

جامعة 8 ماي 1945 قالمة



حوليات جامعة قالمة للغات والآداب

مجلة محكمة ومفهرسة تصدر عن
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

العدد رقم : 10

جوان 2015

رقم الإيداع القانوني: 2007-2129

ISSN : 1112-7880



مديرية النشر لجامعة قالمة 2015
من جق

جامعة 8 ماي 1945 قالمة



حوليات جامعة قالمة للغات والآداب

مجلة محكمة ومفهرسة تصدر عن
جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)

العدد رقم: **10**

جوان 2015

رقم الإيداع القانوني: 2007-2129

ISSN : 1112-7880



مديرية النشر لجامعة قالمة 2015
من جيق

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تصديـر

لعلّ ما ينبغي التأكيد عليه هو هذا التلازم بين الجامعة والبحث العلمي ، بل من الواجب أن تضطلع الجامعة بدورها الريادي في البحث العلمي ؛ فلئن كانت منوطة - من باب مهمتها التكوينية - بالجوانب البيداغوجية باعتبارها مطلبا اجتماعيًا ، يستقبل الحاصلين على شهادة البكالوريا ، ويؤهلهم معرفيًا إلى الحياة المهنية أو مواصلة التكوين في ما بعد التدرج . فإنها من الزاوية الأخرى تبرز فضاء مفتوحا لحوار علمي يرافق النشاط المخبري ؛ ويصاحبُ الملتقيات العلمية المختلفة في أروقة الجامعة ، وينقل إلى القارئ جلسات الحلوة التي يجتهد فيها الباحث في مجال اهتمامه بتسجيل حضوره في ما يشغل فكره من قضايا العلم والمعرفة . إته الوجه الآخر لمؤسّسات التعليم العالي الذي نوّكّد على ضرورة رعايته ، بفتح أبواب النشر أمام الباحثين من حيث هي حقّ وواجب .

في هذا الإطار نعلن عن صدور العدد العاشر من حوليات جامعة قلمة للغات والآداب في ثوبها الجديد الذي باركنا منهجه منذ العدد الثامن ، إيمانًا منا بأنّه

المسلك الطبيعي لهيئات البحث من جهة . واحتراما للمتلقي الذي نأمل أن يجد زاده بالقدر الكافي من جهة ثانية .

إنّ قراءة عاجلة للعدد العاشر تكشف عن تطور ملحوظ في الشكل والمضمون والكمّ؛ فلقد جاءت موادّ العدد مفهّسة بشكل موضوعاتي تصدرّته الأبحاث المتّجهة نحو التشكيل ذات الصلة باللسانيات والأسلوبية . تتلوها دراسات أخرى في تحليل الخطاب وفي السرديات .

نرجو أن يوفّق الساهرون على المجلّة في هذه المهمّة النبيلة . وأنّ يجد المتلقي ضالّته في حويلات جامعة قالمة .
وفقكم الله وسدد خطاكم .

الأستاذ الدكتور محمد نمامشة
رئيس جامعة قالمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

افتتاحية العدد

عزيزي القاري .

يهلّ العدد العاشر في اللغات والآداب ثالث مولودٍ للتحوّل المنهجي لحوليات جامعة قلمة ، وقد تنوّعت موضوعاته لتلامس قطوفاً من المناهج وأضرباً من الموضوعات . على أنّ أجمل ما فيها اتجاهها نحو الدراسات التطبيقية ، لانتحاء الدارسين للأبحاث النظرية منحى إبيستيمولوجياً يؤسّس على نظرة نقدية خاصّة من نحو أسس بناء منهج في تعليمية اللغة العربية الذي عمد فيه الباحث إلى قراءة واعية وآليات تعليم اللغة العربية انطلاقاً من خصوصياتها ؛ باعتبارها لغة تمتلك في ذاتها مقومات اكتسابها . وإلى ذلك سياق التفاعيل وأثره في إنتاج الدلالة : قراءة في شعر البحري ؛ إذ خرج فيه الباحث عن النهج التقليدي القاضي بالفصل بين النصّ والقواعد الضابطة له ، فتجلى في سياق البحث آليات تشكيل يمكن استثمارها في الكشف عن خصوصيات النصّ الدلالية والجمالية . وثمة أيضاً تلك القراءة النقدية النافذة إلى أعماق الموروث المعرفي العربي في المركز والهامش وحقيقة الشرعية في التراث ؛ الذي يمثّل قراءة وظيفية لمكونات الظاهرة يتحدّد بمقتضاها الدور الفاعل المميّز للجوهر والعرض في التفكير العربي .

ولقد كان حظّ الدرس الأسلوبي وافراً في هذا العدد أيضاً ، ولعلّ أطرف ما فيه استثماره إجرائياً على النهج الأمثل الذي يراعي خصوصيات المدونة اللسانية ؛ حيث تغدو

الاستعارة آية من آليات التحليل التداولي للنص الشعري في دينامية الاستعارة في الشعر
الجزائري؛ وهو المنحى الذي يضع التشكيلات الاستعارية في مجالها الاستعمالي بالتأسيس
على السياق الذي أدى إلى ظهورها على ذلك النحو. وإلى ذلك أصول الصورة الشعرية في
الشعر الجاهلي؛ الذي يحقق في الإطار المعرفي الذي أدى إلى الترخيص والتسنين للأشكال
البيانية في الخطاب العربي.

وللخطاب السردى حضور على غير العادة إذ ينتهج آليات تحليل النص الأثروبولوجية
والثقافية من حيث كان النصّ الروائي - لاجرم - وثيقة حضارية وأثروبولوجية؛ باعتبار
تجلياته الافتراضية في الواقع المعيش. وإلى ذلك السرد والحجاج: القراءات المتصارعة؛
الوجه الآخر للتحليل السردى الهارب من تقنيات التحليل التقليدي إلى حضور الأبعاد
التداولية في النص السردى حضوراً أساسياً يبلغ النص بوساطتها تمامه. ولربما وجد
القارئ الكريم في هذا العدد ما يضطلع بأدائه النصّ المسرحي على لسانين: لسان المنتج،
ولسان القارئ الذي آلى على نفسه إعادة إنتاج النصّ بالكشف عن خصوصياته النصّية.
والخلاصة، فقد قدر لهذا العدد أن يتشكل على هذا النحو من الابتداع الجارى على
محارٍ معرفية متامة؛ نرجو أن يجد القارئ الكريم فيها ما يشبع بعض فضوله المعرفي.

مدير النشر

الأستاذ الدكتور رشيد شعلال

الفهرس

تصدير

افتتاحية العدد

أسس بناء منهاج في تعليمية اللغة العربية

د. خليفه صحراوي 26-1

التأثير و التأثير الصوتي بين القدماء و المحدثين

د. عبد الكريم بورنان 48-27

سياق التفاعيل و أثره في إنتاج الدلالة - قراءة في شعر البحتري -

د. عبد القادر شارف 74-49

قراءة في موسيقى الشعر عند ابن جني

أ.د. موسى شروانة 99-75

اللحن و التحو

أ. الطاهر نعيجة 122 -101

أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي - ذاكرة الوعي و اللاوعي -

(قيس بن الخطيم نموذجاً)

أ. كبلوتي قندوز 143 -123

- دينامية الاستعارة في الشعر الجزائري رباعيات عز الدين ميهوبي - أنموذجا -
أ. حبيبة حلحاز 182-145
- الانزياح الدلالي المفهوم والإجراء
د. نوار بوحلاسة 204-183
- إنتاج المعنى الشعري في وطنيات أبي الحسن علي بن صالح الجزائري
- ديوان مآسي!! وأين الآسي؟ أنموذجا -
د. عبد اللطيف حني 230-205
- المطالع والمقاطع في شعر ابن الأبار القضاعي البننسي
د. شاكر لقمان 255-231
- رؤية التاريخ وإشكالية الفهم، في رواية: " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد:
لواسيني الأعرج
د. عبد الرزاق بن دهمان 275-257
- أثر المكوّن الأنثروبولوجي - الثقافي في تفكيك سؤال الإرهاب.
قراءة في رواية عزالدين ميهوبي "إرهابيس"
أ.د بشير إبرير 300-277
- تمثلات المجتمع في مسرحية "يا ليل يا عين" لعبد الكريم برشيد
د. عمار رجال 321-301

السرد والحجاج، القراءات المتصارعة؛ التنوع والمصادقية في التأويل

د. محمد عبد البشير مسالتي 351-323

الموت والخلود في شعر السياب

أ. ميلود قيدوم 367-353

المعرفة الصوفية بين النقد الإقصائي والرؤية الميتانقدية

أ. نادية خميس 384-369

المركز والهامش وحقيقة الشرعية في التراث

د. أحمد مداس 414-385

حوليات جامعة قالمة للغات والآداب

مجلة علمية محكمة ومفهرسة، تصدر عن مديرية النشر بجامعة 8 ماي 1945 قالمة، وتعنى بنشر الأبحاث و الدراسات الأصيلة في اللغات والآداب.

أ.د. محمد حور	الجامعة الهاشمية/ الأردن	أ.د. محمد حور	الجامعة الهاشمية/ الأردن
أ.د. آمال لواتي جامعة	أ.ع/القادر قسنطينة	أ.د. آمال لواتي جامعة	أ.ع/القادر قسنطينة
أ.د.ع.الكريم عوفي	ج/أم القرى السعودية	أ.د.ع.الكريم عوفي	ج/أم القرى السعودية
أ.د. عزيز لعكاشي	جامعة قسنطينة/الجزائر	أ.د. عزيز لعكاشي	جامعة قسنطينة/الجزائر
أ.د. فتحي بوخالفة	جامعة مسيلة/الجزائر	أ.د. فتحي بوخالفة	جامعة مسيلة/الجزائر
أ.د. محمد العيد تاورته	جامعة قسنطينة/الجزائر	أ.د. محمد العيد تاورته	جامعة قسنطينة/الجزائر
أ.د. أحمد عزوز	جامعة وهران/الجزائر	أ.د. أحمد عزوز	جامعة وهران/الجزائر
أ.د. صالح بورقي	جامعة عنابة/الجزائر	أ.د. صالح بورقي	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د. نعيمة حملاوي	جامعة عنابة/الجزائر	أ.د. نعيمة حملاوي	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د. محمد زلاقي	م.الجامعي ميله/الجزائر	أ.د. محمد زلاقي	م.الجامعي ميله/الجزائر
أ.د. العابد نصيف	جامعة قسنطينة/الجزائر	أ.د. العابد نصيف	جامعة قسنطينة/الجزائر
أ.د. جودت إبراهيم	جامعة البعث/سوريا	أ.د. جودت إبراهيم	جامعة البعث/سوريا
أ.د.عبد الجليل هنوش	جامعة مراكش/المغرب	أ.د.عبد الجليل هنوش	جامعة مراكش/المغرب
أ.د. عبد الإله الإسماعيلي	جامعة مكناس/المغرب	أ.د. عبد الإله الإسماعيلي	جامعة مكناس/المغرب
أ.د. يوسف بكار	جامعة اليرموك/الأردن	أ.د. يوسف بكار	جامعة اليرموك/الأردن
د. كمال عطاب	جامعة عنابة/الجزائر	د. كمال عطاب	جامعة عنابة/الجزائر
د.سامية عليوي	جامعة عنابة/الجزائر	د.سامية عليوي	جامعة عنابة/الجزائر
د.مليكة بوراوي	جامعة عنابة/الجزائر	د.مليكة بوراوي	جامعة عنابة/الجزائر
د. يوسف عتروز	جامعة عنابة/الجزائر	د. يوسف عتروز	جامعة عنابة/الجزائر
د.نور الدين بملول	جامعة عنابة/الجزائر	د.نور الدين بملول	جامعة عنابة/الجزائر
د.سليمة لوكام	جامعة سوق أهراس/الجزائر	د.سليمة لوكام	جامعة سوق أهراس/الجزائر
د. وجيه قهرية	جامعة سوق أهراس/الجزائر	د. وجيه قهرية	جامعة سوق أهراس/الجزائر
د. رياض بلواهم	جامعة قسنطينة/الجزائر	د. رياض بلواهم	جامعة قسنطينة/الجزائر
أ.د محمد خان	جامعة بسكرة/الجزائر	أ.د محمد خان	جامعة بسكرة/الجزائر
أ.د محمد غاليم	م/الخامس / المغرب	أ.د محمد غاليم	م/الخامس / المغرب
أ.د صابر الحباشة	ج/الفتوحة/البحرين	أ.د صابر الحباشة	ج/الفتوحة/البحرين
أ.د بلعرج بلقاسم	جامعة قالمة/الجزائر	أ.د بلعرج بلقاسم	جامعة قالمة/الجزائر
أ.د.شريف بوشحدان	جامعة عنابة/الجزائر	أ.د.شريف بوشحدان	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د. محمد بوعمامة	جامعة باتنة /الجزائر	أ.د. محمد بوعمامة	جامعة باتنة /الجزائر
أ.د. الطيب بودريالة	جامعة باتنة /الجزائر	أ.د. الطيب بودريالة	جامعة باتنة /الجزائر
أ.د.لادي طولقي	جامعة قالمة / الجزائر	أ.د.لادي طولقي	جامعة قالمة / الجزائر
أ.د. خالد بسندي	جامعة م.سعود/السعودية	أ.د. خالد بسندي	جامعة م.سعود/السعودية

المراسلات:

ترسل جميع المراسلات إلى: مديرية النشر جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

العنوان: ص.ب 401 قالمة 24000 الجزائر

الهاتف: 037.21.58.49 الفاكس: 037.26.05.01

Email: annaesguelmassh@yahoo.fr

الموقع الإلكتروني: www.univ-guelma.dz

قواعد و شروط النشر في المجلة

- 1- أن يتميز الموضوع بالأصالة و الجودة.
- 2- أن يكون الموضوع موثقاً علمياً.
- 3- أن لا يكون البحث قد نشر أو أرسل للنشر في مجلة أخرى.
- 4- أن لا يزيد عدد الصفحات عن 20 ص إلا إذا قسم البحث إلى حلقات.
- 5- البحوث و المقالات التي تصل المجلة لا ترد لأصحابها نشرت أو لم تنشر.
- 6- تنشر المجلة الموضوعات باللغة العربية و الفرنسية و الإنجليزية مع ملخص باللغة العربية في حدود 100 كلمة.
- 7- تخضع الأعمال المرسلة للتحكيم قبل النشر.
- 8- جميع الآراء الواردة في المقالات المنشورة لا تعبر إلا عن وجهات نظر أصحابها.
- 9- ترسل جميع المراسلات إلى مديرية النشر
مجلة حوليات جامعة قلمة

ص.ب 401 جامعة 8 ماي 1945 قلمة 24000 الجزائر.

Email: annaesguelmash@yahoo.fr

Tel : 037- 21- 58- 49 Fax : 037-26-05- 01

- ترسل المقالات مكتوبة بالخط **14 Simplified Arabic** بالنسبة للغة العربية
و خط **12 Times New Roman** بالنسبة للغات الأخرى.

• شكل الورقة: 24 x16

• بالهوامش الآتية:

أعلى: 2.5 أسفل: 2.5 يمين: 1.5 يسار: 1.5 التجليد: 1

• في نسختين مرفقة بقرص مضغوط.

10- تذكر الهوامش في آخر المقال.

- 11- على صاحب المقال أن يبين بوضوح: الاسم و اللقب و المؤسسة التي ينتمي إليها
والعنوان الكامل و الهاتف و البريد الإلكتروني.

مديرية النشر لجامعة 8 ماي 1945 قلمة، ص.ب 401 قلمة الجزائر

الهاتف: 037.21.58.49 الفاكس: 037.26.05.01

أسس بناء منهاج في تعليمية اللغة العربية

الدكتور: خليفة صحراوي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة باجي مختار - عنابة

الملخص:

إن منهاج تعليم اللغة العربية مدعوة اليوم إلى الاستفادة من المعطيات التي تقدمها اللسانيات لتعليمية اللغة، فهي فرصة لتأمل جديد، وبالخصوص تأمل في تعلم القدرات اللغوية وأكسابها، ولذا فإن استغلال فوائدها في المجالات التي تمارس فيها هذه القدرات للإنتاج والفهم مسألة عاجلة. و من النصوص اللسانية الحديثة التي ينبغي استثمارها ما يتعلق بالطبيعة النواصلية للغة، وهو ما ينبغي إدراجه في المعرفة الفعلية للغة، فليس على المعلم فهمها فقط، بل عليه أن يعيد إنتاجها أيضا.

Résumé :

Il est primordial aujourd'hui de bénéficier des données que présente la linguistique à la didactique des langues et surtout ce qui concerne le curriculum de l'enseignement de la langue arabe. Cette opportunité d'un constat nouveau sur l'apprentissage, et l'acquisition des compétences linguistique, exige l'application de ces compétences dans la production et la compréhension.

Parmi, ce qu'envisage la linguistique moderne et qu'on doit exploiter c'est la nature communicative de la langue, et dont il est impératif d'intégrer dans la connaissance réelle de la langue... L'apprenant ne lui suffit pas de comprendre ce principe mais doit produire la langue.

Abstract:

It is essential today to benefit from data provided by linguistics to language teaching and especially regarding the curriculum of Arabic language teaching. This opportunity of a new finding on learning and the acquisition of language skills requires the application of these skills in the production and comprehension.

The communicative nature of language is among the aims of modern linguistics that should be exploited and mandatory included in the real knowledge of language.

the learner needs not only to understand this Principe but must a language producer

أصبح تعلم اللغات - ومنها العربية - مخططا علميا واضح المعالم والقسمات، وبالإمكان التعرف إلى دعائم هذا المخطط من خلال دراسة النواحي الآتية:

الأولى: أسس التعلم العام.

الثانية: أسس التعلم اللغوي.

الثالثة: خصائص اللغة العربية واستخداماتها.

وبصورة مختصرة تكفل الناحية الأولى نجاعة التعلم بما فيه من دافعية ونشاط ذاتي منمّر بين العناصر المتشابهة في موقف التعلم، وتمضي

به الناحية الثانية في طريق واضح من ناحية الربط بين فروع اللغة، واختيار المادة اللغوية، وتكوين المهارات، وتوفير فرص النشاط اللغوي، والتزام خط البناء التركيبي لهذه اللغة. أما الناحية الثالثة، وهي خصائص اللغة العربية واستخداماتها، فتساعد على تنمية مهارات الاكتساب اللغوي عن وعي، وفي غير فوضى⁽¹⁾.

أولا - المنهاج و ماهيته:

طُرحت منذ سنوات إشكالية تحديد مصطلح المنهاج الذي يتأرجح بين مصطلحات المنهاج Curricula والمخطط الدراسي، والبرنامج. وللإشارة فإن أغلب الباحثين والدارسين يميلون إلى استعمال مصطلح "منهاج"، ولعل السبب في ذلك هو تواجد مرحلة دقيقة في إطار تعليم وتعلم اللغات، حيث تُطرح قضايا المنهاج باعتبارها رهانات أساسا، ومطالب حيوية. وقد أصبحت محركا رئيسا في إصلاح مقررات أبحاث ودراسات كثيرة، وتجديدها.

فالمنهاج، إذن خطة، وللخطة مكونات، ومكونات المنهاج أربعة تطرح في أربعة أسئلة:

1- ما هي الأهداف التربوية التي ينبغي أن تسعى العملية التعليمية إلى تحقيقها؟

2- ما الخبرات التربوية التي يمكن توفيرها لتحقيق هذه الأهداف؟

3- كيف يمكن تنظيم هذه الخبرات التربوية حتى تكون فعّالة؟

4- كيف يمكن معرفة ما إذا كانت الأهداف قد تحققت؟

والنظرة إلى المنهاج باعتباره مكونًا من مجموعة عناصر مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا عضويًا يؤثر كل منها في الآخر ويتأثر به، مؤداها أنّ

المنهاج نظام. وقبول هذا التصور يعني أن المنهاج شأنه شأن أي نظام آخر له مكوناته التي يعتمد عليها⁽²⁾.

لكي نتبين دور الأهداف وخطورة شأنها في مجال تعليمية اللغة العربية، يجدر بنا أن نحدد موقعها في منهج اللغة العربية، مع العلم أن منهج أي مادة تعليمية هو جزء من منهج تربوي شامل، والمنهاج - بمفهومه الحديث - يشمل جميع أنواع النشاط والمواقف التعليمية، ويتكوّن من عناصر أساس تتشكّل كيانا عضويا متكاملًا، إلا أنّ الدراسات الأكاديمية سعت دوماً إلى تفصيل كل عنصر تتناوله بالبحث محاولة التعمق في ذلك قصد الوصول إلى نمط علمي موّحد تبنى عليه كلّ المواد التعليمية، وتنفرد، في الوقت نفسه، كل مادة - بما لها من خصوصيات- عن المواد الأخرى.

وتحدد هذه العناصر - عادة - فيما يلي:

1- **الأهداف Les objectifs:** وهي الغايات التي يراد الوصول إليها في نهاية كل مرحلة، ففي حقل اللغة العربية تُحدّد الأهداف العامة لهذه المادة، ثم تُرصد الأهداف الخاصة بكل مرحلة، وبحسب كل فئة من المتعلمين.

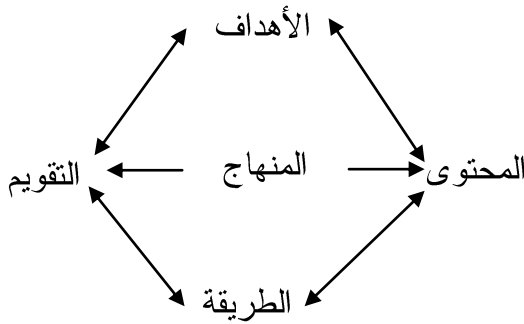
2- **المضامين Les contenus:** وهي المقررات التربوية -كما يحلو للمربين تسميتها- التي يضعها الخبراء والمختصون في هذه المادة، وذلك في ضوء الأهداف المشار إليها سالفًا. ويبدو من وجهة نظرنا أن المضامين لا يمكن أن تكون متينة وهادفة إلا باعتمادها الأسس التي تتميز بها اللغة العربية.

3- **الطرائق Les méthodes:** تعتمد طرائق تدريس اللغة العربية، بناء على خصائص هذه اللغة من ناحية، وكيفية اكتساب المتعلم لها من

ناحية أخرى علما أن اعتماد طريقة ما يعني إهمال محاسن الطرائق الأخرى.

4- **التقويم L'évaluation**: وهو العملية التربوية المصاحبة للتطبيق الميداني لقياس وتقدير مدى تحقيق الأهداف المراد الوصول إليها في كل مرحلة من مراحل المنهج⁽³⁾.

يظهر من خلال ما ذكر أن المنهاج هو الوسيلة التي تستعمل للتمكّن من الوصول إلى الأهداف، وبالإضافة إلى هذا فهو المحور الذي تتفاعل من حوله العناصر المكونة للعملية التعليمية بصفة عامة، وهي على الشكل الآتي:



والنظرة إلى المنهاج - بمفهومه السابق ذكره يتكون من مجموعة من عناصر مرتبطة فيما بينها- تفيدنا في عدة أمور منها: أننا ننظر إلى مشكلة المنهاج بصفة كلية وفي إطارها الصحيح، فلا نُغفل - ونحن نعد منهاجا دراسيا- العناصرَ والأسس أو الخصائص المؤثرة فيه، وأقواها تأثيرا - من وجهة نظرنا- الأسس اللغوية، أو بعبارة أخرى الخصائص اللغوية التي تتميز بها اللغة المدرّسة.

2 - **أبعاد المنهاج**: للمنهاج، كما هو مستعمل في الأدبيات التربوية،⁽⁴⁾ ثلاثة معان:

الأول: هو جملة من النوايا تهيأ سلفاً قصد عمل المستقبل.

الثاني: هو واقع *réalité* يعيشه المعلم والمتعلم في موقف معين.

الثالث: وهو نظرية منهجية *Théorie curriculaire*، وعادة ما يضاف إلى المعنى الأول المرتبط بالنوايا أبعاداً أخرى للمنهج، فهو خطة عمل تربوية أكثر شمولية من البرنامج، ولكنه، أيضاً، تعريفٌ للغايات التربوية المستهدفة وتخصيصٌ للأنشطة التعليمية-التعلمية التي يقتضيها برنامج المضمين.

وهناك من استحضر ثلاثة مفاهيم وهو يتحدث عن المنهج:

أ- منهج أو منهج *Méthode*.

ب- المنهج التربوي *La méthode pédagogique*.

ج- المنهج الدراسي *Le curriculum*⁽⁵⁾.

والجدير بالذكر هو أنّ المصنفات والقواميس لا تتفق على تعريف واحد للمنهج، فهي تتضمن تعريفات متنوعة ومتشعبة، فتارة يتم تحديده على أنه جملة من النوايا - كما ذكرنا آنفاً- تحضّر قبلياً قصد عمل مستقبل، وتارة أخرى تعرفه على أنه يمارس عملياً داخل الفصل الدراسي، وتارة ثالثة يُقصد به مختلف الطرائق والوسائل والتقنيات المستعملة لتحقيق أهداف متوخاة من العمل التعليمي، وتارة غيرها يعرف المنهج تعريفاً نسقياً، حيث إنّ منهج التدريس كنسق هو كلية من العناصر والمكونات المنتظمة بشكل مركب خاضع لنظام من العلاقات والتحويلات، بحيث تكون كلاً منسجماً ومتّسعاً يتحدد من خلاله موقع كلّ عنصر ووظيفته، وكذلك علاقاته وتفاعلاته مع العناصر الأخرى.

وقد يعرف المنهج تعريفاً بنوياً حيث هو مجموعة من العناصر

والبيانات التي تشكل المكونات الداخلية لمنهج التدريس⁽⁶⁾.

وقد عرّف المربون القدامى المنهاج المدرسي بأنه مجموع المواد الدراسية المقررة على صف من صفوف المدرسة أو مرحلة من مراحل الدراسة ومجموع المعلومات والحقائق العلمية التي يشتمل عليها من هذه المواد.

وقد اختلف الباحثون في تعريفهم لمفهوم المنهاج المدرسي لتطور مفهومه، فهو، من وجهة نظر البعض، مجموعة نوايا أو خطط، وأما من وجهة نظر البعض الآخر، فهو أمر لا يقتصر على الأنشطة التعليمية في حد ذاتها، ولكنه "تخطيط لهذه الأنشطة. وقد يفضل بعضهم استخدام كلمة "برنامج" للإشارة إلى أنشطة المتعلم التي تظهر أو تحدث عند تنفيذ أو تطبيق المنهج"⁽⁷⁾.

والمنهاج هو أيضا الخطط الموضوعية لتوجيه التعلم في المدرسة ويتم تحقيق هذه الخطط تجريبيا، وهو تسلسل وحدات المحتوى المنظمة بطريقة معينة تجعل تحقيق تعلم كل وحدة عملا مفردًا، ويشترط في ذلك أن تكون القدرات الموصوفة بالوحدات متقنة في هذه المرحلة من التعلم⁽⁸⁾.

وقد جاء مفهوم المنهاج التقليدي نتيجة طبيعية لنظرة المدرسة التقليدية إلى وظيفة المدرسة، إذ كانت ترى أن هذه الوظيفة تنحصر في تقديم ألوان من المعرفة إلى الطلبة ثم التأكد بالاختبارات من حسن استيعابهم لها. ولعل السبب الرئيس في تشكيل تلك النظرة الضيقة لوظيفة المدرسة يعود إلى تقديس المعرفة باعتبارها حصيلة التراث الثقافي الثمين الذي ورثه الجيل الحاضر عن الأجيال السابقة والذي لا يجوز إهماله أو التقليل من قيمته بأي حال من الأحوال.

وقد جرت العادة أن تُنظَّم المادة الدراسية (المعارف، والمعلومات، والحقائق، والإجراءات) في موضوعات توزَّع على السنوات الدراسية للمراحل التعليمية المختلفة.

أما مهمّة إعداد المنهاج في مفهومه التقليدي، أو إدخال تعديلات عليه، فقد كانت تُنَّاطُ بلجانٍ من المتخصصين في المواد الدراسية، وهذا الفهم القاصر للمنهاج - من وجهة نظر المتخصصين- كان يمثل اتجاهاً عاماً متّبعا في العمليات التربوية حتى وقت قريب، بل وإلى وقتنا الحاضر في كثير من البلدان، ولاسيما تلك التي لم تتل حُظاً كافياً من الرقيّ والتقدم، ولم تتح لها الفرصة للإفادة من الدراسات التربوية واللغوية الحديثة⁽⁹⁾.

وعليه، فقد كان المنهاج في الغالب هو المادة الدراسية التي تتناول أكبر قدر من المعرفة والمعلومات والحقائق.

3 - خصائص المنهاج:

يتصف المنهاج بالخصائص الآتية:

- 1- يتضمن الخبرة التعليمية، وهي أساس بناء المنهاج، وتأتي الخبرة من خلال تفاعلها مع شيء أو مع موقف ما، وهي تعبر عن المعنى الذي يحصل للمتعلم نتيجة تفاعله في الموقف التعليمي.
- 2- يتجه نحو تنمية وارتقاء المتعلم إلى مستويات أعلى من خلال الخبرات التي يمتلكها أو يحوزها ليساعده في تطوير قدراته ومهارته في استكشاف الأنماط اللغوية - إذا كان المنهج يتعلق بتعليمية اللغة- وإقامة تجارب في المهارات والخبرات.
- 3- تتصف خبرات المنهاج - عادة- بالتنوع والثراء في مستوياتها وأنماطها.

4- تتسم بالمرونة الكافية للسعي إلى تحقيق الأهداف المنشودة.⁽¹⁰⁾

ثانيا - التعليمية:

لموضوع التعليمية من السعة والشمول ما يجعله نقطة تقاطع للعديد من الأبحاث والدراسات.

وتتجمع حول كلمة *didactique*⁽¹¹⁾ جملة من النقول والترجمات، منها ما يعرّبها بـ (تعليمية)، ومنها ما يترجمها بـ (تعلّميّة)، ومنها ما ينقلها نقلا حرفياً إلى العربية فيقول (ديداكتيك العربية)⁽¹²⁾.

لقد تلوّن لفظ تعليمية (*didactique*) بألوان التخصصات العلمية لبعض المؤلفين الذين تناولوه، فـ Denis Girard استعمل هذه الكلمة لدلالات عدّة؛ حيث أدمجها في معنى اللسانيات التطبيقية، وفي هذا السياق يقول: "إنّ من حقّ تعليم اللغات أن يكون له وجوده المستقل، ليس باعتباره فناً، وإنّما باعتباره علماً لا يتردد في الإقتباس من علوم إنسانية متعددة ما يمكنها أن تنفعه به". ويضيف: "لقد أحيا W.F. Mackey لفظة *didactique* العتيقة لكي يعبرّ بواسطتها عن هذا التصور العلمي لتعليم اللغات، فلماذا لا نستعمل نحن بدورنا *didactique* اللغات عوضاً عن اللسانيات التطبيقية"⁽¹³⁾.

فقد عُرفت أبحاث ودراسات مبكرة في مجال تعليمية المواد *didactique des disciplines*، وقد صاحبت هذه المباحث والدراسات حيرة إزاء المصطلح العربي الذي يمكن أن ينقل ما يحمل هذا المفهوم من

معاني وتحديدات؛ ففي المغرب مثلاً استقر على إبقاء كلمة "ديداكتيك" على أصلها الأجنبي كما حدث في *Pédagogie* التي نُقلت إلى بيداغوجيا. وربما يرجع ابقاء الباحثين على المصطلح بحرفيته الأجنبية إلى صعوبة النقل التي تعود إلى ما يقيمه مصطلح *didactique* من التباس مع مصطلحي تعليمية وتعليمية⁽¹⁴⁾. فإذا كان هناك ميدان يتصف بعدم دقة المصطلح فإنه ميدان "*Pédagogie*" ذلك أنّ الألفاظ التي يستعملها المشتغلون بهذا المجال تكتسي عدداً من الدلالات مساوياً لعدد المخاطبين مما ينتج عنه بعض الغموض في التواصل، وهذه قاعدة لا يفلت منها لفظ *didactique* نفسه.

التعلّميّة تسمية اصطلح عليها بـ *didactique* لكونها ترجمانا لمحور *didactique* المتمثل في التركيز على المتعلم وبنائه الذاتي للمعرفة، غير أنّ هذا المصطلح قد يخلق، في مجال العربية، ضرباً من اللبس خاصة إذا أُخذت اللفظة من ظاهر لفظها، واعتُبرت التعليمية العلم الذي يدرس تعلم اللغة.

وإذا كانت تعليمية اللغة تقتصر على الاهتمام بما يدور في القسم من تعلم، فإنّ تسميتها "تعلّمية" يتجاوز حدودها في اللغة، فليست التعليمية تعني ما يجري خارج الجدران من تعلم اللغة. لذلك فإن مصطلح "تعليمية اللغات" أدق، في نظرنا، في تعريف *didactique des langues* من تعليمية اللغات، لأنه يعبر عن التعلم الذي يحصل في إطار مؤسساتي ويتم بوساطة الوسائل ومعاونة المعلم⁽¹⁵⁾.

ومن الآراء التي دارت في هذا المصطلح، رأي مفاده أن مصطلح "تعليمية" أو "تعلّمية" لا يصلح وحده لتبليغ مضمون لفظة *didactique*

الفرنسية. فالتعليمية هي Science de l'enseignement والتعلمية هي Science de l'apprentissage، ومصطلح didactique يتضمن الأمرين معا، وهو ما يُبرز استعمالهما مقترنين (تعليمية- تعلمية)، لوصف ما يتعلق بالوضعيات التعليمية، التعلمية في الوسط المدرسي، ذلك أن العديد من المصطلحات الفرنسية تبقى قلقة الاستعمال في مجال لا يتوفر فيه الحيز الدلالي الكافي كي تغرس فيه. ومن هذه المصطلحات ما شاع استعماله لدى التربويين بأصوله المعجمية الأعجمية مثلا: بيداغوجيا، وابستمولوجيا... إلخ. لهذا فإن استعمال كلمة "ديداكتيك" لتعريب لفظة didactique الفرنسية لا يمثل خروجاً عن المؤلف.

استعمل مصطلح "التعليمية، التعليمية" في المعاجم الفرنسية⁽¹⁶⁾ صفة لكل ما له صلة بالتعليم، فتحدث عن الوسائل التعليمية التعلمية، وعن المؤلفات التعليمية التعلمية، فهي مجموع الوسائل التي يستند إليها المعلم لتيسير عملية التعليم، وهذه المستندات نوعان:

الأول: يشمل كل الوسائل المادية التي يستعملها المعلم لتيسير عملية التعليم. الثاني: يتعلق بالطرائق والمنهجيات التي يتوخاها في حصة الدرس، وهي من هذا المنطلق، حقل تفكير في تمشيات التعليم والتعلم، وإحدى الوسائل الخاصة بتوفير الحلول "التعليمية - التعلمية" لصياغة المعارف واكتسابها، إذ تهتم بوصف الصعوبات التعليمية وتحللها قصد توفير الوسائل المساعدة لكل من المعلم والمتعلم كي يستطيع تخطيها، ومن ثم تحسين قدرات المتعلمين.

نشأت التعليمية في وضع متدهور اتسم بارتفاع نسب الفشل في المنظومات التربوية في فترة السبعينات (التي وقع فيها الاهتمام بالكم على حساب الكيف)، مما حدا بالمختصين إلى الاهتمام بقضايا اكتساب اللغة

وتعلمها من طرف المتعلمين، استنادا إلى مرجعيات متعددة: لسانية وبيداغوجية ونفسية تساعد على الاهتمام بالمضامين المعرفية وكيفية معالجتها.

ولئن استتجدت التعليمية بكل العلوم الإنسانية والتربوية التي اهتمت بالمعرفة وكيفيات اكتسابها وتعلمها، فإنها قد تمكنت من صياغة مفاهيم تختص باستعمالها، وهي مفاهيم تساعد الباحث على تشخيص المشاكل والصعوبات ومن ثم إيجاد الحلول العملية لهذه العوائق التي تحول دون اكتساب المتعلمين للمعارف المدرسية.

وفي السبعينيات - كما ذكرنا سابقا- ظهرت التعليمية في فرنسا، وبدأت تجدد موضوعها في كل اختصاص، فكان أن ذهب أهل اللغة إلى حدّ تعليمية اللغات، ومن بينهم Jean François Halté الذي حدد مجال التعليمية فحصره في ثلاثة مجالات⁽¹⁷⁾:

- 1- تهتم التعليمية بالتفكير في محتويات التعليم، وذلك بتحليل خاصياتها المعرفية (معرفة أو مهارة)، ومنزلتها، ومنهجية بنائها.
 - 2- تهتم التعليمية، كذلك، بالظروف المنظمة لامتلاك المعرفة من طرف المتعلمين، وذلك بالتساؤل عن بناء المفاهيم من طرف المتعلمين، وما يلزم هذا البناء من معارف سابقة، وما يثيره من عوائق وتصورات.
 - 3- تولى التعليمية عناية بالبحث في تمشيات التعليم والتعلم الخاصة بمادة مدرسية معينة، وذلك بمحاولة ربط التحاليل المقامة بعمل المعلم، وبتنظيم وضعيات التعلم، وبناء الحلقات أو المقاطع التعليمية.
- وبصفة عامة، فقد مثّلت هذه المحاور "النواة العرفانية لمختلف الدراسات التي اهتمت بموضوع التعلم والتعليم، وتجدر الإشارة هنا انه يمكن

الظفر بتعريف واحد لحدود التعليميّة، وإنما توجد تعريفات مختلفة باختلاف المعرفة المدرسية موضوع التعلّم، والجدول الآتي يوضح اختلاف التوجهات وتعدد المفاهيم:

التعريف	المرجع	صاحب التعريف
علم مساعد للبيداغوجيا، وإليه تسند هذه الأخيرة مهمات تربوية عامة لكي ينجز تفاصيلها	Didactique psychologique (1963)	La Lande
الجزء من البيداغوجيا الذي يتخذ بواسطتها في مجال تكوين المعارف	Vocabulaire technique et critique (P.U.F 1968)	H. AEBLI
مجموعة الاستراتيجيات التي تندخل بواسطتها في مجال تكوين المعارف	La formation des connaissances et la théorie didactique (1970)	A. MORF
دراسة طرق التدريس	Dictionnaire de la langue pédagogique (P.U.F 1971)	Paul Foulquié
تحول تعليم اللغات من مجال الفن وتطوره المذهل إلى الاتجاه العلمي الصارم	Linguistique Appliquée et didactique des langues (Armand colin – Longman 3 ^{eme} édition 1972)	Denis Girard
إشكالية شاملة ديناميكية تتضمن: - تأملاً وتفكيراً في طبيعة المادة الدراسية، وكذا في طبيعة تعليمها وغاياتها. - صياغة فرضياتها الخاصة انطلاقاً من المعطيات التي تتجدد وتتنوع باستمرار من علم لنفس، وبيداغوجيا، وعلم اجتماع... إلخ.	La didactique d'une discipline (1973)	J.C. GAGNON

- دراسة نظرية وتطبيقية للفعل البيداغوجي المتعلق بتدريس تلك المادة.		
--	--	--

وما يلاحظ أن جميع التعريفات تؤكد:

- 1- أهمية نشاط المتعلم والعمليات التعليمية- التعلمية التي تحدث في الفصل، وذلك استنادا إلى نظريات عدة (بنائية، نفسية، اجتماعية) ترى أن المتعلم يبني معارفه انطلاقا من نشاطه التفاعلي مع محيطه الاجتماعي.
 - 2- أهمية المادة المعرفية: فالإشكالية "التعليمية التعلمية" موجهة بخاصة إلى قطب المعرفة، لذلك لا نتحدث عن تعليمية عامة، وإنما عن تعليمية الرياضيات، وتعليمية اللغة العربية... إلخ، لأن لكل مادة معرفية خصائصها التي تميزها عن غيرها من المواد، وبالتالي فهي تعليمية مجموعة من المعارف المنظمة والمعروفة لمادة معينة.
 - 3- أهمية المفاهيم الاجرائية التي تنفرد باستعمالها للتدخل وحل المشاكل التي تطرح في مادة معينة.
 - 4- تتعدد التعريفات وتتكامل فيما بينها مفرزة جملة من المعايير، فكيف يمكن تحليل هذه التعريفات وكيف يمكن تفكيكها وتبيين خصائصها ومجالات اهتمامها.
- تقدم الأدبيات المختصة جملة من المعايير المميّزة لمجال التعليمية والتي تمكّننا من صياغة شبكة تساعد على تبيين توجه كل تعريف من تعريفات التعليمية، وعلى تحليل خصائصها ومميزاتها.
- وعليه، فإنه من الممكن ضبط هذه المعايير في خمس نقاط هي:
- 1- يستحضر التعريف أطراف العملية التعليمية - التعلمية الثلاثة: التلميذ، المعلم، المعرفة.

2- يهتم بالعلاقات التفاعلية بين أطراف العملية التعليمية الثلاثة.

3- يحدد التوجّه نحو الفعل أو العمل.

4- يهتم، آلياً، بالمعرفة المقنّنة والمندرجة ضمن المادة المعرفية.

5- يعبّر عن نية التعليم والتعلم.

وتجدر الإشارة إلى أن تلك الأبحاث التي عرفتھا التعليميّة، لم توجد من العدم، وإنما هي ناتجة عن تقاطع هذا المجال مع ما عرفته اللسانيات من تطوّر ملحوظ، وبخاصة ما تعلق بتعدد النظريات والمناهج.

لقد تميّزت مسيرة اللسانيات منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم بتعاقب المدارس والنظريات التي جددت النظرة إلى اللغة، ومكنت هذا العلم من تحقيق تقدّم ملموس على الصعيدين المفهومي والمنهجي، وهذا على الرّغم من أن بعضها نسخ بعضاً.

ويمكن القول إنّ التطور الحاصل في المفاهيم اللغوية نتيجة لتعاقب تلك المدارس قد انعكس في مناهج تعليمية اللغات والمواد المدرّسة فيه، ولعل أول مظهر لتأثير اللسانيات العامة في التعليمية هو نقض النظرة التقليدية إلى لغة الحديث الشفوي بما أنّها لغة وضيعة الشأن؛ لما تتصف به من تلقائية وعدم تهذيب، وأنها صيغة ممسوخة من صيغ لغة الكتابة التي كانت تُعدّ النموذج الأول للكلام.

فقد أثبتت اللسانيات الحديثة أنّ اللغة كائن حي، ودائم التغير وفقاً لتغيّر حاجات المتكلم، والظروف التي يعيش فيها، كما تجلّي تأثيرها - اللسانيات - في التعليمية في ما كشف عنه Ferdinand. de Saussure على أن اللغة نظام محكم⁽¹⁸⁾ تدخل في تركيبه أبنية مختلفة، منها الصوتي، والصرفي، والتركيب، والمعجمي، والدلالي، ومن ثمة فإن تحديد تلك الأبنية،

ووحداتها، وما يربط بينها من علائق متنوعة من شأنه أن يعين على معالجة المواد اللغوية المدرّسة⁽¹⁹⁾.

أعدت اللسانيات إلى اللغة وظيفتها الأساس: التواصل. وقد تم التركيز على المقارنة التواصلية لشؤون اللغة، وعلى رأسها التعبير الشفهي الذي كان مُهمّشاً. ويمكن القول، بإيجاز، إن هذه المبادئ تعتمد أساساً على نتائج البحوث اللسانية حيث أصبح الاهتمام منصبا بصفة أخص على البحث في اللغة المنطوقة، الشيء الذي أثبت وجود اختلاف كبير بين نسقي اللغة: المنطوقة والمكتوبة، فأصبح الاعتقاد السائد هو: الفصل المنهجي بين مهارتي التعبير: الشفهي والكتابي - وهذا هو ما يسعى إليه بحثنا- قصد تسهيل تعلّم اللغة مع الإلحاح على الانطلاق من الجانب الشفهي، وبذلك نكون قد أتبعنا النظام الطبيعي والتعاقبي للغات نفسها⁽²⁰⁾.

ولقد تعدّدت الجوانب التي تناول منها اللسانيون تعريف اللغة، لكن أهمّها وأثرها هو اعتبارها شكلاً لا مادةً، وهو الأمر الذي ألحّ عليه F.de Saussure في قوله: " La langue est une forme non une substance"⁽²¹⁾، فهو يميّز بين المادة التي تتبني عليها اللغة وهي الأصوات من ناحية، وبين ما يمثل قوام اللغة وهو الشكل الذي تتشكل بمقتضاه الأصوات والمعاني من ناحية أخرى.

وتولّد من هذا الاتجاه اعتبار اللغة نظاماً مستقلاً قائماً بذاته، يخضع لقوانين، وأنّ هذا النظام هو مجموعة من العناصر المتفاعلة فيما بينها، تنتظم بمقتضاه الأصوات والمفاهيم، ومن ثم فإنّه يجب على الدارس أن يكشف ذلك النظام، ويحدّد الوحدات التي تكوّنه.

إن ما لا يغرب عن ذهن أحد هو أنّ التعليمية بصفة عامة، وتعليمية اللغات بصفة خاصة، أضحت، بلا منازع، مركز استقطاب في الفكر اللساني المعاصر، من حيث إنها الميدان الذي يتوخاه الباحثون لتطبيق الحصيلة المعرفية للنظرية اللسانية، وذلك باستثمار النتائج المحققة في مجال البحث اللساني النظري في ترقية مناهج تعليمية اللغة، ولذا فإن ما يثير الانتباه حقيقة هو أن الوعي بأهمية البحث في منهجية تعليمية اللغات قد تطور بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة، إذ انصرفت همم الدارسين، على اختلاف توجهاتهم العلمية، وتباين المدارس اللسانية التي ينتمون إليها، إلى تكثيف الجهود من أجل تطوير النظرة التربوية التي تسعى إلى ترقية الأدوات الإجرائية في حقل التعليمية.

والحديث عن المبادئ الأساسية التي ترتكز عليها منهجية التعليمية يمكن حصرها في ما يأتي:

المبدأ الأول: الأولية التي تعطي للجانب المنطوق من اللغة، وذلك بالتركيز على الخطاب الشفوي، وهذا بإقرار البحث اللساني نفسه الذي يقوم في وضعه وتحليله للظاهرة اللغوية على مبدأ الفصل بين نظامين مختلفين: نظام اللغة المنطوقة ونظام اللغة المكتوبة.

المبدأ الثاني: يتعلق بالدور الذي تقوم به اللغة بوصفها وسيلة اتصال يستخدمها أفراد المجتمع البشري لتحقيق عملية التواصل فيما بينهم.

المبدأ الثالث: يتمثل هذا المبدأ في الطابع الاستقلالي لكل نظام لساني وفق اعتباطيته المتميزة التي تجعله ينفرد بخصائص صوتية وتركيبية ودلالية⁽²²⁾.

ولعل أهم ما نستخلصه في هذه المحاولة لتحديد أهم ما أفادته تعليمية اللغات من اللسانيات هو أن مدرس اللغة لا يكفيه أن يكون ذا تكوين في

اللسانيات العامة، بل ينبغي له أن يكون ملماً بخصائص اللغة التي يدرّسها صوتياً، وصرفياً، وتركيبياً، وأسلوبياً (23).

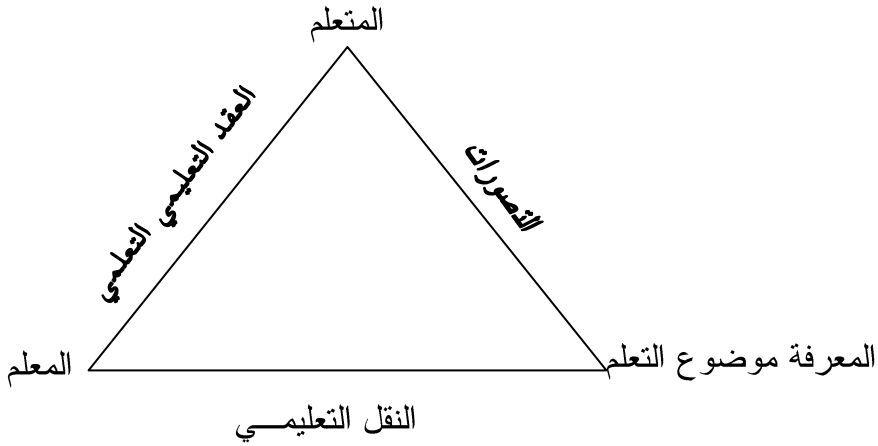
2 - تعليمية اللغة العربية:

كان الاهتمام بتعليمية اللغة العربية وآدابها مقتصرًا على مراكز الأبحاث من خلال بعض الطّروحات التي تستوحي توجهات البحث في الغرب. وفي إطار طرائق تعليم اللغة العربية للأجانب، تم توظيف بعض مفاهيم تعليمية اللغة. أما تعليمية العربية لغةً أمًّا، فقد عرفت بعض المبادرات الريادية في بعض المعاهد والمدارس الخاصة، حيث كان تعليم العربية يستوحي بعض الطرائق المطبّقة في تعليم الإنجليزية أو الفرنسية، وقد أسهم التعدد اللغوي في بلدان عربية، مثل لبنان، في دفع المهتمين باللغة العربية إلى التجديد، والتطوير في أساليب التعلم.

ويمكن عدّ خطة النهوض التربوي، والمناهج الجديدة المنعطف الحاسم في اتجاه الإفادة من مكتسبات تعليمية اللغة، ويتجلى ذلك في نصّ المنهج، وفي إعداد المعلّمين وتدريبهم على تطبيق المناهج الجديدة، وقد أصبحت التعليمية مركز الثقل في بناء مناهج إعداد المعلمين (24).

واعتمادًا على الوضع السائد، فقد اهتمت تعليمية اللغة العربية باكتساب المتعلم للكفايات والمهارات كما اهتمت بالعلاقات التأثيرية، وذلك باستدعائها لبعض المفاهيم التي تمكنها من تبيّن مدى تأثير أطراف العملية التربوية في معرفة المتعلم الوصفية. ومن هذه المفاهيم: التملك المعرفي، العقد التعليمي التعلّمي، المعارف الوسيّلية، والمعارف التصريحية التي

تتضمنها المعرفة بموضوع التعلم (إنتاج كتابي أو تواصل شفوي مثلا)،
والنقل التعليمي الذي يضبط هذه المعرفة.
ويمكن تمثيل هذا الطرح بالمثلث الآتي:



(المهام، المواضيع، المعارف التصريحية، المعارف الوسيلية)

ويظهر أنّ وضعية تعليمية اللغة العربية تنتظم وفق علاقات تربط بين
المعلم والمتعلم والمعرفة موضوع التعلم، وهي:

- 1- العلاقة بين المتعلم والمعرفة: وتؤكد أهمية النشاط الذي يقوم به
المتعلم لامتلاك المعرفة موضوع التعلّم .
- 2- العلاقة بين المتعلم والمعلم: وتشير إلى الدور التعليمي الذي يقوم به
المعلم في الوضعية التعليمية- التعلّمية (دور تعليمي إرشادي
يؤثر في المتعلم).

3- العلاقة بين المعلم والمعرفة: وتشير إلى مختلف عمليات التطوير المعرفي التي يقوم بها المعلم عند إعداده المعرفة الواجب تعليمها، وقدرته على قراءة التوجيهات وتحويل المادة المعرفية إلى مهارات.

والسؤال الذي يطرح: هل يمكن للسانيات أن تؤدّي دورا في تعليم العربية؟ أي: هل يمكن الإفادة من هذا العلم؟ ونحن إذ نطرح هذا السؤال فإنه يجب أن نشير إلى أننا بأمسّ الحاجة إلى الاستعانة بقضايا اللسانيات لتعميق معرفتنا بلغتنا العربية، وكذلك لتطوير طرائق تدريسها.

فعلى الرغم من عمل النحاة على إعداد الشروح، والتفاسير، والتوضيحات، والمختصرات للراغبين في تعلم هذه اللغة، إلا أنّ النتائج التي تحقّق في هذا المسعى لم توصل إلى الأهداف المنشودة.

ولا بد من الإشارة إلى مسألة - نراها مهمة - وهي أنّ الحديث عن التعليمية واللسانيات له ما يبرره، ذلك أن موضوع اللسانيات هو أولا اللغة ذات الطبيعة التواصلية داخل المجتمعات البشرية، وموضوع تعليمية اللغة هو اللغة بالأساس، وعليه يشترك الحقلان في موضوع واحد هو "اللغة"، ولكي تفيد عملية تعليم العربية من المعطيات اللسانية ينبغي، مبدئيا، التّعود على المفاهيم اللسانية الأساس والاستئناس بها، أي أنّ يركز التعليم على الظواهر العامة، وعلى الدينامية التي ينبغي أن تدرج في المعرفة الفعلية للغة، وليس على المتعلم أن يفهمها فقط، بل عليه أن يعيد إنتاجها أيضا، ولذا فالاستعانة بخبراء في اللسانيات مسألة ضرورية لسدّ الفراغ الموجود في عدة مجالات وجوانب مرتبطة بتعليمية اللغة.

ومن التصورات اللسانية الحديثة التي يتعين استثمارها في مجال تعليمية اللغة العربية: التمييز بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة وتوضيح العلاقة بينهما (25).

ولعل أبرز خاصية تميز تعليمية اللغة العربية الفصحى - حالياً - هي الهيمنة المطلقة للكتابة، وهذا الاعتماد الزائد على اللغة المكتوبة من شأنه أن يوقع المتعلم في تأثيرات الرسم الخطّي، واللسانيات تساعد المدرّس على كيفية التعامل مع النمطين، وكيف يتم الانتقال من مستوى إلى آخر.

لقد كشفت اللسانيات الحديثة عن ضعف كثير من الجوانب المنهجية المتبعة في تعليمية اللغات وعدم ملاءمتها، وحثّت على توضيح العلاقة بين الخصائص الشفوية للغة.

والواقع، إنّ مناهج تعليم اللغة العربية مدعوة اليوم إلى الاستفادة من المعطيات التي تقدمها اللسانيات لتعليمية اللغات، والتمييز بين العربية المكتوبة والعربية المنطوقة، واعتبارهما صورتين مختلفتين، تستخدم الأولى الرسم الخطّي وتستخدم الثانية الصّوت؛ فاللسانيات هي فرصة لتأمّل جديد في اللغة، وبالخصوص تأمّل في تعلّم القدرات اللغوية واكتسابها. ولذا، فإن استغلال فوائدها في المجالات التي تُمارَس فيها القدرات اللغوية للإنتاج والفهم - من وجهة نظرنا - مسألة عاجله.

انطلاقاً مما سبق، يمكننا القول:

إنّ تعليمية اللغة العربية ما زالت حقلاً معرفياً ناشئاً، يحتاج إلى مزيد من الأبحاث النظرية والمنهجية ليصبح ذا وجود مستقل.

إنّ مجمل ما تهتم به تعليمية العربية هو عمليات التعلّم والتمكّن المعرفي الخاصة بالنشاط المعرفي موضوع التعلّم (قراءة، كتابة، إنتاج،

شفوي...) إذ ترتبط تعليمية اللغة العربية بجملة من الأنشطة، فنتحدث عن تعليمية الإنتاج الكتابي، وتعليمية الإنتاج الشفوي، وتعليمية القراءة، ويكثر الحديث عن ذلك خاصة في مجال التكوين المستمر، والتكوين الأساس للمعلمين في ميدان التربية والتعليم، واكتساب كفايات مستديمة تتعلق بالمادة المدرسة، ومن ثم فإن مجال اهتمام تعليمية العربية الأساس هو العلاقة التي يعقدها المتعلم بين المعارف المكتسبة وسياقها التواصلي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ محاولة رصد الصعوبات التي تعترض العملية التعليمية في اكتساب المهارات امتلاك الكفايات (كفايات: القراءة، والإنتاج، والتواصل على وجه الخصوص) تحتاج إلى معالجة دقيقة لكيفية اشتغال أقطاب العملية التعليمية.

- الهوامش:

- 1- ينظر محمد إسماعيل ظافر ويوسف الحمادي: التدريس في اللغة العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، طبعة 1984، ص: 57-58.
- 2- ينظر رشدي أحمد طعيمة: الأسس العامة لمنهج تعليم اللغة العربية، إعادها، تطويرها، تقويمها، دار الفكر العربي القاهرة، جمهورية مصر، الطبعة الثانية، سنة 2000، ص28.
- 3- ينظر نايف خرما، خصائص اللغة العربية وطرائق تدريسها، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1988، ص35.
- 4- ينظر مثلا كنزه بنعمر وفاطمة الخلوفي: تعليم اللغة العربية والتعليم المتعدد، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، المغرب، ماي 2002، الجزء الأول، ص: 43-44، حيث ورد أن: المنهج في اصطلاح التربويين هو الخطة المؤدية إلى تحقيق غاية من غايات التربية والتعليم، وهذه الغاية في مسار بحثنا تعني تحقيق الغاية التربوية من تدريس اللغة العربية.

- (5) - ينظر علي آيت أوشان: اللسانيات والديداكتيك: نموذج النحو الوظيفي من المعرفة العلمية إلى المعرفة المدرسية، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2005، ص: 41.
- (6) - ينظر المرجع السابق، ص: 42-43.
- (7) - ينظر كوثر حسن كوجك: اتجاهات حديثة في المناهج وطرق التدريس، علم الكتب، القاهرة، جمهورية مصر، الطبعة الثانية، سنة 1997، ص: 12.
- (8) - ينظر طه حسين الدليمي وسعاد عبد الكريم عباس الوائلي: اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 2005، ص: 30.
- (9) - ينظر توفيق أحمد مرعي ومحمد محمود الحيلة، المناهج التربوية الحديثة، مفاهيمها وعناصرها وأسسها وعملياتها، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، الطبعة الثانية، سنة 2001، ص: 28.
- (10) - للمزيد من المعلومات ينظر سعدون محمود الساموك وهدى علي جواد الشمري، مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، سلسلة طرائق التدريس، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 2005، ص: 105 وما بعدها.
- (11) - تستعمل عدة مصطلحات مقابل المصطلح الفرنسي didactique، هي "ديداكتيك" و"علم التدريس" و"التعلمية والتعلّمية... وأصل مصطلح didactique من كلمة didactitos اليونانية، وكانت تطلق للدلالة على نوع من الشعر يدور موضوعه حول عرض مذهب متعلق بمعارف علمية أو تقنية. كما استعمل الكلمة بعض الكتاب المشتغلين بالتربية والتعليم منذ القرن السابع عشر الميلادي مثل Bodin و (Jean Amos Comenius الذي أوردها في مؤلفه الذي صدر سنة 1649: La grande didactique, traité l'art universel d'enseigner tout à tous, J. B. Piobetta, PUF, Paris 1952, p. 33. Introduction et Traduction par ينظر رشيد بناني، تدريس اللغة العربية بواسطة الأهداف: واقع وآفاق، دار الخطابي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991. وورد تعريف هذا المصطلح في قاموس اللسانيات كما يأتي :

Didactique:" terme très récent, très probablement calqué sur l'allemand Didaktik, crée par opposition au concept de " Linguistique appliquée à l'enseignement des langues " pour en marquer mieux les interactions pluridisciplinaires (linguistiques, psychologiques, sociologiques, pédagogiques) et pour en souligner l'ambition plus théorique, plus générale ou plus abstraite.

ينظر :

Dictionnaire de la linguistique, sous la direction de Georges Mounin, Presses universitaires de France- Paris, 1ere édition 1974, P 107.

(12)- يراجع على سبيل المثال: علي آيت أوشان، اللسانيات والديداكتيك " نموذج النحو الوظيفي من المعرفة العلمية إلى المعرفة المدرسية.

(13)- ينظر Denis Girard في كتابه: Linguistique appliquée et didactique . des langues, Armand Colin longman, 3eme edition, Paris 1972,

حيث يقول في ص 9 :

L'enseignement des langues a le droit d'exister indépendamment, non plus seulement comme un art, mais comme une science qui n'hésite pas à emprunter à diverses autres sciences humaines ce qu'elles peuvent lui apporter.

وأضاف في المرجع نفسه، وفي الصفحة نفسها:

« W.F.Mackey a ressuscité le vieux mot de didactique pour parler de cette conception scientifique de l'enseignement des langues, pourquoi ne pas parler, nous aussi, de didactique des Langues au lieu de linguistique appliquée.

(14) ينظر فتحي فارس ومجيد الشاذلي: مداخل إلى تعليمية اللغة العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، الطبعة الأولى، سنة 2003، ص: 14 و 15.

(15) ينظر فتحي فارس ومجيد الشاذلي، مداخل إلى تعليمية اللغة العربية، ص: 16.

16) ينظر على سبيل المثال: Le petit Larousse illustre, édition Larousse, Paris 2001 الذي أورد في الصفحة 333.

«Didactique : "Science ayant pour objet les méthodes d'enseignement».

17) ينظر:

Didactique du Français, collection « que sais je », n° 2656, PUF, Paris, 1992.

18) للاستزادة يراجع:

Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, édition préparée par Tullio de Mauro, édition Payot, Paris 1972.

. يقول فيه : objet de la linguistique وبخاصة الفصل الثالث الذي جاء بعنوان:

« Mais qu'est -ce que la langue?...Elle n'en est qu'une partie déterminée... La langue est un tout en soi et un principe de classification. dès que nous lui donnons la première place parmi les faits du langage, nous lui introduisons un ordre naturel dans un ensemble qui ne prête à aucune autre classification » p.25.

19) ينظر محمد صالح بن عمر: كيف نعلم العربية لغة حية، بحث في إشكاليات المنهج،

الخدمات العامة للنشر، تونس، الطبعة الأولى، سنة 1988، ص: 15 و 16

20) ينظر مصطفى بن عبد الله بوشوك: تعليم اللغة العربية وثقافتها، الهلال العربية

للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1994، ص 42 .

21) ينظر: Cours de linguistique générale, F. de Saussure, ص: VIII من

المقدمة.

22) ينظر أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، حقل تعليمية اللغات، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 2000، ص. 131-132.

23) ينظر محمد صالح بن عمر: كيف نعلم العربية لغة حية، بحث في إشكاليات المنهج،

ص: 21.

(24) ينظر تعليمية اللغة العربية، إشراف أنطوان صياح ومجموعة من الأساتذة، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الجزء الأول، الطبعة الأولى، سنة 2006، ص: 25.

(25) للاستزادة يراجع:

Monique Lebrun, Les apports de la linguistique à la didactique, Edition Gaétan Morin, Montreal, Canada, 1983, P 61...

التأثير والتأثر الصوتي بين القدماء و المحدثين

الدكتور: عبد الكريم بورنان

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الحاج لخضر - باتنة

ملخص:

من الإشكالات الصوتية التي اهتم بها البحث الصوتي القديم والحديث على السواء ما يسمى بالتأثير والتأثر بين الأصوات في بنية الصورة الصوتية؛ كالمماثلة والمخالفة، وهما يهدفان إلى تحقيق بعض أنواع الانسجام و النوافق الصوتي بين صوتين من مخرج واحد ومختلفين في بعض الصفات أو متقاربين إما في المخرج أو الصفات ومنجاومين في نسق صوتي ما .

Résumé:

L'influence et l'assimilation entre les sonorités constituent une problématique acoustique importante qui relève des études historiques de la langue arabe en rapport avec les changements acoustiques de la structure de l'image sonore, comme l'isotopie et l'altérité. Ces deux phénomènes permettent la réalisation de la cohérence et de la cohésion entre deux sonorités émanant d'un seul point d'articulation dans une perspective de différenciation et d'assimilation à l'intérieur d'un système acoustique.

Abstract :

Influence and assimilation between acoustic sounds are an important issue which falls within the historical studies of arab language related to accrostatic changes in the structure of the snote image , like : isotopie and alterite . This two phenomena permit the realization of coherence and cohesion between two sounds from a single point of articulation in a perspective of differentiation and assimilation within an acoustic system.

يعد التأثير والتأثر بين الأصوات من الإشكاليات الصوتية التي تتطوي تحت ظاهرة صوتية تسمى التغيرات الصوتية لبنية الصورة الصوتية؛ كالمماثلة والمخالفة، وهما ينزعان إلى نوع من الانسجام والتوافق الصوتي بين صوتين من مخرج واحد ومختلفين في بعض الصفات أو متقاربين إما في المخرج أو الصفات ومتجاورين في نسق صوتي ما، لأجل التيسير في النطق بأيسر الطرق الصوتية والعضوية، وهما من المظاهر الصوتية الشائعة في كل اللغات، غير أن اللغات تختلف في نسبة هذا التأثير ونوعه، كما أن نسبته متفاوتة بين الأصوات في جل لغات العالم.

المماثلة أو الإبدال القياسي: Assimilation

1- المماثلة لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور (ت 711 هـ) في مادة (م، ث، ل): (هذا مِثْلُه ومِثْلُه كما تقول: شبه وشبّهه، قال ابن بري: وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين... والمثل: الشبه، تقول: مِثْلٌ ومِثْلٌ، وشيئة وشبّهه، بمعنى واحد)⁽¹⁾

2 - المماثلة اصطلاحاً: لم تحدد مصادر الدراسات اللغوية العربية القديمة تعريفها الاصطلاحي تحديداً يفى بالعرض المنوط بها، فابن جني

(ت 392 هـ) جاء بما يقارب تعريفها الاصطلاحي وذلك في سياق حديثه عن عدم انسجام المهموس المستقل مع المجهور المستعلي في صيغة افتعل وما تصرف منها فقال: (فكرهوا ظهور التاء وهي مهموسة غير مستعلية مع الضاد والطاء وهما مجهوران مستعليان، فأرادوا الإدغام فأبدلوا الزائد وهو صوت تاء افتعل للأصل الذي قبله - اضطرب، اضطرب - ،،،،،، فأرادوا أن يكون عملهم من وجه واحد)⁽²⁾؛ أي تحقيق الانسجام والتقارب الصوتي بين حروف الاستعلاء ، في حين جاء تعريفها في البحث الصوتي الحديث كالآتي:

- عرفها الدكتور أحمد مختار عمر بقوله: (تحول الفونيمات المتخالفة إلى متماثلة إما تماثلاً جزئياً أو كلياً)⁽³⁾.

فالفونيمات إما أن تكون من الصوائت أو الصوامت ذات المخرج الواحد أو المتقاربة أو المتجاورة فيه ، أو بين الصفات القوية لا الضعيفة .
وعرفها بروسنهان Brosnahan بقوله: (التعديلات التكميلية للصوت حين مجاورته للأصوات الأخرى)⁽⁴⁾.

وعرفها دانيال جونز Daniel Jones تعريفاً دقيقاً يحتوي على كل جزئياتها الصوتية قائلاً: (عملية إحلال صوت محل صوت آخر تحت تأثير صوت ثالث قريب منه في الكلمة أو الجملة، ويمكنها أن تنتسج لتتفاعل صوتين متوالين ينتج عنهما صوت واحد مختلف عنهما)⁽⁵⁾.

فتعريفه ينقسم إلى فرعين أحدهما تأثر الأصوات فيما بينها وهذا ما قال به البحث العربي قديمه وحديثه، في حين تحدث في شطره الثاني عن عملية تفاعل وتمازج صوتي بين الأصوات المتوالية في المنطوق اللغوي الذي ينتج عنه صوت مختلف عنهما يسمى الصوت المزدوج النطق الذي يشبه في

هيئته النطقية الإمالة أو الإشمام الصائتي أو الصامتي نحو: التصدير: التزدير وفي الفصد: الفزد. وفي أصدر:أزدر - كما أشار إليها سيبويه فيما يأتي - فالمماثلة في البحث اللغوي العربي القديم جاءت في سياق حديثهم عن الإدغام غير أنهم لم يصطلحوا عليها هذا المصطلح، فسامها سيبويه (ت 180هـ) المضارعة وذلك في أثناء حديثه عن التجاذب الحاصل بين الحروف فقال: (هذا باب الحرف الذي يضارع به حرف آخر من موضعه والحرف الذي يضارع ذلك الحرف وليس من موضعه) (6)

فالمماثلة إما أن تكون بين صوتيين مختلفين في المخرج، وإما بين صوتيين متقاربين مخرجا وصفة ، وإما أن تكون عن طريق الإبدال الصوتي، في نحو قوله: (الصاد الساكنة إذا كانت بعدها الدال مثل: مصدر أصدر، التصدير)⁽⁷⁾؛ إذ تأثرت الدال بالصاد المجاورة لها، وهذا يستوجب إدغام الصاد في الدال أو إبدال الدال بحرف يناسب الصاد في صفة الإطباق كإطاء، وهذا غير ممكن حسب رأي سيبويه، وإنما يفسر ما حدث في هذه الأمثلة بأنه مضارعة الصاد بالزاي أي تقريبها منها ؛ لأن الزاي مجهور كالدال، لذلك فأقصى درجات التآثر الحاصل بين المتجاورين عند سيبويه هو الإدغام.

- ويطلق عليه أحيانا أخرى مصطلح الإدغام: (الإدغام يدخل فيه الأول في الآخر حتى يصير هو والآخر من موضع واحد)⁽⁸⁾.

وفي مواضع أخرى يسميها التابع وبخاصة فيما نقله من كلام العرب الذي أبدلوا فيه الصاد زايا بسبب الدال المجهور والصاد المهموس حتى يكون هناك نوع من الانسجام الصوتي في بنية الصورة الصوتية فقال: (فجعلوا الأول تابعا للآخر... وسمعنا العرب الفصحاء يجعلونها زايا خالصة،

كما جعلوا الأطباق ذاهبا في الإدغام وذلك قولك في التصدير: التزدير
وفي الفصد: الفزد. وفي أصدر: أزدِر).⁽⁹⁾

ويعلل سيبويه إبدال الصاد زايا بقوله: (وإنما دعاهم إلى أن يقربوها
ويبدلوها أن يكون عملهم من وجه واحد، وليستعملوا ألسنتهم في ضرب
واحد؛ إذ لم يصلوا إلى الإدغام).⁽¹⁰⁾

فالصلة قوية بين المماثلة والإدغام لاجتماعهما في حالة التماثل الكلي أو
التام، غير أن الإدغام يعد أحد أشكال المماثلة، بل أنه أقيس أشكالها في
العربية، لذلك ركز عليه البحث اللغوي القديم لما يحمل من خصائص صوتية
يشارك فيها مع مظاهر صوتية مختلفة .

وهذا مما يدل على أن ابن جني (392 هـ) جعل من الإدغام نوعا من
التقارب الصوتي بين صوتيين ينزعان إلى الانسجام والتآلف والتناسق اللفظي
سواء أكان ذلك في الإدغام بنوعية الكبير والصغير فقال: (إن الإدغام
المألوف المعتاد إنما هو تقريب صوت من صوت).⁽¹¹⁾

ومنه نستشف أن البحث اللغوي العربي القديم فطن إلى إشكالية التأثير
والتأثر الحاصل بين أصوات اللغة العربية فجاءت نتائجهم دقيقة؛ لأنه اعتمد
لغة المشافهة والتحسس وذوق الحروف والملاحظة الذاتية التي في
الحقيقة مكنت الباحث الصوتي العربي من التعرف على فكرة البحث الصوتي
العربي القديم وما يحتويه من خصائص علمية أصبحت الآن مؤيدة من قبل
البحث المخبري الحديث.

فقربه من المماثلة جعل الباحث يضطرب في قراءته للمصادر اللغوية،
مما أدى إلى فهم غير دقيق و صعوبة في إجراء المطابقة بين الدراسات
القديمة وما يقابلها من مصطلحات حديثة؛ إذ لم نتمكن من الفصل بين

المصطلحين متساولين : هل هما من المعنى نفسه؟ أم لكل منهما خصائص؟
ومن الأشمل المماثلة أم الإدغام؟.

ولكي تكون الدراسة أكثر وضوحا وبعيدة عن الآراء المضطربة، نقف عند مصطلح التأثير الصوتي مبرزين تعريفه العلمي الدقيق وخصائصه البارزة وفق الدرس الصوتي الحديث.

لقد أثبتت الدراسات الصوتية الحديثة وجود تأثير حاصل بين الأصوات المتجاورة في الكلمة الواحدة وذلك بهدف تحقيق الانسجام الصوتي، فحين ينطق المرء لغته نطقا طبيعيا لا تكلف فيه، نلاحظ أن أصوات الكلمة الواحدة قد يؤثر بعضها في بعض، كما تتأثر الكلمات المساقاة في سياق معين ببعضها بعض في النطق المتواصل لا المنقطع كما قال د/ إبراهيم أنيس: (تتأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض في المتصل من الكلام)⁽¹²⁾.

فعلى هذا الأساس فالمماثلة أو المشابهة الصوتية في الدرس الصوتي الحديث كما هو في الدرس الصوتي القديم تضم بين جنبيها الصوائت والصوامت، وتهدف إلى تقريب الأصوات المتنافرة بعضها من بعض ليزدادوا مع مجاورتهم قربهم في الصفات والمخارج⁽¹³⁾، من أجل تحقيق التوافق والانسجام بينها⁽¹⁴⁾.

فلذلك عُرّف الانسجام الصوتي vowel harmony أو Harmonie Voyelles: على (أنه ظاهرة صوتية تحدث في مقاطع الكلمة الواحدة والمقاطع المتجاورة، سعيا لتحقيق التوافق الحركي).⁽¹⁵⁾
واصطلح عليها برجستراسر (التغيرات الاتفاقية)⁽¹⁶⁾.

وقسمها د/ محمود فهمي حجازي إلى قسمين أساسين على وفق التغيرات الصوتية السياقية المشروطة وغير المشروطة؛ فالأولى تغيرات صوتية

مطرده في أصوات المستوى اللغوي الواحد، ومعنىها أنها تغيرات غير مشروطة بسياق صوتي معين، وإنما هي عامة في المستوى اللغوي الواحد؛ كإبدال الأصوات ذات العلاقة الصوتية دون أن يتأثر بعضها ببعض في مثل إبدال اللام نون أو غير ذلك، في حين أن النوع الثاني من التغيرات الصوتية يحددها السياق؛ لذا فهي تغيرات صوتية مشروطة، وليست بتغيرات تاريخية، بل تغيرات تحددها طبيعة الأصوات المحيطة بالصوت موضع التغيير؛ كإبدال الأصوات الناتج عن التأثر والتأثير الصوتي الذي يهدف إلى التوافق والانسجام في بنية الصورة الصوتية الواحدة. (17)

وعليه اختلفت مخارج الأصوات اللغوية وصفاتها، وبالتالي قد يجتمع صوتان من مخرج واحد في الصورة الصوتية الواحدة، أو من مخرجين متقاربين ولها صفات واحدة أو مختلفين في الصفات، فيحاول كل واحد منها أن يؤثر في الثاني ليجذبه إليه ويجعله مثيلاً له في الصفات أو في بعضها.

أنواع المماثلة بين البحث الصوتي القديم والحديث:

كما سبق ذكره أن البحث اللغوي القديم لم يفصل في أنواع المماثلة، بل جاء بحثهم في هذه الإشكالية يتسم بالتداخل بين المستوى الصوتي والصرفي، وعليه فالبحث الصوتي الحديث - بعد تأثره بالبحث الصوتي الغربي - تمكن من الفصل بينهما في الشكل والمضمون مع المحافظة على الصلة الوثيقة بينهما في دراسة البنى اللفظية للعربية فلذلك قسموا المماثلة إلى قسمين هما:

أولاً: المماثلة الصوتية الاتباعية المتوالية التدريجية أو التقديمية أو المقبلية التي تسمى أيضاً بالتأثر الصوتي التقدمي أو الإتباعي والموسوم بالفرنسية Progressive وفيها يتأثر الصامت الثاني بالأول⁽¹⁸⁾، وهذا من حيث الوظيفة الصوتية للمماثلة، أما من حيث المصطلح فقد سماها ابن جني

بالإدغام الأصغر الذي يتقارب فيه حرف من حرف آخر وإدناؤه منه من غير إدغام⁽¹⁹⁾، واصطلاح عليها برجستراسر التشابه المقبل الكلي أو التآثر المقبل الكلي⁽²⁰⁾.

ففي ضوء ما سبق يمكن تفسيرها من خلال ما ورد من أمثلة في كتب التراث اللغوي العربي عامة والصرفي خاصة، على أنها تشمل مظاهر صرفية وصوتية متعددة، سواء أكان ذلك على مستوى الصوائت أو الصوامت التي يتأثر بعضها ببعض لتحقيق الانسجام والتلاؤم الصوتي لبنية المفردة العربية.

المماثلة في الصوائت القصيرة والطويلة:

- إمالة الفتحة كسرة والألف ياء : هي نوع من التآثر الصوتي التقدمي الذي يهدف إلى نوع من النطق المزدوج النسبي بين حركتين متجاورتين لا فاصل بينهما، في نحو ما ألفناه في قراءة القرآن الكريم على رواية ورش: " عيسى" و" موسى" و " الهدى" و " مئواه" و " يرضى" وغيرها. فالأصل في النطق الفتح ، ولكن تنطق الفتحة بين الفتح والكسر دون أن يفصل بينهما فاصل صائتي أو صامتي وهنا تكون الكسرة جاذبة للفتحة، فنتج عن هذا التجاذب نطق مزدوج نسبي بين حركتين.

وإما بفاصل مثلما مثل لها سيويوه بجملة من الكلمات: عماد، سربال، شمال، كلاب⁽²¹⁾، فحين نميل ألف "سربال" يكون الألف قد تأثر بكسرة سابقة عليه، فأميلت وإن كان بينه وبين الكسرة حرف ساكن ، ذلك لأن الحرف الساكن عند سيويوه: ليس بحاجز قوي⁽²²⁾، وهذا التآثر يسمى التآثر التقدمي.

المماثلة في الصوامت:

1 - تاء الافتعال وقبلها أحد حروف الإطباق - الصاد والضاد والطاء والظاء - في نحو: قلب تاء افتعل وما تصرف منها ولا ينطق بها على الأصل البتة ، بشرط أن تكون فاء الفعل أحد حروف الإطباق⁽²³⁾، فالتاء مبدلة في نحو: " اصطرِب يصطرِب واضطرِب يضطرِب واصطرِب مصطرِب " طاء لتأثرها بالصاد قبلها بدون إدغام ولا فاصل بينهما، أما " اطلع " فقد أبدلت التاء طاء ثم أدغمت الطاء في الطاء فالأصل التائي فيه كلفة عضوية معتبرة؛ لأن التاء مستقلة منفتحة وحروف الإطباق مستعلية مطبقة، فالانتقال في النطق من الاستفال إلى الاستعلاء والإطباق مكلف عضويا، في حين النطق بالمطبق مرة واحدة يقلل من الجهد العضلي، على الرغم من أن المطبق يستغرق مدة زمنية أكبر وجهدا عضليا أوفر.

2- تاء الافتعال وقبلها زايا بشرط أن تكون الزاي المجهور متقدمة على التاء المهموسة فتبدل هذه الأخيرة دالا مجهور لتتسجم مع الزاي في الجهر في نحو: ازدجر مزدجر وأصلها ازتجر مزتجر.⁽²⁴⁾

3- تاء الافتعال وقبلها ذالا بشرط تقدم الذال عنها في نحو ما أشار إليه علماء الصرف واللغة متمثلا في المثال التالي⁽²⁵⁾: اذكر التي أصلها: اذتكر، فأبدلت التاء المهموسة دالا مجهور فأصبحت: اذدكر فأدغم المتقاربان في المخرج والمتحدان في بعض الصفات الذال والذال، لأجل تحقيق الانسجام الصوتي بين المجهورات.

ثانيا: المماثلة الصوتية التخلفية أو المدبرة أو التأثر الصوتي التخلفي أو المدبر والمصطلح عليها بالفرنسية REGRESSIVE:

وفيها يتأثر الصامت الأول بالثاني من حيث الوظيفة الصوتية كما جاء في البحث الصوتي الحديث⁽²⁶⁾، في حين أُصطلح عليها في الدرس الصوتي

القديم بالتابع⁽²⁷⁾ والتقريب الصوتي⁽²⁸⁾، وسماها المحدثون التخلفي أو التهيئ⁽²⁹⁾ والتشابه المدبر⁽³⁰⁾ والتآثر المدبر⁽³¹⁾. وغيرها من التسميات.

- **المماثلة التخلفية والصوائت** : تتأثر الصوائت فيما بينها قصيرة كانت أم طويلة تأثراً تخلفياً أو مدبراً لعل الانسجام والخفة النطقية، فقد جاء في كتب اللغة والصرف أمثلة كثيرة تحت أبواب صوتية كإمالة ألف "عالم" التي قربت فيها الألف من كسرة اللام اللاحقة بها؛ إذ تأثر الصائت الطويل الألف بالصائت القصير الكسرة الموالية لها مباشرة، من أجل نطق مزدوج نسبي بين حركتين من جنس واحد مختلفتين طولاً وزمناً، وهذا هو التأثير الرجعي. ومن أمثلتها فيما وقع بين الأصوات من جذب وتجاذب الذي استنتقله بعض أهل العربية وبخاصة فيما تجاور من أصوات متجاورة في المخارج أو متقاربة فيما بينها، فيؤدي ذلك في بعض الأحيان إلى الانتقال بين حركتين مختلفتين لتحقيق المماثلة الصوتية بينها تحقيقاً تتابعياً، فيجعل الحركة الأولى بلفظ الحركة الثانية لأجل التخفيف ذلك التقل على اللسان، في نحو قول العرب: رَحِمٌ بدلا من رَحِمٌ و مِغِيرَةٌ بدلا من مِغِيرَةٌ و عَصِيٌّ بدلا من عَصِيٌّ، وهذا من أجل اتباع حركات المقطع الأولى المفتوح القصير لكل من الراء المفتوح والميم المكسور والعين المضموم حركات المقطع الثاني أيضا المفتوح القصير المكسور في كل حالاته، فيكون العمل العضوي للجهاز الصوتي من جهة واحدة وبأقل جهد عضوي.

- **المماثلة التخلفية والصوائت** :

1 - إبدال الصاد زايًا : الصوائت تتأثر فيما بينها تأثراً تخلفياً لأجل الخفة النطقية والانسجام الصوتي، فهذا النوع من التأثير يقع عادة بين المتقارب من الصوائت في المخرج أو الصفات فإبدال الصاد زايًا خالصة له شروطه

الصوتية؛ منها أن تكون الصاد متقدمة وساكنة عن الدال المفتوحة المؤثرة فيها ، وهذا لأجل التقليل من الجهد العضلي فأبدلوا الثقيل بالخفيف ليحققوا انسجاما بين مجهورين الزاي والدال في بعض اللهجات العربية، قال ابن جني: (ومنه تقريب الحرف من الحرف نحو قولهم: مصدر: مزدر، فلما سكنت الصاد فضعفت به وجاورت الصاد وهي مهموسة الدال وهي مجهورة، وقربت بأن أشمت من لفظ الزاي المقاربة للدال بالجهر)⁽³²⁾.

وهي دعوة علمية تبين أن بعض اللهجات العربية كانت تميل في نطقها إلى السهولة واليسر، متخذة سبيل النطق النسبي المزدوج بين صائتين من مخرج واحد، فجاء نطقهم بين الصاد الزاي وهو ما يسمى بالإشمام الصوتي الذي وقع فيه التأثير الرجعي أو المدبر.

2 - إبدال السين صادًا: أبدلت السين صادًا في بعض اللهجات العربية إبدالا مطردًا بشرط أن تكون متقدمة عن الصوائت المستعلية والمطبقة كالطاء والمستعلية فقط كالكاف والغين والحاء في ما جاءت به مصادر اللغة العربية: صقت وسقت التي أبدلوا فيها السين المستقل صادًا إبدالا صوتيًا مطردًا؛ لأن الصاد تشبه الكاف في الاستعلاء، وهذا من أجل تحقيق توازن عضوي صوتي يكون العمل النطقي فيه من جهة واحدة، هي جهة الاستعلاء. خلاصة ما توصل إليه هذا الكلام العلمي أن أصوات الصفير بمستقلها ومنفتحها ومستعليةها ومطبقةها تتبادل فيما بينها وفق قانون التأثير الصوتي التخلفي، الذي تحدده قوانين صوتية فسيولوجية بالدرجة الأولى وصوتية صرفية دلالية بالدرجة الثانية، والدافع إلى هذا الإبدال يكمن في الانسجام الصوتي للصورة الصوتية والنطق بها بأقل جهد عضلي.

والتأثر الصوتي التخلفي لا يقتصر على الصوامت الصفيرية دون غيرها بل يمكن وقوعه في صوائت أخرى كالحاء والغين وغيرهما من الصوائت، ولا يكون مقتصرًا على الفصيح من الكلام بل وجدت آثاره في اللهجات القديمة كلهجة الأندلس اللهجات المعاصرة على اختلافها.

- المخالفة Dissimilation:

من التطورات التي تعرض أحيانًا للأصوات اللغوية ما يمكن تسميته بالمخالفة، أو التغاير وهو فرع من فروع القانون الصوتي الذي يسير باتجاه معاكس من قانون المماثلة، الذي يهدف إلى تقريب الأصوات المتباعدة في سلسلة الكلام.

والمخالفة من المواضيع التي لاقت اهتمام الدارسين القدماء والمحدثين، واحتلت مكانًا رئيسيًا في درس الصوتي، عقدت حولها الكثير من التحاليل والشروح.

وأقدم من عرف هذه الظاهرة الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) الذي شبه اجتماع المتلين بمشي المقيد؛ لأنه يرفع رجله ويضعها في موضعها، أو قريب منه؛ لأن القيد عن الانبعاث وامتداد رجله ويضعها في موضعها، أو قريب منه؛ لأن القيد يمنعه عن الانبعاث، وامتداد الخطورة، لذلك عده مكروها. (33)

وعقد سيبويه (ت 180هـ) بابا أسماء: (ما شذ فأبدل مكان اللام الياء، لكراهية التضعيف وليس بمطرّد مثل قول العرب: تسريت وتظنيت وتقصيت من القصة وأمليت بدل أملت) (34).

ومن أمثلة ما نقله عن كلام العرب قوله: دهدهت، فدهدهت بمنزلة دحرجت، ولكنه أبدل من الهاء شبهها بها، وإنما في الخفاء نحوها فأبدلت من الياء في هذه. (35)

وجعل الكسائي (ت 189هـ) بعض امثلتها لحنا وذلك في أثناء حديثه عن لحن العامة في الزيادة فقال:

أُتْرَجَّ وإجَّانة، وإجَّاص، هذه أحرف بإسقاط النون. (36)

والمخالفة عند أبي سكين (ت 244هـ) تقابل مصطلح المضاعف فقال: (المضاعف التي تقلب إلى ياء، فقال: قال أبو عبيدة: العرب تقلب حروف المضاعفة إلى الياء فيقولون: تظنيت، وإنما هو تظننت) (37).

وردها أبو العباس المبرد (ت 285 هـ) إلى نوع من الثقل الناتج عن تضعيف المعتل الآخر فقال: (وأعلم أنّ التّضعيف مستتقل، وأنّ رفَع اللسان عنه مرّةً واحدةً، ثمّ العودة إليه ليس كرفع اللسان عنه وعن الحرف الذي من مخرجه، ولا فصل بينهما فلذلك وجب، وقوم من العرب إذا وقع التضعيف أبدلوا الياء من الثاني لئلا يلتقي حرفان من جنس واحد..... والدليل على أنّ هذا إنّما أبدل لاستتقال التّضعيف قولك دينار وقيراط والأصل دينار وقيراط فأبدلت الياء للكسرة فلما فرقت بين المضاعفين رجَع الأصل فقالت دنانير وقيراط وقيريط) (38).

وهي عند أبي علي القالي (ت 350 هـ) نوع من الإتياع بالتضعيف فقال: (وأن تكون النون بدلا من حرف التضعيف؛ لأن حروف التضعيف تبدل منها الياء مثل: تظنيت وتقضيت، فلما كانت النون من حروف الزيادة وكانت من حروف البديل أبدلت من السين؛ إذ مذهبهم الاتباع أن تكون أواخر الكلم على لفظ واحد مثل القوافي والسجع) (39).

في حين بيّن الزبيدي (ت 379هـ) كيفية تجنب توالي الأمثال في لهجة الأندلس فقال: (يقولون: كراسة للدفتر، ويجعلونها على كرانس... وذلك خطأ، و الصواب: كراسة، وكراريس، وقد كرست الدفتر).⁽⁴⁰⁾

وتبع ابن جني (ت 392هـ) المبرد فيما ذهب إليه فقال: (باب في قلب لفظ بالصنعة و التلطف لا بالاقدام والتعجرف فقوله: " تقضى البازي إذا البازي كسر "

هو في الأصل من تركيب " قرض " ثم أحاله ما عرض من استئقال تكريره إلى لفظ (ق - ض - ي).⁽⁴¹⁾

غير أن ابن يعيش (ت 643هـ) جعل ظاهرة المخالفة شكلا من أشكال الإعلال المفضي للتخفيف اللفظي تفاديا لاجتماع المتجانسين فقال: (أعلم أن النحويين قد نظموا هذا النوع من التغيير في سلك الإدغام وسموه به وإن لم يكن فيه إدغام، إنما هو من الإعلال للتخفيف كراهية اجتماع المتجانسين...)⁽⁴²⁾.

في حين المخالفة في الدرس الصوتي الحديث أخذت بعدا شاملا ومنتسعا على ما كانت عليه في البحث الصوتي القديم، ولكن على ضوء ما قدمه البحث الصوتي القديم من آراء وأهداف يكاد يتفق الطرفان عليها.

فمن المحدثين الذين أشاروا لظاهرة المخالفة، فندريس حيث يقول: (ينحصر التخالف وهو المسلك المضاد للتشابه في أن يعمل المتكلم حركة نطقية مرة واحدة، وكان من حقها أن تعمل مرتين).⁽⁴³⁾

هذا ما يوحي أن المخالفة - كما قال القدماء - تهدف إلى نوع من التقليل من الجد العضلي في أثناء عملية التلفظ؛ لأنها تعتمد على المنطوق من اللغة دون المكتوب.

وتأخذ الظاهرة قدرا كبيرا من التحليل و الوضوح عند الدكتور رمضان عبد التواب القائل في شأنها:

(تتأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض عند النطق بها في الكلمات و الجمل فتتغير مخارج بعض الأصوات أو صفاتها لكي تتفق في المخرج أو في الصفة مع الأصوات الأخرى المحيطة بها في الكلام فيحدث عن ذلك نوع من التوافق والانسجام بين الأصوات المتناثرة في المخارج أو في الصفات).⁽⁴⁴⁾

والمخالفة عنده تكون بأحد أصوات اللين الطويلة، أو بصوت من الأصوات المتوسطة أو المائعة المعروف بمصطلح Liquid، وهي اللام، و الميم والنون و الراء.⁽⁴⁵⁾

ويجعلها د/ عبد العزيز مطر في المضعف من الأصوات فقال: (ويحدث هذا الاختلاف في الكلمة المشتملة على التضعيف، بأن يتغير الصوتان المضعفان إلى صوت لين طويل، أي واو المد أو ياء المد أو ألف المد أو إلى أحد الأصوات الشبيهة بأصوات اللين، وهي المسماة بالأصوات المائعة: اللام و النون و الميم و الراء).⁽⁴⁶⁾

نستشف مما سبق أن علماء الأصوات القدامى والمحدثين يجعلون المخالفة مختصة بأصوات العلة والأصوات المائعة والسبب في ذلك يرجع إلى التقارب بينهما في الصفة والمخرج، وهذا التقارب يعود إلى الناحية الفسيولوجية للأصوات؛ فالأصوات المائعة والليننة تشترك في اتساع مجرى الهواء اشتراكا نسبيا يختلف من صوت إلى آخر، وصفات الجهر الرخاوة والشدة و الانفتاح والاستقال.

والمخالفة مردها حالات نفسية يتبعها تشابه صوتي في نظر المستشرق الألماني برجستراسر؛ إذ يقول: (أما التخالف، فالعله فيه نفسية، نظيرة الخطأ في النطق، فإننا نرى الناس كثيرا ما يخطئون في النطق، ويفظون بشيء غير الذي أرادوه، وأكثر ما يكون هذا إذا تتابعت حروف شبيهة بعضها ببعض؛ لأن النفس يوجد فيها قبل النطق بكلمة تصور الحركات اللازمة على ترتيبها، يصعب عليها إعادة تصور بعينة بعد حصوله بمدة قصيرة، ومن هذا ينشأ الخطأ إذا أسرع الإنسان في نطق جملة محتوية على كلمات تتكرر وتتابع فيها حروف متشابهة).⁽⁴⁷⁾

فالتتابع الصوتي المتشابه أو المتجانس في اللفظة أو الألفاظ المركبة في سياق معين يؤدي في أثناء التواصل اللغوي السريع إلى الخطأ التلفظي نظرا لتقارب المخارج أو الصفات وبالتالي يضطرب اللسان فيصدر الانسان بعض ما لم يكن يتوقعه من أصوات وألفاظ غريبة عن اللغة .

أما د/ إبراهيم أنيس فعدها نوعا من التطور الصوتي الذي يعرض لبعض أصوات اللغة فينقلب الصوت إلى أقرب الأصوات إليه مخرجا وصفة⁽⁴⁸⁾ وذلك نظرا إلى ما يحتاج إليه المتماثلان من جهد عضلي معتبر للنطق باللفظة وعليه يقتضي الأمر إلى عملية تسهيل النطق وذلك بقلب أحد الصوتين إلى صوت أقل كلفة عضلية، كأصوات اللين وأشباهها.

وهذا ما يقابل نتائج نظرية السهولة إلى نادى بها كثير من القدماء والمحدثين، و فحواها أن الإنسان يميل بطبعه إلى تلمس الأصوات السهلة التي لا تحتاج إلى جهد عضلي، لذلك فبمرور الزمن تتحول الأصوات ذات الكلفة العضوية إلى أصوات أخرى أقل سهولة وكلفة عضوية، فتصبح متداولة ومستعملة استعمالا كبيرا في الوسط الاجتماعي، وذات دلالة لغوية.

وبنا على ما سبق بسطه من اشكالات فكرية فالمخالفة نوعان، مخالفة منفصلة وأخرى متصلة كما حددها برجشتراسر. (49) وهي على النحو التالي :

أولاً: مخالفة متصلة:

وسماه مجمع اللغة العربية بمصر تغاير المجاورة Contact dissimilation⁽⁵⁰⁾ ويعني - وفق أمثله - زيادة صوت أو صوتين من الأصوات المائعة إلى اللفظة المبدوءة بأحد الأصوات الشديدة في نحو: دبوس التي أصبحت بعد ذلك دنبوس، كما دلت عليه لهجة الأندلس فيما سبق (51) بزيادة النون المغنونة المائعة المجهورة المستقلة المنفتحة لكسر الثقل الناتج عن تجاور صوتين مجهورين، ألا وهما الدال والباء، فكان النطق باللفظة بأقل جهد عضلي وباستراحة نفسية معتبرة، ولكن هذا لا ينطبق على كل الأمثلة؛ لأن في الأمثلة ما يخالف ذلك في نحو: غس و انغس، التي تجاور فيها صوتان الغين المجهور والسين المهموس وكلاهما رخو، فأضافوا لللفظة همزة وصل ونون مغنونة لأجل جعل اللفظة أكثرنا نَفَسًا وراحة مما كانت عليه، فبدا لهم النطق باللفظة " انغس " أخف وأسهل من النطق بها على صورتها الأصلية " غس".

ثانياً: مخالفة منفصلة:

وهو ما يطلق عليه مصطلح تغاير المباعدة Distant dissimilation ويحدث فيما بين صوته فارق كالحاصل في اخضوضر التي أصلها اخضضر فأبدلت الراء الأولى واو. 52

فالملاحظ في أمثلة هذا النوع يلاحظ أن أصل اللفظة هو الذي فرض على المتكلم تغيير صوت بصوت آخر لأجل تحقيق السهولة واليسر في النطق بأقل جهد عضلي، " فاخضضر " مكلفة عضوياً حيث اجتمع فيها

صوتان متجاوران ومكرران الضاد اللسانية الأسنانية اللثوية الجانبية المجهور الرخو المستعلي المطبق، فبتركيبها الفسيولوجية يتبين أنها مكلفة كلفة عضوية حقا، والراء اللسانية اللثوية المكررة المجهور المستقل المنفتح المائع، التي يبدو من تركيبه الفسيولوجية أنه أقل جهدا عضليا من الضاد، غير أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، وإنما يتجاوزه إلى التجاور في المخرج مما صعب عملية التلفظ بها، فغيروا الراء المائع الأولى واوا لينا منفتحا مخرجه من أقصى اللسان واسع المجرى و مستعلي كالضاد وبعيدة عنها مخرجا، وهذا لأجل كسر النقل الحاصل في اللفظة فأصبحت " اخصوضر " سهلة المنال.

مع الملاحظة أن هذا الشرط لا ينطبق على كل حالة من حالات المخالفة المنفصلة، بل أن هناك أمثلة أخرى تزداد فيها أصوات كنجو: الجب: الجواب؛ بمعنى القطع، حيث زيدت الواو والألف اللينين، وأمثلة أخرى يُغير فيها صوت بصوت آخر لأجل تسهيل النطق كما حدث في لفظة: بغداد و بغدادن، فتغير الدال الشديد الثاني نونا مائع ، فانتهى النطق بصوت أكثر ليونة من الدال، فمال الناطق إلى الأسهل والأيسر في نطقه .

خاتمة:

نستشف مما سبق ذكره أن أصوات الصفير بمستقلها ومنفتحها ومستعليها ومطبقتها تتبادل فيما بينها وفق قانون التأثير الصوتي التخلفي، الذي يعتمد بالدرجة الأولى على التحليل فسيولوجية الذي يهدف بدوره إلى إبراز العلاقات الصوتية الدقيقة بين الأصوات اللغوية المختلفة من المخارج والصفات، هذا من جهة ومن جهة أخرى تحقيق التآلف و الانسجام الصوتي

للصورة الصوتية المفردة والمركبة تركيباً لغوياً معيناً وذلك بأقل جهد عضلي.

في حين لوحظ أن التأثير الصوتي التخلفي لا يقتصر على الصوامت الصفيرية دون غيرها بل يمكن وقوعه في صوائت أخرى كالحاء والغين وغيرهما من الصوائت، ولا يكون مقتصراً على الفصيح من الكلام بل وُجدت آثاره في اللهجات القديمة كلهجة الأندلس واللهجات المعاصرة على اختلافها، واللغات الهندية أوروبية⁽⁵³⁾.

كما لوحظ من الاقتباسات السابقة، أن البحث الصوتي عند العرب القدامى لم يكن بمنأى عن فهم ظاهرة المخالفة، وإن كان تحليلهم لها لا يصل إلى المستوى نفسه الذي بلغته مباحث درس الصوتي الحديث، غير أنها كان لها الدور الفعال في إرساء قواعد وقوانين ومصطلحات هذه الظاهرة مع الاكتفاء بتقديم المثال العربي وشرحه وتحليل أسباب وجوده بصورة دون أخرى، ولكن يجب أن تؤخذ هذه المباحث بعين عرصها، لأننا نضع في الاعتبار استفادة درس الصوتي الحديث من المفاهيم اللغوية الأوروبية، و تطور الدراسات الصوتية الحديثة بفضل الاعتماد على وسائل تجريبية علمية دقيقة. فكان قدماء العلماء و متأخريهم يحددون أنماطها ويصفون سلوكها ويجمعونها تحت مصطلحات ومفاهيم صوتية معينة، ويحاولون أن يجدوا لها مصطلحاً يشملها ويعبر عنها جملة وتفصيلاً فكان لديهم ما عرف بالتأثير والتأثر الصوتي الهادف إلى الاستخفاف الذي هو طلب الخفة للجهد العضلي سواء باللين أو القهر أو الإذلال ، وبذلك فرض الواقع اللغوي جملة من عوامل النطق المتفككة مع الصيغ اللفظية المتداولة، من أجل التخلص من تركيبها الناشئ، واستبداله بما يناسبه من دقة لفظية دون الإخلال بالدلالات المعنوية.

المصادر والمراجع:

- 1 - لسان العرب، ابن منظور مادة (م ث ل) دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر 1388هـ - 1968م.
- 2 - المنصف لابن جني تحقيق إبراهيم مصطفى - ط/1 سنة 1954 م . 328/2.
- 3- دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر دار الكتب ط3، 1405هـ - 1980م ص 324.
- 4- الأصوات اللغوية، د. عبد القادر عبد الجليل دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1 1418هـ - 1998م ص 283.
- 5- An outline of English phonetics-Daniel Jones- W Heffer Sons LTD -5 p21، Cambridge Enhlend 9Th 1972
- 6- الكتاب لسبويه تحقيق عبد السلام محمد هارون الهيئة المصرية للكتاب بمصر سنة 1973 م - 477/4
- 7- المصدر نفسه 477./4
- 8 - المصدر نفسه 104/4 .
- 9 - المصدر نفسه 477 /4 - 478 .
- 10 - المصدر نفسه 480 /4 .
- 11 - الخصائص تحقيق محمد علي النجار دار الهدى للطباعة للنشر بيروت بدون تاريخ 140 - 139 /2
- 12 - مجلة حوليات الجامعة التونسية - عدد بالمصطلحات اللغوية الحديثة - العدد 17 سنة 1977 ص/75 .
- 13- انظر الأصوات اللغوية د/ ابراهيم أنيس مكتبة الأنجلو مصرية- ط/5 سنة 1979 م - ص/ 188
- 14- انظر التطور اللغوي مظاهره وعلمه وقوانينه د/ رمضان عبدالنواب مطبعة البابلي الحلبي مصر ط/ 1 سنة 1965 م ص/ 22
- 15- في البحث الصوتي عند العرب د/ خليل إبراهيم العطية منشورات دار الجاحظ للنشر بغداد سنة 1983 م ص / 75.

- 16- التطور النحوي للغة العربية العربية لبرجستراسر ترجمة د/ رمضان عبد التواب دار الرفاعي بالرياض سنة 1402 هـ - 1982 م ص/ 28 .
- 17- انظر مدخل إلى علم علم اللغة د/ محمود فهمي حجازي دار الثقافة للطباعة والنشر بمصر ط/2 سنة 1978 م ص/ 48 - 51 .
- 18 - لحن العامة في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة د/ عبد العزيز مطر ص /251، وانظر مجلة حوليات الجامعة التونسية العدد 17 سنة 1977 ص/ 30.
- 19 - انظر الخصائص لابن جني 141/2.
- 20 - انظر التطور النحوي ص/ 29
- 21 انظر الكتاب 117/3
- 22 - المصدر نفسه 177/3
- 23 - انظر المنصف لابن جني 324./2
- 24 - المصدر نفسه 2 / 330 .
- 25 - انظر المصدر نفسه 230/2.
- 26 - انظر مثلا لحن العامة في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة د/ عبد العزيز مطر ص/ 20 وحوليات الجامعة التونسية العدد 17 سنة 77 ص/ 20
- 27 - انظر الكتاب لسبويه 477./4
- 28 - انظر الخصائص لابن جني 144/2 .
- 29 - انظر لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة - دار المعارف بمصر - ط/2 - 1401 هـ - 1981 م. ص/ 20 وحوليات الجامعة التونسية ص/ 34.
- 30 - التطور النحوي للبرجستراسر ص/ 30.
- 31 - التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه د/ رمضان عبدالتواب / 34.
- 32 - الخصائص لابن جني 2 / 144 .
- 33 - انظر انظر شرح الملوكي في التصريف لابن يعيش تحقيق د/ فخر الدين قباوة طبعة المكتبة العربية لحلب الطبعة الأولى سنة 1393 هـ - 1973م /451.
- 34 - انظر الكتاب سبويه 424/4
- 35 - انظر المصدر نفسه 4/393.

- 36- انظر ما تلحن فيه العامة للكسائي تحقيق د/ رمضان عبد التواب دار الرفاعي بالرياض ط/1 سنة 1403 هـ - 1982 م /116.
- 37- الابدال لابن السكيت تحقيق د/ حسن محمد محمد شرف الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية القاهرة سنة 1398 هـ - 1978 م /133.
- 38- المقتضب للمبرد تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة عالم الكتب بيروت دون تاريخ 245/1.
- 39 الأمالي لأبي علي القالي دار الكتب العلمية بيروت ط/2 سنة 1981 م 220/2-221.
- 40- لحن العامة للزبيدي تحقيق د/ عبد العزيز مطر دار المعار بمصر سنة 1981 م 57./
- 41- الخصائص لابن جني 91-88/2.
- 42- شرح المفصل - لابن يعيش مكتبة عالم الكتب بيروت دون تاريخ 153./10
- 43- اللغة - لجوزيف فندريس ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص مكتبة الأنجلو المصرية سنة 1950 م /94.
- 44- التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه د/ رمضان عبد التواب /22.
- 45- انظر المرجع نفسه /37.
- 46- لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة د/عبد العزيز مطر /259.
- 47- التطور النحوي برجشتراسر /34
- 48- انظر الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس /210.
- 49- انظر التطور النحوي لبرجشتراسر /34.
- 50- انظر المرجع نفسه /34.
- 51- انظر لحن العامة للزبيدي ص/ 57 .
- 52- انظر المرجع نفسه /34.
- 53- انظر اللغة لفندريس ص/94 و 95 .

سياق التفاعيل وأثره في إنتاج الدلالة

- قراءة في شعر البحري -

الدكتور: عبد القادر شارف

قسم الأدب العربي

جامعة حسبية بن بو علي - الشلف

ملخص:

تعد الموسيقى في شعر البحري من العناصر الجوهرية التي لا تكتمل أدبية العمل من دونها، فهي سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى، وهذه السلسلة لها قيمة إيقاعية لا تقل عن قيمتها الدلالية، ويبرز ذلك من خلال سياق التفاعيل الذي تحدد الخصائص الصوتية للشعر، وهي لهذا الدأب تصبح أهم ركن يرتفع بالنص الشعري من مستوى الخطاب الشعري إلى مستوى مؤثر، وذلك لما تهبه للمعنى من جمال النغم وسحره، وتزيد من إحساس الملتقي بالصور التي يرسمها الشاعر بكلماته لتقدرها على إثارة الخيال حتى تتمثل أمام العين مثلاً واقعياً.

الكلمات المفتاحية

البحري - سياق - التفاعيل - الدلالة - الشعر

ملخص المقال باللغة الأجنبية

The music in the poetry Al *Bohtori* of the essential elements that are not completed literary work without them, they are a series of sounds emitted by the sense, and this series has a value of rhythmic not less than the value semantic, and thus perseverance become the most important corner brings text poetic level of discourse utilitarian level technician influential, and so what gratia meaning of the beauty of the melody and charm, and increase the sense of receiving pictures drawn by the poet in his own words for their ability to stir up the imagination is in front of the eyes Napoleon represented realistically.

Keywords

El bohtori - Context- Activating- Significance

البحري شاعر مطبوع محافظ على عمود الشعر العربي، وهو فارس مدرسة الأسلوب بالمشرق، ورائد الديباجة الشعرية (Poétique) المونقة التي أعادت الشعر إلى سابق عهده وربطته من جديد بعمود ووقار القصيد⁽¹⁾، والسبب في ذلك راجع إلى مقدرته في نظم الشعر، وسعة اطلاعه على شعر القدماء، ومحفوظاته الشعرية، وذوقه في اختيار النصوص وثقافته النقدية ومجارته لنقاد عصره، وبذلك يكون قد جمع بين الإبداع الشعري والاختيار الأدبي والذوق النقدي، إلى أن ضرب به المثل بديباجته فقيل: ديباجة بحرية، وقد صدق ابن رشيقي حين قال: " وأما البحري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهب في الكلام يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام التصنع وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة"⁽²⁾.

وهو شاعر ذو إيقاع فريد، تدفقت عبقريته المعطاء بفيض شعري شامخ هو في حقيقته تجسيد متوهج لقيمة الكلمة، وشموخ الموسيقى وعظمة التصوير، وانصهارها جميعا في لؤلؤة واحدة هي هذا الشعر الذي أمام أعيننا.

فهذه الشاعرية لم تكن في وقت ما عرضة للطعن أو النكران، ولكن بوسعي الزعم أنها لم تلق ما هو جدير بها من تقدير موضوعي، ويتضح ذلك جليا إذا ما قارنا ما حظي به صاحبنا بما حظي به ضريباه - وأعني أبا تمام وأبا الطيب - من دراسات وشروح في القديم والحديث، وبالرغم من ذلك فإن هذه الشاعرية ذات مذاق خاص، وتألّق مبهر، ولم يكن ذلك في رأيي إلا أنّ الرجل كان ذا موهبة شعرية خالصة وصافية لم يكن متلفسا ولا متعالما ولا بلاغيا، وإنّ ما كان شاعرا فنانا يتفنن بشعوره لا بعقله، إلا أنّ الحقيقة الساطعة لدى البحتري هي أن الرجل، بالإضافة إلى موهبته الخصبة قد أتقن إتقانا، فامتلك امتلاكاً أثمن وأوثق الأدوات والعناصر الفنية التي لها صلة بمجال إبداعه وهي: التصوير والموسيقى والمشاكلية بين الألفاظ والمعاني، ومن ثم كان عطاؤه الشعري مرهونا بطبيعة الشعر، ولا عجب أن نرى النقاد يصفون هذا الشاعر بـ: (سلاسل الذهب)⁽³⁾، وكان الباقلاني يصفه بـ: (بعروق الذهب)⁽⁴⁾، ولا يكاد كتاب من كتب النقد والبلاغة يخلو من وصف شعره والثناء عليه، ولا غرابة في ذلك إذ إنّ البحتري تبوأ الذروة في دوحة الشعر العربي شهدها تاريخ الحضارة الإسلامية الذي حفظ لنا تركة عظيمة للشاعر تتمثل في قصائده العربية المحملة بالمعاني الإنسانية الراقية.

فعند متابعة الأوزان في شعره، لم نجده يتحرك في كل المساحة الموسيقية التي بها اكتملت صورة العروض العربي من الناحية النظرية، فمن

الأبجر الخمسة عشر التي جمعها الخليل (-175هـ) في الدوائر الخمس⁽⁵⁾، وما استدركه عليه الأخفش الأوسط (-215هـ) من وزن المتدارك كانت حركة البحري منحصرة في ثلاثة عشر بحر، بل جلّ حركته كانت في بحر الطويل دون منازع، فقد نظم في هذا البحر أكثر من ثلاثة أرباع شعره، أمّا المتبقي فقد توزع بين الأبحر الآتية الذكر بالترتيب المنطقي السليم: الكامل - الخفيف - البسيط - الوافر - المنسرح - السريع - المتقارب - المديد - الرمل - الرجز - الهزج - والمجثت.

وشعر البحري يزخر بدروس وعبر، ذلك عائد إلى حجمه الذي وصل إلى (15855) بيت^(*) وهو أمر جدير بالاهتمام من قبل شاعر كهذا، ولابد للإشارة - طبعاً - إلى الظروف التي سمحت بالاحتفاظ بهذه الآثار القيّمة، فالشاعر مُنْتخَب وناقِد، وقد أصبح ساهراً بنفسه على تدوين إنتاجه⁽⁶⁾، بعد أن اتسعت في عصره الاعتناء بالشعر وتدوينه، وجهود الناشرين التي ستعرف امتداداً تاماً بُعِيدَ هذا التاريخ في القرن الرابع، وهي وقائع ساهمت كلّها في الحفاظ على دواوين هامة⁽⁷⁾، ويمارس البحر الطويل تفوقاً مطلقاً، فمجموع الأبيات التي قيلت فيه تصل إلى (4234) وبنسبة (26.70%)، والتي قيلت في بحر الكامل تصل إلى (3391)، وبنسبة (21.38%)، والتي قيلت في بحر الخفيف تصل إلى (2584)، والتي قيلت في بحر البسيط تصل إلى (1756)، وبنسبة (11.07%)، والتي قيلت في بحر الوافر تصل إلى (1285)، وبنسبة (8.10%)، والتي قيلت في بحر المنسرح تصل إلى (597)، وبنسبة (3.76%)، والتي قيلت في بحر السريع تصل إلى (527)، وبنسبة (3.32%)، وبنسبة (16.29%)، والتي قيلت في بحر المتقارب تصل إلى (617) وبنسبة (3.89%)، والتي قيلت في بحر المديد تصل إلى (4) وبنسبة (0.02%)،

والتي قيلت في بحر الرمل تصل إلى (239)، وبنسبة (1.50%)، والتي قيلت في بحر الرجز تصل إلى (74)، وبنسبة (0.46%)، والتي قيلت في بحر الهزج تصل إلى (41)، وبنسبة (0.25%)، والتي قيلت في بحر المجثت تصل إلى (13)، وبنسبة (0.08%).

أمّا عن مجزوءات البحور، فقد استعمل البحترى مجزوء الكامل في كلّ من الهمزية، والدالية، والرائية مرتين، وبنسبة (0.01%)، والألف المقصورة والقافية والكافية والميمية، بتواتر واحد، وبنسبة (0.01%)، ومجزوء الرمل في كلّ من البائية والدالية والرائية والعينية مرة واحدة، وبنسبة (0.01%)، أمّا الميمية، فتواترين، وبنسبة (0.01%)، ومجزوء الخفيف في الدالية مرتين، وبنسبة (0.01%)، وتواتر واحد في كلّ من الفائية والميمية، وبنسبة (0.01%)، ومخلع البسيط بتواترين لكلّ من اللامية والميمية، وبنسبة (0.01%)، ومجزوء البسيط بتواترين كذلك وبالنسبة نفسها، ومجزوء الرجز بتواتر واحد، وبنسبة (0.01%) في العينية.

وإذا نظرنا إلى هذه البحور المختارة نلفيه يستخدمها في سائر الأغراض كالمدح، والهجاء والغزل، والثناء، والوصف، وقصائد أخرى عدّها من المتفرقات، إذ لم نجد له وزناً واحد خصصه لغرض واحد، ولذلك عندما نبحث عن الملاءمة بين الأوزان والأغراض ينبغي أن نرجعها إلى موسيقاه الباطنية التي هي وحدها تدفعه لنظم ما يريد نظمه من الأغراض على البحر الذي يراه مناسباً له، ولذلك نحس أنّ أوزانه تحمل موسيقى داخلية زيادة على موسيقاها الأصليّة.

وإذا عرضنا هذه الأغراض التي بنى بها البحترى شعره لأيقنا أنّه استخدمها استخدام العارف بشأنها فأضحت هنا لتشكل قيمة أسلوبية لها

ما يبررها من ناحية الدراسة ويؤيدها من ناحية الدلالة، فوصلت قصائد المدح في الديوان إلى (410) مرة، وبنسبة (2.58%)، والهجاء إلى (164) مرة، وبنسبة (1.03%)، والغزل إلى (74) مرة، وبنسبة (0.46%)، والرثاء إلى (27) مرة، وبنسبة (1.17%)، والعتاب إلى (18) مرة، وبنسبة (0.11%)، والفخر إلى (6) مرات، وبنسبة (0.03%)، وكل من الوصف والاعتذار والشكوى والنكت إلى (8) قصائد، وبنسبة (0.05%)، وكلا من الإخوانيات والفراق (5) مرات، وبنسبة (0.03%)، وهو الأمر الذي يؤكد أن الغلبة كانت لغرض المدح الذي صبَّ تقريباً في جميع الأوزان، ثم تلاه الهجاء، فالغزل، فالرثاء، فالعتاب، فالفخر، ثم تأتي بعد ذلك باقي الأغراض.

وكل هذه الأغراض في شعر البحري تتناسب تناسباً طردياً والأوزان العربية، فأعلاها درجة الطويل⁽⁸⁾ الذي يتسع للحماسة والتشابه، والاستعارات، وسرد الحوادث⁽⁹⁾، فيصلح للفخر، والرثاء، والوصف، والتاريخ، والشكوى، والألم، والنظرات الكونية⁽¹⁰⁾، يلي الطويل البسيط الذي يقرب منه وإن لم يتسع اتساعه لاستعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف في التراكيب⁽¹¹⁾ مع تساوي أجزاء البحرين، ولكنه يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قلَّ في شعر الجاهلية وكثر في شعر المولدين⁽¹²⁾، ومنزلة البسيط عند البحري كمنزلة الطويل، فهما البحران اللذان يعدان "بحري الجزالة والفخامة، فيغلب على المنظوم منهما الرصانة والمتانة وشدة الأسر وروعة السرد، وصلابة الحوك، ولذلك يحتاجان إلى ثقافة لغوية ضخمة، وثروة من الأخيلا والمعاني الواسعة لا تتفق لكل شاعر"⁽¹³⁾، ويتلوها الوافر والكامل، ومجال البحري في الكامل أوسع منه في غيره⁽¹⁴⁾، فهو أصلح البحور لكل أنواع الشعر لذلك كثر عند المتقدمين⁽¹⁵⁾، وهو في الخبر أجود

منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة، لذلك يصلح لقص الأخبار، وللمعاني التقريريّة، وإذا دخله الحذف وجاد نظمه بات مطرباً مرقصاً⁽¹⁶⁾، في حين نجد الوافر ألين البحور يشتد إذا شدّته ويرق إذا رققته عند الطلب، وأكثر ما يوجد به النظم في الفخر والمرثي⁽¹⁷⁾، وبتلو الكامل والوافر عند بعض الناس الخفيف⁽¹⁸⁾ الذي يعد أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع وهو أسهل من الوافر وأقرب انسجاماً⁽¹⁹⁾ وإذا جاد نظمه رأيته سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من الكلام المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعاني⁽²⁰⁾، وتجد المديد والرمل فيهما لين وضعف⁽²¹⁾، فأما الرمل فإنه بحر الرقة، يصلح للفرح والحزن لذلك لعب به الأندلسيون وأخرجوا منه ضروب الموشحات⁽²²⁾، وأما المديد فهو على العكس تماماً، إذ تجد فيه صلابة ووحشيّة وعنف تناسب هذا النوع من الشعر، ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تُدقُّ في الحرب⁽²³⁾، وهو على نغمه يعسر على الناظم، لأن تفعيلاته تطلب كلمات منقطعة نحو "يا"، "لبكر"، "أنشروا"، "لي"، "كليياً"⁽²⁴⁾، ولهذا قلَّ في شعر البحثري، والكلام في المتقارب فيه "حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها"⁽²⁵⁾، كما أن فيه رنةً ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، يصلح للعنف أكثر منه للرقة⁽²⁶⁾، والسريع والرجز فيهما كزازة⁽²⁷⁾، فأما السريع فإنه بحر يتدفق سلاسةً وعذوبةً، ومع هذا فهو قليل عند القدماء⁽²⁸⁾، وأما الرجز فيسمى حمار الشعر، وكان أحرى أن يسموه عالم الشعر، فقد نظم جميع الشعراء عليه لسهولته⁽²⁹⁾، وهو صالح لنظم العلوم كالفقه، والنحو، والمنطق، فهو أسهل البحور نظماً وأقلها ملاءمة

لتصوير الانفعالات⁽³⁰⁾، وتجد في أطراد الكلام على المنسرح بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً⁽³¹⁾، وأمّا الهزج والمجتث، فإنّها تصلح للأناسيد والتوشیحات الخفيفة وأفكار الهزل والمجون⁽³²⁾، ففي الهزج مع سذاجته تجد حدة زائدة⁽³³⁾، وفي المجتث تجد حلاوة قليلة على طيش⁽³⁴⁾.

وبرغم ما في هذا الذي ذهب إليه كلا من حازم والبستاني من نفاذ بصيرة وثقابة نظر، وسيماء ذكاء، فإنّ المسألة تبقى في حاجة إلى تأييد وإثبات بالدليل الذي لا يُدحض، وأغلب الظن أنّ نتيجة أي بحث في هذا الشأن لن تكون كشفاً خطيراً، ولن يكون صاحبها أحظى من مبتكريها، والأمر فيما يلوح لنا لن يحوز حدود الملاحظات الرشيدة التي صدرت عن هذين الرجلين، أو تلك التي وجدناها عند نقادنا القدامى.

وفكرة ربط الغرض أو الموضوع بالوزن لم تلق قبولاً في أغلب الدراسات الحديثة، فالشعراء لم يتخذوا لكل من الموضوعات وزناً خاصاً، ويبدو ذلك جلياً من خلال استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها التي لا تشعنا بمثل هذا الربط بين الشعر ووزنه، فهّم كانوا يمدحون ويفأخرون أو يتغزلون في كلّ بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن تذكر المعلقات التي قيلت كلّها في موضوع واحد تقريباً، وتذكر أنّها نظمت في الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل لنعرف أنّ القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص، يضاف إلى ذلك أن المعلقة الواحدة تتعدد فيها الأغراض، والوزن واحد - كما هو معروف - عن المعلقات والقصائد القديمة، وقد تحدث عن هذه الظاهرة حازم القرطاجني - وهو من القدماء - في شأنه قائلاً: " ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهء والتفخيم،

وَمَا يَقْصِدُ بِهِ الصَّغَارَ وَالتَّحْقِيرَ وَجَبَّ أَنْ تُحَاكِيَ تِلْكَ الْمَقَاصِدِ بِمَا يُنَاسِبُهَا مِنَ الْأَوْزَانِ وَيُخَيِّلُهَا لِلنُّفُوسِ، فَإِذَا قَصَدَ الشَّاعِرُ الْفَخْرَ حَاكِيَ غَرَضَهُ بِالْأَوْزَانِ الْفَخْمَةِ الْبَاهِيَةِ الرَّصِينَةِ، وَإِذَا قَصَدَ فِي مَوْضِعٍ قَصْدًا هَزْلِيًّا أَوْ اسْتِخْفَافِيًّا، وَقَصَدَ تَحْقِيرَ شَيْءٍ أَوْ الْعَبَثَ بِهِ حَاكِيَ ذَلِكَ بِمَا يُنَاسِبُهُ مِنَ الْأَوْزَانِ الطَائِثَةِ الْقَلِيلَةِ الْبِهَاءِ، وَكَذَلِكَ فِي كُلِّ مَقْصِدٍ" (35).

وقد جاءت هذه الأوزان في شعر البحرّي موحية بعبارات معانيها، ولاشك أنّ الشاعر وهو يبني أجزاء بحوره الشعرية من الوحدات الصوتية، كان يرمي من وراء ذلك إلى إبراز دلالتها الإيقاعية، فليس لهذه الأجزاء من دلالة سوى ذلك.

وينشأ هذا الإيقاع الكلي في البيت من تكرر الوحدة الإيقاعية الأساسية وحدها أو مع غيرها، وقد سمى محمد مندور ذلك بالتساوي والتجاوب اقتباساً عن العروض الأوروبي (36)، ومن ذلك قول البحرّي:

كَأَنَّ اللَّيَالِيَّ أُغْرِيتْ حَادِثَاتُهَا بِحُبِّ الَّذِي نَابَى وَكُرِهَ الَّذِي نَهَى (37)

إنّ المنشد حين يردد هذا الطبق الإيقاعي من بحر الطويل، يدرك أنّه لم يكن يعبر إلا عن وجدان طافح، وفيض من العواطف عاصف بالرغم من تغنيه بشعر البحرّي، فترادد الإيقاع المزدوج الأركان (فعلون مفاعيلن) كأنّه ترادد ماضٍ ما وتعداد عواطف ما كانت كامنة في النفس ثم استثيرت فثارت فبذت.

هذا الإيقاع يملأ الآذان جلبة وجلجلة، ويشدُّ السامعين إليه نظراً لطوله لما فيه من أبهةً وجلالة (38)، إذ يسيح فيه إلا ذو صدر قوي عريض، ونفس مديد وحنجرة ضخمة، فهو أشبه بالخطبة حتى لا يحتاج المنشد له أن يلتقط أنفاسه عقب كل بيت (39)، ويظهر ذلك جلياً من خلال التحولات

المقطعية لأنساقه الإيقاعية حسب منظومة الثوابت والمتغيرات والتي تعرف بالزحافات والعلل، لاحظ قول البحري:

مُحَمَّدٌ مَا آمَلْنَا بِكَوَاذِبٍ لَدَيْكَ وَلَا أَيَّامَنَا بِشَوَاحِبٍ (40)

يتضح من خلال استقراءنا لهذا البيت أنّ زحاف القبض وهو "ما ذهب خامسه الساكن" (41) قد خلق نوعاً من الازدواج في تفعيلة الطويل، فنتج عن ذلك تكسير في رتبة هذا الإيقاع لحالات التوتر التي رصدتها رحلة الشاعر النفسية المتلائمة وطبيعة الوحدات العروضية المكونة لهذا البحر ممّا اضطر البحري إلى التضحية بموسيقاه هذه، ليعطي الإيقاع الجديد فسحة من الامتداد والمواصلة للبحث عن الدلالة المتمثلة في التأكيد.

فبنية القبض هاهنا يلائمها سياق الإخبار الذي نقل الصلة الدلالية من اللغة والأسلوب إلى الإيقاع فانقل هذا السياق بينيته الهادئة المنطقية من هدوء الفكرة إلى هدوء الإيقاع، مجرد الوحدة (فَعُولُ) من نونها الفاصلة بين الوحدات الموسيقية، وذلك مع التفعيلية الأولى (مُحَمَّم-)، والثالثة (لَنَا بِكَ-)، والرابعة (وَاذَابِي-)، والخامسة (لَدَيْكَ-)، والسابعة (مُنَاب-)، والثامنة (شَوَاحِبِي-)، فانسجمت الأصوات مع المعاني بالرغم من تكسير الشاعر للبنية اللغوية والنحوية بما أملته عليه تجربته الشعرية للتعبير عن صفة المدح بفعل الإخبار عن حالة التطول والنهوض، وهو الأمر الذي يسلم إلى استقامة الوزن الشعري في بنية الطويل.

فحذف هذا الساكن طلب تعويضاً تقادياً للاختلال في زمن النطق وحفاظاً على الاعتدال، فقد عمل على تنقيص زمن السبب الخفيف، وذلك بنقل المقطع الطويل إلى مقطع قصير.

والبحتري مع هذا النسق الإيقاعي يمكنه أن يمارس عملية الخلق الشعري في كل بيت من شعره في مثل هذا النوع من البحور عبر ثمانية وعشرين مقطعاً قد تقل بناءً على مؤثرات التحولات الإيقاعية التي تجبره على الانزياح.

ويتضح من خلال هذا النسق تساوي عدد المقاطع القصيرة مع الطويلة، علماً أن الطويل يحتوي على ثماني مقاطع قصيرة وعشرين طويلة في حالته الأولى، فما العلة في ذلك؟.

خرج زحاف القبض من أصل التفعيلة الرابعة - وهي العروضة - موقَّع بحرف الباء ليُضفي على البيت كله نغمة جديدة لم يألفها في بنيته المجردة حتى يستقيم بها الوزن، فارتكز على التفعيلة الأولى مع حرف الميم، وعلى التفعيلة الثالثة مع حرف الكاف، والباء "صوت شديد مجهور يتكون بأن يمرّ الهواء أولاً بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلّق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقاً كاملاً"⁽⁴²⁾، وهو أخو الميم في المخرج وصفة الجهر⁽⁴³⁾، التي يشترك فيها مع الكاف، واستمر هذا التردد دربه حتى وقع على الشطر الثاني وذلك مع التفعيلة الأولى في الكاف ومع التفعيلة الثالثة والرابعة في الباء، فأعطى هذا الإيقاع جرساً موسيقياً عذباً سلساً تأنس له الأذان عند السماع، وممّا زاد إيقاع البيت أبهتةً ومائيّةً هو وجود التقفية في (بكواذب - بشواحب)، فانسجمت الدوال مع المدلولات للدلالة على الكذب والتغير.

وكثرة شيوع بحر الطويل في تركيبة الشعر العربي القديم تعلله طبيعة القصيدة العربية وبنائها النظمي، فالأقدمون من شعراء العربية - وعلى رأسهم البحتري - سارت أغلب قصائدهم على النمط القصصي نظراً

لطبيعة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين المجتمعات البدوية وما يتبعها من ترابط مع القبائل المتحضرة، ويروى أن العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم⁽⁴⁴⁾، فهو أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليه يعمد أصحاب الرصانة، وفيه يفتضح أهل الركاكة والهجنة، " وهو أرحب صدرا من البسيط، وأطلق عنانا، وأطف نعما وذلك أن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا"⁽⁴⁵⁾، وأقرب وسيلة إلى معرفة رنته أن تأتي بتفعيلة من المتقارب التام ثم بتفعيلة من الهزج وتكرر ذلك أربع مرات على التوالي.

ومن هاهنا يمكن القول: إنَّ هذا البحر عُنيَ عناية بالغة الأهمية من قبل الشعراء فهو يحتل المكانة المرموقة بين بحور الشعر العربي، وقد سار في هذا المنحى إبراهيم أنيس مصرحا بعبارته: " فلا يزال البحر الطويل يحتل المكانة الأولى بين البحور، ولا يزال كل من الكامل والبسيط والوافر والخفيف في المرتبة الثانية، مع بعض التفاوت في النسب، ثم تأتي بعد هذا باقي الأوزان"⁽⁴⁶⁾.

ولعل تواتر نسب استعماله عند بعض الشعراء العرب القدامى والمعاصرين للبحري ما يُزكي هذا الرأي ويأتي في ركابه: امرؤ القيس (51%)، الأعشى (28%)، عنتره بن شداد (25%)، الخنساء (21%)، زهير بن أبي سلمى (43%)، جرير (21%)، الفرزدق (68%)، الأخطل (44%)، بشار بن بُرد (24%)، أبو تمام (22%)، ابن رومي (20%)، ابن زياد (11%)، أبو العتاهية (20%)، أبو نواس (17%)، أبو فراس الحمداني (40%)، المتنبّي (28%)⁽⁴⁷⁾.

ويبدو أنّ هذا السنن الإيقاعي طغى على بناء الطويل عند البحري من أوله إلى آخره، فهو يتجاوز مطالع الصدور والأعجاز ليشكل حجم البيت خصوصاً، والديوان عموماً، فأعطى هذا الإيقاع المتشابه تماسكاً إيقاعياً رصينا كأنه بمثابة الدفع الإيقاعي الذي يراد منه إعداد النص بهذه الطاقات الصوتية التي تجعله شديد التماسك، من أجل كل ذلك ألفناه يتشابه به ويتقارب في التشابه حتى يكاد يكون كسلسلة هندسية خالصة، كأن شعر البحري كلما أحس بأن المستوى الإيقاعي للسطح أخذ من الوهن على نحو ما من حيث إيقاعه التركيبي أمدّه بإيقاعات متشابهة متتابعة حتى تغطي على ما يمكن أن نطلق عليه الغياب الإيقاعي، وربما من أجل ذلك وجدنا هذه الإيقاعات تمضي على نسق صوتي واحد، فالقارئ لمثل هذه النصوص بدلاً من أن يبقى ينتظر جرس القافية يصير يتوقع هذا السلم الإيقاعي الغني، وكأنه اللازمة التي طالت تطالب بحقها من أجل إشاعة جوّ الإيقاع الصارم المشكل لحجم النص، ممّا يؤكد متانة التلازم الدلالي بين موسيقى شعر صاحبنا التي تشير للجمالية اللغوية الخاصة بالصوت الشعري من خلال ديوانه من جهة، وبين التوترات النفسية للذات المبدعة من جهة أخرى، وتبقى نفسية المتلقي واسط بينهما.

وشبيه بهذا قوله أيضاً:

كُلُّ عَلَيْهِ مِنْكَ وَشَمٌّ لَائِحٌ (48)
 يَا سَعْدُ إِنَّكَ قَدْ حَجَبْتَ ثَلَاثَةً
 إِنْجَاحَهَا بِالصَّيْدِ آلِ نَجَاحِ (49)
 مَتَّصِنٌ لَكَ فِي مَوَدَّتِهِ (50)
 مَا أَنْجَحْتَ غَطْفَانُ فِي أُكْرَوْمَةٍ
 يَلْقَاكَ بِالْتَرْحِيبِ وَالْبِشْرِ

يتضح من خلال استقرائنا لهذه الأبيات المزاحفة تكسير في رتابة الإيقاع، وخلق نغمة جديدة لم يألّفها البيت في بنيته العادية، تماشياً وتضحياً

البحثري بالوزن من أجل إقامة الدلالة المرجوة والمتمثلة في النداء والتوكيد والتحقيق في البيت الأول، والنجاح في الثاني، والبياض وشفاء النية في الثالث.

فبنية الإضمار أو الوقص هاهنا يلائمها سياق الرقص والتطريب الذي نقل الصلة الدلالية من اللغة والأسلوب إلى الإيقاع، فانقل هذا السياق ببنيته الهادئة المنطقية من هدوء الفكرة إلى هدوء الإيقاع مجرد الوحدة (مُتَفًا) من إسكان تائها أو حذفها.

ومن قول البحتري كذلك:

أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ أَمَا غِيَاثٌ نُوْمَلُهُ فَقَدْ طَالَ الْقَنُوطُ (51)

كان لزحاف العصب وهو " إسكان خامس الجزء " (52)، وقع نغمي مثير على الحرف القمري اللام، وذلك في الكلمات (المؤمنين - القنوط)، واللام - كما هو معلوم - "صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهور أيضا " (53)، وقد ساعده في ذلك حرف الميم والياء والواو والنون والمد، مما أدى إلى خلق نوع من الارتباك في موسيقى الوافر التي ضحى بها البحتري من أجل إقامة الوزن من جهة والبحث عن الدلالة من جهة أخرى، وهو ما يُؤكِّدُ حتماً عن وجود شيء مهم في قلب الشاعر أراد أن يخبرنا به، ولكن سياق الحال جرى مجراه، دون أن ننسى علة القطف وما لسحر موسيقاها على البيت، فأعطى هذا الإيقاع الحرية الكاملة للشاعر في التصرف بالبنيات اللغوية والأسلوبية من أجل استقامة الوزن ليس إلا.

وهكذا نجد التفاعيل في النظام الإيقاعي لشعر البحتري بناء متماسك مركب التناسب متقابله متضاعفه وهو الرأي الذي ذهب إليه حازم حين قال: " أَوْزَانَ الشِّعْرِ مِنْهَا مُتَّسِبٌ تَامَ التَّنَاسُبِ مُتْرَكِبٌ التَّنَاسُبِ مُتْقَابِلُهُ مُتَّضَاعِفُهُ،

وَدَلَّكَ كَالطَّوِيلِ وَالْبَسِيطِ، فَإِنْ تَمَّامَ التَّنَاسُبُ فِيهَا مُقَابِلُهُ الْجُزْءَ بِمُمَاتِلِهِ،
وَتَضَاعُفُ التَّنَاسُبِ هُوَ كَوْنُ الْأَجْزَاءِ الَّتِي لَهَا مُقَابِلَاتٌ أَرْبَعَةٌ، وَتَرْكَبَ
التَّنَاسُبِ هُوَ كَوْنُ ذَلِكَ فِي جُزْئَيْنِ مُتَّوَعَيْنِ كَفَعُولُنْ وَمَفَاعِيلُنْ فِي الطَّوِيلِ " (54)،
وهو الأمر المروم إليه في البيت الآتي:

لَقَدْ كَانَ لِي فِيمَا تَطَوَّلَ جَعْفَرٌ بِهِ مِنْ أَيَادٍ أَنْهَضَتْ فَأَقَلَّتِ (55)

فالمقطع: (لَقَدْ كَانَ لِي فِيمَا) يساوي المقطع (تَطَوَّلَ جَعْفَرٌ) عروضياً
وزمانياً من الشطر الأول، والمقطع (بِهِ مِنْ أَيَادٍ أَنْ) يساوي كذلك المقطع
(هَضَّتْ فَأَقَلَّتِ) من الشطر الثاني، بيد أن الوحدة الزمنية الثالثة والسابعة
والثامنة من البيت التزم فيها الشاعر بالنقص عن طريق زحاف القبض،
وفوق كل ذلك قبض العَرُوضَةِ طبقاً للقاعدة العروضية، فهذا النقص الطارئ
على المقطع الطويل قد أدى إلى تكوين مقطع قصير، وبسبب هذه العلة
الطارئة على المقطع الأخير - في نهاية كل شطر- أمكن الجمع بينه وبين
المقطع الذي يليه، وهو طويل مغلق ليؤلِّفاً معاً مركباً صوتياً هو ما سمَّاه
الخليل بالوئد المجموع (56) وهو اصطلاح المحدثين، يتكون من مقطع قصير
مفتوح يليه مقطع طويل.

فوزن الطويل من الأوزان القوية التي يكون الوقوف في نهايتها على
سببين (57)، وذلك في (عين) من (مفاعيلن)، فهذين السببين الخفيفين لو
زاحفنا الأول منهما بالقبض لحصلنا عند القراءة على وتد مجموع ضروري
في حفظ بنية البيت الشعري، يعد النواة الأساسية للشعر العربي، ومحطة
أنظار الشعراء القدامى، فهذه نازك الملائكة تلجأ إلى التفسير باستخدام
المدلول الاصطلاحي للوئد المجموع فعدت التفعيلة كأنها جزئيات التربة،
وعدت الوئد العروضي وتداً حقيقياً يُثَبَّتُ بين جزئيات هذه التربة، فيخرقها

بل ويشبعها، وارتبط هذا التناول بورود هذا الوتد الذي أسمته بالوتد العنيف في نهاية التفعيلة (58) وهو جزء منها مكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل كما في آخر (مفاعيلن) بالزحاف الذي اتضح شكله مع المثال السابق.

فالتفعيلة وقفه موسيقية ينقطع عندها النغم، وخاصيتها هذه أبرز وأشد في التفعيلات الوتدية (أي التي تنتهي بوتد مجموع)، لأنّ الوتد يتصف بالصلادة والقسوة، ويجنح من ثم إلى التحكم في الكلمة التي يرد فيها، بحيث يستطيع أن يشق الكلمة التي يرد من أولها شقين فيقطع أوصالها ويضيّع تماسكها (59)، لاحظ الجمل الآتية في البيت الموالي من قول البحري:

تَخَلَّ مِنْ الْأَطْمَاعِ إِمَّا تَخَلَّتْ وَوَلَّ صُرُوفَ الدَّهْرِ مَا قَدْ تَوَلَّتْ (60)

(تَخَلَّ مِنْ الْأَطْمَاعِ) و(إِمَّا تَخَلَّتْ) و(وَوَلَّ صُرُوفَ الدَّهْرِ) و(مَا قَدْ تَوَلَّتْ).

فبسبب هذه الوقفة الناشئة عن وجود الوتد في أول كلمات: (تَخَلَّ) و(مِنَلْ) و(عِإِمْ) و(تَخَلَّ) و(وَوَلَّ) و(صُرُوفْ) و(رِمَا) و(تَوَلَّ)، انشقت الكلمات إلى شقين فكأننا نقرأ الجملة هكذا:

وَوَلَّلْ + صُرُوفُدَّة + رِمَا قَدْ + تَوَلَّلْتِي تَخَلَّلْ + مِّنَلْ أَطْمَاعِ + إِمَّمَا + تَخَلَّلْتِي

فَعُول مَفَاعِلَيْن فَعُولن مَفَاعِلن فَعُول مَفَاعِلن فَعُولن مَفَاعِلن

هذا هو القانون العام الذي أكدت عليه الناقدة نازك الملائكة، بيد أنّ هناك ثلاث سبل تُمكنُ الشاعر من التخلص من أشواك الوتد، وقد كان آلاف الشعراء القدامى - وعلى رأسهم البحري - يتبعونها كما تقول (61):

1- أن يرد الوتد في آخر الكلمة كما ورد في: (لَقَدْ كَانَ لِي)، (بِهِ مِنْ أَيَادِي).

2- أن يرد الوتد في النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخر حرف

علة كما في (لَقَدْ كَانَ لِي)، (به من أيادي)، (من الأطماع) (صُرُوفَ
الدهر)، (ما قَدْ تَوَلَّت).

3- أن يقع في أول الكلمة غير منتهيا بحرف علة، شريطة أن يكون
عنيفا ونادرا، وأن يجاوره وتد يختم كلمة وتد آخر بحرف مد كما هو
الحال في الضرب الثاني المقبوض من بحر الطويل.

ويبدو أن هذا المعيار الذي وضعته الناقدة لورود الوتد مرتبط بنموذج
شعري معين أو عدد من النماذج الشعرية تلك التي جعلتها تعقد الصلة.

وترى أن آلاف من الشعراء العرب من أسلافنا عبر القرون كانوا
يجتنبون مزالِق الوتد ويعرفون كيف يتخلصون منها، أمّا شعراء الجديد
فكثيرا ما يقعون في هذه المزالق لقلّة معرفتهم بالشعر القديم⁽⁶²⁾.

ومعنى هذا الكلام أن شروط الشاعرة بالنسبة للوتد تتحقق في الشعر
العربي القديم بوجه عام، وللبحتري نصيب أوفر بهذه الظاهرة الأسلوبية.

والحق أن مسألة تجنب الأوتاد مسألة خاطئة في أي عصر من
العصور، ذلك أن المدونة بحاجة ماسة إلى مثل هذه الأوتاد، فلا يكاد يخلو
بحر من أبحر الشعر العربي منها اللهم إلا المتدارك أو الخبب، زد إلى ذلك
أن كل سببين خفيين يمكنهما التحوّل إلى وتد مجموع عن طريق الزحافات
والعلل.

ويعلق **محمد النويهي**⁽⁶³⁾ على آراء **نازك الملائكة** حين ادعت أن
الوتد العنيف يشقّ الكلمة على شقين لا يتحقق إلا إذا قرأنا قراءة التقطيع
العروضي، وهي قراءة لا يُقرّها الناقد فحاول هو الآخر أن يجد معادلا لهذا
الوتد، فثبت حرف اللام الذي عدته **الناقدة** نهاية صلدة لأحد أوتاد البيت
مستعينا في ذلك بعلم الأصوات.

وقد وقع الباحث **علي يونس** في التأثر بالتفسير بمدلول المصطلح بالرغم من اعتناقه لما تصدى به النويهي لنازك الملائكة، فيقول: " لعلني أضيف شيئاً يؤكد موقف الدكتور النويهي إذا قلت أن الصلادة والعنف قد يكونان في بعض الشعر أفضل من السلاسة والليونة " (64).

وتعود الصلادة والعنف في الأبيات التي أخذنا وغيرها من أبيات البحري بشكل خاص وأشعار العرب بشكل عام إلى ما فيها من أوتاد عنيفة، فقد لمحنا التشديد على الحروف ككلمة: (تَخَلَّتْ) و(وَوَلَّ) و(الدَّهْر) و(تَوَلَّتْ)، وتكرار اللام أربع مرات في البيت الأول، وعشر مرات في الثاني، والتاء ثلاث مرات في الأول، وخمس مرات في الثاني، والدال مرتين، والطاء مرة واحدة في كل منهما، وهما متحدان في المخرج النطعي، إلا أن الصلادة أفضل فيهما من الرقة والسلاسة كونها تجسم لنا صلادة الحياة التي يريد الشاعر أن يصورها، ضيفُ إلى ذلك أن هذا الوتد يعتبر مواطن ارتكاز قحة فيقع على مقطع معين من الوتد المجموع في تفعيل البيت، ثم يعود من جديد على الموضوع نفسه مع باقي التفعيلة الموالية.

وهكذا يتردد الارتكاز^(٥) من موطن إلى آخر على مسافات زمنية

محددة، وهو أساس الإيقاع في موسيقى بنية شعر البحري، لاحظ قوله:

لَقَدْ كَانَ لِي فِيمَا تَطَوَّلَ جَعْفَرٌ
بِهِ مِنْ أَيَادٍ أَنَهَضَتْ فَأَقَلَّتْ

x x x x x x x x
/ / / / / / / /

اجتمع المقطع الطويل مع الارتكاز في كلمات متسمة داخل سياقها

بالخلود، وهو الأمر الذي منح فرصة أطول للشاعر لوصف تطاول أبي جعفر أشناس التركي من نفوس أنهضت فأقلت، فالارتكاز وقع هنا على

ثمانية مقاطع طويلة وذلك مع حرف الدال والياء والواو والعين من الشطر الأول، والهاء بالإشباع، وألف المد، والتاء، واللام من الشطر الثاني، فناسب هذا الارتكاز حال الوند المجموع، إذ إن كل مقطع طويل مفتوح هو بمثابة نافذة تستروح منها النفس وتجد فيها ما يعوضها عن نقصها، والبحثري من الشعراء الذين استهوتهم هذه الظاهرة وهو يتحدث عن المفردة، فكان يميل إلى هذه البنية التي يجد فيها ما يعوضه عن تمام موسيقاه والتعبير عن آهاته. فهذا الوند بمثابة انفجارات تتعالى في الهواء وتتفجر بعد كل حين، فتشعر القارئ بالكلل إلا أن صاحبنا كان حذقا، فلجأ إلى حيلة منه تمكنه من التخلص من الثقل إما بآل التعريف أو باللجوء إلى المد بدلا من حرف صلد يثير النشاز والاشمئزاز، وهو الأمر المروم هاهنا، هذا وقد أيقنا المدَّ للتطريب وهو بالشعر ألق، لأنَّ الشعر في الأعم وبخاصة العربي يمثل غناء النفس، وأشواقها وأفراحها التي تناسبها مدّات الشجا والأسى والأنين والسراء والضراء⁽⁶⁵⁾.

ومن هنا يتضح أنه قد ساد في هذا البيت النظام والتغير (الزحاف)، والتساوي، والتوازي، والتوازن، والتلازم، والتكرار⁽⁶⁶⁾، وهي جميعا تعمل في وقت واحد، وهو الأمر الذي يسعف ما للزحاف في شعر البحثري من وظيفة جمالية، فهو يضيف على الوزن خفة بعد ثقل، ويفضي على ما فيه من رتابة مسبغا عليه تنوعا تنبسط له النفس وهو ما يساعد على تلوينه تلويها يميز تشكيلا عن غيره من التشكيلات في الوزن الواحد شريطة أن تكون التغيرات التي تدخل على الوزن موافقة للطبع وغير مخلة بالإيقاع، وبهذا فقد منح هذا الزحاف للوزن صفات جمالية لم تكن في صورته المجردة، وتكمن هذه الصفة في الجواز الذي " إذا عرض لا يلزم أي إذا دخل في بيت من

أبيات القصيدة فلا يجب التزامه فيما يأتي بعده من الأبيات" (67) إلا في حالة واحدة تتمثل في جريانه " مجرى العلة في اللزوم" (68)، وقد صدق الأصمعي حين قال: "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، وينبغي للشاعر أن يركب مُسْتَعْمَلِ الأَعَارِيضِ وَوَطَيْئِهَا وَأَنْ يَسْتَحْلِيَ الضُرُوبَ وَيَأْتِيَ بِالطَّفْهِ مَوْقِعًا، وَأَخْفَهَا مَسْتَمْتَعًا، وَأَنْ يَجْتَنِبَ عَوِيصَهَا وَمَسْتَكْرَهَهَا فَإِنَّ العَوِيصَ مِمَّا يَشْغَلُهُ وَيَمْسِكُ مِنْ عَنَانِهِ وَيُوَهِّنُ قَوَاهِ وَيَفْتِ فِي عَضْدِهِ وَيُخْرِجُهُ عَنْ مَقْصَدِهِ" (69).

الهوامش

- 1- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، ط3، بيروت 1969، ص738.
- 2- ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد قرقران، ط1، دار المعرفة، بيروت 1988م، ج1، ص261.
- 3 ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د.ت)، ج6، ص23.
- 4- البقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، القاهرة 1981م، ص220.
- 5- هذه الدوائر الخمسة هي: دائرة المختلف، وتضم الطويل والمديد والبسيط، ودائرة المؤلف وتحتوي كلا من الوافر والكامل، ودائرة المجتلب وتضم الهزج والرجز والرمل، ودائرة المشتبه وتضم السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث، ودائرة المتفق وتضم المتقارب والمتدارك، ينظر ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م، ص 439 وما بعدها، ومصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1986م، ص 33 وما بعدها.

- 6- البحتري شاعر مطبوع محافظ على عمود الشعر العربي، وهو فارس مدرسة الأسلوب المشرق، ورائد الديباجة الشعرية المونقة التي أعادت الشعر إلى سابق عهده وربطته من جديد بعمود ووقار القصيد، والسبب في ذلك راجع إلى مقدرته في نظم الشعر، وسعة اطلاعه على شعر القدماء، ومحفوظاته الشعرية، وذوقه في اختيار النصوص وثقافته النقدية ومجاراته لنقاد عصره، وبذلك يكون قد جمع بين الإبداع الشعري والاختيار الأدبي والذوق النقدي إلى أن ضُربَ به المثل بديباجته فقليل: ديباجة بحترية، مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت 1996م ص 738.
- 7- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب 1996 ص 146.
- 8- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.
- 9- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة بيروت لبنان مطبعة الغريب (د.ت)، ص 34.
- 10- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي، ص 102.
- 11- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 34، والشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي، ص 102.
- 12- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 102.
- 13- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 102.
- 14- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.
- 15- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 34، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 105.
- 16- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي، ص 105.
- 17- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35، وعلي الجندي والشعراء إنشاد الشعر، ص 106.
- 18- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.

- 19- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة ص 35، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.
- 20- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.
- 21- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.
- 22- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35
- 23- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص75.
- 24- المرجع نفسه، ج1، ص75.
- 25- المرجع نفسه، ج1، ص75.
- 26- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.
- 27- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.
- 28- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.
- 29- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35،
- 30- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35،
- 31- المرجع نفسه، ص 35، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص107.
- 32- علي الجندي، والشعراء وإنشاد الشعر، ص107.
- 33- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.
- 34- المصدر نفسه، ص 268.
- 35- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266، وإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 195.
- 36- ينظر: محمد منذور، في الميزان الجديد، ط1، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1984م، ص 234.
- 37- البحري، الديوان، ج1، ص 54.
- 38- ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص262.
- 39- ينظر: علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 100.
- 40- البحري، الديوان، ج1، ص 90.

- 42- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط3، دار النهضة العربية، القاهرة 1961، ص46.
- 43- ينظر: سيويو، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م، ج4، ص434.
- 44- جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد 1985، ص177.
- 45- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص362.
- 46- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 215.
- 47- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 210 وما بعدها.
- 48- البحتري، الديوان، ج1، ص 462.
- 49- المصدر نفسه، ج1، ص 460.
- 50- نفسه، ج1، ص 27.
- 51- نفسه، ج1، ص 1225.
- 52- موسى الأحمد، المتوسط الكافي، ص 25.
- 53- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 53.
- 54- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 259.
- 55- البحتري، الديوان، ج1، ص 367.
- 56- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 236.
- 57- المصدر نفسه، ص 260.
- 58- ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين بيروت 1983، ص 98 وما بعدها.
- 59- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 99.
- 60- البحتري، الديوان، ج1، ص 367.
- 61- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص100.
- 62- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص101.
- 63- علي يونس، قضية الشعر الجديد، ط2، القاهرة 1971م، ص 264 وما بعدها.

⁶⁴- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975، ص6.

* تشير علامة (/) إلى مقطع طويل ، وتشير علامة (x) إلى وقوع الارتكاز.

⁶⁵- ينظر: عز الدين السد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 64 وما بعدها.

⁶⁶- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة - ص 221.

⁶⁷- موسى الأحمد، المتوسط الكافي، ص 24 (الهامش).

⁶⁸- المرجع نفسه، ص 45 (الهامش).

⁶⁹- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 276.

المصادر والمراجع

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط3، دار النهضة العربية، القاهرة 1961، ص46.

2- أحمد بدوي، البحري، ط3، دار المعارف بمصر، (ب.ت).

3- البحري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعارف، ط3، القاهرة 1977م.

4- البقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، القاهرة 1981م.

5- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب. 1996.

6- جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد. 1985.

7- ابن جني، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن الهنداوي، ط2، دار القلم دمشق، 1993.

- 8- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة بيروت لبنان مطبعة الغريب (د.ت).
- 9- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت 1981م.
- 10- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار صادر ، بيروت (د.ت).
- 11- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت 1988م.
- 12- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م.
- 13- ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م.
- 14- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، دار الفكر، بيروت 1970م.
- 15- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي دار المعارف بمصر(د.ت).
- 16- علي يونس، قضية الشعر الجديد، ط2، القاهرة 1971م.
- 17- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.
- 18- ابن مالك ألفية ابن مالك في النحو والصرف، منشورات دحلب، الجزائر(د.ت).
- 19- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير حوليات جامعة قلمة للغات والآداب، العدد 10 ، جوان 2015

- ومقارنة)، ط2، دار الفكر العربي 1968م.
- 20- عز الدين السد، التكرير بين المثير والتأثير، ط1، دار الطباعة المحمدية بالأزهرية، القاهرة 1978م.
- 21- محمد سعيد إسبير ومحمد أبو علي: الخليل، معجم في علم العروض، ط1، دار العودة، بيروت 1972م.
- 22- محمد منذور، في الميزان الجديد، ط1، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1984م.
- 23- مصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1986م.
- 24- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت 1996م.
- 25- موسى الأحمد، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، بيروت 1969م.
- 26- نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين بيروت 1983.

قراءة في موسيقى الشعر عند ابن جني

الأستاذ الدكتور: موسى شروانة

كلية الآداب واللغات

جامعة قسنطينة - 1

ملخص:

حظي ابن جني في الدرس اللغوي القديم بمكانة كبيرة بين علماء اللغة، وما زال يحتفظ بهذه المكانة لدى كثير من علمائها في العصر الحديث وذلك بالنظر إلى الجهود العلمية التي قدمها فيها. وإذا كانت جوانب من الدرس اللغوي عنده قد صارت معروفة لدى كثير من الباحثين المخلصين، فإن الجانب الذي ما زال يحتاج إلى قدر من إلقاء الضوء عليه هو (موسيقى الشعر). وتسعى هذه القراءة إلى أن تقدم مقاربة للتعرف على جهود الرجل في هذا المجال وموازنها بالجهود التي سبقته ثم بجهود بعض المعاصرين وذلك لغرض إقامة حوار بين الماضي والحاضر في محاولة لبعث وعي جمالي وفكري جديد في هذه القضية التي ما زالت تفرس نفسها بقوة عند الحديث عن الشعر والشعرية.

The Music of Poetry for Ibnu Djini

Abstract

Ibnu Djinni was, and is still, a renowned figure in old linguistic studies in the eyes of many other reputed linguists, old and modern. This is due to his significant scientific contributions in language related fields. Though his works in linguistics are well known by specialists, his contributions in the music of poetry remain scarcely known and need some light to be shed on them. The aim of this research work is to show the efforts of this man in this field and to compare it with the efforts of some of his predecessors and those of people living in his time. This is in order to make past and present interact and to raise a new aesthetic and intellectual awareness of an issue that still imposes itself when we speak of the evolution of the music of poetry or what is a constant and a variable in what is known as Arab poetics.

Résumé

Ibn Djinni était et reste une figure de renom dans les études linguistiques classiques aux yeux des linguistes anciens et modernes. Cette renommée est due à ses contributions scientifiques dans ce domaine. Bien que ses études linguistiques soient bien connues dans les milieux linguistiques, un aspect de ses études est toujours inconnu. Cet aspect est sa contribution à l'étude de la musique de la poésie. Cette recherche a pour objectif de révéler les contributions scientifiques de cet homme dans cet aspect particulier et les comparer à celles de ceux qui l'ont précédé ainsi qu'à celles de ceux de son époque. Tout ceci est pour

établir un dialogue entre le passé et le présent et faire renaître une nouvelle conscience esthétique et intellectuelle dans une question qui s'impose lorsqu'on parle de l'évolution de la musique de la poésie ou de la constante et de la variante dans ce qui est appelé la poésie arabe.

تمهيد عن موسيقى الشعر قبل ابن جني:

عندما وصف الخليل بن أحمد بأنه عبقرى اللغة العربية في المؤتمر السابع الذي أقامته كلية دار العلوم اعترافا منها بالمكانة العلمية لهذا الرجل، فلقد كان جديرا بذلك نظرا للجهود التي قدمها في خدمة اللغة العربية، وليس بغريب اليوم أن يوصف ابن جني بفيلسوف هذه اللغة في المؤتمر الثامن في نفس هذه الكلية الشامخة والرائدة في رعاية اللغة العربية وخدمتها، والعمل على تطويرها من خلال الاحتفاء بعلمائها الأفاضل.

وإذا كان الخليل بن أحمد قد اجتهد، وساقه هذا الاجتهاد إلى أن يبتكر طرقا، ومناهج جديدة في دراستها وخدمتها، فإن ابن جني قد عقد العزم على مواصلة مسعى الخليل فيها بالتضحية من أجلها بأعلى ما لديه، وهو حياته ووقته وجهده دون أن ينتظر من ورائها عائدا ماديا، وقد كانت مساعيه فيها متميزة اعترف له بها القدماء⁽¹⁾ وشهد له بها كثير من المعاصرين حتى وضع في منزلة بعض علماء اللغة الغربيين⁽²⁾. ولكن ما يلاحظه الدارس المتخصص أن جهوده فيها لم تكن كلها متميزة لأنه لم يحقق فيها جميعا ذلك السبق وتلك الريادة التي حققها الخليل ابن أحمد في القرن الثاني الهجري.

لقد تركز الاعتراف لابن جني بالتميز والتفوق في كثير من مجالات الدرس اللغوي ومستوياته المتعددة كما هي الحال في كتابه (سر صناعة

الإعراب) الذي تناول فيه بالتحليل القضايا الصوتية للغة، أو في كتابه (الخصائص) الذي ضمنه فلسفته اللغوية وفقهها، أو في كتابه (المحتسب) الذي عالج فيه قضية القراءات الشاذة أو في غيرها من الدراسات اللغوية بصفة عامة، غير أنه في مجال موسيقى الشعر تأخر عن هذا كله، ولم يحقق فيه هذا التميز والتفوق، بل إنه لم يستطع حتى تطوير المشروع العلمي الذي قام به الخليل بن أحمد في مجال موسيقى الشعر.

لقد قام الخليل - كما هو معروف - بدراسة وصفية تحليلية للشعر العربي، واستطاع أن يستنبط منه ما عرف في ذلك الوقت بعلمي العروض والقافية. وقد كان لبعض تلاميذه ولمن عاصره أو جاء بعده بقليل، الفضل في مواصلة شرح جهوده العلمية؛ على اعتبار أن ما قام به مازال في طور النشأة والتبلور، وما زال الكثير منه في حاجة إلى المزيد من الشرح والإيضاح والإضافة إليه إلى أن يتم وضع معالمه على أسس واضحة بعيدة عن التعقيد والغموض.

في هذا المسعى الذي يصب في الشرح والتوضيح، نجد الأخفش الأوسط (ت 215هـ) يؤلف كتابين أحدهما (للعروض)⁽³⁾ وثانيهما (للقوافي)⁽⁴⁾، ونجد جهوداً أخرى تصب في المسعى ذاته مثل المبرد (ت 286هـ) في كتابه (القوافي وما اشتمت ألقابها منه)⁽⁵⁾ وابن كيسان (ت 299هـ) في كتابه (تلقيب القوافي وتلقيب حركتها)⁽⁶⁾ وابن عبد ربه (ت 327هـ) في كتابه (العقد الفريد)⁽⁷⁾. وقد كانت هذه الجهود مفيدة ومقبولة سواء من الناحية العلمية أم من الناحية المنهجية، ولكن استمرارها في هذا الاتجاه دون محاولة للتجديد فيها حتى نهاية القرن الرابع الهجري كما هي الحال مع ابن جني (ت 392هـ) فليس لذلك ما يبرره غير طابع الإعادة والتكرار، وهو لا يتناسب مع الجهود

المتميّزة التي قدمها في مجال الدراسات النحوية والصرفية والصوتية، على نحو ما أشرنا إليه من قبل.

وعليه فإننا لا نستطيع أن نصنف ابن جني ضمن المجددين في مجال موسيقى الشعر؛ لأنّ قراءة واعية لما تركه في هذا المجال - ويتمثل في كتابين أحدهما بعنوان: (العروض)⁽⁸⁾ وثانيهما بعنوان: (مختصر القوافي)⁽⁹⁾ - يؤكد أن ابن جني مازال رهين النظرة التعليمية في هذين العلمين، ولم يكن في نيته أن يطور مشروع الخليل بن أحمد كما كانت لديه في سائر الاهتمامات اللغوية الأخرى، ولو كانت لديه هذه النية لقام برصد الشعر العربي، واستخلاص التطورات الإيقاعية التي حدثت فيه.

لقد كانت أمام ابن جني فرص سانحة للتطوير في نظرية موسيقى الشعر التي ابتكرها الخليل، أو على الأقل لإعادة صياغتها بشكل آخر، ولكنه لم يفعل، ولعل السبب في هذا يعود إلى أنه مازال محكوماً بالغاية التعليمية، وهي لا تتجاوز الشرح والتيسير، أو إلى أنه لم يكن يرغب في أن يخالف ما سبق للخليل أن وضعه وحاول بعض تلاميذه أن يشرحه، ويضيف إليه ما وسعه أن يضيفه. وتلك نزعة كانت سائدة في أوساط علماء اللغة من مدرسة البصرة والكوفة كما فعل بن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء) حيث اكتفى بإسناد الكثير من الآراء النقدية إلى أساتذته، ولم يحاول في الأغلب الأعم نقدها أو الخروج عليها، وكذلك كان الأمر مع سيبويه، فكثير مما أورده في كتابه كان يعتمد فيه على أستاذه الخليل بن أحمد. وقد ذكر الدكتور علي أبو المكارم في كتابه (تاريخ النحو العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري) أن سيبويه ذكر الخليل أكثر من خمسمائة مرة⁽¹⁰⁾، ولو

لم تكن لدى ابن جني هاتان النزعتان: النزعة التعليمية، ونزعة المحافظة على التراث، وعدم المساس به أو الخروج عليه ولو بالتعديل فيه لأقبل دون تردد على دراسة التراث الشعري الذي تميز بالتجديد والثورة على القديم ابتداء من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الرابع.

وقد يقال عن الشعر الذي قيل في هذه الفترة المذكورة بأنه كان في وجه من وجوه امتدادا للشعر القديم في موسيقى الشعر، غير أن هذا المذهب ينطوي على قدر كبير من التعميم في الحكم، ولا يستند إلى معطيات علمية ملموسة بدليل أن النقاد القدماء كانوا يشيرون إلى أن هناك محاولات جريئة من شعراء هذه الفترة لخلخلة النظام الموسيقي الذي اكتشفه الخليل بن أحمد. وقد وصف هؤلاء النقاد القدماء بشار بن برد (ت 167هـ) بأنه كان (أستاذ المحدثين)⁽¹¹⁾ وهذا الوصف يعني الكثير في مجال التجديد في الشعر ومنه التجديد في موسيقى الشعر.

وفي هذا المضمار نذكر أن أبا العتاهية (ت 210 هـ) كثيرا ما وجهت إليه اعتراضات لخروجه على نظام الخليل وكان يرد بقوة على هذه الاعتراضات بانتهاك هذا النظام بقوله: (أنا سبقت العروض)⁽¹²⁾.

أما الدراسات المعاصرة لهذا الشعر فقد أثبتت حقائق كثيرة عن أن هذا الشعر قد عرف، بالفعل، تطورات وانتفاضات على إيقاع الشعر التقليدي، وللتدليل على هذا فإنه يمكن الإشارة إلى ما توصل إليه هؤلاء الدارسون دون الإفاضة في عرض النماذج الشعرية التي قدموها في دراساتهم. ففي دراسة أعدها الدكتور عبد الله الغدامي عن تطور موسيقى الشعر في القديم والحديث ذكر أن أبا نواس (ت 193هـ) خرج على أوزان الخليل وقال أبياتا " لا تتطابق مع أوزان الخليل ولا مع نظامه وهي:

رأيت كل من كان أحمقا معتوها
 في ذا الزمان صار المقدم الوجيها
 يا رب نذل وضع نوهته تتويها
 هجوته لكيما أزيده تشويها⁽¹³⁾

وفي هذا السياق أيضا سجّل الدكتور عز الدين إسماعيل الظاهرة نفسها عند سلم الخاسر (ت 186هـ) وعند يحيى بن خاقان، حيث قال:
 ومهما يكن من أمر فإن ظاهرة تقصير الأوزان لم تكن جديدة في العصر العباسي، ولكن الجديد هو إكثار الشعراء من استخدام الأوزان المجزوءة، ومبالغتهم في اختزالها إلى حد أن صار البيت أحيانا من تفعيلتين، كل تفعيلة تكون شطرة. على أننا لا نجد من هذا الوزن سوى نماذج ضئيلة للغاية منها قصيدة سلم الخاسر في مدح الهادي، التي يقول فيها:

موسى المطر * غَيْثُ بَكَرَ
 ثم انهمر * أَلْوَى المرر

ومنها ما كتبه موسى بن عبيد بن يحيى بن خاقان (ت 325هـ):

دن بالسُنن * موسى تُعَن

والتفعيلة في المثالين من وزن مستعلن، فالوزن إذن يمكن أن يؤخذ على مجزوء الرجز⁽¹⁴⁾

ومن المعروف في نظام الخليل أن الشعر المجزوء لا يعد شعرا كما نص الخليل على ذلك بقوله: "المجزوء من الشعر إذا ذهب فصل من فصوله"⁽¹⁵⁾. وقد حرص ابن جني على تطبيقه والالتزام به كما في قوله: "فما وافق

أشعار العرب في عدد الحروف: الساكن والمتحرك- سمي شعرا، وما خالفها فيما ذكرناه فليس شعرا" (16).

ولكن هيهات أن يظل كل شيء على حاله تبعا لما هو معروف في سنن هذا الكون. فكما تتغير الحياة والظروف فإن الشعر بنظامه الإيقاعي التقليدي لا يبقى على حاله، بل يتغير هو أيضا ويتطور بفعل العوامل المؤثرة فيه. وهذا ما حصل في الشعر العباسي كما لاحظ الدكتور النعمان القاضي بقوله: "وتتصرف الملاحظة الثانية إلى تقرير غلبة المجزوءات على فن الغزل بخلاف غيره من الفنون، وقد استوعبت المجزوءات عشرين قصيدة ومقطوعة في هذا الفن. وهو أمر ليس بمستغرب على موسيقى الشعر العباسي التي طوعت لتوافق الغناء والمطارحات والرقاع، وهي ظواهر تعكس سرعة إيقاع الحياة في هذا العصر" (17).

ولعل ما سجله أيضا الدكتور محمد فتوح أحمد عن التجديد في موسيقى الشعر عند المتنبي، لا يحتاج إلى المزيد من الدليل حيث قال: "أما الاعتبار الأول، فهو أننا أدرجنا مجزوءات الأوزان ضمن المادة الشعرية للبحر الذي تنتمي إليه بغض النظر عن عدم تمامها، إذ المقصود من المعجم الإيقاعي هو الوقوف على نسبة تردد إيقاع بعينه. وهذا الإيقاع يتحقق بالوزن المجزوء، كما يتحقق بالوزن التام، فضلا عن أن هذه المجزوءات- بطبيعتها- قليلة في شعر المتنبي، ولا يتجاوز ما نظم فيها قصيدة واحدة من مجزوء الرجز، وثلاث مقطوعات قصار، إحداها من مجزوء الرجز والثانية من مجزوء الكامل، والثالثة من مجزوء الرمل" (18).

ولا يمكن، بعد هذا كله، اعتبار ما سعى الشعراء إلى التجديد فيه ومنه موسيقى الشعر، من قبيل الشذوذ كما ذهب إلى ذلك الدكتور شوقي ضيف

وهو يتحدث عن الخصائص الفنية لشعر المتنبي بصفة عامة، وعن موسيقاه بصفة خاصة حيث قال: "وكان المتنبي يحدث في موسيقى شعره ما يماثل هذه النغمات الناشزة، من بعض الوجوه إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات"⁽¹⁹⁾.

ولكي نقف بصفة ملموسة على الجهود التي قام بها بن جني في ضوء هذه التطورات في موسيقى الشعر، فإننا نعرض بالتحليل للكتابين المذكورين آنفاً، وسوف نبدأ بكتاب (العروض) ثم نتلوه بكتاب (مختصر القوافي):
أ - تحليل كتاب العروض:

من الوهلة الأولى التي يشرع فيها أي متصفح لهذا الكتاب، وتكون لديه الإمامة متواضعة عن هذا العلم لا يجد ما يشد انتباهه إليه غير الغاية التي يتوخاها أي دارس لتبسيط هذا العلم وتيسيره على من يرغب في استيعابه والإحاطة به بأن يوفر له قدرص من الجهد و الوقت. و لذلك حرص صاحبه على ألا يغوص في تفاصيله بالاختصار فيه على ما هو متداول ومشهور. ولكي يجعل عملية توصيله سهلة، فقد استغني عن التقديم لهذا الكتاب، وشرح غاياته وتوضيح منهجه فيه، ولذلك وجدناه يعرف هذا العلم بإيجاز مخاطباً المتعلم بصيغة الأمر بقوله:

" اعلم أن العروض ميزان الشعر، وبه يعرف صحيحه من مكسروه"⁽²⁰⁾ وبعد هذا التعريف شرع في حشد أهم المصطلحات التي تمثل مفاتيح هذا العلم، والوقوف عند الوحدات الصوتية الأساسية التي يتشكل منها الشعر بحصرها في ثلاث هي (السبب والتود والفاصلة).

ومن هذا الإجمال انتقل إلى شرح كل مصطلح من هذه المصطلحات الثلاثة بقوله:

" والسبب على ضربين: خفيف وثقيل. فالخفيف: حرف متحرك بعده حرف ساكن، نحو: هل، بل، قذ. والثقيل: حرفان متحركان معا نحو: لك، بك، مع." (21) ثم عرض بإيجاز شديد لطريقة التقطيع ونبه إلى أنها تعتمد على النطق وليس على الخط حيث يقول في هذا: "فما وجد من ذلك في اللفظ احتسب به في التقطيع، وما لم يوجد في زيادة في اللفظ لم يحتسب به" (22).

وهكذا واصل عرضه الموجز إلى أن ذكر مصطلح العروض والضرب والبحور، والدوائر في كلمات مقتضبة مثل قوله:

" وعروض البيت: آخر جزء من مصراعه الأول، وضربه آخر جزء من مصراعه الثاني. واعلم أن أشعار العرب تنقسم إلى ثلاثة وستين ضربا، وأربع وثلاثين عروضاً، وخمسة عشر بحراً، وخمس دوائر" (23).

ومن هذا العرض يتبين للقارئ أن ابن جني كان في عجلة من أمره ولم يكن لديه الوقت لكي يشرح ويوضح أكثر وكأنه يفترض أن قارئ هذا العلم لديه خلفية علمية تفصيلية ولا يحتاج إلا لمن يوجزه له في كلمات وجمل قصيرة. وعندما انتهى من عرض هذه المفاهيم، والأسس العامة لهذا العلم شرع في تناول بحور الشعر مبتدئاً بالطويل، ومنتهياً بالبحر الخامس عشر وهو البحر المتقارب ولم يعرض للبحر السادس عشر وهو البحر المتدارك الذي اكتشفه الأخفش تلميذ الخليل. وهذا يشير إلى أن ابن جني لا يعترف بما اكتشفه الأخفش، وكأن ما قام به ليس مكملًا لعمل أستاذه، وأن علم العروض في النهاية هو (علم خليلي) ليس إلا.

إن هذا الموقف يكشف من ناحية عن حبه للخليل وولائه له، ومن ناحية أخرى يبين تعصبه ونكرانه لجهود الأخفش، وهو موقف ذاتي يتنافى مع

روح العلم؛ لأن معظم العروضيين يذكرون هذا البحر، ويعترفون بجهود الأخفش فيه وفي غيره مما استدركه على أستاذه الخليل.

أما الطريقة التي اقترحها لتقطيع الشعر فهي تعتمد على الكتابة العروضية التي تتمثل في كتابة الشعر بمراعاة الحركات والسكنات المكونة له، ويلي ذلك مباشرة وضع رموز مقابلة لها. وقد جرى العرف فيها على وضع شرطة مائلة للحركات الثلاث (الفتحة، والضمة، والكسرة) وسكون- وهو دائرة صغيرة- للحرف الساكن. وبعد هذا يأتي تجميع تلك الحركات والسكنات في التفاعيل المناسبة لها. وأخيرا وضع ما يوضح طبيعتها فيما إذا كانت صحيحة أم غير صحيحة. فإذا كانت صحيحة تكتب تحتها كلمة (سالم) وإذا كانت غير صحيحة يكتب تحتها ما يناسب عدم صحتها مثل كلمة (مقبوض) على سبيل المثال كما في التقطيع التالي للبحر الطويل.

أَبَا مُنْذِرٍ كَانَتْ غَرُورًا صَحِيفَتِي وَلَمْ أُعْطِكُمْ فِي الطَّوْعِ مَالِي وَلَا عَرْضِي
تقطيعه:

أبا من نزن كانت غرورن صحيفتي ولم أع طكم فط طو عمالي ولا عرضي
0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعلن مفاعيلن فعلن مفاعيلن فعلن مفاعيلن فعلن مفاعيلن مفاعيلن
[سالم سالم سالم مقبوض سالم سالم سالم سالم سالم سالم] (24)

والناظر في هذه الطريقة، وفي الأمثلة التي عرضها يجد فيها قدرا من الجودة غير أنه سبقه إليها أبو الحسن العروضي (ت342هـ) في كتابه: (الجامع في العروض والقوافي) (25) ولم يخرج عليه حتى في الأمثلة التي أوردتها إلا في القليل النادر. وهذا يعني أن ابن جني اعتمد اعتمادا شبه كلي على كتاب العروضي، ولم يحاول الخروج عليه أو الإضافة إليه سواء في مادته أم في طريفته التعليمية للعروض. ولعل الدافع إلى هذا هو أن ابن جني لم يكن يريد

- كما سبق القول - أن يقوم بدراسة وصفية تحليلية للشعر الذي وجده أمامه منذ القرن الثاني الهجري، وإنما كان يهدف إلى تبسيط العروض وتيسيره، ولم يجد أمامه أحسن من كتاب العروضي ليلخصه ويقدمه؛ لأن العروضي قام بتأليف كتابه بدافع الإيجاز والتيسير كما صرح بهذا أكثر من مرة منها قوله: " ونجتهد في اختصاره وإيجازه، وحذف الفضول والحشو منه⁽²⁶⁾ .

ويبدو من كلام العروضي أن الذين ألفوا في العروض والقافية أسهبوا وأطالوا، ولعله يشير بهذا إلى الأخص الأوسط لأنه اختصر الكثير مما ورد في كتابيه: العروض والقافية. ولذلك جعلهما كتابا واحدا أطلق عليه: (الجامع في العروض والقوافي) وإن كان قد خالفه في أمور كثيرة منها أنه لم يذكر البحر المتدارك، ولم يعرض له في كتابه، ولكن العروضي لم يلتزم بما وعد به في مقدمة كتابه حيث ترك العنان لقلمه ونسي وعده وغايته من الكتاب، وهي الغاية التعليمية ولذلك وجدناه يعتذر للقارئ بقوله: " قد أطلنا هذا الباب، وقد شرطنا في أول كتابنا الاختصار فيه والشرح لمعانيه فجر القول بعضه بعضا لأشياء عرضت"⁽²⁷⁾.

ولما رأى ابن جني أن كتاب العروضي طويل، وقد خرج فيه عن الغاية التي حددها، وهو بهذا لا يفيد القارئ الذي يرغب في تعلم العروض بطريقة سهلة وميسرة توفر له الجهد والوقت معا، عمد إلى اختصاره أو إلى (امتصاصه) وبذلك جاء جهده فيه قليلا بالقياس إلى الجهود التي بذلها في كتبه الأخرى مثل كتاب(الخصائص) أو كتاب (سر الصناعة) أو كتاب (المحتسب) في القراءات الشاذة وغيرها.

ومثلما كان العروضي يسعى إلى الاختصار والتيسير لغاية تعليمية فقد سار ابن جني على طريقة العروضي. وبذلك صرف نظره عن الدراسة

الوصفية التحليلية التي أسسها الخليل بن أحمد. ولعل السبب الآخر الهام الذي يمكن أن يضاف إلى الغاية التعليمية، وانصرافه عن مواصلة منهج الخليل هو أنه كان كالعروضي لا يؤمن بالتجديد في العروض أو في موسيقى الشعر عن طريق الإبداع الشعري. وقد ناقش العروضي هذه القضية مناقشة حادة وصارمة تظهر رفضه لاستحداث عروض جديد بعد عروض الخليل معتبرا ما وجده العلماء من جديد أو من تطورات لدى المبدعين من الشعراء، ولم يكتشفه الخليل أو لم يقره، من قبيل (الشذوذ) أو الخروج على القاعدة. ومن ثم فلا قيمة لهذا التجديد في العروض لأسباب تتعلق إما بجهل الشعراء للنظام العروضي، وإما لعدم قدرتهم على الإضافة إليه عن طريق استحداث إيقاعات جديدة فيه. ولذلك كان يستخف بما يمكن أن يضاف إلى النظام القديم كما في قوله:

" أما ما ذكرته من هذه الأشعار وشذوذها فلا نعمل إلا على أن الأمر فيها كما ذكرت. وما هذه الأشعار الشواذ في جنب الأشعار الصحيحة الوزن إلا كالإبرة التي لا ترى في الجبل الذي لا يخفى" (28).

والواقع أن العروضي لم يكن يستخف بالتجديد والتهوين منه فحسب، وإنما كان يصر على الالتزام بالنظام القديم الذي اكتشفه الخليل، ولا يقبل أي محاولة للخروج عليه كما نص على هذا بقوله:

" أما من ادعى أن أوزان الشعر أكثر من هذه التي ذكرها الخليل فيقال له: من أين صح عندك ذلك أمن جهة رواية وقعت إليك أم من ظن ظننته؟ فليس بالظن يبطل اليقين ولا بالشكوك تفسد البراهين، وإن كان من جهة رواية فما أحسبك تحشر الخليل في الرواية ولا تتقدمه في الدراية إذ كان هذا الرجل قد

ظهر من علمه وبراعته ما قد بان به فضله عند العامة والخاصة من أهل العلم والنباهة والفضل والرياسة" (29).

ولئن اتبع ابن جني العروضي في منهجه، واستلهم مادته، فإنه نأى بنفسه عن الخوض في هذه المسائل مركزاً جهده على الغاية التعليمية التي وضعها نصب عينيه؛ لإدراكه أن الخوض فيها يخرجها عن هدفه، ثم إن سكوتها عنها وعدم خوضه فيها يعني ضمناً أنه يضرب عنها صفحاً طالما أن الخليل يمثل المثل الأعلى له فيما اكتشفه ولا مزيد عليه حتى لو كانت هناك محاولات للتجديد والتطوير.

ومن الطبيعي في هذه الحالة ألا نجده يسعى إلى الدراسة الوصفية التحليلية التي سنها الخليل بن أحمد كما أشرنا من قبل. وهنا يبدو من الضروري التأكيد على أن ابن جني قد فوت على نفسه فرصة التجديد والتطوير في موسيقى الشعر بانحيازه للقديم الثابت أو إلى ما كان يردده في كثير من كتبه ويطلق عليه (القياس) أو الالتزام بالضوابط والقوانين اللغوية والصوتية المعروفة عن العرب الفصحاء. ففي كتابه (الخصائص) مثلاً عندما عرض للغة الشعر وما يمكن أن يطرأ عليها من تغيير في بعض الأبنية الصرفية والنحوية كان يعتبره من قبيل (الضرورة) أو (الاضطرار) ويحاول أن يلتمس له تفسيراً على أنه من قبيل (الانتهاك) لتلك الأنظمة، ولم يحاول أن يفهمه في إطار الرؤية الشاملة للتعامل مع اللغة الشعرية، وأن الشاعر غير ملزم بأن يكون حارساً لهذه الأنظمة ومنها الأنظمة العروضية التي استعملها العرب القدماء، وقد حان الوقت لتجاوزها والتجديد فيها، لننظر إليه ماذا قال في لغة الشعر:

" سألت أبا علي رحمه الله عن هذا فقال: كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم" (30).
ولا أظن أن ابن جني بعد هذه النظرة للغة الشعر، يُقدِّم على قراءة الشعر الذي يتميز بالجرأة في التعامل مع اللغة أو مع الأنظمة العروضية التي عرفها العرب الذين يطلق عليهم الفصحاء. ومن ثم فلا مكان لشعرهم في كتابه سوى تقرير المقرر وتأكيد المؤكد. وتلك هي خلاصة ما أراد ابن جني أن يقوله في كتابه. وبهذه الخلاصة نصل إلى كتابه الثاني (مختصر القوافي).

ب- تحليل كتاب مختصر القوافي:

من عنوان هذا الكتاب تتضح لنا معالم الغاية التي يسعى ابن جني إلى الوصول إليها من كتابه، فهو كتاب مختصر تُعْرَضُ فيه المادة العلمية بطريقة ميسرة وسهلة بعيدة عن الإفاضة في الشرح والتحليل وإيراد الأمثلة والشواهد الكثيرة عليها. وهذا ما سبق أن لاحظناه في كتاب العروضي لأن الغاية عندهما واحدة وهي الغاية التعليمية.

وبطبيعة الحال فالاختصار والتيسير لا يكونان إلا لما هو سابق في مادته وفي طريقة معالجتها. والكتب التي ألفت في هذه المادة قبل ابن جني كثيرة أغلبها ضاع أو مازال في طي النسيان. ومن الكتب التي وصلت إلينا كتاب الأخفش الأوسط (ت215هـ) وهو بعنوان (القوافي) وكتاب المبرد (ت286هـ) وهو بعنوان (القوافي وما اشتقت ألقابها منه) وكذلك كتاب ابن كيسان (ت299هـ) وهو بعنوان (تقليب القوافي وتلقيب حركاتها) ولابن عبد ربه (ت327هـ) إسهام في العروض والقافية جاء ضمن كتابه (العقد الفريد)، ولأبي الحسن العروضي كتاب بعنوان (الجامع في العروض والقوافي) وقد

سبق الحديث عنه في الصلة بينه وبين كتاب ابن جني. وهو مقسم إلى قسمين: الأول منه خصه للحديث عن العروض أما الثاني فقد خصه للحديث عن القافية.

هذا بإيجاز أهم ما أُلّف في علم القافية، ولا شك في أن ابن جني قد قرأ هذه المؤلفات وغيرها مما لم يُذكر هنا، وعرف المادة الواردة فيه، وعرف منهجه في التأليف قبل أن يقدم على تأليف كتابه (مختصر القوافي)، ولذلك حرص فيه على أن يضمه زبدة ما قرأه، متحاشيا فيه مالا يخدم غرضه العلمي في التعليم والتحصيل.

فكتاب الأخفش الأوسط، تميز بالإسهاب في عرض المادة العلمية، ولا بد لقارئه أن يكون صبورا في النقاط المعلومة منه، فهو من هذه الناحية للمختصين وليس للمبتدئين الذين يرغبون، عادة، في أن يأخذوا ما يريدونه بطريقة ميسرة وسهلة وواضحة.

وكتاب المبرد مختصر أيضا بل هو أكثر اختصارا من كتاب ابن جني نفسه، ومع هذا لم يعجبه لأنه اقتصر فيه على بعض ما يشتمل عليه علم القافية. و كان تركيزه فيه على الروي وأنواعه وكان القافية عنده لا تتجاوز الروي أو هي الروي نفسه. وفي آخره أفرد بابا أطلق عليه (باب عيوب الشعر) وفيه عرض لخمس عيوب هي: الإيطاء، والإكفاء، والإقواء، والسناد، والتضمين.

أما حديث أبي الحسن العروضي عن القافية ضمن الكتاب المشار إليه، فقد كان أقل اختصارا من كتاب الأخفش، وكانت غايته فيه هي الاختصار والتيسير، ولكنه لم يلتزم بما وعد به وسعى إلى تحقيقه، زيادة على أنه لم يكن موافقا على كل ما ورد فيه.

ولم يكن أمام ابن جنبي إلا أن يتحاشى كل ما وجده في هذه المؤلفات. وأهم كتاب ركز عليه هو كتاب أبي الحسن العروضي سواء في شقه العروضي أم في شقه المتعلق بالقافية، فسعى إلى اختصاره وتضمينه ما يستحقه المتعلم المبتدئ. ولذلك أطلق عليه (مختصر القوافي) وهو اسم على مسمى.

نلخص من هذا إلى أن ما سعى إليه ابن جنبي في كتابه ينحصر في أمرين: أولهما علمي وهو يتعلق باستدراك ما فات على من ألف في هذا العلم سواء بالزيادة أم بالنقصان، وثانيهما الاختصار وهو مرتبط بالغاية التي حددها منذ البداية وهي التعليم عن طريق التيسير.

وهذا يدل على أن ابن جنبي كان هاضما وواعيا لما كان يفعله في هذا الكتاب، ولذلك حظي هذا الكتاب بالقبول، وإلى اليوم مازال يُذكر عند المهتمين بهذا العلم، ولا تكاد تخلو مكتبة خاصة منه لما له من قيمة علمية وتعليمية وخصوصا عند من يرغب في التعرف على حركية السعي إلى تيسير هذا العلم، وجعله في متناول الجميع.

ومن هنا كان كتاب ابن جنبي مباشرا وسهلا في العرض والتناول، ومنذ بدايته نجده يعرض فيه لمفهوم القافية. وهو يعرفها تعريفا صوتيا بقوله: "القافية عند الخليل من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي يليه قبل الساكن كقول القائل:

* عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا *

فالقافية عنده من القاف إلى آخر البيت. وهي عند أبي الحسن آخر كلمة في البيت أجمع⁽³¹⁾.

ومن الملاحظ أن هذا التعريف جاء مقترنا بذكر الخليل بن أحمد. وهذا يعني أنه يتبنى هذا التعريف ويرتضيه، ولا يفضل تعريفاً آخر عليه. أما ذكره لتعريف الأخفش فليس لأنه يميل إليه، وإنما جاء به على سبيل الأمانة العلمية حتى لا يقال إنه أغفل مفاهيم الآخرين لأن الأخفش عرض للعديد من مفاهيم القافية بما فيها مفهوم الخليل لها ولكن الأخفش كان يفضل التعريف الذي يحدد مفهومها بالكلمة كما ذكر ابن جني. وللإشارة فإن أبا الحسن العروضي قد حرص على ذكر مفهوم الخليل بن أحمد، ومفهوم الأخفش ولكنه لم يفصح عن ميله لأحدهما.

وبعد هذا التعريف يعرض لأنواع القافية وهي: المتكاس، والمترابك، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف، ثم يلحقها بالحديث عن حروف القافية وحركاتها، وأخيراً عيوب القافية.

ويلاحظ هنا أن ابن جني لم يذكر (التضمين) ضمن عيوب القافية كما فعل المبرد. ويبدو أنه تعمد إغفاله كما تعمد إغفال الكثير مما عرضه العروضي مثل: (الإجازة والنصب والبأو) وكأنني به يريد أن يقول إن القليل الموجز في علم القافية هو ما يحتاجه المتعلم، وليس بإرهاقه بكثير مما يمكن الاستغناء عنه. ولعلنا بهذا نكون قد أتينا على تحليل جهد ابن جني في هذا الكتاب بتوضيح منهجه وغاياته فيه، وهو يعد تكملة لما سبق أن تحدثنا عنه في كتابه العروض، ونود في ختام هذا التحليل أن نقدم تقويماً لجهد الرجل في موسيقى الشعر.

• تقويم جهد ابن جني في موسيقى الشعر:

لقد كشفنا سابقاً من خلال تحليلنا لجهود ابن جني في موسيقى الشعر في الكتابين، عن أن جهوده فيها قد اقتصرت على الغاية التعليمية، ولم

يحاول أن يطورها بإتباع المنهج الذي سبق للخليل أن اقترحه لها، وذلك ابتداء من القرن الثاني الهجري حتى نهاية القرن الرابع ومع ذلك فإنه لا يمكن، بأي حال، أن نقل من القيمة العلمية لموسيقى الشعر كما عرضها في الكتابين، ولا من الطريقة التي اقترحتها في عملية التحصيل العلمي للعروض والقافية لأن ابن جني حاول من خلالهما أن يحافظ على استمرارية هذين العلمين كما اكتشفهما الخليل بن أحمد، وهو يسعى بهذا إلى توصيلهما للأجيال بأيسر الطرق الممكنة. وفي هذا المسعى أكثر من دلالة، فهو من ناحية يميل إلى المحافظة على التراث الموسيقي كما تمثله الرعيل الأول، ومن ناحية أخرى يشير إلى أن باب الاجتهاد مازال مفتوحا في تعليم موسيقى الشعر. وهذه نظرة صائبة تؤيدها الحقائق التاريخية. وفي مكتبتي الخاصة أكثر من مائة وخمسين كتابا وجميعها يصب في هذا الاتجاه مع ملاحظة التفاوت فيما بينها من حيث القيمة والأهمية في الطرق المقترحة. ولعل الجهود الأخيرة التي أنجزت خلال نصف قرن ونيف هي خير ما يشهد على هذا السعي المتواصل مثل كتاب (موسيقى الشعر) للدكتور إبراهيم أنيس وكتاب (موسيقى الشعر - مشروع دراسة علمية) للدكتور شكري عياد، وكتاب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل) للدكتور كمال أبو ديب، وكتاب (في بحور الشعر - الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي) للدكتور أحمد مستجير وكتاب (العروض وإيقاع الشعر

العربي - محاولة لإنتاج معرفة علمية) للدكتور سيد البحراوي وغيرها كثير، وما زالت الجهود متواصلة ولا أظنها تنقطع ما أنقطع الفكر الإيقاعي للشعر. وفي العام الماضي أي في سنة 2012 أقامت كلية دار العلوم مؤتمرا عن الخليل بن أحمد بعنوان (الخليل عبقرى العربية)، قُدمَ فيه أكثر من بحث ودراسة جمعت بين التأسيس والتجديد، وكان بحث (نظرية الأرقام العددية في تسهيل فهم الدوائر الخليلية) للدكتور أحمد محمد عبد الدايم من البحوث الهامة الساعية إلى تيسير تعليم موسيقى الشعر العربي.

ولا يمكن هنا مقارنة هذه الجهود بجهود ابن جني لأن الفارق في الزمن مع ما يصاحبه من تطورات يعني أشياء كثيرة على مستوى الفكر، ولذلك لا نعيب عليه أنه لم يتنبه إلى ما اقترحه هؤلاء الدارسون، وإنما نحاسبه بما كان متاحا وممكنا في عصره ولم يتنبه إليه وهو العالم الفذ في الدرس الصوتي للغة. وقد كان عليه أن يبحث عن طريقة صوتية جديدة غير التي اقترحها وهي تتحصر في الاختصار لأنها مازالت طريقة مرهقة ولا تتجاوز التطوير والتيسير الشكلي، ولا تغوص في الجوهر، ولو تفتن إلى التصنيف المقطعي لهذين العلمين معا لأدى ذلك إلى نتائج مهمة منها التقليل من المصطلحات التي ترتبط بهذين العلمين.

ولعل البداية تكون باستغلال ما استهل به كتابيه. ففي كتابه العروض ذكر أن أساس هذا العلم هو الحركات والسكنات في علاقتها بالحروف. وفي كتابه مختصر القوافي عرّفَ القافية تعريفا صوتيا. ومعنى هذا أن العلمين يبدآن عنده بداية صوتية مشتركة تمثل نواة البناء أو التحليل الصوتي فيهما،

حوليات جامعة قالة للغات والآداب، العدد 10، جوان 2015 94

وبالإمكان استغلال هذه النواة المشتركة ببلورتها في تسمية جامعة هي (المقطع). وعن طريق هذه الوحدة الصوتية المشتركة التي تسمى المقطع يمكن إعادة صياغة هذين العلمين، وترتيبهما على أساس صوتي وليس على أساس التفريق بينهما. وهذا يؤدي إلى دمج هذين العلمين في بعضهما، وبدمجهما سوف نستعيز عن مصطلح العروض، ومصطلح القافية بمصطلح إيقاع الشعر أو موسيقى الشعر. وعلى هذا النحو يمكن الاستغناء عن كثير من مصطلحات هذين العلمين باعتبارها تمثل عقبة كأداء في تعليم موسيقى الشعر.

وبإمكاننا - وفق هذا التصنيف - أن نقسم هذا الإيقاع إلى قسمين: أحدهما يتعلق بالنسق المثالي للإيقاع ، وثانيهما يتعلق بالنسق المخالف لهذا الإيقاع. والناظر في النسق الذي يقوم عليه إيقاع الشعر بصفة عامة يجده لا يخرج عن هذين النسقين المتعارضين. ويمكننا في ضوء هذه الثنائية الضدية أن ندخل كثيرا من المصطلحات التي تصنف عادة تحت علم البديع كمصطلح السجع والجناس والتصريع و المشاكلة وما إلى ذلك.

وقد يقوم هنا اعتراض بأن ابن جني لم يعرف مصطلح المقطع حتى يتمكن من إعادة صياغة هذين العلمين. وهذا الاعتراض مقبول ووجيه ولكن القضية ليست في المصطلح وإنما في غياب فكرة إعادة الصياغة أو الدمج لأن الفكرة تخلق المصطلح أو المفهوم الذي يعبر عنها. ولما كانت فكرة إعادة الصياغة أو الدمج غائبة للأسباب التي ذكرناها سابقا غابت الأداة المعبرة عنها.

الخاتمة:

لقد عرفنا أن ابن جني كان يتمتع بمكانة مرموقة بين علماء اللغة في تراثنا وما زال يتمتع بها عند دارسي هذه اللغة في عصرنا، وذلك لتميزه في كثير مما ألفه فيها، غير أن تميزه في موسيقى الشعر كان محدودا لا يرقى فيه إلى أبحاثه الأخرى. وهذا ما لاحظناه في تحليلنا للكتابين السابقين وهما: العروض، ومختصر القوافي. وقد كنا ننتظر منه أن يطور المشروع العلمي الذي سبقه إليه الخليل بن أحمد في القرن الثاني الهجري حيث قام بدراسة الشعر العربي بطريقة علمية تعتمد على الاستقراء والوصف والتحليل، وكانت نتائجه فيها مبهرة ورائدة نالت إعجاب المهتمين بالدراسات الإيقاعية للشعر، غير أنه لم يفعل لأسباب عديدة بعضها كان مرده إلى تكوينه الفكري المحافظ، وبعضها كان مرده إلى غلبة النزعة التعليمية عليه.

وإذا كان له الفضل في تطوير جوانب كثيرة من البحث اللغوي الذي بدأه الخليل، فإنه في مجال موسيقى الشعر لم يستطع أن يطوره أو يرقى به، بل اكتفى فيه بمحاولة اختصاره وتيسيره لغاية تعليمية. ومن هنا فإن البحث في هذا المجال لا يعده من المجددين فيه، وإنما من الذين حافظوا عليه بالطرق التعليمية التي رأى أنها مناسبة، وليس هذا بالأمر الهين في حقل تميز بالصعوبة والتعقيد.

الهوامش:

- 1- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط¹ 1993، ج⁴ ص1585 وينظر وفيات الأعيان لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، ج³ ص246، والقفطي في إنباه الرواة، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل، ج¹ ص332 .
- 2- محمد مفتاح وآخرون: قضايا المنهج في اللغة والأدب، دار توبقال، للنشر الدار البيضاء المغرب ط¹ 1987 ص 47 .
- 3- الأخفش الأوسط: (سعيد بن مسعدة): كتاب العروض، تحقيق: أحمد محمد عبد الدايم عبد الله، مكتبة الزهراء، القاهرة ط¹ 1989 .
- 4- الأخفش الأوسط: (سعيد بن مسعدة): كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق 1970.
- 5- المبرد: القوافي وما اشتقت ألقابها منه، تحقيق: رمضان عبد التواب، مطبعة جامعة عين شمس القاهرة ط¹ 1972.
- 6- ابن كيسان (أبو الحسن محمد بن أحمد بن كيسان): تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها طبعة ليدن 1859.
- 7- ابن عبد ربه: العقد الفريد: تحقيق: أحمد أمين، وآخران، دار الكتاب العربي- بيروت لبنان(د.ت)، ج⁵.
- 8- ابن جني: كتاب العروض، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، مصر ط¹ 2007.
- 9- ابن جني: مختصر القوافي تحقيق، حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة ط¹ 1975.
- 10- علي أبو المكارم: تاريخ النحو العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، القاهرة الحديثة للطباعة، مصر ط¹ 1971، ص 106 .

- 11- المرزباني:الموشح: تحقيق، علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ت)ص318 .
- 12- الدماميني(بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر): العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي- القاهرة ط¹ 1994ص232.
- 13- عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد- دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط¹ 1987 ص94 .
- 14- عز الدين إسماعيل: في الشعر العباسي- الرؤية والفن، دار المعارف بمصر، ط² 1980 ص441 .
- 15- الخليل بن أحمد: كتاب العين تحقيق مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق ط¹ 1982 ج⁶ مادة(جزأ) ص163.
- 16- ابن جني: كتاب العروض، الطبعة السابقة ص41.
- 17- النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني- الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بمصر، ط¹ 1982 ص483 .
- 18- محمد فتوح أحمد: شعر المتنبي - قراءة أخرى، دار المعارف، بمصر ط² 1988، ص137/138.
- 19- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، بمصر، ط⁸ (د.ت) ص340.
- 20- ابن جني: كتاب العروض، الطبعة السابقة ص41.
- 21- المصدر نفسه ص41.
- 22- المصدر نفسه ص42.
- 23- المصدر نفسه ص42.
- 24- المصدر نفسه ص43.
- 25- أبو الحسن العروضي: الجامع في العروض والقوافي، تحقيق: زهير غازي، وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط¹ 1996.

- 26- المصدر نفسه ص34.
- 27- المصدر نفسه ص78 / 79.
- 28- المصدر نفسه ص63.
- 29- المصدر نفسه ص60.
- 30- ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بمصر ط³ 1986 ج1 ص334.
- 31- ابن جني: مختصر القوافي الطبعة السابقة ص19.

اللحن و النحو

الأستاذ: الطاهر نعيجة

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

ملخص:

درج العرب على تطبيق لغتهم فصيحة مينة حتى إذا جاء القرآن أكد هذه الفصاحة، ثم انفتح على الشعوب الأخرى حين فتحت الأمصار والأقاليم، فأخذ اللحن ينسرب إلى ألسنة الناس فكان لا بد للدرء هذا الخطر الداهم من أن ينأسس علم ينهض بمسؤولية الحفاظ على العربية صافية نقية، فكان النحو الذي ضبط شتات هذه اللغة وعصر الألسنة من الخطأ والأقلام من الزلل.

وهذا البحث جاء ليقيم أود العلاقة بين ظاهرة اللحن من حيث هي الخراف عن الاستعمال السليم للغة كتابة ونطقا، وعلم النحو باعتبارها ضابطا لمستعمل اللغة يقيه من عوامل الخراف.

Le solécisme inflectionnel et la grammaire

Résumé

Les arabes ont pris l'habitude de parler leur langue éloquemment et bien formulée, et à l'avènement du Coran, cette même éloquence fut bien appuyée. Quand ils se sont

ouverts sur les autres peuples en conquérant les contrées et les territoires, le solécisme inflectionnel a trouvé son chemin aux langues des locuteurs, de là naquit le devoir d'épargner ce danger imminent en établissant une science dont la responsabilité est de préserver un arabe pur et net, d'où la grammaire qui a fixé la diaspora de cette langue tenant, de l'erreur, les langues et les plumes.

Cette recherche vise à évaluer le lien étroit entre le phénomène du solécisme inflectionnel étant la faute contre le bon usage écrit et parlé, et la grammaire étant une norme du locuteur l'empêchant des facteurs de la déviation.

Inflectional solecism and grammar

Abstract

The Arabs got used to speak their language eloquently and well formulated, and the advent of the Koran, the same eloquence was well supported. When they have become open to other peoples, conquering the lands and territories, inflectionnel solecism found its way to the languages of the speakers, there arose the need to set apart this imminent danger by establishing a science whose responsibility is to preserve Arabic pure and clear, hence the grammar that has set the diaspora of this language, keeping, from error, tongues and feathers.

This research aims to evaluate the close link between the phenomenon of the inflectional solecism as a fault against the good usage both written and spoken, and grammar being a speaker's standard preventing him from factors of deviation.

توطئة: إن منزلة اللحن رذيلة، ورتبته ضئيلة، و فضيلة النحو جليلة، و درجته نبيلة، و لذلك وقف العلماء ضد اللحن و آثاره مستتكرين من يقع فيه، و أن السبب الأساسي في وضع النحو - مهما كان واضعه - ما فشا من لحن عقب الفتوحات الإسلامية، وامتداد آفاق اللغة العربية إلى مجالات لم تتح لها من قبل، وفساد الألسنة حتى بالنسبة للعرب أنفسهم نتيجة اختلاطهم بالأعاجم، و قد كان هؤلاء الأعاجم ذوي ألسنة أعجمية فنزعوا لدراسة القرآن، فأتقنها كثير منهم وندّت على بعضهم، ففشا اللحن وانتشرت الألفاظ الأعجمية في بعض أشعارهم ونثرهم، وكثر خروجهم عن نسق اللسان العربي فكان هذا دافعاً لبعض علماء المسلمين الغيورين على اللغة والدين، فقاموا بتسجيل القواعد والأسس التي يعرفون بها الصواب النحوي من الخطأ، وذلك حفاظاً على قواعد لغتهم من أن تشوبها شوائب أعجمية من ناحية، وحفاظاً على لغة القرآن الكريم من أن يدخله تحريف أو تصحيف على لسان من استعربوا وأسلموا من ناحية أخرى.

مفهوم اللحن: تطلق كلمة "اللحن" في اللغة العربية على عدة معان جمعها ابن برّي في قوله: "للحن ستة معان: الخطأ في الإعراب، واللغة، والغناء، والفتنة، والتعريض، والمعنى"⁽¹⁾

فللحن في اللغة معان ستة هي:

- أولها: الخطأ في الإعراب الذي شاهده قول الحكم بن عبدل الأسدي:
ليت الأمير أطاعني فشفيته من كل من يكفي القصيد و يلحن⁽²⁾
- ثانيها: اللغة الذي شاهده قول عمر -رضي الله عنه-: "تعلّموا السنة والفرائض واللحن كما تعلمون القرآن"⁽³⁾

- **ثالثها:** الغناء وترجيع الصوت والتطريب الذي شاهده قول يزيد بن النعمان:

لقد تركت فؤادك مستجناً مطوقة على فنن تغنى
يميل بها وتركبه بلحن إذا عنّ للمحزون أنا⁽⁴⁾

- **رابعها:** الفطنة الذي شاهده قول الرسول صلى الله عليه وسلم:
"إِنَّكُمْ لَتَخْتَصِمُونَ إِلَيَّ، وَعَسَى أَنْ يَكُونَ بَعْضُكُمْ أَلْحَنُ بِحُجَّتِهِ مِنْ
الْآخَرِ، فَمَنْ قَضَيْتُ لَهُ بِشَيْءٍ مِنْ حَقِّ أَخِيهِ فإِنَّمَا أَقْطَعُ لَهُ قِطْعَةً مِنْ
النَّارِ"⁽⁵⁾

- **خامسها:** التعريض والإيماء الذي شاهده قول القتال الكلابي:

ولقد لحنتم لكم لكيما تفقهوا ووحيت وحيأ ليس بالمرتاب.⁽⁶⁾

- **سادسها:** المعنى والفحوى الذي شاهده قول الله تعالى: «وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ
فِي لَحْنِ الْقَوْلِ»⁽⁷⁾

واللحن في الاصطلاح اللغوي الخطأ في اللغة: في أصواتها أو نحوها أو صرفها، أو معاني مفرداتها، فإذا أخطأ الناطق أو الكاتب في واحدة من تلك، فهو قد (لحن، والمضارع (يلحن) وهو (لاحن)⁽⁸⁾

ويعد الخروج على السنن المألوفة في اللغة العربية عند اللغويين القدامى خطأ لغوياً أطلقوا عليه اسم اللحن، إذ وصفوه بأنه عيب وقبح ينبغي عدم الوقوع فيهما، وهذا ما دعا إلى نشوء مبدأ تنقية اللغة العربية⁽⁹⁾

وقد عرف الدكتور محمد عيد اللحن بأنه: "خروج الكلام الفصيح عن مجرى الصحة في بنية الكلام أو تركيبه أو إعرابه بفعل الاستعمال الذي يشيع أولاً بين العامة من الناس ويتسرب بعد ذلك إلى لغة الخاصة..."⁽¹⁰⁾

التأليف في ظاهرة اللحن: إنّ موضوع اللحن يتصل بدراسة التطور اللغوي من جهة، وبآثار الاختلاط اللغوي الذي حدث في الأمصار الإسلامية من جهة أخرى، ذلك أن كتب اللحن تبحث في تصويب الاستعمال غير الصحيح والتنبيه عليه، فهي من هذه الناحية تعد كتباً تدرس الأساليب اللغوية أكثر من كونها تدرس المفردات، على أنها اهتمت بالمفردة وبالصوت وبالحرّكة، غير أن اهتمامها بكل أولئك كان ضمن اهتمامها بالأسلوب، وهي أيضاً تحفظ لنا تاريخ تسرب العامية إلى الألسن من حيث أن هذا الخطأ الذي تنبه عليه هو الذي صار فيما بعد الصورة التي استقرت عليها اللغة في أمصارنا العربية⁽¹¹⁾.

والملاحظ أن كتب اللحن ومصنفاته اختلفت في عناوينها واختلفت في مادتها ومنهجها إلا أنها تشترك في موضوعها وهدفها وهو: بيان الصحيح أو الفصيح لإتباعه، وبيان الخطأ أو اللحن لاجتنبه⁽¹²⁾، ومن هذه المصنفات:

- 1- ما تلحن فيه العامة للكسائي ت 189هـ.
- 2- إصلاح المنطق لابن السكيت ت 244 هـ .
- 3- أدب الكاتب لابن قتيبة ت 276 هـ .
- 4- الفصيح لثعلب ت 291 هـ .
- 5- لحن العامة للزبيدي ت 379هـ .
- 6- التلوّح في شرح الفصيح للهروي ت 433هـ .
- 7- تنقيف اللسان وتلقيح الجنان لابن مكي ت 501هـ .
- 8- درة الغواص في أوهام الخواص للحريزي ت 516هـ .
- 9- الاقتضاب في شرح الكتاب لابن السيد ت 521هـ .
- 10- شرح أدب الكاتب للجواليقي ت 539هـ.

- 11- تكملة إصلاح ما تغلط فيه العامة للجواليقي ت 539هـ .
- 12- المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان لابن هشام اللخمي ت 577هـ.
- 13- تقويم اللسان لابن الجوزي ت 597هـ .
- 14- ذيل فصيح ثعلب للبغدادى ت 629هـ .
- 15- الجمانة في إزالة الرطانة لابن الإمام ت بعد 827هـ .
- 16- التنبية على غلط الجاهل والنبية لابن كمال باشا ت 940هـ .⁽¹³⁾

لحن العامة ولحن الخاصة:

تفسر المعجمات العامة، بأنها خلاف الخاصة، وتفسر الخاصة بأنها خلاف العامة في المعجم الوسيط الذي أصدره مجمع اللغة العربية في القاهرة، لم يخص هذا العموم في لفظي العامة والخاصة، بل قال كما قالت المعجمات: "العامة خلاف الخاصة"⁽¹⁴⁾، و "الخاصة خلاف العامة"⁽¹⁵⁾. ولكن هذا المعجم ألقى بعض الضوء على كلمة "العامة" حين قال "إن العامي من الكلام: ما نطق به العامة على غير سنن الكلام العربي، والعامية: لغة العامة، وهي خلاف الفصحى"⁽¹⁶⁾.

فالمقصود بالعامة أو العوام الذين ورد ذكرهم في معظم كتب اللحن هم المتعلمون من عامة الناس أي معظمهم، فهم كما يصفهم الزبيدي ت 379هـ، المتعلمون من جملة الكتاب، وعالية الخدمة الذين تسربت إلى كتاباتهم ورسائلهم أخطاء شاع استعمالها نتيجة للغفلة وعدم التيقظ في حين أن الدهماء والسقاط أخطاؤهم ناشئة من الجهل لا غير⁽¹⁷⁾.

ويدل على ذلك بجلاء قول الجاحظ ت 255هـ " وإذا سمعتموني أذكر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشوة والصناع والباعة، ولست أعني

أيضاً الأكراد في الجبال وسكان الجزائر في البحار... وإنما الأمم المذكورون من جميع الناس أربع: العرب وفارس والهند والروم، والباقون همج وأشباه الهمج، وأما العوام من أهل ملتنا ودعوتنا ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا، فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة منا، على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً⁽¹⁸⁾.

وقد حدد ابن قتيبة ت 276هـ في خطبة كتابه (أدب الكاتب) معنى العامة أيضاً فقال: إنه لا يقصد رعا ع الناس، وإنما كلامه موجه إلى كتاب أهل زمانه الذين إستطابوا الدعة وإستوطؤوا مركب العجز وأعفوا أنفسهم من كد النظر وقلوبهم من تعب التفكير، حين نالوا الدرك بغير سبب، وبلغوا البغية بغير آلة⁽¹⁹⁾.

وقد ألف الكسائي ت 189هـ كتابه (ما تلحن فيه العامة) للرشيد هارون الذي يعد من خاصة المتعلمين جاء في مقدمته: "هذا كتاب ما تلحن فيه العوام مما وضعه علي بن حمزة الكسائي للرشيد هارون، ولا بد لأهل الفصاحة من معرفته"⁽²⁰⁾.

وقد ألف بعضهم في لحن الخاصة ممن تأثروا بالعامة منهم مثل الحريري ت 516هـ في كتابه (درة الغواص في أوهام الخواص)، وخصص بعضهم أبواباً في كتبهم للحن الخاصة أيضاً من القراء والمحدثين والفقهاء، فكان ابن مكي الصقلي ت 501هـ من السباقيين على ذلك بكتابه (تنقيف اللسان وتلقيح الجنان).

مظاهر اللحن:

تتوزع أمثلة اللحن على أنواع تضم ما يتصل بالأصوات

والصرف والنحو والدلالة، ويلاحظ من خلال النظر في مصنفات اللحن أن

أمثلة اللحن في النحو قليلة بل نادرة، وأن أمثلة اللحن في الأصوات قليلة أيضاً، أما أمثلة اللحن في الصرف فهي التي تمثل القسم الأكبر من الأمثلة، ويليهما ما يتصل بالدلالة من أمثلة ومسائل⁽²¹⁾

* فمن أمثلة اللحن في الأصوات:

- "ويقولون: هو مفقوع العين، قال محمد: والصواب: هو مفقوء العين، وقد فقأت عينه، وقد تفقأ الرجل شحماً"⁽²²⁾

- "ويقولون: في الطعام زوال، قال محمد: والصواب: زوانٌ، وزوان بالهمز، وهي حبة تكون في الحنطة تُتقى منها، ويزعمون أنها تُسكر، قال رؤبة: من الزوان مطحن الحشيش"⁽²³⁾

- " وكذلك يقولون: مَخْدَة التي توضع تحت الخد، قال محمد والصواب، مِخْدَة بالكسر وهي أعظم من المصدغة، وقال يعقوب: تدرّعت بالمدركة، وارتَفَقَت بالمرفقة"⁽²⁴⁾

- "ويقولون: فلان شديد الغيرة على أهله، قال أبو بكر: والصواب الغيرة بالفتح، يقال: غار الرجل يغار غيرةً وغاراً، وقال اللحياني: فلان شديد الغيرة على أهله، ورجل غيور من قوم غير، وامرأة غيرى من نسوة غيارى"⁽²⁵⁾

- "ويقولون للمدّة الخارجة من الجرح: قَيْحٌ، قال محمد: والصواب قَيْحٌ، بفتح القاف، وقد قاح الجرحُ يقيح قيحاً، ويُقال: أقاح يقيح إقاحةً، ويُقال للقيح أيضاً الوَعْيُ"⁽²⁶⁾

*ومن نماذج اللحن في الصرف:

- "قولهم: دخل في غمار الناس، هذا مما يغلط فيه العامة والعرب تقول: دخل في خمار الناس، أي فيما لا يواريه ويستره منهم حتى لا يبين"⁽²⁷⁾

- " قال أبو عمرو: يُقال: ازلَّنتُ له زِلَّة، ولا يقال: زَلَّنتُ، وقد أغلقت الباب فهو مُغلق، ولا يقال مغلوق، وقد أفلتته فهو مقفل ولا يقال مققول" (28)
- "ويقولون للمطهرة: ميضة، وبعضهم يقول ميضات، والصواب: ميضأة بالهمزة، والجمع مواضى" (29)

- "ويقولون: يوم مهول، والصواب: يوم هائل، وأمر هائل، يقال: هالني الشيء يهولني هوَّلاً فهو هائل" (30)

- "وتقول: هذه مروحة ومخدة ومقنعة وملحفة وملة ومذية ومغرفة ومقطرة ومطرقة ومدقة ومقرعة ومنظفة ومبرد ومطرِد ومبضع ومبديل، والمبسلح - موضع بطريق الكوفة - والمرنج - النجم، كله بكسر الميم والعامّة تفتحها" (31)

* ومن نماذج اللحن في التركيب و الإعراب:

- "تقول: شكرت لك ونصحت لك، ولا يقال: شكرتك ونصحتك، وقد نصح لفلان وشكر له، هذا كلام العرب قال الله تعالى: «وَلَا يَنْفَعُكُمْ نُصْحِي إِنْ أَرَدْتُ أَنْ أَنْصَحَ لَكُمْ» (32)...» (33)

- "ويقولون: ذهبت إلى عنده، فيخطئون فيه: لأن (عند) لا يدخل عليه من أدوات الجر إلا (من) وحدها، ولا يقع في تصاريف الكلام مجرورا إلا بها، كما قال سبحانه «قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ» (34) وإنما خصت (من) بذلك لأنها أم حروف الجر" (35)

- "ويقولون: جاءني القوم إلّاك وإياك وإياه، فيوقعون الضمير المتصل بعد إلا كما يوقع بعد (غير) في مثل قولك: جاء القوم غيرك، فيوهمون كما وهم أبو الطيب في قوله:

ليس إلّاك يا علي همام سيفه دون عرضه مسلول.

والصواب أن لا يوقع بعد (إلا) إلا الضمير المنفصل كما قال تعالى «أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ» (36) (37)

- "ويقولون: كلا الرجلين خرجا، وكلتا المرأتين حضرتنا، والاختيار أن يوحد الخبر فيهما فيقال: كلا الرجلين خرج وكلا المرأتين حضرت: لأن كلا وكلتا اسمان مفردان وضعا لتأكيد الاثنين والاثنتين وليسا في ذاتهما مثنيين، ولهذا وقع الإخبار عنهما كما يخبر عن المفرد، ولهذا نطق القرآن في قوله تعالى: «كِلْتَا الْجَنَّتَيْنِ آتَتْ أُكُلَهَا» (38) ولم يقل: آتَتَا... (39)

* ومن نماذج اللحن في الدلالة:

- "ومما تضعه العامة في غير موضعه قولهم: (خرجنا نتنزّه) إذا خرجوا إلى البساتين، وإنما (التنزّه) التباعد عن المياه والأرياف، و منه قيل: (فلان يتنزّه عن الأقدار) أي يتباعد منها، ومنه قول الهذلي:

أَقْبُ طَرِيدٌ بَنَزَهُ الْفَلَاةُ لَا يَرِدُ الْمَاءَ إِلَّا ائْتِيَابًا. (40)

- "و من ذلك "الطرب" يذهب الناس إلى أنه في الفرح دون الجزع و ليس كذلك، إنما الطرب: خفةُ تصيبُ الرجل لشدة السرور، أو لشدة الجزع" (41)

- "و يقولون: فلان يستأهل الإكرام، وهو مستأهل للإنعام، ولم تسمع هاتان اللفظتان في كلام العرب، ولا صوبهما أحدٌ من أعلام الأدب، ووجه الكلام أن يُقال: فلان يستحق التكرمة، وهو أهل للمكرمة.. (42)

- "و يقولون: لدغته العقرب، والاختيار أن يقال لكل ما يُضرب بمؤخره كالزنبور والعقرب: لَسَعَ، ولما يقبض بأسنانه كالكلب والسباع: نَهَشَ، ولما يضرب بفيه كالحية: لدغ، ومنه قول بعض الرجاز:

إن العجوز حين شاب صدغها كالحية الصماء طال لدغها. (43)

- "ويقولون لحاف للغطاء الذي يكون على الأسرة خاصّةً، قال أبو بكر: واللّحاف والملحفة والملحف: كل ما التحف به من ثوب أو رداء أو كساء، في حال قيام، أو قعود أو اضطجاع"⁽⁴⁴⁾

موقف السلف من اللحن :

كان سلفنا الصالح يحرصون أشد الحرص على سلامة اللغة وإيعادها عن مواطن الانحراف والزلل، ويعدّون اللحن كبيرة تخدش مكانة اللحن وسمعته، وخير شاهد على ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "ارشدوا أحاكم فقد ضل"، قاله عندما لحن رجل بحضرته، واعتبر الخروج على القاعدة ومقارنة اللحن ضلالاً، وطلب ممن حوله من الصحابة أن يرشدوه إلى الطريق الصحيح⁽⁴⁵⁾.

- وهذا أبو بكر الصديق رضي الله عنه يقول: "لأن أقرأ فأسقط أحب إليّ من أن أقرأ فألحن"⁽⁴⁶⁾.

- و قيل أن عمر بن الخطاب أمير المؤمنين كان يضرب ولده على اللحن ولا يضربهم على الخطأ.

- وكان ابن عمر رضي الله عنهما يضرب ولده على اللحن⁽⁴⁷⁾.

- وروي أن كاتباً لأبي موسى الأشعري كتب إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه: (من أبو موسى)، فكتب عمر إلى أبي موسى رضي الله عنهما: "إذا أتاك كتابي هذا فاضرب كاتبك سوطاً و اعزله عن عمك"⁽⁴⁸⁾.

- وقال عمر بن عبد العزيز: "إن الرجل ليكلمني في الحاجة يستوجبها فيلحن فأرده عنها وكأني أقضم حب الرمان الحامض لبغضي استماع اللحن، ويكلمني آخر في الحاجة لا يستوجبها فأجيبه إليها التذاذاً لما أسمع من كلامه وقال - يرحمه الله - : " أكاد أضرس إذا سمعت اللحن"⁽⁴⁹⁾.

ومن الشواهد على ازدياد سلفنا بالذين يلحنون ما يروون: "أن رجلاً من عليّة أهل الشام استأذن على عبد الملك بن مروان وبين يديه قوم يلعبون بالشطرنج فقال: يا غلام غطّها، فلما دخل الرجل فتكلم فلحن، قال عبد الملك: يا غلام اكشف عنها الغطاء فليس للاحن حرمة"⁽⁵⁰⁾، فاللحن إذن معيب مشين حتى لقد عدّه مسلمة بن عبد الملك أقبح من الجدي في الوجه⁽⁵¹⁾، وأصبح سراة القوم وفصحاءهم يتهيبون الوقوع فيه، فعبد الملك بن مروان يرد على من سأله عن أسباب إسراع الشيب إليه بقوله: "شيبني ارتقاء المنابر وتوقع اللحن"⁽⁵²⁾، والحجاج بن يوسف وهو من هو في الفصاحة يتهيب الوقوع في اللحن فيستأنس بملاحظات العلماء، يقول ابن سلام: أخبرني يونس بن حبيب، قال الحجاج لابن يعمر: أسمعني ألحن؟ قال: الأمير أفصح الناس، قال يونس: وكذلك كان، ولم يكن صاحب شعر، قال: تسمعني ألحن؟ قال: حرفاً، قال: أين؟ قال في القرآن، قال: ذلك أشنع له، فما هو؟ قال: تقول: «قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِينُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُمْ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ»⁽⁵³⁾، قرأها بالرفع كأنه لما طال عليه الكلام نسي ما ابتدأ به، والوجه أن يقرأ (أحبّ إليكم) بالنصب على خبر كان وفعلها، قال: وأخبرني يونس قال: لا جرّم، لا تسمع لي لحناً أبداً، قال يونس: فألحقه بخراسان وعليها يزيد بن المهلب"⁽⁵⁴⁾.

مفهوم النحو:

إن كلمة (النحو) في اللغة تعني القصد والطريق، تقول: نحاه ينحوه وانتحاه، قال الأزهرى: "قال الليث: النحو القصد نحو الشيء، نحوت نحو

فلان إذا قصدت قصده، قال: "وبلغنا أن أبا الأسود وضع وجوه العربية وقال للناس أنحوا نحوه فسُمِّيَ نحواً" (55).

وقد جمع الإمام الداودي معاني النحو في اللغة فقال:

للنحو سبعُ معانٍ قد أتت لغةً جمعتها ضمن بيت مفردٍ كَمُلاً
قصدٌ ومثلٌ ومقدارٌ و ناحيةٌ نوعٌ وبعضٌ وحرفٌ فأحفظ المثلاً (56)

وأما في الاصطلاح فالنحو هو علم يعرف به كيفية التركيب العربي صحّةً وسقاماً، وكيفية ما يتعلق بالألفاظ من حيث وقوعها فيه" (57)، وقال الأزهري: "قال بن السكيت: نحا نحوه ينحوه إذا قصده، ونحا الشيء ينحاه وينحوه إذا حرّفه، ومنه سَمِّيَ النحوي نحوياً لأنه يحرّف الكلام إلى وجوه الإعراب" (58)، وقال الأزهري أيضاً: "ثبت عن أهل اليونان فيما يذكر المترجمون العارفون بلسانهم ولغتهم أنهم يسمون علم الألفاظ والعناية بالبحث عنه نحواً، فيقولون: كان فلان من النحويين، ولذلك سمي يوحنا الإسكندراني يحيى النحوي للذي كان حصل له من المعرفة بلغة اليونان" (59).

ويقول ابن جني: "النحو هو انتحاء سمّت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره: كالتثنية والجمع، والتحقير والتكسير، والإضافة والنسب، والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذ بعضهم عنها ردّ به إليها، وهو في الأصل مصدر شائع أي نَحَوْتُ نحواً، كقولك قصدت قصداً، ثم خُصَّ به انتحاء هذا القبيل من العلم" (60).

ولعله خير تعريف للنحو فالنحو عند ابن جني على هذا المفهوم هو محاكاة العرب في طريقة كلامهم تجنباً للحن، وتمكيناً للمستعرب في أن يكون

كالعربي في فصاحته وسلامته لغته عند الكلام، فالعلم الذي يضع القواعد التي تحقق هذين الغرضين هو علم النحو⁽⁶¹⁾.

ويضع أمامنا نص ابن جنى الحقائق الآتية:

أ- أن درس النحو عند العرب لم يكن (معياريًا) كما يذهب بعض الباحثين لكنه تقديم لكلام العرب (كامل هو)، وهو ما يمكننا أن نفهمه من لفظة (انتحاء) ومن الطريقة التي فسر بها ابن جنى كثيراً من الظواهر النحوية.

ب- أنه لم يقصر النحو على الإعراب كما يذهب بعض من كتب في النحو من المتأخرين.

ج- أنه جمع الصرف و النحو في علم واحد و ذلك واضح من ذكره للجمع و التصغير (التحقير) والتكسير والنسب الخ.

د- أن حصره النحو في (كلام العرب) دليل على إدراكه الواضح أن النحو مجاله (الجملة) وذلك واضح من مواضع كثيرة من الكتاب، و منها ما يُقرره فيه: "أن الكلام إنما وُضع للفائدة، و الفائدة لا تُجنى من الكلمة الواحدة، و إنما تُجنى من الجمل و مدارج القول"⁽⁶²⁾

والحقيقة أن ابن جنى قد سبق علماء عصره بهذا النص، و إن شذَّ بعضهم عنها، و جاء بما تعارف عليه اللغويون المحدثون. فقد جمع في هذا النص بين لونين من الدراسات: صرفية و تتضح في التثنية و الجمع و التحقير (التصغير)، و نحوية و تتضح في الإضافة و الإعراب و التركيب. و هذان النوعان من الدراسة و هما الصرف **MORPHOLOGIE** و التركيب **SYNTAXE** يكونان في الدراسات اللغوية الحديثة ما يُسمى بعلم النحو **GRAMMAR**⁽⁶³⁾.

الغاية من علم النحو:

يكاد الدارسون يجمعون على أن النحو العربي نشأ لحفظ القرآن من اللحن، والواقع أنه لم يكن هذا العمل يهدف إلى حفظ النص القرآني من اللحن فقط، كما وقر في الأذهان، وإنما كان يهدف إلى غاية أبعد في أصول الحياة الإسلامية، ذلك أن المسلمين عرفوا- بدايةً - أن عليهم أن يقرؤوا القرآن وأن يفهموه، لأنه هو الذي ينظم حياتهم، ومن ثم نستطيع تفسير نشأة الحركة العقلية العربية كلها بأنها كانت نتيجة نزول القرآن الكريم، فهي كلها من نحو و صرف و بلاغة و تفسير و فقه و أصول و كلام تسعى إلى هدف واحد هو فهم النص القرآني الكريم.

و لا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن أبا الأسود كان من أئمة القراء، و أن ابن أبي إسحاق الحضرمي وعيسى بن عمر كانا من القراء، و أن أبا عمرو بن العلاء هو إمام البصرة في القراءة و أحد القراء السبعة كذلك. النحو إذن نشأ لفهم القرآن و فرق كبير بين علم يسعى لفهم النص، و علم يسعى لحفظه من الخطأ و اللحن، و لو كانت الغاية منه حفظ النص من اللحن لما أنتج العرب هذه الثروة الضخمة في مجال الدرس اللغوي و النحوي، و محاولة (الفهم) هذه هي التي حددت مسار المنهج، لأنها ربطت درس النحو بكل المحاولات الأخرى التي تسعى لفهم النص، و من ثم فإن دراسة منهج النحو عند العرب لا تكون صحيحة إلا مع اتصالها بدراسة العلوم العربية الأخرى و بخاصة الفقه و الكلام.⁽⁶⁴⁾

أثر اللحن في نشأة النحو: مما سبق ذكره يتضح أن اللحن وآثاره الشائنة كان بمثابة الرحي الذي دارت عليها فكرة وضع علم يقيّم انحراف السليقة العربية و صيانتها من الوقوع في الخطأ والهالك، و يعد

اللحن هو المحرك الفعّال والرئيسي في نشأة التفكير لوضع علم النحو على يد أبي الأسود الدؤلي و من جاء بعده من البصريين و غيرهم، و لكن هذا لا يمنع وجود عوامل أخرى كمُنّت وراء الشروع في النهوض بهذا العمل العملاق، حيث أنه لو كان مرد اللحن في اللغة مدعاةً لوضع النحو لوجدنا على الأقل محاولات فيه أيام الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم أو أيام الخلفاء الراشدين الأول من بعده، إذ أن اللحن موجود في البيئة العربية منذ ذلك التاريخ، لكن ذلك لا ينف أن يكون اللحن أهم أسباب نشأة النحو. (65)

فجميعنا يعلم مدى الدور الخطير الذي يلعبه الدين و العقيدة في حياة الأمم و نفوس أبنائها، ذلك لأنه يحدد مصير الإنسان في حياته الدنيا و الآخرة من ذلك يبدو أن كثيراً من المحاولات الأولى للدرس اللغوي التي نمت في أماكن مختلفة من العالم كانت مرتبطة بالدين و العقيدة، حيث يلعب الدين دوراً بارزاً و فعالاً في نشاط هذه العلوم و الدراسات و توجيهها، فالعرب كانت لهم ظروفهم الدينية و العقائدية فهم بحاجة إلى ما يحفظها لهم أو يساعدهم على ذلك الأمر و خاصة أن الخط العربي الذي كُتِب به المصحف العثماني لا يعرف النقط و لا الشكل، و لهذا لم يكن الخط بمأمن من التصحيف و التحريف.

ومن ذلك لجأ العرب لمعالجة هذا الأمر حتى يأمنوا أي لبس قد يأتي من تلك الناحية، و دفعهم لذلك - أي وضع النحو - حرص العرب المسلمون حرصاً شديداً على أداء فصيح سليم إلى أبعد الحدود في الفصاحة و السلامة، وخاصة بعد أن أخذ اللحن يشيع على الألسنة و تطرق ذلك إلى قراءتهم للقرآن الكريم، هذا فضلاً عن أن جميع الروايات تجزم بأن نشأة النحو لم تكن إلا لتحقيق هدفين:

- أولهما: الحفاظ على القرآن الكريم من اللحن و الفساد.

- وثانيهما: الخوف على العربية عموماً من الخلطة و العجمة.⁽⁶⁶⁾

فإذا تتبعنا الروايات المختلفة لنشأة اللحن واستقصينا أنواعه، فسنجد أن اللحن في الإعراب هو الذي حدا بأبي الأسود الدؤلي ت 69هـ أن يضع علم النحو. فقد روي أن أبا الأسود سمع رجلاً يقرأ: «إِنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ»⁽⁶⁷⁾ فقال: لا أظن يسعني إلا أن أضع شيئاً أصح به نحو هذا فوضع النحو.⁽⁶⁸⁾

ومنه أيضاً ما روي من أنه جاء إلى زياد قوم فقالوا: أصلح الله الأمير توفي أبانا وترك بنون، فقال زياد: توفي أبانا و ترك بنون! ادع لي أبا الأسود، فقال: ضع للناس العربية.⁽⁶⁹⁾

و قيل: إن أبا الأسود دخل إلى منزله فقالت له بعض بناته: ما أحسن السماء. قال: أي بنية نجومها. فقالت: إني لم أرد أي شيء منها أحسن، و إنما تعجبت من حُسنها، فقال: إذن فقولي: ما أحسن السماء، فحينئذٍ وضع كتاباً.⁽⁷⁰⁾

و قيل أن ابنة لأبي الأسود قالت له: يا أبت ما أشد الحر - في يوم شديد الحر - فقال لها: إذا كانت الصقعاء من فوقك، و الرمضاء من تحتك. فقالت: إنما أردت أن الحر شديد، فقال لها: فقولي إذن ما أشد الحر. (والصقعاء: الشمس).⁽⁷¹⁾ فهذه الظاهرة إذن هي التي دفعت أبا الأسود الدؤلي إلى أن يضع علم النحو.

هوامش:

- (1) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر احمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2003، 1 مادة (ل،ح،ن).
 - (2) قاله في هجاء عبد الملك بن بشر بن مروان(102-103 هـ) ليحمل الأمير على إقالته، أنظر الجاحظ: الحيوان تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي، 1356-1366، ج1، ص249.
 - (3) ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق محمود الطناحي، دار الفكر. 1979، ج4، ص241.
 - (4) البيتان في اللسان مادة (ل،ح،ن).
 - (5) المصدر نفسه ج4، ص241.
 - (6) القتال الكلابي: الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، دط، 1989، ص20.
 - (7) قرآن كريم: سورة محمد، الآية30.
 - (8) زهدي أبو خليل: تصويب أخطاء لغوية شائعة، دار الثقافة الدوحة قطر، ط1، 2003، ص25.
 - (9) يوهان فك: اللغة العربية، ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1980، ص36.
 - (10) محمد عيد: المظاهر الطارئة على الفصحى عالم الكتب، القاهرة، دط، 1980، ص12.
 - (11) محمد حسين آل ياسين: الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1980، ص169.
 - (12) السيد يعقوب بكر: نصوص في فقه اللغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1970، ج1، ص215.
 - (13) أنظر: محمود فهمي حجازي، علم اللغة العربية، وكالة المطبوعات الكويت، ص115.
- السيد يعقوب بكر: نصوص في فقه اللغة العربية، ص215.

- محمود سليمان ياقوت: فن الكتابة الصحيحة، دار المعرفة الجامعية القاهرة، 2002، ص25.
- عبد العزيز مطر: لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، 1966، ص57.
- إميل بديع يعقوب: معجم الخطأ و الصواب في اللغة، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1983، ص25.
- فهد خليل زايد: الأخطاء الشائعة، دار البادوري للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 2006، ص68.
- رمضان عبد التواب: لحن العامة والتطور اللغوي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1967، ص66.
- (14) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار الأمواج بيروت، ط2، 1990، مادة (ع،م،م).
- (15) المرجع نفسه مادة (خ،ص،ص).
- (16) المرجع نفسه مادة (ع،م،م).
- (17) أبو بكر الزبيدي: لحن العامة، تحقيق عبد العزيز مطر دار المعارف القاهرة، 1981 ص37.
- (18) الجاحظ: البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1985، ص137.
- (19) ابن قتيبة: أدب الكاتب تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط، ص6.
- (20) الكسائي: ما تلحن فيه العامة، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1982، ص99.
- (21) أحمد محمد قدور: تراث لحن العامة مصدراً من مصادر المعجم التاريخي، وقائع الندوة التي نظمتها جمعية المعجمية العربية بتونس، بيت الحكمة قرطاج تونس، ط1، 1991، ص261.
- (22) الزبيدي: لحن العامة، تحقيق عبد العزيز مطر دار المعارف القاهرة، دط، 1981، ص137.

- (23) المصدر نفسه ص142.
- (24) المصدر نفسه ص158.
- (25) المصدر نفسه ص128.
- (26) المصدر نفسه ص152.
- (27) المفضل بن سلمة: الفاخر فيما تلحن فيه العامة، تحقيق عبد العليم الطحاوي، القاهرة، 1960، ص 246.
- (28) ابن السكيت: إصلاح المنطق، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار المعارف، ط4، دت، ص227.
- (29) الزبيدي: لحن العامة، ص146.
- (30) المصدر نفسه ص143.
- (31) ابن الجوزي: تقويم اللسان، تحقيق عبد العزيز مطر، دار المعارف القاهرة، دط، 1966، ص25.
- (32) قرآن كريم : سورة هود. الآية34.
- (33) الكسائي: ما تلحن فيه العامة، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي القاهرة، ط1، 1982، ص102.
- (34) قرآن كريم: سورة النساء. الآية78.
- (25) الحريري: درة الغواص، تحقيق عبد الحفيظ فرغلي علي القرني، دار الجيل بيروت، ط1، 1996، ص145.
- (36) قرآن كريم: سورة يوسف. الآية40.
- (37) الحريري: درة الغواص، ص419.
- (38) قرآن كريم: سورة الكهف الآية33.
- (39) الحريري: درة الغواص، ص398.
- (40) ابن السكيت: إصلاح المنطق، ص287.
- (41) ابن قتيبة: أدب الكاتب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، دت، ص18.
- (42) الحريري: درة الغواص، ص83.
- (43) المصدر نفسه ص578.

- (44) الزبيدي: لحن العامة ص189.
- (45) أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، دار الآفاق العربية القاهرة، دط، 2003، ص14.
- (46) أبو بكر محمد الشنتريني: تنبيه الألباب على فضل الإعراب، تحقيق معيض بن مساعد العوفي، جدة، دار المدني، ط1، 1410هـ، ص89.
- (47) ابن الأنباري: الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الكويت، سلسلة التراث العربي، 1960، ص244.
- (48) أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، ص14.
- (49) ابن الأنباري: الأضداد، ص244-245.
- (50) المصدر نفسه، ص245.
- (51) ابن قتيبة: عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1928، ج2، ص158.
- (52) المصدر نفسه ج2، ص158.
- (53) قرآن كريم : سورة التوبة. الآية 24.
- (54) أبو بكر الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، 1984 ص05.
- (55) الأزهرى: تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة 1964، مادة (ن،ح،و).
- (56) محمد الدمياطي الخضري: حاشية الخضري القاهرة، 1940، ج1، ص10.
- (57) محمد علي الفاروقي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، 1963، ج1، ص23.
- (58) الأزهرى: تهذيب اللغة، مادة (ن،ح،و).
- (59) المصدر نفسه، مادة(نح،و)
- (60) ابن جنى: الخصائص تحقيق محمد علي النجار، بيروت، ط2، 1952، ج1، ص34.

- (61) عبد العزيز عتيق: المدخل إلى علم النحو و الصرف، دار النهضة العربية بيروت
دت، ص135.
- (62) ابن جني: الخصائص، ج2، ص331.
- (63) كمال بشر: دراسات في علم اللغة، القسم الأول، دار المعارف مصر، 1969،
ص28.
- (64) عبده الراجحي: دروس في كتب النحو، دار النهضة بيروت، 1975، ص10.
- (65) انظر: - تمام حسان: الأصول ص22.
- شوقي ضيف: المدارس النحوية، دار المعارف، ط3، القاهرة، ص13.
- (66) عبد الله احمد جاد الكريم: الدرس النحوي في القرن العشرين، مكتبة الآداب
القاهرة، دت، ص50.
- (67) قرآن كريم : سورة التوبة، الآية23.
- (68) أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، ص17.
- (69) جمال الدين القفطي: إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،
دار الكتب المصرية، 1950، ج1، ص15.
- (70) المصدر نفسه ج1ص16.
- (71) المصدر نفسه ج1ص16.

أصول الصورة الشعريّة في الشعر الجاهلي - ذاكرة الوعي و اللاوعي - (قيس بن الخطيم نموذجاً)

الأستاذ: كبلوتي قندوز
قسم اللغة العربية، وآدابها
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخص:

يهدف هذا المقال إلى مناقشة منطق الصورة الشعريّة من خلال اشغال الخيال المبدع على الذاكرة الفردية والجماعية بطريقة واعية أو لاواعية، و من ثمّة يروم تقديم تفسير متكامل لجماليات الشعر الجاهلي النضورية بإرجاعها إلى أصولها.

الكلمات المفتاحية: الصورة - الوعي - اللاوعي - الجمالية

Cet article vise à discuter de la logique de l'image poétique à travers une imagination créatrice qui fonctionne sur la mémoire individuelle et collective d'une manière consciente ou inconsciente, et il vise à fournir une interprétation intégrée de l'esthétique figurative de la poésie pré-islamique retourné à ses origines.

Mots clés : figure -consciente -inconsciente -esthétique

يعد مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية⁽¹⁾ والبلاغية التي اعترافاً باختلاف كبير بين الدارسين من حيث الاصطلاح لفظاً و مفهوماً، فعجّ ميدان النقد والبلاغة بمصطلحات شتى⁽²⁾: الصورة البلاغية، الصورة الفنية، الصورة الشعرية، الصورة الأدبية، الصورة الذهنية، الصورة البيانية، وفي المقابل نجد تفاوتاً شاسعاً في تحديد مفهومها، مرجع ذلك إلى المترجمين العرب أولاً الذين تتباين مقابلاتهم العربية للمصطلح الغربي الواحد، مما قد يصل أحياناً إلى توقيف مشروع الترجمة برمته عندما يكون العمل ثنائياً⁽³⁾ مثل ما وقع بين الأستاذ محمد الولي، و الأستاذ جمال الدين بن الشيخ بخصوص ترجمه مصطلح figure، هل يقابل بمصطلح الصورة أم مصطلح محسن.⁽⁴⁾ و السبب الثاني يعود إلى اللغة المصدر، المنقول عنها الفرنسية أو الانجليزية و ما بينهما من اختلافات ما يستوجب معه تحديد المنطلق الذي ستستند إليه معالجة الصورة في هذا البحث.

لقد توسع بعضهم حتى جعل الصورة الفنية تدل على كل أبواب البلاغة من بيان وبديع ومعان، والتمسها في موسيقى الكلام وفي بناء اللغة، وفي الألوان البديعية وفي الخيال، "إن الصورة الشعرية فكرة وشعور ولغة وموسيقى وخيال... هذه العناصر لا تنتمي كلها إلى قسم البيان الذي هو أحد أقسام البلاغة الثلاثة"⁽⁵⁾، فكل عناصر التشكيل الشعري تنضوي تحت مصطلح الصورة عند هؤلاء، فتناولوا تحتها الموسيقى كما فعل صاحب خليل إبراهيم في كتابه: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام⁽⁶⁾ أو كما فعل سعد سليمان حمودي في كتابه لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني.⁽⁷⁾...

وقد تدل الصورة عند فريق آخر على كل ما يتشكل في الذهن من تصورات عند سماع كلمة معينة أو عبارة وما يتولد في ذهن السامع من معان ذات علاقة بتجاربه السابقة، فالصورة عند هؤلاء " تشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات، إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حديثة وحسب"⁽⁸⁾ ويظهر من تعاريف المحدثين للصورة أن بعضهم وسّعها لتشمل الكلام كلّه بمجازة وحقيقته. ولعلّ أقرب مصطلح للدلالة على هذا النوع هو الصورة الذهنية وهي في جوهرها تعكس أفكار فرديناند دو سوسير فيما يعرف بطبيعة الدليل اللغوي⁽⁹⁾ حيث إن حصول المعنى يتم عندما يحيلنا الدال *Le signifiant* على المتصور الذهني أو المدلول *Le signifié*، وأعتقد أن هذه الصورة الذهنية ليست فنا يدرس، لكونها ليست وصفا للغة الإبداع الأدبي، والمدلول بدوره يحيلنا على صورته الموجودة فعلا وهو ما يصطلح عليه بالمرجع وليست حكرا عليها. إن ميدان الصورة الشعرية هو ما يعرف الوظيفة الشعرية للغة.

و الحقيقة أن الذين سطّحوا الصورة في الشعر الجاهلي ظلموا هذا الأدب ظلماً كبيراً وحرموناً - لمدة من الزمن - من التساؤل عن حقيقة تلك الصور التي يعجّ بها. لم يكن الشاعر الجاهلي ضحل الخيال كما قرأه شوقي ضيف في كتابه الشعر الجاهلي... وغيره، والدليل على أنه خطاب خصب قادر على البوح إذا تعرض للقراءة الجديدة على نحو ما فعل علي البطل في أطروحته الصورة في الشعر العربي - دراسة في أصولها وتطورها، أو دراسة نصرت عبد الرحمن الموسومة " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، وهما من أهم الدراسات التي أعادت قراءة الشعر الجاهلي قراءة جديدة أضاعت الكثير من الزوايا المعتمدة فيه، من خلال

التركيز على لاوعي الجماعة و لاوعي النص أيضاً. فقد استفاد كلاهما من منجزات الأنثروبولوجيا و الميثولوجيا لتجاوز البنية السطحية للصورة إلى أصولها العميقة، ثم تلتها دراسة مهمة أيضاً وهي دراسة ريتا عوض، بعنوان بنية القصيدة الجاهلية - الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، استفادت فيها من الدراسات البنوية الغربية، وفككت الصورة في ضوءها... وغيرها من الدراسات

من المؤكد أنّ الصورة الشعرية موضوع خارجي و رمز باطني، متداخل بين الطبيعة والإنسان في الإبداع الشعري، إذ الشاعر هو المعبر عن الوجدان الجمعي لأمة بوعيه و لا وعيه في نظرتة إلى الكون.

وما يبدو اليوم صورة فنية جمالية كان في يوم ما رؤية فلسفية و عقيدة دينية فسر بها الإنسان الحياة وضمن بها توازنه النفسي والاجتماعي.

إنّ الذي يأخذ به هذا البحث في معالجة الصورة الفنية هو ما كان أساسه الخيال الأدبي أو الرسم بالكلمات، حيث لا تتشكل الصورة إلا على أساس من التعبير المجازي " فليس ثمة تصوير يتشكل من دون اللجوء إلى المجاز بمفهومه الواسع، ذلك أن الصورة عمادها خيال المبدع الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة والخفية بين الأشياء، ولكي يصوغها في تركيب لغوي، فلا سبيل إلا أن يبتعد عن المباشرة والتقرير، ويتجه نحو المجاز"⁽¹⁰⁾

فالخيال هو الملكة التي توجد الصورة الفنية وتشكلها وهو أجلّ قوى الإنسان كما يقول (كانت kant) "وأنه لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال"⁽¹¹⁾ بيد أن الشاعر لا يتخيل الأشياء كما هي في الواقع أو العالم الخارجي ويعيد رسمها كفعل آلة التصوير، بل لا بد من " إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد"⁽¹²⁾ بما يكشف عن

رؤية الشاعر للوجود وشعوره نحوه وفلسفته في الحياة " إذن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوّله إلى صورة تجسده"⁽¹³⁾ و لا مانع بعد ذلك أن تتعاضد مع الخيال المبدع الموسيقي الموحية، واللغة الفنية والفكرة المشرقة والعاطفة الصادقة.

إن الصورة الفنية تنشأ ابتداء من استحضار المدركات الحسية عندما تغيب عن الحواس وهو ما يعرف بالتصوّر الذي ينشأ "بمرور الفكر بالصور الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفصل عنها ثم اختزلها في مخيلته، مروره بها يتصفحها."⁽¹⁴⁾

أما التصوير فهو إظهار تلك المضمرات في صورة فنية راقية نابضة بالحياة "فالتصوير إذن هو التعبير بالصور عن التجارب الشعورية التي مر بها الفنان، بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الفنان نقلها له وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات."⁽¹⁵⁾

من العناصر الأساسية في صناعة الصورة الفنية الخيال المبدع، الخصب الذي يتفاضل به الشعراء في مجال الإبداع ، ولا نقصد هنا ملكة الخيال الفطرية التي توجد عند كل إنسان إنما الخيال الخلاق، " فعلى الخيال تقوم وظيفة خلق الصور، وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه... وعلى هذا فإن الخيال جوهر الأدب "⁽¹⁶⁾ لأن من فقد الملكة العقلية والنفسية لا يستطيع أن يتخطى الرؤية البصرية المباشرة إلى الرؤية الشعرية عن طريق التخيل، يقول حازم القرطاجني: " والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو

صور ينفعل لتخييلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالاً من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانخفاض. «(17)

وترتبط عبقرية الخيال بمدى تحقيقه الأثر النفسي في المتلقي بغض النظر عن طبيعته أكان سلبياً أم إيجابياً، وعن كونه مطابقاً للحقيقة أو مخالفاً لها أو بمعنى آخر: "إن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل" «(18) وهذا على خلاف رأي عبد القاهر الجرجاني الذي يربط الخيال بالإيهام بالكذب لأن الصورة إذا كانت برهانية عقلية جاءت ضعيفة غير موحية أما الصورة الفاتنة فتقوم على قياس مخادع "التخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش". «(19)

فالخيال هو وسيلة توليد الصور في هيئة جديدة طريفة، وهو أيضاً وسيلة للجمع بين الصور المتباعدة أو حتى المتعارضة والمتضادة، والشعر إنسان يتخيل في المقام الأول "والخيال الشعري... نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته.. بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية. «(20)

وقد كان جرير يعجب من خيال قيس في تصوير الطيف ويكبره ويقول:
"أنشد قوماً منهم الذي يقول:

ما تمنعي يقضى فقد تؤتينه*** في النوم غير مصرّد محسوب(21)

فالخيال إذن هو هذا الإحساس الذي يشكل المنطلق الأول لملكات الشاعر المختلفة، فإذا كان للشاعر، مع هذا الإحساس، شعور دقيق نابع من عاطفة صادقة، استطاع تحويل الرموز، التي يتلقاها من الطبيعة إلى صور وأفكار

ذاتية حية⁽²²⁾ فتجربة الشاعر الشعورية هي التي تبين حقائق الحياة كما تبدو له، وتتميز هذه التجربة بالهيمنة على نفس الشاعر حتى قيل: "لكل إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه"⁽²³⁾ هنا تنشأ فكرة الصدق الفني حيث تكون العاطفة عنصراً أساسياً في بناء الصورة الشعرية، ومن هنا قال عز الدين إسماعيل: "الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع."⁽²⁴⁾

وربط كولريديج بين العاطفة والصورة فقال: "الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة."⁽²⁵⁾

أما ثالث عناصر التصوير فهو الإيحاء، وبيانه أننا لو تصورنا أن رسماً رسم لوحة بعد أن تخيلها وتفاعل معها، ولكن المطلعين عليها - على كثرتهم لم يتأثروا بها، ولم يتجاوبوا معها لأنها لم توحى إليهم بشيء، فإن هذه اللوحة برغم ما بذل فيها تبقى هامة خلواً من الحياة لأنها لم توح بشيء وكذلك الصورة الفنية في الشعر إنها تفتقر إلى "القدرة على التشخيص بوصفه عنصراً رئيساً في عملية التصوير الشعري إذ عليه تتوقف جودة الصورة الشعرية أو رداعتها، وهو دليل الملكة الخالقة."⁽²⁶⁾ وهذا ما تعنى به نظرية التلقي.

حيث لا يؤثر الإيحاء في الصورة إلا من قدرة المبدع على تحريك خيال المتلقي لتفكيك الصورة وتأويلها ثم التأثر بها، فتغدو الألفاظ والعبارات محملة بدلالات مضاعفة، ورموزاً مفعمة بالحركة والحياة، فالصورة الشعرية المشخصة نتائج موهبة خالقة مقصودة تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين

وهي صورة عميقة الشعور لا تخضع لمنطق التسلسل الفكري، ولا تستجيب للحيل اللفظية والقوالب التشبيهية الجاهزة. «(27)

وهذه العناصر لا تعمل باستقلالية عن بعضها البعض ولكنها تتضافر لتنتج الصورة الفنية ولا يمكن فصلها إلا لدواعٍ دراسية يقول صلاح فضل: " وليست هناك طريقة لفصل ما هو موحد بطبيعته، وإن كنا نحاول عند التحليل عزل بعض العناصر لأهداف عملية لكن من الضروري أن يدرك أنه لا يوجد عنصر عاطفي ولا خيالي يدون مضمون تصويري منطقي" (28).

مصادر الصورة في الشعر الجاهلي:

مهما يكن تفرد الشاعر في إبداعه، فإنه لا يمكن إلا أن يكون ابن زمانه وبيئته، يغترف منها أفكاره ومعانيه، وينحط لغته ويتصيد صورته، فهو لا يستطيع أن يتخلص من مخزونه المعنوي الذي هو في النهاية حصيلة تجاربه في الحياة، فالذي " يحدث أن الشاعر يستثير هذه المادة في الهيئة التي يختارها، وتعبّر عن نفسيته من خلال استدعائها من مخزون ذاكرته بحيث تشكل هذه في النهاية معادلاً مساوقاً لتجربته الشعرية" (29)

و تنطلق هذه الدراسة من ديوان الشاعر قيس بن الخطيم وهو شاعر جاهلي أوسي يثربي، وفارس مقاتل، في مجتمع قبلي تقوم الحياة فيه على الصراع والتدافع، ضمن فضاء يثرب الذي يجمع بين البداوة والحضارة، وعلى تلك الأرض وفي ذلك الزمان وبين أولئك الأقوام عاش قيس الإنسان والشاعر بملامحه النفسية والجسدية والأدبية " فالشاعر لم يكن ينطلق من فراغ، وإن كان ينقل بصوره الجمالية كل ما يقع تحت حواسه، لهذا قال

القدماء: (الشعر ديوان العرب) ففيه أيامهم وأخبارهم وعاداتهم...فشعرها صورة لحياة القوم وفي الوقت نفسه يدل على إبداع ذاتي لشاعر ما⁽³⁰⁾ ولا يمكن أن تنشأ الصورة من العدم لذلك قال ابن طباطبا: " واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر: صحنهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء وربيع، وصيف، وخريف، ومن ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه⁽³¹⁾ ولئن كنا نتحمس لأهمية البيئة الطبيعية في إنتاج الصورة، فإننا نرى أن البيئة الاجتماعية والبيئة النفسية بوعياها و لاوعياها الفردي و الجمعي و بأساطيرها ومعتقداتها لا نقل شأنها عنها في ذلك، فقد تتكرر أمام حسّ الإنسان رؤية الإبل في مسارحها، وفي رواحها وفي الرحيل وفي كل أحوالها، بيد أن خياله لم يقتبس منها ما يعبر عن أفكاره وعواطفه، ولم يوظف صورة هذا الحيوان في تكوين صورة فنية للتعبير عن المعاني العميقة في نفسه مما يعبر عن موقفه من الواقع ويصنع عالمه الشعري كفعل قيس بن الخطيم حيث قال (من الوافر):

مَنْ يَكُ غَافِلًا لَمْ يَلْقَ بُؤْسًا يُنْخَ يَوْمًا بِسَاحَتِهِ الْقَضَاءُ⁽³⁰⁾

في هذه الصورة تتضافر ثلاثة مصادر لإيجادها: الطبيعة ممثلة في الجمل وأفعاله، والبيئة الاجتماعية ممثلة في حطّ الرحال في ساحة البيت وفنائها، ثم البيئة النفسية للشاعر الذي تشغله قضية الموت فتتغص عليه حياته، فقد ربط بين القضاء والجمل على الرغم من أنهما يبدوان لا رابط

بينهما، فالشاعر من خلال المصادر الثلاثة حاول " أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، المبنية على التعميم والتجريد ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصورّ: تشبيهاته واستعاراته وتشخيصاته"⁽³¹⁾. فالمعول عليه في المقام الأول في خلق الصورة الفنية هو استجابة خيال الشاعر ووجدانه ومدى استيعاب الشاعر ووعيه للمشهد الواقعي، إذ " الصورة الشعرية تحتاج -فضلاً عن الحس الظاهر- إلى نشاط داخلي يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورة واعية تحمل في ثنايا حسيتها أفكاراً وخواطر، وتعكس في الوقت نفسه حالة نفسية وجدانية، وإدراكاً ذهنياً، لأن التصوير في الشعر هو عملية ضبط للوجود الظاهر والوجود الباطن."⁽³²⁾

1- الطبيعة مصدر للصورة

الطبيعة هي ذلك الكتاب المفتوح، الذي لا يفتأ الإنسان يُرجع البصر فيه ويعمل الفكر فيه ما تعاقب الليل والنهار، وإلى أن ينقضي العمر، يظل الإنسان يتأمل صور ذلك الكتاب الجميل ولما يفرغ منه، ويظل تلميذاً صغيراً في مدرسة الطبيعة الكبيرة بأرضها وسماؤها وجمادها، وحيوانها، وجبالها وأنهاها، وليلها ونهارها، وقد كانت حياة قيس بن الخطيم مزيجاً من البداوة والحضارة، حضارة المدينة وما فيها من دور وحدائق ومن أسواق اليهود النشطة، وبداوة لما قامت عليه حياة الأوس والخزرج من صراع وثأر وتحالف قبلي وحروب لا تضع أوزارها حتى يستعر لهيبها من جديد، ومن ثمّ فإن الاعتداد بالمكان في شعر قيس يختلف كل الاختلاف عن صورة المكان عند عمرو بن كلثوم مثلاً أو عند زهير بن أبي سلمى أو غيرهما،

تجد هذا في مثل قول قيس بن الخطيم مفتخرا بحصون قومه المحاطة بالنخيل
المثمر (من المنسرح):

لَنَا مَعَ آجَامِنَا وَحَوَزَاتِنَا بَيْنَ ذُرَاهَا مَخَارِفٌ دُلْفُ (33) (34)

وقد أفاد قيس بن الخطيم من الطبيعة نباتا وحيوانا وجمادا في رسم صورته
والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه بوساطتها ومن مظاهرها في شعره:

أ- النبات:

اهتم الشاعر بعناصر الطبيعة النباتية بأشجارها وأزهارها ورياضها فإذا
أراد وصف المرأة وجد لها في الروضة الجميلة معادلا رمزيا فأمعن في
وصفها وتركيب صورتها (من المتقارب):

فَمَا رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْقَطَا كَأَنَّ الْمَصَابِيحَ حَوَازِنَهَا (35)
بِأَحْسَنَ مِنْهَا وَلَا مُزْنَةً دَلُوحٌ تَكْشَفُ أَدْجَانُهَا (36) (37)

المرأة كالنبات، كلاهما مصدر للحياة و الامتاع، كلاهما يوحى بالحياة، يواجه
العدم و الجذب. وقد يصور المرأة غزالة في مرتع أخضر جميل وقد يجد
سموق شجرة البان⁽³⁸⁾ وتنتيها صورة لتلك المرأة الناعمة، الطبيعة النضر التي
بلغت القمة جمالا ورقة، يقول (من المنسرح):

حَوَاءٌ جِيدَاءُ يُسْتَضَاءُ بِهَا كَأَنَّهَا خَوْطُ بَانَةٍ قَصِيفُ (39)

ويتخذ من نبات القرنفل والزنجبيل مصدرا لتصوير عطرها وعبيرها الذكي،
يقول (من المتقارب):

كَأَنَّ الْقَرْنُفْلَ وَالزَّنْجَبِيلَ وَذَاكِي الْعَبِيرِ بِجِلْبَابِهَا (40)

ولا شك أن في توظيف حاسة الشم لخلق الصور الفنية دليل على رهافة هذه
الحاسة وتهذيبها، وعلى ما في حياة الشاعر من رقي حضاري وترف

اجتماعي، و ترتبط الثريا في مخزونه الذهني بعنقود العنب فيقول
(من الطويل):

وَقَدْ لَاحَ فِي الصُّبْحِ الثُّرَيَّا لِمَنْ رَأَى كَعَنْقُودِ مُلَاحِيَّةٍ حِينَ نَوَّرَا (41) (42)

أما إذا أراد النيل من أعدائه فإنه يستعمل جذوع النخل الخاوية التي لم تتحن للريح فاقتلعتها من أصولها، ثم يوظف كل ما له علاقة بالنخيل كالبسرة والفغايا والهببى والشطبة وهي السعفة الطويلة، والمران وهي الرماح الذي تصنع من الأشجار والحنظل لتصوير الصراع الدائر بين الأوس والخزرج. وللنخلة أصول عقدية وأسطورية الحديث فيها متشعب طويل، و حسبك إشارات القرآن الموحية في ذلك.

ب- الحيوان:

يشكل الحيوان مصدرا ثرا لإنتاج الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، ويستحوذ الأسد على المنزلة العليا من حيث التردد والحضور، حيث يشكل هذا الحيوان رمزا لجملة من القيم الاجتماعية والنفسية المرموقة، ويرتبط في المقام الأول بقيمة الشجاعة والإقدام، وهو مع غيره من صور السباع الضارية والطيور الجارحة يكشف عن طبيعة شعر قيس بن الخطيم الحماسية وموضوعاته الحربية، وإذا وازنا بين الحيوانات التي ترمز للبطش والقوة وتلك التي ترمز إلى الرقة والوداعة نجد أن الأخيرة لا تشكل إلا ربع صور الحيوان وقد ارتبطت بالمرأة على وجه الخصوص كما سنوضح، وقد استحوذ الأسد في الوجدان الجمعي على معاني القوة حتى ابتذلت صورته بفعل التكرار، وإن كان قيس -زمنيا- بمنأى عن هذا الوصف " لأنه لا يتمتع أن يسبق الأول إلى تشبيه لطيف بحسن تأمله، وحدة خاطره، ثم يشيع ويتسع ويذكر ويشهر حتى يخرج إلى حد المبتذل وإلى المشترك في أصله، وحتى

يجري مع دقة التفصيل فيه جري المجمل الذي تقوله الوليدة الصغيرة والعجوز الورهاء⁽⁴³⁾. وأنى وردت صورة الأسد في ديوان قيس دلت على الشاعر وقومه، وقد وظفه في أغلب ما استعمله مرتبطاً بحركة ونشاط معينين قال (من الطويل):

كَأَنَّا وَقَدْ أَجَلُّوا لَنَا عَنْ نِسَائِهِمْ أُسُودٌ لَهَا فِي عَيْصٍ بَيْشَةَ أَشْبُلُ⁽⁴⁴⁾

قال عبد القاهر معلقاً على اقتباس صورة الأسد لاستهداف المعاني السابقة: "فالوصف الجامع بينهما هو الشجاعة، وهي على حقيقتها موجودة في الإنسان، وإنما يقع الفرق بينه وبين السبع الذي استعرت اسمه له فيها من جهة القوة والضعف، والزيادة والنقصان، وربما ادّعي لبعض الكمأة والبهيم مساواة الأسد في حقيقة الشجاعة التي عمود صورتها انتفاء المخافة من القلب حتى لا تخامره، وتفرّق خواطره، وتحلّ عزيمته في الإقدام على الذي يباطشه ويريد قهره."⁽⁴⁵⁾

وتأتي الإبل في المرتبة الثانية بعد الأسد، فيستلهم قيس من ناقته معاني القوة والصلابة والسرعة والنشاط والأصالة، فهي المؤنس في الرحلة، والمركب الجسور، يتناسى بها الهم عند ادكاره؛ فيلتنفث إلى إرقالها وطموحها وشكلها، واقتيادها وورودها الماء... واعتلالها وسلامتها مما يدل على خبرته وعلمه الواسع بها، و الناقة في الشعر الجاهلي بعامة مقدمة على الجمل الذي تقل صورته، فإذا وصفوه أسبغوا عليه بعض خصائص الناقة الأنثوية ما يجعلها تلحق بقائمة المعبودات ذات العلاقة بمبدأ الخصوبة مثل السائبة والواصلة و الحامي التي ذكرها القرآن الكريم في توصيف معبودات العرب قبل الإسلام. كما استعان بصورة البعير الأجرّب لما للصورة من نفور في

ذهن المجتمع العربي " لأن العرب لا تبغض شيئاً بغضها الجرب، ولا تحذر من شيء حذرها منه." (46)

قال قيس (من الخفيف):

إِنْ تَرَيْنَا قَلِيلِينَ كَمَا ذِي دَعَنِ الْمُجْرِبِينَ ذُوذُ صِحَاخٍ (47)

بينما يرى بعض الدارسين (48) أن صورة الناقة في الشعر الجاهلي بصفة عامة تحمل رمزاً دينياً له قداسته في نفوس العرب، وهو ما عبر القرآن الكريم عن تحريمه في قوله: ﴿مَا مَّا جَعَلَ اللَّهُ مِنْ بَحِيرَةٍ وَلَا سَائِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ ۚ وَلَكِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكُذِبَ ۗ وَأَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ﴾ (49)

أما اقتباس صورة الخيل فقليل إذ لم يتجاوز أربع صور والبيئة العربية يغلب فيها استخدام الإبل لقدرتها على مواجهة الصحراء وتحمل الحر والعطش وبعد الطريق.

ويستحوذ الغزال على وجدان الشاعر، فتراه يتتبع أوصافه ليشكل منها صورة جذابة لمن يحب وقد تكررت صورة الغزال ثلاث مرات في الديوان مرتبطة بالمرأة والجمال الأنثوي فيتخير الطبي (الغزال الأبيض) الغرير ويربط "صورة المرأة بلوحة الطبيعة الحية المعطاء في صورة الأرض المعشبة أو الرياض المزهرة أو الأشجار المثمرة والغيوم الممطرة وإناث الحيوانات المرضعة من غزلان وبقر وحش" (50)

من مثل قوله (من المتقارب)

فَمَا ظَلِيَّةٌ مِنْ ظِلْيَاءِ الْحِسَا ۖ عَيْطَاءُ تَسْمَعُ مِنْهَا بُغَامَا (51)(52)

تُرَشِّحُ طِفْلاً وَتَحْنُو لَهُ ۖ بِحِقْفٍ قَدْ أَنْبَتَ بَقْلًا تُوَامَا (53)

بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِي ۖ لِقَامَتِ تُرْيِكَ أَنْثِيئًا رُكَامَا (54)

فلا تبدو الظبية في هذه الصورة جامدة و " لكنّها ذات علاقة حميمية بمشاعرهم [الشعراء]، فقد عبرت صورهم عن الالتحام الحي بمظاهر الطبيعة، لذلك بدت مشحونة بالعاطفة" (55). ولك أن تتصور مظاهر العطف والحنو التي يبثها الطبي طفله وما يلازمها من فتنة وجمال ورشاقة " والطبي هو الرمز الأكبر على هذه المعاني في كثير من اللغات" (56). ولكنها عند الجاهلي ليست حيوانا جميلا فقط، بل معبود مقدس إذا مات تبكي عليه البواكي أسبوعا، وللسبب ذاته لا تجد في الشعر الجاهلي صورة لاصطياد الغزال أبدا، وتستوقف صورة البقرة قيس بن الخطيم في مشيها على أرض رملية وقد اكتنز بدنها فيجد فيها معادلاً لمن يحب فيقول (من المنسرح):

تَمَشِي كَمَشِي الزَّهْرَاءِ فِي دَمَتِ الرِّمْلِ إِلَى السَّهْلِ دُونَهُ الْجُرْفُ (57) (58)
فتركيز الشاعر في الغالب على الحركات وزمانها من خلال نشاط الحواس ممتازاً بالقدرة النفسية وهو ما ألح عليه عبد القاهر الجرجاني حيث بقول: " مما يزداد به التشبيه دقة و سحراً، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات. " (59)

ومما جلب انتباه الشاعر من الطيور، القطا والصقر والغراب والزُمَاح ولكنه يخصص عنايته واهتمامه للقطا، فيكرر صورتها في عدد من الأبيات مع الحفاظ على بناء التركيب الذي وردت فيه أول مرة "القطا المتبدد". ولم ترد هذه الصورة إلا في وصف كثرة الجيش ورهبته، على خلاف غيره من الشعراء الذين ركزوا على طائر القطا مفرداً، وفي وصف المواقف الحميمية.

يقول قيس (من الطويل):

وَأَقْبَلْتُ مِنْ أَرْضِ الْحِجَازِ بِحَلْبَةٍ تَعْمُ الْفَضَاءَ كَالْقَطَا الْمُتَبَدِّدِ (60) (61)

وترتبط صورة الظليم بسرعة الناقاة كما عند أغلب الشعراء ولكن قيس بن الخطيم يوردها ضمن صورة مركبة مفعمة بالحركة والانفعال، يقول (من المتقارب):

كَأَنَّ قَتُودِي عَلَى نَقْنَقٍ أَزْجِحُ يُبَارِي بَجَوِّ نَعَامًا (62)(63)
وَفِي الْأَرْضِ يَسْبِقُ طَرْفَ الْبَصِيرِ فَبَيْنَا يَعْوجُّ تَرَاهُ اسْتِقَامًا (64)

و الظليم طائر صحراوي أخذ من صفات الجمل العنق و الموظفين والمنسم ومن الطير الجناح والمنقار والريش⁽⁶⁵⁾، والعرب تضرب به الأمثال في السرعة فيقال أشرد من نعامة، وأعدى من نعامة... وقيس حين يصور سرعة ناقته، متخذاً من النقنق الأزج معادلاً موضوعياً لها، يقيد ذلك بأن يجعل هذا الظليم ينافس نعاما، وذلك أخرى لنشاطه وطموحه فالسرعة المفترضة للظليم هي أمل الشاعر في أن تسرع ناقته لقطع الصحراء والوصول إلى بر الأمان، إن اختيار الشاعر لحيوان كالظليم كان سبب الحاجة إلى الأمان والسلام⁽⁶⁶⁾ في بيئة لا سلام فيها. ليس الظليم حينئذ إلا رمزا للشاعر و هو يغالب مصاعب الحياة متسلحا بالأمل و الرجاء، متوجسا من الخيبة و الفشل، حذرا من الدهر وغدراته.

ولا تأتي صورة القرد إلا مرة واحدة لتحت من قدر الخصوم وهجائهم، أما الحشرات فلا يورد منها إلا صورة الجراد الذي ورد أربع مرات مرة لوصف الفرس في ضمورها وسرعتها، الباقي في وصف حلي المرأة ومسامير الدرع قال قيس بن الخطيم (من الطويل):

مُضَاعَفَةٌ يَغْشَى الْأَنَامِلَ فَضْلُهَا كَأَنَّ قَتِيرِيهَا عَيْونُ الْجَنَادِبِ (67)

بيد أن هناك الكثير من الحيوانات التي تردت عند الشعراء الجاهليين ولكنها لم ترد عند قيس مثل حمار الوحش و الذئب والحمام والكلاب والبوم

والحيات وهي تكشف عن طبيعة بيئة يثرب التي كان يعيش فيها الشاعر بخلاف غيره من الشعراء الذين عاشوا في البوادي وعاشوا هذه الحيوانات بقي الحديث عن الطبيعة الجامدة، و الحياة الاجتماعية و الثقافية، و الأدبية عسى أن أخصها ببحث مستقل إن شاء الله.

وهكذا فقد كان قيس واعياً بثقافة عصره الأدبية، مطلعاً على شعر الشعراء وخاصة المشاهير منهم، مستفيداً من الأمثال والحكم السائدة في عصره، ولكنه كان يأخذ هذه المادة ويعيد تشكيلها لتحمل - في الأغلب - ملامحه الأدبية الخاصة "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"⁽⁶⁸⁾. وقد كان- و لا ريب- شعراء الجاهلية و قيس منهم رواد هذا الديوان الشعري الكبير الذي يمتد سامقاً و يأكل من ثماره الشعراء كل حين، و مازال شعرهم ذلك لم يستهلك بعد دراسة، و نقداً، و تقويماً.

الهوامش:

(1) ورد مصطلح الصورة عند القدامى مثل الجاحظ في كتابه الحيوان، و قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر حيث قال: " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة ". ص:65، ويلاحظ أن المفهوم غير دقيق عند هؤلاء فهو مصطلح لم يضبط، انظر أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ط2، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، 2000، ص:77وما بعدها.

(2) يمكن ملاحظة هذا الاختلاف من عناوين الدراسات الحديثة مثل: الصورة الفنية في شعر المتنبي لمنير سلطان، الصورة الشعرية عند الأعمى التيطلي لعلي غريب محمد، الصورة الأدبية لمصطفى ناصف، الصورة البلاغية عند الجرجاني لأحمد علي دهمان..، وقد تجاوزت الدراسات في هذا عشرات البحوث.

أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي - ذاكرة الوعي و اللاوعي - (قيس بن الخطيم نموذجاً) —

(3) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل و التداول، أفريقيا الشرق، المغرب،

2005، ص: 209

(4) نفسه، ص: 209.

(5) الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية قديماً، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة،

الجزائر، عدد2، سنة 1995، ص: 71.

(6) منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة2000، د.ط.

(7) منشورات دار المعرفة الجامعية، 2002.

(8) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التُّطيلي، ط1، مكتبة

الآداب، القاهرة، 2003، ص: 17.

(9) انظر فرديناند دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة القرمادي وآخرين،

ص: 109 و ما بعدها.

(10) سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة و النقد، ص: 235، و انظر أحمد

علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني- منهجا وتطبيقا- ط2،

منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2000، ص: 145 وما بعدها.

(11) محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973،

ص: 110.111.

(12) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 150، وانظر

صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص: 58.

(13) فاطمة عيسى جاسم، الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكبا) امحمود درويش،

مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد394، سنة2004،

<File://E:/http-www.awu-dam.org/www.awu-dam.org/mokifadavi/394-002.htm>

(14) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب،

باتنة، الجزائر، سنة 1988، ص: 74.

(15) م. نفسه، ص: 77.

(16) أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 145.

(17) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

حوليات جامعة قالة للغات و الآداب، العدد 10 ، جوان 2015 _____ 140

- (18) م. نفسه، ص 83.
- (19) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 217.
- (20) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 18.
- (21) قيس بن الخطيم، الديوان، تحقيق ناصر الدين الأسد، سنة 1966 ص 6 (المقدمة) ويشار له بالديوان.
- (22) محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 249.
- (23) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 18.
- (24) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127، نقلاً عن سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، ص 270.
- (25) السعيد الورتني، لغة الشعر العربي الحديث، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1984، ص 82.
- (27) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص 244.
- (26) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 59.
- (28) حسن جمعة، المسبار في النقد الأدبي، من منشورات إتحاد الكتاب العرب،
- (29) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 48.
- (30) - الديوان، ص 99
- (31) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 22.
- (32) زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي-سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد منشورات إتحاد الكتاب العرب
- (33) - الديوان، ص: 65
- 34- نفسه، ص: 25
- (35) الأجام: الحصون، والحوزة: ما يحاز من أرض وغيرها، المخاريف: النخيل المثمر الذي يلتقط منه الثمر، دُلْفُ: محملة بثمرها، ديوان قيس بن الخطيم، ص 65، 66.
- (36) - الديوان، ص: 25

أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي - ذاكرة الوعي و اللاوعي - (قيس بن الخطيم نموذجاً) —

(37) الحوذان: نبات طيب الرائحة له زهرة حسنة، المزنة: السحابة البيضاء، الدلوح: المثقلة بالمطر، ديوان قيس بن الخطيم ص26،25.

(38)- الديوان، ص:57

(39)- نفسه، ص:80

(40) البانة: شجرة لينة يعتصر دهنها طيباً، القصف: الناعم المتثني ديوان قيس بن الخطيم ص57،58.

(41)- الديوان، ص:168

(42) علق عبد القاهر الجرجاني على هذا البيت بأنه تشبيه حسن وليس تمثيلاً، أنظر أسرار البلاغة، تحقيق مصطفى شيخ مصطفى ومتيسر عقاد، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون بيروت، لبنان، 2004، ص74.

(43)- الديوان، ص:73

(44)- عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص: 138.

(45) م. نفسه، ص52.

(46)- الديوان، ص:164

(47)- سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، ص.256

48- أنظر صالح مفقودة، دروس في الأدب الجاهلي والأموي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، سنة 2004، ج1/50.

(49) سورة المائدة، الآية 103، والبحيرة هي الناقة إذا أنتجت خمسة أبطن آخرها ذكر، يشقون أذننها ويمتنعون عن ركوبها ونحرها، ويبيحون لها الماء والكلاء، أما السائبة فهي الناقة إذا ولدت عشر إناث فتهمل ولا تركب ولا يجز وبرها ولا يشرب لبنها، وأما الحامي فهو الفحل إذا أنتج عشر إناث متتابعات ليس بينهن ذكر حمى ظهره من الركوب ولم يمنع مرعى أو ماء، أما الوصيلة فالشاة إذا أنجبت أنثى فهي لهم وإن ولدت ذكراً فهو للآلهة، وإن ولدت ذكراً وأنثى قالوا قد وصلت أخاها فلا يقدم للآلهة، أنظر الزمخشري، الكشاف، ج1/649.

(50) فاطمة تجور، المرأة في الشعر الأموي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،

<File:///E:/http-www.awu-dam.org/www.awu-dam.org/book/99/study99/249-f-ttt-sd015.htm>

- (51) - الديوان، ص: 149
- (52) - نفسه، ص: 149
- (53) - نفسه، ص: 150
- (54) الحساء: مواقع تمسك الماء وتنتب الكلاً، البغاما: صوت الغزال الأغن، ترشح طفلاً: تدرب وليدها في رفق، الحقف: الرمل المعوج.
- (55) سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، ص256.
- (56) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في تقويمه ونقده، ج1/114
- 57 الديوان، ص: 58
- (58) الزهراء: البقرة البيضاء، الدمث: الأرض اللينة، الجرف: ما أكل السيل من أسفل الواد.
- (59) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 132
- (60) الديوان، ص: 72
- (61) الحلبة: كوكبة من الخيل، المتبّد: المتفرّق.
- (62) الديوان، ص: 150.
- (63) نفسه، ص"150.
- (64) القتود: الرجل، النفق: الظليم أو ذكر النعام، أزج: طويل الرجلين، واسع الخطو
- (65) انظر صالح مفقودة، دروس في الشعر الجاهلي و الأموي، ص: 70
- (66) الديوان، ص: 38
- (67) صالح مفقودة، دروس في الشعر الجاهلي، ص: 73
- (68) الديوان، ص: 171

دينامية الاستعارة في الشعر الجزائري رباعيات عز الدين ميهوبي - نموذجاً -

الأستاذة: حبيبة حلحاز

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

ملخص:

يتلخص مضمون هذا المقال في إبراز النحول المعرفي الذي طرأ على تحليل وفهم الاستعارات داخل النص، و الذي يعكس حركة الانتقال من فلسفة اللغة إلى فلسفة الذهن من خلال المقاربات المعرفية والنداولية الحديثة، ما أكسب الاستعارات دينامية وفاعلية، ما كانت لتظهر لولا هذه الرؤية التي أنتجت آليات تحليلية جديدة كشفت نتائجها التطبيقية عن قيام الاستعارة على أساس تصوري، كونها تعبر عن الكيفية التي ننصوّر به مجالاً ذهنياً معيناً بوساطة مجال ذهني آخر واللغة فيها وسيلة للبرهنة على كيفة اشغال هذا المجال، ولهذا يغدو الشابه في الاستعارة تشابهاً في النصوص لا في الألفاظ، ما جعل الطرح الحديث يعدها مادة فكرية - بعد أن دأب الطرح القديم على عدها مادة لغوية - تتشكل وفق التجارب الحية التي يعيشها المبدع، فلا يمكن فهم الاستعارة بعيداً عن أساها التجريبي الخاضع للثقافة، فلا فرق بين المعرفة

باللغة و بالمعرفة بالكون و التجربة لأن الإنسان في كثير من الأحيان ينكسر
و يعبر بطريقة استعارية، كما أنه ينصوّر الكيانات من حوله وفقا لمختلف
تجاربه في واقع الحياة.

Résumé:

Le contenu de cet article résume la mise en évidence du changement cognitif dans l'analyse et la compréhension des métaphores dans le texte. Ceci reflète le mouvement de la transition de la philosophie de la langue vers la philosophie de l'esprit à travers les approches cognitives et pragmatique modernes, ce qui a doté les métaphores de dynamisme et d'efficacité n'ayant pu apparaître sans cette vision qui a produit de nouveaux mécanismes analytiques, dont les résultats pratiques ont prouvé que l'imagination est à la base de la métaphore. Ceci dit; car elle exprime la méthode par laquelle on imagine une sphère mentale spécifique par l'intermédiaire d'une autre sphère mentale, et où la langue est un outil de mettre en évidence le mode de fonctionnement de cette sphère. Par conséquent, la ressemblance dans la métaphore devient une ressemblance des imaginations, pas une ressemblance des mots. Ce qui fait que les nouvelles approches de la métaphore la présente en tant que substance intellectuelle, contrairement à l'ancienne vision qui s'habitait à la considérer comme substance linguistique, se formant selon les expériences quotidiennes que vit l'auteur. Il n'est plus, donc, possible de comprendre la métaphore loin de sa base expérimentale soumise à la culture. Il n'y a aucune différence entre la connaissance de la langue et la connaissance de l'univers et de l'expérience

parce que l'homme, dans plusieurs cas, pense et s'exprime de façon métaphorique, de même, il imagine les entités autour de lui, suivant ses différentes expériences dans la vie réelle.

مقدمة:

أثر الانفتاح الحضاري والمعرفي - الذي يعرفه عصرنا- في تطور البنى الفكرية للشعوب وعزوفها عن بعض المسلمات التي تداولتها لعقود من الزمن، ما أدى إلى تغيير في عديد المفاهيم والمبادئ التي لطالما تبناها الدارسون حول الظواهر وخاصة اللغوية منها، ومن ثمة استحداث مناهج وآليات لتحليلها وهي مرصوفة داخل مظانها النصية المتنوعة، الأمر الذي أكسبها ثراء وحركية لم يسبق له مثيل، خاصة تلك الدراسات التي أُنفت الانغلاق واتجهت نحو الانفتاح على المقامات التداولية المختلفة في دراسة الظاهرة النصية والتي تعدّ الاستعارة من مكوناتها الأساسية.

فما تزال الاستعارة حتى عصرنا هذا تحظى بالمكانة الرفيعة، وتمارس حضورا نوعيا في الدراسات اللسانية المعاصرة وخاصة التي تنحو منحى معرفيا، باعتبارها آلية سيميائية تواصلية، لا تزال في حصنها المنيع المحاط بأسوار النص، فلم يضمّر نشاطها الدلالي وهي تستمدّ طاقتها من عالمه المتعالق في ذهن المبدع مع العالم الطبيعي والواقعي الذي يحياه بكلّ زخمه، ورغبته في عقد الصلات بين الأمور المتباعدة قصد إيصال مجموعة من الرسائل التي قد لا نعيها إلا بالتحليل الذي يكشف عن هذه الصلات الثقافية والاجتماعية والحضارية القابعة خلف السياقات المتنوعة، والتي بدورها قد

لا يستوعبها هذا المقوم البلاغي إلا في إطار ربطها بالتجربة الإنسانية، لأنه يتأسس وفق معطياتها التي تتآلف مع تصورات المبدع .

أولاً- التأسيس:

اتسمت المعرفة اللغوية في عصرنا بالاهتمام بالمنجز اللغوي من حال كونه إنتاجا جاهزا، إلى النظر حال إنجازه، وبهذا صارت كل العوامل المساهمة في إنتاجه ذات قيمة وفعالية في تأويل النص وفهمه " بدءا من لحظة إعمال الذهن للتفكير في إنتاجه بما يضمن تحقيق مناسبه التداولية "(1) وسعي المتلقي إلى فهم ما يرومه المتكلم من رسالته أيا كان نوعها وصارت هذه المعاينة الميدانية لأحوال النشاط اللغوي حال تشكله كمنجز جديرة بأن ترينا الصور البلاغية بوجه لم نعهده في الخطاب من الجمالية والقيم الثقافية والتواصلية " فالسمة الرئيسية للتواصل الإنساني تكمن أساسا في التعبير عن المقاصد ومحاولة القبض عليها "(2) ما يجعلنا نحس بأن اللغة فيها فاعلة متحركة، نصل بوساطتها إلى تشخيص واقع اجتماعي وثقافي، وهو ما دفع بالكثيرين إلى إعادة النظر في عديد من القوانين التي رسمت قبلا لهذا النوع من الأشكال البلاغية والتي سطحت لنا الخطاب الأدبي، في حين أنه حمال دلالات كشفتها الدراسة اللصيقة للألسن حال اشتغالها وذلك بالانفتاح على السياقات الخارجية الداعمة لتشكيل مثل هذه الصور المشحونة بالتجارب السلوكية والاجتماعية للناس وفهمها، إذ " تكمن إحدى أهم المعارف في الفلسفة اللغوية الحديثة ... في أن الاستعمال اللغوي ليس إبراز منطوق لغوي ما فقط بل إنجاز حدث اجتماعي معين أيضا في الوقت نفسه "(3) ، فالمعرفة اللغوية الحديثة تهتم بالمنجز اللغوي، وتشتغل عليه بآليات مستحدثة وتعطيه مساحة تأويلية أوسع من خلال النظر في تداولية الاستعارة وهو الأمر الذي

يجعل الفعل التواصلي فيها تعبيراً عن المقاصد ويجعل التأويل التداولي تبعاً لذلك إجراء عملياً متعلقاً باستدلال المتلقي عما يرومه الملقى⁽⁴⁾ وهو استدلال قائم على مبدأ الملاءمة الذي يضيفي قيمة غير قيمتي الصدق والكذب على المعلومات الواردة في التشكيل اللساني وذلك انطلاقاً من مطابقتها للمقام التداولي وملاءمتها للسياق التواصلي، ومبدأ الاقتضاء الذي يعكس الترابط بين البناء اللغوي التركيبي ومدى خضوعه لتأويلات دلالية محتملة وغاية ذلك الوصول إلى المسكوت عنه لسانيا والمفكر فيه ذهنياً⁽⁵⁾ ما أعطى الاستعارة أبعاداً تتجاوز حدود الرسم اللفظي إلى آفاق تصل إلى استبطان ما خفي من تصورات المتلقين التي تعكس ثقافتهم ومن ثمّ تصويب التعبير اللغوي للتأثير فيهم بالاستراتيجية الأقرب إلى طريقة تفكيرهم، والتي تضمن إحداث التواصل وإحداث التغيير في مواقفهم وسلوكاتهم، وفي هذا السياق نذكر قصة ذلك المتسول الأعمى في نيويورك والذي سأله أحد المارة عن معدل مدخوله اليومي فأجاب بأنه لا يتعدى الدولارين، فأخذ اللوحة التي كتب عليها " أعمى منذ الولادة " (وهذه هي حقيقة أمره) وكتب عبارة أخرى مكانها وانصرف، على أن يعود بعد شهر ليرى مفعول العبارة الجديدة في زيادة مدخوله، وحين عاد بعد انقضاء المدة بادر المتسول إلى شكره وسأله عن فحوى العبارة التي كتبها والتي جعلت مدخوله يتضاعف ويصل حتى الخمسة عشر دولاراً، فأجابه الرجل أنه كتب عبارة " إن الربيع على الأبواب وأنا لن أستمتع بمشاهدته "⁽⁶⁾، فالصياغة الإخبارية لم تؤد ما أدته الصياغة البلاغية بما فيها من صور والتي شددت انتباه الآخرين وجعلتهم ينتقلون من حالة اللامبالاة إلى الإشفاق على هذا المتسول الضرير، فإثارة مشاعرهم أدى إلى تغيير في مواقفهم ومن ثم في سلوكهم .

ومادام الفكر الحديث ليس كتلة متجانسة، وإنما هو اتجاهات ونظريات قد تتقاطع فيما بينها في المبادئ و الأهداف وتتباين في الأساليب، والطرح التداولي نفسه ليس صورة نمطية يتبناها كل مشتغل في هذا المجال، بل هو تعدد ضمن وحدة شاملة شأنه في ذلك شأن الطرح القديم بكل تشعباته إذ كان ما ينفك يستمد أسسه النظرية من الفكر المنطقي الأرسطي، والأمر حاصل في نظريات الاستعارة الحديثة المختلفة، وما يجمعها هو جملة من الأسس المعرفية والتي جاءت تلبية لفلسفة العصر وروحه، حيث انطلقت الدراسات العلمية الحديثة تقيم نماذج تتبوأ فيها الاستعارات موقعا مهما باعتبارها أداة وصفية⁽⁷⁾ مستمدة من روح العصر الحضارية والاجتماعية والسياسية، ومن الوعي الجمعي للأفراد كما تحيل على الأبعاد التداولية للخطابات، وذلك بوصف التداولية " نظرية ذات خلفية تصويرية وفكرية في مقاربة الخطاب عموما، والأدبي على وجه التحديد وبوصفها كذلك منهاجا ذا خطوات إجرائية⁽⁸⁾، كما احتلت الاستعارة حيزا واسعا من الاهتمام بالنظر إلى كونها أداة فكرية تحمل معالم التجارب الإنسانية التي يتواصل بها مع العالم الفيزيائي وهو الأمر الذي يكسب الخطاب الاستعاري رؤية للواقع " تتميز بخاصية جوهرية هي أنها ديناميكية وذلك نتيجة للتوتر الذي يتمثل في الخطاب الاستعاري⁽⁹⁾ فتبدع المشابهات بمقومات العالم الواقعي وتجاربه الحسية.

ومن أنجع الدراسات الحديثة في هذا السياق دراسة الاستعارة ضمن المجال المعرفي الذي يعتبرها هي " والمبادئ التي تقوم عليها مكونات أساسية تبين الدماغ البشري⁽¹⁰⁾ من ذلك النموذج التجريبي للاكوف وجونسون فطرهما يجمع بين العقل والخيال وبين اللساني والتداولي بإحلاله الاستعارة

المحل الأسنى لكونها توحد بينهما فهما " من أحسن من وظّف هذه المعارف الجديدة في كتابهما (نحيا بالاستعارة) وفيما تبعه من أعمال مؤثرة "(11)، وأهم هذه المنطلقات التي اعتمدها هذا الطرح والتي وسمت الاستعارة الآنية بالحية و الاستعارة الكلاسيكية بالميتة، نذكر:

أ- الأساس التصوري conceptual:

ويقصد به اعتبار الاستعارة مادة فكرية، بعد أن دأب الطرح القديم على عدّها مادة لغوية صرفة، وهو من الأسباب التي تسببت في موتها إذ عدتها من الزخرف اللفظي، في حين أن طبيعة تشكل هذا المقوم البلاغي ذهني " فمكان الاستعارة ليس اللغة بل الكيفية التي نتصور بها مجالاً ذهنياً معيناً بوساطة مجال ذهني آخر "(12) واللغة وسيلة للبرهنة على كيفية اشتغال هذا المجال ، وبهذا يغدو التشابه في الاستعارة تشابهاً في التصورات لا في الألفاظ ونغدو أمام مشابهة من طراز لم نعهده موجوداً بالفعل من قبل على الرغم من كونه موجوداً بالقوة أنشأ لنا استعارات لا تقوم بترتيب كلامنا فحسب، ولكنها تنظم حتى أعمالنا ومعتقداتنا وتصوراتنا عن الحياة والموت، وهو ما كشفته الدراسات الحديثة للاستعارة، فعلى سبيل المثال تجد في ثقافات الشعوب أن الموتى يدفنون تحت التراب وتصعد أرواحهم إلى فوق، إلى السماء، وآدم حين ارتكب المعصية جاءه أمر الله بالنزول إلى تحت، وكذا تنتكس الأعلام عند النكبات وترفع عند النصر وعندنا في التراث الإسلامي قضية تشریف اليمين عن الشمال، من ذلك ما هو وارد في القرآن الكريم من ذكر لأصحاب اليمين وهم أهل الجنة وأصحاب الشمال وهم أهل النار، فالاستعارة تتعدى " اللغة إلى ما هو أوسع وهو مجال الفكر الذي يتحكم في

لغتنا وأعمالنا" (13) ومعتقداتنا، فيمكننا اعتبار الجزء الدال في الاستعارة تجليا سطحيا للاستعارة التصورية لأن البنيات الاستعارية لا تختزل في البعد اللغوي والمعجمي الصرف، لنؤكد كونها " قضية فكرية وإشكال تصوري يرتبط ارتباطا وطيدا باشتغال العقل الإنساني وإعمال آليات التصوير" (14) وهو الأمر الذي وسع مجالات استعمالها فصارت مرافقة للإنسان في مختلف أنشطته الاجتماعية والثقافية فجزء كبير من الواقع الاجتماعي يفهم بطريقة استعارية وكذا جزء من العالم الفيزيائي يتصور استعاريا ويتجسد لنا كل هذا من خلال النصوص الإبداعية وبخاصة الشعرية التي تتميز بتأسيسها لمشابهات جديدة بالإضافة إلى المشابهات المألوفة.

ب - الطبيعة التجريبية:

يقصد بالطبيعة التجريبية للاستعارة أن كل التصورات الاستعارية هي طرق تعبر وتتشكل وفق التجارب الحية المختلفة والمتفاعلة في حياة الإنسان أي أنها " تبين جزئيا تجربة ما من خلال أخرى " (15) فلا يمكن فهم الاستعارة بعيدا عن أساسها التجريبي الخاضع للثقافة، التي قد تختلف فيها التجارب وإن كان الموضوع واحدا، فكل ثقافة لها تجاربها الخاصة في الحياة وهنا يكون فهم الاستعارة نسبيا وليس مطلقا ولكنه يسهم في حصول الإدراك كما تسهم الحواس كاللمس والرؤية في ذلك (16)، وقد مثل لهذه الطبيعة كل من لاكوف g.lakoff و جونسون m.jonson في كتابيهما "الاستعارات التي نحيا بها metaphors we live by" باستعارات كثيرة من واقع الثقافة التي يعيشان ضمنها، نذكر منها على سبيل المثال استعارة "الجدال حرب"، حيث اعتبرا الجدال حديثا مبنينا بوساطة تصور الحرب وهو ما أنتج هذه الاستعارة، ومن الاستعارات المتفرعة عن هذه البنية الكلية نذكر:

- لقد هاجم كل نقط القوة في استدلالني

- أصابت انتقاداته الهدف

- لقد هدمت حجته

- لم انتصر عليه يوما في جدال

فعلى الرغم من أننا لا نرى بأعيننا معركة مادية حقيقية، فإننا نجد معركة كلامية لها بنية متكاملة تحوي الهجوم والدفاع والهجوم المضاد والأطراف المتنازعة وغيرها وبهذه الكيفية صورت ثقافة الرجلين تجربة الجدل وإن اختلفت الثقافة في رؤيتها، اختلفت بالضرورة التجربة المعبرة عنها⁽¹⁷⁾.

إن الاستعارة التي نحيا بها كما يراها الرجلان لا تقتصر على كونها نتاجا لسانيا ثقافيا فقط، بل تعكس الطبيعة الاستعارية لكل من سلوكنا وتجاربنا وانفعالاتنا، بحيث تُلغى ثنائية الاستعارة والمقابل الحقيقي، لتتحول الاستعارات في ذاتها إلى حقائق تعبر عن الفكر البشري وتصوراته⁽¹⁸⁾، وهو الأمر الذي يجعلنا نفهم استجابة الناس بانفعالاتهم وإحساساتهم قبل كل شيء للنصوص الإبداعية المثقلة بالاستعارات مقارنة بالنصوص التي تفتقر إليها.

إن خلو الاستعارة في الفهم الكلاسيكي من هذه الأسس هو ما جعلها في نظر الفكر الحديث ميتة، ومعنى كونها ميتة يحيل على ركودها وعدم فاعليتها مع عناصر السياق والمقامات التداولية وركونها إلى سجن اللغة والمعجمة ما أفقدها ديناميتها، وبذلك أصبح الفارق بين الاستعارتين متمثلا في الفاعلية، لأن " الاستعارة الحية ... تمثل العلاقة المتوترة بين أطراف متفاعلة وهي تظل كذلك تستمد حياتها من السياق "⁽¹⁹⁾ كما تستمد صفة الحياة من متاخمتها للاستعمال اليومي وحياة الناس بما فيها من تعاملات وسلوك وأنشطة كان الطرح القديم يعتقد بخلو هذه المقامات من الحضور الاستعاري

لأنه - حسبه - لا يظهر إلا في اللغة الأدبية الخاصة، ولا يتأتى تشكيل استعارات من قبل عامة الناس وإنما تظل نتاجا لا يقدر عليه إلا المبدعون والشعراء المميزون باللغة الشعرية الرفيعة، وهو الأمر الذي نعدّه مجحفاً، لأن الاستعارة هي فكر قبل أن تكون مظهراً لسانياً والفكر - كما اللغة - لا يشمّلان مجالاً علمياً دون آخر أو فئة خاصة من الناس دون غيرهم ومادام الناس يستخدمون لغة لإيصال أفكار فكل فئات الناس قادرة على إنتاج استعارات، كل في مجال تفكيره وكيفية تواصله مع الآخرين.

ثانياً- البنية الاستعارية للتصورات:

تواتر الاستعارات في نص شعري ما، مظهر لساني يغري المشتغل على ذلك النص ويجعله يقع في نوع من الخديعة الإبداعية - إن صح التعبير - تورثه شعوراً بالتوتر حيال حركية هذه المقومات البلاغية التي ما تنفك تراوغ مرديها بالتحليل والتأويل، وترهقهم عن طريق "إحداث تقوب منطقية" (20) يقوم كل مشتغل بملئها وفقاً للمعطيات الثقافية والنفسية والاجتماعية وحتى الفيزيائية والإيكولوجية المتوفرة لديه والمكونة للبعد التداولي في الخطابات، حيث تكون مقاصد المبدعين القابعة خلف عدد من الأقفنة السياقية contextual masks (*) هدف المشتغلين على النصوص، والتي تستجيب لمجموع التصورات المبنية على أساس تجارب الشاعر في كل من المعطيات آنفة الذكر.

من هذا المنطلق سنمضي قدماً في تعاملنا مع الاستعارة وصفا وتحليلاً، وعادة ما يتجه الوصف إلى البنية اللسانية المغلقة والتي بها تُحاصر الاستعارة تركيبياً دون تدخل السياق، والتحليلي إلى دلالاتها التداولية المنفتحة وبها نرصد مدى عمق تلك الصور الاستعارية ومستوى حركيتها الإبداعية،

والتي يسهم في إبرازها ذلك التركيب اللغوي المخصوص في تجلياته المتنوعة، فنظرنا إلى الاستعارة سيكون بعدّها مقوما بلاغيا يتأسس على خاصيتين الأولى " أن تكون له بنية (***) يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون، أي أن تكون له صيغة ... في إحدى المستويات النحوية أو التداولية [والثانية] أن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير"⁽²¹⁾، وهذا هو المستوى البسيط والقاعدي للاستعارة، الذي يمكن بوساطته ملاحظة وجودها في أي نص إبداعي ومن ثمة التقاطه حتى نتمكن فيما بعد من العمل على تفكيك نسقه التصوري بالاستعانة بالمقامات التواصلية المختلفة، كاشفين بذلك عن تجربة المبدع الشخصية وكذا ثقافته وثقافة الجماعة اللغوية التي ينتمي إليها، فالاستعارة ليست ذات بعد فردي فقط، وإنما هي ذات بعد اجتماعي ووجودي أيضا.

يتشكل أي نص لساني من تراصف للدوال على نحو يراعى فيه أساسان، الأول مقصدية المؤلف (الدلالة) وثانيها نظام اللغة العام الذي يقره منطق اللغة المؤلف بها، وإذا كانت الاستعارة هي الشكل اللساني الذي له صلاحية خرق هذا النظام فلأنها تعبر عن طبيعة اللغة التي تنتج من خلال عدد محدود من العناصر عددا لا نهائيا من التعبيرات والنصوص، وهو أساس مرونتها وتكيفها مع الأوضاع المستجدة والتجارب الجديدة، فالشكل اللساني والمحتوى الدلالي متلازمان وغير منفصلين، لأن " التركيب ليس مستقلا عن الدلالة وإن منطق لغة ما يركز على الانسجيمات الحاصلة بين شكل اللغة باعتباره فضاء، وبين النسق التصوري وخصوصا المظاهر الاستعارية لهذا النسق"⁽²⁴⁾ وبمقتضى هذا الدور المهم صارت اللغة أكثر دينامية وانفتاحا.

وسنقوم بتصنيف الاستعارات الواردة في المدونة على شكل مجموعات تحتوي كل مجموعة على جملة من الاستعارات الفرعية المتباينة في شكلها النصي، والتي تؤسس للاستعارة القاعدية، عبّر عنها استعاريا بكيفيات مختلفة، وسنقف فيما يأتي على ثراء الاستعارة وإسهامها في توجيه مسار الفكر الإبداعي وتنظيمها بطرق شتى لتصور واحد وهو ما يتحقق برصف الدوال على نحو مخصوص يسهم في أبراز المدلولات القريبة ومن ثمة البعيدة وذلك بوصفنا للتركيب اللساني قبل الانطلاق في استجلاء الأبعاد التداولية، وهو ما سنراه من خلال النماذج الآتية:

أ- تصور الحب:

1أ - استعارتا الحب مشهد مائي

- فأبصرتُ بحرَ الهوى الناظر

- أيقنَ الباحثُ عن نبعِ المحبة

2أ - استعارات الحب نار

- لتذيبِ جمرَ الشوقِ فوقِ جفوني.

- واكتوتَ بنارَ الهوى ناراً أشواقنا.

- ويعلمُ أن الهوى مُلهبٌ

- ويصبحُ طيفُ الهوى جمرَةً.

3أ - استعارات الحب إنسان

- دموعُ الهوى جمرَةً لاهية

- أشاحتُ بوجهِ الهوى.

- وألهبَ صمتُ الهوى نارها.

- فأغمضتُ جفنَ الهوى لحظة.

- وظل الهوى يَسْتَبِيحُ خُطَاها.

- لغة الهوى أنكرتها .

4- استعارات الحب طير:

- طيور الهوى هاجرت مرتين.

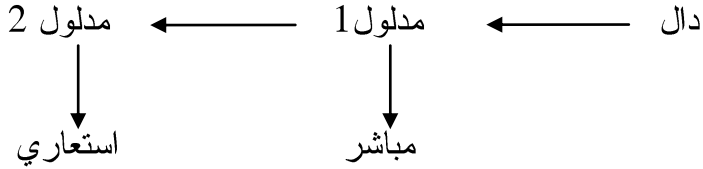
- يهاجر طير الهوى مرة.

- وتشدو طيور الهوى طربا.

شكل موضوع الحب في المدونة ثقلا لسانيا وتصوريا طغى على معظم الاستعارات الواردة فيها، حتى أن غيرها من الاستعارات ظلت مرتبطة بها بشكل أو بآخر من طريق تعالق تصوري مبني على أساس التفاعل بين مكونات الطبيعة والثقافة، الأمر الذي مكننا من رصد التفاعل بين مكونات العالم الحسي ومعالم العالم التجريدي في ذهن المبدع عن طريق محاولة أنسنة بعض الكيانات المجردة بوساطة فهمنا " لمجال من التجربة من خلال آخر" (25)؛ وأول ما يلاحظ في هذه الاستعارات كونها مشكّلة من علاقات إسنادية تجمع بين اسمين إما بالإضافة (نار الهوى، طير الهوى، وجه الهوى ...) وإما بالإخبار (الهوى لعنة، الهوى ضربة قاضية)، ويعد الإسناد المستوى القاعدي الأول الذي يعلن عن وجود استعارة في نص ما، " فالحدث الشعري يبدأ من اللحظة التي نسمي فيه البحر سطحا والسفن يمامات فهنا خروج على قانون اللغة، مجاوزة لغوية " (26)، وذلك حين ينتهك منطق الإسناد وفيه تنتكر فيه بعض الدوال بمدلولات غيرها، وهو تنكر مشروع، لأننا نتحدث عن استعارة بالمعنى اللغوي للكلمة وكذا بالمفهوم الاصطلاحي للعملية.

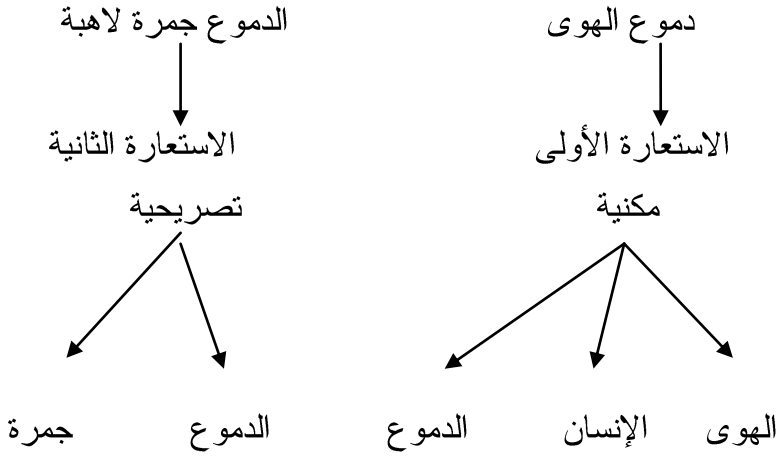
تتعدد التصورات المستقاة من المستعار منه في هذه الأمثلة الاستعارية بينما يبقى المستعار له واحدا وهو الهوى، وفي هذا نوع من ثراء التجربة وسعة الخيال وطواعية اللغة الشعرية لدى الشاعر، حتى إنّ التصور الواحد تتنوع كفيّاته بتنوع السياقات النصية الوارد فيها، ويبقى طرفا الاستعارة ثابتين، وهو ما يعكسه التمظهر الجملي لها المتمثل على اعتبار البنية الجمالية نواته التركيبية الأولى.

تتشكل الاستعارة وفق امتداد خطي ثلاثي المحطات نمثل له بما يلي :



يظهر المدلول الثاني حين نسلّم بوجود خرق لمنطق الإسناد، وذلك من طريق ملاحظة عدم ملاءمة إسنادية وهي مجاوزة لغوية تتمّ على مستوى تركيب الجملة، و الفرق بين المدلولين ليس فرقا في المحتوى كما يرى كوهين ولكنه فرق في الطبيعة لأن الاستعارة في نظره ليست مجرد تغيير في المعنى، بل هي تغيير لنمط أو لطبيعة هذا المعنى، فالأمر مرتبط بتصور الهوى على أنه إنسان ولكن ليس هو الإنسان الطبيعي نفسه على الرغم من أن له كل صفاته (جفن ووجه ودموع ولغة...) بل إنسان استعاري في خيال الشاعر الإبداعي.

أما ما تبقى من الاستعارات المركبة فتتشكل بنيتها من تعالق دلالي يبدو حين تنقسم العبارة إلى استعارتين، في مثل قول الشاعر: "دموع الهوى جمرة لاهبة" (27) كما هو ممثّل:



ويبقى أن ننظر إلى الاستعارة لا كمكون لغوي شارد من مكونات متوالية جمالية، ولكن أن نعدّها قيمة فكرية داخل مجتمع، هو النص. بكل عناصره التي ما توافرت فيه إلا بقصد التواصل البشري.

يرجع هذا الحضور اللافت لتصور الهوى أولاً إلى هذا الجنس الأدبي وهو الشعر، والذي لا نكاد نلفي فيه شاعراً - قديماً أو حديثاً - لم يضمن شعره تجربة حب، وهي تجربة إما أن تكون مستمدة من واقع الحياة وعلاقتها الاجتماعية، وإما مما تخيله الشعراء من عوالم عن هذا المتصور الذي هو في الأصل مشكّل استعارياً وفق هذه التجارب، وبذلك عبروا عنه باستخدام الاستعارة كونها نسفاً يبنى أساساً وفقاً لتصوراتهم التي استمدوها من السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والايكولوجية، " فتجربة الحب من أكثر التجارب الإنسانية تشبهاً بقيم التفاعل الفيزيائي والثقافي والاجتماعي في العالم المحيط بها، فالحب نسق أنثروبولوجي وسيميائي متنوع التجليات"⁽²⁸⁾ وهي تجليات يعكسها في الغالب النتاج الإبداعي لأن الحب يعتبر دافعاً للإنتاج في محاولة للتفيس عما بالداخل .

وقد وجد موضوع الحب في قصائد عز الدين ميهوبي بوساطة دوال لسانية مختلفة حتى لا نقول مترادفات، لأن ما بينها هو من قبيل التقاطع الدلالي وليس التطابق أو هو - على الأرجح - تفرع عن الأصل وهو الحب إلى مراتب ودرجات وأشكال كما هو ماثوث في تراثنا العربي، فليس الحب درجة واحدة، ولكنه سلم يرتقي من خلاله صاعده، وفي المدونة عبر الشاعر في معظم مقطوعاته الشعرية عنه باصطلاح الهوى، وهي من الدرجات السامية للحب وألبسها حلا لسانية وصورها استعاريا، فمنتج الخطاب الشعري لا ينشد التصريح، "ولكنه يجنح مدفوعا بقصد ذي طبيعة فنية إلى المراوغة والتمرد على أطر القصد الحسي المرجعي فبدلا من أن يحيل على الشيء ذاته كما يحدده المعيش الواقعي - الموضوعي، يحيل على شيء آخر أكثر كثافة وتجريدا وتعقيدا"⁽²⁹⁾، ومن هذا المنطلق لن نجد في مثل هذه النصوص مداخل تشير إلى الحب كعاطفة إنسانية ذات صور متعددة كالحنان والولع والتعلق فحسب، وهو ما يمكن الوصول إليه ببسر بوساطة المعاجم، بل إننا سنقف على "الكيفية التي نفهم بها الحب من خلال استعارات مثل الحب سفر والحب جنون"⁽³⁰⁾ والحب إنسان والحب طير والحب نار، وتشمل المساحة النصية لهذه الاستعارات الناتجة عن تصور الهوى (أي الحب، من باب تسمية الفرع بالأصل على أساس حجم حضوره في النص) ما سنورده تباعا:

- استعارات الهوى إنسان:

- دموع الهوى جمره لاهبة.
- أشاحت بوجه الهوى.
- وألهب صمت الهوى نارها.

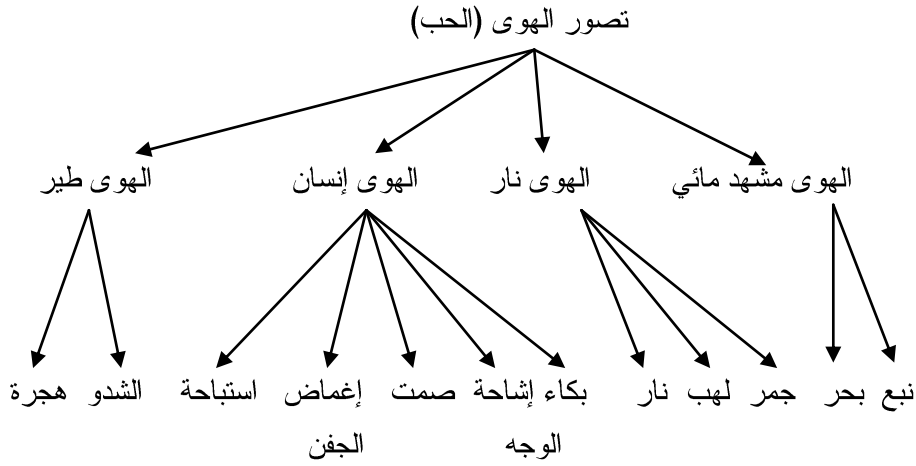
- فأغمضت جفن الهوى لحظة.

- وظل الهوى يستبيح خطاها.

- لغة الهوى أنكرتها.

ويمكننا التمثيل لهذه الشبكة الاستعارية المشكلة لتصور الحب لدى

الشاعر بالرسم الآتي:



تبلور لنا هذه الاستعارات الإطار التصوري للحب، بناء على التجارب المتنوعة التي تتفاعل ضمنه، إننا نرى الحب على أنه إنسان لأن له جملة من الاقتضاءات فهو يبكي ويشيح بوجهه ويصمت ويغمض جفنه ويستبيح... إلخ، فيظهر الحب كمخلوق بشري فاعل ذي سلطة تقهر الناس وتتحكم فيهم سلبا أو إيجابا، إنه ندهم، حتى إن إسناد الفعل ليس إلى الفاعل الواقعي (المحبيب) وإنما إلى الشعور الذي يجمع بين طرفين وهو الهوى (الفاعل المتخيل) فحين يقول مثلا "وألهب صمت الهوى نارها" أو قوله "وظل الهوى يستبيح خطاها" ندرك مدى سيطرة هذا الفاعل الجديد وتحكمه في زمام الأمور، وهذا هو لب التناظر المعقود بين المجالين (الإنسان والحب) والأعراف الثقافية التي عهدناها منذ القدم، تقرّ بتحكم الحب في كيان

المحبين، فانتقال هذه الخاصية من المجال المصدر وهو الإنسان بكل اقتضاءاته أنه كائن لغوي ويقوم بسلوك متعدد عن وعي به إلى المجال الهدف؛ وهو الهوى ما جعله يكتسب خصائص الإنسان الفاعل من خاصية واحدة تتعلق به هي قوة تأثيره في المحب، والاستعارة هي التي تقيم هذه التصورات بهذه الكيفية بل وبغيرها كذلك - مما سنراه في باقي النماذج- وتحدد مسار المشابهة فيها واقتضاءاتها العديدة.

بالنظر في باقي النماذج نلاحظ تصورات جديدة منها تصور الهوى ماء. ولنقف على الاستعارات الواردة في هذا المجال داخل البيت الشعري فكلها تحيل على نوع من الإيجابية والسعادة والخير و وجود الحياة في الأشياء وهي:

توهج حبك في ناظري فأبصرتُ بحر الهوى الناظرِ (31)
أيقنَ الباحثُ عن نبعِ المحبة أنَّ في قلبِ المدى طفلاً وقبةً (32)

إن تصور الهوى استعاريا على أنه بحر، من خلال البيت الأول يحيل على نوع جديد لم نألفه بحر من تركيبية مختلفة، حيث يجمع بين بعض خصائص البحر الطبيعي (الاتساع والجمال، الشعور بالراحة) و خصائص عالم الحب الذي يجتاح المحب، فيجعله يبحر في أرجائه المترامية، فبناء على سياق البيت الإيجابي تبرز الخصائص التي تشعر بالسعادة والإعجاب بالهوى لأنه عاطفة جميلة تشعر بالسكينة، وجامعة لا حدود لها، وبالبحر لأن الناظر إليه لا يرى ما يحدّ مساحته كما يحقق له المتعة والراحة النفسية.

على أن الاستعارة الأخيرة لا ترى الحب مجرد مشهد مائي متحقق بل مصدرا له وأصلا لانجاسه، فهي استعارة الحب مصدر وهنا تستمد تصورها من التجربة الدينية وبالأخص الصوفية وهو ما يحيل عليه عنوان القصيدة

" حلاج " (33) باعتباره رمزا من رموز المتصوفة، فمن اقتضاءات الذبح أنه يوحى بالبداية والصفاء وهو مورد للشرب والارتواء ومن اقتضاءات المجال الهدف وهو حب الصوفي أنه حب طاهر ونقي يعد أصل عاطفة الحب ومنشأها، لأنه حب لله تعالى، فالطفل يرمز للبداية والبراءة والصدق، والقبة ترمز للسياق الديني الإيماني الذي يولد هذه العاطفة التي منها تستلهم كل العواطف الطيبة في الكون.

واعتمادا على التجربة الحسية فقد تصور الشاعر الهوى والشوق نارا تحرق وهو الوارد في التعابير الاستعارية الآتية:

تَدْنُو النجومُ من الجبينِ وئيدةً	لَتُذِيبَ جمرَ الشوقِ فوق جُفوني (34)
دموغُ الهوى جمرَةٌ لاهبَةٌ	وطيفُ الحبيبِ رؤى هارِبَةٌ (35)
قضى الله ما بيننا واكتوتُ	بنارِ الهوى نارُ أشواقنا (36)
فيبكي وتهتزُّ أيامُهُ	ويعلم أن الهوى مُلهِبُ (37)
ويصبح طيف الهوى جمرَةً	فيحترق العمر في ثانية (38)

فالسباق النفسي الظاهر من خلال الأبيات يحيل على تجارب مؤلمة ومحزنة تضي نوعا من السلبية والانطفاء والألم والنهاية، فتجربة الشاعر هي التي تحدد نسقه التصوري لشيء ما سواء بالإيجاب أو بالسلب، لأن حال الإنسان غير ثابتة (وذلك من خلال المعطى اللغوي النصي) فأحيانا يكون الحب مسعدا ومبهجا وطورا يكون كما نراه الآن، فعلى الرغم من أن العالم الفيزيائي الخارجي تحكمه قوانين ثابتة وهو شبه مستقر إلا أن الإنسان يسحب عليه من طبيعته الإنسانية بكل زخمها النفسي والاجتماعي والبيئي، من طريق اللغة ويتصوره مسهما إما في تعاسته أو سعادته والتعبير الاستعاري هو الذي يظهر كيف يفهم الإنسان العالم وينسجم معه لأن

" المعرفة بالعالم لا يمكن أن تحل محل المعرفة اللغوية أو تعلن الانفصال عن مراقبيها وعناصرها"⁽³⁹⁾ فهما متفاعلان لأن اللغة تعبير عن العالم المحيط بالإنسان بوصفه كائنا تواصليا والتفكير الاستعاري إحدى هذه الوسائل المركوزة في طبيعة الإنسان والتي تمكنه من تحقيق هذا الانسجام والتواصل مع العالم ومن خلاله.

لم يكتف الشاعر عند هذا الحد بل إنه تصور الهوى كذلك على أنه مخلوق من نوع آخر وهو الطير بشكل خاص ، يقول الشاعر :

- طيور الهوى هاجرت مرتين⁽⁴⁰⁾.

- يهاجر طير الهوى مرة⁽⁴¹⁾ .

- وتشدو طيور الهوى طربا⁽⁴²⁾ .

وهو أمر ليس عارضا في ثقافتنا بل أصيل فيها فتغني العاشقين بالطيور وتخيل الهوى طيرا يطير ويصل إلى المحبوب وارد في أشعار العرب، والتخليق سمة العاشقين لأن شعور الهوى يجعلهم يعتلون عاطفة مجنحة ترقى إلى الآفاق الرحبة، وهناك يجدون سعادتهم، فالسعادة دائما في تصور الناس (وباعتبار الفضاء) فوق، في المقام العالي، وهو اعتبار يكشف عن استعارة اتجاهية فالأشياء الإيجابية في ثقافتنا نتصورها من خلال الفضاء إما فوق أو أعلى، كالنصر والحب والنجاح والفرح حتى إن الإنسان حينما يأتيه ما يسعده تجده يقفز من شدة الفرح وبخاصة الأطفال رغبة في الارتفاع إلى أعلى، وهو متداول عند الناس لأنه مبنوث في نسقهم التصوري الوضعي المحيل على التفاعل بين المحيطين الفيزيائي والثقافي(*)، والعشاق بهذا ليسوا أناسا أرضيين ولكنهم كائنات محلقة في سماء الحب إن أهم ما في الطائر بالنسبة للمحبين أمران هما جناحاه أي قدرته على الطيران أينما أراد

والهجرة إلى محبوبه كما هو وارد في الاستعارة الأولى والثانية، لهذا تراهم يقرنون ذكر الطيور بالهجرة والأمر الثاني ارتباطها بالطرب لأنها مصدر للأغاريذ والأصوات التي تدخل البهجة في قلوب المستمعين فهي أشبه بالموسيقى التي لطالما حركت دواخل الناس وهو ما يظهر في الاستعارة الأخيرة.

ب- تصور الصمت:

ب1- استعارات الصمت وعاء

- يعبرُ الأيامَ في صمتِ الخطى (43).
- تخنفي في الصمت أبعادُ التمني (44).
- سافرتُ في صمتِ الدقائق (45).
- حتى القصيدة سافرتُ في صمتها (46).

ب2- استعارات الصمت وسيلة

- ويقرأ بالصمت أقمارها (47).
- يفسر بالصمت أسرارها (48).
- وألهب صمت الهوى نارها (49).

يبدو أن البنية اللسانية في هذا التصور لا تختلف عن نظيراتها فيما سبق التطرق إليه ، فهي تتراوح بين مفردة ومركبة، والمركبة أكثر، غير أن هذه البنى تضمنت عنصرا شكل نقطة تحول جوهريّة في معنى الاستعارة، وهو حرف الجر " في " حيث جمع بين استعارتين منفصلتين تمام الانفصال، فجمع بين عالمين لم يكن لهما أن يجتمعا إلا بهكذا الأسلوب، فلو اعتمدنا التصنيف البلاغي المعهود وهو تصنيف هذه الاستعارات إلى مكنية وتصريحية، لما كان ذلك كافيا في استيعاب المعنى الاستعاري الناشط لهذه

التصورات، والكامن في الاستعارات الحرفية الواردة في كل تركيب من هذه النماذج تبدو الاستعارات وهي مجتثة من سياقها التركيبي في العبارة جافة من المعنى، وذلك لاعتبارها تشتغل في لُحمة تركيبية ودلالية مخصوصة، يؤسس لها استعاريا حرف الجر، ويمكن اعتبار هذا المكون النحوي بؤرة *focus* للاستعارة فيما يشكل ما بقي من التركيب إطارا *frame* (*) لها لأنه لو غيرناه مثلا بحرف آخر مثلا " على " لتغير معناها إلى اعتبار الصمت سطحا أي جسما ذا منحى أفقي وليس وعاء ذا منحى عمودي ينأى إلى العمق:

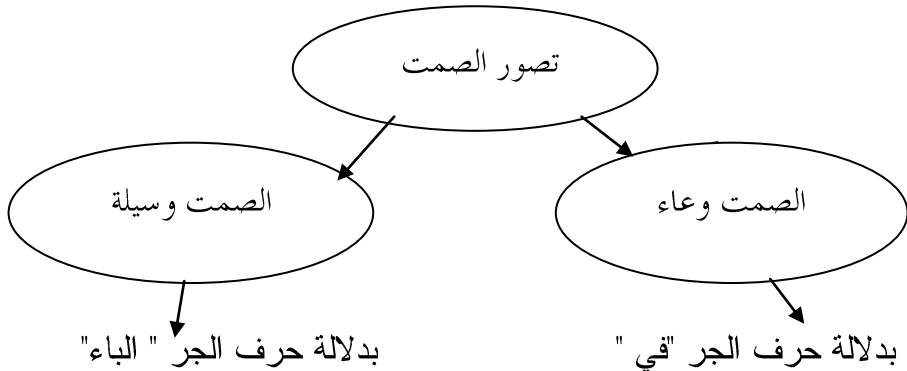
تختفي	في الصمت	أبعاد التمني
إطار	بؤرة	إطار

وهكذا الأمر بالنسبة إلى تصور الصمت وسيلة، حيث يشكل حرف الجر " الباء " بؤرة هذا الفهم الاستعاري:

يفسر	بالصمت	أسرارها
إطار	بؤرة	إطار

وقد أشار الزمخشري في تفسيره الكشاف إلى ما تحدّثه هذه الحروف من تغيرات وإضافات نوعية في معاني الجمل، حين فسر قوله تعالى {.. وإنا أو إياكم لعلّى هُدًى أو في ضلال مُبين} (51)، في إجابة عن سؤال هو " كيف خولف بن حرفي الجر الداخلي على الحق والضلال؟"، قلت لأن صاحب الحق كأنه مستعل على فرس جواد يركضه حيث يشاء، والضال كأنه منغمس في ظلام مرتبك فيه لا يدري أين يتوجه" (52) فصاحب الحق بدا كأنه على سطح بارز عال يراه الرائي و الضال يحويه ظلام في مكان منخفض وسفلي غير ظاهر، فهذان الحرفان يحيلان على التصور الفضائي كذلك لأن " على "

هي في أصل وضعها النحوي للاستعلاء " تقول " فلان عليه دين " و " فلان علينا أمير " ، وقال تعالى: { فَإِذَا اسْتَوَيْتَ أَنْتَ وَمَنْ مَعَكَ عَلَى الْفُلْكِ } (53) (54)، لهذا لا يُدرك المعنى الاستعاري الذي تؤديه في جملة ما إلا بالنظر في موقعها داخل إطار الجملة الذي يحوي تركيب عناصرها ، ودخولها على الحق زاد في بيانه وإظهاره، فالحق في عرفنا المستمد أساسا من شريعتنا دوما ظاهر وفوق كل شيء، فيناسبه أن يدعمه دلاليا هذا الحرف في ترسيخ مكانته العالية والرفيعة، والأمر نفسه حين يتعلق الأمر بالحرف " في " وفي بقية حروف الجر والتي تعتبر " الباء " إحداها، ويمكن التمثيل لتصور الصمت باعتبار حرف الجر بالرسم التالي:



غير أن المثال الاستعاري الأخير وهو قول الشاعر: " وألهب صمت الهوى نارها " ، لا يحيل على تصور الصمت وسيلة بدلالة المكوّن النحوي، وإنما بدلالة السياق اللغوي، وهو وقوع الصمت في معرض الفاعل فكان سببا في لهيب النار، فجاء أداة ساعدت في لهيب تلك النار، كما يساعد الوقود أو الحطب في اضطرانها.

وبالانفتاح على بعض المعطيات التي لا يوفرها الاقتصار على الوصف اللساني للبنى الاستعارية، يأتينا تصور الصمت باستعارات كبرى

تنشق عنها استعارات فرعية تترجم اقتضاءات مشتقة في أصلها وفق تجارب الإنسان مع الوسائل والأدوات المعينة على حاجاته اليومية، والتي اختزلت من خلال هذه الاستعارات في تصور الصمت - وهو سلوك محسوس بمقتضاه يكف الإنسان عن الكلام لسبب من الأسباب-، على أنه وسيلة للسفر وجسر، وذلك بالنظر في الجانب اللساني الذي يتميز فيه حضور حرف الجر "في"، وبغض النظر عن كون هذه التعبيرات الاستعارية تحوي عدة استعارات مدمجة سنفرد لها مجالا لاحقا إن شاء الله، فإن استعمال الشاعر حرف الجر "في" هو الذي ساعدنا على استيعاب عمق هذه التصورات، والوسائل النحوية عادة ما توافق المنحى التصوري للاستعارات وتسايره حتى تحصل اللحمة بين الشكل والدلالة كما يرسمها ذهن المبدع، فيما أن حرف الجر (في) يفيد - باصطلاح النحاة - الظرفية المكانية أو الزمانية، أي اشتمال الظرف على المظروف وذلك نحو قولهم في الظرفية المكانية (الدرهم في الكيس) و (هو في الدار) وفي الظرفية الزمانية قوله تعالى { وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنْكُمْ فِي السَّبْتِ }⁽⁵⁵⁾، فهذا ما يكون منها على وجه الحقيقة أما ما يأتي على وجه المجاز وهو محل نظرنا، فنحو قولهم " (سأمشي في حاجتك)، (وسأنظر في أمرك) جعلت الحاجة مكانا للمشي والأمر محلا للنظر"⁽⁵⁶⁾ فقد جعلت أوعية زمانية ومكانية كالوعاء الذي يحوي ما يوضع بداخله ويحيط به من جميع جوانبه"⁽⁵⁷⁾، والاستعارة الواردة في تصور الصمت وعاء في قول الشاعر: تخنفي في الصمت أبعاد التمني، تحيل على احتواء الصمت لأبعاد التمني باختفائها داخله، والصمت مناسب لأن يكون وعاء للاختفاء فهو يشبه الوعاء الواقعي في أنه يحجب ما بداخله، لأن الصمت اختفاء للكلام الذي يكشف عن نوايا صاحبه ويبوح بمقاصده وما يتمناه ويظل الصمت محتفظا بمكنونات

صدر المرء وأمانيه كما يحفظ الوعاء الشيء الذي بداخله ، والصمت بالنهاية وعاء للكلام وهي استعارة أنطولوجية نتصور من خلالها الحالات بوصفها أوعية.

غير أنه لو تحرينا بعض الدقة للنظر في الاستعارات الثلاث المصنفة ضمن تصور الصمت وعاء لألفينا معنى دقيقا يفرق بين الأوعية ببعض الملامح بالاعتماد على الأداة النحوية نفسها وهي حرف الجر (في) وذلك في العبارات التالية:

- يعبر الأيام في صمت الخطى. (الصمت مجرى) بمقتضى الحركة

- سافرت في صمت الدقائق. (الصمت مجرى) بمقتضى الزمن المتحرك

- حتى القصيدة سافرت في صمتها.

في هذه التعابير الاستعارية يبقى حرف الجر مفيدا معنى الاحتواء أي كونه وعاء، لكنه في المثال السابق كان وعاء في حالة سكون، لكننا نلفي أن هذا المعنى الساكن في هذه الأمثلة قد تحولت هيئته وصار متحركا، ينطلق من خلال الزمن متخطيا المكان، ويتحول إلى استعارة الصمت مجرى أو مسار، وذلك بالنظر في بعض القرائن المقامية والتي يعكسها المعطى اللساني، و هي الأفعال الدالة على الحركة والانتقال نحو يعبر ويسافر، والأسماء الدالة على ذلك أيضا كالخطى (أي المشي بالضرورة)، والدالة على الزمن كالأيام والدقائق ، فبمقتضى أن الصمت جاء محاطا بكل هذا، أثر ذلك في وظيفة الحرف وصار التصور أكثر حركية وصار الفاعل في الخطاب الشعري يعبر ويسافر من خلال أو داخل (وظيفة الاحتواء) مجرى زمني ومكاني فالسفر يعين مجرى (مسار) مكانيا لأنه قطع للمسافة وكذلك العبور هو انتقال من نقطة مكانية إلى أخرى ، والدقائق والأيام تحققة زمانيا،

وبتظافر كل هذه المعطيات يمكن إدراك كيف تشكّل استعاريا تصور الصمت على أنه وعاء، و لا يمكن بعد هذا أن ننكر فضل الجانب النحوي في مساعدتنا على فهم هذه الأنساق الاستعارية وتفسيرها، فاستعمالها " يعد من الطرق التي تكون بفضلها التوافقات بين الشكل والمعنى في لغة ما توافقات منطقية وليست اعتباطية " (58)

كما استخدم الشاعر حرفا آخر هو حرف الجر "الباء"، وذلك في الاستعارات التي تؤسس لتصور الصمت على أنه وسيلة أو أداة، وهو حرف للإصاق في عرف النحويين نحو قولهم "به داء"، ويأتي أيضا "للاستعانة نحو كتبت بالقلم...وتكون بمعنى "مع" وهي التي يقال لها باء المصاحبة نحو { وَقَدْ دَخَلُوا بِالْكَفْرِ } (59)، (60)، وقد وظفت هذه الوسيلة النحوية في المثالين الأولين:

- وقرأ بالصمت أقمارها

- يفسر بالصمت أسرارها.

- وألهب صمت الهوى نارها.

نلاحظ في المثال الأخير أن الصمت قد جاء مجردا من أي حرف ومع ذلك يفهم من السياق أنه وسيلة لزيادة اشتعال النار ولهبها كأنه حطب أو وقود أذكى نار المحبوبة وألهبها لأن كل ممنوع مرغوب فيه والامتناع عن الكلام يجعل السامع ينفعل رغبة في تعديل سلوك الآخر، أما المثالان الأول والثاني فنلفي من خلالهما الدور الفعال لحرف الجر "الباء" في تصور الصمت على أنه وسيلة يستعين بها الفاعل في الخطاب كي يمارس جملة من الأنشطة وهي القراءة والتفسير، فمصاحبتها لكلمة صمت جعله يقرأ ويفسر بمعنى هذه الوسيلة، وهي مصاحبة من العيار الثقيل ليس فقط مصاحبة نحوية وإنما

دلالية يعكسها مفهوم الحصار وهو ما يحيل عليه سياق القصيدة بأكملها وعنوانها أيضاً لأن الأمثلة الثلاثة واردة في قصيدة واحدة بعنوان "حصار" يقول فيها الشاعر (61):

رَأْتُهُ يَحْدِثُهَا صَامِتاً وَيَقْرَأُ بِالصَّمْتِ أَقْمَارَهَا
أَشَاحَتْ بوجه الهوى عن فتى يفسرُ بالصمت أسرارَهَا
مشتُ خطوة فارتخى ظلُّهَا وألهبَ صمت الهوى نارَهَا
مشت خطوتين ولم تلتفت وظل يحاصر أسوارَهَا

فالحصار هنا بالصمت، حيث ظل أحد الطرفين يقيم نوعاً من الضغط النفسي على الطرف الآخر، وجعله في آخر المطاف ينفعل ويظهر فيها أثر هذا الصمت، فألهبها وتكرار هذه الكلمة أربع مرات، في أغلب الأبيات هو ما يعزز - عن طريق اللغة - الضغط الذي مارسه، الطرف الذي يحترف الصمت في مقام كالذي يعيشه، لأن كثرة تكرار كلمة دلالة على قوة تأثيرها وفعاليتها في أحداث النص وهو ما يحيل على وطأة الحصار الذي مارسه العشق على معشوقته في النص بكثرة صمته، وهو صمت العاشقين الذي أخرجها من حالة الهدوء فأثار مشاعرها وجعلها تلتهب كالنار المحرقة وتحاول الفكاك غير أن الحصار ظل قائماً.

ج - تصور الحزن:

استعارات الحزن تقل مادي أو حمل:

- أعيتُ فؤادي واحة الأحران (62).

- صرتُ الغريبَ توحدتُ أحزانهُ (63).

- وينزعُ أحزانهُ متعبً (64).

- فإني متقل بالحزن (65).

- والحزن يُغرق أنجمي⁽⁶⁶⁾ .

إن ما يميز هذه الاستعارات التقاؤها في بوتقة دلالية واحدة تؤسس تصورا استعاريا للحزن بوصفه جملا ثقيلًا، وأول ما يسفر عن ذلك دوالها اللسانية المشيرة ومن ثمة مدلولاتها المحيلة على هذا التصور، فهي تحوي استعارات مركبة وأخرى مفردة مكنية و الاستعارات المركبة تشكل فضاءين استعاريين داخل نسق تعبيرى واحد يحيل على مفارقة دلالية في مستواه الإسنادي الأول ثم تتجلي تلك المفارقة عند ملامسة المعاني العالقة داخل هذا النسيج اللساني مع الأخذ بعين الاعتبار معطيات سياقية معينة وموجهة للمقاصد التداولية.

فقول الشاعر مثلا:

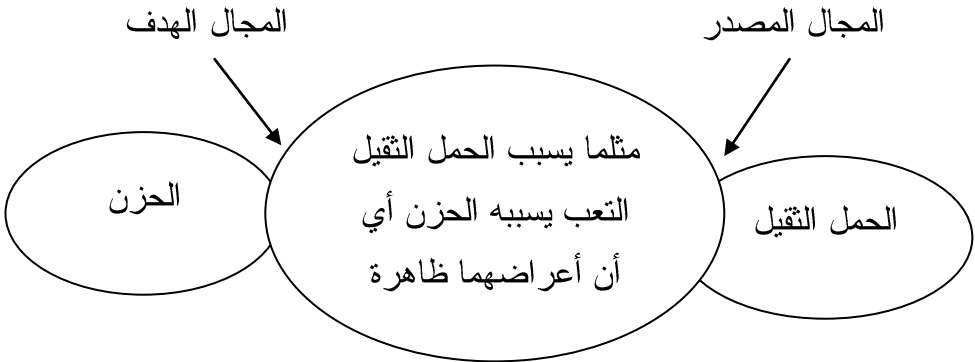
أعيت فؤادي واحة الأحزان.

تتشكل هذه المتوالية اللسانية من استعارتين، مركزية و ثانوية ، فالثانوية قوله: " واحة الأحزان" وهي تَسْفِر عن لا ملامعة إسنادية، حيث جعل للأحزان واحة هي في طبيعتها ليست كواحة النخيل، ولكنها تظل واحة في خيال الشاعر، وأما الاستعارة المركزية فهي قوله كاملا: " أعيت فؤادي واحة الأحزان"، أي بزيادة الوحدات اللسانية وعند إضافة الجملة الأولى يربو المعنى الكلي للعبارة ويتشكل على نحو مختلف عما كان عليه وهو مقتطع من مكانه في التركيب ، وهو ما سنحاول التنقيب عنه حين نراود هذه النماذج الاستعارية دلاليا بالنظر في اعتبارات مختلفة .

وكذلك قوله: " والحزن يغرق أنجمي "، فحين تكون الاستعارة المكنية مشكلة من مستعار له هو الحزن ومستعار هو البحر على الأرجح بدلالة القرينة وهي الفعل المضارع "يُغرق"، والتي تحويها جملة " والبحر يُغرق "، ثم نأتي

بلفظ الأنجم للدلالة على الشيء الذي أغرقه الحزن وهو في أصله السفن الغارقة أو الأشخاص، فهنا نكون أمام انتهاكات موهلة صارت تتربص بالنص الشعري، خاصة في حادثتنا الشعرية.

وإن تملّي الأبعاد الحقيقية لتصور الحزن لدى الشاعر يفصح عنه ليس كشعور ينتاب الإنسان ويجعله معنوياته منخفضة، وإنما أتاحت لنا هذه الاستعارات فهمه بطريقة مغايرة، تتلخص في تصور الشاعر له أنه حمل مادي ثقيل، حيث التقى المجال الهدف وهو الحزن بكل آثاره التي تجعل صاحبها يقع في نوع من الهزيمة المعنوية، مع المجال المصدر وهو الحمل المادي الثقيل، وصفة الثقل لازمة لهذا المجال لوجود قرائن تدل عليها وتؤكدّها، ويمكن التمثيل لهذه المصاهرة بين المجالين بما يلي:



إن الإحساس بالثقل والشعور المعنوي به سيّان في نظر الشاعر، إذ لهما التأثير نفسه، وهو تصور رائج ومبثوث في إدراك الناس ضمن حياتهم الاجتماعية، إذ أن المشاكل والأحزان والهموم تسبب لهم نوعاً من الثقل الشعوري، حتى تتقل كاهلهم، وهذه التجربة الاجتماعية قد أسست استعارة الحزن ثقيل، وفي المقابل الفرح خفيف، أو يشعر بالخفة، لأن شعور الناس بالفرح والسعادة يجعلهم دائماً يعبرون عنه بالأفاظ نحو كدت أطيّر من الفرح

لم تحملني قدماي من شدة الفرح ... وغيرها من العبارات التي توحى بأن الفرح يجعل الإنسان في نوع من الخفة والنشاط ويظهر ذلك حتى في محيّاهم و سلوكهم فبعض الناس عندما ينتابهم هذا الشعور فتجد منهم من يقفز عاليا، بينما في المقابل تلقى من اعتراه الحزن يتأقل إلى الأرض، وتجد حركته بطيئة متناقلة وتظهر على محياه معالم التعب والإحباط، وقد ساق كل الاستعارات الواردة ما يؤكد هذا المفهوم لدى الشاعر، فحين يقول مثلا: " أعيت فؤادي واحة الأحزان" بغض النظر عن صورة الحزن (أي اعتبره واحة)، فإن تأثيره كان إحساسه بالإعياء والتعب، وكذلك قوله " وينزع أحزانه متعب" فالحزن هنا أحزان وهي بذلك أحمال نزعها لأنها سببت له التعب، وهو فيما تبقى من نماذج مثقل بالحزن، والحزن في قوله " والحزن يُغرق أنجمي" نتصوره كشيء مادي ما مربوط إلى أنجمه ولعلها أمانيه وأحلامه و لنقله أغرقها، وإما أن الحزن تصوره الشاعر كالبحر المهول الذي يغرق ما يعترضه، وقد تكرر مفهوم التقل كصفة لازمة للحزن حين قال الشاعر أيضا: " صرت الغريب توحدت أحزانه" أي أن أحزانه تكثفت وتوحدت كما تتكاثف رُزم الحطب لتحمل فوق ظهر الدابة ، وحين تصبح على هذا النحو فستكون ثقيلة، وهنا زادت الغربة في ثقلها فليس هناك من يعينه على حملها.

خلاصة:

ترقى أهمية الاستعارة وقيمتها في الفهم المعرفي المعاصر، عن معنى الإثارة الأسلوبية إلى إسهامات معرفية أخرى، أهمها أنها توجد طرقا متنوعة لاكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة في العالم، ولكيفية إدراكها، إذ تستمد الاستعارة مادتها الخام مما يعيشه المبدع من تجارب في عالمه

الواقعي، فيعين الخيال على خلق بنى جديدة لا هي من العالم الحقيقي ولا من العالم الخيالي المحض، بل مزيج من هذا وذاك، على نحو ليس بالعشوائي ولكن يراعي فيه الانسجام بين المجالين الواقعي والخيالي وبين المضامين وإحالاتها التصويرية، ويمكن أن نستوعب هذا الانسجام حين نغفل عن استعارية العبارات لأننا نعدّها ضرباً من الحقيقة .

وقد شكلت الاستعارات الواردة في شعر عز الدين ميهوبي سمة متفردة طبعت إنتاجه الإبداعي، إذ عكست هذه الصور درجة من الوعي الفكري ومستوى من مستويات الإحساس بمظاهر الكون وتجلياته، تفاعل معها الشاعر بكل أبعاده كإنسان اجتماعي ثقافي، هذه الثقافة التي تتأسس في أي مجتمع على رصيد استعاري خاص بها، يعكس أعرافها وعاداتها الاجتماعية والحضارية، وأساليب تفكيرها ونظرتها إلى عناصر العالم ومختلف الأنشطة والكيانات من زوايا مختلفة تساهم في تأسيس فهمها لتلك الأمور، فقد ورد تصور الحالات الشعورية (كالحب) إنساناً أو طيراً أو مشهداً مائياً ..إلخ وظهرت بتمظهرات لسانية متنوعة، منها الاستعارات الاتجاهية والبنوية والأنطولوجية، وهي في مجملها لا تشتغل بشكل معزول وإنما تتفاعل فيما بينها وتتعلق.

الهوامش:

- (1)- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ، بيروت / لبنان، مارس 2004م، ص 41.
- (2)- أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2006 م، ص 112.

- (3)- تون. فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة/مصر، 2001م، ص 118.
- (4)- أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، ص 135.
- (5)- المرجع نفسه، ص 119.
- (6)- محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط، 1426هـ / 2005م، ص 29.
- (7)- عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004م، ص 399.
- (8)- نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص 26.
- (9)- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، أغسطس 1992م، ص 145، 146.
- (10)- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة، مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء/ المغرب، 2001، ص 115.
- (11)- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء / المغرب، 1990م، ص 77.
- (12)- عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 412.
- (13)- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة، ص 72.
- (14)- أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، ص 104.
- (15)- جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، 2009، ص 95.
- (16)- المرجع نفسه (مقدمة المترجم)، ص 12.
- (17)- المرجع نفسه، ص 22.
- (18)- المرجع نفسه، ص 12.
- (19)- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص 247.

(20) - صلاح فضل: النص والخطاب، ص 136.

(*)- وهو مصطلح كرنيل واي ترجمه صلاح فضل (انظر المرجع نفسه ، ص 113).

(**)- هنا نقصد مفهومًا أكثر دينامية من المفهوم المعروف حول البنية فحديثنا عن دور البنية كمعطى لساني في التحليل التداولي وكصفة لازمة لكل لغة فالإنشاء " يمثل سمة أساسية للغة الإنسانية لدرجة أن عبارة من مونيم واحد في كثير من الألسن لا يمكن أن تقبل " (أندريه مارتيني : وظيفة الألسن وديناميتها، تر نادر سراج، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت / لبنان ، 1416هـ / 1996م ، ص 21)، لأن البنى الاستعارية التي سنقاربها هي بنى مفتوحة على النظم الخارجية المساهمة في تشكيلها في الأساس و" لأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدي فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عديدة ، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية في النظم الأخرى وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقًا مع بقية العلوم الإنسانية "

(22)- المرجع نفسه (صلاح فضل)، ص 128.

(23)- نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، ص 21.

(*)- هذه المفاهيم الكبرى أهمها ما تطرقنا إليه في التأسيس من مبدأ الطبيعة التصورية، والأساس التجريبي للاستعارات.

(24)- أوزوالد ديكر و جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2007م، الدار البيضاء / المغرب، ص 530.

(25)- جورج لاكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ص 143.

(26)- المرجع نفسه، ص 128.

(27)- جون كوهين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة، 2000م، ص 66.

(28)- جون كوهين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: ، ص 237

(29) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، دار أصالة، ط1، سطيف / الجزائر، يناير 1998، ص 25.

(30) - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 473.

(31) - المرجع نفسه، ص 473.

(32) - جورج لاكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، 127.

(33) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص36.

(34) - المرجع نفسه، ص 70.

(35) - المرجع نفسه، ص 12.

(36) - المرجع نفسه، ص 25.

(37) - المرجع نفسه، 26.

(38) - المرجع نفسه، 29.

(39) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص32.

(40) - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 427.

(41) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، 25.

(42) - المرجع نفسه، ص 50.

(*) - ومثل هذه الاستعارات الاتجاهية ذات طابع فضائي تحكمه العلاقات فوق / تحت،

أعلى / أسفل... إلخ، فهي تقوم بترتيب كلامنا وتنظيم معتقداتنا وأعمالنا أيضا .

(43) - المرجع نفسه، 51.

(44) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 55.

(45) - المرجع نفسه، ص 64.

(46) - المرجع نفسه، ص 13.

(47) - المرجع نفسه، ص 15.

(48) - المرجع نفسه، ص 34.

(49) - المرجع نفسه، ص 34.

(*) - وقد اعتمدت هذا التقسيم النظرية التفاعلية (ريتشارد وبلاك) حين عزلت الكلمة

الاستعارية عن سياقها التركيبي أي باقي الجملة ، وأقرت بالتفاعل بين هذا الإطار والبؤرة

التي تضاف إليها بعض الخصائص ونفقد الأخرى حين تتفاعل مع الإطار (انظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص 62،63).

(51) - سبأ / 24

(52) - الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ومعه حاشية السيد الشريف أبي الحسن الحسني وكتاب الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال للإمام ناصر الدين أحمد بن المنير الاسكندري، دار الفكر، (دط)، (دت)، ج3، ص 289.

(53) - المؤمنون / 28.

(54) - الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت/ لبنان، 1420هـ / 1999م. ص 366.

(55) - البقرة / 65

(56) - فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، ط4، الأردن / عمان، 1430هـ / 2009م، م3، ص50.

(57) - محمد بن الحسن الأسترابادي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت / لبنان، 1419هـ / 1998م، م4، ص 283.

(58) - لايكوف وجونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ص141.

(59) - المائة / 61

(60) - محمد بن الحسن الأسترابادي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم: إميل بديع يعقوب، ص 285.

(61) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 34.

(62) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 32.

(63) - المرجع نفسه، ص 45.

(64) - المرجع نفسه، ص 13.

(65) - المرجع نفسه، ص 27.

(66) - محمد بن الحسن الأسترابادي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم: إميل بديع يعقوب، ص273.

- (67) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 13.
- (68) - المرجع نفسه، ص 45.
- (69) - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 438.
- (70) - فاطمة محمود الجوابرة: موسوعة روائع الشعر العربي، المعلقات لعشر، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1424هـ / 2004م، ص187.
- (71) - عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 11.
- (72) - المرجع نفسه، ص 15.
- (73) - المرجع نفسه، ص 51.
- (74) - المرجع نفسه، ص 74.
- (75) - المرجع نفسه، ص 75.

قائمة المصادر والمراجع:

- * القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
- أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2006 م.
- أندريه مارتيني: وظيفة الألسن وديناميتها، تر نادر سراج، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت / لبنان، 1416هـ / 1996م.
- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء / المغرب، 2007م.
- تون. فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة/مصر، 2001م.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

- جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، 2009 .
- جون كوهين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة، 2000م.
- الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ومعه حاشية السيد الشريف أبي الحسن الحسني وكتاب الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال للإمام ناصر الدين أحمد بن المنير الاسكندري، دار الفكر، (دط)، (دت)، ج3 .
- الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب ، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت/ لبنان ، 1420هـ /1999م .
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، أغسطس 1992م.
- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة، مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء/ المغرب، 2001.
- عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004م.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت / لبنان، مارس 2004م.
- عز الدين ميهوبي: الرباعيات، دار أصالة، ط1، سطيف / الجزائر، يناير 1998.
- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، ط4، الأردن / عمان، 1430هـ / 2009م، م3.

- فاطمة محمود الجوابرة: موسوعة روائع الشعر العربي، المعلقات لعشر، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1424هـ / 2004م.
- محمد بن الحسن الأستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت / لبنان، 1419هـ / 1998م، م4.
- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء / المغرب، 1990م.
- محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط، 1426هـ / 2005م.
- نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

الانزياح الدلالي المفهوم والإجراء

د. نوار بوحلاسة

قسم الآداب اللغة العربية

جامعة منتوري قسنطينة 1

الملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تلقي الضوء على صورة من صور الانزياح وهو الانزياح الدلالي في لغة الشعر، باعتبار أن الشعر خطاب أدبي متميز عن غيره من أنواع الخطابات يتركز على الانزياح في إيقاعه الصوتي وجوهسه الدلالي، وقد اتخذ بعض النقاد معياراً لتمييز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية، واللغة النواصلية.

وقد اهتمت الشعرية العربية القديمة بخصوصيات هذه الظاهرة، وإن عبرت عنها بمصطلحات أخرى تابعة للسياق الثقافي العام السائد آنذاك، مثل العدول واللفات وشجاعة العربية... الخ.

كما تحاول هذه الدراسة أيضاً تقديم تصور نظري لظاهرة الانزياح بوجه عام، والانزياح الدلالي بوجه خاص.

Résumé

Cette étude tente de faire la lumière sur l'une des formes d'écart, qu'est l'écart sémantique dans la langue de la poésie, en considérant la poésie comme un discours

littéraire distinct des autres types de discours, basé sur l'écart dans son rythme vocal, et son essence sémantique. Certains critiques l'ont utilisé comme un critère pour distinguer le langage poétique de la langue de prose, et la langue de communication.

La poésie arabe antique s'est intéressée par les spécificités de ce phénomène, même si elle l'a exprimé par d'autres termes appartenant au contexte culturel général prévalent à ce moment, tel que l'inversement, accorder l'attention et le courage de l'arabe ... etc.

Cette étude essaye également de fournir une conception théorique du phénomène de l'écart d'une manière générale, et de l'écart sémantique en particulier.

إن وظيفة الانزياح تخدم - في المقام الأول - النص ومنتلي النص، فهي تعمل على إثارة القارئ وإيقاعه في المفاجأة، كما تبعث على استغلال كل طاقات اللغة المعجمية والصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية لتحقيق الوظيفة الجمالية في النص.

وكما شهد مصطلح (الانزياح) جدلية كبرى حول مفهومه أنتجت العديد من المصطلحات والمفاهيم، تنوعت في المقابل صور هذا (الانزياح) وتباينت، وفق رؤية الناقد وتصوره، فعرفت الدراسات الأسلوبية المعاصرة العديد من صورته، منها: ما أوردهته الباحثة الجزائرية " سامية محصول " في مقالة نشرتها مجلة " دراسات أدبية " حاولت فيها حصر أبرز مستويات " الانزياح " فكانت على النحو التالي⁽¹⁾

- انزياح على مستوى الحروف (وضع حرف مكان حرف).
- انزياح على مستوى الألفاظ (وضع لفظ مكان لفظ) .

- انزياح بالحذف (حذف حرف، لفظ، جملة، بيت شعري).
 - انزياح على مستوى التعابير (وضع تعبير آخر غير شائع مكان تعبير شائع).
 - انزياح على أنماط التبليغ ووسائله (من التصريح إلى التلميح، تورية).
 - انزياح على مستوى بناء النص (مثلا الخروج عن معايير بناء رواية، أو بناء مسرحية...) .
 - انزياح على مستوى الأفكار (استعمال فكرة في غير موضعها، أو عرض فكرة للوصول إلى أخرى،) .
 - انزياح على مستوى استعمال الشواهد والأمثلة.
 - انزياح على مستوى توظيف المصادر السابقة (شعر، قصص، شخصيات أعلام، أخبار، التراث، القيم).
 - انزياح على مستوى توظيف الأهداف.
 - انزياح على المستوى الدلالي، التركيبي، الصرفي، الصوتي، المعجمي،... وهناك من أضاف الانزياح النفسي والعروضي والاستبدالي وغيرها، إلا أننا في هذه الدراسة سنحاول بإيجاز إبراز تلك الصور الأكثر شيوعاً، ومنها:
- أ- الانزياح التركيبي:

من المعروف أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي. فالشاعر، على حد قول كوهين Cohen، (هو شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي.2" وهو مخالفة التراتبية المألوفة في نظام الجملة من خلال بعض الانزياحات المسموح بها في الإطار اللغوي، كالتقديم والتأخير

في بعض بني النص كتقديم الخبر على مبتدئه، أو الفاعل على الفعل أو النتيجة على السبب و كذلك الحذف الفني الذي يستغني عن بعض البنى والمفردات سعياً وراء التلميح لا التصريح، الذي هو أبلغ أثراً وأعق دلالة، ويدخل فيه الاعتراض والالتفات، والتحول الأسلوبي⁽²⁾.

ب - الانزياح الصوتي:

و يعني تكرار الحرف أو الكلمة، أو " إشراب حرف معنى حرف آخر، أو العدول عن حرف إلى آخر، ومن ذلك - مثلاً - العطف الوارد في قوله تعالى: " يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه وصاحبته وبنيه لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه"⁽³⁾ إذ يجري العطف بين المتعاطفات هنا على الأحب فالأحب والأقرب فالأقرب من هول ذلك اليوم، لأن الإنسان أشد شفقة على بنيه من كل ما تقدم، فالزَمْخْشْري لكي يصل إلى الترقى في الرتبة أشرب واو العطف معنى بل، كأنه يقول يفر من أخيه بل من أبويه بل من صاحبته وبنيه"⁽⁴⁾.

ج - الانزياح الدلالي:

هذا النوع من الانزياح يتسم بالابتكار والجدة والنضارة والإثارة. والأمثلة في هذا النوع كثيرة منها ما يسمى، ويعتمد على إحداث المفاجأة التي ينتجها حصول اللامنتظر من خلال المنتظر أي أن يتوقع المتلقي مضافاً إليه يتلاءم والمضاد، أو أن تتوقع بعد كلمة طعنة الرمح أو السيف لكن أن يضاف لها كلمة طعنة الريح أو الخوف،⁽⁵⁾ فهذا هو الخرق أو الانحراف وأنواعه كثيرة منها انزياح النعوت عن منعوتاتها المتعارف عليها بتوظيف الاستعارة والمجاز، ومثاله: شقت السفينة عرض البحر، جملة عادية إيصاله أوصلت المعنى على أكمل وجه بالمقابل لو قلنا: شقت عيونك قلب البحر

لاختلف المعنى كلياً وأصبح لدينا جملة شعرية متسقة منسجمة مع الإبداع الشعري.

ويمثل كوهين لهذا النوع من الانزياح بقوله "هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمام فالسطح هو البحر والحمام هي السفن، وجمالية البيت تكمن في هذه المفردات فلو قال: هذا البحر الهادئ الذي تمشي فيه السفن لما شعرنا بأية شاعرية." (6) - وهذا النوع من الانزياح هو موضوع بحثنا هذا. وقد حظي هذا النوع من الانزياح باهتمام البلاغة والشعرية منذ نشأة مصطلح الانزياح وبروزها في الساحة الأسلوبية والنقدية، واعتناء منظرو البلاغة الغربية، ويقودنا الحديث عن هذا النوع من الانزياح إلى الشعرية، وعلاقة الانزياح باللغة الشعرية، وغير خاف على القارئ ما تحفل به لغة الشعر من انتهاك للدلالات وخرق للأعراف والسنن، لذا نجد جان كوهين John Cohen يؤكد أن مكن الشعرية هو المجاوزة، يقول: "المجاوزة بالنسبة للشعر خطأ مقصود للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر." (7) فالشعر - عنده - هو: "انتهاك قوانين الكلام" (8).

و كذلك جوّ نقادنا القدماء للشاعر كافة أنواع الاختراق وأعطوه كامل الحرية فقد ورد على لسان الخليل بن أحمد الفراهيدي أن الشعراء "أمرأء الكلام يصرفونه أنى شاءوا وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، و الجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد ويبعدون القريب، و يحتج بهم ولا يحتج عليهم" (9)

والجاحظ حين النفت إلى ضرورة صياغة الشعر صياغة تصويرية مبنية على النسج الجديد، لم يكن أمامه إلا اعتبار المعاني متاحة لكل باحث

عنها دون عناء. يقول: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير." (10)

وفي تلك الرؤية الجاحظية دعوة مبطنة لاستغلال إمكانات المعاني والخروج بها إلى الوظيفة الجمالية والقصد من ورائها إثبات القدرة على تخطي المألوف والانزياح عنه.

كما استطاع عبد القاهر الجرجاني أن ينتشل صفة الاستعارة من حيزها الضيق إلى مجال أوسع، باعتبار الجمال يبدأ حين تختفي الدلالة في التشبيه، " اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس/ و يلفظه السمع." (11)

وجمالية اللغة الشعرية تدرج في بلاغة النص، وكونها تحافظ على البناء العام للمضمون من جهة وتحاول خرق المألوف من ناحية ثانية، فهي تمارس نوعاً من السلطة على المبدع، والراجح أن الصورة الشعرية تعبير فضفاض وتعريفه أثرى البحث العلمي في المتون العربية والغربية. (12)

إذ يرى النقاد أن الشعرية مكمّنها في الانزياحات الشعرية عن المعيار، والانحراف عن الحقائق المتواضع عليها في قاموس اللغة، والعدول عن الصرامة الاصطلاحية للغة، إذ أنه يمنح المبدع مرونة في نسج الصور، وحرية في الخلق، وتداعياً في الأفكار، بحسب قدرة كل مبدع وحدّقه في

تخير الألفاظ وتلييسها للمعاني وعليه، فالشعرية ما هي إلا نتاج متفرد أسلوبيا على غيره بتعبيره المنحرف عن المعايير.

ولهذا فالانزياح أداة الشاعر يستدعيها من خلال عنصر التخيل الذي يتوق إليه دوماً ليعث من خلاله الدهشة في نفس المتلقي؛ ذلك لأن " التعبير المجازي يتسع لأكثر من معنى، ويفتح على غير قراءة، وهذا من رؤيته له كفضاء دلالي متعدد الاحتمالات والدلالات التي يفصح عن بعضها من خلال اتخاذ تقنية التأويل منطلقاً لقراءته وفك شفراته، لا القراءة الظاهرية السطحية، في التعامل معه، والاشتغال عليه لأن هذه الأخيرة لا تلامس إلا السطح ولا تقبض إلا على المعنى الحرفي (الأولي) للكلمة، دون الولوج إلى عمق الدلالة، وملامسة معناها الثاني (الإيحائي)⁽¹³⁾

وهذا ما يفسر استحالة ترجمة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة ومتميزة تتزاح عن غيرها من اللغات الأخرى، مما يحدد استنادها، حسب (رومان جاكبسون Roman Jakobson) في معرض حديثه عن الوظائف الست للغة الشعرية على دعائم ثلاث هي:⁽¹⁴⁾

1- المبدأ الأول: في اللغة الشعرية نجد النبر ينتقل من الخطاب الذي نرغب في توصيله إلى مادة الخطاب، بمعنى أنه ينتقل من المدلول إلى الدليل.

2- المبدأ الثاني: ويتحدد في الإيقاع الذي ينظم حركية النص الشعري، والذي تساهم فيه مجموعة من التشكيلات الصوتية التي تحاول بعث نسق من التعادلات الصوت (التوازي الصوتي الذي يمكن أن يتجاوز ما هو صوتي إلى الصرف والتركيب).

3- المبدأ الثالث: هناك خاصية نوعية للغة الشعرية تتبين في نبرها لما يُسمى بعنصري التنازع والإفساد، أي هذا الانتقال من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية التي تعد قطعاً أو تقاطعاً للغة المألوفة.

" لهذه الأسباب تبدو لغة الشعر (والأدب بشكل عام) لغة مشوشة لمحاولتها الدائبة من دون انقطاع خرق الأنظمة المألوفة، وتحويرها هذا هو ما يحقق لها تلك الغرابة الشعرية المنشودة عبر انزياحات أبعد ما تكون عن التواصل العادي أو الجمالية المفتعلة، إذ (التوصيل) غاية النظام اللغوي العادي، و(التجميل) دخيل على النظام اللغوي العادي،. أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وهمّه وسبيله إلى الجمال⁽¹⁵⁾.

ويختلف الشعر عن غيره من أنواع الخطاب الأدبي برسمه الصور في حقول دلالية جديدة بحيث يحيلنا بتحويلاته للكلمات عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى تثيرنا وتثرينا، وتحدث مفاجأة غير متوقعة تبرز قدرة الشاعر الإبداعية.

فالانزياح في لغة الشعر " لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بناء بنية.

أخرى في نظام جديد"⁽¹⁶⁾ فالشاعر يتكئ على الانزياح دائماً في رسم الصورة وتشظي اللغة، وذلك موطن التفرد في لغته التي توسم بالترميز والإيحاء والإشارة والبعد عن المباشرة.

وهكذا، إذن يتيسر لنا وضوح الرؤية إلى الإبداع الشعري لا باعتباره انزياحات مجانية وعبثية، بل من حيث هو خروقات محكمة ومقصودة في الوقت ذاته، تتأى بالشعر ولغته عن التخبط والعشوائية، وتمنحه المصدقية

والتميز فاللغة فيه ليست " مجرد مادة هامة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، وكذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي⁽¹⁷⁾ ولذلك يستوجب الحديث عن اللغة الشعرية الحديث عن انزياحاتها الدلالية وانفلاتها المستديم من قبضة المعيارية والتعديد الصارمين بعيداً عن أي ثبات واهم أو يقينية مضللة، كتلك التي يستشعرها في كثير من الحالات الناظر إلى درس البلاغي التقليدي، فهي لغة متمردة حرّة تحرر من كل قيد. ويشير عبد الرحيم أبطي في مقالته له بعنوان (الانزياح واللغة الشعرية) " إلى مدى انتشارية مفهوم الانزياح، وتجاوزه المراوغ العجيب والدائم داخل القصيدة (أو النص الأدبي ككل) لمستوى واحد (صوتياً كان، أو دلالياً الخ ...) إلى مستويات شتى لها من الحضور داخل الإبداع الأدبي تشابك العلاقات واندغام أطرافها، ومن التفاعلات الحركية الوثابة والحيوية المتناسلة"⁽¹⁸⁾، وهذا ما عبّر عنه بول فاليري Paul Valery، وأيده جان كوهين في خرق الشعر للدلالة المباشرة، إذ يتجاوز هذه الدلالة إلى آفاق أرحب، وبهذا تصير " القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدّث عنها الشاعر الفرنسي أ. رامبو Rambo، تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة"⁽¹⁹⁾.

ومن الإسهامات الفاعلة في مسألة انزياح الشعر ما قدّمته (جماعة مو) إذ انطلقت من المنجز في البلاغة القديمة وهو تصنيف مختلف صور (الانزياح) وترتيبها، وأثارت قضية سادت في درس البلاغي أوردها (الحسن بواجلابن) في مقالة بعنوان (الانزياح المنطقي من منظور جماعة " مو") إذ يذهب بواجلابن إلى أن الجماعة قد " لاحظت أن تحليلات البلاغيين والأسلوبيين السابقين لم تقدّم تفسيراً يوضّح فعالية النصوص

الشعرية وطرائق اللغة التي تميّز الأدب، لذا حددت الجماعة الأدب كتحويل للغة، وضعت نظرية للانزياح تضم مجازات اللغة " لتأسيس بلاغة عامة، تحلل تقنيات تحويل اللغة وتحريفها، فحددت خصوصيات اللغة الشعرية، وسمات السرد عبر مختلف تجلياتها" (20).

وعليه فالشعر في جوهره ما هو سوى انزياح يجمع الإيحاء والحلم، أما الصورة الشعرية فهي إبداع خاص للروح ... وكلما كانت علاقة الواقعيين المتقاربين بعيدة وصحيحة، صارت الصورة أمتن، وامتلكت قوة حركية، وواقعا شعريا.

فالشاعر يظل دائما معنّا بالبحث عن مثل تلك الصور التي تثير في لغته الخلق والإبداع، فانزياح الصورة والدوال ليس هدفاً وغاية، وإنما وسيلة يتلاعب بها الشاعر بغية الوصول إلى الإبداع والتفرد، ونلمح في كتاب (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر) لخليل موسى ملامسة لهذه المسألة، فقد ذهب في بداية الأمر إلى " أن الانزياح يؤدي إلى غموض الرسالة، وإضعاف بنيتها، وهذا يعني أنه كلما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور" (21) ثم استدرك ذلك بقوله: " لكن الانزياح ليس هدفاً في ذاته، وإلا تحوّل النصّ إلى عبث لغويّ، وفوضى في الرسالة ذاتها، وإنما هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، ووظيفته خلق الإيحاء" (22)

واللغة الشعرية عالم من الإمكانيات المتجددة حسب حاجات الإنسان وواقعه، كما يقول: (موكاروفسكي Mocarovski): " إن اللغة الشعرية - دائماً - تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلب بطرق جديدة التأليف الداخلي.

للعلامة اللغوية، وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها⁽²³⁾، ويصرّح (أدو نيس) لذلك في قوله: " إن التقنين والتععيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية؛ فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه، واختلافه، تظلّ في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجّر، إنها - دائماً - شكل من أشكال اختراق التقنين والتععيد⁽²⁴⁾"

وهذا يؤكد ما تنهض به لغة الشعر من دور في بناء القصيدة إنها أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمرات الفنية التي تتأزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة ومتلائمة.

إن الألفاظ موجودة قبل الشعر (كمواد أولية)، لكن الشاعر ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عاديّتها ليجعلها بالتواشج مع سواها شعرية متميزة، وذلك بطريقة التركيب وبالمساق الذي تردد فيه وذلك: " بوساطة الخلق التصويري الذي يكون معادلاً لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل وتركيب البناء اللغوي، وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراق تلك العلاقات التي يزيل عنها رتابتها وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى⁽²⁵⁾."

وهذا يؤكد أن " الاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسير العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً سحرياً غير عادي وهذا التأثير يساهم بالمقدار نفسه في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية⁽²⁶⁾ كما أن للغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقول: " فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع

اللغة العادية أن نقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده⁽²⁷⁾ " وقد أوليت اللغة الشعرية بفضل الفتوحات الألسنية وانطلاقاً من (ذي سوسير De Saussure) أهمية كبرى وانطلقت معظم المناهج النقدية الحديثة من بنى النص اللغوية حيث فرق (سوسير Saussure) بين اللغة والكلام وأوضح أن الكلام هو استعمال خاص للغة، إذ اللغة اجتماعية والكلام فردي وخاص.

الشعر إذن يسعى إلى وظيفة جمالية تتواشج مع الوظيفة الإبلاغية ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها، في حين إن شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح لأن الأدب والشعر خاصة في استعماله للغة يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية، ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية.

وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن خصوصية استعمال الشعر للغة والدعوة للانزياح وتميز لغة كل مبدع من سواه لا يعني أنه يهدمها لأن " ما يتغير هو معجم اللغة نظراً لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجدداً. من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص⁽²⁸⁾".

وتثير (يمني العيد) قضية علاقة الانزياح بالشعر، مشيرة إلى أن له أنماطاً غير مباشرة تستعين بأدوات لغوية عدة مثل الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل ... الخ، وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة، مؤكدة أن الانزياح ليس مجرد تنويع للمعنى بل " يطال رؤية

الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد. أي أنه يخص نظرية الشعر... من هنا التأكيد على الاختلاف، الذي هو اختلاف مرتبط بالنظر إلى العالم، أو رؤية ما له، أي بوعي ما ينهض في هذا الفضاء اللغوي الذي هو فضاء العلامات الكون المنزاح⁽²⁹⁾.

هكذا يحاور الانزياح النص الشعري ويشمل علاماته العميقة كما يشتغل بخارجه، إذ لا تتحقق بالاستعارة أو أية صياغة (صورة) مجازية، بل يتجاوز ذلك إلى مستوى الوعي والإيديولوجيا، ما دامت اللغة حقلاً أو كون العلامات بما هي فضاء إيديولوجي منزاح، والصياغات المجازية تُمارس في هذا الكون؛ إنها بمثابة تقنيات لصياغة رؤية ما، أو كما تقول (العيد) بعبارة أكثر عمقاً وتركيزاً: "الشعر هو زاوية رؤية مختلفة لكن تقال شعرياً"⁽³⁰⁾

وإذا سلّمنا بأن الانزياح عماد اللغة الشعرية وأن المعالجة الأسلوبية الغربية المعاصرة رصدت للانزياح الشعري أنواعاً متعددة لأنه يجب الحذر عند نقلها وتطويعها في الشعر العربي، ويثير عبدا لرحيم أبطي في مقالته (الانزياح واللغة الشعرية) ذلك الموضوع في معرض حديثه عن معالجة الباحث جان مولينو Jean Molino في متابعة أنواع (القلب، العكس، التبديل) التي تسم التركيب أو نظام اللغة الشعري (في الفرنسية)، "، لأن هناك خصوصيات وفروقاً يلزم أخذها بعين الاعتبار عند الانتقال من اللغة الفرنسية إلى غيرها من اللغات الأخرى إذ تختلف صور هذا النوع من (الإجازات الشعرية) وطرائق توظيفها، وبالتالي دلالاتها من لغة إلى أخرى، فضلاً عن السياقات الواردة فيه، وإن كانت البلاغة العربية أثرى وأغنى من نظيرتها الغربية في هذا المجال"⁽³¹⁾

كما تتناول فتيحة كحلوش في دراستها (نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية) مستويات الانزياح الشعري فهناك " المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب، والمستوى الإبداعي: وهو الذي يخترق المستوى المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيراً خاصاً في المتلقي، هو أنواع التشبيه والمجاز. " شكل متعمد من قبل منشئ الخطاب، بل طموحه الدؤوب في تحرير العلامة اللغوية من قيود العرف والتواطؤ الاجتماعيين⁽³²⁾.

هذا وقد جسّد المحدثون الفروق التي تميز لغة الشعر بمصطلح الانحراف الذي يعني أن شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد وكسر قواعد الأداء المعروفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية فبينما يقدّم النثر المعنى، يقدّم الشعر معنى المعنى، ففكرة الانحراف تعد خرقاً منظماً لشفرة اللغة، تحاول بناء نمط شعوري آخر بنظام جديد .

ويمكن القول: أن الانزياح خاصية ضرورية وهامة من خصائص اللغة الشعرية في كل الآداب العالمية وهي تعتمد على تجاوز نمطية اللغة واستحداث لغة شعرية جديدة تنمرد على القوالب الجامدة، ومن ثم لا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لدواتها، وكيانات مادية مستقلة بنفسها .

وإذا كنّا قد ألمحنا إلى صور الانزياح وأشكاله المتنوعة، فبجدر بنا أن نقف بشيء من التفصيل على " الانزياح الدلالي "، ونقصر الحديث عليه باعتباره موضوع هذا البحث ومادته.

فما المقصود بـ " الانزياح الدلالي "؟ وما صورته وتجلياته في الخطاب الشعري؟

الانزياح الدلالي الشعري:

" هو إعطاء اللفظ دلالة مجازية كإضافة ما ليس له إليه.. مثل: يد القدر؛ فاليد تتعلق بكائن حي كالإنسان وإضافتها إلى القدر أعطت معنى مجازيا يتمثل في خلع صفات الحياة على الأشياء والظواهر من حولنا. ويدخل في باب الانزياح الدلالي كل⁽³³⁾

وقد يشترك الانزياح معاً (النحوي والدلالي) في جملة واحدة .. كقوله تعالى: (واشتعل الرأس شيباً)⁽³⁴⁾ " فتقديم (الرأس) أعطى فائدة الشمول وكأن الشيب شمل كل جوانب رأسه .. وهذه الفائدة لن تتأتى لو ظلت الجملة على أصلها: واشتعل شيب الرأس .. وأما الخرق الدلالي هنا فيتمثل في إضافة الاشتعال إلى ما ليس له فالاشتعال يكون للنار.. وهذا الخرق أعطى إحياء وحركة وصورة فنية .."⁽³⁵⁾

وقد اهتمت جماعة (مو) بالانزياح الدلالي خلال تدارسها الصيرورات الدلالية، التي تهتم بدراسة تغيرات المعنى، وعرفتها " باعتبارها المجاز الذي يعوض وحدة دلالية بأخرى "⁽³⁶⁾ ثم اعتمدت تفكيك هذه الصيرورات الدلالية إلى وحدات صغرى: (المجاز المرسل، والاستعارة، والكناية)⁽³⁷⁾

الانزياح إثارة إذ أن الانزياح الدلالي من أشد أنواع الإنزياحات إثارة إذ يمنح القارئ أفقاً للتأويل، وذلك باعتبار المتلقي يساهم في صياغة النص وإنتاجه من جديد، كما يؤكد رولان بارت: « ذلك أن القارئ، حسب بارت، ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً⁽³⁸⁾ ويورد علاء رمضان أنموذجاً للانحراف الدلالي في: قول الشاعر عبد الكريم الناعم⁽³⁹⁾:

وأمي عتيقة الهموم تشتري براءتي بالعمر، تَنَّتَحِبُّ.
تبكي عليّ، فابنها جنازة تَفَرُّ من أحداثها،
نَعَشُ على أكتافِ وَهْمِهِ يُسَاقُ.
وقِصَّةُ عتيقة ميناؤها الرياح... .

" ولنبدأ بحلّ شفرة هذا المقطع بتحويله إلى نثر، أي محاولة تقديم مقارنة دلالية له:

أُمُّهُ عتيقة الهموم تشتري براءته بالعُمُرُ(?) . تَنَّتَحِبُّ... تَبْكِي عَلَيْهِ.
فابنها جنازة تَفَرُّ من أحداقها(?).
- [وابنها]- نَعَشُ على أكتافِ وَهْمِهِ(?).
- [وهم النعش]- يُسَاقُ".

إلى هنا ينتهي حقل التشكيل الانزياحي عند الشاعر، في هذا المقطع، ومن نشره نوجز ثلاث مناطق للانحراف:

- (1) العمر - بلا تحديد.
- (2) الجنازة التي تَفَرُّ من أحداق أُمَّهِ.
- (3) نعش على أكتاف وهمه - وهم النعش- يُسَاقُ. ⁽⁴⁰⁾

ومن خلال هذا النموذج يتبين أن الشاعر يسعى من خلال الانزياح الدلالي إلى إثارة القارئ وإيقاعه في المفاجأة، غير أن هذا الرأي يظل نسبياً، لأن ثمة أسباب أخرى تقف وراء هذا التمرد الذي يمارسه الشعراء على المعيار والقاعدة والعادة، وهو ما أُطلق عليه الدوافع الذاتية التي تنشأ في نفسية المبدعين بشكل مختلف ومتفاوت، والتي تتوق باستمرار إلى ارتكاب الممنوع، واختراق المألوف .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

أولاً: مصادر ومراجع البحث:

- 1- أحمد علي سعيد: أدو نيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985.
- 2- الأسعد، محمد: مقالة في اللغة الشعرية (د- ط) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980م.
- 3- تليمة، عبد المنعم: مدخل الى علم الجمال الأدبي، ط2، منشورات المقالات، الدار البيضاء 1987م.
- 4- الجاحظ، عمر بن بحر: الحيوان، تحق: هارون، عبد السلام، ط3، 1969ط.
- 5- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحق: شاكراً محمد ، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة 2004م.
- 6- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، دار الكتاب اللبناني للنشر 2004م.
- 7- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، مكتبة الأنجوى، المصرية، القاهرة 1978م.
- 8- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: الخواجة، محمد بن الحبيب (د- ط)، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1996م.
- 9- كمال، أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

- 10- عزام، محمد: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، ط1، وزارة الثقافة السورية، دمشق 1996م.
- 11- عتاق، قادة: في السيميائيات العربية، ط1، دار الرشاد، الجزائر 2004م.
- 12- عيد رجا: لغة الشعر، ط1 منشأة المعارف، الاسكندرية 1985م.
- 13- العيد، يماني: القول الشعري، ط1، جار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987م.
- 14- الناعم، عبد الكريم: الرحيل والصوت البدوي، ديوان شعرد، (ط) مطبعة الاتحاد، تونس 1975م.
- ثانيا: المراجع المترجمة:**

- 1- رينيه ويليك Renne Wellek، واو ستين وارين Austin Warren: نظرية الأدب، ترجمة: صبحي، محي الدين، مراجعة: الخطيب، حسام ط2، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981م.
- 2- جون كوهين John Cohen: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم: درويش، أحمد (د.ط) دار غريب القاهرة 2000م.
- 3- جون كوهين Jhon Cohen: بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد والعمرى، محمد، ط1 دار توبقال، الدار البيضاء 1986م.

ثالثا: المجلات و الدوريات :

- 1- أبطي، عبد الرحيم: الانزياح واللغة الشعرية، مجلة علامت ج54، م14، شوال 1425 هج، ديسمبر 2004م.

- 2- بواجلابن، الحسن: الانزياح المنطقي من منظور جماعة (مو) مجلة علامات ج67، مج17، ذو القعدة 1429 هج، نوفمبر 2008م.
- 3- محصول، سامية: الانزياح في الدراسات الأسلوبية، مجلة، دراسات أدبية، عدد 15، مركز البصيرة للدراسات والبحوث الجزائر 2010م.

رابعاً: المواقع الإلكترونية:

- 1- أيوب، محمد: الانزياحات الدلالية والنفسية
موقع: منتديات الأستاذ، منتدى التعليم العالي: WWW.PROFYB.COM
 - 2- ثلجي، محمد: الانزياح الدلالي في الشعر الحديث:
موقع: WWW.TUNISIA-SAT.COM
 - 3- رمضان، علاء الدين: الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري:
موقع: دفاتري، WWW.DAFATRI.COM
 - 4- كحلوش، فتيحة: نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية: دراسة علمية، جامعة الجزائر.
 - موقع: مكتبتنا العربية WWW.ALMAKTAPAH.NET
 - 5- ويس، أحمد محمد: الضرورية الشعرية ومفهوم الانزياح:
موقع: شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، WWW.ALFASEEH.COM
- الهوامش

- 1- محصول سامية: (الانزياح في الدراسات الأسلوبية)، مجلة دراسات أدبية، العدد 15، مركز البصيرة للدراسات والبحوث، 2010.
- 2- محمد أيوب (الانزياحات الدلالية والنفسية)، موقع إلكتروني منتديات الأستاذ، منتدى التعليم العالي، منتديات الأستاذ.
- 3- سورة عبس، آية (34- 37)

- ⁴ - عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية ط 1 مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية لונجان القاهرة 1994، ص285.
- ⁵ - " محمد ثلجي: (الانزياح الدلالي في الشعر الحديث)، موقع إلكتروني منتديات تونيزياسات،
- ⁶ - جون كوهين John Cohen : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر - اللغة العليا)، ترجمة وتعليق درويش، أحمد، د ط دار الغريب القاهرة 2000، ص50.
- ⁷ - المرجع نفسه، ص199.
- ⁸ - المرجع نفسه، ص119.
- ⁹ - القرطاجني، حازم: منهاج البلاغة تح الخواجة، محمد بن الحبيب، دط دار الغرب الإسلامي بيروت 1996- ص143-144.
- ¹⁰ - الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تح عبد السلام هارون، ط3 1969 ص- 131.
- ¹¹ - الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز تحق: شاكرا، محمد، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص 450.
- ¹² - محمد دخيس (التحولات الدلالية)، موقع إلكتروني، رابطة أدباء الشام.
- ¹³ - عتاق قادة: في السيميائيات العربية ط1 دار الرشاد الجزائر 2004 ص91.
- ¹⁴ - عبد الرحيم أبطي: الانزياح واللغة الشعرية مجلة علامات عدد54 مج 14، ص 459.
- ¹⁵ - نليمة عبد المنعم: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ط2، منشورات المقالات الدار البيضاء 1987، ص 82.
- ¹⁶ - فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1 دار الكتاب اللبناني للنشر 2004 ص58.
- ¹⁷ - رينيه ويليك Renne Wellek واو ستين وارين Austin Warren : نظرية الأدب، ترجمة: صبحي محي الدين، مراجعة: الخطيب حسام، ط2، بيروت 1981 ص21.
- ¹⁸ - عبد الرحيم أبطي: الانزياح واللغة الشعرية. مجلة علامات، العدد 54 مج 14، ص461.

- ¹⁹ - جون كوهين John Cohen: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومجمد العمري، ط1 دار توبقال الدار البيضاء 1986، ص113.
- ²⁰ - لحسن بوجلابن: الاتزياح المنطقي من منظور جماعة، مون: مجلة علامات ج66 مج 17 نوفمبر 2008، ص165.
- ²¹ - موسى خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. ص99.
- ²² - المرجع نفسه ص100.
- ²³ - أبوديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط1987، ص17.
- ²⁴ - أدونيس، أحمد علي سعيد الشعرية العربية، ط1 دار الآداب بيروت 1985 ص31.
- ²⁵ - عيد رجاء: لغة الشعر ط1 منشأة المعارف، الإسكندرية 1985 ص114.
- ²⁶ - الورقي السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، ص670.
- ²⁷ - فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1 مكتبة الإنجو المصرية القاهرة 1978. ص316.
- ²⁸ - الإسعد محمد: مقالة في اللغة الشعرية دط المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1980. ص40.
- ²⁹ - العيد يماني: في القول الشعري، ط1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1987 ص20.
- ³⁰ - المرجع نفسه،.
- ³¹ - عبد الرحيم أبطي: الاتزياح واللغة الشعرية. مجلة علامات ج 54 م 14 ص473.
- ³² - فتيحة كحلوش: نظرية الإنزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، موقع مكتبتنا الشعرية العربية.
- ³³ - ويس أحمد محمد: الضرورة الشعرية ومفهوم الإنزياح. موقع شبكة الفصحى لعلوم اللغة العربية.
- ³⁴ - سورة مريم: آية 4.
- ³⁵ - ويس أحمد محمد: الضرووات الشعرية ومفهوم الإنزياح موقع إلكتروني، شبكة الفصحى لعلوم اللغة العربية.
- ³⁶ - لحسن بوجلابن مجلة علامات ج67 مج 17 ص170.

³⁷ - المرجع نفسه ص 171.

³⁸ - عزام محمد: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ط1 وزارة الثقافة السورية دمشق 1996 ص 143.

³⁹ - الناعم عبد الكريم: الرحيل والصوت البدوي: ديوان شعر، د ط الإيجاد تونس 1975.

⁴⁰ - علاء الدين رمضان: الانزياح الدلالي وبنية النمط الشعري، الموقع: دفاتري.

إنتاج المعنى الشعري في وطنيات أبي الحسن علي بن صالح الجزائري - ديوان مآسي!! وأين الآسي؟ أمودجا -

الدكتور: عبد اللطيف حني

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الشاذلي بن جديد - الطارف

المخلص:

تسند هذه الدراسة شرعيتها في تتبع آليات إنتاج المعنى وطرق توليد دلالاته في الخطاب الشعري الجزائري الحديث، منخدة من ديوان مآسي!! وأين الآسي؟ للشاعر أبي الحسن علي بن صالح القراري أمودجا-، لثراء نصوصه التي عكست تجربته الشعرية، وسنسى الدراسة إلى الوقوف عليها وقف نقدية منأية فاحصة تسنجلي من خلالها مختلف البنى النصية ودورها في إنتاج المعنى، ونستطق من خلالها المسكوت عنه في الديوان، وتكشف عن جالينه الفنية والأدبية.

Abstract:

This study derives its legitimacy in the tracking mechanisms for the production of meaning and methods of generating connotations in modern Algerian poetic speech, taken from the Court of (Maassil!! Wa Ayena Al-Assi?)The poet (Abi Al-hasan Ben Saleh Al-grrari) model -, the richness of the texts which reflected the experience of poetry, and the study will seek to stand by the cessation of cash carefully closer tracking through which the various structures of text and its role in the production of meaning, and through silent in court, and reveal artistic and literary .

مهاده الدراسة:

شكل البعد الوطني والقومي المحور الرئيس في ديوان الشعر الجزائري الحديث، نظرا لما مرت به الجزائر من مراحل تاريخية انعكست على تجارب الشعراء، فعكفوا بمختلف توجهاتهم على رصد محطات وطنهم التاريخية والتغني به ووصف جمال طبيعته والتغزل بطيفه والحنين إليه قريبا وبعيدا، كما انشغل الشعر الجزائري الحديث بالقضايا القومية العربية، واعتبر كل بلد عربي قطعة من الجزائر يسعد لأفراحها ويتألم لنكباتها، وأبرز قضية ملأت صفحات الدواوين القضية الفلسطينية التي اعتبرها الشاعر الجزائري قضيته الأولى، فغذاها بروحه ووصفها بخياله وسخر لها طاقاته اللغوية والتعبيرية والأسلوبية لمناصرتها.

ومن الشعراء الجزائريين الذين شغلهم الهم الوطني والقومي أبو الحسن علي بن صالح القراري⁽¹⁾ الجزائري، الشاعر والمجاهد، وأحد رموز جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حمل على عاتقه الإسهام في تحرير الجزائر من ربة الاستعمار ومن قيود التجهيل والتغريب التي كان يمارسها الاستعمار آنذاك، لذلك جاء شعره مليئا بالقيم الوطنية والقومية، لخص فيه تجربته الشعرية ورصد فيه الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر والأمة العربية، مبينا فيها رأيه ومنتصرا لأمته ومدافعا عن مقومات هويتها ومحافظا على أصالتها وعبق تاريخها، وقد اتخذت الدراسة من ديوان مآسي!! وأين الآسي؟ أنموذجا للتطبيق بعد قراءات متتالية ومتنوعة له، خلصت إلى تغلب التوجه الوطني والقومي للشاعر في خطابه، وكشفت عن هم جسيم وألم عظيم وجرح بليغ يحمله أبو الحسن القراري من خلال عنوان ديوانه مآسي!! وأين الآسي؟ الذي لمسنا فيه تشخيصه للداء وهو الآسي وبحثه عن المداوي وهو الآسي في زمن يصعب فيه إيجاد الاثنين معا.

ولتشریح نصوص الديوان والولوج إلى دواخلها وكشف خباياها استعنا بملاح المنهج البنيوي لما يتوافق وطبيعة دراستنا لكشف المعنى الشعري وطرق إنتاجه ودلالاته، وعزفنا عن وسائله الإيضاحية كالجداول والمخططات، لأن النقد عند بعض الدارسين « فيه شيء من طعم العلم»⁽²⁾، وعليه سيعكف بحثنا على التركيز على عنصرين هامين نكشف من خلالهما جمالية إنتاج المعنى الشعري في الديوان وهما :

1- دور التشكيل اللغوي في تشييد معمار النص.

2- دور الهندسة الموسيقية في بناء النص.

ومن خلال هذين العنصرين سنسعى للوقوف على النصوص الشعرية وقفة نقدية متأنية فاحصة نستجلي من خلالها مختلف البنى النصية ودورها في إنتاج المعنى، ونستنتق من خلالها المسكوت عنه في الديوان وننأى عن الأحكام العامة الانطباعية التي تجبر النص على قول ما لا يقول وتحمله ما لا يطيق.

أولاً: دور التشكيل اللغوي في تشييد معمار النص:

تشكل اللغة الأداة الفعالة للتعبير عن العمل الأدبي، فهي ميزة رئيسة فيه، لذلك يجب علينا الوقوف عندها كظاهرة أولية في دراسة أي عمل أدبي، وقد أولاها النقاد والدارسون القدماء والمحدثون أهمية كبرى، حيث اعتبرها أبو هلال العسكري أحد شروط البلاغة في قوله: « من شرط البلاغة أن يكون المعنى مفهوماً واللفظ مقبولاً على ما قدمناه، ومن قال: إن البلاغة إنما هي إفهام المعنى فقط، فقد جعل الفصاحة، واللكنة، والخطأ، والصواب، والإغلاق، والإبانة سواء»⁽³⁾، ولعل هذا ما قصده ابن رشيق القيرواني في حديثه عن الشعر الجيد الذي يجب أن يشتمل «على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن»⁽⁴⁾.

أما من الدارسين المحدثين فيعبر عز الدين إسماعيل عن أسبقية دراسة اللغة بقوله: «إنها أول شيء يصادفنا فإنها بالتالي أول شيء ينبغي الوقوف عنده عندما نتحدث عن الأدب»⁽⁵⁾، ففي رحابها يتحقق الإبداع ويخرج من هيئته المجردة إلى الملموسة والمحسوسة، فالمبدع حين يفرغ « من أداء كلماته يكون في الواقع قد فرغ من أداء عمله الأدبي »⁽⁶⁾ فهو بناء لغوي بالدرجة الأولى في إطاره وهيكله الخاص، يصل إلى الأذهان على شكل صور لفظية موحية.

لا تقتصر وظيفة اللغة على نقل الإحساس و الأفكار « بل هي خلق فني في ذاتها فلو خضع الأديب للعالم اللغوي بألفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكانت صورة من الإنسان العادي، وكان كلامه نوعا من التقليد البحت»⁽⁷⁾، وفي ذلك ارتقاء باللغة إلى أسمى درجاتها ويتعدى بها من وظيفتها الإبلاغية إلى التجريدية، فهي خلق وإبداع.

ولعل الدكتور إبراهيم أنيس يرتقي بوظيفة اللغة وأهميتها وذلك باعتبارها مقدسة لأنها تتبع من روح الإنسان، فهي تساعده على السيطرة على من هم أقوى منه إضافة إلى أدائها الوظيفة الاجتماعية، فيقول: « ليست اللغة كما يظن لأول وهلة، مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار أو مجرد رموز لما يدور في الأذهان، بل هي تلك الوسيلة التي امتزجت بعقولنا ونفوسنا والتي سما بها الإنسان فوق الحيوان، وندين بها بتلك القوة التي ساعدتنا على التعاون مع رفاقنا ومنحتنا السيطرة على مخلوقات أقوى رباطا»⁽⁸⁾.

ستجهد الدراسة وتأسيسا على ما سبق لتغوص في نصوص ديوان مآسي!! وأين الآسي؟ متقصية تشكيلها اللغوي، وكاشفة كفاءة الشاعر أبي الحسن القراري في إنتاج معانيه الشعرية، ومدى قدرته على تطويع اللغة بمختلف أشكالها وأدواتها وآلياتها في الدلالة على أفكاره وتجاربه الشعرية.

إن المتمعن في مقطوعات الديوان التي تبلغ نحو ثلاث وخمسين (53) مقطوعة، يلحظ عظيم الدور الذي يقوم به «التشكيل اللغوي في إنتاج المعنى الشعري من خلال بنيته التركيبية»⁽⁹⁾، بل يسمو إلى وظيفة تشكيل المعاني وصياغتها، ومن خلاله يتحسس المتلقي رؤية الشاعر ويندمج معها، فينتقل إلى لحظة التعايش والتأثر الذي يشعره بتجربة المبدع الشعرية؛ إذ «المعنى في النص يتداوله عنصرًا الجذب والانفلات، بمعنى أنه إذا ما فككت الألفاظ المشكلة للنص ستجدها بين هاتين القوتين (الجذب والانفلات)».⁽¹⁰⁾

ولعل هذا ما يفسر حزن أبي الحسن القراري على ما آلت إليها أوضاع الأمة العربية والإسلامية من تقهقر وظلم وفساد واحتلال وفرقة وخصام، في حين تحقق الدول الغربية النجاحات تلوى الأخرى، وتتسابق إلى الإتحاد ومناصرة بعضها رغم عدم وجود عوامل الوحدة بينها، وهذا ما تجلى في نصوص الديوان التي راحت تبرز ثلاثة موضوعات: أولها أحداث ومناسبات جزائرية وثانيها القضية الفلسطينية وثالثها القضايا العربية، وأثناء معالجة هذه الموضوعات ظهر الأثر النفسي المتأزم للشاعر من خلال لغته وألفاظه وعباراته الباكية والنائحة على هذا الوضع القديم المعاصر.

ويبدو أن القصيدة الأولى التي افتتح بها الشاعر ديوانه لخصت مضامينه وأفكاره التي يود إيصالها للمتلقي، حيث تظهر توجه أفكار الديوان ونقطة ارتكازه وبؤر معانيه، وقد عنونها أبو الحسن «بالمقدمة»، حيث عكست عنوان ديوانه مآسي!! وأين الآسي؟، إذ يقول في مطلعها: ⁽¹¹⁾

إِمْمَا الدُّنْيَا وَإِنْ مَا	سَتَ فَأَغْرَتْنَا مَآسِي
لَمْ نَجِدْ فِي صَيْدَلِيَا	لَمْ نَجِدْ فِي صَيْدَلِيَا
أَيِّنَ آسَ عَبَقَرِي	بَارِعَ يَمْخُو الْمَآسِي ؟
تُوَصِّلْ لِي رَأَهُ شَائِعَ فِي الصَّحْرَا	سِي الْحَشَانِي تَقْصَدُهُ ظَاهِرَ مَعْلُومَ

تصور هذه المقطوعة الهم النفسي الذي يعاينه الشاعر في دنياه من جراء ما حل بأمتة العربية الإسلامية، إذ استفحل الداء ونقشى المرض دون وجود دواء شاف، وقد شكلت لفظة (مآسي) نقطة ارتكاز يعكس (ال جذب) المترامي في القصيدة، ونجده يمتد إلى البيتين التاليين بواسطة التعالق اللفظي وتكرار لفظة (الأسى) التي سيطرت على الجو النفسي للمقطوعة، فهي ترسم ضيقاً وحرماً شديداً يكابده أبو الحسن، حيث واصل تعميق لحظة الجذب بالحديث عن مجلس الأمن ودوره السلبي في نصرة الشعوب المظلومة، خاصة العربية، فقد أضى أسى عليهم لا آسى لهم، حيث يقول: (12)

مَجْلَسُ الْعَالَمِ يَنْوِي	نَصَرَ شَعْبَ كَمُوَاسِي
نَصَرَ مَظْلُومَ يُقَاسِي	مِنْ غَزَاةٍ مَا يُقَاسِي
فَبَيْطُوه زُلْزَلَتْ مِنْ	تَحْتِهِمْ تِلْكَ الْكِرَاسِي
مَجْلَسُ الْأَمْنِ تَلَاشِي	وَقَوِي الْفَيْطُوه رَاسِي
فَمَتْنِي يُحَرِّزُ نَصْرًا	صَاحِبِ الْحَقِّ الْمُدَاسِ
لَا رَجَا فِي مَجْلَسِ يَنْ	سَفَهُهُ فَيْطُوه الْمَاسِي

إن مجلس الأمن فَقَدَ مصداقيته في رأي أبي الحسن وهو سبب حزنه وأساه، وهذا ما يبينه التشكيل اللغوي الذي يعمق من لحظة الجذب بالارتكاز على لفظة (الفيطوه)، ويقصد بها حق النقض الذي تمتلكه الدول الكبرى فقط، كما يضاف إليها ألفاظ أخرى تعبر عن ضعف المجلس (تلاشى، لا رجاء، ينسفه، مظلوم...)، لتأتي لحظة الانفلات التي تعبر عن رؤيته في الخلاص من هذا الوضع المتأزم والضعيف المصاب به جسد الأمة، فيقول: (13)

كُنْ قَوِيًّا أَيَّهَا الْمُسْنَدُ	لِمُ تَمْلِكُ كُلَّ رَاسِي
وَشُجَاعًا فِي اتِّحَادِ	وَلْتَعِشْ مَرْفُوعَ رَاسِ

لَا يَغْرُوكَ ابْتِسَامًا تِ الْأَعَادِي فِي نَعَاسِ
وَأَمْتًا قَوْلَ إِلَهٍ كَوْنٍ مِنْ غَيْرِ التَّبَاسِ
وَأَعْدُوا مَا اسْتَطَعْتُمْ وَبِهِ تَمَّ اقْتِبَاسِي

لقد شكلت الأبيات السابقة بتراكيبها اللغوية ودلالاتها الشعرية لحظة الانفلات، والتي بينها الشاعر في نقاط أساسية؛ أولها التحلي بالقوة على جميع الأصعدة العلمية والاقتصادية وغيرها، وثانيها الشجاعة في اتخاذ القرارات، وثالثها عدم اتخاذ الأعداء أولياء والاطمئنان لصدقاتهم، وخاتمتها الامتثال لأوامر الله تعالى وتحكيم شريعته.

إن هذه الأبيات تشكل تلاحماً لفظياً ومعنوياً صاغه أبو الحسن، ورسم به صورة الجذب والانفلات بغرض تشخيص الداء ووصف الدواء لحال العرب والمسلمين، وقد خلق هذا الارتباط بين العناصر اللغوية تفاعلاً نصياً لمسناً من خلاله حركيةً على مستوى الخطاب الشعري، كما عكس النفسية المتوترة المتحسرة للشاعر، حيث « لا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأي كيان أو أية خبرة ما لم يتفاعل الكيان مع البنية التي هي جزء منه»⁽¹⁴⁾، ويبرز هذا التفاعل من خلال فعل الأمر وجوابه (كن قويا، كن شجاعاً)، الذي يسهم بشكل فعال في إقرار الانفلات وخلق اتساق وانسجام على مستوى بنية النص.

ويبدو أن طبيعة الديوان التي استجابت للمناسبات القومية والوطنية، برصد محطاتها التاريخية وإبداء الموقف الشخصي منها جعلت الشاعر يتخذ آلية الجذب والانفلات وسيلة فنية وأسلوبية، لتقرير ذلك الصراع النفسي القائم في ذاته، الناتج عن حبه لوطنه وأمتة الإسلامية والعربية، ولنقل هذه المشاعر النبيلة للمتلقي، وهذا ما يتمثل في قصيدة " نكسة يونيو " التي نظمها سنة 1967 أثناء الحرب العربية على إسرائيل بقيادة مصر، حيث يقول فيها:⁽¹⁵⁾

بِخَامِسٍ مِنْ "يُونَيْو" أَنْقَضَ
 عَلَى الْعُرُوبَةِ أَرْجَاسٌ مَلَاعِينُ
 يَأْ يَوْمَ غَطَّتْ سَمَاءَ الْعَرَبِ
 التَّدْمِيرَ أَطْلَقَهَا "مُوشِي"
 "نَارُ النَّابَالِمِ" فِي أَجْسَادِ
 تُذَيِّبُهَا أَيْنَ إِسْعَافٍ؟ وَتَأْمِينُ؟
 سَيِّئَاءَ "قَدْ دَاسَهَا" أَشْكُولُ
 وَ"الْقُدْسُ" يَنْدُبُ وَالْأَرْضُ
 وَخَتَلَ فِيهَا فَرِيرَ الْعَيْنِ
 اسْتَبَاحَهَا عُنُوءَ "مُوشِي"
 وَالْعَرَبُ فِي تَرَحِّبَاكَ وَمَحْزُونُ
 تِلْكَ الصَّهَائِنَةُ الْأَنْدَالُ فِي

فالنص الذي نحن بصدد معانيته يشكل أحد حلقات الجذب التي تتقاسم نصوص أبي الحسن، إذ يُقر لنا بحزنه العميق على وضع العرب المهزوم من الصهاينة وأعدائهم المجرمين، فالبنية اللغوية تحيلنا على الضغط النفسي الذي يكابده الشاعر، فقد تشكلت لحظة الانجذاب في الأفعال التالية (انقض، غطت، أطلقها، تذيبها، داسها، يندب، استباحها، ترح)، فهي توحى بالذل والهوان والخسارة والانهمام، ومما يسهم في بناء دلالة الجذب الصفات التي وصف بها الشاعر الصهاينة (أرجاس، ملاعين، التدمير، نار النابالم، صلف، الأندال)، فهي توحى بالبغض والكرهية، وتشحن الموقف للبحث عن لحظة الانفلات والخلص من عدوانهم، لكن الشاعر يعمق من الجذب بوصف مجلس الأمن الذي ساعدهم ومدّ لهم يد العون وخذل العرب، فيقول: (16)

هَلْ مَجْلِسُ الْأَمْنِ لَا يَقْوَى عَلَى عَمَلِ
 فَيَنْصُرُ الْحَقَّ أَمْ يَكْفِيهِ تَأْبِينُ
 يَا مَجْلِسَ الْأَمْنِ إِنَّ الْأَمْنَ فِي عَطَبِ
 فَهَلْ لَدَيْكَ دَوَاءٌ لَا دَوَائِنُ
 يَا مَجْلِسَ الْأَمْنِ لَيْسَ الْأَمْنُ فِي خُطْبِ
 إِذَا الْحُقُوقُ تُدَاسُ وَالْقَوَانِينُ
 دُونَ مَعَ الدَّهْرِ يَا "يُونَيْو" جَرَانِمَهُمْ
 إِنَّ كَانَ عِنْدَكَ لِلتَّارِيخِ تَدْوِينُ

فالشاعر ألقى اللوم على مجلس الأمن الذي عهد إليه إقامة العدل بين الشعوب، وحماية أمنها والسهرة على راحتها من خلال موثيقه ومعاهداته

الدولية، لكنه مجلس ضعيف، ممقوت من الشاعر، ويتجلى مقته له من خلال التشكيل اللغوي الذي يحيلنا إلى نقاط الجذب المتمثلة في الصيغ الإنشائية المودعة في المقطوعة والغالبة عليها، والتي توحى بانفعال الشاعر وتأجج القلق النفسي وتساعد التوتر الفعلي، ويظهر في الاستفهام (هل مجلس الأمن؟، هل لديك دواء؟)، النداء المتكرر (يا مجلس الأمن) وغرضها الأدبي السخرية والتهكم من وضع المجلس، إن هذه النقاط شكلت عامل الجذب الممتد بصفة جليلة في القصيدة، وقامت بإنتاج المعنى الشعري وتسويقه بجلاء للمتلقى .

ويبدو أن أبا الحسن قد شحن القصيدة من خلال المقاطع السابقة بعنصر الجذب من خلال تشخيص حالة الأمة العربية، ليصل بعدها بمتلقيه إلى مرحلة الانفلات التي تشكل نقطة الانفراج والتفيس النفسي الذي يسعى إليه جاهداً، حيث يقول: (17)

هَبَّتْ جَمَاهِيرُنَا لِلذَّوْدِ عَنْ حَرَمٍ إِنَّ الْجَمَاهِيرَ أَبْطَالٌ مِيَامِينُ
طَارَتْ جَزَائِرُنَا فِي جَيْشِهَا وَبَدَتْ كَاللَيْثِ قَدْ بَرَزَتْ مِنْهُ
وَسُورِيًّا فِي خُطُوطِ النَّارِ صَامِدَةٌ عَلَى الْعِدَى أَنْفَجَرَتْ مِنْهَا
قَدْ ارْتَدَى الْأُرْدُنُّ الْمَغْوَارِ أُرْدِيَّةَ الدَّمَاءِ يَدْفَعُهُ الْإِيْمَانُ
إِنَّ الْعِرَاقَ عَرِيْقٌ فِي بُطُولَتِهِ عَلَى اسْتِمَاتَتِهِ دَلَّتْ

إن هذه المقطوعة بتشكيلها اللفظي والمعنوي تشعرنا بلحظة الانفلات التي صاغها الشاعر من واقعه، فقد ظهرت جهود الدول العربية كما توقعها، وأرضت نفسه ووقعت منها موقع الرضى، إذ تضافرت قوتها واتحدت عزائمها لنصرة قضية فلسطين الحبيبة والوقوف ضد الصهاينة، ورصع أبو الحسن المقطوعة بالأفعال الانجازية التي تدل على الفعل والعمل الحربي، واتخاذ القوة الرادعة سبيلاً لاسترداد الحقوق (هبت، طارت، بدت، برزت،

انفجرت، ارتد، يدفعه)، فهذه الأفعال شكلت تلاحماً لفظياً مع الأسماء (الذود، أبطال، جيشها، الليث، صامدة، البراكين، المغوار، الإيمان، الدين، عريق، بطولته، براهين) صاغت لحظة الانفلات، وأخرجت الشاعر من الضيق النفسي وخلصته من القلق العميق الذي لمسناه في المقطوعتين السابقتين، وفي خاتمة القصيدة يسعى أبو الحسن إلى تحصين نقطة الانفلات وتضخيمها، فيقول: (18)

يَا عَرَبُ أَيْنَ الْبُطُولَاتِ الَّتِي بِهَا أَوَائِنُنَا سَعْدٌ وَهَارُونَ
 أَيْنَ الْأَبِيِّ صَالِحِ الدِّينِ "أَيْنَ" أَبُو عُبَيْدَةَ "أَيْنَ" مَنْصُورٌ وَ
 وَأَيْنَ "خَالِدٍ" وَ "الْيَرْمُوكِ" وَ "الرُّومِ" مُنْهَزِمٌ أَيْنَ
 يَا عَرَبُ لَا تُوَقِّفُوا الْحَرْبَ الَّتِي فَالْجُبْنَ وَالْعَجْزُ تَحْنِيطٌ وَتَكْفِينُ
 لِنَنْ خَسِرْنَا مَعَ الْأَعْدَاءِ مَعْرَكَةً فَالْحَقُّ عُقْبَاهُ بَعْدَ الْحَرْبِ
 إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ فَلَا تَهِنُوا وَ اللَّهُ أَكْبَرُ وَلْتَحْيَا فِلَسْطِينَ

تحيلنا التراكيب إلى موقف الشاعر من الحرب، وهو التمسك بخيار القوة ضد الأعداء، ويرى أن استعمالها هو الرهان الوحيد للفوز بالحرية، وتخليص الشعب الفلسطيني وجميع الشعوب العربية من الصهاينة الغاصبين، حيث أحدث تجانسا وانسجاما بين نقطة الجذب والانفلات من خلال مواصلة توظيف الأسلوب الإنشائي بصيغته المختلفة، التي توحى بالحث والدعوة والتحفيز على خيار النصر، ويتجلى ذلك في أسلوب النداء المكرر (يا عرب) والاستفهام (أين الأبى، أين منصور، أين خالد، أين الأساطين؟) وغرضه التحفيز وشحن العزائم، فهذه الأساليب شكلت لحظة الانفلات كما صنعت الجذب، وبذلك جانس الشاعر بينها بلمسته الفنية وذوقه الأدبي ليصوغ عن طريقها نظرته إلى واقعه العربي.

لعل الفعل (تتصروا) الذي ورد في بداية البيت الختامي للقصيدة يشكل المفتاح النصي لها، ويمثل ركيزة الانفلات في القصيدة كلها، وقد اعتمد عليه الشاعر بالترار اللفظي (ينصركم) والمعنوي (الله اكبر، تحيا)، وغرضه في ذلك التأكيد على أن النصر من عند الله تعالى، ولا يمنحه إلا للذين ينصرونه ويتمسكون بحبله المتين ويتكلمون عليه، ويجعلون إعلاء كلمته هدفهم في حياتهم، وقد تناص مع قوله تعالى « يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَتَّصَرُوا لِلَّهِ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ »⁽¹⁹⁾، فالآية القرآنية تمثل الراحة النفسية والخلص الذي يبحث عنه الشاعر ويسعى إلى تحسيس قارئه به، وقد استلهم من انتصارات التاريخ الإسلامي وشخصياته البارزة التي كان لها الأثر البالغ في تغيير مساره، ليصنع لحظة الانفلات العميق.

ومما يلاحظ أننا نقف عند النظام اللغوي المشكل للنص «لا عند السياق التطوري للألفاظ لنحاول أن نطابق بين الإشارة اللغوية والمعنى»⁽²⁰⁾ مما يؤكد حركية الجذب والانفلات التي اتسمت بها بنية الخطاب الشعري، حيث استحوذت الأفعال على النسبة الأكبر في بناء النص، لتقابلها الجمل بنسبة أقل، فالشاعر اعتمد على الفعل لتوافر عامل الحدث والزمن فيه، فهو يشحن نصه بالحركية والدينامية، وهذا ما لا يحققه الاسم أو المصدر أو الأدوات، ولم يقتصر حضور هذه الأفعال على الجذب والانفلات، بل أسهم بشكل فعال في ربط المعاني وتكثيف الدلالات، وساعد على إحداث التعاقب بينهما مما زاد المعنى وضوحا وتأثيرا في المتلقي.

ووظف أبو الحسن القراري آلية تعبيرية وفنية أخرى تتمثل في تكثيف حركة صيغ الجموع، التي خيمت على قصيدة " نكبة الزلزال بالأصنام "، التي « أصيبت به يوم الجمعة غرة ذي الحجة الحرام 1400هـ الموافق لـ 10 أكتوبر 1980م...»⁽²¹⁾، فقد قسمها الشاعر إلى مقاطع ووضع لكل

قطعة عنوانا، فالتمأمل فيها يلاحظ وجود اثني عشر جمعا تركزوا في قافية الأبيات، ويبدو جليا في مقطع " سهم القضاء " : (22)

أَجْرَى الْإِلَهَ بِحُكْمِهِ الْأَقْلَامَا رَمَى بِسَهْمِ قَضَائِهِ " الْأَصْنَامَا
 بَدَلًا عَزِيزًا فِي الْجَزَائِرِ لَيْتَهُ مَا كَانَ يُدْعَى بَيْنَنَا " أَصْنَامَا "
 فَلَرُبَّ تَسْمِيَةٍ تُؤَاكِبُ مُنْعَةً وَلَرُبَّ أُخْرَى وَكَابَتِ الْأَمَا
 مَا كَانَ مِنْ طَبْعِي التَّشَاؤْمُ إِنَّمَا أَهْوَى مِنَ الْأَسْمَاءِ مَا

يخيم على القصيدة جوّ حزين من خلال عنوان مقطعها الأول وافتتاحيته، إذ الشاعر مسلم لقضاء الله تعالى وقدره بما حل على مدينة الشلف التي أبتليت بالزلزال، لذلك وظف الشاعر صيغ جمع التكسير (الأقلاما، آلاما، الأسماء) للتعبير عن حجم الكارثة التي أصيبت بها الجزائر، فالآلم آلام، والقدر خطته أقلام، مما يعكس المعاناة النفسية التي يكابدها الشاعر حزنا على إخوانه، وقد استهجن اسم "الأصنام" (جمع صنم) لأنه يبعث على التشاؤم لما تحمل الكلمة من خلفيات دينية ومعنوية لدى المسلمين، وكان من الممكن اختيار اسم متسام يبعث على الرضى والتفاؤل.

إن الجموع أدت دورها المعنوي وأنتجت الدلالة الملقاة على عاتقها، وساهمت بشكل فعال في رسم رؤية الشاعر، لأن «النص علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين رسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها»⁽²³⁾، وهذا ما يؤكد مقطع " الزلزال " : (24)

قَدْ هَلَّ "عَيْدُ النَّحْرِ" أَحْمَرُ قَانِيَا بِدَمِ الشَّهِيدِ يُرْزَلُ الْأَقْدَامَا
 فَبِفَاتِحِ مِنْ "حِجَّةٍ" فِي عَامٍ غَتَّ قَدْ نُكِسَتْ أَرْزَاؤُهُ الْأَعْلَامَا
 مِنْ بَعْدِ رُبْعِ الْقَرْنِ عَادَ مُجَدِّدَا فَكَأَنَّهُ قَدْ عَدَّهَا أَعْوَامَا

حَمَّ الْقَضَا فَبِهَزَّةٍ أَرْضِيَّةٍ صَارَ ابْتِسَامُ حَيَاتِنَا أَوْهَامًا

لعل الشاعر اعتمد على صيغة الجموع لتقرير معاناته النفسية تجاه النكبة، وتحسيس المتلقي بحجمها وعميق تأثيرها عليه، فدم الشهيد زلزل الأقدام، وللحادثة نكست الأعلام بعد الأعوام، والابتسام صار أوهاما، لقد فتحت صيغ الجموع النص على سياقات عديدة «تفاعل الجزء فيها في سبيل ضبط الكل، باعتبار أن دراسة الكل تبدأ بفحص عناصره وأجزائه»⁽²⁵⁾ وهذا ما يتيح لنا إنتاج المعنى بشكل صحيح ومقارب لحقيقة النص وخلفياته.

يبدو أن نهاية القصيدة توحى بهدف الشاعر من حشد هذه الصيغ، التي أراد بها تعظيم همة الشعب الجزائري، وتقرير مدى أخوته وتلاحمه أثناء المحن، فقد أُخْتُبِرَ سابقا في محنته الكبرى؛ إذ تضامن لتحرير الجزائر من المستدمر الفرنسي وحقق النصر، فما هو يلقن للعالم درسا جديدا في مواجهة الصعاب ورفع التحديات: (26)

الشَّعْبَ هَبَّ بِقَضِّهِ وَقَضِيضِهِ	يَوْمَ الْكَرْيَةِ مُنْجِدًا مِقْدَامًا
الشَّعْبَ جَادَ بِمَالِهِ وَدِمَائِهِ	بَطْلًا بَدَأَ وَقَتَ الْبَلَاءِ هُمَامًا
بِالْأَضْحِيَّاتِ يَجُودُ بَعْدَ شَرَائِهَا	عَنْ طَيْبِ نَفْسٍ سَاقَهَا أَغْنَامًا
وَشَيْدُ الْبُنْيَانِ بَعْدَ سُقُوطِهِ	بِسُمُوهِ سَيِّطَاوُلِ الْأَهْرَامَا
وَبُقَيْمٍ لِلتَّدْشِينِ عِيدًا رَائِعًا	حَمْدُ الْإِلَهِ بِهِ يَكُونُ خِتَامًا

لقد عملت الأفعال والأسماء والصيغ على شحن النص الشعري بكم هائل من الدلالات والمعاني التي كان لها الأثر البالغ في نفس المتلقي، ولعلنا حاولنا الوقوف على بعضها، وباستطاعة القارئ في ضوء تشكيلها اللغوي إنتاج معان جديدة، تعود إلى قدرته في إنتاج قراءة جديدة.

ثانيا- دور الهندسة الموسيقية في بناء النص.

تعد الموسيقى عنصرا هاما في النسيج الشعري، بل ربما كانت أهم عناصره، وتظهر هذه الأهمية من خلال تعريفات القدماء للشعر وتركيزهم على الوزن والإيقاع بوصفهما مرتكزا أساسيا يقوم عليهما النظم، وكذلك استحداث علم يدرس هذا الجانب في الشعر بالتنظير والتطبيق ألا وهو العروض، وتكمن أهمية الموسيقى في أنها عنصر محفز على تناقل الأفكار واستقرارها وتداعيتها في الذهن، وتأثيرها في النفس، وعلى هذا الأساس كان اعتناء الشعراء بالموسيقى يجعلها أحد المقومات الهامة في بناء الخطاب الشعري لشيوع الغناء في المجتمع، مما جعل النقاد والدارسين يقبلون على دراستها والبحث في موضوعاتها باعتبارها علما له مقوماته ونظرياته العلمية.

وفي دراستنا لدور التشكيل الموسيقي في بناء النص سنركز على تقنية التوازي وأهميته في هندسة البيت الشعري، والوقوف عند مهارة الشاعر في توظيفه لإنتاج معاني النص، ويقصد بالتوازي لغة كما جاء في لسان العرب «المقابلة والمواجهة، قال والأصل فيه الهمزة، يقال: آزيتَه إذ حاذيته»⁽²⁷⁾، وهو مأخوذ من الفعل آزى أي: وازى وحاذى وجارى، أما المعنى الاصطلاحي للتوازي فهو: «عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية»⁽²⁸⁾، تسهم بشكل فعال في بناء النص الشعري وفي تجميل الإيقاع، وتعزيز الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية.

وقد أسست البلاغة العربية القديمة لظاهرة التوازي، واعتبارها خاصية إيقاعية من خلال التطرق لمفاهيم تصنف تحت مفهوم التوازي، نحو «التصريع والتصريع والتنظير والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، والعكس والتبديل، والتجزئة، والتفويض، والمقابلة، والطباق،

والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح...»⁽²⁹⁾، وبررت البلاغة العربية وجود مثل هذه الظواهر في الشعر العربي القديم ليس لغايات جمالية تساهم في بناء البيت الشعري فقط، بل لتكون المولد الفعلي للدلالات والمعاني « فمن خلال الأشكال البلاغية الداخلية ضمن مفهوم التوازي يمكن القول إن البلاغة العربية القديمة احتفلت بهندسة البيت الشعري احتفالاً كبيراً، وراعت أن تكون عناصر البيت الشعري التركيبية والصوتية متساوية إلى حد بعيد، فهناك تماثلات وتقابلات تعمق هندسة البيت الشعري، وربما تمتد هذه العناصر لتشمل أكثر من بيت أو تتوسع دائرتها لتشمل مقطعاً أو مقاطع من القصيدة». ⁽³⁰⁾

وقد أولى النقد المعاصر اهتماماً بالغاً لظاهرة التوازي لعظيم دورها وتأثيرها في بناء النص الشعري، وتظهر من خلال أبحاث "رومان ياكبسون" وحديثه عن الوظيفة الشعرية، وقد عدّ التوازي من مقومات الشعرية، فالنص في نظره يقوم على الاختيار والتأليف « فاختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف أما بناء التآلف فإنه يقوم على التجاور»⁽³¹⁾، ويبين "ياكبسون" دور التوازي في تشكيل الموسيقى الداخلية والإيقاع بقوله: «كل مقطع في الشعر له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتالية، وكل نبر يفترض أن يكون مساوياً لنبر كلمة أخرى، كذلك فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور، والطويل عروضياً يساوي الطويل، والقصير يساوي القصير». ⁽³²⁾

وستعتمد دراستنا لظاهرة التوازي على الوقوف على أثر التدوير والوزن والقافية والروي في تشكيل النص الشعري وإنتاج معانيه.

أ- التدوير:

يقصد بالتدوير تقسيم الكلمة إلى شطري البيت، بحيث يكون الجزء الأول منها في تفعيلات صدر البيت، ويكون الجزء الثاني منها في تفعيلات العجز، ويمنح التدوير البيت الشعري إيقاعاً يهدف «إلى التخلص من الرتوب

عبر التنويع ودمج البيت»⁽³³⁾، فالتدوير يمنح البيت وحدة صوتية وأهم من ذلك وحدة معنوية، مما يجعل المعنى موحدًا متكاتفًا غير مبتور أو مقطوع، فهو يوفر عامل الانسجام والتناسق في هيكل القصيدة.

نجد قصيدة " المقدمة " قد تحصنت بالتدوير، حيث تظهر في سبعة

أبيات هي :

سَتَ فَاعْرَتْنَا مَاسِي	إِثْمًا الدُّنْيَا وَإِنْ مَا
ت الدَّوَا مُرْهَمَ آسِي	لَمْ نَجِدْ فِي صَيْدَلِيَا
ب جَرَى صَخْرَةَ يَاس ⁽³⁴⁾	صَدْمَتَنَا رَغْمَ تَنْقِي

وقوله:

سِفُهُ فَيُطُو الْمَاسِي	لَا رَجَا فِي مَجْلَسِ يَنْ
مُ تَمْلَأُ كُلَّ رَاسِي	كُنْ قَوِيًّا أَيُّهَا الْمُسْلِمُ
ت الأَعَادِي فِي نَعَاس	لَا يَغْرَتُّكَ ابْتِسَامًا
كُونِ مِنْ غَيْرِ التَّبَاس ⁽³⁵⁾	وَأَمْتُّ لِقَوْلِ إِلَهٍ أَلْمِ

أدى التدوير في المقطوعة الأولى دورًا لافتًا للانتباه، وذلك بكسر نمطية الإيقاع ورتابتها، وإدخال حركية على البيت، كما ساهم في تواصل الإيقاع الذي خلق جوا نفسيًا وحافظ على ديمومته، حيث شحن المقطوعة بالمعاني والدلالات التي ينتجها القارئ من خلال التواصل الصوتي والمعنوي المتراص في المقطوعة، كما يتيح لها التعمق في خبايا النص واستخراج جواهره الفكرية والفنية.

يبدو أن للتدوير أثرًا في تأكيد المعنى الذي يطمح إليه الشاعر، حيث سخر له قدراته اللفظية والتعبيرية وفضله على الوحدة الموسيقية، وهذا ما يتجلى في حديث الشاعر عن الدنيا ومآسيها في الأبيات الثلاثة الأولى،

إذ ساهم التدوير في تحقيق استمرارية التعبير عن مشاعر أبي الحسن الحزينة تجاه ما يعانيه من قسوة الدنيا وما تجره عليه من آلام لم يجد لها دواء ولا آس، فتوالي الأحزان واستقرارها في ذاته، وتمكنها من نفسه عكسته البنية العروضية التي رسمت النص كقالب واحد لا ينفصل عن بعضه بعض، فالتدوير جسد التجربة وصور الموقف.

أما في المقطوعة الثانية فبرز التدوير ليؤكد أن لا قيمة لمجلس الأمن الذي تتشدد به حضارة الغرب، فهو حام لمصالح الأقوياء، متجاهل حقوق الضعفاء، ففي نظر الشاعر أن المسلم لا يستسلم ولا يخضع أبداً، وهذا المعنى الذي جسده المقطوعة بشكل موسيقي متزن، حيث تناسق وارتبط معنى صدر الأبيات بمعنى أعجازها ارتباطاً لفظياً وتركيبياً ودالياً ومعنوياً، وقد اعتنى به أبو الحسن وقدمه على الوزن العروضي.

ولعل حديثه في بيت آخر عن فلسطين يبرز القيمة المعنوية للتدوير، إذ ربط صورة فلسطين وهي تستغيث من عدوان الصهاينة الذين يستبيحون دماء أهلها ومقدساتها، بصورة الضعيف المهان الذي ينتظر النجدة والغوث، حيث ربطت لفظة القيد صدر البيت بعجزه، وهي تعبر عن الحالتين المشبه والمشبه به، وصورة وضع فلسطين المغتصبة: (36)

فَلَسْطِينُ تَسْتَغِيثُ وَهَلْ فِي الْـ قَيْدٍ مَنْ يُنْجِدُ الضَّعِيفَ

وقد بيّن الشاعر ظلم الاستعمار في البلدان العربية، الذي شهد عليه التاريخ الإنساني، ودون جرائمه وانتهاكاته لحقوق الإنسان وكرامته، من خلال التدوير في البيت الشعري الذي قام برسم صورة الاستعمار الذي وطئ بمنسمه المشرق والمغرب الإسلاميين، والواصل بين الشطرين الإسلام الذي مازال يعاني من كيد الغرب: (37)

مَنْسَمُ الاسْتِعْمَارُ قَدْ وَطِئَ الْإِسْلَامَ شَرْقًا وَمَغْرَبًا

ويرسل أبو الحسن أملاً لعله يجد طريقه للتحقق إن شاء الله تعالى، بأن تتحرر فلسطين من قيدها، ويفك أسرها، فقد طال ليل الاستعمار، لكن هناك ما يكسر هذا الظلام ويحطم وقوفه، ليظهر الفجر ببزوغ نوره، فيضيء الطريق نحو الحرية والتقدم، وكان هو رابط بين معنيين في البيت الشعري؛ معنى الماضي والواقع الاستعماري المجسد في صدره، ومعنى الاستقلال والتطور المجسد في عجزه، وقد أسهم التدوير في تواصل المعنى وتكامله؛ إذ قدمه الشاعر على القانون العروضي والموسيقي: (38)

طَالَ لَيْلٌ اسْتَعْمَارَنَا فَمَتَى الْفَجْـُؤْ — رُ يُنِيرُ الطَّرِيقَ نَحْوَ عَلَانَا

ب- الوزن الشعري:

وظف أبو الحسن تفعيلات بحر الرمل في صياغة الهيكل الإيقاعي لقصيدة "نكبة الزلزال بالأصنام"، التي يواسي فيها سكان مدينة الشلف ويشاركهم مصابهم، فيقول: (39)

يَا نَكْبَةَ حَلَّتْ تَجْرُ وِرَاءَهَا آفَ فَتَلَى : طِفْلَةَ وَغُلَامَا
أَمَّا الْعَجَائِزُ وَالشَّيُوخُ فَلَا تَسَلْ عَن حَصْرِهِمْ فَالْكُلُّ صَارَ
كَمْ مِنْ قُرَى رَاحَتْ ضَحِيَّةَ رَجَّةٍ وَقُصُورَهَا بَاتَتْ بِهَا أَكْوَامَا
لَا يَسْتَطِيعُ الْمَرْءُ وَصْفَ مُصَابِهِمْ وَلَوْ أَنَّهُ يَسْتَخْدِمُ (الْأَقْلَامَا)

فبحر الرمل في الأبيات السابقة يمثل بنية ذات نظام عروضي قوامه تكرار تفعيلة "فاعلاتن" التي تمنح النص رحابة تتحمل كل ما يمكن للشاعر أن يشحن بنيته التعبيرية، غير أن الكثير من الباحثين حاولوا تبرير اختيار الشاعر لبحر معين لقصيدته وذلك بربطها بموضوع تلك القصيدة، فهو المحدد له والمعين لتفعيلاته، يقول سيد البحر وادي: « الطويل مثلاً أرحب صدرا من البسيط وأرعى عنانا وألطف، أو أنه يقع على الأذان وقعا بطيئاً،

أما الخفيف ففيه خفة ولطف، والسريع فيه سرعة وخفة والمديد فيه بطء وتقل»⁽⁴⁰⁾.

وهذا ما نلمسه من خلال اختيار "أبو الحسن" لتفعيلات بحر الرمل الذي يمتاز بأحادية التفعيلة (فاعلاتن) على القصيدة، التي تعبر عن عمق المشاعر والأحاسيس الحزينة الكامنة في ذات الشاعر، وهذا ما أكدته التفعيلة المكررة التي تتوافق مع حركية البكاء والعيول التي يجسدها أبو الحسن ضمناً لكنه لا ييوح بها إلا من خلال موسيقاه ودلالاتها، فالرمل ينتاسب مع هذه الأجواء يرتابته وثقله وطول تفعيلاته التي تعكس حجم الألم، الذي يسعى الشاعر إلى نقله للمتلقي من خلال «رمزية الإيقاع ومدى تأثيره في السامع لأنه الضابط الرئيس لأصوات النص وألفاظه، وفق ترتيب زمني متواتر، يربط الذات بالوزن، فيشعرها باللذة والانفعال والسمو إلى قمة الجمال، ويترجم بكل صدق المشاعر والأحاسيس النابعة من الذات المبدعة»⁽⁴¹⁾، فيساعد على نقل الخطاب بل ويزيد في بلاغته، متشكلاً في أصوات النص وإيقاعاته وألوانه المتعددة، وهذا الأمر تضطلع به الموسيقى الخارجية، التي تتكفل بدراسة وزن القصيدة والبحث عن ضوابطها العروضية، لكشف التجربة الشعرية وطريقتها في التعبير عن أفكارها وذاتها.

ووظف الشاعر بحر البسيط كقالب موسيقي في قصيدة "تكسة يونيو" بتفعيلاته المتعاقبة بين مستفعلن وفاعلن، اللتين عكستا الغضب والآسى الناتج عن ذاته تجاه هزيمة العرب في حربهم مع الصهاينة :⁽⁴²⁾

يَا عَرَبْ لَا تَيْأَسُوا فَالْحَرْبُ سَائِرَةٌ بَلَا انْقِطَاعَ فَكُونُوا أَقْوِيَاءَ
بِتْرُونَنَا عَرَبِي فَاقْطَعُوهُ عَن الْأَعْدَاءِ يَمُوتُوا وَصُونُوا

الملاحظ أن تفعيلات البسيط لم تأت سليمة في كامل القصيدة، بل دخلت عليها العلل والزحافات فتفعيلة مستفعلن(0110101) حذف منها الساكن

الأول إلى متعلن (011011)، وتفعيله فاعلن (01101) بحذف الساكن الأول إلى فعلن (0111)، وهذا ما خلق في النونية نوعا من الحركية الداخلية التي تدفع الخطاب إلى التنامي وربطه بالتجربة التي يمر بها أبو الحسن، فالطويل بتفعيلاته المتناوبة خلق دينامية تنقلنا إلى أجواء الحرب والمعارك التي دارت رحاها بين العرب والصهاينة، وتشحننا بالحماسة للعروبة والإسلام، وتؤجج نصرتنا لقضية فلسطين، وتحيي فينا ماضيها التليد، الذي يود الشاعر بعثه بحماس في بني أمته.

ج- القافية والروي:

تعد القافية من العناصر المكونة لوزن القصيدة، فهي تشكل ركيزة هامة في تشييد قوامه، وقد أولاهم اللغويون وعلماء العروض أهمية كبيرة بالدراسة كلما تعرضوا لموسيقى الشعر، وهي في معناها الفني «مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»⁽⁴³⁾، كما يعرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت»⁽⁴⁴⁾.

وتتكون بنية القافية من «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا جزء هام من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»⁽⁴⁵⁾.

ويتجلى تمركز القافية المطلقة في قصيدة "المقدمة" في الساكنين الأخيرين من العجز وما بينهما من حركات (أسي، باس، واسي، راسي، عاسي، كاس، باسي...) والتي شكلت صوتا حزينا نائحا على حال الأمة الإسلامية، وما زاد تأثيرها في النفس الأحرف المختارة المتناوبة، والتي

تحفر فؤاد المتلقي فيروح متماوجا مع حركة الحزن والشجن المسيطرة على جو القصائد.

ويبدو أن أبا الحسن انتقى رويًا لقافيته من الحروف المناسبة لموضوع كل قصيدة وحالته النفسية، وحافظ على الروي في كل محطاتها⁽⁴⁶⁾، ويتجلى ذلك في قصيدة "المقدمة":⁽⁴⁷⁾

سَتَ فَأَغْرَتْنَا مَآسِي	إِنَّمَا الدُّنْيَا وَإِنْ مَا
ت الدَّوَا مُرْهِمَ آسِي	لَمْ نَجِدْ فِي صَيْدِيَا
بَارِعَ يَمْخُو الْمَآسِي؟	أَيِّنَ آسِ عِبْقَرِي

يختار الشاعر حرف السين رويًا للأبيات لما يحمله من دلالة على أجزانه، فهو حرف هامس يكتنفه الآسى والألم والمعاني التي تفيض بها القصيدة وموضوعها، إذ يرتبط صوتيًا بجذلية الآسى والآسى اللذين شكلا حدثًا بارزا في حياة الشاعر؛ فالأول احتوى الثاني، وشكل للشاعر فجيرة راح يحكي أحداثها وآلامها على المتلقي في صورة الروي الذي خيم على أواخر الأبيات، وكان خاتمة كل الدلالات والمعاني المتزاحمة والمندفة من أحاسيس أبي الحسن لتخبر عن عميق تأثره، أضف إلى أنه مخرج أسناني يحدث همسا وأزيما يتوافق مع الموقف الذي يسوده الحزن على حال فلسطين، لذا أسهم السين بخصائصه الصوتية في تشخيص التجربة الشعورية للشاعر.

ويستوقفنا حرف المد "الألف" المترکز قبل الروي في جميع أبيات القصيدة، المعبر عن عميق الحزن الداخلي الدفين في ذاته، والألف بمثابة التنفيس الذي يلجأ إليه أبو الحسن في ساحة القوافي والأوزان، فقد ألمه الوضع وحز في نفسه حال الأمة الإسلامية وما تعانيه فلسطين الحبيبة،

فضميره يأبى الذل والخضوع والانقياد، ليطلق الألف المعبرة عن صوته القوي المزود بأنفاسه الحارقة نتيجة النيران المشتعلة ألما وغضبا. ويستعين أبو الحسن بحرف النون رويًا لقصيدة "نكسة يونيو" المعبر عن عظيم أسفه لما أصاب الأمة من خذلان من مجلس الأمن الذي كان نصيرا لليهود: (48)

بِخَامِسٍ مِنْ "يُونِيُو" أَنْقَضَ فِي عَالِي الْعُرُوبَةِ أَرْجَاسٌ
سَيْنَاءَ قَدْ دَاسَهَا "أَشْكُول" فِي وَاخْتَالَ فِيهَا قَرِيرَ الْعَيْنِ

فالنون بغنثته يوحي بتكرار النحيب والبكاء على الوضعية التي آلت إليها فلسطين، إذ لم تستطع مصر والدول العربية تحريرها من القيد، والحرب إن نجحت في تحرير سيناء إلا أنها خسرت القدس، لقد عبر النون الساكن عن هذه الحقيقة المرة وتصاعد برنينه الذي يخرج من الأنف ليندد بالواقع، وبيكي ماضيا زاهرا كان العرب فيه أسيادا للعالم.

أما قصيدة "نكبة الزلزال بالأصنام" (49) كانت ميمية، والميم من الحروف الشفوية المخرج السهلة في النطق لا يحتاج سوى ضم وانطباق الشفتين ودفع الهواء، فيتشكل الحرف بطلاقة ووضوح، وفيه إحياء للتسليم لقضاء وقدّر الله تعالى على ما أصاب مدينة الأصنام من دمار وتشريد لأهلها، فالشاعر حزين متأثر من جراء الحدث، لكنه يستبشر خيرا باتحاد الشعب الجزائري، ونجدة إخوانه من الشعوب العربية والإسلامية، فتنفك القيود النفسية القابعة على قلبه وحتى اللفظية والموسيقية، وينبري الروي بحرف المد الألف (ما) ليعكس مشاعره الأليمة والمتمركزة داخله، إن الميم ترجم أحاسيس الشاعر وتآلف ومعاني ودلالات القصيدة، فراح يحدث تأثيره - في تقديرنا- على المتلقي الذي لا يملك إلا التفاعل مع الحدث، ومشاركة الشاعر في مصابه وفجيعة شعبه.

خاتمة:

تبدو النصوص الشعرية لديوان " مآسي وأين الآسي؟ " حبلً بالدلالات وغنية بالمعاني من خلال ثراء تجربة الشاعر أبي الحسن علي بن صالح الشعرية التي خبرت وضع الأمة العربية والإسلامية، حيث عكف على رصد محطاتها التاريخية، والتعليق عن مواقفها السياسية بقصائد تمتعت بمثانة السبك، وتسلحت بمختلف الآليات التعبيرية والأسلوبية، لتحسيس القارئ بشعوره وأحاسيسه التي كانت في معظمها حزنا وأسى على حال الأمة، وغضبا وحقدا على الصهاينة والغرب، وتنديدا بمواقف مجلس الأمن، والقارئ الماهر يستطيع استظهار المعاني والأفكار التي توارت وراء النصوص، ويستلذ طعم الشعرية والفنية المودعة فيها.

الهوامش:

¹ - الشاعر أبو الحسن علي بن صالح من مواليد 1906م بالقرارة ولاية غرداية، وهي إحدى واحات الصحراء الجزائرية، حفظ القرآن الكريم في صغره، ثم سافر إلى تونس صحبة والده سنة 1917م ليتم دراسته بجامع الزيتونة، عين مديرا سنة 1928 على أول مدرسة عربية عصرية حرة في مدينة بسكرة، كان عضوا فعالا في جمعية العلماء الجزائريين، شارك في النضال المسلح منذ 1955م إلى الاستقلال، عين بعدها مديرا أستاذا في التعليم الرسمي إلى سنة 1971، وافته المنية سنة 2006.

² - محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط، 1997، ص 18.

³ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1400هـ -1981م، ص 19.

- 4- أبو هلال العسكري، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 25.
- 5- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية-، دار العودة، لبنان، ط3، 1981، ص 173.
- 6- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر، بيروت، ط7، 1983، ص 23.
- 7- محد زكي العشماوي، فلسفة الجمال والفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 41.
- 8- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 282.
- 9- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية - دراسة ونماذج-، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991، ص 77.
- 10- أحمد سعدي، دراسات شعرية، دار الصباح للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 1995، ص 54.
- 11- أبو الحسن علي بن صالح، مآسي!! وأين الآسي؟، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 9.
- 12- نفسه، ص 10.
- 13- نفسه، ص 11.
- 14- هوكز ترانس، البنيوية وعلم والإشارة، ترجمة : حمد الماشطة، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 5.
- 15- أبو الحسن علي بن صالح، مآسي!! وأين الآسي؟، ص 42.
- 16- نفسه، ص 43.
- 17- نفسه، ص 44.
- 18- نفسه، ص 46-47.

- 19- سورة محمد، الآية: 7.
- 20- بياجيه جون، البنيوية، ترجمة عارف فيمة وبشر أوبري، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، ط1، 1971، ص 64.
- 21- الديوان، ص 97.
- 22- نفسه، ص 97.
- 23- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، عدد 27، ط1، 1985، ص 14.
- 24- أبو الحسن علي بن صالح، مآسي!! وأين الآسي؟، ص 98-99.
- 25- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي نقد الشعر العربى، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001، ص 169.
- 26- أبو الحسن علي بن صالح، مآسي!! وأين الآسي؟، ص 104.
- 27- ابن منظور الإفريقي، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت) مادة(وزي)، ج8، ص 231.
- 28- موسى ربابعة، الشعر الجاهلي (مقاربات نصية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2003، ص 127.
- 29- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 129.
- 30- نفسه، ص 130.
- 31- نفسه، ص 33.
- 32- نفسه، ص 33.
- 33- أحمد جاسم الحسين، الشعرية - قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي-، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات المطبعية، دمشق، ط 1، 2000، ص 131.
- 34- الديوان، ص 9.

- 35- نفسه، ص 11
- 36- نفسه، ص 31.
- 37- نفسه، ص 31.
- 38- نفسه، ص 31.
- 39- نفسه، ص 99، 100.
- 40- سيد البحراني، علم العروض -محاولة لإنتاج معرفة علمية-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 42.
- 41- نفسه، ص 44.
- 42- الديوان، ص 45.
- 43- رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض و القوافي، بغداد، ط 01، 1986، ص 207.
- 44- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984، ص282.
- 45- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 05، 1989، ص 246.
- 46- ويقصد بها آخر أحرف الشعر المقيد، وما قبل الوصل في الشعر المطلق (ينظر: أبو يعلى التنوخي: كتاب القوافي، تحقيق : عوفي عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 1975، ص64) .
- 47- الديوان، ص 9.
- 48- نفسه، ص 42.
- 49- نفسه، ص 97.

المطالع والمقاطع في شعر ابن الأبار القضاعي البننسي

الدكتور: شاکر لقمان

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة العربي بن مهدي – أم البواقي

المخلص:

تحاول هذه الدراسة، التي بين أيدينا أن تترصد المطالع الشعري، التي اسنهل لها الشاعر ابن الأبار⁽¹⁾ قصائد، ويبان تنوعها من قصيدة إلى أخرى وكيفية بنائها، باعتبارها أول ما يترسّع سمع المنلقّي وتجذب انبهاه، والوقوف على المقاطع، التي اخنم لها ابن الأبار قصائد، لمعرفة مدى مناسبتها لأغراضه الشعرية وتنوعها، وطيعنها.

Abstract:

Between the sighting and the nature of typical sections in the poetry of Ibn El Abar Alq dai

This study attempts, to follow sightings of poetry that was initiated by the poet Ibn El Abar's poems and indicate the diversity of the poems and how they are built, as the first thing that influences and attracts the hearer. And the nature of the verses as the last thing sticks in the reader's mind and to identify the extent of the impact.

إن المقصود بالقصيدة المركبة في النقد العربي، هي تلك التي تشتمل على غرضين والتي تتكون من أقسام، عبّر عنها النقاد بـ: المطلع، المقدمة الرحلة التلخيص، الخاتمة.

يقول حازم القرطاجني: ((والقصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق)).⁽²⁾

وبالرجوع إلى ابن قتيبة، في كتابه "الشعر والشعراء" نجده يشير إلى هذا النوع دون أن يسميها بالتسمية المتفق عليها الآن (القصيدة المركبة) في صدد حديثه عن بناء القصيدة العربية القديمة.

و المتأمل في مدونة الشاعر ابن الأبار يستنبط أنه سار في قصائده على منهجين:

منهج اتبع فيه مسار القصيدة العربية القديمة، كما أوردها ابن قتيبة في كتابه " الشعر والشعراء" بقوله: ((وسمعت بعض أهل الأدب... ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد)).⁽³⁾ مع التخفف في تناول بعض أقسام هذه القصيدة - المدحية - وقد هنا قد يطول نفس الشاعر وقد يقصر، كما يرى ذلك الباحث عدنان محمد غزال.⁽⁴⁾

ومنهج، تملّص فيه من هذا القيد، أين دعا إلى التخفيف من النسب وبخاصة في بعض المواقف التي تستدعي ذلك، ولا تحتل التأخير؛ كالتهنئة والرثاء والزهد والاستجداء والوصف.

كما وجدناه يطرح فكرة الوقوف على الأطلال ويبطل العمل بها [الطويل]⁽⁵⁾

أشدّ بالقوافي ذكراً علوة أو علياً * ودع للسوافي دار مية بالعليا

ومهما يكن من أمر، فإن القصيدة المركبة التي يتضمنها ديوان ابن الأبار قد تكونت - كأبي قصيدة مركبة أخرى - من أقسام، هي: المقدمة والتي تستهل بالمطلع والرحلة وكانت الرحلة البحرية من أنواعها والتخلص إلى الغرض الرئيس، الذي كان في أغلبه مدحا انتهاءً بالخاتمة. وسنعرض فيما يلي إلى نماذج من مطالع القصيدة في شعر ابن الأبار وإلى مقاطعها:

1 - المطلع:

هو أول ما يفتتح به الشاعر قصيدته و أول ما يسمعه المتلقي لذلك وضع له النقاد شروطا ومعايير حتى لا يكون ممجوجا؛ لأنه يشد السامع ويدفعه إلى متابعة الاستماع وفي المقابل كرهوا الابتداء بمطالع معينة؛ لأنها تنفر السامعين وتصرف المتلقين.

كما يجدر بنا في هذا المقام، أن نشير إلى الاختلاف، الذي واكب هذا المصطلح ونذكر بعض المعايير النقدية التي صحبته منذ وجود القصيدة العربية.

إذ لم يَحْزُ مصطلح " المطلع " - كغيره من المصطلحات المتعددة - عند النقاد اتفاقا معينا فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأول بل ولا البيت الكامل في القصيدة. والبعض يرى أن المطلع هو الكلام المبني على آخر سابق له ومرتبب به، فنهاية الكلام السابق - عندهم - تُسمّى " فصلا " وبداية الكلام اللاحق له والمبني عليه تسمى " مطلقا "، لذلك نجد ابن رشيق قد أشار إلى هذا الاختلاف بين أهل المعرفة وعلماء النقد فقال: ((اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع .. قال بعضهم هي الفصول والوصول بعينها فالمقاطع أواخر الفصول والمطالع أوائل الوصول. وهذا القول هو الظاهر من فحوى الكلام والفصل آخر جزء من القسم الأول كما قدمت وهي العروض أيضا

والوصل أول جزء يليه من القسم الثاني .. وقال غيرهم المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي والمطالع أوائل الأبيات.)) (6)

كما يبدو من اهتمام صاحب العمدة بهذا الركن الركين من القصيدة العربية وصف الجودة فيه والحسن فيقول: ((ومعنى قولهم حسن المقاطع جيد المطالع أن يكون مقطع البيت - هو القافية - متمسكا غير قلق ولا متعلق بغيره فهذا هو حسنه والمطلع - وهو أول البيت - جودته أن يكون دالا على ما بعده كالتصدير وما شاكله.)) (7).

و في سياق الاعتناء بقضية المطالع نجد الناقد ذاته يتحدث عن هذا العنصر من القصيدة وأهميته باعتباره مقطعا، إذ لا يمكن اللوج إلى عالم القصيدة إلا عن طريقه. كما يبين ضرورة تجويده؛ لأنه أول ما يقرع السمع، ثم يحذر من استعمال بعض الألفاظ، التي تشوه المعنى باعتبارها دالة على الضعف وينصح في المقام ذاته بأن يكون هذا المطلع حلوا سهلا وفخما جزلا، فيقول: ((وبعد، فإنَّ الشعرَ قُفْلٌ، أولُه مفتاحُه وينبغي للشاعر أن يُجوِّدَ ابتداءَ شعره؛ فإنَّه أولُ ما يقرع السمعَ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة وليتجنبَّ "الأ" و "خليلي" و"قذ" فلا يستكثر منها في ابتدائه؛ فإنها من علامات الضعف والتكلان إلا للقدماء الذين جرّوا على عُرف وعملوا على شاكلته وليجعلهُ حلوا سهلاً، وفخما جزلاً.)) (8)

ومن المفيد أن بدايات الكلام أمرٌ، حُتَّ عليه ونُصِح بالاهتمام به أيما اهتمام لأنه هو الذي يجلب الانتباه، كما قد يكون سبب النفور والانصراف عن الكلام، لذلك كان القدماء يقولون: ((أحسِّنوا معاشِرَ الكُتَّابِ ابْتِدَاءَاتِ فَإِنَّهُنَّ دَلَالٌ الْبَيَانِ)). (9) وكما لم يُتَّفَقْ على دلالة كلمة "المطلع" وموضعها من القصيدة لم يتفق - أيضا - على توحيد المصطلح وهذه

فكرة وسمت مصطلحات كثيرة فتدوّلت أسماء متعددة للدلالة على أول القصيدة، ومنها: المطلع، الابتداء الافتتاح، الاستهلال البسط. عُرف ذلك عند العلماء والنقاد القدامى.

ولكي يكون المطلع موفقا، حدّد النقادُ بعض العيوب التي ينبغي تجنبها فيه ومن ذلك: (10)

— التعقيد؛ لأنه أول العيِّ، ودليل الفهّة.

— عدم قطع المصراع الثاني من الأول إذا ابتداء شعرا.

— عدم إغفال أحوال المخاطبين لمعرفة ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره.

لذلك عابوا على بعض الشعراء بعضَ مطالعهم، ومنهم الشاعر جرير، الذي دخل على عبد الملك بن مروان فقال: [الوافر]: (11)

أَتَصْحُوْ أَمْ فُوَادِكْ غَيْرُ صَاحٍ * * عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبِكَ بِالرَّوَّاحِ

ومطلع قصيدة أبي نواس في الفضل بن يحيى: [الطويل]: (12)

أَرْبَعُ الْبَلَى إِنَّ الْخُشُوعَ لِبَادِي * * عَلَيْكَ وَإِنِّي لَمْ أَخُنْكَ وَدَادِي

وعابوا على المتنبى مطلع قصيدته في أول لقاء له بكافور الإخشيدي حين قال [الطويل]: (13)

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا * * وَحَسَبُ الْمَنِيَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا

كما استحسنا مطالع جاءت موافقة لشروط النقاد؛ من الفخامة والروعة والبعد عن التعقيد وسلامة التركيب، من ذلك:

مطلعُ بائية أبي تمام الفخم [البيط]: (14)

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ * * فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

ومطلع المتنبى النادر، المنفرد باختراعه: (15)

الرَّأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ * * هُوَ أَوْلَى، وَهِيَ الْمَحَلُّ الثَّانِي

ومطلع أوس بن حجر في الرثاء: (16)

أَيْتَهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعًا * * إِنَّ الَّذِي تَحَذَّرِينَ قَدْ وَقَعَا

وإن كان من الدارسين من يربط هذه المطالع بدلالات نفسية، تهیی نفوس السامعين إلى الانفعال بمعاني القصيدة وكذلك سائر الأغراض قصد التأثير فيهم وهذا ما سنحاول أن نتطرق إليه حينما نتناول أشعار الشاعر ابن الأبار — محط الدراسة —

فاهتمام القدماء بمطلع القصيدة ينبغي ألا يفهم على أنه تعاطف مع بعض أجزاء القصيدة دون البعض الآخر؛ وإنما الأمر فيه منبثق عن إدراك كلي لوحدة القصيدة التي يمثل المطلع غرتها وعنوانها، لذلك نجد كل النقاد يجمعون على أهمية هذا المفصل من جسم القصيدة وبه يستدل على أجود الشعر وأردئه، بل هو العتبة التي إذا تجاوزها بسلام وصل إلى بر الأمان وإذا قُدر له أن تعثر كان ذلك عيباً ونقصاً، يجب استكمالها حتى يبلغ مراده. ولم تكن هذه العناية متعلقة بالشعر فحسب، إنما انصبت على النثر أيضاً، بل حتى الكلام العادي يُفضّل أن يكون حسن البداية حتى يُهتم به ويُنصت إليه ويجد طريقه من الأذان إلى القلب.

ولعل لهذه الشروط مكاناً في إحدى أبيات الشاعر ابن الأبار، الذي يبدو اهتمامه بالمطلع واضحاً من خلال قوله: [الطويل]: (17)

تَهَابُ السُّيُوفُ الْبَيْضُ وَالْأَسْلُ السُّمْرُ * * وَأَقْتُلُ مِنْهُنَّ الْغَلَائِلُ وَالْخُمْرُ

فهذا المطلع غزليّ، ينم عن عاطفة أسي متقدة، وحرمان كان يعاني منه الشاعر الذي ابتداءً به ليصل إلى مدح السلطان أبي زكريا، مضمناً أبياته فخراً بقومه قضاة.

وفي سياق المطالع الغزلية التي تصدرت قصائد المديح، التي سيطرت على باقي الابتداعات نذكر مطلعين لقصيدتين مختلفتين؛ فأما الأولى فقد نظمها مادحا أبا زكريا ومعارضاً في الوقت نفسه الشاعر أبا بكر محمد الصابوني، وبلغ عدد أبياتها سبعةً وسبعين بيتاً.

أما الثانية فالأرجح أنه أنشأها بمناسبة تقليد أبي زكريا ولده يحيى إمارة بجاية وكان ذلك سنة 638 هـ وقد وفدت لأجل المناسبة وفوداً تهنيئاً وتبارك وكان في مقدمتها موكب بني هلال. وكان عدد أبياتها ستين بيتاً. وقد ورد المطلعان في مقدمتين متشابهتين في امتزاجهما بأدوات الحرب والفروسية فيقول في الأولى [الطويل]: (18)

أَتَجِدُّ قَلْبِي رِيَّةَ الشَّنْفِ وَالخَرِصِ * * وَذَاكَ نَجِيعِي فِي مُخْضَبِهَا الرَّخْصِ
والمنتبغ لهذا المطلع الغزلي، الذي يشكو فيه الشاعر جحود فتاته لحبِّه وقتلها قلبه يجده مربوطاً بخيط الوطن، الذي يتشوق إليه شوق الورق إلى شدوها والقضب إلى أشجارها دون أن ينسى ممدوحه، الذي من أجله نظم الأبيات في تخلص جميل، شديد الارتباط بالغرض الرئيس (المدح)، حين يقول: (19)

كَلَانَا عَلَى أَقْصَى الْهَوَادَةِ وَالْهَوَى * * فَلَا عَذْلٌ يُقْصِي وَلَا غَزْلٌ يُفْصِي
كَأَنَّ جَنَاهَا مِنْ جَنَى الْعَيْشِ بَعْدَهَا * * لِيَحِي بِنِ عَبْدِ الْوَاحِدِ بِنِ أَبِي حَفْصِ
ويقول في الثانية: [الكامل]: (20)

أَهْلًا بِهِنَّ أَهْلَةً وَكَوَاكِبًا * * زَحَفَتْ هَلَالٌ دُونَهُنَّ مَوَاكِبًا

وفي هذا المطلع – أيضا – يفلح ابن الأبار في ربط أول القصيدة بالغرض الرئيس بخاصة إذا عرفنا أن مناسبة نظم هذه الأبيات كانت تهنية القبائل والوفود بتقليد أبي زكريا الأب ولده أبا يحيى إمارة بجاية مسرعةً

متنافسة لأجل كسب السبق وإرضاء السلطان الذي تخلص إليه الشاعر بقوله
[الكامل]: (21)

أَمَّا الْهَوَى فَاخُو الْوَعَى لَمْ أُسْتَرِحْ * * مِنْ ذَا لِدَاكَ (مُرَاوِحًا) وَمُنَاوِبَا
فَكَأَنَّ عَهْدًا مِنْ وِلِيِّ الْعَهْدِ لِي * * أَنْ تُسْفِرَ الْعَمْرَاتُ عَنِّي غَالِبَا
وتبعا للمطالع الغزلية، يقول ابن رشيق: ((وللشعراء مذاهب في افتتاح
القصائد بالنسب لما فيه عطف للقلوب واستدعاء القبول بحسب ما في
الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج إلى
ما بعده)). (22)

وفي ذلك يمدح ابن الأبار المستنصر — الذي كان وسيط الشاعر عند أبيه
أبي زكريا ليقبل عثراته المتكررة — بمناسبة إغذار ولده، بادئاً بالنسب
استمالةً للقلوب وتطويعاً للنفوس كما يطلب النقاد [البيسط]: (23)

ذَكَرْتُ بَلْجَاءَ بِالْإِصْبَاحِ مُنْبَلِجَا * * وَقَدْ تَنَفَّسَ عَنْ أَنْفَاسِهَا أَرْجَا
و أما في مطلعها، الذي يقول فيه [الكامل]: (24)

مُهَجُّ تُسَاقُ إِلَى الرَّدَى فِتْشَاقُ * * مَا لَا يُطَاقُ يُكَلِّفُ الْعُشَاقُ

فهو تصريح، لا تلميح بأن هجر حبيبه له وبعده عنه قد ساق مهجته إلى
الموت الحقيقي. وفي البيت أشواق حارة، تهيج الشاعر، وتكاد تقتله، لو لم
يكن بجوار خليفة، جعل الشاعر بيده — عفا الله عنه — الأجال والأرزاق في
قوله [الكامل]: (25)

لَمْ تَدْرِ أَنِّي فِي جِوَارِ خَلِيفَةٍ * * بِيَمِينِهِ الْآ(ج)ـالُ وَالْأَرْزَاقُ

ويقول مادحا يحي المرتضى في عيد الأضحى بمناسبة شفائه من مرض
مبتدئا بنسب ومنتخيرا فعلاً فجائياً (طَلَعَتْ) وكأنها لا تريد أن يحسّ بطلعتها

أحدٌ متمنّعةً، متخفيةً، إلا أن مشيتها المتميزة قد تمكّن منها النسيم وفضّحها حينما تتبّع خطواتها، دون أن تعلم: [الكامل]: (26)

طَلَعَتْ عَلَيْكَ مَعَ الْمَسَاءِ صَبَاحًا * * فَوْشَى بِمِشْيَتِهَا النَّسِيمُ وَبَاحًا

إن المتدبر مطالع الشوق لابن الأبار يمسك – بلا شك – بدلالات كان يرمز إليها الشاعر فهو حينما يحنُّ إلى رياض أبي فهر، وأشجارها، وإلى أزهارها وأطيّارها ومائها المنساب بين نباتاتها، إنما يتشوق إلى رياض بلنسية، التي افتقدها بل وحينما يشكو بُعدَ حبيبته، ونأيّه عن قلبه، إنما يريد وصال وطنه، الذي غادره مُكرهاً، فهو حينما يقول في مدح للسلطان ووصف للحديقة: [مجزوء الوافر]: (27)

نَأَتْ وَمَزَارُهَا صَدْدٌ * * فَهَلْ لَكَ بِالْمَعَادِ يَدٌ !؟

فما هذا الاستفهام الإنكاري الذي تضمنه البيت إلا دليل على ما ذهبنا إليه وكذلك هذا المطلع الغزلي في ظاهره، لم يعد غزلاً حقيقياً، بل استحالة كلاماً، فيه شوق وحنين إلى ربوع بلنسية ومرتع صباه ويفاع شبابه، ويأسه من استحالة عودة الأيام إليه ضاحكة – وهو الشاعر – يقرر أن الوعد ستخلفه بلنسية كما أخلفته أسماء وغير أسماء لأنه لن يتحقق ولن يفى أحدٌ بوعدته بعد الآن وقد صدقت رؤية الشاعر على الرغم من أنه لا يصرح بذلك ويبقى يُمنّي النفس ولكن هيهات ! فهو متيقن في قرارة نفسه أن بلنسية لن تعود إلى سالف عهدا كما ألفها. أليس هو الذي أُضطرَّ بإمضاء وثيقة التسليم وخرج بعد ذلك مكبا على وجهه إلى تونس، حيث تخبئ له الأقدار ما لم يكن يتصوره أحد.

وقال في مطلع مشابه آخر في وصف الحديقة ذاتها في مناسبة أخرى [الطويل] (28)

إلى وَعَدَهَا أَصْبُو وَهَلْ يَنْجِزُ الْوَعْدُ * * وَمَا سَمَّتَ أَسْمَاءَ مِنْ خُلْفِهَا بَعْدُ
فمن شدة ما أرقه البينُ وخُلفُ الوعد صار يهذي بالوصال وهو عنه بعيد،
بل مُبعدٌ لأن الغاية التي يتمناها ويترقبها لن يبلغها؛ لأن أسماء ألفت نقض
العهد وبلنسية ما أريد لها أن تفي بالوعد.

ولمَّا كان ابن الأبار كثير العثرات أمام الأسرة الحفصية، التي أوتته
وأحسنَت وفادته، ونظرا لحدة طبعه وكبره، كان الحاكم دائما بالمرصاد له
ولسقطاته فهاهو يتعرض إلى العقاب بالإبعاد فيدرك الخطر المحقق به
ويسرع إلى استرضاء أبي زكريا، مستشفعا بوليِّ العهد، وهو يحاول في
الوقت ذاته اسرضاء نفسه الجموح، والتخفيف من الوطاء عليها بعد أن أيقن
بأن الرحيل قدره، فيقول [الكامل] (29)

جَلَدًا خَلِيلِيَّ مَا لِنَفْسِكَ تَجَزَعُ * * أَنْ الرَّحِيلُ فَأَيْنَ مِنْهُ الْمَفَزَعُ

وفي سياق الاستهلاكات الشعرية نجد ابن الأبار يُبدي برأيه الفني الصريح
ومبدئه من الوقوف على الأطلال، كما فعل بعض من سبقه، إذ نجده يدعو
إلى التخلي عن هذا التقليد، الذي عفت أطلاله وصمَّت وما أسمعَت، تاركا
ذلك إلى أهله (النابعة) فيقول: [الطويل]: (30)

أَشَدُّ بِالْقَوَافِي ذِكْرَ عُلْوَةٍ أَوْ عَلِيَا * * وَدَعْ لِلِسَوَافِي دَارَ مِيَّةَ بِالْعَلِيَا (31)
لِكُلِّ مِنَ الْعُشَّاقِ رَأْيٍ يُجِلُّهُ * * وَإِنْ جَالَ فِي الْأَحْدَاقِ مَا يُبْطِلُ الرَّأْيَا
أَلَمْ تَرَهَا عَيْتَ جَوَابًا وَ لَمْ يَجِدْ * * مُسَائِلُهَا إِلَّا الْأَوَارِيَّ وَالنُّـ (وَيَا)
بِحَسْبِ زِيَادِ نَدْبُهُ طَلًّا عَفَا * * وَحَسْبِي اقْتِدَاحُ لِلْغَرَامِ زَكَ (وَرِيَا)

هذا فيما يتعلق بالمطالع الغزلية، التي كادت تغطي أشعار ابن الأبار كلها.

أما فيما يخص المطالع الأخرى فقد كان حظها قليلا جدا، ومن بينها ما كان
إشادة بالحكام والأمراء وأبنائهم؛ كأبي زكريا الحفصي، الذي كان المقصود

عند الشاعر فيما أنشأه في مدحه، مُعجبا برأيه السديد وحكمه الرشيد فهو
— حسبَه — الذي دانت له الأمور، وبيده أن يبغي أو يلغي [الوافر]: (32)

لِرَأْيِكَ كَانَتْ الْأَقْدَارُ تُصْغِي * * وَإِبَاهَا غَدَا الْإِيمَانُ يَبْغِي
لَكَ الْأَقْدَارُ أَنْصَارٌ وَجُنْدٌ * * عَلَى إِمْضَاءٍ مَا تَبْغِي وَتُلْغِي

كما قال — أيضا — يمدح أثيره ووالده أبا يحيى، بمناسبة زيارة هذا الوالد
لتونس إذ جعله وحيد زمانه وفريد عصره [الوافر]: (33)

أَعِدْ نَظْرًا إِلَى الزَّمَنِ النَّضِيرِ * * تَرِ الْفَذَّ الْوَحِيدَ بِلَا نَظِيرِ
وَمَا أَنْ لَاحَ وَضَّاحَ الْمُحْيَا * * فَقُلْ: إِشْرَاقُ بَدْرِ مُسْتَنِيرِ

وفي مناسبة الإشادة بزيان بن مدافع بن مردنيش أمير بلنسية، عند رجوعه
إليها مفارقا سيده أبا زيد معتذرا ومشيدا بالدعوة العباسية، التي انتهجها ابن
مردنيش، يبدأ الشاعر قصيدته باستهلال مناسب للغرض المقصود، لا سيما
وأنه عائد من عند النصارى، بعدما لحقته لعنة البلنسيين واتهامهم له بالتخلي
عنهم والهروب مع سيده، باعتباره كاتبه. وتلطيفا للجو الذي كان معكرا،
اختار ابن الأبار البارَّ معاني يرفع بها من شأن أمير بلنسية، ويجعل منه
المدافع عن دين الله، والصامد أمام كل القوى صمود جبل " ثهلان " أو
"متالع" [الطويل] (34)

تُناضِلُ عَنِ دِينِ الْهُدَى وَتُدَافِعُ * * كَأَنَّكَ فِي الْهَيْجَا أَبُوكَ " مُدَافِعُ "
وَتَثْبُتُ يَوْمَ الرَّوْعِ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى * * كَأَنَّكَ " ثَهْلَانٌ " بِهَا أَوْ " مُتَالِعُ "
وَتَغْزُو الْعِدَى فِي عَقْرِهَا مُتَابِعًا * * وَحَسْبُكَ غَزْوٌ فِي الْعِدَى مُتَابِعُ

كما قال يمدح المستنصر، ويهنئه بالإبلال ويسترضيه، وكان ذلك حوالي
657هـ — لأن المستنصر عفا عنه حوالي هذا التاريخ [الكامل]: (35)

اللَّهُ عَنْ تِلْكَ الْمَنَاقِبِ دَافِعٌ * * وَلَهَا مِنَ الْمَحْذُورِ وَاقٌ مَانِعُ

لولا اليقين بأنها معصومة * * لتفجرت بدم القلوب مدامع

وفي إطار العفو الذي شمل الشاعر من قبل أبي زكريا، ها هو يتوجه إلى صاحب الصفح والسماح مسلماً أمره، شاكياً حاله في صورة رق لها مولاه [الرملة]: (36)

رقّ مولانا لعبد زمن * * دنف الجسم لشكو مدمن
لم يكن يبعد عهداً بالصبي * * وهو في ضعف الكبير اليقن

وفي المعنى ذاته أنشأ مستشفعا بولي العهد [الوافر]: (37)

كفاني الحرّ منتجع الغمام * * فشكراً ثم شكراً للإمام
أياد ما أعمت في ازدياد * * كما انتثر الفريد من النظام

وتتبعاً لانتصارات السلطان الحفصي من باب التأييد لسياسته التي أرغمت العدو وأقنعت الصديق قال الشاعر يمدح المرتضى ويهجو السعيد، الذي كان موالياً للنصارى وعدواً للممدوح [الطويل]: (38)

هو الفتح أدنى حوزة المغرب الأقصى * *

عن الصول يستقضى وبالعدل يستقصى

تنافس في إهدائه الماء والثرى * *

بما عم إسعاداً معاداً وما خصاً

وأنشأ الشاعر يبكي وطنه بنسبية، بادئاً بالدعوة إلى الصبر والتصابر على المحن التي أسالت الدموع والأحزان المضنية التي أصابت ما بين الضلوع بسبب ضياع الوطن وفقدان الأهل وجفاف الضروع [البسيط]: (39)

وطن على الدائبين: الدمع والشجن * * يا نادب الذاهبين: الأهل والوطن
واسكن إلى الصبر في إمامها نوباً * * أودت على عقب المسكون بالسكن

ومن جميل بداياته الوصفية، ما قاله يذكر خروجه إلى بستان أبي زكريا واصفا حدائق أبي فهر، جاعلا من ممدوحه جزءا لا يتجزأ من موصوفه (البستان)، مسبغا عليه نعمة البركة التي حلت معه ما وطئت قدماه البستان [الكامل]: (40)

زَارَ الْحِيَا بِمَزَارِهِ الْبُسْتَانَا * * وَأَثَارَ مِنْ أَزْهَارِهِ أَلْوَانَا
فَعَدَا بِهِ وَبَصْنُوهِ يَخْتَالُ فِي * * حُلِّ النَّضَارَةِ مُونِقًا رِيَانَا

وأنشأ الشاعر يمدح أبا الحسين يحي الخزرجي، حاكم شاطبة عند التجائه إليه وقد كان صديقه المفضل الذي لا يتصور صده عنه بعد تركه سيده عند الأراغونيين فاراً من الكفار مستبشرا بقاء، يعتبر غاية الغايات ومقصد المقاصد [الكامل]: (41)

بُشْرَايَ هَذَا مَبْدَأُ الْإِقْبَالِ * * فِي قَصْدِ غَايَاتِي وَفِي اسْتِقْبَالِ
وَأَفَانِي الزَّمَنِ الْمُسِيءِ مُحَسَّنَا * * آثَارَهُ بِمَنَابَةِ الْإِجْمَالِ

وبمناسبة رثاء إحدى قريباته نجد الشاعر يحذر من الليالي وغدرها، ومن تشنيتها الشمل في السر والعلن وإيقاعها بالخلان والأصحاب [الطويل]: (42)

رُويَدَ اللَّيَالِي كَمْ تُصِرُّ عَلَى الْغَدْرِ * * أَتَجْهَلُ إِتْلَافَ النَّفَائِسِ أَمْ تَدْرِي
تَدَبُّ بِفَجْعِ الْخَلِّ بِالْخَلِّ دَائِبًا * * وَتَسْرِي لَشْتِ الشَّمْلِ فِي السَّرِّ وَالْجَهْرِ
وحينما غضب السلطان الحفصي عليه نظم أبياتا، يستعطفه بها في إطار غرض المدح الرئيس، تأكيدا على سوء حظه الذي يلاحقه أينما حل وارتحل [الرمل]: (43)

أَسْرَفَ الدَّهْرُ فَهَلَّا قَصْدَا * * مَا عَلَيْهِ لَوْ شَفَى بَرَحَ الصَّدَى
يَنْقُضِي يَوْمِي كَأَمْسِي خَيْبَةً * * أَبْدَا أَفْرَعُ أَبَا مُوصِدَا

وفي مناسبة عيد الفطر المبارك، مدح الشاعر أبا زكريا، مبتدئاً قصيدته بحكمة أقل ما يقال عنها إنها تنطبق عليه وتعطي صورة لشخصه وتهافته، وكثرة أخطائه التي يلجأ لأجل محوها إلى الاستعطاف المتكرر، والاستشفاع كالدليل المهان رابطاً مطلعته بممدوحه وانتصاراته وفتوحه [الكامل]: (44)

أَعْمَى الْبَصِيرَةَ مَنْ تَقَدَّمَ الْهَوَى * * وَحِجَاهُ بِالرَّأْيِ الرَّشِيدِ بَصِيرُ
سَلَّ عَنْ مَغَازِيهِ الْبِلَادَ وَأَهْلِهَا * * يُنْبِئُكَ عَنْ سَرِّدِ الْفُتُوحِ خَبِيرُ

ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نقول إن ابن الأبار قد اهتم بمطالع قصائده الغزلية، متماشيا في ذلك مع القدامى في مفتتح أشعارهم.

2- الخاتمة:

إذا كان للحديث عن (المطلع) مبرره، والاهتمام به من قبل النقاد كان بقدر أهميته، فإن الخاتمة أو (المقطع) لا يقل عنه؛ كونها آخر ما يقر في السمع، وبه يتذكر السامع ما سلف. إنها مقطع ثان – كما يقال – لقصيدة ستستمر مع المتلقي بعد أن ينتهي المبدع من الإلقاء ويذهب لحال سبيله. وهي عند ابن رشيق آخر ما يقوله الشاعر، لذلك لا تقبل الزيادة عليه حتى لا يذهب رونقه، كما لا يليه أحسن منه، مراعيًا في ذلك ذوق المتلقي. والأمر نفسه نجده لدى حازم الذي يظل المتلقي عنده هو المقصود في هذه العملية الإبداعية وينبغي أن يحافظ على تحريك نفس بما يناسبها، ويتجنب في ذلك ما ينفرها ويستفزها، فيقول:

((فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد فإن يُتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريبه أو معنى منفر

للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه...)). (45)

كما يشترط – أيضا – صاحب المنهاج مناسبة هذا الاختتام للموضوع الرئيس والغرض الأساس فيقول: ((فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح وبمعان مؤسفة فيما قصد به التعازي والرتاء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشغلة باستئناف شيء آخر)) (46).

وأما الشروط التي يكاد النقاد القدامى يجمعون على ضرورة توافرها في الاختتام، فقد أشار إليها حسين بكار، مع التمثيل بأبيات مختلفة، ولشعراء متعددين. (47)

وإن كانت هذه هي بعض الشروط المشار إليها، والتي يجب أن تتوافر في المقطع حتى يكون مناسباً، فإن الاهتمام بهذا القسم من القصيدة جعل النقاد يحذرون من مقاطع معينة كان قد وقع فيها بعض الشعراء، فقال صاحب العمدة في هذا الشأن: ((وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك؛ فإنهم يشتهون ذلك...)). (48)

و يشير في هذا الصدد إلى سوء ختم القصيدة بالقول: ((ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة وفيها رغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة...)). (49)

أو أن هناك من لا يهتم بهذا المقطع ولا بغيره، يقول حازم: ((ومن الشعراء من يأخذ في النقيض من هذا فلا يعنى بالمبدأ ولا المقطع. فيختم كيفما اتفق ويبدأ كيفما تيسر له...)). (50)

لقد كانت عناية النقاد بالخاتمة (المقطع) مثل عنايتهم بالمطلع والتخلص. وكان حجر الزاوية في هذه العناية مقصودا به السامع والمخاطب (المتلقي) وهو الأمر ذاته الذي عرفناه في المطلع بخاصة؛ لأن العنصر الثاني قفل يسبقه الأول وهو المفتاح: يقول ابن رشيقي: ((وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه)) (51)

وهذه من الخواتيم البديعة، التي قال في شأنها حازم القرطاجني: ((.. وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريبه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إيمانها إليه أو مُميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه)) (52) والتي أبان فيها ابن الأبار عن وفاء كبير وإخلاص عظيم – وإن كان حسبه غير كافٍ – في خدمة الحفصيين، التي يعتبرها واجبا يقدمه، وحقاً يؤديه لأهل الفضل وأصحاب الأيادي الممدودة المانحة، معترفا أنه قد أعمل في تنقيح هذه الأمداح وتهذيبها؛ لأن المقام الكريم يقتضي ذلك الاهتمام، حتى لا يُعدَّ حاطبا يجمع أي شيء ويقول أي كلام ومُقرّاً بأنه لم يقل فيهم إلا ما يستحقونه ولا فضل له في ذلك. كما سيكون أسعد إنسان لو مُنِحَ شرف الكتابة لما يُمليه الناس في مدائحهم للحفصيين فيقول: [البسيط]: (53)

هيَ خدمةٌ أدّيتُ حقاً لازماً * * من وصفها وقضيتُ فرضاً واجبا
ولعلّ فِكراً جالاً في تهذيبها * * لفظاً ومعنى لا يُسمّى حاطباً
ما قلتُ إلا ما فعلتُ (م) طيباً * * بشذَى علاكٍ مشارفاً ومغارباً
وإذا (النهي) أملتُ علاكٍ مدائحا * * فمن السعادة أن أكون الكاتباً

وكانت تكملة لتعداد مناقب الخلافة الحفصية، التي خضع لها السيل والجبيل (إخضاع ابن غانية تشييد المُلْك بإفريقية، سلب القبائل بأوها...). وتتوالى - في عهدهم - الفتوح والانتصارات، دون عناء، ولا مشقة دليلاً على حسن تسييرهم للأمور، وسداد سياستهم في المعارك والحروب. كما يكمن شرفهم وعظيم محبتهم في أنهم خَلَقُوا للدين والدنيا عصمة فيقول [الكامل]: (54)

تَأْتِي الْفُتُوحُ وَمَا حَمَلْتُمْ صَعْدَةً * * فِيهَا وَلَا جَرَدْتُمْ فِوَلَادَا
لِلدِّينِ وَالدُّنْيَا خُلِقْتُمْ عِصْمَةً * * هَذَا هُوَ الشَّرْفُ الْمُؤْتَلُّ هَذَا

وفي المعنى ذاته يقول: [الرملة]: (55)

دُمْتَ وَالدُّنْيَا بِسُلْطَانِكُمْ * * طَلَقَتْهُ وَالِدَيْنُ مَشْدُودُ الْعُرَى

وفي قوله: [مجزوء الوافر]: (56)

فَلَا زَالَتْ مُنْفَقَةً * * بَنِيهِ كَلَّمَا كَسَدُوا
فَمَا نَهَضَتْ بِهِمْ نَهَضُوا * * وَمَا خَلَدَتْ لَهُمْ خَلَدُوا

بيّن الشاعر عظمة دولة السلطان في القضاء على الفساد، والحفاظ على الأدب. لذلك نجده يدعو له ولبنيه ولدولته بالخلود ما خَلَدَتْ هذه الدولة الفتية التي يلود بحماها القاصي والداني لمساعدته. ورد كل ذلك في أعذب لفظ وأوجز تأليف.

ومن خواتيم التهاني المناسبة، التي يقول فيها حازم القرطاجني: ((فَأَمَّا الْاِخْتِتَامُ فَيَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ بِمَعَانِ سَارَةٍ فِيمَا قَصِدُ بِهِ التَّهَانِيَّ وَالْمَدِيحَ)) (57) يقول ابن الأبار: [الطويل] (58)

هَنِيئاً إِمَامَ الْعَدْلِ إِقْبَالَ دَوْلَةٍ * * تَهَزُّ لَهَا الْأَيَّامُ أَعْطَافَهَا زَهْوًا
وَعَامًّا جَدِيدًا بِالْمِيَامِنِ طَالِعًا * * تَنْشُرُ صُحُفُ الْفَتْحِ فِيهِ وَلَا تُطْوَى

وَدَامَ وَلِيُّ الْعَهْدِ يُرْضِيكَ نَائِبًا * * كَمَا نَابَ عَنْ شَمْسِ الضُّحَى الْقَمَرَ الْأَهْوَى
فَلَوْلَا كَمَا لَمْ يُعْصِمِ الرُّشْدُ وَالْهُدَى * * وَلَوْلَا كَمَا لَمْ يُعْلَمِ النَّصُّ وَالْفَأْ- (ح) وى
وهي خاتمة مناسبة في التهئة، التي جاءت بعد عرض نتائج الفتوح التي
كانت على يدي أبي زكريا؛ ومن ذلك فتح تلمسان، وإخماد ثورة الهرغي في
طرابلس، التي قضى عليها في: شوال من سنة 639 هـ وخضوع شرق
البلاد وغربها لسلطته وحكمه.

وفي قصيدة كانت مناسبتها في المدح الذي استغرق معظم أبياتها، ثم تلتته
التهئة بمولود جديد، يدعى "عثمان"، وهو - حسب البيت - خامس
أولاده، ليقرب من ختم كلامه بتهئة أبي زكريا بمناسبة حلول عيد الأضحى
منتها إلى قوله [مخلع البسيط]: (59)

مَوْلَايَ هُنَّتَ عَيْدَ أَضْحَى * * أَضْحَ بِمِيلَادِهِ يَهْنَا

ليصل إلى أبيات الختام، التي كانت تكملة مناسبة للموضوع، جاعلا من
السلطان حامي الدين، الذي يهنا به وينتصر: (60)

فَلْيَهْنِي الدِّينُ أَنْ حَمَاهُ * * مِنْكَ إِمَامٌ حَبَاهُ يُمْنَا
مُنْتَصِرًا دُونَهُ حُسَامًا * * مُنْتَصِبًا دُونَهُ مِجْنَا
لَا زِلْتَ يَقْظَانَ لِلْمَعَالِي * * وَمُقَلَّةُ الدَّهْرِ عَنْكَ وَسْنَى

وفي سياق التنبيه إلى طبيعة الخواتيم، التي تتناسب والغرض، الذي تحضر
فيه يقول حازم القرطاجني: وبمعان مؤسسية فيما قصد به التعازي والرتاء .
وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه
مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون
متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشتغلة باستئناف شيء آخر. (61)

كما يقول الشاعر شاكرا المُنعم عليه (أبا زكريا) بكل تواضع؛ لأن أفضاله كثيرة والإفادة من علمه وأدبه كانت مضمونة: [البسيط]: (62)

مولاي سَحَتْ على العبدِ اللّهي دِيما * * فَبَادِرِ الحمدِ يَقْضِي منه ما وَجَبَا
إِنِّي أَخَافُ وقد عَجَلْتُهَا مِنْحاً * * إِذَا أُوجِّلُ مَدْحًا أن يكونَ رَبَا
سَارَعْتُ بالشُّكْرِ إِفْصاحًا بِأنَّ يَدِي * * تَأْتَلْتُ مِنْ يَدِيكَ المَالِ والنَّشْبَا
وما تَوَقَّفْتُ عن بَيْتٍ وَقافيةٍ * * مُنْذُ اسْتَفَدْتُ لَدَيْكَ العِلْمَ والأدْبَا
وأنشأ الشاعر في بداية التجائه إلى تونس الحفصية قائلاً: [البسيط]: (63)

حَتَّى المَدائِحُ مِنْ جَدْوَالِكَ لِي هِيَّةٌ * * مَنِي كِتابٍ وَمِنْ عَليكَ إِمْلالٌ
فِيضُ أَيُّها البَحْرُ مَعروفًا ومَعرفةً * * تَعَلِّمُ وتَرَوِ صَدَى هِيْمٍ وَجَهَّالٌ

فلا غرو أن يوظف الشاعر مثل هذه اللغة، وأن يختم بمثل هذه المعاني، وهو الباحث عن الأمان والاطمئنان التي تقرّبهُ أكثر من الأمير الذي يطمع في رعايته وتقدير علمه ومكانته بين الوافدين الآخرين – وهم كثر – والبلديين.

فليس غريباً أن يجعل من الأمير المُملّي للكلام، وهو الكاتب – وتلك وظيفته التي يتقن – ويطلب منه أن يفيض علماً ومعرفة ليروي عطش الناس. ونلاحظ في هذه الأبيات عدم اعتداد ابن الأبار بنفسه و بأوه وكبره؛ لأنه في بداية الطريق وهو أحوج الآن إلى مكان آمن وعيش محترم.

وكرّرت أمداح الشاعر لأبي زكريا و ما كان بمناسبة شفائه من مرضه المتزامن و عيد الأضحى، دعا فيه له بخلود أيامه وانتشار سعادته في الوجود صلاحاً وربيعاً على الناس فيقول: [الكامل]: (64)

إِنَّ الأميرَ وَخُلِدَتْ أَيَّامُهُ * * وَسِعَتْ سَعادَتُهُ الوجودَ صَلَاحَا
جُعِلَ الزَّمانُ بِهِ ربيعاً كُلُّهُ * * فَجَعَلَتْ رِيحانًا حُلالَهُ وَرَاحَا

ونختم بمقطع يشيد فيه الشاعر بأخلاق الحفصيين، الذين آووه وأكرموه وأحسنوا وفادته وقد كان ابن الأبار واحدا ممن لجأوا إلى تونس، بعد أن سلبهم العدو أرضهم وسرق منهم أمثهم وأمانهم – لذا نجدته يتحدث عن شرف أصلهم، الذي ازدان به الزمان وابتهج: [البسيط]: (65)

هُمُ الْمُلُوكُ وَأَبْنَاءُ الْمُلُوكِ فَلَا * * زَالَ الزَّمَانُ بِهِمْ يَزْدَانُ مُبْتَهَجًا

هذا هو مقطع القصيدة العربية، الذي اهتم به النقاد أيما اهتمام، فاتفق بعضهم مع بعض كما اختلف آخر عن ثانٍ، وهذا دليل على أن أحكامهم كانت:

– أولاً: ذاتية لا تستند إلى موضوعية والأمثلة التي ساقوها لأجل تفضيل شاعر عن شاعر أو بيان إصابة أحدهما في المطالع والمقاطع، دون باقي الأقسام، أو نجاحه في تخلصاته من المقدمة إلى الغرض الرئيس، أو من معنى إلى معنى، كلها مبنوثة في كتب النقد كـ "الشعر والشعراء لابن قتيبة" و"العمدة لابن رشيق" و"الصناعتين لأبي هلال العسكري"، وغير ذلك من الكتب التي أولت عناية فائقة ببناء القصيدة بشكل عام.

– وثانياً: مُنصَّبةً على المتلقي والمخاطب مع إغفال صاحب النص وذاتيته وهذا ما تمت ملاحظته من خلال مقولات النقاد على اختلافها.

هذه هي أهم المطالع والمقاطع، التي أرادها ابن الأبار أن تكون استهلاكاتٍ قصائده وخواتيمها المتنوعة والتي تمكّن المتلقي من خلالها أن يقف على حقيقة مفادها أن:

- قصائد المديح " الأبارية " قد أُسْتُهَلَّ أغلبها بمطالع غزلية.
- معجم هذه المطالع ينتسب إلى التراث العربي القديم؛ وأن معشوقته (الحقيقية أو المتخيلة) كانت بدوية، عربية، ذات نسب وشرف

أصل ولم تكن في كل أشعاره جارية، وهذا ما يتناسب مع بأوه وطبعه وأنفته.

• الشكوى في هذه المطالع كان من حُبِّ لم يتحقق، وحبیب غیر مدرک، كله غنج ودلال، ومن وطأة الزمن وسوء الحظ، الذي بات يلاحقه في كل مكان يحل به.

• غزل الشاعر يتماشى وقول ابن قتيبة المشهور: ((...لِيُمِيلَ نَحْوَهُ الْقُلُوبَ وَيَصْرِفَ إِلَيْهِ الْوُجُوهَ وَلَيْسْتَدْعِي بِهِ أَصْغَاءَ الْأَسْمَاعِ إِلَيْهِ...)). (66)

• للشاعر طولَ نفس في هذه القصائد، التي أشرنا إلى مطالعها إذ بلغت ما بين أربعين بيتا وسبعة وسبعين.

• قلة ورود المطالع غير الغزلية؛ من مثل مطالع الوصف الشكوى والحكمة وغيرها.

• تخلصت هذه القصائد من نهج ابن قتيبة في الافتتاح بالأطلال... واستبدلت بموضوعات أخرى مناسبة نوعا ما لبيئة الشاعر وعصره.

• أما الخواتيم فقد كانت بمثابة مقطع ثان - كما يقال - لقصيدة ستستمر مع المتلقي بعد أن ينتهي المبدع من الإلقاء، ويذهب لحال سبيله.

• بيان الوفاء التام في نهاية القصائد للأسرة الحفصية بعامة ولأبي زكريا بخاصة.

• ختام التهنية، التي كثيرا ما وردت بعد عرض نتائج الفتوح التي كانت على يد السلطان.

- بيان تقصير المقلّ أمام أصحاب الأيادي الممدودة.
- التركيز على الإشادة بأخلاق الحفصيين، الذين أكرموه وأحسنوا وفادته، ردًا للجميل.

الهوامش:

¹ - ابن الأبار (595هـ - 658هـ): هو أبو عبد الله محمد بن أبي بكر القضاعي البننسي، عاش بالأندلس إلى أن سقطت بلنسية التي رثاها بأحسن القصائد ثم هاجر إلى تونس الحفصية وبقي في كنف سلطانها أبي زكريا الذي أكرم وفادته أول الأمر، وبعد ظروف معينة قتله قعصا بالرماح. خلف ديوان شعر مطبوع مرتين ومؤلفات أخرى في الأدب واللغة والفقه والتاريخ والتراجم.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان ط 2، 1981، ص 303.

³ - ينظر: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله ابن مسلم، الشعر والشعراء، قدّم له: حسن تميم وراجعه وأعدّ فهرسه: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط 2، 1986 ص 31 - 32.

⁴ - ينظر: عدنان محمد غزال، ابن الأبار البننسي - حياته وأدبه - جامعة دمشق، سوريا، أطروحة دكتوراه، (مخطوط) 1997 - 1998 ص 463.

⁵ - نفسه، ق 203، ص 429.

⁶ - ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2001، 193/1.

⁷ - نفسه، 193/1.

⁸ - نفسه، 218/1.

⁹ - العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، ط 1، 1984، ص 431.

¹⁰ - ينظر: ابن رشيق، العمدة، 222/1.

- 11- ينظر: ابن رشيق، العمدة 1/224.
- 12- ابن رشيق، العمدة، 1/224.
- 13- المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان د ط 1983، ص441.
- 14- أبو تمام، ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 1994، 1/32.
- 15- المتنبي، ديوان المتنبي، ص414.
- 16- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 122.
- 17- ابن الأبار، الديوان، ق 97، ص 215.
- 18- نفسه، ق 159، ص 329.
- 19- نفسه، ق 159، ص 332.
- 20 - نفسه، ق 20، ص 67.
- 21 - نفسه، ق 20، ص 69.
- 22- ابن رشيق، العمدة، 1/225.
- 23- ابن الأبار، الديوان، ق 42، ص 103.
- 24- نفسه، ق 178، ص 386.
- 25- نفسه، ق 178، ص 387.
- 26- نفسه، ق 49، ص 116.
- 27- نفسه، ق 63، ص 143.
- 28- نفسه، ق 64، ص 147.
- 29- نفسه، ق 164، ص 351.
- 30- نفسه، ق 203، ص 429.
- 31- وفي البيت إشارة إلى بيت النابغة الذبياني:
يا دارَ مِيَّةَ بالعلياءِ فالسَّند * * أقوتُ وطلَّ عليها سالفُ الأبدِ

(ينظر: النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم،

طبعة: دار المعارف، القاهرة، ص14).

32 - ابن الأبار، الديوان، ق173، ص 369.

33 - نفسه، ق 87، ص 193.

34 - نفسه، ق 168، ص 359.

35 - نفسه، ق 165، ص 355.

36 - نفسه، ق 138، ص 295.

37 - نفسه، ق 119، ص 260.

38 - نفسه، ق 160، ص 338.

39 - نفسه، ق 149، ص 320.

40 - نفسه، ق 145، ص 312.

41 - نفسه، ق 113، ص 249.

42 - نفسه، ق 94، ص 209.

43 - نفسه، ق 67، ص 159.

44 - نفسه، ق 92، ص 202.

45 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31.

46 - حازم القرطاجني، المنهاج، ص 285.

47 - ينظر: حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار

الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص229 - 230 - 231.

48 - ابن رشيق، العمدة، 241/1.

49 - نفسه، 240/1.

50 - حازم القرطاجني، المنهاج، ص 285.

51 - ابن رشيق، العمدة، 239/1.

52 - حازم القرطاجني، المنهاج، ص 285.

53 - ابن الأبار، الديوان، ق 20، ص 71.

- 54 - نفسه، ق 84، ص 181.
55 - نفسه، ق 85، ص 189.
56 - نفسه، ق 63، ص 146.
57 - حازم القرطاجني، المنهاج، ص 306 .
58 - ابن الأبار، الديوان، ق 201، ص 423.
59 - نفسه، ق 143، ص 304.
60 - نفسه، ق 143، ص 304.
61 - حازم القرطاجني، المنهاج، ص 306.
62 - ابن الأبار، الديوان، ق 23، ص 76.
63 - نفسه، ق 111، ص 248.
64 - نفسه، ق 49، ص 118.
65 - نفسه، ق 42، ص 105.
66 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31.

رؤية التاريخ وإشكالية الفهم، في رواية: " كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد: لواسيني الأعرج

الدكتور: عبد الرزاق بن دحمان

قسم الأدب العربي

جامعة محمد خيضر - بسكرة

ملخص:

من المؤكد معرفيا أن الرواية العربية تجاوزت مرحلة التقليد، فلم تعد جمعا ومثيلا لمواصفات واقعية تعيد صياغة الواقع صياغة جمالية، فقد تحولت الكتابة الروائية إلى مشروع حدائثي يسائل الكون والإنسان عن طريق تشكيلات سردية تعيد تأسيس المعرفة وفق مرجعيات مختلفة، هذا ما تحاول هذه الدراسة إظهاره من خلال رواية "كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد" للروائي الجزائري واسيني الأعرج.

Abstract:

It is generally admitted that the Arabic novel has transcended the stage of imitation. This is because it aims to collect data and present it in an aesthetic way but writing a novel became a modern project looking for deep issues of the humanity's concern.

This could be achieved by adopting different narrative techniques suiting various cultural backgrounds.

This study attempts to explore this literary phenomenon in the novel « the book of the prince The ways to Irons door » by the Algerian writer, Wassini al Arradj.

منذ زمن غير بعيد والرواية العربية تبحث عن موقع لها، وسط مدارات وتشكيلات معرفية قصد تجاوز صيغ المحاكاة والتوثيق النقلي الذي سارت عليه الرواية الواقعية، حين كان الإنسان مهوسا بحب المغامرة، والذهاب إلى فضاءات تخيلية تنسيه عالمه البائس، كما هو الحال مثلا في رواية (دون كيشوت دلمنشه)" للروائي الإسباني (سرفانتس) (1547 1616) ورواية " « البحث عن الزمن المفقود " للكاتب (مرسيل بروس) (1871 - 1922) وضمن هذه السياقات المعرفية نمت حركية الكتابة الروائية، فتحول فعل الإبداع فيها إلى رؤية كونية تجمع في متنها مرجعيات معرفية قوامها الحراك السردي المكثف وما ينطوي عليه من أبعاد تخيلية ورموز وشخصيات وأحداث وتوابعات انزياحية، بهدف تكوين دلالات عقلية تثبت علاقة الإنسان بالذات والكون، ومن منطلق هذه السياقات، " فإن خيار الرواية العربية ليس خيارا شكليا بل هو خيار رؤية وطريقة نظر إلى الأشياء والعالم ... »" (1).

وانطلاقا من هذه الرؤية التحليلية فإن الاشتغال على عناصر الرواية يعني بصورة موجزة إعادة ترتيب الوحدات السردية في العمل الروائي، من أجل تقديم رؤية شاملة للعالم، فما ترجوه الرواية ليس نقل صورة العالم عبر مشاهد سردية، بل خلق مفاهيم ورؤى يمكن معاشتها على مستوى آخر من مستويات الواقع، وعليه فإن مقصدية الكتابة السردية لا ترتبط بالذات الكاتبة، أو بالأحرى "الروائي" كما هو مائل في الشعر، وكل الكتابات النظرية الأخرى هي كتابة تشكلها مرجعيات ذات انسجام وتوافق بين الكاتب والمتلقي، بمعنى أن الرواية تقول العالم بكيونونة خاصة، أو كما قال (بول ريكور): " « أن الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص التي نرويها عنها "»" (2).

إن تطور الخريطة السردية بكل تشكيلاتها الجمالية، جعل الرواية العربية دائمة البحث عن سياقات وتخوم مجازية تلامس بشكل أو بآخر مأساة الإنسان العربي وهزائمه أمام نفسه وأمام الآخر، وكيف حمل انكساراته المتوالية، وهو يصارع واقعا مريرا، وحياتا بائسة حد النخاع .

وأمام تعقد الوضع الإنساني اقتحمت الكتابة الروائية مغاور الوعي فاستخدمت تعابير وصيغ لتعرية شجرة الذات، والكشف عن الغامض والمجهول، ومداهمة فيوضات الدهشة، فكل هذه العوامل بعثت في المتن الروائي شيئا من مسائلة قيم المعرفة، وهذا بوضع منطق الحياة محل جدل وسؤال، ليكون " النص " حينها مساهما في استحضر الصفة الإشكالية للعالم على حد تعبير (لوسيان غولدمان)* . (lucien goldman).

- " كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد: " هي الرواية التي تحتل المرتبة الرابعة عشرة في مسيرة الروائي الجزائري (واسيني الأعرج)، وفيها اشتغل الكاتب على تقنيات سردية حديثة، منحت الشكل الروائي تميزه الجمالي والمعرفي، في صناعة متخيل سردي قادر على استثمار عناصر التراث والتاريخ والموروث الثقافي.

تناول هذا العمل الروائي مرحلة تاريخية من نضال (الأمير عبد القادر الجزائري) (1808 1883) وكفاحه ضد الاستعمار الفرنسي، وقد اشتغل الروائي على استحضر السيرة النضالية (للأمير) بدءا بمقاومة ظلم الاستعمار، إلى مواجهة بني قومه ممن لم يعرف حقيقته ونواياه والمقصود هنا أتباع (محمد التيجاني) الذي قضى عليه (الأمير) عام 1839م لتمر الرواية إلى أحداث (الأمير) وهو سجين في محبسه الفرنسي ونقله إلى قصر " أمبواز " مع أسرته وبعض من حاشيته، وخلال إقامته هذه يتعرف عليه

رجل من رجال الدين الفرنسيين وهو: (مونسيور ديبوش) *Mon seigneur* (dupuche) الذي كان أسقف الجزائر سنتي(1838م 1845م) فيزوره في معتقله، فيعجب بخصاله الطيبة ومواقفه المشرفة، فيعقد معه لقاءات متكررة، ولحبه للأمر يحاول جاهدا أن يسعى لدى السلطات الفرنسية إطلاق سراحه وفاء للعهود التي قطعتها له فرنسا، وعلى هذه الشاكلة تنمو حوارية النص عبر استخدامات سردية، فيدخل الروائي شخصية أخرى في تقديم المادة السردية وهي: شخصية (جون موبى) (J mobie) خادم (ديبوش) الذي لازمه مدة حياته، وهو الذي أسند إليه الكاتب مهمة السرد عبر أحداث الرواية، لتكون المادة التاريخية حاضرة على مستوى المتخيل، إذ تمثل الروائي الكتاب الذي ألفه (ديبوش) " عبد القادر في قصر امبواز" والذي أهدها إلى رئيس فرنسا (لويس نابليون بونابارت):

« كان الليل في آخره عندما وجد نفسه غارقا في أدق

التفاصيل التي لم يعرفها إلا جزئيا من قبل . عاد لينغمس

من جديد في كومة الأوراق والصحف المتراكمة على الطاولة

التي تحتل قسما كبيرا من الحجرة قرب قنديل الزيت منه

قليلا ، فجأة قفزت بين يديه وثيقة صفراء

كانت الخروف تركض مثل الخيول المتزاحمة . غمس القلم

في الحبر الذي صارت ميوعته أفضل مما كانت عليه

ثم تركه يشق البياضات في هذه الورقة..... » (3)

أراد الروائي أن ينقل إلينا الصورة الأخرى للأمير " عبد القادر الجزائري " الصورة التي لم يقلها التاريخ لتكون علامة على خصوصية حضارية وسلوكية تمتع بها هذا الرجل التاريخي من خلال مواقفه الإنسانية التي

أبهرت العدو والصديق، ومن أجل تبليغ هذه الأفكار ابتعد الكاتب عن المسار التتابعي لخطية السرد، إذ قسم عمله الروائي إلى ثلاثة أبواب كبرى: باب المحن الأولى، "باب أفواس الحكمة"، "باب المسالك والمهالك"، وجعل لكل باب مدخلا، هو "الأميرالية"، وعدد من "الوقفات"، وبناء على هذا التصميم سارت الأحداث والمشاهد عبر تقاطعات زمنية لا تخضع لمنطق النظام، فتارة تأخذنا الرواية إلى زمن متأخر من عمر (مونسينيور ديبوش)، حين نقل جثمانه إلى الجزائر سنة 1864م وتارة تحدثنا عن مواقف الأمير عبد القادر وهو في معتقله وتحديثه مع الأسقف، وهكذا هي المحطات التاريخية تتداخل فيما بينها، عبر تنويعات أسلوبية معقدة يتشابك فيها الواقع بالخيال، ويتعاقب فيها التاريخ بالتصورات والرؤى .

ومن هذا الطرح نحن أمام عمل فكري يرمي بتأويلاته إلى ضفاف ومساحات معرفية تدعونا إلى شغل فراغات مهمة من تاريخنا الوطني، «إذ يتحول عرش النص في نظرنا إلى فلسفة تقودنا إلى التفكير في الذات والواقع والمجتمع والتاريخ والثقافة...» (4) .

— **تأويل المرجع / متاهة المعنى:** إذا كان العمل الأدبي يشكل تصورات خاصة للمؤلف تترجمها تداعيات التخيل الحر،⁽⁵⁾ فإن فهم لغة الخطاب يستدعي علائق ومستويات، تفكك المرجع بمفهومه العميق، وإن كانت هذه الرواية متداخلة المرجعيات، لاشتغالها على مدارات معرفية عميقة، وتجارب ذاتية يلعب فيها التناسل الدور الأكبر في استنطاق لغة النص.

يتحرك مرجع هذه الرواية، من خلال الكتاب الذي ألفه (مونسينيور ديبوش) " عبد القادر في قصر أمبواز". وهذا ما عبر عنه المشهد السردى:
يخط بريشته الأنيقة كلماته التي كانت تأتي من أعماقه،

بعد أن أصبحت سيولة المداد أكثر لزوجة وسيولة،⁽⁶⁾ في هذه اللحظة تتوحد مساحة الرؤية ليبدأ الراوي رحلته عبر التاريخ، فيندمج في زمن المغامرة، بحثا عن موطن للكتابة، فتستحضر هذه الصورة التاريخية، رغبة من الكاتب في تقديم قراءة أخرى لمسيرة "الأمير عبد القادر الجزائري"، وكأن هذا الاشتغال أراد تمرير خطاب تاريخي عن طريق معطيات معرفية يشترك فيها الملمح الغربي الذي ترسمه ثقافة هذا "الأسقف" الذي أحب ودافع عن "الأمير"، فهي الرغبة في الكشف عن مناطق أخرى تعيد للأمير وجهه المشرق، خلافا لما هو مختزن في ذاكرة الشعب الجزائري:

«البرد والصقيع وغشاوة الضباب التي تملأ الأمكنة

وساحة البيت دور مونسيور القلم بين يديه كعادته عندما تهرب منه العبارة ... وضع كفه على جبهته قليلا بحثا عن شيء ما لم يكن قادرا على تحديده فرأى الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام وهو يقطع البحار والقفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج وزيارة علماء القاهرة والتوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني ببغداد ودمشق والبقاء قليلا بمقام ابن عربي ... ؟»⁽⁷⁾.

إن هذا الطرح السردى يحمل تحويلا ثقافيا مغايرا للسائد والمألوف، كون الروائي لم يتعامل مع المادة التاريخية تعاملًا توثيقيا يتيح لنا أن نفهم سيرة "الأمير" على نحو ميسر، بل تعامل مع متخيل قوامه كتلة الأحاسيس المتفاعلة مع الواقع والتاريخ، فجاءت الطريقة السردية أشبه «بمناهة القص التخيلي الذي يأخذ القارئ من رواق إلى آخر داعيا إياه إلى الإسهام في بناء العالم الممثل وعدم الاقتصاد على تلقيه واستهلاكه..»⁽⁸⁾، ولاشك أن تعدد

القصص أدخل رؤية الكاتب في متاهات من لعبة المعنى، على طريقة " ألف ليلة وليلة"، وهذا قصد تفعيل أولوية التخيل ليكون مرجعا قبل خطاب المرجع الخارجي، تقول الرواية :

« هذه الأرض لم تعد في حاجة لأي أحد

لا يعرفون أن الدنيا تغيرت وأنا على حافة عالم

في طريقه إلى الزوال وعالم يطل بخشونة برأسه

لا خيار لنا إلا أن نفهمه وننسجم مع ظروفه ، أو

نظل نغني ولا أحد يسمع أصواتنا إلا الذين نريهم الهزائم انتصارات

دائمة (9) .

إن هذا التصوير يتجاوز منظومة الماضي، ليلامس الراهن أو الحاضر الذي فقد الكثير من التصورات الموضوعية للتاريخ، فالواقع الثقافي للإنسان ألزمه تبني موقف عدائي للآخر (الغرب) وهو موقف فيه الكثير من المغالطات والإجحاف في حق الإنسانية، ولهذا تحول "الأمير" إلى رمز إنساني يملك شؤون الحوار، تمثلت فيه صورة " المتقف الذي عاش عصر تحول في القيم، وأراد أن يجد لبني قومه موقعا مشرفا فيه .." (10) :

« لو يفتح قلب البشر قليلا نحو النور، أتمنى

أن يوضع قبرانا جنبا إلى جنب ... قد يبدو

ما أقوله لك مجرد حلم، وربما احتجنا إلى

زمن آخر أقل حقا ولكن هذا ما أحس به الآن (11)

إن المعنى الجوهري لمثل هذه السياقات السردية، يتجاوز حدود اللغة والأفكار، إذ ليس المراد هنا تثبيت جانب مهم من سيرة " الأمير عبد القادر الجزائري"، فهذا أمر تقوله كتب السير والتاريخ، بل المعنى المؤكد في هذا

المقام هو فهم الوضعية الإشكالية للروائي، كونه كائنا إشكاليا⁽¹²⁾ يتغذى من كتلة الأحاسيس والمشاعر القارئة للكون والإنسان، وهذا ما يجعل "المعنى" مدارا هلاميا يصعب ومسكه، وبخاصة إذا تورط القارئ مع متاهات السرد وأطياف الخيال، فيجد المتتبع لهذا المتن الروائي نفسه موزعا بين حقيقتين: حقيقة الخطاب التاريخي المرتسم في الذاكرة الجماعية، ونعني هنا (تاريخ وسيرة الأمير عبد القادر) وخطاب الذات المتصدي لكل أشكال التبعية الفكرية والهيمنة الإيديولوجية، وهذا ما أكده الأستاذ الباحث (أحمد يوسف) * في نظرتة لتشاكلات السرد والإيديولوجية في هذه الرواية، إذ خلص، إلى أن (ديبوش) نفسه يشكل مؤشرا إيديولوجيا يناهض الفكر الاستعماري وهذا من خلال دفاعه عن الأمير، فكل منهما يحمل فضاء روحيا ومعرفيا يدل على فئات معرفية مطلقة، ومن هنا تتموقع رؤية الرواية، وتتضح معالمها البعيدة، والمتمثلة في خرق حجب التاريخ والرغبة في تجاوز السائد، وأن الحقيقة مستعصية متأبئة لا يدركها المرء إلا بعد الحفر في طبقات المعرفة، وما ذهب الروائي إلى التاريخ إلا مظهر أساسي من مظاهر بؤس الحاضر، وخواء الذات وغربتها. إذن نقول: إن حوارية الرواية ودخولها متاهات تاريخية جعلت متعة السرد فيها تستحضر محطات جد هامة من جماليات التاريخ، المنسجم مع مرجعيات الواقع والمتخيل، فالرواية من هذا المنحى بددت التمثيل الأحادي للتاريخ، فجعلت للحدث التاريخي مساحات إنسانية تنسجم ومعاني النبل والتضحية، من منطلق أن الإنسان لا يكتمل عمقه إلا بوجود الآخر:

" روحك أنت غالية علي ، ومستعد
أن امنح دمي لإنقاذها امنحني

من وقتك قليلا لأتعرف على دينك

وإذا إقتنعت به ،سرت نحوه اندهش مونسينيور من كلام الأمير

فقد شعر كأن شيئاً كان يعتمل في داخله (13)

حافات التاريخ / إشكالية المعرفة: في هذا العمل الروائي يبدو الاشتغال على التاريخ أمرا صارما، إذا ما نظرنا إلى الطريقة العلمية التي صاغ بها الروائي رؤيته ومنهجه السردي في تناول الأحداث والمواقف التاريخية، ذلك أن الرواية "بمراجعياتها المتعددة واللاشعورية والواقعية تخضع في تكوينها واشتغالها لأطر الإدراك، ولأنماط المتخيل بمختلف تشعباته⁽¹⁴⁾ وهذا ما يؤطر عناصر الأسلوب بتنويعات لغوية ومفارقات انزياحية، جعلت الروائي يعتمد في عمله هذا على ثلاثة رواة، بثلاث روايات متداخلة: الراوي الأول يتمثل في الكاتب، وهو الراوي العليم الذي يروي قصة (جون موبي) خادم القس والأب (ديبوش)، والذي عزم على تنفيذ وصية سيده، بأن يدفن في الأرض التي أحبها (الجزائر):

" وأن تزرع تربتي في البحر فجرا، فقد غادرت

تلك البلاد في حالة جوع منها وأنت تعرف جوع

المحب، لا يشفيه إلا الموت أو اللقاء المستحيل " (15)

والراوي الثاني هو (جون موبي) وعن طريقه نتعرف على لقاء (القس) (بالأمير) وما دار بينهما من حديث متشعب، أما الراوي الثالث فيتمثل في القس (ديبوش) والذي يروي قصة الأمير وسيرته في النضال ضد الاستعمار ومواجهته لبني قومه..

نلاحظ من خلال هذا التقسيم الإستراتيجي للرواية، أن الروائي عمد إلى تكسير الاتجاه المنتظم للسرد فجاء الزمن دائريا متشعبا، لا نشعر فيه بثقل

المادة التاريخية، على نحو ما نقرأ في الروايات ذات القيمة التاريخية، (كرواية التاريخ، على سبيل الذكر...)، وتأكيدا لهذه المواصفات يأخذ هذا المشروع الروائي بعدا وطرحا آخر بعيدا كل البعد عن فكرة "إعادة قراءة سيرة الأمير عبد القادر الجزائري" ضمن ضوابط التاريخ والمرجع التوثيقي العام، أو كما قال الكاتب نفسه في الأوراق الأولى من الرواية: " أن التاريخ ليس هاجسها " فما الهدف المقصود، إذن من وراء هذا النسيج الروائي؟؟؟ ... فليكن تفكيك العنوان، هو بمثابة العتبة الأولى والمدخل الدال على كثير من التأويلات والإيحاءات، فـ"كتاب الأمير" صياغة تعبيرية تعكس المضمون الذاتي للكاتب كونه يمتلك موقعا خاصا في تقديم " الأمير" تقديمًا متميزًا يخرج من سكونية التاريخ، إلى فضاء القراءة الأخرى المتسلحة بالمشاعر الجمالية والرؤى العميقة، لأن دلالة (كتاب) لها وقع خاص على القارئ الحصيف، الذي يدرك - على التو - أنه أمام وضعية معرفية يمتلكها المؤلف تستحق وعن جدارة أن تخرق حجبها، فتزداد أشواقه لوعة لمعرفة خبايا هذا الكتاب، وهذا بدوره يؤكد الميزة المتعالية للمؤلف (بالكسر)، المتفرد، بوصفه ذاتا، قادرة على ضخ المعنى، في المقولات التاريخية الماضية، وإعادة تركيب التصور التاريخي للفرد والمجتمع، قصد تمثيل الحقيقة من وجهة نظر مغايرة تماما للمألوف والمكرس، وهذا قصد "إزاحة النقاب عن ذلك الجانب المستتر في حياة تلك الشخصيات بحيث يمكن القارئ من فهم الناس في الرواية (16) وتزداد معالم العنوان وضوحا، إذا استوعبنا جيدا العنوان الفرعي: "مسالك أبواب الحديد" فنفهم منه وضعية الأمير وهو سجين السلطات الفرنسية، وفي الوقت نفسه نستوعب الدلالة الأخرى لكلمة "مسالك" التي توحى بتشعب وتعقد الحقيقة التاريخية المحاطة

بالأمير، وهي نفسها مسالك السرد المتنوعة، والتي أربكت كاهل السارد، فجعلت رؤية الأمير تتجاوز السجن المادي، إلى سجن المعرفة، سجن العرفان والمقامات الروحية، وبفضل هذا السمو يتحول هذا السجن إلى محطة وجدانية ذات أحوال باطنية، رسمت للأمير انطلاقة جديدة تمثلت أساسا في حوار الشيق مع الأسقف (ديبوش)، ومن هذا المنحى الدلالي للعنوان نفهم أيضا بعضا من التلميحات السيميائية المشتغلة على العنوان، فداخل المتن السردى اتصف الأمير بالسكون فلم يعهد له الكاتب مهمة الحكى فقد جعله السارد شخصية مفعولا بها بدل أن تكون فاعلة، وهذا ما لا نعرفه عن "الأمير عبد القادر" مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة وهذه الخاصية تقابل الشق الأول من عنوان الرواية، ليأتي الشق الثاني وفيه تتصف الأحوال السردية بالتنوع والثراء، وهذا بدوره يجعل شخصية الراوي (ديبوش) ذات مكانة فاعلة في تفعيل حركية السرد النابعة هي الأخرى من الوضعية الاجتماعية التي يوجد عليها الروائي لحظة دخوله زمن الكتابة، أو زمن المغامرة، وهنا تتسجم الرؤية السيميائية مع دلالة كلمتي (كتاب) و (مسالك) لتدلا على ثنائية الصراع بين "الأنا و"الأخر"، ولعل هذه القراءة النسبية توضح مدى عمق وتشعب الظروف التاريخية التي صاحبت هذه الشخصية الوطنية فليست السيرة هي المقصودة في هذا المقام السردى، بل المقصود استدعاء وضعيات تاريخية متأزمة، قصد فهم الراهن الثقافى الذي نعيشه بشيء من الحسرة والألم.

فالرواية من هذا المنظور، لا يمكن، بأي حال من الأحوال فصلها عن مجموع السياقات التاريخية، كونها استلهمت الخطاب التاريخي، فوجدت فيه متخيلا سرديا قادرا على حمل أزمات العصر، وقضاياه المصيرية، فعن

طريق التاريخ نفهم جيدا المعنى أو الرسالة المراد تبليغها من وراء هذا التشكيل السردي، فذهاب الرواية إلى التاريخ يضعنا ضمن تصورات جد حيوية تحيلنا مباشرة على حاضر وواقع مر، ووضع مربك، يعاني فيه الإنسان من كسوف معرفي وتشويش على مستوى الذاكرة والفكر، إذ يتحول الماضي إلى كينونة خاصة تحركها معرفة الحاضر، الذي هو نتاج ما مضى، وفهم التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلته بالحاضر..(18) ضمن هذا الخطاب الروائي تتجلى الإمكانيات السردية الواصفة للواقع والراهن، ليكون(الأمير عبد القادر) معطى تراثيا وخطابا معرفيا موسعا يرحل إليه الراهن المتعثر والمأزوم يرى فيه الكاتب الصورة المثلى للإنسان الكامل، الباحث عن الجوهر الفرد، الواصف بالعبارة والشاهد على عمق الإشارة، .. هي إذن محطات أخلاقية يرى الروائي من خلالها واقعا كئيبا تتعدم فيه معاني التسامح والنبل:

" كنا نظن أننا الوحيدون الذين ينظر الله
إلى وجوههم يوم القيامة، وأن الجنة حكر
لنا وأن الله ملك للمسلم ، وكلما تعلق الأمر
بالآخرين، أنزلنا عليهم السخط والمظالم....، عندما
كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة
ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية،
وسيارات، وقوانين تسير البلاد كنا نحن غارقين
في اليقينيّات، التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها، وأنا كنا
نعيش عصرا .. انسحب وانتهى " (19)

فمضمون هذا الخطاب يعكس في دلالاته العميقة، وضعا سوسولوجيا معقدا لم يصل فيه الفرد بعد إلى استيعاب الآخر، وإدراجه "ذاتا" يمكن لها أن تكون مفتاحا لفهم العالم والإنسان، وبهذا المنظور يتجاوز السرد لحظة التوثيق التاريخي لتتحول اللغة الحوارية إلى مجموع كلي من الدلالات والإيحاءات، نعثر عبر أطيافها على مساحات مرجعية تؤكد، قلق الذات الكاتبة ومحتنتها من وراء التاريخ، من وراء نص الحيرة ..

"لم أرك ولكن من رسائلك عرفت أنني أمام رجل كبير
لم يفهمه الفرنسيون والعرب معا، البارحة قضيت
الليلة بكاملها أعصر دماغي ووثائقي عبثا ولم أجد جوابا
مقتنعا لقصة النسخة الخفية من معاهدة دوميشال (20)

إنها الحالة الوجدانية التي غالبها التشظي والضياع الزمني، فلا تجد غير هذا السامق الواقف خلف التاريخ، والقابع بأشجان المعرفة والروح، والذاهب إلى أدراج الغيب والمستحيل، لتتربع حكاية "الأمير" على فيوضات مأساوية تسترجعها الرواية كذاكرة حزينة، تلملم بقايا الذات وتصدعها أمام مبنى التاريخ، فلا ضير إذن في أن تتحول هذه المغامرة السردية إلى غربة الذات الكاتبة الباحثة عن اليقين خارج منظومة الواقع، فتحضر تجليات "الأمير عبد القادر بن محي الدين) ويحضر (ابن خلدون)، و(التوحيدي)، و(ابن عربي)، لتشكل هذه المنعطفات المعرفية مرجعا تراثيا يختزل في أعطافه، منظومة "الإيمان التي أراد الكاتب توطيدها بصورة مغايرة تختلف تمام الاختلاف عن صورة الإيمان السطحي والزائف، والمكرس في زمن الكاتب:

كنت أريده مسيحيا يخدم رسالة المسيح العالية

وكنت مستعدا أن أرحل بصحبته إلى البابا لتعميده
يصير واحدا منا .. ولكنه كان أقوى من أن يكون
رجل دين واحد ، فقد كان مسلما في قلب كل المعارك
الكبرى لمصلحة الإنسان (21)

إن اشتغال السرد على محاور التاريخ، يجعل الرواية أكثر مرونة في توظيف الأحداث والمواقف والسلوكات البشرية، بل أكثر جرأة من المؤرخ، يقول الروائي(واسيني الأعرج) في بعض من تصريحاته: "... إذا كان التاريخ لا يملك ربما جرأة هذه الرؤية بحكم ضوابطه المنهجية، فأعتقد أن الرواية كمجال للحرية القصوى ... تستطيع الرواية أن تتأمل هذه الظاهرة وأن تحفر فيها بشكل عميق " (22) .

والسؤال المؤكد في هذا السياق: هل استطاع هذا العمل السردى تمثيل التاريخ في جانبه المقموع؟؟

من العسير جدا وضع تصنيف خاص لهذه الرواية، انطلاقا من متاهات التأويل وتحولات السرد، ومن الصعب أيضا القبض على أطراف المعرفة المندسة خلف المرجعيات والأفكار وانزياحات المعاني، وتشعبات التناس، وصراع الخطابات، كون هذا العمل الروائي تتداخل فيه هواجس التاريخ، المتناغم وتخوم الكتابة الروائية ..

اتباع الروائي استراتيجية سردية صارمة، كان حريصا فيها على ضبط المادة التاريخية، حتى لا يحيد عن معقولة ومنطق الموضوعية التاريخية، ثم تدرج في معايشة قصة (الأمير عبد القادر) معايشة وجدانية، نقلته عبر تخيل توسعي إلى رؤية سردية منقحصة لأحوال العصر والواقع، إذ تتموقع إيديولوجية القيم كمرجع معرفي، أسس خطابا ثقافيا، غير قادر

على احتواء الآخر والتواصل معه، بكيفية تتناغم فيها القيم الإنسانية والروحية، وهذه هي الرسالة الحضارية التي أراد الكاتب تبليغها من وراء هذا المشروع السردي:

ليس أهم من وجهك وقلبك الطيب
قل للأمير بأني أحفظ له هذا الخير
ما دمت حيا . وأتمنى أن يمنحني الله مزيدا
من القوة لإشاعة المحبة بين الناس (23)

إن انفتاح السرد على هذه الرؤية الواقعية جعل مواصفات الحوار الذي دار بين (الأمير عبد القادر) والقس (موسينيور)، يأخذ بعدا حضارية نستخلص منه مثلا حيا في تحاور الأديان والثقافات، ولا سيما في زمن طغت عليه الدغمائية والتعصب الديني بين الشعوب، وهذا ما جسده السياقات اللغوية والأسلوبية المشكلة عبر جسد النص الذي تعايشت فيه الخطابات واللغات، والنصوص ، :

" تعرف يا جون، كلما صعدت إلى هذا
الجبل شعرت بسعادة غامرة. من هنا خرج
الرجل الذي دوخ الدنيا بحكمته وكرمه. وسعيد
أني كنت قليلا وراء فرج كربته تعرف ما معنى
المنفى؟ ما معنى أن يفقد الإنسان أرضا أحبها
لا بد أنك تعرف ذلك، تراجيديا الأمير ليست
الهزيمة، في الهزيمة يمكننا أن نقبل الآخر
ويكفيه فخرا أنه قاوم قرابة العشرين سنة " (24)

إن مثل هذه المواقف بإمكانها صناعة متخيل معرفي، يستدرجنا إلى فهم "خيبة التاريخ الذي ارتبط بالمركزية السلطوية ولم ينصف الأبطال الحقيقيين" (25)، فلم تعد قصة (الأمير) مقصداً فكرياً ضمن أطروحات السرد، أو تمريراً لخطابات سياسية واجتماعية، إنها فضاء مفتوح لقراءة الذات المنكسرة من وراء انحرافات التاريخ وانزلاقاته.

ولما كان التاريخ عاجزاً عن الإلمام ببعض الأسرار والخفايا، فإن الأخبار تستعين بروح القصة لتقتحم المجاهل بلا تهيب. فإذا عجز التاريخ عن اكتشاف وثائق أو شواهد لأصل الحياة وانجاس الوجود، ففي الخيال فسحة لتصور ذلك من خلال سياحة فنية مصاحبة، للتاريخ تجيب عن أسئلة يعجز هو عن طرحها.. " (26)، فما استحضره الروائي من إمكانات سردية هو في حقيقة الأمر رفض للواقع السائد، عن طريق إعادة تشكيل معطيات معرفية أخرى، تكشف عن جوهر الصراع داخل المجتمع البشري، فصورة (الأمير) وهو يحاور القس (ديبوش) تعكس في أبعادها قيمة العنصر الروحي والوجداني، في تجاوز المحن، فليس المهم في هذا المقام أن يبحث أحدهما عن السند الروحي، بقدر رغبة الكاتب الباحثة عن اليقين الديني والروحي من وراء هذا الحوار، إذ جعلنا الراوي نقرأ حقيقة (الأمير) من خلال صورة القس، ونقرأ أيضاً صورة القس من خلال شخصية (الأمير) وهكذا تتفاعل المشاهد السردية، من وراء هذا اللقاء التاريخي الذي لم يستطع التاريخ إظهاره ولا حمله على وجه الحقيقة والتمثيل، تقول الرواية:

"الجمال خلقه الله للرجال والنساء

وديننا ودينكم لم يعمل إلا على

تهذيب العلاقات بدون إقصائها. هل

هذا يكفي أم أضيف شيئاً آخر

شكرا يا سيدي ، يكفي لهذا اليوم. كلامك

طيب ومقنع (27)

فالتلويح السردي المختفي وراء عنصر السيرة، نراه ينازع إشكالات الرواية المناهضة للتوثيق والإخبار المباشر، قصد تشييد وبناء الواقع الموضوعي الذي يحلم به هذا المتن الروائي، وبهذه الرؤية، فإن دمج المستوى الأسلوبي ضمن آفاق الرؤية السردية، هو ما يمكننا من فهم واستيعاب هموم ومعاناة البطل على مستوى السرد، ومعاناة (الأنا) الكاتبة على مستوى الواقع، وهذا يعني تعالي مقصدية الكاتبة في تمرير خطاب "حوار الثقافات" وترسيخ رسالة "القراءة الحداثية للتاريخ" ولن يكون هذا إلا بفهم الآخر، وجعله منطلقاً لفهم أنفسنا.

الهوامش :

- 1- فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009 ط 1 ص 15.
- 2- ديفيد وورد: الوجود و الزمان والسرد: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 1999 ط 1 ص 32 .

ينظر: lucien goldmann : pour une sociologie du roman, editions

gallimard(idées) 1964 paris p : 33/34

- 3- واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، لبنان 2005 ص 252.

- 4- أحمد يوسف : تضاييق السرد والإيديولوجيا ، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها ، 16/15 أفريل ، 2008 ص 257

- 5- رومان إنجاردن: العمل الفني الأدبي ،ترجمة أبوالعيد دودو، منشورات مختبر الترجمة والمصطلح ، 2008 جامعة الجزائر ، ص. 53
- 6- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ص 253.
- 7 - واسيني الأعرج: كتب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص. 62
- 8- محمد القاضي: الرواية والتاريخ ، دراسات في تخييل المرجعي ، دار المعرفة للنشر تونس 2008 ط1 ص 152.
- 9- واسيني الأعرج :كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص 223 / 224
- 10- محمد القاضي: الرواية والتاريخ:ص. 156.
- 11- واسيني الأعرج : كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ،ص 245 / 246.
- 12- lucien goldmann pour une sociologie du roman editions Paris p 56 gallimard 1964
- ينظر: ينظر: أحمد يوسف: تضايق السرد، والإيديولوجيا ،أعمال ملتقى المركز الجامعي سعيدة 16/15 أبريل 2008، الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات (ص 240).
- 13- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ص 51..
- 14- أحمد البيوري: في الرواية العربية التكون والاشتغال ، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب 2000 ط 1 ص 34.
- 15- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص. 616.
- 16- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى ، القاهرة، 2006 ط1 ص 169.
- 17- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2006 ص 131.
- 18- ينظر هذه الفكرة: في: georges lukacs le roman historique editions payot paris 1965
- 19- واسيني الأعرج : كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص 591.

- 20- الرواية: ص 148.
- 21- الرواية: ص 615.
- 22- ندوة: الرواية والتاريخ، الدوحة، قطر 2005 (حوار مع الكاتب واسيني الأعرج).
- 23- واسيني الأعرج : كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص 57.
- 24- الرواية :ص 615.
- 25- حسين خمري : فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الإختلاف، 2002، ط1 ص 149.
- 26- عبد السلام أقامون: الرواية والتاريخ، اطروحة دكتوراه جامعة محمد الخامس الرباط، شعبة اللغة العربية 2001/2000 إشراف: أحمد اليبوري، محمد مفتاح، ص 73.
- 27 - واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ، ص 501.

أثر المكوّن الأنثروبولوجي - الثقافي في تفكيك سؤال الإرهاب.

قراءة في رواية عزالدين ميهوبي "إرهابيس" (1)

(القسم الأول)

الأستاذ الدكتور: بشير إبرير

جامعة باجي مختار - عنابة

قسم اللغة العربية وآدابها

ملخص:

تعد رواية "إرهابيس" لعزالدين ميهوبي، رواية أطر وحة، تبحث في إشكالية كبرى مطروحة على الثقافة بل الحضارة المعاصرة في العالم كله، من نواحي عديدة: دينية وسياسية وتاريخية واجتماعية وإعلامية. وبعبارة أخرى تبحث في فلسفة الإرهاب في قالب روائي؛ لأن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يشع أكثر من غيره لمعالجة القضايا الإشكالية كهذه.

ولذلك رأيت أن أهم مدخل إليها هو: المدخل الأثروبولوجي - الثقافي -

الذي يمكن توظيفه في قراءتها من خلال العناصر الآتية:

- البحث في العنوان ودلالاته المتنوعة.

- البحث في تفاعل الخطابات: السياسي والإعلامي والديني والأدبي في الرواية.

¹ (ننبه القارئ الكريم إلى أن هيئة التحرير قسّمت هذه الدراسة إلى قسمين اضطراراً ، تماشياً مع ضوابط المجلة القاضية باحترام حجم المقال بحسب ما تمّ النصّ عليه في قواعد وشروط النشر. وتجدون في العدد القادم القسم الثاني من هذه الدراسة .

- البحث في دلالات الأسماء وعلاقتها بالإشكالية العامة.

- البحث في رهبة المقامر وبلاغة الوصف، وقضايا أخرى.

L'impact de la Composante anthropologique et culturelle dans la dissociation du question de terrorisme : une lecture dans le roman : " IRHABIS"

Résumé :

Le Roman "IRHABIS" est considéré comme un roman thèse puisqu'il traite une grande problématique culturelle voire civilisationnelle contemporaine à travers le monde entier dans des nombreux domaine comme : la religion, la politique, l'histoire, la société et l'information. En d'autres termes, il examine une question de philosophie de terrorisme dans un cadre romantique, puisque l'écriture romanesque est un genre littéraire qui s'élargit à traiter plus que d'autres les problématiques comme celles-ci.

C'est pourquoi j'ai vu que l'approche importante est Anthropologique et culturelle qui peut être employée dans sa lecture à travers les éléments suivants :

- Le titre et ses significations diverses.
- L'interaction des discours : politique, information, religion, littérature dans le roman.
- Les significations des noms et leurs relations avec la problématique générale.

- La crainte respectueuse de la situation et l'éloquence de la description et d'autres problèmes.

**Impact of the Anthropologic and Cultural Component in
Dissociating the Question of Terrorism
A reading from the novel "Irhabis" by Azzedine
MIHOUBI**

« IRHABIS » is a thesis novel that deals with world's great cultural and civilizational issues in different fields such as religion, politics, history, sociology and information. In other words, it deals with the question of terror's philosophy in a framework of novel writing; a literature genre that aims to treat such an issue more than other.

For this, the main approach is anthropologic and cultural, and can be used in its reading throughout the following research axes:

- The title and different significations.
- Interaction of the discourses: political, information, religion and literature in the novel.
- Significations of the words and their relation with the main issue.
- The respectful fear from the situation, eloquence of the description and some other issues.

1- مقدمة:

من يقرأ "إرهابيس" لعز الدين ميهوبي يجدها تعالج إشكالية محددة هي المتمثلة في إشكالية الإرهاب، وتحاول تفكيك أسئلتها الشائكة بتقليبها على جميع أوجهها، ومحاولة الإجابة عنها، بالبحث في جذورها القصية، وخلفياتها المتنوعة، ومرجعياتها المتعددة، وبعبارة أخرى البحث في فلسفة الإرهاب في قالب روائي إبداعي، لأن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يتسع أكثر من غيره لمعالجة القضايا الإشكالية التي منها: إشكالية الإرهاب.

أسمح لنفسي أن أصف "رواية إرهابيس" بأنها الرواية الأطروحة لأنها تبحث فعلا في إشكالية كبرى مطروحة على الثقافة بل الحضارة المعاصرة في العالم كله، من نواحي عديدة: دينية وسياسية وتاريخية واجتماعية وإعلامية... الخ. ولذلك رأيت أن بإمكان القارئ أن يدخلها من أبواب ومداخل عديدة هي أيضا، ولعل أهم مدخل إليها هو: المدخل الأنثروبولوجي- الثقافي، الذي يمكن توظيفه في قراءة هذه الرواية التي حاولت معالجة إشكالية الإرهاب ومفاهيمه المتنوعة، والغوص في أعماقه والتعرف على خفاياه وأسراره، وكيف يتجلى في الخطابات المتنوعة.

سأتناول في هذه الدراسة العناصر الآتية:

1- مقدمة.

2- العنوان.

3- تفاعل الخطابات في إرهابيس.

3-1- مكتبة إرهابستان.

3-2- رهبة المقام.

3-3- لعبة الأسماء.

4- بلاغة الوصف.

5- الشعر والغناء.

6- مؤتمر إرهابيس.

7- المراجع.

مع الملاحظة أنني سأقدم كثيراً من النصوص التي تضمنتها الرواية وأحاول الاشتغال عليها، هادفاً إلى تمكين القارئ من تكوين صورة واضحة عن الرواية، وتقريبها إليه وكأنه قرأها، دون الإكثار من الجوانب النظرية التي قد تجعلنا نبتعد عن النص ولو قليلاً.

2- العنوان:

وضع الكاتب عنوان روايته هكذا: "إرهابيس" هذا العنوان العجيب الذي يشكل فضاءه، بل فضاءاته الخاصة التي ترصد ممارسة الإرهاب، إنه كما يقول الدكتور الطيب بودربالة: مفتاح سحري لولوج عالم النص، وقديماً قيل: الكتاب يُقرأ من عنوانه. وقد كشف النقد المعاصر منذ ثلاثة عقود، عن حقل نقدي استراتيجي جديد يتصل اتصالاً وثيقاً بعلم النص، وهو علم العنونة *Titrologie* كما يحلو للفرنسيين تسميته⁽¹⁾. وهو ككلمة مفتاح أولى في عالم الرواية، يشكل استراتيجية من استراتيجيات القراءة الأدبية، التي تختلف عن القراءة العلمية التي تتطرق من عناوين ذات بصمات مختلفة؛ إذ أن دالها يتطابق مع مدلولها غالباً، وهي بذلك تحقق صرامتها العلمية المطلوبة في الخطاب العلمي.

ولكنّ العناوين في القراءة الأدبية لها طابعها الخاص، ومميزاتها اللغوية والأسلوبية؛ ومنها أنّ دالها لا يطابق مدلولها، وهي بذلك تحقق شعريتها الكامنة في طاقتها المجازية والإيحائية.

إنّ العنوان في الأعمال السردية؛ رواية وقصة.. يعد بمنزلة الرأس من الجسد، خلافاً للنصّ الشعري وبخاصة القديم منه، الذي يمكن أن ينوب المطلع فيه عن العنوان. وبما أنّ العنوان استراتيجية نصية فإن كاتبه يظلّ يعتني به ليحقق فيه الدلالة على مقاصده وأغراضه التي يؤمها، فهو من الناحية اللغوية: "نسق منغلّق على نفسه، ومتحقّق بذاته، ونسق منفتح على النص وعلى اللانص. إنه نص مكثف ومختزل ومختصر، إنه نظام دلالي رازم له بنيته الدلالية السطحية والعميقة مثل النص تماماً"⁽²⁾.

إنّ النص الذي لا عنوان له يعد عرضة لأن يذوب في غيره؛ لأنّ يضيع؛ لأنّ يحرفّ عن مقصوده، بالإضافة إليه أو بالحذف منه؛ مما يعني أنّ العنوان هو الذي يحقق هوية النص في عالم النصوص المتعددة، ويجدّره في عالم الثقافة بتسميته، والتسمية هوية وتميز.

ولهذا نرى كثيراً من الكتاب والمبدعين يعتنون بوضع عناوين نصوصهم بدقة؛ بحيث تحقق نوعاً من الجذب للقارئ، لكي يتلقى النص ويتواصل معه، "فالعنوان ظاهرة تواصلية تداولية تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقي"⁽³⁾.

يعدّ العنوان اللافتة الإشهارية الأولى للنص، يعمل على إغواء القارئ واستدراجه شيئاً فشيئاً للدخول إلى عالم النص بتصويره كأنه ماركة مسجلة في سوق السلع النفيسة، ومنها سوق الكتاب، وهنا سوق الرواية. أعتقد أنّ الروائي بوصفه لهذا العنوان "إرهابيس" يكون قد حقق فيه وظائف

متعددة، وضمنه عناصر مهمة من حيث الشكل والمحتوى، تحت القارئ وتغويه ليدخل عالم الرواية ويتواصل معها بفاعلية، ويكشف المستور.

ومن بين أهم الوظائف المتحققة في هذا العنوان، الوظيفة الإشهارية التي من شأنها - برأيي الخاص - أن تساعد على تسويق الرواية وتحقيق مبيعاتها؛ فعنوانها قد كسر السائد وخرج عن المؤلف من العناوين الكثيرة التي قرأناها.

إنّ العنوان "إرهايبس" هنا يتعدى كونه بنية لغوية خالصة منغلقة على نفسها تتألف من دال ومدلول برأيي دوسوسير، إلى كونه علامة سيميائية تتألف من دال ومدلول ومرجع برأي شارل ساندرس بيرس. فالمرجع *Le Référent* عنصر مهم في انفتاح الرواية على العوالم غير اللغوية المؤثرة فيها، وبخاصة من الناحية الأنثروبولوجية والثقافية. أعتقد أن الأسئلة المحرقة التي تطرحها هذه الرواية، تبدأ الإجابة عنها من هنا؛ من المكون الأنثروبولوجي - الثقافي الذي يدرس نسب الإنسان ونسله وفنونه وعاداته وتقاليده، والأعمال التي قام بها، وممارسته المختلفة، ثم إنه أسلوب دراسة ومصدر أدلة لمجال فسيح يضم طرائق الحياة البشرية الحديثة والقديمة. وقد اغتنى مفهوم الأنثروبولوجيا بمفاهيم أخرى منها: علم الاجتماع الذي نتج عنه مفهوم الأنثروبولوجيا الاجتماعية في إنجلترا، ومفهوم الثقافة الذي نتج عنه مفهوم الأنثروبولوجيا الثقافية في أمريكا. ونلفت النظر كذلك إلى العلاقة الوطيدة بين الحضارة والثقافة⁽⁴⁾ في هذا الإطار.

وقد حاول الروائي في "إرهابيس" الحفر في الأعماق القصية للتربة الحضارية في محاولته تفكيك سؤال الإرهاب ومعالجته من جوانب عديدة منها:

اللغة التي تعد وسيلة أساسية في شرح حضارتنا وثقافتنا وتبيان علاقتنا مع الآخر؛ وبخاصة في موضوع أساسي مثل: موضوع الإرهاب الذي كثيرا ما ألبسوه لبوساً لغوية خاصة باللغة العربية وبما تحمله من ثقافة. إنّ الرؤيا للغة هي الرؤيا للعالم.

وضع الروائي عنوان روايته هكذا: "إرهابيس" ثم كتب في الصفحة الداخلية (IRHABIS (TAN - أرض الإثم والغفران، وكأن هذه اللاحقة لا تجعل من الكلمة عربية أصيلة، وإنما هي كلمة دخيلة على العربية، تشكلت في سياق آخر مخالف لها - وهي هنا - ترتبط بمفهوم شحنته الثقافة الغربية الحديثة ومعها الثقافات الأخرى ومنها: ثقافتنا العربية المعاصرة المغلوبة على أمرها في معظم الأحيان بشحنات مدروسة وألبسته لبوساً خاصة، ووجهته لتحقيق أهداف حددتها بدقة من أجل محو مفاهيم أخرى محددة وإبطال مفعولها وإزالتها؛ هذا المفهوم هو مفهوم الإرهاب في مقابل مفهوم المقاومة المشروعة.

لا يمكن أن نفهم هذا المفهوم ونحلله ونعرف كنهه إلا من منظور ثقافي حضاري يبحث في الخصوصيات المميزة " للأنا " وللآخر من الناحية الأنثروبولوجية.

يشير الروائي هنا إلى ماركوس قائد السفينة وهو يشير بيده نحو قوس داروين الصخري العائم في البحر، ويقول للصحفيين: "انظروا، إنها معابد البحر.. معابد لن تجدوها في بلدانكم المتخمة بالحدثة..." هل تعرف

داروين؟ ولا يهمه إن سمع مني جوابًا فيسترسل في القول: كان هذا الإنجليزي يأتي هنا ليتحدث مع السلاحف، ويقرأ تجايف الصخور، ولما يعود إلى بيته في الجزيرة الهرمة يقول إن الإنسان كان في الأصل سمكة فسلحفاة ثم قردا... ولا أعرف من أين أتى بهذا الكلام الفارغ. هل رأى القردة تقرأ شكسبير والسلاحف تردد أشعار كيبلنغ؟⁽⁵⁾.

لعل الإشكالية تبدأ من حديث داروين صاحب نظرية النشوء والارتقاء الذي زعم أنه درس أصل الإنسان وصنّفه تصنيفات محددة حسب مراحل التطورية، وحسب عرقه ونسبه، وأصدر أحكاما عن الأجناس البشرية كان لها تأثير في نظرة العالم إلى الإنسان نظرة طبقية، تُعلي من شأن هذا وتحط من شأن ذلك؛ فليس من المعقول أن يكون أصل الإنسان سمكة فسلحفاة فقردا. إنه كلام فارغ كما قال ماركوس. ولا ندري لماذا فكر داروين بهذه الطريقة وهو الذي يُدرج في مصاف العلماء.

إن المسألة تبدأ من هذه النظرة العرقية الاستعلانية التي وظفت العلم بطريقة معوجة. لقد "أحسن أولئك الذين طمسوا اسم داروين من الخريطة، وأطلقوا على الجزيرة اسم إرهابيس تخليدا لأسطورة أتلانتس الغارقة في قاع المحيط، غير أن أهل هذه الجزيرة يسمونها إرهابيستان"⁽⁶⁾. هكذا قال ماركوس الذي يبدو رجلا قد حنكته التجربة والخبرة في رحلاته المتتابعة إلى جزيرة داروين أو إرهابيس المهجورة، ومع ذلك فهي ترحب بزوارها؛ من ذلك ما قاله أحد القادة العسكريين عندما نزل المسافرون على متن "مونكادا":

"أهلا بكم في إرهابيستان أو إن شئتم إرهابيس.. لن تجدوا هنا أضواء لاس فيغاس ولا أبراج دبي، ولن تجدوا مطار فرانكفورت ولا ميترو

موسكو، ولن تجدوا كوبا كبانا ولا مقاهي الشانزليزيه لكنكم تجدون رجالا يريدون تغيير العالم"⁽⁷⁾.

لكن من هم الذين يغيرون العالم؟ هل الإرهابيون هم الذين الذين يغيرون العالم؟ ولكن من هم الإرهابيون؟ وما هو الإرهاب؟ ومن أسسه ونمّاه وطوره؟ ولماذا وكيف سيغير هؤلاء العالم؟.

إنها أسئلة كثيرة ممكنة الطرح، وتحتاج إلى إجابة بالنظر إلى السياقات الثقافية والاجتماعية والحضارية المحيطة بنا.

إنها أسئلة محرقة تتعلق بمفهوم واحد هو: سؤال الإرهاب تقتضي محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة جميعاً أو بالتحديد الإجابة عن السؤال الأساسي الذي تفرعت عنه، أن يتم النظر إلى زوايا عديدة والإطالة من نوافذ متنوعة: كل منها تحاول أن توضح وتبوح بسر مخبوء هنا أو هناك، والاشتغال على أكثر من خطاب.

وهذا ما سنتناوله في ما يلي:

3- تفاعل الخطابات في إرهابيس:

تعد هذه الرواية مثالا حيا لتفاعل الخطابات وتضافرها وتأزرها وتلاقيها وتحاورها وتناصها، وربما تصادمها أيضا، وقد اخترت استعمال "تفاعلها" لأنني رأيتها أكثر دلالة من الاستعمالات الأخرى.

فالخطاب الأساسي هو خطاب أدبي تجسد في نوع أساسي من أنواع الخطاب الأدبي وهو الخطاب الروائي بما يحمله من خصوصيات شكلية ولغوية وأسلوبية وموضوعية لها علاقة بالمحتوى الحضاري- الثقافي الذي

تعالجه، ومن خصوصيات فنية وجمالية وبلاغية أيضا، تحفظ لها مكانتها في عالم الرواية وعالم الأدب.

وهكذا فإن إرهابيس باعتبارها خطابا أدبيا روائيا سرديا، تفتح على خطابات أخرى اندمجت معها واحتوتها وحاورتها ووافقتها وتبادلت التأثير معها، وبكلمة أخرى، تفاعلت معها في خطاب واحد يحاول أن يفكك سؤال الإرهاب.

ومن بين أهم الخطابات التي كان لها قيمة وأثر واضح في رواية إرهابيس: **الخطاب السياسي**؛ لأن سؤال الإرهاب مضمخ بالسياسة؛ لأن الإرهاب سياسة، وكلاهما صناعة في المخابر الإستراتيجية العالمية، يتم تسويقها والترويج لهما والإشهار لهما؛ بل والتشهير بهما أحيانا أخرى بواسطة خطاب آخر صنّع هو أيضا في المخابر نفسها هو: **الخطاب الإعلامي**، هذا الخطاب المهم المؤثر في غيره من الخطابات والمتأثر بها في الوقت نفسه؛ فهو الذي يقوم بتوجيهها وتأجيلها، وهي التي تزيد تأثيرا وفاعلية وتجعله يعبر الحدود والآفاق، وتحاول كبح جماحه والحد من تأثيره أحيانا أخرى.

إن الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي هما في النهاية يلتقيان في مكان واحد بتسميتين مختلفتين، ويحققان هدفا واحدا بكيفيتين مختلفتين، وكأنهما خطاب واحد؛ فالسياسة إعلام، والإعلام سياسة، والإرهاب سياسة وإعلام.

وهنا يدخل خطاب آخر على خط المواجهة بقوة هو: **الخطاب الديني** باعتباره الخطاب المرجع الذي يتم تصويره في سؤال الإرهاب على أنه العقل المدبر غالبا، وعلى أنه الضحية أحيانا أخرى؛ المهم أنه يتشابه مع

الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي لتزداد مساحة الخطابات اتساعا وتفاعلا في إرهابيس الرواية، وفي كاتبها أيضا فهو: الشاعر الذي له دواوين شعرية متعددة جيدة، والإعلامي المتمرس الخبير بأنواع الإعلام وخصوصياته، والرسام المشتغل بالصورة، والسياسي الذي له هدف ورؤيا، وهو الروائي البارِع الذي له دراية ببلاغة الوصف وأسرار السرد وخبايا الحكي المتنوعة.

ولنقرأ هذا النص من الرواية:

"هذه ساحة أتلاننتس..."

نزل "مانكو" من سلم حجري، وتبعناه صامتين مشدوهين، كأننا قطع أغنام، ولما بلغنا سطح المكان المفتوح قال لنا: "انظروا إلى هذه الإشهارات المضيئة وأقروا ما فيها..."

تشير اللافتة الأولى إلى اسم "الضاحية الحمراء، وبجانبيها صورة لقبعة وسيجار. قال كوستا: إنها إشارة لتشي غيفارا.. فعالجه مانكو برد سريع: الكوماندانتي.. وليس تشي غيفارا. ليس صديقاً لك يا سيدكوستا. طبعا طبعا، ...

وحملت اللافتة الثانية اسم "الضاحية الخضراء" تعلوها صورة صومعة وسيف، فضحكت وقلت: بلا شك هذه اللافتة تشير إلى الحركات الإسلامية المسلحة؟".

وهل خشيت أن تقول أسامة بن لادن؟ قال مانكو.

وكتب على اللافتة الثالثة "الضاحية السوداء" ورمزها جمجمة وورصاصتان، لا أظن أنهما تعنيان الثورة والسياسة. قد تكون المافيا والمخدرات"⁽⁸⁾. فما يلاحظ عن هذا الحوار بين "مانكو" و"أمين الدراجي"

وهما من شخوص الرواية: أنه حوار يتأسس على علامات سيميائية متنوعة، تتعدى كونها دالا ومدلولا إلى كونها دوال ومدلولات ومراجع ضاربة في عمق الثقافة بما تحمله من معنى، وفي عمق الإيديولوجيا التي هي المغذي للخطابات المؤسسة للرواية والتي تجعلها تأخذ بعدها الأسطوري؛ فعندما تتناول السياسة أحداث الماضي، فإنه يتبين فيها ما يراه أصلا أبدأ مطلقا لتشكّل جماعته، ولبدء تاريخها، وتكوّن حاضرها ومستقبلها. فمنه، ومنه وحده تكسب معناها ودلالاتها في الحال والمآل. وعندئذ تكون أمام ما يمكن تسميته بأسطورة الأصل المؤسس، التي لا يخلو منها خطاب إيديولوجي سياسي، يقول شتراوس: "لا شيء يشبه الفكر الأسطوري أكثر من الإيديولوجيا السياسية... (10)".

إن كلا من الضاحية الحمراء تمثل علامة سيميائية كبرى تتركب من علامات سيميائية صغرى هي: صورة تشي غيفارا "الكوماتانتي، وكذلك القبعة والسيجارة، وكلها ترمز إلى مرجعية محددة، والأمر نفسه بالنسبة للضاحية الخضراء في مقابل الحمراء، تمثل علامة سيميائية كبرى مركبة من علامات جزئية هي: الصومعة والسيف، مضافا إليهما ابن لادن أو الجماعات الإسلامية المسلحة كما هو شائع في الخطابات المختلفة.

وكذلك بالنسبة للافتة الثالثة التي حملت اسم الضاحية السوداء ورمزها جمجمة ورساستان التي قد تعني مافيا المخدرات.

لقد شاع تداول هذه الألوان: الخضراء والحمراء والسوداء في الخطابات السياسية والإعلامية والدينية والقانونية أيضا، وهي مشحونة شحناً إيديولوجيا واضحا.

والسؤال الذي يمكن طرحه دائماً، وي طرح هنا أيضاً هو: من الذي يمارس الإرهاب؟ إلى أية ضاحية من الضواحي المذكورة ينتمي؟ أ إلى الخضراء أم إلى الحمراء أم إلى السوداء؟ أم ينتمي إليهم جميعاً؟ هل تشي غيفارا الكوماندانتي إرهابي؟ وتتنزل الثورة التي قام بها في قاموس الإرهاب؟ هل يرمز السيف والصومعة إلى الإرهاب حقاً؟ أم يرمزان إلى حضارة ظلت قوية فترة من الزمن؟ هل أسامة بن لادن قد مارس الإرهاب باختياره أم مدفوعاً إليه دفعا؟ هل المافيا هي الإرهاب؟.

تبقى الأسئلة مطروحة ومفتوحة، تحتاج الإجابة عنها إلى الحفر العميق في التربة الحضارية والثقافية بما يحمل المصطلحان من مفاهيم تتعلق بالعبادات والتقاليد والدين والتاريخ وأنشطة الإنسان المختلفة في حياته، من تراث مادي ومعنوي، ومن فكر ولغة وإيديولوجيا واختيارات وآفاق مستقبلية، وعلاقات متنوعة: اجتماعية وسياسية وثقافية، وتبادلات اقتصادية وغيرها.

وبكلمة أخرى: الإجابة عن الأسئلة المطروحة وغيرها تتأسس على المعرفة التي تمثل القاسم المشترك بين الحضارات جميعاً، ولكي يتم فهم سؤال الإرهاب لا بد من حضورها "فهي وسيلة لمعرفة الإنسان كممثل لمجتمع كامل، لقدراته وللتعرف على العالم من حوله، وهي أيضاً وسيلته الأساس لكي يتعرف على الآخر"⁽¹¹⁾.

إن الذي يقرأ هذه الرواية وهي تعالج إشكالية الإرهاب وتحاول تفكيكها يستشف مسألة محورية فيها هي: **العلاقة بالآخر**، وهي مسألة صميم مطروحة على الحضارة العالمية المعاصرة وبخاصة بعد 11 سبتمبر 2001.

أعتقد أننا لا نعرف الآخر، وأنّ الآخر لا يعرفنا، وهو ما يفسر العلاقة بيننا وبينه، فهي أقرب إلى القطيعة منها إلى التواصل والتفاهم. إن

الضواحي الحمراء والخضراء والسوداء تلتقي كلها في إرهابستان. وإنّ لإرهابستان برلماناً ولا أحد "يجرؤ أن يفرض رأيه بالقوة. الموت هنا ممنوع"⁽¹²⁾. ولها دستور وعلم وعملة نقدية ونشيد وطني، يعتمد إيقاع موسيقى "أفول الآلهة" للموسيقار الألماني ريتشارد فاغنر... تقديراً لهتلر الذي كان معجبا به⁽¹³⁾.

ولإرهابيس بيان تأسيس كما يظهر في أدبياتها وهذا نصه كما في الرواية: "شعورا منا بالحاجة إلى عالم بديل، ليس فيه مرتزقة باسم القيم، ولا سماسرة باسم الثورة، ولا أنبياء يدعون العصمة في عصر النفاق، ولا زعماء يصنعون المجد من جماجم شعوبهم، فإننا نحن الذين أعلننا الحرب على عالم مزيف، وشعوب خنوعة، وساسة يمتنون الكذب والنفاق، وعلى أفكار تقتل حق الإنسان في أن يرفض ويقول "لا"، وعلى إيديولوجيات خبيثة ومأكرة، قررنا هجرة هذا العالم الموبوء، وبناء عالم مختلف أسميناه على بركة الله "إرهابيس" يلتقي فيه القاتل والديكتاتور الذي يرى القوة وسيلة للاستقرار، والمتاجر في السلاح والمخدرات لتحقيق أمنية الحق في الموت الرحيم، إنها ليست فلسفة طوباوية، لكنها حقيقة العالم الذي لا يعترف به الآخرون ليبارك الله إرهابيس"⁽¹⁴⁾.

توقيع الآباء المؤسسون⁽¹⁵⁾.

هذا هو البيان السياسي المؤسس لإرهابيس كدولة لها زوارها وروادها وساكنوها الذين لا يموتون، وكما نرى فهو بيان موصوغ صياغة لغوية قانونية سياسية تحدد المنتمين لإرهابيس، شعورا منهم بعالم بديل، وإعلانا للحرب على عالم مزيف. إنه بيان شديد اللهجة وبشروط قاسية، وقد وقعه آباء مؤسسون متميزون، كل واحد منهم يرمز إلى رموز خاصة به

وبمرجعيتها وثقافته ونشاطه وما فعل، وكلهم يجتمعون في إرهابيس وفق شروط بيانهم التأسيسي.

بل وأكثر من ذلك فإن إرهابيس دستوراً ينظم إدارة حكمها ويحدد نظامها السياسي من الناحية القانونية. جاء في ديباجة هذا الدستور العجيب كما وصفه الروائي "إرهابيس ليست دولة ولا مملكة ولا إمارة ولا امبراطورية. هي عائلة تجمع بين منظمات وحركات شعارها "القوة أبداً" (16). تعني العائلة هنا نظاماً -في نظرهم- أكثر احتراماً وأكثر تنظيماً وأكثر مصداقية من الأنظمة الأخرى المزيفة، إن شعار هذه العائلة هو تغيير العالم بالقوة (17) مهما كانت هذه القوة، المهم هو تحقيق الهدف.

يشمل دستور إرهابستان اثنتي عشرة مادة قانونية عجيبة وغريبة فعلاً لمن يقرأ الرواية.

عائلة إرهابيس هي العالم الحقيقي بتعدد الأعراق وتنوع الثقافات وعمق تجارب الحركات التي التحقت بها وكونتها عن قناعة وطواعية وتدار شؤون العائلة بالتناوب بين الحركات المكوّنة لها في حكومة التضامن الرئاسي، وشعبها هو جيشها، ولا يوجد بها مليشيات أو بوليس سري. وتنظم مؤتمرها كل تسعة أشهر، ولا تقيم أية علاقات مع أي جهة أجنبية، وغير ذلك من المواد الدستورية (18).

بهذه المواد تكون إرهابيس عائلة مثلى قوية والقوة هي التي تغير العالم.

إن العائلات التي تسكن إرهابيس هي:

"القاعدة وروافدها، الحركات الثورية، تحالف الإسكو-كابون (إسكوبار وألكابون)، مشاهير القتلة، تكتل الدكتاتورية" (19).

فهي كما نرى ساكنة عجيبة وعائلة قوية غريبة، تنعم بالديمقراطية بينها وبين بعض؛ فهي لا تعيش الفوضى، وإنما تعيش حسب بيانها التأسيسي، وما يحمله من مبادئ وفلسفة، وحسب دستورها الذي ينظم حياتها وإدارة شؤونها، وعلاقاتها الداخلية، ومع العالم الخارجي، ويتأسس كل ذلك على "سيكويَا الحكمة" التي تعني "أطول أشجار الدنيا عمرا، يقولون إنها ولدت قبل الأهرامات بسبعة آلاف سنة، وكذلك هم كبار إرهابيس الحكماء لا يختلفون عنها، فاتفقوا أن تكون هيئة الحكم تحمل اسم سيكويَا الحكمة"⁽²⁰⁾.

إنهم يحملون تفاؤلا بهذا النوع من الأشجار، لكي يعمروا طويلا مثله، لكي يخلدوا في الأرض، وربما لذلك يقتلون الآخرين لكي يعيشوا وحدهم.

أمثلة كثيرة تتبادر إلى ذهني وتتراحم في مخيلتي منها هذا السؤال: لماذا يتم التركيز على القاعدة أكثر من الحركات الأخرى في الحديث عن الإرهاب؟ هل تعد القاعدة أكثر نشاطا في ممارسة الإرهاب مقارنة بالحركات الأخرى؟ أم أن في الأمر أسراراً وخفايا غير معروفة؟.

ولإرهابستان إعلامها الخاص، فلها قناة تلفزيونية داخلية تختلف في نظرها "عن فضائيات التضليل والكذب"⁽²¹⁾. تسمى: "قناة العائلة وشعارها: الحق في أ لا تقول الحقيقة"⁽²²⁾، ولها صحيفة يومية اسمها: "الفلاذ"⁽²³⁾ لا يدير هاتين الوصيلتين الإعلاميتين "العراقي سعيد الصحاف، ولكنه الألماني جوزيف غولبز"⁽²⁴⁾.

إنهم في إرهابستان يريدون "أن يتخلص الإنسان من عالم يعتقد أن خلاصه في السلم، ولكنه بحاجة إلى أن يكون قويا ليصل إلى السلم، ولا يعتبرون العنف إثما والإرهاب جريمة، وإياداة البشر إيذانا بالقيامة"⁽²⁵⁾. فهي من هذه النواحي جميعا، دولة ينعم فيها الثوار والقتلة والدكتاتوريون وزعماء

المافيا وتجار السلاح والكوكابين بالديمقراطية، وأية ديمقراطية؟ كل واحد منهم "يعيش لتاريخه"⁽²⁶⁾ ويحترم العائلة/الدولة وإلا سيطبق عليه القانون، من ذلك ما حدث لـ "كوستا" الذي قدّم اعتذاراته للعائلة فوراً؛ لأنه وصف إرهابيستان بأنها "مكان ملعون"⁽²⁷⁾ ووصف حركاتها "بمجتمع ما قبل الحداثة"⁽²⁸⁾.

إن المهم في كل هذا سيادة إرهابستان فلا شيء يعلو عليها. ولإرهابستان نظامها التعليمي الذي يخصها "بحسب اتفاق العائلة الصغيرة والكبيرة؛ أي أن المناهج تكون مشتركة في الطور الأول، وتتنوع في الأطوار الإعدادية والثانوية؛ إذ تختار كل عائلة ما يناسبها ويناسب ابنها، والتجربة مازالت في بدايتها. ولا وجود لعالمكم المتخلف"⁽²⁹⁾.

تحاول الرواية أن تؤرخ للإرهاب أو على وجه التدقيق تشير إلى بعض من تاريخه، "فتشير إلى أكثر من مائتي عملية إرهابية وانتحارية بدءاً من اغتيال ولي عهد النمسا وزوجته يوم 28 يونيو 1914 بسرابينفو، مروراً بعشرات العمليات التي تخللت الحرب العالمية الثانية، وبدا واضحاً أن قلب العالم هم العرب المسلمون الذين نالوا حصة الأسد؛ من ذلك ما يفوق 80 بالمئة منها منذ نشوء إسرائيل، وفي منحى تصاعدي منذ السبعينات إلى غاية تأسيس إرهابيس"⁽³⁰⁾.

ما معنى هذا؟ متى بدأ الإرهاب؟ هل بدأ مع الحرب العالمية وتطور مع إسرائيل التي تعد نشأتها إرهابية؟ هل إسرائيل هي سبب الإرهاب في العالم؟ ولكنها ليست وحدها.

إنّ للإستعمار تاريخاً في إفريقيا وفي العالم العربي، وأن بداية الإرهاب بشواهد التاريخ الكثيرة قد بدأت مع الإستعمار وما فعله في الشعوب

ومنها نحن. لتكون إسرائيل حلقة من حلقاته، حلقة في مسلسل الطويل المليء بالدماء والترعيب والترهيب وصناعة الخوف، وإشاعة ثقافة الكراهية والضغائن والأحقاد.

وقد كنا نحن العرب والمسلمين والأفارقة الضعفاء وقوده وضحاياه، ومن غرائب الأيام أن نوصف بالإرهاب ونحن ضحاياه، ويوصف ديننا بالإرهاب وهو دين التسامح والعدل والسلام والحرية. إن مقاومتنا للاستعمار ودفاعنا عن أنفسنا وممتلكاتنا ليس إرهاباً؛ إنه رد فعل ضد ما فعل بنا ويُفعلُ فينا.

يخصص الروائي الصفحات 42 و43 و44 و45 و46 لذكر الشواهد التاريخية الكثيرة عن الجرائم المرتكبة في العالم موثقاً إياها وبتواريخها وعدد قتلها.

وإذ أُحيل القارئ الكريم إلى قراءة هذه الصفحات، بل قراءة الرواية وهي جديرة بالقراءة، فإنني أستسمحه بأن أقدم هذا المثال الذي يوضح كرونولوجيا المذابح في فلسطين التي قامت بها العصابات الصهيونية منذ 1947، فالكااتب قد وثقها لأهميتها وأعيد توثيقها في هذا المقام لأهميتها أيضاً من الناحية السياسية والتاريخية والإعلامية والدينية.

- مذبحه بلدة الشيخ (600 شهيدا التي قامت بها عصابة الهاغانا.
- مذبحه دير ياسين (360 شهيدا) قامت بها عصابات شتيرن وأرغون.
- مذبحه قرية أبو شوشة (50 شهيدا) قامت بها ألوية جفعاتي.
- مذبحه اللد (426 شهيدا) كومنندوس بقيادة موشي ديان.

- مذبحه قرية قفيلية (70 شهيدا) قام بها الجيش الإسرائيلي.
- مذبحه كفر قاسم (49 شهيدا) قام بها الجيش الإسرائيلي.
- مذبحه خان يونس على مراحل (725 شهيدا) قام بها الجيش الإسرائيلي.
- مذبحه صبرا وشاتيلا (3500 شهيدا) قام بها الجيش الإسرائيلي مع الكتائب اللبنانية تحت شعار "بدون عطف" الله يرحمه.
- مذبحه المسجد الأقصى (21 شهيدا) قام بها الجيش الإسرائيلي.
- مذبحه الحرم الإبراهيمي (50 شهيدا) بسبب غولدمستين.
- مذبحه قانا بجنوب لبنان (160 شهيدا) قام بها الطيران الإسرائيلي.
- مذبحه النفق (70 شهيدا) دفاعا عن المسجد الأقصى.
- مذبحه جنين (58 شهيدا) قام بها الجيش الإسرائيلي⁽³¹⁾.

ونضيف إليها غزة الأولى والثانية وغيرهما، إنما ذكر هو غيض من فيض.

إنها مذابح ومذابح ودماء ودماء... السبب فيها إسرائيل وأعوانها والذين أنشأوها وأعانوها وما زالوا يدعمونها، وكل هذا ولم توصف إسرائيل بالإرهاب، ويصير الدفاع عن النفس والمقاومة إرهابا، أي منطق مقلوب هذا؟.

فليسمح لنا الكاتب أن نستعير منه عبارته: "لم تر شيئا يا صديقي" التي كثيرا ما تتكرر في الرواية عند مقاماتها اللازمة المتصفة غالبا،

بالغرابية، من ذلك أن إرهابستان كيان هجين يتقاطع في الدم، حتى إن القاتل والضحية يلتقيان فيها، ويتناولان القهوة والشاي معاً، كما هو الشأن بين تشي غيفارا وماريوتيران الذي قتله⁽³²⁾.

أي متخيل روائي هذا؟ إنه عجيب فعلاً، وغريب أن يحدث هذا؟ أية معادلة هذه التي يلتقي فيها الخطان المتوازيان؟ إن ذلك يحدث في إرهابيس أرض الإثم والغفران "القتيل يجلس مع قاتله ويبادل له النكتة، ويستعيد معه ذكريات مؤلمة بكثير من الإعجاب، فليس للندم مكان في إرهابيس..."⁽³³⁾.

لكأني بهذه العجائب والغرائب تذكرنا بمتخيل أبي العلاء المعري في رسالة الغفران، ولكن من زاوية مختلفة.

وجدير بالإشارة - في حدود ما أعلم - إلى أنه توجد أعمال روائية جزائرية عديدة تناولت الإرهاب وقد تميزت بعدة مميزات منها:

- تميزها بطابع ذاتي ذي رؤيا ضيقة محدودة، صور بعض كتابها أنفسهم ضحايا للإرهاب مطاردين منه، أو مناوئين له مقاومين إياه إلى درجة البطولة، وكانت خلف ذلك إما تصفية حسابات ليس مع الإرهاب فحسب ولكن مع الوطن أيضاً، لأنهم رأوا اللحظة مناسبة في رأيهم، وإما الرغبة في الابتزاز والاستفادة الشخصية من بعض الامتيازات.

- كما تميزت معالجة بعضهم للموضوع بأسلوب قريب جداً من المراسلة الصحفية.

ولكن ما يميز رواية: "إرهابيس" هو: طرحها لإشكالية الإرهاب على بساط البحث ومعالجتها باعتبارها أطروحة حضارية ثقافية، لها أبعاد

اجتماعية وأنتروبولوجية ونفسية متعددة، يقف فيها أمين الدراجي شاهد حال، وراويا ساردا لكل ملابساتها وأوصافها، وباحثا في مرجعياتها على اختلافها، سواء أكانت مرجعيات عامة أم جزئية خاصة بشخصية محددة من شخصيات الرواية.

خلافا للمعالجات الروائية الأخرى لظاهرة الإرهاب وما خلقته؛ فقد ركزت عليه داخل الرقعة؛ داخل الجزائر ولم تتجاوزه إلى خارجها إقليا نادرا وذلك لأن الإرهاب في بدايته ضرب الجزائر وحدها؛ حيث عانت عشرية دموية وحيدة، وقد كان الخارج يمثل القواعد الخفية التي تمول الإرهاب وتحميه؛ بل وأكثر من ذلك عزّ الجزائر في الخطاب.

لقد تميزت هذه الرواية بكثير من المقارنات بين الأحداث الدموية التي حدثت في التاريخ، وقدمت كثيرا من الشواهد التاريخية والأدلة القانونية والحجج المختلفة، وقلبتها على وجوه مختلفة، طارحة السؤال بشأنها هل تدخل ضمن الإرهاب وتصنف منه أم لا؟ وبخاصة إذا علمنا أنّ لكل حادثة دوافع عند أصحابها.

أعتقد أن سناء محيدلي المناضلة الفلسطينية التي فجرت نفسها يوم 9 أبريل 1985 في تجمع لآليات الجيش الإسرائيلي تحمل مرجعية، تختلف عن المرجعية التي تميز الأم ماتيلدا المعلمة المكسيكية التي التحق ابنها خيسوس في 1999 بكارتل لويس زيتاس أقوى عصابات المخدرات، وحدث أن كان ضحية من ضحاياه، فرأت أمه ماتيلدا أن تأخذ بثأره بتنفيذ عمليات عديدة وقتل أشخاص كثيرين⁽³⁴⁾.

إن سناء محيدلي وماتيلدا قد التقتا في "إرهابيس" بمرجعيتين مختلفتين، وبهدفين مختلفين، شتان بين الوطن المحتل وبين من ينتمي إلى

حوليات جامعة قالة للغات والآداب، العدد 10، جوان 2015 298

عصابات المافيا والمخدرات، وبين من يدافع عن وطن وبين من يأخذ ثأرا
شخصيا. فهل سناء قد مارست الإرهاب؟ وعلى من؟ أم هي إحدى ضحاياه؟.
تبقى الإشكالية مطروحة ومفتوحة.

الهوامش:

- 1- د/ الطيب بودربالة: قراءة في كتاب: - سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس- أعمال
الملتقى الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-15 أبريل
2002، ص 23.
- 2- المرجع نفسه، ص 25.
- 3- المرجع نفسه، ص 29.
- 4- ريمون وليامز - الكلمات المفاتيح- ترجمة نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي،
الدار البيضاء، المغرب، ط 1، سنة 2007، انظر: مفاهيم- ثقافة- أنثروبولوجيا-
حضارة.
- 5- انظر: رواية إرهابيس، ص 6.
- 6- الرواية، ص 7.
- 7- الرواية، ص 10.
- 8- الرواية، ص 15.
- 9- الرواية، ص 15.
- 10- د/ عبد السلام حيمر - في سوسيولوجيا الخطاب، من سوسيولوجيا التمثلات إلى
سوسيولوجيا الفعل، الشبكة العربية للأبحاث، ط (1)، 2008، ص 46-47.
- 11- محمد عبد الجادر، التعددية والمعرفة، حديث الشهر، مجلة العربي، عدد 660،
نوفمبر 2013، ص 9.
- 12- الرواية، ص 15.
- 13- الرواية، ص 16.
- 14- الرواية، ص 20.

- 15- الرواية، ص 2021، وهم إرنستوتشي غيفارا، الشيخ أسامة بن لادن، السيدة أولريكي ما ينهوف، السيد أوم شيريكو آل كابون، السيد بابلواسكوبار، كارلوس، بوكاسا، كيم جونغ إيل وبتزكية من موسوليني، وستالين، وبول بوت، وبينوشية، وعيدي أمين وصادم حسين والقذافي وتشاوسيسكو واعتذار هلنر لوعكة صحية
- 16- الرواية، ص 21.
- 17- الرواية، ص 21.
- 18- الرواية، ص 22-23.
- 19- الرواية، ص 22.
- 20- الرواية، ص 27.
- 21- الرواية، ص 30.
- 22- الرواية، ص 30.
- 23- الرواية، ص 30.
- 24- الرواية، ص 30.
- 25- الرواية، ص 32.
- 26- الرواية، ص 31.
- 27- الرواية، ص 35.
- 28- الرواية، ص 35.
- 29- الرواية، ص 38-39.
- 30- الرواية، ص 42.
- 31- الرواية، ص 45-46.
- 32- الرواية، ص 46.
- 33- الرواية، ص 46.
- 34- الرواية، ص 48.

تمثلات المجتمع في مسرحية "يا ليل يا عين"

لعبد الكريم برشيد

الدكتور: عمار رجال

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة باجي مختار - عنابة

ملخص:

يتناول هذا المقال تمثلات المجتمع في نص عبد الكريم برشيد⁽¹⁾ "يا ليل يا عين" ويسعى إلى الوقوف عند مختلف الرؤى المشكّلة للنص انطلاقاً من نظرية الاحتمالية وصولاً إلى التحولات العميقة التي عرفها المغرب، كما العالم العربي وانعكاسها على وعي المؤلف.

Résumé:

Cet article a pour objectif de dévoiler les représentations de la société dans le texte théâtral de ABDELKRIM BERRACHID YALIL YA AIN, ainsi que les changements profonds qu'a connu le MAROC et le monde arabe et les diverses visions qui se sont projetées sur la pensée de l'auteur.

1- بلاغة العنوان:

يُعدّ العنوان من أبرز العلامات المفاتيح لقراءة النص وفهمه، فهو يحدّد الإطار العام الذي سيتحرك فيه النص على أنّ علاقته به تبقى علاقة تفاعلية، مما قد يغيّر انطباعاتنا الأولى التي تكونها عن عتبة العنوان مع بداية القراءة، وهذا يعني أن العنوان ليس مجرد علامة حدودية لبداية النص⁽²⁾. وإذا كان العنوان أول عتبة تصادف القارئ، فإنه آخر علامة توشح النص بعد أن تكتمل صورته، لذا تذهب جلّ الدراسات النقدية الحديثة إلى ضرورة الوقوف عنده قبل الولوج إلى عوامل النص ومataهاته، فالمؤلفون والكتاب لا ينتقون عناوينهم بشكل عفوي واعتباطي، ولكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم ومضامينهم الفكرية ورؤاهم الفنية، كما أنّ قصديتهم في اختيارها تتمثل في الطريقة التي يصوغونها بها على المستويات التركيبية والدلالية والبلاغية، وذلك بهدف خلق ميثاق قرائي/تواصلّي مع المتلقي يراعي كل الخصائص الفنية والمعطيات الفكرية للنص. لهذا أصبحت العنونة تقوم بدور أساس في بناء الأعمال الدرامية الحديثة وتساهم في شدّ انتباه القارئ وإثارة فضوله وأسئلته.

اختار عبد الكريم برشيد عنوانا لمسرحيته "يا ليل يا عين"، فإلى أي حدّ يختزل هذا العنوان الدلالة الكلية للنص الدرامي؟ وكيف نفسر المفارقة الدلالية لهذه العتبة والرؤى التراجيدية التي تخللت لوحات النص ومتوالياته الدرامية؟.

إذا كان المستهدف الأوّل والأخير من العنوان هو القارئ/المتلقي بهدف خلق ميثاق قرائي معه، فإن هذا الميثاق لا يلبّي دائما أفق انتظاره،

بقدر ما يعمل على تحطيمه من خلال اللجوء إلى تقنيات لغوية تتزاح عن المؤلف والمتداول.

يهبنا عنوان النص "يا ليل يا عين" (كجنس أدبي) تقنية التركيب التي لجأ إليها المؤلف ليربط الصلة بين:

الليل والعين/الظلام والرؤية/الزمان والجسد، هذا الجسد خرج من التراث المحنط (المواويل الشعبية)، ومن ظلمة النسيان ليدخل ليل "برشيد" الذي اختصر في هذه المسرحية- بقصدية المؤلف في الكتابة- كل الأزمنة في كتابة تحتمي ببلاغة العنوان لتتعرى في خطاب النص الاحتفالي كي تتكلم كلامها، وتؤسس حوارها المتوتر بالمناقضات، وتبني مختلفها ومغايرها بالرمز تارة، وبالجهر والمباشرة تارة أخرى.

من هنا، ومن خلال العنوان تتقابل إichاءات هذا العنوان وترميزاته في شحنات دلالية متعارضة في ثنائياتها الضدية عبر المسافات المتباعدة بين التراث (يا ليل يا عين/موال شعبي) والحداثي (يا ليل يا عين/نص مسرحي احتفالي)، وفي المقابل بين صورة الفقر/مدن الصفيح بأضوائها الباهتة، وصورة الغني/المدينة المقنعة بالأضواء والأصبغ والعرضي مثل الشخصوس التي تدخلها محملة بأسئلتها الوجودية وبأعباء الحياة، وبأزمات الوطن فتخرج منها عارية من المظاهر الخادعة.

أراد عبد الكريم برشيد أن ينطلق من تراث ومن ذاكرة ومن معطى ليسائل كل مخبوء في الزمن القديم والمعاصر، وليبني جديد هذا الزمان بالأحداث الجديدة التي تصير أصلاً ومرجعاً في بناء النص الاحتفالي الذي يبدأ بعنوان يختصر فيه النص ذاته في موقف الكاتب من الزمن الذي يعيش فيه، فيعبر عنه بهذه الذاكرة وبهذا الموالم، وبهذا المتخيل الذي يبدأ بالعنوان

باعتباره نصا للبدء، واستهلالا يرسم بشاعرية خاصة أفق انتظار المتلقي، أو يكتب الكتابة الأولى التي هي البداية والنهاية، المنطلق والوصول، والاستهلال وما بعد الاستهلال.

إنه نص مغلق على ما يحمله من دلالات المفارقة التي وصلت حدّ "التغريب البريختي" الذي يفرض علينا التساؤلات الآتية: إذ كانت "يا ليل يا عين" لازمة تتردد في كل المواويل الشعبية، لماذا اختار الكاتب الموالم بالذات ليرسم جسد مسرحيته؟ أي نوع من المواويل سيغني في نصه؟ هل سيكون موالا حزينا؟ أم سعيداً؟ أم اعتمد فقط على الموالم الشعبي ليصوغ به نصا دراميا ينطلق مما هو محلي؟ أم عساه أراد "يا ليل يا عين" مجرداً تزيّمة، يهندس بها موالا احتفاليا جديدا من صنعه هو؟.

إن مثل هذه الاستفهامات، تتم عن وعي عبد الكريم برشيد الذي يروم تجاوز الاستهلاك والتكرارية والنمطية، كما تكشف عن معنائية الممارسة المسرحية عنده، ككتابة باللغة والجسد، لقاء يتم داخل الزمان والمكان، وعلاقة المبدع بالمتلقي، هذا الأخير جعله مشاركا معبرا، مفكرا، وبالتالي مغيرا.

من هنا صنع برشيد عنوانه التغريبي بما فيه من الخفي والجلي، الثابت والمتحول، التقليدي والمجدد، ليصل إلى المشروع الممكن الذي سيكشف عنه تحليلنا لجسد هذا الموالم الدرامي.

اعتمد الكاتب - إلى جانب العنوان الرئيسي للمسرحية - على تقنية العنونة الفرعية، من خلال إعطاء عناوين خاصة لكل لوحة على حدة؛ إن هذه العناوين تشكل مجموعة من الإشارات والدلائل والرموز التي تتقاطع

وتتكامل مع دلالة العنوان الرئيسي سواء من حيث الطابع التغريبي أو من حيث الرغبة في اختزال الحدث الدرامي والعمل تنامية.

فبتأملنا لعناوين من قبيل (معروف يسأل عن مجهول، أنت يا أنت من أنت؟ المرأة تمشي على أرض تمشي، هي التي تميل وليس أنا...) نلاحظ تلك المسحة المجازية والإيحائية والترميزية التي أضفاها الكاتب على هذه العناوين، كما نلاحظ أنها تعد بحق مداخل صغرى للولوج إلى عالم اللوحات من جهة، وإلى فضاء النص ككل من جهة أخرى، وذلك على أساس أن هذه الأنفاس تخضع لنظام منطقي يحدّد هذا الفضاء ويكشف عن أبعاده الدلالية، بالإضافة إلى أن ورود اللوحات وفق الشكل التعاقبي السريع هو الذي أضفى على الأحداث الدرامية نوعاً من الحركية والحيوية.

تهدف هذه التقنية عند برشيد إلى تجاوز الكتابة النصية الكلاسيكية، كما تهدف إلى تحطيم الإيهام وتعويضه بنصوص صغيرة تتيح للقارئ/المتلقي "الانتقال عبر مستويات النص، والوقوف على تماسك الخطاب المسرحي"⁽³⁾.

لقد قام برشيد بتقطيع النص إلى مجموعة من اللوحات المسرحية بشكل يتناسب وأحداثها الدرامية وحكيها المنقطع، فإذا كانت الفصول تعتمد على تسلسل الأحداث وعلى تحقيق مبدأ التشويق "فإن اللوحات تفرض وجود وقفات زمنية أو انقطاعات حديثة تحقق لكل لوحة استقلاليتها"⁽⁴⁾.

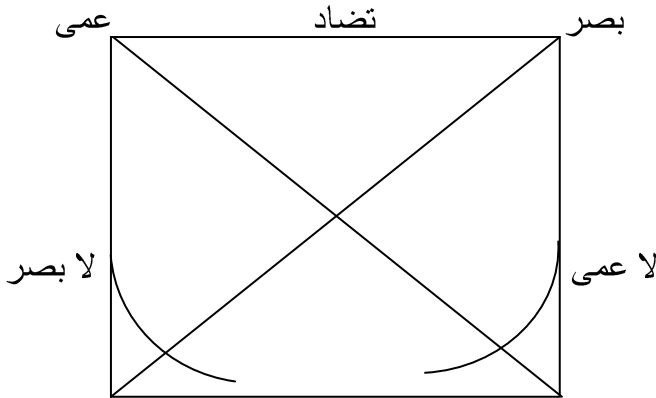
2- البنية العميقة في النص:

تقوم البنية الأساسية للدلالة للنص على درس تعليمي توعوي بالدرجة الأولى، مفاده أن الخنوع والاستسلام للسياسات المفروضة، لن يغير شيئاً، والأجدر بالقوى الفاعلة/النخبة المنقفة (التي جسّدها "عبد البصير") أن تساهم

في توعية الناس الذين يعيشون إذلالاً مزدوجاً، إنهم مغتربون عن واقعهم الذي ما انفك يطحنهم، وحين تؤول الأمور إلى صالحهم، يعيشون إذلالاً آخر، فها هو جهاز الأمن (المخبران " القنفوذ والنمس ") يكشف عن أعتى أجهزة القمع في الدولة، وليحافظ على مكانته يمعن في التجسس على المواطنين، ويدير ظهره لمناورات القوى الخارجية التي تحمي النظام.

يظهر الصراع بين إيديولوجيتين هما إيديولوجيا الإقطاع وتكريس الفوارق الطبقيّة واغتراب المواطن، وإيديولوجيا ثورية ذات منحنى تغييري إيجابي، تصهر المجتمع في نسيج متناسق بعد أن تكون قد قضت على دابر الاستسلام وجذوره.

وتتجلّى أقطاب الصراع واضحة بين من يصبر ومن لا يصبر، لقد تلاعب برشيد بهاتين الكلمتين - الرؤية والعمى - وحاول إحداث انزياح دلالي من خلال تجاوز المفهوم البسيط إلى المفهوم العميق الذي عكسته وجسده شخصيات المسرحية، ويمكن أن نستثمر ذلك على المربع السينيمائي الآتي:



يتحوّل عبد البصير من أعمى إلى مبصر مروراً بمرحلة لا عمى؛ فما أن وعى وأدرك تناقضات المجتمع حتى أحدث القطيعة مع مرحلة من تاريخه ونزع الغشاوة - التي كانت مفروضة - على عينيه ليبدأ بكتابة مسرحيته عن بنية المجتمع في عصرنا، حيث الاضطرابات والزواج واختلالات موازين القوى واغتراب الفرد والجماعة، وبهذا انتقل من ذات الحال إلى ذات الإنجاز أي مما هو كائن إلى ما يجب أن يكون.

وعليه يمكننا القول، إن الكتابة المسرحية عند برشيد فضاء لموضوعة الفرد في التاريخ، وفق الشروط الآنية المرتبطة بالسيرورة التاريخية والحركات الاجتماعية.

لم تقف المسرحية على شخوص متطورة، لا غرو في ذلك ما دام الوضع الراهن شبيهاً بالماضي والحاضر ويمكن أن يكون شبيهاً بالمستقبل إن لم يجتث الورم من أساسه، أي أن تجتث أسباب المأساة والاعتراب وضياع الحريات.

ولا ننسى في هذا الصدد أن برشيد كتب نصه برؤية إخراجية، فلم يغيب عن ذهنه أن يكون النص مجرد حوار، وهو كلما كتب يرفق نصوصه بملاحظات في التمثيل والإخراج.

3- المتتاليات السردية:

إن الحكاية هي روح الدراما ونواتها الصلبة، والمسرح في جميع الظروف يمثل ويحكى، وانطلاقاً من هذا المنظور فإن " تحليل نص درامي سيكون شبيهاً بتحليل نص روائي، وفي هذا المستوى من التحليل فإن الوحدة الدرامية لا تختلف عن الوحدات السردية الأخرى كالقصة والرواية⁽⁵⁾.

تمثل إذن مسرحية "يا ليل يا عين" موضوعاً متميزاً للتحليل السردى، فهذا "الموال المسرحي" يعتمد على التقطيع والتوليف والتجهين (شأن باقي النصوص الدرامية الاحتفالية التي لا ترى في النسيج الدرامي أهمية)، الأمر الذي يقتضي تفكيكه وإعادة تركيبه لتحديد مقاطعه السردية.

تروم عملية تقسيم الخطاب إلى مقاطع، الوصول إلى تجليات "الوحدات الدلالية الجزئية، التي من خلالها تتكون الدلالة العامّة للخطاب"⁽⁶⁾ الحامل لمشروع ما، وفق برنامج سردي، حيث تكون "البنية السردية له عبارة عن تتابع أو تعاقب الحالات والتحويلات المختلفة التي تنظم مجموعة العلاقات بين العوامل"⁽⁷⁾

من هنا تكون وظيفة الدارس أو المحلل، الوقوف عند ظاهرة تتابع الحالات والتحويلات المرتبطة بالشخصيات (أي العوامل) وأدوارها المؤدية إلى ذلك، إذ يتم رصدها من خلال موقعها في شبكة العلاقات التي تنتمي لها حسب مستوى البنية العاملة^(*)؛ ومن ثم إبراز تلك العلاقات القائمة بينها، عن طريق تحديد أدوارها العاملة، بغية تبيان مدلولاتها "قتليل أو دراسة بنية الشخصيات (العوامل) في أي عمل سردي ستكون قاصرة ما لم تطرح في أفق الإمساك بالمكوّن الدلالي الذي يقف وراء مجموعة البنيات الأخرى"⁽⁸⁾.

وتبعاً لذلك، يتخذ فعل الشخصية، شكل "وظيفة العامل" أي فحص الشخوص في وظائفهم الخاصة بحيث يعاملون بوصفهم حاملين للقيم وممثلين لنسق وظيفي ذي طبيعة إيديولوجية. وسوف تسمح عمليات التصنيف المقترحة، إبراز المقاطع /المنتاليات السردية لمسرحيتنا، إذ نعد إلى جمع

عدة شخصيات في قطب واحد من منطلق رغبتها الاتصال بالهدف/الموضوع ذاته.

بمعنى آخر: اختيار ما نراه ممثلاً لكل قضية أساسية في الحكاية، وبالتالي الجمع بين التجسيديات المفصلة المختلفة لمعاني متقاربة في تجسيد مركب واحد يمثلها جميعاً، وبعبارة واحدة، الاعتماد على قواعد "الانتقاء والتعميم والتركيب".

وعليه نقترح النموذج التالي:

- **المقطع الأول:** يتضمن الكشف عن واقع الشخصيات البائسة والمهمشة، الباحثة عن حياة أفضل ("الصافية"، "درهمان الشاذ"، "جوقة العميان"، "البحار الناسي"، "المفضل").

- **المقطع الثاني:** يسלט الضوء على خدمة السلطة (المخبرين: "القنفوذ" و"النمس").

- **المقطع الثالث:** يحتوي نقد المجتمع وفضح مثالبه من خلال صوت الحكمة والحق ("عبد الله المجذوب").

- **المقطع الرابع:** يشير إلى الفئة التي لم تسعفها الظروف الاجتماعية المتردية على توفير لقمة العيش، فأثرت الهجرة أين اصطادتها بعض الأنظمة والجماعات المتطرفة لخدمة مصالحها الشخصية.

4- يبين " عبد الرحمن المجذوب" و"مجدوب" برشيد:

يتضح مما سلف أن الشخوص تتفرع حسب ترسيمات إيديولوجية شتى، إذ تمثل كل شخصية شريحة اجتماعية معينة، مما يجعل المسرحية تمثيلاً رمزياً لصراعات بين أطراف تمثل مصالح متباينة، وتعكس تناقضات

اجتماعية وسياسية ونفسية لجماعات تتموقع كل واحدة منها في فئات عرفت وجودا تاريخيا.

بالموازاة مع هذا، تنقسم هذه الشخصيات إلى نمطين:

- نمط يؤدي دورا في الموالم المسرحي (درهمان، الرجل، الصافية، جوقة العميان، المخبرين، لمفضل، البحار الناسي).
- نمط لا يؤدي دوراً، بل يمكن اعتباره حاملاً لقيم ورمزاً للأفكار، ونعني بذلك (عبد البصير، وعبد الله المجذوب)، هذا الأخير بدا منذ الوهلة الأولى، رجلاً حكيماً، تشف الحجب بينه وبين الحقيقة، وقد جاء استحضاره في نص "برشيد" انفتاحاً على التراث المحلي (عبد الرحمن المجذوب)، الشاعر الشعبي الذي عرفته بلاد المغرب خلال القرن السادس عشر، وشهرته وذيوع صيته "لم يفتأ اسمه يتردد في كل آفاق شمال إفريقيا. ومن النادر جداً أن تجد في تلك الأصقاع من لا يحفظ باعتزاز جانباً من الرباعيات المنسوبة للشيخ "المجذوب". وذلك يعود إلى رونق وجمال أشعاره وما انطوت عليه من حكمة بالغة ومعان سليمة"⁽⁹⁾.

إنها الحكمة ذاتها التي نلمسها في "مجدوب" برشيد، وقد اختاره الكاتب "لأنه كان يبحث في أن يجد في مادة التاريخ شروطاً لخشبة المسرح... ومن خلال استعادة التاريخ، يتحوّل ثقل الماضي إلى قوة محرّكة في الحاضر"⁽¹⁰⁾، فقد جعل منه ضميراً للمجتمع كونه يهدف إلى تغيير عميق في جذور الحياة الاجتماعية، نتيجة إحساسه بضرورة القرب من الوجدان الشعبي، والتعبير عن ثورات الضمير، ونقد الحاضر من وجهة نظر إمكاناته المستقبلية.

إن (المجذوب) الذي انتقاه "برشيد"، كان من صميم الواقع، وكان بحق يمثل الشخص المادي وهو يعلن احتجاجه على ما وصلت إليه الأمور، فعندما "يحضر المجذوب، فإنه يحاول بمواقفه أن يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي..."⁽¹¹⁾ لأن كل حركة من حركاته وكل إيماءة من إيماءات صوته، تتعلق بخبرات موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع. من هنا، جنح "برشيد" في عمله الفني إلى تطويع الشخصية التراثية لرؤيا عصرية، تأسيسا لتوجه جديد في العملية الكتابية للوصول إلى مسرح عربي تقدمي أصيل.

5- منطوق النص:

يناقش الكاتب في هذه المسرحية جملة من القضايا الفكرية والمعرفية، إضافة إلى عدد كبير من المواقف التي تخص عددا من الشؤون الاجتماعية والمعتقداتية، ولعل هذا طبيعي "قال مسرح خاصة يرتبط بالبيئة الاجتماعية التي ينمو في كنفها، ذلك لأنه ينقد من جملة ما ينقد الجوانب الاجتماعية التي يعايشها، محاولا الولوج إلى أعماق المجتمع والبحث عن مكوناته ونسجه ومسيراته"⁽¹²⁾.

قرأ "برشيد" المجتمع وبنائه، قراءة معمقة، وتوصل إلى مجموعة من الفناعات ظل متمسكا بها، ربما لأنه اعتقد أنها ثابتة لا تزول إلا بزوال عدد كبير من العوامل. من هنا قدّم لنا مجتمعا متفسخا، كل يركض وراء مصلحته، لا تحكمه قيمة ولا يردعه مبدأ، اللهم سوى المنافع والفساد، حيث تحولت إلى قيمة ومبدأ يسيّر الناس، ألا يحق لنا هنا أن نتساءل: لماذا حدث ما حدث؟ وكيف الخلاص والنجاة من ذلك؟

لقد أصبح الاستبداد والتعسف المموه بالشعارات الزائفة والمبادئ الديمقراطية الخاوية من أي محتوى حقيقي دالا على ما آل إليه الواقع من تردّد وتأزم داخل المدينة، كل هذا باعتماد المؤسسة الحاكمة على الديماغوجية والمغالطة القائمة على إضفاء الحصانة والقدسية على نفسها وعلى أدواتها، لتصبح براءة لامعة بسلوكات لا تنطبق على ما يجري في الواقع الحقيقي المقدم للناس، الأمر الذي جعل النص يقول المجهول - للمتدقي- عبر إيقاعات المحاور التي كانت تكشف عن المكبوت "أي المجهول" وتسلط الأضواء على تغييب العدل والمساواة من المجتمع؛ وهي المعطيات المادية التي نهضت عليها العملية المسرحية البرشيدية بعد ما وجدت حياة المدينة قد ساءت أحوالها نتيجة انقسامها إلى عدد صغير من الأغنياء وعدد كبير من الفقراء، حيث لا وجود للحرية إلا على مستوى الترف الفكري.

أقامت المسرحية عالمها على هذا التقسيم المادي حيث أخضع تكوينها لشبكة العلاقات السائدة في مجتمع تلك المدينة وهذا من الأسباب التي لم تجعل جسدها كائنا هلاميا يخضع لنزوات الصدفة أو لعوامل غيبية، ولكن ذلك كان من العوامل التي جعلتها تموقع نفسها داخل بؤرة الصراع.

للدراما مصدران جوهريان "الأول علاقة الإنسان بالوسط المحيط به، والثاني علاقة الإنسان بالإنسان... والتركيز على قضايا الإنسان المعاصر... إنسان الطبقة المتوسطة، والطبقة الكادحة... دراسة هذا الإنسان سلوكه ودوافعه قصد اكتشاف واقع جديد⁽¹³⁾.

من هذا المنطلق، تحاول المسرحية الغوص في المشاكل الحياتية للإنسان الناجمة عن عدم التوازن في الواقع الذي ظهرت فيه لتكون إدانة سياسية واجتماعية معكوسة ذاتيا باتجاه شخصية "الصافية" على سبيل

المثال لا الحصر - ولتبقى عملا صادقا عن أشكال الاحتجاج السياسي والاجتماعي على فوضى القواعد السائدة، فما هي "الصافية" محرومة من أبسط حقوقها (البيت): "أما أنا فلا بيت لي، وإنني انتظر حتى يأتي أبوك ليشتري لنا بيتا في هذا الحي"⁽¹⁴⁾، لكن الإشارة بوضوح - وليس بخفاء- إلى انكسارات "الصافية" كذات متعبة متخلخة يجعلها أمام واقع ممسوخ مسحوق، فالصوت إذن يصرخ بصدق، والموقف يعاني بعمق، والظرف يشترك بقوة، وهذا ما جعل المسرحية تؤمن بوحدة المحتوى - كمستوى أول- من حيث القضية الأساسية التي تعالجها (الفقر).

إنه النص الذي لم يكتف بهندسة العالم القائمة ولا بالمعطى الواقعي، لكنه تعدى ذلك إلى هندسة فضائه الخاص، وترصيف الأحداث والوقائع مركزا على التناقضات والصراعات التي تحبل بها المدينة التي يسكنها الاستبداد حتى النخاع، ويظهر الاختلاف فيها واضحا بين الشخصوس والقناعات السياسية والطبقات الاجتماعية.

إنها رؤية تخرق السائد، وتمزق الأقمعة لتقديم ما وراء الأقمعة وما وراء المظاهر والشكليات للكشف عن الخلل والعطب الذي جعل المسار الديمقراطي ينحرف:

- " عبد البصير: هذه الحكمة يا عبد الله من علمك إياها؟.
- عبد الله: الظلم علمني، والفقر أغناني، والغربة غربتني، وهذا القهر الذي في وطني أماتني ثم أحياني، وأدخلني في لجة الظلمة ثم أخرجني...
- عبد البصير: يا الله، في هذا البلد خلل إذن؟
- عبد الله: نعم، وهو بسعة كل هذا العالم كله..."⁽¹⁵⁾

لقد حملت مسرحية "يا ليل يا عين" وعبها معها عندما تحملت مسؤولية إثارة إشكالية الديمقراطية/العدل، بأسلوبها الخاص بعد عملية البحث في ظروف ومعطياته الاجتماعية التي تشكل فيها العدالة الاجتماعية والحرية والمساواة مجرد استثناء، وهو ما أبانه الحوار الساخر الذي دار بين "عبد البصير" و"عبد الله":

- عبد البصير: وهذا البلد يا عبد الله هل فيه عدل؟
- عبد الله: نعم فيه عدل والله...
- عبد البصير: وما دليلك على ذلك؟
- عبد الله: دليلي أن فيه وزارة كبيرة للعدل.
- عبد البصير: وماذا غير الوزارة؟
- عبد الله: فيه وزير محترم للعدل، وفيه محاكم وقضاة ومحامون، وكل هذا، ألا يكفي!
- عبد البصير: يكفي وزيادة" (16)

تضطلع المسرحية بنقد الواقع وتعريته في ظل تغييب العدل والمساواة من المجتمع، وبروز الفئات الطفيلية التي تتشد الحفاظ على استمراريتها - في السلطة - بالتملق والنفاق وترديد الشعارات الجوفاء والوعود الكاذبة بشكل ببغاوي، فهذا "عبد البصير يصيح " بعض الناس كرماء يا عبد الله، ولكن بالوعود فقط، فما قولك في هذا؟ أليست الكلمة الجميلة صدقة؟".

- عبد الله: الوعود جميلة يا ولدي، وأجمل منها الوفاء بها، ومن أين يأتي الوفاء في غير زمن الوفاء" (17).

أضحت شخصية "عبد البصير" المادة الجوهري في خلخلة الساكن والثابت بأسلوب يختلط فيه الجد بالهزل، والتلميح بالتصريح، ليعطينا تصويرا كاريكاتوريا للواقع الذي أصبح الوجه الآخر للمأساة، إنها ظاهرة الضحك والسخرية التي تفرزها أوقات الشدة والأزمات، الظاهرة التي اكتسبت شرعيتها من انغراسها في الواقع المنهار، ومن عمقها الراسد لمرحلة التحرر من محاولات الاحتواء، ورفض الرغبات والتطلعات التي تفرضها مؤسسات المجتمع حيث: "تفرض توزيعا ثابتا لأنماط من الوعي (الاستهلاكي) على الطبقات الاجتماعية الكادحة" (18)، وكل ذلك في سبيل صناعة الوهم وتزييف حاجات الإنسان وقمع الأساسية منها للترويج لحاجات زائلة، وعليه يدعو "برشيد" في مواله الدرامي إلى (الإرادة) وإلى تمرد الفكر الإنساني (النضال، المقاومة/مقاومة سياسة الاحتواء:

- "عبد البصير: كنت مصرا على الرؤية فرأيت...

... رأيت يوم كنت أعمى، ورأيت يوم طلقت العمى...

... لقد حاصررتني الظلمة أعواما طويلة، حاصررتني وقاومت، وسدّت

كل منافذ النور في وجهي وناضلت...

- النمس: أسمعت؟ خونا كيتكلم على المقاومة وعلى النضال...

- القنفود: سبحان الله، والإرادة بوحدها تكفي؟

- عبد البصير: نعم تكفي وزيادة" (19)

كان الواقع البوصلة الحقيقية التي أعطت المسرحية منحى نقديا لاذغا صاغ تجربته من رفض المغالطات التي يقوى فيها فن صناعة الوهم أو فبركة القرارات ومصادرة لحظة الفرحة الحقيقية ليحل محلها النفاق الاجتماعي، فالمواطن لا يهم، ولا تهم وضعيته:

- المفضل: (لنفسه) ما بقاوش كيقولولي نعم آس.. لأنني مواطن...

- النمس: كفاش؟ أنت غير مواطن؟

- لمفضل: وليه مواطن جاتكم ساهلة يا لولاد؟

- النمس: اتخدعنا فيه أصحابي، واحترمناه، وقدرناه...

- القنفوذ: وهو غير مواطن...

- النمس: وشحال من مرّة خفنا منو، وجاملناه، وحاولنا نتقربوا منو...

- القنفوذ: وهو غير مواطن؟⁽²⁰⁾

ينقل لنا هذا الحوار الهزلي الإيديولوجيا التي تحدد نوعية العلاقة بين جهاز الأمن (السلطة) والشعب، بين الأمر والمأمور: "إن المأساوي والهزلي مقولتان جماليتان متناقضتان ومرتبطتان في الوقت نفسه، تعكس تناقضات الواقع نفسه المتنوعة من حيث بلورة رؤية تخص العالم تحيا فيه شخوص المسرحية"⁽²¹⁾

تدين المسرحية - إضافة إلى ما سلف - المقاربات البوليسية الممارثة للسلطة وتدين الانتهازية والخطر... وتكشف عن مقدرة تلك المقاربات على الغش والتلفيق، إن أراد جهاز الأمن ذلك، فعبر القمع وسواه يمكنه تبديل الحقائق وإقناع الناس بصحتها، حتى لو كان أولئك الناس قد رأوا منذ فترة قصيرة غير ما يسمعونه الآن، لكن لا حل أمامهم وهم مستلبو الإرادة، فها

هي الرقابة في المسرحية تسخر نفسها لكتابة تقارير إيجابية مليئة بالوشايات،
إرضاء لأسيادها:

- "النمس: يا لله أصحابي، وتما نكتبوا التقرير على خاطر خاطرنا..."
- القنفود: نكتبوا التقرير؟ وشنو غادي نقولوا فيه أصحابي؟
- النمس: غادي نقولوا اللي شفنا وسمعنا...
- القنفود: أييه، ونزيدو شي شوية فالكلام...» (22)

ولا ينسى "برشيد" أن يعرج على مشكلة (السكن)، خاصة وهي أزمة
تعاني منها جميع المجتمعات العربية:

- "النمس: أزمة السكن بلا شك، أصحابي... إيوا، إلى كان الجن اللي هو
الجن، ماقدرش يحل هاد المعضلة الخطيرة، واللي هي أزمة السكن،
كفاش بغينا يحلها البشر، واللي هو غير بشر مسكين؟
- القنفود: المخزن مغدور أصحابي، وهاد الناس غالطين، وغالطين
بزاف...» (23)

يحاول الكاتب التأكيد على أفكار طالما توقف عندها، لكنه هنا، غاص
فيها أكثر ونظر إليها من زاوية أخرى عبر أسلوبيته التي تلاحمت مكوناتها
من حيث حرصه على تعرية المحرّم لدينا وتعرية الشخوص، محاولا رصد
حالة التدين (الكاذب) المرتبط بعدد من الأكسوارات (لحية، مسبحة، حجاب،
قفازات...) بعيدا عن دقائق القلب المؤمن.

يمكننا القول إن مسرحية "يا ليل يا عين" خطوة متقدمة في عالم
"برشيد" المسرحي فكرا وفنا وموضوعا، لما طرحته من أفكار وتقنيات

وما أثارته من جدل نظرا لما فيها من طروحات عديدة تتعلق بماضينا وحاضرنا وآفاق مستقبلنا، إضافة إلى أنها قدمت قراءة لواقع نعيشه ونحياه، كما بحثت في الأسباب والعوامل التي أدت إلى مثل هذا المصير.

6- مشروع النص: آفاق التحول وسبله:

لنا أن نتساءل: ما هو الحل الذي يطرحه العمل الفني (يا ليل يا عين) ويؤكدته لتجاوز التراجيديا الإنسانية في عصرنا؟ ربما نجد الجواب في الحوار التالي:

- "عبد الله: يا عبد البصير، حاول أن تبصر...

- عبد البصير: وهذه الظلمة التي في قلبي وعيني، وفي عقلي وروحي ماذا أفعل فيها؟

- عبد الله: أوقد لها شمعة يا عبد البصير.

- عبد البصير: هي ظلمة دامسة وحالكة يا عبد الله، وماذا تفعل معها شمعة واحدة؟

- عبد الله: أوقد لها قنديلا أو سراجا، واحترق أنت إن استطعت، وأحرص على ألا تكون لغما منفجرا...» (24)

لا يقوم التحول الحقيقي - كما تبين - على استعمال القوة، لذا صار "برشيد" يفكر في أبجديات لغة جديدة هي لغة الفعل وليس لغة الكلمة أو بالأحرى (الكلمة- الفعل) التي يتلازم في سياقها حلم التغيير وفعل التغيير معا. إن التحول الإيجابي يكمن في التحرر من الاستسلام والخنوع أولا، وفي الفعل كنفويض للقول ثانيا، الفعل كواقعة ضد العجز والسكينة، الفعل من حيث

هو شرط أساسي ضد العدمية والصراخ في فراغ ومن حيث هو جملة من الإجراءات الملموسة التي تسعى لاستبدال الواقع وتغيير الكون. قد يعتقد البعض أن المسرحية تنتهي نهاية سلبية مخيبة للأمال، محبطة للتوقعات، لا تزيد الأوضاع إلا بؤسا، لكن مع ذلك يترك المؤلف هامش الفعل ممكنا، فما علينا إلا أن نتخذ المبادرة ونسهم في تفعيل الردود المناسبة، ونعطي لوجودنا معنى، ونتخلص من كآبتنا وخوفنا... ونزداد إحساسا ووعيا بأن قوتنا هي وحدتنا وجماعتنا، إنها رسالة بليغة من الكاتب في أن الحل الأمثل هو تجاوز الفشل والاستسلام والتخلي بروح المقاومة.

هوامش:

1- عبد الكريم برشيد: كاتب مغربي من مواليد مدينة "أبركان" عام 1943، حائز على الإجازة في الأدب العربي وعلى دبلوم التربية وعلم النفس، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس (1971)، ثم على دبلوم الدراسات المعمقة، ثم على الدكتوراه، فضلا على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية "مونبوليه" بفرنسا عام 1973. مارس مهنة التدريس في الثانويات وفي المعهد العالي للفن المسرحي، كما يعد مؤسسا لمجلة "الثقافة الجديدة" ورئيسا لمجلات ثقافية وتربوية. لكن برز أكثر في الأعمال الإبداعية حيث له أكثر من خمسة وثلاثين نصا مسرحيا كتب جلها باللغة العربية الفصحى منها "السرطان والميزان" و"الناس والحجارة" و"أمرؤ القيس في باريس" و"العين والخلخال" و"الدجال والقيامة" و"جمهورية جحا"... ونظرا لجهوده المتواصلة في مجال الكتابة الدرامية والبحث المسرحي كرمته العديد من الجهات المغربية والعربية والدولية.

2- عامر الحلواني: سيميائية الأرض والهوية، مجلة علامات، وزارة الثقافة، المغرب، عدد 29، عام 1994، ص 69.

3- ميلود بوشايد وعبد الرحيم أصميدي: قراءة توجيهية وتحليلية لمسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"، منشورات إديسوفت، ط1، 2005-2006، ص 49.

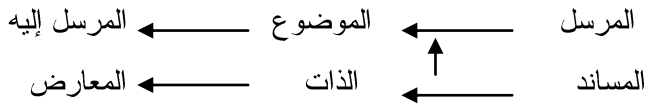
4- نفسه، ص 54.

5- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 31.

6- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 14.

7- رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر العاصمة، 2001، ص 26.

• يتطلب كل خطاب مهما كان جنسه تمثيلا عامليا، تنتظم وفقه جملة من العلاقات التي تجمع بين الشخوص وأفعالها ويمكن أن يظهر ذلك في شكل البنية العاملة التالي:



8- فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليليطو، دار الكلام، الرباط، (د.ط)، 1990، ص 12.

9- عبد الرحمن ربّاحي، قال المجذوب (من الرباعيات المنسوبة إلى الشاعر المغربي الولي الصالح الشيخ سيدي "عبد الرحمن المجذوب"، دار الجزائر للكتب، دط، دت، ص 7.

10- عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 56-57.

11- نفسه، ص 64.

12- أحمد جاسم الحسين، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 86.

- 13- عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي (مرجع سابق)، ص 218.
- 14- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 24.
- 15- نفسه، ص 103.
- 16- نفسه، ص 61.
- 17- نفسه، ص 60.
- 18- محمد مجذوب، الوحدة والديمقراطية في الوطن العربي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1980، ص 80.
- 19- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 46.
- 20- نفسه، ص 92.
- 21- عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 192.
- 22- عبد الكريم برشيد، يا ليل يا عين، ص 93.
- 23- نفسه، ص 55.
- 24- نفسه، ص 109، 110.

السرد والحجاج، القراءات المتصارعة؛ التنوع والمصداقية في التأويل

الدكتور: محمد عبد البشير مسالتي

قسم اللغة والأدب العربي

- جامعة سطيف 2

ملخص:

في لحظة ما من لحظات تطور القراءة العربية يكون الالتفات إلى منجزاتها لمراجعها، ولتصحيح مسارها بنصوب ما علق لها من أخطاء أو شائها من الخرافات أهم بكثير من مواصلة إنجاز المكتسبات الجديدة والنمادي في تحقيق التراكم الكمي.

تغيا هذه الدراسة استنطاق جلته من القراءات الحجاجية التي تشكلت حول النصوص السردية، والدراسة بذلك ليست خثا في النصوص السردية بالدرجة الأولى، بقدر ما هي خث في أماط التلقي التي دارت حول هذه النصوص من منظور حجاجي؛ وذلك من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي ممارسه القراءة والتلقي في «تصنيع النص» وتخليد قيمته ومعناه، كما نرور من وراء هذه الدراسة التحقق من أن القراءات والتلقيات لأي نص إنما هي محكومة بأفقتها التاريخية وسياقها الثقافي، فهي تنحرك وفق ما ينحه لها أفقتها وسياقها من «ممكنات»، وفي المقابل فإنها ترضخ تحت

الإكراهات التي يمارسها عليها هذا الأفق وهذا السياق، وهو ما يجعل من دراسة الأنماط الحجاجية وسيلة جيدة ليس لاستكشاف نصوص السرد فحسب، بل لاكتشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانظـار في توجيه القراءات، وأثر هذه القراءات في تصنع النص المقروء وتشكيل دلالاته.

وإجمالاً، تدرك هذه الدراسة أن الفعل المعرفي هو أمر حتمي لا يجوز رفضه لمجرد صدوره عن هذا المكان أو ذلك، كما تدرك أن معرفة الآخر تشكل مدخلاً للفائدة والمناظرة، إلا أنها ترى ما يراه طاغور إذ يقول: «إنني على استعداد لأن أفتح نوافذي في وجه جميع الرياح، لكن شريطة ألا تقتلني هذه الرياح من مكاني».

Abstract

The aim of this study is to propose an alternative methodology of reading classical Arabic narratives, which foregrounds the effect of reading such narratives on the readers, instead of the traditional concern with questions like : what is the context of classical Arabic narratives within an overall historical context of such texts. The focus in this new proposal is not on what these texts say, or how they say it. Rather the focus is on questions like: What happens to the Reader when he/she reads? In other words, what is the impact of the narrative text on the reader? In our attempt to answer these new questions, we will try to provide an answer to an everlasting question which is : is the narrative text that is critiqued or read good or bad? This

question has always been addressed through the identification of reading patterns. This study, however, is not merely an approach to the reading of classical narrative texts. It is rather a study of some patterns of reception of such texts. The aim is to discover the significant role played by reading and reception in the creation of text and in determining its value and meaning.

this study also recognizes that knowledge of the "other" paves the way for dialogue and self-enrichment. Yet, as held by Taghour, "I am prepared to open all my windows for all sorts of wind provided that these do not uproot me from my place."

Keywords: Interpreting, Modernity, Reading, Interpretation, Reception, Narrative

Résumé

Le but de cette étude est de proposer une alternative méthodologie de la lecture des récits arabes classiques, qui foregrounds l'effet de la lecture de ces récits sur les lecteurs, à la place de la préoccupation traditionnelle avec des questions comme: quel est le contexte de récits arabes classiques dans un historique globale cadre de ces textes. L'objectif de cette nouvelle proposition ne figure pas sur ce que ces textes disent, ou comment ils le disent. Plutôt l'accent est mis sur des questions telles que: Qu'est-ce qui se passe au lecteur quand il / elle lit? En d'autres termes, quel est l'impact du texte narratif sur le lecteur? Dans notre tentative de répondre à ces nouvelles questions,

nous allons essayer de fournir une réponse à une question éternelle qui est: est le texte narratif qui est critiqué ou de lire bon ou mauvais? Cette question a toujours été abordée à travers l'identification des habitudes de lecture. Cette étude, cependant, est non seulement une approche de la lecture de textes narratifs classiques. Il est plutôt une étude de quelques modes de réception de ces textes. L'objectif est de découvrir le rôle important joué par la lecture et la réception dans la création de texte et dans la détermination de sa valeur et de sens.

cette étude reconnaît également que la connaissance de "l'autre" ouvre la voie pour le dialogue et l'auto-enrichissement. Pourtant, comme étant détenus par Taghour, «Je suis prêt à ouvrir toutes mes fenêtres pour toutes sortes de vent, à condition que ceux-ci ne me déracinent pas de ma place".

Mots-clés: Interprétation, modernité, lecture, interprétation, Réception, Narrative

- توطئة:

لا يكاد المتأمل في قضايا القراءة النقدية داخل الثقافة العربية الحديثة يظفر بما يرتضيه إجابة شافية، تصل به إلى برد اليقين فيما يخص المنهج الذي يتوسل به المؤول في قراءة التراث السردي وتأويله؛ فقد ظل الوعي بترائنا النثري يمثل لحظة أخرى من اللحظات التي ما فتئت تقلق تفكيرنا الأدبي، منذ أصبح ما سمي بـ"الأصالة والمعاصرة" هاجسا تصدر عنه جميع الكتابات

حوليات جامعة قالة للغات والآداب، العدد 10، جوان 2015 326

النقدية عن وعي أو لا وعي، فليس الاهتمام بتراث نثري متنوع وخصب إلا وجها لإشكال ثقافي يتجسد في موقفنا من التراث والحداثة، وموقفنا من قضية التجديد والإبداع. ولعلّه حان الوقت كي نجعل من الاهتمام بتراثنا النثري لحظة تأمل فيما ينبغي صنعه من أجل تطوير الحقل النقدي من غير الجهة التي سعى إليها معظم نقادنا في السنوات الأخيرة. إنّ إشكال النثر العربي القديم هو إشكال قراءته؟ وإشكال هذا النثر هو أيضا أحد أوجه الحضارة: كيف السبيل إلى فهم طبيعته؟

لا شك أن تجديد أفق التلقي الأدبي في العصر الحديث، والتحول في النظر إلى الأدب بمعايير مختلفة، أسهم في الكشف عن أبعاد جديدة في أدب الجاحظ وإبراز مكونات وسمات ظلت محجوبة عن القراءات القديمة؛ فشيوع الأشكال والأنواع السردية والموضوعات المرتبطة بنماذج إنسانية واقعية. وهيمنة الوظيفة التخيلية في الأعمال الأدبية الحديثة، شكّل معايير جديدة في تلقي الأدب وتقييمه. وكان من نتائج هذا التحول في معايير أفق انتظار القراء العرب المعاصرين، تحول في الأفق البلاغي لنثر الجاحظ نفسه، الذي انتقل من محور الوظيفة البيانية بمفهومها الأسلوبي الحجاجي إلى محور الوظيفة التخيلية بمفهومها التصويري السردية.

إن الفاحص للمدونة الأدبية الجاحظية يلحظ أنها تحوي رصيда غنيا من النصوص السردية تكشف أنّ تاريخ الأدب العربي نسيج مركب من أنواع الخطاب وصيغه، وأنماطه المختلفة، وأنّ قيمة الجاحظ لا تكمن في إسهامه في البلاغة النظرية أو في القدرة على البيان والحجاج، بل تظهر كذلك في قدرته على التصوير السردية للعالم من حوله، وقد كان له أسلوب متميز في السرد⁽¹⁾.

لا يخفى على أهل النظر أن الأدب يؤسس معايير وأعرافه بوصفه مفهوماً مرتبطاً بالتاريخ والمجتمع والثقافة في ارتباطه بحاجيات الإنسان الجمالية والاجتماعية. وأن أي إخلال بهذا الشرط، قد ينجم عنه إخلال بقواعد قراءة الإنتاج الأدبي والإنساني في التاريخ، على نحو ما حصل في الثقافة الأدبية الحديثة التي أفرزت قراءات لم تراع مبدأ التمايز الذي يسم الإبداع الأدبي الإنساني، مما عرض أنواعاً أدبية للتُهوين، لكن التحوّلات التي حدثت في تصوّرات الدارسين العرب المحدثين لمفهوم ارتباط الأدب، وأنواعه، وأشكاله بالوعي الجمالي السائد في الحقب التاريخية، أعاد لتلك الأنواع الأدبية التراثية قيمتها الجمالية.

أولاً: السرد و سؤال الحجاج:

إذا كان السرد، بوصفه نمطاً من أنماط الخطاب وليس مرحلة في ترتيبه⁽²⁾، يقوم على حركة في الزمن ويرصد العلاقة بين الوقائع وتواليها والتحول في خصائص الفاعلين، وكان الحجاج بوصفه نمطاً آخر من أنماط الخطاب، يسعى إلى إقناع المتلقي وإذعانه للدعوى، ويقوم على بنية قارة لا زمنية مثله مثل الوصف الذي يسعى إلى تحديد صفات الموضوع في الفضاء، فإن هذين النمطين الخطبيين لا يوجدان منفصلين في النصوص الكلاسيكية؛ إذ يتداخلان ويأخذان أوضاعاً وأشكالاً ووظائف تتحدد على أساسها طبيعة النصّ.

ولما كان النص مجموعة منسجمة من الملفوظات المكونة من اختيارات لفظية وأسلوبية؛ فإن من مبادئ التحليل البلاغي الحجاجي للخطابات الوقوف على وظائف هذه الاختيارات المعجمية والصور

الأسلوبية، فلألفاظ وللصور وظيفية إقناعية إلى جانب وظيفتها الجمالية⁽³⁾؛ ولقد وضحت كثير من المقاربات التي فحصت الأدب الجاحظي ذلك التداخل الموجود بين السرد والحجاج، وسنحاول أن نقف على بعض هذه المقاربات والتي تشاجرت وارتبطت آلياتها، بهيمنة تصور مثالي للأدب في الثقافة الأدبية الحديثة؛ تصور يضع حدودا بين التعبير الأدبي والتعبير الخطابي الحجاجي. غير أن التحولات المستمرة في تصورات القراء عن ماهية الأدب ووظيفته، وفي معايير قراءتهم للأعمال الأدبية، حملت من دون شك أسئلة جديدة لم يتخلف القراء عن توجيهها إلى أدب الجاحظ.

ولعل السؤال المهم الذي أثاره بعض القراء حول نثر الجاحظ في الفترة الأخيرة، هو ما يمكننا صياغته على النحو الآتي: هل يتسع نثر الجاحظ للوظيفتين التخيلية والتداولية؟ أو بعبارة أخرى؛ هل يفضي وصف أعمال الجاحظ وتفسيرها إلى وضع اليد على بلاغة مخصوصة يتداخل فيها نمطان من الخطاب؛ الخطاب التداولي الحجاجي والخطاب الأدبي التخيلي؟ من الواضح أن تراجع التصور السائد للأعمال الأدبية باعتبارها أعمالا ذات مقصدية جمالية خالصة ووظيفة أدبية غير قابلة للالتباس بأي وظيفة تداولية خارجية، أفسح فيما يقول مشبال «المجال لبروز تصور مغاير يؤمن بتداخل الوظائف وتعدد المقاصد في العمل الأدبي المفرد، ونتيجة ذلك ظهور معايير في التلقي والقراءة أعادت مرة أخرى الحديث عن المعيار القديم الذي شكل أساس تقييم نثر الجاحظ، المتمثل في قدرته البيانية أو الحجاجية»⁽⁴⁾.

إن السياق التاريخي وأسلته المتجددة كفيلا لإعادة تشكيل بلاغة الجاحظ؛ على هذا النحو يبرز المكون الخارجي، بعد تواريه في ظل هيمنة

السؤال الأدبي الذي انتصر للمكون التخيلي مستبعدا كل ما يمكنه أن يهوّش على نقاء أدبية النص النثري عند الجاحظ.

والحق أن بروز هذا المعيار التداولي الحجاجي بصورة دقيقة ومفصلة لم يسبق لها نظير في القراءات السابقة التي اكتفت بالإشارة إلى قوة بيان الجاحظ دون تفسير لمظاهر هذه القوة، على الرغم من أهمية ذلك المعيار وضرورته في الاستجابة إلى أحد معايير الأفق البلاغي الذي سعى الجاحظ إلى تشكيله في نثره، إلا أن الإغلاء من شأنه والاكتفاء بإجراءاته في مقارنة نصوص الجاحظ، قد يعيدنا مرة أخرى إلى حالة اللاتوازن وعدم التكافؤ في معايير التواصل مع أدب الجاحظ، التي أشرنا إلى حضورها في القراءات التي استخدمت معايير التصوير والأدبية وغيرها من المفهومات التي استبعدت المقصدية التداولية من هذا الأدب وحصرت في المقصدية الجمالية.

تتسم بعض القراءات التي قاربت نصوص الجاحظ من زاوية الحجاج بالنزعة الاختبارية؛ إنها قراءات ذات أهداف تعليمية بالدرجة الأولى، تسعى إلى إثبات فعالية أدوات البلاغة الحجاجية في مقارنة النصوص الأدبية، لأجل ذلك كان البعد الجمالي في هذه النصوص أول شيء تصفي حسابها معه. غير أنّ بعضها الآخر كان أبعد مرمى؛ فلم يكن يتناولها ليخلو من غاية فهم هذه النصوص وتفسيرها وتأويلها. لأجل ذلك لم يسعف جهازها الحجاجي ببعدها التخيلي سواء أوعت بذلك أم لم تع.

في مقارنة مبكرة يلحظ قارئ منجز شوقي ضيف المعنون بـ"الفن ومذاهبه في النثر العربي" (1946) أن فحصه للنثر الجاحظي إنما يركز على الوصف المختزل الذي نعت به ابن العميد كتب الجاحظ عندما ذهب إلى أنها «تعلم العقل أولا والأدب ثانيا»(5).

وقف الباحث شوقي ضيف على البعدين التخيلي والتداولي عند الجاحظ؛ مشيراً إلى أنّ نثر الجاحظ قام على سمتين بلاغيتين؛ أطلق على الأولى لفظ "التلوين العقلي" وعلى الثانية لفظ "التلوين الصوتي".

يقول الباحث مبرزا التحام هذين المكونين البلاغيين في نثر الجاحظ: «كان الجاحظ يدمج إدماجاً بديعاً بين التلوين الصوتي والتلوين العقلي في آثاره، فإذا هي تصور طرافة التفكير في أعلى صورة كما تصور طرافة الصوت، وما ينساق مع هذه الطرافة من تكرار وترداد كان يستعين بهما دائماً على تدبيح أساليبه وتحبيرها؛ وإنهما ليتجليان دائماً في كل ما يملئ ويكتب كما يتجلى جمال التفكير وجمال التعبير»⁽⁶⁾.

والمقصود بالتلوين العقلي، المكون الحجاجي الذي تجلّى في اعتماد الجاحظ على أساليب الجدل والاستدلال والقياس وكل ما ينم على النزعة العقلية في أسلوبه، أما التلوين الصوتي فهو يشير به إلى الإيقاع بما يشتمل عليه من تقطيع صوتي وضروب من التكرار والترادف والترداد الموسيقي(*).. وعلى هذا النحو فإنّ الجاحظ وفق هذه القراءة خلق تضافراً بين صياغة الحجج وصياغة الأسلوب أو ما يمكن نعتة بتضافر الوظيفتين الحجاجية والشعرية.

وغير بعيد عن الأفق الحجاجي الذي انبثقت عليه مقاربة شوقي ضيف، تعلن مقاربة فيكتور شلحت المعنونة بـ: «النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ»⁽⁷⁾ (1987) صراحة اهتمامها بالمكون الحجاجي، ومن ثم فإنها لم تتبعد عن مفهوم تضافر المكونين الأسلوبي والحجاجي في نثر الجاحظ الذي وقف عليه شوقي ضيف.

عمد الباحث فيكتور شلحت في هذه القراءة إلى إبراز الوظيفة الحجاجية التي بينتها قراءة محمد مشبال. يقول: «وقد استرعت هذه النزعة العقلية انتباهنا واستأثرت بإعجابنا، فجننا بدورنا نبحتها في هذا المؤلف، نحاول أن نحللها ونتحرى أصولها ومصادرها وعناصرها ومقوماتها»⁽⁸⁾.

لقد جاءت قراءة فيكتور شلحت لتنتمي مفهوم "المذهب الكلامي" الذي تنبّه له البلاغيون القدامى في كلام البلغاء، باعتباره نوعاً من أنواع البديع، حيث يرى فيه الباحث طريقة في إيراد الكلام على أساليب المتكلمين (***)، إن المذهب الكلامي هو كل قول جرى على الطريقة الكلامية المتأثرة بالمنطق والفلسفة⁽⁹⁾.

كما جاءت هذه القراءة لتنتمي مفهوم "التلوين العقلي" في قراءة شوقي ضيف وتعمل على توسيع مدهاء وإظهار وجوهه، ومنها إشارته إلى المكونين الأسلوبي والحجاجي في هذا النثر؛ فلم تقتصر قراءة الباحث على إبراز أساليب الحجاج، بل استوعبت أساليب التصوير.

وعلى الرغم من إدراك هذه القراءة للفروق بين أنواع الخطاب في نثر الجاحظ كما يتجلى ذلك في وعيها بالبلاغة المخصوصة للمناظرة، إلا أنها فيما يقول مشبال «لم تصدر عن إطار نظري يربط بين الأسلوب وأنواع الخطاب؛ فقد قاربت نصوص الجاحظ باعتبارها مستوى واحداً، وليست مقامات نوعية مخصوصة»⁽¹⁰⁾. ويتجلى فهم مشبال لقراءة فيكتور شلحت أكثر عندما نقف على تحليل هذا الأخير للأسلوب الجاحظي؛ بحيث اعتمد فيه الفصل بين اللفظ والمعنى أو بين طريقة التعبير وطريقة التفكير؛ وهي قسمة تقليدية لا تسهم في فهم السمات البلاغية التي تفرزها نصوص الجاحظ النثرية بأنواعها المتباينة، كما لا تسهم في إبراز بلاغة أنواع الخطاب النثري

المختلفة من قبيل الخبر أو النادرة اللذين ساق شواهد نصية منهما دون أن يدرك خصوصيتهما الأسلوبية النوعية.

بيد أنّ وقوف القراءة على المناظرة أثبت إدراك القارئ لمقامها الخطابى المخصوص الذي يقتضى أن يتجه التحليل إلى إبراز بنياتها الحجاجية باعتبارها تقوم على الحجج وتسعى إلى التأثير والإقناع وإحراز الغلبة⁽¹¹⁾.

يعتقد الباحث فيكتور شلحت أن المجادلات والمناظرات التي يُضمَّنُها الجاحظ كتبه وخاصة كتاب الحيوان «إنما كانت مجرد أسلوب أدبي لعرض أفكاره، وطريقة للتوسع فيها ومناقشتها أسوة بالمتكلمين»⁽¹²⁾، ومن ثم فقد رأى الباحث في المناظرة بين صاحب الكلب وصاحب الديك تمثيلاً لهذا الفن أصدق تمثيل، والحال هذه فقد نظر الباحث إلى هذه المناظرة بوصفها بنية أسلوبية شكلية وإطاراً عاماً لمناقشة كلامية؛ فغاية مناظرة صاحب الكلب وصاحب الديك حسب الباحث «تقوم على إبراز حكمة الله وصنعه وتدبيره في كل من الكلب والديك... ومن ثم يتضح أن المناظرة لم تكن إلا وسيلة، استعان بها الجاحظ ليبيرز حكمة الله في الكلب والديك، بما يتخلل ذلك من أخبار وأحاديث وطرف وفكاهة وهي كأسلوب وطريقة عرض وتوسع ترجع إلى صناعة الكلام»⁽¹³⁾.

لقد أقر الباحث أنّ المناظرة شكلت مقاما خطابيا ملائما للوظيفة الحجاجية أو "للنزعة الكلامية الخطابية الجدلية" التي حرص على استخراج وجوهها من مناظرة جرت بين صاحب الكلب وصاحب الديك في كتاب الحيوان، من قبيل "الحوار وترداد الألفاظ والمعاني" و"البحث والتنقيب وحشد

الأدلة" و"الكلام وضده" و"النظر من أوجه مختلفة" و"التمثيل" و"القياس المضمّر"⁽¹⁴⁾.

ثانياً: حاجية الرسائل بين المكون الخطابى، والسياقى (محمد مشبال):

انطلق الباحث محمد مشبال في بحث موسوم بـ"السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ" من اعتبار أن رسائل الجاحظ تحمل تداخلاً بين السرد والحجاج؛ فالسرد بوصفه مجموعة من الأخبار يشكل في تقدير الباحث «إحدى التقنيات الحجاجية التي اعتمدها الجاحظ في بناء بلاغة رسائله، فالجاحظ لجأ في عديد من هذه النصوص إلى سرد وقائع وأفعال ليُحاجج بها دَعَاوَاهُ وَيُثَبِّتَ بِهَا صَدَقَ أَحْكَامَهُ. بيد أننا لا نقصد هنا البنية الهيكلية أو الحبكة التي يمكن تجريدها من الأخبار المسرودة فقط. ولكن المقصود أيضاً البنية الخطابية اللغوية التي تتشكل بواسطتها الحبكة السردية داخل نص الرسالة. وبناء عليه، فإن حاجية السرد لا تؤول دائماً إلى هذه البنية السردية الهيكلية المتمثلة في تتابع الوقائع وتحوّلها فقط، بل تؤول أيضاً إلى البنية الخطابية المتمثلة في جملة من الصيغ اللغوية والصور الأسلوبية والتقنيات الحجاجية التي تبرز بالسرد، وتؤلف حجاجيته»⁽¹⁵⁾.

ولعل استبطان الباحث لذلك الاختلاف في تشكلات السرد الحجاجي بين رسالة «مناقب الترك»(*) ورسالة «القيان»(**) إنما يرتد إلى اختلاف مقاميهما الخطابيين أو سياقيهما التواصليين؛ فرسالة «مناقب الترك» كما بينه الباحث تقوم على خطاب مدّحي وبناء صورة نموذجية للجند الترك، بينما تقوم رسالة «القيان» على خطاب يُنازع خطاباً آخر سعياً إلى تقويضه.

هذان السياقان المختلفان في تقدير الباحث هما «اللذان يفسران سبب اعتماد السرد البنية الخطابية اللغوية بدرجة كبيرة في توليد حجاجيته في الرسالة الأولى، بينما اعتمد في الرسالة الثانية علاقته بالمقام أساساً. فسياق المدح يقتضي من المتلفظ سرّاً مناقب الممدوح والإسهاب في وصف خصاله واستثمار الصيغ اللغوية لتشكيل صورة نموذجية عنه في ذهن المتلقي، أمّا السياق الحجاجي الجدلي فيقتضي تقديم الحجج لإثبات صدق الدّعوى ودحض الدّعوى المناقضة، ومن هنا كان تقديم الوقائع والأفعال بواسطة الأخبار المروية من أدوات الإقناع»⁽¹⁶⁾.

وهكذا، نصل مع محمد مشبال إلى أن تحليل تقنية السرد الحجاجي ينبغي أن يراعي الإطار النوعي الذي تشكلت في سياقه. إنّها تكتسب خصوصيتها من نوع الخطاب الذي تدرج فيه.

أ- مظهرات الحجاج في رسالة «مناقب الترك»:

اقتصر تحليل الباحث محمد مشبال للخطاب الاحتفالي في رسالة «مناقب الترك» على النظر في مجموعة من الأخبار التي ضمّنها الجاحظ نسيج نصّه، وهي أخبار تستمد حجاجيتها من تقديمها للوقائع التي تُثبِتُ صورة الأتراك الحربية، ومن بنائها على مواضع قيمية مُتفق عليها في العصر، كما تستمدّها من القيمة التي يحظى بها السارد المتلفظ بالخبر عند المتلقي، ومن نسيجها الخطابي اللغويّ.

ينطلق الباحث من طرح مفاده أنّ انتماء رسالة «مناقب الترك» إلى الخطاب الاحتفالي لا ينفى عنها الطّاقة الحجاجية التي تجلّت في استخدام عدّة تقنيات حجاجية في بناء الخطاب المدحي، وصياغة صورة الأتراك من قبيل

سرد مناقبهم ووصف فروسيّتهم وقوتهم القتالية وما يتصل بهما من خصال ميّزتهم عن غيرهم من الأقوام.

وقف الباحث محمد مشبال على نص من رسالة «مناقب

الترك»، يتأسس على حوار دار بين رسول المأمون والرجال المعدودين حيث قال رسول المأمون لـ «رجال المعدودين المتقدمين في العلم بالحرب [من أصحاب التجارب والميراس، وطول المعالجة والمعاناة] في صناعات الحرب»: «ليكتب كلُّ رجل منكم دعواه وحجّته، وليقلُّ أيّما أحبُّ إلى [كلِّ] قائد منكم إذا كان في عدّته من صحّبه وثقّاته: أن يلقى مائة تركي أو مائة خارجي؟»⁽¹⁷⁾. وقد أجاب القوم جميعاً بتفضيل ملاقة مائة تركي، إلا حميد بن عبد الحميد الذي خالفهم الرأي مفضّلاً ملاقة مائة خارجي، مقدّماً مجموعة من الحجج التي يدعم بها حكمه.

ترتكز قراءة مشبال للنص السابق على اعتبار أنه يقوم على إطار

سردي تتخلّله جملة من الأقوال القائمة على الأوصاف؛ فإجابة حميد بن عبد الحميد في نظر مشبال تصبح «خطاباً حجاجياً تنسجه مجموعة من الأقوال والأوصاف التي شكّلت معظم مساحة متن الخبر. وحجاجيّة هذا الخطاب تؤوّل إلى أنه إجابة عن سؤال يحتمل اختلافاً في الرأي والحكم، مما يوجب في هذا السياق تقديم المُجيبِ الحُججِ الكفيلة بتدعيم وجهة نظره أو دعواه. فبنية هذا الخبر قائمة على السؤال والجواب، بخلاف عديد من الأخبار التي يوردها الجاحظ بوصفها إجابات عن أسئلة مُضمّرة تُستفاد من السياق. وهذا من شأنه أن يفسر نزوعه إلى تشكيل حجاجيّته بمعزل عن علاقته بسياقه التلّفظي. ومثل هذا الضرب من الأخبار تتراجع فيه السردية التي تنحصر في

الاستهلال والاختتام، مما يفسح المجال لتنامي خطاب وصفيّ حجاجيّ داخل إطارها السرديّ»⁽¹⁸⁾.

يشتمل النص السابق فيما يرى مشبال بلاغةً لقيم وخصال حربيّة مُفضّلة عند المتلقّي العربيّ، وقد عدّد النصُّ هذه الخصال التي اتّسم بها التركي (*)، لاستحسان صورته وترسيخ قيمها في الأذهان، كما أوّل محمد مشبال النص إلى القيمة التي يحظى بها حميد بن عبد الحميد في الموضوع الذي يدلي فيه برأيه؛ «فهو يمتلك خبرة في الميدان الحربيّ، كما أنّه مُنزّه عن الانحياز إلى أحد طرفي المفاضلة»⁽¹⁹⁾. وهي القيمة التي أقرّ بها المأمون في نهاية الخبر: «ليست بالترك حاجة إلى حكم حاكم بعد حميد، فإنّ حميداً قد مارس الفريقين، وحميد خُرساني وحميد عربي، فليس للتهمة إليه طريق»⁽²⁰⁾. ولعل هذه القيمة أن تنتقل إلى خطابه وتزيد في تصديقه عند المتلقّي.

ويمكننا أن نجمل حجاجية نص مناقب الترك كما بينه مشبال في النقاط الآتية:

- الوصف الملتبس بأشكال المقارنة التفسيرية/ التقييمية وبعض الصور الأسلوبية (**)

- السرد والابتعاد عن الموضوعيّة

- السرد وبلاغة التقابل

- إثارة مشاعر الاستخفاف عند المتلقّي

لقد أظهر فحص الباحث محمد مشبال لأخبار الجاحظ في رسالة «مناقب الترك» نزوع السرد فيها بالأساس إلى تشكيل حجاجيته معتمداً البنية

الخطابية اللغوية والبلاغية والأسلوبية. وهذا لا يعني أنّ النصوص السردية في هذه الرسالة تستقل بنفسها عن المقام التلّفيّ الذي وردت فيه، ولكنها إذا ما قورنت بعدد من الأخبار التي وردت في رسالة «القيان» تمثيلاً، فإننا سنلاحظ أنّ معظم الأخبار التي وردت في هذه الرسالة لا تملك تشكيل غرضها الحجاجي خارج مقامها التلّفيّ بوصفها لحظة في متتالية حجاجية أو شواهد سردية على حقائق النصّ أو دعواه»⁽²¹⁾.

وهكذا ، لا يتصفح متصفح دراسة الباحث محمد مشبال إلا ويدرك التجربة النقدية التي تثوي وراء التصنيف، و بشيء من التأمل والتروي يدرك كل مهوم بإعادة قراءة التراث السردية أنّ طرائق المعالجة التي توسل بها الباحث تقع في صميم الهاجس التجديديّ، سواء أجنح الخطاب إلى الإعلان عن الجودة أم تلتطف بها واقتصد فيها؛ فقراءة الباحث للنصوص الجاحظية كما وقفنا عليه جاءت في ظاهرها خالصة لمقولات البلاغة الجديدة، وفي حقيقتها مشروع قراءة تفتح على إمكانات متعددة في البحث، وتوحي بمسالك في التناول تختلف عما سلك، وتطرح من الأسئلة أكثر مما تقدم من الإجابات.

ب- تمظهرات الحجاج في «رسالة القيان»:

يقوم النص في رسالة القيان حسب محمد مشبال على إثبات دعوى ضد دعوى مخالفة؛ أي يبيح النظر إلى النساء ومحادثتهن في مناقضة صريحة لموقف وخطاب آخر يحرّم ذلك. هذا الموقف التواصلية اقتضى سرد مجموعة من الأخبار المؤيدة للدعوى. إنّها بمنزلة الشواهد التي تثبت صحة القضية، لكنها لا تحمل في ذاتها بالضرورة خطاباً حجاجياً؛ فقد لا يكشف النظر في بنيتها الخطابية عن أي غرض حجاجي، وإنما تستمد

وظيفتها الإقناعية من كونها تقنية من تقنيات خطاب يحاور خطاباً آخر ويسعى إلى نقضه. وهي لا تكتسب معناها إلا في هذا السياق الحوارى (22).

اعتمد الخطاب الحجاجي في رسالة القيان كما وضحتّه مقارنة مشبال بالأساس على استدعاء شواهد سردية تتضمن وقائع وشخصيات وحوارات تُثبت صحة الدعوى (إباحة النظر إلى النساء) وصدق الحقائق المقدّمة. مرتكزا في كل ذلك على على خطاب حجاجي حوارى تفرض قواعده الإثبات والإقناع بتقديم حجج ملموسة (*).

لقد كشفت قراءة مشبال لرسالتين من رسائل الجاحظ (***) على أنّ حاجية سرده تبني تارة باعتماد بنية خطابية لا يمكن التغافل عنها، وتارة بالنزوع إلى بناء هذه الحجاجية معتمداً علاقته بالسياق الذي يندرج فيه من دون الاتكاء على البنية الخطابية للخبر.

عظفا على المرتكزات الحجاجية التي ذكرها مشبال؛ فإن الكثير من أخبار الجاحظ كما وضحتّه مقارنة حنان المدراعي (***) تستمد حجاجيتها من الاختصار والاقتصاد في السرد، بحيث لا تعدو أن تكون سؤالا وجوابا حول حدث معين وإخبارا بواقعة في أسلوب مختصر. وغالبا ما ترتبط هذه الأخبار الموجزة بقضايا نقدية أو أدبية، في قالب ينحو إلى البساطة.

ثالثا: محمد العمري، حجاجية السخرية:

في قراءة تأويلية حجاجية نجد الباحث محمد العمري في كتابه الموسوم بـ"البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول" (*) (2005) بوصفه بحثا في المنطقة البينية التي يتقاطع فيها التخيلي، والتداولي، (البعد التخيلي الأدبي، والبعد الحجاجي المنطقي) نجده يتساءل: ما هي البلاغة؟ أين توجد البلاغة؟

هل هناك بلاغة واحدة أم بلاغات متعددة؟ وإذا كانت هناك بلاغات متعددة، هل هناك مشروعية لقيام بلاغة عامة تنسق هذه البلاغات الخاصة وتتحدث باسمها في نادي العلوم المحيطة بها؟ وقد كان حضور الجاحظ ضمن هذه الأسئلة في الفصل التطبيقي من خلال اشتغال الباحث على نموذج السخرية عند الجاحظ.

وقد بين الباحث كيف تتدخل النهضات العلمية في الحوار اللساني والمنطقي خاصة من أجل هيمنة بلاغات جزئية تدعي التعميم، مما دعاه جيران جنيت البلاغات المعجمة: بلاغة الشعر وبلاغة الحجاج. وهي في نظر الباحث بلاغات فرعية تفتقر إلى ما تقدمه لها البلاغة العامة. والحال هذه فقد وضح الباحث/العمرى أنه بداخل هذه البلاغات الفرعية تقوم بلاغات جزئية ملتبسة بين التخيل والإقناع. وقد ضرب مثلا للبلاغات الجزئية هذه ببلاغة السخرية وبلاغة السيرة الذاتية. وهذا هو موضوع الفصل الثاني الذي ضمنه مبحثين تناول في المبحث الأول بلاغة السخرية الأدبية التي تقع بشكل ملتبس بين التخيل والإقناع. وقد وقف الباحث في البداية عند إشكالية تعريف السخرية، موضحا عدم استقرار المفهوم وغموضه واضطرابه.

وبيين الباحث/العمرى أن البلاغيين المحدثين قد تجاوزوا هذا الاضطراب بفتح الموضوع أقصى ما تسمح به بنيته ليستوعب أوسع مجال انطلاقا من أنساق بلاغية ذات قدرة تفسيرية. وقد جرى ذلك في حوار مع معطين: المتن النصي والآلية الحوارية؛ والمتن النصي الساخر شاسع في اللغة وخارج اللغة، فالسخرية قد تكون باللغة، أو بالرسم، أو بالحركات الجسدية في المسرح والسينما أو بالموسيقى والغناء. أما البعد الحوارى للسخرية فيما يقول العمرى فهو يعني هذا الجانب التقويمي المشفوع بحالة

وجدانية متميزة: ضحك الاستخفاف أو غصته. وقد استفاد هذا البعد من رصيد فلسفي ضارب في القدم يحال فيه على السخرية السقراطية. وبالنظر إلى الدراسات الحديثة، فقد استبطن الباحث وبين أنّ الخطاب الساخر يتكون من مكونين أساسيين: مكون انفعالي أو تأثيري أو مقصدي، ويتجلى في الاستخفاف المشتمل على الضحك أو الاستهجان أو الإحساس بالمفارقة، ومكون بنائي أو لساني أو بلاغي، وهو يتجسد من خلال المفارقة الدلالية وما يترتب عنها من غموض والتباس. ويرى الباحث أنه من المستحيل الحديث عن كل مكون على حدة، لأن القيمة التأثيرية للسخرية واحدة من خصوصياتها الشكلية، فالتقابل الدلالي إنما يتم داخل الضرورات القيمة التي يفرضها العنصر التأثيري. ويركز الباحث من خلال خطاطة توضيحية على إبراز المركز الذي يتقاطع فيه المكونان الأساسان للسخرية: المكون الدلالي والمكون التأثيري. وتحديد هذا المركز جدير، في نظر الباحث، برفع اللبس الذي يغلف مجموعة من المفاهيم التي تعيش في اتصال وانفصال مع السخرية الأدبية الرفيعة، ومنها: الفكاهة والتهريج والخلاعة... إن موضوع السخرية بحسب الباحث يتنازع اللساني التداولي والفيلسوف، ويمكن للبلاغي أن يستفيد من هذا التنازع، وأن يحدد وصفته الخاصة انطلاقاً من العناصر المتفاعلة في إنتاج الخطاب الساخر. فالعلاقة بين الساخر والهدف وكفاءة المتلقي الواقعي أو المفترض تلعب دوراً أساسياً في تحديد القدر الذي تأخذه السخرية من هذا المكون أو ذلك. ويمكن النظر إلى هذا التفاعل من عدة زوايا: بالنظر إلى حال المخاطب، أي قدرته على تفكيك الرموز والنفوذ إلى الغرض، وبالنظر إلى حال الساخر، أي مستواه الثقافي

وقدرته على بناء السخرية، وبالنظر إلى الظروف المحيطة بالخطاب، والعلاقة بين الساخر والهدف.

ويبين الباحث أن الدارسين المحدثين في مجال البلاغة واللسانيات التداولية قد تمسكوا بالطبيعة الأدبية والجدالية للسخرية محاولين استبعاد المفهوم الفلسفي والميتافيزيقي، وانطلاقاً من اختلاف البلاغيين في التركيز على هذا المكون أو ذاك من مكونات الخطاب الساخر، قدم الدارسون المحدثون اقتراحات مختلفة لتفسير اشتغال السخرية الأدبية. ويميز الباحث بين ثلاثة اتجاهات كبرى:

1- اتجاه يقول إن السخرية مفارقة، وهو اتجاه ينعت بالتقليدية، لأنه يعتمد التعريف القديم للسخرية بأنها قول ضد المراد لغرض الهزء، جاعلاً التضاد أصلاً والهزء فصلاً. فالسخرية هنا مفارقة ذات صبغة وجدانية. ويميز الباحث داخل هذا الاتجاه بين منحيين: الأول لساني خالص، والثاني نفسي ظاهراتي.

2- اتجاه يقول إن السخرية استرجاع، وهو اتجاه نجح في تفسير عدد كبير من الأمثلة التي استعصت على نظرية المجاز (القائمة على المفارقة الدلالية)، وكشف الجانب الحوارية في السخرية وجعله في المقدمة فأظهر حيويتها.

3- اتجاه يقول إن السخرية مفارقة استرجاعية/إحالية، وهو اتجاه تداولي لساني يدمج المفارقة والاسترجاع في صياغة عامة ترصد القيم الحجاجية في الخطاب الساخر وتجعلها ميزة للمفارقة الساخرة. وبعد أن تحدث الباحث عن السخرية في البلاغة العربية وفي نقد الشعر العربي، ينتقل إلى التطبيق والاشتغال العملي على السخرية الجاحظية

بقصد استكشاف آلياتها ورؤيتها. فيوضح أنها سخرية تقوم على ثلاث آليات متداخلة متفاعلة:

1-الالتباس آلية تقوم عليها السخرية الأدبية في كتاب البخلاء، فبخلاء الجاحظ ليسوا فقراء ولا هم قليلو المعرفة، بل هم في مستوى عال من المعرفة والقدرة الحجاجية، فكيف يكون هذا الإنسان بخيلا وهو ذو معرفة واسعة ومصادره في الاحتجاج متنوعة؟

2-الذهول وهو أحد المبادئ الكبرى في تفسير السخرية، وأحد أهم تقنيات جلب الضحك، وقد عبر عنه أحيانا بالغفلة. ويعني الذهول أن المسخور منه شخص يقع في ذهول عن المقام فيخفق في توجيه الحجة لا في استجلابها.

3-التوريط ويعني أن الخطاب الساخر غير الخطاب الإخباري الذي يحرص على مطابقة الخطاب للواقعة حتى لا يتهم بالكذب والمبالغة، وغير الخطاب الوعظي الذي يتصدى للعيوب ويسعى إلى تقويم الاعوجاج. فالخطاب الساخر يسعف الاعوجاج ويصفق له ويمدّه بالوسائل التي تجعله أكثر اعوجاجا، حتى يكشف نفسه بنفسه.

هذا عن آليات السخرية الجاحظية، أما عن رؤيتها، فإنّ الباحث يوضح أنّ الجاحظ كان يسخر من مجموع أسئلة زائفة في عصره، تحركها الشعبية أو البداوة أو السياسة. ويسجل الباحث أنّه قد نجح في السمو بموضوعات وأسئلة النزاع في اتجاه التعميم والموضوعية العلمية، وفي اتجاه تحويل قضايا الصراع الاجتماعي والفكري والسياسي في عصره إلى قضايا أدبية

تنثير الخيال العام وتحقق المتعة الفنية، وهذا ما ضمن لسخرية الجاحظ الخلود والكونية⁽²³⁾ لقد حاول الجاحظ حسب تفكير العمري، في إطار رؤية فلسفية وسطية، التنبه إلى تشعب الحقيقة وإمكانية النظر من زوايا مختلفة ردا على اتجاهات كانت متصادمة يدعي كل طرف منها احتكار الحقيقة. فالمسألة سياسية في الأساس، ثم أخذت أبعادا فكرية، ومارسها الجاحظ كرياضة فكرية وفنية هادفة من خلال مصادمة القيم والأفكار في صور عدة⁽²⁴⁾.

وتبعاً لهذا نخلص إلى أن قارئ التراث السردى ينبغي أن تكون عينه على الحاضر؛ أي البحث عن انعكاسات قراءته في واقعه الثقافي المعاصر فأهمية نصوص الجاحظ ليست في ما تملكه من قيمة ذاتية من حيث هي مادة تاريخية فقط، ولكن أيضاً في مدى إسهامها في بناء تصوراتنا المعاصرة. فالباحث في التراث السردى لا يمكن أن يسدي له خدمة حقيقية إلا عندما يفلح في الكشف عن فاعليته في أسئلة الحاضر بهذا الوعي- كما مر بنا- انطلق محمد العمري في قراءة تراث الجاحظ، مدمجاً إياه في النظرية الأدبية المعاصرة.

رابعاً: محمد النويري(*)، خطاب الحجاج والجمال في كتاب العصا:

حاول محمد النويري في كتابه الموسوم "البلاغة وثقافة الفحولة - دراسة في كتاب العصا للجاحظ" مقارنة "كتاب العصا" بوصفه نصاً يتداخل فيه الخطاب الحجاجي، والخطاب الجمالي. يتشكل الخطاب الأول من بنيات حجاجية توخت توصيل رسالة إلى المتلقي وإقناعه بمحتواها، وهي أن العرب - بخلاف ما يدّعيه الفرس - قد نبغوا في البلاغة التي اقترنت عندهم بالشجاعة والفروسية. ويشكل الخطاب الآخر حقلاً من الاستعارات والكنايات والصور البلاغية التي جعلت من النص أفقا للتأويل(**).

لقد أثبتت قراءة النويري لـ"كتاب العصا" أنه نص حجاجي أدبي، أو أدبي حجاجي⁽²⁵⁾. وعلى الرغم من أن النويري يتوخى في الأساس إبراز القدرة الحجاجية التي تجلت في دفاع الجاحظ عن استخدام العرب للعصا، إلا أنه واجه جملة من الصور والأشكال التعبيرية التي لا تتحصر وظيفتها في الاحتجاج لأهمية العصا وارتباطها بالبلاغة، بل تتجاوزها إلى الوظيفة الجمالية والتأويلية. وبذلك اضطر إلى التعامل مع الخطاب التخيلي الذي لم يخل من وظيفة حجاجية في نسيج نص "العصا"، على نحو تعامله مع الخطاب الحجاجي الذي لم يخل من وظيفة تخيلية.

ولعلنا لا نجافي الصواب إذا قلنا إنَّ الباحث كان مدركاً - بوجه من الوجوه - لهذا الإشكال، عندما أشار إلى أنَّ الجاحظ في حجاجه، سلك اتجاهين مستقلين ولكنهما ينتهيان إلى غاية واحدة وهي الدفاع عن مكانة العصا في الثقافة العربية الإسلامية. الاتجاه الأول رمزي؛ أي النظر إلى العصا باعتبارها "سيما" وعلامة تميز الأمة العربية عن غيرها من الأمم؛ فوظيفتها لا تتعدى في هذا التفسير الدلالة الرمزية باعتبارها علامة تسم جسم العربي لتعرف به وتميزه، أو الدلالة الاستعارية التي تنطوي عليها استعمالاتها في الثقافة العربية. ولأجل ذلك سلك الباحث في قراءته لنص العصا، مسلك تأويل جملة من الصور البلاغية والاستعمالات الاستعارية التي احتوت لفظ العصا من قبيل: "صلب العصا" و"لين العصا" و"لا ترفع العصا عن أهلك" و"عصا المسلمين" و"عصا الدين" و"شق عصا المسلمين" و"إياك وقتل العصا"، وصورة "حمل العصا وإلقائها"؛ حيث أفضى به تأملها إلى مجموعة من الدلالات الاستعارية والقيم الدينية والاجتماعية والحضارية والإنسانية. إذ تدل هذه الصور على جملة من القيم كالحنق وجودة السياسة

والحزم الرفيق والتلاحم والتكافل والسيادة والفحولة والشهامة والقوة
والمكابدة والشوق والذكورة⁽²⁶⁾.

لم يكن الجاحظ في صياغته لخطاب العصا مدافعا عنها فقط، بل
سعى كما قال الباحث، إلى «استشراف أبعاد سلطانها» والـ«غوص في
استكناه أغوار رمزيتها»⁽²⁷⁾.

وهذا يعني أنّ "كتاب العصا" ليس مجرد خطاب تداولي يقوم على
آليات الدفاع ووسائل الحجاج، بل هو «خطاب تخيلي حتى وإن أسفر عن
غاية حجاجية. ذلك أنّ قارئ هذا النص ليس مجرد متلق يراد منه الاقتناع
بالأفكار التي يوصلها إليه الجاحظ، ولكنه متلق مشارك في النص بتأويله
للحكايات والأخبار والصور البلاغية التي تجلب له المتعة والفائدة معا»⁽²⁸⁾.

الاتجاه الثاني في تعامل الجاحظ مع العصا، وصفه الباحث بأنه اتجاه
وظيفي؛ حيث سعى الجاحظ في كتابه، إلى إثبات الدور الوظيفي للعصا في
الثقافة العربية وإثبات مزاياها وشرف معدنها؛ فهي ليست مجرد سمة مميزة
لخصوصية العرب، بل هي جزء من خطاباتهم؛ فالعرب لا تقوم خطابتهم إلا
بحمل العصا «وذلك لأنّ الخطابة عندهم ليست كلاما فحسب وإنما هي
إشارات تعضد الكلام. ولقد ذهب الجاحظ إلى أبعد مدى في إبراز أهمية
الإشارة بالنسبة إلى الكلام لما أشار إلى أنّ المتكلم الذي يمنع حركة رأسه أو
يده يذهب ثلثا كلامه فجعل الثلث للعبارة اللفظية والثلثين للإشارة»⁽²⁹⁾.

لقد سعى الجاحظ بفهم النويري إلى إحباط حملة الشعوبية على العرب
والغض من بلاغتهم، عندما شككوا في العلاقة بين حمل العصا والحاجة إلى
الخطابة؛ فقد كانت حججهم تتوخى نفس مواضع فخر العرب بهويتهم
وإخراجهم من دائرة البلاغة. غير أنّ الجاحظ الذي توسل بمجموعة الحجج

(السلطة، الشواهد الدينية، الأقوال المأثورة، الأمثال، الحكايات، الأخبار، الطبيعة..). انزلق في حجاجه إلى المغالطة عندما أثبت أنّ العصا ليست من لوازم الكلام ولكنها قادرة عليه⁽³⁰⁾.

وإجمالاً فإنّ قراءة النويري، بينت أنّ نصّ العصا نسيج متداخل من المكونين الحجاجي والتخييلي، ينبغي أن يتصدى له القارئ في وضعيته الأدبية المتواشجة. وقد كان الباحث واعياً إلى حد بعيد بهذا الإشكال على الرغم من أنه لم يصغه نظرياً.

وهكذا، فإن بروز المعيار الحجاجي في تلقي آثار الجاحظ، وإن كان استجابة للأفق البلاغي الذي شكلته هذه الآثار وكشفت عنه القراءات المعاصرة لها، إلا أن إعادة الكشف عنه في الوقت الحاضر لم يكن ليتحقق فيما يقول مشبال «لولا ترسخ هذا المعيار في الثقافة النقدية الحديثة، وتشكيله لأفق توقع فئة عريضة من القراء تشبعوا بمفهومات البلاغة الجديدة ونظريات النص الحديثة وتحليل الخطاب»⁽³¹⁾.

إنّ ما ينبغي أن نبقي على ذكرٍ منه هو أنّ النماذج القرائية للنصوص النقدية الجاحظية التي وقفنا عليها تؤشر على المدار الذي ينتقل فيه التراث من الإطلاق إلى النسبية، ومن المادة الجاهزة والمكتملة إلى المدى المفتوح، في تصور القراءة التي تدرك أنّ الوعي بالتراث هو جزء من الوعي بالواقع المعيش، وأنّ الجديد والنهضوي، مطلقاً، هو مبني لا يكتمل دون القراءة التي تعيد إنتاج التراث لتتجدد به ويتجدد بها في الوقت نفسه، أن تقرأ يعني أن تفهم، والفهم هو منح المقروء معنى ما، معنى نصوص الجاحظ عموماً هو بصر يقندر به على الرؤية، هو حياة يعيدها القارئ بها إلى المنظومة

الوجودية؛ القراءة - من ثم - ليست تأشيراً على النص بقدر ما هي تأشير على القارئ، ولأنّ القارئ وعي ومنهج، فإنّ التراث المقروء مثلما هو القارئ، والماضي مثلما هو الحاضر، يخضعان، في القراءة، لبنيات معرفية أو أيديولوجية أعم وأشمل من جزئية أحدهما في المدى النظري المجرد. السؤال - إذن - عن القراءة الصائبة للسرد القديم، هو الوجه الآخر للسؤال عن القصديّة، أي مقصود القائل ومراده فيها. هكذا يغدو سؤالاً غير مناسب، إن لم نقل إنه خاطئ، لأنه يحيل الخطاب السردي إلى الجزئي، ولأنه يسأل عما لا يمكن البرهنة عليه، فضلاً على أنّ تعليق القراءة بالصواب يعني تهميش دور القارئ والقراءة، لأن الصواب اكتمال وانغلاق به يموت التراث ولا يحيا، ويتقادم ولا يتجدد.

الهوامش:

- (1) - ينظر: محمد مشبال: السرد العربي القديم والغرابية المتعقّلة، محلة الراوي، العدد 25، سبتمبر 2012، ص 59.
- (2) - ينظر: محمد مشبال: السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية محكمة، مطبعة النجاح الجديدة، ملف العدد: الخطاب السردى وآليات اشتغاله، الدار البيضاء، العدد 2، 2013، من ص 83 - ص 85.
- (3) - ينظر: محمد مشبال: بلاغة النص التراثي، مقاربات بلاغية حجاجية، دار العين للنشر، ط01، 2013، (المقدمة) ص 09.
- (4) - محمد مشبال: البلاغة والسرد، ص 137.
- (5) - ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1948، 142/3. وياقوت الحموي: معجم الأديباء، 103/16.
- (6) - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 177.

(*)- ولعلّ شوقي ضيف يشير هنا إلى ما صار يصطلح عليه اليوم في النظرية الأدبية المعاصرة بالوظيفة الشعرية.

(7)- **ينظر:** فيكتور شلحت: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المشرق، بيروت 1987. تعود أصول هذا البحث إلى رسالة تقدم بها فيكتور شلحت اليسوعي لنيل درجة الماجستير في الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، طبعت لأول مرة سنة 1964.

(8)- المرجع نفسه، ص 13.

(**) - وهو ما قصده ابن رشيق في قوله «فهذا مذهب كلامي فلسفي». **ينظر:** ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.

(9)- **ينظر:** فيكتور شلحت: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ص 183-185.

(10)- محمد مشبال: البلاغة والسرد، ص 137.

(11)- **ينظر:** فيكتور شلحت: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ص 125.

(12)- المرجع نفسه، ص 119.

(13)- المرجع نفسه ، ص. 119-120-121

(14)- **ينظر:** المرجع نفسه، ص 126-133.

(15)- محمد مشبال: السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ، ص 85-86.

(*)- يتجاوز السرد في تشكيل حجاجيته في هذه الرسالة، الاعتماد على ارتباطه بالمقام التلّفي الذي ورد فيه، إلى اعتماد بنية خطابية مؤلّدة للحجاج، من قبيل الوصف وما يتعلّق به من صيغ المقارنة ووجوه أسلوبية ومواضع قيمة مشتركة.

(**) - أتجه السرد بالأساس في هذه الرسالة إلى تشكيل حجاجيته معتمداً صلته بالمقام التلّفي أساساً؛ فالأخبار الواردة في هذه الرسالة لا تمثل تشكلات خطابية حجاجية بذاتها. من هذا اعتمادها، في توليد معانيها البلاغية، على السياق الذي ترد فيه؛ أي إنّنا ينبغي أن ننظر إليها بوصفها جزءاً في علاقة حجاجية يصوغها النصّ.

(16)- محمد مشبال: السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ، ص 86.

(17)- الجاحظ: رسائل الجاحظ، ج1. ص 86. ص 30.

(18)- محمد مشبال: السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ، ص 86-87.

(*)- من هذه الحجج التي قدمها حميد بن عبد الحميد: «صدق الشدة عن أول وهلة، وهي الدفعة التي يبلغون بها ما أرادوا، وينالون الذي أمّثوا» و«الصبر على الخيب وعلى مواصلة السفر، وعلى طول السرى وقطع البلاد» كذلك: التركي ليس يحوج إلى أن يفوت؛ لأنّه لا يُطلب ولا يُرام. ومن يروم ما لا يُطعم فيه؟». أضف إلى ذلك اعتماد التركي في القتال على قوته الذاتية دون الحاجة إلى دوافع وعلل خارجية من قبيل الغيرة أو الغضب أو التدين التي تضطر غيره من المقاتلين. كما أن المقاتل التركي فارس وصاحب

خيل. عطفًا على تساند المقاتلين الأتراك في الرياسة لإحكام أمرهم وقلة الاختلاف بينهم وابتعادهم عن التفاخر. ينظر رسائل الجاحظ، ج1، ص 41-55.

(19)- محمد مشبال: السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ، ص 88.

(20)- الجاحظ: رسائل الجاحظ، ج1، ص 56.

(**) - كان على المدافع عن أفضلية الأتراك في القتال الحربي حسب مشبال أن يُقدّم الحجج التي يُثبت بها دعواه، وقد كانت المقارنة أهم تقنية تَوسَّل بها في استراتيجيته الحجاجية، حيث تَوخَّى منها تقييم الترك وإبراز أفضليتهم وتقديم الأسباب المفسرة لهذا الأفضلية؛ أي إنَّ كلَّ أشكال المقارنة التي استخدمها المتكلم المُحاجج وردت في سياق الإجابة عن سؤال: لماذا يُفضَّل الأتراك الخوارج في جملة من الخصال الحربية؟ فالمقارنة هنا تندغم في نسيج الحجاج بالأسباب. إنَّها مقارنة تفسيرية تتخذ عدَّة أشكال. فقد ترد تارة بصيغة التفضيل نحو «أحمدُ أترأ، وأجمعُ أمراً، وأحكمُ شأنًا»... **ينظر:** محمد مشبال: السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ، ص 89.

(21)- محمد مشبال: السرد الحجاجي في رسائل الجاحظ، ص 93.

(22)- **ينظر:** المرجع نفسه، ص 93. وللوقوف على مبدأ الحوارية بوصفه مرتكزا حجاجيا **ينظر:** حنان المدراعي: المكون الحجاجي في الخبر ضمن كتاب بلاغة النص التراثي، مقاربات بلاغية حجاجية، إشراف محمد مشبال، دار العين للنشر، ط01، 2013. الحوار حسب الباحث قادر على توليد المعرفة عبر محطات يؤدي تلاحقها إلى عملية بناء تكوينية، تبحث عن التلاحم والتناسق بين أجزاء الخبر حتى يظهر نسيجاً منسجماً ويؤثر في المتلقي بأبعاده الإقناعية المعتمدة على التشويق هدفاً لها.

(*) - بمعنى أن حجاجية هذه الرسالة لا ترتبط ببنيتها الخطابية الأسلوبية ولا ترتبط ببنيتها الداخلية بقدر ما ترتبط بسياقها التفظي؛ أي بجملة النصوص المتوالية والتي شكلت في مجملها شواهد وبنية حوارية على دعوى السارد الأصلي.

(**) - وفي مقاربة أخرى للباحث محمد مشبال معنونة بـ"بلاغة رسالة المفخرة مقاربة بلاغية حجاجية لرسالة فخر السودان على البيضان" نلاحظ أن حوارية النص (باختين، الماركسية وفلسفة اللغة) شكلت مبدأ آخر من مبادئ التحليل البلاغي لنصوص الجاحظ، ولقد سعى تحليل هذه الرسالة: "إلى القبض على الاستراتيجية الحجاجية التي انتهجها النص في كليته، وهي استراتيجية اعتمدت الحجاج بذكر أفراد يتمتعون بصفات نافذة من شأنها أن تعلي من قدر السود بوصفهم الفئة العرقية التي ينتمون إليها، على نحو ما اعتمدت الاحتجاج لهم بالقياس المضمّر باعتماد ملفوظات وصفية سردية تعلي من قيمة لون السواد. وقد كشفت هذه الاستراتيجية الحجاجية استناد النص إلى مخزون ثقافي غني من النصوص الأدبية والدينية، وأسماء الأعلام وأسماء البلدان، وهي سمة من سمات النص الأدبي عند الجاحظ..." ص 116.

(***) - للوقوف على الخلفيات الابستمية المتوغلة في نواميس الجهاز المفهومي والإجرائي لحجية الخبر.

ينظر: حنان المدراعي: المكون الحجاجي في الخبر، 168-169.

(*)- حاول الباحث من خلال هذه المقاربة الكشف عن تداخل المكونات البلاغية (التخييلية والحجاجية) في بنيتها، كما سعى إلى ترميم بعض الجوانب التي تأخر فيها التنظير البلاغي العربي عن الإنتاج النصي، ويتجلى هذا بشكل قوي في محاولة تقديم نموذج لبلاغة السخرية الأدبية، مع تطبيق على أشهر نص في تاريخ السخرية العربية، أي كتاب البخلاء للجاحظ.

(23)- ينظر: محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 31.

(24)- ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص 138.

(*)- إذا كانت قراءة فيكتور شلحت وقراءة شوقي ضيف كما وقفنا عليه قد كشفتنا عن وجود نمطين خطابيين في نثر الجاحظ، فإنّ هذا السؤال ستعاد إثارته في قراءة محمد النويري "البلاغة وثقافة الفحولة - دراسة في كتاب العصا للجاحظ" حيث أفادت مقارنة الباحث من الأسئلة التي استجدت في الحقل النقدي العربي، وعكفت على تدقيق النظر في الإجابة عن الأنماط الخطابية الموجودة في كتاب العصا.

(**) - رغم الجهد الجاحظي المتين في الاحتجاج للعصا وتقصي الأخبار والأشعار فإنّ حمادي صمود يرى أن الجاحظ لم يستطع إقناعنا بوجود رابط متين بين صياغة القول والمسك بالعصا، والغالب على الظن في تقدير صمود أنها ممارسة ثقافية احتجبت لطول العهد سبب بروزها وغرض الدفاع عند المؤلف حاد به عن محاولة الوقوف على ذلك الدافع فبقي بحثه في إطار ما حدده المطعن ذاته: البحث عن السبب بين الكلام والعصا. حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 223.

(25)- ينظر: محمد النويري: البلاغة وثقافة الفحولة، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، سنة 2003. ص 12.

(26)- ينظر: المرجع السابق، ص 72-92 و 133-137. إنّ الدلالات التي استبطنها الباحث في هذا السياق إنما هي دلالات تكشف أن "كتاب العصا" يشمل خطابا جماليا يتطلب التواصل معه التأويل وتخطي الدلالات الأولى.

(27)- المرجع نفسه، ص 132.

(28)- محمد مشبال: البلاغة والسرد، ص 143. وينظر: أيضا بحثه الموسوم بـ"التصوير والحجاج نحو فهم تاريخي لبلاغة نثر الجاحظ"، ص 163.

(29)- محمد النويري: البلاغة وثقافة الفحولة، ص 183-185.

(30)- ينظر: المرجع نفسه، ص 97.

(31)- محمد مشبال: التصوير والحجاج نحو فهم تاريخي لبلاغة نثر الجاحظ، ص 159.

الموت والخلود في شعر السياب

الأستاذ: ميلود قيدوم

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

ملخص:

يبحث المقال في صورة الموت من منظور جدلي بين الموت والحياة هذا الجدل الذي يستدعي مناقشات الصورة حيث يصير الموت هدفا لإعلان الحياة والانصار لحقيقة الخلود في ذاتها بدل الانكفاء والهروب بأسا وقنوطا ، تلك هي معضلة السياب في رؤيته وطموحه.

الكلمات المفتاح:

السياب - الموت - الحياة - الخلود - الصمود - التحدي - الطموح

RESUME de:

La mort et l'éternité dans la poésie d'Al-Sayyab.

L'article traite de l'image de la mort d'un angle polémique entre la mort et la vie. Cette controverse suscite les contradictions de l'image , où la mort sera un objectif afin d'annoncer la vie et le triomphe de la vérité de l'éternité en soi, au lieu de l'esquisse de désespoir. Ceci et la problématique de l'article dans sa vision et son ambition.

Mots clefs :

Mort, vie, éternité, Al-Sayyab, résistance, challenge, ambition.

Summary of:

"the death and eternity" article in Essayab's poetry.

The article investigates the image of death from a controversial perspective between death and life. This controversy that evokes the image contradictions where death becomes an objective to announce life and support the eternity truth itself instead of escaping desperately. This is Essayab issue in his vision and ambition.

Key words: death, life, eternity, Essayab, resistance, challenge, ambition.

مدخل:

غامر الإنسان صوب الحياة بما امتلك من معارف بحثا عن سرّ الخلود فيها وسعيا لتجاوز فكرة الموت، لأن الموت نسر يقلع جذور النبتة ويطفئ الشمعة. وهو في نهاية المطاف فظيع . وإذا كان الموت من وجهة نظر أخرى هو بداية تحرر الإنسان من قيود الجسد والانتهاه حراً من كل مستلزمات الحياة، فهو أيضا عنوان الفراغ واليأس والإحباط.

وقد كان الإنسان منذ الأزل يحتال على المعرفة بحثا عن سبيل ينجيه من ركوب مطية الفناء والزوال ليخلص ذاته ويرتقي بها نحو عالم تسكنه الحياة الأبدية التي لا خواء فيها ولا دموع. أين يحب الإنسان الناس كما يحب نفسه، ويحارب أنانيته ويستسلم للطمأنينة الأبدية اللذيذة.

في مسارات الحياة العديدة تجدد وبدايات، ومن هذه البدايات روح الإبداع، قال تعالى: " ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه "(1). هذه النفس الممتلئة بالحزن وبالفرح، بالأمل وبالأس، بالخنوع وبالثورة، بالقبول وبالرفض. بكل ما تحتويه عبارات الدنيا .. هي التي تحتج وترضى، وهي التي تهيب بصاحبها كي يكون فخورا بنفسه معتدا بها، سعيدا بما حققه وبما صبا إليه. هي ذاتها النفس التي تحتل من فكره مساحة الرفض والعنت. وبما أنها تأبى وتريد، فإنها تعتبر محركا لما يخلج فيه من مسببات الوجود والبقاء.

الإنسان الأديب:

بحثا عن الاستمرارية في الوجود بعد الموت يسير الأديب – المبدع بخطى وثابة، يحرص بإبداعه أن يحفر اسمه، حلمه، رؤاه على جدار الحياة الأصم، فينقل لنا همومه التي إن دلت على شيء، فإنما تدل على خوفه منها وهروبه من مواجهاتها لأنها قد تكون سبيلا للموت. هذا الخوف هو "أصل القلق الذي يصيب المرء في حياته، وأساس كل الأفكار والتصرفات العدائية المشاكسة لدى البشر"(2). وطبيعي أن يفكر كل إنسان في الموت، في النهاية التي ستكون، والتي ستأتي على حين غرة. لأنه رأى أناسا أحبهم قد رحلوا، ويرى أناسا يستعدون للرحيل. لذا يجد نفسه يبحث عن صيغة تزيل اللبس، وتذهب الخوف، وتجلي ستائر استمرت في النزول. وكل هذه الدوافع مردها إلى رفض الموت، وإلى محاولة التمرد عليه، لأن "ذلك كان مدعاة لمعرفة الحياة، والنظرة إلى الموت هي نظرة إلى الحياة قبل كل شيء"(3)

والمبدع واحد من الناس الذين هم أكثر الناس رهافة وأكثرهم قابلية لفرز الصورة، لأنهم أكثر الناس تفكيراً في المستقبل، ومن ثمة يصبح لديهم

الخوف من الزوال حاضرا على الدوام، وهم يرفضون الزوال. فهم يرددون مع شوقي قوله:

ذَكَرَ فَإِنِ الذِّكْرَى بَعْدَ المَوْتِ عَمْرُ ثَانٍ

إنهم يعلمون بأن الحياة نزوة، أو مجرد نزوة سرعان ما تزول وتندثر. وقد عبّر عن هذا أحد الكتاب الأوروبيين في القرن الخامس عشر بقوله: "حالما يجيء الإنسان إلى هذه الحياة يصبح مسنًا إلى حدّ أنه يمكن أن يموت " .. (4)

وليس الخوف من الموت نابعا من رؤية خارجية بقدر ما هو غريزة عامة ولعل صور الخوف التي تكون أكثر انغراسا لدينا، تلك التي عشناها في طفولتنا والتي بقينا نمتح منها مختلف التصورات و الميولات والרגائب، ويظل ذلك ديدنا حتى ننضح أكثر بفعل الزمن حتى إذا مات قريب أو عزيز نجد أنفسنا حينئذ " لنا قابلية على تلقي المصائب وتبرز شخصيتنا ودرجة وعينا الديني والاجتماعي واتزاننا النفسي" (4).

ولهذا كانت الفكرة أكثر حدة لدى المبدع بحيث يستوعبها ويتأملها ويستحضرها في مجالات إبداعه، وقد عبّر عن ذلك المهلهل بن ربيعة يوم قتل أخوه كليب. كانت الفاجعة أعظم من أن تتقبل، أي لا يمكن تصور موتنا، أو موت عزيز، وإن تصورناها نكون كأحياء متفرجين. ولذلك " فإن مدرسة التحليل النفسي تعتقد وتؤكد أن في قرارة الإنسان اللاشعوري - اقتناعا بالخلود" (5).

وفي اعتقادنا بأن الإبداع هو الوسيلة الوحيدة التي يطل منها الإنسان المبدع على الحياة - الخلود - ولعل قول صلاح عبد الصبور "لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة" (6) كلمة صادقة إلى أبعد الحدود مادام التفكير فيه

أبديا. وعليه فإن سبلا شتى هي ملاذ الإنسان لتخليد نفسه منها أبحاثه ومنجزاته وبطولاته وفنه. وهي كلها مسببات للحياة بعد الموت. " فالخلق والإبداع هي من وسائل الخلود، فكأن الإنسان عند تحدّيه للعدم والفناء ينتج ويبدع"⁽⁷⁾ وتلك مزية من مزايا البقاء والرفض والدافع لمعانقة الحياة. يقول مالرو: " الفن هو أعنف ثورة للإنسان ضد مصيره"⁽⁸⁾. فقد يبقى الإنسان طويلا دون أن ينحني على ترفيع ذاته، ويبدأ بالبحث عن سبيل ليخلد به نفسه، يقول كيتس الشاعر الإنجليزي الكبير: "كثير من الشعراء لم يكتبوا أشعارهم، وفي أيام الأزمات وفي المعتقلات، يشعر كثير من الناس برغبة ملحّة في الإنتاج الفكري والمعنوي". أي أن اللحظة الحاسمة في حياة الإنسان، هي لحظة الخطر التي تسيطر على وعيه وتحثه على الإبداع والخلق. واعتبارا مما سبق حيث رأى الإنسان الآخر مخلدا في ما ترك، أحس بضرورة أن يكون له صدى لأن الفن والفكر خالدان، وفي خلودهما خلود الإنسان بعد الموت.

تلك هي السبيل التي انتهجها الشاعر "بدر شاكر السياب" في رحلته الشعرية الطويلة مثله مثل قلقامش. كلاهما خائف من الموت. فالأول تكرّست صورة الموت عنده بفقدان أمه، والآخر بفقدان صديقه "انكيديو". وكان الأرض التي أنجبتهم لم تلد سوى الخوف – وإن كان طبيعة – وكان الأرض التي أنجبتهم ليست سوى محفز للبحث عن سر الخلود. يقول قلقامش بعد أن بحث عن الخلود ليحتمي من الموت :

" لقد أفزعني الموت حتى همت على وجه ..

إذا مت أفلا يكون مصيري مثل انكيديو؟..

وإلى (أتو نابشتم)

أخذت طريقي وحثت الخطى

لأسأله عن (لغز) الحياة والموت.⁽⁹⁾

والسياب يتفجر فجيرة حين أدرك أن مصيره إلى زوال، وأن بغيته منتهية ومراده فان. وهذا ما دعاه إلى تأكيد ذلك بقوله على لسان "حفار القبور" ذلك القصيد الذي يعتبر أحد مزامير الموت والأسئلة المخلاة التي بح صوتها من شدة المأساة ولا جواب، يقول:

وعلام تتعب هذه الغربان، والكون الرحيب

باق يدور .. يعج بالأحياء: مرضى جائعين.

بيض الشعور كأعظم الأموات – لكن خائفين.

لا يهلكون؟ علام تتعب؟ إن عزرائيل مات.

وغدا أموت، غدا أموت.⁽¹⁰⁾

ثمة صورة قاتمة لغد ملفوف في سديمية حزينة، كل ما هنالك ألوان من اللوحات الرمادية الفجيرة المليئة بأسئلة تستعجل النهاية.. تلك النهاية التي من ورائها نانس الرغبة في البقاء، فمن قصيد "دار جدي" نستخلص هذا، فمعالم الحاجة والشعور بالعجز والخور والتذكر، كلها تمثل رغبة في التصدي للموت والتشبث بالحياة والخلود حيث صورة الماضي تترنح على الدوام في الذاكرة. وكأنني به يستحضر صورة المرايا في المجتمعات الغربية المليئة بالخرافات. أي إن صورة السياب في الماضي مثل الصورة الفوتوغرافية متشابهة تماما "يقال إن روح الميت تستقر في المرايا، ولهذا فإن العادة التي ما تزال واضحة حتى هذه الأيام في كثير من البلدان الأوروبية، أن تجلى المرايا في بيت المريض حتى لا تبقى الروح باقية هناك. إن صورة الظل أو المرأة كقرين هنا تعمل كحامية من الانقسام والفقدان"⁽¹¹⁾. وأعتقد أن قرين

السياب هنا هو طفولته وذكرياته. وفي هذا القصيد تتضح معالم الارتباط سواء كدفع يعود إليه أو كبقاء واستمرارية في ظل الحياة الجميلة الخالدة يقول السياب:

طفولتي، صباي، أين كل ذلك؟ أين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور
كشر عن بوابة .. كأعين الشباك تفضي إلى القبور⁽¹²⁾

إنه استرجاع لتلك الديمومة من الحياة الرخية النضرة التي انحبس فيها الأنا بعنفوان وشموخ. واستأسد فيها برؤاه الصافية، حيث تمثل بقاءه وخلوده. وقد تكون العودة إلى الماضي بدافع آخر غير الاستقرار والثبات، بقدر ما هو سعي للوجود في بؤرة الألم بدافع المعاناة، فيكون بذلك قد كشف عن عصابيته. يقول عز الدين إسماعيل: "الشخص العصابي يخضع في صورة واعية لنظام يقلع فيه عن بعض المتعة أو القوة، أو هو ينزل بنفسه الألم كيما يضمن نوعا آخر من القوة، أو نوعا من المتعة⁽¹³⁾. والشاعر فنان، والفن ممارسة يقوم بها الإنسان ليتجاوز وضعه كمخلوق، ويتحول إلى خالق. إنه إذن أداة ومجال للتحرر أيضا. وكما أن التقنية تجاوز للمعطى البيولوجي المباشر، فإن الفن تجاوز للمعطى الثقافي المباشر، أو السائد. أن نبذع فنيا، هو أن ننفعل خارج الثقافة السائدة، أي ننفصل عن غائية الأشكال الاجتماعية، الثقافية الرمزية"⁽¹⁴⁾.

والسياب ينقل لنا فنه الذي هو مدار حياته ليرسم لنا طبيعة النفس المرهفة المتطلعة الوثابة الممتلئة بالغنائية الدالة على الرفض، المقابلة على الرغبة. لذا نراه يستعيد الخلود من خلال سرد أساطير الأزمنة الذاهبة، يستدعيها ليؤكد ارتباطه بها مثلما أهلها أحياء في الذاكرة، هو أيضا وجه آخر للآتي من الزمن. ويتجلى أيضا هذا التوجه في قصيد "أساطير" الذي يقول فيه:

أساطير من حشرجات الزمان

نسيج اليد الباكية،

رواها ظلام من الهاوية

وغنى بها ميتان.⁽¹⁵⁾

إنه يدرك معنى الموت ولذا استدعى الماضي ليؤكد رفضه له. هناك في الشعور الدقيق إدراك لماهية الموت، وهذا يعني الخوف منها ورفضها "بكل قناعة، وكلما ازداد التفكير بالموت أدركنا اقتران هذا التفكير بميلاد حضارة جديدة " وهنا تظهر علاقة الشخصية بجوانبها وبرانيتها بالكلية الأخرى، والجزئية ' الذاتية ' من حيث العلاقة مع المحيط الوجودي للإنسان"⁽¹⁶⁾.

وكان واضحا في كل خطوات الشعر التي باح بها لسان الشاعر. فحينما يذكر الموت، يذكر التشبث بالحياة، لأنها موجودة في مسرح الكون ككل، يقرأها ويلمسها ويستشعر أبعادها، ومن ثمة يستعيرها، أو ينسج على منوالها وما مغامرة الاسترسال في الكلام عن المرض إلا دليل على وعي مبطن يريد أن لا يمرّ عليه دون تسجيله، والتسجيل مرحلة من المراحل الدالة على "الأنا" التي أراد لها أن تبقى محفورة هنا وهناك تنبئ عن صاحبها. في قصيد "رئة تتمزق" يقول:

الداء يثلج راحتي ، ويطفئ الغد في خيالي

ويشل أنفاسي .. ويطلقها كأنفاس من الذبال

تهتز في رثتين يرقص فيها شبح الزوال

مشدودتين إلى ظلام القبر .. بالدم والسعال⁽¹⁷⁾

موت بطيء ، ورحلة مبطنة داخل نفس تواق للبقاء . وكأنني به يقول مع الوجوديين إن الموت ليس مجرد "نهاية" للحياة بل بالأحرى قسما أو جزءاً من

التفكير الوجودي⁽¹⁸⁾، وعليه فمسألة اختياره أو توقيه تبقى مسألة شخصية بحتة.

والسياب يومئ إلى الموت ليس من باب الاختيار، ولكن من باب أنه متحد مع الألم ضده، من خلال تماهيه بالفن أكثر وبقائه أطول ..
لقد حمل السياب في ثناياه أناه التي تريد أن تكون مخلدة في الفن، فهو يتحدث عن قدراته كي تعطي معنى لحياته، ومن هنا تبقى لصيقة أبدا بالوجود، إنه يريد أن يموت ولكن كما يريد، يقول "نيتشة": كثير من يموتون بعدما يفوت الأوان، ومن الغرابة يمكن أن تكون القاعدة، مت. في الوقت المناسب".

البعث رؤية أخرى من رؤى الخلود عند الشاعر

الذي يقتفي أثر الشاعر بدر شاكر السياب يلفت انتباهه الرغبة الكبيرة في معرفة الماوراء، إذ تراه يستحضر صورته ويتمثله باستمرار. يدفعه اطلاعه الكبير على الثقافات القديمة المليئة بالفجائع والمخاوف، فكانت ثورته عنيفة نائمة على صمتها فاستباح الغيب برسم معالم الحياة الأخرى، وفجرت فيه تاريخا كثيفا يحمل رؤاها وتطلعاتها، إذ نقرأ في أشعاره إحساس جنانها وحلم روحها. تلك هي الغيبات التي تزخر بها سطور أشعاره، وهي التي تهيب به أن يقول إيماناً منه بأنها الوجهة التي تحقق مبتغاه في العودة والبعث.

لقد كان ميله إلى البعث طريقاً للتخلص من الفجائع، وكان حب البقاء والخلود سبباً رئيساً لاستفسار الغيب لأن الفناء مسلمة من مسلمات الوجود، في الوقت نفسه نرى الاكتمال يكون بعد الموت لا محالة. "وقد أبان ذلك التفكير كثيرون من الذين شرعوا في الموت وفشلوا في تحقيق ذلك، إذ كانت نيتهم الحقيقية التخلص من 'الأنا الشريرة' والشروع في حياة جديدة"⁽¹⁹⁾.

ومن ميولات هؤلاء الأحياء في حياتهم التي تكس فيها الخوف والرعب والعجز نجد الرغبة في اللحاق بالميت ، وقد تجلى هذا لدى الكثير من الأفراد الذين " اعترف بعض منهم لاسيما المعتقلون الذين أسروا برغبتهم في الموت عندما حين سمعوا بموت أحد أعزائهم"⁽²⁰⁾. وكان السياب أحد هؤلاء الذين عايشوا مرارة الفراغ الذي تركته أمه. فكان يحن إليها حيننا جارفا، وهذا هو الذي جعله يتعلق أكثر بها للبقاء حيا في الدنيا وبعدها، وهو ما يجسده في حياته من خلال إقباله على الانخراط في الأحزاب السياسية وغيره بغية الدفاع عن يراهم جديرين بالدفاع، وما يلبث أن يترك ذلك لينغرس في غيره. وفي كل ذلك نلمح الهمّ الكبير الذي يسيطر عليه لأنه يريد أن يبقى راسخا في الحياة بالتضحية وبالجهد والنضال. لقد كان يهوم ويكي أيامه الزاهية إلى العدم، ولكي تبقى وجب أن يناضل لأن البعث حتما وراءها بالذكر والتخليد. إن الحياة نحو العدم تسير ولكنه عدم يتخلله أمل يظهر من وراء السجف، سجف الشعر. يقول في قصيد "دار جدي" مستعيدا صباه وطفولته التي كما أشرنا تستمر في الثبات وتمده بالمداد كي يكتب إحساسه وألمه وحلمه:

طفولتي، صباي، أين .. أين كل ذاك

أين حياة لا يجد من طريقها الطويل سور

كشّر عن بوابة كأعين الشباك

تفضي إلى القبور.⁽²¹⁾

في هذا النداء استغائنة بالماضي الذي ألفه وعايش فيه محبته القصوى التي ألهمته إياها أمه، أين رأى السعادة في أسمى معانيها. كانت سعادة متعلقة بالبراءة ليس لها نهاية، لكن سرعان ما انقلب كل شيء وتبدل الحلم ليصير

فجأة أمام فجيعة القبر التي تزرع في النفس الرعب. في الأبيات تلميح لموت أمه وبموتها مات كل فرح. لكن في الموت أيضا إيماءة إلى الحياة أو قل إلى الخلود، فمجرد الذكر دليل على التثبيت بالحياة يقول "فرويد": " يمكن أن تكون السوداوية ردّ فعل إزاء فقد موضوع محبوب.. أو خسارة من نوع أكثر مثالية"⁽²²⁾، فنلمس في هذا المقطع ردة فعل إزاء أمه، وكذلك تجاوزا للمأساة، بل هناك تعال كبير، حيث تبدو معاناة الشاعر الداخلية تستهلك أنها، فهو يضخم أحزانه ومآسيه، ويزداد إغراقا في همومه، ونلمح تبرّمه من الحياة، فكأنما يقول أن هناك من زجّ به فيها وهو لا يرغبها، أو على الأقل على هذه الشاكلة. ومع هذا فإنه وجد فيها متنفسا ليكرس به وجهها آخر للحياة فانفلتت مشاعره تنزف لترسيخ الخلود.

إضافة إلى ما أشرنا إليه هناك دافع آخر لا يقل قيمة عن غيره، دافع أهله كي يسلك دربا يرى من خلاله أنه ووجوده .. إنه الدمامة في الخلق ومركب النقص الذي لازمه في حياته.

لا أعتقد أن السياب أو غيره ممن لم تحبهم الطبيعة صورة حسنة قد تناسوا وضعهم أو نسوه، بل إن صورتهم بقيت بما فيها من دمامة تلاحقهم حتى في أسعد لحظات حياتهم ، إن لم نقل أنها تتعمد الإساءة إليهم وتذكيرهم.

ثم إن هناك دافعا آخر لا يقل قيمة عن غيره من الدوافع، التي أهلتها كي يسلك دربا يرى من خلاله أنه ووجوده، إنه الدمامة في الخلق ومركب النقص الذي لازمه جراء ذلك. وعليه فلا يعتقد أن السياب أو أمثاله ممن لم ينعم الله عليهم بالجمال قد تناسوا وضعهم أو نسوه. بل إن صورتهم تبقى بما

فيها من دمامة تلاحقهم حتى في أسعد لحظاتهم، إن لم نقل أنها تتعمد الإساءة إليهم وتذكيرهم حتى لا يبتعدوا عن المأساة.

كانت دمامة السياب تترصد خطاه فراح يكشف عنها تباعا مع تقدمه في العمر، فبعد موت أمه ثم جدته، أدرك المصيبة الكبرى في مراهقته وهي دمامة خلقه فنقم على نفسه ولم يتردد في الحديث عنها والمجاهرة بها. المجاهرة بمأساته فقال: "منذ صغري وأنا أنفجر على الدنيا، لا أقول على المساهمة فيها لأنني خلقت مريضا دون مرض، ضعيف الجسم، هزيل البنية، مميم الوجه، فابتعدت عن الناس بعد أن لمست فيهم احتقارا وسخرية، وانطويت على نفسي أتأمل الدنيا من بعيد وأصبحت شاعرا" (23). ولعل هذا الأمر جعله وهو يلقي قصائده في حفلة إلقاء عام 1957م "يقول: "تسمع بالمعيدي خير من أن تراه" (24)

لا شك أن هذا يوحى بشدة المأساة وكثير الألم الذي يحياه الرجل المرهف المتألم، وكان يريد أن يتخلص من ألمه بالحديث المراوغ عن الفتيات حتى يوهم من يقرأ له بأن الرجل زير نساء، إلا أن ذلك مجرد تلويح أو إغراء أو إيهام للهروب من الألم، ولكي يتحرر من عبء الرزية وجب عليه اتخاذ القرار الذي يؤكد موقفه ومبدأه الثوري فكان الثورة والدعوة إلى الخروج عن الألم والحزن بالشعر والتذكير. وكل هذا يدل على الرفض المطلق للسكينة والرضوخ والاندفاع نحو القمة بما أوتي من حنكة وذكاء. وكان للثورة الشعرية أثرها الكبير على نفسيته فكان التميز، وكان الاعتداد بالذات المفلسة حسنا وجمالا رغم أن السياب كما يقول عن نفسه: "تحدثت من عائلة تملك بساتين للنخيل يشتغل فيها فلاحون يتقاضون الثمن النتائج" (25). لم يلتفت الشاعر إلى كل ذلك ورأى أن الطريق للقمة يتطلب جهدا وعملا دائنين . لأن

الخلود سمته التضحية، ورأى أن مواجهة الحياة في هذا الجو لا تكون إلا بالشعر والصبر والكتب. "ثم إن التاريخ حافل بأشخاص كثيرين استطاعوا، على الرغم من دمامة خلقهم، شراء الحبّ والفرح"⁽²⁶⁾.

لقد ساومه الموت وأخذ منه أعزاه ورتّب له مأساة لم يقدر على مقارعتها، وجزع أيما جزع كي يتخطاها ويوفق في الخروج من ضيقه وألمه. وكان الدافع هو البقاء، يقول فرويد: "إن المرء مقتنع في لا شعوره بخلوده الشخصي"⁽²⁷⁾ وكذلك ترى هذا المرء لا يفكر بالموت، أو لا يراه سوى معبر إلى عالم الخلود الذي يبتغيه. لقد عاش السياب مرفوع الرأس كالطود شامخا متخطيا كل ظروف الحياة المأساة . وعبر في كثير من المرّات عن هذا التحدي ، يقول في قصيد "النهر والموت":

واليوم، حين يطبق الظلام

أود لو عدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتي ثم أصف القدر

أود لو غرقت في دم إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وبعد الحياة . إن موتي انتصار.⁽²⁸⁾

هذا الصوت بوح بما في النفس من عزة وإباء وشموخ، هي نفس تواقفة للخلود رامزة إلى ذات مفعمة بالوجدانية والوجع، فهو يوحى بالانتصار بعد الموت.

هذا باختصار صورة الحياة لدى السياب العظيم الذي سكن برج الخلود بالشعر العظيم الذي يعكس روحه الوثّابة للخروج من بوتقة التردّي والضعف والعجز والنهوض بالنفس والعبور بها نحو عالم يبقى يذكرهم ويتأسف

لغيابهم ويستحضر أمجادهم وأعمالهم الجليلة التي غيرت أو إن شئنا، غرست فيهم فروعها فانطلقت في سماء الله توزع ظلالها على الأحياء

الهوامش

- 1- سورة ق الآية 16.
- 2 _ FEIFEL /H/ "DEATH.." IN 3 EXISTENTIAL PSYCHOLOGY3 B4. RANAN HOUSE / NEW YORK .
- 3- FREIND /S . (1924) MOURNING AND ME LANCH . OLIO /PAGE 188
- 4- فخري الدباغ: الموت اختيارا - دار الطليعة - بيروت دون تاريخ، ص 11.
- 5- SHNIDMAN/ EDWIN . S. (1966) 3ORIENTATION TOWARDS DEATH" . INERNAT . J.OF PSYCHIAT. 2 . 167/ 200.
- 6- صلاح عبد الصبور: حتى نقهر الموت - دار الطليعة - بيروت 1966 ص 56
- 7- فخري الدباغ، م، س، ص 14
- 8- نقلا عن فخري الدباغ، م، س .
- 9- باقر طه " مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة - مطبعة العان - بغداد 1951م، وملحمة قلقامش، مطبعة الرابطة ، بغداد 1962 م .
- 10- حفار القبور. المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت 1971م ص 546.
- 11- رث باركن - غونيلاس: الأدب والتحليل النفسي . تر: حنا عبود. منشورات وزارة الثقافة - الجمهورية العربية السورية - دمشق ص 2006 ص 213 .
- 12- دار جدي - المجموعة الكاملة ، دار العودة - بيروت 1971م ص 123 .
- 13- د، عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب - دار العودة - دار الثقافة، بيروت، بلا، ص 27
- 14- ميسر أورخان: سريال (ديوان شعر) - اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2 1972م ص 8.
- 15- المجموعة الكاملة، م ، س ، ص 33

- 16- بدوي عبد الرحمان: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية ط1992، ص4-5
- 17- المجموعة الكاملة ، م، س ، ص 42
- 18- بول سارتر : نظرية في الانفجالات ، تر ، الدكتور سامي محمود علي وعبد السلام النقاش ، دار المعارف 1960م ص 35
- 19- فخري الدباغ م، س / ص 43
- 20- انظر meerloo / joost.(1962)"suicide and mass suicide"/ new york / grune stratton f/n/c.pp66
- 21- الديوان ، المجموعة الكاملة – ص146
- 22- سيغموند فرويد: أفكار الأزمنة، الحرب والموت، ترجمة سامي كرم - دار الطليعة- بيروت دون تاريخ. ص 69
- 23- من حديث للشاعر نقله د، جلال خياط – الشعر العراقي الحديث وتطوره ص153 - دار الرائد العربي – بيروت
- 24- م، ن، ص، ن .
- 25- إحسان عباس، ص21، نقلان مجلة الحرية .1441
- 26- من هؤلاء الثري اليوناني الراحل "أوناسيس".
- 27- سيغموند فريد .أفكار الأزمنة الحرب والموت. دار الطليعة، بيروت ترجمة سامي كرم دون تاريخ، ط2، 1981م ، ص27
- 28- الديوان . قصيدة النهر والموت ص456،455.

المعرفة الصوفية بين النقد الإقصائي والرؤية الميتاقدية

الأستاذة: نادية خميس

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الحاج لخضر - باتنة

ملخص:

تسعى هذه المقاربة تسليط الضوء على المعرفة الصوفية كواحدة من المواضيع التي تبحث فيها نظرية المعرفة (الإبستمولوجيا)، أي مقاربة الإمكان المعرفي لهذه المعرفة، ضمن معرّيات الفكر عموماً، بالبحث والتفتيش عن خصوصيتها كمذهب في المعرفة وكذا عن شرعيتها في دائرة الجدل الإنساني، وما تقدمه من إيضاح لتجربة إنسانية تحت مظلة ذوقية (تزيكية / أخلاق) مع الحفاظ على معارف الآخر في المنظومة المعرفية العربية / الإسلامية أو الفكر الإنساني عامة وما قوبلت به من رفض وتنكس لكيونتها خاصة من المؤسسة الثقافية الدينية المنتملة في أصحاب الظاهر، وكذا أصحاب الثقافة العقلية، ثم كيف جوبه هذا النقد بنقد إجرائي ترجم البعد المعرفي في معطى تسليكي كشف عن خصوصية الرؤية، ومعضلة الفهم عند الآخر.

لقد التقت الرؤية الصوفية حول ناظم النوحيد بتقديم فهم شامل للكون والإنسان، بمنهج عرفاني يروم الأخذ بالآفاق الواسعة لقدرات الإنسان وتوظيفها

في إعادة اكتشاف وتحليل خصوصية الاستخلاف / العبودية التي خلق لأجلها، بديل
عملي يفعل الذات ويستجيب جوهر كينونتها .

Résumé-

Cette présente approche vise destinée à éclaircir la connaissance soufie comme l'un des sujets explore par la théorie du savoir (L'épistémologie), en d'autres termes clarifier la possibilité cognitive de cette connaissance, parmi d'autres connaissances qui constituent la pensée en général, et ce par la recherche et l'investigation des caractéristiques de cette connaissance autant qu'une discipline de savoir, sa légitimité au sein du cercle de la polémique humanitaire ainsi que sa contribution d'illuminer une expérience humanitaire sous l'égide gustatifs (purification / éthique) tout en préservant les connaissances de l'autre dans l'institution cognitif arabe / islamique ou de la pensée humaine en général. On va également aborder les raisons de rejet et de reniement que cette connaissance rencontre au propos existence en particulier par de l'institution culturelle religieuse représentées par les adeptes apparents, ainsi que les adeptes de la culture mentale. Ensuite, on va voir comment cette critique a été confrontée par une autre de nature procédurale. Ce rejet a été accueillie par une expérience spirituelle détecte la propriété de la vision soufie et le dilemme de la compréhension chez l'autre.

La vision soufie s'est tourné autour du centre d'unification, et ce on offrant une compréhension globale de

l'univers et de l'être humain à l'aide d'une discipline cognitive on se focalisant sur les larges perspectives compétences de l'être humain et de les employer dans la redécouverte et l'analyse de la particularité du succession / l'esclavage qu'il a été crée pour elle, et ce par une alternative pratique qui vise à donné une auto activation et faire renaître l'essence de sa existence.

Abstract-

This approach is intended to clarify the Sufi knowledge as one of the topics explored by the theory of knowledge (epistemology), in other spas clarify the cognitive ability of this knowledge, among other skills which are thought in general, and through research and investigation of the characteristics of this knowledge as a discipline of knowledge, its legitimacy within the circle of humanitarian controversy and its contribution to illuminate humanitarian experience under the aegis taste (purification / ethics) while preserving the knowledge of the other in cognitive institution Arabic / Islamic or human thought in general. We will also address the reasons for rejection and denial that knowledge about meeting in existence in particular of religious cultural institution represented by the apparent followers and the followers of mental culture. Then we will see how this criticism was confronted by another procedural. This rejection was met with a spiritual experience detects the property of the Sufi vision and understanding of the dilemma in the other.

Sufi vision turned around the center of unification, and it is providing a comprehensive understanding of the universe and of the human being with a cognitive discipline is

focusing on the broad prospects of skills humans and use them in the rediscovery and analysis of the particularity of the estate / slavery that was created for her, and that by a practical alternative that aims to give a self activation and reborn to the essence of its existence.

المعرفة الصوفية في مدارها العرفاني:

سجل الصوفية موقفا استثنائيا في نظرية المعرفة تحددت من خلاله نظرتهم للوجود، ما جعل التصوف " يزدهر باعتباره مذهباً في المعرفة لا فرقة أو مذهباً عقائدياً، إذ ليست الصوفية فرقة، ولم يكن لهم مذهب مرسوم في العقائد "(1).

وينجم هذا التصور من خصوصية الخطاب الصوفي الذي يعتمد أساساً على نظرية الظاهر / الباطن المستندة لى " ترجمة التجارب الجوانية العميقة لعلاقة المخلوق بخالقه، عبر تجربة كشفية ذوقية عرفت بالتجربة العرفانية، وهي تجربة كثيراً ما جاءت في ثوب رموز يمكن أن تصنف في دائرة السمياء العرفانية "(2)، ما جعل كثيراً من الدوائر النقدية يتناولونها في جانبها الظاهري / الشكلي دون إيلاء أهمية لمظهرها الباطني العرفاني، ما أوقع هذه المعرفة في نقد متسرع أخرجها من دائرة الخطاب التواصلية إلى دوائر الخطاب الانفصالي.

إن الحديث عن المعرفة الصوفية هو حديث عن خصوصية الخطاب الذي أفرزته هذه المعرفة، خطاب شكل محضنا لعدد من العلوم جعلت منه ظاهرة معقدة ومتداخلة؛ فمن بعض الآراء الفلسفية التي ترى " أنه وليد نظرية في الوجود والطبيعة والإنسان والمعرفة لذلك يجب أن يدرس ضمن تاريخ الفكر الفلسفي "(3)، أي من خلال ما يقدمه من فهم شامل للكون والإنسان متلبساً برياضة عقلية، إلى الدارس في المجال النفسي الذي يراه

ظاهرة سيكولوجية تعنى " بالحالة النفسية للمتلقي في تربية مواقفه " (4)، فالدارس الاجتماعي الذي يسلط عليه الضوء من منظور (سوسيولوجي) بتعبيره " عن مجتمع مخصوص، يتميز بعلاقات اجتماعية تحكمه قواعد التصوف وبيان أثر هذه القواعد في المواقف الجمعية " (5)، فالأديب الذي يحاول أن يفعل خطابه بإخراجه من خصوصيته الرمزية بنقله من السميولوجي إلى الإبستمولوجي أي من العرفاني إلى المعرفي.

ولا شك أن هذه المعارف هامة في التعرف على التصوف من وجهة جزئية قد تغني في بابها، لكن دون مستوى التعرف الموضوعي عليه، فليس الذي يحوم حول الحمى كالذي يرتع فيه !

رغم ذلك فإننا نجد أن هذه الحقول المعرفية قد سلطت على التصوف نقداً ولد ردة فعل عند الصوفية في شكل أسئلة واعتراضات عن آليات هذه المعارف، محاولاً نقد وتقديم هذه الآليات ووسائلها للخروج بالإمكان المنطقي لمعرفة، المستندة أساساً إلى البعد الإجرائي التسليكي (فعل التزكية) لواقع وجودي أنطولوجي يروم تفعيل الذات، وهو بعد يتجاوز من حيث مبناه ومعناه حدود التنظير إلى ما بعده وما وراءه، حيث الارتقاء من القول إلى فعل القول (مستوى الفعل التأثيري) أين سيتولد " فعل مضاعف يهيئ شروط بناء ذات لها قدرة التحكم في الوعي بذاتها، وبالعالم من حولها نقداً وتأويلاً وفهماً مغايراً " (6).

1- اتجاهات النقد:

اتخذ نقد المعرفة الصوفية اتجاهات انبثقت من مرجعيات لا تتفصل عن مذاهب معتنقيها ولا تخرج عن الإطار العام لفلسفتهم والوجود فانقسموا إلى اتجاهات (*) يمكن اختزالها إلى نوعين (7) :

1-1- نقد معرفي إقصائي:

اتجاه يرفض التصوف جملة وتفصيلا، ويعتقدون أن المعرفة الصوفية خلو من الصدق تماما، بل لا يرونها إلا مظهر تدجيل وهرطقة، وممن تبنى هذا الطرح في تراثنا المعتزلة والظاهرية.

أما المعتزلة فطبيعة وجهتهم العقلية جعلتهم يقفون موقف الريبة من ذلك التباين والاختلاف وأقوال الصوفية في الموضوع الواحد، معتبرين أن هذا التضارب في القول الذي هو ترجمان الفكر لدليل على شطحات عقلية قصدها التمويه والتضليل والخداع وهو ما يتنافى مع العقل، يقول القاضي عبد الجبار " معرفة الله تعالى لا تتال إلا بحجة العقل " (8).

أما أصحاب الظاهر فمبنى الاعتراض عندهم قائم على ذلك التبرم لما وصفوه بكسر حواجز المنع في تناول النصوص، واعتبروا أن شغف الصوفية بالتأويل إنما هو بحث فيما لا يجب البحث فيه وهو بذلك تجاوز شرعه الصوفية بدافع مقصدي يأباه الشرع.

1-2- النقد التساندي:

اتجاه نقدي لا ينكر المعرفة الصوفية ويقر بإمكانيتها وإمكاناتها المعرفية، إلا أنه لا يراها ذات قيمة تذكر إذ ليست الا تجارب خاصة فردية لا يتعدى نفعها هذا الفرد وممن تبنى هذه النظرة بعض الفلاسفة كابن رشد الذي قال بخصوصية هذه التجربة " وأن طريق التطهر لا يعدو أن يكون تجربة فردية جوانية " (9).

ويقر الفخر الرازي أيضا بخصوصية هذه التجربة، بل يعتبر الصوفية " خير فرق الآدميين " (10).

كما دعا ابن خلدون إلى فكرة المكابدة لاستيعاب خصوصية هذه المعرفة معتبرا أن المعرفة لوحدها لا تغني عن المكابدة في فهم التصوف، واقترح على النقاد التزام الصمت إزاء هذه المعرفة لا لشيء سوى كونها تجربة وجدانية وهو بذلك يقر صراحة بمشروعية هذه المعرفة (11).

2- موقف الصوفية من النقد:

2-1- مستويات الوعي في خطاب النقد الصوفي:

إن المستقرئ لمواقف الصوفية إزاء النقد الموجه إليهم يجده يتموضع في اتجاهين متقابلين على طرفي النقيض، ما يسلمنا للقول أنه يحتكم إلى مستويات وعي في الرؤية التي استند إليها كل اتجاه، ومن ثم إلى نمط الخطاب المتولد عن هذه الرؤية وهو ما سيتم بيانه.

2-1-1- خطاب الرفض والرؤية المتعالية:

اتجاه سلكه بعض الصوفية إذ اتخذوا موقفا سلبيا من النقد مستندين إلى قناعتهم المعرفية التي هي فوق طور العقل - لا تخضع لأحكام العقل - المنطقي وأساليبه النقدية (12)، بل كانوا ينصحون مريديهم بالابتعاد عن (لغو) النقد وأصحابه، إذ يقول ابن عجيبة " إذا رأيت منتقدا عليه (التصوف) ففر منه فرارك من الأسد وأهجره " (13).

ولعل في هذا القول ما من شأنه أن يحدث لدى المتلقين خيبة انتظار - وفق لغة نظرية التلقي - لا لشيء سوى لأن النظرة التي انطبعت في ساحة الجدل النقدي / الصوفي أفرزت عن ذلك الجهد من قبل الصوفية في إنزال معتقداتهم المعرفية في الواقع المعيش ما أحدث نوعا من التعالق التأثري بين نظريتهم (كإجراء معرفي) وبين منتقديهم الذين لا يمثلون في النهاية إلا استجابة تأثيرية ترجمت في نقد منجز قبولا أو رفضا.

والملاحظ في هذا الموقف الاستكباري للنقد يجد ان الصوفية قد سجلوه موقفا لا جدلا وحجاجا بمعنى أنهم قالوا بضرورة عدم الخوض في الرد على منتقديهم فقط، فيما تولى إنصافهم والذود على حماهم ثلثة من المستقرئين لخطابهم ممن حاولوا فحص التجربة وفهمها، ويتنوع هؤلاء بين عرب دارسين، ومستشرقين يمكن إجمال آرائهم فيما يلي:

- يقول عبد الحميد محمود في مصنفه " أبحاث في التصوف " " إن الشخص الذي وصل إلى هذه المعرفة لا يعنيه - في قليل أو كثير - ما يثور حولها من جدل أو نفاش " (14)، ومرد ذلك إلى تلك القناعة التي يسير بها والمتولدة أصلا عن الرؤية المستندة إلى ذلك الناظم الفكري المحكم إلى منهجية السير عندهم؛ وهي رؤية متولدة عن خصوصية التجربة التي تبقى تجربة فردية جوانية لها خصوصيتها.
- ويقول بتزوا ميل " إن الظاهرة الصوفية تجربة، وهي تجربة تقصر المعاني والألفاظ التعبير عنها، ولن يعرفها أحد إلا صاحبها نفسه الذي جربها، ومثل هذه الظاهرة لا يمكن دراستها من الخارج، وجميع العلامات الخارجية التي نزع بواسطتها تكوين فكرة عنها عاجزة عن الكشف عنها " (15).

إن الحديث عن التجربة الصوفية هو حديث عن طريق سير يتم بموجبه استعادة مقاصد مرتبة الإحسان " أن تعبد الله كأنك تراه " وتمثلها سلوكيا عبر الدعوة إلى تفعيل التجربة الروحية كمعراج يتم بموجبه تحويل الفهم إلى أداء وفق مسار سلوكي، تتولى فيه تجربة المعاشة تفعيل فكرة الخطاب إلى فعل التزام، حيث يتحقق عبر هذه المعاشة / التجربة تواسلا، ما كان يؤتي أكله ما لم يشهده صاحبه تحققا يؤول به إلى الاستيعاب والفهم عبر فهم إنتاجي يتم

بموجبه فهم المعاني بقدر تحقيقها وتحقيقها بقدر فهمها، يقول بول نويا " التجربة الروحية أبرز معدل للاستنباط، فهي الوحيدة التي تتجاوز المنظور النفسي؛ فالصوفية يتلون القرآن الكريم ليعيشوه ويكتشفون في عيشهم إياه منظورات جديدة في كيفية تأويل النصوص المقدسة " (16).

إن الحديث عن خصوصية التجربة الروحية يحيلنا إلى الفناعة التي استند إليها الصوفية؛ إذ لم يجعلوا معارفهم تشريعا وإلزاما لغيرهم، وإنما الأمر يتعلق أصلا وقبل كل شيء - حسب رأيهم - في " بلوغ التأحد الصوفي الذي تصبح المعرفة الإلهامية نتاجا له وليس غايته " (17)، فالرؤية في أساسها تتهل من معرفة ليس لها حدود بل ليس لتذوقها نهاية، لكن رغم ذلك فهي تقوم على الأساسيات التي تجعل منها معرفة منهجية منتظمة ذات مرجعية تأصيلية، وهو - بلا شك - ما يعطيها مشروعيتها المعرفية.

2-1-2- خطاب المنهجية ومعالِم الخصوصية:

رأينا فيما مضى موقف النقاد اتجاه المعرفة الصوفية، ووصلنا إلى ذلك التملص والهروب الذي سجله الصوفية من هذا النقد، ملتجئين مع من أعذرهم بعض الردود، لكن هل هذه الردود تتواءم والمستوى المعرفي الذي سجلته الخطابات الصوفية؟! أم أنها تستدعي عملية حفر في البنية العميقة لهذا الخطاب لاستيعاب خصوصيته.

إن المستقرئ في الخطابات الصوفية على امتداد زمني طويل يجد أن الناظم الفكري الذي يمنهج رؤيتهم يحتكم إلى عقيدة ومبدأ التوحيد بتقديم فهم شامل للكون والإنسان ينأى عن السمت المعرفي الذي خطته المؤسسة الثقافية بطرفيها الديني (ظاهري) والعقلي، مثيرة لأسئلة / اعتراضات عن وسائل وآليات هذه المؤسسة والنتائج التي ستؤول إليها.

إن النباش في الجانب العرفاني لهذه المعرفة سيكون فعل التبئير الذي سنعمده ونعتمد عليه، إذ تروم النظرة العرفانية الأخذ بالآفاق الواسعة لقدرات الإنسان وتوظيفها في إعادة اكتشاف وتحليل خصوصية الاستخلاف / العبودة التي ما لبث الإنسان ينأى عن مركزيتها إلى هوامش أدخلته في عوالم بقدر ما ادعى فيها تملكه للحقيقة الكاملة والإحاطة بهذا الوجود / العالم علما بقدر ما أفقدته إنسانيته !

إن الرؤية العرفانية تتسم بطابع الاتساع حيث الخطاب مفتوح على الإنسان، وفق منهجية معرفية كشفية تروم طرح البديل، لا كنمط تنظيري - كما هي فلسفة دعاة ما بعد الحداثة اليوم - وإنما كواقع وجودي أنطولوجي يروم تفعيل الذات بما يستحيي جوهر كينونتها حيث التعبد / التوحيد أصل الأصول التي وجدت له " بتخصيب النواة الحية؛ نواة الأخلاق التي تبعث الإنسان خلقا جديدا "(18) حيث يأنس سلما / سكينه مع الذات والكون من حوله كثمرة أنسه بالله وسكونه إلى الله.

إن هذه الرؤية / القناعة العرفانية إنما هي ثمرة مشروع تربوي قاعدته الأخلاق وأعمدته التجربة الروحية وسقفه وحدة الشهود، أو ما يعرف بمرتبة الإحسان، يتم العمل فيها بالله والله ومع الله، حيث تتحقق الأساسيات القاعدية والركائز التفعيلية في ظل الرقابة الإلهية وهي معالم السير من المشاهدة إلى الشهود.

إنه مشروع بناء رؤية جديدة " لا يكون السلطان فيها " اللوغوس " (العقل) وإنما يكون فيها ل " الإيتوس " (الخلق) بحيث تتعدد حقيقة الإنسان، لا بعقله أو بقوله، وإنما بخلقه أو فعله "(19)، وهو ما لم تستطع بلوغه المشاريع

الغربية لافتقادها إلى المرجعية رغم امتلاكها المنهجية، وهما - بلا شك -
أجنحتا المعرفة التي تطير بهما.

3- بين الرؤية الصوفية والرؤية ما بعد الحداثية: خطاب التجديد وخطاب التبديد:
تم التركيز فيما سبق من طرح على النقد الموجه للمعرفة الصوفية عند
عدد من المعترضين أو المؤيدين المنتمين لمنظومتنا العربية، ليكون الحديث
فيما يأتي مختصا بالرؤية الغربية التي نحا أصحابها منحا يتقاطع مع الرؤية
الصوفية، لا لشيء سوى لاستخدامهما لآليات متقاربة منهجيا بالدعوة إلى
الحفر في الجذور ومحاولة تفكيك النظم والمفاهيم، لكن المفارقة بينهما تكمن
في مآل هذا الحفر/ النبش عند الطرفين؟! !

قامت أطروحة ما بعد الحداثة كرد عنيف على إرساء الثوابت والقوانين
والنظم (الرؤية الشمولية المنمذجة) التي كانت تقوم عليها الحداثة ما دفع
الأنساق المعرفية المابعد حداثية كسر طوق المركزية والسير في تصور
مغاير للوجود؛ حيث التأويل اللا محدود (المراوغة الدائمة للدلالة ولا نهائية
المعنى)، هذا النمط من التأويل سيجعل مدلول الوجود / أصله في غياب
مستمر لأن فعل التأويل / لذته في تأجيل مستمر للمعنى، وهذا وإن بدا
ظاهرا يترجم القناعة البارتية (نسبة إلى رولان بارت) للنص ومراوغة
المدلول عند ديريدا وغياب المرجع عند أمبرتو إيكو(**) فإنه يعكس حقيقة
تصور المنظومة الغربية لفكرة الوجود والغياب المستمر للأصل، وهذا يقر
- بلا شك - بفكرة السراب التي آلت إلى عقيدة عندهم، حيث موت
الأصل ... الإله؟! !

والتصور ناتج عن غياب المرجع عندهم أو على أقل تقدير اضطراب المرجعيات ما يجعلها تختفي، يقول عبد الوهاب المسيري " حينما يزداد كمون المرجعية وتتجلى في كل المخلوقات فإن المرجعية ذاتها تختفي " (20)، وعليه فمآل هذه المعرفة في المنظومة الغربية سيكون مآلاً منقطعاً سرايباً، يقول ابن عطاء الله في هذا المعنى " لا ترحل من كون إلى كون فتكون كحمار الرحي، المكان الذي ارتحل إليه هو الذي ارتحل منه، ولكن ارحل من الكون إلى المكون ﴿ وأن إلى ربك المنتهى ﴾ " (21).

أما إذا رجعنا إلى الصوفية فإننا نجد أن ذلك الاختلاف / التملص عما هو سائد من نظم فكرية على طول تاريخها إنما هو مظهر لرؤية مبطنة ترفض الثبات وتنكر الحدود والنهايات لأن منهج السير عندهم لا حد له، إذ الطريق إلى الله لا نهاية له .. والزاد في هذا الطريق فعل التزكية حيث المدلول لا يقبع في مقام نهائي، ما جعل المعرفة الصوفية أنموذجاً تأويلياً منفتحاً ﴿ فأينما تولوا فثم وجه الله ﴾ (22)، وهو انفتاح ترجمه القوم بمصطلح (وحدة الشهود) عبر تجربة روحية تتبعث من تجربة وجودية وجدانية يعيشها السائر في طريق التزكية، ذلك لأنه " إذا لم يرتفع إلى مستوى شهود الله عز وجل، فهيهات أن تكون نصوص الأحكام وحدها بكل ما يحف بها من مؤيدات الجزاء حافزاً كافياً للانضباط الحقيقي بمدلولاتها وأوامرها " (23)، وخير سبيل في هذه المشاهدة الوقوف المستمر تحت مظلة المراقبة الإلهية، إذ في تعوّد الإنسان الوقوف تحت هذه المظلة ينقله بالسعي الدؤوب إلى تزكية النفس ف " يرقى بالإيمان الذي هو مجرد قناعة ويقين إلى عاطفة من الحب والخوف، ليخرج من تيه الغفلة إلى صعيد الذكر فالمشاهدة بعين البصيرة " (24)، وفق رؤية (الاشتغال بالله) التي منتهى دلالتها أن يدرك

السائر/ المتبصر أنه " مخلوق للاشتغال بالله وأن الاشتغال بغيره ينبغي أن يذكره بالله دائما وأبدا، فما يعقل شيئا إلا ويجعله هذا الشيء يعقل أمر ربه فيه" (25).

إن فكرة وحدة الشهود تؤكد طبيعة المسار التأويلي للصوفي القائمة على الذات القارئة / الكاشفة / العارفة، وهي رؤية وإن تلوّنت مسارا عند الصوفية إلا أنها بدت جوهرًا لا يخفى وماهية كاملة لا نقص فيها، إنها جوهر مركزية الوجود/ القهم / الفعل/ الحضور؛ حضور فعل المشاهدة كروية جوهرية إحيائية يتحقق بها إنسان الحاضر والحضور، فتكون بذلك المعرفة الصوفية قد عبّدت مسار الطريق الذي لم تدرك المنظومة الغربية تمامه لا لشيء سوى لافتقادهم للمرجعية.

وهي الرؤية التي فطن إليها عقلاء هذا العصر عندما قلبوا النظر في كل الدعاوي التي من شأنها أن تسهم في إيجاد حلول لترميم راهن الإنسان اليوم بعد أن تحطمت آماله على صخره العبيثية والعدمية والتطرف ..

إن دعوة التحقق بوحدة الشهود لمن شأنها أن تفتح للإنسان سعة في ذاته حينما تمكنه من سبر أغوار نفسه وكشف عللها وأدويتها كما تحقق له مبدأ الأنا مع الكون بآياته وسننه، متخطيا شعور الاغتراب، فتكون فكرة التخلق مع الله أس الأسس التي بها يتجاوز الإنسان حجاب الغفلة مفعلاً بذلك مشروعا حضاريا يخاطب وعي الإنسان في كل زمان، ويدعو للدخول في تخلق ملكوتي متجاوزا بذلك دوائر الخطاب الحصري حيث الرؤية الإقصائية إلى دوائر خطاب عالمي حيث التحقق بالعلائقية الواصلة بين الإنسان / الكون ووحدة الشهود الجامعة بينهما.

الإحالات والهوامش:

- (1) - ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1 2006، ص 128.
- (2) - محمد بن بركة، المدخل إلى التصوف الإسلامي، مج 3، دار الحكمة، الجزائر، ط1 2009، ص 23.
- (3) - عمار جبدل، هل تغني المعرفة عن المكايدة في فهم التصوف، مجلة الخطاب الصوفي، جامعة الجزائر، ع 1، 2007، ص 113.
- (4) - المرجع السابق، ص 112.
- (5) - المرجع السابق، ص 111.
- (6) - عبد الغاني بارة، الهرمونطقا والتأويل، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الإختلاف، الجزائر ط1 2010 م، ص 367.
- (*) - تجدر الإشارة أن نقد المعرفة الصوفية في منظومتنا العربية لم يعتمد كموضوع خاص يبحث فيه، وإتما تستقى مصادره من تلك الآراء المبنوثة بين طيات كتب المفكرين (فلاسفة متكلمين) رغم ثراء هذا الموضوع من زاوية المشرعين (فقهاء أصوليون) ما وجه مسار النقد وجهة مخصوصة أثمرت نقدا يلامس البنى السطحية لهذه المعرفة، ولعلها الأساسية التي صنفت التصوف في خانة الرفض.
- (7) - ينظر ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، ص 237 وما بعدها.
- (8) - عبد الجبار أبو الحسن (لقاضي)، شرح الأصول الخمسة، تح عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، ط 1، القاهرة 1965، ص 88.
- (9) - ينظر محمد بن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الإتصال، تح: محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2 1981، ص 44.
- (10) - فخر الدين الرازي، اعتقادات فرق المسلمين والمشركين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1938، ص 82 نقلا عن المعرفة الصوفية، ص 208.
- (11) - فصل ابن خلدون في مقدمته الحديث عن التصوف تحليلا ونقدا، وأعطى كثيرا من الأدلة عن إمكان هذه المعرفة منطلقا من خصوصية التوظيف اللغوي عند القوم.

- ينظر عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر، تونس ط1، 1984، ص 588 وما بعدها.
- (12) — ينظر ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، ص 190.
- (13) — أحمد بن عجيبة، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، تح عزت أحمد، المكتبة التوفيقية، مصر (د.ت)، ص 10.
- (14) — عبد الحليم محمود، أبحاث في التصوف ضمن كتاب (المنقذ من الضلال) للغزالي، دار الكتب الحديثة، القاهرة (د.ت) ص 375.
- (15) — بوترو إيميل، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، نقلا عن ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، ص 152.
- (16) — بول نويا، نصوص صوفية غير منشورة، دار الشرق، بيروت 1973، ص 375.
- (17) — ينظر ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، ص 207.
- (18) — طه عبد الرحمن، العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط 4، 2009 م، ص 253.
- (19) — طه عبد الرحمن، سؤال الأخلاق، مساهمة في النقد الأخلاقي للحدائث الغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب ط2، 2005 م، ص 146.
- (**) — وجاء في هذا المعنى " فاللذة كل اللذة ألا يتوقف النص على الإحالات وألا ينتهي عند دلالة بعينها فما دام النص توليفا لسنن بالغة التنوع والتعدد فلا وجود لأية ضفة قادرة على استيعاب مخلفات سلسلة التأويلات هاته"
- ينظر أمبرتو إيكو، التأويل بين السميانيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1 2000، ص 12.
- (20) — عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة ط1 2002، ص 46.
- (21) — ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر ط 2، 2010 م، ح 122
- (22) — سورة البقرة، الآية 115.

- (23) - محمد سعيد البوطي، هذا والدي، القصة الكاملة لحياة الشيخ ملا رمضان البوطي من ولادته إلى وفاته، دار الفكر، دمشق ط13، 2011 م، ص 98.
- (24) - محمد سعيد رمضان البوطي، الحكم العطائية - شرح وتحليل، دار الفكر، دمشق ط 3، 2007 م، ص 15.
- (25) - طه عبد الرحمن، العمل الديني وتجديد العقل، ص 129.

المركز والهامش وحقيقة الشرعية في التراث

الدكتور: أحمد مداس

قسم الآداب واللغة العربية

جامعة محمد خيضر - بسكرة

ملخص:

موضوع هذا المقال ما تعرضه الحقيقة من التحولات وتبادل الأدوار في بنية المركز والهامش، والتي تنأسس على الشائض الفلسفي والمعرفي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي بما يغذي ويوسع فضاء الصراع الحاصل بين القطبين (مركز/هامش).

كل مركز يعد كيانه لسان حال سلطنة ما يستمد منها شس عينه ومن جعيته ليعين بوضوح مجالات اشتغاله. وعليه؛ فهو يبدو بصورة النموذج السامي والمقتنع الذي لا يستطيع أي نموذج آخر الصمود في وجهه ومقاومته.

Résumé :

L'objet de cet article est ce que la réalité expose en tant que transformations et changements de rôles dans la structure du centre /périphérie. C'est une structure à base de contraintes philosophiques, cognitives, sociales, politiques et économiques ; ce qui élargit l'espace de lutte entre les deux pôles.

Chaque centre se présente comme porte parole d'une autorité d'où il prend légitimité et référence pour désigner

clairement les champs de travail. Donc, il se présente comme un modèle suprême et convainquant que tout autre modèle ne peut résister contre.

مقدمة:

دلت الحياة بشتى أشكالها على تلازم المركز والهامش على خلفية تلازم الصراع بين الأقطاب المشكّلة لوجود ما؛ ولذلك لا نتصور أن يكون هناك في حيز معرفي ما وجود مركز فقط أو وجود هامش فقط، بدليل التسمية والنعته، فلم يكن المركز إذا غاب الهامش والعكس؟

على كل حال يرتبط كل مركز بسلطة يستمد منها قوته ويأخذ من سلامتها المنهجية ومصدرها المكين دواعي الاتباع والخضوع، بل يسعى إلى بلورتها والخروج بها إلى العالم تعيينا لمواقفه الخاصة المندرجة تحت رؤية المركز، فيتخذ منها رؤيته، ويلتزم بحدودها وقضاياها واهتماماتها، ويصبح داعيا إليها، ومدافعا عنها، وجاعلا منها نموذجا ساميا ينبغي أن يتبع ويشيع، وتصير كل النماذج الأخرى إلى الهامش لعدم مقدرتها على الاستجابة لمطالب الحال.

ويقع حديث المركز في دائرة السلطة بشتى أنواعها، ولأنها هي السلطة ولها قوة إصدار الأحكام على الموجودات تُعَيَّن بالضرورة إطار المركز الذي يصبح هو السلطة عينها، ويكون ما عداها هامشا معارضا إما أن يتخلى عنه أصحابه، وإما أن يبقى قطبا في صراع مع قطب المركز لقيام إمكانية تحوله إلى مركز مع الزمن بعلّة سقوط المركز السائد قبله. من هنا نشأت التحولات، سواء أتعلفت بوجود ما يضمحلّ بظهور وجود جديد بعد منافسة مسالمة تستوعب الوجود القديم وتتفوق عليه، أم تعلق بوجود يُزحزح

من موضعه بعد منافسة معلنة يقضي فيها الحادث الجديد على السائد، ويبدل كل خصائصه ومميزاته وأهدافه، بل ويطبق على منطلقاته الفكرية والفلسفية؛ فينشأ تبادل الأدوار بين السائد تحت غطاء المركز/السلطة وبين المضمحل تحت غطاء الهامش أو المهمش، بعد أن تتخذ السلطة مصدرا دينيا أو أخلاقيا أو فكريا فلسفيا أو منطقيا.

أولا- صور من تراثنا:

إن التدليل على هذا التحول والتبادل يتأسس في تاريخنا العربي من مظهره العادي وأوله التحول من خلافة راشدة إلى ملك أموي فعباسي فتشتت لدويلات مختلفة قبل أن تجتمع في شبه خلافة أيام المماليك، أو خلافة أيام العثمانيين⁽¹⁾... وفي ذلك تبادل للأدوار بين مؤسسي هذه الدول في كل فترة زمنية من التاريخ العربي. ويأتي ظهور المتأخر بعد صراع قام على السرية وخلفية الولاء له حتى يتهدم بناء المتقدم ويصبح غير قادر على العطاء كما كان زمن نشأته. والحقيقة في هذا التحول أن الوجود الجديد كان مهمشا أو يتموقع في مجال التهميش أو يعدّ حاله منه، فيسعى إلى إحداث الدور الجديد. وهذا وجه تاريخي صرف.

والوجه الثاني عقائدي، قطباه المتكلمة والمتبعة؛ فأما الطائفة الأولى فترى في العقل مصدرا للمعرفة ولذلك يعود إليه فعل التدبر وإثبات الموجودات بالبرهان العقلي والمنطقي، وكل إدراك معرفي لا يتأسس على هذا المنطق فهو باطل لا يمثل إلا الشق الضعيف غير القادر على تسيير شؤونه فضلا عن تسيير شؤون غيره. وأما الطائفة الثانية - وعلى خلاف السابقة- فترى كل ذلك في النقل أولا ثم العقل ترتيبا ملزما.

والوجه الثالث مذهبي، يتعلق بالفقه والاتباع، وأحقية الشيوخ والقرب من الصحة والسلامة، وموافقة الحق الذي جاء به الهدي النبوي.

1- مع الفرق والطوائف الإسلامية:

لقد كان الناس في إيمانهم متبعة، أساس دينهم ما تناقلوه عن الأسلاف، وهم يعتزون بذلك لعدم إقدامهم على التبديل والتغيير وما يخرجهم من دائرة التدين السليم لمحافظةهم على الهيئة التي كان عليها جيل الصحابة والتابعين؛ فكان المركز في هذا الوضع القطب الأخير، والهامش القطب الأول، وقد صارت إليه مقاليد الحكم فيما بعد - أيام المأمون - حتى اشتد عودهم وحملوا الناس كرها على آرائهم، وهو فعل المعتزلة الذين فقدوا بهذا الصنيع ما حققوه قبل أن يتبوأوا المركز وأقدهم الهيئة العلمية والقوة المنهجية والمصادقية الدينية⁽²⁾.

لقد تطور الصراع بين الطائفتين حتى بلغ حدّ تسمية المتبعة بالحشوية والمجسمة وتسمية الفلاسفة والمناطقة وعلماء الكلام بالأرأيتيين نسبةً إلى قولهم: (أرأيت لو أنه... بما يعادل الافتراض الذي يسبق الاستدلال والبرهان)، ثم ظهرت الأشاعرة بوصفهم قطبا آخر يعلو المتبعة ويخالف المعتزلة، وإن كانوا في الحقيقة يريدون التوسط بين الطائفتين، وإظهار الحق فيما غاب عن القطبين السابقين، فظهرت المناظرات واتجه إليها الناس بنية الغلبة الفكرية، وكل فريق يدّعي قوته المركزية وينسب للفريق الآخر هامشيته وابتعاده عن الحق. كما تعيّن أن المعتزلة والأشاعرة من نفس القطب مقارنةً بالمتبعة لوجود عوامل مشتركة بينهما كثيرة أهمها التأويل والتعطيل بنية التنزيه في موضوع الصفات الخبرية⁽³⁾ التي تجاذبها القول بالنقل والقول بالعقل والتأويل؛ فازدادت وتيرة الخلاف، وشقّ على الناس

الاختلاف في الدين مع ما هم عليه من معرفة القياس وإعداد آلات النظر. ثم ازداد الصراع ضراوة وابتدت ثنائية المركز والهامش أكثر بروزا بظهور تيار التصوف الذي عدّ منافيا للاعتدال في التدين؛ فهمّشه عموم المسلمين بوصفهم المركز، وهمّش المتصوفة الخصوم بوصفهم مركزا، فصار القطبان مركزا وهامشا من وجهة نظر متقابلة، وهي الحقيقة التي تلازمت مع كل التطورات السالفة. لقد قال المتصوفة بالفناء حيث رؤية الله -جلّ وعلا- في الدنيا رؤية عينية أساسها الذوبان والتعمق في العبادة، كما قالوا بالحلول والاتحاد⁽⁴⁾ مما أجاج عليهم عامة المسلمين وخاصتهم، وعدّوا ما قال به المتصوفة كفرا بواحا لمخالفتهم أصول الدين. ورأى المتصوفة في غيرهم سطحية وصدا عن المعرفة الحقة، فكان التحول عندهم من الظاهر إلى الباطن ومن سطح التعبّد إلى عمق الحقيقة، ورأوا في ثبات غيرهم على ما هم عليه أبعد ما يكون عن الحقيقة المرادة أصلا بوجود الدين. وهو ما يخالف تماما ما عليه غير المتصوفة. وفي كل ذلك تلازم بين المركز والهامش من وجهة نظر كل طائفة، حتى وصل الأمر حدّ التكفير خاصة في تصوف الحلاج وابن عربي. ولعل من أبرز أشكال الصراع التي ما تزال قائمة إلى اليوم صراع السنة والشيعية، وهو الصراع الذي بدأ مع الفتنة الكبرى⁽⁵⁾. فمن يمثل المركز؟ ومن يمثل الهامش؟ هو سؤال في شطرين وإجابته في نظري لم تكن متعلقة بالمركز والهامش معنى أصليا، بل تعلق بموقف علي وموقف معاوية بعد مقتل عثمان رضي الله عنهم أجمعين.

فأما علي فقد افتقد إجماع الأمة عليه لعدم ورود بيعة أهل الشام وعلى رأسهم معاوية. وأما معاوية فلأنه يرى في نفسه ولها يحق له الأخذ بدم عثمان حين تأخر علي في الأخذ على القتلة، فعمل بقوله عزّ وجلّ: ﴿وَمَنْ

قُتِلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لَوْلِيَّهِ سُلْطَانًا فَلَا يُسْرِفُ فِي الْقَتْلِ ﴿ [الإسراء/الآية 33].
 وإنما هذا تقدير منه على أساس أنهما من أهل البيعة الذين علم الله ما في قلوبهم ورضي عنهم. وتناول معاوية الآية، ورأى علي الأخذ بما تفرضه قواعد البيعة، وقد يُرْفَعُ عنهما الملام في ذلك، وفي فعل معاوية مخالفة لا تخفى.

لقد كان للفتنة أن تصير إلى ما هو أشد ولذلك أُلْفَ أبو بكر بن العربي كتابه العواصم من القواصم بهذا المعنى، وأطال ابن كثير الحديث في هذا الموضوع في كتابه البداية والنهاية ليعلم الناس حقيقة تم إخفاؤها، فلم يُذَكَّرَ قط أن بين علي ومعاوية كان حكم الحسن بن علي وهو من سلم أمور الحكم والولاية لمعاوية، ولذلك وجد الخوارج سببا للخروج عليه كما خرجوا على أبيه من قبل بسبب التحكيم.

وأما عمرو بن العاص وأبو موسى الأشعري فلم يكن بينهما دهاء ولا غباء لضعف رواية التحكيم وعدم معقوليتها مقارنةً بمكانة الصحابة عليهم الرضوان. وما روته كتب التاريخ مفاده الاتفاق على حقن دماء المسلمين بعودة جيش العراق وعلي رضي الله عنه أميراً للمؤمنين، وعودة جيش الشام ومعاوية رضي الله عنه واليا على الشام، وتأجيل القصاص من قتلة عثمان رضي الله عنه حتى حين.

إن الفكر عند الشيعة ينحو إلى ظلم وقع على آل البيت في صور متعددة. بدأ بأرض فدك⁽⁶⁾، وتواصل مع خلافة علي رضي الله عنه، ثم مع مقتل الحسن، وبعده ببيعة ومقتل الحسين⁽⁷⁾ وإلى اليوم مع تهميش تراثهم⁽⁸⁾. وهم الساعون إلى انتقام يردون به على ظلم السنة مذ كانوا... بهذا المنطق هم مركز والسنة هامش، والأصل عندهم بمسح فكر السنة. وعند أهل السنة

الشيعة حركة هدامة وجب تهميشها وتضييق مجالات نشاطها والالتفاف حول السنة والعودة إلى هديها. فإن لم يحدث تحوّل في هذا الموضوع فلأن المركز والهامش على حد قول الطائفتين متلازمان تلازم الحق والباطل. وكما جرى التهميش بالصراع وتبادل الأدوار بعد التلازم في العقائد وما ترتب عن الفتنة الكبرى فقد جرى على المذاهب الفقهية.

2- مع المذاهب الفقهية:

شهد العالم الإسلامي ظاهرة الانتساب إلى مذهب فقهي ما يلتزم به أهل المصر الواحد دفعا للاختلاف بين أفراد البلد الواحد، لكن الحاصل أن اتخذ كل مصر مذهبهم مذهباً مثالياً، يفوق ويفضل غيره من المذاهب الأخرى، وقد تمّ اختياره على جملة من الخصائص كلها تنتهي عند أفضليته. إن الأصل عند الأئمة الأعلام التسامح والأخوة بل التبجيل والاعتراف بالعلم والتفوق والفتنة؛ ومن حكمة الله أن جعل بين كل اثنين منهم اتصال، أبو حنيفة ومالك، مالك والشافعي، الشافعي وأحمد، وقد اتفق جميعهم على وحدة العقيدة وكان اختلافهم في الفقه أمراً طبيعياً لاختلاف ورود الأدلة إليهم ومعرفتهم بخصوصيات الفتاوى قبلهم. والحقيقة أن موطأ مالك وضع تيسيراً للأمة وتسهيلاً لأمر دينها ولذلك سُميَ كذلك، فلما طُلب من مالك أن تحمّل الأمة على ما فيه من أحكام فقهية رفض على أساس أن ما دَوَّته لا يعدو إلا أن يكون ما وصل إليه، وقد يكون هناك غيره لعلمه بالناسخ والمنسوخ وكذا ورود الأدلة برواتها في غير مجلسه أو في غير ما طلب فيه علماً من الأمصار، وإن كان قد اختار المدينة للتقرب من أهلها الذين عايشوا النبي - صلى الله عليه وسلم - صحابَةً وعايش التابعون الصحابة على ما كان من

أمر النبي، وعلى ذلك أسس مبدأ (عمل أهل المدينة) الذين ما فتئوا يعملون بما ورثوه أبا عن جدّ.

يظهر من صنيع مالك هذا -وهو صنيع كل الأعلام من أصحاب المذاهب- أن لا أحد يحمل أحدا على شيء من الفقه بغير دليل شرعي واضح الدلالة والقصد، وأن الحق قد يكون عنده أو عند غيره، وأن الاختلاف بين أعلام الأمة وارد، وهو من العلم الذي تشكل الإحاطة به علما شريفا لكونه الطريق المثلى التي قد ترسم معالم فقه موحد التوجه بعلّة اجتماع الأدلة عند المتأخرين، وهو ما لم يكتمل إلى الآن، ولعل السبب هو التمسك بهدي المذهب، وحتى الفقه المقارن على جلاله فضله لم يسهم في إرساء هذه الوحدة المرجوة. وخلاصة الحديث أن قامت المذاهب على شكل من الصراع يشتد حيناً ويبرد حيناً ولكنه لا يتبدد ويبقى على التلازم.

إن المشهد الفقهي القائم على الصراع والتعصب ورفض كل المذاهب الأخرى حمل الأمة على استحداث أربعة محارِب في مسجد بني أمية في دمشق لا تزال قائمة إلى الآن، مما يقوي فكرة الوجود والكيونة والتلازم، ليبدو من خلال هذا الوضع إيمان مشترك وصلاة مفروضة على الجميع ولكن وفق طريقة تختلف عن طريقة الغير، ويتلو ذلك جملة الاختلافات في كل مناحي الحياة الدينية.

لم يكن بالإمكان التعامل مع محراب واحد مع اختلاف أداء الصلوات وفق كل مذهب، وهو وإن كان فعلا مستهجنا، فيه بعض التسامح، غير أن البدء والسبق إلى الصلاة ومن يقيمها أولا أجبَّ الصراع وزاده لهيبا. فصار الأمر إلى أداء صلاة واحدة بأربع جماعات مختلفة في مسجد واحد...

يبدو أن المسألة لا تتعدى تلازم الصراع في هذا المستوى، وأما سيادة مذهب ما في مصر من الأمصار فهو تثبيت له وتهميش ورفض لغيره. ولعل من صور ذلك التأكيد على ذكر المذهب في صيغة الزواج في مصر مثلا (وعلى مذهب الإمام أبي حنيفة النعمان) فما دخل المذهب في الزواج وهو قد يحصل بصيغة القبول (قبلت)؟... إن الذي يرسخ في الذهن أن أتباع المذهب متعلقون بصاحب المذهب ذاته لا لما يحمله من أراء فقهية؛ فلم يربطوا الاتباع وفق فهم سليم واستنتاج علمي عارف يكفله العلماء، بل تعصبوا لهم وميزوهم وفضلوهم على غيرهم، فتركوا السلامة المنهجية للجهل مخالفين أصحاب المذاهب في ذلك.

ومن الشواهد على التلازم والصراع وتبادل الأدوار مذهب أهل الظاهر⁽⁹⁾ في الأندلس، فلما رأى ابن حزم ما آل إليه أمر الأمة من اختلاف وتمزق فكري وعقائدي وحتى منهجي سلك مبدأ السلامة فيما رآه⁽¹⁰⁾، وقد تمثل له في الأخذ بظاهر النصوص وكما وردت من غير بحث في علة ولا في منطق ويكفي أنها وردت كذلك، ولو رأى الله في ذلك بيانا لعله أو منطق لجاؤا مذكورا كما ذكر الأصل الفقهي، أو كما حدث في مواقف ومواضع أخرى، وعلى ذلك يحسن الوقوف على ما وقف عنده النص من غير رأي ولا اجتهاد قد يُحدثان فجوات تمزق النسيج الفقهي للإسلام⁽¹¹⁾.

ومنها أيضا ما شاع عن أهل المغرب العربي أنهم اتبعوا عقيدة الأشعري وفقه مالك وطريقة الجنيد⁽¹²⁾؛ فاجتمعت لهم ثلاثة تيارات قد أخذ كل تيار منحى من حياتهم الدينية. والحقيقة أن المذهب المالكي في الفقه يوافق مذهب مالك في العقائد، ومذهبه في التعبد والتقرب إلى الله، والحاصل هنا أن المغاربة تمسكوا بفقهاء مالك وتركوا عقيدته ومنهجه في العبادة،

واستبدلوها بالعقيدة الموافقة للاعتزال وفصلوها عن العبادة والتدين فمالوا إلى صوفية الجنيد كما مالوا إلى عقيدة أبي الحسن الأشعري. يبدو من هذا النسيج التمييز بين عناصر التكامل الديني فجاءت مختلفة لتشكل تآلفا فيه فصل بين عناصر الشخصية الواحدة؛ فلمالك فقه وعقيدة ومنهج تعبدي معلوم، وللأشعري مثل ذلك، وكذلك الجنيد، وثلاثتهم مختلفون فيما بينهم. لعل مسألة التمشعر عند المغاربة تعود إلى المهدي بن تومرت حين أقام حربا على المشبهة المجسمة ومنهم مالك فيما يظهر... وأقر مذهب الأشاعرة على أساس التوحيد، فسمى دولته بدولة الموحدين، فقد (لقي أكابر العلماء... وفحول النظر، ولقي أئمة الأشعرية من أهل السنة، وأخذ بقولهم في تأويل المتشابه. ويقال إنه لقي أبا حامد الغزالي رحمه الله... وطعن على أهله في الوقوف مع الظاهر، وحمّلهم على القول بالتأويل، والأخذ بمذهب الأشعرية في جميع العقائد)⁽¹³⁾، وكان (ينهى عن الجمود على الظاهر، وسمى أتباعه الموحدين تعريضا بتكفير القائلين بالتجسيم الذي يؤدي إليه الوقوف على الظاهر)⁽¹⁴⁾.

وفي ذلك إيدان بالصراع الفكري والمذهبي الحادين في المغرب، إذ تحولوا إلى صراع سلطوي فيما بعد، يُحمّل فيه الناس على المذهب بالقوة. ومع تأصل التمذهب الفقهي، أصبحت فكرة التكفير والضلال قابلة لأن تغطي على الحياة العامة وبخاصة لما ارتبطت مع خلق القرآن وعقيدة الحلول ثم وحدة الوجود والكشف في نقطة الفناء عند المتصوفة، فكان ما هو معروف في التاريخ الإسلامي عن أحمد بن حنبل والحلاج وابن عربي، وما حدث مع كل واحد منهم من تهमيش وإقصاء.

إن التشكيل الثلاثي السابق فيه كثير من الإقصاء والتهميش؛ ولذلك جاء مُجتزأً، يأخذ من كل توجُّهٍ ما يبدو أنه أفضل ما فيه. يبدو - بشيء من المثالية - أن الاختيار تمَّ في زمن تساوت فيه الأشياء فهي معروضة على أساس التمييز والاختيار، فكان ذلك الاختيار عند أهله هو الأجدر والأفضل، ويمكن لغيرهم أن يتخيروا غير ذلك. لكن التساؤل ينشأ من أن يكون الكلُّ عرضةً لترك بعضه واستبداله ببعض كلِّ آخر، وقد يكون في ذلك تشويه لكلِّ على حدة، وهو التشويه القائم على التهميش والإقصاء والاختيار المتعمد. كما أن التمهيز في حدِّ ذاته فيه كثير من التهميش، فلا يعتد مسلم أن يكون الحق كل الحق عند واحد من أصحاب المذاهب دون غيره، ويكفي الاتفاق بينهم على ذلك دليلاً على وحدة مشربهم، وما اختلفوا فيه له دواعيه وأسبابه⁽¹⁵⁾.

إن كتب الفقه الإسلامي مليئة بصنوف التسامح والتآخي الغائبة في تعامل المسلمين فيما بينهم، مما ينمي حقيقة جهل الأتباع وسوء فهم انتهاج مذهب من المذاهب، حتى صار المذهب شيئاً مادياً له وجوده وكيانه الذي تدركه الحواس والأفهام، وقد ارتبط بمكان معين واتخذ جنسية البلد الذي ارتضاه، على الرغم أنك ترى الكل يستند إلى القرآن والسنة واجتهادات العلماء، فيتبادر إلى الذهن أن لكل مذهب قرآنه وسنته، والحق لا يتعدى اختلاف الأدلة⁽¹⁶⁾.

وقد بدا لي أن إظهار الصدق عند كل طائفة لا شكَّ فيه، وأن إدراك الحقيقة غاية عند الجميع، ولكن ما غاب هو العذر والتسامح، وهو ما جرَّ العوام إلى تكفير غيرهم وبغضهم، وزادت حدة الصراع بين العلماء إشاعة فكر التهميش والكرهية. وليس المقصود هنا التقريب بقدر ما هو بحث عن

التوسط؛ فالعيب في التعصب والتسرع وضعف الوازع الأخلاقي وافتقار العذر، وذلك من أصول الدين التي تغاضى عنها كثيرون من أهل التعصب. وقد يكون التهميش محمودا تستحسنه الأمة إذا حقق هدفا رفيع الشأن ذا بال، كحال الحديث الشريف في جمعه وتدوينه، تصحيحا وتضعيفا؛ فهو بذلك تهميش وقائي محمود، رغم ما يحمله من استهجان لمجرد أنه تهميش، وإنما يشفع له الصدق والاتكاء على النص والدليل من القرآن والسنة، فيجد السبيل إلى العمل به، ويرفع عنه الحرج بذلك، وفي الأمر تفصيلات ستأتي. إن التهميش هنا يسري في أفعال الناس بما ينتاسب والأوضاع القائمة في حالات مخصوصة، تتطلب استخدامه لما فيه من فائدة مرجوة، وهي تتعلق بعلم الحديث ومواقف في الفقه.

3- وجه محمود للتهميش في علم الحديث: [التهميش الوقائي]

سعت الأمة إلى جمع ما أثر عن النبي - صلى الله عليه وسلم - من الأحاديث روايةً من غير كذب عليه ولا وضع، مما يستدعي التحري في رواية الحديث وقبوله اتباعا، وإحقاقا للحق الثابت برواية الرواة سندا ومتنا؛ ولذلك وضع الشيخان وأصحاب الحديث شروطا تقوم على الجرح والتعديل وقد تخصص فيه طوائف من الناس، فلا يُقبل من الحديث إلا ما رواه الثقة الثبت عن مثله إلى منتهاه، وكان موافقا لأصول ما جاء في محكم التنزيل، وما عدا ذلك يُترك لضعف طرق وروده وروايته، وإنما يتعين التهميش هنا كذبا عن النبي⁽¹⁷⁾ - صلى الله عليه وسلم -، وقد اجتهد أناس في الوضع حتى شاعت الإسرائيليات والأحاديث الموضوعة وعُلم الوضّاعون وسوّد بذكرهم بياض الورق بنية الاحتراس مما يروونه، وردّه لشيوع الكذب والوضع عنهم⁽¹⁸⁾.

إن الترك لا يعني قبول ما لا يصح مطلقاً، فقد يسلم الحديث من الضعف إذا تعددت طرق روايته فيصح لغيره أو يحسن لذاته أو لغيره⁽¹⁹⁾. وقد يصدق الكذب فتجري العادة على التحري والتمحيص، وإن كان الأصل التوقف إلا أن تتعدد الطرق فيكون ما سبق تقريره.

إن في هذا الصنيع استدراك وتضييق للتهميش والترك، وهذه صورة فيها كثير من الاعتدال والدقة العلمية. والصورة الثانية أن يعمل بالضعيف من حيث معناه الموافق للأصول الثابتة في الكتاب والسنة المقطوع بصحتها متى تعددت الطرق وتكاثفت فيما بينها، وجبرت بتواترها أسانيدها، التي ترفض رفعها منفردةً إلى مصاف الحديث المنسوب إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - فهو وحي يوحى بعيد عن كل هوى⁽²⁰⁾. ومن هذا الاستدراك ما ألفه الحاكم مستدركا على الصحيحين، ولم يروياه من الأحاديث رغم توفر شروط الشيخين فيها⁽²¹⁾ وما تمَّ تصحيحه من الأحاديث مع الزمن⁽²²⁾.

إن العمل بالحديث لا يستثني التعارض، ويفترض أن يتعين النسخ بمعرفة السابق من اللاحق، أو العمل بما تعارض جميعاً لصحته فهو أولى من ترك بعضه، زيادة على الصحة والضعف التي سبق بيانها وذلك في العقائد والأحكام، وقد جرى العمل على التراخي في أحاديث الأخبار التي لا يُرجى منها التعبد والاعتقاد كتاريخ الطبري وتاريخ البخاري وهي التي تلقى قبولا عند الأمة عموماً، على عكس كتاب الأغاني للأصفهاني الذي رأى فيه بعضهم مساساً بمقومات الأمة فكذبوا جلَّ الوارد فيه، وصنف فيه بعضهم ما سماه السيف اليماني في نحر الأصفهاني صاحب الأغاني⁽²³⁾. وفي ذلك تهميش لرافد معرفي سواء أعلق بالحق فيكون معينا عليه، أم تعلق بالباطل فيكون نموذجاً للترك لما فيه، وقد تردّد على السنة بعضهم تركه وعدم

الالتفات إليه مطلقاً، وأدنى ما فيه أن يقرأ المتأخرون للأولين بقراءة غيرهم التي لا تستقيم لاختلاف الأفهام والأمزجة.

4- وجه محمود للتهميش في الفقه وإعمال التأويل:

وغايته أن يرفع حكم بحكم آخر⁽²⁴⁾، فيأخذ مكانه على أساس أغلب الظن، والأصل في كل ذلك على إقامة العلاقات بين اللفظ المستخدم ومعنييه الأصلي والمراد، أو ما يُسمَّى بالصرف إلى المعنى الخفي؛ لأن اللفظ يمارس لعبة إخفاء بحسب الاستعمال السياقي ليعبر عن معنى ما، يفترض أن يدركه المخاطب، لينتهي الموضوع عند تعيين فهم ما اختاراً مع عرض باقي الاحتمالات الممكنة، وبيان وجه ضعفها ووجه قوة المختار منها، ليكون هذا التعيين علماً وقع عن دراية وتمحيص.

يبدو التأويل قريباً سهلاً، ومتوسطاً يحتاج إعمالاً للفكر والبحث، أو بعيداً فيه إدراك بالاستبدال، لقيامه على علاقة إشارية يراها المؤول، أو بدليل صارف تحققت فيه شروط الصرف، وإلا بقي الملفوظ على ظاهره.

يقارب التأويل مصطلحات الظن الغالب والقطع والقصد الممكن سواء أتعلق بالأصالة أم بالتبع، بمنطوق اللفظ أو بمفهومه غير المنطوق، وسواء أتعلق بالنسبية في الإدراك أم تعلق بالإطلاق فيه، وهو ما يصاحب الفساد والصحة في التأويل بناءً على الشواهد والقرائن الصارفة.

وعليه؛ يتطلب الصرف دليلاً شاهداً أو قرينة داخلية أو خارجية لتتم صناعة المعنى الجديد، وإن كان إدراك نية القاصد الغائبة عند المؤول أصلاً لا تتعدى الظن الغالب. إن الدليل (أغلب على الظن من الظاهر الذي صرف عنه اللفظ بالتأويل. والاحتمال البعيد يحتاج إلى دليل قوي... والاحتمال القريب يكفيه دليل يجعله أغلب على الظن من الظاهر. والمتوسط من الدليل

للمتوسط من الاحتمال⁽²⁵⁾. وقد يكون الدليل قرينة أو نصاً آخر أو قياساً راجحاً⁽²⁶⁾. ويلزمه وجوباً⁽²⁷⁾ اللفظ الظاهر فيما صُرفَ عنه محتملاً لما صُرفَ إليه، والدليل الصارف الأرجح.

يشكل الصرف أو الاستبدال بالدليل والمقام والقرينة أو الاستبدال الحر القائم على معارف المؤول دوراً مهماً في آلية التأويل للربط بين الملفوظات والأشياء؛ إذ يختار احتمالاً ويهمش الباقي، أو ينشئ الاحتمال الجديد مخالفاً من سبقه، ليترتب على ذلك وجود التأويل الصحيح والفاسد⁽²⁸⁾. ويتعين مجال هذا التهميش التأويلي فيما يدفع فيه التناقض بالبحث في المطلق والمقيد، والعموم والخصوص، والمنطوق والمفهوم، والظاهر والباطن، والجمع بين الأدلة، والترجيح، والناسخ والمنسوخ⁽²⁹⁾. لقد صار الاستقراء عند الفلاسفة تأويلاً عند علماء الشرع، سبوا لبواطن الأشياء وجواهرها⁽³⁰⁾، وبدا المجاز سابقاً للحقيقة⁽³¹⁾.

ووجه الحمد في الصورة الأولى - علم الحديث - تحري الصدق ومعرفة الحق، لتعلق التهميش بالحديث تصحيحاً وتضعيفاً، وقايةً له من الوضع والكذب. وفي الصورة الثانية - في الفقه - أن يُدرك القصد والحقيقة من اللفظ بما تبيّن وتعيّن، فتُهمّش معان وتُثبت أخرى، لتعلق القصد بالفهم ومن ثمّ يكون الاختيار الفقهي الموسوم بالصواب في موضعه حتى وإن قام على التأويل الذي يتعين في زمانه أقرب ما يكون إلى الصواب من الملفوظ؛ ففي الثقافة العربية يتأسس كل ذلك على قيام الدليل، مع بقاء فكرة المخالفة ورأي الجمهور كما هو الحال في المسائل الفقهية. ومن ثمّ تكتسب الأفعال السابقة شرعيتها، كما سيتعين اكتسابها في خلاف الطوائف والفرق والمذاهب بعد الإسلام وخلاف عنتره وطرفة والصعاليك مع القبيلة من قبل؛ لأن الأمر

كما يبدو مرهون بالشرعية التي تضفي بسلطتها على الحقيقة، سواء أتعلمت بالمركز أم بالهامش؛ لأن مدار الاتفاق والاختلاف معا ما يستند إليه كل طرف وهو يبرهن على مركزيته، وأحقيته وغلط الآخر وسوء منهجه.

ثانياً- المركز والهامش وحقيقة الشرعية:

يبدو موضوع الخلاف بين السنة والشيعة قائماً على أحقية الخلافة⁽³²⁾، المرتبطة بآل البيت عند الشيعة وهم الأئمة المعصومون الذين يرثون خلافة الأرض بعد عهد النبوة⁽³³⁾، ومخالفة من يقول بغير ذلك، على أنها لا تصح إلا في قریش دون سواهم - عندهم وعند السنة -، أو من أدرك مرتبة الإمامة عند الشيعة منفردين، فالبيت إذن أولى بها من غيرهم... إن طبيعة السلطة هنا دينية تتعلق بالنصوص الشرعية والخلاف فيها ظاهر، ولكل طرف ما يدلُّ به على صدق مذهبه، ومن ذلك القول في الخلافة والإمامة في أنها بالنص كما عند الشيعة أو بالاختيار كما عند السنة⁽³⁴⁾.

يظهر أن التسامح فيما اختلف فيه الفريقان مع الاعتراف العلني بالخطأ، وتدعيم نقاط الاتفاق بالتأسيس لوحدة جديدة لا تلغي أحداً من الرعيل الأول إلا قتلة عثمان وعلي والحسين -عليهم الرضوان-، مع التعايش السلمي وتحاشي التهيج والاحتساب عند الله دون فكر الإلغاء والتهميش هو الحل الذي يضمن للأمة عودتها وسلامتها بل وقوتها. وقد أجمعت الطائفتان على حبِّ الحسين وتبجيله ورفع قدره، مما يسهل الوضع لو توفرت النوايا الحسنة والمقاصد الصادقة.

ويمكن للسنة أن يتفهموا عدم مبايعة الشيعة ليزيد لتشابه المسألة مع ما فعله بنو أمية في الشام مع علي - رضي الله عنه -، والكل خاضع للفهم والتفسير البشري للنصوص القرآنية مما ينزع عنها صفة القداسة التي تحملها

تلك النصوص. كما يمكن للشريعة أن يتفهموا موقف السنة من الموضوع كله على أساس الفكر المتسامح والثقة في صدق عامة المسلمين فيما اختلفوا فيه من المسائل.

وأما خلاف الفرق الإسلامية فقائم على تنوع المعرفة⁽³⁵⁾، لتكون السلطة الشرعية معرفية؛ ذلك أنها تحصل بالعرفان وفهم الجوهر عند الصوفية، كما تحصل بالنص من غير قلب ولا تأويل عند أهل الظاهر، وتحصل بالمنطق والعقل والبرهان عند المتكلمة والفلاسفة، كما تحصل بالنقل والإخبار ومعرفة طبيعة اللغة عند المفوضة. ويسير الأمر إلى خلافات جوهرية تميز الظاهرية عن المفوضة، والأشاعرة عن المعتزلة، والشيعية عن المتصوفة، وبين طرفي كل ثنائية شيء من التقارب والائتلاف وكثير من التباعد والاختلاف.

وأما خلاف القبيلة والصعاليك فيستمد شرعيته من سلطة الصراع الطبقي؛ فللقبيلة فكرها ونموذجها الذي تفرضه في الحياة الاجتماعية والحياة الفنية (الشعر)، وللصعاليك فكر مناهض وثقافة معادية تستهدف محو الطبقات وإرساء دعائم العدالة والحرية في الاختيار. ويعرفون بذلك علنا وكأنهم يعرضون الإيديولوجيا الجديدة، ويبينون جودتها وصلاحيتها وتميزها عما تفرضه القبيلة.

وينحو عنتره إلى تغيير الذهنيات وعدم النظر إلى العرق واللون، بل إلى القيم التي تجمع بين كل أفراد القبيلة دون تمييز، مستمدا الشرعية من الانتماء إلى القبيلة، وداحرا تغليب العرق واللون، فكان الصراع عرقيا. وليس طرفه عنه ببعيد؛ فهو الذي كان نظيرا لهم وزيادة، وتميزه عنهم فخر لهم وله، وليس إبعادا وهجرا وتهميشا.

إن الحقيقة في طبيعتها تتنوع إلى حقيقة تاريخية، تبرزها الحوادث بالتمحيص والمقارنة والاستقصاء، وتبقى في جميع الأحوال أو على الأقل أكثرها مصبوغةً بصفة الذاتية أو الذاتية الجماعية نسبةً لأمة أو مجتمع أو لطائفة في مقابل نظير ما عادةً ما يكون أمة أو مجتمعاً أو طائفة أيضاً. كما يمكن للحقيقة أن تكون اجتماعية متعلقةً بظواهر بعينها لا تتعين إلا في مجتمع بعينه دون آخر، وإنما يتم النظر إليها من جهة أهلها على أساس أنها مشكلات حقيقية تحتاج حلاً أو هي خصائص طبيعية لنمط المجتمع الذي يمثلونه، في حين ينظر إليها من جهة غيرهم أنها وصمات ضعف أو أسباب ومؤشرات انهيار ناتجة عن سوء اختيار لنمط المجتمع الذي ارتأوه أنموذجاً، ومن ثمَّ يبدأ سجال الأفضلية...

ويمكن للحقيقة أن تخرج إلى الشق الذاتي النفسي بوقوع تأويلي أو استشرافي؛ فتتبع بصورة الصلاحية المعرفية عند العلماء والباحثين لتتحقق المعرفة المنسية أو التي المجهولة لعدم قدرة العقل البشري - في حقبة تاريخية ما- على استيعابها. كما يمكنها تحقيق المعرفة الاستشرافية بناءً على مقدمات واستقرارات لحوادث التاريخ والتطور الاجتماعي للأمم وكذا تشابه الوضعيات.

إن المسألة إلى الآن تتعلق بأنواع المعرفة التي تحتاج إلى أطر معرفية وتتأثر بمؤثرات ينبغي أن تتسجم معها هذه الحقائق. ومن ذلك:

1- النسبية والوسطية:

إن الحقيقة التي يرنو إليها الإنسان حسياً وإدراكاً ذهنياً تحتل القيم الاختلافية؛ فهي ليست مطلقة من جهة الإدراك مهما كانت طبيعته، وإنما المطلق فيها من جهة الإخبار والتكوين والحدوث، وهذا مبدأ عام يسري على

كل الظواهر. ولعل الأمر متصل بالإخفاء والتعظيم المقصودين والذين يرافقان الحقيقة؛ وذلك - كما يبدو - من جهتين:

- الأولى منع إدراك الحقيقة كاملةً لغايات إيديولوجية وأهداف سامية ومسطرة سلفاً⁽³⁶⁾.

- الثانية عدم القدرة على إدراك الحقيقة؛ لأنها في صورتها التامة تسبب عطلاً، وتُنشئ المعرفة المضادة، وتحول البيئة من حال الهدوء والتوازن إلى حال الاستتفار والصراع الدامي كما حدث في التاريخ الإسلامي بين المفوضة والمتكلمة والمتصوفة، وهذا مذهب أبي حامد الغزالي وابن رشد ومن وافقهما⁽³⁷⁾.

والغاية من هذا التعظيم والإخفاء التوسط⁽³⁸⁾؛ وذلك كون الوسطية منهجاً يجمع بين تحقيق المعرفة الحقّة وبين تلاحم المجتمع بما ينمي الصورة المثلى للتعايش مع الآخر واستيعابه، وتخطي خط الاختلاف من الممنوع والمحضور إلى الجائز والمشروع وعلى قدر المدارك والطاقات. ومن ثمّ اكتساب خلق قبول الآخر داخل مناخ الاختلاف الذي ينمي المجتمع ويرفع شأنه، ولا يكون الرفض عائقاً أمام كل ذلك.

إن المراد ههنا أن لا تقع صورة الماضي بحمل الناس على الاعتزال ثم حملهم على تركه والتوجه إلى التمشعر أو إرجاع الناس إلى ما كان عليه الأمر من قبل ذلك، وإنما الموضوع متروك للألباب وما تدرکه ثم ما تقرره وترى فيه اعتدالاً وتوسطاً لا يُغَط فيه حق، ولا يُكره فيه إنسان على حال.

إن الوسطية التي يعتمدها الأشاعرة بين المفوضة والمعتزلة تلغي بعضاً من أسس الاعتزال، كما تلغي بعضاً من أسس المفوضة، وكأن في المسألة إرضاء للطرفين بعد مخالفتها معاً جدلاً واستقصاءً، ليكون في الفكر

الأشعري من فكر المذهبين وزيادة، حتى بدا الأمر ذا طابع إيديولوجي تجميعي أكثر منه معرفي فكري خالص. وهو الفعل عينه الذي تعتمده المعرفة البرهانية في مقابل ما تشيعه المعرفة الجدلية ولكن على خلافها تلغيها تماماً لأن البرهان معرفة لا تقبل المجاملة.

2- البيئة إنتاج المعرفة:

تحتاج القدرة على الاستيعاب والتعايش والتأقلم مع الآخر على الرغم من التناقضات بين الطرفين إلى بيئة جديدة تتأسس على قيم الاختلاف والقبول والحوار تماماً كحال الأندلس زمن ابن رشد؛ فقد كانت البيئة (ملتقى العوالم والثقافات والأديان، هذه البيئة التي أنتجت عقلانية ابن رشد وصوفية ابن عربي وإشراقية ابن طفيل في 'حي بن يقظان')⁽³⁹⁾.

إن الثقافة الجديدة الناهضة قد احتوت كل جديد، ولما هُمش ابن رشد أمام مركزية الغزالي، فقد وجد في البيئة الجديدة ما يسمح له بالانطلاق⁽⁴⁰⁾. وما حدث في ذلك الزمان على بعده هو الحادث اليوم في الغرب على قربه، وما هجرة الأدمغة وتهجيرها وفتح مجالات البحث أمامها إلا صورة مماثلة ومتطورة عن الأولى. إن كان هذا كافياً؛ فإن بيئة الاختلاف هي التي تولد المعرفة وتسهم في البناء وتؤسس للراقي الحضاري، لتكون الحقيقة وحرية تعيينها حقاً كما يكون الاختلاف حقاً، وإنما هو الاختلاف الذي يرصد الحقيقة والحق معرفةً وعلماً. وما من عائق لذلك سوى المعية والتسلط أو الانضواء تحت الجناح لئلا تقع المصادر والتهميش والإقصاء بل الرفض في صورة الرأي والفكر والعلم⁽⁴¹⁾.

ولنا أن نتساءل: الاختلاف علي أي أساس؟ ذلك أن الإيديولوجيا قناعة تترتب عليها اختيارات فكرية واجتماعية بما يصنع تداخلاً في بناء

الشخصية داخل بيئة الاختلاف وفضاء إنتاج المعرفة، كما يصنع تمايزا في بنية الشخصية ذاتها. وعليه؛ فرفض الآخر أو قبوله ينبغي أن يكون على أساس المعرفة والحوار، حتى لا يقع الرفض المعادل للتهميش والإقصاء، وإنما هو الرفض العلمي الذي يصحبه بيان وتوضيح وبحث واستقصاء، وهنا يخرج من حال التركز والنفور إلى حال الاختلاف والتنوع المعرفي، وللمجتمع فيهما معا غاية وهدف، وكلاهما مرهون بالصحة والخطأ ولكن خارج تغليب الإيديولوجي على المعرفي.

تقوم الحقيقة على إنتاج المعرفة في مناخ يسمح بذلك الفعل الحر وغير المقيد أو المنصاع إلى توجه غير الحقيقة المحضة؛ وعلى ذلك يتعين الوجود الاجتماعي للمفكر، وأفضل سبل الاجتهاد المتاحة له شرطين لإنتاج المعرفة⁽⁴²⁾ بعيدا عن كل مؤثر سلبي يعيق رؤية الحقيقة وملاستها حسيا أو إدراكها ذهنيا (للخروج من أسر إنتاج الإيديولوجيا إلى فضاء إنتاج المعرفة العلمية بالواقع وبالتراث، بالحاضر وبالماضي...)⁽⁴³⁾. والأصل في كل ذلك تحرير العقل من مختلف أنواع السلطات، و(تحرير الذاكرة من عمليات المحو والإثبات الإيديولوجية...)⁽⁴⁴⁾ وفق الأنظمة المعرفية المعتمدة في كل مجال معرفي، والموضوع بدءاً وانتهاءً عرفان وكشف كما عند المتصوفة، وبيان وجدل كما عند المتكلمة، وبرهان كما عند الفلاسفة وذلك مدار الخاصة، وعند العامة معرفة حسية مجملة تناسب ما عليه الغالبية من الأمة بوصف العرفان والبيان والبرهان أنظمة معرفية من جهة. ومن جهة أخرى؛ فإن التوجه إلى الوسطية التي تقارب بين المذاهب، تلغي في بعض مداراتها المكتسبات المعرفية للأخر بهدف استبدالها بالنموذج الأكمل بعد الاستقصاء والجدل والنفي والإثبات⁽⁴⁵⁾.

خاتمة:

- إن القواعد الأساسية لثنائية المركز والهامش محصورة في الآتي:
- 1- تلازم المركز والهامش فلا وجود لأحدهما في غياب الآخر.
 - 2- تبادل الأدوار بالصراع، والغلبة تُعيّن المركز وتُحصِرُ الهامش.
 - 3- الدور مرحلة زمنية تسود فيها عادة أو فكرة أو روح ما. وثبات الدور دليل سلامته وقوته.
 - 4- التحول صيرورة إلى حال يفرضها الصراع والغلبة.
 - 5- تعايش المركز والهامش في صراعهما يحفظه التاريخ.
 - 6- تُعيّنُ المركز والهامش بنمط السلطة وطبيعتها في تبنيها لمرجعية ما كالدين أو الأخلاق أو العرف الاجتماعي أو الفكر الإيديولوجي أو المعرفة العلمية؛ فيكون الصراع على أساس الشرعية الدينية أو التطبيقية أو العرقية أو المعرفية.
 - 7- التهميش تهميش فكري وحضاري وثقافي وإيديولوجي وسياسي وعرقي وجنسي.
 - 8- التهميش المحمود هو تهميش وقائي تتطلبه مواقف معينة في حوادث معينة. وتهميش ما يستحق التهميش حسب رؤية ما يقابله تهميش ما لا يستحق التهميش حسب الرؤية المضادة.
 - 9- التهميش سلوك يفرضه الواقع وطبيعة السلطة التي تتبنى ما يدعمها وتهمش ما يعارضها في نفس الوقت.
 - 10- يقوم صراع السابقين على إحلال التوسط المطلوب شرعا.
 - 11- تبقى الحقيقة مطلبا أزليا لا يخلو من جوانب غامضة ومبهمة تتطلب تمحيصا ودراية متجددة.

12- بيئة إنتاج المعرفة بيئة أساسها الاختلاف المباح منها وطريقة.

الهوامش:

1 - للتمثيل لا الحصر يمكن العودة إلى الثورة العباسية ضد بني أمية التي نظمت سرا بدءاً من الكوفة دار التشيع في ائتلاف بين الشيعة والعباسيين ومن تبعهم من الموالي، الذين لم يحصلوا على نفس الحقوق، وحرموا من المساواة بغيرهم، ناهيك عن الالتفاف حول آل البيت المهمشين بحكم التشيع. ينظر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط6، 1966، ص9-10.

2 - محمود على مكي ونصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ج م ع، ط4، 2003، ص13. وينظر أيضاً نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، سلطة السياسة وسلطة النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط2، 2005، ص127 وما بعدها. وفي ص19 وما بعدها منه تفصيل في مسألة المركز والهامش بين الغزالي وابن رشد، وأنه -أي ابن رشد- امتداد للتراث المهمل في الثقافة العربية، ينظر ص41 وما بعدها منه.

3- ينظر: ابن تيمية (أحمد بن عبد الحلیم الحراني الدمشقي): الإكليل في المتشابهة والتأويل، تح: محمد الشيمي شحاته، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ج م ع، 2002، ص33-52 وله فيها تفصيلات دقيقة في الإثبات والنفي والتعطيل والتجسيم. و: السيوطي: الإتيقان في علوم القرآن، حققه وعلق عليه وخرج أحاديثه: فواز أحمد زمركي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004، ج3، ص15-20. و: حسن الشافعي: الأمدي وآراؤه الكلامية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ/1998م، ص299 و ص335 و ص238.

4 - الحلول حلول روح ذات في غير بدنها، وقد راح المتصوفة إلى القول بحلول روح الله في المخلوقات. والفناء هو الانتهاء إلى رؤية الله تعالى في الدنيا بعد انفصال كلي عن عالم الشهادة روحياً، وتماه كلي مع عالم الغيبيات. عقيدة الحلول عند الحلاج في القرن الثالث الهجري تقاربها معرفياً وحدة الوجود عند ابن عربي في القرن السابع الهجري.

وفيها معاً روح معرفية عرفانية أيدها الغزالي في بعض مداراته العقائدية بل أكد على منع تعاطي هذه المعرفة مع العامة لما تسببه من اختلال في الأفهام التي لم تبلغ درجة النضج المعرفي شبه الكامل. ينظر: نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، ص 29 وص 47 وما بعدها.

5- ينظر في هذا الموضوع بشيء من التوسع والبسط البداية والنهاية لابن كثير، والعواصم من القواصم لأبي بكر ابن العربي.

6 - هي أرض كانت للنبي - صلى الله عليه وسلم - فلما مات طالبت بحق ميراثها فاطمة والعباس، أعلمهما أبو بكر الصديق بأنها أرض لا تورث وهي صدقة تعود إلى فقراء المسلمين بنص الحديث (ما تركناه صدقة).

7- قصة الحسين مع مَنْ أرسل له المبايعة من أهل العراق بيّنة؛ فقد صدقهم بعد أن عدوه بالنصرة والولاء غير أنهم نكثوا عهدهم، وأسلموه لجيش عبيد الله بن زياد والي يزيد بن معاوية على الكوفة والبصرة، وكان يقوده عمرو بن سعد بن أبي وقاص. ينظر في الموضوع من وجهة نظر الشيعة السيد محسن الأمين: أعيان الشيعة، ج 1، ص 34 وفيها: (بايع الحسين عشرون ألفاً من أهل العراق، غدروا به وخرجوا عليه وبيعته في أعناقهم وقتلوه). وكان مقتله رضي الله عنه في 10 محرم سنة 61هـ، وهو ابن ست وخمسين (56) سنة.

8- ومن تراثهم مسألة الظاهر والباطن، وفيها حديث مطول ناقشه علي حرب في التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 273. ومن كتب الشيعة في هذه المسائل يمكن العودة إلى كتاب الإرشاد للشيخ المفيد، وإعلام الوري بأعلام الهدى لأبي علي الفضل بن الحسين الطبرسي، وكشف الغمة في معرفة الأئمة لأبي الحسن الأربلي، وتاريخ يعقوبي، وشرح نهج البلاغة لابن أبي حديد الشيعي. وللقارئ في تاريخ الإسلام للذهبي، وشذرات الذهب لابن العماد، ومروج الذهب للمسعودي ما يفيد في صراع السنة والشيعة.

9- يمكن العودة إلى اختيارات ابن حزم الفقهية في الأحكام في أصول الأحكام. وتعليقاً على ذلك ينظر: علي أحمد الديري: طوق الخطاب، دراسة في ظاهرية ابن حزم، مركز إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، بيروت، لبنان، ط 1، 2007، ص 17-18،

معينا الظاهرية نسقا عقلانيا قائما على الضرورة والبداهة واليقين وهو ما ينتج عن الدليل. و: أنور الزعبي: ظاهرية ابن حزم الأندلسي، نظرية المعرفة ومناهج البحث، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، و.م.أ، ط2، 1429هـ/2009م، ص23-24، حيث تتعين الظاهرية منهجا يعتمد ظاهر النص لاشتماله على الوقائع دون حاجة إلى قياس يسلك سبيل التجريد.

10- ينظر: نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، ص53. وفيها حديث عن المعرفة العرفانية عند المتصوفة في مقابل المعرفة البرهانية عند الفلاسفة وما تعرضنا له من جهة الخطاب النقيض-خطاب المركز- ممثلا ب: المعرفة الجدلية عند المتكلمة وعلى الخصوص الأشاعرة بوصفهم المركز. لقد تحددت المعرفة بما يلائم الخاصة وفق الأنظمة السالفة الذكر، وللعمامة المعرفة الحسية البسيطة التي تستجيب لقدراتهم الفكرية والمعرفية.

11- ينظر: أحمد الديري: طوق الخطاب، صص17-18 إذ يتعين الفهم معرفة يقينية ينتجها الدليل ليقابل مصطلح العلم، ومن ذلك فهم الأصول المنتجة لمعنى الخطاب، وبذلك تقوم قوانين التفسير عند الظاهرية على المعرفة واللغة والفهم كما في ص21-22، حيث البرهان أداة عقلية باليقين تفضي إلى المعرفة الحقيقية التي ترفض المعرفة الظنية كالإجماع والاستصحاب والاستحسان كونها لا تنتج أحكاما يقينية كما هو مضمون ص70-78، بل ترفض على وجه الخصوص الإجماع القائم على القياس كما في ص72. وتتعين الممارسة التأصيلية عند ابن حزم بكمال الشريعة ووضوحها واستواء أحكامها في مقابل الغموض الذي يسري على نصوصها وتقسيم الشريعة إلى أصول وفروع كما هو عند القياسيين عموما. وينظر أيضا دراسة أنور الزعبي حول النظرية المعرفية الظاهرية المؤسسة على نصوص القرآن والسنة والإجماع اليقيني المنقول بالتواتر عن الثقات والعدول كما في ص22، أو الضرورة المشاهدة بالحواس والعقل والمُعبر عنها بالبداهة الثابتة كما في ص95، تأكيد لما توصل إليه الباحث الأول.

12- ينظر للتمثيل: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: عبد المنعم فريد، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ/2006م، ص8. وفيها أن المؤلف كان معتزليا متصوفا على طريقة محمد بن الجنيد؛ فهو كما قال المحقق: (أرسطو العرب في الفلسفة، وخليفة الجنيد في التصوف). وفي ذلك انصراف من الوحدة إلى التعدد

والتنوع من حيث العقيدة والسلوك التعبدي والمذهب الفقهي، وهي ظاهرة لها وجود قوي عند الشيعة أيضا لمخالفتهم عقيدة بعض أهل السنة درءاً للتجسيم والتعطيل، وطلباً للتنزيه بالتأويل على مذهب المعتزلة والأشاعرة. وعلى العموم هذا وجه يقابل الوجه المذكور في المتن.

13- صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تح: يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987، ج 5، ص 132.

14- السابق، ج5، ص186.

15- ينظر: ابن تيمية: رفع الملام عن الأئمة الأعلام. والحق أن هذا الكتاب فيه إدانة لأكثر المتعصبين للمذاهب، إذ اللوم مرفوع عن الأعلام فلم التخاصم وعلام إذا كانوا أقل علما ومعرفةً منهم؟ بل وهم يقرّون باختلافاتهم ويرونها طبيعية كونها اجتهادات يؤجرون عليها على كل حال خاطئة كانت أم صحيحة.

16- للقارئ الكريم أن يتتبع مثلا سبل السلام للصنعاني أو بداية المجتهد ونهاية المقتصد للقرطبي ليتبين جودة العلاقة بين العلماء ورفقيها وروعيتها في مقابل سوء علاقة الأتباع وروعيتها.

17- جمع المحدثون أحاديث متعددة تنفر من الوضع والكذب وتجعلهما سببا لولوج النار ومن ذلك قوله عليه الصلاة والسلام: (من كذب عليّ متعمداً فليتبوأ مقعده من النار). مسلم أبو الحسين بن الحجاج القشيري النيسابوري، الجامع الصحيح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت.ط، ج1، ص.

18- ينظر كتب: الجرح والتعديل لابن أبي حاتم الرازي، والتمييز لمسلم بن الحجاج، وتذكرة الحفاظ لشمس الدين الذهبي، و(الضعفاء الصغير) و(التاريخ الكبير) و(كتاب التاريخ الأوسط) للبخاري، لسان الميزان لابن حجر العسقلاني، و(التقاة) و(المجروحون) لابن حبان البستي، والمتروكون للنسائي، وغيرها كثير. وعلم الجرح والتعديل علم يُبحث فيه عن جرح الرواة وتعديلهم وذكر ما هم عليه من خلق وعلم ودراية بالحديث وأهله.

19- هي مصطلحات حديثية تعني اكتساب الحديث للصحة من ذاته بعد معرفة طرقه كلها أو من غيره لكثرتها وتنوع أسانيدها؛ ولذلك يقال: حسن صحيح كما يشيع عند الترمذي، أو صحيح لغيره أو حسن لذاته، أو حسن لغيره، أو ما جوده أحمد بن حنبل.

- 20- وهو أصل قوله تعالى: {وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ} [النجم/3و4].
- 21- ينظر في ذلك أبو عبدالله محمد بن عبدالله الحاكم النيسابوري: المستدرک علی الصحیحین، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1411هـ—1990م. وفيه أربعة أجزاء. وللعلماء في الحاكم القول بالتساهل بعد أن تبين عندهم ذلك من تعقب تخريجاته للأحاديث.
- 22- ينظر في ذلك ما صححه الطبري والطبراني وابن حجر العسقلاني، وفي العصر الحديث السلسلة الصحيحة للألباني.
- 23- وليد الأعظمي: السيف اليماني في نحر الأصفهاني صاحب الأغاني، دار الوفاء للنشر والطباعة والتوزيع، المنصورة، ط1، 1408هـ/1988م، وله على الكتاب ومؤلفه وعصره مؤاخذات عدة، ولعل ما أورده عن الشيعة وبني أمية أكثر ذلك سوءا عنده كما في الفصلين الثاني والثالث. وفي ص5 منه قول الخطيب البغدادي: (كان أبو الفرج الأصفهاني أكذب الناس، كان يشتري شيئا كثيرا من الصحف ثم تكون كل رواياته منه). وفي ص10-11 من المقدمة أن الأصفهاني كان يحشر أسماء العلماء مع الموضوعين والكذابين والمجروحين ممن لا تقبل شهادتهم ولا رواياتهم.
- 24- هذه المسألة ناقشتها في (النص والتأويل)، منشورات مخبر وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ط1، 2010، ص62-67. وفيها حديث عن الحدود والمستويات في التأويل.
- 25- الشنقيطي: مذكرة أصول الفقه، على 'روضة الناظر' لابن قدامة المقدسي، الدار السلفية، الجزائر، 1391هـ/1971م، ص176. وله في أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1415هـ/1995م، ج1، ص190-191.
- 26- الشنقيطي: مذكرة أصول الفقه، ص177.
- 27- الأمدي: سيف الدين أبو الحسن علي بن محمد، الإحكام في أصول الأحكام، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م، ج2، ص38. وابن تيمية: الإكليل، ص27-28. والشنقيطي: مذكرة أصول الفقه، ص178. و: محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص98.

28- أثرت أن أخذ هذا الملفوظ تقريبا كما هو من كتاب (النص والتأويل) في هذا المقام.
29- السيوطي: الإلتقان في علوم القرآن، حققه وعلق عليه وخرج أحاديثه: فواز أحمد زمركي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004، ج3، ص55. و: محمد مفتاح: مجهول البيان، ص99 .

30- علي حرب: التأويل والحقيقة، ص273. و نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط5، 2003، ص185 وما بعدها، و ص335 منه فيما سماه قضايا التأويل.

31- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، ص288، رابطا بين الحقيقة والمجاز والباطن والظاهر . وينظر: علي حرب، التأويل والحقيقة، ص21 وما بعدها.

32- يعد خروج الحسين - رضي الله عنه- إلى الكوفة حلقةً جديدةً من جملة حلقات ابتدأت بمقتل عثمان بن عفان - رضي الله عنه- ، وكان الهدف العودة إلى الشورى والتخلي عن العهد بالولاية ثم المبايعة كما فعل معاوية بن أبي سفيان مخالفا اتفاقه مع الحسن بن علي- رضي الله عنهم أجمعين-.

33- هم اثنا عشر إماما كلهم من قريش، وهم : علي والحسن والحسين وعلي بن الحسين، ومحمد بن علي الباقر، وجعفر الصادق بن محمد، وموسى بن جعفر (الكاظم)، ومحمد (النقي)، وعلي (النقي الهادي)، والحسن (العسكري)، ومحمد بن الحسن بن علي(القائم المهدي الحجة) كما هو في اعتقاد الشيعة. ولهؤلاء فقط الولاية والعصمة والولاء. وآخرهم هو المهدي المنتظر الذي يملأ الدنيا عدلا، وهو الآن في الغيبة الكبرى، إذ بعد ظهوره تقوم الحجة ويسطع البرهان على سلامة الوجهة وصحيح الاعتقاد؛ وبذلك يكون الشيعة قد جسدوا الولاء وصانوا الأمانة وجاهدوا في ذلك وثبتوا عليه. وهذا مركز عندهم، وعندهم مركزية فاطمية (فاطمة الزهراء) وأخرى حسينية (الحسين سفينة النجاة)، وما عدا ذلك لا يرقى ليكون هامشا فضلا عن المركز.

34- ينظر: نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، ص36-37.

35- جاء في كتاب شرح السنة لأبي محمد الحسن بن علي البربهاري [ت329هـ]، نج: خالد بن قاسم الراددي، مكتبة الغرباء الأثرية، المدينة المنورة، ط1، 1414هـ/1993م،

ص83 أن تعيين الجهمية يقع بتفسير أحاديث حدوث الحوادث والصفات، وفي ص99 الأخذ بالقياس والرأي في العقائد، وأضاف في ص101 القول بالتعطيل، وفي ص100 أن السكوت عند التلفظ بالقرآن مخلوق هو أم لا من علامات الفكر الجهمي، وفي ص101-102 أن الجهمية أنكروا العيدين والجماعة والجمعة، واستحلوا دماء المسلمين. كما تعين الخوارج في نفس المرجع في ص78 و132 والأساس في ذلك الخروج والعصيان وشق عصا الطاعة. وفي ص118 و132 و134 منه تعيين للروافض بالوقوف عند عثمان وعلي وتقديم علي على سائر الصحابة والتعرض لهم. وفي ص118 و132 أيضا تعيين للقدرية والجبرية على أساس القول بالإجبار وثبات الإيمان، وما هو بالقول ولا بالفعل. وتعينت عنده المرجئة بنفس العلل السابقة في ص132. على أن المعتزلة يتكلمون في التوحيد بالتعطيل كما في ص118 و123. وحاصل الكلام أنهم بدلوا وخالفوا ما كان عليه السلف. فخرجوا من المركز إلى الهامش ثم شدوا على ذلك ليكون هامشا ويتبوأوا المركز. يقع هذا المصنف موقع العقيدة الطحاوية والعقيدة الواسطية ومجمل ما ألفه أهل السنة في العقائد، ولخصوصهم مؤلفاتهم التي يردون فيها على مجمل اعتقاد أهل السنة، ويبررون فيها مواقفهم الفكرية وتوجهاتهم الإيديولوجية ودائما على أساس المركز والهامش.

36- ينظر: ملحم قربان: إشكالات، نقد منهجي في الفلسفة والفكر السياسي وفلسفة التاريخ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص181-183.

37- ينظر: نصر حامد أبوزيد: الخطاب والتأويل، ص36-38 في مسألة الإمامة بالنص أو بالاختيار في خلاف السنة والشيعية. و: حسن الشافعي: الأمدي وآراؤه الكلامية، ص301. وفيها: (وأما الغزالي فإنه مع اتجاهه لتأويل الصفات الخبرية، يحرم ذلك على العوام، بل وعلى كثير من الموسومين بالعلم من المتكلمين).

38- ينظر: نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، ص28. و ص45 و ص46 منه بيان لسوء تأويل أهل الجدل لآيات الصفات وما أوقع فيه الأمة من اضطراب وتنافر.

39- السابق، ص26.

- 40- السابق، ص26. وأفرد في الصفحات من 58-64 كلاما مهما عن التعددية ودلالة الاختلاف.
- 41- ينظر السابق، ص 40 وما بعدها. وأبو حيان التوحيدي: الإقناع والمؤانسة، ص9 في حديث المحقق عن صاحب الكتاب من أنه: (قدح في الشريعة وقال بالتعطيل وساء اعتقاده وأبطن الإلحاد)، ثم ما أورده من كلام دائرة المعارف الإسلامية التي حاولت إنصاف الرجل.
- 42- ينظر: نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، ص110.
- 43- السابق، ص134.
- 44- السابق، ص138. وينظر أيضا: برهان غليون: مجتمع النخبة، معهد الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص269 وسلطة المعرفة وفي ص 165 يتعين التحرر الفكري عنده مفتاحا لكل تحرر سياسي واقتصادي.
- 45- ينظر نصر حامد أبو زيد: الخطأ والتأويل، ص39-40.

BARACK OBAMA'S 2008 PRESIDENTIAL CAMPAIGN AND ELECTORAL STRATEGIES ENHANCEMENT THROUGH SOCIAL NETWORKING

Dr. TOULGUI Ladi and Dr. ELAGGOUNE Abdelhak

Department of Letters and English language

Faculty of Letters and Languages

University 8 Mai 1945 - Guelma

ملخص

تسبب النمط الانتخابي المعتمد من لدن باراك أوباما، في مردود فعل العديد من وسائل الإعلام في عام 2008، التي انقسمت بين مؤيد ومعارض ليفسح المجال لنقاش جاد حول مميزات استراتيجيات النواصل السياسي. إن استخدام الشبكة الاجتماعية للاتصال يعكس إحدى الاستراتيجيات الرئيسة التي اعتمدها المرشح الديمقراطي. طبقت هذه الاستراتيجية من خلال تنفيذها من طرف مجموعة كبيرة من الناشطين الذين عملوا من خلال وسائل الإعلام وإدارتها من قبل خبراء الاتصالات والمنظمين في هذا المجال الذي قام بتحليله هذا المقال. كما يهدف هذا المقال إلى تحليل ظاهرة شبكات الاتصال الاجتماعي وتفسير مساهمتها الحقيقية في ظهور حركة اجتماعية. ويولي المقال أيضا اهتماما للهدف الأساسي الذي تم تعريفه عن طريق مصالح انتخابية، مع مراعاة الممارسات الخطائية لأوباما خلال حملته الانتخابية والسياسات المتعلقة بالاتصالات، التي أنشئت من خلال أدوات مبتكرة لتكنولوجيا

المعلومات المساهمة في وجود استخدام الشبكة الاجتماعية للاتصال التي ميزت
بدورها حملة أوباما الانتخابية لرئاسات 2008.

Abstract

The particular electoral style adopted by Barack Obama in 2008 engendered many media reactions giving place to antagonism that split between supporters and opponents and triggered a serious debate on the uniqueness of political communication strategies. Reliance on social networking reflects one of the key strategies adopted by the Democratic candidate. This strategy is embodied in the formation and functioning of an army of volunteers and activists working through the media and its management by communicating organizers and experts in the field under scrutiny. This paper aims to analyze the phenomenon of social networking and evaluate its actual contribution to the emergence of a social movement without neglecting the essential objective which is interpreted by electoral gains. This paper also considers the discursive practices of the applicant and its communication policy implemented through political slogans and tools as initiators which, in turn, generated the promotion of social networking in the Obama campaign of 2008 and rendered it exceptional.

Keywords: Barack Obama, campaign strategies, digital technology, new media, social networks.

Introduction

The popularity of social media seems to be potentially expanding in the United States. Recognizing its impact, Barack Obama did not miss the opportunity to tap into new social media devices to promote his 2008 electoral campaign. In this regard Barack Obama's presidential election campaign generated endless comments and launched serious debates about its organization and strategies of political communication. Indeed, for the first time in American political history, a presidential candidate heavily exploited the Internet to transpose his campaign and used the Web as a primary device for mobilizing human and financial resources. This novel approach of both political debate in society and public space where it has taken shape will profoundly mark the US election practices and the relationship between government and citizens in future American campaigns. The present paper contributes to discussing Obama's use of social networking¹ that certainly had a tremendous effect on his 2008 campaign and scrutinizing the development and implementation of his direct action strategies mainly that of social mobilization.

How “social networking” harnesses social mobilization

Obama's 2008 campaign would endure an unexpected and uneasy challenge: First, to get Americans interested in politics by encouraging them to be part of the political debate, and second, to vote. However, if the campaign produced such enthusiasm and large participation of Americans, it is because its objective was to appropriate the discourse and the characteristics of social movement rather than to stick to the traditional presidential electoral practice. Not only was this affiliation to the social movement deliberately reflected by the media consultants and the candidate himself to overcome Americans' apathy to the political scene but also carried out an electoral strategy that paid off to make of it an antidote to a political disinterest.

The social networking strategy is to engage in political process and communicate with electors. The networking channel essentially includes the anonymous citizens, their mutual contact and their mobilization for the candidate with communication agencies which organize the social movement of change. This bottom-up-approach

allows the voice of average Americans to be taken into account in the political process. In this case, the networking strategy adopted by presidential candidate Barack Obama was manifestly characterized by the ability to motivate people into participating in the public policy process and by providing them with the tools to be effective when they were engaged.

The fundamental nature of mobilization theory postulates that “increased access to political information increases political participation within the cognitive and behavioral contexts. This promulgates the idea that increased awareness leads to more discussion and analysis which makes mobilization more effective” (Niven qtd in Gunathilake 4). Embracing an organizational model similar to strategies for a social movement mobilization allowed Barack Obama who was himself a former community organizer “to capture the youth vote like no other president before him” (Neal 254). In addition, Obama stressed the change of the political leader’s task to better reflect his role of community organizer when he asked in an interview with a Chicago newspaper, “What if a politician were to see his job as that of an organizer, as part teacher and part advocate, one who does not sell voters short but who educates them about the real choices before them?” (Atlas 101).

The idea of gearing and empowering “social mobilization” through “social networks” cannot be refuted. This puts into perspective a discourse which uses tactics similar to those operating in social movements: the promise of social change, the discourse of redemption and hope for a better society. It was on this preferred meaning that this discourse easily and widely drew its legitimacy on broader cultural references based on moral authority to pose as heir to the values transmitted by the popularity of the 1960s social movements with particular reference to Martin Luther King’s civil rights and Robert Kennedy’s 1968 presidential candidate. The legacy of these two political leaders is a constant in Barack Obama’s speech “A More Perfect Union” which was given in Philadelphia as a push to be the 2008 Democratic Party’s presidential nomination (Schonfeld 19). Just like King’s speech of 1963 “I Have a Dream,” Obama’s speech raised issues of racial tensions and inequality, and white privilege in the United States. Such issues were the lifeblood of the speech that King had delivered during the chaotic and tumultuous times of the civil rights era of the 1960’s. Obama followed King’s path whose essence

had made it possible for any individual to be in such a high position of power when “I Have a Dream” tipped the scales for the implementation of the Civil Rights Movement (Schonfeld 19).

At this stage Obama’s speech reveals his containing side of various political myths of American society. These myths are materialized by the online social network which allows the candidate to establish his position as both a political leader and a common man. This “common man” since the Andrew Jackson era in the 19th century² has often determined a candidate’s credibility in US presidential elections. Thus, the Internet contributes considerably to alter the hierarchic relations between individuals and equally abolish intermediaries in their communication. In his 2008 presidential campaign Barack Obama managed to communicate directly with his activists who enhanced his role as a new leader and shaped his image of the average citizen in particular through his Facebook profile. The social network was therefore employed as a booster for civic and activist implications in Barack Obama’s presidential campaign.

On the other side, the social movement was initiated by a strategy of collective action that resulted in a convergence between the candidate’s discourse and the social change he embodied. It also seems interesting to demonstrate how citizen mobilization, the ultimate stage of the campaign, was managed by a judicious combination of community organizations like Association of Community Organizations for Reform Now (ACORN), private Web firms such as Blue State Digital³ (BSD) and social networks of which Facebook and MySpace are good samples that largely paved Obama’s way to winning the White House.

Traditional media has always been the best tool for presidential campaigns and often deciding factor for many voters. In the last forty years, the majority of candidates in US presidential elections largely exploited and handled more or less skillfully the media as it is illustrated by the first televised presidential debate that was held on September 26, 1960, between “the handsome, charismatic John F. Kennedy, and the seating, shifty-looking Richard Nixon” (“The Best Presidential Debate Moments”) or Bill Clinton, the first candidate in a presidential election to address his supporters through the Net.

According to a 7 November 2008 *New York Times* article, among the several ways that Barack Obama’s election as president reflected

that of John F. Kennedy is his adoption of a potential media device that would forever change politics. If John Kennedy preferred television as medium, Barack Obama would opt for the Internet because “were it not for the Internet, Barack Obama would not be president. Were it not for the Internet, Barack Obama would not have been the nominee,” commented *The Huffington Post* editor in chief Arianna Huffington (qtd. in Miller). If communicative channels such as email and website remain powerful, for Obama social media would be the most effective to mobilize volunteers and reach young voters (Smith 12). However, during the 2008 presidential campaign, this type of media attracted all the attention as it would dominate both political and cultural areas. This is explained by a change in strategy on the part of Obama vis-à-vis the media and how they were exploited by his predecessors. In fact, the communication strategy adopted by Obama was based on an indifference displayed towards the major traditional media and on the maximum use of new technologies as methods of instantaneous communication and interactive websites like blogs, videos projected on the Web and ‘texting’ which were regularly sent to his supporters and sympathizers.

Barack Obama redesigning electoral campaigns through social media

Obama’s social media campaign was only the beginning of how he would gear the power of this tool to positively transform government and politics. The Internet allowed voters to get connected not only with the campaign but with each other. The campaign adopted technology to engage those who failed to participate in prior presidential campaigns. Enforcing Obama’s vision, Carolyn Baumgarten illustrates well the concept under scrutiny:

Social media has evolved as popular way of staying connected, voicing opinions, reaching out to others, and above all, developing both new and existing relationships....Notably, contact through social media is less expensive than traditional media, and may foster more mutually beneficial relationship as well. (5)

Certainly, the Obama campaign primarily invested shared Internet links which were directed to more traditional media. The videos posted on Youtube were first records from other more traditional media such as television that showed the candidate addressing his new supporters and the Democratic Convention in August 2008. But Obama quickly understood the value of sharing networks such as Youtube and Myspace to talk directly to supporters or reveal his campaign strategies in the manner of the video ⁵ which was Uploaded on 16 January 2008 and entitled "My Plans for 2008". The video shows a presidential candidate directly addressing Americans and explaining that his campaign symbolized the change and progress that Americans had so desperately been waiting for. He then mentioned the social networking and its importance to the mobilization for a future social movement he intended to construct. In sign of the central role of the Internet on electoral politics, Barack Obama announced that he was launching an exploratory committee for a run for the Democratic nomination for presidency. What is conspicuous is how he made the announcement, not in a press conference or call to media but in a video posted on his website.

It was an appropriate locus perhaps, since Obama underlined in his announcement video that: "Years ago, as a community organizer in Chicago, I learned that meaningful change always begins at the grassroots, and that engaged citizens working together can accomplish extraordinary things"(Price 33). Through this simple statement, Obama plainly described the strategy of his campaign that focused on participation at the individual level and social networking inspired from methods of community organization. By definition, the social networking then is methodologically a set of specific relationships (collaboration, support, advice, control or influence) between an infinite set of actors.

It appears that this explanation validates the main feature of social network on the Internet since the virtual allows an infinite number of resources, thereby confirming its democratization. Envisaged in a traditional way (a private club for example), if social network requires a social position, professional collaboration or even membership on the Internet, it will be a matter of a simple click. Social, cultural or geographical barriers are totally ignored. Political commitment is facilitated and participation in democratic debate is made easy.

Obama's communicators seized the opportunity shaped by the considerable development of social networks like Facebook that counted over 20 million American users in 2007 (Associated Press). Obama's campaign media consultants were in contact with private companies that were specialized in political marketing on the Internet in the image of the company Blue State Digital (BSD) headed by the expert president campaign Joe Rospars. He had already a positive experience through the creation of a blog – Blogforamerica - to campaign for Howard Dean, the Democratic presidential candidate in 2004. This blog had tremendously helped increase the number of Dean's supporters and even then had attracted a plethora of comments on the campaign strategy that would materialize as a future social networking platform.

Campaign web communicators had therefore a previous experience of the Internet mobilizing potential which they would set up in 2007 by creating a personal Facebook page for Barack Obama⁶. In less than a month, more than a million Internet users logged on Obama's page where they discovered hyperlinks to his campaign site. These hyperlinks were either directed to the key campaign site - Mybarackobama.com or to other sites such as LinkedIn, MySpace, iTunes, Flickr and Youtube where the candidate presented most of his speeches on the social character of the campaign (Smith). The generational attribute of this type of political strategy was clearly intended to curry favor with a target audience: young, major users of these social networks and the Internet generally. The campaign quickly used Obama as a consumer product trend (which came in T-shirts, mugs, pins and stickers that could be purchased online through the site of the candidate) but also as an icon of modern times that the favorite youth programs snapped up. One of the episodes of *The Simpsons*' series posted on Youtube for his 2008 campaign is a good illustration. The episode shows Homer Simpson, the main character, opposing voting machines that are designed to block Obama⁶ (Vasquez-Parra).

Barack Obama entrusted the entire sharing social network management and social network strategy on the Internet (including Mybarackobama.com) to youth that included co-founder Chris Hughes of Facebook and Joe Rospars "the brilliant mastermind of the Obama digital strategy [and] key to Obama's internet drive that took America by storm in 2008, raising millions of dollars along the way"

(Pilkington). This stratagem was reinforced by a socio-cultural dimension that provided American youth the social virtues. A candidate's youth, his supporters and his campaign can only work to his advantage. These components tend to symbolize the dynamism, entrepreneurship and vitality of the candidate who sees in this circumstance his image enhanced by popularity in connection with this particular cultural paradigm.

Republican candidate John McCain found himself in an uncomfortable situation because of his age and his modest implication in the social networking. When Obama surpassed the one million friends on Facebook and saw parallel groups supporting his cause such as "Students for Obama", "Asian-Americans for Obama", "Women for Obama" totaling almost 750,000 Internet users in addition to the webpage dedicated to him, McCain had only a few thousand friends on his personal page Facebook and recognized his limited experience with the use of new communication technologies⁷(Vasquez-Parra):

However, if support groups were increasing across the country in favor of the Democratic candidate, they often operated independently. Supporters did not have the same concerns, interests, or motivations in defending the Democratic candidate. Social networking strategy was then implemented to bring all the Internet users to a common concern: the mobilization for the vote in favor of the candidate by simplifying the networking of all those campaigners who sometimes participated for the first time in a political campaign. The strategy operated on the official website of the candidate Mybarackobama.com that became a meeting point and a forum space for all campaigners who posted local events, shared videos on the candidate, and left support messages. More importantly, the site created a new communication strategy that had already been a little time experienced throughout Dean's site in 2004. It would serve as an electoral mobilization and a database for campaigners.

Thus, by registering on Barack Obama's official website, campaigners were encouraged to leave their email address and postal code. By using the two data, the computer software of the site provided for this purpose sent a list of 40 persons to contact Democrat supporters in their district. The information gathered by the virtual campaigner was then transmitted to the database site that recorded all

people mobilized for the campaign. These data allowed communicators to send texting asking for donations, reminding people to vote, or submitting a multitude of e-mails informing them of upcoming rallies in favor of the Democratic candidate. 1.2 billion emails would be sent to all the campaigners during that period. In autumn 2008, the Obama team thus had a database containing details of over 13 million campaigners and supporters (Vargas). The campaign then gave rise to micro-campaigns that extended across the country and developed through social networking with large autonomy.

Campaign organizers empowerment is a process that refers to Obama's years as a community organizer who often invoked it. His wife Michelle revealed on a Youtube video in February 2008 that she met him when he was committed on the streets of Chicago as a social organizer. The transposition of these techniques learned "on the ground" is not innocent: community organizing with new Internet technologies has engendered a new model of mobilization. Composed of different devices, the social media provide a basis for the emergence of communicative form where members can be both information consumers and producers. Social media organize and coordinate communication in an easier, faster and more efficient way. Their emergence as a mode of communication constitutes an important innovation. As a challenger, today this set of social networks assumes the role which is supposed to be performed solely by traditional communication channels. To illustrate, Hana Noor Al-Deen and John Hendrick consider Obama's campaign of 2008 "unique in that it became the first national campaign in which traditional media such as television, radio, and newspapers were overshadowed by new media technologies and the Internet" (183). There is even a heated debate on whether social media are seriously undermining the existence of traditional media. Their dynamic development and their use in election campaigns in the USA mirror the impact of this growing phenomenon. At the political level, social networks are the major attraction in US elections for candidates who have progressively integrated these communication tools in their campaign strategies.

The growth of social networks is not without political implications. It is manifest that they are given more priority in election periods. However, it is not surprising that politicians regularly use these tools

to keep a permanent contact with their supporters. The best example is the US presidential campaign of 2008, which has largely stressed the idea of closeness to the user. The positive result achieved by Obama's online campaign increased social media's political popularity. This campaign was highly characterized by the digitization of the media through the Internet in general and social networks in particular. It has clearly marked a turning point in modern political communication because for the first time, the Internet and social networks have been regularly placed at the center of the campaign strategy of the candidates.

Obama's adopted paradigm provides a showcase for social mobilization that is to say the mobilization of individuals at the various social levels. However, the model emphatically asserts its belonging to individuals whose real assigned role is questioned. The used discourse already underlies the strategy of social networking. This politics from the bottom strategy that allows community organizing brings individuals together from the same neighborhood around the same cause. In this framework the leader's position becomes crucial because it is he who will assume the role of a mediator and more importantly a mobilizer within the social movement.

One of the most interesting illustrations in community organizing is that of actions which are undertaken by an organizer to help the residents of a poor neighborhood to enforce their rights. This method of mobilization has obviously considerable influence on the strategy of social mobilization as it was applied during the Obama campaign but also influences American activism through agencies of community organization. The role of the organizer is to act in favor of collective advantages without overlooking his interests. He thus assumes the role of a "providential" man who has in his hands the power to act.

Obama's ideological support for his presidential campaign has the merit of being straightforward. However, juxtaposition of the social and activist world on the political scene, shows a new focus in the traditional presidential campaign as it was practiced over the last forty years (with the exception of Robert Kennedy who attempted the same type of layer) . This rank-and-file commitment is all outward appearances because mobilization strategies are planned in advance by agencies of community organization or as in the present case by

Internet communicators who have worked through these agencies such as Association of Community Organizations for Reform Now (ACORN) based in New Orleans and that no longer exists today (Vasquez-Parra). However, the constant reference to the common public as all of these individuals who like the social movement have mobilized themselves around one cause, has always transpired unambiguously. On the other hand, Joe Trippi⁸ defines the inside of Barack Obama's community field operation that has altered the way political campaigns are run:

They have taken the bottom-up campaign and absolutely perfected it. It's light-years ahead of where we were four years ago. They'll have 100,000 people in a state who have signed up on their Web site and put in their zip code. Now, paid organizers can get in touch with people at the precinct level and help them build the organization bottom up. That's never happened before. It never was possible before. (qtd. in Lasser 248)

In truth, the campaign owed much to the symbol the community represented and to the speech of the social movement it led.

The Harvard Professor of government and sociology Theda Skocpol who is an authority on social mobilization in the United States, reports that the ambiguity between communication strategy and social movement is a symptom of modern times. In her 2003 book, *Diminished Democracy: From Membership to Management in American Civil Life*, she regrets that in the sixties, massive membership in the rank-and-file social movements and semi-private organizations, had seriously declined to be almost entirely replaced by lobby groups directed by professional staff. This ambiguity works in favor of Obama because the community allows activists to believe that they are themselves agents of change. They get out of their partisan role to become engines of social progress. So the campaign succeeded in transcending politics, symbol of power and interests to achieve other social spheres including that which was semantically associated with the collective good. In developing an overall collective action framework for this campaign, political activists and leaders assigned

meaning to the campaign to mobilize members and gain support from society (Benford 470). But for Peter Dreier, Professor of politics at Occidental College in Los Angeles, the originality of this campaign lies precisely in the fact that it borrowed a number of attributes from the social movement that could be simulated because many unions and advocacy groups joined it on the basis of a real social movement image:

Compared with other political operations, Obama's campaign has embodied many of the characteristics of a social movement- a redemptive calling for a better society, coupling individual and social transformation. This is due not only to Obama's rhetorical style but also to his campaign's enlistment of hundreds of seasoned organizers from unions, community groups, churches, peace and environmental groups. They, in turn, have mobilized thousands of volunteers, many of them neophytes in electoral politics, into tightly knit, highly motivated and efficient teams. (388)

The Obama presidential campaign succeeded in inaugurating a new space of expression where the social movement could take place (Castells). This strategy therefore provides a collective action framework for the campaign where even before exploiting all possibilities of mobilization the Internet can offer, a speech specific to social movements is produced around powerful symbols of protest experience.

Thus, the repeatedly appearing posters on the Internet in the form of Facebook profile pictures, virtual images or photoramas in clips posted on Youtube become a rallying sign, a symbol of a cause to defend. Besides, one of these posters designed by a Los Angeles street artist, Shepard Fairey, won a great success. Applying artistic techniques already used in the posters of the great American social movements in the sixties, he literally took the imagery of past iconic figures and then arranged them side by side with those of modern day figures. He did this with the Barack Obama Hope poster, placing it alongside those titled "Panther Power" which depicts activists like Malcolm X and Angela Davis.

However, Fairey's ideas of the 60s are shaped from the perspective of one who cannot avoid transiting through the past (Tordella-Williams). The poster shows Obama painted in red, blue and white above a significantly unifying slogan: "Hope". This poster that displays a particular artistic technique adapted to the street: the *stencil technique*, is similar to that used by the student movement of the sixties initiated by groups like Students for a Democratic Society (SDS). This technique was used by many activists who would not hesitate to apply it on t-shirts or signs they customized and broadcast on social networking sites. The poster in the stencil where Obama's head is seen below a slogan: "Believe" became a discursive symbol of social movement in action.

This similarity between the Obama presidential campaign and the social movement of the sixties is accentuated in the framework of propinquity between the candidate to the White House and the civil rights leader Martin Luther King. When displaying his Facebook profile, Obama cited a single sentence under the heading "favorite quotations": "The arc of the moral universe is long goal but it bends towards justice" quoted from the last speech of Martin Luther King in 1968. Similarly, in his speech "A More Perfect Union" given in Philadelphia on 18 March 2008, Obama considered his campaign an extension of the civil rights movement and of the struggle against slavery: "This was one of the tasks that we set forth at the beginning of our presidential campaign, to continue the long march of those who came before us. A march for a more just, more equal, more free, more caring, more prosperous America." This "heritage" is legitimate because the Obama campaign reflects a broader movement that can be associated with struggling for the civil rights launched by Rosa Parks in 1955: "The inheritance and successes of the 1960's civil rights movement extends to today's politicians, Barack Obama included" (Painter 21).

Barack Obama also owes much to the legacy of the Kennedy brothers and particularly to that of Robert Kennedy. Obama's speech "A More Perfect Union" also made reference to concepts already put forward by Robert Kennedy in particular the desire to transcend the socio-ethnic divisions in order to avoid the polarization of the races. Moreover, the emphasis on both social change and the possibility of a better future was at the heart of the Kennedy campaign in 1968. He declared at the University of Kansas where he was invited to talk on March 18, 1968: "I think we here in this country, with the unselfish

spirit that exists in the United States of America, I think we can do better here also” (qtd in “Remarks of Robert F. Kennedy”).

“We can do better in this country” is quoted by Barack Obama in an important number of his speeches and particularly in the slogan that marked his campaign: “Yes We Can”. Jerry Kellman, Obama’s former employer while still working as a community organizer in Chicago even commented in the conservative magazine *National Review* issued on 30 June 2008 that Barack Obama was born “ten years too late” because “he had always been very inspired by the civil rights movement.” In this regard, Obama was surrounded by important figures of the civil rights movement as Marshall Ganz, a former member of Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), a top field organizer for Cesar Chavez’s United Farm Workers union in the sixties and who helped the mobilization of volunteers during Obama’s campaign (Castells 387). If Barack Obama largely succeeded in his 2008 historic bid for the White House, he would owe a great debt to Ganz’s passion for such narratives - and for the way this 69 graying, experienced veteran, organizing and leadership lecturer at Harvard University’s JFK School of Government taught Obama’s top field organizers to weave thousands of individual volunteers’ stories into a social movement. Although Ganz had no official role in the Obama campaign, when key Obama organizers faced a problem, they sought advice from him because he “really believes in empowering people and teaching them how to become community organizers” (Martelle).

The primary campaign played a few bad tricks to Barack Obama on this issue because Hillary Clinton too stressed her close relationship with several social movement activists of the sixties including Bill Ayers of the Weather Underground, an American radical left faction with a Marxist inspiration. Nevertheless, Reverend Jeremiah Wright from Trinity United Church of Christ (TUCC), who was also linked to the struggle for civil rights and famous for his remarks sometimes considered anti-American, was the most controversial character of the campaign.

These criticisms in the form of informal speeches of his opponents on the Internet played against the Democratic nominee. The videos posted on Youtube that paced the 2008 campaign as never before and all the more so once posted on the Internet, were set on progressive or

conservative blog sites and then by all media. The large and small missteps were ultimately used in negative ads to discredit one candidate or the other.

Conclusion

Critics certainly strove in controversy that Obama would have to pay the price of his Internet strategy as it was particularly associated with the social networking. Yet As he worked through he could simply return to and consult the community and allow his “friends” to express their views from an individual perspective through a permanent connection. This full-function dependence on social networking certainly had a key role in Obama’s immeasurable campaign success. It created and maintained permanent and solid connections to make electors an inseparable part of his campaign philosophy. Consequently, every connection counted – starting with volunteers who were turned into activists for the campaign and ending with prospective rank and file as sympathizers and loyal electors. Obama’s remarkable victory in 2008 proved that social networking would be a vital factor in any future political campaign in the United States.

The “Obama effect” aroused a serious political curiosity from pundits and scholars whose voices remained divided until the recently held presidential elections where the incumbent was convinced more than ever that social networking was the beating heart of political campaigns. It is eventually sound to recognize that there have been digitally advanced ways in using social networking as a reliable strategy to promote politics. Every presidential cycle sets new standards for the use of social networking to connect with supporters. Barack Obama was fully aware when he weighed social networking as a crucial vehicle for the success of his political business. In this context social networking as one of the effective actors has merely become intertwined with electoral campaigns.

The social networking “Obamamania” has already extended its tentacles beyond US boundaries. It will continue its effect even on those who pretend to resist it. There is no campaign in 2012 that did not try to build a social network around it.

Endnotes

¹ Social networking is the practice of expanding the number of one's business and/or social contacts by making connections through individuals. While social networking has gone on almost as long as societies themselves have existed, the unparalleled potential of the Internet to promote such connections is only now being fully recognized and exploited, through Web-based groups established for that purpose. <<http://whatis.techtarget.com/definition/social-networking>>.

² Jackson was elected by the "common man", western farmers and eastern workers and Jackson viewed himself as their spokesmen. <<http://histclo.com/country/us/hist/19/jack/ush19-jack.html>>.

³ New media agency that develops and executes multi-platform digital marketing and online engagement campaigns for nonprofit and advocacy organizations, political candidates and causes, and brands and businesses. Its work inspires and mobilizes people, increases revenue, and cements lasting support and loyalty. <<http://www.bluestatedigital.com/>>.

⁴ "A More Perfect Union" 18 March 2008. Youtube. <www.youtube.com/watch?v=pWe7wTVbLUU>.

⁵ "My Plans for 2008", 16 January 2008. <www.youtube.com/watch?v=H5h95s0OuEg>.

⁶ See <www.mybarackobama.com,
www.facebook.com/barackobama,
<http://twitter.com/BARACKOBAMA>>.

⁷ On this point see John A. Hendricks and Robert E. Denton, Jr. *Communicator in Chief: How Barack Obama Used New Media Technology to Win the White House*. Lexington Books, 2010.

⁸ Joe Trippi is widely recognized as one of America's leading and most influential political strategists. In 2004, as the National

Campaign Manager for Howard Dean's presidential campaign, Trippi pioneered the use of online technology to organize what became the largest grassroots movement in presidential politics. <http://joetrippi.com/blog/?page_id=1374>.

References

Atlas, John. *Seeds for Change: The Story of ACORN, America's most Controversial Antipoverty Community Organizing Group*. Vanderbilt University Press, 2010.

Baumgarten, Carolyn. "Chirping for Charity: How US Non-Profit Organizations Are Using Twitter to Foster Dialogic Communication". *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*. Vol. 2, No 2, Fall 2011. <[https://www.elon.edu/docs/e-](https://www.elon.edu/docs/e-web/academics/communications/research/vol2no2/01BaumgargenEJFall11.pdf)

[web/academics/communications/research/vol2no2/01BaumgargenEJFall11.pdf](https://www.elon.edu/docs/e-web/academics/communications/research/vol2no2/01BaumgargenEJFall11.pdf)>.

Benford, Robert et al. "Frame Alignment Processes, Micromobilization and Movement Participation". *American Sociological Review*, 51, (461-481), 1986.

"The Best Presidential Debate Moments: A Video History" *The Guardian*. 1 October 2012 <<http://www.guardian.co.uk/world/us-news-blog/2012/oct/01/best-presidential-debate-moments>>.

Castells, Manuel. *Communication Power*. New York: Oxford University Press, 2009.

Dreier, Peter. "Organizing in the Obama Era: Commemorating the 100th Anniversary of Saul Alinsky's Birth". *The John Marshall Law Review*, 42, 3, 2009.

Gunathilake, Laknath. "New Social Movements and Effective Mobilization of People".

Lasser, William. *Perspectives on American Politics*. Wadsworth: Cengage Learning, 2012.

Martelle, Scott. "Famed Organizer Sees History in the Making". *Los Angeles Times*. 15 June 2008. <<http://articles.latimes.com/2008/jun/15/nation/na-ganz15>>.

Miller, Claire C. "How Obama's Internet Campaign Changed Politics". *New York Times*, 7 November 2008. <<http://bits.blogs.nytimes.com/2008/11/07/how-obamas-internet-campaign-changed-politics/>>.

Noor Al-Deen, Hana S. and John A. Hendricks (Eds). *Social Media: Usage and Impact*. Lexington Books, 2012.

Neal, Richard McKenzie. *The Compromising of America: An American Tragedy*. Authorhouse, 2011

"Number of Active Users at Facebook over the Years". *The Associated Press*, 23 October 2012 <<http://www.ap.org/>>.

Painter, Anthony. *Barack Obama: The Movement for Change*. Durham: Worldwide Books, 2006.

Pilkington, Ed. "The digital wizards behind Obama's tech-heavy re-election strategy". *The Guardian* 17 Feb. 17, 2012 <<http://www.guardian.co.uk/world/2012/feb/17/obama-campaign-digital-team>>.

Price, Joanne F. *Barack Obama: The Voice of American Leader*.
Greenwood Publishing Group,
2009.

“Remarks of Robert F. Kennedy at the University of Texas, 18 March
1968”. (NA).

<<http://www.polisci.utah.edu/~dlevin/AmPolTho/RFK@Kansas.pdf>>.

Schonfeld, Matthew. “The Evolution of the Theme of Race Relations
in the United States: A

Rhetorical Analysis of ‘The Gettysburg Address,’ ‘I Have a
Dream,’ and ‘A More Perfect
Union.’ BA Thesis (2011).

<<http://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi>>.

Skocpol, Theda. *Diminished Democracy: From Membership to
Management in American Civic
Life*. University of Oklahoma Press, 2003.

Smith, Kristian Nicole. “Social Media and Political Campaigns”.
University of Tennessee Thesis
Projects, 2011.

<http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1470>.

Tordella-Williams, Kristen. “The Return to the 60s through Shepard
Fairley”. 22 September
2010

<<http://alfredantinomies.wordpress.com/2010/09/22/the-return-to-the-60s-through-shepard-fairey/>>.

Vargas, Jose Antonio. “Obama Raised Half a Billion Online.” *The
Washington Post*. 20
November 2008.

<http://voices.washingtonpost.com/44/2008/11/20/obama_raised_half_html>.

Vasquez-Parra, Adeline. "Communication and Political Discourses: News and perspectives".

July 5, 2010. <<http://www.revue-signes.info/document.php?id=1820>>.

Sommaire

- BARACK OBAMA'S 2008 PRESIDENTIAL CAMPAIGN AND ELECTORAL STRATEGIES ENHANCEMENT THROUGH SOCIAL NETWORKING

Dr. TOULGUI Ladi & Dr. ELAGGOUNE Abdelhak1-21

Annales des Lettres et des Langues

Revue scientifique publiée par l'Université 8 Mai 1945 Guelma

<u>Directeur de la revue</u> Pr. Mohamed Nemamcha	Pr. Ladi Tolgui Univ.de Guelma
<u>Directeur de la publication:</u> Pr. Rachid Chaalel	Pr. Khaled Basendi Univ. R.Saoud/A. Saoudite
<u>Rédacteur en chef :</u> Pr. Kamel Ben Mars	Pr. Mohamed Hourar Univ. Alhachimia/ Jordanie
<u>Comité de rédaction :</u> <ul style="list-style-type: none">• Dr. Souhila Boukhmis• Dr. Abdelazize Djehmi• Dr. Nacer Bouazize• Dr. Wassila Harkas	Pr. Amel Louati Univ.de Constantine
<u>Révision linguistique :</u> <ul style="list-style-type: none">• Pr. Rachid Chaalel	Pr. Abdelkarime Aoufi Univ. A.Saoudite
<u>Comité scientifique:</u> Pr. Mohamed khane Univ. de Biskra	Pr. Azize Laakaïchi Univ.de Constantine
Pr. Mohamed Ghalime Univ. de Maroc	Pr. Fethi Boukhelfa Univ.de Msila
Pr. Saber Elhabacha Univ. Elmaftouha /Bahreïn	Pr. Mohamed Laid Taourta Univ.de Constantine
Pr. Belgacem Belaarege Univ. de Guelma	Pr. Ahmed Azzouze Univ. d'Oran
Pr. Cherif Bouchahdene Univ. d'Annaba	Pr. Saleh Bouregbi Univ. d'Annaba
Pr. Mohamed Bouamama Univ. de Batna	Pr. Naïma Hamlaoui Univ. d'Annaba
Pr. Tayeb Bouderbala Univ. de Guelma	Pr. Mohamed Zellagui Univ. de Milla
	Pr. Laabed Nacif Univ. de Constantine
	Pr. Djaoudet Ibrahim Université Baas/ Syrie
	Pr. Abdeljalil Hanouche Univ. Marrakech - Maroc
	Pr. Abd el Ileh Ismaili Univ. Mcnas- Maroc
	Pr. Youcef Bekkar Univ. Yarmouk - Jordanie
	Dr. Kamel Attabe Univ. d'Annaba
	Dr. Samia Alioui Univ. d'Annaba
	Dr. Malika Bouraoui Univ. d'Annaba
	Dr. Youcef Atrouz Univ. d'Annaba
	Dr. Nouredine Bahloule Univ. d'Annaba
	Dr. Salima Loukeme Univ. de Souk Ahras
	Dr. Wadjih Gahria Univ. de Souk Ahras
	Dr. Riad Belouaheme Univ. de Constantine

Correspondance :

Toute Correspondance doit parvenir à :

La direction de la publication universitaire de Guelma

BP 401 Guelma 24000 Algérie.

Tél : 037.21.58.49 Fax : 037.26.05.01

Email: annalesguelmashh @yahoo.fr

Site universitaire: www.univ-guelma.dz



UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

Annales des lettres et des langues de l'Université de Guelma

*Revue scientifique Indexée publiée par
l'Université 8 Mai 1945 Guelma (Algérie)*

N°:10
JUIN 2015

Dépôt légal : 2129-2007

ISSN : 1112-7880



DIRECTION DE LA PUBLICATION UNIVERSITAIRE DE GUELMA 2015

D.P.U.G



UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

Annales des lettres et des langues de l'Université de Guelma

***Revue scientifique Indexée publiée par
l'Université 8 Mai 1945 Guelma (Algérie)***

N°:10

JUIN 2015

Dépôt légal : 2129-2007

ISSN : 1112-7880



DIRECTION DE LA PUBLICATION UNIVERSITAIRE DE GUELMA 2015

D.P.U.G