه في كتابه 'التعريفات'.

وفي القرن الثاني عشر هجري لم يختلف الأمر كثيراً، إذْ نجد 'التهانوي' في تقديمه لكتابه 'كشاف اصطلاحات الفنون' يشير إلى أهمية الاصطلاح بقوله: "إنّ أكثر ما يُحتاج به في تحصيل العلوم المدوّنة، والفنون المروّجة إلى الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح، فإن لكل علم اصطلاحا خاصا به، إذا لم يُعلم بذلك لا يتيسرُ للشّارع فيه الاهتداءُ إليه سبيلاً، وإلى انغمامه -انفهامه- دليلاً."[21] فلعلم المصطلح جذور في التراث العربي، على النحو الذي نلمسه في مؤلفات 'الخوارزمي' (ت387ه)، و'الذهبي' (ت816ه)، و'أبو البقاء الكفوي' (ت1094ه)، و'التهانوي' (ت1158ه)*.

3- **المعاجم الاصطلاحية المتخصصة في العصر الحديث**

ثمة صلة وثيقة بين المعاجم المتخصصة القديمة والمعاجم المتخصصة الحديثة؛ حيث تُقدم الأولى للمعاجم المتخصصة المعاصرة كمّاً وفيراً من المادة المعجمية، والألفاظ اللغوية، والمصطلحات العلمية، والسياقات اللغوية التي لا يمكن للمعجمي المعاصر الاستغناء عنها، عند تأدية بعض المفاهيم الحديثة. وفي هذا الشأن يمكن عرض مجموعة من المعاجم المتخصصة التي أُلفت في

العصر الحديث والتي تأخرت في الظهور إلى أواخر العقد الثامن من القرن العشرين حين ظهر كتاب 'المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية' لمحمد رشاد الحمزاوي سنة 1977م، وجاء بعده 'معجم علم اللغة النظري' لمحمد علي الخولي سنة 1982م، و'معجم مصطلحات علم اللغة الحديث' لمحمد حسن باكلا وآخرين سنة 1983م، و'معجم المصطلحات اللغوية والأدبية' لعلية عزت عياد سنة 1984م، و'قاموس اللسانيات' لعبد السلام المسدي سنة 1984م، و'معجم اللسانية' لبسام بركة سنة 1984م، و'معجم علم اللغة التطبيقي' لمحمد علي الخولي سنة 1986م، و'قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية' لإميل يعقوب وآخرين سنة 1987، و'المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات' الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في طبعته الأولى سنة 1989م، و'معجم المصطلحات اللغوية' لرمزي منير بعلبكي الذي صدرت الطبعة الأولى منه سنة 1990م، و'معجم المصطلحات اللغوية في كتابات المستشرقين' لإسماعيل عمايرة سنة 1992م، و'معجم المصطلحات اللغوية' لخليل أحمد خليل سنة 1995م، و'معجم المصطلحات الألسنية' لمبارك مبارك سنة 1995م[22]، و'معجم اللسانيات الحديثة' لسامي عياد حنا وآخرين سنة 1997، و'معجم اللغة العربية المعاصرة' لأحمد مختار عمر سنة 2008، و'معجم المصطلحات اللسانية' لعبد القادر الفاسي الفهري سنة 2009م.

4- واقع المصطلح اللساني في العالم العربي

علم المصطلح ليس بالجديد أو الطارئ، عن الثقافة العربية، بل لا يعدو أن يكون نوعاً من المعاجم المتخصصة، ولذا فهو وثيق الصلة بالدراسة المعجمية، ويُنظر إليه في العصر الحاضر على أنه فرع من علم صناعة المعاجم، يرتبط مباشرة باللسانيات التطبيقية، وإن كان بعض العلماء يُلْحقه بعلم الدّلالة[23]. ولئن توقف التأليف في هذا العلم فترة من فترات تأريخ اللغة، فإنه يعود الآن ليستكمل مسيرته، ساداً بذلك فراغا هائلا في الدراسات اللسانية العربية.

إن واقع المصطلح اللساني في العالم العربي المعاصر لا يختلف في مجمله عما هو عليه حال المصطلح العلمي، فقد بدأت فكرته فردية الطابع، ثم ما لبث أن أسهمت الهيئات العلمية الرسمية في تكوينه وإظهاره لحيّز الوجود. والبداية كانت مع عودة أفراد البعثات اللغوية إلى بلادهم –سواء كانوا في مشرق الوطن العربي أو مغربه- فبدأوا بالتفكير في نقل العلوم التي تلقوها هناك في منابعها الأصلية إلى اللغة العربية، وأول ما واجهوا مشكلة المصطلح تقف عقبة في طريقهم، فاحتاروا أيّ طريق يسلكون؟ العودة إلى التراث أم التوليد-بما فيه من مجاز واشتقاق وتعريب ونحت-؟ وتبع تلك الحيرة اختلاف المؤلفين والمترجمين في اختيار المصطلح الأنسب، وتحديد المعنى المراد، "وهذا طبيعي ومتوقع في المصطلحات الدالة على معانٍ واحدة، حتى إن المطلع المبتدئ ليقع في البلبلة والحيرة والاختلاط."[24] من تعدد المصطلحات وتداخلها.

ثم تأسست المجامع اللغوية في العالم العربي منذ بداية القرن العشرين، لأن اللغة وسيلة فعالة لدعم النهضة السياسية والاجتماعية، وكان الاهتمام باللغة العربية في المجامع موازياً

لاهتمامات معرفية أخرى، وتتضح هذه القضايا من خلال مجلاتها التي "تحتوي على دراسات في فقه اللغة والتاريخ والآداب والاجتماع من تأليف الأعضاء وغيرهم من الباحثين والدارسين."[25]

وبتصفح أعمال اللسانيين الروَّاد في الوطن العربي، يبدو ما يشبه الازدواجية في صنع المصطلح اللساني، ليس في كل قُطْر على حِدَة، بل بين أبناء القُطر الواحد، وحتى في أعمال المؤلّف نفسه، ولعل من أسباب تلك الازدواجية أن تلك المصطلحات لم تستقر آنذاك في لغاتها، أو في المدارس اللسانية المتعددة التي ينتمي إليها جيل الرواد. لذلك يصف 'ماريو باي' الواقع اللساني العربي بقوله: "كثرة مصطلحاتها، وتعددها بشكل ملحوظ،"[26] مما انعكس أثره على الدرس اللساني العربي.

فالأصل أن يكون لكل مصطلح أجنبي مقابل عربي وحيد ولكن -وللأسف- نجد أكثر من مصطلح عربي مقابلا للمصطلح الأجنبي الواحد؛ فمن مظاهر فوضى المصطلح اللساني "تعدد الألفاظ للدلالة على المعنى الواحد، وعدم التقيد بمبادئ وضوابط مطردة في وضع الألفاظ الفنية، والخلط بين المصطلح القديم والمصطلح الجديد، والمفهوم القديم والمفهوم الجديد،"[27] وأبلغ مثال على ذلك تسمية العلم؛ أي مصطلح 'اللسانيات' نفسه فقد أحصى 'عبد السلام المسدي' المصطلحات المعربة والمترجمة له ثلاثة وعشرين مصطلحاً وهي:"اللانغويستيك، فقه اللغة، علم اللغة، علم اللغة الحديث، علم اللغة العام، علم اللغة العام الحديث، علم فقه اللغة، علم اللغات، علم اللغات العام، علوم اللغة، علم اللسان، علم اللسان البشري، علم اللسانة، الدراسات اللغوية الحديثة، الدراسات اللغوية المعاصرة، النظر اللغوي الحديث، علم اللغويات الحديث، اللغويات الجديدة، اللغويات، الألسنية، الألسنيات، اللسنيات، اللّسانيات."[28] ويرى 'مصطفى غلفان' أنّ 'المسدي' "أغفل مقابلات أخرى مثل تسمية 'اللِسَانية' التي استعملها 'عادل فاخوري'"[29] وإذا كان هذا حال العنوان فما بالنا بالمضمون.

ولم يقتصر الاختلاف على تسمية هذا العلم، بل تعداه إلى المنظومة الاصطلاحية التي تكون هذا العلم، ومن الأمثلة الأخرى المصطلح الأجنبي Phonème وMorphème[30] وما يقابلهما موضح في الجدول التالي:

المصطلح الأجنبي	المقابل العربي	المصدر

Phonème	1- فونيم 2- صوتم 3- صوت/صوتم 4- صوتية 5- مستصوت/لافظ	دراسة الصوت اللغوي (أحمد مختار عمر) قاموس اللسانيات (عبد السلام المسدي) دروس في علم أصوات العربية (جان كانتينو ترجمة صالح القرمادي) المصطلح اللساني (عبد القادر الفاسي الفهري) مجلة الفكر العربي (عدد خاص عن الألسنية)
Morphème	1- مورفيم 2- صيغم 3- مورفيم/وحدة صرفية 4- صرفية 5- معنم	أسس علم اللغة (ماريو باي) قاموس اللسانيات (عبد السلام المسدي) معجم مصطلحات علم اللغة الحديث (نخبة من اللغويين العرب) المصطلح اللساني (عبد القادر الفاسي الفهري) مفاتيح الألسنية (جورج مونان ترجمة الطيب البكوش)

ومصطلح 'Morphologie' يقابله مبارك المبارك بمصطلح 'علم الصرف'[31] أما 'عبد السلام المسدي' فيقابله بمصطلح 'صيغمية'[32] وإذا اتفق اللسانيون الغربيون على مصطلحي ' Les consonnes'، و'Les voyelles' للدلالة على قسمي الأصوات اللغوية، فإن اللسانيين العرب قد اختلفوا في تحديد مصطلح ثابت لهما، فأطلقوا عليهما تسميات كثيرة منها: الأصوات الساكنة وأصوات اللين،[33] الأصوات الجامدة والأصوات المصوتة،[34] الأصوات الساكنة والأصوات المتحركة،[35] السواكن والعلل،[36] الصوامت والصوائت،[37] الحبيسة والطليقة،[38] الصحاح والعلل'،[39] وغيرها من التسميات والمصطلحات. بل يتغير المصطلح عند الشخص نفسه، فمثلا 'إبراهيم أنيس' ترجمهما في مصنفه 'الأصوات اللغوية' بـ'الساكن والمتحرك'، وفي كتابه 'موسيقى الشعر' ترجمهما بـ'حرف وحركة'.[40] كل هذه الأسباب وغيرها أدت إلى تأسيس هيئات لتوحيد المصطلح العربي.

5 مكتب تنسيق التعريب

عُنيت أقطار المغرب العربي بقضية التعريب؛ نظراً لشدة وطأة الاستعمار الفرنسي على أقطاره، ومن المؤسسات البارزة في هذا الميدان 'المكتب الدائم لتنسيق التعريب في العالم العربي بالرباط'، الذي أنشئ عام 1961م بتوصية من مؤتمر التعريب الذي انعقد هناك عام 1961م. والمهمة

الأساسية لهذا المكتب؛ استكمال المصطلحات العلمية وألفاظ الحضارة في العالم العربي وتوحيدها[41]. وقد أصدر المكتب مجموعةً من المعاجم العلمية المتخصصة في أكثر فروع العلوم[42]، واقترن هذا العمل بإصدار مجلة دورية للأبحاث اللسانية ونشاط الترجمة والتعريب أطلق عليها 'اللسان العربي'، وصدر أول أعدادها في يناير عام 1964م. لأن الغاية الأساسية من إنشاء المكتب - 'مكتب تنسيق التعريب'-، هي "تصور جهاز عربي متخصص، يُعنى بتنسيق جهود الدول العربية في مجال تعريب المصطلحات الحديثة، والمساهمة الفعالة في إيجاد أنجع السبل لاستعمال اللغة العربية في الحياة العامة، وفي جميع مراحل التعليم، وفي كل الأنشطة الثقافية والعلمية والإعلامية، ومتابعة حركة التعريب في جميع التخصصات العلمية والتقنية."[43]

ويرى 'عبد الصبور شاهين' أن مما يؤخذ على هذا المكتب وضعه الجغرافي الذي يَحُدُّ من فاعليته، ويجعله ذا طابع أشبه بالمحلي.[44] لكن وجود المكتب في هذه المنطقة بالذات يُعدُّ ضرورة ملحة أملتها الظروف الاستعمارية التي مرَّت بها أقطار المغرب العربي، وإن كان هناك قصور في فاعلية أداء هذا المكتب فهو عائد –في المقام الأول- إلى ذلك الانفصام شبه التام بين بلدان المشرق العربي ومغربه، والذي ما زال مفروضا على شطري الوطن العربي، بسبب اعتبارات استعمارية بالدرجة الأولى. وممّا يُعاب على المكتب أيضاً، أنه من المفروض أن يكون بديلاً عن كل المجامع اللغوية العربية؛ فيوم "فكرت الأسرة العربية ضمن مؤسسة العمل العربي الثقافي المشترك في إنشاء مكتب لتنسيق التعريب كان من المظنون أن تنصهر في حوضه جهود المجامع القائمة يومها، فإذا بمسلسل إنشاء المجامع يتوالى في الأقطار العربية بعد قيام مؤسسة التنسيق بالقدر الذي تعاقبت حلقاته قبل قيامها."[45] لكن هذا ليس من صلاحيات المكتب، ولا في مقدوره أن يتحكم في هذا الأمر. ويساهم مكتب تنسيق التعريب بفعالية في الجهود التي تبذل في الوطن العربي، للعناية بقضايا اللغة العربية ومواكبتها للعصر واستجابتها لمطالبه، وذلك عن طريق:

1. تنسيق الجهود التي تُبذَل للتوسع في استعمال اللغة العربية في التدريس في جميع مراحل التعليم.
2. تتبع حركة التعريب وتطوّر اللغة العلمية والحضارية في الوطن العربيّ وخارجه، بجمع الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع ونشرها والتعريف بها.
3. تنسيق الجهود التي تُبذَل لإغناء اللغة العربية بالمصطلحات الحديثة ولتوحيد المصطلح العلميّ الحضاريّ في الوطن العربيّ بكل الوسائل الممكنة.
4. الإعداد للمؤتمرات الدورية للتعريب.[46]

وتحقيقا لهذه الأهداف، فإن مكتب تنسيق التعريب يقوم بما يلي:

1- تتبع ما تنتهي إليه بحوث المجامع اللغوية والعلماء ونشاط الأدباء والمترجين، وجمع ذلك كله وتنسيقه وتصنيفه تمهيدا للعرض على مؤتمرات التعريب.

2- التعاون الوثيق مع المجامع اللغوية والهيئات والمنظمات التعليمية والعلمية والثقافية في البلاد العربية.

3- التعاون مع المؤسسات العلمية الدولية العاملة في ميدان المصطلحات العلمية والتقنية من أجل نشر المصطلح العربي الموحد.

4- الإعداد لعقد الندوات والحلقات الدراسية الخاصة ببرامج المكتب.

5- إصدار مجلة دورية لنشر نتائج أنشطة المكتب.

6- نشر المعاجم التي تقرها مؤتمرات التعريب.[47]

ولمكتب تنسيق التعريب مبادئ أساسية في اختيار المصطلحات العلمية؛ ووضعها ومن أهمها:[48]

1- ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي، ولا يشترط في المصطلح أن يستوعب كل معناه العلمي.

2- وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد ذي المضمون الواحد في الحقل الواحد.

3- تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.

4- استقراء وإحياء التراث العربي وخاصة ما استعمل منه أو ما استقر منه من مصطلحات علمية عربية صالحة للاستعمال الحديث، وما ورد فيه من ألفاظ معربة.

5- استخدام الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقا للترتيب التالي: التراث فالتوليد بما فيه من مجاز واشتقاق وتعريب ونحت.

6- تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعربة.

7- تفضيل اللفظة الجزلة الواضحة، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ.

8- تفضيل الكلمة التي تسمح بالاشتقاق على الكلمة التي لا تسمح به.

9- تفضيل الكلمة المفردة لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق والنسبة والإضافة والتثنية والجمع.

10- التعريب عند الحاجة، وخاصة المصطلحات ذات الصيغة العالمية كالألفاظ ذات الأصل اليوناني أو اللاتيني. وعند تعريبها يراعى ما يأتي:

أ- ترجيح ما سهل نطقه في رسم الألفاظ المعربة عند اختلاف نطقها في اللغات الأجنبية.

ب- التغيير في شكله، حتى يصبح موافقا للصيغة العربية ومستساغا.

ت- ضبط المصطلحات عامة والمعرب منها خاصة بالشكل، حرصا على صحة نطقه ودقة أدائه.

إن هذه الأهداف تظل أمراً نظرياً محدود الفعالية إذا لم يختر المكتب منهجا علميا واضحا

يسلكه في وضع المعاجم الموحدة، والتي تناهز أربعين معجماً تحمل عنوان 'المعجم الموحد لمصطلحات'، وتضم أكثر من عشرة آلاف مصطلح.

6- المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (إنجليزي، فرنسي، عربي)

هو معجم أصدره مكتب تنسيق التعريب بالرباط، التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، سنة 2002م في طبعته الثانية، أما طبعته الأولى صدرت عن مطبعة المنظمة بتونس سنة 1989م، "ويميزه عن سابقيه طابعه الرسمي إذ أعدته المنظمة التابعة لجامعة الدول العربية، وأشرفت على إنجازه جماعة من الكفاءات اللغوية العربية من مصر والجزائر والسودان والسعودية والمغرب وتونس"[49].

وعقدت ندوة لدراسة المشروع في أواخر 1983م بمعهد العلوم اللسانية والصوتية بالجزائر وألحقت بالمشروع مجوعة مصطلحات من طرف بعض الأساتذة، منهم 'عبد الرحمن حاج صالح' و'عبد القادر الفاسي الفهري'، وقد تم إقرار المعجم عام 1985م، وتزويده بفهرسين عربي وفرنسي بعد تدارسه من قبل الأساتذة المشاركين.[50]

يشتمل المعجم على تقديم للطبعة الأولى، كتبه 'محي الدين صابر' المدير العام السابق للمنظمة، مع مقدمة وضحت كيفية إنجاز المعجم، بدءا بمراسلة الدول العربية ومؤسساتها المتخصصة لموفاة المكتب بما يتوفر لديها من مصطلحات إنجليزية وفرنسية مع المتداول من مقابلاتها العربية واستخراج المستعمل من مصطلحات في مؤلفات التعليم العالي، إلى تنسيق ما تجمّع من المادة المصطلحية ضمن قوائم ثلاثية اللغة.[51]

كما اشتمل المعجم على تقديم الطبعة الثانية، باسم المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. –مكتب تنسيق التعريب- وألحقت به مقدمة كتبتها لجنة المراجعة؛ المشكلة من 'ليلى مسعودي' و'محمد شباضة'، تضمنت الهدف الأول من وراء هذا المعجم، المتمثل في إبلاغ المعارف الأساسية في هذا المجال إلى القارئ العربي، كما وضّحت طريقة انتقاء المصطلحات، والمقاييس المتبعة في اختبارها وتعريفها بمراعاة الاستعمال الشائع.[52]

وبعد مراجعة المتن الأصلي تم إثراؤه بما استجد من مصطلحات، من قواميس بالعربية والفرنسية ومن مصادر عربية وأجنبية متعددة منها: أبحاث 'تمام حسان'، و'إبراهيم السمرائي'، و'عبد السلام المسدي'، و'ميشال زكريا'، و'علي القاسمي'، و'عبد القادر الفاسي الفهري' و'Noam Chomsky'، و'David Hartman'، ...[53] وتبع مقدمة الطبعة الثانية تنبيه بأن المعجم رُتّبَ ترتيبا ألفبائيا، انطلاقا من الإنجليزية مع مقابلات فرنسية وعربية، وإشارة إلى دلالة الرموز المستعملة.

وقد زود المعجم بفهرسين عربي وفرنسي رتب ترتيبا ألفبائيا مزودين –كل مصطلح على حده- بأرقام المصطلحات، كما وردت في متن المعجم، طبقا للترتيب الألفبائي الإنجليزي. "ومن

الواجب التنويه بسهولة الاطلاع على المعجم الموحد واستعماله وذلك بفضل الفهارس العربية والفرنسية المرتبة والمرقمة بشكل يسهل مأمورية مستعمل المعجم أياً كانت اللغة التي ينطلق منها في عملية البحث عن المصطلح."[54] ويقع المعجم في طبعته الثانية على مائتين وستين صفحة، يتكون من ألف وسبعمائة وأربعة وأربعون مدخلا اصطلاحياً، وضع لكل مصطلح إنجليزي رقم حسب تسلسله مع بقية المصطلحات، وجعل له مقابلا بالفرنسية والعربية، مع شرح لكل مصطلح باللغة العربية. وبمقارنة عدد المداخل الاصطلاحية في الطبعة الثانية مع عددها في الطبعة الأولى التي بلغت ثلاثة آلاف وتسعة وخمسين، يتبين أن عدد المداخل قد تقلص بما يَقربُ النصف تقريباً. وقد يُفسرُ ذلك ما جاء في مقدمة المعجم، حيث إنه تم التركيز على المصطلحات اللسانية الأساسية، وهذا ما يُوافق مسعى التوحيد الذي يرمي إليه المكتب، إذْ يُفترضُ أن يحصل الاتفاق أولاً على المصطلحات الأساسية.[55]

جاء المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات نتاج جهد مشترك بين كبار اللغويين والمتخصصين العرب من أجل توحيد المصطلحات اللسانية في العالم العربي، ورغم ما يحمله هذا المعجم من مزايا وإيجابيات، إلا أنه لا يمكن إغفال بعض المآخذ ومظاهر الارتباك، التي أغفلها مكتب تنسيق التعريب.

1-6 إيجابيات المعجم

من أهم الإيجابيات في المعجم ما يلي:

- سهولة الاهتداء فيه إلى المصطلح المراد البحث عنه، وبأيّ لغة كانت، لأنه اعتمد ترتيبا ألفبائيا انطلاقا من الإنجليزية مع مقابلات فرنسية وعربية ومزود بفهرسين (عربي/فرنسي) مرتبين ترتيبا ألفبائيا ومزوديّن –كل مصطلح على حده- بأرقام المصطلحات كما وردت في متن المعجم طبقا للترتيب الألفبائي الإنجليزي.

- سلك مسلكا وسطا بين دعاة استخدام المصطلحات التراثية بمفاهيم لسانية حديثة وبين الداعين إلى إحداث قطيعة معرفية بين التراث واللسانيات والتجديد في المصطلح. وانتهج طريقة تستند إلى الاستعمال الشائع الذي أصبح مقبولاً لدى عدد كبير من اللسانيين في المشرق العربي ومغربه. مثل الصامت، الصائت، الصوتيات..[56]

- لم يكتف بذكر المداخل والمقابلات الأجنبية، بل قدّم مصطلحات مصحوبة بشروحات وإن كانت موجزة. ومن أمثلة ذلك

المصطلح العربي	الشرح	المصطلح الفرنسي	المصطلح الإنجليزي	الرقم التسلسلي
إثبات	"وجه من أوجه الجملة"	Affirmation	Affirmation	(60)

مجاز شائع	"مجاز شائع الاستعمال"	Catachrèse	Catachresis	(301)
احتكاكي	"صفة الصوامت التسريبية"	Constrictive	Constrictive	(402)

- شارك في إنجازه مجموعة من أهم اللسانيين العرب، والذين لهم إطلاع واسع على المصطلحات العلمية المبثوثة في المعاجم العربية، وفي مختلف الكتب العلمية القديمة. على رأسهم 'عبد الرحمن الحاج صالح' و'عبد القادر الفاسي الفهري'،...

- حرص على إيراد عينات من مختلف الفروع التابعة للسانيات، كالصوتيات، الدلالة، التركيب، السيمياء، وإدراجه للسانيات الاجتماعية، مما زاد في ثراء المعجم[57]. ومن أمثلة المصطلحات التي تنتمي للفروع اللسانية المختلفة:

العلم	المصطلح العربي	المصطلح الفرنسي	المصطلح الإنجليزي	الرقم التسلسلي
الصوتيات	نبر	Accent	Accent	(14)
	تفخيم	Emphase	Emphasis	(563)
	تنغيم	Intonation	Intonation	(841)
الدلالة	أحادي الدلالة	Monosémique	Monosemic	(1019)
	حقل دلالي	Champ sémantique	Semantic field	(1415)
	وحدة دلالية	Structure sémantique	Semantic structure	(1420)
التركيب	اسم الفاعل	Participe	Participle	(1138)
	بناء المجهول	Voix passive	Passive voice	(1144)
	فعل لازم	Verbe intransitif	Verb intransitive	(1705)

- إعداده وفق طريقة منطقية، بدأت بمراسلة الدول العربية ومؤسساتها المختصة لموافاة المكتب بما يتوفر لديها من مصطلحات إنجليزية وفرنسية، مع المتداول من المقابلات العربية، واستخراج المستعمل من مصطلحات في مؤلفات التعليم العالي، وإلى تنسيق ما تجمع من المادة المصطلحية ضمن قوائم ثلاثية اللغة، ودراسته من قبل مجموعة من الأساتذة وفق أسلوب علمي.[58]

2-6 مظاهر الارتباك في المعجم

من بين مظاهر الارتباك في المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ما يلي:

- كثرة المترادفات سواء العربية أو الغربية. من خلال تعدد المصطلحات العربية المقابلة للمصطلح الأجنبي، وتعدد المصطلحات الأجنبية المقابلة للمصطلح العربي، وهو ما يؤدي غياب التعبير الدقيق والتفاهم السريع. وهذه عينة من التعدد على مستوى الدال، وكذلك التعدد على مستوى المدلول:

	المصطلح العربي	المصطلح الفرنسي	المصطلح الإنجليزي	الرقم التسلسلي
التعدد على مستوى الدال	- تناوب حركي - تناوب صائتي	Ablaut	Ablaut	(4)
	-لكنة -نبر	Accent	Accent	(14)
	- نُخروبي - نطعي - سِنخي	Alvéolaire	Alveolar	(93)
التعدد على المدلول	- أحادي اللغة	-Homoglosse - Monolingue -Unilingue	s - Monolingual - Unilingual	(735) (1014) (1651)
	- أداة	-Auxiliaire -Particule	- Auxiliary -Particle	(205) (1139)
	- بناء	- Construction -Voix	- Construction -Voice	(403) (1725)

- نجد في بعض المواضع من المعجم أنّ المصطلحات قُدِّمت من دون شرح، أي ورود المصطلح العربي المقابل للمصطلح الإنجليزي والفرنسي فقط ومن أمثلة ذلك:

المصطلح العربي	المصطلح الفرنسي	المصطلح الإنجليزي	الرقم التسلسلي
لغات مزجية	Langues aggiutinantes	Aggiutinate languages	(68)
تناوب	Apophonie	Apophony	(148)
تقعيسي	Cérébral	Cerebral	(318)
جملة مكم	Phrase complétive	Completive Phrase	(370)

– وفي أحيان أخرى تقديم مصطلحات مصحوبة بشروحات بسيطة، لا ترقى إلى مستوى التعريف الجامع المانع. فقد جاءت مقصّرة في تقديم المصطلح بشكل جلي وواضح، وهو ما أبقاها في حالة لبس وقابلة لتأويلات مختلفة.

المصطلح العربي	الشرح	المصطلح الفرنسي	المصطلح الإنجليزي	الرقم التسلسلي
لسانيات هندأمريكية	"علم اللغات الهندية الأمريكية"	Linguistique amérindienne	Amerindian linguistics	(99)
نظرية البوهرة	"نظرية في نشأة اللغة"	Ouâ-ouâ	Bow bow theory	(270)
جغرافيا لسانية	"الصيغة المختزلة للجغرافية اللسانية"	Géolinguistique	Geolinguistics	(675)

– الناظر إلى مصطلحات 'المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات'، يجد أنها غير كافية ولا تغطي المجال اللساني ومحاوره على المستوى النظري والتطبيقي، وذلك لاستحالة إلمامها بالسيل المتدفق الذي تقذفه مراكز البحوث والجامعات ودور النشر الكبرى في بلاد العالم المتقدمة علميا. فالمشكلة تتعلق بالسباق الزمني التكنولوجي، ذلك أننا لازلنا نبحث عن إيجاد المصطلح اللساني للمقابل الأجنبي والسعي لتوحيده، في وقت أصبحت فيه التطورات اللسانية الغربية تسير على وتيرة التطورات التكنولوجية حيث "أشارت بعض التقديرات إلى أن هناك ربع مليون مصطلح غير مدون في المعاجم العربية سواء العامة أو المتخصصة، وإذا كانت التقديرات تشير إلى أن المستجدات

المصطلحية يربو على خمسين مصطلحا يوميا، فهذا يعني ظهور 18 ألف مصطلح جديد كل عام وفي مختلف المعارف"[59]. لكن رغم هذه الثغرات والسلبيات التي وردت في المعجم، إلا أنه يعد من أهم الأعمال الطيبة في سبيل توحيد المصطلح اللساني العربي.

وصفوة القول

- يعاني المصطلح اللساني العربي من فوضى المصطلح، والسبب الرئيس في هذه المشكلة ينتج عن عدم الوعي بالمصطلحات وأهمية توحيدها، بالإضافة إلى سرعة تطور العلم في الغرب؛ وظهور كم كبير من المصطلحات كل يوم.

- مهمة مكتب تنسيق التعريب؛ هي تنسيق الجهود التي تُبذَل لإغناء اللغة العربية بالمصطلحات الحديثة ولتوحيد المصطلح العلميّ الحضاريّ في الوطن العربيّ بكل الوسائل الممكنة.

- أصدر مكتب تنسيق التعريب معاجم في أغلب التخصصات العلمية، والتي تناهز أربعين معجماً تحمل عنوان 'المعجم الموحد لمصطلحات'، وتضم أكثر من عشرة آلاف مصطلح. منها المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات.

- للمعجم جوانب إيجابية منها سهولة الوصول فيه إلى المصطلح المراد البحث عنه بأي لغة من اللغات الثلاث، مع تقديم مصطلحات مصحوبة بشروحات وإن كانت موجزة في أغلب الحالات، كما أنه لا يخلو من مظاهر الارتباك فنجد أحيانا التعدد على مستوى الدال؛ أي تعدد المصطلحات العربية المقابلة للمصطلح الأجنبي، وأحيانا التعدد على مستوى المدلول؛ أي تعدد المصطلحات الأجنبية المقابلة للمصطلح العربي. مما يؤدي إلى غياب الدقة المصطلحية.

وفي الأخير لابد من القول إن 'المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات' محاولة الهدف منها توحيد المصطلح اللساني العربي، لكن إخفاقه في الوصول إلى هدفه سببه انعدام صفة الإلزام لدى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ومكتب تنسيق التعريب؛ لأنه عندما قرر إلزام استعمال المصطلحات اللسانية المحددة في المعجم الموحد، فإن صيحته لم تكن مسموعة لدى جمهور الباحثين، فلابد من القرار السياسي السيد الذي يلزم تطبيق ما ورد في مؤتمرات التعريب؛ لتفعيل المعاجم الموحدة التي أصدرها المكتب على أرض الواقع.

الهوامش

(1)- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (إنجليزي- فرنسي- عربي)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 2002، ص:11 من مقدمة الطبعة الأولى.

(2)- علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، لبنان، ط:1، 2008، ص:287

(3)- Maria Térésa CABRE، modélisation des concepts: bases pour une tentative de représentation mentale Sur la، Presses Universitaires de Lyon، France، P: 23

(4)- عبد الصابور شاهين، العربية لغة العلوم والتقنية، دار الاعتصام، القاهرة، مصر، ط:2، 1986، ص:117

(5)- ينظر الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1998، ص:554

(6)- ابن منظور، لسان العرب، مادة 'صلح'، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، 517/2

(7)- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مادة (صلح)، 551/6

(8)- ينظر محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب، القاهرة، مصر، 1993، ص:09-10

(9)- الزبيدي، تاج العروس، مادة (صلح)، 551/6

(10)- ينظر علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، ط:1، 2004، ص:27

(11)- المصدر نفسه، ص:27

(12)- المصدر نفسه، ص:27

(13)- مصطفى الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط:1، 2003، ص:14-15

(14)- المرجع نفسه، ص:15

(15)- أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، د.ط، 2002، ص:16

(16)- مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في اللغة العربية، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، ط:2، 1988، ص:3

(17)- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، 1988، 163/63

(18)- مصطفى جواد، المباحث اللغوية في العراق، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، مصر، 1954-1955، ص:112

(19)- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، أزمة المصطلح في النقد القصصي، 163/63

(20)- ينظر مصطفى الحيادرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، ص:60

(21)- التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:1، 1996، ص:1

* مؤلفاتهم هي بحسب الترتيب: مفاتيح العلوم، التعريفات، الكليات، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. وقد أحصى 'ضاحي عبد الباقي' المؤلفات المصطلحية القديمة فبلغت خمسة عشر مؤلفا، ينظر ضاحي عبد الباقي، المصطلحات العلمية قبل النهضة الحديثة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط:1، 1979، ص:108-116، ينظر إبراهيم مدكور، المعجمات العربية المتخصصة، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، 1974، 16/34-21

(22)- ينظر عبد الرحمن حسن العارف، اتجاهات الدراسات اللسانية المعاصرة في مصر (1932 - 1985)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط:1، 2013، ص:347-348

(23)- ينظر عثمان بن طالب، علم المصطلحية بين المعجمية وعلم الدلالة، بحث منشور ضمن كتاب تأسيس القضية الاصطلاحية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، 1989، ص:72، ينظر علي القاسمي، علم المصطلح بين علم المنطق وعلم اللغة، مجلة اللسان العربي، ع:30، الرباط، المغرب، 1988، ص:81-86، ينظر محمود فهمي حجازي، علم المصطلح، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، 1986، 53/59، 62-63، 69.

(24)- محمود السعران، علم اللغة - مقدمة للقارئ العربي-، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص:29

(25)- محمد رشاد الحمزاوي، مجمع اللغة العربية بدمشق والنهوض بالعربية، دار التركي للنشر، تونس، 1988، ص:19

(26)- ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة وتعليق: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط8، 1998، ص:256

(27)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات العربية نماذج للحصيلة ونماذج للآفاق، ضمن ندوة أعمال: تقدم اللسانيات في الأقطار العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص:15

(28)- عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، 1984، ص:72

(29)- مصطفى غلفان، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات أي مصطلحات لأي لسانيات؟، مجلة اللسان العربي، ع:46، الرباط، المغرب، 1989، ص:147، ينظر عادل فاخوري، اللِسَانية التوليدية والتحويلية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط:2، 1988، علماً أن الطبعة الأولى صدرت عام 1980

(30)- أحمد مختار عمر، المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية، مجلة عالم الفكر، الكويت، م:20، ع:3، 1989، ص:580-581

(31)- مبارك المبارك، معجم المصطلحات الألسنية (فرنسي- إنجليزي-عربي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط:1، 1995، ص:188

(32)- عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، ص:203

(33)- ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، د.ط، د.ت، ص:27

(34)- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص:18

(35)- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط:3، 1997، ص:42

(36)- سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات المعاصرة، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط:1 ،1989، ص:215

(37)- مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط:1، 1998، ص:22

(38)- محمد الأنطاكي، دراسات في فقه اللغة العربية، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط:4، د.ت، ص:131-178

(39)- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، 1990، ص:117

(40)- ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 22، 29، ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، ط:2، 1952، ص:4 من المقدمة

(41)- مكتب تنسيق التعريب، مجلة اللسان العربي، ع:2، الرباط، المغرب، 1965، ص:140-141، ينظر محمد المنجي الصيادي، التعريب وتنسيقه في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط:3، بيروت، لبنان، 1984، ص:181-246

(42)- ينظر محمد رشاد الحمزاوي، المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:1، 1986، ص:14، الهامش، ينظر عبد العزيز بن عبد الله، مؤسسات التعريب في الوطن العربي، بحث منشور في كتاب: التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي، ص:113-129، ينظر محمد المنجي الصيادي، التعريب وتنسيقه في الوطن العربي، ص:138-179

(43)- الموقع الإلكتروني لمكتب تنسيق التعريب www.arabization.org.ma

(44)- عبد الصبور شاهين، العربية لغة العلوم والتقنية، ص:30

(45)- عبد السلام المسدي، الالتباس المعرفي وتبرئة المصطلح، مجلة ثقافات، البحرين، ع:8/7، 2003، ص:201

(46)- ينظر أحمد شحلان، مكتب تنسيق التعريب الجهد والمعتمد والآمال، مجلة اللسان العربي، ع:39، الرباط، المغرب، 1995، ص:47-48

(47)- ينظر المرجع نفسه، ص: 48

(48)- ينظر أحمد شفيق الخطيب، تطوير منهجية وضع المصطلح العربي وبحث سبل نشر المصطلح الموحد وإشاعته، مجلة اللسان العربي، ع:39، الرباط، المغرب، ص: 149-150، نقلا عن وقائع ندوة الرباط فيفري 1981م التي حملت عنوان 'توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة' والتي أسفرت عن إقرار ما عُرف بـ'المبادئ الأساسية في اختيار المصطلحات العلمية ووضعها'.

(49)- مصطفى غلفان، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات أي مصطلحات لأي لسانيات؟، ص:146

(50)- ينظر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص:11 من مقدمة الطبعة الأولى.

(51)- ينظر المصدر نفسه، ص:9 من تقديم الطبعة الأولى.

(52)- ينظر المصدر نفسه، ص:15 من مقدمة الطبعة الثانية.

(53)- ينظر المصدر نفسه، ص:16 من مقدمة الطبعة الثانية.

(54)- ينظر مصطفى غلفان، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات أي مصطلحات لأي لسانيات؟، ص:148

(55)- ينظر حميدي بن يوسف، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات بين طبعتيه الأولى والثانية ملاحظات إحصائية، مجلة اللسان العربي، ع:57، الرباط، المغرب، 2004، ص:3

(56)- ينظر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص:15 من مقدمة الطبعة الثانية.

(57)- ينظر المصدر نفسه، ص:16 من مقدمة الطبعة الثانية.

(58)- ينظر المصدر نفسه، ص:10 من مقدمة الطبعة الأولى.

(59)- عبد الله سليمان القفاري، نحو إستراتيجية مدعمة بالحاسب لمعالجة ونشر المصطلح الطبي العربي، مجلة اللسان العربي، ع:43، الرباط، المغرب، 1997، ص:158

الدلالات اللغوية وأثرها في اختيارات القاضي عياض الفقهية من خلال كتابه اكمال المعلم

أ. ياسين داهم
د. عبد العالي شويرف
جامعة غرداية – الجزائر.

الملخص:

إن العلوم الشرعية من تفسير وأصول وفقه متوقفة على الإلمام بفنون اللغة؛ لأن المفسر والفقيه المستنبط محتاج إليها لفهم المعنى على الوجه الصحيح، كما أنه لا يستغني عنها في الترجيح بين المعاني والآراء، لذلك حصل الإجماع بين العلماء على ضرورة تضلع المجتهد من علوم العربية.

–لمَّا كان نظر المجتهد في نصوص الكتاب والسنة وهما عربيان، صار لزاما لمن يتعرض لاستنباط الأحكام منهما أن يكون على قدر كبير من العلم بهذه اللغة، حتى يتوصل إلى ما يحتمله النص من المعاني والأحكام .

وفي اختيارات القاضي عياض الفقهية وجدنا تأثير الدلالات اللغوية واضح خلال تخريجاته واستنبطاته لأحكام الفروع من النصوص الشرعية في كتابه إكمال المعلم بفوائد مسلم.

Resumé

Les sciences religieuses ,dont l'exégèse ,l'ussul et le jurisprudence ont lié à la connaissance de tous les mystères de la langue ,car l'expositeur et l'inventeur juriste "alfaquih" ont besoin d'elle pour comprendre les sens et les meaning correctement.

Aussi,ils ne peuvent pas la dispenser dans la pondération entre les meaning et les opinions. c'est pour cela il est indispensable pour les industrieux de maitriser la linguistique de la langue arabe.

Donc, il est obligatoire pour l'industrieux qui va extraire les dispositions de Elkitab et Assonna d'avoir un grand stock de connaissances de cette langue ,pour atteindre le concept exact du texte.

Et dans les sélections jurisprudentielles de ELKADHI IYADHE on a trouvé l'effet des connotations linguistiques clair et net dans leurs extractions et leurs dérivations des dispositions religieuses dans leur livre "IKMAL ALMOALAM BI FAWAID MOSLIME"

الحمد لله الذي شرف العلم وأهله، ورفع منزلتهم على سائر الخلق، وصل الله على نبيه

المصطفى، وسيد العلماء، الذي لم يورّث دينارا ولا درهما، وإنّما ورَّث العلم، فمن أخذه أخذ بحظ وافر. فالعلم نعمة من أجلّ نعم الله على عباده، ومن أوتيه فقد أُوتي خيرا كثيرا، وفي الحديث النبوي الشريف: ﴿ من يُرد الله به خيرا يُفقهه في الدّين﴾1.

إنَّ الحديث عن العلماء حديث ذو شجون؛ فهو حديث عن أعلام الأمَّة، وحافظي الملَّة، الناطقين بالكتاب والسنَّة. إنَّهم حملة الشريعة، وورثة علم النبوَّة، هيَّأهم الله عزَّ وجلَّ لخدمة هذا الدّين؛ فأفنوا أعمارهم في تحصيل علوم الكتاب والسنَّة، ونافحوا عن الشريعة الغرَّاء في مشارق الأرض ومغاربها جيلا بعد جيل، لا يضرُّهم من خالفهم، ولا يفلُّ من عزائمهم من خذلهم، لا تضعفُ هممهم، ولا تكسر شوكتهم، ولا تضلُّ بهم أمتُهم. حفظ الله بهم السنن، ونجَّى الأمَّة من كثير من الفتن، فهم أمناء الله على وحيه، والواسطة بين النبيّ صل الله عليه وسلم وأمته، والمجتهدون في حفظ ملَّته، أنوارهم زاهرة، وفضائلهم سائرة، وآياتهم باهرة، ومذاهبهم ظاهرة، وحججهم قاهرة.

ومن هنا وجب بيانُ فضائل العلماء، وتخليد ذكرهم، ونشر سيرهم، وتيسير الاستفادة منها، وأخْذ العبر والفوائد من تراجمهم، والتأسِّي بخصالهم ومناقبهم.

ومن هؤلاء العلماء الذين تفتخر الأمَّة بذكرهم العالم الجليل، شيخ الإسلام، وعالم المغرب والأندلس في زمانه، وعَلمٌ من أعلام المالكية في القرن السادس الهجري، إنَّه الإمام العلاَّمة أبو الفضل القاضي عياض بن موسى بن عياض اليحصبي السبتي. أبرز شخصية علمية عرفها المغرب، فقد كان إمام وقته، وموسوعة عصره، في الفقه والحديث، والتفسير والقراءات، واللغة والأدب، والسيرة النبوية العطرة، وسائر العلوم والفنون.

فقد عاش أبو الفضل حياته عالما وقاضيا وعابدا ومجاهدا، متحليا بالخصال النبيلة، والشمائل الكريمة، فكانت حياته غزيرة بالآثار والحميدة، والعطاءات المجيدة. إنه أحد جهابذة الأمة الفضلاء، وعلمائها النجباء، وسادتها الأتقياء، تمسك بحبل الله المتين، والتزم الحق بالبرهان والدليل، وجمع بين القول والفعل، وترجم العلم إلى عمل، فطوبى له، وحسن مآب.

ومما لا شك فيه أنه اشتهر عند المغاربة وغيرهم كَعَلَمٍ من أعلام الحديث والفقه، إذ تعتبر مؤلفاته في هذا المجال عمدة الدارسين والباحثين والمختصين.

وشهرة هذا العالم الجليل كأديب ومحدِّث كادت أن تحجب عن الكثيرين حقيقته كفقيه، له مكانته في ميدان الفقه.

هذا ما سأحاول إبرازه وكشف الستار عنه، من خلال هذه الدراسة، وهذه الوريقات، والتي تتناول مدى تأثير الجانب اللغوي على الجانب الفقهي من خلال اختيارات القاضي عياض في كتابه: " إكمال المعلم " .

فقد أخذ العلم على يد الشيوخ المتقدمين وغيرهم، وعرف بالتحصيل الجاد المتواصل في سبتة والأندلس، تخرج عياض وبرع في مختلف العلوم، وتصدر علماء وقته، وكان بحق إماما في كل فن، شهد له بذلك كبار العلماء، ونطقت به مصنفاته المتميزة، وما طفحت به المصادر من المنقول

عن كتبه.

وإن قارئ كتب عياض ليعجب من قوة عارضته، وعلو كعبه في العلم، وسعة معارفه، ودقة تخريجاته، وضبطه، ويجد أنه يتكلم في كل علم من العلوم كلام كبار أئمته، حتى كأنه متخصص فيه وحده، فلا عجب أن تشيع لدى المغاربة مقولة ضاربة القدم في التاريخ، لا يعلم قائلها جعلت من عياض الفرد علما على بلاد المغرب، وسببا في شيوع ذكرها، ذلكم قولهم: "لولا عياض ما ذكر المغرب"[1].

وقد قال الحافظ ابن كثير[2]: "كان إماما في علوم كثيرة كالفقه واللغة، والحديث والأدب، وأيام الناس".

وأجمعت المصادر على إمامة عياض في علوم اللغة، ونصت على تقدمه في معرفة النحو والأدب والبلاغة، وحفظ اللغة والغريب والأمثال والأشعار، وقد كان شاعرا مجيدا، وخطيبا فصيحا[3]، تتلمذ على كبار علماء المغرب في اللغة، وتحمل عنهم عددا وافرا من كتب اللغة والنحو والغريب[4]، وقد ضمن بعض أصحاب كتب طبقات اللغويين ترجمته في مصنفاتهم[5]، وبالغو في بيان تقدمه في هذا الباب، وأوردو نماذج من نظمه ونثره، وخصص صاحب أزهار الرياض فصلا لهذا الغرض سماه[6]:

"روضة المنثور فيما له من منظوم ومنثور".

وقد وجدت ما قالوه مترجما عمليا في تأليف القاضي لهذا المصنف البديع - **إكمال المعلم**- فهو يتوسع فيه في تفسير الغريب وبيان معاني الألفاظ من عنده ونقلا عن عدد وافر من مصادر هذا الفن[7]، ويذكر أصل اشتقاق الألفاظ وتصريفاتها، واختلافات اللغويين والنحاة، مع الترجيح، ويذكر اللغات المختلفة في اللفظ الواحد، ويقوم بالإعراب، وضبط الألفاظ، وينبه على القواعد اللغوية، وما في الأحاديث من ضروب البلاغة، ويسوق الأمثال، ويفسر الألفاظ بالآيات والأحاديث، ويستشهد بالأشعار.

وبالجملة فقد تكاملت في الكتاب جوانب الصناعة اللغوية، مع تحليه ذلك بلفظ جز، وعبارة محررة، تمكن صاحبها من زمام اللغة فانقادت له نظما ونثرا، وتكفي قراءة مقدمة الكتاب للتأكد من علو كعب القاضي في هذا الباب، كما برع في سائر الفنون.

وسوف أذكر فيما يلي جملة من النقاط التي تجمع أهم جوانب منهج القاضي في علوم اللغة.

1. شرح المفردات اللغوية:

وهو يبين معاني الألفاظ بالآيات والأحاديث والآثار ونقلا عن أئمة اللغة وكثيرا ما يكون ذلك من عنده ابتداء.

أ- شرح المفردات اللغوية بالآيات والأحاديث: ومن أمثلة ذلك قوله[8]: "..وفي الحديث الآخر: **{في فور حيضتها}**، فور الشيء جيشه واندفاعه وانتشاره، وفور الحيض معظم صبة، ومنه فور العين وفور القدر إذا جاشا، قال الله ﷻ[9]: ﴿ وَفَارَ التَّنُّورُ ﴾، ومنه في الحديث:

{ فإن شدة الحر من فور جهنم } ".

ب - **شرح المفردات اللغوية بالآثار**: ومن أمثلة ذلك قوله: "... وأما من رواه: ﴿**يتفقرون**﴾، بتقديم الفاء فصحيح أيضا، وهو عندي أشبه ببساط الحديث ونظم الكلام، ومراده أنهم يخرجون غامضه، ويبحثون عن أسراره، ويفتحون مغلقه، ومنه قول عمر- وذكر امرأ القيس – فقال:" افتقر عن معان عور أصح بصر "[10].

ج - **الشرح اللغوي نقلا عن المصادر المتخصصة مع التوسع غالبا:** ومن أمثلته قوله في معنى الحواريين: " قال الأزهري: " **الحواريون خلصان الأنبياء عليهم السلام، ومعناه الذين أخلصوا ونقوا من كل عيب، وحوارى الدقيق : الذي نخل** "، وقال يونس: "هم خلصاؤهم وخاصتهم" ،وقال السلمي:" هم الأخلاء "، وقال الأنباري:" هم المختصون المفصلون، وسمي خبز الحوارى لأنه أشرف الخبز وأرفعه " ، وقال غيره:" إنما سمي بذلك أنصار عيسى عليه السلام لأنهم كانوا يغسلون الثياب ويحورونها أي يبيضونها، وقيل لكل ناصر لنبيه حواري تشبيها بأولئك"، وقال ابن الأنباري:" في الحواريين خمسة أقوال، قال أهل اللغة:" هم البيض الثياب "، وقيل:" هم المجاهدون"، وقيل:" الصيادون "، وقيل:" القصارون " وقيل:" الملوك "[11]".

د- **الشرح اللغوي من عنده:** وهو كثير، ومن أمثلة ذلك قوله[12]:" قوله:" **فلا يرفث ولا يجهل** "، الرفث السخف والفحش من الكلام، والجهل مثله، يقال منه رفث يرفث، بالضم والكسر، ورفث – بالكسر – يرفث – بالفتح – رفثا – ساكنة – في المصدر، ورفثا – محركة – في الاسم، ويقال: أرفث، أيضا ".

2. ضبط المفردات اللغوية:

وقد اهتم القاضي بذلك وأولاه عناية خاصة وأتقنه، وقلما يشرح لفظا دون أن يحدد وجه ضبطه والخلاف في ذلك إن وجد، ومن أمثلة ذلك قوله[13]:" وقوله:" **وتخلف من بعدهم خلوف** "، هو جمع خلف بالإسكان، وهو الذي يأتي بعد الآخر قال [14]:" **فخلف من بعدهم خلف**"، ويقال فيه:" **خلف** " بالفتح أيضا، ومنه الحديث:{**يحمل هذا العلم من كل خلف عدوله**}، وحكى الفراء الوجهين في الذم، والفتح في المدح لا غير، وحكى أبو زيد الوجهين جميعا فيهما معا، وقال الحربي عنه، غيره".

3. ذكر اللغات المختلفة في اللفظ الواحد:

سواء كان ذلك فيما رجع إلى الاختلاف بين القبائل أو كان عاما.

مثل قوله[15]:" قيس يقولون فاضت نفسه، بالضاد، إذا مات، وطي تقول:" فاظت نفسه"، بالظاء، وقيل:" متى ذكرت النفس فبالضاد، وإذا لم تذكر فبالظاء" ".

وقوله[16]:" "**أف لك**"، أي استحقارا لك وهي كلمة تستعمل في الاستحقار والاستقذار... وفيه عشر لغات، أف وأف وأف، كلها بضم الهمزة، دون تنوين وبالتنوين أيضا على الثلاث، وإفة وإف، بكسر الهمزة وفتح الفاء، وأف، بضم وتسكين الفاء وأفى بالقصر".

4. التنبيه على اختلافات اللغويين:

في شرح المفردات، ومن أمثلة ذلك قوله[17]: "ما ذكره: " أي المازري" في الأعضب والعضباء هو قول أبي عبيد وغيره، وقال ابن دريد: " الأعضب الذي انكسر أحد قرنيه، إلى أقصاه "، قال القاضي: ولا يصح كسر المشاش إلا مع أعلاه، وقال غير أبي زيد: الأعضب في الأذن والقرن الذي انتهى النصف فما فوقه، وقال الحربي: "... والعضب والجدع والخرم والمخضرمة والقصواء كله في الأذن "، قال ابن الأعرابي: " القصو قطع طرف الأذن، والجذع أكثر منه " قال الأصمعي نحوه، قال: " وكل قطع في الأذن جذع، فإذا جاوز الربع عضباء، والمخضرم المقطوع الأذنين ..." قال أبو عبيد:" القصواء المقطوعة الأذن عرضا، والمخضرمة: المستأصلة، والعضباء: النصف فما فوقه"، وقال الخليل: " الخضرمة قطع الواحدة" ".

5. اختيارات القاضي وترجيحاته وتعقباته في مجال اللغة، ومن أمثلته:

قوله[18]: " اختلف في معنى (تربت يداك) على ما ذكره(المازري) ، وقال ابن نافع معناه ضعف عقلك، وقال حبيب عن مالك معناه: خسرت، وقيل افتقرت يداك من العلم، قيل: أي إذ جهلت مثل هذا، وقال الأصمعي: معناه الحض على تعلم مثل هذا كما يقال: أنج ثكلتك أمك، وقيل: تربت يداك أصابها التراب ولم يرد الفقر، وقال الداودي: ﴿إنه قيل بالثاء المثلثة، أي استغنت من التراب، وهو الشحم، وهي لغة القبط ثم استعملتها العرب وأبدلت من الثاء تاء﴾، وهذا ضعيف المعنى ولا تساعده الرواية، والمعروف بالتاء والأظهر أنه خطاب على عادة العرب في استعمال أمثال هذه الألفاظ عند الإنكار للشيء أو للتأنيث فيه، أو الحض عليه والإعجاب به والاستعظام له، ومعناها ملغي لا يقصد، كان أصله من اللصوق بالتراب أو من الفقر، كسائر أصول تلك الألفاظ المستعملة، وليس المراد في شيء منها أصل استعمالها... ".

- قوله[19]: "... وقال ابن قتيمة: " الاستنشاق والاستنثار سواء مأخوذ من النثرة وهو طرف الأنف " ، ولم يقل شيئا، بل الاستنشاق من التنشق وهو جذب الماء إلى الأنف بالنفس،... والاستنثار من النثر، وهو الطرح، وهو هنا طرح الماء الذي ينشق... ".

6. ذكر أصل اشتقاق الألفاظ ووجوه التسميات، ومن أمثلة ذلك:

- قوله[20]: " اختلف في اشتقاق لفظة الإفاضة هنا، فقال الطبري:" معناه الرجوع " ، أي يرجعون من المعشر إلى منى، وقال الأصمعي: " الإفاضة الدفعة، ومنه فيض الدمع "، وقال الخطابي: " أصل الفيض السيلان... ".

وقولة " أصل الشهادة التبيين، ومنة قولة تعالى[21]: (شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ)، أي بين، وسمي الشهادة، لأنه من شهادته تبين الحكم، قال النضر بن شميل:﴿سمي الشهيد شهيدا بمعني انه حي ﴾ تأول قولة [22]:(وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ..) الآية كان أرواحهم أحضرت دار السلام وغيرهم لا يشهد إلا يوم القيامة، وقال ابن الانباري: " سمي بذلك لان الله وملائكته يشهدون له بالجنة﴾، فشهيد على هذا بمعنى مشهود له، وقيل: سمي بذلك لأنه يشهد مع النبي . يوم القيامة على الأمم المتقدمة، قال الله [23] : ﴿لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ﴾ ، وقد جاء هذا في جماعة المسلمين.

ويحتمل أن يكون شهد عند موته ماله عند الله من النجاة والثواب والبشري وحقق ذلك، كما قال ﷺ [24] : ﴿ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ ﴾[25].

7. ذكر تصاريف الأفعال والأسماء، والتنبيه على النوادر في ذلك، ومن أمثلة ذلك:

قوله[26] "وهذه الرواية الصحيحة : {**يكبه**} بفتح الياء، وضم الكاف، فعل ثلاثي من : كب، ولم يأت في لسان العرب فعل ثلاثية معدى ورباعيه غير معدى على نفيض المتعارف إلا كلمات قليلة، منها هذا، يقال اكب الرجل وكببته، قال ﷺ: ﴿ أَفَمَنْ يَمْشِي مُكِبًّا عَلَى وَجْهِهِ﴾،وقال ﷺ: ﴿فَكُبَّتْ وُجُوهُهُمْ فِي النَّارِ﴾ ".

-وقوله[27]: " قوله:" الحصيلة على قياس الحيعلة غير صحيح، بل الحيعلة تنطق على ﴿حي على الفلاح﴾. وعلى ﴿حي على الصلاة﴾ ، كلها حيعلة، ولو كان على قياسه في الحيصلة لكان الذي يقال في حي على الفلاح: الحيفلة، بالفاء وهذا لم يقل، وانما الحيعلة من قوله ﴿ حي على كذا ﴾ وكيف وهو باب مسموع لا يقاس عليه ، وانظر قوله : "جعفل": جعلت فداك ،لو كان على قياس الحوعلة لقال : جعلف ، إذ اللام مقدمة على الفاء ، وكذلك الطبلقة[28] تكون اللام على القياس قبل الباء والقاف ".

- وقوله[29]: " لم يأت فعال من أفعلت إلا جبار ودراك وسئار ".

8. الإعراب :

كثيرا ما يقوم القاضي بإعراب الجمل للتوصل بذلك إلى بيان معاني الأحاديث، ومن أمثلة ذلك قوله[30]: " قوله:" أفقر منا ؟"،كذا رويناه بالنصب على إضمار الفعل: أتجد أفقر، أو أتعطي أفقر، وقد يصح رفعه على خبر المبتدأ، أي احد أفقر منا، أو: من يتصدق عليه أفقر منا ... ".

9. سياق القواعد اللغوية :

من الفوائد اللغوية التي امتاز بها هذا الكتاب إيراد جملة من قواعد أهل اللغة في أثناء الشرح على ما عودنا به القاضي من بذل الفائدة لأدنى ملابسة، وقد كثرت النماذج لذلك، ومنها :

قوله عند شرح قوله صل الله عليه وسلم : {أنا سيد ولد آدم، ألا تقولون كيفه} : "هذه الهاء هاء السكت عند أهل العربية الملحقة في الوقف، وهي تلحق الأسماء والحروف والأفعال لثلاث علل" لصحة الحركة التي قبلها أخر الكلمة كقولهم: غلامية، وكتابية، و" لم يتسنه "[31]، على قول بعضهم، وأينه، وكيفه.

- أو لتمام الكلام المنقوص ، كقوله : عمه ، ولمه ، وقه .
- أو للحاجة عند مد الصوت في النداء والندبة "[32].

وقوله عند شرح حديث{ يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل والنهار ... } : " فيه حجة لمن صحح إظهار ضمير الجمع والتثنية من النحاة في الفعل إذا تقدم"، وحكوا فيها قول من قال من العرب. وهم بنو الحارث:" أكلوني البراغيث"، وعليه حمل الاخفش قوله عز وجل[33]: ﴿ وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا ﴾ ، وأكثر النحاة يأبون هذا من إظهار الضمير، وهو مذهب سيبويه رحمه الله، ويتأولون هذا ومثله، ويجعلون الاسم بعد بدلا من الضمير ولا يرفعونه بالفعل ... " [34].

وقوله عند الكلام على معنى السلام وآدابه وصفته: " ودخول اللام فيه عندهم للتعظيم، قال أهل العربية: " وهي تدخل لثلاث معان: للتعريف كقولك: الرجل، وللجنس كقولك: الشاء والذهب، وللتعظيم كقولك: العباس والحسن ... " "[35].

10. التنبيه على ما في ألفاظ الحديث النبوي من ضروب البلاغة، ومن أمثلة ذلك:

- قوله عند شرح حديث {كل الناس يغدو فبائع نفسه، فمعتقها أو موبقها}: " يحتمل أن يكون بائع هنا بمعنى مشتر، وبمعنى بائع، فجاء بلفظ مشترك بين المعنيين، لان اللفظة تقع على المعنيين، ثم جاء بالجواب على المعنيين ... وهذا نوع من الإيجار بديع عند أهل البلاغة "[36].

- وقوله عند شرح حديث: { المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا }: " ...كله تمثيل صحيح وتقريب للأفهام في إظهار المعاني في الصور المادية "[37].

- وقوله عند شرح حديث { أوليس قد جعل الله لكم ما تصدقون به، بكل تسبيحة صدقة ... } : " سماها صدقة على طريق المقابلة وتجنيس الكلام ... "[38].

11. الاستشهاد بالأشعار:

ضمن القاضي (رحمه الله) في كتابة قدرا لا بأس به من الأشعار في سياق بيان معاني الأحاديث، أو شرح المفردات، أو تمثيلا لقاعدة لغوية، ونحو ذلك، وقد يذكر اسم الشاعر، وقد يمهله وتعتبر بعض أشعار كتابة إضافة للمعروف والمتداول في كتب اللغة والبلاغة ودواوين الشعر، مثل قوله[39]: " وقد قال بعضهم في وصف البياض والسواد:

فجاءت بلونين مستحسنين أبهى من العاج والساسم "

حيث طال بحثي عنه في المظان وسؤال المختصين والشعراء دون جدوى .

وسوف أذكر أنموذجا واحدا وأحيل على المواضع التي أورد فيها الأشعار، والتي يتحقق فيها ما تقدم ذكره من مهجه في هذا الباب، ويمكن مراجعة فهرس الأشعار لهذا الغرض أيضا.

ومن أمثلة استدلاله بالأشعار لمعاني المفردات قولة " وأصل الركوع في لغة العرب الخضوع والذلة، قال الشاعر:

ولا تعاد الفقير علك أن تركع يوما والدهر قد رفعه"[40].

12. التنبيه على الأمثال،

مثل قوله عند شرح قول ابن عباس رضي الله عنهما:

" فلما ركبتم كل صعب و ذلول فهيهات" : " هذا مثل، وأصله في الإبل أي سلكوا كل مسلك من الحديث، مما يحمد ويرضى سلوكه كالذلول من الإبل المستحسن الركوب، وما ينكر ويشق سلوكه كالصعب منها"[41].

- **نماذج من اختيارات القاضي عياض الفقهية:**

للتوجهيات اللغوية للقاضي عياض أثر كبير في اختياراته الفقهية وسأذكر بعض المسائل الفقهية التي توضح هذا الأث وهي كثير في كتابه أكمال المعلم.

1- **المسأله الأولى:** ما القدر الكافي في مسح الرأس أثناء الوضوء؟ اختلف الفقهاء في القدر المجزئ في الوضوء من مسح الرأس ، واختار القاضي عياض مسح كامل الرأس واستدل على أن حرف الباء للالصاق على خلاف من رأى أنها للتبعيض فقال يجزؤ مسح بعض الرأس.[42]

2- **المسألة الثانية:** هل صلى النبي s في الكعبة؟ اختلف الفقهاء في صلاة النبي s في جوف الكعبة، واختار القاضي عياض بأنه صلى فيها وقال بأن الصلاة المذكورة في الأحاديث هي الصلاة المعهودة وليست الصلاة بمعنى الدعاء، على خلاف من ذهب أنها بمعنى الدعاء فقال أن النبي s لم يصل.[43]

3- **المسألة الثالثة:** هل مرور المرأة المصلي يقطع الصلاة؟ واختار القاضي عياض عدم انقطاعها وقال معنى القطع المبالغة في الخوف على فسادها بالشغل بها، على خلاف من ذهب إلى فسادها من العلماء.[44]

4- **المسألة الرابعة:** ما قدر المسافة التي نهيت المرأة أن تسافرها بدون محرم؟ واختار القاضي ثلاثة أيام على خلاف من ذهبوا إلى يوم أو يومين، واستدل عياض بأن الواحد أول العدد وأقله، والاثنان أول التكثير وأقله، والثلاث أول الجمع، وكأنه أشار أن مثل هذا في قلة الزمن لا يحل لها السفر فيه مع غير ذي محرم، فكيف بمن زاد؟.[45]

5- **المسألة الخامسة:** كيف قتل النبي s اليهود الذي قتل الجارية؟ وكان اختيار القاضي عياض أنه رجم اليهودي جهة الرأس فهو رجم ورضخ في نفس الوقت.[46]

6- **مسألة السادسة:** آخر رجل يدخل الجنة، هل دخل النار قبلها؟ وذهب القاضي في اختياره أنهما اثنان، إما شخصان أو نوعان أو جنسان، وعبر بالواحد فيه عن الجماعة، وقد يحتمل أن المراد بآخر أهل النار خروجا يعني ورودا وجوازا، فيكون بمعنى واحد إما في شخص أو جماعة.

وبهذا القدر يتضح ما للغة من أهمية كبيرة في استخراج واستنباط الأحكام من النصوص والفروع الفقهية، كما بانت الصناعة اللغوية والمنهج الأدبي والبلاغي لدى القاضي عياض وما لها من فوائد كبيرة في الصناعة والمنهج الفقهي في كتابه اكمال المعلم بفوائد صحيح مسلم.[47]

الهوامش :

1. انظر: دورة القاضي عياض 133/2، مقدمة ترتيب المدارك

2. البداية والنهاية 225/12.

3. انظر مثلا: أزهار الرياض 7،18/3، المعجم في أصحاب الصدفي ص307، القاضي عياض اللغوي20، 32، 34، 37، 39، مقال: القاضي عياض الشاعر، مقال: الجانب الأدبي في حياة عياض ﴿وقد نشرا في دورة عياض 65/1، 231﴾،

مقال منهج البحث الأدبي عند القاضي عياض، مقال: عياض الناقد البلاغي، مقال: القاضي عياض اللغوي ﴿نشر جميعها في العدد 19، من مجلة المناهل، وهو عدد خاص بالقاضي عياض﴾.

4. انظر: الغنية ص59، 61، 79، 141، 142، 171، وانظر

5. انظر مثلا: قلائد العقيان ص 232، جريدة القصر505/2، إنباه الرواة 363/2.

6. أزهار الرياض 270/4.

7. القسم المحقق من إكمال المعلم، بتحقيق حسين شواط، ص 195، 199، 317، 318.

8. القسم المحقق من إكمال المعلم، بتحقيق حسين شواط، ص 111

9. صورة هود آية: 10، سورة المؤمنون، آية: 27.

10.القسم المحقق من إكمال المعلم، بتحقيق حسين شواط ،ص 261.

11.القسم المحقق 444، 445

12.القسم المحقق124 .

13.القسم المحقق 445.

14.سورة الأعراف، آية: 169، سورة مريم، آية: 59.

15.انظر مثلا 52

16.انظر مثلا: القسم المحقق 112.

17.انظر مثلا 118

18.إكمال المعلم، ص117

19.وانظر مثلا ص 111، 114، 128، 139، 198

20.وانظر مثلا 113، 114، 133، 134، 160، 238 .

21.سورة آل عمران، آية: 18.

22.(...أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون)، آل عمران آية: 169.

23.سورة البقرة، آية 143.

24.سورة آل عمران، آية 170.

25.القسم المحقق ص 653، وانظر مثلا: ص 135، 180، 191، 194، 203، 207.

26.القسم المحقق ص 680.

27.إكمال المعلم ص137

28.أي قول: (أطال الله بقاءك) كما تقدم من كلام المازري في الموضوع المنقول منه.

29.انظر مثلا: 114 ، 129 ، 131، 133 ، 139، 189، 191، 236.

30.انظر مثلا: 88 ، 100، 121، 166، 177.

31.سورة البقرة، آية 259.

32.القسم المحقق ص 904، 905.

33.سورة الأنبياء، آية 3.

34.انظر ص236.

35.انظر مثلا: 67، 94، 156، 21، 151، 163.

36.انظرص184.

37.انظرص112

38. القسم المحقق 301، 430، 556.

39.انظر ص 882.

40. انظر ص203

41.انظر ص 111، وانظر مثلا: 47.

42.اكمال المعلم 200/3

43.اكمال المعلم 230/4-424

44.اكمال المعلم : 424/2.

45.اكمال المعلم : 4/ 447.

46.اكمال المعلم : 468/5 .

47.اكمال المعلم : 556/1.

"المورفيم بين العربية و الفارسية: دراسة مقارنة"

د. اسحق رحماني

أ. **راضية كريمي**

جامعة شيراز- إيران

ملخص :

المورفيم أحد الأركان الرئيسية في تركيب الوحدات اللغوية ومعرفة نظام اللغات، الذي عدّه العلماء من المصطلحات الأصلية في التّحليل الصرفي للغات المختلفة. ولكل لغة نظام خاص تختلف أصوله عن اللغات الأخرى.

وبما أن اللغة العربية والفارسية تتشابهان في بعض الظواهر مثل الحروف والأصوات، ونرى هناك كثيرا من الكلمات المشتركة بين اللغتين؛ فمن الطّريف أن ننظر نظرة مقارنة إلى المورفيم في اللغة العربية والفارسية.

هذه المقالة تسعى إلى تحقيق هذا الهدف بالتّركيز على تعريف المورفيم وبيان أنواعه ووظائفه في كل من اللغتين، وإيضاح وجوه التشابه والاختلاف بينهما، مما يهدينا إلى المعرفة الواعية للأنظمة اللغوية.

الكلمات المفتاحية: اللغة الفارسية، اللغة العربية، المورفيم الحر، المورفيم المقيد، الوحدة.

An investigation of morphemes on the Farsi and the Arabic language

Abstct:

Morfym a combination of basic units of language and knowledge of languages that scientists The basic changes in morphological analysis for different languages and have considered specific to each language of the principles that are different from other languages.

Considering the insignificant Arabic and Persian in some like letters and sounds are the same, and that's where a lot of words between the two common language is so interesting comments Adaptive on Morfym both Arabic and Persian have.

This article attempts to fulfill this goal by relying on the definition and expression of a variety of tasks in both languages Morfym And clarify the similarities and differences between the two until we have full knowledge of the language system.

المقدمة

من المباحث الصرفية الّتي عالجه العلماء في حقل الصرف والتركيب هو المورفيم الّذي يعتبر من أهم الركائز الأساسية لعلم الصرف؛ حيث جعلوه أساسا مشتركا للتحليل في كل لغة ناطقة بها. فالمورفيم هو العنصر الصرفي المشترك بين جميع اللغات الّذي يصلح أن يجعل قياسا في الدّراسات اللغوية، وذلك لكون المورفيم أصغر وحدة مؤثرة صرفياً.

فيعد المورفيم من المباحث الصرفية الّتي طالما عُني بها، فتطرق النحاة العرب إلى الصَّرف قديماً وقاموا بإيضاح كل جانب منه، كما تطرَّقوا إلى المسائل النحوية. فيتَّضح من حديثهم في الكلمة، أنّهم عُنوا بتعريف ما جعلوه من الأسس التحليلية وهو الكلمة. فضلاً عن أنهم تحدثوا بتفصيلٍ عن كل جزء تشملها الكلمة ولها دلالة صرفية. ومن ذلك ما ذهبوا إليه في تعريف الحركات - إعرابية وغير إعرابية - والجذور وما يلتصق بها ويحوّلها إلى الأسماء و الصفات ، و غير ذلك مما يرتبط بما سمى « التحليل الصرفي ».

بقولهم: فالكلمة هى الّتي لقيت في كتبهم حظوة رفيعة، بصفتها أساسا في التحليل الصرفي؛ حيث عملوا على تحديدها: «والكلمة هى اللفظ الموضوع لمعنى مفرد؛ فقولنا «الموضوع معنى» أخرج المهمل كديز، و قولنا « مفرد » أخرج الكلام؛ فإنه موضوع لمعنى غير مفرد.»[1]

لكنه من الواضح أن النحاة العرب لم يشيروا في هذا الصدد إلى المورفيم وما في معناه ولم يعالجوا ما يشمله الصرف من تعريف الكلمة وتحليل الجذور واللواصق، في دائرة مصطلح محدد كالمورفيم وما يرتبط بها من تجزئة الكلمات، و« عندما تطرق النحاة العرب إلى نحوية يلاحظ في دراستهم أن هناك إشارة إلى ما يعرف اليوم بالمورفيم قبل ظهور علم اللغة الحديث، وكانوا يطلقون عليه مصطلح (الكلمة). والناظر في كتبهم يجد هذه الحقيقة على الرغم من أن دراستهم تلك كان الغرض منها إثبات أن الكلام العربى لا يخرج عن الاسم والفعل والحرف. »[2]

والمورفيم يونانى في الأصل والجذر، أجنبى في المصطلح، منسوب إلى الهند في ادراك المعنى والمكانة. فهو « مأخوذ من الكلمة اليونانية Morphe بمعنى شكل أو صيغة ويقابلها في الانجليزية Form وقد حاول بعض العرب ترجمتها إلى (الصرفيم) ... وأوّل من عرف المورفيم، كما يقول روبنز Robins [1971 م] وأدرك مكانته في التحليل اللغوى هم قدماء اللغويين الهنود، ومن أشهرهم بانيني Panini الّذي يعزي إليه مبدأ الأخذ بالعناصر الصفرية كذلك. »[3]

ومن العلماء الذين تطرقوا إلى المورفيم "فندريس"(1950 م)، الّذي جعل الصوت، و التغييرات الاستبدالية، والموقعية أساسا في تقسيم المورفيمات. ثم جاء بعده الدكتور " محمود سعران " (2008 م) و هو درس الموضوع تحت مصطلح « النحو الوصفي » وسار في أصوله وتعاريفه على منهج فندريس كما سار إلى التعريف الشائع له عند المدرسة الأمريكية. وتوجد هناك فروق بين آراء السابقين في دراسة المورفيم والّذين جاؤا بعدهم من حيث التقسيم والمصطلحات. فهم قسموا المورفيمات إلى الصوتية والتحريفية والترتيبية، بينما قسمها المحدثون إلى المورفيم الحر والمقيد و ...

الخ .

فتطرق المحدثون إلى المورفيم وقاموا بتطبيقه على لغاتهم واستخراج الأنظمة اللغوية على أساس منه. فهم « درسوا المستوى الصرفي تحت اسم المورفولوجيا والخلاف بين درس اللغويين القدماء وبين المحدثين هو أن القدماء كانوا يخصون درسهم بتحليل مستوى الصرف للعربية وحدها أو اللغات الّتي تشبهها مثل بعض اللغات السامية، أما المحدثون فقد درسوا المستوى الصرفي في أيّ لغة ... وأساس التحليل عند المحدثين يأتي في مصطلح المورفيم ».[4]

ثم عالجه المعاصرون وعملوا على دراسته وكان جلّ اهتمامهم أن يقدموا تعاريف سابقيهم من علماء اللغة في هذا الصدد ووجوه إشراكها واختلافها ومن ثم تطبيقها على اللغات المختلفة ودراسة الجوانب المشتركة والمتنوعة من اللغات. منهم " شرف الدين الراجحي " (2001 م) حيث جاء بأنواع مختلفة مما ذهب إليه العلماء في تقسيم المورفيم وذكر عدّة أنماط في تعريف المورفيم وأنواعه . والدكتور"حاتم صالح الضامن " (1989 م) حيث فصل الموضوع وشرح أنواع الوحدات الصرفية وأنماطها والتغييرات الصرفية الصوتية وتفاصيل كل ذلك. والدكتور" محمود فهمي الحجازي" ، فهو درس الموضوع في نطاق علم اللغة و أتى بتعاريف من العلماء تحت مصطلح « الوحدات الصرفية » وذكر نماذج من أنواع المورفيم في الإنجليزية. و" نايف خرما "(1989 م) الّذى أشار إلى المورفيم وشرح أنواع اللغات من حيث التركيب ومن حيث الطرق الّتي تستخدم لها للدلالة على إعراب الكلمات في الجملة، وقدم تطبيقات من المورفيم بين اللغات المختلفة.

وبالنسبة إلى اللغة الفارسية (دري)، فيبدو أن أوّل من تطرق إلى القواعد اللغوية هو ابن سينا أبو علي، حيث تحدث في كتابه « دائرة المعارف » المسمى بـ«العلايي » (دانشنامه ى علايي)- الموضوع في المنطق - عن تقسيم الكلمة إلى الاسم و الكلمة (الفعل) والأدوات . ثم سار بعض الفلاسفة على منهجه في هذا التقسيم للكلمة، من مثل نصير الدين طوسى، وقطب الدين الشيرازي و ... الخ . ومن الواضح أنه توجد ملامح كتابة قوانين اللغة الفارسية في الكتب العروضية واللغوية لأوّل مرّة؛ حيث ظهرت هذه الكتب جوانب من الصرف والاشتقاق. ويبدو (دري) قد ألّفت في تركيا والهند لأول مرة ؛ حيث أحسوا بحاجة إلى تعليم اللغة الفارسية إلى غير أبنائها. فألفت الكتب الصرفية والنحوية من القرن العاشر ، ومنها كتاب أحمد بن اسحاق بقّال القيصري « تاج الرؤوس و غدة النفوس »، وكتاب الخطيب « رستم المولوى » « وسيلة المقاصد إلى أحسن المراصد » و ... الخ .[5]

واللغة العربية تشترك مع بعض اللغات في أصولها وقوانينها الصرفية والنحوية. ومن اللغات الّتي تشبه اللغة العربية هي اللغة الفارسية. فيتمثل اشتراكهما في عدّة كلمات وعدة أصول من الصرف والنحو و ... الخ. والحافز الرئيس من دراسة المورفيم في اللغتين العربية والفارسية، يمكن أن يظهر عند الإجابة عن أسئلة كهذه: هل هناك قواعد مشتركة في المورفيم بين هاتين اللغتين المتشابهتين شكلاً؟ ما العناصر المورفيمية المشتركة بينهما؟ كيف تتمثل وجوه الاختلاف؟ وفيم

تتجسد الفروق؟ ومن الطريف أنه توجد تشابه مقيد بين اللغتين من حيث الأنظمة اللغوية ومن حيث تقسيم الوحدات الصرفية الّتي تؤثر في تحليل اللغة، كما هو جميل أن تُعرف أسباب الفروق الموجودة بين اللغتين في المورفيم. والّذي يحقق دراسة كهذه هو الأسلوب المقارن الّذى يظهر في نطاقه كل ما يقصده الباحث في الحقول اللغوية من حيث معرفة الاشتراكات والفروق بين اللغتين.

مفهوم المورفيم و وظائفه في العربية

مفهوم المورفيم

إن الباحث الّذى يريد أن يعرف المورفيم يجد عدّة تعاريف لهذا المصطلح الحديث والأساسي عند مدارس البحث اللغوي الّتي عنيت بالتحليل الصرفي للّغات، وتتفق التعاريف في الغالب على كون المورفيم « أصغر وحدة في بنية الكلمة تحمل معنى أو وظيفة نحوية في بنية الكلمة .[6]

فحاول العلماء أن يجدوا مفهوما يعبروا بها عن أصغر وحدة لغوية ذات معنى حتى يؤسسوا عليه أصولهم في تركيب اللغات ودراستها لغوياً، فإن كانت هناك وحدة لغوية ذات دلالة فمن الأفضل لهم أن يبدأوا من أصغر وحدة يمكن أن توجد في اللغة لكى يجعلوها أساسا « لتحليل جميع اللغات، فقد أطلقوا على هذه الوحدة اسم المورفيم . »[7]

ومن أهم التعاريف الّتي قدمها العلماء في باب المورفيم ما يأتي:

- يذهب فندريس في كتابه « اللغة » إلى أن المورفيم هو أحد القيم الصرفية الّتي تعبر عن النسب الّتي يقيمها العقل بين دوال الماهية. وهو أصغر وحدة صرفية في بنية الوحدة اللغوية.
- يعتقد العالم اللغوى بلومفيلد أن المورفيم « صيغة لغوية لا تحمل أى شبه جزئى في التتابع الصوتى و المحتوى الدلالي مع أية صيغة أخرى »[8]
- « ويقول اليس Eliis إنّ المورفيم هو وحدة المعنى، أى أصغر عنصر ذي معنى، وفي اصطلاح الصينيين يسمون الأفكار كلمات مليئة، والمورفيمات كلمات فارغة »[9]
- والدكتور تمام حسان « يفرق بين كلمات ثلاث، يتصل بعضها ببعض أولاها (باب) والثانية (مورفيم) والثالثة (علامة) ويمثل للترابط بين هذه الاصطلاحات الثلاثة بقوله إنّ باب الفاعل يعبر عنه بمورفيم خاص هو الاسم المرفوع، وعلامته (محمد) مثلاً، فالمورفيم حسب مفهومه هو معنى وظيفي كالفاعلية أو المفعولية أو المشاركة ليس له شكل وإنما الشكل لعلامته وهى الصيغة. »[10]
- وعرف توفيق محمد شاهين المورفيم بأصغر وحدة لغوية ذات معنى. وهو تأثر في تعريفه هذا بالعالم اللغوى بلومفيلد.[11]
- ويعرفه كلماير بإشارة عابرة في كتابه ويقول: « أما موضوع علم المورفيمات فهو تأليف ألفاظ لغوية من أصغر العلامات « المورفيمات ». »[12]

وهناك من العلماء من شرح المورفيم ضمن عنصرين أساسيين؛ المعنى، والعلاقة. وهما يتمثلان في الصورة اللفظية فإنّ « الصورة اللفظية تتضمن عنصرين أساسيين: العنصر الأوّل هو « المعنى » أو

« المعاني »(أى الحقيقة المدرَكة و« المتصورّة »)... وأما العنصر الثّاني فهو « العلاقة » أو«العلاقات » الّتي تنشأ بين المدركات (أو المعاني)، وهذا العنصر يسمى في الاصطلاح اللغوي « المورفيم » Morpheme . والنظر في «المورفيمات » يسمى « المورفولوجيا ». »[13]

وظائف المورفيم في العربية

تعمل المورفيمات في بناء الجملة على خلق الصفات المتميزة للكلمات، وإبراز المفهوم الّذى قصده المتكلّم أو الكاتب « ويرى المهتمون بالدراسات الصرفية والصوتية أن مهمة هذه المورفيمات الثلاثة، تتوزع بين إضفاء قيمة تعريفية أو تحديدية أو تصنيفية أو توزيعية يكون المورفيم في هذه الأنواع الثلاثة إمّا عنصراً صوتياً، أو مقطعاً أو عدّة مقاطع، وأحيانا يأتي المورفيم فونيماً واحدا ».[14]

وهذا ما يشترك فيه المورفيم في اللغتين العربية والفارسية إذ إن المورفيمات في الفارسية - واللغات الأخرى – تؤثر في تحديد معنى الكلمات وتعريفها وتصنيفها في نوع خاص من الكلمات (المصدر، الصفة، الفعل). كما تنبّأ النصّ المذكور عن النقطة المشتركة الّتي تعد من شروط المورفيم وهى صورة المورفيم المتكونة من صوت واحد أو مقطع واحد، أو عدّة مقاطع.

ويمكن تحديد وظائف المورفيم في قسمين رئيسين:

الوظيفة الصرفية: إذا اعتبرت الصيغة والوزن من الموضوعات الصرفية ومن أنواع المورفيم الصفري فهناك وظيفة صرفية لمورفيم الصيغة أو الوزن إضافة على الوظيفة الّتي يؤدّيها مورفيم الجذر. فهناك وظيفتان للكلمات الدالة على الوزن والصيغة من مثل « جُعِل »:

- الوظيفة الّتي يؤديها مورفيم الجذر وهو افادة المعنى المجرد من الوزن و الصيغة: (ج ع ل)
- الوظيفة الّتي يؤديها مورفيم الصيغة والوزن وهو افادة معنى الصيغة الخاصة: معنى المجهول (جُعِل)

الوظيفة النحوية للمورفيم: تقسم الوظيفة النحوية إلى قسمين:

- الوظيفة العامة: وهى تتمثل في دلالة الجملة من الخبر والانشاء، والإثبات والنفي، والتأكيد، والشرط و ... الخ . ويتم بواسطة مورفيمات كالنبر والتنغيم والفواصل.
- الوظيفة الخاصة: وهي ذلك الوظيفة النحوية أو دور الكلمة في الجملة من مثل الفاعلية والمفعولية.(الديوان الوطنى للتعليم والتكوين عن بعد)

ففي جملة « جاء المظلوم » يمكن تحديد وظيفتين للمورفيم « المظلوم »: الوظيفة الصرفية لكونه دالاً على اسم المفعول. والوظيفة النحوية من حيث هى الفاعل في الجملة. وفي جملة « رأينا النجوم » لمورفيم « نا » وظيفته الصرفية وهو الإضمار وظيفته النحوية وهى الفاعلية.

3 . مفهوم المورفيم في الفارسية

يعتبر المورفيم في اللغة الفارسية (تكواژ) هو الوحدة الثانية بعد الفونيم الّتي يمكن أن تتشكل

من فونيم واحد أو عدة فونيمات. وقد يكون له معنى مستقل ووظيفة مستقلة من مثل: ميز، خوب، من، ... الخ، فيسمى المورفيم الحر. وقد يكون له معنى غير مستقل، فحينئذ يستخدم جزءاً للكلمة ويسمى المورفيم المقيد من مثل اللواحق لصناعة اسم الفاعل: "بان" في كلمة باغبان(البستانيّ)،"گار"في كلمة آموزگار(المعلّم)،"مند"في كلمة كارمند(الموظّف) ... الخ.[15]

والسمة المتميزة في هذه الوحدات هي إشتراك كل منها في عنصرين: الصوت والمعنى، فلكل منها صوت كما لها معنى. وإذا كانت المورفيمات من نوع واحد يمكن أن يعوض عن كل منها بمثلها.[16]

وهناك تعاريف قدمها العلماء في معنى المورفيم، أهمها:

- المورفيم " تكواژ" أو" واژک " هو أصغر وحدة لغوية ذات معنى أو وظيفة نحوية في الجملة الّتي تستخدم في بنية الكلمة.[17]
- المورفيم في الفارسية هو أصغر وحدة ذات المعنى أو خالق المعنى. وينقسم الوحدة الّتي تملک المعنى إلى قسمين: ذات جذر فعلى مثل: "رفت"(ذهب)، "آمد"(جاء)، "رو"(اذهب)، والّتي ليس لها جذر فعلى: "سنگ"(الحجر)، "كوه"(الجبل)، "دست"(اليد). كما يتمثل التعريف « خالق المعنى » فيما يعطى الكلمة معنى جديدا من مثل:
  - اللواصق أي كل ما يسمى في الفارسية « وند » بأنواعه:(السوابق، اللواحق، الدواخل)
  - بعض العلامات الإعرابية: (را: علامة المفعول)
  - الكسرة و هى علامة الإضافة.
  - عدة حروف: "از"(من)، "براى"(لِ)، "در" (فى)
  - حروف الربط الفارسية: "كه"(الّذي)، "تا"(حتّى)، "هنگاميكه"(حينما)

فالمورفيم في الفارسية هو العناصر اللغوية المقيدة الّتي تلحق أوّل الكلمات أو آخرها أو تقع بين حروف الكلمة، وبذلك تعمل على تغيير الكلمة صرفياً.كما هى الحال في العربية ومما يشترك الفارسية والعربية فيه هي أنّه يجب التمييز المورفيمات في الفارسية أن يهتم الباحث بالمعنى المستقل للوحدة أو وظيفتها الصرفية و النحوية، كما يجب ألا يجعل طول المقاطع وكثرتها أساساً في تحديد المورفيمات؛ لأنّه يمكن أن يشكل المورفيم من فونيم (واحد) أو من عدّة مقاطع من مثل: كلمة "زبان"(اللغة) في الفارسية، فهو مورفيم واحد حال كونها متشكلة من مقطعين.[18]

ففي اللغة الفارسية لا يوجد هناك فروق كثيرة في تعريف المورفيم بل اتّفق العلماء إلى حد ما في تعريفه وذلك لكون اللغة العربيّة لغة أدقّ من اللغات الأخرى، فانّ الأقيسة الصرفية الكثيرة في العربية والأصول النحوية الواسعة فيها تؤدي إلى اختلاف العلماء في قضايا المورفيم من التعريف والمعنى إلى الأنواع والأنماط. فكلّ منهم يريد أن يقدّم الرأي الأصح في هذه اللغة الدقيقة الجوانب.

أقسام المورفيم بين العربية و الفارسية

هناك مناهج و نزعات مختلفة في تقسيم المورفيم، ذهب إليه العلماء غربا وشرقا ومن أهمها

ما يلي:

أقسام المورفيم على أساس الطول

قسمت المورفيمات إلى ثلاثة أقسام:

- مورفيمات تتألف من صوت واحد فقط من مثل: الضمة القصيرة: (جاء أحمدُ)، اسناد المجيء إلى أحمد، الضمة الطويلة المعبرة عن الإسناد إذا كان المسند اليه من الأسماء الخمسة: (جاء أبوك)، الكسرة الدالة على التبعية: (كتاب زيد)، التنوين: (جاء رجلٌ)، التاء في جاءت ... الخ .
- مورفيمات تتألف من مقطع واحد ، منها: عن، من، في، أو.
- مورفيمات تتألف من عدة مقاطع من مثل: الهمزة والسين والتاء الدالة على الصيرورة: (استغفر)، الهمزة والتاء للمطاوعة: (اجتمع)، كل الأفعال الناقصة (كان، أصبح، صار).[19]

هناك إشتراك بين العربية و الفارسية لأنه يوجد في الفارسية مثل هذا التقسيم كما توجد لكل منها نماذج معينة، فهناك في الفارسية مورفيمات :

- تتألف من صوت واحد: من مثل الكسرة الدالة على التعلق بين التراكيب ويسمى في الفارسية « نقش نماى إضافه »، و هذه الكسرة فونيم ومورفيم وكلمة معاً: (گفتارِ پايانى ، كتابِ على، ميزِ كوچك).
- مورفيمات تتألف من مقطع واحد، من مثل: « را » في العبارة"كتاب را خريدم"(اشتريتُ الكتاب) علامة المفعول، وكثير من اللواصق الّتي يتصل بالكلمة لإفادة معنى جديد من مثل: «هم » « تر » « دانش » في "همكار"(الزميل)، "بالاتر"(الأعلى)،"دانشجو(الطالب).
- مورفيمات تتألف من عدة مقاطع: من مثل «سَ »، و« را » في "دانشسرا" (المعهد) وكل المورفيمات الحرة: "گردن"(العنق)، "حوصله"(الصبر)، "شعوذه"(الشعوذة)

أقسام المورفيم على أساس الصوت و التغيير و الموقعية

هذا ما ذهب إليه فندريس وغيره من القدامى، حيث قسموا المورفيمات إلى ثلاثة أقسام :

- **المورفيم الصوتي**:كثيرا ما انتشر المورفيم الصوتي بين اللغات الناطقة بها حتى قيل هو أكثر أنواع المورفيم شيوعا بين اللغات. ويبدأ المورفيم الصوتي من الحركة (الضمة و الفتحة و الكسرة)، و الحروف (من مثل الحروف العلة)، والتنوين، إلى مورفيم المقطع الواحد من مثل: ما.
- **المورفيم التحريفي أو التحويري**: وهو المورفيم الذى يحصل إثر التغييرات الاستبدالية فلا تلحق الزوائد بالكلمة من السوابق واللواحق والدواخل؛ بل يتغير حرفا من حروف الكلمة أو حركة من حركاتها، فيتغير مكان الصوت ويستبدل الصوت بصوت آخر مثلما يحدث في جمع التكسير (حمار – حمير) واسم الفاعل والمفعول من المزيد (مفصِّل ، مفصَّل – مقلِّد ، مقلَّد).
- **المورفيم الترتيبي**: ما يحدد حسب موقعه في الجملة على الترتيب بينما لا توجد سمات

إعرابية للكلمة في الجملة ، ومثال ذلك قليل في العربية، فأدل دليل على قلة هذا النوع من المورفيم في العربية هو أنها تتمتع من الحركات الاعرابية الّتي تعصم الكلمات من اللبس والخطأ. ويتمثل في الجمل الّتي تجب فيها عدم تقدم المفعول على الفاعل لخلوهما من الحركات الاعرابية: « ضرب موسى عيسى ».[20]

ويوجد في اللغة الفارسية مثلما يوجد في المورفيم التحريفي أو التحويري ويمكن تقسيم نماذجها إلى قسمين:

- قسم موضوعٌ بتأثير اللغة العربية: فتتمثل هذا النوع في المشتقات المأخوذة من الكلمات العربية المستخدمة في الفارسية من مثل: عالِم وعالَم .
- قسم خاص باللغة الفارسية وكلماتها من مثل: «گِرد، گَرد» (الحول، تجوّل) فتغير المورفيم من الإسمية إلى الفعلية بتغيير الحركة.

وأما بالنسبة إلى المورفيم الترتيبى فإنه لا يوجد في الفارسية نموذج يدل على هذا النوع من المورفيم، و ذلك لأسباب؛ الأول: لا توجد الحركات الإعرابية في اللغة الفارسية، لكن بما أن للمفعول سمةً خاصة واحدة في الفارسية وهو علامة (را)؛ فلا يحدث هناك لبس بين الفاعلية والمفعولية فلا يقال: «**من پلنگ زخمي كردم** » دون العلامة (را)، بل يقال: « **من پلنگ را زخمى كردم** »(أنا جرحتُ النمر). الثاني: لأنه لا توجد في اللغة الفارسية مسوغ لتقدم المفعول على الفاعل دون أن يتسم بسمته الخاصة « را »، فحينما يقال: «**گرگى پلنگى زد.** » (جرح ذئبٌ نمراً) لا يحدث هناك لبس في المعنى بل المعنى واضح، فلا يظن شخص أنه يمكن أنْ يُقصَد بها أن «پلنگ » هو الذى ضرب « گرگ ». وان قُصد هذا المعنى فيقال: « **گرگى را پلنگى زد** » وتقديم المفعول في هذه الأخيرة ليست محبذة في اللغة الكتابية.

التقسيم الشكلى (الحديث)

أما التقسيم الحديث الذى لقى حظوة رفيعة لدى العلماء في كتب علم اللغة الحديث فهو التقسيم الشكلى للمورفيم؛ حيث ينقسم المورفيم فيه إلى قسمين رئيسيين: المورفيم الحر والمورفيم المقيد. وأضاف بعضهم اليهما قسما آخر وهو المورفيم الصفري. وتشترك الفارسية والعربية في هذه الأقسام الثلاثة للمورفيمات دون الأنواع الّتي تندرج تحتها، خاصة في المورفيم المقيد، لأنّ هناك في اللغة العربية عدّة مورفيمات لا يوجد معادل لها في الفارسية.

المورفيم الحر: وهو وحدة صرفية حرة قائمة بذاتها ، وكلمة مستقلة بنفسها ذات معنى محدد ويمكن استعماله في الجملة غير مقيدةً بزوائد (من السوابق والدواخل واللواحق).[21]

ويتمثل المورفيم الحرّ في عدّة عناصر:

- الضمائر المنفصلة (أنا، أنت، نحن، هو)
- حروف الجر (من، إلى، عن)

- أفعال الشروع (شرع، أخذ، هب، هلهل)
- أداة الإجابة والنفي (نعم، لا)
- الأعلام الأعجمية (إبراهيم ، إسحاق، يعقوب)
- الجذور المجردة من الزوائد أى الأسماء المجردة (رجل، عماد)
- أسماء الأفعال (أفّ)
- أسماء الأصوات (طق: محاكاة الحجر) ... الخ .[22]

وقد تلحق بها الزوائد لتشكل معا عدّة مورفيمات في كلمة واحدة من مثل: « معلمون » الّتي تشكل من مورفيمات: معلم + ون .

ويعتبر في اللغة الفارسية ما يسمى باسم «الصوت » من أنواع المورفيمات. تطلق هذه الكلمة « الصوت » على كلمات مستعملة لبيان الحالات الانفعالية والهيجانات ، من الفرح، والتعجب، والحيرة، و الحزن، والألم ، والأسف، والحسرة، والخوف، والتحذير و ... الخ .[23]

وتقسم مورفيمات الصوت إلى أقسام، ما يستعمل مستقلة من مثل:

- صوت التحسين: "آفرين"(عمل جيد)، "به به"(جميل) ، "خوشا"(حبّذا)، مرحبا.
- صوت التعجب: "شگفتا"، "عجبا"، "چه عجب"(عجباً) ، الله الله، نعوذ بالله.
- صوت التأسف: "افسوس" "دريغ"(حسرتا)، "دردا"، "داد"، "فرياد"(الصياح) .
- صوت التحذير و التنبيه: "زنهار"(احذر).
- صوت الأمل: "كاش"، "اى كاش"، "كاشكي" (ليت) .
- صوت الأمر: (ما يعبر عنه في العربية باسم « اسم الفعل »): "ساكت"(صه) .[24]

وما يعتبر غير مستقلة من مثل: (آه، واى، وى، آخ، اوه).

والاختلاف الملحوظ الذى يرى في المورفيم الحر بين العربية و الفرسية، ليس في تعريفه بل يتضح عند تحديد أنواعه. فيقسم المورفيم في الفارسية إلى قسمين رئيسيين: المورفيم الحر والمقيد. أما المورفيم الحر هو المورفيم الذى يستعمل بوحده مستقلا، لا يحتاج في افادة المعنى إلى مورفيم آخر فتُعَدّ كلمة بسيطة: من مثل: "كار"(العمل).[25]

والنقطة الملحوظة في هذا الصدد هو أن المورفيم الحر في الفارسية يقسم إلى قسمين: المورفيم المعجمى و المورفيم المسمى (دستوري) وهذه الكلمة تدل في الفارسي، على القوانين الصرفية والنحوي.

المورفيم المعجمى: وهو الّذي يتمثل في مورفيمات ذات معنى خاص ومحدد وواضح في المعجم ، وتملك وظيفة صرفية و نحوية مستقلة ، و هى تعادل الكلمات .[26] ويقسم إلى قسمين:

- مورفيمات ذات جذر فعلي: « رفت، آمد ، رو، گو » (ذهب، جاء، اذهب، قل) فإذا لم

يستعمل جذر كلمة مستقلاً فحينئذ يسمى « الجذر المقيد، من مثل « آ » في « آينده »(المستقبل) و «بيا»(تعال).[27]

- مورفيمات ليس لها جذر فعلي: « سنگ،كوه، دست، خانه»(الحجر، الجبل، اليد، البيت)

المورفيم الدستوري: وهو يشمل مورفيمات قليلة العدد، كثيرة الاستعمال وليست عناصر لغويةً لكنها تشير إلى وظيفة أو علاقة صرفية ونحوية، وتظهر في الغالب مع الأجزاء النحوية في الجملة. وهي تشمل :

- الكلمات الدستورية: وهي تتمثل في الضمائر المتصلة و المنفصلة (من، تو، او، ما، شما، ايشان - م ، ت، ش، مان، تان، شان)، الضمائر المشتركة (خود ، خويش)، الضمائر أو الصفات الاستفهامية (چه ، چند ، كدام) ، الضمائر الإشارية (اين، آن، همين، همان، چنين، چنان)، الضمائر أو الصفات التعجبية (عجب ، چه) ، الأسماء أو الصفات المبهمة (هر، همه، فلان، هيچ ، كدام ، ديگر ، بعضي، برخي، چند).
- عدّة سمات في الجملة (نقش نما): علامة المفعول (را)، حروف الاضافة (به، با، از، در، بر، براى .. الخ)، حروف الربط : و هى نوعان: ما يجعل الجملة محتاجة إلى أخرى (وابسته ساز) من مثل (كه، تا، چون، زيرا، اگر)، وما يربط بين جملتين أو أكثر دون أن يجعلها محتاجة بعضها إلى البعض (همپايه ساز) من مثل (و، اما ، ولي ، يا) ، أحرف النداء (آى، يا، اى)، علامة الاضافة (- ِ).[28]

المورفيم المقيد

يقسم المورفيم المقيد إلى قسمين، الأول: التقسيم على حسب اللواصق، والثانى: التقسيم على حسب الأصول الصرفية والنحوية. أما المورفيم حسب اللواصق « هو تلك الوحدة الصرفية الّتي لا يمكن استخدامها منفردة بل يجب أن يتصل بمورفيم آخر سواء أ كان من المورفيمات الحرة أم المورفيمات المقيدة. و يظهر ذلك في اللغة العربية عن طريق (اللواصق)، و هى ثلاثة أنواع:

- السوابق: و هي الوحدات الصرفية الّتي تسبق الكلمة مثل حروف المضارعة، وهمزة التعدية.
- الأحشاء [أو الدواخل] : وهى المورفيمات الّتي تحشى بها الكلمة مثل تشديد عين الفعل مثل كرّم و الألف في صيغة (فاعل) .
- اللواحق: و هى تلك الّتي تلحق بآخر الكلمة مثل: الضمائر المتصلة وتنوين التنكير وعلامة التثنية. و علامة جمع المذكر السالم وتاء التأنيث المربوطة وياء النسب المشددة ونون التوكيد. »[29]

* واللغة الفارسية تملك مثل هذه العناصر في نظامها المورفيمي، فهناك مورفيمات مقيدة في اللغة الفارسية تلتصق إلى الكلمات وتسمى بـ« وند » و تقسم كالعربية إلى ثلاثة أقسام:

- السوابق (**پيشوند**): يقع قبل الجذور: (با، بى، نا، ن، هم) في (باهنر، بي هنر، ناسپاس، نامعلوم ، ناشناس، نسوز، هم وطن).

- الدواخل (**ميانوند**): ليس لهذا المورفيم معنى في اللغة الفارسية ووظيفته هي الاتصال بين أجزاء كلمة ما، فيخلق كلمة جديد المعنى. ولا يتجاوز عن فونيم واحد أو فونيمين: « ا » في « كش + ا + كش ← كشاكش ».[30]

- اللواحق (**پسوند**): يلحق آخر الجذور ويتغير معنى الكلمة ووظيفتها في الغالب ويخلق المشتقات: (ا، ار، گار، يت، گانة، زار، وار) في (شنوا، گرفتار، آفريدگار، شخصيت، دو گانه، چمنزار، اميدوار).

* وهناك فرق بين العربية والفارسية في هذا التقسيم للمورفيمات، وهو أن اللواصق في الفارسية كثيرة جدا لأنها من الأركان الرئيسة في صياغة الكلمات، حيث ينحصر دورها في خلق الكلمة - المشتقة خاصة - وإيجاد المعنى.

أما التقسيم الثاني هو التقسيم الشائع لدى العلماء حديثا، والذي جعلوه أساسا في تحليل بنية الكلمة و الجملة، فساروا على منهجه في احتساب عدد المورفيمات في نص ما، وقد بني في الغالب على أساس من البنية الصرفية للكلمات والأصول النحوية لها، ويتمثل في أنواع مختلفة أهمها ما يأتي:

- **المورفيم الجذري**: و هو يتمثل – كما هو واضح من اسمه – في جذور الأسماء و الأفعال و الصفات و ... الخ، أي في الحروف الأصلية (الجذر الثلاثي أو الرباعي و ..) من مثل: المعلم ← المورفيم الجذري ← (ع ل م) ، مقصور ← المورفيم الجذري ← (ق ص ر)

*المورفيم الجذري في الفارسية يقسم إلى قسمين؛ فإذا كان الجذر مستعملاً بنفسه فهو المورفيم الحر، وإن لم يستعمل جذر كلمة مستقلةً فحينئذ يسمى « الجذر المقيد، من مثل « آ » في « آينده » و «بيا».

- **مورفيم المغايرة:** وهو المصطلح الحديث للمورفيم التحريفي أو التحويري الذى ذُكِر سابقا. والذي يتمثل في جمع التكسير والفعل المبني للمجهول واسمي الفاعل والمفعول. ويشير أبو مغلي إلى هذا المورفيم مؤكدا أنه لا يقل أهمية عن المورفيمات الصوتية وهذا الاختلاف بين الصيغ بالحركات يشير إلى قيمة صرفية في اللغة.

ويقال إنه هو المورفيم الناتج عن تبادل الأصوات الصائتة، والحركات التي تحدد صيغة الكلمة وتمنحها معناها.[31]

- **مورفيم الجمع (مورفيم العدد):** هذا الضرب من المورفيمات يستخدم للدلالة على ما جاوز الواحد في الانجليزية. ويمكن أن يقارن علامات الجمع في العربية من مثل: « ون » و« ين » في المعلمون و المعلمين.

- **المورفيم الإعرابى:** هو الحركات الاعرابية التي تقع آخر الكلمة وتحدد وظيفتها النحوية في

الجملة، مثل الفتحة و الكسرة و الضمة: « جاء المعلمُ » ، « رأيت المعلمَ »، « سلمت على المعلمِ ». فيظهر دور المورفيم الإعرابي في إزالة اللبس الذي يقع في حال تقديم ما حقه التأخير، مثلا: « رأى المعلمَ التلميذُ »، « إنما يخشى اللهَ من عباده العلماءُ ».

* لا يوجد هذا النوع من المورفيمات في الفارسية لخلوها من علامات الاعراب.

- **مورفيم التنوين:** و« التنوين نون ساكنة، زائدة تلحق آخر الأسماء لفظا، لا خطا ولا وقفا.»[32] وهوكالحركات يحدد الوظيفة النحوية للكلمة ويختص بالأسماء دون الأفعال وله عدّة أقسام:
  - تنوين التمكين: اللاحق للأسماء المعربة: زيدٍ ، رجلٍ.
  - تنوين التنكير: اللاحق للأسماء المبنية :مررت بسيبويهِ و سيبويهٍ آخر.
  - تنوين المقابلة: اللاحق لجمع المؤنث السالم في مقابل النون في جمع المذكر السالم: مسلماتٍ.
  - تنوين العوض : عوض عن الجملة: (و أنتم حينئذٍ تنظرون) ، عوض عن الاسم: كلٌ قائم، عوض عن الحرف:جوارٍ، غواشٍ.[33]

* هذا المورفيم خاص باللغة العربية ، فلا توجد التنوين في الفارسية إلا قليل مأخوذ من العربية (مثلاً) ولا يعتبر مورفيما خاصا في الفارسية.

- **المورفيم اليتيم:** « هو المورفيم الذي لا يحدث في كل لغة إلا مرة واحدة في موقع واحد، ولا يتكرر ... ولعل لفظة (ايا) في اللغة العربية الّتي تشكل المقطع الأول (السابقة) مع الضمائر المتصلة لتكونا معا ضمائر النصب المنفصلة (ايّاى، ايّاه، ايّاك ، الخ) ... إن (ايا) هذه لا تأتى في اللغة العربية، على ما أعلم، إلا في هذا السياق، و ليس لها وظيفة أخرى غير هذه الوظيفة، هي الإشتراك مع الضمائر المتصلة لتؤلف ضمائر النصب المنفصلة إن (ايا) إذن مورفيم يتيم . »[34]

ويمكن أن تدخل فيه الموصولات الخاصة وبعض أسماء الاشارة الّتي تلازمها هاء التنبيه: هذا، هذه .. ، حيث كان الأصل في الموصولات أن تكون على وزن شَجِيَ ، دون الألف و اللام: لذي ، لتي، لذان .[35]

* هذا النوع من المورفيم أيضا من الميزات الخاصة بالعربية وغيرها من اللغات دون الفارسية في تقسيم أنواع المورفيم بين اللغتين .

أما المورفيم المقيد في الفارسية: فهو يشمل مورفيمات ليس لها معنى مستقل بل يستخدم في نظام أكبر منها لتفيد معنى و ينقسم المورفيم المقيد الى قسمين:

- **المورفيم الاشتقاقي:** وهو اللواصق (السوابق و الدواخل و اللواحق) التي تسبب التغيير في معنى الكلمات ، وتخلق كلمات جديدة مشتقة وهذه اللواصق كثير جدا في الفارسية من مثل:(نارس ، گوناگون ، هنرور) .

- **المورفيم التصريفي:** وهذه المورفيمات لا تغير معنى الكلمة بل تضيف اليها إيضاحا وتجعلها مهيئة لوظيفتها الإعرابية الخاصة في الجملة. وعددها قليل بالنسبة إلى المورفيمات الاشتقاقية،

وعناصرها: علامات الجمع الفارسية والعربية (ها، ان، ين، ون، ات) في (كتاب ها ، كودكان)، علامة النكرة « ى » مثل (ميزى، مردي)، «تر» و« ترين » من مثل (زرنگ تر، بزرگ ترين) ، العلائم الفعلية « مي » و « ب » و « ن » في (مي رفت ، بخوان، ننوشت)، علامات الفعل (م، ى، ∅ ، يم ، يد،ند) في (رفتم ، رفتي ، رفت ، رفتيم ، رفتيد ، رفتند).

- **المورفيم الصفري**

تشترك اللغة الفارسية والعربية في تعريف المورفيم ودلالته وتختلفان في أقسامه والعناصر الدالة عليه. فالمورفيم الصفري هو الذى يحمل القيمة الخطية (zero)، لا وجود له في الرسم الكتابي، وإنما هو الصورة الموضوعة في الذهن .[36]

فالمورفيم الصفري هو الذي يدل عدم وجوده على وجود مورفيم محذوف أو مستتر أو مقدر مثل:

- الضمائر المستترة للرفع: (كتب، أكتب، نضرب).
- الصيغ في المشتقات
- الإسناد في الجملة: العلاقة بين لفظة ولفظة.
- حركات الإعراب المقدر: في الأفعال المعتلة والأسماء المنقوصة والمقصورة: القاضي، الدنيا ... إلخ.
- الصيغ المشتركة بين المذكر والمؤنث: (فعول بمعنى فاعل، فعيل بمعنى مفعول، مفعيل، مفعال، مفعل ...) مثل: صبور، جريح، امرأة معطير و مهذار و مهذر.[37]

* والمورفيم الصفرى في الفارسية لا يتمثل في كل هذه الكلمات المذكورة؛ بل يوجد في الأفعال: الأمر والنهى والفعل الماضي للغائب - عدا الماضي الالتزامي (رفته بود) – فحسب، لأنه لا توجد هناك في الفارسية صيغ مشتقة تعمل عمل الفعل، ولاتوجد فيها الحركات الإعرابية المقدرة والصيغ المشتركة بين المذكر والمؤنث.

التقسيم من حيث الصورة

تقسم المورفيمات في العربية دون الفارسية إلى قسمين معتمدة على الصورة:

المورفيمات الأساسية: المورفيم الأساسي « هو: ما كان له صورة صوتية ، وقد يكون فونيما أو مقطعا أو كلمة، أى إن الجذور كلها مورفيمات أساسية، وكذلك الزوائد من سوابق ولواحق وأحشاء، إذ إن لكل واحدة من هذه وتلك صورة صوتية، فهي تتألف من فونيم أو أكثر».[38]

المورفيمات الثانوية : وهي المورفيمات التي لا تملك صورة صوتية مثل: النبر و التنغيم .[39]

فالنبر و التنغيم لا يعتبران في الفارسية من المورفيمات . و الذي لابد من النظر إليه هو أنه لا يميل العلماء للّغة الفارسية إلى توسيع نطاق المورفيمات، فلا يوجد فيها هذه الأقسام المتعددة

والمفصلة ، فضلاً عن أنها لا تمتلك كالعربية، هذا النظام الواسع اللغوي من حيث الصرف والنحو والإعراب الذي يؤدي إلى التدقيق في كل ما يتسم بقواعده الضخمة ووجوهها المتنوعة.

تقسيمات أخرى

و هناك أنواع أخرى من المورفيمات ذهبت إليه اللغة الفارسية وصنفتها إلى دائرة قسم خاص بل ضمّتها تحت أقسام عامةً، لكن أدخلها العلماء العرب في أقسام جديدة، فلابد من ذكرها، ومن أهمها:

مورفيم الإسناد: ويتمثل مورفيم الإسناد في العلاقات الّتي تستنتج من جملة أو تركيب، وقد أوضح هذا النوع من المورفيم في كتاب أبو مغلي خلال جملة« الشجرة مزهرة ». فهو يذهب إلى أن التركيب هذا، يدل على خمسة مورفيمات:

- مورفيم الإسناد الدال على الإثبات
- مورفيم الإسناد الدال على الإفراد
- مورفيم الإسناد الدال على الزمن
- مورفيم الإسناد الدال على التأنيث
- مورفيم الإسناد الدال على الخبرية

ثم يوضح ذلك بأن المعنى أو مجموع المعاني المستفادة من جملة (الشجرة مزهرة)هي أن هذه الجملة: مثبتة، مفردة، مؤنثة، خبرية في الزمن الحاضر، و يمكن أن يعد الإسناد بشكل عام في مجموع هذه المعاني.

المورفيم الضميري: يتمثل المورفيم الضميري في الضمائر المنفصلة والمتصلة من مثل: أنا، أنتَ، هو، هي، ه، ى ، تَ ُ (رأيته ، رأيتني). ولا تحتل الضمائر في الفارسية قسما خاصا بها؛ بل نراها انضمت تحت أنواع عامة من المورفيمات.

مورفيم الأجزاء المتفرقة: هذا مايشترك فيه العربية و الفارسية وهو عبارة عن الأدوات أو الحروف التي تستخدم لتغيير دلالة الكلمة لكنها تنفصل بين أجزاؤها في الكلمة، فلا بد أن تعتبر مورفيما واحداً، على الرغم من أنه تعد هذه العناصر عند بعض العلماء أكثر من مورفيم ، والمعقول أن هذا الرأي ليس بصحيح لأن المهم في تحديد المورفيم هو الدلالة؛ فإذا كانت لعدّة حروف في بنية الكلمة دلالة واحدة وتأثير واحد فيجب أن تعتبر مورفيما واحدا معاً. ومثالها في الفارسية هو المورفيم المسمى بالمورفيم المنفصل من مثل: (چنين ... ى ، چنان ... ى ، عجب ... ى ، چه ... اى ، هر..ى ، هيچ .. ى) في « **چه نامه اى رسيد ؟** » . حيث يعتبر « چه ... اى » مورفيما واحدا فصل بين أجزائها . (هر هوايى ، هيچ كتابى) .

وقد أوضح هذا النوع من المورفيم على لسان سميح أبومغلي: « لو نظرنا إلى (مضروب) بالنسبة للجذر (ضرب) نجد أن اسم المفعول (مضروب) يحتوى على مورفيم مؤلف من جزئين

متفرقين هما السابقة (م) والحشو (و) وهذان الجزءان يكونان مورفيما واحدا هو الذى حوّل الجذر (ضرب) إلى اسم مفعول و هذا النوع من المورفيمات هو ما نسميه بالمورفيم متفرق الأجزاء .»[40]

وقد يقسم المورفيم في الفارسية إلى المورفيم الاختيارى والمورفيم المنفصل - الذى ذكرناه - . فالمورفيم الاختيارى هو المورفيم الذي لاتوجد ضرورة لذكره، من مثل: «او» و «را» في «**او خانه ای را خرید**» . فإن قيل: «خانه اي خريد» لاينقص من الجملة شيء من معناها.[41]

المورفيم الأدوي :هذا النوع من المورفيم كثير جدا في العربية ويتمثل في: حروف الجر (إلى ، على ، من) ، حروف الجزم (انْ) ، الحروف الناصبة (أنْ ، لن ، اذن ... الخ) ، حروف العطف (و ، ف) ، حروف النفي ، أدوات الاستفهام و ... الخ .[42]

ليس في الفارسية نوع مخصص بالمورفيم الأدواتي؛ إلا أن هناك في اللغة الفارسية ما يسمى بالأداة وهي على أربعة أقسام:

- الأدوات الاستفهامية: هي الّتي تقع في بداية الجمل الاستفهامية، من مثل:(آيا).
- الأدوات المؤكدة: من مثل «كه» في جمل خاصة، مثل: «**من كه رفيق بدخواهت نبودم**» .
- الأدوات العددية: وهي قد تقع بين العدد والمعدود في ظروف معينة: «**دو تا نان**»، «**سه تا ميوه**»
- أدوات التشبيه: وهى الأدوات المستعملة في التشبيه وقد تأتى مستقلة من مثل: (مثل، همچو، مانند) وغير مستقلة، مصحوبة بكلمة أخرى من مثل: (بسان، به مانند).[43]

أمثلة من تحليل الجملة بالمورفيم

إن الأساس في تحليل بنية الكلمة و الجملة بالمورفيم هو التقسيم الشكلي للمورفيم الذى ذهب اليه العلماء حديثا، ثم يحاوَل في هذا المجال أن يشير إلى ما ذهب اليه البعض في أنواع المورفيم ، لتظهر بذلك بعض الجوانب المتنوعة في تقسيم المورفيم ، في هذا المجال.

سئل الامام علىّ بن أبي طالب (عليه السلام) : هل رأيت ربک يا أمير المؤمنين ؟ فقال (عليه السلام) :

« أفأعبد ما لا أرى ؟ لا تدركه العيون بمشاهدة العيان ، و لكن تدركه القلوب بحقائق الأيمان »[44]

- **أفأعبد**: (أ: مورفيم مقيد: أدوي ، أداة الاستفهام) + (ف: مورفيم مقيد ، مورفيم حرف العطف) + (أعبد:« ع ب د »: مورفيم مقيد، جذري + أ: مورفيم مقيد، زائد، : من السوابق، مورفيم علامة المضارع + -ُ : مورفيم علامة الرفع + المورفيم الصفري: الضمير المستتر للرفع).
- **ما لا أرى** :(ما: المورفيم المقيد) + (لا: مورفيم مقيد، أدوي (أداة النفي)) + (أرى: « ر أ ى » : مورفيم مقيد، جذري + أ: مورفيم مقيد، زائد (من السوابق)، مورفيم علامة المضارع + المورفيم الصفري (الضمير المستتر للرفع ، وحركة الاعراب المقدر)) + (مورفيم التنغيم: الجملة الاستفهامية).

* ان أداة النفي « لا » اذا وقع بعينها للاجابة عن السؤال فتعتبر مورفيما حرا والا، تعتبر مقيدا.

- **لا تدركه:** (لا: مورفيم مقيد ، أدوي « أداة النفي ») + (« د ر ک »: مورفيم مقيد، جذري + ت: مورفيم مقيد، زائد (من السوابق)، علامة المضارع + -ُ ، -ِ :مورفيم مقيد ، مغايرة) + (ه : مورفيم مقيد، ضميري).

- **العيون:** (ال: مورفيم مقيد، أدوى ، زائد (من السوابق)، أداة التعريف) + (« ع ی ن: مورفيم مقيد ، جذري) + (« و » : مورفيم الجمع المكسر) + (-ُ في « ن » :مورفيم مقيد ، اعرابي « الحركات الاعرابية).

- **بمشاهدة العيان:** (ب: مورفيم حر ، من حروف الجر) + (« ش ه د » : موفيم مقيد ، جذري) (م + ا + ة : مورفيم مقيد ، مورفيم المصدر الميمي) + (-ُ في « م » ، و الفتحة الطويلة في صوت « ش » ، و –َ في « ه و ة » : مورفيم مقيد ، مغايرة) + (-ِ في « ة »: مورفيم مقيد ، اعرابي) + (ال : مورفيم مقيد ، أدوي ، زائد (من السوابق) ، أداة التعريف) + (« ع ی ن » : مورفيم مقيد، جذري) + (عيان: مورفيم حر، مورفيم المصدر) + (-ِ في « ن »: مورفيم مقيد، اعرابي).

- **و لكن:** (و: مورفيم مقيد، أدوى « أداة الربط ») + (لكن: مورفيم مقيد، أدوي) .

- **تدركه القلوب:** (تدركه: سبق ذكره) + (ال: مورفيم مقيد، أدوي، زائد (من السوابق)، أداة التعريف) + (ق ل ب: مورفيم مقيد، جذري) + (« و »: مورفيم الجمع المكسر) + (-ُ في « ب »: مورفيم مقيد، اعرابي « الحركات الاعرابية) .

- **بحقائق الايمان:** (ب: مورفيم حر، من حروف الجر) + (« ا »: مورفيم مقيد، مورفيم الجمع المكسر) + (« ح ق ق »: مورفيم مقيد، جذري) + ((-ِ في « ق »: مورفيم مقيد ، اعرابي) + (ال: مورفيم مقيد، أدوي، زائد (من السوابق) ، أداة التعريف) + (« أ م ن »: مورفيم مقيد، جذري) + (ايمان: مورفيم حر ، مورفيم المصدر) + (-ِ في « ق »: مورفيم مقيد، اعرابي).

« آيا چيزى را كه نمى بينم مى پرستم ؟ چشم ها او را آشكارا نبيند، لكن دل ها به حقيقت ايمان دركش كند .»

آيا: مورفيم حر، دستوري + چيز: مورفيم حر، معجمي + ى: مورفيم مقيد، تصريفي + را: مورفيم حر، دستوري + كه: مورفيم حر، دستوري + ن: مورفيم مقيد، تصريفي + مي: مورفيم مقيد، تصريفي + بين: مورفيم حر، معجمي جذري، ذات جذر فعلي+ -َ م: مورفيم مقيد، تصريفي + مي: مورفيم مقيد، تصريفي + پرست: مورفيم حر، معجمي،جذري، ذات جذر فعلي + -َ م: مورفيم مقيد، تصريفي + چشم: مورفيم حر، معجمي، جذري ذات جذر غير فعلي + ها: مورفيم مقيد، تصريفي + او: مورفيم حر، دستوري + را: مورفيم حر، دستوري + آشكار: مورفيم حر، معجمي، جذري جذره غير فعلي + ا: مورفيم مقيد، اشتقاقي + ن: مورفيم مقيد ، تصريفي+ بين: مورفيم حر، معجمي، جذري + -َ د: مورفيم مقيد، تصريفي + Ø: المورفيم الصفري + لكن : مورفيم حر ،

دستوري + دل : مورفيم حر ، معجمي ، جذري جذره غير فعلي + ها: مورفيم مقيد، تصريفي+ به: مورفيم حر، دستوري +حقيقت: مورفيم حر، معجمي، جذري جذره غير فعلي + -ِ : مورفيم حر دستوري+ ايمان: مورفيم حر معجمي، جذري جذره غير فعلي + درک: مورفيم حر، معجمي ، -َش: مورفيم مقيد تصريفي + کن: مورفيم حر معجمي + -َ د : مورفيم مقيد، تصريفي + Ø : المورفيم الصفرى .

فيبدو أن تحديد المورفيمات في الفارسية لا يتشعب كثيرا ولا يحتاج إلى دقة عميق وبحث دقيق في كل حروف من الكلمة وأصواتها، شأن اللغة العربية. هذا أولاً. أمّا النقطة الثانيه هي أن عدد المورفيمات الحر في الفارسية أكثر بكثير من عددها في العربية؛ لأن الكلمة في العربية تحلل بجذرها الّذي صيغت منه، فيعتبر مقيدا بتقييد المورفيم الجذري، ولكن في الفارسية يعتبر المورفيم الجذري حرا في الغالب وكذلك عدّة حروف والعلائم في الجملة من المورفيمات الحرة.

يشرح المورفيمات وأنواعه في كتاب سميح أبو مغلي بهذه الصورة:

« كان خمار يسافر بخمر له و معه قرد »

كان: مورفيم الفعل الماضي للمفرد المذكر الغائب .

خمار: مورفيم الاسم المفرد المذكر + مورفيم علامة الرفع للمفرد + مورفيم علامة النكرة + مورفيم الجذر خ م ر + مورفيم المغايرة لصيغة المبالغة .

يسافر: مورفيم علامة المضارعة للمفرد المذكر + مورفيم الفعل + مورفيم علامة الرفع.

بخمر: مورفيم حرف الجر + مورفيم الاسم المجرور + مورفيم علامة الجر + مورفيم علامة النكرة.

له: مورفيم حرف الجر + مورفيم ضمير الغائب مفرد المجرور + (يدل على الملكية لأن الخمر له بمعنى خمرة) .

ومعه: مورفيم حرف العطف + مورفيم حرف الجر + مورفيم ضمير غائب مفرد مذكر مجرور.

قرد: مورفيم اسم مفرد مذكر + مورفيم علامة رفع للمفرد المذكر + مورفيم علامة النكرة.

« نوروز یک قرارداد مصنوعي اجتماعي نیست، خاطره ی خویشاوندی انسان با طبیعت است ».[45]

نو: مورفيم مقيد، اشتقاقي + روز: مورفيم حر، معجمي + يک: مورفيم حر، معجمي + قرار: مورفيم حر، معجمي + داد: مورفيم مقيد، اشتقاقي + -ِ مورفيم حر دستوري + مصنوع: مورفيم حر، معجم + ی: مورفيم مقيد، اشتقاقي للنسبة + -ِ : مورفيم حر دستوري + اجتماع : مورفيم حر، معجمي + ی : مورفيم مقيد، اشتقاقي للنسبة + ن: مورفيم مقيد، تصريفي +است: مورفيم حر، معجمي + Ø : المورفيم الصفري + خاطره: مورفيم حر، معجمي + ی: مورفيم مقيد، تصريفي + خويشاوند: مورفيم حر ، معجمي + ی: مورفيم مقيد ، اشتقاقي للنسبة + ،-ِ : مورفيم حر دستوري + انسان : : مورفيم حر ، معجمي + با: مورفيم حر دستوري + طبيعت: مورفيم حر

معجمي + است : مورفيم حر معجمي + Ø : المورفيم الصفري.

فتتضح خلال هذا العرض التحليلي للمورفيمات، دقة اللغة العربية وعمقها، وجمال اللغة الفارسية و حسنها؛ كما تبين الفروق الأساسية – الأصولية والشكلية – بين اللغتين، مما يرمز إلى قدمة اللغتين و الشخصية القومية البارزة والخاصة بكل من اللغتين.

الفروق و المشتركات

يستنتج من كل ما سبق أنه توجد فروق ومشتركات بين اللغة العربية واللغة الفارسية، يمكن إيضاحها فيما يأتي:

1. إن عدد المورفيمات في اللغة العربية أكثر بكثير من عددها في الفارسية، وذلك يرجع إلى الأصول الكثيرة العديدة التي ذهب اليها علماء الصرف؛ حيث يقوم في هذه اللغة أكثر عناصر الجملة من الصوت والحرف والحركة، بإنجاز دور أو وظيفة صرفية ونحوية في الكلمة أولاً وفي الجملة ثانياً.
2. لا توجد لبعض أنواع المورفيم في العربية مشابها في الفارسية وذلك للدليل السابق ذكره أولا، و لكون اللغة العربية لغة أدق وأوسع وأبين من الأخرى فيما بنت عليه من الأصول، والدلالات، والكلمات، والمعاني، والألفاظ.
3. وهناك فرق نحوي بين لغتين. ففي اللغة العربية تبرز الوظيفة النحوية لكلمة ما عن طريق الاعراب وموقف الكلمة والظروف الخاصة بها، ولكن الأمر ليس كذلك في الفارسية ؛ حيث تظهرالعلاقة النحوية في نطاق أضيق وذلك عن طريق: العنصر الرئيسي، والحروف الاضافة، و علامة المفعول. وذلك ما يؤدي إلى اتساع دائرة المورفيمات، بظهور مورفيم خاص – المورفيم الاعرابي - لكل دور نحويّ في العربية، دون الفارسية.
4. يوجد في العربية والفارسية كلاهما، مورفيم الجذري الذي يدل على معنى مستقل بذاته، وهذا المورفيم مقيد في العربية، حرّ في الفارسية غالبا. لكن في الفارسية فصلَ وتميَز المورفيم الجذري؛ حيث انقسم إلى قسمين : مورفيم ذو جذر فعلي ، ومورفيم ليس له جذر فعلي . و ذلك يشير إلى نقطة هامة وهو أن الكلمات في العربية تنشأ وتصاغ من الجذر الفعلي وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الفارسية، وليست الكلمات كلها ذات جذر فعلي.
5. والنقطة الهام في اللغة الفارسية هى أنه يمكن أن يكون المورفيم الجذرى جامدا أو مشتقا، فلا تعتبر الكلمات المشتقة (كاسم الفاعل والمفعول) مورفيمَين؛ بل تعتبر المشتقات مورفيما واحدا اذا لم تكن مصحوبة بمورفيم اشتقاق. وليس الأمر كذلك في العربية، حيث تعتبر الكلمة مورفيمين أو أكثر اذا كانت مشتقة، لأن الصيغة أو الوزن يعتبر مورفيما بعينه. ولا توجد في الفارسية أوزان خاصة محددة لكل نوع من المشتقات كالصفة المشبهة حتى تعتبر كل وزن أو صيغة مورفيما خاصا، وإن تأثرت الفارسية من العربية في صياغة اسم الفاعل واسم المفعول إلا أنه لا تعد هذه الصيغ

نوعا محددا من المورفيم.

6. تصاغ المشتقات في اللغة الفارسية من إلصاق اللواصق إلى الأسماء أو الأفعال أو الصفات، و لذلك تحتل اللواصق حجما كبيرا في اللغة، ويكثر بذلك العناصر المورفيمية و إن كانت غير مستعملة في كل جملة .

7. لا يوجد في الفارسية لفظ خاص للتمييز بين المذكر والمؤنث، وبالتالي لا يوجد مورفيم خاص بالجنسية شأن اللغة العربية. كما لا يوجد لفظ ومورفيم خاص بالمثنى ومورفيم مسمى بمورفيم الجمع المذكر والمؤنث .

8. المورفيم الصفرى هو من المورفيمات المشتركة بين العربية والفارسية، حيث تتفقان في تعريفه وبعض دلالاته.

9. في اللغتين العربية و الفارسية توجد اللواصق من السوابق و الدواخل و اللواحق .

10. توظف السوابق واللواحق في الفارسية لتغيير الفعل إلى الاسم والصفة ؛ حيث تلتصق آخر الفعل وتغيره إلى الاسم المشتق. و في العربية تقوم الدواخل والسوابق بإنجاز هذه العملية أكثر من اللواحق.

11- يمكن أن يكون المورفيم في العربية والفارسية كلاهما مكونا من صوت واحدة، وذلك نحو علامة الاضافة –ِ في الفارسية والحركات الاعرابية في العربية، ومثل « ه » في « چشمه » في الفارسية و « م » في « معلم » في العربية.

12- التنوع والتعدد في التقسيمات والاختلاف في المصطلحات يظهر بشكل ملحوظ في العربية و السبب في ذلك بعد النظر إلى وسعة هذه اللغة، يكمن في كون الدراسات المورفولوجية في اللغة العربية أكثرمعالجة وانتشارا وأوسع نطاقا من اللغة الفارسية .

النتائج:

برز لنا بعد أن درسنا أوجه التشابه و الاختلاف نتائج الدراسة، وهي كما يأتي:

* المورفيم مصطلح ظهر معناه أول ما ظهر في الهند. ثم أدرك العلماء شرقا وغربا، قديما وحديثا، مكانته في تحليل بنية اللغات، فتطرقوا إلى معالجته وقاموا بتطبيق أصوله على لغاتهم.

* يحمل المورفيم في كل من اللغة العربية واللغة الفارسية معنى واحدا. فهو أصغر وحدة لغوية يحمل معنى أو وظيفة، ولا يمكن أن يقسم إلى أجزاء أصغر منه حال كونه دالّ على معنى أو وظيفة نحوية.

* يوظف المورفيم لإنجاز الوظائف الصرفية والنحوية في اللغة العربية، ويوظف أكثر ما يوظف في الفارسية لصياغة الكلمات الجديدة.

* يقسم المورفيم في العربية إلى أقسام كثيرة و أنواع متعددة من مثل: التقسيم على أساس الطول، و الصوت، التقسيم الشكلي، والتقسيم من حيث الصورة و ... .

* أشهر التقسيمات للمورفيم وأحدثها هو التقسيم الشكلي، و في هذا التقسيم يظهر المشابهة بين العربية و الفارسية في نقاط بارزة.

* هناك فروق بين اللغتين في مجال المورفيم من حيث الأنواع و العناصر، و ... الخ، يرجع إلى أصول و ظروف خاصة بكل منهما، كما توجد مشابهات بينهما يرجع إلى وحدة الأصول المورفولوجية كما يرجع إلى تأثر إحداهما بالأخرى.

* تحتل المورفيمات في اللغة العربية حجما أكبر من مورفيمات اللغة الفارسية، ويغلب عدد عناصرها، و كثرة تنوعها في العربية على الفارسية.

الهوامش:

[1] - ابن عقيل، بهاء الدين عبدالله، **شرح ابن عقيل**، الطبعة الأولى، تحقيق:محمد محيي الدين عبدالحميد، (تهران: دار الفكر، 2008م)، ص12.

[2] - يوسف، خالد عثمان، «مورفيمات اللغة العربية ترتيبها و تنظيمها في الدرس اللغوى العربي »، **مجلة الدراسات اللغوية و الأدبية**، الجامعة الاسلامية العالمية ماليزيا، العدد الخاص(لسانيات تطبيقية)،2011م،ص32

[3] - أبو مغلي، سميح ، **دراسات لغوية**؛ الطبعة الأولى، (عمان: دار مجد لاوي،2004م)، ص57.

[4] - الراجحي، شرف الدين، **علم اللغة عند العرب و رأى علم اللغة الحديث**، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية،2001م)، ص69 .

[5] - فريور، 2008م: 33 فريور، نجيب الله (2008م) **لكچرنوت كلمه شناسى (مورفولوجي)**، وزارت تحصيلات عالى پوهنتون، هرات،http://hep.glp.net/c/document_library/get_file?p_l_id ص33.

[6] - الضامن، حاتم صالح، **علم اللغة** ، (القاهرة: دار قباء للطباعة،1989م)، ص58 .

[7] - خرما، نايف، **أضواء على الدراسات العربية المعاصرة** ، (كويت : عالم المعرفة،1978م)، ص226.

[8] - الحجازي، محمود فهمي، **مدخل الى علم الغة** ، (القاهرة: دار قباء للطباعة،1989م)، ص90.

[9] - فندريس، **اللغة**، الطبعة الأولى، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية،1950م)، ص116.

[10] - حسان، تمام، **مناهج البحث في اللغة**، (القاهرة :مكتبة الأنجلو المصرية،1955م)، ص170 .

[11] - يوسف، خالد عثمان، «مورفيمات اللغة العربية ترتيبها و تنظيمها في الدرس اللغوى العربي »، مقال سابق، ص35.

[12] - كلماير و آخرون، **أساسيات علم لغة النص**، ترجمة: سعيد حسن بحيرى، الطبعة الأولى ، (القاهرة: زهراء الشرق2009م)، ص124 .

[13] - سعران، محمود، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، (بيروت : دار النهضة العربية للطباعة2008م)، ص216.

[14] - عبد الجليل، عبد القادر (1992م) **علم الصرف الصوتي**؛ الطبعة الأولى، (عمان: دار صفاء للنشر 1992م)، ص108.

[15] - انظر: حق شناس، على محمد و آخرون (2007م) **زبان فارسي (3)**؛ الطبعة الثامنة، (تهران : شركت چاپ ونشر كتاب هاى درسي ايران2007م)، ص17.

[16] - انظر: وحيديان كاميار ، تقي (2001م) **دستور زبان فارسي(1)**، الطبعة الأولى ، (تهران: انتشارات سمت،2001م)، ص7 .

[17] - كلباسي، ايران، **ساخت اشتقاقي واژه در فارسي امروز**، الطبعة الأولى، (تهران : چاپ آرين،1993م)، ص21 .

[18] -انظر: آخوندي، عبد الحميد (2000م) « تكواژ» ، **مجلة آموزش زبان و ادبيات فارسى**، بندر تركمن، السنة الرابعة عشرة،2000م،ص26 .

[19] - انظر: السابق، ص 58 ، 59.

[20] - انظر: الراجحي، شرف الدين، **علم اللغة عند العرب و رأى علم اللغة الحديث** ، ص69-75.

[21] - انظر: أبو مغلي، سميح ، **دراسات لغوية** ، الطبعة الأولى ، ص.71.

[22] - يوسف، خالد عثمان ، «مورفيمات اللغة العربية ترتيبها و تنظيمها في الدرس اللغوى العربي»، مقال سابق، ص40.

[23] انظر: فريور، 2008م: 33 فريور، نجيب الله (2008م) **لكچرنوت كلمه شناسى (مورفولوجي)** ؛ وزارت تحصيلات عالى پوهنتون ، هرات،http://hep.glp.net/c/document_library/get_file?p_l_id ص53.

[24] - انظر: زرسنج ، محمد رضا، **دستور و نگارش فارسي**، الطبعة الثانية، (تهران : مؤسسه خدمات فرهنگى زرسنج ، 1984م)،ص168.

[25] - انظر: كلباسي ، ايران، **ساخت اشتقاقي واژه در فارسي امروز**، السابق، ص22.

[26] - انظر: امير سالاري، جواد، **درس نامه و تست زبان فارسي (3)**، الطبعة الأولى ، (قم : انتشارات بخشايش،2012م) ص 16 .

[27] - انظر: كلباسي، ايران ، **ساخت اشتقاقي واژه در فارسي امروز**، السابق، ص22.

[28] - انظر: امير سالاري، جواد، **درس نامه و تست زبان فارسي (3)**، السابق : 17

[29] - انظر: الراجحي، شرف الدين، **علم اللغة عند العرب و رأى علم اللغة الحديث** السابق ،ص 69 – 75

[30] - لساني ، حسين، « تكواژ شناسي زبان روسي و مقايسه آن با تكواژ شناسى زبان فارسى » ،**پژوهش هاى زبان خارجي** ، دانشگاه تهران،المجلد الثالث عشر ، 2003م، ص 124.

[31] -يوسف، خالد عثمان، «مورفيمات اللغة العربية ترتيبها و تنظيمها في الدرس اللغوى العربي »، مقال سابق، ص41.

[32] - ابن عقيل، بهاء الدين عبدالله ، **شرح ابن عقيل**، السابق، ص15.

[33] - انظر: السابق ، ص15.

[34] - أبو مغلي، سميح ، **دراسات لغوية** ، السابق : 78

[35] - يوسف، خالد عثمان ، «مورفيمات اللغة العربية ترتيبها و تنظيمها في الدرس اللغوى العربي »، مقال سابق، ص44.

[36] -انظر: عبد الجليل، عبد القادر (1992م) **علم الصرف الصوتي** ، ص108.

[37] - انظر: الراجحي، شرف الدين، **علم اللغة عند العرب و رأى علم اللغة الحديث**، السابق، ص74.

[38] - أبو مغلي، سميح ، **دراسات لغوية** ، السابق : 74.

[39] - انظر: السابق، ص74.

[40] -انظر: السابق، ص76.

[41] - آخوندي، عبد الحميد ، «تكواژ» ؛ **مقال سابق**، ص27 .

[42] - انظر: يوسف، خالد عثمان ، «مورفيمات اللغة العربية ترتيبها و تنظيمها في الدرس اللغوى العربي »، مقال سابق، ص43.

[43] - انظر: فريور، 2008م : 33 فريور ، نجيب الله (1386ش) **لكچرنوت كلمه شناسى (مورفولوجي)** ؛ وزارت تحصيلات عالى پوهنتون ، هرات،http://hep.glp.net/c/document_library/get_file?p_l_id ص52

[44] - شهيدي، سيد جغفر، **نهج البلاغة** ، (تهران :شركت انتشارات علمى و فرهنگى، 2000م)**خطبة** 179

[45] - انظر: زرسنج ، محمد رضا، **زبان فارسي** ؛ الطبعة الأولى، (شيراز: مؤسسه ى فرهنگي هنري و انتشاراتي ميرزاى شيرازي،2004م)

ص 13.

مضامين لغة الخطاب الثوري وإنتاجية دلالاتها في شعر المعتقلات - ديوان الضوء والأثر أنموذجاً

أ. حسين عمر دراوشة
جامعة غزة - فلسطين

الملخص:أنتجت نصوص الخطاب الشعري الثوري في المعتقلات دلالات ذات أبعاد تنويرية مبنية على تيار الرفض والتمرد ضد الظلم وأعوانه، فبنى أهل المعتقلات لغة خطابهم على مضامين وموضوعات تنسجم مع مقاصد النصوص ورسائلها التي تعبر عن رؤية المعتقلين وفلسفتهم في الحياة، فانطلقت النصوص من الفضاء المغلق بتقنيات تبليغية ومشكلات تأويلية أسهمت في حيوية الخطاب وفاعليته؛ لذا جاء هذا البحث ليبين مضامين لغة الخطاب الثوري وإنتاجية دلالاتها في شعر المعتقلات من خلال اتخاذ ديوان الضوء والأثر أنموذجاً لشاعر الأسرى علي عصافرة، من خلال إجراء مقاربات تحليلية لمضامين الخطاب الشعري الثوري مع التركيز على بنية الخطاب والكشف عن أدواته وأساليبه والظواهر اللغوية البارزة في ثناياه التي تحوي في طياتها كثير من الدلالات التي أنتجها السياق، مع استخدام المنهج الوصفي التحليلي من خلال النماذج الشعرية من ديوان شاعر الأسرى، ومن ثم خاتمة البحث وفيها نتائج البحث ونتائجه وحواشي البحث ومصادره ومراجعه.

الكلمات المفتاحية:(مضامين-لغة الخطاب- الخطاب الثوري- إنتاج الدلالة- شعر المعتقلات).

The contents of the language of the revolutionary discourse and the productivity of its significance in the poetry of the detainees - The Office of Light and Impact is a model

Abstract: The texts of the poetic discourse in the prisons produced signs of enlightening dimensions based on the rejectionist trend and the rebellion against injustice and its collaborators. The people of the camps built their speech language on contents and themes that corresponded to the purposes of the texts and their messages that express the vision of the detainees and their philosophy in life. The research came to illustrate the contents of the language of the revolutionary discourse and the productivity of its significance in the poetry of the detention centers by taking the light and impact office as a model for the prisoner poet Ali Asafra, through conducting analytical approaches to the contents of the calligraphy B - poetic poetry with a focus on the structure of discourse and the disclosure of tools and methods and linguistic phenomena prominent in the folds that contain many of the connotations produced by the context, using the analytical descriptive method through the poetic models of the poet poet's poetry, and then the conclusion of the research and the results of the research and its results Research notes, sources and references.

).**Keywords**: (contents - speech language - revolutionary speech - production

significance - hair custody

المقدمة:

إن الإنسان شديد الصلة بالمكان الذي ولد فيه ونشأ على ترابه وهو البيئة التي لها الأثر الكبير في حياته وتكوينه الفكري والنفسي، فالإنسان يرتبط بوطنه ارتباطاً وثيقاً، فتأثير الوطن في الإنسان أمر محتوم، فإن هذه الصلة بين الناس والوطن أوثق في نفوس الشعراء، إذ يعاملونه إنساناً ذا روح وهوية، إذ يضع الأديب الوطن في حقيبته في بعض قصائده عندما يضطر أن يتركه، ويحمله إلى أي مكان يهرب ويطارد فيه[1]، وهذا يدل على روح الوطنية التي تسهم في المحافظة على الوطن من كل اعتداء.

إن الشعراء تغنوا في الشعر الوطني بحب وطنهم والهيام به، وجهروا بأنهم جنوده الذين يبذلون دماءهم رخيصة في الدفاع عنه، ونادوا بما ينبغي أن يكون عليه المواطن الغيور من الصفات، ونددوا بالخائن المارق وأنذروه بما سيلقى من وخامة العاقبة وسوء المنقلب[2]، ولما كان الأسرى داخل المعتقلات والزنازين، كان ينبوع شعرهم لا ينضب وشموعه تتلألأ لا تنطفئ، فجاءت كلماتهم ثورية جهادية وألفاظهم تلهب الحماس ومعانيهم تؤجج مشاعر الكفاح، وكل ذلك ناتج تجربة ثورية نضالية، فقارعوا المحتل فأرمي بهم في غياهب الظلمات وقيدهم بالسلاسل أثقلت معاصمهم وأرجلهم، ولكن النفس الشعري الثوري لم يخمد لهيبه بالرغم من السجن والقيود والسلاسل والزنازين وأقبية التحقيق حيثُ الويلات والآلام والآهات والأنات، فاستطاع الأسرى بأدبهم الثوري الانعتاق من الفضاء المغلق والانطلاق صوب الفضاء المفتوح لتنبجس منه رائحة العزة والكرامة والفخار، ولِتتفجر فيه دلالات الحرية والتحرر، ولتبعث منه روح الاستقلال واستشراف المستقبل وزيادة الأمل، ولِيرسم الخطاب الثوري زلزلة أركان المحتل زواله وانحداره وانكساره عن أراضينا المحتلة كافة، فالمتصفح لشعر الأسرى يجد صفحات دواوينهم تعج بكلمات ثورية ومعاني جهادية تنم عن وجود روح وطنية وانتماء حقيقي وصادق للوطن والقضية، كيف لا؟ وهم من افتدى الوطن بأعمارهم وأرواحهم وأنفسهم، فكان منهم شاعر الأسرى/علي محمد عصافرة "أبو محمد"، وُلِدَ ببلدة بيت كاحل، شمال مدينة الخليل في 1982/3/20م، فهو الفلسطيني الأصل الخليلي الدار الكاحلي البيت الغزاوي المنفي، حكم عليه بالمؤبد، فهو أحد الأسرى الأبطال الذين استغلوا وقتهم حتى تمكن من أن يكون شاعرا متميزا، يعد من محرري صفقة وفاء الأحرار عام 2012م، حيثُ تم نفيه إلى قطاع غزة، قد طبع له ديوانا شعر وهما ديوان اللؤلؤ والمحار 2010م طبع ببيروت ، وديوان الضوء والأثر 2012م طبع بغزة، ولهذا الشاعر تجربة شخصية إبداعية تتسم بالمصداقية والبراعة الفنية في صوغ الخطاب وتشكيله من داخل أقبية المعتقلات وزنازين الحقد، ولُقِبَ علي محمد عصافرة بشاعر الأسرى، فجاءت أشعاره كلها تعبر عن حال الأسرى وتمثل شعرهم خير تمثيل، ومن خلال الاطلاع على شعر علي عصافرة نجد أنه يعبر عن قيمة أدبية راقية.

وإذا ما تمعنا في مضامين الخطاب في شعر المعتقلات نجد أنه يحمل مجموعة من القيم مثل(الإيمان والعمل والجهاد والمقاومة والتضحية) وهذه قيم راسخة في وجدان الشعراء المعتقلين وعقولهم؛ لأنها تنسجم مع الروح الوجدانية العامة للشعب الفلسطيني الذي يقاوم الاحتلال بشتى الوسائل وعلى رأسها المقاومة المسلحة والتي يقضي بسببها المعتقلينمؤبداتهم، وشعر المعتقلات يمثل العمود الفقري لأدب المقاومة مع ملاحظة التغير الكبير في المضامين الأخلاقية لهذا الأدب في السنوات الأخيرة بسبب الحالة الجهادية المتميزة التي طبعت بطابع الفكرة الإسلامية، وهذا ما لُمِس في شعر علي عصافرة الذي اتخذته أنموذجاً، ويسميه البعض بالدور التثقيفي الذي يتطلب من الأديب إنتاجاً أدبياً ملتزماً[3]، وهذا انطبق على ديوان الضوء والأثر من خلال التزامه بالقيم الجهادية الثورية، وقد جاءت معظم قصائده لتعبر عن القوة والشجاعة والصبر، وجاءت مليئة بالعنفوان والتحدي والحث على الجهاد والمقاومة، فاحتواء النص الأدبي على هذه القيم إنما هو دليل على البعد الأخلاقي، والقيم لا تنتقص من جمالية النص الأدبي مهما كان جنسه، لأنها سلوك جمالي ينبع من فطرة الإنسان، وقديماً لم يقبل " أفلاطون" الشعر إلا إذا كان مرتبطاً بهذا الجانب؛ لذلك رتب أجناس الشعر حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة"[4]،ولعل استخدام لفظة المعتقلات دون غيرها، أن الأسير المُأْخُوذ في الحرب[5]، بينما المعتقل اسم مفعول من اعتقلَ: شخصٌ محبوس[6]، فمن هنا يُفهم وكأن الفلسطينيين أناس أشرار في حالة حرب دائمة، والصهاينة شعب يدافع عن نفسه، فنجد تسمية أدب المعتقلات أدق من تسمية أدب الأسرى للسبب السالف الذكر.

لذا جاء هذا البحث ليدرس لغة الخطاب الثوري وإنتاجية دلالاتها في شعر الأسرى من خلال ديوان "الضوء والأثر" لشاعر الأسرى علي عصافرة، وذلك بالحديث عن مضمون الخطاب الثوري وموارده في شعر المعتقلات بإجراء مقاربات دلالية تحليلية للنماذج الشعرية التي تجسد الخطاب الثوري المتصاعد في شعر المعتقلات، والكشف عن دلالات اللغة وإنتاجياتها في السياق الشعري وأثرها على المتلقي، مع استحضار نماذج تطبيقية، وتوضيح كل ما سبق بالمنهج الوصفي التحليلي، فعَمِدَ البحث إلى تحليل المضمون وإنتاج دلالاته اللغوية، ومن ثم الخاتمة وفيها نتائج البحث وتوصياته، وهذا ما سيحاول الكشف عنه في هذا البحث العلمي الجاد الذي يبين مكنونات الخطاب وشيفرته الدلالية وقيمه وموارده التي استقى منها مادته وفحواه.

مضامين لغة الخطاب الثوري وإنتاجية دلالاتها في شعر المعتقلات- ديوان الضوء والأثر أنموذجاً.

يتحدث شعر المعتقلين عن موضوعات ذات مضامين تثويرية وتنويرية تسهم في إذكاء تيار الرفض والتمرد ضد الطغاة الظالمين وأعوانهم، وتوسيع الأفق أمام الأحرار من أجل دحر الظلم والبغاة ومن حط ركبه في رحالهم، فشعر المعتقلات يحمل في طياته كثيرا من الدلالات والمعاني التي ينتجها المعتقل داخل أقبية المعتقلات وزنازين القهر والقمع والحرمان، فالمعتقل يحمل رؤية للحياة ويعبر عن

فلسفته بأفعاله ومن ثم أقواله، فهو حر فعلاً وقولاً ونستدل على ذلك من خلال شد وثاقه في غياهب المعتقلات من قبل الطغاة المحتلين، فلسطين هي الموضوع وهي القضية وهي البداية والنهاية، وهي الدافع إلى الكتابة وهي الغاية من الكتابة [7]، فالناظر إلى الخطاب اللغوي في شعر المعتقلات يجد أنه خطاب ثوري بامتياز، فهو أدب يقارع المحتل ويجابه الظلم، لا ينحي ويترنح في ألفاظه ولا يتمايل في معانيه وأفكاره، إنه لهيب ينذر بالعاصفة التي تجيش بها الصدور وتلتهب بها حشاشة من يقبعون تحت وطأة الظلم والقهر وفي أقبية التحقيق وفي زنازين المعتقلات، فالناظر إلى شعر علي عصافرة يلمس ذلك واضحاً، ويمكن بيان اللغة الشعرية المتدفقة في ثنايا مضامين الخطاب الثوري وموارده في شعر المعتقلات، على النحو الآتي:

استنهاض الهمم في الخطاب الثوري بأسلوب يلهب حماس المتلقي، من جراء ما حل بالوطن المثخن بالجراح، فها هو ذا يصور غزة المحاصرة التي ما زال كلمها ينزف من جراء حروب سحقت دمرت البشر والشجر والحجر، كل ذلك أمام مرأى ملايين من بني البشر، فيقول في قصيدة له بعنوان" شأن العزيز أيام معركة الفرقان، الحرب على غزة"[8]:

فمساجدٌ درست وطِيح برسمها ومنازل فوق الأيامى هُدَّتِ

وطفولةٌ وُئدت وأرحام بها ذُبِح الجنين، فمن نصير الأمةِ؟

نلاحظ أن كلماته تنطلق من واقع مؤلم لما حلّ بأهل غزة من دمار وقتل وتشريد، وفي الوقت نفسه يتساءل عمن يناصر الأمة في ما آلت إليه، فاستخدم خمسة أفعال للدلالة على دوام المصائب والفواجع لما تشهده الأمة من وهن وذل وهوان، ومن ثم استفهم مستهجناً ومستنكراً عمّن هو الذي سيناصر الأمة ويشد أزرها، ومستخدماً أداة الاستفهام (مَنْ) التي يستفهم بها عن العاقل فتكون الإجابة بذكر اسمه أو صفته[9]، وقد وضح السكاكي أن (مَنْ) تستعمل للسؤال عن الجنس من ذوي العلم[10]، أي أن شاعرنا يسأل عن علم وكأنه الشاعر العليم ليحدد الجنس والجهة التي ستناصر شعوب الأمة العربية الثائرة والمظلومة، أما نمط الجملة في الخطاب فقد استخدم الشاعر الجملة الاسمية التي خبرها جملة فعلية تدل على الثبات والاستقرار والتأكيد[11]، والجملة الفعلية تفيد التجدد والدوام والحركة، فاستخدم هنا الشاعر في الخطاب الجملة الكبرى وهيَ الاسمية الَّتِي خَبَرهَا جملَة[12]، وفي هذا دلالة على الانعتاق من الفضاء المغلق إلى الفضاء المفتوح حتى على مستوى نظم الجملة ونمطها، ويقول أيضاً[13]:

في غزة الإسلام يثعب[14] جرحنا أروى الرِّمال وبالدماء تحنت

إن التقديم والتأخير بابٌ كثيرُ الفوائد، جَمُّ المَحاسن، واسعُ التصرُّف، بعيدُ الغاية، لا يَزالُ يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضي بكَ إلى لَطيفة، ولا تَزال تَرى شِعراً يروقُك مسْمَعُه، ويَلْطُف لديك موقعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أَنْ راقكَ ولطفَ عندك، أن قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان[15]،

وهذا ما لمسته في شعر الأسرى الذين يمثلهم علي عصافرة بديوانه (الضوء والأثر) باعتباره شاعر الأسرى، والذي حدث في هذا البيت تقديم على نية التأخير كما قال الجرجاني في دلائله، فالتقديم هذا هو الأبلغ[16] في تصوير غزة منبع العزة والكرامة والحصن الحامي لأمة الإسلام والمسلمين.

خطاب موجه للمجاهدين بلغة عسكرية، تعكس مدى رباطة الجأش وبسالة التصدى للعدوان الصهيوني، يقول:

لله غـــــزةُ مـــــا أبـــــرَّ كماتهـــــا صنعوا الملاحم رغم هول المحنةِ

يمتدح الشاعر هنا بسالة أهل غزة بجهادهم ومقارعتهم لعدو الله، فانتقى الشاعر هنا ألفاظا ثورية عسكرية وهي (الكماة[17]- الملاحم- هول). ففيها ثناءٌ ومديحٌ لأصحابه، كما قال عنترة[18]:

ومـــــدجج كـــــره الكمـــــاةُ نزالـــــه لا ممعـــنٍ هربـــاً ولا مستســـلم

فيمدحهم بالقوة والشجاعة والبطولة وشدة العزم، فهم الأبطال الذين يقبلون على الموت؛ لتوهب لهم الحياة ، يصبرون على المكروه وهم يسمعون صيحات الفرسان في غمرة الميدان.

يحث في خطابه الثوري على التضحية والفداء، من أجل العزة والكرامة، فيقول[19]:

فـــــدى ثراهـــــا بـــــالنفوس كرامهـــــا أطفالهـــا ونســـاؤها فـــاعتزت

صور الشاعر مدى التضحية والفداء في الثورة على العدو الغاصب، ورخص الأرواح في سبيل تحقيق الحرية بالثورة على ظلم الاحتلال وجبروته والكفاح والجهاد والنضال والمقاومة من أجل عزة الأمة وكرامتها، فالرجال والأطفال والنساء قد جادوا بأنفسهم لوطنهم الغالي فمنهم من نال الشهادة ومنهم من ينتظر ومنهم من أُلقي في غياهب السجون ولكنه افتدى الوطن وضحى بعمره وبنفسه داخل المعتقلات مبتعداً عن ملذات الدنيا ونعيمها الفاني.

لغة الخطاب الثوري ممتزجة بروح الطبيعة، وبجمالها ووارفة أشجارها؛ لتنساب بها الروح في صورة فنية مشرقة من وحي الجمال وعالم الحرية والخيال، وتراكيب مختلطة بدافع ثوري وثاب، ينطلق من عقيدة راسخة وإيمان قوي بقضية وطنه السليب، فيقول الشاعر في قصيدة بعنوان "ليلة سحرية"[20]:

والـــريح تبعـــث فـــي الغصـــون حياتهـــا تـأبى الخمـول وهجعـة الأحفـاد

وتهـــــز أوراقـــــاً عليهـــــا أغبـــــرت فـإذا النقـاء على الوجـوه ببـادي

فيهزنـــــا الإصـــــلاح هـــــزة عاشـــــق للخلـد تنسـى قسـوة الإفسـاد

والـــــواد فـــــي ظلماتـــــه وســـــباته لا ريـح فيـه ولا ضـياء هـادي

فيلاحظ أن شعر المعتقلات ينطلق من عمق التراث العربي العتيد، فانفتحوا على الماضي وشربوا

من نبعه، فشاعرنا قد تضمن كلامه، من شعر ابن خفاجة الأندلسي في قوله[21]:

والـــريح تعبـــث بالغصـــون وقـــد جـــرى ذهب الأصيل على لجين الماء

وكذلك ربط الوصف بالواو والفاء مما زاد تماسك النص وإنتاجيه دلالاته في الخطاب الشعري بين الأسير والمتلقي، ويأتي التعبير بالجملة الاسمية والفعلية متقاربين في القصيدة، وإن كانت تقترب من شعر الغنائيين، وترتبط بالإنسان المرابط فوق هذه الأرض، والاسمية تحمل من الدلالات ما لا تحمله الفعلية ، ومن ذلك دلالة التأكيد مثلاً، وهي ما أشار إليه ابن الأثير في حديثه عن (الخطاب بالجملة الفعلية والجملة الاسمية والفرق بينهما) حيث يقول :" وإنما يعدل عن أحد الخطابين إلى الآخر لضرب التأكيد والمبالغة"[22].

لغة استهجان من أن الأحرار مغبونون في عالمنا المعاصر، الذي يتسم بالعدوان الصارخ على شعوب الأرض المستضعفة والهيمنة عليها ونهب خيراتها، فيقول الشاعر[23]:

مـــا أعجـــب الـــدنيا يعـــز ذليلهـــا وكريمهـا بثيـاب عـيشٍ رثـةِ

يتعجب الشاعر من حال الدنيا وتقلبات الحياة؛ ففيها الذليل المُهان الضعيف عزيز، وفيها الكريم الأصيل الكريم الصابر الحر، معيشته لا تخلو من الضنك والضيق في هذه الحياة، فأصحاب الفضل في أوطانهم غرباء.

يدعو أبناء وطنه وشعبه للجهاد والمقاومة والانتفاض في وجه الظالم، فيقول الشاعر[24]:

نعم

فانهض

ومد الجذر في الأعماق قنبلة

وحمل غصنك الإيمان والمدفع

وقاوم سطوة المنشار

لا تركن

بدأ الشاعر المقطع الشعري بالتأييد والأمر بالنهوض والثورة في وجه الغاصب المحتل، ومن ثم عمد لاستخدام ألفاظ توحي بالثورة والجهاد والمقاومة وهي(قنبلة- المدفع- قاوم- سطوة- المنشار) وختم هذا المقطع بالنهي عن الركون والاستسلام والخضوع للمحتل، فسخر الإنشاء من أجل التعبير عن الروح الثورية المتجددة من أجل الثبات على الأرض وتحريرها.

يصور شجاعة المجاهدين من إخوانه في رثاء حار لهم، في قصيدة بعنوان" بكاء الرجال"[25]:

إنـــــي رزئـــــت بثلـــــة أدنـــــاهم بكتيبـة إن عـج قلـب الوقعـةِ

أشـــــراف قـــــوم لا يضـــــار نـــــزيلهم وإذا استحثوا خيلهم لم تهتِ

قـــــد أجلبوهـــــا حـــــرة أنســـــابها	جابوا بها أنف الصعاب فذلت
وأبـــر مـــن حمـــل اللـــواء فـــوارس	بهـم إذا عـز الفـداء تفـدت
خاضـــوا المنايـــا لا تمـــل نعـــالهم	دوس العـداة ولا لهيـب العركـة
قـــد أقســـموا أن لا تغـــل لهـــم يـــد	ذوداً عـن الحـرم الأسـير فبـرت
علـــق المنـــون بهـــم فأمســـكهم هـــوى	والموت إن تمسك فليس بمفلت

إن الألفاظ التي استخدمها الشاعر جاءت تحوي في طياتها روح الجهاد والشهادة والثورة في سبيل التحرر والنيل من عدو الله في أرض المعركة، فيُلاحظ التوكيد والخبر الذي يدل على الثبات على النهج الصحيح والتمسك بالجهاد والثورة ضد الأعداء، بينما جاءت الأفعال والجملة الفعلية المؤكدة للدلالة على التجدد الاستمراري في أرض الجهاد والاستشهاد والسير على طريق الثورة والثوار. فالجملة تقتضي في نظمها أثار المعاني وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس، والمعنى وشيجة داخلية تصل بين كلمات الجملة فمعنى الجملة لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة بل يتعلق بها وهي في ترتيب مخصوص بهذا المعنى[26]، والألفاظ تبع للمعاني ولاحقة بها .

يصور ثبات الثوار بالزيتون، الذي يعد رمز الثبات على الأرض، ولغة الخطاب عاطفية بامتياز فيها غنج ودلال، وذلك لمحبة الأرض وأشجارها، ولِما للزيتون من سيميائية في الوجود الفلسطيني، فيقول الشاعر[27]:

تميس بغصنها الزاهي
كراقصة
ولا تروى...
سوى من جبهة الفلاح عاشقها
إذا صب الهوى تخلع
ولون الزيت في المدمع
وفاض النور من عرق
ليذكي نار ثورتنا

استخدم الشاعر هنا علامة الحذف التي ينبغي أن نلمح هنا الشاعر قد يعمد عمداً إلى ترك بعض الفراغات أو الثغرات التبليغية في نصه؛ بهدف توظيفها توظيفًا فنيًا، تاركاً لاجتهاد القارئ وفطنته وحسن توجيهه للمعنى فرصة ملء هذه الفراغات تأسيساً على المعنى الكلي للنص أو وحدة الدلالة، فمن هنا يصبح موقف القارئ من النص أكثر إيجابية[28]، ومن ثم ربط النص بواسطة أداة العطف الواو التي تفيد مطلق الجمع وَهُوَ التَّشْرِيك فِي أصل الحكم أَو فِي بعض صِفَاته أَو فِي لَازم الْمُسَمّى إِمَّا

ذهنا أَو عرفا وَنَحْو ذَلِك من الْجِهَات الجامعة لاقْتِضَاء الْعَطف[29] لتجسيد صورة الألم والثبات رغم المعاناة وقسوة الحياة.

وصف ثورات الأحرار في البلدان العربية، فيقول في قصيدة بعنوان "صباح النصر"[30]:

لقد سقط الطواغيت
وهد البؤس والقهر
عصا الثوار قد لقفت
حبالاً ألقيت تسعى
أفاعي صاغها الكبر
صباح الحق مؤتلفا
صباح العز يا مصر
فغزة طالها الظفر

يتضح النفس الشعري الثوري في هذه الأسطر فالتدفقات الشعورية جاءت مستبشرة ومتفائلة من خلال عنوان النص، وجاءت مؤكدة بأن النصر قد تم في ثورات الربيع العربي وسقوط الدكتاتورية الظالمة والطواغيت ونسف البؤس والقهر المُلقى على عاتق الشعب المصري، وبدأت الأوطان تستنشق عبير الحرية وطيب شذاها وكل ذلك بالتشبيه والاستعارة والكناية عن قوة الثوار كقوله(هد البؤس والقهر- عصا الثوار- أفاعي صاغها الكبر) وكاستخدامه الترميز على الثورة بالصباح فأشار الشاعر على قريب على سبيل الخفية[31]، والتضمين من القرآن في قوله تعالى:﴿فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾ (طه: 20) فزاد المضمن في كلامه نكتة لا توجد في الأصل كالتورية والتشبيه[32]، ويشتم من هذه الأسطر رائحة الثورة والعزة والكرامة والحق والحرية.

وقال في قصيدة له بعنوان "يا شام"[33]:

يا شام أنت أميرة الثوار
قد أمهروك نفوسهم
فتخضبي بدمائهم
وتكللي بالغار[34]
خاضوا الحتوف أسنة
وبيارقا[35]

بدأ الشاعر بطلَب الإجابة لأمْرٍ ما بحرف من حروف النداء يَنُوبُ مَنابَ "أدعو"[36]، لتوجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبيه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم[37]، والحرف هنا هو(يا) لكلّ مُنادى، قريباً كان، أو بعيداً، أو مُتوسطاً[38]، والغرض من النداء هنا لتأكيد وتعظيم مكانة الشام والتنبيه على مكانتها؛ لأنها سوط الله في الأرض، ينتقم بهم ممن يشاء من عباده[39]، واستخدم قد للتأكيد على

تحقيق[40] التضحية والفداء والبذل والعطاء من أجل تحرير الشام من الطغاة الظالمين، ومن المُلاحظ أنه استخدم ألفاظ ذات دلالات ثورية وهي(أميرة الثوار، أمهروك، تخضبي بدمائهم، خاضوا الحتوف أسنة، بيارق)، وكذلك استخدم أدوات الربط(الفاء- الواو) مما أدي إلى تماسك النص وتحقيق دلالاته وانفتاحها على المتلقين في كل الأزمنة، بل هناك نظم الجملة له دلالته، ونوع الفعل له دلالته، واختيار اللفظ المعبّر له دلالته ، وإن كانت دلالة النشوء في الفعل ظاهرة؛ لأنه يدل على الحركة، وهي تقتضي التجدد ، فهو -كذلك-أقدر من الاسم على التصوير الحركي، وربما تظهر تلك الدلالة بصورة أوضح.

لغة الخطاب تصف العمليات الثورية والعسكرية ضد العدو الجاثم على الأرض المنتهك للعرض والغاصب للدار، فيقول الشاعر، قصيدة له بعنوان "سلمت يمينك" الخليل بعد صمت طويل تكلمت عملية نشأة الكرمي[41]:

داو الجـــــراح وأيقـــــظ الأفراحـــــا	واترك عدوك في الدما سياحا
داو الجـــراح فقـــد أيســـنا بُرأهـــا	طـول العنـاء يـورث الأتراحـا
مكـــث الـــذليل علـــى الكـــرام مســـيداً	مقـــت وذل يزهـــق الأرواحـــا
يـــا ابـــن الخليـــل وفارســـاً متهجمـــاً	أوفي البيان إلى الورى إفصاحا
وهـــمٌ إذا زعمـــوا الحـــراب تكســـرت	أن الرعـــاع تملكـــوا المفتاحـــا
أن الحمـــــاة اســـــتمرأوها ذلـــــةً	وتناولوا فـوق الأسى الأقداحا
ســـلمت يمينـــك قـــد بعثـــت حياتنـــا	مـن قبوهـا وأريتهـا الإصـباحا
إنـــا إذا جـــف العطـــاء وأمحلـــت	جـدنا وكان عطاؤنـا مسـحاحاً
نـــذر الكـــلاب إلـــى القطيـــع نجـــزه	والكلـبُ حـول خبائنـا نباحـا
فـــانظر دمـــاء الغاصـــبين مســـيلها	في شـارع السـتين كان سـفاحا
هـــام العـــدا خلقـــت لهـــا أســـيافنا	ولهامنـا خُلـق العـلا وضـاحا
وخيولنـــا مـــن عزمنـــا فـــي غبطـــةٍ	وتخالهـا وسـط الرحى أرياحـا
إن الرياســـة مركـــبٌ حجـــرٌ لنـــا	أن نعتليه على الـورى سـياحا

افتتح الشاعر النص بفعل الأمر هو طلب حصول هذا الفعل[42] من المخاطب على وجه الاستعلاء[43]، ومن ثم أخذ يستعرض حال الأمة والشعب وما عاناه من ويلات وظلم وقهر من الاحتلال، وبعد ذلك يخاطب أبناء شعبه من خليل الرحمن من أجل استنهاض الهمة والثورة على الباغي الذي اغتصب الدار، وانتهك العرض، وجاس المدن والقرى والمحافظات ظلماً وطغياناً، ويستجدي الشاعر النفس الثوري في مدحه لمنفذ العملية الاستشهادية نشأت الكرمي من الخليل، ويركز على الإشادة بقيم البذل والعطاء والتضحية والفداء في سبيل الله والوطن، ومجابهة المحتل الغازي الذي جثم على أرض فلسطين، وملاحقة الطابور الخامس والفاسدين الذين جروا على الشعب الويلات، فالثائر الحر لا يهمه نبح الكلاب وعوائها، كما لا يضر السحاب نباح الكلاب[44]، ومن ثم يفخر الشاعر بصنيع الثوار الأحرار الذين أذاقوا العدو مر الكأس وجرعوه غصص النزال في أرض المعارك، فها هي دماء الغاصبين تسيل في شارع الستين وسط ذعرهم وخوفهم من سواعد الأبطال وهاماتهم التي تناطح الجوزاء، لا يهابون المنون يزحفون مع كل وادٍ، ويردون حياض غيتم[45] لينالوا الجنة التي مهرها النفوس، فقال(ﷺ): "أبواب الجنة تحت ظلال السيوف"[46].

ومن يختم قصيدته بالتأكيد أن الرياسة والظفر والنصر والتمكين يكون للمجاهدين والثوار الذين رووا بلادهم بدمائهم الطاهرة والزكية وجادوا بأنفسهم في سبيل الله، وينبغي لمن كان صادق الرغبة قوي الفهم ثاقب النظر عزيز النفس شهد الطبع عالي الهمة سامي الغريزة أن لا يرضى لنفسه بالدون ولا يقنع بما دون الغاية ولا يقعد عن الجد والاجتهاد والجهاد المبلغين له إلى أعلى ما يراد وأرفع ما يستفاد فإن النفوس الأبية والهمم العلية لا ترضى بدون الغاية في المطالب الدنيوية من جاه أو مال أو رئاسة أو صناعة أو حرفة.

نلاحظ مما سبق أن النفس الثوري يجلب ألفاظا ثورية ومعاني تحمل في طياتها الكثير من المعاني الجهادية الاستشرافية لواقع الأمة وحالها المعاصر، ففلسطين هي من جادت لها الأرواح والنفوس بالغالي والرخيص من أجل التحرر ونيل الحرية والعيش بكل أمن واطمئنان.

يعتز بالإخوان ويفخر بجهادهم وثورتهم، وله قصيدة " ثار الغرام" التي نظمها في انطلاقة حماس في الذكرى الثالثة والعشرين ، يقول فيها[47]:

ثـار الغـرام إلـى إلـى الأُلـى مـن جحفـل عـزوا فعـز بـه الحمـى والـدار

اليـوم آفـاق الكرامـة أشـرقت وحماسـنا الإصـباح والأنـوار

عشـرون عامـاً قـد مضـت وثلاثـة وحمـاس في عـين الزمـان فخـار

أرخـوا عنـان الخيـل فـي سـاحاتها فشـروا النفـوس وطابـت الأقـدار

خيـل قوائمهـا الياسـين مـد جناحـه وعلـى المتـون فـوارسٌ أطهـار

كـــالوا فـــأوفوا كـــيلهم لعـــدوهم ومع الكيل مذلة وصغار

كـــم غـــارةٍ ذاق اليهـــود وبالهـــا والموت في ساحاتهم دوار

حيفـــا ويافـــا والخليـــل وقدســـنا في كل ساح العدو تبار

كُنـــا قبيـــلَ حمـــاس فـــي أوطاننـــا غربـــاء فضـــت حولنـــا الأنصار

لا الليـــل ليـــلٌ تســـتلذ رُقـــاده مثـل الطيـور ولا النهـار يُثار

افتتح الشاعر النص بالاستعارة حيثُ شبه الغرام بإنسان يثور فحذف المشبه به وهو الإنسان وصرح بالمشبه وهو الغرام علي سبيل الاستعارة المكنية وسر الجمال في ذلك تجسيد المحبة بين الإخوان وبيان مدى التمسك بالمبادئ والثوابت الوطنية، فالاستعارة أنها تعمل على إيجاد عالم جديد غير العالم المألوف للآخرين، أو تغفل الفوارق بين الأشياء لوجود علاقة كامنة[48]، فهو يكيل المدح ممتزجاً بالفخر لحماس وجمهورها مستخدماً ألفاظ توحي بمجملها بالروح الثورية التحريرية التي تهفو إلى طرد المحتل وهزيمته وبيان عورته أمام دول العالم الحر، ويقول واصفاً زمانه مفتخراً بقوة المجاهدين من أبناء شعبه[49]:

ولـــى زمـــان تُســـتباح ديارنـــا ويقيـــل فـــي أفيائهـــا الفجـــار

هـــذا زمـــان المرهفـــات مـــن القنـــا والضـــامرات بعـــدها الإعصـــار

ففي هذا نفض للذل ورسم لدرب العزة والكرامة بنفس ثوري وروح جهادية مستبشرة بالنصر.

لغة خطابية ثورية تتسم بالنقد واللوم اللاذع والاستهزاء بمن يصافح المحتل ويطبع معه ويرتمي ثملاً في أحضانه موكل له أمره وموالي له جميع أعماله، فيقول في قصيدة بعنوان " ثورة العهر"[50]:

قاوم بغانية وكأس

بالعرى والعهر المنظم في شوارعنا الجديدة

بالسكسفون بكل آلات الطرب

في ساح رام الله والبيرة المجيدة

يصور الشاعر الإنسان الدنيء الذي باع دينه ووطنه بعرضٍ من الدنيا، ويمد يديه للمحتل ويصافحه ويعانقه ويطبع معه ويترنح أمامه وهو ثمل، بأنه إنسان عاهر يعزف بآلات الطرب ويرقص طرباً على أشلاء الشهداء وآهات الجرحى وأهالي الثكلى وأنات الأسرى- وللأسف- من أبناء جلدتنا في مدننا المجيدة التي قدمت وضحت.

وقال أيضاً[51]:

شكل جديد لام الأطر الجديدة

ومدنا مع ذا قيثارة وكأس فاره
فكأسكم فياض يا معللي
يمدنا بالسكر أعواماً مديدة
آدابنا رجعيةٌ
فأعلن عليها ثورة يا ملهم القيم الرشيدة
والعهر يصنع ثورة
وثورة العهر بأشكال عديدة

ويستهزئ الشاعر بمن يحتسي الخمر مع الشبان اليهود في منتديات ثقافية وفي أشياء ما أنزل الله بها من سلطان، ويتهكم الشاعر ممن يوسم الثوار والمجاهدين بأنهم رجعيون، ولكن رب ضارة نافعة، فالعهر يصنع الثورة ويذكي روح الثوار من أبناء الشعب فالفساد حتماً يولد ثورة وخير ما يدل على ذلك ثورات الربيع العربي التي هبت في وجه الفساد والعهر والظلم.

التأكيد على أفعال الثوار وأقوالهم، والتعبير عن ذلك بلغة الجهاد والاستشهاد والمقاومة في الساحات الثورية وميادين الوغى، فيقول الشاعر في تصوير الحكام[52]:

دقوا الكؤوس على الجراح فأسكروا حكامنا ومن الحياء تعرت
صمتوا على نزف الجراح مهانة واستمرأوا طعم الخنا والذلة
والصمت لحدٌ ضمّ في جنباته رأس الكرامة والوفاء والعزة
لغة الدماء فصيحةٌ لكنهم مَرَدوا[53] على لغة النفاق فذلّتِ

يذكر الشاعر أن الحكام العرب في حالة سكر منذُ قديم الزمان وذهب ماء الحياء من وجوههم، وصمتوا في حالة ضعف وهوان مميتة، وعشقوا طعم الذل والفساد، وقبروا القيم والشيم العربية الأصيلة كالكرامة والوفاء والعزة، ومن ثم يستشرف السبيل الوحيد لنيل الحرية وهي لغة الدماء الفصيح التي يفهمها العدو لا لغة النفاق والتطبيع والمفاوضات العبثية من فوق الطاولة وتحتها، إن الشاعر يستصرخ أصحاب العزيمة القوية والهمة المتوقدة التي تشعل ضرام المعترك، وتلهب من سولت نفسه بالمزايدة على الثوار وموكب فيلهم الذي يشق طريق الحرية والنصر.

التمسك بدرب الجهاد والاستشهاد والثورة على البغي والظلم، فيقول في قصيدة بعنوان"غدي أمسي" مستدعياً ماضيه ومستحضراً واقعه ومستشرفاً مستقبله[54]:

غدي يومي
ويومي من بني أمس
وأمسي نطفة الشجن

وروح الخوف واليأس
وأمسي..
فرقة الأحباب والشهداء والوطن
وأسي معلم الرمس
فهل أحيا
بأي دم
وأي غد؟
وهل رحم ولدنا فيه ننساه؟!
وهل ننسى مراياه؟!
وهل في العمر متسع
لنولد مرة أخرى؟

ينطلق الشاعر بعزيمة قوية وهمة عالية ممتزجة بمرارة الأسر التي تشعر بالألم والقهر والحيرة والحرمان والظلم، مستخدماً الاستفهام للسؤال عن المستقبل المجهول، والتكرار القائم على ترديد لفظة من التركيب الأول في الثاني، فالدال"(غدي) يتلاشى في السطر ويتكرر " يومي" ثم يتلاشى في السطر الثالث ويتكرر "أمسي"، والعلاقة بين الدوال المتكررة علاقة تراسل حيثُ تتداخل المفردات تداخلاً تراسلياً تذوب فيه حدود الدلالات القاطعة، أو يبتعد الدال عن مدلوله، وتكون العلاقة بين الدوال المتكررة تفاضلية تحدث نوعاً من المقارنة بين دالة طرفين، ينتج عنها دلالة جديدة جامعة بين مضمون الطرفية السابقين[55].

ويلاحظ هنا أن الدال المهيمن " أمسى" قد تكرر بعد التراسل مرتين ليكون بؤرة النص، وهو ما يشي به عنوان النص:" غدي أمسي" ، وهو ما يعكس أحاسيس الأسير الذي يعيش الحاضر في الماضي، بما يحويه من مخزون تذكري، ومع قسوة معاناة انعزاله عن حاضره يجعل أمسه رمسه، ثم يتساءل: فهل أحيا؟ تناقضات نفسية قد توصل صاحبها إلى الضياع لولا الإيمان الراسخ والعقيدة الثابتة، والاحتساب والصبر ابتغاء رضا الله تبارك وتعالى.

الاستهزاء بالخطاب الثوري للحكام العرب، فقال في قصيدة بعنوان " الخطاب الثوري على أثر خطاب القذافي 2011/2/22م" [56]:

وقال. وقوله الفصل:

أنا المجد

أنا العز
أنا للأمة الجد
أنا الشعب

أنا الوطن
أنا البحر
وبطشي الجزر والمد
أنا التاريخ والماضي
وحاضركم
ويقول:
أنا ..نا..نا..
ونا ..نا..نا..
وثمة بعد ذا بعد

يستهزئ الشاعر في قصيدة الخطاب الثوري بالقذافي الذي يقدس نفسه ويفخر بها، ولا يعترف بمن سواه من أبناء أمة العرب والإسلام، حتى على صعيد التعبير والألفاظ أكثر من استخدم الأنا والضمائر التي في مجملها تعبر عن الحالة النفسية والشعورية التي تشعر بجنون العظمة وحب الرئاسة والسيادة، ولعل ترديد كلمة أنا وتكرارها فيه دلالة على حب النفس وإظهارها على خلق الله، والتعدي على الذات الإلهية في بعض خطاباته ومرسوماته، وهذا دليل على الهزيمة النفسية أمام الجماهير والشعوب والشعور بالدونية، لأنه مولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده[57].

يلوم العرب وخمود شيمهم وضعفهم وهوانهم وانغماسهم في عالم الشهوة والملذات الذي يُؤدي إلى الهلاك والمعصية مما ينتج عنه هزيمة وهوان بين دول العالم، وكذلك يستهجن صم العالم وغطرشته وغض بصره حيال قضية فلسطين وما يحل بمدننا وقرانا من أسر واستيطان ونهب للإنسان وللشجر وللحجر، فيقول الشاعر[58]:

والعـــرب سَـــكرى والعـــوالم تشـــهد والكـل يبصـر والعيـون عـوار

وقوله أيضاً[59]:

أراك منعمـــــاً تخمـــــاً فهـــــلا أنخت الـذل واقتـدت السـلاحا
أمـــا أعيـــاك كـــالمخمور مكـــث على النعمـاء تحتضـن الملاحـا
تنـــام خلـــي الـــذهن لا تبـــالي ودم أخيـك قـد مـلأ البطاحـا
حســاؤك مشــتهى مــن كــل صــنف وغـزة تحتسـي اليـوم الجراحـا
أمـــا هزتـــك أشـــلاء الضـــحايا وأشـباه المـوات تـرى قـداحا

أصـــــخر أنـــــت لا يعـــــروك وجـــــد وقـد فقـد الفطـيم أبـا فناحـا

أصـــــخر أنـــــت لا يبكيـــــك طفـــــل كسـير القلـب قـد فقـد الجناحـا

صور الشاعر في خطابه الثوري حالة الحكام العرب، وهم في سكر وتخمة ونوم وعبث ولهو مجون، ومن ثم بين حال غزة وهي تذبح والعرب لا يحركون ساكناً، فالأشلاء تناثرت والبيوت تطايرت والأشجار قلعت والحجارة بعثرت، والرجال فقدت والنساء ترملت والشيوخ قتلوا والأطفال ناحوا وضربوا، كل هذا والعرب سكارى في حالة ثمل وسبات عميق بلا إفاقة فقلوبهم كالصخر بل أشد قسوة، واستخدم الشاعر أسلوب الاستفهام بحرف الهمزة للسؤال عن مفرد[60]، والغرض من ذلك الاستنكار والاستهجان من حال العرب وصمتهم.

وقوله أيضاً[61]:

شكل جديد لام الأطر الجديدة

ألوان لوحتكم – فخامتكم-

على التاريخ معجزة فريدة

فلقد خلت من حمرة العنف المسلح والردى

من سمرة الرشاش في الكف الطريدة

يتحدث الشاعر عن السياسة الهوجاء التي يتبعها الغرب مع أمة العرب، بهدف نهب خيراتها والتحكم في مقدرات شعوبها، ويستهزأ بالحكام العرب ويبين عارهم الذي جلبوه على أنفسهم وعلى أمتهم، بتفاوضهم مع المحتل والتطبيع معه وخلو صفحاتهم من النضال والكفاح المسلح والثورة وامتشاق السلاح في وجه العادي، ولعل استخدامه الاعتراض لتوكيد الجملة وتقويتها[62]، وليبرهن على ذلك الحال، وهذا الاعتراض جار مجرى التأكيد[63] على الحال الذين هم فيه من الكبرياء والتسلط والدكتاتورية الظالمة.

يرسم مذهب الثوار الأحرار بإعراضهم عن الدنيا ومتاعها، وحلمهم بالالتحاق بركب الشهداء، وذلك بقوله في قصيدة بعنوان"مذهب الحر"، يقول فيها[64]:

ســـــــأترك شـــــــاطئ الشـــــــعر وأســـــلك لجـــــة البحـــــر

بعيـــــداً عـــــن هـــــوى نفـــــس تهـــــيم بربـــــة الخـــــدر

عميقـــــــاً حيـــــــث لا غـــــــزل يلهـــــي عـــــن جنـــــى الـــــدرِّ

ســـــــأهجرُ رقـــــــة الـــــــنغم تفتـــــــر همـــــــة الفكـــــــر

واعقـــــــر ناقـــــــة الأحـــــــلام تقصـــــد مســـــلك القفـــــر

ضـــــياع أن تعـــــيش العمـــــر	بـــــين اللحـــــن والشـــــعر
سأمضـــــي حيـــــثُ أفعـــــالي	تجـــــاري حومـــــة الصـــــقر
وأقصـــــد ربـــــة الثـــــوار	تمحـــــو معلـــــم القهـــــر
وأدرك موكـــــــب الشـــــــهداء	مقـــــداماً علـــــى الجمـــــر
وأحفـــــظ عهـــــدهم بـــــدمي	وهـــــذا مـــــذهب الحـــــر

يصدح لنا الشاعر من بنيات أفكاره من داخل أسره، ليصدح بكلمات عذبة رقيقة المآخذ ثورية الهدف، تبين مذهب الأحرار الأبطال ونهجهم في هذه الحياة، وكيف ينظرون للحياة ورونقها، وأي حياة التي يطمحون إليها، وماذا يتمنى الأسير داخل معتقله، وكيف ينظر لرفقاء دربه في الكفاح الذين قضوا نحبهم منهم والذين ما زالوا ينتظرون، فالشاعر يتمنى أن يدرك موكب الشهداء الذين هم أكرم منا جميعاً، ويرسم نفسه الثوري ويترجمه بلغة الدماء لتتناقله أجيال الحرية ويكون معيناً لا ينضب في النضال، ومثالاً يُحتذى به في عالم الثوار الأحرار الأطهار، فالشاعر في هذه اللوحة رسم لنا صورة أدبية ثورية رائعة متماسكة، فسبك الجمل وجعل كلماتها تتعلق بعضها ببعض؛ للدلالة على معنى مخصوص بوضع كلماتها في هذا التركيب ، ويرى الجاحظ أن النظم هو ما وافق اللفظ لمعناه ، وتأليف الألفاظ وحسن تنظيمها قال:" وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[(65)]، وكذلك استخدم الشاعر الفعل المضارع المقترن بالسين الدالة على التنفيس والاستقبال[(66)] وهي:(سأترك- سأهجر- سأمضي) وذلك لاستشراف المستقبل وتقريب وقوعه[(67)].

توجيه الخطاب الثوري للمتخاذلين والمتآمرين على قضية شعبهم[(68)]:

قم واغتسل
وأنا أدلك كيف تصبح سيدا؟
في خطوتين
طريق عزك والنقا
قم وانتفض
والبس نقاباً واحتجب
كن حرة من غزة
كن ثوبها
أو نعلها
تغدو ملاكا طاهراً

أو حر نفسك سيدا

يأمر الشاعر المتخاذلين ومن زينت لهم أنفسهم سوء أعمالهم بأن ينهضوا ويهبوا ويتطهروا من أدران التآمر والتجسس على الشعب وخذل الأمة، ويفتخر الشاعر بنهجه بقوله "أنا" وهذا يدلل على مدى قوته انتمائه لوطنه ولقضية أمته وشعبه، من ثم يدعوه للانتفاض والامتثال لكل فئات الشعب حتى المرأة الحرة التي في غزة الأبية، وينصحه بأن يضم صوته لها لا أن ينقض عليها ويتآمر، حتى يغدو طاهر الجسد والروح ويكون حراً سيداً معززاً على ثرى بلاده.

الاعتزاز بالأهل في الخطاب الثوري والافتخار بالعائلة الثائرة والمجاهدة، فقال في قصيدة:" السنبلة"[69]:

خلقت كحبة القمح ولي منها تسامي

فرأسي شامخ وأبي عقيد الدار حاميها

وجدي غرة البلد وأخوالي نواصيها

وأعمامي فوارسها إذا اهتزت عواليها

وعماتي وخالاتي محاريب التقى فيها

وهن عن الورى حجب إذا ألقت سوافيها

بذا أبناؤهم شبوا فحولا في مرابيها

استخدم الشاعر التصوير الحدثي يعني توظيف النص لمشاهد خارجية مماثلة لحالة المتكلم، أما التمثيل الكنائي فإن أبسط صوره هي أن تقول الكلمات شيئاً وتعني شيئاً آخر وراءه، فهو ينهض على المعادلة[70]، فمثل العائلة بالسنبلة ونفسه بحبة القمح وفي هذا دلالة على القوة والتماسك، فذكر حمولة عائلته المجاهدين والثائرين في وجه الظلم والاحتلال، ورسم صورة فنية مترابطة وموصولة ببعضها بعض لتبين مدى تماسك النص وكذلك تماسك الأهل والعائلة وتوحدهم في وجه العدو الغاصب.

الاعتزاز بصنيع الإخوان وثورتهم على المحتل الغاصب، فيقول[71]:

أبا صهيب فداك النفس والولد إنا بنوك على يمناك أبطال

إن الوغى شهدت لنا ساحاتها نحن الكماة وفيها أنت خيالُ

واجنح إلينا تجد ظلاً ورابيةً فيها الوفاء ونهر الحب سيال

فاحمـــل علينـــا همـــوم الـــدهر نحملهـــا نحـن الجمـال وأنـت اليـوم جمـال

يؤكـد الشـاعر أن ميـادين الحـرب وسـاحات النـزال نشـهد بـأن الإخـوان هـم فرسـان المعـارك فيصولون ويجولون ويثخنون في عدوهم قتلاً وخطفاً، ويتيهون في كبرياء الثوار في أرض المعترك، فهم أوفياء لوطنهم وإخوانهم الثوار رفقاء الدرب على طريق الثورة والتحرير، ويأمر الشاعر أبا صهيب أخوهم بالجنوح للإخوان فهم نهر للحب سيال وفيه مبالغة على كثرة المحبة، ويدعوه بأن لا يقلق من هموم الدهر فهم يحملونها عنه كالجِمال عندما تحمل الأمتعة وهو الجَمال أي هو من يقول القافلة بالرغم من ثقل حمولتها، وكل هذا نلمح فيه معاني التضحية والفداء والتماسك والتوحد في صفوف الجهاد والثورة وفي مواجهة الملمات والنوائب ونوازل الدهر، ويقول[72]:

والله يشـــــهد والإخـــــوان كلهـــــم أن ابـن يوسـف للإسـلام سـربال[73]

هـــذا الصـــقيل ويحمـي الحـــق منطقـــه هـــذا الـــوفي مقـــل القـــول فعـــال

هـــذا النقـــي نقـــاء الـــثلج ســـيرته وثـــب وشـــد وإقـــدام وإقبـــال

هـــذا الـــذي ســـبقت فينـــا فضـــائله كأنهـــا علـــم أو فـــي الـــورى خـــال

يمتدح الشاعر الأخ حسن يوسف فيشهد الله و الإخوان أن ابن يوسف كان قميصاً ودرعاً للدين الإسلامي، ومن ثم استخدم اسم الإشارة أعرف المعارف[74] للدلالة على صدق الأوصاف والأفعال الثورية التي جاءت في الأبيات السابقة.

الخطاب الثوري العسكري في مخاطبة النفس، في قصيدة له بعنوان "أنظم خطوتك"[75]:

يا رأسي المشغول بالأوهام ماذا أشغلك

حب الحياة أم البقاء وأن تزول منصبك

أم المنايا حوم وتهاب خوض المعترك

ارفع حجاب الجبن تبصر دون لبس موقعك

يخاطب شاعر الأسرى نفسه وإخوانه في الأسر، وهو في قعر مظلمة وزنازين حالكة السواد يناجي فيها نفسه ويدعو فيها ربه بالفرج، ولكنه ينهض من قلب المحن ويثبت عند التمحيص، ويأمر نفسه برفع حجاب الجبن والخوف، ويدعوها بلغة ثورية عسكرية من أجل إعادة تنظيم الخطوات، لنيل ما هو مطلوب من حرية واستقلال.

الخطاب الثوري في تصوير بسالة الشهداء وتصوير مكانة الشهيد في جنات الخلد عند مليك مقتدر، فيقول الشاعر[76]:

واصـــــطفي منهـــــا ســـــلاحاً صـــــادقاً وإيمانـــــاً يلهـــــم الجنـــــد الأبـــــاة

ومضـــى يخطـــب لعســـاء اللمـــى ربـــة الخلـــد لبـــوس الطيبـــات

ومضـــى ليثـــاً عظيمـــاً همـــة فاتـــك العـــزم فتـــيّ الوثبـــات

واثـــق الخطـــو ســـعى حتـــى قضـــى أربـــاً فـــي المجـــد واختـــار الحيـــاة

حتى الشهداء لهم نصيبهم من الخطاب الثوري في شعر الأسرى، لأنهم قدموا أنفسهم وأجسادهم قرباناً لله سبحانه وتعالى ولوطنهم المحتل بغية تحريره من أيدي الغزاة الغاصبين، فيعبر الشاعر عن مدى شجاعة الشهداء وبسالتهم في تلقين العدو الدروس القاسية، وكيف أن الله يصطفي من يشاء من عباده الصالحين المجاهدين المرابطين، ومن ثم يصف الحالة الإيمانية عند الثائر الشهيد وكيف يدخل جنات ربه ويلاقي حور العين في انتظاره، فيُلاقي الله مقبلاً غير مدبر، كالأسد في الشجاعة والقوة والعظمة، يفتك بالعدو صاحب عزم وهمة وثابة وواثق الخطى مطمئن بالنتيجة الحتمية بأن النصر والتمكين لأولياء الله ولعباده الصالحين، فامتزج الخطاب الثوري بالقيم الدينية الثابتة والعقيدة الإيمانية الراسخة في قلوب المؤمنين.

الملاطفة والرقة في الخطاب عند وصف حال الثوار داخل المعتقلات، فيقول الشاعر في قصيدة له بعنوان:" ثمانية" كتب معاذ سعيد بلال قصيدة عنوانها (ثمانية في غرفة) أثنى فيها على شباب غرفته فلاطفته[77]:

ثمانيـــــة كـــــرام مـــــن كـــــرام فحـــول مـــن نجائـــب معرقينـــا

رمـــت بهـــم الكتـــاب رمـــي عـــز تصـــد بهـــم رمـــاح المعتـــدينا

فكـــانوا أهلهـــا والكـــفء يومـــاً وكـانوا حصـن دعوتنـا الحصـينا

فمـــا لبثـــت رحـــى الأيـــام حتـــى دعـــت لهـــم الخوازيـــق المئينـــا

فقـــاموا فوقهـــا وعلـــوا ولكـــن علوهـــا ســـادة متربعينـــا

صور الشاعر حال الأسرى من إخوانه، فاستخدم ألفاظ رقيقة تحمل في مضمونها معاني ثورية جهادية تبين مدى ثبات النفس أمام السجن وقهرها للظالم وقيوده، فعطف بعض الجمل على بعض[78] باستخدام الوصل بالواو هي الأداة التي تخفى الحاجة إليها، ويحتاج العطف بها إلى لُطف في الفهم، ودِقة في الإدراك، إذ لا تفيد إلاَّ مُجردَ الربط، وتَشريكَ ما بعدها لما قبلها في الحكم[79]، واستخدم الفاء التي تفيد الترتيب مع التعقيب كما تفيد التشريك[80]، وذلك لرسم صورة فنية تمثل جهاد الأسرى وكفاحهم الغازي، ولبيان مدى تدرج نفس الأسير وإقبالها على الشهادة لا إدبارها في ساحات النزال والوغى، وصور الشاعر مدى شجاعة الأسرى وقوتهم كيف لا؟ وهم الأبطال الذي

اقتحموا المجاهل حاملين أرواحهم على أكفهم، فهم اعتلوا الصعاب وشقوا عباب الليالي وسدفها الموحش وجعلوا السرمد صباحاً حراً طليقاً، فاستخدم الشاعر كلمة الخوازيق[81] كناية عن ظلم المحتل وقسوته وعنجهيته، فبين ركوبهم على الخوازيق ليس أذلاء بل سادة متربعين في موكب شرف وعزة وكبرياء لا انكسار وذل وضعف، فاستخدم الشاعر أداة الاستدراك لكن لتوسطها بين كلامين متغايرين نفياً وإيجاباً، فاستدرك بها النفي بالإيجاب بالنفي[82].

الخطاب الثوري من خلف زنازين العزل الانفرادي، في قصيدة " خلف الأسر"[83]:

يا أيها المعزول خلف الشمس طال الانتظار
مر الزمان ولا حِراك وفات في العمر القطار
مر الرفاق وخلفوك فريسة تحت الجدار
يقتات قلبك والشباب يستبد ولا فرار
قد شد حولك فكه شد المعاصم بالسوار
الليل فوقك جاثم وقراره بئس القرار
ما أثقل الأيام تمضي مفرداً خلف الستار
فردا تعيش على الحنين المر للوطن المعار
يا أيها الملقى على جمر الغضى والعزل نار
قلبي تفطر واكتوى كبدي وأعياني انحصار
الله حسبك إن نسيت وضعت وسط الانهيار
الله حسبك إن نسيت وجمعهم لبس الخمار

يصور الشاعر حال الأسرى في العزل الانفرادي، الذي يعد جريمة من أبشع الجرائم التي يرتكبها الاحتلال الصهيوني في السجون الإسرائيلية، وقد عاشها الشاعر، وألقت بظلالها القائمة على روحه الشاعرة، فجاء هذا الخطاب الثائر ينادي على المعزولين خلف الشمس، ويكرر في السطر الثاني والثالث التركيبين"مر الزمان لا يمر في العزل " ولا حراك" وأن جميع رفاقه مروا وتركوه وحده في هذا الجحيم، ولذلك تثقل أيامه، ويكرر في سطرين متتاليين مفردا، فرداً" للتأكيد على الشعور بالوحدة والوحشة، ثم ينتهي النص بالتركيب ذي الدلالة الإيمانية" الله حسبك" متكرراً مرتين، تأكيداً على عقيدة الصبر والاحتساب.

يتضح مما سبق أن نصوص لغة الخطاب الثوري ودلالاتها في شعر المعتقلات تتميز باللغة الشاعرة التي تعبر عن الصدق الفني النابع من ذات الشاعرة وفلسفته في هذه الحياة، ويبرز في ثنايا الخطاب المقصدية التبليغة بمنحى دلالي متصاعد يبلغ رسائل المعتقلين وينقل جزءاً من معاناتهم للعالم الإنساني الحر، لعل وعسى أن يجدوا من ينصت لآرائهم ويشعر بمعاناتهم، وينقل قضيتهم لأحرار العالم وشرفائه.

لقد تميزت لغة الخطاب باعتمادها على بنية نصية تثويرية متفاعلة ذات مشكلات تأويلية تمثل مرجعيات دلالية سبكت النص الثوري بالحالة التي يمر بها المعتقلون، ونظمت العلاقة بين المبدع والمتلقي ممّا أنتج نصوصاً ذات بؤر دلالية متجددة تعبر عن حالة الألم البشري، فوظف أهل المعتقلات تقنيات كتابية وأسلوبية في لغة الخطاب الثوري أتاحت للمتلقي حيوية التأويل، ومحاولة التأثير في سلوكياته وما تفاعله مع النص المنتج من داخل الفضاء الحالم المتمرد.

فالقيمة الموضوعية تآلفت مع الدلالة اللغوية للنص المنتج داخل سياق ثوري جامح، استطاع أهل المعتقلات من خلال أدبهم سكب مشاعرهم وأحاسيسهم الثورية الملتهبة التي تسعى جاهدة إلى النيل من المحتل وأعوانه وإلحاق الأذى بالطواغيت المجرمين، والتشهير بهم وتعريتهم من المشاعر الإنسانية، وشد أزر الإخوان والوحدة والتماسك في ساحات الوغى والنِزال.

نتائج البحث وتوصياته

النتائج والتوصيات

إن الدراسة التحليلية للخطاب الثوري في شعر المعتقلات من خلال ديوان الضوء والأثر أنموذجاً لشاعر الأسرى علي عصافرة، جاءت مليئة بالنتائج؛ لأنها شملت التحليلات لمضامين الخطاب الثوري وموارده، وهذه أهم النتائج والتوصيات على النحو الآتي:

1- امتلك المعتقلون ناصية الخطاب الثوري والقول الفصل، فهم مجاهدين أحرار أبطال، فدوا وطنهم بأرواحهم قبل أعمارهم، فلذلك يصدر الخطاب عن عقيدة إيمانية وطنية راسخة وأفعال جهادية صادقة، تزيد مضمون الخطاب قوة وفحواه تأثيراً في نفس المتلقي.

2- انطلق الخطاب الثوري في نصوص شعر المعتقلات، من نظرة وطنية قومية شاملة لأمة الإسلام والمسلمين في سبيل تخليصهم من الظلم والقهر والذل والضعف والهوان، فلذلك جاء خطابهم الثوري مستدعياً للماضي بخبراته ومصوراً للواقع بمشكلاته ومستشرفاً للحل في المستقبل، وراسماً لطريق الحرية والتحرير، كل هذا من داخل الفضاء المغلق الذي انبجست منه الرؤية الاستراتيجية لطبيعة لإدارة الصراع مع العدو ومقارعته في كل شبر من ثرى فلسطين الحبيبة.

3- مضامين لغة الخطاب الثوري في شعر المعتقلات موجهة لكل أحرار العالم، من أجل استنهاض همم الشعوب نحو الحرية والتحرر من كل أشكال الاحتلال والظلم والهوان، فوجهة للإخوان ورفقاء الدرب في الجهاد والمعتقلات ولأفراد المجتمع وللحكام وللساسة، لعلهم يرشدون ويدعمون الأحرار، أو يتركون وشأنهم في رسم درب العزة والكرامة للشعب الفلسطيني الباسل.

4- تعدد المفردات داخل الخطاب الثوري تبعاً لدلالات السياق، فاستخدمت تقنيات دلالية كالترميز الدلالي والكنائي والاستعاري والمجازي، كل ذلك ساعد على بلورة الفكر الثوري والثقافة الجهادية لدى المعتقلين، فالناظر إلى الحقول الدلالية فهي تجمع بين المعنى المعجمي والسياقي، وقد جاءت ألفاظ وسائل الثوار وأدواتهم وأفعالهم وقيمهم أكثر المفردات شيوعاً لما لها من دلالة في

الصراع مع العدو.

5- تتسم لغة الخطاب الثوري وإنتاجاته الدلالية بالشعرية والمقصدية في تبليغ رسائل النصوص وإيصالها لجمهور المتلقين.

6- ضرورة عقد مؤتمرات علمية وأيام دراسية حول لغة نصوص أدب المعتقلات والكشف عن دلالاتها الكامنة في التراكيب والألفاظ والمفردات.

الهوامش

.

(1) قضايا حول الشعر،عبدي بدوي، دار المعارف، القاهرة 1985م، ص242-243.

(2) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، ط2، بيروت 1971م، ص522.

(3) صوت الأسير، نشرة غير دورية، غزة، 2000م، ص4.

(4) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت 1986م، ص35.

(5) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة ، مصر، ج1/ص71.

(6) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر وآخرون، عالم الكتب، القاهرة 2008م، ج1533/2.

(7) بانوراما الرواية العربية الحديثة، سيد النساج، دار المعارف، القاهرة 1980م، ص13.

(8) ديوان الضوء والأثر، علي محمد عصافرة، رابطة الأدباء والكتاب الفلسطينيين،ط1، غزة 2012م، ص5.

(9) التطبيق النحوي، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت 1981م، ص60.

(10) مفتاح العلوم، يوسف السكاكي (ت 626هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،ط2، بيروت1987م، ص 311.

(11) شرح الكافية الشافية، لابن مالك الطائي الجياني (ت 672هـ)، تحقيق:عبد المنعم أحمد هريدي، منشورات جامعة أم القرى، ط1، السعودية، ج1/ص238.

(12) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري(ت761هـ)، تحقيق: مازن المبارك ومحمد حمد الله، دار الفكر ، ط6، دمشق 1985م، ص 49.

(13) ديوان الضوء والأثر، ص5.

(14) يثعب: يسيل وينفجر .انظر: المعجم الوسيط، ج1/ص95.

(15) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني ، ط3، القاهرة 1992م، ص 106.

(16) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير(ت637هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ج2/ص172.

(17) الكماة: واحدها الكمي وهو اللابس السلاح، وقيل: هو الشجاع المقدم الجرئ. لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي(ت711هـ)، دار صادر، ط1، بيروت1414هـ، ج15/ص232.

(18) جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي (ت 170هـ)، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ص365.

(19) ديوان الضوء والأثر، ص6.

(20) ديوان الضوء والأثر، ص18.

(21) ديوان ابن خفاجة، تحقيق: عبد الله سنده، دار المعرفة، ط1، بيروت 2006م، ص14.

[22] المثل السائر، ج2/ص51.

[23] ديوان الضوء والأثر، ص5.

[24] ديوان الضوء والأثر، ص29.

[25] ديوان الضوء والأثر، ص7 –8.

[26] دلائل الإعجاز، ص266.

[27] ديوان الضوء والأثر، ص28.

[28] اللغة والإبداع الأدبي ، محمد العبد، دار الفكر، القاهرة 1989م، ص37–38.

[29] الفصول المفيدة في الواو المزيدة، صلاح الدين الدمشقي(ت761ه)، تحقيق: حسن الشاعر، دار البشير، ط1، عمان 1990م، ص128.

[30] ديوان الضوء والأثر، ص71.

[31] مفتاح العلوم، ص411.

[32] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي (ت 1362ه)، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ص340.

[33] ديوان الضوء والأثر، ص78.

[34] شَجر ينْبت بريا فِي سواحل الشَّام والغور وَالْجِبَال الساحلية دَائِم الخضرة يصلح للتزيين. انظر: المعجم الوسيط ج2/ص665.

[35] البيرق: الْعلم الْكَبِير .انظر: المعجم الوسيط ج1/ص78.

[36] البلاغة العربية، عبد الرحمن الميداني (ت 1425ه)، دار القلم والدار الشامية، ط1، بيروت ودمشق 1996م، ص 240.

[37]النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ج4/ص1.

[38] جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني (ت1364ه)، المكتبة العصرية، ط28، صيدا 1993م، ج3/ص148.

[39] المعجم الكبير، لأبي القاسم الطبراني (ت 360ه)، تحقيق: حمدي السلفي، مكتبة ابن تيمية، ط2، القاهرة، (4163) ج4/ص209.

[40] همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت 911ه)، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ج2/ص596.

[41] ديوان الضوء والأثر، ص42.

[42] المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ج2/ص92.

[43] جواهر البلاغة، ص 76.

[44] مجمع الأمثال، أحمد الميداني (ت518ه)، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، ج2/ص215.

[45] الغيتم: الموت. انظر: مجمع الأمثال، ج2/ص368.

[46] صحيح البخاري، محمد البخاري(ت256ه)، تحقيق: محمد الناصر، دار طوق النجاة، ط1، السعودية 1422ه، (2818) ج4/ص22.

[47] ديوان الضوء والأثر، ص43–44.

[48] الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ط1، القاهرة 1981م، ص32–33.

[49] ديوان الضوء والأثر، ص44.

[50] ديوان الضوء والأثر، ص34.

[51] ديوان الضوء والأثر، ص35–36.

[52] ديوان الضوء والأثر، ص5.

[53] مردوا: صقلوا وتربوا. انظر: المعجم الوسيط ج2/ص862.

[54] ديوان الضوء والأثر، ص45.

[55] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط2، القاهرة 1995م، ص401.

[56] ديوان الضوء والأثر، ص83.

[57] ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، عبد الرحمن بن خلدون(ت 808هـ)، تحقيق:خليل شحادة، دار الفكر،ط2، بيروت1988م، ص184.

[58] ديوان الضوء والأثر، ص44 .

[59] ديوان الضوء والأثر، ص10.

[60] شرح المفصل، لابن يعيش(ت643هـ)، مكتبة المتنبي، ط1، بيروت1900م، ج8/ص150.

[61] ديوان الضوء والأثر، ص35.

[62]التطبيق النحوي، ص350.

[63]الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني(ت 392هـ)، تحقيق: محمد النجار، دار الهدى، ط2، بيروت، ج1/ص336.

[64] ديوان الضوء والأثر، ص47.

[65] البيان والتبيين ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ)، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون (ت 1408هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج1/75.

[66] الجنى الداني في حروف المعاني، لابن أم قاسم المرادي(ت 749هـ)، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت1992م، ص 59 وقاموس الأدوات النحوية، حسين سرحان، مكتبة الإيمان، ط1، المنصورة 2007م، ص80.

[67] المعجم الوسيط ج1/ص410.

[68] ديوان الضوء والأثر، ص 14.

[69] ديوان الضوء والأثر، ص39.

[70] المرايا المتجاورة، جابر عصفور، الهيئة العامة للكتاب، ط1، القاهرة 1983م، ص353.

[71] ديوان الضوء والأثر، ص24 –25.

[72] ديوان الضوء والأثر، ص24.

[73] سربال: القميص والدرع. انظر: لسان العرب ج11/ص335.

[74] الأصول في النحو، لابن السراج (ت316هـ)، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج1/ص26.

[75] ديوان الضوء والأثر، ص9.

[76] ديوان الضوء والأثر، ص 20.

[77] ديوان الضوء والأثر، ص 30 .

[78] بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي (ت 1391هـ)، مكتبة الآداب، ط16، القاهرة 2005م، ج2/ص278.

[79] جواهر البلاغة، ص180.

(80) قاموس الأدوات النحوية، ص102.

(81) الخازوق: هو عَمُود مدبب الرَّأْس كَانُوا يَجْلِسُونَ عَلَيْهِ المذنب فِي الْأَزْمَان الغابرة فَيدْخل من دبره وَيخرج من أَعْلَاهُ. انظر: المعجم الوسيط، ج1/ص232.

(82) المفصل في صنعة الإعراب، أبو القاسم الزمخشري(ت538ه)، علي بو ملحم، مكتبة الهلال، ط1،بيروت 1993م،ص 398.

(83) ديوان الضوء والأثر، ص32-33.

سمات التفسير اللغوي عند الإمام الشوكاني من خلال تفسيره فتح القدير

أ. منصر عباس
جامعة الوادي. الجزائر

ملخص البحث:

يُجلي هذا البحث جانبا من اهتمام الإمام الشوكاني بالتفسير اللغوي وإعطائه حيزا كبيرا في حقل التفسير، كما يَظهر جليّا اهتمامه بمعاني المفردات حال الإفراد وحال التركيب وإعماله علم الاشتقاق لمعرفة أصل الاستعمال العربي للمفردة.

كما تميّز تفسيره اللغوي بعدة خصائص منها: قبول المعنى المشهور لغة وإبعاد الضعيف النادر – اعتماده على الأئمة الثقات العارفين باللغة – تقديمه التفسير النبوي الثابت على المعنى العربي – تقديمه الحقيقة الشرعية على الحقيقة اللغوية – ميله إلى الاختصار في ذكر التعليلات النحوية والتوجيهات الإعرابية.

ليخلص البحث أخيرا إلى انفراد الإمام الشوكاني بمنهج تفسيري لغوي جامع بين أصول علم التفسير وقواعد اللغة العربية.

The abstract:

This article clears up theone side ofImamAl-Shawqani's interest in lingual interpretation and how he gives it a great space in the field of Interpretation, as shown clearly his interest in the meanings of vocabulary in the case of singular and plural, he also uses the etymology to identify the original Arabic use of the word.

His lingual Interpretation is also characterized by several features: Firstly, the acceptance of the famous lingual meaning and the exclusion of the rare weak one, moreover, his reliance on the faithful Imams who know the language providing the fixed prophetic interpretation of the Arabic meaning, Besides he prefers the religious truth rather than the lingual one, having tendency to the abridgement for mentioning the grammatical justifications and analysis guidance.

Finally, we conclude the uniqueness of the Imam Shawkani with his lingual and interpretive approach that combines the principles of the interpretation Science and the rules of the Arabic language.

Keywords: Shawkani - lingual Interpretation - features of lingual Interpretation.

تمهيد:

تعددت طرائق المفسرين ومناهجهم في تناول المادة التفسيرية، بين معتمد على المرويات الأثرية، وآخر محتكم إلى علوم العربية، وصنف ثالث حول الجمع بين المنهجين، ومن هؤلاء الإمام

الشوكاني الذي يذكر في مقدمة تفسيره أنّ الباعث على كتابة هذا التفسير هو الدمج بين الطريقين والجمع بين المسلكين.

والإمام الشوكاني من أعلام القرن الثالث عشر الهجري، وتفسيره فتح القدير حوى فوائد ودرر من سبقه من علماء التفسير واللغة، فإذا كان هذا الأمر كذلك، فما هي سمات التفسير اللغوي عند الإمام الشوكاني؟، وما الخصائص التي ميّزت منهجه اللغوي؟.

وللإجابة عن هذه الإشكالية يحسن بنا تناول البحث في النقاط التالية:

- أولا: مدخل:
- ثانيا: منهجه العام في التفسير اللغوي:
- ثالثا: عناية الإمام الشوكاني بالجوانب اللغوية في التفسير.
- رابعا: خصائص التفسير اللغوي عند الإمام الشوكاني.

مع الحرص في كل جزئية من جزئيات هذا البحث على إيراد نماذج تطبيقية من تفسير الشوكاني.

- أولاً: مدخل للبحث.

ويندرج تحته ثلاثة نقاط: ترجمة موجزة للإمام الشوكاني – وصف عام لتفسيره فتح القدير – تعريف التفسير اللغوي.

1- ترجمة موجزة للشوكاني.

هو محمد بن علي بن محمد الشوكاني[1] مولدا الصنعاني نشأة القحطاني نسبا، ولد رحمه الله سنة 1173هـ، ونشأ بصنعاء وطلب العلم على يد كبار مشايخها، وخلّف عديد المؤلفات في مختلف الفنون، ولعل من أهم مؤلفاته تفسيره المشهور المسمى " فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدرايةمن علم التفسير"، وكانت وفاته بصنعاء سنة 1250هـ[2].

2- وصف عام لتفسيره فتح القدير.

استغرق الإمام الشوكاني في تأليف تفسيره سبع سنوات عاش فيها يتفيأ ظلال آيات الله تعالى دارسا متمعّنا متدبّرا، جامعا بين التفسير بالمأثور والتفسير اللغوي.

لقد قدّم الإمام الشوكاني منهجا جامعا شاملا فريدا في بابه فقد حوى جواهر ابن جرير وعمق القرطبي وايجاز ابن عطية وتدقيق ابن كثير ودرر السيوطي، حيث يقول الدكتور عبد الرحمن عميرة في مقدمة تحقيقه لفتح القدير: ... فتفسير الشوكاني وحيد من حيث جمعه وترتيبه وحسن أدائه واستيعابه لأنواع علوم القرآن وجمعه بين الدراية اللغوية والرواية الأثرية[3].

3- تعريف التفسير اللغوي كمركب إضافي (مصطلح).

على أنّ هذا المصطلح لم يكن دارجا في عرف علماء التفسير القدامى، ومما تجدر الإشارة إليه

أنّ الإمام الشوكاني كذلك لم يخرج عن هذا الإلف، ولكن كان يعبّر بتراكيب تدل على معنى هذا المصطلح مثل قوله: " هذا تفسير على مقتضى لغة العرب أو قوله: هذا تفسير ناظر إلى اللغة " وغيرها من العبارات التي تدل على إعمال الإمام الشوكاني للتفسير اللغوي في الحقل التفسيري حتى وإن لم يسمّه بهذا اللقب.

ويعرف الدكتور مساعد الطيار هذا المصطلح بقوله: " هو بيان معاني القرآن بما ورد في لغة العرب والاستشهاد لذلك بما وصلنا من أشعارهم وأساليبهم وأوجه خطاباتهم التي نزل بها القرآن"[4].

ثانيا: منهجه العام في التفسير اللغوي.

إنَّ القارئ لتفسير الشوكاني والذي يمعن النظر فيه يلحظ الشوكاني يعتمد طريقة معيّنة في تفسير الكلمات القرآنية ويتّبع خطوات خاصة في تناوله للتفسير اللغوي ، لذلك وبحسب نظري أرىمنهجه العام في التفسير اللغوي لا يخرج عن هذه النقاط ، وقد يقدّم فيها وقد يؤخر بحسب المقام وما يقتضيه تفسير الآية .

1 . يبدأ بإعراب الكلمات والجمل .

2 . شرح الكلمة الغريبة معتمدا على أساطين اللغة والتفسير .

3 . اشتقاقها وأصل استعمالها في الوضع العربي، مستشهدا على ذلك من فصيح شعر العرب.

4 . ذكر الأقوال في معنى الكلمة ونسبتها إلى قائليها ، وقد يستعمل صيغة التمريض (قيل) .

5 . توجيه معنى الآية بحسب كل قول في معنى الكلمات الغريبة .

6 . ذكر القراءات القرآنية المتواترة والشاذة، وتوجيه المعنى بحسب كل قراءة.

وقد يضيف إلى هذا بعض مباحث علوم القرآن المتعلّقة باللغة والتي لها صلة بمعاني الكلمات القرآنية كعلم الوقف والابتداء والمجاز والرسم العثماني ودفع الاختلاف والتناقض وغيرها.

مثال على منهج الشوكاني العام في التفسير اللغوي.

يقول رحمه الله في تفسير قوله تعالى ﴿ وما ينظرُ هؤلاءِ إلاّ صيحةً واحدةً ما لها من فواقٍ ﴾[ص : 15] : " وجملة (مالها من فواق) في محل نصب صفة لصيحة ، قال الزجاج : فَواق وفُواق بفتح الفاء وضمّها أي مالها من رجوع ، والفَواق ما بين حلبتي الناقة ، وهو مشتق من الرجوع أيضا ؛ لأنه يعود اللبن إلى الضرع بين الحلبتين ، وأفاق من مرضه أي رجع إلى الصحة ، ولهذا قال مجاهد ومقاتل : إنّ الفواق : الرجوع.... وقال السُّدي : ما لها من إفاقة ، وقيل : مالها من مردٍّ ، وقال الجوهري : ما لها من نظرة وراحة وإفاقة .ومعنى الآية : أنّ تلك الصيحة هي ميعادُ عذابهم ، فإذا جاءت لم ترجع ولا تردُّ عنهم ولا تصرف منهم ولا تتوقّف مقدار فواق ناقة ، وهي ما بين حلبتي الحالب لها ومنه قول الأعشى :

حتى إذا فيقة في ضرعها اجتمعت جاءت لتُرضع شق النفس لو رضعا[5].

والفَيْقَةُ : اسم اللّبن الذي يجتمع بين الحلبتين وجمعها فِيَقٌ وأفْواقٌ . قرأ حمزه والكسائي (ما

لها من فُواق) بضم الفاء ، وقرأ الباقون بفتحها . قال الفراء وأبو عبيدة : الفَواق بفتح الفاء : الراحة ، أي لا يفيقون فيها كما يفيق المريض والمغشيّ عليه ، وبالضم : الانتظار "[6].

ثالثا: عناية الإمام الشوكاني بالجوانب اللغوية في التفسير.

تعد علوم اللغة العربية من العلوم التي أخذ منها الشوكاني بالنّصيب الأوفر حيث ذكر عن نفسه في البدر الطالع أنه قرأ متون اللغة بمختلف أنواعها وكان كثير الاشتغال بمطالعة كتب الأدب[7].

قال الدكتور بن عيسى الجزائري : " وتظهر براعة الشوكاني ورسوخ قدمه في علوم اللغة من خلال مؤلفاته ورسائله الكثيرة وفي طرائق عرضه للموضوعات واستدلالاته على المسائل ، والرّد على الخصوم وإيثاره الاجتهاد ونبذه التقليد ... وأصبحت مؤلفاته متداولة عند أهل المشرق والمغرب علىالسواء ... ولعل من أهم مؤلفاته اللغوية أو تلك التي لها علاقة مباشرة بعلوم اللغة العربية تفسيره "فتح القدير" الذي أمضى سبع سنوات في تأليفه ، قاصدا في منهجه الجمع بين الرواية والدراية[8].

إن القارئ لتفسير الشوكاني والمحص له تمحيصا علميا لغويا ، يجد فيه صناعة تفسيرية لغوية فريدة ، ومنهجا لغويا متكاملا، وذلك بالنظر إلى :

الفرع الأول : عنايته بشرح معاني الكلمات القرآنية الغريبة.

فالكلمات القرآنية أسماء وأفعالا وحروفا حضيت باهتمام الإمام الشوكاني ، وكمثال على ذلك شرحه لمعنى حرف الواو عند قوله تعالى ﴿ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم﴾ [الكهف :22]قال رحمه الله : "... قيل : وإظهار الواو في هذه الجملة يدل على أنها مرادة في الجملتين الأولتين ، قال أبو علي الفارسي : قوله ﴿رابعهم كلبهم﴾و ﴿سادسهم كلبهم﴾ جملتان استغنى عن حرف العطف فيهما بما تضمنتا من ذكر الجملة الأولى وهي قوله﴿ثلاثة﴾والتقدير : هم ثلاثة ، هكذا حكاه الواحدي عن أبي علي ، ثم قال : وهذا معنى قول الزجاج في دخول الواو في﴿وثامنهم ﴾وإخراجها من الأول ، وقيل : هي مزيدة للتوكيد ، وقيل : إنّها واو الثمانية وإنّ ذكره متداول على ألسنة العرب إذا وصلوا إلى ثمانية كما في قوله ﴿وفتحت أبوابها﴾[الزمر :73]وقوله ﴿ثيبات وأبكارا ﴾[التحريم : 5] "[9].

الفرع الثاني : عنايته بمعاني التراكيب.

وهذا ظاهر لمن يقرأ فتح القدير قراءة تفسيرية متمعّنة ، يقول عند قوله تعالى ﴿وضُربت عليهم المسكنة ﴾ [آل عمران : 112] : " قد تقدم في البقرة معنى هذا التركيب ، والمعنى : صارت الذلة محيطة بهم في كل حال وعلى كل تقدير في أي مكان وجدوا "[10]. وقال عند قوله تعالى ﴿ المنافقون والمنافقات بعضهم من بعض يأمرون بالمنكر وينهوْن عن المعروف ويقبضون أيديهم نسوا الله فنسيَهم إنّ المنافقين هم الفاسقون﴾[التوبة : 67] : "... وهذا التركيب يفيد أنهم هم الكاملون في الفسق "[11]. وقال عند قوله تعالى ﴿إنّ المتقين في جنات وعيون ﴾ [الحجر : 45] :"... والتركيب يحتمل أن يكون لجميع المتقين جنات وعيون ، أو لكل واحد منهم جنات وعيون ، أو لكل واحد منهم جنّة وعين "[12].

الفرع الثالث : عنايته بعلم الاشتقاق.

وقد أتحف الإمام الشوكاني المكتبة الإسلامية بمؤلّفه اللّطيف في هذا العلم وهو "نزهة الأحداق في علم الاشتقاق" ، وقد نشرته مجلة الأحمدية الإماراتية في عددها الثامن سنة 2001م بتحقيق الدكتور بن عيسى باطاهر الجزائري[13].

ويظهر اهتمام الشوكاني بعلم الاشتقاق ، إذا علمنا مدى أهمية الرجوع إلى أصل معنى الكلمة في الوضع العربي لمعرفة معناها ، والإمام الشوكاني مكثر من توظيف علم الاشتقاق في تفسيره ، فتكاد لا تخلو آية إلا ويشير إلى اشتقاق كلمة فيها ويبين أصلها في الوضع العربي ، وفيما يلي نماذج من ذلك :

فعند قوله تعالى ﴿ لا يسألون الناس إلحافا﴾ [البقرة : 273] قال رحمه الله : " والإلحاف : الإلحاح في المسألة ، وهو مشتق من اللّحاف وسمّي بذلك ؛ لاشتماله على وجوه الطلب في المسألة كاشتمال اللّحاف على التغطية "[14]. وعند قوله تعالى ﴿ يوم نطوي السماء كطيّ السجلّ للكتاب﴾ [الأنبياء : 104] قال رحمه الله : " والسّجل : الصحيفة ، وقيل : الصّك وهو مشتق من المساجلة وهي المكاتبة ، وأصلها من السّجل وهو الدّلو ، يقال : ساجلت الرجل : إذا نزعت دلوا ونزع دلوا ، ثم استعيرت للمكاتبة والمراجعة في الكلام ، ومنه قول الفضل بن عباس بن عتبة بن أبي لهب:

من يساجلني يساجل ماجدا يملأ الدّلو إلى عقد الكرب[15].

وعند قوله تعالى ﴿وسيق الذين كفروا إلى جهنم زُمرًا ﴾ [الزمر : 71] قال رحمه الله :"... قال أبو عبيدة والأخفش : زمرا : جماعات متفرّقة بعضها إثر بعض ، ومنه قول الشاعر :

وترى الناس إلى أبوابه زمرا تنتابه بعد زمر[16].

واشتقاقه من الزمر وهو الصوت ، إذ الجماعة لا تخلو منه "[17].

وقال في أواخر سورة الرحمن ﴿ مُتّكئين على رَفْرفٍ خُضْرٍ﴾ [الرحمن : 76] قال رحمه الله : "... واشتقاق الرّفرف من رفّ يرفّ إذا ارتفع ، ومنه رفرفة الطائر ، وهي تحريك جناحيه في الهواء "[18]، وفي المعارج عند قوله تعالى ﴿ كلاَّ إنّها لظى﴾ [المعارج : 15] قال رحمه الله : "... ولظى علم لجهنم ، واشتقاقها من التّلظي في النّار وهو التّلهب ، وقيل : أصله لظظ بمعنى دوام العذاب ، فقلبت إحدى الظائين ألفا "[19].

الفرع الرابع: تنوّع مصادره اللغوية.

ويظهر اهتمام الشوكاني بالجوانب اللغوية من خلال تنوع مصادره التي ينقل عنها، يقول الدكتور العمري : " وقد اعتمد الشوكاني في تفسيره على مصادر متنوعة ... ويظهر ذلك في استخدامه الواسع للمصادر اللغوية من المعاجم والشروح ، فكان كثير الاستشهاد "بمعاني القرآن" للزجاج و "الجمهرة" لابن دريد "تهذيب اللغة" للأزهري و "الصحاح" للجوهري و "شمس العلوم" لنشوان الحميري ، وغير ذلك من كتب اللغة ومعاجمها "[20]. وقال الدكتور محمد حسين الذهبي : "... وكان يحتكم إلى

اللغة كثيرا وينقل عن أئمتها كالمبرد وأبي عبيدة والفراء "[21].

ونظرا لخلفيته اللغوية المتينة جاءت المصادر التي اعتمدها متنوعة ، فهو يعتمد على الكتب المؤلفة في الغريب كتفسير ابن قتيبة والمفردات للراغب ، ويعتمد على المعاجم اللغوية بمختلف مدارسها ومناهجها كالعين والصّحاح والتهذيب واللّسان والقاموس ، إضافة إلى التفاسير التي تُعنى بالجوانب اللغوية كتفسير الطّبري وتفسير الماوردي وتفسير الكشاف وتفسير القرطبي... الخ

فمن هنا جاء تنوّع مصادر الشوكاني اللغوية ، فهو يفسّر الكلمة الغريبة وينوّع في المصادر المعتمدة في شرحها ، ويلخّص معناها تلخيصا فريدا.

فعند قوله تعالى ﴿ فجاسوا خلال الدِّيار ﴾ [الإسراء : 5] قال رحمه الله : " أي عاثوا وتردّدوا يقال : جاسوا وهاسوا وداسوا بمعنى ذكره ابن جرير... وقال الزجاج : معناه طافوا خلال الدّيار ، هل بقي أحد لم يقتلوه ؟ ، قال : والجوس : طلب الشيء باستقصاء . قال الجوهري : الجوس : مصدر قولك جاسوا خلال الدّيار ، أي تخلّلوها كما يجوس الرجللأخبار ، أي يطلبها وكذا قال أبو عبيدة ، وقال ابن جرير : معنى جاسوا : طافوا بين الدّيار يطلبونهم ويقتلونهم ذاهبين وجائين . وقال الفراء : قتلهم بين بيوتهم وأنشد لحسّان:

ومنّا الذي لاقى بسيف محمد فجاس به الأعداء عرض العساكر[22].

وقال قطرب : معناه : نزلوا وأنشد قول الشاعر :

فجسنا ديارهم عنوة وأُبنا بساداتهم موثّقينا[23].

... وقال أبو زيد: الحوس والجوس والعوس والهوس : الطوف بالليل ، وقيل : الطوف بالليل هو الجَوَسان محرّكا كذا قال أبو عبيدة "[24].

وعند قوله تعالى ﴿لم يخرُّوا عليها صُمًّا وعُمْيانًا ﴾ [الفرقان :73] قال رحمه الله : "... قال ابن قتيبة : المعنى لم يتغافلوا عنها كأنّهم صمّ لم يسمعوها ، وعمي لم يبصروها . قال ابن جرير : ليس ثَمَّ خرور ، بل كما يقال : قعد يبكي وإن كان غير قاعد . قال ابن عطية:كأنَّ المستمع للذّكر قائم ، فإذا أعرض عنه كان ذلك خرورا ، وهو السقوط على غير نظام ... قال الفراء : أي لم يقعدوا على حالهم الأول كأنْ لم يسمعوا . قال في الكشاف : ليس بنفي للخرور وإنّما هو إثبات له ونفيّ للصمّ والعمى "[25].

فأنت ترى تنويع الإمام الشوكاني في مصادره المختلفة في منطلقاتها ومناهجها وطرائقها ، ومن هنا يأتي ثراء تفسير الشوكاني من الناحية اللغوية ، فدراسة سمات التفسير اللغوي عنده تسلط الضوء على هذه الزاوية من التنوع والثراء.

رابعا: خصائص التفسير اللغوي عند الإمام الشوكاني:

لقد رسم الإمام الشوكاني لنفسه منهجا في قبول معاني الكلمات الغريبة ، فمعروف أنّ اللغة وصلت إلينا رواية ونقلها الأثْبات والعارفون بها واحدا عن واحد حتى دوّنت في بطون الكتب ، والإمام

الشوكاني متشدّدٌ في هذا الباب ، محترز في شروح الكلمات القرآنية الغريبة ، فلامفرّ إلى قول عنده إلا بدليل ، ولا مفزع لرأي إلا بحجة ناصعة ، إمَّا من فصيح كلام العرب أو من نقلٍ عن الأثْبات والأئمة الثقات المجمع على إمامتهم وجلالتهم في هذا الشأْن.

لذلك ومن خلال تتبّع واستقراء ميزات التفسير اللغوي عند الشوكاني، مكّننا ذلك من حصر هذه الخصائص في النقاط التالية:

الخاصية الأولى: قبول المعنى المشهور المعروف الثابت لغةً وترك ما سواه من المعاني.

وأُدرج في هذه المسألة مثالين لتوضيح تثبت الشوكاني في قبول معاني الكلمات القرآنية.

ففي تفسير قوله تعالى ﴿وزُروعٍ ونخلٍ طلعُها هضيمٌ ﴾ [الشعراء : 148] قال الشوكاني : " والهضيمُ : النَضيج اللّين اللّطيف ... وحكى الماوردي في معنى هضيم اثنى عشر قولاً أحسنها وأوفقها للغة ما ذكرناه "[26].

وفي تفسير قوله تعالى ﴿واترُكِ البحرَ رَهْوًا﴾ [الدخان : 24] قال رحمه الله : " أي ساكنا ، يقال : رها يرهو رهوا : إذا سكن لا يتحرّك ، قال الجوهري: يقال : افعل ذلك رهوا أي ساكنا على هيئتك ، وعيشُ راهٍ : أي ساكن ، ورها البحر : سكن ، كذا قال الهروي وغيره وهو المعروف في اللغة ومنه قول الشاعر :

والخيل تمرح رهوا في أعنتها كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البردِ[27].

أي والخيل تمرح في أعنتها ساكنة "[28].

الخاصية الثانية : اعتماده على الأئمة الأثبات العارفين باللّغة.

نقتصر لتوضيح ذلك على مثالين:

ففي تفسير قوله تعالى ﴿ فجعلناه هباءً منثورًا ﴾ [الفرقان : 23] قال رحمه الله : " ... والهباءُ : واحدة هباءة والجمع أهباء ، قال النّضر بن شُميل: الهباء : التراب الذي تطيّره الرّيح كأنه دخان ، وقال الزجاج: هو ما يدخل من الكوة مع ضوء الشمس يشبه الغبار وكذا قال الأزهريُّ... وقيل : إنّ الهباء ما أذرته الرّياح من يابس أوراق الشجر ، وقيل : هو الماء المهراق ، وقيل :الرّماد ، والأول هو الذي ثبت في لغة العرب ونقله العارفون بها "[29].وفي تفسير قوله تعالى ﴿كلاَّ إنّ كتابَ الفجّارِ لفي سجّينٍ ﴾ [المطففين :7] قال رحمه الله : " وقد اختلفوا في نون سجّين ، فقيل : هي أصلية واشتقاقه من السّجن وهو الحبس ، وهو بناء مبالغة كخمّير وسكّير وفسّيق من الخمر والسُكر والفسق ، وكذا قال أبو عبيدة والمبرّد والزجاج ، قال الواحديُّ: وهذا ضعيف ؛ لأنّ العرب ما كانت تعرف سجّينا ، ويجاب عنه : بأنّ رواية هؤلاء الأئمة تقوم بها الحجة وتدل على أنّه من لغة العرب ، ومنه قول ابن مقبل:

ورفقة يضربون البيض ضاحية ضربا تواصت به الأبطال سجّينا[30].

فأنت ترى الإمام الشوكاني رجع إلى أهل الاختصاص والْتفت إلى أهل الصّنعة من أمثلة أبو

عبيدة والمبرّد والزجاج ، الأئمة الثقات والعارفون الأثبات الذين لا يختلف اثنان في إمامتهم وسبقهم الأقران في علوم اللغة بأنواعها ، وإنما لم يلتفت الشوكاني لقول الإمام الواحدي ولم يرفع له رأسا حين ادّعى أنّ العرب لا تعرف سجّينا وهذا لمخالفته المشهور المرويّ عن العرب المنقول إلينا من بطون الأودية ومنابت الشجر لذلك ختم الإمام الشوكاني بحثه في نون سجّين بالاستشهاد ببيت ابن مقبل الشاعر الجاهلي المخضرم المحتجّ بشعره.

الخاصية الثالثة: تقديمه التفسير النبوي إنْ ثبت على المعنى العربي.

يقول الشوكاني في مقدمة تفسيره : " ... فإنّ ما كان من التفسير ثابتا عن رسول الله ﷺ ، كان المصير إليه متعيّنا وتقديمه متحتّما غير أنّ الذي صحّ عنه من ذلك إنما هو تفسير آيات قليلة بالنّسبة إلى جميع القرآن ولا يختلف في مثل ذلك من أئمة هذا الشأن اثنان ... "[31].

ففي تفسير قوله تعالى ﴿وما كان الله ليُضيعَ إيمانكم ﴾ [البقرة : 143] قال الشوكاني : " قال القرطبي: اتفق العلماء على أنّها نزلت فيمن مات وهو يصلي إلى بيت المقدس ، ثم قال : فسمّى الصلاة إيمانا لاجتماعها على نيّة وقول وعمل ، وقيل : المراد ثبات المؤمنين على الإيمان عند تحويل القبلة ، وعدم ارتيابهم كما ارتاب غيرهم ، والأول يتعيّن القول به والمصير إليه لما سيأتي من تفسيره ﷺ للآية بذلك[32] ".

وفي تفسير قوله تعالى ﴿ولقد آتيناك سبعًا من المثاني والقرآنَ العظيمِ ﴾ [الحجر : 87] قال الشوكاني : " ... اختلف أهل العلم في السبع المثاني ما هي ؟ فقال جمهور المفسّرين : إنّها الفاتحة، قال الواحدي : وأكثر المفسّرين على أنّها فاتحة الكتاب ... وقد رُويَ ذلك من قول رسول الله ﷺ كما سيأتي بيانه فتعيّن المصير إليه، ثم قال في خاتمة بحثه هذا بعدما أخرج حديث أبي هريرة وفيه قال رسول الله ﷺ ﴿ أمّ الكتاب هي السّبع المثاني والقرآن العظيم ﴾[33]قال : " فوجب بهذا المصير إلى القول بأنّها فاتحة الكتاب "[34].

ولقد أحصيت موضعين صريحين من فتح القدير يستخلص منهما تقديم الإمام الشوكاني للتفسير النبوي الثابت على المعنى العربي الذي تقتضيه اللغة .

فأما **الموضع الأول** : عند قوله تعالى ﴿إنّ إبراهيمَ لأوّاهٌ حليمٌ ﴾ [التوبة : 144] قال الشوكاني : " أخرج ابن جرير وغيره عن عبد الله بن شداد قال: قال رجل: يا رسول الله ما الأواهُ؟ قال ﷺ: ﴿ الخاشع المتضرّع الدّعاءُ ﴾[35]ثم قال الشوكاني : وهذا إنْ ثبت وجب المصير إليه وتقديمه على ما ذكره أهل اللغة في معنى الأوّاه "[36].

وأمّا **الموضع الثاني** : قوله تعالى ﴿إنّا أعطيناكَ الكوْثرَ ﴾ [الكوثر: 1] قال رحمه الله : "... والكوثر : فوْعل من الكثرة ، وصف به للمبالغة في الكثرة مثل النّوْفل من النّفل والجوْهر من الجهر ، والعرب تسمي كل شيء كثير في العدد أو القدر أو الخطر : كوثرا ، ومنه قول الشاعر :

وقد ثار نقع الموت حتى تكوثرا[37].

... وذهب أكثر أهل العلم كما حكاه الواحدي إلى أنّ الكوثر نهر في الجنّة ، ثم قال رحمه الله بعد عرضه لمجموعة من الآثار فيها التّصريح بأنّ الكوثر نهر في الجنّة قال : فهذه الأحاديث تدل على أنّ الكوثر هو النّهر الذي في الجنّة ، فتعيّن المصير إليها وعدم التّعويل على غيرها ، وإنْ كان معنى الكوثر هو الخير الكثير في لغة العرب ، فمن فسّره بما هو أعمّ ممّا ثبت عن النبي ﷺ فهو تفسير ناظر إلى المعنى اللغوي "[38]. ثم قال بعد تخريجه لرواية ابن عباس التي مفادها أنّ الكوثر هو الخير الذي أعطاه اللهإيّاه[39]، قال : " وهذا التفسير من حبْر الأمة ابن عباس ﷺ ناظر إلى المعنى اللّغوي كما عرّفناك ، ولكن رسول الله ﷺ قد فسّره فيما صحّ عنه أنّه النّهر الذي في الجنّة ، وإذا جاء نهر الله بطل نهر معقل "[40].

الخاصية الرابعة: تقديمه الحقيقة الشرعية إنْ ثبتت على الحقيقة اللّغوية.

اعلم أنّ الإمام الشوكاني رحمه الله اهتم بالمعاني اللغوية للكلمات القرآنية وأضاف إليها المعانيالشرعية ، فإذا ثبت أنّ الشرع نقل معنى كلمة من معناها اللّغوي إلى معنى آخر اصطلاحي أورده الشوكاني وقدّمه على المعنى اللّغوي.

وهذا كالاستسقاء في قوله تعالى ﴿وإذِ استسقى موسى لقومهِ﴾ [البقرة : 60] قال رحمه الله : " والاستسقاء معناه في اللغة : طلب السقيا ، وفي الشرع : ما ثبت عن النبي ﷺ في صفته من الصلاة والدّعاء "[41].

وكالجزية في قوله تعالى ﴿حتى يُعطوا الجِزْيةَ عن يدٍ وهم صاغرونَ﴾ [التوبة : 29] قال : " الجزية : وزنها فعلة من جزى يجزي : إذا كافأ عما أُسديَ إليه ، فكأنما أُعطوها جزاء عما مُنحوا من الأمن ، وقيل : سمّيت جزية ؛ لأنها طائفة مما على أهل الذّمة أنْ يجزوه : أي يقضوه ، وهي في الشرع : ما يعطيه المعاهد على عهده"[42].

والإمام الشوكاني يقدّم الحقيقة الشرعية إنْ ثبتت على الحقيقة اللّغوية ما لم ترد قرينة تدل على خلاف ذلك ، فإنْ وردت القرينة قدّم الحقيقة اللّغوية على الحقيقة الشرعية.

ولقد أحصيت سبعة مواضع من فتح القدير قدّم الشوكاني فيها المعنى الشرعي على المعنى العربي، في حين قدّم المعنى العربي على المعنى الشرعي في موضع واحد وهذا تفصيل ذلك :

الفرع الأول : المواضع التي قدّم فيها المعنى الشرعي[43].

أولا : قال الشوكاني في معرض كلامه عن معنى الحمد والفرق بينه وبين الشكر وبعد نقله لكلام ابن جرير وتعقّب ابن كثير له ، قال : " ولا يخفى أنّ المرجع في مثل هذا إلى معنى الحمد في لغة العرب لا إلى ما قاله جماعة من العلماء المتأخرين ، فإنّ ذلك لا يرد على ابن جرير ولا تقوم به الحجة ، هذا إذا لم تثبت للحمد حقيقة شرعية فإذا ثبتت وجب تقديمها "[44].

ثانيا : وقال في تفسير قوله تعالى﴿هُدًى للمُتّقينَ﴾[البقرة : 2] وبعد نقله لكلام الزمخشري حول معنى المتّقي بقوله : (وهو في الشريعة : الذي يقي نفسه تعاطي ما يستحقّ به العقوبة من فعل

أو ترك) ثم قال الشوكاني بعد إيراده لحديث عطية السّعدي قال : قال رسول الله ﷺ ﴿ لا يبلغ العبد أنْ يكون من المتّقين حتّى يدع ما لا بأس به حذرا ممّا به بأس ﴾[45] قال :" فالمصير إلى ما أفاده هذا الحديث واجب ، ويكون هذا معنًى شرعيا للمتّقي أخصُّ من المعنى الذي ذكره صاحب الكشاف زاعما أنّه المعنى الشرعي "[46].

الفرع الثاني : الموضع الذي قدّم فيه المعنى اللّغوي.

وهو قوله تعالى ﴿أُجيبُ دعوةَ الداعي إذا دَعانِ﴾ [البقرة : 186] حيث قال رحمه الله : " ومعنى الإجابة : هو معنى ما في قوله تعالى: ﴿أُدعوني أستجِبْ لكم ﴾ [غافر : 60] وقيل : معناه أقبل عبادة من عبدني بالدّعاء ، لما ثبت عنه ﷺ من أنّه قال ﴿ الدّعاء هو العبادة ﴾[47]... والظاهر أنّ الإجابة هنا باقية على معناها اللّغوي ؛ وكوْنُ الدّعاء هو العبادة لا يستلزم أنّ الإجابة هي القبول للدّعاء ، أي جعله عبادة متقبّلة ، فالإجابة هي أمر آخر غير قبول هذه العبادة . والمراد : أنّه سبحانه يجيب بما شاء وكيف ما شاء فقد يحصل المطلوب قريبا وقد يحصل بعيدا ، وقد يدفع عن الدّاعي من البلاء ما لا يعلمه بسبب دعائه "[48].

هذا الكلام يصدُق إذا ثبتت الحقيقة الشرعية ، أمّا إذا لم تثبت قدّم الشوكاني المعنى العربي على المعنى العرفي.

الفرع الثالث : المواضع التي قدّم فيها المعنى العربي على المعنى العُرفي[49].

وهما موضعان :

أولا : قوله تعالى ﴿ وقلنا يا آدمُ اسْكُنْ أنت وزوجُك الجنّةَ ﴾ [البقرة : 35] قال رحمه الله : " أي اتخذ الجنّة مسكنا وهو محل السُكون ، وأمّا ما قاله بعض المفسّرين من أنّ في قوله (اسكن) تنبيها على الخروج ؛ لأنّ السُكنى لا تكون مِلكا ، وأُخذ ذلك من قول جماعة من العلماء أنّ من أسْكن رجلا منزلا له فإنّه لا يملكه بذلك ، وأنّ له أنْ يُخرجه منه ، فهو معنى عرفي ، والواجب الأخذ بالمعنى العربي إذا لم تثبت في اللّفظ حقيقة شرعية "[50].

ثانيا : قوله تعالى ﴿والجارِ ذي القُربى والجارِ الجُنُبِ ﴾ [النّساء : 36] قال رحمه الله : " ... وقد اختلف أهل العلم في المقدار الذي يصدق عليه مسمّى الجوار ويُثبت لصاحبه الحق ، فروي عن الأوزاعي والحسن أنّه إلى حدّ أربعين دارا من كلّ ناحية ... وقيل : من سمع إقامة الصّلاة ، وقيل : إذا جمعتهما محلّة ، وقيل :من سمع النّداء . والأولى أنْ يُرجع في معنى الجوار إلى الشرع ، فإنْ وُجد فيه ما يقتضي بيانه أنْ يكون جارا إلى حدّ كذا من الدُّور أو من مسافة الأرض ، كان العمل عليه متعيّنا ، وإنْ لم يوجد رُجع إلى معناه لُغة أو عُرفا ، ولم يأتي في الشرع ما يفيد أنّ الجار هو الذي بينه وبين جاره مقدار كذا ، ولا ورد في لغة العرب أيضا ما يفيد ذلك ، بل المراد بالجار في اللّغة : هو المجاور ، ويطلق على معان كما في القاموس : والجار : المجاور ، والذي أجرته من أنْ يظلم ، والمجير والمستجير والشريك في التّجارة ، وزوج المرأة وهي جارته ، وفرج المرأة وما قرُب من المنازل ، والإست كالجارة ،

والقاسم والحليف والناصر ... اه ، وقد ورد في القرآن ما يدل على أنّ المُساكنة في المدينة مُجاورة قال تعالى :﴿لئن لم ينتهِ المنافقون والذين في قلوبهم مرضٌ والمرجفون في المدينة لنُغْرِينَّكَ بهم ثمّ لا يُجاوِرُونك فيها إلاّ قليلاً﴾ [الأحزاب : 60] فجعل اجتماعهم في المدينة جوارا ، وأما الأعراف في مُسمّى الجوار فهي تختلف باختلاف أهلها ، ولا يصح حمل القرآن على أعراف مُتعارفة واصطلاحات مُتواضَعة "[51].

الخاصية الخامسة: موقف الإمام الشوكاني من التوجيهات النحوية في التفسير.

لقد انتقد الإمام الشوكاني أبا حيان الأندلسي من حيث عنايته بالأوجه الإعرابية حتّى خرج عن الأهم في تفسير الآية ، وانتقد تعليلاته النّحوية التي لا تستحقّ كل هذا[52].

لذلك ومن خلال ما جمعت في هذه النّقطة من تفسير الشوكاني ؛ ألفيتُ الشوكاني يميل إلى الاختصار ، فهو لا يطيل بالتّعرّض لمعاني الحروف وأسماء الأفعال وذكر الأوجه النّحوية والتّعليلات الإعرابية ، وإيراد إشكالات النّحاة على اختلاف مدارسهم ، بل تراه يكتفي بالعزو والإحالة إلى مضانّها من كتب النّحو ، ويُشير لها إشارات ولا يحشو تفسيره بآراء النّحاة المتشعّبةوإنّما يذكر الوجه النّحوي الظاهر والرّاجح ، لذلك تراه غالبا ما يُحيل إلى كتب النّحاة ومُصنّفات علم الإعراب .

ففي قوله تعالى ﴿هيهات هيهات لما توعدون ﴾ [المؤمنون : 36] قال رحمه الله : " أي بُعد ما توعدون ، أو بعيدٌ ما توعدون ، والتكرير للتّأكيد . قال ابن الأنباري: وفي هيهات عشرُ لغات ثم سردها وهي مُبيّنة في علم النّحو وقد قُرئ ببعضها "[53]، وعند قوله تعالى ﴿ هاؤمُ اقْرأُوا كتابيهْ ﴾ [الحاقة : 19] قال رحمه الله : " ... والذي صرّح به النّحاة : أنها بمعنى خُذ ، يقال : ها بمعنى خُذ ، وهاؤما بمعنى خُذا ، وهاؤمُ بمعنى خُذوا ، فهي اسم فعل وقد يكون فعلا صريحا لاتصال الضمائر البارزة المرفوعة بها ، وفيها ثلاث لغات كما هو معروف في علم الإعراب "[54] . وقال في قوله تعالى ﴿فمهّلِ الكافرينَ أمهلهم رُوُيدًا ﴾ [الطارق : 17] : " قال أبو عبيدة : والرّوَيْدُ في كلام العرب تصغير الرّود وأنشد :

كأنها ثمل تمشي على رُود.

أي مهل ، وقيل : تصغير أرواد مصدر رود تصغير ترخيم ، ويأتي اسم فعل نحو : رُوَيْدُ زيد أي أمهله ، ويأتي حالا نحو : سار القوم رُوَيْدا أي مُتمهّلين ، ذكر معنى هذا الجوهري والبحث مُستوفًى في علم الإعراب "[55].

خاتمة:

وبعد هذا العرض حول سمات التفسير اللغوي عند الإمام الشوكاني نخلص إلى جملة من النتائج:

– تبرز عناية الإمام الشوكاني بالجوانب اللغوية من خلال حرصه على بيان معاني المفردات ومعاني التراكيب.

– ما يميّز التفسير اللغوي عند الشوكاني قيامه على التثبّت في قبول معاني الكلمات القرآنية، وإعمال المعاني المستعملة والمستفيضة وترك المعاني الضعيفة والنادرة.

– من خصائص التفسير اللغوي عند الإمام الشوكاني تقديمه التفسير النبوي إن ثبت على المعنى العربي، وتقديمه المعنى الشرعي على المعنى العربي، وإلاّ قدّم المعاني العربية على المعاني الحادثة بعد زمن الاحتجاج.

الهوامش:

[1] نسبة إلى شوكان، وهي قرية من ناحية ذمار باليمن. انظر معجم البلدان: ياقوت الحموي. 423/3.

[2] هذه ترجمة موجزة تقتضيها من هذه الأعمال الأكاديمية ينظر المصادر المعتمدة في الترجمة: البدر الطالع: للشوكاني 106/2، التاج المكلل: لصديق خان 410، الشوكاني مفسّرا: لمحمد حسن الغماري 60.

[3] من مقدمة تحقيق فتح القدير: عبد الرحمن عميرة، ط:3 ، دار الوفاء، القاهرة، 1426هـ 2005م.1/ 46-49.

[4] التفسير اللغوي للقرآن الكريم: مساعد الطيار، ط:1، دار ابن الجوزي، الرياض، 1422هـ 38-39 .

[5] ديوان الأعشى الكبير، د ت، ط:1، دار الباز، مكة المكرمة، 1987م، 104 .

[6] فتح القدير: 4/ 558 .

[7] البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع: الشوكاني د ت،ط:1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418هـ، 2/ 106 .

[8] مجلّة الأحمدية : العدد الثامن ، [دبي ، يوليو- تموز ، 2001م]، 265 .

[9] فتح القدير: 3/ 385 .

[10] المصدر نفسه : 1/ 609 .

[11] المصدر نفسه : 3/ 183 .

[12] المصدر نفسه : 3/ 183 .

[13] قال الدكتور بن عيسى : " سلك الشوكاني في رسالة الاشتقاق مسلكا واضحا في جمع مادة هذا العلم ، فذكر أهمية علم الاشتقاق وبيّن مفهومه في اللغة والاصطلاح ثم ذكر أقسامه ، وقد اعتمد في منهجه اعتمادا شبه كليا على الإمام ابن جني من خلال كتابه الخصائص . مجلة الأحمدية : 271 .

[14] فتح القدير: 1/ 496 .

[15] الشعر والشعراء: ابن قتيبة، 89، وانظر المعجم المفصل : 1/ 417.

[16] البيت بلا نسبة في المعجم المفصّل : 3/ 305 .

[17] فتح القدير: 4/ 625 .

[18] المصدر نفسه : 5/ 190 .

[19] المصدر نفسه : 5/ 386 .

[20] الإمام الشوكاني رائد عصره :حسين بن عبد الله العمري،ط:1، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1408هـ، 369 .

[21] التفسير والمفسّرون : لحسين الذهبي، ط:2، دد ، 1396هـ ، 2/ 288 .

[22] ديوان حسّان بن ثابت، دط، دار بيروت للطباعة، 1978، 67.

[23] البيت بلا نسبة، انظر تفسير القرطبي : 216/10، وانظر النكت والعيون:408/2 .

[24] فتح القدير: 3/ 290 .

[25] المصدر نفسه : 4/ 119 .

[26] المصدر نفسه : 4/ 148 .

[27] البيت للنابغة كما في اللّسان (غرب) 1/ 637، وانظر المعجم المفصّل 385/2 .

[28] فتح القدير: 4/ 749 .

[29]المصدر نفسه : 4/ 94 .

[30]الشعر والشعراء : لابن قتيبة 344.

[31]المصدر نفسه : 1/ 70 .

[32]وهو حديث أبي هريرة"مات على القبلة قبل أنْ تُحوّل رجال" وقد رواه البخاري (ك:الصلاة، ب:الصلاة من الإيمان)1 /71 وجماعة .

[33]رواه البخاري (ك: التفسير ، ب: ﴿ولقد آتيناك سبعا من المثاني ﴾) 303/14 وجماعة.

[34]فتح القدير : 3/ 195 .

[35]أخرجه ابن أبي حاتم في تفسيره (10877) باب : قوله ﴿إنّ إبراهيم لأوّاهٌ حليمٌ ﴾، 38/5 .

[36]فتح القدير : 2/ 582

[37]عجز بيت صدره: أبوْ أنْ يُبيحوا جارهم لعدوّهم ، وهو لحسّان بن نُشْبة كما في اللّسان (كثر) 5/ 131.

[38]فتح القدير : 5/ 678 .

[39]رواه البخاري كتاب : التفسير، باب: قوله ﴿إنّا أعطيناك الكوْثرَ ﴾ (4584) 345/15.

[40]فتح القدير : 5/ 679 .

[41]المصدر نفسه : 1/ 200 .

[42]المصدر نفسه : 2/ 502 .

[43]توخيا للاختصار سأكتفي بذكر المثالين أعلاه وباقي المواضع ينظر فتح القدير: 1/490- 444/2 – 295/4 – 115/5 – 234/5.

[44]المصدر نفسه : 1/ 83 .

[45]أخرجه الطبراني في الكبير من حديث عطية السّعدي ﷺ 5/ 113.

[46]فتح القدير : 1/ 109 .

[47]أخرجه أبو داود من حديث النعمان بن بشير ﷺ(1264) ب:الدعاء،278/4، وجماعة.

[48]فتح القدير : 1/ 337 .

[49]ومقصود الشوكاني من المعنى العرفي هو الاصطلاح الحادث ، لا المعنى المستند إلى عُرف التنزيل الذي هو مقدم عند علماء الأصول على المعنى العربي، إذ يقول الإمام الشنقيطي رحمه الله: " ... اعلم أنّ التحقيق : حمل اللفظ على الحقيقة الشرعية ثمّ العرفية ثم اللّغوية ، ثم المجاز عند القائل به إنْ دلّت عليه قرينة" انظر: مذكرة أصول الفقه : لمحمد الأمين الشنقيطي،دط، الدار السلفية للنشر والتوزيع، الجزائر ،دت، 175.

[50]فتح القدير : 1/ 163 .

[51]المصدر نفسه : 1/ 743 .

[52]نقلا عن كتاب الإمام الشوكاني مفسّرا : محمد حسين الغماري، ط:1، دار الشروق، جدة، 1401هـ، 112 .

[53]فتح القدير : 3/ 657.

[54]المصدر نفسه : 5/ 377.

[55]المصدر نفسه : 5/ 562.

التشخيص وفتنة التلقي في شعر أمل دنقل .

د. حنان بومالي
المركز الجامعي لميلة . الجزائر.

الملخص:

إن اللغة هي الأداة الأساسية للشاعر- وللأديب عموما – أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة، إنها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها وتمارس دورها في إطارها، ومن هنا كان سعي الشاعر المعاصر وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره اللامحدودة، مستعينا في ذلك بمجموعة من الوسائل التعبيرية منها" التشخيص". ولعل هذه الدراسة أن تقف عند هذه التقنية التجريبية لدى أحد الشعراء المعاصرين وهو **أمل دنقل** من خلال مقاربة قصائده؛ وإبراز تجليات التشخيص في منجزه الشعري، ودوره في كسر مسافة التوتر لدى المتلقي.

Summary:

That language is a fundamental tool for the poet-writer generally – or to move it's first article that constitutes their constructive and poetic all known means of poetic composition, it's the tool that come out every other poetic tools under the offshoot of the exercises, and role of contemporary poet sought here was behind the discovery of another language for the expression of his feelings and feelings unlimited, using a range of expressive means "diagnosis". Perhaps this study should stand when the pilot of a contemporary poets and I hope Denkul in his approach and highlight manifestations diagnosis in closed poetic, and his role in breaking a tension to the receiver**.**

مقدمة:

تحظى حركية التعبير الشعري بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحديثة ولاسيما في بعديها الجمالي والسيميائي، إذ أن مفهوم التعبير في قدرته على استنطاق التجربة وتفوقه في تمثيلها؛ ينفتح على أوسع الآفاق وأعمقها حين يتصل بالشعري ويشتغل لسانيا في حقله، على النحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها واستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية، التي تتكشف عن شبكة بنى متآلفة ومتناظرة ومتضادة تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوعة في سبيل إغناء الفضاء الشعري، وضخ حيويته المتحركة في الاتجاهات كلها بطاقات قابلة لمضاعفة قوة الإيقاع وتنشيط الدلالة، وشحن التشكيل بإرادة مفاجئة تؤسطر العمل الشعري؛ وتدفعه إلى ذروة الانشغال الكلي بمصير الإنسان على النحو الذي يمتحن خطورة حضوره الجمالي في الوجود.

أولا- التجريب اللغوي في القصيدة المعاصرة.

إن حركية التعبير الشعري تؤكد على نحو رمزي فاعلية النزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشعري، وقوة الانعكاس المضاعفة لحركة الأشياء وديمومتها في مرايا الصورة، بحيث يتجلى الكلام الشعري تجليا شفافا وراء الضباب الخادع للغة ويتراءى في التماعات المرايا الإيهامية بهيأة ظلال صورية ترشح شكلها للأسر في مساق المتاح والمرئي، لكنها في الوقت ذاته تستخدم كل أساليب التمنع من أجل أن تبقى بعيدة في قربها، وقريبة في بعدها، يراودها فضول القراءة بتجلياته الجريئة المتنوعة لينتظم في حركيتها؛ مسترقا السمع برهافة إلى حنينها الجواني الأسر وهمسها الشفيف وبوحها المريب.[1]

ويمتاز الشعر من بين أنواع الفنون المختلفة بأن له لغة خاصة غير لغة النثر، وللشاعر ملكة يستطيع بها أن يتخير من ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر وأفعل في نفس المتلقي، هذه اللغة هي التي « قصد إليها الشعراء المعاصرون وأغرقوا في البحث عن الأثر النفسي للقصيدة وإهمال الجانب الفكري منه، ولم ينج من ذلك إلا بعض الشعراء ممن عرف كيفية صياغة الجملة الشعرية على نحو يمكنها من الإفهام الفكري والتأثير النفسي في آن واحد معا، لكن السواد الأعظم من شعراء التفعيلة جرفهم تيار التفجير والتفتيت اللغوي .»[2]

إن هذا الأمر يبدو عاديا في ظل الهوس بكيمياء اللغة والاستعارات المنبتةالصلة بين المستعار له والمستعار منه، فلغة القصيدة الحديثة تأتي بأبعاد لغوية غير مألوفة، تتناسب مع ما تطرحه القصيدة المعاصرة من تساؤلات ورؤى لم تكن معروفة من قبل و« الشعر الجديد هو ... فن يجعل اللغة تقول ما لم تعتد أن تقوله، فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا »[3] بمعنى أن الشعر المعاصر أصبح يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به .

والشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها، فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلا حرفيا عبر لغته، و« إنما يبدأمنه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوله إلى واقع شعري لا تمثل فيه العناصر المادية المحسوسة، سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة التي تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها،لتبدع بينها علاقات جديدة لها قوانينها الخاصة ومنطقها الخاص.»[4]

والشاعر المعاصر يلجأ إلى مجموعة من الوسائل الفنية لتشكيل صورته الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى، وتجعلها أقدر على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها في قصيدته، وأقدر على إثارة ذهن المتلقي واستفزاز وعيه، ومن هذه الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر لتشكيل صورته من مجموعة من العناصر والمكونات المتباعدة في منطق الحس والعقل؛ تراسل الحواس، مزج المتناقضات،الغموض،المفارقة التصويرية،

التشخيص ... وغيرها .

ثانيا-لمحة إلى مصطلح التشخيص.

قبل الحديث عن مصطلح التشخيص ودلالته بوصفه مصطلحا نقديا، لابد أن نبحث في دلالته اللغوية من خلال المعاجم اللغوية العربية المشهورة.

1- التشخيص في اللغة.

تتقاطع المعاجم اللغوية في دلالة التشخيص اللغوية، فهو من الشخص؛ وهو «سواد الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وجمعه الشخوص والأشخاص»[5]، والشخوص: السير من بلد إلى بلد[6]، أي الذهاب[7]، و«شخص الجرح: ورم»[8] و«شخص ببصره إلى السماء: ارتفع»[9]، وشخص الإنسان ببصره ساعة الموت: إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف[10]، وشخصت الكلمة في الفم: ارتفعت نحو الحنك الأعلى، وربما كان ذلك في الرجل خلقة أن يشخص بصوته فلا يقدر على خفضه بها،[11] والشخيص: العظيم الشخص، الضخم،[12] وشخص الشيء إذا عينه، وشيء مشخص أي معين[13]، ومنه تشخيص المرض والداء عند الأطباء. وأشخص الرامي: إذا جاز سهمه الغرض من أعلاه،[14] وشخص النجم: طلع[15] والمتشاخص: المختلف والمتفاوت.[16]

يتضح من هذه التعريفات اللغوية مسألة مهمة، هي اتفاق هذه المعاجم على التعريف الأول وهو سواد الإنسان، وذلك لارتباط هذه الدلالة بدلالة التشخيص بوصفه مصطلحا نقديا حديثا.

2- التشخيص في الاصطلاح:

إن التعدد الحاصل في تعريف التشخيص لغة له حضوره في التعريف الاصطلاحي، فهو يعني «إبراز الجماد أو المجرد من الحياة من خلال الصورة بشكل كائن متميز بالشعور والحركة»[17]، والتشخيص فضلا عن ذلك هو «نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة»[18]، ومن غير شك أن هذين التعريفين يركزان على الجماد وإكسابه صفة الحياة والحركة، لأن الأفكار المجردة ما هي إلى معنويات.

وبواسطة التشخيص نتمكن من «مخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع وتستجيب في الشعر والأساطير»[19]، والطبيعة جانب حيوي من الجوانب التي يضفي عليها التشخيص الحياة، علما أن الطبيعة ليست جمادا لأنها تتسم بالحياة أصلا، وإن كانت ليست الحياة الإنسانية المعروفة بتفصيلاتها من ألم وفرح وشعور... وغير ذلك، أضف إلى هذا أن الطبيعة ليست من المعنويات، كونها تدرك بالحواس الإنسانية المعروفة، وما يدرك ليس من المعنويات في شيء.

والتشخيصpersonnifications وسيلة فنية قديمة عرفها شعرنا العربي القديم، والشعر العالمي منذ أقدم العصور؛ وهي وسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، أو هو « تشخيص الجمادات والمعنويات ومنحها صفات إنسانية »[20]، وهو قريب بما يسمى بالأنسنة أي أنسنة الأشياء التي لا تمتلك صفات إنسانية، وجعل ما هو غير مشاهد مشاهدا، وما هو غير معاين معاينا ومدركا بالحواس.

وهذا يعني أن التشخيص يستطيع نقل الأشياء من دائرتها الحقيقية إلى دائرتها المجازية عبر تشكيل لغوي يتعدى المناسبة، أو الموافقة بين المستعار والمستعار له، قصد الوصول إلى تشكيل فني مدهش، ولقد ألمح النقاد العرب القدامى في حديثهم عن الشعر وصوره إلى ما هو قريب من ظاهرة التشخيص الحاضرة في الشعر العربي المعاصر، إذ إن عبارة الجاحظ المشهورة: « وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[21] تضع الشعر في إطار الرسم والتصوير من خلال تشكيل الألوان والأصباغ، ووضع العوالم الذهنية في صور بصرية حسية مدركة، وبهذا تتحول اللغة من شيء ذهني إلى شيء حسي ومعاين.[22]

ويقدم عبد القاهر الجرجاني في معرض حديثه عن الاستعارة تصورا مهما ورؤية ثاقبة تؤكد أهمية التشخيص في الشعر حين يقول: « ومن خصائصها التي تذكر به وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، إنك لترى بها الجماد الحي ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خفايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لفظت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها الظنون.»[23]

يبرز هذا النص ما تحتويه الصورة الشعرية المشخصة من إيحاء وفيض في الدلالات و«التحولات التي تطرأ على الأشياء أو العناصر التي تتكون منها الصورة الشعرية، فالجماد يصبح ناطقا والأعجم يغدو فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمجردات تصبح مدركة ومحسوسة، وكل هذه الأشياء تتم وتتحقق بفعل التشخيص الذي يعد عنصرا قائما على المزج بين قطبين أو طرفين لا وجود لهما في عالم الواقع والمنطق .»[24]

ثالثا- حضور التشخيص في شعر أمل دنقل.

لقد أبدع الشعراء المعاصرون أو كثير منهم على اختلاف مدارسهم ومواقفهم في استثمار الطاقات اللونية والحركية والصوتية للتشخيص، بما أوجد في أشعارهم تعميقا لدور التشخيص في تشكيل الصورة الشعرية المحملة بالإيقاع الصوري النابض، من خلال التقديم الحسي للأشياء والمفاهيم غير الحسية، ودفعها إلى تجسيد لتجربة كأقرب ما تكون من معادلها الشعري والفكري في وعي الشاعر .

ويجد المتلقي لشعر أمل دنقل وعيا حقيقيا بطبيعة اللغة الشاعرة؛ وعيا يمتاز برهافة الحس اللغوي، والالتقاط المرهف الواعي لأصوات اللغة وقدرتها على الإيحاء، كما يجد أنه في تناوله لهذا الشعر أمام شخصية شعرية مميزة تعتمد التشخيص اعتمادا أساسيا في تشكيل الكثير من صورها، لتغدو دراسة هذه الظاهرة في شعر أمل نقل ذات خصوصية وتميز، لأنه شخص الكثير من المعاني التجريدية في صورة كائنات تنبض بالحياة، ويمكن أن تقسم ظاهرة التشخيص عنده إلى قسمين وهما:

1–تشخيص الطبيعة:

لا تتم حركية التعبير الشعري في قصائد أمل دنقل بمعزل عن التجارب العامة والخاصة، والتي خلقت في نفسه شعورا جارفا بالمسؤولية الشخصية، والإحساس العارم بالتفرد والقدرة على مواجهة الآخر دون أن ينتمي إلى حزب ما، أو عقيدة معينة أو ينحاز لجماعة، فهو كشاعر مؤرق بقضايا أمته، في الوقت الذي لا يشك فيه أحد في أن عشقه، أو انتماءه لأرض وطنه المباشر – مصر – ولحريتها وحرية أبنائها الجمعية والشخصية.[25] لهذا شكل شعره مظهرا مهما من مظاهر تفاعله مع الطبيعة، إذ تحدث عن الليل والدجى والضحى والفجر والشروق والريح والنجوم والشجر والصباح ... وغيرها .

فحين نقرأ قصيدة " مزامير " في المزمور الثامن تحديدا، نحس أن الريح عند أمل دنقل إنسان يصمت خلف الشبابيك في المدينة الأسطورية أين نستشعر مدى الرفض والنفور والثورة، إذ يقول :

لماذا إذا ما تهيأت للنوم يأتي الكمان
فأصغي له آتيا من مكان
فتصمت همهمة الريحخلف الشبابيك
بنبض الوسادة في أذني
تراجع دقات قلبي
وأرحل إلى مدن لم أزرها
شوارعها فضة
وبناياتها من خيوط الأشعة .[26]

تمثل هذه الأبيات حالة شعرية خاصة ومميزة، وتتأكد خصوصيتها وتميزها بلجوء الشاعر إلى تقنية التشخيص، فقد جاءت الريح بصورة جديدة عمد الشاعر إلى إسناد صفات لها وهي ليست من ملازماتها، فالريح له همهمة، والريح يصمتوهو له ذات تقف خلف الشبابيك وتصمت، وهنا يبدو اختلاط الذات بالموضوع، بحيث تغدو الذاتية وجها من وجوه الموضوعية حين يحدث الانفصال عن عالم المدينة الأسطورية، والذي يكشفه الاستفهام في بداية المقطوعة، بوصفه بنيته دالة تؤكد استحالة الاطمئنان لهذه المدينة التي تسلب الذات شعورها بالأمن و الهدوء والاستقرار.

ثم إن مثل هذه البنى والتشكيلات اللغوية تجسد عنصر الأنسنة بشكل لافت، إذ منح الشاعر الريح صفات إنسانية مستمدة من عالم الإنسان وهما؛ الصمت والهمهمة، ويتجاوز هذه الصفات الإنسانية إلى أخرى غير كذلك في قصائد أخرى، كما هو الحال في قصيدة "الطيور" حين يقول:

الطيور معلقة في السماوات
ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي:للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئة

للشمس
رفرف...
فليس أمامك .
والبشر المستبيحون والمستباحون:صاحون.
ليس أمامك غير الفرار...
الفرار الذي يتجدد كل.. صباح ![27]

يدور العالم الشعري في هذا المقطع حول زمن هارب يعيشه الشاعر – الطائر – بين محورين متوازيين هما السماء والأرض، كما يبدو من خلال هذا أن الصورة التي منحها أمل دنقل لليل صورة متفاوتة عن سابقتها، فهو أشبه بعنكبوت لها أنسجة توصل السماء بالأرض، وهما « المحوران الثابتان والشاعر بينهما يجاهد كي يعلق لحظة شعر على جدار الزمن والزمن يتقاطع في نقطة تراجع وتقدم، وفي هذا المفترق الحرج يتوحد الشاعر مع أشياء الكون وينطق باسمها، بعد أن ينتقيها برية كالطيور، عصية على الأسر والتدجين محلقة وطليقة، لكن حركتها موقوفة ومكبوحة سرعان ما تنتهي إلى انكسار.»[28]

وإذا كانت قوى الطبيعة معادية ومتربصة على هذا النحو، فالأفضل للشاعر أن يرتد إلى الماضي ليواجه زمنين في آن واحد، يريد أن يعيش فيهما معا، ثم إن رغبة استحضار الماضي تمنحه قوة دافعة للأمام، وتفتح قراءة التشخيص عنده لتجعل الزمن زمنا واحدا؛ وتظل القرية تحمل قدسية في نفسه، وقيمة في مواجهة الانهيار القيمي:

وطفلا كنت كالأطفال
ومركبه من الكلمات تحملني لعرش الشمس
وقلدني الهوى سيفه:
إلى ذات العيون الخضر
وكوكبة من الربات مصطفة
إلى ذات العيون الخضر
وقريتنا - وراء العين – توراة من الصمت
وثرثرة من الغدران
وصوت الطبل
يدق لينزع القمر القديم نقابه المعتل.[29]

يمنح أمل دنقل الشمس في هذه المقطوعة عرشا، ويجعل للقمر نقابا لتكشف هذه البنى اللغوية عن قدرة الشاعر على إضفاء الصفات أو الأفعال الإنسانية على غير ما هو إنساني، ومن هنا تصبح الصورة التشخيصية ذات طاقة خاصة لا تقوم على علاقة التناسب، وإنما تقوم على خلق علاقات جديدة تستطيع أن تعبر عن إحساس الشاعر وموقفه من الطبيعة التي يتعامل معها.

كما أن بنية التشخيص المتمثل" بعرش الشمس" و" لينزع القمر القديم نقابه " تؤكد انتماءات أمل دنقل ومكوناته الثقافية والاجتماعية، فالطقس الفرعوني يشكل رؤية من خلال بنى دالة " تحملني لعرش الشمس كوكبة من الربات مصطفة "، و«القرية التي يتوق إليها عن طريق التذكر لها ملامحها التي تأخذ طابع القدسية، وستبقى كذلك كما تشير بنية الجملة الاسمية ذات الطابع الثبوتي المقيم »[30]، وبهذا يكون التشخيص هنا انعكاس واضح للحالة النفسية للشاعر والتي تتدخل تدخلا مباشرا في تشكيل عناصر الصورة الشعرية.

وهناك تشخيص للقمر تعدى البيت الشعري الواحد وامتد ليضم قصيدة كاملة، منح فيها الشعر القمر كل مرة صفة إنسانية جديدة، ويمكن أن يسمى هذا النوع من التشخيص بالاستعارة الممتدة كما سماها ريفاتير؛ وهي « سلسلة من الاستعارات المتصلة بعضها ببعض بواسطة التركيب، لأنها جزء من الجملةنفسها أو من البنية السردية أو الوصفيةنفسها، وبواسطة المعنى»[31]، يقول أمل دنقل في قصيدته " مقتل القمر":

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كل المدينة
" قتل القمر "
شهدوه مصلوباتدلى رأسه فوق الشجرة !
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة
من صدره!
تركوه في الأعواد
وتقول جارتنا الصبية :
كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يهديني قوارير العطور
فبأي ذنب يقتلونه
هل شاهدوه عندنافذتي – قبيل الفجر –
يصغي للغناء!؟![32]

إن المتلقي للقصيدة بدءا من عتبة العنوان يجد أن هذا العنوان "مقتل القمر" يعد فضاء تشخيصيا يفتح الفعل الشعري على مركزية القمر الذي شكل العنصر الأساسي والجوهري، ويبدو أن الشاعر قد كون لوحة فنية تشكيلية من ارتكازه على بعد التشخيص وفاعليته في تشكيل هذه اللوحة، فالقمر قتل وشوهد مصلوبا تدلى رأسه، وله قلادة نهبت من صدره، ويعجبه غناء الصبية ويقوم بفعل الإهداء، ويقف عند النافذة يصغي للغناء ...إلخ.

وبكل هذه الصور يقف الشاعر أمام هذا القمر الذي فصل في صورته، فلم يعمد إلى تشخيصه في حلة واحدة؛ وإنما جمع له حالات متعددة، مما أضفى على التشخيص فاعلية وظيفية

جديدة ترتكز على الحركة والحيوية والدينامية، فنَقْلُ القمر من مجاله وإدخاله في الأفق الإنساني، يعطي القمر بعدا حيويا وحركيا ينقل إلى القارئ مشهدية جنائزية تضفي شعور الحزن والفقد.

ولعل أسلوب أمل دنقل في لجوئه إلى التشخيص قد جعل إمكانية تشابك عالم الإنسان مع عالم الطبيعة شيئا متحققا و«ذلك من خلال دمج ومزج طرفي الصورة المستعار والمستعار له، وهذا يعني منح عناصر الصورة جدة ناتجة عن المزج بين عنصرين لا يوجد انسجام بينهما في عالم الواقع »[33]،وهذه الجدةتثير انتباه القارئ وتجذبه نحو آفاق جديدة تكسر توقعه، ومن صور تشخيص الطبيعة عند الشاعر، قوله يشخص الشمس:

صديقي الذي غاص في البحر ... مات !
فحنطته ...
واحتفظت بأسنانه...
كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحده...
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها ...
وأردد يا شمس، أعطيك سنتهاللؤلؤية ...
ليس بها من غبار .... سوى نكهة الجوع .
رديه رديه ...يروى لنا الحكمة الصائبة
ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة [34]

تجتمع في هذه الأبيات مجموعة من الصور التي بنيت بناء تشخيصيا، فالشمس ذات محيا جميل، وبناديها الشاعر" يا شمس" ويقدم لها سن صديقه، وتبتسم بسمة شاحبة، وهذه الصور في مجموعها صور تجسد النزعة التشاؤمية عند أمل دنقل وتصور الشعور بالغربة أكثر فداحة من الموت، خصوصا في مجتمع يمارس كل صنوف القهر ليكون أبناءه ميتون بالحياة فصديق الشاعر كشفت أسنانه حال وجوده من خلال نكهة الجوع.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك صورا أخرى قامت على تشخيص الطبيعة عند أمل دنقل، استطاع من خلالها أن يشكل عالما من الخيبة والغربة والتشاؤم والألم، ولكنها متحركة ومنطلقة في الوقت ذاته نحو التغيير الاجتماعي المنبثق عن عشقه لحلم التقدم الاجتماعي، وانتظار القيامة الواعدة بتحقق النبوءة في المستقبل، والتأسيس لعالم أكثر إشراقا بتدمير العالم الممكن.

2-تشخيص المجردات.

نتيجة لطبيعة الرؤية الشعرية في القصيدة الحديثة من ناحية، ولتنوع الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر في تجسيد هذه الرؤية، وطريقة استخدامه لها من ناحية ثانية، وليل القصيدة المعاصرة إلى أن تكون كيانا متفردا خاصا من ناحية أخيرة[35]، فقد عمد أمل دنقل في كثير من قصائده إلى التعامل مع الأشياء غير المحسوسة وقدمها بصورة جديدة، حيث شخص الضياع والحزن والموت والهوى والأحلام والمأساة والصمت والشوق والأمل ....وغيرها من العناصر؛ التي تتعالى

على العالم المدرك والمحسوس، مستخدما في ذلك تدخل الخيال في تشكيل معاني جديدة يفرضها السياق وتفاعل الدلالات، كما في قوله:

فأنا مثلك كنت صغيرا
أرفع عيني نحو الشمس كثيرا
لكني منذ هجرت بلادي
والأشواق
تمضغني، وعرفت الإطراق .[36]

إن الأشواق قد قدمت بأسلوب جديد وبتشكيل لغوي غير معهود، ومثل هذا الأسلوب يجعل المزج بين الأشواق والأفعال المضافة إليها والممتزجة معها شيئا جديدا؛ فالأشواق تمضغ الشاعر منذ هجر بلاده، وفعل المضغ هنا منح الأشواق مجالا جديدا، نقلها من مجال المجرد إلى مجال المشخص والمحسوس الذي يمتلك فضاء وحيزا.

والأشواق لا تتخذ من الإنسان صفاته فقط؛ بل إنها تصبح مشخصة بالكامل عندما يصير الشاعر ذبذبة في أثيرها، مما يخلق بعدا دلاليا بين طرفي الصورة؛ وهو بعد يجعل التوتر على الصعيد اللغوي والنفسي يحتاج إلى تأويل وتأمل من طرف المتلقي:

وفي سكون الليل ، في طريق (بور توفيق)
بكيت حاجتي إلى صديق
وفي أثير الشوق: كدت أن أصير ذبذبة.[37]

إنها لحظة الشوق عندما تنتاب الشاعر تجعله يدرك كنه الذات التي جربت أن تخدش صمت الأشياء من أجل تأسيس وجودها، وطرح تصورها للعالم، فتصبح هذه الذات ضعيفة هينة، مملوءة بالانهزام والضياع والانكسار خصوصا مع زمن الشاعر الفاعل / الليل، وصراعه مع المكان الذي يتوحد معه (بور توفيق).[38]

ويصور أمل دنقل المفاهيم المجردة والمعنوية تصويرا مغلفا بإحساسه وبموقفه من الانكسار الوطني والقومي، فيقول متحدثا عن مدينة السويس التي تشكل في ذاته دالا للتفجير الإنساني والبؤس والانكسار الذي يعيشه عمال المصانع الفقراء:

رأيت عمال السماد يهبطون من قطار المحجر العتيق
يعتصبون بالمناديل التربية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع دربا، فزقاقا، فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافية.[39]

يغدو الشجن هنا صورة من الصور التي لا يتعامل معها الشاعر تعاملا يبحث فيه عن

التطابق بين جوانب الصورة وإنما يجعل الهوة الفاصلة بين جنبيها كبيرة جدا، فهذا الشجن له كهوف يدخل فيها عمل المصانع الضعفاء المحرومون فيتشابه عندهم الموت بالحياة في ظل إمكانات المكان الذي يتعاملون معه، ويخلع أمل دنقل على الوهم صفات دالة ترسم في النهاية صورة كلية تكشف عن وجه الحياة في قناة السويس، فيقول عنها "بجار الوهم" تأكيدا للاختناق الذي يقاسيه هؤلاء العمال في حياتهم.

وبذلك تغدو الكلمات في سياقاتها الجديدة ذات قوة ووهج وفاعلية لم تتحقق لها من قبل، إذ ليس من العادي أن يصادف القارئ في النصوص التقريرية عبارات مثل: كهوف الشجن، بحار الوهم، أثير الشوق، أشواق تمضغ...ولكن الشاعر لشدة إحساسه بهذا جعله يقرب الصورة المجردة ويضعها في موضع المحسوس، وكلها صور تعكس الحالة النفسية للشاعر.

ولابد أن تكون لمثل هذه التشخيصات ارتباط مع رؤية لشاعر الباطنية، فهو حين يعبر عن الحنين والمحنة والثبات بمنحهم صفات جديدة أقرب إلى الأنسنة، إنما « يتهكم من خلال وطنيته وانتمائه العربي لما يجري على أرض السويس في اللحظة التي يضع فيها القاهرة في وجه المقارنة »[40] فيقول:

ونحن ها هنا ... نعض في لجام الانتظار
نصغي إلى أبنائها ... ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار!
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق
أسقط من طوابق القاهرة الشواهق
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم ...والذكريات
أعانق المحنة والثبات .[41]

صور الشاعر المفاهيم المجردة والمعنوية ممثلة في" الحنين، الذكريات، المحنة، الثبات " في صورة إنسان يعانقه لحظة اللقاء، لدرجة أن هذه المجردات تحاصر الشاعر وهو يتحرك برؤيته ومشاعره على أرض القاهرة، لأنه لا يرى إلا أوجه المهاجرين الذين يحملون هذه المدينة بين ضلوعهم، فتتحول الذات من فعلها الجمعي إلى جدلها لتحقق طرفي نقيض بين المحنة والثبات.

وتتجلى فاعلية التشخيص عندما يتحدث أمل دنقل عن الموت بإعادة تشكيل الموت من خلال الصورة الشعرية القائمة على التشخيص؛ الذي « يجعل الأشياء المدركة بالذهن أو الأشياء الذهنية أشياء محسوسة »[42] يقول:

أيها الواقفون على حافة المدبحة
أشهروا الأسلحة
سقط الموت ، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة
والزنازن أضرحة
والمدن أضرحة
فارفعوا الأسلحة
واتبعوني
أنا ندم الغدوالبارحة .[43]

استطاع الشاعر أن يشكل رؤيته عبر التشخيص، فسقوط الموت تشخيص يجعل الموت في الأفق يشاهده الإنسان ويحسه ويجعله شيئا شاخصا أمامه، ثم يسقط؛ وهي صورة تبعث على القلق والخزن والتشاؤم.ويبدو أن هذه النزعة التشاؤمية ظلت طاغية على وجدان الشاعر حين يرى أن كل شيء يتحول إلى أضرحة تجسد الموت، فالمنازل والزنازن والمدى كلها فضاءات مسكونة بالموت، إذ يقول:

المنازل أضرحة، والزنازن
أضرحة، والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة
ارفعوا
الأسلحة.[44]

وعندما تصبح كل الفضاءات أماكن للموت وأضرحة، يسند أمل دنقل للموت لونا ويضع اللون مع الشيء المعنوي الذي لا لون له، وهذا الشيء يطبع الشعر بنوع من الغرائبية:

كل هذا البياض يذكرني بالكفن
فلماذا إذا مت
يأتي المعزون متشحين
بشارات لون الحداد
هل لأن السواد...
هو لون النجاة من الموت
لون التميمة ضد ...الزمن .[45]

يسند الشاعر السواد إلى النجاة من الموت ليضع المتلقي أمام انفصام وانفصال بين طرفي الصورة الشعرية، فما الذي يجمع بين النجاة والسواد؛ وبهذا تبرز فاعلية التشخيص في دمج عنصرين ليس بينهما أدنى علاقة، ومن هنا استطاع الشاعر عن طريق التشخيص أن يقوم بفاعلية وظيفية كشفت عن إمكانية تشكيل رؤى جديدة من خلال لغة غير معهودة، تعكس انفعالات ومشاعر كامنة في أعماق المبدع تحفز المتلقي على التفكير والتأمل.

خاتمة:

إن هذه النماذج المختارة لا تختلف عن نظيراتها من النماذج الأخرى الواردة في أشعار أمل دنقل، والتي لا تستطيع هذه المقارنة إحصاءها جميعا، وذلك من خلال تجسيدها لرؤية إنسانية تحاول أن تفصح عن إدراكها للأشياء من حولها عن طريق تشخيص الشاعر للطبيعة وتشخيصه للمجردات، وهنا تبرز قدرة أمل على الجمع بين العناصر المتباعدة وغير المتوافقة ووضعها في سياق فني جديد.

أضف إلى ذلك أن قدرة التشخيص تتجلى في الإفصاح عن رؤية الشاعر للأشياء من حوله، والتي أضفى عليها صفات الدينامية والحركية والتفاعل والألوان، فكانت هذه الصور الأساسية في القصيدة إطارا عاما تتعانق خلاله مجموعة من الصور الجزئية التشخيصية التي تدعم التشخيص في صورة كلية وتقوية؛ لتحقق إمكانية تشابك عالم الإنسان مع عالم الطبيعة، ولا ريب في ذلك لأن أمل دنقل شاعر رؤياوي، يخلق في نصه الشعري أفقا ممتدا يتسم بالعمق وحساسية النظر إلى الذات والعالم.

وبهذا يمكن القول إن التشخيص شكل في شعر أمل دنقل ظاهرة أسلوبية؛ استطاعت أن تعكس قدرة هذا الإجراء الأسلوبي في تشكيل بنية هيأت للنص الشعري تماسكا وتلاحما، وعبرت عن فكرة الشاعر ورؤيته بأسلوب فيه إلحاح وتوكيد على الجمع بين العناصر المتباعدة وغير المتوافقة، كما أن ألوان التشخيص التي انتشرت في أشعاره تكسر مسافة التوتر لدى المتلقي، وتثير المفاجأة والتوقع وتحبط الانتظار، لما لها من فاعلية في عملية القراءة.

الهوامش

1 – محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري. عالم الكتب الحديث: الأردن. ط 1 . 2010م.ص 7 .

2 –علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1996 م. ص 24 .

3 – أدو نيس: زمن الشعر . دار الساقي: بيروت. ط 6 . 2005 م. ص 9.

4 – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة .مكتبة ابن سينا: القاهرة. ط 4 . 2002 م . ص 75 .

5 –الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين. تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي. دار الرشيد: بغداد. 1980م.(مادة شخص)، وتنظر المادة نفسها في (أساس البلاغة/ مختار الصحاح/ لسان العرب/ المصباح المنير/ القاموس المحيط/ تاج العروس/ منجد الطلاب).

6- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين (مادة شخص).

7- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر: بيروت. ط1(مادة شخص)، وتنظر المادة نفسها في (مختار الصحاح/ تاج العروس/ منجد الطلاب).

8- المرجع نفسه. مادة شخص.

9- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين. مادة شخص.

10- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح. دار الرسالة: الكويت. 1983م. مادة شخص.

11- الفيروز أبادي: القاموس المحيط. دار الفكر: بيروت. 1983م. مادة شخص.

12- المرجع نفسه. مادة شخص.

13-مرتضىالزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس. تح: مجموعة من المحققين. دار الهداية.مادة شخص.

14- ابن منظور: لسان العرب. مادة شخص.

15- الفيروز أبادي :القاموس المحيط. مادة شخص.

16- المرجع نفسه. مادة شخص.

17- جبور عبد النور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين: بيروت. ط1. 1979م. مادة تشخيص.

18- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان: بيروت .ط 2.1984م.مادة تشخيص.

19- المرجع نفسه. مادة تشخيص.

20-المرجع نفسه. مادة تشخيص.

21– الجاحظ: الحيوان. تح : عبد السلام هارون . القاهرة. 1948 م. ج 3 . ص 131 .

22– سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان: الشعر العربي الحديث " البنية والرؤية ". دار جرير: عمان ط 1 .2011 م.ص 90.

23– عبد القادر الجرجاني : أسرار البلاغة . تح : هـ . رتير . وزارة المعارف : اسطنبول . 1954 م .ص 317 .

24 - سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان: الشعر العربي الحديث.ص 90.

25– عبد الناصر هلال : رؤية العالم في شعر أمل دنقل . دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع .ط1. 2009 م. ص 5.

26– أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة: بيروت. 1975 م. ص 307 .

27– أمل دنقل : أوراق الغرفة (1) . الهيئة العامة للكتاب: القاهرة. 1983 م.ص 54 .

28–اعتدال عثمان: إضاءة النص. دار الحداثة: بيروت. ط 1 .1988 م . ص 175 .

29 - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة .ص 61 – 62 .

30 - عبد الناصر هلال : رؤية العالم في شعر أمل دنقل .ص 32 .

31– سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان: الشعر العربي الحديث.ص 96 .

32 - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة .ص 68 .

33 - سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان: الشعر العربي الحديث.ص 102.

34 - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة .ص 145.

35 - علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص 24 .

36 - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة .ص .80.

37–المصدر نفسه .ص 132.

38 - عبد الناصر هلال : رؤية العالم في شعر أمل دنقل .ص 43.

39 - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة .ص 131 – 132.

40 - عبد الناصر هلال : رؤية العالم في شعر أمل دنقل .ص 44.

41 - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة .ص 133.

42 - سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان: الشعر العربي الحديث.ص 108.

43 - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة .ص 274.

44– المصدر نفسه . ص 280.

45– المصدر نفسه . 369 .

شعرية العتبات في رواية : سيرةُ المُنْتَهَى- عِشتها كما اشتهتني- للروائي واسيني الأعرج

أ. يسمينة عوادي
جامعة الوادي- الجزائر

مُلخَّص:

لكل نص أدبي عتبة ؛ تُسهم في إظهار حدوده و ترسيم هويته الدلالية ؛ ممّا يعدُ بمتعة السياحة في دهاليز النص ،المباغتة غالبا والمهادنة في أحايين أخرى ؛ ليكتشف القارئ أن هذا الهدوء ،هو ما يحمل في نبوءته عواصف فنية ،ستقتلع الرتابة والنموذج الفني الذي أضحى مُقدّسا بفعل التكرار والتقادم..إن الاشتغال على العتبات-لغوية وغير لغوية- أصبح في حدّ ذاته نسْجا مُضْنِيًا،ويتطلب استراتيجية واضحة المعالم من الروائي ،شأنه في ذلك شأن صناعة النص في حد ذاته.

Abstract:

Each literary corpus has a threshold that contributes in highlighting its boundaries and drawing its semantic identity. This is considered as having the pleasure of tourism through the passages of a text ;it often surprises and sometimes calms down ,which make the reader discover that this calm can predict artistic storms ,that will uproot the monotony and the usual artistic model which have become sacred by repetition and obsolescence. Working on linguistic and non-linguistic thresholds has become a painstaking matter, and requires a clear strategy from the novelist, and the construction of the text as well

توطئة:

تُسهم العتبات النصية في توجيه فهم المتلقي، لما يرمي إليه الروائي ،وليحدد بذلك المسار القرائي بين طرفي الإنتاج و القراءة.ولعل من بين ما تتميز به العتبات النصية ، "في كون قراءة المتن، تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص ،فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها ،فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته،لأنها تقوم من بين ما يقوم به، بدور الوشاية و البوح ،ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب أو للنص"[1] .كما أن العتبة في مفهوم جيرار جنيت"ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه ،وعلى الجمهور عموما ،أي ما يحيط بالكاتب من سياج أولي ،وعتبات بصرية لغوية"[2]. ويندرج تحت لواء هذا المصطلح-العتبات- العديد من التفاصيل الإصطلاحية، كالمناص النشري Editorial para texte و يتمثل هذا عند جنيت في(الغلاف،الجلادة،كلمة الناشر ،الإشهار،الحجم ،السلسلة...)[3].والمناص

التأليفي para texte auctoorail، "ويمثل كل تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية، التي تعود مسؤوليتها إلى الكاتب/المؤلف،حيث ينخرط فيها كل من (اسم الكاتب ،العنوان،العنوان الفرعي الإهداء ،الاستهلال)[4].

عطفا على ما سلف من أمور نظرية مختصرة ، تحاول ضبط العتبات وتسميها بأسمائها،نحاول أن نطرق عتبات الرواية وفهمها وتفكيك ما غمُض منها.

1- شعرية العنوان:

لقد أصبح للعنوان في السرد المعاصر دلالات تضارع النص، إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية،فالمبدع يضع العنوان في الغالب ،بعد الإنتهاء من مغامرة الكتابة ،فهو إذن ،حاصل تفاعل العناصر العَلامية الشفرية والمكونات الدلالية ،من هنا يمثّل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ (المعني) [5].

وفي غلاف هذه الرواية يُواجهنا العنوان **"سيرة المنتهى ،عشتها.. كما اشتهتني"** في أعلى الواجهة، سيرة المنتهى،مكتوب بخط الثلث ببنط عريض مُذهّب، يليه العنوان الفرعي،الشارح "عشتها كما اشتهتني.

سيرة المنتهى، مقطع يَشِي في دلالته بالإنتهاء و الموت القادم، بعد محطة حافلة من العمل والمشقة في دروب الحياة ،حيث يمارس العنوان غواية و إغراءًا من الناحية التشويقة ،إذْ يضع العنوان طُعم المتعة و الشهوة للسياحة و التيه في هذا المتن الواعد بالقراءة،من خلال إظهار طرف من فتنة جسده التي سيطالعها المتلقي ،كما تحيل القطعة الأولى من العنوان "سيرة المنتهى" إلى شجرة سدرة المنتهى، حيث عرج الرسول صلى الله عليه وسلم من فوق سبع سموات، ليصل إلى هذه المكان الذي يعتبر المثول فيه في حضرة الله عز وجل ، نقلة نوعية في تاريخ البشرية حيث فرضت الصلوات الخمسة وغيرها من الأمور الدينية و الدنيوية الأخرى.. فمثلما كانت هذه الشجرة تمثل قصة الصعود إلى ملكوت الله و الإرتقاء في سلم القيم الإنسانية ،كانت الشجرة التي أكل منها آدم عليه السلام قصة للهبوط للدنيا و العيش فيها بكل تناقضاتها، ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ **الشَّجَرَةَ** فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا **اهْبِطُوا** بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36) ﴾[6]

إذا هذه السيرة **"سيرةُ المنتهى"** ،تلبس دلالة الصوفي في معناها المضمر ،في إشارة لمعاني الرحلة المعراجية لمعرفة الله، لابن عربي .كما أن هذا المقطع من العنوان يريد به الناص ،أنه لكل كاتب رحلة ذهنية، تخيِيلية بشكل عام، يقوم بها أثناء الكتابة أو خارجها ،فالكُتّاب بهذا المفهوم هم أنبياء عصرهم بالمعنى التنويري و الفكري،فكل كاتب يحمل مشروعا فكريا تحفل به سيرته الكتابية و الحياتية وما بعدها .

إنّ "المُنتهى" بقدر ما يحمل في دلالاته،" النهاية" و التوقف، إلاّ أنّه عند الروائي واسيني سيكون البداية للصعود و الإرتقاء وكذا،الإلتقاء بأشخاص غيّبهم الموت في الحياة الدنيا .

"عِشتها..كما اشتهتني" ،نلمس في كلمة**"عشتها"** خوفا إنسانيا من مواجهة الحياة،وجها لوجه،وكأن الروائي لا يريد أن يخبر الحياة بصيغة المخاطب"عشتكِ"،وهذا ما يدل على أن الروائي يتعامل مع العنوان بمنطق الإنسان الذي تجتمع فيه كل الخصائص من حالات ضعف وقوة ،وهذا البناء العتباتي يجعل العنوان أكثر منطقية ،بعيدا عن المثاليات التي تتشدق بها جُلّ السير الذاتية الأخرى على اختلاف أنواعها.

كما أنّ كلمة"المنتهى" فيها ضدّية مباشرة وعنيفة، عنف التشبث بالحياة مع كلمة "عشتها" التي تعني الحياة و الانفتاح على كل شيء ينبض،لذلك نجد مناخات متعدّدة لنار المعنى في هذا العنوان، فهي تارة بردا وسلاما على ذائقة القارئ والعكس صحيح.

وإذا عرّجنا إلى دلالة النقطتين (..) الواردتين، بعد كلمة عشتها،فهاتان النقطتان هما زوجان يتآلفان ويتضادان ،فالكون كله جاء بصيغة المثنى ليبعث بذلك الله التآلف ؛لتأتي الحياة والخصب والنماء ،كما أن علاقة الثنائيات جاءت لتخلق ذلك التوازن في الحياة. ﴿ **حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلۡنَا ٱحۡمِلۡ فِيهَا مِن كُلّٖ زَوۡجَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِ وَأَهۡلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيۡهِ ٱلۡقَوۡلُ وَمَنۡ ءَامَنَۚ وَمَآ ءَامَنَ مَعَهُۥٓ إِلَّا قَلِيلٞ ٤٠** ﴾[7].

إذا هذه اللغة النقطية ، تأتي لتخلق مُخاتلة وإرباكا للقارئ، الذي يريد أن يفضّ بكارة المعنى لهذا المضمر المحذوف،إنها لعبة الغواية التي أعلنها الناص منذ كشف النقاب لعنوان هذه الرواية ،فبقدر ما يبدو هذا الفراغ الخطّي اعتباطيا ،فهو يعقد مزاوجة بين ماضٍ ذهب وأصبح من السيرة و مستقبل يحمل فنتازيا الغيْب ..

إن النقطة عند الصوفية هي أصل الحروف ومبتدؤها ،حيث أنها" في كنزيّتها قبل تجلّيها بذات " الألف"... وكانت الحروف مستهلكةً في كُنْهِها الغيبيّ، إلى أن ظَهَرَتْ بما بَطَنَتْ، وتجلّت بما استترَتْ، فتشكّلت في مظاهر الحروف. وإذا تحقَّقْتَ لم تجد إلا ذات المِداد المُعَبَّر عنه بالنقطة... والمعنى: أنّه ليس شيءٌ هناك ظاهرٌ في نَفْسِ الحروف سوى ذاتِ النقطة، المُعَبِّرِ عنها بالمِداد المُطلق، من أجل ما تضمَّنَتْه من استهلاك سائر الحروف في حقيقتها، قبل التجلّي وبعده، إذ ليس للحروف وجودٌ في الخارج، ولو بعد التجلّي، إلا نفس المداد، فالحروفُ كائنةٌ بكينونة النقطة لا باستقلالها"[8] .

إذا الكون نقطة والحياة كذلك...يعضد هذا على التوالي الجزء الثاني من الإضافة للعنوان الكبير**"كما اشتهتني"**حيث يمتزج الصوفي المقدس بالشهواني المدنس ،فالروائي يعلن أنه للحياة سطوة وسلطان،لا يمكن الفكاك من الأقدار التي تُرسم لنا في جوانبها،هي الصدف المرتبة التي توقعنا في حبائلها وفي نظامها المُعقّد ؛ولنا إزاء ذلك التحدّي على قول أرنولد توينبي[9].

كما اشتهتني: هنا نلمس استسلاما إنسانيا لمجريات الحياة ،وأنه رغم مغالبة الروائي لها

ولكنها عصية على النحت كما يريد، فهي تفرض أنساقها وجنونها. رغم ذلك نلاحظ عبثا وسخرية يتوافقان مع الترددات التي تشطح عليها غرائبية الحياة التي نحياها ...سخرية تظهر من خلال مؤشر واضح ،أن الروائي سحب البساط من هذه التي عاشها كما اشتهته بالكتابة وفي الكتابة،ودليل هذا تأشير الرواية في صدر الغلاف وتصريحها بأن هذا العمل هو **(رواية سيرية)**، وليست سيرة روائية...

إن هذا يدل على أن التّخييل في العمل الروائي هذا،هو أكثر سخاءا وثراءا من المرجع الواقعي السيري لأحداث الرواية،فصحيح كما يقول الروائي أنها،"..**شكّلتني كما اشتهت ولكنّي ،كتبتها كما اشتهيتُ**"[10] ،ففي هذا انتصار معنوي على آلة الموت و الزمن،فالكتاب الحقيقيون دائما يبحثون عن الخلود،فالكتابة بحسبهم إكسير الحياة لأن ما كتبوه كان مداده خلاصة دمُ العنقاء وعرق الأنبياء.

وكما قلب الروائي من خلال هذه الخلخلة الهندسية بنية العنونة،ولعب وطوّح بالقارئ عبر هذا الغبش الدلالي المُتعمّد ،ها هو يواصل إغراقنا في رمال دلالات عنوانه المتحركة؛بأن صنع لنا دالة عكسية يمكننا أن نقرأ من خلالها العنوان من اليسار إلى اليمين وكأنه يقول لنا أن اللسان مختلف و المنطلقات واحدة من الناحية التعبيرية ، بهذا يضعنا إلى القراءة عن طريق الأبعاد والزوايا المختلفة فهو بذلك ينشئ لثقافة الإختلاف و السلام اللذان يؤمن بهما؛ ليصبح الفعل الثقافي و الإنساني أكثر ثراءا.

اشتهتني كما عشتها..المنتهى سيرة : يراوغ العنوان ويمانع، ليعلن الرفض للتأويل الجاف ،فزئبقيته التي يحاول ممارستها تجعلها أكثر مكرا بلاغيا، و دهشة و عصيانا على الركوب ،فجموح المعنى فيه من جموح الحياة وتفلتها.اشتهته الحياة كما عاشها ،ولكنه يحتويها؛ ليصنع من نسيج نهايتها سيرة "المنتهى سيرة" ،فعند المنتهى تبدأ الحكاية ولا تنتهي عند واسيني بهذا الشكل .

2- شعرية الغلاف(الأيقونة):

2-1 الوجه الأول من الغلاف:

الغلاف هو نقطة الإبحار و الإبهار الأولى، التي يمكن من خلالها تثوير جذوة الحبر الذي رسى على صفحات الكتاب ،وجعلها تستعيد لياقة التلقي و القدرة على الانفتاح و القابلية للمطاوعة القرائية، إنه الأيقونة البصرية التي يختارها الروائي أو الناشر لتختزل و تختزن كنزية المعنى الآتي ورساليته،إنه السهم البِكْر، الذي يصوبه الناص في ذائقة المتلقي التشكيلية..

الغلاف "فضاء مكاني؛لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة ؛مساحة الكتاب وأبعاده،غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان ،الذي يتحرك فيه الأبطال ،فهو مكان تتحرك فيه–على الأصح- عين القارئ ،إنه وبكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[11] .

في الغلاف خلفية يتّحد فيها ويتقابل في الآن، صورة السماء و الماء ،وصورة الروائي واسيني من البروفايل الخلفي الذي هو في الأصل ماء " ﴿ **وَهُوَ ٱلَّذِي خَلَقَ مِنَ ٱلۡمَآءِ بَشَرٗا فَجَعَلَهُۥ نَسَبٗا وَصِهۡرٗاۗ وَكَانَ رَبُّكَ قَدِيرٗا ٥٤**﴾ "[12]، يريد الغلاف بهذا المسار الغرافيكي، أن يقيم تبْيئَةً لمكونات

الغلاف ،حيث أن السماء هي الفضاء الأول لآدم الذي نزل منه كما أن الماء هو المكون الأول لخلق الإنسان ،و النهر هو مسار الحياة بسطحيتها وعمقها.

السماء في خلفية الغلاف لها محمولات دلالية عميقة ،إذ تكتسي لون الأبيض في الغلاف ،رمز التطهير،هي ورقة بيضاء تكتب فيها الصحائف وتقرر فيها الأقدار بمِداد المشيئة ،وسيكون للروائي رحلة معراجية لها وفيها.

الماء هو الحياة ، ﴿ أَوَلَمْ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَٰهُمَا ۖ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ ٣٠ ﴾[13]، حيث أنه هناك تقابل بين النهر(والماء) ومكان صعود الروح بعد الموت(السماء)، هذا المزيج الذي لم يأت صدفة ،بل هناك قصدية في توظيفه بهذا الشكل(.

الماء(أصل الإنسان) ضد الماء ،واسيني يمشي ضد مسار الماء(النهر) ؛ضد مسار الحياة بكل أمواجها العاتية .

المحفظة التي يحملها على كتفه ،تشبه ما يأخذه موزعوا الرسائل ؛فهناك حتما رسائل ومشاريع روائية تنتظر تسليمها للقارئ ،الذي يأبى الروائي أن يلتفت في هذا الغلاف للقارئ الكسول ،على المتلقي أن يركض وراء المعنى لأن الروائي ،لا يكتب لمن يمسكون كتابا ليناموا به أو يمارسون ترفا قرائيا ،وإنما يكتب لمن يبحثون عن رائحة الحبر الجيد في أزقة الكتب المُدهشة.

يدخل الروائي بالمُطالع لهذا الغلاف، في متاهات ودهاليز لا يمكن الفكاك منها بسهولة ،إذ يستحيل هذا الغلاف بألغامه البلاغية و الإبلاغية لحقل مُضمّخ بالأسئلة الوجودية ...

يذكرنا الروائي وهو يدير ظهره ،في هذا الغلاف بشخصية **حنظلة**، تلك التي كانت توقيعا لرسومات الكريكاتيري ناجي العلي...

حنظلة هذا الطفل الفلسطيني الذي عرج بنا عبر رسومات العلي ،ليصبح أيقونة لمقاومة الظلـــم ،حيث قال عنه راسِمُهُ ،"هذا المخلوق الذي ابتدعته لن يتنتهي بعدي بالتأكيد،وربما لا أبالغ إذا قلت أني قد أستمر بعد موتي به"[14].

إن امتداد شخصية حنظلة هنا، أصبحت تيمةً مشتركةً ،بينها وبين شخصية واسيني ،الذي تمرّد على ظلم الأنساق الكتابية الأخرى ،بكتابته نصّا يُطاول سدرة التجريب الفني ويحث الخطى نحو تجديد أدواته،كما أن الروائي يناصر القضايا الإنسانية العادلة فيما يكتب بشكل عام.

يقودنا الروائي في غلاف روايته إلى **حنظلة** ، ذلك الطفل الذي يسكُن كل نبض من حجر مسجد الأقصى الكائن بفلسطين...ليحيلنا بعد ذلك إلى هذا الفضاء الجغرافي-فلسطين- أين انطلق و عرج الرسول صلى الله عليه وسلم رفقة سيدنا جبريل إلى سدرة المنتهى.لتبدأ الرحلة من حيث انتهت ويصبح الغلاف عنوانا آخر يمارس فتنتهُ بالطريقة التي يريدها.

إن هذا يُحيلنا إلى هذا البناء والتشكيل الحلزوني ،الذي كلما ركّزنا في تفاصيله أكثر،أصابنا

الدوار..إن الإشتغال بهذا التكنيك العالي على عتبة الغلاف،يجعلنا نتيقظ أكثر، ونستعدّ للآتي المُباغت و المخاتل بروح القارئ المحارب ،الذي سيخوض معركته ضد غواية الحرف وفتنة دلالاتها السخية .

المعطف الذي يلبسهُ الروائي: ذو لون بني، وكأنه بذلك خلاصة لمزيج من ألوان البشرة الآدمية مجتمعة ،وهذا اللون "وهو رمز التماس مع الطبيعة والكفاح من أجل تجاوز قوى تدميرية" [15]، يدل على إشارة واحدة وهو وإن اختلفت فسيفساء البشر في أنماط تفكيرهم ولونهم ،فرسالتهم واحدة ،تؤكدها الفطرة ..

القبعة: لا يتخلى الروائي عن هذه القبعة في معظم الأحيان ،والتي تدلنا على إحدى الشخصيات الروائية لجدّه من السلالة الكتابية "ميغال سيرفانتس"صاحب رواية الدونكيشوت، و التي تحمل اسم نفس البطل في طياتها.

دونكيشوت رمز السخرية بامتياز،"فالأهمية التي نالها كتاب **الكيخوتة** لم تكن من الخارج فحسب،بل كانت من إسبانيا التي رأى أبناؤها النقاد ،أن لهم كثير من الحق في الإحتفاء ببطلهم،**بل قُل بطل الإنسانية"**[16].

إذا فالروائي تسري في جيناته الكتابية روح الروائي **"ميغال سيرفانتس"** ،حد التوحّد مع شخوصه،ويتجلى هذا أكثر عندما يحيي الروائي واسيني شخصية الدونكيشوت في روايته **"حارسة الظلال-دونكيشوت في الجزائر"**[17] ، كما يبعث فيها نفسا من مزمار السرد في هذه السيرة ،ليعنون فصلا كاملا بـ"**دونكيشوت ينهض من موقد حنة"**[18] .

إن هذا الهوس بالعوالم العجائبية لسرفانتس و ماكتبه ،هو بمنطق آخر إصرار على ربط ما هو بيولوجي جيني بما هو كتابي أسلوبي ،ولا أدل على هذا اجتماع الجد الروخو المورسكي في نفس الفضاء مع الجد الحِبري "سيرفانتس" في نفس الفضاء المعراجي عند واسيني في هذه السيرة...فالإبداع بالنهاية هو جمع مالا يجمعه العقل و المخيال العاديين ،وإيجاد الروابط الدقيقة وتكبيرها بمنظار التأمل ورصدها بمداد التدوين.

2-2 الغلاف الخلفي:

في الوجة الخلفي من الغلاف ،يلج بنا إلى طقوس أشبه ما تكون بالحلم،فالرؤية الخارجية المعتمة ...والتغيير غير المتوقع للنسق اللوني، والإنقطاع الزماني ، والتحريف التصويري للأشياء.. وكذا البؤرة المتموجة (التضبيب)..[19]،كلها للصورة التي يصدمنا بها الغلاف والذي يعطينا صورة فوقية لمدينة ضبابية اللون ممزوجة بصفرة خافتة تتاخم البحر وتعجُّ بالبنايات الشاهقة... وفي الواجهة صورة لحقيبة عتيقة الشكل مسنودة على قطعة من حجر.

الحقيبة ،في رمزيتها هي استعداد لرحلة آتية ،ولعلها عند الروائي استعداد لرحلة ما بعد سيرة المنتهى،هي حقيبة سردية تعد بالكثير للقرّاء،تراهن على عدم الاستقرار على وتيرة أسلوبية

واحدة، همّها البحث عن مساحات ومداءات جديدة لتتخييل و الكتابة بالحلم؛ لأنه ماؤها و خصبها.

المدينة : "هل نسكن المدينة بالفعل بمعنى ،هل نحفر في فضائها المادي آثار عبورنا ورمزية أم أنها فقط الفضاء الذي نسكنه كجثث ويسكننا كمقبرة ؟ هل نسكن وفق نوع من السكن الذي يجعل المدينة فضاء لابتكار أنماط وجود محايثة ومتعددة والانفتاح على قوى التخيل والإبداع والتفكير اللامتوقعة؟"[20]. إذا هي المدينة، تمنح كل هذا هذا الزخم، و تصرّ على ترك السؤال مُعلقا في حلق المعنى ..معنى الحياة و الوجود، المدن سليلة السؤال و الدهشة..فهي لا تأخذ منّا شيئا ؛إلا لتثقل كواهلنا بالرغبة في اكتشاف روحها فينا و ومدى تورطنا فيها.

3- التجنيس:

التجنيس هو تلك المؤشرات التي تثبت نسب النص لأبوة جنس أدبي معين،"فالمؤشر الجنسي (indication générique) على ذلك-نظام ملحق بالعنوان،لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب و الناشر لما يريدان نسبته للنص،في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجّه قرائي لهذا العمل"[21].

يعلن الروائي من خلال العنوان بعضا من تفاصيل جنس هذا العمل عندما ينعتهُ ب"**سيرة المنتهى**" في إشارة إلى أن هذا المُنجز هو عمل سردي سيري .

ولكن الروائي يعلن التمرد ،ويغرد خارج السرب من البداية كما عهدناه في هذا العمل على مستويات أخرى... فيصدم المتلقي بنوع هذا العمل بخطٍّ مُذهّب **"رواية سيرية"**،حيث أنه لم يُجنّس عمله كما اعتاده الروائيون **"سيرة روائية"** فكل شيء في هذه الرواية يطعّمه الرفض للنمطي والجاهز في تحدّي صريح ومباشر للحياة ومساراتها و لعبة الحتمية فيها.

لقد نحا الناص، نحو التجريب و المُمانعة لكل ما هو تقليدي، **وتأكيدا منه على أن الحياة عاشها كما اشتهت ،ولكنه كتبها كما اشتهى**...هنا يصبح المتخيل السردي مشروعا لشراسة النسق الحياتي ،حيث أن الروائي كتب من هذه السيرة في مرجعه الواقعي،في عمله الحالي ما أراده ،بل و أضاف له من بهارات السرد ما راق لذائقته...وكأنه يقول للحياة :العبرة بالخواتيم، ليعلن انتصاره في الأخير بالكتابة و التخييل في وجه الموت الذي لا يستأذن عندما يأتي...الكتابة في هذه الحالة ضمان لبقاء الأثر و الذِّكر.

يصرّ الروائي في هذا العنصر على قبلية التخييل عن الواقعي في هذا العمل السردي.

بهذا يمزق الروائي **ميثاق السيرة** -لـ **فليب لوجون (Philippe Lejeune)** [*] - الروائية التي الذي يجعل للعمل السيري محددات وضوابط صارمة ،ليعلن رفضه لهذه التحديدات و الكتالوجات ،التي تحدّ بحسبه من وهج الكتابة والإبداع،ليكتب ذاته القلقة و الباحثة في جسد التجريب، عمّا يغري ليستفزه ويخرج لنا الأجود و الفاتن منه.

4- الإهداء:

أصبح الإهداء في الأعمال الأدبية و السردية خاصة، ناموسا كتابيا ،فلا يخلو تقريبا أي عمل من هذه اللازمة الأدبية .

"الإهداء يمكن أن يكون لشخصية معروفة، أو غير معروفة لدى العموم ،كما يمكن أن يكون العمل مُهدى لشخصية مُتَخَيَّلة كما في روايات والتر سكوت Walter scott "[22] .

يبدو أن الروائي من خلال عتبة العنوان يكتب العتبة على العتبة ،فيغدو العنوان أشبه بالمتاهة الدلالية . يجعل للإهداء ناصيةً ليقول:" **ميثْرا الحبيبة...متعبُ. إنها علامات النهاية"**[23].

يخاطب الإهداء **"إلهة الشمس والنور ميترا"**[24] ، ليبدأ اللعب بالدلالة و كسْر المألوف، بأن يخاطب الدفء الذي تختزنه هذه الأنثى، التي هي بحجم الشمس و النور الذي ينبعث منها.. يشكو لها تعبهُ من مُغالبة الحياة، وهو في خريف العُمر. ليستأنف نزيف المعنى "**إنها علامات النهاية**"[25]،حيث يستعمل الروائي الإحالات(**ها**) التي تفقد القارئ بوصلة التلقي ،فتصبح الدلالة حمّالة أوجهٍ،إذْ يستدعي الروائي في هذا المقطع الكثيف اللغة، طقوس النهايات و القيامة،إنها مُناخات دينية، تُنذر بشروق الشمس من **المغرب**،ليستمر عطش الدلالة في الحفر دون هوادة في مخيال المتلقي، لتصبح رمزية الشمس التي تخالف النواميس الكونية ،لتشرق من هذا المكان،ضرورة حتمية وعلامة فارقة تبشر بميلاد أدب في المغرب العربي (الجزائر،تونس،ليبيا،المغرب،موريتانيا)،يختلف مطلع شمسه ومرجعيات كتابته عن ما سبقه من أقلام المشرق ،وبذلك التثوير النقدي والأدبي الذي تحمله هذه الجملة،يؤسس الروائي بهذا الإهداء لحتمية مستحقة، بضرورة إنصاف هذا الأدب في هذه الجغرافية.

يشد انتباهنا ،متن الإهداء بتقنية التبئير(Focalisation) ولكن بطريقة عكسية، حيث يبدأ بالقلب رمز الحياة الذي إن توقف انتهت الحياة الدنيوية بكل تفاصيلها،" **للقلب** سلطانه .اخترتكِ أنتِ"[26] ،ليتفرّع إلى مشهد بانورامي يمثله عامة الناس وكأنه يحمل في قلمه كميرا(Caméra) يمارس بها غواية الصورة وسحرها المتعدد الأبعاد .

يعيدنا الروائي لطقوس التماهي وتذويب الشخصيات في بعضها البعض ،في إشارة لبدء لعبة تعدد الأصوات ،عندما يقول:" **لتكوني أنا**"[27]، لتصبح الشخصيات "**واحد بأصوات متعددة**"،لا يكتفي بهذا فقط، بل يمزج تقنيتين ،إحداهما **صوفية** وهي "**الإتحاد**"* وأخرى **سردية** "تعدد الأصوات".

يلتبس المعنى و تلتهم شراسة المخيال الروائي أفهام المتلقي ،بقوله :"**و لأروي لكِ آخر الحكاية،كما تراءت لي،قبل أن أضع النور الأخير الذي بقي مُتّقدا في ذاكرتي ،في عمق عينيك...استمعي إلي قليلا لأنها المرة الأخيرة التي أفتح لكِ فيها لغتي و سرّي و حواسي وظلال روحي**"[28]. يُشعرنا واسيني أنه بروميثوس، الذي يحمل تلك الشعلة التي يخشى عليها من الأفول ،ليسلمها لإلهة النور و الشمس(ميترا)،كي تبقى حرارة و سحر الحكاية الأخيرة ،هي بذرة الخصب التي

وجد لها أرضا كي تنمو وتكبر..وليحيلنا على شيء آخر هام هو هوس الأنثى بالحكي و الفضفة،فالأنثى بفطرتها حكّاءة،مثلها مثل شهرزاد الشخصية الرئيسة في متن ألف ليلة وليلة،ولعل هذا ما وفّر لهذا الكتاب العتيق صفة الخلود؛ لأنه جاء على لسان هذه الأنثى التي كانت تواجه آلة الموت بالحكي...إذا الحكي حياة واستمرار. يستثير الروائي حواس هذا الكائن المؤنث بالوشوشة الحكائية في الأذن ،مصدر التلقي والعشق بالنسبة للأنثى،ولا أدل على ذلك قول الشاعر بشار بن برد الذي أضحى مثلا :**"والأذن تعشق قبل العين أحيانا".** وقول الروائي "استمعي إلي قليلا..."[29]. لا يهدأ للإهداء نار إلاّ و يؤججها الروائي بقبس من النصوص الغائبة و المثيرة للجدل ،و التي نسَجها شاعر و روائي مجنون وسَمهُ الروائي بمعلّمِه "أتذكر همْس **مُعلمي في السّحر و الخطيئة والإشارة " فرناندوا بيسوا..**"[30]*ولعل هذا ما يفتح أفق الدلالة و يُفتّق ويشظّي أجزاءها البالغة الدقة و الحساسية، إذْ يحيل ذكر هذا العَلم الأدبي في متن الإهداء إلى قصة **"السّالك"** التي ستتناص في مابعد **بالسّالك** الذي اختاره الروائي واسيني الأعرج رفيقا في رحلته المعراجية ،ليلتقي أناسا نقشوا مسار حياته وأثروا فيها ،كل حسب مكوناته ومحمولاته... إذْ يقول الأديب فرناندو بيسوا على لسان السّالك الذي التقاه ذات يوم:**"لا تُحدّق في الطريق؛اسلُكها. لحظتها قررت أن أرْحل"**[31].

يلتقي الناصان(واسيني الأعرج وفرناندو بيسوا) هنا، كون كل منهما أعلن **الرحيل** ولكن الأول رحلته عمودية (من الأرض إلى السماء) والثاني أفقية (في أماكن من الأرض)، والمشترك بينهما هو السالك الذي أجبر كلاهما على البحث و التقصي و اكتشاف عوالم مُدهشة. كما أن واسيني أتاه في لحظة تشبه الموت أو قل هي الموت،و بيسوا جاءه السالك في لحظة تأمل في طريق المارّة.

إنّ هذه الرحلة المُفترضة ،هي سفر نحو معنى الحياة بالنسبة للمبدع و خلق مرجعيات كتابية جديدة ستغّذي شرايين المنجز الأدبي الآني و الآتي. فالسفر يخبئ في جيوبه الدّهشة ومُتعة الإكتشاف، فتصبح بذلك المتعة القرائية و السياحة في هذا النص ،تتطلب حساسية مفرطة في جسّ النبض المرهف للإيقاع السردي لهذا النص بكامله وليس فواتحه فقط.

السحر:

يتّخذ هذا المعنى بُعدا تداوليا في هذا السياق ،حيث عملية التدويخ المقصودة للقارئ و الزج به في عوالم هي مزيج بين روح الشرق وسحره من تصوف و غيره وعوالم الشاعر المتمرد ثقافيا على أنساق عصره وطرائق الكتابة،حيث يشترك الكاتبان في جنون كتابة النص و مخاتلة المعنى وترويض الذي لا يروّض منه. إنه البحث عن النص المُستحيل ؛البحث عن الخلود و أسْطرة الحرف ؛حيث يصبح منهلاً بفلسفته و جنونه الفني للنصوص اللاحقة.

الخطيئة:

يصرُّ الروائي على خرق ما بُني من ضوابط كتابية في عالم المُتخيل السردي ،فيكتب روايته ،منتهجا المدرسة التجريبية،ففي عرف الكثير من النقاد "لا يجب المساس بصنم أو قالب الكتابة".

الروائي لا يخضع في كتابة نصوصه إلى مقاسات قد تضر و تعطّل مسار كتاباته ،فهو يكفر بهذه الأصنام التي بنتها الذاكرة الجمعية و أيّدتها المؤسسات الرسمية.

إنّ هذه الرّدة الإبداعية جعلت الروائي يفكر بالحرية اللازمة كي يكتب نصوصا،يمكن لها أن تبقى في مخيال القارئ الكيّس، إنه بكل بساطة يكتب الإنسان بكل محمولاته الثقافية و الإديولوجية دون مساحيق تجميلية.

الإشارة:

الحفر في الدلالات النائمة ليس بالأمر الهين على القارئ ،خاصة إذا كان النص فيه تعب واشتغال على كل المستويات،إذا فالنص الجيد هو متن مُمانع و عصيٌّ على البوح بِسرّ النسج و تبليغ إشارة وشفرة النص الخفيّتين. المتلقي إذا هو الذي يطارد الإشارة التي أطلقها مخيال المبدع ،فتكون هنا لعبة المد والجزر بين المُتقبّل والنص التي لا تنتهي..

يكشف الإهداء في آخر سطرين في **"ميترا ..ميما الصغيرة.شكرا... شكرا لك وحدكِ. لولاك ماكانت هذه السيرة وما كان هذا المنتهى.**""واسيني".

يكشف الإهداء مدى الإيغال في المباغتة و الإتلاف المتعمد لخيوط السرد، ليُلبس علينا التمييز بين ميما و ميترا ... لنكتشف في آخر سطر من هذه العتبة أنها **ميما** التي هي بحجم الشمس و إلهها ،إنها الدفء الذي لا يمكن الإستغناء عنه،وهذا ما يعكس التعلق الخرافي للروائي بأمه التي أهداها هذا النص لها وحدها، لأنها هي من جعلته يكتب هذه السيرة.

يختم الروائي الإهداء،بحوارية غريبة بينه وبين أمه التي افتقدها كثيرا ،ليوقّع باسمه فقط**(واسيني)**، والذي يبعث على الإنتماء لأمّه ،كما أن هناك طلبا ضمنيا من أمه بالمواساة في الخسارات التي أولها الأم ميما(هي) ،-إذا هو يطلب من أمّه "ميما"أن تُعزيه فِيهَا-، كما أن هذا التوقيع بالإسم فقط يخفي دلالات لؤم طُفولي ،لأبٍ تزوج عن أمّه ثم غادر الحياة باكرا؛فهناك فقدان للأبوة لا تعوضه الأم وإن حاولت ذلك.

وفي عتبة أخرى تشبه الإهداء أو العرفان ،بعنوان **"حبيبي ومولاي الجليل ،سيدي علي برمضان إلكوخو دي ألميريا،المُسمّى الروخو."**[32]،حيث يجعل الروائي هذا الإهداء بوابة لتعزيز هوية الإنتماء للدماء الأندلسية الخالصة، بذكره لجدّه الأول الذي وقف في وجه الإسبان ومحاكم التفتيش التي حاولت مسخ الهوية "**المورسكية"**[33] آنذك.

يبدأ خطاب الإنتماء جليا في **"تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم،الآن لظلّك العالي الي لبسته طوال حياتي"**[34] ، يقدم الروائي خلاصة هذا العمل السردي ورحيقه ،عرفانا و محبة خالصة لجدّه الذي يعيشُهُ ويتماهى في ظلّه .

يأتي هذا المُنجَز التخييلي،ليُقيم جسر تواصل لبِناتُه الكلمات ،من دون وسيط ولا حاجز بين الروائي وجدّه المورسكي،"**سأكتب بالشكل الذي ينقلني نحوك بلا وسيط"**[35]،بعد هذا يشكو الروائي

جدّه ما سيلحق به بعد كتابة هذه السيرة، التي تتخذ فنّيا من المعراج فضاءًا لتلاقي الأرواح التي غادرت الأرض وشخص الروائي.يشكو له ما سيترتب عن كتابة هذه السيرة التجريبية بامتياز لأنها تمسّ مقدسات ومسلمات لا يمكن المساس بها،ناهيك عن طريقة الكتابة ؛فلقد أحرق الروائي في هذه السيرة ميثاق السيرة للناقد الفرنسي "فيليب لوجون"،إذ يعتبر هذا الميثاق سِفر الكتابة السيرية. إنّ هذا التمرّد المقصود و الواعي من قِبل الروائي في نصوصه وفلسفته يجعله يواجه، نسقا دينيا وثقافيا قوامهُ رجال الدين المتعصبين والذي وصفهم ب :**"كهنة اليقين...الأئمة... حراس النوايا"**[36] ،كما لم يسلم النسق الإجتماعي النمطي الذي يخشى الفكر المختلف و النقدي من كلمات الروائي، في قوله **"تنفرني القبيلة"**[37].

"سعيد بهذا العمر الذي عشته قبل أن أعود إلى تربة المنتهى"[38]، يبلغ الروائي هنا سقفا عاليا من المكاشفة و الشفافية،التي من خلالها يعتبر ضمنيا بأن هذا العمل السردي هو ما يشعره بالسعادة و الغبطة،فما أجمل أن يكتب الإنسان ذاته، عبر نصّ عجائبي المناخ و المنطق،مثْنٌ يشبِهُهُ.

التربة التي يتمسّك بريحها وروحها الروائي تعبّر بشكل أو بآخر حضور نقيضين اثنين ،هما حب التمسك بالحياة من خلال الانتماء لطينة الجد "الروخو" والاستعداد المريح للرجوع إلى التربة التي خلق منها الروائي.

5- الاقتباسات:

تستضيف الرواية نصوصا غائبة، تتباين مصادرها و مستويات الجمالية فيها.

وضعت الرواية في مقدمتها ثلاثة اقتباسات :الأول حديث نبوي شريف،و الثاني مقطع من كتاب ابن عربي :" الإسرا إلى المقام الأسرى،أو كتاب المعراج"،والثالث مقطع من رواية " تقرير إلى غريكو" لنيكوس كزانتزاكي.

1- "قال هذه سدرة المنتهى،وإذا أربعة أنهار:نهران باطنان،ونهران ظاهران،فقلت:ماهذان يا جبريل ؟قال:أما الباطنان فنهران في الجنة،وأما الظاهران ،فالنيل و الفرات . ثم رفع لي البيت المعمور.

2-فبينما أنا نائم وسرّ وجودي متهجد قائم ،جائني رسول التوفيق،ليهديني سواء الطريق ومعه براق الإخلاص ،عليه لُبدُ الفوز ولجام الخلاص،فكشف عن سقف محلي،وأخذ في نفضي وحلّي،وشق صدري بسكين السكينة ،وقيل لي تأهب لارتقاء الرتبة المكينة.

3- إسمع يا جدّي قصة حياتي وإذا كنتَ ترى أنّي حاربت حقيقة برفقتك ،وجُرحت دون أن يعلم أحدٌ بآلامي ،وأنّي لم أعط ظهري أبدا للعدو،امنحني بركاتك ورضاك".[39]

- في الاقتباس الأول يُحيلنا الروائي إلى أجواء مقدّسة ،مُتْرعة ومُشْرعة على الغيبي من حادثة المعراج، فيأتي بحوار الرسول صلى الله عليه وسلم، مع سيدنا جبريل عليه السلام،وفق مشهد سماوي قرب سدرة المنتهى ،حيث رأى الرسول الكريم البيت المعمور الذي يتطابق مع نقطة أخرى في

أرض الدنيا وهي الكعبة المشرفة.

- ثمّ ينزل بنا إلى العتبة الثانية لكلام ابن عربي في بينما كان في الموتة الصغرى"النوم" جاءه رسول التوفيق ،كي يذهب معه إلى رحلة معراجية روحية ؛تسمو بالروح إلى أرقى الدرجات ،في سبيل معرفة الله عز وجل.

- في العتبة الثالثة يستعير الروائي قول الروائي **"نيكوس كزانزاكي"**[*] ،وهي التي تجعل هذا الروائي وكأنه يستعير صوت واسيني كي يكتب عنه بالنيابة لجدّه الروخو ،فهما **شريكان** في الحرب و الجرح ،،،ليطلب في الأخير بركات جدّه ورضاه .

ويحيلنا هذا المقطع إلى نص آخر لـ نيكوس كزانزاكي، الذي يعتبر مرجعية من مرجعيات كتابة هذه السيرة، خاصة على الصعيد الفني و التقني –تقنية توظيف المعراج و الصعود-،إذ يقول في كتابه تقرير إلى غريكو:"طوال حياتي كانت هناك كلمة تعذبني و تجدّدني،وهي كلمة **"الصعود"**،وسأقدم هذا الصعود،وأنا أمزج هنا الواقع بالخيال،مع آثار الخطى الحمراء التي خلفتها ورائي و أنا أصعد،وإنني حريص على الإنتهاء بسرعة قبل أن أعتمر خوذتي السوداء وأعود إلى التراب، **لأن الأثر الدامي هو العلامة الوحيدة التي ستتبقى من عبوري على الأرض**،فكل ما كتبته أو فعلته كان مكتوبا أو محققا على الماء وقد تلاشى"[40].

الكتابة **بالدم** ،كتابة بإحساس عالي من الصدق والاقتراب من جوهر الإنسان،وغيره هباء.

يبدو أن الروائي مهووس بما كتبه الروائي نيكوس وبتمرده الفني ،ولعل هذا الهوس يتجلى أكثر عندما يقربنا الروائي نيكوس إلى عوالمه الصوفية في كتابه **"تصوف..منقذو الآلهة"** فنكتشف مدى تماهي تجربة الروائي في هذا النص مع تجربة صاحب رواية"تقرير إلى غريكو، ليقول:"نأتي من هاوية مظلمة لننتهي إلى مثيلتها. أما المسافة المضيئة بين الهاويتين فنسميها **الحياة**.لحظة أن نولد تبدأ رحلة العودة في آن.كل لحظة نموت .لهذا جَاهرَ كثيرون أن هدف الحياة هو الموت"[41].

تحيلنا هذه النصوص بفلسفاتها العميقة ،إلى تشبّع الروائي واسيني الأعرج، بثقافات ومشارب متعدّدة مع قدرة على النسج والربط بين كل هذه المكونات ،ليقول ذاته وهويته بهذه الحنكة و البراعة . إن دسامة هذه العتبات دلاليا ،يحتّم على القارئ الذي سيعكف على دراسة هذه الرواية أن يتحلى بالصبر في استنطاق المضمر و المتخفي من معاني و فضاءات نصية تعد بالكثير.

الهوامش:

[1] عبد الرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص،دارسة في مقدمات النقد العربي القديم،إفريقيا الشرق،المغرب ،2000،ص23-24.

[2] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاته.1. التقليدية،دار تةبقال للنشر ،المغرب،الدار البيضاء،ط3،2001،ص188.

[3] عبد الحق بلعابد،عتبات (من النص إلى المناص)،الدار العربية للعلوم ،ناشرون (بيروت)و منشورات إختلاف (الجزائر)،2008،ص45.

[4] نفس المرجع،ص48.

[5] محمد سالم محمد الأمين الطلبة،مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)،الإنتشار العربي،ط1،لبنان،2008،ص135.

[6] سورة البقرة،الآيتان 35،36.

[7] سورة هود،الآية40.

[8] أحمد بن مصطفى العلوي المستغانمي، الأنموذج الفريد المشير لخالص التوحيد، المطبعة العلاوية بمستغانم، د. ت، ص8-10.

[9] ينظر: إسماعيل محمد الزيود، إرهاصات النهضة في المجتمع العربي، مقال : دراسة سوسيولوجية في ضوء نظرية (التحدي والاستجابة)، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ،40 ،العدد1،2013،ص2.

[10] واسيني الأعرج ،سيرة المنتهى ،عشتها.. كما اشتهتني،منشور ضمن كتاب دبي الشهري،دار الصدى للصحافة و النشر والتوزيع،ج1،ط1،8.

[11] حميد لحميداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط2000،3،ص 56.

[12] سورة الفرقان،الآية54.

[13] سورة الأنبياء،الأية 30.

[14] كوثر الزين،مقال: في حضرة حنظلة، جريدة الحياة الجديدة الثقافية،العدد 6044،30-08-2012،ص23.

[15] قاسم حسين صالح،سايكولوجية الرسم وعلاقتها بخصائص الشخصية،مقال: في مجلة آفاق عربية ،العدد 11،1986،ص87.

[16] بن جديد هدى،دونكيشوت في الرواية الجزائرية-دراسة مقارنة في نماذج-،رسالة ماجستير،جامعة باجي مختار ،عنابة،2011،ص19.

[17] واسيني الأعرج،حارسة الظلال-دونكيشوت في الجزائر-،ورد للطباعة و النشر والتوزيع،سوريا،ط2006،2،غلاف الرواية.

[18] واسيني الأعرج ،سيرة المنتهى ،عشتها.. كما اشتهتني،ص224.

[19] يُنظر: فلادا بيتري، مقال :الصورة الحلمية في أفلام أندريه تاركوفسكي ج1،تر:أمين صالح.

موقع عيون على السينما: 16-12-2016،الساعة:11:21 صباحا. الرابط:

http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=1826

[20] مصطفى الحسناوي، مقال: في العلاقة بين الفلسفة والمدينة، الملحق الثقافي لجريدة العلم بتاريخ 01-03-1997 ص12.

[21] جيرار جنيت ،مدخل إلى جامع النص،تر:عبد الرحمان أيوب،دار توبقال،المغرب،ط1986،2،ص97.

[*] Philippe Lejeune :ولد في 13 أوت 1938 وهو أكاديمي فرنسي ،مختص في علم السيرة الذاتية، مؤلف للعديد من الكتب التي تركز على السيرة الذاتية والمذكرات اليومية. شارك في تأسيس جمعية لسيرة الذاتية وتراث السيرة الذاتية، التي أنشئت في عام 1992. عُرف منذ السبعينات بكتابه المؤسس «أدب السيرة الذاتية في فرنسا» الذي اجترح فيه تعريفه الشهير للسيرة الذاتية بوصفها «المحكي الاسترجاعي النثري الذي يقوم به شخص واقعي لوجوده الخاص،عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة.»

- يُنظر: مجلة نزوى الثقافية، حوار: مع الناقد والمنظّر فيليب لوجون حوار حول كتابة الذات... [السيرة الذاتية – اليوميات الحميمة- التخييل الذاتي]،أجرى الحوار،كمال الرياحي،ترجمة:صلاح الدين بوجاه،تاريخ نشر الحوار:1-10-2008 ، التهميش من الموقع الإلكتروني ،يوم 16-12-2016،17:31 .

ينظر الرابط: http://www.nizwa.com/

[22] عبد الفتاح الحجمري عتبات النص - البنية و الدلالة- ،منشورات الرابطة ،الدارالبيضاء،ط1، 1996 ،ص 26،27.

[23] واسيني الأعرج ،سيرة المنتهى ،عشتها.. كما اشتهتني،ص6.

[24] آرثر كريسنتسن، إيران في عهد الساسانيين،تر: يحي الخشاب وعبد الوهاب عزام ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،د.ت ،ص23.

[25] الرواية،ص6.

[26] الرواية،ص6.

[27] الرواية،ص6.

[*] قال بن عربي عن الإتحاد:" تصييرُ ذاتيْنِ واحدة.."

- الرابط :http://www.naseemalsham.com/ar/Pages.php/Pages.php?page=readTourism&pg_id=6870 يوم:17-12-2016.على الساعة 22:38.

[28] الرواية،ص6.

[29] الرواية،ص6.

[*] شاعر برتغالي ،ولد سنة1888 في لشبونة وتوفي فيها سنة 1935،ذو أسلوب مختلف،يخالف الأنساق الكتابية،له رؤية فلسفية وجودية عميقة في كتاباته السردية و الشعرية،عمادها تيمة الحب،له العديد من الأعمال المترجمة ،منها: لست ذا شأن – اللاطمأنينة- الباب وغيرها من الأعمال الأدبية.

- ينظر الرابط: http://www.jesuismort.com/biographie_celebrite_chercher/biographie-fernando_pessoa-5361.php يوم:18-12-2016 على الساعة 23:52.

[30] الرواية،ص6.

[31] فرناندو بيسوا، الباب وقصص أخرى، إعداد وترجمة:سعيد عبد الواحد، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط2006،1،ص76.

[32] الرواية ،ص9.

[33] المورسكيون، بالقشتالية : هم الإسبان المسلمون الذين تم تعميدهم بمرسوم"الملكين الكاثولكيين"،المؤرخ في 14 فبراير 1502.. -أنطونونيو دومنيغيث أورتيث وبيرنارد فانسون،تاريخ المورسكيين،حياة ومأساة أقلية،تر:محمد بنياية،هيئة أبوظبي للساحة و الثقافة،ط2013،1،ص7.

[34] الرواية ،ص9.

[35] الرواية ،ص9.

[36] الرواية ،ص9.

[37] الرواية ،ص9.

[38] الرواية ،ص10.

[39] الرواية،ص8.

[*] كاتب و فيلسوف يوناني ،ولد سنة1883 وتوفي سنة 1958، اشتهر بروايته " زوربا اليوناني " التي تعتبر أعظم ما أبدع ، اشتهر عالميا بعد عام 1964 حيث أنتج فيلم " زوربا اليوناني " للمخرج مايكل كاكويانيس و المأخوذ عن روايته .. و تجددت شهرته عام 1988 حيث أنتج فيلم "الإغواء الأخر للمسيح " للمخرج مارتن سكورسيس و هو مأخوذ عن رواية لكازنتزاكيس.

- ينظر الرابط:http://www.goodreads.com/author/show/6654032 ،يوم19-12-2016،على الساعة:22:17.

[40] نيكوس كازانتزاكيس،مذكرات كزانتزاكي ،تقرير إلى غريكو،تر:محمود عدوان،الجندي للطباعة و النشر، ص12،11.

[41] نيكوس كازانتزاكيس،تصوّف منقذو الآلهة،تر:سيد أحمد علي بلال،دار المدى،بيروت،ط4،ص13.

شعرية الموتنص "وصف جو تاهرت في الشتاء"

لـ:(بكر بن حماد)- (التاهرتي) أنموذجًا

د. علي دغمان

جامعة الوادي (الجزائر)

ملخص

تسعى القراءة الحالية إلى مقاربة شعرية الموت؛ وهي ملصقة مفارقة إذ تتعيّن بمثابة الخامة التي تتّسع لمعاني ودلالات "شعر الزهد"، فيما تُخفي وجهًا آخر يتعيّن بمثابة القناع الذي يُوقع القارئ/ الضحية في خديعة المعنى الجاهز، أي "وصف جو تاهرت" تحديدًا، بينما يُضمر معناه الخفيّ في طياته؛ وهو "مرثية تاهرت".

Abstract

The present reading seeks to approach the poetry of death; it is a paradox etiquette, as it must be the material that expands on the meanings and signs of "ascetic poetry", while concealing another face that should serve as the mask that imposes the reader / victim in the deception of the ready meaning: "description weather of Tahert" specifically, Which is hidden in it; it is "the elegy of Tahert".

مفتتح

تتّخذ شعرية (بكر بن حماد التاهرتي)[1] من الموت خامة، تُوسِّع فضاء كتابتها بقدر ما تُشتِّت حيّزها التخييلي؛ لأنّ الموت هو الاخ(ت)لاف؛ هو الحياة نفسها، إذ يمنحها هويتها حين يُغادرها؛ وهو نقيضها إذ يسلبها حضورها كلمّا حلّ فيها، ممّا يكتبه بوصفه المقدّس الذي يمنح الحياة هويتها، أو يُهدِّدها، في الوقت نفسه، ذلك أنّ: «المقدّس هو ما يهب الحياة ويسلبها، في آن. إنّه الينبوع الذي تتدفّق منه، والمصبّ الذي فيه تضيع.»[2] وهو السرّ وراء تعلّق التجربة الشعرية بتيمة الموت، ليس بوصفه غاية فنّية تلهج خلفها الرؤى الشعرية الخلاقة، إنّما بوصفه فعالية شعرية تُنتِجها إرادة التخييل الأصل؛ تخييل التخييل؛ ذلك أنّ اللغة تستهلك الشعر بدل تحقيق استمراريته، فـ: «كلّ كلام منطوق هو ميّت»[3]، ممّا يُسقطنا في وَهْم التوقيع؛ كونه مظهرًا للذ(ا)ص يحكي عن (الزهد) بـ (الموت)، بدل التركيز على الأثر؛ كونه بصمة النص تحكي مظهر(الخلود) بصورة (المقدّس)، ممّا يُظهر النص على حقيقته؛ وهي المقدّس: موضوع قراءتنا الحالية، التي تنفتح على التساؤل الآتي: كيف نُنتِج، بمعنى نُعيد قراءة/ كتابة نص (ابن حماد) انطلاقًا من تيمته الشعرية (الموت)؟

I- القراءة الأولى/ نص الكتابة

تُوهِم حركة النص بانصراف الرؤيا اتجاه الموت، فكلّ شيء يسبح في الفراغ، بالأحرى: ينبثق عنه، وينتشر فيه، وينتهي عنده. فالمقدمات الوصفية التي عوّل عليها الذ(ا)ص: [الغيم، الثلج، الجليد،

البحر، الريح، السمت، التخت]، تحكي كلّها عوالم زجاجية مُفرَغة من الحركة والحياة، ممّا يجعلها مُؤشّرات تُحيل على دلالات الموت، غير أنّ الفراغ ليس عدميًّا، ليس انتهاء، فكلّما اِختُتِمت الدائرة اِنفتحت من جديد على صيرورة ثانية، تكون بمثابة مقدمة لفعالية الموت الأخيرة.

قال بكر بن حماد[4]: **(السريع)**

1- ما أَخْشَـنَ البَـرْدَ وَرَيْـعانَهُ وَأطْـرَفَ الشَّمْـسَ بِتاهَـرْت

2- تَبْدو مِنَ الغَيْمِ إذا ما بَدَتْ كَأنَّها تُـــنْشَـرُ مِنْ تَخْتِ

3- نَحْـنُ في بَحْـرٍ بِلا لُـجَّةٍ تَجْري بِنا الرِّيحُ عَلى السَّمْتِ

4- نَفْرَحُ بِالشَّمْسِ إذا ما بَدَتْ كَـــفَـرْحَةِ الذِّمِّيّ بِالسَّبْـتِ[5]

يتأرجح النص بين غيابين: (فعل) الشمس (بدت)، و(أثر) الشمس (نفرح)، وكلاهما لم يبدأ بعد؛ لأنّه مقيّد بـ (إذا): الشرط النافذ لانتقال الشمس من حيّز الغياب بفعل (القوّة)؛ وهو الرؤيا التي يُغذِّيها "التذكّر"، إلى حيّز الحضور بقوّة (الفعل)؛ وهو الرؤية التي تُغذِّيها "العين"، ممّا يجعل النص غارقًا في عتمة وجودية، طالما أنّه يحدث بين الثنية المُتولّدة بين حيّزين: أحدهما استرجاعي- مُنتهي، كما في: [أطرف، أخشن، بدت]، والثاني استباقي- مُؤجَّل كما في: [تبدو، تنشر، تجري، نفرح]، ممّا يُؤجِّل تَعيُّن النص بما أنّه يتأرجح بين الحدّين: «لا هذا... ولا ذاك» أو «هذا... وذاك»[6]، بمعنى يُريد أن يَتعيَّن بوصفه هوية في ذاتها ولأجل ذاتها.

كما أنّ ضمير الذات الجمعي [نحن]، لا يكشف عن حضور جمعي في النص بقدر ما يُحيل على غيابه؛ إذ تُفضي حركة السياق الوصفية للبيت إلى مفردة [السمت] التي تُحيل على: [الصمت، الفراغ، السكون]، كما تحكي انطباعًا فائتًا، في البيت الأخير، أُدمج في النص بوصفه مُلصقة، رصدت قصة أو ردّ فعل جماعي اتجاه مشهد الشمس في (تاهرت) شتاء، غير أنّه ورد مُفرغًا من العاطفة والحياة؛ لأنّه نص تذكّري يقوم على: «استظهار شيء تمّت معرفته مُسبَقًا. إنّه مُراجعة شيء ما وليس معرفته. إنّه يُشبه إعادة سرد وليس إجراء بحث.»[7] فالتذكّر، إذًا، هو إعادة بناء قصة فائتة في نسق متخيّل.

تدفع طواعية صوت (التاء)[8]، المُتعيّن في الروي، إلى تصوّر قابليته على التشكُّل الخلاق؛ فهو نزّاع جهة الـ(فوق) ذلك: «أنّ التاء من عالم الغيب والجبروت»[9]، غير أنّ حركة الخفض تحمله على الالتصاق جهة الـ (تحت) قسرًا، ممّا تجعل حرف (التاء) شبيهًا بالرحم[10]، ثمّ بجوف الأرض[11]، فكما «تتواحد المرأة صوفيًّا مع الأرض»[12] يُمكِن القول: إنّ «للأرض أيضًا شفافية: تتبدّى أمًّا ومُطعِمة عالمية»[13]، بحيث تجمع كلتاهما بين النقيضين معًا؛ بين الحياة والموت.

إنّ التنازع المتأرجح بين: [الفوق، والتحت]، بين: [الانفلات، والالتصاق]، لا يُؤكِّد على جدلية حلول الموت في الحياة، أو مغادرتها، بقدر ما تُثير رؤيا الن(ا)ص التي تتأرجح بين الحدّين السابقين، أي

تُريد إلى تحقيق حيّز يخصُّها، يكتب هويتها التي تُثير اِنفصامية حادّة، تُؤكّد على التداخل المُحكم بين الحياة والموت، إلى حدّ ذوبان الحدود الفاصلة بينهما، بحيث يُصبح الموت حياة، فيما تستحيل الحياة موتًا، كما يتقرَّر في الخبر: «النّاسُ نِيامٌ فَإِذا ماتوا اِنْتَبَهوا.»[14]

II- القراءة الثانية/ كتابة النص

تُوهِم الحركة النصية المُتولّدة إثر مقابلة المفردتين: [البرد، والشمس]، بانصراف النا)ص نحو إقامة موازنة حكائية، تُوسِّع صورة البرد في امتلائها الكلّيّ بوصفها حضورًا بـ (القوّة)، في مقابل اِنحسار صورة الشمس بوصفها غيابًا بقوّة الـ (فعل)، فالقرائن المُنتشرة على مستوى النص: [الغيم، الريح، بحر]، تُعزّز حضور البرد في مقابل غياب الشمس، فيما يتأسّس حضور الأخيرة على تأكيد حضور البرد: [بلا لجّة، تخت، سمت]، وبالتالي يُصبح البرد معادلاً للموت؛ إذ يتسّم بالحركة بوصفها حضورًا يتضادّ مع غياب الشمس، فيما تُصبح الأخيرة معادلاً للموت، أيضًا، حيث يتّصف معجمها بالجمود بوصفه غيابًا يتضادّ مع حضور البرد، رغم أنّ حضور كليهما يُوهِم بالعكس على مستوى النص.

قال بكر بن حماد: **(السريع)**

1- ما أخْشَـنَ البَـرْدَ وَرَيْـعانَهُ وَأطْـرَفَ الشَّمْـسَ بِتاهَـرْت

2- تَبْدو مِنَ الغَيْمِ إذا ما بَدَتْ كَأنَّها تُـــنْشَـرُ مِنْ تَخْتِ

3- نَحْـنُ في بَحْـرٍ بِلا لُـجَّةٍ تَجْري بِنا الرِّيحُ عَلى السَّمْتِ

4- نَفْـرَحُ بِالشَّمْسِ إذا ما بَدَتْ كَـــفَـرْحَةِ الذَّمِّيّ بِالسَّبْـتِ

عوّلت الحركة الرؤيوية للنا)ص على العكس، أي التأكيد على حضور الشمس في مقابل تغييب البرد، بدليل اِنتصار الخاتمة النصية لها، كما تُوهِم الحركة السردية بالانتصار للشمس على حساب البرد، عبر الانتشار الدلالي بالمقلوب، الذي يُركّز على التضاد المُنتشر عبر ثنائية: [الفقد/ التملّك]؛ فالتركيز على موضوع البرد لا يستلزم تغييب الشمس، أي التصريح بـ(فُقْد)انها بقدر ما يستدعي اِستحضارها، وفي ذلك (تملّك) لها.

+ إساءة القراءة

الحقيقة أنّ المقابلة نفسها تتضمّن تناقضًا صريحًا، فمن المفترض بالمقابلة اِحتواؤها على ضدّين: [البرد/ الشمس]، غير أنّ كليهما يُعدّ واحدًا، على الأقلّ، من جهة أثر الفعل لكليهما، فأثر البرد والشمس واحد على الجلد؛ وهو الحرق، كما تُثبِته المعاجم: [لفحته الشمس/ ونفحه البرد][15]، فيما يُؤثّر الاختلاف المكاني على طرائقية التعبير، فشعوب الأقاليم الحارّة تُعبّر عن سعادتها بعبارة: "أثلجت صدري"[16]، ممّا يتولّد عنه المعنى إثر مقابلة الحضور المُتمثّل في الحرارة، بالغياب المُتمثّل في البرد، حيث ينتصر فيها الأخير؛ لأنّه تجسيد لشيء مفقود تُحاول الذات تملّكه إثر التفكير فيه، أي التعبير

به، بينما تُعَبِر شعوب الأقاليم الباردة عن سعادتها بعبارة: "أدفأت صدري- Tu me fais chaud au cœurs"[17]، فيتولّد المعنى إثر مقابلة الحضور المُتمثّل في البرد، بالغياب المُتمثّل في الحرارة، حيث تنتصر فيها الأخيرة؛ لأنّها تجسيد لشيء مفقود تُحاول الذات تملّكه إثر التفكير فيه، أي التعبير به.

قال بكر بن حماد: **(السريع)**

1- ما أخْشَـنَ البَـرْدَ وَرَيْـعانَهُ وَأطْـرَفَ الشَّمْـسَ بِتاهَـرْت

2- تَبْدو مِنَ الغَيْمِ إذا ما بَدَتْ كَأنَّها تُـــنْشَـرُ مِنْ تَخْتِ

3- نَحْـنُ في بَحْـرٍ بِلا لُـجَّةٍ تَجْري بِنا الرِّيحُ عَلى السَّمْتِ

4- نَفْـرَحُ بِالشَّمْسِ إذا ما بَدَتْ كَــفَـرْحَةِ الذَّمِّيِّ بِالسَّبْـتِ

تنتشر رؤيا النص عبر سطحين متقابلين، أحدهما ثابت يتمثّل في المكان (تاهرت)، والزمان (الشمس)؛ لأنّها مُقيَّدة بشرط (الشتاء)، والثاني متحوّل يتحدّد في (العين)، باعتبارها الفعالية التي تسمح للذ(ا)ص بإسقاط رؤيته الجمالية- الفنية على النص، إثر إحداث توازن بين المعطيين السابقين، بقدر ما تمنحه التبرير النقدي الذي يقوم على قلب الفعالية ذاتها؛ بحيث يغدو النص المنظور هو مصدر الرؤية[18].

الأمر الذي يُضفي على النص سمة التحوّل طالما أنّه يتعيّن، من منظور الكتابة، بمثابة الرائي الذي تنعكس عبره حركة الشمس: [أطرف، الغروب، السمت] وما ينجرّ عنها من آثار تنعكس على تاهرت: [أخشن، العتمة، البرد]، كما تجعله، من منظور القراءة، بمثابة المرئي الذي تنعكس عبره آثار المشهد الذي يتعيّن بوصفه حكيًا لا وصفًا لـ (جو تاهرت شتاء).

وبالتالي، يُخرَج النص بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره أثر المشهد؛ وهو المنظور الذي يتحدّد انطلاقًا من زاوية الرؤية التي تقترح نفسها بوصفها فعالية «فكر يقرأ بدقّة العلامات المعطاة في الجسم»[19]، بطريقة تجعل معجم النص حيّزًا رمزيًّا مُتجاوِزًا لمحدودية مفرداته إلى أخرى اخ(ت)لافية ذات دلالات مفتوحة، هي: [الثلج، العتمة، الهدوء].

تنقسم الدلالات السابقة إلى حزمتين، هما:

- حزمة سالبة؛ تُحيل على دلالات: [السكون، الفراغ، الموت] إذ ينتشر عن تيمة البرد حيّز ساكن، يُحيل على: الموت، فالسياق اللغوي: [تخت، سمت]، يُحيل على الفراغ، فيما ينفتح السياق الزمني: [أخشن، أطرف، بدت]، في الأفعال الماضية، على حركة زمنية تتكرّر عنها دلالات الانتهاء، كما تتلبّس مدينة (تاهرت)، موضوع الذ(ا)ص، بمدينة (تافدامت) العريقة[20]؛ وهي مدينة تُحيل على زمن الاندثار، والسياق اللوني: [الغيم، بحر بلا لجّة]، يُحيل على [الثلج، والجليد]، الذي يُحيل، بدوره، على اللون الأبيض، كما يُحيل الضمير الجمعي، في [(نحن)، و(ن)فرح]، على الذات الجمعي (المسلم)، وهذا شعاره الأبيض، الذي يُحيل، بدوره، على الأمن، السكينة، أي (السكون).

+ حزمة إيجابية؛ تُحيل على دلالات: [الحركة، الامتلاء، الحياة]. حيث ينتشر عن تيمة الشمس حيّز حركي، يُحيل على: الحياة، فالسياق اللغوي: [بحر، الريح، فرحة]، يُحيل على العنفوان، والسياق الزمني: [تبدو، تنشر، تجري، نفرح]، في الأفعال المضارعة، يُحيل على حركة زمنية تتكرّر عنها دلالات الانبعاث، كما تُحيل (تاهرت)، موضوع الن(ا)ص، على مدينة جديدة حلّت محلّ مدينة (تاقدامت) المندثرة؛ وهي مدينة تُحيل على زمن التجدّد، والسياق اللوني: [الذّمّيّ]، شعاره الأسود، و[السبت] يُثير فكرة التكرار؛ تكرار المناسبة (عيد الذّمّيّ)، بتكرار أيام الأسبوع والشهور والسنوات؛ وهي تُحيل على الدورانية، أي الاستمرارية في الزمن.

تدفع مراوحة النص إلى تولّد دراماتيكية فذّة، تمنح النص توترًا دراميًّا، يجعل الرؤية «ذلك المكان من العين الذي توجد فيه خاصّة العين»[21] مدار جماليته بقدر ما يُشوّشها ويُفتّتها، تحكي صورة الخلود بدل الإحالة على مظهره؛ ذلك أنّه يجترح مفارقة تُظهِر (تاهرت) آفلة في كلا الزمنين: [الماضي، والمستقبل]، فتغدو (تاهرت) رمزًا للموت، كما تبدو (الشمس) رمزًا للحياة، فيما تُضمِر حقيقة أنّ الرائي والمرئي هما الن(ا)ص و(تاهرت) في آنٍ معًا، باعتبار أنّ كليهما السطح العائم الذي يعكس أحدهما الآخر ليكون هو حقًّا؛ وهي حقيقة تُحيل على معنى "الخلود".

على أنّ تذويب الفواصل والحدود بين: [الرائي، والمرئي]، لا يسعى نحو تشويش الهويات بقدر ما يريد إلى إحداث دورانية تجعل الرائي مرئيًّا، والعكس، بطريقة تجعل الحلم تفاعليًّا، فيغدو المقروء قارئًا، والعكس؛ بحيث يقترب الحلم من المعراج أو الرحلة الصوفية كتبرير لارتدادته نحو الماضي الفائت بهدف تملّكه؛ وهو زمن (تاهرت) قبل الدمار، فيتعيّن النص بمثابة مرثية لـ (تاهرت) بدل تعيّنه وصفًا لها.

تحكي القافية المتواترة دورانية الموت في نفسها، فحدّها الذي: «يفصل فيه بين ساكني القافية مُتحرّك واحد»[22]، يتعيّن عبر ترسيمته الرياضية: (0101)، بوصفه التحديد المباشر لمعنى الموت وتكراريته؛ فهو يبدأ بالسبب الساكن الأول: (0)، وينتهي عند السبب الساكن الثاني: (0)، ممّا يجعل الموت مُطبِقًا على حركة القافية، منذ الوهلة الأولى، طالما أنّ السبب المتحرّك الوحيد: (1)، ينحسر بين ساكنين: (010)، كما تحكي القافية، أيضًا، دورانية الموت في غيرها، أي عبر تكراريتها على مستوى النص عمومًا؛ إذ تُفضي الحياة إلى الموت في آخر البيت، ينفتح بدوره على موت جديد في البيت الموالي، يُسلِمها إلى موت آخر في البيت الأخير، ممّا يحصر الموت في مفهوم محدّد هو: "التكرار" الذي «يفصل القوّة عن نفسها، يفصل الحضور والحياة»[23] ذلك أنّ انتهاء القافية بساكن يُؤكّد اِنتصار الموت وقهره لجدلية الحياة، تُبرّره حركة الخفض التي تكسر صوت الر(ا)وي؛ صوت الن(ا)ص حيث تُخضعه لسلطتها المطلقة.

ومنه، يُصبح النص سطحًا عائمًا حلميًّا إذ لا معنى لدورانية الخطاب؛ حكاية ترجيع الذات لحكي الن(ا)ص طالما أنّ كليهما ميت؛ ذلك أنّ موت الذات يحكم على الحكي بالتوقّف، غير أنّ الحلم

هو الذي يمنح الحكي فعاليته؛ إذ يُحرِّره من تبعات الحياة وتعقيداتها بما يُوفِّره من «صور تُضاف إلى الواقع، لكي تُغنيه، أو لكي تُغيِّره»[24]، فيسمح للميّت بالتحرّك والتماهي بدل الصمت والتفسّخ، ممّا يُحفِّز الن(ا)ص إلى تملُّك الزمن الماضي المتمثِّل في صورة (تاهرت في فصل الشتاء)، ولا يتمّ تملّك الزمن الماضي إلاّ بجعله عائمًا مُنتشرًا في الزمن، جعله هويته بقدر ما هي متجاوزة له؛ لأنّها فوق أي تحديد زمني أو مكاني يُذكَر، والحلم وحده من يُحقِّق هذا الهدف: «ابتلاع عالم الواقع بالعالم التخيلي»[25] فالتملّكُ إرادة الذات بأن تحيا في زمن مُحدَّد؛ هو الزمن المطلق والصيرورة.

الموت فعالية دورانية مستمرّة على الدوام، فانتهاء الموت حلول في الحياة، وانتهاء الحياة تخلّ عن مكانتها لصالح الموت حتّى يحلّ فيها، نستشعر فعاليتها في حرف الروي؛ ف(التاء) حرف زوجي [ت/ ة]، مضاعف: «عدده أربعة وأربع مائة»[26]، بحسب علم الحروف، كما يُكتَب بالصيغة (2ن)[27]، بحسب قوانين الحساب، ممّا يجعله مُتكرِّرًا في الزمن، أي مُتوالدًا بصفة مستمرّة في الزمن، ممّا يجعله دورانيًّا حيث نجد في معمارية النص تأكيدًا لهذا؛ فتكرار البيت غير المتناهي، علمًا أنّ كلّ بيت يُمثِّل وحدة مستقلّة في ذاتها، وهذه ميزة فذّة في الشعرية الإسلامية، أي اِعتمادها على خاصية الـ (لا) متناهي، «فالشكل هنا لا يأخذ بُعدًا مُنتهيًا بل مُستمرًا، فهو مُنفتح على أشكال لا حصر لها»[28]، فضلاً عن أنّ الخاصية التناظرية؛ تناظر البيت الشعري تُحقِّق تواشجًا بين: [الحقيقي/ والمتخيّل]، يسمح بامّحاء الحدود الفارقة بينهما بحيث يُشوِّش حدود التفاعل المُكِنة لكلّ من (الحلم) بـ (الأسطوري)؛ إذ الفرق الوحيد بينهما يكمن في الخطّ الرفيع الذي يُحدِّده الوعي، بمعنى: تمييز الواقع كونه حياة من الحلم كونه حيّزًا موازيًا، تلجأ إليه الذات لتصوّر أمثل قد يكون (تَوْقًا)/ أو (رفضًا) تُريد إليه بقوّة (الفعل).

على الرغم من أنّ الأفعال التي تتنازع النص، وهي تتراوح بين الماضي والمضارع، تُوهِم بالحضور، بل بالهيمنة، منذ الوهلة الأولى، غير أنّها تبدو، «في الحقيقة، فارغة زمانيًّا، أي أنّها لا تدلّ على زمن مُحدَّد»[29] الأمر الذي يضع الن(ا)ص في مواجهة مع الفراغ، والفراغ يغري بالتقمّص، بالتحوّل، فيتمّ الانتقال من الزمن (الواقعي- المادي)، إلى الزمن (الأسطوري- الفني)، ولا يتمّ ذلك إلاّ بتفاعل القارئ مع إيقاع الرؤيا النصية، التي تستدعي تحريك الحدث عبر فعالية القراءة/ شطحات المريد، كما أنّ الهدف من المواشجة بين (الأسطوري) و(الحلم)، لا يكمن في أنّ كليهما يُحيل على القداسة؛ قداسة الزمن والمكان، فيصبح النص الشعري بمثابة طقس يُعيد الحكي شعائره باستمرار، بل في كيفية إعادة استحضارها، و"الحلم" وحده من يسمح بأن «نعود إلى حالة ما قبل- ذاتية. نُصبح غير قابلين للإدراك لأنفسنا. لأنّنا نُعطي أجزاء من أنفسنا لأي كان، لأي شيء كان»[30] إذ يُصبح بمثابة المُبرّر الموضوعي الذي يفسح من خلاله للتصوّر النصي بإعادة أجواء الطقس بالكيفية والطريقة المناسبتين.

يسمح تداخل الحيّزين: الحلم والواقع، بامّحاء الحدود الفاصلة بينهما، بحيث يُصبح الحلم

واقعًا، أي الموت، والواقع موتًا، أي الحياة، وبما أنّ الموت حضور، والحياة غياب، تتحدّد هذه (الثنية- Pli) بمثابة البؤرة التي يفتعل النا)ص، عبرها، حركته المراوغة في محاولة لامتلاك الماضي الذي غيّبه الموت في صورة: [الحرب، الدمار، الاندثار]؛ ذلك أنّ «كلّ ما في الثنية يدلّ أيضًا على الانغلاق، البعثرة، التباعد، التسويف، [...]»[31] وبدل أن يتقدّم النا)ص بصورة عبثية، تكون بمثابة (منظور مُعاد- Déjà Vue)[32]، تتمثّل في مرثية لـ (تاهرت)، لن تُؤثِّر في جمهورها بالأبعاد/ والمقاسات التي حدَّدتها رؤيته الجمالية- الفنّيّة، يعمد إلى تملّك الماضي في صوره الزاهية: "وصف تاهرت في فصل الشتاء"، أي (تاهرت) بوصفها منارة لـ (مدنية موؤودة) في الزمن، وهنا تنفتح أبعاد "الأسطرة" على كيفية تخليق صورة (تاهرت)، بمنظور متألّق، ومنحها صفة الاستمرارية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، وقد تحقّقت عبر "الحلم".

ومنه، يُمكِننا القول:

- إنّ النا)ص قد تجاوز المفهوم الضيّق، الذي يحصر علاقة الشعرية بالذات: [الشاعر، تاهرت، القارئ]، عبر كتابة سيرتها الذاتية، إلى اِجتراح مستمرّ، ومُتجدِّد، للذات نفسها، عبر منحها هويات نوعية، ومُتعدِّدة.

- تحقّقت في الاختيار الفذّ للموضوع، أولاً؛ وهو الموت، ثمّ في اِختيار التوازنات الموضوعية، ثانيًا، التي وفّرت الانتقال السلس لجزئيات الموضوع، وهي: [العين، الانعكاس، الحلم، الأسطرة]، التي أفضت إلى تحقّق الذات، ثالثًا، بوصفها هوية للنص؛ وهي الموت، بدل كونها فاعلاً، يعمل على تكملة النص، ومنه اِنتشاره.

- كما أنّ الموت، وفق رؤيا النا)ص، لا يُمكِن عدّه اِنتهاء؛ تبشيرًا بدمار كينونة، أي بوصفها إحالة على العدم، إنّما هو اِنفتاح على بداية جديدة، تتولّد عنها حياة جديدة، ستوفّر للنص؛ "مرثية تاهرت"، اِستمراريته الوجودية، في الواقع الاستهامي، الذي يسعى النا)ص إلى تحقيقه، عبر توالديته، ودورانيته، أي اِستحضار (تاهرت) كونها حاضرًا، في زمن لم تعد فيه، بمبرّرات نصية، تضمن لها الصيرورة كلّما اِستمرّ النص.

- ولم تتأتّ هذه الفاعلية إلاّ عبر اِنفتاح الشعرية على منطق اخ(ت)لافي، تجاوز بها حدود حيّزها الأدبي الفائت/ الضيّق، المُتمظهر في: التمثيل، الذي يسعى نحو التأثيرية، إلى حيّزها الأدبي الجديد/ الواسع، المُنبنى على: "التخييل"، ومنه على "الإيهامية".

- وبالتالي، فقد اِستحقّ النص هويته، التي جعلته مُنفصلاً عن الحركة الشعرية القديمة، بما اِجترحه لنفسه من أدوات جمالية، سمحت له بالتطابق الكليّ على مستوى الرؤيا/ والبناء، بحيث أنتج النص ذاته، أي حكايته الشعرية. فيما جعلته، في المقابل، تكملة للحركة الشعرية نفسها، بما وفّره لها من أعراف جديدة، تُعدّ اخ(ت)لافية مقارنة بالحركة الشعرية القديمة، عمومًا، بحيث أضفت عليها نَفَسًا جديدًا، بدل الذوبان في تجربتها، ومنه التلبّس بهويتها.

- كما سمحت هذه المفارقة بتحديد هوية النص، عبر تجاوزها مستوى النصية، إلى مستوى الأجناسية، بحيث أسهمت في إعادة كتابة أعرافه المفهومية والإجرائية، بحيث مكّنته من الاستمرارية في الزمن.

الهوامش

1)- بكر بن حمّاد التّاهرتي: مُحدِّث وشاعر، تعلّم بمسقط رأسه، ثمّ تنقّل بين القيروان وبغداد طلبًا للأدب والحديث والمعرفة، فالتقى بأبي الحسن البصري وأبي تمام والخليفة المعتصم، ليعود إلى القيروان ثمّ يفرّ منها بصحبة ولده عبد الرحمن بسبب سعاية منافسيه لدى الأمير إبراهيم ابن أحمد بن الأغلب، وقبل وصولهما تاهرت بمسافة يسيرة تعرّض لهما مجموعة لصوص جرحوا الأب وقتلوا الابن عام (295هـ- 907م)، فتفجّع لأجله الوالد حتى وفاته عقب وصوله تاهرت بفترة وجيزة وذلك في عام (296هـ- 909م). يُنظر: أبو زيد الدباغ، **معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان**، أكمله وعلق عليه: أبو الفضل أبو القاسم بن عيسى بن ناجي التنوخي، تحقيق: محمد الأحمدي أبو النور، محمد ماضور، مكتبة الخانجي بمصر، المكتبة العتيقة بتونس، مطابع الدجوى، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1972م، 2/ 281- 285.

2)- روجيه كايوا، **الإنسان والمقدّس**، ترجمة: سميرة ريشا، مراجعة: جورج سليمان، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، آب(أغسطس)، 2010م، ص196.

3)- Jaques Derrida, **L'écriture et la différence**, ÈD du Seuil, France, 1967, p36.

4)- بكر بن حمّاد، **الدّرّ الوقّاد من شعر بكر بن حمّاد التّاهرتي**، تقاديم وجمع وشرح: محمّد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية، مستغانم- الجزائر، ط1، 1385هـ- 1966م.

5)- **<u>شرح المفردات:</u>**

2 - التَّخْتُ: مُعرب تخته، فارسيّ، وهو: وعاء تُصان فيه الثّياب. يُنظر، ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، مادة (توت)، 2/ 322.

3 - اللُّجَّةُ: معظم البحر. ولجة البحر: هوله. والمراد بـ بحر بلا لجّة، بحر هادئ، وساكن. **م.ن**، مادة (لجج)، 3/ 128.

+ السَّمْتُ: الطَّريق. **م.ن**، مادة (سمت)، 2/ 350- 351.

4 - الذِّمِّيُّ: رجلٌ له عهد. والذِّمَّةُ: العهد منسوب إلى الذِّمَّةِ. وأهل الذِّمَّةِ: الذين يُؤدّون الجزية من المشركين كلّهم. **م.ن**، مادة (ذمم)، 15/ 111.

6)-Jaques Derrida, **Positions**, ÈD de Minuit, Paris, 1972, P43.

7)- ميري ورنوك، **الذاكرة في الفلسفة والأدب**، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2007م، ص45.

8)- صوت صامت مهموس سني انفجاري. يُنظر، محمود السعران، **علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص155.

9) - محي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق وتقديم: عثمان يحي، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1405هـ- 1985م، فقرة (585)، 1/ 311.

10)- مصداقًا لقوله تعالى: ﴿**خَلَقَكُمْ مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَأَنْزَلَ لَكُم مِّنَ الأَنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ يَخْلُقُكُمْ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ خَلْقًا مِّن بَعْدِ خَلْقٍ فِي ظُلُمَاتٍ ثَلاَثٍ ذَلِكُمُ اللهُ رَبُّكُمْ لَهُ الْمُلْكُ لَا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ فَأَنَّى تُصْرَفُونَ**﴾ **الزمر/ 6**.

- وقد شرح ابن كثير، قوله تعالى: ﴿**فِي ظُلُمَاتٍ ثَلاَثٍ**﴾، بمعنى: ظلمة الرحم، وظلمة المشيمة، وظلمة البطن. يُنظر، ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق سامي بن محمود السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط2، 1420هـ- 1997م، 7/ 86.

11)- كما في قوله تعالى: ﴿**مِنْهَا خَلَقْنَـٰكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى**﴾. **طه/ 55**.

12)- مرسيا إلياد، **المقدس والدنيوي: رمزية الطقس والأسطورة**، ترجمة: نهاد خيّاطة، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 1987م، ص136.

13)- **م.ن**، ص111- 112.

14)- **الفتوحات المكية**، فقرة (250 ب)، 3/ 285. كذلك: فقرة (637)، 4/ 457.

- كذلك: أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين، مع مقدمة في التصوف الإسلامي ودراسة تحليلية لشخصية الغزالي وفلسفته في الإحياء**، بقلم: بدوي طبّانة، مكتبة ومطبعة "كرياطة فوترا"، سماراغ- أندنوسيا، (د.ط)، (د.ت)، 4/ 23.

+ على أنّ كليهما، أي ابن العربي والغزالي، ينسب الخبر إلى رسول الله صلّى الله عليه وسلم، بينما يوقفه المحققون على علي ابن أبي طالب، رضي الله عنه. يُنظر، **م.س**، هامش رقم(1)، **ص.ن**.

15)- يُنظر: **لسان العرب**، مادة (نفح)، 3/ 363.

16) - ثَلِجَتْ نفسي بالشيء ثَلَجًا، وثَلَجَتْ تَثْلُجُ وتَثْلَجُ ثُلوجًا: اشْتَفَتْ به واطمأنَّتْ إليه، وقيل: عَرَفَتْهُ وسُرَّتْ به.

وثَلِجَتُ بما خَبَّرْتَني، أي اشْتَفَيْتُ به وسَكَنَ قَلْبي إليه.

ويُقال: ثَلَجَتْ نفسي بالأمر إذا اطمأنت إليه وسَكَنَتْ وثَبَتَ فيها ووثِقَتْ به.

وثَلِجَ به إذا سُرَّ به وسَكَنَ إليه.

وثَلِجَ صَدْري لذلك الأمر أي انشرح ونَقَعَ به.

وثُلِجَ الرجل، أي فَرِح.

ويُقال: أَثْلَجَ صدري خَبَرٌ واردٌ، أي شفاني وسَكَنَني فَثَلَجْتُ إليه. يُنظر: **لسان العرب**، مادة (ثلث)، ص500.

17)- كما أنّها تعني، أيضًا: الشعور بالسرور، والانشراح، ودفء القلب. يُنظر الموقع الإلكتروني: http://www.larousse.fr. تاريخ الدخول: 22/ 09/ 2017م. ساعة الدخول: 17: 29.

- وهي عبارة مُستجلبة من اللغة العامية، تُستخدم للتعبير عن الشعور بالراحة والحبّ، إذ تُحيل على مقدار كبير من الحرارة يُمكن الشعور بها لحظة حدوثها، وبالتالي فهي عبارة ذات دلالات إيجابية واسعة. يُنظر الموقع الإلكتروني: http://www.linternaute.com. تاريخ الدخول: 22/ 09/ 2017م. ساعة الدخول: 17: 29.

18)- يُنظر: عفيف بهنسي، **جماليات الفن العربي**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد14، فبراير 1979م، ص34.

19)- موريس ميرلو- پونتي، **العين والعقل**، تقديم وترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف بالإسكندرية: جلال حزى وشركاه، مصر، (د.ط)، 1989م، ص41.

20) - وكانت تدعى تاهرت عبد الخالق، وتدعى أيضًا حصن اِبن بخاتة. خُرّبت بعد الرستميين وأنشئ مكانها مدينة تيارت الحالية. وهي غير تاهرت الحديثة التي أسّسها عبد الرحمن بن رستم سنة (144هـ/ 761م)، على بعد خمسة أميال منها. يُنظر، مبارك بن محمد الميلي، **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**، تقديم وتصحيح: محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، 2/ 88.

21)- Platon, **Premier Alcibiade**, traduction par Euthyphron Chambry, Paris, Garnier- Flammarion, 1967, p132.

22)- إيميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية،

بيروت- لبنان، ط١، 1411هـ- 1991م، ص358.

23) - Jaques Derrida, **L'écriture et la différence**, ÈD du Seuil, France, **1967**, P**361**.

24)- غاستون باشلار، **الماء والأحلام؛ دراسة عن الخيال والمادة**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط١، كانون الأول (ديسمبر) 2007م، ص8.

25)- غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة**، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، 1411هـ- 1991م، ص16.

26) - الفتوحات المكية، 1/ 310.

27) - حيث يُعدّ (ن) عددًا طبيعيًّا مُوجَبًا، الأمر الذي يجعل المركب (2ن) زوجيًّا على الدوام، كلّما تَحدّد (ن) بعدد طبيعي: (0، 1، 2، 3،...+)، تكون النتيجة دائمًا مضاعفة، أي: (0، 2، 4، 6،...+).

28) - عفيف بهنسي، **«جماليات الإبداع العربي»**، **مجلة فصول**، القاهرة- مصر، مج٥، ع٤، يوليو- أغسطس- سبتمبر، 1986م، ص29.

29) - محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، 1986م، ص190.

30)- **شاعرية أحلام اليقظة**، ص126.

31-) jacques Derrida, **la dissémination**, Translated, with an introduction and additional notes, by: Barbara Johnson, the Athlone press, London, 1981, p 0.30

32) - قول مُعاد/ Deja vu /Déjà Vue، عبارة فرنسية معناها: شيء سبقت رؤيته. وقد تطوّرت العبارة لتدلّ، في النقد الأدبي، على معنى: «سرد قصصي أو وضع مبتذل لا إبتكار فيه.» كما أنّها تُحيل، في علم النفس، على «وَهْم مُعايشة تجربة سالفة عند فرد يُواجه تلك التجربة للمرّة الأولى.» يُنظر، إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، ط١، 1986م، ص281.

أثر دلالات واو العطف في القرآن الكريم في اختلاف المجتهدين.

أ. طارق قريش
جامعة سطيف (2) – الجزائر.

ملخص:

يهدف البحث بشكل رئيس ومباشر إلى دراسة أثر دلالات العطف بالواو في فهم النصّ القرآني، من خلال استقصاء أقوال النحويّين والفقهاء والمفسّرين في دلالة الواو العاطفة من جهة، ثُمَّ إسقاط هذه المعاني للواو تبعاً لسياقاتها المختلفة على جُملةٍ من نصوص الآيات القرآنية من جهة أخرى، فاستقام البحث على دلالات شتى لهذه الآيات، ممَّا يدلُّ على بالغ الأهميّة لهذا الحرف الأصيل ضمن حروف العطف، وأنَّه من المحاور الهامّة التّي ترتكز عليها دلالات النصوص الشرعية، وتتنوّع من خلالها طرق الفهم، وقواعد استنباط الأحكام.

Abstract

This presentation aims at studying the semantic traces of "الواوالعاطفة" that is to say "and" as being a conjunction of coordination serves for addition in the Arab context, when understanding the Koran. These semantic traces are first studied according to the explanation of Islamologists - the scholars of Islam - on the one hand, and then illustrate them in several Quranic verses of different contexts on the other hand. So this presentation was based on the polysemy of the verses containing "and" - coordination co-ordination of addition within the framework of Arabic, which shows the importance of conjunction and its necessity in semantics, understanding and the establishment of legislation.

- مدخل:

يتناول هذا البحث أحد الموضوعات في النحو العربي، والتي ازدحمت فيها آراء النحويين واللغويين والفقهاء طبقا لما يمليه المعيار النحوي من جهة، والمذهب المدرسي من جهة ثانية، والسياق اللغوي لهذه الأداة من جهة ثالثة، ونحن إزاء هذه المهمة الشاقة في كتب النحو واللغة قديمها وحديثها، ثم ما كان من الجري وراء التقاط آراء الفقهاء والمجتهدين في هذا الموضوع لابدّ من الإشارة إلى أنّ الهدف المتوخى من هذه الدراسة هو متابعة ما قيل حول هذه الأداة من أقوال نحوية توجيهيّة ودلالية تفسيرية، ثمّ وضع كلّ رأي في إطاره المناسب ضمن هذه الدراسة.

والواو كباقي الأدوات التي تفيد دلالات معينة، لا في ذاتها ولكن في سياق التركيب اللغوي، وذلك كأدوات النفي، والاستفهام، والشرط، والعطف، والترجي، والتمني، وهذا الضرب من الوحدات يشبه العلامات في أنّه ليس بذي دلالةٍ ذاتيةٍ، فإذا فُصِل عن السياق، انعدمت دلالته، وهذا يعني أنّه

ذو دلالة تركيبيّة[1].

وإذا كان للواو دلالاتٌ متمايزة، فما هيَ دلالته الأصليّة؟ وما مُستندُ النّحاة والمجتهدين على أصالةِ تلكَ الدلالةِ، وجعلِ ما عداها فرعيّةً تدلُّ عليها القرائن السياقيّة؟ وما دلالاتُ الواو الفرعيّةُ المذكورةُ في كتابِ الله ﷻ؟ وما شواهدها؟ وإذا كانت الواو دائرةً بينَ دلالتين نتيجةَ اختلاف المجتهدين في معناها في الموضعِ الواحد من القرآن الكريم فما أثر ذلك في استنباط الأحكام الشرعيّة؟ هي عبارةٌ عن تساؤلاتٍ ضِمنَ إشكاليّه سنحاوِلَ الإجابة عنها من خلال هذه الدّراسةِ التّي استقامت على ثلاثة مباحث تلتهما خاتمة بأهم النتائج، وهي كالآتي:

أوّلاً: الدلالة الأصليّة للواو العاطفة لدى النحاة والمجتهدين والخلاف فيها.

ثانياً: الدلالات الفرعيّة لواو العطف وفق دلالة السياق.

ثالثاً: أثر الخلاف في معاني الواو العاطفة في توجيه النصوص الشرعيّة.

وفيما يلي بيانٌ للدّلالات التي تفيدها الواو في سياق الجملة العربية:

أولاً: الدلالة الأصليّة لواو العطف عند النحاة والمجتهدين:

1- دلالة الواو العاطفة عند النحاة:

ذهب جمهور النحاة إلى أنّ الواو تدلّ على "إشراك الثاني فيما دخل فيه الأوّل وليس فيها دليل على أيّهما كان أوّلاً"[2]، وهو ما عبّر عنه النحاة بمطلق الجمع[3]، فهي تعطف الشيء على مصاحبه نحو قوله تعالى:**(فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِلْعَالَمِينَ)**[4]، وعلى سابقه نحو قوله تعالى:**(وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا وَإِبْرَاهِيمَ وَجَعَلْنَا فِي ذُرِّيَّتِهِمَا النُّبُوَّةَ وَالْكِتَابَ)**[5]، وعلى لاحقه نحو قوله تعالى: **(كَذَلِكَ يُوحِي إِلَيْكَ وَإِلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكَ اللَّهُ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)**[6].

ولذا نجد سيبويه يؤكّد هذا المعنى بقوله: "يجوز أن تقول (مررت بزيد وعمرو) والمبدوء به في المرور عمرو، ويجوز أن يكون زيداً، ويجوز أن يكون المرور وقع عليهما في حالة واحدة. فالواو تجمع هذه الأشياء على هذه المعاني. فإذا سمعتَ المتكلِّمَ يتكلَّمُ بهذا أجبتَهُ على أيّها شئت؛ لأنّها قد جمَعَت هذِهِ الأشياء. وقد تقولُ (مررت بزيد وعمرو)، على أنَّكَ مرَرتَ بهما مُرورَين، وليسَ في ذلكَ دليلٌ على المبدوءِ به، كأنَّهُ يقولُ: ومَررتُ أيضاً بعمرو. فنفيُ هذا: ما مررت بزيد وما مررت بعمرو"[7].

ويجدر التنبيه في هذا الصدد إلى ضرورة التفريق بين عبارتي "الجمع المطلق"، و"مطلق الجمع"؛ فالجمع المطلق ما لم يقيّد بشيء، كقيد المعيّة، والتقديم والتأخير،أو غيرها من القيود، فقولنا مثلا: "جاء زيد وعمرو"، فمجيء مطلق ولا يمكن أن يكون مقيّداً بمجيئهما معا، أو مقيّدا بالتقديم والتأخير، وعليه فقولنا إن الواو تفيد الجمع المطلق يخرج هاته الحالات التي دلّت على معانيها الواو في النصوص الشرعية وفي كلام العرب.

وأمّا مطلق الجمع فيقصد أي جمع كان سواء كان على وجه الترتيب، أو المعية، أو التقديم

والتأخير أو غير ذلك من القيود، ولذا فإن الصواب أن يقال: الواو لمطلق الجمع، لا للجمع المطلق.

وقد ذهب بعض النحاة إلى اعتبار أنّ الواو العاطفة مفيدة الترتيب، وهو مذهب قطرب وثعلب والربعي [8].

وحُكي عن الفراء أنّه للترتيب إن تعذّر الجمع[9].

وقد نُقل عن الأنباري إنكارُهُ ما حُكِي عن بعضِهم أنَّه للترتيب، وزعمُهُ أنّ كتبَهم تنطقُ بخلاف ذلك[10]، وذكر السيرافي أنّ النحاة بصريهم وكوفييهم أجمعوا على أنّ الواو لا يفيد غير الجمع[11]، وهو ما أنكره عليه أبو حيان فيما بعد[12].

وردَّ ابن هشام على السيرافي بقوله: "وقول السيرافي إنَّ النحويين واللغويين أجمعوا على أنّها لا تُفيدُ إلا الترتيب مردودٌ؛ بل قال بإفادتها إياه قُطرُب والرَّبعيّ والفرّاء وثعلب وأبو عمر الزاهد وهشام والشافعي"[13].

وأورد عن ابن مالك أنه بيَّن دلالة الواو بقوله: "وكونها للمعيّة راجح، وللترتيب كثير، ولعكسه قليل"[14].

وبوجود من قال بأنَّ الواو للترتيب، ومن قال بأنها للمعيّة؛ يتبين خطأ من ذكر أنَّ هناك إجماعاً على دلالة واو العطف على مطلق الجمع.

وقد فصَّل بعض النحاة في دلالة الواو على الترتيب أو على المعيَّة، فذهب الرَضِيّ إلى أنَّ الأصل دلالتها على الترتيب وغيره يعتبر من المجاز، فقال: "لقائل أن يقول استعمال الواو فيما لا ترتيب فيه مجاز، وهي في أصل الوضع للترتيب..."[15]، وذهب ابن كيسان إلى أنَّ الواو للمعيَّة حقيقة، واستعمالها في غيرها مجاز[16].

من الكلام السابق يتبيَّن لنا أنَّ الواو عند النحاة إمَّا لمطلق الجمع أو للترتيب أو للمعيَّة، وسنتحدَّث عن الراجح من هذه الأقوال بعد عرض كلام الفقهاء في دلالة الواو.

2- <u>دلالة الواو العاطفة عند الفقهاء والمفسّرين:</u>

تحدَّث الفقهاء بإسهاب عن دلالات حروف المعاني، لتأثيرها البالغ في توجيه معاني النصوص الشرعية (القرآن الكريم والسنة النبوية)، ومن ذلك كلامُهم في بيانِ دلالةِ الواو العاطفة. فمنهم من صرَّح بأن دلالتها للمعيَّة، ومنهم الحنابلة كما بيّنه أبو يعلى[17]، وابن مفلح[18].

ونقله أبو يعلى عن بعض الشافعية، وبعض الحنفية[19].

ونقله ابن مفلح عن بعض المالكية[20].

وقال عنه السبكي: "وهو المشهور عن الحنفية"[21].

وقال اللكنوي: "كما ينسب إليهما المعيَّة"[22] ويقصد بهما أبو حنيفة والشافعي.

ومنهم من قال أن دلالة الواو العاطفة تفيد الترتيب:

نقل ذلك أبو يعلى، واللكنوي، عن بعض الشافعيّة[23].

وذكر الجويني أنَّه المشهور من مذهب الشافعي[24].

ونقله ابن مفلح عن بعض الحنابلة[25].

وقال اللكنوي: "ونُسب هذا القول إلى الإمام أبي حنيفة"[26].

وأدلَّتهم في كونها للترتيب كثيرةٌ، أظهرُها عندهم وأشهرُها ما نُسب إليه (أي إلى أبي حنيفة) من اشتراطه الترتيب في الوضوء، وهو ظاهر كلامه حين ذَكر أنه ﷺ توضَّأ على الترتيب الذّي أقرَّه . في الآيةِ الكريمة: **(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ)**[27].

وذهب جمهور الفقهاء -على منوال جمهور النحاة- إلى إفادة الواو العاطفة مطلق الجمع، إذ جاء في كشف الأسرار قوله: "الواو وهي عندنا لمطلق العطف من غير تعرُّض لمقارنة ولا ترتيب وعلى هذا عامّة أهل اللغة وأئمة الفتوى"[28].

وفي أصول الفقه لشمس الدين الحنبلي: "الواو لمطلق الجمع، أي للقدر المشترك بين الترتيب والمعيَّة"[29]. ثم قال بعد أن ذكر الآراء الأخرى: "ولنا الإجماع السابق"[30]، يقصد أنَّ الواو عندهم لمطلق الجمع.

وقال ابن حزم الظاهري في الإحكام: "واو العطف لإشراك الثاني مع الأوّل إمّا في حكمه، وإمّا في الخبر عنه على حسب رتبة الكلام..."[31]، فالواو عنده تقتضي مطلق الجمع، لأنّ الإشراك لا يقتضي بالضرورة الترتيب أو المعيّة، ففي قولنا: "قام زيد وعمرو"، قد يكون القيام مرتبا، وقد يكون غير مرتب، وقد يكون قيامهما معاً أو على كلّ حدة كما مرَّ إيضاحه سابقاً[32].

وأدلّة كون الواو العاطفة تفيد مطلق الجمع من القرآن متضافرة كثيرة، ذكرها الأصوليّون وكذا النّحاة في كتبهم[33]، والمتأمّل في مضامينها يتّضح له رُجحان قول جمهور الفقهاء والنحويين من كون الواو دالّة أصالة على مطلق الجمع.

وعليه يمكن صياغة ما ترجّح لدينا من خلال ما ذكره ابن كيسان حيث قال: "لمّا احتملت هذه الوجوه (يَقصد الواو)، ولم يكن فيها أكثر من جمع الأشياء، كان أغلب أحوالها أن يكون الكلام على الجمع في كل حال، حتى يكون في الكلام ما يدلُّ على التفرق"[34].

وما ذهب إليه ابن كيسان هو أقرب الآراء إلى طبيعة الواو، فهي لمطلق الجمع في أصل استعمالها، ولا تحتمل المعيّة، أو الترتيب إلاّ لقرائن تصرفها إلى ذلك، فقد تعطف المصاحب، كما في قوله تعالى: **(فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِلْعَالَمِينَ)**[35]، فدلالتها على المعيّة هنا ليست من ذات الواو، وإنّما لقرينة، وهي أنّ نوحا عليه السلام كان من بين أصحاب السفينة.

ثانيا: الدلالات الفرعيّة للواو.

الواو كما قرّره اللغويون هي أصل حروف العطف، أو كما قالوا هي أمّ الباب، وذلك لسببين: أولهما كثرة استعمالها، والثاني اختصاصها بأمور ليست لغيرها. وقد مرَّ أنَّ معناها الأصلي عند جمهور

النحاة والمجتهدين هو مطلق الجمع، غير أنَّ من النحاة من ذهب إلى أنَّها قد تخرج عن هذا الأصل الدلاليّ إلى استعمالات أخرى، ومن ذلك وقوعها نائبةً عن معاني حروف عطف أخرى مثل "أو" و"الفاء"، أو دلالتها على الاستئناف والحال والمعيّة ، أو تردُّدها بين العطف وبين واحدٍ من تلك المعاني، وفيما يأتي ذكر لبعض هذه الدلالات:

1- دلالة الواو على معنى (أو):

ذهب جماعة من النحاة إلى أنَّ الواو قد تخرج عن معناها الأصلي في الاستعمال دلالات أخرى منها، أشهرها استعمالها بمعنى حرف العطف (أو)، وذلك في جملة من المواضع منها:

- أن تكون بمعناها في الإباحة، وهذا ما ذهب إليه الزمخشريّ[36]، حيث يرى أنَّه لأجل ذلك قد قيل (تلك عشرة كاملة) بعد قوله سبحانه: **(فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ)**[37]، منعاً لتوهُّم إرادة الإباحة.

- أن تكون بمعناها في التخيير، واستُدلَّ على هذه المسلك بآيات كثيرة وردت فيها الواو بمعنى (أو) الدالة على التخيير، منها قوله سبحانه: **(مَنْ كَانَ عَدُوًّا لِلَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَرُسُلِهِ وَجِبْرِيلَ وَمِيكَالَ فَإِنَّ اللَّهَ عَدُوٌّ لِلْكَافِرِينَ)**[38]. ولهذا قال البغوي في تفسيره: "والواو فيهما بمعنى (أو)، يعني: من كان عدوّاً لأحد هؤلاء، فإنّه عدوٌّ للكلّ، لأنّ الكافر كافر بالكلّ"[39].

ونظير هذا المسلك أيضاً قوله سبحانه: **(فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ)**[40]، إذ حقّق غير واحد من الفقهاء والمفسّرين[41] كون الواو في هذه الآية الكريمة للتخيير، أي بمعنى (أو)، حيث إنَّ بقاء الواو على أصل دلالتها يقتضي جواز الجمع بين أكثر من أربع نسوة في آنٍ واحدٍ، وهو ممّا لا يجوز بإجماع الأمّة، وجوازه مختصّ بنبيّ الأمّة ﷺ، فدلّ دلالةً قاطعةً على انصراف الواو إلى معنى آخر غير معنى الجمع المطلق، وهو معنى (أو) المفيدة للتخيير.

2- دلالة الواو على معنى الفاء:

خرجت الواو أيضاً عن استعمالها الأصليّ في الدلالة على مطلق الجمع، فوردت بمعنى الفاء في إفادة التعقيب والتسبب، فقول القائل، ابتُلي وصبر، يُحتمل أن تكون بمعناها الأصلي في دلالتها على مطلق الجمع، كما يُحتمل أن تنوب على الفاء وتكونَ بمنزلتها. وقد حمل غيرُ واحدٍ من النحاة والمفسرين الواو في مواضع كثيرة من القرآن الكريم على أنَّها بمعنى الفاء، ومن وقوعها بهذا المعنى -في رأي بعضهم[42]- قوله سبحانه: **(وَقَالَ الْمَلَأُ مِنْ قَوْمِ فِرْعَوْنَ أَتَذَرُ مُوسَى وَقَوْمَهُ لِيُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ وَيَذَرَكَ وَآلِهَتَكَ)**[43]، إذ النصب في المضارع (ويذرَك) يتخرَّج على أنَّه منصوب بـ(أن) مضمرة على أنَّه جواب الاستفهام، وحينئذ تكون الواو نائبة عن الفاء وبمنزلتها في إفادة التعقيب والسببية[44].

ومن ذلك أيضاً وقوعها بمعنى الفاء بعد الخبر، وعلى منواله ورد قول الباري أ: **(وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا)**[45]، إذ يرى جمعٌ من النحاة والمفسّرين[46] أنَّ الواو وردت في هذه الآية بمعنى الفاء، ذلك أنّ المعطوف بها هو المتأخر زمانًا، يدلُّ عليه ما ورد في

سورة الأعراف في قوله أ: **(وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا)**[47]، إذ وردت بالفاء مع أنَّ القصة واحدة، وكذلك ما جاء في سورة البقرة شبيها بهذا اللفظ في قوله تعالى: **(وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا)**[48].

3- تردُّد الواو بين العطف والحال:

قد تستعمل الواو الدّالّةُ أصالةً على مطلق الجمع كذلك للحال، كما في قوله ﷻ: **(حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ)**[49].

ومجيء الواو للحال لا ينفي عنها مطلق الجمع، لأنَّ قولنا مطلق الجمع يدخل فيه الجمع بين الحال وذي الحال[50].

ولما كان الأصل في الواو العطف، فلا تستعمل للحال إلاَّ عند وجود قرينة مانعة من إرادة العطف، وهي نوعان:

- كمال انقطاع الجملة الثانية عن الأولى.
- تبادر فهم الحال من الجملة الثانية.

فإذا حصل كمال في انقطاع الجملة الثانية عن الأولى، أو تبادر فهم الحال من الجملة الثانية اعتبرت الواو للحال، وإلاَّ فهي للعطف[51].

نظير ذلك ما ورد في قوله أ: **(وَلَمَّا جَاءَهُمْ كِتَابٌ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ مُصَدِّقٌ لِمَا مَعَهُمْ وَكَانُوا مِنْ قَبْلُ يَسْتَفْتِحُونَ عَلَى الَّذِينَ كَفَرُوا فَلَمَّا جَاءَهُمْ مَا عَرَفُوا كَفَرُوا بِهِ)**[52].

يقول الإمام أبو حيّان ي تفسيره: "(وكانوا) يجوز أن يكون معطوفا على (جاءهم)، فيكون جواب لَمَّا مرتَّباً على المجيء والكون، ويحتمل أن يكون جملة حالية، أي وقد كانوا، فيكون الجوابُ مرتَّباً على المجيء بقيدٍ في مفعوله، وهم كونهم (يستفتحون)"[53].

4- تردُّد الواو بين العطف والاستئناف:

وهي الواو التي تعطف جملة مُبتَدأَةً على كلامٍ متقدمٍ تامٍّ، لا تعلُّقَ له بها في المعنى، ولا مشاركةَ لهُ إيّاها في الإعراب[54] كما في قوله ﷻ: **(وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا)**[55].

فصورةُ هذه الواو صورةُ عطفٍ، إلاَّ أنَّ بعضَهم يَعدُّها مغايرة للواوات المتقدّم ذكرها. والصحيح أنَّها وإن كانت للاستئناف فلا تخرج عن معنى العطف، وفي الوقتِ ذاته فإنّها لا تُشَرِّكُ بين ما بعدها وما قبلها إلاَّ في أصل الإخبار دون شيءٍ آخر، فكأنَّ القائل بعد كلامه المتقدّم قال: وأُخبرك أيضاً بكذا[56].

وقد حفلت كتب التفسير ببيانِ هذه حالةِ هذه للواو، فذكر المفسرون تردُّدها في عديد الآيات بين العطف والاستئناف. ونتج عن ذلك اختلافُهم في معاني تلك الآيات ودلالاتها.

لكن يشار إلى أنَّ بعض المفسّرين[57] كثيرا ما يلجأ إلى ترجيح العطف على الاستئناف مراعاةً للتناسق بين عبارات القرآن الكريم وآياتِه وسورِه، ومن ذلك اختيارُه العطفَ في قوله أ: **(إِنَّ ذَلِكُمْ**

كَانَ يُـؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْـتَحْيِي مِـنْكُمْ وَاللَّـهُ لَا يَسْـتَحْيِي مِـنَ الْحَـقِّ)[58]. إذ جـزم بـأن جملـةَ **(وَاللَّـهُ لَا يَسْـتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ)** معطوفـة على جملـةِ **(فَيَسْـتَحْيِي مِنْكُمْ)** مع اخـتلاف نوعهما، وقـد جنحَ إلى هـذا الـرأي على الـرغم ممّا يتبادرُ للذهن من كون الـواو فيها مستأنفةً ووضوح الأمر في ذلك، بل وربّما كان أكثر دلالة على ما قرّره من اعتبارها عاطفة[59].

ثالثاً: أثر الخلاف في معاني الواو العاطفة في توجيه النصوص الشرعيّة.

نشأ عن اختلاف النحاة والفقهاء في دلالة الواو العاطفة اختلافهم في دلالات جُملَةٍ من الآيات القرآنية، ومن ثمَّ اختلافُهم في الأحكام الشرعية المستنبطة منها، وهاهنا ذكرٌ لنماذجَ من هذه الآيات، وتفصيل مختصر للخلاف في أحكامها:

النمـوذج الأوّل: قولـه ﷻ: **(يَـا أَيُّهَـا الَّـذِينَ آمَنُـوا إِذَا قُمْـتُمْ إِلَى الصَّـلَاةِ فَاغْسِـلُوا وُجُـوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ)**[60].

فقد اختلف المفسّرون في مسألة وجوب الترتيب بين أعضاء الوضوء المذكورة في هذه الآية الكريمة تبعاً لاختلافهم في دلالة الواو العاطفة، فمن قال بوجوب الترتيب كان مستنده دلالة الواو على الترتيب وشفع ذلك بأدلّة أخرى، ومن قال بعدم وجوب الترتيب، تمسّك بما ترجّح لديه من دلالة الواو على مطلق الجمع، مدعّما قوله بأدلّة إضافيّة.

فالسبب الأوّل في اختلاف الفقهاء والمفسّرين هو اختلافهم في دلالة الواو، والسبب الآخر هو طريقة الاستدلال بالنصوص الشرعية على هذه المسألة.

فقد ذهب الحنفية[61] والمالكيّة[62] إلى أنَّ ترتيب أعضاء الوضوء من السنن المستحبّة.

وذهب الشافعيّة[63] والحنابلة[64] إلى أنَّ ترتيب أعضاء الوضوء فرض.

والأظهر في هذه المسألة وجوب الترتيب في أعضاء الوضوء، ولو لم يدلَّ عليه غير فعل النبيّ ﷺ لكفى، ولو افترضنا أنَّ الآية مجملة فقد بيَّنها الرسول ﷺ بفعله، فوجب على أمَّته اتباع فعله في بيان مجمل الآية.

ولا يلزم من ترجيح القول بوجوب الترتيب في أعضاء الوضوء، كون الواو في الآية دالَّة على الترتيب. ولذلك يقول الإمام القرطبي:"قيل: إنَّ الترتيب إنَّما جاء من قبل الواو، وليس كذلك لأنَّك تقول: تَقَاتَل زيدٌ وعمرو، وتَخَاصَم بكرٌ وخالد، فدخولها في باب المُفاعلة يُخرجها عن الترتيب. والصحيح أنَّ يقال: إنَّ الترتيب متلقًّى من وجوهٍ أربعةٍ: الأوَّل: أن يبدأ بما بدأ الله به كما قال ﷺ حين حجَّ (نبدأُ بما بدأ الله به). الثاني: من إجماع السلف فإنَّهم كانوا يرتبون. الثالث: من تشبيه الوضوء بالصلاة. الرابع: من مواظبة الرسول ﷺ على ذلك"[65].

لكن الأولى هو مراعاة الترتيب خروجا من الخلاف وامتثالاً لسنَّة المصطفى ﷺ.

النمـوذج الثـاني: قولـه أ: **(وَإِنْ خِفْـتُمْ أَلَّا تُقْسِـطُوا فِي الْيَتَـامَى فَـانْكِحُوا مَـا طَـابَ لَكُـمْ مِـنَ**

النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَى أَلَّا تَعُولُوا)[66].

فبيَّنت الآية ما يجوز للرجل جمعه من الزوجات على ذمَّته، فعطفت بالواو الأعداد **(...مَثْنَى وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ... .....)**، لكن هل تبقى الواو هنا على دلالتها الأصليّة وهي مطلق الجمع بين المتعاطفات، فتفيد جواز جمع تسع زوجات في آن واحدٍ، أي مجموع هذه الأعداد الثلاثة، وهذا مذهبٌ لدى الشيعة، وقال به القاسم بن إبراهيم[67]. أم تنصرف دلالة الواو إلى التخيير الذي تدلُّ عليه "أو"، فيكون المقصود جواز الجمع بين اثنين أو ثلاث أو أربع، وهذا ما ذهب إليه جماهير أهل العلم سلفاً وخلفاً ، بل نُقل الإجماع عليه[68].

يقول القرطبي:"اعلم أنَّ هذا العدد مثنى وثُلاث ورُباع لا يدلُّ على إباحة تسعٍ، كما قال مَن بَعُد فهمه للكتاب والسنّة، وأعرض عمّا كان عليه سلف هذه الأمّة، وزعم أنَّ الواو جامعةٌ، وعضَد ذلك بأنَّ النبيَّ ﷺ نكح تسعاً، وجمع بينهنَّ في عصمته ... وهذا كلُّه جهلٌ بالكتاب والسنة، ومخالفة لإجماع الأمّة"[69].

فقد اتفق جماهير العلماء على أنَّ المقصود عدمُ الجمع، واستدلُّوا بالإجماع على حرمة الجمع بين أكثر من أربع زوجات، لكنَّهم اختلفوا في الدليل النحويّ على قولين:

أحدهما: أنَّ الواو هنا بمعنى (أو)، أي أنّ المرءَ مخيَّرٌ في أن يجمع بين زوجتين أو ثلاث أو أربع، وإلا اكتفى بواحدة إن خاف الجور[70].

والآخر: أنَّ الواو في الآية السالفة تُحمَل على حقيقتها، لكن على وجه البدل، أي المعنى في الآية، وثلاثٌ بدلاً من مثنى، ورباعٌ بدلاً من ثلاثٍ[71].

وكلا القولين السابقين له قوَّتُه في التوجيه النحويّ للآية الكريمة، غير أن أقربهما إلى الصواب قول من قال بأنَّ الواو هي بمعنى (أو) المفيدة للتخيير في الجمع بين الزوجات، فيكون المقصود أنَّ الرجل مخيَّرٌ في الجمع بين ثنتين أو ثلاث أو أربع زوجات، وليس المراد أنَّه إن اختار الجمع بين ثنتين لا يحق له الجمع بين ثلاث، أو إن اختار ثلاث لا يجمع بين أربع زوجات وهكذا.

النموذج الثالث: قال ﷻ: **(وَلَا تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يُذْكَرِ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ)**[72]. فنهانا الله ﷻ أن نأكلَ ممّا لم يُذكرِ اسمُه عليه، وهذا يشملُ الميتةَ، والذبائحَ التّي يتقرَّب بها المشركونَ للأوثان، وذبائحُ وصيدُ الكفارِ الذّين ليسُوا من أهلِ التذكيّة، فيَحرمُ على المسلمين أكل ما ذُكر[73].

والواو في قوله أ: **(وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ)**، فيها ثلاثة أوجه:

- أن تكون الواو للعطف، ولا يخالف التي قبلها مع ما بعدها طلبا وخبرا وهو مذهب سيبويه.
- أن تكون للاستئناف، والجملة بعدها مستأنفة.
- أن تكون للحال، والجملة بعدها حالية، أي لا تأكلوه، والحال إنّه لفسقٌ[74].

فالواو في حكم المشترك، ومن ثمَّ اختلف الفقهاء في حكم ذبيحة المسلم إذا ترك التسميّة

عمدا أو نسياناً.

فذهب قومٌ[75] إلى القول باستحباب التسمية، وأنَّها ليست شرطا في الصيد والذّبح، بل تستحبُّ استحباباً مؤكداً، فلو تركها عمداً أو سهواً حلَّت الذبيحة والصيد، ووجَّهوا دلالة الواو إلى دلالةِ غيرِ العطف، فرأوا أنَّها دالَّةٌ على الحال. وذلك أنَّ الجملة السابقة للواو مخالفة للجملة التي بعدها طلباً وخبراً. وعليه فإنَّ المقصود بالآية عندهم ينصرف إلى تحريم ما أُهلَّ به لغير الله بقرائن كثيرة منها قول الله ﷻ في الآية الأخرى: **(قُلْ لَا أَجِدُ فِي مَا أُوحِيَ إِلَيَّ مُحَرَّمًا عَلَى طَاعِمٍ يَطْعَمُهُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ مَيْتَةً أَوْ دَمًا مَسْفُوحًا أَوْ لَحْمَ خِنْزِيرٍ فَإِنَّهُ رِجْسٌ أَوْ فِسْقًا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ)**[76]. فدلَّت هذه الآية على أنَّ المراد بالفسق الآية الأخرى هو الذبح لغير الله.

وقوَّى قولهم ابن هشام حيثُ قال: "... بل هي للشافعيّ وذلك لأنَّ الواو ليست للعطف لتَخَالُف الجملتين بالاسميّة والفعلّية، ولا للاستئناف لأنَّ أصل الواو أن تربط ما بعدها بما قبلها، فبقي أن تكون للحال فتكونُ جملةُ الحالِ مُقيّدَةً للنّهي، والمعنى: لا تأكلوا منه في حالة كونه فسقا، ومفهُومه جواز الأكل إذا لم يكن فسقا، وَالفسق قد فسَّره الله تعالى بقوله ﷻ: **(فَإِنَّهُ رِجْسٌ أَوْ فِسْقًا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ)**"[77].

وذهب جمهور الفقهاء[78] إلى أنَّ الواو للاستئناف وحرَّموا أكل ما تُرك ذكر اسم الله من الذبائح، واستثنوا من ذلك النسيان[79].

وذهبت طائفة أخرى من الفقهاء[80] إلى أنَّ التسمية فرضٌ، فلا يحلُّ أكل متروك التسمية مطلقاً، سواءٌ كان الترك عمداً أم سهواً، واحتجوا بكون الواو للعطف أو الاستئناف إذا امتنع عطف الخبر على الإنشاء[81]، دون الحال، وفي كلتا الحالتين يكون النهي واردا على ما لم يذكر اسم الله عليه مطلقاً، سواءٌ ذُكر عليه حين الذّبح اسم غير الله أو لم يذكر.

- **<u>النموذج الرابع</u>:** قوله ﷻ: **(وَلَوْ تَرَى إِذْ وُقِفُوا عَلَى النَّارِ فَقَالُوا يَا لَيْتَنَا نُرَدُّ وَلَا نُكَذِّبَ بِآيَاتِ رَبِّنَا وَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ)**[82].

قُرئت هذه الآية على وجهين، برفع الفعلين الآخِرين وهما: **(وَلَا نُكَذِّب)** و**(نَكُون)**، وبنصبهما[83]، وعلى قراءة النصب تكون الواو دالة على مطلق الجمع، فيكون التقدير: يا ليتنا يُجمَع لنا الردُّ وتركُ التكذيبُ والكونُ من المؤمنين، فتصير دلالة الآية كدلالتها على قراءة رفع الفعلين السالفين، في قول من يرى التمنّي خبراً. أو تقدَّرُ أن مضمرَةً على جواب التمنّي، والتقدير: يا ليتنا نردُّ وأن لا نكذّب.

وقد استبعد المعنى الأوّل بعض المفسّرين ، لكون التمنّي يتعلَّق بالمستحيل وهو الردُّ والعودةُ إلى الدّنيا، أمّا عدم التكذيب والإيمان فليس ممّا يستحيل، ولا يندرج تحت التمنّي، وإنّما كلاهما نتيجةٌ للردّ بعد العلم بالحقّ ومترتّبٌ عنه[84].

كما قد تكون الواو مبدلةً من الفاء بانتصاب الفعل بعدها على تقدير (أنْ) مضمرة أيضاً[85]،

وذلك إذا وقعت الفاء جواباً لأشياء ومنها التمنّي، وتقدير الآية: يا ليتنا نُردُّ فلا نكذّبَ، ويتأكّد هذا الوجه بما رُوي عن ابن مسعود س أنَّهُ كان يقرأُ (فلا نكذّبَ) بالفاء على النّصب[86].

- **النموذج الخامس:** قوله ﷻ: **(فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا)**[87].

اختلف العلماء في نظم هذه الآية، فقال قومٌ[88]: الواو في قوله **(وَالرَّاسِخُونَ)** واو العطف، يعني أنَّ تأويل المتشابه يعلمه الله، ويعلمه الراسخون في العلم، وهم مع علمهم يقولون آمنَّا به، وذهب الأكثرون[89] إلى أنَّ الواو في قوله **(وَالرَّاسِخُونَ)** واو الاستئناف، وتمَّ الكلام عند قوله **(وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ)**، وقالوا لا يعلم تأويل المتشابه إلاَّ الله[90].

واحتجَّ القائلون بأنَّ الواو للاستئناف بقرائن مقاليّةٍ وأخرى مقاميّةٍ في الآية ذاتها؛ وممّا استندوا إليه من القرائنُ اللفظية قولهم: أنَّه لو أراد عطف الراسخين لقال: ويقولون آمنَّا به بالواو، وأمَّا القرائنُ المقاميّة فمنها ذمُّ مبتغي التأويل، إذْ لو كان معلوماً للراسخين لكان مبتغيه محموداً لا ذموماً[91].

من جانبٍ آخرَ احتجَّ القائلون بكونِ الواو عاطفة في الآيةِ، بأنَّ الله ﷻ مدحهم بالرسوخ في العلم، فكيف يمدحهم في هذا الموضعِ إذا كانوا جَهَلَة.

قال القرطبيّ: "قال شيخنا أبو العبّاس أحمد بن عمرو: هذا القول هو الصحيح، فإنّ تسميتَهم راسخينَ يقتضي أنَّهم يعلمون أكثرَ منَ المحكم الذّي يستوي في علمه جميع من يفهم كلام العرب، وفي أيّ شيءٍ هو رسوخهم إذا لم يعلموا إلاَّ ما يعلم الجميع"[92].

والتحقيق على ما ذكره بعض العلماء -جامعاً بين القولين غير مهملٍ لأحدهما-، أنَّ من قال بأنَّ الواو استئنافيّة جعل معنى التأويلِ حقيقةَ ما يؤولُ إليه الأمرُ، وذلك لا يعلمه إلاَّ الله، والذّين قالوا هي عاطفة جعلوا التأويل بمعنى التفسير، والراسخون يفهمون ما خوطبوا به، وإن لم يحيطوا علما بحقائق الأشياء، وما تؤول إليه. وهذا تفصيل جيّد يجمع بين القولين[93].

- **نتائج البحث:**

من خلال هذه الدراسة تبيَّن أنَّ لحرف العطف (الواو) أهميّةٌ بالغةٌ، ودورٌ جوهريّ في معرفة دلالات القرآن الكريم، فضلاً عن النتائج الآتية:

- أنَّ الواو العاطفة هي أصل حروف العطف، وأمُّ هذا الباب، ولذا فهي أكثر حروف العطف استعمالا للربط بين المفردات والجمل، في القرآن وغيره.

- أنَّ الدلالة الأصليّة للواو هي مطلق الجمع، لكن قد تخرج عن دلالتها الأصليّة هذه لتدلَّ على معانٍ أخرى حسب السياقات المختلفة التي تحتفُّ بها.

- للسياق دور بارز في تحديد دلالة الواو العاطفة، أو خروجها عن دلالتها الأصليّة إلى دلالات

فرعيّةٍ أخرى.

- تتأثر دلالة الواو العاطفة كما حروف المعاني الأخرى في نصوص القرآن، بالنصوص الشرعيّة الأخرى (قرآنية، حديثية، أو آثار الصحابة)، لتحديد المعنى الراجح للحرف.

الهوامش:

([1]) المغني الجديد في علم الصرف، د/محمد خير حلواني، دار الشرق العربي، بيروت، د.ت، ص: 09.

([2]) الجني الداني في حروف المعاني، ابن قاسم المرادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 01، ص: 28.

([3]) ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، دار الفكر، دمشق، ط: 06، ص: 463/1.

([4]) سورة العنكبوت: 15.

([5]) سورة الحديد: 26.

([6]) سورة الشورى: 03.

([7]) الكتاب، عمرو بن عثمان سيبويه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: 03، ص (438/1).

([8]) ينظر: مغني اللبيب، ابن هشام، ص: 392/1.

([9]) ينظر: الجني الداني، المرادي، ص: 159.

([10]) التحبير شرح التحرير، المرداوي، د/عبد الرحمن الجبرين، مكتبة الرشد، الرياض: ص: 609/2.

([11]) شرح الكتاب، السيرافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:01، ص: 330/2.

([12]) ارتشاف الضرب، أبو حيان الأندلسي، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط:01، ص: 1982/4.

([13]) مغني اللبيب، ابن هشام، ص: 464/1.

([14]) المصدر نفسه، ص: 463/1.

([15]) همع الهوامع، جلال الدين السيوطي، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، ص: 129/1.

([16]) المصدر نفسه، ص: 129/1.

([17]) ينظر: العدَّة في أصول الفقه، أبو يعلى، تح/د.أحمد المباركي، الرياض، ط:02، ص: 194/1.

([18]) ينظر: أصول الفقه، ابن مفلح، تح/د.فهد سرحان، مكتبة العبيكان، الرياض، ط:01، ص: 131/1.

([19]) ينظر: العدَّة، أبو يعلى، ص: 194/1.

([20]) ينظر: أصول الفقه، ابن مفلح، ص: 132/1.

([21]) رفع الحاجب عن مختصر ابن الحاجب، السبكي، تح/علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود، عالم الكتب، بيروت، ط:01، ص: 433/1.

([22]) فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت، اللكنوي، تح/عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:01، ص: 203/1.

([23]) ينظر: العدّة، ابن مفلح، ص (194/1)، فواتح الرحموت، اللكنوي، ص: 203/1.

([24]) ينظر: البرهان في أصول الفقه، أبو المعالي الجويني، تح: صالح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط: 01، ص: 181/1.

([25]) ينظر: أصول الفقه، ابن مفلح، ص: 132/1.

([26]) فواتح الرحموت، اللكنوي، ص: 203/1.

([27]) سورة المائدة: 06.

([28]) كشف الأسرار عن أصول فخر الإسلام البزدوي، علاء الدين عبد العزيز بن أحمد البخاري، تح/محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط:03، ص: 202/2-203.

([29]) أصول الفقه، ابن مفلح، ص: 130/1.

([30]) المصدر السابق، ص: 134/1.

([31]) الإحكام في أصول الأحكام، أبو محمد علي ابن حزم الأندلسي، تح/ لجنة من العلماء، دار الحديث، الأزهر، ط:01، ص: 51/1.

([32]) ينظر: ص: 02 من البحث.

([33]) ينظر: المقتضب، المبرد، تح/محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، ص: 10/1، شرح المفصّل لابن يعيش، الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:01، ص: 5/6-8، كشف الأسرار، علاء الدين عبد العزيز بن أحمد البخاري، ص: 111/2.

([34]) الجني الداني في حروف المعاني، أبو محمد حسن ين قاسم المرادي، تح/د.فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/01، ص: 160.

([35]) سورة العنكبوت: 15.

([36]) ينظر: الكشاف، جار الله الزمخشري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: 03، ص: 241/1.

([37]) سورة البقرة: 195.

([38]) البقرة: 97.

([39]) معالم التنزيل في تفسير القرآن، أبو محمد الحسين البغوي، تح: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: 01، ص: 146/1.

([40]) سورة النّساء: 03.

([41]) ينظر: معالم التنزيل في تفسير القرآن، أبو محمد الحسين البغوي، ص: 564/1.

([42]) ينظر: الجامع لأحكام القرآن، أبو عبد الله القرطبي، دار الكتب المصرية، ط: 02، ص: 261/7.

([43]) سورة الأعراف: 126.

([44]) ينظر: المصدر السابق، ص: 261/7.

([45]) سورة البقرة: 35.

([46]) ينظر: البحر المحيط في التفسير، أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي، تح: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، ط: 1420، ص: 357/1.

([47]) سورة الأعراف: 19.

([48]) سورة البقرة: 57.

([49]) سورة الزمر: 70.

([50]) ينظر: الفصول المفيدة في الواو المزيدة، صلاح الدين أبو سعيد العلائي، دار البشير، عمّان، ط: 01، ص: 178.

([51]) ينظر: البلاغة العربية، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط: 01، ص: 169، 178، والمرجع السابق، ص: 119.

([52]) سورة البقرة: 88.

([53]) البحر المحيط، أبو حيّان الأندلسي، ص: 486/1.

([54]) الجني الداني في حروف المعاني، المرادي، ص: 163.

([55]) سورة طه: 103.

([56]) ينظر: الفصول المفيدة في الواو المزيدة، العلائي، ص: 56.

([57]) من هؤلاء المفسّرين محمد الطاهر بن عاشور في تفسير التحرير والتنوير.

([58]) سورة الأحزاب: 53.

([59]) ينظر: التحرير والتنوير، الطاهر بن عاشور، ص: 88/22.

([60]) سورة المائدة: 06.

([61]) بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، علاء الدين الكاساني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط:02، ص: 22/1.

([62]) شرح مختصر خليل، محمد بن عبد الله الخرشي، دار الفكر، بيروت، د.ت، ص: 135/1.

([63]) المهذَّب في فقه الإمام الشافعيّ، أبو إسحاق الشيرازي، دار الفكر، بيروت، د.ت، ص: 19/1.

([64]) المغني، أبو محمد موفق الدين بن قدامة المقدسي، دار الفكر، بيروت، ط:01، ص: 92/1.

([65]) الجامع لأحكام القرآن، أبو عبد القرطبي، ص: 99/6.

([66]) سورة النساء: 03.

([67]) ينظر: الروضة النديّة شرح الدرر البهية، أبو الطيب محمد صديق خان القنوجي، دار المعرفة، ص: (26/2)، والبحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، ص: 505/3.

([68]) ينظر: البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، ص: 506/3، والجامع لأحكام القرآن، أبو عبد الله القرطبي، ص: 17/5.

([69]) الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، ص: 17/5.

([70]) ينظر: الكشاف، الزمخشري، ص: 457/1، والبحر المحيط، أبو حيان الأندلسي، ص: 171/3.

([71]) الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، ص: 22/5.

([72]) سورة الأنعام: 121.

([73]) ينظر: معالم التنزيل في تفسير القرآن، البغوي، ص: 155/2.

([74]) ينظر: اللباب في علو م الكتاب، أبو حفص سراج الدين عمر بن علي بن عادل الحنبلي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 01، ص: 405/8.

([75]) وهم الشافعية.

([76]) سورة الأنعام: 146.

([77]) مغني اللبيب، ابن هشام، ص: 631/01.

([78]) المقصود الحنفية والمالكية والحنابلة.

([79]) ينظر: مفاتيح الغيب، أبو عيد الله الرازي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:03، ص: 131/13، التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسيّة للنشر، تونس، ط: 1984م، ص: 8-أ/41،40.

([80]) ومنهم الظاهرية والشعبيّ وابن سيرين.

([81]) إذ يرى جمع من النحاة ومنهم سيبويه عدم جواز عطف الخبر على الإنشاء، ينظر: التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، ص: 8-أ/41.

([82]) سورة الأنعام: 28.

([83]) قرأ حفص وحمزة بنصب الباء في (ولا نكذّب)، وباقي القراء السبعة بالرفع، وقرأ الشامي وحفص وحمزة بالنصب في (ونكون) وباقي القراء السبعة بالرفع، فصار حمزة وحفص بنصبهما، والشامي برفع الأوّل ونصب الثاني، والباقون

برفعهما، ينظر: غيث النفع في القراءات السبع، أبو الحسن علي بن محمد الصفاقسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 01، ص: 207.

([84]) ينظر: البحر المحيط، أبو حيان، ص: (4/474-476)، والكشاف، للزمخشريّ، ص: 15/2.

([85]) يذهب الكسائي إلى أن الفاء تنصب الفعل بنفسها، ينظر: البحث اللغوي عند العرب، د/أحمد مختار عبد الحميد عمر، دار عالم الكتب، ط: 08، ص: 130.

([86]) ينظر: مفاتيح الغيب، الرازي، ص: 509/12، شرح المفصّل للزمخشري، أبو البقاء موفق الدّين ابن يعيش، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط: 01، ص: 238/4.

([87]) سورة آل عمران: 07.

([88]) ممَّن قال بذلك من الصحابة ابن عبّاس س، وكان يقول: "أنا من الراسخين في العلم"، ينظر: تفسير البغوي، ص: 412/1.

([89]) ممَّن قال بذلك من الصحابة أبيّ بن كعب، وعائشة م، ينظر: المصدر السابق، ص: 412/1.

([90]) ينظر: معالم التنزيل، البغوي، ص: 412/1.

([91]) ينظر: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، محمد الأمين الشنقيطي، دار الفكر، بيروت، ط: 1415، ص: 192/1.

([92]) الجامع لأحكام القرآن، أبو عبد الله القرطبي، ص: 18/4.

([93]) ينظر: أضواء البيان، الشنقيطي، ص: 193/1.

دراسة نقدية تحليلية في كتاب المُوشَّح للمَرْزُبَاني

د.كرفاوي بن دومة جامعة
أ.زهرة عزالدين
جامعة الجلفة- الجزائر.

ملخص:

" اهتم كتاب الموشح برصد المآخذ والعيوب التي وقع فيها الشعراء العرب من القدماء والمحدثين، والتي شكلت صورة شبه متكاملة عن قضايا النقد العربي القديم".

تحاول هذه الدراسة تتبع أهم المآخذ والعيوب الفنية التي وقف عندها المرزباني في مصنفه، وما أخذه العلماء على الشعراء من أخطاء لغوية وفنية.. منوها على ضرورة تجنب كل ما يخل بجماليات القول الشعري خاصة والإبداع الأدبي بصفة عامة.

Abstract**:**

The book of « El Mowashah » is concerned with monitoring the shortcomings and drawbacks that ancient and modern Arab poets have fallen into, and which formed an almost complete picture about the issues of ancient Arab criticism .

This study attempts to follow the most important defects and technical shortcomings that Marzabani focused on in his work, and what the scientists caught from the poets language and technical errors .. Noting the need to avoid everything that prejudices the aesthetics of poetic and literary creativity in general.

مقدمة:

احتضن العراق مجموعات عديدة من رواة اللغة والأدب، والذين كان لهم الأثر الفاعل في استقراء الموروث العربي برواية الشعر وإطلاق الأحكام النقدية عليه،فتعددت بذلك كتب الدرس النقدي، وتعددت اتجاهاتها، ومن تلك الكتب ما اهتم بنقد عناصر الشعر المحدث، والتنويه والإشادة بالجيِّد المتطور منها وغير الجيِّد،والموازنة بين قديم الشعر وجديدة في عبارات موجزة ومركزة، ومن بين الكتب التي مثلت ذلك كتاب (الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)لأبي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني(ت384هـ)،وهو أحد المصادر الأساس في النقد العربي القديم،فقد احتوى مادة نقدية لا تكاد تجدها بتلك الكثرة في أي مصدر آخر في عصره،وقد اهتم بجانب واحد في عصره،وقد اهتم بجانب واحد من جوانب النقد وهو النقد الموَّجه إلى المؤاخَذْ[1].

اتخذ المرزباني في كتابه خطا مختلف عن مؤلفي عصره، فقد اهتم بالمآخذ الشعرية دون

الإيجابيات كما نص ذلك في عنوان الكتاب،وهذا الاتجاه كان من الغنى والوفرة والتنوع بحيث إنه يكاد يضعنا أمام صورة شبه كاملة لمستويات الشعر العربي حتى عصره في نظر غير ناقد من النقاد، كل حسب ثقافته ومذهبه، أضف إلى ذلك أن الحديث عن هذه المآخذ كان يمر بمعظم القضايا النقدية البارزة في نقدنا العربي القديم، وهو من الكتب التي جمعت أشتات ما تفرق من قضايا نقدية شغلت النقاد السابقين[2].

والمرزباني من مؤلفي القرن الرابع وهو أبرز القرون في تاريخ الفكر العربي امتاز بحس أدبي ونقدي، وهو أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى بن سعيد بن عبيد الله، الكاتب المرزباني،الخراساني الأصل، البغدادي المولد[3]، ولد في جمادى الآخرة سنة سبع وتسعين ومائتين[4]،اسمه المَرْزُبَان وهذا الاسم لا يطلق عند العجم إلا على الرجل المقدم العظيم القدر، وتفسيره بالعربية" حافظ الحد"، قاله ابن الجواليقي في كتابه " المعرب"[5].ويقول عنه ابن النديم:(آخر من رأينا من الإخباريين المصنفين، راوية صادق اللهجة، واسع المعرفة بالروايات،كثير السماع)[6].ذكر ياقوت الحموي في معجمه أنه روى عن البغوي وطبقته، وأكثر رواياته بالإجازة، لكنه يقول فيها أخبرنا، وكان ثقة صدوقا من خيار المعتزلة[7].وقد كان المرزباني جاحظ زمانه،وقال الأزهري: كان..يضع المحبرة، وقنينة النبيذ،يكتب ويشرب، وكان "عضد الدولة" يتعالى فيه،ويمر بداره فيقف حتى يخرج إليه[8]، ويروى قد سأله ذات مرة عن حاله، فأجابه بصيغة الاستفهام الاستنكاري: حال من هو بين قنينتين !! يعني: المحبرة وقدح النبيذ[9].

ومن كانت تلك حاله من مصفاة الكأس ومنادمتها، ومن صفاء القريحة وعطائها، فلا بد أن يصور بعض خواطره وسنسجها شعرا مادامت ملكة الشعر حاضرة لديه، فمن شعر المرزباني قوله:

ولي ولها إذا الكاسات دارت رقى سحر يفك عرى الهموم

معاتبة ألذ من الأماني وبثُ جوى أرق من النسيم[10]

وأورد ابن النديم[11] مجموعة من الكتب والتصانيف التي ألفها المرزباني وقد بلغ عددها نحو أربعة وخمسين مصنفا،من بينها كتاب الموشح، الذي سنتناوله بالدراسة.توفي المرزباني يوم الجمعة ثاني شوال سنة أربع وثمانين وقيل سنة ثمان وسبعين وثلاثمائة، والأول أصح رحمة الله عليه[12].

أما المحتوى العلمي ومنهج الكتاب فالموشح كتاب فني؛لأنه موجه بشكل خاص إلى الشعراء وتدور محاوره حول: (عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم، وأوضحوا الغلط فيها: من اللحن،والسناد،والايطاء،والإقواء، والإكفاء، والتضمين، والكسر،والإحالة والتناقض،واختلاف اللفظ،وهلهلة النسج، وغير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم ومحدثهم في أشعارهم خاصة...)[13]،وتحديد المرزباني هدفه من تأليف كتابه اتضح من المقدمة ومن عنوان الكتاب ومحتواه الذي ركز فيه على دائرة العيوب الفنية لدى الشعراء وعدم الخروج على ذلك\ن فقد استهل المصنف بمقدمة للمحقق،استعلتها البسملة،وتطرق فيها المحقق علي محمد البجاوي، إلى الصلة الوثيقة بين النقد والشعر، ثم تحدث عن تاريخ التأليف في النقد، وقد أشار إلى أن: ابن سلام الجمحي في كتابه "

طبقات الشعراء" أول المصنفين في هذا المجال ، تلاه ابن قتيبة في كتابه" الشعر والشعراء"، وأبو العباس ثعلب ب" قواعد الشعر"، وقدامة بن جعفر ب" نقد الشعر" وابن طباطبا العلوي بمصنفه" عيار الشعر"، وهذا الأخير كان محل إعجاب المحقق، إذ يرى أن له (طابعه الخاص ومنهجه الفذ، وأنَّه شاعر يقول الشعر ويعاينه، فيعرض تجربته الشعرية في صدق ووضوح ..)لينتقل بعدها إلى الحديث عن بقية النقاد: الحسن بن بشر الآمدي وكتابه:"الموازنة بين أبي تمام والبحتري"، الذي يرى أن له طابعه الخاص لأنه محصور بين شاعرين معينين،لكنه اشتمل على قواعد عامة ، بالإضافة إلى كتاب "الوساطة" للجرجاني،" ويتيمة الدهر" للثعالبي و"العمدة" لابن رشيق،كل هؤلاء أخذ عنهم المرزباني.

كما أن البجاوي يرى أن نقدة الشعر طائفتان:" الأدباء"و" اللغويون والنحاة"،وتميز نقد الطائفة الأولى بالفطرية والطبع والسليقة،أما الثانية فنقدها علمي يستند إلى الموضوعية،وبعد هذا العرض الموجز للحركة النقدية، يتحدث المحقق عن كتاب الموشح وهو مصنف يندرج ضمن الطائفة الثانية، تجاوز فيه صاحبه مبدأ جمع ونقل الروايات إلى ترتيب المآخذ التي أحصاها على الشعراء حسب عصورهم معقبا وموثقا ومعللا، ليقسم الكتاب بعد ذلك إلى أبواب:

-باب أبان فيه حال السناد والإيطاء والإقواء والإكفاء.

-باب خصَّ به الشعراء الجاهليين.

- باب خصَّ به الشعراء الإسلاميين.

- باب خصَّ به الشعراء المحدثين.

وخامس؛ لما روي من ذم رديء الشعر وسفسافه والمضطرب منه.

مع ملاحظة الاختلاف في عدد الأبواب، فالمرزباني يدرج الباب الأول أي باب السناد والإيطاء والإقواء والإكفاء. في المقدمة، أما المحقق فقد ذكره كباب مستقل.

وفي الأخير إشارة إلى أهمية المدونة في تربية الذوق ومكانة هذه الملكة بين كتب النقد،ف(الذوق هو المرجع النهائي في كل نقد، وإنما يأتي خطر تحكيم الذوق عنده عندما تتخذه ستار العمل الأهواء التحكيمية التي لا تصدر في أحكامها عن نظر في العناصر الفنية، وإحساس صادق بما فيها من جمال أو قبح، أو عندما يكون ذوقا غفلا لم تجتمع فيه الدربة إلى الطبع)[14].ليذكر بعد ذلك منهجه المتبع في التحقيق،والذي كان برجوعه إلى الأصول الخطية للمدونة، ودواوين الشعراء، وأمهات الكتب في اللغة والأدب والنقد، مع إيجازه في تعريف الشعراء الذين ذكرهم المؤلف، مشيرا في هوامش الكتاب إلى مراجع الضبط والشرح والتحقيق،ومآخذ التعريف بالشعراء لكي يزيد ثقة القارئ في الكتاب، منهيا عمله بفهرسة متنوعة الموضوعات، والأعلام، وقوافي الشعر والبلدان، والمسائل اللغوية والعروضية.وعموما فقد اعتمد على المنهج التاريخي في عرضه للمادة العلمية إذ يثبت النصوص، ويرويها بسلسلة من الرواة.يصحح بعض الروايات ويُضعف بعضها، وامتد أفقه في المادة النقدية إلى النظر إلى النتاج الشعري في ثلاث فترات زمنية للشعراء- كما ذكرنا سابقا-الجاهليين

والإسلاميين والمحدثين ووفرة المدة العلمية هي التي تتحكم في القدر الذي يتناوله للمآخذ على كل شاعر...والدعامة الأساسية التي اعتمد عليها الموشح هي الدعامة النقلية،أما الدعامة العقلية فكانت حاضرة في طريقته في التصنيف والتبويب وابتكاره طريقة جديدة لعرض قضايا النقد عن طريق إبراز النواحي السلبية التي أخذها العلماء على أساليب الشعراء،والتعمق في قضايا النقد من خلالها[15].

ونحن في هذه الدراسة نحاول استنطاق كتاب الموشح واستخراج مكنوناته والمتمثلة في بعض الأفكار النقدية التي طرحها المؤلف سواءً بفكره الخاص الذي فرضته عليه بيئته ، وعصره، وثقافته،أو بأفكار منقولة حاول جمع أشتاتها والتوليف بينها في مؤلفه، وذلك بالتركيز على قضايا نحسبها هامة كقضية السرقات،والموازنات، وعيوب الشعر،وجودة الوصف،أين كان للمرزباني بعض التعليقات والآراء الخاصة به.

-السرقات الشعرية:

يتخذ الموشح للمرزباني من رصد مآخذ العلماء على الشعراء وتسجيلها موضوعا له،من هنا كان مدخله إلى السرقات الشعرية :كونها معيارًا سالبا يجب على الشعراء اجتنابه والعدول عنه،(ومما أورده المرزباني عن السرقات الشعرية ذكره المفاهيم النقدية التي اصطلح النقاد على وصف من أخذ معنى من معاني الشعر بها كل على طريقته ومذهبه في الأخذ)[16]،حيث نجده في سرد لأخبار هذه السرقات يستخدم مصطلحات من مثل:الإغارة،الانتحال،الاجتلاب،النسخ، المسخ، السرقة...إلخ، وسنورد بعض الأمثلة والشواهد لهذه التفريعات الاصطلاحية، من خلال الروايات التي نقلها المرزباني عن غيره، من ذلك ما أورده عن أبي مسلمة موهوب بن رشيد الكلاني،قال:قدم الفرزدق المدينة فمرَّ بجماعة من الناس قد استكفّوا على جميل وهو ينشد،فوقف بين الناس يستمع له حتى قال:

تَرَى النَّاس ما سِرْنا يسيرون خَلْفَنَا وإِنْ نحن أَوْمأْنا إلى النَّاس وقفُوا

فصاح به الفرزدق: أنا أحق بهذا البيت منك، فرفع جميل رأسه فعرفه، فقال:أنشدك الله يا أبا فراس،قال:نحن أولى به منك وانصرف، فانتحله[17]، كذلك ما رواه عن أحمد بن أبي طاهر، قال النابغة الذبياني:

وَصَهْبَاء لا تُخْفِي القَذى وهي دونَه تصفَّق في راووقِها ثم تَقْطُبُ

تمزَّزتها والدِّيك يَدْعو صاحبه إذا ما بنوا نَعْشَ دَنَوا فتصوبوا

أما مصطلح الاجتلاب فنجد استعماله في رواية نقلها عن أبي عبيدة الذي قال: كان الفرزدق يجتلب القصيدة، ويجتلب المعنى، فجاء رجل من قيس إلى محمد بن رباط، فاستعدى على الفرزدق وقد سلَّم الفرزدق ثم خرج، فقال محمد:ادعوا الفرزدق فجاء.فقال الفرزدق:سلْ هذا فيما يُسْتَعْدَى عليَّ، قال: غلبني على قصيدة عمي الأعلم، فقال أشهدكم أني رددتها، فقال محمد: نحّوهما[18].

إضافة إلى استخدام مصطلحي الإغارة والمسخ كنوعين أو صنفين للسرقة، من ذلك ما أورده في رواية عن عبد الله بن مصعب يقول فيها:أن قول جميل:

أَفِقْ قد أَفَاقَ العَاشِقونَ وفَرقُوا الهَوى واسْتَمَرَت بالرِجالِ المَرائِرُ

وَهَيْهَا كَشيء لم يَكُنْ أو كنَازِحٍ بهِ الدَّارُ أو مَنْ غَيَّبَتْهُ المَقَابرُ

وهما في قصيدته التي يقول فيها:

أَأَلْحق أنَّ دار الرَّباب تباعَدت أو أن شطَّ وَلْيٌ أَنَّ قَلْبَكَ طائِرُ

قال الزبير: فأغار كثيّر على البيتين فأدخلهما في قصيدته التي أولها:

عفا واسِطٌ من أهله الظواهر[19].

أما المسخ ويقصد به تقصير الشاعر عن المعنى الذي أخذه من سابق، ومن أمثلة المسخ قول العتابي في قصيدته التي يمدح فيها الرشيد وأولها:

يا ليلة لي بجوَّارين ساهرة حتَّى تكلَّمُ في الصبح العصافيرُ

فقال فيها:

في مآقِيَّ انقباض عن جفونهما وفي الجفون عن الآماق تقصير

وهذا بيت أخذه من قول بشار الذي أحسن فيه غاية الإحسان وهو قوله:

جَفَتْ عيني عن التغميض حتَّ كأن جَفَونهَا عنها قصَارُ

فمسخه العتابي[20]. ومفهوم المسخ على سبيل المثال من مصطلحات السرقة التي لم يدرسها بوصفها مشكلة نقدية قائمة بذاتها وإنما درسها ضمن ما يؤاخذ الشاعر عليه إذا مال إلى الاتكال والبلادة والعجز عن الابتكار والإبداع[21].إن الشيء الذي يستقطب ويلفت الانتباه، بخصوص هذه المسألة أن المرزباني يكره التجني والتحامل على الشعراء في دعوى السرقة عليهم فالناقد ليس من مؤيدي الأحكام الجزافية المتعصبة، مثال ذلك ما أورده عن جرير والفرزدق في رواية للأصمعي يقول فيها: تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة،وكان يكابر، وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت،قال: ولا أدري ولعله وافق شيء شيئا ،قلت:وما هو؟ فقال:هجاء، ولم يخبرنا به. يعقب المرزباني هذا الحكم بقوله: وهذا تحامل شديد من الأصمعي وتقوَّل على الفرزدق لهجائه بأهله، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال، وعلى أن جريرا قد سرق كثيرا من معاني الفرزدق[22].

إننا هنا أمام موقف عادل يحاول بلوغ سلم الموضوعية في تقرير الأحكام.. كما أن للمرزباني رأي خاص يحدد فيه الصفات التي يصير بها المعنى المأخوذ حقا للآخذ، أو المتناص، وذلك إذ يقول: (وحق من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنع أجود من صنعه السابق إليه أو يزيد فيه عليه حتى يستحقه، فأمَّا إذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة مذموم في التقصير)[23]،ومن النصوص التي عالجت مسألة جودة الأسلوب أثناء الإتباع(أن دعبلا اتهم أبا تمام بأنه يتبع معانيه فيأخذها ، فقال له رجل في مجلسه: ما من ذلك أعزك الله،قال:قلت:

إن امرءا أسدى إلي بشافع إليه ويرجو الشكر مني لأحمق

شفيعك فاشكر في الحوائج إنه يصونك من مكروهها وهو يخلق

فقال له رجل:فكيف قال أبو تمام؟قال:

فلقيت بين يديك حلو عطائه ولقيت بين يدي مر سؤاله

وإذا امرؤ أهدى إليك صنيعه من جاهه فكأنها من ماله

فقال الرجل:أحسن والله؛لئن كان ابتدأ هو هذا المعنى وتبعته،فما أحسنت ولئن كان أخذه منك لقد أجاده،فصار أولى به منك.وعلق الصولي قائلا:شعر أبي تمام أجود مبتدأ ومتبعا[24].يصف منيف موسى في كتابه (في الشعر والنقد) أبا تمام بأنه:"كان يغوص في المعاني، ليبدع حياة جديدة، إنه سجين إبداعه؛ فهو يستغل كل وسيلة ممكنة، وكل لفظ في القصيدة لتحقيق الهدف الذي يسعى إليه.فالشعر عنده ليس أسير الحياة بل آسرها.."[25] والذي يتضح من النص السابق أن المرزباني كان ينبه الشعراء إلى أدوات تتبع المعاني وتتمثل في الإجادة الفنية في صياغة المعنى، والإبداع في صياغته أفضل ممن سبقه، والزيادة في المعنى عند تتبع الشعراء في معانيهم[26].وقوله في موضع آخر:(ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو ينسج له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ولا يفتضح به،وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه)[27]. فالمرزباني يجيز سرقة المعاني ، ولكن بشروط هي الزيادة والإضافة حتى يستحق الأخذ رتبته وما يمكننا قوله هنا أن صاحب الموشح لم يأت بجديد بخصوص هذه القضية،بل هو يعيد صهر آراء من سبقه من النقاد.

-الموازنات:

لا يكاد يظهر رأيه في هذه القضية إلا من خلال بعض التعليقات التي تأتي مقتضبة، من ذلك ما يذكره في رواية تتحدث عن موازنة بيم كثيِّر والأعشى، أنشد كثيِّر عبد الملك مدحته التي يقول فيها[28]:

على ابن أبي العاصِ دِلاصٌ حَصيْنَةٌ أَجَادَ المُسْدِي سَردَهَا وأَذَالَهَا

يَؤُوْدُ ضعيفَ القَومِ حمل قتيرهَا ويَسْتَضْلِعُ القوم الأشَمُّ احتِمالَهَا

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحبّ إليَّ من قولك إذ تقول. وقال ابن أبي خيثمة، ألا قلت كما قال الأعشى[29]:

إن تَجيء كتيبة ملمومة خرساء يخشى الذائدون نهالها

كنت المقدم غيرَ لابس جُنةٍ بالسيف تضربُ مُعلِمًا أبطالها

فقال: يا أمير المؤمنين وصف الأعشى صاحبه بالطيش والخُرق والتعزيز، ووصفتك بالحزم والعزم،فأرضاه.علَّق المرزباني على هذا بقوله: رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثيِّر؛لأن المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الأوسط، والأعشى بَالَغَ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جُنَّة، على أنه وإن كان لُبس الجُنَّة أولى بالحزم وأحق بالصواب له، ولا لغيره، إلا لبس الجُنَّة وقول كثير يقصر على الوصف.

والملاحظ على تعقيب المَرْزباني والنقل والأخذ برأي أغلبية أهل العلم في تفضيل الأعشى على

كثيّر؛ وهكذا عُرضت بقية الأمثلة عن الموازنة في الموشح دون أي شرح أو تفضيل يذكر في ذلك المفاضلة بين حسان وامرئ القيس ،حيث فضّل أهل العلم امرئ القيس بن حجر[30]:

هن القاصرات الطرف لو دبَّ مُحْوِلٌ من الدرِّ فوق الإتب منها لأثرا

على قول حسان :

لو يدُب الحولي من ولد الدَر عليها لأندبتها الكلوم .

إضافة إلى ما نقله المَرْزباني عن الأصمعي في قوله: كنا في حلقة يونس، فجاءنا مروان بن أبي حفصة ، فقال أيكم يونس ؟ فأومأ إليه ، فجلس فقال :أصلحك الله ، إني أرى أقواما يقولون الشعر، لأن يكشف أحدكم عن سوءته فيمشي في الطريق أحسن من أن يظهر ذلك الشعر، وقد قلتُ شعرا أعرضه عليك،فإن كان جيدا أظهرته.وإن كان رديئا سترته،وأنشده:

طرقتك زائرة فحيّ خيالها

قال: فقال له:ياهذا اذهب فأظهر هذا الشعر ،فأنت والله فيه أشعر من الأعشى، يريد قوله:

رحلَتْ سُمية غُدْوَةً أجمالُهَا

فقال له مروان: قد سُؤتني وسررتني،فأما الذي سررتني به، فلارتضائك الشعر، وأما الذي سؤتني به فلتقديمك إياي على الأعشى، قال:نعم؛إن الأعشى قال:

فرميت غفلة عينه عن شاتهِ فأصبتُ جُنَةَ قلبها وطحالها

والطحال لا يدخل في شيء إلا أفسده، وأنت لم تقل ذاك ، وأخبرني يوسف بن يحي بن علي المنجم، عن أبيه، عن جده عن عافية بن ثبيب قال، قال: مروان لما قلت قصيدتي:

طرقتك زائرة فحيَّ خيالها

قصدت باب الخليفة، فجعلت طريقي على البصرة، فمررت ببشار، فأنشده إياها، فقال:أحسنت أنت أشعر فيها من الأعشى في قصيدته التي على رويّها[31]. هذه الأمثلة وغيرها من الشواهد الشعرية والنصوص التي تشير إلى الموازنات التي كانت تدور بين الشعراء، على أساس المفاضلة بين الجيد والرديء والحسن والقبيح.. في تركيب العبارة المكونة للعمل الأدبي بغية البحث عن عناصر الجمال فيه...

– عيوب الشعر:

قال:أبو عمر الجرمي – وهو أحد تلاميذ الأخفش-عيوب الشعر الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد؛فأما الإقواء فرفع بيت وجر آخر، وأما الإكفاء فاختلاف حرف الروي. والعرب قد تخلط فيما بين الإكفاء والإقواء،ولكم وضعنا هذه الأسماء أعلاما لتدل على ما نريد.وأما السناد فاختلاف كل حركة قبل الروي.وأما الإيطاء فأن يقفى بكلمة ثم يقفي بها في بيت آخر[32]. وقد بدأ المرزباني حديثه بالإقواء مشيرا إلى سبب اسمه بما روي عن عن الخليل بن أحمد أنه قال:(رتبت البيوت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب-يريد الخباء- قال:فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشعر والمخفوض على قافية واحدة...قال:وإنما سميته إقواء لتخالفه،لأن العرب تقول:أقوى الفاتل إذا

جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى)[33].وذكر تعريفه بعد ذلك بقوله: والإقواء اختلاف المجرى، والمجرى:حركة حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة،كقول امرئ القيس:

ألا أنعم صباحا أيها الطلل البالي وهل ينعمن من كان في العصر الخالي

فكسرة اللام هي المجرى،فإن اختلف في ذلك فهو عيب وهو الإقواء، وهو رفع بيت وجر آخر،كقول النابغة:

زعم البوارح أن رحلتنا غدًا وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ

لا مرحبا بغدٍ ولا أهلاً به إن كان تفريق الأحبة في غدٍ

وأشار المرزباني إلى قول ابن سلام أنه(لم يقو أحد من الطبقة الأولى ولا أشباههم إلا النابغة)[34] فهو الوحيد من طبقته الذي حدث عنه الإقواء. وأما الإيطاء فيعرفه ابن رشيق بقوله:(وأما الإيطاء:فهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها،كما قال امرئ القيس في قافية **سرحة مَرْقَب** وفي قافية أخرى، **فوق مرقب** وليس بينهما غير بيت واحد.وكلما تباعد الإيطاء كان أخفَّ)[35] . ومن أمثلته قول النابغة الذبياني الذي أنشده الأصمعي وأبو عبيدة :

أواضع البيت في خرساء مظلمة تقيد العير لا يسري بها الساري

ثم قال فيها أيضا: لا يخفضن الرِزَّ عن أرض ألم بها ولا يضل على مصباحه الساري

وزعما جميعا أن ابن مقبل قال:

أو كاهتزاز زديني تداوله أيدي التّجار فزادوا متنه لينا

ثم قال فيها أيضا: نازع ألبابها لبى بمقتصر من الأحاديث حتى زدتني لينا[36].

كما عيب على الأعشى وقوعه في هذا العيب في قوله[37]:

وهل تطيق وداعا أيها الرجل

وقوله: ويلي عليك وويلي منك يارجل

وإذا كان الإيطاء يعد عيبا عند القدماء لأنه يصور حسبهم عجز الشاعر وضعف قاموسه اللغوي ومقدرته في استحضار الكلمات المختلفة، فإن المحدثين ينظرون إليه على أنه ظاهرة إيجابية في القصيدة،وأن هذه الظاهرة تفتح أمام المتلقي أفق القراءات المتعددة.فتصبح الكلمة المكررة عبارة عن إشارة تحمل في كل مرة أو في كل بيت كررت فيه وانطلاقا من علاقاتها البنائية الجديدة معنى جديدا مغايرا لمعناها الأول،وهذا ما يؤكده محمد بنيس في قوله:(وإذا كان القدماء يعتبرون الإيطاء من مظاهر العجز فإن انفجاره في الشعر المعاصر يبرز مفهوما آخر للمتواطئ-يستعمل بنيس مصطلح المتواطئ على أنه الإيطاء عند القدماء- حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص وحيث الإيقاع أقوى من كل قصدية وهمية.وهو بذلك يصعِّد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالة)[38].

ومما يجدر الإشارة له هنا أن المرزباني قد اتخذ من قدامة بن جعفر مرجعا في مسألة عيوب الشعر،وهو يقرر ما جاء به كتابه" نقد الشعر" حين عرض لعيوب عناصره الأربعة: اللفظ،

المعنى،الوزن،القافية،إلا أننا نلمح بعض الإضاءات الفردية من الناقد،التي تزيل إبهاما بالنسبة للقارئ.وتمنح صاحبها صفة الاجتهاد والتميز.وقد تعددت الشواهد على ذلك في الكتاب وسنذكر على سبيل المثال لا الحصر في نقده لاستعمال الألفاظ إذ أراد المرزباني[39] من رصده لأخطاء الشعراء أن يبرز صفات الألفاظ ومحاسنها التي يحسن بها القول،فرصد ما يطرأ عليها من انحرافات تؤثر على لغة النص الشعري، وتمثلت أوصافه في غير أوجه منها:الوضوح،الدقة،الإيحاء، واستعمال لغة الحياة اليومية.والإيحاء[40] وهو أن تتجاوز الألفاظ مدلولها اللغوي إلى مدلولات أخرى تثار في نفس المتلقي وتوحي بالمعنى،وتعين على وضوحه وتأثيره بأصدائها وأصوات حروفها، وقد توقف المرزباني أمام اللفظ الموحي.فمما أتى به ذلك قول ابن قيس الرقيات يمدح عبد الملك: أنت ابن منبطح البطـ ح كُدِيّها فكدائها

ولبطن عائشة التي فرعت أروم نسائها

ولدت أعز مهذبًا كالشمس عند ضيائها

ولم يسترح عبد الملك إلى كلمة "بطن"وآثر عليها كلمة "نسل"[41] وذلك لأن الكلمة مشتركة بين معنى الجماعة من الناس دون القبيلة، ومعنى العضو المخصوص من جسم الإنسان، وإضافة الكلمة إلى عائشة ينبه إلى معنى آخر غير مرغوب عند عبد الملك.وكذلك بشار في قوله: كنت إذا زرت فتى ماجدًا تشقى بكفيه الدنانير

هذا أجود كلام وأحسن معنى، ثم أتبعه ببيت قال فيه: وبعض الجود خنزير[42]

والمرزباني فيما رصده من مآخذ كان يبين للشاعر أن عليه أن يتحرى الإيحاء الذي يمتع النفس ويزيدها حبورا بما تسمع وأن يتقبلها ذوق المتلقي بما تحويه من إيحاء شاعريفيما وراء العبارة الشعرية من حركة نفسية تعتري حالات المتلقي، وتبحث عن مرجعية فنية في فضاء الصورة التعبيرية[43].

لقد نقل المرزباني كل ما يتعلق بالأساليب التركيبية- سواء القائمة على الزيادة أو الحذف أو النقص-عن قدامة بن جعفر والذي ذكرها تحت عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، وهي من أكثر ما يعرّض النص الأدبي للضعف التركيبي نتيجة نقص كلماته وحروفه التي قد تدفع إلى خلل المعنى[44]. كما نجد صاحب الموشح في موضع آخر من الكتاب يعرض "للتضمين" باعتباره أحد عيوب القوافي،إذ تعد القافية أهم أركان الوزن وركن أساس من أركان البيت الشعري، و(القافية في اللغة مؤخرة العنق،وفي اصطلاح العروضيين هي البيت،سواء أكانت الكلمة الأخيرة على زعم الأخفش،كلفظة موعد في قول زهير: **تزود إلى يوم الممات فإنه ولو كرهته النفس آخر موعد**

أو كما قال الخليل: هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله..)[45]،فالتضمين من أقبح العيوب التي رأى المرزباني ضرورة مجانبتها، ذلك أن القافية تفقد دورها الأساس في تحديد انتهاء دلالة البيت غالبا.فتنتهي عندها كمية الصوت الموسوق،وذلك في رواية نقلها عن علي بن هارون حيث يقول:(وليس يكون فيه أقبح من قول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنّي

شهدت لهم مواطن صالحات أتينهم بحسن الوُدِّ مني

فأما قول امرئ القيس:

وتعرف فيه من أبيه شمائلا ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

سماحة ذا وبر ذا ووفاء ذا ونائل ذا إذا صحا وإذا كسر

فليس بمعيب عندهم، وإن كان مضمنا لأن التضمين لم يحلل قافية البيت الأول، مثل قوله:" إني شهدت لهم" وقد يجوز أن يوقف البيت الأول من بيتي امرئ القيس، وهذا عند نقاد الشعر يسمى الاقتضاء أن يكون في الأول اقتضاء الثاني،وفي الثاني افتقار إلى الأول[46].لقد نقل المرزباني هذه التسمية عن قدامة بن جعفر، وقد تعددت شواهد الموشح التي عنيت بنقد التراكيب وأساليبها ووقفت أمام الألفاظ واستعمالاتها،إذ كانت الشغل الشاغل لمن سبقه من علماء اللغة، إذ ينظر للألفاظ على أنها جزء مهم وعنصر أساس من عناصر البيت الشعري، كما يؤكد في غير موضع على ضرورة النظر في أساليب التركيب وأن تكون ذات دلالة جمالية مؤثرة في جاذبية النظم الشعري،بعيدا عن الضعف والركاكة المخل بالوزن والموسيقى الشعرية، وهو ما نبه عليه من خلال مراعاة جمال القوافي باعتبارها ألفاظ البيت الشعري والمكونة له،فقد أدرك المرزباني قيمة القافية شكلا ومضمونا (ليقينه أن القافية تصنع من اللغة الشعرية نمطا متفردا يميز الشعر عن غيره من الكلام، خاصة إذا انتقى ألفاظها انتقاءا يرقى بها إلى ذلك النمط المتفرد من الشاعرية)[47] ،فالقوافي بمثابة العمود الفقري في الشعر، وهي تجعل من اللغة الشعرية كيانا مستقلا مميزا عن غيره من الكلام العادي.

-جودة الوصف وبلاغة التشبيه:

تعد الصورة الشعرية طريقة خاصة من طرق التعبير،تنحصر أهميتها فيما تضيفه من خصوصية لمعنى من المعاني فتكسبه نوعا من خاصا من التأثير.لكن هذا التأثير لا يقوم بتغيير طبيعة المعنى،بل تضفي نوعا من الخصوصية على هذا المعنى[48].ويرى عزالدين إسماعيل أن الصورة وسيلة الشاعر للتعبير عن شعوره حيث يقول:(إن الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة .ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلاءها)[49]، والغاية الفنية للشاعر تتحقق في البحث عن الخصوصيات الأسلوبية التي تعينه على الارتقاء بالنص الشعري، ومن تلك الخصوصيات مايتعلق بجودة التصوير الفني وحسنه وجماله، وقد رصد المرزباني بعضها في مآخذه على الشعراء في غير وجه منها: الإصابة في الوصف، والتشبيه،والاستعارة والمبالغة[50]... يؤكد صاحب الموشح على أن يكون الوصف على ضوء الطريقة التي سار عليها العرب، وتقاليدهم الشعرية الفنية المعروفة، فأفضل الشعر عنده(ما قارب فيه القائل إذا شبَّه وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة)[51]،(والتشبيه أقوى الأنواع البلاغية ارتباطا بفن الوصف ،ذلك أنه -بحكم تكوينه- يضع الشيء إزاء ما يقابله ، وترتبط صحة التشبيه وصوابه

بتناسبه المنطقي ومدى دقة المطابقة العقلية والمادية بين أطرافه)[52] وقد كانت العرب تشبه النساء ببيض النعام في النقاء(وهذه النظرة للوصف الحسي القائم على مبدأ المقاربة في التشبيه التي غلبت عليها النظرة الاتباعية سادت عند من سبقه من النقاد، ولتحقيق هذا المبدأ ذكر من المآخذ ما أُخِذَ على قيس بن الخطيم في تشبيه المرأة قوله: كأنها عود بانة قصف

لأن المرأة إنما تشبه بالعود المثني لا المقصف)[53]،فالمرزباني يؤكد على وجوب إتباع سنة القدماء في طريقة التشبيه، ومما أشاد النقاد بقوة تشبيهاته ذو الرمة فقد ذكر صاحب الموشح في رواياته أنه (ما أحسن قط أن يمدح، ولا أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر، يقع في هذا كله دونا،وإنما يحسن التشبيه)[54]. والمرزباني في كل ما أورده من أقوال ومآخذ في التشبيه يقر على أن صدق التشبيه والمقاربة بين طرفيه مطلب ضروري،(فالتشبيه) وذكر التشبيهات البعيدة التي لم يلطف أصحابها فيها، ولم يخرج كلامهم في العبارة سلسا سهلا كقول النابغة الذبياني:

تخذَّي بهم أدم كأن رحالها علقق أريق على متون صوار[55]

فالنابغة يريد رحال الإبل قد ألبست الأدم الحمر، فشبه حمرة الرحال على الإبل قد ألبست الأدم الحمر، فشبه حمرة الرحال على الإبل البيض بالدم المهراق على ظهور بقر الوحش، فالأدم: الإبل العتاق، والعلق: الدم، والصوار:جماعة بقر الوحش.[56] فزلَّ عنها ووافى رأسه مرقبة كمنصب العتر دمى رأسه النسك[57]

يقصد بذلك الصقر الذي زلَّ وسقط على رأس مرقبة، فكأنه لما به من الدم ذلك الصنم أو الحجر الذي يدمى رأسه بدم العتر. والملاحظ أن كلا الشاعرين لم يوفقا في اتفاق طرفي التشبيه اتفاقا يجذب النفس إليه، وإنما اتسمت تشبيهاتهم بالبعد، ووعورة العبارة، وجفائها وصعوبة تركيبها، والمطلوب في التشبيه أن لا يصدم ذوق المتلقي بالتشبيهات التي لا تتلاءم معه فنيا ولا معرفيا[58].نذكر من بين التشبيهات التي لم يوفق أصحابها فيها،ما عابه جرير على عمر بن لجأ التيمي في قوله من أرجوزة يصف فيها إبله:

قد وردت قبل إني ضحائها وتقرُّش الحيات في غشائها

جرَّ العجوز الثني من كسائها

قال جرير أخفيت مرَّها.قال فكيف أقول؟ قال:قل:

جرَّ العروس الثني من ردائها[59]

فالشاعر يصور الإبل وهي تسير نحو مورد الماء، بينما الحيات تمشي على الأرض بين أرجلها،والإبل تدفنها وتقتلها في جلودها،فتطهر كمعاطف الرداء تجرها صاحبتها[60]، فجرير يعترض على هذه الصورة التي شبهت فيها الناقة بالعجوز ويقترح تشبها، حسب رأيه هو،أكثر مناسبة لتصوير حركة الإبل وهي صورة العروس أثناء حركتها، وهذا ماتؤكده الدكتورة نجوى محمود في ما أوردته من تعليق يعترض على تشبيه هذا بحركة العجوز،ويؤثر عليها العروس،لتناسب الحركة والصورة التي يجب أن تكون عليها الإبل وهي ترد موارد المياه قوية نشيطة فهي أشبه في حركتها بحركة عروس لا

عجوز[61]. نجد الشاعر في تشبيهه هذا قد جانب الصواب إلى حد كبير ولعل نجوى محمود ترجع ذلك إلى تأثر جرير بالبيئة والذوق الفني،فالمؤكد أن المتلقي يميل لصورة العروس على صورة العجوز لما لهاتين الصورتين من معنى ودلالة وما تحدثه من أثر وإيحاءات في نفس ومخيلة المتلقي على حد سواء.

كما تحدث المرزباني أيضا عن الوصف وحسن التشبيه عند امرئ القيس فقد روى أن الوليد بن عبد الله وأخوه مسلمة اختلفا في شعر امرئ القيس والنابغة في أيهما أجود في "وصف الليل" واحتكما إلى الشعبي ، فأنشده الوليد أبيات النابغة[62]:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطئ الكواكب

وأنشده مسلمة قول امرئ القيس[63]:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

بعد أن يطالعنا المرزباني باختلاف الروايات في شرح قول امرئ القيس، وتفضيل أغلبها لقوله على قل النابغة، يقول:أبيات امرئ القيس أبيات اشتمل الإحسان عليها، ولاح الحذق فيها، وبان الطبع بها[64].

والملاحظ على أبيات امرئ القيس أن الصورة قد اعتمدت على تجسيد المعنى وإبرازه في صورة مادية منتزعة من مفردات الواقع المعاش، لذا فإن تعليق صاحب الموشح كان تبعا لهذا السبب كون امرئ القيس لم يخرج عن نظام اللغة المألوف والصورة التي أوردها نابعة عن أساس حسي (رافضا أن يكون الشعر ميدانا لمخالفة الواقع دون حاجة فنية ملحة لإغناء التجربة الشعرية ووجوب اتباع القدماء في طريق التشبيه)[65].

وما يمكننا أن نستخلصه من كل ما سبق أن المرزباني ابتدع طريقة جديدة لإبراز القضايا النقدية التي سبقته بشكل مختلف،وتصور جديد نقل القارئ عما اعتاده من طرح النواحي الإيجابية للشعراء في المؤلفات النقدية إلى عرض المآخذ التي سجلت عليهم، والتي لا تنتقص من قدرهم بقدر ما تقدم ملحوظات يُستشَف منها ما ينبغي على الشاعر الالتزام به. وقد اتبع صاحب المدونة منهجا تصنيفيا تاريخيا رتب فيه الشعراء بدءًا بالعصر الجاهلي إلى الإسلامي، فالشعراء المحدثين(العصر العباسي)، معتمدا في ذلك أسلوب الرواية والسند إلى جانب النقل عن أهم مصادر التراث الأدبي والشعري.ولعل أبرز قضية في الموشح هي قضية السرقات الشعرية أين نلمح إبداع الناقد في سرد آرائه، أما بقية الأفكار النقدية كالموازنة، وعيوب الشعر، وجودة الوصف...فقد جاءت آراؤه فيها مقتضبة وأحيانا يكتفي بالنقل دون تعليق أو تعقيب. ومما تجدر الإشارة إليه أن هناك قضايا نقدية مهمة مثل قضية الكذب في الشعر، وهي مشكلة متناهية التعقيد، وقضية التكلف في الشعر حيث لم يدعمهما بشرحه أو تعليقه موضحا أو معللا، حتى أن قارئ هذه النماذج يحس أنه يؤرخ لتلك القضايا ولا يقف من موقف الناقد الحصيف أو المبدع، كما أن الناقد مازال مشغولا بجزئية الرؤية ووحدة البيت شأنه في هذا شأن نقادنا القدامى. ويبقى للناقد فضل الجمع والتأليف

والكشف عن أصالة منهج خاص به في عرض قضايا النقد، وإضافة مدونة متميزة تعتمد عليها أكثر كتب النقد الحديثة في نقل الروايات والأخبار.

قائمة المصادر والمراجع:

-ابن النديم، **الفهرست**، تح: ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة،ط1985،1.

-ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح:إحسان عباس،دار صادر بيروت، ج4،دط،دت.

-أبو عبيد الله المرزباني، **الموشح:مآخذ العلماء على الشعراء في عدة صناعة الشعر**،تح:محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر،دط،1965 .

- إسماعيل عزالدين ، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،دط،دت،

- السيد أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، دار الكتب العلمية،بيروت 1990

-إكرام بن سلامة، **المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم-كتاب الموشح للمرزباني نموذجا**- بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث،كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة منتوري قسنطينة،،2009م

- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار التنوير، ط2 1983

- سعاد بنت فريح بن صالح الثقفي، **النقد الأدبي ومصادره في كتاب الموشح للمرزباني**، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد الأدبي، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية.كلية اللغة العربية،2009م.

-كامل سلمان الجبوري: **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002**، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2003،1.

- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة بيروت، 1973

- محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر، القاهرة،دط،دت.

-مصطفى الشكعة، **مناهج التأليف عند العلماء العرب**، دار العلم للملايين،بيروت-لبنان،ط1982،1.

- موسى منيف ، **في الشعر والنقد**، دار الفكر اللبناني،بيروت، ط1 1985.

- نجوى محمود حسين صابر ، **النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**،دار المعارف الجامعية 2002م

- ياقوت الحموي،**معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تح:عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، بيروت –لبنان، مج 6،ط1999،1.

- يوسف حسين بكار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**،دار الأندلس بيروت، ط2 1983م.

[1] فقد اتخذ من المآخذ الزاوية التي يلج فيها في مجال النقد بصفة عامة والنقد التطبيقي بصفة خاصة،فقام بجمعها وتقديمها لقاصد الإبداع الأدبي في شكلها السلبي وتحليلها ومناقشتها ليستشف الاتجاه الإيجابي الذي يسير فيه،ومن جهة أخرى فهو يحقق أبرز الأهداف من رصد المآخذ وهو ألا يقع المتأخر من الشعراء فيما وقع فيه المتقدمون.**ينظر:**

سعاد بنت فريح بن صالح الثقفي، **النقد الأدبي ومصادره في كتاب الموشح للمرزباني**، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد الأدبي، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية،2009م،ص16-18.

[2] سعاد بنت فريح، المرجع نفسه،ص13.

[3] ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح:إحسان عباس،دار صادر بيروت، ج4، دط، دت.ص354.

[4] المصدر نفسه،ص355.

[5] المصدر نفسه،356.

[6] ابن النديم، **الفهرست**، تح: ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة،ط1،1985.ص256.

[7] ياقوت الحموي،**معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تح:عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، بيروت – لبنان، مج6، ط1،1999.ص683.

[8] كامل سلمان الجبوري: **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002**، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1،2003.ص49.

[9] مصطفى الشكعة، **مناهج التأليف عند العلماء العرب**، دار العلم للملايين،بيروت-لبنان،ط1،1982.ص271.

[10] المرجع نفسه،ص271.

[11] ابن النديم، الفهرست،ص259.

[12] ابن خلكان، وفيات الأعيان،ص355.

[13] أبو عبيد الله المرزباني، **الموشح:مآخذ العلماء على الشعراء في عدة صناعة الشعر**،تح:محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر،دط،1965 .ص16.

[14] محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر، القاهرة،دط،دت،ص102.

[15] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص122.

[16] نفسه، ص185.

[17] الموشح، المصدر السابق،ص173. ص178.

[18] نفسه،ص175.

[19] نفسه،ص244.

[20] نفسه،ص360.

[21] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص187.

[22] الموشح ، المصدر السابق،ص168.

[23] نفسه ص450.

[24] نفسه، ص459،458.

[25] منيف موسى، **في الشعر والنقد**، دار الفكر اللبناني،بيروت، ط1 1985،ص:32.

[26] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص172-173.

[27] الموشح، المصدر السابق،ص478.

[28] نفسه،ص230-231.

[29] نفسه، ص232.

[30] نفسه،ص87.

[31] نفسه، ص74-75.

[32] بكار يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**،دار الأندلس بيروت، ط2 1983م،ص37.

[33] الموشح،ص26.

[34] نفسه، ص23،ص49.

[35] اين رشيق،العمدة،ص319.

[36] الموشح،ص28.

[37] نفسه،ص 71.

[38] إكرام بن سلامة، **المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم-كتاب الموشح للمرزباني نموذجا**- بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث،كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة منتوري قسنطينة،،2009م، ص160-161.

[39] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص111-112.

[40] نفسه،ص119.

[41] الموشح، المصدر السابق،ص243.

[42] نفسه،ص315.

[43] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص122.

[44] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص138.

[45] السيد أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، دار الكتب العلمية،بيروت 1990،ص:113.

[46] الموشح، المصدر السابق ،ص49.

[47] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص144.

[48] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار التنوير، ط2 1983، ص323.

[49] عزالدين إسماعيل ، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،دط،دت، ص136.

[50] نفسه،ص 206.

[51] الموشح، ص307.

[52] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة بيروت، 1973،ص247.

[53] الموشح،ص104.

[54] نفسه،ص227.

[55] نفسه،ص115.

[56] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص218.

[57] الموشح، ص116.

[58] سعاد بنت فريح، ص218.

[59] الموشح،ص174.

[60] محمود حسين صابر نجوى ، **النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار المعارف الجامعية 2002م،ص74.

[61] نفسه،ص74.

[62] الموشح،ص32.

[63] نفسه،ص33.

[64] نفسه،ص35.

[65] سعاد بنت فريح، المرجع السابق،ص.210.

السيميائيات وعلم الأسطورة مقال حول مقاربة نظرية

د. عبد الخالق بوراس
جامعة تبسة – الجزائر.

ملخص:

تعتبر السيميائيات كعلم له موضوعه ومنهجه وأدواته ونظرياته على مستوى الدراسات النظرية والتطبيقية التي تعرضت للظواهر الإشارية المختلفة المبثوثة في حياتنا الاجتماعية ، فهذه الحياة المحاطة بعالم واسع من العلامات شكلت استفزازا للباحثين السيميائيين للولوج إلى هذه العوالم المملوءة بالإيحاءات السيميائية قصد تفكيكها ودراستها من مختلف الجوانب لاسيما أن هذا العلم الحديث الواسع كما قال دي سوسير يتعقب حياة العلامة في المجتمع أين تم اعتباره جزءا من علم الاجتماع ليدرس بدوره هذه الظواهر الإشارية المختلفة كمواضيع نابعة متصلة بالحياة الاجتماعية ، فهذه النشاطات السيميائية إذا صح التعبير تنشأ في رحم الحياة الاجتماعية من خلال التفاعلات اليومية السارية ، فهذه الظواهر العلاماتية الاتصالية موجودة أصلا وتنشأ سيميائيتها من خلال تفاعل الإنسان مع هذه العلامة أو تلك ، فهذا الامتداد اللامنتهي من ولادة العلامة إلى موتها الافتراضي الذي يفسح في الحقيقة ميلاد علامة جديدة في حياتنا الاجتماعية الموسومة بالنشاط الاتصالي المتفاعل المستمر ، وهذا ما استفز السيميائيين لدراسة هذه الظواهر الإشارية مهتمين بحياة الإشارة في المجتمع الذي وجدت فيه .

Résumé:

Si la sémiotique est considérée comme une science ayant son objet, sa méthodologie, ses outils et ses théories propres, les études théoriques et appliquées portant sur ce domaine sont confrontées aux différents phénomènes des signes de communicationdans notre vie sociale.Cette vie entourée d'un vaste monde de signes et d'interprétations sémiotiques quiconstituent un défi aux savants de cette disciplinequi doivent les décortiquer et les étudier sous leurs divers aspects.

Cette science moderne très vaste, comme l'a dit Ferdinand De Saussure, étudie la vie des signes au sein de la vie sociale. Elle est considérée comme une partie intégrante de la sociologie qui étudie à son tour ces divers phénomènes de signesen tant que thèmes liés à la vie sociale.

Cette activité sémiotique se génère, si l'on peut dire, dans le creuset de la vie sociale à travers les interactions quotidiennes courantes. Ces phénomènes de signes de communication existent à l'origine mais leursémiotiquenaît de l'interaction humaine avec tel ou tel signe. Cette extension sans fin, de la

naissance du signe à sa mort virtuelle,qui permet en réalité la naissance d'un nouveau signe dans l'activité de notre vie sociale liée à l'activité communicative constante, pousse les sémioticiensà étudier ces phénomènes de signes en s'intéressantà la vie de ces derniers dans la société où ils sont usités.

- **السيميائية المفهوم والبنية**

يسمى هذا العلم بالسيميولوجيا في المدرسة الفرنسية ويعني علم الدلائل. حيث يهتم بدراسة الرموز وأنظمتها سواء كانت لغوية أو غيرها. وتهتم السيميائيات الأوروبية بالعلاقات الثنائية للعلامة لأنها تعد مرحلة أولى من مراحل وصف شبكة تمفصلات الأشكال الدالة في حين أن السيميائيات الأمريكية تهتم بطبيعة العلامة وتفسيراتها في ضوء علاقتها بالمرجع مستوحية ذلك من منطق الفيلسوف شارل سندرس بيرس . وبدراسة الإشارات على غرار الكلمات والأصوات والصور والإيماءات والأشياء ليس بشكل مفرد ، وإنما كأجزاء من منظومات إشارية من أجل دراسة كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع. وبدراسة الظواهر الإشارية من حيث طبيعتها وخواصها وأشكالها وأنساقها وحسب سوسير فإنها تعنى بدراسة حياة الإشارات في إطار المجتمع. وحسب المنظور السوسيري دائما فإن السيميولوجيا التي نحت مصطلحها من المصدر الإغريقي sign/semeion هي ذلك العلم الذي يدرس حركة الإشارات في المجتمع ، وسيكون جزءا من علم النفس الاجتماعي وعلم النفس وسيوضح مكونات الإشارات والقوانين التي تحكمها . والسيميائية la sémiologie في معناها الاصطلاحي تعني علم الدلالات أو علم الإشارات من خلفية إبستيمولوجية دالة حسب التعبير الغريماسي بأن كل شيء حولنا في حالة بث متواصل من الإشارات ، فكل محسوس من المنظور السيميائي يعتبر نصا مفتوحا . لقد اكتفى رولان بارث بتسميته علم السيمياء وسعى ليدل على جماع عمل نظري متنوع ويستطرد في مقدمة كتابه الموسوم بـ " النقد البنيوي للحكاية " ، وإذا كان علي أن أقوم بإعادة نظرة سريعة للسيميائية أو علم السيمياء الفرنسي فلن أحاول أن أجد له حدا مؤسسيا . والسيميولوجيا هي جزء أساسي من علم الاجتماع مادامت الحياة الاجتماعية كما علق نافيل لايمكن تصورها من دون وجود علامات تواصلية ، وبما أن نظام العلامة الأهم هو اللغة الإنسانية الاصطلاحية فإن الشكل المتقدم للسيميولوجيا هو اللسانيات أو علم قوانين حياة اللغة .

- **مجالات علم السيمياء:**

من خلال التعريج على مفهوم السيميائية يستطيع الدارس أن ينطلق سابرا غور هذا العلم كمعرفة تراكمية في سياقاتها التاريخية المختلفة ليجد نفسه إزاء مايمكن تسميته " سيميائيات "، ونحن هنا لسنا بصدد تعقب هذه الظاهرة المعرفية كبنية مفهومية مبثوثة في التراث الفكري والفلسفي الإنساني اليوناني والإسلامي ، حيث أسيل في تعقبها تاريخيا حبر كثير ، إلى تبلور هذا العلم القائم بذاته موضوعا ومنهجا وأدوات في مجالاته المختلفة المتشابكة والمتقاطعة من لدن دي

سوسير إلى رولان بارث إلى غريماس إلى جوليا كريستيفا إلى بيرس وغيرهم من رواد هذا العلم الحديث الذي ازدهر في عصر الحداثة وما بعدها إلى عصرنا هذا الذي نعيش فيه . حيث لم يظهر علم لحد الآن يضاهي السيمياء شمولية وتنوعا وسعة مخترقا كافة الميادين ممتدا بفروعه لكافة الاتجاهات ، وأصبح يستخدم الكثير من العلامات ، وقد عرض أمبرتو إيكو كثيرا من الأبواب التي تناولتها السيميولوجيا في مجالاتها المختلفة على غرار علامات الحيوانات وعلامات الشم والاتصال بواسطة اللمس وكودة المذاق والاتصال البصري وأنماط الأصوات والتنغيم والتشخيص الطبي ، وحركات وأوضاع الجسد والموسيقى واللغات الصورية واللغات المكتوبة ،والأبجديات المجهولة وقواعد الآداب وأنماط الأزياء والإيديولوجيات والأنماط البلاغية والاتصال مابين الخلايا الحية ومابين الآلات ، وهذا يعكس مدى انتشار الاتجاه السيميولوجي ودخوله في كافة المجالات . ، حيث كانت السيميائيات المحايثة منهمكة انهماكا كليا في رصد المعنى وتحولاته ، حيث كان لزاما على الدارس العودة إلى التراث الأرسطي في تحديد كافة جوانب كينونة المعنى ، وإلى إرث أنسالم في استجلاء حقيقة المربع السيميائي ، ولما كانت اللسانيات من الناحية الإبستمية قد اهتمت بشكل اللسان لأنه المعطى الوحيد الذي يسمح بإعطاء مقاربة علمية ، فكذلك انحازت إلى دراسة الوظائف السيميائية من خلال شكلي التعبير والمحتوى ، وقد فرض هذا الاختيار وصف مكونات العوالم الدلالية بدءا من مستوى المحايثة إلى مستوى التجلي الذي يقوم فيه التحليل السيميائي بتتبع وحدات المحتوى مقتفيا في ذلك آثار التحليل اللساني للتعبير ثم التدرج بعد ذلك من البنية السطحية إلى البنية العميقة . ومن بين الأنظمة السيميائية المختلفة يتميز النظام اللغوي باعتباره قادرا على وصف الأنظمة السيميائية الأخرى ولأنه النظام الذي يوفر حصادا أوفر وأثرى على مستوى توليد الدلالة وإمكانيات التأويل ، لقد حاول الإنسان منذ القديم التحكم في آلية توليد المعنى بدءا من تقييد علاقة العلامة بمدلولها وبموضوعها داخل المثلث المعروف (العلامة / المدلول / الموضوع) ، والذي استعاده العديد من الباحثين في اللسانيات وفي فلسفة اللغة من دي سوسير إلى بيرس إلى موريس مع اختلاف في تسمية الأطراف الثلاثة للمثلث . لقد اتجه أمبرتو إيكو في السنوات الأخيرة نحو صياغة مجموعة من الإشكالات الخاصة بقضايا تأويل النص الأدبي ، وقدم في هذا الشأن دراسات مميزة آخرها كتابه التأويل والتأويل المضاعف المدعوم المزود بالمعرفة الجديدة التي جاءت بها السيميائيات وأشاعتها من خلال نماذجها الراقية ، حيث أن هذه الصياغة تعود في أصولها الأساسية الأولى إلى التراث السيميائي الذي خلفه الباحث الأمريكي شارل بيرس خاصة فيما يتعلق بسيرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات ، فالمتناهي واللامتناهي والنمو اللولبي للعلامة وحركية الفعل التدليلي والسيميوزيس ، كل هذه المفاهيم تقودنا إلى وضع أسئلة تخص حجم التأويل وكثافته وأبعاده وأشكاله ، حيث يمكن المضي بالتأويل إلى حدوده القصوى ، كما يمكن أيضا أن يحاط بسلسلة من العوائق والإرغامات التي تحيلنا إلى دليل لفهم ماتريد العلامة قوله ، ومن أجل ذلك يقودنا إيكو إلى رحلة فكرية في دهاليز التاريخ والفلسفة والأساطير والمنطق والحركات الصوفية والباطنية بحثا عن جذور خفية لكل أشكال

التأويل التي مورست وتمارس حاليا على النصوص ، ففي الحالة الأولى يكون التأويل في شكل سلسلة لامتناهية محكوما بمرجعياته وقوانينه وضوابطه حيث العلامة تحيل إلى أخرى وفق مبدإ "المتصل الإنساني" أين يكون التأويل هنا هادفا ذا معنى ، أما في الحالة الثانية فيكون التأويل غير هادف يقحم نفسه في متاهات لاطائل منها لاتحكمها غاية .

- **الأسطورة مقاربة مفهومية**

تعني الأسطورة " Mythe " في كل اللغات الأوروبية شيئا ممثولا موهوما متخيلا ، وحين التدقيق في خارطة الأساطير العالمية نجد هناك أساطير كبرى وأخرى أدنى أهمية فضلا عن الأساطير السائدة في ديانة ما لتمنحها طابعها المميز ، وهناك أساطير ثانوية تكرارية أوطفيلية ، فكل أسطورة تحكي تروي شيئا ما وتدل على كيفية ولادته ، إن الأسطورة العقيدية الكونية " Cosmogonique " بالمعنى الدقيق للكلمة ولكن هناك دائما أسطورة مركزية ، تاريخ أولي بمعنى أن لكل تاريخ بدءا ، إن مجمل أساطير الأصل يشكل رواية متماسكة ، لأنه يروي كيف تحول العالم ، كيف صار الإنسان في صورته الحالية إنسانا فانيا جنسانيا متجانسا مستجنسا مكرها على العمل لتغذية نفسه ، إن هذه الرواية القدسية الأولى " التاريخ المقدس" ، المتكونة من مجموع الأساطير الدالة هي رواية أساسية لأنها تفسر وتبرر في وقت واحد وجود العالم والإنسان والمجتمع ، ولهذا تعتبر الأسطورة تاريخا حقيقيا لأنها تروي كيف انوجدت الأشياء الواقعية ومثالا نموذجيا تبريريا لنشاطات الإنسان في آن واحد . إذا ساءلنا لسان العرب عن كلمة الأسطورة واشتقاقاتها انطلاقا من المصدر الثلاثي سطر سيتملكنا شيء من الدهشة إذ أننا بلا ريب سنفاجأ بوجود رابط وثيق بين السطر والأسطورة ، فالسطر الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها والجمع أسطر وأسطار وأساطير وسطور ، وحسب لسان العرب دائما أسطر فلان اليوم أي أخطأ والإسطار الإخطاء والأساطير الأباطيل أحاديث لانظام لها وواحدتها إسطار وإسطارة بالكسر وأُسطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة بالضم ليدخل هنا عنصر جديد إلى العلاقة الجدلية السابقة وهو عنصر الخطإ الذي يتداخل معية التسطير والأسطورة . لقد تم استعمال الأساطير لفك التناقضات التي سببتها الثنائيات المتضادة ، ومن المشاكل الأساسية التي عالجتها الأساطير هي أصل الكائن الإنساني في بعض الثقافات إن لم تكن كلها حيث جرى الاعتقاد بأن أصول الإنسانية إيثونيسية بمعنى أن الإنسان الأول خلق انفراديا ولم يولد لأب أو أم والأساطير حسب استنتاجات ليفي ستروس هي شكل وسيط بين قصة أو أسطورة معينة " Parole " واللغة التي تعتبر البناء الأساسي للفكر ، فالأسطورة تعبر عن البناء على شكل قصص معينة وتجعل من السهل التعامل معه أو أحيانا حل التناقض بين الثنائيات المتضادة .

- علم الأسطورة

إن علوم الأساطير والأديان المقارنة تنطوي على كثير من الدراسات ، والأديان المقارنة فرع من العلوم الدينية أو الفلسفة في حين أن علم الأساطير يبحث في الأساطير وحدها وخاصة الأساطير

المقارنة ، أي أنه يقارن بين الأساطير الخاصة بالأجناس المختلفة ، أين نسمع عن مولد الآلهة وطبيعتها وخلق الأرض والأسباب البدائية التي دعت لإقامة الطقوس الدينية ، ومن هنا نستطيع أن نقول بأن الأساطير جزء من العلوم الدينية ، أما الأساطير بشكلها الحقيقي والتي تعتمد على الأديان المقارنة فهي تفسر الآلهة والبشر والكون والعادات ونظم المجتمع ، وكثير منها في الواقع محاولة للتوفيق بين قصص الأبطال والآلهة وبين الأفكار الدينية التي لها عند الناس قداسة خاصة ، ولم تستطع الأساطير أن تتجنب الأفكار المليئة بالخرافة التي توارثتها الأجيال البدائية جيلا بعد جيل ، ولم تعد تتناسب والأفكار الدينية التي ظهرت فيما بعد برغم محاولات الكهان والشعراء والأدباء شرحها وربطها بالأفكار الحديثة . منذ عصر النهضة فإن الكتاب والرسامين والنحاتين والشعراء ينهلون من معين الميثولوجيا اليونانية والرومانية يستقون منها المواضيع لتجسيد إبداعاتهم ، إن مايشد هؤلاء جميعا إلى هذه الميثولوجيا ليس فقط عمق وفنية الشخصيات الأسطورية فيها ، بل ويعود إلى أن الأسطورة الإغريقية جاءت كمحاولة تفسيرية لظهور الحياة على الأرض وللكشف عن أسباب الكوارث والظواهر الطبيعية التي وجد الإنسان نفسه عاجزا إزاءها ولتحديد مكان الإنسان في العالم المحيط ، فكان خلق الأسطورة أول خطوة خطاها الإنسان في طريق الإبداع واكتشاف نفسه وبالتدريج تكونت من الحكايات المختلفة التي ولدت على أرض الإغريق في شكل ملاحم كاملة عن مصير الأبطال والآلهة التي تحميهم ، كل هذه الأساطير والأناشيد والأشعار التي أنشدها المغنون الجوالون تحولت إلى ملاحم كالإلياذة والأوديسة ، حيث ظهر الشعراء المسرحيون القدامى كأسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس . ، إن المادة الخام للأسطورة تستخرج من تلافيف الماضي البعيد أو القريب ويعاد تركيبها وتأليفها لكي تؤدي وظيفتها ، ووظيفة الأسطورة دائما هي التعبئة ، والتعبئة مقدمة لمواجهة والمواجهة استعداد للصراع والصراع وصفة جاهزة بعد ذلك للحرب وهكذا فإن الأسطورة مسكونة غالبا بشبح مقاتل والشبح المقاتل له في بعض الظروف قدرة على القتل أكبر من قوة فارس على القتال .

- العلاقة بين الأسطورية والسيميائية

ليست الأسطورية " الميثولوجيا " بالضرورة علم الأزمنة القديمة فهي مازالت حية لدى الشعوب التي تفتكر الأمور وتعقلها أسطوريا ، فالأساطير تكسف لنا أن العالم والإنسان والحياة لهم جميعا أصل وتاريخ خارقان وأن هذا التاريخ دال ثمين ومثالي ، والنشاط الطقسي والحياة الاجتماعية لايستويان في صورة واحدة في صيرورة واحدة ، فالإنسان الذي يسطر أو يؤسطر ذلك الذي يؤدي الطقس هما إنسان واحد ، إذن فالأسطوري شيء معيش داخل الإنسان . إن الشخصيات في الأسطورة تمثل مبادئ اجتماعية محددة وهي تعرض دراما النظام الاجتماعي ، فالصراع بين شخصين يمثل صراع المبادئ الخير مقابل الشر والغني مقابل الفقير والأبيض مقابل الأسود حيث لم يتفق رت وليفي ستروس في اعتبار كل الأفكار الإنسانية تأخذ طابع الثنائيات المتضادة ولكنه يؤيد

الدور المركزي للثنائيات في طبيعة الأساطير ، حيث استعمال هذه المتضادات الثنائية يبسط الأساطير ويضمن إيصال الرسائل التي تحملها ، فعندما تتصارع شخصيتان حسب رت ضمن بناء مزدوج فإن المعاني الرمزية لهما لابد أن تكون عامة . ومما لايدع مجالا للريبة والشك بأن هذين العلمين تربطهما علاقة مفصلية يمكن اختصارها في التعرض بالتحليل والدرس للخطابات الأسطورية المختلفة التي تشكل زخما حضاريا فكريا فلسفيا إضافة إلى سردياته الأدبية ، فخلال البنى الخطابية يعثر الدارس الباحث على التاريخي والفلسفي وعلى القيمي والجمالي وعلى الغرائبي الذي يعانق تخوم المدهش ، أي أنهما يلتقيان حول الأسطورة كمجال للدراسة والتحليل والتفسير والنقد والتفكيك رغم اختلاف المناهج والنظريات والمقاربات والفرضيات التي يستعملها كلا العلمين للوصول لإثبات الحقيقة العلمية ، فلكليهما قوانينه وأدواته المعرفية العلمية في التناول اشتغالا بالظاهرة الأسطورية ، فالأسطورية " الميثولوجيا" أو علم الأساطير تثري السيميائيات وتزودها بآفاق معرفية جديدة وكذلك السيميائيات ترفد الأسطورية بروافد معرفية جديدة ، فهذه العلاقة التشاركية التساهمية المتبادلة تسهم في توسيع نقاط الائتلاف وتقريب الفجوة المعرفية بين العلمين لاسيما في عصرنا هذا الذي شهد ميلاد المناهج المتداخلة ، فكل العلوم في الحقيقة تتثاقف منفتحة على بعضها جراء الاحتكاك المعرفي والتقاء التخصصات بتفريعاتها المتباينة المختلفة رغم خصوصية كل علم في عصر غزته التقنيات الاتصالية المذهلة لنشهد ظاهرة التداخل المنهجي العلمي الأكاديمي المعرفي المتعالق المتشابك.

و خلاصة القول في الموضوع أننا يتعرض للأسطورية والسيميائيات لمقاربة العلاقة التي تربطما ، تلك التي يمكن اختزالها في " الأسطورة " كنقطة التقاء بين العلمين ، حيث نجد أن السيميائيات لاتتوقف عند حدود " الأسطورة " فحسب بل تتجاوزها إلى دراسة كل الظواهر المحملة بالعلامة لتكون كنقطة مفصل لالتقاء هذين العلمين واحدة من ظواهر الاشتغال والتناول السيميائي ، بينما يقتصر مجال علم الأساطير على الظواهر الأسطورية مهتما بتاريخيتها مقارنا بينها للوصول إلى الحقيقة الدينية وفكرة الخلق العالقة بين الخرافة والوهم فالسيميائيات أوسع من علم الأساطير حيث يتعرض هذا العلم متصديا للعلامة الدالة في حدود ثنائية الدال والمدلول وفك الارتباط الاعتباطي بينهما لأنهما في الحقيقة وجها عملة واحدة دالة ، فعلوم الدلائل تعيش مستمدة حيويتها وتطورها من حياة العلامة في محيط اجتماعي معين بمجالاتها المتداخلة المتشابكة في الحياة التفاعلية للمجتمعات ، وتبقى العلاقة تساهمية بينهما فكلاهما يثري الآخر ويسنده ويعضده فاتحا كوى معرفية يمكن استثمارها لتسد شيئا فشيئا الفجوة المعرفية بين العلمين .

- **قائمة المراجع والمصادر**

- أ.أ.نيهاردت ، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة ، ترجمة هاشم حمادي ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق – سوريا ، الطبعة الأولى 1994.
- أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة الخامسة 1998.
- أحمد يوسف ، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الطبعة

الأولى 2005.

●أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة السعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثانية 2004 .

●أمبرتو إيكو ، السيميائية وفلسفة اللغة ، ترجمة أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى 2005.

●خليل أحمد خليل ، المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى 1984.

●دانيال تشاندلر ، أسس السيميائية ، ترجمة طلال وهبه ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى 2008 .

●رومان جاكوبسون ، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى 2002 .

●روجيه جارودي ، الأساطير والمؤسسة للسياسة الإسرائيلية ، ترجمة محمد حسين هيكل ، دار الشروق ، دون ذكر البلد والطبعة .

●رولان بارث ، النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، سوشبرس الدار البيضاء ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، الطبعة الأولى 1988.

●رولان بارث ، درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الثالثة 1993.

●سليمان مظهر ، أساطير من الغرب ، دار الشروق ، مدينة نصر ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2000.

●عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، الطبعة الرابعة 1998.

●عصام خلف كامل ، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، دار فرحة للنشر والتوزيع ، المهندسين ، دون ذكر البلد ورقم الطبعة.

●مارسيل ديتان ، اختلاق الميثولوجيا ، ترجمة مصباح الصمد ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى 2008.

●هارلمبس وهولبورن ، سوسيولوجيا الثقافة والهوية ، ترجمة حاتم حميد محسن ، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق – سوريا ، الطبعة الأولى 2010.

●يان موكاروفسكي وآخرون ، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية ، ترجمة أدميركورية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سورية ، الطبعة الأولى 1997.

●يوسف الأطرش ، العلاقة بين اللسانيات والسيمياء ، محاضرات الملتقى الخامس – السيمياء والنص الأدبي – 15-16 نوفمبر 2008 جامعة محمد خيضر بسكرة .

الإيقاع والوزن بين تصورات القدامى وتعيينات المحدثين

أ. عائشة جباري
جامعة الوادي الجزائر

الملخص

تسعى هذه الدراسة للبحث عن الإيقاع الشعري وتحديداته في اجتهادات القدامى والمحدثين ،إذ أن هناك مَن حَد من وظيفته و جعله يقتصر فقط على التفاعيل، *و هناك من ربط مفهومه بمفهوم الوزن، وذلك بتحديد النسب المكونة من الأجزاء*العروضية والتجانس الموسيقي الناتج عن تردد النغمات الصوتية، غير مفرقين بينهما ، مما ولد ارتباطا وثيقا بين المكونين الشعريين ،رغم أن الأول أعم وأشمل لتمثله في التتابع المقطعي للحركة التناغمية، أما الوزن فهو يقتصر على الأجزاء التي تسهم في بناء الإيقاع وتشكيله.

الكلمات المفاتيح :

الوزن،الإيقاع، التناغم الموسيقي، التردد الصوتي، الأجزاء الوزنية.

Résumé

Dans cet article nous est unilatéralement pour parler de poids lorsque les anciens savants et érudits modernes, car il y a une limite de son travail et fait de lui seulement le pentamètre par Khalid ibn Ahmad Al-farahidi, qui d'une part, d'autre part il y a lien compréhensible notion de rythme, en identifiant ses ratios constituants des parties de la métriques et les harmonies de musique qui en résulte que la fréquence des tons de voix, à la conclusion qu'il existe une association étroite entre les composants, cependant ce dernier généralement et inclusives, sections de Un mouvement harmonique, pèse les éléments qui contribuent à l'édification du rythme et de la composition.

Mots-clés: Poids, rythme, musique d'harmonie, audiofréquence, parties d'uniforme.

لعل ما يتميز به الإنسان عن سائر المخلوقات آلية نطقه التي تتشكل لتخرج كوُصْلَة للتعبير عن ما يختلج في كنهه ، في أشكال تواصلية متنوعة تتزين بعضها بنفحات إبداعية تكون قادرة على تحقيق مظاهر الجمال الفني المتمثل في الجرس الموسيقي ،المنعكس عن البنية اللفظية للخطاب الأدبي، في صفته الشعرية المبنية على خصيصتين رئيستين لهذا النوع من الخطاب والمتمثلتين في الوزن والإيقاع .

هذين الأخيرين عرفا مدا وجزرا في تحديد كنههما وحقيقة كل منهما لدى أهل الاختصاص والعاملين على النص الشعري على امتداد الحقب الزمنية من اجتهادات عربية وغربية على حد سواء. ولدت نوعا من الفوضى في تحديد مفاهيم فاصلة لهذين المصطلحين .ولعلنا في وقفتنا البحثية هذه

سنحاول إماطة اللثام نوعا ما عن اللبس الحاصل حين التعرض لماهية المصطلحين ومتعلقاتهما في بنية النص الشعري.

أولا : ثنائية الوزن والإيقاع الشعري في التحديدات العربية بين الشمولية والتخصيص

عرفت الاجتهادات العربية في قضية الوزن والإيقاع تباينات في ضبط مفهومهما بين موحد جامع بين الصفات المشتركة ومفرق واضع لحدود فاصلة آخذٍ بعين الاعتبار الأجزاء والمكونات المميِزة لكل منهما، وما سيذكر من أعلام وآراء سيكون على سبيل التمثيل لا الحصر.

1- في الدراسات العربية القديمة:

إذا أخذنا التاريخ معيارا في تقصي مفاهيم المصطلحين سالفي الذكر نجد أن ابن رشيق القيرواني(456ه) قد تحدث عن الوزن وارتباط القافية به، تجلى ذلك فيقوله: «الوزن أعظم حد الشعر وأولاها به خصوصية أو هو مشتمل على القافية جالب لها ،ضرورة ألا تختلف القافية فيكون ذلك عبئا في التقفيه لا في الوزن »[1].ربط ابن رشيق القافية بالوزن فهو الذي يحقق تواجدها وذلك بخلق توازن صوتي بين وحداته المتكررة المحدثة لتجانس موسيقي يسهم في بناءها . واختلافها اختلال فيها لا في الوزن.

أما عند ابن سنان الخفاجي (ت466 ه) فحد الوزن أنه: «التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، فأما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان فمتى عمل الشاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد علمت مثله جاز له ذلك .....والذوق مقدم على العروض، فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه »[2].

أشار التعريف إلى الحس الناشئ عن الذوق المرتبط بالنفس الإنسانية، أما العروض فهو وثيق الصلة بالأوزان التي وضعها الخليل ابن أحمد الفراهيدي، والذوق والحس عنده أسبق ومقَدَم عن العروض في انتظام الشعر وتَقَبُله .

وحين نبحث عن مفهوم الوزن عند السكاكي(ت 626ه)نلحظ أنه لا يخرج عن مفهوم الأجزاء التي يبني عليها البيت.ويبين ذلك في قوله : « الشعر إذن هو القول الموزون وزنا عن تعمد وتسمى قافية لمكان التناسب وهي أنها تتبع نظم البيت مأخوذ من قفوت أثره ..... والميل في هذه الأقوال إلى قول الخليل »[3].

لم يحد السكاكي في تصوره للوزن و القافية مضيفا شرط التعمد في نسقية الأوزان والقوافي لتحقيق شرط التناسب ، فكأنه يؤكد على ضرورة التزام الوزن والتفاعيل الخليلية . متجاهلا الذوق و الحس اللذين جعلهما ابن سنان معيارا لتلقي الشعر وقبوله وصحته رغم تجاوزه العروض وتأخيره إياه.

ولما عرجنا على أبي حازم القرطاجني(ت684ه) في كتابه«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» وجدناه يخصص الوزن بقوله:«أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات

والسكنات والترتيب».[4]

اشترط أبو حازم القرطاجني في مفهومه للوزن أن تكون المقادير متماثلة ومتناسبة في عدد الحركات والسكنات،والتساوي بين الشطرين إذ تفصل بينهما قاسمة تشير إلى فاصل نسبي قصير المدى .

وبالعودة إلى مصطلح الإيقاع الذي عرفه ابن منظور (ت711ه) في لسان العرب بأنه من إيقاع اللحن والغناء و هو أن يوقع الألحان ويبنيها.[5] أي توقيع الألحان وتأليفها.

و أول من وظف مصطلح الإيقاع في الدراسات العربية القديمة نجد « ابن طباطبا »(ت706ه) في كتابه "عيار الشعر"[6]، إذ يقول :« وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزاءه ، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر ، صحة المعنى و عذوبة اللفظ ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزاءه »[7] ربط "ابن طباطبا " بين الوزن و الإيقاع في الشعر الموزون إذ لابد له من توفر شرط تناغم الحروف وعذوبتها ، وحسن انتقاء الألفاظ ، بذلك تصبح الوحدات الإيقاعية أكثر تناغما و استجابة لما يلج في نفس سامعها، مما يسهم في وضوح الدلالة و عدم حدوث إنكار الفهم ، فيتحقق الانسجام بين الصوت والمعنى . فالوزن وسيلة لتحقيق الإيقاع.

غير أن هذا التعريف يعود بنا إلى ما قاله " أبي حازم القرطاجني (ت 684ه) حين جمع بين الوزن و الإيقاع عندما اشترط تماثل الأجزاء ، ووجود القاسمة التي تفصل الشطرين من البيت الشعري فينشأ التوازي الذي يخدم البناء الإيقاعي والدلالة المنبثقة عنه .

2- الوزن والإيقاع عند العرب المحدثين بين التبعية ومحاولة التعيين:

تناول المحدثون العرب من نقاد وشعراء مصطلحي الوزن والإيقاع بنوع من التخصص والتدقيق ، بعد غنى المكتبة العربية بمؤلفات بحثية ونقدية للمصطلحات الشعرية، لنجد المتمسك بما أقره التراث العربي والمضيف عليه من اجتهاد شخصي أو ناقل للتعيين الغربي.

من أعلام النقد العربي الحديث نجد"محمد مندور "(ت 1965م)الذي عرف الوزن على أنه كم التفاعيلات التي يستقيم بها الشعر حيث تكون التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرها أو متجاوبة كما هو الحال في الطويل و البسيط والمديد إذ نرى التفعيلة الأولى مساوية للثالثة والثانية مساوية للرابعة.[8] بمعنى الوزن هنا لم يخرج عن التفعيلات المتجانسة و المتساوية ،أي ابتعد عن المعنى العام الذي يقرب مفهوم الوزن من الإيقاع .

وبالرغم من أن الوزن عند بعض الدارسين المحدثين مستمد من الدراسات الغربية إلا أنه لا يبتعد عن ما ذكره الفلاسفة المسلمون على أنه: « تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد و الفواصل وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع »[9].

ومن بين الدارسين المحدثين الذين نهجوا في تعريفهم للوزن نهج القدماء مع إضافات جديدة كانت نتيجة تأثرهم بما جد في الدراسات الغربية الإيقاعية نجد الدكتور شكري عياد(ت1999م)الذي أعطى مفهوما واحدا للوزن والإيقاع مع أنه سن أسسا لهما معا في الفصول المتقدمة من كتابه (موسيقى الشعر العربي)إذ يقول «إنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرطا لهذا النظام »[10].

لقد وفق" شكري عياد" بين مفهوم الوزن و الإيقاع حين استقاه من حركة الكون في سيره المنتظم، وما تحدثه مكوناته من حركة دورانية واهتزازية، وبهذا فهو لم يبتعد عن ما قدمه اليونانيون الذين اعتبروا أن حركة الأوزان في المعطى اللغوي مستمدة من حركة الإنسان البدائي في سيره وعدوه لقضاء احتياجاته .

ولم يتوقف الأمر عند بعض الدارسين المحدثين عند التحديد المفاهيمي من بل هناك من استبدل مصطلح الإيقاع بموسيقى الشعر أمثال إبراهيم أنيس و شكري عياد .

وبالعودة إلى إبراهيم أنيس نجده يتحدث عن الإيقاع بقوله:« للشعر نواح عدة للجمال أسرعها لنفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام توالي المقاطع، أو تردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا نسميه بموسيقى الشعر »[11].

إن الشعر الجميل يحدث ذلك النغم المليء بالحس الفني و الجمال الناتج عن الحركة الموسيقية المسترسلة التي تدخل إلى النفس مباشرة فلا يعتريها النفور ، فالمصطلح الجديد (موسيقى الشعر) يقترن إلى حد بعيد بمفهوم الإيقاع « فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما يسمع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات نسميها القافية »[12].

إن تردد الأجزاء الوزنية المتواشجة إيقاعيا يشد انتباه الملتقى بتتابع الصلة المتصلة من المقاطع المتناسبة والتي يشكل تكرارها ما يسمى بالقافية ، غير أن هناك من الدارسين المحدثين من اتخذ تعريف "ريشاردز" أساسا له كالدكتور شكري عياد الذي يقوم بإبعاد الصفة الفيزيائية عنه ، لعدم انتسابه إلى طبيعة الأصوات لأنه ليس منها ، والتخطيط الذي يقدمه "الكيموغراف " للإيقاع كالذي يقدمه لشعر موزون خالي المعنى فهو لا يفيد في شيء لأنه لا يثير المتلقي[13].

إذ أن الوزن عنده هو تماثل الحركات والسكنات وانسجامها من خلال عملية تكرارها، مستغرقة زمنا في النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع .

ولم يغفل"محمد العياشي " الحديث عن ثنائية الوزن/الإيقاع منطلقا من التحديد اللغوي الذي يعرف الوزن على أنه ما لم يتعدى الكمية وبيان المقدار فهو عملية تؤتى لاختبار الثقل وبيان المقدار.

أما في الاصطلاح فالأمر عنده يدعو إلى التريث والتبصر لأنه لا يعلم ما الذي يدعونه وزنا.[14] لم

يعطينا العياشي معنا محددا للوزن، وكأنه يريد الربط بينه وبين الإيقاع في صفة الشمول .

ففي حين كانت مساحة حديثه عن الوزن مقتضبة نجده قد أفاض حين تناول الإيقاع ، فاتخذ من أصل الحركة في الكون معنى للإيقاع إذ يقول،« فالإيقاع هو المبدأ الذي أثاره الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبناء الكون و دوامه ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب ومدارها و حركة الأرض حول نفسها وحول الشمس ، وهي الحركة التي لو اختلت اختل النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة ، فالإيقاع مبدأ أزلي يضمن استمرار حركة الظاهرات المادية كما يوفر لها من التوازن والتناسب والنظام و الدوام ».[15] ومن هنا يمكن أن نستمد المعنى الفني للإيقاع الذي « هو وجداني مناطه النفس عنها يصدر و إليها ينفذ فيهتك أستارها و يحرك أوتارها ، أما في واقعه العملي فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين الثقل والخفة »[16].

إن مصدر الحركة الإيقاعية ، النفس التي ينفذ الإيقاع إلى أعماقها فيحرك مشاعرها ويهتك كل أستارها ، أما في مفهومه العملي هو حركة توفيقية بين الثقل والخفة .

أما الدكتور كمال أبو ديب فحد الوزن عنده« التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات ».[17]والمقصود بالعناصر الأولية الأجزاء التي يبنى عليها النموذج الشعري وبتتابعها تشكل ما يسمى الوزن، والملاحظ في هذا التعريف أن "أبو ديب " لم يحد من معنى الوزن،بل منحه وظيفة أوسع تقترن بمفهوم الإيقاع.

وآخر تعريف نورده للوزن عند الدارسين المحدثين تعريف د. عز الدين إسماعيل الذي يرى بالرغم من كون الوزن موجودا بصورة مجردة إلا أنه يبقى غامض، فالكلمة هي التي تسهم في بناء بعده الدلالي «الوزن رغم أنه صورة مجردة يحمل دلالة شعرية مبهمة، يترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة »[18].

ولقد مال عز الدين إسماعيل إلى استعمال مصطلح (التشكيل الموسيقي) في حديثه عن الشعر العربي «...من هناك كان التشكيل الموسيقي الخاص في الشعر العربي من ذلك التشكيل الوزني المعروف بالبحور ، وذلك التشكيل الذي لا يشترط فيه إلا تساوي الوحدات العروضية، إذ تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات و السكنات ، فالأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربي لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقا تجريديا صرفا ، وأما الإيقاع الداخلي للكلمات أي إيقاع الحركات و السكنات وما فيها من قوة أو لين ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشيء قلما يدخل في التقدير ، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه »[19] .

إن التشكيل الموسيقي يأخذ شقين ، شق خاص بالبحور الخليلية التي لا تمنح أي دلالة ، وشق ثاني خاص بالتشكيل الإيقاعي الداخلي الذي يوفر الخصائص الصوتية ، فهي التي تصبغ التشكيل الوزني بصبغة دلالية تعين الدارس على فض مغاليق النص الأدبي ، ومن ذلك تقتصر وظيفة الوزن على تنظيم التفعيلات في بحر معين « فالوزن لا علاقة له بتباين المضامين ، وتكاد وظيفته تقتصر على إخراج الكلام من إطار الترسل إلى إطار الانتظام وفق انتظام التفعيلات في بحر معين .»[20]

وللإيقاع ارتباط بكل ما يجدّ في حياة الأفراد داخل دائرة الكون التي تشترط التناسب و التوازن في الترجيع و المعاودة الدورية المنتظمة لكي لا يسود الكون الفوضى والخلط ، أما الوزن فهو مجموعة التشكيلات الوزنية المتجانسة و المتجاورة أو المتكررة غير الخاضعة لنسب محددة ، فالمسافة التي نستغرقها في نطق كل جزء منها غير محددة ، كالمسافة التي يقطعها الفرس في حالة سيره أو عدوه .

ما سبق ذكره نجده متجليا في أبحاث وآراء الدكتور الناقد محمد بنيس الذي يرى أن معنى الإيقاع لا يختلف عن الآراء السابقة فالإيقاع له علاقة وثيقة بالخطاب الأدبي فهو المنتج للدلالات المبثوثة في ذلك الخطاب، وبهذه الخاصية يعتبر أوسع من الوزن « الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه ، وبذلك يكون الإيقاع نسقا للخطاب وبنية لدلالته »[21].

أما عند الدكتور محمد غنيمي هلال فيؤكد أن الإيقاع أشمل من الوزن «فهو يقترن باستمرار بمصطلح الوزن ، على الرغم من أنه ظاهرا أشمل و أعم من الوزن ، فهو وحدة نغمية تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة ....أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت »[22].

فالدارسون المحدثون يعتبرون أن الكلمة هي التي تمنح المعنى للوزن وليس العكس وإلا أصبحت جل الأوزان مناسبة لمعاني مخصصة تبعده عن القدرة التأويلية التي يمكن أن يستثمرها الملتقي في إعطاء أكثر من دلالة لتكثيف البنية العميقة التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص .

كما أن للوزن علاقة وثيقة بالإيقاع لكن هذا الأخير أعم و أشمل ، فهو نتيجة الحركة التناغمية التي أنتجها تتابع المقاطع ، أما الوزن فهو الأجزاء التي تسهم في بناء الإيقاع ، وهذا التعريف يعود بنا إلى ما قاله أبي حازم القرطاجني الذي جمع بين الوزن و الإيقاع عندما اشترط تماثل الأجزاء ، إذ تخلق القاسمة التي تفصل الشطرين شيء من التوازي الذي يخدم البناء الإيقاعي .

ثانيا : الوزن والإيقاع في الاجتهادات الغربية بين الإقرار والتجاهل

لم تغب متلازمة الوزن والإيقاع في الدراسات الغربية قديمها وحديثها، حيث تلونت بأصباغ أزمنتها وما حوته معارفها هذه الأخيرة أضفت بظلالها على مفاهيم الثنائية الشعرية.

1- في الدراسات الغربية القديمة:

اشتهرت النظريات اليونانية بنزعتها الفلسفية في تحديد المفاهيم وبخاصة ما تعلق بالخطاب الشعري وقضاياه، ومن بين من تعمق وأدلى بدلوه في إعطاء تحديدات و تخصيصات لمفهومي الوزن القافية نجد أفلاطون وتلميذه أرسطو. 322ق م

يرى أفلاطون (ت347ق.م) أن الانسجام والإيقاع عنصرين أساسين في الشعر، مردهما إلى النزعة الطبيعية في الإنسان « فالوزن عنصر عرضي في الشعر بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري،وفي هذا دليل على الارتباط بين الشعر والموسيقى »[23].

فلا أهمية للوزن وتفعيلاته مادام الإيقاع وموسيقاه يحدث انسجاما فعليا في النص الشعري،

فاتنا المتلقي مستهينا بفعلية الوزن وإنزال قيمتها إلى العرضية . فالإيقاع عنده أهم من الوزن.

إن الإيقاع عنصر أساسي لابد من تواجده في النموذج الشعري فهو الذي يحدث الانسجام بين الحركة و السكون ويحقق التناسب بين الصور المتجسدة في التفاعيل الوزنية عبر فترات زمنية متناسبة، كما أنه يحمل التوازنات النغمية والدلالات النفسية والاجتماعية .

أما أرسطو فيرى أن الشعر منجملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة باللحن وبالكلام وبالوزن ،وأن الأشعار اليونانية قد وزنت إما بوزن إيلاجيا الثالث المؤلف من أربعة عشر رجلا ،وإما بوزن التروكي من أربعة وعشرين رجلا ، وهي المقاطع ....وعلى هذا فإن تفسير كلمة رجل بالمقطع ليس واضحا ولا دقيقا ، ولكون استعمال اللفظ لدى أرسطو وعند العروضيين الفرنسيين متولدا عن النظريات اليونانية مرادا بها مجموع مقاطع.[24]

حيث يولي أرسطو اهتماما بالغا للوزن المحدد للمقاطع الذي يؤدي توالها وتكرارها إلى تولد اللحن والموسيقى.

كما أن الإيقاع عند الدارسين الغربيين القدامى لطالما اقترن بالقافية فلم يرد البتة منفصلا عنها رغم انتشار الآراء وتداخلها فهو يعني عند اليونانيين الحركة المنتظمة الموزونة .Rythmos في تحديد ماهية كل منهما ،يعني أن الإيقاع Rythmos عند اليونانيين الحركة المنتظمة الموزونة .

وهو بهذا المفهوم بقي سائدا حتى القرن السادس عشر ثم تم الفصل بينهما ، وأدرك "بولدير" بحسه الفني أن الإيقاع ليس في غنى عن القافية ، ولا القافية في غنى عنه فكلاهما يستجيبان في الإنسان إلى الحاجيات الخالدة والرتيبة والسيمترية والمفاجئة[25].فكل من الإيقاع و القافية يسيران بدفقة اهتزازية من البنية الزمكانية التي تزحزح بامتدادات آنية و رؤيا مفاجئة ، فهو لا يتحقق إلا بترداد فونيم صوتي يمنح المتلقي المتعة .

2- عند المحدثين الغرب :

من أشهر من تناول قضية الوزن /الإيقاع نجد جون كوهين الذي لا يؤمن بوجود الوزن إلا إذا قام على علاقة بين الصوت و المعنى « فهو إذا بناء صوتي معنوي فهناك صوت يستدعي دلالة أو يستدعي معنى »[26].

كما سن كوهين جملة أسس يقوم عليها الوزن في الملفوظ الشعري :

أ-أن ينطبق على أي لون من ألوان النثر.

ب-أن ينطبق على كل شعر تقليدي أو حر.

ج-أن يكون مبني على المعطيات الخطية .[27]

إن الوزن الذي يولد بتجانس الأجزاء وتماثلها يطلب معنى فذلك الانسجام يستدعي مدلولات تخدم البناء العام للنص الشعري أو الرؤية الكلية المنبثقة من ذات المبدع، سواء كان نظما تقليديا أو حرا بعيدا عن أي لون من ألوان النثر.

أما الإيقاع عند "جون كوهين "فهو « تردد زمني يمنح الأذن تناغما صوتيا »[28] فكما هو واضح أن

كوهين لم يفرق بين الوزن و الإيقاع في حين حدد وظيفة كل منهما فالوزن صوت يستدعي دلالة ، أما الإيقاع فهو ترداد أو تكرار للوحدات الفونيمية المحدثة للنغم الموسيقي عبر فترات زمنية نستدرك من خلالها ما استغرقته عملية التوقع .

ونجد جيرارد هوبكن لم يحد عن هذا التصور إذ يرى « أنه مقال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية »[29] فهو بناء صوتي أساسه التكرار الفونيمي للوحدات الإيقاعية .غير أن "كوليردج" راح يربط بين الإيقاع و الوزن بقوله «فهو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقيع زيادة كبرى ، بحيث أنه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية ، أيضا يكاد التحديد يصبح كاملا وعلاوة عن ذلك ، فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه »[30] فالإيقاع والوزن كل واحد منهما ليس في غنى عن الآخر بتحديد النسب المتجانسة المكونة من الأجزاء و القافية ، فيحصل التوقع و الإحساس بتدفق النغم الإيقاعي عبر فترات زمنية نستدرك من خلالها ما استغرقته عملية التوقع .

وكما يقول الدكتور "بول فريس"« لا يسمى البناء إيقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة ».[31] فتردد الأحداث و تألفها يمنح الأذن حسا فنيا يخلق الانسجام بين النص و المتلقي « فهو النسيج من التوقعات و الاشباعات والاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع »[32] .

و أدرك " ريتشاردز" أن تتابع المقاطع وانسجام الوحدات الإيقاعية وتجاورها كان بمثابة الاستجابة للدلالات والإيحاءات النفسية المنبثقة من لبنة الخطاب الأدبي ، فالشاعر وليد بنية زمكانية يبحث فيها عن بديل من أجل القضاء على صور الصراع ، لكنه لا يصل فيعود من حيث بدأ ، لهذا أصبحت القصيدة المعاصرة بنية كلية يندرج ضمنها أهم عنصر موكل لها ، ألا وهو الخيبة وعدم اكتمال الحلم .[33]

خلاصة:

من خلال تعاريف الوزن عند القدماء والمحدثين نجده يتمظهر في مظهرين : أولهما الذوق الذي يمنح النظم الشعري حلاوة وطلاوة ، فما ينظمه الشاعر ينبغي أن لا يخالفه ، وقد كانت العرب تعتبره معيارا للجودة ، أما المظهر الثاني فهو العروض كل ما له صلة بالأوزان.

أجمعت المفاهيم المحصورة فيما يخص الوزن أنه نظام مبني على تناسب الحركات و السكنات ، عبر فترات زمنية متناسبة .

أما الإيقاع فهو عنصر أساس لا بد من تواجده في النموذج الشعري ، فهو الذي يحدث الانسجام بين الحركة والسكون ، كما له ارتباط وثيق بالوزن ، غير أن هذا الأخير أشمل وأعم فهو نتيجة التناغم الموسيقي الذي يحدثها تتابع المقاطع والأصوات والأحداث فهو نسيج من التوقعات والاشباعات والمفاجآت على حد قولهم.

الهوامش

[1]أبو علي حسين بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر أدابه ونقده ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية بيروت ط1 1422ه 2001م ج1 ص 121 .

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة دار الكتب العلمية بيروت ط1 1982 ص 287 .

[3] أبي يعقوب بن يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي ، مفتاح العلوم ، مطبعة مصطفى الحلبي و أولاده ط1 1356ه/1937م ص 245 .

[4]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ط2 1981 ص 263 .

[5] ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ،م8 ، ص408 .

[6] عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر ، القاهرة، ط1،2003،ص139

[7] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية ،ط3 ، ص53 .

[8] ينظر المرجع نفسه ص 156

[9] رشيد شعلال ،البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، مخطوط رسالة ماجستير معهد الآداب جامعة عنابة ،1993.نقلا عن ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص248 .

[10] شكري عياد موسيقى الشعر العربي مشروع لدراسة علمية ، دار المعرفة للنشر ، القاهرة ،ط1978،2،ص154-155.

[11]إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ط3 ، 1965 ، ص8-9 .

[12] إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ، ص13 .

[13] عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص141 .

[14]ينظر محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية تونس 1979 ص 45 .

[15] محمد العياشي ، نظرية الإيقاع في الشعر العربي ، ص41 .

[16] المرجع نفسه ص42 .

[17] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي دار العلم للملايين ، بيروت ط2 ،1981 ،ص89

[18] - عزالدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية) دار العودة بيروت ط3 ،1981،ص54 .

[19] عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص 63 .

[20].مختار حبار ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته ،ديوان المطبوعات الجامعية وهران 1997 ص 29 .

[21] محمد بنيس ، الشعر العربي المعاصر ، بنياته وابدلاتها ، ج3 الشعر المعاصر دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 1990 ص 107 .

[22] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة بيروت ط1 ، ص 435-436 .

[23] رشيد شعلال ،البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام ، مخطوط رسالة ماجستير ص نقل عن أرسطو ، فن الشعر ، تر عبد الرحمان البدوي ، دار الثقافة بيروت ، ط3 ،ص249 .

[24]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، الدار العربية للكتاب ،تونس ،ط3،2008،ص 101 .

[25] –عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر نقلا عن

Michel aquien ,dictionnaire de poétique libraire général française ,petit la rousse édition 1989.paris 252-253 .

[26] جون كوهين ، النظرية الشعرية ، (بناء لغة الشعر واللغة العليا) ،تر، أحمد الدرويش دار غريب للطباعة والنشر ط4 ،2000 ، ص74 .

[27]المرجع نفسه ص 75 .

[28] جون كوهين ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر ،اللغة العليا) ص114 .

[29] المرجع نفسه ص 76 .

[30] عن يوسف حسن بكار ، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد) دار الأندلس للطباعة والنشر لبنان ط2 ، 1982 ، ص 208 .

[31] المرجع نفسه ص114 .

[32] د. شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ص156.

[33] المرجع نفسه ص157.

التجريب في رواية حائط المبكى للأديب عز الدين جلاوجي

أ. هشام تومي
جامعة العربي التبسي تبسة- الجزائر

الملخص- تعالج هذه الورقات تجربة جديدة للروائي عز الدين جلاوجي التي عنونها بـــ: حائط المبكى حيث أبانت عن سماتها التجريبية شكلا ومضمونا، ليضاف هذا العمل إلى عديد الأعمال الروائية لكاتبها الذي راهن على التجريب رافضا إعادة نفسه، بتمرده على سلطة السائد وكسره للنماذج السابقة بانفتاح تجربته على تعدد القراءات مستفزة قارئها بعديد الأسئلة والاستفسارات، حاملة إياه إلى أغوار النفس البشرية يستبطنها ويحلل تفاصيلها، مستعينا بالفن- الرسم- في تشكيل عالمه المتخيل وبأسلوب الهذيان والأحلام والكوابيس في سرد أحداثه.

الكلمات المفتاحية: التجريب، حائط المبكى، عز الدين جلاوجي.

Astract— These papers deal with a novel experience by the novelist Izz al-Din Jalawaji, Which they called Hayit Elmabka which showed their experimental features in form and substance To add this work to many works of fiction to the writer who bet on experimentation refusing to return himself, Rebelling against the prevailing authority and breaking it into the previous models openness of his experience on the multiplicity of readings provocative reader many questions and inquiries, Carrying it to the depths of the human soul, entraps it and analyzes its details, Using art - drawing - in the formation of his imaginary world and in the manner of delirium, dreams and nightmares in the narrative of events.

I المقدمة:

يعد الأديب عز الدين جلاوجي من الروائيين الذين لهم إسهام واضح في تغيير مسار الرواية الجزائرية في تحولاتها صوب خطاب متجدد يتميز بالديناميكية والحركية وعدم الثبات، بل أبانت أعماله عن اقتداره الولوج أبواب التخييل بابتكار وإنتاج أشكال فنية قادرة على أن تسمو للعالمية- ترجمت روايته الفراشات والغيلان للغة الاسبانية- باتجاهها صوب المختلف الإبداعي ونبذ السائد العادي، مقدما البدائل التي تقوم على الاختراق والتجاوز، لتحقق أعماله نفيا للتكريس ورفضا لتقاليد الكتابة الجاهزة، بل تصبح بحثا مستمرا عن آليات وتجارب تسهم في النهوض بالأدب كي يتماشى وروح العصر، إذ ينبع التجريب عنده من الواقع الثقافي والحضاري والأدبي والفني الذي يسود الراهن مراعيا ذائقة القارئ في كل ما يكتب.

جاءت روايته الأخير المعنونة بحائط المبكى لتدل على هذا الخروج نحو مغامرة الكتابة التي

تشتغل على بنيات الحكي بوعي جمالي خلاق يشي برغبة في التجديد من أجل إكساب العمل الأدبي الخصوصية والتفرد، لأن الرواية –عموما- فن يقترن بطبيعة التجربة الإنسانية المتبدلة والمتغيرة دائما، فهي على هذا الأساس ترفض الثبات أو الركون في قالب محدد، فانفتحت هذه الرواية على آليات التجريب المتعددة، وتأسيسا عليه ستبحث هذه الورقات عن أهم تمظهرات التجريب بطرح سؤال يتمحور حول كيفية تجلي التجريب في رواية حائط المبكى؟

II التجريب على مستوى عتبتي العنوان والإهداء:

1 أولا: عتبة العنوان Le titre:

يعد العنوان من أهم العتبات النصية التي تحيل على دلالات متعددة "من حيث هو نص صغير"[1]، وتطل على كثرة المعاني وتعدد التأويلات، إذ يقدم نفسه بصفته عتبة الولوج لداخل النص الذي لايزال بكرا ويحتاج إلى من يسبر أغواره بعديد القراءات "ومادام العنوان عتبة من عتبات النص فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي"[2]، وهو بذلك عنصر مؤسس لأدبية النص وشعريته، وعلى هذا الأساس نجد محمد مفتاح يشبه العنوان باستعارة الرأس يقول: " إن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه(...)،فهو-إذا صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد"[3]

تأسيسا على ما سبق نلفي العنوان يعرف بهوية النص باعتباره علامة إحالية تشي بجانبها الوظيفي من خلال تعريفها بالعمل الأدبي، وتنم عن العلاقة الوطيدة الرابطة بين العنوان والنص، فالعنوان "رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"[4].

بالعودة إلى الرواية نجد الكاتب عز الدين جلاوجي قد اختار لمغامرته الجديدة عنوانا مخاتلا ومراوغا ومربكا لعمله، حيث أن أول ما يسترعي اهتمام القارئ ويشده ويجذبه بل ويثير فيه الدهشة والإغراء والاستفزاز هو هذا العنوان الذي يحمل عديد الدلالات و يبعث إلى إعمال العقل بكثير التأويلات –حائط المبكى-، الذي يحيل على مكان مقدس سواء عند المسلمين أو اليهود ولو اختلفت التسميتين، ربما أول ما يتبادر إلى الذهن أن هذا العمل الأدبي يتحدث عن القضية الفلسطينية باعتبارها موضوعا قوميا وجرحا إنسانيا لم يلتئم منذ وعد بلفور في إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، يحيلنا إلى نكبات العرب ونكساتهم أمام شرذمة من المغتصبين، يذكرنا بالتخاذل العربي على مر السنين... –إذ الأرض الفلسطينية مغتصبة والحائط أيضا تم الاستيلاء عليه بالقوة-، والبارز في الأمر أساسا أن هذا العنوان مشحون بدلالات دينية حيث أنه في الثقافة الإسلامية سمي بـ حائط البراق لأن النبي الكريم في رحلة الإسراء والمعراج قام بربط دابته البراق بحلقة في هذا الحائط وهو أحد جدران المسجد الأقصى إذ يعد وقفا إسلاميا يسيطر عليه اليهود حاليا، وأطلقت تسمية حائط المبكى نظرا للطقوس التي يقوم بها اليهود بجانب الحائط من بكاء وحداد وصلاة على بقايا هيكل/معبد سليمان المزعوم، وقد أصبح معلما ورمزا يهوديا دينيا مشهورا.

لقد اجتمعت في هذا العنوان -المكون من جملة اسمية جاءت من الناحية النحوية خبرا لمبتدإ محذوف تقديره هذا، فالجملة نحويا تأتي: هذا حائط المبكى والحذف هاهنا دل عليه دليل، إذ لم يحدث التباس في ذهن القارئ/المتلقي أو حتى السامع حين حذف اسم الإشارة وأبقي على المشار إليه.- الوظائف التي حددها جينيت وهي : الوظيفة التعيينية وإغراء للجمهور، وتعيين المضمون عن طريق فك شفرات النص الروائي من الداخل.[5]

بمجرد دلوف عالم الرواية الرحب نرتطم بسحر الحكاية المؤججة بالتخييل الفني، ليحدث خرق في أفق انتظار القاريء وهو يسافر بين فصول الرواية من مفارقة صارخة وسط عوالم كافكاوية مليئة بالوسوسة، والصدفة، بالهذيان والأحلام والاضطراب، القلق والكوابيس المتناثرة –والفن- هنا وهناك، وأمام هذا العمق الفني يدخلنا الروائي إلى متاهات السرد التي يجيدها لينبش في أعماق النفس البشرية على شكل مرسم تتلاعب فيه ألوان فنان تشكيلي مغامر يرفض القيود والحدود، متجاوزا كل مصاعب الحياة آلامها وانكساراتها وخيباتها "دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم ألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصب في اللوحة كل آلامي و آمالي، كل أحلامي وانكساراتي..."[6] ويحلق ويحط أنا شاء، وفي كل هذا مراهنة على الاختلاف والعدول الذي يحيل على التشويق والإثارة من أجل الحلول في تفاصيل الرواية التي لاتحيل البتة على ما استشفه وأغراه من العنوان في البداية، بل تنساب أحداث الرواية بين أصابع القارئ كحفنة رمل تأبى البقاء، حتى يخيل له أنه أمام زاديك فولتير، أو أمام أسطورة بيجماليون الذي عشق تماثيله... فأبانت قصته عن علاقة غير معهودة بين الفن والفنان، فما حائط المبكى إلا وهم فنان وقف على أطلال ماضيه يستنطق الذكريات في محراب الفن، إنه حائط الذكريات المأخوذ من مرسم الحياة، فـ"ما أتعسنا حين نجر خلفنا ذكريات بئيسة حزينة"[7].

2 ثانيا: الإهداء: Le Dédicace

يشكل الإهداء بما أنه تقليد ضارب في القدم لعراقة استخدامه ظاهرة ثقافية وعتبة نصية مؤثرة ومهمة تعرفنا بخصوصية المرسل إليه، فعادة ما تصدر الروايات بإهداء موجه إلى جهة معينة، فقد يكون لشخص أو لمجموعة من الأشخاص حسب رغبة الكاتب وحريته حتى يصبح الإهداء "عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية، فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة"[8] لكن على الرغم من مساحة الحرية التي تمارس في هذا الفضاء النصي عن طريقه إلا أنه قد يلعب دورا مهما في فك مغاليق الرواية بصفة عامة، إذ يقدم خدمة للعنوان من خلال وظيفته التوضيحية له فيأتي بمثابة المتمم والشارح لمقصدية النص أيضا، إذ تمكننا هذه العتبة من معرفة بعض حيثيات العالم التخييلي، حيث يكشف لنا العلاقة المضمرة خلف الفصول بين الكاتب والشخصية التي وجه إليها هذا الإهداء، والظاهر أن هناك أنماطا للإهداء حسب تقسيم جيرار جينيت على حسب المهدى إليه Dédicataire[9]:

المهدى إليه الخاص، وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه اللذين

تربطهم به علاقة شخصية (ود ومحبة).

المهدى إليه العام، ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الإجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية، أو أحزاب سياسية، أو لرموز وطنية وقيم حضارية،...

الإهداء الذاتي،... وهو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة أي لإهداء الكاتب للكاتب نفسه...

بعد هذا التعريج حول بعض المفاهيم المتعلقة بعتبة الإهداء نعود إلى نص الرواية لنلفي إهداء الروائي يندرج ضمن النوع الأول –أي الخاص- وقد وردت فيه هذه الأسطر الشعرية والشاعرية:

إليك سيدتي

.....

واقف عند العتبات

استجدي البركات

يا أميرة البهاء

والحسن والنقاء

امنحيني من دواليك كأسا

اسقيني من دفئك همسا

شكليني بالبياض وبالسواد

وبما شئت من ألوان الوهاد

لوحة للخلود

سهما لا يعود

مترع بالعشق حد الممات

مثخن بالحلم والأمنيات

.....

ينفتح هذا الإهداء على أسئلة متعددة ترتبط بهذه السيدة التي تشبه القديسة أو العذراء في صفائها والنقاء حتى يتبادر لذهن القارئ أولا الملمح التجريبي القائم على بلاغة المفارقة بين العنوان والإهداء من ناحية، ومن ناحية أخرى ينتصب السؤال حول المهدى إليه الخاص في هذه الرواية، ولا تنكشف للقارئ كثير الأسئلة إلا بعد ممارسة القراءة الفاحصة لفصول هذا العمل المغري لأن هذه السيدة مختلفة عن جميع النساء حتى صار البطل "أكثر يقينا من أن لا فن دون امرأة، بل ولا حياة دون امرأة أيضا"[10] حيث انعجنت كلمات الروائي حتى أفضت قريحته أسطرا شعرية عذبة حولته إلى شاعر صوفي يدعو إلى الحلول على شاكلة محي الدين ابن عربي أو الحلاج... متغزلا يشبه عنترة عبلة أو جميل بثينة... مهداة لسيدة طالما تحدث عن حسنها في ثنايا الرواية إنها السمراء الفنانة التي عشقها واختارها وسط كل من قابلهن من جميلات، حيث تعج الرواية بأوصاف ترتبط بالسمراء المدهشة

حيث وسمها بالملاك السماوي الذي خلق فقط كي يشبع العيون والقلوب فرحا بدل الأحزان، نورا ويقينا مكان العتمة والظلام، صاحبة الابتسامة الساحرة التي تأسر الروح والكيان، تداعب الحرف وتشكل منمنمات بارعة وتعصر من اللون أفضية تدعوا إلى حب الجمال، إنها نبية الفن التي تذهب خيالات وهلوسات، وكوابيس واضطرابات البطل الذي أقحم في جريمة دون أن تكون له أي حرية للاختيار وظلت تطارده هاذي الخطيئة على طول صفحات السرد، ولا تركن نفسه البئيسة ولا يحس بصفاء الذهن واطمئنان القلب إلا بلقاء السمراء يقول: "آه يا سمرائي أنت دهشتي التي لا تنتهي، أنت حلمي الأبدي، أنت وحدك من يقهر الشيطان داخلي، كل الأميرات إماء لسمرائي،..."[11]

III التجريب على مستوى اللغة:

اشتغلت رواية حائط المبكى على اللغة بامتياز حتى ألفينا الروائي يقوم بصقلها وتطويعها مثل نحات يروم الجمال بكل أبعاده لما ينحته، حتى امتازت بالعذوبة والشفافية واللطافة، وهذا ما أبان عن مراهنتها على فعل التجريب وخوض غماره، الذي استدعته ضرورات التعامل مع اللغة باعتبارها قيمة جمالية تسمو على اللغة الهجينة أو لغة التخاطب العادي حتى أن القارئ يلاحظ عدم توظيفها لعديد المستويات اللغوية كما عهدها في عديد الروايات، بالعدول عن اللغة المعيارية والحلول في نظامها الجمالي، بتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة خلف براعة التأليف فاللغة في الرواية لم "تعد علامة ممتلئة تكتفي بنسخ الواقع المتوهم، بل غدت جزءا من مغامرة الكتابة وعنصر بحث عن محتمل الرواية وممكناتها المتعددة."[12] التي تنم عن الاقتدار في الإتيان بما هو إبداعي مختلف أمام السائد المؤتلف، فهي بمثابة القالب الذي تصب فيه هواجس الروائي فـ "باللغة تنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[13] في صوغ تراكيب وألفاظ تروم التشكيل الفني خارقة أفق التلقي لما هو متعارف عليه بالتجاوز والابتكار عن ما هو نمطي ومستهلك لأن "اللغة هي التفكير وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها. إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر، إذن، إلا داخلها أو بواسطتها. فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... الحب دون لغة يكون بهيميا."[14]

تتفجر اللغة –في رواية حائط المبكى- مستعيرة سحر البلاغة بإيحاءاتها وتوالدها في تأكيدها الاشتغال على لغة يتنفسها عز الدين جلاوجي في كل كلمة شكل منها لوحات فنية تمتح من لغة العشق للأنثى والعشق للفن وكلاهما لابد أن يعامل بلغة مصفاة وعالية لغة تكتب نفسها بعد تعتيقها، تبعث على الرقة والتأنق ممزوجة بمنمنمات عمر راسم، وفن الحروفية بأنامل شيخ الخطاطين ابن مقلة، وألحان كمان المراكشية وصوتها الشجي العندليبي، وموسيقى العود والناي والقانون بأنامل فريد الأطرش، ورياض السنباطي وغيرهم... إنها لغة الفن والفنانين بل لغة الشعر في مجازاته باستعاراته وكناياته بتشبيهاته وانزياحاته وتكثيفه وإيجازه يقول: "كان الجو رائقا، بعض سحب متناثرة هنا وهناك يراود بعضها البعض في حميمية عجيبة، تتعاشق ثم تتهاجر، كأنما تخط

أروع معلقات الحب، شمس دافئة تتربع في عرش السماء فرحة مزهوة، البيضاء مترعة بالخضرة وهي تمتد بدلال على شواطئ البحر، وهو يغسل قدميها كأنما يقدم قرابين الولاء."[15]، والملفت للانتباه أيضا ما يتجلى في بلاغة اللغة عند عز الدين جلاوجي من خلال مقدرته وبراعته على الوصف الدقيق الذي "يستخدم ليقوم بدوره في تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية وخلق عالم يؤكد –بفضل تشابهه مع عالم الواقع- أنه لا يفعل سوى تصوير هذا الواقع ونقله،..."[16] حيث تواجهنا عديد اللوحات اللغوية التي انبنت على توصيف يغرق في ذكر تفاصيل الموصوف كأن الروائي مصور فوتوغرافي ينقل الحدث بعديد تفرعاته بمشاهد تفتن القارئ مثل تقديمة وصفا على لسان الراوي للفتاة التي ظلت تشغل باله وتسكن خياله وتشعل فتيل الحرب بالحبر في كلماته "سمرتها النضرة، عيناها السوداوان الواسعتان وقد تغشاهما ذبول، حاجباها المعقوفان كخطاف أعياه التجديف في الفضاء البعيد، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أبيض طويل، ابتسامتها البريئة التي ظلت توزعها على كل من يحييها، أو حتى يمر قريبا منها، شفتاها اللتان كانت تداعب بهما فنجان القهوة الساخن، ملابسها الخريفية الأنيقة،..."[17].

IV التجريب على مستوى التيمة:

3 تيمة الغوص في أعماق النفس البشرية:

شكلت الرواية وعبر كامل صفحاتها استبطانا للنفس البشرية، إذ عجت الأحداث المسرودة بحديث النفس وترك العنان أمام الذاكرة التي سجلت الأحداث بكثافة سيكولوجية "وهكذا تحول السرد من حوادث تتسلسل زمنيا إلى مشاعر تنبثق دون إعداد مسبق من داخل النفس البشرية... بل أصبحت استكشافا لخبايا النفس التي لم تطرق من قبل، وغوصا في أعماقها بحثا عن حقيقة أعمق من الحقيقة الخارجية للحوادث والأشياء والظواهر المألوفة للحس الخارجي. باختصار أصبح جل إهتمام الكاتب بالشخصية بدلا من الحدث..."[18]، والشخصيات في رواية حائط المبكى نحتت في عالم كله هواجس ومخاوف وأسرار بداية من السمراء رمز الفن والافتتان والصفاء والحب والجمال التي تربت بعيدة عن حنان الأم والراوي الرسام الذي يعشق عديد الفنون الثائر والمتحرر، والخائف المقهور المضطرب والقلق التعيس الذي ظل يعيش هذه الأهواء التي جعلته يعاني الوسوسة والانعزال إذ الجريمة التي كان شاهدا عليها أخذت منه هويته فهو دون اسم، فمرة واو ومرة هاء، وأخرى ميم، جعلته ينكفئ على نفسه شارد الذهن يعيش الهواجس المتكررة "اشتد صراخي وأنا أغسل يدي من الدم للمرة الألف دون جدوى، ولم يكن أمامي هذه المرة إلا رأس السمراء، ملقى على الطاولة والدم يتفجر من أوردة الرقبة،...رحت أتأمل حوالي، كل شيء كان عاديا..."[19]، إلى غير ذلك من الشخصيات الفاعلة والموظفة في هذا العمل الروائي.

فعن طريق الراوي العليم الذي سيطر على الأحداث لا نجد رأيا آخر يناقضه أو يتدخل في سرد أحداثه، قدم لنا العالم الروائي بعينيه وفقط، حتى صارت الرواية شبيهة بالمذكرات الشخصية التي

حملت عبر فصول الرواية ذكريات للطفولة "لم أكن قد بلغت السادسة من عمري حين أنجبت والدتي بنتا،..."[20] وللشباب "...يقينا لن تقهر شابا في الخامسة والعشرين يتمتع ببنية رياضية صلبة،..."[21]، فالراوي فاقد لهويته وتسميته "انحنيت قليلا وأنا أطوق سمرائي، وهمست في أذنها باسمي الحقيقي، حين استوت بدرت مني ضاحكة تكاد تكون هستيرية، هي الآن تعرف أني ميم، لكن والدي يسميني واوا،..."[22] لا نعرف عنه شيئا سوى حروف متناثرة، حتى التقاليد الروائية المعروفة في العنونة الداخلية – التجربة السابقة والتي تحمل عنوان العشق المقدنس نجد عنونة لفصول الرواية- قد غابت واستبدلت بالأرقام المتدرجة من 1 إلى 50، وعلى هذا الأساس أصبح الراوي قائما بسرد الأحداث وممثلا وموضوعا للسرد في الآن ذاته، فقصرت المسافة الفاصلة بين السارد والشخصية المحورية نظرا لاستعمال ضمير "الأنا" الذي يحيل على الذات مباشرة، حيث عد هذا الضمير أكثر قدرة على تجاوز الفروق الزمنية والسردية بين السارد والزمن جميعا، فتكون أحداث القصة لصيقة ومندمجة بروح المؤلف، حتى يخيل إلى القارئ أن المؤلف هو الشخصية التي تنهض عليها الرواية، وتظهر أهمية استعمال هذا الضمير في استطاعته التوغل في أعماق النفس البشرية وتعريتها والكشف عن نواياها بحق، فتقدم أحداث الرواية للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون، فيصبح العمل الروائي بأكمله كلا يدعو إلى التشويق فتزيد في القارئ تعلقا وأكثر تشوفا[23].

بنيت رواية حائط المبكى على أزمنة وأمكنة وأحداث من ما اكتنزته الذاكرة بطريقة خيالية مبتكرة تحيل إلى تجارب إنسانية وحضارية وضعت في قلب هذه التجربة الجديدة، فتحطمت وفقا لذلك الحدود الفاصلة بين الزمان والمكان والأحداث إذ أصبحت كلا واحدا يجول في ذهن الشخصية، فأحداث الرواية ما هي إلا مدركات للشخصية التي سلكت مسالك التذكر والتخيل التي تموقعت في الذهن وانسابت عبر فصول العالم الروائي بتقنيات مختلفة كالمونولوج الداخلي المباشر "وتبادر إلى ذهني سؤال محير، هل جمع والدي بين السادية والمازوشية، وقد كان يوغل في تعذيب غيره وتعذيب نفسه؟ لكن الأولى أن أحيطها علما بما أعرف من أسرار عن القاتل، أليس من الأولى أن تعرف حماية لي ولها؟ وندت في أعماقي ضحكة ساخرة بائسة أليمة، ما أصفلني! هل سأخبرها أيضا أني سفاح كبير؟"[24] والوصف عن طريق كثير المعلومات التي جاءت مبثوثة تكشف عن دواخل الشخصيات وميولاتها وتفاعلها في هذا الفضاء الفني، كما اشتغلت الرواية على تيمة مهمة في ثناياها وأبعادها وتعبيراتها ودلالاتها وهي تيمة الفن حيث احتل الحديث عن الفن والفنانين مساحة كبيرة عبر كامل الرواية، إذ جل الأمكنة التي تجري فيها الأحداث أو يسردها الرواي لا تكاد تخلو من لوحات فنية بديعة لمشاهير في الفن التشكيلي، أو مرسومة بيد الراوي نفسه باعتباره فنانا يرسم بالسرد لوحات فنية تسجل كل ما يحدث من حوله، حتى أن المكان الأول الذي افتتحت به الرواية مدرسة للفنون الجميلة يلتقي فيها السمراء الملهمة التي شغلت أيضا مساحة كبرى من ذاكرة الرواي ولوحاته "وأغمضت فجأة عيني وأنا أسند ظهري إلى النافذة المطلة على الحديقة الكبيرة، كنت أعصر ملامحها كأني أستدر حبة برتقال شهية، وهي حالة لم تسكني من قبل مع كل الملامح التي رسمتها، العادة أن

أسمح لها بالاختمار في ذهني أياما وربما شهورا، هذه السمراء المدهشة المارقة عصفت بكل عاداتي، وراحت عشرات الوضعيات للوحتها تصر على الحضور،"[25]، فجاءت الرواية سيمفونية ورسالة للفن يجتمع فيها الأديب والرسام والشاعر والنحات... .

V استثمار الفن/توظيف اللوحات الفنية

4 الرسم بالسرد/الفن هو الحياة:

عادة ما تتعضد الصورة اللغوية في الأعمال الأدبية ونريد منها الرواية كنوع أدبي مستحدث على وجه الخصوص بالصورة البصرية، وفي هذا دلالة على سمتها التجريبية وعدم ركونها وثباتها على تقنيات وأقانيم واضحة أو راسخة بانفتاحها وامتلاكها قابلية الشذوذ على القاعدة، حيث تعمد إلى تطويع الأجناس الأدبية وغير الأدبية بضمها وإدخالها عالمها الرحب حتى تصبح خادمة لجمالية العالم الروائي لأن "خلود النص ترجمة لانفتاحه وإنسانيته وخصوبته الجمالية."[26]

قيل أن الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت، وجاء في الثقافة الصينية ما مفاده أن الصورة بألف كلمة، وتأسيسا على هذا نجد اعتماد الروائي على البعد البصري في روايته كملمح تجريبي في الكتابة الروائية التي تضاف إلى مغامراته المتعددة من خلال استثمار الفنون التشكيلية ممثلة في الرسم تحديدا، إذ تبنى عوالم الرواية على شخصيتين يجمعهما مكان للفن وهو مدرسة الفنون الجميلة التي شكلت بؤرة انطلاق الأحداث وتناميها، ليتشكل كل حدث بأنامل الروائي لوحات فنية خالدة رسمت وعلقت بحائط مرسمه كما استعان بلصق بعض اللوحات الفنية العالمية على صفحات الرواية، التي تنم عن غاية تدفع المتلقي صوب استكشاف الوشائج الرابطة بين اللوحة والأحداث المسرودة كجانب ترميزي ملغز وصامت يحيل إلى أشياء صارخة بفتح شهية المتلقي كي يعدد تأويلاته باحثا عن حلول لتشكيلات خفية لتفاصيل مرئية تعبر عن ما يجول في العقل، لأنها تعبر عن مكنونات النفس ونوازعها المختلفة وأحايين أخرى يكون الاكتفاء بذكر عديد الفنانين من المشاهير والعالميين في عالم الفن عموما كالرسامين والأدباء والخطاطين والموسيقيين والمغنيين الثائرين والرافضين وغيرهم حيث اختار ما يتناسب والتجربة المرتبطة بالتيمات التي اشتغلت عليها روايته خاصة ما تعلق بالجانب النفسي الذي تلعب فيه الأهواء دورا بارزا، حيث تميزت عديد الفصول بالرغبة والغبطة، الحزن والفرح، الحب والكراهية بالغثيان والقلق، الخوف والهستيريا نتيجة تقنية التداعي وسيلان الذاكرة التي اعتمدت كأسلوب في سرد الأحداث فكانت خادمة للتخييل الروائي الذي يرومه المبدع.

مر الكاتب عبر متخيله صوب فن الرسم فشكل بالسرد عديد اللوحات الفنية التي ارتسمت في ذهنه في كل مرة وهو يحدثنا عن السمراء الفاتنة التي زادته يقينا، وفي كل مرة ترتسم الأحداث التي يرويها على شكل لوحات فنية عج بها مرسمه في مكان ممارسة جنون الإبداع، كما لجأ الروائي إلى توظيف لوحات فنية لمشاهير وفنانين عالميين فمر من خلالهم على أشهر مدارس الفن الحديثة والمعاصرة مثل:

الدادئية: حيث نشأت هذه الحركة في أعقاب الحرب العالمية الأولى كرد فعل عليها نظرا للظروف التي شهدها العالم جراء هذه الحرب الكونية التي قلبت كل الموازين وأدخلت العالم في بؤس وخراب شديدين، اشتهرت بانضمام عديد المثقفين والفنانين، ظهرت للوجود سنة "1916 ...في نيويورك، وبرلين وكولونيا، وباريس واختار اسم الدادائية الشاعر تريستان تزارا (Tristan Tazara)، تعبر عن القرف من الحضارة الحديثة...وهي تهدف إلى تدمير الثقافة البرجوازية وذلك من خلال رسم لوحات غريبة، فاضحة، ومناقضة تماما للذوق الفني السائد."[27].

لقد وظف الروائي عز الدين جلاوجي لوحة فنية عليها صورة لزعيم الدادائية ومؤسسها تريستان تزارا في الصفحة 28 وقد جاءت في نهاية الفصل السابع بمثابة توقيع من الكاتب، وهي للفنان العالمي مارسيل جانكو، وقد ورد ذكر اسم الصورة وصاحبها في الفصل السادس الصفحة 25 في معرض حديثه عن الكوابيس التي كانت تطارده حيث ورط في جريمة قتل لم يكن له أي دخل فيها من قريب أو من بعيد وهو الفنان الرقيق الهادئ الملائكي ولا يجد سبيلا إلا بالهروب نحو الرسم تجاه الجمال والفضاءات الحالمة الذي يطهره من أدران الحياة وخيباتها، يواجهه هذا القناع الذي يسكنه، لا شيئ غير العبث والسخط والفوضى والرفض في دعوة صارخة منه إلى رفضه لكل أشكال الجريمة التي تجعل الإنسان يخرج من فطرته إلى التوحش عن طريق هذه الصورة التي تمثل فوضى الحياة الجميلة ومن خلفها ثورة على كل القيم السائدة في معاداتها لكل أشكال البربرية، كأنه يرسم منفذا للخروج من كل أزمات الإنسان المعاصر انطلاقا من رمزية الجريمة بكل تشويهاتها في قتلها للفن والتسامح وللأنثى التي تشيأت وسط هذا الضياع الذي يلف العالم.

التكعيبية: يؤرخ لهذه المدرسة بـ "لوحة بيكاسو Picasso الشهيرة آنسات آفينون Les demoiselles d'Avignon خلال شتاء 1906-1907."[28]، والمميز في أعمال هذه المدرسة أنها تقوم على "التركيب الهندسي المعماري ... واستخدام الأشكال الهندسية على رأسها الشكل المكعب، والمخروطي والكروي."[29]،ظهرت هذه المدرسة في فرنسا على يد بابلو بيكاسو وخوان جريس وقد اعتمدت على الخط الهندسي في رسم اللوحات الفنية.

تتربع جدارية الجورنيكا لبابلو بيكاسو في الصفحة 59 من الفصل17 في النهاية أيضا وقد وظفت في خضم زيارة والدة الراوي واصطحابه لها إلى مركز الشرطة من أجل بحث قضية الجريمة حيث وصلت لأمه برقية تهديد، وفي ظل تساؤل الأم عن أسباب الجريمة نجد ذكرا لاسم فرويد الذي ارتبط بأعمال التحليل النفسي ومعالجة الأمراض النفسية عن طريق التداعي والجلسات السريرية والتي عادة ما أرجعها إلى الاضطرابات الجنسية، ونجد مصطلحي السادية والمازوشية والمعروف أنهما مرضان نفسيان جنسيان يتجسدان في التلذذ بتعذيب الغير والتلذذ في تعذيب النفس وقد وردا والراوي يخبرنا متسائلا عن والده الذي كان كثير الغياب منزويا في منزل يمارس فيه طقوسا خمرية وخيانات مع عشيقاته الكثيرات، كأنه يريد القول أن وراء ارتكاب الجرائم أسبابا نفسية، ويأتي التعريف بهذه الجدارية وبنفس الطريقة السابقة في الفصل الموالي 18 الصفحة 62 في خضم مقارنته بين لوحة للمغربي عبد الله الأطرش يصفها بدقة متناهية حيث يعلوها الجمال، تكتنز الحلم والخيال، تجمع متناقضات الإنسان، خير وشر، حياة وموت، اللذة والألم، التعاسة والسعادة...، لوحة الجورنيكا تنتصب هاهنا لتقف بجانب الإنسان والإنسانية تدعو للحياة وتناهض الموت والحروب، تنادي بالصحوة والثورة من جديد ضد كل أشكال القيود "جدارية الجورنيكا Guernica المفزعة، المدينة لهمجية الإنسان ضد أخيه الإنسان، المنددة بالحروب وسفك الدماء، كانت لوحة بيكاسو استثناء في عالم الفن، والفن التكعيبي على وجه الخصوص، رماد في الألوان، ومأساة في ملامح الحيوان والبشر،..."[30]

المنمنمات: يقصد بها الزخرفة والنقش والزينة، وتعني فن التصوير الدقيق، والمنمنمة جمعها منمنمات معناها التصاوير الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط.[31]

طالما أخبرنا الراوي عن فن المنمنمات في عديد صفحات الرواية، حيث وظف واحدة منها في نهاية الفصل 23 بالصفحة 78 للفنان الجزائري الثائر المشهور عمر راسم، في معرض حديثه عن

اليوم الذي تخرجت فيه السمراء من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، حيث لم تكن هذه الفاتنة سعيدة نظرا لغياب والداها عنها في مثل هذا اليوم، دون إحالة للوحة أو لصاحبها، إلا إشارة حول شراء بدلة العرس التي تحيل إلى زواجهما فيما بعد، لنلفي في الفصل 27 بالصفحة 89 تفصيلا لما تزوجا وسافرا باتجاه وهران صوب عيون الترك الجميلة والساحرة التي تشذ عن الوصف، إنها متحف حر للطبيعة العذراء، إنها لوحة مرسومة باحتراف، في هذا الفصل يأتي الحديث عن لوحة عمر راسم "قبالتنا على الجدار استوت لوحة عمر راسم، حرص فيها على إظهار أدق التفاصيل، فجمع بين منظر عمراني لمسجد العاصمة الكبير، وأمامه سوق تعج بالحركة وقد انخرط فيها كل الناس على اختلافهم حتى أطفالهم ونساؤهم، وفي الخلف يترامى البحر رهوا وقد عج بالسفن، ورغم الدقة التي حرص عمر راسم على إظهارها في لوحته، إلا أن ألوانه كانت قاتمة حزينة، زرقاء وبنية وسوداء، مع سحاب مركوم فوق البحر، ولا إضاءة إلا ما انعكس من نور شمس مودع على قباب ومنارات بيضاء."[32]،لوحة رسمت بأنامل فنان ثائر على الراهن على العصر عن طريق فنه بحمل لواء إحياء التراث الجزائري الإسلامي، بتصديه للمستعمر الفرنسي وسياسته الكولونيالية وأهدافه في طمس هوية المجتمع الجزائري، سلك عمر راسم سبل المصلحين على درب محمد عبده ودعا إلى أفكاره في الوقوف أمام التغريب الذي مارسته السلطات الاستعمارية، لكن في النهاية لم يجد إلا نفسه وفنه بعد أن فقد ثقته في كل من حوله، هذه اللوحة التي يسمو فيها المسجد الكبير أو المسجد العتيق، أقدم مسجد في الجزائر الذي يعود للعمارة المرابطية خلال القرن الخامس للميلاد أنشأه أمير المؤمنين يوسف بن تاشفين، وربما المميز في الأمر أن المسجد قد بني على أنقاض كاتدرائية. ربما تحيل هذه الصورة إلى الأمجاد العربية الإسلامية سابقا وفيها دعوة إلى الثورة المتجددة لمناهضة المستعمر.

يأتي هذا التوظيف كبلاغة من الروائي الذي يسرد الأحداث ولا يكف عن ذلك ليحل محل السرد بلاغة الصمت عن طريق هذه اللوحات البصرية المكملة لتواصل سيلان الذاكرة، هذا الصمت الذي يفتح آفاق القراءة والتأويل والحرية في هذا التعدد.

على سبيل الختم:

في ختام هذه الورقات يمكن أن نستشف بعض النتائج التي أسفرت عنها الدراسة والتحليل لمضمون رواية حائط المبكى للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي:

يعبر التجريب عن حرية إبداعية قائمة على ارتياد المغامرة التي قوامها التخييل والإيهام بواقعية الحدث، ورغبة في تجاوز السائد وإبداع المختلف.

أثبتت الرواية تعالقها بعلم النفس من خلال استثمارها لطروحاته، وغوصها في أعماق النفس البشرية ومحاولة تفسير ما يدور حولنا من قيم اجتماعية وثقافية تدعوا إلى تأملها وإثارة السؤال حولها وفي النهاية ما كان اسم البطل إلا –وهم- في دلالة من الروائي إلى انتصاره للتخييلي إذ سردت الأحداث بضمير المتكلم وهذا ما أدى إلى توهم القارئ بأن المؤلف هو الشخصية في سرده السير ذاتي.

عبرت هذه التجربة الجديدة التي استثمرت الفن في بنائها عن رغبة عز الدين جلاوجي عدم الركون لتجاربه السابقة بتجاوزها وخرقها.

انتصرت هذه الرواية للفن عبر كامل فصولها، فكانت دعوة صارخة إلى تمثله لأن الفن هو الحياة التي تواجه الموت، موت القيم موت الخير .

استثمرت الرواية ووظفت عبر صفحات منها لوحات فنية لرسامين عالميين مثل لوحة قناع تازارا لمارسيل جانكو ولوحة الجورنيكا لبابلو بيكاسو، ومنمنمة للفنان المبدع عمر راسم، ويبدو أن الأمر المشترك بين هؤولاء هو الثورة على الراهن والدعوة إلى التحرر، ونبذ السائد ومقت الحروب ورفض كل أشكال الجريمة.

أرادت الرواية أن تجيب عن سؤال كوني وهو: هل يمكن للفن أن يكون طريق خلاص البشرية من أمراضنا وأحقادنا؟ من حروبها وصراعاتها؟.

الهوامش:

([1]) محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، الكويت، مج28، ع1، يوليو/سبتمبر، 1999، ص455.

([2]) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ص ص18/17، ط1، 1996.

([3]) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ص72، ط1، 1990.

([4]) بشرى البستاني: قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، ص34، ط1، 2002.

([5]) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص74 ط1، 2008.

([6]) عز الدين جلاوجي: حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص24، ط1، 2015.

([7]) نفسه، ص31.

([8]) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص64 1997.

([9]) عبد الحق بلعابد: عتبات، مرجع سابق، ص ص98/97.

([10]) الرواية، ص28.

([11]) الرواية، ص21.

([12]) أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمل للنشر والتوزيع، الرباط، ص93، ط1، 1996.

([13]) عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية(دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، القاهرة، ص199، 1995.

([14]) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ص93، 1998.

([15]) الرواية، ص38.

([16]) ثريا العسيلي: أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 360، 1995.

([17]) الرواية، ص7.

([18]) محمد شاهين: آفاق الرواية البنية والمؤثرات(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص12، 2002،.

([19]) الرواية، ص14.

([20]) الرواية، ص70.

([21]) الرواية، ص11.

([22]) الرواية، ص40.

([23]) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ص ص160/159، ديسمبر 1998.

([24]) الرواية، ص58.

([25]) الرواية، ص8.

([26]) صلاح فضل: أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، ص112، ط1، 1996،.

([27]) نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون (الموسوعة الثقافية العامة)، دار الجيل، بيروت، ص33.

([28]) نفسه، ص32.

([29]) راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن –دراسة في القيم الجمالية والفنية-، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص344، ط1، 2005،.

([30]) الرواية، ص62.

([31]) قاموس المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق بيروت، 1986، نم ، نمنم، ص838.

([32]) الرواية، ص89.

ثقافة الصورة في زمن التقنية

أ. كلثوم زنينة
جامعة الوادي - الجزائر

الملخص:

حين يغدو كل شيء مرئيا/بصريا، نقول بسيادة الصورة في الفكر المعاصر، ونعلن رسميا تنصيبها لغة جديدة للثقافة والأدب، معترفين لها بكونها الأبلغ تأثيرا والأوسع تلقيا، متجاوزة حدود المكان والزمان، إنها الثمرة الناضجة للتقنية وتكنولوجيا الاتصال، لكن هل تتعايش الصورة مع الكلمة أن تكون بديلة عنها؟

Abstract :

When everything comes visible/visual the picture becomes dominant in the contemporary thought and a new language for culture and literature. We acknowledge its big effect and wide range cast transcending time and place limits. It is the mere product of communication technique and technology. Nevertheless does picture cohabit with speech or does it supersede it?

التطور في الحقيقة سمة طبيعية في الحياة، بل هو ضرورة صحية للاستمرارية، لذلك شهدت الإنسانية منحى تصاعديا عبر مراحل تاريخها، في اتجاه المزيد من الاكتشافات والتطورات العلمية والتكنولوجية، وحتى في مجال العلوم الإنسانية، وهو ما حقق للوجود الإنساني أبعادا مختلفة وفتح أمامه أفاقا أرحب لتحقيق ذاته وفهم كينونته. وما زاد في وتيرة التطور هو سرعة الاكتشافات وسيولة المعلومات وتراكمها، واتساع مجال التواصل والتبادل، حتى صار الحديث عن المجتمع العالمي (القرية الكونية) حديث الساعة وموضوعها، واتساع مجال التواصل يستلزم آليات تواصلية جديدة، ولغة عابرة للحدود تتفاوت الفروقات اللسانية والثقافية، هذه اللغة ليست بالجديدة بقدر ماهي ضاربة بجذورها في عمق التراث الإنساني؛ إنها الصورة.

لا أحد ينكر أقدمية الصورة وتاريخها في منظومة التعبير والتواصل البشري، فهي أقدم حتى من المشافهة، ذلك لارتباطها الوثيق بالخيال والطقوس العقدية للإنسان، وقد رافقته خلال مشوار تطوره الفكري والاجتماعي والاقتصادي المستمر، مرتبطة به ارتباطا وظيفيا تصاعديا، لتبلغ ذروتها في التأثير والسيطرة مع تقاطعها بالثورة التكنولوجية، فقد أحدث هذا التزاوج "ثورة رقمية كبيرة نقلت الإنسانية من مجرد الاهتمام بصناعة الصور إلى عصر الشاشة، وكسرت الحواجز، وفتحت الأبواب على مصراعيها للتطور المهول للصور، وما ترتب على ذلك من تغيير جذري في حياة الناس بتحويلها إلى فضاء مرئي معروض للعموم، وفي نمط رؤيتهم للعالم ولبعضهم، وأدخله ذلك في بلبلة في منزلة الثقافة التقليدية والتراث والعادات"[1]

ثقافة الصورة: لغة العصر:

شكلت مطبعة غوتنبرغ انعطافا/ تحولا جذريا في مشوار الوعي الإنساني وفي مسيرته الفكرية ومنظوماتها الابداعية، فقد قلبت الكتابة/ الطباعة جميع المسلمات والمفاهيم والأذواق داخل المنظومة الفكرية للإنسان، ومنها شهدت الحياة تحولات في جميع ميادينها السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والثقافية، ولعلنا لا نجاوب الصواب إذا قلنا أن ما تشهده الإنسانية اليوم يفوق مرحلة غوتنبرغ بأشواط كبيرة، فكل ما حققته المطبعة من تحرير فكري، وانتشار معرفي، ووعي ديني للفكر الإنساني، وما منحته من ديموقراطية الكلمة (المعرفة) لا يقاس بما أنتجه العصر التكنولوجي، وينتجه باستمرار فلا " يخفى ما حققته الطباعة بفضل غوتنبرغ من طفرة أشاعت الحرف وروجت المكتوب، وعممت أو ساهمت في تعميم المعرفة التي كانت حكرا على دوائر مغلقة، لكن طفرة الطباعة لا تقاس اليوم بالطفرة الرقمية التي طالت الصورة، كل هذا للقول بأن للصورة أثر لا يقاس بالنسبة لنظام المعرفة الحديث، ولكن الأمر يتطلب استشكال الصورة ورهاناتها عوض الاقتصار على إحصاء مناقبها وحسناتها مما تحفل به من مؤلفات كثيرة"[2]. لقد جعلت المطبعة من الكلمة مشاعا، وحررتها من سيطرة رجال الدين والسياسة لتصبح ملكا للجميع دون استثناء، وليوصل صداها أعماق النفوس، وتفصح عن مكنوناتها ومكبوتاتها بكل حرية وسرعة، لكن الثورة الجديدة، ثورة تكنولوجيا المعلومات تجاوزت حدود اللغة المكتوبة المطبوعة، وتبنت لغة جديدة أسرع انتشارا، وأكبر تأثيرا، وأوسع تلقيا، إننا نقصد (الصورة)؛ لغة الصورة، لقد " أصبح عالم الصورة بكل سحره، يستقطب نظرات الناس الذين ينتمون إلى مجتمعات وثقافات شتى، وكاد إبهار الصورة وتأثيرها الفوري والفعال أن يطغى على وقع الكلمة المكتوبة، وأصبحت الصوة إلى حد كبير في الوقت الراهن، هي التي تشكل الوعي السياسي والاقتصادي والثقافي، لقد بدأت رحلة عولمة الخيال، ولا يستطيع الانسان في الوقت الراهن أن يتنبأ بتأثيرها على مصائر البشر في القرن الحادي والعشرين"[3]، مكنت وسائل الاعلام، وشبكات التواصل بتقنياتها المرئية والصوتية، من استيعاب رغبات الانسان وتوجيه أفكاره وأحلامه وأهدافه عبر ما تقدمه في شاشاتها من إغراءات وعروض توحي بتحقيق المتعة، وبلوغ اللذة بكل سهولة وسرعة، بما تثيره من تغذية للخيال، ورفع أفق التوقع إلى أقصاه من خلال استثارة الغرائز والنرجسيات والفضول، الأمر الذي خلق حالة من النمطية في الأذواق، والتبعية في الأفكار والأهداف؛ " إن سيادة الصورة للعوالم المعرفية والثقافية وحد دولة الخيال عند شعوب العالم، إنها اللغة الموازية للغة المكتوبة، والأبلغ تأثيرا وتوجيها منها لخيالات البشر، فلقد أحدثت وسائل الاعلام والفضائيات والهجرة تفاعلا قويا في خلق الذوات والهويات بواسطة – فاعلية الصورة وإبهارها- وفي صناعة مخيلة واحدة تهندسها القوى المختلفة"[4]، بل أصبحت ثقافة إنسانية شاملة توجه الأذواق الجمالية، والتوجهات السياسية والخيارات الاقتصادية، فلكل غايته وأهدافه التي من أجلها يوظف الصورة، مستفيدا من التقنيات التكنولوجية المعاصرة وما تتيحه من إمكانات التصرف بالتركيب والتحويل والدمج، كل هذا إذا ما خصصنا الحديث في الصور الرقمية، أو الصور التي تمت معالجتها بكيفية رقمية، تمنح

إمكانيات لا نهائية أمام الفنان فيخرجها على النحو الذي يريد ويحملها التعبيرات التي يريدها أن تحمل، فهو الذي يقطعها كما شاء ويعالج أجزاءها ويلملم شعثها بما يجعلها متعددة الدلالة وقابلة للتشكيل على أنحاء مختلفة[5]، أي أنه يشحنها دلاليا وفق الرؤية التي يبغي تبليغها وتوجيه المتلقي/المستقبل/المشاهد لها، حتى صار هذا الأخير محكوما دون وعي منه بذوق معين، وموجه لفكر محدد، حتى صار " الحديث في العالم التكنولوجي المعاصر عن التداعي الحر للصور بدل الأفكار، فثمة طوفان بصري يغمر الناظر أو المشاهد، لا يترك له فرصة التقاط أنفاسه، ويصيب فكره بالخمول، فكلما تعرض لهذا السيل الغزير من الصور، بدءا من شاشته الصغيرة وحاسوبه الشخصي إلى الملصق الاشهاري، والاعلان الدعائي ازدادت سلبية حسه النقدي وازدادت تبعيته للصور النمطية"[6]، والحقيقة أن الصور تمثل طفولة الفكر البشري، ولغته الأولى، حيث بدأ الانسان الأول يعبر عن ذاته ورغباته عبر النحت على الحجر في شكل رموز وأشكال مقتبسة من واقعه، ومغداة من خياله لذلك لا غرابة في انجذاب الانسان للصور وسرعة استجابته لتأثيرها، فهي موروثه الأول الدفين في لا وعيه العميق؛ "... فقد تبادل الناس المعلومات في المقام الأول مشافهة. كانت الرسائل الشفهية ينقلها عداؤون لمسافات طويلة، واستخدم الناس قرع الطبول واستعمال النار، وإشارات الدخان للاتصال بالآخرين الذين يفهمون الرموز المستخدمة. كانت الصور والرسوم هي الخطوات الأولى نحو اللغة المكتوبة"[7]، لقد عملت الصورة في مقامها الأول عمل المنظومة التواصلية (الأولى) للإنسان، ومن هذا المنطلق يلح السؤال الحاحا للتعمق في ماهيتها وعمق مدلولها وغاياتها، هذا بالنظر إلى المساحة الآخذة في الامتداد والتي صارت تحتلها الصورة في الثقافة المعاصرة، حيث غدت منافسا قويا للكلمة التي كانت سببا في انحسارها يوما، وعادت بفضل ما أتاحته لها تكنولوجيا المعلومات من إمكانات، حتى صارت اليوم ميسم العصر وعنوانه.

الأبعاد التواصلية للصورة، وغاياتها الجمالية:

ليس بخاف على أحد أننا صرنا في عصر يعبر عنه بالقول إنه زمن الصورة بامتياز، وهذا القول ليس من قبيل المبالغة أو الترويج، بل هي حقيقة معاشة، ملموسة بشكل يومي في الحياة بمختلف مجالاتها ومستوياتها، ذلك أنه ومنذ " اختراع التلفزيون والسينما وتطور الوسائل السمعية البصرية بدأ يتبلور نوع من الصراع بين ثقافتين متباينتين؛ ثقافة الكلمة، وثقافة الصورة، ثقافة الكلمة هي ثقافة النخبة، ثقافة العقل (أو على الأقل الذهن بأساليبه الاستدلالية)، في حين أن ثقافة الصورة هي ثقافة الجمهور أو العمود الفقري للثقافة الجماهيرية، كما أنها ثقافة الوجدان والانفعال والغرائز، مبدئيا نقول إن ثقافة الكلمة هي امتداد للاستدلال العقلي، وإن ثقافة الصورة امتداد للإدراك البصري"[8]، أدى انتشار التقنية بوسائلها السمعية والبصرية، بداية بالتلفزة والسينما وصولا إلى الحواسيب وشبكات الاتصال إلى جمهرة المعرفة وتعميم الثقافة، ومخاطبة كافة المستويات الاجتماعية والنخبوية منها والعامة، لذلك كان لزاما الاستعانة بلغة لها القدرة على النفاد والتأثير في جميع طبقات الجمهور، فكانت الصورة هي اللغة. ذلك أن الكلمات مكتوبة كانت أو منطوقة، فإنها

تنتمي إلى جهاز رمزي إحالي يعتمد التأويل، أي الاشتغال على الآليات الذهنية المجردة، بينما الصورة، بهائها وألوانها الزاهية، فلا تتطلب مجهودا كبيرا في التلقي، إضافة إلى بعدها اللذي (الممتع)، فهي جذابة مغرية توحي بالاسترخاء ومتعة التلقي، ورسالتها متضمنة فيها أو هي رسالتها (الصورة=الرسالة)، بينما لو نظرنا إلى النص باعتباره متوالية من الكلمات، فإنه يتطلب تفكيك العلاقات القائمة بينها لتحقيق فهم ما[9]، فبفضل جاذبيتها وقوة تأثيرها، استطاعت الصورة أن تتصدر وسائل التواصل عبر تقنيات التكنولوجيا المعاصرة.

إن لغة التقنية اليوم هي الصورة بمختلف أشكالها وتمظهراتها الثابتة منها والمتحركة، وهي وسيلتها التسويقية، ومادتها في صناعة النجومية، وتغذية الخيال الجمعي، وتوجيه خياراته، فإذا كان للكلمة سحر، فللصورة سحران، وها هي اليوم تعرف "... مآلا ومصيرا مذهلا في الزمن المعاصر، وبدأت تتبوأ مكانة رفيعة، وتستقل تدريجيا بذاتها، وتنفرد بمعجمها الخاص، وتؤسس لغتها الخاصة بمعزل عن الخطاب، ومن شأن هذا التحول الهائل أن يطرح مشكلات فلسفية عميقة حول وضعها ومكانتها في الثقافة المعاصرة... انتقلت الصورة من طور كانت فيه ذهنية إلى طور صارت فيه بصرية، بمعنى أنها بعدما كانت في خدمة غايات روحية أصبحت تحيل إلى ذاتها، إنها استحالت إلى وسيط مما يشرع الباب على مصرعيه على رهانات متعددة"[10]، لقد صارت توظف لذاتها، بوصفها لغة ودلالة، دالا ودلولا في آن واحد، هي الرسالة المبتغاة، وها هي اليوم لا تخلو شاشة منها ولا كتاب، في العلوم وفي الفنون والآداب. تسير الصورة جنبا إلى جنب مع الكلمة، وأحيانا تسبقها أو تكون بديلة عنها، تمارس سحرها في التأثير بما تحققه من فاعلية تواصلية سريعة وواسعة، فهي لا تحتاج مترجما لأنها لغة عابرة للحدود الزمانية والمكانية، ولعل هذه الخاصية هي ما أهلها لتكون لغة التكنولوجيا المعاصرة بتقنياتها الرقمية التفاعلية المختلفة؛ "... للصورة الرقمية انعكاسات على مقولتي الزمان والمكان، وتحول الزمان إلى حضور كلي ومباشر بلا ماض ولا حاضر. وتحول المكان إلى لا مكان ما دمنا في فضاء افتراضي لا وجود فيه للحدود، مما يستدعي إعادة بنائه"[11]، عززت التكنولوجيا دور الصورة ورفعت رصيدها الدلالي بما أوكلت لها من مهام جديدة تتجاوز حدود الوقتي الآني، الواقعي، إلى اللامحدود، إلى الافتراضي، المخترق لكل حواجز ممكنة؛ "والصورة على العموم، التي هي عماد وقوام ثقافة الصورة، كيان مرجعي قائم الذات، ممتد على نفسه، كأنه هدف في ذاته لا يحيل على شيء آخر، الصورة هي الغاية والمنتهى، هي البديل على العالم أو قائم مقام العالم العيني، بل إن الصورة توهمنا بأنها هي الواقع العيني ذاته، هذا العالم بخدعة خادع هو الذي ينتقل إلينا، في بيوتنا..."[12] ، ولعل ما عزز هذه القيمة للصورة ومنحها الهيمنة على الثقافة المعاصرة هو علاقتها المتينة بالواقع الافتراضي، هذا الواقع البديل، المقابل للواقع الفيزيائي، ومجال امتداد الخيال من الذهن إلى واقع مرئي، لكنه في الآن نفسه خيالي غير مادي؛ "لقد غادرت الصورة عالم الواقع وانسحبت من جسد العالم La chair du monde حسب تعبير الفلسفة الظاهراتية، لتلوذ بعالم الأشباه والنظائر، يقول رجيس دوبري: (لقد غادرت أعيننا شيئا فشيئا جسد العالم) بما أن الصورة

لا تحيل سوى إلى ذاتها، وبما أن العالم البصري لا يظهر إلا بقدر ما يخفي، نلفي أنفسنا في عالم الاتصال لا نشاهد سوى استعراض الصور، عالم يجعلنا لا نرى الواقع بقدر ما نرى واقعا يفوق الواقع هو بمثابة واقع افتراضي..."[13] كذلك هي الصورة نموذج لانعكاس الذهني، الخيالي، اللاواقعي من عالم الخيال المجرد إلى عالم الخيال البصري المرئي، إنها انعكاس لصورة المحتمل، الافتراضي، المرغوب، المتخيل... في الواقع.

ولا غرابة أن يكون لهذا الانعكاس أثره على الواقع، بما يستثير من تفاعل ويحدث من أثر، مما يجعل الصورة لغة تواصل بامتياز في زمن التقنية؛ "تؤرخ الصورة لعالم صار فيه كل شيء بصريا أو يتجه إلى أن يكون بصريا visuel ... لقد أصبح العالم بفضل تكنولوجيا الاتصال طوع البنان، وفي متناول اليد بنقرة على الحاسوب... لقد تغير مفهوم الواقع نفسه إلى حد أننا ونحن أمام الصورة لا نرى الواقع، بل نرى الواقع منعكسا على الشاشة. لقد تراجع الواقع ليخلي مكانه للصور والنسخ..."[14] ، فكان الانعكاس، والبديل هي فلسفة هذا العصر، عالم جديد يتشكل، عالم بديل عن الواقع أو واقع آخر تتفجر على تخومه الخيالات وتتحقق الرغبات التي لا يحققها الواقع الفعلي المعاش، لأنه ببساطة افتراضي، صناعي " وبعبارة موجزة، فإن الثورة المعلوماتية بخلقها لفضاء سبراني جديد تخلق في نفس الوقت نوعا جديدا من الواقع موازيا للواقع الفيزيائي اليومي، لكنه يتسم بعلاقة جديدة مع الفضاء والزمن، ونمطا جديدا من الكينونة يتراوح بين الحضور والغياب، بين الوجود واللاوجود"[15]، ففي هذا الفضاء الخصب للخيال استثمرت الصورة استثمارا واسعا، لما يجمعها وهذا الفضاء من قواسم مشتركة، بوصفها انعكاسا لصورة ذهنية، خيال حاضر/غائب، ... فأشكلت الصورة بذلك على الفكر المعاصر، بسبب تعدد أشكالها واستخداماتها وغاياتها، فبين الصورة الفنية والصورة باعتبارها وسيطا إشهاريا، والصورة رمزا وعلامة يتم تركيبها وضبطها آليا، وتحويلها والتحكم في حجمها وألوانها وأجزائها زيادة ونقصا، أي صيرورتها إلى حالة إنتاجية بعد أن كانت فكرة ناسخ ومنسوخ، توسع نطاق الصورة وتطورت وظائفها وامكانياتها، وفي هذا الاطار" يمكن أن نزعم أن الصورة تطورت عبر ثلاث لحظات أساسية؛ لحظة العبادة والتبجيل نظرا لوظيفتها في مقاومة الموت والتلاشي، ولحظة الإدانة الأفلاطونية لها باعتبارها تنتمي إلى عالم الأشباه، ولحظة تبوئها مكانة رفيعة في عالم الاتصال، خاصة بعد أن حررت التكنولوجيا المعاصرة الصورة من سلبياتها، فلم تعد نسخا وإنما صارت توازي ما ينتج الشيء المنسوخ"[16] لقد صارت الصورة بفضل تكنولوجيا المعلومات لحظة تجلي وخلق، حالة استمرارية الوجود في الحين واللحظة؛ لغة تتجاوز الجغرافيا لا تحتاج ترجمانا، أرض خصبة للتأويل، مادة للتسويق، وسيلة للتعبير، ومجال للتواصل والتفاعل.

- الفضاء الافتراضي بين الخيال والواقع:

من أهم مستحدثات التقنية في واقعنا المعاصر؛ العالم/الفضاء/المجال/الحقل الافتراضي على اختلاف التسميات، فالأهم هي فكرة الافتراضية، أي الخيال نقيض الواقع، غير أن اللافت هو تسمية هذا الخيال بالواقع الافتراضي، أي الاعتراف به كواقع متحقق، يتجسد من خلال الحضور

والوجـود رغـم وسـمه في المقابـل بالافتراضـية الأمـر الـذي مـن شـأنه أن يخلـط بعـض المفـاهيم في منظومتنـا المعرفيـة والفكريـة، ويعمـق سـؤالنا عـن حقيقـة موقـع التقنيـة في حياتنـا وإلى أي مـدى هي مركزية أو هامشية في علاقتها بوجودنا ووعينا للأشياء من حولنا " وإذا ما استعنا بمقاربة هيدغر من أجل مساءلة التقنية المعاصرة، سيتبين لنا أن التقنية المعاصرة هي أكثر من ترسانة من الآلات والأجهزة، بل هي بالأحرى نمط من أنماط انكشاف الوجود..."[17] فليست التقنية ملحقا بالحياة، ليست إضافة دخيلة لنتبناها أو نقرر الانفصال عنها في حياتنا، إنها أكبر من ذلك؛ هي أسلوب حياة ونمط وجود، تتغير على تخومها مفاهيم الكينونة وأنماط الوجود والتجلي في بحر ما خلفته من عوالم جديدة يتداخل فيها الواقع بالخيال، الحضور بالغياب، والحديث هنا يدور حول الفضاء الافتراضي " هـذا الفضـاء الـذي تمت شـكلنته بصـورة كاملـة وأخضـع لسـيطرة المتلقي الكاملـة، وخلقتـه تقنيـات الواقـع الخلبي، وأطلق عليـه مصـطلح الفضـاء السـبراني (Cyberspace) الـذي يمكـن التحكم بـه تمامـا وتحريكه من قبل بناء العوالم الخلبية والمبرمج، ويمكن أن يعرف هذا الفضاء كمملكة للأحاسيس، وتأتي كثافته فقط من حضور مشترك أو أكثر، تتحول الكيانات الرياضية للفضاء الخلبي من أجلهم، إلى قرائن لوجود أشياء واقعية"[18] لـذلك لا يمكننـا أن نسـمي هـذا المجـال/الفضـاء/الواقـع الجديـد بالخيالي، إنه واقعي بقدر ما هو افتراضي قريب برغم بعده، حقيقي وإن كان لا يلمس، فلكل حياة واقعية حقيقية وجه افتراضي هلامي أقرب للخيال، وعلى أثيريات هذا الفضاء تقلص المكان وانعدم الزمن، هو فضاء الآني اللحظي " الافتراضي ينبئ بنوع جديد من الوجود، وبعلاقة جديدة مع المكان، فهو موجود في مكان ما هناك، ظاهرة طريفة وغريبة، وهو في نفس الوقت وجود ولا وجود، حضور وغيـاب هنـا وهنـاك..."[19] فالافتراضـية بـذلك تطـرح ظـاهرة جديـدة وغريبـة في آن، إنهـا فـك الارتبـاط بالمكان وتقديم شكل آخر للوجود المنفصل، فداخل فضاءات هذا المجال لا يمكن القبض على ثابت مادي موجود بشكل واحد، بل هو وجود في اللاوجود، أشبه ما يكون بالصور الذهنية أو الخيال؛ "... يمكن القول أن مع تكنولوجيا الاتصال انتصر المباشر على ما عداه، والحاضر على المؤجل، والآني واللحظي على الـدائم الممتـد والديمومـة، والعاجـل على الآجـل، ومـن ثـم تكـرس انتصـار المنفصـل Discontinu على المتصل Continu "[20] حيث صارت العلاقات بالافتراضي أقوى من العلاقات الواقعيـة؛ تعارفـا، تعليمـا، تجـارة، أخبـارا، شـهرة... تغير مفهومنـا للواقـع نفسـه، فلـم يعـد هـو ذاك الحضور المادي للموجودات داخل حيز مكاني محدد وفق ترتيب زمني متعلق بالمنطق والفيزياء، لم يعـد الواقـع نقـيض الخيـال، بـل صـارا وجهـان لعملـة واحـدة، كمـا ذهـب إلى ذلـك بيير ليفي " ليس الافتراضي نقيضا للواقعي، بل بالعكس من ذلك إنه نمط وجود خصب وقوي، من حيث إنه يطلق العنان لسيرورة الابداع، ويفتح المستقبل، ويفجر ينابيع المعنى من تحت سطحية الحضور الفيزيائي المباشر"[21] وقد يتحول بفضل ما يتوفر عليه من امكان إلى بديل عن الواقع الفيزيائي وفي مواقف كثيرة.

صار الواقع في تكنولوجيا الاتصال الحديثة وبفضل الثورة الرقمية واقعا فائقاHyperealite

في حل من جاذبية الواقع، وفي غنى عن مدار الواقع وفلكه... خاصية هذا الواقع الافتراضي هو أنه لا مادي، بمعنى أنه لا امتداد فيه، ولا مسافات ولا حدود، ثم إنه واقع يتمتع بقابلية أن يصنع صنعا في الحاسوب...[22] ، واقع فائق فاق الموجود باللاوجود، استولى على الكينونة بما سخر لها من الحرية المطلقة، وفتح أمام الكائنات على أثيره أبواب الانعتاق من أسر المسافات وضوابط الزمن وقوانين المادة، منح مستخدمه المبحر فيه إمكانية صناعته وفق متطلبات ذوقه وحاجاته، هذا الكلام وان بدا فيه شيء من المبالغة، فهو ليس كذلك؛ إنه حقيقة. فلكل انسان اليوم واقعه الافتراضي ومجاله الخاص الذي يصنعه بما يتماشى وذوقه، من حيث وظائفه واستعماله وإمكاناته وعلاقاته، فهناك من يصنع مجالا لترويج سلعه، وهناك من يفتحه طلبا للتسلية والترفيه، وغيرهم لنشر فكرهم أو تسويق برنامجهم السياسي.... يكاد لا يخلو وجود واقعي من نظير افتراضي؛ أفرادا، مؤسسات، دول ومنظمات.... واللافت أن النشاط على الواقع الافتراضي أكبر وأوضح، وأكثر مردودية، ان على صعيد العلاقات الإنسانية أو التجارة والمال، أو حتى النشاطات السياسية، والفنون الإبداعية....

إن الحديث عن حقيقة هذا الفضاء الجديد متشعب وشائك، لا يمكن حصره في زاوية واحدة، فبين مشجع مستبشر بإمكاناته وإغراءاته وبين متوجس مرتاب لا يرى فيه غير التيه وفقدان لكل مرجعية ومصداقية، تتجاذب المواقف والأفكار شرح سر هذا المجال الذي هو في الحقيقة ثمرة من ثمار الحوسبة والرقمنة، وهو بذلك متموقع في مكان بيني؛ "بين الخيالي والواقعي، فيختلف عن الأول في كونه قابل للتحقق، ويختلف عن الثاني في كونه حامل لممكنات لا نهائية، وفي العالم الافتراضي يصير كل شيء قابل أن يركب ويعاد تركيبه إلى ما لا نهاية، كما أنه يمنح إمكانية القيام بالفعل اصطناعيا، أو على نحو اصطناعي كما هو حال ألعاب الفيديو..."[23] هذه الإمكانات هي عنصر الاغراء في الفضاء الافتراضي، والتي تجعله بالنسبة للكثير ميدانا خصبا للإبداع والتجديد، وهو في النهاية انتقال من نمط وجود إلى وجود من نوع آخر جديد ومختلف، وحامل لممكنات لا نهائية مقارنه بالواقع المادي، غير أن ذلك لم يشفع لهذا الفضاء من الالتفات إلى عديد النواقص والسلبيات التي جرها الافتراضي على مستوى الاعتداد بالقيم والأماكن والعلاقات لذلك لا ننفي أن "في الوقت الذي ساهمت فيه وسائط الاتصال في إزالة الحدود وفي تقليص وانكماش المكان فإنها أحلت محله أمكنة زائفة، أمكنة متشابهة ومتماثلة، أمكنة لا فرق بينها، أفرغتها من شحنتها الانفعالية من رمزيتها وشخصيتها مثل المطارات والأسواق الكبرى، إنها أمكنة لا ميزة لها سوى كونها ممرات عبور لحشود المسافرين الهلامية التي لا يتعرف فيها شخص على آخر. فقد المكان خطوطه التوجيهية وصار مكانا بلا معالم ولا ملامح ولا سمات خاصة. لقد أصبح المكان افتراضيا مع ازدهار تكنولوجيات الاتصال، وهو ما نسميه اليوم الفضاء السيبرنيتيقي Cyberespace"[24] لم يعد للمكان قدسية أو قيمة لتحقيق الكينونة، لقد صار فضاءات هلامية تسبح فيها كائنات إلكترونية ذات احداثيات رياضية تتحكم فيها التكنولوجيا الرقمية، تداخلت القارات والبلدان والأحياء واجتمعت في غرف افتراضية للدردشة والتواصل الأثيري اللامحدود، وطغى بذلك الوقتي والآني بعد تقليص الزمن وتجاوز المسافات، وطغت

الثقافة البصرية على ما عداها، ولا شك ان لطغيان هذه الفكرة تداعيات عدة أولها هيمنة الحاضر والآني والوقتي، واللحظي على مجال الادراك فلا مكان لظهور الما قبل والما بعد إلا لتكريس حاضر لا ينقضي ولا ينتهي، حاضر ما يفتأ يحضر وكأن لا سابق له ولا لاحق، والنتيجة كما يراها اف ميشو في كتابه أزمة الفن المعاصر هي تطور نمط من الادراك هائم ومؤقت بلا ذاكرة ومحكوم عليه بأن ينخرط في حاضر دائم[25]... قلصت ثقافة المشاهدة المسافات واختزلت الأمكنة، كما ساهمت التقنية الرقمية في زيادة هذا الاختصار والتقليص حتى صرنا نتحدث عن فضاء جديد يوسم بالافتراضية أو السيبرنيتيقي cyberespace، وهو افتراضي فارغ من كل شحنة دلالية وغير مشخص ولا قابل لئن يكون، لا هوية له ولا ذاتية، فضاء نكرة. أو كما ينعته رجيس دوبريه بوصفه لا مكان ولا فضاء Non-Non espace ;lieu على غرار المطارات والأسواق الكبرى ومحطات القطار، فكلها موسومة بلا هوية حسب تعبير دوبريه Lieu non identifiables et desidetifiants... يبشر الفضاء السيبرنتيقي بالقرب والدنو، حيث يكون فيه كل واحد قريب من الجميع، لا وجود فيه لحدود وطنية أو جغرافية، يتخذ فيه كل واحد لنفسه صديقا في أي مكان من العالم عن طريق الدردشة chat والمدونة blog والموقع الشخصي facebook... غير أن المفارقة الكبرى هي وإن دنت المسافات وانمحت الحدود ازاد البون وتعمقت الفوارق بين الأشخاص وزادت القطيعة. لأنه في النهاية فضاء افتراضي يغلب فيه الخيال عن الحقيقة[26].

الهوامش:

[1] زهير الخويلدي: "ميديولوجيا الصورة وعرض جمالية الوجود" 2152 /http//www.annabaa.org/arabic/arts ، 2015/05/18

[2] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة؛ الصورة بين الفن والتواصل، افريقيا الشرق، المغرب 2014، ص: 146

[3] السيد ياسين: "صياغة الهوية وعولمة الخيال" مجلة جرش الثقافية، الأردن، عدد 03، 2005، ص: 31، نقلا عن: صفية علية؛ النص الأدبي في ظل العولمة، أطروحة دكتوراه، 2016، ص: 26

[4] صفية علية: النص الأدبي في ظل العولمة، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة،2016، ص:26

[5] ينظر عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص: 34

[6] المرجع نفسه، ص: 150

[7] إبراهيم حسن أبو حسنية: التواصل في القرآن الكريم، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1 2014، ص: 20

[8] محمد سبيلا: زمن العولمة، ص: 68

[9] ينظر المرجع نفسه، ص: 69

[10] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص: 143

[11] المرجع السابق، ص: 36

[12] محمد سبيلا: زمن العولمة، ص: 69

[13] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص: 212.213

[14] المرجع نفسه، ص: 212

[15] محمد سبيلا: زمن العولمة، ص: 72

[16] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص: 143
[17] المرجع نفسه، ص: 23
[18] فريال مهنا: علوم الاتصال والمجتمعات الرقمية، ص:412
[19] محمد سبيلا: زمن العولمة، ص: 71
[20] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص: 137
[21] المرجع نفسه، ص: 225
[22] ينظر المرجع نفسه، ص: 139، 140
[23] المرجع نفسه، ص: 224
[24] المرجع نفسه، ص: 139
[25] عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة، ص: 24
[26] ينظر المرجع نفسه، ص: 212، 214.

دور العطف في تحقيق اتساق الخطاب الشعري من خلال ديوان أغاني الحياة للشابي

د. ليلى سهل ،
جامعة بسكرة - الجزائر

الملخص:

الاتساق هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص أو خطاب ما ،ويهتم فيه بالوسائل اللغوية(الشكلية) التي تتصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب أو خطاب برمته. ومن أجل وصف اتساق الخطاب/النص يسلك المحلل الواصف طريقة خطية متدرجا من بداية الخطاب حتى نهايته،راصدا الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما أيضا بوسائل الربط المتنوعة كالعطف والاستبدال ،والحذف والمقارنة والاستدراك، فسنتطرق في هذه الدراسة إلى الربط عن طريق العطف، ذلك من أجل البرهنة على أن النص/الخطاب يشكل كلا متآخذا.

Abstract:

Consisteny is the stoong cohesion between the different parts that make any text or discourse.It focuses on the form language means that link between some parts of the discourse or the latter .as a whale.To describe the text-discourse consisteny ; the person who describes or analysescarries a livear manner, proceding from the beginning to the end,considering pronouns , local clues for pre or post assignments ;focusing also on linkig means such as conjunctions,replacement, elisin and comparision.In this study ; we will discass coordinating elements to confirm that text, discourse copromise a whale which is working together.

مقدمة :

على الرغم من أنّ التوابع جميعا تسهم في تحقيق التماسك النصي؛ إلا أننا سنقصر هنا الحديث على وسيلة واحدة، وهي العطف (الوصل) ،لأنّ المقام سيطول لو عمدنا إلى التوابع الأخرى مثل النعت، البدل والتوكيد. وكان الاختيار للعطف من منطلق شيوعه، وقوة فاعليته في عملية التماسك التي نحن بصدد الحديث عنها. فما هو العطف وكيف تتجلى قيمته ووظيفته في تحقيق ترابط واتساق الخطاب الشعري؟

العطف كونه وسيلة اتساق في النص يختلف عن الإحالة، إلا أنه لا يتضمن إشارة وجهة إلى سابق، وإنّما يحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة ،تصل بين أجزاء النص الذي هو عبارة عن جمل، أو متتاليات متعاقبة خطيا[1].

فلم يغفل القدماء من البلاغيين خاصة، أهمية العطف في تحقيق التّماسك بين أجزاء النّص، حيث

قال "عبد القاهر الجرجاني" في باب الفصل والوصل: "إعلم أنّ العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل، من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها ،والمجيء بها منثورة ،تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلّص" [2] .ورأى "الجرجاني" أنّ حروف العطف حروف ربط؛ ففي حديثه عن اتصال بعض الجمل ببعضها، قال :"يكون في الجمل ما تتّصل من ذات نفسها بالتي قبلها، وتستغني بربط معناها لها ،عن حرف عطف يربطها."[3] بل لقد أقام "الجرجاني" نظريته في النظم على أساس الربط والتعلّق، فقال: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك،علمت علما لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلام، ولا ترتيب حتى يعلّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض،وتجعل هذه بسبب من تلك"[4].

أداة العطف عند "عبد القاهر الجرجاني،" من الروابط التي لا غنى عنها في وصل الجمل بعضها ببعض. وقد فرّق بين "الواو" وهي من أشهر حروف العطف، و"الفاء" التي توجب فضلا عن الاشتراك في الحكم والترتيب، ثم التي توجب الترتيب مع التراخي، و"أو" التي تُفيد التخيير، و"لكن" و"بل" .وكل منها تفيد الاستدراك والإضراب، لكن "الواو" التي وظيفتها إشراك ما بعدها من الكلم ،في حكم ما قبلها،لها من الاستعمال ما لا يطرد[5].

يلحظ "عبد القاهر الجرجاني" أن الجمل في العربية ثلاثة أنواع هي:

1- نوع تكون فيه علاقة الجملة الثانية بالأولى ،كعلاقة الصفة بالموصوف، وهذا الذي لا يحسن فيه العطف، لأنّ الشيء لا يعطف على نفسه.

2- ونوع حال الجملة الثانية فيه مع التي قبلها ،كحال الاسم يكون غير الاسم الذي قبله؛ إلا أنه يشاركه في حكم، ويدخل معه في معنى، مثل أن يكون كلا الاسمين فاعلا أو مفعولا أو مضافا إليه ، فيكون حقّها العطف.

3- نوع ثالث الجملة فيه ليست في شيء من الحالتين، وفق هذا النوع ترك العطف البتّة، لأنّ العطف لا يكون إلا فيما له حال ليس بين الحالين[6].

تتحدّد خاصية الوصل في تحديد الكيفيات، التي يتم بها ترابط أجزاء النص اللاحقة بأجزائه السابقة؛ فالنص عبارة عن سلاسل من التراكيب ،أو الجمل المتعاقبة خطيا ،لا ترصف مع بعضها رصفا تراكميا عشوائيا؛ وإنما تتآلف وتترابط فيما بينها بروابط نحوية ومعجمية متنوعة، مكوّنة نسيجا متماسكا. ووسائل الربط النصي كثيرة ومتنوعة أهمها:[7].

أ- الربط الإضافي أو مطلق الجمع: ويتم بأداة العطف الواو، وبعض ألفاظ التماثل الدلالي كلفظ (بالمثل علاوة على هذا بالإضافة إلى...).

ب- الربط التفسيري: ويتم بأدوات مثل: أي، إنه، لأنه، وببعض الألفاظ مثل أعني بعبارة أخرى، ويلحق بالربط التفسيري التمثيلي مثل: نحو، على سبيل المثال، والربط الترتيبي مثل: أولا، ثانيا...في البداية، في النهاية.

ج- الربط الاستدراكي: ويربط بين جملتين، أو جمل ذوات حمولة دلالية متعارضة؛ حيث يتم بواسطة أدوات مثل: لكن، بل، مع ذلك، ويلحق به الربط الضدّي أو العكسي مثل: لكن، بالمقابل، على العكس.

د-الربط السببي: يتحقق من خلال العلاقات المنطقية بين جملتين أو أكثر ضمن علاقات خاصة؛ كالسبب والنتيجة والتفريع والشرط...من أدواته(لأن، بما أن، لهذا، من حيث، بناء على هذا، من ثم، هكذا، بالتالي إذا وإنّ...).

هـ- الربط الزمني: ويربط بين جملتين أو جمل متتابعة ومتآلفة زمنيا،ويتحقق بألفاظ مثل: (قبل أن، بعد أن، أثناء ذلك، في الوقت ذاته)، كما يتحقق بصُرفات تصريفية خاصة، تلتصق بالفعل. فالصيغ الزمنية تساعد على تماسك النص من خلال ترابط الجمل ،وفقا لقواعدها الإنجازية؛ حيث ترتبط الجمل الفعلية الخبرية الماضوية أو المضارعية، أو جمل الأمر والاستفهام مثلا بنظائرها.

ويوجد تصنيف آخر لأدوات الربط اعتمادا على أبعادها الدلالية : فصنف يفيد الإضافة مثل : الواو ، أو ، أيضا ، بالإضافة .وصنف يفيد التعداد مثل: أولا ، ثانيا ، ثالثا ...إلخ، وصنف يفيد الشرح : لأن، بمعنى، وصنف يفيد التوضيح كمثلا ، خاصة، وصنف يفيد الربط العكسي كلكن ، غير أن ، عكس ذلك. وهذا التصنيف تقريبي فقط ، خاصة وأنّ العديد من الروابط تتداخل في معانيها ، بحيث يمكن إدراج رابط واحد ضمن أكثر من صنف. بعبارة أخرى يمكن أن يكون للرابط الواحد أكثر من معنى، وإنّ نسبة توظيف أدوات ذات طبيعة معينة ، تحدّدها طبيعة النص وموضوعه، فالنص الفلسفي، مثلا يقتضي توظيف أدوات، تختلف عن تلك التي توظف عادة في النص الأدبي السردي، ولكن أيا كان نوع النص ، فإن الربط عن طريق هذه الأدوات ، يعتبر عامل انسجام أساسي، بما يتيحه من تقوية العلاقات الجملية ، وتمتين التماسك بين المتواليات النصية.

كما تلجأ العربية إلى الربط بواسطة لفظية ،حين تخشى اللُبس في فهم الانفصال بين معنيين، أو في فهم الارتباط بينهما. والواسطة اللفظية؛ إما أن تكون ضميرا منفصلا وإما متصلا، وما يجري مجراه من العناصر الإشارية كالاسم الموصول واسم الإشارة ،وإما أن تكون أداة من أدوات الربط. وليس الربط بالضمير كالربط بالأداة؛ فوظيفة الربط بالضمير ناشئة مما سبق الضمير، من إعادة الذكر وفي هذا تعليق وائتلاف وربط[8].

كما أسهب علماء النص المعاصرون في الحديث عن الضمائر ،وأهميتها في تحقيق تماسك النص من الجانب الشكلي ، إذ تسهم الضمائر في تشكيل معنى النص وإبرازه[9]، ويتعدد دور الضمير في عملية الإحالة، فقد يحيل إلى كلمة مفردة أحيانا (اسم) وقد يحيل إلى جملة في بعض الأحيان .ويحيل في أحيان أخرى إلى تركيب أو خطاب متكامل ،هذا إضافة إلى قدرته على الإحالة إلى سياق مقامي خارج النص. و يعدّ الربط بالضمير بديلا لإعادة الذكر،وأيسر في الاستعمال وأدعى إلى الخفة والاختصار؛ بل إن الضمير إذا اتصل فقد أضاف إلى الخفة والاختصار عنصرا ثالثا هو الاقتصاد[10] .ويؤكّد اللغويون المحدثون على دور السياق في معرفة مرجعية الضمير ،خاصة إذا كانت مرجعيته غامضة، وكذلك إذا كانت مرجعيته

خارجية ،لأن المرجعية الخارجية تعتمد على سياق الحال[11].

وهناك سؤال يطرحه الباحثون في علم النص، وهو هل يمكن تصوّر جمل متماسكة دون وجود ضمير يربط بينها؟

إنّ وجود الضمير أوعدمه، يعتمدان على قوة العلاقة بين الجملتين أو عنصري الخطاب. ففي بعض الأحيان تكون العلاقة بينهما واضحة للعيان ،لا تحتاج إلى رابط خارجي، كالضمير وغيره. ويتمثل ذلك في الجمل المفسّرة والتوابع، ويمكن الاستعانة أيضا بأسلوب آخر في توجيه الإحالات الضميرية في النص، وذلك من خلال ما يسمى البؤرة الرئيسية للنص أو النواة؛ إذ تعمل هذه الأخيرة على شدّ مكونات النص نحوها ،بما فيها الضمائر، ويكون النص متماسكا ،عندما تعمل البؤرة على استقطاب وجذب الضمائر نحوها.

ولعل أقدم إشارة إلى أهمية الوصل في الخطاب ،ما ورد في كتاب "البيان والتبيين"،ذلك أثناء سرد "الجاحظ" (ت255هـ) لتعريفات البلاغة. جاء في تعريفه أنه قيل للفارسي: "ما البلاغة"؟ قال: "معرفة الفصل من الوصل"[12]. وفي اعتقادنا أنّ وضع هذا التعريف على رأس التعريفات لم يتم مصادفة، وخاصة إذا علمنا أنّ اثنين من أقطاب البلاغة العربية (الجرجاني والسكاكي) ،يعدان الفصل والوصل أصعب وأدقّ مبحث في البلاغة كلها.

إنّ دراسة الربط بوساطة العطف في البنية النصيّة مهم ،لأن تأكيده يثبت صفة النصية ووحدة البناء، وسيكون الطريق مفتوحا بالنسبة إلى الدارس لكي يحاور نصّه ويؤوّله انطلاقا من معرفته الخلفية ورؤيته للعالم[13]، فيقوم الربط التعليلي على ارتباط تركيبين نحويين تامّين بأداة مفيدة للتعليل والاختصاص كـ"اللام و"لأن" ،أو ما يقوم مقامهما.فقد لا تظهر الأداة فينوب البناء المضموني دالا على معنى التعليل كدلالة القيد أو الاشتراط، والظاهر أنّ التعليل مختص بأحد طرفي الإسناد أو بمضمونه، الذي يحتلّ صدر الكلام ،وعليه مدار الخبر.[14]

تجليات العطف في الديوان:

قال الشابي دالا على الحزن والحرقة والأسى شاكيا ظلمة الحبّ في (أيها الحب):(الخفيف)

أيُّهَا الحُبّ أنْتَ سِرُّ بَلائِي وَهُمُومِي ،وَرَوْعَتِي وَعَنائِي

ونُحُولِي، وَأدْمُعِي وَعَذابي وَسَقامِي ،وَلَوْعَتِي وَشَقائِي [15].

يظهر العطف جليا من خلال استعمال (حرف الواو) ،للجمع بين الألفاظ الدالة في مجموعها على قمة الحزن والحرقة والأسى، التي أصابت الشاعر. وحرف (الواو) كان مقرونا بكثير من الألفاظ التي وردت في البيتين الشعريين، في عجز البيت الأول كألفاظ (وهمومي، وروعتي، وعنائي)، أو في صدر وعجز البيت الثاني على التوالي، كألفاظ (ونحولي، وأدمعي، وعذابي، وسقامي، ولوعتي، وشقائي)، وكلها ألفاظ دلت في ترابطها على الحالة المضنية والسيئة التي آل إليها الشاعر.

وقال أيضا في (ياموت):(مجزوء الكامل)

يَا مَوت ! قدْ شَاعَ الفُؤاد، وَاقفرَت عَرَصات صَدْري
وَغدَوْت أمْشِي مطرقا مِن طُول مَا أثقلتُ فِكْري [16].

ورد الفعلان (أقفرت، وغدوت) مسبوقين بحرف العطف (الواو) في البيتين الشعريين على التوالي، لجمع الكلم السابق باللاحق وجعله لحمة واحدة، وتأدية المعنى الذي يقصده الشابي هذا من جهة، ومن جهة أخرى وصف حالة الشاعر المزرية، فكلمة (أثقلت) التي وردت في البيت الثاني، تعني الحمل الثقيل. ولكن بعدما أتبعها بكلمة (فكري) أصبح مجازا دالا على الهموم والمتاعب، لأنّ الشاعر أخذ يمشي متخبطا من كثرة التفكير بالموت الذي سرق منه والده.

وقال مخاطبا ابن آدم:

هَالتْهُ أشْبَاحُ الظلام، وَرَاعَهُ صَوْتُ القبُورْ
وَدَويّ إعْصَار الأسَى، وَالمَوتُ، فِي تِلكَ الوُعُورْ [17].

يرى الشاعر أنّ ابن آدم هائم في الجبال تطارده أشباح الظلام مرتعبا من دويّ إعصار الأسى، والموت الذي يطارده حتى في الأماكن الموحشة، لذلك جاءت كلمة (وعور) منحرفة عن معناها العام وهو الأماكن الموحشة ، لأنّ هروب الإنسان إلى هذه الأماكن يكون بعد حيرة وتيه ، فالعطف بالواو ساهم في جمع شتات هذه الألفاظ (راعه، دوي، الموت) لتؤدي المعنى المقصود .

وقال أيضا في قصيدته (صوت تائه) ناعيا على الحياة ،بؤسها وأقاصيص أساها مؤثرا عليها وطنه الجميل، وحسرة في قلبه من شقاء رجل الفكر اليقظ الروح:(الكامل)

قضّيتُ أدْوَارَ الحَيَاةِ، مُفكّرًا فِي الكَائِنَات، معَذّبا، مَهْمُوما
فوَجدْتُ أعْرَاسَ الوجُود مَآتِما، وَوَجَدْتُ فِردَوْسَ الزمَان جَحِيما
وَحَضرتُ مَائِدَة الحَيَاة فلمْ أجدْ إلا شَرَابًا آجنًا، مَسْمُوما [18].
وَنقضْتُ أعْمَاق الفضَاء فلمْ أجدْ إلا سُكُونا، مُتعَبًا مَحْمُوما [19].

العطف (بالواو) واضح من خلال الكلمات: (وجدت) في البيت الثاني و(حضرت) و (نقضت) ،والذي أدّى بدوره توضيح حالة العذاب والهمّ والجحيم، كما وصفها الشابي في هذه الأبيات، عبر تراتبية خطية وزمنية موحّدة ،أدّت بالشاعر إلى قول هذه الأبيات.فمن الظروف الصّعبة التي عاشها الشاعر رفض شعبه لشعره، حيث عدوّه ملحدا خارجا عن الدّين ،فسخط عليهم وسخطوا عليه،فعاش في شقاء وغربة عنهم. وهناك ظروف أخرى جسّدت مأساته وهي استعمار بلاده ،ووفاة محبوبته وموت والده، ولكن يمكن أن نعدّ وفاة والده حادثة مؤلمة ،كان لها أثر بالغ في نفسه وحياته،بسبب ملء الفراغ لسد مكانه.

وقال الشابي في قصيدته (الجنّة الضائعة) متألّما لحاضر لم يبن له غير وجه البؤس والعناء، ساخرا من الواقع الذي جعل الإنسان الضعيف، ذليلا مهضوم الحقوق والظالم ذو شأن عظيم:(مجزوء الكامل)

آه توَارى فجْري القدسُي، فِي ليْل الدُّهُور
وَفنِي كَمَا يفنى النشِيدُ الحُلوُ فِي صَمتِ الأثِير
وَبَقيتُ فِي وَادِي الزمَان الجَهِم، أدَأب فِي المَسِير [20]
وَأدُوس أشْوَاك الحَيَاة بقلبي الدَامِي الكَسِيرْ
وَأرَى الأبَاطِيلَ الكَثِيرَة وَالمآثِم وَالشرُورْ
وَتصَادم الأهَوَاء بالأهْوَاء فِي كُلّ الأمُور
وَمَذلة الحَقّ الضّعِيف وَعِزة الظلم القدِيرْ [21].

وقع الربط بين الأبيات الشعرية المتصدّرة بحرف العطف (الواو) وجمع بينها، وجعلها كلاّ متناسقا ،من خلال إيضاح الشاعر لفكرته، وهي السخرية من هذا الواقع ، فمن هو صاحب حق هو على باطل لا لشيء، فقط لأنه ضعيف. ومن هو على باطل هو على ألف حق لا لشيء، فقط لأنه قوي. هذه الفكرة التي أًصبحت مسيطرة الآن على عقل كل من يعتبر نفسه الأقوى، ومن يعتبر أنّ السلطة بيده، وليس بحق لأي أحد أن يقف في وجهه أو يقوم بردعه، والجواب بالفعل يعرضه هذا الضعيف وهو مسحه تماما من هذا الوجود. هكّذا عبّر الشابي عن فكرته من خلال كلمات ارتصفت مع بعضها البعض،واجتمعت مؤدية هذا المعنى.وفي البيت الأخير هناك عطف المتاضدات أو المتناقضات بين (مذلة، الحق، الضعيف) و (عزة، الظلم، القدير) فالعطف قد وقع بين صدر البيت الشعري وعجزه وهما متناقضين من حيث الدلالة.

وقال الشابي في قصيدته (صلوات في هيكل الحب) :(الخفيف)

فِي فُؤادِي الغريبِ تُخلقُ أكْوَانُ مِن السِحْر، ذات حُسْن فريد
وَشُمُوسُ وَضّاءَة، ونجُومُ تنثر النُور، فِي فضَاء مَدِيد
وَرَبيع، كَأنهُ حُلمُ الشَاعِر فِي سَكْرَة الشَبَابِ السّعِيد
وَرِيَاض، لا تعْرفُ الحَلكَ الدَاجي، وَلا ثوْرَة الخَريف العَتِيدِ
وَطُيُورُ سَجِريَة ،تتناغى بأناشِيد حُلوَةِ التغْرِيدِ
وَقُصُور، كَأنهَا الشَفق المَخضُوب أوْ طلعَةُ الصَبَاح، الوَلِيدِ
وَغيُومُ رَقِيقة تتهَادَى، كَأبَادِيدَ مِن نُثار الوُرُودِ
وَحَيَاة شِعريَة هِي، عِندِي صُورَة مِن حَيَاة أهْل الخُلُود [22].

ربط حرف العطف (الواو) بين البيت الأول ،وجميع الأبيات التالية له،من خلال توحيد حكم الخلق في الكلمات المعطوفة على بعضها البعض في (أكوان وشموس وربيع، ورياض، وطيور، وقصور، وغيوم، وحياة)، والتي تعكس جملة من الأماني، فنجده يخاطب حبيبته، ناعتا لها بالزهرة الجميلة، ويقول لها أنا أتلهّف لرؤية نجوم تنثر النور، ورياض لا تعرف اليباس،وطيور تتلاعب بأصواتها،وحياة شعرية هي عنده صورة من حياة أهل الخلود.

وقال مخاطبا أمّته في قصيدته (إلى الشعب) للدلالة على الذل والخنوع:

قدْ مَشتْ حَوْلكَ الفصُولُ وَغنّتكَ، فلمْ تبْتهِجْ وَلمْ تترَنّم
وَأطافتْ بكَ الوحُوشُ، وَناشتكَ فلمْ تضْطربَ، وَلمْ تتألمْ
أنْتَ لا مَيّتٌ فيبْلىَ، وَلا حَيّ فيَمْشِي، بَلْ كَائِنُ ليْسَ يُفهَم [23].

الفعل المضارع (تضطرب) دالّ في ذاته على الحركة وعدم الثّبات والتغيّر، ولكن عندما سبق بحرف الجزم "لم" المقرونة (بالفاء) الرابطة بين صدر البيت الثاني وعجزه ، دلّ على الثبات وقلب دلالته إلى دلالة الخنوع والذلّ ،القابع في نفوس أبناء شعبه،.فالشاعر يحاول أن يفهمهم أنّ الخطر قد أحاط بهم من جميع الجهات، لعل ذلك يشعرهم بالقلق من أجل استنهاضهم .وكذلك نلتمس الربط واضحا في كل من صدر البيت الثالث وعجزه ،في كلمتي (فيبلى) و (فيمشي)،وكأنها نتائج لأسباب سابقة. فالشاعر ختم قوله بعبارة (ليس يفهم) فهو حائر حقا من هذا الشعب.

وقال في قصيدة (عبثية الحياة) ،متسائلا عن جدوى الاستمرار في حياة متسرّدة العناصر إلى زوال، وناعيا على الوجود تحولاته الفاجعة:(الطويل)

أرَى هَيكَل الأيَام يَعلُو، مشّيدًا، وَلا بّد أن يَأتِي عَلى أسّهِ الهدْمُ
فيصبحُ مَا قدْ شيّدَ اللهُ وَالوَرى خرَابًا، كَأنّ الكُلّ فِي أمْسِهِ وَهْمُ !
فقلْ لِي: مَا جَدوَى الحَيَاة، وَكَرْبَهَا، وَتِلكَ التِي تذوي، وَتِلكَ التي تنْمُو؟[24]

ربط حرف (الفاء) في الفعل المضارع (يصبح) ،من صدر البيت الثاني، بينه وبين البيت الأول. فأصبح كل شيء خرابا، لأنه لا توجد قاعدة أو أساس متين لهذه الحياة، فالشاعر يؤكّد أنها مهما ازدهرت، لابدّ أن يصيب جذورها وأسّها الخراب، ليصبح كل ذلك دمارا كأنه وهم وخيال، وهذا يعكس تشاؤمه وإحساسه الحاد بالكآبة والضيق من الدنيا وقطانها، فالشاعر يسخر من الحضارة والمدينة التي يعمّرها الخلق الآبية ،إلى خراب وحطام ،كأنها شيء لم يكن.

ونراه يقول في قصيدة (أيها الليل):(الخفيف)

تتلوّى الحَيَاةُ مِن ألم البُؤس فتبْكِي بلوْعَةٍ وَنحِيبِ
وَعَلى مِسْمَعيْكَ تنهَلُ، نوحًا وَعَويلاً مرّا، شجُونُ القلوبِ
فأرَى بُرْقعًا شفِيفًا، من الأوْجَاع، يُلقِي عَليكَ شجْو الكَئيبِ [25].

تضمّن الفعل (تبكي) في عجز البيت الأول حرف العطف (الفاء) ،الذي ربط العجز بالصدر.وأصل الكلام (تتلوى الحياة) و (تبكي الحياة) وهي استعارات ساهمت في توضيح عمق الحزن الذي اكتسى الشاعر، وأصبح معروفا به ،فهو ينسب أشياء ليست لليل من أجل أن يعطي صورة حقيقية لمعاناته.

وقال في قصيدة (صفحة في كتاب الدموع) متحسّرا على زمن الحبيب الذي غاب متوجّعا من إقفار حاضره و عقوق الأيام:(المتدارك)

غنّاه الأمسُ، وَأطرَبَه وَشَجَاهُ اليَومُ، فمَا غدُهُ؟

تمشِي فِي الغابِ، فتتبَعُه أفرَاحُ الحُبِّ، وَتنشدُهُ
وَيَرَى الآفاق فيُبْصِرُهَا زُمَرًا فِي النّور، ترَاصِدُهُ
وَيَرَى الأطيَارَ، فيَحْسَبُهَا أحْلامَ الحُبِّ تُغرّدُهُ
وَاليَومَ، لقدْ غشّاهُالليْلُ، فمَا فِي العَالِم يُسْعِدُهُ؟ [26].

تعني جملة (غشّاه الليل) في البيت الأخير أثقله الهم والنكد، فالشاعر حزين في حاضره، وما من شيء يسعده في الدنيا، فوقعت (فاء) العطف في الكثير من المواضع لتربط لاحقها بما سبقها مثل (فما غده؟ ،فيبصرها، فيحسبها، فتتبعه) هي كلمات عكست الزمن الحالم الذي كان يعيش في كنفه الشاعر، أو بالأحرى الزمن المستعار أو المتخيل أو المنشود، لتكون الخاتمة بعبارة (فما في العالم يسعده؟) جملة استفهامية صدّرت بالفاء دلالتها الإنكار، بمعنى لا يوجد أي شيء في هذه الدنيا يمكن إسعاده. ففي القصيدة زمنان، زمن الحبيب الذي كان ،والآخر الذي عقب رحيله. مع الأول فرحة الانطلاق في الوجود والرؤية المتفائلة للحياة، ورغد الاستسلام إلى الطبيعة على تواصل بين عافيتها ونظارة القلب الإنساني، أما مع الثاني فعزلة وتفرّد بالألم وانقطاع.

وقال الشاعر دالا على الحزن والألم الممزوج باليأس من شعبه:

فِي صَبَاح الحَيَاة ضّمختُ أكْوَابي وَأترعتهَا بخمْرَة نفسِي
كَم قدَمتهَا إليْك، فأهْرَقت رَحِيقِي، وَدستَ يَا شَعبُ كَأسِي
فتألمْتُ، ثمَ أسكتّ آلامِي وَكَفكَفتُ مِن شُعُوري وَحِسِي
ثمَ قدّمتهَا إليك فمَزّقتَ وُرُودِي، وَدسْتهَا أيّ دوس [27].

ساهم حرف (الفاء) المتصل بالأفعال في مواقع مختلفة من هذه الأبيات،مثل (فأهرقت، فتألمت، فمزقت) في ربط شتات الكلمات، بل الأفكار وجعلها لحمة واحدة، مؤدّية معنى واحدا ،وهو تبيين حالة الشاعر. وهو في حالة حزن وامتعاض من شعبه الذي يكره النور،وهذا الامتعاض الذي ولّد عنده الإحباط واليأس، فقد تنكّر لخمرته ومزّق وروده وداسها أي دوس.

ونجد الحوار بين الشاعر وروح الفيلسوف،والنظرات الهائمة في المرامي البعيدة للوجود ،تبدو نوافذ على الأمل والحرية، ولكن في فناء سجن كبير هو الكون. قال الشابي في (حديث المقبرة) ثائرا بين انطلاق وانقطاع:(المتقارب)

إنّ جَمَالَ الكَمَال الطمُوحُ، وَمَا دَامَ فِكرًا يرَى مِنْ بَعِيدْ
فلا تطمَحُ النفسُ فوق الكَمَال، وَفوْقَ الخلُودِ لبَعض المَزِيدْ؟
إذا لمْ يَزل شَوقهَا فِي الخلودِ، فذاكَ، لعمْري، شَقاءُ الجدُودْ [28].
وَإن زَال عَنهَا فذاكَ الفناء وَإن كَان فِي عَرصَاتِ الخلودْ [29].

شكلت كل من (الفاء) الاستئنافية والابتدائية ،دورا كبيرا في ربط السابق باللاحق من هذه الأبيات، لتوضيح فكرة "الشابي" للطموح،فهو شهية الاستمرار يطارد به الشاعر الكمال ،وفيه جوهر

السعادة الحقيقي،والإخفاق في الوصول إليه من حاجة الإنسان إلى البعد الدائم بينه،وبين الأماني لاطّراد عمل وانشغال شوق، والعزاء على المستوى الكوني للنّوع بأسره ، إنّه الشاعر وسط الغرائب، متورّجّح العواطف بين قنوط وأمل انقطاع، وسعي دؤوب . وقد تختلف سيرورة الأشياء عما هي عليه في الواقع، وتركّب الأمور بخلاف توقّعاتنا المسبقة ومعارفنا المشتركة، أو يعدل الإنسان عن رأيه ،أو يوضّح ما غمض منه ،وغير ذلك مما يتطلب العلاقات الاستدراكية غير المتوقّعة. هذه العلاقات تتطلب روابط خاصة (كلكن مثلا) ،ويمكن التمثيل بالربط الاستدراكي في استخدام الشابي لكلمة (يأس) دلالة على القنوط والإحباط فقال:

وَاليَأس مَوتٌ وَلكِنْ مَوْتُ يُثِيرُ الشَقاء [30].

وقع الرّبط بواسطة أداة الاستدراك ،فهناك اعتراف من الشاعر أنّ اليأس هو موت فعلا،ونجده يستدرك هذا مفسّرا المعنى الأول بقوله: (لكن موت يثير الشقاء) بمعنى متعب جدا، فحياة الشابي بلا معنى،فهو في حالة يأس سينقضي العيش عنده بالموت. فصورة (اليأس، الموت) توحي بما يشعر به اليائس من الإحباط وتخلّي المجتمع عنه . وقال غابطا العصفور على غنائه بين الرياحين، دامع العينين من أذى الإنسان والمدينة في قصيدته (مناجاة عصفور):

غرِّدْ، ففِي قلبي إليْكَ مَوَدّة، لكِن مَوَدّةُ طائِر مَأسُور
غرِّدْ وَلا ترْهَبْ يمِينِي، إنني مِثل الطيُور بمُهجَتِي وَضَمِيري
لكِنْ لقدْ هَاضَ التُرَابُ مَدَامِعِي ، فلبثْتُ مِثل البُلبُل المَكسُور
أنا طائِر متغرّدُ، مُتَرَنّم لكِن بصَوت كَآبَتِي وَزفِيري [31].

ما ميّز مقولة "الشابي" هو أنها أكثر عذوبة، وقربا من كل إنسان في جوّ عام من حضارة معاصرة ،أدار الشاعر لها ظهره، ونزع إلى الطبيعة رياحين وكائنات، وما تعابير في القصيدة من مثل (إنني مثل الطيور بمهجتي وضميري) أو (لكن لقد هاض التراب مدامعي) ،إلا ليبعد هذا الأثر عن الذاتية الوجدانية المتقوقعة على الألم الخاص، ويدنيه من التجربة الإنسانية الحيّة ،وقد تقاطعت مع زمانها ومكانها. فوجدنا تلك العلاقة الحميمة بين الشاعر والكائنات التي شبّه نفسه بها (إنني مثل الطيور)، (فلبثت مثل البلبل المكسور)، هي كائنات صغيرة ضعيفة ،مغرّدة لكن بصوت الكآبة والتنهّدات.

قال "الشابي" حائرا في معنى الزّمن متعطّشا ،إلى الجديد الكامن وراء جدار الحياة في قصيدته (في ظل وادي الموت):(الخفيف)

نحْنُ نمْشِي وَحَوْلنا هَاتِه الأكْوَانُ تمْشِي لكِنْ لأيَةِ غَايَة؟
نحْنُ نتْلو روَايَة الكَوْن لِلمَوْتِ وَلكِنْ مَاذا خِتامُ الروَايَة؟
هَكذا قلتُ للرياح فقالتْ: سَلْ ضَمِيرَ الوُجُودِ: كَيفَ البدَايَة؟[32].

أوّل ما نسجّله في هذه الأبيات، الأسئلة والاستفهامات المتكرّرة في نهاية كل بيت شعري سبقها الاستدراك بـ "لكن"، وكأنه يوجد تناقض ما، فتقول شيئا ما لم يتم استدراكه لظهور شيء آخر

.هكذا فعل الشابي في قصيدته هذه، والتي تعتبر من أجمل قصائده، فهو يتحدّث عن الموت بمعنى عميق من معانيه، فليس الموت في هذه القصيدة هو موت شخص فحسب ،أو هو فناء يتسلّل إلى ظاهرة من ظواهر الطبيعة، بل معناه العميق الخفي،هو أن تصبح الحياة فارغة المعنى بلا غاية، فيتأمّلها الإنسان ،فيجدها هوّة فارغة صامتة.هنا يولد الموت ويطلّ ،ليضع البداية والنهاية.

أحدث الاستدراك ربطا بين أحداث متقابلة أو متناقضة حتى صارت كتلة لغوية واحدة. وقد يصف المتكلم في حديثه وقائع، ويطلق أحكاما قد يتراجع عن بعضها ويستدرك في أخرى، كأن يجد في كلامه غموضا، فيزيل ذلك ،أو يتوقع سوء فهم من متلقيه فيقيّد كلامه ،أو يرغب في تعديل رأيه،فيأتي برأي جديد ."ويلجأ المتكلم في كل ذلك إلى الاستدراك"[33]. ولما تضمّن الاستدراك إيضاح ما عليه ظاهرالكلام من الإشكال عدّ من المحاسن، لأنّ الأحكام العامة، والآراء المطلقة قليلا ما تفلح. وبخاصة إذا كان المتلقي شغوفا في بحث ما يناقضها أو يخالفها.

وقال (الشابي) دالا على حزنه وهمّه وحسرته:

بَينَ قوم لا يَفهَمُون أناشِيد فؤادِي وَلا مَعَانِي بُؤسِي [34].

الوصل بأداة (لا) في (لامعاني) ساهم في ربط البيت الشعري، فالشاعر يبكي غربته وسط قوم لا يفهمون معاني شعره المحزن ،المعذّب ،نتيجة لصبوات هذه الغربة، لذلك أكسبت كلمة بؤس هذا المعنى الجديد، عندما أضافها لكلمة معاني، حيث لا تكون المعاني إلا في الكلام، سواء أكان شعرا أم نثرا.

وقال (الشابي) محاولا بعث الأمل في نفوس أمّته ،من أجل المقاومة والانتقام:

رجَال يَرَون الذلّ عَارًا وَسّبةً وَلا يَرهَبُون المَوْت وَالموتُ مقدّم[35].

كان العطف بـ "لا" المقرونة بالواو،فالشاعر يحاول إلهاب الصدور بالحماس، وبثّ الأمل في النفوس، لأنّ الأحرار يرفضون حياة الذل والهوان ،ويفضّلون الموت على الذل. فالشاعر يحاول النهوض بأبناء الشعب من التخلّف، والجهل وبراثن الاستعمار البغيض، فتارة يلجأ إلى تقريعهم بألفاظ الخزي والعار ،لعل ذلك يخرجهم من سباتهم ، وإذا ما فعلوا أخذ يمجّدهم وينزّههم عن الذلّ ،والعار تارة أخرى.

الخاتمة:

لقد قام عنصر العطف بوظيفتين: الأولى ربط أجزاء النص وجعلها كلاّ متآخذا، والثانية تكثيف النص عن طريق الاختزال خوفا من تهلهل النص. فقصائد ديوان أغاني الحياة تمتاز باتساق قوي بين أجزائها، بفضل الأدوات النحوية المؤدية لوظيفة الربط. فقوّة انتشار أدوات العطف في الخطاب المدروس، وتنوّع البنيات التي تربط بينها هذه الأدوات،قد أكسب الخطاب اتساقا وترابطا، وأصبح لحمة واحدة من خلال استدعاء أجزائه بعضها ببعض عن طريق الجمع والشرح،والتفسيروالتعليل والاستدراك . وكلّ أسهم في تنظيمية الخطاب الشعري.

المصادر والمراجع:

(1)مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب،منشورات ذات السلاسل، ط1، الكويت، 2001، ص 72.

(2) عبد القاهرالجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، دط، مصر، 1980، ص 223.

(3) المصدر نفسه، ص 214.

(4)المصدر نفسه ،ص217

(5)ينظر: المصدر نفسه ، ص 217.

(6)ينظر :إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1 ،عمان، الأردن، 2007، ص 225.

(7)ينظر :المرجع نفسه، ص 200.

(8)ينظر:مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1997، ص 155.

(9)ينظر:خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب الشعري،دار جرير للنشر والتوزيع، ط1،عمان ، 2009.

، ص 167.

(10)ينظر: المرجع نفسه ،ص167.

(11)ينظر:صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السوّر المكية، دار قباء، ط1،القاهرة، 2000، ج1، ص 156.

(12) أبو بكر عثمان عمر بن بحر الجاحظ،البيان والتبيين، دار الفكر، ج2 ،بيروت/ لبنان، دط، دت.، ص 111.

(13)ينظر:نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، دراسة في قصيدة حديثة،فلسفة الثعبان المقدس أنموذجا للشابي ،جامعة عنابة ، 2005،

، ص 06.

(14)ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

([15]) الشابي، الديوان، ص 265.

([16])المصدر نفسه ، ص 145.

([17])الديوان ، ص 82.

([18]) آجنا: متغير الطعم واللون.ينظر: الديوان ، ص194.

([19]) الشابي، الديوان، ص 194.

([20]) وادي الزمان: تشبيه معكوس أصله الزمان الذي كالوادي، ووجه الشبه من مجهول مظلم غامض .ينظر: الديوان ص448.

([21]) الشابي، الديوان، ص 449.

([22]) الشابي، الديوان، ص 314.
([23])المصدر نفسه ، ص 510.
([24]) المصدر نفسه، ص 165.
([25]) الشابي ، الديوان ، ص 154.
([26])المصدر نفسه ، ص 307.
([27])المصدر نفسه ، ص 148.
([28]) الجدود، الخطوط.ينظر :الديوان، ص232.
([29]) الشابي، الديوان، ص 232.
([30])الديوان ، ص 55.
([31])المصدر نفسه ، ص 354.
([32])الديوان ، ص 234.
([33]) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج 4، ص 264.
([34]) الشابي ، الديوان، ص 164.
([35])الديوان ، ص 252.