دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

ISSN: 2625-8943

العدد السابع عشرة – شباط – 2021م المجلد 5

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

Journal of cultural linguistic and artistic studies

International scientific periodical journal

رقم التسجيل
VR.3373.6326.B

Germany: Berlin 10315
Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية
Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

مجلة
الدراسات الثقافية
واللغوية والفنية

دورية علمية محكمة فصلية

تصدر عن
المركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

JOURNAL OF
CULTURAL LINGUISTIC
AND ARTISTIC STUDIES

An International scientific
Periodical Quarterly Journal
Issued by
The Democratic Arabic Center

تعنى المجلة بالبحوث والدراسات الاكاديمية الرصينة التي يكون موضوعها متعلقا بجميع مجالات علوم اللغة والترجمة والعلوم الإسلامية والآداب، والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وكذا العلوم الفنية وعلوم الآثار، للوصول الى الحقيقة العلمية والفكرية المرجوة من البحث العلمي، والسعي وراء تشجيع الباحثين للقيام بأبحاث علمية رصينة

© Democratic Arabic Center
Germany - Berlin
ISSN: 2625-8943
E-MAIL
culture@democraticac.de

الهيئة المشرفة على المجلة

رئيس المركز الديمقراطي العربي

أ. عمار شرعان

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

دورية علمية دولية محكمة

تصدر عن

المركز الديمقراطي العربي

ألمانيا – برلين

وتعنى بنشر الدراسات والبحوث في التخصصات التالية

- الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية
- اللغات والترجمة والآداب والعلوم الاسلامية
- العلوم الفنية وعلوم الآثار
- وكل الدراسات التي لها علاقة بالتخصصات السابقة

رئيس التحرير

د. سالم بن لباد

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد جودات
جامعة محمد الخامس بالرباط / المغرب

أ.د. الغالي بن لباد
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان / الجزائر

أ.د. ضياء عني العبودي
جامعة ذي قار / العراق

د. أحمد حسن إسماعيل الحسن
الجامعة الهاشمية / الأردن

د. محمد أحمد محمد حسن مخلوف
جامعة الأزهر / مصر

د. جمال ولد الخليل
جامعة حائل / المملكة العربية السعودية

د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر
بجامعة الطائف / المملكة العربية السعودية

د. حاجي دوران
جامعة آيدين إستانبول / تركيا

د. رسول بلاوي
جامعة خليج فارس – بوشهر / إيران

د. محمود خليف خضير الحياني
الجامعة التقنية الشمالية / العراق

نائب رئيس التحرير

أ.د. عبد الكريم حمو
باحث بالمركز الوطني للبحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية - وهران

مساعد رئيس التحرير

أ.د. بدرالدين شعباني
جامعة قسنطينة 2/ الجزائر

فلاك حكيم
جامعة البويرة / الجزائر

هري فاطمة الزهراء
جامعة تلمسان / الجزائر

التصميم والإخراج الفني

أ.د. بدرالدين شعباني

شهادة تحكيم

المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

بناءً على تقرير السادة الخبراء ؛ يشهد مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات بأن:

مجلة (لدراسات الثقافية واللغوية والفنية)

الحاملة للترقيم المعياري:

ISSN: 2625-8943

قد تحصلت على درجة 100/57

وعليه فهي حسب مؤشر (AIMQSJ) تعتبر من المجلات الحسنة ؛ فئة (B+)

Germany
Berlin 10315
Gensinger
Str: 112

المؤشر العربي لقياس جودة المجلات العلمية

Arabic Index of Measuring the Quality of Scientific Journals

Indexpolls.de
برلين/ ألمانيا

مدير مركز مؤشر للاستطلاع والتحليلات

رئيسة اللجنة العلمية

د. جميلة ملوكي المركز الجامعي مغنية/ الجزائر

اللجنة العلمية

أ.د. الغالي بن لباد جامعة تلمسان / الجزائر
أ.د. ضيـاء غنـي العبـودي جامعـة ذي قـار/ العـراق
أ.د. محمد أحمد سامي أبـو عيـد جامعـة البلقاء التطبيقية / الأردن
أ.د. فاروق عبد الحميد عبد القادر دراوشه جامعة الجوف / المملكة العربية السعودية
أ.د. عبـد الحليـم بن عيسـى جامعـة وهـران1/ الجـزائر
أ.د. عبد الكريم حمو باحث بالمركز الوطني للبحـث فـي الأنثـروبولوجيـا الاجتمـاعية وهـران / الجـزائر
أ.د. الـــزاوي لعمـــوري جـامعـــة الجـزائـر 2/ الجـزائـر
أ.د. بـدرالـــدين شعبانـــي جـامعـــة قسنطينـة 2/ الجـزائر
أ.د. إسمـاعيـــل بـــن نعمـــان جـامعـــة الجـزائر 2 / الجـزائر
أ.د. بلجـــوزي بوعبـــد اللـــه جامعـــة تلمسان/الجزائر
أ.د. الشـرقي رزقي جامعة تلمسان/ الجـزائر
د. أحمد حسن إسماعيل الحسـن الجامعـة الهاشمية / الأردن
د. جمـــال ولـــد الخليـــل جـامعـــة حـائل/ المملكة العـربيـة السعـودية
د. أرزقي شمـون جامعـة بجـاية / الجـزائر
د. زهراء خالـد سـعدالله محمـد العبيـدي جامعة الموصـل/ العـراق
د. نصيـــــرة شيـــــادي جامعـــــة تلمسـان/ الجـزائر
د. رشيدة بودالية جامعـة البـويرة / الجـزائر
د. كمـال علـوات جامعـة البـويرة / الجـزائر
د. طـه حميـد حـريش الفهـداوي كليـة الامام الاعظم جامعة بغداد / العراق.
د. زينب قندوز غربال المعهد العالي للفنون والحـرف جامعـة القيـروان / تونس.
د. مالكـي سميرة جامعة وهـران 2/ الجزائر
د. حسـام العفـوري الجـامعـة العـربيـة المفتـوحـة / الأردن
د. تومان غازي حسـين الخفـاجي الجامعـة الاسلامية النجف / العـراق
د. هدية صارة باحثة دائمة بالمركز الوطني للبحث في الأنتـروبولـوجيـا الاجتمـاعية والثقـافية وهـران/ الجـزائر
د. محمـــــد بـــــن لبـــاد المركـــز الجامعـي مغنيـة / الجـزائر
د. صـــبيحة جمعـــة المعهـــد العـــالي للدراســات التطبيقيــة فــي الانســانيات بالمهدية جامعة المنستيـر / تونـس
د. سـالم بن لبـاد جـامعـة غليزان/ الجزائر
د. فـاتح كـرغلي جـامعة البـويرة / الجـزائر
د. فتيحـة بوشـان جامعـة البـويرة/ الجزائر
د. هشـــام بـــن مختـــاري جامعـــة وهـران 2 / الجزائر
د. محمـد أحمـد محمـد حسـن مخلـوف جامعة الأزهر / مصـر
د. خالـــد كـــاظم حميـــدي جامعـــة النجـف/ العـراق
د. فاطمـــة الزهـــراء ضيـــاف جـــامعة بومـرداس/ الجـزائر

د. سمية قندوزي جامعة / الجزائر
د. جاسم محمد حسين نطاح الجناعره / العراق
د. محمد بوعلاوي جامعة المسيلة/ الجزائر
د. نعيمة بن علية جامعة البويرة/ الجزائر
د. آمنة شنتوف مركز تطوير اللغة العربية وحدة تلمسان / الجزائر
د. جميلة ملوكي المركز الجامعي مغنية / الجزائر
د. بن عزوز حليمة جامعة تلمسان/ الجزائر
د. بن عطية كمال جامعة الجلفة/ الجزائر
د. خالد حوير شمس جامعة بغداد/العراق
د. كاتب كريم جامعة وهران 1/ الجزائر
د. صديق بغورة جامعة المسيلة/ الجزائر
د. حمداش مونيرة جامعة الجزائر 2/ الجزائر
د. محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير جامعة هيتت / تركيا
د. أمينة بن قويدر جامعة تيارت/ الجزائر
د. الزهرة قريصات جامعة تيارت/ الجزائر
د. سوسن بوزبرة جامعة تيارت/ الجزائر
د. محمد بلحسن المركز الجامعي مغنية/ الجزائر
د. مصدق صارة جامعة وهران 2/ الجزائر
د. عبد القادر قدوري جامعة الأغواط/ الجزائر
د. ليلى مهدان جامعة خميس مليانة/ الجزائر
د. سعاد هادي حسن ارحيم الطائي جامعة بغداد/ العراق
د. رسول بلاوى جامعة خليج فارس – بوشهر/ إيران
د. محمود خليف خضير الحياني الجامعة التقنية الشمالية / العراق
د. بابو سقال مريم جامعة سعيدة/ الجزائر
م.أ.د. علي عبد الأمير عباس الخميس جامعة بابل/ العراق
د. فاطمة الزهراء نهار جامعة البليدة/ الجزائر
د. أحمد حميد أوغلوا جامعة إبراهيم جاجان/ تركيا
د. بوزياني فاطمة الزهراء جامعة تلمسان/ الجزائر
د. صليحة لطرش جامعة البويرة/ الجزائر
د. نسيمة بغدادي جامعة المسيلة/ الجزائر
د. حبيب بوسغاي المركز الجامعي عين تيموشنت / الجزائر

مقاييس وشروط النشر

تخص البحوث المرسلة الى المجلة الى مجموعة من الشروط تتمثل فيما يلي

1. يجب أن تتوفر في البحوث المقترحة الأصالة العلمية الجادة وتتسم بالعمق.
2. على صاحب البحث كتابة إسمه وعنوانه الالكتروني والجامعة والبلد الذي ينتمي اليه أسفل عنوان البحث، مع إرفاق سيرة ذاتية وتكون في صفحة خاصة ضمن البحث.
3. ترتب المراجع والهوامش في نهاية المقال حسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي وبطريقة يدوية.
4. ترفق المقالات بملخص لا يتجاوز 10 أسطر باللغة العربية ويترجم الملخص الى اللغة الانجليزية أو العكس مع التطرق الى الكلمات المفتاحية.
5. حجم البحث لا يقل عن 10 صفحات ولا يزيد عن 15 صفحة.
6. تكتب المقالات بحجم 16 بصيغة Traditional Arabic بالنسبة للمتن وبحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للهوامش، أما بالنسبة للغات الأجنبية الأخرى يكون بحجم 12 بصيغ Times New Roman بالنسبة للمتن و10 بالنسبة للهوامش وبنفس الصيغة.
7. إرفاق البحث بملخص باللغتين العربية والانجليزية.
8. على البحوث المقترحة أن تراعي القواعد المنهجية والعلمية المتعارف عليها.
9. ترسل المقالات المقترحة لهيئة أمانة التحرير لترتيبها وتصنيفها، كما تعرض المقالات على اللجنة العلمية لتحكيمها.
10. يجب ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم الى مجلة أخرى.
11. ترسل المقالات الى البريد الالكتروني للمجلة.
12. تمتلك المجلة حقوق نشر المقالات المقبولة ولا يجوز نشرها لدى جهات أخرى الا بعد الحصول على ترخيص رسمي منها.
13. لا تنشر المقالات التي لا تتوفر على مقاييس البحث العلمي أو مقاييس المجلة المذكورة.
14. المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث المرفوضة الى أصحابها.
15. تحتفظ المجلة بحق نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجها الخاص.
16. البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترحا من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
17. ألا تكون البحوث المرسلة مستلة من مطبوعة، او جزء من أطروحة.
18. أن تتضمن البحوث المرسلة على قائمة المراجع تدرج في الأخير.

الهوامش

تكتب بنظام APA على الشكل الآتي: في المتن يكتب بين قوسين: لقب الكاتب والسنة والصفحة (اللقب: السنة، ص ..)

المراجع

تكتب المعلومات الكاملة في آخر المقال على هذا النحو : إسم ولقب الكاتب، عنوان الكتاب، الجزء، دار النشر، الطبعة، بلد النشر، سنة النشر، الصفحة.

التحكيم

تخضع كل البحوث المقترحة للتحكيم العلمي المزدوج من طرف لجنة القراءة وبسرية تامة، بحيث

- **يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.**
- **يقوم الباحث بتصحيح الأخطاء التي يقدمها له المحكمين في حال وجودها وإعادة ارسالها للمجلة.**
- **لغات المقالات: العربية، والأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية، والروسية.**

- المقالات المنشورة لا تعبر عن رأي المجلة -

ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر البريد الالكتروني

culture@democraticac.de

الفهـرس		
الرقـــم	العنـــــوان	الصفحـة
1	كلمة العدد	13
2	الرمز الشعري ودلالاته في شعر المعتقلين الفلسطينيين في المعتقلات الإسرائيلية The poetic symbol and its connotations in the poetry of Palestinian prisoners in Israeli jails د. محمود موسى زياد (جامعة القدس/ فلسطين)	42-15
3	دور مواقع التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي بمخاطر جائحة كورونا وتداعياتها دراسة ميدانية لعينه من أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونه The Role of Social Media in developing Awareness of the Risks and Aftermaths of Corona Pandemic A field study of a sample of the teaching staff at Zaytuna University د. الدوكالي مفتاح على الطرشاني (جامعة الزيتونة/ليبيا)	71-43
4	قراءة نقدية في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها في تركيا -جامعة اسطنبول نموذجا- Critical reading in teaching Arabic to non-native speakers in Turkey Istanbul University as a model أ.د. محمد خاين(جامعة أحمد زبانة بغليزان – الجزائر-)	96-72
5	إدوارد سعيد ناقدا للاستشراق Edward Said as a critic of Orientalism د. سامي الذيبي (باحث في العلوم الثقافية- جامعة تونس)	112-97
6	المستوى اللغوي في الرحلة الناصرية وأثره في تشكيل المرجعية الثقافية. The linguistic level in the Nasserist journey and its impact on forming cultural reference. د. الحسن بواجلابن(جامعة القاضي عياض/ مراكش، المغرب)	129-113
7	ملابس آخر سلاطين بني نصر في غرناطة محمد بن علي بن سعد دراسة مستقاة من المصادر التاريخية والوثائق الأثرية Clothes of the last Sultans of Bani Nasr in Granada, Muhammad	152-130

	bin Ali bin Saad A study drawn from historical sources and archaeological documents د. حليم سرحان (جامعة المسيلة /الجزائر)	
165-153	الأدب من وجهة نظر حضارية: دراسة في أعمال غسان عبد الخالق literature from a cultural point of view: a critical works study of Ghassan ʿAbd al-Khaliq's د. شفيق طه النوباني (جامعة ظفار)	8
182 -166	أشكال الإيقاع اللوني في الفن التشكيلي: بيكاسو نموذجا The color rhythm in plastic art: Picasso is a model ا ريم الشريف(جامعة القيروان/تونس)	9
196-183	الصيغة الإفرادية الحدثية وقيمتها الدلالية في رواية -رحلة في ضفاف الشفق – The eventual singular formulation and its semantic value in a novel -ajourney through the banks of twilight- د. بلهواري محمد (جامعة وهران1 /الجزائر)	10
	خطاب المقدّمات: فضاء لتبادل الأدوار : عند ما يكتب الرّسام ويرسم الكاتب: في سيرة مدينة لعبد الرّحمان مُنيف. Speech of introductions- a space for role exchange :when the painter writes and the writer paints in AbdErrahman-Munif's " siret madina" د/ عبد الباقي جريدي (جامعة القيروان / تونس)	11
	لُزُوم ما لا يلزَم في حَشْو بحر الطويل Obligation of the prosody unnecessury in attawil rhythm padding عبد العزيز الطالبي (جامعة الرباط المغرب)	12
	المعاني التي أجازها الفرّاء في قراءات القرآن الكريم The meanings that Al-Furaa permitted in the readings of the Holy Quran د. مرغم أحمد (جامعة سطيف2 الجزائر)	13
	بلاغة السخرية في شعر الشيعة السياسي Rhetoric of irony in political poetry of Shiites رضوان بليبط، جامعة شعيب الدكالي (المغرب)	14

15	الظّاهرة النّحويّة العربيّة -جدل القاعدة والتقعيد- The arabic grammar phenomenon -Base controversy and stubbornness- صافي زُهرة، طالبة دكتوراه،(جامعة تيسمسيلت/الجزائر) المشرف: رزايقيّة محمود، أستاذ التّعليم العالي	271-262
16	لسانيات الخطاب و المقاربة الأسلوبية نماذج تطبيقية The linguistics of speech and stylistic approach Application models د.ناعوس بن يحيى (أستاذ اللسانيات جامعة أحمد زبانة غليزان الجزائر)	307-272
17	الرواية الرقمية التنظير والممارسة عند العرب the digital novel theorizing and practicing among Arabs عبد المطلب براهمي.(جامعة العربي التبسي-تبسة- الجزائر)	320-308
18	الفن الروائي الجزائري بين أسئلة الحال وعناوين الجمال "تشرّفت برحيلك لفيروز رشام أنموذجا " “ The Algerian Novel Between the Questions of Reality and Titles of Beauty I was honored by your departure by Fayrouz Racham as a model ” الدكتور عبد الله أوغرب (المركز الجامعي بريكة / الجزائر)	340-321
19	التناص في رواية "شيفرة دافنشي" لدان براون Intertextuality in "The Da Vinci Code" Dan brown محمد فاتي: أستاذ باحث في مجال الصورة جامعة عبد المالك السعدي ـ تطوان (المغرب)	357-341
20	التحليل اللغوي النفسي للنص الشعري قراءة في قصيدة " الذئب " للفرزدق Psycholinguistic analysis of the poetic text Reading in the poem of the wolf for Farzadaq د / بلوافـي حلـــيمة (جامعة عين تموشنت – الجزائر)	372-358

21	الأثر الدلالي للعطف بين التصور التقليدي واللساني الحديث. The semantic effect of sympathy between traditional and modern linguistic perception. مريم أيت الجبي (أستاذة بالمديرية الإقليمية للتربية والتكوين، مراكش، المغرب)	387-373
22	إشكالية مصطلح " الأدب النسـوي" بين تعدد المفاهيم وتنوع المصطلحات في الخطاب النقدي والأدبي العربي المعاصر The problem of the term "feminist literature" between the multiplicity of concepts and the diversity of terminology in contemporary Arab critical and literary discourse الباحثـة/ جـوهـرة شتيـوي بوجبـيبة(المركز الجامعي - ميلة ـ الجزائر) المشـرف: الأستاذ الدكتور/ رابـح الأطـرش(المركز الجامعي - ميلة ـ الجزائر)	403-388
23	الاستلزام الحواري والقيمة الحجاجيّة في مسامرات أبي حيان التوحيدي Conversational Implicature and argumentative value in the Debates of Abi Hayan Attawhidi الباحثة: شريك هاجر/ طالبة دكتوراه علوم (جامعة محمد لمين دباغين 2 سطيف-الجزائر) إشراف: بومنقاش الرحموني/ (جامعة محمد لمين دباغين 2 سطيف-الجزائر)	420-404
24	الإبداع الأدبي من وجهة نظر التراث النقدي العربي Literary creativity from the point of view of the connected Arab heritage ذ.إبراهيم نادن جامعة القاضي عياض- المغرب.	440 -421
25	جماليات التلقي البصري للشعر نقوش العشاق في العصر العباسي Aesthetics of the visual reception of poetry in The Abbasid Era Engravings of Lovers د. عادل ايت العسري (جامعة مراكش/المغرب)	452 -441
26	الوجوه والنظائر لمادة "قَرَنَ" في القرآن الكريم : دِرَاسةٌ تطبيقيّةٌ The Faces and Isotopes of /qarana/ in the Holy Qur'an: An Applied Study سوسن نبريصي-(أستاذة جامعية جامعة النجاح الوطنية- فلسطين)	466-453
27	المنعطف البلاغي العربي من الأسلوبية إلى الحجاج Arabic Rhetorical Turn	482-467

	From Stylistics to Argumentation قبوج رابح (ط. د) (جامعة محمد الصديق بن يحي -جيجل-) إشراف د.الحاج قديدح(جامعة محمد الصديق بن يحي -جيجل-)	
497-483	Le potentiel du texte littéraire : du laboratoire langagier à l'arsenal culturel Youcef BACHA, Université de Ali Lounici-Blida 2, Algérie	28
508-498	Le sans nom patronymique « SNP » en tant que base anthroponymique traditionnelle et marqueur identitaire : Cas de Saida entre 1962 et 2004 منطقة :كقاعدة انتروبونيمية تقليدية ومؤشرة للهوية «ا.د.ك «الاسم بدون كنية سعيدة بين 1962 – 2004 نموذجا "دراسة حالة" The Patronym as a FiliationalBasis:The case of « WithoutPatronimicname »,Region of Saida (Between 1962-2004) . Chakib lias RIGHI Université Oran2-Algérie Nabila ARRARUniversité Oran2 -Algérie	29

كلمة العدد

الحمد لله والصلاة والسلام على الرحمة المهداة سيدنا محمد بن عبد الله وآله وصحبه الأخيار وبعد:

تواصل مجلة الدراسات الثقافية والفنية واللّغوية مسارها العلميّ، وتصدر العدد السابع عشر، وكالعادة تنوعت مقالاته بتنوع تخصصاتها من ثقافية وفنية أدبية ولغوية، وما نشر في هذا العدد والأعداد السابقة إلّا زبدة البحوث التّي قيّمت تقييّما علميّا، من طرف دكاترة مختصيين في مجالهم البحثيّ، الذّين قدموا الإضافة المرجوّة وساهموا بالجهد والجهيد في إخراج العدد ولهم منّا تحية إجلال وتقدير.

ولا يسعنا في هذا المقام إلّا أن نتقدم بالشّكر إلى مدير المركز الديمقراطي العربي، الذّي دائما ما يفتح لنا أبوابه للنشاط العلمي، إمّا عن طريق هذا الصرح المعرفي أو في ميادين أخرى.

ونتمى في الأخير لأعزائنا القراء والمهتمين بما يصدر في مجلتنا، قراءة ماتعة، وندعوهم لمتابعة إصداراتنا في الأعداد القادمة

.....تحياتي.....

الدكتور سالم بن لباد

رئيس تحرير المجلة

الرمز الشعري ودلالاته في شعر المعتقلين الفلسطينيين في المعتقلات الإسرائيلية

The poetic symbol and its connotations in the poetry of Palestinian prisoners in Israeli jails

د. محمود موسى زياد مديرية التربية والتعليم/ رام الله والبيرة
أستاذ مساعد (غير متفرغ)/ جامعة القدس/ فلسطين
البريد الالكتروني: mah8670@yahoo.com

الملخص

هدفت الدراسة التعرف إلى الرمز الشعري ودلالاته في شعر المعتقلين الفلسطينيين في المعتقلات الإسرائيلية. وقد حاول الباحث الإجابة عن أسئلة البحث المتمثلة في: كيف وظف الشعراء المعتقلون الرمز في قصائدهم؟ وما هي دلالاته؟، وما هي المصادر التي استقى منها هؤلاء الشعراء تلك الرموز؟. وقد تناول الباحث من خلال هذه الدراسة الفن باعتباره إحدى وسائل التغيير، ثم تطرق لمفهوم الرمز ودلالته في شعر المعتقلات كإحدى الوسائل الفنية المستخدمة عند الشعراء المعتقلين للتعبير عن أحاسيسهم، وتطرق الباحث لمصادر الرمز في شعر المعتقلات، حيث لوحظ تنوع هذه المصادر ما بين المسيحي والإسلامي، ما بين العربي، والتاريخي الإسلامي. ولتحقيق هدف الدراسة استخدم المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته لمثل هذا النوع من الدراسات. وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج.

الكلمات المفتاحية: الرمز، الدلالة، شعر، معتقلين، معتقلات، فلسطين

Abstract

The study aimed to identify the poetic symbol and its implications in the poetry of Palestinian prisoners in Israeli Jails. The researcher tried to answer the research questions represented in: how the arrested poets used the symbol in their poems? What are its Connotations? What are the sources from which these poets Got those symbols? The researcher has addressed through this study art as one of the means of change, the researcher referred to the sources of the symbol in the poetry of Prisoners. It was noted that these sources varied between the Christian and the Islamic, between the Arab and the Islamic historical. To achieve the aim of the study, the descriptive and analytical method was used for its relevance to such type of studies. The study reached a set of results.

Key Words: Symbol, Connotations, poetry, Prisoners, Palestine

المقدمة

برزت أهمية شعر المعتقلات قبل الانتفاضة الفلسطينية عام1987، وأثناءها، وما زال هذا الصوت حاضرا حتى لحظات كتابة هذا البحث لأنه مازال في السجون الإسرائيلية من المعتقلين الفلسطينيين ما يقرب من ثمانية آلاف معتقل فلسطيني[1]. كان الشعر هو الجنس الأدبي البارز في التعبير عما يفيض به الشعراء الأسرى من روح فياضة عرفها الفلسطيني في دروب نضاله الطويل؛ ولذلك فإن الشعر الفلسطيني داخل المعتقلات قد واكب الحياة الفلسطينية. فاستمرارية حركة الأدب، وتطورها، إنما تنبع من استمرارية حياة أي شعب وتطورها.

والأدب في حياة الاعتقال، هو جزء من حركة المقاومة، التي يخوضها الشعب الفلسطيني، على مدى الأيام، والشهور والسنين. فلم يكن هذا الأدب معزولا عن التفاعلات النشطة بين العامل الموضوعي، والذاتي، وإنما كان ملاصقا لواقع المعتقلين، قد يكون بشكل أكثر، من أي مجال ثقافي آخر كونه وسيلة للتعبير عما يعتمل في النفس. لقد كانت تلك التجربة (الأدبية) في منتهى الصعوبة، والتعقيد، حيث التحدي لإنسانية الإنسان سافر، ويومي.

من الطبيعي أن يأخذ الشعر دور الصدارة في التعبير عن أزمة الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال عامة، وفي المعتقل على وجه الخصوص. فقد كان الشعر النوع الأدبي الأول، الذي نجح في الإفلات من القيود، إلى فضاء الحرية؛ فالشعر، ربما يكون، أكثر الأنواع الأدبية استجابة للتعبير عن المعاناة. والسؤال الذي يطرح نفسه، لماذا كان التعبير بالشعر أولا؟ والجواب لأنه ابن اللحظة، ويتعامل مع اليوميّ والمؤثر السريع، كما يمكن تناقله حفظا لاشتماله على الإيقاع. وهو النوع الأدبي الأكثر صدارة في تراثنا الثقافي.

لجأ كثير من المعتقلين الفلسطينيين إلى المحاولات الشعرية لترجمة مشاعرهم، وللتعبير عنها بالكلمات، لكن من تسنى لهم الانضواء تحت تصنيف الشعراء قلائل(عبد الله، 1994، ص 16). ويمكن القول: إن الأدب الفلسطيني اكتسب صوتا جديدا، وهو صوت أدب السجون والمعتقلات بشقيه، ما كتب داخل المعتقلات، وما كتب عن المعتقلين والتجربة داخل الأسوار، وثمة أكثر من عمل إبداعي اعتقالي، أو كما يمكن أن نسميه أدب ينتمي إلى أدب السجون مثل: "ديوان المجد يخني أمامكم" للشاعر عبد الناصر صالح، و"الفجر والقضبان" للشاعر محمود الغرباوي، و"ثلاثة ناقص واحد" للشاعر سامي الكيلاني، و"زمن الصعود، وفضاء الأغنيات" للمتوكل طه، و"الجراح" لهشام عبد الرازق،

"وحواجز الليل " لفايز أبو شمالة، و" أعلق في ليلك الليلك" للشاعر معاذ الحنفي وغيرها من الإبداعات(طه، وجوهر، 1993، ص 122).

وفي أول صوت أدبي يأتي من السجون نسمع صوتا، يخترق الأسلاك، والجدران من خلال ديوان كلمات سجينة، حيث يحاول الأسرى فيه إظهار معنويات عالية يتمتعون بها وهم داخل السجون.

"تهللي

يا أمة العذراء

تهللي

تحرر المسيح

ورغم ما ينزف من دماء

ورغم رغم كفه الجريح

أغار مثل الريح

يسحق الأعداء

تهللي

تغيرت مواقع الأشياء"(كلمات سجينة، 1977، ص 76-77)

حفّز الواقع الاعتقالي بتشابكاته، وتداخلاته، بقمعيته، وعدم إنسانيته، العديد من المواهب التي كانت كامنة عند كثير من الشباب، واستمرت بعض هذه المواهب تنمو ويصلب عودها، في حين ظلّ البعض الآخر في حمّى القيود. ولا بد من الإشارة إلى أن بعض هؤلاء الشعراء المناضلين، لم يؤثر عنهم قول الشعر خارج المعتقل.

لاحظ الدكتور إبراهيم العلم هذه المسألة، وأشار إليها في إحدى الدراسات حين قال: "وقد ذكر حسين أبو لبن أن أخاه (محمدا) صاحب ديوان "أيام منسية خلف القضبان" لم يقل الشعر قبل الاعتقال، وأن مهنته الصناعية بعيدة عن الجو الأدبي. ولم أقرأ لمحمد عبد السلام، او لكامل عيسى، وحسن محمود خضر، ومحمد أبو النصر، وغيرهم من المناضلين شعرا قبل الأسر؛ مما يشير إلى أن في

السجن تجربة متميزة تستثير الانفعال، وتعمق الارتباط بالوطن. والشعر هو التعبير عن اللحظات الفائقة في الحياة. وفيه تكمن الاستجابة العفوية"(العلم،د. ت، ص 97).

إن الأسرى الفلسطينيين طالما تغنّوا بالشعر، حيث حاولوا من خلاله رسم ملامح الحرية، موثقين معاناتهم، وآلامهم داخل أقبية التحقيق، ووحشة الزنازين الانفرادية، حيث يغدو الصمود خلال سنوات السجن الطويلة، شكلا من أشكال صمود الجماهير الفلسطينية في الوطن المحتل وفي المنافي. فهي حرب إرادات ما بين الفلسطيني القابع في الزنازين الصهيونية، وبين السجان الصهيوني، ليبقى السؤال: إرادة من سوف تنتصر؟

"قلت: هذا هو السجن يا صاحبي

سماء يحاصرها الخوف والطائرات

زنازين للصلب مغلقة وخيام

ميادين للحرس الغاصبين

يجولون ليلا

ويكتشفون المهارة في القنص"(صالح، 1989، ص 94)

وتجدر الإشارة إلى، أن التجربة الشعرية لدى كثير من الشعراء المعتقلين قصيرة، فهم يدخلون السجن، وهم لا يمتلكون أدوات هذا النوع من الأدب، ويسعون إلى نظم الشعر، ولكن، شيئا فشيئا، وبفضل المعرفة تتبلور لديهم القدرة على إنتاج شعر متميز، يواكب شعر الثورة الفلسطينية، وأدب المقاومة الفلسطينية ومن هؤلاء الشعراء: فايز أبو شمالة، وجمال حبش. وهذا لا يعني أنه لم يكن هناك شعراء، عرف عنهم قول الشعر قبل الاعتقال، وبعده، ومن هؤلاء: عبد الناصر صالح، وعيسى قراقع، والمتوكل طه، ومحمود الغرباوي، ووسيم الكردي وغيرهم الكثير ممن قالوا الشعر قبل الاعتقال وبعده، وكان لهم فضل الريادة في بلورة الحركة الشعرية في المعتقلات (العلم، د. ت، ص 102).

ويبقى أن نشير إلى أنّ الشعراء المعتقلين عانوا من حملات التفتيش والملاحقة، لكل ما يكتبون، وهذا خلق صعوبة في احتفاظهم بإنتاجهم. كما عانى الشعراء من قلة الكتب، والدراسات النقدية والأدبية التي تساعدهم في تطوير ثقافتهم، ومستواهم الأدبي.

اتخذ كفاح أبناء فلسطين أشكالا عدة في مواجهة اليهود فمنهم من حمل السلاح ومنهم من حمل الحجر ومنهم من حمل القصيدة في قلبه ليرددها على مسامع الملايين أينما كانوا، إنهم الشعراء الذين كرسوا كلماتهم للأرض والإنسان الفلسطيني، فعملوا على تحريض الشعب عبر الكلمة الثورية الصاخبة مؤمنين أن الرفض والتمرد هما الدرب الأوحد للخلاص والحرية. وجاء الشعر ليشكل الرسالة الموجزة أو البيان العسكري ذا الإيقاع الخاص في المعركة، كما قال محمود درويش:

"قصائدنا، بلا لون
بلا طعم... بلا صوت!
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت!

وإن لم يفهم "البسطا" معانيها
فأولى أن نذرّيها

ونخلد نحن... للصمت!!"(درويش، 1994، ص 54)

فالكلمة إذا كانت لهدف فهي أسمى تعبيرا عن استراتيجية إنسانية، وسياسية، وثقافية يتنفس المبدع من خلالها بكل أدواته الإبداعية. والعمل الأدبي الفلسطيني هو انعكاس لوثائق النضال الفلسطيني بأشكال مصورة كما يعبر عنه الشاعر راشد حسين في هذا المقطع:

"قالت: أخاف عليك السجن قلت لها — من أجل شعبي ظلام السجن يلتحف
لو يقصرون الذي في السجن من غرف — على اللصوص لهدت نفسها الغرف
لكن، لها أمل أن يستضاف بها — حر فيزهر في أنحائها الشـرف"(حسين، 1982، ص 148)

فالشاعر يتحدى ويصر على أن يعبر الطريق إلى الشرف، عندما تخاف عليه محبوبته من السجن، وهو بذلك يضحي بحريته، مواجها الأخطار، ومدركا أن ما يفعله من مقاومة لأجل الوطن، هو مجال عز وشرف. لا يقف عند حدود الإنسان وإنما يتعداه إلى الجماد الذي يدرك قيمة الإنسان الحر الذي يبحث عن الكرامة والحرية.

الإشكالية والفرضيات

لم يعد الشعر ذلك الكلام المعبر عن الواقع، باعتباره صورة عاكسة للحياة التي يحياها الشاعر، بل هو كلام فني جميل تظهر فنيته وجماليته في أن الشاعر يتخطى الحدود المعهودة، ويسمو بشعره إلى أعالي القمم، فيشكل منه سهاما تخترق جدار الصمت، فيفتح طرقا عديدة، أو ينشئ كيفيات جديدة لقول الشعر. ولعل أبرز هذه الكيفيات التي وسم بها الشعر الحديث والمعاصر، هي سمة الرمز، فالرمز من بين العناصر التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية؛ لما يكسبه من أبعاد فنية، ودلالية تتجلى من خلال رؤية الشاعر الخاصة اتجاه الوجود، وهكذا يغدو الرمز عنصرا مهما في خطابات الشعر المعاصر وصفة من صفات الإبداع الشعري. ولذلك تبرز إشكالية البحث في السؤال: كيف وظف الشعراء المعتقلون الرمز في قصائدهم؟ وما هي دلالاته؟، وما هي المصادر التي استقى منها هؤلاء الشعراء تلك الرموز؟ ويتفرع من هذه الإشكالية مجموعة من الفرضيات ومنها:

1. استخدم الشعراء المعتقلون الرمز كوسيلة للتعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد.
2. استخدم الشعراء المعتقلون الرمز وسيلة لإيقاظ الوعي الوطني والقومي.
3. استخدم الشعراء المعتقلون الرمز للتعبير عن القضية الفلسطينية.

أهمية الدراسة

تنبع أهمية الدراسة من أهمية الموضوع فهو موضوع إنساني بامتياز، فالأسرى، بداية، يستحقون الدعم والاهتمام، كونهم يشكلون قضية بحد ذاتها. فتأتي هذه الدراسة لتسلط الضوء، على واحد من النتاجات الأدبية التي أنتجها الفلسطينيون ممن عاشوا تجربة الاعتقال. فنمت لديهم القدرة على الكتابة خلف القضبان. هؤلاء الذين كان السجن حافزا، ومشجعا لهم للكتابة. فإذا كان الأدب يعكس الواقع، فإن الأدب الفلسطيني يلتصق بواقعه المعيش يوميا، وتاريخيا. فالأدب الفلسطيني التصق، عضويا، بالحالة السياسية في البلاد، فكانت تلك سمة بارزة من سماته، لا سيما الشعر الذي يعتبر أكثر التصاقا من خلال تعامله السريع مع الواقع وانخراطه فيه.

أسباب اختيار الموضوع

يعتبر هذا الموضوع مهما؛ لأنه سوف يثري المكتبة النضالية الفلسطينية من جهة، ومن جهة أخرى سوف تسعى الدراسة، في محاولة متواضعة، إلى إنصاف الذين قضوا أجمل سني عمرهم في المعتقلات الإسرائيلية من أجل الاستقلال والحرية. هذا بالإضافة إلى أن قضية فلسطين هي قضية

إنسانية وأخلاقية ووطنية وقومية وسياسية، وهي بحجم معاناة الآلاف من الأسرى والأسيرات الذين يقبعون في سجون الاحتلال الإسرائيلي.

المنهج البحثي

سوف تعتمد هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث قام الباحث بجمع المادة الأولية المتمثلة فيما أنتجه المعتقلون من قصائد شعرية، وعمل على دراستها والوقوف على الرموز المستخدمة فيها ودلالة هذه الرموز الشعرية وتقسيمها بحسب مصادرها عربية، مسيحية، إسلامية، تاريخية، إلى جانب بعض المصادر الثانوية التي تتحدث عن المز الشعري بشكل عام والفلسطيني وشعر المعتقلين الفلسطينيين بشكل خاص؛ لتوظيف ذلك من أجل دعم إشكالية البحث الرئيسة.

الدراسات السابقة

دراسة الجاغوب (2019)، سعى الباحث من خلالها إلى توثيق التجارب الاعتقالية للأسرى داخل المعتقلات الإسرائيلية، حيث تناول الباحث في دراسته قصص وحكايا كل منها محطة من محطات الحياة داخل المعتقلات. وقد صور من خلالها أحلام الحرية وكوابيس الأسر، والاعتقال والزنازين، والتحقيق بأساليبه الوحشية، والقمعية، وكذلك وحدة المعتقل في الزنزانة، وغرفة العملاء الذين يحاولون ثنيه عن الصمود، وابتزازه لأخذ اعتراف منه، هذا بالإضافة إلى المواجهة مع السجان والنضال ضد ممارساته القمعية.

مقالة مسلماني (2019)، رأت الكاتبة فيها أن الرسالة تشكل مساحة رئيسة في حياة الأسير الفلسطيني للبوح والإبداع على حد السواء، كما أصبح لها حضور على قدر كبير من الأهمية في التجربة الاعتقالية على مدى عقود الاحتلال. وهي ترى أنه إذا كانت الرسالة، نافذة الأسير الفلسطيني إلى العالم الخارجي، يعبر من خلالها عن مشاعره وأفكاره وأشواقه إلى الأهل، ويروي فيها تفاصيل حياته في السجن، فهي في المقابل نافذة العالم الخارجي على السجن، إذ يقرأ ذوو الأسرى والعالم من خلالها ليس فقط حياة الأسر بمختلف تفاصيلها، بل أيضاً العالم الداخلي لذات الأسير.

دراسة مصطفاوي (2018) تناولت هذه الدراسة الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر عند سميح القاسم من خلال قصيدته "أشد من الماء حزنا"، بغية الكشف عن عالم الشاعر، والتركيز على الرموز التي اعتمدها في قصيدته، وقد سعت هذه الدراسة الولوج إلى عالم الرمز الشعري عنده من خلال تحليل

مختلف الرموز التي اعتمدها ومعرفة معانيها ودلالاتها المختلفة. وقد اعتمدت الباحثة بذلك الوصف والتحليل حيث لاحظت لباحثة على شعره أنه مستوحى من البيئة المباشرة والمحيطة، وذلك من خلال نزوعه إلى الرمز التعبير عن الواقع المأساوي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني وقضايا الإنسان المضطهد؛ فعبر سميح القاسم عن القضية الفلسطينية، ومعاناة الشعب الفلسطيني وتعبئته لتحقيق الاستقلال، حيث قام بنقل تجربته الإنسانية وإيصالها إلى الشعب الفلسطيني وإلى العالم.

دراسة حمدونة (2018)، تتناول الدراسة الجوانب الابداعية في تاريخ الحركة الوطنية الفلسطينية الأسيرة في الفترة ما بين 1985 إلى 2015م. وقد تناول الباحث في دراسته صراع العقول بين الحركة الوطنية الفلسطينية الأسيرة، وإدارة مصلحة السجون الإسرائيلية على مستوى إدارة الوقت وبناء الذات في شتى المجالات، بالتفكير والتخطيط، ووضع البدائل والوسائل والأهداف، وتحقيق الحقوق، كما تناول الباحث العلاقة بين السياسات والمخططات الصهيونية التي استخدمها السجان؛ لتحقيق مآربه المتمثلة بتقويض الروح النضالية والثقافية والوطنية لدى المعتقلين، ويبن إبداعات الأسرى التي تسلحت بالإرادة الصلبة، والعزيمة المستندة إلى الوعي، والقدرة الفائقة في ترسيخ أسس المواجهة النضالية الاستراتيجية والتكتيكية، السلمية والعنيفة الواعية.

دراسة كاك (2018) يتناول هذا البحث أهم المثيرات الأسلوبية التي شكلت الخطاب الشعري الفلسطيني عند الشعراء الفلسطينيين الأسرى في السجون الصهيونية، حيث استعان الشعراء الأسرى بمختلف ظواهر اللغة في توصيل الدلالة للقارئ، من خلال إيحائية الأصوات، والألفاظ، والتكرار، والاشتقاق والترادف، والرمز وارتباط شعرهم بالقيم الإسلامية، والقضايا الوطنية، والجانب الوجداني، وتوظيف رموز الطبيعة، حيث يقدم هذا البحث صورة جديدة من صور الإبداع الفلسطيني للأسرى، الخاص بالشعراء الأسرى. وقد حاول الباحث جاهدا الاستشهاد بالشعر المنظوم داخل الزنازين الصهيونية.

دراسة سوهيلة (2018) يعالج هذا البحث موضوع الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة -خليل حاوي- نموذجا حيث يعد الرمز من أهم الظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر، ووسيلة من وسائل التعبير التي التفت إليها الشعراء فاهتموا بتوظيفه وإغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الإتقان الفني والقدرة على التوصيل والتأثير، حيث تحدث الباحث بنبذة عن الشعر المعاصر، ونشأة القصيدة المعاصرة وأهم مميزاتها

وظواهرها الفنية، ثم انتقل للحديث عن الرمز والرمزية في الشعر المعاصر من مكونات الرمز وخصائص المدرسة الرمزية الغربية والعربية، وعن توظيف الرمز عند الشعراء العرب المعاصرين بما فيه الرمز الطبيعي والأسطوري والتاريخي وأهم الشخصيات التي وظفها الشعراء المعاصرين. واختتم البحث بالحديث عن البناء الفني للرمز في شعر خليل حاوي وعن التجربة الشعرية وعلاقتها بالرمز، والرمز وعلاقته بالصورة الشعرية، وفي البناء الرمزي للقصيدة.

دراسة أبو السعود (2014)، استعرض الباحث الذي عاش تجربة الاعتقال في دراسته موجزاً عن بدايات الحركة الوطنية الأسيرة وقسوة ظروف الاعتقال في البدايات، ومراحل تطور الاعتقال وأشكال نضالات الأسرى، ونشأة الجماعات الإسلامية وتنامي قوتها والتحولات على الهيئة القيادية في السجون، وتناول الإضرابات المفتوحة عن الطعام بشقيها المطلبي والسياسي، وانعكاس اتفاقية أوسلو والانقسام الفلسطيني على الأسرى، وتطرق للكثير من الوقائع والأحداث والتطورات والنشاطات التي أثرت في مسيرة الحركة الوطنية الفلسطينية الأسيرة، وحياة الاعتقال من مختلف جوانبها.

مصطلحات الدراسة:

ولتحقيق أهداف الدراسة سيتم تناول الموضوعات الآتية: الفن كأداة مقاومة، الرمز في شعر المعتقلات

أولا: الفن كأداة مقاومة

الفن لغة إنسانية مشتركة، تصل للآخرين بدون حدود أو حواجز. وهو جسر يصل الشعوب والأمم بعضها ببعض، دون حاجة إلى تفسير أو تعقيد، "وهو وسيلة للتغيير عندما يكون في الطريق الصحيح، وهو أيضا فعل مقاوم يصبح أكثر تأثيرا بجوار غيره من وسائل المقاومة (العزة، 2010، ص 10). كما إن طموح الإنسان بأن يكون أقرب إلى الاكتمال دفعه إلى اتخاذ الفن "أداة ربط بين ذاته الضيقة والكيان المشترك لأفراد المجتمع، وبذلك وصل إلى فردية اجتماعية وقدرة غير محدودة للالتقاء بالآخرين" (عديلة، 2008، ص 2).

ورغم وجود خصائص لكل شعب تتجسد حتما في ثقافته، "فالظروف التاريخية تضع بصماتها على الحالة النفسية للشعب في مرحلة تاريخية معينة، وعندما تواجه الشعوب مرحلة تهديد خارجي يصبح مرجحا أن تتطبع حالتها النفسية العامة بحوافز البقاء والدفاع عن النفس" (عديلة، 2008، ص 20). ما ينتج ما يمكن تسميته ثقافة المقاومة، وتتضمن "أشكالا تعبيرية مختلفة في كل الأجناس الأدبية وفي

الفنون التشكيلية وفي الصورة والفيلم والمسلسل والأغنية والموسيقى والمسرح والتمثيل وكل الفنون التعبيرية الإيمائية الأخرى" (حلواني، 2005، ص 2).

والحديث عن المقاومة، يعني الحديث عن الاستعمار، أي وجود أنا وآخر، مُستعمَر ومُستعمِر، وبالتالي عن طبيعة العلاقة التي تنشأ بين المُستعمَر والمُستعمِر، إضافة إلى التأثيرات التي يتركها كل طرف في الآخر. وبذا، فللمقاومة أشكال متعددة لا تنحصر في جانب دون الآخر، فهناك المقاومة المسلحة أو السلمية التي تتضمن طرقا ووسائل متعددة يتّبعها المستعمَر كإحدى الوسائل في مقاومته للمستعمِر، لإيمانه بأنها قادرة على التغيير، وعلى تمكينه من الوقوف في وجه الآخر، كما هو الوضع في الحالة الفلسطينية، "لعل المؤطر الأساسي لمشروع المقاومة الشاملة هو مؤطر ثقافي بالدرجة الأولى. ذلك لأن نجاحه مرهون بقدرته على إقناع أكبر قدر من الناس بإمكانية تحقيق المقاومة للأهداف الوطنية والقومية. وهو مؤطر ثقافي أيضا لأنه يستند إلى تخليق جديد لمفهوم العروبة" (إدريس، 2004، ص 4).

وبذلك، فإن المقاومة بإطارها الثقافي، تستطيع أن تخلق حالة جديدة، وأداة مختلفة قادرة على التغيير والتأثير، بخاصة إن كان ما تعبر عنه هو حالة معيشة، وأقرب للحقيقة منها للخيال، وقادرة على إسقاط مشاعرها وتجاربها بطريقة صحيحة وهادفة.

ففي الشعر العربي الحديث مثلا، تميز شعر المقاومة "بالإيمان بالشعب والثقة بقدرته على اجتثاث الظلم واليقين المطلق بانتصاره الآتي، وبتلوينه بين التمرد وطلب الحرية للوطن وللفرد، بحيث يختلط العام بالذاتي والخاص، كما تميز بتكريم الشهادة، وإبراز أهمية التضحيات التي قدمها الشهداء، ليكونوا منارة تشعل الطريق ويقتدي بها جيل كبير هو جيل المقاومة" (حلواني، 2005، ص3).

وبما أن الثقافة "لا تخضع لمجموعة من القوانين والقواعد، والمقصود لا يمكن أن يتم ضبطها بقاعدة وخطوط حمراء. وإنما هي تعبير حر عن أحاسيس ومشاعر وحالات إنسانية ووجدانية وإبداعية"(إلياس، 2010، ص 10). فهذا من شأنه أن يساعد على تطويع الثقافة الأهداف المقاومة، ومحاولة استخدامها بشكل صحيح كأدة قادرة على التغيير أكثر من أية أداة أخرى. ولذلك، فإن وجود الثقافة يشكل عنصرا أساسيا ومهما في المجتمع وللأفراد، فلا مجتمع إنساني دون ثقافة، ولا ثقافة دون مجتمع إنساني، فهما ظاهرتان متماسكتان أشد التماسك، فإذا محونا من أي مجتمع إنساني ثقافته فإننا بذلك نكون قد سلخنا عنه بشريته (عديلة، 2008، ص 7). وبذا، فإن تجليات الثقافة وأدواتها كالشعر، والنثر، والأغاني، والمسرح، وغيرها من الفنون، تستطيع رفع مستوى وعي الناس، ولكن، ليس بالفن بحد ذاته يتغير العالم، ولكن للفن دور أساسي باعتباره منارة للتغيير.

وعليه، فما يمكن قوله: إن الفن إبداع، وكونه كذلك، فمن شأنه أن يسد النقص الذي يعتري الواقع، وعليه، فهو ثوري بطبعه، إذ أنه يستطيع أن يغير، وأن يضيف أشياء حقيقية مختلفة. وهنا تأتي العلاقة بين الفن والمقاومة، فالفن هو وسيلة من وسائل المقاومة، وإذا كانت المقاومة متنوعة الوسائل والأدوات بحسب موضوعها وهدفها، وما يحتاجه كل موضوع من سلاح مناسب وطريقة وأداة مناسبة، فإن للفن القدرة على استيعاب الوسائل والأساليب والأدوات المختلفة وبلورتها بما يتلاءم مع كل الموضوعات.

وبناء على ما سبق، فليس مستغربا، أن تندرج كل موضوعات المقاومة في الفن على اختلاف موضوعاتها، السياسية والاجتماعية، بل حتى أن المقاومة تكون، أحيانا، غير قادرة على الجمع بين الأدوات والمواضيع جميعها معا في ميادين المقاومة وساحاتها، وهو ما يقدر عليه الفن؛ إذ إنه يستطيع الجمع بين بعض موضوعات المقاومة إن لم يكن جميعها في عمل فني أو أدبي واحد. وبناء عليه، فإن العلاقة بين الفن والمقاومة لم تعد مجرد توظيف أو تصوير لمشهد نضالي أو مقاوم أو حدث معين، بل انتقلت إلى المقاومة بالفن بحد ذاته، ليغدو بذلك الفن كوسيلة كفاحية وكحالة نضالية تقاوم الاحتلال أو الظلم أو الاضطهاد سعيا للتغيير وتأكيدا على الحق وتعزيزا للصمود.

مفهوم الرمز

الرمز في اللغة: الرمز: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز رمز ويرمز رمزا (ابن منظور، ج 5، 2002، ص 417). وفي التنزيل العزيز: (ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا) (القرآن الكريم، سورة آل عمران: 41)، الرمز: ويضمه ويحرك: الإشارة، أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يرمُز، ويرمِز.

الرمز: الإيماء والإشارة والعلامة، وفي علم البيان: الكناية الخفية (مجمع اللغة العربية، 2004، ص 372). ورمز إليه يرمز ويرمز رمزا أشار أو هو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، وفي فقه الثعالبي هو مختص بالشفة (البستاني، 1998، ص 250) رمز إليه، فكلمه رمزا: بشفتيه وحاجبيه.

والرمز هو الإشارة ذات المغزى المحدد التي تحمل دلالة معينة. ويحتاج فهم الدلالات المشار إليها إلى بعض الجهد العقلي لتحصيل ما يراد بها، أي: إعمال الفكر ومنح المتلقي فرصة لاستنباط

دلالات النص وسبر أغواره. فالرمز أحد أهم الوسائل التي يلجأ إليها الأديب أو الشاعر "للتعبير عن أحاسيسه الشعورية واللاشعورية فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، أما حقيقته وكنهه فهو إشارة إلى شيء حسي، أو حادثة ما، أو كلمة ما، إلى شيء آخر عقلي أو باطني يختاره الشاعر، كي يؤثر في نفس المتلقي" (أبو شريفة، 2008، ص 63).

المفهوم الغربي للرمز:

إن مصطلح الرمز من المصطلحات التي عرفتها العلوم النظرية قديما فقد كان الرمز في الفلسفة الرواقية يتضمن المنطق والبلاغة ونظرية المعرفة، "فأفلاطون يرى أن المسميات ترمز إلى الأشياء، والحقيقة وراء المحسوسات، فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس العالم الصور الخاصة، كما يوضحه في تشبيه الرمزي لأشباح على الحائط. من هذا المنطق فإن الرمز كلمة موغلة في القدم، ظهرت في الفكر اليوناني وهي مشتقة من (SUMMBOLEUM) وتعني الحزر، والتقدير وهي مؤلفة من (SUMM) بمعني مع، و(BOLEUN) بمعنى حزر. والفعل الإغريقي من تلك الكلمة (Symbol) يوحي بأن فكرة التشابه بين الإشارة وما تشير إليه عنصر اصيل في بناء الرمز، ويبدو مناسبا فيما يتعلق بنظرية الأدب أن تستخدم بهذا الاعتبار، بحث تعني "شيئا ما يشير إلى شيء آخر مع عدم إغفال مستوى الدلالة الحقيقية فيه" (أحمد، 1984، ص 33) وانظر، (Warren, 1954, p 193).

وينظر إدوين بيفان(Edwyn Bevan) إلى الرمز باعتباره قيمة إشارية "يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها"" (Bevan, 1938, p 11) ، أما ويبستر (Webster) فيحدد الرمز بأنه "ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرد الاقتران أو الاصطلاح أو التشابه العارض غير المقصود" (Tendal, 1955, p 5).

دلالة الرمز في شعر المعتقلات

تعني دراسة الرمز في شعر المعتقلات إبراز إحدى الوسائل الفنية التي استخدمها شعراء المعتقلات للتعبير عن أحاسيسهم. فالشاعر المعتقل يسعى من خلال الرمز إلى خلق حالة من التوازن بين ما هو حقيقي وما هو تخيلي مجازي. فالرمز هو وسيلة من الوسائل التي يعمد إليها الشاعر لإيصال ما يريده تلميحا وليس تصريحا. والرمز هو "وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية، أو هو وسيلة إدراك ما لا نستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي. أما حقيقته وكنهه فهو إشارة شيء حسّي أو حادثة ما، أو كلمة ما إلى شيء آخر عقلي أو باطني يختاره الشاعر كي يؤثر في نفس المتلقي ومن أشكاله في البلاغة العربية الاستعارة والمجاز" (عبد

الرحمن، 1979، ص ص150-152). استعمل الشعراء الأسرى الرمز في الشعر بصورة كبيرة، حيث حفلت القصائد بمختلف الأنواع في تعميق دلالاتهم وإكسابها الإيحائية؛ لتكون ذات تأثير في المتلقي.

وقد تشكل المفردة بذاتها رمزاً مجرداً، فعندما نلفظ مفردة معينة؛ فإنه يتبادر إلى أذهاننا شيئاً معروفاً، ومتعارفاً عليه من خلال السياق العام للمفردة، أو من خلال الاتفاق الاجتماعي على ذلك المعنى. فهناك مفردات ومسميات لها مدلولات عامة اتفق عليها الناس، وتناقلوها عبر الأجيال. فعندما نقول عنترة، أبو زيد الهلالي، الحسين بن علي، نتلمس أموراً من خلال المغزى التاريخي أو الاجتماعي المتوارث لهذه المسميات.

ومن المهم ذكره، إن مدلول الرمز يتعمق وفق رؤية الفنان والمتلقي على حدّ سواء؛ لأن ثقافة كل منهما تحدد مدى التجاوب بينهما، ومثال ذلك استخدام الشاعر لكلمة "غراب" في شعره، حيث يمكن أن يكون لهذه اللفظة وقع أكبر على النفس من استخدامها مجردة.

يقول معين بسيسو:

كإله من غير يدين

تتبعني يا وطني وغراب البين

يعرج قدّامي ويصيح إلى أين؟

يا طالب رأس القيصر

يا حافي القدمين (بسيسو، 1987، ص 23)

لقد استخدم الشاعر هذه اللفظة "غراب" للدلالة على الغربة التي يعيشها، ولذلك يتشابه الوطن مع الشاعر في حالة الغربة فصوّر الوطن بإله مقطوع اليدين. إن استخدام الشاعر للفظة" غراب" ضمن السياق تجعل من صورة الغراب الذي هو في المخيلة نذير شؤم، تجعله محذراً، فهو يصيح، ويصرخ ويسأل الشاعر إلى أين؟ وكأن الغراب يدرك بأن الشاعر عاجز عن القيام بأي فعل وهو في حالته تلك.

وقد شاع في قصائدهم رمز السجين، والحديث عنه بدلالات تدل عليه، بالاستعانة بمفردات توشك أن تفصح عن مدلولها، وهذا ما نلاحظه من سياق مفردات الشاعر رائد صلاح في قصيدته "زوار الصباح في معتقل أبو كبير" حيث تكاثفت المفردات للدلالة على هذا السجين الذي رمز له ب

"البلبل" حيث يكتشف القارئ في نهاية القصيدة أن هذا البلبل ما هو إلا أحد أبناء الشعب الفلسطيني، فيقول :

"كلما لاح الصباح

زارني ضيف كريم زارني البلبل يشدو

صوته عذب رخيم وحكى لي من بعيد

إن ظلمي لا يدوم وتخطى كل سليم

وعلا فوقي يحوم بيد أنا يا أخي

لا تداوينا الهموم" (صلاح، 2007، ص 91).

ومن الرموز التي استعملها الأسرى في تشكيل خطابهم الشعري "الشمس" في دلالة واضحة للحرية المنشودة الفقيدة. يقول الشاعر إبراهيم المقادمة في قصيدته الرمزية "لا تسرقوا الشمس":

"خذوا كل شيء ولا تسرقوا الشمس منا

خذوا القمح لكن... خذوا النفط لكن... خذوا الروح لا بأس لا تسرقوا الشمس منا

فلا تسرقوها

نخاف عليها دماء الغروب سنمسك بالشمس قبل المغيب نقطع كل السلاسل

فلا تسحبوا الشمس منا

فكل خيوط الضياء إلى القلب مشدودة والعروق سنفرح بالشمس في ذات يوم

ستشرق توقظ كل النيام" (المقادمة، 2004، ص 22).

لقد مثل الرمز "الشمس" معادلاً موضوعية داخل النص يحمل في طياته كل معاني الحرية التي يطمح إليها الشاعر وإخوانه الأسرى، وهو ما يدلل عليه استعمال الشاعر لصيغة الجمع أكثر من مرة داخل النص. وفي إشارة واضحة من داخل السجن يرمز الشاعر للمقاومة "بالغيث"، فيقول في قصيدته "وإن عدتم عدنا":

"الغيث يأتي من بعيد من غيمة،

مضى على غيابها قرون

الغيث يأتي حاملا الريح والإعصار

والرعود كي يضحك الأطفال في بلادنا من اليهود" (أبو شمالة، 2001، ص 158)

فبرزت المقاومة الفلسطينية من خلال الرمز إليها بالغيث، الذي يمطر الأرض فيمنحها وجها طلقا، ويمنح ما عليها الحياة، فالمقاومة الحياة بكل معانيها، تمنح الشعب الحياة.

كما وظف الشعراء الأسرى رموز الطبيعة في الشعر، حيث جاءت متناغمة مع ما يشعر به الأسير داخل المعتقلات الإسرائيلية. وقد تجلت الروح المفعمة بالأمل والتفاؤل في ثنايا القصائد، وجاءت رموز الطبيعة متناغمة مع ما تصبو إليه أرواحهم، وما يرنو إليه الشعب للخلاص من المحتل، فكثر في شعرهم استعمال رموز الطبيعة، وظهر ذلك جليا من أسماء دواوينهم، مثل: ديواني الشاعر علي عصافرة "الضوء والأثر"، "واللؤلؤ والمحار" وديوان الشاعر معاذ الحنفي "أعلق في ليلك الليلك" ومختارات الدكتور فايز أبو شمالة الموسومة بـ"رياحين بين مفاصل الصخر".

أما عناوين القصائد ورموز الطبيعة الواردة في ثناياها فهي كثيرة جدا، حيث جاءت تلك الألفاظ متناغمة مع الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر الأسير، فلجأ الشاعر الأسير للطبيعة؛ لتخفيف ذلك الأثر النفسي الحاد داخل المعتقل. وقد استعمل الشعراء رموزا كثيرة، منها: "الزعتر، والزيتون، والليل والنهار، والقمر، والضياء" وغيرها الكثير من المفردات في محاولة لتخفيف أثر البعد والوحدة" (كاك، 2018، ص 21)، يقول الشاعر "معاذ الحنفي": متحسرا على ما أفسده جنود الاحتلال في فلسطين

"لا نرجسا فوق السطوح السمر

يهزأ بالرحيل

لا رقرقات الماء

لا بحر من العشب الجميل

إلا زهرة غراء تحلم بالخلود

لا وردة حمراء .. لا ظل الورود

لا بسمة

لا زنبقة

لا سنبلة

إلا وعاث بها الجنود" (كاك، 2018، ص 21) وانظر أيضا، (أبو شمالة، 2001، ص 75)

ويقول الشاعر "عبد المجيد حامد" في قصيدة "الهجرة إلى السماء" موظفا رموز الطبيعة في حبه لوطنه، معبرا بضيق البحر، وانكسار الموانئ، وجفاف النور على حكاية شعب حلت به النكبة، فلا تزال حاضرة في وجدانه:

"وضاق البحر يا أوطان

فانكسرت موانينا

على جثث الفصول مضت حكايتنا

وما من نجمة حمراء تهدينا

وجف النور يا أوطان

فارتعدت روابينا

وخرّ الصمت في صوتي

فلا ذكرى لماضينا؟؟؟"(عبد المجيد حامد، 2005، ص 7)

مصادر الرمز في شعر المعتقلات

تعددت أصول الرموز، وتنوعت مصادرها في شعر المعتقلات، بحيث اتجه هذا الشعر إلى الشمول، ومحاولة الوصول إلى المدى الجماعي الإنساني. فلم يتوقف عند مناهل الرموز المحلية، كالبابلية، والكنعانية، أو الفرعونية بل تعدّى إلى بعض رموز الأمم الأخرى كاليونانية. وبالتالي سوف يسعى الباحث في هذا الجزء للتطرق إلى بعض الرموز التي استمد من خلالها الشعراء المعتقلون رموزهم، على سبيل المثال لا الحصر.

أ) المصدر المسيحي:

تدور هذه الرموز المسيحية حول شخصيات أهمها شخصية المسيح عليه السلام. كما إن تلك الرموز امتدت لتشمل أحداثاً خارقة للعادة، ومعجزات تزخر بها المسيحية. وهي مرتبطة أساساً، بتلك الشخصيات، وتعود في مجملها إلى جوهر فكرة الصلب والجلجلة.*

يقول وسيم الكردي:

هو ذا المسيح بكفه يمتص من وهج الشموس مدادها

ويخط دربا في طريق الجلجلة (الكردي، 1989، ص 48)

يستخدم الشاعر رمز المسيح ليدلل على ما يعانيه الشعب الفلسطيني من عذاب. كما يستخدم رمز الجلجلة ليرمز إلى الطريق الصعب المليء بالآلام. هذا الطريق الذي اختطه الشعب الفلسطيني لنفسه، وهو طريق الحرية للخلاص من الاحتلال.

لقد شكلت حادثة الصلب أهم ما يميز الحديث عن المسيح، حيث أصبحت ذات بعد رمزي لخلاص البشرية. ولذلك فإن الشاعر محمد نزال، الذي بدا متشائماً من كل شيء، يدعو إلى الخلاص. وفي سبيل ذلك يستخدم رمز الصلب والجلجلة؛ ليعبّر من خلاله عن الطريق الموصل إلى الخلاص. يقول:

"لاشيء يؤمل من سماء أو صحارى

ليس تحبل، في زمان الخصب،

إلا بالكلام

فاحمل صليبك، واخترق عتمات درب

الجلجلة

وانصب جراحك ساتراً،

في وجه ريح المقصلة" (نزال، 1993، ص ص 17-18)

وقد استوحى المتوكل طه رمز المسيح، كنموذج للتضحية والفداء، وهو النموذج المخلص للبشرية الذي يحمل على عاتقه أخطاء البشرية، يقول:

"احمل عذابي يا مسيح الانتفاضة

وانطلق

لن يبعدوك

وإن بغربتك الجديدة أطلقوك

سيظل وجهك في أزقتنا

المشاعل والحبق" (طه، 1988، ص 64)

فالشاعر في هذا المقطع يجعل من المناضل الفلسطيني المبعد، مسيح الانتفاضة حيث يحمل على كاهله عذاب الشعب الفلسطيني المنتفض.

وقد عبّر الشاعر عبد الناصر صالح عن الإصرار والتحدي، حتى لو كانت النتيجة الحتمية هي الصلب، كما حدث للمسيح عليه السلام. ولذلك فإن الشاعر يستمد من فكرة الصلب، رمزاً للتحدي والإصرار. يقول الشاعر:

أمدّ ذراعي إليك لألمس خصلات شعرك

أو أتساقط فوق الحصى والصليب (صالح، 1989، ص 154

لقد دلّت فكرة الصلب على استحضار يرتكز على البعث والإحياء، وهي ناتجة عن الإيمان ببعث المسيح مرّة أخرى. فيؤدي ذلك إلى حالة من الترقب وانتظار العودة، حيث يرى الشاعر نفسه صنوا للمسيح في الآلام، والمعاناة المؤلمة؛ ولذلك يتردد رمز الصليب في شعره. ومن المعروف أن اليهود أعدّوا للمسيح عليه السلام صليباً ليقتلوه على أرض فلسطين؛ فأصبحت قصة الصليب رمزاً للفداء والتضحية من أجل الإنسان كما في الدين المسيحي.

ب) المصدر العربي:

وهو من المصادر الأصيلة التي أثرت في تكوين الشعر الفلسطيني. ومن الحكايات التراثية التي تأثر بها الشعر الفلسطيني ومنه شعر المعتقلين، حكايات "ألف ليلة وليلة". يقول معاذ الحنفي،

"طلع النهارْ

وشهرزادُ سوفَ تُكملْ

نهرٌ بألوانِ السفرجلْ

والفارسُ المنصورُ فينا

ما ترجّلْ

طلع النهارْ

ولِيَ الخيارْ

لي الخيارْ

ما بين سنبلة السنونو

والجدار" (الحنفي، 2000، ص ص 73-74)

يلاحظ أن الشاعر استخدم الرمز التاريخي "شهرزاد" التي فدت بنات جنسها من المصير المحتوم الذي ينتظرهن، وخلصتهن من المأساة في تضحية نادرة وبطولة لا نظير لها. فشهرزاد في هذا المقطع تقف جنباً إلى جنب مع ذلك الفارس الذي ما ترجل. فالمرأة الفلسطينية صنو للرجل، تشاركه النضال، وتتابع المسير من أجل شيء واحد هو الحرية والاستقلال. ولهذا فإن الشاعر في نهاية القصيدة يتساءل بنوع من المرارة والحسرة عمّن سيكمل المشوار بعد موت شهرزاد.

"وبعد موت شهرزاد من سيكمل؟؟

نهر بألوان السفرجل" (الحنفي، 2000، ص 57)

وقد استخدم الشعراء "السندباد"، ذلك البطل المغامر الجوّاب، الذي وقعت مغامراته في سبع رحلات مليئة بالأخطار والأهوال والعجائب. وقد كان يعود بعد كل مغامرة من مغامراته منتصراً على ما صادفه من أخطار، ومحملاً بالهدايا والكنوز. يقول عبد الناصر صالح:

"ألا أيها السندباد المسافر

هل قمر بين عينيك يلمع؟

هل زهرة تتفتح في دمك الأرجواني؟

هل أنت تدخل عاصمة

لتغادرها

ثم تدخل عاصمة لتغادرها

ثم تدخل عاصمة؟" (صالح، 1990، ص 30)

فالشاعر يرى أن هناك علاقة بينه وبين السندباد، فالثوار الفلسطينيون تنقلوا من عاصمة إلى عاصمة أخرى، ولم تسعهم تلك العواصم كلها، لأنهم كانوا على أمل بأن يعودوا إلى وطنهم فلسطين.

ت) المصدر التاريخي الإسلامي:

تشكل الرموز التاريخية عنصراً مهماً من عناصر تنشيط الأفكار التي يدعو إليها الشاعر. وفي محاولة للربط بين الماضي والحاضر، يستحضر الشاعر تلك الرموز التاريخية؛ ليعبّر من خلالها عن مواقف وبطولات صلبة، كان لها أثر كبير في التاريخ العربي الإسلامي. وبالتالي يمكن أن تنعكس على واقع الشعب الفلسطيني بحيث يتم الاستفادة من تلك المواقف، وتلك البطولات من خلال عملية المماثلة والمشابهة.

فقد مثلت شخصيات مثل: الخليفة عثمان، وشخصية الحسين بن علي رضي الله عنهما، رموزاً لما تمثله من حالات ظلم تقع على الإنسان، كما تشكل رمزاً للتضحية والفداء، ومثالاً للصراع السياسي بين الأحزاب السياسية الإسلامية.

يقول محمد نزال:

"علّق على رمد الليالي قوسك الناري

واكسر ما تبقى في الكنانة من سهام

ارفع قميص الراشد المكي في وجه

الأنام

أوئد صغارك

واستبح دم الحسين بكربلاء

فلا حلال ولا حرام" (نزال، 1993، ص ص 54- 55).

من المعروف أن الأمويين استغلوا حادثة مقتل عثمان، لمحاربة علي وشيعته في محاولة لسلب الخلافة من علي، وقد أصبح قميص عثمان رمزاً للمطالبة بالثأر من علي ومن شايعه. كما قام الأمويون، وتحديداً يزيد بن معاوية، بقتل سبط النبي "الحسين بن علي" في كربلاء، فأصبح الحسين رمزاً لاستباحة الدم المسلم على خلفية الصراع السياسي. كما صارت كربلاء تعود بالوجدان العربي إلى عمق التاريخ الإسلامي، وما لحق بالحسين على يد الأمويين.

وقد استخدم الشاعر هذه الرموز ليدلل على حجم الظلم الواقع على الفلسطينيين، وما لحق بهم على أيدي الصهاينة، على مرأى العالم العربي والإسلامي ومسمعه، وهو لا يحرك ساكناً. وكأن الشاعر يصرخ في آذان الشعوب العربية والإسلامية، أن انتبهوا، واستفيقوا فإخوانكم يذبحون.

أما محمود الغرباوي، فقد استلهم التاريخ الإسلامي، عندما استخدم جملة النداء "يا سارية الجبل" عنواناً لقصيدته. فهذا العنوان يشير إلى الخليفة عمر بن الخطاب الذي نبه القائد سارية في إحدى المعارك، عندما طلب منه التوجه نحو الجبل بقوله "يا سارية الجبل الجبل". وهذه الدلالة تنطبق على الشاعر الفلسطيني الذي ينبه الشعب الفلسطيني من خطر الصهيونية المطبقة على الشعب الفلسطيني. يقول محمود الغرباوي في قصيدة "يا سارية الجبل"

"أغبس الوقت

هذا أبو ذر أكمل كل

طقوس الحلول

الآن يسكنني الأولون

وأسكن طفلي

والحلم في الصحو

والصحو في الحلم

أحفر في واجهات المساجد" (الغرباوي، 2000، ص 47).

وقد استحضر الشاعر شخصية أبي ذر الذي يمثل رمزاً من رموز المواجهة والتضحية، من حيث التمسك بالمبادئ، وتحمل الأذى في سبيل ذلك. فأبو ذر يسكن الطفل الفلسطيني، ويمدّه بالقوة من خلال الحلول الصوفي، وهي قوة استمدها الشاعر من الأولين.

أما محمد نزال فاستمد من قبر الشيخ عز الدين القسّام، دلالة رمزية تحمل في طياتها إشارة إلى الثورة الفلسطينية، وإلى الثوار الفلسطينيين الذين ضحّوا من أجل فلسطين، وآثروا الشهادة على الاستسلام. يقول الشاعر:

"هذي بيارقنا ورثناها بلون الأرجوان

أترى نحرقها نمزقها

ونفتتح المزاد على دمانا والحطام

كم ذا يساوي ما تبقى من رخام

كان يوماً

قبر شيخ الثائرين بأرض يعبد" (نزال، 1993، ص 57)

إن استحضار الشاعر لقبر شيخ الثائرين "عز الدين القسام" محاولة من الشاعر لتنبيه الشعب الفلسطيني من خطورة ما وصل إليه هذا الشعب من خضوع واستسلام. وقد حاول الشاعر أن يذكر القارئ بالماضي العريق الذي ورثه الشعب الفلسطيني من خلال الشهداء الذين قدّموا أرواحهم على مذبح الحرية.

ث) المصدر الديني المستمد من القرآن الكريم:

شكلت الرموز الدينية المستمدة من القرآن الكريم منطلقاً من المنطلقات التي عبّر الشاعر الفلسطيني المعتقل من خلالها عن مشاعره وأحاسيسه. فهذه الرموز مرتبطة بالاعتقاد الديني. فقد استعان كمال عبد النبي في قصيدة "أين العدالة" بالرمز، مما وصل إلينا من قصة النبي يونس الذي ابتلعه الحوت زمناً، قبل أن يقذف به على الشاطئ، يقول:

"فكأن روحي ساهرة

في جوف حوت

لا يطهّرها سواه" (عبد النبي، د. ت، ص 190)

فالشاعر من خلال استخدام الرمز يشير إلى موضوع السجن الذي يتطلب صبراً واحتمالاً، وقوة إيمان بالنصر والخلاص. وهنا يعني الإنسان الفلسطيني الذي يجب عليه الوثوق بالطاقات والإمكانيات، التي يمتلكها حتى يصل إلى النصر والتحرير.

وقد استمد المتوكل طه في قصيدة "نحن سواء" الرمز الدال على قصة الجان مع سليمان والسجن، وقصة يوسف عندما راودته امرأة العزيز "زليخة" عن نفسه، فأبى، فسجن. وقد حاول الشاعر من خلال الرمز أن يظهر طبيعة السجن، وظروف القهر والاضطهاد، والظلم التي تقع على السجين. وهو بذلك يرمز إلى الحالة الفلسطينية التي يتعرض أبناؤها، في سبيلها، إلى الاعتقال، والتعذيب. فيصبح الاعتقال، بذلك، أحد الرموز الدالة على الظلم. ويصبح السجّان الصهيوني رمزاً من رموزه، فيتمثل الظلم بما يمارسه بحق أبناء الشعب الفلسطيني. يقول الشاعر:

"والسجن قبر بكل العصور

وفي عصرنا روضة للصغار الذين

أتوا في زوايا الإناء،

فنحن –بدون السموات والأرض-

نكبر بالموت

نولد في كل حرب وسجن

ونطلق أطفالنا في براري النداء،

والسجن من عهد جان سليمان

حتى النبي الذي راودته زليخة

حتى "نفي ترتسيا" أوجدوه

لحرق البساتين في الصدر

أو لاحتواء العواصف والأنبياء" (طه، 1988، ص ص 43-44).

فالسجن قبر في كل زمن من الأزمان، وفي كل مكان من الأمكنة. وهو رمز من رموز الظلم التي تسعى، من خلاله، إلى تحطيم الإنسان، وقتله، معنوياً وجسدياً. وقد استعان الشاعر محمود الغرباوي بالآية القرآنية "وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون" (القرآن الكريم، سورة العنكبوت: 41) ليظهر هشاشة تلك الزنازين، يقول:

"كل الزنازن موحشة

ورحيبة الباحة العليا كبيت العنكبوت

والشمس لا جمر ولا لهب

قطبية حاك البنفسج ثوبها" (الغرباوي، 2000، ص 10).

أما الشاعر معاذ الحنفي، فقد استخدم رمز "مريم العذراء" للدلالة على الصبر والاحتمال. وبما تحمل من معاني الطهارة، والنقاء والتضحية. وكأن الشاعر يدعو نساء فلسطين إلى أن يتمثلن مريم العذراء، ويسعين للتبشير بالنصر، والخلاص من الاحتلال. يقول:

"غضباً وينتفض المخيم

ها ألف عذراء كمريم

كلمات عشق للإله

ها ألف عذراء كمريم

يتمن ما توحي الصلاة

بعث الألوف من القبور

من الصخور

من الكهوف" (الحنفي، 1991، ص ص9-10).

وقد استعان الشاعر مؤيد عبد الصمد في قصيدة "رجال وحب" بالآية القرآنية "وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا"(القرآن الكريم، سورة مريم: 25) في إشارة رمزية لما قام به

المناضلون العرب والفلسطينيون، الذين لبّوا نداء الوطن. فها هو أحد المناضلين واسمه دندش يلبي نداء فلسطين كما تلبي حبات الرطب نداء مريم العذراء عندما تهز جذع النخلة، فيقول:

"ومدّي بكفيك عند الجليل

فيكبر في الكف مرج السنابل

حدا السلك تنمو جموع الرجال

وهزّي بنخلك يأتيك دندش" (عبد الصمد، د. ت، ص 204).

الخاتمة

1. لقد حفّز الواقع الاعتقالي العديد من المواهب الشعرية، حيث استمرت وأخذت تنمو، ويصلب عودها، مع أن البعض لم يؤثر عنه قول الشعر خارج المعتقل.
2. جاء الشعر تعبيرا عن المشاعر والانفعالات، ولحظات الألم التي يعاني منها المعتقل؛ وبذلك يستطيع القارئ للشعر الفلسطيني المبدع داخل السجون الإسرائيلية أن يلمس خصوصية الظروف التي يعيشها المعتقل الفلسطيني، وانعكاسها على شعره. وقد تمثلت هذه الخصوصية أكثر ما تمثلت في مضامينه الشعرية.
3. استعمل الشعراء الأسرى الرمز في الشعر بصورة كبيرة، حيث حفلت القصائد بمختلف الأنواع في تعميق دلالاتهم وإكسابها الإيحائية؛ لتكون ذات تأثير في المتلقي. فشاع استخدام لفظ الغراب للدلالة على الغربة، ولفظ البلبل للدلالة على السجين، ولفظ الشمس للدلالة على الحرية، ولفظ الغيث للدلالة على المقاومة.
4. وظف الشعراء الأسرى رموز الطبيعة في الشعر، حيث جاءت متناغمة مع ما يشعر به الأسير داخل المعتقلات الإسرائيلية. وظهر ذلك جليا من أسماء دواوينهم، مثل: ديواني الشاعر علي عصافرة "الضوء والأثر"، "واللؤلؤ والمحار" وديوان الشاعر معاذ الحنفي "أعلق في ليلك الليلك، وغيرها. وقد استعمل الشعراء رموزا كثيرة، منها: "الزعتر، والزيتون، والليل والنهار، والقمر، والضياء.
5. تنوعت المصادر التي استمد الشعراء الأسرى منها رموزهم، فمنها المصدر المسيحي، والإسلامي، والعربي والتاريخي.

المراجع

القرآن الكريم

- ابن منظور، **لسان العرب**، ج5، تحرير: عامر أحمد، بيروت: دار الكتب العلمية، 2002.
- أبو شريفة، عبد القادر، وقزق حسين، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، ط4، عمان: دار الفكر، 2008.
- أبو شمالة، فايز، **رياحين بين مفاصل الصخر، مختارات من أدب المعتقلات**، (فلسطين: جمعية الأسرى والمحررين، حسام، 2001).
- أحمد، محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1984.
- إدريس، سماح، "بيان من أجل المقاومة الشاملة: نحو ترسيخ خطاب عربي مقاوم"، **مجلة الآداب**، مجلد 52، العدد 5، 6، (أيار، حزيران 2004)، ص 4.
- إلياس، رانيا، "دور الثقافة في حماية الهوية وتعزيز المقاومة والصمود" **جريدة حق العودة**، العدد 37 - بيت لحم: بديل-المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين، (شباط 2010)، ص10.
- البستاني، بطرس **محيط المحيط**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1998، ص 250.
- بسيسو، معين، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3. بيروت: دار العودة، 1987.
- حامد، عبد المجيد، ترميم الذاكرة، رام الله: بيت المقدس للأدب، 2005.
- حسين، راشد **قصائد فلسطينية**، بيروت، دار العودة، 1982.
- حلواني، فادية المليح، "تجليات ثقافة المقاومة في الشعر العربي المعاصر" **مجلة العلوم الإنسانية**، العدد 8، جامعة محمد خيضر بسكرة، (2005).
- الحنفي، معاذ، **أعلق في ليلك الليلك**، سلسلة إبداع المعتقلين، فلسطين: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2000.
- درويش، محمود، **الديوان**. ط14. مج1، بيروت، دار العودة، 1994.
- صالح، عبد الناصر، **المجد يخني أمامكم**، القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989.
- صالح، عبد الناصر، **نشيد البحر**، كتاب مجلة عبير القدس: دار النورس الفلسطينية،1990.
- صلاح، رائد، **زغاريد السجون**، مصر: مركز الإعلام العربي، 2007.
- طه، المتوكل، **زمن الصعود**، (فلسطين: اتحاد الأدباء والكتاب الفلسطينيين، 1988)، ص64
- طه، المتوكل، وجوهر إبراهيم، **الثقافة والانتفاضة**، (فلسطين: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1993).
- عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث**، (عمان: مكتبة الأقصى، 1979).

- عبد الصمد، مؤيد، **قصيدة رجال وحب، إبداعات المعتقلين الأدبية 2**، مخطوطة (القدس: مركز أبو جهاد، د.ت)، ص204

- عبد الله، حسن، **النتاجات الأدبية الاعتقالية، دراسة تاريخية تحليلية**، (القدس: مركز الزهراء للدراسات والأبحاث، 1994).

- عبد النبي، كمال، **قصيدة أين العدالة، إبداعات المعتقلين الأدبية 2**، مخطوطة (القدس: مركز أبو جهاد، د.ت).

- عديلة، معتصم خضر، "تجليات الحب والكراهية في الأغنية الفلسطينية،" **مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثالث عشر ثقافة الحب والكراهية**، جامعة القدس -فلسطين، كلية الآداب والفنون/ جامعة فيلادلفيا، (27-29 تشرين أول 2008).

- العزة، مهند، "فن المقاومة، " **جريدة حق العودة** (ع 37)، بيت لحم: بديل -المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين، (شباط 2010).

- العلم، إبراهيم **الأدب المعاصر في فلسطين: دراسة تطبيقية**، (القدس: مركز الدراسات والتطبيقات التربوية، د، ت).

- الغرباوي، محمود، **رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال**، سلسلة إبداعات المعتقلين، (فلسطين: اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2000).

- كاك، عبد الفتاح، "المثيرات الأسلوبية في شعر الشعراء الأسرى دراسة أسلوبية"، **مجلة جامعة فلسطين للأبحاث والدراسات**، مجلد8، عدد1، (2018).

- الكردي، وسيم، **وازدان بحرك بالحناء**، (القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989).

- **كلمات سجينة، مختارات من شعر جنود الثورة الفلسطينية في المعتقلات الإسرائيلية**، ط3، (القدس: د. ن، تموز 1977).

- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004).

- معاذ الحنفي، **أوراق محررة**، (القدس: اتحاد الكتاب، 1991).

- المقادمة، إبراهيم، **لا تسرقوا الشمس**، (الجامعة الاسلامية: مجلس الطلبة، 2004).

- نزال، محمد، **صلاة في زمن الإلحاد**، (القدس: د. ن، 1993).

- وفا، "عدد الأسرى في سجون الاحتلال الإسرائيلي خلال العام 2020، في الموقع الإلكتروني: https://bit.ly/342KlJ0، شوهد بتاريخ: 2020/8/17

English References

-Warren, Austin, and Wellek, Rene, **Theory of Literature**, (London, 1954).

-Lehmann, A.G., **The Symbolist Aesthetic in France**, (Oxford: Basil Black well, 1950).

-Bevan, Edwyn, **Symbolism and Belief**, (Boston: Beacon press, 1938).

-Tendal, W.Y. **The Literary Symbol**, New York: Colombia University, 1955).

دور مواقع التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي بمخاطر جائحة كورونا وتداعياتها
دراسة ميدانية لعينه من أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونه

The Role of Social Media in developing Awareness of the Risks and Aftermaths of Corona Pandemic

A field study of a sample of the teaching staff at Zaytuna University

د. الدوكالي مفتاح على الطرشاني استاذ علم الاجتماع المشارك بقسم علم الاجتماع - كلية التربية جامعة الزيتونة

الملخص :

في ظل تزايد دور وسائل التواصل الاجتماعي، وانتشار وباء كورونا على مستوى العالم ومنها ليبيا، وأهمية الدور التوعوي في الوقاية من انتشار الفيروس وانتقاله. حددت إشكالية الدراسة في التعرف على دور مواقع التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي بمخاطر جائحة كورونا وتداعياتها من وجهة نظر أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة، وتندرج الدراسة ضمن الدراسات الوصفية التحليلية واعتمدت على منهج المسح الاجتماعي عن طريق العينة، وأجريت الدراسة على نسبة 10% بواقع (97 مفردة) من أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة، وتم استخدام الاستبيان خلال شهري نوفمبر، وديسمبر لسنة2020م، وتم الاعتماد على نظريتي الشبكات الفاعلة ، والغرس الثقافي لتفسير قضية الدراسة، وتوصلت الدراسة لعدة نتائج منها:

- تنوعت ساعات التعرض لمواقع التواصل الاجتماعي ما بين أقل من ساعتين إلى ست ساعات فأكثر، وجاءت من ساعتين إلى 4 ساعات في المرتبة الأولى بنسبة 38%.
- أهمية دور وسائل التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي بمخاطر كورونا لتصل إلى 66% من أجابوا بنعم، و34% (إلى حد ما).
- تعددت إيجابيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا وتتراوح متوسطات الاستجابة على فقرات هذا المجال بين2.99و2.11، وتتراوح الوزن النسبي بين 83.75 و 52.75 ويعبر عن درجة مرتفعة من وجهة نظر عينة الدراسة
- ارتفاع نسبة الثقة بالمعلومات التي تقدمها مواقع التواصل الاجتماعي بدرجة كبيرة بنسبة(44.3%) وبدرجة متوسطة بنسبة(40.2%).

ABSTRACT

In light of the increasing role of social media, the spread of Corona pandemic worldwide including Libya, and the importance of awareness role in preventing the spread and infection of the virus, hence the research's problem is determined in specified in the role of social media in developing awareness of the dangers of the Corona pandemic and its implications from the point of view of teaching staff members Zaytuna University. The study is analytical and descriptive in nature and relied on the social survey method by sample. 10% (97 individuals) of the teaching staff members at Zaytuna University were surveyed, and a questionnaire was used during the months of November and December 2020. Theories of effective networks and cultural implantation were relied on to explain the research thesis.

The research arrived at several results, including:

The hours of exposure to social media varied from less than 2 hours to 6 hours or more. The period from 2 to 4 hours, ranked first, with a rate of 38%

The importance of the role of social media in developing awareness of the dangers of the Corona pandemic reaching to 66% of those who answered yes, and 34% (of those who replied to some extent).

There are many positive aspects of social media in raising awareness of Corona pandemic dangers increased in number. The average responses on the items of this field ranged between 2.99 and 2.11, and the relative weight ranged between 83.75 and 52.75, which expresses a high degree from the viewpoint of the research sample.

The average responses to the negatives of social media in raising awareness of the Corona pandemic risks ranged between 2.94 and 2.29, and the relative weight ranged between 75.50 and 59.02, a fact that reflects a high degree from the viewpoint of the research sample.

The percentage of confidence in the information provided by social media sites increased significantly by (44.3%) and to a moderate degree of (40.2%).

.

مقدمة:

يعتبر الاتصال محور الخبرة الإنسانية، ويعني تبادل الأفكار والمعلومات التي تتضمن الكلمات والصور والرسوم والرموز المختلفة بحيث يستطيع الأفراد الاتصال في كل الأوقات، فالتكنولوجيا تسمح بتزويدنا بالعديد من المعارف الإنسانية من خلال إمكانيات غير محدودة في التعامل مع المعلومات، وتوظيف إمكانيات التكنولوجيا لخدمة البشر، خاصة في التواصل بين الأفراد على اختلاف الأماكن، والثقافات، والتعبير عن الآراء، وذلك في نفس اللحظة، وسرعة نقل الخبر والمعلومة سواء كانت كلمة أو صورة أو فيديو.

لقد أصبح الإعلام الالكتروني يشكل عصب الحياة في واقعنا المعاصر، وخصوصا بعد انتشاره الواسع في المجتمعات الحديثة، ولا سيما مواقع التواصل الاجتماعي، التي أصبحت من الظواهر المميزة للدولة العصرية، ويقاس تقدم الدولة بنصيب الفرد فيها من هذه المواقع، شأنها في ذلك شأن معدل الدخل الفردي ومستوى الصحة، والتعليم، والإنفاق على البحث العلمي فمواقع التواصل الاجتماعي تعكس آراء الأفراد وتنقل خبراتهم وتساهم في تشكيل اتجاهاتهم وربما تعمل على حل مشاكلهم(عبدالحميد، 2009 ، ص 268).

- **مشكلة الدراسة :**

تعيش البشرية على وقع أزمة صحية هي الأكثر حدة في تاريخها، وعملية التوعية الصحية ليست سهلة كما يتصورها البعض وأنها عباره عن عملية تستهدف فقط نشر المعلومات الصحية من خلال وسائل الإعلام، وأدى انتشار فايروس كورونا في دول العالم إلى قيامها بالعمل على مكافحته، وحيث أنه لا يوجد أي علاج لمواجهة جائحة فيروس كورونا حتى الآن إلا التوعية الصحية فإن الإسهام في بناء الوعي الصحي لدى الأفراد حول فيروس كورونا.

يشكل الوعي الصحي لدى الأفراد حجر الأساس في أنماط سلوكياتهم اليومية الي لها أثر كبر في حالتهم الصحية بشكل عام، وتعتبر وسائل الإعلام المصدر الرئيسي للمعلومات الصحية، وتعد وسائل التواصل الاجتماعي إحدى أبرز سمات ومظاهر الإعلام الجديد الذي أفرزته شبكة الإنترنت، والذي يعتمد في سيره على التقنيات الجديدة مثل: المدونات والمنتديات ومواقع التواصل الاجتماعي حيث يتميز هذا الإعلام بكونه إعلاماً من غير وسيط بحيث يصبح الجمهور المستخدم هو المرسل، والمستقبل، والمنتج، والموزع في ذات الوقت على عكس الإعلام القديم الذي كان يقوم بدور إرسال مؤسساتي "المؤسسات الإعلامية" ويوجه إلى استقبال جماهيري.

لقد باتت مواقع التواصل الاجتماعي تقوم بدور مهم وجوهري في نقل المعلومات ورسم الصور وتشكيل الاتجاهات (Philip N. Howard and M Hussain, 2013,p124 .)، وقد انتشرت

مواقع التواصل الاجتماعي في جميع دول العالم، حيث تقدم العديد من الأفكار والموضوعات والمعلومات، والأخبار بما يساعد على التوعية والتثقيف، وتصدرت الأخبار، والمعلومات عن فيروس كورونا وتداعياتها الاجتماعية والاقتصادية مساحة كبيرة على مواقع التواصل الاجتماعي، وهو ما يمكن إبرازه وتحليله في الدراسة الحالية.

حيث بات من المؤكد ارتفاع التأثير الذي تحدثه مواقع التواصل الاجتماعي في تشكيل الرأي العام وتشكيل منظومة الوعي وتوجيه السلوك خاصة فيما يتعلق بأساليب التعامل مع انتشار فيروس كورونا سواء في الجانب الوقائي أو العلاجي أو المعرفي.

كما أن مواقع التواصل تسمح للمتصفح بالتفاعل مع ما هو معروض من خلال التعليقات، فهي توفر فضاء عاماً مفتوحاً يتم فيه الحوار وتبادل الأفكار بسهولة وسرعة (أبو عيشة ،2010، ص15-16)، وهو ما يساعد على تبادل الأفكار والمعلومات حول فيروس كورونا، وتتمثل متغيرات الدراسة في ثلاثة أنماط أساسية هي:

المتغير المستقل: دور مواقع التواصل الاجتماعي.

المتغير التابع: ويتمثل في مخاطر جائحة كورونا وتداعياتها.

المتغير الوسيط: كل ما تعرضه مواقع التواصل الاجتماعي من برامج ولقاءات وإعلانات.

ومن هنا تتركز مشكلة الدراسة في تساؤل عام مفاده: **هل بمواقع التواصل الاجتماعي دور في تنمية الوعي بمخاطر جائحة كورونا أو تداعياته؟**

- **أهميـة الدراسة:**

تأتي أهمية دراسة دور مواقع التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي بمخاطر جائحة كورونا وتداعياتها من حيث الأهمية على مستويين هما:

1- أهمية أكاديمية: وتتمثل في إثراء الدراسات السوسيولوجية البينية التي تتناول تأثيرات وسائل الإعلام الجديد بما فيها مواقع التواصل الاجتماعي على المجتمع وقضاياه.

2- أهمية مجتمعية: وتتمثل في:

- رصد إيجابيات وسلبيات دور وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر كورونا ، وتداعياتها الاجتماعية بما يساعد على الاستفادة من الإيجابيات ومواجهة السلبيات من قبل واضعي السياسات، وتوعية مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي بهذه السلبيات.
- أن الفئة المستهدفة في الدراسة هم أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في ليبيا، وهى فئة على درجة عالية من الثقافة والقدرة على تقييم دور مواقع التواصل الاجتماعي في تناول جائحة كورونا وتداعياتها.

- أن التوعية تشكل أهم العوامل التي تساعد على الحد من مخاطر انتشار كورونا، وتأثيراتها.

- **أهــداف الـدراسـة :**

تحاول هذه الدراسة تحقيق الأهداف الآتية:

1- التعرف على استخدامات أعضاء هيئة التدريس لوسائل التواصل الاجتماعي.
2- رصد الايجابيات التي يراها أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في تناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا.
3- التعرف على السلبيات التي يراها أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في تناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا.
4- التعرف على مدى ثقة أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في تناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا.
5- إبراز التداعيات الاجتماعية لتناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا.

- **تساؤلات الدراسة:**

1. ما استخدامات أعضاء هيئة التدريس لوسائل التواصل الاجتماعي؟
2. ما هي الايجابيات التي يراها أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في تناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا؟
3. ما هي السلبيات التي يراها أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في تناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا؟
4. ما مدى ثقة أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في تناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا؟
5. ما التداعيات الاجتماعية لتناول مواقع التواصل الاجتماعي لجائحة كورونا من وجهة نظر أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة؟

- **المفاهيـم والمصطلحات العلمية المستخدمة في الــدراسـة :**

1- مفهوم مواقع التواصل الاجتماعي:

يشير مفهوم مواقع التواصل الاجتماعي إلى منظومة من الشبكات الالكترونية التي تسمح للمشترك فيها بإنشاء موقع خاص به، ومن ثم ربطه من خلال نظام اجتماعي الكتروني مع أعضاء آخرين لديهم الهوايات أو الاهتمامات نفسها أو جمعه مع أصدقاء المدرسة أو الجامعة. (راضي زاهر،

2003 ، ص23.)، وتمثل وسائل التواصل الاجتماعي بأنها تنطوي على مستخدمين يتعاونوا من خلال المشاركة وعرض ملفاتهم الشخصية كأصدقاء أو جهات اتصال عبر شبكة الويب العالمية، وقدرة المستخدمين على الاطلاع على ملفات الأصدقاء وما يعرضونه على صفحاتهم، ومشاهدة تعليقات الآخرين على هذه الصفحات. (Eikenberry, 2012,p450)، وعرفت مواقع التواصل الاجتماعي بأنها إلكترونية يلتقي الأفراد ذوو الاهتمامات المشتركة، للقيام بالدردشة، والاتصال، ونشر الأخبار، والمعلومات، والأفكار ذات الاهتمام المشترك، أو التي تهتم المجتمع وتتفق مع طبيعته الدينية أو الطائفية. (صادق ، 2008، ص 100).

ويعرف الباحث إجرائياً مفهوم وسائل التواصل الاجتماعي بأنها" مجموعة من المواقع الإلكترونية المتاحة شبكة الإنترنت العالمية التي تسمح بإنشاء وتبادل المحتوى الذي يتم إنشاءه بواسطة الأفراد، وتتيح التواصل بين الأفراد، والجماعات الرسمية، وغير الرسمية بين أفراد من جميع أنحاء العالم، وتوفر لهم فرصة التعبير عن الآراء والأفكار.

2- مفهوم الوعي:

جاء في لسان العرب أن كلمة وعي حفظ القلب الشيء ووعيه وعياً ووعاه حفظه وفهمه وقبله فهو واعٍ وفلان أوعي من فلان أي أحفظ وأفهم والواعي أي الحافظ الكيس والفقيه (ابن منظور، 1990، ص 396).

كما يعرف كوان Cowan الوعي بأنه: " طريقة تصور الناس للطرق الطبيعية والعادية للقيام بالأشياء، وأنماط كلامهم وتصرفهم الاعتيادية، وفهمهم البديهي أو المنطقي للعالم"

(cowan, Dave, 2004. p.931) ، ويرى شليتز Schlitz وآخرون أن " النظرة إلى العالم هي أحد جوانب الوعى، وهى تشمل المعتقدات والافتراضات والمواقف والقيم والأفكار التي تشكل نموذجاً شاملاً للواقع، وهى تشمل أيضاً صياغات وتفسيرات الماضي والحاضر والمستقبل. (chlitz, 2010. P.18-21).

ويرى سكوت Scott أن " الوعى هو استيعاب أو الانتباه إلى الظواهر المتصورة أو التي يتم تجربتها، ويرتبط وعى الشخص بالعالم من خلال توسط الحواس باعتبارها الوسيلة التي يتم من خلالها بناء التوجهات ودورات العمل(Scott, John, 2011. P.219) .

ويعرف الباحث مفهوم الوعي إجرائيا بأنه تصور ومعرفة أعضاء هيئة التدريس بدور مواقع التواصل الاجتماعي في نشر المعرفة الإيجابية والسلبية والتأثيرات الاجتماعية فيما يتعلق بفيروس كورونا المستجد

3- مفهوم فيروس كورونا المستجد (كوفيد19)

فيروسات كورونا هي سلالة واسعة من الفيروسات التي قد تسبب المرض للإنسان والحيوان، ومن المعروف أن عدداً من فيروسات كورونا تسبب لدى البشر أمراض تنفسية تتراوح حدتها من نزلات البرد الشائعة إلى الأمراض الأشد وخامة مثل متلازمة الشرق الأوسط التنفسية (ميرس) والمتلازمة التنفسية الحادة الوخيمة)سارس). ويسبب فيروس كورونا المُكتشف مؤخراً مرض كوفيد-19، وهو مرض معد يسببه آخر فيروس تم اكتشافه من سلالة فيروسات كورونا. ولم يكن هناك أي علم بوجود هذا الفيروس الجديد ومرضه قبل بدء تفشيه في مدينة ووهان الصينية في كانون الأول/ ديسمبر 2019. وقد تحوّل كوفيد-19 الآن إلى جائحة تؤثر على العديد من بلدان العالم. (موقع منظمة الصحة العالمية ، أكتوبر 2020).

- **الدراسات السابقة :**

هناك عدد من الدراسات التي حاولت الاقتراب من مضمون وأهداف هذه الدراسة، ومن هذه الدراسات نذكر ما يلي :

1) **دراسة الباحثة نجلاء أحمد رجب (2020).**

هدفت الدراسة الحالية إلى التعرف على إسهامات شبكات التواصل الاجتماعي في تنمية وعي المرأة بأزمة فيروس كورونا المستجد كوفيد 19. وتوصلت إلى أن الشبكات الاجتماعية بصفة عامة والفيس بوك بصفة خاصة هي البديل الأمثل لوسائل الإعلام التقليدية التي تعتمد عليها المرأة بدرجة كبيرة للحصول على معلومات حول الفيروس، كما توصلت إلى أن لشبكات التواصل الاجتماعي ساهمت بشكل قوي في تشكيل وعي المرأة بفيروس كورونا المستجد معرفيا ووجدانيا وسلوكيا. وأوصت الدراسة بضرورة وضع شبكات التواصل الاجتماعي في الاعتبار عند التخطيط لإدارة أزمة فيروس كورونا المستجد.

2) **دراسة الباحث محمد عثمان حسن علي(2020).**

تناولت الدراسة أطر تقديم جائحة كورونا فى المواقع الإخبارية الإلكترونية واتجاهاتها، والفنون التحريرية المستخدمة، وكذلك القوة الفاعلة للأزمة، ومسارات البرهنة المستخدمة، واعتمد البحث على استخدام المقارنة المنهجية بين (الأهرام، والوفد، والمصرى اليوم) . كما اعتمد البحث على أسلوب المسح بشقيه: الوصفيّ والتحليليّ للمضمون المقدم في المواقع الإخبارية حول جائحة كورونا وتوصلت الدراسة إلى أن مواقع الدراسة تناولت موضوعات جائحة كورونا باهتمام واضح، فقد أظهرت المعالجة الكيفية التي تعالج بها الموضوعات المختلفة، وطرق عرضها والتناول ,مجموعة حقائق مرتبطة بالموضوع عن طريق الانتقاء والإبراز لجوانب معينة ,فعلى سبيل المثال: استهدف موقع الأهرام التهدئة بشكل عام، حتى مع تناوله إحصائيات الإصابة والوفاة، حيث قدم هذا في إطار خاص يتناول الإجراءات

الوقائية، ومحاولة اكتشاف أسباب المرض، أما موقعا "المصريّ اليوم والوفد ,"فقد تناولا الموضوعات من خلال تأثير السياسة التحريرية في تلك الموضوعات ,من خلال معاناة المواطنين في حياتهم اليومية، والتركيز على التأثيرات الاقتصادية في دول العالم، وأبرزا أنماط التكييف في الوضع الحاليّ، ومحاولة تفادي التعرض للإصابة.

3) **دراسة الباحثين ميلود مراد، صادقي فوزية(2020)**

ساهمت وسائل الاتصال الجديدة بأبعادها المتداخلة في تغيير أنماط التفاعل داخل المجتمعات ،مما أثار عدة تداخلات وإشكاليات وأعادت تفعيل آليات الاتصال بكل أنواعها، ليتم استخدامه كوسائل للتوعية والتثقيف ونشر المعلومات، واتضح عمق تأثيرها خاصة بعد تداعيات انتشار جائحة فيروس كورونا (كوفيد19) في العالم بداية عام 2020 وقد توصلت الدراسة إلي مجموعة من النتائج أهمها:

خلال تحليل دور مواقع التواصل الاجتماعي في التوعية من مخاطر انتشار فيروس كورونا في الجزائر يتبين أنها كانت سلاحا ذو حدين ،جانب إيجابي يتعلق بتوضيح الحقائق وجعل الفرد على إطلاع دائم بالمستجدات الظرفية حول الوباء من مصادر رسمية ،وجانب آخر سلبي تمثل في نشرها للشائعات والمعلومات الخاطئة ،والتي كانت تهدف للتهويل.

لا يمكن إنكار دور مواقع التواصل الاجتماعي أثناء انتشار جائحة فيروس كورونا في التثقيف والتوعية، وتصحيح الأخطاء، وتوجيه الرأي العام، خاصة الآن في الوقت الذي ينشغل فيه العالم بأسره بمتابعة ومعرفة تفاصيل انتشار فيروس كورونا، وتداعياته وتأثيراته على المجتمعات البشرية، صحيا ونفسيا، واجتماعيا، اقتصاديا، وتجاريا.

4) **دراسة الباحثة إيناس منصور كامل شرف(2020).**

هدفت الدراسة إلي رصد دور مواقع التواصل الاجتماعي في الترويج للشائعات وعرض الحقائق الخاصة بفيروس كورونا المستجد (كوفيد - 19) ، واستخدمت الدراسة منهج المسح الاجتماعي عن طريقة العينة حيث طبقت الدراسة علي عينة عددها 400 مفردة من شباب جامعتي الإسكندرية ممثلة للجامعات الحضرية وجامعة كفر الشيخ ممثلة للجامعات الإقليمية، واستخدمت الدراسة أداة الاستبيان لجمع البيانات، وتم تطبيق الدراسة خلال الفترة 2020/3/28م حتى 2020/4/28، وقد توصلت الدراسة إلي مجموعة من النتائج من أهمها ما يلي:

- جاءت مواقع التواصل الاجتماعي في الترتيب الأول بين مصادر المعلومات عن فيروس كرونا المستجد، وكان موقع الفيس بوك أكثر المواقع استخدامًا لذلك، يليه موقع الواتس آب.
- وجد أن 64.4% من عينة الدراسة يرون أن مواقع التواصل الاجتماعي تساهم أحيانًا في الترويج لبعض الشائعات عن فيروس كرونا المستجد.

- اتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطي درجات الإناث والذكور في درجة الاعتماد علي مواقع التواصل الاجتماعي، كأحد أهم مصادر المعلومات لديهم عن فيروس كرونا المستجد.
- وجود علاقه ذات دلالة إحصائية بين درجة اعتماد عينة الدراسة علي مواقع التواصل الاجتماعي، كأحد مصادر المعلومات عن فيروس كرونا المستجد، ودرجة مساهمة مواقع التواصل الاجتماعي في زيادة حدة القلق والتوتر لديهم تجاه فيروس كرونا.

5) **دراسة (Siti Mazidah Mohamad, 2020).**

هدفت الدراسة إلى التعرف على دور الشباب في تصور المخاطر الناتجة عن الوباء العالمي فيروس كورونا Covid-19 عبر السرد عن بعد اجتماعي من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، وكشفت الدراسة على أن الشباب يدعم بشكل إبداعي، وفعال المبادرات الخاصة بالمسافات الاجتماعية، وذلك من خلال استخدامهم لمنصات مواقع التواصل الاجتماعي مثل: (انستجرام- تويتر- تيك توك) وقام الشباب بدور قيادي في تطوير المساهمات الاجتماعية للحد من خطورة هذا الوباء العالمي عبر استخدام مواقع التواصل الاجتماعي.

6) دراسة (Tasnim & Mahbub &Hoimonty& Mazumder2020).

تأثير الشائعات أو المعلومات الخاطئة حول مرض فيروس كورونا Covid-19 في وسائل التواصل الاجتماعي، وأوضحت نتائج الدراسة أن هناك العديد من الشائعات والخدع والمعلومات المضللة فيما يتعلق بالمسببات والنتائج والوقاية والعلاج من المرض ، والتي انتشرت من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، وأثرت هذه المعلومات الخاطئة والشائعات سلبيا على السلوكيات والممارسات الصحية ، وهو مايؤدي إلى انتشار الفيروس ، وأدت إلى حدوث العديد من الحوادث المؤسفة.

7) **دراسة (Lisa Singha, 2020).**

هدفت الدراسة إلى التعرف على تأثير مواقع التواصل الاجتماعي Twitter ، ونشر الوعي بين الجماهير حول فيروس كورونا المستجد، وتأثيره في نشر المعلومات المضللة والشائعات بين الجماهير، واستخدمت الدراسة استمارة تحليل المضمون لتحليل عينة قوامها (64487) تغريدة، بالإضافة إلى استمارة الاستبيان للحصول على بيانات من (350) من الجمهور في مدينة نيويورك، وتوصلت الدراسة إلى أنه نتيجة مفادها: عدم وجود رقابة على المحتوى المنشور على مواقع التواصل الاجتماعي، كانت تلك المواقع من بين الوسائل الرئيسية التي كانت سببا في نشر الشائعات والمعلومات المضللة بين الجماهير ، كما ساهمت هذه المواقع أيضاً في زيادة وعي الجمهور فيما يتعلق بجائحة كورونا من خلال توعية الجمهور بأعراض الوباء وطرق الوقاية منه. ـ

8) **دراسة الباحث خالد فيصل الفرم(2017).**

تتحدد مشكلة الدراسة في تقييم الدور الاتصالي للمؤسسات الصحية في التوعية حيال مرض"كورونا" من خلال "دراسة تطبيقية" على المدن الطبية ومستشفياتها الحكومية بمدينة "الرياض" السعودية، واعتمدت الدراسة على منهج المسح الاجتماعي، وتكونت عينة الدراسة من (5) مناطق طبية ومستشفياتها الكبرى المعروفة في مدينة "الرياض"، والتي تمثل قطاعات كبرى في المنظومة الإدارية/ الصحية، والتي تناولت الرسائل التوعوية حول فيروس "كورونا". وتمثلت أداة الدراسة في تحليل مضمون الرسائل التوعوية المنشورة عبر الحسابات الرسمية للمدن الطبية الخمس ومستشفياتها محل الدراسة، في الشبكات الاجتماعية الثلاث (يوتيوب، فيسبوك، تويتر)، وتوصلت نتائج الدراسة إلى أنه برغم انتشار شبكات التواصل الاجتماعي في المملكة العربية السعودية، فإن (73%) من المناطق الطبية بمدينة "الرياض"، ومستشفياتها الحكومية لا تمتلك منصات على شبكات التواصل الاجتماعي (يوتيوب – فيسبوك-تويتر) لاستخدامها في برامج التوعية الصحية. كما أوضحت النتائج أن (60%) من المدن الطبية بمدينة "الرياض" لم تستخدم شبكات التواصل الاجتماعي المتاحة في التوعية حيال مرض "كورونا"، ما يعني عدم وجود استراتيجية صحية وطنية متماسكة، تسهم من خلالها كافة المدن الطبية ومستشفياتها الحكومية في الانخراط في الجهد الوطني الصحي، وأوصت الدراسة بضرورة تصميم استراتيجية توعوية صحية وطنية، تسهم فيها كافة مكونات المنظومة الصحية، من القطاعات الحكومية المختلفة وكذلك من قبل القطاع الصحي الخاص.

التعقيب على الدراسات السابقة:

تناولت الدراسات السابقة إيجابيات وسائل التواصل والمتمثلة في؛ التعرف على إسهامات شبكات التواصل الاجتماعي في تنمية الوعي بأزمة فيروس كورونا المستجد كوفيد 19 (رجب،2020)، وأطر تقديم جائحة كورونا في المواقع الإخبارية الإلكترونية واتجاهاتها، والفنون التحريرية المستخدمة (عثمان، 2020) ودور مواقع التواصل الاجتماعي في التوعية من مخاطر انتشار فيروس كورونا (ميلود ، 2020).

كما تناولت الأدوار السلبية لمواقع التواصل الاجتماعي في الترويج للشائعات أو المعلومات الخاطئة، وعرض الحقائق الخاصة بفيروس كورونا المستجد(شرف، 2020) (Tasnim ,2020) كما عرضت دور الشباب في تصور المخاطر الناتجة عن الوباء العالمي فيروس كورونا Covid-19 (Mohamad, 2020) وتناولت تأثير مواقع التواصل الاجتماعي Twitter نشر الوعي بين الجماهير حول فيروس كورونا المستجد (Lisa Singha, 2020) وحاولت تقييم الدور الاتصالي للمؤسسات الصحية في التوعية حيال مرض "كورونا" (الفرم، 2017)، وكانت غالبية الدراسات نظرية تحليلية، في حين كانت بعض الدراسات تطبيقية اعتمدت على منهج المسح الاجتماعي بالعينة.

- **مكانة الدراسة على خارطة الدراسات السابقة :**

تتميز هذه الدراسة الحالية في جانبين هما:

1- **من حيث موضوع الدراسة:** دراسة تأثير مواقع التواصل الاجتماعي من الجوانب المختلفة الإيجابية والسلبية، إضافة إلى معرفة تأثيراتها الاجتماعية التي تناولت جائحة كورونا.

2- **من حيث عينة الدراسة:** تمثل في عينة من أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة، ولاشك أن هذه الفئة تمثل أكثر الفئات وعياً وإدراكاً لأدوار وتأثيرات مواقع التواصل الاجتماعي في تناول جائحة كورونا.

3- **من حيث السياق الاجتماعي** : أجريت الدراسة في المجتمع الليبي لما يتميز به من ثقافة وعادات، وتقاليد تؤكد على الترابط والتفاعل الاجتماعي.

- **الإطـار النظري للدراسـة:**

تم الاعتماد في تفسير قضية لدراسة على نظريتين هما:

1- نظرية الشبكة الفاعلة (Actor-Network Theory).

هي نظرية اجتماعية تم تطويرها على يد العلماء برونو لاتور Bruno Latour، ومايكل كالون Michael Callon، وجون لو John Law خلال ثمانينيات القرن الماضي. وهي تتميز عن النظريات الاجتماعية الأخرى، بأنها لا تهتم فقط بالعنصر البشري Human، وإنما أيضاً بـالأشياء: objects"، و"المنظمات: organizations". وكلها يتم الإشارة إليها كعناصر فاعلة "actors, actants".

ويتمثل الجوهر الأساسي لنظرية الشبكة الفاعلة في فكرة الشبكة غير المتجانسة، فالشبكة تحتوي على العديد من العناصر المتباينة، وتتضمن أجزاء "اجتماعية: social" وأخرى "تكنولوجية: technological" في ذات الوقت، بل إن كلا الجزئين "الاجتماعي والتكنولوجي" هو كل متكامل بحسب نظرية الشبكة الفاعلة، وتهدف أساساً إلى وصف مجتمع مكوناته بشرية وغير بشرية، كعناصر فاعلة متساوية ومرتبطة ببعضها البعض في شبكات تم بنائها وصيانتها من أجل تحقيق هدف محدد "انتاج برنامج تليفزيوني مثلاً". (Felix Stalder, 1997,p182).

أصبحت فكرة الشبكات الاجتماعية متغير سياسي فاعل في الآونة الأخيرة. وهنا برزت دعوة مؤداها ضرورة الاستفادة من الفرضيات النظرية المطروحة في علم الاجتماع في تفسير واقع الشبكات الاجتماعية، مع الأخذ في الاعتبار تأثيراتها علي واقع الحياة السياسية (Annica,2008,p497)، وتنهض النظرية على مقولتين أساسيتين هما:

- **المقولة النظرية الأولى: مقولة البناء الشبكي.**

تنطلق هذه المقولة من حقيقة مغزاها أن البناء الشبكي يمثل مجموعة من الحزم الاجتماعية التي تتمثل في الأفراد أو الجماعات أو كيانات مثل الشركات والمؤسسات، ويمثل البناء الشبكي الرابط بين الأفراد والمجموعات. وتعتمد هذه المقولة علي فرضية عدم التداخل بين عناصر البناء الشبكي . فالبناء الشبكي ليس متفاعل كله كما في الفرضيات المرتبطة بالبناء الاجتماعي في التنظير التقليدي. فالتفاعل الاجتماعي في مستواه الافتراضي يتم بين الأفراد بعضهم البعض أو الجماعات والأفراد، وقد يصل الأمر إلي غياب التفاعل لدي بعض الأفراد داخل الشبكة. ويتحور البناء الشبكي في مجالين يتمثل الأول في البناء الشبكي العالمي: والمتمثل في بنية تفاعلية عالمية تتضمن موضوعات ذات مجال عالمي. والثاني يتمثل في البناء المحلي والتي يتحور التركيز فيها علي الموضوعات والسياسات المحلية أو التي تخص جماعات بذاتها في إطار اهتمام داخلي. (Garry Robins, 2008 , p 5- 6).

- **المقولة النظرية الثانية: مقولة الاعتماد المتبادل.**

الفرضية الأساسية للمقولة يمكن بلورتها في الجملة الآتية " يلعب الاعتماد المتبادل دورا أساسيا في تبادل المعلومات بما يؤثر علي المعتقدات والقرارات الشخصية والجماعية والمنافع وحتى الاحتجاجات والإضرابات" . مع الأخذ في الاعتبار أن تشكل الاعتماد المتبادل يكون بحسب قوة الروابط بين الأفراد والجماعات . (David, 2009, p 124).

تصنّف مواقع الشبكات الاجتماعية ضمن مواقع الويب 2.0 لأنها بالدرجة الأولى تعتمد على مستخدميها في تشغيلها وتغذية محتوياتها. كما تتنوّع أشكال وأهداف تلك الشبكات الاجتماعية، فبعضها عام يهدف إلى التواصل العام وتكوين الصداقات حول العالم وبعضها الآخر يتحور حول تكوين شبكات اجتماعية في نطاق محدد ومنحصر في مجال معين مثل شبكات المحترفين وشبكات المصورين ومصممي الجرافكس. (Christakis, Nicholas A., 2011,p89).

(1) نظرية الغرس الثقافي:Cultivation Theory.

وصف George Gerbner عملية الغرس بأنها نوع من التعلم الذي يحدث بشكل عرضي نتيجة التعرض المكثف لوسائل الاتصال الجماهيرية وخاصة التليفزيون لما له من تأثير على المشاهد عن طريق غرس وإنماء أفكار واتجاهات وصور ذهنية عن العالم المحيط به (L. J. SHRUM, (2017)

وتؤكد نظرية الغرس الثقافي على أن الثقافة هى العملية الرمزية التى يتم من خلالها غرس المفاهيم والأنماط السلوكية الضرورية ، في عملية التنشئة الاجتماعية للإنسان ...كما أن الرسائل التليفزيونية تشكل نظاما متماسكاً ، يعبر عن الاتجاه السائد في الثقافة ، حيث يرتبط الغرس الثقافي – كعملية ثقافية بإطار متماسك من المعلومات ومعاني المفاهيم العامة ...وهذه المفاهيم العامة يتم غرسها من خلال التعرض الكلي للعالم الذى يرسمه التليفزيون أكثر من التعرض إلى برامج منفردة ومنتقاة(Shrum,

.(L. J. ,2009, pp. 50–73

ويرى واضعو النظرية أن وسائل الاتصال الجماهيرية تحدث آثاراً قوية على إدراك الناس للعالم الخارجي ، وخاصة هؤلاء الذين يتعرضون لتلك الوسائل لفترات طويلة ومنتظمة، وبالتالي فإن الصور الذهنية التي تسود لدى جماعة ما ،تكون نتيجة لتكرار تعرض أعضاء هذه الجماعة لأنواع خاصة من الرسائل الجماهيرية . ويؤكد هؤلاء الباحثون على قوة التليفزيون بصفة خاصة ،باعتباره وسيلة لتنمية الصور الذهنية لكي تلعب دورا مهما في حياة معظم الناس، وبالتالي تساعد المشاهدة المكثفة على تنمية هذه الصور المتسقة ، والتي تجعل المشاهد يعتقد أن ما يراه على الشاشة يعد صورة مطابقة للعالم الحقيقي(Morgan, M. , 2009, pp. 69–82).

وتقع نظرية الغرس الثقافي ضمن النموذج المعتدل الذي يتميز بالتوازن بحيث لا يفرط في تصور قوة وسائل الإعلام، ولا يهون من قوة هذه التكنولوجيا وآثارها الاجتماعية، كما انه ينطلق من فرضية التراكم ليقيس الآثار طويلة المدى لوسائل الإعلام خارج حدود المعمل والظروف الصناعية. (.(Nielsen , 2011,p67

ويفترض أنصار نظرية الغرس بأنها ظاهرة معرفية وأن المعلومات المكتسبة عن طريق وسائل الإعلام تفيد في تشكيل تصورات الفرد عن الواقع الاجتماعي وتقود بالتالي إلى التعلم والسلوك. فالغرس يحدث ببطء من خلال التعرض لرسائل متكررة متسقة من قيم وأفكار وحقائق واتجاهات مما يؤدي في النهاية إلى نقل وتكوين صور ذهنية على المدى البعيد لدى المتلقين.

ومن أساليب معرفة تأثير الغرس وفقا للنظرية معرفة أراء أعضاء هيئة التدريس وتوقعاتهم حول الرسالة الإعلامية لمواقع التواصل الاجتماعي في التوعية بفيروس كورونا.

- **فيروس كورونا (كوفيد19):**

تفشى وباء كورونا (كوفيد 19) وهو من فصيلة فيروس سارس (SARS-CoV-2) بسرعة في جميع أنحاء العالم منذ ديسمبر/كانون الأول 2019، بعد تشخيص الحالات الأولى في ووهان بمقاطعة هوبي في الصين. ومنذ بداية مارس/آذار 2020، زاد عدد الحالات خارج الصين ثلاثة عشر ضعفًا، كما تضاعف عدد البلدان المتضررة ثلاث مرات. وفي 11 مارس/آذار 2020 ، أعلنت منظمة الصحة العالمية عن جائحة عالمية حيث ينتشر هذا الفيروس بسرعة في جميع أنحاء العالم. وفي 25 مارس/آذار 2020، أدى تفشي هذا الوفاء إلى وجود ما يقدر بنحو 450307 حالة إصابة، و 20664 حالة وفاة في 199 بلدًا، وانتشرت جائحة فيروس كورونا لعام 2020 في ليبيا ابتداءً من يوم الثلاثاء 24 مارس2020 ، وذلك بعد إعلان المركز الوطني لمكافحة الأمراض في ليبيا أول إصابة بمرض فيروس كورونا، وقد بلغ مجموع الحالات المؤكدة في ليبيا 35 حالة حتى 15أبريل.2020 ، وقد أوضح

المركز الوطني لمكافحة الأمراض في بيان يوم 23ديسمبر 2020 أن إجمالي الإصابات بالفيروس في ليبيا وصل إلى 96ألفًا و346 حالة؛ منها 28 ألفًا و197 حالة نشطة، و66 ألفًا و756 حالة تعافٍ، بينما توفي 1393 آخرون منذ بدء انتشار الوباء في البلاد مارس الماض، عبّرت منظمة الصحة العالمية وعديد المنظمات الأخرى على غرار مكتب الأمم المتحدة لتنسيق الشؤون الإنسانية والمفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين والمنظمة الدولية للهجرة عن تخوفات كبرى تجاه تطورات الأزمة الصحية في ظل الواقع الليبي وضعف تنفيذ الإجراءات المعتمدة من طرف السلطات الليبية لمواجهة فيروس كورونا.(LIBYA: COVID-19,12 May -4-12-may-2020).

وتشمل أهم التحديات التي قد تساهم في تفاقم الوضع ضعف المراقبة الحدودية للوضع الصحي في آذار/مارس خاصة، مما سبب تسرب العديد من الأشخاص من المنافذ الحدودية دون التدقيق في وضعهم الصحي. (https://www,libya_covid-19_response_plan.pdf) .

كما يحد ضعف البنية الصحية الأساسية من القدرة على إدارة الاتصال بين المراكز الصحية وتتبع الحالات، إضافة إلى غياب الصرامة في القيام بحالات العزل، حيث لم تسجل سوى حالات محدودة من العزل في المستشفيات، بينما تم حجر معظم حالات الإصابة بالفيروس في منازلهم دون احترام الإجراءات الكاملة للعزل الصحي.

طور مكتب الأمم المتحدة لتنسيق الشؤون الإنسانية، أيضًا الإطار الاجتماعي والاقتصادي للاستجابة لكورونا في ليبيا حول خمس ركائز اجتماعية واقتصادية، وهي (الصحة أولاً، وحماية الناس، والاستجابة الاقتصادية والتعافي، واستجابة الاقتصاد الكلي والتعاون متعدد الأطراف، والتماسك الاجتماعي ومرونة المجتمع)، مصممة في المقام الأول لدعم الفئات الأكثر ضعفا في المجتمع، والسعي إلى تعزيز الظروف من أجل التعافي الاجتماعي والاقتصادي السريع الذي يمكن أن يسرع في تحقيق أهداف التنمية المستدامة في ليبيا.

(United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs)

وتتصدر مواقع التواصل الاجتماعي حاليًا المشهد العام بكليته باحتضانها كافة أشكال الأنشطة الحياتية اليومية الهامة، وحفظت لنا نزعتنا نحو التقارب، وغريزتنا نحو الاجتماع والتواصل وهي تشهد مع جائحة كورونا أكبر عمليات التواصل كثافة منذ ظهورها.

وقد أخذت الحكومة الليبية العديد من التدابير الوقائية لمواجهة فيروس كورونا ومنها ما يلي:

- إعلان حكومة الوفاق الوطني بالإفراج عن 466 سجيناً.
- تم تعليق الدراسة لمدة أسبوعين ابتداءاً من تاريخ 15/مارس/2020.
- تم إقرار إغلاق جميع المنافذ البحرية والجوية والبرية لحركة المواطنين اعتباراً من 16 مارس.

- فرض حظر التجول في شرق ليبيا من السادسة مساءًا إلى السادسة صباحًا اعتباراً من 19مارس/2020.
- تم البدء في تنفيذ قرار حظر التجوال في المناطق الواقعة تحت سيطرة حكومة الوفاق الوطني من الساعة السادسة مساءًا حتى السادسة صباحًا، كما شمل الحظر الغلق التام للمقاهي وصالات المناسبات الاجتماعية والمطاعم. وأستثني من ذلك المخابز والمحلات التجارية ومحطات الوقود لساعات معينة وذلك اعتباراً من 22 مارس/2020.
- تمديد مدة وساعات حظر التجوال في المناطق التابعة لسيطرة حكومة الوفاق الوطني من 29 مارس/2020 وحتى 8 إبريل/ 2020 من الساعة 2 مساءًا إلى 7 صباحًا وتقليص مدة العمل من 9 صباحًا إلى 12 مساءًا، وتم افتتاح مركز الاستجابة السريعة برقم ساخن 1448 اعتباراً من 4 مايو/2020.

- **الإجراءات المنهجية للدراسة:**

تتمثل الإجراءات المنهجية في ما يلي:

1- **نوع الدراسة:** تنتمي هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية التحليلية للتعرف على دور مواقع التواصل الاجتماعي وطبيعة تأثيرات التوعية بجائحة كورونا وتداعياتها الاجتماعية.

2- **منهج الدراسة:** استخدم الباحث في هذه الدراسة منهج المسح الاجتماعي، ويعتبر هذا المنهج من الطرق المنهجية للتحليل الاجتماعي، وهو منهجا لجمع وتحليل البيانات بغرض الحصول على معلومات من أعداد كبيرة من المبحوثين، كما أن المنهج المسحي يسمح بجمع المعلومات والبيانات والحقائق عن مشكلة الدراسة مما يساعد في الوصول إلى تفسيرات صحيحة، وأكثر معرفة وفهما.

3- **حدود الدراسة:** اعتمد الباحث لتطبيق الدراسة على الحدود الآتية:

أ) **الحدود الموضوعية:** اقتصرت الدراسة على دراسة تأثير وسائل التواصل الاجتماعي على تنمية الوعي بمخاطر جائحة كورونا وتداعياتها لدى أعضاء هيئة التدريس.

ب) **الحدود البشرية:** اقتصرت الدراسة على عينة من أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة بليبيا.

ج) **الحدود الزمنية:** استغرقت الدراسة الميدانية مدة زمنية تمثلت في شهري (نوفمبر وديسمبر) بسنة 2020م.

4- **عينة الدراسة:** تم إجراء الدراسة على عينة بلغ قوامها (97) مفردة من (عضو/(ة) هيئة تدريس) من جامعة الزيتونة بليبيا، وهو ما يمثل 10% من أعضاء هيئة التدريس وعددهم 970 وفقا للإحصائية الصادرة من إدارة أعضاء هيئة التدريس بجامة الزيتونة.

5- **أداة الدراسة:** وتتمثل في الاستبيان باعتباره أداة تساعد على التعرف على أراء واتجاهات المبحوثين، وهو ما يتيح التعرف على مصادر تنمية الوعي بمخاطر جائحة كورونا وتداعياتها، وتأثير شبكات التواصل الاجتماعي في تنمية هذا الوعي لدى عينة من أعضاء هيئة التدريس بجامعة الزيتونة في ليبيا.

6- **اختبار صدق وثبات أداة الدراسة :**

(أ) **اختبار الصدق:** استخدم الباحث أسلوب الصدق الظاهري للأداة وذلك من خلال عرضها على عدد من المحكمين من الخبراء في علم الاجتماع والإعلام، وفي ضوء توجيهاتهم وملاحظاتهم تم إجراء التعديلات اللازمة، حيث عدلت صياغة بعض الفقرات، وحذف بعض منها، وأضيفت أخرى جديدة، حيث أشار المحكمون إلى صلاحية أداة الدراسة.

(ب) **ثبـات الأداة :** للتأكد من ثبات الأداة، تم حساب الثابت بطريقتين :

- **الاتساق الداخلي:** حسب معادلة ألفا كرونباخ لمحاور الدراسة، وتم اختبار الثبات وذلك من خلال تطبيق صحيفة الاستبانة مرتين على (10) من أعضاء هيئة التدريس بفاصل زمني مدته أسبوعين بين المرتين وتم حساب معامل الثبات وبلغ نسبته 78%.

- **طريقة سبيرمان:** كماهي مبينة في الجدول رقم (1).

جدول رقم (1) يبين ثبات استمارة الدراسة بطريقة إعادة التطبيق باستخدام مقياس سبيرمان (ن= 10)

م	البعد	معامل الارتباط	مستوي الدلالة
1	أسباب استخدام وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا	0.822	0.01
2	إيجابيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا	0.756	0.05
3	سلبيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا	0.824	0.01
4	أسباب الثقة بالمعلومات التي تعرضها وسائل التواصل الاجتماعي حول فيروس كورونا	0.804	0.01

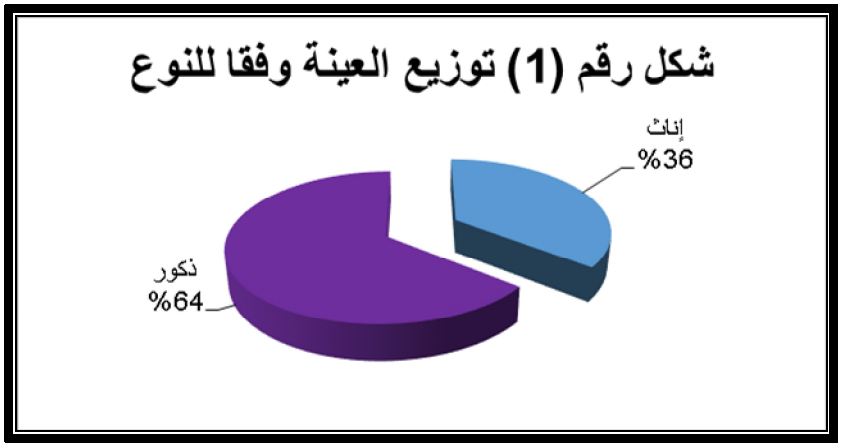
5	الأبعاد الاجتماعية لمخاطر جائحة كورونا	0.812	0.01
	الدرجة الكلية	**0.801**	

وقد بلغ معامل الارتباط في (**0.801**) وهو معامل ثبات مرتفع مما يدل على ثبات قوى.

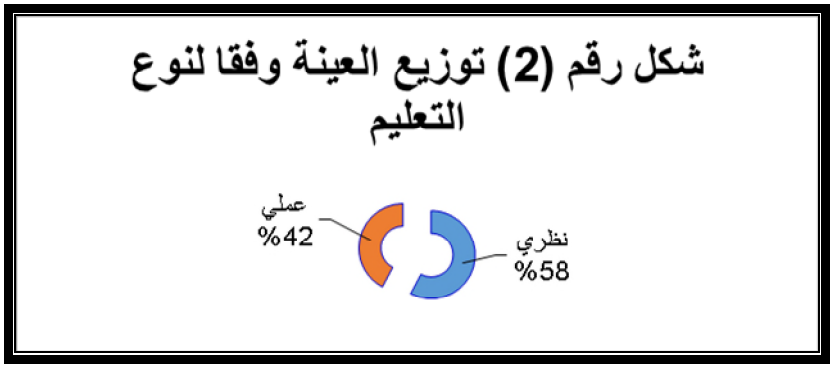
- **نتائج الدراسة الميدانية :**

أولا": الخصائص العامة لأفراد عينة الدراسة :

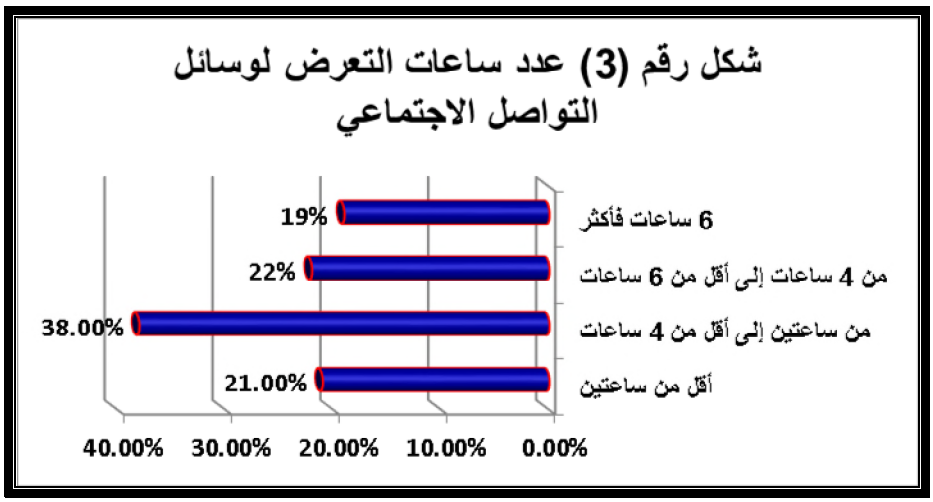
جاءت نتائج الخصائص العامة لأفراد العينة على النحو التالي:



تشير البيانات إلى توزيع العينة بين الذكور والإناث ، وقد ارتفعت نسبة الذكور لتصل إلى 64% مقابل 36% للإناث، وهو ما يشير إلى شمول العينة للجنسين.



تشير البيانات المبينة بالشكل رقم (2) إلى توزيع العينة بين التعليم التطبيقي والنظري، وارتفعت نسبة أعضاء هيئة التدريس بالتعليم النظري لتصل إلى نسبة (58%) مقابل نسبة (42%) من ذوي التخصصات التطبيقية. وهو ما يشير إلى شمول العينة لنوعي التعليم.



يبين الشكل رقم (3) تنوع ساعات التعرض لمواقع التواصل الاجتماعي، حيث جاءت من ساعتين إلى 4 ساعات في المرتبة الأولى بنسبة 38% ومن 4-6 ساعات بنسبة 22% ، أقل من ساعتين بنسبة 21% و6 ساعات فأكثر بنسبة 19%. وهو ما يشير إلى تنوع مستويات التعرض لمواقع التواصل الاجتماعي.

جدول رقم (2) مدى أهمية دور وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا

هل ترى أن لوسائل التواصل الاجتماعي دور مهم في التوعية بمخاطر جائحة كورونا ؟	ذكور		إناث		الإجمالي	
	العدد	%	العدد	%	العدد	%
نعم	43	69.4	21	60	64	66
إلى حد ما	19	30.6	14	40	33	34
لا	-	-	-	-	-	-
الإجمالي	62	100	35	100	97	100

كا^2= 5.771 درجة الحرية =2 دلالة الفروق= 0.056

فيما يتعلق برؤية أعضاء هيئة التدريس لأهمية دور وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا. أكدت بيانات الدراسة على أهمية هذا الدور لتصل إلى 66% من أجابوا بنعم، و34% من يرون أهمية دورها إلى حد ما وهو ما يعكس أهمية دور هذه المواقع في التوعية بمخاطر جائحة كورونا. ورؤية أعضاء هيئة التدريس لأهمية هذا الدور.

جدول رقم (3) يوضح الفروق بين الذكور والإناث بالنسبة للدلالة الإحصائية و المتوسط فيما يتعلق بأسباب استخدام وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا

رقم العبارة	ذكور	إناث	قيمةT	مستوى الدلالة

	متوسط	انحراف معياري	متوسط	انحراف معياري			
تعلم كيفية التعامل مع فيروس كورونا	2.1	0.95	2.3	0.87	6.4	0.00	داله
الحصول على التوجيه والإرشاد حول الفيروس	1.9	0.92	2.3	0.84	9.1	0.00	داله
تكوين صورة حقيقية عن الفيروس	1.9	0.88	2.3	0.84	8.5	0.00	داله
(1) معرفة تأثير الفيروس	1.9	0.90	2.3	0.8	6.9	0.00	داله
(2) معرفة تطورات الوباء	2.11	0.86	2.4	0.79	6.06	0.00	داله
(3) القدرة على التواصل مع الآخرين	1.6	0.82	2.1	0.85	9.8	0.00.	داله
(4) مناقشة الآخرين حول الفيروس	1.9	0.91	2.3	0.85	2.7	0.00	داله
(5) معرفة أساليب الوقاية	1.5	0.84	1.6	0.84	1.4	0.87	غير دالة

تشير البيانات الميدانية إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث فيما يتعلق بجميع أسباب استخدام وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا وذلك عند مستوى دلالة 0.001 لصالح الإناث. باستثناء معرفة أساليب الوقاية. وهو ما يعكس ارتفاع اعتماد الإناث على مواقع التواصل الاجتماعي في معرفة الأخبار والمعلومات الخاصة بكورونا.

توضح البيانات الميدانية إلى تعدد أسباب استخدام وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا وتتمثل في؛ تعلم كيفية التعامل مع فيروس كورونا، الحصول على التوجيه والإرشاد حول الفيروس، تكوين صورة حقيقية عن الفيروس، معرفة تأثير الفيروس، معرفة تطورات الوباء، القدرة على التواصل مع الآخرين، مناقشة الآخرين حول الفيروس، معرفة أساليب الوقاية .

جدول (4) المتوسط والوزن النسبي لفقرات إيجابيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا

إيجابيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا.	المتوسط الحسابي	الانحراف لمعياري	الوزن النسبي	الترتيب
التوعية بسرعة انتشار الفيروس.	2.79	0.778	62.75	13

التوعية بطرق انتقال الوباء.	2.94	0.778	73.50	5
عرض أعداد المصابين على المستوى المحلي، والدولي.	2.11	0.69	52.75	17
عرض الخطوات والإجراءات التي يجب اتباعها عند الإصابة بفيروس كورونا.	2.93	0.888.	70.25	7
عرض أساليب الوقاية.	2.94	0.885.	70.50	6
عرض بروتوكولات العلاج.	2.98	0.873.	74.50	2
سرعة نقل المعلومات وأهم مميزاتها التفاعلية.	2.99	0.866.	83.75	1
نشر التعليمات والإجراءات التي تفرضها الدولة للحفاظ على المواطنين.	2.94	0.844.	70.50	6
ساعدت هذه الوسائل على التواصل الآمن بين الناس في تباعدهم الاجتماعي.	2.97	0.823.	73.75	3
ساعدت الملايين من الأشخاص على أن يظلوا متصلين مع بعضهم.	2.89	0.799.	68.75	9
محاربة الأخبار الزائفة والمضللة حول الفيروس.	2.87	0.863.	68.50	10
المساعدة على العمل من خلال المنزل.	2.92	0.709.	69.00	8
تسهيل عقد المؤتمرات من خلال المنزل.	2.95	0.732.	72.75	4
توفير مساحة مجانية لمنظمة الصحة العالمية، في سبيل المساعدة في مكافحة فيروس كورونا.	2.85	0.754.	64.25	12
اتخاذ بعض الإجراءات لمنع انتشار الأخبار المزيفة حول فيروس كورونا	2.24	0.944.	56.00	16
الربط بين فئات المجتمع.	2.45	0.814.	60.25	15
توفير فضاء عاما يستطيع من خلاله المواطنون التفاعل والحوار والنقاش.	2.86	0.794.	67.50	11
استخدام وسائل التواصل الاجتماعي كقناة لتبادل المعلومات.	2.47	0.731.	61.75	14

يتضح من الجدول السابق تراوح متوسطات الاستجابة على فقرات إيجابيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا بين2.99و2.11، وتراوح الوزن النسبي بين 83.75 و 52.75 ويعبر عن درجة مرتفعة من وجهة نظر عينة الدراسة.

وتمثلت هذه الإيجابيات في؛ سرعة نقل المعلومات وأهم مميزاتها التفاعلية بمتوسط2.99. وأكدت **دراسة ميلود، فوزية(2020)** على أهمية دور مواقع التواصل الاجتماعي في توضيح الحقائق وجعل الفرد على إطلاع دائم بالمستجدات الظرفية حول الوباء من مصادر رسمية. ثم عرض بروتوكولات العلاج بمتوسط2.98، ساعدت هذه الوسائل على التواصل الآمن بين الناس في تباعدهم الاجتماعي بمتوسط2.97، تسهيل عقد المؤتمرات من خلال المنزل بمتوسط2.95، التوعية بطرق انتقال الوباء بمتوسط2.94، عرض أساليب الوقاية بمتوسط2.94، وقد أبرزت **دراسة شرف(2020)** على أن مواقع التواصل الاجتماعي جاءت في الترتيب الأول بين مصادر المعلومات عن فيروس كورونا المستجد عرض الخطوات والإجراءات التي يجب اتباعها عند الإصابة بفيروس كورونا بمتوسط2.93، المساعدة على العمل من خلال المنزل بمتوسط2.92، ساعدت الملايين من الأشخاص على أن يظلوا متصلين مع بعضهم بمتوسط2.89، محاربة الأخبار الزائفة والمضللة حول الفيروس بمتوسط2.87، توفير قضاء عاما يستطيع من خلاله المواطنون التفاعل والحوار والنقاش بمتوسط2.86، توفير مساحة مجانية لمنظمة الصحة العالمية، في سبيل المساعدة في مكافحة فيروس كورونا بمتوسط2.85، التوعية بسرعة انتشار الفيروس بمتوسط2.79، استخدام وسائل التواصل الاجتماعي كقناة لتبادل المعلومات بمتوسط2.47، توصلت **نجلاء أحمد رجب(2020)** إلى أن شبكات التواصل الاجتماعي ساهمت بشكل قوي في تشكيل وعي بفيروس كورونا المستجد معرفيا ووجدانيا وسلوكيا. يليها الربط بين فئات المجتمع بمتوسط2.45 من خلال التواصل والإجماع حول قضية واحدة مثل جائحة كورونا، ثم اتخاذ بعض الإجراءات لمنع انتشار الأخبار المزيفة حول فيروس كورونا بمتوسط2.24 وتشير دراسة **(Siti Mazidah, 2020)** تطوير المساهمات الاجتماعية للحد من خطورة هذا الوباء العالمي عبر استخدام مواقع التواصل الاجتماعي. ثم عرض أعداد المصابين على المستوى الدولي والمحلي بمتوسط2.11.

جدول رقم (5) المتوسط والوزن النسبي لفقرات سلبيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا

سلبيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا	المتوسط الحسابي	الانحراف لمعياري	الوزن النسبي	الترتيب
نشر أخبار غير حقيقية عن خطورة الفيروس	2.49	0.877	68.00	5
صعوبة التحقق من صحة المعلومات التي تنشر من خلال مواقع التواصل الاجتماعي	2.64	0.786	69.25	4

ساهمت في إثارة الهلع والخوف في نفوس الأفراد	2.42	0.795	65.75	6
الترويج لشائعات مضللة بشأن فيروس كورونا	2.76	1.146	73.25	2
نشر فيديوهات لبعض الناس يتساقطون في بعض الدول نتيجة الإصابة بالفيروس.	2.74	0.757	70.00	3
استغلال وسائل التواصل الاجتماعي في الترويج لأدوية زائفة بدعوى علاجها لفيروس كورونا	2.94	0.814	75.50	1
نشر معلومات خاطئة حول تشخيص كورونا	2.29	0.677	59.02	7

يتضح من الجدول السابق تراوح متوسطات الاستجابة على فقرات سلبيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا ما بين2.94و2.29، وتراوح الوزن النسبي بين 75.50 و 59.02 ويعبر عن درجة مرتفعة من وجهة نظر عينة الدراسة.

وجاءت العبارة استغلال وسائل التواصل الاجتماعي في الترويج لأدوية زائفة بدعوى علاجها لفيروس كورونا في المرتبة الأولى بمتوسط 2.94، الترويج لشائعات مضللة بشأن فيروس كورونا بمتوسط 2.76 **وتوصلت دراسة شرف(2020)** إلى أن مواقع التواصل الاجتماعي تساهم أحيانًا في الترويج لبعض الشائعات عن فيروس كورونا المستجد. ثم نشر فيديوهات لبعض الناس يتساقطون في بعض الدول نتيجة الإصابة بالفيروس بمتوسط 2.74 وهذه الفيديوهات تمثل أحد التأثيرات العاطفية والوجدانية على المتابعين حتى يمكن مواجهة التأثيرات السلبية لجائحة كورونا، وصعوبة التحقق من صحة المعلومات التي تنشر من خلال مواقع التواصل الاجتماعي بمتوسط 2.64 حيث لا توجد ضوابط على المعلومات والأخبار ولا على مصادر هذه المعلومات، ثم نشر أخبار غير حقيقية عن خطورة الفيروس بمتوسط 2.49 ، وقد أسهمت في إثارة الهلع والخوف في نفوس الأفراد بمتوسط 2.42، ونشر معلومات خاطئة حول تشخيص كورونا بمتوسط 2.29. ولاشك أن الأخبار والشائعات حول الفيروس تؤدي إلى وعي غير صحيح، إضافة إلى أنه قد تؤدي لسلوكيات خاطئة وخطرة تنتج عن هذا الوعي المزيف، وهذا ما تؤكده **نظرية الغرس الثقافي**، حيث أن المعلومات المكتسبة عن طريق وسائل الإعلام تفيد في تشكيل تصورات الفرد عن الواقع الاجتماعي وتقود بالتالي إلى التعلم والسلوك. وتؤكد **دراسة ميلود فوزية(2020)** على دور مواقع التواصل الاجتماعي في نشر الشائعات والمعلومات الخاطئة، والتي كانت تهدف للتهويل.

جدول رقم (6) يوضح مدى الثقة بالمعلومات التي أحصل عليها من وسائل التواصل الاجتماعي

مدى الثقة بالمعلومات التى تحصل عليها من وسائل التواصل الاجتماعي ؟	ذكور		إناث		الإجمالي	
	العدد	%	العدد	%	العدد	%
أثق بدرجة كبيرة	27	43.5	16	45.7	43	44.3
أثق بدرجة متوسطة	24	38.7	15	42.9	39	40.2
أثق قليلا	11	17.7	4	11.4	15	15.5
لا أثق أبدا	-	-	-	-	-	-
الإجمالي	62	100	35	100	97	100

كا^2= 2.296 درجة الحرية =3 دلالة الفروق= 0.513

فيما يتعلق بمدى الثقة بالمعلومات فقد ارتفع مستوى الثقة في وسائل التواصل الاجتماعي بدرجة كبيرة بنسبة 44.3%، يليها الثقة بدرجة متوسطة بنسبة 40.2%، والثقة قليلاً بنسبة 15.5%. ولاشك أن ارتفاع الثقة يعكس مدى أهمية ودور مواقع التواصل الاجتماعي في التوعية بجائحة كورونا.

جدول رقم(7) يوضح أسباب الثقة بالمعلومات التي تعرضها وسائل التواصل الاجتماعي حول فيروس كورونا

أسباب الثقة بالمعلومات التي تعرضها وسائل التواصل الاجتماعي حول فيروس كورونا	ذكور		إناث		الإجمالي		دلالة الفروق
	التكرار	%	التكرار	%	التكرار	%	
- لأن بعض الأخبار منقولة من وزارة الصحة الليبية	44	71	22	62.9	66	68	غير دالة
- لأن بعض الأخبار منقولة من مواقع منظمة الصحة العالمية	36	58	14	40	50	51.5	دالة عند0.05
- لتأكدي من صدق المعلومات والأخبار	40	64.5	13	37	53	54.6	دالة عند 0.05
تنسب النتائج إلى	62		35		97		

أكدت نتائج الدراسة على تعدد أسباب الثقة بالمعلومات التي تعرضها وسائل التواصل الاجتماعي حول فيروس كورونا وتمثلت في؛ أن بعض الأخبار منقولة من وزارة الصحة في ليبيا بنسبة 68%، ثم

للتأكد من صحة المعلومات والأخبار بنسبة 54.6%، وارتفعت بين الذكور لتصل إلى نسبة 58% مقابل نسبة 40% بين الإناث، ويأتي في المرتبة الثالثة بعض الأخبار منقولة من مواقع منظمة الصحة العالمية بنسبة 51.5%. ولاشك أن اسباب الثقة ترجع إلى المواقع التي يعتمد عليها أعضاء هيئة التدريس، أو لقدرتهم كباحثين على تحري الدقة في المعلومات والبيانات والأخبار. ولا يمكن أن ينفي ذلك ضعف قدرة بعض الفئات على التمييز بين المواقع، أو المعلومات لتحري دقة المعلومات والأخبار حول جائحة كورونا.

جدول رقم (8) يوضح المتوسط والوزن النسبي لفقرات مواقع التواصل الاجتماعي والأبعاد الاجتماعية لمخاطر جائحة كورونا

الأبعاد الاجتماعية لمخاطر جائحة كورونا	المتوسط الحسابي	الانحراف لمعياري	الوزن النسبي	الترتيب
(1) ضعف العلاقات المباشرة بين الأصدقاء	1.86	0.948	62.75	10
(2) ضعف العلاقات المباشرة بين الأقارب	1.97	0.743	64.00	8
(3) تنامي العلاقات الافتراضية على حساب العلاقات الواقعية	2.73	0.935	69.50	1
(4) الاعتماد على مواقع التواصل الاجتماعي كمصدر للأخبار والمعلومات حول فيروس كورونا	2.57	0.896	68.75	2
(5) زيادة المشكلات الأسرية نتيجة مكوث الزوجين فترات طويلة في المنزل	1.89	0.695	59.25	9
(6) ارتفاع نسبة البطالة نتيجة إتباع الإجراءات الاحترازية	2.49	0.877	68.00	3
(7) إحلال مواقع التواصل الاجتماعي محل	2.06	0.768	57.00	6

اللقاءات المباشرة في إقامة المؤتمرات				
(8) الاعتماد على وسائل الاجتماعي في التعليم عن بعد	2.02	0.753	54.75	7
(9) الاعتماد على مواقع التواصل الاجتماعي في التسوق.	2.18	0.760	56.60	5
(10) القيام بالتهنئة والتعزية من خلال مواقع التواصل الاجتماعي	2.24	0.944.	56.00	4

تعددت الأبعاد الاجتماعية لمواقع التواصل الاجتماعي في ظل مخاطر جائحة كورونا وتراوحت المتوسطات ما بين؛ 2.73 ، 1.86 وهو ما يشير إلى تأثيرها المتوسط، ويمكن أن يرجع ذلك إلى عدم ارتفاع تأثيرات الفيروس في المجتمع الليبي مقارنة بغيره من المجتمعات. وتعددت صور التأثيرات وجاءت الفقرة تنامي العلاقات الافتراضية على حساب العلاقات الواقعية بمتوسط2.73 في المرتبة الأولى حيث أن الساعات التي يقضيها الأفراد أمام مواقع التواصل الاجتماعي في علاقات افتراضية بعيد عن العلاقات الواقعية، يليها الاعتماد على مواقع التواصل الاجتماعي كمصدر للأخبار والمعلومات حول فيروس كورونا بمتوسط 2.57 حيث تتلاحق المعلومات والأخبار في العديد من المصادر الرسمية وغير الرسمية، ثم ارتفاع نسبة البطالة خاصة العاملين لحساب أنفسهم نتيجة إتباع الإجراءات الاحترازية بمتوسط 2.49 حيث أغلقت بعض الأنشطة المرتبطة بالكثافة العددية، وهو ما أدى إلى تسريح بعض العمال، وجاءت نسبة من يقومون بالتهنئة والتعزية من خلال مواقع التواصل الاجتماعي بمتوسط 2.24 وهذا الإجراء قد زاد خزفا من التجمعات التي قد ينتج عنها انتشار الوباء إلى جانب الاعتماد على مواقع التواصل الاجتماعي في التسوق بمتوسط2.18 خاصة في ظل العروض والإعلانات التي تم نشرها على مواقع التواصل الاجتماعي، وإحلال مواقع التواصل الاجتماعي محل اللقاءات المباشرة في إقامة المؤتمرات بمتوسط 2.06 حيث يتم عقد اللقاءات والندوات من خلال برنامج زوم، والاعتماد على وسائل التواصل الاجتماعي في التعليم عن بعد بمتوسط 2.02 خاصة بعد منع الازدحام بالمدارس والجامعات، ضعف العلاقات المباشرة بين الأقارب بمتوسط1.97 خاصة بعد المكوث أمام وسائل التواصل الاجتماعي لساعات طويلة ومحادثة الأقارب عن طريق هذه المواقع، ثم زيادة المشكلات الأسرية نتيجة مكوث الزوجين فترات طويلة في المنزل بمتوسط1.89 خاصة في ظل تدخلات الزوجين ومراقبتهم لسلوكيات بعضهما البعض والتعليق عليها، ضعف العلاقات المباشرة بين الأصدقاء بمتوسط1.86 نتيجة قلة اللقاءات المباشرة ، وتكوين صداقات أخرى افتراضية.

- **النتائج العامة للدراسة:**

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية :

- تنوعت ساعات التعرض لمواقع التواصل الاجتماعي وجاءت من ساعتين إلى 4 ساعات في المرتبة الأولى بنسبة 38% ومن 4-6 ساعات بنسبة 22% ، أقل من ساعتين بنسبة 21% و6 ساعات فأكثر بنسبة 19%.
- أكدت بيانات الدراسة على أهمية هذا الدور لتصل إلى 66% من أجابوا بنعم، و34% من يرون أهمية دورها إلى حد ما .
- تعدد أسباب استخدام وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا وتمثل في؛ تعلم كيفية التعامل مع فيروس كورونا، والحصول على التوجيه والإرشاد حول الفيروس، ثم تكوين صورة حقيقية عن الفيروس، ومعرفة تأثير الفيروس، وتطورات الوباء، كذلك القدرة على التواصل مع الآخرين، ومناقشة الآخرين حول الفيروس، والتعرف على أساليب الوقاية .
- تراوح متوسطات الاستجابة على فقرات إيجابيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا بين2.99و2.11، وتراوح الوزن النسبي بين 83.75 و 52.75 ويعبر عن درجة مرتفعة من وجهة نظر عينة الدراسة. **وأكدت دراسة (Lisa Singha, 2020)** على دور هذه المواقع أيضاً في زيادة وعي الجمهور فيما يتعلق بجائحة كورونا من خلال توعية الجمهور بأعراض الوباء وطرق الوقاية منه. ـ
- تراوح متوسطات الاستجابة على فقرات سلبيات وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية بمخاطر جائحة كورونا ما بين2.94و2.29، وتراوح الوزن النسبي بين 75.50 و 59.02 ويعبر عن درجة مرتفعة من وجهة نظر عينة الدراسة. **وتوصلت دراسة (Lisa Singha, 2020)** إلى أن مواقع التواصل الاجتماعي من بين الوسائل الرئيسية التي كانت سببا في نشر الشائعات والمعلومات المضللة بين الجماهير. وأوضحت دراسة (Tasnim 2020) تأثير المعلومات الخاطئة والشائعات التي يتم الترويج لها من خلال مواقع التواصل الاجتماعي سلبيا على السلوكيات والممارسات الصحية ، وهو ما يؤدي إلى انتشار الفيروس. **وتؤكد نظرية الشبكة الفاعلة** على أن الاعتماد المتبادل دورا أساسيا في تبادل المعلومات بما يؤثر علي المعتقدات، والقرارات الشخصية، والجماعية، والمنافع.
- ارتفع مستوى الثقة في وسائل التواصل الاجتماعي بدرجة كبيرة بنسبة 44.3%، يليها الثقة بدرجة متوسطة بنسبة 40.2%، والثقة قليلاً بنسبة 15.5%. وهذه الثقة تؤكد على أهمية مواقع التواصل الاجتماعي، ودورها في تنمية الوعي والمعلومات ونشر الأخبار المتعلقة بكورونا، وتعددت أسباب الثقة بالمعلومات التي تعرضها وسائل التواصل الاجتماعي حول فيروس كورونا وتمثلت في؛ أن بعض الأخبار منقولة من وزارة الصحة في ليبيا بنسبة 68%، ثم للتأكد من صحة المعلومات

والأخبار بنسبة 54.6%، ولأن بعض الأخبار منقولة من مواقع منظمة الصحة العالمية بنسبة 51.5%.

- تعددت الأبعاد الاجتماعية لمواقع التواصل الاجتماعي في ظل مخاطر جائحة كورونا وتراوحت المتوسطات ما بين، 2.73 ، 1.86 وهو ما يشير إلى تأثيرها المتوسط، وقد أكدت دراسة محمد عثمان حسن علي(2020) على أن أهمية دور المواقع الإخبارية الإلكترونية التأثيرات الاقتصادية لجائحة كورونا في دول العالم، وأبرزا أنماط التكييف في الوضع الحاليّ، ومحاولة تفادي التعرض للإصابة. **وهو ما أكدته نظرية الشبكة الفاعلة** على أن التفاعل الاجتماعي في مستواه الافتراضي يتم بين الأفراد بعضهم البعض أو الجماعات والأفراد.

- **توصيات الدراسة:**

1- عدم الاعتماد على بيانات من مصادر غير موثوقة، حتى لا يتم الترويج للشائعات أو معلومات غير حقيقية من شأنها أن تؤثر على سلوكيات الأفراد، وتعرضهم للمخاطر.

2- الاهتمام بعرض البيانات الرسمية، والمعلومات الصحيحة من المصادر الرسمية يساعد في تنمية الوعي الصحيح بمخاطر انتشار كورونا وأساليب الوقاية منه.

3- وضع آلية لمراقبة المعلومات التي تنشر على هذه المواقع لمكافحة الشائعات والأخبار المزيفة التي تؤدي إلى زيادة التوتر في المجتمع.

4- وضع قوانين تعاقب من يقومون بنشر أخبار، ومعلومات كاذبة، وإشاعات قد تؤدي إلى التوتر والقلق بين أفراد المجتمع.

5- يجب على مواقع التواصل الاجتماعي، ومؤسسات الرعاية الصحية، والمنظمات الاجتماعية بناء شراكات استراتيجية، وإطلاق منصات مشتركة لنشر رسائل الصحة العامة الحقيقية.

6- الحرص على نشر ثقافة التعامل مع الأزمات بين أفراد المجتمع، ورفع مستوى الوعي لديهم من ناحية البحث عن المعلومات الصحيحة من مصادرها الموثوقة، خاصة في ما يتعلق بمواقع التواصل الاجتماعي.

- **المراجع :**

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس عشر، بيروت: دار صادر،1990 .

2- إيناس منصور كامل شرف دور مواقع التواصل الاجتماعي في الترويج للشائعات وعرض الحقائق الخاصة بفيروس كورونا المستجد (كوفيد-19) ، مجلة بحوث العلاقات العامة الشرق الأوسط، العدد التاسع والعشرون، أكتوبر، 2020.

3- خالد فيصل الفرم، استخدام وسائل التواصل الاجتماعي في التوعية الصحية لمرض كورونا: دراسة تطبيقية على المدن الطبية ومستشفياتها الحكومية بمدينة الرياض السعودية، مجلة بحوث العلاقات العامة الشرق الأوسط، العدد الرابع عشر، مارس. 2017.

4- راضي زاهر، استخدام مواقع التواصل الاجتماعي في العالم العربي، مجلة التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عمان الأهلية، الأردن،2003.

5- عباس مصطفى صادق، الإعلام الجديد: المفاهيم والوسائل والتطبيقات، الطبعة الأولى، عمان، دار الشروق، 2008.

6- فيصل أبو عيشة، الإعلام الإلكتروني، عمان، دار اسامة للنشر والتوزيع،2010 .

7- محمد عبدالحميد، المدونات والإعلام البديل، الطبعة الأولى، القاهرة، عالم الكتب، 2009.

8- محمد عثمان حسن علي أطر تقديم جائحة كورونا "كوفيد-19" في المواقع الإخبارية الإلكترونية: دراسة تحليلية على عينة من المواقع الإخبارية المصرية، **مجلة بحوث العلاقات العامة الشرق الأوسط**، العدد التاسع والعشرون، أكتوبر، 2020.

9- ميلود مراد، فوزية صادقي، مواقع التواصل الاجتماعي والتوعية من مخاطر انتشار فيروس كورونا في الجزائر، **المجلة الجزائرية لبحوث الإعلام والرأي العام**، المجلد الثالث، العدد الأول يونيو 2020.

10- نجلاء أحمد رجب، شبكات التواصل الاجتماعي وتنمية وعي المرأة بأزمة فيروس كورونا المستجد كمتغير في التخطيط لإدارة الأزمة، **مجلة دراسات في الخدمة الاجتماعية والعلوم الإنسانية**، الجزء الأول، العدد الثاني والخمسون، كلية الخدمة الاجتماعية، جامعة حلوان، 2020.

(1) Annica , Santdstrom , the performance of policy networks . the relation between networks structure and networks performance , the policy studies journal , vol 36 . issue 4, published by Wiley periodicals , Oxford, 2008

(2) chlitz, Marilyn Mandala, (et al.), Worldview Transformation and the Development of Social Consciousness, Journal of Consciousness Studies, 17, No. 7–8, 2010.

(3) Christakis, Nicholas A. Fowler, James H. (January 12, 2011), Connected: The Surprising Power of Our Social Networks and How They Shape Our

Lives -How Your Friends' Friends' Friends Affect Everything You Feel, Think, and Do, USA: Back Bay Books; Reprint edition.

(4) Cowan, Dave, Legal Consciousness: Some Observations, The Modern Law Review, Vol. 67, No. 6, Blackwell Publishing, USA, 2004.

(5) David. Siegel , Social networks and collective action , American journal of political science , vol 53, number 1, January , 2009

(6) Eikenberry, Angela M., "Social Networking, Learning, and Civic Engagement: New Relationships between Professors and Students, Public Administrators and Citizens" (2012). Public Administration Faculty Publications, Journal of Public Affairs Education .

(7) Actor-Network-Theory and Communication Networks: .Felix Stalder, Toward Convergence, 1997.

(8) Garry Robins, Yoshika shima, social psychology and social networks: Individuals and social systems, Asian journal of social psychology , vol 11, Black well publication 2008 .

(9) L. J. SHRUM, Ultivation Theory: Effects and Underlying Processes, HEC Paris, France, the International Encyclopedia of Media Effects., March 2017.

(10) Lisa Singha,. "Afirst look at covid-19, Information and misinformation sharing on Twitter" ,apaper presented to University of Minnesoto 2020.

(11) Morgan, M.. Cultivation analysis and media effects. In R. Nabi & M. B. Oliver (Eds.), Sage handbook of media processes and effects 2009.

(12) Nielsen (2011, June 15). Cross Platform Report Americans Watching More TV, Mobile and Web Video. Retrieved August 3, 2014 from http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2011/cross-platformreport-

(13) Philip N. Howard and Muzammi M Hussain., Democracy's Fourth Wave ? Digital Media and the Arab Spring, Oxford Studies in Digital Politics . Oxford University Press 2013 .

(14) Samia Tasnim , Md Mahbub ,Hoimonty Mazumder,. "Impact of rumors or misinformation on coronavirus disease (Covid-19) social media", Journal of preventive medicine and public health, April, Vol. (53), No. (3) 2020.

(15) Scott, John, Conceptualising the Social World, Principles of Sociological Analysis, Cambridge University Press, New York 2011.

(16) Shrum, L. J. (2009). Media consumption and perceptions of social reality: Effects and underlying processes. In J. Byrant & M. B. Oliver (Eds.), Media effects: Advances in theory and research (3rd ed., pp. 50–73). New York, NY: Psychology Press.

(17) Siti Mazidah Mohamad. "Creative production of 'Covid-19 sosial distancing' Narratives on soial media", an Environmental studies, April, ,university Brunei Darussalam; Bandar seri Begawan 2020.

(18) موقع منظمة الصحة العالمية ، 12 تشرين الأول/أكتوبر 2020 Q&A | (https://www.who.int/ar/emergencies/diseases/novel-coronavirus-covid-19

قراءة نقدية في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها في تركيا
-جامعة اسطنبول نموذجا-

Critical reading in teaching Arabic to non-native speakers in Turkey
Istanbul University as a model

أ.د. محمد خاين (جامعة أحمد زبانة بغليزان – الجزائر-)

1-الملخص:

تروم هذه الدراسة النقدية تسليط الضوء على التجربة التركية في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، وذلك بهدف حصر الصعوبات، ومواطن النقص في الممارسات التعليمية المنتهجة في الجامعات التركية، انطلاقا من معاينة ميدانية تمت أثناء زيارة علمية لكلية الآداب واللغات الشرقية بجامعة اسطنبول. وقد اتخذنا من شعبة اللغة العربية نموذجا، نرى أنه يصلح لتعميم القراءة على جميع أقسام اللغة العربية بالجامعات التركية، من منطلق تشابه السياق التعليمي، وقد عزّز هذا الطرح لدينا مطالعاتنا في الموضوع.

Abstract :

The purpose of this study is to highlight the Turkish experience in learning the Arabic language, to non-native speakers, in order to limit, the difficulties and gaps, didactic practices in Turkish universities. The study was conducted in the light of a scientific visit to the Faculty of Arts and Oriental Languages of Istanbul University. We believe that the teaching of Arabic in this field is appropriate. as a model for the generalization, reading in all Turkish universities, on the basis of the similarity of the Turkish educational context, reinforced conviction on the subject by in-depth readings.

2-توطئة:

ترتبط الأمم فيما بينها بمصالح ووشائج شتى، تفرض عليها التواصل الدائم. ولما كان عماد أي تواصل بشري مهما كانت طبيعته اللغة، بوصفها أهم نظام علاماتي تواضع عليه بنو البشر، فإن الأمم تحرص على انتداب من تأنس فيهم الأهلية للقيام بهذه المهمة. ومن ثمة كانت الحاجة ملحة في مختلف الحقب والأزمنة، وخاصة في عصرنا الذي لا مكان فيه لأحادي اللغة، لأن يتعلم المرء لغات أخرى. ومع تنامي هذه الحاجة، بدأ التفكير في الآليات التي تيسّر تعلم هذه اللغات، تنظيرا وممارسة، إلى أن

وصلت إلى ما وصلت إليه نضجا وتنوعا، بحيث أضحى موضوع تعليمية اللغات للناطقين بغيرها علما قائما بذاته.

ونظرا لتشابك الصلات بين تركيا والبلدان العربية تاريخيا وعَقَديا واقتصاديا، ارتأى القائمون بأمر التعليم وجوب انفتاح تركيا المعاصرة على الوطن العربي من خلال لغته، وقد تجلى هذا الانفتاح في كثرة المؤسسات التعليمية التي أَدْرجت- على اختلاف مشاربها ومستواها والجهات الراعية لها- اللغة العربية في برامجها إما بوصفها غرضا للتعليم، أو وسيلة له.

ولكن دون الوصول إلى الغايات المسطرة عقبات كأداء ذات صلة بمختلف جوانب العملية التعليمية. وستعمل هذه الدراسة على كشف بعضها واقتراح ما تراه مناسبا لها من الحلول.

3- لمحة تاريخية عن تعليم اللغة العربية في تركيا وأثر التجاذبات السياسية فيه:

3-1- مرحلة ما قبل الجامعة:

اقترن تعليم العربية في تركيا باعتناق هذا الشعب للإسلام، ومن ثمة اتخاذه الحرف العربي وسيلة لتدوين اللغة التركية منذ العهدين القراخاني والسلجوقي(932م-1299م)، وسار التعليم العربي وفق الطرائق والأساليب السائدة آنذاك، والتي كان يُقتصر فيها على تحفيظ المتون النحوية والصرفية والبلاغية عن ظهر قلب للمتعلمين، لهدف واضح ومحدد، يتمثل في تمكين المتعلم من ولوج المدونة النصية الإسلامية من قرآن كريم وحديث شريف وفقه. ولم يعرف الأتراك سبيلا لهذا التعليم إلا عبر المدارس التقليدية (حقي)ممثلة في الكتاتيب وحلقات المساجد والزوايا والتكايا التي تعتمد النظام الوقفي في تدبير التعليم بصورة عامة.

واستمر الهدف نفسه من تعليم العربية قائما، وكان هو الحافز الوحيد وراء إقبال الأتراك على تعلم العربية خلال العهد العثماني(1299م-1923م)، فبرز إلى الوجود نمط آخر من التعليم تمثل في ظهور مدارس رسمية تضطلع بتعليم العربية تشرف عليه الجهات الحكومية، إلى جانب المدارس التقليدية. وعلى الرغم من تدخل الدولة في التعليم، إلا أنها لم تسْع في تطويره، وبقي الوضع كما كان عليه في العهدين السالفين. إلا ما كان من محاولات فردية، يمكن أن نذكر ههنا أهمّها،ألا وهي تجربة الحاج إبراهيم أفندي، مؤسّس مدرسة دار التعليم سنة1822، والتي ذاع صيتها بفضل التجديد الذي أدخله على طرائق تعليم العربية، إذ أضاف إلى التلقين والتحفيظ الشروحَ للنحو والصرف والبلاغة ومطالبة المتعلمين بالتدوين، وإنجاز التدريبات. مما دفع الحكومة حينئذ إلى تعميم التجربة في كافة المدارس الرسمية (حقي).

إن نظرة عجلى على المضامين والطرائق التي كانت تقدَّم بها العربية في هذا العهد، توحي بأن الغرض هو تمكين المتعلم من إقامة شعائره التعبُّدية، وفي أفضل الحالات تخريج خطباء مساجد، نظرا لاقتصار التعليم على قواعد النحو والصرف وفق قاعدتي التلقين والحفظ، ارتكازا على طريقة قياسية، تنطلق من القاعدة لتصل إلى الشاهد والمثال المعزولين عن أي سياق لغوي. بمعنى أن اللغة كانت تقدم على شكل قوالب جاهزة أغلب نماذجها اللغوية قد سقطت من الاستعمال، مما يوصلنا إلا أنهم كانوا يتلقون معارف عن اللغة، فالعربية وفق هذا الأسلوب عوملت معاملة اللغات الميتة التي تدرَّس بطريقة القواعد والترجمة(*)التي سادت أوربا في تعليم اللاتينية.

وقد اتسم تعليم العربية بالركود والتراجع بعد قيام الجمهورية سنة 1923، إذ عمل أتاتورك على توحيد كل أنظمة التعليم المنتشرة، فأُدمجت المدارس التقليدية المهتمة بتعليم العربية ضمن مؤسسات التعليم العام (عبد الرحمن الفواز،2015 ،ص 206-207) ، وأسندت مهمة الإشراف عليها إلى وزارة التربية، واقتصر الاهتمام على تعليم التركية، وكان ذلك يدخل ضمن مشروع إحياء القومية التركية، وإخراج الأتراك من المنظومة الشرقية، والذي كان من مشمولاته الانتقال من الخط العربي إلى اللاتيني في كتابة اللغة التركية، واستئصال المفردات العربية من المعجم التركي، وإذابة كل الإثنيات غير التركية. بدعوى تطوير التعليم الابتدائي، واللحاق بالغرب والارتماء في أحضانه. وقد عُرف هذا النهج بسياسة التتريك، وهي في الحقيقة سياسة تغريب شملت كل الجوانب الثقافية والهُوياتية.

ويمكن أن نوجز تصوير الوضع التعليمي للغة العربية في تركيا، في استمرار الركود والتقهقر إلى غاية بداية الخمسينيات من القرن العشرين، التي عرفت ظهور نوع من التعليم الإعدادي والثانوي، اهْتُمَّ فيه بإدراج مواد تعليمية خاصة باللغة العربية كالنحو والصرف والبلاغة والترجمة والخطابة، واتُخِذ من العربية لغة تدريس بنسبة ثلاثين بالمائة من مواد الثانويات، وذلك لغرض محدد هو سد احتياجات البلاد من الأُطُر الدينية كما هو واضح من التسمية(ثانويات الأئمة والخطباء)، وما زال هذا النظام قائما إلى يومنا هذا، فقد بلغ عدد هذه الثانويات خلال الموسم الدراسي 2010/2009حوالي 489ثانوية، ووصل عدد منتسِبيها إلى ما يقارب المائتي ألف طالب. ويمتد التعليم فيها على مدار مرحلتين من سبع سنوات (حسين صاري، 2016).وإلى هذه الثانويات يمكن أن نُرجع الفضل في احتفاظ تعليم العربية ببعض بريقه في مرحلة ما قبل الجامعة.

والملاحظ هو أن التعليم الديني الذي كان سببا في تجذّر اللغة العربية في المجتمع التركي، على الرغم من كل المحاولات الاستئصالية، عرف مراحل مد وجزر تبعا للتجاذبات السياسية في العهود

المتأخرة، ومن ذلك تقليص مدة الدراسة في ثانويات الأئمة والخطباء من سبع إلى أربع سنوات، سنة 1997بفعل تدخل الجيش في السياسة (المرجع نفسه).

ما نخلص إليه بعد هذه اللمحة السريعة أن تعليم العربية في تركيا قد ارتبط بصورة نمطية دينية أبت أن تفارقه:" أما في الوقت الراهن عندما يقال تعليم اللغة الأجنبية، فلا يخطر على البال عادة إلا تعلم اللغات مثل الإنجليزية والألمانية والفرنسية، وغيرها من اللغات الأوربية الشائعة. فهناك قناعة شائعة في تركيا على أن تعليم اللغة العربية يندرج ضمن التعليم الديني"(محمد حقي، د ت، د ص). والذي رسخ هذه القناعة هو الممارسات التعليمية الرائجة على مرّ تاريخ العربية في تركيا، وهي نظرة لها وعليها- في نظرنا على الأقل- ولئن كانت تطبع تعليم العربية بالأصالة وتبعد عنه صفة الأجنبي، وذلك لاقتناعنا بأهمية العامل الديني بوصفه حافزا مهما في الإقبال على تعلّمها، فإن فيها تضييقا وتسقيفا في أهداف تعلمها، وحصرا لها في فئة معينة، يمكن أن نسمها بفئة المتدينين.

وهذا ينعكس على مستوى الأداء التعليمي القائم على نمطية تقليدية، تكرست في طرائق ومضامين معرفية محددة سلفا في فهم النص المقدس والنصوص ذات الصلة، وهو ما يعني انغلاق العربية في المجتمع التركي على المجالات الحياتية الأخرى، وعدم مسايرة مستجدات العصر، مما يسهم - في نظرنا-في تحجّر الفكر لدى المتعلم نتيجة الاكتفاء بربطه بحقول معرفية عتيقة، قد يعتقد المتعلّم نفسه أنها هي أيضا من المقدّس:" أما تعليم النحو والصرف العربيين في تلك المدارس فكان جاريا لغرض استيعاب الكتب الدينية، والمراجع الإسلامية الرئيسة. ولذلك فإن الهدف المنشود من تعليم اللغة العربية، لم يكن لتعليم اللغة نفسها، بل لترسيخ التعليم الديني بواسطة لغة القرآن"(المرجع نفسه).

3-2- مرحلة التعليم العالي والجامعي:

يتميز تعليم العربية في طوريه الجامعي والعالي بنظامين دراسيين، يمكن أن نسمي الأول منهما تعليما دينيا ممثلا في كليات الإلهيات، وهو ما يعادل التعليم الجاري في كليات الشريعة والحضارة الإسلامية في البلدان العربية، والثاني تعليما مدنيا مجسدا في أقسام اللغة العربية في مجموعة من الجامعات الحكومية والأهلية، إضافة إلى بعض المعاهد الخاصة وإرساليات عدد من الدول العربية.

3-2-1- كليات الإلهيات:

يلتحق بهذه الكليات الطلبة المتخرجون بنجاح من ثانويات الأئمة والخطباء، وهي أول نموذج من التعليم العالي الذي تبنى اللغة العربية وسيلة وغرضا للتعليم، إذ بدأت في الظهور والتكاثر التدريجي بدءا من العام 1949إلى أن وصل عددها في الموسم الجامعي2014/2013إلى مائة كلية، تضم صفوفها ما

يزيد عن الخمسة عشر ألف طالب، وفق نظام تكويني من أربع سنوات، وسنة تحضيرية في بعض الكليات تَبعا للنظام الداخلي لكل كلية، تُخصَّص لتعليم اللغة العربية، وتتوزَّع نشاطاتها بعدها على باقي سنوات الدراسة، وأغلبها تحت وصاية الجامعات التركية(محمد علي، 2016).

وما يخرج به المطَّلِع على نوعية المضامين المقدمة في هذه الكليات، هو غلبة الطابع الكلاسيكي المكتفَى فيه بتعليم النحو والصرف والبلاغة وبعض الحصص في المحادثة، والقراءة والترجمة وكذا إسناد تدريس حصص الصوتيات العربية لأساتذة مادة القرآن الكريم، ومن ثمة يصير بإمكاننا تبيُّن ملمح المتعلم المراد تخريجه، والمهام المنتظر منه القيام بها مستقبلا، والتي تبقى محصورة في دائرة الديني.

وبالتالي فإنها تبقى قاصرة عن تخريج طلبة ملمين باللغة العربية، وهو ما أفصح عنه محمد يالار أحد أكبر المختصين في تعليم العربية بتركيا بقوله:" أكبر صعوبة هي القدرة على استخدام العربية في التعبير الشفهي والكتابي، والسبب الرئيسي وراء ذلك أن اللغة العربية ليست لغة المجتمع في تركيا، فخارج قاعة الدرس لا يكاد الطالب يجد من يحادثه بالعربية، مما يورثه ضَعفا شديدا في هذا الجانب، ولذا أقصى ما يستطيعه أكثر الطلاب القراءةَ الصحيحة للنصوص العربية، والفهم الصحيح لها، وأصعب ما يلاقونه التعبير الشفهي ثم التحرير الكتابي"(المرجع نفسه). ونحن لا نعتقد أن الأمر عائد فقط لغياب البيئة الطبيعية المشجعة على تعلُّم العربية، على الرغم من أهمية هذا العامل، بل إلى تظافر جملة من الأسباب أهمها عدم الانفتاح على ما جدّ من أبحاث في ميدان ترقية تعليم العربية للناطقين بغيرها، وغياب التجديد في المناهج، والمضامين، وطرائق التدريس الموافقة للحاجات البيداغوجية(*) الفعلية للطلبة الأتراك.

ومن إيجابيات هذا النظام عمل الكليات على تحقيق الانغماس(*) اللغوي لطلبتها عبر إيفادهم إلى بلدان عربية لقضاء فصل دراسي واحد، أو دراسة العربية في فصل الصيف في تلك البلدان. وإلزام الطلبة بإلقاء دروس شرعية في علوم الحديث والتفسير والفقه، بحيث لا تقل نسبة استخدام العربية فيها عن الثلاثين بالمائة(المرجع نفسه).

3-2-2-أقسام اللغة العربية في الجامعات التركية:

دخل تعليم اللغة العربية مؤسسات التعليم العالي في تركيا، بعد إلغاء الخلافة وقيام الجمهورية سنة1923في إطار سياسة عامة كانت تهدف إلى توحيد التعليم، وتدخُّل الدولة في الإشراف عليه بمختلف أشكاله، بغية إعادة توجيهه توجيها علمانيا، وذلك بإبعاد الطابع الديني عن اللغة العربية. وضمن هذا المسعى تم إنشاء ما يعرف بأقسام اللغة العربية وأقسام الترجمة العربية في كليات الآداب، وهو النظام الذي مازال ساريا به العمل إلى يومنا هذا.

وتضم الجامعات التركية حاليا(*) تسعة أقسام لتعليم العربية، يدرس بها 2226طالبا في مرحلة الليسانس، و199طالبا في الماجيستير، و55في الدكتوراه، ويؤطرهم علميا 56أستاذا من مختلف الرتب العلمية، ومدة الدراسة في مرحلة الليسانس أربع سنوات(مع تبني بعض الجامعات لسنة تحضيرية) (إبراهيم شعبان، 2016).

ويمكن أن نشير ههنا إلى بروز مؤسسات جامعية افتتحت حديثا، اتخذت من اللغة العربية وسيلة للتعليم كجامعة محمد الفاتح بإسطنبول التي افتتحت في ماي2010والتي تحوي بين جنباتها كلية للغة العربية، وهي ذات طابع وقفي أهلي، وبدعم حكومي رسمي، ويتم القبول فيها على أساس النجاح في ثانويات الأئمة والخطباء، وتضم بين صفوفها اليوم 600طالب في مرحلة الليسانس، و50طالبا في الماجيستير(شعبان عبد الرحمان، 2016).

ما يتبدّى للمهتم بشأن تعليم العربية في تركيا-وكما سبق وأن أشرنا-خضوعه لتجاذبات السياسة ازدهارا وتقهقرا، فكلما صعدت إلى سدّة الحكم حكومة علمانية أو تدخل الجيش في السياسة إلا واتخذ إجراءات تشدّد الخناق على هذا التعليم، وتحدّ من انتشاره، وتسعى لإضعافه، وتضييق دائرة المقبلين عليه. وتسري هذه القاعدة عليه حتى في الوقت الراهن.

فبصعود حزب العدالة والحرية، وهيمنته على المشهد السياسي التركي مع بداية الألفية الثالثة أولى اهتماما خاصا لتعليم العربية، فظهرت المؤسّسات الأهلية والوقفية وحتى الحكومية التي تبنت اللغة العربية ضمن غاية كبرى، ألا وهي الانفتاح على العالم العربي، والاعتزاز بالهوية الإسلامية، والبعد الشرقي لتركيا. إضافة إلى الالتفات إلى أهمية الرأسمال العربي وجلبه إلى تركيا وإقامة التعاون مع البلدان العربية. ومن ثمة تعدّدت دواعي الإقبال على تعلّم العربية، ولم يعد محصورا في التعليم الديني. فالسوق التركية أضحت واعدة ومغرية بالنسبة لمن يجيد العربية من الأتراك في السياحة والتجارة، ومختلف المجالات الاقتصادية والدبلوماسية والإعلامية والعلمية.

ويُتوقّع لهذا التعليم أن يعرف قفزة نوعية في أعداد المقبلين على تعلم العربية في السنوات القليلة القادمة، وخاصة بعد اتخاذ الحكومة التركية قرارا بإدخال تعليم اللغة العربية بصفة اختيارية في مرحلة ما قبل الجامعة، وتحديدا في المرحلة الابتدائية(*) ابتداء من الموسم الدراسي2017/2016(لبنى سالم، 2015). وهو ما سوف ينعكس إيجابا على المستوى العام للمتقدّمين إلى الجامعات، وبالتالي الرفع من سقف أهداف تعليم العربية في تركيا.

4-واقع تعليم اللغة العربية في شعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة اسطنبول:

يُعد قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اسطنبول(*) من أعرق وأكبر أقسام اللغة العربية بتركيا، إذ يعود تأسيسه إلى سنة 1938، ولكن ما تجب الإشارة إليه أن تدريس العربية بوصفها مادة ضمن برامج العلوم الإسلامية والاجتماعية والأدبية سابق على تاريخ إنشاء القسم، إذ اقترن بتأسيس الجامعة(إبراهيم شعبان، السابق).

فقد تم في التاريخ المذكور أعلاه جمع العربية والفارسية معا في قسم واحد تحت مسمى" شعبة اللغة العربية والفارسية"، وفي عام1963استقلت العربية بقسم خاص بها عرف بـــ" شعبة اللغة العربية"، ومنذ العام 1981إلى يومنا هذا أصبح الاسم" شعبة اللغة العربية وآدابها". ومدة الدراسة بالقسم أربع سنوات، تسبقها سنة تحضيرية، على الطالب أن يجتازها بنجاح إن أراد مواصلة الدراسة بمرحلة الليسانس. ونظام الدراسة يتم على فترتين نهارية وليلية. ويحقق التخرج من هذا القسم وغيره من الأقسام الجامعية فرصا هامة للتوظيف في التعليم، والترجمة في الشركات الخاصة، وفي التجارة، وفي السياحة، وفي الخارجية(السلك الدبلوماسي) (نفسه).

وقد بلغ عدد منتسبي هذا القسم من الطلاب في الموسم الجامعي2013/2012حوالي 600طالب في مرحلة الليسانس، و23طالبا في الماجيستير، و3طلاب في الدكتوراه، ويؤطِّرهم بيداغوجيا وعلميا ثمانية أساتذة من مختلف الرتب العلمية(نفسه). وبهذه الأرقام يكون هذا القسم، هو أكبر قسم للغة العربية بالجامعات التركية، إذ يكاد يكون عدد منتسبيه من الطلاب يشكلون نصف عدد متعلمي اللغة العربية في كل الجامعات التركية.

5- الدافعية(*) وتسريع التعليم بشعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة اسطنبول:

مما هو محل إجماع أو يكاد بين جمهور المشتغلين بالشأن التعليمي، من علماء نفس واجتماع وتربية، ولسانيين وغيرهم أن التعلُّم لا يمكن أن يقع، ويؤتي أكله، ما لم تتوافر له شروط ذاتية خاصة بالمتعلم وأخرى موضوعية تتصل بالمنظومة التعليمية:" فهناك العديد من العوامل التعليمية والفردية والاجتماعية التي يُنظَر إليها على أنها تؤثّر في زيادة الدافعية أو الحد منها، ومن بين هذه العوامل الذكاء والاستعداد والمثابرة واستراتيجيات التعلم(*) والتقويم الذاتي" (خرما و حجاج، 1988، صفحة 79). وما يهمنا مما ذكر في هذا المقام تلك المتصلة بالمتعلم من حيث نضجه واستعداده، وحضور الدافعية(motivation) لديه، انطلاقا من كونها:" عامل نفسي اجتماعي يستعمل كثيرا في تفسير النجاح المتميز في تعلم اللغات الثانية، ولهذا العامل إغراء بدهي، إذ من المقبول أن يقال بأن الأفراد الذين لديهم دافعية سيتعلمون لغة أخرى أسرع وبدرجة أكبر" (جاس و سلينكر، 2009، صفحة 539).

وعلى الرغم من ذهاب نظريات التعلم مذاهب شتى في تفسير الدافعية، وتحديد طبيعة مصدرها، إلا أنها تتفق على فاعليتها وجدواها في تسريع عملية التعلم. ومن ذلك رد السلوكيين لها إلى المثيرات الخارجية التي تشكل حافزا قويا لحصول استجابات التعلم، والتي تتقوى بفعل التعزيز. ويرجعها أصحاب النظرية المعرفية إلى المسارات المعرفية المتنوعة التي تتدخل في توجيه الفرد إلى تحديد الأهداف المكيّفة لسلوكه التعلُّمي. أما أصحاب التوجه الإنساني فيحصرون الدافعية في ثلاث مسلمات لنا أن نختصرها في صدور الدافع لدى الفرد لأجل تلبية حاجاته، وهذه الدوافع وفق رؤيتهم سُلّمية الترتيب، ويعمل الفرد وفق هذا السلم الترتيبي متدرجا في تحقيقها. في حين اتجهت مدرسة التحليل النفسي في تفسير دافعية التعلم إلى الرغبات المكبوتة في اللاشعور، والتي يرون أنها تقف وراء أي تعلم جديد(بن تريدي، د ت، ص178-179).

ويستوي في هذا الأمر تعلّم لغة الأم أو لغات أخرى، وكل تعلم مهما كانت طبيعته. كما يتفق هؤلاء على فاعلية هذه العوامل، وأهميتها حضورا وغيابا في تفعيل التعلم وتسريعه أو خفوته وانطفاء جذوته. وتزداد أهمية هذه العوامل، ويقوى تأثيرها في تحديد اختيارات المتعلم، وتوجيه مساره التعلمي/التعليمي إذا كان راشدا، كما في حالة متعلمي اللغة العربية في تركيا.

إذ إن الملتحق بشعبة اللغة العربية وآدابها يتخذ قراره بناء على جملة من المعطيات التي تكون قد تجمَّعت لديه، فأثرت في اختياره، وأهمها في نظرنا العامل الداخلي الذاتي، والذي قد تتدخل فيه الأسرة بفعل الانجذاب العاطفي للغة القرآن. ولكننا نعتقد أنه ليس الوحيد ولا بكاف. ولا شك أن عددا من المؤشرات ستعضِّد هذا الاختيار تمليها معطيات خارجية تتعلق بالتحوُّلات التي عرفها المجتمع التركي في كافة النواحي: سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، بانفتاحه على العالم العربي.

وقد انجرّ عن ذلك تغيّر في: " نظرة الأتراك للغة العربية، طبعا يبقى الجانب الديني الأقوى والأهم، ويليه العلاقات التجارية مع الدول العربية التي قويت مؤخرا"(بن صالح، 2016). فإلغاء تأشيرة الدخول بين تركيا والكثير من الدول العربية، وكذا تخفيف إجراءاتها مع البعض الآخر شجّع على حركة سياحة نشطة، وسلاسة ويسر في حركة تنقل رؤوس الأموال، وهذه من أقوى دواعي التواصل الذي استدعى الالتفات إلى ضرورة إيلاء تعليم اللغة العربية العناية التي يستحقها. فالحاجة إلى مُجيدي اللغة العربية في قطاعات السياحة والتجارة وفي الشركات الخاصة في الترجمة والتفاوض، والبيع والشراء وعقد الاتفاقيات أضحت ملحة.

ويؤكد المهتمون بالشأن التعليمي في تركيا على أنه على الرغم من المنافسة الشديدة التي تلقاها العربية من قبل اللغات الأوربية الشائعة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية في مجالات التجارة والتِّقانة إلا أن الإقبال عليها فاق غيرها من اللغات(نفسه). وهو ما يعني أن عوامل الجذب لتعلم العربية أشد إغراء من اللغات المشار إليها سالفا للأسباب الاقتصادية المذكورة أعلاه.

ولا شك أن المقبل على تعلم العربية برغبته نظرا لكونه شخصا بالغا، وبعد أن اجتاز المرحلة الثانوية بنجاح قد وصل إلى درجة من النضج والوعي يؤهلانه لاتخاذ قرار مصيري وحاسم بشأن مستقبله التعليمي والمهني. ولا يفعل ذلك إلا بعد قيامه بدراسة جدوى، أو بتوجيه من مُطَّلع ضليع، فتأكَّد لديه أن فرص النجاح أكبر في تعلم العربية مهنيا في سوق واعدة ومغرية ومربحة. خصوصا وهو يرى أن السوق المحلية ربما قد تشبَّعت بمن يحسنون اللغات الأجنبية الأخرى، وأن وضع متقن العربية أفضل حالا مهنيا، وبالتالي فإن هذا سينعكس على مُخرجات التعليم:" فمعلوم أن الإقبال على تعلم لغة ثانية تمليه الحاجة عند الأفراد سواء أكانت حضارية أم علمية أم اقتضتها الضرورة الحياتية، وهنا تبرز رغبة الفرد كحافز ودافع، وقد يقوى ويفتر، مما يجعله أحد العوامل الموجهة للعملية التعليمية"(حموش، 2015، ص93).

وقد لمسنا قوة الدافعية التي تحرك هؤلاء الطلبة، بشعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة اسطنبول(*) من خلال حوارات جانبية أجريناها مع بعضهم، فقد أفصحوا لنا عن أهدافهم المستقبلية، والتي تتراوح ما بين مواصلة التعليم إلى مداه النهائي في الماجيستير والدكتوراه، والالتحاق بالهيئة التدريسية بالشعبة أو بغيرها، أو الاكتفاء بالليسانس واقتحام عالم الاقتصاد والتجارة.

وهو ما يشكل حافزا قويا لدى المتعلم لأجل وضع استراتيجية تعلُّمية يسخر فيها كل القدرات المتاحة له، بما يتوافق وامكانياته. إذ أبدوا حرصا على التواصل الشفهي معنا بلغة سليمة، على الرغم من الصعوبات الصوتية التي يلاقونها أثناء الحديث من آثار اللكنة الأعجمية، وكذا فقر معجمهم اللغوي، ولكننا نرى أن مثل هذه العوائق جد طبيعية في بداية التعلم، وتزول مع الممارسة الدائمة إذا تحقق لهم الانغماس اللغوي(L'immersion linguistique) المنشود، إضافة إلى العوامل الموضوعية الأخرى من معلم متخصص، وطرائق مناسبة، ومناهج تلبي حاجاتهم البيداغوجية. وهي القضايا والانشغالات التي سنعمل على تجليتها فيما يلي من مفاصل هذه الدراسة.

6-الطرائق المنتهجة- ما لها وما عليها- :

سننطلق في مقاربة الطرائق المتبناة في تعليم اللغة العربية من حيث مدى فاعليتها في التبليغ، وتمكين المتعلمين من المهارات اللغوية المستهدفة، مرتكزين على معاينة ميدانية شخصية، داخل صف متعلمين في المستوى المتوسط بشعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة اسطنبول.

وما تركيزنا في البدء على الطرائق إلا من اعتقاد راسخ بما لها من أثر بالغ في مخرجات التعليم، نظرا لكونها برنامجا يتأسس على جملة من الإجراءات التي يتوجب اتباعها قصد الوصول إلى تحقيق الكفاءة المستهدفة، الأمر الذي يوصلنا إلى القول إنها فعل مخطط له يتنافى والارتجال والمزاجية في التصرف. والاجراءات المتحدث عنها تتطلب الإدراج في مراحل تتابعية محددة، وتستدعي وسائل تعليمية(Moyennes didactiques) مُعِينَة تتوافق وطبيعة الطريقة المتبناة. وتتجلى قيمة الطرائق التعليمية في كونها استراتيجيات مُجرَّبة، وتحمل أسماء محددة، ومتفق عليها(بن تريدي، ص224 - 225).

قُدّم الدرس الذي نحن بصدد عرضه وفق الطريقة المباشرة، والتي تقوم في مبدئها العام على أولوية المنطوق على المكتوب، أي أنها تستهدف تنمية مهارتي الاستماع والكلام، وهو التدرج الطبيعي الموافق لفطرة الانسان الأولى إذ إنه صوّت قبل أن يكتب، وكذا في اكتساب الطفل لغة الأم، ويُعطَى فيها المتعلِّمُ فرصا كثيرة للحديث، من خلال حرص المعلم على تنويع الوضعيات اللغوية التي تدور حول موضوع بعينه، بغية تمكين المتعلم من المفردات الشائعة والأكثر تواترا، ومن التراكيب اللغوية الجارية على الألسن(الفوزان، دت ، ص208-209) وهي من الطرائق النشطة(*).

وقد لمسنا ذلك من خلال الموضوع المطروق ذي الصلة بالجانب الوظيفي التواصلي للغة، عبر المحاولة الساعية إلى توفير بيئة اصطناعية محاكية لليومي. إذ دار الموضوع حول الاستعداد لمناسبة دينية(عيد الفطر)، وهي إحالة ثقافية تربط الممارسة اللغوية بالثقافة العربية الإسلامية في تعليم العربية للناطقين بغيرها، لها بصمتها في تجنيد المتعلم لمعارفه القبلية، نظرا لكونها تنطلق من المعيش، أي من موضوعات حية ممارسة فعلا، وهو مما يقوي دافعية التعلم.

وبعد أن تدرج المعلم بمتعلميه بوساطة الانطلاق من استرجاع المكتسبات اللغوية السابقة، عبر مراجعة موضوع ذي صلة (رمضان)، أفصح لهم عن موضوع الدرس(في محل الملابس)، والذي كان فيه السند التعليمي نصا حواريا، تدور أحداثه بين مواطن مصري(أشرف) وأمريكي مسلم مقيم(هاري)، وقد تم إسماع النص الذي سيكون موضوعا للمحادثة من الملف الصوتي عبر الحاسوب، مع الإشارة إلى أن المتعلمين كانوا يتابعون النص نفسه من خلال الكتاب المقرر الموجود بحوزة كل واحد منهم. وهو في

رأينا أسلوب سديد في تقديم العربية بلسان أبنائها، وفي ذلك ما فيه من تقوية استماع المتعلمين للغة خالية من اللحن، ومن اللكنة الأعجمية، مما يؤثر في الاستقبال الصحيح لها، من مخارجها الحقيقية، فـ: "السمع أبو الملكات اللسانية"(ابن خلدون، 2011، 456) كما يقول ابن خلدون، وبالتالي سينعكس ذلك على الإنتاج الصحيح لها. كما أن من إيجابيات هذه الآلية في تقديم النصوص هو المزاوجة بين مهارتي الاستماع والقراءة، فالتعرف الصوتي والكتابي للغة يقعان في الآن نفسه، دون مسافة زمنية فاصلة، مما يحول دون تشتت الذهن أثناء الاستماع.

وبعد أن تمَّ الفراغ من الاستماع أعطى المعلم فرصة للمتعلمين للتعبير الحرّ عما استوعبوه من النص بشكل إجمالي، وقد لاحظنا محاولات للاستجابة من قبلهم تفاوتت قوة وبساطة، وهو أمر طبيعي يقع في كل الفصول تبعا لتباين مستوياتهم اللغوية. وبعدها شُرع في مناقشة تفاصيل النص وجزئياته عن طريق أسئلة متدرجة في الصعوبة، ونشير إلى أن النص طويل نسبيا، لذا أخذت هذه المرحلة وقتا كبيرا. كما حرص المعلم على تدريب المتعلمين على استعمال العبارات المسكوكة(Les phrases idiomatiques)، والمفردات المتضادة. ولاحظنا أنه كان يعمل على إشراك الجميع في الحوار الجاري، وعلى عقد المقارنة بين وضعين ثقافيين (عربي - تركي) من حيث العادات والتقاليد الخاصة بالتحضير للأعياد، انطلاقا من النص-السند، كعبارات التهنئة المتداولة في مثل هذه المناسبات.

وما لاحظناه أن المتعلمين كانوا يقحمون لغة الأم في إجاباتهم، وكذا المعلم بين الفَيْنة والأخرى لتقريب بعض المعاني، أو لترجمة بعض المفردات، وهذا من الأساليب التي ينصح بتجنبها ما أمكن في تعليم اللغات الأجنبية، فتبني الطريقة المباشرة جاء ليسد الثغرات التعليمية الملاحظة في طريقة القواعد والترجمة، بانتهاج أسلوب:" تعليم اللغة الأجنبية باللغة نفسها دون حاجة إلى لغة وسيطة، وهذا يعني أن المتعلم يتعلم هذه اللغة بالتعرض المباشر والممارسة المباشرة"(العناتي، 2009، 487).

كما غاب البعد التركيبي في محاولاتهم التعبيرية، إذ كان البعض منهم يجيب بمفردة واحدة عن سؤال طويل، أي أنهم كانوا يكتفون بدلالة السياق، وهذا كان سيكون مقبولا لو أنه وقع في صف للمبتدئين من صغار السن، ولكننا نرى أنه أمر مزعج حينما يصدر من راشدين هم على بُعد سنة واحدة من التخرج، وقد أمضوا أربع سنوات في تعلم العربية(بما فيها السنة التحضيرية). ونحن نرى كذلك أنّ التركيز على التنميط لا يخدم تعليم العربية، حيث شاهدنا حرصا شديدا على التدريبات البنيوية الآلية فيما يخص التراكيب والبنيات المتداولة، وعلى الأضداد والمتواردات(واسع/ضيق، كبير/صغير،

طبيعي/صناعي) التي يغيب فيها التفكير، ولا يمكن من خلالها إصدار حكم موضوعي على المستوى الحقيقي للمتعلم، وتؤدي عادة إلى التحجر(Fossilisation) (*)، إذ يكتفي المتعلم بحفظ القوالب الجاهزة وترديدها بمناسبة وبدونها.

ومما عايناه هو تأثير لغة الأم على تعابيرهم الشفهية، فالكثير من الأصوات يجدون صعوبة في النطق بها، كالثاء والحاء والخاء والذال والضاد والظاء والعين، والتي يبدلونها بالأصوات المشتركة معها مخرجا مثل السين والهاء والزاي والدال والهمزة(*). وكذلك في تركيباتهم الجُمَلية، مما يدل على أنهم ما زالوا تحت وقع اللغة المرحلية(Interlangue)*، ولم يصلوا بعد إلى درجة الكفاية التواصلية(La compétence communicative).

وبدا لنا أيضا أن مستوى النقاش لم يغادر سطح النص المسموع، ولم يغص في بنيته العميقة،ونرى أنه كان من الأليق أن يُتخَذالنص مجرد أرضية يُنطلق منها لإثراء النقاش في أبعاد العيد والمناسبة، وقيمتها في حياة المسلم مثلا، فالعُمر الزمني والعقلي للمتعلمين يسمحان بفتح نقاشات من هذا القبيل، وهو ما أوصلنا إلى الجزم بأن العمر اللغوي لديهم لا يتناسب مع العُمرين المذكورين، على الرغم من الحرص البادي لديهم على التعلم. وإن أمكن لنا عقد مقارنة بين المقدَّم لهؤلاء المتعلمين، وما يقدم للناطقين باللغة- مع وعينا بالظروف الموضوعية المختلفة بين البيئتين- جاز لنا القول إنهم لم يبارحوا بعد المرحلة الإعدادية لغويا. ونرجع ذلك إلى دخولهم الجامعة بدون أدنى معرفة بالعربية، فهم لا يملكون أثناء ولوجهم الجامعة أي تكوين قبلي في العربية. وكذا بقاؤهم تحت وقْع التقابل بين اللغتين المصدر والهدف، فإجاباتهم تَنِمُّ عن أثر الترجمة، إذ إنهم لم يلجوا بعد مرحلة التفكير باللغة الهدف.

وعليه وجب أن ينصب التفكير في مكامن الخلل بغية انتقاء الآليات المعينة على تجاوز العوائق التي تصادف هؤلاء المتعلمين في مسارهم الدراسي قصد تصحيحه، خصوصا وأننا لاحظنا من خلال الحوارات التي أجريناها معهم، وكذا من تصريحاتهم في الحصة أنهم يجدون صعوبات كبيرة في التعبير عن مقاصدهم، وكذا في إعراب أواخر الكلمات، وقد أوصلهم هذا إلى أن العربية الفصحى صعبة التعلم مقارنة بعامياتها، وذلك من خلال رحلات بعضهم إلى البلاد العربية وخاصة مصر. والسفر إلى البلاد العربية مع ما فيه من فوائد لغوية متعددة إلا أنه لا يحقّق الانغماس اللغوي التام لسيادة العاميات في التواصل اليومي، وكذا تباينها من مجتمع لآخر، إضافة إلى طغيان الانحرافات الصوتية فيها، والذي يبعدها عن العربية الأم.

وأكثر ما نخشاه أن تترسَّخ هذه النظرة لدى المتعلمين، وتتحول إلى اعتقادات تعلُّم(*)، تؤثر سلبا على نجاعة الفعل التعليمي حتى مع قوة الدافعية التي يتصفون بها. ونرجح أن استمرار الصعوبات الصوتية يعود إلى تواصلهم مع أفراد المجتمع المصري، الذي يدخل تلوينات نطقية على بعض الأصوات شبيهة بما هو جارٍ في اللغة التركية. وكذا عدم حرص المعلم على تصحيح هذه الانحرافات الصوتية لديهم تجنبا للإحباط الذي قد يصاب به المتعلم من فرط التصحيح.

وقد أظهر لنا الاطلاع على عدد الحصص المكرسة أسبوعيا لمثل هذه النشاطات التواصلية والتي تعرف في أدبيات علوم التربية بالمحادثة قِلّتَها، فهي لا تشغل من الحيز الزمني إلا معدلا ضعيفا يتراوح ما بين ساعتين إلى أربع من مجموع ثمانية عشر ساعة(شعبان، نفسه). وحجم ساعي بهذا القدر لا يمكن له بأي حال من الأحوال أن يسدّ الحاجات البيداغوجية للمتعلم في بيئة غير عربية:" وأغلب المواد الدراسية في مناهج تعليم اللغة العربية في تركيا تتعلق بالقواعد النحوية والترجمة والنصوص وتاريخ الأدب...لكن للأسف فإن المعَامل(*) وتطبيقاتها التي تساعد بشكل كبير على تطوير مهارات التلفُّظ والتواصل، يتم استخدامها بشكل قليل للغاية"(نفسه). وهو ما يوصلنا إلى أن الخلل ليس في الطرائق المنتهجة وإنما في التطبيقات والأساليب المكرسة في العملية التعليمية، والبعيدة عن روح الطرائق وفلسفتها.

7- المادة التعليمية – قراءة في المضامين :-

تنبني العملية التعليمية برُمَّتها على التحويل الدائم للمعارف والخبرات والمهارات، فيما أضحى يعرف في حقل التعليمية(Didactique) بالتحويل التعليمي(La transposition didactique) (*).ومن جملة ما يراد بهإعادة تنظيم وتصنيف وترتيب وهيكلة المحتويات التعليمية المجْتَثَّة من حقول معرفية مختلفة بغية جعلها موائمة للفعل التعليمي/التعلُّمي .

وينظر إلى التحويل عادة على أنه استراتيجية تعليمية القصد منها حل المشاكل المرتبطة بنقل المعرفة من وسط مرجعي يتسم بالتجريدية، والإغراق في التفاصيل، والطابع الخلافي، وكثرة المرجعيات الحاضنة، إلى وسط تعليمي يسعى دائما إلى الاختصار والاختزال وتبسيط المفاهيم، وتيسير المصطلحات التي تتأَسَّس عليها، كما يعمل على عزل المعارف المراد تعليمها/تعلمها عن البيئة المعرفية التي نشأت فيها، وكذا عن مؤلفيها، وذلك من خلال برمجتها في وحدات تعليمية يراعى فيها التسلسل المنطقي، والتدرج الذي يأخذ بعين الاعتبار جملة من المعطيات، تخص المتعلم من حيث مستواه العمري والعقلي، واستعداداته وميوله ورغباته ووسطه الاجتماعي والثقافي(حسّاني، 2005، ص93).

وهو ما يعني إلحام تلك المعارف في وضعيات-وفي حالتنا نحن معارف لغوية تخص الناطقين بلغات أخرى- لغوية تواصلية حقيقية تسهم في تقريبها من المتعلم، أي أن الأمر يتعلق بتكييف المادة التعليمية حتى تصير في متناول المتعلم. وعليه فإن انتقاء المادة المراد تعليمها-لاندراجها في خانة المعارف المحولة- يُراعى فيه عدد من المعطيات، والتي يكمن حصرها في:

- مستوى المتعلم العمري والعقلي واللغوي.
- البيئة التعليمية والمحيط الاجتماعي الثقافي.
- أهداف التعليم والغرض منه، وغاياته الكبرى.

وما ذلك إلا لكون الإعداد المرتكز على فقه الواقع، وسياقه العام بكل تمفصلاته الفاعلة، يمكّن المتعلم ويحقق له شروط الفهم الواعي لنظام اللغة .

وتدريس العربية في الجامعات التركية يفترض فيه أن يكون ذا طابع أكاديمي، وفق برامج مهيأة سلفا لأجل هذا المتعلم المخصوص، من قبل فرق بحثية بيداغوجية تجمع متخصصين من حقول معرفية ذات صلة بإعداد الكتب التعليمية – لأنها الحامل المادي للمعرفة التعليمية-. على أن تعمل هذه الفرق على إعداد مادة تتحقق من خلالها الأهداف المسطرة لتعليم العربية وفق خطوات إجرائية، وذلك عن طريق الإظهار بجلاء نوعية المادة وطبيعتها، ومسارها التعليمي المتدرج، والطرائق المناسبة لتقديمها والوسائل المعينة على تعليمها.

مما تقدم نلحظ أن مرتكز الإعداد هو الواقع الفعلي للمتعلم التركي، عن طريق الوعي بحاجاته التعليمية. ويفترض أيضا في الفريق المختص في إعداد المناهج امتلاك رؤية واضحة عن الصعوبات التي قد تعترض المتعلمين الأتراك قبل وقوعها، أو تلك التي تظهر في الممارسة ويضع لها حلولا، ويعمل على متابعة تنفيذ المادة المعلَّمة، وتصحيحها كلما دعت الحاجة إلى تطوير البرامج والمناهج وإصلاحها من فترة زمنية إلى أخرى، بحيث تكون:" وظيفية مؤَسَّسة على التَّدرُّج الدوري، شاملة للمواقف والأدوار الاجتماعية التي سيواجهها المتعلم"(الراجحي، 1995، ص135).

وهذا يقودنا إلى طرح آخر مؤداه أن يكون معدو المادة التعليمية على دراية تامة ومعرفة علمية بكل ما يجدّ من أبحاث في حقل تعليمية اللغات، والاستئناس بالأبحاث الجارية في ميدان التقابل اللغوي، كما يجب أن يكون الفريق البحثي على دراية باللغتين المصدر والهدف، وفي هذا الشأن يقول روبرت لادو(R. Lado):" إن أكثر المواد فاعلية هي تلك التي تعد بناء على وصف علمي موازٍ له في اللغة الأصلية للدارس"(صيني واسحاق، 1982، ص3).

أشرنا فيما تقدم عما ينبغي أن يكون، أما الكائن فهو أن أقسام اللغة العربية في الجامعات التركية تعتمد في تعليمها على كتب تعليمية معدة خارج تركيا(*) وبالضبط في البلاد العربية من قبل مؤسسات

علمية جامعية، وكذا من قبل مؤسسات خاصة، فـ:" فمعظم الكتب التي تستخدم في التعليم أُلِّفت من قبل مؤلفين عرب، ولذلك فإن الكتاب في تركيا يجب أن يؤلف من قبل أساتذة أتراك، لأنهم خبروا مشاكل التعليم وعرفوا نقاط الضَّعف في العملية التعليمية، وهم أدرى بحاجات طلابهم."(الدياب، د ت، ص88)وهو الأمر الذي يوصلنا إلى أن هذه الكتب مهما بلغت من الدقة والإتقان، لن تصل إلى ملامسة الحاجات الفعلية للمتعلم التركي نظرا لكونها معدة وفق رؤية عامة تغيب فيها التفاصيل والجزئيات، ويسعى أصحابها إلى أن تكون صالحة لكل المتعلمين مهما كانت لغة الأم التي يتحدثونها، كما تغيب فيها خصوصيات المكان والزمان. فالبيئة التعليمية التركية لها احتياجات غير احتياجات المتعلم في أندونسيا أو ماليزيا أو فرنسا. فمرجع الإخفاق في البرامج التعليمية عدم تحديد الأهداف المطلوب تحقيقها، وكذا عدم تحديد مستوى اللغة المراد تعليمها(مذكور وهريدي، 2006، ص118).

ثم إن الكثير مما هو منتشر من الكتب التعليمية في هذه الأيام يغلب عليها الطابع التجاري، حيث نلحظ كثرة العناوين، وضخامة المؤلفات وتعدد مصاحبات الكتاب من دفاتر خاصة بالتدريب الصوتي والكتابي، والقواعد النحوية والصرفية والإملائية والتمارين التواصلية، والأقراص الإليكترونية وهلم جرا من المسميات، نظرا لتحول المسألة إلى استثمار في اللغة، وفي هذا ما فيه من تشتيت لذهن المتعلم، وتكريس للنظرة التجزيئية لنشاطات اللغة العربية، فتظهر في شكل مواد منفصلة لا رابط بينها.

ولمعرفة مزايا إعداد المادة التعليمية تبعا لخصوصيات البيئة التعليمية سنقتصر على تعليم المفردات العربية في الجامعات التركية، منطلقين في ذلك من المنهج التقابلي، فاللغة التركية تعج بالمفردات ذات الجذور العربية، إذ:" مازالت تحوي آلافا من الألفاظ العربية سواء بالمعنى العربي نفسه أو من خلال الاقتراض اللغوي، أي أن بعض الكلمات دخلت التركية للتعبير عن مفهوم معين لا يوجد له مثيل بين الألفاظ التركية. وهذه الكلمات العربية اكتسبت مفاهيم جديدة في التركية، لم تكن من قبل في العربية، لكنها متصلة بمعناها من قريب أو بعيد"(صبان وحقي، 2005، ص15)، إلى درجة أن بعضهم قدرها بنسبة أربعين بالمائة مما هو متداول من المتن اللغوي على ألسنة الأتراك(صاري، نفسه).

ونرى في ذلك عاملا مهما في تسريع عملية التعلم، والرفع من نجاعته، إذا أُحْسِن التعامل مع هذا المتن اللغوي في إعداد المادة التعليمية، وذلك بإحصائه وفهرسته وترتيبه وتبويبه بحسب درجة الشيوع في الاستعمال والتواتر على الألسن، وبذلك يكون مدخلا مهما في وضع رصيد لغوي أساسي للمتعلمين، ويُتخَذ منه نقطة ارتكاز فعالة بوساطة البدء بالمشترك بين اللغتين العربية(الهدف) والتركية(المصدر) شريطة أن يُنتبَه إلى المشاكل التي قد تنجر عن مسألة التصويت والتغيُّر الدلالي، فكثير من هذه الألفاظ قد فقد دلالته الأصلية بفعل الاقتراض، ومن ذلك مثلا كلمات: "أوراق" الدالة على الجمع في العربية، وهي مفرد في التركية، والشأن نفسه بالنسبة لكلمة "ألبسة"، ولفظة "شهر" الدالة على مدة زمنية معينة في

العربية، وتعني المدينة في التركية، وكلمة "المسافر" العربية تطلق في التركية على الضيف، وقد بلغ هذا التغيّر مداه الأقصى مع بعض المفردات ومن ذلك مثلا أن لفظة "بادرة" التي تعني السعي والتقدم في العربية صارت دلالتها "المانع": في التركية(الدياب، ص73-74).وهذا مما يسبب عوائق أثناء عملية التلقي لاقترانها في ذاكرة المتعلم بمعنى ووضعية غير التي تعوّد على استعمالها فيه، وبذلك تدخل في دائرة النظائر المخادعة(Les faux frères) (*) التي تشوش على الدلالة.

كما يبدو لنا من الاطلاع على أهداف تعليم العربية في تركيا والتي توزعت بين الديني، الذي تكفّلت كليات الشريعة والحضارة الإسلامية به، والنفعي الذي تضطلع أقسام اللغة العربية بتحقيقه، أن كليهما يندرج تحت مسمى تعليم اللغة العربية لأغراض خاصة، فـ:" من المنطقي ألا تكون المرحلة المتقدمة لأغراض عامة، بل يغلب عليها أن تكون موجهة لأغراض خاصة"(الراجحي، ص122) ومن ثمة فإن المواد التعليمية يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار أثناء إعدادها هذا المعطى، لأن الذي:" يريد أن يتقن علما خاصا فعلينا أن نختار له النمط اللغوي الذي يعينه على ذلك"(نفسه، ص122)فمن الأساليب التي أثبتت فعاليتها في هذا المجال، وخاصة في مثل هذه المستويات التي يتم التعامل فيها مع الراشدين، أن تُوزَّع:" المهام بين المعلم والطالب، وبين ما يتم في حجرة الدراسة وما يتم خارجها، وتحديد الدور الذي يقوم به الكتاب المدرسي المقرر"(مذكور وهريدي، 126).

8- المعلم –مقترحات للارتقاء بأدائه التعليمي-:

يتفق المهتمون بأمر التعليم على أن إعداد المعلم علميا وتأهيله بيداغوجيا من القضايا المفصلية في قيام منظومة تعليمية ناجحة وناجعة. ويزداد الأمر أهمية، إذا كان الأمر يتعلق بتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، وفي بيئة غير عربية، لا تشجع على التواصل بغير لغة أهل البلد، ويغيب فيها ما يعرف بالانغماس اللغوي، فلا يجد فيها المتعلم خارج فضاء الفصل الدراسي أي موقع لتنمية مهاراته اللغوية.

ومن هنا نفهم سرّ تأكيد الدراسات التربوية على أن تأثير المعلم يشكل ستين بالمائة في تكوين المتعلم، وتتقاسم باقي العناصر الأخرى المشكلة للعملية التعلمية أربعين بالمائة(الفوزان، ص13). فإن كان هذا المعلم مؤهَّلا ومُعَدا الإعداد المطلوب أمكن له تقوية دافعية المتعلم، وحبّب إليه المادة التي يدرّسها له، وخاصة في بداية التعلّم، فالانطباع الذي يشكله المتعلم عن معلمه يؤثر في تعلمه إيجابا وسلبا، وقد قيل: النظرة الأولى حمقاء.

انطلاقا من هذه المقدمة نلج باب المساءلة لوضع معلم اللغة العربية في تركيا من حيث تكوينه ومؤهلاته اللغوية والعلمية، ومدى إلمامه بمتطلبات العملية التعليمية للناطقين بغير العربية. فمن خلال الملاحظات الشخصية التي خرجنا بها من المعاينة الميدانية، وكذا من مطالعتنا في الموضوع وصلنا إلى أن

هذا المعلم وعلى الرغم من أنه يحمل درجات علمية عالية، إلا أنه يفتقر إلى التكوين المتخصص، ويمكن أن نوجز الأسباب التي بنينا عليها هذا الحكم في ما يلي:

1-يستخدم لغة وسيطة في التدريس بشكل لافت.

2-يدرس منهاجا لم يشارك في وضعه، وإنما يلجأ إلى المعروض حتى وإن لم يكن موافقا للحاجات التعليمية لمتعلميه، وغياب التنسيق البيداغوجي بين الجامعات وحتى داخل الأقسام نفسها بدليل التنوع في انتقاء المناهج والكتب التعليمية التي تدرس تبعا لميل المعلم ورؤيته (شعبان، نفسه).

3- عدم التركيز على الأنشطة التواصلية، وتغليب تدريس الأدب في الجامعة على حساب تنمية مهارات اللغة، مع أن تعليمية الأدب تفترض، تحكما سابقا في لغة الأدب المدروس. إذ:" يسيطر تدريس الأدب العربي على نسبة كبيرة من الكليات في الجامعات التركية... ولذلك نجد الطالب في هذه الكليات بعد أربع سنوات لا يعرف شيئا من اللغة العربية إلا بعض الروايات المشهورة...إن النسبة العالية من الطلاب المتخرجين من هذه الكليات تكاد تكون اللغة العربية عندهم معدومة حتى في المواد التي درسوها"(الدياب، ص 99-100). إضافة إلى القواعد من نحو وصرف.

4- جل معلمي اللغة العربية غير متخصصين في تعليمية اللغة العربية، إذ إنهم متخرجون من كليات آداب وأنجزوا دراساتهم ورسائلهم حول قضايا أدبية تخص البلاد العربية، فبعضهم حول الشعر السوري وأخرون حول الأدب العراقي، والبعض يتجه اهتمامه إلى الرواية، ومن ثمة فإن عطاءهم التعليمي، لن يكون في مستوى الأهداف المسطرة (بوطاجين، 2012).

5- غياب التدريب أثناء الخدمة لهؤلاء المعلمين، على الرغم من أهميته في سد الفجوات في التكوين وتحيين المعارف، من خلال الاطلاع على جديد البحث في هذا الحقل المتجدد على الدوام.

6- غياب المساعدة العلمية والفنية العربية، جعل صلة الجامعات التركية شبه معدومة في هذا المجال، ويمكن لهذه المساعدة أن تتجسد ههنا في إيفاد هؤلاء المعلمين بصفة دورية إلى المراكز المتخصصة في العالم العربي حتى يطوروا مهاراتهم التعليمية والبيداغوجية.

7- ما زال تعليم العربية في أقسام اللغة العربية في تركيا يعتمد الأدوات والوسائل التقليدية، ويتجاهل التدريس في المعامل المعدة خصيصا لهذا الغرض (شعبان، نفسه).

مما تقدَّم يمكن أن نصل إلى تقديم جملة من المقترحات التي نراها كفيلة بتلافي الثغرات والنقائص الملاحظة، والتي تؤثر على تكوين الطالب، والتي يمكن إجمالها في أن يحرص المعلم على إعداد نفسه بنفسه، وهذا مقدور عليه ما دام هذا المعلم قد وصل إلى هذا المستوى من التعليم بحيث تحصَّل على

أعلى الدرجات العلمية، فما عليه إلا أن يعيد توجيه اهتمامه نحو الأبحاث والدراسات العلمية المنجزة في هذا الحقل التعليمي كاللسانيات التطبيقية والتقابل اللغوي، وتحليل الأخطاء وتعليمية اللغات، وعلم النفس، والبيداغوجيا، فمثل هذه العلوم تزوِّد المعلم بآليات ترقية وتحسين أدائه، وتمكنه من الوقوف على أرضية علمية صحيحة في ترشيد تعليمه، فالمعلم الذي يكون على دراية بمثل هذه المعارف بإمكانه أن يسد النقص الحاصل في المناهج والبرامج والمقررات التعليمية كأن:" يضيف تمرينات على الأنماط التي لا يتطرق إليها الكتاب، أو تلك التي تعالج فيه معالجة غير وافية"(صيني، نفسه، ص6).

وعليه أن يستفيد من تجربته المتواصلة في تعليم العربية عن طريق التقويم المستمر للمُنْجَز التعليمي، ويعمل على تلافي النقائص الملاحظة في الطرائق والمضامين، وأن يكيّف تعليمه بحسب الحاجات والسياق التعليمي الذي يشتغل فيه، لأن المعلم: "إذا كان مُعَدّا إعدادا مهنيا جيدا فهو يستطيع أن ينفِّذ إلى ما وراء الإيضاحات الجذابة والطباعة والتغليف الجيدين، ومن الواجب عليه أن يكون قادرا على رؤية ما إذا كان الكتاب يعرض الأنماط اللغوية والثقافية التي تكوِّن النظام المراد دراسته"(نفسه، ص5). وعليه أن يكثر من التواصل مع نظرائه في البلاد العربية عن طريق المشاركة في المؤتمرات واللقاءات التي تعقد لهذا الغرض، وأن يطلب الاستشارة كلما دعت الضرورة، وهذه مساعٍ بالإمكان تحقيقها في عصرنا مع تعدد وسائط الاتصال.

ومما ينبغي للمعلم أن يحرص عليه هو إشراك المتعلمين في العملية التعليمية، فهم شركاء فعليون فيها عن طريق تبني الطرائق النشطة التفاعلية، وألا يكتفي بالاعتماد الكلي على نفسه، وعليه أن يولي عملية التقويم العناية التي تستحقها، وألا يقتصر على امتحانات نهاية الفصل أو نهاية السنة، فالتقويم يمثل قطب الرحي في أي منظومة تعليمية أو نسق تكويني مهما كانت طبيعة، إذ إنه الكاشف لكل الثغرات التي قد تقع في العملية التعليمية، وتكمن قيمة التقويم المتواصل والدائم في كونه يتيح للمعلم فرصة تصحيح المسار، وسد الفجوات، وبالتالي الإسهام في ارتقاء المتعلم.

9- الخاتمة:

إذا كان يراد لتعليم اللغة العربية النجاح في الجامعات التركية، فإنه ينبغي أن يعاد النظر في الأهداف المتوقع الوصول إليها، ولكي يتم ذلك ينبغي أن يتأسس على قراءة تراعي في المقام الأول الدوافع الكامنة وراء التحاق الطلبة الأتراك بأقسام اللغة العربية، والتي ليس من مشمولاتها -بطبيعة الحال- التمكن من الأدب العربي في مختلف تمظهراته وأشكال تجليه، وإنما هي العربية للحياة، في عالم فرض إكراهاته على الجميع، وتماشيا مع التحولات التي يشهدها المجتمع التركي.

مما تقدم يمكن أن نعرض المقترحات/النتائج التي نرى أنها كفيلة بأن تكون إسهاما منا في شأن يهم جميع المنشغلين بخدمة اللغة العربية. ومن ثمة فإنه من الأفْيَد والأَوْلى أن يعاد النظر في المهام المسندة لأقسام اللغة العربية من حيث ترتيب الأولويات التعليمية. فالحاصل الآن في شُعَب اللغة العربية وآدابها تقديم الأدب على اللغة وفي شعب العربية والترجمة تقديم الترجمة على اللغة، وبهذا نكون كمن يضع العربة أمام الحصان. لأنّ التمكُّن من اللغة والتحكم في مهاراتها الأربع سابق على أي غاية، فشرط الولوج إلى النص الأدبي يمر حتما عبر اللغة لأنها الحامل المادي له، وشرط الترجمة المعرفة الدقيقة باللغتين المنقول منها والمنقول إليها. والتحكم في اللغة يوصل المتعلم إلى الأدب والترجمة دون الحاجة إلى المرور بالفصول النظامية، وذلك عبر آليات التثقيف الذاتي، فتمكين المتعلم من مهارات اللغة مفتاح للأدب وللترجمة.

وعليه فإننا نقترح الاقتصار في مرحلة الليسانس على تمكين المتعلم من اللغة العربية عبر طرائق نشطة متنوعة تُعِدُّ المتعلم للحياة المهنية، وذلك بطَرْق موضوعات وقضايا لغوية تتصل بواقعه، وتهم مستقبله العملي، ولا بأس بعد ذلك لمن أراد متابعة الدراسات العليا أن يتخصص في الأدب، أو أن تؤخر دراسة الأدب والترجمة إلى السنة الرابعة.

كما نرى أنه ينبغي إعادة النظر في مسألة القَبول بأقسام اللغة العربية، فالمعمول به أن يجتاز المتقدم سنة تحضيرية تختتم بامتحان قد يكون شكليا ليلتحق بالصفوف العادية، مما ينجم عنه تباين في المستوى بين المتعلمين قد يكون عائقا أمام التقدم في التعلم، فشرط تجميع المتعلمين في فصل واحد هو التجانس. وما أوصلنا إلى هذه الملاحظة هو المقارنة بين طلبة أقسام اللغة العربية وطلبة كليات الإلهيات الذين تلقوا تعليما لمدة أربع سنوات في ثانويات الأئمة والخطباء، فهم يمتلكون مهارات عالية في اللغة العربية، وعليه نرى أن يجرى امتحان القبول للدخول إلى الشعبة، فلا يُقبَل فيها إلا من كان يمتلك خلفية معرفية ولغوية في اللغة العربية، وهذا ما يشجع على التعلّم القبلي بالالتحاق بالمدارس والمؤسسات الخاصة بتعليم العربية في مرحلة ما قبل الجامعة.

كما نعتقد أنه قد حان الوقت لتشجيع البحث العلمي والبيداغوجي الساعي إلى ترقية طرائق ومضامين تعليم اللغة العربية في تركيا، انطلاقا من المعاينة الفعلية لواقع تعليمها، والشروع في وضع البرامج والمؤلفات التعليمية التي تراعي حاجات المتعلم التركي، أي اقتراح البدائل الناجعة، والأساليب الفعالة.

ومن أمثلة ذلك تشجيع إعداد الرسائل والأطاريح الجامعية في الماجيستير والدكتوراه في هذا الحقل المهم، وإنشاء فرق بحثية مختصة مهمتها التفكير في قضايا تعليم العربية تجمع باحثين من مختلف التخصصات المعنية، وكذا إيفاد الطلبة في دراسات ما بعد التدرج للتخصص في المراكز البحثية الرائدة خارج تركيا للاستئناس بالتجارب العالمية في ميدان تعليمية اللغات الأجنبية. كما أنه بالإمكان حصر

وجرد الإمكانيات والطاقات البشرية والمادية داخل وخارج الجامعة، والتي بإمكانها الإفادة في هذا المجال وتسخيرها لخدمة هذا الغرض، فالجامعات والمعاهد الخاصة والأهلية والوقفية تزخر بالكفاءات التي يمكنها تقديم الإضافة لأقسام اللغة العربية في هذا المجال متى توفرت فرص اللقاء والاتصال والاحتكاك ومن أمثلة ذلك مؤسسة اسطنبول للتعليم والأبحاث(I.S.A.R) المهتمة بتعليم العربية للناطقين بغيرها، وتجري نشاطات دورية في هذه الموضوعات كمؤتمرها الدولي السنوي الذي يعالج هذه المسائل.

وندعو الجهات المعنية في البلدان العربية إلى إيلاء العناية لتعليم اللغة العربية في تركيا عن طريق مد يد المساعدة إلى أقسام اللغة العربية وتزويد مكتباتها بما تحتاج إليه، فالأساتذة هناك يشتكون الإهمال العربي، على خلاف بقية الدول التي تدرس لغاتها في تركيا كإيران مثلا(i). وكذا الإسهام في تكوين معلمي اللغة العربية، وفي تدريبهم أثناء الخدمة. ودعوتهم للمؤتمرات الدولية التي تعقد باستمرار لمثل هذه الموضوعات لأجل الاحتكاك وتبادل الخبرات.

ونلفت الانتباه إلى أهمية إدخال التكنولوجيا في تعليم اللغة العربية في الجامعات التركية، على غرار مثيلاتها من اللغات الأجنبية، كالتعليم الافتراضي والتعليم عن بعد، ومختبرات الأصوات، وكل ما من شأنه أن يسهم في تطوير تعليم العربية ويصحح نظرة المتعلم عن هذه اللغة التي تكاد تنحصر في البعدين الديني والأدبي.

كما يمكن الاستفادة من الخبرات والكفاءات العربية في ميدان تعليم اللغة العربية، والتي ألجأتها الظروف العامة في المنطقة العربية إلى الإقامة في تركيا، وذلك عن طريق استقطابها، وهذا ممكن في حالة ما إذا تم تطويع القوانين وتكييفها، حتى يتسنى لهذه الكفاءات دخول الجامعات الحكومية، مثلما هو حاصل في المعاهد والمراكز والجامعات الخاصة.

10-الاحالات:

* أَقْدم طريقة عرفتها البشرية في تعليم اللغات الأجنبية، مرتكزها تحفيظ المتعلم قواعد اللغة الأجنبية واستظهارها، والترجمة بين اللغتين المصدر والهدف، وغايتها تنمية مهارتي القراءة والكتابة(ينظر:إبراهيم بن عبد الرحمن الفوزان، إضاءات لمعلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها، منشورات العربية للجميع، طبع في تركيا، قونية(Tekinkitabevi)، 2015، ص206-207).

* الحاجة في معناها العام تتصل بجملة روابط وعلاقات ومشاعر فرد ما من المجتمع تجاه الآخرين كالحاجة إلى التواصل مثلا، أما بيداغوجيا فهي عبارة عن شرط لم تتم تلبيته، مع أنه ضروري للتكيف مع متطلبات المجتمع، وتحقيق ذات المتعلم، وبلوغ الأهداف المسطرة لعملية التعلّم(ينظر:بدر الدين بن تريدي، قاموس التربية الحديث: عربي – إنجليزي – فرنسي، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010، ص 168).

* الانغماس اللغوي مؤداه أن المهارة اللغوية لا تنمو ولا تتطور إلا في بيئتها الطبيعية، وهي البيئة التي لا يسمع فيها صوت أو لغو إلا بتلك اللغة التي يراد تعلّمها، وعليه فمن كان يرغب في تعلم لغة ما فما عليه إلا أن يعيشها، بانغماسه في بحر أصواتها لمدة كافية، وعلى هذا المبدأ التعليمي تتأسس الطريقة المباشرة(لمزيد من التفصيل ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر،2007، ج1، ص193)

*هذه الأرقام والإحصائيات تخص الموسم الجامعي 2013/2012.

*بررت مديرية التربية والتعليم بوزارة التعليم في الحكومة التركية قرارها بالمسوِّغات التالية:1- أهمية اللغة العربية التي يتحدث بها 350مليون شخص في 22دولة في العالم.2- اللغة العربية إحدى اللغات الست المعترف بها في الأمم المتحدة. 3- الدواعي التاريخية التي تستدعي تعلمها في أي دولة مسلمة. 4- الأهمية الاستراتيجية والجغرافية والسياسية للدول العربية المتنامية يجعل دراسة هذه اللغة أمرا حتميا. 5- الأسباب الاقتصادية والتجارية والسياحية.

* تعتبر جامعة إسطنبول من أعرق الجامعات الأوربية، إذ تأسست في عام 1453، وحملت اسم "كلية الفاتح" سنة1470، ثم سميت "دار الفنون" في عام1846، وفي عام1870أصبح يطلق عليها اسم "دار الفنون العثمانية"، وفي1874 أضحت تعرف بـــ "دار الفنون السلطانية"، وفي 1900عرفت بـــ "دار الفنون الشاهانية"، وفي 1911أطلق عليها اسم "دار فنون اسطنبول"، واستقر اسمها منذ العام 1933إلى يومنا هذا على" جامعة اسطنبول".

* يتحدث المهتمون بالشأن التعليمي عن صنفين من الدافعية:1- الدافعية النفعية أو الوسيلية(Instrumental motivation)وهي المنافع والمصالح المحصّلة من تعلم لغة أخرى، ونراها الغالبة على متعلمي اللغة العربية في تركيا. 2- الدافعية التكاملية(Integrative motivation): وهي الكامنة وراء رغبة التثاقف، وأن يصبح متعلم اللغة الأجنبية جزءا من مجتمع اللغة/الثقافة الهدف.

*ينبغي أن نفرق بين ثلاث استراتيجيات في الميدان التعليمي، تتفق جميعها في كونها مخطط عمل من مشمولاته: 1- أهداف براغماتية واضحة. 2- مسارات منهجية. 3- وسائل معينة. وتختلف في: 1- استراتيجية التعليم(Stratégie d'enseignement): جملة العمليات والموارد التعليمية المعدة والمخطط لها من طرف المعلم لمصلحة المتعلم. 2- الاستراتيجية التعليمية(Stratégie didactique): مخطط تَدَخُّل يهدف إلى إحداث التناغم بين جملة المكونات والعلائق المتصلة بالأوضاع التعليمية الخاصة. 3- استراتيجية التعلّم(Stratégie d'apprentissage): مجموع العمليات والموارد البشرية التي يعمل المعني بعملية التعلم على تصميمها وتوفيرها بغية تسهيل تحقيق أهدافه ضمن سياق تعلُّمي معين، وهي المقصودة في مقامنا هذا (لمزيد من التفصيل بشأن مختلف الاستراتيجيات المتبناة في ميدان التربية والتعليم، ينظر:بدر الدين بن تريدي، قاموس التربية الحديث، ص 45-47).

* كان ذلك أثناء النصف الثاني من شهر مارس2013، أثناء زيادة علمية قادتنا إلى جامعة اسطنبول، وبالمناسبة نتقدم بالشكر الخالص للدكتور عمر إسحاق أوغلو عضو الهيئة التدريسية بالشعبة ونائب رئيسها، الذي مكننا من مرافقته إلى حجرات الدراسة، ومعاينة سير الدروس، والتواصل مع الطلبة، والتدخل أثناء الدرس، وإجابته عن

كثير من أسئلتنا المتعلقة بتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها من أتراك وغيرهم، لأننا لاحظنا وجود طلبة غير أتراك (من النمسا) يزاولون تعلم العربية بالشعبة.

*الطريقة النشطة (Méthode active): منهج تعليمي يقوم على الأداء الفاعل للمتعلم، بمساعدة المعلم له على اكتشاف الحلول بنفسه، وتقدم فيها موضوعات التعليم في شكل مسائل، يتطلب حلها إمداد المتعلم بكل المعطيات والمعينات الضرورية.

*التحجر: توقف النمو اللغوي لدى المتعلم في مرحلة من مراحل تعلمه اللغة الثانية أو الأجنبية في صيغ وأنماط وأبنية لغوية معينة، توقفا كليا أو جزئيا، مؤقتا أو نهائيا. (عبد العزيز بن إبراهيم العصيلي، مناهج البحث في اللغة المرحلية لمتعلمي اللغات الأجنبية، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض،2010، ص133).

* لمزيد من التفصيل في شأن الصعوبات الصوتية التي يجدها الأتراك في تعلمهم للغة العربية، يرجى العودة إلى رسالة الماجيستير التي أعدها الباحث أحمد الدياب (Ahmed alDyab) تحت عنوان: المشاكل التي تواجه الأتراك في تعلم اللغة العربية والمقترحات، جامعة غازي، معهد العلوم التربوية، قسم اللغة العربية، أنقرة، 2012 .ص17-27.

* اللغة المرحلية مصطلح يحال به على مرحلة يمر بها المتعلم في اللغة الأجنبية الهدف أثناء التعلم فيما يفهمه وينتجه شفويا وكتابيا (لمزيد من التفصيل ينظر: عبد العزيز بن إبراهيم العصيلي، مناهج البحث في اللغة المرحلية لمتعلمي اللغات الأجنبية).

*اعتقادات التعلم (The beliefs about languagelearning): المفاهيم والافتراضات التي يحملها متعلم اللغة حول نفسه بوصفه متعلما، وكذلك العوامل المؤثرة في تعلمه كالبيئة مثلا والسياق التعليمي، وكذلك حول طبيعة تعلم اللغة وتعليمها.(صالح العصيمي، اعتقادات تعلم اللغة العربية لدى دارسيها ومدرسيها، مجلة اللسانيات، منشورات مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع14-15، 2008-2009، ص117).

*المعامل (Ateliers): في مفهومها العام هي أقسام مجهزة بالآلات والأدوات والوسائل المعينة على تعلم نشاط أو مهارة تعليمية معينة (بدر الدين بن تريدي، قاموس التربية الحديث، ص330.)، أما في ميدان تعليمية اللغات الأجنبية فهي مختبرات مجهزةبآلات صوتية وحواسيب، وغيرها من الأجهزة التي تعين على التصويت باللغة الهدف تصويتا صحيحا، والتواصل اللغوي السليم.

*تكاد تجمع الدراسات المهتمة بشان التعليمية (Didactique) على أن مصطلح التحويل التعليمي تعود نشأته إلى سنة 1975، على يد ميشال فيري (M. Verret) في حقل العلوم الاجتماعية،ومنها انتقل إلى الرياضيات بفضل الجهود التي بذلها شوفلار (Yves Chevallard) في تعليمية الرياضيات، وقد أصبح هذا المفهوم موضوع اهتمام كبير من طرف المشتغلين بالتعليمية، حتى كاد يكون هو إياها، ومن ثمة عرف انتشارا في تعليميات المواد الأخرى. ينظر:

P.Perrenoud. La transposition didactique :des savoirs aux compétences.In :Revue des sciences del'education.Vol.24.n°3.Canada. 1998PP.487-488 et C.Garcia-Debanc.Transposition didactique et chaine de reformulation des savoirs :Le cas des connecteurs. In : Pratiques.n°.97-98.France. Juin.1998.P.133

* سمَّى إبراهيم شعبان الأستاذ بشعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة اسطنبول مجموعة من السلاسل التي تم ويتم تداولها في الجامعات التركية منها: العربية للحياة، والعربية للناشئين، ودروس اللغة العربية، ودروس اللغة العربية لغير الناطقين بها، والكتاب الأساسي، وقد نُمِي إلى علمي أن السلسلة المعتمدة حاليا(2015-2016) في شعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة اسطنبول هي سلسلة اللسان المعدة في الإمارات.

* النظائر المخادعة، كلمات متطابقة تأثيليا وشكلا في لغتين، ولكنها تطورت دلاليا داخل اللغات الحاضنة بمعزل عن بعضها البعض (لمزيد من التفصيل ينظر:(J.P Vinay et J.Darbelnet. La stylistique comparée du français et de l'anglais.Ed.Didier.Paris.1957.P71.)

[i]- ينظر : السعيد بوطاجين، لقاء مع أساتذة كلية الآداب بجامعة اسطنبول.. اللغة العربية في بلاد أتاتورك.

11- قائمة المصادر والمراجع:

1-إبراهيم بن عبد الرحمن الفوزان، إضاءات لمعلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها، منشورات العربية للجميع، طبع في تركيا،2015، قونية (Tekinkitabevi).

2-إبراهيم شعبان، تعليم اللغة العربية في الجامعات التركية، على الرابط:www.alarabiahconference.org

3- أحمد الدياب(Ahmed alDyab)، المشاكل التي تواجه الأتراك في تعلّم اللغة العربية والمقترحات، رسالة ماجيستير، جامعة غازي، معهد العلوم التربوية، قسم اللغة العربية، أنقرة، 2012.

4- أحمد حسّاني، تعليميات اللغات والترجمة – بحث في المفاهيم والإجراءات – مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع1، السنة الأولى،ربيع الأول1426/ماي2005.

5- إدريس حمروش، استراتيجية التعليم التعاوني: تجربة تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها بجامعة قطر، ضمن: تجارب تعليم اللغة العربية في دول القارة الآسيوية(مؤلف جماعي، تحرير: خليفة بن عربي)، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط1، 1436هـ/2015م.

6- بدر الدين بن تريدي، قاموس التربية الحديث: عربي – إنجليزي – فرنسي، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010.

7- السعيد بوطاجين، لقاء مع أساتذة كلية الآداب بجامعة اسطنبول.. اللغة العربية في بلاد أتاتورك، حوار صحفي نشر في صحيفة الجزائر نيوز،على الرابط:http://www.djazairess.com/djazairnews

8- سمية بن صالح،معهد"انغليش تايم" يعد أكبر وأهم معهد لتعليم اللغة الإنجليزية في اسطنبول، على الرابط:http://www.aljazeera.net/portal

9- سهيل صابان وابن الشيخ إبراهيم حقي، معجم الألفاظ العربية في اللغة التركية، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط1، 1426هـ/2005م.

10- سوزان م. جاس ولاري سلينكر،اكتساب اللغة الثانية: مقدمة عامة، ترجمة ماجد الحمد، ج2، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض،.2009

11- شعبان عبد الرحمن،جامعة محمد الفاتح.. أول جامعة تركية يتم التدريس فيها باللغة العربية في العصر الحديث، على الرابط:http://www.arabiclanguageic.org/

12- صالح العصيمي،اعتقادات تعلم اللغة العربية لدى دارسيها ومدرسيها، مجلة اللسانيات، منشورات مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، ع14-15، 2008-.2009

13- عبد الرحمن ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، دار ابن حزم، المجلد الأول، ط1، بيروت، .2011

14- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر،.2007

15- عبد العزيز بن إبراهيم العصيلي،مناهج البحث في اللغة المرحلية لمتعلمي اللغات الأجنبية، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض،.2010

16- عبد القادر محمد علي، عبد القادر محمد علي، كليات الإلهيات..تجربة واعدة لإحياء تعليم العربية، على الرابط:http://alkhaleejonline.net/tagged/writers

17- عبده الراجحي،علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، .1995

18- علي أحمد مدكور وإيمان أحمد هريدي، تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها – النظرية والتطبيق-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، .2006

19-عمر إسحاق أوغلو، تعليم اللغة العربية في المدارس التركية، على الرابط:
www.alarabiahconference.org

20- لبنى سالم، تركيا تدخل رسميا اللغة العربية في مناهجها الدراسية، على الرابط:
http://www.alaraby.co.uk/

21- محمد حقي، اللغة ثقافة..تدريس اللغة العربية في تركيا.. بين الأمس واليوم، على الرابط:
www.onlinearabic.net/forum/forum_posts.asp?TID

22- محمود إسماعيل صيني وإسحاق محمد الأمين،التقابل اللغوي وتحليل الأخطاء، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1402هـــ/1982م.

23- نايف خرما وعلي حجاج، اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها، سلسلة عالم المعرفة، ع126، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو،.1988

24- نجمي حسين صاري، اللغة العربية والتعليم الديني في تركيا، على الرابط:
http://www.rpcst.com/index.php

25- وليد أحمد العناتي،مفردات العربية: دراسة لسانية تطبيقية في تعليمها للناطقين بغيرها، سجل المؤتمر العالمي لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، المنعقد بجامعة الملك سعود بالرياض يومي14-1430/11/15هـ الموافق لـ2-2009./11/3

26 - C.Garcia-Debanc. Transposition didactique et chaine de reformulation des savoirs : n°.97-98.Juin1998. Le cas des connecteurs. In : Pratiques.

27- J.P Vinay et J. Darbelnet. La stylistique comparée du français et de l'anglais.Ed.Didier.Paris.1957.

28- P.Perrenoud. La transposition didactique : des savoirs aux compétences. In :Revue des sciences de l'education.Vol.24.n°3. Canada. 1998.

إدوارد سعيد ناقدا للاستشراق

Edward Said as a critic of Orientalism

إنجاز: د. سامي الذيبي

(باحث في العلوم الثقافية- جامعة تونس)

تلخيص:

يحاول هذا البحث الوقوف على مشروع إدوارد سعيد النقدي للاستشراق باعتباره مشروعا مؤسسّا للدراسات ما بعد الكولونياليّة، حيث تكمن أهميّة هذا المشروع في نقده للمركزيّة الغربيّة من داخل منظومة ومناهج الفكر الغربي، معتبرا بذلك الاستشراق عملية كولونياليّة حديثة طوّرت في وسائلها القديمة، وجنّدت لها ماكينة عملاقة من المستشرقين والباحثين المهتمين بدراسة الشرق والعمل على تنميطه.

Abstract :

This research attempts to identify Edward Said's critique of Orientalism seeing that it is a founding project for post-colonial studies. The importance of this project lies in its criticism of Western centralism from within the system and methods of Western thought, and hence considering Orientalism a modern colonial process that developed its old methods, and recruited a huge machine of orientalists and researchers interested in studying the East and working on stereotyping it.

المقدّمة:

في إطار الردّ على التحدّي الحضاري الذي طرحه الغرب على الأنا المعرفي العربي، نشأت حركات بحثيّة تناولت الاستشراق بالتحليل والبحث، وذلك بتفكيك خطابه الفوقي، والما بعد كولونيالي، وفي هذا السياق يعتبر إدوراد سعيد من خلال كتابه "الاستشراق" مرحلة تأسيسيّة في تاريخ نقد الممارسات الثقافيّة المركزيّة الغربيّة، ومن أهمّ الأطروحات في الدراسات ما بعد

الكولونيالية، التي وظفت أعمال المستشرقين في الحقول المعرفية المختلفة لتحليل وكشف الطرائق التي سلكها الغربيون في رؤيتهم وتصويرهم لثقافة الشرق (خطيبي، 1983، صص128-129). فقد فضح الخطاب الاستشراقي المتلازم بين ثنائيّتي المعرفة والسلطة، الذي أنشأ صورة نمطيّة عن الشرق لدى الوعي الغربي، كما يعتبر كتاب "الاستشراق" من أهم الأعمال التّأسيسيّة للدّراسات مابعد الكولونياليّة تحوّل به التّابع إلى دارسٍ ومحللٍ وناقدٍ أثار ضجّة في الأوساط الفكريّة الغربيّة والعربيّة لما استند فيه على معرفة دقيقة بمناهج التحليل الغربيّ الجديدة، وكاشفا بذلك عمق العمليّة الكولونيالية ممّا خلق تغييرا في النظرة إلى الآخر المستعمَر.

وأمام هذا المشروع المنتمي إلى العالم العربي والإسلامي، وباعتباره مشروعًا مؤسسا ومنظّرا، دفع بكتّابه الاستشراق عديد الباحثين إلى العمل على تأسيس مدرسة حديثة لنقد النظرية المابعد كولونيالية، والعمل على تفكيك المركزية الغربية، ففيم تمثّل مشروع إدوارد سعيد النقدي والمؤسس للنظرية ما بعد الكولونيالية؟

يشير إدوارد سعيد، إلى أنّ منجزات الاستشراق لم تكن كافية للنّطق باسم شرقيين، والإدّعاء بعجزهم عن التعبير عن أنفسهم، بل يزعم الاستشراق أيضاً امتلاك "الترجمة الرسمية" لكل ما هو شرقي أو صادر عن الشرق (سعيد، 2005، ص 203). مؤكّدا أن جوهر الاستشراق هو التمييز الذي لا يُمحى، بين التفوّق الغربي والدّونية الشرقية فتَسلّط الأفكار الأوروبية عن الشرق، تعيد تأكيد التفوّق الأوروبي على التخلّف الشرقي(سعيد، 2005، ص42) ، حيث يعتمد في نقده للاستشراق على سلسلة من الأدلّة والحجج والبراهين تثبت أنّ "المترجم" يحرّف في النقل من لغة إلى أخرى ويتلاعب، تحديداً بسبب عدم قدرته على التحرر من مركزيته الأورو ـ أميركية. في مقابل ترجمة المستشرقين التي كرّست مقولة "الشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان (سعيد، 2005، ص223) التي ولدت كل المقولات الزائفة عن شعوب العالم وهى مقولة مستمرة منذ الشاعر هوميروس إلى فولتير مرورا بماركس ومنتهية عند المستشرق "هاملتون جب" كما حدّد ادوارد سعيد ظاهرة الاستشراق بأنها وليدة شروط تاريخية معينة أو استجابة لمصالح وحاجات حيوية ناشئة وصاعدة، بل تأخذ شكل الإفراز الطبيعي العتيق والمستمر الذي ولده "العقل الغربي" المتعوّد بطبيعته، على إنتاج وإعادة إنتاج تصورات مشوّهة من واقع الشّعوب الأخرى ومحقرة لمجتمعاتها

ولغاتها وديناتها في سبيل تأكيد ذاته والإعلاء من شأن تفوقه وقوته وسطوته، وكأنه يتصف بنزعة متأصلة لا يحيد عنها لتشويه الآخر /الشرق، وتزييف وجوده. كلّ ذلك بهدف تمجيد ذاته والإعلاء من شأنها وتأكيد "تفوّقها".

ومن ثمّة فإنّ الاستشراق هو كل ما وصلت إليه العلوم الإنسانية المتبلورة منذ القرن الثامن عشر في مجالات "علم اللغات التاريخي والدين المقارن للشعوب الشرقية" وتاريخ دياناته-بالمنهج التاريخاني - ثم الانثروبولوجيا الطبيعية ذات النزعة المركزية الأوربية الواضحة في استنتاجاته "العلموية" المتسرعة فكانت نتائجها كارثية على هذه الشعوب المدروسة وعلى حضارتها وثقافاتها. وتزويرا لتاريخها ضمن عملية مقصودة ومنظمة وممنهجة، بدقة عالية.

اشتغل إدوارد سعيد على الاستشراق بعد تقسيمه إلى حقول، وقسّم هذه الحقول أيضًا إلى مجالات. فهناك مجالات الاستشراق وتجاربه الزمنية وموضوعاته الفلسفية والسياسية. وهناك الاستشراق الحديث الذي بدأ في القرن الثامن عشر ونشأت خلاله تصورات مشتركة بين الشعراء والفنانين والعلماء والبحاثة. وهناك الاستشراق المعاصر الذي بدأ في نهاية القرن التاسع عشر (سنة 1870) وهي حقبة التوسع الاستعماري في الشرق وتنافس القوى الكبرى للسّيطرة عليه، وامتدّت إلى نهاية الحرب العالمية الثانية حين انتقلت الهيمنة من أوروبا إلى الولايات المتحدة.

ويرى سعيد في تلك المراحل أنّ الاستشراق كان حدثاً ثقافياً وسياسياً في نفس اللحظة، إذ كان المستشرق ينظر من الخارج وعن بعد إلى الآخر فتأتي كتاباته مجرد تصورات ذهنية وليس صورة طبيعية وصادقة عن الشرق. فتعدد الشرق وفق تلك المدارس والآيديولوجيات (الألسنية، الفرويدية، الداروينية، الماركسية... إلخ)، وتحول الاستشراق إلى أسلوب غربي (معرفي) في السيطرة على الشرق وفي تنظيم السلطة عليه وممارستها. وأدى ارتباط المعرفة بالسلطة إلى تكوين تصور عن الشرقي في ذهن الغربي من الصعب كسره إلا بإزالة التناقض بين الشرق والغرب وخضوع الأول للثاني'(نويهض، 2006).

يشير الاستشراق -بصفته دائرة في الفكر والخبرة-إلى العديد من الميادين المتقاطعة: أوّلها العلاقة التاريخيّة والثقافيّة بين أوروبا وآسيا، وهي علاقة تمتدّ في أربعة آلاف سنة من التّاريخ، وثانيها النّظام التدريسي العلمي في الغرب والذي أتاح في مطلع القرن التّاسع عشر إمكانيّة التخصّص في دراسة مختلف الثّقافات والتّراثات الشرقيّة، وثالثها الافتراضات الإيديولوجيّة، والصور، والأخيلة

الفانتازيّة عن منطقة من العالم اسمها "الشرق" مهمة بصورة راهنة وملحة بالمعنى السياسي. القاسم المشترك النسبي بين هذه الجوانب الثلاثة من الاستشراق هو الخط الفاصل بين الشرق والغرب(سعيد، 1996، ص34)، حقيقة يعتبرها سعيد من صنع الإنسان ويسميها بالجغرافيا المتخيّلة(سعيد، 1996، ص34).

يُعاين كتاب "الاستشراق" عملية خلق وإنتاج "الشرق" في إطار تكريس "الغرب" لنفسه على يد جماعة استغلت مع الوقت ترجمة "الشرق" وتأويله وتفسيره وتقديمه للغربيين والشرقيين، كما تريد له أن يكون. ويكشف الكتاب عن تأسّس تلك المدرسة وتطوّرها، فيعرض أبحاث المستشرقين ومنجزاتهم، ويناقش أعمالهم، محاولا جمعهم في حقب حسب مراحل تكوّن أفكارهم وأبحاثهم والمناهج العلمية التي اتّبعوها.

و يُرجع سعيد، العلاقات الضرورية بين الاستشراق والمستشرقين وبين مرجعيتين اثنتين في التاريخ والثقافة الغربيتين.

حيث يعتبر المرجعية الأولى، في علاقات المدرسة الاستشراقية المتعددة الأوجه بالمؤسسة الاستعمارية ثم الإمبريالية الأورو ـ أميركية، بمصالحها واستراتيجياتها والسياسات. وهي علاقات لا تختزل بالتطابق والمباشرة والتبعية، بل ترى أنّ مدرسة الاستشراق لا يقتصر دورها على المكتشفات والأبحاث والدّراسات في مضمار اللّغات والجغرافيّة والآثار والثقافات الشعبية والدّيانات والحضارات "الشرقية"، قديمها وحديثها. يلعب المستشرق دورا خطيرا يصل أحياناً إلى مستوى الفعل والتأثير المباشرين في مراكز القرار السياسي والاقتصادي في الدول الاستعمارية أو ألإمبريالية (سعيد، 2004)، حيث يلعب دور المثقف الذي يقرّر بنصائحه واستشاراته وتقديراته مصائر شعوب وبلدان بأكملها. ولعلّ المثال المعاصر عن هذا النمط من المستشرقين هو البريطاني برنارد لويس، مستشار شؤون الإسلام والعراق خلال عهدي جورج بوش الأب والابن ناحِت مصطلح "صدام الحضارات" وصاحب النّصيحة بغزو العراق رداً على هجمات الحادي عشر من سبتمبر 2001. وهنا تكمن الخطورة في تحوّلهم من مصدر تنظيري إلى دافع فعليّ متمركز على أرض الواقع، يفعل ويحرّك سياسات دول بأكملها.

يمكن اعتبار المرجعية الثانية هي جملة العلاقات التي تربط تيارات مدرسة الاستشراق بتطور العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية الغربية. حيث يكتشف سعيد هنا أنّ الوصل ليس

مباشراً ولا هو آلي، وإن يكن يلاحظ انحياز المستشرقين إلى مذاهب ومنهجيات دون أخرى، وخصوصاً استبعادهم المدارس التاريخانية والماركسية ومنهجية "التأريخ الجديد".

لم يقتصر إدوارد سعيد في توثيقه الموسوعي والمهم على التأريخ الفكري والثقافي لأبرز تيارات المدرسة الاستشراقية، حيث كان الاستشراق حركة علميّة لها في عالم السياسة التجريبيّة نظيرٌ هو مراكمة الشرق وحيازته استعماريّا من قبل أوروبا، لهذا لم يكن الشرق محاوِر أوروبا، بل "أخرَ"ـها الصامّت. ومنذ نهاية القرن الثامن عشر، حين اكتشفت أوروبا "الشرق" في سياق عصره ومسافته وثرائه، تحوّل تاريخه إلى أمثولة عن القدَمِ والأصالة، وهما الوظيفتان اللتان شدّتا مصالح أوروبا في أفعال الاعتراف والإقرار، اللتان ابتعدت عنهما أوروبا حين لاح أنّ تطوّرها الخاص الصناعي والاقتصادي والثقافي يستوجب إبقاء الشّرق بعيدًا وراء ظهرها(سعيد، 1996، ص39). يحلل نقدياً أعمال أدباء ومفكرين وسياسيين أسهموا في صناعة "شرق" تابع للغرب. ويرى أنّ المستشرقين يشتركون في عدد من الثوابت في نظرتهم إلى "الشرق" أهمّها : النعرة الجوهرية، والمقصود بها تقديم الغرب والشرق بما هما جوهران متمايزان يختص كل منهما بخصائص أصلية ثابتة صارت طبيعة ثانية لكلّ منهما. لكن التّمايز يفصح عن تراتب عمودي صارم وثابت، حيث العقلانيّة والتّطور والرقي هي جوهر جماعة، والروحانية واللاعقلانية والتخلف جوهر جماعة أخرى. وثانيا التعميم، أي الافتراض أنّ معرفة الجزء تكفي لمعرفة الكل، فالتنميط، تمرير نفس الصورة والخصائص على الشعوب يتم بذلك استنباؤه وتركيبه كذات وحدانيّة ومستقرّة ثابتة، وهو ما يعني أنّ ما حدث في ايرلندة حدث في البنغال أيضا، كما حدث على يد الفرنسيين في الجزائر(أبو ديب، 1997).

يرى سعيد أن الاستشراق صنيعة ماكينة من المستشرقين الذين لا يمكن التغافل عنهم أو الغفران لهم ، ولا يتوانى في كشف أهمهم من أمثال: إدوارد دلين وإرنست رينان قديمًا، وبرنارد لويس وغرينباوم حديثا، وبين هؤولاء المستشرقين شخصيتان إشكاليتان هما ما سينيون و هاملتون غب.

كما يعتبر سعيد أن للأكاديميين دورا هاما في رسم معالم الطريق الاستشراقي في عملية خلق "الشرق"، حيث يرى أنّ "سلفستر دي ساسي" كان مؤسس "الإستشراق العلمي" ، وأما "رينان" فكان ممثل الاستمراريّة التي تستند على حفر اللغة وخصائصها، فاللغة لدى "رينان" و"الفيلولوجيا" "علْمها": هو العلم الدقيق للموجودات الذهنيّة، وهو يقوم من العلوم الإنسانيّة مقام الفيزياء والكيمياء

من العلوم الفلسفيّة (سعيد، 2005، ص ص319-320)، فتكون اللغة بذلك ليست أداة للتاريخ ولا إدراكا وتدوينًا ، بل يكاد يكون التاريخ أداة لها، وبناء على ذلك تستحيل عند سعيد فكرة التطورية التي سادت النصف الثاني من القرن التّاسع عشر، ليس في فهم التّاريخ وحسب، بل في كل علم الانسان، لهذا يعتبر سعيد أن هذه الرؤية ساهمت في تعطيل حركة التاريخ وتجميده ولو شكليا في المجال الشرقي الاستشراقي.

الشرق فكرة لها تاريخ وتقاليد فكريّة، كما لها تخييلا وقاموسًا أكسبها واقعيّة وحضورًا في الغرب من أجل الغرب(سعيد، 2005، ص42) وهي تحيل لدى المستشرقين إلى عالم بلا طعم ولا لونٍ، لا يكاد يُرى من شدّة ما علق به من الاغلال والأفكار التنميطية التي ألبسوه إيّاها، كما يمكن أن نقول أن الشرق يصبح إدراكا صوريّا فهم عبارة عن مجموعة من البشر يمكن تمييزهم ببشرتهم أو عرقهم وانتسابهم إلى أراضي معلومة. في حين يكون الافراد بلا وجود فعلي يثبت انسانيتهم فلا أحزانهم ولا أفراحهم ولا احلامهم ولا حياتهم ولا صخبها ولا مشاعرهم ، يقف عندها المستشرقون أو حتى يشيرون إليها، لأنهم لا يهتمون بالأفراد بتاتا، لأنهم عاجزون عن الحديث عنهم(سعيد، 2005، ص180) ، وذلك ما يحاول سعيد أن يبيّنه وهو يبحث في سيكولوجيّة المستشرق عسى أن يجد الأسباب الحقيقية والدفينة التي تحول بين المستشرق وبين رؤية الانسان العربي، والمسلم عمومًا، وقد وجد سعيد ثلاث عوامل أساسية تسيطر على نفسية المستشرق وتسكن وجدانه لتسجن نظرته للعربي في مجرد قوالب جاهزة ونظرة جامدة لا حياة فيها: " ساهمت عوامل ثلاثة في جعل تصوّر العرب والمسلمين، حتى في أكثر الادراكات بساطة، شيئا مسيّسًا أشد ما يكون التسيّس، بل شيئا يكاد يكون ديماغوجيّا كلية. يكمن العامل الأول في تاريخ الأحكام القبليّة الشعبيّة المناهضة للعرب والمسلمين في الغرب، وهي التي تجد صداها المباشر في تاريخ الاستشراق. في حين يمثّل الصراع بين العرب والصهيونية الإسرائيلية وآثار ذلك الصراع على اليهود والأمريكيين وكذا، بصفة أكثر عمومية، وعلى الثقافة الليبرالية وعلى سواد الشعوب العامل الثاني في السيطرة على نفسية المستشرقين وأمّا العامل الثّلاث فيتمثل في الغياب الكلي لأدنى موقف ثقافي سواء من أجل التّماهي مع العرب ومع الإسلام من أجل حسن الفهم أو مناقشة دون انفعال كبير(سعيد، 2005، ص40).

ويسمّي سعيد موقف الغرب في حياكة صورة سيئة عن العرب والإسلام بالشعور بالخوف حيث يقول: فبعد وفاة محمّد صلى الله عليه وسلّم عام 632، تنامت سيطرة الإسلام العسكريّة في البدء، ثمّ الدّينيّة والثقافيّة، تناميًا هائلا وسقطت بلاد فارس (ومن ضمنها العراق) ثمّ الشآم ومصر

أولا، ثمّ تركيا -يقصد بلاد الرّوم-رغم أن ما يسمّيه تركيا لم تسقط يومئذٍ ثمّ شمالي إفريقيا، في أيدي الجيوش الإسلاميّة، في القرنين الثامن والتاسع فتحوا إسبانيا وصقليّة وأجزاء من فرنسا، وبمجيء القرنين الثالث عشر والرابع عشر كان حكم الإسلام قد توغّل شرقًا حتى الهند وأجزاء من بلاد الصّين، وفي مواجهة هذا الاجتياح الفائق لم يكن بوسع أوروبا أن تقدّم استجابة سوى الخوف والشعور بالرّهبة..وكان الشعور النمطي لدى المسيحيين حول الجيوش الإسلاميّة هو أنهم: كان مظهرهم مظهر سرب من النّحل، إنّما بيَدٍ ثقيلة... فقد خرّبوا كل شيء، ويضيف سعيد قائلا: بهذا يصبح الإسلام رمزًا للرعب، والدمار، والشيطان، وأفواجًا من البرابرة الممقوتين، بصورة اعتباطيّة- فبالنسبة لأوروبا، كان الإسلام رجّة مأساويّة دائمة(سعيد، 2005، ص89). لقد ساهم انتشار الإسلام السريع في خلق العداء خاصّة وأنّه مثّل رهابًا وشكّل لدى الأوروبيين "عقدة عاشت منذ تلك السنين مع الأوروبيين والرعب الذي ظلّ مسيطرا على نفوسهم، ومشاعرهم، ولقد كانوا يتوقّعون في أيّة لحظة أن يتجدّد الزحف، ويتقدّم الركب، مادام الجهاد أسلوبًا من أساليب نشر الدعوة، وحماية العقيدة، ودفع الضرّ عن البلاد، ومن هنا كان التفكير جادًّا-عندهم- في كيفيّة ردع المسلمين وإيقاف تقدّمهم(العبيدي، 2003، ص07).

لقد ظل الذهن الغربي يعاني من عقدة انتشار الإسلام في المناطق التي كانت مهادًا للمسيحيّة أوّلا ..فقد وجد الغرب نفسه مضطرّا للتعامل مع الديانة الجديدة الإسلاميّة في القرن السابع، بعدما انتشرت وهيمنت على المناطق التي كانت تقليديّا تعتبر مناطق مسيحية (الساموك، 2003، ص248). وهو ما حدا به إلى تكريس آليات كبيرة تقوم بالترويج للإسلام في أبشع صوره، إعلاميا، وسياسيًّا وثقافيّا وحتى تاريخيّا، فمثلا شهد الإعلام تصويرا لأفلام تروّج إلى أن الإسلام لا يمكن أن يكون غير دين كراهية وتطرف وعنف فالفيلم: "الأمريكي "حصار" يتحدث عن واقعة حقيقيّة هي تدمير أحد المنشآت الأمريكية في دولة إسلامية مع محاولة الربط بين الإسلام والإرهاب" (بشاري، 2004، ص23). ولقد ساهمت أحداث الحادي عشر من سبتمبر في تعزيز مواقف الأحزاب اليمنية المتطرفة والتي أكدت صحة طرحها حول الإسلام مما ساهم في صعودها في الانتخابات: "ففي انتخابات المجلس النيابي الأوروبي في 2006 استطاع اليمين من أحزاب المسيحيين والمحافظين أن يشكل الكتلة الأكبر بعد أن كانت لمدة سنوات في أيدي الأحزاب اليسارية من الاشتراكيين والديمقراطيين" (الحمارنة، 2006، ص95).

تكشف مثل هذه الممارسات عن ضخم المجهود والآلة الإعلامية المستعملة بغاية تثبيت صورة زائفة عن العرب والدّين الإسلامي، فهي تخصّص مقدارًا كبيرًا من الجهود الماديّة والمعنويّة التي تتحرّك وفق أجندات سياسية وأيديولوجية غالبا، وهو ما أثبته الباحث "يمورا بكاري" في محاضرته عن الإسلام والسينما قائلا: أنّ صناعة السينما تصدر عن منظومة ثقافية معبرة عن اختيارات قادة الغرب ومواقفهم إزاء الآخر"(بشاري، 2004، ص131).

ليست المعرفة الاستشراقية مجرّد مطابقة وصفية للشرق بل علاقة "سلطة" تاريخية معه، ولذلك فهي أشدّ خطورة من كذبة يمكن إبطالها بمجرّد إظهار "الحقيقة" فالخطير هنا ليس الكذب، بما هو مشكل إيبستيمولوجي، بل ما يطلق عليه سعيد 'القوة المتلاحقة للخطاب الاستشراقي، وروابطه الوثيقة بالمؤسسّات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسية التي جعلته ممكنًا، واستمراريّته المروّعة (سعيد، 2005، ص41). إنّ الإستشراق ليس " استيهامًا أوروبيّا حول الشرق بل هو مؤسسة تاريخيّة: "استثمار مادي" و"جسد من النظرية والتطبيق"و"نظام من المعرفة" من خلالها يرتّب "الوعي الغربي"، (سعيد، 2005، ص41) علاقته التخييلية بالشرق ترتيبًا سياسيّا.

إنّ الغاية النظريّة لدى سعيد تكمن في زعزعة التّميز المزعوم بين المعرفة الخالصة التي تتعلّق بنص أدبي أو "إنساني" من وجهة نظر جماليّة أو نقديّة، وبين المعرفة السياسيّة التي تنتج معرفة عن بلد عدوّ أو دولة معاصرة ولعل موقف سعيد يبرز جليّا حين يقول: إنّ الواقع أكثر إشكاليّة بكثير... وما يهمّني أن أقوم به الآن هو أنّ أشير كيف أنّ الإجماع الليبرالي على أنّ المعرفة "الحقيقية" هي بالأساس لا سياسيّة، وبالمقابل، أنّ المعرفة السياسية ليست معرفة "حقيقية" إنما يحجب الظروف السياسية، المنظّمة تنظيمًا عاليًا وإن غامضًا، التي تسود عند إنتاج المعرفة (سعيد، 2005، ص ص44-45). قد يبدوا أن سعيد من خلال هذا القول يطمح إلى تثبيت إجماع منهجي يصوغ كيفية إنتاج المعرفة حول الظاهرة الأدبيّة في الغرب بوصفها ظاهرة لا سياسيّة بالأساس، غير أن سعيد يطمح إلى ما هو أبعد حيث يروم إعادة تثبيت طبيعة العلاقة بين الحقيقة والسياسة، وذلك من خلال إضاءة مختلفة لعمليّة إنتاج السلطة، إنّ المستشرق لا يستطيع أن يتجاوز أنّه "يواجه الشرق بوصفه (as)أوروبيّا أو أمريكيّا، أولا، ثم بوصفه فردا ثانيًا، وحتى هذا الفرد فهو على وعي مهما كان غائمًا، بأنّه ينتمي(belongs) إلى سلطة (power) لها مصالح محدّدة في الشّرق منذ هوميروس تقريبًا (سعيد، 2005، ص46).

يسعى إدوارد سعيد إلى أن يبيّن أنّ العلاقة التي تقوم في عمليّة التأويل للشرق أو معرفته علاقة عنف لا علاقة توضيح وكشف وتفسير وتبسيط، وأن يبيّن أن معرفة الغرب بالشرق لم تكن أبدًا أمرًا طبيعيًّا، وأنّها خضعت للتحريف والخطاء من مختلف الإدارات، وأنّ أصلها نفسه كان بمثابة فعل من أفعال السلطة، ولذلك يعطي سعيد تطبيقا في كتابه الاستشراق الذي يقول فيه: "ليس ثمة ما هو سري أو طبيعي حول السلطة، فهي تتشكّل، وتفيض، وتنتشر: وهي أداتيّة، وهي مقنّعة، وهي ذات مكانة، وهي تؤسّس شرائع للذوق والقيم: وهي علميّا لا تفرّق عن أفكار معينة تمنحها هي الكرامة، والجلال بوصفها حقيقة، وعن التقاليد والمنظورات، والمحاكمات التي تشكلها، وتنقلها وتعيد إنتاجها. وفوق كل شيء، فإنّه يمكن، بل يجب في الواقع، تحليل السلطة. وجميع خصائص السلطة هذه تنطبق على الاستشراق، وكثير ممّا أفعله في هذه الدراسة هو أن أصف كلا السلطة التاريخيّة في الاستشراق، والأفراد ذوي السلطة المرجعية فيه(سعيد، 2005، ص53). ويواصل سعيد توضيح منهجيته فيقول: وسبلي المنهجية الرئيسية لدراسة السلطة هنا هي ما يمكن أن يسمى التموضع الاستراتيجي، وهو طريقة لوصف موقع المؤلّف في نص ما بالنسبة للمادّة الشرقيّة التي تكتب عنها، والتشكيل الاستراتيجي: وهو طريقة في تحليل العلاقة بين النصوص والنهج الذي تكتسب به مجموعات من النّصوص...وأنا أستخدم مفهوم الإستراتيجية ببساطة من أجل أن أحدّد هوية المشكلة التي واجهها كل من كتب عن الشرق: كيف يمسك به؟، كيف يقترب منه، كيف يتجنب أن تهزمه أو تجرفه نخامته ونبله، ومداه، وأبعاده الرهيبة(سعيد، 2005، ص53).

يتبنى إوارد سعيد منهجية صارمة في تحليل النصوص الاستشراقيّة تضع أمامها أهدافا تفضح في مجملها الإدارة التي تتحكّم في الاستشراق ليصل إلى أنّه ليس للمعرفة الاستشراقيّة أيّة علاقة بالتعبير عن حقيقة الشّرق، في حين أنّها صورة في خدمة السلطة، وبذلك فهو يضع المعرفة والسلطة في المراتب الأولى والهامة في نظرية الاستشراق التي استعارها من ميشيل فوكو، حيث تمثل وجهة نظر فوكو للاستشراق باعتباره خطابًا، هو بيان عن السلطة، فالخطاب الكولونيالي هو نظام من التقارير، التي من الممكن أن تُحرَّر عن المستعمرات، والشعوب المستعمرة، عن السلطات الاستعماريّة، وعن العلاقة بين هذين الطرفين.وبكونه خطابا، فإن الاستشراق يُعزى إلى سلطة الأكاديميات، والمعاهد، والحكومات. فهذه السلطة من شانها أن تساهم في رفع الخطاب إلى مستوى من الأهميّة، والهيبة، تضمن تطابقه مع الحقيقة. لذلك يرى سعيد أنّه بواسطة هذا الخطاب تكون المعاهد الثقافية الغربية مسؤولة عن خلق أولئك "الآخرين" الشرقيين.

لقد حصر سعيد في الاستشراق علة النظر إلى المعرفة كلحظة من لحظات السلطة. فالمعرفة ليست في نظره، محض وعي بارد بالعالم بل هي تكييف للعالم، وسلطة إخضاع له، وإعادة بناء،

فالمعرفة في نظره لا تتحرّك نحو موضوعها ولا تلامسه إلا باعتباره دافعا لجلب مصلحة، وذلك لقابليته للاستخدام غاليا في أغراض سياسيّة. يقول سعيد: إنّ وجود علاقة وثيقة بين السياسة والاستشراق، أو لنضع الأمر بشكل أكثر احتراسا، إن الاحتمال الكبير لإمكانيّة استخدام الأفكار المستنبطة حول الشرق من الاستشراق لأغراض سياسية، هو حقيقة هامّة، لكنها حقيقة حساسة جدّا، فهي تثير أسئلة حول النزوع الطبيعي للبراءة أو الذّنب، حول النّقاء من التحيّز في البحث العلمي أو تواطؤ التجمعات التي تمارس الضغوط في ميادين مثل دراسات السود ودراسات المرأة. وهي، بالضرورة، تستفزّ شعورًا بالقلق في ضمير المرء حول التعميمات الثقافيّة، والعرقيّة، والتاريخيّة، وحول استخداماتها، وجدواها، ودرجة الموضوعية فيها، ونواياها الأساسيّة (سعيد، 2005، ص 121). ويضيف في موضع آخر: إن الشرق الذي يتجلّى في الاستشراق... هو نظام من التمثيلات مؤطّر بطقم كامل من القوى التي قادت الشرق إلى مجال المعرفة الغربيّة، والوعي الغربي، وفي مرحلة تالية الإمبراطورية الغربيّة.

وإذا كان هذا التحديد للاستشراق يبدو سياسيّا أكثر منه أي شيء آخر، فذلك ببساطة لأنني أؤمن بأن الاستشراق كان هو نفسه نتاجًا لقوى ونشاطات سياسيّة معينة(سعيد، 2005، ص 214).

و بذلك نستطيع أن نفهم أنّ سعيد يعتبر الاستشراق بنيةً " انبثقت لا كمهنةٍ بحثيّة، بل كأيديولوجيا متحزّبة (سعيد، 1996، ص 71)، لا علاقة تربطها بالغايات المعرفيّة، ولا أهداف لها تنحو نحو العلم كهدف أسمى، يخدم الانسانية، بقدر ما هو غاية وهدف للسيطرة وسلب الحريّة، وإثارة الحروب ونشر الدماء.

يعترض سعيد على اعتبار المعرفة الاستشراقيّة معرفة موضوعية، تكون بحثيّة مجرّدة وأكاديمية لا تنخرط في الحزبي والسياسي، لذلك يوضح في كتابه الاستشراق مشكلة العلاقة بين المعرفة والسلطة التي محقت كل شعور بنزاهة المعرفة، أو بخصوص علاقة المعرفة بالسياسة، فالمعرفة الحقيقية -حسب سعيد- هي جوهريّا سياسيّة، والخطاب الاستشراقي ساهم في وظيفة تعبويّة وسياسيّة خدمت السياسات ألاستعمارية لأنه لا يوجد أي باحث من الناحية العلمية يستطيع أن يحذف شخصيته أو القضاء على إرادته والمنحى العلمي كي يستبدله بالزيف والتنميط، ويقول سعيد: إنّني لأشك في أن يكون ثمة ما يثير الجدال في القول، مثلا، بأنّ الإنسان الانجليزي في الهند أو مصر في

أواخر القرن التاسع عشر أولى هذين البلدين اهتماما لم يكن في أي لحظة منفصلا عن مكانتهما في ذهنه كمعسكرتين بريطانيتين. وأن يقول المرء هذا قد يبدوا مختلفا عن القول بأنّ المعرفة الجامعيّة عند الهند ومصر مشربة كلها بشكل ما، ومطبوعة، ومنتهكة من قبل الحقيقة السياسية ألإجمالية ومع ذلك فإنّ هذا بالضبط هو ما أقوله في هذه الدراسة للاستشراق. ذلك أنّه إذا كان صحيحا أنه ما من إنتاج للمعرفة في العلوم الإنسانية يمكن أن يتجاهل أو يتبرّأ من انشباك مؤلفه كفاعل إنساني في ظروف حياته، فلا بدّ أن يكون صحيحًا أيضا انّه بالنسبة للأوروبي أو الأمريكي الذي يدرس الشرق لا يمكن أن يكون ثمة تبرّؤ من الظروف الرّئيسيّة لواقعه هو: وهي أنّه يواجه الشّرق بوصفه أوروبيّا أو أمريكيًا، أوّلا، ثمّ فردًا ثانيا (سعيد، 1996، ص ص45-46)، وبهذا تنجلي النزعة الذاتية التي تعطي "الباحث" هاجس التحرّك من قاعدة أوروبيته أو أمريكيته، وليس القاعدة البحثية التي تُلزمه بالحياد والموضوعية وأن يتواضع للإنسانية في سبيل إنسانيته أوّلا وفي سبيل المعرفة ثانيًا.

لقد كان سعيد من خلال كتابه الاستشراق من أوائل الفاضحين لعدم نزاهة المعرفة الاستشراقيّة وزيف ادعاءاتها للموضوعيّة، وبالتالي لم تكن هذه المعرفة الاستشراقية معرفة للشرق بالقدر الذي كانت تغييرا وتشويها له. فالشرق والشرقي ليسا أكثر من صورة يرسمها المستشرق حسب غايات موضوع الاستشراق وما يُراد إيصاله وما لا يراد له أن يوصَل أو يُكتشفَ، بطريقة تجعل موضوع المعرفة محدّدا بالكيفية التي تلائم توجّه الذّات إليه أو حاجيات القارئ الغربي، وبالتالي فإنّ معيار الحقيقة الاستشراقية لا يكون متطابقا مع الواقع والفكر، بل هو مطابق لصورة كوّنها المستشرق عن الشرق مع الشرق الحقيقي، فالاستشراق يخلق مواضيعه بطريقة أو بأخرى، إنه أرغام للشرق على الظهور بالطريقة التي يريدها ويحددها له المستشرقون، ويكون الشرق كما يقول سعيد اختراعا غريبًا (سعيد، 1996، ص 37)، ولعلّ خير مثال على ذلك هو المواجهة التي ذكرها سعيد بين "فلوبير" ومحظية مصريّة، ففي المواجهة لم تتحدث "كشك هانم" عن نفسها وعن تاريخها بل قام هو بالحديث عنها وتمثيلها(سعيد، 1996، ص 41). بنفس المعرفة المهيمنة التي اعتمدها بلفور من حيث هي لا تعني الإحاطة بالحضارة من جذورها، -بل بالقدرة على فعل ذلك. أن تكون هناك مثلُ هذه المعرفة لبلد كمصر، معناه أن تُهيمن عليه، أن تتسلّط عليه...لأنّنا نعرفه، وهو موجود، بمعنى، ما دمنا نعرفه- إنّ مقدمات كلام بلفور تبيّن، بوضوح شديد، كيف أن المعرفة والهيمنة تسيران يدًا بيد: "تعرف إنجلترا مصر، مصر هي ما تعرفه إنجلترا، تعرف إنجلترا أن مصر لا يمكنها أن تحكم نفسها، تؤكّد إنجلترا أن ذلك يتمّ من خلال احتلال مصر. مصر هي ما تحكمه إنجلترا، الآن،

لذلك يُصبحُ الاحتلال الأجنبي الأساس الحقيقي للحضارة المصريّة المعاصرة (أشكروفت وأهلواليا، 2002، ص 11).

يبدو أنّ الاستشراق، كخلفيّة إيديولوجية للتجارب الكولونيالية، قد برّر تقسيم العالم إلى شرق وغرب، مضت عليه فترة طويلة من الزّمن، وقد عبّر هذا الثنائي الأساس، الذي ارتكزَ فيه على كل ماهو متعلّق بالشرق، أي الجانب الذي يمتلك السلطة هو الذي يقرّر واقع كل الشرق والغرب. ولأنّ معرفة الشّرق قد تولّدت من هذه القوّة الثقافيّة، فمعنى هذا انها خلقت الشرق، الشرقي وعالمه (خالد سعيد، 2011، ص ص98-99). فهو لا يعدو أن يكون إلا رؤية سياسية للواقع، رؤية الفرق بين المألوف(نحن)، والشرق(هُم)، وهذا التحديد للآخر "الشّرق" والتمييز له، ليس مسألة نفسية لإبداء الفوارق المستعملة في الوصف فقط في بلدان مثل بريطانيا، وفرنسا، والولايات المتحدة، بل هو مسألة سياسيّة تدخل في نطاق توجيه السياسة الخارجيّة لهذه البلدان، فالآخر(الشرق) يسوّق له أنه رمز للهمجيّة واللا-عقلانية، والفوضوية في التحليل والتفكير والنقاش، والشذوذ، والتعصّب، وتصوّر الحركات التحرّرية الإسلامية على أنها شبكة من التنظيمات الخطرة، التي يقودها حقدها وكراهيتها للحضارة والآخر المختلف إلى حدّ العداء. وهذا ما يسوّغ للفعاليّة الاستشراقيّة سعيها لتطويعه، وتقديمها في ضوء تلك التوصيات والمشورة حوله لموظّفي السفارات، والمبعوثين إليه، على سبيل المثال. والهدف هو عدم إخراجه عن السيطرة ما دامت منطقته الجغرافيّة اليوم، مصدرا حيويّا للطاقة، التي تضخّ الحياة في الشرائيين الاقتصادية للدوّل الغربيّة الصّناعيّة، وسوقًا رائجة لسلعها، وما دامت المصلحة تقتضي بقاء دولة إسرائيل، الذريعة الدّائمة للتدخّل في شؤونه (أشكروفت وأهلواليا، 2002، ص 70).

لم يكن الاستشراق محاولة لمعرفة الشرق بل كان عمليّة خلق له ساهم فيها عدد كبير من المستشرقين، ومن "الباحثين، والجنود، والقضاة الذين أخرجوا إلى الضوء لغات، وتواريخ، وأعراقًا، وثقافات منسيّة، من أجل أن يطرحها- خارج مدى إدراك المستشرقين المحدثين_ بوصفها الشرق الكلاسيكي الحق الذي مكن أن يستخدم من أجل محاكمة الشرق الحديث وحكمه. لقد تلاشى الإبهام ليستبدل بكيانات هشّة، وكان الاستشراق لفظة لباحث تدلّ على ما كانت أوروبا الحديثة قد استخلصته وفهمته من عهد قريب من المشرق الذي كان وما يزال غريب الأطوار (سعيد، 2005، ص 117).

يفصل إدوار سعيد بين الاستشراق كمؤسسة ، وبين الاستشراق الأكاديمي/ الثقافي. ويعتبر الاستشراق الأكاديمي/ الثقافي أحد ميادين العلم التقليدية والمعروفة، هدفه دراسة الشرق دراسة علمية سليمة. بذلك يكون الاستشراق الأكاديمي/ الثقافي هو المسؤول بشكل كبير عن نشر ادعاءات الاستشراق وكيفيّة بحثه عن الحقيقة حول الشرق.

يكشف سعيد عن سعي الاستشراق الأكاديمي/ الثقافي إلى تطبيق المنهج العلمي المحايد في دراسة شعوب الشرق ومجتمعاته ولغاته وثقافاته وأنساقه الاجتماعية وأديانه بعيداً عن الأحكام المسبقة والمواقف المتعصبة والنظريات المغرضة كما يدعي. ليحاول فضح الارتباط المشبوه بين مؤسسة الاستشراق و الاستشراق بمعناه الأكاديمي/ الثقافي، وتفنيد مزاعمه حول تحليه بالموضوعية والاستقلال الفكري والحياد العلمي.

إنّ الصورة الشمولية التي قام الاستشراق الأكاديمي / الثقافي برسمها عن الشرق، تحمل في طياتها أساساً مواقف عنصريةً من الشرق نفسه، وتحتوي كذلك على تفسيرات اختزالية وغير موضوعية لواقع الشرق، ومستندة إلى أحكام مسبقة وتقييمية، لا إنسانية بحق شعوبه ومجتمعاته، وعلى المصالح الانتهازية والمادية التي تسعى إلى استغلال منافعه وإخضاعه تحت السيطرة الكليّة، وبالتالي فإن هذه الصورة لا يمكن لها أن تكون خاضعة ومطبّقة لمنهج علمي محايد في دراسة الشرق ومعرفته، أو عن أية دراسة تتحلى حقاً بالموضوعية العلمية والاستقلال الفكري والرغبة المتجددة في البحث عن الحقيقة بالنسبة للموضوع المدروس الذي توجّه إليه كل النظريات والدراسات التي تدّعي العلمية (العظم، 2007، ص 67).

ما يثيره سعيد هو أن هذه الدراسات الاستشراقية تحمل قناعة محورية تنطوي على وجود فارق أساسي وجذري بين الجوهر المزعوم لكل من الطبيعة الشرقية من ناحية والطبيعة الغربية من ناحية أخرى، لصالح التفوق الكامل للطبيعة الغربية. وبالتالي فالصورة التي بناها الاستشراق الأكاديمي/الثقافي الغربي عن الشرق تقوم على التبني الكامل لأسطورة الطبائع الثابتة والمتمايزة حكماً عن بعضها بدرجات تفوقها ورقيها وكمالها. بردها إلى طبائع ثابتة وليس إلى صيرورات تاريخية متبدلة. ويقول إدوارد سعيد بهذا الصدد "جوهر الاستشراق هو التمييز الذي لا يمحى بين التفوق الغربي والدونية الشرقية."

وعليه فإن النتيجة المنطقية لهذا الاتجاه في تفسير ظاهرة الاستشراق في كونها هي العودة بنا، من الباب الخلفي، إلى أسطورة الطبائع الثابتة بخصائصها الجَوهرية التي لا تحول ولا تزول، وإلى ميتافيزيقيا الاستشراق بمقولتيها المطلقتين: الشّرق شرق والغرب غرب، ولكلّ منهما طبيعته الجوهريّة المختلفة وخصائصه المميّزة. وبالتالي لا تعود ظاهرة الاستشراق وليدة لشروط تاريخية معينة أو استجابة لمصالح وحاجات حيوية صاعدة وناشئة، بل تأخذ شكل الإفراز الطَبيعي العتيق والمستمر الذي يولّده العقل الغربي المفطور بطبيعته، لإنتاج وإعادة إنتاج تصورات مشوهة عن واقع الشعوب الأخرى ومحقّرة لمجتمعاتها وثقافاتها ولغاتها ودياناتها في سبيل تأكيد ذاته والإعلاء من شأن تفوقه وقوته وسطوته. لذلك فالهيمنة ليست فقط سيطرة في عمقها المادي، بل هي نمط من الوعي بـ"الآخر"، فالهيمنة تقتضي استعمال آخرية الآخر استعمالا أداتيّا لبناء هويتنا، لكنّ هذا الاستعمال لا يصبح هيمنة إذا بنينا تلك الهويّة على تفوّق طبيعي أو ما هوي على ذلك الآخر.

يختم سعيد كتابه في خاتمتين. تحذّر الأولى من أن «يسهم الشرق الحديث في شرقنة ذاته»، وتؤكد الثانية أنّ «الاستغراب ليس هو الجواب على الاستشراق» (العظم، 2007، ص 328).

أنْ يستشرق الشرقي يعني أن يستبطن الخطابات الاستشراقية، بخصائصها المثبتة أعلاه، عن الشرق والغرب على حد سواء.

الخلاصة الأبرز الواجب استخلاصها من تحليل هذه اللحظة ـ التي نادراً ما يلتفت إليها ـ هي أنّ إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" أسّس لنظريتين نقديّتين، ما لبثت إحداهما ـ نقد التصورات الغربية عن الشرق ـ أن طغت على الآخر ـ وهي نقد التصورات الشرقية عن الغرب.

ويعتبر سعيد أن الاستشراق كذلك كتاب عن الغرب يكشف إشكالاته الفكريّة، واخلالاته الجوهرية التي مسّت ثقافته، والمفارقات الأساس داخله، بين ما يعتبره مبادئ تطوّره الحضاري، والبحثي، والعلمي، وبين الطريقة التي ينظر بها للآخر، خاصّة حين تتمّ تلك النظرة في إطار القوّة، والفوقيّة، والسلطة، وهي طريقة لا تبدو خاضعة للفكر النقدي، الذي يمارسه الغرب في فهم ذاته، بل لفكر آخر مصدره الإنشاء الاستشراقي، والمتشكّل، المتطلّب الذي أُسس في إطار معطيات ومنطلقات أخرى. تكشف في مجملها التكوين المؤسّسي للاستشراق، وارتباطه بالمصالح السياسيّة الغربيّة، حيث جاء ازدهار الاستشراق مواكبًا للتوسّع الاستعماري، والإمبريالي الغربيّ، فقد وظّف

كثير من المستشرقين عملهم بالشّرق لخدمة المصالح السياسيّة لبلدانهم على نحو ظاهر، أحيانًا، وخفي أحايين أخرى (واليا، 2006، ص 16).

خاتمة

لقد حاولنا الوقوف على أهم مشروع مؤسّس للدراسات ما بعد الكولونياليّة، وذلك من خلال كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد، الكتاب الذي ساهمت شهرته وانتشاره في تنوّع وكثرة الدراسات ذات الصلة به، حيث تكمن محاولة سعيد في نقده للمركزية الغربيّة من داخل منظومة ومناهج الفكر الغربي الذي استمدّه من نظريّة "فوكو" التي تعتبر أن المعرفة تساوي السّلطة، واعتبر بذلك أن الاستشراق عمليّة كولونيالية حديثة طوّرت في وسائلها القديمة وجنّدت لها عددا كبيرا من الباحثين والمستشرقين المهتمين بدراسة الشرق وتمثيله في صورة مشوهّة، لا تظهر فيها الحقيقة، تعمل ميكانيزمات الإمبريالية في صورتها المتقدّمة عن الاستشراق في خلق وصناعة كوادر ثقافيّة وعلميّة متخصصّة في تمرير المشروع الكُولونيالي الحديث بكل الأساليب العلمية واللاّ علمية الممكنة، إستشراق إدوارد سعيد سيبقى مشروعا مؤسّسا، ما يزال قادحا معرفيا ونظريا لتفكيك التمركز الغربي. لذلك تنوّعت الرّدود واختلفت على المشروع النقدي لإدوارد سعيد وقد تعرض للعديد من الانتقادات، فماهي أهم الردود التي بينت حدود المشروع السعيدي؟

قائمة المصادر والمراجع

- بيل أشكروفت وبال أهلواليا، إدوارد سعيد مفارقة الهويّة، ترجمة سهيل نجم، ط1، نينوى للدراسات والنشر، ودار الكتاب العربي، دمشق، 2002.
- إدوارد سعيد "الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت،ط3، 2004.
- إدوارد سعيد، الاستشراق المعرفة-السلطة-الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط7، سنة 2005.
- إدوارد سعيد، تعقيبات على الاستشراق، تعريب صبحي حديدي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت،ط2، 1996.
- خالد سعيد، إدوارد سعيد ناقد الإستشراق: قراءة في فكره وتراثه، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي: سلسلة أعلام الفكر والإصلاح في العالم الإسلامي، ط1، بيروت، 2011.
- رشيد العبيدي، الحركة الاستشراقيّة، مراميها وأغراضها، دار أنوار دجلة، بغداد، 2003.

- سعدون محمود السّاموك، الوجيز في تاريخ الاستشراق، دار الفكر المعاصر، بيروت(د.ت)، دار الفكر، دمشق، ط3، 2003.
- شيلي واليا، صدام ما بعد الحداثة، إدوارد سعيد وتدوين التاريخ، ترجمة عفاف عبد المعطي، منشورات رؤية، القاهرة، ط1، 2006.
- صادق جلال العظم، ذهنية التحريم، دار المدى، دمشق، سوريا، ط5، 2007.
- عبد الكبير خطيبي، الاستشراق المعكوس، في المغرب الكبير،منشورات دونوال، الدار البيضاء، 1983.
- علاء الدين الحمارنة، المسلمون في أوربا، خريطة التميز للاتحاد السكني العالمي، مجلة دراسة استراتيجية، العدد 1، جانفي 2006.
- كمال أبو ديب، إدوارد سعيد في الثقافة والهيمنة، مجلّة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان، عدد 09، سنة 1997.
- محمد بشاري، صورة الإسلام في الإعلام الغربي، دار الفكر، بيروت، 2004.
- وليد نويهض، نهاية الاسشتراق، الاستشراق بين إدوارد سعيد ومكسيم رودنسون، صحيفة الوسط البحرينيّة، المنامة، عدد 1414، 21 ج

المستوى اللغوي في الرحلة الناصرية وأثره في تشكيل المرجعية الثقافية.

The linguistic level in the Nasserist journey and its impact on forming cultural reference.

د. الحسن بواجلابن.جامعة القاضي عياض/ مراكش.

العنوان الإلكتروني: elh_bouijelabn @ yahoo. Fr

ملخص:

غاية هذا البحث هي الكشف عن المستويات اللغوية في الرحلة الناصرية؛ لذا أثرتُ الإشكالية الآتية: كيف تسهم المستويات اللغوية في تشكيل المرجعية الثقافية للكاتب/ الرحالة، والنسيج السردي للرحلة الناصرية؟ فطرحت أسئلة من قبيل:

- ما هي الأجناس الأدبية والخِطابات التي تحضر في حنايا نسيج الرحلة الناصرية؟
- وما هي شاكلة تنظيم خطاب الرحلة الناصرية ؟

وقد توجه الرحالة أحمد الناصري من "تامكروت" إلى مكة المكرمة.

واستنتجتُ أن لغة الخطاب السردي تتكون من مستويات اللغة الآتية: اللغة السردية، واللغة الواصفة، والوصف الجغرافي، واللغة الدينية، واللغة الوعظية، ولغة الفتاوى الفقهية، والسرد الشعري، واللغة الشعرية، والشعر الديني، واللغة الصوفية، والسرد التاريخي، اللغة التعليمية، واللغة العلمية، ولغة التراجم، ولغة السخرية.

واتضح أن عدة جهات هي المسؤولة عن بناء الخطاب السردي الرّحلي.

الكلمات- المفاتيح: مستويات اللغة، الرحلة ، النسيج السردي.

Abstract:

The linguistic level in the Nasserist journey and its impact on forming cultural reference

The goal of this research is to reveal the linguistic levels in the Nasserist journey, so I raised the following problematic: how do the linguistic levels contribute to the formation of the cultural reference of the writer / traveler, and the narrative fabric of the Nasserist trip? I asked questions like:

- What literary genres and discourses are present in the fabric of the Nasserist journey?
- What is the way to organize the discourse of the Nasserist voyage?

The traveler Nassiri went from "Tamegroute" to Mecca. I deduced that the language of narrative discourse consists of the following linguistic levels: narrative language, descriptive language, geographic description, religious language, language of preaching, doctrinal fatwas, poetic narration, poetic language, religious poetry, Sufi language, historical narration , didactic language, scientific language, language of translations, and language of irony. It also turned out that several actors were responsible for building the narrative discourse of the journey.

Keywords: language levels, the Nasserist journey, the narrative fabric

.

تقديم:

يبدو أدب الرحلة أدبا مُنعتِقا يفرّ من قبضة التحديد الجنسي ويتشرد داخل مختلِف تصنيفات " جون ديوي ". وأدب الرحلة عبارة عن بؤرة تلتقي فيها أجناس أدبية كالشعر، وأشكال خِطابية غير أدبية مثل الترجمة، والوعظ، والتاريخ، والوصف الجغرافي، والسيرة...

يتكوّن أدب الرحلة من عدة خطابات وهو ما يعني تعدد اللغات التي توسّل بها الرحالة. وقيمة الخطاب الرحْلي منحصرة في قيمه الفنية والجمالية. وتحيل قيمه الفنية على معمارية الرحلة، وتحيل قيمه الجمالية على التلقي.

التعريف بالموضوع:

انطلقت هذه الدراسة من فكرة اعتبار الخطاب الرحْلي مدخلا من مداخل ممارسة اللغة وتلقّيها. وغاية هذا البحث هي الكشف عن مجموع المستويات اللغوية البارزة في الرحلة الناصرية (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011)، والتي يتمّ من خلالها تشكيل المضمون الفني السردي في هذا الخطاب الرحْلي، اقتناعا مني بأهمية المستويات اللغوية في تشكيل المرجعية الثقافية للكاتب/ الرحالة، والنسيج السردي للرحلة الناصرية، والوقع الجمالي في متن هذه الرحلة.

وغاية هذا البحث هي الكشف عن مجموع المستويات اللغوية البارزة في الرحلة الناصرية؛ لذا أثرتُ الإشكالية الآتية: كيف تسهم المستويات اللغوية في تشكيل المرجعية الثقافية للكاتب/ الرحالة، والنسيج السردي للرحلة الناصرية ؟ فطرحت أسئلة من قبيل:

ما هي الأجناس الأدبية والخِطابية التي تحضر في حنايا نسيج الرحلة الناصرية؟
و ما هي مستويات اللغة في الرحلة الناصرية ؟

وما هي شاكلة تنظيم خطاب الرحلة الناصرية ؟

ولمعالجة هذه الإشكالية اعتمدتُ المنهج الوصفي التحليلي.

إن المستويات اللغوية رؤية للعالم وسبيل تشكيل تصور في شأنه، والفصل بين المستويات اللغوية فصل منهجي ليس إلا؛ لأنها تتداخل داخل محكي الرحلة. ويلزم ألا ننظر إلى تلك المستويات وكأنها جزر متباعدة، بل كوحدات مدمجة في بنية عليا هي الرحلة الناصرية.

مـــدخل.

السياق الثقافي لعصر الرحالة:

عاش الرحالة أحمد بن ناصر الدرعي في عهد الدولة العلوية خلال مدة حكم المولى إسماعيل، وازدهر البناء الثقافي بمختلف العلوم والآداب " ومع اليوسي ومع أستاذه محمد المرابط الدلائي وأحمد بن عبد الحي الحلبي تبدأ نهضة ثقافية عامة تستمر إلى منتصف القرن الثاني عشر الهجري الثامن عشر الميلادي، وتنتسب إلى هذه الفترة مؤلفات كثيرة ومتنوعة في اللغة والبلاغة والأدب ودواوين الشعر والمقامات والرسائل وغيرها " (محمد العمري: 1983، ص: 270 و 271).

ومالت الزوايا إلى ممارسة التربية الدينية، فظل عدد من الفقهاء والأدباء على اتصال وتعاطف مع تلك الزوايا وخصوصا الشرقاوية والناصرية. وبالنسبة إلى الطابع الثقافي المسيطر على العصر فقد كانت الثقافة الثقافة الدينية هي السائدة باتجاهيها الأساسين: الاتجاه الفقهي والاتجاه الصوفي. وظهرت الثقافة الأدبية.

وكانت المدارس الصغرى تدرس الأدب، كما كان تلقين الأدب يتم بين أفراد العائلة سواء في الزوايا أم في الحياة العائلية الخاصة، يقول اليوسي: " دخلتُ يوما على أستاذنا الإمام أبي عبد الله ابن ناصر، وإذا هو يقرر لأولاده ديوان الشعراء الستة، ويطرز على النسخة ما يحتاج من شرح الغريب ونحو ذلك " (محمد العمري: 1983، ص: 301).

التعريف بالرحلة الناصرية:

التعريف بالرحالة:

هو أحمد بن محمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن حسين بن ناصر الدرعي. ولد في الثامن عشر من رمضان سنة 1057 هـ / 1647 م. وتربى في أحضان أسرة اشتهرت بالعلم والتصوف، وأبوه هو أبو عبد الله محمد، ينتهي نسبه إلى جعفر بن أبي طالب.

دواعي الرحلة:

أول دوافع الرحلة الناصرية، هو قضاء مناسك الحج، فقد قال في بداية كتابه في الرحلة: "وأي نفع أو دفع أعظم من المثول بين يدي سيد الأولين والآخرين محمد صلى الله عليه وسلم بكرة وعشيا، وغدوة وسحرا " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011). ويأتي الدافع العلمي في مرحلة موالية ؛حيث لقي الرحالة أحمد بن ناصر عدة علماء ومشايخ.

مسار الرحلة:

توجه ركب الرحالة من الزاوية الناصرية بتامكروت إلى مكة المكرمة. ومر بعدة محطات بدول المغرب العربي، ومصر، وفلسطين، والحجاز: مكة المكرمة والمدينة المنورة. ثم عاد الركب إلى الزاوية الناصرية ، و" قطع في رحلته حوالي أحد عشر ألف كلم " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 17).

وتجدر الإشارة إلى أن الرحلة الناصرية (1709-1710 م) لأبي العباس أحمد بن ناصر الدرعي. تحقيق ودراسة: الباحث عبد الحفيظ ملوكي، والكتاب حائز على جائزة ابن بطوطة لتحقيق المخطوطات (الأدب الجغرافي) 2008-2009.

مكونات الرحلة الناصرية:

أميز أربعة أقطاب أساس لأدب الرحلة الناصرية هي:

* الرحالة أحمد بن ناصر بما هو الكاتب للرحلة/ الرحالة/ السارد للرحلة.

* التنقل ورهان السفر الذي أعتبره السبب بالمباشر للكتابة في مجال الرحلة. فظاهر السفر هي التي ستقودنا إلى مكونات أدب الرحلة.

- السرد؛ أي: النص.

- المتلقي: خبر السفر موجه إلى القارئ لنص الرحلة.

وتعرّف مكونات الرحلة الناصرية رهين بتعرّف مستويات اللغة التي توسّل بها كاتب الرحلة الرحالة.

مستويات اللغة:

لقد تقدمت الإشارة إلى تضمن الخطاب السردي أشكالا سردية عديدة.

لغة الخطاب السردي:

يعد السرد من الخاصيات السامية لأدب الرحلة. وأقصد سرد تجربة السفر؛ أي الخطط السردية مُرفَقة بمختلِف الأنماط الخِطابية، والوصف، والتعليق. هذا المفهوم للسرد، هو الذي يحدد أدب الرحلة الناصرية. ولغة الخطاب السردي متعددة، ومتنوعة، وتشمل مستويات اللغة الآتية: اللغة السردية، واللغة الواصفة، والوصف الجغرافي، واللغة الدينية، واللغة الوعظية، ولغة الفتاوى الفقهية، والسرد الشعري، واللغة الشعرية، والشعر الديني، واللغة الصوفية، والسرد التاريخي، اللغة التعليمية، واللغة العلمية، ولغة التراجم، ولغة الدعابة والسخرية.

- **اللغة السردية:**

من اللغة السردية قول أحمد بن ناصر: " ثم ظعنا من هذا المنزل يوم السبت، عاشر جمادى الأخيرة، ونزلنا ماجن الغرفة، وورد علينا به – من جاء به الله– الدليل الجابوصي مع جماعة من أهله يطلبون الكراء ، قادمين من الغرب لما ورد عليهم كتاب بعثناه لمن هنالك من الكرائين، وتكاثروا مع الحاج. وخف بعض ما بالناس من القلق من أجل الكراء، وأقمنا به الأحد والاثنين والثلاثاء. وورد ينا يوم رحيلنا رسول سيدي حمزة العياش يخبر أن جماعة من ايت عياش وايت وفلا وافدون، يريدون الحج " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011 ، ص: 103).

من أهم سمات اللغة السردية أنها تحكي عن حركات وأحداث تتطور في الزمان والمكان. والرحالة بن ناصر سارد، لذا كان يحكي الحدث في هذا المقطع السردي وهو الارتحال الجماعي للرحالة والركب المرافق له واقتضى عدة حركات، ثم حدث التحاق ركب الحجاج الوافد من غرب المملكة المغربية بركب الرحالة أحمد بن ناصر. واتخذت اللغة مسارا خطّيا : " parcours Linéaire " ؛ لأن قارئ الرحلة ينتظر أحداثا.

وشخصيات هذا المقطع السردي هي:

- الظاعنون، وهم المرتحلون من حجيج القبائل المغربية والرحالة أحمد بن ناصر (الركب المغربي).
- الدليل الجابوصي مع جماعة من أهله.
- رسول سيدي حمزة العياشي وحجاج قبيلتين من المغرب.

ويسمي " فليب هامون" " Philippe Hamon " هذا الصنف من الشخصيات فئة الشخصيات الواصلة " Personnages embrayeurs " وهي الشخصيات الناطقة باسم المؤلِّف : Philippe Hamon (1977 , p : 122- 123)

ومن اللغة السردية أيضا قول أحمد بناصر: " وظعنا يوم السبت حتى قربنا من أم إلياس، تلقانا بعض الأحبة من أهل فجيج من العبيد ومعهم سيدي أحمد بن أبي القاسم البوجدوري، وقِلنا بأم إلياس حتى صلينا الظهر ولم يزل أهل فجيج يترادفون أفواجا، ويتلاحقون زمرا زمرا، شيوخا وكهولا وصبيانا، وأتوا بعنب وبُسر وخوخ كثر الله خيرهم " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 125).

والشخصيات الواردة في هذا المقطع السردي هي:

- المرتحلون.

- بعض الأحبة من أهل فجيج، وسيدي أحمد البولجدوري. ويطلق "Philippe Hamon" على هذا الصنف من الشخصيات التمثيلية، وتوجد ضمن إطار فئة الشخصيات المرجعية: " Personnages référentiels " (Philippe Hamon : 1977 , p : 122)، وهي شخصيات تحيل على معنى واحد في الثقافة الإسلامية وهو جماعة المريدين للطريقة الصوفية الناصرية التي سارت على نهج الطريقة الشاذلية.

- **اللغة الواصفة:**

قال أحمد بناصر واصفا المريجة: " وهي معطن كبير ملتفّ الأشجار، قليل الأحجار، كثير المرعى، عذب الماء، غزيره " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 123). وصف الرحالة مَبْرَكَ الإبل ومَرْبَضَ الغنم عند الماء بتفصيل عبر سلسلة من النعوت.

وقال الرحالة أحمد بناصر في وصف مدينة طرابلس: " وعلى مدينة طرابلس سور عظيم ضخم جليل البنيان، وهي على شاطئ البحر وبها أسواق حافلة وحمامات كثيرة فاضلة وفيها رباطات كثيرة يأوي إليها الصالحون ومدينة طرابلس كثيرة الثمار والخيرات وبها بساتين جليلة في شرقيها. ويتصل بالمدينة سبخة كبيرة يُرفع منها الملح الكثير" (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 171).

كان وصف الرحالة لمدينة طرابلس وصفا دقيقا يدل على مكوثه بها ردحا من الزمن، وفي ذلك مظهر من تجليات بنية الاستقرار في الرحلة الناصرية.

- **الوصف الجغرافي:**

قال الرحالة أحمد بناصر في وصف سبخة الهائشة: " وهي سبخة مستطيلة وعلى جوانبها بناء وقصور خالية، وفيها نخل متفرق كأنه رؤوس الشياطين ، لا ترى أوحش منه ولا أثقل طلعة على الحاج في ذهابه – سيما المُعاود- لما يستشعر بعده من المهامه والمفاوز والمعاطش التي يحار فيها الدليل. كما لا آنس منه ولا أبهى منه في منظر الآيب لدلالته على انقضاء المفازة وقرب العمارة. ونخيله آخر نخل يراه الذاهب، وأول ما يراه الآيب" (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 236).

ركز الرحالة في وصفه تلك السبخة على شكلها، وعلى ما يحفّ بجنباتها من خراب عمراني، ونخل متفرق، وقفار ومفاوز، بالإضافة إلى الوصف النفسي عندما شبه تفرق النخل برؤوس الشياطين إمعانا منه في نقل حالة الخوف والضجر التي تنتاب كل من يمر بها.

- **اللغة الدينية:**

وتتراوح بين اللغة الوعظية، ولغة الفتاوى الفقهية، بالإضافة إلى اللغة الدينية الخالصة.

- **اللغة الدينية الخالصة:**

من ذلك قول مؤلِّف الرحلة الناصرية تعليقا على تأجيل الرحلة: " فلم أزل بعد ذلك أتعرّف حسن اختيار الله لي فيما صرفني عنه، وصرفني إليه شيئا فشيئا، فأحمد الله على ذلك كثيرا. فلا تعلم نفس ما أخفي لي من ذلك من قرة أعين. فلله الحمد على ما أنعم، والشكر له على ما ألهم. فعلى المؤمن المهتم بإصلاح حاله دينا ودنيا أن لا يغفل عن الاستخارة في مهم عرض له " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 84).

تتخلل هذا التعليق كلمات وجمل تنتمي إلى الحقل الديني: اختيار الله، أحمد الله، الشكر له، المؤمن...

- **اللغة الوعظية:**

وذلك نحو قول الرحالة أحمد بناصر نقلا عن الإمام السُّبكي رحمه الله :

" لعمركَ إن أخذتَ إخاء قوم	فلا تعجل بتوكيد الودادِ
فإن الغدر في النسمات طبع	تعوّده الورى من قبل عادِ
(وصاحب من صحِبت بحرص عزم	ولا تودعه أسرار الفؤادِ)
فبعض الناس ظاهره بياض	وباطنه أحال من السوادِ
ولا تحقر عدوك لو تراه	أقلَّ إذا نظرت إلى القُرادِ
وكن حذرا ولا تركن لخِلّ	وعُدَّ الناس كلهم أعادي
وكن كالغيث في أرض بخصب	وفي أرضٍ عذابٌ للعبادِ
(وكن كالغصن ينبت فوق صخر	وكن كالماء يجري من جمادِ)
وكن كالسيف حدّ المتن عَضْبا	وفي الأغماد يُرفع بالنّجادِ
فكم صاحبتُ قبلك من أناس	فخانوني وخاب منهم مرادي "
	(أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 269).

يحضر الوعظ شعرا، وفي ذلك تجديد، لأننا اعتدنا على أن يرِد الوعظ نثرا. وتأسس غرض الوعظ أسلوبيا على سلسلة من الأمر والنهي، ودلاليا على سلسلة من التشبيهات.

لغة الفتاوى الفقهية:

نقل أحمد بناصر موقف العلماء من شرب القهوة حيث قال: " الإمام ابن عراق، مشهور فضله وورعه، وهو صدر في علماء الحرمين علما وعملا. وجوابه في المسألة هو الحق، إن شاء الله، وإلى مثل ذلك تميل أجوبة كثير من الأئمة: أنها، إذا خلت مما يضاف إليها من المحظورات ، فهي في نفسها مباحة، وعلى ذلك عمل كثير من الأئمة في جميع الأمصار التي هي فيها، وربما رأينا من يبالغ في التنفير عنها من الأئمة المتعمقين في الورع، تركا لما لا بأس به حذرا مما به البأس "

(أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 291- 292).

تتخلل لغة الفتاوى ألفاظ فقهية يتداولها علماء أصول الفقه، مثل: المحظورات، المباح، الترك، البأس.

- السرد الشعري:

قال الرحالة أحمد بناصر في ذكر مغائر سيدنا شُعيب:

قد وصلنا إلى مغار شُعيب	فـــرأينا الـلـــمياه كـــــــالأنهار
فاستقينا من مائه واشْتفينا	وظـــــفرنا بـــــغاية الأوطـــــار
وذكرنا بغاره غار ثـور	من حوى للصديق والمختار
خير من أنزل الإله عليه	(ثاني اثنين إذ هما في الغار)
	(أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 331).

سرد الرحالة حدث توجهه ورفاقه إلى مغارة نبي الله شُعيب عليه السلام، وسقيهم من مياهها تيمنا وبركة. وهذا المكان حافل بالأحداث الدينية التي تتداعى إلى الذهن بالنسبة إلى الرحالة وأصدقائه، وبالنسبة إلى القارئ أيضا، وتوضيح ذلك ما يأتي: -

فيما يتعلق بالرحالة وأصدقائه: فقد تذكروا تعبد نبي الله شُعيب بالمغارة التي كان يأوي إليها بغنمه، وتذكروا غار ثور، وتوجه الرسول صلى الله عليه وسلم مع أبي بكر الصديق رضي الله عنه إليه.

- وبالنسبة إلى القارئ سيتذكر كل تلك الأحداث، وحدث توجه موسى عليه السلام إلى بئر بجوار

المغارة سقى منها غنم شعيب عليه السلام، وترحيبه به في منزله...

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر هنا ينجز وظيفة البناء الفني؛ إذ هو جزء من النسيج السردي للرحلة الناصرية.

-اللغة الشعرية:

تحضر اللغة الشعرية في الرحلة ضمن سرد الرحلة ، وضمن الأشعار.

ومن اللغة الشعرية قول أحمد بن ناصر في معرض سرده للخروج من البلد: " وودعنا هنالك كثيرا من الأصحاب، في موقف مُدّت أيدي الابتهال فيه إلى الله ضارعة، وجأرت ألسن التضرع بالدعاء بقلوب خاشعة، وتوالت الزفرات، وأنفحتها الحسرات، (..) ومزجنا بحلاوة التوقع، مرارة الواقع " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 90).

وتجلت اللغة الشعرية في سلسلة الاستعارات المكنية التي تخللت سرد الرحالة؛ حيث جعل للابتهال الأيادي، وللتضرع ألسنا، وللتوقع حلاوة، مما أكسب كلامه انزياحا دلاليا شخّص الابتهال، والتضرع، والتوقع وأنْسَنَها جميعا، الشيء الذي يدل على إخضاع الرحالة بن ناصر استعاراته لتوجّهه الصوفي، لذا أقول: إن استعارات الرحلة الناصرية استعارات صوفية.

ومن اللغة الشعرية، قوله:

"الوُرْقُ قد صَدَحَتْ على الأفنان	وتمايلت طربا غصونُ البان
وتبسمت أكمام زهر الروض عن	طيب يقوم مقام زاد العاني
وأخضل دوح المجد أنسا بعدما	قد أيْبسته حوادث الحدثان
والدهر طلق الوجه باد بشره	قرّت بحسن نواله العينان
بقدوم سيدنا المفضل من حبا	هُ الله عز مكانة ومكانِ
المفرِدِ العلم الهمام الفرد من	أثنى على علياه كل لسانِ
زاكي النِّجار ومن لرتبة فضله	خضعت لعزتها ذوو التيجان
من قد سما في المجد أرفع منزل	وغدا يترحّمه أولو الإتقانِ " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 517- 518).

غرض هذه الأبيات الشعرية هو المدح؛ حيث مدح إمامُ مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم الرحالةَ بن ناصر.

نلفي في هذه المقطوعة الشعرية عدة موازنات صوتية: بالاشتقاق (يقوم مقام، وحوادث الحدثان)، وبجناس المضارعة (مكان ومكانة، والفرد والمفرد)، وهو ما حقق تجانسا صوتيا مكثفا، حقق جانبا مهما من شعرية هذه الأبيات، لأن " النثر يُجنّب نفسه المتجانسات في خطابه، في الوقت الذي نجد فيه الشعر يبحث عنها، ويعمل على تقريبها " (جان كوهن: 1986، ص: 84).

وحضر إلى جانب الموازنات الصوتية التقديم والتأخير (خضعت لعزة رتبة فضله ذوو التيجان، ويترحّمه أولو الإتقانِ).

بالنسبة إلى العبارة الشعرية: " خضعت لعزة رتبة فضل الممدوح ذوو التيجان "، تأخر الفاعل: ذوو التيجان، وتقدم الممدوح.

وفيما يتعلق بعبارة: " يترحّم الممدوحَ أولو الإتقانِ "، تأخر الفاعل: أولو الإتقانِ أيضا، وتقدم الممدوح. وهو ما أدى إلى انزياح تركيبي.

كما نجد كذلك عدة استعارات مكنية: فالحمامة قد غنت، وتمايلت،

و أكمام زهر الروض تبسمت، وأنِس الشجر الضخم بالندى، ووجه الدهر طلق الوجه قد استبشر خيرا، مما كثف الانزياح الدلالي.

أضفت الموازنات الصوتية، والتقديم والتأخير، والاستعارات المكنية صفة الاختلاف على الأبيات الشعرية، مما حقق الانزياحات: الصوتي والتركيبي والدلالي.

وغرض المدح هو الغرض الغالب على الأشعار الواردة في الرحلة الناصرية التي تضمنت عددا هائلا من الأبيات الشعرية؛ فقد مدح القاضي سيدي عبد المالك التجمعتي والد الرحالة محمد بن ناصر بقصيدة بلغ عدد أبياتها (64) بيتا ومطلع القصيدة، هو:

"بسمتْ ثغورُ الزهر بالنشر	وجَلَتْ عبوسَ الروض بالبِشرِ
وألمّ طيف من سعاد بعدما	أصْمَتْ فؤاد الصّبّ بالهجرِ
	"(أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 105).

- **الشعر الديني:**

نجد الشعر الديني في وصف الرحالة نفسه والحجاج في ثياب إحرامهم؛ إذ قال:

"وسِرنا كأموات لَفَفنا جسومنا	بأكـــفاننا كـــلّ ذلـيلٌ لـمولاهُ
لعل يرى ذل العبيد وكسرهم	فيرحمهم رب يرجون رُحماهُ
ينادونه لبّيك لبّيك ذا العلا	وسعْديكَ كل الشرك عنك نفيناهُ
ولو كنتَ يا هذا تشاهد حالهم	لأبْكاكَ ذا الحال في حال مرآهُ
وجوههم غُبرٌ وشُعْثٌ رؤوسهم	فلا رأس إلا للإلاه كشفناهُ "
	(أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 354- 355).

تضمنت هذه الأبيات صورة شعرية رائعة، فيها يبدو الحجاج وضمنهم الرحالة في ثياب إحرامهم كأنهم بُعثوا من قبورهم يهرعون متذللين يرجون رحمة الله تعالى.

- **اللغة الصوفية:**

نقل الرحالة أحمد بناصر رأي الإمام محيي الدين بشأن السماع، إذ قال: " وكل من سمع من الشيوخ فهو على أحد أمرين: إما قبل أن تحصل له مرتبة التمكين، فالسماع عندنا حرام في ذلك الوقت، أو سمع بعد التمكين بشروطه المعروفة، فيعلم من هذا أنه قد نزل من المقام الاعلى إلى مقام هو أسفل وأدنى لحطّ نفسيّ " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 212).

تميزت لغة نصوص التصوف التي نقلها أحمد بن ناصر بكونها لغة رمزية ومجازية، حمّالة لعدة دلالات قابلة للتأويل. وتضمّن هذا النص الصوفي مصطلحات ذات مفاهيم خاصة مثل: السماع، والشيخ، والمراتب، والمقامات.

ومن ذلك أيضا قول بن ناصر: " قال الإمام زروق: " أما إباحة السماع للزهاد، الذين لا إرب لهم في الشهوات والمستلذات، ولم يبلغوا رتبة التحقق والذوق ؛ فلأنه لا يضرهم فيمنع، ولا ينفعهم فيُندب. وأما الشيوخ؛ فلأنه يثير منهم الحقائق، فتنتشر في عوالم الأجسام، ثم تتسع في ميادين الحضرة، فيكون للحضار منها نصيب؛ لأن من تحقق بحالة، لم يخل حاضروه منها. وكل ما أفضى إلى الكمال، فهو كمال " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 214).

وردت في هذا النص مفاهيم: الزهاد، رتبة التحقق والذوق، الشيوخ، الحقائق، الحضرة، الكمال. وهي إشارات المتصوفة التي تحمل دلالات خاصة، وتمتلك في تكوينها سياقا تصوفيا خاصا؛ إذ للمتصوفة عوالمهم.

- السرد التاريخي:

السرد التاريخي تركيب لفظي مكون من التاريخ والسرد. ويمتلك السرد التاريخي هوية سردية.

ونلفي السرد التاريخي كلما أراد الرحالة أحمد بناصر سرد بعض الأحداث التاريخية، من ذلك قوله: " فتخلى الناس عن طريق عُقبة خوفا من جيوشه سنة ثلاث وستين من الهجرة. ولما وصل طنجة أمر أصحابه فتقدموا ثقة بما دوخ من البلاد، وأنه ليس بإفريقية إلا من يخافه. فتقدمت الجيوش، وبقي نفر يسير من أصحابه، فسار يريد تهودة وبادس لينظر إليهما، ويترك بها من الفرسان ما يحتاج إليه. فلما انتهى إلى تهودة في من بقي من أصحابه، وكانوا قليلا، نظر إليهم الروم، فطمعوا فيهم، وأغلقوا أبواب حصونهم .... " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 149).

قدّم الرحالة صياغة سردية للمعرفة التاريخية. والسرد التاريخي تقريري؛ حيث إن النص وثيقة تاريخية تؤرخ للأحوال السياسية للفتح الإسلامي لشمال افريقيا على يد عُقبة بن نافع الفهري. وقد راعى أحمد بن ناصر التسلسل الزمني للأحداث، ونقل الوقائع كما وردت في مظان المعرفة التاريخية.

- **اللغة التعليمية:**

ونجد اللغة التعليمية في قول أحمد بن ناصر: " واشتريتُ الكاغيدَ، ومكّنته للأخ سيدي علي بن محمد بن أحمد الراشيدي ينسخه، وإلى من قبض الأجرة. (...) والقاضي سيدي محمد الصحراوي شارح دلائل الخيرات، له منظومة على صغرى السنوسي له معرفة ما بالفروع (...) وأطلعنا أولاده على إجازات أسلافهم: سيدي عبد الجبار وولديه ... " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 126).

ما دام الرحالة هو المعني بأمر تدوين الرحلة فقد اشترى ورق الكتابة، وقدمه للنساخ ليدونوا ما سيمليه عليهم من مجريات الرحلة وكل تفاصيلها. وتحضر اللغة العادية في تعبيره عن هذا البعد التوثيقي للرحلة. وتحدث عن بعض المصادر التي يتدارسها الطلبة مع مشايخهم، كما أشار إلى الإجازات بما هي شهادات تعليمية.

ومن اللغة التعليمية كذلك قول الرحالة أحمد بن ناصر: " قرأنا على الشيخ أبي الحسن علي الزعتري من كتب التوقيت رسالة الحطاب، ورسالة على نصف الدائرة للشيخ عبد العزيز الموقت، (..) ورسالة في علم الأسطرلاب، ورسالة على كورة العالم " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 264).

كان الرحالة يخصص مدد الاستقرار بأي بلد فيه علماء لتحصيل العلم. وهو في هذا النص، كان يتابع دروس الفلك بمصر.

- **اللغة العلمية:**

وتشمل اللغة العلمية: الاقتصاد، والفلك، والأنتروبولوجيا.

* **الاقتصاد:** من ذلك قول بن ناصر: " وبمدينة سويس ترسى السفن التي تأتي من جدة ومكة واليمن، فيها السلع التي لا تحصى، والبضائع التي لا تُستقصى، ومن هناك تُحمل إلى مصر في البر" (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 308- 309).

رصد ذكي لواردات ميناء السويس وصادراته.

ومن حديثه عن جانب الاقتصاد، ما قاله عن أهل جبل بليبيا: " وتسوّقْنا طائفة من أهله بما قضينا من العجب من السمن والغنم والإبل، لم نعهد ذلك في بلد من البلدان، ولا رأينا أرخص منهم سعرا، ولا أقل معرفة بالبيع والشراء "

(أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 243).

* **الفلك:** من ذلك قول الرحالة متحدثا عن منطقة جميلة: " ونفحت بالنسائم أزهارها، وبها الخيام منصوبة ومرفوعة، والخيرات لا مقطوعة ولا ممنوعة، مع وقوف آثارها على الأقدام، يستدل بضوئها في الليل من له على القدوم إقدام، وكأنها في جنح الليل نجم الثريا إذا اقترنت بالنثرة، والإكليل إذا قارن الزهرة " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 312- 313).

يدل الاستعمال القويم لمفاهيم الفلك على درايته بهذا العلم الدقيق.

* **الأنتروبولوجيا:** نحو قول بن ناصر: " وكانت العرب تستجلب المطر إذا احتبس عنهم بشجر العُشر وشجر السَّلَع (..) يعمدون إليهما، فيأخذون منهما أغصانا ويجعلونهما في أذناب البقر، ويشعلون النار فيها، ثم يصعدونها إلى الجبل فيزعمون أنهم يُمطرون في وقتهم " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 198).

أشار الرحالة إلى معتقد من المعتقدات الخرافية لدى ساكنة منطقة جبلية. والرحلة الناصرية مفعمة جدا بالمعتقدات، والعادات، والتقاليد، وطقوس الأكل، وما يتصل بأشكال العمران، مما يقتضي إفراده بمؤلف خاص إن شاء الله.

- **لغة التراجم:**

من ذلك قوله في التعريف بأحد الائمة: " والإمام القيلوبي هذا هو أبو العباس أحمد بن أحمد بن سلامة المصري، القيلوبي، الشافعي، الإمام العالم العامل العامل ، الفقيه، المحدث، أحد رؤساء العلماء المجمع على نباهته، وجلالته، وعلو شأنه، جامعا للعلوم الشرعية، متضلعا من العلوم العقلية، وأما معرفته بالحساب والميقات والرمل، فأشهر من أن تذكر (..) وله تآليف عديدة وتقاييد مفيدة، توفي في أواخر شوال سنة 1069 " (أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 271).

يحيل هذا الصنف من اللغة على لغة التراجم.

- **لغة الدعابة والسخرية:**

من ذلك قول الرحالة بن ناصر: " ثم سرنا من النخيل إلى وادي القريض المشهور، وهو واد ينبت به الشوك عوضا عن الزهور، فكم أذي بشوكه من أقدام، وعطل من له على المشي إقدام، قال الشاعر:

"في وادي القُريظ كم سائر	مـن غـير نـعل ثـابت الـكعب
قد صار كالأعجام من شوكه	يرقص من رُقَصٍ على الكعب"
	(أبو العباس أحمد بن ناصر الدرعي: 2011، ص: 235).

يُفسح الرحالة بين الفينة والأخرى أمكنة للنكتة في داخل السرد؛ حتى لا تتسرب الرتابة إلى نفسية القارئ مما يدل على استحضار الرحالة بن ناصر القارئ على طول خطية الرحلة الناصرية.

وتعكس هذه المستويات اللغوية طبيعة المرجعية الثقافية التي كان الرحالة ينهل منها، وهي ثقافة دينية ولغوية. واللغة والثقافة متلازمان، ويستحسن توضيح العلاقة القائمة بين اللغة والثقافة، قال الباحث " كلير كرامش " في هذا الشأن: " تؤثر الثقافة بدورها على استخدام اللغة المطبوعة فهي التي تمنح اللغة المطبوعة بعدا اجتماعيا، وتمنح الأعراف الثقافية النص جواز المرور إلى القارئ " (كلير كرامش: 2010، ص: 19).

توفر الثقافة للغة المجال لكي تؤدي دورها؛ ذلك أنها تقدم لها ملمحها الذي تُعرف به على المستوى الاجتماعي، وتكفل عادات الثقافة تقبل المتلقي النص الأدبي، وماذا تقدم اللغة للثقافة ؟

بالنسبة إلى كلير كرامش " يمكن للكلمات أن تعمل كأيقونات محملة بالدلالات الثقافية " (كلير كرامش: 2010، ص: 37).

تبدو اللغة، باعتبارها نظاما من العلامات، وسيلة للثقافة تخدمها؛ إذ تنقل إشارات الثقافة ورموزها إلى الناس، فاللغة ترجمان الثقافة. وهذه الوظيفة التي أسندها كلير كرامش للغة هي التي أوضحها الباحث كريم زكي حسام الدين بقوله: " ويعتبر النظام اللغوي من أهم الأنظمة؛ لأنه يمثل الوعاء الثقافي للجماعة من ناحية، كما أنه وسيلة الاتصال بين أفراد المجتمع من ناحية أخرى " (كريم زكي حسام الدين: 2000، ص: 97).

وفي رأيي لم تُكوّن الأمم والمجتمعات الإنسانية الثقافة إلا بعد أن فرغت جماعة بشرية في كل مجتمع من وضع إشارات خاصة بها، تتواصل بواسطتها وتقضي بها مختلف مآربها وأمضت ردحا من الزمن غير يسير في تداولها ومعرفة أوجه استعمالها.

والثقافة أعم من اللغة؛ ذلك لأن " اللغة أصبحت تؤلف جزءا مهما في الثقافة وأن فهمها فهما جيدا يتوقف على فهم الثقافة السائدة في المجتمع (...) ومن هنا ظهر اتجاه دراسة اللغة بوصفها مظهرا أساسا من مظاهر السلوك الثقافي الاجتماعي " (كريم زكي حسام الدين: 2000، ص: 100).

فالثقافة تشمل عدة أنظمة هي الأعراف ومختلف العادات والمعتقدات وطقوس الاحتفالات واللغة... وتبادل التأثير والتأثر بين اللغة والثقافة واضح، والعلاقة بينهما وثيقة جدا.

الخاتمة:

يتضح مما تقدم أن عدة جهات هي المسؤولة عن بناء الخطاب السردي الرّحلي:

- الأحداث والحركات المرافقة لها، وأصناف الشخصيات التي تنجز مجموع تلك الأحداث، حيث نلفي:

* الشخصيات المرجعية التاريخية كشخص الرسول صلى الله عليه وسلم.
* والشخصيات المرجعية التمثيلية مثل أهل المحبة والكفار.
* والشخصيات الواصلة التي يمثلها الظاعنون، وهم: الرحالة أحمد بن ناصر، وركب الحجاج المغربي، والمؤلفون المتدخلون في الرحلة الناصرية كنساخ الرحلة الناصرية.

هذا بالإضافة إلى الوصف الدقيق الذي يشبه عمل الكاميرا، وأشكال السرود، ومختلِف مستويات اللغة. كل ذلك مع استحضار مستمر للقارئ المضمر فكأن الرحالة كاتب الرحلة الناصرية قدّم ميثاقا سير ذاتيا للقارئ بشكل ضمني. إن وجه القارئ لا يفارق وجه الرحالة، فأدب الرحلة مؤسس على التجربة المحكية عبر لِقاءين:

- الأول مع العالم الذي تمّ اجتيازه.
- والثاني مع قراء لهم قصد، أو هم بدون قصد.

- فما يقتضيه رهان السفر في أدب الرحلة الناصرية:
مرجعيات تمثلها الأمكنة المتعددة التي زارها الرحالة أحمد بن ناصر.
- وقارئ يشارك في بناء الخطاب الرِّحْلي وهنا أشير إلى القارئ الذي يشارك في بناء معمارية النص، أو قارئ لا يشارك، ذلك لأن قراءته هي قراءة متعة. ومن خلال التفاعل بين القارئ ونص الرحلة يحدث الوقع الجمالي.

وقد عكست المستويات اللغوية للرحلة الناصرية المرجعية الثقافية للرحالة أحمد بن ناصر، أي ذاكرة النص الرّحلي والتناص، فثقافته دينية ولغوية وأدبية وعلمية، مما يدل على أنه أحاط خُبرا بالعلوم التي تتصدر البناء الثقافي لعصره والعلوم السائدة. وكانت المستويات اللغوية هي المكونة للنسيج السردي في الرحلة الناصرية، وبالرغم من تباينها فهي منسجمة في حنايا الخطاب الرّحلي، وتبدو تلك المستويات

اللغوية كمرآة انعكست عليها ثقافة الرحالة أحمد بن ناصر، وهي نمط ثقافة الأدباء والعلماء في عصره، فتجلت تلك الثقافة في الاستعمال الفعلي للغة العربية، وبدت جلية وظيفة اللغة في إطار علاقتها بالثقافة السائدة.

المراجع:

1- المراجع العربية:

*** أبو العباس أحمد بن محمد بن ناصر الدرعي. (2011). الرحلة الناصرية. تحقيق ودراسة عبد الحفيظ ملوكي. أبو ظبي: دار السويدي للنشر والتوزيع. الطبعة 1.**

* جان كوهن.(1986). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري. الدار البيضاء:

دار توبقال. الطبعة 1.

* كرامش كلير.(2010). اللغة والثقافة، ترجمة أحمد الشيمي، الدوحة: الطبعة 1.

* كريم زكي حسام الدين. (2000). اللغة والثقافة دراسة أنثرولغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، القاهرة: الطبعة 2.

2-المراجع غير المعرّبة:

Hamon philippe).(1977). Pour un statut sémiologique du personnage.

Personage in politique du récit. Paris : Seuil. (coll. Point).

3-الدوريات:

* محمد العمري. (1983).« الثقافة والأدب في مغرب ما بين منتصف القرنين: 17 و 18 م ». مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس. عدد 7.

ملابس آخر سلاطين بني نصر في غرناطة محمد بن علي بن سعد

دراسة مستقاة من المصادر التاريخية والوثائق الأثرية

Clothes of the last Sultans of Bani Nasr in Granada, Muhammad bin Ali bin Saad

A study drawn from historical sources and archaeological documents

د. حليم سرحان (جامعة المسيلة /الجزائر)
البريد الإلكتروني: halim.serhane@univ-msila.dz

الملخص :

لا شك أن ملابس السلاطين تكتسي أهمية بالغة في دراسة تاريخ، وآثار الحضارة العربية الإسلامية وما وصلت إليه من تقدم ورقي يعكس الحالة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية من استقرار أو اضطراب في بلاطات هؤلاء السلاطين أصحاب هذه الملبوسات. وعلى هذا الأساس جاءت هذه الدراسة لتلقي الأضواء الكاشفة على ملابس آخر سلاطين الإسلام في إسبانيا محمد بن علي بن سعد، وإبراز استمرار الطراز العربي الإسلامي ذي الأصول المشرقية الذي وفد مع الفاتحين الأوائل. وهي دراسة جديدة في بابها لأن دراسة الملابس عامة، وملابس السلطان النصري خاصة لم تحظ باهتمام الباحثين لندرة المادة العلمية، وتفرقها في بطون المصنفات التاريخية والأدبية، من جهة. ولتضارب المصطلحات الخاصة بالألبسة، وفقر المعاجم العربية من جهة ثانية. وقد حاولنا تلافي هذا النقص الفادح من خلال جمع شتات كل ما له علاقة بملابس السلطان النصري من إشارات وردت في النصوص المعاصرة له سواء كانت تاريخية أو جغرافية، أو غيرها، وربطها بما تبقى من الآثار المحفوظة في قصر الحمراء بمدينة غرناطة، والمتاحف العالمية التي لا زالت تحوز بعضا من هذه الملابس على الأقل في شكل مجسمات، وتماثيل من الشمع، وذلك لتوضيح الصورة وتقريبها أكثر ووضعها سائغة بين يدي المتخصصين. وقد توصلنا إلى وضع نموذج أمثل لملابس هذا السلطان بناء على ما قدمناه من أراء مسنودة بالوثائق الأثرية المتاحة. وهكذا أصبحت ملابس آخر السلاطين المسلمين في الأندلس واضحة المعالم بعدما كانت مجهولة، ومتفرقة هنا، وهناك بعيدا عن متناول الدارسين.

الكلمات المفتاحية : ملابس، أبوعبديل، غرناطة، طيلسان، مرلوطة.

Abstract :

There is no doubt that the sultans 'clothes are of great importance in studying the history and effects of the Arab-Islamic civilization and the progress it has reached in terms of the political, economic, and social situation of stability or turmoil in the tiles of these sultans who own these clothes. On this basis, this study came to shed light on the clothes of the last sultans of Islam in Spain, Muhammad bin Ali bin Saad, and to highlight the continuation of the Arab-Islamic style with Levantine origins that came with the early conquerors. It is a new study in its section because the study of clothes in general, and the clothes of the Nasrid Sultan in particular, did not receive the attention of researchers due to the scarcity of scientific material, and its dispersion in the stomachs of historical and literary works, on the one hand. There is also a conflict of clothing terminology and the poverty of Arabic dictionaries on the other hand. We have tried to avoid this critical deficiency by collecting all that is related to the clothes of the Nasrid Sultan from references made in his contemporary texts, whether historical, geographical, or other, and linking them with the remaining monuments preserved in the Alhambra in Granada, and the international museums that are still She holds at least some of these clothes in the form of figures, and statues of wax, in order to clarify the image and bring it closer and put it in the hands of specialists. We have come to develop an optimal model for this sultan's clothes based on the opinions we presented that are supported by the available archaeological documents. Thus, the clothes of the last Muslim sultans in Andalusia became clear after they were unknown, and scattered here and there, out of reach of scholars.

Keys words : Clothes, Boabdil, Granada, Taylasan, Marlota.

مقدمة:

يتناول هذا المقال ملابس آخر سلاطين بني نصر - بني الأحمر - في مدينة غرناطة محمد بن علي بن سعد، المعروف عند جمهرة المؤرخين بالمشؤوم، وقد أطلق عليه ذلك النعت لأنه كان يردد: " لقد كتب في لوح القدر أن أكون مشئوم الطالع، وأن يكون زوال هذه المملكة على يدي" (لين بول، 2018، 193). علا نجمه في الأفق خلال النصف الثاني من القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي، وارتبط ذكره باللحظات الأخيرة للوجود الإسلامي في شبه جزيرة إيبيريا، وفقدان آخر معقل من معاقل الإسلام في إسبانيا. تدرس هذه الملابس على أنها مظهرا حضاريا ومرآة عاكسة للأوضاع السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والدينية. وتكمن أهمية هذه الدراسة التاريخية، والأثرية في إماطة اللثام عن جانب مظلم من جوانب المخلفات الحضارية الملموسة، والمعبرة في الوقت ذاته عما بلغته الأزياء المتعلقة بالسلطان في دولة بني الأحمر من تطور. وهذا دون شك لا يتأتى إلا باستقراء النصوص التاريخية المتاحة قراءة واقتباسا، واستنباط ما يمكن استنباطه من معلومات مبعثرة في بطون المصنفات على اختلافها ما أمكننا ذلك . رغم اقتضابها، وشحها، وصعوبة التعرف على طبيعة المصطلحات ومدلولاتها المتعلقة بالملابس لبعد الشقة الزمنية، وافتقار المكتبة العربية إلى المعاجم المتخصصة، واختلاف الملبوسات ذاتها شكلا، وصنعا، ووظيفة، وتنوع مسمياتها وتضاربها أحيانا. إضافة إلى معاينة اللقى، والوثائق الأثرية المتبقية سواء المحفوظة في المتاحف الإسبانية، أو تلك التي أسعفتنا بها الرسومات الموجودة في سقف قاعة الملوك في قصر الحمراء بمدينة غرناطة. وهي شاهدة عيان على طبيعة تلك الملابس. الأمر الذي يجمع عليه ثلة معدودة من الباحثين في مجال تاريخ الأزياء ، وفي مقدمتهم مؤرخ الفن الإسلامي جورج مارسيه صاحب كتاب اللباس الإسلامي، مؤكدا على أنها تعود إلى هذه الفترة الزمنية التي نحن بصدد دراستها (Marçais, 1930,15).

وهذه الدراسة مهمة لاعتبارين أولا كونها لبنة جديدة في بابها ، و ثانيا لأنها حلقة وصل في سلسلة الأبحاث المعدودة. كما أنها مساهمة متواضعة لإثراء المكتبة العربية التي تفتقر لمثل هذه الدراسات ذات الصلة الوثيقة بتراثنا المادي التليد.كما ينبغي أن نشير في هذا الصدد إلى أن دراسة ملابس السلطان النصري محمد بن علي بن سعد تعتبر إضافة إلى ما قامت به الباحثة الفرنسية راشيل آريه، وسد ثغرة في هذا الباب، وتصحيح أخطاء، وتقويم الاعوجاج الذي وقعت فيه هذه الأخيرة بشأن توصيفها الملابس الإسلامية في بلاط غرناطة تحت حكم بني نصر. فالسؤال المطروح على بساط النقاش كيف نجمع شتات النصوص التاريخية المتفرقة في المصادر، ونرتبها ترتيبا زمنيا، ونستفيد منها لضبط أسماء هذه الملابس في فترة أبي عبد الله هذا؟ وما هو الجديد فيها، وما هي الطرافة في الموضوع؟ وكيف السبيل لتوصيف هذه الملبوسات توصيفا يخضع للمنهج العلمي استنادا إلى الوثائق الأثرية المرفقة ؟ وهل يقوم

ذلك على أساس الشكل، والتصميم، والصناعة أم على حسب وظيفتها ؟ وقبل الإجابة عن هذه الأسئلة، لزمنا أن نذكر شيئا من ترجمة السلطان المحتفى به في هذا المقال المتاع فيما يلي :

أولا_ ملامح من ترجمة السلطان محمد بن علي بن سعد:

1_ مولده ونسبه:

صمتت المصادر التاريخية العربية التي استعنا بها عن ذكر سنة مولد السلطان أبي عبد الله الثاني عشر صاحب هذه الوريقات، إلا أننا وجدنا ضالتنا ناقصة في بعض النصوص اللاتينية التي أشكل عليها هي الأخرى أمر تحديد تلك السنة، إذ أمدتنا بتواريخ تراوحت بين الفترات الممتدة ما بين(811ه/ 1452م)، و (818ه/ 1459م)، أو (819ه/ 1460م). وكيفما كان الحال بهذا الخصوص فالأكيد أن تاريخ ولادته بقي مجهولا، وما قيل بشأنه لا يعدو كونه رجما بالغيب. غير أن من ترجم لحياته من النسابة أجمع على أن مسقط رأسه كان مدينة غرناطة.

هو السلطان الملقب بمحمد الثاني عشر بن أبي الحسن علي بن سعد الذي يعرف باسم أبي عبد الله " بو أبديل " (Boabdil)، أو الصغير (el Chico) تمييزا له عن عمه أبي عبد الله الحادي عشر المعروف بالزغل، أي الباسل الشجاع كما جاء في النصوص الأجنبية (حسين مؤنس، 1992، 454). وفي النصوص العربية يذكر باسم المشؤوم، والزغيبي أي الشقي، وعاثر الحظ، والضعيف. تزوج والده أبو الحسن على ابنة عمه، وزوجته عائشة الحرة زوجة نصرانية تدعى إيزابيلا فلما أسلمت أطلق عليها اسم ثريا، وكان يؤثرها على عائشة حتى أنه قدم أحد أولادها لولاية العهد، فاشتعلت الغيرة في صدر عائشة وهربت من القصر ومعها أولادها وشجعها الشعب وبايع ولدها أبا عبد الله. واحتدم الصراع بين الأب، وابنه حتى رجحت الكفة لهذا الأخير بمساعدة ملك قشتالة. يعتبر آخر الحكام المسلمين من عائلة بني الأحمر التي حكمت في مدينة غرناطة بالأندلس في الفترة ما بين (635ه- 897ه/ 1238 -1492م)، ولا شك أنه حفيد مؤسس الدولة النصرية الغالب بالله محمد بن يوسف بن نصر، والذي تتصل أرومته بابن محمد بن أحمد بن محمد بن خميس بن نصر بن قيس الخزرجي الأنصاري بن ولد سعد بن عبادة سيد أنصار النبي محمد صلى الله عليه وسلم على أغلب أقوال الرواة (ابن الخطيب، 1347، 30). وينتهي أصلهم جميعا إلى فرع من خثعم، من أنمار، من كهلان، من القحطانية القبائل المعروفة في شبه الجزيرة العربية.

2_ نخب من أخباره:

تولى حكم غرناطة أثناء ولايته الأولى في الفترة الممتدة ما بين(887-888ه / 1482-1483 م)

وقد خاض الحرب ضد قشتالة فانتصر عليها (لين بول، 1968، 36). ثم جهز الجيش واتجه إلى قرطبة وانتصر في عدة وقائع على النصارى المجاورين للملكته إلا أنه وقع في الأسر في معركة عند قلعة اللسانة جنوب شرق قرطبة، وتولى والده أبو الحسن علي الحكم بدلا منه إثر ذلك في(888- 890 ه /

1483- 1485 م)، ثم أفرج عنه بعد توقيع هدنة لصالح قشتالة. وحكم عمه أبو عبد الله الزغل في سنتي(890 – 892 ه / 1485 – 1487 م). ثم رجع أبو عبد الله الصغير مرة أخرى إلى عرشه (892 – 897 ه / 1487 – 1491 م) (السامرائي، 2000، 300، 301). وتجدر الإشارة أنه حدثت فتن وقلاقل بين هذا الأخير وعمه بعد انهزام أبي الحسن نتيجة الأطماع، والمطامح الشخصية التي طوحت بالبلاد في حرب أهلية انتهت بتقسيم مملكة غرناطة بين العم وابن أخيه. شرع فرناندو ملك قشتالة إثر هذه الفرقة التي ذهبت بريح بني نصر إلى ضرب حصار خانق على بعض المدن الأندلسية للنيل منها، وتخريب ما حول غرناطة من دساكر، وقرى تمهيدا لاستردادها واستمر ذلك قرابة سبعة أشهر أكل الناس فيها بعضهم بعضا من شدة المسغبة. وأثناء هذه الأحداث عقد الزغل شقيق أبي الحسن اتفاقية مع ملك قشتالة سنة(895 ه / 1489) رحل بعدها إلى تلمسان حاضرة بني زيان بالمغرب الأوسط وتوفي هناك غريبا، ودفن بها (بن شنهو، 1975، 271). أما أبو عبد الله الصغير آخر سلاطين دولة الإسلام في شبه جزيرة إبيريا فانتقل إلى قرية أندرش من قرى البشرات يجر أذيال الخيبة وراءه إذ أقام بها مع عياله، وخاصته ينتظر ما يؤمر به بعد التوقيع على معاهدة التسليم التي بلغت شروطها سبعا وستين شرطا (الناصري، ج4، 1955، 104). وكان ذلك في 21 محرم (897 ه/ 1491 م) مع ملكي قشتالة وأرغون، ثم نزل مليلية من ريف المغرب حاملا معه ما قل وزنه وغلا ثمنه من الأموال، والمجوهرات قدمها له وزيره يوسف بن كماشة ذخرا لمقدم الأيام. وارتحل بعد ذلك إلى مدينة فاس حاضرة بني مرين، وهي يومئذ تحت حكم السلطان مولاي أحمد.حيث كان يعيش هو وأبناؤه بالاستجداء وسؤال المحسنين إلى حين وفاته بها بتاريخ (933ه / 1527م). ودفن بإزاء المصلى خارج باب الشريعة، وخلَف ولدين اسم أحدهما يوسف والآخر محمد (البعلبكي، 1992، 44). وينظر (الزركلي، ج6، 2002، 290).

ثانيا_ ألبسة الرأس:

1_ العمامة:

يذكر ابن سيدة في المخصص بأن العمامة كل ما يلاث على الرأس تكويرا ، وقد عمم بها، واعتم وإنه لحسن العمة، وقد عممته، وقد كارها كورا وكورها (ابن سيدة،ج4، 2005، 82).

ويضيف المقري في الشأن ذاته:

ما لف فوق الرأس كالعصابة * * * سمي العمامة ذوو الإصابة

وزاد في القاموس نحو المغفر * * * وهو كلام صبحه قد أسفر

يفهم من هذا الكلام على أن العمامة (Turban) عبارة عن قطعة قماش مهما كان نوعها، أو شكلها، أو لونها تلف حول الرأس. (المقري، ورقة، 100). والعصابة هنا بكسر العين تدل على العمامة والجمع لها

عصائب، والعصابة كل ما يعصب به الرأس، وقد اعتصب بالتاج والعمامة. والعصابة كل ما يلف به الرأس ويدار عليه قليلا، فإن زاد فعمامة. وهي من لباس الرأس عند العرب، وهم يطلقون هذه الكلمة على قطعة القماش التي تلف حول الرأس وحدها، أو قطعة القماش التي تلف عدة لفات حول الطاقية، والجمع عمائم، وعمام. وقيل أنها جنة في الحرب، ومكنة من الحر، ومدفأة من القر، ووقار في الندى، وواقية من الأحداث، وزيادة في القامة (سالم، 1995، 163). ويذكر المقري أثر لبس العمامة في الأندلس في القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي: " وأما زي أهل الأندلس فالغالب عليهم ترك العمائم، لا سيما في شرق الأندلس فإن أهل غربها لا تكاد ترى فيهم قاضيا ولا فقيها مشار إليه إلا وهو بعمامة وقد تسامحوا بشرقها في ذلك ولقد رأيت عزيز بن خطاب أكبر عالم بمرسية ، حضرة السلطان في ذلك الأوان وإليه الإشارة وقد خطب له بالملك في تلك الجهة، وهو حاسر الرأس... وأما الأجناد وسائر الناس فقليل منهم من تراه بعمة في شرق منها أو في غرب. وابن هود الذي ملك الأندلس في عصرنا رأيته في جميع أحواله ببلاد الأندلس وهو دون عمامة، وكذلك ابن الأحمر الذي معظم الأندلس الآن في يده". (المقري، ج1، 1988، 222) وكلامه يدل على أن الغالب على أهل شرق الأندلس ترك العمائم تأثرا بالنصارى المجاورين لهم، على حين لا ترى في غرب الأندلس قاضيا ولا فقيها مشارا إليه بالبنان من علية القوم إلا وهو بعمامة. والذؤابة لا يرخيها إلا العالم، ولا يصرفونها بين الأكتاف، وإنما يسدلونها من تحت الأذن اليسرى. يساند هذا الرأي ابن فضل الله العمري في كتابه مسالك الأبصار حيث يقول: " وأهل الأندلس لا يتعممون بل يتعهدون شعورهم بالتنظيف والحناء ما لم يغلب الشيب....والمتعمم فيهم قليل" (العمري، 2010 ، ج4، 121). ومهما حصل الاتفاق بين هذين النصين بشأن ترك العمامة في شرق الأندلس، فهو في نظرنا بخلاف ما تؤكده رسومات سلاطين بني الأحمر في قاعة الملوك بقصر الحمراء في غرناطة، وهم يعتمرون العمائم بالجملة. مضاف إليها رسومات جدارية أخرى عثر عليها في إحدى الحفريات في المدينة، وهذه الرسومات معاصرة لحكم أبي عبد الله. وهي تمثل الملابس الموروثة عن الدولة الأموية بقرطبة سليلة الطرز الفنية الدمشقية (Jouin, 1934, 44). ولا يعتورها أدنى شك أنها ترجع إلى القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي، وهي من عمل الرسام (Van Eyck) الذي زار غرناطة سنة(787ه/ 1428م)، إلا أن هناك من أرجع هذه الرسومات إلى الرسام (Roger Van Der Weyden) الذي توفي في بروكسيل سنة(843ه/ 1484م) (Vidal, 1914, 119)، و (Arié , 1965, 246).

ويلاحظ من خلال تحليل هذه الرسومات أن هؤلاء السلاطين لبسوا العمائم ذات الأشكال المختلفة، منها ما يغطي الرأس، ومنها ما هو مستدير، ومنها ما هو مخروطي، وهذا الشكل الأخير استعمل في عصر

أبي عبد الله. (أبو دياك، 1987، 142) وذلك بالإرخاء والتحنيك، و إدارة العذبة من أسفل الحنك، والذقن وهذا ما ذكره المقري في زهر الكمامة بقوله (المقري، ورقة 101-104):

والأخذ باليمين وامتثال ما * * * في صفة التعميم يروي العلما

عن سنة حازت علو المرتبة * * * من التحنك وفعل العذبة

والذؤابة لا يرخيها إلا عالم، ولا يصرفونها بين الأكتاف، وإنما يسدلونها من تحت الأذن اليسرى. ولا ريب أن هذه العمامة التي استعملها ابن الأحمر خاصة بزي أهل الأندلس، وهي تختلف عن مثيلاتها في بلاد المشرق لأنهم لم يستحسنوا إلا أوضاعهم ولم يعتادوا على ما سواها (المقري،ج1، 1988، 223). وتذكر الباحثة يديدا ستيلمان

بأن العمامة ظلت غطاء الرأس السائد، والمفضل في بلاط بني نصر إلى غاية إجلاء أبي عبد الله عن مدينة غرناطة، وسقوطها في يد النصارى (Stillman, 2003, 91-92). (ينظر الصورة رقم: 01)

2_ الطيلسان:

لفظة فارسية معربة، وأصلها تالشان، والطيلسان (Taylasan) في العربية ضرب من الأكسية والجمع طيالس، وطيالسة. ويقال له في بعض اللغات طيلس (ابن سيدة، ج4، 2005، 78-79). وهو ضرب من الملابس مدور أخضر لا أسفل له. لحمته أو سداه من الصوف يلقى على الكتف مثل الوشاح، ويحيط بالبدن خال من الصنعة كالتفصيل، والخياطة (رجب، 2002، 306 - 307). وهناك من أشار إلى الطيلسان على أنه ضرب من اللباس الخارجي، وهو نوع بسيط من الخمار يطرح على الرأس، والكتفين، أو أحيانا يلقى على الكتفين فقط. وشكله مربع يجعل على الرأس فوق العمامة، أو القلنسوة، ويغطى به أكثر الوجه ثم يدار طرفان منه من تحتك الحنك إلى أن يحيط بالرقبة ثم يلتقيان على الكتفين، أما طرفاه الآخران فإنهما يتدليان على الظهر (العبيدي، 1980، 269). ويظهر أن هذا اللباس كان يعطى خلعة لأمير الجيوش في دولة المماليك المعاصرة لدولة بني نصر. وفي الأندلس كان الطيلسان معروفا على وجه الإجمال وشائع الاستعمال بين الكبراء وعند عامة الشعب، وكان يرتدى فوق الكتفين ولم يكن يضعه على الرأس إلا شيوخ المشايخ (دوزي، 1971، 81-82). ويضيف العمري إلى هذا أن الأندلسيين يتطيلسون إلا العامة فيلقون الطيلسان على الكتف أو الكتفين مطويا طيا ظريفا. (العمري، 2010، ج4، 121)

وهو على أشكال منها المدور، ومنها المثلث، والمربع، والمسدول. والنوع الأخر هو الطيلسان المقور ويختلف عن سابقه في كونه يوضع على الرأس ويرسل طرفاه على الصدر من دون أن يدار من تحت الذقن، ويلف حول الرقبة، وطرفاه المكفوفين يرسلا من وراء الظهر، وقد عد هذا النوع مكروها على أساس أنه من شعار اليهود. وقد ألف جلال الدين السيوطي في هذا الأمر كتابا سماه: " الأحاديث

الحسان في فضل الطيلسان "، من أجل الرد على أولئك الذين قالوا ببدعة ارتداء هذا الكساء عند المسلمين للسبب الذي ذكرناه قبل حين، خاصة لما انتقد الحنابلة والمالكية أصحاب التقنع بالطيلسان (Azari, 1976, 110). لقول أحد الشعراء:

ليس فيها مروءة للسافرين * * * غير هذا القناع بالطيلسان

ولا تجد في خواص الأندلس وأكثر عوامهم من يمشي دون طيلسان، إلا أنه لا يضعه على رأسه منهم إلا الأشياخ المعظمون. وغفائر الصوف كثيرا ما يلبسونها حمرا وخضرا. والصفر مخصوصة باليهود (المقري، ج1، 1988، 223). (ينظر الصورة رقم: 02)

3_ الشاشية:

يخبرنا العلامة محمد بن أبي شنب أن كلمة الشاشية (Chachiyya ou Chachia) أصلها يرجع إلى مدينة شاش التي تقع فيما وراء النهر بالهند. والشاش هو نسيج رقيق من القطن، وجمعها شاشات، وشواشي. ويقال لها أيضا القلانس الشاشية، أي الطربوش الذي يلف عليه الشاش ليصبح عمامة. وهي من ألبسة الرأس وتدعى أيضا كالوتة (Calotte) تتخذ من الصوف الرقيق، أو اللباد، أو القطيفة، وفي الغالب تكون قرمزية اللون. ويبدو أنها من لباس الترك، وتسمى الطاقية (Ben Cheneb, 1907, 55-56). وهي ضرب من الطرابيش الحمراء لها شرابة صغيرة، كانت منتشرة في الأندلس زمن السلطان أبي عبد الله. ومن هناك تم إدخالها إلى دول شمال إفريقيا من طرف فلول المسلمين الفارين من ضغط محاكم التفتيش الرهيبة. وفي المغرب طاقية من الصوف الأحمر مرتفعة قليلا، والمتخذة من أرجوان طليطلة تلبس بدل القبعات وتعرف هنالك باسم الفاسية (Le Fez). وتشهد صورة زيتية نصفية لأبي عبد الله محفوظة في متحف العريف بمدينة غرناطة يبدو فيها شابا وسيما يلبس ثوبا من القطيفة السوداء وعلى رأسه شاشية سوداء من القطيفة لوحدها مكشوفة شأنه في ذلك شأن الناس في إسبانيا الذين يلبسونها دون وضع أي شيء حولها، ولها من المواصفات ما ذكرنا قبل حين. (ينظر الصورة رقم: 03)

4_ الخوذة:

يذكر ابن هذيل الأندلسي أن من أسماء الخوذة بيضة لأنها تشبه البيضة في شكلها، ويقال لها تركة، وتريكة ، وربيعة، وخيضعة، أما في الجمع فيقال خوذ، وترائك. وما صنع للرأس من حديد، أو فولاذ منقور فهي بيضة، وقونسها إشراف مقدمتها، ودائرتها مؤخرها (ابن هذيل، 2010، 288). وهي من ملحقات الدرع تجعل لها بطانة من المواد اللينة كالقماش، والقطن، أو من الإسفنج ضيق الأبخاش أي المسامات لأن ذلك يمنع تأثير الضرب القوي إذا نزل على الخوذة، ويمنع الصمم من تأثير قوة الضرب والحكمة في هذا أن كثرة البخوش التي في الإسفنج تفرق مادة الضرب. وهي مستديرة باستدارة الرأس ولها في الغالب مؤخر من الزرد المتصل بها، يطرح على ظهر لابسها فيقوم مقام المغفر، وهي تنتهي من أعلاها

بقمة مدببة، لتنبوا السيوف عنها إذا صادفتها وتمنع من تأثيرها، وليمكن نزعها، ولبسها (ابن منكلي، 1983 ، 338).

وتوجد في المتاحف العالمية ثلاث خوذ مما ترك السلطان أبي عبد الله لازالت تحتفظ بكامل أشكالها، وألوانها الزاهية، وزخارفها البراقة، توجد في حالة حفظ ممتازة. فالأولى منها بيضة من الحديد المكفت بالفضة، والمرصع بالذهب وهي من النوع المعروف عند الأوروبيين باسم (Salade). و ليس بالأمر العجيب أن تكون بتلك الصورة لوفرة سحالة الذهب الخالص الذي يلتقط من نهر حدارة الذي يشق مدينة غرناطة (الحموي، ج4، 1993، 195)، محفوظة بمتحف الفن المتروبوليتان (Métropolitain) في مدينة نيويورك الأمريكية تحت رقم الجرد: 1983413. (ينظر الصورة رقم: 04) أما الثانية فهي عبارة عن القرقل، وهو قناع مصفح ساتر للوجه له منافذ ينظر منها، ومنافذ يتنفس منها بحيث لا يظهر منه إلا عينا السلطان. يسمى بالفرنسية (Bacinet) ويفتقر إلى واقية الأنف، ويتخذ الشكل الكامل للرأس وهو مؤلف من صفائح الحديد. استعمله الأسبان في حروب الاسترداد، واسترجاع غرناطة (إيرفينج، 1988، 445) . ويظهر أن أبا عبد الله استعمله في تحركاته العسكرية محاكاة لملوك النصارى المجاورين لمملكته. وقد احتفظ لنا متحف الدروع الملكية (Royal armoury of Madrid) بمدينة مدريد بنموذج رائع لهذا النوع من الخوذ. (ينظر الصورة رقم: 05). والخوذة الثالثة عبارة عن البيضة ذات القونس، وهي مستديرة حول الرأس مع وجود فتحة أمامية من أعلى الجبهة إلى أسفل الذقن. ويلاحظ بأنها مكفتة بخيوط الذهب. (ينظر الصورة رقم: 06)

ثالثا_ ألبسة البدن:

1_ السروال:

كلمة سروال غير عربية مشتقة من الفارسية، وأصلها شلوار، وجمعها سراويل. وكانت مستعملة منذ العهود الإسلامية الأولى، وظلت شائعة الاستعمال في الأندلس. وهي من الألبسة المشتركة بين النساء، والرجال. ويقال إن الأسبان أخذوا الكلمة عن العرب وأطلقوا عليها (zaraguelle). وشكل السروال يتألف من حجرة وساقين فضفاضين. ووظيفتها ستر أطراف الجسم السفلية حتى القدمين، وتكاد تلتصق بالساقين. وهي إما مفصلة، أو مخيطة، ومنها سراويل أسماط، غير محشوة، وسراويل مخرجفة، ومفرسخة أي واسعة (ابن سيدة، ج4، 2005، 83). ويلاحظ من المخلفات، والوثائق الأثرية التي استعنا بها أن السلطان النصري لبس السروال كغيره من أهل الأندلس.

2_ الجبة:

رداء جلب من بلاد الشام، وهو ثوب رجالي مفتوح الأمام، ضيق الأكمام يبطن أحيانا بالقطن في فصل الشتاء ويلبس تحت العباءة، والمرلوطة، والقباء. وتتخذ الجبة من الحرير اللبد، وكانت معروفة في

الأندلس، وقد أطلق عليها الأسبان (Aljuba)، وكان أبو عبد الله استعملها على عادة السلاطين في بلاط غرناطة كما تقتضيه المراسيم، وهي من دون شك حمراء اللون على حسب شعار الدولة النصرية الذي تميزت به. بحيث نجدها في ألويتهم وثيابهم وزخارفهم وهذا يتناسب مع لقب العائلة، ومع قصر الحمراء ذاته، وقبابهم بل حتى مع لون الورق الذي يكتبون عليه رسائلهم السلطانية. وهو اللون الذي ورثوه عن بني أمية بقرطبة، وهؤلاء أتوا به من دمشق (Dhina, 1984, 101-102). ويفهم من نص المقري أن الجبة كانت شائعة الاستعمال في الأندلس عند حديثه عن علي بن نافع المعروف بزرياب المغني الشهير الذي وضع قواعد بداية لبس الثياب لسكان الأندلس فيكون ارتداؤهم الثياب البيضاء، وخلعهم للملون من نهاية شهر يونية الشمسي، فيلبسونه إلى أول شهر أكتوبر منها ثلاثة أشهر متوالية، ويلبسون بقية السنة الثياب الملونة. ويرى أن يلبسوا في الفصل الذي بين الحر والبرد المسمى عندهم الربيع من مصبغهم جباب الخز، والملحم، والمحرر، والدراريع التي لا بطائن لها لقربها من لطف ثياب البياض الظهائر التي ينتقلون إليها لخفتها، وشبهها بالمحاشي، أي ثياب العامة. ورأى أيضا أن يلبسوا في آخر الصيف وعند أول الخريف المحاشي المروية والثياب المصمتة، وما جاء على نحوها من خفائف الثياب الملونة ذوات الحشو، والبطائن الكثيفة، وذلك في الشتاء إذ ينتقلوا إلى أثخن منها من الملونات حين اشتداد البرد، ويستظهرون من تحتها إذا احتاجوا إلى صنوف الفراء (المقري، ج3، 1988، 128). وهي ولا شك في اعتقادنا التقاليد الراسخة التي بقيت في بلاط الحمراء زمن سلاطين بني نصر، من أولهم إلى آخرهم .

رابعا _ الألبسة الخارجية:

1- البرنس:

تفتقد المعاجم والقواميس العربية في العصر الإسلامي إلى تعريف دقيق لكلمة البرنس، لأن أصلها ببساطة لاتيني، وهي حسب دوزي تعني قلنسوة طويلة، أو كل ثوب رأسه منه، دراعة كان، أو جبة، أو ممطرا (دوزي، 1971، 47). وهو من الملابس الخارجية للبدن انتقل إلى البلاد العربية عن طريق الاحتلال الروماني، حيث استعمل الرجال، والنساء، والأطفال الرومان نوعا وحيدا من الثياب يشبه إلى حد بعيد البرنس يطلق عليه الطوجا (La toge) إلا أنه فضفاض، ويفتقر إلى غطاء الرأس (Beaulieu, 1951, 57). والبرنس كان من ألبسة اليهود، وأطلق على النوع الذي يلبسونه اسم براطيل. ويقال أيضا إن كلمة البرنس، أو البرنوس الذي استعمله الأسبان باسم (Albornoz) وهو عندهم معطف مقفل مزود بقبعة، ويلبس أثناء السفر. وهو مصنوع من قماش لا ينفذ الماء فيه. و هو في الأزمنة القديمة طاقية، إلا أنها تشير إشارة في العصور الحديثة إلى معطف ضخم له قلنسوة. كما أنه يعتبر من لباس الشرف يرتدى من قبل السلاطين والأمراء، ويعد من الخلع التي كانت تمنح هدايا

للشخصيات المرموقة في بلاط غرناطة. ينسج من الصوف، أو الوبر، أو اللباد، وتطرز حاشيته بخيوط الذهب. ويظهر أن السلطان أبي عبد الله لم يخرج عن تقاليد لباس البرنس الذي ارتداه السلطان المريني، والزياني، وغيرهما من القادة والجند في هذه المرحلة. فلا غنى لأحد عنه لأهميته التاريخية في المناسبات والاحتفالات الرسمية، والحياة اليومية (بن قربة، 2000، 54).

2_ المرلوطة:

ثوب رجالي خارجي من مكملات ملابس التباهي، والتفاخر عند الفرسان في دول الغرب الإسلامي، ولدى المماليك في المشرق للفترة محل الدرس. وتسمى ملوطة، وجمعها ملاليط، وأصلها كما يفهم من المعاجم إغريقي (Μάρλατα) انتقلت إلى البلاد العربية عن طريق أقباط مصر، وقد ذكرت عند هؤلاء بملوتة، ومعنى ملوتة يدل على الجبة نفسها. كان يرتديها الفرسان والسيدات المغاربة في معظم الأحيان وهي مثل ملوطة زركش التي كان سلطان غرناطة يلبسها. وتجدر الإشارة هنا أن الملك الإسباني فيليب الثاني حرم على النساء العربيات ارتداء الملاليط بعد سقوط غرناطة. والكلمة مازلت مستعملة في إسبانيا، والثوب كذلك مستعمل في مالطا (دوزي، 1971، 200). وهي تشبه إلى حد بعيد القفطان الذي يرتديه المغاربة، ويغلق من فوق إلى تحت مثل مرلوطة السلطان النصري، التي شددت أزرارها المجدولة من الخيوط الذهبية إلى ما يقابلها من عرا متناظرة، وطرزت ردنا الكمين كذلك بخيوط الذهب (Besancenot, 1988, 140). كما يراد بها اللباس الفوقاني الواسع، ويقال أن لباس المماليك التحتاني يدعى مرلوتة وله كمان مفرطان في السعة، ويذكر ماير أن العباءة العادية الخاصة بأمير عظيم في العصر المملوكي الشركسي المتأخر هي الملوطة (Maluta) وهي عبارة عن رداء فوقاني له ياقة (ماير، 1972، 45). وهذا الثوب كان شائعا في الأندلس. ومن المؤكد حسب بعض الوثائق التي نشرها الباحث الإسباني لويس سيكو دي لوثينا في صحيفة الدراسات الإسلامية بمدريد أن المرلوطة كانت تباع في أسواق غرناطة بمبلغ اثنين وعشرين دينارا ، وهذا دليل على ارتفاع قيمتها على أساس أنها ثوب فاخر لا يليق إلا بأصحاب المكانة المرموقة في المجتمع (لوثينا، 1956، 177).

كما اختصت بصناعتها مدينة قشتالة وتفننت في ذلك، وهي ضرب من الوشي المتخذ من المخمل الفاخر المطرز بالخيوط المموهة بالذهب، وكانت تصمم أيضا من المرط، والحرير الأملس ذي اللون الأحمر الذي هو شعار دولة بني نصر (Ricard, 1951, 134). وقد تصنع من الأقمشة التي كان الأوروبيون يعرفونها باسم (grenadines) اشتقت من غرناطة. وهذا التوصيف المقتضب الذي ذكرناه قبل حين ينطبق على مرلوطة السلطان محمد بن علي بن سعد المحفوظة بمتحف (Museo del Ejército) بمدينة طليطلة الإسبانية (Toledo) والمسجلة تحت رقم الجرد: (ME CE 24702) ، (ينظر الصورة رقم:

). وتجدر الإشارة أنها صنعت من نسيج غرناطة المعروف بطراز الحمراء وتتكون زخارفها من أشرطة متشابكة، وزخارف نباتية بألون زاهية (ديماند، 1954، 273).

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا أن هذه المرلوطة تعد نوعا من الإشكرلاط المشتق من الإسبانية (Escarlata) بمعنى قرمزي، وهو نوع من الجوخ، لونه قرمزي وهو شائع الاستعمال عند الأندلسيين سواء كانوا نصارى أو مسلمين. ويذكر المقري في هذا السياق قوله : " وكثيرا ما يتزيا سلاطينهم – ومنهم أبو عبد الله – وأجنادهم بزي النصارى المجاورين لهم، فسلاحهم كسلاحهم، وأقبيتهم من الإشكرلاط وغيره كأقبيتهم، وكذلك أعلامهم وسروجهم" (المقري، ج1، 1988، 223). ولنا رأي يخالف ما ذهب إليه هذا الأخير بهذا الخصوص، لأن العكس هو الصحيح أي أن النصارى هم من كان يحاكي المسلمين في لباسهم،وزيهم ونحلتهم بدافع تفوق الحضارة العربية الإسلامية وتخلف هؤلاء والأدلة على ذلك كثيرة بشهادة الباحثين الغربيين أنفسهم لا يتسع المجال هنا للتحدث عنها حتى لا نخرج عن الموضوع. (ينظر الصورة رقم: 07)

خامسا_ ألبسة القدم:

1_ البابوج، والريحية:

البابوج، والبابوش كلمة فارسية معربة فالباء المشربة تعني رجل، وبوج لباس، أو غطاء والجمع بوابيج. ويقابله في اللغة العربية الخف، والران، وقيل البابوج لفظة تركية معربة تعني الخف وهي بهذا تعتبر من الألفاظ المشتركة بين الفارسية، والتركية. وفي الإسبانية يطلق عليها (Babuchas)، وهو حذاء مريح مصنوع من الحرير المزركش بالذهب والألماس، ويعني عند البدو نوعا من الخفاف المصنوعة من الجلد المراكشي الأصفر له آذان وزوائد وثقوب تمكن من ربطها بالأرجل. والبوابيج في بلاد المغرب تختلف عن تلك التي يستعملها البدو، وذلك بعدم وجود آذان وزوائد، وثقوب فيها. وبابوج، أو ريحية أبي عبد الله من النوع المغلق عند أصابع القدم، ومن خلف الكعب عكس الريحيات المفتوحة من وراء القدم.

أما الريحية وجمعها الرياحات فتذكر بالإسبانية باسم (Rihiyya, Escarpin et Peal, Bayahat) وهي نوع من البانتوفلات الحمراء. والنموذج الوحيد المتبقي من المداسات الذي استعنا به في هذه الدراسة هو حذاء السلطان أبي عبد الله المحفوظ في حالة جيدة بمتحف طليطلة (Museo del Ejército) تحت رقم الجرد: (24702 .02 : ME / CE)، مصمم من أنفر، وأجود أنواع الجلد الرفيع المعروف بالقرطبي – نسبة إلى مدينة قرطبة الشهيرة بصناعته – والذي لا يضاهيه أي نوع من أنواع الجلد في العالم كله (Clot, 2015, 381-382). (ينظر الصورة رقم: 08)

2_ الجزمة:

كلمة تركية معربة، وأصلها في العثمانية جيزمة، يطلق عليها الأوروبيون (Bottes)، وهي تعني حذاء طويل الساق وجمعها جزم. أما عند الأسبان فإنها ذكرت باسم (Polainas altas) ويرادفها في اللغة العربية النعل ذات الساق العالية التي تصل حد الركبة، وتعرف أيضا باسم الطماق (Tmeg)، وهي كلمة فارسية وتعني كيس طويل من القماش أو الجلد. كما أطلقت على جورب طويل من الجلد يكسو القدم، والساق، يلبس فوقه حذاء برقبة طويلة. وكان يعرف بساق الموزة لأنه يغطي القدمين والساقين، ويطلق عليها أيضا رانات. وكذلك تسمى المست (Mest) وتلبس عادة من طرف الفرسان، والخيالة.(Baghli, 1977, 18,22).

ونستشهد هنا بجزمة متبقية من تراث السلطان أبي عبد الله محفوظة في متحف (Museo del Ejército) بمدينة طليطلة بإسبانيا تحت رقم الجرد: (ME/ CE : 24702.03). وهي مصنوعة من جلد قرطبة الأحمر الفاخر، المعروف (Baquetilla) التي تتخلله خيوط الكتان على الحواشي مثل ما هو موضح في (الصورة رقم: 09).

خاتمة:

تبعا لما تقدم نستنتج بما لا يدع مجالا للشك أن ملابس محمد بن علي بن سعد آخر سلاطين بني نصر في غرناطة كانت مواكبة لروح العصر الذي عاش فيه ومعبرة عنه أحسن تعبير. كما هي امتداد منطقي، واستمرار تاريخي للملابس العربية الإسلامية المستعملة في بلاط الدولة الأموية بمدينة قرطبة منذ تأسيسها، وإلى غاية سقوطها. والتي كانت في الأساس إرثا حضاريا دمشقي محض جاء مع العرب الفاتحين من بلاد الشام ليستقر في الأندلس ويتطور مع الزمن هنالك. وبذلك تكون مقولة محاكاة السلطان النصري لملوك النصارى في زيهم ولباسهم التي وردت في بعض الكتب العربية وعلى رأسها نفح الطيب للمقري عارية من الصحة، وهذا برأينا تصحيح للخطأ الذي وقع فيه المؤرخون العرب منهم والأجانب الذين نقلوا عن هذا الأخير ما يتعلق بالملابس. ومهما يكن من شيء فإن طراز ملابس السطان محمد بن علي بن نصر لم ينتهي بإخراجه من غرناطة، بل انتقل إلى مدن شمال إفريقيا مع سكان الأندلس المطرودين من الفردوس المفقود وظل لفترات طويلة يشهد على الطابع العربي الإسلامي الذي طاف بلاد الدنيا مشرقا، ومغربا واستقر في الأندلس حتى أفولها.

المراجع:

ـ ابن الخطيب لسان الدين ، **اللمحة البدرية في الدولة النصرية**، صححه ووضع فهارسه ناشره محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، 1347.

ـ ابن سيدة أبي الحسن علي، **المخصص**، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

ـ ابن منكلي، محمد بن محمود، " **التدبيرات السلطانية في سياسة الصناعة الحربية** "، تحقيق صادق محمود الجميلي، نشر في مجلة المورد، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الجمهورية العراقية، 1983. ص ص، 319- 378.

ـ ابن هذيل عبد الرحمان، **تحفة الأنفس وشعار سكان الأندلس**، تحقيق عارف أحمد عبد الغني، ومحمود خلف البادي، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ودار كنان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010.

ـ أبو دياك صالح محمد، " **ألبسة المسلمين إبان سقوط غرناطة وتأثيرها على الزي المغربي** "، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد، 26، مجلد، 7، جامعة الكويت، 1987. ص ص، 136- 158.

ـ البعلبكي منير، **معجم أعلام المورد موسوعة تراجم لأشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من " موسوعة المورد "**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1992.

ـ الحموي ياقوت، **معجم البلدان**، ج4، دار صادر، بيروت، لبنان، 1993.

ـ الزركلي خير الدين، **الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**، ج6، ط 16، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2002.

ـ العبيدي صلاح حسين، **الملابس العربية في العصر العباسي الثاني من المصادر التاريخية والأثرية**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات رقم: 203، دار الرشيد للنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1980.

ـ العمري ابن فضل الله، **مسالك الأبصار في ممالك الأمصار**، ج4، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2010.

ـ المقري أحمد بن محمد، **أزهار الكمامة في شرف العمامة**، مخطوط محفوظ بالمكتبة الوطنية بالرباط ـ الخزانة العامة للكتب والوثائق سابقا ـ ضمن مجموع تحت رقم: 984/ د ، الميكروفيلم رقم: (4870)b56، الرباط، المملكة المغربية. ورقة من 96 إلى 103.

ـ المقري أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، حققه إحسان عباس، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988.

ـ الناصري أبو العباس أحمد، **كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الدولة المرينية**، القسم الثاني، ج4، تحقيق وتعليق جعفر الناصري، ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1955.

ـ بن شنهو عبد الحميد، " **أبو عبد الله آخر ملوك غرناطة دفين تلمسان أم فاس؟** "، مجلة الأصالة، العدد 26، السنة الرابعة، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، 1975.، ص ص، 270- 283.

_ بن قربة صالح، **مقدمة لدراسة الملابس المغربية – الأندلسية في العصر الإسلامي من خلال المصادر التاريخية والأثرية**، مجلة التاريخ العربي، العدد الرابع عشر، المغرب، 2000، ص ص، 43- 58.

_ دوزي رينهارت، **المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب**، ترجمة الدكتور أكرم فاضل، وزارة الإعلام بغداد، العراق، 1971.

_ ديماند م. س، **الفنون الإسلامية**، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة وتقديم أحمد فكري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1954.

_ رجب عبد الجواد إبراهيم، **المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث**، تقديم محمود فهمي حجازي، راجع المادة المغربية عبد الهادي التازي، دار الأفاق العربية، مصر، 2002.

_ سالم سحر السيد عبد العزيز، " **ملابس الرجال في الأندلس في العصر الإسلامي** "، صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، المجلد السابع والعشرون، مدريد، إسبانيا، 1995. ص ص، 159- 178.

_ لويس سيكو دي لوثينا، " **وثائق عربية غرناطية لم تنشر**"، صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، المجلد الرابع العدد 1-2، مدريد، سبانيا، 1956.، ص ص، 169- 181.

_ لين بول ستانلي، **طبقات سلاطين الإسلام**، ترجمه للفارسية عباس إقبال، ترجمه عن الفارسية مكي طاهر الكعبي، حققه وقابله علي البصري، دار منشورات البصري، بغداد، 1968.

_ لين بول ستانلي، **قصة العرب في إسبانيا**، ترجمة علي الجارم، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2018.

_ ماير ل. أ، **الملابس المملوكية**، ترجمة صالح الشيتي، مراجعة وتقديم عبد الرحمان فهمي محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

_ مؤنس حسين، **معالم تاريخ المغرب والأندلس**، دار الرشاد، القاهرة، 2004.

_ السامرائي خليل إبراهيم، ذنون طه عبد الواحد، ناطق صالح مطلوب: **تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2000.

_ Arazi Albert, " **Noms de vétements et vétements d'aprés Al- Ahadit Al-hisan Fi Fadl Al- taylasan d' Alsuyuti**", in Arabica, volume 23, fasc 2, brill, juin, 1976. Pp, 109-155.

_ Arié Rachel," **Quelques Remarques sur Le Costume des Musulmans d'Espagne au temps des Nasrides**", Arabica, tome 12, Fasc 3, brill, 1965. Pp, 244-261.

_ Baghli Ouahiba, **Chaussures Traditionnelles Algériennes**, s.n.e.d ., Alger, 1977.

_ Beaulieu Michèle, **Le Costume antique et Médiéval**, presses universitaires de France, collection. Que sais-je ? N° 501, P.U.F, Paris, 1951.

_ Ben Cheneb Mohammed, « **Origine du mot Chachyya** », revue africaine, volume 51, A. Jourdan Libraire – éditeur, Alger, 1907., Pp, 55-56.

_ Besancenot Jean, **Costumes du Maroc**, édisud, France, 1988.

_ Clot André, **L'Espagne Musulmane VIII° - XV° siècle**, éditions talantikit, Bejaïa, Algérie, 2015.

_ Atallah dhina : **Les états de L'occident musulman aux XIII° , XIV° , et XV° siècles, institutions gouvernementales et administratives**, office des publications universitaires, Alger, 1984.

_ Jouin Jeanne, « **Documents sur Le costume des Musulmans d'Espagne** », revue africaine, volume 75, A. Jourdan Libraire – éditeur, Alger, 1934., Pp 43-46.

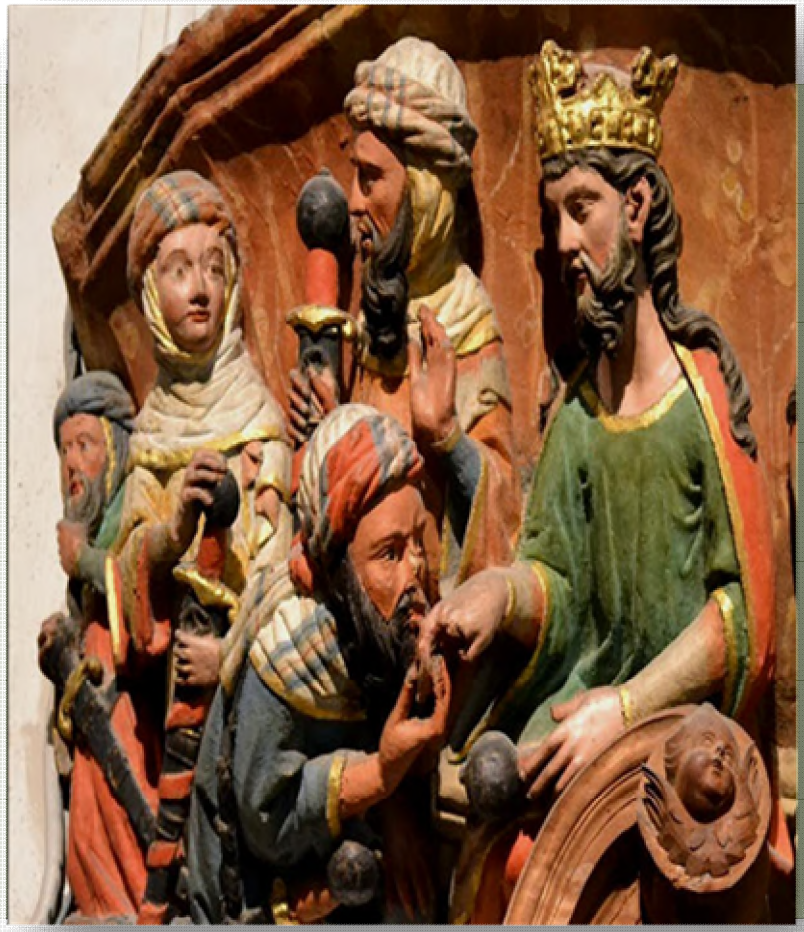
_ Marçais Georges , **Le costume musulman d'Alger**, Librairie Plon, Paris, 1930 .

_ Ricard Robert, « **Espagnol et Portugais « Marlota » recherches sur le vocabulaire du vêtement hispano- mauresque** », bulletin hispanique, volume 53 n° 2, France, 1951 . Pp, 131-156.

_ Stillman Kalfon Yadida, **Arab Dress from the dawn of Islam to modern times,** revised second edition, Brill, Leiden, Boston, 2003.

_ Vidal Edmond, « **Notes sur La peinture Arabe d'après Les Fresques de La Tour des dames dans L'Alhambra de Grenade** », revue Africaine, volume 58, A. Jourdan Libraire – éditeur, Alger, 1914. Pp, 118- 129.

الصورة رقم: 01 أبو عبد الله مرتديا العمامة، متحف الشمع بمدريد.



الصورة رقم: 02

أبو عبد الله يخني أمام فرديناند وعليه الطيلسان، منحوتة كاتدرائية سانتا كتالينا.

الصورة رقم: 03 شاشية أبي عبد الله.

الصورة رقم : 04 خوذة أبي عبد الله، النموذج الأول.

الصورة رقم: 05

قرقل أبي عبد الله، محفوظ في المتحف الملكي للدروع بمدريد.

الصورة رقم: 06 خوذة أبي عبد الله النموذج الثالث.

الصورة رقم: 07

مرلوطة أبي عبد الله، محفوظة في متحف طليطلة.

الصورة رقم: 08

ريحية أبي عبد الله، محفوظة بمتحف طليطلة.

الصورة رقم: 09

جزمة أبي عبد الله، محفوظة في متحف طليطلة.

الأدب من وجهة نظر حضارية: دراسة في أعمال غسان عبد الخالق

literature from a cultural point of view: a critical study of Ghassan ʿAbd al-works Khaliq's

د. شفيق طه النوباني
أستاذ مساعد- قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم – جامعة ظفار
البريد الإلكتروني: shafeeqro@yahoo.com

ملخص

تتناول هذه الدراسة مفهوم الأدب من وجهة نظر حضارية، أي من منطلق الخصوصية التي تبرز في الأدب عبر امتداده التاريخي نتيجة انتمائه لحضارة ما، حيث تبدو هذه الخصوصية من خلال القيم التي يرسخها النص الأدبي في تعامله مع الذات القومية ومع الآخر، وتتمثل مهمة النقد وفق هذا المفهوم في الكشف عن الملامح الثقافية في المنجز الأدبي، سواء أكان هذا المنجز يسعى إلى ترسيخ القيم الثقافية أم إلى خلخلتها.

وقد مثل الناقد غسان عبد الخالق نموذجا لهذا النهج في تناول الأدب، وسوف تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن هذا النهج ومرجعياته الفكرية والنقدية التي انطلق منها، سواء أكان ذلك على مستوى الدراسات النظرية أو على مستوى التطبيق. وقد تناول الباحث تجربة عبد الخالق النقدية من خلال ثلاثة محاور، تمثل أولها في التأطير الحضاري للظواهر الأدبية المتنوعة، وتمثل ثانيها في تناوله لثنائية الشرق والغرب من خلال أدب الرحلات وأدبيات الاستشراق، أما ثالثها فقد تناول مفهوم الحداثة وتمظهراتها في نقد عبد الخالق.

الكلمات المفتاحية: النقد الحضاري، النقد الثقافي، غسان عبد الخالق

Abstract

This research discusses the concept of literature through cultural point of view, that is to say the privacy that stand out in the literature, through its historical extension, as a result of belonging to a particular civilization. This privacy appears through the values, which the text seeks to stabilize in dealing with national entity and the other. According to this concept, the mission of criticism is about the detection the cultural features in the literary output whether it was seeking to stabilize cultural features or dislocating them.

Ghassan Abd al-Khaliq represents an example for this method in criticism. This research is seeking to reveal this method, and its intellectual and critical references that he based on, whether it was on the theoretical level or application level. The researcher investigate the critical experiment of Ghassan Abd al- Khaliq through three perspectives. First, he clarifies the cultural frame of the various literary phenomenon. Second, he sheds light on the duality between East and West based on the trips ethics and the orientalism literature. Finally, he discusses the concept of modernity according to Ghassan Abd al-khaliq.

Keywords: Cultural Criticism, Ghassan Abd al- Khaliq.

مقدمة

يكتسب الناقد أدواته النقدية من خلال خبرته في التعامل مع النصوص الأدبية فضلا عن ثقافته في المجالات المتنوعة، بل إن المناهج النقدية على اختلاف توجهاتها ما هي إلا حصيلة متبنيها من النقاد الذين تأثروا باتجاهات فلسفية معينة أو بتغيرات اجتماعية وتاريخية. وعلى الرغم من ميل ناقد أو آخر إلى اتجاه نقدي معين سنجد أن لكل ناقد توجهه وأدواته التي تميزه عن آخرين يتبنون الاتجاه ذاته. وكلما ابتعدنا عن التيارات النقدية التي تعتمد أسسا إحصائية رياضية وجدنا أن هذه الفكرة تتحقق بصورة أكبر.

والناظر في النقد الثقافي أو الحضاري سيجد فيه أرضية خصبة للتنوع والثراء يتيح للنقاد اجتراح أدواتهم التي تبلورت من خلال ثقافتهم في المجالات المتنوعة التي تسهم في التأسيس لتوجهاتهم في النقد الأدبي، حيث يمثل التراث عمقا يمكن من خلاله تأطير وجهة النظر النقدية.

تقف هذه الدراسة عند واحد من النقاد الذين أسسوا لتوجههم الخاص في النقد الأدبي بالانطلاق من العمق الحضاري للحضارة العربية الإسلامية، ومن التماس الحضاري لهذه الأمة مع الغرب في العصر الحديث، وقد اعتمدت الدراسة في ذلك على كتابات غسان عبد الخالق في المجال النقدي فاستقرأتها وحاولت التوصل إلى أهم المرتكزات والمرجعيات التي انطلقت منها في توجهها النقدي.

تمهيد

على الرغم من أن الدراسات الثقافية بدأت مسيرتها في ستينيات القرن الماضي بوصفها مزيجا من السوسيولوجيا وتعليم البالغين والنقد الأدبي إلا أنها لم تتشكل في منهج واضح محدد الأدوات، "فالادعاء أن الدراسات الثقافية تعتمد على منهج ما إنما يعبر عن توجه معين ضمنها"(ديورنج: 2015، ص28)، ولعل هذا الاتساع في أدوات الدراسات الثقافية ومجالاتها هو الذي فتح الباب واسعا أمام الدارسين لاجتراح طرائقهم الخاصة في التناول الثقافي للموضوعات المتنوعة سواء أكانت أدبية أم اجتماعية أم سياسية.

ومن أوائل النقاد العرب الذين اتجهوا إلى النقد الثقافي عبد الله الغذامي الذي أسس لمشروعه النقدي من خلال عدد من الدراسات أبرزها كتاب "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية" الذي حاول من خلاله أن يؤسس "للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي"(الغذامي: 2008، ص35). والناظر في المشهد النقدي العربي سيجد العديد من المعالجات النقدية الثقافية لنصوص الأدب العربي، ومن ذلك معالجات الناقد يوسف عليمات للعديد من نصوص

الأدب العربي القديم، إذ استند في ذلك إلى أدوات التحليل الثقافي كما جاءت لدى أهم منظريه الغربيين من أمثال ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt (عليمات:2014، ص15).

ومع أن غسان عبد الخالق لا يستند في دراساته النقدية إلى منظري النقد الثقافي من أمثال ليتش وغرينبلات إلا أننا نستطيع التعامل مع مشروعه النقدي على أنه مشروع ثقافي حضاري لا ينفصل عن الجهود التي بذلت في هذا المجال، فمع أن هذا المشروع يلتقي مع الدراسات الثقافية في مجالها المتمثل بالبعد الثقافي في الأدب إلا أنه يفترق عنها في أدواته وغاياته، فهو لا ينتمي إلى النقد اليساري الذي ارتبط بالنقد الثقافي (انظر: ليتش:2000، ص402)، ولا ينحو في أدواته النقدية ذلك المنحى التفكيكي الذي ينحوه النقد الثقافي عادة(انظر: خليل: 2003، ص140).

لقد أسس غسان عبد الخالق لمشروعه النقدي معتمدا على ثقافته التي ظهرت في أكثر من مجال، فقد صدر له أربعة عشر كتابا في النقد الأدبي والفكر العربي الإسلامي والمقالات السياسية الصحفية، والناظر في إنتاجه النقدي سيجد أنه استفاد في دراساته النقدية من ثقافته الفلسفية والسياسية، مما جعل لها طابعا خاصا تتميز به عن الاتجاهات النقدية التي سايرت نماذج نقدية حداثية أو ما بعد حداثية كما ظهرت في بيئتها الغربية التي نشأت بها، فبدا كثير منها محاولات تطبيقية تسعى إلى اقتفاء الأثر دون شد أوتادها إلى خصوصية الثقافة التي أنتجت النص.

وحتى لا يتجه الباحث إلى الأحكام العامة التي يمكن إطلاقها على هذا المشروع النقدي سيكتفي بهذه الملاحظات المبدئية التي يمكن الانطلاق منها إلى أدوات الناقد التي شكلت منهجيته في التعامل مع الأدب، إذ حاول الباحث أن يتناول هذه الأدوات من خلال ثلاث محاور أساسية، يتمثل أولها في التأطير الحضاري للظاهرة الأدبية، ويتمثل ثانيها في العلاقة بالآخر من خلال الأدب فضلا عن الأدبيات، أما المحور الثالث فيتمثل في الموقف من الحداثة.

أولا- التأطير الثقافي الحضاري

آثر غسان عبد الخالق التوجه في العديد من دراساته الأدبية إلى دراسة الظواهر الأدبية بالانطلاق من البيئة الثقافية والحضارية التي نشأت فيها الظاهرة، وهذا لا يعني أن يتجه إلى التمهيد للظاهرة التي يدرسها بمهاد تاريخي يسرد من خلاله الحوادث التاريخية التي مرت في الحقبة الزمنية التي برزت فيها الظاهرة، بل يلجأ إلى التفسير الثقافي والفكري الذي أدى إلى بروز هذه الظاهرة، فدراسة الأدب - بحسب عبد الخالق – "لذات الأدب هدف يتيم إذا لم يقترن بمقاصد حضارية وغايات فكرية ومنهجية، لأن البحث أو النقد الأدبي لا يمكن أن يستوفي غايته القصوى إلا إذا كان بحثا حضاريا أو نقدا ثقافيا رفيعا" (عبد الخالق: 2001، ص54).

يلاحظ عبد الخالق في دراسته لابن خلدون أنه رفض الأخذ بالقياس في اللغة، فأعاد ذلك إلى تأثره بالمذهب الظاهري، فهو يلتقي مع ابن حزم في هذا الرأي، وعلى الرغم من هذا التأثر بابن حزم في هذا الموضع إلا أنه لا يلتقي معه في مسألة أصل اللغة بل يبدو تأثره بالغزالي الذي فضّل عدم الخوض في هذه القضية. ويتساءل عبد الخالق عن الجامع الذي مكن ابن خلدون من الاستفادة من أصوليين متعارضين مثل الغزالي بأشعريته المفرطة وابن حزم بظاهريته الصارمة، ليجيب عن ذلك بأن "دولة الموحدين وإمامها المهدي الذي تلمذ للغزالي وتأثر بابن حزم وجاءت آراؤه صدى قويا لآراء الاثنين هو الجامع الثقافي الذي مكن ابن خلدون من توظيف معطيات لمذاهب مختلفة لم تنصهر إلا في بوتقة الموحدين" (عبد الخالق: 1994، ص ص149-150).

ولعل ما يتبادر للذهن عند باحث منشغل بالدرس اللغوي الحداثي ربط مثل هذا الرأي الخلدوني بالوصفية التي لا تميل إلى تعليل الظواهر اللغوية المتنوعة (انظر: طليمات: 2000، ص 108)، غير أن عبد الخالق حاول تفسير رأي ابن خلدون في إطار الملمح الثقافي العام الذي عاش فيه. والناظر في دراسات عبد الخالق سيجد أن هذا التوجه في تفسير الظواهر يمثل ملمحا عاما لها، ففي دراسته للأخلاق في النقد العربي لا يكتفي برصد آراء النقاد في كتب التراث، بل يتجه إلى دراسة المناخ العام الذي أدى إلى ظهور هذه الآراء من خلال التوقف على تناول الفلاسفة والفقهاء العرب المسلمين لهذه القضية (عبد الخالق: 1999، ص ص 45-76).

وقد كان من الطبيعي أن يتوجه عبد الخالق هذه الوجهة في دراسة التراث النقدي، فقد بدا استيعابه للتيارات الفكرية والفلسفية في الحضارة العربية الإسلامية بوضوح في العديد من مؤلفاته، ولا سيما في كتابه "الدولة والمذهب"(عبد الخالق:2000)، غير أن هذا الاستيعاب لهذه التيارات لم يمكنه فقط من ذلك الملمح الإجرائي المتمثل في تفسير الظواهر الأدبية في التراث، بل جعله يتجاوز ذلك إلى درجة تمثل الثقافة الإسلامية بمفهومها الحضاري، بحيث تنبني على هذا التمثل مواقف متعددة تشكل الرؤية التي ينطلق منها.

لقد برز هذا التمثل للحضارة العربية الإسلامية في العديد من المواقف التي تبناها عبد الخالق في مجال الفكر والأدب، وسوف أحاول من خلال هذا الجزء من الدراسة التوقف على عدد من هذه المواقف من بعض التيارات الفكرية والمفكرين المحدثين.

1. السلفية وجمال الدين الأفغاني

تناول عبد الخالق التيار السلفي من خلال أحد أهم مؤسسيه في العصر الحديث؛ جمال الدين الأفغاني، إذ بدا هذا التناول موضوعيا، فعلى الرغم من أن السلفية الأشعرية أكثر التيارات الإسلامية

اتساعا ومحافظة على التفسير الحرفي للنص الديني إلا أنها تمثل "أحد أبرز مظاهر النمو القومي العربي المعادي للتدخل الأجنبي قديما وحديثا"(عبد الخالق: 2000، ص87).

تصدى عبد الخالق لدراسة رسالة "الرد على الدهريين" التي ردّ فيها الأفغاني على كتاب شبلي شميّل "فلسفة النشوء والارتقاء" وعلى شريحة المثقفين الشرقيين من الهنود خصوصا الذين تبنوا قيم الحضارة الغربية وأفكارها(عبد الخالق: 2000، ص88)، ويلاحظ عبد الخالق أن الأفغاني في هذه الرسالة "رصد ظاهرة المادية وفكرة التطور على نحو يظهر ضحالة معرفته الفلسفية"(عبد الخالق: 2000، ص89) التي حاول تجاوزها في كتابه "الخاطرات" إذ تخلص من تحامله على داروين وشبلي شميّل ليبحث عن مكافئ للمضمون التطوري والاشتراكي في التاريخ العربي الإسلامي(عبد الخالق: 2000، ص93).

لقد أدرك عبد الخالق الأزمة الحضارية التي يمر بها الفكر السلفي حين تصدى لمركزية الفكر الأوروبي من خلال "إخراج مضمونه من سياقه التاريخي والاجتماعي وإلحاقه بسياق آخر، بغية الدفاع عن برنامجه السياسي ومفهومه للإسلام"(عبد الخالق: 2000، ص95). على أن هذه المناقشة الموضوعية التي كشفت بعض إشكالات الفكر السلفي لم تثن عبد الخالق عن تناول سيرة الأفغاني بوصفه أحد رواد النهضة العربية من خلال إحدى مقالاته الصحفية(عبد الخالق: 2003، ص123) التي يخاطب فيها دائرة قراء أوسع.

2. الواقعية الماركسية في النقد الأدبي

لم يتناول عبد الخالق مناهج نقدية محددة في دراساته المتنوعة، ولعل اتصال الواقعية الماركسية بنظرية فلسفية رائجة في العالم وفي العالم العربي جعلته يتناول هذا المنهج في إحدى مقالاته على اعتبار أنه ممثل لتيار من تيارات الحداثة المؤثرة، على أن هذا التأثير الواسع لهذا التيار لم يثن عبد الخالق عن تناوله بقدر من الاحتراز؛ فالخطاب النقدي الواقعي الماركسي قاصر "عن الاضطلاع بمرامي الفلسفة الماركسية على صعيد النقد التطبيقي"(عبد الخالق: 2001، ص74). وهو يقيم "على ضفاف التنظير لما ينبغي أن يكون"(عبد الخالق: 2001، ص74). وبالإضافة إلى هذا المأخذ الإجرائي يلاحظ عبد الخالق أن المصادرات على هذا المنهج في العالم العربي تعلقت بمدى "مشروعية الفلسفة الماركسية في مجتمع عربي إسلامي"(عبد الخالق: 2001، ص75).

يتتبع عبد الخالق أهم الإسهامات العربية في النقد الماركسي منذ أربعينيات القرن الماضي ممثلا على هذا الاتجاه النقدي بأهم أعلامه، من مثل محمود أمين العالم وحسين مروة ومحمد دكروب، ويفرد جزءا من مقالته للناقدَين الأخيرين، فعدّ حسين مروة متناقضا لم يأخذ بما أسس له في تنظيره؛ إذ احترز

من الاهتمام بالذات على الرغم من إيمانه بالموهبة في حين تناول تجربة محمد دكروب على أنها أكثر تطورا، إذ استفاد من سلفه حسين مروة متجاوزا هذا التناقض (عبد الخالق: 2001، ص ص78-83).

لقد ظهر احتراز عبد الخالق في تناوله للنقد الواقعي بوضوح. وإن كان قد استند في تناوله لتجربة حسين مروة ومحمد دكروب إلى معايير نقدية خالصة فإن الاحتراز القائم على تمثل الحضارة العربية الإسلامية بقي قائما منذ بداية مقالته، هذا على الرغم من أن النقد الواقعي لم يتبلور بصورته المثلى من خلال تجربة حسين مروة ومحمد دكروب اللذين غلب على نقدهما تناول الشعر، بل امتد النقد الواقعي إلى تجارب نقدية أكثر حيوية لدى عبد المحسن طه بدر وغالي شكري ومحمد مندور، بل إن النقد الواقعي ما زال أكثر التصاقا بنقد الرواية الذي أسس له جورج لوكاتش، إذ ما زال تنظيره في هذا المجال يمارس تأثيره حتى الآن (انظر: لوكاتش: 1987، ص43).

ولعل الباحث لا يجانب الصواب إذا قال إن تناول عبد الخالق للنقد الواقعي انطلق من وجهة نظر حضارية إسلامية بدا فيها التحرز دون الرفض الصريح إيمانا بإمكانية الإفادة من كافة تيارات الفكر واتجاهاته في إطار ما تسمح به حضارتنا العربية الإسلامية، ومما يؤكد ذلك أن بعض أدوات التحليل الماركسي الأساسية ظهرت في تناوله لبعض الظواهر الأدبية، فهو مثلا يتناول عجز أشكال الوعي الاجتماعي المختلفة المكونة للبنية الفوقية عن إحداث تغيير دراماتيكي على مستوى الوعي نفسه أو على مستوى البنية التحتية. (انظر: عبد الخالق: 2001، ص 87)

3. شخصيات ومواقف

لم تقتصر حالة التمثل الحضاري لدى غسان عبد الخالق على موقفه من التيارات الفكرية والنقدية في العصر الحديث، بل ناقش طروحات العديد من المفكرين والأدباء والنقاد في هذا السياق، ولعل اشتغاله في مجال الكتابة الصحافية الفكرية والسياسية أسهم إلى حد بعيد في ذلك، إذ عادة ما يتناول كتاب هذه المقالات الآراء الرائجة من خلال وسائل الإعلام المتنوعة.

يتناول عبد الخالق من خلال عدد من مقالاته الصحفية بعض الشخصيات الغربية التي حاولت تكريس صورة سلبية للعرب والمسلمين، من مثل هنتنجتون صاحب نظرية "صراع الحضارات" ونيبول الذي شن حملة على الثقافة والحضارة العربية الإسلامية، مشيرا إلى أن الحملة التي يشنها هذا الكاتب تمثل "ظاهرة استثنائية في تاريخ الحاصلين على جائزة نوبل وفي تاريخ الكتاب العالميين"(عبد الخالق: 2003، ص74).

جاءت مناقشة طروحات هذه الشخصيات في إطار صحافي يفرض أسلوبا خاصا في الكتابة لا يسمح بالتوسع في تناول الموضوع، غير أن تناول عبد الخالق لشخصيات أخرى من خلال مقالات أكثر اتساعا أبرز ملمح التمثل الحضاري من خلال أدوات منهجية، فقد تصدى مثلا لآراء علي الوردي في كتابه "الأخلاق: الضائع من الموارد الخلقية" ملحقا إياه بالمستشرقين؛ إذ بدا الكتاب "مستندا نظريا قاسيا في أيدي كل الذين نادوا بضرورة تغريب المجتمع العراقي وإلحاقه بحضارة الغرب الرأسمالي، عبر تفكيك المكونات التاريخية لهذا المجتمع"(عبد الخالق: 2017، ص142).

وقد استند عبد الخالق في نقده لآراء الوردي على عدد من المآخذ المنهجية، فالكتاب الذي انتقد العادات والقيم الاجتماعية في المجتمع العراقي أقر أن الأخلاق نسبية يختلف الناس في تقديرها، وهو "قول يفرغ أطروحته من مطلوبها ... لأن الأخلاق إذا كانت نسبية فهذا يعني انتفاء الحاجة إلى نقدها أو تقييمها أو مراجعتها" (عبد الخالق: 2017، ص136).

ثانيا. الشرق والغرب

في ظل هذا التمثل الواضح للحضارة العربية الإسلامية كان من الطبيعي أن يمثل الاتصال بين الشرق والغرب واحدا من أهم الموضوعات التي تناولها عبد الخالق من خلال رؤيته النقدية، وقد ارتأى الباحث أن يتناول هذا المحور من خلال موضوعتين برزتا في دراسات عبد الخالق؛ تتمثل الأولى في تناوله لأدب الرحلات، أما الثانية فتتمثل في تناوله للاستشراق.

1. أدب الرحلات

يفسر عبد الخالق نشوء أدب الرحلات عند العرب تفسيرا نابعا من طبيعة الحضارة العربية الإسلامية، إذ مثل "الاندفاع لأداء مناسك الحج والعمرة ... أول وأقوى وأوسع أشكال الرحلة عند المسلمين ... وقد كان الارتحال لطلب العلم ثاني أشكال الرحلة عند المسلمين"(عبد الخالق: 2015، ص17)، وكان باحثون قد أعادوا نشوء الرحلة عند العرب إلى ما قبل الإسلام من خلال إشارتهم إلى رحلة الشتاء والصيف، والرحلات البحرية التي كان العرب يقومون بها (فهيم: 1989، ص79)، ولعل عبد الخالق متأثر في هذا الرأي متأثر بمحمد عابد الجابري وإن لم يكن ذلك بصورة مباشرة، فالجابري أقر باتصال تكوين العقل العربي وبنيته مع العصر الجاهلي، "ولكن لا العصر الجاهلي كما عرف قبل البعثة المحمدية، بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد هذه البعثة" (الجابري: 2014، ص61). والناظر في أدب الرحلات عند العرب سيجد أنه يمثل استمرارا واضحا للصفة الدينية في الحضارة العربية الإسلامية، إذ بقيت القيم الإسلامية الملمح الأكثر بروزا في أدب الرحلات؛ مما يجعل رحلات العصر الجاهلي ذات سياق مختلف عن سياق الرحلات في العصور الإسلامية.

مثل أدب الرحلات مجالا خصبا لإبراز نظرة الذات إلى الآخر، وهذا ما لفت عبد الخالق في أكثر من دراسة لرحلات ابن جبير وابن بطوطة وابن فضلان فضلا عن نماذج من الأدب الحديث تمثلت في رواية لنجيب محفوظ وأخرى ليحي حقي. ولعل من أهم الجوامع بين هؤلاء الأدباء أنهم جاؤوا في مراحل تراجع حضاري، فإذا كان الرحالة القدامى قد عايشوا مرحلة الحروب الصليبية في القرون الوسطى، فإن الأدباء المحدثين يعيشون مرحلة أزمة حضارية لدى العرب.

وعلى الرغم من هذا التراجع الحضاري بقي الرحالة العربي يشعر بالتفوق على الثقافات الأخرى، فعلى الرغم من كل" المشاهدات الذاتية لابن جبير، إلا أنه بدلا من أن يعقد فصلا بين حسن أحوال الفرنجة - رغم كفرهم- وبين سوء أحوال المسلمين - رغم إيمانهم -يتوجه إلى الله كي يبيد الملك وليام ... أو أنه يتحرز من حسن معاملة الفرنجة للمسلمين، لأنها قد تكون مدخلا لفتنة المسلمين عن دينهم" (عبد الخالق: 2015، ص47).

وإن كان ابن جبير وغيره من الرحالة العرب لم يتنبهوا إلى المفارقة التي تخللت تناولهم للآخر في كتاباتهم، فإن الأدباء المحدثين وعوا الأزمة الحضارية التي نعيشها غير أن تعاملهم مع هذه الأزمة تباينَ، ففيما بدا نجيب محفوظ في رحلة ابن فطومة "متشائما وعدميّا إلى حدّ بعيد" (عبد الخالق: 2015، ص63) أقر يحي حقي بالأزمة الحضارية التي نعيشها، وبدا أنه مسلّم بالأمر الواقع دون السعي إلى تغيير سلبيات هذا الواقع (عبد الخالق: 2015، ص131).

2. الاستشراق

إذا كان أدب الرحلات يعكس نظرة الذات إلى الآخر، فإن الاستشراق يعكس نظرة الآخر إلى الشرق، ومع أن عبد الخالق اتجه في جانب كبير من كتابه عن أدب الرحلات إلى إبراز صورة الآخر إلا أنه لم يسع في كتابه الأخير عن الاستشراق إلى الكشف عن صورة الذات لدى الآخر، هذا مع أن بعض مقالات عبد الخالق الصحفية كانت قد نحت هذا النحو، كما هو الحال في مقالته عن كتاب "دي كاميرون" الذي وضعه جيوفاني بوكاشيو (1313 – 1375) إذ رأى أن خطورة الكتاب "تتمثل في المفارقات الحضارية الثاوية فيه والتي تصلح لأن تكون موضوع دراسة مستفيضة حول بدايات الاستشراق القصصي وصورة "الشرق المسلم" في مرآة "الغرب المسيحي"(عبد الخالق: 2003، ص46).

يبدو عبد الخالق في هذه المقالة منسجما مع إدوارد سعيد، ومع الشائع عن خطاب الاستشراق بصورة عامة، غير أنه في كتابه الأخير في هذا المجال سعى إلى "إنجاز مراجعات تطبيقية وعملية مختارة في الاستشراق"(عبد الخالق: 2017، ص21) مرتئيا أن يتم تسليط الضوء على جهود المستشرقين المنصفين والموضوعيين والمخلصين في تقديم الشرق كما هو إلى الغرب، وفي فتح قنوات للحوار والتفاهم

الحضاري"(عبد الخالق: 2017، ص190). والناظر في الفارق الزمني بين هذين الرأيين سيجد تفسيرا مقبولا، ففيما كتبت مقالة "دي كاميرون" في "أعقاب أحداث سبتمبر عام 2001 صدر كتاب "الصوت والصدى" بعد مضي أكثر من خمسة عشر عاما على هذه الأحداث.

في كتابه "الصوت والصدى: مراجعات تطبيقية في أدب الاستشراق" يبني عبد الخالق مراجعاته على أساس تجاوز كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد الذي "ربط الخطاب الاستشراقي بالإدارة الاستعمارية – ما دفع به للمراوحة بين عدد من النصوص الفرنسية والنصوص الإنجليزية فقط – فغيب جانبا مشرقا أو موضوعيا من الاستشراق"(عبد الخالق: 2017، ص34)، لينطلق بعد ذلك إلى إجراء عدد من المراجعات لأهم الكتب الصادرة في هذا الحقل، من مثل "موسوعة المستشرقين" لعبد الرحمن بدوي، و"الاستشراق في أفق انسداده" لسالم حميش وغيرهم، فضلا عن تناوله عددا من المستشرقين من مثل مرجليوث وريتان؛ إذ بدا في كل ذلك متقصّيا للموضوعية والمنهجية لدى الباحثين في الاستشراق من العرب ولدى المستشرقين أنفسهم. على أن من الضرورة بمكان الإشارة إلى أن عبد الخالق على الرغم من محاولته تجاوز رؤية إدوارد سعيد التي قرنت الاستشراق بالاستعمار إلا أنه لم يتجرد كليا من هذه النظرة إلى الاستشراق، فربط عددا من المحاولات النقدية العربية بخطاب الاستشراق بالانطلاق من مبدأ تهجمها على الحضارة العربية، فتناول علي الوردي تحت عنوان: "علي الوردي والاستشراق المضمر" (عبد الخالق: 2017، ص133) وتناول طه حسين تحت عنوان: "طه حسين بوصفه مستشرقا"(عبد الخالق: 2017، ص121)، مما يرسخ الصورة النمطية التي حاول دفعها للاستشراق.

ثالثا – الحداثة

كان من الطبيعي أن يتجه عبد الخالق إلى تناول الحداثة ومفهومها وإشكالياتها بحكم سعيه إلى التأسيس لمشروع نقدي متكامل؛ ولأن الحداثة مفهوم حضاري شامل لا يقتصر في مجاله على الأدب اتجه عبد الخالق إلى تناول هذا المفهوم في أكثر من مجال.

ميز عبد الخالق بين الحداثة بوصفها انسجاما مع المدنية والعقلانية والعلم والنقد وما بعد الحداثة بوصفها تحطيما للنسق وإفراغا للأشياء من معانيها (عبد الخالق: 2006، ص87)، ومن هنا فقد انحاز سياسيا إلى فكرة الدولة التي ما زالت بالنسبة للعرب ضرورة ملحة؛ لأننا للآن "لم نعبر كما ينبغي عن واقع الدولة كضرورة تاريخية، فنحن نتحدث عن مؤسسات وسيادة للقانون ودور للفرد في التعبير عن آماله وطموحاته"(عبد الخالق: 2006، ص87).

وإذا كانت الحداثة على الصعيد السياسي قد ارتبطت بالنظام والدولة، فقد ارتبطت على الصعيد الثقافي بالكتابة في مقابل الشفاهية اللاحداثية وفق المنظور الذي يستند إليه عبد الخالق (عبد الخالق: 2001، ص92)، وقد ترسخت الشفاهية في الشعر العربي من خلال مبادئ عمود الشعر العربي التي تمرد عليها الشعراء منذ بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي الذي سوّى بين المقولات البرهانية والصور الشعرية بحسب غسان عبد الخالق الذي استند في هذه الفكرة إلى إحسان عباس (عبد الخالق: 2001، ص92 وعباس:1993، ص171).

ومع أن عبد الخالق بدا منحازا إلى التجديد في الشعر العربي القديم إلا أنه أبدى قدرا من الاحتراز في تعامله مع التجديد في الشعر العربي الحديث، فإذا كان التجديد في الشعر القديم ممثلا لتيار الحداثة التي "تنطوي في أعمق أعماقها على نزوع لا متناه إلى النظم والانتظام في نسق مديني"(عبد الخالق: 2001، ص95)، فإن بعض التجديد في الشعر العربي الحديث كما تمثل في "قصيدة النثر" يمثل ما بعد الحداثة في منحاها اللاعقلاني الذي ينزع إلى الفوضى والعبثية في أغلب تمثلاته، وهو يشير إلى التجاذبات في التعامل مع "قصيدة النثر"، ففيما اهتم أدونيس رائد الاتجاه العقلاني في الحداثة وما بعد الحداثة الشعرية العربية بشد قصيدة النثر إلى سياقها التاريخي والشعري العربي وفاء منه لاستحقاقات النظم والانتظام في النسق الحداثي، فقد اتجه أكثر شعراء قصيدة النثر إلى التخفف من هذه الاستحقاقات(عبد الخالق: 2001، ص95).

ومن أهم ما يمكن الخلوص إليه من خلال تناول تمثلات الحداثة لدى عبد الخالق عدم اقتران هذا المفهوم بالزمن بوصفه معيارا وحيدا، فالتراثي قد يكون حداثيا والحديث قد يكون لا حداثيا، على أن تراث الحضارة العربية الإسلامية يمثل ذلك المرتكز الذي ينطلق منه عبد الخالق في التواؤم مع المعاصرة، إذ لم يغب هذا التراث عن منجز عبد الخالق حتى في دراساته النقدية التطبيقية، فهو مثلا يربط تجربة عرار الشاعر الحديث بتجربة أبي نواس (عبد الخالق: 2014، ص61)، فيما يمثل "الأب" بمفهومه الرمزي محور دراسته لقصيدة لحبيب الزيودي (عبد الخالق: 2014، ص77)، بينما يربط تجربة فدوى طوقان في "رحلة جبلية..رحلة صعبة" بفلسفة المعتزلة(عبد الخالق: 2014، ص35).

يبدو التواؤم مع الحداثة بوصفها تشكلا مدينيا نسقيا على كافة الصعد ممكنا من الناحية النظرية، غير أن هذه العملية تبدو إشكالية حقيقية في الواقع وعلى مستوى التفاصيل، وما من فن أدبي واقعي أقرب إلى التفاصيل من فن الرواية، ولعل أكثر من مثل هذه الإشكالية في رواياته مؤنس الرزاز.

لقد برزت هذه الإشكالية الحضارية في العالم العربي بوضوح في روايات مؤنس الرزاز، وتتمثل هذه الإشكالية في "الانفصام المضاعف والمفرط الذي يحول دون توازن الفرد أو الجماعة في المجتمع

العربي حدّ مصادرة المستقبل والتقدم، بفعل استقواء العناصر الخرافية واللاعقلانية في لا وعي الفرد أو الجماعة في المجتمع العربي على العناصر العلمية أو العقلانية" (عبد الخالق: 2010، ص64).

وقد شخص الرزاز هذه الإشكالية بوضوح في أكثر من رواية لعل أهمها "متاهة الأعراب في ناطحات السحاب"، وكشف عبد الخالق هذا التشخيص في هذه الرواية وغيرها من روايات الرزاز، حيث تظهر شخصية الإنسان العربي المبهور "بالحاضر التقني الذي لم يشارك به، لكنه يعمل على استعارته، ظنا منه بأن هذه الاستعارة يمكن أن تجعل منه مالكا فعليا للتكنولوجيا. إنه ينسى أو يتناسى أن الأهم من جهاز التلفزيون هو امتلاك الوعي الذي أنتج التلفزيون، وهو وعي حداثي تقني يصعب امتلاكه بأدوات عصبوية مناقضة لمضمونه"(عبد الخالق: 2010، ص ص68-79).

خاتمة

مثلت تجربة غسان عبد الخالق النقدية توجها منسجما في إطار الدراسات الثقافية، إذ اتخذ عبد الخالق من الحضارة العربية الإسلامية بعمقها التاريخي والإنساني والثقافي مرجعية ومرتكزا انطلق منه للتعامل مع مجالات الفكر والثقافة والأدب، إذ جاء التعامل مع هذه المجالات جميعها في إطار سعيه للإسهام في التأسيس لمشروع حضاري حداثي شامل، وقد برزت هذه المرجعية من خلال العديد من المظاهر التي تبدت في تعامله مع الأدب، إذ اتجه إلى تفسير الظواهر الأدبية المتنوعة من خلال سياقاتها الحضارية، فربط هذه الظواهر بالتيارات الفكرية الشائعة في زمن بروز الظاهرة.

وقد عبرت مواقف عبد الخالق الفكرية عن تمثله للمرجعية الفكرية والثقافية في الحضارة العربية الإسلامية دون أن يؤدي به ذلك إلى اتخاذ مواقف متطرفة، سواء أكان ذلك في تعامله مع التيارات الفكرية الحداثية أو في تعامله مع التيارات الأصولية، وقد أدى هذا التمثل بعبد الخالق إلى تناول الذات والآخر في الأدب من خلال أدب الرحلات وأدبيات الاستشراق، محاولا في ذلك فتح المجال أمام الحضارة العربية الإسلامية للاستفادة من الحضارات الأخرى، وذلك من خلال نظرة تقييمية للذات والآخر.

وحتى يكتمل مشروع عبد الخالق كان لا بد من تناول الحداثة وإشكالياتها، إذ أبدى انحيازه الواضح للحداثة بكل تجلياتها السياسية والأدبية والاجتماعية والثقافية في مواجهة ما بعد الحداثة بما تشير إليه من فوضى وعبثية وضياع للمعنى وفي مواجهة اللاحداثة بما تشير إليه من بدائية، ومع أنه تناول فكر الحداثة من خلال مواد نظرية إلا أنه فضل تناول إشكاليات الحداثة من خلال نقده التطبيقي لعدد من الروايات التي لامست هذه الإشكاليات بوضوح وبصورة مكشوفة اقتربت من تفاصيل الحياة وواقعها.

المصادر والمراجع

1. الجابري، محمد عابد: تكوين العقل العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط12، 2014.
2. خليل، إبراهيم محمود: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، عمان، دار المسيرة، ط1، 2003.
3. ديورنغ، سايمون: الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، ع 425، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2015.
4. طليمات، غازي مختار: في علم اللغة، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط2، 2000.
5. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عمان، دار الشروق، ط1، 1993.
6. عبد الخالق، غسان إسماعيل: الأخلاق في النقد العربي من القرن الثالث حتى القرن السادس الهجري، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.
7. عبد الخالق، غسان إسماعيل: الأعرابي التائه: مقاربات في تجربة مؤنس الرزاز الروائية، عمان، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
8. عبد الخالق، غسان إسماعيل: بساط الريح: دراسات تطبيقية في أدب الرحلات، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2015.
9. عبد الخالق، غسان إسماعيل: بين الموروث والنهضة والحداثة: صور من جدل النقد في الأدب العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001.
10. عبد الخالق، غسان إسماعيل، تأويل الكلام: دراسات تطبيقية في الشعر وأحوال الشعراء، عمان، وزارة الثقافة، 2014.
11. عبد الخالق، غسان إسماعيل: الثقافة والحياة العربية: معاينات في ضوء مقولة صدام الحضارات وتحديات العولمة، عمان، أمانة عمان، ط1، 2006.
12. عبد الخالق، غسان إسماعيل: ثلاثاء الرماد: مقالات حول الغرب والعرب في عام الحقيقة، عمان، دار الكرمل، ط1، 2003.
13. عبد الخالق، غسان إسماعيل: الدولة والمذهب: دراسات في الفكر العربي الإسلامي قديما وحديثا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000.
14. عبد الخالق، غسان إسماعيل:الصوت والصدى: مراجعات تطبيقية في أدب الاستشراق، عمان، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2017.
15. عبد الخالق، غسان إسماعيل: مفهوم الأدب في الخطاب الخلدوني، عمان، منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين، ط1، 1994.

16. عليمات، يوسف: النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عمان، وزارة الثقافة، 2014.
17. الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط4، 2008.
18. فهيم، حسين محمد: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، ع138، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989.
19. لوكاتش، جورج: نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه الشوفي، دمشق، 1987.
20. ليتش، فنسنت ب: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحي،المشروع القومي للترجمة، ع181، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

أشكال الإيقاع اللوني في الفن التشكيلي: بيكاسو نموذجا

The color rhythm in plastic art: Picasso is a model

الاسم: ريم الشريف/المؤسسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان/تونس

المايل:cherifryma03@gmail.com

الملخص:

تأتي هذه الدراسة الوصفية التحليلية لموضوع الإيقاع والخطابRythme et Discours، والإيقاع كعنصر من عناصر الفن التشكيلي على غرار الفنون الأخرى {كالموسيقي والشعر واللغة} لماله من علاقة تفاعلية هدفها التعرف على مفهوم الإيقاع في الحقل الفني عامة، والحقل التشكيلي خاصة. وقد حاولت في المقابل هذه الدراسة تحليل بعض الأعمال الفنية "لبيكاسو" والفنانين الآخرين مع محاولة فهم العلاقة بين الإيقاع اللوني والخطاب التشكيلي .

الكلمات المفاتيح:

الإيقاع، اللون، الفن التشكيلي، الفنان.

Summary:

This descriptive analytical study of the subject of rhythm and discourse comes to Rhythm and Speech, and rhythm as an element of fine arts like other arts (such as music, poetry and language) because of its interactive relationship aimed at recognizing the concept of rhythm in the artistic field in general and the plastic field in particular. In return, this study attempted to analyze some works by Picasso and other artists while trying to understand the relationship between chromatic rhythm and plastic discourse.

Key words:

rhythm, color, fine art, artist.

مقدمـــــــــة :

الفن هو موهبة ولغة استثنائية تتيح للفرد التعبير عن ذاته،كترجمة الأحاسيس والصراعات التي تحدث في أعماقه الجوهريّة ،ولا تعتبر نوعًا من التعبير عن متطلباته أو حاجاته في حياته العادية، على الرغم من اعتبار الباحثين والعلماء.

فالفن عبارة عن ضرورة من ضروريات الحياة للإنسان كحاجته للطعام والماء، ويعتبر أيضا شكلا من أشكال النشاط الإنساني والوعي الاجتماعي ،حيث أنه يعكس الواقع بصورة فنية ،لاعتباره واحدًا من أهم وسائل التصوير الجمالي، إذ عرف تداخل الأدب بالفن كضرورة جمالية متبادلة، فكل نوع يستعير الإيقاع اللوني لخدمة تواصلية الأداء الفني، سواء بالكتابة أو الرسم .

فمنذ أن أخذ الإنسان يعبر عن نفسه من خلال الكلمات والكتابة على الجدران ،و نلحظ من بين أبرز الرسوم المعبرة والموحية تلك الموجودة في مغارة لاسكو"La Grotte de Lascauxفي فرنسا ،أين وجدت العديد من الكتابات والرموز التي تعبر عن حياة الإنسان الأولى، إضافة إلى الرموز والإشارات والعلامات، وبالتالي فقد سعى بشتى الوسائل للتعبير عن ما بداخله ،فوقع ضحية نفخ الإيهام والمبالغة وتحريف الحقائق ،وإعادة صياغة الأخبار ،من أجل الوصول إلى الهدف الجمالي الأسمى والأثر الأبلغ، وخاصة إذا ما تحدثنا عن الفنان الذي يعيش في عالم من الصور، وخاصة أن الصورة في الثقافة المعاصرة، ارتفعت إلى مستوى السلطة في ممارسة التأثير، سلطة تضاهي سلطة الكلمة أو سلطة القلم.

فالصورة هي فن الإيقاع، بمختلف ألوانها وأجناسها التي تعتبر جسورا وآليات، إذ يمكن أن نستحضر هذا الإقرار(لجان جوزيف غو،2005،ص111)حيث *يقول:"حين يمارس بيكاسو الرسم فإنه لا يخضع لأية قاعدة مسبقة، ولا لأية فكرة ثابتة على الجمال أو لأي مثال دائم عن فن الرسم. ومع ذلك حين نتكلّم عن لوحة بيكاسو، لا نقول أبدا إنها مجانّية".*

لان اللوحة الفنية هي مجموعة من المواضيع والألوان التي تُحدث إيقاعا بصريا وجماليًا، فالإيقاع وإن اختلفت تعاريفه، تبعًا لاختلاف مفاهيمه لدى الدارسين، رغم أن الفكر الجمالي كان قد افرز مصطلح الإيقاع Rythme مبكرًا،فإنّ عدم ضبط حدود هذا المصطلح انتهي به إلى انزياح دلالي حيث تقول الباحثة (فاطمة محمد،2009،ص17):" *أضعف صيغة الاصطلاح فيه لدرجة اعتقد معها بعض الدراسيين أنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرة واحدة".*

وبالتالي فإن الإيقاع يرتبط بطبيعتنا الإنسانية وطريقة تكوينها، سواء شعرنا به أم لم نشعر، وإنّ أفكارنا وتوازننا ألكياني إنما يمارس نوعًا من الآلية الفطرية، في تقربنا من أي نظام إيقاعي، وهذا ما

يجعل الطبيعة البشرية ذات طابع إيقاعي، بما في ذلك طريقتنا الاجتماعية في العيش، وفي كل التفاصيل الحياتية. وليس من شك في تأمل البشرية و المبدعين خاصة، في جعل الإيقاع سر الفنون مثلما هو سر من أسرار الحياة والخلق، وهو بحسب وظيفته الجوهرية غالبا ما يكون حالة فنية، إذ يقول (كمال أبو ديب،1989،ص43) عن الإيقاع:" *بأن النظر سيبدأ على الفور رحلته فوق الخطوط والتراكيب الصورية والتشكيلات التي تخلق حركة يمكن أن تصبح متناهية شيئًا منتظمًا بكلمة أخرى إيقاعًا حركيًا*." بتالي فالإيقاع هو حالة من الترتيب والتنظيم بين عناصر العمل الفني.

دراسة الموضوع: تناولنا في هذا الموضوع الجانب التحليلي الذي اعتمادنا فيه على تعريف الإيقاع وعلاقته بالفن التشكيلي، ولمعرفة هذا الجانب قمنا باختيار الفنان واللوحات الفنية وتحليليها وفق الموضوع المدرج فيه، مع الحصر على مبدأ التحليل الفني والتقني لبعض لوحات الفنان بيكاسو.

أولاً: أهمية الموضوع وأسباب اختيارها. تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها وصفية تحليلية، تبحث في خصوصية الإيقاع، الذي يفعل في الفنان، والإنسان والأجناس، والألوان والأجساد التي تتلون حسب السياق والمبحث الذي تتواجد من أجله، كذلك تبحث هذه الدراسة في مقولة الإيقاع ليس حكرا على اللغة العربية فقط وفي مجال الشعر بالتحديد، بل الإيقاع يمكن أن يوجد في كل الفنون على اختلاف أنواعها. وأيضا بحكم اختصاصنا "علوم وتقنيات الفنون" أردنا أن نتبين كيف يمكن أن يتشكل الإيقاع في الحقل الفني وبالتحديد في الفن التشكيلي، لأن ريشة الفنان ترقص على فضاء ثنائي الأبعاد.

أسباب اختيار الموضوع:

إن أسباب اختيارنا لموضوع الدراسة له عدة أسباب ، نعرضها كالأتي:

- أولا هو الاختصاص "علوم وتقنيات الفنون "وهو مجال يهتم بكل ما هو صورة، خطاب، سيميولوجيا وغيرها من التقنيات التي تهتم بالتواصل المرئي والسمعي.

ـ ثانيا لأننا أردنا البحث في العلاقة بين الإيقاع اللوني والإيقاع التشكيلي .

ـ ثالثا وليس أخر الأسباب هو أنه أردنا أن نقوم بعمل تحليلي نقدم فيه الإضافة، وخاصة توضيح العلاقة بين الإيقاع بصفة عامة ،والإيقاع اللوني بصفة خاصة، من خلال بعض أعمال الفنان التشكيلي بيكاسو ،وكيف جسد هذا الفنان الإيقاع في مختلف أعماله.

أهداف البحث:

لقد حددنا لهذا البحث مجموعة من الأهداف تمثلت في:

1: التعرف على مفهوم الإيقاع في الحقل التشكيلي.

2:البحث في العلاقة بين اللون والشكل والمضمون.

3:البحث في كيفية تشكل الإيقاع في أعمال الفنان بيكاسو.

مشكلة البحث: تهدف كافة الفنون إلى المتعة الجمالية كما يقرر(إيمانويل كانط-1804 1724،ص23)بـــقوله :"إن الفن عمل يهدف إلى المتعة الجمالية"،وبهذا نفهم أن لكل إيقاع شخصية وطابعا خاصا في ذهن المستمع، وتختلف الإيقاعات فيما بينها من حيث تأثيرها في نفسية السامع. فالإيقاع شأنه شأن بقية أسس التصميم الفني ينال نصيبه من هذا التحول،ولكن نحن في هذا العمل سنسأل ريشة الفنان بيكاسو كيف استطاع أن يوظف اللون في لوحاته ،وكيف جعل لكل لوحة ايقاعًا خاصًا بها ،تتنافس فيما بينها لتجعل لكل عمل رونقا خاصابها.

أسئلة البحث: لقد اعتمدت في هذا العمل الذي يتراوح بين الجانب النظري والتطبيقي ،محاولة الإجابة عن تساؤلات البحث وفق الإجراءات التالية:

1-ارتأينا أن نفهم كيف يمكن أن يتجسد الإيقاع في الفن التشكيلي أولا؟

2- كيف تشكل الإيقاع اللوني في أعمال بيكاسو؟

الدراسات السابقة: من بين الدراسات التي فعلت وأثرت تجسيدي لأهداف الدراسة ،نجد ما أجرته كل من (بقريش نعيمه وقروني أم الخير،2017) دراسة بعنوان "جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نلزك الملائكة" هدفت هذه الدراسة إلى البحث في الأثر الجمالي الذي يحدثه الإيقاع على مستوى القصيدة وكيف تعمل القصيدة على تشكيل ملامح الفنان وعمل القصيدة على تحسين الحالة النفسية للمتلقي، في حين استفدت من هذه الدراسة ،في اعتبار أن الإيقاع له العديد من الدلالات، لا تقف عند الفن التشكيلي فقط ،بل تتجاوز العديد من المحطات التثقيفية ، ولكن كل منها على حدى وبالتالي نفهم من هذه الدراسة بأن الإيقاع يمكن أن نجده في جميع المجالات دون استثناء.

-وقد قدمت (هديل هادي عبد الأمير،2015) دراسة بعنوان "جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري OP Art"اهتمت هذه الدراسة بالبحث عن مفهوم الإيقاع اللوني في الفن البصري، استنتجت في هذه الدراسة بأن الإيقاع في الأعمال الفنية يكون ذا توجهات فكرية وفنية، والذي يعطي نزعة نحو الحداثة، وقد دعمت الدراسة ببعض العينات . في حين عملت من خلال دراستي على الاشتغال على الإيقاع اللوني ، في أعمال الفنان بيكاسو وكيف تشكل الإيقاع في جملة من الخطوط والتراكيب ،ولكن استفدت من هذه الدراسة السابقة في معرفة كيفية اعتماد الإيقاع في العمل الفني كإيقاع للون

والحركة والدلالة. فكل نقطة في اللوحة الفنية تعبر عن معنى وشفرة معينة، ولكن ما أسعى إليه هو معنى الإيقاع في العمل التشكيلي لدى الفنان "بيكاسو" وأيضا الإيقاع اللوني الذي يعد واحد من الأسس المهمة ،التي تعتمد التكرار في العمل الفني، مع دراسة بعض العينات التي توضح لنا شكل الإيقاع اللوني في العمل التشكيلي.

منهج البحث:

اتبعت في هذا المقال على المنهج التحليلي الوصفي ، وذلك من خلال النقاط التالية:

1ـ جمع المصادر والمراجع التي هي في علاقة بالبحث.

2ـ تفسير المصطلحات الأساسية في الدراسة.

3ـ اختيار بعض العينات للدراسة، وتحليلها في سياق العمل وتجنب العينات العشوائية.

4ـ التركيز على مبدأ الوصف والتحليل بطريقة سلسة ومتجانسة لبسط أفكار.

1- تعريف الإيقاع:

يواجه تعريف الإيقاع إشكالية في مفهومه عند العديد من الدارسين له، سواء أكانوا من العرب أم من الغربيين فمنهم من يراه متجسدًا في النصوص الأدبية على نحو عام، ومنهم من يحتكره على الشعر فقط. فالإيقاع حسب تعريف الذي قدمه (محمد صابر،2013،ص13)يقول عن الإيقاع: "*بوصفه نظامًا، ما يزال يفتقد في أطروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحًا مرموقًا في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه.*"

لهذا نجد أن مفهوم الإيقاع لم يؤطر لدى النقاد والبلاغيين العرب، إلا أنه لا يمكن القول أن الفكر العربي النقدي واللغوي غفل عن رؤية شاملة لمفهوم الإيقاع، وحددها في محاولات لربط الشعر بالموسيقي والغناء والتجارب فقط، وخير دليل على ذلك أطروحات (الفارابي والكندي وابن سينا والجاحظ والقرطاجي)، وإن كانت أطروحات الكثير منهم واقعة تحت سطوة تأثير الثقافة اليونانية، متمثلة بأرسطو، الذي عده -أي الإيقاع-أحد مرتكزات الشعر الثلاثية، جاعلا لكل تجربة إيقاعها الخاص.

في حين يرى (ريتشاردز،1963 ، ص188)"الإيقاع بأنه: "*تتابع المقاطع على نحو خاص، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتًا أم صورًا للحركة الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة من المنبهات الممكنة.*" وبالتالي تمتد

صورة الإيقاع من أحد لآخر، لتشمل أيضا كل ما يصدر عن الإنسان، فيقدم (محمد الحريم،2005،ص51)،تعريفا آخر فالإيقاع يشبه الجسم في بعض تفاصيله، والإيقاع حسب رأيه يخص الإنسان في :"...جملة من حركات جسمه، كنبضات قلبه، وحركة أطرافه وسريان دمه في جوف شريانه."

1ـ أ: الإيقاع لغة

الإيقاع لغويًا: تشتق كلمة الإيقاع في اللغات الأوربية من لفظ (Rhythmus)اليوناني، وهو بدوره مشتق من الفعل (Rheein)بمعنى ينساب أو يتدفق. في حين يقسم (سوريو،1997،ص94)،بأن الإيقاع مهما كان شكله في الصورة الفنية على حد الأقسام الآتية بقوله: "لا بد للإيقاع من أن يقع في إحدى مراتبها: إما الإيقاع الرتيب أو الإيقاع غير الرتيب أو الإيقاع الحر العشوائي" وهكذا نفهم بأن الإيقاع هو عملية تكرار الكل والمساحات أو الخطوط المكونة من وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متباعدة ،وتتكون بين أي قاعدة أخرى مسافة تدعى (الفترات).

ولمزيد التعمق نستحضر تعريف الإيقاع في (قاموس المحيط، ص773-772)، «*وقع، يقع (بفتحها) وقوعًا: سقط*. كذلك ورد تعريف آخر في لسان العرب يقول بأن فعل الإيقاع هو:" وقع، يقع وقعًا، ووقوعًا، سقط، وسمعت، وقع المطر وهو شدة ضربة للأرض إذا ويل، والوقعة والواقعة صدمة الحرب والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة، والمقيع والوقيعة كلاهما: المطرقة والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها. "بينما يُعرف المعجم الفلسفي الإيقاع على أنه:" *مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من الأوزان النغم...أما في الشعر فالإيقاع مركب موسيقي يشمل على أزمان غير متساوية وهو الجانب الموسيقي في الشعر*.» في حين قدم(عبد الفتاح رياض،1964 ، ص95)،تعريف للإيقاع يقول فيه بأنه عملية تكرار الكل أو المساحات مكونة وحدات قد تكون متماثلة تماما"Units" أو مختلفة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات Intervals».

1ـ ب: الإيقاع اصطلاحا

أما في (معجم مصطلحات الأدب،د ت ،ص182)يمكن وصف الإيقاع البصري بأنه " *حركة ذات علاقات ديناميكية مؤثرة تأخذ النظر في طريق سهل باتجاه الاستمرارية التي تتواصل مع بعضها عبر العناصر التشكيلية في تصاعد منظم الخطوط والأشكال والأوزان وعناصر أخرى*."

في حين اهتمت الأطروحات الفكرية والفلسفية والجمالية بالإيقاع، إذ يحدد "أفلاطون" الإيقاع بأنه: "*الإيقاع والتناغم يشتقان طريقهما إلى أعماق النفس، ويستحوذان استحواذا قويا عليها*، أما

"أرسطو" فقد ركز على مسألة الرائع وعدهُ نتاجا للانسجام والتناغم والإيقاع والانتظام. في حين يُعرفه (عبد الحليم،1970، ص ص9-10) بأنه: "هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني وقد يكون هذا التنظيم للفواصل بين الحجم أو الألوان أو لترتيب درجاتها أو تنظيم لاتجاه عناصر العمل".

يعتبر الإيقاع من أهم الأسس الفنية والجمالية ويحدث الإيقاع في كل عناصر العمل الفني سواء عبر الشكل، الحجم، الملامس، الألوان والخطوط، و نجد للإيقاع خمسة ألوان ومراتب منها (رتيب، غير رتيب، حر، متناقض، متزايد) وكل هذه الأنواع يمكن تحقيقها في كل عناصر العمل الفني، فيكون الإيقاع بذلك دالاً على تعبير جمالي جاذبا للمتلقي، ومُسيطرًا على مخيلته ،علمًا أنه المنتج التشكيلي سواء أكان تصويرًا أم نحتًا.

فنجد بذلك أن جميع الفنون المرئية والمسموعة تعتبر أن الإيقاع هو وحدة لا تتجزأ ،ولا يمكن انعدامه في مكان دون آخر ،فأي شيء في الطبيعة لا بد أن يوجد فيه إيقاع خاص به، أما إذا كان الفن ساكنًا فإن إيقاعاته تكمن في سكونه وترابط أواصره الفيزيائية والكيمائية على حد سواء.

إذا فإن الإيقاع بصوره المتعددة يكون ترديدًا للحركة بشكل منظم ،يجمع بين الوحدة والتنوع ،ومن ثم نرى الإيقاع بالقانون الدوري لأوجه الحياة. فجمال الإيقاع حسب موقف(عبد الحميد ظاهرة،1984،ص82)،فإن الإيقاع يتضح من خلال: "*تنظيم الفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني قد يكون هذا التنظيم لفواصل بين الحجم أو الألوان أو لترتيب درجاتها أو تنظيم لاتجاه عناصر العمل الفني:*" ونظرًا لتعدد الفنون التشكيلية، فقد تنوعت واختلفت طرق معالجة الإيقاع في العديد من الأعمال الفنية في مختلف المجالات، فالطبيعة هي المصدر الرئيسي لكل الأعمال الفنية، وهي الأصل الذي اشتقت منه كل الفنون التشكيلية، فالفنان ينتقي منها ما يراه مناسبًا لفكره وعقيدته. وبالتالي سنسأل *كيف يتشكل الإيقاع اللوني في العمل الفني؟*

2الإيقاع اللوني

إن الفن هو عملية محاكاة وتقليد، وأن صفة التقليد محاكاة عامة في الفنون جميعها، وفي مجال الرسم يُعبرُ عنه بالأشكال والألوان، وفي الموسيقي بالأنغام والتناسب والزمن، والإيقاع يكون متحققًا سواء في الفنون الزمنية أم المكانية، ويتجسد الإيقاع بأشكال مختلفة في الفنون الجميلة والأدبية على حد السواء، كل حسب وظيفته الزمنية والمكانية لهذا الضرب من الفنون، ففي الشعر مثلاً يكون الإيقاع إيقاعا زمنيًا، إذ يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن ،الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع. وبالتالي نفهم بأن الإيقاع هو سر الفنون، مثلما هو سر من أسرار الحياة والخلق، وهو حسب وظيفته الجوهرية يُكون حالة من الترتيب والتنظيم بين عناصر العمل الفني، وبمجرد أن يتشكل العمل الفني فإن الناظر

سيبدأُ على الفور رحلته فوق الخطوط والتراكيب الصورية، والتشكيلات التي تخلق حركة، يمكن أن تصبح بسهولة متناهية شيئًا منتظمًا، بكلمة أخرى إيقاعًا متحركًا، كما يمكن اعتبار الإيقاع اهتزاز الألوان، وبريقها وتناهيها وذوبانها في ما بينها ،مما يتولد عنه عناصر حية وكلمات وأحاسيس.

وهكذا يتمظهر الإيقاع في الفنون العصرية، ومنها فن التصوير، من خلال سمة التكرار المجسدة للزمن، في اللوحة التشكيلية، على صعيد عناصر التكوين البنائية، كالتكرار في عنصر اللون أو الخط أو الكتل. إذ يمكن أن نستدل بالفنان "فازاريلي" الذي ركز على مبدأ الإيقاعات والتأثيرات الحركية، وكانت الحركية بالنسبة إليه مهمة لسببين (أولهما سبب شخصي يكمنُ في أن فكرة الحركة استحوذت عليه منذ طفولته، وثانيا هي الفكرة الأشمل، وهو بأن الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية، إنما يوجد أساسًا في عين الناظر وذهنه ،وليس على الحائط فحسب، وإنه يكتمل فقط عند النظر إليه." لذلك يعتبر الإيقاع في الفن التشكيلي ظاهرة ديناميكية وليست استاتيكية، حيث ترتبط فكرة الإيقاع في الأساس بالحركة ، حيث أنها ترديد للحركة بصورة منتظمة ،تجمع بين الوحدة والتغير، ويمكن تحديد الإيقاع على أنه تكرار لعنصر ما. فالإيقاع في الفن التشكيلي يعرف بأنه الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من لون إلى لون، أو من شكل إلى شكل، ونلاحظ بأن الإيقاع اللوني في العمل الفني هو تكرار الكتل والمساحات التي هي بالأساس مكونة من وحدات.

2ـ أ: مفهوم الإيقاع اللوني

الإيقاع اللوني هو عملية تكرار اللون في العمل الفني، وهو تواتر معين يثير الإحساس بتتابع التناغم اللوني على سطح اللوحة، بنائيا وتقنيا، والذي تحدده ذاتية الفنان وطريقة استخدام اللون. واللون هو ذلك التأثير الفيسيولوجي الناتج عن شبكة العين، سواء كان ناتجًا من المادة الملونة، أومن شعاع الضوء الملون، وقد وُظف الإيقاع اللوني في مدارس الفن الحديث، بصيغ متباينة تدل على مرونة التعامل مع مكونات العمل الفني، بما يخدم الهدف العام للمدارس الفنية. وفي المقابل اهتم العلماء بدراسة الألوان وبيان أثرها على الإنسان، واثبتوا أن(الألوان) هي موجات تؤثر في أفكار الإنسان، كما أنها تؤثر في حركته الجسمية.

وبالتالي يبرز الإيقاع اللوني من خلال تكرار اللون (شدته، قيمته، أصله) في أجزاء مختلفة في العمل الفني، وبتالي يساعد على إضفاء نوع من الحيوية والديناميكية. ويكون الإيقاع اللوني مجالاً لتحقيق الحركة في اللوحة التجريدية، وفي مجال آخر وبالتحديد وفي مساحة التشكيل العالمي، كان الاهتمام باللون يأخذ بدايات واضحة ومهمة وخصوصًا في الرسم الأوروبي، الذي أطلق تيارات فنية، تجد المعرفة الجمالية للون، كالمدرسة الرومانتيكية"RomantiqueوالانطباعيةImpressionnisme.

وبالتالي نفهم أن جميع الأطروحات الفنية كانت قد ركزت على الإيقاع اللوني، وبالتحديد في منجز(كاندنسكيKandinsky) و(موندريانPiet Mondrian) ـ فكاندنسكي ـالذي كان قد وظف اللون بإيقاعات متنوعة، من خلال استخدام درجات لونية متعددة، تظهر هذه الإيقاعات وكأنها مساحات لونية متراقصة من خلال تصوير العمل الفني، كذلك حاول (كاندنسكي)في هذا العمل الفني(**رسم مع نقطة حمراء** صورة رقم واحد).استقطاب الطاقة اللونية لتحويلها إلى طاقة جمالية، تتشكل في خلق صورة شعرية عبر رؤية حدسية تركن إلى قدرة الفنان، وإمكانياته الأدائية، في الوصول إلى التناسق الداخلي، والانسجام الجمالي للوحة الفنية برمتها.

اعتمد في لوحته على التوازن والإيقاع غير الرتيب"Rhythm non monotorus"الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها، شكلاً أو لونًا أو حجمًا وكأنه يقترب من لغة الموسيقي، مبتعدًا عن القوانين الأكاديمية في الإيهام،بحركة خلط الألوان معًا.

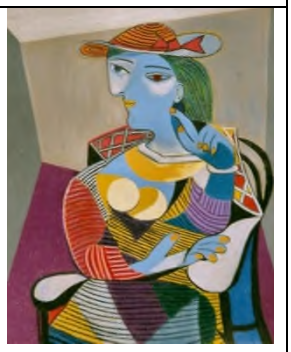
 اللوحة الأولى: رسم مع نقطة حمراء الفنان: فاسيلي كاندنسكي السنة: 1914 المصدر: https://mana.net/archives/2270	 اللوحة الثانية :التركيبة(احمر، أزرق، أصفر) الفنان: موندريان السنة :1929 المصدر: http://www.alriyadh.com/1679246

يُشكل الإيقاع اللوني أحد العناصر البنائية، التي تستند إليها رسومات الفن الحديث على مختلف توجهاته الفنية والفكرية والأسلوبية، والتي تلاءمت مع تطلعات الفنان، في تأكيد نزعته نحو الحداثة، وبحثه الدؤوب عن جماليات السطح التصويري. ويعد الإيقاع اللوني من أهم مكونات العمل الفني، وبنائه الإيقاعي، فيولد انطباعًا مشبعًا بالديناميكية والانفعالات، ويتولد من خلال التناغم والذي بدوره يلعب دورًا أساسيا في تغير نمط الإيقاع في الصورة، سواء كان بالألوان أو بالأسود والأبيض.

كما يمكن أن نستدل بالأمثلة التالية التي تشكلت فيها إيقاعات متناغمة من حيث الأحجام والكتل والألوان، فاللوحة الثالثة (**فتاة قبل المرآة)**اعتمدا فيها الفنان مبدأ التكرار المتواصل للوحدات، إذ يمكن أن نلاحظ أن الإيقاع يظهر بين وحدة ومساحة زمنية، تعرف بالفترة تدل على وجود امتداد زمني، ونلاحظ ذلك في تغير ملامح وجه المرأة في المرآة العاكسة، التي أعطت انطباعا مغايرا لما هي عليه، مع التركيز على مبدأ الاختلاف في الألوان والأشكال التي تنم على إيقاع رصين ومبهم.

وهنا يتشكل الإيقاع في فضاء ثنائي، فضاء حقيقي وفضاء خيالي (المرآة) أين تعكس صورة المرأة التي تبحث عن ذاتها ، وسط هذا الزخم من التعابير، التي تقاسمها ذاتها معها من خلال النظر إلى الوجه الآخر، الذي استعملت فيه ألوان حارة نجدها في الصورة المعاكسة (المرآة)، التي تعكس رغبة الفتاة في التغيير والخروج عن المألوف، وخاصة أن للون الأحمر رمزية في الدائرة اللونية، الذي يُعبر عن الحب والشوق واللذة، وكأن المرأة هنا ترقص على أنغام الحب المفقود.

	اللوحة الثالثة: فتاة قبل المرآةGirl Before A Mirror" للرسام الاسباني بابلو بيكاسو رسمت في سنة 1932 and-https://www.alarabiya.net/ar/culture- art/2017/04/09/
	اللوحة الرابعة: ناتاراجا للرسامة البريطانية: بريدجيت رابلي" رسمت في سنة 1993 http://topart2000.blogspot.com/2013/01/303.html

	اللوحة الخامسة: المرأة الباكية للرسام الاسباني بابلو بيكاسو رسمت يوم 26 تشرين الأول سنة 1937 المصدرhttps://ar.painting-planet.com:
	**اللوحة السادسة:امرأة جالسة ماري تيريز** للرسام الاسباني بابلو بيكاسو رسمت في سنة 1932 المصدر:https://www.elbalad.news/3855886

يعتبر الإيقاع اللوني سمة أساسية في أعمال الفنان، من خلال التلاعب بالألوان المختلفة، وبالدرجات والأسلوب اللوني المختزل، فعلى سبيل المثال في اللوحة الرابعة(ناتاراَجا) للفنانة البريطانية "بريدجيت رابلي" التي قامت باستخدام تقنية القطع الملونة والمقسمة عموديّا، استخدمت فيها عشرون لونًا مع ظلالها المختلفة، وقد رتبت الألوان بعناية من حيث التشابه والتوافق والتباين. هذا التكرار في الأشكال الهندسية يخلق إحساسا بالحركة، وعمقا بثلاثية الأبعاد، فمجموعة الألوان المستخدمة تؤثر على الفراغات في ما بينها، لتنتج لمحات تلوينية ،وتخلق وهمًا بالحركة، وتعطي الفرصة للعين أن تطبق إيقاعا يتلاءم مع ما تختزله الذاكرة.

فالفضاء الذي يرسم عليه الفنان هو ليس وسيطا لنقل الخطاب المنجز للفنان، وإنما يشكل حوارًا بصريًا مباشرًا بين المشاهد واللوحة، فلإيقاع الذي اعتمدتهُ هو إيقاع رتيب Monotonous أين تتشابه فيه كل من الوحدات والأشكال، التي تشابهت تمامًا في الشكل والحجم والموقع ، وهو وسط اللوحة ولكنها تختلف في الألوان، فقد تكون الوحدات ملونة والخلفية بلون آخر، التي تعطي الانطباع بإيقاع راقص، وكأننا أمام لوحة رقمية.

أما ما يمكن أن نلاحظه في اللوحة الخامسة(المرأة الباكية) لبيكاسو هو تواجد مبدأ الحركات المنظمة في العمل الفني، التي تعطينا إيقاعًا معينا، من خلال وحدات متشابهة أو ألوان أو منحنيات أو

خطوط بنغمة معينة ،تخلق من خلالها عملا فنيا مكونًا من وحدات عديدة، كل وحدة مرتبطة مع الوحدة الأخرى لتعطي عملا متكاملا، ملئه الإحساس والعمق في معنى الصورة، التي تطرح العديد من المواضيع، فالإيقاع في هذه اللوحة يعطينا شعورا بالحركة من خلال تكرار وحدات بصرية منتظمة، حيث توحد علاقة بين الألوان والأشكال الهندسية التي تسير وفق إيقاع هندسي منظم.

إذ أن الإيقاع الذي اعتمده "بيكاسو" هو نتيجة تكرار(الأشكال الهندسية والألوان، والتكرار هو طريقة تستخدم لإعادة تأكيد الوحدة البصرية مرارًا، وهي طريقة لربط أجزاء العمل الفني سويا، في وحدة متماسكة، فالفنان في هذا العمل ركز على الأحجام والألوان المماثلة، وكأننا نشاهد وجهين مختلفين، كما أنه أكد على التكرار والإيقاع اللوني، اللذان هما صفتان متلازمتان في بناء العمل الفني، والاستمرارية صفة أساسية تميز الإيقاع اللوني، وتحقق الترابط القائم على تكرار الأشكال والعناصر الأخرى داخل العمل، وهذا ما يمكن أن تكمله اللوحة السادسة(امرأة جالسة ماري تيريز) لنفس الفنان، لأن العمل التشكيلي أو اللوحة التي ينتجها الفنان إنما هي انعكاس الحياة والواقع، فإن الإيقاع بذلك يعتبر المطلب الذي يسهم في تحقيق البعد الجمالي، ويرتبط الإيقاع بالحركة، فمن معالم التنسيق في العمل الفني وجود حركة ذهنية في تكرار دوري منتظم، وهو ما يعرف بالتنغيم والإيقاع.

لذلك فمجموعة هذه اللوحات(الثلاثة) لبيكاسو اعتمدت أغلبيتها على تكرار الأشكال المتعددة(المثلث/الدائرة/والمنحني)وفي كل شكل من هذه الإشكال إيقاعا منتظمًا تتطابقُ فيه الوحدات والفواصل بمعنى(الفترات) تطابقًا تامًا، خالقًا بذلك إيقاعًا رتيبًا، خال من التنوع، أو قد يكون التكرار غير التام كلوحة "أنيسات أفينيون""Demoiselles d'avignon1907التي اعتمدا فيها الفنان على مبدأ الرتابة والتناوب والتكامل المستمر، وبالتالي يمكن أن نتبين ذلك عند النظر إليها والتمعن فيها، إذ تجد نفسك تتحرك وسط فضاء مغلق مرتب من حيث الألوان والشكل، ولتأكيد هذه النظرية يمكن أن نستدل بالرسام "ليوناردو دافنشي "Leonard Davanciالذي يري من منظوره الخاص ،بأن الإيقاع يتمثلُ في الارتفاع والانخفاض الدوري لصورة الطبيعة المتوجة.

ولما كانت الفنون تطمع إلى أن تكون موسيقية، فقد تزاوجت إيقاعات لغة الألوان وإيقاعات اللغة الكلامية، في تخيلات "بيكاسو" في سياق رحلتها للارتقاء إلى مصاف الموسيقى. وبالتالي يمكن أن نستخلص من أعمال بيكاسو بأنه كان يستخدم الفرشاة وليس القلم، فإذا كان الصراع الدرامي أساسه الكلمة ، فإن الصراع التشكيلي في أعماله أساسها **اللون**، أي أن هذه اللوحة هي صراع درامي بالألوان، فالكلمات هنا لم تُوجد لتوصيل المعنى ،بقدر ما هي موجودة لتوصيل الصراع الدرامي بين ألوانها التي تحدث إيقاعًا رتيبا ،يعجزُ المتقبل على حل شفرته، لأن بيكاسو أسس لإيقاع مبهم يجعلك تبحث عن

أسباب الرسم بهذه الطريقة وعن سبب جلوس هذه "الأنيسات" بهذه الوضعية وخاصة أن كل فتاة تمرر رسالة معينة.

اللوحة السابعة: انسات أفينيون

للرسام الاسباني بابلو بيكاسو

رسمت في سنة 1907

المصدر:

-https://arnine.wordpress.com/2013/06/23

/les-demoiselles-d-avignon

اللوحة الثامنة:

Les Demoiselles d'Avignon

de retour dans la rue d'Avinyo, à Barcelone. © Flickr/Caro

المصدر:

https://www.timeout.fr/paris/art/5-choses-a-savoir-sur-les-demoiselles-davignon-de-pablo-picasso

إن الألوان في مساحة اللوحة الجدارية(اللوحة الثامنة) متداخلة رغم انفصالها، لكنها تتداخل تداخلاً صغيرًا ،يحدث جمالا إيقاعيًا تهتز نتيجتها تلك البقع الراقصة، تمتزج وتتوحد مرة وتنفصل أخرى، هذه اللوحة الفنية التي سعى فيها بيكاسو إلى مزج الواقع بالخيال، والى إرباك المتلقي في قراءة هذه

الأخيرة ،التي تجعلك تحاول أن ترسم صورة مغايرة لما هو عليه. وهكذا يبقى الإيقاع اللوني في التصوير هاجسًا ملازمًا لكل حركة وتفعيله ضمن النص الخطابي للوحة ،من خلال الأسس المكتوبة أو المؤلفة منها.

	اللوحة التاسعة:ثلاثة موسيقيين Three musicians للرسام الاسباني بابلو بيكاسو سنة 1921 المصدر: https://www.alittihad.ae/article/32971/2019

إن مظهر هذه الأشكال في لوحة" **ثلاثة موسيقيين**" تتمثل في حضور العنصر الذكوري أين قولبَ الفنان الوجوه والأجسام بحرية مطلقة، ـ لأن هذه اللوحة ظهرت في فترة ازدهار التيار التكعيبي ـ ففي هذه الفترة ركز بيكاسو على رسم الأشكال والأجسام ببعدين اثنين فقط، وأحيانًا أربعة أبعاد، بعيدًا عن فضاء الأجسام ثلاثية الأبعاد بشكلها الطبيعي، في هذه اللوحة ركز الفنان على الطابع التكعيبي، الذي ينقل الواقع كما هو بأشكاله الغريبة، لتكشف هذه الكسور والمنحنيات عن الواقع المزيف، والتعاريج والتشوهات الكامنة في هذا التيار الفني، فيحدث أن ترى عين الرسام في شكل شُعلة، كلوحة الغيرنيكا"Guernica" تُنير فضاءً مُعتمًا فتمزقه كما يُمزق النور الظّل.

صور بيكاسو هذا الثلاثي بأشكال وأحجام مختلفة بين الصغير والكبير ، تناقضت هذه المكعبات الهندسية وصولاً إلى عمق اللوحة، وهذا التناقض في الأحجام هو نفسه في الشخصيات التي تؤسس هذا العمل:

أولا نجد شخصية "**أرليكان**" الذي يلعب الغيتار، ثانيا شخصية "**بيارو**" ثالثا "**المهرج**" يلعب على آلة الموسيقى وأخيرا شخصية **الراهب** مغطى بالسواد، شخصيات أحدثت إيقاعا في نمط اللوحة فكلٌ يعزف على طريقته الخاصة، هذا الاختلاف يُحدث إيقاعا متناقضا، يساعد على إبراز جمالية خاصة في العمل

الفني.كما أن الفنان اقتصر في لوحته هذه على عدد قليل من الألوان تمثلت في البني والأزرق، لينتقل بهذه الألوان من فكر إلى آخر ،محققًا إيقاعًا رتيبًا، يُواصلُ استعماله في الأرضية، أين قام بمبدأ التدرج اللوني من الأسفل إلى الأعلى، محققا بذلك إيقاعًا متزايدًا من خلال اللون.

عبر هذه الإيقاعات اللونية المتنوعة التي حققها بيكاسو، والتي كان لها دور في إبراز الانسجام اللوني ، الذي ظهر من خلال التدرج بالألوان المتقاربة والتوزيع المنتظم للأشكال. فهذا التلوين الذي اعتمده كان تلوينًا جديدًا واضحًا وفاتنًا ،يهيمن على العمل، تلوين يلجأ إليه بعد فترة من استخدام ألوان متقاربة وأشكال هندسية بسيطة، توضع إلى جانب بعضها البعض في اصطفاف يُعطيها المستوى نفسه من حضور الأهمية ،ويجعل من السهل تفكيك رموزها ،إذ يقول أحد الناقد الفرنسيين الذي كتب عن لوحة الموسيقيين بقوله:" *إن هؤلاء الموسيقيين الثلاثة، يضاعفون من كمّ ونوعية اكتشافات التجربة التكعيبية*" وهكذا يكتسب الإيقاع اللوني في لوحة "الموسيقيين الثلاثة" جاذبيتها، ويحرك النفوس في الاتجاه الذي يتوخاه الفنان، الذي عمل على مبدأ التناسب بين الأشكال مع بعضها وبين الأشكال والمضامين ،بحيث يكون تحريكها استجابة لرغبة المتلقي وكيفية السيطرة على مخيلته.

خاتمة:

تشترك أنواع الفنون في خطابها رغم التفاوت في الوسائط والتعابير، إلا أنها تنتهي مصورة في شاشة الإدراك العقلي ، ومختزن الأحاسيس، سواء كانت فنونًا مكانية أو زمنية، إلا أنها تتجسد بعد توصيلها عبر الحامات والوسائط المختلفة ،كتكوينات جمالية في المدرك الذي تجتمع فيه الإيقاعات أو الفراغات، وكأنها محمولة بروافع جمالية. فالإيقاع الذي نشاهده في الحياة يتعاقب فيها الليل والنهار، الحياة والموت. لذلك فالإيقاع يمكن تحديده على أنه تناوب منظم لخط أو شكل، وهذا التناوب يجمع بين الوحدة والتغير، وكثيرا ما يرتبط لفظ الإيقاع بمجالات مبهمة وتكون مرادفة للسرعة أو التناوب أو الزمن، فالبعض يتكلم عن إيقاع المحبة ،والأخر عن إيقاع الزمن بحيث أن كل شيء أصبح في هذه الدنيا إيقاعا لدى البعض.

المراجع

المصادر العربية:

- أبو ديب كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية بغداد،1989، ص43
- إبراهيم العريس: بيكاسو والموسيقيين الثلاثة، 27جوان2005، مختارات فنون

- أحمد حافظ راشد،فتح الباب عبد الحليم،التصميم في الفن التشكيلي،مطبعة مخير القاهرة،1970،ص ص9-10
- أ ، ب ، ت الدلالة بين المفهوم الإشكالية فهم النص www.dspace.univ-ouargla اطلع عليه بتاريخ 12-6-2018بتصرف
- بوروينة محمد:الجمالي والفني عند هيجل دراسة تاريخية تحليلية2011-2012،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية ،قسم الفلسفة،الجزائر/وهران،،ص23
- جان جوزيف غو: القيم إلى أين ، ت ، زهيدة درويش جبور، بيت الحكمة،2005،ص111
- فاطمة محمد عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، بابالوادي، الجزائر،2009 ، ص18
- عبد المحسنسعيد:الزمان في الفنون التشكيلية، ترجمة، مجلة أفاق عربية، السنة3،العدد3، 1997،ص94
- عبد الحميد ظاهرة: التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،1984 ، ص84
- عبد الفتاح رياض: التوطين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط1، القاهرة1964، ص95
- الفيروزي أبادي،قاموس المحيط،مادة وقع،دار الحديث القاهرة،ص ص772-773
- محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي مجد الدين،قاموس المحيط،مادة وقع،دار الحديث القاهرة،2013،ص ص772-773
- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط2، 2013،ص13
- محمد الحريم: البنية الإيقاعية وجماليتها في القرآن الكريم، مجلة التراث العربي الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب، العددان99و100 السنة 25تشرين الأول2005،ص51
- ريتشارد: مبادئ النقد الذاتي، ترجمة مصطفي بدوي،مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة،1963،ص188
- زكاريا فؤاد، مع الموسيقي ذكريات ودراسات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ب . ت،ص56
- وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، ب . ت،ص182

المصادر الالكترونية:

- Melody Nieves,19Septembre2017,Art and History, Impressionism, translation by Othman Laoulida, design and illustration,envatotutus+, https://design.tutsplus.com/ar/articles/art-history-cubism--cms-29407
- https://www.arageek.com/bio/pablo-picasso
- http://arab-ency.com.sy/detail/4392
- https://mana.net/archives/2270
- http://www.alriyadh.com/1679246
- https://www.alarabiya.net/ar/culture-and-art/2017/04/09/
- http://topart2000.blogspot.com/2013/01/303.html
- https://ar.painting-planet.com
- https://www.elbalad.news/3855886
- https://arnine.wordpress.com/2013/06/23-les-demoiselles-d-avignon
- https://www.timeout.fr/paris/art/5-choses-a-savoir-sur-les-demoiselles-davignon-de-pablo-picasso
- https://www.alittihad.ae/article/32971/2019

الصيغة الإفرادية الحدثية وقيمتها الدلالية في رواية

-رحلة في ضفاف الشفق -

The eventual singular formulation and its semantic value in a novel -ajourney through the banks of twilight-

د. بلهواري محمد جامعة وهران1 أحمد بن بلة

البريد الإلكتروني: belhaouarimohammed@gmail.com

الملخص:

إنّ اللغة العربية تتميّز بالقوّة والتجديد والصرامة والمرونة، وتمتاز بالأبنية الواسعة، والصّيغ الكثيرة التي يمكنها استيعاب المعاني الجيّاشة في النفس، ويعدّ التصريف من بين هذه الصّيغ، كما أنّ الصّيغة الإفرادية في الدرس اللغوي العربي بخاصة والدرس اللساني بعامة، هي ما يعرف بالصيغة الصرفية، أو هي ذات الدلالة الزمانية.

ولذا سنحاول من خلال هذه الدراسة البحث عن الصيغ الإفرادية الحدثية التي وردت بكثرة في رواية رحلة في ضفاف الشفق وما تحمله الصيغة الواحدة من البعْد الدلالي والجمالي.

الكلمات المفتاحية: الصيغة، الإفرادية، الحدثية، الدلالة، الرواية.

Abstract:

The Arabic language is characterized by strengtm, in movetion,rigrand flexibility.also,it is featured by its large structur, and varions formulas which enable it to absord different meaninges.there fore, conjugation is considered os one of these formulas. Withant forgetting that the singular formula in the Arabic linguistic discourse in particular and the linguistic discourse in general is what is know by the lonjugation formula, and it is what holds a maning of time.

Therefore, we will try through this study to search for the modern individual formulas that were frequently mentioned in the novel A Journey through the Twilights and the semantic and aesthetic dimension of the single formula

Key words: : formula, singular, event, the movel

مقدمة:

يُعدّ الصرف أحد نظامي اللغة ولا غنى عنه في الدّرس اللغوي، وهو من العلوم الجليلة النافعة، كما هو أصول وقواعد تعرف بها أحوال أبنية الكلمة، وما يلابسها من تغيّر معنوي في مدلولها، مصدره الظواهر التصرفية، كالتجريد والزيادة، والحذف...والتحويل إلى الماضي والمضارع والأمر في الأفعال، والبناء المحدث بالتصغير أو النسبة، أو التثنية أو الجمع في الأسماء.

وتعتبر أبنية الأفعال قليلة بالنسبة إلى أبنية الأسماء، وقد جمعها النحاة وصنّفوها فكانت ثلاثية ورباعيّة، ولكل منهما مجرّد ومزيد.

وتعدّ الصيغة الحدثية الصرفية من بين العناصر – الصوتية والصرفية- التي تربط بين هذا النظام الصرفي والنظام النحوي العام للغة العربية.

سنحاول في هذه الدراسة المتواضعة الوقوف عند أهم الصيغ الحدثية التي وردت في الرواية، متبعا المنهج التحليلي الوصفي لما رأيناه مناسبا في وصف وتحليل الظواهر اللغوية.

2. مفهوم الصيغة

1.2لغة: ورد في المعاجم القديمة لكلمة (صيغة)، أنّها مصدر لفعل (صاغ) الذي يحمل دلالات معجمية تدور حول عدّة معان:

قال ابن فارس: " (صَوَغَ) الصَّادُ وَالْوَاوُ وَالْغَيْنُ أَصْلٌ صَحِيحٌ، وَهُوَ تَهْيِئَةُ شَيْءٍ عَلَى مِثَالٍ مُسْتَقِيمٍ. مِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ: صَاغَ الْحَلْيَ يَصُوغُهُ صَوْغًا، وَهُمَا صَوْغَانِ، إِذَا كَانَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا عَلَى هَيْئَةِ الْآخَرِ. وَيُقَالُ لِلْكَذَّابِ: صَاغَ الْكَذِبَ صَوْغًا، إِذَا اخْتَلَقَهُ"(أحمد بن فارس: 1979م، ج3 ص321).

وورد في تاج العروس: صيغة الأمر كذا وكذا، أي: هيئته التي بني عليها، وصاغَ الشَّيءَ: يَصُوغُه صَوْغاً: هَيَّأَهُ على مِثالٍ مُسْتَقِيمٍ وسَبَكَه عليْهِ فانْصَاغَ"(الزَّبيدي: 1205هـ، ج22، ص ص536، 533) وقال ابن منظور: "الصوغ: مصدر صاغ الشيء يصوغه صوغا وصياغة وصغته أصوغه صياغة وصيغة"(جمال الدين بن منظور: 1414ه، ج8، ص442)، ومن ثمّة، اختص صانع الذهب باسم الصائغ، وصناعة الذهب صيّاغة، بينما سمّي غيره حدّادا أو نجارا أو نحّارا، فانتسب كل صانع إلى صنعته.

ومن هنا كان لمفهوم الصيغة اللغوية معنى يوحي بحسن نظامها ونوعية تشكلها.

2.2 اصطلاحا:

فهي القالب الذي تصاغ الكلمات على قياسه ويسمى (الصيغة الصرفية) (يراجع فاضل مصطفى ساقي: 1977م، ص189)، ويقول الأستراباذي: " المراد من بناء الكلمة ووزنها وصيغتها: هيئتها التي يمكن أن يشاركها فيها غيرها وهي عدد حروفها المرتبة وحركاتها المعينة وسكونها، مع اعتبار الحروف الزائدة والأصلية كل في موضعه"(رضي الدين الأستراباذي: 1982م، ج1، ص2)، ونجد صاحب الكلّيات يعرّفها بقوله: " الصيغة هي الهيئة العرضة للفظ باعتبار الحركات والسكنات وتقديم بعض الحروف على بعض، وهي صورة الكلمة، والحروف مادّتها"(أبو البقاء الكفوي: 1998م، ص560).

يتبيّن لنا من خلال ما سبق، أنّ الصيغة هي كلّ لفظ له معنى لغوي يفهم من مادّة تركيبه، ومعنى صيغي، وما يُفهم من هيئته، أي: حركاته وسكناته وترتيب حروفه، وحذف أو إثبات بعض الحروف.

يقول تمّام حسان: " وأمّا ما لا يرجع إلى أصول اشتقاقية من مباني التقسيم وهو الضمير وأكثر الخوالف والظروف والأداة فمبانيها هي صورها المجرّة إذ لا صيغ لها"(تمام حسان: ص133)، ومعنى هذا أنّ الصيغة لا تشمل الضمائر والظروف والأداة والخوالف، وإنّما تشمل الأفعال وجزء من الأسماء.

3. الصيغة الحدثية الإفرادية

وهي ذات الدلالة الزمنية، وهي ما تعرف بالصيغة الصرفية، وما تحمله الصيغة الواحدة من الدّلالات الصرفية العامة، وفي سياقها التعبيري خاصّة.

وقد تفطّن نحاة العربية منذ وقت مبكّر لما للصيغة من أهميّة في دراسة المفردات مبنى ومعنى، ولذا حدّدوا لهذه الصيغة وبيّنوا أن للفعل حدّين اثنين، هما: الحدث، والزمان، أي: الفعل ما دلّ على اقتران حدث بزمان(يراجع محمد محي الدين عبد الحميد: 1994م، ج1، ص15)، وهذا ما يؤكده الزمخشري بأن الفعل هو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك (ابن الصانع: ج 4، ص 204)، أي: ما دلّ على معنى في نفسه مستقل بالفهم، مقترن بزمن متحصّل، قال الأنباري: " حدّ الفعل كلّ لفظة دلّت على معنى تحتها مقترن بزمان محصّل، وقيل: ما أسند إلى شيء ولم يسند إليه شيء، وقد حدّده النحويون أيضا حدودا كثيرة"(عبد الرحمن الأنباري: 1997م، ص ص27 ، 28).

والفرق بينه وبين المصدر هو أنّ دلالة الفعل على الحدث دلالة تضمنية بمعنى أنّ الحدث جزء من معنى الفعل، بينما تكون دلالة المصدر على الحدث دلالة مطابقة بمعنى أنّ الحدث هو كلّ معنى المصدر لا جزء من معناه (فاضل مصطفى الساقي: 1977م، ص242)، يستشف من كلامه أنّ المصدر اسم الحدث، فما شاركه في مادّة اشتقاقه كالفعل، فلا بدّ أن يكون على صلة ما بمعنى الحدث.

أمّا الاقتران بالزمن (يراجع يعيش بن علي: 2001م، ج1، ص82) فيأتي على المستوى الصرفي من شكل الصيغة، حيث إنّ سياق الخطاب هو الذي يحدّد الدلالة الزمنية، مثل لفظة (الضرب) نجد معناها معروفا وهو إيقاع شيء على شيء، ثم تُحوّل تلك اللفظة إلى صورة أخرى وهي: (ضرب) ومعناها حدوث الضرب في الزمن الماضي، وتُحوّل إلى (يضرب) فتدلّ على المضارع، وتحوّل (اضرب) فتدلّ على الأمر.

فنجد أنّ هنالك مادّة مشتركة بين هذه الكلمات، وهي حروف (ض- ر-ب)، ونجد كل كلمة لها بنيتها وصورتها وصيغتها الخاصّة بها، أي: حركاتها وسكناتها وعدد أحرفها.

فالفعل من حيث دلالته على الزمان، ماض ومضارع (دال على الحال والاستقبال)، وأمر (لمّا يكون ولم يقع)، وهو بالنسبة إلى فاعله مبني للمعلوم ومبني للمجهول، وبالنسبة إلى عمله لازم ومتعدّ، وبالنسبة إلى أبنيته مجرّد ومزيد، وأنه يحمل معنى معين في نفسه لا في غيره.

يتضح من خلال ما سبق، أنّ الصيغة هي مبنى مزيج بين الحركات والحروف، وهي أنواع: صيغ حدثية، ذاتية، وصفية.

والحدثية هي الفعل عند القدامى، وهو مرتبط بالزمن ومكوّناته، أي: المادة + الوزن + الشكل (الهيئة) + الدلالة والتي لها تأثير في المبنى والمعنى.

1.3 دلالة الصيغة الحدثية الماضية:

عرّف النحاة بأنّ الفعل الماضي هو: "ما دلّ على حدوث شيء قبل زمن التكلم"(أحمد الحملاوي: ص33)، والقارئ لرواية (رحلة في ضفاف الشفق) – بشير دحمان- يجده قد انتظمها – على الرغم من قصرها- عددا معتبرا من الوحدات الصرفية (الفعلية)، فقد وظّف الراوي صيّغا فعلية ذات سمات مورفولوجية متباينة، بحيث يسترعي كثرة تواجدها في الرواية، انتباه المتلقي، وهذه الكثرة مقبولة، لأن حديث الموضوع هو الرحلة، والرحلة هي الانتقال من مكان إلى مكان آخر، ولا بدّ أن يكون فيها تبادل الحديث بين الطرفين، وسرد الحكايات الماضية أثناء الرحلة، وأنّ صاحبها من الأعيان، فأصبح دون ما كان، إذ تحوّل أمره وتغيّر حاله في هذا الزمان، ولم يجد في ماضيه وما فيه من ذكريات كقوله: " فارقت أطلالا ويممّت شطر أخرى، علّني أجد في رحابها الحلم مباح "، وكقوله: " حدّق في عينيها طويلا ثم استرسل قائلا: منذ ألف ألف عام وأمتي تحت سراديب الظلام تعبد الأصنام. تمتهنّ الغباء والبغاء والأوهام تقاد كالأنعام، فلا أدري هل بعد كل هذا لا يزال هناك مكان لمثل هذا الكلام؟ "(بشير دحمان: ص8، 9، 20، 55.)، نستشف من هذه النصوص أنّ الأفعال الماضية في الرواية كثيرة

ومتعددة منها ما دلّ على الفرح، ومنها ما دلّ على كثرة التنقل والحركة، ومنها ما دلّ على حالته السيكولوجية والاظطرابية، والفيزيولوجية مثل(رغم، ابتسم، زحف، جاب، صار، أصبح، عاد، نسي، خاف، وجل، غمر، سقى، ظل، مات، بكى، فارق ...) .

ونجد أيضا في الرواية: وقد خبّأت له الأقدار في طيّاتها بعض من ألحان الشجن وشيئا من تواشيح القلق. (بشير دحمان: ص12) وفي قوله: في هاته الأثناء قطعت أصوات الرعود سكينة ليلهم وثارت هوج العواصف من مكامنها فبدأ كل من في القارب بالعويل والصراخ (بشير دحمان: ص57)، وقوله: وانهمرت الدموع من عينيه واختلطت عليه المشاعر المتناقضة لحظتها بين حزن على فقدان رفاقه وبين فرح بنور الأمل الذي لاح له في الأفق (بشير دحمان: ص58).

فالذي نراه في الدلالة العددية لغلبة الماضي على غيره، لأن فيه حنينا وتذكرا لما كان فيه وما آل إليه.

2.3 دلالة الصيغة الحدثية المضارعة:

عرّف النحاة أنّ المضارع هو ما دلّ على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده "(أحمد حملاوي: شذا العرف، ص33.)، وهو تقاسم الفعل المضارع مع الماضي الحدث الذي يعيشه الإنسان، فالحدث الماضي لا ينفصل عن الحاضر في حاله، وإنما في تباعد حدوثه عن فاعله، فالمضارع ما ضارع الاسم (أي أشبهه) (عبد المجيد جحة: 2006، ص46)، ويسمّي سيبويه هذه الأفعال المضارعة لأسماء الفاعلين التي في أوائلها الزوائد الأربع الهمزة والتاء والياء والنون ، حيث يقول: وإنما ضارعت أسماء الفاعلين أنطك تقول: إنّ عبد الله ليفعل فوافق قولك : الفاعل (سيبويه: ج4، ص14)، وينقسم المضارع إلى الدلالة على الحال العادي (يفعل)، التجديد (يفعل)، الاستمراري (يفعل) والاستقبال البسيط (يفعل)، القريب (سيفعل)، البعيد (سوف يفعل) (تمام حسان: ص250)، وقد كانت الصيغة الحدثية المضارعة قليلة نوعا ما عن الماضي في الرواية، لأنّ صاحب الرواية كان يسرد لنا ما كان يملكه في ماضيه على أحسن الحالات، وهذه الكلة تبدو أفعالا متجاورة، غير أن النّظر إليها من خلال سياقها اللغوي وغير اللغوي: يجعلنا نرى مشهدا دراماتيكيا، ذاكرة ذلك الشاب الذي عاش في أسرة حلّ بها الفقر والجوع في قوله: رغم الفاقة والعوز اللذان كان يتقلب بينهما (بشير دحمان: ص12)، وجد نفسه أيضا، يبحث في أعماق البحر، يبحث عن لقمة العيش والخروج من غبن الزمن المحاصر، بعدما التفت يُمنة ويُسرة وفكّر طويلا، إلا أنه لم يجد له سفرا من هذا الحصار، إلا أن يغرس أقدامه على خطى من سبقوه من شباب المدينة، والقفز خارج أسوار هذا المعتقل الكبير عن طريق الهجرة السرية.

وبهذا نخلص أنّ صاحب الرواية وظّف المضارع مع قدرته على حصر دلالته، نحو دلالة الحسن والقبح، والشدة والجرأة، واللين والضعف، وغيرها من الدلالات، وهذا بقوله: يختلج في وجدانه من

مشاعر الحزن الممزوج بحرقة ألم الفراق (بشير دحمان: ص14)، وقوله : أتوسل إليك أن لا تتركنا وترحل فالذي كان يرزقنا ونحن أجنّة في ظلمات الأرحام سوف لن يعجز بقدرته ورحمته (بشير دحمان: ص15).

3.3 دلالة الصيغة الحدثية الأمرية:

عرّف النحاة الأمر بأنّه ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التكلم (الحملاوي: ص34)، نحو : اجتهد.

وعلامته أن يقبل نون التوكيد، وياء المخاطبة. وقد وضع الأمر لاعتبار طلبي لا لاعتبار زمني كالماضي، ويتضّح ذلك من كلمة (يطلب) في تعريف الأمر بأنّه هو صيغة يطلب الفعل من الفاعل المخاطب (رضي الدين الإستراباذي: ص33)، ويقول تمام حسان: والأمر بفعل الأمر ينقسم إلى: الحال (أفعل الآن)، والاستقبال (أفعل غدا) (تمام حسان: ص251).

أمّا من حيث دلالته الزمنية فهو يدلّ على المستقبل، وذلك كقولك آمراً: اذهب وأقبل واضرب"(سيبويه: ج1 ص12).

ويرى تمام حسان أنّ زمن الأمر هو الحال والاستقبال قائلا: فالحال أو الاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة والأمر (تمام حسان: ص 250).

فنستخلص أنّ الأمر هو صيغة ذات مبنى حرفي تستعمل لأمر المخاطب، والمخاطب مواجهه، ولهذا الصيغة دلالية يكتسبها من خلال السياق (فقد يخرج للدعاء أو الالتماس أو التمني أو النصح أو الارشاد...)، وغيرها من الدلالات التي يضبطها السياق بأنواعه.

والملاحظ أنّ صيغ الأمر الواردة في الرواية أنّها في الغالب طلب صادر، وذلك لأن الطلب من دلالات الصّيغ الأمرية، ومن أمثلة الصيغ الواردة في الرواية ما يلي : قل لي يا هذا : منذ متى وأنت ترانا (بشير دحمان: ص 38)، وقوله : فكوني متأكدة من أن روحي ستبقى (بشير دحمان: ص42) وقوله: افتكوا جثته من بين يدي والدته عنوة ولفوه في قماط ثم أثقلوه ببعض الأمتعة (بشير دحمان: ص46).

فنجد في هذه الرواية صيغ الأمر قليلة، ومتنوعة الدلالة، خاصة الواردة في الرواية بالنهي، كما أنّ الأمر استعمل لطلب القيام بالفعل على وجه الحتم والإلزام.

4 الصيغة الحدثية للفعل الثلاثي المجرد:

إن الفعل في اللغة العربية سواء أكان مجرد أو مزيد يحمل في طياته دلالات مختلفة، يعبّر عنها فتميزه عن غيره، وهذه الصّيغ هي: الأفعال المجردة، بحيث المجرد ما كانت جميع حروفه أصلية ، لا يسقط حرف منها في تعاريف الكلمة، ويكون الماضي منه إمّا مفتوح العين، أو مكسورها، أو مضمومها، وتكون العين في المضارع إمّا مفتوحة، أو مضمومة، أو مكسورة.

وأبنية المضارع الثلاثة يشترك فيها المتعدّي واللازم، أمّا الماضي المضموم العين فلا يكون إلا للازم، وانحصرت الأوزان في هذه الثلاثية؛ لأن أوّل الفعل لابد أن يكون متحركا، أو لا يبتدئ بساكن (محمد عبد الخالق عظيمة: ص136)، واختيرت الفتحة ما بين الحركات لخفتها، وقد وردت هذه الصيغ بكثرة في الرواية، وقد ذكر ابن الحاجب لهذه الصيغة بقوله: للثلاثي المجرد ثلاثة أبنية: فعَل وفعِل وفعُل (الرضي: ص67).

وبهذا فقد تم تحديد أقسام الصيغة الفعلية في الزمن الماضي بثلاثة، كما تم تحديد نوعها مفتوح العين، ومكسورها، ومضمومها في الرواية، منها:

• **فعَل - يفعُل:** مفتوحة العين في الماضي ومضمومة في المضارع، وتأتي عليها الصحيح، والمضعف المتعدّي، والأجوف والناقص الواويان، وتدلّ على عدّة معان منها: الطلب والهدوء، والحركة والسير، والابتعاد وغيرها من المعاني، وصيغة فعَل هي أكثر ورودا في الرواية، وسبب ذلك يعود إلى أنّ الفتح أخف من الكسر والضم، ولذلك تواردت صيغة فعَل في الرواية أكثر من فعُل وفعِل نحو: (رسَم، نبَض، حشَر، عثَر، عرَج، قال ...) وقد تنوعت دلالتها بحسب السياق التي وردة فيه، مثلا:

الدلالة الصرفية لصيغة (قال – يقول): أفادت صيغة (يقول) التحويل، والشاهد على ذلك، قول الراوي: " محاولا أن يمسح الخوف من عينيها ثم يقول لها: تتدلق سنين العمر وتتلاشى الآلام والآمال، النجاحات والإخفاقات في أحشاء الدهر نخير لك أن تتركيني أمضي إلى حال سبيلي بكل شجاعة وثبات"(بشير دحمان : ص 13)، دلّ هذا القول أنّ الإنسان في حالته اليومية تحوّل من حالة إلى حالة، أي من اللّيونة إلى القوة، ومن القوة إلى الضّعف، وخاصة أن هذه الرحلة التي يذهب فيها يجالس القوم ويخوض أهوال البحر ويتعب ويشقى ويعبُر الزمن مجيئا وذهابا.

أمّا دلالة صيغة (سكب - يسكُبُ) التي جاءت من باب(فعَل، يفعُل) فدلّت على الرمي، والشّاهد على ذلك، قول الراوي: وراح ينثر أريج عطرها في أفئدتهم ويسكُب موسيقى ألفاظها في قلوبهم فما كان منهم إلا أن أنكروا عليه فعلته وأجمعوا على قتله وإحراق صحفه.) فدل قوله على ما يحس به داخليا فأراد أن يُعبّر عمّا يشعر به، ولكنّهم أبوا وأنكروا عليه الفعلة فأجمعوا على رميه وقتله (بشير دحمان : ص 39).

• **فعَل – يفعِل:** مفتوحة العين في الماضي ومكسورة في المضارع، ونجد هذه الصيغة لها مكانة في الرواية، كما دلت على الغلبة والقوة والإعطاء، واليسر والتحويل، ومن أمثلة ذلك: (وصَف، سال، مسَك، رمى، جاء ...).

فالدلالة الصرفية لصيغة (نزَل – ينزِل)، دلّت هذه الصيغة على التحويل، والشاهد على ذلك، قول الراوي:" فنزل الرّكاب واتّجه كل واحد منهم إلى وجهته، وودع مجدي رفيقة سفره بسمة متمنيا أن يلقاها في ظروف أحسن"(بشير دحمان : ص 34)، فدلّ قوله على الفراق والانتقال إلى الوجهة التي كل واحد منهما أن يقصدها.

أمّا دلالة صيغة (همَس - يهمس) فدلّت على القوة والشجاعة، والشاهد على ذلك، في قوله:" ثم همس في أذنها قائلا: حتى وإن غبت عنكم بجسدي فكوني متأكدة من أن روحي ستبقى ترفرف حولكم إلى حين عودتي إليكم (بشير دحمان: ص 17) ، فدلّ قوله على صبره في السفر والقوة التي يملكها على تحمل عبء المشقة في البحر.

كما دلّت صيغة (عجَز - يعجز): على الاستعطاف، والشاهد في ذلك قوله: لن يعجز بقدرته ورحمته من أن يرزقنا ونحن تحت ظل سمائه وفوق رحابة أرضه (بشير دحمان : ص 15)، فدلّت هذه الصيغة على الشفقة والرحمة الإلهية لينقذهم من التهلكة.

• **فعَل – يفعَلُ:** مفتوح العين في الماضي والمضارع، ويجيء منه ما كانت عينه أو لامه حرف حلق، وحروف الحلق هي: الهمزة، والحاء والخاء والعين والغين والهاء (أحمد الحملاوي: ص38) ، وقد ذكر (أبو جعفر اللبلي: 1972م، ص50):

وأحرف الحلق بهذا البيت وهي مبادئ كلمات ست

أني غريب خل عنك حبي هجر مشوق مستهام صب

وجمعت أيضا في أوائل كلم هذا البيت(ابن مالك: ص 27):

ترى أعين خليلي هجمت حين غليلي

وقد وردت هذه الصيغة (فعَل يفعَل) في الرواية، نحو(ذهب يذهب، سأل يسأل، فتح يفتح، ظهر يظهر...) كما دلّت هذه الصيغة على العطاء والإصلاح، والمنع واليسر، ومن أمثلة ذلك:

صيغة (ظهر - يظهر): فقد دلّت على اليسر ورفع الحرج، والشاهد على ذلك في قوله: فيظهر وجه الحياة وينكشف (بشير دحمان : ص48)، دلّت على مواجهة هذا الشاب حياة جديدة بعد ما كان في ضيق وألم وجوع.

أمّا دلالة صيغة (ذهب - يذهب): فدلّت على العطاء، والشاهد على ذلك قوله: في صباح اليوم التالي ذهب إلى بعض أصدقائه البسطاء ممن يعملون معه في سوق المدينة واقترض منهم بعض المال (بشير دحمان : ص16)، وهذا من أجل أخذ الزاد والتوجه نحو مكان ليجد راحته فيه.

كما دلّت صيغة (ضرع - يضرع) دلت على الدعاء والتضرع، نحو قوله : فلن نضرع بالشكوى لغير من إليه المرتجى (بشير دحمان: ص32)، متوجّها إلى الله بأن يفتح عليه أبواب رحمته ويرحم أرواحا تائهة التي خرجت إلى البحث عن لقمة العيش.

والملاحظ هنا، أنّ صيغة (فعَل) بفتح حركة العين صيغة مشتركة لثلاثة أبنية صرفية مضارعة، وهي كذلك في الرواية، لأنّها كثيرة الاستعمال في اللسان العربي، وذلك لخفّتها وسهولة توظيف أبنيتها، والسّهولة تكون أكثر في المغايرة في الصوائت بين حركة عين الماضي، وعين مضارع.

• **فعِل يفعَل:** بكسر العين في الماضي وفتحه في المضارع، وقد تدل على الفرح، والألوان والعيوب والخلق الظاهرة التي تذكر لتحلية الإنسان في الغزل(أحمد الحملاوي: ص32)، وقد نجد هذه الصيغة قد وردت في الرواية نحو: (ضحِك، لبث، خاف، مرض، بسم، حزن...).

الدلالة الصرفية لصيغة (حزِن): دلت على الحزن، والشاهد في ذلك قوله: يا سيدي لا تحزن فإن الحزن لن يدفع عنك خطرا ولن يغير لك قدرا (بشير دحمان: ص 50.).

أمّا صيغة (فرح) فقد دلت على الفرح، والشاهد في ذلك قوله: فرح بنور الأمل الذي لاح له في الأفق (بشير دحمان: ص 50)، وهذا بعد ما اختلطت عليه المشاعر المتناقضة على فراق أصدقائه، وعلى بقائه حيا.

• **فعُل يفعُل:** بضم العين فيهما، فيكثر فعُل في الطبائع والسجايا، وهي الصفات الملازمة لصاحبها نحو: الحسن والقبح والقسامة والوسامة والطول والقصر والكبر والصغر والغلظ والسهولة والصعوبة والحلم والرفق(عبد الخالق عضيمة: ص112)، ولا تكون أفعال هذه الصيغة إلا لازمة، وهي نادرة الاستعمال ولذا لم أجدها في الرواية.

• **فعِل يفعِل:** بالكسر فيهما، كحِسب يحسِب، ونعِم ينعِم. وهو قليل في الصحيح كثير في المعتل، وقد أورد سيبويه على هذا البناء أفعالا معدودة، يدلّ كلّ منها على معنى منفرد، فمن الصحيح: (حسب-

يحسب، ونعم- ينعم، ومن المثال اليائي: يبس-ييبس، ويئس- ييئس، ومن المثال الواوي: ورم- يرم، ووغر – يغر، ووجد – يجد(يراجع سيبويه: ج2 ص ص223، 226).

وقد وردت هذه الصيغة في الرواية، نحو: يحسِب له الناس ألف حساب (بشير دحمان: ص54)، والتي دلّت على الشقاء وعدم السعادة، إلا أن هذه الصيغة قليلة ولم يستعمل الراوي غيرها.

والملاحظ هنا، أنّ صيغتي (فعَل، يفعُل) و(فعَل، يفعل)، بفتح عين الماضي وضمّها، وكسرها في المضارع، قد هيمنت بشكل مطلق في الرواية، لأنّ طبيعة هذه الصيغة تتميّز بالخفّة والسهولة، والقابليّة للتوظيف في معان كثيرة لا ضابط لها، وصالحة لأن تكون لازمة ومتعدّية، ولذلك كثر استعمالها في اللسان العربي.

5 الصيغة الحدثية للفعل الرباعي المجرد:

وهو ما كانت أحرفه الأصلية أربعة، وله بناء واحد هو: (فعلل- يُفَعلل)، ويرى بعضهم أنّه خصّ بهذا البناء، لأنّ الرباعي أثقل من الثلاثي، فوجب أن يكون فيه سكون ليخفف ثقله حتى لا تجتمع أربعة أحرف متحركة متوالية في كلمة واحدة، ويكون على نوعين: مضعف وغير مضعف(يراجع خديجة الحديثي: ص260).

وهي من الصّيغ التي لم ترد بكثرة في نص الرواية، ونذكر منها دلالات بحسب السياق التي وردت فيه، نحو: (تربّص، تلطّف، تنهّد)، فالدلالة الصرفية لصيغة (تربّص) أفادت اظهار الشيء، والشاهد في ذلك، قوله: وكأنها تتوارى عن شيء ما يتربص بها ويريد أن يصادر حقها في الوجود (بشير دحمان: ص7)، يتبيّن من خلال السياق أنّ هذه الصيغة جاءت لإظهار نيّته أمام الواقع الذي يعيش فيه في مثل الضغط والقلق والتوتر الذي عانى منه.

1.5 الصيغة الحدثية للفعل المزيد:

وهو ما زيد على أحرفه الأصلية حرف أو أكثر لغرض من الأغراض، وهو نوعان: مزيد ثلاثي، ومزيد رباعي.

والمزيد الثلاثي وهو ما كانت أحرفه الأصلية ثلاثة، وزيدت عليها أحرف أخرى، إما لإفادة معنى من المعاني، أو للإلحاق بالرباعي المجرّد أو المزيد (يراجع الحملاوي: ص36)، ويكون إمّا مزيدا بحرف، أو بحرفين، أو بثلاثة أحرف.

2.1.5 المزيد بحرف:

لقد ورد في الرواية صيغ الأفعال المزيدة بحرف واحد وبحرفين وبثلاث أحرف، وقد جاءت في صفحات مختلفة ومتعددة بدلالات معينة اختلفت من صيغة إلى أخرى بحسب السياق، ومن خلال هذه الصيّغ نبيّن صيغ الثلاثي المزيد بحرف واحد ومنها:

• **أفعَلَ:** صيغة مزيدة للفعل الثلاثي المجرد "فَعَلَ"، لها عدّة دلالات متعددة في الرواية منها:

دلالة صيغة أوصد: دلت همزة أوصد في الرواية على التعدية، فصار الفعل بالهمزة متعديا نحو قوله: إذا ما أوصدت دونك الأبواب وظلت دموعك حبيسة الأحداق وصمت عنك آذان من عرفت ومن ألفت ومن أحببت (بشير دحمان: ص 21).

دلالة صيغة أنهك: فقد جاءت صيغة زيادة الهمزة فيها دالة على الإزالة والسلب والشاهد على ذلك: أجبر على تحمل نفقات علاجها بعدما أنهكته تكاليف الحياة (بشير دحمان: ص 10).

دلالة صيغة أفطر: صار بالهمزة متعديا إلى ثلاثة مفاعيل، والشاهد في ذلك: أفطر قلبه كمدا وغيضا وعاد خالي الوفاض بنفس منكسرة تسيل أسى وحسرة (بشير دحمان: ص 11).

• **فاعَلَ:** صيغة صرفية مزيدة بحرف واحد وسط "فاء" و "عين" الكلمة، وهذا الحرف هو الألف، وتكون الألف زائدة إذا وردت مع ثلاثة أحرف أصول أو أكثر، وهذا ما يسمى بالتغييرات الصرفية، فجاء هذا البناء بدلالاته المتعددة في الرواية، والشاهد على ذلك: فارقت أطلالا و يممّت شطر أخرى علّني أجد في رحابها الحلم مباح (بشير دحمان: ص 33). فالمفارقة تدلّ على الفراق والابتعاد عن المكان الذي كان يقطن فيه، لأنّه كان قد شاركهم في محنهم والمشاكل التي حلّت بهم.

أمّا الصّيغ التي أفادت دلالاتها الموالاة والسلب والازالة فقد جاءت بكثرة في الرواية، والشاهد على ذلك قول الراوي: " حاول إقناعها ونفسه تتقطّع ألما وحسرة إذا لم يكن يدري هل سيعود كما يعدها"(الرواية: ص 13). وقوله: حاول بكل ما أوتي من قوة أن يتماسك وهو يرى العبرات تنساب من بين أهداب طالما حرست نور أحلامه (بشير دحمان: ص 13).

• **فعـّل:** صيغة صرفية مزيدة، وردت بفتح فاء الفعل، ولقد جاءت هذه الصيغة في الرواية نحو:(يتردّد، يتحمّل، خيّم) وقد وردت دلالات هذه الصيّغ بحسب السياق، الشاهد على ذلك قول الراوي: خيّم عليها السّكون وكأنّها تتوارى عن شيء (بشير دحمان: ص7) جاءت بمعنى اختصار الحكاية لأنها أفادت المعنى الذي جاء في سياق الرواية، وهو الرحلة خارج أسوار المدينة، فلم تستطع أن تمتلك نفسها.

دلالة صيغة (كسـّر): جاءت بمعنى(تفعـّل) والشاهد في ذلك: كسّر كل الحواجز والأعراف التي كبّلت إرادة أمته مدة عقود من الزمن (بشير دحمان: ص66)، فالصيغة في هذه الحالة دالة على المبالغة

في عملية التكسير. أما دلالة صيغة (تفجّر) فجاء البناء المضاعف المزيد بمعنى تفعل نحو قوله: تفجّر غيضا وألما ووقف في وجهها كما لم يفعل من قبل (بشير دحمان: ص60).

3.1.5 دلالة الفعل المزيد بحرفين: وتكون على خمسة أنواع، منها(يراجع خديجة الحديثي: ص264):

• **تفاعَل:** صيغة مزيدة بحرفين، حرف سبق فاء الفعل، وحرف توسط فاء الفعل وعينه، وهي تستعمل في الغالب للدلالة على المشاركة في الفعل، ولها عدّة دلالات منها :

المطاوعة: وهو مطاوعة بناء"فاعل" ونجده في الرواية نحو:(بعد ما تباعد عنه الأحبة والأهل) (بشير دحمان: ص32)، والشاهد في ذلك"تباعد" يعني البعد والمفارقة.

التظاهر: نحو قوله: فاضرب ما استطعت قلبا تعاضم جرحه (بشير دحمان: ص32)، فصيغة (تعاضم) دلّت على التظاهر بالفعل دون الحقيقة.

• **تفعّل:** إن صيغة "تفعّل" المزيدة بحرفين، تشتهر بعدة دلالات منها: المطاوعة، والتكلف، والتجنب، ونجد هذه الصيغة وردت في الرواية بكثرة منها:

المطاوعة: نحو قوله: تتفجّر الصّخور الصم وتنبجس منها العيون (بشير دحمان: ص62)، فصيغة(تفجر) دلّت على المطاوعة.

التكلّف: والمراد به الدلالة على أنّ الفاعل يعاني الفعل؛ ليحصل له بالمعاناة(محمد عبد الخالق عظيمة: ص136)، والشاهد على ذلك قوله: مهما تمايزت الشخوص وتغيّرت الأزمان (بشير دحمان: ص62)، فصيغة (تغيّرت) دلّت على التكلف.

التجنّب: والمراد به أن يدلّ على أنّ الفاعل قد ترك أصل الفعل(عبد الخالق عضيمة: ص137)، والشاهد في الرواية قوله: إذا ما تقطّعت بي الأسباب والحيل (بشير دحمان: ص32)، فصيغة (تقطّع) فقد دلّت على الكف والترك.

الاتخاذ: ومنه قوله: تنفّست الصعداء ثم ردت على كلامه (بشير دحمان: ص33)، فصيغة (تنفّست) دلّت على الاتخاذ، أي: اتخذت وقتا للاستغراق ثم ردّت عليه ما يريد.

• **انفعَل:** صيغة مزيدة دخلت عليها همزة الوصل والنون، وهي قليلة الورود في الرواية مقارنة بالصيغ السابقة الذكر، وقد دلت هذه الصيغة على المطاوعة، والشاهد على ذلك قوله: إلا أنّ قسوة الواقع المرير انتزع منهما لطف طبيعتهما (بشير دحمان: ص61)، وأيضا صيغة (ينطلق) جاءت للدلالة على

المطاوعة، ، والشاهد في ذلك: تبثّ نسائم الأمل على خرائب روحه الظامئة إلى معين الحرية كي تنطلق في سماء هذا الوجود (بشير دحمان: ص12)، وهذا البناء انفعل لا يكون إلا لازما.

• **افتعَل:** بناء مزيد زيدت فيه ألف الوصل في بدايته والتاء وسط "فاء" الفعل وعينه، وقد وردت هذه الصيغ في الرواية بدلالات مختلفة ومتعددة بحسب السياق ونذكر منها:

التصرف باجتهاد: والشاهد على ذلك قول الراوي الذي اختزل أمجاد الوطن أجمعها في شخصه وذاته وسنّ في حدود ملكه قانونا (بشير دحمان: ص62)، فصيغة (اختزل) دلّت على التصرّف باجتهاد، أي: اجتهد بنفسه وعرف بأنّ الطاعة والانقياد التام لسلطة أهوائه فريضة على كل من يقع تحت إمرة نظام فوضته.

الاتخاذ: والشاهد على ذلك قول الراوي: نقل احتراقه الداخلي الصامت إلى لهب معلن أكل جسده المنهك (بشير دحمان: ص61)، فصيغة (احترق) جاءت للدلالة على الاتخاذ، أي: اتخذ أسبابا ليعبّر عمّا في داخله.

4.1.5 دلالة الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف: ويكون على أربعة أنواع، منها(يراجع خديجة الحديثي: ص267):

• **استفعَل:** وهو ما زيدت (الهمزة) و(السين) و(التاء) في أوّله، ويأتي للدلالة على المصادفة، وهذه الصيغة أكثر ورودا في الرواية مقارنة بالصيّغ الأخرى، ومن أشهر معانيها وأبرزها، الدلالة على الطلب، والصيرورة، ومن الدلالات التي وردت بها صيغة (استفعل) في الرواية، منها:

المصادفة: والشاهد على ذلك قول الراوي: صحيح أنّه رحل إلا أنّه ترك وراءه لعنة لاحقت أبناءه في نومهم ويَقضَتهم، استفردت بهما عصابة من اللصوص الذين أتوهم في ثيّاب تجّار (بشير دحمان: ص24)، فصيغة (استفردت) دلّت على المصادفة.

الاتخاذ: نحو قوله: واستأجروا بثمنها بيتا حقيرا في أحد الأزقّة العتيقة التي كانت تدار فيها بعض الأعمال المشبوهة (بشير دحمان: ص55)، فصيغة (استأجر) دلّت على الاتخاذ، أي: أخذو مالها وأعطوها بيتا لا يليق بكرمتها.

وهكذا، كلّما كانت أبنية الفعل مزيدة كلّما زادت الدلالة، فزيادة المبنى تأتي لزيادة في المعنى، فكلّما زاد المبنى قويّت الدلالة.

6. خاتمة:

ومن خلال ما سبق، يتبيّن أنّ الفائدة من الصّيغة الإفراديّة أنّها تكمُن في التوصل إلى النطق السليم، ولذا نجد صاحب الرواية – بشير دحمان- وظّف الصيغ الصرفية والمتكرّرة أحيانا لغرض دلالي يفسّره السياق الثقافي والاجتماعي للراوي، وأكثر الأفعال المهيمنة في الرواية، الأفعال الماضية، وهي كثيرة ومتعدّدة، ولها عدّة دلالات، فمنها ما دلّ على الفرح، ومنها ما دلّ على كثرة التنقل والحركة، ومنها ما دلّ على حالته السيكولوجية والاظطرابية، والفيزيولوجية، وهذا أمر نجده ينسجم مع طبيعة النص؛ لأنّ فيه حنينا وتذكُّرا لما كان فيه وما آل إليه.

7 المراجع:

(1) الكتب

- أبو جعفر اللبلي،(1972م):بغية الآمال في معرفة مستقبلات الأفعال، تحقيق جعفر ماجد، الدار التونسية للنشر.
- أبو البقاء الكفوي، (1998م): الكلّيات- معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت.
- أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، المكتبة العصرية صيدا بيروت.
- أحمد بن فارس(395ه)، (1979م): مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر.
- بشير دحمان: رحلة في ضفاف الشفق -رواية، ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
- جمال الدين بن منظور(711ه)،(1414ه): لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت.
- خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه –معجم ودراسة، ، مكتبة لبنان الناشرون.
- رضي الدين الإستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، المكتبة الشاملة، بيروت.
- الزَّبيدي (1205هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية.
- فاضل مصطفى ساقي: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة (1397ه، 1977م).
- محمد عبد الخالق عظيمة: المغني في تصريف الأفعال، دار الحديث، القاهرة.
- سعاد بسناسي – مكي درار: صوتيات التصريف من التوصيف إلى التوظيف، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم الجزائر، ط2015/1م.
- عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن في العربية - دراسة النسق الزمني للأفعال، دار النشر والتوزيع، المغرب ط1/ 2006.

خطاب المقدّمات: فضاء لتبادل الأدوار :
عند ما يكتب الرّسام ويرسم الكاتب: في سيرة مدينة لعبد الرّحمان مُنيف.

Speech of introductions- a space for role exchange :when the painter writes and the writer paints in AbdErrahman- Munif's " siret madina"

د/ عبد الباقي جريدي . كلية الآداب والعلوم الإنسانية القيروان / تونس .
البريد الألكتروني: jridiabdelbaki@gmail.com

مُلخّص:
مثّلُ خِطَابُ المُقدّمَات رغم انتمائه إلى النّص المُوازي خِطَابا مركزيّا ذلك أنّ كُلّ مُقدّمة لها بالمتن رابطة وصلة تجعلُ منها أقرب النّصوص إلى المتن وأشدّ التصاقا به. وينظر هذا العمل في خطاب المقدمات في كتاب سِيرَةِ مدينة لعبد الرحمان منيف وهما مُقدّمتان تقديم بقلم مروان قصّاب باشي وهو في الأصل رسام هجر هذه المرة حرفته ليكتب نصّا يتحدث فيه عن عبد الرحمان منيف الرسام لا الكاتب والرّوائي .ومُقدّمة لعبد الرّحمان مُنيف .ويبدُو الجهاز المقدّماتي في سيرة مدينة من حيث العدد مزدوجا مثّل رَحِمًا خِصْبًا تتناسلُ منه عديدُ من الإشكاليّات طرحها هذا الجهازُ سواء في التّقديم الغيري أو المُقدمة الذّاتيّة التي جعلها الكاتبُ مُصاحبة للنّص مُنْذ نشأته . وقد عرضت عديد القضايا من بينها العلاقة بين الكتابة والبوح والتاريخ من خلال الاقتصار على خطاب المقدّمة وما يُمكن أن يحمله من أسرار.. وما يطرحه من إشكاليات .

الكلمات المفتاحية :(خطاب المقدمات ، التقديم الغيري ، المقدمة الذاتية ، المرجعي ، التاريخي، تبادل الأدوار)

Absract :
Although it belongs to the Para-text , the speech of introductions represents a central speech . as/ since each introduction has a strong relationchip with the text itself so as to make it the closest and the most sticky to the texts.
.This can be obviously noticed in the speech of introductions in Abderrahmane-munif's work " siret Madina".
In fact ,there are two introductions ;the first made by Marwan Kassab bachi who is in reality ,a painter ,but this time he abandoned his occupation (painting) to write a text in wich he speaks of aderrahmane –munif th painter and not the writer or the auther .
the second introduction was made by aderrahmane –munif himself .
The introduction system in " syret Madina "seems to be dual which represents a fertile space through which many issues can be reproduced .this system launched these problems either in the other people introduction or in the writer's .introductions whish accompanied the work since its release . Many issues were raised including the relationship between writing, revelation, and history by limiting it to the speech of introduction and the secrets it can convey and the issues it can raise.

Key words: (speech of introductions, other people introduction , writer's introduction, reference ,historical, role exchange).

المقدّمة :

اعتنت المدارس الشعرية مؤخّرا بالعتبات أو بالنّص المُوازي نصّا مرئيّا قبل النّص المقروء "المتن " النّص المُحايث". نظرا إلى التطوّر الذي شهدتهُ عُلوم الطّباعة والإخراج . ومع انتشار عصر الصُّورة والحواسيب، وتحوّل الاهتمام من النّص إلى العتبات .

و يُعتبر جرار جينات (G. Genette) (شارودو / منغنو : 2008،ص 408) من أهمّ المُنظّرين الذين انتبهُوا إلى أهمّية المُصاحب النّصي ودورِهِ الكبير في توجيه عمليّة القراءة ووسم النّص بميْسم مُميز بدْءا بالغلاف والعنوان والإهداء والطّبعة واسم المؤلّف والرُّسوم الخارجيّة والدّاخليّة ، حيث لا يُقدّمُ النّصُّ عاريا دون المصاحيب . فالعَتَبَاتُ همساتُ البداية"منها نلجُ إلى مِعْمَار النّص وبها تبدأُ عمليّةُ التّفاعُل مع المتن ، فالمصَاحيب النّصيّة تُيسّرُ تقديم النّص في هيئة مقبُولة كَمَا تُؤكّدُ حُضورهُ وخصُوصيّتَهُ النّصيّة ، فالمصاحيبُ النّصيّةُ أولُ ما يشُدّ انتباه الجُمهور وهي لحظةٌ حاسمةٌ يُمكنُ أن تُتوّجَ بالإقبالِ على النّصّ أو الإدبارِ عنهُ . هي مفاتيح يُمكنُ من خلالها الوُلوجُ إلى المتن .

غير أنّ الاهتمامَ بِخطَابِ المُقدّمَات ليْسَ بالأَمْرِ الجَدِيدِ فقَدْ اِهْتَمَّ الكُتّابُ مُنْذُ القدَمِ بتَصْدِيرِ كُتُبهِمْ بِمُقدّمات ونادِرًا مَا نَظْفَرَ بِكِتَابٍ خالٍ من الدّيباجة أو الفواتح. وولع الشُّعراء منذ الشّعر الجاهلي بحُسن الاستهلال وعدّهُ النّقادُ فَضِيلَةً وحُسْنًا أَشْبَهُ بالغُرّةِ على الجَبِينِ وحَرَصَ الكُتّابُ على توشِيَةِ كتُبهم بِمُقدّمَات تُحِيطُ بالنّص وتحميهِ. ذكر علي بن خلف الكاتب أهمّية المُقدّمة كاشفًا دورها ومنزلتها يقُول في كتابِهِ مَوَادّ البَيان " فإنّ منزلة هذه المُقدّمات من كُلّ كلام مُؤلّف منزلةُ الرّأْسِ مِنْ الجَسَد والأَسَاسُ مِنَ البِنَاءِ ، وَكَمَا أنّ الرّأْسَ يضُمُّ أَعضاءَ الجَسَدِ ويرأسُها وكذلك المُقدّمَة التي يُقدّمها المنشئ في صدر كلامه تضُمُّ ما تتبعه وتقعُ وكما أنّ الباني لا بُدّ لهُ مِنْ وَضْعِ أَسَاسٍ لِمَا يبنيه يعتمدُ عليه ويستندُ عليه كذلك مؤلّف الكلام لا يَغني عن تقديم مقدّمة يتطرق منها إلى ما يروم التأليفَ فيه " (ابن خلف :2003، ص 83،84).

فقد مثّل خطاب المقدّمات خطابا مُصاحبا للنُّصوص وانتبه إلى حضوره بعض النُّقاد القدامى وكتبوا فيه دون أن يصل ذلك إلى اعتبارها مجالا نقديّا مختصّا. وإنّما نجد هذه الاهتمامات مُوزّعة هنا وهناك في المُصنّفات التي اعتنت بالكتابة والتّأليف . وينتمي خطاب المُقدّمات إلى خطابٍ أوسعَ وأعمّ هو العتبات والنُّصُوص المُصاحِبة.

فهو ليس خِطَابًا هامشيّا رغم انتمائه إلى الخارج النّصّي لا ينتمي إلى النّص المُحايث ولا يسعى إلى افتكاك مكانة الصّدارة رغم تصدّره المكان أو فضاء الكتاب رغم تقدمه في المكان وتأخره في الزّمن فالمُقدّمة تُكتبُ زمنيّا في الأخيرِ وعلى تقدُّمِها تأتي دائمًا مُتأخّرة وذاك سِرٌّ من أسرارها وميزةٌ من خصائصها.

وقد أفرد لها جيرار جينات G.Genette فصلا خاصّا في كتابه الشّهير عتبات وعنونه L'instance prefaciélle من الصفحة 164 إلى الصّفحة 296 و تحدّث فيه عن تعريف المُقدّمة ووَظائفها المُختلفة مفصّلا أشكال المقدّمات ومكان ظهورها والمخاطِب والمخاطَب كما بيّن أهمّية المقدّمات وتقاليد كتابتها .وغيرها من العناصر المُحيطة بالمقدمة ." ومن المقدمة المدخل (INTRODUCTION)التّمهيد (AVANT -PROPOS) الديباجة (Prologue) التّوطئة وغيره من المصطلحات كالعرض والتقديم والخِطَاب البَدْئي والفاتحة "Préambule (بلعابد :2008، ص 112) و غيرها من الألفاظ التي كشفت عُسْرَ التّصْنِيفِ وهو ما يجعلنا أمام مُصْطَلَحَاتٍ مُتَعَدِّدَة ومُتَدَاخَلَة ومُتَقَارِبَة مَعَ النُّصُوص المُصَاحبة الأُخْرَى مِثْل الإهْدَاء،والتّقْدِيم ، والدّيباجة يتطلّب جهازا مفهوميّا يوسمُ بالجهاز الاستهلالي .ويعرفها مُعجم مُصْطَلَحَات الرّواية بـ" هي نصٌّ يتصدّرُ الكتاب ، يكتبُهُ المؤلّفُ أو شخصٌ آخر ، ويتوجّه الكلامُ فيه إلى القارئ .وغاية المقدّمة تقديم معلومات مُفيدة عن الكتاب وعن المُؤلّف أحيانا والمُقدّمة أنواعٌ عديدةٌ منها : المدخلُ وهو مقدّمة طويلة وظيفتها الأخذ بيد القارئ للدّخول إلى كتاب ذي طابع تعليمي غالبا. والتقديمُ هو النّص الذي يثبتُهُ الدّارسُ في صدر طبعة علميّة محقّقة للكتاب ويُضمّنُهُ ما يكفي من سيرة المُؤلّف وما تلزم معرفته من أوضاع الكتاب وميزاته وقيمته "(زيتوني: 2002 ، ص165) وهو ما يطرحُ إشكالياتٍ عديدةً تتعلق بسُؤال لماذا هذه الاستهلالات وماهو دورها ؟ وهل تختلفُ الاستهلالاتُ وفق المُرسَلِ الذي يختلفُ من مُستهلّ إلى آخر؟ فتارة يكُون صاحبَ النّص وكاتبهُ الواقعيّ ،وطورا يكُون المُحقّقَ وأحيانا تلحقُ المُقدّمة الكتّابَ في طبعاتٍ لاحقة يكتبُها صديقٌ أو دارسٌ من المهتمين . ممّا جعل من المُقدّمات خطابا مرِنًا ومُتحرّكًا في آنٍ موسُوما بكفاءة التّجدّد ومحكُومًا بالظُّهور أو الاختفاء أو التّحول من طبعة إلى أخرى. وهو حسب تصوّر جينات من بين المُصطلحات الشّائعة رغم الفُروق البسيطة بين المُقدمة وبقيّة المصطلحات.

الجهاز المقدّماتي في سيرة مدينة :

المُقدّمَةُ فِي سِيرَةِ مدينة مُقدّمتان تقديم بقلم مروان قصّاب باشي ومُقدّمة لعبد الرّحمان مُنيف وقد أُضيف التقديمُ لهذه الطّبعة (النّص الذي نشتغلُ على مقدمته هو الطبعة الثّالثة الصّادر سنة ستّ وألفين 2006 عن طبعة مُشتركة بين المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر والمركز الثّقافي العربي للنّشر والتّوزيع.) ويبدُو الجهاز المقدّماتي في سيرة مدينة من حيث العدد مزدوجا مثّل رَحِمًا خِصْبًا تتناسلُ منه العديدُ من الإشكاليّات التي طرحها هذا الجهازُ سواء في التّقديم الغيري الذي وقّعهُ صَاحِبُهُ بتاريخ ومكان محدّد مروان / برلين 2000 .أو المُقدمة الذّاتية التي جعلها الكاتبُ مُصاحبة للنّص مُنْذ نشأته الأولى وأرفقها بنصّ المتن وذيّلها بتاريخ مُحدّد ومكان معلوم" دمشق أوائل نيسان 1994" بينما لحق التّقديمُ الطّبعاتِ الموالية .

1- تقديم مروان قصاب باشي :

اختار المُقدّم أن يضعَ عُنوانا لتقديمه فوسمهُ بـــــــــــــــ" **عندما يرسمُ الكاتب** " وهو من حيثُ التّصنيفُ خطاب مُقدّماتي غيري كتبهُ غير صاحبِ النّص الأصلي وعنونه بـــــــــــ عنوان طريفٍ ويبدُو للوهلةِ الأولى مُخاتلاً .فالعادةُ أن يكتُب الكاتبُ بالكلمات أو يرسم بالكلمات " الرسم بالكلمات"(عنوان لقصيدة ولديوان نزار قبّاني) في إشارة إلى الصّور الشّعرية في القصائد . إمّا أن يرسُم الكاتب بالفُرشاة والقلمِ والألوان فهذا أمرٌ مُختلفٌ. ولكنّ المُتابع لطبيعةِ العلاقة بين مُنيف والرّسم والرّسام الذي خطّ هذه المُقدّمة يكتشفُ بيُسر متانةَ هذه العلاقةِ إذ يُعدّ مروان قصّاب باشي (1934-2016) من أقرب الشّخصيّات لعبد الرّحمان مُنيف على مستوى الأفكار والرُّؤى والتّصورات وحتى على المُستوى الشّخصي ، يبدأُ التقديمُ بحديث المُقدّم عنْ طَبيعة العلاقة بين الرّسام وعبد الرّحمان مُنيف وعن زيارة " صومعة " الكاتب يقول " سألني صديقي ...ونحنُ نسترجعُ أيّام دِمَشْق فيما إذا كنت قد رَأَيْتُ " صومعة " عبد الرّحمان منيف ، أجبت بالنّفي ، وشعُرت بالأسف وبعضَ الخجل لأنّي اعتدْت في زياراتي الكثيرة لدار الصّديق أن أجلس في الرّكن نفسِه وبعد أن أتأمّل ما جمع من أعْمَال فنّية ثمّ نتبادلُ بعد ذلك الأحاديث لساعاتٍ طويلةٍ عن أمور تهُمّنا وعن مشاريعَ مُشتركة نطمح لتحقيقها(ص9) وهو رسّام تشكيلي سوري ونحّات حاز العديد من الجوائز وعُرف برسمه للوجوه الحزينة والمنكسرة المُعبّرة عن حالات الألم وما يعتمل في دواخل النّفس من مشاعر وأحاسيس مُختلفة تظهر في الألوان والملامح . ولا تقتصر علاقته على مجرد تقديم للكتاب (نشير إلى أن الكتاب صدر في نُسخته الأولى غير مصحوب بهذه الصّور ولا بالتّقديم) (الطّبعة الأولى المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر سنة 1994) .فالتقديم لاحقٌ للنّص ولم يُصاحبه إلا في الطّبعة التي وقع الإشارة إليها سلفا .وهي نسخة تحتفي بالرُّسوم وتقدّم عبد الرّحمان مُنيف رسّاما لأعْماله بعنوان **عندما يرسم الكاتبُ** و لا يُمثّلُ تقديم الكتاب أوّل لقاء بين المُبدعين. بل جمعت بين مروان قصّاب باشي ومُنيف صداقة متينة خرجت ملامحها في شكل كتابين الأول بعنوان **مروان قصاب باشي رحلة الحياة والفنّ** عن دار بيسان للنّشر والتّوزيع سنة 1997 تحدث فيه الكاتب منيف عن حياة صديقه الرّسام المُغترب وخاصّة مرحلة الطُّفولة ودورها الأساسي في تكوين شخصية المبدع والفنّان يقول " ليست الطفولة بالنسبة إلى الفنان مجرد مرحلة من مراحل العمر، تثير الذّكرياتِ والحنينَ كما هي لمعظم النّاس، إنها تصبح للفنان معيناً يغرِف منه وجزءاً من موضوعات العالم التي يغرَق فيها وقد تصبح في مرحلة متأخرة أسلوباً في العمل، وغالباً ما يحصُل ذلك مع تقدم الفنّان بالعمر، أي بعد النُّضوج وبعد أن يكون امتحن احتمالاتٍ كثيرةً، وصولاً إلى روح الأشياء، " (من مقدمة الكتاب) " والثّاني صدر سنة 2012 بعد وفاة منيف ليثبت طبيعة هذه العلاقة من خلال الرسائل التي كانت بين الصّديقين وقد اُختير عنوان **في أدب الصّداقة** عبد

الرّحمان مُنيف ومروان قصّاب باشي الصّادر عن المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ودار التنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع ولكن الرّسام يتحدّثُ عن اكتشافه لوجه آخر من وُجُوه الكاتب فضلا عن كشفه لطقوس الكتابة عنده و فضاءاتها الآسرة يقُول في تقديمه " زُرت دمشق عام 1996 من جديد ولم أتمهّل في سُؤال عبد الرّحمان فيما لو كان باستطاعتي رُؤية مكان عمله .قال تفضّل ودخلنا ذلك المكان المُنزوي في داره سويّة .أجّلت نظري في الأعمال الفنّية المُعلّقة على ما تبقّى من الحائط الفارغ وتمعّنتُ بالطّاولةِ التي سَهِرَ معها اللّيالي والتي كتَبَ عليها عدَدًا من رواياته الشّاهد الصّامت على ولادة الكثير مِن أعماله .لاحظتُ على تلك الطّاولة وعينُ الرّسام تُشبهُ عين الباشِقَ عن الولائم البصريّة ومواقعها بعض التّخطيطات بالحِبْرِ الأسْود كانت غريبة عليّ وأثارت فضُولي وسألته بالإمكان رؤيتها أجابني بنوع من الحذر مع بعض التردّد تفضّل . تأملت بعضها مرّات وأنا أحملها في يدي وقد أعجبت بها وبطريقة رسمها سألته عن الرّسام فأجابني بابتسامة فيها بعضُ الخجل والحرج لا تخلو من اعتذار سابق أنّه رسمها " (منيف :2006، ص 11.)

ويكشف التقديم ملامح وظروف إخراج الكتاب على هذا الشّكل .ونقل نصُّ التقديم تفاصيل هذا اللّقاء وأخبرنا باكتشاف مروان الرّسوم وعلاقتها بشخصيّات سيرة مدينة لينفتح النّصُّ على موقف الكاتب من أعماله ومن هذا المشروع الذي وسمه منيف بالورطة ،فقد كان رافضا لهُ في البداية ولكنّهُ وافق شرط أن يقدّم الرّسامُ النّص وكأنّنا أمام لُعبة تبادُل للأدوار فقد تحوّل الرّسّامُ إلى كَاتِبٍ ومُقَدّمٍ للعمل وتَحَوّلَ الرّوائيُّ إلى رسّام وجُعل فضاءُ التقديم وسيلة كشفت لنا الجزئيات والدّقائق .بل الأسرار التي جعلت من الكتاب يخرج على هذه الهيئة وكأنّنا أمام حُلم يتحقّق لكلا المبدعين. أنا أكتبُ وأنت ترسم وهو ما ذكره الكتاب الذي جمع بينهما في شكل رسائل متبادلة بين الصّديقين وكأنّ منيف يلاحق حُلما كان دائما يراوده.

" تبدأ القصّة بروائي يفقِد ثقته بالكلمة إلى حدّ اعتبارها قد تعهّرت فيتمنّى لو أنّه يرسم .بل هو يحاولُ في الرّسم .من جهته ، وفنّان مغترب لم يعد يكتفي بلغة الخطّ واللون والكتلة ، يريد " البوح " حسب تعبيره المفضّل ، البوح بالكلمات ، يتقاطع الصّديقان عند همّ كبير : فنّان يبحث عن طُرق تعبير بالكلمات وروائي مهووس بالفنّ يجرّب طاقة الكلمات على طُرق تعبير عن الخطّ واللّون والكُتلة. مروان لا يستطيع أن يكتب عندما يرسم وعبد الرّحمان لن يستطيع الجمع بين الرّواية والرّسم ولسان حاله " لو لم أكتب لرسمت " والسّؤال المشترك كيف للكلمة أن تقول الشّكل واللّون بل كيف التّعبير عن الفنّ من غير استخدام لغة الكلمات قول قراءة الخ ؟ يصل الصّديقان إلى حدّ تبادل الأدوار : أكتب أنت رواية وأنا أرسم " (منيف :2006، ص 6).

ولكن الحلم تحقّق ومثل خطاب المقدّمات فضاء احتضن هذا الحلم وحوّله إلى واقع ملموس ومشروع توّج بطبعة جديدة تتشابك فيها الأدوار وتتداخل المهام .وقد لاحظنا انصراف الرّسام عن الموضوع الأصلي وكأنّه يستغل فرصة البوح والكتابة ليعبر عمّا يختلج بداخله من مواقف ورؤى يقول " ولكنّي قبل أن أتكلّم عن تخطيطات عبد الرّحمان والظّروف التي دعت إلى إظهار الكتاب على هذا النّحو أريد أن أتكلّم عن بعض الأمور التي تشغلُني منذ زمن بعيد فيما يتعلّق بالشيء وحَشيته ثمّ بالخطّ والحرف والورقة كوسائل حضاريةٍ هامّة تنقلُ طُموحات الإنسان وتُسجّل انتصاراته الفكريّة والفنّية " (منيف:2006، ص 11).

هكذا يتحوّلُ فضاءُ المُقدّمة إلى مجال يطرح فيه المقدّم أفكاره ورؤاه وكأنّه بذلك يعتمد لُغة واصفة تكشف ملامح أعماله وتفضح خبايا العمل الفنّي باعتباره رسّاما ونحاتّا فيعُود بنا إلى تاريخ الخطّ مُنذ العهد الأوّل عندما بدأ الإنسان يكتشف الأدواتِ والوسائلَ من رُسومات الكهوف وحضارة بلاد الرّافدين وصُولا إلى الكتب المقدسة ومخطوطات العلم والاكتشافات والفرق الدّينية وانتهاء بالقرافيتي التي ظهرت في أمريكا وعمّت أوروبا على يد مجموعة من الشّبان تعبيرا عن رفضهم " الغرافيتي صرخة مدوّية ومنذرة للعطب الحضاري في الأزمنة الحديثة "(منيف :2006، ص 15.)

وأشار الكاتب كذلك إلى ظاهرة الخطّ والرّسم عند العرب وعلاقته بالمضمون الجمالي والرّوحي المتجه نحو المطلق .ويعود الرّسام / الكاتب بعد هذه الجولة في تاريخ الخطّ والرُّسوم ودور الفنان في نقله للعالم ليكشف المُقدِّم الرّابط الذي يراه منطقيّا بين ما وقع تقديمه وما رسمه منيف يبحث عن الخيط النّاظم بين تاريخ الفنّ وما خطّه منيف من صور ورُسُومات يقُول " إن كنت قد تعرّضت في كلامي السّابق لبعض النّقاط والتي تبدُو بعيدة نسبيّا عن الموضُوع الذي أنا فيه ألا وهو الكتابة عن هذا الكتاب بشكله الحالي وعن رسوم عبد الرحمان .فإنّ ذلك يعود إلى محاولتي ربط الحواسّ ببعضها البعض فيما يتعلّق بقراءة الأشياء بما فيها من كتابة ورسم ولون وبالتالي المتعة والسّلوى التي تخلفها هذه الآثار في سلوكنا وتطلّعاتنا " (منيف :2006، ص 18).

ويعتبر هذا الخروج عن إطار المقدّمة شكلا من أشكال التمرّد وكأنها بذلك " تتحصّل على نوع من الاستقلاليّة التي لا تظلّ فيها ملحقة ومتعلّقة ومحسوبة على تفاصيل المتن وطبقاته وضرورته وأن تتحرّى منطقا خاصّا ورؤية خاصّة تكون فيها مساحة للتّعبير الحرّ عن شخصيّة الكاتب الخاصّة ونظريّته الخاصّة ورؤيته الخاصّة ومنهجه الخاص " (عبيد : 2013 ص 95). وترصد المقدّمة كذلك علاقة عبد الرحمان منيف بفن الرسم وثقافته التّشكيلية وتكوينه وتنوّع مَشَارِب المعارف التي يستقي منها .فينفتحُ النّصُّ على الحواريّة وتتشابك الفنُون بين الرّسم والكتابة والرّواية وهو ما يبني جِسْرا متينا بين هذا الفنّ والكتابة .فتذُوب الرُّسوم في النّص السّردي وينتجُ عن ذلك خليط ومزيجٌ بين الفنّين لا يزيدُ النّصَّ إلا خُصُوبة

ونماء مردُّه هذه المرُونة التي يتّسم بها النّص وقدرته على استيعاب بقيّة الفنُون خاصّة وأنّ الهاجس المُشترك بين الرسّام والرّوائي واحدٌ رغم اختلاف الأدوات فكلاهما يُحاولان تقديم صُورة عن حياة النّاس وآمالهم وأفراحهم وانكساراتهم من أجل التأثير في المُتقبل وجعله يتفاعل مع ما يطرحُ عليه من آراء وأفكار من خلال هذا الجمع الطّريف بين آليات الكتابة السّردية وتقنيّات الرّسم من خلال تشْكِيلِ الخِطَاب البصري .وهو ما جعل السّارد يوظف هذا الشّغف ليرسُم ملامح هذه الشّخصيات ويُبين اهتماماتها وميولاتها الفنّية عن طريق الرّسم بالخطوط والأشكال ولا يقتصرُ على الكتابة بالكلمات والألفاظ .فيتحوّل فضاء التقديم إلى فضاء كاشف للظروف التي أحاطت بالعمل وسبقته حتى يخرج على هذا الشّكل الذي وصلنا به ممّا يجعل من خطاب التقديم مصباحا يضيء بعض المناطق المعتمة لظروف إنتاج النص وكلّ ما حفّه من عوامل وأحداث جعلته على هيئة مخصوصة ونظام معلوم .

ويتحوّل خطاب المقدمة إلى نصّ تحليلي يقوم على قراءة لرسوم الكاتب عبد الرّحمان منيف وكشف ثقافته في الرسم والعناصر المساهمة في تكوينه الفنّي والإبداعي فيقف على التحولات التي انتابت أعماله في فن الرسم لا في الرّواية وتطور المادة التي يستعملها وسعيه لاستحداث أشكال جديدة فإذا بالمقدمة فضاء لرصد تحولات أعمال منيف الرّسام وتطور ملامح تجربته في التّصوير مع قراءة فاحصة لبعض أعماله التي تكشف شخصيته وتفرده رسّاما لا روائيّا يقول في المقدمة : " أخذ في هذه الأعمال منحى جديدا ومختلفا من ناحية المادّة التي استعملها في الرّسم إذ أنه استبدل القلم بطباشير الفحم العريضة ، فحاول بها إعطاء الأعمال أشكالا جديدة واستقلاليّة فيما يتعلّق بالحجوم والفراغات ولم يعد الخط وحده الأساس في بناء العمل بل أصبحت تلك الخطوط سُطوحا عريضة تتراكب وتتماوج مع بعضها في اتجاهات مختلفة ومتزنة يربطها إيقاع يكاد يكون الهدف الأساسي البناء"(منيف :2006، ص 30).هكذا تتجاوز المقدّمة وظيفتها المألوفة المقتصرة عادة على تقديم العمل وبيان محاسنه أو تجنيسه وإحاطته وتسييجه إلى عمل تحليلي رصين يدرس التجربة من خلال الأعمال ويبحث عن عناصر تشكيل العمل الفنّي بلغة تحليلية لا تخلو من صرامة منهجية وتقنية عارفة ومدقّقة لموضوع دراستها فالرسام يحلّل أعمالا لروائي ويقدم شهادة كذلك على أهمية هذه الأعمال واقفا على عناصر تميزها وفرادتها بعيدا عن الدعائية والإشهار

2- مقدّمة عبد الرحمان منيف :

2-1 قراءة في عنوان المُقدّمة (كلمات أولى) :

خلاف للتقديم الغيري فإنّ هذه المُقدمة هي مُقدمة ذاتية صاحبت المتن مُنذ نشأته الأولى والتصقت به ولمْ تفارقه " وهي الوضعيّة التلفّظيّة الأكثر تداوُلًا ضمن أجناس هذا الخطاب التي تحمل التّوقيع الصّريحَ

لمُؤلّف العمل أو بعض الإشارات الدّالة عليه التي يُمكن أن يكشف عنها نظام التّلفّظ في الخطاب " (منصر :2007، ص 67).وقد عدل صاحبُ النّص عن المفاهيم الأكثر شيُوعا فلم يسمْ مُقدّمته بالاستهلال أو التّقديم وإنّما جعل من تركيب " كلمات أولى " عنوانا لنصّه فما دلالة ذلك ؟.

يبدو مفهوم الكلمة أقرب إلى الشّفوي منه إلى المكتوب وجاء في اللسان (الكلام الذي لا يكون إلاّ أصواتا تامّة مفيدة...والكلام اسم جنس يقع على القليل والكثير (ابن منظور: 2004مادة ، "ك،ل،م")فهو من المُصطلحات التي تُثير إشكالات مفهوميّة وقد وردت في صيغة الجمع كلمات " ويُحيلُ لفظ كلمة على تقطيعات مفهوميّة عديدة والمعنى الذي يُسندُ إلى هذا اللّفظ مُشبعٌ شديد الإشباع بالسّنة الطّباعيّة التي تستعملُه للإشارة إلى قطعة خطّية (يُمكنُ أن تكُون مُتكوّنة من حرف أو حُرُوف مُتعدّدة) معزُولة ببياضين .هذا الاعتبارُ المادّي القائم على مفهوم وحدة خطّية يقترنُ في لا وعي المُتكلّمين اقترانا مُبهما بشُعُور بوحدة دلاليّة يُساعدُ على ربط علاقة مُفترضة بين كلمة وشيء . والكلمة من هذا المنظُور الذي هو من صنفٍ قامُوسيّ تُدركُ على أنّها وحدة نصّ"(شارودو / منغنو :2008، ص 380). و المقصود بالكلمة هو كلّ قطعة خطّية معزول ببياضين " ويمكنُ لعدّة كلمات خطّية ألاّ تكون إلاّ كلمة واحدة لسانيّة (صيغ تصريف الأفعال في الأزمنة المركّبة) ويمكن على عكس ذلك أن تطابق كلمة واحدة عدّة وحدات لسانيّة ...هكذا فالمُركّب الكلمة اللّسانية يُحيل على وحدات معجميّة بسيطة أو معقّدة " (شارودو / منغنو ،2008، ص 380.)

وإذا نزّلنا هذا التعريف في سياق بحثنا بخطاب المقدمات في سيرة مدينة لوجدنا أن المعنى قد خرج من حُدُوده اللّسانية إلى جانبه الاستعاري فالكلمات يُقصدُ بها الجانب الاستعاري والمجازي لأنّه يربط مفهوم الكلمة بنعت أولى في إشارة إلى نظام تراتبي في عملية الخطاب فكان هذه الكلمات هو الصفحات السّابقة للمتن مما يجعل منها عتبة أولية تقف أمامنا أو نقف أمامها قبل الولوج إلى نصّ المتن الذي يُحيل على مجموعة من الخصائص التي ميّزت عنوان هذه المُقدّمة أوّلها اختيار مُصطلح كلمة دون مقدمة وفي ذلك دلالة على الاختزال وعدم الإطالة رغم أنّ المقدمة قد امتدّت على خمس صفحات من الصفحة الخامسة إلى الصّفحة التّاسعة. يحيل العنوان إذا على موقف الكاتب من المقدمة ورؤيته لهذا النص الذي اختار أن يصدّر به أثره فكيف كان محتواه ؟ .

2-2: التعيين الأجناسي لنصّ سيرة مدينة:

يبدأ النّص باسم إشارة " هذا الكتاب عبارة عن سيرة لمدينة ، هي عُمان وليس سيرة ذاتيّة لكاتب وإنْ تقاطعت السّيرتان بسرعة وجزئيّا في بعض المحطات ". يتوجّه فيه الكاتب باعتباره ذات حقيقيّة واقعيّة

إلى قارئ مُفترض بخطاب مُباشر يضعُ فيه تصوّرا ورأيا .فالنّص كتاب و ليس سيرة ذاتيّة مُنذ البدء يضعُ الكاتب تصوُّرا ويضبط حُدُود الجنس الأدبيّ الذي يتحرّك فيه النّص أو اللاّجنس ..
فمن وظائف المقدّمة تأطير النّص وضبط حدوده أو على الأقل تخليصه من إمكانية التّصنيف والقراءات السّائدة فـــــــ:كتاب يُحيل على التعميم والإطلاق ويُخرجُ النَّص من التّصنيفِ الأجناسيّ إلى الكتابة بمفهُومها المُطلق وورد في اللسان مادّة كتب " الكِتَابُ: معروف، والجمع كُتُبٌ وكُتْبٌ. كَتَبَ الشيءَ يَكْتُبه كَتْباً وكِتاباً وكِتابةً، وكَتَّبَه: خَطَّه" يجعل من المقدّ مة مناسبة لا لضبط الحدود ووضع المقاييس وإنما لإزالتها كذلك فكلّ جمع للأوراق يكون كتابا وكل ما كُتب فهو كِتاب .

عبارة سيرة لمدينة : لفظة عِبَارة تجعلُ الحُكم قابِلاً للتّعديل أو على الأقل ليْس حُكما قاطعا فقد جاء في اللسان كذلك عَبَرَ الرُّؤيا يَعْبُرُها عَبْر وعِبارةً وعبَّرها: فسَّرها وأَخبر بما يؤول إِليه أَمرُها. وفي التنزيل العزيز: إِن كنتم للرؤْيا تَعْبُرون؛ أَي إِن كنتم تعْبُرون الرؤيا فعدّاها باللام، كما قال: قُلْ عسى أَن يكون رَدِفَ لكم؛ أَي رَدِفَكم، واسْتعْبَرَه إِياها: سأَله تَعْبِيرَها." (ابن منظور :2004، مادة "ع، ب، ر") فعبارة عن سيرة لمدينة لا تُقال على سبيل التّطابق والتّماهي بقدرما تُعبّر عن التشابه. فهي ليست سيرة وإن كانت تشبهها والتّشبيه يظل قاصرا في كلّ الحالات على المطابقة .هذه الصّياغة تفتحُ النّص على نمط جديدٍ من الكتابة هو السّيرة التي عادة ما تكُون ذاتية فالسّيرة الذّاتيّة " حكاية شخص يرويها بنفسه " وهي كذلك " قصة ارتداديّة نثريّة يروي فيها شخصٌ واقعيّ وُجوده الخاصّ مُركّزا حديثه في حياته الفرديّة وبوجه خاصّ في تاريخ شخصيّته " (القاضي :2010، ص 262) ولكنّنا لسنا أمام سيرة إنسان وإنما سيرة مكان والعلاقة بينهما متصلة ومنفصلة في آن فالنّص وفق كاتبه ومن خلال المقدّمة هو :سيرة مدينة وليس سيرة شخص وهو كذلك ليس رواية لحدود الخيال فيه رغم صُعوبة تعريف الرّواية وعسر تصنيفها إذ " يجدُ دارس الرواية صعوبات جمّة لوضع تعريف " جامع مانع " لهذا الجنس الأدبيّ يحيط بخصائصه الأجناسيّة والفنّية .فينزّلها منزلة القواعد المُحدّدة لطرائق الكتابة في هذا الجنس .فالآثار التي تنتسب إلى جنس الرواية سواء في الغرب مهد الرواية العالميّة أو في غيره من الأصقاع التي انتقلت إليها الرّواية ، وهي من الاختلاف والتّلوّن والتعدّد من حيث تقنيات الكتابة والمواضيع ورؤى العالم إلى الحدّ الذي يصعب معه أن نقرّ بوجود نقاط تشابه وتماثل بين الرّوايات ونواجه هذا التنوع حتى في التّفاسير المعجميّة التي صاحبت مصطلح (Roman)" إذن تقرّ المعاجم المختصّة باستحالة تقديم تعريفٍ دقيق للرواية يؤمن قراءة مريحة للأثر لا يداخلها الضيم والاضطراب .وهو ما يزيد الأمر غموضا وتعتيما بدل الوُضُوح والبيان الذي من المفرُوض أن تضطلع به المُقدّمة

فالنص كتاب ينفتح على مفهوم الكتابة وهو مفهوم معقّد لا يخلو من إشكاليات إذ نجدُ تعريفاً للكتابة وتدقيقًا لمفهُومها عند بول ريكور وخاصّة في كتابه من النّص إلى الفعل يقُول " إنّ كُلّ كتابة تضافُ

إلى شيء ما من كلام سابق. وفي الواقع إذا كُنّا نعني بالكلام، مع فردينون دو سيسير (Ferdinand de Saussure) ، تحقّق اللّغة في حدث خطاب مَا، لإنتاج خطاب فريد من طرف مُتكلّمٍ مُفرد ، فإنّ كُلّ نصّ إذن هو بالنّسبة إلى اللُّغة في نفس موقع إنجاز الكلام . وتُعتبرُ الكتابةُ ، علاوةً على ذلك ، بصفتها مُؤسّسة ، تاليةً للكلامِ الذي يبدُو أنّها منذُورة لتثبيتِ كُلّ تلفُّظاته التي لاحت شفويّا ، بشكلٍ خطّيّ موجزٍ ويبدُو أنّ الاهتمام الحصريّ تقريبا ، المُعطى للكتابة الصّوتية ، تأكيد على أنّها لا تُضيفُ شيئا لظاهرة الكلام ، إنْ لم يكُنْ التّثبيت الذي يسمحُ بصيانته ، من هنا اليقين التّام بأنّ الكتابة كلامٌ مُثبتٌ، بأنّ التّسجيل ، سواء كان تخطيطاً أو تدويناً ، هو تسجيلٌ للكلام ، تسجيلٌ يضمنُ ديمُومته بواسطة خاصّية النّقش الدّائمة " (ريكور :2001، ص 105/106) من خلال هذا التّعريف يربطُ بول ريكور بين الكتابة والكلام بل يجعل من الكتابة كلامًا مُثبتا وهو ما يحيلنا على العلاقة بين الكتابة وعنوان المقدّمة : كلمات أولى " ليصبح النص كتاب هو :

عبارة عن سيرة لمدينة عَمَّان / ليْسَ رواية ولكنّه يستعير من الرواية بعض أدواتِها /ليس سيرة ذاتية لكاتبِهِ وإن تقاطعت السّيرتان .

3- :ذاكرة المكان :

الكتاب يحاول أن يستعيد ملامح مكان في زمن بعيد اعتمادا على الذّاكرة .إذا فالكاتب منذ كلماته الأولى وجدناه مهُوسًا بهاجس التّجنيس ولكنّهُ في نهاية الأمر يبتعد عن الضبط والتحديد فيتخلص منه بوسم نصّه بكتاب يعتمد على الذاكرة ويصف المكان لا الإنسان غير أنّ المكان في هذا الأثر له صلة بالذّاكرة لأنّه مكان موصوف عبر مصفاة الذّاكرة والذّاكرة محكومة دائما بالنّسيان يقول " الذّاكرة مهما حاول الانسان الدّقة والأمانة ، خدّاعة ، شديدة المكر ، لأنها لاتقول الأشياء التي تعنيها وما تعتبره أكثر أهمّية ضمن مقاييسها الخاصّة ولذلك فإنّ بعض الوقائع الواردة ربما لم تحصل بهذا الشّكل تماما لكن هكذا بدت لمن رآها " (منيف :2006، ص 45) الذّاكرة باعتبارها مجالاً لا يخلُو من إشكاليّات كثيرة لعلّ أهمّها عدم وجُود تعريفٍ جامعٍ مانعٍ لها. " ولا يسمحُ تعريفٌ واحدٌ بالإحاطة بكُلّ المعاني المُتضمّنة في " لفظة " ذاكرة ذلك أنّ وجُود تعريفات عديدة يدُلّ على تعقّد الظّواهر التي تشملها هذه اللّفظة ويُثير السّؤال حول معرفة ما إذا كان هذا التّنوّع مُرتبطًا بوُجُود أنظمةٍ عديدةٍ للذّاكرة أو أنّهُ يعُودُ فقط إلى اختلاف طبيعةِ المهامّ المُقترنة بها " (بوتي :2006، ص 8). فقد تناولتْ الذّاكرةَ جملةٌ من المعارفِ والعُلوم بدْءا بجراحةِ الطّب وصُولا إلى الفلسفة وعلم النّفس والتّاريخ والأدب وغير ذلك من المجالات. " فمن يكتبُ عن الذّاكرة يجدُ لزاماً عليه الكتابة عن الدّماغ الذي هو جزءٌ من الجسد وعن العقلِ أيضًا . وهكذا فإنّ إثارة أيّ سُؤالٍ عن طبيعةِ الذّاكرةِ يعني مُباشرةً إثارة مُشكلة العلاقة بين العقل

والجسد بشكْلٍ ما " (ورنوك :2007، ص 9) غير أنّ الحديث عن الجسد والدّماغ لا يقدّمُ إجاباتٍ شافية يُمكن أن تكشف بجلاء أسرار الذّاكرة. لذلك فجانب الوعي والإدراك وعلاقته بالنّفس والبُعد الرُّوحي يمثل كذلك جانبا مهمّا " لأنّ الجسد هوّ مادّةٌ والمادّة لا تقُوم إلاّ في الحاضر، وإذا كان الماضي يترُك فيها شيئاً منه ، فإنّه لا يكُون من الماضي إلاّ بالنّسبة إلى الوعي الذي يُدرك هذا الشّيء والذي يفسّرُ ما يُدركُهُ في ضوء ما يتذكّرُهُ فالوعي هو الذي يحفظُ الماضي ، وهو الذي يبرُمُهُ على نفسه تدريجيّا كلّما مرّ الزمنُ " (برغسون :2010، ص 262).والذّاكرة مرتبطة كذلك بالمجال الاجتماعي ويمكن اعتبارها ظاهرة اجتماعيّة بامتياز نظرا إلى صلتها الوثيقة بالأُطر الاجتماعيّة للذّاكرة. موريس هالبفاكس (Maurice Halbwachs).خير ما نستدلُّ به على نُضج هذا التّصور حيثُ اهتمّ بالذّاكرة الجماعيّة مُعتبرا الإنسان كائنا اجتماعيّا .فلا تُوجدُ ذكرياتٌ معزُولةٌ عن فضاءاتها أو متحقّقة خارج الفئات الاجتماعيّة والشّخصيّات والأمكنة . يقول منيف في المقدمة " إنّ المكان في حالات كثيرة ليس حيزا جغرافيّا فقط فهو أيضا البشر والبشر في زمن معين وهكذا نكتشفُ علاقة جدليّة بين عناصر متعدّدة ومتشابكة ومتفاعلة فالمكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه والبشر هم تلخيص للزمن الذي كان وفي مكان محدّد بالذّات " . (منيف :2006، ص 45). وترتبط الذّاكرة بأمكنة حميمية إذ يستعيد الكاتب المكان عبر مصفاة الذّاكرة مُسيّجًا بفيض من المشاعر والأحاسيس التي تصحبها لحظة التذكر ثمّ لحظة التدوين التي تسايرها وتتزامن معها ، فكيف ينقلُ السّاردُ ذلك الفيض من المشاعر والأحاسيس إلى نصّ دُون أن تفقدَ المشاعرُ جذوتها وقدرتها على التّأثير؟ فتتحوّل إلى نصّ يقُومُ على الذّاكرة ويتقاسم مع القارئ مشاعر الوجد والحنين إلى الماضي. ولكن الذّاكرة مُخادِعة ومُرتبطة بالذّات التي تنقل لنا هذا الماضي موسوما بالهشاشة والضعف " فثقل الزمن ومرارته يهبِطان عليه من جديد كما يهبِط اللّيل " (منيف :2006، ص 49) غير أنّ الذّاكرة موسُومة بالنّسيان بالإضافة إلى إكراهات الكتابة والجانب النّفسي يقول " بقدرما تبدو في لحظات معيّنة جميلة فإنّها مُوجعة ، خاصّة وهي تحمل معها هذا الكمّ الكبير من الشّجن على أيّام كانت ثمّ مضت إلى الأبد ...يولد من جديد الحنين المجبول بالأسى والرّغبة في أن تعُود الأشياء كما كانت في يوم من الأيّام " (منيف :2006، ص 48).

4: الكتابة والتاريخ .

تطرح المقدّمة كذلك إشكالية الكتابة والتاريخ في عمليّة التّقديم يقول " وثانيا لا يدّعي هذا الكتاب أنّه " تأريخ " لعَمَّان بالوقائع والأرقام " منيف :2006، ص 45) وهو كتاب لم ينفِ عن نفسه التأريخ بدليل قوله بالوقائع والأرقام أي أنه بشكل من الأشكال كتابة للتّاريخ بغير الوقائع والأرقام ولكنّه ليس تاريخا قديما تمتدّ فيه المسافة الزمنيّة إلى آلاف السّنين إنما هو تاريخ قريب وبتعبير سعيد يقطين في **قضايا الرواية**

العربية المعاصرة " رواية تاريخيّة للحاضر " وكأنّ القارئ كلّما بعُدت المسافة بين زمن كتابة النّص وزمن الأحداث كُلّمَا كان مطمئنّا لإدراج نصه ضمن التاريخي وكلّما اقتربت وتقلصت دخله الضيم والاضطراب في تصنيف الكتاب وهو ما " دفع بالرّوائي مالرو إلى صياغة مفهوم " الرواية التاريخيّة المعاصرة " للدّلالة على الروايات التاريخيّة التي تستمدّ مادّتها الحكائيّة من العصر الذي تتناوله وتكون المسافة الزمانية فيه مقدّرة بسنوات معدودات " (يقطين :2012، ص 160) وهو أمر لا يخلو من إرباك وتعقيد فباعتماد هذا المعيار تصبح كل الرّوايات تاريخية إذا أخذنا بالاعتبار زمن وقوع الحدث وزمن كتابته باستثناء روايات الخيال العلمي والاستشراف أو الروايات ذات المنحى العجيب والخرافي . وهو أمر لا يستقيم تمام الاستقامة فالحدود بين الرّواية التاريخية والرّواية التّخييلية رغم التقارب تظلّ واضحة .المهم أن الشّخصيات والأحداث قد وقعت فعلا فقد نسف الكاتب مطابقة نصّه للنُّصوص المتداولة رواية وتاريخا ولكنّه أبقى على التّشابه الذي لم يخرج منه بخصوصيّة وإنما جعله مُعرّفا بما ليس منه لينتهي إلى اعتبار عمله "قراءة أخرى موازية ، من خلال عيني إنسان عاش ذلك الزّمن في ذلك المكان " وهو ما يطرح العلاقة بين الكتابة والتاريخ ويُحيلُ على مسألة الرّواية والتّاريخ والعلاقة بين من يكتبُ التّاريخ ومن يكتب رواية ذات مرجعيّات تاريخيّة فحتّى المؤرّخ وهو يكتب عن الماضي " ويؤرّخُ لأحداث الماضي لا يستطيع أن يتجرّد كُلّيا من مشاغل أهل زمانه ولا أن يُفكّر خارج حُدود مرجعيّاته الرّاهنة ،لذلك فإنّ الاختياراتِ والمواقفَ عادة ما تكُون مصبُوغة بألوان الحاضر مُعبّرة عن مشكلاته العميقة ... إنّ الاعتقاد بأنّ الماضي يمكنه أنْ يَحُلّ في الخطاب التّاريخيّ حُلولاً ، وأنّ المرجعيّة التّاريخيّة تصبو إلى تأسيس صُورة مُطابقة للماضي الذي كـان ، لا يعدُو أن يكُون مُجرّد رهانٍ أو سمة خلافيّة يُمكنُ أن نُميّز بواسطـــــتها بين أنظمة إحاليّة مُختـــلفة ، كتمييزنا هُنا خاصّة بين المرجعيّة التّخييليّة الصّرف ، المُتحلّلة مبدئيّا من نَمط الإحالة المُقيّدة أو المشرُوطة بوُجُود مُحالٍ عليه واقعيّ ، والمرجعيّة التّاريخيّة التي تستمدُّ مشروعيّتها خلافا لذلك ، من توفّر هذا الشّرط خاصّة وبناءً عليه " (الطّريطر :2009، ص 212/207) .لذلك فإنّ الحديث عن تطابق بين تاريخ الشّخصيّة وكتابة ذلك التّاريخ يظلّ أمرا مُستحيلا حتّى في ظلّ الكتابة التّاريخية فما بالك بالكتابة الفنّية الإبداعيّة أو تلك الكتابات التي تحتلُّ موقعا وسطا متردّدا بين هذا وذاك شأن هذا النّص. و لعلّ أكبر عائق هو اللّغة فاللُّغة التي يعتمدُها كلّ من المؤرّخ والرّاوي تحُول دون هذا التّطابق فاللُّغة والواقع شيئان مختلفان وهو ما سنجدُه يتردّد في أكثر من حيّز في متن النّص خاصّة عندما يعمد السّاردُ إلى اللُّغة الواصفة و يرتدُّ النَّصُّ على ذاتِه ليكشِفَ مأزقَ الكِتَابَةِ وتعرُّجاتها، وصراعَ الذَّاكِرة بينَ الواقعِي والمُتخيّل.. ..فـــ" التّاريخُ هو شكلٌ من أشكال المعرفة من خلال العلاقة التي يُقيمها بين التّجربة التي عاشها أُناس في أزمنة أُخرى وبين المُؤرّخ في الوقت الحاضر " (ريكو: 2006 ص،158/159). يضيف المقدّم مفهوم القراءة فالقراءة تجعل من

الكاتب قارئا ليس للنّص ولكنه كتابة وقراءة للواقع غير تاريخية للمكان وهو ما يجعل من فضاء المقدّمة فضاء يكشف فيه الكاتب باعتباره ذات حقيقية هواجسه وآراءه النقديّة وموقفه من الجنس الذي يكتب فيه ويبوح بخشيته على نصه من القراءات التي تسعى إلى ترويضه وتبويبه وفق نمط أو جنس كتابي مُحدّد فقد قُدّ على غير مثال سابق إذ يبدو أنّ الكاتبَ يخشى من أن تضع القراءةُ نصّه في خانة لا يراها فيه مُعتمدا لُغة واصفة تكشفُ بشكل واضحٍ التّصورات النّقديّة التي يراها الكاتب فيطرح إشكالية الكتابة والتأريخ ورغم إقرار الكاتب بأنه لا يؤرّخ في هذا النص الذي وسمه بالكتاب فإنه لم يصله بالمؤلفات التّخييلية التي تقوم على عدم مطابقتها للواقع ممّا يجعل المسألة قائمة على أرض رجراجة وغير ثابتة هي ليست رواية وإن اتخذت من الرواية " طريقة العرض والبناء " وهي ليست سيرة وإن تقاطعت معها فالنّص هو كتابة مختلفة أقرب إلى سيرة مدينة ولعلّ أهمّ ميزة ربما تشدنا إلى الكتاب هو وعي الكاتب بحدود الجنس الذي يكتب فيه أو بالأحرى اللاّجنس لأنه بتعبير أدقّ لا يقوم على نماذج سابقة وإنما هو نصّ وسط بين التاريخ والرّواية يأخذ من الرّواية أساليب بنائها ومن التاريخ وقائعه دون اعتماد أسلوب المؤرّخ في ذكر الدّقائق والجزئيّات والتّفاصيل. وهذا التداخل هو في تقديرنا ما يجعل النص مختلفا عن السّائد والمألوف فقد قدّ على غير مثال سابق وهو أقرب إلى لمفهوم الكتابة عنده يقول " الكتابة بالنسبة لي وهكذا أمارسها اكتشافٌ مستمرّ وبحثٌ لا يتحدّد ولا يتجسّد إلاّ بالكتابة ذاتها "(منيف :2006، ص 48) فقد قدّم الكاتب موقفه ومفهومه للكتابة باعتبارها بحثا مُستمراّ ومغامرة في غير الجاهز والمألوف هي كتابة في رحلة بحث مستمرّ وسؤال دائم ومكرّر .

ولكن الواقع نفسه يظلّ محلّ خلاف ولعلنا نستحضر هنا ما قالته ناتالي ساروت وهي تتحدث عن واقع الناس وواقع الرواية فتقول " أعرف أنكم ستقاطعونني بخُصوص هذه النّقطة .سيقاطعني الفلاسفة قائلين : عن أي واقع تتحدّثون ؟ ما هو الواقع في تصوركم ؟ لست فيلسوفة كما قلت لكم ولذلك سأكون حذرة ...فكلمة واقع تعني شيئا جدّ واضح وهي ذات دلالة صريحة لدى كلّ كاتب روائي. هناك واقع يراه كلّ النّاس ويدركونه وبشكل فوري ومباشر واقع معروف ومدروس ومحدّد وواقع اجترته أشكال تعبيرية أصبحت نفسها معروفة ومسطّحة لكثرة تكرارها .." (ساروت / جماعي :1988، ص 12) من خلال هذا التعريف يبدو الواقع بالنّسبة إلى الروائي أقلّ تعقيدا بالمقارنة مع تصورات الفلاسفة . ذلك أنّ القطع بين الواقع والكتابة عنه ليس يخلو من مبالغة وتعنّت " فالواقع كما يقول " كلود دوشي" (Claude Duchet) نصّ وتصبح مظاهره من أشخاص ومدن ومؤسّسات ووقائع ومشاهد طبيعيّة علامات وإشارات وتظلّ مع ذلك مُخبرة عن نفسها وعن الواقع الذي تشير إليه وبذلك يصبح الحديث عن مشاكلة الأدب الواقعَ مُمكنا وعن إيهامه به جائزا ويصبح التّساؤل عن الكيفية التي بها يوهم الأدب أنّه ينسخُ الواقع مشروعا " (العمامي :2005، ص 230/229)

5: المكان والانسان :

تطرح المقدّمة مُشكلة حقيقية وهي المكان باعتبار العنوان يُحيل على المدينة وعلى مدينة بعينها عمان وزمن محدّد في الأربعينات، النص محكوم بمفهوم الزّمكان أو الكرونتوب ويُحيل المكان على معنى الوجود والانتماء فلا وجُود للإنسان خارج حُدُود فضائه بل هُناك من يربطُ بين الكينُونة والمكان حتّى في الجذر الاشتقاقيّ للكلمة فكان من الماضي إذا كانت فعلا ناقصا وكان من الوجُود إذا استعملت في صيغتها التّامة " ولا نستطيع أن نصرف الانتباه عن الجذر اللُّغوي للمكان (ك ، و، ن) فقد ورد في اللّسان المكان اشتقاقه من كان يكُون . ولكنّه لمّا كثُر في الكلام صارت الميم أصلية " (صالح :1997، ص 11) لذلك يرتبطُ مفهوم المكان ارتباطا وثيقا بمعنى الوُجُود والكينُونة الذي لا ينفصل عن الزمن إذن عمان في الأربعينيات هو تحديد دقيق لهذه العلاقة المتينة بين الزّمان والمكان وقد" نحت ميخائيل باختين مفهوم الكرونوتوب من الرّياضيات ليبرز العلاقة الوطيدة بين الزّمان والمكان في الرّواية وليُشدّد على قوة أثر هذا المكوّن وقد عرّفه في كتابه جماليات الرواية ونظريتها . واعتبره آليّة التجسيد الأساسي للزّمن في المكان ،التي تبدو كمركز تجسيم صُوريّ ، بمثابة تمثيل القصّة الكاملة بكُلّ مكوّناتها الخياليّة. بكلّ التّعميمات الفلسفيّة و الاجتماعيّة ، الأفكار، تحليل الأسباب والنّتائج ....كلّها تدُور وتتمحور حول الكُرونوتوب ومن خلاله تتجسّد وتُساهم في تشخيص الصّورة للفنّ الأدبي ..هذا هو المعنى المجازي للكرونوتوب (Bakhtine : 1978 ,p391) .

ولكن الكرونوتوب ليس مجرّد جمع للفضاء والمكان واعتماد هذه التّقنية لتحليل النّصوص تحليلا حواريّا" فلم يكُن مفهوم الكرونوتوب لمجرّد تسجيل الخصائص الزمانيّة والمكانية داخل أثر فنّي ما ورصد أساليبه في تأديتها وإبرازها. إذ نلمس عناية بتصريف هذا المفهوم في مجال تأكيد الطّابع الاجتماعي والتّاريخي للجنس الأدبي ولأجناس الخطاب عموما " (عروس / جماعي:2008، ص 112). فالأحداث ترتبط بالفضاء وبالزّمن في علاقة تشابك وتداخل لا يمكن الفصل بينهما بل يشدّهما مكون جامع لا يجسّد عناصر خارجة عن العمل الرّوائي. يقول " إنّ تلك الأمكنة وتلك الأزمان ستؤثّر بدورها في أن يكون ناسها بهذا الشّكل ، وحين يكون النّاس هكذا فإنهم يؤثّرون فيما حولهم ويتأثرون .." (منيف :2006، ص 46). فعملية الفصل بين الزمان والمكان والإنسان غير واردة ذلك أن الزمن منقسم بدوره إلى زمنين زمن تاريخي ولا يقصد به التّاريخ الموجود بين الرفوف وإنما تاريخ المجتمع الموصول بنمط العيش والعادات والتقاليد الاجتماعية و ما يحمله المجتمع من منظومة قيم فيُتابع حركة التاريخ وأثرها في الفضاء وعلاقاتها بالتحولات الاجتماعية في الحركة الدّائبة للتاريخ فقد رصد عبد الرحمان منيف التحولات الاجتماعية والثقافية التي جدّت في زمان معين ومكان محدّد زمن الطفولة تحديدا من خلال رسمه كذلك لملامح الشخصيات التي ملأت طفولته وأثرت في تكوينه الشّخصي فرصد

طبيعة المكان في مجالات مختلفة من معمار وتاريخ وعادات وتقاليد وأوضاع اجتماعية وحتى الوضع الصّحي بذكر المستشفيات والأطبّاء الذين تواتروا على المكان في عمّان وتأثيرهم على الحياة السياسية وانتشار بعض العادات والتقاليد في علاج المرضى من قبل الأطباء الشعبيين الذين ذكر أسماءهم وصفاتهم يقول " في فترة لاحقة بعد منتصف الأربعينيات سوف تصل كوكبة من الأطبّاء المميزين طبّيا وسياسيّا ، عبد الرّحمان شقير ، منيف الرزّاز ، وبعد فترة نبيه أرشيدات وجورج حبش ووديع حدّاد و آخرون وبوصولهم لم تتغير الصّورة الطبّية فقط إذ أخذت الصّورة السياسية ذاتها تتغير نظرا لما رافق وصولهم من نشاط على أكثر من مستوى(منيف :2006، ص 46). هكذا مثلت المقدمة وشاية تكشف بعض ملامح النّص ومواضيعه المتنوعة التي ترتبط أساسا بثلاثة عناصر كبرى المكان الإنسان والزّمان وهو ما يُمكن أن نصطلح عليه بالكرونوتوب الفنّي لسيرة مدينة و هو ما يرتبط بما قدمه تصور هنري ميتران على الدمج والربط بين مكون زمان / فضاء بل وسع المفهوم ليكون مفاهيم جديدة تحيل على معاني ودلالات من بينها الكرونوتوب الثقافي والكرونوتوب الأجناسي وكرونوتوب العمل الفنّي وكذلك الكرونوتوب(Mitterand : 1990p,89).

.وقد توسّع باختين في مزيد تعميق المصطلح ووصله بجانبه الدّلالي وأبعاده الاجتماعيّة وقد حاول تخليصه من شطط البنيوية وأعاد الاعتبار للجانب الدّلالي في شحن مصطلح الكرونوتوب بدلالات جديدة تحيل على المجتمع والذّات " فالفضاء / الزمانّ لا يُشكّل خلفيّة جامدة ـو معطى مصنوعا وتامّا .القدرة أن تقرأ كلّ شيء – سواء في الطّبيعة أو في طبائع الإنسان وحتّى أفكاره ، وفي مفاهيمه المُجرّدة – أن تقرأ علامات مسيرة الزّمن ، أن يظهر الزّمن قبل كلّ شيء في الطّبيعة في حركة الشّمس والنّجوم وفي صياح الدّيك وفي العلامات المحسوسة والمرئيّة للفصول .وسوف يربط ذلك باللّحظات المُطابقة لها في حياة الإنسان (بطبائعه وأنشطته وعمله) فقد رصد النص مظاهر من حياة الناس في التعليم والصحة والسياسة والثقافة والصحافة من ذلك وصفه " لليوم الأول الذي وصلت فيه الجرائد والمجلات يقول " كان ليوم وصول الجرائد والمجلاّت إلى عَمّان نكهة خاصّة وكان يشتريها بالإضافة إلى المتعلّمين والسياسيين ، عدد من التجار والوجهاء ولأنّ بعض هؤلاء لا يعرف القراءة والكتابة كانت تُقرأ لهم "(منيف :2006، ص 180) .وكذلك المواسم والأعياد والعادات والتقاليد والأغاني واللهجات ومتابعة الإذاعات مثل إذاعة برلين و أمكنة التنزه وغيرها ... هذه الأنشطة التي تشكل الزّمن / المكان – إنها مؤشّرات مرئيّة تُحيل إلى مراحل أوسع بكثير . بالاضافة إلى ذلك ستكُون لدينا علامات مرئيّة مُعقّدة جدّا للزّمن التّاريخي بالمعنى الأصلي البصمات المرئيّة لنشاط الإنسان المُبدع البصمات التي تخلفها يده وعقله من مدن وأزقّة ومنازل وآثار فنّية وتقنيّة وبِنية اجتماعيّة إلخ فالفنّان يقرأ فيها مقاصد الإنسان الأكثر تعقيدا ، مقاصد الأجيال والعُصور والشُّعوب والتّشكيلات والطّبقات الاجتماعيّة " (باختين

:2011، ص 250/249).فالكرونوتوب ليس مجرد دمج بين الفضاء والزمن فحسب وإنما هو رؤية كلّية للعمل الفني تشدّه إلى واقع إنتاجه وظروف نشأته كما لا تهمل ملامح الذّات المبدعة المنتجة لذلك الأثر فينقله من الواقع إلى الفنّ وتحديدا إلى العمل" الرّوائي". " فكلمة كرونوتوب مركّب يشهدُ هو نفسه في مورفولوجيّته ، على هذا الطّابع الذي لا يقبل الفصل والذي يعيده باختين إلى تماسك الزمان والفضاء في العالم الواقعي والإبداع الرّوائي .إنه أول معطى أساسي ، بل هو المعطى الذي يضعُ التصنيفات الشّكلانيّة لعلم السّرد موضع التّساؤل " (المودن:2000، ص 31) لذلك نجد الكاتب منذ المقدمة لا يفصل المكان عن الإنسان يقول " الكتابة خاصّة من هذا النوع عن الأماكن والبشر " فالمفهوم الكرونوتوب في تقديرنا وإن اعتمد آليّة للتحليل الروائي يبدو من بين المفاهيم التي ترتبط ارتباطا قويّا بهذا الأثر وقد بدا جليّا منذ المقدّمة .

-5-1: مآزق الكتابة عن المكان :

يكشف الكاتب منذ المقدّمة مأزق الكتابة وتحددا إذا تعلقت بالمكان وبمدينة لأن تحويل المكان إلى كلمات هو ضرب من ضروب الانتقاء والاختزال هذا إذا استثنينا الحرج والنسيان الذي يمكن أن ينتاب الكاتب لحظة الكتابة " فالكلمات ذاتها ، مهما كانت بارعة زلقة ، خطرة ماكرة ، وغالبا لا تتعدّى أن تكون ظلالا باهتة لحياة أو في أحسن الحالات ملامسة لها من الخارج أو مجرد اقتراب علما بأنّ الحياة كانت أغنى أكثر كثافة ومليئة بالتّفاصيل التي يصعب استعادتها مرّة أخرى "(منيف :2006، ص 46).

يعبّر هذا الشاهد من المقدمة عن خطورة تحويل الواقع إلى كلمات فالفضاء ليس لغة والمكان متاح للجميع ولكنّ الكتابة عنه تجعل الكاتب واقعا تحت تأثير عوامل كثيرة لعلّ أقلّها اللُّغة وطبيعتها الخطّية ثم اتساع الواقع وضيق العبارة بين تجربة شاسعة وممتدة ونصوص محدودة ودقيقة .ليتحول النّص إلى بث لأسئلة وهواجس تستبدّ بالكاتب فينقلها للقراء . هل المدينةُ مُجرّد أماكن وأشياء وأسْماء وحتّى بشر .؟ هل هي في حالة ثبات أم تتغير في كلّ لحظة ؟ هل من حقّ الكاتب أن يجبر الآخرين على رؤية الأماكن والبشر كما رآهم هو ؟ أو كما أحبّ أن يراهم ؟ هل كان هؤلاء هكذا فعلا ؟ أم أنّ العواطفَ والمِسَافَات غيّرتْ في الأَشْكَالِ والأَحْجَامِ وغَيّرَتْ فِي المَوَاقِعِ أيْضًا ؟ تبعا لما يعتمل في القلب (منيف :2006، ص 46).كُلّ هذهِ الهواجسِ تُحيل على أرق الكاتب وسعيه أن يكون أمينا في ما ينقل ولكنّهُ يقرّ بأنّ الأمانَةَ بمعْنَى المطابقة مع الواقع أمرٌ يستحيلُ مع الكتابة سرابا خلّبا .فضاء المقدّمة هو فضاء البوح والاعتراف تسقط فيه كلّ الحواجز بين الكاتب وقرائه ليبث هواجسه ويطرح أسئلته بخصُوص هذا النّص الذي يستحيلُ رجمًا خِصْبًا تَتَنَاسَلُ مِنْهُ الإشكالِيّاتُ والأسئِلةُ والحَقُّ أنّها أسئِلةٌ لاَ تَتَعَلّقُ بْالكَاتِبِ

والكِتَابِ بِقَدْرِ تَعَلُّقِهَا بِالكِتَابَةِ نَشَاطًا بشريّا في علاقته بالواقع والمكان والشخصيات والذّاكرة والنّسيان ....لكن :

لِمَ يطرحُ الكَاتبُ هَذِهِ الأَسْئِلَةَ ؟

هل من قبيل الأسئلة المعلقة ؟أمْ مِنْ قبيلِ الاحتراسِ والتّنصُّلِ ؟

الخاتمة :

يُمثّلُ خِطَابُ المُقدّمَات رغم انتمائه إلى النّص المُوازي خِطَابا مركزيّا ذلك أنّ كُلّ مُقدّمة لها بالمتن رابطة وصلة تجعلُ منها أقرب النّصوص إلى المتن وأشدّ التصاقا به ، هي خِطابُ على الخِطاب و رُؤية نقدية تصاحب النّص تُسيجه وتحميه من شطط القراءة وصلف التأويل. ولكن ألا يمُثل ذلك انتهاكا لحرية القراءة ومنعا للقارئ من أن يتعامل مع النص تعاملا خالي الذهن من رؤى وتصورات الكاتب " فقد وصف جاك دريدا المقدمة الأدبية بأنه نصّ كاذب وهمي حول الرّواية لأنّ ميزة العمل الرّوائي هيّ تعدُّد المعاني والأصوات والأبعاد الدّلاليّة ورأى أنّ النّص لا يكون نصّا إلاّ إذا أخفى طريقة تأليفه وقاعدة تلاعُبه عن النّظرة العابرة والقارئ المتعجّل فالنص غير منظور ويصعب إدراكه واعتبر كلّ المقدّمات غير ملائمة للنّص الذي تقدّمه " (زيتوني :2002، ص 158/157)..ألا يمكنُ أن تكون المقدّمة مخُادعة ومُخاتلة الغرض منها الضّياع والتيّه وليس المرافقة والمصاحبة والتوجيه فتكون بذلك " إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي يفترض فيه توافره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة" (أشهبون:2004، ص 88).

الإحالات والهوامش:

1- باتريك شارودو ودومينيك منغنو ومجموعة : معجم تحليل الخطاب ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا ،ط1 تونس ، 2008، ص408.

إذا كان ج.جينات (1982،1979 وخاصّة 1987) قد عرّف مفهوم المصاحب النّصيّ بكيفيّة أوفى ما يكُون ، فإنّنا لا نعدم في السبعينيّات مُصطلحا لوصف هذا الواقع . يُشير : .دوشي إلى أنّه تبقى حوالي النّص "منطقة مُتردّدة" حيثُ يراهن على حظّته. وتتحدّد شروط التّواصل وتتداخل مجموعتان من الشّفرات الاجتماعيّة ، في مظهرها الإشهاري ، والشّفرات المنتجة للنّص والمُعدّلة له (1971) ويتحدّث جاك دريدا (1992) عن "خارج الكتاب " وهو يحلّل التّوطئات والمُقدّمات وغيرها من التنبيهات . ويطرح ج. دوبوار (1973) مصطلح ماوراء النّص ليشير إلى هذا الحدّ هذه العتبة ..." .

2- علي بن خلف الكاتب موادّ البيان تحقيق حاتم صالح الضّامن ، دار الباشا ،ط1، 2003 ص 83،84. (أحد كُتّاب الإنشاء في الدّولة الفاطمية) .
3- عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص ، الدار العربية للعلوم،ط1، الجزائر ، 2008ص 112.
4- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات الرواية، مكتبة ناشرون ط1،،لبنان ، 2002 ص.156.
5- عبد الرّحمان منيف :سيرة مدينة ، الدار البيضاء ، بيروت ،عن طبعة مُشتركة بين المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر والمركز الثّقافي العربي للنشر والتّوزيع.2006.المقدمة .
6- عبد الرحمان منيف ومروان قصّاب باشي ، في أدب الصداقة عبد الرّحمان منيف ومروان قصّاب باشي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر ودار التّنويير للطّباعة والنشر والتّوزيع ط1،بيروت ، 2012،ص7 .
7- عبد الرّحمان منيف: مرجع مذكور ،سيرة مدينة، ص11.
8- المصدر، نفسه ص15.
9- المصدر،نفسه الصفحة نفسها.
10-المصدر نفسه ص 18.
11- محمّد صابر عبيد ، تجلّي الخطاب النقدي من النّظريّة إلى المُمارسة، ، نشر مشترك بين الاختلاف ، ضفاف ، دار الأمانط1، الجزائر ، الرباط، بيروت ،2013 ص 95.
12-عبد الرّحمان منيف: مرجع مذكور ،سيرة مدينة، ص30.
13-نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ، دار توبقال للنّشر،ط1، المغرب،2007 ص.
14-ابن منظور ، لسان العرب ، ج14/13،المجلد 17، ط3،بيروت ،2000 ،مادة ك،ل، م)
15-باتريك شارودو ودومينيك منغنو ومجموعة مرجع مذكور : معجم تحليل الخطاب ص308.
16-المرجع نفسه ص 380.
17-لسان العرب ، مادة (ع .ب .ر) .
18-معجم السّرديات ،مرجع مذكور، ص 262.
19- بول ريكور، من النّص إلى الفعل ، ترجمة محمّد برّادة و حسّان بورقية ، ، عين للدّراسات والبُحوث الاجتماعيّة، ط1،الإسكندرية،2001، ص 106/105 .
20- عبد الرّحمان منيف: مرجع مذكور ،سيرة مدينة، ص45.

21-لورون بوتي ، الذّاكرة أسرارها وآليّاتها ، ترجمة عز الدين الخطابي، أبوظبي، ، هيئة أبو ظبي للسّياحة والثقافة، ،ط1، الإمارات 2006 ص 8.

22-ميري ورنوك ، الذّاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم ، ، دار الكتب الجديدة المتحدة ط1،بيروت ،2007 ص 9.

23-هنري برغسون ، الطّاقة الرُّوحيّة ، ترجمة علي مقلد ، ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشرط1، بيروت. 1991ص 30.

24- عبد الرّحمان منيف: مرجع مذكور ، سيرة مدينة، ص45.

25-المصدر نفسه ، ص49.

26-المصدر نفسه ص 48.

27-المصدر نفسه ص 45.

28-سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة، ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف دار الأمان ، ط1،بيروت ، الرباط ، الجزائر 2012،ص 160.

29-جليلة الطريطر، مُقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيّات ، مركز النّشر الجامعي، ط1 ، ص، 212/207 .

30- بول ريكور ، الزمان السرد ، الحبكة والسّرد التّاريخيّ ، ترجمة فلاّح رحيم وسعيد الغانمي، ج 1، دار الكتب الجديدة المتّحدة ،ط1، بيروت ،2006، ص158،159 .

31-عبد الرّحمان منيف: مصدر مذكور ،سيرة مدينة، ص48.

32-ساروت ناتالي (جماعي) الرواية والواقع ، الكتابة الروائية بحث دائم ، ترجمة رشيد بنحدو ، منشورات عيون ، ط1، الدار البيضاء ، 1988،ص12.

33- محمد نجيب العمامي ،بحوث في السّرد العربي ، الخطاب الواقعي في "خفايا الزّمان " لبوراوي عجينة، دار نهى للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، صفاقس، ،2005، ص 229،230 ، نقلا عن مقدّمة مؤلف جماعي .

34- صلاح صالح، قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر، ، دار شرقيّات للنشر القاهرة ، ط1، 1997،، ص11.

35- Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du roman, Paris ,Gallimard ,1978.p391

36- بسمة عروس ، ضمن مُؤلّف جماعي ، المطبعة الرّسمية ، كلية الآداب والفُنُون و الانسانيّات منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب ط1، تونس، 2008، ص 112.

37- عبد الرّحمان منيف: مصدر مذكور ،سيرة مدينة، ص46 .

38- المصدر نفسهُ الصفحة نفسها .

39-يُراجعُ : Henri Mitterand *(chronotopies romanesques)* Poetique,n81 ;fevrier 1990 ;seuils.

40- عبد الرّحمان منيف: مصدر مذكور ،سيرة مدينة، ص180 .

41- ميخائيل باختين : جماليّة الإبداع اللّفظي ، ترجمة شكير نصير ، ، دال للنشر والتوزيع ط1، دمشق، سورية 2011،ص 249 ،250.

42- حسن المودن ، الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوب هنري ميتران ، مجلة فكر ونقد، العدد 34 ، الصّادرة ،بتاريخ 19، ديسمبر200، ص31.

43- عبد الرّحمان منيف: مصدر مذكور ،سيرة مدينة، ص46 .

44-لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات الرواية، ، مكتبة ناشرون لبنان، 2002ص158،157.

45- عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة :عالم الفكر ، المجلد،33 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أكتوبر-ديسمبر، ص 88 .

المصادر والمراجع :

- **قائمة المصادر والمراجع :**
- **المصادر**

1- عبد الرحمان منيف ، سيرة مدينة عَمّان في الأربعينَات ، ،المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت ، 1994 .

2- سيرة مدينة عَمّان في الأربعينَات ، ،المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر ، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي للنّشر والتوزيع، طبعة3 ،بيروت ،2006.

المراجع العربية :

1- أشهبون عبد المالك: خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة :عالم الفكر ، المجلد،33 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، أكتوبر-ديسمبر،2004

2- باختين ميخائيل: جماليّة الإبداع اللّفظي ، ترجمة شكير نصير ، ، دال للنشر والتوزيع ط1، دمشق ،2011.

3- جماعي بسمة عروس ،مقالات في تحليل الخطاب ،الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسيّة في تحليل الخطاب عند باختين ، ضمن مؤلف ، ،مطبعة الرسمية ، كلية الآداب والفنون الانسانيّات منوبة ،وحدة البحث في تحليل الخطاب ط1،تونس، 2008 .

4- جماعي شارودو باتريك ودومينيك منغنو ومجموعة : معجم تحليل الخطاب ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا ،ط1، تونس ،2008 .

5- حسن المودن ، الزمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوب هنري ميتران ، مجلة فكر ونقد ،العدد 34 ، الصّادرة ،بتاريخ 19، ديسمبر200.

6- ريكور بول ، الزمان السرد ، الحبكة والسّرد التّاريخيّ ، ترجمة فلاّح رحيم وسعيد الغانمي، ج1، دار الكتب الجديدة المتّحدة ،ط1، بيروت ،2006.

7- سعيد يقطين: ، قضايا الرواية العربية الجديدة، ، ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف دار الأمان الرّباط ، الجزائر .2012.

8- صلاح صالح قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر، شرقيّات للنشر ط1، القاهرة، دار ، ،.1997

9- عبد الرّحمان منيف ومروان قصّاب باشي ، في أدب الصداقة عبد الرحمان منيف ومروان قصّاب باشي.

مشترك بين الاختلاف ، ضفاف ، دار الأمان، ط1 ،بيروت .2013

عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص ، ، الدار العربية للعلوم ،ط1، الجزائر، 2008.

10- علي بن خلف الكاتب موادّ البيان تحقيق حاتم صالح الضّامن ، دار البشائر،ط1 ،،دمشق ، سورية ، 2003 .

11- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات الرواية، ، مكتبة ناشرون،ط1 ،لبنان ،2002.

12- نبيل منصر ، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنّشر ،ط1، المغرب، 2007.

13- ميري ورنوك، الذّاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم ، دار الكتب الجديدة المتّحدة. ط1، بيروت ،2007.

14- محمد القاضي و مجموعة من المؤلّفين : معجم السرّديات ، ، دار محمد على الحامي،ط1، صفاقس ،2010.

15- محمّد صابر عبيد عبيد ، تجلّي الخطاب النّقدي من النّظريّة إلى المُمارسة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر ودار التنويير للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1، الجزائر ، الرّباط ، بيروت، 2012.

16- ناتالي ساروت الرواية والواقع ،عمل جماعي ، ، الكتابة الروائية بحث دائم ، ترجمة رشيد بنحدو ، منشورات عيون ،ط1، الدار البيضاء ،1988.

17- هنري هنري برغسون ، الطّاقة الرُّوحيّة ، ترجمة علي مقلد ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت.ط2006،2.

- المراجع بالفرنسيّة .
- 1987.- . G Genette :*Seuils* .Ed. Du Seuils ; Paris 1
- 2- Henri Mitterand *(chronotopies romanesques)* Poetique,n81 ;fevrier 1990.
- Gallimard, .- Mikhaïl Bakhtine: *Esthétique et théorie du roman* 3 Paris ,1978

لُزُوم ما لا يلزَم في حَشْو بحر الطويل

Obligation of the prosody unnecessury in attawil rhythm padding

الباحث: عبد العزيز الطالبي الجامعة: محمد الخامس/ الرباط المغرب
البريد الإلكتروني: azyztalby@gmail.com

ملخص

إن تتبع دراسة الشعر العربي القديم، عروضيا، يجعلنا نتلمس أن هناك قضايا عروضية لم يتنبه إليها الدارسون، نظرا إلى دقتها، وهي مما يستحق الدراسة بلا شك. وقد وقفنا، في هذه الدراسة، عند قضية (لزوم ما لا يلزم عروضيا) باعتبارها واحدة من هذه القضايا، وذلك من خلال بحر الطويل.

جمع منهج هذه الدراسة بين التطبيق العروضي المصحوب بالوصف، إضافة إلى المقاربة المقارِنة؛ التي جرت، عروضيا، بين عدد من النصوص الشعرية المنتمية إلى بحر الطويل؛ مما أتاح الوقوف بدقة عند قضية (لزوم ما لا يلزم عروضيا).

وقد قادنا ما سلف ذكره إلى عدد من المعطيات العروضية؛ أهمها تأكد تحقق مسألة (لزوم ما لا يلزم عروضيا)، على غرار تحققها تقفويا؛ من خلال ما يسمى (الزحافات العروضية) الطارئة على حشو البحر، إضافة إلى أن تحقق المسألة من عدمه خاضع لمعيار زمني (عصور الأدب العربي)، وظروف نقدية بالأساس.

كلمات مفتاحية:بحر الطويل- لزوم ما لا يلزم عروضيا- الحشو- الزحف العروضي- السلامة العروضية.

Summary

tracking ancient arabic poetry from prosody side leads our to find a lot of important prosody problematics not studied. in this study we stoped at (obligation of the prosody unnecessury) as a one from that problematics, throught prosody rhythem (attawil)

The methodologie of this study collects between prosody applied and description, and comparative approach; which acheives between a lot of poems inters in (attawil) rhythm.

We was get a lot of important results through this study; like that achieving of (obligation of the prosody unnecessury) like its state in the rhymes, and linking that to historic standard, and some criticism contexts.

Keywords: Attawil rhythem- Obligation of the prosody unnecessury- The padding- The prosody crawl- The prosody safety.

متن الدراسة:

يشكل الشعر العربي، بوصفه فنا أدبيا، متنا خصبا بالنسبة إلى الدراسات الأدبية والنقدية على اختلاف مناهجها، وجوانب منظوراتها. ويعتبر جانب العروض والقافية من الجوانب ذات الأهمية البالغة فيه، حيث يشكل واحدا من أسسه التي لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها؛ وهو ما دفع عددا من الدارسين والنقاد، قدماء ومحدثين، إلى اتخاذ هذا الجانب منظورا من منظورات دراستهم النقدية إلى الشعر، ونستدل على ذلك، مثلا، بما قام به الناقد حازم القرطاجني في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»؛ لما نَظَر إلى الشعر من حيث أوزانه بطريقة فريدة تربط كل وزن عروضي بغرض شعري يناسبه، في إطار علاقة الأوزان بمواضيع القول الشعري؛ حيث يشير إلى ذلك قائلا: «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان...» (القرطاجني، 1981م، ص. 268). حيث إن فيه إحالة إلى دراسته شعر العرب من حيث أوزانه وعلاقتها بموضوعه. هذا فضلا عن الدراسات التي اهتمت بالوقوف عند وزن قول شعري بعينه، أو أوزان الشعر المتبعة من لدن شاعر ما من خلال أشعاره عامة، وغير ذلك.

ولم يقتصر النظر إلى الشعر، عروضيا، على الأوزان فقط، بل اهتم، كذلك، بجانب القافية؛ هذا الجانب الذي شكل، أحيانا، عنصر دراسة مستقل، وأحيانا، أخرى، عنصرا يُدرَس إلى جانب الوزن. وقد بدأ نقد الشعر من حيث القافية منذ العصر الجاهلي؛ حيث كان يعاب على الشاعر وقوعه في عيب من عيوبها؛ سواء ما تعلق بحدودها، أو حروفها، أو حركاتها، أو غير ذلك. ويعتبر النابغة الذبياني أشهر شعراء الجاهلية الذين انتُقدوا؛ بسبب قافية بعض من شعرهم؛ حيث يروى أنه أَقْوَى (نوّع حركة الروي في بيتين من القصيدة نفسها) في بيت من إحدى قصائده، ولم يفطن إلى ذلك حتى أنشدت إحدى المغنيات القصيدة على مسمعه؛ فعدل البيت بآخر غيره (حماسة عبد اللطيف، 1999م، ص. 230). وغير ذلك مما انتقد فيه الشعراء من حيث قافية شعرهم، أو دُرِس كثير.

وقد اتجه بعض الدارسين، اليوم، إلى الفصل بين الشعر وعروضه من حيث الدراسة؛ متناولين العروض، وحده، بوصفه علما قائم الذات، وكان هدفهم السعي إلى تغييره وفق ضوابط غير التي جاء بها مع واضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ ومن ذلك ما قام به الناقد كمال أبو ديب من خلال كتابه «في البنية الإيقاعية للشعر العربي:

نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن» (أبو ديب، 1974م، ص. 7 وما بعدها)، وغيره من الدارسين.

يظهر، إذن، أن دراسة الشعر من حيث إيقاعه، عامة، لا تخلو من أهمية بالغة قديما وحديثا، وبخاصة حين تكون جسر العبور إلى معطيات معرفية أخرى. لهذه الأهمية المذكورة ارتأت هذه الدراسة مقاربة الشعر عروضيا؛ من منظور (لزوم ما لا يلزم) من حيث الوزن لا القافية، بالاقتصار على وزن بحر الطويل[1]؛ فـ (لزوم ما لا يلزم) اصطلاح نقدي عروضي، ارتبط بمبحث القافية في الشعر من حيث حروفها؛ ومعناه أن يتقيد الشاعر بحرف معين في القافية، أو حركة من دون أن يكون ذلك لازما التقيد، وقد اشتهر بهذا، من الشعراء، أبو العلاء المعري؛ فنُعتت قصائده، من هذا الصنف، بـ «اللزوميات» (المعري، د. ت، ص. 32 وما بعدها)؛ ومثاله التزام الحرف الصحيح نفسه (العين المكسورة) الموجود قبل حرف الروي مباشرة في قول الشاعر (الطيب، 1989م، ص. 53) وهو مما لا يلزم التقيد به:

إذا رَضِيَتْ نفْسِي بميْسور بُلْغةٍ يحصِّلُها بالكدِّ كفِّي وَسَاعِدي
أَمِنْتُ تصاريفَ الحوادثِ كلِّها فكنْ يا زماني مُوعِدي أو موَاعِدي

هذا الاصطلاح التقفوي سنستعيره؛ لنرمي به إلى عنصر الوزن العروضي؛ حيث سنربطه بالزحافات والعلل تحديدا؛ تلك التغييرات العروضية التي تلحق البحور الشعرية من خلال أنساقها العروضية (البحراوي، 1993م، ص. 57، 58؛ عتيق، 1987م، ص. 170- 188).

يتشابه نظام توظيف الزحافات والعلل، في الأنساق العروضية، مع نظام توظيف الحروف والحركات في النسق التقفوي؛ حيث إن في كل بحر تغييرات عروضية لازمة للشاعر من حيث التوظيف، في حين هناك تغييرات أخرى غير لازمة؛ حيث يتدخل مبدأ الاختيار في توظيفها من عدمه. وهذه التغييرات العروضية الاختيارية هي منطلق هذه الدراسة وأساسها؛ فكونها اختيارية لابد أن يدفع الشاعر إلى توظيفها حينا، وتغييبها حينا آخر في جسد القصيدة كله، ليجمع بين التوظيف والتغييب معا. ومعلوم أن توظيف التغييرات العروضية الاختيارية يعد متنفسا للشاعر، يتيح له القدرة على إبداع معان متنوعة من دون التقيد التام بالنسق العروضي المعروف، فإذا كان الأمر هكذا؛ فقد نجد من الشعراء من يلتزم بتغييب هذه التغييرات في بعض مواضعها؛ فيكون الأمر، بذلك، لزوما لما لا يلزم من لدن الشاعر؛ حيث إنه قد فضل الالتزام على المتنفس رغم جوازه.

وإذا كان من الشعراء من اقتفى لزوم ما لا يلزم في جانب القافية، ومنهم من لم يقتفه، فالأمر نفسه لابد أن ينطبق على هذه المسألة من حيث الوزن العروضي في سياق ما تم تفسيره سلفا؛ إن هذا الأمر يستدعي منا أن نقوم بمقاربة عروضية مقارِنة بين عدد من القصائد الشعرية لبعض الشعراء من

فحول العربية على اختلاف عصورها؛ حتى يتسنى لنا الوقوف، بجلاء، عند مسألة (لزوم ما لا يلزم) من حيث الوزن العروضي.

إن إثارة قضية لزوم ما لا يلزم من حيث الأوزان العروضية، بناء على ما سبق، يطرحنا، بحق، أمام إشكال هام في سياق الدرس العروضي؛ إنه الإشكال الذي يسائلنا عن مدى إمكانية إثبات القضية، وبيان طبيعتها؛ بناء

على ذلك يمكننا وضع الفرضيات الآتية:

- إن مسألة لزوم ما لا يلزم من حيث الوزن العروضي ثابتة لإمكان تحققها على غرار التحقق في عنصر القافية.

- إنها مسألة ترتبط، تحديدا، بالزحافات العروضية من خلال حشو البيت الشعري؛ نظرا إلى انعدام مبدأ الإلزامية فيها.

- إنها مسألة ترتبط بعصر معين من دون غيره كما هو الشأن بالنسبة إليها في عنصر القافية لأسباب ما.

قبل تفسير الإشكال المذكور، وفحص فرضياته، تجدر الإشارة إلى اعتماد هذه الدراسة على منهج يجمع بين التطبيق العروضي، والوصف، والمقاربة المقارِنة؛ من خلال المقارنة العروضية بين قصائد شعراء تنتمي إلى بحر الطويل؛ مما سيمكننا من الوقوف عند مسألة لزوم ما لا يلزم من حيث وزن هذا البحر.

تنقسم أوزان الشعر العربي إلى ما يطرد استعماله من لدن الشعراء، وما يستعمل بشكل معتدل أو قليل. ويعتبر بحر الطويل[2] من أهم الأوزان الرفيعة لدى العرب منذ القديم؛ حيث كثر استعماله، ووافق مختلف أغراض الشعر؛ لذلك اخترنا، لإعداد هذه الدراسة، عددا من أشهر القصائد التي نظمت وفق وزنه في مختلف العصور العربية القديمة، وقد تحددت في سبع قصائد كلها لأشهر شعراء العربية وفحولها.

لزوم ما لا يلزم في حشو بحر الطويل

1- بحر الطويل في العصر الجاهلي

يتكون الوزن الأصل لبحر الطويل، في الشعر العربي، من التشكيل التفعيلي الآتي:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ويستعمله الشعراء بعدد من التغييرات العروضية، تشمل أجزاءه من حشو، وعروض، وضرب[3]. والمشهور في حشوه خيار جواز إلحاق زحاف القبض؛ الذي يحذف الخامس الساكن من التفعيلة؛

فتصير به (فعولن ومفاعيلن) تواليا (فعولُ ومفاعلن). إن من تتبع قصائد بحر الطويل المشهورة في الشعر العربي، سيتبين أن المنتمية منها إلى العصر الجاهلي، يتجه شعراؤها إلى إلحاق الزحاف (زحاف القبض بخاصة)، أحيانا، بالتفعيلة (مفاعيلن) في الحشو؛ لتصير (مفاعلن)، وأن المنتمية إلى العصرين الأموي أو العباسي، يتجه شعراؤها إلى التزام سلامة هذه التفعيلة (مفاعيلن) في أبيات القصيدة كلها.

وللتدليل على ذلك، يمكن النظر إلى معلقة امرئ القيس[4] التي يقول في مطلعها (الزوزني، د. ت، ص. 7):

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

إن متتبع أبيات هذه المعلقة، عروضيا، سيخلص إلى أن الشاعر زاوج فيها بين جعْل التفعيلة (مفاعيلن) في الحشو، سالمة، وجعلها مقبوضة؛ حيث إنه من أصل واحد وثمانين بيتا جاء اثنا عشر واحدا (الزوزني، د. ت، ص. 9، 11، 12، ومواضع أخرى) منها مزحوفا بالقبض، خصيصا، والكف[5]، في موضع واحد، من حيث التفعيلة المذكورة، وهذا تحليل عروضي للأبيات المقصودة تبيينا لذلك:

- تَرَى بَعَرَ الْأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ[6] فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
- إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
فعولن **مفاعلن** فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
- أَلَا رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلَاسِيَمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ
فعولن **مفاعيلُ**[7] فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن
- وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي فَيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا المُتَحَمَّلِ
فعولُ **مفاعلن** فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن
- غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلَا تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن** فعولن مفاعلن
- تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ
فعولن **مفاعلن** فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُن مفاعلن
- مِسَحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالْكَدِيدِ المُرَكَّلِ
فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولن **مفاعلن** فعولن مفاعلن

- يُضِـــيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيـحُ رَاهِـــبٍ أَمَـالَ السَّـــلِيطَ بِالـذُّبَـالِ المُفَتَّـــلِ
فعـولُ مفاعيلن فعولن مفاعلـــن فعولـــن **مفاعلن** فعولـــن مفاعلن
- قَعَـدْتُ لَهُ وَصُحْبَـــتِي بَيْنَ ضَـــارِجٍ وَبَـيْـــنَ العُـــذَيْبِ بَعْـــدَمَا مُتَأَمَّـلِي
فعـــولُ **مفاعلن** فعولن مفاعلن فعولن **مفاعـــلن** فعولُ مفاعلن
- عَلَى قَطَـنٍ بِالشَّيْـمِ أَيْـمَـــنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَـــرُهُ عَـــلَـى السِّـتَـارِ فَـيَـذْبُـــلِ
فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلـــن فعولُ **مفاعلن** فعـــولُ مفاعلن
- وَمَـــرَّ عَلَى القَـنَـانِ مِـــنْ نَـفَـيَـانِـهِ فَأَنْـــزَلَ مِنْهُ الْعُصْـــمَ مِنْ كُـلِّ مَنْـزِلِ
فعولُ **مفـاعـلـــن** فعـولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلـــن
- كَـأَنَّ السِّبَـاعَ فِـيـهِ غَـــرْقَى عَـشِـيَّةً بِأَرْجَائِهِ القُصْـــوَى أَنَابِيـــشُ عُنْصُلِ
فعولن **مفاعلن** فعولـــن مفاعلن فعولن مفاعيلـــن فعولن مفاعلـــن

وكذلك فعل طرفة بن العبد[8] بشأن معلقته التي يقول في مطلعها (الزوزني، د. ت، ص. 61) وهي من بحر الطويل كسابقتها:

لِخَوْلَـــةَ أَطْـــلَالٌ بِبُـــرْقَةِ ثَهْمَـــدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَـدِ

فهي تبلغ ثلاثة أبيات بعد المائة، جاءت، منها، ثمانية أبيات (الزوزني، د. ت، ص. 66، 69، 70، ومواضع أخرى) مقبوضة التفعيلة (مفاعيلن) في الحشو، كما يتبين من خلال ما يأتي:

- أَمُـونٍ كَـأَلْـوَاحِ الْإِرَانِ نَـصَـــأْتُـــهَا عَلَـــى لَاحِـــبٍ كَأَنَّـــهُ ظَهْـــرُ بُرْجُدِ
فعولن مفاعيلن فعـولُ مفـــاعـــــلن فعولـــن **مفاعلن** فعولـنْ مفاعلن
- لَهَا نَخِذَانِ أُكْمِلَ النَّحْضُ فِيهِمَا كَـأَنَّـهُمَا بَـابَـا مُـنِـيـفٍ مُـمَـرَّدِ
فعولُ **مفاعلن** فعولـن مفـــاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن
- لَـــهَـا مِرْفَقَـانِ أَفْـتَـلَانِ كَـأَنَّـــهَا تَمُـرُّ بِسَلْـمَـيْ دَالِـجٍ مُـتَـشَـدِّدِ
فعولن **مفاعلـــن** فعولُ مفاعـــلن فعـولُ مفاعيلـــن فعولُ مفاعلن
- مُؤَلَّـلَـتَـانِ تَعْرِفُ الْعِـتْـــقَ فِـيـهِـمَا كَسَامِـــعَتَيْ شَـاةٍ بِحَوْمَـلَ مُـفْـرَدِ
فعولُ **مفاعلن** فعولن مفـاعـــلـن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلـــن
- كَـأَنَّ الـبُـرِيـنَ وَالـدَّمَالِـيـجَ عُلِّقَـتْ عَلَى عُـــشَرٍ أَوْ خِرْوَعٍ لَـمْ يُحَضَّـــدِ
فعولن **مفاعلـــن** فعولن مفاعلـــن فعـــولُ مفاعيلـــن فعولن مفاعلـــن
- تَرَى جُثْـــوَتَيْنِ مِـنْ تُـــرَابٍ عَلَيْهِما صَفَائِـــحُ صُمٍّ مِـــنْ صَفِيحٍ مُنَـضَّـــدِ

فعولن مفـاعلـــن فعولن مفاعلن فعـولُ مفاعيلـــــن فعولن مفاعلن
- وَإِنْ أُدْعَ لِلْجُلَى أَكُنْ مِنْ حُمَاتِهَا وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَـدِ
فعولن **مفاعلن** فعـــولن مفاعلن فعولْن مفاعيلن فعولـن مفاعلـن
- فَظَلَّ الْإِمَـاءُ يَـمْتَـلِـلْـنَ حُـوَارَهَـا وَيُسْعَى عَلَيْنَا بِالسَّدِيفِ الْمُسَرْهَـدِ
فعولن **مفاعلن** فعــولُ مفـاعلن فعولـــن مفاعيلن فعولـــن مفاعلــن

ولم يخرج زهير بن أبي سلمى[9] عن هذه القاعدة العروضية، بشأن بحر الطويل، لما كتب معلقته التي أولها (الزوزني، د. ت، ص. 99) :

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَـثَلَّمِ

حيث زحف (مفاعيلن) المنتمية إلى الحشو، في أربعة أبيات (الزوزني، د. ت، ص. 103، 108، 111، 113) من أصل اثنين وستين بيتا، وهذا بيان ذلك:

- جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَـمِـينٍ وَحُــزْنَهُ وَكَمْ بِالْـقَنَانِ مِنْ مُحِـلٍّ وَمُحْـرِمِ
فعولن **مفاعلن** فعولن مفاعلن فعولن **مفاعلن** فعولن مفاعلن
- تُعَفَّى الْكُلُومُ بِالْمِئِينَ فَأَصْبَحَتْ يُنَجِّـمُهَا مَنْ لَيْـسَ فِيهَا بِمُجْرِمِ
فعولـن **مفاعلن** فعولُ مفاعلـــن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلــن
- يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ فِي كِتَابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ
فعولن مفاعيلــن فعولن مفاعلن فعولن **مفاعــلن** فعولن مفاعلن
- فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لَا تُغِــلُّ لِأَهْـلِهَا قُرًى بِالْـعِـرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَـــــمِ
فعولن مفاعيلـن فعولن مفاعلن فعولــن **مفاعلـن** فعولن مفاعلن

هذه القصائد الثلاث هي التي جاءت وفق وزن بحر الطويل من بين المعلقات التي ظهرت في العصر الجاهلي. ويظهر أن شعراءها اختاروا في، بعض المواضع، زحف (مفاعلين) في الحشو، من خلال زحاف القبض بخاصة؛ فهم بذلك زاوجوا بين سلامتها وزحفها.

2- بحر الطويل في العصرين الأموي والعباسي

لنتتبع حال تفعيلة (مفاعيلن) في حشو بحر الطويل من خلال يائية قيس بن الملوح[10] المنتمية إلى العصر الأموي، والتي يقول في مطلعها (ابن الملوح، 1999م، ص. 121):

تَذَكَّرْتُ لَيْلَـــى وَالسِّنِينَ الخَوَالِيَا وَأَيَّامَ لَا نَخْشَى عَلَى اللَّهْوِ نَاهِيَـا

تعتبر هذه القصيدة من عيون الشعر العربي القديم، وأرقاه، وأعذبه في الغزل العذري بخاصة. ولعل فاحصها من حيث بناؤها العروضي، سيتبين أن قيسا نأى بها عن زحف (مفاعيلن) في الحشو، على غير ما كانت عليه حالها في معلقات العصر الجاهلي السابقة؛ إذ جاءت في الأبيات، جميعها، سالمة من القبض أو غيره. وهذه أمثلة (ابن الملوح، 1999م، ص. 121، 123، 126) لذلك من أولها، ووسطها، وآخرها:

- تَذَكَّرْتُ لَيْلَـــى وَالسِّنِيـــنَ الخَـــوَالِيَا وَأَيَّـامَ لَا نَخْشَـى عَلَى اللَّهْـــوِ لَاهِـيَا
فعولن **مفاعيلن**[11] فعولـــن مفاعلـــن فعولن **مفاعيلـــن** فعولـــن مفاعلـــن
- وَيَوْمٍ كَظِـلِّ الرُّمْـحِ قَصَّرْتُ ظِـلَّـهُ بِلَيْلَـى فَلَـــهَّـانِـي وَمَا كُنْتُ لَاهِـــيَا
فعولن **مفاعيلن** فعولن مفـــاعلـــن فعولن **مفاعيلـــن** فعولن مفاعلـــن
- فَمَا طَـلَعَ النَّجْمُ الَّذِي يُهْـتَدَى بِـهِ وَلَا الصُّبْـــحُ إِلَّا هَيَّـــجَا ذِكْـــرَهَا لِيَا
فعولُ **مفاعيلـــن** فعولن مفاعلن فعولـــن **مفاعيلن** فعولـــن مفاعلن
- وَلَا سِرْتُ مِيلاً مِنْ دِمَشْقَ وَلَا بَـدَا سُهَيْـــلٌ لِأَهْـــلِ الشَّـامِ إِلَّا بَـــدَا لِيَا
فعولن **مفاعيلـــن** فعولُ مفاعلن فعولـــن **مفاعيلـــن** فعولن مفاعلن
- عَلَى مِثْلِ لَيْلَى يَقْتُلُ الْمَرْءُ نَفْسَـــهُ وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَأْسِ طَاوِيَا
فعولـن **مفاعيلـن** فعولـن مفاعلـــن فعولـــن **مفاعيلـــن** فعولـــن مفاعلـــن
- خَلِيلَيَّ إِنْ ضَنُّـــوا بِـلَيْلَى فَـقَـرِّبَـا لِيَ النَّعْـــشَ وَالْأَكْفَـــانَ وَاسْتَغْـفِرَا لِيَا
فعولن **مفاعيلـــن** فعولن مفاعلـن فعولـــن **مفاعيلـــن** فعولـــن مفاعلن

ولم يخرج أبو الطيب المتنبي[12]، في العصر العباسي، عن نهج قيس بن الملوح في التعامل مع (مفاعيلن) في حشو بحر الطويل؛ حيث جعلها، بدوره، سالمة في ميميته الرائعة؛ التي مطلعها (المتنبي، 1983م، ص. 385):

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِرَامِ الْمَكَـــــارِمُ

يعتبر المتنبي واحدا من أبرع أدباء عصره، شعرا ولغة، إن لم يكن أكثرهم، وهذه أمثلة (المتنبي، 1983م، ص. 385، 387، 389) متفرقة من هذه الميمية تبين التزامه سلامة (مفاعيلن) في حشو أبياتها:

- عَلَى قَدْرِ أَهْـــلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْـــكِـــرَامِ الْـمَكَارِمُ
فعولن **مفاعيلـــن** فعولن مفاعلن فعولن **مفاعيلـــن** فعولن مفاعلن

- وَتَعْظُمُ فِـــي عَيْنِ الصَّـغِيـــرِ صِغَارُهَـا وَتَصْغُـــــرُ فِي عَيْنِ الْـــعَظِيمِ الْـــعَظَائِمُ
فعولُ **مفاعيـــلـــن** فـعـــولُ مفاعلـن فعولُ **مفاعيـــلـــن** فعولـنْ مفاعلـن
- تَمُـرُّ بِكَ الْأَبْطَـالُ كَلْمَى هَـزِيمَـةً وَوَجْـهُـكَ وَضَّـــاحٌ وَثَغْرُكَ بَـاسِـــمُ
فعولُ **مفاعيلـن** فعولـــن مفاعلـــن فعـولُ **مفاعيلـن** فعولُ مفاعلـــن
- تَجَـاوَزْتَ مِقْـــدَارَ الشَّجَـاعَةِ وَالنُّهَى إِلَى قَوْلِ قَوْمٍ أَنْـــــتَ بِالْغَيْـبِ عَـالِمُ
فعولـــن **مفاعيلـــن** فعولُ مفاعلـن فعولن **مفاعيلن** فعولن مفاعلن
- هَنِيئاً لِضَـــرْبِ الْهَامِ وَالْمَجْـدِ وَالْعُلَا وَرَاجِيكَ وَالْإِسْـــلَامِ أَنَّـكَ سَـالِمُ
فعولن **مفاعيلن** فعولـــن مفاعلـن فعولن **مفاعيلـــن** فعولُ مفاعلـــن
- وَلِمْ لَا يَقِي الرَّحْمَنُ حَدَّيْكَ مَا وَقَى وَتَفْلِيـــــقُهُ هَامَ الْـــعِدَى بِـكَ دَائِـــمُ
فعولن **مفاعيلن** فعولن مفاعلـــن فعولن **مفاعيلن** فعولُ مفاعلن

كذلك الشأن بالنسبة إلى أبي فراس الحمداني[13]، وهو شاعر عباسي آخر عاصر أبا الطيب المتنبي، حيث اختار الالتزام بسلامة (مفاعيلن)، في حشو الطويل، من خلال رائيته الرائعة التي مطلعها (الحمداني، 1994م، ص. 162):

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْـعِ شِيمَتُكَ الصَّـبْـرُ أَمَـا لِلْهَـــوَى نَهْـــيٌ عَلَـــيْكَ وَلَا أَمْـــرُ

وهذه أبيات متفرقة منها (الحمداني، 1994م، ص. 162، 164، 165، 166) بيانا لذلك:

- أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَـتُكَ الصَّبْـــرُ أَمَا لِلْـهَـوَى نَهْـــيٌ عَلَـــيْـــكَ وَلَا أَمْـــــرُ
فعولُ **مفاعيلن** فعـولُ مفاعيـــلـــن فعولن **مفـاعـيـلـن** فعولـــــن مفاعلـــن
- بَلَى أَنَـا مُشْـتَـاقٌ وَعِـنْـدِيَ لَـوْعَـةٌ وَلَكِـــنَّ مِـثْـلِي لَا يُـذَاعُ لَـهُ سِـــــــرُّ
فعولُ **مفاعيلـــن** فعـولُ مفاعلـــن فعولن **مفاعيلـــن** فعولُ مفـاعـيـلـن
- كَأَنِّي أُنَادِي دُونَ مَيْـثَـاءَ ظَـبْـيَـةً عَلَى شَـــــرَفٍ ظَمْيَـاءَ جَلَّلَـــهَا الـــذُّعْـــرُ
فعولـــن **مفاعيلـــن** فعولن مفاعلـــن فعـــولُ **مفاعيلن** فعولُ مفـــاعيلـــن
- تَـجَـفَّـلُ حِـيـنـاً ثُـمَّ تَدْنُـو كَـأَنَّـمَـا تُـنَـادِي طَـلاً بِالْـــوَادِ أَعْجَـــــزَهُ الْحُضْرُ
فعولُ **مفاعيلـن** فعولـــن مفاعلـن فعولـــن **مفاعيلن** فعـولُ مفاعيلـــــن
- تَهُونُ عَلَيْنَا فِي الْمَعَـالِي نُـفُـــوسُـنَا وَمَنْ خَطَبَ الْحَسْنَـاءَ لَـمْ يُغْلِهَا الْمَهْرُ
فعولُ **مفاعيلـن** فعولـن مـفـاعلـن فعـــولُ **مفاعيلـن** فعولن مفاعيلـــــن
- أَعَـزُّ بَنِي الـدُّنْيَا وَأَعْلَى ذَوِي الْعُـلَا وَأَكْـرَمُ مَـنْ فَوْقَ التُّـــرَابِ وَلَا فَـــخْـــرُ

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعيلن

بناء على ما سبق، يبدو، جليا، أن هناك اختلافا عروضيا بين قصائد بحر الطويل التي نظمت في العصر الجاهلي، وتلك الأخرى التي نظمت في العصرين الأموي والعباسي؛ يكمن هذا الاختلاف في زَحْف (مفاعيلن) في حشو هذا البحر، وجعلها سالمة؛ حيث إن شعراء الجاهلية يجمعون، في القصيدة الواحدة، بين الزحف والسلامة، أما شعراء العصرين الأموي والعباسي، فيفضلون الالتزام بسلامتها في جسد القصيدة كله.

3- بحر الطويل في العصر الأندلسي

يكفي، في هذا العصر، أن ننظر إلى شعر أحد كبار فحوله إن لم يكن أكثرهم، وهو ابن زيدون[14]، فمن

تتبع أطول قصائده من بحر الطويل، وهي هاته التي يقول في مطلعها (ابن زيدون، 1994م، ص. 35):

أَمَا عَلِمْتَ أَنَّ الشَّفِيعَ شَبَابُ فَيَقْصُرَ عَنْ لَوْمِ الْمُحِبِّ عِتَابُ

سيلحظ أنه التزم فيها سلامة (مفاعيلن) في الحشو، من خلال الأبيات كلها، باستثناء بيت واحد حيث يقول (ابن زيدون، 1994م، ص. 44):

يَنُوبُ عَنِ الْمُدَّاحِ مِنِّيَ واحِـــدٌ جَمِيعُ الْخِصَالِ لَيْسَ عَنْهُ مَنَابُ

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولن **مفاعلـن** فعولن مفاعِلْ

إذ يظهر أنه زحف (مفاعيلن) في حشو الشطر الثاني، مع العلم أن القصيدة تبلغ ثلاثة وتسعين بيتا؛ وبهذا التجلي اليتيم، يمكن عد الأمر شاذا لا قياس عليه.

وحتى بالنظر إلى أطول ثلاث قصائد، من الطويل، عند ابن زيدون، يتضح التزامه، فيها، سلامة (مفاعيلن) في الحشو؛ فإضافة إلى القصيدة السابقة، هناك قصيدتان طويلتان، تبلغ الأولى أربعة وثمانين بيتا، والثانية، واحدا وسبعين، وهما خاليتان، كل الخلو، من زحف (مفاعيلن) في الحشو:

يقول الشاعر في مطلع الأولى (ابن زيدون، 1994م، ص. 183):

أَمَا فِي نَسِيمِ الرِّيـــحِ عَرْفٌ مُعَـــرَّفُ لَنَا هَلْ لِذَاتِ الْوَقْـــفِ بِالْجِزْعِ مَوْقفُ

فعولن **مفاعيلن** فعولن مفاعلن فعولن **مفاعيلـن** فعولـــن مفاعلـــن

ويقول في مطلع الثانية (ابن زيدون، 1994م، ص. 76):

أَجَلْ إِنَّ لَيْلَى حَيْثُ أَحْيَاؤُهَا الْأُسْدُ مَـهَـــاةٌ حَـمَـتْـهَا فِي مَـــرَاتِـــعِهَا أُسْـــدُ

فعولن **مفاعيلـن** فعولن مفاعيلـن فعولـن **مفاعيلـــــن** فعولُ مفاعيلـــن

وللشاعر، كذلك، قصائد أخرى، من الطويل، متوسطة الطول، يظهر فيها، بدورها، الالتزام بسلامة (مفاعيلن) في الحشو، باستثناء قصيدة واحدة (ابن زيدون، 1994م، ص. 233)، فقط، جاء أحد أبياتها غير ملتزم بذلك، وفيه يقول الشاعر (ابن زيدون، 1994م، ص. 235):

زَعِيمُ الدَّهَاءِ أَنْ تُصِيبَ مِنَ الْعِدَى مَكَايِـــدُهُ مَا لَا تُصِيبُ الْـــجَحَافِـــلُ

فعولـــن **مفاعلن** فعـــولُ مفاعلـــــن فعولُ مفاعيلن فعولـــــن مفاعلـــن

ويقول في مطلع القصيدة (ابن زيدون، 1994م، ص. 233):

مُـــــرَادُهُمُ حَيْثُ السِّلَاحُ خَمَائِـــلُ وَمَـــوْرِدُهُمْ حَيْـــثُ الدِّمَـاءُ مَنَاهِـــلُ

فعولُ **مفاعيلـــن** فعـــولُ مفاعلـــن فعـولُ **مفاعيلـــن** فعـــولُ مفاعلن

ويمكن عد عدم الالتزام بسلامة (مفاعيلن)، هنا كذلك، شاذا لا يقاس عليه. غير أن تجلي الشاذ لابد له من دلالة ما؛ وبناء على ذلك يمكن القول إن التزام ابن زيدون سلامة التفعيلة (مفاعيلن)، في حشو الطويل، على غرار شعراء العصرين الأموي والعباسي، وعدم التزامه ذلك، شذوذا في موضعين مما ذكرنا، إنما هو دلالة على محاولة التوفيق، من الشاعر، بين المذهبين؛ مذهب شعراء الجاهلية؛ الذي أجاز زحف التفعيلة، ومذهب شعراء العصرين الأموي والعباسي الذي فضل التزام سلامتها؛ وبذلك يبرز الشاعر ابن زيدون ليشكل مذهبا ثالثا يمكن تسميته (مذهب التوفيق)، من دون نسيان ميوله الواضح إلى مذهب شعراء العصرين الأموي والعباسي.

بناء على ما سلف من تحليل عروضي لقصائد بحر الطويل، يمكن الوقوف عند عدد من المعطيات بخصوص حشو هذا البحر أهمها ما يأتي:

- إن لحشو بحر الطويل أحوالا عروضيةلم يشر إليها العروضيون؛ تتمثل في الحال التي يمكن أن تأتي وفقها تفعيلة (مفاعيلن) الأولى من كل شطر؛ فإما أن تجيء سالمة في القصيدة كلها، أو أن تزاوج بين السلامة وقبول الزحاف. وهو أمر قد ينطبق على بحور الشعر كلها.

- إن حال (مفاعيلن) المذكورة في حشو بحر الطويل لها علاقة بما هو تاريخي، أساسا؛ حيث إن الجمع فيها بين السلامة، وقبول الزحاف بادٍ في العصر الجاهلي فقط، أما التزام سلامتها فيتبدى من خلال العصور ما بعد الجاهلي (الأموي، والعباسي، والأندلسي)؛ ويمكن القول، هنا، إن حال حشو البحر تتغير بتغير العصور.

- يمكن تفسير الاختلاف من حيث التفعيلة المذكورة بين العصر الجاهلي وغيره، بفرضيتين تبدوان منطقيتين: الأولى أنه دلالة على كون العصر الجاهلي يشكل محطة أولى من محطات ازدهار نظم

الشعر العربي وتطوره، ما يعني أن إلحاق الزحاف بالتفعيلة، أحيانا، هو دلالة على بدايات هذا التطور العروضي، وأنه ملمح من ملامح ما كان يشوب نظم الشعر في بداياته الأولى قبل أن يشهد طفرة التطور تلك. أما التزام سلامة التفعيلة، في غير العصر الجاهلي، إنما هو دلالة على وصول نظم الشعر العربي إلى أرقى تجلياته الممكنة. والفرضية الثانية، ترتبط بثنائية (الطبع والصنعة)؛ حيث إن حال التفعيلة، في العصر الجاهلي، هي دلالة على أنهم كانوا ذوي طبع وعفوية أثناء نظم الشعر، وهو ما يتناسب وعفوية الحياة الجاهلية، وبساطة بدوها. أما حالها في غير هذا العصر فهي دلالة على كون الشعراء إنما يسيرون على درب الصنعة والتكلف من حيث نظم الشعر، مما أدى بهم إلى تفضيل التزام سلامة التفعيلة، في الحشو، على الجمع بين السلامة وإلحاق الزحاف. كما أن هذه الصنعة العروضية، في غير العصر الجاهلي، إنما دلالة على الاستجابة للتحول الذي عرفه المجتمع العربي، وحياته في شتى المجالات.

- إن مجيء التفعيلة بالزحاف مرة واحدة، في القصيدة، يعد من الشاذ الذي له معنيان: الأول أن الشاعر، بذلك، أراد فقط أن يشير إلى مبدأ التوفيق بين شعراء العصر الجاهلي وشعراء غيره، إن كان من شعراء عصرٍ غير الجاهلي. أما الثاني، فقد يدل على اضطرار الشاعر إلى زحف التفعيلة، على مضض، كي يقيم معنى لن يستقيم، كما أراده، بسلامة التفعيلة.

- إذا كان العروضيون يعتبرون إلحاق الزحاف بتفعيلة ما أمرا جائزا للشاعر، فإن التزامه سلامتها في جسد القصيدة كله يمكن نعته بـــ (لزوم ما لا يلزم عروضيا)، كما هو الشأن بالنسبة إلى تفعيلة (مفاعيلن) في حشو الطويل؛ إنه النعت الصائب لذلك في هذا السياق؛ فهو على غرار (لزوم ما لا يلزم تقفويا).

بناء على هذه المعطيات العروضية، لا مفر للدارس من أن يجد نفسه، بحق، داخل متاهة من القضايا العروضية الجلية والخفية، وهذا إنما دليل على أن في تراث العروض العربي كثيرا مما يستحق الدرس والتفسير، بل كثيرا مما قد يشغل تفكير الدارسين لأمد ليس بالقصير؛ فلا شك أن حال حشو البحور الأخرى لن تختلف عن حال بحر الطويل، وإن ثبت ذلك، أفلا يعتبر ممهد الطريق بالنسبة إلينا من أجل أن نؤسس لعروض آخر مكمل لعروض الخليل؛ نسميه (علم أحوال حشو البحور الشعرية)؟.

الإحالات:

[1] - سمي هذا البحر طويلا لسببين: الأول أنه أطول البحور من حيث عدد الحروف، والثاني أنه يقع في أوله الوتد ثم يليه السبب، والأول أطول من الثاني. ينظر إلى (التبريزي، 1994م، ص. 22).

[2] - وزن بحري الطويل والبسيط، تواليا في كتب العروض، هو: (فعولن مفاعيلن) مرتين في كل شطر شعري، و(مستفعلن فاعلن) كذلك في كل شطر.

[3] - هذه أجزاء البيت الشعري من حيث التفاعيل، فالعروض هي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول. والضرب هو التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني. أما الحشو فهو ما تبقى من التفاعيل في الشطرين معا.

[4] - شاعر جاهلي فحل، وواحد من شعراء المعلقات، توفي (80 ق. هـ، و565م).

[5] - حذف السابع الساكن (النون) من (مفاعيلن)؛ لتصير (مفاعِيلُ) بتحريك اللام كما سيتبين من خلال التحليل العروضي لأبيات المعلقة.

[6] - الخط البارز وسم لـ (مفاعيلن) مزحوفة في الحشو.

[7] - لم يأت الشاعر بالتفعيلة (مفاعيلن)، هنا، مقبوضة وإنما مكفوفة؛ حيث ألحق بها زحاف الكف؛ فحُذف سابعها الساكن (النون)؛ وصارت (مفاعيلُ) بتحريك اللام. وقد حصل هذا مرة واحدة فقط في القصيدة كلها؛ فالغالب أن تأتي هذه التفعيلة، في هذا الموضع، إما سالمة أو مقبوضة فقط.

[8] - شاعر جاهلي، يعتبر أشعر الشعراء بعد امرئ القيس، توفي في ريعان شبابه سنة (20 ق. هـ، و550 أو 552م).

[9] - واحد من شعراء الجاهلية الأكفاء، كان لا ينشد قصيدته حتى ينقحها حولا من الزمن، توفي (14 ق. هـ، و608م).

[10] - شاعر أموي، اشتهر بحبه العذري لليلى ابنة عمه إلى درجة الجنون، توفي ما بين (65 و68هـ).

[11] - الخط البارز وسم لـ (مفاعيلن) السالمة في الحشو.

[12] - واحد من فحول شعراء العصر العباسي وأبرعهم، لقب بالمتنبي لادعائه النبوة، عاش ما بين (303 و354هـ).

[13] - شاعر عباسي عاصر المتنبي، اشتهر بالفروسية والشجاعة، عاش ما بين (321 و357 هـ).

[14] - شاعر أندلسي مجيد، عرف بحبه لولادة بنت المستكفي، وبمناصبه السياسية التي شغلها، عاش ما بين (394 و462هـ، 1003 و1070م).

قائمة المصادر والمراجع:

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط. 2، بيروت، لبنان، 1981م، ص. 268.

2- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط. 2، القاهرة، مصر، 1994م، ص. 22.

3- ابن زيدون، الديوان، شرح: د. يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط. 2، بيروت، لبنان، 1994م، ص. 35، 44، 76، 183، 233، 235.

4- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط. من دون، الإسكندرية، مصر، 1993م، ص. 57- 58.

5- أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ط. من دون، بيروت، لبنان، 1983م، ص. 385، 387، 389.

6- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، ط. من دون، بيروت، لبنان، 1987م، ص. 170- 188.

7- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الفكر للطباعة والنشر، ط. من دون، بيروت، لبنان، (د. ت.)، ص. 7، 9، 11، 12، ومواضع أخرى.

8- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج. 1، دار الآثار الإسلامية، ط. 3، الكويت، 1989م، ص. 53.

9- أبو العلاء المعري، ديوان اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، ط. من دون، القاهرة، مصر، (د. ت.)، ص. 32 وما بعدها.

10- أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط. 2، بيروت، لبنان، 1994م، ص. 162، 164، 165، 166.

11- قيس بن الملوح، الديوان، ، برواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، ط. 1، بيروت، لبنان، 1999م، ص. 121، 123، 126.

12- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار الملايين، ط. 1، بيروت، لبنان، 1974م، ص. 7 وما بعدها.

13- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط. 1، القاهرة، مصر، 1999م، ص. 230.

المعاني التي أجازها الفرّاء في قراءات القرآن الكريم

The meanings that Al-Furaa permitted in the readings of the Holy Quran

bouzid1925@yahoo.fr

د. مرغم أحمد جامعة محمد لمين دباغين سطيف2 الجزائر

ملخص

يتناول هذا البحث إشكالية إثبات القراءات القرآنية المحتملة في كتاب معاني القرآن للفراء، بحيث يتطرق إلى أن للقراءات غير المتواترة معاني صحيحة في العربية، بل إن ما لم يسند من تلك القراءات يُوجِدُ له الفرّاء احتمالا بأنه لو قرئ به لكان معناه في العربية مستساغا، فهو من جهة يبين إمكانية أن يقرأ بها خارج القرآن الكريم، ومن جهة يبين معناها في العربية، مع ذكر مستنده العلمي، وعدم إغفال التعليل المناسب لها، ومن جهة ثالثة لا يغفل عن بيان أن القراءات سنة متبعة وما تلك الاحتمالات إلا بيان لسعة اللسان العربي وقوة تصرف العرب في لغتهم.

الكلمات المفتاحية:

القرآن – القراءات – العربية – المعاني – النحو.

Abstract

This research relates in its first part to the book Meanings of the Koran, in which it deals with an interesting part in which the writer wanted to prove that the readings do not depart from having a face in Arabic, but that what is not supported by these readings has a meaning in Arabic if it was read with a different face On the one hand, it shows the possibility of being read by him, but it is not called a Koran, and d on the one hand it shows its meaning in Arabic, and on the other hand it is not forgotten to say that the readings are a year followed, and these possibilities are only proofs of the extent of the Arabic language and the strength of Arab behavior in their language.

Keywords:

Quran, readings, Arabic, meanings, grammar.

مقدمة

تنبه الفَرّاء (ت207هـ)، في كتابه "معاني القرآن" إلى أن العربية تحتمل أوجها أكثر من الأوجه التي جاءت القراءات القرآنية المتواترة موقوفة عليها، ذلك أن القراءات يحكمها النقل؛ لكونها متعبدا بتلاوتها، أما ما ليس متعبدا بتلاوته منها فلا ينبغي الإسراع بإنكاره، لأن كثيرا منها لها معان لا تنزل صحتها في العربية عن القراءات المسندة.

وعليه **فإشكالية** البحث تدور حول: الحجج العلمية التي اعتمدها الفرّاء في إجازة بعض المعاني في قراءة القرآن الكريم، وذلك كأن ينظر إلى صحة معناها في الكلام العربي، وكذا ظهور وجه التعليل بإجازتها، بالاستناد إلى السماع أو القياس، أو غيرهما من مصادر الاستدلال النحوي.

ومما يطرحه البحث من فرضيات ويجيب عليه من تساؤلات: هل القراءة القرآنية أوسع أم اللغة العربية؟

هل كان الفراء موفقا في تصحيحه للقراءات القرآنية في ضوء اللغة العربية؟

هل كانت التعليلات التي اعتل بها الفراء في محلها من البحث العلمي؟

هل اعتمد الفراء على الأصول النحوية المعروفة في الاستدلال من سماع وإجماع وقياس؟

كيف وافق عمل الفراء التطبيقي عنوان الكتاب ومنهجه في البحث؟

وكان **منهجنا** في الإجابة عن هذه التساؤلات هو استقراء النصوص الواردة في كتاب معاني القرآن وتحليلها، ثم تصنيفها في عناصر متشابهة للخروج بنتيجة يمكن أن تنسب إلى منهجية الفراء في معالجته لموضوع معاني القراءات القرآنية.

ومما يلاحظ أن الكتاب في مجمله كان يركز على هذه الحيثية، مع ربطها بإعراب القرآن الكريم مركزا على المشكل منه دون الواضح، وهذا ما يتوافق مع عنوان الكتاب "معاني القرآن"، بل إن النسخة التي بين أيدينا قد جاء في مفتتحها " تفسير مشكل إعراب القرآن الكريم ومعانيه" (الفرّاء،1984م، ج1، ص1).

فهي المعاني التي تجيز الْعَرَبِيّة في تفننها أن يأتي عليها القرآن الكريم، وإن لم تنقل مسندة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وتبين أن القرآن الكريم قد كان تصريف معانيه على ما عهدته العرب في كلامها، ولكلّ وجه من معانيه دلائلُ من كلام العرب. أو من القرآن الكريم نفسه، في قراءاته المتواترة والشّاذّة، أو مما ثبت نقله من التفسير المأثور.

وسنتناول في هذا البحث أيضا مسألة الألفاظ التي استعملها الفرّاء في التعبير عن هذه الفكرة في كتابه، لكي نبين أنه يعي تماما أنها ليست بقراءات ثابتة، ولكنها قراءات مفترضة فقط، لأنّ لها معاني في كلام العرب، ثم نرى تطبيقاتها في: مسائل الإعراب، كالقراءة بالرفع المحتملة لغيره، أو بالنصب والجر المحتملين لغيرهما من أوجه الإعراب، فنرى القراءات التي جاءت على كلٍ واحدة من هذه الأوجه، وأجاز الفرّاء احتمال أن تقرأ بغيرها من الأوجه في الْعَرَبِيّة، فتكون صواباً في المعنى، وكيف فسر تلك المعاني المترتبة عنها، واستشهد لها بالقرآن والتفسير والكلام العربي.

كما سنتناول مسألة التذكير والتأنيث ومتى يجوز تناوب أحدهما في مكان الآخر. ولكننا سنترك المسائل المتعلقة بالإفراد وفرعيه، وبعض القضايا الصرفية للجزء الثاني من البحث، ثم ختمنا بخاتمة بينا فيها ما توصلنا إليه من استنتاجات تهم الباحثين في هذا المجال.

1- الألفاظ التي استعملها الفرّاء في تصحيح القراءة

لقد استعمل الفرّاء ألفاظا وصيغا دالة على إجازته للقراءة لكونها موافقة لوجه من وجوه الْعَرَبِيّة، وإن لم تثبت سندًا، ولم يَجُزِ التعبدُ بها، لأنّ غرضه منها هو بيانُ احتمال الْعَرَبِيّة للثابت وغير الثابت من القراءات. وأن في الْعَرَبِيّة طرائقَ تعبيريةً قد تخفَى على بعض المتخصصين فينكر وجودها فضلا عن غير المتخصصين فيها، وأن إنكار بعض أوجه القراءات لا يُعتدُّ به حتى يُقتلَ بحثًا وينتفيَ شاهدُه من السماع أو القياس.

ومن هذه الصيغ صيغة الجعل كقوله: "ولو جَعَلتَ في مثله من الكلام (الفرّاء،1984م، ج1، ص20-21).

ومنها صيغة الجواز كقوله: "يجوز أن تقرأ ". وقوله: "ولو كانت نصبا لجاز" (الفرّاء،1984م، ج2، ص18). وقوله: "ولو قرأ قارئ يا أبتُ لجاز". وكقوله: "ويجوز في الْعَرَبِيّة أن تقول: جاءوا على قميصه بدمٍ كذبًا" (الفرّاء، 1984، ج2، ص38).

ومنها صيغة التصويب كقوله: "ولو كان﴿ أضغاثَ أحلامٍ ﴾{يوسف: 44} أي أنك رأيتَ أضغاثَ أحلامٍ كان صواباً" (الفرّاء،1984م، ج2، ص47). وكقوله: "ولو جعلتها-﴿ تَقْرَبُونَ ﴾{يوسف: 60} -رفعاً فنصبت النون كان صواباً على معنى قوله: ولستم تقربُونَ بعد هذه." (الفرّاء،1984م، ج2، ص48).

ومنها صيغة قد كقوله: "وقد يترك إجراؤه" (الفرّاء،1984م، ج2، ص19).

ومنها صيغة القول: كقوله: "ولو قيل يا أبتَ لجاز الوقوف عليها بالهاء" (الفرّاء،1984م، ج2، ص32).

ومنها صيغة لو كقوله: "ولو كان في الكلام: أَنْ إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ، لصلَح؛ لأنّ الشهادة تستقبل بأنْ" (الفرّاء،1984م، ج2، ص41).

هذه الصّيغ وأمثالُها تدلّ على شيئين اثنين وهما: أنّ هذا النوع من القراءة غير ثابت سنداً، وأنها جائزة عربية لأنّ لها معنى صحيحًا.

2- الآليات التي اعتمدها الفرّاء في إجازة القراءة

ونقصد بذلك ما اعتمده الفرّاء كدليل يشهد على دعواه في افتراض صحة المعنى القرائي لو أنه ثبت نقله بالسند المتصل، فقد كان يستشهد بمعاني القرآن الكريم نفسه في قراءاته المتواترة والشاذة، وبالتفسير، وبالكلام العربي.

2-أ-القرآن الكريم

ويستدل بالقرآن الكريم وقراءاته المسندة سواء كانت متواترة كالقراءات السبع والعشر، أو شاذة كقراءة الأربعة وهم: الحسن البصري والأعمش واليزيدي وابن محيصن، وقبلهم حروف أبيّ وابنِ عباس وابن مسعود.

وقد عُلِم أنّ الغرض من ذكر العلماء للقراءات الشاذة أو التي لم تُسنَد عموما هو بيان موافقتها لمنهاج الْعَرَبِيّة، ومن ثَمّ إظهار ما في الْعَرَبِيّة من خصائص وميزات قد تظهر لغير العارف بها مخالفة لمعهود مخاطباتهم، فها هو ابن جني يثبت ما جاء في القراءات الشواذ في أول كتابه وينصّ على أنّ القراءة قد ترد شاذة في الاستعمال والقياس ولكن يستفاد منها " أنّ اللّفظ إذا كثر في كلامهم وشاع استعماله فهم أشد تغييرا له، كما جاء عنهم: لَمْ يَكُ، ولَا أَدْرِ، ولَمْ أُبَلْ" (ابن جني، 1999م، ج1، ص37). ولذلك فكلّ ما استعمله من آليات فهو لغرض إبراز خصائص الكلام العربي، وأن القرآن الكريم لم يخرج عن تلك السنن والخصائص.

فمن ذلك ما استدلّ به في قوله تعالى: ﴿وَأَخْبَتُواْ إِلَى رَبِّهِمْ ﴾{هود:23}، معناه: "تخشّعوا لربّهم وإلَى ربّهم، وربما جَعلتِ العربُ (إلى) في موضع (اللام)، قال الله عز وجل: ﴿ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا ﴾{ الزلزلة: 5} وقال: ﴿ الْحَمْدُ للهِ الذي هَدَانَا لِهَذَا ﴾{الأعراف: 43} وقال: ﴿ يَهْدِيهِمْ إِلَيْهِ صِرَاطًا مُّسْتَقِيمًا﴾ {النساء: 175} وقال: ﴿فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ رَبُّهُمْ) {إبراهيم: 13} وقد يجوز في الْعَرَبِيّة أَن تقول: فلانٌ يخبتُ إلى الله تريد: يفعلُ ذلك بوجهه إلى الله، لأنّ معنى الإخبات الخشوع، فيقولُ: يفعلُه بوجهه إلى الله ولله." (الفرّاء،1984م، ج2، ص9-10).

فنجد الفرّاء يعتمد في إجازة غير الوارد في القراءة على القرآن الكريم نفسه، ثم يردف ذلك بثبوت نقله عن العرب. فأثبت ذلك في إجازة تعدية الفعل بـ: اللام وبـ: إلى، وأن أحد الحرفين يستعمل مكان الآخر وينوب عنه. ثم في استعمال الإخبات بمعنى الخشوع.

وفي قوله تعالى:﴿ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ﴾{هود: 48} قال: " ولو كانت (أُمَمًا سُنُمَتِّعُهُمْ) نَصبًا لجاز، توقع عليهم (سُنُمَتِّعُهُمْ)، كما قال:﴿ فَرِيقًا هَدَى وَفَرِيقًا حَقَّ عَلَيْهِمُ الضَّلَالَةُ ﴾{الأعراف: 30}" (الفرّاء،1984م، ج2، ص18).

وهنا نجده يقتصر في الاستشهاد على المعنى بما ورد في القرآن الكريم لشدة ظهوره ووضوحه وعدم الحاجة فيه إلى إطالة البيان، لأنّ حكم المفعول إذا تقدم أو تأخر النصب بالفعل العامل فيه. كما حدث هنا حيث نصب الفعل: هدى مفعوله المقدم: فريقاً، وكذلك التقدير في الآية: سنمتع أمما سنمتعهم. فالناصب محذوف فسره الفعل المذكور بعده.

وفي قوله تعالى:﴿ وسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ ﴾{يوسف: 46}، " ولو كان (الْخُضْرُ) منصوبة؛ تجعل نعتا للسبع حسن ذلك، وهي إذا خُفِضَتْ نعتٌ للسّنبُلات، وقال الله عز وجل:﴿ أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللّهُ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقً ﴾{نوح: 15} ولو كانت (طِبَاقٍ) كان صواباً" (الفرّاء،1984م، ج2، ص47).

وهنا يستدل على المسألة بما يماثلها في القرآن الكريم، مع زيادة فائدة أخرى، أن ما احتمل الجواز في موضع جاء منصوصا في موضع آخر، وما جاء محتملا في الموضع الآخر نص عليه في الموضع الأول.

فكلمة: الطباق، تشبه كلمة: الخضر، في كونها سبقت بكلمتين تصلح أن تعود على إحداهما إعراباً، دون اختلال في المعنى.

2-ب-الكلام العربي

يستدل الفرّاء على المعاني التي يجيزها في القراءات بكلام العرب الذي سمعه مباشرة، أو سمعه من شيوخه كالكسائي وغيره. أو فهمه من قواعد كلامهم فقاسه.

ففي قوله تعالى:﴿ وَكَذَّبَ بِهِ قَوْمُكَ وَهوَ الْحَقُّ ﴾{الأنعام: 66}.

" ولم يقل كَذَّبَتْ، ولو قيلت لكان صواباً، كما قال:﴿ كَذَّبَتْ قَوْمُ نُوحٍ ﴾{الشعراء: 105}، و﴿ كَذَّبَتْ قَوْمُ لُوطٍ ﴾{الشعراء: 160}، ذهب إلى تأنيث الأمة" (الفرّاء،1984م، ج1، ص126). ومثله من الكلام في الشعر كثير، منه قول الشاعر:

وَإِنَّ كِلَابًا هَذِهِ عَشْرُ وَأَنْتَ بَرِئٌ مِنْ قَبَائِلِهَا الْعَشْرِ
أَبْطُـــــنٍ

وكان ينبغي أن يقول: عشَرَةُ أَبْطُنٍ، لأنّ البطنَ ذكرٌ، ولكنّه في هذا الموضع في معنى قبيلةٍ، فأنّث لتأنيث القبيلةِ في المعنى. وكذلك قول الآخر:

وَقَائِعُ فِي مُضَرٍ تِسْـــــعَةٌ وَفِي وَائِلٍ كَانَتْ الْعَاشِرَهْ

فقال: تِسْعَةٌ، وكان ينبغي له أن يقول: تِسْعٌ، لأنّ الوقعة أنثى، ولكنه ذهب إلى الأيّام، لأنّ العرب تقول في معنى الأيام الوقائع، فيقال: هو عالم بأيام العربِ، يريد وقائعَها" (الفرّاء،1984م، ج1، ص126).

والفرّاء يمنع الاحتمال الذي يخالف سنة العرب في كلامها وينص عليه، فيقول في قوله تعالى:﴿ لَقَدْ كَفَرَ الذِينَ قَالُواْ إِنَّ اللّهَ ثَالِثُ ثَلَاثَةٍ ﴾{المائدة: 73}.

" يكون مضافا، ولا يجوز التنوين في (ثَالِث) فتنصب (الثلاثة)، وكَأَنّكَ قلت: واحد من اثنين، وواحد من ثلاثة؛ ألا ترى أنه لا يكون ثانيا لنفسه ولا ثالثا لنفسه. فلو قلت: أنتَ ثَالِثُ اثْنينِ لجاز أن

تقول: أَنْتَ ثَالثُ اثنينِ، بالإضافة، وبالتنوين ونصب الاثنين، وكذلك لو قلت: أنتَ رَابعُ ثَلاثَةٍ، جاز ذلك؛ لأنّه فعل واقع" (الفرّاء،1984م، ج1، ص317).

فالذي يوافق المعنى العربي لا يحتمل في مثل هذا الأسلوب إلا الإضافة. والمعنى يعضد ذلك، وقد عبر عنه الفرّاء بما يشبه تعبير سيبويه بالمحال (ينظر في شرح مصطلح المحال: السيرافي، 1990م، ج2، ص89-94). حينما قال: إنه لا يكون ثانيا لنفسه ولا ثالثا لنفسه، فلا بد أن ينضم إليه عدد هو أكبر منه حتى يجوز أن يعمل فيه النصب فيقطع عن الإضافة بالتنوين.

2-ج-التفسير

ويستدل بمعاني المفسرين التي أثرت عنهم في آيات الذكر الحكيم، ومن امثالهم ابن عباس، وابن مسعود وغيرهما.

ومن ذلك ما ورد في قوله تعالى:﴿ فَعَلَيَّ إِجْرَامِي ﴾{هود:35}، فَعَلَيّ إِثْمِي، وجاء في التفسير فَعَلَيَّ آثَامِي، فلو قرئت: أَجْرَامِيْ، على التفسير كان صواباً، وأنشدني أبو الجرّاح:

لاَ تَجْعَلُونِي كَذَوِي الأَجْرَامِ الدَّهْمَسِيِّينَ ذَوِي ضِرْغَامِ

فَجَمَعَ الجُرمَ أَجْرَامًا" (الفرّاء،1984م، ج2، ص13).

وهنا نجد تداخلا في الاستدلال للقراءة بالتفسير وبكلام العرب لأنّهما لا يكادان ينفصلان، فمتى ذكر أحدهما استدلّ عليه بالآخر، ولكن الفرّاء جعل المعوّلَ في إثبات القراءة المعنى التفسيريَّ، ثم استدل للمعنى التفسيري بأنه جائز في كلام العرب، ولذلك فالسابق في الاحتجاج للقراءة هو التفسير ولذلك أدرجنا هذا المثال في هذا الموضع.

3- اختلاف مراتب إجازة ما يقرأ به عربية

لقد كان من المنطقي أن تختلف إجازته للقراءة حسب موافقتها للكلام العربي، ذلك لأنّ الكلام العربي في نفسه طبقات ومراتب، فبعضه مستقيم حسن وبعضه مستقيم قبيح، وبين هذين القسمين الكبيرين درجاتٌ من الحكم على الكلام، فقد يرقى المستقيم الحسن إلى الجيد والكثير والشائع...، وقد ينزل المستقيم القبيح إلى رتبة القليل والشاذ والخبيث...وهكذا يحكم على مرتبة القراءة على حسب موافقتها لما في الكلام العربي من مراتب.

ولذلك نجد قوله تعالى:﴿ إِنَّ اللهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا ﴾{البقرة: 26}. " ف: الذي فوقها يريد: أكبرَ منها، وهو العنكبوتُ والذّبابُ، ولو جعلت في مثله من الكلام "فما فوقها" تريد: أصغر منها لجاز ذلك، ولست أستحسنه، لأنّ البعوضة كأنها غاية في الصغر، فأحبُّ إلَيَّ أن أجعلَ "مَا فَوقهَا" أكبرَ منها" (الفرّاء،1984م، ج1، ص20-21).

فهنا نجد الاستحسان نسبيا لدى الفرّاء، والنسبي قد يتغير بتغير الوقائع فما لم يستحسنه هو وفي زمانه، قد يستحسنه غيره إذا كان التعليل وجيها، فلو فرض أن البعوض ليس هو الغاية في الصغر فإن ما لم يستحسنه الفرّاء يصير حينئذ حسناً.

والفرّاء يحترم أركان القراءة فلا يجيز القراءة إلا بما ثبت سندا ووافق رسم المصحف وكان له وجه في الْعَرَبِيّة، أما أن يكتفي بإجازة القراءة بمجرد موافقتها للغة الْعَرَبِيّة فهذا لم يقل به في كتابه، بل ورد عنه النصوص الصريحة في منع ما شذّ عن رسم المصحف، ولو كان مع ذلك له وجه في الْعَرَبِيّة، فيقول في قوله تعالى:﴿ وَالرَّسُولُ يَدْعُوكُمْ فِي أُخْرَاكُمْ ﴾{آل عمران: 153}. " ومن العرب من يقول: أُخْرَاتِكُمْ، ولاَ يجوز في القرآن؛ لزيادة التاء فيها على كتاب المصاحف" (الفرّاء،1984م، ج1، ص239).

فهذا نص صريح عن الفرّاء في منع القراءة بما خالف رسم المصحف وإن كان معناه صحيحا في الْعَرَبِيّة. كما أن لفظ: أُخراتِكُمْ بعيد في الْعَرَبِيّة نفسها فليس هو باللفظ المشهور استعماله على نطاق واسع كلفظ أخراكم.

ويقول في حكم إثبات صحة القراءة وجعلها مما يتعبد به في الصلاة وغيرها بمجرد الاعتماد على المعنى الموافق للعربية، وأنه ليس كافيا على إطلاقه حتى يعضده النقل والسند إلى القراء، لأنّهم يتركون القراءة بكثير مما يوافق الْعَرَبِيّة لأجل الالتزام بالنقل:" والقرّاءُ لا تقرأ بكلّ ما يجوزُ فِي الْعَرَبِيّة، فَلَا يُقَبّحَنّ عندكَ تشنيعُ مشنّعٍ مما لم يقرأه القراء مما يجوز" (الفرّاء،1984م، ج1، ص245).

وفي قوله تعالى:﴿ فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ ﴾{النساء: 3}، ولو قيل (مَنْ) كان صواباً، ولكنّ الوجه ما جاء به الكتاب" (الفرّاء،1984م، ج1، ص255). أي أن (مَنْ) وإن كانت صواباً في الْعَرَبِيّة، لكنها لا تُقبلُ قِرَاءَةً وإنْ قُبِلَتْ مَعْنًى، لأنّ رسم المصحف لا يُخَالَفُ لأنّه جاء بـ:(مَا). والقراءة سنة متبعة يأخذها الآخر عن الأول، لا يدخلُ في تأسيسها الاجتهاد اللّغوي.

4- تطبيقاتُ المعاني الجائزة في ما يقرأ به

وهنا نبدأ تطبيقات المعاني القرائية التي أجازها الفرّاء عربية ولم تنقل بالسند عن القراء، ونرى من خلالها سعة الكلام العربي، وتفنن العرب في الأساليب التعبيرية عن الأغراض والخفايا النفسية. وأول وجه ذكره العلماء (ابن قتيبة، 1973م، ص26). في اختلاف القراءات هو الاختلاف في إعراب الكلمة مع موافقتها للرسم العثماني وهنا قد يتغير المعنى وقد لا يتغير. لذلك سنذكر في الجزء الأول من البحث ما تعلق بأوجه الإعراب وبالتذكير والتأنيث، ونتناول في الجزء الثاني قضايا الإفراد وفرعيه، والتقديم والتأخير وبعض المسائل الصرفية وغيرها.

5-1-من الرّفع إلى غيره

ونقصدُ بهذا العنوان المعاني التي تترتب عن القراءة بالرّفع، ثم قد تجيز الْعَرَبِيّة أوجه الإعراب الأخرى التي هي النصب والجر والجزم، فتترتب عليها معانٍ تناسبُها، ولكنّها تبقى قراءاتٍ احتماليةً لم يثبتْ لها سندٌ وإنّما هي أوجه تدريبٍ لذهن المتعلم على أساليب العرب وتفننها في كلامها.

ولقد صرّح الفرّاء ت 207هـ، بأنّ اختيار وجه من أوجه القراءة عند القراء لا يعني أنه لا يجوز غيره عربية أو أن الرسم العثماني قد يأتي على هيئة فلا يعني أيضا أن غيره من الرسم ممنوع. يقول: "وربما آثرت القُراءُ أحدَ الوجهين، أوْ يأتي ذلك في الكتاب بوجه فيرى من لا يعلم أنه لا يجوز غيره وهو جائز..." (الفرّاء،1984م، ج1، ص379). والأمثلة التي سنوردها ستشهد لتلك المعاني المتسعة والتي لم يقرأ بها القرّاء، ولكنها مع ذلك جائزة في العربية.

قوله تعالى:﴿ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴾{البقرة: 171}.

" رفعٌ وهو وجهُ الكلام، لأنّه مستأنَفٌ خبرٌ يدلّ عليه قوله: فَهُم لاَ يعقلونَ، كما تقول في الكلام: هو أَصَمُّ فَلا يسمع، وهو أَخرَس فَلا يَتكلّم، ولو نُصِبَ على الشّتم، مثل الحروف التي في أول سورة البقرة في قراءة عبد الله﴿ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لاَّ يُبْصِرُونَ صُمًّا بُكْمًا عُمْيًا ﴾{البقرة: 18} لجاز" (الفرّاء،1984م، ج1، ص100).

والتعبير بمصطلح: (وجه الكلام) شائع لدى المتقدمين من النحويين، وكأنهم يقصدون به: الأصل في الكلام الذي يتبادر إلى الذهن، ثم قد يجوز أن نخرج عن هذا الأصل إذا كان هناك ما يدل عليه. والنّصب على الشّتم أو الذّمّ كأنّه يقول: (أذمّ صُمًّا بُكمًا عميًا).

قوله تعالى:﴿ وَإِنْ تُخَالِطُوهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ ﴾{البقرة: 220}.

" ترفَعُ (الإخوانَ) على الضمير(فَهُمْ)، كَأَنّكَ قلت: (فَهُمْ إِخْوَانُكُمْ)، ولو نصبته كان صواباً؛ يريد: فَإِخْوَانَكُمْ تُخَالِطُونَ، ومثلُه:﴿ فَإِن لَّمْ تَعْلَمُوا آبَاءَهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ وَمَوَالِيكُمْ ﴾{الأحزاب:5}، ولو نصبتها على إضمار فعل:﴿ ادْعُوهُمْ إِخوَانَكُمْ ومَوَالِيَكُم ﴾"(الفرّاء،1984م، ج1، ص142).

نجد هنا الإشارة إلى أنّ العرب تجيز حذف ما كان معلومًا سواء كان فعلاً أو اسمًا، وتُعمِلُ العاملَ القويّ مقدّمًا كان أو مؤخّرًا.

قوله تعالى:﴿ وَمَتِّعُوهُنَّ عَلَى الْمُوسِعِ قَدَرُهُ وَعَلَى الْمُقْتِرِ قَدَرُهُ ﴾{البقرة: 131}.

" بالرّفع. ولو نُصِبَ كان صواباً؛ على تكرير الفعل على النية؛ أي: لِيُعْطِ المُوسِعُ قدرَه والمقترُ قدرَه. وهو مثل قول العرب: (أخذتُ صَدَقاتِهم لكل أربعين شاةً شاةٌ)؛ ولو نصبت (الشاة) الآخرة كان صواباً" (الفرّاء،1984م، ج1، ص153). كأن التقدير هنا تكرير الفعل: لكلّ أربعين شاةً أخذتُ شاةً، لكنه حذف الفعل الثاني لدلالة الأوّل عليه. وكذلك الحذف في الآية يدل عليه المعنى، فبين المتعة والإعطاء صلة ويمكن أن يكون أحدهما نائبا عن الآخر، لأنّ التمتيع إعطاء للمتعة.

قوله تعالى:﴿ فَإِنْ لَمْ يَكُونَا رَجُلَيْنِ فَرَجُلٌ وَامْرَأَتَانِ ﴾{البقرة: 282}.

" أي: فليكنْ: رَجلٌ وامرأتَانِ، فرفع بالردّ على الكونِ، وإن شئت قلت: فَهوَ رَجلٌ وامْرَأتَان. ولو كان نصبا، أي: فإن لم يكونا رجلين فاستشهدوا رجلا وامرأتين. وأكثر ما أتى في القرآن من هذا بالرّفع، فجرى هذا معه" (الفرّاء،1984م، ج1، ص184).

فجعل للرفع تأويلين أحدهما استعمال كان تامة رافعة، والثاني: تقديره خبرا حذف مبتدأه حذفا جائزا لوجود ما يدل عليه، أما إجازة النصب، فهو على إضمار فعل يدل عليه سياق الحديث وهو سياق موضوع الحثّ على الإشهادِ، ومع ذلك لا يترك أن يستعمل ما يسمى بالجغرافيا اللغوية أو المشاهدة للحوادث والاعتماد المطلق على المسموع الثابت (الحاج صالح،2012م، ج2، ص59). بحيث يفيدنا في إحصاء الرقعة التي تستعمل فيها الصيغ اللغوية، ونتبين من خلاله موضع كثرتها وقلتها.

قوله تعالى:﴿ قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتَا فِئَةٌ تُقَاتِلُ ﴾{آل عمران:13}.

(فِئَةٌ تُقَاتِلُ) قرئت بالرّفع، وهو وجه الكلام، على معنى: إحداهما تقاتل في سبيل الله وأخرى كافرة على الاستئناف، كما قال الشاعر:

فَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ: رِجْلٌ صَحِيحَةٌ، وَرِجْلٌ رَمَـــى فِيهـــَا الزَّمَانُ فَشَلّتِ

ولو خَفَضتَ لكان جيّدا: تردُّه على الخفضِ الأوّل، كَأنّكَ قلت: كذِي رِجلَيْنِ: كَذِي رِجْلٍ صَحِيحَةٍ وَرِجْلٍ سَقِيمَةٍ، وكذلك يجوز خفض (الفئة) و(الأخرى) على أوّل الكلام.

ولو قلتَ:﴿ فِئَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللهِ وَأُخْرَى كَافِرَةً ﴾ كان صواباً على قولك: الْتَقَتَا مُخْتَلِفَتَيْنِ" (الفرّاء،1984م، ج1، ص192). فجعلها في حالة الجرّ بدلاً من (فئتين)، وفي حالة النصب حالاً من الضمير في الفعل (التقتا) (أبو البقاء العكبري، 2002م، ص116).

قوله تعالى:﴿ لِمَ تَلْبِسُونَ الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُونَ الْحَقَّ ﴾{آل عمران: 71}.

" لو أنك قلت في الكلام: لِمَ تَقُومُ وتَقْعُدَ يَا رَجُلُ؟ على الصّرف لجاز، فلو نصبت (وتَكْتُمُواْ) كان صواباً" (الفرّاء،1984م، ج1، ص221). ونلحظ هنا اختلاف المعنى في حالة النصب، وأنه يدل على ذمّ اجتماع اللّبس مع كتمان الحقّ.

قوله تعالى:﴿ بَلِ اللهُ مَوْلَاكُمْ ﴾{آل عمران: 150}.

" رفعٌ على الخبر ولو نصبته: بل أطيعوا اللهَ مولاكم، كان وجها حسنا" (الفرّاء،1984م، ج1، ص237).

والأمثلة كثيرة في هذه الجزئية لا يمكن حصرها.

5-2-من النصب إلى غيره

والانتقال من وجه الإعراب بالنصب إلى غيره من الأوجه قد نال نصيبه من الكلام والتمثيل له عند الفراء،

قوله تعالى:﴿ فَوَاحِدَةً ﴾{النساء: 3}.

" تنصب على: (فإنْ خفتمْ أن لاّ تعدلوا على الأربع في الحبّ والجماع فانكحوا واحدةً أو ما ملكت أيمانكم لا وقت عليكم فيه). ولو قال: فَوَاحِدَةٌ، بالرّفع كان كما قال:﴿ فَإِنْ لَمْ يَكُونَا رَجُلَيْنِ فَرَجُلٌ وَامْرَأَتَانِ ﴾{البقرة: 282}، كان صواباً على قولك: فواحدةٌ مقنعٌ، فواحدةٌ رضا". وقد جعلها هنا مبتدأ لخبر محذوف، أما العكبري فزاد وجهًا جعلها فيه خبرًا لمبتدأ محذوفٍ تقديره: فالمنكوحة واحدةٌ (أبو البقاء العكبري، 2002م، ص151).

قوله تعالى:﴿ غُفْرَانَكَ رَبَّنَا ﴾{البقرة: 285}.

" مصدرٌ وقع في موضع أمر فنُصِبَ، ومثله: الصّلاةَ الصَّلَاةَ، وجميع المصادر وغيرها إذا نويت الأمر نصبت... ولو قيل: غفرانُك ربنا لجاز". ومعنى نية الأمر فسّرها الإمام الطبري (الطبري، د ت، ج6، ص128). بأن تقول لشخص: شكرًا للهِ وحمدًا يا فلانُ، أي: اشكرِ اللهَ واحمَدْهُ، والصلاةَ الصلاةَ بمعنى: صَلُّواْ، أمّا الرّفع فعلى تقدير: هُوَ غُفْرانُك، أو هَذَا غُفْرانُكَ.

قوله تعالى:﴿ وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ ﴾{النساء: 163}.

" ولو كان رفعاً كان صواباً بما عاد من ذكرهم" (الفرّاء،1984م، ج1، ص295). ونجده هنا يجعلها مبتدأ خبره ما بعده، والرابط بينهما هو الضمير (هم)، ويستشهد بقراءة أبيّ بالرّفع، بعدما وجه القراءة بالنصب.

5-3-من الجرّ إلى غيرِه

وهذا وجه إعرابي لا ينبغي إهماله لأنّه إذا تغير يتغير معه الحكم على القراءة وتأويل معناها.

من ذلك قوله تعالى:﴿ مَا يَوَدُّ الذِينَ كَفَرُواْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ وَلَا الْمُشْرِكِينَ ﴾{البقرة: 105}. " معناه: ومنَ المُشركينَ، ولو كانت: "المُشْرِكُونَ"، رفعاً، مردودة على: "الذِينَ كَفَرُواْ"، كان صواباً، تريد: "مَا يَوَدُّ الذِينَ كَفَرُواْ ولَا الْمُشْرِكُونَ"، وكذلك قوله:﴿ لَمْ يَكُنِ الذِينَ كَفَرُواْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ وَالْمُشْرِكِينَ﴾{البيّنة: 1}، في موضع خفض على قوله: "مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ"، ومِنَ الْمُشْرِكِينَ، ولو كانت رفعاً كان صواباً، ترد على: (الذِينَ كَفَرُواْ)" (الفرّاء،1984م، ج1، ص70-71).

وقد ينشأ الجرّ عن الإضافة فيكون ترك الإضافة جائزا في الكلام، كما في قوله تعالى:﴿ تَرَبّصُ أَرْبَعَةِ أَشْهُرٍ ﴾{البقرة: 226}.

" التربص إلى الأربعة، وعليه القُرّاء. ولو قيل في مثله من الكلام: (تَرَبَّصْ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ) كان صواباً، كما قرأوا﴿ أَوْ إِطْعَامٌ فِي يَومٍ ذِي مَسْغَبَةٍ يَتِيماً ذَا مَقْرَبَةٍ ﴾{البلد: 14-15}" (الفرّاء،1984م، ج1، ص145).

قوله تعالى:﴿ وَرُدُّواْ إِلَى اللهِ مَوْلَاهُمُ الْحَقِّ ﴾{يونس: 30}.

" تجعله من صفة الله عزّ وجلّ، ولو نصبتَ كانَ صواباً. ولو رفع على نية الاستئناف كان صواباً، كما قال:﴿ الحقُّ مِن رَّبِّكَ فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُمْتَرِينَ ﴾{البقرة: 147} (أبو البقاء العكبري، 2002م، ص67). وأنت قائلٌ إذا سمعت رجلا يحدّث: حقًّا، أي: قُلتَ حَقًّا، والْحَقُّ، أي: ذَلِكَ الْحَقُّ" (الفرّاء،1984م، ج1، ص70154-155). وهنا جاز الخروج من الجرّ إلى كلّ من الرّفع والنّصب، وصحّ مع ذلك المعنى في الْعَرَبِيّة، إما على الاستئناف وجعْلِ المرفوع خبرًا لمبتدأ محذوف، أو على تقدير فِعلٍ ناصبٍ محذوفٍ دلّ عليه السياقُ.

قوله تعالى:﴿ حَافِظُواْ عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلَاةِ الْوُسْطَى ﴾{البقرة: 238}.

" في قراءة عبد الله: وَعَلَى الصَّلَاةِ الْوُسْطَى، فلذلك آثرت القرّاءُ الخفضَ، ولو نُصبَ على الحثّ عليها بفعل مضمر لكان وجهًا حسنًا. وهو كقولك في الكلام: عليكَ بقرابتكَ وَالْأُمَّ، فخُصَّهَا بِالْبِرِّ" (الفرّاء،1984م، ج1، ص156). ونجد من المرجّحات في جعل قراءة هي وجه الكلام لدى الفرّاء اجتماع القرّاء على قراءة بعينها، أو أن تكون هناك قراءة شاذّة تعضد قراءة الجماعة.

قوله تعالى:﴿ تَعَالَوْاْ إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَنْ لَا نَعْبُدَ إِلَّا اللهَ ﴾{آل عمران: 64}.

" فَ: أَنْ في موضع خفض على معنى: تَعَالَوْا إِلَى: أَنْ لَّا نَعبُدَ إِلَّا اللهَ. ولو أنّك رفعت (ما نَعبُدُ) مع العطوف عليها على نية:﴿ تعالَوا نتعاقَد لَا نَعبُدُ إِلَّا اللهَ ﴾، لأنّ معنى الكلمة: القولُ، كَأَنّكَ حكيت تعالَوا نقولُ: لاَ نعبدُ إِلّا اللهَ. ولو جزَمْتَ العُطوفَ لصلَحَ على التوهّم، لأنّ الكلام مجزوم لو لم تكن فيه أَنْ، كما تقول: تَعَالَوا لَا نقُلْ إلاَّ خَيْرًا" (الفرّاء،1984م، ج1، ص220). ونتوقف هنا عن ذكر أوجه الإعراب، لأن أمثلتها كثيرة كان تركيز الفرّاء على بيانها لننتقل إلى أمثلة التذكير والتأنيث.

5-4-التذكير والتأنيث

لم يترك الفَرّاء الإشارة إلى ما ورد من القراءات على صيغة المذكر مع احتمال جواز أن تقرأ بالتأنيث أو العكس، نظرا لأنّ كلام العرب يتسع له ويحتمله أن يقرأ بالوجهين، وعلى كل وجه يكون تأويله المناسب له. ولا يفسد المعنى مع ذلك، إذا ما رُوعِيَتْ الشروط التي وضعوها لمثل هذه الظاهرة في كلامهم.

ففي قوله تعالى:﴿ تِلْكَ مِنْ أَنبَاءِ الْغَيْبِ ﴾{هود:49}، " يصلُحُ مكانَها (ذَلِكَ)، مثل قوله:﴿ ذَلِكَ مِنْ أَنبَاءِ الْقُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ ﴾{هود: 100}، والعرب تفعل هذا في مصادر الفعل إذا لم يُذْكَرْ، مثل

قولك: قدْ قدمَ فلَانٌ، فيقولُ الآخرُ: قَدْ فَرِحْتُ بهَا وبِهِ، فمن أنث ذهب إلى القدْمَةِ، ومن ذكّر ذهب إلى القُدُومِ" (الفرّاء،1984م، ج2، ص18).

في قوله تعالى:﴿ زُيِّنَ للذِينَ كَفَرُواْ الْحَيَواةُ الدُّنْيَا ﴾{البقرة: 212}.

ولم يقل: " زُيِّنَتْ"، وذلك جائز، وإنّما ذَكَّرَ الفعلَ والاسمُ مؤنثٌ (السمين الحلبي، د ت، ج2، ص371)؛ لأنّه مشتق من فعل في مذهب المصدر، فمن أنّث أخرج الكلام على اللفظ، ومن ذكر ذهب إلى تذكير المصدر، ومثله﴿ فَمَن جاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِّن رَّبِّهِ فَانتَهَى ﴾{البقرة: 275}، و﴿ قَدْ جَاءَكُم بَصَائِرُ مِن رَّبِّكُمْ ﴾{الأنعام: 104}،﴿ وَأَخَذَ الذِينَ ظَلَمُواْ الصَّيْحَةُ ﴾{هود: 67} على ما فسّرت لكَ" (الفرّاء،1984م، ج1، 125). ونلحظ في الآيتين الأخيرتين وجود فاصل بين الفاعل المؤنث وفعله، وهذا وحده سبب كاف لجواز الوجهين. يضاف إليه كون المؤنث مجازي التأنيث أو جمع تكسير.

قوله تعالى:﴿ هَبْ لِي مِن لَّدُنكَ ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً ﴾{آل عمران: 38}.

"الذّرّيّة جمعٌ، وقد تكون في معنى واحد، فهذا من ذلك، لأنّه قد قال:﴿ فَهَبْ لِي مِن لَّدُنْكَ وَلِيًّا ﴾{مريم: 5}، ولم يقل أَوْلِيَاءَ، وإنّما قيل: طيبةً، ولم يقل: طيباً، لأنّ الطيبةَ أُخرجتْ على لفظ الذريّة، فأَنّثَ لتأنيثها، ولو قيل ذرية طيباً (السمين الحلبي، د ت، ج3، ص149) كان صواباً. ومثله في كلام ال عرب قول الشاعر:

أَبُوكَ خَلِيفَةٌ وَلَدَتْهُ أُخْرَى وَأَنْتَ خَلِيفَةٌ ذَاكَ الْكَمَالُ

فقال: أُخْرَى، لتأنيث اسم الخليفة، والوجه أن تقول: وَلَدَهُ آخَرُ" (الفرّاء،1984م، ج1، ص208).

قوله تعالى:﴿ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللهَ يُبَشِّرُكَ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ ﴾{آل عمران: 45}.

" قيل فيها: اِسْمُهُ، بالتذكير للمعنى، ولو أنّثَ كما قال: (ذُرِّيَّةً طَيِّبَةً) كان صواباً" (الفرّاء،1984م، ج1، ص213).

قوله تعالى:﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ﴾{آل عمران: 106}.

" لم يُذَكِّرِ الفعلَ أحدٌ من القرّاء كما قيل:﴿ لَنْ يَّنَالَ اللهَ لُحُومُهَا وَلَا دِمَاؤُهَا ﴾{الحج: 37}، وقوله:﴿ لَا يَحِلُّ لَكَ النِّسَاءُ مِنْ بَعْدُ ﴾{الأحزاب:52}، وإنّما سهّلَ التذكيرَ في هذين لأنّ معهما جحدًا، والمعنى فيه: لا يحلُّ لكَ أحدٌ من النّساء، ولنْ يَنَالَ الله شيءٌ من لُحُومِهَا، فذهب بالتذكير إلى المعنى، والوجوه ليس ذلك فيها، ولو ذكّر فِعْلَ الوجوه كما تقول: قَامَ القَوم لجَازَ ذَلكَ" (الفرّاء،1984م، ج1، ص228).

وهو يقصد أن الآية لا جحد فيها، ولكن جوّزَ الوجهَينِ فيه كونهُ جمعَ تكسيرٍ فيقال فيه: يَبْيَضُّ وُجُوهٌ.

5- ما لم يجزه الفرّاء من القراءات

لا يجيز الفرّاء القراءة التي يتعبّدُ بهَا إلاّ على أساسِ أركانٍ ثلاثة: ثبوتها سنداً، وموافقتها لرسم المصحف ولو احتمالاً، وموافقتها للعربية ولو بوجهٍ، فما خالف هذه الأركان مجتمعةً فإنهُ يمنع منه (ابن الجزري،2002م، ج1، ص19).

كما جاء في قوله تعالى:﴿ إِنَّ ابْنَكَ سَرَقَ ﴾{يوسف: 81}، قال: "ويقرأ (سُرِّقَ)، ولا أشتهيها لأنّها شاذة" (الفرّاء،1984م، ج2، ص52). فهي وإن وافقت ركن رسم المصحف لكنها شذّت في النقل عن القراء الموثوقين ولذلك ردّها لعدم استيفائها جميعَ أركان القراءة المقبولة.

وفي قوله تعالى:﴿ إِنَّ الذِينَ كَفَرُواْ وَمَاتُواْ وَهُمْ كُفَّارٌ أُوْلَئِكَ عَلَيْهِمْ لَعْنَةُ اللهِ وَالْمَلاَئِكَةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ ﴾{البقرة: 161}.

" فـ: النَّاسِ وَالْمَلاَئِكَةِ، في موضع خفضٍ، تضافُ اللّعنةُ إليهِمْ، على معنى: عَليهِمْ لعنةُ الله ولعنةُ الملائكةِ ولعنةُ الناسِ. وقرأَها الحسن:﴿ لعنةُ اللهِ والملائكةُ وَالنَّاسُ أَجْمَعُونَ ﴾ (الدمياطي،1998م، ص196).

وهو جائز في الْعَرَبِيّة وإن كان مخالفا للكتاب" (الفرّاء،1984م، ج1، ص96). وهنا أيضا لا يغني عن القراءة أن تكون موافقة في ركن واحدٍ دون الآخرَين، فموافقة قراءة الحسن البصري للغة لا يشفع لها بمفرده بأن يجعلها مثل القراءات التي استوفت الأركان الثلاثة في القراءة وعليه فلا يعتد بها بين القراءات الثابتة.

وفي قوله تعالى:﴿ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُّقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللهِ ﴾{البقرة: 246}.

" (نُقَاتِلْ)، مجزومة لا يجوز رفعُها. فإن قرئت بالياء: يُقاتل، جاز رفعها وجزمها فأما الجزم فعلى المجازاة بالأمر، وأما الرّفع فأن تجعل يقاتل صلة للملك، كَأَنّكَ قلت: ابعث لنا الذي يقاتل...ومثله:﴿ اُقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ ﴾{يوسف: 9}، لا يجوز إلا الجزم" (الفرّاء،1984م، ج1، ص157). وهذا مما يدل على أن المعنى مقرون بالإعراب، فليس يجوز الوجه الإعرابي ما لم يشفع له المعنى العربي السليم، فما دام المسوّغ للمعنى معدوما فإن الإعراب الذي يأتي به يكون بالضرورة ممنوعا.

قوله تعالى:﴿ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ وَمِن وَّرَاءِ إِسْحَاقَ يَعْقُوبَ ﴾{هود: 71}.

" والوجه: رفع يعقوبَ، ومنْ نَصَبَ نوى به النّصبَ، ولم يجز الخفض إلا بإعادة الباء:﴿ ومنْ وَرَاءِ إِسْحَاقَ بِيَعْقُوبَ ﴾. وكلّ شيئين اجتمعا قد تقدم أحدهما قبل المخفوض الذي ترى أن الإضمار فيه يجوز على هذا، ولا تبال أن تفرّقَ بينهما بفاعلٍ أو مفعول به أو بصفة. فمن ذلك أن تقول: مَرَرْتُ بزيدٍ وبعمرٍو ومُحمّدٍ أو وَعَمْرٍو ومُحمّدٍ. ولا يجوز: مَرَرْتُ بزَيْدٍ وعَمْرٍو وَفِي الدّارِ مُحمّدٍ، حتى تقول: بِمُحمّدٍ... " (الفرّاء،1984م، ج1، ص197).

وهنا ينصّ الفرّاء على أن وجه الخفض يؤدي إلى العطف على المخفوض الذي فصل من المعطوف عليه بفاصل، من غير إعادة الخافض وهو قبيح عند العرب، حتى يعيدوا ذكر حرف الخفض فيزول عنه القُبْحُ.

الخاتمة

لعلّنا نصل في ختام هذا الجزء الأول من البحث الذي لا يزال متواصلا في جزئه الثاني في معاني القرآن، إلى بعض الأحكام والنتائج أهمها:

كان منهج الفرّاءِ أن يذكر القراءات المسندة أوّلًا، ثم يذكر ما دونها في الثبوت والإسناد وهي القراءات الشاذة، وفي المرتبة التي تليها يذكر المعاني الجائزة على افتراض أنها لو ثبتت سندا فإنها توافق وجها من أوجه الْعَرَبِيّة، مما يبين أن القرآن الكريم لم يستوعب كل أوجه الْعَرَبِيّة، ولكنه جاء على أحسن وجوهها وأبلغها.

كما أن الفرّاء في ذكره لتلك القراءات المحتملة يُعلّلُ لها، ثم يستشهد لها بما يدل على أنّها لم تخرج عن سنن العرب في كلامها، فيورد ما يوافقها في القرآن الكريم نفسه، ثم يورد لها الشواهد المسموعة عن العرب، سواء سمعها مباشرة أو بواسطة شيوخه.

وهناك ظاهرة يستعين بها لتقريب معنى القراءة لذهن المتعلّم وهي: استعمال المثال المصنوع؛ إذا رأى أن الشواهد لا تفي بشرح الغرض شرحًا واضحًا، فهو يذكر تلك الأمثلة وإن لم تتكلم بها العرب، لأنها لتقريب الأفكار العلمية، ثم هي مَقِيسَةٌ على كلام العرب وما قِيسَ على كلامهم فله حكم كلامهم في رتبة الفصاحة.

كما أنه يدعو القارئ لأن يكون مشاركًا له في الاكتشاف لا مجرّدَ متلقٍ، بحيث يترك بعض الفراغات العلمية التي على القارئ النشط أنْ يملأهَا بشيء من التّفكّر والتّأمّل وإعادة النّظر مرّةً بعد أخرَى.

وجدنا في تحليلات الفرّاء تقويةً للملَكةِ النّحويةِ لدى القَارئِ متدرّجًا في ذلك ومناقشًا للاحتمالاتِ الجائزة والممنوعة.

فهو يعتبر كتابه كلاما في مشكلات إعراب القرآن، وليس في الواضحات منه، ولذلك كان لا بدّ من جمع الهمّ والفكر عند التصدّي لمُدارسته.

ووجدنا لديه بعض المصطلحات الخاصة يعبّر بها عن ظواهر نحوية شائعة، كمصطلح الصَّرْفِ ويقصدُ به النّصب بأَنْ مضمرةً بعد وَاوِ المعيّة أو فَاءِ السّببية، ومصطلح النّصبِ على القَطْعِ، الذي يقصد بِهِ النّصْبَ عَلَى الحَالِ، ومصطلح الصّلَةِ الذي يقصدُ به النّعْتَ، ومصطلح الخَفْضِ بَدَلَ الجرّ وغيرها مما يحتاج إلى أن يفرد ببحث مستقل.

ولم يخل كتابه من ظاهرة تركيزه على ذكر القواعد الكلية التي تجمع أكبر عدد من الجزئيات، كقوله عن العرب: إنَّ اللّفظَ إذَا كثرَ في كلَامِهم وشَاعَ اسْتِعْمَالُه فَهُمْ أَشَدُّ تغيِيرًا لَه.

المصادر والمراجع

1) أبو الفتح عثمان بن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق: علي النجدي ناصف وعبد الحليم النجار وعبد الفتاح شلبي، د ط، القاهرة، 1420هـ-1999م.

2) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ت 276هـ، تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط3، 1973م.

3) أحمد بن يوسف السمين الحلبي ت 756هـ، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، د ط، د ت.

4) زكريا الأنصاري، **أبو زكريا الفراء ومذهبه في النحو واللغة**، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، د ط، 1964م.

5) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق: محمد كاظم البكاء، دار الكتاب الجامعي، الإمارات،2015م.

6) السيرافي، أبو سعيد (ت368ه)، **شرح كتاب سيبويه**، تحقيق: رمضان عبد التواب، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990م.

7) عبد الرّحمن حاج صالح، **بحوث ودراسات في اللسانيات**، موفم للنشر، الجزائر، 2012م.

8) الفرّاء، أبو زكريا يحي بن زياد ت 207ه، **معاني القرآن**، تحقيق: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م.

9) محمد بن جرير الطبري ت 310هـ، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط2، د ت.

10) محمد بن عبد الغني الدمياطي البناء ت 1117هـ، **إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر**، وضع حواشيه: أنس مهرة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

11) محمد بن محمد الجزري ت833هـ، **النشر في القراءات العشر**، تحقيق: جمال الدين محمد شرف، دار الصحابة للتراث، مصر، ط1، 2002م.

بلاغة السخرية في شعر الشيعة السياسي

Rhetoric of irony in political poetry of Shiites

رضوان بليبط، مختبر البحث في علوم اللغة والخطاب والدراسات الثقافية،
جامعة شعيب الدكالي (المغرب)
البريد الإلكتروني:balibet_redouane@hotmail.fr

ملخص:

يسعى هذا المقال إلى تأكيد العلاقة الوطيدة بين الخطاب الشعري والبلاغة، التي يمكن أن تجعل الشعر فضاء أثيرا للمعاني السياسية التي تتوسل بالأساليب البلاغية، لتحقيق الإقناع والاقتناع. في هذا السياق، سنقف عند حجاجية السخرية، بوصفها أسلوبا بلاغيا حجاجيا، وسنحلل نماذج من شعر الشيعة السياسي، كي نكشف عن الطاقة الحجاجية التي تحظى بها السخرية التي تتأسس على تراكب الصور والأساليب البلاغية وتشابكها، والتي تنطلق من خلفيات إيديولوجية، من شأنها تدمير السلطة، ونسف طروحاتها، وتجريدها من مصداقيتها.

الكلمات المفاتيح:

السخرية، الشعر السياسي، الأساليب البلاغية، حجاجية السخرية.

Abstract:

This article aims to emphasize that there is a strong relationship between poetry and rhetoric. especially if we know that this relationship can make poetic discourse an exciting space for political meaning, by using rhetorical styles to achieve persuasion and conviction. In this context, I try to highlight the argumentativity of irony, and I will analyse samples of Shiite political poetry so as to show how irony becomes a strong argument, and how it can demolish the credibility of power in order to establish a new reality based on opposition ideologies.

Keywords :

irony, political poetry, rhetorical styles, argumentativity of irony.

مقدمة:

اهتمت البلاغية اليونانية القديمة بالسخرية، بوصفها استراتيجية من استراتيجيات بناء الخطاب، ووُصفت حوارات سقراط بالسخرية السقراطية التي تقود المخاطَب، في نهاية الحوار، إلى التناقض مع المقدمات التي انطلق منها. وكانت السخرية - حسب كانتيليان (Quintilien) - وجهاً من الوجوه البلاغية المتعلقة بالفكرة القضوية (Figure de pensée)، من شأنها أن تقول عكس ما يُظهره المتكلم،

أو يقوله (Eggs, 2009, paragraphe: 3) . وفي الدراسات والأبحاث البلاغية الجديدة، حظيت السخرية بأهمية قصوى، بالنظر إلى حضورها القوي في الخطابات السياسية، فضلا عما تمتلكه من طاقات حجاجية كامنة، تتيح للمتكلم إلحاق الأذى بالآخر/المعارض، بكل برودة، من خلال تدثير المعاني الساخرة بعباءة البلاغيّ الإمتاعي، أو عبر توجيه سخرية مباشرة يمتزج فيها الجمالي والحجاجي.

وفي هذا المقال، سندرس بعض النماذج من الشعر السياسي، التي نظمت في عصر بني أُميّة، بوصفه عصرا اشتد فيه الصراع حول الخلافة بين الأُمويين وخصومهم السياسيين. وننطلق من فرضية مفادها أن السخرية تعد من أهم الوجوه البلاغية التي ميزت الخطاب السياسي لدى شعراء الشيعة، والتي تتحقق انطلاقا من العلاقة التي تتأسس بين الجمالي/الإمتاعي والإقناعي/التداولي. كما نفترض أن أسلوب السخرية يتجاوز وظيفة الضحك المجاني، ليصير حجة قوية قمينة بتوجيه نقد لاذع إلى رموز السلطة، أو إلى الممارسات التي تصدر عن مؤسسة السلطة.

1- في الاحتجاج للشعر السياسي:

لا نعتقد، اليوم أننا ملزمون بإعادة فتح النقاش حول وجود شعر سياسي من عدمه، لأن الخطاب الشعري العربي "اتصل بالسياسة منذ العصر الجاهلي، أو منذ القبيلة العربية التي تعد الصورة المصغرة للدولة"(الشايب، 1945، ص 5) ، ويومئذ كان الشاعر "أداة الدعاية السياسية الأهم، فقد كان لكل قبيلة شاعر، يدافع عنها ضد انتقادات الآخرين، ويشارك بقوة في صياغة الهوية القبلية، بما يخدم النظام القائم، وإذا لم يبرع في القبيلة شاعر كانت القبيلة تستأجر واحدا، يحمل اسمها بالولاء، ويدافع عنها"(عبد اللطيف، 2015، ص 112). ويسترعي الانتباه أن استدعاء المعاني السياسية في الشعر يتحقق وَفق استراتيجيات حجاجية، تختلف عن أنواع الخطاب الأخرى، بالنظر إلى خصوصية الخطاب الشعري التي تجعل منه خطابا قائما على "التلميح بدل التصريح، وعلى الاختزال بدل الإسهاب، وعلى التصوير وأفانين الإثارة والتأثير، فهو خطاب بلاغي بالأساس، يخاطب العاطفة قبل أن يخاطب العقل، ويعمل على الإطراب والحمل على الإذعان" (الدريدي، 2009، ص 6-7).

لقد كان الشعر قناة السياسة الأثيرة، ولايزال هذا "الصنف من الشعر (السياسي) ذا شأن خطير سواء لقيمته الأدبية أم لما يستفيده منه من أراد البحث العميق المنصف" (نالينو، 1970، ص228)، فلا أحد ينكر أن أقوى الشعارات التي رفعها الثوار في الحراك العربي الأخير، كانت تتحرك داخل النسق الشعري العربي؛ ومن ذلك البيت الذي رددته الجماهير الرافضة للدكتاتورية في ثورة الياسمين بتونس [من المتقارب]:

إذا الشَّعبُ يَوْماً أرادَ الحَياة فَلا بُدّ أنْ يَسْتَجيبَ القَدَر

على هذا النحو، يتعين الشعر فضاء مناسبا للأغراض السياسية؛ ذلك أن حضور السياسة في الشعر يستمد قوته الإقناعية من خلال المزاوجة بين الجمالي والحجاجي، فالشعر بما يتسم به من خصوصيات، يمرر المعاني السياسية في جو من الإغراء، يحدثه التلطيف البلاغي المكثف، ويتناسب مع إيديولوجيا الشاعر الذي قد يبدو لسانا للسلطة، أو حاملا لإيديولوجية الآخر/المعارض. ووَفق هذا التصور المعرفي، يتيح الشعر إمكانات هائلة للتعبير عن الغرض السياسي في استدعائه للنسق السلطوي أو النسق الإيديولوجي؛ فمع الشعر نتحقق من أن المكون الأدبي الجمالي يشكل جزءا منصهرا في بلاغة الحجاج بتعبير جيل ديكلرك (Gilles Declercq) (مشبال، 2016، ص78)، لأنه يحاجّ من خلال الأسلوب البلاغي، والقيم، وتأسيس النماذج، وتحريك العواطف، وأساليب السخرية الكثيرة...

2- بلاغة السخرية:

حظيت السخرية، بوصفها أسلوبا من الأساليب البلاغية، بأهمية قصوى في البلاغة الجديدة، واستأثرت باهتمام البلاغيين العرب الجدد الذين يشتغلون في دائرة البلاغة العامة، فالسخرية تكتنز طاقة حجاجية منقطعة النظير، من شأنها هدم الخطاب المعارض، وتقويض سلطته، ونسف مساره الحجاجي، والانتصار لإيديولوجية معينة، يحددها السياق التخاطبي. وبهذا المعنى، تتعين السخرية "آلية بلاغية لتنبيه الغافلين، إن غفلوا، أو تقريع المستبدّين، إن أمعنوا في استبدادهم، أو نصح المدّعين، إن هم تراجعوا عن ادعائهم، أو لنقل هي آلية بلاغية لممارسة الممانعة ضد الاستبلاد والاستغباء والاستبداد والاستغفال والادعاء الزائف، ومقاومة كل مظاهر الحطّ من قيمة إنسانية الإنسان وكرامته، سواء بالاختلاف والإعنات والمغالطة وإفساد العقول، وتلويث الخطاب، أو بغيرها" (جبري، 2016، ص20).

واللافت أن الشعر السياسي كثيرا ما يغترف من معين السخرية، اغترافا ينسجم مع صفة الحوارية التي يتسم بها كل خطاب سياسي، والتي تقتضي وجود طرفين متحاورين حول موضوع من المواضيع الخلافية، فتكون السخرية، في هذا السياق، حجةً قمينة "بالمهاجمة والاعتداء والفضح، وتحقيق هدف ما" (Orecchionnie, 1976, p :11)، وليس مجرد أسلوب ينزوي في ركن الضحك المجاني، على غرار ما هو متداول في بعض الخطابات، مما يمكن وصفه بالتفاهة والسخافة، بل إن حجة السخرية التي نقصد هي "السخرية السياسية الفكرية التي تكتفي بمؤشرات قليلة أو غير ملحوظة؛ إذ يُترك قدر من الحرية للخيال، فهي تستهدف قرّاء خاصين (...) وتكمن قوتها في التعامل مع القيم العليا التي لا يستطيع المستهدف نفسه التنكر له" (العمري، 2012، ص93)، كما تكمن قوتها في قلب موازين القُوى حين تُمرّر الخطاب ببرودة، تستبعد كل مشاعر الغضب. ولذلك، "يمكن وصفها بالسلاح العدائي النفسي الذي يؤلم بشدة، أكثر من أي أذى جسدي أو مادي" (العشراوي، 2016، ص326).

3- حجاجية السخرية في شعر الشيعة السياسي:

نظمت أشعار كثيرة في عصر بني أُمية الذي احتدم فيه الصراع السياسي بين الأُمويين وخصومهم السياسيين؛ من شيعة، وخوارج، وزبيريين. وكان محور هذا الصراع الخلاف في أمر الولاية ومشروعية الخلافة الإسلامية. وفي سياق هذا السياق الدموي العنيف، انبرى كل شاعر للدفاع عن إيديولوجية هذا الحزب السياسي أو ذاك، ولم يكتف الشعراء آن محاجّة الخصوم بالأدلة العقلية، والواقعية، والدينية، بل إنهم غالبا ما كانوا يلجأون إلى حجة السخرية اللاذعة التي تحدث وقعا شديدا في نفوس الخصوم والمناوئين؛ إذ غالبا ما كان الشعراء يستثمرون الأساليب والوجوه البلاغية، للنيل من الخصوم والأعداء السياسيين، ولإضعاف مصداقيتهم وشرعيتهم، وتقويض أركان سلطتهم، ونسف وجودهم السياسي.

ويبدو أن الحجاج الساخر يعتمد آليات مختلفة؛ ومنها: "قلب المعنى (Antiphrase)، والغلو (Hyperbole) والتورية (Litote)، والتعريض (Prétérétion)، وأحيانا أخرى يعتمد التظاهر بما ليس واقعا ولا حقيقة، ويلجأ صاحبه إلى توظيف آليات متنوعة؛ من قبيل: المقارنة والمعارضة والمقابلة والمناقضة والمفارقة واللعب والمداعبة والمراوغة والتضخيم" (جبري، 2016، ص21)، والاستعارة والتشبيه والكناية، وسائر الأساليب الإنشائية التي تخرج عن معناها الحقيقي، لتفيد معاني أخرى مثل التعجيز والتهكم والسخرية...

1-3 الاستفهام الساخر:

يعتبر أسلوب الاستفهام من أقوى الأساليب الإنشائية؛ من حيث القدرةُ على توجيه الخطاب السياسي صوب وجهة معينة، يرومها المخاطِب؛ بأن يلقى الاستفهام لا على سبيل الحقيقة، وإنما يراد به استلزاميا معنى آخر يُدرك كنهه من ملابسات السياق العام للخطاب؛ فاستعمال الأسئلة الاستفهامية يعد "من الآليات اللغوية التوجيهية، بوصفها توجّه السامع إلى خيار واحد، وهو ضرورة الإجابة عنها، ومن ثمّ فإن المخاطِب يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث، بل وللسيطرة على ذهن السامع، وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المخاطِب، لا حسب ما يريده الآخرون" (الشهري، 2004، ص352). وهذه القدرة على توجيه الخطاب، التي تتحقق بفضل الاستفهام غالبا ما تتضافر مع أسلوب السخرية حين يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي ليفيد دلالات أخرى، تفهم من السياق التخاطبي، كما هي الحال في قول شاعر الشيعة الزيدية الكميت بن زيد الأسدي في إحدى هاشمياته التي ينتصر فيها للإيديولوجية الشيعية، وينتقد فيها سياسة السلطة التي كان يمثلها، ساعتئذ، بنو أمية، وفي ذلك يقول [من الطويل]:

فَقُلْ لِلَّذي فِي ظِلِّ عَمْيَاءَ جَوْنَةٍ ... يَرى الجَوْرَ عَدْلاً أَيْنَ لا أَيْنَ يَذهَبُ
بِأَيِّ كتـابٍ أَمْ بِأَيّةِ سُنَّةٍ ... تَرى حُبَّهُمْ عاراً عَلَيَّ وَتَحْسَـــبُ
أَأَسْلَمُ ما تَأْتي بِهِ مِنْ عَداوَةٍ ... وَبُغضٍ لَهُمْ لا جَيْرَ بَلْ هُوَ أَشْجَبُ

لقد حاول الكميت بن زيد الأسدي، من خلال هذه الاستفهامات التي يتحدى فيها مؤسسة السلطة الأموية، أن يسخر من رموز بني أمية، لأن إعجاز الخصم وإفحامه سيجعله سخرية للمخاطبين الذين توجه إليهم هذه الحجة، لثنيهم عن نصرة بني أُمية، فهو يسخر منهم، لأنه أثبت أنهم في ضلالة يعمهون: (أين لا أين تذهبُ؟)، فأين سيذهب هؤلاء الضالون؟ وبأي نص قرآني أو سنّي يرون حب آل الرسول جريمة شنيعة؟ إنهم لا ريب يجعلون أنفسهم موضوعا لسخرية الناس جميعا. وقد أكسب الاستفهام السخرية "قوة وتأثيرا، لأن الاستفهام البلاغي فيه قوة وانفعال، فإذا كان ساخرا جاء في أغلب الأحيان عنيفا، فهو إما إهانة أو تقريع أو تهكم أو تحقير، ينزل بالمسخور منه قويا كالصاعقة، فيزلزله ويبلغ أثره فيه أمداً بعيدا" (الغزالي، 1414ه، ص74-75)؛ لاسيما إذا تعلق الأمر بتحدي الشاعر السياسي للأمويين، حين يطلب منهم الإتيان بحجة دينية، تفند أطروحته وتدحضها؛ إذ سيكون عجزهم الثابت عن ذلك بمثابة توريط لهم، مما يجعلهم موضع سخرية لدى السامع. كما أن حجة السخرية، ههنا، لا تتعلق بمجرد إحساس يمكن إثارته لدى المخاطبين، بل إنها تتجاوز هذا البعد العاطفي، وتستدعي الحجاج العقلي الذي يتأسس على اللوغوس، والذي لا ينفصل أبدا عن الحجاج الباطوسي؛ ذلك أن غياب أي نص قرآني يحرّم حب آل النبي عليه السلام، يحيل بالمقابل على وجود نصوص قرآنية ونبوية تحث على حب آل البيت، وتفضلهم، وتأمر بالإحسان إليهم، مما يؤكد مصداقية الشاعر السياسي ومشروعية الجماعة التي ينتمي إليها، ويتبنى إيديولوجيتها من جهة، ويثبت بطلان الطروحات التي تشرعن حكم بني أمية، وتسوّغ اضطهادهم لآل البيت من جهة ثانية.

وفي البيت الثالث، عمد الكميت إلى تغليف الاستفهام الإنكاري بغلاف السخرية التي قوّت من طاقته الحجاجية، لأن الاستفهام متى كان يضفي على الإنكار "قوة في دلالته النفسية، فيظهر انفعال المتكلم وتفاعله مع ما أنكره، فإن هذا الإنكار إذا صاحبته السخرية كان أقوى في دلالته النفسية؛ إذ وراء السخرية دوافع قوية ترفع درجة الانفعال، وتقوي التأثير، فتتضافر دلالات السياق وهذه الانفعالات في إخراج أسلوب قوي مؤثر ينبض بالحياة، تتحرك في ثناياه أحاسيس ومشاعر ودلالات كثيرة، يكون لها أبلغ الأثر في نفسية المخاطَب؛ إذ إن هذا الأسلوب يمتلك القدرة على تحريك الأذهان على التفكير والمشاعر على التجاوب معه" (الغزالي، 1414ه، ص77). فلعل هذا الاستفهام الإنكاري الساخر يردع الخصوم، ويدفعهم إلى الرجوع عن غيّهم، ويستميل المزيد من الأنصار المناهضين عن الإيديولوجية الشيعية وتصورها المخالف لطبيعة الحكم والخلافة.

2-3 الاستعارة التمثيلية:

تعد الاستعارة التمثيلية تشبيه حال بحال أخرى، حذف فيه المشبه مبالغة في التشبيه، ويكون وجه الشبه مؤلفا مركبا؛ أي أنه يكون صورة منتزعة من متعدد، مما يجعلها مختلفة عن الاستعارة التي يكون فيها الشبه موجودا في الشيء على انفراد، كما يبدو من قول عبد القاهر الجرجاني (ت.471هـ):

«إن الشبه إذا كان موجودا في الشيء على الانفراد من غير أن يكون نتيجة بينه وبين شيء آخر، فالاسم مستعار لما أخذ له الشبه منه، كالنور للعلم، والظلمة للجهل، والشمس للوجه الجميل، أو الرجل النبيه الجليل، وإن لم تكن نسبة الشبه إلى الشيء على الانفراد، وكان مركبا من حاله مع غيره، فليس الاسم بمستعار ولكن مجموع الكلام مثل» (الجرجاني، أسرار البلاغة د.ت، ص259-260).

ويسترعي الانتباه أن الاستعارة قد ترد في سياق السخرية، فتكون أشد وقعا في نفوس السامعين، لأن الاستعارات تتسم بأنها تؤسس واقعا جديدا من باب المبالغة والتفخيم، وهو واقع مجازي يعبر باختصار شديد عمّا لا تستطيع المعاني الحقيقية التعبير عنه، فيجعل المعاني أقوى وأشد وآكد؛ إذ إن المجاز - بتعبير عبد القاهر الجرجاني - يكون ابلغ من الحقيقة. وفي سياق الصراع السياسي بين الأمويين والشيعة، استعمل الكميت الاستعارة التمثيلية، من أجل السخرية من المتعصبين لبني أُمية؛ حيث قال [من الطويل]:

فَيا مُوقِداً ناراً لِغَيْرِكَ ضَوْءُها وَيا حاطِباً في غَيْرِ حَبْلِكَ تَحْطِبُ

فمن الواضح أن الشاعر يشبه كل من يتعصب للأمويين، ويقترف الإثم من عصبيته لهم، بمن أوقد النار لأجل غيره ولم يستفد منها، وبمن احتطب لغيره ولم يستفد من هذا الاحتطاب، وهما صورتان مألوفتان منتزعتان من البيئة العربية، ومعروفتان لدى المتلقي العربي. ويتبدى أنه قد حُذف المشبه وذُكر المشبه به، في حين ورد وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد على سبيل الاستعارة التمثيلية التي تؤسس، ههنا، لقاعدة تالية، وهي أن كل من يتعصب للأمويين، وينتصر لهم ضالٌّ يحطب في غير منفعته، وبالمقابل هناك قاعدة ضمنية يقصدها الشاعر، يمكن للمخاطَب أن يستنتجها، وهي أن كل من يتعصب للهاشميين، ويحبهم مفلحٌ غير ضالّ، مما يجعل الأمويين وشيعتهم سخرية للسامعين في هذا السياق السياسي الذي طالما تُبودلت فيه مثل هذه التهم بين أطراف سياسية متصارعة ومتناحرة.

3-3 المثل الساخر:

تضرب الأمثال في الخطابات السياسية للنيل من الخصوم والمعارضين، لأن المثل يكتنز طاقة حجاجية قصوى؛ فهو "حجة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدمتها، ويراد استنتاج إحديهما بالنظر إلى نهاية مماثلتها" (العمري، 2002، ص82)، ولا ريب في أن تغليف المثل بغلاف السخرية، يسعف المخاطِب في إقناع السامعين على نحو يختلف عن طرق الإقناع المباشرة؛ فالمثل الذي يحمل المعاني الساخرة يسوق السامع إلى الإذعان لما يعرض عليه من معان، من خلال حجاج قد يكون مؤسسا على

العواطف، وقد يكون مؤسسا على العقل، وأحيانا قد يمزج بين العاطفي/الباطوسي وبين العقلي/اللوغوسي. ويتحقق ذلك غالبا في الفضاءات التي يُلقى فيها الخطاب السياسي، والتي تتسم بحضور جماهير غفيرة، تختلف ثقافتها، وهويتها، وقناعاتها السياسية؛ حيث يبدو المثل نقطة التقاء مشتركة، يُبنى عليها الحجاج، ويتحقق من خلالها الإقناع. ومن ضروب الأمثال الساخرة، نسوق قول الكميت بن زيد الأسدي في إحدى هاشمياته التي يسخر فيها من الخلفاء الأمويين (الكميت، 2000، ص597-598)، وينتقد سياستهم وتدبيرهم لشؤون العباد والبلاد، وفيها يقول [من الطويل]:

فتلْكَ وُلاةُ السُّوءِ قَدْ طالَ مُلْكُهُم ... فَتَّامَ حَتَّامَ العَناءُ المُطَوَّلُ
رَضُوا بِفِعالِ السَّوْءِ في أَهْلِ دينِهِمْ ... فَقَدْ أَيْتَموا طَوْراً عِداءً وَأَثْكَلُوا
كَما رَضِيَتْ بُخْلاً وَسُوءَ وِلايَةٍ ... بِكَلْبَتِها في أَوَّلِ الدَّهرِ حَوْمَلُ
نُباحاً إِذا اللَّيْلُ أَظْلَمَ دُونَها ... وَضَرْباً وَتَجْوِيعاً خِبالٌ مُخَبَّلُ

يظهر أن الكميت بن زيد الأسدي، في هذه الأبيات، يهجو ملوك بني أمية الذين تولوا أمور المسلمين، فما استطاعوا أن يعدلوا بين الناس، وهذا الهجاء الذي ارتضى الشاعر أن يلبسه لبوس السخرية اللاذع، ما كان ليتحقق لولا استحضار المثل الذي يجعل من الرعية، في علاقتها بولاة بني أمية، كمثل كلبةٍ كانت لامرأة تدعى حَوْمَل؛ ثم يذهب إلى أن الأمويين إذ يسيئون إلى الرعية التي تحرسهم، وتضمن استمرار سلطتهم، مثل حومل التي تسيء إلى كلبتها بالتجويع والضرب. وعلى الرغم من حجم هاته الإساءة التي تجمع بين التجويع والضرب، فإن الكلبة مازالت تحرص على حراسة صاحبتها وفاء منها وإخلاصا. ولا شك في أن هذا المثل الساخر سيظل راسخا في خَلد جمهور السامعين، وسيسوقهم، من خلال تقنية التوجيه (Orientation)، إلى النفور من سياسة ملوك بني أمية وولاتهم، لأن المثل (Proverbe) دائما "يعبر عن حدث خاص، ويقترح معيارا، ومن هنا، يتأتى بدون شك، انتشاره السهل، ومظهره الشعبي الذي يجعله مخالفا للمظهر الكتابي والعالِم لبعض الحِكَم" (Perelman, 1988, p :244). فهذا المثل الذي يأتي من باب السخرية اللاذعة، لا يتغيى إثارة الضحك المجاني، أو جعل رموز السلطة الأموية مثارا للسخرية فحسب، بل إنه يستثمر السخرية، ليغرس عواطف الحقد والضغينة في قلوب المخاطبين، وهي عواطف متراكبة ومتشابكة، قد تشعل نار النقمة في القلوب، وتحرض على التمرد على حكم بني أمية، وتحث على رفض ممارساتهم السياسية القائمة على القهر، والتنكيل، والغصب، والتقتيل.

4-3 المقارنة:

يلاحظ المتأمل للخطابات السياسية أن الإقناع فيها غالبا ما يتأسس استنادا إلى حجة المقارنة، وهي حجة من الحجج شبه المنطقية التي ترغم المخاطبين على اختيار طرف من الطرفين اللذين يُقارِن بينهما الخطاب، وتَستثمر المقارنة السياسية الصفات التي تمتلك طاقة حجاجية قصوى؛ فتضفي الصفات

الإيجابية على الطرف الذي تدافع عنه الذات المنشئة للخطاب، بينما تلحق الصفات السلبية بالطرف الآخر المعارض/الممانع الذي يختلف عن الذات. كما يستدعي أسلوب المقارنة الثنائيات الضدية التي تفرضها المعاني السياسية، حين تتخلّق في رحم التصورات المتصارعة، وذلك من أجل إثبات مشروعيتها على حساب الآخر المختلف والمعارض، ولو اقتضى الأمر جعل هذا الآخر الذي يخالفنا موضع سخرية لاذعة، على النحو الذي نراه في هذه الأبيات التي يقارن فيها شاعر الشيعة أيمن بن خُريم بين جماعة الشيعة التي تتسم بالتقوى والورع، وبين رموز بني أمية، وفي ذلك يقول ساخرا: [من الوافر]:

نَهارُكُمُ مُكابَدةٌ وَصَومٌ ... وَلَيلُكُمُ صَلاةٌ وَاقْتِــراءُ
بُلِيتُمْ بِالقُرآنِ وَبِالتّزكّي ... فَأَسْرَعَ فيكُمُ ذاكَ البَلاءُ
أَأَجْعَلُكُمْ وأَقْواماً سَواءً ... وَبَيْنَكُمُ وبَينَهُمُ الهَــواءُ
وَهُمْ أَرْضٌ لِأَرْجُلِكُمْ وَأَنْتُمْ ... لِأَرؤُسِهِمْ وأَعْيُنِهِمْ سَماءُ

فالشاعر الذي يتعصب للشيعة، يحرص على تأسيس نموذج خاص لجماعته السياسية التي يصفها بالحرص على الأخلاق والعبادات الدينية؛ ذلك أن رموز الشيعة - كما يبدو من المجاز المرسل - يحرصون على الصوم نهارا، ويعتكفون ليلا، يقيمون الصلاة ويقرأون القرآن، كما أنهم يؤتون الزكاة. وبالمقابل، يسخر من خصوم الشيعة السياسيين/الأمويين، من خلال تأسيس نموذج معاكس لهم، وهو نموذج سلبي يجعل رموز الأمويين سخرية للناس، لأن البون شاسع بينهم وبين ولاة الشيعة ورموزهم، من حيث الحرص على الصلاة والزكاة والصوم وتلاوة القرآن الكريم. وبناءً على ذلك، يصف الأمويين، من باب المبالغة في السخرية والتحقير، بالأرض التي تقع تحت أرجل أئمة الشيعة الذين جعلهم سماء.

وفي أبيات شعرية أُخَر للكميت بن زيد الأسدي، نقف عند بلاغة السخرية، حين تنتصر للجماعة الشيعية على حساب الجماعة الأموية التي كانت تمتلك زمام السلطة؛ إذ حاول الشاعر السياسي، من خلال خلق مقارنة غير متكافئة بين هذين الطرفين المتنازعين، أن يجعل خلفاء الأمويين باعثا للاستهزاء والسخرية، وفي ذلك قال [من الخفيف] (الكميت، 2000، ص497-498):

وَمُحِلّونَ مُحْرِمونَ مقِرُّو ... نَ لِحِلٍّ قَــــرارَةً وَحَــــرامِ
ساسَةٌ لا كَمَنْ يَرى رِعْيَةُ النَّا ... سِ سَواءً ورِعْيَةَ الأَنْعـامِ
لا كَعَبْدِ المليكِ أَوْ كَوَلِيد ... أَوْ سُلَيمانَ بَعْدُ أَوْ كَهِشامِ
رَأْيُهُ فيهِمْ كَرَأْيِ ذي الثُلّــــةِ ... في الثّائِجاتِ جُنْحَ الظَّلامِ
جَزُّ ذي الصُّوفِ وَانْتِقاءُ لِذي المُخّةِ ... وانْعقْ ودَعْــداً بِالبِهــــامِ

فساسة بني أمية - حسب قول الشاعر - يسوسون الناس كما تُرعى الغنم، ورأي الخليفة في الرعية مثل رأي صاحب الغنم؛ إذ إن الغنم لا تملك إلا أن تنقاد لراعيها، وكذلك هذه الرعية المغصوبة التي

ليس بيدها سوى الانصياع لرأي الخليفة، ولو كان جائرا، وهذه الحال تثير السخرية؛ إذ كيف يعقل أن ترضى الرعية أن تخضع للظلم، كما تخضع قطعان الغنم، مع تميز تلك عن هاته بما منّ عليها الله تعالى من نعمة العقل؟ وإذن، فهذا الضرب من السخرية الذي يستند إلى حجة المقارنة، يحدث أثرا قويا في نفوس السامعين، ويقودهم إلى الإذعان لأطروحة الشاعر السياسية المتمثلة في أحقية الشيعة بالخلافة الإسلامية؛ فالمقارنة، بما هي حجة ظاهرة أو مبطّنة، تضمن تقدُّم الحجاج السياسي الذي "لا يمكن أن يتقدم دون استدعاء المقارنة التي نقابل بها بين كثير من الأشياء، من أجل تقويمها في علاقتها ببعضها. وبهذا المعنى، فإن حجج المقارنة يمكن أن تصنّف باعتبارها حججا للتعريف، وأيضا بما هي استدلال من باب التماثل" (Perelman, 1988, p: 326).

وقد تأتي المقارنة بناءً على بعض الأساليب البديعية مثل الطباق والمقابلة، لأن هذه الأساليب البديعية تمتلك القدرة على الحجاج، فهي "ليست طرق اصطناع التحسين والبديع، وإنما هي أصلا أساليب للإبلاغ والتبليغ»" (عبد الرحمن، 2012، ص290)؛ ذلك أن البُنى البديعة من شأنها تعضيد إثبات الرأي أو تعضيد إبطاله حين تحضر في الخطاب الحجاجي السياسي، لأن "البنية البديعية تحمل على عاتقها دورا تعزيزيا وتدعيميا للأغراض الحجاجية" (صبحي، 2015، ص86)، فضلا عن أن الوظيفة الجمالية من الأهمية بمكان، لأن الشاعر يسعى إلى التأثير في المتلقي، من خلال التناغم الإيقاعي الذي تحدثه أساليب البديع، من ترديد وجناس وتصدير...، وهذا التأثير المتولّد عن هذه الأساليب هو الذي يلفت انتباه السامع إلى قوة حضورها داخل الخطاب الشعري، وهو الذي يدفعه إلى التأثر بما تحمله من دلالات. وبالتالي، فإن الإقناع في البديع لاينفصل عن الإمتاع، بل إن الإمتاع شرط جوهري لحصول الإقناع" (الواجيدي، 2016، ص302).

وبهذا المعنى، عمد الكميت بن زيد الأسدي في هاشميته اللامية إلى أسلوب المقابلة، من أجل السخرية من الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك، حيث قال [من الطويل] (الكميت، 2000، ص596):

هُو الأَضْبَطُ الهَوّاسُ فينا شَجاعَةً وَفيمَنْ يُعاديهِ الهِجَفُّ المُثَقَّلُ

فالمقابلة، باعتبارها أسلوبا بديعيا، تمزج بين الإمتاع والإقناع، وتزداد طاقتها الحجية حين تتساوق مع سياق السخرية من هذا الخليفة الذي سيبدو في موقع المسخور منه من لدن الرعية، لأن المقابلة تجعل منه أسدا شديدا على رعيته، في الآن نفسه الذي يبدو فيه كالظليم الضعيف عند ملاقاة الأعداء. ولعل هذه المقابلة الساخرة تستمد حجاجيتها من تناصّها مع ما قاله الشاعر الخارجي عمران بن حطان [من الكامل]، ساخرا من الحجاج بن يوسف الثقفي، حين تحاشى مواجهة غزالة:

أسدٌ عَلَيَّ وفي الحُروبِ نَعامةٌ رَبْداءُ تَجْفِلُ من صَفيرِ الصَّافِرِ

هَلاّ بَرَزْتَ إلى غَزالَةَ في الوَغى بَل كان قلبُكَ في جَناحَيْ طائِرِ
صَدَعَتْ غَزالةُ قلبَهُ بفوارس تَرَكَت مدابِرَهُ كأمْسِ الدّابِرِ

وبهذا المعنى، يضمن الشاعر استمرار معاني السخرية التي ستلحق بالخليفة، وستسوق السامعين إلى تبني أطروحته التي تصدر عن الإيديولوجية الشيعية المعارضة لحكم بني أمية.

3-5 الصفات:

كثيرا ما تحضر السخرية من خلال حجاجية الصفات، فالصفات، "باعتبارها موجهات تقويمية خُلقية، تؤدي دورا مهما في الكلام، لايقل شأنا عن توظيف القياسات البرهانية والضمائر الخطابية وسائر أنواع الحجج الأخرى، فهي إذ ترد في الخطاب تعمل على أسر السامع بحمولتها الدلالية إيجابا أو سلبا، وتدفعه إلى الفعل" (الزماني، 2016، ص258)، انطلاقا من تعاطفه مع الموضوع أو رفضه له. ويُلاحظ أن الشعر السياسي غالبا ما يعمد إلى حشد صفات كثيرة، يتغيى منها الشاعر النيل من الخصوم، وتأسيس نموذج معكوس لهم، وههنا، يتم استدعاء السخرية، بما هي أسلوب من أساليب "الاعتراض على الخصم في الحجاج" (Perelman, 1988, p :7)، لأن تأسيس النموذج المعكوس، من خلال السخرية، يوجه السامع إلى محاربته، والقضاء عليه (Perelman, 1988, p: 495).

ومن أمثلة السخرية التي تستند إلى الصفات التي تحرك العواطف على نحو من التراكب والاندغام، نقدم قول الكميت في الخليفة الأموي هشام [من الطويل] (الكميت، 2000، ص569-597):

وِلايَةَ سَلَّغْد أَلَفَّ كأنَهُ مِنَ الرَّهَقِ بِالنُّوكِ أشول
هُوَ الأَضْبَطُ الهَوَّاشُ فِينا شَجاعَةً وَفِيمن يُعاديهِ الهِجَفُّ المُثَقَّلُ

فهذه الصفات السلبية، توجه السامعين إلى الشعور بعاطفة الاحتقار تجاه هذا الخليفة، لأنها كلها صفات تجعله في محل رجل السلطة المسخور منه، ساعة إضفاء الشاعر عليه صفات: الخبث، والفسق، والحمق والجنون، وظلم الرعية، والتثاقل عن مقاتلة العدو. ولا ريب في أن هذا الضرب من الحجاج، يندرج ضمن الحجاج بالعواطف، وقد التفتت البلاغة الجديدة إلى قيمة الحجاج العاطفي الذي يستدعي العاطفة في الخطاب، لغايات إقناعية محضة، وهتكت القناع عن حضور العواطف حضورا متراكبا في الخطابات الحجاجية، ذلك أن العاطفة لا تستدعى مفردة، (Bégorre et autres, 2009, p :7)، بل إن "تراكب (Imbrication) العواطف في هذا النوع من الخطاب الحجاجي واضح" (Cigada, 2008, p : 136)، وهو تراكب يتحقق من خلال "تجمع العواطف البسيطة، لأجل تكوين عواطف أكثر تعقيدا" (Kotsou, 2016, p :35). ولذلك، أكد دوكلاس والتون (Douglas Walton) "مشروعية العواطف في السيرورة الحجاجية، وأكّد أن استدعاء العاطفة يحظى بمكانة شرعية في الحوار الإقناعي...، لأن العواطف تكوّن بنية حجاجية" (Amossy, 2014, p :218-219).

وعلى هذا الأساس، يكون الشاعر قد حرّك في السامعين عاطفة الاحتقار التي تأسست على عاطفة السخرية، وسيسوق هذا الشعور بالاحتقار السامعين إلى الشعور بعاطفة أخرى تنتج عن احتقار الغير والسخرية منه، وهي عاطفة الكراهية أو الحقد على الخليفة الأموي الذي لا تتوفر فيه شروط الإمامة والولاية، مما يؤكد أطروحة الشيعة في النزاع السياسي الذي ينتصر للإمام الشيعي، ويذود عن أحقيته بخلافة أمور المسلمين، ويسخر من الحجج التي يسوقها الأمويون الذين جعلوا الخلافة بينهم، بناء على نظام التوريث، وإنْ كان أمراؤهم غير أهل لها.

على سبيل الختم:

تعد حجة السخرية من أهم الحجج التي تكتنز طاقة حجاجية قُصوى، من شأنها أن تسعف رجل السياسة في تقويض أطروحة الخصوم ودحضها، بل إنها يمكن أن تقوم بتفتيتها، حين تستحيل موضوعا للسخرية اللاذعة. وقد حاولنا، في هذا المقال، هتك القناع عن قدرة السخرية على قلب موازين القُوى السياسية، حينما تمرر الخطاب ببرودة، لتغرس الألم في النفوس بشدة، دون أذى مادي ملموس. وهذه السمة التي تتميز بها بلاغة السخرية قمينة بتمرير الإيديولوجيا التي يتبناها المخاطِب، وفي الوقت نفسه يمكنها أن تستثمر من طرف صاحب السلطة، إذا هو شاء تدمير خطاب المعارضين والمناوئين بقفاز من حرير تلبسه يد من حديد. ويبدو أن بلاغة السخرية في شعر الشيعة السياسي تكمن في تغليف المعاني السياسية بغلاف التلطيف البلاغي؛ إذ يستدعي الشاعر أساليب بلاغية كثيرة، تحظى بقدرة هائلة على الحجاج السياسي؛ من قبيل: الاستفهام، والاستعارة، والمقارنة، والمقابلة، والمثل، والصفات...، وهذه الأساليب، حين تتخلّق في رحم أسلوب السخرية، تضمن للمخاطِب حظوظا أوفر لتلغيم صورة الخصم، وتفجيرها بكل برودة، لاسيما حين يستدعي العواطف استدعاءً متراكبا ومتشابكا.

لائحة المصادر والمراجع:

1- الكتب:

المراجع باللغة العربية:

أحمد الشايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، ط6، دار القلم - بيروت، 1945.

- أميمة صبحي علاء الدين، حجاجية الخطاب في إبداعات التوحيدي، ط1، كنوز المعرفة، عمان - الأردن، 2015.
- سامية الدّريدي الحُسني، دراسات في "الحجاج"، قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2009.
- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط3، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، 2012.

- عبد الجليل العشراوي، آليات الحجاج القرآني، دراسة في نصوص الترغيب والترهيب، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2016.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، (د.ط)، دار المدني، جدة - السعودية، (د.ت).
- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، مارس 2004.
- كارل نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، نشر نالينو مريم، تقديم طه حسين، ط2، دار المعارف، مصر، 1970.

كمال الزماني، حجاجية الأسلوب في الخطابة السياسية لدى الإمام علي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2016.

- الكميت، ديوان الكميت، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، ط1، دار صادر - بيروت، 2000.
- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط2، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء، 2012.
- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، ط2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 2002.
- محمد مشبال، البلاغة والأصول، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي، نموذج ابن جني، أفريقيا الشرق،2007.

نعيمة الواجيدي، الحجاج البديعي في شعر أبي تمام، مقاربة حجاجية لقصيدة مدحية، ضمن: الدرس البلاغي، قضايا معرفية ومقاربات نصية، أعمال الندوة الدولية الأولى، 25 - 26 مارس 2015، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة - المغرب، 2016.

المراجع باللغة الأجنبية:

- Catherine Kerbra Orecchionnie, Problème de l'ironie, Linguistique et sémioloie, Travaux du centre de recheches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, 2.
- Chaim Perelman et Olbrechts -Tyteca, Traité de l'argumentation, 5ème édition, éd de l'université de Bruxelles , 1988.
- Cyrille Bégorre-Bret, Bouaniche Arnaud et autres, Les émotions, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2009.
- Ekkehard Eggs, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, Consulté

le 30 septembre 2016, URL : http:// aad.revues.org/219 ; DOI : 10.4000/aad.219.

- Ilios Kotsou, Intelligence émotionnel et management, comprendre et utiliser la force des émotions, 3ème edition, De Boeck supérieur, Louvain- la neuve , 2016.
- Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours, 2 ème edition, collection Icom , édition: Armand Colin, Paris, 2014.
- Sara Cigada, Les émotions dans le discours de la construction européenne , Università Cattolica del Sarco Cuoro Dirritto allo Studio, Millano, 2008.

2- المجلات والأطروحات:

ادريس جبري، «بلاغة السخرية في سيرة «زمن الطلبة والعسكر» لمحمد العمري، من الحواجز إلى الحوافز»، مجلة البلاغة والخطاب - بني ملاّل، ع7-8، 2015.

شعيب بن أحمد الغزالي، «أساليب السخرية في البلاغة العربية، دراسة تحليلية تطبيقية»، رسالة ماجستير، إشراف عبد العظيم إبراهيم الطعني، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 1414هـ.

عماد عبد اللطيف، «تحليل الخطاب السياسي في العالم العربي»، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، بني ملاّل - المغرب، ع6 ،2015.

محمد العمري، «البلاغة العامة، النسق المصطلحي والخريطة النصية»، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، بني ملال-المغرب، ع9، 2016.

محمد مشبال، عن التحليل البلاغي الحجاجي للخطابات، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار المنظومة، مصر، ع97، خريف 2016.

الظّاهرة النّحويّة العربيّة

-جدل القاعدة والتقعيد-

The arabic grammar phenomenon

-Base controversy and stubbornness-

صافي زُهرة، طالبة دكتوراه، جامعة أحمد بن يحي الونشريسي، تيسمسيلت/الجزائر

المشرف: رزايقيّة محمود، أستاذ التّعليم العالي

البريد الالكتروني:zahrasaf3@gmail.com

ملخّص الدّراسة:

سنحاول من خلال هذه الدّراسة تبيان معالم النظرية النحوية العربيّة، وأصول التنظير النحوي، بتسليط الضّوء على مفهوم النّظريّة كاصطلاح نحوي لا يهتمّ بأحكام النّحو الجزئيّة وتطبيقاته العمليّة الّتي ظهر بها فقط بل يتعدّاه للأصول الّتي حكمت الرّؤى النّحويّة منهجا ورؤية ؛كعلم يحكم على الظّاهرة ويدرسها ،لذا ستكون دراستنا وصفية للظّاهرة النّحويّة العربيّة باحثين عن نظريته التقليدية الجذور و التي تعدّدت الآراء حولها بين من ينفي وسْمِ "النظرية" عنها ومن يؤيّده.

فهل يمكن قيام هذا التّراث الّذي امتدّ عصورا طويلة دون أن يستند على نظريّة واضحة المعالم؟

الكلمات المفتاحيّة: النّظريّة- التّنظير النّحوي-التّراث النّحوي-القاعدة-التّقعيد

Study summary :

Through this study ,we will try to clarify the features of the arab grammar theory and the principles of grammatical theory by highlighting the concept of the theory as a grammatical term that does not care about the partial grammar provisions and its practical applications in which it appeared only , but goes beyond the principles that governed grammatical vision as an approach that governs and studies the phenomenon ,so our study will be descriptive of the arab grammar phenomenon they are searching for his traditional roots theory , which has many opinions about who denies the poisoning of the theory and those who support it.

Can this long-standing heritage be established without being based on a well-defined theory ?

Key words the theory –grammatoscopy-grammar heritage-base-trapping

مقدمة:

يُعدُّ الإرث النّحوي من أكثر العلوم العربية أصالة؛ يحمل بين ثناياه ملامح نظريّة متجذّرة أُسّس لها منذ القدم بدأت بصون العربيّة من اللّحن والخطأ، وإنّ البحث عن النّظريّة النّحويّة العربيّة في الفكـــــــــــر العربي الحديث يكشف لنا عن مدى حضـورها، وعن تعدّد الدّراسات اللغوية المتغايرة فيما بينها في الأصول النّظريّة ،والمسائل المنهجية الّتي تبنّاها والغايات والأهداف الّتي تتوخّاها؛ إلّا أنّ هذه الدّراسات يشوبها تباين واسع في آراء الدّارسين حول الوسم النّظري بما يحمله من قاعدة وتقعيد لهذا التّراث بين مؤيّد ورافض له.

وإذا كانت القراءة بمعناها العام تختصّ بالنّصوص إمّا سطحيا إمّا بسبر أغوارها ، والبحث في خلفيّاتها وجذورها فإن مرامنا بالقراءة في الجدل القائم بين قاعدة هذا التّراث ، والتّقعيد له هو التّوغّل في أعماق الفكر النّحوي العربي من خلال جملة المقولات الّتي أنتجتها أفكار النّحاة اللّغويّة ، و الّتي سنستدلّ من خلالها على مدى صدق القول بالنّظريّة.

ولعلّ الإجابة عن إشكاليّة هذا البحث بمثابة محفّز للكشف عن بعض المبادئ والخلفيات اللغوية ، والفكريـــّة التي وقفـــت تلك المـــواقـــف مـــن النّظريـــّة النّحـــويـــّة العربيـــّة.

قبل الشّروع في إيضاح هذا الجدل القائم بين القاعدة والتّقعيد في النّحو العربي لابدّ من التّعريج على مفاهيم أساسية حتّى تسهل القراءة ويتيسّر التّحليل:

2/مفاهيم عامّة:

1/2النّحو العربي:

النحو العربي من أعظم العلوم العربية ، وأوسعها مادّة، وأغزرها تراثاً،"ويُعرف أنّه العلم الّذي يُقدّم لدارس اللّغة الصّيغ ، والتّراكيب الّتي تشتمل عليها إمكانات الاستعمال اللّغوي الصّحيح ،فهو يتناول تقييم الكلمات وحالات تغيّرها الإعرابي بحسب مواقعها أو لزومها حالا واحدة " (جبر محمد عبد الله،ص07).

وقد سئل الجاحظ عنه فقال:يبسط من العيّ اللّسان ويجزي من حصر البيان وبه يسلم من هجنة اللّحن وتخريف القول،وهو آلة صواب المنطق وتسديد لكلام العرب" (السيرافي،ص03).

2/2/ النّظريّة:

"النظرية بوجه عام جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدّمات، وهي مرادفة للفظة نسق أي أنّها تطلق على مجموع المسلمات والمبرهنات، ولا تقال على قضيّة واحدة من قضيّة النّسق"(وهبة،2007، ص684) ، و في صورتها الأنموذجيّة "عبارة عن صياغة كمّية أو كيفيّة موجزة ومحكمة وعاليّة التّجريد تعبّر عن نسق استنباطي تصوّري وافتراضي ،وتعمل بمثابة دليل أو موجّه للبحث العلمي في مجالها

كما تفسّر الظّاهرات موضوع تنظيرها إضافة إلى إمكانيّة التّنبّؤ من خلالها بمعطيات معرفيّة جديدة" (شحاتة حسن، النجار زينب،ص313).

أمّا نيقولا تماشيف يحدّد مفهوم النّظريّة بوصفها مجموعة القضايا الّتي تتوافر فيها الشّروط التّاليّة:

-أن تكون المفهومات الّتي تعبّر عن القضايا محدّدة بدقّة.

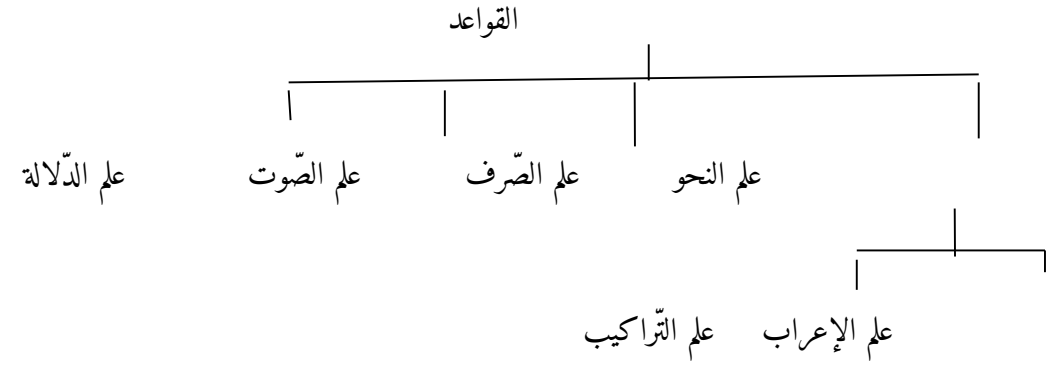
-أن تتّسق القضايا الواحدة مع الأخرى.

-أن توضع القضايا في شكل يجعل من الممكن اشتقاق التعميمات القائمة اشتقاقا استنباطيّا.

-أن تكون هذه القضايا خصبة ومثمرة تستكشف الطّريق لملاحظات أبعد مدى وتعميمات تنّي مجال المعرفة (جونز فيليب،ص11).

3/2/القاعدة:

"هي قضيّة كلّيّة منطبقة على جميع جزئيّاتها" (الجرجاني، الشريف، ص172)وقد سمّي الحكم النّحوي بالقاعدة لأنّه يعتمد عليه لبناء الكلام العربي الفصيح من قبل المتكلّم والمتعلّم، وجمعها قواعد، وهذا المصطلح مرادف لمصطلح علم العربيّة عند القدماء، ومصطلح القواعد مصطلح شامل يندرج تحته عدّة مصطلحات وعلى وفق المخطّط الآتي (معن غبد القادر بشير،ص240):



4/2/التّقعيد:

أمّا التّقعيد فهو تلك الضّوابط الّتي يستنبطها النّحوي من استعمالات النّاس للغتهم بحصر الثّوابت فيها،وغضّ الطّرف عمّا هو عرضي ظرفي ليس ضامنا للتّبليغ في كلّ الحالات، ومن هنا كان التّقعيد رهين الاستعمال صادرا عنه موفرا لأسباب الكلام ومقاييسه[1](المهيري،عبد القادر،ص131) ،وعلى حدّ قول كمال بشر:

"هو عمليّة وضع القواعد أي باستخراجها واستخلاصها من الظّواهر اللّغويّة، وجعلها أحكاما كلّية تنطبق على أفراد مجموعة الظّواهر المتّحدة والمتماثلة؛ أمّا القواعد فهي هناك في اللّغة شئنا أم لم نشأ أدركها النّاس أم لم

يدركوها ،وتتحقّق القاعدة المعيّنة في الظّواهر اللّغويّة الّتي تسلك مسلكا عاما واحدا مطّردا، والّتي تتماثل في السّلوك في سياقها المعيّن وتقوم بوظائف واحدة "[2](بشر كمال،155).

بعد تطرّقنا لمفهوم التّقعيد والقاعدة وجب علينا الإشارة إلى الفرق بين المصطلحين ،حيث أنّ التّقعيد يهدف إلى التّأسيس للقوانين الّتي بمقتضاها تُبنى القواعد ،فالتّقعيد المنهج والسّبيل الّذي يسلكه النّحوي للوصول إلى الغاية ، وهي القاعدة ،ويضرب الملخ مثلا للعلاقة بين القاعدة والتقعيد بالمهندس والبنّاء فقد يتمكّن البنّاء من بناء غرفة أو بيت ولكن مهما طالت خبرته لا يستطيع بناءَ بناءٍ ضخم دون أن يشرف عليه مهندس، ويرسم له الطّريق لذلك فكذلك هم من يهتمون بالقاعدة بالنّسبة للمهتمين بالتّقعيد فنجده يقول "إنّ توكيد الفرق بين القاعدة والتّقعيد توكيد لإمكانيّة وجود صنفين من المشتغلين بالعربيّة أحدهما ينتمي إلى القاعدة النّحويّة ،والآخر ينتمي إلى التّقعيد النّحوي والفرق بينهما هو الفرق بين البنّاء والمهندس"[3](الملخ حسن خميس،ص40).

3/ الظاهرة النحوية بين القاعدة والتّقعيد:

تعدّ الظّاهرة النّحويّة في نطاق النّظريّة اللّغويّة العربيّة نظاما نظريّا تعتمد عليه، وقد اختلفت الاتّجاهات والآراء بين مثبت لوسم النّظريّة ونافي له ،وإنّ قصدنا بالقاعدة في هذه الدّراسة انطلاقا من كونها "وسيلة إلى الصّواب في التّعبير ،ومقياسه بأحكامها التعليميّة مثل القواعد التّفصيليّة لباب الحال مثلا الّتي توضّح مفهومه وحكمه الإعرابي وأشكاله التّعبيريّة وشروطه وحكمه في التّقديم والتّأخير ...إلخ من الأحكام الخاصّة بالحال في العربيّة ،والقاعدة جزء لا يتجزّأ من نسيج اللّغة وهو الجزء الضّابط لخواصّها والمرشد إلى كيفيّات توظيفها وهذه القواعد هي الّتي تستحقّ إسم النّحو"[4](الملخ حسن خميس،ص39).

أمّا التّقعيد فمرامنا منه انطلاقا من اعتباره تلك "الوسائل الّتي تنتج القاعدة وتفسّرها منفكّة عن القاعدة، فالفاعل مرفوع وكلّ بحث يتجاوز هذه القاعدة بالتّعليل أو التّفسير يعدّ من التّقعيد لا من القاعدة ، ومن هذا التّقعيد بحث شروط السّماع وأبعاد تأويله ،أي أنّ التّقعيد هو الجانب النّظري في الموروث النّحوي من السّماع والقياس، وهو الّذي ينتمي إلى نظريّة النّحو ومناهجه فيكون مناط الاجتهاد ومنخل التّيسير"[5](الملخ حسن خميس،ص40).

تعدّدت الاستفهامات بين السّؤال والاستفسار ،واختلفت الآراء لتحمل صفة الردّ والانتصار للتّراث النّحوي ونظريّته مرة، وصفة النّفي مرّة أخرى فرغم تعدّد استعمالات المفهوم الاصطلاحي(النّظريّة النّحوية) لم يجد الاصطلاح المحدِّد له، أو بالأحرى لم يثبت بمفهوم واحد فكلّ مرّة يختصّ بجزء من التّراث النّحوي ،فنجد عديد الدّراسات الحديثة الّتي اصطلحت (النّظريّة النّحويّة) عنوانا لها ضمّنته بجزئيّة ،فتختصّ بالقاعدة دون التّقعيد تارة ،وتختصّ بمسألة واحدة من مسائله أو قضيّة من قضاياه تارة أخرى، فعلاقة البحث بالعنوان تحتاج إلى وقفة فعنونة بحث بالنّظريّة النّحويّة يعطينا انطباعا بأننا سوف نقف على بنية هذه النّظريّة الّتي يفترض أن تشتمل على مجموعة الفروض الّتي تبنّاها

،وتشكّل نظريّات فرعيّة ،و تشتمل أيضا على العلاقة بين هذه الفروض أو النّظريّات الفرعيّة بعضها ببعض وغيرها ممّا يمكن عدّه من بين مكوّنات أو من أبعاد النّظريّة النّحويّة في التّراث العربي.

ومن بين هذه المؤلّفات نجد: نظرية المعنى في الدّراسات النّحويّة لكريم حسين صالح الخالدي ،و نظريّة النّحو العربي القديم لكمال شاهين ،ونجد عبد الرّحمان أيّوب يذكرها في كتابه دراسات نقديّة في النّحو العربي قائلا"أدخل النّحويّون العرب هذه الاعتبارات كلّها في نظريّتهم النّحويّة وتدرّجوا بها"[6](أيّوب عبد الرحمان،ص10) ،وكذلك فاطمة الهاشمي بكّوش في نشأة الدّرس اللّساني للنّحو العربي وقد ذكرتها أكثر من مرّة منها "نظريّة النّحو العربي الّتي قدّمتها الثّقافة العربيّة الإسلاميّة ظلّت النّظريّة اللّغويّة المهيمنة على الدّراسات اللّغويّة العربيّة خلال عصور طويلة"[7] (الهاشمي بكوش فاطمة،ص57)،وغيرها من الدّراسات والبحوث الّتي اصطلحت وسم النّظريّة على بحوثها ولم تتضمّن إلّا النّزر اليسير من معناها المفترض ،فاصطلاح النّظريّة النّحويّة لم يحظى بتحديد لمفهومه عند جمهرة الدّارسين، ممّا قد "يرجّح في الذّهن أنّ نظريّة النّحو مفهوم عرفي ما يزال في حاجة إلى من يقدّمه مكتوبا بلغة علميّة ليكون محور نقاش بين الباحثين الّذين سيوفدون تلك الصّياغة لنظريّة النّحو العربي بآرائهم المفيدة وصولا إلى اتّفاق أو شبه اتّفاق على مفهوم نظريّة النّحو لكي تبقى بعض الدّراسات أسيرة الخلط بين النّحو ونظريّته أي بين القاعدة والتّقعيد"[8](الملخ حسن خميس،37).

وممّن ينتصر للنّظريّة ويثبت الوسم النّظري ويدعّم الجانب التّقعيدي في النّحو عبد الرّحمان الحاج صالح في ردّه على الّذين زعموا أنّ النّحو العربي لا يرقى إلى الوسم النظري قوله:"بفضل المفاهيم المنطقيّة الرّيّاضيّة، وهذه المناهج بنى العلماء العرب نظريّة لغويّة تخصّ اللّغة العربيّة إلّا أنّها تشتمل مبادئ لغويّة عامّة يمكن أن تنطبق على عدد كبير من اللّغات، ولولا مفهوم توافق البناء أو المجرى ومفهوم المثال الّذي لا يوجد مثله تماما في النّظريّات الأخرى، ولولا مفهوم العمل عموما في هذا التّصرّف، وكلّ ما يرجع إلى قسمة التّركيب وغير ذلك من المفاهيم ،والمناهج المنطقيّة الرّياضيّة لما توصّلوا إلى مثل هذه النّظريّة الأصيلة ونؤكّد مرّة أخرى أنّ هذه نظريّة علميّة بحتة"[9] (الحاج صالح عبد الرحمان،373)، وقد خصّ قسما من أعماله فيما بعد بعنوان النّظريّة اللغويّة والنّحويّة العربيّة كتكملة لما جمعه من معطيات، وطرحه من منهجية علميّة ،ووسائل عقليّة في كتابه منطق العرب في علوم اللّسان، وكذلك نجد حسن خميس سعيد الملخ يعنون قسما من كتابه نظريّة التّعليل في النّحو العربي بين القدماء والمحدثين بـ(التّعليل في إطار نظريّة النّحو العربي) ،وهذا إقرار منه لاصطلاحيّة النّظريّة النّحويّة، و كذا كتابه التفكير العلمي في النّحو العربي الّذي يدافع من خلاله على الوسم النّظري للنّحو العربي، وممّا نجده كثيرا في الدّراسات النّحويّة نعت النّحو العربي بنظريّة العامل أو بالأحرى أخذ هذه الصفة من النّحو كونه عماده ،ومن غير الصّواب نعت الجزء بما هو غير موجود في الأصل، فإحالة هذا القول تفضي بنا إلى أنّ العامل هو نظريّة من نظريّات النّحو العربي، وهذا الأكثر صحّة وصوابا، "فنظريّة النّحو العربي أوسع حدودا من نظريّة العامل ولكن سحر نظريّة العامل غطّى العيون عن الجوانب النّظريّة الأخرى في نظريّة النّحو العربي"[10] (الملخ حسن خميس،ص37)،ولا شكّ أنّ النّحو العربي قام على أصول وركائز كالسّماع والقياس والعوامل والعلل والإعراب ،وغيرها من مظاهر الفلسفة والمنطق والتّأويل ممّا يدفعنا إلى وسمها بالنّظريّة باعتبار وسم النّظرية للنّحو يعين

الدّارس على الفهم الكلّي لهذا التّراث ،فهي تشمل كلاّ من ضوابط الاجتهاد فيه وأدوات التّقعيد والاستدلال والتّعرّف على وسائله كالاستنباط والاستشهاد، لأنّ اللّغوي عامّة وطالب النّحو خاصّة لا يمكنه التّقدّم فيه إلّا بعد اكتشافه لهذه النّظريّة أي الجانب التّقعيدي لها فهي تمنحه صورة عامّة لهذا التّراث كما أنّها تجمع كلّ أجزاءه تحتها، "فالتّيسير العلميّ الدّقيق يكون بتيسير التّقعيد فالتيسير يكون في التقعيد لا في القواعد وذلك يقاضي منا إن أردنا الإصلاح رسم خطّة دقيقة تقود إلى هندسة بناء للقواعد جديد"[11](بشر كمال،ص151).

4/ملامح وسم النّظريّة النحويّة في الدّراسات اللّغويّة:

أبرز الملامح في دراسة النّظريّة النّحويّة في لغويات القرن العشرين جاءت مرتبطة بنظريّة العامل على النّحو التّالي:

- ارتبطت بنظرية العامل الّتي حرمت ما سواه من المفاهيم أن يوصف بالنّظريّة حتّى ما يستحقّ ذلك ، وصارت الأذهان تتّجه إلى العامل بمجرّد الحديث عن النّظريّة، وظهرت إشارات نقدية سريعة اقتصرت على نظرية العامل.

-كما ورد تضمين عابر لنظريّة النّحو العربي في المؤلّفات ، وربط بنظريّة العامل غالبا والّتي تذكر منوطة بالنّقد أكثر من الشّرح والتّنظير ،ولعلّ أوّل ما تمّت الإشارة إلى العامل أنّه نظريّة في كتاب إحياء النّحو "ويطيلون في شرح العامل وشرطه ووجه عمله حتى تكاد تكون نظريّة العامل عندهم هي النّحو كلّه"[12](مصطفى ابراهيم،ص22).

-لم يتم التّأصيل لما يمكن أن يعدّ نظريّة ومالا يمكن حتّى أنّه لم يوضع إطار عام لأيّ نظريّة من نظريّات التّراث اللّغوي الّتي تمّ التّعرّض إليها ،ولذا نجد هذه النّظريّات لم تأخذ في الأعمّ الأغلب عنوانا بارزا في دراستهم بل جاءت في أثناء عرضهم لمفاهيم العلوم العربيّة وتصوّراتها المختلفة.

5/أسباب نفي الوسم النّظري عن النّحو العربي:

لعلّ ما دفع باللّغويّين إلى نفي سمة النّظريّة عن النّحو كونه يفتقر إلى كثير من الشّروط الواجب توفّرها في النّظريّة يعود إلى أسباب من بينها:

-*كون النّحو جاء تلبية لحاجة الألسن إلى وسيلة للتّقويم ، وفهم النّصوص فانصبّ اهتمامه على هذا الغرض العملي فاهتمّ أصحابه بالجانب التّطبيقي فيه متغاضين عن التّقعيد له ،ويبدو أنّ فقدان الإطار النّظري صفة غالبة في التّراث ولا تقتصر على النّحو على نحو قول عبد الرّحمان أيّوب "فالنّحو العربي شأنه في ذلك شأن ثقافتنا التّقليديّة في عمومها يقوم على نوع من التّفكير الجزئي الّذي يعنى بالمثال قبل أن يعنى بالنّظريّة ،ومن أجل هذا جهد النّحاة في تأويل ما أشكل على القاعدة من أمثلة أكثر ممّا جهدوا في مراجعة منطقهم ونظريّاتهم"[13] (أيوب عبد الرحمان، مقدمة الكتاب)،هذا التّفكير الجزئي الّذي أدّى إلى كثرة الأفكار وتعدّدها دون رابط ينظّمها أو يجمع تناثر جزئيّاتها.

*تأثّر الفكر العربي بالمنطق والفلسفة وغيرها من الأفكار الّتي كانت تفرض ذاتها في ذلك الوقت فلقد "كان الجانب النّظري في الفكر العربي يخدر تحت إلحاح الأفكار المنطقيّة الإغريقيّة بأبعادها الميتافيزيقيّة، ومضمونها الخالي من كل مضمون إلى مواقف فرديّة ذاتية تعبّر عن القدرات العقليّة ،والذّكاء الفردي ،ووحدة التّفكير المجرّد ،حتّى لتصبح مجرّد صدى للتّفوّق الذّهني غير الأخلاقي، وبذلك ينفلت الجانب النّظري للفكر العربي من كلّ قيد موضوعي ويخضع للمنهج الذّاتي أو بتعبير أكثر دقّة للمواقف الذّاتيّة في مجالاتها كلّها"[14](أبو المكارم علي،ص08).

*إنّ اصطلاح النّحو بأنّه انتحاء سمت كلام العرب كما جاء في حدّ ابن جنّي هو"انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من إعراب، وغيره كالتّثنية والجمع والتّحقير والتّكسير والإضافة والنّسب والتّركيب ،وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللّغة العربيّة بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم ،وإن شذّ بعضهم عنها رُد به إليها، وهو في الأصل مصدر شائع أي نحوت نحوا كقولك قصدت قصدا ،ثم خصّ به انتحاء هذا القبيل من العلم، كما أن الفقه في الأصل مصر فقهت الشّيء أي عرفته ثمّ خصّ به علم الشّريعة"[15](ابن جني،عثمان،ص34)،يحيل إلى تقيّد واتّباع الدّارسين له أساليب العربيّة وانتحاءها دون الخروج عنها،أو محاولة التّعديل فيها أو ضبطها ،فتسميّة النّحو يرجعها بعض الدّارسين "إمّا لأنّ المتكلّم ينحو به منهاج كلام العرب إفرادا وتركيبا في رأي البعض ،وإمّا لأنّ الإمام عليّ بن أبي طالب كان قد ألقى على أبي الأسود الدّؤلي أبوابا في علم النّحو، وقال له أُنح هذا النّحو"[16](فوال بابتي،عزيزة،ص1096) ،وذلك جعل ما"ورثناه عن آبائنا من خلط في التّفكير اللّغوي لايزال كما هو"[17](حسان تمام،ص04) ،فطغى الجانب العملي مختلف مؤلّفاته، واختلطت قواعده بأحكامه فأصبح "لا يخلص إلى قاعدته من مادّته بل إنّه يبني القاعدة على أساس من اعتبارات عقليّة أخرى ثمّ يعمد إلى المادّة فيفرض عليها القاعدة التّي بها، وهذا النّوع من التّفكير لا يمكن أن يوصف بأنّه تفكير علمي بالمعنى الحديث"[18](أيوب عبد الرحمان،ص07) ،فقد كان يبدو "تخليط أمشاج من الأفكار غير المتناسبة"[19](حسان تمام،ص05) يفتقر إلى وحدة التّصوّر والمنهج ،و"يخلط المستويات اللّغويّة بعضها ببعض"[20](الهاشمي بكوش،ص61).

ومن عيوب التّفكير النّحوي الّذي أدّى إلى طمس اصطلاح النّظريّة عنها ، ونفيه "أنّه لا يخلص إلى قاعدته من مادّته بل إنّه يبني القاعدة على أساس من اعتبارات عقليّة أخرى ،ثمّ يعمد إلى المادّة فيفرض عليها القاعدة الّتي يقول بها وهذا التّفكير لا يمكن أن يوصف بالتّفكير العلمي بالمعنى الحديث"[21](أيوب عبد الرحمان، مقدمة الكتاب).

نتائج الدّراسة: خلصت الدّراسة إلى جملة النّقاط التّاليّة:

1-أنّ النحو العربي القديم ينطلق من نظرية دقيقة في أصولها، وعميقة في مفاهيمها، متماسكة في بنائها، وقابلة للتطبيق في دراسة التراكيب اللغوية، متسقة مع أهدافها، وليست أمشاجا من الأفكار غير المتناسبة، يأتي بعضها

من المنطق، وبعضها الآخر من الميتافيزيقيا، وبعض ثالث من الأساطير، كما يقول د. تمام حسان، وهي كغيرها من النظريات قابلة كذلك للمراجعة، والتعديل، والإضافة.

2-يتصوّر البعض أنّ النّظريّة النّحويّة ما هي إلاّ فكرة ، أو تصوّر مجموعة من التّصوّرات وضع مسبقا لتفسير قضيّة نحويّة أو تضع حلا مقترحا لموضوع أو ظاهرة أو مشكلة معينة ، إلّا أنّ التّصور الأصحّ يكمن في اعتبارها ذلك النّسيج المبنيّ على كلّ من الأصول والنّظريّات، والمناهج والعوامل الّتي بنى من خلالها النّحاة تصوّراتهم وأفكارهم ومناهجهم في دراسة العربيّة من اجتهاد وتقعيد واستدلال وغيرها وظهرت عمليّا.

3-لعلّ البحث في الاتجاهات التي سلكها الباحثون في معالجة النظرية النحوية القديمة، يوصل إلى أنّ منها ما يقوم على أسس تراثية خالصة، أي نقد التراث النحوي بالتراث النحوي، ومنها ما يقوم على أسس من نظريات لغوية حديثه أخذت عن الغرب، ومنها ما يجمع بينهما، كما يفضي بنا إلى الأثر الواضح لهذه الدّراسات النّقديّة في النّحو العربي حديثا بما أحدثته من تطوّر في الدّراسات النّحويّة الحديثة.

4- إنّ تغييب وسم النّظريّة عن هذا البناء الممنهج تجعل منه أجزاءً متفرّقة ترهق طالبه، ولعلّ الصّبغة التّعليميّة لغالبيّة كتب النّحو العربي تجعل من تجميع الخطوط النّظريّة المتشابكة مع القاعدة النّحويّة أمرا عسيرا ،فنجدها تجمع بين النّحو ونظريّته أحيانا ،وتخلط بين القاعدة والتّقعيد فيه إلّا أنّه وبالرغم من هذه الآراء ،والانتقادات الموجّهة للنّحو لا تعني أن ننفي الوسم النّظري عنه بل يجب التّشبّث به كبداية لتقويم هذا التّراث وتيسيره.

هوامش الدّراسة

- عبد القادر، المهيري ،نظرات في التّراث اللّغوي العربي، دار الغرب الإسلامي،ط1، بيروت لبنان،1993 ،ص131[1]

- كمال، بشر، اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم،دار غريب للطباعة،دط،القاهرة،مصر،1999،ص155[2]

- حسن خميس الملخ،التّفكير العلمي في النّحو العربي،دار الشّروق،ط1،عمّان،الأردن،2002،ص40[3]

- حسن خميس الملخ،التّفكير العلمي في النّحو العربي،ص39[4]

- حسن خميس الملخ،التّفكير العلمي في النّحو العربي،ص40[5]

- عبد الرّحمان محمّد، أيّوب،دراسات نقديّة في النّحو العربي،مؤسّسة الصّباح،دط،القاهرة،مصر،1957،ص10[6]

- فاطمة ،الهاشمي بكوش،نشأة الدّرس اللّساني العربيّ الحديث ،ايتراك للنّشر،ط01،القاهرة،مصر،2004،ص57[7]

[8] - حسن خميس الملخ،التّفكير العلمي في النّحو العربي،ص37

[9]- عبد الرّحمان، الحاج صالح،منطق العرب في علوم اللّسان، موفم للنّشر،دط،الجزائر 2012،ص373

[10]- حسن خميس الملخ،التّفكير العلمي في النّحو العربي،ص37

[11] - كمال، بشر، اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم،ص151

[12]- إبراهيم، مصطفى، إحياء النحو ، دار الكتاب الإسلامي،ط2 ، القاهرة،مصر، 1992،ص22

[13] - عبد الرّحمان محمّد، أيّوب،دراسات نقديّة في النّحو العربي،مقدّمة الكتاب

[14]- علي، أبو المكارم، تقويم الفكر النّحوي ،دار غريب،دط،القاهرة،مصر،2005،ص08

- عثمان أبي الفتح بن جني تح:محمد علي النّجار،الخصائص، ج 1،دار الكتب المصريّة،

[15]ط2،القاهرة،مصر، 2006،ص34

- عزيزة ،فوّال بابتي،المعجم المفصّل في النّحو العربي، دار الكتب العلميّة ،ط1،بيروت،لبنان،1992

[16]،ص1096

[17]- تمام، حسان، مناهج البحث في اللّغة ،مكتبة الأنجلو مصريّة، دط،القاهرة،مصر،1955،ص04

[18] - عبد الرّحمان محمّد، أيّوب،دراسات نقديّة في النّحو العربي،ص07.

[19]- تمام، حسان، مناهج البحث في اللّغة،ص05

[20] - فاطمة ،الهاشمي بكوش،نشأة الدّرس اللّساني العربيّ الحديث،ص61

[21] - عبد الرّحمان محمّد، أيّوب،دراسات نقديّة في النّحو العربي،مقدّمة الكتاب

قائمة المراجع:

- إبراهيم، مصطفى، إحياء النحو ، دار الكتاب الإسلامي،ط2 ، القاهرة،مصر، 1992

- حسن شحاته،زينب النّجار،مر:جامد عمّار،معجم المصطلحات التّربويّة والنّفسيّة،الدّار المصريّة اللّبنانية،ط1، القاهرة ،مصر ،2003،1424

- الحسن بن عبد الله بن المرزبان أبي السّعيد، السّيرافي،تح:مهدلي أحمد حسن،علي سيد علي، شرح كتاب سيبويه،ج1،دار الكتب العلميّة،ط1 ،بيروت،لبنان، 2008،1429

- حسن خميس الملخ،التّفكير العلمي في النّحو العربي،دار الشّروق،ط1،عمّان،الأردن،2002

- كمال، بشر، اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم،دار غريب للطباعة،دط،القاهرة،مصر،1999

- محمّد عبد الله، جبر،دار الدّعوة، الأسلوب والنّحو ،ط1،الاسكندريّة،مصر،1988،1409

- مراد وهبة،المعجم الفلسفي ،دار قباء الحديثة،دط،القاهرة،مصر،2007

-عثمان أبي الفتح ابن جني تح:محمد علي النّجار،الخصائص، ج 1،دار الكتب المصريّة،

ط2،القاهرة،مصر، 2006

-عبد القادر بشير، معن ،أثر العقل في توجيه القاعدة النّحويّة إلى أصليّة وفرعيّة، مجلّة التّربيّة والعلم ،المجلّد 17،العدد3، 2010،
- عبد القادر، المهيري ،نظرات في التّراث اللّغوي العربي، دار الغرب الإسلامي،ط1، بيروت لبنان،1993
- عبد الرّحمان، الحاج صالح،منطق العرب في علوم اللّسان، موفم للنّشر،دط،الجزائر 2012
-عبد الرّحمان محمّد، أيّوب،دراسات نقديّة في النّحو العربي،مؤسّسة الصّباح،دط،القاهرة،مصر،1957
- علي، أبو المكارم، تقويم الفكر النّحوي ،دار غريب،دط،القاهرة،مصر،2005
- عزيزة ،فوّال بابتي،المعجم المفصّل في النّحو العربي، دار الكتب العلميّة ،ط1،بيروت،لبنان،1992
- فيليب جونز-تر:محمّد ياسر الخواجة ،النّظريّات الاجتماعيّة والممارسة البحثيّة، مصر العربيّة للنّشر والتّوزيع،ط1، القاهرة،مصر، 2010
-فاطمة ،الهاشمي بكوش،نشأة الدّرس اللّساني العربيّ الحديث ،ايتراك للنّشر،ط01،القاهرة،مصر،2004.
- الشّريف الجرجاني،تح:محمّد باسل عيون السّود ،التّعريفات،دار الكتب العلميّة،ط2،بيروت،لبنان،2003
-تمام، حسان، مناهج البحث في اللّغة ،مكتبة الأنجلو مصريّة، دط،القاهرة،مصر،1955

لسانيات الخطاب و المقاربة الأسلوبية
نماذج تطبيقية
The linguistics of speech and stylistic approach
Application models

د.ناعوس بن يحي (أستاذ اللسانيات جامعة أحمد زبانة غليزان الجزائر)
الإيميل المهني:Benyahia.naous@cu-relizane.dz.

الملخص

مما لا يخفى على الدارسين أن الأسلوبية تهتم بالخطاب بجميع مكوناته لسانية و خصائصه الأدبية ، وذلك من خلال العودة بالضرورة إلى أهم خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه ، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص ،سعيا لاستجلاء اللبنات وكيفية بروزها وعلائقها بعضها ببعض.

انطلاقا من هذا المسعى التأسيسي و من خلال تتبع خصائص الخطاب، و وحداته المكونة له واعتمادا على التصور الذي يرى اللغة كوسيلة وغاية، كوسيلة للوصول إلى استنطاق النص، وكغاية سعياً وراء الوقوف عند درجة الأدبية في النص الأدبي، فما هي الخطوات المنهجية النقدية التي تعتمدها الأسلوبية من أجل الكشف عن أسرار اللغة الأدبية في النص الإبداعي؟ وتفكيك العناصر اللسانية للخطاب ؟

وهل يمكن لهذا المنهج النقدي مقاربة الخطاب القرآني؟ وما هي الخطوات المساعدة في ذلك ؟

و قد ارتهن البحث من أجل الوصول إلى هذا الهدف المرسوم على المنهج الوصفي ،في سعيه لبلوغ مقصدية توضيحية تفسيرية و وصفية ،إذ إتأكت على عتبة منطقية تعقبت خطية البناء اللساني لتصل إلى قمة الهرم (الخطاب).والوقوف على أهم خصائص الخطاب القرآني.

الكلمات المفتاحية:أسلوب-معاصر-تفكيك-لسانية-منهج

Summary

It is no secret to the scholars that stylistic interest in the speech with all its linguistic components and literary characteristics, through necessarily returning to the most important characteristics of the linguistic fabric and emanating from it, the search for some of these characteristics should be concentrated in the component units of the text, in an effort to clarify the building blocks and how they emerge and relate to each other.

Based on this founding endeavour and by tracking the characteristics of the discourse, its constituent units and based on the perception that sees language as a means and purpose, as a means of reaching the text's interrogation, and as an end in order to seek to stand at a literary degree in the literary text, what are the critical methodological steps adopted by stylistic in order to reveal the secrets of the literary language in the creative text? And dismantle the linguistic elements of the speech?

Can this critical approach approach qur'anic discourse? And what are the steps to help?

The research depended on reaching this goal, which is based on the descriptive approach, in its quest to achieve an explanatory and descriptive purpose, as it was on a logical threshold that tracked the sin of linguistic construction to reach the top of the pyramid (discourse).

Keywords: Style -Contemporary-Disassembling-Linguistic-Method

مقدمة :

مما لا يخفى على الدارسين أن الأسلوبية تهتم بالخطاب بجميع مكوناته لسانية و خصائصه الأدبية ،وذلك من خلال العودة بالضرورة إلى أهم خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه ، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص ،سعيا لاستجلاء اللبنات وكيفية بروزها وعلائقها بعضها ببعض.

انطلاقا من هذا المسعى التأسيسي و من خلال تتبع خصائص الخطاب، و وحداته المكونة له واعتمادا على التصور الذي يرى اللغة كوسيلة وغاية، كوسيلة للوصول إلى استنطاق النص، وكغاية سعياً وراء الوقوف عند درجة الأدبية في النص الأدبي، فما هي الخطوات المنهجية النقدية التي تعتمدها الأسلوبية من أجل الكشف عن أسرار اللغة الأدبية في النص الإبداعي؟ وتفكيك العناصر اللسانية للخطاب ؟

وهل يمكن لهذا المنهج النقدي مقاربة الخطاب القرآني؟ وما هي الخطوات المساعدة في ذلك ؟

و قد ارتهن البحث من أجل الوصول إلى هذا الهدف المرسوم على المنهج الوصفي ،في سعيه لبلوغ مقصدية توضيحية تفسيرية و وصفية ، إذ إتأكت على عتبة منطقية تعقبت خطية البناء اللساني لتصل إلى قمة الهرم (الخطاب).والوقوف على أهم خصائص الخطاب القرآني.

المدخل التعريفي:

من المعلوم لغويا بأن العرب كانت تسمي السَّطْر من النخيل "أُسْلوباً. وكلُّ طريقٍ ممتدّ، فهو أُسلوبٌ عندهم. ونجد بأنّ الأُسْلوبُ يأتي بمعنى الطريق، والوجه، والمَذْهَب، ويقال أيضا: أَنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَساليبَ. والأُسْلُوبُ الطريقُ تأْخذ فيه.

والأُسْلوبُ، بالضم: الفَنُّ، يقال: أَخَذ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانِينَ منه، وإِنَّ أَنْفَه لفي أُسْلُوبٍ إِذا كان مُتكبِّراً، قال: أُنوفُهُمْ، بالفَخْرِ، في أُسْلُوبِ، وشَعَرُ الأَسْتاهِ بالجَبوبِ يقول: يتكبَّرون وهم أَخِسَّاء، كما يقال: أَنَفٌ في السماءِ واسْتٌ في الماءِ.

والجَبوبُ: وجهُ الأَرضِ، ويروى: أُنوفُهُمْ، ملفَخْرِ، في أُسْلُوبِ أَراد مِنَ الفَخْرِ، فحَذف النونَ. والسَّلَبُ: ضَرْبٌ من الشجر ينبُتُ مُتَناسقاً، ويَطولُ فيُؤخَذُ ويُمَلُّ، ثم يُشَقَّقُ، فتخرجُ منه مُشاقةٌ بيضاءُ كالليفِ، واحدتُه سَلَبَةٌ، وهو منْ أَجودِ ما يُتخذ منه الحبال.(ابن منظور ص 255).

ركنا على هذا التصور فإن الأسلوب من حيث المعنى اللغوي تعددت تعريفاته، إلا أنها تصب في معنى الاستقامة والجودة والطريقة المثلى. ولذلك فإن تعريفات العلماء للأسلوبية تنوعت وبينها تباين من حيث الصياغة والمنطلقات وهي مستوحاة من الأسلوب ولعنا نأخذ لمحة تاريخية عن هذا المصطلح.

لقد عرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب كما عرف عند غيرهم، وقد استخدم علماء العربية هذا اللفظ في دلالات اصطلاحية متعددة، فقد ذكر ابن قتيبة مصطلح الأسلوب في قوله:"إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب" (شكري عياد ص13)·

كما ذكره الخطابي في معرض حديثه عن إعجاز القرآن "وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ويقول الباقلاني في حديثه عن الإعجاز أيضا :"وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب" (عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص469.)

والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن ،وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر، وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ وشيء من المعنى كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما.

وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني للأسلوب فقال في تعريفه: فقال هو" الضرب من النظم والطريق فيه"(عبد القاهر 469) كما تعرض له الحازم القرطاجني وابن خلدون وهذا كله مما يؤكد وجود أصل هذا المصطلح قديما.

أما عن الأسلوب عند الأوروبيين قديما فقد كان من عهد أرسطو ومن بعده وكانت تستخدم أصلا للقلم والريشة ثم استخدمت لفن النحت العمارة ثم دخلت في مجال الدراسات الأدبية، حيث صارت تعني أي طريق خاص لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب. (عدنان النحوي ص145).

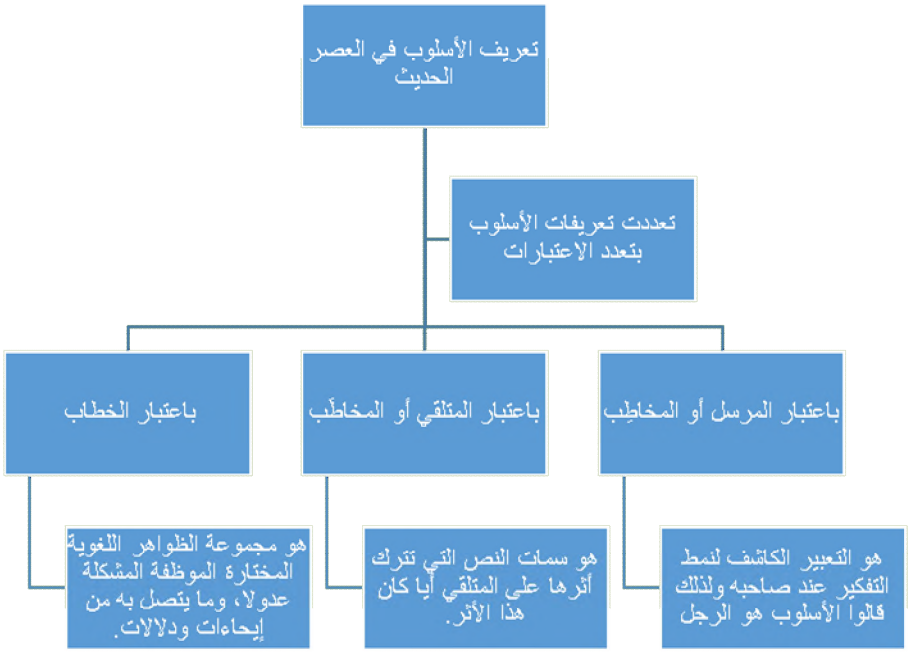
الأسلوبية في العصر الحديث:

فهي كما يقول مؤسسها الأول شارل باليCharles Bally : علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية. (محمد اللويمي ص42).

ويقول عبد السلام المسدي عن هذا المصطلح أنه مركب من جذر "أسلوب" ولاحقته "ته" فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي. (لأسلوب والأسلوبية: عبد السلام المسدي، ص242.)

وعرفها جاكبسون(عبد السلام المسدي ص242): بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا.

وخلاصة فإن الأسلوبية جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع. وخلاصة عن الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرّف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي (سعد أبو الرضا ص117).



حصرت لنا هذه الترسيمة أهم تعريفات الأسلوب عند الغرب في العصر الحديث انطلاقا من تعدد الاعتبارات.

مبادئ الأسلوبية:

لقد دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد أساليب الكتّاب وتفردهم واختلافهم، الواحد عن الآخر، من خلال المقولات الثلاث: الاختيار ـ التركيب ـ الانزياح.

1 ـ الاختيار:

ينتقي الكاتب مفرداتٍ من اللغة بوصفها خزّاناً جماعياً رحباً، يتخيرها كي يصب فيها ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس وانطباعات، وهنا يبدأ بحث النقاد الأسلوبيين من حيث العمل على كشف العلل والأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار أو ذاك مادام "مبدأ "الاختيار" أو "الانتقاء" يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحوي مفردات متعددة، تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلاً من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب سواه" (رجاء عيد ص120)، ورصد العلل المضمرة وراء هذا الاختبار أو ذلك.

ويعتبر الاختيار من أهم مبادئ علم الأسلوب لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، ويقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى "اختيار" وقد يسمى "استبدال" أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف.(عبد السلام المسدي ص124)

يحكم عملية الاختيار جانبان: شعور فردي وجداني يه التدفق الشعوري للإبداع، وآخر خارجي اجتماعي لغوي فني تفرضه القواعد والأعراف، والطقوس المتداولة عند الكتاب والمتلقين، حتى يكون هناك إدراك واضح لما تحمله النصوص الإبداعية، والذي "يتحقق باختيار الكلمات المعينة غير المشتركة بين معان، والتي تدل على الفكرة كاملة، والاستعانة بالعناصر الشارحة، أو المقيدة، أو المخيلة، واستعمال الكلمات المتقابلة المتضادة إذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة، والبعد عن الغريب الوحشي، والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه" (محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 101.)، بسهولة وبصورة واضحة لا تشوبها شائبة.

يبقى الاختيار من العمليات المساعدة على كشف تفرد كاتب عن كاتب آخر، من خلال أسلوبه المتمثل في اللغة المعجمية، التي انتقاها ورصها مفرداتياً بعضها إلى بعض لتصير في النهاية لغة إبداعية فنية جمالية تستهوي القارئ، وترقع النص إلى مصاف الآثار الأدبية الخالدة.

2 ـ التركيب:

تستدعي سلامة التركيب في جميع نواحيه، معجمياً، ونحوياً، وصوتياً، وصرفياً، ودلالياً، انطلاقه من عملية سابقة عليه، وهي الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقاً يخدم الكاتب والنص القارئ، حينها يأتي التركيب كذلك، إذ "ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقاً من تركيب الأدوات اللغوية تركيباً يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود"

(نور الدين السد 1/ص169)، والانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة.

وتقاس عملية التركيب بالرجوع إلى المزاج النفسي للكاتب وثقافته الخاصة، بالإضافة إلى السمات الثقافية لكل عصر، وهي الرقيب الذي يسير الكاتب تحت إمرته حتى يفهم عند المتلقين.

ونعلم بأن لكل كاتب له "مزاجه النفسي وثقافته المتميزة، كما أن لكل عصر سماته الثقافية، ومزاجه الفكري، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر، إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه، كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء يختلف عن أداء، بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد" (رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 49.)، لأنه عايش فترتين زمنيتين مختلفتين.

تتحدد ظاهرة التركيب، التي لها علاقة تامة بالأسلوب، ضمن الأداء، من عدّة منطلقات ذاتية خاصة بالكاتب ومزاجه النفسي، وثقافته المتميزة، والموضوع المتناول، وهي التي تفرض عليه لا محالة توظيف مفردات وتراكيب خاصة به، انطلاقاً مما سلف ذكره، وهذا لن يكون ذا فائدة تواصلية لغوية فنية جمالية (رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 50)، مالم يبق في إطار العصر وخصائصه الثقافية والفكرية واللغوية.

3 ـ الانزياح:

نجد جل النقاد الأسلوبيين يذهبون، وعلى رأسهم الناقد الفرنسي "جون كوهن"، إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكتّاب عن النمط المألوف، والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية؛ إذ "الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود" (جون كوهن ص15)، ومحمود تنزع النفس إليه مادام يحمل جمالاً فنياً.

وعلى هذا، فالانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول المألوف، سواء أكان هذا الاختراق صوتياً أم صرفياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالياً؛ ومن ثم يحقق النص انزياحاً بالنسبة إلى معيار متواضَعٍ عليه.

لذا تبقى اللغة الإبداعية هي التي تسمح بهذه الخلخلات اللغوية ضمن النصوص بحملها من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية؛ وهذا كله وفقاً لأفكار وتداعيات خاصة، في إطار أمنية ومواقف محددة تمليها طبيعة المواضيع المتناولة في ضمن النصوص، حيث "أنه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل

جاهزة، كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة، يستلزم ذلك حرية الكلام" (جون كوهن ص101). واستقلالية الخوض فيه وبه بارتياح، في رحاب لغة فنية أدبية تجعل الجمالية والتأثير غايتّيها.

يتأتى للقارئ الإقبال على العمل الفني، وتذوقه ومدارسته ومحاورته، بشغف ونهمٍ كبيرين، إلى درجة الاستمتاع والإثارة والاقتناع به فنياً وجمالياً، عندما تخلق اللغة الإبداعية هوامش رحبة، على حساب اللغة المعجمية وانطلاقاً منها، وهنا تكمن جمالية الانزياح.

وتبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز النص عن آخر، أو الكاتب عن كاتب آخر، من خلال اللغة التي يحمّلها خلجات نفسه، وخواطر وجدانه، قياساً على هذه الأمور مجتمعة، تظهر الميزات الفنية للإبداع (رجاء عيد ص25)، إذ منها نستطيع تمييز إبداع عن إبداع انطلاقاً من لغته الحاملة له بكل بساطة.

تحاول الأسلوبية، من خلال ذلك، الإجابة عن الكيفية التي يكتب الكاتب بها نصاً انطلاقا من اللغة إذ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى له أيضاً الوقوف على ما في النص من جاذبية فنية تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة.

والأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح النسقي انطلاقاً من مؤسسها شارل باليCharles Bally ، "فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع شارل باليCharles Bally أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه ف.دي.سوسير أصول اللسانيات الحديثة" (عبد السلام المسدي ص20)، ووضع قواعدها المبدئية.

ومن ثم غيرت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية، باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص، واستقرائه من خلال لغته الحاملة له، وإبعادها كل ماله صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية.

وتبعا لهذا الطرح يتأكد لنا أن لأسلوبية تدرس ابشكل عام النص وتقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحوياً، ولفظياً، وصوتياً، وشكلياً، وما تفرده من وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمت المؤلف بصلبه مباشرة لها على أقل تقدير (حسن غزالة ص132/130) إذا نحن وضعنا في الحسبان أن المناهج النسقية تزيح السياقات في مقاربتها لنصوص الإبداعية.

تترصد الأسلوبية مكامن الجمال ومواطن الفنية في الآثار الأدبية وما تحدثه من تأثيرات شتى في

نفس القارئ، لما تسمو هذه الآثار عن اللغة النفعية المباشرة، إلى لغة إبداعية غير مباشرة، فنية وأكثر إيحاء وتلميحاً، هذا يحدد مجال الدراسة الأسلوبية.

بينما يبقى "الأسلوب الوسيلة بيانية للكتابة تتحقق على المستوى الفردي، كما تتحقق على المستوى الجماعي بل وتتمايز المراحل التاريخية للفرد أو العصر" (رجاء عيد ص25) من منطقة إلى منطقة أخرى حسب تركيبتها الثقافية والاجتماعية والفكرية.

وتسعى الأسلوبية، أيضا، كمنهج نسَقي دوماً إلى محاولة مدارسة أساليب الكتابة اللغوية، ومدى تمايزها من خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيف معجمه الفني من جهة، ومن جهة ثانية مدى استطاعته التأثير في المتلقي عبر اللغة، حينها تكون هاته اللغة تحقق انزياحات بشتى أنواعها سواء أكانت معجمية، أو دلالية، أو نحوية، أو عرفية، أو صوتية.

قد لا نعدو الحقيقة، إذا قلنا إن الأسلوبية مجال درسها الأسلوب، كظاهرة لغوية فنية، تسعى جاهدة إلى الوقوف على نسبية اختلافها من كاتب إلى كاتب، "وبصورة مجملة فإن البحث الأسلوبي إنما يعني بتلك الملامح أو السمات المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمه الفنية، بصفته نتاجاً إبداعياً لفرد بعينه، أو ما يتجاوزه إلى تحديد سمات معينة لجنس أدبي بعينه" (رجاء عيد ص55)دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى.
يمكننا أن نخلص ،انطلاقاً مما سبق، إلى أن الأسلوبية كمنهج نقدي غايته مقاربة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، فيجعل من الأسلوب مادة لدراسته، حينها نجد أن هذا الأخير يكون حقلاً خصباً تجد فيه الأسلوبية ضالتها درساً وتطبيقاً.

الأسلوبية واللغة:

تعرف اللغة بأنها مؤسسة اجتماعية تدرس تزامنياً، كما نادى بذلك دي سوسير في محاضراته، وهي مؤسسة اجتماعية لأنها تبحث في لغة جماعة ما، لها خصائصها المختلفة عن جماعة أخرى، في الزمان والمكان.

يقف البحث اللغوي الحديث عند اللغة في شموليّتها، أي في تداولها بين فئة اجتماعية معينة، ليضع لها قواعد صارمة لا يجب الخروج عنها أو تجاوزها، دون تطرقه للغة الفرد من خلال هذه الجماعة، فهذا الأخير في إبداعاته يقوم بتشويه اللغة، بحملها من المألوف إلى المألوف، ولن يكون له ذلك إلا بخرقه لهذه القواعد خرقاً فنياً جمالياً نابعاً من اللغة ذاتها. (السد ص172).

وهذا ما دأبت على مدارسته الأسلوبية بشتى اتجاهاتها، حيث تبقى أقل شمولية من البحوث اللغوية الصرفة، مادامت تجنح إلى الانتهاكات الفردية للغة ومحاولة تعليل ذلك من مستويات ثلاثة: الكاتب، النص والقارئ، كل حسب دوره في عملية التلقي ووظيفته التواصلية. رصداً للقيم التزينية والفنية.

وبذلك يتخذ "الدرس اللغوي مساره تجاه الأصوات ـ المفردات ـ التركيبات وما يتصل بذلك، محدداً هدفه نحو دراسة تلك العناصر، وما يتميز به من خواص معينة، بينما تجعل "الأسلوبية" وجهتها دراسة العلاقات بين تلك العناصر السابقة، ودرجة تمازجها ومدى علاقاتها ومسافة توزعها، ثم يكون ذلك لهدف تال، وهو استشفاف القيم الفنية والجمالية من خلال ذلك التوجه الخاص للظاهرة اللغوية" (رجاء عيدص56)، وتفردها عن ظواهر لغوية أخرى في إبداعات فنية لكتّاب آخرين.

نستطيع، مما سلف ذكره، أن نبقى على مجال البحوث اللغوية في مدارستها للألفاظ والتراكيب، صوتياً، معجمياً، نحوياً، صرفياً، لتأتي البحوث الأسلوبية لرصد العلاقات الكامنة وراء النسيج اللغوي، والعلل الباعثة له من خلال اختلافه عن نسيج لغوي آخر، سعياً وراء كشف الفنية والجمالية في الظاهرة اللغوية (رجاء عيد ص52)، ذات النمط الخاص ضمن الإبداعات الفنية المختلفة شعرية كانت أو سردية.

الأسلوبية و لسانيات الخطاب:

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيداً عن المعيارية الحكمية، ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومناداتها بدراسة اللغة تزامنياً، دراسة علمية وصفية، تقصي من غاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية، ينضاف إلى ذلك إقصاء الدراسة التعاقبية التاريخية للغة، وعلى هذا النهج، ومن هذا الرحم اللساني المحض نهلت الدراسة طريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص.

أنجبت لسانيات دي سوسير" أسلوبية بالي Charles Bally ، وهذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً "شعرية" جاكبسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتيرMichael RIFATTERRE .

ولئن اعتمدت كل هذه" المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهج" (عبد السلام المسدي ص51)، ما دامت، في رأينا، أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة المعتمدة الوصف العلمي منهجاً.

أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغة، غير أنها درست الخطاب ككل، وما يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي، في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية. (شكري عياد ص13).

زودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، وبذلك جعلت منه منهجاً علمياً وصفياً ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

ومن التصنيفات العلمية للأساليب ما قام به غيرو (Guiraud Pierre)،حيث بين بأن الأسلوب هو "المظهر الذي في الخطاب، ينجم عن اختيار وسائل التعبير، والتي بدورها تحددها مقاصد المتكلم، أو الكاتب، وطبيعته" (لبيير غيرو ص 120).

ثم في محاولته تصنيف الأساليب، يصير يربط كل أسلوب منها، وإما بطبيعة التعبير، ومصادره، أو مظهره، فيجد:"

-أولاً-

بالنسبة إلى طبيعة التعبير، هناك قيم مختلفة يتضمنها الخطاب الأدبي؛ وهي إما تترجم الموقف العفوي للمتكلم، أو الكاتب، أو تترجم الأثر الذي يقصد إحداثه في المتلقي:

أ) -**القيم العقلية:** يترتب عليها أن يكون (الأسلوب) واضحاً، أو صحيحاً..

ب) -**القيم التعبيرية:** تجعل (الأسلوب) مندفعاً، أو ساذجاً، أو عادياً..

جـ -**والقيم الاجتماعية:** تجعل (الأسلوب) طاغياً متجبراً أو ساخراً، وهزلياً". (غيرو ص120-122)

-ثانياً-

وبالنسبة إلى مصادر التعبير

أ- "من وجهة الخاصية النفسية، والفسيولوجية للتعبير، هناك (أسلوب) صفراوي، أو مزاجي، وآخر حزين وآخر نسائي، وآخر طفولي بحسب فارق المزاج، والجنس والعمر.

ب- من وجهة اجتماعية التعبير، هناك أساليب للطبقات، وأساليب للحرفيين، وأساليب للعادات والتقاليد.

جـ -من وجهة وظيفية التعبير، هناك أسلوب إداري، وأسلوب قانوني، وأسلوب خطابي، وأسلوب أدبي" (غيرو ص123)

-ثالثاً-

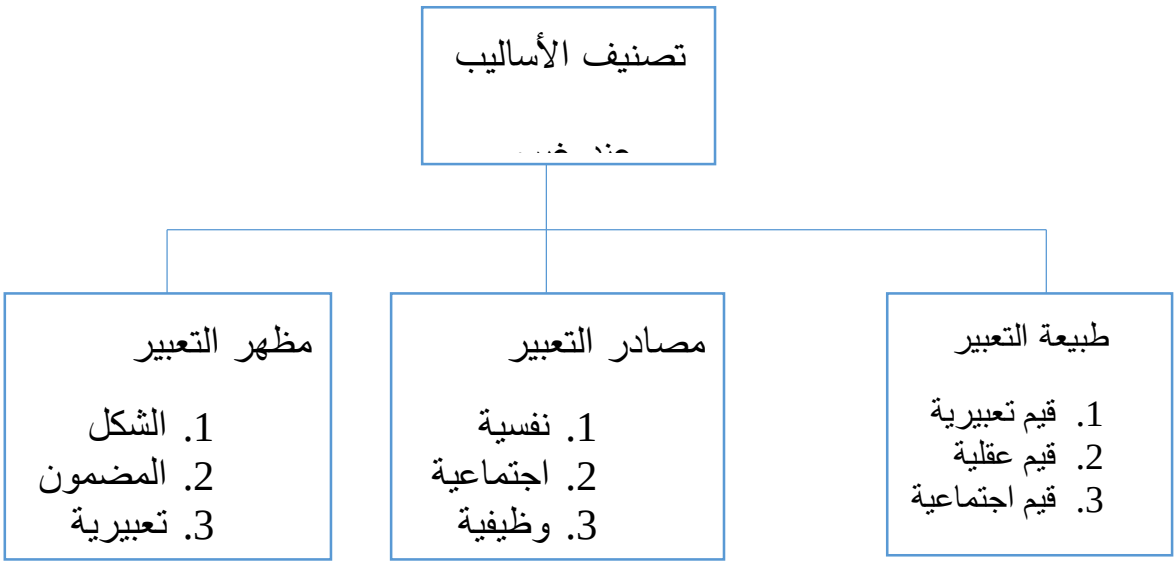
وبالنسبة إلى مظهر التعبير، هناك:

أ- من حيث (الشكل)، أسلوب موجز، وأسلوب استطرادي، وأسلوب تصويري..

ب -ومن حيث (المضمون)، أي الفكر، يكون (الأسلوب) رفيقاً، رقيقاً، أو نشيطاً فيه شهامة..

جـ -ومن حيث (تعبيرية) المتكلم، يكون (الأسلوب) شاعرياً، أو تقليدياً وهلم جرا (غيرو ص123)

وفي المخطط التالي تلخيص لهذه التصنيفات:



فهذا التصنيف يبرز لنا جليا التنوع في مقاربة النص عند الأسلوبيين، فما هي أهم اتجاهات الأسلوبية في ذلك؟

اتجاهات الأسلوبية:

راح الأسلوبيون ـ في إطار البحث الأسلوبي ـ يدرسون النصوص الأدبية، فهناك من قارب الظاهرة الأسلوبية بدءاً بعلاقة المبدع بالنص، وهنا انصب جهدهم على دراسة مدى انعكاس شخصية المبدع في نصه، وتصبح الرسالة اللغوية حينها مطية للتعريف بشخصية المبدع، مما يدخل في إطار علم النفس اللغوية إذا اعتبرنا هذا الأخير أحد مناهج المقاربة الأسلوبية.

ونجد بعضهم الآخر قد حشد اهتمامه في دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتم بمدى استجابة القارئ للنصوص وأهميته في ذلك، حيث يعد المتلقي، من خلال ملاحظاته منطلقاً طبيعياً لفحص الرسالة اللغوي الحاملة للنص. (محمد اللويمي ص44)

وأقصى فريق آخر كلاً من المبدع والمتلقي في مقاربته للنصوص الإبداعية، وأبقى على النص وحده، إذ يرى أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته، إلى حد ما، الكشف عن محموله الدلالي من خلال خواصه اللغوية التي تميزه عن نص آخر، أو يتميز بها كاتبه عن كاتب آخر.

ومن ثم نجد أن مقاربة الظواهر الأسلوبية، سواء ربطنا النص بمنشئه، أو متلقيه، أو اقتصرنا عليه دون منشئه ولا متلقيه، ـ تحتم علينا لا محالة اتخاذ الإحصاء منهجاً لرصد الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص.(يوسف أبو العدوس ص37)

الأسلوبية التعبيرية (شارل بالي Charles Bally) :

دأب شارل بالي Charles Bally وأتباعه من الأسلوبيّين في تعاملهم مع النصوص الأدبية، انطلاقاً من المنهج الأسلوبي الذي يدرس لغة الخطاب سبراً لأغوارها، وما كان له ذلك لو لم ينحو منحى الدراسات اللسانية الحديثة، التي امتطت العلمية الوصفية سبيلاً لمدارسة النصوص من خلال لغتها ضمن تزامنيتها في إطار النسق المغلق المتمثل في النص.

تشكل الأسلوبية أو الأسلوبيات أو علم الأسلوب، التي هي كلمات مشتقة من الأسلوب، اتجاهاً نقدياً يعتني بمقاربة الجوانب الأسلوبية في النصوص الإبداعية.

وقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر في النقد الغربي، لكن ملامحها كمنهج نقدي لم يحدد إلا في بداية القرن العشرين مع "شارل بالي" (C. Bally) (نورالدين السد ص60)، بعد أن كانت متداخلة مع علم البلاغة في التراث اللغوي العالمي.

استفاد شارل بالي Charles Bally في التأسيس للأسلوبية كثيراً من أستاذه فردينان دي سوسير Ferdinand de saussure (1857.1913)، وبخاصة في بعض إنجازاته اللغوية الأساسية.

ومن هنا، وضع "شارل بالي Charles Bally "، بوصفه مؤسس الأسلوبية ورائد التعبيرية منها، الطابع الوجداني محدداً في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، ضمن الإطار اللغوي للرسالة.

إذ يعد، بذلك، من الرواد "المؤسسين للأسلوبية، وهي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، وتدرس الأسلوبية عند "بالي Charles Bally" هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري" (نور الدين السد ص60) من النص إلى المتلقي عبر اللغة.

اهتم بالي Charles Bally في أسلوبيته التعبيرية بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية، من خلال تأليف المفردات والتراكيب اللغوية ورصدها جانباً إلى جنب، انطلاقاً مما يمليه وجدان المؤلف.

تعتبر، بذلك أيضا، التراكيب اللغوية حاملة لمضمون عاطفي مشحون دلالياً يجعل المتلقي يتأثر به، عندها يبقى الخطاب من خلال لغته المشكلة لبنيته الخارجية ذا تأثير فعال فيمن يحمل إليه، مادام "موقف التحليل الأسلوبي عند بالي Charles Bally هو الخطاب اللساني بصفة عامة، ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده دلالية وتعبيرية وتأثيرية" (السد ص 64) إلى المتلقي للخطاب.

حصر "بالي Charles Bally" أسلوبيته في اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي، دون اللغة الأدبية، لغة الإبداع، لأن همه منصب في قضية الوظيفة التأثيرية للغة.

ومن هنا كان الأسلوب عند بالي Charles Bally " هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء" (رجاء عيد ص31)، من شخص إلى شخص، ومن بيئة إلى بيئة.

واستنتج من ذلك بأن العلاقة بين اللغة والحديث أو بين عناصر الوراثة في اللغة وهو ما أطلق عليه"Langue"، وبين الاستخدام الذي يزاوله الناس في الحديث "Parole". ثم تحليل الرموز اللغوية، وذلك باعتبار أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن من ينطقها، مع ضرورة دراسة التركيب العام للنظام اللغوي لأن الكلمة في حد ذاتها لا تمثل بناءً لغوياً.

ولاحظ ،أيضا، بأن دي سوسير Ferdinand de saussure آثر الفصل بين مناهج الدراسة الوصفية (سانكروني) والمناهج التاريخية (دياكروني)، بأن العلامة اللغوية تمتاز بطابع خاص سماه (الدالّ)، وطابعٍ دلالي سماه (المدلول).

تميزت الأسلوبية منذ القرن العشرين "عما هو مشترك في مفهوم الأسلوب عن البلاغة القديمة".(Gengembre G. P:40 .)، ولذلك ركّز شارل بالي(Charles Bally) في دراسته للأسلوب على الكلام أو الحديث اليومي باعتباره الخطاب البسيط و البعيد عن التعقيد والوعي القصدي، واشتغل كثيراً بالوصف اللغوي.

ولهذا نعتت أسلوبيته منذ البداية بالوصفية؛ إذ هي عبارة "عن وصف للوسائل المقدمة من اللغة، واختبار للعلاقة السنكرونية بين العبارة والوعي النفسي التحليلي"(G. Gengembre P:40 .)، ، وبذلك نجد أن شارل بالي (Charles Bally) في أسلوبيته الوصفية يترجح بين سلطان العقل والعاطفة من أثر اللغة في المتلقي.

ويخلص شارل بالي(Charles Bally) في طرحه الأسلوبي إلى تأكيد سلطان العاطفة في العملية اللغوية، وأرجع سلطان العقل إلى المستويات الخلفية، معللاً ذلك بأن الإنسان في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء، وأن اللغة هي الكاشف الأكبر من هذا الإنسان.

يسجل الدارسون أن المنحى الذي سلكته الأسلوبية وبخاصة مع "شارل باليCharles Bally " كان علمياً خالصاً، أو على أقل تقدير كانت نظرتها إلى الأسلوب تندرج في إطار علمي خاص، ويؤكد ذلك ما ذكره الأسلوبيون الفرنسيون من أمثال "بيير جيرو" و"جيرار جنجمبر"؛ إذ تسعى الأسلوبية الحديثة، في نظر هذا الأخير، إلى نظرة علمية.

توسعت داخل هذا الإطار المدرسة الأسلوبية الفرنسية لتشمل أعمال "شارل برينو" و"مارسيل كريسو" وأخذت تعتني بوسائل المعنى المعتمدة من المبدع في إطارها اللغوي البحت؛ ثم تطورت الأسلوبية تطوراً كبيراً وسجلت قفزة نوعية في مجال الدراسات الأدبية؛ فلم تعد لغة النص غاية في ذاتها بل أصبحت وسيلة لدراسة الأدوات التعبيرية من أجل غايات أدبية أسلوبية، وبذلك تكون الأسلوبية في مفهومها النقدي هي العلم الذي يكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الإبداعية.(يوسف أبو العدوس، ص38.)

وخلاصة الأمر، يقصد بالأسلوبية التعبيرية طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات (محمد اللويمي، ص44.)

تجلت الأسلوبية التعبيرية في النقد العربي المعاصر، في ترجمة جزء من أعمال بالي Charles Bally ؛ إذ ضمن الباحث شكري محمد عياد كتابه "اتجاهات البحث الأسلوبي" ترجمة لفصل من كتاب شارل بالي (Charles Bally) "اللغة والحياة" بعنوان "علم الأسلوب وعلم اللغة العام".

كما نجد عزة آغا ملك في مقال لها قد توصلت إلى "أن كلاً من: جول ماروزو، ومرسيل كريسو، وروبرت سايس، وشيفات أولمان، قد ساروا على نهج مؤسس الأسلوبية شارل بالي Charles Bally"(عزة آغا ملك،ص 38).

ومن الذين اهتموا بالأسلوبية التعبيرية في النقد العربي المعاصر إضافة إلى من سلف ذكرهم، "صلاح فضل" في مؤلفه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" ينضاف إلى ذلك "حمادي صمود" في مؤلفه: "الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة" **1988**.

حاول كلهم فهم الأسلوبية التعبيرية، كما جاءت من "شارل بالي Charles Bally " وأتباعه، بالإضافة ثم سعوا إلى تطبيق مقولاتها على اللغة العربية إبداعاً ونقداً في سياق معركة الحداثة التي تجتاح الحركة النقدية العربية المعاصرة.

الأسلوبية والبنيوية: (الوظيفة).

يُعرْف النص بأنه نسق لغوي منسجم البنى، ومن هذا المعطى العلمي تنطلق الأسلوبية البنيوية في بحثها، متأثرة في أطروحاتها باللسانيات الحديثة، وبخاصة علوم: الصرف، والمعاني والتراكيب، لرصد ما يحمله النص من دلالات وإيحاءات بدءاً بمفرداته وتراكيبه المشكلة له، إذ تقارب الأسلوبية البنيوية الأسلوب من خلال النسيج اللغوي للنص، فتحدد العلائق اللغوية في مستوياتها الإفرادية والتركيبية المشكلة لنسيجها النصاني في تتابعها ومماثلتها، مهتمة بمقاربة الظواهر وما تولده من فروق تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي ذي الجودة العالية فنياً وجمالياً.

ينطلق البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للآثار الأدبية من خلال البنى اللغوية المشكلة لها، ومدى تناسقها وتضافرها داخلياً لتكوين ذلك الكل الشمولي المتمثل في النص، "وليس النص الأدبي نتاجاً بسيطاً من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل." (د.محمد عزام، ص110)وعلى القوانين التي تحكمه.

ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود، "فيزيولوجي أو سيكولوجي، قبل أن يوجد الكل، وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل" (د.محمد عزام، ص110)

حينئذ يمكننا مدارسة النصوص الأدبية انطلاقاً من لغتها الحاملة لها، ومدى تفاعل الشكل المتمثل في المفردات والتراكيب في سياق نحوي ما، ناهيك عن تفاعل هذا الشكل بما تولده هذه المفردات والتراكيب والأصوات من دلالات تكتسبها ضمن علاقاتها جنباً إلى جنب لتكون النص في شكله العام.

تؤسس الأسلوبية البنيوية لمنهج غايته دراسة النصوص الأدبية انطلاقاً من لغتها، وما تحدثه في تجاور مفرداتها وتراكيبها، في إطار النص كنسق لغوي معزول عن كل اعتبارات تاريخية أو نفسية، لذلك لا يحث النقاد الأسلوبيون البنيويون عن ملامح أصالة النص في محاكاته للأسيقة بكل أنواعها.

بل نجد أن اهتمامهم ينصب على انسجامه النص مع نفسه، ويركزون على مقاربة وحداته التي أسست لتناميه فيبرزون جماليات مكوناته، وثراء دلالاته من خلال تناسق وانسجام أساليبه، فالنص الأدبي من هذا المنظور هو نظم لغوي يعبر عن ذاته بدءاً بانسجام مفرداته وتراكيبه، وعلاقة بعضها ببعض، ومن ثم يجب مقاربته بذاته ولذاته (. د.محمد عزام، ص112)

تركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية، ورصد مدى انسجامها علائقياً، حتى تكتسب اللغة من خلال النص صفة الأدبية زيادة على صفة الإبداعية ضمن السياق العام للغة.

هذا كله ينبئ بأنها بقدر ما تهتم بالنص لذاته وبذاته، فإنها تهتم كذلك بالمتلقي كعنصر هام في تفعيل العملية الإبداعية، مادام هذا الأخير يقبل على الأثر الأدبي إذا بلغ درجة فنية راقية، تجعله يقع في نفسه موقع الاستحسان والقبول الفنيين، فيتمتع به، ويصغي إلى محمولته الدلالية، وينجذب نحو سحره الظاهر في إطار لغة فنية راقية تسمو عن التواصلية النفعية إلى التأثير الجمالي وتالياً إلى الإبداع والفن.

لقد كان لـ"رومان جاكبسون" الأثر الأعظم في التأسيس للتحليل الأسلوبي وبخاصة البنوي منه، إذ كان منطلقه في ذلك أن "الأدب أبعد من المعنى، والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، وأن الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب" (محمد عبد العزيز الوافي، ص122)، ومن ثم قام بالتأسيس الأسلوبية للبنوية ذات الطرح المحايث الذي يجعل من الأسلوب الميدان الأول للبحث والمقاربة.

كما ركز "ميشال ريفاتير Michael RIFATTERRE " في كتابه "مقالات في الأسلوبية البنيوية" على مقاربة المعالم الكبرى للأسلوب الفني وفقاً للطرح النقدي، مع الإدراك الواعي بما تحققه تلك المعالم من غايات وظائفية، سواء أكانت أسلوبية أم جمالية، انطلاقاً من أن النص بنية خاصة تشكل منظوراً أسلوبياً.

أسس هذا الطرح للتحليل الشكلاني الذي يحلل ويصنف مجموعة الأنساق التكرارية مع التركيز على ملاحظة الأداء البنائي وفق المستويات المتنوعة، مع الاهتمام بمقاربة المستوى الصوتي منه بخاصة.

لقد تشكل الاهتمام لدى الأسلوبية البنيوية بفن الشعر أو فن الأسلوب أكثر الاهتمام سعة وعمقاً، حتى كادت أن تعرف بدراسة الشعر دون الأجناس الأخرى، إلا أن هذا المدى الأسلوبي الشكلي، والذي استمد أسسه من الطابع الموضوعي المفرط في المحايثة، لم يسلم من الانتقاد المنهجي من بعض الدارسين، الذين عابوا عليه الانغماس في الطابع اللغوي الجاف متناسياً الجانب المضموني في العمل الأدبي.

وهذا ما دفع إلي بروز اتجاه آخر في الأسلوبية يركز على المناحي الانطباعية ويحاول ملامسة الجوانب الإنسانية في الأعمال الأدبية، وقد عرف بالأسلوبية الأدبية ولقي رواجاً في الدراسات الألمانية التي تستند في كثير من أطروحاتها إلى الفلسفة المثالية.(د. شفيع السيد،ص117).

وخلاصة، تعتبر الأسلوبية البنيوية امتداد لآراء سوسير في التفريق بين اللغة والكلام كما تعد امتدادا لمذهب بالي في الأسلوبية التعبيرية الوصفية، وفقد طور البنائيون في بعض الجوانب وتلافوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم حيث عايشوا الحركة الأدبية (محمد اللويمي، المرجع السابق، ص45)،وهنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويا شعوريا.(د. شفيع السيد،ص117).

وجد هذا الاتجاه أقلاماً نقدية عربية حاولت أن تتبنى أطروحاته وتحاول أن تؤسس لها حتى تصبح قراءة لها مجال في الممارسة النقدية العربية المعاصرة (ومن النقاد الذين سعوا إلى ذلك: - فؤاد أبو منصور: "النقد البنيوي الحديث".)

لقد ترجحت هذه البحوث بين الترجمة ومحاولات التطبيق على النصوص الأدبية العربية، وقيامهم بالنقد أحياناً.

الأسلوبية وتحليل الخطاب

لما كان النص في حركيته الإبداعية لا يستخلص إلاّ عن طريق التحليل، الذي يمثل الفهم السليم للنص في ذاته، لكونه يبرز وحداته اللغوية التي تؤلف شكله، فإن دراسة النص تتمّ بتحليل مستوياته المتعددة، و"تحليل قصيدة شعرية يستلزم وصف مختلف العلاقات التي تقوم بين المستويات المتعددة للقصيدة"(إبراهيم صحراوي، ص19.)

تضمن هذه المستويات إجابات متعددة لما ينطوي عليه المركب النصي من مجموعة عضوية متكاملة، يفهم مجموعه بالدراسة الدقيقة لأجزائه ووحداته اللغوية.

ويتم التحليل الأدبي" على مستويات، لكل منها وحداته الخاصّة به" اعتمد التحليل الأسلوبي على أجزاء الوحدات اللغوية وخصائصها التي يمكن أن تبحث جميعا على أساس كمّي وإحصائي". ( ) barthes (Roland)p11والمعرفة العلمية للأدب التي تهدف إلى الموضوعية، تتمّ بهذا النوع من التحليل.

فلا تتّصف الأسلوبية بالجدة إلا بإدراجها في إطار علمي، "وإذا حصل ذلك فإن النتيجة يمكن أن يكون لها بعض الحق في الادّعاء العلمي "(غراهم هوف،ص57)

ولا يستغني أيّ علم عن الإحصاء، لأنه مفتاح منهجي مهم يفضي بنا بعد كل دراسة إلى حصر الخصائص الألسنية العامة لنسيج النص، بعد ملاحظة وتشخيص وقياس الظاهرة الأدبية .

ونحن نعلم بأن للعملية الإحصائية فضل بارز في عقلنة المنهج النقدي" (عبد السلام المسدي، قضية البنيوية: ص 78)،ومن هنا فإن الأسلوبية تطبق الإحصاء والكم، لقياس تردد العدولات في اللغة، خاصة اللغة الشعرية.

إذ" يعتبر الكم في حد ذاته عاملا من العوامل البروز والظهور، فالمواد التي تتكاثف بشكل غير عادي بالنسبة لمستعمل اللغة كفيلة بإثارة الانتباه بكمياتها نفسها، إن القارئ الناقد هو نفسه معيار الانزياح."(محمد العمري ،ص29).

ويعرف الانزياح الأدبي كميا بالقياس. واللغة الشعرية تصبح قابلة للقياس، والتشخيص الإحصائي، في الدراسات الأسلوبية التي تتبّع بصمات الشّحن في الخطاب عامّة.(عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية: ص 29.)

ولا يتأتى لها ذلك إلا بوصف الظاهرة الأدبية، وتمييز سماتها اللغوية فيها، ثم تحليلها، وتأويلها بعد إظهار نسب ومعدلات تكرارها، لتنتهي إلى إظهار السمات الأسلوبية للنص المدروس، وتعتمد في ذلك على أدواتها الإجرائية، مستثمرة معارف اللغة وحقولها في وصف البنى السطحية، والبنى العميقة في الخطاب، لتحديد الظاهرة الفيزيائية (عبد السلام المسدي، قضية البنيوية:ص 79).، لتنتهي بتحديد النظام العام للخطاب، والوصول إلى المؤثرات الموضوعية للنص.

وفي هذا وجدنا سعد مصلوح يرى بأن "التشخيص الأسلوبي الإحصائي يمكن اللجوء إليه حين يراد الوصول إلى مؤثرات موضوعية، في فحص لغة النصوص الأدبية" . (نور الدين السد،ص108).

وتعتبر تلك المؤشرات وسيلة منهجية منطقية، يمكن استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطات الأحكام الذاتية، التي تفتقد السند والدليل. وتسعى الدراسات النقدية

إلى اعتماد منهج الأسلوبية الإحصائية، في تحليلها للخطـاب الأدبي، إنها تتعدى الإحصاء، إلى الكشف عن التوظيف الأسلوبي والدلالي للظاهرة اللغوية المتواترة، في الخطاب، وبالتالي يتحول الكم الرقمي إلى كيف دلالي، فينحصر بذلك العمل عن الوجهة التقويمية المعيارية، التي تعتمد إطلاق الأحكام المعيارية والارتجالية، إلى وجهة المعاينة الدقيقة، ذات الموضوعية. (نور الدين السد،ص110).

وينظر إلى المعجم الشعري وخاصيته الأسلوبية الفنية من خلال تواتره، وأساليب توظيفه وتردّده في سياقات محدّدة تفصح عن مكنونـات الشاعر وأحاسيسه.

ولا تدرس الكلمات المحصاة للمعجم الفني خارج سياقها، بل تعالج ككل متكامل، لأن المعجم هو أحد العناصر الأساسية لبنيوية النص، فكلماته الطاغية في النـص تؤلف خطابه، الذي تتضافر في نسجه العناصر الصوتية، والمعجمية، والمعنوي ويقوم المعجم بدور مهم في تركيب الجمل وفي معناها، لارتباطه بحياة اللغة ارتباطا وثيقا، حين يتردد في الخطاب بنفسه أو بتركيب يؤدي معناه.

لهذا فإن الدراسة التركيبة ترى في المعجم مكونـا أساسيا، جوهريا تأسس عليه بنية الجملة، ويتحدد معناها، فالتركيب والمعجم بحسب هذه النظرة غير منفصلين، وعلاقتهما تكوينية ضامنة لإشغال اللغة".(محمد مفتاح ص57).

ولتصنيف المعجم لا بدل من القراءة الباطنية التأويلية، لكشف الدلالات المبينة والدلالات المسكوت عنها، "لأنه لا تلقي بدون تأويل ولا تأويل بدون تلقي ."(سعيد يقطين،ص141) إن انتقاء المعجم اللغوي وتوظيفه ضمن سياق معين يدل على دراية أسلوبية، لأن "إحدى مميزات اللغة الأدبية.. تعويلها المطلق على طاقتها الإيحائية دون الطاقة التصريحية". (أمبرتو أيكو،ص103)

ونكشف بهذه الطاقة عن لغة المؤلف وأسلوبه، ومختلف العلاقات التي تقوم بين مستويات الخطاب، فالكلمات تكتسب مدلولاتها الخاصة والمميزة عبر العمل المشترك للسياق، وهي بالرغم من إحالتها إلى مدلول معين، تظهر في الوقت نفسه محملة بمدلولات أخرى ممكنة خاصة في الخطاب الشعري. **(أمبرتو أيكو،ص103)**

وتردد الحقول الدلالية في أي نص، وتعدد قرأتها يفضي إلى تحديد هوية النص " فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم، بناءا على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص." (محمد العمري،ص58) لكن القول بأن لكل خطاب شعري

معجمه الخاص به أمر نسبي، فقد تكون للشاعر الواحد نفسه معاجم بحسب المقال والمقام فـ: "إنما الذي بعث في مثل ذلك اللفظ المعجمي الحياة الدلالية هو الفنان"(عبد المالك مرتاض،ص86)

ويضاف إلى ذلك أن المعجم قد يتراجع عن هيمنته في النص، ويترك الصدارة للظاهرة الصوتية والتركيبية. كما أنّ سمّة عدم الثبات هي خاصية المعجم الشعري، الذي يتغير حسب قدرات الشاعر على الخلق والإبداع، وعدم ووحدانيته عبر الزمان والمكان ضمن لغة ما، جعل معجم الشعر متطور باستمرار، تتحكم فيه الشروط الذاتية والموضوعية.

فالشاعر يعيش بالكلمة في بيئته اللغوية، وفيها يتم الاتصال بينه وبين الآخرين في إطار أسلوبه الخاص، الذي هو " كيفية ممكنة ينبغي أن تسترجع في عملية الاستقبال"(.برند شيلز،ص109)

ونبحث بعلم أسلوب المعجم في وسائل تعبير الكلمات وما يترتب على ظواهر نشأتها، فـ" .. اللفظ كان على الدوام جزءا نصيا بامتياز" (خوسيه مريّا بوثوينوايقانكوس،ص183).

إن النظر للمعجم الشعري الفني للشاعر لا يتأتى إلا بدراسة الحقول الدلالية بمنهجية إحصائية. وتسهم هذه الأخيرة بدور فعال في إظهار الترددات التي تشكل محاور معجمية، أو حقول دلالية، تضمن انسجام النص مع نفسه، ومع غيره من النصوص، يقول الدكتور مفتاح في هذا الصدد: ".. الطريقة الإحصائية تضع يدنا على بعض الترددات التي هي ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان أو القصيدة، ولا أحد يجادل في أن تلك الترددات تضمن انسجام النص مع نفسه ومع النصوص الأخرى التي ينتمي إلى جنسها ."(محمد العمري،ص60)

وأثناء رصد المعاجم المتواترة والحقول الدلالية الطاغية في الخطاب، يتوصل الباحث إلى نتائج سليمة وموضوعية، تتحدد على إثرها الخصائص الأسلوبية للدلالات اللغوية في العمل الأدبي، ولا يتم ذلك إلا بمنهجية علمية دقيقة تطبق قواعد وإجراءات خاصة، ترسم الطريق بوضوح وبصورة مستقيمة.

مع ظهور البنيوية في القرن العشرين، بتأثير من لسانيات دي سوسير، ودعوتها إلى دراسة النص من الداخل وإقصائها لجميع السياقات الخارجة عن النص، راحت جل المناهج النقدية المعاصرة تحذو حذوها في قراءتها النصوص الأدبية.

نجد الأسلوبية من المقاربات التي اقتصرت في درسها للنص الأدبي على جانبه اللغوي، "ومن هنا فإن الجانب اللغوي هو مجال الباحث الأسلوبي، أما ما يتصل بالأثر الجمالي، أو تحليل عمل الشاعر، أو الروائي، أو المسرحي وجدانياً، وجمالياً وموقفاً أو سواه فكل ذلك يكون مهمة الناقد الأدبي بعد ذلك" (رجاء عيد،ص 33)،بصفة أكثر شمولية، وذلك ما يطلع به النقد بشتى اتجاهاته.

تعد الأسلوبية اتجاهاً من اتجاهات النقد الأدبي، إن لم نقل جزءاً منه، وإن كنا نجد أن كل من الباحث الأسلوبي، والناقد الأدبي يقوم بالممارسة لفعل القراءة كل حسب ما توفرت له من رؤية وأدوات إجرائي، حينها لا نجد فرقاً أو احتواء أحدهما للآخر، مادام كل منها يحاول أن يقارب النص الإبداعي بأدواته الإجرائية، غير أن الناقد الأدبي يصبح أكثر منهجية عندما يستوعب ويلتزم بأحد المناهج، يستقي منه أدواته، ليقارب النصوص الأدبية.
فالنقد الأدبي لن يوفق في عمله مالم يستعن بمنهج نقدي من المناهج النقدية المعروفة سواء أكانت سياقية منها أم نَسقيّة، كل بحسب أدواته الإجرائية، وطرائقه ومقولاته في استنطاق النصوص الأدبية، وفهم العملية الإبداعية من ناص ونص ومتلقٍ.

التحليل الأسلوبي للنص(الخطاب)

أما التحليل الأسلوبي للنص، عند ريفاتيرMichael RIFATTERRE ، فهو الذي يضع يدي المحلل على (أدبية) النص الأدبي، حيث ينطلق من النص الذي هو صرح مكتمل ينبغي تتبع سمة الفردية فيه. وهذه السمة الفردية هي الأسلوب، وهي بالتالي (أدبية) النص.

بيد أن الظاهرة الأدبية، عند ريفاتيرMichael RIFATTERRE ،ليست النص فحسب، بل هي القارئ أيضاً، وردود فعله إزاء النص. ولهذا ركز ريفاتيرMichael RIFATTERRE اهتمامه على النص وسلطته على القارئ الذي ليست له الحرية في التأويل، وإنما الطواعية للنص. وبهذا يختلف التحليل الأسلوبي الذي يعتمده ريفاتير Michael RIFATTERRE عن التحليل البنيوي الذي يفترض بنية كبرى للنص، ثم بنيات صغرى، تقوم بينها علاقات تنافر وتضاد أو تشابه ومماثلة.

وهذا لا يعني أن تحليله الأسلوبي لا يعتمد على تقسيم النص إلى وحدات، فهو يفعل ذلك، ولكن بشرط أن تكون الوحدات مترابطة مع بعضها بعضاً. ومن هنا فإنه يرفض منهج الكلمات- المفاتيح في التحليل الألسني.(محمد عزّام،ص14)

تركز الأسلوبية ـ بوصفها منهجاً نسقياً يقصي من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص ـ على مقاربة لغة النص، وأسلوب الكاتب فيه انطلاقاً من إمكاناته اللغوية المتاحة، ومن ثم فهي ترتكز قراءتها للنص على مفهوم الأسلوب كمجموعة من الخيارات يقوم بها الكاتب في نصه على مستويات اللغة المختلفة، اللفظية منها والنحوية بشكل رئيسي ثم الصوتية، وما تفرزه هذه الخيارات الأسلوبية من وظائف ومعانٍ ومدلولات أسلوبية ناشئة عن علاقات متشابهة، ومترابطة أو متنافرة، وأحياناً معقدة بين مستويات اللغة المذكورة، بحسب الموقف الذي ساهم في إنتاج النص.

يعتمد المنهج الأسلوبي اللغة الحاملة للنص قصد سبر أغوارها، وكشف مكنوناتها، من خلال الألفاظ، والتراكيب سواء من جانبها النحوي، أو الصوتي، أو الدلالي، سعياً إلى الوقوف عند اللغة الأدبية المميزة للنص عن سواه من النصوص الأخرى.

لأن "التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز" (محمد عبد المطلب، ص 129.) وذلك ما يميز بين الأسلوب في خصوصيته الإبداعية والأسلوب كأداة يومية تستعمل للتواصل؛ والأسلوبية باعتبارها منهجاً نقديّاً ينصب اهتمامها على اللغة الأدبية من خلال انحرافاتها الإبداعية عن النمطية ضمن اللغة الإبداعية العادية.

تبقى القراءة الأسلوبية ذلك المنهج النسقي الذي يجعل لغة النص وسيلة وغاية لفهم الإبداع والوقوف على درجة الأدبية فيه، من خلال الهوامش التي تحققها اللغة الإبداعية إذ تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الجذابة، انطلاقاً من مدى اختيار الألفاظ وتراصها وعلاقة بعضها ببعض، ضمن تركيب نحوي وصوتي ودلالي.

ولذلك نجد أن "الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي، وتنبثق منه، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها" (صلاح فضل ، ص 80)بعضها ببعض.

المقاربة الأسلوبية لسورة الضحى

إثبات النص: بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَالضُّحَى١ وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى٢ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى٣ وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَكَ مِنَ الْأُولَى٤ وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى٥ أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَى٦ وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَى٧ وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَى٨ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ٩ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ١٠ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ١١﴾ [الضحى: 1-11]

بين يدي السورة :

سورة الضحى من قصار السور و هي سورة مكية نزلت على النبي صلى الله عليه وسلم بعد انقطاع الوحي لمدة عنه، فنزلت مواساة له و تخفيف عليه من أعباء تحمل أمانة الرسالة و إبلاغها للعالمين من الإنس و الجن ، حيث استهلت السورة الكريمة بقسم الله تعالى بالزمن عن ابن عباس : لما نزل على رسول الله - صلى الله عليه وسلم - القرآن ، أبطأ عنه جبريل أياما ، فتغير بذلك ، فقال المشركون :

ودعه ربه وقلاه . فأنزل الله: " ما ودعك ربك وما قلى" (ابن كثير،ص596) وهذا قسم منه تعالى بالضحى وما جعل فيه من الضياء ،ينير درب طريق الرسول في جميع محطات الدعوة التي تنتظره و ذكر ابن إسحاق على أن هذه السورة هي التي أوحاها جبريل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم حين تبدى له في صورته التي خلقه الله عليها، ودنا إليه وتدلى منهبطا عليه وهو بالأبطح "فأوحى إلى عبده ما أوحى "قال: قال له هذه السورة "والضحى والليل إذا سجى "قال العوفي عن ابن عباس: لما نزل على رسول الله صلى الله عليه وسلم القرآن أبطأ عنه جبريل أياما فتغير بذلك فقال المشركون ودعه ربه وقلاه فأنزل الله "ما ودعك ربك وما قلى "وهذا قسم منه تعالى بالضحى وما جعل فيه من الضياء "والليل إذا سجى "أي سكن فأظلم وأدلهم قاله مجاهد وقتادة والضحاك وابن زيد وغيرهم وذلك دليل ظاهر على قدرة خالق هذا وهذا كما قال تعالى "والليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى" وقال تعالى "فالق الإصباح وجعل الليل سكنا والشمس والقمر حسبانا ذلك تقدير العزيز العليم." وقوله تعالى "ما ودعك ربك "أي ما تركك "وما قلى "أي وما أبغضك.**(ابن كثير،ص596)**

التحليل الأسلوبي للسورة

و سنحاول أن نستخدم بعض أدوات الأسلوبية في تحليل النص ،إلا أننا سنركز على منهج ريفاتير في تحليله و نشير في البداية على أن الخطاب القرآني يتسم بجملة من الصفات تجعله يتماز بها عن الخطاب البشري ،ونحن نعلم بأن المعنى من فعل "عنيت كذا : قصدته وعنت القرية : أظهرت ماءها وعنت الأرض: أنبتت نبتا حسنا وتقول :عانيت الأمر: قاسيته وتعناه: تجشمه ، وعناه الأمر: أهمه. أما المعنى الاصطلاحي فهو التَّصَوُّرُ الذِّهْنِيُّ الْمُرْتَبِطُ بِالكَلِمَةِ ارْتِبَاطاً بِالْمُطَابَقَةِ". **(السيد الشريف:122)**

وقد اتفق العقلاء على أن الحديث عن المعنى القرآنيّ لا يقصد إلى معانى كلمات القرآن الكريم في حقلها المعجمي ووجودها الإفراديّ ذلك " أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينهما من فوائد ".(عبد القاهر ،ص539)

و المعنى في القرآن الكريم ،كما بينت الدراسات القرآنية،على نوعين:

1. المعنى القصْدِيّ : هو مراد الله تعالى من كلامه ،و الذي استنبطه الرسول صلوات الله وسلامه عليه من فهمه للقرآن بتوفيق من الله تعالى، لأنه صلوات الله وسلامه عليه مبيّن للقرآن، أو استنبطه بالتأمل والاجتهاد، وعلينا فهمه إذا وصلنا بالسند الصحيح.

2. المعنى الإدراكِيّ : هو المعنى الذي توصل إليه أهل العلم و الاستنباط و التدبر وفق مناهج محددة ومعلومة ، وهذا ميدان بحثنا و عملنا هنا ،وقد عُرِّف بأنه:"كلُّ ما يدركه ويستنبطه أهلُ العلم من النَّصِّ في سياق السورة المقاليّ والمقاميّ وفقا لأصول وضوابط الفهم والاستنباط" (محمود توفيق محمد سعد،ص13)

لهذا ،فإن البحث يحاول استنطاق التراكيب القرآنية لتلمس السمات البلاغية لهذا البيان(أو الانزياح) ، وتحرص على أن تمزج النظر في السمات البلاغية بالنظر في لطائف معاني الوحي الكريم ، وما تحوي تلك التراكيب في بيان الوحي من دقائق، ورقائق، ولطائف معاني الهدى .

إن القرآن الكريم كلام الله المعجز المنزل على سيدنا محمد صلى الله وسلم بواسطة الأمين جبريل عليه لينذر الثقلين بلسان عربي مبين ،هذا اللسان الذي اختير لإظهار الإعجاز البياني في كلام الله تعالى في جميع وجوهه، وأحواله، و تعبيراته ليجعل البشر يقفون حائرين في هذا النسيج البياني المحكم و المبهر ، ويجعلنا نبحث عن أسرار هذا الإعجاز رغم أنَّ ألفاظه، كما نعلم، هي نفس الألفاظ التي كان يستعملها العرب في شعرهم ،و نثرهم ،و التواصل فيما بينهم.

و في هذا يقول ابن خلدون:" إن القرآن نزل بلغة العرب - وعلى أساليب بلاغتهم ، فكانوا كلهم يفهمونه ، ويعلمون معانيه في مفرداته وتراكيبه".(مناع القطان،ص326)

و لكنَّك لو حاولت أن تنزع لفظا من ألفاظه لتأتي بشبيه له مكانه لايسعفك المعنى و لا السياق، وفي هذا يقول" أبو محمد بن عطية الأندلسي " [ت: 546هـ] : " وكتاب الله ؛ لو نُزِعت منه لفظة ، ثم أُدير لسان العرب في أن يوجد أحسن منها لما وُجِد ، ونحن تبين لنا البراعة في أكثره، ويخفى علينا وجهها في مواضع ؛ لقصورنا عن مرتبة العرب ـ يومئذ ـ في سلامة الذوق ، وجودة القريحة ، ومَيْزِ الكلام ".(ابن عطية :المحرر الوجيز : ج1ص 39)

و بهذا، وغيره كثير، تحدى القرآن الكريم العرب، أصحاب ومؤسسي اللسان، ليأتوا بمثله فلم يستطيعوا إلى ذلك سبيلا ،لأنهم ،كما يقول عبد القاهر، أعجزتهم" مزايا ظهرت لهم في نظمه وخصائص صادفوها في سياق لفظه وبدائع راعتهم من مبادىء آيه ومقاطعها ومجاري ألفاظها ومواقعها ، وفي مضرب كلِّ مثلٍ ومساق كلِّ خبرٍ وصورة كلِّ عِظةٍ وتنبيه وإعلام وتذكيرٍ وترغيبٍ وترهيبٍ ، ومع كلِّ حجة وبرهان وصفة وتبيان،وبهرهم أنَّهم تأمَّلوه سورة سورة ، وعُشْرا عشرا ،وآية آية ، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها ولفظة ينكر شأنها أو يرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه أو أحرى وأخلق بل وجدوا اتساقا بهر العقول، وأعجز الجمهور ،ونظاما ،والتئاما، وإتقانا، وإحكاما لم يدع في نفس بليغ منهم ولو حك

بيافوخه السماء موضع طمع حتى خرست الألسن عن أن تدعي وتقول وخلدت القروم فلم تملك أن تصول ». (دلائل الإعجاز :39)

بل إنَّ "أبا سليمان الخطابي " ، وهو أول من تحدث عن البلاغة الخاصة بالقرآن الكريم، بيَّن أن حسن اختيار الكلمات وانتقائها و جعلها كاللبوس الحسن اللائق للمعنى هي عمود بلاغة الخطاب عامة ، فكيف بذلك في بلاغة القرآن الكريم ؟

و تأسيسا على ذلك، فإن " عمود هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات هو وضع كلّ نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخصّ الأشكل به الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إمَّا تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام ، وإمَّا ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة " .(الخطابي ،ص29)

والحق أن هذا الفصل الحاد بين نحو الجملة ونحو النص لا يتناسب مع الواقع الفعلي لكونهما متكاملين؛ وذلك لأن النص ما هو إلا "مجموعة من الجمل، فكما أن الفونيم وحدة الكلمة، والكلمة وحدة الجملة،فالجملة وحدة النص، ويؤكد ذلك أن توسيع مجال علم اللغة ليشمل النصوص وتوظيفها في الاتصال لا يشكك مطلقًا في أهمية الوحدات اللغوية المعزولة "الفونيمات، والمورفيمات، واللكسيمات، والمركبات الاسمية والجمل" (فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفيجر ،ص7)بل على العكس يجب أن تستمر مثل هذه" الدراسات وتقوى حتى تقوم بدور في تشكيل نحو النص؛ ومن ثم لا يسوغ أن تنفصم العلاقة بين نحو الجملة ونحو النص، كما لا يسوغ أن يتداخل العلمان بمعنى أن يشتمل أحدهما على الآخر؛ ومن ثم ينظر إلى دراسات نحو الجملة على أنها تمهيد ضروري لدراسة نحو النص؛ ومن ثم فهما متكاملان.(فولفجانج هاينه من، ديتر فيهفيجر ،ص8)

لغة الخطاب القرآني في هذه السورة :

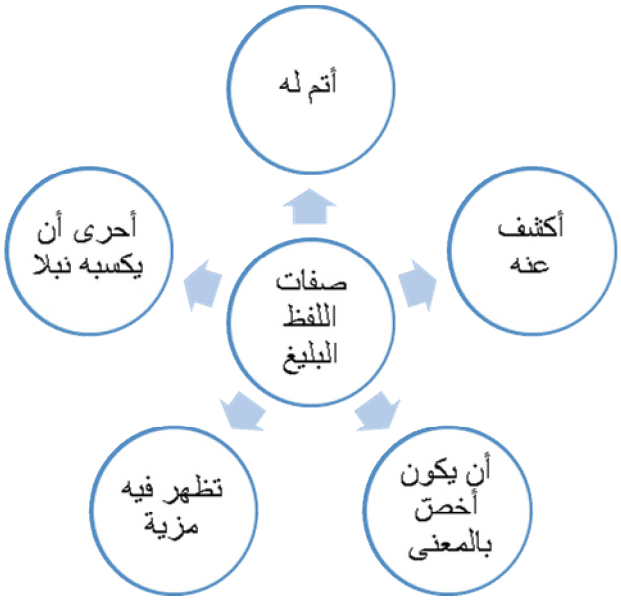
و نحن نعلم أن "القرآن ينزل عليه منجَّمًا ، وكان الذى نزل عليه يومئذ قليلا كما تعلم وكان هذا القليل من التنزيل هو برهانُه الفرد على نبوته ، وإذن، فقليل ما أوحى إليه من آيات يومئذ ، وهو على قلته ، وقلَّةِ ما فيه من المعانى التى تنامت وتجمعت فى القرآن جملة ، كما نقرؤه اليوم منطوٍ علي دليل مُسْتَبِينٍ قاهرٍ ، يحكم له بأنَّه ليس من كلام البشر ، وبذلك يكون دليلا على أنَّ تالِيهِ عليهم ، وهو بشر مثلهم نبى من عند الله مرسَلٌ ، فإذا صَحَّ هذا – وهو صحيح لا ريب فيه – ثبت ما قلناه أوَّلاً من أنَّ الآيات القليلة من القرآن ، ثُمَّ الآيات الكثيرة ، ثُمَّ القرآنُ كلُّه أىّ ذلك كان فى تلاوته على سامعه من العرب الدليل الذى يطالبه بأن يقطعَ بأنَّ الكلامَ مُفارِقٌ لجنس كلام البشر ، وذلك من وجه واحد ، وهو وجه البيان والنظم." (محمود شاكر ص:27-28).

و قد حث القرآن الكريم ،في مجال المعنى الإدراكي، في كثير من نصوصه على ضرورة تدبره و الوقوف على مقاصده مثل قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ الْمُؤْمِنُونَ لِيَنْفِرُوا كَافَّةً فَلَوْلَا نَفَرَ مِنْ كُلِّ فِرْقَةٍ مِنْهُمْ طَائِفَةٌ لِيَتَفَقَّهُوا فِي الدِّينِ وَلِيُنْذِرُوا قَوْمَهُمْ إِذَا رَجَعُوا إِلَيْهِمْ لَعَلَّهُمْ يَحْذَرُونَ١٢٢﴾ [التوبة: 122]،وحثهم على التدبر : ﴿إِذْ دَخَلُوا عَلَى دَاوُودَ فَفَزِعَ مِنْهُمْ قَالُوا لَا تَخَفْ خَصْمَانِ بَغَى بَعْضُنَا عَلَى بَعْضٍ فَاحْكُمْ بَيْنَنَا بِالْحَقِّ وَلَا تُشْطِطْ وَاهْدِنَا إِلَى سَوَاءِ الصِّرَاطِ٢٢﴾ [ص: 22]، وقال أيضا :﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا٨٢﴾ [النساء: 82] وقال سبحانه وتعالى:﴿أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا٢٤﴾ [محمد: 24]إلى غير ذلك من الآيات.

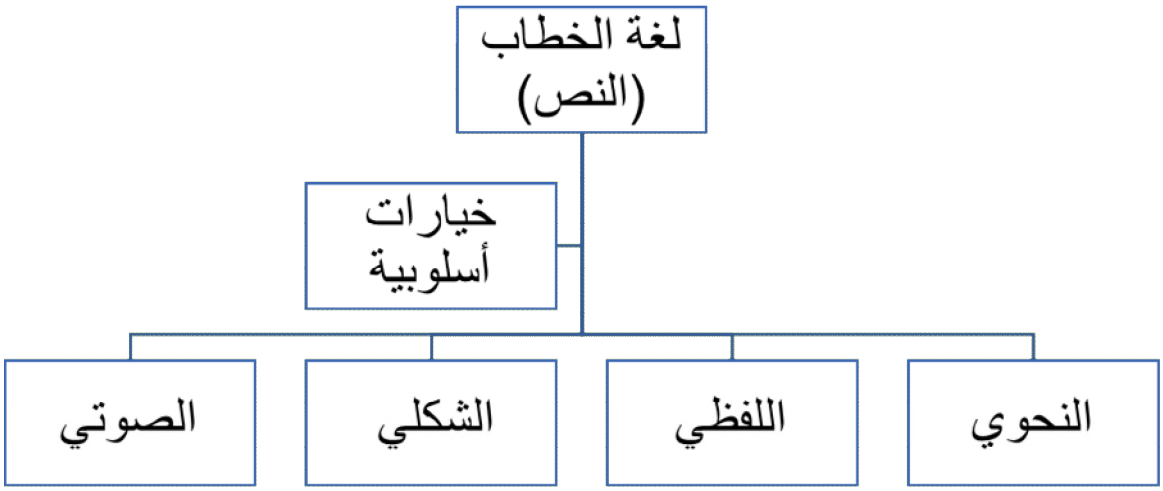
وعلى هذا، فإن التدبر هو السبيل القويم للوقوف على معاني القرآن الكريم ،إذ إن التدبر هو الهدف الأساسي من نزول القرآن كي يتذكر أهل النهى بما فيه من عظات ،و عبر ، و توجيهات للنجاح في الدنيا و الآخرة.

ويختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية» .(دلائل الإعجاز : 43)

ولو دققت النظر في قوله:" ويختار له اللفظ ..." كيف أنّه أوجب في اللفظ المختار خمس صفات :



إن هذه الصفات لا تبرز إلا إذا وضع اللفظ في موضعه الذي يقبله السياق و يرتضيه المعنى و يختاره الذوق فإنّك، في بعض الحالات، ترى "الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ،ثُمَّ تراها بعينها تثقُلُ علَيْكَ وتوحشك في موضع آخر »(دلائل الإعجاز : تح : شاكر ص 46.).

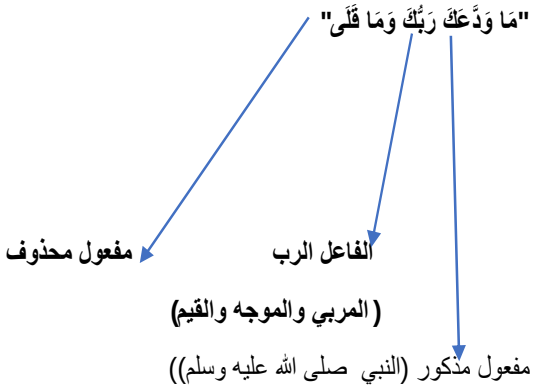


وقبل أن ننتقل إلى التحليل الأسلوبي يجب أن نذكر أهمية نحو النص في تحليل الخطاب ، و ذلك من حيث كونُه لا يقتصر على دراسة الجملة بل يهدف إلى دراسة الروابط بين الجمل وتتابعاتها ومظاهر انسجامها، لا يبحثُ علم نحو الجملة في الجملة من البلاغة وأثره في السّامع، "بينما نحو النّص فجُلُّ عمله هو البحث في تلك الأمور". دلائل الإعجاز : ص 75). ولذلك في عهد علمائنا القديم ظهر نحو النّص بشكلٍ واضح لديهم عند تفسيرهم للقرآن الكريم، فهذا السيوطي(991هـ) ينقل عن ابن العربي(638هـ) " ارتباط آي القرآن بعضها البعض حتى تكون كالكلمة الواحدة متّسقة المعاني منتظمة المباني ".(السيوطي،ص977)

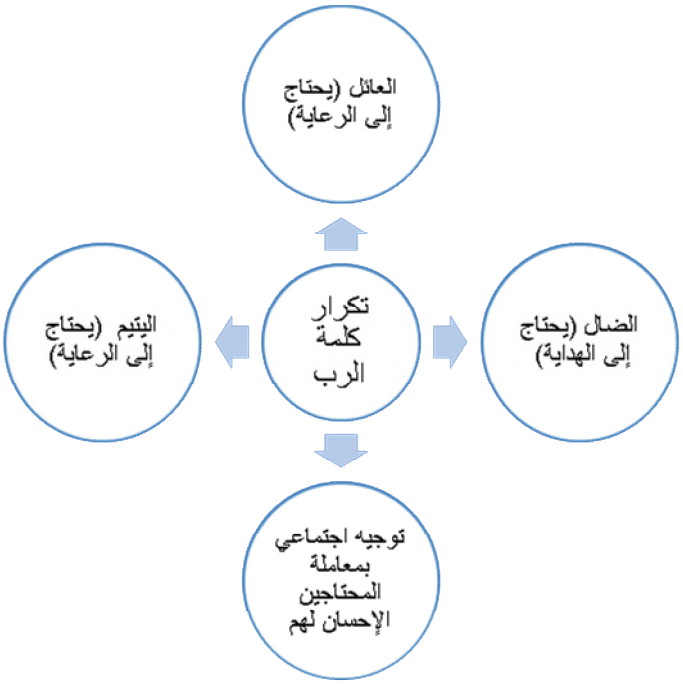
وتبعا لهذا ،يغدو المستوى النحوي واضحا في السورة إذ إن الآية الكريمة"**مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى**" لو دققنا النظر فيها لوجدنا أن المفعول به محذوف و الأصل (وما قلاك) على العكس من ذلك ذكر المفعول في الجملة السابقة، ومن هنا ندرك أن الخطاب كان موجها للنبي صلى الله عليه وسلم ونلمح أن مراعاة الفواصل الآيات في السورة (الضحى، سجى، قلى، الاولى،...) وأي زخرفة لفظية و إلا و في خباياها تتغلزر المعاني الجليلة .

لكن القرآن العظيم لا يفعل ذلك لفواصل الآيات وحدها على حساب المعنى ابداً ولا يتعارض المعنى مع الفاصلة والمقام في القرآن كله. فلماذا اذن هذا الحذف والذكر؟

ففي الحذف تكريم و في الذكر تكريم لأنه من أدب المخاطبة و المؤانسة



ورغبة في استنكاه دلالة الخطاب القرآني في هذه السورة ارتهنا إلى آليات تحليلة اتخذت إجرائية تتبع كلمات النص لمراودة النسيج التركيبي للسورة فلا حظنا أنه لايمكن لرب البيت أن يودع نبيه و يتركه ،وقد أحاطت به أقاويل الناشئين ذما و قدحا،بل رعاه و حماه حماية كاملة وهذا يحمل التطمين والمواساة له .



إن مجمل هذا التوصيف يؤكد أن كل كلمة في القرآن الكريم وضعت في مكانها ولن تجد بديلا لها في اللسان العربي

"وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَى"

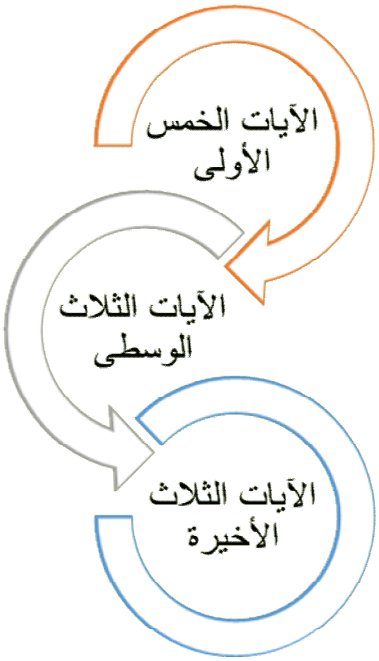
و لئن اختلف المفسرون في معنى كلمة الآخرة إلا إنهم اتفق على أنها تركز على ما ستقبل النبي صلى الله عليه وسلم في مرحلته الدعوية على أنها تكون عاقبة فتح و نصر و تمكين،و الآخرة في هذه السورة جاءت مقابل الأولى و هذا مايؤكد المعنى الذي أشرنا إليه ، فكل ما يستقبله النبي هو خير له وأكد ذلك باللام في كلمة **وللآخرة.** وقد حصل هذا بالفعل في كثرة الفتوحات و الأنصار الذين استقبلوه استقبالا عظيما (طلع البدر علينا).

"وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى"

تؤكد هذه الآية المعنى السابق للآيات حينما استهلت بلفظ سوف الذي يدل على المستقل و خاصة سبقت بحرف اللام التوكيدية و في هذا طمأنينة عظيمة للنبي صلى الله عليه وسلم ، و في إطلاق العطاء ولم يحدد معناه و إنما جعل شاملا إكراما له و زيادة المواساة.كما جاء في سورة الكوثر "إنا أعطيناك الكوثر".

"أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيماً فَآوَى (6) وَوَجَدَكَ ضَالّاً فَهَدَى (7) وَوَجَدَكَ عَائِلاً فَأَغْنَى (8)"

بدأت هذه الآيات بالظلمة ثم النور (اليتم ثم الايواء، الضلال ثم الهدى، العيلة ثم الغنى)وهذا ليناسب ويتوافق مع قوله تعالى (وللآخرة خير لك من الاولى) والاولى هي الظلمة اما الآخرة فهي النور وهي خير له من الاولى.



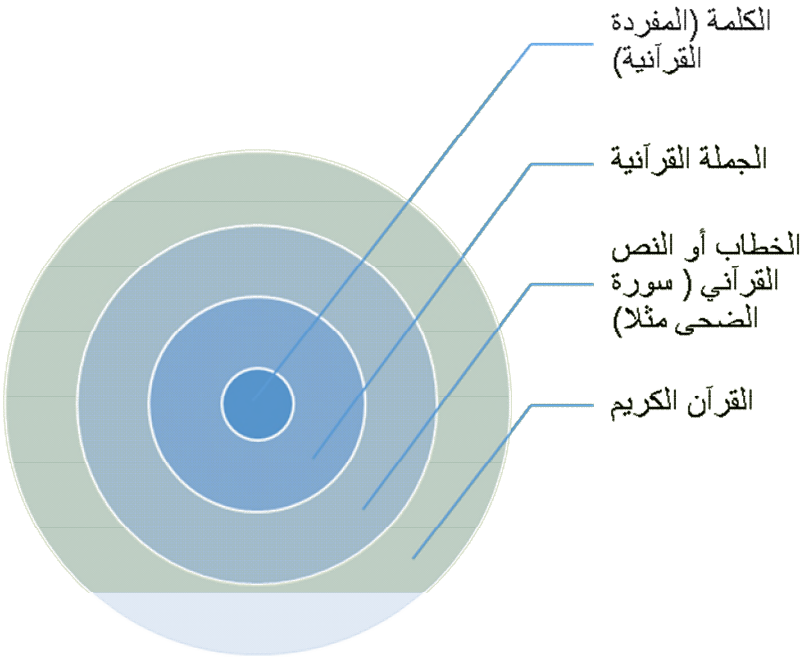
وهذا الترتيب في الآيات يعكس مراحل حياة الإنسان التي يمر بها :

فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ (9) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ (10) وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ (11)

ضمن هذا المعطى الموضح في الآيات السابقة، يبدو جليا على النبي أن يراعي أحوال الناس ، وهي في تناسق عجيب و محكم ،كما مررت باليتم عليك ألا تقهر اليتيم مطلقا ، و كما مررت بالعيلة وعشتها عليك ألا تنهر السائل ،و في الأخير عليك أن تحدث بنعمة ربك التي حباك الله بها و أعظمها نعمة الهداية.

الخلاصة و استنتاج :

نستنتج مما سبق على أن سورة الضحى شكلت بناء واحدا من بدايتها إلى نهايتها ،بل هي في انسجام مع ما سبقها و ما لحقها من سور، فالقرآن كل متكامل يدعم بعضه بعضا. كما يوضحه المخطط الآتي :



وعليه، فإنه لا نستطيع أن نجعل الجزء يحوي الكل، وعلى هذا فالعلاقة هي علاقة احتواء الكل للجزء وليس العكس.

خلص البحث إلى النتائج الآتية:

1. الخطاب القرآني نص أو خطاب متسق، يرتكز الاتساق فيه ، من خلال الملاحظة، المتأنية في سورة الضحى على عدة وسائل ومظاهر لغوية محددة تنسج البنى الخارجية بكل علاقاتها ووظائفها. نذكر من بين هذه الوسائل: الإحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل والاتساق المعجمي.
2. النّصّ القرآني خطابٌ متعدّد الجوانب، ونصّ متماسك ومتجانس، ويتضمن أدوات إحالية تقوم بوظيفة الإحالة، منها أدوات الإحالة الدّاخلية ومنها آليات الإحالة الخارجية: فأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان والضمائر وأسماء الموصول وأزمنة الأفعال، وكل الأدلة التعيينية والوصفية والإشارية تعمل على ربط الخطاب القرآني بالواقع الزماني والمكاني(المقام الخاص و العام) الذي أحاط بنزوله باعتباره خطابا.

3. القرآن الكريم باعتبارِه نصا فإنه يتضمن شروطَ نصيته، واكتماله ووحدته، ومعالم بنيته ونظامه، فيتم التركيز عليه في ذاته، ليتحقق تأويله انطلاقاً من داخله، وعبر قراءته.
4. المقاربة الأسلوبية بما وضعت لنفسها من شروط تقف عاجزة عن سبر أغوار جميع معاني القرآن المتجددة و الصالحة لكل زمان و مكان.

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1. الاتجاه الأسلوبي في النقد: د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م.
2. الاتساق والانسجام في القرآن: مفتاح بن عروس، مكتبة كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2008م.
3. الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي، تحقيق مصطفى ديب البغا، ط 2، دمشق دار ابن كثير، 1993م
4. أساس البلاغة: الزمخشري، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعارف بيروت لبنان، 1979م
5. أسد الغابة في معرفة الصحابة، ابن الأثير، عز الدين علي بن محمد، تحقيق خليل شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1418هـ - 1997م.
6. أسلوب التكرار بين الدرس القديم والأسلوبية الحديثة، دراسة نظرية تطبيقية: عبد الحميد هنداوي، صحيفة دار العلوم، كلية دار العلوم، ديسمبر 1999م.
7. الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام: د.عدنان النحوي، دار النحوي، ط1، 1419هـ
8. الأسلوب والأسلوبية: بيروجيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط2، 1994م.

9. الأسلوب والأسلوبية: غراهم هوف، ترجمة كاظم سعيد الدين، المكتبة الوطنية ببغداد، 1985م.

10.الأسلوبية الرؤية والتطبيق: أ.د.يوسف أبو العدوس، دار المسيرة ط1، 1427هـ

11.الأسلوبية منهجاً نقدياً: د.محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1989م.

12.الأسلوبية والأسلوب: د.عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط1، 1977م.

13.الأسلوبية وتحليل الخطاب: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م.

14.الأسلوبية ونظرية النص – دراسات وبحوث/ نقد :د. إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997م.

15.الأسلوبية، لبيير غيرو، سلسلة ماذا أعرف، العدد 616، باريز 1975م

16.أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية (تأسيس نحو النص): محمد الشاوش، سلسلة اللسانيات، المجلد 14، جامعة منوبة، تونس، والمؤسسة العربية للتوزيع، بيروت، ط الأولى، 2001/م

17.البحث الأسلوبي معاصرة وتراث: رجاء عيد، دار المعارف، مصر، ط1993/01م.

18.البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص): هنريش بليث: ترجمة وتعليق الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م.

19.البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، مصر: الهيئة العامة للكتاب، ط1، 1984م

20.البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997م.

21.بين البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ط1، 1984م.

22.تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية: إبراهيم صحراوي، ط 1، دار الآفاق.

23.تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص: محمد مفتاح ، ط2 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

24.تحليل الخطاب الشعري: محمد العمري، الطبعة:1، الدار العالمية للكتاب، المغرب 1990م.

25.تحليل الخطاب: ج . ب. براون ، و ج . يولBrowan et yole " ، ترجمة وتعليق الدكتور محمد لطفي الزليطني، والدكتور منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1418هـ /1997م.

26. التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج): كلاوس برينكر، ترجمه وعلق عليه ومهد له أ .د سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 1425هـ/ 2005م.

27. دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: الإمام محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى 1415هـ/1994م

28. شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد/ صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1/1999م.

29. في الأسلوب والأسلوبية: محمد اللويمي، مطابع الحميضي، ط1، دت

30. لسان العرب: ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين بن محمد، دار صادر، ط3، بيروت، 1414هـ- 1994م

31. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب: د .محمد خطابي : المركز الثقافي العربي، بيروت 1991 م.

32. معجم المصطلحات العربية والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، 1984م.

33. معجم المصطلحات العربية: خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م.

34. المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، القاهرة، مطبعة مصر، ج1، 1960م.

35. مقالات في الأسلوبية- دراسة: منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1990م.

36. المقدمة، ابن خلدون، باب البيان، طبعة دار الشعب، تحقيق: علي عبد الواحد وافي

37. من نحو الجملة إلى نحو النص: سعد مصلوح، ضمن كتاب: الأستاذ عبد السلام هارون معلماً، ومؤلفاً، ومحققاً (مجموعة بحوث مهداه إلى الأستاذ عبد السلام هارون في ذكراه الثانية)، تحرير: وديعة طه النجم وعبده بدوي، جامعة الكويت- كلية الآداب، 1410هـ/ 1990م.

38. النص: بنى ووظائف (مدخل أولي إلى علم النص): تون أ. فان دايك، ترجمة منذر عياشي ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص .2006م.

المجلات والدوريات

1. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية": سعد مصلوح " و"الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والأجزاء والوظيفة" عالم الفكر العدد 03 أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1989م.

2. الأسلوبية الحديثة: د.محمد عياد، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، الجزء الأول،1981م.

3. أسلوبية الفرد: عبد الفتاح المصري عن مجلة الموقف الأدبي، عدد 135 –136، دمشق 1982م.

4. الأسلوبية من خلال اللسانية: عزة آغا ملك، مجلة الفكر العربي، ع: 38.

5. الأسلوبية، لبيير غيرو، سلسلة ماذا أعرف، العدد 616، باريز 1975م.

المراجع الأجنبية:

i.

2. ADAM J. M :- Pour une analyse textuelle : l'exemple du contre du graal, pratiques № 9 Metz 1976.
   i. - Linguistique et discours littéraire Paris, larousse. 1976.
   ii. - Matéo- Falconé : Analyse macro- textuelle. Pratiques № 11. Metz, 1976.
   - Ordre du texte, ordre du discours Pratiques № 13 , Metz, 1977.
3. BAHMANI , N : - Grammaire fonctionnelle de l'Arabe du coran ,éd BAHMANI Nadjar , R. F.A , 1998 .
4. BENVENISTE . E : - problèmes de linguistique générale, Paris , Gallimard, 1982.
5. BOSCH (P) : - Coherence and cohesion. In connexity and coherence. Edited by Wolfgang Heidrich, Fritz NEBAUER, Berlin 1989 .
6. BUSQUESTS (J) : - Une approche de la cohérence du discours dans la tradition de la sémantique dynamique. VERBUM . Tome XX III, № 1.PUN 2001.
7. CAREL (MORION) : - Argumentation interne aux énoncés. Revue de Sémantique et Pragmatique № 11, Juin 2002.
8. CHABROL . C : - De quelques problèmes de grammaire Sémiotique narrative et textuelle , Paris , Larousse , 1973.

9. CORBLIN . F : - Défini et démonstratif dans la reprise immédiate, Le français moderne № 51 . 1983 .
10. DUBOIS . J : - Grammaire structurale du français : Nom et prénom, Paris . Larousse 1981 .

الرواية الرقمية التنظير والممارسة عند العرب

the digital novel theorizing and practicing among Arabs

عبد المطلب براهمي.جامعة العربي التبسي-تبسة- الجزائر.
البريد الإلكتروني: aboudabrahmi01@gmail.com

الملخص:

لقد أحدث التطور الصناعي خلخلة عميقة في بنية التفكير الإنساني، فأتجه هذا الأخير-التفكير- نحو الآلة التي سيطرت على جوانب الحياة المختلفة، فأصبح العالم قرية صغيرة يعيش داخل كل أسرة، ولعل أهم رهان عرفه هذا التحول في مجال الإنسانيات وخصوصا الدراسات الأدبية هو الأدب الرقمي أو الهيبرتكست الذي يُعَرَّفُ على أنه عقد قران بين الأدب والتقنية؛ أي الانتقال من الكتابة الورقية إلى الكتابة الإلكترونية وفق شروط أهمها وجود الشبكة والجهاز والثقافة الرقمية، وخاصية التفاعلية.

لقد عرفت الساحة الإبداعية هذا المصطلح الجديد، وتناثرت أقلام النقاد للتنظير لهذه الممارسة العنكبوتية، وكذلك وضع منظومة اصطلاحية، تسهل فهم هذا الاتجاه الجديد في الكتابة، فمن المنجزات الرقمية نجد مصطلح الرواية الرقمية، التي تعتبر فضاء مفتوحا ينتج جميع أنواع التعديل والإضافة، ولهذا جاءت مداخلتنا موسومة بـــ **"الرواية الرقمية التنظير والممارسة عند العرب."**

الكلمات المفتاحية: الأدب، التقنية، الوسيط الإلكتروني، الوسيط الورقي، الرواية الرقمية، الثقافة الرقمية، الهيبرتكست.

Abstract:

The industrial development has created a profound disruption in the structure of human thinking, so the thinking has moved towards the machine that has dominated the various aspects of life, so the world has become a small village that lives within every family, and perhaps the most important bet known to this shift in the field of humanities, especially literary studies, is digital literature or a hypertext that is defined However, it is a marriage contract between literature and technology, that is, the transition from paper writing to electronic writing according to conditions the most important of which is the presence of the network, device, digital culture, and interactive feature.

The creative landscape has defined this new term, and pens of critics have been scattered to theorize this spider practice, as well as the development of a convention system, which facilitates the understanding of this new direction in writing. From digital achievements we find the term digital novel, which is an open space that produces all kinds of modification and addition.

That is why our intervention was tagged with "the digital novel theorizing and practicing among Arabs".

Keywords: literature, technology, electronic medium, paper medium, digital novel, digital culture, hypertext

توطئة:

يعد الإبداع فضاء تنفيس للفرد، فيه يعبر عما يختلج دواخله ويؤرق تفكيره، فيخرج هذا المكبوت في قوالب شكلية مختلفة حسب العصر والزمان، فكان الشعر ديوان العرب؛ أي كتاب الوجود الذي يحفظ ماضيهم وتراثهم وحياتهم، فأولت العرب العناية الكبيرة لهذا الجنس، ولا نغفل عن النثر الذي كان مصاحبا له، لكنه غير رائج كنظيره- الشعر- يقول أدونيس أن العرب كانت شعريتها شفوية ترتكز على حسن الإلقاء وفن القول مشافهة؛ أي أن الوسيط الأول في تناقل الأشعار وروايتها هو الصوت إلى أن نزل القرآن، فتغير التصور العربي في شأن المفاهيم والميتافيزيقيا، واتجه النقاد إلى تدوين- كتابة- تراثهم، وهذه مرحلة ثانية في بنية التفكير العربي، فذهبوا الى الورق والجلود وغيرها لحفظ تاريخهم من الاندثار، وهنا نعجل سيرورة الزمن لنصل بالإبداع إلى عصر الرقمنة التي رفع شعارها الغرب، لِما مسهم من تطور على مستوى البنى التحية، وانفجار ما يعرف بعصر الالة، التي جلبت الكثير من التغيرات على مستوى التقنيات والسياقات الثقافية والسياسية والاجتماعية، فأصبح العالم قرية صغيرة تُعَاشُ داخل كل منزل، بكل تفاصيلها من خلال الشاشة والصورة، لقد عرفت الساحة الإبداعية هذا المصطلح الجديد، وتناثرت أقلام النقاد للتنظير لهذه الممارسة العنكبوتية، وكذلك وضع منظومة اصطلاحية تسهل فهم هذا الجنس الجديد في الكتابة؛ فقد سعت الجهود النقدية العربية إلى وضع قاعدة معرفية تنتظم من خلال الممارسات الزرقاوية تضبط حدودها، ولقد كان الانتقال من الوسيط الورقي إلى الوسيط الإلكتروني انتقال وتحول في الذهنية العربية وسياقها الثقافي قبل أن يُجَسَّدَ كشعر تفاعلي أو نثر تفاعلي، والحال كذلك مساسه- التطور- بالإبداع فانتقل المبدع إلى الوسيط الإلكتروني الذي أصبح ضرورة حياتية فأنبثق ما يعرف بالأدب الرقمي، بأجناسه، فما هو الأدب الرقمي؟ وماهي الرواية الرقمية التفاعلية؟

أولا: الأدب الرقمي:

لقد كان التطور الحاصل والتزاوج الفعلي بين الأدب والتقنية تمهيدا لما يعرف بالأدب الرقمي أو الأدب الإلكتروني الذي شاع في الدراسات الأجنبية بمفهوم يحمل اتجاهين أولهما: النص الذي احتل مكانا على الشاشة الزرقاء، أي إزاحة الوسيط الورقي نسبيا والانتقال إلى الكتابة الرقمية التي تتسم بخصائص حديثة، وثانيهما: النص المترابط أو التشعبي. **(ابراهيم أحمد ملحم، 2013، ص13)** وهذه

الترجمة – **النص المترابط**- يقدمها" **حسام الخطيب**" في كتابه "**الأدب والتكنولوجيا وحيز النص المتفرع**" على أنه الوجه الجديد للإبداع في عصر الرقمنة، دارسا علاقته بالنظرية الأدبية والنقد الأدبي، رابطا إيّاه بآلية الحواشي والشروحات في الثقافة العربية التراثية. **(فاطمة البريكي، 2006، ص21)** كما يرى أيضا أن النص الرقمي نوعان: سلبي وإيجابي، فالسلبي هو: النص المغلق الذي لا يستفيد من تقنية الثورة الرقمية، أما الإيجابي هو: الذي يستغل التقنيات الرقمية في التعديل والإضافة. **(ابراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، 2011، ص20)**. وهنا لابد من توضيح نوعي النص المترابط من حيث طريقة العرض والتي لا تختلف عن الوسيط الكتابي في التشكيل والمضمون إلا بعرضها عبر الشاشة، وهو ما نجده في الأقراص المضغوطة وصيغة pdf، في حين نجد النوع الإيجابي يكتسب صفة التفاعلية وإمكانية التحوير والإضافة في النص الأصلي.

تعرف رائدة الأدب الرقمي تنظيرا الناقدة "**فاطمة البريكي**" هذا الجنس على أنه النمط الجديد من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى ولا يظهر إلا من خلال الوسيط الإلكتروني، معتمدا في ذلك على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من التقنيات المعلوماتية التي تسمح للمستخدم في التعديل، فتتنوع في طريقة العرض، بحيث لا يجدها المستخدم إلا في الشاشة. **(فاطمة البريكي، 2006، ص77)** وهذه الخاصية، أي التعديل هي التي يفتقد لها الكتاب الورقي أو الكتاب الإلكتروني ذات النسق السلبي كما ذكر حسام الخطيب.

يقدم "**جوزيف تابي**" تعريفا لهذا الجنس باعتباره «مشاركة للمجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية التي تظهر في الكون بتزايد، من حيث كونها من الوسائط الرقمية» **(ابراهيم أحمد ملحم، 2013، ص14)** وهذا ما يصب دوما في إمكانية المستخدم في المشاركة الفعالة في الإبداع الذي صبغته صفة الجماعوية، وتعدد المبدعين حيث أصبح النص ملكا جماعيا.

كما تجدر الإشارة الى أن ظهور الأدب الرقمي في المشهد الإبداعي العربي كانت متأخرة عن الثقافة العربية التي كانت لها ريادة مثل هذا المتاح الثقافي، كل هذا بالرغم من وجود جهود تنظرية له، باستثناء تجارب "محمد سناجلة" الفردية على غرار روايته ظلال الواحد الصادرة سنة2001م. **(إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، 2011، ص28)**

ولا بد من الإشارة إلى أن هناك مصطلحات كثيرة تزخر المجال الإعلامي فيما يتعلق بالأدب الذي يُنْتَجُ عبر الحاسوب أو الكومبيوتر أو الهواتف الذكية منها الأدب الرقمي (**littérature nemeriqe**)، والأدب التفاعلي (**littérature interactive**)، والنص السيبريطقي (**Cybertexte**)، والأدب الديجتالي (**littérature digital**)، والنص المترابط (**Hypertexte**) والأدب الإلكتروني (**Littérature electroniqe**)، فنلاحظ فوضى في الاصطلاح والتسمية والتي تعود إلى سبب واحد وهو الرؤية والخلفية الفكرية الثقافية لكل منظر وناقد **(جميل حمداوي، 2016، ص13)**

يفضل "**جميل حمداوي**" مصطلح الأدب الرقمي «لأنه أكثر ارتباطا بالوسيط الإعلامي، ويدل بشكل جلي وواضح على المكونات الأساسية التي تتحكم في المنتج الأدبي والجمالي، ويحيل هذا على كل ما هو رياضي ولوغارتيمي ومنطقي وحسابي، ويقوم هذا الأدب أيضا على تحريك المعطى النصي وفق الصوت والصورة والفيديو والإيقاع الزمني انطلاقا من أرقام مزدوجة» **(جميل حمداوي، 2016، ص17)**، وهذا ما دفعني إلى اختيار مصطلح الرواية الرقمية في بحثي هذا لأن المصطلح جامع للصفة الرائج حول هذا العصر وهو العصر الرقمي بامتياز على غرار ما يمكن أن يقدمه الحاسوب والشبكة للإبداع والكتابة.

ثانيا الرواية الرقمية: المفهوم

تعد الرواية الرقمية من أبرز مفرزات عصر المعلوماتية لما تتيحه للمستخدم من ميزات تسمح له بولوج عام الكتابة الرقمية كمبدع ثاني للنص المنجز، وفق شروط يستدعيها الفضاء الأزرق، فهذا الجنس الروائي الجديد يمثل عقد قران بين الرواية الكلاسية الخطية والتقنية باعتبارها ضرورة حياتية وفيما يلي نعرض لهذا الجنس مفاهيمه المختلفة.

تعرف "**فاطمة البريكي**" الرواية التفاعلية على «أنها النمط من الفن الروائي الذي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية النص المتفرع، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصوصا كتابية، أو صورا ثابتة أو متحركة، أم أصواتا حية، أم موسيقية، أم أشكالا جرافكية متحركة ....باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق وتعود إلي ما يمكن أن يقدم إضاءات أو إضافات

لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات» **(فاطمة البريكي، 2006، ص112)**؛ فالبريكي تقدم تعريفها وفق ما يمكن استغلاله في ميدان التقنيات المتوفرة، وإمكانية الإضافة والتعديل التي كان يفتقد إليها الخطاب الروائي الكلاسي، في عرضه أي الورقي، ولعل هذه الميزة هي التي جعلت منه فضاءً للإبداع الجمعوي، وحرية التلقي والاستجابة الإنجازية بالتعديل.

يقدم الدكتور "**عادل نذير**" تعريفا للرواية التفاعلية الرقمية في كتابه عصر الوسيط أبجدية الأيقونة بقوله: «هي إحدى الفنون السردية التي يقوم فيها المبدع باستثمار الخصائص التقنية للحاسب الآلي، فضلا عن شبكية الاتصال، تلك الخصائص التي تجمع إلى النص الكتابي الرسوم التوضيحية والجداول والخرائط والصور الفوتوغرافية والصوت...كل ذلك عبر منظومة الروابط ذات اللون الأزرق، وهذه الروابط هي بمثابة هامش على المتن، وذلك توفيرا للعرض أمام المتلقي لاختيار طرائق التصفح والتحميل والإضافة» **(عادل نذير، 2010، ص83)**؛ فيشير هذا الأخير إلى الميزة الأساسية التي تخص هذا النمط الجديد من الكتابة الرقمية، وهي خاصية الروابط ذات اللون الأزرق وهذا ما أشار إليه حسام الخطيب في تعريفه للنص المترابط والذي ربطه بتقنية الحواشي والشروحات والحواشي على الحواشي في المتون العربية القديمة.

تتشكل المسارات النصية للرواية التفاعلية وفق مستويين يكونان مسؤولين على تحديد فرضية استثمار المبدع للخيارات التقنية التي تسهم في استدراج المتلقي وإشراكه في عملية الصياغة النصية وهذان المستويان يتلخصان فيما يلي:

- ✓ **الرواية الأحادية** وهي المتمسكة منهجيا وفكريا بوجهة نظر أحادية، مع الأخذ بنظر الاعتبار بأن مفهوم "وجه نظر" طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها انطلاقا من أجوائها فقط وهو ما يجعل من المتلقي مستثار فعال يبحث في الفضاء النصي على خيالات المبدع ودلائله المتوارية.
- ✓ **الرواية المتعددة** التي تعدد فيها وجهات النظر والأصوات، وهي الانسب والأكثر إثارة للنشر على الأنترنت وتفيد في نسخها المطبوعة من إمكانية النص المتفرع، إذ أن استعمال الروابط في غير هذه الرواية قد يعرض ممارسات القراءة الحالية للخطر، وبهذا تكون الفرصة أوفر أمام المبدع لأن يتفنن في

آدائه التقني، وكذلك الفني، الأمر الذي قد يجعل المتلقي أكثر إثارة، ثم أكثر تفاعلا. **(عادل نذير، 2010، ص83)**

تقدم **"لبية خمار"** في مقال على موقعها بعنوان الرواية التفاعلية التقنيات النصية والأبعاد الجمالية تعريفا للرواية التفاعلية مفاده كالاتي: «تنبسط الرواية التفاعلية تبعا لإيقاعها الخاص، متقدمة كنص مشهدي يتوفر على نقط معدة للانفجار من خلال تنشيطها يبدآ في حركة التركب والانحلال. فهي فضاء ملغز، ضبابي، وغير يقيني... كل خطوة يمكن أن تفجر شيئا مباغتا ومختلفا... كل نقرة تفصح عن عالم حكائي، وأي مكان تظهر فيه اليد أو يقف عنده مؤشر الفأرة، يؤدي إلى عقدة ما وإلى مسار آخر» **(LIBIBA-KHEMMAR.NARRATION.OVER-BLOG.COM)**؛ فالرواية التفاعلية مشهد متحرك يختلط فيه اللغوي بالسيمائي الإيقوني ليشكل فضاءً متشعبا، كل نقطة فيه عبارة عن متاهة خيالية.

تطرح الناقدة **"زهور كرام"** في كتابها مفهوما لهذا الجنس في معرض حديثها عن جديد الحكي المترابط التخيلي بقولها: «إنها أشكال تعبيرية سردية تتضمن عناصر الفن الحكائي، السردي، من قصة(أحداث متوالية)، وسرد(الإنجاز التشخصي للحدث)، وشخصيات وزمن وفضاء، إلى جانب عنصر التفاعل من خلال جعل الحكي متفاعلا عبر البرمجة المعلوماتية والاشتغال على النص المترابط والوسيط المترابط مع ضرورة الحضور للمنتج القارئ» **(زهور كرام، 2009، ص 75/74)**؛ أي أنها لا تختلف عن نمط الإبداع السابق في بنيته السردية الشخصية الحدث والزمكانية إلا بإضافة عنصر التفاعل الذي يمارسه القارئ الرقمي على المتن الروائي، من خلال تقنية الترابط والوصلات التي تسمح له بالولوج الى العالم التخيلي، للعمل واقتراح تعديلات ونهايات أخرى للرواية .

يعرف **"محمد سناجلة"** الرواية الرقمية «بأنها الرواية التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وبالذات تقنية النص المترابط ومؤثرات المالتي ميديا المختلفة، من صوت وصورة وحركة ضمن البنية السردية لقصتها، لتعبير عن الزمن الرقمي والمجتمع الذي أنتج هذا العصر»، ثم يواصل حديثه عن الرواية الرقمية ومميزاتها بقوله: «أنت لا تستطيع أن تقرأ باسترخاء تماما لأنك تبقى مدفوعا بأمواج متلاحقة من المفاجآت والمؤثرات التي تجعلك مستنفرا ومشدودا ومنجذبا إلى تبدل الألوان....» **(ابراهيم أحمد ملحم، 2013، ص22)**

ثالثا رواية تفاعلية أم رواية الواقعية التفاعلية:

تواجه الجهود التنظيرية في المشهد النقدي العربي أزمة المصطلح، وهذا ما يجعل الشتات المصطلحي عثرة عقب أمام توحيد شامل للمنظومة المصطلحية والمفهومية بحث لا تجد ركيزة متزنة للاشتغال في المتون الأدبية ومنه ما مس مصطلح الأدب الرقمي والرواية الرقمية، ولعل الاختلاف في هذا الجنس الجديد نلمسه من خلال استعمال الكاتب **سناجلة** لمصطلح رواية الواقعية التفاعلية فيعرفها بقوله: «ورواية الواقعية الرقمية هي الرواية القادمة، ولن تتوقف الرواية عندها لكن ما سيميز هذه الرواية عن غيرها قدرتها على اتخاذ أشكال مختلفة باستخدام الصيغ المختلفة للتقنيات الرقمية التي هي في تطور مستمر»، وهو ما يجعلها لا تخضع لقاعدة معينة، تتشضى فيها الخيالات والصيغ اللغوية والسيمائية باتخاذ التقنية وسيلة للعرض والإبداع، والرواية الجديدة، أي الرقمية تنطلق من المعرفة عكس الكلاسية التي تنطلق من الحلم، فهذه الرواية مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي الافتراضي وفي الواقع الرقمي الافتراضي **(facebook.com/the.boooks)**؛ هذه الافتراضية التي يقوم عليها الإبداع الرقمي والتي تعتبر نمطا غير خطي في المنجز الرقمي، فمكانها افتراضي خيالي يستدعى المعرفة التقنية للوصول إلى الهدف الرئيسي، وهو التفاعلية.

لقد عرف "**محمد سناجلة**" رواية الواقعية الرقمية وفق رؤيته الخاصة للرواية التفاعلية وليس على أساس ما هو مألوف عن الأدب التفاعلي في الغرب، القائم على فكرة التفاعل الموجود نظريا وتطبيقيا في جميع الأدب قبل الأنترنت، ومع تغير صور التفاعل وتطورها، واستثمارها لمعطيات التكنولوجيا الحديثة المتاحة لها في الفضاء الإلكتروني فضلا عن إمكانيات الوسيط، فإن الأدب التفاعلي أفاد من كل التقنيات ليجمع إلى المصطلح مفردة الرقمية فكان الأدب التفاعلي الرقمي **(عادل نذير، 2010، ص84)**.

«نثير تسمية **رواية الواقعية الرقمية** لُبسا لابد من رفعه: فلأول وهلة يبدو الأمر وكأنه يتعلق بصنف جديد من أصناف الرواية الواقعية، ينضاف إلى تقسيماتها الداخلية. بمقتضى هذا الفهم، سنكون أمام رواية تحترم القواعد العامة التي تميز «الرواية الواقعية» عن غيرها من الروايات، كـ «الرومانسية» و«التاريخية» و«البوليسية»...الخ، ولكنها تتميز عن الجنس الأب بكونها «رقمية»، بمعنى أنها تُكتب في الحاسوب وربما تتداول في شبكة الأنترنت أو الأقراص المدمجة، وتضيف بالتأكيد لوينات من حيث

المضامين التي تعالجها». **(www.aslim.ma/site)**، وفي خضم الجدل المصطلحي تقر الدكتورة "**فاطمة البريكي**" بأن بإمكان المصطلحين التعايش جنبا لجنب فضلا عن شعار البقاء للأفضل.**(عادل نذير، 2010، ص86)**

أما عن مواطن الاختلاف والاتفاق بين المفهومين تقول "البريكي": «أنهما يتفقان في الشكل السردي بمعنى أن كلتا الروايتين تستخدمان تقنية النص المتفرع والمؤثرات السمعية البصرية المختلفة التي توفرها التكنولوجيا الحديثة» **(فاطمة البريكي، 2006، ص126)** وتكمن الاختلافات في المضمون فالموضوع في رواية الواقعية الرقمية محصور في زاوية محددة وهي زاوية المجتمع الرقمي الموجود في ذاكرة الإنسان الافتراضي، ويتشكل عبر شبكة الأنترنت وبطل هذا المجتمع -الرواية- هو الإنسان الافتراضي الذي يعيش في المجتمع الرقمي، وفي شبكية العلاقات الافتراضية التي بينها، ومنظومة القيم الأخلاقية التي يتصرف من خلالها، والحال كذلك موضوع الرواية التفاعلية التي يكون موضوعها أكثر اتساعا، فهي تنفتح على كل ما يتصل بالإنسان من هواجس وأفكار فيجد فضاءً رحبا للكتابة ، فيستطيع توظيف الأساليب الجديدة في الكتابة الإبداعية المعتمدة على الوسائط والنصوص المتفرعة والتقنيات الحديثة بكافة أشكالها ومستوياتها، دون اشتراط الكتابة على الفضاء الافتراضي **(فاطمة البريكي، 2006، ص121)**، ويبقى هذا الاختلاف المفهومي راجع إلى الثقافة الرقمية التي يجب أن يتسم بها المبدع الرقمي والتي من خلالها يعمل على تطوير مضمون الرواية باستغلال كل الطرق والتقنيات التي يوفرها الحاسب الآلي والشبكة العنكبوتية.

تعترض إشكالية المصطلح دوما عند المنظرين العرب إمكانية الاستقرار المنظومي فتتشت الجهود غير أن المصطلحات التي قُدِّمَت في هذا المجال في تصوري تشترك في خاصية التشعب والترابط والتفاعلية التي تتميز بها عن الرواية الورقية، والتي تسمح بالإبحار في عوالم الإبداع وإعطاء مساحة كبيرة للقارئ للتلذذ بتركيب الأحداث كما يتعين وفق أفق انتظاره، فهذا الجنس الجديد في الخطاب الروائي هو جنس مفتوح تركيبيا وشكليا يسمح لنفسه بالتطور دائما، حيث يصبح عاما دون خصوصية ويفقد فيه مؤلفه مكانه الرئيس باعتباره مبدعا أصلي، فيصبح الإبداع جمعوي يتسم بالعشوائية واللاخصوصية.

رابعا: إرهاصات ظهور الرواية الرقمية

من المعلوم أن الممارسة تسبق التنظير في الدرس النقدي فلقد برزت على الساحة الإبداعية الغربية محاولات وتجارب أولى نتيجة التطور المعلوماتي في جنس الرواية الرقمية، والتي طابعها إمكانية الاستغلال التقني في مجال الإبداع، فكانت أول تجربة رقمية رواية الظهيرة التي تعد من كلاسيكيات الأدب التفاعلي، وبهذا كانت أول رواية تفاعلية على المستوى العالمي، ألفها "مشيل جويس" عام 1986 مستخدما البرنامج الذي وضعه بمعية **(دفيد جي بولتير)** في عام **1984**، وأسمياه المسرد **(فاطمة البريكي، 2006، ص114)**؛ أي أن التطور السياقي في مجال الإلكترونيات كان الدافع الأول في تبلور هذا الجنس من الكتابات.

كان عام **1996 م** التاريخ الفعلي لظهور أول روايتين رقميتين فرنسيتين على قرض مضغوط إحداهما بعنوان (**عشرين في المائة حب زيادة لفرانسوا كولون**) والأخرى بعنوان (**الزمن القذر لفرانك دفور**). **(فاطمة البريكي، 2006، ص115)** وأيضا رواية "**شروق شمس**" للروائي "**روبرت أولاند**" المعروف باسم "**بوبي رابيد**"، حيث تعلق الناقدة "**عبير سلامة**" في الجانب الجمالي والفني للرواية بقولها: إن تصميم الرواية لا ينهض على رؤية واحدة، إذ إن سلسلة القصة تتفكك كالمشاهد السنيمائية وكل واحدة منها يحكي من وجهة نظر مختلفة،**(عادل نذير، 2010، ص89)** وهذا هو جوهر التفاعلية حيث تصبح الرواية فضاءً يستقطب وجهات نظر مختلفة لتحريك المتن الروائي باقتراح أحداث وشخوص وأبطال تتوافق وأفق انتظارهم ونفسياتهم.

يقول صاحب رواية "**شروق شمس**" أنه عندما بدأ كتابة روايته الرقمية أن القليل من المتلقين الرقميين والمتفاعلين كان يتجاوب معه ويستعملون الوصلات ويذيلون الرواية بإقراحاتهم وبعد انقضاء خمس سنوات من ظهورها أصبحت أستقبل ألاف المساهمات في التعديل والإضافة **(فاطمة البريكي،2006،ص117)** وهذا طبيعي لأن الجنس الأدبي في بدايته ظهوره يجد صعوبة في أخذ موقعه من حركة الإبداع والنقد، فالرواية التفاعلية الرقمية من هذا المنظور لم تأخذ نموها إلا بعد وقت طويل؛ لأن نمطية الإبداع الورقي كانت حاضرة بقوة في إدراكات المتلقين وكان الإبداع الورقي يدافع عن خصوصية الشكلية والفنية والشعرية، ومنه كان لزاما على حركة النقد التقعيد لهذا الجنس باستحضار مفاهيم التطور ومواكبة عصر الآلة التي أصبحت البراديغم الجديد في العلوم الإنسانية، فالآلة حلت كركيزة أساسية في الحياة؛ حيث أصبح كل شئ يسير وفق الشاشة، وهذا ما سهل التعاملات اليومية

للإنسان، ولا بد إلى الإشارة إلى انتهاك خصوصية المبدع والانتقال المفاجئ إلى الكتابة الرقمية الجماعية؛ حيث يفقد المنجز الروائي من جهة الصدق الفني واللغة الخاصة لمؤلفه من جهة.

يعد الأديب الأردني "**محمد سناجلة**" رائد الرواية الرقمية في التربة العربية على حد قول "**جميل حمداوي**"، حيث يرى أن "**محمد سناجلة**" أول من أصدر روايات ونصوصا قصصية وقصائد شعرية رقمية في موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب، حيث نشر روايته "ظلال الواحد" سنة (2001)، وروايته شات عام (2005)، ونشر كذلك مجموعته القصصية "**صقيع**" وتندرج هذه الأعمال الإبداعية والأدبية والجمالية ضمن الأدب الرقمي الواقعي **(جميل حمداوي، 2006، ص101)**؛ ومما يلفت الانتباه التأخر الزمني بين أول تجربة إبداعية رقمية غربية ونظيرتها العربية، وهذا نتيجة للتخلف الحضاري الذي عرفه العرب بسبب الاستعمار والتبعية وغيرها. لقد مزج سناجلة في رواية "صقيع" عناصر مختلفة: السرد، والشعر والغناء والسنيما، وهذا يفضي إلى القول بأن التقنية بمختلف قنواتها أصبحت المحتوى شكلا من أشكال التناص، ليس ينفصم عن النص، **(ابراهيم أحمد ملحم، 2013، ص22)**؛ أي أن الفضاء اللغوي للرواية الرقمية يستحضر جميع المنجزات اللغوية الإبداعية من شعر وغناء ومسرح وبهذا تكون مقولة الجنس إشكالية تعتور الإخراج الأخير للرواية الرقمية، ومن جهة أخرى تتفاعل النصوص في هذا الفضاء لتشكل مركز التقاء للأفكار والفكرنيات المتعددة.

وتذهب "**فاطمة البريكي**" في معرض حديثها عن ظهور الرواية والتجربة الرقمية الأولى في جنس الرواية بقولها: « قام **محمد سناجلة** في عام 2001 بكتابة رواية إلكترونية، يمكن أن نعدها أول رواية تفاعلية عربية أطلق عليها اسم "**ظلال الواحد**" ونشرها على موقعه الخاص في الشبكة العالمية» **(فاطمة البريكي، 2006، ص120)** ولعل الجميع يجمع أن سناجلة هو الرائد الفعلي للولوج في عام الإبداع الرقمي بأعماله المبكرة في جنس الرواية الرقمية والتي استغل في إنجازها مميزات التقنية والشبكة العنكبوتية ولابد من الإشارة إلى الثقافة المعلوماتية والرقمية لهذا الكاتب الذي استطاع ترويض التقنية لصالح الإبداع وخلق جنس يجتمع فيه الرسمي بالصور والصوت بالكتابة وغيرها من المشاهد المتحركة وتقنيات الوصلات والتشعبات التي تفضي إلى متاهات الاندهاش والحيرة.

يعلق أحد النقاد على تجربة سناجلة الروائية الرقمية بقوله: «إنّ من يقرأ رواية سناجلة يكتشف بسهولة أنه أول أديب عربي وربما في العالم أيضا استطاع أن يجند تقنيات شبكة الأنترنت ويخضعها

لأفكاره الروائية» **(فاطمة البريكي، 2006، ص121)**، وفي تصوري أن القول بأنه أول روائي عالمي يكتب في جنس الرقمية فيه من الإجحاف ما يخل بموضوعية التأريخ لهذا الجنس، فحين العودة إلى السياق الحضاري نجد الغربيين أول من استعمل الحاسوب وطوروه لصالحهم في جميع تعاملاتهم الحياتية، وخاصة في خطابات الإنسانيات الرقمية الموجه للاستهلاك والهيمنة.

ونجد كذلك من المحاولات الفردية الأخرى في الأدب التفاعلي رواية مجنون الماء للكاتب إدريس بالمليح عام 2005، وقصة احتمالات للقاص المغربي "**محمد شويكة**" عام 2005م.**(ابراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري، 2011، ص28).**

خامسا: خصائص الرواية الرقمية والمبدع الرقمي

تجمل "**فاطمة البريكي**" الخصائص المميزة للرواية التفاعلية الرقمية فيما يلي:«

1. على الروائي أن يتغير فلم يعد كافيا أن يمسك بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، على الروائي أن يكون شموليا بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجا أولا وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغات البرمجة، عليه أن يتقن لغة himl على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي وفن كتابة السيناريو والمسرح وفن التنشيط؛ أي على المبدع أن يطور ثقافته ويكون موسوعيا ليستطيع استخدام التقنية في مجال الصناعة الإبداعية الروائية.

2. بناء الرواية يجب أن يكون متفتحا على آفاق متعددة، غير منغلق على رؤية واحدة يتبناها المبدع ويحاول الترويج لها، وهذا ما يميز هذا النوع من الروايات عن الروايات التقليدية التي تسير في مسار خطي ثابت يمكن للروائي فيه التلاعب بالزمن وبسيرورة الأحداث لكن لا يمكنه أن يتلاعب بطريقة بناء الرواية أو بطريقة قراءتها». **(فاطمة البريكي، 2006، ص128)** وهو ما يدعو إلى طرح فكرة وجهات النظر المتعددة، التي انطلق منها المشروع التفاعلي ليصبح مركز التقاء وتحاور وتبادل في صيغ فنية مختلفة.

3. الرواية التفاعلية الرقمية وبفعل تعدد خيوطها تتكفل بشد انتباه المتلقي ليجد نفسه مشدودا إلى أحد خيوط الرواية يتبعه ويستعين بكل ما يمكن أن يساعده في إضاءة النص.

4. النهايات غير ثابتة وكل قارئ ينتهي إلى نهاية عن غيره وهذا يعتمد على نوع الخيط الذي يتبعه كل قارئ، وعلى الملحقات الغير نصية المستعملة في عملية القراءة كالصور والجداول ... **(عادل نذير، 2010، ص 98)**

خاتمة

وفي ختام هذا البحث الذي نرجو أن يكون قد استوفى المطلوب من تتبع لمسار تبلور هذا الجنس الإبداعي الذي يعتبر تحديا في مجال الإبداع الأدبي يمكن الخلوص إلى نتائج أهمها:

أ- الأدب الرقمي هو تحول في الذهنية الإنسانية وتوجه نحو البراديغم الجديد في تسيير حياة الفرد وهو الآلة بمختلف حضورها في التعاملات الحياتية.

ب- يروج هذا الاتجاه الجديد بمصطلحات مختلفة في البيئة الأصلية وهي الأدب الرقمي الديجتالي، النص المترابط، الأدب التفاعلي وكلها تصب في مضمار الأدب الذي يوظف التقنيات الحديثة في العرض والإضافة.

ت- حضور الأدب الرقمي عند العرب بتجارب مقتضبة كان رائدها محمد سناجلة بمجموعة أعمال من جانب التطبيق ومجموعة كتاب ونقاد تنظيرا على غرار سعيد يقطين والبريكي وحسام الخطيب.

ث- تعد الرواية الرقمية نمط متميز من الكتابات الأدبية والتي تستغل تقنية النص المترابط والوصلات في إقامة معمار سردي يشترك الجميع في صياغة تفاصيله وأحداثه.

ج- الرواية الرقمية التفاعلية رواية مفتوحة على المتلقي الذي يجد نفسه شريكا في إدارة الأحداث وفق أفق انتظاره وقدراته اللغوية والمعلوماتية في البرمجة والإخراج والعرض.

ح- انفتاح الرواية على التقنية أمكنها من إدراج الصور والصوت والصور المتحركة في المتن والذي أصبح مركز التقاء الخيال بالواقع في شكل أنساق سميائية تتحكم فيها تقنية الوصلات والمتاهات الزرقاء.

خ- الرواية التفاعلية جنس هجين، تتناص فيه الخطابات الصورية والسيميائية واللغوية من مسرح وشعر ليصبح فضاءً مفتوحا على كل أجناس الإبداع.

الهوامش:

أولا: الكتب

1. إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل الى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2013م، ط1.
2. إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد 2011م، (د، ط).
3. جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مكتبة المثقف، 2016، ط1.
4. زهور كرام: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية، رؤية للنشر، القاهرة، مصر،2009م، ط1.
5. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، مدخل إلى الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2010م، ط1.
6. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ط1.
7. محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، صفحة كتب

facebook.com/the.Boooks

ثانيا المواقع الإلكترونية:

1. لبية خمار: الرواية التفاعلية التقنيات النصية والأبعاد الجمالية (موقع الكتروني)

http://labiba-khemmar.narration.over-blog.com

2. محمد أسليم: نظرية رواية الواقعية الرقمية، (موقع الكتروني)،

http://www.aslim.ma/site

الفن الروائي الجزائري بين أسئلة الحال وعناوين الجمال
"تشرّفت برحيلك لفيروز رشام أنموذجا "

" The Algerian Novel Between the Questions of Reality and Titles of Beauty
I was honored by your departure by Fayrouz Racham as a model "

الدكتور عبد الله أوغرب ، أستاذ محاضر – ب – (المركز الجامعي الشهيد سي الحواس بريكة / الجزائر)
البريد الالكتروني : abdellahougherb@cu-barika.dz

الملخص :

يظهر الفن الروائي الجزائري من خلال النموذج الإبداعي المختار : " **تشرفت برحيلك** " **لفيروز رشام** كاشفا لواقع الحال من خلال الوقفات والصور الفكرية والفنية المقدّمة كمقترحات بوحية مفتوحة على حقول الإشتغال ، يكون الهدف منها تقويم وتطوير عناوين المآل السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وتحوم حول الموضوع المقترح للدراسة والموسوم " **الفن الروائي الجزائري بين أسئلة الحال وعناوين الجمال** " عديد الإشكاليات لعلّ أهمّها : هل يمكن أن تقوم قائمة الفنون والواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي في حالة جنون وعبث بالماضي والحاضر والمستقبل ؟ ، وهل في إمكان النخبة تمرير رسائلها بطرائق أكثر بلاغة ؟

إذا كان الفن الروائي في الجزائر ساعيا إلى تدوين وتوثيق المتاحات التراثية وتمريرها للجيل الحالي ، وإذا كانت الحروف الروائية مسكونة دوما بالوطن ، متغنية بجماله ، منوهة بدوره السياحي/الاستثماري فمتى يستفيد الإنسان من تجارب أخيه الإنسان ؟ ومتى يحبّ الجزائري وطنه ؟ ومتى يبلغ الحب مداه ؟.. إلى ذلك الحين ؛ وفي انتظار نشوء إرادة حقيقية تصطفي عشاق الوطن ومحاربيه ، يبقى الفن الروائي طارقا لكلّ أبواب السؤال المفضي لاحترام الإنسان والفنان والأوطان

الكلمات المفاتيح : الفنون – الرواية – الجزائر – السؤال – التراث– الجمال .

Abstract:

The Algerian novel as a creative genre appears, through the addressed literary work of Fayrouz Recham "I am Honoured by Your Departure", a mirror which reflects reality. The mental and artistic images and situations presented by the authors open revelations, purposefully, suggest working on the correction and development of political, economic, social and cultural fate.

Many issues revolve around the suggested topic for the study entitled "The Algerian Novel Between the Questions of Reality and Titles of Beauty". The following are the main ones:

Could Arts prosper and flourish in an insane political, economic, social and cultural reality frivolling with the past, present and future? Could the elite convey its messages using better rhetorical strategies?

If the Algerian novel aims at registering and documenting the available heritage to pass it down the current generation, and if its language is haunted by the love of the homeland and sings its exquisite beauty and praises its potential touristic investment, will man, one day, benefit from the experience of other men? Will the Algerian love his homeland to the infinity and beyond?

Until the emergence of goodwill to separate the wheat from the chaff, the novel keeps questing for the respect of man, of the artist and of homelands.

Key words: Arts – Novel – Algeria –Question –Heritage - Beauty.

تمهيد استهلالي :

يعرف الفن الروائي الجزائري نشاطا حيويا يعكس ذلك الفيض من الحرقة المغلفة بحروف الإبداع ، المختزنة لعديد المواضيع المتلازمة والمتداخلة فيما بينها ، والتي تصبّ جميعها في خانة المعرفة بالإنسان وبدواليب الأوطان ؛ لتتجلّى عديد الأعمال الروائية الجزائرية جانحة لاستثمار المخزون التراثي مرام تصوير الجوانب الأصيلة المكتنزة أنثروبولوجيا ،كما تبدو الأعمال الفنية مستغلّة لتأشيرة الحرف الحداثي اللا محدودة متيحة لمريديها إمكانية السفر عن طريق اللغة وبواسطة سحرها الأسلوبي والجمالي والدلالي إلى مختلف البقاع الجغرافية البعيدة/المجهولة بالنسبة للقارئ ، حيث يصير الباث ممسكا بلغة متعددة الأبعاد ، فتجده معارضا سياسيا ناقدا ودليلا اقتصاديا موجها وكاشفا مجتمعيا مواجها ومرشدا سياحيا عاشقا يطوف بالمستكشف من مكان لآخر عارضا فضاءات الجمال الإنساني والطبيعي والحضاري في صورة متن سردي يهتم بالبقاع/الشكل كما القلاع/الجوهر؛ فيصير المتلقّي عارفا بعتبات المكان وبتفاصيل المجتمع والإنسان في آن .. فترى الباحث على ضوء المساءلة النقدية أمام مستودع علامات - تضمنتها رواية الحال- تتمشهد وفق متاحات الوصف سرابا يدقّ فصول الكشف ويحثّ عليه .

أ . الفن الروائي في الجزائر : يشهد الفن الروائي في الجزائر غداة الألفية الثالثة حركية كمية وكيفية تترجمها عديد الإنتاجات البوحية سواء بالنسبة للمخضرمين في عوالم الكتابة الإبداعية على غرار : واسيني الأعرج والأمين زاوي والحبيب السايح ، أو بالنسبة للمغامرين الجدد على شاكلة سمير قاسيمي وفيروز رشام وعبد القادر لصهب وكثيرون ممن اقتحموا باحة الفنون القولية على ما فيها من متاهات ومخاطر تحيط بالوعي وبالصنعة الروائية .

تشكّل السانحة النقدية فرصة للخوض في فلك الفن الروائي الملامس للواقع بجماله ووجعه ، من خلال التعرف على نتاج إحدى الأقلام الروائية المعاصرة في الجزائر ؛ "**فيروز رشام**"*في عملها الموسوم : "**تشرفت برحيلك**" الصادر عام **2017** كنموذج تطبيقي يراد به استكناه حال الوطن والإنسان ورصد ملامحه ، ليتمّ التعرف بعد ذلك على عناوين/ مواطن الجمال التي آثر النص توثيق أبجدياته سرديا .

* **ملخص رواية " تشرفت برحيلك "** : تعدّ رواية "فيروز رشام" إضافة أدبية تؤكد بها ولوج التاء الجزائرية مجال الفنّ الروائي بكلّ ما أوتيت من بوح بعد جرح؛ حيث سعت بين ثناياها إلى تصوير حال الوطن ككلّ ، والمرأة الجزائرية المعاصرة على وجه التخصيص ؛ وهي الغارقة في مشاكل العنف الممارس ضدّها واستغلالها ماديا .

تجلّى العمل الروائي كمغامرة في بحر الكتابة لمعلّمة مجهولة إعلاميا تدعى "فاطمة الزهراء زيتوني" والتي ظهرت للعلن عبر روايتها المسماة "تشرفت برحيلك "، وهي عبارة عن سيرتها الذاتية تراها تسردها أواخر شهر ديسمبر 2015 على صحفية بمجلة أدبية مرموقة في أوّل حوار لها مع الصحافة المكتوبة ، فما كان من الصحفية إلاّ تشغيل المسجّل والإنصات تاركة للكاتبة الناشئة مطلق الحرية في الكلام ..لتبدأ رحلة سرد الحكاية بتحديد الإطار المكاني أين كانت تعيش الذات/البطلة "فاطمة الزهراء" بإحدى القرى الصغيرة الواقعة بين بلدية زموري ومدخل مدينة بومرداس، زمن كانت تلميذة في الثانوية - أين يكون العمر أمام فسحة المعرفة والحب والأحلام المستقبلية - ، حيث تعرفت على الآخر (الحبيب/ طارق) الذي اجتاز شهادة البكالوريا ورسب فيها في أول فرصة ،ثمّ يصرّ على نيلها بعد العودة مجددا إلى مقاعد الدراسة ، أما زهرة الفاطمات فقد رسبت في تحصيل شهادة **البكالوريا** زمن الجودة العلمية ، ممّا جعل أهلها يمنعانها من تكرار الامتحان ، خصوصا وأنّ البلد وأهله كانا قد دخلا دوّامة الإرهاب بأهواله وتداعياته .

ساهم عمّ البطلة (عمر) في تسجيلها كطالبة بالمعهد التكنولوجي للتربية بالرغاية (العاصمة) والتخرج منه كمعلمة للطور الإبتدائي ، ومباشرة بعد ذلك قام الأخوين (فؤاد ورشيد) بتزويجها بأحد معارفهما زواجا قسريا ، فأضحت في سن التاسعة عشرة زهرة تعيسة وذابلة من كثرة التعنيف الجسدي والمعنوي والجنسي ، لتدخل دوامة الأمومة والعمل والعذاب النفسي الذي شلّها بدء ، وأوقعها بعد ذلك في شراك مرض السرطان الذي ينخر ساكنة الجزائر ، كما وثّقت لرحلة العلاج ونظرات المجتمع لمعلّمة مصابة بالداء بدء بزوج متقزز منها خائن لها ، وانتهاء بوفاء الأهل والتلاميذ ، وهو ما جعلها تعيد من حساباتها الذهنية لتقرر الهروب بأولادها نحو الجزائر العاصمة بغية النجاة ولغرض إثبات الذات ، لتقتحم المعلمة بعد ذلك عوالم الرواية بعد أن لقيت ألوان المساندة والتشجيع من لدن صديقتها (كريمة) ، لتحظى بفرصة الوجود في الصالون الدولي للكتاب المنظم بقصر المعارض بالعاصمة الجزائرية كقلم إبداعي مدعو للقاء جماهير القراء والتوقيع على النتاج الفكري"تشرفت برحيلك" ، ولترتقي بعد ذلك إلى سماوات الشعر عبر ديوانها الموسوم " فقط قبلة" كتأكيد منها على أن الدعم والراحة النفسية والمادية عناوين للنجاحات والألق .

ب. **الرواية الجزائرية و أسئلة الحال** : تعدّ الرواية جنسا أدبيا نخبويا تلتف حوله عناوين التسآل ومفاتيح المغاليق التي تجعل من النص صوتا زئبقيا متعاليا عن الجمود ، حفيّا باحتواء علاماته/متاحاته الدلالية والرمزية والجمالية التي تنتظر من يفك شيفراتها باستنطاق المبنى وإستبيان غاياته،و"تؤكد النظرية

النقدية المعاصرة الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخييليا متميّزا في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية (عصفور ، 1992، ص 07) ."

برزت المتون السردية المعاصرة متأثرة بالإرث التراجيدي الممتد تداعياته من الثورة الجزائرية إلى نهاية الألفية الثانية، لتتراءى عديد الأسماء الروائية على غرار واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وزدادقة سفيان ممسكةً بأعصاب الوطن وقضاياه المفصلية ؛ فتصير الرواية بفعل الحركية البوحية والرمزية موطنا مغرياً للاستكشاف، ونداء للكشف عن بعض المحطات التي تستلزم الوقوف من فرط غوايتها وغايتها ..وإذ تروم الورقة البحثية تسليط الضوء على أحد المتون الروائية المعاصرة ؛ الموسومة "تشرفت برحيلك" فذلك لغاية إبراز أهم النقاط التي زاوجت بين الأوجاع والإمتاع وساءلت الحال والأحوال ، في وطن اسمه "الجزائر" كان له مع العنف قصص بدأت بالاستعمار وتجددت بأبنائه ، لتصوّر الرواية ما حلّ بالذات /الوطن من تمزقات ذهنية أدت إلى كبوات معرفية ، أفضت بها إلى عِقد من الدماء وعقود من الداء .

على قدر الأزمات تتسع مساحات التساؤل عن الوطن والمواطن وأسباب تغيرهما معاً ، وأبان العمل السردي عن مرافقة الرواية لكرونولوجيا الأحداث بالجزائر منذ اشتداد الحرب الأهلية، ومحاولات التهدئة بدءاً بقانون الرحمة1995 إلى قانون الوئام 1999 فميثاق السلم والمصالحة 2005 ، دون أن تتغافل الرواية عن استعادة وجع زلزال بومرداس2003 وما صاحبه من ألم ودمار في البنيان والإنسان .

تصوّر الرواية أيضاً وضعية المرأة - بمختلف مستوياتها المعرفية - في مرحلة حالكة من تاريخ الجزائر المعاصرة ، حين اشتدّ المدّ الأصولي المتطرّف، - أو هكذا صوّر - ، لتتمشهد تفاصيل أسرة صغيرة كهربتها الأفكار ، حين غدت المساجد نبضاً للحقد ولزرع الكراهية عوض التراحم والمودة بين أفراد المجتمع . جاءت حروف الرواية شاهدة على عصر ظلامي بفكره ومخرجاته التي أضرّت بالدين الإسلامي السمح ، وتمّ فيه تلخيص الإسلام في اللّحية والنقاب كشكل فارغ من أي محتوى روحي أو معرفي أو أخلاقي حاولت رسمه الكاتبة بنماذج تخييلية باهتة رجولةً وأنوثةً من زمرة "ناصر" و"فاتح" و"حفيظة" .

تحاول رواية الحال بسط الحروف على سكك الوعي بالحاضر والماضي/ التاريخ يقينا بأن المستقبل لا يكون إلا ثمرة للنضج الإنساني ، وأي استغفال أو استخفاف بعظم الأزمة ومكبوتاتها وخطورتها على (النحن) مؤداه سرطان ينخر الجسد ، وقفز حرّ في عوالم الجنون الذي تمّت الإشارة إليه باعتباره ضريبة حرب أهلية .

تتعدّد القراءات وتتجدّد لكن يبقى النصّ رحيق والكتابة توثيق ، وعليه فإن كل علامة إبستمولوجية تشكّل وقفة نقدية، وعنوانا للمساءلة والبحث في قيمة الجودة والجدوى ، لتجعل الذات/الباث من النصّ البوحي نسيجا دلاليا مطبوعا بإبراز مواقف عدّة من الإسلاموية والحرية والإعلام العمومي- في تعامله مع الحرب التي تشرفنا بمغادرتها-تأكيد منها على ضبابيات المفاهيم وأجواء التعتيم ، كما لم تغفل عن ارتدادات الأزمة الجنونية وتسلّحت بالجمال .

- **1- الرواية والعنف :** رسم النص مشاهد العنف المعيش زمن العشرية الملطخة بالدمع والدماء عبر مستويات متعددة عمودية (الوطن) وأفقية (الأسرة) ، لتتصاهر الرواية مع التاريخ موثّقة دروب الأزمة ودواليبها ، فالتغير الأيديولوجي الذي مسح المجتمع أفضى به تدريجيا نحو أمارات المسخ .

1.1 : العنف ضد الذات /الوطن : تمشي حروف الرواية جنبا إلى جنب مع تقاسيم الذاكرة الجمعية ، لتلكأ مواضع الانحراف : " موجة الإرهاب تزداد وترتفع، وملامح المجتمع الجزائري تنحو للتغير. ملابسه، عقليته، عاداته، يومياته.. كل شيء يتغير نحو الانغلاق والقبح والتعصب. العنف ينخر البلاد يوما بعد يوم، من الشرق إلى الغرب،ومن الشمال إلى الجنوب، وقد أصبح للإرهاب ألف شكل وشكل للوجود؛ إرهاب الإرهاب،إرهاب الأزواج، إرهاب الإخوان، وإرهاب النساء ! "(رشام ، 2017 ، ص 141) .

تبرز ملامح الوطن بجراحاته الموغلة وتشوّهاته الظّاهرة والمبطّنة ، فلم تسلم الجزائر بالسّلامة والسّلم الداخلي طيلة عقد من الزمن ودّعت ألفيته الثانية بكثير من الدمار والمفجوعين والعودة إلى نقطة البدء : نهاية حرب ، أرامل ويتامى وأمهات عازبات ، ومجانين حبّ وحرب ، ومجاميع عقد اجتماعية تشي بقتامة الحال ، ممّا استلزم البحث عن عين الحلّ ؛ وهو ما رصده النص من خلال الإشارة إلى خطوات الصلح والإصلاح بين أبناء الوطن الواحد ، وتلك المساعي الرامية للوصول إلى سكة التوافق وتهدئة النفوس حباً في الجزائر :

" منذ دخولنا في الألفية الجديدة تراجعت العمليات الإرهابية، وبدأت الجزائر تستعيد بعض عافيتها، لكنّها مثلي منكوبة، معطوبة، مجروحة ومكسورة من كلّ الجهات (رشام، 2017، ص 167) .

تنجلي سحابة العنف ، وتبزغ مخلّفات الأزمة الأمنية سياسيا واقتصاديا ومجتمعيا وكلّ ما تلف ، لتكون النتائج المقيّدة في النصّ عناوين التفات واجب ، يتوخى احتواء الأمور بقدر من الإخلاص و المسؤولياتية .

2.1 : العنف ضد المرأة : يحمل العمل الروائي عبر مضامينه كليشيهات تتنوّع بين السياسة والتربية والتعليم والدّين والجمال ، إلاّ أنّ أهمّ نبض يمكن استشعاره يكمن في ثيمة "المرأة"، ورسم تقاسيمها عبر مختلف محطّاتها العمرية ووفق مستوياتها المعرفية المتعددة ، فتظهر المرأة المتعلمة/المثقفة في نموذج صديقتها سعاد وتقابلها المرأة الجاهلة ممثّلة في "حفيظة" ، كما تظهر المرأة المتفتّحة في نموذج زوجة رياض ، وتجسّد دور المرأة السعيدة أختها نصيرة ، في حين كان دور البطلة/"فاطمة الزهراء" محوريا في الرواية ، وحوله تلتف دعوات نخبوية مجتمعية تشجب العنف وتسعى لوجوب احترام المرأة والرّفق بالقوارير ، فتمرأت البطلة وهي تنتقل من جهل ذوي القربى إلى جبروت ذوي البعل : أي من عنف إلى عنف أشدّ ، ومن شجار الإخوة وكدمات الضرب المبرح إلى عنف زوج متأسلم مارس العنف نحوها بأبجدياته الظلامية ، ولتكون الحصيلة الناجمة عن تدهور العلاقات الزوجية وتأزماتها : عاهات مجتمعية تصل فيها الدناءة الأخلاقية لمستوى تعنيف الأم ، ممّا يعني الإنتقال من خيط الأزمة إلى كومة الأزمات .

أ . العنف الأسري : مثلما صوّر المتن تجلّيات العنف داخل قلاع الوطن صوّره كذلك وهو متغلغل داخل الأسرة الواحدة ، حيث ارتسمت ملامحه بين الإخوة ، ومع الشريك ، وأهل الزوج : (أخته ، أمه ، زوجة فاتح) ، وانتهاء بالأبناء !!!

أ . 1 . عنف الإخوة : ظهر الأب بمثابة المنقذ لابنته في علاقتها بأخويها الإرهابيين ، وهو الباحث عن حقيقتهما قبل انكشافها ، لتصور الكاتبة وبمشهدية سردية لقطات من عنف بين الإخوة : " ركلني برجله وضربني بقبضة يده. علا صوتي وجرى الجميع نحو الغرفة. سحبني أبي من بين يديه وهو يصرخ : - كيف تجرأ على ضرب ابنتي في حضوري؟ ماذا هناك ؟ ماذا فعلت لك ؟ "(رشام ، 2017 ، ص 33) .

يجابه النص جوانب المسكوت عنه مجتمعيا ، حين تكون لغة القمع وحدها الصوت الطاغي ، فكيف أمكن لديوان شعري أن يكون سببا في تعنيف المرأة (البطلة) والتعجيل بتزويجها / التخلّص منها بأسرع وقت ؟ ، وهل أضحى الشعر برقّته وحكمته مثارا لتلقّي الرّكلات واللّكمات ؟ وإلى متى يبقى تزويج المرأة قسرا حلاًّ لأهلها كابوسا عليها !!

أ . 2 . عنف الأبناء : تتجلّى الخطورة المجتمعية في انحرافات الأبناء وصعوبة التحكم في تربيتهم ، فتظهر المعلّمة عاجزة عن تربية ابنها مثل الوطن تماما يتلقف ما يبدر إليه من أبنائه : "حاولت الإمساك به لإيقافه عن الكسر والتحطيم ، فشدني من ذراعيّ ورماني ليردني الجدار. الآن أصبح لديّ ابن يضربني..لقد اكتملت المأساة !!! " (رشام ، 2017 ، ص 220) ، فتتعدّد وتتعاظم علامات الترميز

من وطن/أسرة إلى وطن/امرأة تتعرض للعنف من أقرب الناس إليها ، ليكتمل المشهد القاتم مخيّما على حيثيات السطور، فبين وجع البداية ودمع النتيجة ملامح أخرى تصدح بالعنف وتؤجج له .

أ . 3 . عنف أهل الزوج : تتميز العلاقة بين البطلة وأهل زوجها بالتوتر الزائد نتيجة أزمة السكن ، وضيق أفق وأحلام الساكنة ، مسبّبات أخرجت رياض وقبله عبد الله نحو آفاق حياتية وفكرية أرحب، في حين فضّل البقيّة سبيلا آخر : " خرج وهو يجمع أشياءه المتساقطة وأنا لا أزال عند باب الصالون وأولادي حولي، وأمه تعوي كذئبة: - إلى أين أنت ذاهب ؟ أتغادر البيت من أجل هذه الرخيصة ! "(رشام، 2017 ، ص 223) .

تبدو أم الزوج بمظهر متطرف يحمل عنفا لفظيا متواصلا مؤداه الإنفجار : "انفجرت غضبا وقلت بعض الجمل المبعثرة دفاعا عن نفسي التي لا أجيد إطلاقا الدفاع عنها وإلاّ ما وصلت لهذا الحال، وإذا بحفيظة تنقض عليّ كوحش لتتبعها حميدة. ضرب، وعضّ، وركل، كما لو كنت عبداً أو دابة ! .."(رشام ، 2017 ، ص 152)

تظهر غلظة النسوة نحو البطلة ، بعد تصوير حجم الهول والعنف الّذي غلّف يوميات الجزائريات ، وجعلهنّ يتلوّثن وينقلبن من جنس لطيف إلى جنس سخيف ، ليكون البحث عن الحلول بعد التعرف على الداء ضرورة ملحّة .

ب . العنف الزوجي : قام المتن الروائي على حروف تشي بالنكسة ، حين تعرّض للخيبة الناجمة عن زوج خائن للأمانة ، متأسلم شكلا ، ذي اسمٍ على غير مسمّى ، انحرف "ناصر" من النقيض إلى النقيض، ولم تسلم البطلة من عنفه المكتسح ، حين مارس العنف عليها بأبجديته : الجسدية/المادية والجنسية واللّفظية والمعنوية .

ب. 1 العنف الجسدي : لم يجن الزواج القسري لـ "فاطمة الزهراء" غير التعاسة والألم ، حيث تكررت مشاهد التعنيف الممارس ضدّها من الزوج ، إلاّ أنّ الأعراف لا تزال تقيّد المجتمع وتمنعه من فضح المستور الّذي يتعرى أمام القارئ عبر محطات الرواية : " جاءتني الطبيبة وأرسلتني مع ممرضة لإجراء الأشعة، وتبيّن أنّ أنفي كسر وانقسم إلى نصفين. قبل أن يوضع الجبس كان وجهي قد انتفخ وازرقّت عيناي وتغيّرت ملامحي تماما . أعاداني إلى البيت بعدما تفرّج علينا الناس في الاستعجالات دون أن أصرّح بأني تعرّضت للعنف. في الغد أصبح وجهي منتفخا ومزرقا لدرجة أنّ أولادي خافوا منّي ! "(رشام ، 2017، ص 223) .

تفضح الكاتبة عينة من الأزواج جعلوا من الاستقواء على المرأة عنوانا لإثبات رجولة من عضلات : " مازلت طبلا يضرب عليه ناصر حسب إيقاعات غضبه، ومازلت العبد الضعيف الذي يعمل ولا يؤجر، والزوجة المطيعة بجسدها الخائنة بقلبها. ومازال ناصر يضربني كالمعتاد بسبب أو بدونه ."(رشام ، 2017، ص167) .

تظهر المرأة في ثوب من يأس واعتياد بما حلّ عليها من أشكال الاستعباد ، فضربها قد صار مباحا ومالها أيضا ، لتتفكك المرأة/البطلة وتترك جسدها للضرب والاكتفاء مستأثرة بما في قلبها من بقايا حبّ .

ب . 2 **العنف الجنسي** : تُبرز الكاتبة سلوكيات رجل شهواني ليس لديه في الرّفق من نصيب ، حيث أبرزت صور الداء وتكرّمت بتقديم الدواء بقولها : "مرة تذمرت من عنفه، وسرعته، وبخجل حاولت القول له أنه عنيف جدا، وسريع جدا، وأنّي أودّ لو يحضنني أو يقبلني، لو يحاور جسدي قليلا.." (رشام ، 2017 ، ص 140) .

تسطع هوة التباعد الفكري والنفسي بين زوجين ينتميان لجيل سابق لم تكن له مع الحرية موعد ، فكان الغياب عنوانا باهتا لحضور رجل ، رغم أنّ "ناصر" متأسلم، غير أنه نموذج تخييلي للمنتفعين بالمظهر والسلطة ، البعيدين عن الروح ،فالتنبيهات بمثل هذه المواقف الانسانية بين الزوجين تحفل بها السيرة النبوية ، فكيف لمسلم أن يكون مسلما وهو لا يملك من الإسلام إلا الاسم ؟ .

ب. 3 **العنف اللفظي** : تعدّدت سيول التعنيف اللّفظي وتطوّرت بمجرد ارتفاع منسوب المال عند "ناصر" واستفادته من شقة ، حيث زادت وتيرته وتجبرت نبرته المتنمّرة : "- وهل تريدينني أن أقضي عمري كاملا مع معلمة بائسة مثلك، عليلة و"جايحة" ! " (رشام ، 2017 ، ص 222) ، لترتسم صورة العلاقة المقدّسة بين الزوج/الزوجة في أحلك ألوانها مترجمة لعوالم من الاصطناع والاستغلال والجحود قولا وفعلا .

ب. 4 **العنف المعنوي** : يحضر طيف العنف المعنوي/الرمزي عبر ما تمّ تلقّيه من وشوشات الغير التي تصاحبها قساوة النظرة الدّونية من لدن المجتمع/ الناس ونظرات الخوف من أقرب الناس / الأولاد : " – يا إلهي ،هل سمعتن بالرجل الذي قتل زوجته ! وكنت أردّ بجدية : - يوما ما ستقرأن خبر قتلي أنا أيضا ! كنت أفكّر هل النساء المعنفات كثيرات أم أنّني استثناء ، لكنّ أخبار الجرائد التي تنقل قصص زوجات قتلن على أيدي أزواجهن أو كسرن وجرحن ليست من صنع خيال الصحفيين . على العكس لن تعرف الصحافة أبدا ولا السلطات الرسمية حجم المأساة طالما تمتنع أغلبية النساء، أو يمنعن، عن تقديم شكاوى رسمية وإجراء فحص عند طبيب شرعي." (رشام ، 2017 ، ص 166) .

تندد الكاتبة بامتناع المرأة عن حقها في تقديم شكوى ضدّ معنّفها ، وهو الأمر الذي واكبته القوانين الأسرية وسعت لتطبيقه رغبة في حماية المرأة وصون حقوقها المادية والمعنوية ، لأن النماذج السردية ما هي إلاّ تصوير لواقع مأزوم خلخل مفاهيم مفتاحية فاتحة للعقول والمجتمعات على غرار الإسلام والحرية اللذان تمّ تحوير جوهرهما وتقديمهما بكساء لا يقي ولا يستر .

- **2- الرواية والاسلام :** تكشف حروف المتن عن صورة مشوهة لإسلام ظاهره شكل نمطي أريد استنساخه تراه لا يعرف من الإسلام إلّا الشكل ومن الزواج إلا التحميل ، فتصفهم الكاتبة : "أنجبت طفلي الرابع "إسلام" وقد أنهكني الحمل والولادة . لم أسمّ من أولادي سوى آمال، والبقيّة سمّاهم فاتح وناصر . اختارا أسماءً إسلامية تبركاً بإسلام لا يعرفان منه سوى اللحية والقميص والحقوق الزوجية.." (رشام ، 2017 ، ص 155) .

وثّق النص السردي أيضا لسقوط الوطن في كفّ إسلام مغشوش ، حمل من العنف ما جعله يفكك أسر الجزائريين ويمزّق أواصر وحدتهم بين جبهتين ، حيث برز موقف الأب/ الولي وهو يحمي عرين أسرته من أسرته نفسها لأن التأسلم قد دخل عقر داره :" ثمّ إنّه يعرف بأنهما يبالغان في تزمّتهما وقد جعلا حياتنا لا تطاق، فالراديو حرام، والتلفزيون حرام، والضحك حرام، وكل شيء جميل حرام.. قريبا سيقولون الحياة حرام وساعتها سننتحر جميعا والسلام ! " (رشام ، 2017 ، ص 76) ، لتتجسّد الرواية فعلا تنديديا مؤذنا بالخراب الأسري ، فاضحا تعامل المتأسلمين مع المجتمع عامة والمرأة الجزائرية على وجه التخصيص ، وكيف استطاع الشّكل/البهرج أن يخدع الآخر بما رسمه على محياه وصورته الخارجية من أمارات موحية بالإسلام والأمان، كما وجد المتلقّي نفسه وسط "النص" على موعد مع الصدمة ، بعد أن صادف "إسلاما" مغايراً يجهل ماهيّة العلم وروحه وينافي الأخلاق ، ووحده حجم الألم المعبّر عنه ، والناجم عن تعنيف زوج متأسلم لم تسلم من بطشه زوجته كفيل بترجيح كفة العقل والروح على كفة الجسد : " لم أكن أقوى على شيء. مستلقية كالميت في فراشي أردّد " ياليتني متّ قبل هذا وكنت نسياً منسيا.." (رشام ، 2017 ،ص 163) .

تتجلّى الوضعية المزرية للمرأة زمن وقوعها بين أيدي غير أمينة ، وعقول فارغة المحتوى عرفت قشور الإسلام واستغنت عن حلاوته : " سمعت فاتحا مرارا يردّد على ناصر :

"(رشام ، 2017 ، ص 166)! - " فاضربوهن".. الله من قال ذلك يا أخي ، أتعصي أوامر الله يربط المتأسلم النموذج مسألة ضرب المرأة بمعصية أوامر الله ، وكأن الله قد خلق المرأة ليضربها – حاشاه- ، ولكن الفهم الطائش والمتسرع لعديد الأوامر والنواهي الإلهية ينفي عنها صبغة التجدد

والصلاحية لكلّ زمان ومكان ،ممّا يجعل من وقوع استعمال الدّين الإسلامي فيما ينافيه خطراً مؤكّدا على الذات والمجتمع ،نتيجة لبُعد استيعاب مراميه القصدية عن شريحة من المجتمع (الإسلامي) تؤمن ببعض الكتاب وتكفر ببعض ، فيظهر الجهل بالدّين ، بل ويظهر الدّين وفق نمط ذهني وشكلي وأيديولوجي مضبوط : " فتاوى فاتح وناصر لا تنتهي، يحيكان الدين على مقاسهما تماماً. لا شيء يحلو لهما الحديث عنه أكثر من النساء ! يكرران دائما نفس الجمل من نوع: الرجال قوامون على النساء، وانكحوا ما طاب لكم من النساء.." (رشام ، 2017 ، ص 166).

- 3 - **الرواية والنقاب :** تتطرق رواية الحال إلى مرحلة هامة من مراحل الجزائر المعاصرة ، أين وقعت الجزائر بين إسلام وإسلام مضاد ، وتغيرت ملامح المجتمع الجزائري ، والتحفت المرأة بما يسمّى "النقاب" كلباس يميّزها في تلك الفترة ، لكنّ التفاتة السرد الروائي لمسألة لباس شرعي وجعله قضية للسجال، مؤداه وجود طبقة مجتمعية أخرى لم يرق لها منه لا الشكل ولا المحتوى ، : " لم يكن التعري من عاداتنا، ولكن الحجاب أيضا لم يكن كذلك . أما الجلباب فلا أدري من صمّم ذلك الزيّ وأدخله إلى ثقافتنا. كنا نستغربه جدا ونضحك على من تلبس هذه "الخيمة" كما يسميها البعض." (رشام ، 2017 ، ص 37) .

لم تكن تدري البطلة أن قدرها سيدخلها يوما إلى تلك "الخيمة": " في وسط الطريق انقطع صوتي، وهم لا علم لهم إن دخت أو متُّ أو تحولت إلى كائن فضائي ! فبدون وجه تصبح بلا هوية ، وبلا إنسانية أيضا.." (رشام ، 2017 ، ص 125) ، ليظهر ذلك التمزق داخل الذات ، وتتجلّى الغرابة والضحك كابوسا تعيش تفاصيله البطلة ، فالخيمة بأسرارها ، ومن بين ما أرادت كشفه الكاتبة محاولة إثبات أن المظاهر خداعة ، فمثلما يمكن للنقاب أن يكون عنوان عفة وتطهر، يمكن له أيضا أن يكون موطن تخفّ وفسوق : " أية حرية تحظى بها حفيظة وهي بلا هوية ! إن التقت بفاتح عند باب كباريه لن يتعرف عليها، فلا دليل يثبت من تكون "(رشام ، 2017، ص 159) .

قدّمت الكاتبة نموذج" حفيظة" التي لم تحفظ شيئاً منها بيد أنّها تستمتع بارتداء النقاب لأريحيته الحركية أمّا " فاطمة الزهراء" فاكتشفت الخيمة لتكشفها وتفضح جورها المتغطرس : " في حجري طفلان والثالث في بطني، فناصر لن يأتيني بحبوب منع الحمل أبدا لأن منع النسل حرام كما أفتى له فاتح ! " (رشام 2017 ،ص144) ؛ فيبرز عمى العقل الإنساني عند البعض بوضوح في قضايا المتن الروائي فهل الوقوع في الفقر حلال وزيادة النسل حرام ؟

- 4 - **الرواية والاعلام العمومي :** أشارت الرواية إلى شكل غريب طبع تعامل التلفزيون العمومي مع مستجدات الوضع ، حيث " أخبار الموت الغريبة تزداد هي الأخرى، ونحن لا نزال في جهل تام بما يحدث، فالقناة التلفزيونية الوحيدة في الجزائر أو اليتيمة كما سماها الناس، لا تكاد تبث خبرا واضحا وتكتفي ببث الأشرطة الوثائقية عن الأسماك والقردة والفيلة والأفاعي وجميع الحيوانات.كانت تلك الإشارة الوحيدة التي نفهم من خلالها أن شيئا خطيرا قد حدث ! ولعدة سنوات، وبعد كلّ مذبحة أو مجزرة أو اغتيال في الجزائر تبث قناتنا أشرطة الحيوانات عوض الأخبار ! "(رشام ، 2017،ص28)؛ فيكون القارئ أمام عوالم لغة مشفرة بين التلفزيون ومتابعيه ، تترجم رسائل معينة تتأرجح بين الافتراس وتخويف الضحية ، كما تتعداه إلى مستويات دلالية أفسح .

- 5 – **الرواية والجنون :** حاولت الرواية أن تؤكد على حجم الكارثة الإنسانية التي ألمّت بالوطن والمواطن الجزائري بمختلف شرائحه العمرية والمعيشية ، فللخوف والموت طعم جنّن الكثير من أبناء وبنات الجزائر؛ أمّا " من لم يجنّنه الإرهاب في البلاد جنّنه العشق ! هي اليوم مجرّد نكتة، لكن قريبا ستصبح حقيقة مفزعة. ففي السنوات اللاحقة تزايد عدد المجانين في الجزائر بشكل رهيب. إنهم ضحايا الإرهاب على أشكاله، إرهاب السلاح وإرهاب العواطف.."(رشام ، 2017 ، ص 128) التي يعيش المجتمع الجزائري تداعياتها وتداعيات الأزمة الأمنية بكثير من الوجع والصمت والكبت والحرمان ، لتكون الحروف نداءات لمساءلة الحال والتوقف عند أهم المعضلات التي آثرت الرواية بسطها عبر صفحاتها ، إلاّ أن الغوص في عوالم الكتابة الروائية يسمح للباحث من استشفاف بعض الرؤى الجمالية التي تمّ نثر بعض منها عبر ملامسة الجوانب التراثية والسياحية والفنية .

ج . **الرواية الجزائرية والتراث :** وثّقت "رشام" لبعض المأثورات الشعبية التي تميّز مجتمعنا الجزائري، فأشارت إلى الحكاية الشعبية وما فيها من التفاف وانصهار عائلي ، ولكن بطريقة أخرى تغاير الحكاية " لن يأتوا من البليدة إلى هنا لتقولي لهم لا يا " **لونجة بنت الغول** ! " ، لأنّ الإشارة هنا تهكمية وفيها من السخرية ما يفضح تعامل عائلة جزائرية تعيش العنف والإرهاب أخويا ، لتكون الأسر والأسِرة على صفيح عنف يمس الجميع : " جميلة في سريرها وأنا في سريري. لن نقول شيئا لبعضنا هذا المساء **فنحن في الهوا سوا** كما يقال "(رشام ، 2017 ، ص104) ، حيث تعمّ المصائب على الوطن وعلى المرأة الجزائرية التي خصتها الكاتبة بالتصوير السردي لظروف مجابهتها للظرف الأمني العصيب ، على أمل التعريف بأزمتهما معاً .

فضحت الروائية بعض النماذج الذكورية التي عرفت الزواج طقوسا وتوجسا لا حسا وأنساً، " من قال إن **زواجي سترة** ! إنّ فضيحة الفضائح ! "(رشام ،2017 ، ص 163) ، فتقف الكاتبة مفندة المثل الشعبي ، جاهرة بنسبيته الحياتية ، كما أبانت أيضا عن بعض الطقوس التي كانت ممارسة في الأعراس ،حين تبقى الفتاة حبيسة للظن والريبة إلى غاية التأكد من عذريتها التي تمّ فضها قبل حين ، ولا تهمّ الطريقة ، حيث تسرد بكلّ حسرة طقوس العار ، وتفرح بجيل أطفأ بقدومه كلّ معيق ،فتقول : " لن تعيش حماتي هذه المرّة فرحة"**صباحية العروسة**" التي تهجم فيها على الغرفة عند الفجر، لتجري تحقيقها المخابراتي الخطير. لن تعرف أبدا إن كانت العروس عذراء أم لا، ولن تمنح لها رانية ولا رياض فرصة للسؤال عن شيء كهذا. يعجبني هذا الجيل الجديد كيف يضع قواعد اللعبة مسبقاً، ويجبر العادات والتقاليد البائسة على الانكسار! "(رشام ، 2017 ، ص 199) .

تظهر استفادة الكاتبة من التراث الشعبي وتأثرها به من خلال توافق طرحها مع عديد المسائل التي تمّ التعرض إليها سبقاً، ومن أمثلة ذلك ما يقال في الجبن والجبناء"**الخواف يعيش ذليل**" فتقول عن الشخصية الخوافة/المهزوزة التي تعيش في المسار الحياتي المعاصر :"..الجبان يعيش دوما حياة ذليلة، والنساء مثيلاتي ممّن يؤمنّ بسترة الزوج، هنّ في الحقيقة من يسترن أزواجهن من الفضيحة أمام الملأ. لكنّ الرجل لا يعاب في مجتمعنا، وسيقال إنّه رجل مهما فعل. فإذا سرق فهو رجل ! وإذا اغتصب فهو رجل ! وإذا قتل فهو رجل ! فما أدراك إذا ضرب زوجته أو أخته ! لا شيء يُسقط تاج الرجولة من فوق رؤوس رجالنا مهما فعلوا، لذلك يحتاج مفهوم الرجولة لإعادة تحوير ! " (رشام ، 2017 ، ص 211) .

تتوخى حروف الرواية ضبط المفاهيم وتوضيح الرؤى ، فحسبها الرجولة مفهوم قابل للمراجعة والتدارك نتيجة انحراف المفهوم وتحوله من رجولة القيم إلى رجولة العضلات والزلات التي تغتفر على حساب المرأة التي تعاني وتستر واقعها المظلم ولا تتكلّم ، كما تشكّل السانحة فرصة لوقوف الذات/الرجل أمام المرآة ، لتتعرف على نفسها وتراجع حساباتها التي أفضت بها وبالمجتمع نحو عوالم سالبة لم تنتج غير الكبت والسرطانات وانعداماً للشرف وللوفاء ، فجاء بيان اللفظ والمعنى التراثي ليفضح كل معالم النكران والدناءة تجاه امرأة كان لها مع العنف والضعف نصيب : "بعد عشرة أيام جاء متثاقلا خائب الظن، فهذه المرة أيضا لم أمت ! قال لي ضاحكا ساخرا **بأني قطة بسبعة أرواح** لذلك حتى الموت لا يقتلني ! " (رشام ، 2017 ، ص 205).

تبدو الكاتبة محتقنة من بعض التصرفات والعبارات التراثية التي تثبط ولا تشحذ، خصوصا في مسألة العلم والحضّ عليه، حيث تجد من الناس من لا يعلم ولا يحبّ لأحد أن يتعلّم، ليتراءى نموذج"فاتح" الّذي لم يفتح الله عليه من علمه وهو في منتهى المكر بصدد غسيل مخ مراهق تواق للحور : "من حين لآخر يأتي فاتح ليزور أمه ، ويحشو دماغ محمد بألعن الأفكار. ذات مرة سمعته يقول له : - ماذا أنت فاعل في المدرسة يا محمد ! دعك منها " **اللي قرا قرا بكري** " كما يقول المثل . لو عندي بعض الصحة مثلك ، لذهبت للجهاد في سوريا أو العراق، فالموت شهيدا شرف عظيم ! " (رشام ، 2017 ، ص 219).

احتواء المتن الروائي لبعض الوقفات التي خلّدتها المدونة التراثية تأكيد على ماهيتها ودورها في تأصيل المعرفة بالحياة الانسانية ، وبقاء التراث وسيلة نبش ابستمولوجي يُستقي منه روح العلوم والفنون ، على أن يكون الاختيار بين لحظتين فارقتين : " ألحظة التراث الحارس للذات والصائن للهوية من الإغتراب والتغريب والحاوي في ذاته على جميع الوسائل التي تهيء للدخول إلى ساحة تحديات العصر أم لحظة التراث الكاتم للأنفاس والشالّ لدينامية التغيير والمتعارض مع العلم الحديث والحياة المدنية العصرية ..والنزعة الإنسانية ؟"(طرابيشي ، 1991، ص 273).

د . الرواية الجزائرية والسياحة : تستطيع حروف السرد الروائي أن تنتقل بالمتلقّي من مكان لآخر نظير ما توفره المتاحات اللغوية والتخييلية من قدرة على اختزال المسافات وتقريبها للقارئ ، ليفصح النص عن عناوين جمالية تتجسد عبر استعراض حال وأحوال السياحة الطبيعية والعلمية والعلاجية والجنسية والروحية في الجزائر .

1 . السياحة الطبيعية : تصدح الكاتبة بجمال الجزائر الساحلي على اعتبار أن أحداث الرواية لم تخرج عن حدود الشمال الجزائري واكتفت به رغم أن قارة بحجم الجزائر لها من مواطن الجمال ما يستدعي من النخبة قدراً أعلى من التنويه : " ليس مريحا أبدا لامرأة أن تعيش الحبّ في مدينة يحوم فيها إخوانها، وأي إخوان،"سلفيون"! ومع أنّ بومرداس مدينة جميلة وفاتنة ككلّ مدن الجزائر الساحلية غير أني لم أستمتع يوما بجمالها. فهذا البحر الطويل العريض الّذي أعشقه مشيت على رماله بضع مرات فقط، وأنا التي أظلّ أتأمله عن قرب من نافذة الحافلة وعن بعد من نافذة بيتنا ." (رشام ، 2017 ، ص 41).

تقدّم الكاتبة كليشيهات عن المرأة وهي بين الجمال والأغلال ، بين جمال الطبيعة وفساحتها وبين ضيق خناق يطوّق كل امرأة عاشقة للحياة والحرية ، فترى البطلة مكبلة الخطو والخاطر بسبب المدّ الإسلاموي المتعصّب الّذي أوغل في التحريم ،فتنكشف السيرة وينفضح الأسر في قولها : " رغم أنني أسكن في مدينة ساحلية، إلاّ أني لم أذهب إلى البحر سوى مرات قليلة مع أبي عندما كنت صغيرة،

ومنذ أن كبر أخواي حرّماه علينا. لا أدري من أين جاءت فكرة تأثيم الذهاب إلى البحر، لكني فهمت أن أعداء الله هم أيضا أعداء الكون، فحيثما يكون الجمال يزعجهم، لأنه يذكرهم بقبحهم الشديد ! " (رشام ، 2017 ، ص 117) .

يظهر حجم الصراع الأيديولوجي بين جبهتين متناقضتين ، جبهة تعشق الحرية وأخرى تقيّدها ، واحدة تشتهي الحياة وأخرى تتوق للآخرة ، جبهة يغريها الجمال فتنساب معه ، وجبهة قوامة على النساء ضعيفة أمام فتنتها .

جعلت العزلة المفروضة على بعض مناطق الجزائر الموغلة بقوة السلاح والسكاكين من الجمال موحشا ليتشكّل الرعب مساحة أزمة وتأزم في نفوس الجزائريين ،ولتصير ملامح الجمال الطبيعي مدعاة للتوجس والريبة : "..وفعلا تمّ تعييني في مدرسة إبتدائية ببلدية زموري. ذهبت إلى المدرسة مع أبي أول يوم، وبدت لي المنطقة مخيفة رغم جمالها، لأنها منطقة معروفة بالنشاط الإرهابي. " (رشام ، 2017 ، ص 70)

بعد إشارات الكاتبة إلى ما حلّ بالوطن من إرهاب ذهني ومعرفي أدّى إلى تلوّث العقول ، تمّت الإشارة كذلك إلى الإرهاب البيئي وما صاحب تلك المرحلة من مظاهر تلويث للبيئة والمحيط : " لم أكن أعرف البليدة قبلاً، لكن في ذهني صورة جميلة عنها، لأني سمعت مرارا أنها مدينة الورود فحسبتها كذلك. وأنا أختلس النظر من النافذة لم أر سوى القمامات المتناثرة هنا وهناك أسفل العمارات، والنساء العابرات بجلابيبهن لا يشبهن الورد في شيء. أنا الهاربة من مدينة الإرهاب إلى مدينة الورود، وإذا بي في مدينة أكثر إرهابا ! "(رشام ، 2017 ، 128) .

عانت مدينة الورود من مخالب القطف ، والكاتبة بإشارتها توثّق منعية كلّا من المدينة/الوطن والإنسان، وبالرّغم من أنها وصفت مدينتها (بومرداس) بمدينة الإرهاب إلاّ أنّها رسمت معلم جمالها الثابت يحاكي قلوبا مظلمة ومتحجرة: " كان يوما باردا والبحر هائجا قليلا. مكانه المفضل في هذا الشاطئ منذ صغره، والذي يلجأ إليه كلّما ألمّ به الشجن،هو المكان المسمى"الصخرة السوداء". صخرة كبيرة سوداء يعرفها كل من يقصد شاطئ مدينة بومرداس الرملي، فهذه هي الصخرة البحرية الوحيدة الموجودة في المدينة،.." (رشام ، 2017 ، ص 82.81) ؛ لتبرز في العمل الروائي معالم الجمال الطبيعي يتيمة وموحشة نتيجة العنف الدامي والمنتشر تلك الحقبة ، والذي ألغى تماما حسابات التنزّه والرحلات من مخططات الجزائريين لعلّهم ينالون شرف البقاء على قيد الفرح .

2 . **السياحة العلمية :** يتيح العلم لمريده أن يصول ويجول بين أماكن عديدة بحثا عن المعرفة ، والجامعة الجزائرية فرصة علمية لاكتشاف المدينة بمعالمها وعلمائها ، فتجد الكاتبة تصرح : " لم أدخل الجامعة من قبل وهي التي كانت تاج طموحي، وجامعة بومرداس الممتدّة على شاطئ البحر القريب جميلة ومغرية للدراسة ."(رشام ، 2017 ، ص66) .

يمكن للإغراء أن يكون بالسرد أيضاً، فالكتابة كشف للمجهول ، وبقدر ما كان السعي لتصوير بواطن العنف الذي ميّز بومرداس بقدر ما تتراءى المدينة متزينة بمنارتها العلمية المتوسطية كعنوان للإشباع المعرفي، غير أنّ المتن الروائي يبرز إمكانية الحول دون الغرض المرجو لتلون العشق بألوان متعددة تتعدد وفق هوى العاشق وهدفه، حيث يتراءى أن دخول البطلة للجامعة لم يكن بغرض العلم بالعلم بل لشيء آخر : "الجامعة ملاذ جيد للطلبة العشاق، فلا مراقبون هناك ولا إرهاب ! بحثنا عن مكان نأوي إليه كعصفورين هاربين، وإذا بجميع الأماكن محجوزة ! فالجوّ مشمس، والعشاق كثيرون.." (رشام ، 2017 ، ص 67)، لتتجلى الرواية دليلا تعبيريا يكشف الجمال بعناوينه وعشاقه وأماكن تواجدهم عساها توصل رسائل البوح المتوخاة .

3 . **السياحة العلاجية :** سمحت أحداث الرواية بالتأرجح بين مواطن الجمال العذري المستنشد للاهتمام، وقد تناولت مرفقا نموذجيا يعنى بالسياحة العلاجية، تكشف البطلة: "أصرّ عليّ الأطباء الذهاب إلى مركز متخصص في إعادة التأهيل الحركي، وقد أرسلوني إلى أقرب مركز وهو مركز المعالجة بمياه البحر الكائن بسيدي فرج في الجزائر العاصمة. لم أكن أعرف المكان ولا سمعت به، وناصر لم يتقبّل الفكرة، ولولا أن الأطباء حذروه من تفاقم وضعي وبقائي مشلولة لمدة أطول، ما وافق أبدا على ذهابي. أخذني مرغما، وعند وصولنا اكتشفت روعة المكان، مكان هادئ وجميل جمالا أخاذاً."(رشام ، 2017 ، ص 174)، حيث تكشف تفاصيله معرّفة بالمقام الصحي :

" يحيط البحر بالمركز من ثلاث جهات، وحيثما ولّيت وجهك يقابلك. بعد حصص العلاج الصباحية والمسائية أمشي إلى أقرب نقطة أستطيع الجلوس فيها بقربه، ومشهد الشمس المخجولة وهي تغيب في الأفق البعيد، صورة كونية في منتهى الروعة." (رشام ، 2017 ، ص175)

تتكشّف أمام القارئ الوصفة العلاجية بلسان البطلة : " قضيت هناك ثلاثة أسابيع، تعافيت خلالها بالشمس، والبحر، وحصص التدليك والرياضة، والبعد عن مسببات القلق، والقرب من الحبيب حتى وإن لم أره ."(رشام ، 2017 ، ص177) ، وما تطرّق المتن الروائي لهذا النموذج السياحي إلاّ تنويه

بالجمال وحرص عليه مع ضرورة دعم الثقافة العلاجية والوعي بها باعتبارها تساير الظروف الصحية منذ لحظات وهنها إلى غاية اشتداد عودها .

4 . السياحة الجنسية : غابت تفاصيل "السياحة الجنسية" عن الذكر الروائي لأن قطاع السياحة في الجزائر فعليا لا تزال بوادره في مراحله الجنينية ، في حين أن الجنس بالجزائر خارج الأطر الشرعية يبقى متدارياً (نموذج حفيظة) عدا بعض القبلات المسروقة التي أبرزت الكاتبة مواضعها وهي تسرد حباً في زمن الخوف : " ليس بعد القبلة أي كلام. تعانقنا وغرقنا في ضمة طويلة...افترقنا عند باب الجامعة لأنه ليس من الحكمة أن نذهب معاً إلى محطة الحافلات ." (رشام ، 2017 ، ص 69) ، لتهرب الكاتبة بقصة حبّها إلى الرواية لتبرز تشبث المرأة والوطن بالحياة ، وتتحدّى بها ظلام الحال والأحوال .

5. السياحة الروحية : تغيب عن الرواية محاولة إبراز المعالم التي تبرز معالم الجمال الروحي الذي تحتضنه ربوع الجزائر ، فلا تجد عالما ولا معلما ولا زاوية علم ، واكتفت بتصوير الجوانب الضيقة لبعض النماذج المتأسلمة (فاتح، ناصر، فؤاد، رشيد) وصوّرت كلاّ من :(رياض وأمين) كنماذج متحرّرة / متفتحة، في حين يغيب نموذج الجزائري المسلم المعتدل الموائم بين قيم الأصالة وعصر الحداثة .

ه . الرواية الجزائرية والفنون : تتراءى الكاتبة وهي تسرد كيف كانت بداياتها مع تذوق الأدب والحب والحياة ، "ما أروعه من إحساس أن تتشارك مع شخص تحبه شيئا تحبه. بدأنا نقرأ بصمت. قلّب بعض الصفحات ثمّ أخذ يقرأ بصوت مرتفع:

عذبة أنتِ كالطفولة ، كالأحلام
كاللّحنِ ، كالصّباح الجديدِ
كالسّماء الضّحوكِ كاللّيلة القمراءِ
كالوردِ ، كابتسام الوليدِ

توقف لبرهة ونظر إلي : - أكان الشابي يعرفك عندما كتبها ؟ هذه أنتِ.." (رشام ، 2017 ، ص 20) .

وما إن همّت بالتقاط النبضات التي تصدح بها أشعار نزار قباني، بدء بديوانه " كل عام وأنت حبيبتي" حتى انفتحت عليها أهوال من غضب ! : "كوحش أطلق توا من قفصه بدأ يمزق الديوان ويهدد : - لن تكملي هذا العام، لن تنهيه، أنا من سيهتمّ بك بعد الآن... لقد قرأ تلك الأشعار بنشوة ولهفة قبل أن يدينني بها. لم أفهم ما علاقة الشعر بالعار لكني فهمت أن تعاطي الشعر والحب أمر خطير." (رشام ، 2017 ، ص 34)

تتجلّى النظرة الدونية للفن والأدب عند الجاهلين بروحهما ، حيث يسود الإعتقاد الخطأ بحرفيته :

" – حسبتك ستأتين اليوم بقصيدة، أم أني ما زلت لا ألهمك؟

- قصيدة الحب الحقيقية هي تلك التي تعاش لا التي تكتب. أفضل أن أعيش الحب على أن أكتب عنه كمتفرجة بائسة.

- ما قلته الآن في حدّ ذاته شعر، فالشعر ليس فقط صورة وإيقاع، هو أيضا رؤية وفلسفة. "(رشام ، 2017، ص 68) ، فتتمثل الرواية كفضاء فكري مدعاة للتسآل ، تتزاحم فيه هوامش التوقف أمام الباحثين قصد جسّ النبض الدلالي للكلمة ، حين التوجه "إلى القطبين المتقابلين للكلمة: الكلمة التي تبقى ماثلة، والكلمة التي تتوارى في المسكوت عنه the unsayble." (جادامير ، 1997 ، ص 271) ، وهو ما تبطنته عوالم النص البوحي الذي حاول أن يجمع خيوطه المتشابكة وفق نسق حافل بتناقضات الواقع وبحميمية الفن .

و. الرواية والمسرح والسينما : تتلاقح الفنون المتغنية بالجمال مشكلة لوحة سردية بطلتها "امرأة" من زجاج كسرها العنف من فترة التعلم إلى غاية مرحلة التعليم : " وفي الصباح الباكر حملت حقيبتي بقلب مكسور، وودعتني أمي عند الباب وهي توصيني على شرفي وشرف العائلة كما لو كنت ذاهبة للعهر لا للدراسة ! ..تذكرت مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس التي قرأتها ذات مرة في مكتبة الثانوية. تكلمت في داخلي لكن صوتي انجر : - الهارب من قدره سيجده حتما في الطريق ! " . (رشام ، 2017 ، ص 61)

يرتسم مشهد دراماتيكي يترجمه حضور "أوديب التي معناها باليونانية القديمة المصفد بالأغلال أو الأرجل المتورمة" (ويكيبيديا ، 2019) ، فتتكشف دراما المأساة ، وتبرز الحياة ، "لكن الحياة ليست كما في الأفلام الهندية حيث يعاش الحزن بالرقص والغناء والعناق تحت المطر ! بقيت لساعة واقفة أمام المرآة أتأمل نفسي كما يحدث في الأفلام، لكن لا موسيقى انبعثت، ولا مطر نزل، ولا حبيب ظهر.. كم تجمّل السينما الأحزان ! " (رشام ، 2017 ، ص 79).

تختلف حياة الواقع عن المعاين السينمائي والتلفزيوني الذي تمّ منعهما /تحريمهما ولم تسلم حتى أفلام الكرتون من سيف الإفتاء : " لا يوجد تلفاز في غرفتي أو في غرفته لأنه حرام، والتلفاز الضخم المتصدع الموجود في الصالون، فيه فقط القناة الوطنية الوحيدة، ولا تريد أمه التخلّي عنه، فهي تظلّ مستلقية على كنبتها، ولا تسلية لها سواه. أما أولاده فلا يشاهدون الرسوم المتحركة إلاّ إذا كان غائبا لأنها أيضا حرام.." (رشام ، 2017 ، ص 130) .

يبدو التحريم النسبي والتعامل الخاص مع الأم بخصوص التلفزيون ، في حين تسري الفتوى على البقية !، ونفس الشيء بالنسبة للأولاد الذين يتعاملون مع الحلال والحرام بحضور الأب فقط .

ز. فن ممارسة الحميمية : تناقش الكاتبة مسألة الحب باعتباره فنّا يجمّل الحياة ويقدّسها ، لتبدي امتعاضها من النموذج المرسوم قائلة : " لو أنهم فقط يفقهون في الحب شيئا، فبعضهم كزوجي لا يجيدون حتى التقبيل ! "(رشام ، 2017 ، ص 167) ، وهو تصريح يفضح بعض الممارسات الزوجية التي تشوّه العلاقات الإنسانية ، وتفكّكها ؛ حيث : "لا شيء سوى الوجع والقرف.."(رشام ، 2017 ،ص 129) ، ليظهر الجنس في هذا المشهد كخطاب رفض يستبطن تمردا ،"كما أنّ الجنسانية لا تنفصل عن الأشكال والأنساق الثقافية الأخرى مثل: الرحلة والعشق، والحرب، والكرم، والبخل وغيرها من الأنساق "(سرحان ، 2010، ص 16).

تتمرأى بؤس العلاقة بين مذكر سادي ومؤنث مازوخي ،" والحال أن العلاقات البشرية في السادية أو المازوخية علاقات قوة، علاقات سيطرة وخضوع . ومعادل السادية (المذكرة) هو حب الإذلال، ومعادل المازوخية (المؤنثة) هو حب التذلل "(طرابيشي ،1997، ص 07) ، ليظهر الجنس كنسق إنساني تُرسِّم الكاتبة به وحوله تنديدها السردي بمشاهد تخييلية تفضح سلطة فحولة طاغية وعمياء ، لا تعترف بالآخر ولا تسعى للاعتراف به أصلا ، وفي نفس الوقت تجدها تؤكّد أن الضغط لا يولد إلاّ الانفجار، وأن المشكلة قد أفضت إلى تفريخ مشكلة أكبر منها هي **الخيانة الذهنية سريريا ؛ فتقول**: - " لقد أصبحت هذه إحدى عاداتي السرية التي لن يتفطن لها ناصر أبداً، لآنها تحدث في خيالي فقط ! "(رشام ، 2017 ، ص 141) ، ليقفز المتلقي من يابسة الذكورة إلى بحر الفحولة ، ويصدم بالطريقة المختارة لحظة عجز البطلة عن تقبل الواقع/الحاضر بلجوئها لاستحضار ما فات: - "ومن فرط ما غصت في خيالي، واشتقت لطارق هذا المساء، ضممته بقوة، وفي لحظة لا وعي تأوهت من النشوة التي صنعها خيالي، وناديت في داخلي : طارق !! وإذا بصوتي قد انفجر !! "(رشام ،2017،ص151) ، لتضعنا الحروف أمام أزمات تتجدّد وتتعدّد ، تنخر المجتمع الجزائري الخارج من أزمة دموية ساخنة ليجد نفسه أمام أزمة جنسية أسخن .

ح. أصحاب اللّحى والملابس الداخلية للنساء : من ارتدادات الأزمة الأمنية ومخلّفاتها التناقضية ذلك الانتشار اللافت لظاهرة غريبة وثّقتها الرواية – بأمانة - لتكون سبيلا لدراسة مضامينها من لدن المتخصصين النفسانيين والجنائيين وعلماء السنة ومصمّمي الموضة حين توجه أصحاب اللّحى نحو تجارة الملابس الداخلية للنساء :"ظاهرة كهذه تحتاج لخبراء فائقي الذكاء لتحليلها وتفسيرها. فمتى، وكيف،

وأين، تعلم هؤلاء فنّ الدانتيل؟ ! " (رشام ، 2017 ، ص 170)..أسئلة تنتظر بشغف فنّ الرّد ، بعد أن أجاب متن الرواية على ضوء السرد على إشكالات سوسيولوجية جسّدت فن **الرجولة** حين صوّرت نماذج رجالية كانت لها القدرة على أن تعي المرأة، وتستوعب حساسيتها من طينة : (العم) صالح وطارق (الحبيب) ورياض (الأخ الأصغر للزوج) وأمين (التلميذ الجراح) ، كما صوّرت عفن **النذالة** من خلال نماذج ناصر (الزوج) وأخيه (فاتح) وأخويها (رشيد وفؤاد) .

ط. فن التعليم : يتضمن النص الروائي كثير الرسائل المؤكدة على سلطة العلم ودوره في بناء الإنسان والأوطان، حيث أنّ كلّ تقزيم أو تحجيم يطال العلم والعلماء مؤداه السقوط لا محالة ، كما يؤكد العمل على الفرادة التي تحفّ بمهنة التعليم ، وحساسية ممارسته مجتمعيا في معركة خفية بشعار شكسبيري مفاده أن تكون أو لا تكون ، خصوصا وأنّ " التعليم مهنة عاطفية شديدة الحساسية.."(رشام ، 2017 ، ص 171)، فبدت الرواية مساحة لصراع أزلي متعدّد الأقطاب : بين الواجب والناهب ، بين الحب والكراهية ، بين الحياة والموت ، بين العلم والجهل ، بين العقل والجنون ، بين الشكل والمعنى لترسم الحروف صور التحدّي والرغبة في الوقوف وإثبات الذات ، لتتراءى ثمار الغرس : "شعرت بأني أنجزت شيئا ما في حياتي، فلا شيء يسعد المعلم أكثر من رؤية أحد تلاميذه ناجحا في الحياة. أمين تجاوز جراح الطفولة ليداوي اليوم جراح الناس." (رشام ، 2017 ، ص 203) .

خاتمة :

تخلص الرواية إلى حقيقة مفادها أن ثقافة الحب والعطف قادرة على مداواة الجراح المطبوعة زمنيا عبر الاستثمار في العلم والعلماء ، وقد بدى النص متعانقا مع عديد المواضيع التي نبشت في الزمن والمكان والإنسان في تجربة سردية مارست فنّ الإغراء من جهة (جماليات الكتابة) والإغماء من جهة أخرى (الأسلوب الصادم) وفق تقنية فلاشباكية تهوى استمالة المتلقّي كما تستفزّ عين النقد لاستنطاق صدفات النص وفك مستغلقاته البينية بدءاً بالعنوان والشخوص والأزمات والتحديات وانتهاءً بصورة رجل وحيد بحقيبة سفر : هو الحقبة المرة وكلّ ما رحل ..كما يستنتج وفق ما أبانت عنه " سلطة النص " أنّ الفن الروائي بمقدوره أن يتجاوز حدود البوح والتعبير الفنّي ليصير مذكرة إصلاح سياسي ومجتمعي ، وعتبة سعي لتنشيط عديد القطاعات الإقتصادية على غرار الثقافة والسياحة باعتباره لوحة سريالية سردية تغوي وتغري لتخدم وتطور المجتمع المعرفي ؛ ورواية الحال عربون انتباه وعنوان استوقاف يشهد بحسن الجزائر العذراء ، وبجمالها الآسر المنتظر لعشق المخلص المخلِّص ، واعتبار العلم المتشبع بمظاهر الثقافة والسياحة خيارات استراتيجية تحقق الرضى المجتمعي وتطور معالم الوطن وتجمّل تفاصيله .

قائمة المصادر والمراجع :

1. جابر عصفور ، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، لبنان ، 1992
2. جورج طرابيشي ، المثقفون العرب والتراث ، رياض الريس للكتب والنشر، ط1 ، لندن ، 1991
3. جورج طرابيشي ، شرق وغرب ، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ، ط 4 ، بيروت ، 1997
4. هانز جيورج جادامر ، تجلّي الجميل ، ترجمة : د سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ع 23 ، 1997
5. هيثم سرحان ، خطاب الجنس مقاربات في الأدب العربي القديم ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، لبنان ،2010
6. فيروز رشام ، تشرفت برحيلك ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ط1 ، الأردن ، 2017
7. موسوعة ويكيبيديا ، أوديب ملكا، تاريخ المعاينة : 2019.10.09

التناص في رواية "شيفرة دافنشي"
لدان براون
Intertextuality in "The Da Vinci Code"
Dan brown

محمد فاتي: أستاذ باحث في مجال الصورة جامعة عبد المالك السعدي ـ تطوان (المغرب)
البريد الإلكتروني:Mohamedfati110@gmail.com

ملخص الفيلم :

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التناص في الرواية البوليسية المعاصرة، من خلال أجرأة هذا المصطلح في أحد أهم الأعمال الروائية التي ظهرت في القرن الواحد والعشرين : شيفرة دافنشي للأديب الأمريكي دان براون. وهي رواية تضمنت أهم الأقانيم الرئيسية التي تخص هذا النوع الأدبي : الجريمة - المطاردة - المواجهة - القتل - التشويق - الغموض - الألغاز والتشفير ... الخ. لهذا كان لزاما علينا، ونحن نتتبع أصولها الفكرية والثقافية، الإحاطة بالفكرة الأساسية التي تدور حولها الرواية أولا، ثم الوقوف مع مصطلح التناص وتعريفاته الأساسية ثانيا، ثم المرور إلى إبراز تجلياته وحضوره في النص الروائي ثالثا، ثم استخلاص أهم النتائج المتوصل إليها أخيرا.

الكلمات المفتاحية :

المصطلح ـ التناص ـ الرواية البوليسية ـ شيفرة دافنشي ـ دان براون ـ الجريمة ـ التشويق ـ الغموض ـ التلغيز ـ المطاردة ....الخ.

Abstract:

This study deals with the phenomenon of intertextuality in the contemporary detective novel, through the boldness of this term in one of the most important fictional works that appeared in the twenty-first century: The Da Vinci Code by the American writer Dan Brown. It is a novel that included the most important basic hypostases of this literary genre: crime - the chase - confrontation - murder - suspense - mystery - mysteries and encryption ... etc. Therefore, while we are tracing its intellectual and cultural origins, it was necessary for us to take note of the basic idea around which the novel revolves first, then stand with the term intertextuality and its basic definitions secondly, then pass to highlight its manifestations and presence in the narrative text third, and then extract the most important conclusions reached finally.

Key words: The term - intertextuality - detective novel - The Da Vinci Code - Dan Brown - crime - suspense - mystery - telegraphy - stalking ... etc.

منهج البحث :

انسجاما مع طبيعة الموضوع وأدواته التحليلية، اخترنا أن نتتبع ـ في هذه الدراسة ـ أهم المنابع الثقافية التي عاد إليها دان براون في تشكيل نسيجه الأدبي (رواية شيفرة دافنشي) . ولتحقيق هذا الهدف انطلقنا من المقاربة التناصية التي تبحث في الرواية عن مواقع التداخل والتواصل والتمازج بين النص الأدبي الأصلي (الرواية) ونصوص أو أفكار أو أعلام أو أحداث أخرى حاضرة بطرق علنية أو خفية في ثوب العمل الروائي. وقد استفدنا في ذلك من أهم الكتابات النقدية التي نظرت لمصطلح التناص، لكن ـ وبخصوصية الدراسة وضيق المجال ـ ارتأينا أن نختصر القول في الجانب النظري المتعلق بالمصطلح وأن نركز على الأجرأة التطبيقية له في الرواية التي ندرسها.

ـ أهمية الموضوع وإشكالاته :

تتجلى أهمية هذا الموضوع في كونه يستنطق العوالم الفكرية والثقافية التي استند عليها الروائي الأمريكي دان براون في تأليف روايته الشهيرة " شيفرة دافنشي" باعتبارها عملا أدبيا شائكا خلف ردود فعل قوية، ومواجهات نقدية وفكرية من طرف مجموعة من النقاد والباحثين الذين حاولوا الغوص في صلب المعلومات الغنية والمعارف المتنوعة التي أغنت الرواية. وهي معارف مستمدة من حقول ومجالات متعددة : دينية وتاريخية وعلمية وفنية...الخ، وقد حاولنا في دراستنا هذه الإحاطة بأهم هذه المنابع الفكرية متتبعين أصولها ومصادرها وخصائصها. فما هي ،إذا، تيمة الرواية وفكرتها الأساسية ؟ وما هي مظاهر التناص فيها ؟ وما هي أهم المواطن التي حضر فيها في الرواية ؟ وما هي الأصول والمجالات التي عاد إليها دان براون في نسج أفكار نصه الأدبي؟....الخ

مقدمة:

نالت رواية شيفرة دافنتشي للكاتب الأمريكي دان براون نجاحا باهرا في الساحة الأدبية العالمية خلال السنوات الماضية، بعد أن حققت أرقاما قياسية من حيث المبيعات، وترجمت إلى عديد اللغات العالمية، لتشكل بذلك ظاهرة أدبية مميزة بصمت الحقل الروائي ببصمة إبداعية خاصة في بداية القرن الواحد والعشرين. وقد

كان لها تأثير كبير على وعي الملايين من القراء بعد أن حفزتهم على اختراق كهف أسرارها والتعمق في ثنايا شفراتها الغامضة، رغم محاولات المنع الكثيرة التي تعرضت لها، ورغم تهديدات المصادرة العديدة التي لاقتها، خاصة وأنها كشفت النقاب عن مواضيع دينية حساسة، وأماطت اللثام عن مجموعة من الأسرار والأساطير الكنسية المسيحية.

ـ موضوع الرواية :

وتعود فكرة الرواية لفترة التسعينات، أثناء دراسة دان براون لتاريخ الفن، حيث ألمح أستاذ المادة لبعض العلامات الغريبة الموجودة على لوحة ليوناردو دافنتشي المكناة ب "العشاء الأخير" : يد مجهولة تحمل خنجرا ـ وجود شخص في اللوحة عليه سمات الأنوثة ـ وجود شخصية زائدة عن العدد المعروف لحواريي المسيح ...

بعد ذلك، ستبدأ فكرة الرواية في النمو والتطور والصياغة إلى أن نضجت وخرجت للوجود، بعد عقد من البحث والدراسة والتنقيب في أسرار الكنيسة الكاثوليكية وخبايا الدين المسيحي. وقد رافق هذا الظهور موجة كبيرة من الجدل والنقاش والاختلاف، بين مؤيد متحمس للعمل الروائي المحبوك في قالب غني وممزوج بمجموعة من المعطيات والسمات: التاريخية، اللاهوتية، البوليسية...وبين معارض متهم الكاتب بتزوير الحقائق، وتلفيق الأكاذيب، ونقل أراء الغير بدون تدقيق وتمحيص، والبحث عن الشهرة الزائفة التي تتخذ من المس في القضايا الحساسة والمحرمة وسيلة للوصول والذيوع .

ورواية دان براون هي وعاء ثقافي ومعرفي واسع، تتقاطع فيه مجموعة من الحقول الثقافية والعلمية والمعرفية، فهي رواية تعليمية تتوخى أهدافا تثقيفية من خلال حجم المعطيات والمعارف والمعلومات الكثيرة التي تزخر بها، والتي تنبع من منابع متعددة من تاريخ وجغرافيا، وفلسفة، وفن، وموسيقى، ودين، وأنطربولوجيا ...لهذا استهدف الكاتب تقديم عمله بأسلوب سهل مبسط مقرب إلى فهم القارئ، حتى يستفيد هذا الأخير من حجم المعلومات الغزيرة التي تملأ صفحات الرواية، ويستمتع بأحداثها المشوقة ووقائعها الجذابة والمثيرة. وفي هذا الصدد يقول دان براون عن روايته : "لقد كان هدفي الإفادة أولا، وحتى لو انتهى أحد القراء من قراءة

روايتي، ولم يعجب بها، فإنه - على الأقل - يكون قد تعلم منها أشياء كثيرة، واستفاد من أسلوبها التعليمي" (حامد دندنشي، 2008، ص: 16).

وتتميز الرواية كذلك بطابعها التشويقي، كونها نسجت في قالب بوليسي يتأسس على سمات روائية تخص هذا النوع، كالبحث والمطاردة والتحفيز والاكتشاف... فتعدد الأسرار والرموز والتشفيرات والغموض الذي تتصف به وقائع الرواية، هو نتاج لتركيب سردي ونسج حكائي متأثر أساسا بتقنيات الفن السينمائي، وهذا ما ساهم في بناء عوالم روائية تشوق القارئ على متابعة رحلة اكتشافه لمختلف المنعرجات المثيرة والملغزة. وما زاد من تشويق الرواية هو البصمة الدينية التي تتصف بها، لأن دان براون خصص موضوعها للتشكيك في مجموعة من المعتقدات المسيحية التي رسخت كحقائق مطلقة من طرف الكنيسة الكاثوليكية، ونعرف أن الدين من عناصر الجذب لدى الجماهير، خاصة إذا تعلق الأمر بالحفر والبحث في أسرار لاهوتية شكلت معاييرا عقائدية مسلم بها في كثير من المجتمعات.

فالرواية هي غوص في مواضيع لاهوتية حساسة تمس الجانب العقائدي في الديانة المسيحية، كونها تحفر في خبايا عميقة رغبة في إعادة اكتشاف المقدس في التاريخ، وذلك عن طريق تفكيك بناء الموروث اللاهوتي وإعادة تشكيله وفق قانون الإبداع الأدبي، وبأساليب سردية مميزة زادت من فسيفساء الرواية، ومن جمالية عوالمها المتنوعة. وعن طريق التجسيد الروائي يقدم لنا براون أنماطا من التفكير الإنساني والوعي الجمعي الممزوج بأعراض وحوادث تاريخية، وبحكايا شعبية وملاحم من مرسبات ماضي المسيحية، تحاول إعادة تركيب الوقائع والبوح عن الحقائق وفضح الأساطير والخرافات المشكلة لذهنية الحاضر.

ـ التناص في رواية "شيفرة دافنشي" :

التناص من المفاهيم النقدية الغنية بالدراسة والتنظير والتعريف سواء في النقد القديم أو الحديث، العربي أو الغربي. ونظرا لكثرة هذه الدراسات والتعريفات التي خص بها هذا المصطلح، فإننا سنقتصر في تعريفنا له على الدراسات الحديثة. فالتناص عرف نضجه النقدي واستقلاليته المفاهيمية مع الدراسات الحديثة - خاصة الغربية - التي عنيت به كمبحث أساسي في النقد الأدبي. ويورد سعيد علوش في كتابه "

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" بعض التعريفات لمصطلح التناص بدءا من جوليا كريستيفا وانتهاء برولان بارت : (سعيد علوش، 1985، ص:215).

- يعتبر التناص، عند كريستيفا، أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.
- ويرى سولير، التناص، في كل نص، يتموضع في متلقي نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة/ تشديدا/ تكثيفا.
- ويكون التناص، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب، غير محدد، لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات المقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون أيديولوجي شامل.
- وظهر التناص مع التحليلات التحويلية عند كريستيفا في النص الروائي.
- ويرى فوكو بأنه لا وجود لتعبير، لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار.
- أما بارت فيخلص إلى أن "لا نهائية" التناص، هي قانون هذا الأخير...

لن نخوض كثيرا في اصطلاحات باختين النقدية للتناص (الحوارية وتعدد الأصوات) ولا لباقي التعريفات الغربية الأخرى، ولن نلتفت للتحديدات النقدية الحديثة في عالمنا العربي، لأن أغلبها ترجمة للتعريفات الغربية وتطوير لها. وسنكتفي باستخلاص جامع حول مفهوم التناص باعتباره تفاعلا وتمازجا لمجموعة من النصوص في نص واحد، فكل نص يستدعي حضور واستيعاب مجموعة من النصوص الأخرى السابقة أو المعاصرة. غير أن التناص لا يقف حضوره عند حدود الخطاب الأدبي (اللغوي)، بل يتعداه إلى مجموعة من أنساق الخطاب الأخرى: التاريخي، الفني، الفلسفي، العلمي، الديني... وهذا ما استكشفنا ملامحه في دراستنا التحليلية لرواية " شيفرة دافنشي" التي جاءت غنية بمجموعة من المعطيات والمعلومات المستمدة من مجالات متنوعة، يمكن حصرها في التالي :

أولا- التناص الديني :

تعالج رواية "شيفرة دافنشي" إشكاليات لاهوتية متعددة مرتبطة بالدين المسيحي، فأحداث الرواية تتمحور حول قضايا دينية ظلت غامضة لسنين طويلة، كطبيعة

المسيح: هل هي روحانية مقدسة أم مادية بشرية؟، وحياته: هل المسيح متزوج خلف ذرية وراءه؟ أم منزه من الغريزة الإنسانية؟ ..الخ. وهي قضايا ألقى دان براون الضوء عليها في هذا العمل الأدبي، مستحضرا مجموعة من المعارف والنصوص والاستدلالات الدينية أبرزها:

- مريم المجدلية (الأنثى المقدسة) : اهتم دان براون كثيرا بها، منطلقا من فرضية أساسية مفادها أن المسيح عيسى بن مريم كان متزوجا منها، وقد خلف وراءه ذرية وسلالة لازالت تعيش إلى يومنا الحاضر. " إن قصة الكأس المقدسة هي قصة الدماء الملكية، فعندما تتحدث قصة الغريل عن الكأس الذي حمل دم المسيح...تكون في الحقيقة تتحدث عن مريم المجدلية - الرحم التي حملت سلالة المسيح الملكية" (دان براون، 2004، ص:279). وقد استشهد الكاتب على هذه الفكرة بمقطع من إنجيل فيليب :

""إن إنجيل فيليب هو دائما أفضل واحد نبدأ به".

قرأت صوفي المقطع الذي أشار إليه.

ورفيقه المخلص هي مريم المجدلية. أحبها المسيح أكثر من كل الحواريين واعتاد أن يقبلها في معظم الأحيان من فمها. وقد تضايق باقي الحواريين من ذلك وعبروا عن استيائهم، وقالوا له، "لماذا تحبها أكثر منا؟" (دان براون، 2004، ص:279).

- سارة : لتدعيم فرضيته اللاهوتية حول موضوع الأنثى المقدسة، استحضر دان براون قصة سلالة المسيح. فمريم المجدلية التي تزوجت من اليسوع خلفت طفلة سمتها سارة، وهربت بها إلى فرنسا خوفا على سلامتها من كيد الأعداء. "لم يكن المسيح متزوجا فحسب، بل كان أبا أيضا" (دان براون، 2004، ص: 279)، " وبحسب معلومات أخوية سيون... فإن مريم المجدلية كانت حاملا عندما صلب المسيح، وحفاظا منها على سلامة طفل المسيح... قامت بمساعدة عم المسيح يوسف من أريماتيا بالسفر سرا إلى فرنسا.... وهناك في فرنسا أنجبت ابنتها التي أسمتها سارة" (دان براون، 2004، ص: 285).

- المسيح : خلافا للمعتقدات المسيحية التي تسلم بأن عيسى هو ابن الإله ومن طبيعة إلهية مقدسة. تلمح الرواية إلى أن المسيح هو كائن إنساني مثل سائر البشر، والدليل

على ذلك هو زواجه من مريم المجدلية، وإنجابهما للطفلة سارة : " كان يسوع المسيح شخصية تاريخية ذات تأثير مذهل، قد يكون أكثر قائد غامض وملهم عرفه العالم" (دان براون، 2004، ص: 259)، ""كما ذكرت"، أوضح تيبينغ، " فإن الكنيسة كانت بحاجة لإقناع العالم بأن النبي الفاني يسوع المسيح كان كائنا إلهيا.....لكن من سوء حظ المحررين الأوائل، كان هناك موضوع بشري مزعج يتكرر في كل الأناجيل. وهو موضوع مريم المجدلية". صمت لحظة. " وبكلمات أصح، موضوع زواجها من يسوع المسيح"..." (دان براون، 2004، ص:273). وقد برر السير تيبينغ هذه الفكرة (في الرواية) بانتماء يسوع لليهودية، " والأعراف اليهودية في ذاك الوقت كانت تحظر على الرجل اليهودي أن يبقى عازبا...ومن واجب كل يهودي حسن السلوك أن يجد لنفسه زوجة، كي تلد له ولدا.." (روبين غريفيت - جونس، 2009).

- وثائق البحر الميت ومخطوطات واحة حمادي: وهي وثائق لاهوتية تفضح كل التحريفات التي تعرض لها الإنجيل من طرف أشخاص ذوي أهداف سياسية. "فقد تم العثور على وثائق البحر الميت عام 1950 مخبأة في كهف بالقرب من قمران في صحراء النقب (فلسطين). كما عثر على الوثائق القبطية عام 1945 عند واحة حمادي (مصر)" (دان براون، 2004، ص: 263). وتتحدث هذه الوثائق "عن كهنوت المسيح بمصطلحات إنسانية تماما بالإضافة إلى أنها روت قصة الكريل الحقيقية" (دان براون، 2004، ص: 263). كم أعطت هذه الوثائق "دورا أكبر للمرأة، الأنثى، وذلك في شخص مريم المجدلية رفيقة يسوع المسيح....الشيء الذي رفضته - تماما - التيارات المنتصرة للمسيحية الأولى، بل اعتبرته هرطقة وكفرا" (حامد دندنشي، 2008، ص: 78). وتروي هذه المصادر" المؤرخة للقرنين الثاني والثالث الميلاديين، عن يسوع أنه أحب مريم المجدلية أكثر من جميع تلاميذه الآخرين، وغالبا ما كان يقبلها، ولها وحدها كان يودع أسراره" (روبين غريفيت - جونس، 2009، ص: 21). وخلف هذا الحب استياء عميقا وغيرة واضحة لدى الحواريين الرجال كما تشهد تلك النصوص.

ـ أخوية سيون : وهي جماعة دينية ظهرت حديثا على يد الفرنسي بيير بلانتارد عام 1956م، وكان هدفها هو حماية وحفظ سر سلالة المسيح السرية (حامد دندنشي، 2008، ص: 97). لها جذور تاريخية قديمة، حيث تأسست سنة 1099م، وضمت العديد من الشخصيات الشهيرة أبرزها الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي وعالم الفيزياء إسحاق نيوتن والأديب فيكتور هيجو والموسيقار كلود ديبوسي والسينمائي جان كوكتو...أعادت، هذه المنظمة، الاعتبار للأنثى في الدين المسيحي بعد أن همشتها الكنيسة المسيحية، حيث " تعتقد الأخوية أن قسطنطين وخلفاءه الذكور نجحوا في تحويل العالم من الوثنية المؤنثة إلى المسيحية الذكورية وذلك بإطلاق حملة تشهير حولت الأنثى المقدسة إلى شيطان مريد" (دان براون، 2004، ص: 141). تركز دور هذه الأخوية في ثلاث مهام أساسية" فهي يجب أن تقوم بحماية وثائق السنغريال، كما أن عليها حماية قبر مريم المجدلية، وأخيرا فهي يجب أن ترعى وتحرس سلالة المسيح، أفراد العائلة القلائل الباقين" (دان براون، 2004، ص: 288). وقد أطلق بلانتارد تسمية "أخوية" "على شرف تل صهيون، الواقع بالقرب من أنياس. وفيما بعد، فهم أن كل الميزات التي تحملها التسمية تعود إلى التلميح لجبل صهيون في أورشليم. وفي زمن الحملات الصليبية كان كهنة الدير الكاثوليكي الأم ـ الإلهة صهيون (نسبة إلى جبل صهيون)، الواقع على أطراف أورشليم، هم المدافعون عن الأماكن المقدسة" (روبين غريفيت ـ جونس، 2009، ص: 29 ـ 30).

ـ منظمة "أوبوس داي": هي جمعية كاثوليكية، تعمل بتوجيه من سلطة الفاتيكان، وتدافع عن تعاليم المسيحية الكاثوليكية. "أسست عام 1928 على يد القس الإسباني خوسيه ماريا إيسكريفا، ودعت إلى العودة إلى القيم الكاثوليكية المحافظة وشجعت أعضاءها على القيام بتضحيات جسيمة في حياتهم الخاصة في سبيل القيام بعمل الرب....كانت أوبوس داي المنظمة الكاثوليكية الأسرع انتشارا والأكثر اكتفاء من الناحية المادية في العالم" (دان براون، 2004، ص:39 ـ 40، بتصرف). وهي فرقة كاثوليكية، " تدين بالتقوى العميقة، واستحقت سمعة سيئة (في الرواية) بغسلها

للأدمغة، وممارستها للعنف والطقوس الخطرة كقتل الجسد" (روبين غريفيت - جونس، 2009، ص:33).

دعت هذه المنظمة أعضاءها للخضوع الصارم والمنضبط للتقاليد المسيحية. ولا تعد "أوبوس داي" جماعة دينية فحسب، بل "يدخل في عدادها الإكليروس (خدمة الدين) والبسطاء من عامة الشعب (الميريانيون)، والرجال كما النساء. ولكن لا يسمح لأعضاء ينتمون لأخويات دينية أخرى بالدخول فيها أبدا، بما فيهم الرهبان، حتى يومنا هذا" (روبين غريفيت - جونس، 2009، ص: 45 - 46). ووفقا للقانون الداخلي لأبوس داي " توجه الجمعية كل جهودها صوب ما يدعى الطبقة المثقفة، التي تعتبر قائدة في المجتمع المدني بفضل ثقافتها ونفوذها...ويرى أعضاؤها أن هدفهم الأساسي هو التثقيف الروحي والمهني للشباب، ولا سيما الطلاب الجامعيين" (روبين غريفيت - جونس، 2009، ص: 46).

ثانيا- التناص التاريخي:

في الرواية حضور بارز لمجموعة من الأحداث والوقائع التاريخية التي اعتمدها دان براون كتأريخ لفكرته اللاهوتية التي يدافع عنها (الأنثى المقدسة)، وقد تمازجت هذه النظرة التأريخية مع المنحى الديني الذي انطلقت منه فكرة الرواية. ومن أهم الاستشهادات التاريخية الواردة في "شيفرة دافنشي" نذكر:

- مجمع نيقية والامبراطور قسطنطين : اهتمت الرواية بهذا الحدث في معرض الحوار الثلاثي الذي دار بين لانغدون وصوفي وتيبينغ. ففي هذا المجمع قام الامبراطور الروماني قسطنطين بترسيم الدين المسيحي وتوحيد روما تحت لواء المسيحية وإعلان ألوهية المسيح، بعد أن أحس بخطر التفرقة الدينية والسياسية على امبراطوريته. فقام بذلك " بتحديد للاعتقاد المسيحي، ووضع الحدود النهائية للكتاب المقدس، الذي بين أيدينا اليوم" (حامد دندنشي، 2008، ص: 54). وقد تمخضت عن هذا المجمع مجموعة من النتائج الدينية والسياسية التي لخصها دان براون في التالي :

- " فقد تم أخذ أكثر من ثمانين إنجيلا بعين الاعتبار، لتشكل العهد الجديد، إلا أن القليل منها - فقط - تم اختياره في النهاية، وهي انجيل متى، ومرقص، ولوقا، ويوحنا" (دان براون، 2004، ص: 259).

ـ " كان الدين الرسمي في روما هو عبادة الشمس..... وكان هناك اهتياج ديني متزايد يجتاح روما. فقد كان عدد أتباع المسيح قد تضاعف بشكل مهول ....عندئذ بدأ المسيحيون والوثنيون يتحاربون، وتصاعدت حدة النزاع بينهما حتى وصلت لدرجة هددت بانقسام روما إلى قسمين. فرأى قسطنطين أنه يجب اتخاذ قرار حاسم... وفي عام 325م، قرر توحيد روما تحت لواء دين واحد، ألا وهو المسيحية" (دان براون، 2004، ص: 260).

ـ"ففكرة (ابن الرب) كانت قد اقترحت رسميا وتم التصويت عليها من قبل المجلس النيقاوي...و كان الفرق في الأصوات يكاد لا يذكر" (دان براون، 2004، ص: 261).

ـ" إن المسألة كلها كانت مسألة سلطة، ونفوذ، لاأكثر" (دان براون، 2004، ص: 262).

ـ " بما أن قسطنطين قد قام برفع منزلة المسيح بعد مضي حوالي أربعة قرون على موته، فقد كانت هناك الآلاف من الوثائق التي قد سجلت حياته على أنها حياة إنسان فان..... فأمر قسطنطين بإنجيل جديد، وقام بتمويله. أبطل فيه الأناجيل التي تحدثت عن السمات الإنسانية للمسيح، وزين تلك التي أظهرت المسيح بصفات إلهية، وحرمت الأناجيل الأولى، وتم جمعها وحرقها" (دان براون، 2004، ص: 262).

ـ " غير أن تأكيد فكرة ألوهية المسيح كان ضروريا جدا لتوطيد الوحدة في الإمبراطورية الرومانية ولإقامة القاعدة الجديدة لسلطة الفاتيكان. ومن خلال المصادقة الرسمية على كون المسيح ابنا للرب، حول قسطنطين المسيح إلى إله مترفع عن عالم البشر" (دان براون، 2004، ص: 261).

فقد توصل هذا المجمع إلى نتيجة خطط لها الإمبراطور قسطنطين بذهاء وذكاء، ألا وهي المصادقة على ألوهية المسيح. " فمن أصل 220 أسقفا ممن حضروا الاجتماع تبنى 218 منهم ما اقترح عليهم كقانون للإيمان....وهكذا، ها هو نص قانون الإيمان الذي توصل الأساقفة إلى اتفاق حوله :

أؤمن بإله واحد الأب ضابط الكل

وخالق السماء والأرض وكل ما يرى وما لا يرى

الإيمان برب واحد يسوع المسيح

ابن الله الوحيد. المولود من الأب قبل كل الدهور...." (روبين غريفيت، جونس، 2009، ص:117 ـ 118، بتصرف).

ـ فرسان الهيكل: تأسست هذه المنظمة المسيحية عام 1118م على يد الفارس الفرنسي "فيليب دو باين"، وكان هدفها هو حراسة مدينة القدس، والأماكن المقدسة، وأيضا، كان من أهدافها حراسة طريق الحجاج الأوربيين، الذين كانوا يريدون زيارة الأماكن المقدسة المسيحية في الشرق الأوسط (حامد دندنشي، 2008، ص:93، بتصرف). غير أن غايتهم الأساسية كانت تتجلى في حماية الملوك الميروفنجيين (سلاسة المسيح) الذين حكموا فرنسا بين القرنين الخامس والسابع الميلاديين، بالإضافة إلى الحفاظ على الوثائق السرية التي تكشف حقيقة الكأس المقدسة. وهي وثائق تم العثور عليها تحت هيكل سليمان "فمدت الفرسان بقوة عظيمة....و كانت هدفا لحملات البحث عن الغريل على مر العصور" (دان براون، 2004، ص: 287) ، لأنها كانت دليلا واضحا "يثبت صلة الدم التي تربط الميروفنجيين بيسوع المسيح" (دان براون، 2004، ص: 288).

كان لأخوية الهيكل مساهمة واضحة في الاقتصاد المسيحي، ومشاركة بارزة في مختلف العمليات الإنتاجية والتسويقية والعسكرية في أوربا العصر الوسيط. و"يمكن إحصاء عدد لا يقل عن 870 حصنا أو ديرا تابعا للهيكليين...وامتلكت الأخوية نحو 9 آلاف عقارا هيكليا....موسعين بلا كلل نطاق ملكيتهم، ومطورين العمليات الإنتاجية، ومقننين النشاط الاقتصادي. ولقد اضطر الهيكليون إلى بناء أو شراء، ومن ثم تعمير وامتلاك الحصون في الشرق الأوسط والمحافظة على الجاهزية القتالية لفصائل الفرسان...وامتلاك أسطول بحري يؤمن لهم المؤن والذخائر" (روبين غريفيت ـ جونس، 2009، ص: 90، بتصرف).

ـ الملوك الميروفنجيون: وهم ملوك حكموا فرنسا في القرنين الخامس والسابع الميلاديين. يعتقد بأنهم ينتمون إلى دم اليسوع، لأن "سلالة المسيح ازدهرت في الخفاء وتحت أسماء مختلفة في فرنسا حتى قامت بحركة جريئة في القرن الخامس

عندما اختلطت عن طريق الزواج بالدماء الملكية الفرنسية فخلقت سلالة تعرف بالميروفنجية...والميروفنجيون هم الذين أنشأوا باريس...والعديد من حملات الفاتيكان التي أرسلت للبحث عن الغريل كانت في الحقيقة بعثات سرية هدفها التخلص من أفراد السلالة الملكية" (دان براون، 2004، ص: 287 ـ 288، بتصرف). ظلت سلالة الملوك الميروفنجيين تعيش في الخفاء تحت حماية فرسان الهيكل وأخوية سيون، لأنها كانت تتعرض دوما للتهديد من طرف الكنيسة الكاثوليكية نظرا لحجم المعلومات والوثائق الخطيرة التي كانت تحتفظ بها.

ثالثا- التناص الفني:

استعان دان براون في روايته بمجموعة من الأعمال الفنية التي تؤكد المنحى الديني للأنثى المقدسة، وهي أعمال تعود للفنان الإيطالي الشهير ليوناردو دافنشي الذي يعتقد بأنه كان عضوا بارزا في أخوية سيون الدينية، ومن أهم هذه الأعمال:

ـ لوحة الموناليزا : وهي من أبرز اللوحات الفنية في التاريخ، رسمها ليوناردو دافنشي في عصر النهضة ما بين سنة 1503 و1519. أهداها ليوناردو إلى ملك فرنسا فرانسوا الأول الذي حافظ عليها ضمن ممتلكاته الخاصة. " ظهرت أكثر من 50 نسخة مزورة عنها بين القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، أما الأصلية فقد بقيت بحماية نابليون بونابرت، وفي غرفة زوجته المحبوبة جوزفين. بدأ حضورها في متحف اللوفر عند افتتاحه عام 1804، وكان يسمى ـ آنذاك ـ متحف نابليون" (حامد دندنشي، 2008، ص: 121).

" بالرغم من الشهرة الواسعة التي تتمتع بها الموناليزا، كانت مجرد لوحة بطول 31 وعرض 21 إنش .... كانت معلقة على الجدار الشمالي الغربي في قاعة الدول.... وقد رسمت على لوحة من خشب الحور وكانت السمة الخيالية الضبابية التي تميز اللوحة تعود إلى براعة دافنشي الفائقة وتفوقه في أسلوب سفوماتو الضبابي....ومنذ أن استقرت الموناليزا ـ أو الجوكندا كما يلقبونها في فرنسا ـ في اللوفر تعرضت للسرقة مرتين، كان آخرها في العام 1911.." (دان براون، 2004، ص: 134).

" في الواقع إن هذه خدعة بسيطة قام بها دافنشي. عندما رسم دافنشي الريف من جهة اليسار بشكل أخفض، جعل الموناليزا تبدو أكبر بكثير من جهة اليسار عما

هي في جهة اليمين. وهي تلميح خفي قام به دافنشي. فعلى مر العصور حددت مفاهيم الذكر والأنثى جهتين، فاليسار هو الأنثى واليمين هو الذكر. وبما أن دافنشي كان شديد الإعجاب بالمبادئ الأنثوية، لذا جعل الموناليزا تبدو أعظم من الجانب الأيسر" (دان براون، 2004، ص: 136).

- لوحة سيدة الصخور: إحدى لوحات ليوناردو دا فينشي والتي قام برسمها مرتين، إحدى اللوحات موجودة الآن في متحف اللوفر في باريس (رسمها ما بين 1483-1486)، والأخرى بلندن بالمتحف الوطني (رسمها على وجه التقريب قبل 1508). "كانت المهمة الأصلية التي أوكل بها ليوناردو دافنشي هي رسم لوحة مادونا أوف ذا روكس - سيدة الصخور- وقد كلفته بها جمعية دينية كاثوليكية...والتي كانت بحاجة للوحة لتزيين القطعة المركزية بين الأقسام الثلاثة من المذبح في كنيستهم "كنيسة سان فرانشيسكو" في ميلانو" (دان براون، 2004، ص: 155).

"لقد أظهرت اللوحة مريم العذراء بثوبها الأزرق جالسة تحضن طفلا المفروض أنه المسيح. وجلس في المقابل يوريل وهو يحضن طفلا أيضا المفروض أنه يوحنا المعمدان. والأمر الذي كان غريبا هو أنه بدل الوضع المعروف الذي يكون فيه المسيح مباركا يوحنا المعمدان كان هنا يوحنا هو الذي يبارك المسيح...وكان المسيح هو الذي يخضع لسلطة يوحنا ! وكان الأمر الأسوأ هو رسم مريم رافعة يدها عاليا فوق رأس الطفل يوحنا تقوم بإشارة تهديد .....وأخيرا الصورة الأكثر وضوحا ورعبا: تحت أصابع مريم الملتفة مباشرة كان يوريل يقوم بحركة قاطعة بيده" (دان براون، 2004، ص: 156).

- لوحة العشاء الأخير : هي إحدى الأعمال الفنية المثيرة للجدل التي رسمها ليوناردو دافنشي على أحد جدران دير سانتا ماريا في مدينة ميلان الإيطالية. و قد قام دافنتشي برسم هذه اللوحة - بناء على طلب عمدة ميلان لودوفيكو سفورزا - ما بين عام 1495 و 1498. وتجسد في مضمونها لحظة الخيانة التي تلقاها السيد المسيح من أحد تلامذته وهو في مأدبة العشاء الأخيرة، "حيث يعلن للتلاميذ عن خائنه، وأنه يقدم للعالم دمه، ولحمه على شكل خبز وخمر، ويطلب من تلاميذه أكل الخبز،

وشرب الخمر تعبيرا عن ولائهم له، وإيمانهم برسالته" (حامد دندنشي، 2008، ص: 116). رسم دافنشي هذه اللوحة بأسلوب فني جديد، و"جاشت على وجوه التلاميذ الجالسين حول المسيح أنواع مختلفة من الهول : كالصدمة، والخوف، والغضب، والإثم، لأنه تبين وجود خائن فيما بينهم" (روبين غريفيت - جونس، 2009، ص: 65).

غير أن اللوحة تحمل في طياتها أسئلة كثيرة حول شخصية يوحنا المعمدان الذي كان يجلس بجانب المسيح. فالملاحظ المتأمل لملامحه المرسومة، سيكتشف بأنها ملامح أنثوية تخص امرأة مجهولة الهوية، وقد انطلق دان براون من هذه الإشكالية ليراهن على أن تلك الشخصية المبهمة في اللوحة هي مريم المجدلية زوجة المسيح :

"وهناك كانت نسخة من لوحة العشاء الأخير بطول ثمانية أقدام، معلقة على الحائط.....يبدو في النهاية أن الكأس المقدسة كانت حاضرة بالفعل في العشاء الأخير....قالت صوفي: "لقد أخبرتني أن الكأس المقدسة هي امرأة. لكن العشاء الأخير هو لوحة لثلاثة عشر رجل"....دققت صوفي بالشخص الذي كان إلى يمين المسيح مباشرة....أحست بموجة عارمة من الذهول تسري في جسدها. كان ذلك الشخص ذو شعر أحمر كثيف ويدان ناعمتان مطويتين وصدر صغير. لقد كان ذلك الشخص دون أي شك..امرأة.....اقتربت صوفي من الصورة أكثر. كانت المرأة الجالسة على يمين المسيح صبية صغيرة في السن ويبدو عليها الورع وذات وجه يتسم بالرزانة والحشمة وشعر أحمر كثيف ويدين مطوقتين بطمأنينة. هذه المرأة التي بإمكانها ببساطة قلب الكنيسة رأسا على عقب؟. "من هي هذه المرأة؟" سألت صوفي. "تلك يا عزيزتي"، أجابها تيبينغ، "هي مريم المجدلية""(دان براون، 2004، ص: 271 ـ 272 ـ 273).

ـ لوحة الرجل الفيتروفي: رسمها " ليوناردو دافينشي " في عام (1490م)، تشتمل على صورة رجلين عاريين، ممدودا الذراعين في وضع أفقي متراكب، أحدهما داخل دائرة والآخر داخل مربع. حاول دافنشي في هذه اللوحة إظهار إيمانه بفكرة (النِّسَب) في هذا الكون، أي أن جميع الخلق يترابط فيها بينه بنسب ثابتة في الهيئة

والشكل. استحضرها دان براون في روايته ليصور حادثة مقتل جاك سونيير قيم اللوفر:

"ويتكون هذا الرسم المشهور من دائرة مثالية رسم داخلها رجل عار....ذراعيه ورجليه ممدودين في وضعية نسر باسط جناحيه....إن وضوح مقاصد سونيير كان أمرا لا يمكن إنكاره، ففي اللحظات الأخيرة من حياته، تعرى القيم من كل ثيابه وشكل جسده في صورة واضحة مثلت رسم الرجل الفيتروفي لليوناردو دافنشي" (دان براون، 2004، ص: 57).

رابعا- التناص العلمي:

في الرواية حضور لبعض المعطيات والشخصيات العلمية التي استحضرها أبطال الرواية، في مسار بحثهم عن سر الرسائل الغامضة التي خلفتها جريمة اللوفر.

- متوالية فيبوناتشي: وهي متتالية رياضية من الأرقام تعود نسبتها إلى العالم الرياضي الإيطالي ليوناردو فيبوناتشي، وتتكون من السلسلة التالية : 1-1-2-3-5-8- 13-21.....الخ. " هذه متوالية فيبوناتشي" قالت صوفي ....وهي متوالية أساسها أن كل رقم يساوي مجموع الرقمين السابقين" (دان براون، 2004، ص: 74). جاء ذكرها في الرواية في سياق تحليل الرمز السري الذي تركه جاك سونيير مكتوبا على الأرض قبل موته، والذي سيستغل - فيما بعد - كرقم سري لخزنة البنك السويسري: "لقد اخترع عالم الرياضيات ليوناردو فيبوناتشي هذه المتوالية الرقمية في القرن الثالث عشر. ومن الواضح أن كافة الأرقام التي كتبها سونيير على الأرض تنتمي إلى متوالية فيبوناتشي المشهورة، وهذا أمر...كان مقصودا" (دان براون، 2004، ص: 75).

- الرقم فاي: ويسميه علماء الرياضيات بالرقم الذهبي أو النسبة الذهبية، ومن أهم خصائصه في الرواية:

"وجد لانغدون نفسه يعود بذاكرته فجأة إلى هارفرد....ويكتب على السبورة رقمه المفضل. 1,618....."أعزائي أقدم لكم PHI". واستأنف "إن هذا الرقم فاي وهو 1,618 هو رقم هام جدا في الفن..... اشتق من متوالية فيبوناتشي - وهي متوالية حسابية شهيرة ولا تعود شهرتها لكون مجموع كل رقمين متتاليين فيها يساوي الرقم الذي يليه فحسب، بل لأن نواتج قسمة الأرقام المتتالية فيها تتمتع بخاصية مذهلة وهي

الاقتراب من الرقم 1,618....والوجه المذهل لفاي هو دوره كحجر بناء أساسي في الطبيعة. فالنباتات والحيوانات وحتى البشر كلهم يتمتعون بخواص بعدية تعتمد وبدقة متناهية على النسبة فاي إلى واحد.....إن الوجود الكلي لفاي في الطبيعة ...يتجاوز حتما الصدفة المحضة لذا فقد اعتقد القدماء بأن خالق الكون هو الذي وضع رقم فاي كما أعلن العلماء قديما أن 1,618 هو النسبة المقدسة..." (دان براون، 2004، ص: 108 ـ 109ـ بتصرف).

- إسحاق نيوتن: العالم الإنجليزي الشهير (1642ـ1727) صاحب نظرية الجاذبية. من أكثر العلماء تأثيرا في تاريخ العلوم، وأحد رموز الثورة العلمية خاصة في مجالي الرياضيات والفيزياء. صاغ نيوتن قوانين الحركة وقانون الجذب العام التي سيطرت على رؤية العلماء للكون المادي للقرون الثلاثة التالية حتى حلت محلها نظرية النسبية. جاء ذكره في الرواية باعتباره أحد الأعضاء البارزين في أخوية سيون التي ينتمي إليها جاك سونيير، وهذا ما دفع هذا الأخير إلى تشفير إسمه في القصيدة الملغزة للحجر المفتاح الخاص بالأخوية. ولم ينجح الأبطال في فك لغز هذه القصيدة إلا بعد عودتهم للبحث في سيرة السير إسحاق نيوتن (مكان قبره ومراسم دفنه):

"السير إسحق نيوتن هو فارسنا...إن نيوتن مدفون في لندن...وأعماله أدت إلى نشوء علوم جديدة أثارت غضب الكنيسة عليه. كما أنه كان المعلم الأكبر في أخوية سيون....مراسم دفن السير إسحق نيوتن، حضرها الملوك والنبلاء وترأسها صديقه وزميله في العمل ألكسندر بابا.." (دان براون، 2004، ص: 430).

خاتمة :

وفي ختام هذا المبحث يمكننا القول بأن رواية "شيفرة دافنشي" هي عمل أدبي منفتح على حقول معرفية متعددت ساهمت في إغناء الرصيد الثقافي للقارئ، وفي بوثقة الرواية في تفاعل ثقافي فعال مزج التاريخي بالديني والفني بالعلمي... وقد حشد الكاتب عددا كبيرا من المعلومات والمعارف ونظمها في صيغ حكائية ذات بعد إبداعي، وبالتالي نقلها من طابعها التوثيقي، التأريخي، العلمي إلى طابع جمالي، فني، تخييلي، وهذا ما أكسبها شهرة ورواجا وانتشارا لدى قطاع واسع من القراء. ومن أهم النتائج التي استخلصناها من هذه الدراسة :

ـ التناص من المفاهيم النقدية المهمة التي راجت في الساحة النقدية الحديثة، كما لا يمكننا أن ننكر أصولها القديمة التي تمظهرت سابقا بتسميات متعددة أهمها مصطلح السرقات الأدبية ـ

ـ التناص هو محطة أساسية تتلاقح فيها أفكار متنوعة، وتنصهر في بوتقتها ثقافات الماضي الفريد ورؤى الحاضر الجديد، فتصير بذلك الرواية زخرفا فنيا يمزج بين أصالة القديم ومستجدات الحديث، بين عوالم الواقع ومتاهات الخيال.

ـ استثمر الروائي دان براون في روايته المثيرة للجدل " شيفرة دافنشي" موروثا حضاريا غنيا بالمعارف الدينية والتاريخية والفنية والعلمية، ووظفهم في نسيج أدبي بليغ قوامه اللغة التخييلية، والطابع البوليسي، والحدث المشوق، والبنية الدينامية، والمسار الغامض.

لائحة المراجع والمصادر:

ـ د. حامد دندشي، حول رواية شيفرة دافنتشي: الكنيسة ـ التاريخ ـ المخطوطات، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية ـ دمشق، ط1ـ 2008.

ـ دان براون، شيفرة دافنشي، ترجمة: سمة محمد عبد ربه، الدار العربية للعلوم ناشرون ـ بيروت، ط1ـ 2004.

ـ روبن غريفيت ـ جونس، شيفرة دافنشي وأسرار الهيكل، ترجمة : شريف الحواط، منشورات دار علاء الدين ـ دمشق، ط1ـ 2009.

ـ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت / سوشبريس ـ الدار البيضاء، ط1ـ 1985.

التحليل اللغوي النفسي للنص الشعري
قراءة في قصيدة " الذئب " للفرزدق

Psycholinguistic analysis of the poetic text
Reading in the poem of the wolf for Farzadaq

د / بلوافي حلـــيمة –جامعة عين تموشنت - الجزائر
البريد الالكتروني :halimabelouafi2018@yahoo.fr

ملخص :

ترمي هذه الدراسة إلى إبراز دور التحليل اللساني في استجلاء الدلالات النفسية ، وهو إجراء سنبين نجاعته في كونه يتعامل مع النص باعتباره شبكة من العلاقات اللغوية المغلقة تختزن دلالات مسكوت عنها تتخلل تلك الفجوات التي تُترك في سطح النص بناء على طبيعة اللغة التي ليس بمقدورها التعبير عن كل دقائق الدلالة ،فهي عاجزة طبيعيا على الاحاطة بأغوار المعنى مثلما الكاتب عاجز على أن يلم بكل طاقات اللغة في التعبير .وتبرز هاهنا الطاقات البديلة في اللغة الابداعية – خاصة – والمتمثلة في الانزياح الدلالي الذي هو وجه من أوجه المجاز بكل صوره وأشكاله ،لترصد تلك الدلالات المسكوت عنها والتي تُستجلى بآلية التأويل ،فاللغة التي يتحول معها النص إلى خطاب تحمل في طياتها مؤشرات الاستفزاز والإثارة ، وأخرى للحجاج والإقناع ، كما أنها تحيل على نسقها ليستنفر القارئ المؤول عدته اللسانية والمفاهيمية ليعيد للنسق منطقيته وليجيب عن سؤال اللغة في تمظهرها الأسلوبي غير المألوف .

Abstract

This study aims to highlight the role of linguistic analysis in elucidating the psychological connotations, which is a procedure we will show its effectiveness in that it deals with the text as a network of closed linguistic relations that stores silent connotations that intersect those gaps that are left in the surface of the text based on the nature of the language that cannot express all The subtleties of significance, as they are naturally unable to grasp the depths of meaning, just as the writer is incapable of knowing all the energies of the language in expression. The language with which the text is transformed into a discourse carries with it indicators of provocation and excitement, and another for pilgrimage and persuasion, and it refers to its format to alienate the interpreted reader his linguistic and conceptual tool in order to restore the logic to the system and answer the question of language in its uncommon stylistic manifestation

مقدمة :

إن خطاب الأثر الأدبي ينبعث من نواة دلالية يعمل على تشظيها في النص ،كما أنه يُسوِّغ مسارا للتلقي والتأويل ،يتحدد وفق علامات في النص لا تسمح بتخريج دلالي خارج الإطار الذي رسمته ، بمعنى أن هناك تقريرا أوليا للمعنى يتشكل حجمه النهائي بقراءة المتلقي الذي يسخّر ذخيرته لإنهاء مسار التأويل ..

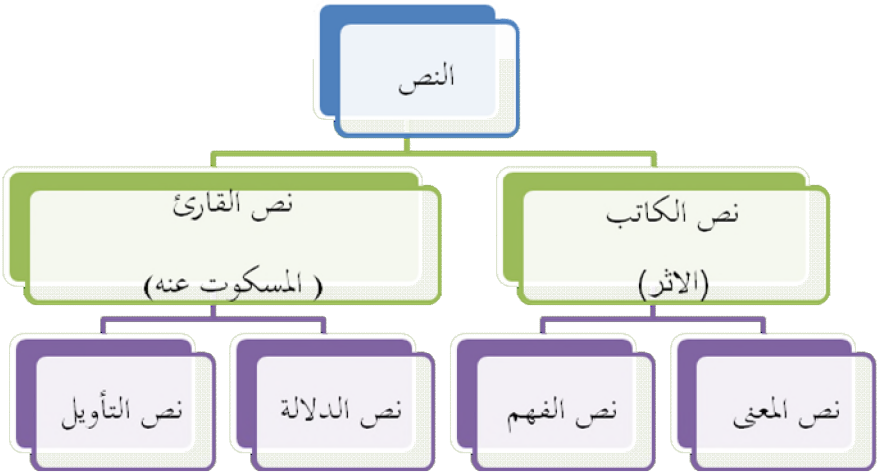
في هذا المجال التنظيري العام، تندرج هذه الدراسة التي نحاول من خلالها أن نقدم صورة عن مسار تشكل نص الدلالة في مختلف التيارات النقدية الحديثة ، وسنعرض للإجراءات التحليلية التي تسوقها تلك التيارات من أجل قراءة النص انطلاقا من آثار أدبية ، كما سنضع تلك المناهج النقدية في مواجهة النص تسائله وتناقشه ،تفككه وتركبه ، وتستنطقه وتحاوره ..

إن الغرض المتوخى من هذه الدراسة هو تمكين الدارسين من معرفة الأسس النظرية للإجراء النقدي ، والتطبيقات العملية التي ترمي إلى البحث عن معادل موضوعي للنص في الواقع الاجتماعي ، أو في الواقع النفسي ،كما تستجلي مختلف التمظهرات الجمالية التي أسهمت بشكل فاعل في تحقيق أدبية النص، وأبرزت جوانب من إبداعية اللغة .

لقد حفل النقد الحديث بكثير من تيارات الفكر الفلسفي التي رمت إلى البحث عن أسس الوجود الإنساني، ومظاهر هذا الوجود و التي تتجلى في ما يقرره الإنسان من لغة وما يتركه من أثر كلامي يبلور فيه موقفه من الوجود في معناه الشامل .

1- المسكوت عنه في النص :

إن النص الأدبي يغدو أثرا ذا معنى عندما يتوافر على شبكة من العلاقات اللغوية تجعل نسقه يقول المعنى والمعنى الآخر ، ولا يعد المعنى مبتغى نهائيا فيه وإنما يتوارى المعنى لصالح النسق ويغدو المتلقي كاتبا آخر للأثر ،بل كاتبا مقررا لدلالة النص . إن ما استقر لدى نظرية التلقي الحديثة أن النص الذي يصل فيه نسقه اللغوي إلى حدّه الأقصى من الكثافة في التعبير والتنوع في التركيب ، يترك فجوات هائلة لكتابة النص الآخر نص الدلالة. و من ثمة لم يعد المعنى الذي يطفو على سطح الأثر الأدبي مزاحما حقيقيا للمعنى الذي يستقر في قعر الأثر، بل مع تطور مناهج تحليل الخطاب الأدبي تغيرت النظرة النقدية للنص الإبداعي ، وأضحى المسكوت عنه في الأثر الأدبي هو الذي يشكل العالم الدلالي الحقيقي للخطاب.



إن الإستراتجية السيميائية التي تأسس وفقها المعطى اللغوي للنص هي التي جعلت النسق يضطلع بخاصية المنبه لأسلوبية متميزة للأثر حيث أضحت اللغة تحيل إلى نسقها الداخلي أكثر مما تحيل إلى مرجعها الدلالي ..بل إن الوقوف على إحالة من ضمن إحالات يقتضيها النص هو إعادة لقراءة علاماتية وفق نظام قراءة يعيد العلامة إلى وضعها الطبيعي الذي تعلو فيه الوظيفة الإعلامية كل الوظائف الأخرى للغة الأدبية ويزيل عن النص ارتياده الجموح إلى عوالم دلالية بعيدة .

صار من الواضح- إذن- أن النص الأدبي هو تشكل لغوي جاء على نحو خاص ليشاكل تصورا معينا لدى الكاتب للقضايا والأفكار ، إلا أن اللغة أثناء تشكلها الأدبي قد تستعصي على المشاكلة الصريحة ،وقد ينفلت رباطها من بين يدي الكاتب ،وذلك لكثافة الفكرة ولعمقها ولتشعب صورها ،فيجنح نسقها حينذاك إلى الطاقة الكامنة في التعبير، طاقة التلميح فيعلو مستوى النسق ليصل إلى مستوى الفن ،ذلك لأن الذي يتقدم لتلقي دلالة الأثر في هذا المستوى ليس التصور ولا الفكر وإنما الشعور والإحساس ، هذا التلقي السريالي لدلالة الأثر ليس ديدن كل النصوص الأدبية ولكن هو تصور لأقصى ما يمكن أن يرتاده الخطاب الأدبي من عوالم يكون فيها عنصر التلميح هو المؤطر لمعاني النص ،فإذا كان الكاتب لا يستطيع أن يكتب كل ما يريد فإن على القارئ أن لا يقرأ إلا ما قصده الكاتب ،وينتج عن ذلك أن على القارئ أن يقرأ ما لم يُكتب ، ليسعى إلى تأسيس نصه الخاص ، نص الدلالة .

مذ أن اقتحمت المعطيات النظرية اللسانية مجال النقد الأدبي مع بداية القرن العشرين ، صار ينظر إلى الأثر الأدبي من خلال صورته اللغوية لا من خلال محتواه المضموني ، حتى أن تسخير الأدب لخدمة الأيديولوجية لم يعد همّ الأدباء والنقاد إلى درجة أن التيار النقدي اللساني الذي نشأ في معسكر أوربا الشرقية – سابقا – والذي أسس لرؤية جديدة لنظرية الأدب ،قد أُخرج أصحابه من تيار التعبئة

للاتجاه الأيديولوجي الجديد ، بل ونُعتوا أنهم الأبناء الضالون للثورة الناشئة الجامحة الآخذة في التطور والنمو .

يبقى أن النص الأدبي الذي يشتغل على سيميائية الدلالة ، يمركز سلطته في النسق لا في السياق ،فيغدو خطابه تنظيما آخر من العلامات ،وأنسجة بديعة من الأنساق، ومن ثمة يوجه اهتمام المتلقي إلى ما في لغته من تجاوز للدلالة المباشرة ، فتعقِد العلامة في النسق البديع اصطلاحا جديدا مع الدلالة المستنبطة من قبل المتلقي ، وتبدأ كتابة جديدة للنص ،إلا أنها لا تخرج عن ما تقرره علامات الخطاب ،لأن العلامة اللغوية أثناء تشكلها الأسلوبي مع نسق من العلامات الأخرى لا تَفصم أواصر الاصطلاح الأول لأن ذلك يبقى – دائما - المرجع الأساس في الوضع اللغوي ،والعامل الرئيس في إبقاء الوظيفة التواصلية الإعلامية التي تضطلع بها اللغة كوظيفة أساسية للتواصل من ضمن الوظائف الأخرى .

2- الانزياح الدلالي في النص :

لقد غدت المنظومة اللغوية إحدى أهم قنوات التواصل، إلا أنها لم تعد الوحيدة القادرة على إحداث التواصل وبلوغ وظيفته حدها الأقصى، ومرد ذلك إلى الترميز الذي صار يطبع معظم الوسائط التواصلية حتى ما كان منها غير مقصود الدلالة ، وهو ما فتح المجال لدراسة تلك الوسائط وترجمة "نصوصها" الأيقونية بالمداخل اللغوية ، ومحاولة إلحاق دلالاتها بالحقول الدلالية اللغوية .

صار الإنسان الحديث محاطا بنصوص أيقونية تحتاج إلى تأويل حتى تكتمل نظرته إلى الوجود ، ويحقق المبتغى التواصلي الذي لامناص منه من أجل استمرارية لغوية مع انتقال للمعنى ،بل وصارت تلك النصوص تشكل هاجسا معرفيا ، كونها استهوت الإنسان لطابعها الترميزي الذي يعطيها بعدا سيميائيا في غاية الإبداع والإتقان ،وصار النص اللغوي يحتل جزءا يسيرا من جغرافية إمبراطورية العلامات التواصلية.

إن اللغة تمثل المظهر الأهم في الأثر الأدبي ، وتزداد أهميتها كلما وصل الخطاب فيها إلى حده الأقصى من التعبير ،وتتسع – حينئذ - مسامات النص وتتكاثر فجواته ،وهو ما يسوغ لقراءات متعددة أن تؤسس مشروعية نصوصها على تلك المسامات والفجوات ، ثم إن اللغة مخاتلة مخادعة لا تستطيع أن تقبض على المعاني كلها ولذا تلجأ إلى الاختزال التعبيري متماهية في أنساقها مع أنساق فنية غير لغوية كالرسم والموسيقى ، وهي في ذلك تحاول أن تثبت أن القيم الفنية للقول الأدبي إنما ترتكز على الهامش المفهوم لا على الكلام المرسوم ، ذلك أن الحذف أبلغ من الذكر ، وأنك حين تلمح في ذكر المعاني تكون في صورة أبلغ من التصريح بها .ثم إن اللغة قاصرة عن الاحاطة بالعالم الدلالي للكاتب ، وهو قصور طبيعي مرده

إلى أن عناصرها معدودة محدودة سواء في حروفها أو في ألفاظها ،كما أن الكاتب قاصر على أن يلم بكل طاقات اللغة في التعبير ، بمجازاتها وصورها ، بإيحاءاتها وتلميحاتها ،ولذلك كان المسوغ هو أن نستنفذ كل امكانات اللغة في التعبير ، ذكرا وحذفا ، نطقا وصمتا ،تصريحا وتلميحا .ويكون ذلك بإنتاج صور جديدة من الواقع الدلالي داخل النص ،لأن اللغة هي التمثيل الحقيقي للواقع ، وما يعضد من مقولة أن اللغة لا تقوم بوصف الواقع بل إنها تصنع الواقع وتقدمه بالشكل الذي يوائم نمطية التفكير في المجتمع اللغوي ، أن عالم الأشياء والمراجع هو منظومة متجانسة من العناصر ، إلا أن عالم الكلام يذهب مذاهب شتى في تسمية هذا العالم وتشكيله تشكيلا يتوافق ومنظومة المعارف التي تسود المجتمع اللغوي ،فالعرب في كلامها، واستنادا إلى موروثها اللغوي والمعرفي تذكّر أشياء بينما نرى العجم يؤنثونها ، فالقمر مذكر بينما (la lune) في اللسان الفرنسي مؤنث ،والعكس بالنسبة للفظ الشمس ،وليس بمعيار الجنس فقط بل ومعيار العدد والنوع وما إلى ذلك ..

فاللغة إذن يتمثل فيها التفكير كما يتجلى فيها العالم بمراجعه ومقولاته ومفاهيمه ، وباللغة نكتشف ما حولنا لأنها كانت كلمة البدء لخلق هذا الكون ، فكان الكون مختصرا في اللغة ومتجليا بها .

إلا أن اتساع مجال المعنى وتعدده وإغراقه في التفريع، وتحوله إلى مجال آخر هو المجال الدلالي وذلك عندما يصير السياق العام هو المصرف للمعنى، والناقل له ، والمحور لاستعمالاته ،فإنك واجد حدوث العلاقات الترابطية بين المعنى والسياق ، ويغيب المرجع العيني ويحل نظيره داخل مقام الاستعمال ،ويغدو المقام معجم المعنى ،بل إنك ترى العنصر اللغوي الواحد يغدو ذا أوجه من المعنى بتعدد سياقاته واختلاف مقامات استعمالاته ،ويبقى يتعرض لأقصى طاقاته في التعبير حتى إذا ألفه الناس وصار معناه مقررا في أذهانهم ، هبت عليه سنن التغيير وقُيض له استعمال جديد ينتشله من النقرير إلى التحديث ومن الألفة إلى الغرابة ، وقد يبقى مع التقرير إلى أن تعتريه سنن الانقراض ويغدو مواتا بعد حين .

هذه السنن التي تحكم علاقة الدوال بمدلولاتها، تحدث أثناء تفاعل المنظومة اللغوية مع المنظومة الاجتماعية، وتتبادل المنظومتان التأثر والتأثير ، وهو ما يسوغ البحث عن تمظهر إحدى المنظومتين في الأخرى ، ولما أبانت اللسنيات عن البعد الاجتماعي للغة ،فإنها أقرت أن التغيير اللغوي لا يحدث إلا بتأثير من العوامل والاجتماعية ونعني بالتغيير اللغوي رصد حركية عناصر المنظومة اللغوية عبر عصور الاستعمال وقد يشمل الجانب البنائي الصوري في تلك العناصر أو الجانب الأدائي الوظيفي .

إن ما هو حري الاشارة إليه ، ونحن نذكر ذلك التغيير اللغوي الحاصل في صلب المنظومة اللغوية ،أن الألسن مهما كانت طبيعتها تخضع لسنن التغيير ما دامت تخضع لسلطة المنظومة الاجتماعية ،بل إنك ترى أن بعض الألسن سريعة التغيير والتحول في استعمال عناصرها اللغوية ، وقد يدفعها هذا التسارع إلى اقتراض عناصر لغوية من خارج منظومتها الأصلية سدا لفجوات دلالية وتلبية لحاجات وظيفية .وهو ما يتجلى في لغة شبكة التواصل الاجتماعي ،وفي لغة الباعة في الأسواق ، وعند الشباب المراهقين في الفضاءات المعيشية المختلفة ..

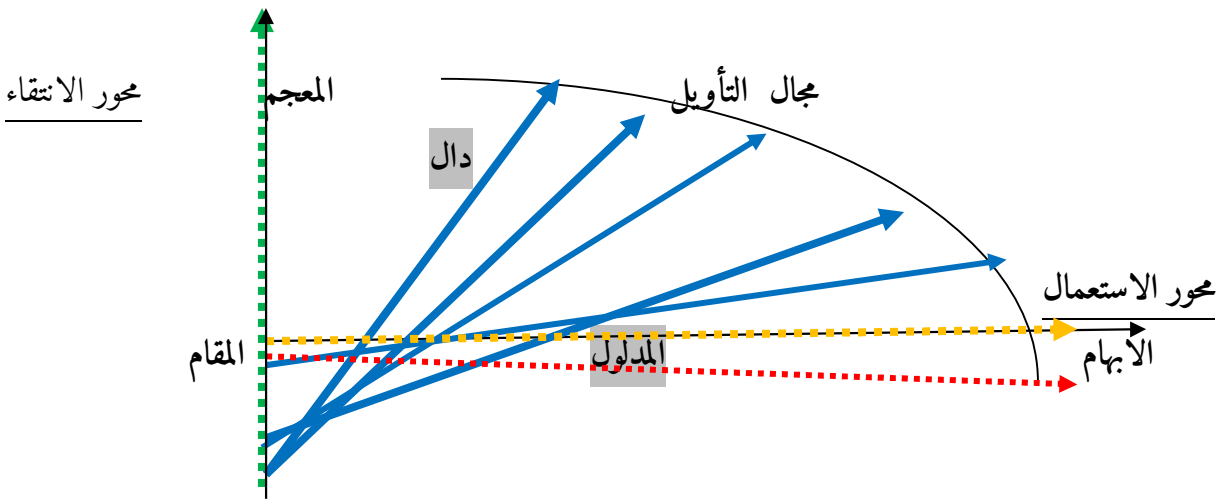
هذه "القيطوهات" اللغوية التي تحدث داخل المنظومة اللغوية الواحدة ، تعبر بوجه آخر عن قيطوهات اجتماعية استقلت بمعجمها الخاص الذي لا يعبر عن الدلالات المخصوصة إلا في ظل القيطو الذي نشأ وتأسس فيه ، وقد تجد اشتراكا كبيرا في المعجم المستعمل بين قيطوهات المجتمع ، ولكن الاختلاف يكمن في الاحالة الدلالية ،وفي تغيير مجالات الاستعمال للعنصر اللغوي من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر فقد أشارت اللسانيات الحديثة إلى علاقة الدال بمدلوله ،ووصفتها أنها علاقة قسرية غير معللة ،وهو ما يمنح لعناصر المنظومة اللغوية حركية دلالية في اجتياز الحقول والتنقل بينها وارتياد آفاق وظيفية جديدة ، وحتى ولو كان ارتباط الدال بمدلوله لوجود علة الارتباط ، فإن الحركية الدلالية تقتضي أن تختفي العلة لصالح المعنى .

إن المجاز خاصية أسلوبية تمنح لعناصر اللغة القدرة على اجتياز وضع دلالي إلى وضع دلالي جديد ،ويظل الاجتياز مشروطا بطاقة اللغة في التعبير لتوازي طاقة أخرى في الدلالة ، فاللغة تتناسل داخليا بصور متجانسة لعناصرها التي تكتسب جدة باكتسابها لمعنى جديد ضمن نسق كلامي معين ،ولذلك قد لا تمثل العناصر اللغوية نسبة كبيرة أمام لا محدودية الدلالة ،فالوضع الكلامي لا يحدّ ولذلك كان العالم الدلالي ممدودا لا محدودا ، ولذلك فاللغات التي توصف باللغات الحية ،إنما اكتسبت هذه الصفة لكونها انفتحت على العالم الدلالي المتجدد ، بل وانفتح معجمها على معاجم أخرى ، وعلى أنظمة لسانية داخلية تقترض منها وتأخذ منها ما يناسب الوضع الدلالي الجديد ، ولذا نشطت الصناعة المعجمية وواكبت حركية اللغة التي لا يمكن إلا أن توصف بالحياة واتخذت في كل مناحي تلك الحركية آليات المجاز المتعددة .

إن النص الأدبي يمثل مستوى عال من توظيف اللغة ، وإذا اعتبرنا أن هذا التوظيف إنما هو تقاطع لمحورين اثنين : محور الانتقاء وهو محور عمودي ، ومحور الاستعمال وهو محور أفقي ، فالتناسب بينهما يتحكم فيه مقام الكلام ، وكلما صعد مقام الكلام إلى ذروته القصوى كلما اختل التناسب بين محور

الانتقاء ومحور الاستعمال ، إذ هنا يكون ميلاد المجاز الذي يحاول أن يقبض على الدلالة المناسبة للمقام بإحداث انزياح للمعجم من دائرة الوضع والاصطلاح إلى دائرة العرف والتأويل ، وقد يصل الانزياح إلى حد الغموض فينهض الفكر على دلالة عرفية جديدة يجتاز إليها عبر فعل التأويل ، وتنشأ هاهنا علاقة دلالية جديدة طرفاها دال ومدلول، ويقوم التأويل بوظيفة أساسية لينشئ تلك العلاقة عبر فعل التدليل، وقد تتحول العلاقة الناشئة إلى علاقة يحكمها الوضع والاصطلاح وتنقل من ثمة إلى معجم الاستعمال .بينما تظل أغلب العلاقات يحكمها مقام الكلام وتبقى حبيسة العرف والتأويل ، ولا تبرح هذا المجال ، لأن الدال قد ارتبط بمدلوله ارتباطا ظرفيا عرضيا لا ارتباطا أبديا جوهريا .

ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة الآتية :[1]



فحينما يوظف الشاعر الفرزدق في قصيدته " وصف الذئب"، التي سنفرد لها تحليلا لمدلولاتها ، فإن اللغة هاهنا تنقلنا من دائرة الوضع إلى دائرة العرف ، فالمقام يحيل على أن النص دافعه استعطاف من الشاعر لمطلقته " النوار " التي غادرته ، ولكن هندسة النص تثير الريبة اللغوية ، إذ سؤال اللغة هاهنا يدفع إلى البحث عن علاقة الذئب الذي أفرد له الشاعر وصفا وأقام معه حوارا في الأبيات الأولى من

[1] – باللون **الأسود** محور الانتقاء ومحور الاستعمال، أحدهما يمثل المعجم وهو محور الانتقاء والآخر يمثل المقام الذي يستدعي استعمالا خاصا للمعجم.

– باللون **الأخضر** تطابق محور الدال مع محور المدلول ويحصل حينئذ الاستعمال الحقيقي للغة.

– باللون **الأزرق** يمثل تحرك محور الدال نحو مدلولات أخرى ويبدأ معها اشتغال آلية التأويل.

– باللون **البرتقالي** يمثل أقصى تحرك محور الدال نحو مدلولات أخرى إلى درجة الغموض.

– وباللون **الأحمر** يمثل بداية الابهام ، وتحرك محور الدال نحو مدلولات مبهمة.

– **القوس** يمثل مجال التأويل ، بينما تطابق المحورين الاسود والأخضر يمثل الحقيقة .

النص ،مع" النوار" التي هي أساس النص ودلالته الأخيرة ، ويفضي التحليل إلى أحد التأويلات الراجحة التي على إثرها تنشأ علاقة دلالية جديدة طرفاها " الذئب " و" النوار " اقتضاها مقام الكلام .. إلا أن هذه العلاقة يحكمها الظرف ولا تستطيع أن تتحول إلى علاقة وضعية .

التحليل اللغوي النفسي لقصيدة " الذئب ":

إن من أخص المقولات النقدية تلك التي تربط الابداع بالحلم ، ذلك للأسلوب المستعمل لإيصال المعنى ، وبالتالي تحقيق " الرغبة "، فالإبداع عموما يتخذ الترميز كأسلوب فني جمالي لإيصال دلالاته ليحقق غايتين : الجمال والرسالة .فقد لا تكون الرسالة بقدر عال ، وتحوز على قيم سامقة ،في حين يكون الجمال هو المبتغى والمقصد من الابداع ، ذلك ما تقرر في مقولات علم الجمال .

إن المنهج النفسي في النقد يتجه إلى تفسير الحلم " الابداع "، بفك شفراته ، والوقوف على آلياته في الخطاب وذلك من خلال فهم صوره ضمن المدونة اللغوية . فالحلم لا يتحقق إلا باللغة وفي اللغة .

مذ أن أسس سيغموند فرويد منهجه في التحليل النفسي ، وخص الابداع الأدبي بعناية كونه أشبه بالحلم ،صارت الدراسات الاستبطانية تتجه إلى اعمال ذلك المنهج ، وتحليل مدونة الابداع وفق الاجراءات والمفاهيم التي تقررت في هذا المنهج .. فهو منهج يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي فسرت على ضوئها السلوك البشري برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور) (وغليسي، ص2007، ص22)

سنقدم تحليلا لقصيدة " الذئب " للفرزدق وفق المنهج النفسي ، وسنحاول أن نبرز الخصائص النفسية لشخصيات القصيدة انطلاقا من الخطاب الذي ساقه الشاعر لوصف أحداث قصته التي حوتها القصيدة ..

1- حركة " الهو " نحو التخفي:

الشاعر السارد لأحداث القصة ، هو عنصر فاعل في هذه الأحداث ، إذ نلمس فاعليته في طغيان " الأنا " في نصه الشعري الذي دأب أن ينعته النقاد القدامى ومؤرخو الأدب بـ " وصف الذئب ". وتبرز الأنا في عناصر كثيرة منها (دَعَوْتُ، بِنَارِي ، فَأَتَانِي، قُلتُ، إنّني، زَادِي ، فَبِتُّ ، أَسَوّي ، بيْني،سيفي ، بدي ...)

هذه العناصر التي تختزل فعل " الأنا " وحضوره في تصريف الأحداث وتسييرها ، تنم عن تعالي الشاعر، و شعوره بنرجسية خاصة تأبى عليه أن يخضع لمن حدثت بينه وبينها جفوة ، ألا وهي مطلقته " النوار " ،ويرى أمر الاستعطاف بمنطق هذه النرجسية التي اتخذت من رمز " الذئب " ستارا تتخفى من ورائه ، وتحقق رغبتها عبره ،بكيل جملة من الرذائل على مطلقته مثل : المكر والخداع ، والخيانة ...

إن الفرزدق يحاول عبر اللغة أن يراوغ الأنا الأعلى ليحقق " الهو " رغبته في تمرير رسالته والاحتفاظ بتعاليه ، رغم أن الروايات الأدبية التاريخية تشير إلى أن الشاعر هو الذي بدت منه رذيلة الهجران والنكران . يقول محمد صايل حميدان عن ما يتصف به " الهو " في شخصية الانسان :" أن هذا الجانب من أهم الجوانب في حياة الإنسان ومن صفاته :

- أنه لا ينصرف وفق المبادئ الخلقية .
- أنه جانب لاشعوري.
- يسير على مبدأ تحقيق اللذة والألم .
- لا يتقيد بقيود منطقية .
- من مركباته النزعات الفطرية والوراثية. (حميدان ،1991،ص97)

إن منطق اللغة يفضي إلى البحث عن سؤالاتها التي تخص اتساق النص وانسجامه : فما علاقة الذئب بموضوع القصيدة ؟ أيعقل أن يستعطف شاعر زوجته المفارقة له باستهلال بوصف الذئب؟ ثم إن اصطحاب الشاعر للذئب رغم أصالة الغدر فيه ألا يشير ذلك بغدر "النوار" له ؟ ورغم ذلك ، يقول الشاعر في البيت الثامن ،فالخصمان إذا ما جمعتهما رحلة واحدة صارا كأنهما أخوان .وهو تضمين خفي لحسن مشاعر الفرزدق تجاه زوجته رغم ما حدث بينهما من هجران .

إذن ، يتخفى "الهو" عبر أساليب الايهام و التلميح ،وتعويم المعاني في التعبير ، وذلك ما توفره اللغة الشعرية التي تنقاد لمن امتلك ناصيتها ،فيجوب بها عوالم دلالية يستطيع من خلالها أن يقول المعنى والمعنى الآخر ، بل والمعنى والمعنى النقيض تقول نازك الملائكة في ذلك : " وجود رابطة خفية بين الشاعر ولغته التي يستعملها في نظم الشعر ، وتلك رابطة يختص بها الشاعر ، لاننا لا نجد مثيلا لها يقوم بين الناثر ولغته .وسر هذا الاختصاص لدى الشاعر أنه اكثر انقيادا واستسلاما إلى اللاوعي اللغوي بسبب ما يملك من احساس مرهف مشحون وروح محتشد زاخم ." (الملائكة ،2000،ص9)

2– اللاوعي اللغوي وتصريف الدلالات:

إن الابداع الشعري في تعبيره عن المعاني يصدر عن لاوعي المشاعر التي تنزع إلى التعبير عن خوالج النفس بشكل رمزي ، ولذلك نرى فرويد يركز على علاقة الابداع الأدبي بالحلم لأن كلا منهما يمثل انفلاتا من الرقابة (حميدان ،1991،ص97) ، فترى الشاعر لا يقول العبارة إنما تقوله العبارة ،وتصبح تلك العبارة مادة للتحليل النفسي أشبه ذلك بمنهج تفسير الأحلام الذي لا يتجه إلى تفسير الصور وإنما

إلى تفسير المدونة اللغوية التي صيغت بها تلك الصور ، وقد تكون في كثير من الأحيان الصور مموهة ، خادعة تخفي وراءها صورا أخرى قد تكون مناقضة لها ..

والفرزدق في قصيدته " وصف الذئب " يتجه إلى تقديم صور شعرية لا مرجع لها إلا القصيدة ذاتها، فلفظ "الذئب" عنصر لغوي ترتبط دلالته بلاوعي الشاعر ، فهو ليس ذلك الحيوان المعروف ، وإن أراد الشاعر أن يظهره ليثبت " أناه " الواعية ، وإنما الذئب كائن لغوي ينصرف داخل النص بما يمليه عليه الشاعر ، فيتوهم المتلقي أن القصة كان بطلاها : الشاعر الفرزدق والذئب ، ولكن في الحقيقة كان الشاعر هو الذئب ، وكان الذئب هو الشاعر .. "فالأنا هو الجانب الظاهر من الشخصية وهذا الجانب يتأثر بعالم الواقع من ناحية وبعالم اللاشعور من ناحية أخرى، وهو يميل أن تكون تصرفاته في حدود المبادئ الخلقية التي يقـــــرها الواقع "(قصاب ،2007،ص55)والفرزدق يميل إلى أن يعبر بالعناصر اللغوية الفاعلة في القصيدة ليصل بها إلى ذروة الدلالة ،فالذئب " امرؤ ،ورفيق " وهو يدنو آخذا حذره إذ يكشر ضاحكا ، كما يعمل الفرزدق على الرفع من قيمته ، فهو الشاعر الفحل ،الذي دانت له عوالم الشعر في زمانه ،فكيف لا يكون مصدرا للقيم : قيم العدالة والمساواة : (فَبِتُّ أَسَوّي الزاد بيني وبينه) ولما كان الشعر رديفا للمبالغة فقد أتي الفعل (بت) للدلالة على استمرارية الحدث وعمومه . وهي إشارة إلى نزاهة الشاعر في المعاشرة والصحبة .

ثم إن المزج بين صورتين لا تجتمعان في اللغة إلا على سبيل التهكم والسخرية وهو ما تمثل بين (تكشر) و(ضاحكا) اللتين وصف بهما الذئب، يوحي بأن الفرزدق يسعى إلى أن يبقي الذئب داخل النص، ينبئ عنه نسق القصيدة لا سياقها ، وهو سعي إلى إبعاد عناصر القصيدة عن مراجعها ..

إن تصريف دلالات قصيدة الفرزدق في وصف الذئب، ينبغي أن يراعى فيه الجوانب الآتية :

1- اعتبار القصيدة معجما لدلالاتها .

2- التأويل هو معبر اللغة للدلالات .

3- السياق مموه للدلالات والنسق هو مرجع لحقيقتها .

4- خضوع نسق القصيدة للاوعي الشاعر .

5- العناصر اللسانية كائنات لغوية تنتهي وظيفتها خارج القصيدة.

6- الوحدة الموضوعية تتأسس على إعادة رسم القصيدة على مستوى الفهم.

إن هذه الجوانب الستة ، تنطلق من نسق اللغة ، وإليه تعود في كل تحديد للدلالات ، فنحن نقول اللغة ، ولكن في الحقيقة اللغة هي التي تقولنا ، وتصبح مادة للكشف عن ذواتنا وذواتها .تقول

نازك الملائكة في ذلك : " والواقع أننا لا نستعمل اللغة في قصائدنا وإنما تستعملنا هي ، ومعنى هذا أنها تعبر عن ذاتها على ألسنتنا ، وتحيى وتمور وتتسع وتكشف أسرارها ." (الملائكة ،2000،ص13،ص14)

3- بين الأنا و الهو :

إن جملة القيم والأوصاف التي ساقها الفرزدق في نصه ، في وصف الذئب ،إنما هي اسقاطات أملتها شخصية الشاعر المترفعة ، سواء تلك التي تحمل الأبعاد السلبية أم تلك التي لها أبعاد إيجابية ، وكذلك تلك المتعلقة به أو تلك التي وصف بها الذئب ف (الأطلس العسال) هو وصف لذئب متعب يمشي مشية المتثاقل ،وقد امّح لون شعره ، إشارة إلى ما لحق الفرزدق من تعب نفسي جراء افتراقه مع مطلقته " النوار " وأنت تتبع تلك الأوصاف والقيم التي حواها نص الفرزدق تشعر بشاعر يتجرع مرارة الغدر والخيانة والهجران يقول محمد العزب في ذلك : "يحس المتلقي وهو يتأمل صور طبائع الغدر أنه يعيش محنة الشاعر المطعون بالغدر والخيانة والفقد وعذاب الضياع ، أو هي تجسيد معادل موضوعي للغادر الانسان من خلال الغادر الذئب ، فيحس المتلقي وهو يعيش واقع الغدر في الذئب ، أنه يعيش واقع الغدر في الكائن البشري ." (العزب ،2000،ص53) ف "أنا" الشاعر تحاول أن تنضبط وفق القيم العامة التي تحكم المجتمع ،ولذلك تبحث عن مجال تفرض فيه منطقها ، لأنها لا تريد أن تنسلخ من اجتماعيتها لتثبت وجودها ،فالوجود البشري مرهون بالاحتكام إلى قيم وأعراف وسنن المجتمع في تصريف المعاني وفي توظيف المعجم اللغوي ،فالفرزدق حين يتحدث عن " الذئب " ينقل أجواء المحادثة بشكل يوحي بقيم الكرم والنجدة والاحتفاء بالضيف ، ومقاسمة الطعام وهي قيم تربى عليها العربي في صحراء الجدب ونقص المؤونة ،وبها أثبت الفرزدق " أناه " وصار بمقدوره أن يمرر خطابه للإنسان بعد أن خاض تجربته مع الحيوان .

الانسان في نص الفرزدق هو المسكوت عنه ، وفي مجال الحديث عنه يتحرك " الهو " ليعلن اتصافه بمزايا لا تقدح في أخلاقه ، بل وتقدح في أخلاق ذلك الانسان ..

فما الغدر وما الخيانة وما نكران الاحسان بشيم الفرزدق ، فقد أكرم ضيفه ،وآنس وحشته ،وأعطاه موثقه، بل وقاسمه بالعدل طعامه ، ومن هو ضيفه ؟ إنه الذئب به التصق الغدر وفيه يتجلى المكر ، ولم يكن للشاعر مع ضيفه سابق معرفة ولا صحبة ،فكيف بإنسان يعرفه حق المعرفة ،بل وقاسمه الحياة سنين عديدة ،وجمعتهما عشرة وصحبة ، بل ومودة وحب ، ألا يكون ذلك أولى بالإكرام والإحسان والصدق

والأمان ؟! فمع الذئب كان " الأنا " يعلي من صوته ويسمع المتلقي قيما كان بطلها الشاعر الفرزدق ، ومع " الانسان " المسكوت عنه كان " الهو " يحكم خطابه ويثبت معانيه ليقرع بها الأسماع .

الانسان هنا هي طليقة الشاعر " النوار " ساق لها كل ما ينبغي أن يساق لأجل العطف وإرجاع المودة الضائعة بينهما، وإثبات صدق المشاعر .. ولذا فإن الأبيات التي خص بها الشاعر " النوار "استهلها بإعلان أمله في أن يرجع الله له طليقته ، لأن نفسه تشعبت لا تعرف قرارا ولا تصل إلى استقرار ، ونلحظ أن " الأنا " كانت منطقية في تصريف الكلام بما يتلاءم وقيم المجتمع ، أما "الهو "فلم يكن كذلك إلا أنه تمكن من إيصال دلالاته وتحقيق " رغبته "،

وفي توفيق الشاعر بين الأنا والهو في النص يقول يوسف وغليسي : "الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا وغليسي، ص2007، ص22، ص23)

وما يمكن أن نخلص إليه من خلال تحليلنا لقصيدة الفرزدق في وصفه للذئب أن البنيات اللسانية تحتمل الدلالات المقبولة كلما احترمت نسق النص ، ولم تكن تلك الدلالات مقحمة على النسق أولا يحتملها بشكل من الأشكال ، فالتأويل قد يكون متعسفا إذا تجاوز حدود النسق ،وقفز ببنيات النص اللسانية إلى دلالات بعيدة تصل إلى حد الابهام أو التعمية ..

والنص الحيوي هو الذي شكل فيه النسق طبقات من التعبير ، تتلاءم ومستوى الفهم لدى المتلقي :

- فذئب الفرزدق قد يكون **الذئب الحيوان** وإن تلبس ذلك في قصة تخييلية .
- كما قد يكون الذئب هو **طليقة الشاعر " النوار "**.
- ويحتمل أن يكون الذئب هو **الشاعر الفرزدق نفسه** ، الذي تخلى عن طبعه من الغدر والخيانة وإضاعة المواثيق .وأضحى صادقا كريما أمينا ، حافظا للعهود ، عادلا وفيا .

ملحق :

قصيدة "وصف الذئب " للفرزدق

1- وَأَطْلَسَ عَسّالٍ، وَما كانَ صَاحِباً، ... دَعَوْتُ بِنَارِي مُوهِناً فَأَتَانِي
2- فَلَمّا دَنَا قُلتُ: ادْنُ دونَكَ، إنّني ... وَإيّاكَ في زَادِي لَمُشْتَرِكَانِ
3- فَبِتُّ أَسَوّي الزّادَ بَيْنِي وبَيْنَهُ، ... على ضَوْءِ نَارٍ، مَرّةً، وَدُخَانِ
4- فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَكَشّرَ ضَاحِكاً ... وَقَائِمُ سَيْفِي مِنْ يَدِي بِمَكَانِ
5- تَعَشّ فَإنْ وَاثَقْتَنِي لا تَخُونُنِي، ... نَكُنْ مثلَ مَنْ يا ذئبُ يَصْطَحِبانِ

6- وَأنتَ امرُؤٌ، يا ذِئبُ، وَالغَدْرُ كُنتُما ... أُخَيّيْنِ، كَانَا أُرْضِعَا بِلبَانِ
7- وَلَوْ غَيْرَنا نَبّهْت تَلتَمِسُ القِرَى ... أتَاكَ بِسَهْمٍ أوْ شَبَاةِ سِنَانِ
8- وَكُلُّ رَفِيقَيْ كلِّ رَحْلٍ، وَإن هُما ... تَعاطَى القَنَا قَوْماهُما، أخَوَانِ
9- فَهَلْ يَرْجِعَنّ اللهُ نَفْساً تَشَعّبَتْ ... على أثَرِ الغادِينَ كُلَّ مَكَانِ
10- فأصْبَحْتُ لا أدْرِي أأتْبَعُ ظَاعِناً ... أمِ الشّوْقُ مِني لِلمُقِيمِ دَعَانِي
11- وَمَا مِنْهُمَا إلاّ تَوَلّى بِشِقّةٍ ... مِنَ القَلْبِ، فالعَيْنَانِ تَبتَدِرَانِ
12- ولَوْ سُئِلَتْ عَنِي النَّوَارُ وَقَوْمُهَا ... إذاً لَمْ تُوَارِ النّاجِذَ الشّفَتَانِ
13- لَعَمْرِي لَقَدْ رَقّقْتِنِي قَبلَ رِقّتِي، ... وَأشْعَلْتِ فِيّ الشّيبَ قَبلَ زَمَانِي
14- وَأمْضَحتِ عِرْضِي فِي الحياةِ وَشِنتِهِ، .. وأوْقَدْتِ لي نَاراً بِكُلّ مَكَانِ
15- فَلوْلا عَقَابِيلُ الفُؤادِ الّذِي بِهِ، ... لَقَدْ خَرَجَتْ ثِنْتَانِ تَزْدَحِمَانِ
16- وَلَكِنْ نَسِيباً لا يَزالُ يَشُلُّنِي ... إلَيْكَ، كَأنِي مُغْلَقٌ بِرِهَانِ
17- سَوَاءٌ قَرِينُ السَّوْءِ فِي سَرَعِ البِلى ... عَلى المَرْءِ، وَالعَصْرَانِ يَختَلِفَانِ
18- تَمِيمٌ، إذا تَمّتْ عَلَيكَ، رَأيتَها ... كَلَيْلٍ وَبَحْرٍ حِينَ يَلْتَقِيَانِ
19- هُمُ دونَ مَن أخشَى، وَإني لَدُونَهُمْ، ... إذا نَبَحَ العَاوِي، يَدِي وَلِسَانِي
20- فَلا أنَا مُختَارُ الحَيَاةِ عَلَيْهِمُ ... وَهُمْ لَنْ يَبِيعُونِي لِفَضْلِ رِهَانِي
21- مَتى يَقْذِفُونِي فِي فَمِ الشّرّ يكفِهِمْ، ... إذا أسْلَمَ الحَامِي الذّمَارِ، مَكَانِي
22- فلا لامرِىءٍ بِي حِينَ يُسنِدُ قَوْمَهُ ... إلَيّ، ولا بالأكْثَرِينَ يَدَانِ
23- وَإنّا لَتَرْعَى الوَحْشُ آمِنَةً بِنَا، ... وَيَرْهَبُنَا، أنْ نَغضَبَ، الثّقَلانِ
24- فَضَلْنَا بِثِنْتَيْنِ المَعَاشِرَ كُلَّهُمْ: ... بِأعْظَمِ أحْلامٍ لَنَا وَجِفَانِ
25- جِبالٌ إذا شَدّوا الحُبَى من وَرَائِهِم، ... وَجِنٌّ إذا طَارُوا بِكُلّ عِنَانِ
26- وَخَرْقٍ كَفَرْجِ الغَوْلِ يُخْرَسُ رَكْبُهُ ... مَخَافَةَ أعْدَاءٍ وَهَوْلِ جِنَانِ
27- قَطَعْتُ بِخَرْقَاءِ اليَدَيْنِ، كأنّها، ... إذا اضْطَرَبَ النّسعانِ، شاةُ إرَانِ
28- وَماءٍ سَدىً من آخِرِ اللّيلِ أرْزَمَتْ ... لِعِرْفَانِهِ مِنْ آجِنٍ وَدِفَانِ
29- وَدَارِ حِفَاظٍ قَدْ حَلَلْنَا، وَغَيرُهَا ... أحَبُّ إلى التّرْعِيّةِ الشّنآنِ
30- نَزَلْنَا بِهَا، والثّغْرُ يُخشَى انْخِرَاقُهُ، ... بِشُعْثٍ على شُعْثٍ وَكُلّ حِصَانِ

31- نُهِينُ بِهَا النّيبَ السّمَانَ وَضَيْفُنَا ... بِهَا مُكْرَمٌ فِي البَيْتِ غَيرُ مُهَانِ
32- فَعَنْ مَنْ نُحامي بَعدَ كلّ مُدجَّجٍ ... كَرِيمٍ وَغَرَّاءِ الجَبِينِ حَصَانِ
33- حَرَائِرُ أَحْصَنّ البَنِينَ وَأَحْصَنَتْ ... جُحُورٌ لَهَا أَدّتْ لِكُلّ هِجَانِ
34- تَصَعّدْنَ فِي فَرْعَي تَمِيمٍ إلى العُلى ... كَبَيْضِ أَداجٍ عَاتِقٍ وَعَوَانِ
35- وَمِنّا الّذِي سَلّ السّيُوفَ وَشَامَهَا ... عَشِيّةَ بَابِ القَصْرِ مِنْ فَرْغَانِ
36- عَشِيّةَ لَمْ تَمْنَعْ بَنِيهَا قَبِيلَةٌ ... بِعِزّ عِرَاقِيّ وَلا بِيَمَانِ
37- عَشِيّةَ مَا وَدّ ابنُ غَرّاءَ أَنّهُ ... لَهُ مِنْ سِوَانَا إِذْ دَعَا أَبَوَانِ
38- عَشِيّةَ وَدّ النّاسُ أَنّهُمُ لَنَا ... عَبِيدٌ، إِذِ الجَمْعَانِ يَضْطَرِبَانِ
39- عَشِيّةَ لَمْ تَسْتُرْ هَوَازِنُ عَامِرٍ ... وَلا غَطَفَانٌ عَوْرَةَ ابنِ دُخَانِ
40- رَأَوْا جَبَلاً دَقّ الجِبَالَ، إِذا التَقَتْ ... رُؤُوسُ كَبِيرَيْهِنّ يَنْتَطِحَانِ
41- رِجَالاً عَنِ الإِسْلامِ إِذ جاء جالَدوا ... ذَوِي النَّكْثِ حتى أَوْدَحوا بِهَوَانِ
42- وَحتى سَعَى فِي سُورِ كُلّ مَدِينَةٍ ... مُنَادٍ يُنَادِي، فَوْقَهَا، بِأَذَانِ
43- سَيَجْزِي وَكِيعاً بِالجَمَاعَةِ إِذْ دَعَا ... إِلَيْهَا بِسَيْفٍ صَارِمٍ وَسِنَانِ
44- خَبِيرٌ بِأَعْمَالِ الرّجَالِ كَمَا جَزَى ... بِبَدْرٍ وَبِاليَرْمُوكِ فَيْءَ جَنَانِ
45- لَعَمرِي لَنِعْمَ القَوْمُ قَوْمِي، إِذا دَعَا ... أَخُوهُمْ عَلَى جُلّ مِنَ الحَدَثَانِ
46- إِذا رَفَدُوا لَمْ يَبْلُغِ النّاسُ رِفْدَهُمْ ... لِضَيْفٍ عَبِيطٍ، أَوْ لِضَيْفِ طِعَانِ
47- فَإِنْ تَبْلُهُمْ عَنّي تَجِدْنِي عَلَيْهِمُ ... كَعِـــــزّةَ أَبْنَاءٍ لَهُمْ وَبَنَـــــانِ

هوامش الدراسة :

1. يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ص22 ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .
2. محمد صايل حميدان قضايا النقد الأدبي الحديث،ص97 دار الأمل للنشر والتوزيع ط1، الأردن
3. نازك الملائكة سيكولوجية الشعر ومقالات اخرى : ص9 الهيئة العامة لقصور الثقافة – يناير 2000 - القاهرة
4. ينظر محمد صايل حميدان قضايا النقد الأدبي الحديث،ص96.

5. وليد قصاب مناهج النقد الأدبي ص 55. دار الفكر دمشق ، ط1ن 2007 .

6. نازك الملائكة :سيكولوجية الشعر ومقالات اخرى : ص13، ص14

7. محمد احمد العزب : البعد الآخر في الابداع الشعري – قراءة نصية – مطبعة الرفاعي القاهرة - 1984.

8. يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ص22-23

قائمة المراجع :

وليد قصاب مناهج النقد الأدبي ص 55. دار الفكر دمشق ، ط1ن 2007 .

يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ص22 ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1، 2007 .

1. محمد احمد العزب : البعد الآخر في الابداع الشعري – قراءة نصية – مطبعة الرفاعي القاهرة - 1984.

2. محمد صايل حميدان قضايا النقد الأدبي الحديث،ص97 دار الأمل للنشر والتوزيع ط1، الأردن

3. نازك الملائكة :سيكولوجية الشعر ومقالات اخرى : الهيئة العامة لقصور الثقافة – يناير 2000 - القاهرة

الأثر الدلالي للعطف بين التصور التقليدي واللساني الحديث.

The semantic effect of sympathy between traditional and modern linguistic perception.

مريم أيت الجبي أستاذة اللغة العربية بالسلك الثانوي التأهيلي
المديرية الإقليمية للتربية والتكوين، مراكش، المغرب.
البريد الإلكتروني: meriem.ikajbi@gmail.com

ملخص: تطرح ظاهرة العطف في اللغة العربية وغيرها من اللغات مشاكل متعددة على المستوى التركيبي والدلالي، لذلك تركز هذه الدراسة على معاينة ظاهرة العطف في النظريات النحوية والبلاغية، إضافة إلى النظرية التوليدية، من خلال محورين: الأول؛ تم فيه التعرف على معنى العطف وخصائصه وأنواعه، وتحديد الوظيفة النحوية لكل حرف من حروف عطف النسق على حدة، من خلال استقراء ومناقشة آراء النحاة واللغويين، وبيان كيفية ربطها بين العبارات، أما الثاني؛ فيهتم بدراسة تنوع معاني حروف العطف في الدرس اللساني وأثرها التركيبي والدلالي، ثم القيود الدلالية والتركيبية على البنية العطفية العربية، مع مقارنتها بمعطيات من اللغتين الفرنسية والإنجليزية.

خلصت الدراسة إلى أنه لا يمكن الاكتفاء بالتصور القديم لوصف ظاهرة العطف، لأنه اقتصر على الجوانب الإعرابية والدلالية والسياقية، ولم يرق إلى مستوى المعالجة التطبيقية لظاهرة العطف، كما أنه لم يهتم بالدراسة المقارنة، والأثر التركيبي والدلالي لحروف العطف على البنية العطفية.

الكلمات المفاتيح: ظاهرة العطف، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، الدراسة اللغوية، النظريات النحوية والبلاغية، النظرية التوليدية، عطف النسق، حروف العطف، المعطوف والمعطوف عليه...

Abstract: The phenomenon of empathy in the Arabic language and other languages poses multiple problems at the syntactic and semantic level. Therefore, this study focuses on examining the phenomenon of sympathy in grammatical and rhetorical theories, in addition to generative theory, through two axes: the first; In it, the meaning, characteristics and types of conjunctions were identified, and the syntactic function of each of the conjunctions was determined separately, by extrapolating and discussing the opinions of grammarians and linguists, and showing how to link them between phrases, and the second: It is concerned with studying the diversity of meanings of conjunctions in the linguistic lesson and their structural and semantic effect, then semantic and structural restrictions on the Arabic affective structure, with comparing it with data from the French and English languages.

The study concluded that the old perception cannot be satisfied with describing the phenomenon of conjunctions, because it was limited to the syntactic, semantic and contextual aspects, and did not rise to the level of the applied treatment of the phenomenon of conjunction, and it did not pay attention to the comparative study, and the compositional and semantic effect of sympathetic letters on the affective structure.

Key words: conjunctions phenomenon, structural level, semantic level, linguistic study, syntactic and rhetorical theories, generative theory, form conjunctions, conjunctions, conjunctive and conjunctive

مقدمة:

تشكل ظاهرة "العطف" في اللغة العربية، موضوعا من مواضيع التركيب والدلالة، لذلك نجدها في كل اللغات الطبيعية تطرح مشاكل متعددة على المستوى التركيبي والدلالي، فهي خاصية تجمع جل اللغات الطبيعية وتثير مشاكل تتعلق بمجال الدراسة اللغوية، لأنها تربط بين المفردات داخل الجملة الواحدة، كما تربط بين الجمل فتخرج عن إطار الجملة الواحدة. وسنركز في هذه الدراسة على معاينة ظاهرة العطف في النظريات النحوية والبلاغية، إضافة إلى النظرية التوليدية، خصوصا وأننا لاحظنا أن معظم الدراسات تناولت العطف من الناحية النحوية والبلاغية، واهتمت فقط بتحديد مفهوم ووظيفة العطف مع توضيح دلالات العاطف عند النحويين والبلاغيين، ومن هذه الدراسات الكثيرة نذكر: عبد القاهر الجرجاني (471هـ) في مؤلفه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة (الجرجاني: 2001م، ص148)، وكذلك ما فعله بعد ذلك أبو يعقوب السكّاكي (626هـ) في مؤلفه مفتاح العلوم.

ننظم هذا البحث وفق محورين، نحاول في المحور الأول التعرف على معنى العطف وخصائصه وأنواعه، وتحديد الوظيفة النحوية لكل حرف من حروف عطف النسق على حدة، من خلال استقراء ومناقشة آراء النحاة واللغويين، ونبين كيفية ربطها بين العبارات في كل من المبحث اللغوي النحوي والبلاغي، وننتقل في المحور الثاني إلى دراسة تنوع معاني حروف العطف في الدرس اللساني وأثرها التركيبي والدلالي، ثم القيود الدلالية والتركيبية على البنية العطفية العربية، مع مقارنتها بمعطيات من اللغتين الفرنسية والإنجليزية، لمعرفة أوجه التشابه والاختلاف، وذلك من أجل توسيع دائرة البحث.

يطرح هذا البحث مجموعة من الإشكالات التي نطمح إلى الإجابة عن بعضها، ومن بين هذه الإشكالات، نذكر:

إلى أي حد استطاع النحاة العرب القدامى التعريف بهذه الظاهرة؟ وهل كان تصورهم النحوي والبلاغي كافيا؟ وما الملاحظات التي يمكن تسجيلها حول افتراضات واقتراحات الدرس القديم ؟ وهل يمكن الاكتفاء بتصور النحاة العرب القدامى في تفسير ظاهرة العطف؟ وما القيود التركيبية والدلالية على البنية العطفية؟

ومن بين الأهداف التي يطمح هذا البحث إلى تحقيقها:

- أهمية العطف بوصفه ظاهرة لغوية بارزة في الدرس النحوي والبلاغي واللساني.
- مدى الحاجة لاكتشاف المعاني، والوقوف عند أسرار التركيب اللغوي.
- معرفة أوجه التشابه والاختلاف بين حروف العطف في اللغتين العربية والإنجليزية.

المحور الأول: العطف في الدراسة النحوية والبلاغية القديمة.

1. **تعريف العطف وأنواعه.**

يطلق مصطلح العطف في الدرس النحوي على نوعين منه: أحدهما يسمى عطف البيان ويكون العطف فيه بغير أداة، والآخر يسمى عطف النسق، وتأتي فيه الجملة معطوفة برابط لغوي، وهو موضوع هذه الدراسة، لذلك لابد من تعريفه، فتسمية حروف العطف وردت عند البصريين –ويدل على المستوى العاملي-، أما الكوفيون فقد سموها حروف النسق، ويدل على المستوى الإعرابي- وبما أن الإعراب يرتبط بالعامل، جمع المصطلحان في صورة واحدة هي: عطف النسق، "وكلام نسق إذا كان على نظام واحد، فلما شارك الثاني الأول وساواه في إعرابه سمي نسقا" (ابن يعيش: 1987م، ص 88)، فعطف النسق هو تابع يتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف، فالتبعية في العطف لا بد أن تكون بحرف(حماسة: 1991م، ص 109).

عالج النحو العربي القديم بنية العطف في إطار العلاقات الثنائية بين المعطوف والمعطوف عليه، ولذلك أدرجوا عطف النسق ضمن باب التوابع، لأن البنية العطفية في نظرهم تستلزم وجود تابع ومتبوع يأخذان نفس العلامة الإعرابية، فالتابع هو المعطوف والمتبوع هو المعطوف عليه. كما حاولوا ضبط بنية العطف ضبطا عامليا، افتراضا منهم أن المكون المعطوف عليه يأخذ في البنية إعرابه بموجب عامل يعمل فيه، بينما يأخذ المكون المعطوف نفس الإعراب لكن عامله يحتاج إلى تحديد، لذلك بحث النحاة عن العامل الذي يلحق الإعراب، وتحضر في هذا الإطار ثلاثة مواقف (ابن يعيش: 1987م، ص89، 90، 91).

- **الموقف الأول:** موقف سيبويه والأستراباذي، ويرى أن أداة العطف هي التي تقوم بنقل العمل إلى المعطوف، لننظر إلى المعطى التالي الذي ورد في كثير من مصنفاة النحاة:

(1).أ.قام زيد وعمرو.

ب.قام زيد وقام عمرو.

بالنظر إلى الجملتين (1.أ وب)، يتبين أن أصل الجملة (1.أ) هو الجملة (1.ب)،وحسب هذا الرأي فقام الثانية حذفت لدلالة الأولى عليها، فصار العامل في المعطوف هو العامل في المعطوف عليه، وقد منع الحرف العاطف من حصول العمل مباشرة، لذلك قام الحرف بنقل العمل إلى المعطوف، وبالتالي فالحرف العاطف دخل بمعناه وشرك بينهما، لكن ما يضعف هذا التصور هو أن الأستراباذي الذي دافع عنه، لم يلتزم به في مواضع من كتابه ففي جملة:

(2).علفتها تبنا وماء باردا.

نرى أن "ماء" معطوفة على "تبنا"، لكن خلافا ل(1)، يرى الأستراباذي أن عامل المعطوف في (2)، ليس هو "علف" بل هو عامل آخر محذوف، لأن الماء لا يعلف بل "يشرب"، وبالتالي فعامل المعطوف

هنا فعل آخر محذوف (+سائل)، من هنا يتبين إذن، أن العامل يجب أن يخضع بدوره لشروط انتقائية وسياقية.

- **الموقف الثاني:** موقف ابن السراج، ويرى هذا الأخير أن العامل في الأول هو الفعل المذكور (قام)، والعامل في المعطوف هو حرف العطف، فحرف العطف (الواو) هنا سينوب عن العامل (قام) ويغني عن إعادته، فصارت بذلك ترفع الفاعل كما فعلت (قام)، غير أن هذا الرأي يخالف ما اتفق عليه القدماء، إذ إن أدوات العطف لا تعمل ولا اختصاص لها، وهذا ما سنبينه في الجزء الثاني من هذا المحور.
- **الموقف الثالث:** موقف ابن جني وابن يعيش والفارسي، ويرى هؤلاء أن عامل المعطوف محذوف، ولذلك يمكن أن يُقَدَّر، لننظر إلى المعطى التالي:

(3).أ. ضربتُ زيدا وعمرا

ب.ضربتُ زيدا وضربت عمرا.

فأصل الجملة الأولى (3.أ) هي الجملة (3.ب)، لأن الفعل الثاني حذف فقط لدلالة الأول عليه، ولذلك يجوز إظهاره، فكما أنه إذا ظهر كان هو العامل، فكذلك يكون هو العامل إذا كان محذوفا من اللفظ.

2.خصائص ومميزات العطف:

تعد حروف العطف من أدوات الربط في الجملة العربية، وتدرج في صنف الحروف، فهي ليست باسم ولا بفعل، وتتحدد بالسمتين التاليتين: {-س، -ف}، وتتميز بإشراكها الاسم أو الفعل في الإعراب، ولهذا اعتبرت غير عاملة، لأن عمل الأداة مشروط بخاصية "الاختصاص"، والمقصود بالاختصاص عملها في أحد قسمي الكلام، وبالتالي فهي غير عاملة "لم تعمل حروف العطف جرا ولا غيره، لأنها لا اختصاص لها بالأسماء، والحروف التي تباشر الأسماء والأفعال لا يجوز أن تكون عاملة إذ العامل يكون مختصا بما يعمل فيه" (ابن يعيش: 1987م ص89).

وبالتالي، نخلص إلى أن **حروف العطف لا اختصاص لها [بالاسم أو الفعل] لأنها غير عاملة، إذ لا يصح عملها في الاسم أو الفعل.**

قمنا بصياغة هذه الخلاصة انطلاقا من معطيات اللغة العربية، التي تبين أن المعطوف على المرفوع يأتي مرفوعا كما يبين المعطى (4.أ)، والمعطوف على المنصوب يكون منصوبا (4.ب)، وكذلك المعطوف على المجرور يأتي مجرورا (4.ج)، والمعطوف على المجزوم يكون مجزوما (4.د)، لننظر إلى المعطيات الواردة في(4):

(4).أ.كتب خالدٌ وعمرُ.

ب.شاهدت برنامجاً وسلسلةً.

ج.مررت بهندٍ وفاطمةٍ.

د.زينب لم تقمْ ولم تقعدْ.

لهذا كله، فحروف العطف ليست لها دلالة معجمية خاصة يمكن أن تنفرد بها، ولذلك اعتبرت الواو واحدة في جميع السياقات(الجمع والاستئناف والحالية والمعية)، فهي تكتسب معناها من خلال السياق التركيبي، لأن مقولة الحرفية تتحدد بوجود معناها في غيرها.

3. معاني حروف العطف.

تختلف معاني حروف العطف على المستوى التركيبي والدلالي، وهي تسعة حسب ما ورد عند القدماء، "فالواو والفاء وثم وحتى"، تقتضي التشريك في اللفظ والمعنى وتفيد الاختصار، أي جمع المعطوف والمعطوف عليه في حكم، و "أو وأم" لتعلق الحكم بأحد المذكورين، و"لا وبل ولكن" تقتضي التشريك في اللفظ دون المعنى، وهي أخوات في أن المعطوف بها مخالف للمعطوف عليه[1]. والملاحظ أن المعطوف يتبع المعطوف عليه في الإعراب ويجوز اختلافهما في التعريف والتنكير والعدد والنوع" (مطرجي: 2008م، ص543)، ونفترض هنا أن حرف عطف النسق يظل محتفظا بوظيفته الأصل في كل موقع، ولا يفقدها تماما، وإنما يوظف في السياق للدلالة على المعاني الأخرى التي يفصح عنها سياقها لتأدية المعنى الدلالي الكلي للجمل. وسنبين ذلك من خلال المعطيات، ونعرض في هذا الإطار معانيها وبعض خصائصها التركيبية والدلالية كما وردت عند القدماء.

- الواو: يعتبر الواو أصل حروف العطف، وهو كما يقول ابن يعيش: "لا توجب (الواو) إلا الاشتراك بين شيئين في حكم واحد وسائر حروف العطف توجب زيادة حكم على ما توجبه الواو" (ابن يعيش: 1987م، ص90). وقد حصل خلاف في اقتصار الواو على هذه الوظيفة؛ إذ يمكن أن تفيد مطلق الجمع في الحكم فتعطف متأخرا (6)، أو متقدما فيه(7)، أو مصاحبا(5).

(5).جاء زيد وعمرو.(مصاحبا)

(6).ولقد أرسلنا نوحا وإبراهيم.(عطف المتأخر على السابق).

(7).كذلك أوحينا إليك وإلى الذين من قبلك.(عطف السابق على المتأخر).

[1] ورد في إحصاء حروف العطف آراء مختلفة فعند محمد حماسة عبد اللطيف، (1991)، ورد تسعة أحرف، وأضاف آخرون "ليس" مثل البغدادين، أما "حتى" فذهب الكوفيين أنها ليست بحرف عطف بل حرف ابتداء.

- الفاء: تفيد الفاء العاطفة الترتيب، وهو أن يكون المعطوف تاليا للمعطوف عليه، والتعقيب: وهو أن يكون المعطوف واقعا بعد المعطوف عليه بغير مهلة زمنية (8)، وقد تفيد كذلك الدلالة السببية (9).

(8).جاء علي فسعيد.

(9)أ..قال تعالى: "فوكزه موسى فقضى عليه "(سورة القصص الآية 15).

ب. أعطيته فشكر.

فالعطاء في الجملة (9.ب) هو سبب الشكر، وكذلك في(9.أ) ضرب موسى كان سببا في موته.

- ثم: تفيد الترتيب والتراخي، فهي بمثابة الفاء، غير أنها تفيد مهلة وتراخيا عن الأول، لذلك فهي لا تقع مواقع الفاء وخاصة في جواب الشرط.

(10).جاء محمد، ثم علي.

- حتى:لها ثلاثة استعمالات في العربية ومن بينها: أن تكون حرف عطف، ويشترط للعطف بها أربعة شروط:

أن يكون المعطوف اسما ظاهرا لا ضميرا، وهو ما يبينه لحن الجملة (11)، وأن يكون جزءا من المعطوف عليه، أو كالجزء منه، كما يظهر في المثالين (12.أ.و ب)، أو أن يكون أشرف من المعطوف، أو أخس منه كما يبين المثال (13)، أو أن يكون المعطوف بها مفردا لا جملة كما في الأمثلة (12) و (13):

(11).*قام النساء، حتى أنا

(12).أ.أكلت التفاحة، حتى قشرها.

ب.أعجبتني المذيعة، حتى حديثها.

(13).أ.أضحكت الناس، حتى الصبيان.

ب.رأيت القوم، حتى زيدا.

نلاحظ من خلال قراءة وتحليل هذه الأمثلة، أن العطف بحتى يشترط معه فهم المعنى، فحكمنا في المثال (13.ب) يشترط معه معرفة السياق والمقام، إذ يجب أن يكون معروفا لدى السامع عظم أو حقارة زيد، من هنا يتبين أن معرفة السياق والمقام له دور أساسي في معرفة صحة أو لحن الجملة.

- أم: تستعمل إما متصلة أو منقطعة، فالمتصلة هي التي يكون ما بعدها متصلا بما قبلها، ومشاركا له في الحكم، وتقع بعد همزة الاستفهام أو همزة التسوية، ومثالها (14)، وأم

المنقطعة تقع بين جملتين مستقلتين، وتكون بمعنى بل للإضراب، وذلك في حالة إذا لم تكن مسبوقة بإحدى الهمزتين (همزة تسوية أو همزة تعيين) ومثال ذلك (15).

(14). قال تعالى: "سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون".(سورة البقرة الآية، 6) (همزة تسوية).

(15).إنَّها لَإِبِلٌ أمْ شَاةُ.

- أو: تقع بعد الطلب أو الخبر، فإذا وقعت بعد الطلب تفيد إما التخيير، كما يتبين في (16)، أو الإباحة كما يظهر في (17). وإذا وقعت بعد الخبر فإنها تفيد الشك من المتكلم كما توضح الجملة في (18)، أو الإبهام على السامع، أو التفضيل، أو التقسيم أو الإضراب.

(16). تزوج زينب، أو أختها.

(17).جَالِس العُلَمَاءَ، أو العُقلاء.

(18)قال تعالى: "لبِثْنا يَومًا أو بعْض يوْمٍ "(سورة المؤمنون، الأية 114).

- لكن: أداة استدراك تتوسط بين كلامين متغايرين نفيا وإيجابا، ويرى أغلب النحويين القدماء، أن "لكن" حرف عطف بشروط، هي: أن يكون المعطوف بها مفردا (19)، أن تسبق بنفي أو نهي (20)، ألا تقترن بالواو، وإن وقعت بعد جملة، أو وقعت هي بعد الواو، فهي حرف ابتداء، وتعطف "لكن" المفرد والجملة.

(19).ما جاء خالدٌ لكن محمدٌ.

(20).لا تكرِم المسرفَ، لكن المقتصدَ.

- بل: تأتي حرف عطف بشرطين، وهما: أن يكون المعطوف بها مفردا، وأن تكون مسبوقة بإيجابٍ أو أمر أو نفي أو نهي، وتأتي للإضراب وصرف الحكم عن محكوم له إلى آخر(21).

(21).ما رأيت عمرا، بل خالدا.

- لا: تفيد العطف مع النفي، تنفي الحكم عما بعدها وتثبته لما قبلها، ومن شروط العطف بها: أن يكون المعطوف بها مفردا، وأن يكون بعد الإيجاب أو الأمر أو النداء.

4.أهمية الفصل والوصل في البلاغة العربية القديمة.

أشار مجموعة من البلاغيين السابقين إلى ظاهرة "الفصل والوصل"، من أمثال: الفراء (207هـ)، والجاحظ (255 هـ)، والمبرّد (285 هـ)، وأبي هلال العسكري (396 هـ). لكن يعد عبد القاهر الجرجاني من أهم البلاغيين الذين اهتموا بهذه الظاهرة "الفصل والوصل"، خاصة في كتابه (دلائل الإعجاز)؛ إذ قدم تقسيما وتحديدا لهذه الظاهرة، كما ربطها بباب العطف بعد أن ربط البلاغة بمعاني النحو. يقول عبد القاهر الجرجاني (الجرجاني،2001م): "واعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف بها والمجيء بها منثورة، تُستأنف واحدة منها بعد الأخرى-من أسرار البلاغة...، فقد جاء عند بعضهم أنه سُئل عنها فقال: (معرفة الفصل من الوصل) ذاك لغموضه ودقة مسلكه، وأنه لا يكملُ لإحراز الفضيلة فيه أحدٌ إلاّ كمل لسائر معاني البلاغة" (الجرجاني: 2001م، ص148). وأما السكّاكي فقد قال عن الفصل "وإنها لمَحَكُ البلاغة، ومنتقد البصيرة، ومضمار النظار، ومتفاضل الأنظار، ومعيار قدر الفهم، ومسبار غور الخاطر، ومنجم صوابه (السكاكي: 2000م ص 357).

وبالتالي، فالجرجاني يرى أن الفصل هو: استئناف الكلام وقطعه عما قبله وترك العطف فيه (الجرجاني: 2001م، ص154)، وكذلك يرى السكّاكي.

أما الوصل فهو العطف بين الجمل بواسطة حرف عطف، وقد تعددت آراء العلماء في تعريف الفصل والوصل، ولكنها لم تختلف فمدارها على عطف الجمل بعضها على بعض أو ترك هذا العطف.

غير أن هناك فرقا واضحا بين الفصل والوصل خاصة على مستوى المعاني، ونذكر في هذا السياق جملتين وردتا عند الجاحظ في البيان والتبيين:

(22) لا، عافاك الله.[2]

(23) لا وعافاك الله.

يتبين بوضوح الفرق بين الفصل والوصل في الجملتين، فعن طريقه يتغير المعنى، فالجملة الأولى تفيد الدعاء على أبي بكر، أما الثانية فتفيد عكس ذلك، وهذا ما يقتضي التمييز بينهما. فظاهرة الفصل والوصل ليست مجرد عطف بين الجمل بعضها على بعض، أو ترك العطف، وإنما الأمر متعلق بالمعاني والدلالات التي تتضمنها السياقات والصيغ والتراكيب؛ إذ لا تستقيم الدلالة المتوخاة إلا بالوصل حينا أو بالفصل أحيان أخرى.

[2] وردت هذه الجملة في سياق مرور أبي بكر الصديق، على رجل وسؤاله عن بيع ثوب له، فقال له الرجل "لا عافاك الله" فصحح أبو بكر بجملة "لا وعافاك الله"، أنظر الزروالي، محمد (1999).

نستنتج مما تقدم، أن هناك فرقا بين وجهة النظر النحوية والبلاغية، ذلك أن البلاغة انطلقت مما قدمه النحاة، إلا أنها اهتمت بعطف الجمل دون عطف المفردات، وذلك له ارتباط بالإطار النظري العام الذي صاغه الجرجاني في نظرية النظم، فالجرجاني لم يهتم بعطف المفردات لأنه لم ير فيه ما يحتاج إلى تقنية بلاغية معينة، ولا ما يكشف عن صناعة وموهبة.

5.ملاحظات حول التصور التقليدي للعطف.

يتبين من خلال استقراء المعطيات المقدمة من قبل النحاة العرب القدامى، أنه تربط بين المتعاطفين قيود دلالية وتركيبية: فعلى المستوى الدلالي يجب أن يكون المتعاطفان حاملين لنفس الوظيفة الدلالية، نحو: قابل زيد عمرا في المقهى، وفي الشارع. وعلى المستوى التركيبي يجب أن يكون المتعاطفان حاملين لنفس الوظيفة التركيبية(النحوية).كما يتضح كذلك أن معطيات القدماء اعتمدت فقط على التأويلات التي لا تخضع لمعايير علمية، إذ انبنت أغلب تحليلاتهم على معطيات خارج لغوية، وهي في غالبها معطيات سياقية مقامية، مبنية على تأويلات قبلية مرتبطة بالسياق القرآني، فبالنظر إلى المعطى الوارد في (6) و(7)، يتبين أن النحاة اعتبروا في (6) أن الجملة الأولى عطف متأخر على سابق معرفة سياقية منهم وليست معرفة لغوية، ويتضح كذلك أن أغلب معطياتهم كانت من لغة القرآن والشعر، ولم تعتمد لغة الحديث اليومي في تلك الفترة. كما أنها لم تهتم بالمقارنة بلغات أخرى لتوسيع دائرة البحث. ونلاحظ أيضا أن تخصيص النحاة القدماء لدلالة العاطف لم يكن كافيا، على الرغم من خصوبته لأنهم أغفلوا دراسة معنى المتعاطفين ودورهما في بناء دلالة البنية ككل إلى جانب دلالة الحرف.

المحور الثاني: العطف في الدرس اللساني الحديث.

1. تنوع معاني حروف العطف في الدرس اللساني وأثرها التركيبي والدلالي.

تتنوع دلالات حروف العطف، فالعاطف ليس مجرد أداة تركيبية تكتفي بالربط والوصل بين أجزاء الجملة، بل له دور في تخصيص دلالة الجملة، فكيف يؤثر العاطف في التأويل المنطقي للجملة؟

إذا نظرنا إلى تنوع دلالات حروف العطف، فسنجد أنها تختلف من حيث سماتها المميزة، وهذا ما سينعكس على البنية التركيبية والدلالية، ففي المثال (24.أ) ترتبط الواو بجانبين أحدهما تركيبي، يتعلق بالإشراك في الإعراب من خلال إشراك "محمدٌ وخالدٌ" في الرفع. وثانيهما دلالي، يتعلق بالإشراك في دلالة "المنفذ" للحدث، وهذه الدلالة تشترك فيها الواو مع حروف العطف "الفاء وثم وحتى"، بخلاف حروف العطف"أو وأم" التي تفيد تعلق الحكم بأحد المذكورين. أما حروف العطف"بل" و"لا" و"لكن"، فهي تفيد إقصاء المعطوف عليه، فحرف العطف "بل" مثلا، إذا وقع بعد النفي أو النهي كان معناه إثبات النفي أو النهي لما قبله، وجعل ضده لما بعده، وهو ما يؤكده المعطى(25):

(24).أ.جاء محمدٌ وخالدٌ .

ب.محمد مغربي ويفتخر بذلك.

(25).ما قام زيدٌ، بل محمدٌ.

أما حرف العطف "لكن"، فقد بينا في المحور الأول من هذا البحث، أنه يشترط أن يسبق بنفي أو نهي، ومن الأمثلة التي قدمنا نذكر:

(26).أ.ما جاء خالدٌ، لكن محمدٌ

ب.لا تكرمِ المسرفَ، لكن المقتصدَ.

إذا كان الدرس القديم قد اكتفى بهذه الملاحظات البسيطة حول حرف العطف "لكن"، فما المعاني المختلفة التي يقدمها استعمال حرف العطف "لكن" في الدرس اللساني الحديث؟

للإجابة عن هذا الإشكال ننطلق من دراسة لويس فيسنت(Luis Vicente)، في مقاله (Vicente, 2009,p:2-3): تركيب العطف، ففي اللغة الإنجليزية سيتبين أن "لكن/ but" تقدم معنيين مختلفين: الأول تقابلي (contrastive)، والثاني تصحيحي (corrective)، لننظر إلى المعطيات التالية(27) و(28):

(27) a.Amanda ate three apples but one banana.

(موزة واحدة لكن تفاحات ثلاث أكلت أمندا)

(أكلت أمندا ثلاث تفاحات، لكن موزة واحدة)

b.Amanda ate [DP three apples] but [DP one banana] .

(موزة واحدة لكن ثلاث تفاحات أكلت أمندا)

(28) Amanda didn't eat one apple but (rather) three bananas.

(ثلاث موزات (في الواقع) لكن تفاحة واحدة لم تأكل أمندا)

(لم تأكل أمندا تفاحة واحدة، لكن في الواقع ثلاث موزات)

نلاحظ أن الجملة (28) التي مثلت المعنى التصحيحي تتوفر على النفي، وبالتالي فالجزء الثاني جاء اعتراضا على الجزء الأول في الجملة، حسب ما جاء في (Horn 1989)، إذن نستعمل (but) عندما نريد نفي ما جاء في الجزء الأول -الجملة المعطوف عليها-من الجملة، وتصحيحه بما ورد في الجزء الثاني - الجملة المعطوفة-.

أما الجملة (27)، فهي توضح المعنى التقابلي ل (but)، وما يؤكد ذلك هو المعطى (29):

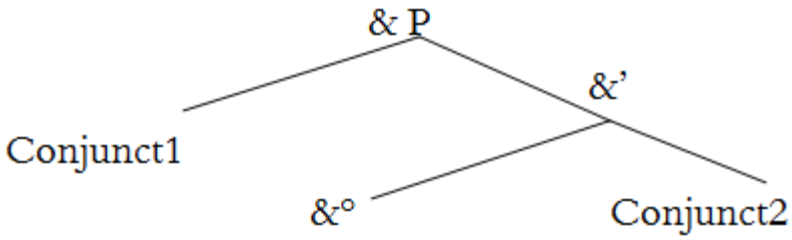
(29).Randy is a taxi driver but he has a truck driving license

(لديه رخصة سياقة هو لكن سائق تاكسي راندي).

(راندي سائق طاكسي، لكن لديه رخصة سياقة)

وبالتالي، نخلص إلى أن الجملة التصحيحية مختلفة عن الجملة التقابلية من الناحية الدلالية، أما على المستوى التركيبي فيمثل لها بنفس الخطاطة التركيبية، لننظر إلى التمثيل (30) الذي قدمه كل من (Munn (1993) et Progovac (1998):

(30). An asymmetric syntax for coordination



من الملاحظات التي تم تسجيلها أيضا، بخصوص الجملة التصحيحية (Corrective but) ، هي أن النفي يأتي في القسم الأول من الجملة فقط -الجملة المعطوف عليها-، ولا يمكن أن ينتقل للقسم الثاني- الجملة المعطوفة-، كما أنه لا يمكن أن يأتي الجزء الأول والجزء الثاني من الجملة منفيا، لأن الجملة الثانية تصحح الجملة الأولى.

وما دام بحثنا هذا يهتم في جانب منه بالمقارنة بين اللغتين العربية والإنجليزية، يمكننا القول إن هذه الملاحظات التي تم تسجيلها بخصوص حرف العطف "لكن/ but" في اللغة الإنجليزية، يمكن أن تصدق كذلك على معطيات اللغة العربية، لننظر إلى البنية الآتية(31):

(31) ما أكل محمد أربع تفاحات، لكن تفاحة واحدة.

يمكننا أن نفترض أن الجملة (31) تشبه الجملة (28) وتفيد المعنى التصحيحي، وبالتالي نستنتج أن التعامل مع حروف العطف في الدراسات اللسانية الحديثة، قد اتخذ أبعادا أخرى وتقسيمات جديدة لا تتوافق وتقسيماتها في الدرس النحوي العربي القديم، لأنها تقسيمات اعتمدت التفصيل في طرح قضايا الحروف، كما اعتمدت التخصص والدقة والعمق في بحث شؤونها، بإدخال أبعاد تركيبية ودلالية وذريعية...، وقدمنا مثالا على ذلك من خلال التركيز على حرف العطف "لكن".

2. التناظر التركيبي والدلالي بين المكونات المتعاطفة:

أظهر ديك Dik (1968 و1980) إضافة إلى بينكستر Pinkster (1972) وآخرين، أن التناظر التركيبي أو الدلالي المفروض على المكونات المتعاطفة ليس شرطا ضروريا ولا كافيا، لأن التناظر بين المكونات المتعاطفة ليس كافيا لتحديد سلامة الجملة، لننظر إلى المعطيات (32) من اللغة الفرنسية (Pinkster, Harm1990, p:9).

a. L'homme ouvrait la porte. (Pinkster1990) (32)

(الباب فتح الرجل)

(فتح الرجل الباب)

b.La clé ouvrait la porte.

(الباب فتح المفتاح)

(فتح المفتاح الباب)

c. *L'homme et la clé ouvraient la porte.

(الباب فتح المفتاح و الرجل)

(الرجل والمفتاح فتحا الباب)

يرى بينكستر(1990) أن لحن الجملة (32.ج)، يرجع إلى أن المقولتين (L'homme) و(La clé) بالمقارنة مع الفعل (ouvrait)، يؤديان على التوالي وظيفتين دلاليتين مختلفتين، وظيفة المنفذ (agent)، والأداة (Instrument).

لنتأمل المعطيات التالية، من اللغة العربية (33):

(33).أ.أكل محمد وخالد التفاح.

ب.*أكل محمد والصخرة التفاح.

ج. *منح محمد أخاه ولأخته منحة.

نلاحظ أن المعطوف والمعطوف عليه في الجملة (33.أ) اشتركا في الوظيفة التركيبية نفسها، وهي: "الفاعل"، والدلالية أيضا، وهي: "المنفذ"، وهو ما جعل الجملة مقبولة نحويا، في حين أن البنية(33.ب) لاحنة، لعدم اشتراك المكونات المتعاطفة في الوظائف الدلالية مثلها في ذلك مثل الجملة السابقة (32.ج)، وكذلك لانعدام الاشتراك في الوظائف التركيبية، ففي الجملة (33.ب)، يمتنع العطف بين "محمد والصخرة"، لأنهما موضوعان غير متناظرين من حيث الوظيفة الدلالية، ذلك أن "محمد" منفذ دلالي، في حين أن "الصخرة" غير ذلك.

أما في البنية(33.ج)، فيمتنع فيها العطف بين "أخاه" و"أختهِ"، لأن "أخَاهُ" مفعول به و"أخْتهِ" مجرور بلام الجر، فهما إذن، لا يشتركان في الوظيفة التركيبية نفسها، فهل يمكن اعتبار التناظر الدلالي والتركيبي شرطا ضروريا لقيام ومقبولية الجملة العطفية؟

للإجابة عن هذه الإشكالات، ننطلق من أدلة بورسلي (Borsley2005)، الذي يفترض أن مركب العطف يمكن من إنتاج مقولات مختلفة، إذ ينتقي رأس العطف مقولة للفضلة (المعطوف)،

قد تختلف عن مقولة المخصص (المعطوف عليه) (رشاد، المصطفى: 2016م، ص3)، لننظر إلى البنيات التالية(34):

(34).أ.جاء محمدٌ وخالدٌ .

ب.محمد مغربي ويفتخر بذلك.

توضح البنيتان(34.أ وب)، أن العطف يمكن أن يتم بين مقولتين مختلفتين من الناحية التركيبية، وبالتالي فالاشتراك بين المعطوف والمعطوف عليه من الناحية التركيبية والدلالية قائم في أغلب البنيات العطفية، ولكن ليس في كل البنيات، من هنا يمكننا أن نستنتج، أن الاشتراك أو التناظر ليس قيدا من القيود التركيبية على العطف (رشاد، المصطفى: 2016م، ص3).

3. قيد روس"(1967) Ross " على البنية العطفية:

يشكل العطف حاجزا حسب روس (ROSS 1967) (Rachad: 1995, p 125-126) وشومسكي (Chomesky)، وينتج عن احترام هذا القيد الجزيري على الموقعة الجملة السليمة الواردة في (35.أ) في مقابل الجملة اللاحنة في (35.ب):

(35).أ.محمد وفاطمة لعبا معا.

ب.*فاطمة لعبا معا ومحمد.

فلماذا لا ينتقل المكون المعطوف عليه أو المعطوف خارج البنية؟ تجيبنا نظرية العمل المحوري أو الوسم المحوري بأن الفعل يرتبط بالفضلة عبر وسم إعرابي، فالفعل مثلا، يسم المفعول محوريا ودلاليا، ونظرية العمل المحوري تفترض أن الفعل يعمل محوريا في المركب ككل، وهذا ما يمنع من نقل أي عنصر من الداخل، لننظر إلى المعطيات (36):

(36).أ.أعتبر الرجال والنساء سواء.

ب.أعتبرهم سواء

ب.* أعتبرهم والنساء سواء.

وما يؤكد أن قيود روس ذات قوة وكفاية وصفية، هو صعوبة إضمار جزء من المركب العطفي في البنية (36)، ذلك أن الإضمار يجب أن يمس المركب ككل، وبالتالي لا يمكن أن نضمر جزءا منه أو ننقله، فالمعطوف مثلا لا يخضع للوسم الإعرابي والعمل المحوري إلا بارتباطه بالمعطوف عليه، إذن فكل مركب لا يخضع لهذه العمليات، لا يمكن أن يخضع أيضا للإضمار أو النقل.

خاتمة:

نخلص من تحليلنا للبنية العطفية في الدرس القديم والدرس اللساني الحديث، إلى أن العطف درس من جانب النحو والبلاغة العربيين، إذ بينا جهود النحاة، ونذكر منهم: سيبويه والأستراباذي وابن

يعيش..، أما بالنسبة للبلاغة فقد درست من جانب نظرية النظم التي أسس لها الجرجاني، وحاولنا أن نستفيد قدر الإمكان من هذا التراث النحوي والبلاغي الغني بالمعطيات اللغوية. لكن ذلك لم يمنعنا من الوقوف عند مظاهر الخلل في الدرس النحوي والبلاغي، من خلال اعتماد معطيات وصفية وتجريبية من داخل النظرية التوليدية، التي أغنت الساحة اللغوية العربية.

وقد تبين لنا من خلال دراسة بنية العطف في اللغة العربية، أن هذا الأخير يعد من الإجراءات اللغوية الأكثر إنتاجية، وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه البنيات لا زالت تطرح عدة مشاكل وصعوبات، سواء في مستوى التصور أو في مستوى التمثيل والتفسير، وقد أظهرت الدراسات الأولى في النحو التوليدي تعقيد بنية العطف، وبين لفلت (1974)Levelet، أن العطف حجة دامغة على عدم كفاية الأنحاء المستقلة عن السياق (context-free grammar)، في معالجتها للغات الطبيعية (السيدي: 2007).

لكن على الرغم من هذا التعقيد الذي يطبع بنية العطف، فإننا يمكن أن نخرج بالخلاصات والإجابات الآتية التي صغناها كإشكالات في البحث:

- لا يمكن الاكتفاء بالتصور النحوي والبلاغي القديم لوصف ظاهرة العطف، لأن هذه الدراسة اقتصرت على الجوانب الإعرابية والدلالية والسياقية، ولم ترق إلى مستوى المعالجة الصورية والتطبيقية لظاهرة العطف، كما أنها لم تهتم بالدراسة المقارنة التي تساهم في توسيع البحث وإغنائه، وعليه فالنحو التوليدي يغني هذه الدراسة القديمة.
- تنوع معاني حروف العطف في الدرس اللساني وأثرها التركيبي والدلالي على البنية العطفية، وأهمية العطف في اللغة العربية وغيرها من اللغات كالفرنسية والإنجليزية، ذلك أن دخول حروف العطف يمكن أن يؤدي إلى تغيير معنى الجملة ككل، ودليل ذلك هو وجود بنيات في اللغة الإنجليزية توضح هذا الأمر ومثال ذلك) (Carston : 2005, p 354)

(37) The man who is asleep.

(هو الآن نائم الذي الرجل)

(الرجل الذي ينام)

(38) Man and who is asleep.

(هو نائم من و رجل)

(رجل ومن ينام الآن)

المصادر والمراجع المعتمدة في البحث: .

- ابن يعيش، **شرح المفصل**، الجزء الثالث، مطبعة المينيرية، القاهرة، 1987، 192ص.

- الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001،711 ص.
- حماسة، محمد عبد اللطيف، التوابع في الجملة العربية، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1991، 164 ص.
- الرحالي محمد 1989، ظاهرة العطف في اللغة العربية: قضايا تركيبية ودلالية، دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1989، 253ص.
- رشاد المصطفى، **البنية التركيبية للعطف**، الندوة الدولية الثانية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، بعنوان حول تخطيط متن اللغة العربية، الواقع والآفاق، الجديدة، 14،2016 ص.
- الزروالي محمد، **الفصل والوصل في القرآن الكريم: دراسة بلاغية أسلوبية**، دكتوراه في الأدب، جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، 1999.
- السكاكي أبو يعقوب، **مفتاح العلوم**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،2000، 621ص.
- السيدي محمد، **البنيات العطفية: إشكال ووصف**، دكتوراه الدولة: جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية الرباط، 2007، 267ص.
- السيدي،محمد، **قاعدة العطف: التصور والتمثيل**، أعمال ندوة: المنحى الوظيفي في اللسانيات العربية وآفاقه، يومي الجمعة23 والسبت 24 نونبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس، المغرب،2007.
- مطرجي محمود، **في النحو وتطبيقاته**، دار النهضة العربية، ط1، بيروت،2008، 622ص.

- Carston,Robyn, Introduction to coordination: Syntax, semantics and pragmatics, in: Editorial, *lingua*115, 2005, pp353-358.
- ,Harm, La coordination, in: *L'information grammaticale*, n° 46, Pinkster 1990, paris, pp 8-13.
- Rechad,Mostafa, Notes on θ-Dependence of clitic pronoun in Arabic syntax, in: *Recherche on linguistique arabe*, Faculté des lettres et des science humaines, Ben m'sick,Casablanca,1995, pp 119-131.
- Vicente,Luis, On the syntax of adversative coordination, Universitat Potsdam, Allemagne,2009, pp 1-27.

إشكالية مصطلح " الأدب النســوي" بين تعدد المفاهيم وتنوع المصطلحات في الخطاب النقدي والأدبي العربي المعاصر

The problem of the term "feminist literature" between the multiplicity of concepts and the diversity of terminology in contemporary Arab critical and literary discourse

الباحثــة/ جـــوهـــرة شتيـــوي بوجبـيبة
البريد الإلكتروني:djawhara.chetioui@gmail.com
المشـرف: الأستاذ الدكتور/ رابـــــح الأطـــرش
البريد الإلكتروني: Alatrache1954@gmail.com
قسم اللغة العربية وآدابها المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ـ ميلة ـ الجزائر

الملخـــــــص:

نحاول في هذا المقال تسليط الضوء على إشكالية مصطلح "الأدب النسوي" في الخطاب النقدي والأدبي العربي المعاصر، من خلال رصد مواقف النقاد والأدباء وآرائهم المختلفة اتجاه مفهوم "الأدب النسوي" ، والفوضى المصطلحية التي اقترحوها له، والتي تنبثق في عمومها عن جنس المرأة / الأنثى، وهذا يعكس لنا مدى تعقد القضية وحساسيتها، ومدى قصور الخطاب النقدي العربي عن حسم قضية لا تحتاج لكل هذا الجدال الواسع والمتشعب والذي لا يفيد مصطلح "الأدب النسوي" بقدر ما يسيء لقيمته الإجرائية والنقدية والتواصلية، وبات يشكل عائقاً كبيراً أمام الدارسين والباحثين في هذا المجال، وهذا ما دفعنا إلى فتح مجال البحث عن سر هذه الإشكالية المعقدة بحثا عن أفق الدّقة.

الكـلمات المفاتـــيح: الأدب النسوي، الأدب الأنثوي، الخطاب النقدي، تعدد المفاهيم، تنوع المصطلحات.

Summary:

In this article, we try to highlight the problem of the term "feminist literature" in contemporary Arab critical and literary discourse, by relating the positions of critics and writers and their different opinions towards the concept of "feminist literature", in addition to the terminology they have proposed as matching terms to “Feminist literature”, which generally emanates from the sex of women/females.

Hence, this reflects to us the complexity and sensitive of the issue, and the inability of the Arab critical discourse to cope with an issue which does not need all this wide and complex controversy that does not benefit the term "feminist literature" as much as it offends its procedural, monetary and communication value.

Furthermore, it has become a major obstacle for scholars and researchers in this field. The importance of this subject leaded us to open the field of searching for the secret of this complex problem in search of the horizon of accuracy.

Keywords: Feminist literature, female literature, critical discourse, multi-concept, diversity of terminology.

المقدمـــــــــــــــــة:

لقد أصبح من البديهي والمسلم به، أن أي مصطلح له علاقة بـ "المـــــرأة" من قريب أو من بعيد، يثير الحساسية الزائدة التي تؤدي إلى تعقيد المفاهيم، وتعدد المصطلحات، ويجعل الحديث ذو طابع إشكالي، ويصبغه بالتباين الذي يصل أحياناً حد التناقض، مما يسئ للمصطلح وقيمته الإجرائية والتواصلية على حدّ سواء، وهذا ما حدث بالفعل مع مصطلح "**الأدب النسوي**" (**feminist literature**)، هذا المولود الجديد مصطلحيا ونقديا، القديم مفهوماً وكينونتاً ووجوداً، دخل إلى الساحة النقدية والأدبية العربية في منتصف القرن العشرين عن طريق الترجمة ـــــ في مرحلة النهوض التي أدرك فيها المتنورون أهمية دور المرأة في نهوض المجتمع ـــــ، وظهرت معه إشكالات عديدة أسالت الكثير من الحبر، أهمها إشكالية تعدد مفاهيمه وتعدد المصطلحات الحاملة لتلك الدلالة، وهذا انعكاس طبيعي لعدم استقرار واجتماع النقاد والأدباء على مفهوماً ومصلحاً واحداً، بسبب تعدد زوايا نظرهم، وأصبحت هذه الفوضى المصطلحية والمفهومية تشكل فوضى نقدية عارمة، مما دفع الكثيرين إلى التصريح بعدم جدوى إثارتها، ودفع البعض إلى الاستخفاف بهذه القضية، بل اتخادها مجالاً للتندر والسخرية، هذا ما دفعنا إلى فتح مجال البحث عن سر الإشكالية المعقدة و تسليط الضوء عليها من خلال مناقشة أراء النقاد والأدباء، ومحاولة الوصول لحل منطقي يفض هذا النزاع النقدي حول قضية لا تحتاج كل ذلك الجدال الذي لا يفيد "**الأدب النسوي**" بقدر ما يسيء إليه، ومن هنا رأينا ضرورة الوقوف عند المصطلح في الخطاب النقدي والأدبي وتحديد مفهومه، ورصد فوضى المصطلحات الواصفة له، ونتوقف بالتحليل والمناقشة لأبرز مصطلحاته التي تداولت في الخطاب النقدي العربي وتداخلت مفاهيمها وحدودها.

وقبل استعراض ذلك تقفز إلى الذهن جملة من الإشكالات، ولن ننطلق من التساؤل حول إذا كان هناك "**أدب نسوي عربي**" أم لا؟ فالسؤال بهذه الشاكلة لم يعد مشروعاً، حيث رسخت المرأة قدمها في الكتابة الإبداعية العربية، وقدمت إنتاجاً فكرياً وإبداعياً لا يستطيع أحد منا إنكاره، غير أن التساؤلات تكتسب مشروعيتها حين نبحث عن إشكالية تعدد مفهومه ومصطلحاته ومن هنا نتساءل: ماذا يُعنى بالأدب النسوي؟ هل هو مطلق الأدب الذي تكتبه المرأة؟، أم الذي يُكتب عن المرأة، ويتبنى التعبير عن آمالها وآلامها ويؤيد مطالبها الرامية إلى تحريرها وتحسين وضعيتها؟، أم مطلق الأدب الذي تقرأه؟، وما هي سماته وخصائصه؟. ما هو المصطلح النقدي الذي يمكن أن نطلقه على الأدب الذي تكتبه المرأة؟. ماهي المصطلحات المصاحبة لمصطلح الأدب النسوي؟. وما هي أشهرها، وأين تكمن التداخلات والفروقات بينها؟.

وقبل أن نستفيض في الحديث عن إشكالية تعدد مفاهيم "**الأدب النسوي**" وتداخلها، نعرج أولا على مفهوم "**النسويـــة**" في اللغة، حتى تتضح الأمور وتنجلي، فماذا يعني هذا المفهوم في اللغة يا ترى؟.

جاءت في "**لسان العرب**" لفظة نساء في مادة (ن س أ) : "النِّسْوةُ والنُّسْوة بالكسر والضم والنِّساء والنَّسوان و النِّسْوان: جمع المرأة من غير لفظه،(...) قال **ابن سيدة**: والنساء جمع نسوة إذا كثرن(...)، وتصغير نِسوةٍ نُسَيّة، ويقال: نُسَيّاتٌ وهو تصغير الجمع"،(ابن منظور:2006م، ص23).

أما صاحب "**تاج العروس**" فيقول في مادة (ن س و): " النِّسوة بالكسر والضّمِّ، والنِّساء والنِّسوان والنِّسَونَ بكسْرهنَّ، الأربعة الأولى ذكرهن **الجوهري**، والأخيرة عن **ابن سيدة**، وزاد أيضا النُّسوان بضم النون: كل ذلك لجُموع المرأة من غير لفظه، كالقوم في جمع المرء. وفي "**الصحاح** ": كما يقال خَلِيفَةٌ ومخاضٌ وذلك وأولئك. وفي "المحكم" أيضا النساء جمع نسوة إذا كثرن. وقال **القالي**: النساء جمع امرأة وليس لها واحد من لفظها، وكذلك المرأة لا جمع لها من لفظها ..." (الزبيدي، 2011 م، ص173).

من خلال مما سبق ــ ذكره ـ نستطيع القول أن لفظ "**نسوة**" يطلق على الجمع إذا قل، أما إذا كثر فكان "**نساء**"، كل ذلك يطلق على المرأة من غير لفظها، فالفرق الوحيد بين المصطلحين فارقاً كمياً (الكثرة /القلة)، و ليس فارقاً نوعياً.

أولا: إشكاليـــة تعـــــدد مفـاهيـــم "الأدب النســـــوي" :

أثار مفهوم مصطلح "**الأدب النسوي**"، ومازال يثير الكثير من التساؤلات الدلالية والمفاهيم المتشعبة والمتشبعة بالتناقضات في الساحة النقدية الأدبية العربية، فقد اختلفت المواقف وتضاربت الآراء حتى بلغ السيل الزبى ــ بل تجاوزه ــ وهذا ما جعله عرضة للتعميمية والهلامية والغموض والإبهام، رغم تعدد وتنوع الجهود لضبطه، وحمايته من تلك الفوضى المفاهيمية، ولكنها لم تفلح في ذلك، ولعل باستعراضنا ومناقشتنا لبعض تلك الآراء نزيل بعض اللبس والابهام الذي اكتنف مصطلح "**الأدب النسوي**"، وهذا ما سنورده الآن.

لعل أحسن تصريح نفتتح به هذه القضية هو تصريح "**زهور كَرام**" الذي أعربت فيه عن مدى صعوبة وضع تعريفاً واحداً لـ "**الأدب النسوي**" تقول في ذلك: " **لاشك أن التفكير في الموضوع تعتريه صعوبة كبيرة، لاعتبار ارتباطه من جهة بالمرأة، والمرأة مشبعة بالأحكام المسبقة، والانطباعات السائدة الجاهزة، ومن جهة ثانية لكون ساحة الجدال حول الموضوع تعرف نوعا من اللبس، حين يختلط موضوع المرأة كإشكالية تاريخية، بالنص الأدبي كإشكالية فنية**"،(كرام: 2004م،ص41).

نفهم من ذلك أن سبب العجز عن وضع تعريفاً دقيقاً لـ "**لأدب النسوي**" يعود إلى ازدواجية المصطلح من جهة (**الأدب/ المرأة**)، ولحساسية كل منهما من جهة أخرى، وبالتالي تتعد

زوايا النظر والرؤى، والتساؤل الذي نخرج منه من هذا القول لماذا لم يثير **"الأدب الكولنيالي"**، و**"أدب السود"**، **"أدب الزنوج"** إشكالات مماثلة رغم أنها مصطلحات مزدوجة ولا تقل حساسية عن حالة المرأة؟. وسوف نقتصر ـ هنا ـ على ذكر أهم المفاهيم وأبرزها؛ لأن المقام لا يتسع لذكرها كلها.

تقول **"نازك الأعرجي"** في تعريفها لـ **"الأدب النسوي":" ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج ومسؤول عن جملة العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج، معبراً عنها بالسلوك والجدل، بالفعل والقول، وتعي كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعوي، والوعي الاجتماعي الكلي المحيطة به، والمشتبك معه في صراع حي متجدد وبالغ الحيوية"**،(الأعرجي:1997م ، ص24)

وتقول في موضع آخر موضحة بدرجة أكبر سمات الكتابة النسوية: **"هي التي تحقق كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي، لصالح صورة المرأة ووضعها المرتجى، ليس من أجل الانفصال بحصة من الأدب مقابل الأدب الرجالي، بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي، وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة، والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ، وحيوية العصر الفائقة، لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كديناميكية أساسية في تطوير البنية الكلية لثقافة المجتمع، ومن ثم لينتمي إلى الثقافة"**، (الأعرجي:1997م، ص36).

فالأدب النسوي بهذا، هو الذي يتمرد على المنظور الذكوري المهمش والمقزم للمرأة، ويتجاوز أفكاره بإنتاج فكراً جديداً، نابع من عالم المرأة، وتجاربها واهتماماتها، من أجل كشف وتشخيص العالم النسوي وخصوصيته، دون تفضيل **"أدب المرأة"** على **"أدب الرجل"**، وهذا ما يتوافق مع ما دعت إليه كل من: **"اعتدال عثمان"**، والكاتبة المصرية **"منى حلمي"** (صفوري: 2008م ، ص33)، والباحثة **"ماجدة حمود"**(عجناك بشي:2017م،ص91،92)؛ لأن "المشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزع بين الذكورة والأنوثة، ومن هذا المنظور قد تتاح للمرأة فرصة الامتياز بمعنى الاختلاف لا بمعنى المفاضلة"،(الجلاصي: 2000م، ص27).

هذا وقد طرحت **"شيرين أبو النجا"** في مقدمة كتابها **"نسائي أم نسوي؟"** إشكالية التفرقة بين المصطلحين، فانطلقت في تحديد مفهوم **"النسوي"** من خلال مقابلته لمصطلح **"النسائي"**، تقول في ذلك: **"النسوي يعني إجمالا إعادة التوازن الفكري الفعلي لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة"**،(بوشليقة: 2015م، ص29) ؛ ولهذا **"تلزم التفرقة دائما بين "نسوي" أي وعي فكريّ ومعرفيّ، و"نسائي" أي جنس بيولوجي"**، (خليل، 2007م، ص4).

فـــ "**النســـــــوي**" بهذا هو وعي فكري ومعرفي لا علاقة له بالبيولوجي، فليس كل نص تكتبه المرأة هو نص نسوي بالضرورة، وعليه فإن الرجل يمكن أن يقدم نصا نسوياً، قادراً على تحويل الرؤية المعرفية للمرأة إلى علاقات نصية مهتمة بالأنثوي والمسكوت عنه، والمخلخل للثقافة المهيمنة، وهذا ما نجده عند كل الروائية الفلسطينية "**سحر خليفة**"(الجداوي: 2005م، ص 93) و الناقدة "**سماهر الضامن**"، و "**زهور كَرام**"(كَرام: 2004، ص15،16)، والباحثة "**يسرى مقدم**"(بوغنجور: 2009م، ص50)، والروائية "**اعتدال عثمان**"(بعلي: 2009م، ص63)، والناقد "**محمد معتصم**"(معتصم: 2007م، ص7)....،وغيرهم كثير.

وانطلاقا من هذا التمييز عرفت "**شيرين**"، "**النص النسوي**" بقولها:" **النص الذي يأخذ المرأة كفاعل في اعتباره، وهو النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والانطولوجية للمرأة إلى علاقات نصيّة، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيراً الأنثوي الذي يشغل الهامش**"،(خليل: 2007م، ص4) .

كشفت "**شيرين** " في هذا التعريف عن سمات وخصائص "**الأدب النسوي**"، من خلال تأكيدها على تمثيل الوعي الفكري النسوي، وبالتالي امتلاكه لعلاماته ورؤيته التعبيرية والمعرفية والجمالية، المتناسبة مع رؤية المرأة إلى ذاتها ووجودها، والعالم المحيط بها، أي النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الكامن في الفجوات والثغرات واللامثل في خطاب الثقافة الذكورية.

وترى "**خالدة سعيد**"، أن "**الإبداع النسوي**" لا يتعلق فقط بعملية التحرر، وكشف التجارب والمعاناة والتصورات والحاجات والأحلام التي طال عهدها بالصمت والخفاء فقط، وإنما هو أداة تواصل فعالة بين المبدعة والجماهير والناقد"،(سعيد: 1991م، ص70).

هذا ويوضّح "**رضا الظاهر**" الفروقات الفاصلة بين "**كتابة النساء**" و"**الكتابة النسوية**" بدقة أكثر، يقول: " **الأول يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي نوع آخر، أم الثاني فيعني الكتابة من إبداع المرأة وهي الغالبة لأسباب نفترض أنها مفهومة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي النادرة**"،(الظاهر:2001م، ص3).

ف "**كتابة النساء**" هنا يقصد بها "**كتابة المرأة**" **(L'écriture Féminine)**، نسبة للمرأة **(Femme)**، ويقصد بها كل ما تجود به قريحة المرأة بغض الطرف عن نوعية الموضوع، أما "**الكتابة النسوية**" **(Lé'criture Féminisme)**، فهي الكتابة التي تدور في فلك الاتجاه المناصر لقضية المرأة، بغض النظر عن جنس الكاتب سواء كان رجلا أو امرأة.

وانطلاقا من ذلك يتضح لنا أن "**الكتابة النسوية**" متنوعة في "**النـــــوع**" **(الأنثوي/الذكوري)**، فتتفرع بذلك إلى قسمين: "**الكتابة النسوية الأنثوية** " **écriture Feminism Féminineécriture** (L'**écriture Féminism Masculine**)"**الكتابة النسوية الذكورية**"و**)**، موحدة في "**الموضوع**" (**الاتجاه النسوي**)، في حين "**كتابة النساء**" موحدة في النـوع (الجنس الأنثوي فقط)، متنوعة في الموضوع، أي منفتحة على كل المواضيع الكائنة والممكنة.

إن "**النسوية**" ـ حسب الباحث ـ هي بالأساس اصطفاف مصالح سياسية، يمكن أن تتبناها بعض النساء، ولا يتبناها البعض الآخر، بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء، على أننا لا نستطيع أن نفصل فصلا كاملا بين النسوية كمشروع سياسي، وبين تجربة النساء دون أن نعني هنا بالضرورة أن التأكيد على التجربة النسائية يجعل من العمل الأدبي نسويا"،(الظاهر:2001م، ص3). وبهذا يكون "**رضا الظاهر**"، قد حمّل مصطلح النسوية أبعاداً إيديولوجية، وجعله يرتقى من مصطلح أدبي ونقدي إلى مفهوم يتبنى مشاغل وهواجس، وآمال وآلام شريحة النساء.

أما الباحث "**محمـــود فـــوزي**" فقد رصد رأياً صائباً ـ إلى حد ما ـ حول دخول بعض الكتابات الرجالية خانة "**النســـوية**"، يقول: " **الأدب النسوي هو الذي تكتبه المرأة كقاعدة عامة؛ لأنها بحسب طبيعتها أقدر على الغوص إلى ذلك البعد في حياة المرأة، وذلك لا ينفي أن قلة من الرجال أوتوا من الموهبة أن يغوصوا إلى جوهر الحقيقة الأنثوية (...)، وذلك بفضل الذكاء أو الخبرة أو العشرة، التي تسمح لهم بالتغلغل في أعماق ومشاعر المرأة وأحاسيسها، فيصورها تصويراً دقيقاً، أو يحللها تحليلاً بارعاً، كما فعل "شكسبير"، ولكن هذا لا ينفي حقيقة أن الأدباء الرجال عندما يكتبون عن المرأة فإنهم لا يعبرون عن المرأة، بل يصورون ما يفتقدونه فيها**"، (صفوري: 2008م، ص15) .

وهذا ما يؤكد عليه الباحث "**حسين المناصرة**"، الذي يصر ويلح على أن المرأة أقدر وأصدق في التعبير عن ذاتها (...)، ولا يمكن لكاتب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة، وسبر أغوارها، ورصد مشاعرها الحميمية كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو بنات جنسها"(المناصرة:2007 م، ص92).. إلا في حالة واحدة وهي: " إذا بعث كامرأة وعاش بين الناس كامرأة، وهو أمر مستبعد الحدوث"(عجناك بشي: 2017م، ص96). معنى هذا أن الفرق يكمن في الطريقة المختلفة للمرأة الكاتبة في القضايا الذاتية والموضوعية، ومرجع ذلك اختلاف مشاعرها وأحاسيسها وعواطفها....إلخ.

ونحن نتفق مع هذا الرأي إلى حدّ ما، انطلاقا من أن التجربة التي تعيشها وتحس بها، ليست كالتي تسمع عنها وتتأثر بها، فالرجل بهذا يبقى غريباً وجاهلاً لبعض القضايا النسوية الذاتية والشخصية مهما غاص في مكنوناتها، من خلال امتلاك المرأة جرأة خاصة وتصوراً مختلفا للمسكوت عنه في الوقت

الراهن، أو المكبوت المتراكم عبر الزمن، سواء كان ذلك في القضايا الشخصية والذاتية الخاصة أو الموضوعية العامة.

هذا ويذهب الناقد الفلسطيني **"إدوارد سعيد"** عكس ما رءاه هؤلاء، فالأدب الذي تكتبه المرأة يسميه **"كتابة المرأة"** أو **"الأدب النسوي"**، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى، ورؤياها للعالم وموقعها فيه، فإنه يسميه **"أدبا أنثويا موازياً"**،(إدوارد: 1998م، ص52، 53).

استبدل **"إدوارد"** ـــ هنا ـــ **"الأدب النسائي"** بـ **"الأدب النسوي"**، و**"الأدب النسوي"** بـ **"الأدب الأنثوي"**، فهل وقع في الالتباس والخلط بين المصطلحات، أم اختلاف زاوية رؤيته هي التي فرضت عليه هذا الاتجاه المعاكس.

أما **"محمد معتصم"** فقد فرق بين الكتابة النسوية والنسائية في درجة توظيف الوعي الإيديولوجي وانعكاسها على القيمة الأدبية والجمالية، فالنسوية ـ حسبه ـــ : **" تصل في بعض الحالات إلى درجة الصفر في التعبير الأدبي، ويصبح الخطاب فيها خطابيا وتبدو شخصية الرجل مبتورة مهزوزة تعبر عن القسوة والقمع وتختزل كل الصور السلبية للمجتمع، وقهر المرأة بينما في الكتابة النسائية أو كتابة المرأة لا تتدخل الفكرة والوعي الإيديولوجي لدى الكاتبة في بناء الحكاية أو بناء الشخصية الروائية أو السردية"**،(معتصم: 2017/02/21).

ونحن لا نتفق مع **"محمد معتصم"** فيما ذهب إليه، فمنذ متى كانت الإيديولوجيا ضد القيمة الأدبية والجمالية؟، ثم إذ جردنا الرواية النسوية من الفكر والوعي الإيديولوجي ماذا يبقى فيها؟!.

ونتقاطع رؤية الناقد السعودي **"عبد الله محمد الغذامي"** لـ **"الأدب النسوي"** مع **"شيرين أبو النجا"** في نقطة ضرورة توفر وعي المرأة العربية بذاتها ووجودها ولغتها؛ **" لأن هناك نساء كثيرات، كتبن بقلم الرجل وسلطته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة (...)، من هنا تصبح كتابة المرأة اليوم ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع، إنما بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة، هما وجهان ثقافيان، فيهما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا، ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا"**، (الغذامي: 2006م، ص182).

وفي مقابل ذلك يؤكد **"محمد أفاية"** في كتابه **"الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش"**، على الطابع الذكوري للغة، هذه الأخيرة التي تحدد مسبقا موقع المرأة، ووظائفها المتعذر داخل المجتمع، أي أنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضوره وإيقاع المرأة ككائن، فإن اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه، (لخضر:2007م، ص7).

ولم يقتصر هذا الموقف المتطرف على النقاد، وإنما تعداه إلى الناقدات، تقول " **نبيلة الزبير**" : " **العربية ليست اللغة التميزية الوحيدة، لكنها اللغة التي أسست للتمييز ضد المرأة، كأنما أنشئت من أجله (أي الرجل)**"، (إدريس: 2003م، ص82 ـ 86) .

وهذا ما جعل الباحثة "**رشيدة بنمسعود**" تطالب بـــ " ضرورة البحث عن موقع المرأة داخل اللغة، ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم." (بنمسعود، 1994م، ص26) معنى هذا البحث عن لغة نسوية في دلالاتها ورؤيتها، وليس في شكلها ورسمها.

أما "**جورج طرابيشي**" فقد فرق بين "**كتابة الرجل**" و"**كتابة المرأة**" من زاوية أن الأول يكتب بعقله والعالم هو روايته، أما الثانية فتكتب بقلبها والذات هي روايتها، يقول في ذلك: "**الرجل يكتب بعقله ويعيد بناء العالم، أما المرأة فتكتب بقلبها وتركز على المشاعر، وعليه فإن العالم هو المركز كما يمكن أن نسميه رواية الرجل، بينما الذات هي مركز الرواية النسائية**"،(محمود إبراهيم: 2016م، ص30) .

وقع "**جورج طرابيشي**" من خلال هذا التفريق في منزلقاً خطيراً، فكيف يستطيع الفصل بين الفكر والعاطفة؟. فمن منا يستطيع أن يقسم اللغة قسمين: قسماً يحفل بما نقول، وقسم يحفل بشعورنا نحوه؟."،(محمود إبراهيم: 2016م، ص55) هذا من جهة، ثم متى كانت الأحاسيس والمشاعر سمة سلبية في ذات المرأة وفي أدبها، كيف؟ والمشاعر والأحاسيس هي التي تجعل المتلقي ينجذب إليها، ويشعر بالمتعة في كنفها، ومن جهة أخرى وقع في منزلق آخر، بقوله جنوح المرأة إلى التخصيص، والرجل إلى التعميم، حيث تكون نظرته شاملة ونظرتها جزئية وفردية"،(محمود إبراهيم: 2016م، 56) .

وعلى العموم فإن هذه الأحكام تحمل في طياتها نظرة تعسفية ضد المرأة وإمكاناتها الإبداعية، خاصة ونحن نعلم أن المشاعر والعواطف والأحاسيس من سمات وخصوصيات الأدب، أما الفكر والمنطق فهما أقرب إلى الفلسفة منها إلى الكتابة الأدبية الفنية. زد على هذا أنه وضع كل أدب المرأة في سلة الضعف وقصور النظر، أما أدب الرجل في سلة الجودة وعموم النظر، بصرف النظر عما بينهن/ بينهم من فوارق تتعلق بالمستوى الثقافي والإيديولوجي والفني،... وهذا إن دل على شيء فهو يدل على ارتكازه على العبارات الجاهزة المكررة سلفا التي تقول أن الكاتبة لا تكتب إلا تجاربها الذاتية، وأنها تشتكي ظلم الرجل ولا شيء غير ذلك، وهذا ظلم ما بعده ظلم.

من خلال ما سبق ذكره نستطيع القول: يصعب على الباحث إيجاد تعريف شاف واف لهذا المصطلح؛ لأنه يحمل دلالات متعددة ومفهوم ضبابي، وهذا يثبت لنا انتقال عدوى الاختلاف والتابين في تحديد معنى ومضمون "**الأدب النســوي**" إلى الممارسة النقدية والأدبية العربية، فحافظ بذلك على ضبابيته وغموضه؛ لأن المصطلح ومفهومه ودلالته صناعة غربية مائة بالمئة، ولهذا لم يرص على مفهوماً واحداً، وتنوع بتنوع الخلفيات الفكرية والمرجعيات الثقافية الغربية المتباينة التي ارتكز عليها جل إن لم نقل

كل النقاد والأدباء والباحثين العرب، دون بدل الجهد المطلوب لإعطاء "**الأدب النسوي**" نوعاً من الصلاحية العربية ، وهذا ما أبقى على اشكاليته، وهلاميته المصطنعة الناتجة عن كثرة الجدال و تشعب الحديث فيه.

والجدير بالذكر ــ هنا ــ أن الإبداع النسوي ارتبط بشكل خاص بجنس الرواية، لقدرتها الكبيرة في التعبير والإحاطة بالواقع الذاتي والموضوعي الذي تعيش في كنفه المرأة بشكل أدق، وما قيل عن "**الأدب النسوي**" ينطبق بحذافيره عن "**الرواية النسوية**، وبالتالي تعدد وتنوع مفاهيمها ومضامينها، ولهذا لا نرى فائدة من ذكر ذلك حتى لا نسقط في فخ التكرار، وللخروج من هذه الإشكالية نعتبر مصطلح "**الأدب النسوي**" مصطلحا إجرائيا فقط، لتمييز الأدب الذي تكتبه المرأة، عن الأدب الذي يكتبه الرجل، ونضع في حسبانا أن هذا المصطلح لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين، ولا "عزل الإبداع النسوي عن الإبداع الذكوري، وإنما الانطلاق من حقيقة أن الإبداع لابد أن يكون من نبض المعاناة الخاصة أولا، ثم يكسوه الفنان حلة عامة." (حمود: 2001م، ص8)، بمعنى عدم عزل الأدبين عن بعضهما البعض لا ينفي الخصوصيات المنبثقة من الأعمال الأدبية النسوية.

هذا وقد انبثق عن إشكالية تعدد مفاهيم "**الأدب النسوي**"، إشكالية أخرى لا تقل عنها خطورة في التعقيد والتشابك، وهذا ما سنقف عنده ـــ في العنصر الموالي ـــ لخطورته من جهة وأهميته من جهة أخرى.

ثانيا: إشكالية تنـــوع المصطلحات الواصفة لـ "الأدب النسوي":

لقد أدى الاختلاف في تحديد مفهوم "**الأدب النسوي**" وتعيين حدوده ومجال اشتغاله، دوراً جوهرياً في تضارب الآراء النقدية العربية في نقله وتحديد دلالاته وتوحيد مصطلحاته وتسمياته الواصفة له، وتعدد واضعيه في الساحة النقدية والأدبية العربية، إذ تفوق (60) (**ستين**) مصطلحاً وتوصيفاً، تعددت هيئاتها ومعانيها، بل وحتى تنوع اشتقاق ألفاظها التي تستند في أغلبها على التصنيف الجنسوي، نذكر منها:

"**الأدب النسوي**"، "**الأدب النسائي**" (الخطيب:1975، ص81)، "**الأدب الأنثوي**" (جلاء إدريس: 2003م، ص13، 15) "**الأدب المؤنث**"، "**أدب الأنوثة**"، "**النص المؤنث**" (الجلاصي: 2002م، ص9، 11) "**أدب الملائكة والسكاكين**"، "**أدب الروج و المناكير**"، (توفيق: 1998م، ص11)"**أدب الأظافر الطويلة**"، (محمود:1998م، ص16)، "**أدب المرأة**" (بنمسعود:1994م، ص78)، "**الكتابة النسوية**"، "**الكتابة النسائية**"، "**الكتابة الأنثوية**"، "**صوت الأنثى**" (الأعرجي:1997م، ص31)، "**الإبداع النسوي**"، "**الإبداع الأنثوي**"، "**أدب الحريم**"، "**الأدب الحريمي**"(بن جمعة: 2002م، ص23) "**الأدب الناعم**"، "**الأدب الوردي**"، "**الأدب اللطيف**"، "**الأدب المرأوي**" (نسبة

للمرأة)، "الأدب الإنساني"، "الأدب الوجداني"، "النص النسوي"، "موسم كتابة البنات" (أبو النجا: 1998م، ص13)، "الكتابة النسوية المؤنثة" (حسين العفيف: 2011م، ص17)، "الصوت المنفرد"، "اللغو النسائي"، "اللغو الأنثوي"، "اللغو النسوي"، "أدب الهامش"، "أدب الجسد"، "الحركة النسوية"(المدغيري: 2009م، ص12)، "أدب المراهقة"، "أدب ربَّات الخدور"، "الأدب الآخر"، "الأدب الثاني"، "أدب الأحلام والأوهام"، "أدب التنفيس"، "أدب البوح"، "أدب السيرة الذاتية"، "الأدب المكشوف"، "الأدب الصريح"، "الأدب الماجن"، "أدب العاطفة"، "أدب الذات النسوية"، "أدب تاء التأنيث"، "أدب نون النسوة" (الداديسي: 2017م، ص13)، "الأدب الإنساني"، "كتابة المؤنث"، "كتابة المرأة"، "أدب المرأة"، "النقد القضيبي"، "النقد الجينثوي"، "النقد البيولوجي"، "خطاب التأنيث"، "الجنسانية"،(محمود، الميلود: 2020 م، ص9)، "فينيـــــــزم" (المسيري: 201م، ص13)، "كتابة التاريخ النسوي" (بعل: 2009 م، ص29)، "النسوية الإسلامية" (صفوري: 2008، ص33)، "اللغو النسائي"(كيوان:2003م، ص58)، " المذهب النسوي"، "النـــــوع"، "الجنس"(عناني: 2003م، ص180) ... وغيرها كثير من المصطلحات الدالة على مفهومه في الخطاب النقدي والأدبي العربي المعاصر.

فكل هذه المصطلحات دفعت بمصطلح "الأدب النسوي" إلى التشتت والفوضى المصطلحية العارمة، وبهذا توسعت ساحة النقاش بين النقاد، وتشكلت سجالات نقدية فائضة عن حدها، تمحورت حول المصطلح الأنسب لذلك الإبداع، وقد زاد من إشكالية هذه القضية تشابه المصطلحات التي يجمعها المشترك الوصفي الجنسي الذي يوحي بالتشابه والذوبان إلى درجة انمحاء الفوارق بينها، بحيث يصبح الواحد منها بدلاً للكل، لكنها تحمل دلالة مغايرة عند كل كاتب لما عليه عند الآخر.

واللافت للانتباه في هذا الركام الاصطلاحي، هو تضمنه توصيفات لا يمكن وصفها إلا بالسلبية، فهي تعكس لا محالة درجة تطرف نظرة بعض النقاد المشحونة بالنظرة الدونية، التي تحط من قيمة الإبداع النسوي، والسخرية والاستهزاء به، وكأن المرأة أجرمت واقترفت ذنباً عظيماً لا يغتفر لدخولها ميداناً تربع الرجل على عرشه على مرّ الزمن، وما هذا إلا نتيجة منطقية وحتمية للأعراف والتقاليد الاجتماعية، والبنية الثقافية والأيديولوجيا الذكورية التي همشت وقزمت دور المرأة في المجتمع على جميع الأصعدة بما فيها الجانب الإبداعي والثقافي، لأسباب طبيعية بيولوجية وليس لأسباب موضوعية، وهذا ما جعلها بعيدة كل البعد عن الهدف المنطقي المنشود من كل دراسة نقدية جادة.

وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نحصر الأسماء الأدبية والنقدية ـ العربية ـ التي فضّلت المصطلحات السابقة الذكر، بالإضافة إلى توثيق مواطن استعمالاتها الكثيرة التي تتسع أكثر من مقامنا هذا، لذلك سوف نقتصر بالتحليل والمناقشة على أشهر المصطلحات استعمالاً وتداولاً، وأكثرها إثارةً للجدل في النقد العربي، وقد اجتهد كل ناقد في البحث عن تعليلاً واضحاً ، وبرهاناً قاطعاً للمصطلح الذي اختاره، من زاوية تفوقه النقدي والجمالي والفني، وبما أن المقام لا يتسع ـ كذلك ـ لذكر كل تلك الآراء المتباينة، سوف نتوقف عند أبرز الأسماء التي تبنت تلك المصطلحات في أبحاثهم ودراساتهم مع ذكر أهم المفاهيم التي أسندت وتبريرات الاختيار إذا ذكرت، والبداية تكون مع :

1ـ الأدب الأنثـــــــــــــوي:

تعد الباحثة التونسية " **زهرة الجلاصي**" من أهم الأسماء التي تبنت مصطلح "**النص المؤنث**"، فقد ألفت كتاباً حمل اسمه، لأنه الأدق والأصح والأشمل في نظرها، وقد برّرت هذا التفضيل المعرفي بقولها: **"النص المؤنث ليس النص النسائيّ، ففي مصطلح نسائي معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع "المؤنث" الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب؛ لأنه حقل شاسع يمتلك عدة سجالات، فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي، مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع"**، (الجلاصي:2000م، ص9).

نفهم من ذلك أنّ "**النص المؤنث**" لا ينحصر في دائرة جنس المرأة فقط، بل ينفتح على القلم الرجالي الذي ينحرف عن منطقة الحياد، إلى زاوية المؤنث بصفة جلية واضحة. وبهذا تفادت" **زهرة الجلاصي**" ـ حسبها ـ إشكالية تخصيص وحصر الأدب الذي تكتبه المرأة في "**جنس النساء**"، ولكنها وقعت فيها من حيث لا تدري؛ لأن لفظ "**الأنثـــوي**" قبل كل شيء يحدد الهوية الجنسية، فهو أقرب للبيولوجي منه إلى الإيديولوجي، وبالتالي يضعه في علاقة اختلاف ضدي مع نتاج الرجل؛ كيف لا والأنثوي يمثل عصب ومحور الثنائية الضدية (أنثوي/ ذكوري).

هذا ويتفق "**محمد جلاء إدريس**" مع "**زهرة الجلاصي**" في تفضيل مصطلح "**الأنثـــوي**"، ولكنه يخالفها في المفهوم، إذ يحصره في ما تكتبه المرأة فقط، ويعرفه بقوله: **"هو ما كتبته المرأة من أدب في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاماً نقدية تعلي أو تحط من قدره، فتلك قضية أخرى تخضع لمعايير النقد الأدبي التي تخضع لها سائر صنوف الأدب، وفي مقابل هذا يرفض المصطلحات الأخرى كـ "النسوية" أو "النسوي"؛ لأنه يربط معناه تلقائيا بالحركة النسوية الغربية بكل ما تحمله من سوءات رفضتها المرأة نفسها. كما أنه يوقع خلط في المفهوم، إذ يوحي الأدب الذي يتناول قضايا المرأة على نحو ما نجده في أدب الطفل"**،(جلاء إدريس، 2003م، ص14،15).

2ـ الأدب النســـــائـــي:

ترجع الكاتبة والناقدة اللبنانية "**يمنى العيد**"، ظهور مصطلح "**الأدب النسائي**" إلى درجة الاهتمام، وإعادة الاعتبار إلى النتاج الأدبي للمرأة العربية، نافيةً بذلك انبثاقه عن مفهوم الضدية (**أنثوي / ذكوري**)،(العيد، 2011م، ص137) ، وإن كان من ضدية، فإن لها بحسب لسان العرب، معنى الخلافية الندّية(ابن منظور،2006م، ص263ـ 420)، ما يعني أن المرأة بهذا الخطاب الضدي أو الخلافي، تعلن عن وجودها ككائن مبدع، شأنها شأن الرجل، فيصبح بهذا الخطاب الموصوف بالنسائي خطاب يؤكد حضورها الذاتي وتميزه. (صفوري، 2008م، ص10،11) بمعنى اختلاف الأدب النسائي هو ضرورة من ضرورات وجودها، وعلى حد تعبير "**عبد الله الغذامي**"، "**الاختلاف ضرورة وجود، والتعايش ضرورة بقاء**".

أما "**محمد معتصم**" فقد جعل من مصطلح "**الأدب النسائي**" شاملاً لكل أنماط وأشكال وأساليب وأنواع الكتابة عند المرأة، سواء أكان سلوكاً فاعلاً أو منفعلاً أو متفاعلاً،(معتصم:2007م ، ص7).

ومن الذين تعرضوا للمصطلح بالدراسة والتحليل في أبحاثهم نجد كل من: "**رشيدة بنمسعود**"، في كتابها "**المـــرأة والكتابـــــة**" و "**خالدة سعيد**" في كتابها "**المرأة، التحرر، الإبداع**"، والناقدة " **نازك الأعرجي**" في كتابها "**صوت الأنثى دراسات في الكتابات النسوية العربية**"، و الناقد "**محمد جلاء إدريس**" في كتابه "**الأنـا والآخر في الأدب الأنثوي**"، والروائية والناقدة المغربية "**زهـور كرام**" التي تؤكد على أن مصطلح "**الأدب النسائي**" لا يعني الخطاب المكتوب ضد الرجل الإنسان، بل هي تكتب ضد قناعات السلطة الذكورية، المستبدة والمتسلطة عبر مختلف المراحل التاريخية، لتدافع عن "**الأنا الأنثوية**" لتحقق هويتها الإنسانية،(كَرام: 2004م، ص144،146).

3ـ الأدب النســـــــــوي:

نظراً لتعرضنا بالتحليل والمناقشة لـ إشكالية مفهوم "**الأدب النسوي**" في الخطاب النقدي العربي، سوف نقتصر ـ هنا ـ على الأسماء التي فضلته، دون الوقوف على ماهيته، ونحن نورده هنا؛ لأنه من المصطلحات الأكثر شيوعاً واستعمالاً وجدلاً، وبات الأكثر دلالة ـ إلى حد ما ـ لتحديد ما تكتبه المرأة، في مقابل ما يكتبه الرجل.

ويعود سبب تفضيل الناقد الفلسطيني "**حسين المناصرة**" لمصطلح "**الكتابة النسوية** على مصطلح "**الكتابة النسائية**"، لما في المصطلح الأول من بعد لغوي يوازي مصطلح "**الكتابة الذكـــورية**"، بشرط أن لا تفهم كلمة "**النســـــوية**" بأنها دونية اجتماعية، كما في التصور الشائع اجتماعيا، (المناصرة: 2007م، ص97).

نحن لا نتفق مع "**المناصرة**" في جُلّ ما قاله، فكان أولى به أن يستعمل مصطلح "**الكتابة الأنثوية**"، ما دمت غايته مقابلتها بـ "**الكتابة الذكورية**"؛ لأنها أولى وأقرب إلى تحقيق الثنائية الضدية (ذكر/ أنثى)، من "**الكتابة النسوية**" التي تصدر ــ حسب أغلب النقاد ــ عن المرأة والرجل، ثم كيف يكون مصطلح "**النسوي**" أكثر دلالة، طالما أن اللغة لم تفرق بينه وبين "**النسائي**" إلا في العدد؟.

هذا وقد رفضت الناقدة العراقية "**نازك الأعرجي**" في كتابها "**صوت الأنثى، دراسات في الكتابات النسوية العربية** " مصطلح "**الأنثوية**" (**Feminity**) ؛ لأن لفظ "**الأنثى**" يستدعي فكرة الضعف والاستسلام والسلبية. لذلك فضلت "**الكتابة النسوية**"؛ لأن هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها، وتشترط في قبوله تحريره من حمولاته السلبية التي لحقته من الواقع الاجتماعي والثقافي،(الأعرجي: 1997م، ص65) .

إنّ الشيء اللافت للانتباه في عنوان الكتاب، هو وقوع "**نازك الأعرجي**" في ازدواجية الطرح، وتناقض في الرأي؛ فكيف تجعل من المصطلح "**الأنثـــوي**" الذي رفضته في متن الكتاب عنوان رئيسي، وتجعل مصطلح "**النسويـــة**" في العنوان الفرعي، ـ بعدما اقترحته بديلاً عن الأنثوي ـ وهو المصطلح الأصح في نظرها؟!. فكان حرياً بها أن تعنونه بـ " **الصوت النسوي**" مادامت فضلته على "**الأنثـــــــوي**".

ومن الذين اختاروا وتبنوا هذا المصطلح في دراستهم وأبحاثهم نجد: الباحث التونسي "**محمود طرشونة**"، أما عند النقاد والباحثين الجزائريين، فقد ثبت استخدامهم لمصطلح "**النسوي**" أكثر من استعمالهم لمصطلحي "**النسائي**"، و"**الأنثوي**"، نذكر على سبيل التمثيل: " **سعيد بوفلاقة**" في كتابه "**الشعر النسوي الأندلسي في القرن الخامس الهجري**"، "**يوسف وغليسي**" في كتابه "**خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري**"، "**ناصر معماش**" في كتابه "**النص الشعري النسوي العربي في الجزائر**".

وتبقى إشكالية كثرة وتباين وتعدد المصطلحات، وتداخل المفاهيم خاصة بين الأدب "**النسوي**"، و"**النسائي**" و"**الأنثوي**" قائمة بين النقاد والأدباء، ونظراً لشيوع استخدام مصطلح (**الأدب النسوي**)، وكثرة تداوله عند النقاد والأدباء والباحثين عند الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، وذكر سماته وآلياته، وأهدافه ومراميه...، وغيرها من الأسباب التي تجعل منه المصطلح الأنسب في التعبير، والأشمل في المفهوم، والأدق في المعنى، ولهذا وقع عليه اختيارنا ، ونعني به تحديداً ـ كما سبق وذكرنا ـ ما تكتبه المرأة من أدب في مقابل ما يكتبه الرجل، فنلحق الكتابة بكاتبتها دون أن يحوي هذا المصطلح بعد إيديولوجي أو فلسفي خاص، أو أحكام نقدية تعلي أو تحط من شأنه، فهو كغيره من الإبداع الإنساني يحمل بين طياته "**الجيـــد**" و "**الـــرديء**"، "**الخـــاص**" و "**العـــام**"، "**الذاتي**" "**والموضوعي**" والبقاء للمتميز والمتفرد والأقرب إلى اهتمامات وانشغالات وهواجس الإنسانية بطريقة فنية وجمالية.

ومحصول الحديث لا تزال قضية إشكالية مصطلح "**الأدب النسوي**" قائمة في الخطاب النقدي والأدبي العربي، بداية من التعريف به وانتهاء بتعدد مصلحاته وتداخل مفاهيمه، وهذا راجع إلى إشكالية ترجمة المصطلحات من لغتها الأصلية إلى اللغة العربية، زيادة إلى عدم اتفاق الآراء النقدية، والتصورات المفاهيمية، على مفهوماً واحدا ومصطلحا قاراً لـ "**الأدب النسوي**"، وهذه نتيجة طبيعية ومنطقية لانعدام أرضية نقدية موحدة في تحديد إطار اشتغال هذا المصطلح واختلاف زوايا النظر وتباينها التي يرى منها الناقد العربي إلى صورة المرأة وإبداعها الأدبي؛ فهناك من نظر إليه من زاوية مضمونه، وثاني من شكله، وآخر من ظروفه الخارجية، ورابع من جنس صاحبته، وهذا ولد اضطراب مفاهيمي وتعدد اصطلاحي، وقف كعقبه في وجه المتلقي والباحث العربي، ويبقى النقد العربي هو المسؤول الرئيسي في حسم هذه القضية النقدية ـ بالدرجة الأولى ـ وهذه الفوضى التي تسيء لمصطلح "**الأدب النسوي**" في الجانب الإجرائي والنقدي والتواصلي على حدّ سواء.

قـــــــائمة المراجـــــــع:

1. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن،2007م.
2. أشرف توفيق، اعترافات نساء أديبات، دار الأمين،(د.ط)، القاهرة، مصر،1998م.
3. بشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ط1، تونس،2002م.
4. حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سورية، مجلة المعرفة، ع 166، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، كانون الأول ديسمبر 1975م .
5. حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث، (د.ط)، الأردن،2007م.
6. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر،2009م.
7. خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع، الدار البيضاء، (د.ط)، المغرب، 1991م.
8. خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات "فضيلة الفاروق" أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو- الجزائر، 2013م
9. رزيقة بوشليقة، التشكيل في الشعر الفني النسائي الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل درجة الماجستير، كلية اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2015م.
10. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، دار افريقيا الشرق،(د.ط)، تونس،1994م.

11. رضا الظاهر، غرفة فيرجينيا وولف(دراسة في كتابة النساء)، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2001م.

12. رفيق الجداوي، الكتابة وخطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،(د.ط)، بيروت،2005م.

13. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف الجراح، ج10، دار صادر، ط1، بيروت، 2011م.

14. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر،(د.ط)، تونس، 2000م.

15. زهور كرام، السرد النسائي العربي(مقاربة في المفهوم والخطاب)، المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004م.

16. سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط2، بيروت، 1998م.

17. شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، مصر، 1998م.

18. عبد العاطي كيوان،، أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، مصر،2003م.

19. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب،2006م.

20. عبد الوهاب المسيري، قضية المرأة والتمركز حول الأنثى، نهضة مصر، ط2، مصر،2010م.

21. فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، الأردن،2011م.

22. فتوح محمود، قردان الميلود، إشكالية ضبط مصطلح الأدب النسوي في الخطاب النقدي والأدبي المعاصر، مجلة مهد اللغات، إصدار كلية اللغات الأجنبية ، م 2، ع 1، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف ـ الجزائر، 2020م.

23. فوزي محمود، أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة،(د.ط)، القاهرة،مصر،1998م.

24. الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط1، بيروت، لبنان، 2017م.

25. لمياء لخضر، الأنوثة في الرواية الجزائرية المعاصرة ـ مقاربة سيميائية ـ رواية ذاكرة الجسد "لأحلام مستغانمي" ـ أنموذجا ـ رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانيا ـ وهران،2007م.

26. ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي (نماذج من سورية)، دار الفكر،(د.ط)، دمشق،2001م.

27. محمد جلاء إدريس، الأنا والآخر في الأدب الأنثوي(دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي)، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة،1424هـ/ 2003م.

28. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط3، لونجمان، القاهرة ، مصر، 2003م.

29. محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007م)، أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا، فلسطين،2008م.

30. محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، ط1،الرباط، المغرب، 2007م.

31. محمد معتصم،2017/02/21، جمالية السرد النسائي، الساعة htt:// motassim.canalblog.com/archivesL

32. مفيد نجم، الأدب النسوي (إشكالية المصطلح)، مجلة علامات، ج57، المغرب، سبتمبر2015م.

33. ابن منظور، لسان العرب، ضبطه :خالد رشيد القاضي، ج 14، دار صبح، ط1، بيروت ـ لبنان، 1427 ه/2006م.

34. نازك الأعرجي، صوت الأنثى ـ دراسة في الكتابة النسوية العربية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، دمشق، سوريا، 1997م.

35. قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة الأردن، الأردن،2002م.

36. هدى المدغيري، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، دار أبي رقراق، للطباعة والنشر، ط1، الرباط، المغرب،2009م.

37. يمنى العيد، الرواية العربية(المتخيل وبنيته الفنية)، دار الفارابي، ط1، بيروت ـ لبنان،2011م.

38. يمينة عجناك بشي، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر(كتابات زهور ونيسي أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع،(د.ط)، عمان، الأردن،2017م.

الاستلزام الحواري والقيمة الحجاجيّة في مسامرات أبي حيان التوحيدي

Conversational Implicature and argumentative value in the Debates of Abi Hayan Attawhidi

الباحثة: شريك هاجر/ طالبة دكتوراه علوم (جامعة محمد لمين دباغين 2 سطيف-الجزائر)
البريد الإلكتروني: hadjercharikabdou@gmail.com
إشراف: بومنقاش الرحموني/ (جامعة محمد لمين دباغين 2 سطيف-الجزائر)
البريد الإلكتروني: boumengach@gmail.com

ملخّص:
قِوامُ الدرس التداولي مجموعة من الأدوات الإجرائية التي يمارس بها المتخاطبون طقوس التّواصل، الذي لن يحقق الهدف المرجو منه إلا إذا ارتاد آفاق الفعل والممارسة، لذلك اعتمد الدّرس التّداولي على شبكة تحليل معاصرة، تعتمد مفاهيم من قبيل الأفعال الكلامية، والافتراض المسبق، والاستلزام التخاطبي، وهي ظاهرة تحمل أكبر عبء في أداء المعاني، وللوقوف على قيمتها وفعاليتها الحجاجية لا بد لنا من إدراك ملابسات السّياق، وذلك من خلال تفاعل المعاني في مقام التواصل وهذا الفصل بين العلاقات الدلالية والتداولية عالجته الدراسات الحديثة في إطار ما يُعرف بالتداولية المدمجة، دون إغفال أهم عامل في توجهاتهم الحجاجية ألا وهو ضابط اللغة، لأن اللغة بما تتميز به من طواعية الاستعمال وثراء أبنيتها اللغوية في اعتقاد ديكرو هو الكفيل بجعلها محور الدّراسة الحجاجية، وغاية هذا المقال تتمثّلُ في بيان ما تتضمّنه أقوال التوحيدي من شحنة حجاجية إقناعية تمثل مكوناً أساسيًّا لا ينفصل عن معناها، يجعل المتكلم، في اللحظة التي يتكلم فيها، يوجه قوله وجهة حجاجية ما توجه المتلقي إلى نتيجة محددة، أو تصرفه عنها، فيقدم على الأمر أو يحجم عنه؛ ممّا يُتيح للدّارس الكشف عن الجهاز الضروري لشرح الجانب غير المباشر من أفعال الكلام غير المباشرة، علاوة على مقدرة المستمع على الاستدلال معتدّا بخلفيّة المعلومات المشتركة المتبادلة بين المتكلم والسّامع.
الكلمات المفتاحية: السياق، الفعل التّأثيري، الافتراض المسبق، أفعال الكلام غير المباشرة، الحجاج، التّأويل.

Abstract:
The pragmatics lesson is based on a set of procedural tools by which speakers practice communication, which will achieve the desired objective only if the horizons of action and practice meet. Therefore, the pragmatic lesson has been based on a contemporary analysis network that relies on concepts such as speech acts, presuppositions, and conversational implicature. To determine its value and its effectiveness, we must understand the context, through interaction of meanings in the field of communication and this separation of semantic and pragmatic relationships which has been addressed in modern studies within the framework of what is known as integrated pragmatics, without losing sight of the most important factor in their field orientation, namely, language control. Because according to Ducrot, language, with its usability and the richness of its linguistic structure, is the one that can be made the focus of the discussion of argumentation. The subject of argumentation in the language is the statement of the force of the argument that is an integral component of the meaning, which makes the speaker now he speaks his or her argument direct the recipient to act on a specific outcome.
Key words: Contexte, Acte perlocutif, Presupposition, Indirect speech acts, argumentation, Interpretation, Hermeneutics.

أهمية البحث:

تظلُّ المدونة العربية موئل الدّارسين، ومهوى أفئدتهم نظرا لكثافة معانيها التي تقوى على إثارة مشاعر المتلقي، ولغتها المثقلة بالتّلميح، فلا تنزع نحو التصريح إلا لِماما، وإذا كان كذلك، فإنّ الخطاب المجلسي المؤسّساتي لا تستقيم مقاربته ما لم يكن لملابسات القول نصيب في تحليل بنياته، ليتمخّض عن هذه المناظرات والمجادلات زخم كبير من النصوص والخطابات التي يتطلب فهمُها دراسةَ بنيتها الداخلية، مستعينين في ذلك بأدوات المنهج اللساني، أما طبيعتها الاجتماعية فتقتضي مقاربتها من الناحية التداولية لنتجاوز النص كبنية مغلقة لا تحيل إلا على ذاتها، إلى الخطاب كبنية منفتحة على سياقات خارجية في علاقة تفاعلية مستمرة.

فرضية البحث:

شهدت دراسة اللغة تطوّرا في ظلّ اختلاف المناهج وتعدُّد المشارب، حيث نشأت اللسانيات في بدايتها متمركزة على بنية اللغة الداخلية دون اعتداد بأيّ من عناصر البنية الخارجية، حتّى أكّد لاكوف أن علم التركيب لا يمكن أن يكون علما منطقيا أو شرعيا، إذا انفصل عن دراسة استخدام اللغة، فاللّفظة عند الإفراد متعدّدة المعاني والاحتمالات، ولا يمكن أن تفصح عن دورها الحقيقي إلا بالعلاقات السّياقية، هذه العلاقات التي تخرج اللّغة من جبرها الكتابي إلى حركتها الأدائيّة والكلمة فيها تكاد تفرغ من دلالتها العادية، لتشحن بدلالات إضافية، تتجاوز حدود الدّلالة المعجميّة الضيّقة لتصبح اللغة جزءا من واقع وحياة. ولعلّ الجانب الإجرائيّ الذي أضحى يفرض سلطانه على الدارس اللّساني الحديث، هو الانطلاق نحو النّظام المفتوح الذي يتجاوز النسق المغلق إلى أحوال الاستعمال فالسّبيل القويم للوقوف على المعنى المقصود هو عدم إهمال الملابسات التي تحيط بالحدث الكلامي، فتدرس خصائص الخطاب على ضوء ارتباطها بالمقامات التخاطبية، وبمراعاة المقاصد وسياق التلفظ...

إشكالية البحث:

إنّ فهم قول معين يعني التعرف بمحتواه الاجتماعي وتوجّهه التداولي، أي قيمته وقوّته الكلامية فيما يسمّى عبارات مؤدّية، وقبل الخوض في هذه الأمور يجب الوقوف على بعض الإشكاليات التي تكون نقطة انطلاق وعبور إلى أغوار هذا المجال: -هل يتحقّق الفعل بوضوح (Explicitement) أو بشكل ضمني (Implicitement) لدى السّامع؟ هل يرتبط بحضور علامات لسانية أو على العكس من ذلك يحدّده سياق القول؟ هل تحقق طموح أبي حيان بأن يكون ذا تأثير في المخاطَب ومن ثم إنجاز شيء ما؟ وكيف استغلّ التوحيدي الاستلزام التخاطبي وما هي سُبل تنفيذه له من أجل التأثير والإقناع وتوجيه المقاصد؟

المنهج:

إنّ عرض هذه الحجة وشرحها اقتضى المنهج الوصفي التّحليلي، الذي استفدت منه في المفهوم والبنية، ولعلّ أخصب المناهج وأنسبها، وأشدّها تعلُّقا بالخطاب-كمجال فسيح للتأويل-المنهج اللساني التداولي المعتمد عليه في تحليل مسامرات التوحيدي.

مقدمة:

ما إن أصبحت التداولية على خريطة اللسانيات حتّى انطلق التداوليون في محاولة إجابتهم على بعض التساؤلات التي تشكّل فراغا في الدراسات اللغوية من قبيل: من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ ما مصدر التشويش والإيضاح؟ كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر؟

ليغدو التخاطب موضوعا لعلم قائم بذاته يقوم على وجود علاقة تربط المخاطب بالمتلقي لإيصال الرسالة اللغوية، ولا جرم أنّ المتكلِّم لا يقوم بعمليّة بناء الكلام في منأى عن إدراك المخاطَب وفهمه، بل على ضوء معرفة مسبقة بالظروف الاجتماعية والنفسية لهذا المخاطَب وكذا مقدرته العلمية والمعرفية لما في ذلك من أهمية قصوى في بناء الفرضيات التّأويلية التي يقوم بها المخاطب مسبقا، وكأنّ كِلا الطّرفين يتمتّعان بقدرة لسانيّة وتداولية تجعلهما قادرين على إدراك المعاني المضمرة، فنجاح الخطاب يكمن في مدى مناسبته للسّامع، وقدرة التقنيات الحجاجية المستخدمة على إقناعه فضلا عن استثمار الدّراية بأقدار السّامعين ومنازلهم من أجل تحقيق التّأثير المرجو بالوقوف على المعنى الحقيقي للخطاب، وقد ارتأيت في سبيل تأكيد ذلك أن أتخيّر مسامرات ليليّة من كتاب" الإمتاع والمؤانسة" وأقاربه تداوليا، إقرارا بما يزخر به من ظواهر يتعذّر فهمها دون الرجوع إلى إحالاتها الخارجية، فالكتاب تتسم مناظراته بالثّراء الفني والمضموني، فحسبه أنّه أداة من أدوات التنظيم المركزي للمعرفة وقناة من قنوات تبادلها، فهو حمّال قيم تداولية، أراد التوحيدي تبليغها إلى المتلقي، ومن ثمّة حمله على إنجاز فعل ما، فلا بدّ من إيضاح هذه القيم والكشف عنها، "والفكرة الأساسية في التّداولية هي أنّنا عندما نكون في حال التكلم في بعض السياقات، فنحن نقوم أيضا بإنجاز بعض الأفعال المجتمعيّة، وأغراضنا ومقاصدنا من هذه الأفعال...إنّما نتأسّسُ من ناحية أخرى على مجموعة المعلومات ومن ضروب المعرفة والاعتقادات...وهذا العلم أو المعرفة هي ثمرة إخراج وتأويل صحيح لقوة فعل الكلام" (دايك، 2000، صفحة 292).

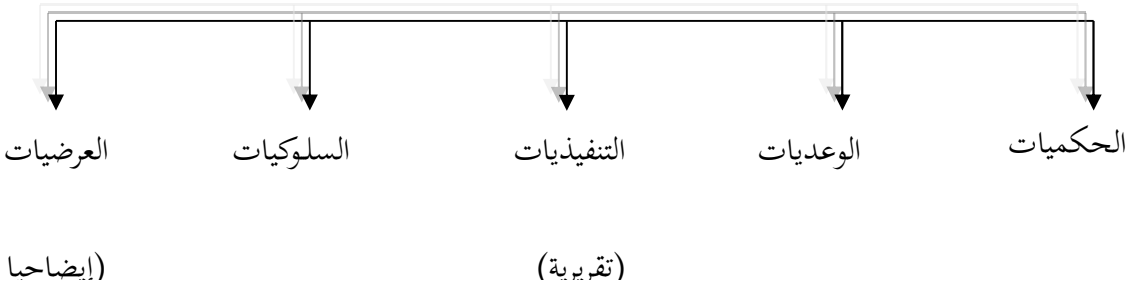
ومنه تلزمنا "دراسة الاستعمال الفعلي للغة، من خلال متكلّمين فعليّين، في مقامات فعليّة" (Mainguoneau, 1996, p. 11). وأوّل ما نستحضره في استطلاع جوانب البحث التداولي على هذا الصّعيد:

1-أفعال الكلام (Speech act): نظرية ولدت من رحم الفلسفة التحليلية والفضل يعود للفيلسوف فيتجنشتاين (Wittgensttin)، ومفادها أنّ كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري،

وفضلا عن ذلك يُعدّ نشاطا ماديا يتوسّل أفعالا تخصّ ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول، تبنّاها الفيلسوف الانجليزي أوستين (1962) ثم سيرل (ينظر: يول، 2010، صفحة 152).

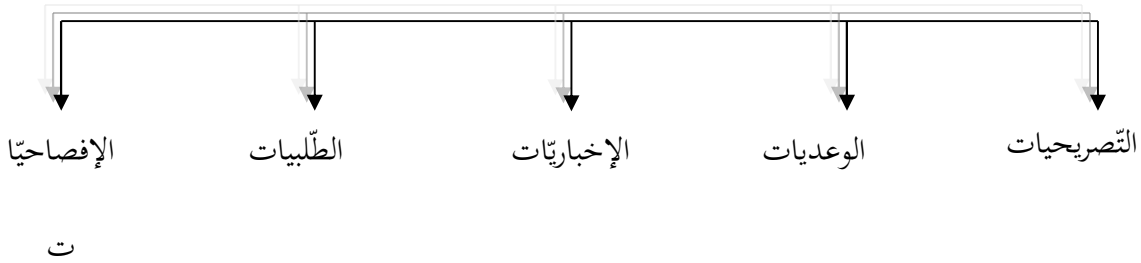
ومن هُنا جعل أوستين الفعل الكلامي أنواعا ثلاثة: فعل القول (اللفظي) والفعل الإنجازي (المتضمن في القول وهو الفعل الذي تنجزه أثناء قولك ويشمل السؤال والأمر)، والفعل التّأثيري الناتج عن القول، وهو الأثر المباشر الذي نحقّقه بالفعل كالإقناع والتّضليل/ما يصاحب فعل القول من أثر لدى المتلقّي، وذلك باستثارة مشاعره وفكره حتى يكون التأثير أقوى، هذا وقد صبّ اهتمامه على الفعل الإنجازي كونه صلب العملية اللسانية كلها (Austin, 1962, p. 108)، لذا فرّع عنه مجموعات تصنيفية كالآتي (ينظر: صحراوي، 2005، الصفحات 36-44):

الفعل الكلامي



ب- **تصنيف سيرل** (ينظر: بوقرة، 2006، الصفحات 186-189): تلقّف حصيلة أستاذه أوستين وخالفه في مسائل معينة ليضع تصنيفه هذا في ظلّ انتقاده لتصنيف أوستين السّابق نظرا للغموض الواقع فيه ولافتقاره لأسس ثابتة واضحة، فلم يهتم سيرل إلّا بالأعمال المتضمّنة داخل القول، بعد أن أعاد صياغة شروط النجاح الخاصّة بالأفعال الإنجازية جاعلا إياها أربعة: شروط المحتوى القضوي (تقتضي وجوب مراعاة العلاقات الإسنادية التي تضبط المحتوى القضوي)، الشرط التمهيدي(يُشترط في المتكلم أن يكون في الوضع الذي يسمح له بتحقيق الإنجاز، مع مراعاة ظروف المتلقي واستعداداته)، شرط الإخلاص والجدية(فلا يقول إلا ما يعتقد صحّته)، الشرط الأساسي الجوهري (محاولة المتكلم إنجاز فعل التأثير في التسامح لينجز الفعل)، فالملفوظات الإنجازية: لا هي صادقة ولا كاذبة بل تنجز فعلا بواسطة التلفظ"dire c'est faire" ليعتمد سيرل على مبدأ فلاسفة اللغة العادية الذي تلخّصه العبارة: "القول هو العمل"، فالغرض منها إحداث تغيير في العالم الخارجي (ينظر: دلاش، 1986، صفحة 25، 26)، سعيا منه إلى بناء نظريّة مكتملة تقوم على أنّ الكلام محكوم بقواعد مقصديّة، ليضبط أفعاله المباشرة في الخطاطة التالية:

العمل اللّغوي



ولتوضيح الاختلافات علّق سيرل قائلا: "أنّ نصحك ليس محاولة لحملك على فعل شيء بمعنى الطلب منك، فالنّصح شيء يشبه إخبارك بشيء يكون في أفضل مصالحك" (ينظر: شنان، 1426- 2005، صفحة 3).

2- أما الطّرح اللساني التداولي للحجاج فقد أرسى قواعده مجموعة من اللسانيين أبرزهم أزوالد ديكرو(Oswald Ducrot) حيث وسّع حقل التّداوليّة المدمجة، هذه الأخيرة التي جاءت بعد" Dire et ne pas dire"، في دراسة الحجاج في اللّغة. حيث الوظيفة الأوّلية حسب ديكرو هي خدمة التّوجيه الحجاجي للملفوظات، وخلص في مقال له سنة 1979م إلى" أنّ التّوجيه الحجاجي لازم...مثل: بتلفّظنا لهذه الجملة نحن نحاجج في صالح استنتاج معيّن" (ينظر: الحباشة، 1430- 2009، صفحة 123). مستهدفا التّأثير في السّامع فيكون بذلك الخطاب ناجعا فعالا غير أنّه ليس معيارا كافيا إذ يجب ألّا تهمل طبيعة السّامع المستهدف من هذا الحجاج، فنجاح الخطاب يكمن في مدى مناسبته للسّامع ومدى قدرة التّقنيّات الحجاجية المستخدمة في إقناعه، أي الإمكانات الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلّم (صولة، 2007، الصفحات 35-36).

3- مرحلة التوسيع مع غرايس؛ الاستلزام الحواري Implicature (Brown & Yule, 1983, pp. Conversational 31, 32): نجد أن دراسات أوستين وسورل قد ركزت على أفعال اللغة المباشرة "وهي التي تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلّم" (نحلة، 2002، صفحة 80)، وغير المباشرة. في حين غرايس باشتغاله بأفعال اللغة غير المباشرة -التي أثارها سورل-يولي اهتمامه بأصول الحوار. من ثمّ لاحظ وجود جمل تحتمل تأويلين دلاليين اثنين:

تأويل يطفو على سطح الجملة، مؤشّراته بنيوية، وتأويله متعذّر، ولا توجد قرائن بنيوية تدل عليه. هذا ما اصطلح على تسميته الاستلزام التخاطبي" الذي هو عمل المعنى أو لزوم شيء عن طريق قول شيء آخر، أو قل إنه شيء يعنيه المتكلم ويوحي به، ويقترحه ولا يكون جزءا مما تعنيه الجملة بصورة حرفية"

(إسماعيل، 2005، صفحة 78)، وأصبح يميّز في نظرية الأفعال اللغوية بين الأفعال الإنجازية المباشرة ذات القوة الإنجازية الحرفيَّة، والأفعال الإنجازية غير المباشرة ذات القوة الإنجازية المستلزَمة."فالمضمر يقوّي الحجاج المعروض بطريقة غير مباشرة" (Amossy, 2000, p. 152).

إنّ الاستلزام التخاطبي هو لون من ألوان الإضمار الحواري، الذي يرمي إلى الوقوف على جملة ما في التداول الفعلي، فيفسّر هذه الجملة ويؤوّلها وفقا للسياق والظروف المحيطة بها، ويسترشد في هذا التأويل بالسيكولوجيا الشعبية، فنحن نستعين بأيّ معرفة عامة تكون سبيلا لفهم ما يقال. فإذا افترضت أنّي أسأل ضيفا لي: هل تشرب بعض القهوة؟ فيجيبني الضيف: القهوة سوف تبقيني صاحيا، فإنني أؤوّل هذا القول كرفض للعرض الذي قدّمته له (مصطفى، 2007، صفحة 87).

أولى غرايس أهمية كبيرة للظواهر الاستدلالية ودأب على وضع ضوابط لظاهرة الاستلزام الحواري، قِوامُها التعاون الذي يتقاسمه طرفا العملية التخاطبية بغية تحقيق تواصل أمثل لإنجاح التواصل بين الناس ولو توفير درجة معينة من التعاون والتقارب في الأغراض بين المتخاطبين، وجعل له مبدأ عام: (إذا كان للشّخصين فائدة من ممارستهما للكلام فإنّ كلّ واحد منهما سيجني ثمارَ ذلك إذا تحقّق التبادل والعكس صحيح)، تندرجُ تحته أربعة مقولات جريا على طريقة كانت، وهي: (ينظر: بلانشيه، 2007، صفحة 84، 85)

مقولة الكم: أن تقول ما هو ضروري بالضبط ولا نزيد أكثر من الضروري.

مقولة الكيف: حاول أن تجعل إسهامك التخاطبي صادقا، ونزيها.

مقولة الإضافة: أن تقول أشياء لها علاقة بالمحادثة، (مناسبة المقال للمقام).

مقولة الجهة: تكلم بوضوح، وبالنبرة الملائمة، وقدّم حججك في شكل منظّم.

بيد أنه قد يحدث أحيانا الانصراف المتعمّد عن هذه القواعد، فيمتطي بذلك المخاطَب صهوة التّأويل للوقوف على المعاني الخفية والمستلزمة. ويقترح بول غرايس أن توصف ظاهرة الاستلزام الحواري انطلاقا من مبدأ التعاون والقواعد المتفرّعة عنه باعتباره أن الاقتضاء التخاطبي يتحقّقُ بالخروج على قواعد التخاطب وكسرها (الخرق المقصود لإحدى القواعد الأربع مع احترام المبدأ العام) (ينظر: علوي، 1432- 2011، صفحة 295).

ولا يتمُّ التعرّف على مقتضيات القول ومتضمّناته (ما يمكن فهمه بالقرائن السّياقية من الخطاب المنجز)، دون معرفة قوانين الخطاب ويتمثّل في:

الافتراض التداولي المسبق: لا يُصرّح به المتكلم وهو يشكّل خلفية التبليغ الضرورية لنجاح العملية التواصلية (التبليغية). وهي محتواة في القول، فقولنا: راجع دروسك، في هذا المثال يفترض مسبقا أن

الطالب لا يراجع دروسه، متولّدا عن السّياق الكلامي، والخلفيّة المشتركة (ينظر: دلاش، 1986، صفحة 32).

القول المضمر: ويتمثل في جملة المعلومات الخطابية غير الظاهرة على السطح إلا بفعل التأويل السّياقي للحديث، وقد يتجلّى في حالة ادعاء المتكلم شيئا ما وإذا ما قوبل بالردع أو النفي تخفى وراء تعبيره الصريح لينقض ما اعتقده المتلقي (عبد الرحمان، 1998، الصفحات 238- 240). فقولنا لأحد: إن السّماء ممطرة يمكن أن يتضمن دعوة للمكوث في البيت أو المبادرة إلى العمل أو الحث على عدم نسيان المظلة، حسب ملابسات الخطاب وفحواه (حنا، حسن، و جريس، 1997، صفحة 112)، يقول جون سرفوني:" إنّ الطريقة الخطابية المستعملة لتأويل الأقوال المضمرة تقوم على التّأكيد من أنّها أخذت من معناها الجانبي" (حمو الحاج، 2012، صفحة 135)

توقف الدّلالة على السِّياق التواصلي: للِسياق من دور خطير في توجيه المعنى؛ حيث تمّ الانتباه في الدرس النحوي العربي القديم إلى الاستلزام الحواري ليس كمفهوم ولا مصطلح ولكن باعتباره شكلا دلاليا يبرز متناثرا هنا وهناك فيما بين طّيات مؤلفاتهم؛ حيث رأوا أنّ هناك صيغ الأمر والنهي والمعاني التي يؤديانها، تحملان دلالة أصلية "وأخرى فرعية، كامنة وراء الألفاظ والمباني (ينظر: مقبول، 2006، صفحة 307). ومنه فتراثنا العربي لم يخلُ من اهتمام بالأفعال الكلامية -بالصّيغة المعاصرة-من مثل: فعل التأكيد والإغراء والتحذير والنداء والأمر والنهي، وحتى الاستفهام ضمن صنف: (الاستفهاميات) الذي أضافه مسعود صحراوي على غرار مجهود سيرل (صحراوي، 2003- 2004، صفحة المقدمة: ح).

وقد اعتمد هذا الأخير في تصنيفه للأفعال الكلامية على قصد المتكلّم وما يرمي إلى إنجازه، من خلال استعمالاته اللغوية في سياق تواصلي معيّن، فوجد أنّ هناك أفعال لغوية طابق ملفوظها مقصد المتكلم، وهناك من يكون مقصده مختلفا كليا عن الملفوظ. وبذلك فقد أسبغ السّياق أثرا كبيرا على مقصود دلالة المتكلم وأيضا على تحديد هويّة العبارة؛ حيث إنّ الكلمة الواحدة والجملة الواحدة قد تحمل مدلولين متناقضين تماما دون أن تتغيّر الكلمة في بنائها الداخلي، وإنما الذي اختلف هو السياق والجو العام المحيط بها.

وسوف نقوم بتحليل بعض النماذج من " الإمتاع والمؤانسة " الذي يتوفر على كمّ هائل من الأفعال اللغوية، ولكنّنا نقتصر على: الأمر، النهي، والاستفهام، لنرى كيف تعمل القيمة الحجاجية لهذه الأفعال.

1- الأمر: والأمر حسب تصنيف سورل من الأفعال الإنجازية التوجيهية (الشهري، 2004، صفحة 336)، يخضع لسلطة المتكلم ومنزلته الاجتماعية مقارنة بمنزلة المستمع، وبالتالي فهو خاضع لتوجيه المتكلم وقصده، لتحديد غرض الطلب والتأثير في سلوك السّامع، ويؤكد هذا شارح المفصل بقوله: "اعلم أنّ الأمر طلب الفعل بصيغة مخصوصة، وله ولصيغته أسماء بحسب إضافاته، فإن كان من الأعلى إلى ما

دونه، قيل له أمر، وإن كان من النظير إلى النظير، قيل له طلب، وإن كان من الأدنى إلى الأعلى قيل له دعاء" (ينظر: أدراوي، 1432- 2011، صفحة 59).

يُعدُّ الأمر من الأفعال الإنجازية الصّريحة، وهو طلب الفعل على جهة الاستعلاء (بوقرة، 2004، صفحة 75). وقد يخرج عن ذلك إلى مقاصد أخرى، بحسب وروده المقامي وما يقصده المتكلّم من وراء إجرائه.

وخُلاصة هذا الكلام: أنّ الأمر-الذي هو صيغة لغوية وعمل كلامي وعمل يحصل بالقول-يستعمل استعمالا أصليا (ينظر: مقبول، 2006، صفحة 307)، واستعمالات فرعية يترتّب عنها معنى الطلب والدّعاء وغيرهما فيخرج إلى: التهديد والدّعاء والالتماس والإباحة التي ترتبط بالقرائن وهي ما يجب أن يستثمره المخاطب -إذا كان ذا سلطة-في معرفة القدرة اللغوية والتداولية للمخاطب أثناء تلقيه الخطاب، لفهمه وتأويله (ينظر: خليل، 2007، صفحة 180).

إذا عُدّ الأمر من الأفعال الإنجازية ولكنه إنجاز ضمني، لأنه يهدف إلى توجيه المتلقي إلى سلوك معين.

- فقد يخرج الأمر إلى التهديد والوعيد: يقول التوحيدي: "ومتى لم تفعل هذا فانتظر عقبى استيحاشي منك، وتوقّع قلّة غفولي عنك" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 21).

إذا تأملنا هذا المثال نجده، يحتوي على فعلي أمر (انتظر، توقّع) من قبيل الاستعلاء، وهذا الشرط يحدد طبيعة العلاقة بين الآمر والمأمور، فهو يأمر ليُلبّى طلبه، وهذان الفعلان كحجة يحملان دلالة ضمنية تتمثّل في التهديد والوعيد، فأبو العارض ذو مكانة رفيعة وسلطة، فعظمة ومكانة وكرم المخاطِب على المخاطَب، الذي يتّسم بسمات الطاعة والخضوع، تجعلنا نحكم على أن الفعل الإنجازي المتوخّى من المخاطب متحقق. وهو بذلك يستعمل الصيغة التوجيهية الأمرية على سبيل الاستعلاء والتهديد وعدم الرضا عن التوحيدي، فهو يخاطبه بلغة آمرة تحمل نبرة التهديد والوعيد بسوء العاقبة إن هو خالف رغبته، ولم يمتثل لأمره، فأبو العارض من قرّب التوحيدي إلى الوزير، وهو بذلك صاحب فضل وولي نعمة كبيرة عليه، فاستعمل صيغة التهديد ليذكّره بذلك الفضل، ويطلب من التوحيدي أن يسرد عليه كل ما دار في مجلس الوزير من مسامرات ومناظرات على اختلافها، فالصيغة اللغوية المستعملة تدل على أنّ أبا العارض أنتج خطابه فحمل التوحيدي وألحّ عليه لإنجازه، وأراد الوزير أن يوجّه القول كما يرى هو بناء على موقعه السلطوي، بل وللسّيطرة على ذهن التوحيدي، والتوحيدي ما عليه إلا أن يخضع لهذه السلطة ويستجيب لها. لأنّ إثارة المشاعر ركيزة كثيرا ما يقوم عليها الخطاب الحجاجي وهو ما أكّده أوليران في قوله: "الأمر والتهديد وإثارة مشاعر الخوف كلّها حجج لأنّها دون أن تحدِّد آليا الموقف توفّر الأسباب الدّاعية لاختيار هذا الموقف" (الدريدي، 2011، صفحة 139).

- وقد يُقصَد به الالتماس وفي هذا السياق يمكن تنزيل قول التوحيدي: "وحدّثني ابن ضبعون الصوفي قال: قال لي أبو عمر الشاري صاحب الخليفة: انهض بنا حتّى نتغدّى" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 373).

فأبو عمر الشاري يطلب من ابن ضبعون الصوفي إتيان الأكل، ليس على سبيل الاستعلاء، وإنّما لكرمه ورغبته في أن يشاركه الأكل، وهذه صفة مثبتة في أخلاق العربي، علما أنّ كليهما يحظيان بنفس المكانة الاجتماعية، ويتجلى ذلك من خلال الورود المقامي لفعل الأمر.

فكأنّ بالمتكلّم "يبني معانيه ويسوقها إلى مخاطب يُفترض فيه مسبقا امتلاكه لآليات منطقية طبيعية واستدلالية، وقواعد خطابية بلاغية تمكّنه من إدراك ما يتضمّنُه الكلام من معان غير مباشرة" (كادة، صفحة 112).

على أنّنا نظفر في مسامرات التوحيدي بضرب آخر من خروج الأمر عن إجرائه الأصلي إلى معنى ثان اقتضاه المقام المنجز فيه ليتنزّل الأمر منزلة الدّعاء.

"قال الأعمش: كان الربيع بن خيثم يصنع لنا الخبيص ويقدمه ويقول: اللهم اغفر لأطيبهم نفسا، وأحسنهم خلقا وارحمهم جميعا" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 227).

فالأعمش هنا يتضرّع إلى الله تعالى بطلب المغفرة لمن حسنت أخلاقه، وطابت نفسه، وأن يرحمهم جميعا، فالمرسل هنا أدنى سلطة من المرسل إليه، وبالتالي ينتفي شرط السلطة والاستعلاء، فيتغيّر المسار التوجيهي للأمر من الاستعلاء إلى الدّعاء والتّضرع.

فكلّها جاءت على صيغة افعل (بصيغة الأمر)، ولكنّ السياق والقرائن الخارجية جعلتها تعطي مدلولات مختلفة ومعان فرعيّة (ينظر: مقبول، 2006، صفحة 308).

إذا فللمقام دور في تعيين العمل اللغوي؛ فهو محطّة هامّة وضروريّة بدليل القاعدة الخطابية التي صاغتها الدكتورة كادة ليلى: "إذا امتنع ورود التمنّي أو الاستفهام أو الأمر أو النهي أو النّداء على أصله داخل مقام خطابي معيّن، تولّد من كلّ فعل من هذه الأفعال الطّلبيّة الأصلية فعلٌ إنجازيٌّ فرعيٌّ يكون هو الأنسب مقاميًّا" (كادة، صفحة 237).

2- النّهي: يعدّ النّهي من الأفعال الإنجازية التوجيهية، وهو طلب الكف عن فعل شيء، ويعرفه السكاكي قائلا: "والنّهي محذو به حذو الأمر في أن أصل استعمال: لا تفعل، أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشرط المذكور، فإن صادف ذلك أفاد الوجوب، وإلا أفاد طلب التّرك فحسب، ثم إن استعمل على سبيل التضرع، كقول المبتهل إلى الله: لا تكلني إلى نفسي، سمي: دعاء" (السكاكي، 1403- 1983، صفحة 320). فالمراد النهي أي انتهوا، فقد ربط بين بنية العبارة اللّغوية وبين الهدف التواصلي الذي يرمي إليه المتكلم ومن ثمة خروج المعاني الأصلية إلى فرعية تبعًا للسياقات التي تردان فيها

(ينظر: أدراوي، 1432- 2011، الصفحات 59- 61). وفق المعادلة الآتية: "تنتقل الجملة من الدلالة على معناها الأصلي(س) إلى معنى آخر (ص) بالانتقال خرقا، من أحد شروط إجراء (س) إلى ما يقابله من شروط إجراء (ص)" (المتوكل، 1406- 1986، صفحة 102).

كما أدرج صحراوي الأمر والنهي والسؤال ضمن شعبة الأفعال المتضمنة في القول، التي هي جوهر ما في العمل الكلامي (صحراوي، 2003- 2004، صفحة المقدمة: ث).

والنّهي هو كذلك من الأفعال الإنجازية التوجيهية، ويمكن أن نمثّل له بالمثال التالي: رأى أبو هريرة رجلا مع آخر فقال: " من هذا الذي معك؟ قال أبي، قال: فلا تمش أمامه، ولا تجلس قبله ولا تدعُه باسمه" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 247).

ففي هذا المثال ورد النّهي ليعزّز خطاب التوحيدي بالحجج، الذي تضمّن ثلاثة أفعال إنجازية توجيهية جاءت على صيغة النهي، وهي لا تمش أمامه، ولا تجلس قبله، ولا تدعُه باسمه.

فالفعل اللغوي الأول: "لا تمش أمامه" هو حجة يحمل نتيجة ضمنية من قبيل: امش خلف أبيك وذلك احتراما ووقارا له.

الفعل اللغوي الثاني: " لا تجلس قبله " هو حجة تحمل دلالة ضمنية من قبيل: اجلس بعده حبّا فيه وطاعة واحتراما له كذلك.

الفعل اللغوي الثالث:" لا تدعه باسمه " هو حجة أخرى تحمل نتيجة ضمنية مقتضاها أنّه من مجانبة الصّواب أن ينادي أباه باسمه، وذلك أن الأب أكثر هيبة وأجلّ قدرا وأعلى منزلة عند الله فالمنبغي على الولد أن يناديه أبي تقديرا واحتراما له، وأن يُظهر التوقير والتبجيل والتّعظيم لوالده فيجعل السّمة الظاهرة فيه التّكريم.

فكل هذه الحجج التي جاءت على صيغة النهي تحمل نتيجة ضمنية واحدة وهي الحث على طاعة الأب واحترامه وتقديره، وهذا ما يقرّه ديننا الحنيف، فبرُّ الوالدين كفّارة الكبائر.

فهذه الأفعال اللغوية التي جاءت على صيغة النهي مثلت دعوة واضحة وهي مجموعة من القيم والأخلاق التي أقرّ بها أبو هريرة فهو يهدف من وراء ذلك إلى التّحلي بهذه الأخلاق اتجاه الوالدين وقد وجه الخطاب برمته إلى ما أراد أن يحققه واستعمل هذه الأفعال للسيطرة على ذهن المتلقي، فهو يروم إلزامه بترك تلك السّلوكات لما فيها من خرق للقيم الإنسانيّة.

3- الاستفهام: حظي منذ الفلسفة اليونانية باهتمام كبير، وقد أدرجه فلاسفة اللغة (أوستين، سيرل) ضمن الأفعال الإنجازية الطلبية التوجيهية، بوصفها توجّه المرسل إليه إلى خيار واحد وهو الإجابة عن الأسئلة، ويتّخذها المرسل وسيلة لتسيير مجريات الخطاب (الشهري، 2004، صفحة 352). والاستفهام كبقيّة الأساليب الطلبية الأخرى إذا امتنع إجراؤه على الأصل، تولّد منه ما ناسب المقام، فقد تحدّث

ابن جني فيه عن خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معان مجازية منها: التقرير منوّها أن التقرير ضرب من تأكيد الخبر (ابن جني، 1952، الصفحات 463- 465).

ومن شروط التقرير: حملك المخاطب على الإقرار بأمر قد استقر عنده ثبوته أو نفيه، وقد وردت صيغ الأفعال الاستفهامية بصيغ متعددة تبعا للمقام الذي وردت فيه، بمعنى أن الاستفهام يحمل افتراضات ضمنية (غير مصرّح بها)، تجعله يحمل استفهاما حجاجيا.

وهنا يحضرنا قول التوحيدي: "ما نظنّ أنه اجتمع هذا كلّه إلا لجعفر بن يحي فإنّ كتابته كانت سواديّةً، وبلاغية سحبانيّة، وسياسية يونانية، وآدابه عربيّة، وشمائلَه عراقيّة؛ أفلا ترى كيف غرق في الحساب في غمار هذه الأبواب؟" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 82).

إنّ الفعل الإنجازي، بصيغة الاستفهام الإنشائي على شكل أمر يحمل معنى ضمنيا، يتمثّل في التقرير والتأكيد على أنّ كل العلوم تتبوّأ منزلة رفيعة، ويكمّل بعضها بعضا في سبيل تحقيق الكفاءة العرضية، ولا يصحُّ أن نفاضل بينها، فهي أحوج لبعضها. فهذا المثال يخدم نتيجة مفادها أن علم الحساب بحاجة إلى حسن القول الذي يقترضه من البلاغة التي تظهر المعنى المقصود بطريقة أجلى وأوقع في النّفس، حتى يُثبت طرحه بالحجة القوية التي لا تقبل الشك.

أمّا الاستفهام عند السكاكي فيختلف عن باقي أنواع الطّلب (الأمر والنّهي...) في كونه طلب لحصول شيء في الذّهن يقول: "والفرق بين الطلب في الاستفهام وبين الطلب في الأمر والنهي والنداء واضح، فإنك في الاستفهام تطلب ما هو في الخارج؛ ليحصل في ذهنك نقش له مطابق، وفيما سواه تنقش في ذهنك ثمّ تطلب أن يحصل له في الخارج مطابق" (السكاكي، 1403- 1983، صفحة 304). ومتى امتنع إجراء هذه الأبواب على الأصل، تولّد منها ما ناسب المقام.

فامتنع الاستفهام عن المجيء، وولّد التقرير في المثال الآتي: "ألا ترى أنّ البدن كان قوامه ونظامه وتمامه النّفس؟" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 153).

فالمتكلِّم (أبو سليمان) يقرُّ أنّ البدن والنّفس متلازمان، فصلاح البدن مرهون بصلاح النفس، ولا يمكن الفصل بينهما، فلا يقوم البدن دون النّفس، ولا تكون النفس دون البدن، والإنسان دونهما ليس بإنسان، فهو يأخذ بنصيبه من النّفس أكثر من البدن، لشرف النّفس في جوهرها. اعتقادا بأن شخصية الإنسان تحتوي على الجسم المادي الظاهر، وتحتوي هذه الشخصية أيضا على الجوهر الحيوي المحرّك للجسم، ويُقصد به النفس.

فورود العبارة على صيغة الاستفهام يثير المشاعر فيشحن من ثمّة بطاقة حجاجية هامّة، فلو جاءت على أصلها لما جلبت انتباه المتلقي، ولما لاقت ذلك الصّدى التّأثيري والإقناعي، فالقصد من السّؤال ليس الإجابة بنعم أو لا، بل القصد أن يجسّد الإجابة في عمل فعلي، وذلك بأنّ البدن والنّفس وجهان لعملة

واحدة تمثّل الإنسان، لذلك نجد أزوالد ديكرو يؤمن بفكرة وجود قوة حجاجية لكل الملفوظات، وهذه الرؤية تجعل الحجاج ليس قوة خارجية تكتسبها اللغة بل هي قوة داخلية كامنة فيها يولّدها مستعملو هذه اللغة.

كما ميّز كل من " ديكرو" و" أنسكومبر" في فصل من كتابهما " الحجاج في اللغة" نوعا من الاستفهام وأطلقا عليه الاستفهام الحجاجي وهو: " نمط من الاستفهام يستلزم تأويل القول المراد تحليله، انطلاقا من قيمته الحجاجية" (العزاوي، 2007، صفحة ص57).

وفعل الحِجَاج فعل توجيهي حيث يفرض على المخاطَب نمطاً معيناً من النتائج باعتباره الاتجاه الوحيد الذي يمكن أن يسير فيه الحوار. والقيمة الحجاجية لقول ما، هي نوع من الإلزام تعلق بالطريقة التي ينبغي أن يسلكها الخطاب.

ولنأخذ المثال التالي:

فقال : " فأين الدّين من الفلسفة ؟ وأين الشّيء المأخوذ بالوحي النازل، من الشيء المأخوذ بالرأي الزائل؟" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 183).

فالاستفهام هنا كفعل إنجازي يحمل معنى ضمنيا يمكن أن نعتبره حُجَّة يخدم نتيجة من قبيل تعظيم الدين فالشريعة أرفع شأنا من الفلسفة ويمكن تمثيل ذلك كما يلي:

الدين ⟸ من وحي الله عزّ وجل.

الفلسفة ⟸ من صنع الإنسان.

كما أنه قائم كذلك على افتراض ضمني، وفق ما يقتضيه السياق. فمثلا الاستفهام في قوله "وأين الشيء المأخوذ بالوحي النازل، ... ؟ "

فهذا الاستفهام يحمل افتراضا ضمنيا من قبيل أن الذي أتى بالدين أو بالشريعة هو النّبي صلى الله عليه وسلّم لأن الوحي نزل عليه من الله تعالى بواسطة سيدنا جبريل عليه السلام فما يقوله هو الحق، وأما الفلسفة فهي كلام غير ثابت لأن الفيلسوف من يقر بذلك والفيلسوف دون النبي لأن النبي مبعوث والفيلسوف غير مبعوث ومآله الموت والفناء ويمكن أن نمثّلها بالشكل التالي:

النبي ⟸ يوحى إليه مبعوث ما يقوله حق فهو كلام الله.

- الفيلسوف ⟸ كلام إنسان غير مبعوث رأيه زائل وقابل للدّحض.

فاستفهام التوحيدي يحمل طاقة توجيهية حجاجية تكمن في أن الشريعة هي الأصح وعلى جميع الناس أن يتبعوها على عكس الفلسفة التي لا تقارن بالشريعة، فهذا الاستفهام وجّه المتلقي إلى خيار واحد وهو أن يتبع الشريعة وذلك أنّ الحق والباطل في الدين واضح معلوم، بالاستناد إلى الأدلة الشرعية وأحكام

الفقهاء، أما الفلسفة فترتكز على الشّك في كل الموجودات، وهو تأكيد ضمني على رفض التوحيدي لآراء الفرق الكلامية ذات التوجه الفلسفي كالشيعة والخوارج عموما والمعتزلة خصوصا.

حيث إن اللغة لا تتجلى في كونها تمثيلا صوريا، بل هي نشاط عملي يسعى إلى تحويل الملفوظات إلى أفعال لها وضعيتها الاجتماعية، والكلام كما هو تبادل المعلومات هو أيضا تحقيق لأفعال مسيّرة وفق مجموعة من القواعد ومن شأنها تغيير معتقداته ووضعه السّلوكي لما تمارسه من تأثير (سعودي، 2009، الصفحات 26- 27).

ولخروج الاستفهام عن معنى السؤال أسباب وأحوال تقتضيه وأغراض ومقاصد تُرام به، ويصبح خروج الاستفهام عن معنى السؤال قائما على ما يسمى (تجاهل العارف) على حد عبارة ابن هشام (الشاوش، 1421- 2001، صفحة 793).

ومما تقدّم يتبين أن الأغراض من الخروج بالاستفهام من الاستخبار إلى معان مجازية أخرى هي من قبيل الأمور الحاصلة في نفس المتكلم قبل تداوُله أطراف الحديث مع المخاطب.

وذكر ابن هشام أن الهمزة قد تخرج عن الاستفهام الحقيقي فترد بثمانية معان: التسوية والإنكار الإبطالي، والإنكار التوبيخي والتقرير، والتهكّم والأمر والتعجب والاستبطاء، والاستفهام هو معنى طارئ على الجملة (الشاوش، 1421- 2001، الصفحات 793- 794).

يقول الوزير: "من أين دخلت الآفة على أصحاب المذاهب حتّى افترقوا هذا الافتراق، وتباينوا هذا التباين، وخرجوا إلى التكفير والتفسيق وإباحة الدم والمال وردّ الشهادة وإطلاق اللسان بالجرح والقذع والتهاجر والتقاطع؟" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 449).

امتنع إجراء الاستفهام على أصله في هذا المثال، لاستدعائه التعجّب من أمر أصحاب المذاهب الذين وجدوا في السلطة مرتعاً ومُتنفساً لهم، سلطة لاتحترم ذاتها ولا تستشعر واجباتها كل ما تقوم به هو إلقاء مسؤولياتها على الآخرين، فاختلفوا في الآراء والأحكام، كلٌّ يدلو بدلوه ويقنّن ويسنُّ نواميس مخصوصة به، فالوزير احتار وتعجّب ممّا وصل إليه هؤلاء، من الكفر والفسق وإباحة الدّم والمال وردّ الشهادة، والتطاول على أعراض الناس، والتخاذل والتقاعس عن تحكيم شرع الله، فهذه آفة خطيرة في المجتمع الإسلامي، وخاصة إن نبعت وصدرت من الطّبقة المثقّفة العالمة، التي من المفترض أن تكون السراج المنير الذي يهتدي به الناس في ضالّتهم، بأن يوجهوا دعوتهم إلى خدمة الدين الإسلامي والبشرية جمعاء، حتّى تتحقق السعادة ويعم الرّخاء، إلا أنّ هذه الفئة سلطة خالفت أفق التوقع غاية ما تصبو إليه هو رعاية مصالحها الخاصّة ، فأخذت تتشدق بالوطنية وتتفيهق بالشرعية لا غير، الرعية خارج دائرة حساباتها، لا تحضر في بال مسؤوليتها إلا عندما تنهب حقوقها وتستخف بآلامها وأحزانها وتتاجر بمستحقّاتها.

كما اعتبر المبرّد أنّ الصيغة قد تكون في الأصل بمعنى ثم تصرف عنه إلى غيره، ومن ذلك" باب المصادر في الاستفهام على جهة التقدير على المسألة، وذلك قولك: "أقياما وقد قعد الناس"، لم تقل هذا سائلا، ولكن قلته موبّخا منكرا لما هو عليه، ولولا دلالة الحال على ذلك لم يجز الإضمار، لأن الفعل إنما يضمر إذا دلّ عليه دال، كما أن الاسم لا يضمر حتى يذكر... وإنما رأيته في حال قيام في وقت يجب فيه غيره فقلت له منكرا (المبرد، 1399- 1979، صفحة 228).

يقول التوحيدي*: "قال: ما هذا الاسترسال كلّه إلى ابن شاهويه؟ وما هذا الكلف ببهرام؟ وما هذا التّعصب لابن كميخا؟ وما هذا السكون إلى ابن طاهر؟ وما هذا التّعويل على ابن عبدان؟" (التوحيدي، 1430- 2009، صفحة 46).

إنّ الأسلوب الاستفهامي في هذه العبارة يحمل معنى الإنكار، فابن برمويه ينكر على الوزير معرفته بهؤلاء السّباع الضارية، والعقارب اللّساعة، لما يتّصفون به من صفات مذمومة ومنحطّة، وإنّ مجالستهم والاستماع إليهم ضرب من الرّياء وقلّة الحكمة، وينصح الوزير بأن يؤثر الصلاح الخاص والعام لنفسه وللناس بأن يتخلّص منهم حتى يكون مجلسه أشرف ودولته أعز وأيامه أدوم ووليّه أحمد وعدوه أكمد.

وممّا تقدّم يتضح لنا أن عددا من المعاني أي الأعمال اللغوية ليست حادثة عن الصيغة اللغوية التي تنجز فيها إنّما هي مقامية الأصل – أو قُل إن طاب لك تداولية النشأة-كبعض أمثلة الأمر والنّهي والاستفهام، بحيث يمدّ المقام الذي تستعمل فيه الصيغة اللغوية بأسباب الانتقال من معنى إلى آخر (الشاوش، 1421- 2001، الصفحات 864- 865)، ويمثل علم السامع دليلا على اختلاف جهات الكلام وخروج العبارة عن مدلولها النحوي الظاهري إلى معنى مختلف.

الخاتمة:

سنوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه النقاط:

*يعدّ الاستلزام آلية من آليات إنتاج الخطاب، يعطي نظرة لقدرة المتكلم على أن يعني أكثر مما يقوله، أو أكثر مما تستوعبه العبارات المستعملة، فظاهرة الاستلزام الحواري تقوم على فكرة مؤدّاها أن امتناع ورود الأنواع الطلبية على أصلها داخل مقام خطابي معين، يستلزم عنه فعل إنجازي فرعي يكون هو الأنسب مقاميا، فللمقام دور في تعيين العمل اللغوي؛ والمعاني الحاصلة بالإجراء والاستعمال وهي معان تلامس خارج الأشياء في الواقع.

*تحمل بعض الصيغ التداولية عند استعمالها معنى تداوليا خلافا للمعنى النحوي المباشر وبذلك تنشئ جملا ذات بعد حجاجي لها وظيفة توجيهية لسيرورة الحوار الجدلي بين المخاطِب والمخاطَب، حيث ينتج قيمة حجاجية بما يحققه من إلزام بالطريقة التي يجب أن يكون عليها الخطاب كبنية لغوية تنمو وتستمر وفق ما تحققه من قيم دالة، في إثبات صحة دعوى ما أو تفنيدها.

*** تسمح لنا نتائج الدراسات في اللسانيات التداولية بالتأويل التقديري للدّلالات الضمنية لخطاب المتكلم، ومن ثم تقليص الفجوة الحاصلة بين المتكلم والمتلقي في مقام التواصل.**

وختاماً، لاحظنا اضطلاع الأساليب الإنشائية بدور هام في العملية الحجاجية، وفي مقام آخر إن المظهر الحجاجي للخطاب كثيراً ما يوجد مخبوءاً فيه على نحو مضمر، ونظرا لكل هذا فالقيمة الحجاجية للاستلزام الحواري في مسامرات التوحيدي ليست حبرا على ورق فقد تخصّص وارتسم بطريقة استدلالية خارجية من طرف الفعل وتأثير القوى الإنجازية المتصلة به كالإقناع، وهو ما من شأنه أن ينعكس إيجابا على المتلقي فيجعله أكثر استجابة وتجاوبا.

المراجع باللغة العربية:

1- أحمد المتوكّل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 1406هـ-1986م.

2- إدريس مقبول، الأسس الابستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2006.

3- أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، الأحمدية للنشر، ط1، المغرب، 2007.

4- التوحيدي (أبو حيان)، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد جاد، ج(1، 2، 3)، دار الغد الجديد، ط1، القاهرة، 1430هـ- 2009م.

5- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج2، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952.

6- جورج يول، التداولية، تر: قصي العنابي، دار الأمان، ط1، الرباط-المغرب، 2010م.

7- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، 1986.

8- حافظ إسماعيل علوي، التداوليات علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 1432هـ-2011م.

9- ذهبية حمو الحاج، لسانية التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، ط2، المدينة الجديدة تيزي وزو، 2012م.

10- سامي عياد حنا وكريم زكي حسام ونجيب جريس، معجم اللسانيات الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت-لبنان، 1997.

11- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، ط2، إربد-الأردن، 2011.

12- السكاكي (أبو يعقوب)، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 1403هـ-1983م.
13- صابر الحباشة، محاولات في تحليل الخطاب، مجد للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت-الحمرا، 1430-2009.
14- صلاح إسماعيل، نظرية المعنى في فلسفة بول غرايس، الدار المصرية السعودية للطباعة، (د.ط)، القاهرة-مصر، 2005.
15- طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 1998م.
16- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادا مر، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007م.
17- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2007م.
18- عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين، دراسة نحوية دلالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية-مصر، 2007.
19- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، ليبيا، 2004.
20- العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، دار الأمان، (د.ط)، الرباط-المغرب، 1432هـ-2011م.
21- فان دايك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2000م.
22- فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية-سوريا، ط1، 2007م.
23- قويدر شنان، التداولية في الفكر الأنجلو ساكسوني، المنشأ الفلسفي والمآل اللساني، مجلة أصوات الشمال، 1426هـ-2005م.
24- المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد ت 285هـ)، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، ج3، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط2، القاهرة، 1399هـ-1979م.
25- محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية: تأسيس نحو النص، كلية الآداب، ط1، منوبة-تونس، 1421هـ-2001م.

26- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، الاسكندرية-مصر، 2002م.

27- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب-دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، ط1، بيروت-لبنان، 2005م.

28- مسعود صحراوي، الأفعال المتضمنة في القول بين الفكر المعاصر والتراث العربي-أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، 2003-2004م.

29- نعمان بوقرة، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، منشورات جامعة باجي مختار، د ط، عنابة -الجزائر، 2006.

30- نعمان بوقرة، النظرية اللسانية عند ابن حزم الأندلسي، قراءة نقدية في مرجعيات الخطاب اللساني وأبعاده المعرفية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.

31- نواري أبو زيد سعودي، في تداولية الخطاب الأدبي-المبادئ والإجراء-، بيت الحكمة، ط1، العلمة-الجزائر، 2009م.

32- ليلى كادة، المكون التداولي في النظرية اللسانية العربية-ظاهرة الاستلزام التخاطبي أنموذجا، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة-الجزائر، (د.ت).

المراجع باللغة الأجنبية:

33.Austin John, How to do Things with Words, Oxford Uni, press(1962).

34.Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, Editions du Seuil collection mémo,février,paris,1996.

35.Gillian Brown, George Yule;Discourse analysis, Cambridge University Press, New York –Sydney ,1983.

36. Ruth Amossy, l'argumentation, dant le discours, edition Nathan ther, paris, 2000.

الإبداع الأدبي من وجهة نظر التراث النقدي العربي

Literary creativity from the point of view of the connected Arab heritage

ذ.إبراهيم نادن جامعة القاضي عياض- المغرب.

البريد الإلكتروني: nadinebrahim@hotmail.fr

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى بيان مواقف النقاد العرب القدامى من ظاهرة الإبداع الأدبي،باعتبار أن الإبداع عموما هو التأليف الجديد الناشئ عن عناصر موجودة ومعروفة في الوجود والعلم والفن الشيء الذي قوى صلته بحياة الناس وقوى اهتمام المفكرين به منذ القدم،والواضح أن هذا الاهتمام بالشخصية المبدعة يرجع إلى الحاجة للإنتاج الإبداعي في كشف أنظمة جديدة في القيم وفهم الظواهر وابتكار حلول تعين الإنسان على التكيف المستمر،وتعطيه الرؤية الجديدة للعلاقات بينه وبين محيطه في المجالات الاجتماعية والثقافية المختلفة،ونظرا للأهمية التي حظي بها النص الأدبي،وطرق إبداعه في الثقافة العربية،فقد عملت في هذه الدراسة على تتبع انشغال النقاد العرب بظاهرة الإبداع الأدبي،حيث انطلقت من عرض وجهة نظر فلاسفة اليونان منتهجا منهجا تحليليا للنصوص التي عرضت انشغال النقاد بالإبداع الأدبي ومصادره الفطرية والثقافية،وعن تأثيره في النفوس،كما عرضت معاناة الأدباء في الكتابة،والمواكبة النقدية التي وجهت العملية الإبداعية لمقاييس إنتاج النصوص البليغة المؤثرة في المتلقي الذي بحث باستمرار عن أسرار سحر البيان.

الكلمات المفاتيح: الإبداع- النقد العربي-التراث الإنساني-الشخصية- الإنتاج الإبداعي.

Absract:

Creativity is the new composition that results from existing and the known elements of existence, science and art, from there it was related to people's lives. This is the reason why thinkers have been interested in creativity since ancient times. This interest in the creative personality is also due to the need for creative production in uncovering new systems of values, understanding phenomena and devising solutions that help people to adapt to different situations in their surroundings. for that, I have studied some critical texts on literary creativity. I concluded that creativity is the capabilities that people possess in various cognitive and technical disciplines that enable them to create attractive structures in art and science. also I concluded that the Arab critic had participated in researching creativity questions, and they have given Scientific directions to help in literary writing. In the end, it seems that we have not reached a definitive answer to the problems of creativity questions. But this gives continuity to the pursuit of its beautiful, interesting, cultured and developed secrets of human vision.

Key words: creativity- knowledge- science- art- literary- beauty.

مدخل عام:

إن الإبداع متصل بالخلق الجيد والجديد والنافع للناس والذي يستحوذ على إعجابهم،وأن المبدع الفني يحاول باستمرار التعبير عن معاني الحياة في تركيب جديد معتمدا على معرفته بكل جزء من مكوناتها "فالإبداع في اللغة إحداث شيء على غير مثال سابق...وأن له في الاصطلاح عدة معان منها :تأسيس الشيء عن الشيء أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا كالإبداع الفني والإبداع العلمي ..." (صليبا،1994،ج1،ص:31)،ومن ثمة تبدو لنا بعض خصائص ومميزات الشخصية المبدعة في إنتاج علاقات جديدة بين عناصر معروفة لدى الناس الشيء الذي يبرز قدراتهم الإبداعية التي اعتقد بعض علماء النفس أنها تقع في زمرتين: "زمرة القدرات ذات النتاج المفرق والتي تعمل على توليد الأفكار،وزمرة القدرات التحويلية التي توصف بأنها أنواع من الطلاقة والمرونة والقدرات التوسعية" (الحايل، 1988،ص72)،ويبرز ذلك الاهتمام بالشخصية المبدعة حاجتنا للإنتاج الإبداعي في كشف أنظمة جديدة في القيم وفهم الظواهر وابتكار حلول تعيين الإنسان على التكيف المستمر، والرؤية الجديدة للعلاقات بينه وبين محيطه العام ومكوناته، وتعتبر تلك الجدة في الإنتاج الإبداعي مصدر جاذبيتنا للإبداع إذ يعمل على تحريكنا لقراءة السر في تفرده، يقول أحد الباحثين: "الإبداع هو الابتداء في شيء على غير مثال سابق، وهو يتضمن معنى الانقطاع عما اعتيد السير فيه من قبل...والإبداع هو إنشاء أو إيجاد ما ليس موجودا قبلا على أن الإبداع ليس مجرد وجود جديد مختلف متميز، فليس كل جديد إبداعا بل الجديد المبدع والمبدع حقا هو الكاشف عن علاقات أو دلالات أو قيم غير مسبوقة، معرفية أو جغرافية ذوقية أو سلوكية، وهو الذي يتيح بهذا الكشف تغييرا وتجديدا وتطويرا للرؤية وللخبرة الإنسانية. إن الإبداع إنتاج شأن أي إنتاج آخر، هو إنتاج أدبي أو فني أو علمي أو فكري إلى غير ذلك، وهو إنتاج مغاير لما هو سائد يفسح مجال الرؤية والخبرة الإنسانية، ويتيح المزيد من السيطرة على الواقع الإنساني والطبيعي"(محمد أمين العالم، 1989،ص15)،وهكذا فإن أي شيء يمثل الإبداع ما هو إلا صورة حسية أو لفظية تتركب من عدة أجزاء يعرفها الناس معرفة عامة، ويعرفها المبدع معرفة خاصة، أي أن أي تركيب لا يتكون من أجزاء لا نعرفها، فإن النص الأدبي يمثل إبداعا فإذا حللناه إلى عناصره أصبح عبارة عن كلمات وأحرف نعرفها من قبل لكن صورته الكلية هي التي لا نعرفها، والتي تمثل الجدة والأصالة لدينا، ومن ثمة فإن هذا التركيب الذي يقوم به الأديب هو الذي يتميز به إذ يستطيع إيجاد ترتيب وتركيب جديد

يدلان دلالة تعبيرية على أسمى ما يريد إيصاله للناس، ومن هنا بات على الأديب المبدع أن يعرف المواد التي سيبني بها إبداعه، وأن يعرف الأجزاء المعبرة عن المعاني العامة (الحايل1988، ص:73)،وذلك يدل على الجهد الكبير الذي يقوم به الأديب المبدع في الإنتاج، فكل ذلك عمليات شتى تتطلب منه إعمال قدراته الذهنية والفكرية والتخيلية في سبر حقائق الأشياء والمعاني والقيم ،وتقديمها في شكل فني يخيلها في النفس البشرية بما يجعلها مؤثرة ذات وقع ومثيرة أكبر قدر من الانفعال البشري للتجاوب معها، وذلك مصدر المفارقة بين المبدع والإنسان العادي الذي بدوره "يدرك المعاني الكلية مثل معنى الجمال والحزن والسعادة وغيرها، وينظر إليها نظرة سطحية لا يهمه سوى ما تمثله من موضوع كلي، أما المبدع فهو زيادة عن إدراكه للمعنى العام الكلي يحاول إدراك وفهم الأجزاء التي يتركب منها هذا المعنى واكتشاف السر الذي جعله يعبر عن معناه، وبهذا فهو يسرق الأسرار والأجزاء المكونة للمعنى، ويحاول إعادة تركيب هذه الأجزاء وترتيبها في صورة جديدة لتعطي المعنى نفسه، ولكن بتعبير آخر غير ما يوجد في الطبيعة، فعندما يبدع الجمال فهو يعيد تركيب أجزاء الجمال في صورة جديدة، وعندما يبدع في الحزن فإنه يحاول إعادة تركيب أجزاء الحزن التي عرفها في صورة جديدة، فهو يعرف المعاني والأجزاء المكونة لها والعلاقات التي تربطها فيما بينها فيكتشف سر الصنعة فيعيد تجسيدها في تركيب جديد وترتيب جديد" (:(الحايل1988،ص: 74/75).

قدم الاهتمام بالظاهرة الإبداعية في مجال الأدب:

إن الشعور بالفرق بين الإنسان العادي والإنسان المبدع في النظر إلى الأشياء والمعاني هو سر انشغال الناس منذ القديم بالظاهرة الإبداعية متسائلين عن الأمر الذي أتاح للفنان تلك القدرة في إظهار تلك المعاني التي نعرفها جميعا في ذلك القالب الجديد الساحر المؤثر المثير للانبهار والحيرة، وهكذا ساد في الحضارة اليونانية كما في الحضارة العربية تيارات فكرية تعمل على الإجابة على ذلك السؤال رغبة في تقديم بعض الحلول في اكتشاف حقيقة القدرات المميزة للمبدع، وعلى الرغم من تلك الأجوبة التي تراوحت بين التركيز على القدرات الفطرية والقدرات المكتسبة، والتي عني الباحثون والدارسون عبر العصور بتقديمها فإنهم يعترفون باستمرار بأن فكرة الإبداع تبقى عصية التفسير العلمي الدقيق، فقد" ساد إبان العصر اليوناني تيار فلسفي يرى أن الشعر إلهام مصدره ربات الشعر اللواتي يلهمن الشعراء القريض، وارتبطت جذور هذه النظرية بآراء ديمقريطس(460-357 ق.م) وأفلاطون (407-347 ق.م) حيث تحددت ملامح الموقف

الديمقريطي باعتقاده بأن الشعر الراقي لا يكون إلا بالجنون أو حالة شبيهة بالجنون مما اضطره- كما يقول هوراس- إلى طرد من صح عقله من الشعراء من ساحة هليكون، كما اعتقد أفلاطون بأن الشاعر كائن مقدس ذو جناحين لا يتسنى له قول الشعر حتى تزوره ربات الشعر فيطيش ويفقد صوابه، وإن كبار الشعراء المجيدين سواء أكانوا شعراء ملاحم أم شعراء غنائيين لا يبدعون جميل شعرهم بوصفه نتاجا فنيا بل لأنهم ملهمون تملكهم الشياطين" (مسلم حسب حسين، 1987،ص:47)،وإذا كان لنا أن نتفحص هذا الرأي فإنه يؤكد تلك الحيرة التي خيمت أنذاك على العقل اليوناني في النظر وتفسير مصدر امتلاك الشعر للنفوس وتأثيره على الجمهور، وكان ذلك الحل فيما يبدو حلا توفيقيا يعمل على وضع حاجز بين الجمهور والشاعر يتمثل في الاقتناع باتصال الشعراء بربات الشعر الملهمات للشعر الراقي الساحر الذي يمتلك ذواتنا فننفعل به وبما يبثه فينا من المعاني والقيم والأحداث، غير أن ذلك لا يعتبر الحل المقنع للفكر البشري في تفسير ماهية الإبداع الشعري ذلك أننا نجد مثيلا لها في الفكر النقدي العربي عند ابن شهيد في كتابه "التوابع والزوابع" مثلا لكن ذلك يقترب من الفكر الغيبي أكثر منه تفسيرا لظاهرة إنسانية مسؤولة عن تنويرنا وتثقيفنا وتغيير سلوكنا وقيمنا، وتربي فينا الذوق الفني والحس الجمالي والقدرة على التذوق والاندماج في عمق ثقافتنا ومجتمعنا للبناء والفعل المثمر، ولعل هذا ما ينسجم مع رؤية أخرى في تفسير الإبداع الفني سادت في الحضارة الرومانية ولا نعدم لها مثيلا في الثقافة العربية حيث اتخذ "مفهوم الإبداع الشعري في الحضارة الرومانية مستوى جديدا على يد"هوراس" الذي أثرت آراؤه في معظم النقاد الرومان، وتركت آثارها كذلك في واقع النقد والشعر في أوروبا في العصور اللاحقة، فقد اعتقد"هوراس" بأهمية الموهبة الفطرية مع وجوب توافر "التحصيل". فالشاعر في نظره يتمتع بقدر من الثقافة لكنه فطر على القريض...وبالإضافة إلى ذلك فإن الثقافة والموهبة ليستا العنصرين الوحيدين الذين تتطلبهما عملية الخلق الشعري بحسب اعتقاد هوراس، وإنما ينبغي أن يستندا إلى مستوى معين من الحرمان أو من الإحباط في مفهومنا الحديث، فالإنسان حين يريد أن يعتلي قمة الشعر الشماء فلا مناص أمامه من المعاناة والارتعاد وتصبب العرق وحرمان نفسه من الحب والخمر.. وقد ظلت نظرية هوراس في الشعر مهيمنة على الواقع النقدي في أوروبا حتى عصر النهضة حيث نلاحظ رجحان كفة الموهبة الشخصية الواعية المصقولة بالتجربة والثقافة" ((مسلم حسب حسين، 1987،ص:47)، والملاحظ أن هذه الاستنتاجات تبرز أن التفاسير التي كانت تعطى للظاهرة الإبداعية وللشخص

المبدع لم تعد مقنعة للعقل البشري الذي تطور وأحكم علاقته بالواقع، وأصبحت تصوراته مبنية على المعطيات العلمية، كما أصبح ينادي بإجالة النظر في العلاقات المختلفة في المجتمعات إذ هي مصدر شعلة الإبداع، وذلك ما نجده في صيحة عبد الصمد عبد الكبير الذي يعبر عن درجة الوعي بما سبق ذكره، وبأن الفكر الإنساني لم يعد مغلفا بالميتولوجيا فيقنعه التفسير الغيبي الأسطوري قائلا: "أريد أن أوضح مسألة رئيسية: إن الإبداع في الذهن والوعي والتعبير لا يمكن أن يحصل إلا عندما يتحقق الإبداع أولا في الواقع، لقد انتهى الزمن الذي كانت فيه الأفكار والقيم تنزل وحيا على الرسل، كل ذلك يأتي اليوم في الأرض من الواقع ومن حركة الناس وصراعاتهم فيه بدون تغيير وتجديد الواقع لا يمكن أن نلاحظ على مستوى الوعي به والتعبير عنه سوى الأزمة أو الأزمات ولتجاوزها يجب أولا تجاوزها عيانيا في الملموس الاجتماعي والسياسي في وتيرة الصراعات المادية في المجتمع...وعندئذ فقط يجب أن ننتظر إبداعا وتجديدا وابتكارا على مستوى الوعي بذلك الواقع أو تلك الوقائع،نعرف الأشياء ونتعرف إلى علاقاتها وقوانينها عندما نغيرها، عندما نتدخل فيها، عندما يتفاعل الذاتي مع موضوعاتها، أي عندما نمارس فعلا فيها، نعرفها ،نعيها،نكتشفها، وبذلك نستطيع التعبير عنها أدبا أو فنا أو غير ذلك من أشكال تعبير الوعي عن الواقع" (عبد الصمد بلكبير ،1989،ص:30).

النقد الأدبي العربي والانشغال بأسئلة الإبداع الأدبي:

وهكذا إذا كنا قد استشعرنا ذلك التبدل في أقوال الدارسين لظاهرة الإبداع الفني في الحضارة الغربية ،ووقفنا عند الرؤية الجديدة في ربط الإبداع بالواقع وأهميته في ضخ الوعي البشري بالعلاقات الجديدة الموقظة للحاسة الإبداعية في إنتاج الأشكال الجديدة المثيرة لإعجاب الناس والفاعلة في حياتهم، تلك الحقيقة التي ارتبطت بتاريخ الأدب العربي الذي يعتبر الأدب والكلمة البليغة من مكونات سر وجوده ،وكان ذلك لوظيفة الأدب ونصوصه في جسم الحضارة العربية، وذلك ما استشعره أدباء اللغة العربية منذ العصر الجاهلي، حيث كانت الكلمة الشعرية والخطبة الفيصل مما يرفع صاحبها إلى المقام الرفيع، وتصل بالقصيدة الخالدة إلى مبلغها على جدران الكعبة، وكل ذلك جعل الدارسين يستنتجون عبر مسار الثقافة العربية خصوصيات الإبداع الفني والعلمي والنقدي في النص الأدبي العربي الذي يبدو " كيانا لغويا منبثقا عن كيان ثقافي وحضاري ...وأن تداخله مع سائر فنون المعرفة في التراث العربي الإسلامي ظاهرة بارزة في ثقافتنا، وسمة واضحة من سماتها، وذلك ما جعله منفتحا على فضاءات معرفية رحبة، منبثقا عن

تراكم علمي وثقافي وجعله نصا غنيا بالإحالات، مليئا بالإيحاءات، قابلا لتعدد القراءات، يستعصي اقتحامه على القراءة الانطباعية السطحية، ويستوجب قراءة دقيقة واعية، ولن تكون القراءة كذلك إلا إذا كانت محيطة بكل معطياته ومكوناته، مدركة لمصادر ولادته " (الحلوي ، 1990، ص:134/124)، المرتبطة بتلك الأهداف الكبرى للأدب في حمل الناس على العمل عن طريق إثارة وجدانهم، وبث المبادئ الصالحة في نفوسهم، وتوجيههم إلى الغايات النبيلة التي تكمل إنسانيتهم، وتكفل سعادتهم، وفي تعريفهم وإثرائهم بتجارب غيرهم(بدوي ، القاهرة، ص: 73/72)،ويكون ذلك مصدر التجدد في الصياغة والرؤية الإبداعية في كل عصر ودهر كما نستخلص من قول القاضي الجرجاني الذي يدلنا على ذلك التبدل الذي حصل في صياغة النص الشعري في بعض عصور الأدب العربي قائلا: "كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق، لم تألف غيره، ولا أنساها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، و انضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا ، قويا متينا، فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة، فاختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا، وإلى ما للعرب فيه لغات، فاقتصروا على أسلسها وأشرفها...وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل، حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترفعوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء، ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا، رشاقة ولطفا، فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف، وأتم تصنع" (الجرجاني،1966ص:23)،ولعل هذا ما يحيلنا على السؤال نفسه الذي شغل الدارسين منذ القديم بالظاهرة الإبداعية الأدبية عموما، والتي عني بها النقد العربي بدوره، وإذا كنا قد وجدنا بأن العصر اليوناني في عهد طفولة عقله يرد ذلك إلى ربات الشعر الذين يلهمون الشعراء القريض الجيد، فإننا لا نعدم تحليق هذا التفسير في سماء الشعر العربي القديم، غير أنه وإلى جانب هذا الطرح فقد أكبر النقد العربي من دور الصنعة في الإبداع

الأدبي، وهكذا ظلت النظرية العربية في الشعر، والتي تمتد جذورها إلى العصر السابق للإسلام، هي الأخرى" خاضعة لفكرة الإلهام المقترن بالانفعالية الحادة حيث وضعت حالة الإبداع الشعري موضع الجنون، ولعل التسمية التي استخدمها العرب لوصف المبدعين لمتمثلة بكلمة "عبقري" مأخوذة من نسبتها إلى "وادي عبقر" الذي تسكنه الجن والشياطين حسب اعتقادهم حينذاك، وكان ثمة اتجاه آخر يسير موازيا لذلك الاتجاه غير أنه لم تتضح معالمه بصورة جلية، ولم يتخذ شكل النظرية،وإن كان يشير إلى وجود بوادر نظرية تبرز ملامحها واضحة خلال العصر الإسلامي. إن ذلك الاتجاه يتجسد بالاعتقاد بأن الشعر مرتبط ب "الصنعة" أكثر من ارتباطه بالإلهام، وقد وجد هذا المفهوم تجليه في مدرسة "الحوليين" الذي يعتبر زهير بن أبي سلمى أبرز دعاتها، فقد كان أولئك الشعراء يتركون قصائدهم على طاولة التنقيح والتحكيك حولا كاملا كيما تأخذ شكلها المقنع قبل أن تلقى في المحافل أو الأسواق الأدبية" (مسلم حسب حسين،1987،ص:47)،ومن أجل ذلك نجد النقاد يميزون بين الصنعة المرتبطة بطبع الشاعر وثقافته المتينة، وبين التكلف الممقوت لما يبعث في الشعر من الثقل والمقت لدى متلقيه، إذ"مع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن... فإذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به من بعد العناء والمشقة حسره الإعياء، وأوهن قوته فيها الكلال، وتلك حال لا تهش النفس للاستماع بحسن، أو الاستلذاذ بمستطرف، وهذه جريرة التكلف" (القاضي الجرجاني،1966ص:25/24)،غير المقبول في تاريخ البلاغة العربية التي تطلب توافر كل من الطبع والتثقف في الصنعة الأدبية لتأدية وظيفتها على الوجه المطلوب، والتركيز يكون في أكثر الأحيان على عنصر التثقيف والصنعة في العمل الأدبي الذي اشتهر كثير من الشعراء والكتاب بتجيدها والافتخار بالإجادة فيها منذ أقدم العصور دون أن يعني ذلك الحط من عنصر الإلهام باعتباره الدرجة الأولى في الإبداع عموما، وعلى هذا الأساس "ظل هذان المفهومان(الإلهام والصنعة) لعملية الإبداع الشعري في حركتها المتوازية إبان العصر الإسلامي أيضا،فالشاعر الهجاء الكبير"الحطيئة" كان في مقدمة المؤمنين بأهمية "الصنعة"، وقد عرف عنه قوله"خير الشعر الحولي المنقح المحكك" مما دعا الأصمعي إلى نعته وزهير بن أبي سلمى وما شابههما من الشعراء بعبيد الشعر لأنهم ذهبوا مذهب التكلف"، ولم يذهبوا مذهب الشعراء المطبوعين" كما يقول ابن قتيبة، وهذا يشير إشارة واضحة إلى اضمحلال المفهوم

الماورائي" في تفسير عملية الخلق الشعري فليس التنقيح والتحكيك سوى ميل نحو الإيمان بأولوية الوعي واطراح فكرة الجنون أو الطيش المصاحبة للإبداع" (مسلم حسب حسين،1987،ص :47)،الذي يظل مستعصيا على التنظير لمكوناته الدفينة،ولبواعثه الحقة، ولما يعتمل من العناصر النفسية والثقافية في الذات المبدعة قبل لحظة الإنتاج الإبداعي وأثناءه،ولعل ذلك هو السر في أن ما يستجد من التفاسير لا يتمكن من إلغاء ما تقدم منها نهائيا،وهكذا نلاحظ أنه مهما حصل من تطور في الرؤية النقدية العربية في العصر الإسلامي لظاهرة الإبداع الشعري العربي فإن ذلك " لم يلغ وجود المفهوم المناقض له فقد استخدم العرب مصطلح "شيطان الشعر"حتى في العصر الأموي(41-132 هـ) الذي شهد طلائع نظرية متطورة في فهم الشعر وطبيعته تلك النظرية التي تحمل ملامح استيعاب للعوامل النفسية،ودورها في عملية الخلق الفني فقد كان الفرزدق يقول"أنا أشعر تميم(عند تميم) وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت"..فالولادة الشعرية ،فللشعر أوقات "يسرع فيها أتيه،ويسمح فيها أبيه منها أول الليل قبل تغشي الكرى"..وقد اكتملت الأسس السيكولوجية لتلك النظرية بالتجسيد الناضج في قول "أرطأة بن سهية" حين سأله عبد الملك بن مروان هل تقول الآن شعرا؟فقال:"ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب،وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه".وهذه الفكرة تضع أمامنا حقيقة الإبداع التي لا حول عنها-ولا سيما في مجال الشعر- فالانفعال بأشكاله لا يتسنى لها أن تأخذ مسارها الطبيعي إلا من خلال الامتداد الزمني المحدد ابتداء من التجربة " ثم "التبلور" ف"المخاض".فقول الشعر قد يتعذر في حالات معينة،ويتدفق في حالات أخرى،وقد أدرك "ابن قتيبة" كذلك تلك اللحظات التي تبرق فيها ومضات الشعر بسهولة وتلقائية ضرورة أساسية لتحفيز القريحة الأصيلة كي تجود بما هو أصيل ومؤثر من القريض" (مسلم حسب حسين،1987،ص :47-48)،وانطلاقا من هذا يستطيع الدارس أن يستنتج أن النظرية الشعرية العربية بدورها تحتفظ برؤيتين في تفسير العملية الإبداعية الشعرية كان لهما تأثير على تاريخ الشعرية العربية برمتها كما يبدو من كثير من التجليات ومن ذلك الصراع بين القديم والجديد وقضية الصراع المذهبي بين أنصار عمود الشعر ومذهب البديع وقضية المذهب الشعري إذ"انقسم الشعراء منذ الجاهلية فريقين:فريق أخذ شعره بالتنقيح والتهذيب،وفريق جرى في نظم الشعر على السليقة،وهذا الفريق قيمة شعره بالمعاني التي فيه،والفريق الأول كانت قيمة شعرهم في العناية بالتعبير عن المعاني،وفي تطلب التشابيه والاستعارات،وإخراجها مخرج الصور الشعرية،وبما أن معظم الشعراء الذين كانوا يفضلون المعنى

على اللفظ كانوا يعيشون في بغداد،فقد عرفت طريقتهم باسم المذهب البغدادي،ثم كان هناك شعراء مالوا إلى التأنق في اللفظ،وبما أن معظم هؤلاء كانوا ممن نشأوا في الشام ثم اتفق أن انتقلوا إلى بغداد مثل أبي تمام وتلميذه البحتري،وكانوا من الذين آثروا الشام في السكنى مثل ديك الجن الحمصي أستاذ أبي تمام،ومثل المتنبي وأبي فراس والمعري،فقد سميت طريقتهم في الشعر المذهب الشامي (عمر فروخ،1975 ،ص:42/41)،غير أن ما يجب التركيز عليه في سياق ذلك كله هو"أن الأسس العامة لنظرية الشعر العربية قد بلغت مستوى عاليا من النضوج،وكانت بمثابة تحول متقن في استغراق أبعاد عملية الخلق الشعري حيث نقلت الفن من ارتباطه الميتولوجي "الماورائي" إلى العقل الإنساني فمصدره وفق تلك النظرية لا يخرج أبدا عن حدود الوعي الإنساني،ولكنه مع ذلك بقي محتفظا بسمته الانفعالية أي بذلك الانفعال "المعقلن" الذي يضفي طابعا ديناميا على النزوع الإبداعي الخلاق" (مسلم حسب حسين،1987،ص :48)،ومن أجل ذلك أولت كتب النقد العربي عناية خاصة لهذه الجوانب العاملة في الإبداع الأدبي،ومن أقوالهم في ذلك:"اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة...وملاك هذا كله الطبع،فإذا لم يكن ثم طبع فإنه لا تغني تلك الآلات شيئا،ومثل ذلك كمثل النار في الزناد،والحديدة التي يقدح بها ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة شيئا" (ابن الأثير،1935 ،ص:3)،وأما عن المكونات الأخرى التي يحتاجها الأديب "إذا ركب الله تعالى (فيه) طبعا قابلا لهذا الفن (فإنه) يفتقر حينئذ إلى ثمانية أنواع من الآلات النوع الأول:معرفة علم العربية من النحو و التصريف.النوع الثاني معرفة ما يحتاج إليه من اللغة و هو المتداول المألوف استعماله في فصيح الكلام غير الوحشي الغريب ولا المستكره المعيب.النوع الثالث معرفة أمثال العرب و أيامهم،ومعرفة الوقائع التي جاءت في حوادث خاصة بأقوام،فإن ذلك جرى مجرى الأمثال أيضا.النوع الرابع :الاطلاع على تأليفات من تقدمه من أرباب هذه الصناعة المنظومة و المنثورة،والتحفظ للكثير منه.النوع الخامس معرفة الأحكام السلطانية :الإمامة والإمارة و القضاء و الحسبة و غير ذلك.النوع السادس:حفظ القران الكريم و التدرب باستعماله و إدراجه في مطاوي كلامه.النوع السابع:حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي صلى الله عليه وسلم والسلوك بها مسلك القران الكريم في الاستعمال.النوع الثامن:و هو مختص بالناظم دون الناثر و ذلك هو: علم العروض و القوافي الذي يقام به ميزان الشعر" ((ابن الأثير،1935 ،ص:4)،كما عني النقاد العرب بأسئلة متنوعة بخصوص الإبداع الأدبي فقد بحثوا

في كيفية تأتيه للأديب فقال الجاحظ عن الإنتاج الخطابي لدى عرب الجاهلية:" فكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال،وكأنه إلهام،وليست هناك معاناة،ولا مكابدة،ولا إجالة فكر،ولا استعانة...فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب،وإلى العمود الذي إليه يقصد،فتأتيه المعاني أرسالا ،وتنثال عليه الألفاظ انثيالا"(الجاحظ ،1926،ص:15)،وفي السياق نفسه عني ابن قتيبة بزمن تأتي الشعر "فللشعر أوقات يسرع أتيه،ويسمح فيها أبيه،منها أول الليل قبل تغشي الكرى،ومنها صدر النهار قبل الغذاء،ومنها يوم شرب الدواء،ومنها الخلوة في المجلس وفي المسير،ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر،ورسائل المترسل"(ابن قتيبة،1332ص:9)،كما جاء في أخبار الأدباء ما يبرز معاناتهم في الإبداع الأدبي عموما فهذا أبو تمام الطائي يدخل عليه بعض أصحابه وهو في بيت مصهرج قد غسل بالماء،يتقلب يمينا وشمالا قال:فقلت:لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا:قال :لا،ولكن غيره،ومكث كذلك ساعة،ثم قام كأنما أطلق من عقال،فقال:الآن وردت،ثم استمد،وكتب شيئا لا أعرفه،ثم قال : أتدري ما كنت فيه منذ الآن؟قلت :كلا،قال:قول أبي نواس:"كالدهر فيه شراسة وليان" أردت معناه فشمس علي،حتى أمكن الله منه،فصنعت:

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذا فأنت لاشك فيك السهل والجبل

(المحارب،1992،ص:11)،الشيء الذي يجعلنا نستخلص أن الإبداع الأدبي عمل فكري وجهد متعدد الجوانب يأخذ بنفس الأدباء، ويعمل على إيقاظ كل ملكاتهم وقدراتهم التي تعمل على صياغة الشكل الأدبي الجديد للموضوع الذي يتناوله الأديب واضعا نصب عينيه النجاح في تحقيق الإبهار والإعجاب والتأثير في انفعالات المتلقي ،ولوعي النقاد بذلك فإنهم ما فتئوا يقدمون التوجيهات التي تهدي الأديب حتى يحقق ذلك النجاح في الكتابة فقال بشر بن المعتمر :"كن في إحدى ثلاث منازل،فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا،ونخما سهلا،ويكون معناك ظاهرا مكشوفا،وقريبا معروفا...فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك،ولا تعتريك،ولا تسمح لك عند أول نظرك في أول تكلفك،وتجد اللفظة لم تقع موقعها،ولم تصل إلى قرارها،وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها،والقافية لم تحل في مركزها،وفي نصابها،ولم تتصل بشكلها،وكانت قلقة في مكانها،نافرة عن موضعها،فلا تكرهها على اغتصاب مكانها،والنزول في غير أوطانها،فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون،ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور،لم يعبك بترك ذلك أحد،فإن أنت تكلفتها،ولم تكن حاذقا مطبوعا،ولا محكما لشأنك،بصيرا بما عليك ولك،عابك من أنت أقل منه

عيبا،ورأى من هو دونك أنه فوقك،فإن أنت ابتليت بأن تتكلف القول،وتتعاطى الصنعة،ولم تسمح لك الطباع،فلا تعجل،ولا تضجر،ودعه بياض يومك،أو سواد ليلك،وعاوده عند نشاطك،وفراغ بالك،فإنك لا تعدم الإجابة،والمواتاة،وإن كانت هناك طبيعة،أو جريت في الصناعة على عرق،فإن تمنع عليك بعد ذلك من غير حادث شغل،ومن غير طول إهمال،فالمنزلة الثالثة أن تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك،وأخفها عليك،فإنك لم تشته،ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب،والشيء لا يحن إلا إلى ما شاكله" (ابن رشيق،1907، 142:)،وليس ذلك إلا لأن الإبداع صناعة تقوم في المقام الأول على الطبع الفطري أو الموهبة،هذه المنحة التي نالت ما تستحق من الاهتمام والتفسير عند النقاد العرب،يقول أبو هلال العسكري:"أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة،وأول آلات البلاغة جودة القريحة،وطلاقة اللسان،وذلك من فعل الله تعالى،لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه،واجتلابه لها" (العسكري، 1371،ص:20)،وعلى الرغم من هذه الموهبة وهذا الاكتساب للذوق العربي والجري على طريق العرب في الإبداع الأدبي فإن النقاد يعترفون بصعوبات تعترض الأدباء في هذا الشأن فهذا المبرد يقول شارحا حاله"لا أحتاج إلى وصف نفسي لعلم الناس بي أنه ليس أحد من الحافقين يختلج نفسه في مسألة مشكلة إلا لقيني بها،وأعدني لها،فأنا عالم ومتعلم،وحافظ ودارس،لا يخفى علي مشتبه من الشعر،والنحو،والكلام المنثور،والخطب والرسائل،ولربما احتجت إلى اعتذار من فلتة،أو التماس حاجة،فأجعل المعنى الذي أقصده نصب عيني،ثم لا أجد سبيلا إلى التعبير عنه بيد و لا لسان،ولقد بلغني أن عبيد الله بن سليمان ذكرني بجميل،فحاولت أن أكتب إليه رقعة أشكره فيها،وأعرض ببعض أموري،فأتعبت نفسي يوما في ذلك،فلم أقدر على ما أرتضيه منها،وكنت أحاول الإفصاح عما في ضميري،فينصرف لساني إلى غيره" ((العسكري، 1371،ص:147)،مما يبرز أن الإبداع الأدبي عمل قد لا يطيع الأديب على الرغم من انتمائه لمصاف الأدباء المبدعين القادرين على التصرف في المعاني وصياغتها في الشكل المتجاوب مع تطلعات الجمهور المتلقي،ولا يختلف عن ذلك ما يعانيه أدباء آخرون يفلحون في غرض شعري دون آخر رغم محاولتهم ولوجه من بابه الصحيح كما يبدو من قول ابن قتيبة:" الشعراء بالطبع مختلفون،فمنهم من يسهل عليه المديح،ويتعذر عليه الهجاء،ومنهم من تسهل عليه المراثي،ويتعذر عليه الغزل،وقيل للعجاج :إنك لا تحسن الهجاء ،قال:إن لنا أحلاما تمنعنا من أن نظلم،وأحسابا تمنعنا من أن نظلم،وهل رأيت بانيا لا يحسن أن يهدم،وليس هذا كما ذكره العجاج،ولا للمثل الذي

ضربه بشكل،لأن المديح بناء،والهجاء بناء وليس كل بان لضرب بصيرا بغيره،ونحن نجد ذلك بعينه في أشعارهم،فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيبا،وأجودهم تشبيها،وأوصفهم لرمل،وهاجرة،وفلاة وماء،وقراد،وحية،فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع،وذلك الذي أخره عن الفحول" (ابن قتيبة،1332،ص:14)،ومعنى ذلك أن الإبداع الشعري نظرية موجهة للعمل الأدبي تتصل بالقيم الأخلاقية التي يؤمن بها الأديب،وتعمل على توجيهه في حياته العامة والأدبية أيضا،وقد عني النقاد بهذا المقياس في العمل الأدبي كما عنوا بكل ما يحيط بظروف ولادته المكانية و الزمانية،ومن أقوالهم في ذلك ما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر:"خذ من نفسك ساعة فراغك،وفراغ بالك وإجابتها إياك،فإن قلبك في تلك الساعة أكرم جوهرا،وأشرف حسا،وأحسن في الأسماع،وأحلى في الصدور،وأسلم من فاحش الخطأ،وأجلب لكل عين وغرة،من لفظ شريف،ومعنى بديع،واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمجاهدة،وبالتكلف والمعاندة" (ابن رشيق،1907،ص:142)،ومن كل ذلك نستطيع أن نتبين دور الناقد في توجيه الأدباء لإنتاج الأدب الجيد الذي يحدث التأثير والإعجاب ،ويحقق الإقناع والسحر الحلال،ويختلف الأدباء في التنفيذ العملي لتلك الثقافة الأدبية النقدية في إنتاجهم الإبداعي الذي يمثل المظهر الواقعي لكل العمليات التي قطعتها العملية الإبداعية،وعلى ذلك قال أحد الباحثين" رأى النقاد من الشعراء فريقا يرضى بميسور القول، يقبل ما تجود به قريحته، ولا يكد نفسه في تثقيف شعره وتهذيبه، ومنهم من لا يرضى بميسور هذا القول، بل يقبل على إنتاجه بالتجويد والتثقيف، حتى يصل إلى درجة يرضى فيها عن هذا الإنتاج، ولعل معظم الإنتاج الشعري من هذا القبيل، فقد كان كثير من الشعراء ينظرون إلى فنهم نظرتهم إلى صناعة يبغون إتقانها، وقد ورد من شعر بعضهم ما يبين جهدهم في صياغة هذا الشعر، فهذا عدي ابن الرقاع يقول:

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه ومنآدها

وكعب بن زهير يقول:

فمن للقوافي شانها من يحوكها إذا ما ثوى كعب وفوز جرول
يقومها حـــــتى تلين متونهـا فيقصر عنها كل ما يتمثـــل

والبحتري يقول:

بمنقوشة نقش الدنانير ينتـقى لها اللفظ مختارا كما ينتقى التبر

وسويد بن كراع العكلي يقول:

أبيت بأبـواب القـــوافي كأنـما أصادي بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حـــتى أعرس بـــعدمـا يكون سحـير أو بعيــد فأهجعـا
إذا خفت أن تروى علي رددتها وراء التراقـــي خشيـة أن تطلعـا
وجشمني خوف ابن عفان ردها فثقفتهـا حـولا جـــريدا ومربعـا
وقد كان في نفسي عليها زيـادة فـــلم أر إلا أن أطيع وأسمعـــا

فعدي بن الرقاع يقول: إنه يقرض قصيدته، ويجمع بين أبياتها، ويهذبها، حتى يستقيم اعوجاجها، ويتجشم في سبيل ذلك ما يتجشمه مهذب الرماح، يشذبها من هنا ، ويحذف نتوءا هنا، ويزيد جزءا هناك، حتى تصبح معتدلة مستقيمة، وتثقيف كعوب القناة يحتاج إلى عناء وجهد ومشقة. أما كعب بن زهير فيرى الشعر محتاجا إلى تقويم ومجاهدة، حتى يلين الشامس، وينقاد العاصي، ويشعر البحتري بأنه ينتقي ألفاظ قصائده انتقاء، كما يختار التبر من معدنه، وشرح سويد بن كراع موقفه إزاء شعره، فهو يقف أمام أسلوبه ومعانيه، كما يقف من يصيد سربا من الظباء، يخاتلها، ويعارضها، ويخادعها، حتى يصيدها، إنه يظل طوال ليله يرقب معانيه وينسج شعره حتى يمضي الليل أو يكاد، فيأوي إلى فراشه، وليس ذلك إلا لخوفه من أن تروى قصائده فلا ينطق بها إلا مهذبة مثقفة، فإن لم تصل إلى ما يريده من التهذيب والتثقيف ردها إلى صدره ، وسترها، ولقد ظل عاما أعقبه ربيع، وهو عاكف على شعره يهذبه ويقومه، حذر أن يرده سعيد بن عثمان بن عفان، وكان بوده أن يزيد في قصيدته، ولكنه عاد إلى السمع والطاعة لفنه، فوقف عند الحدود التي دعاه إليها الإتقان والإجادة، وهكذا نرى الشعراء يشعرون بأنهم يروضون القول حتى ينقاد لهم، ويقومون الشعر حتى يلين أبيه، ويطيع عاصيه، وأنهم يبذلون في سبيل ذلك جهدا عظيما ومشقة(بدوي،ص: 54/52)،وكل ذلك يبرز حضور الإحساس بما يبعثه سحر الإبداع في الذات الشاعرة من معاني المعاناة من أجل تحقيق الأحسن في دنيا التأثير مراعاة للتوجيهات النقدية للأدباء لبلوغ أعلى مراتب البيان والبلاغة،والواضح أن من يعود إلى كتاب دلائل الإعجاز يجد أن عبد القاهر قد أسس نظريته في البلاغة والنقد على تصور نظري ومنهجي عمق الوعي بخصائص الإبداع الأدبي وتفاعلاته النصية والبنائية والإبداعية وأبعاد تلقيه،ويشكل مفهوم النظم أساس هذا التصور الذي يبرز الجهد الذي يقوم به الأديب،والذي عمل الجرجاني على

التنظير له توجيها للعملية الأدبية في وجهيها الأدبي والنقدي،يقول:"وإذ قد عرفت أن مدار النظم على معاني النحو ،وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها،ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها،ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ،ومن حيث هي على الإطلاق،ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام،ثم بحسب موقع بعضها من بعض،واستعمال بعضها من بعض... (الجرجاني عبد القاهر،1978،ص:141)،حيث يبين عبد القاهر الجرجاني أن الأديب يعاني النظم القائم على توخي معاني النحو في معاني الكلم،وليس ذلك بالأمر اليسير،بل هو مجاهدة فكرية رياضية يقوم بها الفكر قبل أن تتمثل فيه التراكيب اللغوية،فليس النظم"إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو،وتعمل على قوانينه وأصوله،وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها،وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها(...) فيصيب بكل من ذلك مكانه،ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له.هذا هو السبيل فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطؤه إن كان خطأ،إلى النظم،ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه،ووضع في حقه...فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده،أو وصف بمزية وفضل فيه،إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية والفضل،إلى معاني النحو وأحكامه" (نفسه،ص:83/81)،ومن تم يبدو أن الثقافة النحوية والعلم بالأساليب العربية وتوخيهما في المعاني والأغراض هي سر إعجابنا بالأدب،ولذلك فإن الأديب مطالب بإجادة ذلك السبك للمعاني التي هي كما قال الجاحظ مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي،والبدوي والقروي،وأما الجرجاني فيبين كيف أن المقدرة الإبداعية تستطيع أن ترتفع بها إلى أعلى درجات البيان والبلاغة بما يحوزه الأديب المبدع من المعرفة بإيقاع النظم بين مكوناتها" فسبيل المعاني سبيل أشكال الحلي كالخاتم و الشنف والسوار،فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجا لم يعمل صانعه فيه شيئا أكثر من أن يأتي بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما و الشنف إن كان شنفا،وأن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه، كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ،ويدق في العمل،ويبدع في الصياغة،وشواهد ذلك حاضرة لك كيف شئت،وأمثلته نصب عينيك من أين نظرت..." (نفسه،ص:83/81)،ولعل هذا هو السبب في

كون عبد القاهر عمل في كتابه "دلائل الإعجاز" على شرح مفهوم النظم وعلاقته بالعملية الإبداعية فهو يمثل جوهرها،ولأجل ذلك ميز بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة مبرزا علاقة النظم بالترتيب الفكري النفسي الذي يوقعه الأديب بين المعاني محترما معاني النحو ومقتضيات الأساليب العربية بدقة متوخيا أنسبها في التعبير عن المعنى والغرض المقصود ،وقد جعله ذلك يكثر من المقارنة بين صناعة الجمال والصنائع الأخرى التي تتجلى فيها إبداعية الصانع وعبقريته الفنية،مبرزا خطورة صناعة البيان، وعلى ذلك فإن "مما يجب إحكامه ..الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة،وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط،وليس نظمها بمقتضى عن معنى ،ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه،فلو أن واضع اللغة كان قد قال"ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد،وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس،فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض،وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق،وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير،وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك،وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح" (نفسه،ص:40)،حيث يستنتج من هذا حجم المعاناة التي يستشعرها عبد القاهر في العملية الإبداعية إذ كانت مرتبطة بالأفكار والمعاني والقدرة على ترتيبها وفق قوانين الفكر اللغوي التركيبي،وأن عمل الأديب لا علاقة له بالمعجم إذ المفردات المعجمية تطيع ذلك الجهد الفكري،وذلك الترتيب النفسي للمعاني طوعا إذ هي خدم لذلك العمل في المعاني وذلك الجهد الفكري النفسي في الترتيب،ويترتب على هذا أن"الفائدة في معرفة ذلك الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق،بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل،وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق،بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض،وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير،وبعد أن كنا لا نشك في أن لا حال للفظة مع صاحبتها تعتبر إذا أنت عزلت دلالتهما جانبا،وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ أن تنظم على وجه دون وجه،ولو فرضنا أن تخلع من هذه الألفاظ التي هي لغات دلالتها لما كان شيء منها أحق بالتقديم من شيء،ولا يتصور أن يجب فيها ترتيب ونظم" (

نفسه،ص:83/81)،ومن هنا نستطيع أن نقف على التحول في فكر عبد القاهر في النظر إلى الظاهرة الإبداعية،وفي شرح الجهد الذي يقوم به الأديب، والذي به تتفاضل النصوص والآثار الأدبية في البلاغة والجمال،إذ" لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا واحدا،ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهله الآخر...وأوضح من هذا كله وهو أن هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء ،وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة،وإذا كانت مما يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالروية،فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس:أبالمعاني؟أم بالألفاظ؟فأي شيء وجدته الذي تلبس به فكرك من بين المعاني والألفاظ فهو الذي تحدث فيه صنعتك ،وتقع فيه صياغتك ونظمك وتصويرك فمحال أن تفكر في شيء،وأنت لا تصنع فيه شيئا،وإنما تصنع في غيره لو جاز ذلك لجاز أن يفكر البناء في الغزل ليجعل فكره فيه وصلة إلى أن يصنع من الآجر،وهو من الإحالة المفرطة"(نفسه ،ص:42)،وللأديب أن يهتدي بتوجيهات عبد القاهر الجرجاني في الكتابة حتى يكون محققا لروح النظم باعتباره جهدا فنيا إبداعيا من شأن إحكامه البلوغ بصاحبه إلى المراتب الرفيعة في البيان والبلاغة وامتلاك نفوس المتلقين ووجدانهم،والتأثير فيهم،وحملهم على الانفعال بالمعاني والأغراض الكامنة فيها،ولتمثل ذلك قال عبد القاهر:"واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته أن لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم،بل ترى سبيله في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك لا ينبغي أكثر من أن يمنعها التفرق،وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين،وذلك إذا كان معناك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئا غير أن تعطف لفظا على مثله،كقول الجاحظ:"جنبك الله الشبهة،وعصمك من الحيرة،وجعل بينك وبين المعرفة نسبا،وبين الصدق سببا،وحبب إليك التثبت،وزين في عينك الإنصاف،وأذاقك حلاوة التقوى،وأشعر قلبك عز الحق،وأودع صدرك برد اليقين،وطرد عنك ذل اليأس،وعرفك ما في الباطل من الذلة،وما في الجهل من القلة"...فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب إلا بمعناه أو بمتون ألفاظه،دون نظمه وتأليفه،وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا،وحتى تجد إلى التخير سبيلا،وحتى تكون قد استدركت صوابا"(نفسه،ص:76-77)،ولهذا السبب وجدنا عبد القاهر الجرجاني في

مشروعه البلاغي يسعى إلى عرض مكونات النظم العربي الذي به تتحقق البلاغة،وبه تتفاضل مراتب البلغاء،والتي قدمها بأسلوب المنظر الموجه المخاطب لكبار عينات الأدباء والنقاد من أجل لفت النظر إلى جوهرية تلك الأساليب في الكتابة وفي أثناء القراءة النقدية،ألا تراه وسم فصلا بكامله في كتابه "دلائل الإعجاز ب:(في النظم يتحد في الوضع،ويدق فيه الصنع)،جاء فيه":واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ،ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام،ويدخل بعضها في بعض،ويشتد ارتباط ثان منها بأول،وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا،وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك،نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين،وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره،وقانون يحيط به،فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة...وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام،وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه،ومما ندر منه،ولطف مأخذه،ودق نظر واضعه...الأبيات المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين:بيت امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابســـــا لدى وكرها العناب والحشف البالي

وبيت الفرزدق:

والشيب ينهض في الشباب كأنـه ليـل يـصيح بجـــانبيـه نهـار

وبيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنـا ليــل تهـاوى كواكبه

ومما أتى في هذا الباب مأتى أعجب مما مضى كله قول زياد الأعجم:

وإنا وما تلقى لنا إن هجوتنا لكالبحر مهما يلق في البحر يغـــرق

وإنما كان أعجب لأن عمله أدق، وطريقه أغمض، ووجه المشابهة فيه أغرب"(نفسه ،ص:73/76)،وعلى هذه الشاكلة يستطيع الأديب أن يتعرف على التوجيهات النقدية التي يقدمها عبد القاهر الجرجاني دلائل لمعرفة سر النظم باعتباره جهدا فكريا يتم بواسطة القدرات العقلية في التنظيم للمعاني وفق معاني النحو وروح الأساليب العربية باعتبارها سر الفصاحة والبلاغة بل وسر الجمال والإبداع في الكلام العربي،وهي سر الإعجاز في القرآن الكريم،ويبدو جليا أن عبد القاهر كان ينطلق في مشروعه البلاغي من كلية الدرس البلاغي في استخلاص الأساليب والظواهر

البلاغية قبل أن تصبح البلاغة مؤشرا على عقم الإبداع الأدبي، والذي "تعود أسبابه في رأي الباحثين إلى تحول في منحى البحوث البلاغية، إذ صارت تعني،في أبرز هذه البحوث، وهو علم البيان: "إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة"، وفي مفهومها العام: "بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا لها اختصاص بتوفية التراكيب حقها وإيراد التشبيه والمجاز والكناية على وجهها، أو بتعبير آخر"بلوغ الأوصاف اللفظية والمعنوية"(عبد المجيد زراقط،1987،ص:222).

خاتمة:

بعد هذه الجولة في البحث عن الظاهرة الإبداعية، وعن انشغال النقاد بأسئلة الإبداع الأدبي أمكن استنتاج جملة من النتائج، أشير إلى بعضها كالتالي:

- أن الإبداع قدرات يمتلكها أصناف من الناس في حقول معرفية وفنية متنوعة، تمكنهم من إنتاج أشكال لافتة للنظر ومثيرة للإعجاب.
- أن إنتاج الأشكال الجديدة هو مصدر إعجاب الناس بالقدرات الإبداعية التي تجعل البسيط الشائع من المعاني والأشياء في صور وأشكال يعجزون عن الإتيان بمثلها،بل و يتحيرون في تفسير مصدر وسر تأثيرها في نفوسهم وامتلاكها لعقولهم.
- أنه على الرغم من التيارات الفكرية العديدة التي حاولت تقديم حلول في اكتشاف حقيقة القدرات المميزة للمبدع،فإن فكرة الإبداع تبقى عصية التفسير العلمي الدقيق.
- أن النقد الأدبي العربي عني عناية علمية نظرية وعملية بأسئلة الإبداع الأدبي،وعمل على استنتاج حقائق حول الإبداع الأدبي العربي،وفي هذا الإطار قدم توجيهات للأديب تعينه في صناعة الكتابة الأدبية،واستنبط دلائل لتفسير سر الانبهار لدى المتلقي.
- اتضح أنه على الرغم من كل ما قيل عن ظاهرة الإبداع الأدبي في التراث النقدي فإن ذلك لم يقدم الجواب الشافي عن تساؤلات المتلقي عن هذه الظاهرة الإنسانية ،ولعل ذلك ما عبر عنه أحد الباحثين بقوله:"إن ما يراه أولئك العظماء من الشعراء والكتاب لا يحمل –من الناحية الواقعية- أية درجة من المبالغة أو المغالاة،ذلك أن المفاهيم التي اختلفت مسمياتها...ليست إلا تعبيرا عن فكرة واحدة هي انبثاق ظاهرة الإبداع الفني من نقطة عميقة في النفس الإنسانية في حالة من حالات الانفعال أو الهدوء المطلق(اللحظات السابقة للنوم أو اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة) تلك اللحظات التي تلعب دورا بارزا وحيويا لدى العديد من الشعراء،ولما كانت تلك النقطة المضيئة في ظلام النفس تصدر إشعاعها أو وميضها المبدع بشكل يتجاوز حيز الشعور،فإنها

والحالة هذه بمثابة قوة مجهولة ليس من اليسير إدراك طبيعتها أو سيرورتها المتميزة،وهذه الحقيقة هي التي دعت الفنانين والفلاسفة والكتّاب إلى أن يوعزوا الظاهرة الإبداعية إلى قوة خارجية عن الطبيعة فهي تبدو بلباس"ربات الشعر" عند اليونان"و"شيطان الشعر" عند قدماء العرب أو "القوة الشيطانية" لدى جوته.."(مسلم حسب حسين،1987،ص:58)،ووجدنا عبد القاهر الجرجاني يراها قدرات ومهارت عقلية في الترتيب الفكري للمعاني وفق ما يقتضيه علم النحو، وعن طريقها تتحقق البلاغة ويتحقق الانبهار والإعجاب وسحر النص ولذته،ولا يخفى فإن عبد القاهر الجرجاني قد اعتمد هذه النظرية في تفسير الإعجاز القرآني باعتباره قمة البلاغة العربية.

- أن هذا البحث في القدرات العقلية في التأليف وعلاقتها بسر الجمال في النص الأدبي يدعو إلى التجديد المستمر للدرس البلاغي العربي.

المصادر والمراجع:

- ابن الأثير:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق د.أحمد الحوفي،مكتبة نهضة مصر-الفجالة-القاهرة،1379-1935.

-بدوي (أحمد أحمد): أسس النقد الأدبي عند العرب،دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة ،القاهرة.

- الجاحظ:البيان والتبيين ،مكتبة الخانجي،القاهرة،الطبعة السابعة ،1998.

- الحايل (الحسين):الخيال أداة للإبداع،مكتبة المعارف للنشر والتوزيع،الرباط،1988.

-الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز):الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،دار القلم،بيروت-لبنان،1966.

-الجرجاني(عبد القاهر):دلائل الإعجاز ،تصحيح محمد رشيد رضا،دار المعرفة للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،1398-1978.

- (صليبا) جميل: المعجم الفلسفي،بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية،الشركة العالمية للكتاب دار الكتاب العالمي،مكتبة المدرسة،الدار الإفريقية العربية،بيروت ،لبنان،1414-1994.

-العسكري (أبو هلال)الصناعتين،القاهرة 1371.

-د.فروخ(عمر) :تاريخ الأدب العربي،الأعصر العباسية،دار العلم للملايين،بيروت،الطبعة الثانية 1975.

-ابن قتيبة: الشعر والشعراء ،مطبعة الفتوح الأدبية،1332.
- القيرواني(ابن رشيق): العمدة في صناعة الشعر ونقده،مطبعة السعادة 1907.
- المحارب(عبد الله):أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار،مكتبة الخانجي،القاهرة ،الطبعة الأولى 1992.

المجلات:والدوريات:

- حوليات كلية اللغة العربية،العدد الثالث عشر 1420 /1990،المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش.
-مجلة آفاق عربية، العدد 6،السنة الثانية عشر،حزيران 1987،مطبعة دار الشؤون الثقافية،بغداد.
مجلة الفكر العربي،مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، العدد 46،عدد خاص عن "البلاغة والبلاغيون"،حزيران(يونيو) 1987-السنة الثامنة،بيروت،لبنان.
- مجلة الوحدة السنة الخامسة العدد 59/58، يوليوز –أغسطس 1989-ذي الحجة/محرم 1410(عدد خاص عن الإبداع ..والهوية).

جماليات التلقي البصري للشعر
نقوش العشاق في العصر العباسي
Aesthetics of the visual reception of poetry
in The Abbasid Era Engravings of Lovers

د. عادل ايت العسري (كلية الآداب والعلوم الإنسانية-مراكش/المغرب)
البريد الإلكتروني:aitelasriadil@gmail.com

الملخص

شهد العصر العباسي نهضة كبيرة على كافة المستويات بما في ذلك الصناعات التصويرية والتزيينية التي أضفت بعدا جماليا على مناحي المجتمع العباسي، وقد أضحت الزخرفة مذهبا شائعا خلال هذا العصر، ولم يسلم حقل الأدب من النزعة الزخرفية، ويعد مذهب البديع في الشعر أحد التجليات الواضحة لتلك النزعة.

يستمد الشعر جماليته وتأثيره في المتلقي من انتقاء المعاني المعبر عنها وإلباسها الألفاظ المناسبة لها، فضلا عن تخير الأوزان المناسبة وابتكار الصور الفنية البديعة، لكن البعد الجمالي للشعر يرتبط أيضا بتلقيه البصري المرتبط بطريقة تدوينه. وهو ما أدركته فئة من العشاق في العصر العباسي، إذ فضل العديد منهم كتابة رسائله الشعرية ونقشها على دعامات غير ورقية، وهو ما أضفى على تلك الرسائل مسحة جمالية وفنية مضاعفة، كما ترتبط جمالية تلك الرسائل بنوع الحبر أو النقش الذي دونت به الأبيات الشعرية. وستسعى الدراسة الحالية إلى استقصاء جمالية نقش رسائل العشاق في العصر العباسي على مستويي الحبر والقرطاس.

كلمات مفتاحية: العصر العباسي، التلقي البصري، العشاق، الشعر، الرسائل.

Abstract:

The graphic and decorative industries experienced a great renaissance during the Abbasid era, and decoration became a dominant doctrine at this time including the literary field.

The aesthetic dimension of poetry manifests itself on several levels, linguistic, poetic but also of its visual reception, that is to say of the way it is written. A group of lovers became aware of the visual impact of poetry, and subsequently wrote their love messages and engraved them on their bodies or on their clothes. The aesthetic dimension of these love letters was also linked to the type of ink used. The current study will seek to investigate the aesthetics of the engraving of lovers' letters in the Abbasid era, in terms of ink and stationery.

Keywords: The Abbasid Era, Visual Reception, Lovers, Poetry, Letters.

مقدمة

يعد الشعر ديوان العرب وفنهم الرئيس الذي عبروا فيه عن مشاعرهم وأفكارهم، وكان الطابع الشفهي السمة الرئيسة التي ميزت إنتاج ذلك الشعر وتلقيه في الثقافة العربية القديمة، حيث كان الشعراء ينشدون أشعارهم ارتجالا في محافل ومناسبات خاصة، قاصدين بها المستمعين لا القراء لكن هذا الأمر لا ينفي تدوين الشعر في العصر الجاهلي بل إن بعض الشعراء حرصوا على تدوين قصائدهم خوفا من انتحالها أوضياعها. ولما كان الورق غير متاح على نطاق واسع في العصر الجاهلي، فقد اتخذ بعض الشعراء من الصخور صحيفة لهم، فمهدوا بذلك لظهور نقوش شعرية امتازت، في البداية، ببساطتها قبل أن تكتسي طابعا جماليا في العصر الأموي بالأندلس، حيث تزينت جدران العديد من قصور غرناطة بأبيات شعرية.

شهد العصر العباسي نهضة شاملة مست جميع الميادين، وكان أحد تجلياتها ازدهار الفنون البصرية والعناية بالزخرفة والتزيين، ولم يسلم الشعر العربي من هذه النزعة التزيينية، فقد اعتنى بعض الشعراء العباسيين بالمحسنات اللفظية عناية فائقة مما أسهم في ظهور مذهب البديع. ولم يقف الأمر عند حدود التأثر بل تعداه إلى التفاعل والامتزاج، حيث تعانقت جمالية اللغة الشعرية مع جماليات التدوين على يد الظرفاء، وهي نخبة اجتماعية أولت عناية كبيرة للجمال والتأنق في حياتها اليومية، سواء على مستوى اللباس أوالفن أو المأكل أو السلوك. وقد انفردت فئة الظرفاء بتدوين بعض رسائل العشق على مواد غير ورقية، ولما كانت لغة تلك الرسائل أدبية بليغة، فإن قيمتها الجمالية كانت مضاعفة؛ إذ لم يقتصر تلقي شعر العشق على ألفاظه أو معانيه بل أضحى تذوقه مرتبطا بطبيعة المادة التي دون بها والقناة التواصلية الحاملة له.

لقد أولى النقد العربي القديم أهمية كبيرة للجانب الشكلي المتعلق بالألفاظ فضلا عن تتبع جمالية الصورة الشعرية بينما أهمل التلقي البصري للنصوص الشعرية المدونة خصوصا عند العشاق من الظرفاء، ولذلك ستسعى الدراسة الحالية إلى الكشف عن طبيعة الحبر الذي دون به العشاق رسائلهم، فضلا عن تحديد مختلف أنماط الدعامات التي حملت تلك الرسائل، ومن تم تحديد البعد الجمالي في التلقي البصري لهذا النمط من الشعر.

1-جمالية الحبر

استعملت العرب كلمات متعددة للدلالة على التدوين من بينها الوشي والنقش والوسم والرّقم والخط، وعن ذلك يقول الجاحظ: «وليس بين الرقوم والخطوط فرق... وليس بين الوسوم التي تكون على الحافر كله والظلف كله، وبين الرقوم فرق... ولا بين الخطوط والرقوم كلها فرق، وكلها خطوط، وكلها كتاب، أو في معنى الخط والكتاب» (الجاحظ، 1965، صفحة 70)، غير أن الأمر هنا يتعلق بأهمية التدوين-أيا كانت صورته-في الحفاظ على النص من الضياع، ولا يهتم بالجانب الجمالي للنص المدون

الذي يرتبط جانب منه بطبيعة الحبر، وهو ما امتازت به بعض الرسائل الشعرية في العصر العباسي حيث وظف العشاق مواد جديدة للتدوين مثل الذهب، فقد كتبت الجارية "سلم" بالذهب على منديل أرسلته إلى فتى تعشقه (يحيى، 1953، صفحة 228):

هأنذا يسقطني للبلى عن فرشي أنفاس عوادي
لو يجد السلك على دقة خلقا لأضحى بعض حسادي

وقد روى أبو الحسن أنه دخل يوما على هارون الرشيد، فلاحظ وجود جوار تقف عند رأسه، وقد كتبت إحداهن على عصابتها بصفائح الذهب (الأندلسي، 1983، صفحة 128):

ظلمتني في الحب يا ظالم واللّٰه فيما بيننا حاكم

وقد يدون الشعر بمعدنين مختلفين، كما هو الحال بالنسبة للجارية الكوفية "تباريح" التي اختطت على صدر قميصها بالفضة والذهب البيتين الآتيين (يحيى، 1953، صفحة 220):

يا فتى قلت إذ دعاني هواه مستجيبا لصوته لبيكا
ما بكت مقلتي لفقدك إلا جزعا أن أموت شوقا إليك

وبلغ إبداع العشاق ذروته عندما اختطوا بماء الذهب رسائلهم على الثمار، وفي مقدمتها التفاح، فقد أخبر محمد بن إسحاق أنه رأى تفاحة كتب عليها بماء الذهب (يحيى، 1953، صفحة 217):

قبل تُهدوني نُحُطّوا فيّ سطراً من ذهبْ
إنني أعطف من صـ ـدّ ليُصفي ذا كُرَبْ

إن الرسالة-في هذه الحالة- تستمد أهميتها وجماليتها من الحبر الذي دونت به، فالذهب معدن نفيس، يجذب ببريقه انتباه المتلقي، ويثير فضوله قبل قراءة الرسالة وفك شفرتها. لقد جرت العادة أن يستعمل الذهب في صناعة الحلي وبعض أدوات الزينة أو في صناعة النقود، ولم يسبق أن استعمل حبرا إلا في تدوين المعلقات الشعرية.

هناك حالات أخرى دون فيها الشعر دون حبر، وإنما بالنقش المباشر على أحد المعادن، وهذا ما صنعته الجارية التي نقشت على خاتمها بيتا شعريا تقول فيه (البغدادي، 2019، صفحة 321):

أحببت من يهواني برغم من ينهاني

حاولت العاشقات توظيف أنواع جديدة من الحبر لكتابة رسائلهن رغبة في إثارة انتباه المعشوق، وكان من الطبيعي أن يقع اختيارهن على الحناء لكونها من المواد التجميلية المعروفة في الثقافة العربية

الإسلامية، غير أن مجال استثمار الحناء كان محصورا في الزينة، ومن الشواهد على ذلك قول طرفة بن العبد (العبد، 2002، صفحة 19):

لخوله إطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقد غدت الحناء عنصرا تزيينيا وإبلاغيا عند بعض العاشقات، وتعد الجارية "حدائق" إحداهن، حيث نقشت على كفها بالحناء بيتا شعريا، تقول فيه (الأندلسي، 1983، صفحة 131):

ليس حسن الخضاب زيّن كفي حسن كفي زين لكل خضاب

لقد أدركت العاشقات أن حواس الرجل الخمس هي المدخل الرئيس لغوايته، ولذلك حاولن التنويع في اختيارهن للنقوش التي سطرن بها رسائلهن، فلم يقتصر الأمر على الجانب البصري بل وظفن أيضا العطر والطيب لتدوين أشعارهن، ومن المسلم به أن الرائحة الزكية تزيد مستوى التنبه واليقظة عند الإنسان (حجازي، 2000، صفحة 64)، ولعل هذا ما دفع إحدى العاشقات إلى تعطير منديل بالمسك، ثم إرساله إلى محبوبها بعد أن نقشت عليه بيتين تقول فيهما (يحيى، 1953، صفحة 79):

أنا مبعوث إليك أنس مولاتي لديك

صنعتني بيديها فامسح بي شفتيك

وكانت "مهج"، وهي إحدى جواري إسحاق الموصلي الحسناوات، قد اختطت بالغالية-وهو أخلاط من الطيب- على أحد خديها البيت الآتي (الله ع.، 2000، صفحة 525):

من يك صبا وفيا فعناني في يديه

إن توظيف العطر، وليس المداد أو الحناء، لكتابة الرسالة قد أضفى على الخطاب بعدا جماليا وتأثيريا في الوقت نفسه، فالقينة الحاذقة «تملك الكثير من مفاتيح الإثارة ذات التأثير البالغ، ولعل تلك الظاهرة تستند إلى واقع أن الرجال أقل كفاءة في معالجة أو التعاطي مع توليفة من الانطباعات الحسية المتنوعة بشكل تكاملي» (فرون، 2010، صفحة 279)، وهذا ما يفسر توظيف القينات مثيرات حسية مختلفة في الوقت نفسه لإيصال رسائلهن إلى الرجال، إذ إن الواحد منهم سيلتقط الرسالة عن طريق البصر مثل إشارات الجسد والشعر المنقوش، ثم هناك الصوت المصاحب للموسيقى، وأخيرا العطر الذي دون به الشعر.

2-جمالية القرطاس

تستمد الرسالة جماليتها وتأثيرها في المتلقي من خلال انتقاء المرسل المعاني البليغة، وتخيره الألفاظ المناسبة، حتى إذا وقعت في أذن السامع تملكته وسحرته، وقد نبه ابن حزم إلى أن نجاح التواصل الكتابي

بين العشاق لا يتوقف على طبيعة الألفاظ والمعاني بل مدار الأمر أيضا على طبيعة المادة الحاملة للرسالة، إذ ينبغي للكتاب المرسل إلى المحبوب أن يكون في «ألطف الأشكال، وجنسه أملح الأجناس» (الأندلسي ا.، 2016، صفحة 42)، ويلاحظ أن فئة العشاق أولت عناية كبيرة للقناة التواصلية، حيث ابتكرت طرقا جديدا خاصة بها لم تكن معروفة في تدوين الشعر أو النثر في الثقافة العربية القديمة.

أ-الكتابة على الملابس

أدى اتساع رقعة الدولة الإسلامية، في العصر العباسي، إلى امتزاج العنصر العربي بعناصر أجنبية وبثقافات جديدة أهمها الثقافتان الفارسية والتركية اللتان أثرتا في الحياة السياسية والعلمية بشكل واضح، وقد شمل ذلك التأثير أيضا «الأزياء والألبسة وصناعتها واشتهرت مسميات للملابس الفارسية في بغداد مثل الطيلسان وسواه. أما الأتراك فكان تأثيرهم واضحا على الأزياء العربية والملابس الشائعة في الشرق العربي» (الحسني، 2018، صفحة 207). وقد أسهمت حياة الترف في تطور اللباس، وكان للجواري دور بارز في استحداث نمط جديد من التأنق في اللباس حيث زينت كثير منهن ثيابها بالأقاويل الشعرية وبالنثر الفني. وكان لملابس الرأس الحظ الأوفر من ذلك سيما العصائب، فقد نقشت الجارية "ورد" على عصابتها (الأندلسي أ.، 1983، صفحة 129):

تمت وتم الحسن في وجها فكل شيء ما سواها محال
للناس في الشهر هلال ولي في وجهها في كل يوم هلال

وكتبت الجارية "حسانة البدوية" على برقع تغطي به وجهها بيتين لابن أبي الطاهر يقول فيهما (الله ع.، 2000، صفحة 525):

ألاحظها خوف المراقب لحظة فأشكو لطرفي ما ألاقي من الوجد
فتفهم من لحظتي عظيم صبابتي فتومي بطرف العين أني على العهد

كما زينت الجواري العاشقات ما كن يضعنه فوق رؤوسهن من أدوات الزينة، حيث كتبت إحدى جواري ابن السلمي على تاجها (يحيى، 1953، صفحة 223):

الشمس تطلع لمغيب ولا أرى شوقي إليك على الزمان يغيب

وروى الشاعر أبو نواس أنه دخل في أحد الأيام على الخليفة الأمين، فوجد بجواره جارية حسناء وضعت على رأسها إكليلا نقش عليه البيتان الآتيان (البغدادي، 2019، صفحة 56):

والله يا طرفي الجاني على كبدي لأطفئنّ بدمعي لوعة الحزن
بالله تطمع أن أبلى هوى وجوى وأنت تلتذ طيب العيش والوسن

وقد فضلت بعض الجواري نقش رسائلهن الشعرية على قمصانهن، كما هو الحال بالنسبة لجارية "عريب" التي وشحت قميصا ترتديه ببيت للشاعر قيس بن الملوح، يقول فيه (الملوح، 1999، صفحة 111):

وإني لأهواه مسيئا ومحسنا وأقضي على قلبي له بالذي يقضي

ولم تسلم الأحزمة بدورها من النقوش الشعرية، فقد دونت جارية نصرانية على زنّار تشد به وسطها بيتين، تقول في أولهما (يحي، 1953، صفحة 227):

زنارها في خصرها يطرب وريحها من طيبها أطيب

كما شملت اللمسة الفنية للجواري الخفاف والنعال، فاتخذنها قرطاسا نقشن عليه أشعارهن، فقد أكد الماوردي أنه رأى جارية كتبت على نعلها بالذهب بيتيين تقول فيهما (الأحنف، 1954، صفحة 34):

لم ألق ذا شجن ينوح بحبه إلا حسبتك ذلك المحبوبا

حذرا عليك وإنني بك واثق أن لا ينال سواي منك نصيبا

وهناك بعض الجواري اللواتي نقشن أبياتهن على الحلي والمجوهرات التي يتزين بها، ومن الأمثلة على ذلك ما نقشته إحدى القينات على خاتمها معبرة عن تعلقها بمحبوبها قائلة (البغدادي، 2019، صفحة 321):

ما أنصفوا حبوك أو حبوني مهما أذوك بالأذى طلبوني

لقد اختص العشاق بنقش رسائلهم على الحلي لأسباب عديدة كانت تحول دون التواصل المباشر مع الطرف الآخر، وعن ذلك يقول ابن حزم: «إن الكتاب لَلِسانٌ في بعض الأحايين، إما لحصر وإما لحياء وإما لهيبة» (الأندلسي ا.، 2016، صفحة 45)، ويبدو أن هذا السبب الأخير كان وراء تبادل الرسائل المنقوشة بين الوزير العباسي ابن الزيات و بين إحدى القينات التي كان مغرما بها، لكنه «تنكر لها، فكتبت على خاتم لفظا تعرض له فيه بالعتاب، فبلغه ذلك فكتب على خاتمه ضد ما كتبت، فبلغها، فمحت ما كان على خاتمها وكتبت ضد ما كتب، فبلغه ذلك فمحا ما كان على خاتمه، وكتب ضد ذلك في أبيات يقول فيها:

كتبت على فص لخاتمها من مل أحبابه رقدا

فكتبت في فصي ليبلغها من نام لم يشعر بمن سهدا

فمحته واكتبت ليبلغني ما نام من يهوى ولا هجدا

فمحوته ثم اكتبت: أنا والله أول ميت كمدا

قالت: يعارضني بخاتمه والله لا كلمته أبدا» (يحي، 1953، صفحة 217)

ب-الكتابة على أعضاء الجسد

كان العديد من الرجال يفضلون الجارية على المرأة الحرة لما تمتاز به الأولى عن الثانية من مقومات؛ فقد كانت جسد الجارية أجمل، وريحها «أطيب، وثيابها أعطر، ومشيتها أحسن، ونغمتها أرق» (الجاحظ

ع.، 1964، صفحة 97)، وقد أدركت الجواري هذا الأمر، ولذلك أولين عناية كبيرة بأجسادهن، بل إنهن اتخذن من الزينة قناة تواصلية لتبليغ رسائلهن إلى الرجال وإغوائهم، ومن تم غدا «التجميل فنا له قواعده ووظائفه المتعددة المتمثلة في تظريف الجواري وتقيينهن وإخفاء عيوبهن الجسدية» (الزاهي، 1999، صفحة 97).

أدركت الجواري أن عيني الرجل تتجه أولا إلى أجسامهن، ولذلك اتخذنها دعامة لنقل رسائلهن المعبرة عن مشاعرهن-ولو على سبيل التمويه والغواية- فاكتسى بذلك الجسد جمالية خاصة، وكان الوجه أبرز عضو نقشت عليه الأبيات الشعرية، فقد كتبت الجارية "ملاعب" على جبينها بالمسك (الأحنف، 1954، صفحة 234):

تحمل عظيم الذنب من تحبه فإن كنت مظلوما فقل أنا ظالم
فإنك إن لم تحمل الذنب يا فتى يفارقك من تهوى وأنفك راغم

أما إحدى جواري فاطمة بنت محمد بن عمران فاختطت على جبينها بالمسك بيتين تقول فيهما (يحي، 1953، صفحة 240):

رضيت على رغمي بحبك فاعدلي ولا تسرفي إذ صار في يدك الحكم
متى يظفر المظلوم منك بحقه إذا كنت قاضيه وأنت له خصم

يتبين أن كتابة الشعر على الوجه لم تتم بحبر عادي، وإنما بالمسك الذي يعد من أشهر العطور في المجتمع العربي القديم، وبذلك يؤازر الشم البصر في إثارة انتباه الرجل، ودفعه إلى قراءة الرسالة الزكية.

وتعد الحناء من المواد الطبيعية التي دأبت المرأة على التزين بها منذ القدم، وكانت الزينة بها يتم برسم خطوط أو أشكال هندسية أو كتابة حروف وكلمات مفردة، بينما وظفت بعض الجواري العاشقات الخضاب لكتابة أبيات شعرية، وهو ما قامت به إحدى الجواري التي سطرت على كفيها بيتين، تقول فيهما (يحي، 1953، صفحة 239):

أبى الحب إلا أن أكون معذبا ونيرانه في الصدر إلا تلهبا
فو اكبدا حتى متى أنا واقف بباب الهوى ألقى الهوان وأنصبا

كان بإمكان الجواري نقل رسائلهن شفاهة إلى المعشوق أو كتابتها على رقعة ثم إرسالها مع شخص أمين إلى المرسل إليه، لكنهن فضلن نقش الرسالة مباشرة على أجسادهن، وهذه «الحركة الخطية تدفع بالدليل اللغوي إلى ما هو أبعد من ذاته، أي إلى فضاء مرسوم لا يخضع إلى قوانين اللغة.. الحرف المخط ليس كليا حرفا، إنه شيء يتموضع بين الكتابة والموسيقى» (الخطيبي، 2009، صفحة 67). وينبغي ألا ننسى أن فئة من الجواري- تعرف باسم القيان -كانت تتقن فن الرقص والغناء والعزف، وتنقسم هذه الفئة إلى طبقتين رئيسيتين: «أولاهما: قيان يتخصصن بمالك واحد...يقتصرن على القصور والبيوت، يلهين

سادتهن في مجالس أنسهم.. وثانيهما: قيان الحانات والمواخير حيث كانت كؤوس الشراب وغناء القيان تضرم في رواد الحانات سعار الجسد» (الأسد، 1965، صفحة 62). ويبدو أن فتنة أجسادهن، وهن يرقصن ويتمايلن أثناء العزف، لم تكن أقل فتنة من الرسالة المنقوشة على الجسد.

ب- الكتابة على الفواكه

استأثر التفاح-دون غيره من الفواكه- بعناية العشاق، وقد أغرموا به، فاتخذوه «صحيفة غرامهم، يكتبون عليه عصارة قلوبهم، وتفننوا في ذلك فنونا بديعة؛ فمن ذلك أنهم كانوا يُلبسون التفاحة — وهي خضراء على شجرها — شيئا من النسيج أو الورق، هو بيت من الشعر أو جملة رشيقة أو إشارات دالة، فإذا استوت ونضجت، كان مكان النسيج أو الورق أصفر والباقي أحمر. أو يغلّفون باقي جسم الشجرة ويتركون مكان الكتابة معرضا للشمس، فتكون الكتابة حمراء وباقي التفاحة أصفر، فتقرأ الأبيات أو الأشعار كأنها من فعل الطبيعة» (أمين، 2012)، وكان البعض الآخر يدون أبياته الشعرية على التفاح الناضج، فقد أهدت إحدى الجواري إلى الخليفة المهدي تفاحة بعد أن كتبت عليها بيتا تقول فيه (الأندلسي ا.، 1983، صفحة 112):

هدية مني إلى المهدي تفاحة تقطف من خدي

ولم يكن التفاح الفاكهة الوحيدة التي نقلت رسائل العشاق، فقد روى أبو نواس أنه شاهد في مجلسه مع الخليفة الأمين أترجة كتب عليها (البغدادي، 2019، صفحة 57):

يا لك من أترجة مطيبة توقد نار الهوى على كبدي
لو أن أترجة بكت لبكت لرَحمتي هذه التي بيدي

د-الكتابة على الكؤوس والأثاث

عرفت صناعة الزجاج، خلال العصر العباسي، تطورا ملحوظا حيث أدخلت عليها بعض التحسينات على مستوى المواد الأولية، كما تم تزيين «الأدوات الزجاجية برسم المشجرات والكتابات عليها، أو بحفر فيها...وقد رسمت على الأقداح صور حيوانات، وصور بشرية، وحتى مناظر الصيد في بعض الأحيان» (الدوري، 1995، صفحة 127)، وأسهمت الجواري من جهتهن في إضفاء لمسة جمالية على كؤوس الخمر، فقد أخبر يحي بن محمد المُسلمي أنه قرأ على كأس لقينة بيتا جاء فيه (يحي، 1953، صفحة 84):

اشرب الكأس على صَرف الزمنْ قلّ ما دام سرورٌ أو حَزَنْ
إنما كان لمثلي سَكَنٌ من جميع الخلقِ طُرّاً فظَعنْ

وقرأ أبو نواس على كأس خمر، تناوله من يد الخليفة الأمين، مقطعة شعرية جاء فيها (البغدادي، 2019، صفحة 57):

ما تحمل على ظهرها أشقى ولا أوثق من عاشق
فبينما يمشي على مرمر إذا به يسقط من حالق

وقد تجلت النزعة الجمالية بشكل واضح في مجال العمران والديكور سيما في القصور وبيوت الأعيان حيث «كانت مصاريع الأبواب تصنع من الخشب المحلى بالنقوش، وتتألق النوافذ بالزجاج الملون، وتزخرف الحيطان بالنقوش المستوحاة من الطير والحيوان والأشجار والأزهار.. وهناك ستائر الحرير المزركشة، وقد تحفر على الحيطان بعض الصور كالعنقاء» (ضيف، 2008، صفحة 45). أما فيما يتعلق بالأثاث، فقد اقتنى الأغنياء أفخرها وأغلاها ثمنا، وإلى جانب وظيفته النفعية والتزيينية، أضحى الأثاث قرطاسا دون عليه العشاق رسائلهم، فقد «كتب موسى الهادي بن المهدي على ستره:

يا أيها الزاعم الذي زعما أن الهوى ليس يورث سقما
لو أن ما بي بك الغداة لما لمت محبا إذا شكا ألما» (يحي، 1953، صفحة 79)

وهناك من كتب على وسادته يشكو هجر الحبيب قائلا (يحي، 1953، صفحة 230):

لم أذق يا رسول قلبي للكرى مذ غبت طعما
ترك الدمع على خدّ يَّ لما فاض رسما

وقد زين بعض الظرفاء العشاق سريره بأبيات شعرية مذهبة جاء فيها (الأندلسي ا.، 1983، صفحة 132):

أشهى وأعذب من راح ومن ورد إلفان قد وضعا خدا على خد
تضم إحداهما أحشاء صاحبه حتى كأنهما للقرب في عقد

ه-الكتابة على الآلات الموسيقية

ارتبطت قيمة الجواري بحسنهن الجسدي وبمستواهن الثقافي، ولذلك حرص النخاسون على تأديبهن بشتى أنواع المعارف والمهارات سيما تلك التي يطلبها الرجال، ومن بينها العزف على الآلات الموسيقة وإتقان الرقص، كما أن الغناء كان «شرطا أساسيا من شروط الحسن، وكان المغنون يشترون الجواري بأثمان زهيدة، ويعلمونهن فنون الغناء، ثم يبيعوهن بأثمان غالية فيربحون الكثير» (العينين، 1998، صفحة 38)، وكانت مجالس الغناء واللهو قبلة للعديد من الرجال الذين يقصدونها للاستمتاع بأصوات القيان، وقد عرفت تلك المجالس بعض العلاقات الغرامية بين الظرفاء من الرجال والمغنيات اللواتي زينّ آلتهن الموسيقة برسائل عشق، كانت عبارة عن مقطعات شعرية، ومن الأمثلة على ذلك ما كتبته المغنية "قصعة" على عودها (يحي، 1953، صفحة 249):

ما طاف حب لإنسان يلذ به حتى يكون به في الناس مشتهرا
فاخلع عذارك فيما تستلذ به واجسر فإن أخا اللذات من جسرا

وكتبت جارية تدعى "كراعة" على طبل لها أبياتا تقول فيها (يحي، 1953، صفحة 250):

يا نفسا ليس ينقضي أمده ويا فؤادا أذابه كمده
ويا محبا جفاه سيده تقطعت من جفائه كبده

ومن الأبيات التي نقشتها إحدى الجواري على الناي (يحي، 1953، صفحة 250):

فكيف صبري وبئس الصبر لي فرج والطرف يعشق من طرفه غنج

وزينت جارية أخرى دفها بشعر تقول فيه (يحي، 1953، صفحة 250):

يا بدعا في بدع جارت على من ملكت
أرثي لصب نفسه مما به قد تلفت

ولا شك أن هذه الأبيات المنقوشة استأثرت بانتباه الحاضرين في مجالس الغناء، وبذلك تظافرت الشعر المنقوش على الآلات مع الغناء في تبليغ رسائل العاشقات وإضفاء مسحة جمالية على أجواء تلك المجالس.

خاتمة

ارتكزت جمالية رسائل العشاق، في العصر العباسي، على دعائم عديدة كان أبرزها توظيف أنواع جديدة من الحبر والقرطاس في نقش الرسائل الشعرية، وهو ما أضفى بعدا جماليا وتأثيرا أكبر على تلك الرسائل، وقد كشفت الدراسة عن مجموعة من الخلاصات، أهمها:

- ✓ أن الجواري كانت الطرف المرسل في أغلب المواقف التواصلية؛
- ✓ كانت المقطعات الشعرية النوع الأدبي المفضل لنقل رسائل العشق؛
- ✓ وظفت ألوان جديدة من الحبر في تدوين الأبيات الشعرية، مثل الذهب والحناء، أو النقش مباشرة على المعادن النفيسة؛
- ✓ لم يعد الورق الدعامة الوحيدة في نقل رسائل العشق حيث تم توظيف كل ما هو متاح في محيط العاشق لنقش شعره؛
- ✓ أصبح الجسد واللباس والفضاء بمحتوياته المختلفة رسالة مفتوحة أمام عيني المعشوق لقراءة ما كتمه العاشق؛
- ✓ أسهم تضافر كل من الجانب البصري والشمي والسمعي في تعزيز انتباه المتلقي وتحفيزه لقراءة رسالة العشق المنقوشة.

لائحة المراجع

1-ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألاف، مؤسسة هنداوي للثقافة، القاهرة، ط1، 2016.
2-ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، ج8، 1983.
3-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، ط2، ج1، 1965.
4-أحمد أمين، فيض الخاطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.
5-أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، ج8، 1983.
6-أحمد توفيق حجازي، موسوعة العطور والعناية بالجمال: رائحة زكية-علاج- وقاية- جمال فاتن، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2000.
7-بيت فرون، الرائحة أبجدية الإغواء الغامضة، تر صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط1، 2010
8-جعفر بن أحمد البغدادي، مصارع العشاق، مؤسسة هنداوي للثقافة، القاهرة، ج1، 2019.
9-رحمن منصور حسين الحسني، تطور الأزياء العربية في العصر العباسي، مجلة لارك، ج 2، العدد 30، 2018.
10-سعيد أبو العينين، حكايات الجواري في قصور الخلافة، دار أخبار اليوم، مصر، ط1، 1998.
11-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، ج3، 2008.
12-طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، تح محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط3، 2002.
13-العباس بن الأحنف، ديوان العباس بن الأحنف، تح عاتكة الخزرجي، مطبوعات دار الكتب المصرية، ط 1، 1954.
14-عبد العزيز الدوري، تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط3، 1995.
15-عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، تر محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد-بيروت،2009.
16-علاء الدين على بن عبد الله، مطالع البدور ومنازل السرور، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،2000.
17-عمرو بن بحر الجاحظ، مفاخرة الجواري على الغلمان ضمن: رسائل الجاحظ، تح عبد السلام هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة، 1964.

18-فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، افريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 1999.
19-قيس بن الملوح، ديوان قيس بن الملوح، تح يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1999.
20-محمد بن اسحق بن يحيى، الموشى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1953.
21-ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط2، 1965.

الوجوه والنظائر لمادة "قَرَنَ" في القرآن الكريم : دِرَاسةٌ تطبيقيّةٌ

The Faces and Isotopes of /qarana/ in the Holy Qur'an: An Applied Study

سوسن نبريصي- أستاذة جامعية جامعة النجاح الوطنية- فلسطين
البريد الإلكتروني:sawsannabresi@hotmail.com

الملخّص:

تَرِدُ المفردات في اللغة العربية في سياقات قد تُغَيِّر معناها أو تخرجها من الدلالة التي وضعت لها، ومن هذه المفردات لفظة (قَرَنَ)، الأمر الذي دفع الباحثة إلى دراسة لفظة قَرَن والمعاني التي خرجت إليها، بالاعتماد على كتب اللغة والمعاجم، وكتب تفسير القرآن الكريم وإعرابه.

يعدُّ علم الوجوه والنظائر من العلوم القرآنية التفسيرية التي نالت نصيباً من اهتمام ودراسة اللغويين والمسلمين القدامى الذين أفردوا له العديد من الكتب، ممَّا يقتضي أن نقف على نظائر الوجوه، ونعمل على توضيحها وفهمها.

الكلمات المفتاحية: الوجوه والنظائر، قَرَنَ.

Abstract:

The science of Faces and Isotopes is one of the explanatory Qur'anic sciences that was heavily researched by ancient linguists and Muslims who devoted many books to it and this has necessitated more research and work to clarify and understand it. Arabic lexical items sometimes change in meaning or denotations based on their context. The word /qarana/ is one of these lexical items, hence the researcher was prompted to investigate the word and its meanings based on language books and dictionaries alongside with interpretations of the Holy Qur'an and its syntax.

Key words: Faces and Isotopes ،qarana.

المقدمة:

إنَّ العلاقة بين القرآن الكريم واللغة العربية علاقة وطيدة، ولا يُخفى على ذي لب أهمية الدراسات اللغوية في فهم آيات الذكر الحكيم. ولمّا أنْ كانَ القرآنُ محفوظًا إلى آخر الزمان، ومستوعبًا سائر خصائص اللغة العربية وكافة أساليبها، فقد نشطت جهود العلماء والباحثين منذ القدم وما يزالون لدراسة الظواهر اللغوية. ويعدُّ علم الوجوه والنظائر من العلوم القرآنية التي تُعنى بتحديد دلالة ألفاظ الذكر الحكيم، والكشف عن إعجازه وخاصة من الوجه البياني، تأكيدًا لعظمة الله وقدرته.

تتناول الدراسة الوجوه والنظائر في الآيات القرآنية التي وردت فيها لفظة (قَرَنَ)، ووقفت على معانيها المتعددة، وكشفت عن العلاقة الدلالية التي ساهمت في إكساب اللفظ دلالة جديدة ومتباينة عن الأصل.

أسياسيات الدّراسة:

إشكالية الدّراسة:

الإشكالية التي تحاول الدّراسة الإجابة عنها تتبلور في سؤالين مفادهما:

- ما هو علم الوجوه والنظائر؟ وما أهميته؟ وماعلاقته بالتفسير؟
- ما الأوجه والنظائر لمادة (قَرَنَ) في القرآن الكريم ؟

هدف الدّراسة:

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على مصدر هام من مصادر تفسير القرآن الكريم، وهو بيان معاني الألفاظ في سياقها، وإيضاح الوجوه والنظائر للفظ " قَرَنَ" في القرآن الكريم.

منهج الدّراسة:

انتهجتْ الدّراسة المنهجيْن الاستقرائي والتحليلي، فقد جمعت المواضع القرآنية التي وردت فيها لفظة " قَرَنَ" ، ثم تتبعت دراسة الأوجه الواردة من خلال كتب الوجوه والنظائر، و كتب التفسير.

خطة الدّراسة:

جاءت الدراسة في مقدمة، وثلاثة مباحث، وضحّت الباحثة في **المقدمة** أهمية الدراسة وهدفها ومنهجها. وعرضت في **المبحث الأول:** تعريف الوجوه والنظائر، وبيان أهميته وعلاقته بالتفسير، **أمّا المبحث الثاني:** فقد كشف عن آراء علماء اللغة وعلماء الوجوه والنظائر وعلماء التفسير في مادة "قَرَنَ"، وتناولت في **المبحث الثالث:** أوجه لفظة (قَرَنَ) الواردة في القرآن الكريم، وانتهت الدّراسة **بخاتمة** أجملت أهم النتائج التي توصلت إليها.

المبحث الأول: التعريف بالوجوه والنظائر، وبيان أهميته وعلاقتها بالتفسير.

أولًا: تعريف الوجوه والنظائر

قبل الخوض في الحديث عن آراء علماء الوجوه والنظائر في مادة (قَرَنَ)، وأوجه لفظة(قَرَنَ) الواردة في القرآن الكريم، لا بدَّ من الوقوف عند مصطلح الوجوه والنظائر لغة واصطلاحًا:

لغةً:

ثَبَتَ بالبحث والاطلاع أنَّ لكلمة الوجوه العديد من المعاني الحقيقية والمجازية، فقد ذكر (ابن منظور(ت711هـ): 1290م) أنَّ : "وجْهُ كل شيء مستقبله، والوجه : المحيّا، ووجوه البلد: أشرافه،

ووجه الكلام: السبيل الذي تقصد به، ووجه النهار: أول النهار، ورجل وَجْهُ : ذو جاه والجمع وجوه وأوجه" (13 /555_560)، وأضاف (مجمع اللغة العربية،1972م) و" سيد القوم وشريفهم، وما يواجهك من الرأس ، والجاه: القصد والجهة والناحية" (ص.1015، 1016)، وأعاد (ابن فارس(ت395هـ): 1979م) مادة (وجوه) إلى أصولها، فيقول: " الواو والجيم والهاء: أصل واحد يدل على مقابلة لشيء، والوجه مستقبل لكل شيء"(6/89،88).

أمَّا لفظة النظائر في اللغة، فأجمع أهل اللغة على أنَّها المِثل والشبيه ، فذكر (ابن منظور:) " النظر حسُّ العين، والنظر الفِكر في الشيء تقدّره وتقيسه منك، والنظرة الهيئة، والنظائر جمع نظيرة وهي المِثل والشبه" (5/215_220)، وعند (الزبيدي:(د.ت)) " النَّظَرُ الفِكْر في الشيء تُقَدّره وتَقِيسه ، والنظير كأمير، والمناظرة المثل والشبيه في كل شيء"(3/573_575)، ويؤكد ذلك ما ذهب إليه مجمع اللغة العربية بقوله: "نظر إلى الشيء نَظَرًا ونَظْرًا: أبصره وتأمله بعينه، وتدبّر وفكّر" (ص.931)، وكان ابن فارس أكثر تحديدًا في تعريفه بقوله: " والنون والظاء والراء أصل صحيح يرجع فروعه إلى معنى واحد، وهو تأمُّلُ الشيء ومعاينتُه، ثم يستعار ويتَّسَع فيه"(5/444).

اصطلاحًا:

عرّفه (البلخي(ت150هـ): د.ن) " أن تكون الكلمة واحدة، ذُكرت في مواضع من القرآن على لفظ واحد وحركة واحدة، وأُريد بكلِّ مكان معنى غير الآخر، فلفظُ كل كلمة ذُكِرَت في موضع، نظير للفظ الكلمة المذكورة في الموضع الآخر هو النظائر، وتفسيرُ كلّ كلمةٍ بمعنى غير معنى الآخر هو الوجوه" (ص.7)، وأشار (ابن الجوزي(ت597هـ): 1987م) إلى ذلك فقال:" إنَّ معنى الوجوه والنظائر أن تكون الكلمة واحدة ذكرت في مواضع من القرآن على لفظ واحد، وحركة واحدة، وأُريدَ بكل معنى غير الآخر" (ص. 46)

أمّا (أبوهلال العسكري(ت400هـ): 2007) فقد عرَّف المصطلح بعد فصله بين اللفظيْن فقد عرّف الوجوه:" اللفظ المشترك الذي يستعمل في عدة معان، وأمَّا النظائر فتعرف بأنها الألفاظ المتواطئة، أي الألفاظ المختلفة التي تعبر عن معنى واحد"(ص.5)

ووقف الموقف ذاته (الزركشي (ت794هـ): 1972) في قوله:" الوجوه اللفظ المشترك الذي يستعمل في عدة معانٍ، كلفظ الأمة " الأمة"، والنظائر كالألفاظ المتواطئة، وقيل النظائر في اللفظ، والوجوه في المعاني، وضُعِّف، لأنّه لو أريد هذا لكان الجمع في الألفاظ المشتركة، وهم يذكرون في تلك الكتب اللفظ الذي معناه واحد في مواضع كثيرة، فيجعلون الوجوه نوعًا لأقسام، والنظائر نوعًا آخر،

كالأمثال"(102/1)، يتضحّ مما سبق أنَّ الوجوه اسم للمعاني، والنظائر اسم للألفاظ، وهذا الأساس الذي قامت عليه كتب الوجوه والنظائر.

ثانيًا: أهمية الوجوه والنظائر

وعند استقراء تعريف معنى الوجوه والنظائر، تبيّن أنَّ غالبية المؤلفين أشاروا إلى أهمية علم الوجوه والنظائر، فقد ذكر (الزركشي؛ السيوطي: 1426هـ) أنَّ بعضهم "جعل ذلك من أنواع معجزات القرآن، حيث كانت الكلمة الواحدة تتصرف إلى عشرين وجهًا، وأكثر وأقل، ولا يوجد ذلك في كلام البشر، ولا يكون الرجل فقيهًا كل الفقه حتى يرى للقرآن وجوهًا كثيرة". (ص.102؛976/1)

وذكرت بعض كتب الوجوه والنظائر أحاديث للصحابة والتابعين تدلُّ دلالة واضحة إلى أهمية علم الوجوه والنظائر، وعنايتهم به، ومنها ما ذكره السيوطي " أنَّ علي بن أبي طالب أرسل سعدًا إلى الخوارج، وقال له:" اذهب إليهم فخاصمهم، ولا تحاجَّهم بالقرآن، فإنَّه ذو وجوه، ولكن خاصمهم بالسنة"، فقال ابن عباس :" يا أمير المؤمنين، فأنا أعلم بكتاب الله منهم، في بيوتنا نزل"، قال:" صدقت، ولكن القرآن حمَّال ذو وجوه، تقول ويقولون، ولكنْ حاجّهم بالسنن، فإنّهم لن يجدوا عنها مَحيصًا"، فخاجَّهم بالسُّنن ، فلم تبقَ بأيديهم حجة." (ص.977،976)

ثالثًا: مسوغات اختيار لفظة قرن

بعد اطّلاع الباحثة على مفردات القران الكريم، وما ورد فيها من وجوه متعددة، ولمّا كان لِزامًا عند تحديد دلالة ما ورد في القران الكريم من معاني لبعض المفردات الاطلاع على كتب التفسير، وربط المعنى بالتفسير، وهذا ما أكده (الطوسي(ت 460هـ): 1409هـ) في قوله: " ينبغي لمن تكلم في تأويل القرآن أن يرجع إلى التاريخ ويراعي أسباب نزول الآية " (325/9) ، ولمّا أنْ كانت لفظة (قرن) أيضًا قرينة السياق كانت موضع البحث والدراسة.

وردت لفظة (قَرَنَ) في كتاب الله في ستة وثلاثين موضعًا، في عشرين سورة، وقد جاءت بصيغة الاسم المعرف بأل في أربعة عشر موضعًا، ومجردة من الألف واللام في اثنين وعشرين موضعًا، وبصيغة المفرد أربع عشر مرة، والمثنى ثلاث مرات، والجمع تسع عشرة مرة، وجاءت اسم فاعل مرتينْ، وبصيغة مشبهة باسم الفاعل سبع مرات، واسم مفعول ثلاث مرات.

المبحث الثاني: آراء علماء اللغة وعلماء الوجوه والنظائر وعلماء التفسير في مادة "قَرَنَ"

أولًا: اللغويون

ذكر (الزبيدي (ت1205هـ): (د.ن)؛ الفراهيدي (ت170هـ): 142هـ؛ وابن منظور)أنَّ لمادة (قَرَنَ) معانٍ تتداخل فيها الحقيقة بالمجاز، **فالقَرْنُ** عندهم:" الرَّوْقُ من الحيوان، والجانب الأعلى من الرأس، والذؤابة، والخصلة من الشعر، وأعلى الجبل، وجبل صغير منفرد، وأول الفلاة، ومن القوم

سيدهم، وطلق من جري الخيل، وقرن الشمس بمعنى ناحيتها أو أعلاها و أول شعاعها، والدفعة من المطر، والحبل المفتول من لحاء الشجر، وحد ظبة السيف والسنان، والأمة، وقيل أيضًا القرن في السن اللِّدَة. **والقَرْنان**: ما يُبْنَى على رأس البئر من حجر أو طين، توضع عليهما النعامة، وهي خشبة يدور عليها المحور. **والقَرَن**: جعبة صغيرة من جلود تكون مشقوقة ثم تخر، تضم إلى الجعبة الكبيرة. **والقِرْنُ**: كفؤك في الشجاعة والحرب. **والأقرن**: المقرون الحاجبيْن. **والقَرون**: الناقة إذا جرت وضعت يديْها ورجليْها معًا. **والقرين** : الصاحب، وقرينة الرجل: امرأته. **والقرينة والقَرُون**: نفس الإنسان".(305/9؛ 784،785؛ 342_331/13)

ولكن ابن فارس يرجع مادة (قَرَنَ) إلى أصولها فيقول:" القاف والراء والنون أصلان صحيحان، أحدهما يدل على جمع شيء إلى شيء، والآخر شيء ينتأ بقوة وشدة" (70/5_77)، فيمكننا القول إنَّ ما يرد في هذا البناء من أمور مادية ومعنوية ترجع إلى الأصل، وكأنه نظر إلى ما قاله الخليل عندما عبر عن جَمْع الناقة يديها ورجليها معاً، وعن قرنيْ الثور، والروق من الحيوان، إلّا أنّه شذَّ عن هذيْن الأصليْن معنى القرن: الأمة من الناس، والدفعة من المطر أو العرق.

فالمعنى الحقيقي لـ (قرن) هو الجمع بين شيئين، وما يتولد عن هذا المعنى فهو مجاز، وقد ذكر ذلك (أبو القاسم الزمخشري(ت 538هـ): 1996م) " ومن المجاز هي قرينة فلان: لامرأته، وقرونه: نفسه، وطلع قرن الشمس. وضرب على قرنيْ رأسه. وكان ذلك في القرن الأول وفي القرون الخالية وهي الأمة المتقدمة على التي بعدها، ولها قرون طوال: ذوائب"(ص361). ويؤكد ذلك الزبيدي فقد سبق كلامه بقوله "ومن المجاز" :" ومن المجاز طلع قرن الشمس (القرن من الشمس ناحيتها أو أعلاها وأول شعاعها)عند الطلوع، ومن المجاز القرن(من القوم سيدهم) ومن المجاز القرن (من الكلام خيره أو آخره أو أنفه الذي لم يوطأ) والقرن (الطلق من الجري) يقال عدا الفرس قرنا أو قرنين، والقرن (الدفعة من المطر)المتفرقة والجمع قرون، والقرن (لِدَة الرجل) ومثله في السن، والقرن زمن معين أو أهل زمن مخصوص، وهو من الاقتران أي الأمة المقترنة في مدة من الزمان والقرن (الحبل المفتول من لحاء الشجر)، والقرن(الخصلة المفتولة من العهن)، والقرن من الناس(أهل زمان واحد)، والقرن (أمة بعد أمة)" (305،306/9)، وتجلّى ذلك أيضًا في قول(أبي هلال العسكري (ت395هـ): 1973م) عند حديثه عن القرن قال :" اسم يقع على من يكون من الناس في مدة سبعين سنة، وأصله من المقارنة وذلك أن أهل كل عصر أشكال ونظراء وأسنان متقاربة ومن ثم قيل هو قِرْنه أي على سِنّه ومنه قِرْنَه لاقترانه في القتال"، وعند حديثه عن القرين:" المقارنة قيام أحد القرينيْن مع الآخر ويجري على طريقته، وقيل للبعيريْن يشدَّ أحدهما إلى الآخر بحبل قرينان"(ص273_277)، يتبيّن لنا مما تقدم أنَّ المعنى

الحقيقي لـ(قرن) هو الجمع بين شيئين، ثم اتّسع العرب في استعمال هذا البناء إلى معانٍ مجازية، لكنها لا تخرج عن معنى الأصل الصحيح الذي ذكره ابن فارس.

ثانيًا: علماء الوجوه والنظائر

جاءت لفظة (قَرَنَ) في القرآن الكريم على أربعة وجوه، فهي عند (الدامغاني: 1983) " الشيطان، والقرين (المعين)، والكاتب، والمقرن (المالك)" (ص.378،379)،وعند (الفيروزآبادي (ت817هـ): (د.ن) " بمعنى الشريك والمعين، وبمعنى الكرام الكاتبين، وبمعنى الشياطين الموسوسين، وبمعنى الشياطين تحت تسخير سليمان عليه السلام مقيدين"(261/4).

أمَّا (ابن الشجري(542هـ): 1996) فقد ذكر كافة الأوجه(المعاني) التي ذكرتها المعاجم اللغوية؛ الحقيقية والمجازية (ص.255،256). ومن الجدير ذكره أنَّ لفظة (قرن) غير موجود في كتب الوجوه والنظائر (للبلخي:) ، و(ابن الجوزي: 1987) و(ابن قتيبة: 1973) و(أبي هلال العسكري: 2007).

ثالثًا: علماء التفسير

أمّا المفسرون لآيات القرآن الحكيم فقد أعاد بعضهم الكلمة إلى أصلها في المعنى اللغوي؛ وهو الجمع بين شيئين، فذهب (الأبياري: 1984، الأصفهاني (425هـ): 1992) إلى أنَ الاقتران " كالازدواج في كونه اجتماع شيئين، أو أشياء في معنى من المعاني" (8/ 451،452 ؛ ص.667،668)

ويرى (الزَّجَّاج (ت311هـ): 1997م)" أنَّ الناس اختلفوا في القرن: فقال بعضهم عشر سنين، وبعضهم ثلاثون سنة، والبعض الآخر سبعون سنة، وقيل مئة سنة ، وبيّن أنَّ القرن مشتق من الاقتران، وكأنَّ المقدار الذي هو أكبر ما يقترن فيه أهل ذلك الزمان في بقائهم"(48/5).

وذكر (الطباطبائي (ت1402هـ): 1971) أن القرن :" القوم المقترنون في زمن واحد، وجمعه قرون" (7/ 17)، وينقل (ابن عاشور: د.ن) في تفسيره عدة معاني للقرن : "القرن : أصله الزمن الطويل، وكثر بإطلاقه على الأمة التي دامت طويلاً، وبمعنى الأمة البائدة، ويُطلق القرن على الجيل من الأمة، ويُطلق على مقدار من الزمن قدره مائة سنة على الأشهر" (19/6).

المبحث الثالث: أوجه لفظة (قَرَنَ) الواردة في القرآن الكريم

جاءت لفظة (قرن) في القرآن الكريم على أربعة أوجه؛ وهي على النحو الآتي:-

أولًا: قَرَنَ بمعنى الشيطان

مقرَّنين اسم منصوب، وقد جاءت بمعنى الشيطان وقرينة ذلك السياق القرآني الذي يتحدث عن موضوع العقيدة والألوهية ووحدة الله تعالى، في قوله تعالى{ **وَتَرَى الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ مُّقَرَّنِينَ فِي الأَصْفَادِ** [}سورة إبراهيم:49] جاء في التفسير أنَّ هذا المشهد من مشاهد مصير المجرمين يوم القيامة، وهو من

أعنف المشاهد، فيكون المشركين اثنيْن اثنيْن مقرونين في الوثاق، ويمرون صفًا وراء صف (سيد قطب،1996)، أي بعضهم إلى بعض، فقد جمع النظراء أو الأشكال منهم كل صنف إلى صنف(ابن كثير)، قرن بعضهم مع بعض، وضمَّ لمشاركته في كفره وعمله(الآلوسي)، مقرَّنين من القرين أي جمع الشيء إلى نظيره (الطباطبائي). مقرنين أي مربوطين في قرن، وهو الحبل الذي تشد به رؤوس الإبل والبقر(ابن عطية الأندلسي)، ذلك ظاهر اللفظ، والمراد هنا أنَّ عاقبة المجرمين جمعهم وملازمتهم للشياطين الذين أوصلوهم إلى الكفر بالله.

مقرَّنين: اسم منصوب، وقد جاءت بمعنى الشيطان وقرينة ذلك السياق القرآني الذي يتحدث عن وحدانية الله تعالى، وعدم الشرك به، في قوله تعالى: {وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَانًا ضَيِّقًا مُقَرَّنِينَ دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا} [سورة الفرقان: 13] المعنى الظاهر أنَّ المجرمين جمعت أيديهم إلى أرجلهم في السلاسل(سيد قطب)، أو أيديهم إلى أعناقهم (الآلوسي)، وذكرت بعض كتب التفسير أنَّ مقرنين: مكتفين(ابن كثير)، وأشارت أخرى أن يجتمع بعضهم ببعض كحال الأسرى والمساجين، أن يجمع عدد منهم في وثاق واحد (ابن عاشور)، إلّا أنَّ المعنى البعيد عن اللفظ أنهم_ أي المشركين_ قرناء مع الشياطين(الطباطبائي)، فقد جُمع كل كافر مع شيطانه(الرازي)، فالشياطين جعلوهم يكفرون بالله، فجمعوا معًا، فلم يستطيعوا دفع العذاب عنهم.

مقرَّنين اسم منصوب، بمعنى الشيطان وقرينة ذلك عطف (آخرين)على (كل)، في قوله تعالى:{ فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ *وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاء وَغَوَّاصٍ *وَآخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الأَصْفَادِ} [سورة ص:37،38] لقد جمعت أيديهم إلى أرجلهم، أو جمعوا اثنين اثنين أو أكثر في القيود(قطب)، وأشارت بعض المصادر أنّهم موثوقون في الأكبال والأغلال(ابن كثير)، إلّا أنَّ المعنى الباطن للفظة المردة تعني الشياطين، فقد جمع بعضهم إلى بعض ليكفوا عن الشر(الآلوسي).

قرين اسم مرفوع، بمعنى الشيطان في قوله تعالى:{ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ} [الصافات:51]، اختلفوا في تأويل القرن في هذا الموضع، فقال بعضهم: إنّه بمعنى الشيطان (ابن كثير)، وقال آخرون: إنّها بمعنى الصاحب (الآلوسي؛ سيد قطب)، وقولهم الصاحب ذلك ظاهر المعنى لأنَّ الوسوسة قد تكون كلامًا تسمعه من الإنس، ويوحي بذلك السياق القرآني الذي جاء على لسان أهل الجنة وهم يتحدثون فيما بينهم، فتذكر صاحبه وقرينه الذي كان يكذب بيوم الدين، وقد كاد يورده مورد الردى لولا رحمة الله(ابن كثير، قطب)، إلّا أنَّ المعنى الباطن الشيطان، وذلك لأنَّه هو الملازم والمصاحب للإنسان والذي يوسوس له، ويغويه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ويدل عليه قوله تعالى { [illegible]} [سورة ص82]

قرناء: اسم منصوب بمعنى الشياطين، في قوله تعالى:{وَقَيَّضْنَا لَهُمْ قُرَنَاء فَزَيَّنُوا لَهُم مَّا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَحَقَّ عَلَيْهِمُ الْقَوْلُ فِي أُمَمٍ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِم مِّنَ الْجِنِّ وَالإِنسِ إِنَّهُمْ كَانُوا خَاسِرِينَ} [سورة فصلت:25] ذكرت كتب التفسير أنَّ الله أبدل المشركين حين ارتدّوا عن الحق غواة من الجن، يزينون لهم سوء أفعالهم، ويستولون عليهم استيلاء(الآلوسي؛ قطب ؛ابن كثير ؛ الطباطبائي).

قرين اسم مرفوع بمعنى الشيطان، وقرينة ذلك السياق القرآني، في قوله تعالى:{وَمَن يَعْشُ عَن **ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَانًا فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ*وَإِنَّهُمْ لَيَصُدُّونَهُمْ عَنِ السَّبِيلِ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُم مُّهْتَدُونَ*حَتَّى إِذَا جَاءَنَا قَالَ** يَا لَيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ بُعْدَ الْمَشْرِقَيْنِ فَبِئْسَ الْقَرِينُ} [سورة الزخرف: 36،37،38] أي بمعنى من يتعامى ويتغافل عن ذكر الرحمن، وينظر إليه نظر الأعشى جئنا إليه بشيطان(الطباطبائي)،لا يفارقه ولا يزال يوسوس له ويغويه(الآلوسي)، فكأنَّه صار من جلساء الشياطين الضالين المضلين(الرازي).

ثانيًا: قَرَنَ بمعنى المعين

قرين اسم منصوب بمعنى المعين والخليل، وقرينة ذلك السياق القرآني، في قوله تعالى:{ وَاعْبُدُواْ اللّهَ وَلاَ تُشْرِكُواْ بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَبِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَالْجَارِ ذِي الْقُرْبَى وَالْجَارِ الْجُنُبِ وَالصَّاحِبِ بِالْجَنبِ وَابْنِ السَّبِيلِ وَمَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ إِنَّ اللّهَ لاَ يُحِبُّ مَن كَانَ مُخْتَالاً فَخُورًا*الَّذِينَ يَبْخَلُونَ وَيَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبُخْلِ وَيَكْتُمُونَ مَا آتَاهُمُ اللّهُ مِن فَضْلِهِ وَأَعْتَدْنَا للكافرين عذابا مهينا* وَالَّذِينَ [illegible] وَمَنْ [illegible] وَلَا [illegible] وَلَا [illegible] لَهُ [illegible] قَرِينًا} [سورة النساء: 36،37،38] عرضت الآيات السابقة سوء نفوس المشركين، وبيّنت سوء سلوكهم، وأشارت أنَّ ذلك يعود إلى الكفر بالله واتباع الشيطان، فالمراد هنا صحبة الشيطان واتباعه(قطب)، "القرين: فعيل بمعنى فاعل، من المقارنة بمعنى الملازمة والاصطحاب، وهي هاهنا مقارنة مع خلطة وتواد"(ابن عطية الأندلسي،2،2001/53)، نبّه قوله تعالى: {وَمَنْ [illegible] لَهُ [illegible] قَرِينًا} على أنَّ الشيطان صاحبهم وخليلهم في الدنيا، فحملهم على ما تقدم من سوء الأفعال والشرك بالله وزينه لهم، فكان وعيدًا لهم قرنهم به ومصاحبته يوم القيامة في النار فيتلاعنان ويتباغضان وتقوم الحسرة لهم على ساق، فبئس الخليل والصاحب(الآلوسي)، اصطحبهم الشيطان فسوّل لهم، وأملى لهم، فحملهم على صنيعهم القبيح، وعدلهم عن الطاعة على وجهها(ابن كثير)، هذه صفات من يتبع خطوات الشيطان، فساء قرينًا أي: فساء الشيطان قرينًا، ولذلك نُصب(أبو عبيدة: 1954).

مقترنين اسم منصوب بمعنى المعين في قوله تعالى:{ فَلَوْلا أُلْقِيَ عَلَيْهِ أَسْوِرَةٌ مِّن ذَهَبٍ أَوْ جَاءَ مَعَهُ الْمَلائِكَةُ مُقْتَرِنِينَ} [سورة الزخرف:53] الاقتران هنا مجاز وكناية عن الإعانة (الآلوسي)، والمراد إتيان

الملائكة معه متقارنين لتصديق رسالته (الطباطبائي)، يمشون معه يدلون على صحة نبوته(الرازي)، ويؤكد ذلك السياق القرآني.

ثالثًا: قَرَنَ بمعنى المالك

مقْرِنين اسم منصوب بمعنى المالك في قوله تعالى: {لِتَسْتَوُوا عَلَى ظُهُورِهِ ثُمَّ تَذْكُرُوا نِعْمَةَ رَبِّكُمْ إِذَا اسْتَوَيْتُمْ عَلَيْهِ وَتَقُولُوا سُبْحَانَ الَّذِي سَخَّرَ لَنَا هَذَا وَمَا كُنَّا لَهُ مُقْرِنِينَ} [الزخرف:13] والمراد هنا أنَّهم غير مطيقين(الآلوسي؛ الطباطبائي) ، أو مقاومين (ابن كثير)، أو قادرين على مقابلة نعمة الله بنعمة مثلها، فلم يمتلكوا من القوة والطاقة ما يضبطوا به الدابة والفلك، وأنَّ ذلك من تسخير الله لنا(قطب)، وقال أحد المفسرين: "وكان اشتقاقه من قولك ضرب له قرنًا، ومعنى أنا قرن لفلان، أي مثاله في الشدة"(الرازي).

رابعًا: قَرَنَ بمعنى الكاتب

قرين اسم مرفوع بمعنى الكاتب، وقرينة ذلك السياق القرآني، وقوله تعالى(ما يلفظ من قول)، وقوله (سائق وشهيد) في قوله تعالى: { مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلاَّ لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ*وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ*وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ*وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَّعَهَا سَائِقٌ وَشَهِيدٌ*لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ*وَقَالَ قَرِينُهُ هَذَا مَا لَدَيَّ عَتِيدٌ*أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ*مَّنَّاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ مُّرِيبٍ*الَّذِي جَعَلَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ فَأَلْقِيَاهُ فِي الْعَذَابِ الشَّدِيدِ*قَالَ قَرِينُهُ رَبَّنَا مَا أَطْغَيْتُهُ وَلَكِن كَانَ فِي ضَلالٍ بَعِيدٍ*قَالَ لا تَخْتَصِمُوا لَدَيَّ وَقَدْ قَدَّمْتُ إِلَيْكُم بِالْوَعِيدِ*مَا يُبَدَّلُ الْقَوْلُ لَدَيَّ وَمَا أَنَا بِظَلاَّمٍ لِّلْعَبِيدِ}[سورة ق: 18_29] ذكرت إحدى كتب التفسير أنَّ قرين هنا لها وجهان، أحدهما الشيطان، والآخر القعيد الشهيد وهو الملك، وذلك إشارة إلى كتابة أعماله، وقرينة ذلك أنَّ الشيطان في ذلك الوقت ليس له مكانة ليستطيع القول (الرازي)، ورأى مفسر آخر أنَّ القرين هو الملك صاحب السجل، ولكن هول الموقف دفعه إلى التبرؤ، ليبين أنَّه وجده ضالًا من تلقاء نفسه، ولم يكن له يد في ذلك(قطب)، وأشار آخرون إلى أنَّ القرين هنا هو الشيطان المقيّض للإنسان في الدنيا(ابن كثير؛ الألوسي)، وقد فصل أحد المفسرين بين القرينيْن، فأكدَّ أنَّ القرين الذي جاء في السياق الأول هو الملك الموكل به، فإن كان هو السائق كان قوله هذا الإنسان هو عندي حاضر، وإنْ كان الشهيد فهو يشير إلى أعماله حاضر مهيأ، أمَّا قرين الثانية فأشار أنَّها من الشياطين، أي شيطانه الذي يغويه ويصاحبه، ومن الممكن أن تكون قرين الثانية كاتبًا، ويقول ذلك ليبيّن أنَّ الإنسان كان متهيئًا مستعدًا لقبول المعصية وباختياره، ولم يكتب ما كتب من تلقاء ذاته، وقرينة ذلك قوله تعالى:" مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ"(الطباطبائي).

ومن المعاني المجازية للفظة (قَرَنَ) الأمم السابقة، فقد وردت في كتاب الله في عشرين موضعاً، جاءت مفردة في سبعة مواضع، وبصيغة الجمع في ثلاثة عشر موضعًا، وذُكرت في كتب التفسير بـ "الغابرين من المكذبين"(قطب)، و" القرون الماضية"(ابن كثير)، و" قوم نوح وعاد وثمود" و"الأقوام المقترنة في زمان واحد" (الآلوسي)، و" القرون الأولين من بعد نوح"(قطب)، و" الأمة المقترنة في زمان واحد"(ابن عطية الأندلسي)، وأشارت إلى أنّها مأخوذة من الاقتران، كأن أهل الزمان اقترنوا في أعمالهم وأحوالهم"(الآلوسي)، و" القرن من الناس: المقترنون في زمان طويل أكثره_فيما حد الناس_ مائة سنة، وقيل ثمانون، وقيل غير ذلك إلى ثلاثين سنة"(ابن عطية الأندلسي)، وذلك في الآيات الآتية: { أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ مَّكَّنَّاهُمْ فِي الأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّن لَّكُمْ وَأَرْسَلْنَا السَّمَاء عَلَيْهِم مِّدْرَارًا وَجَعَلْنَا الأَنْهَارَ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُم بِذُنُوبِهِمْ وَأَنشَأْنَا مِن بَعْدِهِمْ قَرْنًا آخَرِينَ} [سورة الأنعام:6] ، {وَلَقَدْ أَهْلَكْنَا الْقُرُونَ مِن قَبْلِكُمْ لَمَّا ظَلَمُواْ وَجَاءتْهُمْ رُسُلُهُم بِالْبَيِّنَاتِ وَمَا كَانُواْ لِيُؤْمِنُواْ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ} [سورة يونس:13] {فَلَوْلاَ كَانَ مِنَ الْقُرُونِ مِن قَبْلِكُمْ أُوْلُواْ بَقِيَّةٍ يَنْهَوْنَ عَنِ الْفَسَادِ فِي الأَرْضِ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّنْ أَنجَيْنَا مِنْهُمْ وَاتَّبَعَ الَّذِينَ ظَلَمُواْ مَا أُتْرِفُواْ فِيهِ وَكَانُواْ مُجْرِمِينَ} [سورة هود: 116]،{ كَمْ أَهْلَكْنَا مِنَ الْقُرُونِ مِن بَعْدِ نُوحٍ وَكَفَى بِرَبِّكَ بِذُنُوبِ عِبَادِهِ خَبِيرًا بَصِيرًا} [سورة الإسراء :17] ، { كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّن قَرْنٍ هُمْ أَحْسَنُ أَثَاثًا وَرِئْيًا} و{ كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّن قَرْنٍ هَلْ تُحِسُّ مِنْهُم مِّنْ أَحَدٍ أَوْ تَسْمَعُ لَهُمْ رِكْزًا} [سورة مريم:74، 98]،{ قَالَ فَمَا بَالُ الْقُرُونِ الأُولَى}، { أَفَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِنِهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّأُولِي النُّهَى } [سورة طه:128،51]،{ ثُمَّ أَنْشَأْنَا مِنْ بَعْدِهِمْ قَرْنًا آخَرِينَ} ، {ثُمَّ أَنْشَأْنَا مِنْ بَعْدِهِمْ قُرُونًا آخَرِينَ} [سورة المؤمنون:31، 42]،{ وَعَادًا وَثَمُودَ وَأَصْحَابَ الرَّسِّ وَقُرُونًا بَيْنَ ذَلِكَ كَثِيرًا} [سورة الفرقان:٣٨]،{وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ مِن بَعْدِ مَا أَهْلَكْنَا الْقُرُونَ الأُولَى بَصَائِرَ لِلنَّاسِ وَهُدًى وَرَحْمَةً لَّعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ}، {وَلَكِنَّا أَنشَأْنَا قُرُونًا فَتَطَاوَلَ عَلَيْهِمُ الْعُمُرُ وَمَا كُنتَ ثَاوِيًا فِيَ أَهْلِ مَدْيَنَ تَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا وَلَكِنَّا كُنَّا مُرْسِلِينَ}، { قَالَ إِنَّمَا أُوتِيتُهُ عَلَى عِلْمٍ عِندِي أَوَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ قَدْ أَهْلَكَ مِن قَبْلِهِ مِنَ الْقُرُونِ مَنْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُ قُوَّةً وَأَكْثَرُ جَمْعًا وَلا يُسْأَلُ عَن ذُنُوبِهِمُ الْمُجْرِمُونَ}، [سورة القصص:78،45،43]، {أَوَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِنِهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ أَفَلا يَسْمَعُونَ}،[السجدة: 26] . { أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّنَ الْقُرُونِ أَنَّهُمْ إِلَيْهِمْ لا يَرْجِعُونَ} [يس:31]،{كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ فَنَادَوْا وَلاتَ حِينَ مَنَاصٍ} [ص:3]
{وَالَّذِي قَالَ لِوَالِدَيْهِ أُفٍّ لَكُمَا أَتَعِدَانِنِي أَنْ أُخْرَجَ وَقَدْ خَلَتِ الْقُرُونُ مِنْ قَبْلِي وَهُمَا يَسْتَغِيثَانِ اللَّهَ وَيْلَكَ آمِنْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَيَقُولُ مَا هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ} [الأحقاف:17]
{وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنْ قَرْنٍ هُمْ أَشَدُّ مِنْهُمْ بَطْشًا فَنَقَّبُوا فِي الْبِلَادِ هَلْ مِنْ مَحِيصٍ } [ق:٣٦].

وجاءت لفظة (قرن) في القرآن الكريم بمعنى مجازي آخر ؛ وهو قرن الشمس في ثلاثة مواضع، في قوله تعالى : {وَيَسْأَلُونَكَ عَن ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُم مِّنْهُ ذِكْرًا* إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا* فَأَتْبَعَ سَبَبًا* حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِندَهَا قَوْمًا قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَن تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا* قَالَ أَمَّا مَن ظَلَمَ فَسَوْفَ نُعَذِّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَى رَبِّهِ فَيُعَذِّبُهُ عَذَابًا نُّكْرًا*وَأَمَّا مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَلَهُ جَزَاء الْحُسْنَى وَسَنَقُولُ لَهُ مِنْ أَمْرِنَا يُسْرًا*ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَبًا*حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَى قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتْرًا* كَذَلِكَ وَقَدْ أَحَطْنَا بِمَا لَدَيْهِ خُبْرًا*ثُمَّ أَتْبَعَ سَبَبًا*حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْمًا لَّا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا*قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا} [سورة الكهف:83_94] أجمع المفسرون أنَّ ذي القرنين لقب أُطلق لبلوغ صاحبه قرني الشمس؛ أي مطلعها ومغربها (الآلوسي؛ الرازي؛ قطب؛ ابن كثير؛ الطباطبائي)، وقرينة ذلك السياق القرآني، وقوله تعالى(مطلع الشمس)، و(مغرب الشمس)و (إذا بلغ السدين).

اختلف جمهور المفسرين في شخصية ذي القرنين، فذهب بعضهم أنَّه من الممكن أنَّ يكون الاسكندر الاغريقي؛ وهو الاسكندر بن فيلبوس اليوناني، وأنكر البعض الآخر ذلك لأنَّ الاسكندر كان وثنيًا. وقيل إنّه أبو بكر بن افريقش الحميري، وذلك يعود لاسمه بذي القرنين المتفق مع عادة أسماء أهل حمير، فكانوا يلقبون بذي يزن، وذي نواس. وقال آخرون أنَّه عبد صالح، مكنّه الله في الأرض وأعطاه العلم والحكمة والهيبة، ويسر له الأسباب، فنشر العدل وعمَّر الأرض وأصلح.(الآلوسي؛ الرازي؛ قطب؛ ابن كثير؛ الطباطبائي).

واختلفوا أيضًا في معنى اسمه؛ ذي القرنين، فقالوا أنَّ ذلك يعود لضربه على يد قومه على قرنه الأيمن بعد دعوتهم إلى الله، وضربهم له بعد مجيئه مرة أخرى ودعوتهم على قرنه الأيسر، وأشار بعض المفسرين أنَّه قتل بعد الضربة الأولى، وقتلوه ثانيًا فرُفع إلى السماء، ثم أنزله الله إلى الأرض بعد ذلك. وذهبوا أنَّه نبت له بعد الإحياء الثاني قرنان في موضعيْ الشجتين، وبعض الروايات تقول أنَّه كان له قرنان في رأسه وكان يتعمم عليها يواريهما بذلك، وأنّه أول من تعمم. (الآلوسي؛ الرازي؛ قطب؛ ابن كثير؛ الطباطبائي).

وبناءً على ما سبق نخلُص إلى النّقاط الآتية:

1. علم الوجوه والنظائر من مصادر التفسير، وسبيل تدبر القرآن الكريم، وفهمه فهمًا صحيحًا، وهو علم قديم ولم يزلْ مقصد الدارسين والباحثين.
2. يرتبط معرفة أوجه اللفظة ارتباطًا وثيقًا بالتفسير.

3. المعنى الحقيقي لـ (قَرَنَ) هو الجمع بين شيئين، وما يتولد عن هذا الأصل الثلاثي فهو مجاز، لكنه يرتبط بالمعنى العام.
4. للفظة (قَرَنَ) في علم الوجوه والنظائر أربعة أوجه، وهي الشيطان، المعين(الصاحب)، الكاتب، والمالك.
5. وردت لفظة (قَرَنَ) في القرآن الكريم بأربعة وجوه، وبمعنيين مجازيين.
6. وجوه لفظة (قَرَنَ) جميعها لا تخرج عن المعنى العام الجامع، ويفسر بعضها البعض.
7. استعمال اللفظة بعدة أوجه ومعاني دليل على سعة وثراء اللغة العربية.
8. قرينة تحديد وجه لفظة (قَرَنَ) هي السياق القرآني، وما تقدم على اللفظة وما تأخر عنها .
9. الألفاظ ومفردات القران الكريم لا تُحمل دائمًا على المعنى الظاهر، وذلك لاختلاف النص القرآني والسياق.
10. السور التي وردت بها لفظة (قَرَنَ) سور مكية، تعالج موضوع العبودية والألوهية والعقيدة، ما عدا سورة واحدة مدنية، إلّا أنَّ السياق الذي وردت به مرتبط بالعقيدة وأخلاق المجتمع المسلم، فيمكن القول إنَّ السور التي تتعلق بالعقيدة والتوحيد اشتملت على لفظة (قَرَنَ) لتؤكد أنَّ الله وحده لا شريك له.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- الأبياري، إبراهيم (1984). *الموسوعة القرآنية*، مؤسسة سجل العرب، 8/ 451،452.
- الأصفهاني، الراغب(1992). *مفردات ألفاظ القران*، تحقيق صفوان عدنان داوودي، ط1، دمشق: دار القلم،بيروت: الدار الشامية،ص667،668.
- الآلوسي، أبو الفضل شهاب الدين محمود البغدادي(1978م). *روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني*، بيروت:دار الفكر.
- البلخي، مقاتل بن سليمان. *الوجوه والنظائر في القرآن العظيم*، تحقيق حاتم صالح الضامن، ط1، بغداد_العراق، مركز جمعة.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن جمال الدين(1987). *نزهة الأعين النواظر في علم الوجوه والنظائر*، دراسة وتحقيق محمد عبد الكريم كاظم الراضي، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- الدامغاني، الحسين بن محمد (1983) . *قاموس القرآن أو اصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم*، حققه و رتبه وأكمله وأصلحه عبد العزيز سيد الاهل،ط4، بيروت_لبنان: دار العلم للملايين. ص378،379.
- الزبيدي، أبو الفيض محمد بن محمد. *تاج العروس من جواهر القاموس*،(د.ط)، بيروت_دار مكتبة الحياة،(د.ن).

- الزَّجاج، أبو اسحاق ابراهيم بن السري(1997). *معاني القرآن وإعرابه*، شرح وتحقيق دكتور عبد الجليل عبده شيبي، ط2، القاهرة_دار الحديث، 48/5.
- الزركشي، بدر الدين محمد بن بن عبد الله(1972). *البرهان في علوم القرآن*، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم،ط1،بيروت_دار المعرفة،102/1.
- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (1996). *أساس البلاغة*، ط1،لبنان: مكتبة لبنان،ص361.
- سيد قطب (1996). *في ظلال القرآن*، ط الشرعية الأولى 25،القاهرة ،بيروت : دار الشروق.
- السيوطي أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (1426هـ). *الإتقان في علوم القرآن*، المملكة العربية السعودية: مركز الدراسات القرآنية، المدينة المنورة: مجمع الملك فهد، ج.1،ص976.
- ابن الشجري، هبه الله بن علي بن محمد بن علي الحسني (1996). *ما آتفق لفظه واختلف معناه*، حرره وحققه أحمد حسن بسج،ط1، بيروت_ دار الكتب العلمية،،ص256،255.
- الطباطبائي، محمد حسين (1971م). *الميزان في تفسير القرآن*، ط2، ، بيروت_ لبنان: مؤسسة الأعلمي.
- الطوسي، أبو جعفر محمد بن الحسن(د.ت). *التبيان في تفسير القرآن*، (د.ط)،تحقيق وتصحيح: أحمد حبيب قصير العاملي، بيروت: دار إحياء التراث،325/9.
- ابن عاشور، محمد الطاهر(د.ت). *تفسير التحرير والتنوير المعروف بتفسير ابن عاشور*، ط1، بيروت_لبنان: مؤسسة التاريخ.
- أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي (1954). *مجاز القرآن*، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين،د.ط، مصر: مكتبة الخانجي.
- العسكري، أبو هلال العسكري:

(1973). *الفروق في اللغة*، ط1، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

(2007). *تصحيح الوجوه والنظائر*، حققه وعلق عليه، محمد عثمان، ط1، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

- ابن عطية الأندلسي، أبو محمد عبد الحق بن غالب (2001). *المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز*، تحقيق عبد السلام عبد الشافي محمد، ط1، بيروت _دار الكتب العلمية.
- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس (1979). *مقاييس اللغة*، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (د.ط)،ج5، بيروت:دار الفكر.
- الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (1421 هـ). *العين*، طبعة جديدة فنية مصححة ومرتبة وفقا للترتيب الألفبائي،ط1، بيروت: دار احياء التراث العربي.

- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب(د.ت). *بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز*، تحقيق محمد علي النجار، د.ط،ج4، بيروت: المكتبة العلمية، 261/4.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (1973). *تأويل مشكل القرآن*، شرحه ونشره السيد أحمد صقر،ط2، القاهرة-دار التراث.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم(د.ت). *لسان العرب*، (د.ط)، بيروت: دار صادر.

المنعطف البلاغي العربي
من الأسلوبية إلى المحاج

Arabic Rhetorical Turn

From Stylistics to Argumentation

قبوج رابح (ط. د) إشراف د.الحاج قديدح
جامعة محمد الصديق بن يحي -جيجل-
البريد الإلكتروني:com.gmail@1986rabahgueboudj

الملخص:

هناك اعتقاد سائد أنّ البلاغة محض قوالب لغوية ذات وظيفة جمالية معزولة على سياقها التفاعلي الإقناعي، وهذا ما تم الترويج له في عصر التصنيف وشروح المصنفات، والغريب أن أغلب شيوخ البلاغة في السابق يعرفون البلاغة على أنها مراعاة الكلام لمقتضى الحال مع الفصاحة، وهذا ما يتوافق مع بلاغة أرسطو التي قام بيرلمان بإحيائها نظرا لأهميتها، وقد تنبه الكثير من بلاغيي العرب وحاولوا إعادة بلاغة العرب إلى وضعها الأصيل، بلاغة التواصل والتفاعل والمحاج والإقناع، فإمّا أن نعود إلى منابعها الصافية كالجرجاني والسكاّكي والجاحظ والزمخشري، أو نأخذ بما جاء به بيرلمان وتيتيكا.

الكلمات المفتاحية: البلاغة الجديدة، البلاغة القديمة، التخييل، المحاج، التداول.

***Abstract*:**

There is a current tenet that rhetoric is merely linguistic models with an aesthetic function isolated from its interactive and persuasive sequence, and this is what was propagated in the era of classification and the explanations of classifications. Also, it is strange that most of the scholars of rhetoric in the past defined rhetoric as the speech's regard for the requisite of the situation with eloquence, and this is consistent with Aristotle's rhetoric, which Perelman revived because of its importance. Many Arab rhetoricians have been alerted and attempted to restore the rhetoric of the Arabs to its original status; a rhetoric of communication, interaction, argumentation, and persuasion. So Either we go back to its pure sources, such as Al-Jarjani, Al-Sakaki, Al-Jahiz, and Al-Zamakhshari, or we take what Perlman and Titika introduced.

***key words**: new rhetoric, old rhetoric, stylistics, argumentation, circulation.*

مقدمة:

هذا البحث البسيط الذي بين أيدينا يحاول الإجابة عن سؤال تاريخي، تولّد تلقائيا ودون تدبير سابق، سؤال ابستيمي ضخم وممتد، لم نكن نتصور الآفاق التي قد يقودنا إليها ولا العوائق الفكرية والمعرفية والتشوهات العلمية التي سيكشف عنها، والسؤال: لماذا تستمر الهوة بين البلاغة المعيارية بمفهومها المختزل الضيق، البلاغة المقيدة والمصنفة والمتحجرة تنظيرا وتمثيلا وتطبيقا وبين البلاغة الجديدة المتولّدة عن إعادة قراءة التراث في ضوء المستجدات المنهجية المعرفية، فالبلاغة المعيارية تعيش في المقررات الدراسية والأقسام والمدرجات، في حين نجد البلاغة الجديدة في الندوات والمؤتمرات والكتب المتخصصة، هذا طبعا على المستوى العربي، ومن هذا المنطلق سنحاول التأصيل للبلاغة العربية المبثوثة في الكتب التراثية، أين كان التذوق والسليقة والمقام والفصاحة والمحاجة والإقناع جوهرها، وكانت تهتم بالإبلاغ والإبانة والتأثير بقول فصيح، وترك شيوخ البلاغة العربية مصنفات تستحق الاهتمام والدراسة وإعادة الإحياء والتأسيس خصوصا الجرجاني والزمخشري، الجاحظ، السكاكي، فقد حاول الجاحظ في البيان والتبيين التأسيس لنظرية خطابية بلاغية، ثم تعطّلت عجلة الإبداع ودخلت البلاغة نفقا مظلما محفوفا بالتقعيد والتصنيف وتم فصل المقولات البلاغية عن سياقها المقامي وأصبحت تشبه النحو المعياري، واستمرت على هذا الحال إلى أن حدث ما يشبه الثورة في المفاهيم نهاية الخمسينات على يد شايم بيرلمان وتم إعادة التأسيس للبلاغة القديمة الأرسطية، هذا التيار الأوروبي الجديد لقي صدى كبيرا لدي بلاغيينا العرب، فحاولوا تبني مقولاته وإعادة قراءة وتأسيس بلاغة العرب ، وكان أبرزهم (محمد العمري، حمّادي صمّود، صلاح فضل)

فما المقصود بالبلاغة الجديدة وما علاقتها بالحجاج؟ ومن هم روادها غربيا وعربيا؟ وهل كان شيوخ البلاغة العربية في غفلة عن هذا التصوّر، هل كانت بلاغتهم معيارية متحجّرة كما وصفها العمري؟ وهل إحياء بلاغة العرب مرهون بإعادة قراءة التراث أم أنه يكفي الاستئناس بأعمال المحدثين أمثال بيرلمان وماير وتولمين ... ؟

1. **في مفهوم البلاغة والفصاحة:**

الحديث عن معنى ثابت ومستقر للبلاغة أمر غاية في التعقيد، فهي تختلف من منظّر إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر ومن حضارة وثقافة إلى أخرى، أمّا العرب «فقد وضعت عندهم لتدل على الوصول إلى المكان والنهاية إلى الغاية التي يقصدها العرب في بداوتهم ورحيلهم من مكان إلى آخر »(عبّاس،1997، ص،17) ، والبلاغة من البلوغ والوصول والانتهاء، لكن هذا الوصول ليس وصولا ماديا بل معنوي، والمقصود هنا بلوغ المعنى والفهم إلى ذهن السامع؛ والقصد ليس

مقصورا على التواصل والإفهام بل يحمل غايات كلامية أخرى كالإقناع، ويشترك لفظ البلاغة والفصاحة والبديع في أنها جميعا «تدل على شيء واحد، وهو الكلام الجيد السهل الذي لا عيب فيه...»(عبّاس،1997، ص،18) وتستعمل لفظة الفصاحة للدلالة على «الظهور والإبانة والسلامة من كل من يشوب الشيء ويكدره(...) ويقال أفصح الصبي؛ أي بدأ يحسن النطق بالحروف والكلمات...» (عبّاس،1997، ص 16) وقد وردت مادتي بلاغة وفصاحة في القرآن الكريم في مواضع كثيرة منها قوله تعالى: {وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ} القصص3، وهذا ما يدل على وضوح كلامه وسلامته من اللحن، كذلك الأمر في مادة (بلاغة) فقد وردت في قوله تعالى:{ وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا}(الكهف 60) وقوله:{وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَىٰ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ} (القصص 14) وهنا يدل معناها على الوصول والبلوغ، وهو المعنى المعجمي المشار إليه سابقا، وقد وردت في مواضع أخرى بمعنى مختلف حيث يقول تعالى لنبيه: { أُولَٰئِكَ الَّذِينَ يَعْلَمُ اللَّهُ مَا فِي قُلُوبِهِمْ فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ وَعِظْهُمْ وَقُل لَّهُمْ فِي أَنفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا } (النساء 63)

والملاحظ هنا أن البلاغة بعدما تعلقت بالمتكلم وتبليغه للرسالة اللغوية، أصبحت تحيل إلى الرسالة في ذاتها وهي مكون محوري من مكونات الخطاب ووصفت الآية القول بالبليغ، فما الذي يجعل من القول بليغا أو غير بليغ؟ أكيد هناك معايير وأسس منها ما هو ذوقي ومنها ما يخضع لقوانين النحو والسياق وغير ذلك، والآية وردت في سياق تخاطبي إقناعي تهدف إلى الإقناع لغويا وبلاغيا ومنطقيا، وهو ما يتوافق نسبيا مع أفكار المحدثين، خاصة شايم بيرلمان كذلك في جزئية الإعراض عنهم، واعتماد الموعظة الحسنة فالحجاج بديل عن العنف ودعوة راقية للحوار، والقرآن الكريم سبّاق إلى التحاجج بالقيّم، وعند أبي هلال العسكري « سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه، وهي كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع ، فتمكنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن؛ فالبلاغة إيضاح المعنى وتحسين اللفظ معا » (العسكري، ص،6) «أما الفصاحة فذكر العسكري أنّ العلماء اختلفوا فيها؛ فمنهم من قال بمعنى الإبانة والإفصاح؛ فأفصح فلان عما في نفسه أي أظهره وأبانه، وهناك من يرى باقتصارها على اللفظ دون المعنى، وهناك من اشترط الاثنين، وهناك من أضاف جودة السبك وسهولة اللفظ وشروطا أخرى كثيرة» (ينظر الصعيدي، 1991، ص8) «والجرجاني عبد القاهر مثله مثل باقي العلماء اضطرب في التفريق بين الفصاحة والبلاغة؛ ويرى أنهما مترادفتين قطعا، كما ربطها باللفظ دون المعنى ثم المعنى دون اللفظ» (ينظر الصعيدي 1991، ص9) وقيل أنه لا يرى البلاغة والفصاحة لا في اللفظ ولا في المعنى؛ وإنما في نظم الكلام أي؛ في الأسلوب، والنظم عنده هو توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وقد أورد الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) تعاريف متعددة للبلاغة والفصاحة منها تعريف عمرو بن عبيد

حيث يقول: «البلاغة هي تخيّر اللفظ في حسن الإفهام» (الجاحظ، 1998، ص114) ويشير هذا التعريف إلى وجود حالة تواصلية تفاعلية، فالإفهام تتضمّنه رسالة من متكلم موجّهة إلى سامع، كما ربطها باللفظ، أي أن الوسيلة هي اللفظ والغاية هي الإفهام . ويقول ابن المقفع:« البلاغة اسم لمعاني تجري في أمور كثيرة، منها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع(...) والإيجاز هو البلاغة» (ينظر الصعيدي، 1991، ص10) فالسكوت في وضعية حوارية تخاطبيه له معنى، فالسكوت على الأحمق جوابه، والسكوت دلالته الرضا، كما وأنّ الإيجاز الذي يحقق المقصدية بلاغة عند ابن المقفع، وكذلك السكوت الذي يحقق المعنى، ويعرّف الرمّاني البلاغة بقوله: «هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ» (الرمّاني،2007، ص75 76) وهنا أيضا تمحور البلاغة حول التواصل السليم والأمر له علاقة باللفظ، ويعرّفها القزويني بقوله: «البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته» (القزويني، 2003، ص20) وهذا التعريف أكثر إيجازا وشمولا فقد احتوى ثلاث مركبات(التلفظ، المقام، الفصاحة) أي أنها أشبه بدورة كلامية فصيحة.

متكلم	ملفوظ	سياق لغوي ومقامي	فصاحة وإبانة	متلقي

ويرى ابن سنان الخفاجي : «أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، أما البلاغة فلا تكون إلاّ وصفا للألفاظ مع المعاني(...) فكل كلام بليغ فصيح، وليس كل كلام فصيح بليغ »(ينظر الصعيدي، 1991، ص10) أما السكّاكي فقدّم تعريفا عبقريا حيث يقول: «البلاغة هي بلوغ المتكلم في تأدية المعنى حدا له اختصاص بتوفية خواص التركيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها» (السكّاكي، ص، 220) فركّز على سلامة النظم، مع ضرورة وجود الصور البيانية بما تحمله من جوانب تخييلية وجمالية ووظيفة إقناعية وتأثيرية.

مما سبق نستنتج أن هناك اضطرابا في تعريف البلاغة عند العرب، فهناك تداخل كبير بين البلاغة والفصاحة كمفهومين، لكنها جميعا تدور حول علاقة اللفظ بالمعنى، والتبليغ الواضح والمجاز والإيجاز، وأضاف السكاكي التشبيه والكناية والمجاز عبر ذكرها في تعريفه، وسنحاول فيما بعد التطرق إلى البلاغة عند الغرب خاصة اليونان، والملاحظ أن البلاغة العربية أصيبت بالركود بعد اختزالها وهذا ما سنراه في العناصر القادمة، وبرزت فيما بعد أصوات تنادي بإحياء البلاغة العربية وتجديدها، أما عند الغرب فقد أخذت أبعادا معرفية ومنهجية جديدة، وحدث تغيّر مسّ المفاهيم والتصورات، خاصة في علاقتها وتداخلها بالحجاج والتداولية والعلوم المعرفية والبنيوية والفلسفة والنقد.

2. **البلاغة العربية سؤال الأصالة والتقليد:**

يرى طه حسين أنّ هناك تأثرا للبيان العربي بكتاب (الخطابة) لأرسطو، ويبسط الدكتور رأيه فيقول: «إنّ تصوّر هؤلاء المؤلفين من العرب للتشبيه والمجاز والمقابلة ووزن الكلام والفصول قريب ممّا

نجده في كتابه الخطابة» (ينظر السيّد، 1987،ص 94) والمطّلع على بحث الدكتور طه حسين سنة 1931 وموضوعه (البيان العربي من الجاحظ إلى الجرجاني) يلمس نوعا من القسوة في استعمال الألفاظ التي تنافي مبدأ التأدب في الشيوخ والعلماء ورواد البلاغة العربية، وكلام الدكتور ضرب في أصالة المنجز البلاغي العربي بمصطلحاته ومفاهيمه، ومن باب الإنصاف للناقد واحتراما لمكانته العلمية نحاول إيراد بعض الأمثلة التي يدعم بها رأيه فقد أورد أرسطو مثالا في سياق تقرير فكرة حول أن المجاز يقوم على التشبيه، والذي يقول فيه:« عندما يقول هوميروس في حديثه عن أخيل: كرّ كالأسد، فهذا تشبيه، وعندما يقول: كرّ هذا الأسد، فهذا مجاز، ويعلق الدكتور طه حسين على هذا المثال فيقول: خذ أي كتاب من كتب البيان العربي فستجد فيه هذا المثال مع استبدال أخيل ب زيد» (ينظر السيد، 1987 ، ص 94 95) كما أشار إلى تأثر قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) بكتابي أرسطو (الشعر والخطابة) نظرا لغرابة المنهج، كما أن الكثير من أفكاره تخرج عن التفكير العربي، ولم يتوقف الأمر عند قدامة بين جعفر بل تعداه إلى رواد البلاغة العربية كالجرجاني حيث يقول طه حسين : إنّ عبد القاهر لم يكن عندما وضع في القرن الخامس كتب (أسرار البلاغة) المعتبر، غرّة كتب البيان العربي، إلاّ فيلسوفا يجيد قراءة أرسطو والتعليق عليه، ويعترف طه أنّ الجرجاني أنفق جهدا معتبرا صادقا خصبا في التأليف بين قواعد النحو العربي وبين آراء أرسطو العامة، هذا فيما تعلّق بنظرية النظم عروس البلاغة العربية، ويختتم طه بحثه بالقول:«أنّ أرسطو لم يكن المعلم الأول للعرب والمسلمين في الفلسفة وحدها، ولكن إلى جانب ذلك كان معلمهم في علم البيان» (ينظر السيّد،1987، ص96) وكان هذا المقال كاسرا للرتابة، وفتح باب النقاش من جديد، ومحاولة البحث في مواطن الالتقاء بين كتب أرسطو وكتب البلاغة العربية، خاصة بعد ترجمة كتاب الخطابة، يقول محمد مندور ويبدو موافقا لطه حسين في رأيه: «إنّ الاستعارة عند ابن المعتز بتعريفها أنها استعارة الكلمة لشيء يعرف بها من شيء قد عرف بها، يكاد يكون تعريف أرسطو» (ينظر السيد1987، ص6)

هذه فقط بعض الآراء خاصة ما تعلّق بالناقد المصري طه حسين، ومسألة التراث متشعبة والآراء فيها كثيرة، خاصة بين من يسمون بالتراثيين السلفيين وبين الحداثيين، وهناك من يوقف موقفا وسطا بينهم، والملاحظ أنّ طه حسين يميل إلى إلغاء جهود شيوخ البلاغة العربية في مواضع كثيرة، خاصة حين يقول أنّ الجرجاني مجرّد قارئ أرسطو، فهو يلغي بذلك إسهاماته، ومن نهل عنهم واستفاد منهم من العرب، ورغم مكانة طه حسين العلمية إلاّ أنّ موقفه فيه مبالغة وغلو في تقزيم العرب وجهودهم المعتبرة، أمّا أدلته فهي مجرد افتراضات، فوجود بعض الأمثلة المشابهة لأمثلة اليونان وبعض التعاريف لا يستلزم كل هذا الإلغاء والنقد اللاذع، فرأي طه حسين مرفوض لدى شريحة واسعة من النقاد والمفكرين العرب، رغم عدم إنكارهم لتأثر المفكرين العرب بالثقافة اليونانية فهي مهد الحضارة الإنسانية،

مع ذلك من غير المعقول نفي أصالة العلوم اللغوية عند العرب، فهذا إجحاف في الوقت الذي يعترف فيه مستشرقون بأصالة وإبداع العرب في هذا المجال.

3. مفهوم الحجاج في البلاغة العربية القديمة وملامح التجديد:

أهم ما يلفت النظر في بلاغتنا القديمة هي جهود الجاحظ خصوصا في مصنّفه البيان والتبيين، وقد حاول وضع نظرية لبلاغة الحجاج والإقناع يكون مركزها الخطاب اللغوي، وأساسها مراعاة أحوال المخاطبين وقد أشار محمّد العمري إلى أنّ الجاحظ يساوي بين البيان والبلاغة والحجاج (ينظر العمري،1999، ص105) حيث يقول: «إنّه اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير ...إنّه الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي ...لذا فبأي شيء بلغت الإفهام و أوضحت المعنى فذلك هو البيان» ويرى العمري أنّ مادة البيان والتبيين تدور حول ثلاث محاور: وظيفة البيان وقيمته، العملية البيانية وأدواتها، البيان العربي قيمة وتاريخ (العمري،1999، ص13) وتعد محاولة الجاحظ أقرب المحاولات إلى تأسيس ما يسمى نفعية الخطاب (صمّود،2001،ص220) ورؤية الجاحظ عموما تمزج بين الطابع البلاغي الفكري والاجتماعي الإصلاحي؛ فالبيان الذي دعا إليه يعتبر حجاجا بالمعنى البلاغي والاجتماعي والذي تزامن مع ظاهرة العنف في تلك الفترة، وهي تقريبا نفس ظروف نشأة بلاغة الحجاج اليوناني، حيث انتشر العنف والمغالطة والسفسطة، فكان حجاج القيّم بديلا طبيعيا لهذا العنف، أما الجرجاني فقد اعتبر البلاغة علما شاملا كليا وهو تصور عبقري حيث يرى أنها تجمع بين (النحو، البلاغة، المنطق) وهو تصّور يتقاطع في التفكير البلاغي المعاصر، وقد تمّ تناول الحجاج وما يتصل به في كتب تراثية أخرى وإن لم يكن بشكل متناسق.

4. مآخذ الدرس البلاغي القديم:

يجد دارس البلاغة العربية مفارقة عجيبة بين قطبي الذوق من جهة والتقعيد من جهة أخرى، الأول يستدعي الانفتاح والثاني يستدعي الانغلاق والثبات، ويمكن الحديث عن مجموعة من المآخذ رصدها مختصون بالدرس البلاغي بمفهومه العربي القديم لكنها مقتصرة على عصر التصنيف ومنها مايلي:

- «المقام في البلاغة ليس مجرّد قالب وإطار، وإنّما له دينامية»(حسّان، 2000، ص338) فالمقام حصيلة الموقف الاجتماعي المرتبط بكل عناصر الخطاب، متكلم وسامع وظروف خارجية مؤثرة وغايات ومقاصد الخطاب، وهذا المفهوم للخطاب الذي ذكره تمّام حسّان هو نفسه تصور الرعيل الأول من البلاغيين العرب، عكس التحديد الممل الذي تبناه واعتمده المتأخرون، ففكرة البلاغة الغربية الحديثة التي أحياها بيرلمان لا تختلف كثيرا عن بلاغة الرعيل الأول كذلك، والجهود القيّمة التي قاموا بها والتي تحتاج فقد لإعادة القراءة والبلورة حسب ما يقتضيه العصر وتطوراته، لكنها اصطدمت بالمعياريين

وحصل أن الغربيين واصلوا جهود قدمائهم بالخصوص أرسطو، عكس العرب، حيث توجّهوا بها إلى الجانب التعليمي التقعيدي.

- «افتقاد الدرس البلاغي إلى البعد التواصلي التداولي الحي، وبقاؤه رهين النمطية» (حسن عبد الله 1975، ص69) لكن هذا الكلام مقتصر على فترة معينة دون غيرها، فقبل شرّاح المصنفات كان هناك اهتمام بالغ بالمقام، والذي يمثل الجانب التواصلي التفاعلي، يقول تمام حسّان: «أجد لفظ المقام أصلح ما أعبر به عمّا أفهمه من المصطلح الحديث (سياق الحال) الذي يستعمله اللسانيون المحدثون» (حسّان، 2000، ص339) فالعرب سبّاقون إلى تناول هذا الجانب البلاغي المهم.
- «كثرة التفريع والتقسيمات و التصنيفات خاصة في البديع فقد وصلت أنواعه عند شرف الدين التيفاشي(661) إلى سبعين لونا و تجاوزه أبو الأصبع المصري (ت654) و بلغت مئة و أربعين عن صفي الدين الحلي (ت 750)» (بودوخة، 2018، ص164) ولكن كما قلنا الأمر ساد في حقبة معينة، وقبلها كانت الأمور عكس ذلك تماما.
- ومن بين المآخذ كذلك في البلاغة المختزلة هو تغييب الجانب التذوقي، إذ عندما تذكر البلاغة يذهب ذهن السامع إلى المفاهيم و المصطلحات التي يجب عليه حفظها، و ذهبت الفصاحة في بعدها الفني و الذوقي أدراج الرياح ، و تحوّل الدرس البلاغي إلى غاية بعدما كان مجرد وسيلة للتعامل مع النصوص تذوقا و تدبّرا و تحليلا و مقارنة وانقطع بذلك حبل الاجتهاد، و من النقاط المهمة التي أراها أساءت للبلاغة بشكل كبير هو فصلها عن العلوم القريبة منها، و العلوم المتضافرة معها، فعملية الإبداع كما هو معروف كل متكامل و الفصل المطلق بين (العلوم اللغوية خصوصا) مضر بها جميعا، و هنالك من الباحثين المحدثين من رفض التقسيم الثلاثي المعروف و زعم أنه مصطنع و غير واقعي و أنه يجافي عملية الإبداع، كما أن البلاغة كبقية العلوم اللغوية تعاني من مشكلة المصطلح العربي و كذا المترجم، كما تم عزله طبعا عند اختزاله و تقنينه و تقعيده عن بقية الطرائق و المناهج المستحدثة في البحث وآفاق المعرفة.

5. التصور الجديد للبلاغة (بلاغة الحجاج):

تمهيد:

بعدما ألقينا الضوء على البلاغة في التراث، عند العرب والغرب، وما حدث من تغيّر وتطور في فترات محددة، أخذت البلاغة منحى آخر وتمت قراءتها قراءة حداثية جديدة باستثمار ما توصلت إليه العلوم وأصبحت قريبة من معنى الحجاج «فإذا كان الحجاج قد عرف اهتماما واضحا في بلاغتي التأويل والتلقي، إلاّ أنّ تأصله كمبحث في البلاغة المعاصرة قد برز في بحوث المدرسة البلجيكية أولا مع بيرلمان وزملائه، وثانيا مع ميشال مايير»(ينظر الطلبة، 2008، ص101) وقد عرّف بيرلمان الإنسان على أنّه حيوان بلاغي، في إشارة إلى الأبعاد الاجتماعية الجديدة للبلاغة وقد وضّح توجهه العام من خلال كتابه

الشهير بالتشارك مع تيتيكا أولبريخت (مصنف في الحجاج، البلاغة الجديدة) من خلال جعل البلاغة «هدفا مستقبليا يروم إلى تطوير المجتمع وتحليل مختلف الخطابات عن طريق الوقوف على خططها الحجاجية المتأسسة عليها (...) والتخلي عن النزعة المعيارية فيها» (الطلبة، 2008، ص102) وهذه المعطيات أسفرت عن ميلاد البلاغة العامة الخاصة بالنص الأدبي والفني وولدت في ثمانيات القرن الماضي، ويعد الحجاج محور الآلة البلاغية عند المحدثين وعرفه ميشال مايير: «بأنه جهد إقناعي وبعد جوهري في اللغة كون كل خطاب يسعى لإقناع من يوجه إليه، والحجاج ليس ملازما لنوع محدد من أنواع الخطاب، بل يتحقق في الخطاب اليومي وفي كل أنواع الخطاب(Meyer،1993 P136)

أ-حول المدرسة البلجيكية:

رائد هذه المدرسة هو التشيكي **شايم بيرلمان** وسمي توجهه بالتوجه الحجاجي، وسميت جهوده بالبلاغة الجديدة، يركز بيرلمان على الحجاج من حيث روافده، قضاياه، حدوده، وأنواعه كما يولي عناية خاصة لبلاغة الحجاج في المجالات المرئية إعلاميا، والخطابات الفنية للحجاج التي يكون فيها المرسل حاضرا بنفسه أو بصورته أمام مخاطبه «وتتأسس هذه البلاغة الجديدة على فكرتين «أوّلها الوجودية الظاهرية، عمادها مقولة (هايدغر) التي فيها اللغة هي الوجود بكل أبعاده وأزمنته، أمّا المقولة الثانية فهي تأويلية مضمونا، مفادها ضرورة الانطلاق من اللغة المرسلة في مقام معين، ثم تفكيكها والخوض فيها إلى مكوناتها الأساسية، وعلاقتها بالمتكلمين والمخاطبين» (voir. Plantin1990.p13 14) «ومن أهداف هذه البلاغة الخطابية دراسة وسائل التأثير بعيدا عن المغالطة والتحريض؛ أي التأثير القائم على أسس عقلية منطقية، وهذا ما جعل **كريستيان بلانتين** يعتبر أنّ بيرلمان هو المؤسس الحقيقي للخطاب الحجاجي و وكذا الحجاج القانوني والعلمي وبناء حجاج على مفاهيم أساسية قوامها الحقيقة والمعقول، والعدل والمبرر» (ينظر الطلبة، 2008، ص105) ويعرف بيرلمان الحجاج في كتابه(مصنف في الحجاج) «أنه درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن يزيد من درجة التسليم» (Perlman 1992. P5) ويرى أن الغاية من الحجاج كما هو واضح في التعريف هو أن يجعل العقول تخضع وتذعن، أو تزيد من درجة الإذعان، ويحاول بيرلمان أن يجعل من الحجاج مطابقا للبلاغة، حيث يحصر البلاغة في الحجاج «فالبلاغة لم تعد لباسا خارجيا للحجاج بل إنها تنتمي إلى بنيتها الخاصة» (ريبول، 1996، ص77) «ويتميّز حجاجه بملامح منها كونه موجه إلى مستمع، ويعبّر عنه بلغة طبيعية، يعتمد على الاحتمالية في الطرح ونتائجه غير ملزمة، فالأطر الحجاجية عند بيرلمان تتمثل في العلاقات الثنائية بين الحجاج والاستدلال والحجاج والخطاب والحجاج والجدل في إطار البحث عن الدليل بغرض الإقناع (ريبول، 1996، ص77) «ويقسّم بيرلمان الحجاج إلى قسمين حسب المتلقي: حجاج إقناعي وحجاج إقتناعي، وأهم شروط الحجاج في هذه النظرية هي التسليم بوجهة نظر الآخر، وحضوره

في الخطط الحجاجية وإلاّ لما كان ثمة حجاج أصلا حسب بيرلمان، والحرية والعقل أساس الإقناع، كما أنّ نتائج الحجاج احتمالية وليست ضرورية كما هو الحال في المنطق الصوري، فتصور بيرلمان بعيد عن الميتافيزيقا والفكرة المطروحة للنقاش واقعية، ويتم تطعيم الحجاج بالبرهان، ويرفض بيرلمان خطاب البروبوغندا (الدعاية) والتي يكون موضوعها جديدا عند المتلقي، أمّا الخطابة فقريبة من الحجاج والاختلاف يكون في نوع الجمهور، فجمهور الخطابة حاضر في حيّز زماني محدد، وجمهور الحجاج قد يكون حاضرا أو غائبا (ينظر صمّود، ص 305) فالقدرة الحجاجية تعتمد على اللغة والمقام والسياق، أمّا الخطابة فتتعدى إلى أمور أخرى كالصوت ووسائل التحريض والضغط ...

ب-أهم مقدمات الحجاج عند بيرلمان:

تتمثل أساسا في (الوقائع، الحقائق، الافتراضات، القيم، وهرمية القيم) كما اهتم بمعايير انسجام الخطاب مع المخاطبين (Perlman 1992. P89) أي مخاطبة الناس حسب عقولهم ومستواهم و هذه الجزئية المهمة أولتها البلاغة العربية أهمية كبيرة، وتجلى ذلك في بلاغة القرآن والحديث النبوي، وهنا يتداخل الحجاج مع علم النفس، فعلى الخطيب أن يمتلك الحد الأدنى من المعرفة في مجال علم النفس لتكون له صورة واضحة عن المستمعين وتوجهاتهم، وهذا كلّه بغرض تحقيق غاية الحجاج وهي الإقناع، وفي سياق رفض بيرلمان للخطاب المغشوش يستدل بمقولة (شانيه):« المطبوع هو الذي يقنع، أمّا المصنوع فإنه يجعل السامع حين يفطن به نفا منصوبا له(...) ساخطا على هذا الغش ...» (الطلبة، 2008، ص 123) ويرى (ريبول) «أنّ التحريض عيب بلاغي مثله مثل التجسيد والسخرية الخاصة بمظاهر التلاعب بالمخاطب» (ريبول ص70) وكذلك الالتفات، وهو العدول المفاجئ عن الخطاب موضوع الدراسة إلى موضوع آخر دون تهيئة المخاطب ، أمّا التجسّد فهو استخدام الحجج الواهية، والسخرية هو توظيف أسلوب السخرية بهدف التضليل.

- **تقنيات الحجاج:** اختزلها بيرلمان في نوعين: طرائق الوصل والفصل.

- **طرائق الوصل:** هي الآليات التي تقرّب بين العناصر المتباينة وتمّكن من إقامة روابط علائقية بينها كي تكون مدمجة في بنية حجاجية متماسكة وموحدة، وتنقسم إلى عدة حجج :

حجج منطقية، الحجج المؤسسة على بنية الواقع، الحجج المؤسسة لبنية الواقع.

- **طرائق الفصل:**

وهي التقنيات التي تستخدم بهدف تفكيك اللحمة الموجودة بين عناصر تشكل كلاّ لا يتجزأ، وإنّ الفصل بين عناصر الحد الواحد أو البنية الواحدة، سواء كان الفصل بالجملة الاعتراضية أو بالأفعال غير اليقينية مثل: يتوهم، يزعم ، يظن، يشك...هذا الفصل يهدف إلى إسقاط أحد العنصرين المفصولين، ثم التأكيد على الباقي منهما (ينظر صمود، ص324)

- **وهذا ملخص نظرية الحجاج عند بيرلمان:**
  - **الباعث**: وهو الاختلاف.
  - **طبيعة الموضوع**: الاحتمال والمكان.
  - **العلاقة بين الطرفين**: (تفاهم، تقارب، تعاون) أثناء الحجاج.
  - **المحور** وهو المتلقي.
  - **طبيعة الحجاج ودورها**: الترجيح والمعقولية والمقامية.
  - **الغاية**: وهي الاستمالة والتأثير والعمل الإقناعي.
  - **الغاية الأسمى**: الحرية (ينظر عبد الحميد، 1999،ص111)
- **أهم النتائج التي توصل إليها بيرلمان وتيتيكا:**

- تخليص الحجاج من دائرة الخطابة والجدل الذي كان سليل هذه الأخيرة عند أرسطو.
- تخليص الحجاج من المنطق والابنية الإستدلالية المجردة ، وتقريبه إلى مجالات استخدام اللغة، وتخليصه من النظرة الضيقة التي تراه مجرّد تقنية صرفة.
- عتبار الحجاج حوارا غير مرتبط بالجدل كما رأيناه عند أرسطو، فهو حوار بين الخطيب والجمهور، ولا يمكن اعتباره مغالطة أو تلاعبا بالمشاعر والعقول.
- الحجاج نظرية تدرس التقنيات الخطابية كوظيفة حجاجية.
- العملية الحجاجية تنطلق من أطروحة وتنطلق نحو الإقناع، وحاولا تبرئة الحجاج من المغالطة والتلاعب (ينظر اسماعيل علوي، إشراف ، ص344)

- **الحجاج عند ميشال مايير:**

أهم مؤلفاته في الحجاج واللغة مايلي:(المنطق، الحجاج واللغة، اللغة والأدب، أسئلة البلاغة، الفلسفة والأهواء، في المساءلة...(Meyer. 1986. P 133)

«مشروع مايير قائم على فكرتين: إقامة نظرية بلاغية أساسها المساءلة، وتوضيح معالم الميتافزيقا المعاصرة» (ينظر الطلبة، 2008، ص134)...«والخلاصة في نظره أنّ الفلسفة لم تعن بما فيه الكفاية بالتساؤل والمساءلة، ومنطلق نظريته منطلق لغوي بلاغي(...) فالخطاب عنده إفصاح بلاغي بواسطة الكلام، والكلام هو الوجه الآخر للفكر والعقل، وعملية التفكير ليست سوى عملية مساءلة فميشال مايير في دراسته للبلاغة والحجاج ينطلق من جدلية اللغة والمعنى، فالحجاج مرتبط بالكلام وخصوصا المحاورة» (Meyer1986. P133) ودور الحجاج هو استغلال ما في اللغة والكلام من طاقات وثراء، ويتأسس حجاج مايير على عنصرين(الصريح والضمني) حيث يكون موضوع الحجاج هو دراسة العلاقات بين صريح الكلام ومضمره، وذلك باستحضار المقام الحواري التداولي، إنّ الجديد الذي جاء به مايير هو أنّ الحجة

هي جواب صريح لسؤال ضمني يستنتجه المتلقي من تلك الحجة، وتجري المساءلة في جو تداولي وفي إثرها تتكون الخطابات الحجاجية (صولة،2001، ص25 26)

ب-البلاغة البنيوية: (مدرسة فرنسا)

هذه المدرسة ترى ضرورة إعادة قراءة البلاغة القديمة بالاعتماد على المقولات البنيوية، واقتصرت على تحليل بلاغة المكتوب بالمنهج البنيوي، واهتموا بأفكار من قبيل إدراج الأمور في سياقاتها، وأبرز آثار البنيوية على الحجاج -على قلّتها- تناول سلطة القول وتأثير الخطاب على المتلقين له سماعا وقراءة، وحللوا ما تختزله اللغة من مظاهر القوة السياسية والاجتماعية (ينظر الطلبة، 2008، ص143 144)

1. **جهود العرب المحدثين في إعادة قراءة التراث البلاغي :**

- **المدرسة المشرقية:**

لقد حاول المفكرون العرب تطوير الدرس البلاغي وبلاغة الحجاج على عدة مستويات في ضوء المقولات البلاغية الحديثة، وبرز في المشرق أحمد الشايب من خلال كتاب (الأسلوب، دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) وفيه وضّح العلاقة بين البلاغة والعلوم الأخرى واهتم بالأسلوب دلالة ووصفا وأقساما، وبرز كذلك أحمد مطلوب، جابر عصفور، ولطفي عبد البديع ومصطفى ناصف...لكن أغلب هذه الجهود لم تركز على الخطاب البلاغي الجديد، ويعد كتاب (بلاغة الخطاب وعلم النص) لصلاح فضل بداية التأليف في بلاغة الحجاج عربيا وكان توجهه نقديا، فيري فضل «أن الأسلوب جزء من البلاغة وليس وريثا لها حلّ محلها» (فضل، 1992،ص75)، «ويتبنى فضل فكرة أن الأسلوب ظاهرة بلاغية وآلية للقراءة والتحليل، أكثر من كونه منهجا مستقلا قائما بذاته كما هو الحال في البنائية» (ينظر فضل،1992، ص75) ومرّت جهود صلاح فضل بعدة مراحل الأولى بنيوية والثانية تحليلية قرآنية والثالثة بلاغية نصية، هذه الأخيرة تضمّنها مصنفه (بلاغة الخطاب وعلم النص) وكانت البلاغة البرهانية الحجاجية أبرز ما تناول فيه، وتبنى إلى حد ما تعريف ريتشارد للبلاغة والذي يقول بوصفها «علما فلسفيا يخو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة» (فضل،1992، ص149) وقد تكوّن تيار أسماه فضل بالبلاغة البنيوية، ولم يكن الوحيد فقد ظهرت تيارات أخرى كالتيار البرهاني الحجاجي وكذا التداولي، ومجمل القول أنّ قراءة صلاح فضل قراءة واعية حيث قدّم للقارئ العربي صورة جلية للبلاغة المعاصرة واتجاهاتها .

- **المدرسة المغاربية:**

كما أشرنا في السابق فإن جهود المغاربة أكثر عمقا وأشد وضوحا، حيث يرى العمري أنه و لأجل تعريف البلاغة «يجب بسط أصلها الابستمولوجي (الاحتمال والتأثير) وإجراءها التطبيقي (الاختيار)

ومنزعها الإنجازي (الغرابة، التخييل، المناسبة التداولية) فالبلاغة مبنية على الإدّعاء، إدعاء الصدق واحتمال الكذب، وإدّعاء الكذب (الخيال) مع احتمال الصدق» (العمري،2017، ص5) فالبلاغة القديمة مختزلة في تصور ضيق، تلخصت في رؤية الجرجاني وقدامة بن جعفر وابن المعتز وأبو حيّان من خلال منظور القزويني والدسوقي وغيرهما من شرّاح تلخيص المفتاح «فقد أهدرت البلاغة المختزلة البعد التخييلي للإنشاء(...) وأهدرت التأدّب لصالح التكسّب، وحاول العمري كشف أساليب المغالطة المستعملة في تبرير مفاهيم الاختزال ودعوى الاضطرار الكامن وراء تأليه المقام وإقصاء التخييل إلى مواضيع أخرى غير مطروحة» (العمري،2017، ص6) وأشار العمري إلى ظاهرة سمّاها تحنيط البلاغة حيث تم غلق باب الاجتهاد بإحكام فاستمر تدريس الشروح والحواشي، وبهذا صارت البلاغة تساوي مراعاة مقام الخطاب التداولي، والهدف إنتاج ما يلاءم حال المخاطب، ومع مرور الوقت فصلت الصور البلاغية عن المقامات نفسها، فأصبحنا أمام بلاغة عقيمة (بلاغة صور الخطاب) (العمري،2017، 21) ويستمر العمري في تشخيص الجمود في التعامل مع البلاغة العربية، وجعلها حبيسة الأنماط المتوارثة عن شيوخ البلاغة بعيدا عن التصورات والمفاهيم الجديدة للبلاغة.

ويعتبر المغربي محمد العمري أكبر المفكرين العرب تأثرا بالتصورات الجديدة وحاول دمجها واستثمارها في إحياء البلاغة العربية وإعادتها كي تلعب دورها الخطابي، وحاول استثمار وإعادة الاعتبار لجميع جوانبها التخييلية والمقامية والتواصلية، يقول في تعريفه للبلاغة: «هي العلم الذي يتناول الخطاب الاجتماعي المؤثر تخييلا أو تداولا أو هما معا »(العمري،77،2017) ويرى أنّ المفاهيم الحديثة للبلاغة لا تتعارض مع ما جاء به الجرجاني الذي بدوره تعرّض لسوء الفهم؛ حيث اختزلوا بلاغته في النظم، وسموه علم المعاني، وبعدما صال وجال العمري في البلاغة الغربية واطلع على مقارباتها الحديثة أقرّ بالتقارب بينها وبين بلاغة العرب القدماء وأعلن صراحة رفضه لتوجيه البلاغة نحو التصنيف والتنميط، وقدّم خلاصة تعريفية عميقة بعدما طرح التساؤل في آخر كتابه (المحاضرة والمناظرة) حيث يقول: فماهي البلاغة مرة أخرى؟ ثم يجيب فيقول:«البلاغة إنشاء، هي الخطاب الاحتمالي المؤثر والمنجز عن طريق الاختيار مناسبة وإغرابا، لغرض خلق فسحة في ذهن الإنسان (تخيّل) وفسحة بينه وبين الآخرين (تداول) إفرادا وتركيبا (تخيّلا وتداولا) والمنشئ بليغ والبلاغة درجات، أما وصفا فهي العلم الذي يتناول الإنشاء حسب القواعد المعرفية» (العمري، 2017، ص 78)

ورفض العمري أن تكون آراؤه بمثابة أحكام يجب السير عليها كما حدث في السابق، بل يراها مجرّد اجتهادات يمكن مناقشتها، ويترك بذلك باب البحث في البلاغة مفتوحا.

ولمحمد العمري عدة ترجمات ومؤلفات أبرزها (البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها ، المحاضرة والمناظرة، بلاغة الخطاب الإقناعي، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية) فقد اهتم بالبلاغة العربية وامتداداتها،

ومن أبرز كتبه، فيرى العمري أنّ هناك خمس مستويات شكّلت الإطار الذي استوعب الجهود البلاغة القديمة وهي: (البديع ونقد الشعر، البيان وبلاغة الإقناع، البلاغة العامة أو الصناعتان، نظرية المعنى أو بلاغة الإعجاز، نظرية الأدب أو الوظيفة التوازنية) .

وقد تناول ملاحظات مهمة حول التداخل بين هذه المكونات وبين العلوم الأخرى كالفلسفة والنقد وعلم النفس والأسلوب...ودورها في الجذب والإمتاع.

وبدرجة أقل هنالك الدكتور محمد مفتاح وهو المشرف على أطروحة العمري؛ حيث كان مفتاح قد تبنى مشروعا نقديا بدأه بلاغيا وانتهى به ناقدا معرفيا.

و قراءة العمري للبلاغة شاملة؛ و تمزج بين المعطيات البنيوية وعلم الاجتماع الأدبي ومباحث البلاغة المعاصرة المنجزة، كما اهتمت بآليات التواصل، ويمكن القول أن العمري استثمر الكثير من الدراسات البلاغية الحديثة و المعاصرة لإعادة قراءة البلاغة العربية ومعرفة مواطن الإبداع والضعف فيها، وجهوده تعد بذرة مهمة في إعادة تأسيس البلاغة العربية في رحاب التطور العلمي الحاصل والتداخل بين العلوم.

كما أنّ للتوانسة إسهامات مهمة في الدرس البلاغي خاصة ما تعلق بالجانب الأسلوبي ومثّل هذه الجهود حمادي صمّود وبدرجة أقل عبد السلام المسدي، فقد اهتم صمود في البداية بالقراءة النقدية، فيرى أن الجاحظ وراء إرساء بلاغة للبيان تعتمد الحجاج والجدل المنطقي تعطي مكانة للحدث الكلامي وللمتكلم، ويلخص حمادي صمود قضايا التفكير البلاغي حتى القرن السادس في ثلاثة محاور (المفاهيم، المنهج، الإجراء)

المفاهيم	المنهج	الإجراء
الحقيقة والمجاز البلاغة والفصاحة (صمود، 1981،ص433)	الطرق والوسائل المعتمدة في تحليل الكلام من الوجهة البلاغية، والوقوف على تلك البلاغة وأسرارها(صمود، 1981، ص433)	المقاييس التطبيقية التي حددوا بها بلاغة وجودة النص شكلا ومضمونا (صمود، 1981، ص433)

واهتم صمود في بداياته بقضايا نقدية وأدبية ولسانية وتراثية، أما اهتمامه بالحجاج فقد كان فيما بعد ذلك، وقد اعتبر أنّ بلاغة الحجاج «أدق مواضيع الدرس البلاغي اليوم بالنسبة إلينا» (صمود، 1998، ص8) وتركزت فكرته على فهم الخطاب وتوصيله، باستغلال جميع العناصر المساعدة وكذا توظيف التداخل بين العلوم، ويعد صمود من أبرز المطلعين على حقل البلاغة الجديدة المعاصرة، وأكثر العارفين بمقولاتها التي حاول استثمارها في قراءة البلاغة العربية؛ فالبلاغة والحجاج لا تقف في نظره عند آليات

التأثير والتأثر بل تتعداه إلى دراسة التغيرات التي استجدّت، ويمكن أن تشمل النص والخطاب في علاقتهما بالواقع والمخاطبين، وكذا بالثورة التقنية التواصلية السريعة من جهة أخرى، يقول صمود:«...الحجاج اليوم يريد أن يقنع بأهميته، لا من جهة أنّه منهج لدراسة نصوص الخلافات والمناظرات، فهذه مواطن مهيأة لتنتج هذه المخاطبات، وإنما من جهة أنه يوجد الحجاج من صلب اللغة، وفي العادي من الكلام مما يدور بين الناس في مبادلاتهم اليومية» (صمود،1998، ص96)

وهذه أبرز الجهود، ولا نعدم جهود مفكرين أمثال المغربي رفيق درب محمد العمري محمد الولي، والتونسي عبد الله صولة، ومحمد مشبال وآخرون.

خاتمة:

- البلاغة مفهوم عائم لا يمكن تحديد معناها إلاّ بتحديد مجال تناولنا لها، فكلما تغيّر الحقل تغيّر المفهوم، وحتى في حقل اللسانيات يختلف التّصور من مقاربة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر، كما أنّ هناك تداخل كبير بين البلاغة والفصاحة والبيان، عموما فالمعنى المراد يحوم حول علاقة اللفظ بالمعنى والتبليغ الواضح والمجاز والإيجاز، وأضاف السكاكي التشبيه والكناية، قبل أن تحمل معنى الحجاج فيما بعد.
- البلاغة الجديدة هي بلاغة خطابية حجاجية، وتسمى بالحجاج البلاغي، وهو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن يزيد من درجة التسليم.
- حاول الجاحظ الانتصار لبلاغة الخطاب والتواصل، ورؤية الجاحظ عموما تمزج بين الطابع البلاغي الفكري والاجتماعي الإصلاحي؛ فالبيان الذي دعا إليه يعتبر حجاجا بالمعنى البلاغي والاجتماعي والذي تزامن مع ظاهرة العنف في تلك الفترة.
- عند الغرب القدامى يعد المعلم أرسطو رائد البلاغة الخطابية، فهو من الأوائل الذين نظّروا للبلاغة من وجهة نظر إقناعية، فقد خصّها بكتابين (الريتوريكا، والحجج المشتركة) و قسّم كتابه البلاغة إلى ثلاثة أقسام: الأول يتعلق بمفهوم البلاغة ومناهجها وعلاقتها بالجدل، أما الثاني فيتعلق بالتأثير على السامع، أما الثالث فيتناول الأسلوب وآثاره الجمالية وقيمته الحجاجية.
- تأثر بيرلمان ببلاغة أرسطو وأسّس البلاغة الجديدة التي أخذت أبعادا معرفية ومنهجية جديدة، وحدث تغيّر مسّ المفاهيم والتصورات، خاصة في علاقتها وتداخلها بالحجاج والتداولية والعلوم المعرفية والبنيوية والفلسفة والنقد والأسلوبية.
- كان لبلاغة بيرلمان صدى لدى شريحة من المفكرين العرب كصلاح فضل ومحمّد العمري وحمّادي صمّود فحاولوا التأسيس لبلاغة عربية ذات طابع حجاجي، وأصبحت البلاغة الجديدة تعني –حسب العمري- العلم الذي يتناول الخطاب الاجتماعي المؤثر تخييلا أو تداولا أو الجانبين معا، البلاغة إنشاء؛ هي الخطاب الاحتمالي المؤثر والمنجز عن طريق الاختيار مناسبة وإغرابا، لغرض خلق فسحة في ذهن

الإنسان (تخيّل) وفسحة بينه وبين الآخرين (تداول) إفرادا وتركيبا (تخيّلا وتداولا) والمنشئ بليغ والبلاغة درجات، أما وصفا فهي العلم الذي يتناول الإنشاء حسب القواعد المعرفية.

- كانت روافد العرب المحدثين في محاولتهم لتجديد البلاغة مزدوجة تراوحت بين العودة لشيوخ البلاغة العربية، وبين التأثر والنهل من كتب مؤسسي البلاغة الجديدة كبيرلمان وميشال مايير وغيرهم.
- البلاغة العربية المعيارية سادت فترة زمنية محددة، والأصل في بلاغة العرب أنّها بلاغة حجاج وخطابة وتداول وأسلوب، والملاحظ أنها أصيبت بالركود فقط بعد اختزالها، وهذا ما رأيناه لدى شرّاح المصنفات البلاغية.

المصادر والمراجع:

أولا-باللغة العربية:

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
2. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمّد البجاوي، الناشر عيسى البابي الحلبي، ط1، 1952.
3. الرمّاني، النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل) دار المعارف، مصر، 2007.
4. الخطيب القزويني، الإيضاح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
5. السكّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، ط2، المطبعة الأردنية، 1987.
6. الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1 ط1998،1،
7. تمام حسان، الأصول -دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي العربي- (النحو، فقه اللغة، البلاغة) عالم الكتب القاهرة،2000.
8. حمّادي صمود، في تجليات الخطاب البلاغي، دار قرطاج، تونس، ط1، 1999.
9. حمادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب،منشورات الجامعة التونسية،1981.
10. حمادي صمّود (إشراف) الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، جامعة منوبة، المطبعة التونسية الرسمية.
11. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1985.
12. شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، القاهرة،1987.
13. عبد العالي المتعالي الصعيدي، البلاغة العالية، مكتبة الآداب، مصر، ط2، 1991
14. عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم من خلال خصائصه الأسلوبية، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1 2001.
15. فضل حسّان عبّاس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر، اليرموك، ط4، 1997.
16. محمد العمري، المحاضرة والمناظرة، إفريقيا الشرق، المغرب،ط1، 2017.

17. محمد حسن عبد الله، مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت،1975.
18. مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2018.
19. محمّد العمري، بلاغة الخطاب الإقناعي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2002
20. محمد أمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتب الجديدة، بنغازي ط1 ، 2008 .
21. -محمّد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999.

ثانيا- باللغة الأجنبية:

A. –Chaïm، Perelman، et Lucie Olbrechts tytica, traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique, 6e éditions de l'université de Bruxelles, 1992.
B. Chaïm Perlman, L'empire rhétorique, rhétorique et argumentation, librairie philosophie, Paris, 2eme, 2012.
C. Christian ، Plantin، Essai sur l'argumentation ،Parise. kime، 1990.
D. M. Meyer. De la problématologie, Bruxelles. 1986 .
E. M. Meyer. Questions de rhétorique. Paris.1993.

Le potentiel du texte littéraire : du laboratoire langagier à l'arsenal culturel

Youcef BACHA, Laboratoire de Didactique de la Langue et des Textes (L.D.L.T), Université de Ali Lounici-Blida 2, Faculté des Lettres et des Langues, département de français, Algérie

bachayoucef2016@gmail.com

Résumé

Le texte littéraire est une scénarisation linguistique et une théâtralisation culturelle. Dans le présent article, nous nous penchons sur la problématique de l'interculturel en rapport avec le texte littéraire. Cette réflexion sera axée sur l'analyse de quatre extraits traitant des sujets communs. Elle tend à amorcer une nouvelle appréhension du texte par la mise en avant des traits culturels.

Mots-clés :

texte littéraire, dimension culturelle, interculturalité, convergence, divergence

ملخص

النص الأدبي هو بمثابة سيناريو لغوي ومسرح ثقافي. في هته الدراسة سلطنا الضوء على تداخل الثقافات وعلاقتها بالنص الأدبي. قمنا بتحليل أربع نصوص تتناول مواضيع مشتركة. بحيث ركزنا من خلالهم على السمات الثقافية.

الكلمات المفتاحية :

النص الأدبي، البعد الثقافي، تداخل الثقافات، التقارب، التباعد

Abstract

The literary text is a linguistic screenplay and a cultural theatricalization. In this article, we lean on the problem of interculturality in relation with the literary text. This reflection will focus on the analysis of four extracts dealing common subjects. It tends to initiate a new apprehension of the text by highlighting cultural traits.

Keywords :

literary text, cultural dimension, interculturality, convergence, divergence

Introduction

Notre présent article propose un positionnement réflexif sur la dimension (inter)culturelle s'insinuant dans le texte littéraire. Ce dernier est considéré comme un « laboratoire d'idées », où maintes cultures se dialoguent et se métissent. En effet, au-delà de sa dimension linguistique, le texte pourrait être un tremplin efficient et un outil performant pour la transmissibilité des cultures à la fois endogènes et exogènes. Afin de mettre en lumière les référents culturels, nous passons en revue quatre textes écrits par des auteurs différents. Ceux-ci sont répertoriés en fonction de leurs thématiques. Un texte de J. de La Fontaine et un autre de A. de Saint-Exupéry traitent le thème de la représentation et de la position du Renard en tant qu'actant principal, et les deux autres textes de Kateb Y. et de P. Coelho abordent le thème du pèlerinage.

Nous nous attelons tout d'abord à définir le concept de l'interculturalité liée au texte littéraire, puis nous analysons quatre textes écrits par des auteurs différents pour mettre en lumière les traits de divergence et de convergence.

1. Interculturalité et texte littéraire

L'interculturel est l'un des thèmes centripètes des méthodes actuelles d'enseignement des langues. Son importance le rend universel et singulier en passant d'un simple habillage sémantique à une approche d'analyse dans la mesure où il devient une mouvance traversant de nombreuses disciplines.

Il favorise l'intercompréhension entre les groupes sociaux et la mutualisation culturelle, Martine Abdallah-Pretceille (citée par De Carlo, 1989 : 40) le définit comme *« construction susceptible de favoriser la compréhension des problèmes sociaux et éducatifs, en liaison avec la diversité culturelle.»*

Dans cette perspective, l'auteure fait un distinguo entre l'interculturel et le multiculturalisme qui s'identifie, à son tour, comme juxtaposition et superposition de maintes cultures à l'intérieur d'une communauté. *« […] Tandis que le multiculturel, tout en reconnaissant « la pluralité des groupes » et*

se préoccupant d'éviter « l'éclatement de l'unité collective », n'a pas de visée clairement éducative. » (*Ibid.*, 40)

Le multiculturalisme apparaît donc comme *« une mosaïque ou la coexistence de plusieurs communautés comme constitutive d'une société »* (Cuq et Gruca, 2005 : 59).

L'interculturel est autant un problème d'éducation que d'enseignement-apprentissage, en d'autres mots il relève de l'éducation familiale et véhicule des valeurs universelles telles que la cohabitation, l'acceptation de l'Autre, l'hospitalité, la décentration…

Dans ce contexte, l'interculturalité comprend des composantes des cultures et des subcultures qui sont en contact permanent dans des aires géographiquement éloignées ou proches, dont l'objectif principal est de réduire, voire bannir, le « *choc des cultures* ». (Abdellah-Bretceille, 1999 : 83)

Ce faisant, l'une des voies ambitieuses de l'enseignement interculturel est/demeure le texte littéraire par sa complexité, sa qualité informative et ses informations quantitatives. De Carlo en énumère quelques traits intrinsèques saillants (1989 : 64) :

-Texte qui représente des situations conflictuelles et contradictoires.

-Texte capable d'engendrer l'étonnement et se concentrant sur un regard croisé entre l'auteur, les personnages et le lecteur.

-Texte contenant des indices représentant une (dé)valorisation d'un groupe d'ethnie.

-Texte se focalisant sur les objets culturels et non sur les objets eux-mêmes.

Ces critères *supra* font du texte littéraire un lieu à la fois emblématique et problématique de l'interculturel du fait qu'il est marqué du sceau de la polysémie

et de la polyphonie, de la littérarité et de l'intertextualité recomposant l'éternel conflit entre *mêmeté*[1] et *ipséité.*

In fine, le recours à la littérature et/ou au texte littéraire en particulier permet d'engendrer une (méta)réflexion *altéritaire* en réduisant la distance entre l'Un et l'Autre, entre l'Ici et l'Ailleurs et en éradiquant la vision exotique, le rapport de xénité et l'acte de xénophobie.

2. Modalités de travail

S'interroger sur l'importance de la littérature dans la transmission de la/les culture(s) nous a amené à exploiter le contenu de quatre textes. Pour ce faire, nous avons procédé à un classement en nous référant à trois critères :

1. Ventilation des textes en fonction thématique (thème abordé).

2. Classement des textes en fonction de leur genre (roman /récit/fable).

3. Analyse herméneutique des textes visant le contenu plus que le contenant.

3. Corpus étudié

Nous avons choisi d'analyser quatre extraits écrits par des auteurs différents. Nous décrirons tout d'abord deux textes : l'un écrit par Kateb Y. et l'autre par P. Coelho. Ces derniers développent le même thème à savoir la description de la culture musulmane (le pèlerinage). Les deux autres textes de Jean de La Fontaine et d'Antoine de Saint-Exupéry traitent de la représentation et de la position du personnage « Renard » en tant qu'actant principal (personnage protagoniste).

Nous décrirons les textes afin de mettre en lumière l'entrelacement culturel et le croisement représentationnel. En effet, le texte n'est pas seulement une structure linguistique tout court mais aussi une culture arlequinée et zébrée, car écrire ou lire un texte donné c'est s'insinuer dans une culture particulière.

4. Interprétation des textes de K. Yacine et de P. Coelho

[1] Nous introduisons les deux termes, proposés par P. Ricœur, à la place de « soi » et de « l'Autre ».

Extrait n° 1

Si Mokhtar partait pour la Mecque, à soixante-quinze ans, chargé de tant de péchés que, quarante-huit heures avant de s'embarquer à destination de la Terre sainte, il respira une fiole d'éther, « pour me purifier », dit-il à Rachid.

Rachid était déserteur à l'époque ; retour de Tripolitaine, il vivait dans les bois du Rimmis, non loin d'une grotte de sinistre mémoire… Si Mokhtar rendait visite aux parias du Rimmis, et il s'attardais de préférence avec Rachid ; ce n'étaient que festins à la lueur des torches, festins monstrueux (certain jour, ils assommèrent un poulain), au cour desquels se renforçait encore l'extravagance amitié entre le septuagénaire et le blanc-bec portant fièrement ses habits de soldat en rupture de ban, jusqu'au vendredi où Si Mokhtar cessa soudain de boire, se fixa une ration donnée de tabac à prise, fit ses ablutions et ses prières, acheta de l'eau de Cologne, lava énergiquement sa tunique, à grands coups de pied dans l'eau glacée de la cascade, parlant de la Terre sainte qu'il avait déjà visitée un demi-siècle auparavant, et qu'il voulait « revoir une dernière fois ». Rachid le regardait faire d'un air pensif, sans cesser de boire et de fumer, sans laver sa chemise militaire ; puis il quitta subrepticement le bivouac, revint la semaine suivante, exhibant sous le nez du vieillard un fascicule de navigateur tamponné avec un bouchon ; la photographie de Rachid (en étrange tenue de maritime) figurait dans le faux livret, mais avec un autre nom, une autre date de naissance, tout cela grâce aux bons offices d'un navigateur en chômage qui avait consenti à lui vendre le fascicule, et Si Mokhtar trouva au bout de quelques jours les deux mille francs que Rachid avait promis.

Kateb Yacine, *Nedjma,* Éditions du Seuil, p. 119.

Les deux extraits que nous allons aborder développent une dimension culturelle : l'un se réfère à la culture dite endogène et l'autre décrit une culture exogène.

4.1. Interprétation

Dans cet extrait, le choix onomastique est à la fois significatif et suggestif : le nom de Si Mokhtar connote dans la tradition musulmane une personne vertueuse et celui de Rachid se rapporte à une personne vénérée montrant la voie juste et loyale. Le péché et la Terre sainte suggèrent une dimension théologique (la religion islamique) ; la terre sainte ou la Mecque connotée comme « espace ouvert » où le musulman pourrait se purifier des péchés commis.

La grotte comme lieu hermétique de méditation renvoyant principalement à une culture purement orientale dans la mesure où les soufis s'isolent pour adorer Dieu. Le jour de Vendredi est qualifié à la fois comme temps et espace : un temps déterminé par l'heure de prière et un lieu désignant le regroupement des musulmans pour l'accomplissement de leur devoir envers Dieu (acte de prier). *(Si Mokhtar, ce jour-là, cessa de boire et lava sa tunique pour répondre à cet acte obligatoire).* Ainsi, le pèlerinage est à ses yeux une mission accomplie. Le lieu de la Mecque est conçu comme espace ouvert (Terre sainte).

L'emploi du discours indirect libre, dans le texte, se réfère à un moment de l'énonciation où l'action et la description vont concomitamment pour revivifier le système de valeur auquel se sont confrontés les personnages.

Outre ces éléments culturels émergents, le pèlerinage est replongé dans un décor habituel dans le sens où le voyage à la Mecque devient acte itératif. *« qu'il avait déjà visitée un demi-siècle auparavant… ».*

Extrait n° 2

Le vieux resta un moment sans rien dire. Puis :

« Le Prophète nous a donné le Coran, et nous a imposé seulement cinq obligations à observer au cours de notre existence. La plus importante est celle-ci : il n'existe qu'un Dieu et un seul. Les autres obligations sont : la prière cinq fois par jour, le jeûne du Ramadan, et le devoir de charité envers les pauvres.»

Il se tut. Ses yeux s'emplirent de larmes tandis qu'il parlait du Prophète. C'était un homme plein de ferveur et, même s'il se montrait souvent impatient, il s'efforçait de vivre en accord avec la loi musulmane.

«Et quelle est la cinquième obligation ? demanda le jeune homme.

— Voici deux jours, tu m'as dit que je n'avais jamais fait de rêves de voyage, répondit le Marchand. La cinquième obligation de tout bon musulman est de faire un voyage. Nous devons, au moins une fois dans notre vie, aller à la ville sainte de La Mecque. « La Mecque est encore bien plus loin que les Pyramides. Quand j'étais jeune, j'ai préféré investir le peu d'argent que j'avais dans l'ouverture de ce commerce. J'espérais être un jour assez riche pour aller à La Mecque. J'ai commencé en effet à gagner de l'argent, mais je ne pouvais confier à personne le soin des cristaux, car les cristaux sont des objets délicats. Pendant ce temps, je voyais passer dans ma boutique des quantités de gens qui étaient en route pour La Mecque. Il y avait des pèlerins fortunés, qui étaient accompagnés de tout un cortège de domestiques et de chameaux, mais la plupart étaient bien plus pauvres que moi. «Tous partaient et revenaient heureux, et plaçaient à la porte de leur demeure les symboles du pèlerinage effectué. L'un de ces pèlerins, un cordonnier qui gagnait sa vie à réparer les chaussures des uns et des autres, m'a dit qu'il avait marché près d'un an dans le désert, mais qu'il se sentait beaucoup plus fatigué quand il avait dû parcourir quelques pâtés de maisons à Tanger pour aller acheter du cuir.

Paul Coelho, *L'Alchimiste*, p.74.

4.2. Interprétation

Dans le deuxième extrait de P. Coelho, nous constatons que les deux personnages sont anonymes (le jeune homme et le vieux), la variable de l'âge semble ici un facteur déterminant dans la réalisation de l'action en ce sens que le vieux, par sa longue expérience, enseigne la vertu du pèlerinage au jeune homme.

Le rôle du narrateur se borne uniquement ici à la description extrinsèque et apparente de ses personnes. Les rites religieux décrits sont étrangers à

l'énonciateur, c'est pourquoi il prend une distance à travers la « démonopolisation » de la parole dans le texte en usant du discours direct. En outre, la mission de La Mecque n'est pas encore accomplie. Elle est qualifiée, en fait, d'un endroit clos qui est la ville sainte. Cet enfermement spatial est exprimé par un discours d'étonnement : distance par rapport au fait de description et choc culturel.

Aussi, nous remarquons que l'auteur relègue le système culturel dans un univers simplifié sans aucune précision par le fait de l'exotisme que ces réalités distribuées présentent à ses yeux. *(cinq obligations /symboles du pèlerinage…)*

Interprétation des textes d'Antoine de Saint-Exupéry et de J. de La Fontaine

Bonjour, dit le renard. Je suis un renard.

Je ne puis pas jouer avec toi. Je ne suis pas apprivoisé.

Tu n'es pas d'ici, que cherches-tu ? Les hommes ont des fusils et ils chassent. C'est bien gênant !

Ils élèvent aussi des poules. C'est leur seul intérêt. "Apprivoiser" c'est une chose trop oubliée. Ça signifie "créer des liens…" bien sûr. Tu es pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à mille renards. Mais si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde.

C'est possible. Rien n'est parfait. Ma vie est monotone. Je chasse les poules, les hommes me chassent. Toutes les poules se ressemblent et tous les hommes se ressemblent. Je m'ennuie donc un peu. Mais si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. Je connaîtrai un bruit de pas qui sera différent de tous les autres.

Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Le renard se tue et regarda longtemps le petit prince : - s'il te plaît… apprivoise-moi !

On ne connaît que les choses que l'on apprivoise, les hommes n'ont plus le temps de rien connaître. Ils achètent des choses toutes faites chez les marchands. Mais comme il n'existe point de marchands d'amis, les hommes n'ont plus d'amis. Si tu veux un ami apprivoise-moi. Il faut être très patient. Tu t'assoiras d'abord un peu de moi, comme ça, dans l'herbe. Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien. Mais chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près…

Il eût mieux valu revenir à la même heure. Si tu viens après-midi, dès trois heures je commencerai d'être heureux. Plus l'heure avancera, plus je me sentirai heureux. A quatre heures, déjà, je m'agiterai et m'inquiéterai ; je découvrirai le prix du bonheur ! Mais si tu viens n'importe quand, je ne saurai jamais à quelle heure m'habiller le cœur… il faut des rites.

Les rites quelque chose trop oubliée. C'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres jours, une heure, des autres heures. Il y a un rite chez mes chasseurs. Ils dansent le jeudi avec les filles du village. Alors le jeudi merveilleux ! Je vais me promener jusqu'à la vigne. Si les chasseurs dansaient n'importe quand, les jours se ressemblaient tous, et je n'aurais point de vacances. Ah ! dit le renard… je pleurai. J'y gagne à cause de la couleur du blé. Adieu voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante. Les hommes ont oublié cette vérité, mais tu ne dois pas l'oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose…

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, pp. 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86.

4.3. Interprétation

Ce texte est extrait de l'ouvrage *Le Petit Prince* développe une visée pédagogique "maître-élève", dans lequel le renard fait apprendre au petit prince le sens de « l'apprivoisement » *(créer des liens)*. "Le rituel" s'explique par la variation de l'axe temporel *(c'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres*

jours, une heure, des autres heures). Ce rapport est dynamisé par le couple questionnement-réponse. Néanmoins, le processus d'enseignement-apprentissage ne s'arrête pas uniquement au verbal mais se traduit en acte à travers l'emploi itératif du mode injonctif *(tu t'assoiras/ apprivoise-moi…).* Cet apprivoisement fait apprendre au renard le rituel et les traditions des chasseurs *(dansent avec les filles).*

Le renard s'avère comme sujet actant qui agit face à un objet (petit prince) étant donné que ce dernier se comporte comme « sujet passif » qui interroge pour savoir. Toutefois, le renard, au départ, se révèle comme un sujet qui ne sait pas faire et quoi faire, mais au fur et à mesure il se montre sage en passant paradoxalement du « savoir» au « faire savoir », de « l'être » à « l'apparaître » et du « je » au « tu ».

Sur le plan relationnel, nous constatons que l'aspect psychologique joue un rôle déterminant en mettant l'accent sur l'émotion « l'être » (*je suis/ tu n'es/ si tu veux…),* car, au début, c'est le sensuel qui lie les acteurs, mais progressivement cette relation insatiable se déchaine et se développe promptement jusqu'au dévoilement de l'aspect latent *(on ne voit qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.)*

Le Coq et le Renard

Sur la branche d'un arbre était en sentinelle
Un vieux coq adroit et matois.
« Frère, dit un renard, adoucissant sa voix,
Nous ne sommes plus en querelle :
Paix générale cette fois.
Je viens te l'annoncer, descends, que je t'embrasse.
Ne me retarde point, de grâce ;
Je dois faire aujourd'hui vingt postes sans manquer.

Les tiens et toi pouvez vaquer,
Sans nulle crainte, à vos affaires ;
Nous vous y servirons en frères.
Faites-en les feux dès ce soir,
Et cependant, viens recevoir
Le baiser d'amour fraternel.
– Ami, reprit le coq, je ne pouvais jamais
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle de cette paix ;
Et ce m'est une double joie
De la tenir de toi. Je vois deux Lévriers,
Qui, je m'assure, sont courriers
Que pour ce sujet on m'envoie.
Ils vont vite et seront dans un moment à nous
Je descends : nous pourrons nous entre-baiser tous.
– Adieu, dit le Renard, ma traite est longue à faire,
Nous nous réjouirons du succès de l'affaire
Une autre fois. »
Le Galand aussitôt
Tire ses grègues, gagne au haut,
Mal content de son stratagème.
Et notre vieux coq en soi-même
Se mit à rire de sa peur ;
Car c'est double plaisir de tromper le trompeur.

Le Renard et la Cigogne

Compère le Renard se mit un jour en frais,
Et retint à dîner commère la Cigogne.
Le régal fut petit et sans beaucoup d'apprêts :

Le galand, pour toute besogne,
Avait un brouet clair : il vivait chichement.
Ce brouet fut par lui servi sur une assiette :
La Cigogne au long bec n'en put attraper miette,
Et le drôle eut lapé le tout en un moment.
Pour se venger de cette tromperie,
A quelque temps de là, la Cigogne le prie.
« Volontiers, lui dit-il, car avec mes amis,
Je ne fais point cérémonie. »
A l'heure dite, il courut au logis
De la Cigogne son hôtesse ;
Loua très fort sa politesse ;
Trouva le dîner cuit à point :
Bon appétit surtout, renards n'en manquent point.
Il se réjouissait l'odeur de la viande
Mise en menus morceaux, et qu'il croyait friande.
On servit pour l'embarrasser,
En un vase à long col et d'étroite embouchure.
Le bec de la cigogne y pouvait bien passer ;
Mais le museau du sire était d'autre mesure.
Il lui fallut à jeun retourner au logis,
Honteux comme un renard qu'une poule aurait pris,
Serrant la queue, et portant bas l'oreille.
Trompeurs, c'est pour vous que j'écris :
Attendez-vous à la pareille.

Le Corbeau et le Renard

Maître corbeau, sur un arbre perché
Tenait en son bec un fromage.

Maître Renard par l'odeur alléché
Lui tint à peu près ce langage :
«Hé ! bonjour Monsieur du Corbeau
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois »
A ces mots le corbeau ne se sent pas de joie
Et pour montrer sa belle voix
Il ouvre un large bec laisse tomber sa proie.
Le renard s'en saisit et dit : « Mon bon Monsieur
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute :
Cette leçon vaut bien un fromage sans doute. »
Le Corbeau honteux et confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

4.4. Interprétation

Jean de la Fontaine, dans la trilogie fabuliste, illustre le caractère malin du Renard : au début, il montre son amitié et sa fratrie en jouant sur « l'être » à travers l'usage des sèmes élogieux : frère, ami, beau… pour manipuler le comportement de son « adversaire ». A la fin, ce jeu d'amitié se déconstruit en changeant de comportement.

En outre, le Renard joue immédiatement sur la "sensualité" pour persuader son adversaire. À la fin de chaque aventure, le "sensuel" se transforme en "rationnel". En effet, le renard prend la position d'un actant dans la mesure où l'action se mobilise par le biais d'un registre déontique pour mieux exciter/inciter son homologue à l'acte.

Le jeu du « je » est alternatif dans le texte : il apparaît au début, puis disparaît dans le discours ; ensuite, il reprend au fur et à mesure sa position en tant qu'actant principal.

Le Renard s'identifie à travers le rituel de son adversaire, autrement dit il mime le comportement du *Coq*, du *Cigogne* et du *Corbeau.*
Cette posture de "*mimesis*" a pour objet de faire entendre sa voix et de capter l'attention de l'autre en usant du discours panégyrique et dithyrambique qui s'achève, finalement, sur une relation rompue (état dysphorique).

Conclusion

Sans travail sur la dimension sémio-culturelle, une exploitation intelligente du texte est impossible. Effectivement, le texte est un lieu fertile et *terra cognita* qui condense les faits culturels et le fonctionnement langagier impliquant une analyse tout à la fois sémasiologique et onomasiologique pour le déconstruire et le reconstruire.

Les textes analysés nous montrent la divergence de description du même sujet par des auteurs différents. Cet écart descriptif est dû à la distance prise par les auteurs par rapport à la culture présentée ou la représentation qu'ils s'en font.

Les premiers textes analysés de Kateb Y. et de P. Coelho organisent et distribuent les mêmes réalités de façon différente : Kateb Y. traite de près sa culture (culture dite anthropologique) en faisant le point sur la description minuscule et minutieuse des faits, tel le voyage au pèlerinage où l'auteur fait rapprocher son lecteur du sujet par le biais de la description-action afin de lui faire (re)vivre cette aventure interminable « espace ouvert ». Tandis que P. Coelho prend une distance en accordant aux personnages l'acte de la narration

des évènements, qui se décrivent de façon superficielle et se déroulent dans un espace clos (la ville sainte).

Les textes de A. de Saint-Exupéry et de J. de La Fontaine décrivent la position du Renard en tant qu'actant principal. Les auteurs y associent des représentations et des positions distinctes : A. de Saint-Exupéry le conçoit comme actant qui mobilise l'action et qui s'évertue ingénieusement à transmettre des valeurs nobles telles que l'apprivoisement, l'importance de « l'être » sur « l'apparaître »…

Toutefois, J. de La Fontaine le décrit comme futé et rusé qui trompe à chaque fois son adversaire et que sa naïveté, en revanche, n'est qu'une astuce et un biais pour trahir l'Autre.

Enfin, de cette lecture herméneutique nous déduisons que le texte littéraire est à la fois un objet de description (fait linguistique) et un tremplin pour véhiculer une culture et une représentation particulière. Lire un texte consiste à saisir les faits culturels véhiculés et les valeurs transmises par le biais de l'analyse de ses invariants et de ses étonnements (Cuq et Gruca, 2005 : 423). Cette multiplicité de perceptions sur la même réalité examinée permet de développer la capacité cognitive, en l'occurrence de l'apprenant, et de se rendre compte de la diversité culturelle du monde environnant.

Références bibliographiques

Antoine de Saint-Exépury. *Le petit Prince*. Paris, Gallimard, 1999.

Jean-Pierre Cuq et Isabelle Gruca. *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble, PUG, 2005.

Kateb Yacine. *Nedjma*, Seuil, 1996.

Maddalena De Carlo. *L'interculturel*. Paris, CLE-International, 1998.

Martine Abdellah-Bretceille. *L'éducation interculturelle*. Paris, PUF, 1999.

Paul Coelho. *L'Alchimiste*. Éditions Anne Carrière, 1994.

Le sans nom patronymique « SNP » en tant que base anthroponymique traditionnelle et marqueur identitaire : Cas de Saida entre 1962 et 2004

"دراسة حالة" نموذجا

The Patronym as a FiliationalBasis:The case of « WithoutPatronimicname »,Region of Saida (Between 1962-2004) .

Chakib lias RIGHI & Nabila ARRAR
Maitre-assistant (A) Maitre-assistant (A)
Université Oran2-Algérie Université Oran2 -Algérie
chakib.ilias@yahoo.fr nabilaarar@yahoo.fr

Résumé :

Le sans nom patronymique (SNP) est un marqueur identitaire et un réceptacle de tous les héritages immatériels légués à une personne. Cet héritage s'inscrit dans le cadre durable de l'état civil e du control de l'Etat, plaçant l'individu dans un cadre social qui peut devenir une entrave : ainsi, les homonymes, étant une caractéristique commune à toutes les langues et cultures.

Il est indiqué que cette thématique permet, à l'échelle de quelques régions du Maghreb, le Saidien(en Algérie) en particulier, de mettre en œuvre une confrontation large des domaines se rapportant à la mémoire et, à la formation identitaire, tels l'onomastique, l'anthroponymie, la linguistique, la sociologie, l'anthropologie, le droit, etc…. dans un cadre à multi-échelles : régional, national, voire méditerranéen. Notre thématique couvre ainsi un domaine de recherche large et peu fréquenté, elle met en œuvre un nombre important de pratiques scientifiques, souvent novatrices qui sont autant d'outils cognitifs et techniques à mettre entre les mains des jeunes chercheurs qui penchent directement vers l'archéologie du nom propre, qui tend à confondre la patronymie maghrébine (SNP) avec les risques de la sociolinguistique.

Et la **Problématique** qui devait se poser est la suivante :

-Est - il possible de construire une centralité linguistique fondatrice d'une identité collective, à l'image de l'onomastique quand on est en face d'une population déterritorialisée du point de vue généalogique et sociolinguistique **?**

Ce qui renforce l'exhaustivité et l'objectivité de notre réflexion et donne la nécessité de proposer **l'hypothèse** suivante : -l'Anthroponymie pourrait démystifier la dénomination patronymique traditionnelle « SNP »

Les MotsClés : le SNP – l'Onomastique – Etat Civil – Patronyme – Anthroponymie.

ملخص :

-الاسم بدون كنية معروفة " **ا.د.ك**"هو محدد للهوية و يعتبر ايضا محتوى لعدة مكونات وراثية الخاصة بالفرد ; هاته الاخيرة تسجل ضمن الاطار الغير المحدود للحالة المدنية و المراقبة الادارية العامة التي تضع الفرد في اطار اجتماعي لكي يصبح فيما بعد عائق مثلا صور **الجناس** لغويا التي تعتبر خاصية مشتركة لكل اللغات والثقافات **والاشكال** الواجب طرحه من خلال هدف البحث هو كالتالي : هل يمكن بناء هوية جماعية على ضوء **اسم علم** الذي يميزها خاصة المجتمع الواسع جغرافيا سوآءا منالناحية الوراثية او الاجتماعية اللغوية ؟

-مما جعل اثراء الموضوعية لبحثنا يشترط **الفرضية** الاتية :علم دراسة الاعلام **(انتروبونيميا)** يمكن له استنباط خبايا تسمية الكنية التقليدية "**ا.د.ك**" ؟

-المعروف هو ان هذه الدراسة تسمح لنا على المستوى المغاربي و خاصةالجنوب الغربي للجزائر **منطقة سعيدة**بالخصوص خلق مواجهة عريضة لعدة اختصاصات التي لها علاقة بالذاكرة و تكوين الهوية كعلم دراسة الاعلام, اللسانيات, علم الاجتماع,الأنثروبولوجيا. العلوم القانونية...الخ.

-دراستنا تغطي ايضا بحثا و فيرا لكن غير معروف, هاته الاخيرة تضع الضوء على عددهام من التطبيقات و التجارب العلمية , احيانا تصورات جديدة بمثابة ادوات تقنية و فنية التي تشجع طاقات شبانيه محضة من الباحثين الممارسين ان يتأثروا مباشرة بفائدة معرفة خبايا الاسم العلم الذي طالما كان موضوع غموض بين التسمية المغاربية " ا.د.ك" والغاز البحوث الميدانية في علم الاجتماع اللغوي.

الكلمات المفتاحية :ا.د.ك– علم دراسة الاعلام – الحالة المدنية – الكنية – انتروبونيميا.

Abstract:

Without patronymic name, an identity marker is a receiver of all immaterial heritages given to a person. His heritage is prescribed in a durable frame of the civil state and the state control, placing the individual in a social frame that can become hindrance: thus, homonyms, being a common characteristic for all languages and cultures.In this paper we will try to undertake this thematic of WPN (without patronymic name) in the area of the Maghreb, and especially in the region of Saidain Algeria. To be mentioned that is an innovative (as well as onomastic and anthroponomy) study which is less frequented among youth researchers who focus directly on the proper name archeology.

Key words: The WNP – Onomastic – Civil State – Patronymic – Anthroponomy.

D ism-is,dawal-is
« Tel nom, tel propos »
(Proverbe Kabyle)

Introduction:

Le patronyme est un support de notre identité. C'est un héritagefamilialinaliénable. Il nous parvient du fond des âges comme une chaine qui nous lie à un ancêtre. A cheval entre la science du langage et l'histoire, ce nom si familier à notre mémoire recèle parfois le code d'accès qui perce le secret d'énigmes séculaires.

Il arrive que les noms résistentétonnementà l'effet du temps. Dans cette heureuse association historico-identitaire que l'investigateur attentifcomplètera selon ses besoins. Du point de vue de la loi, le nom de famille est un patrimoine protégé par le code civil. Il a valeur de propriété privée. La loi permet, en effet, de modifier ou de changer de nom, ais consacre son caractère personnel. Un changement de patronyme doit obligatoirement faire l'objet d'une publicité pour vérifier l'éventualité d'une opposition puisqu'il a valeur de propriété privée inaliénable. A sa naissance, l'enfant algérien reçoit deux noms propres : le patronyme de son père et un ou plusieurs prénoms. Les parents ont le libre choix des prénoms, mais l'enfant portera obligatoirement le nom patriarcal. L'ordonnance 75-58 du 26 septembre 1975 portant code civil considère le nom et les prénoms comme un attribut de la personnalité identifiant la personne. Cette ordonnance a permis la nomination des personnes qui étaientdépourvues de noms et identifiées sous SNP (Sans Nom Paronymique). Depuis la publication de cette loi, les dépositaires des registres d'état civil sont tenus de ne pas reproduire ce sigle SNP lors de la délivrance des copies conformes des actes d'état civil.

Dans ce contexte, une problématique assez évidente et pertinente se pose d'elle-même. Elle se résume dans la suivante interrogation : Comment sont construits historiquement les noms propres algériens des personnes?

1- Aperçu théorique :

La grammaire traditionnelle définit le nom propre par opposition au nom commun, ‘’commun’’ à tous les individus de l'espèce ‘’[1], ‘’propre ‘’ lorsqu'il s'applique à ‘’ un seul être ou objet pris en particulier, il individualise l'être, l'objet ou la catégorie qu'il désigne .Paris,Provence, Anglais .Les noms propres prennent une majuscule ‘’[2].

Pour Martinet , il est difficile parfois d'accepter la définition de l'entité unique des noms propres , entre autres , celle de l'identification des mots par une majuscule initiale , ‘’par exemple , les russes , les françaises , les corses qui ne

[1] (Grevisse : 1980 , p.224)

[2](Grevisse :1980 , p.224)

sont pas des noms propres , alors que l'est, la désignation des langues correspondantes , le russe , le français , le corse , qui eux, n'ont pas droit à la majuscule ''[3].

Pour Gary –Prieur , la lecture des principales grammaires conduit à la conclusion suivante : ''distingués d'abord des noms communs sur une base sémantique (désignation d'un individu , d'un espèce) , ils sont ensuite plus ou moins oubliés dans le chapitre consacré au nom , mais ils réapparaissent comme cas particulier sur le plan morphologique (problèmes de genre et du nombre) ''[4] .

Pour la grammaire arabe , il faut revenir à Sibawayh et au commentateur de son kitab , Zaïd –Al-Sirafi pour montrer dans quel système s'insère le nom propre '' et quelles sont les conséquences pour la conception de l'opposition nom propre /nom commun ''[5].

Le nom propre est avant tout pour Sibawayh un nom déterminé (m'rifa) : ''il y a cinq sortes de ma'rifa : les noms qui sont des emblèmes (a'lam h asa , c'est - à-dire les noms propres) , le nom qui a un complément annectif déterminé (l m u d a f ilà l – ma'rifa), l'article (al alifwallàm , c'est à dire le nom précédé de l'article déterminé) , les noms démonstratifs et le pronom personnel (H II, 5 : D I 104)'' [6].

Genevieve Humbert relève à cet effet que '' l'opposition nom propre/ nom commun est absente '' [7] et que le nom déterminé est une catégorie de nom propre.

La distinction entre le nom déterminé (ma'rifa) et le nom indéterminé (nakira) se fait à partir d'une caractérisation morphologique (présence ou absence du tanwîn) : kitabu-kitabun.

Sur le plan sémantique , le système du nom propre chez Sibawayh est tel qu'il considère que '' certains noms sont conçus pour désigner un objet unique …'' [8] , mais al-sirâfi ,dans son commentaire ,utilise l'expression « ismgins » pour le nom commun etism 'alam pour le nom propre[9] : '' parmi ces animaux , certains ont un nom générique (ism gins) et un nom propre (ism' alam) : lion … renard .. par exemple , sont leurs noms génériques , comme ''homme'' , ''cheval''. Et, ils ont des noms propres :

[3](Martinet :1985 ,p130)

[4] (Humbert : 1985 ,p73)

[5](Sibawaih :cité par Humbert : 1985.p74)

[6](Humbert :1985 ,p74)

[7](Humbert : 1985,p.74)

[8](Humbert :1985 , p79)

[9] (Humbert , :1985p80-82)

Usâma,Tu'ala par exemple … , qui sont comme Zayd et Amr pour les êtres humains (II, 202 , V° ,1,15n sq)''[10].

Le nom était initialement constitué par un vocable unique, puis, la nécessité s'est révélée d'y ajouter des accessoires comme le nom de père. Dans le série des vocables qui servent actuellement à nommer une personne, il en est deux qui sont essentiels, parce qu'ils se retrouvent toujours, le nom de famille au patronymique et le prénom. Le nom se transmet par filiation[11].

Faire usage de son nom est à la fois un droit et une obligation, le nom est protégé en droit - on peut contester le droit de porter indument le nom que l'on porte soi-même ou mon ancêtre a porté si l'on en ressent un préjudice au moins moral[12].

C'est une dénomination particulière à chaque individu qui permet de distinguer les membres d'une même famille et les homonymes, il est choisi par les parents et donné à chacun au moment de la rédaction de l'acte naissance.

Tout enfant doit recevoir au moins un prénom. La pluralité est cependant usuelle, en principe; les prénoms doivent être choisis parmi ceux qui figurent aux différents calendriers et dans l'histoire ancienne, mais devant l'intransigeance de certains officiers d'état-civil, une instruction de 1996 a élargi les possibilités de choix du prénom, en indiquant aux services d'état civil de respecter les particularismes locaux et les traditions familiales qui doivent systématiquement refuser les prénoms de pure fantaisie ou les vocables qui en de leur nature, de leur sens ou de leur forme, ne peuvent normalement constituer des prénoms[13].

Nom particulier, dit aussi membres d'une même famille[14].

Nom particulier joint au patronyme et qui distingue chacun des membres d'une

Même famille[15].

Dans l'étude des noms propres arabes, on distingue :

* L'Ism le nom d'ego.
* Laquab le nom de famille.
* Le nasab les ascendants

Le patronyme est le support de notre identité. C'est un héritage familial inaliénable. Il nous parvient du fond des âges comme une chaîne qui nous lie à un ancêtre. A cheval entre la science du langage et l'histoire, ce nom si familier à

[10](Humbert :1985, p81)

[11] - (Larousse : 1975, vol 14 p8567)

[12] - (Ibid :p856)

[13] - (Larousse : 1975, vol 14 p8568)

[14] -(le petit Larousse : 1995, p832)

[15] - (Larousse : Illustre p1258)

notre mémoire recèle parfois le code d'accès qui perce le secret d'énigmes séculaires.

Nous parlons donc en connaissance de cause, puisque la ligature entre la linguistique et les procédures administratives (rectifications volontaires)prend l'ampleur et l'essentiel de nos responsabilités en tant que chercheurs au sein de cette même formation.

Somme toute, cette recherche, de par sa nature, ne développe pas les aspects

Étymologiques, sociolinguistiques, psychologiques etc. suscités par les sans noms patronymiques "SNP"analysés néanmoins par Lacheraf et Chaker d'observer des échanges interculturels intéressant un point de vue des praticiens linguistes tels que Farid Beremdane Et Ouardia Yermeche.

En respectant scrupuleusement les normes lexicographiques, adaptées, toutefois, aux besoins des "SNP", il est inutile de souligner également le mérite de l'approche tant linguistique que sociologique, analyses et commentaires, de l'objet d'étude, à savoir l'origine et la signification du "SNP".

Cependant, toutes ces propriétés haut de gamme deviennent un handicap pour celui (ou celle) qui souhaiterait voir le sa/sé du"SNP" d'un œil critique. Autrement dit, la démarche de vérification doit correspondre, autant que possible, à la qualité de l'objet de l'observation. ».

2- Les hypothèses de travail et l'enquête

Étant donné que le système patronymique Saidéens'adresse aux officiers d'état civil de grandes agglomérations de la wilaya de Saida messieurs: Assas aek,taguinekhaled (commune de Saida),Benmessaouda Mohamed(commune d'Ain sultan),Maasar Mohamed(commune de Sidi Boubkeur.,KafiBenyahia(commune de douithabet) Bachiri Farid (commune D'Ain el hdjar) en général, il nous a paru évident de tester la fonctionnalité et la nature de la thématique auprès Mais, vu l'impossibilité de nous 'adresser à une population mixte, nous nous sommes contentée d'une enquête beaucoup moins ambitieuse,réalisée avec l'accord des responsables des services de la direction des moudjahidines de la wilaya de Saida notamment Hamdaoui Mohamed :Adjoint directeur; M Kadi Abdkrim directeur du centre d'archives ainsi que M. Rahmani Mohamed directeur de théâtre de la wilaya de Saida. Il s'agit d'une recherche qui, à l'aide d'un questionnaire précodé et quasi post-codé et par la collecte d'informations statistiques, procura des données quantitatives, dont l'observation et l'analyse descriptive apportèrent des données qualitatives.

Le succès du questionnaire n'avait pas de rapport avec la durée du temps que l'on devait mettre pour donner des réponses, nous avons gardé les explications suivantes de l'origine des "SNP" :

Le"SNP" est une étiquette qui se donne aux gens qui venaient du sud algérien ;

-par exemple:"SNP"qui venaient de "Gourara"et de « Tibelbala » dans la région D'adrar tels que: Baazi,Belbali, Asmouni.

-Les SNP qui ont acquis leur nouveaux patronymes et qui sont d'origine subsaharienne tels que :
-Kanou(Senegal),Soudani(Soudan).
-Megherbi ,Gherbi, Ouednoun (Sud Du Maroc)
-Le "SNP" qui est devenu TOUNSSI(Tunisie)
-Le SNP qui est devenu "TAMENTIT"
-Comme le prouve"OUARDIA YERMECHE"le SNP" qui a acquis le nom patronymique "TAMENTIT".
« Le nom de Tamentit (prononcer « Tmantète ») serait formé de deux mots berbères « aman » (l'eau) et « tit » (la source), ici associés et affectés, conformément aux règles de la morphologie de la langue berbère, des deux « t » initial et final, les marques du féminin. Cette interprétation souligne l'importance de l'eau pour les premiers habitants de Tamentit, fondée probablement au début du VIème siècle. Tamentit est alimentée en eau par (...) une source. »[16].

-Etude quantitative des S.N.P et explications vis à vis l'administration

-L'analyse des particules filiationnelles dans les SNP avant la rectification
(Ben, Bent, Bou, Ould)
Analyselexicale:
Les sans noms patronymiques non rectifiés composés lexicalement :

Sur le plan morphologique :

Ils sont formés à l'aide des bases anthroponymies (bel - Ben - bou - Ould, .).

Sur le plan lexical:

Ils sont simples, c'est à dire qu'il n'existe pas de critère de séparation entre lesunités.
Exemple : absence de traits, où le critère de laisser un blanc entre eux...

Ils représentent 21.4% des noms enregistrés dans le premier registre matrice
Saïda de 1962 et 21.42% dans le répertoire officiel /tribunal de Saïda 1962.

-Inventaire des SNP non rectifiés lexicalement :

a) Avec deux composants:
Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1962)[17]:

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	2	0.4 %
composés à base de « OULD »	17	3.4 %

[16]- *(Yermeche : 2005, p.65)*

[17]- *(Répertoire : Service d'état civil_ cour de Saida (Archives) Registres Saida Mixte1962- 1964)*

composés à base de « Bent »	12	2.4 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1965)[18]:

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	40	8 %
composés à base de « OULD »	1	0.2 %
composés à base de « Bent »	1	0.2 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1966) :
On remarque dans ce registre qu'il n'existe que des SNP à base de (Ben - Bou et Ould).

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	37	7.4 %
composés à base de « OULD »	1	0.2 %
composés à base de « Bent »	1	0.2 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1968)[19]:

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	16	3.2 %
composés à base de « OULD »	4	0.8 %

[18]- *(Répertoire : Service d'état civil_ cour de Saida (Archives) Registres Saida Mixte 1965- 1966 – 1967.)*

[19]*(Répertoire : Service d'état civil_ cour de Saida (Archives) Registres Saida Mixte*1968- 1969- 1970)

composés à base de « Bent »	4	0.8 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1970):

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	23	4.6 %
composés à base de « OULD »	3	0.6 %
composés à base de « Bent »	3	0.6 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1971)[20]:

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	3	0.6 %
composés à base de « OULD »	1	0.2 %
composés à base de « Bent »	1	0.2 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1974):

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	52	10.4 %
composés à base de « OULD »	6	1.2 %
composés à base de « Bent »	6	1.2 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1975)[21]:

[20](*Répertoire : Service d'état civil_ cour de Saida (Archives) Registres Saida Mixte*1971- 1972- 1974.)

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	6	1.2 %
composés à base de « OULD »	2	0.4 %
composés à base de « Bent »	2	0.4 %

Dans le premier répertoire officiel/tribunal de Saïda (1977)[22]:

	Nombre /500	Pourcentage
Composés à base de « SNP »	26	5.2 %
composés à base de « OULD »	2	0.4 %
composés à base de « Bent »	2	0.4 %

La même tendance est relevée dans les sans noms patronymiques rectifiés (SNP) formés avec «bou» : 3.40%, 2.80%, 0.20%
Cette chute dans l'usage des particules filiationnelles est contrebalancée par deux particules à caractère religieux et mystique : comme forme suffixale «eddine » et préfixale «abd »:
-Les sans noms patronymiques rectifiés (SNP) avec «eddine » :
0.20% (1962)2.20% (1975)6% (2000)

Conclusion :

Cette étude est surtout considérée comme de la sociologie – interactionniste – ou de l'anthropologie, la linguistique y restant très « interne ». Cela n'exclut pas bien au contraire, les nombreux apports de la sociologie à l'observation des pratiques sociales des langues, explicites dès **LABOV**, nous comprenons ainsi pour quoi les rapports sociolinguistique/sociologie (du

[21]*(Répertoire : Service d'état civil_ cour de Saida (Archives) Registres Saida Mixte*1975- 1976-1977)

[22]-*(Répertoire : Service d'état civil_ cour de Saida (Archives) Registres Saida Mixte*1975- 1976-1977)

langage) sont beaucoup moins simple que ce de l'ethnolinguistique et de l'ethnologie.

Le démarquage des origines parentales par l'acquisition d'un patronyme différencié annonçait une mise en train d'un travail de deuil de certainsréférents identitaires. Ainsi des SNP inscrivent le nouveau venu dans une filiation, une histoire ; (le choix) paronymique. Cet acte premier fait exister : il sort l'individu de sa réalité sociale organisée symboliquement par la langue, légalement par la loi qui reconnait la filiation et socio linguistiquement en fondant le sujet SNP dans son histoire singulière.

Nous nous sommes pas si nombreux en sociolinguistiques et parfois le chemin semble périlleux, tant nécessaire des projets contre temps de l'anthroponymie, manque d'écho social, champs d'études multiples, méthode d'analyse complexe et croisée, foisonnement d'approche, mouvance des concepts, interférence de disciplines, quête de reconnaissance, positionnement éthique et déontologique, aporie de la réflexion linguistique. E nous continuons pourtant comme emportés par une lame de fond. Parce qu'il en va de la vie et d'une certaine vision du monde.

Références bibliographiques :
1-Dictionnaire « le petit Larousse », (en couleur), nouvelle édition, Paris, 1995.
2-Grevisse (Maurice), Le bon usage ,11ème édition Revue, Ducullot, Paris, 1980.
3-Humbert (Geneviève), Remarques sur le nom propre dans le Kitab de Sibawayh, cahiers d'onomastique arabe, Ed. CNRS, Paris. , 1985.
4-La grande Encyclopédie, librairie Larousse Vol 14. 1975.
5- Martinet (André), Syntaxe générale .Ed . Armand Collin Paris. 1985.
6-Yermeche (Ouardia), « le patronyme algérien : essai de catégorisation sémantique ». In nomination et dénomination. Des noms de lieux de tribus et de personnes en Algérie. ***Ouvrage collectif*** *coordonné par Farid Benramdane et Brahim Atoui. Editions CRASC, Algérie ,2005.*
Documents Officiels :
Répertoires : Service d'état civil, cour de Saida (Archives), Registres « Saida Mixte » 1962- 1964-1965- 1966 – 1967-1968- 1969- 1970-1971- 1972- 197 3-1974- 1975- 1976-1976- 1977.

إصدارات

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية

برلين – ألمانيا

ISSN : 2625-8943

رقم التسجيل

VR.3373.6326.B

لمزيد من المعلومات حول المجلة
يرجى زيارة موقعها على النت
http://democaticac.de