دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

العدد الحادي عشر
ديسمبر 2020م المجلد2
ISSN: 2625 - 8943
رقم التسجيل: VR.3373.6326.B

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

Journal of
cultural linguistic and artistic studies
International scientific periodical journal

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

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتجية والسياسية والاقتصادية

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

دورية دولية علمية محكمة فصلية

تصدر عن المركز الديمقراطي العربي، ببرلين - ألمانيا
ISSN : 2625-8943

JOURNAL OF CULTURAL LINGUISTIC AND ARTISTIC STUDIES

E-MAIL :culture@democraticac.de

العدد الحادي عشرة
يناير 2020م المجلد 2

الهيئة المشرفة على المجلة:

رئيس المركز الديمقراطي العربي

أ.عمار شرعان

رئيس التحرير

د.سالم بن لباد

قسم اللغة والأدب العربي جامعة غليزان/الجزائر

نائب رئيس التحرير

أ.د. عبد الكريم حمو

باحث بمركز البحث في الأنتروبولوجيا

مساعد رئيس التحرير

فلاك حكيم

جامعة البويرة /الجزائر

هبري فاطمة الزهراء

باحث بمركز البحث في الأنتروبولوجيا

الهيئة الاستشارية

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

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

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

د. أحمد حسن إسماعيل الحسن الجامعة الهاشمية / الأردن

د.محمد أحمد محمد حسن مخلوف جامعة الأزهر/ مصر

د. جمال ولد الخليل جامعة حائل /المملكة العربية السعودية

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

د. حاجي دوران جامعة آيدين إستانبول/ تركيا

د.رسول بلاوى جامعة خليج فارس – بوشهر/ ايران

د. محمود خليف خضير الحياني الجامعة التقنية الشمالية /العراق

رئيسة اللجنة العلمية

د. جميلة ملوكي المركز الجامعي مغنية/ الجزائر

الهيئة العلمية والاستشارية

أ.د. الغالي بن لباد جامعة تلمسان /الجزائر	د. سالم بن لباد جامعة غليزان/الجزائر
أ.د. ضياء غني العبودي جامعة ذي قار / العراق	د. هشام بن مختاري جامعة وهران 1/ الجزائر
د. أحمد حسن إسماعيل الحسن الجامعة الهاشمية / الأردن	د.محمد أحمد محمد حسن مخلوف جامعة الأزهر/ مصر
د. جمال ولد الخليل جامعة حائل /المملكة العربية السعودية	د. حاجي دوران جامعة آيدين إستانبول/ تركيا
د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر بجامعة الطائف/ المملكة العربية السعودية	د.خالد كاظم حميدي جامعة النجف/ العراق
د.محمد أحمد أبو عيد جامعة البلقاء التطبيقية / الأردن	د. فاطمة الزهراء ضياف جامعة بومرداس/ الجزائر
د. أرزقي شمون جامعة بجاية/الجزائر	د. سمية قندوزي جامعة/ الجزائر
د. زهراء خالد سعدالله محمد العبيدي جامعة الموصل/ العراق	د. جاسم محمد حسين نطاح الجناعره/ العراق
د.نصيرة شيادي جامعة تلمسان/ الجزائر	د. محمد بوعلاوي جامعة المسيلة/ الجزائر
د. بوزاريوسف جامعةالبليدة/ الجزائر	د. نعيمة بن علية جامعة البويرة/ الجزائر
د. رشيدة بودالية جامعة البويرة/ الجزائر	د.آمنة شنتوف مركز تطوير اللغة العربية وحدة تلمسان
د. كمال علوات جامعة البويرة/ الجزائر	د. جميلة ملوكي المركز الجامعي مغنية/ الجزائر
د. طه حميد حريش الفهداوي كلية الامام الاعظم جامعة بغداد/العراق.	د. لخضر هني جامعة المسيلة/الجزائر
أ.د. عبد الكريم حمو باحث بمركز البحث في الأنتروبولوجيا	د.بن عزوز حليمة جامعة تلمسان /الجزائر
د. زينب قندوز غربال المعهد العالي للفنون والحرف/ جامعة القيروان تونس.	د. بن عطية كمال جامعة الجلفة/الجزائر
د. مالكي سميرة جامعة وهران 2/الجزائر	د. خالد حوير شمس جامعة بغداد/العراق
د. حسام العفوري الجامعة العربية المفتوحة - الأردن الجامعة العربية المفتوحة – الأردن	د. كاتب كريم جامعة وهران / الجزائر
د. تومان غازي حسين الخفاجي الجامعة الاسلامية النجف العراق	د. صديق بغورة جامعة المسيلة/الجزائر
د. فاروق عبد الحميد عبد القادر دراوشه جامعة الجوف المملكة العربية السعودية	د. عبد القادر لباشي جامعة البويرة/ الجزائر
د.رسول بلاوى جامعة خليج فارس – بوشهر/ ايران	د. بعداش ناصر جامعة ميلة/ الجزائر
د. سعاد هادي حسن ارحيم الطائي جامعة بغداد/العراق	د. محمود خليف خضير الحياني الجامعة التقنية الشمالية /العراق
د. هدية صارة(باحثة دائمة بالمركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران/ الجزائر)	د. حمداش مونيرة جامعة الجزائر2
د.محمد بن لباد المركز الجامعي مغنية/ الجزائر	د. محمد رزق الشحات عبد الحميد شعير جامعة هيئت تركيا
د. صبيحة جمعة المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الانسانيات بالمهدية جامعة المنستير تونس	د.أمينة بن قويدر جامعة تيارت/الجزائر
	د.الزهرة قريصات جامعة تيارت/الجزائر
	د.سوسن بوزبرة جامعة تيارت/الجزائر
	د. محمد بلحسن المركز الجامعي مغنية/ الجزائر
	د. مصدق صارة جامعة وى0هران1/ الجزائر

شروط ومقاييس النشر

مقاييس وشروط النشر:

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

1.يجب أن تتوفر في البحوث المقترحة الأصالة العلمية الجادة وتتسم بالعمق.

2.على صاحب البحث كتابة إسمه وعنوانه الالكتروني والجامعة والبلد الذي ينتمي اليه أسفل عنوان البحث، مع إرفاق سيرة ذاتية وتكون في صفحة خاصة ضمن البحث.

3.ترتب المراجع والهوامش في نهاية المقال حسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي وبطريقة يدوية.

4.ترفق المقالات بملخص لا يتجاوز 10 أسطر باللغة العربية ويترجم الملخص الى اللغة الانجليزية أو العكس مع التطرق الى الكلمات المفتاحية.

5.حجم البحث لا يقل عن 10 صفحات ولا يزيد عن 15صفحة.

6.تكتب المقالات بحجم 16 بصيغة TraditionalArabicبالنسبة للمتن وبحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للهوامش، أما بالنسبة للغات الأجنبية الأخرى يكون بحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للمتن و10 بالنسبة للهوامش وبنفس الصيغة.

7.إرفاق البحث بملخص باللغتين العربية والانجليزية.

8.على البحوث المقترحة أن تراعي القواعد المنهجية والعلمية المتعارف عليها.

9.ترسل المقالات المقترحة لهيئة أمانة التحرير لترتيبها وتصنيفها، كما تعرض المقالات على اللجنة العلمية لتحكيمها.

10.يجب ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم الى مجلة أخرى.

11.ترسل المقالات الى البريد الالكتروني للمجلة.

12.تمتلك المجلة حقوق نشر المقالات المقبولة ولا يجوز نشرها لدى جهات أخرى الا بعد الحصول على ترخيص رسمي منها.

13.لا تنشر المقالات التي لا تتوفر على مقاييس البحث العلمي أو مقاييس المجلة المذكورة.

14.المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث المرفوضة الى أصحابها.

15.تحتفظ المجلة بحق نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجها الخاص.

16.البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترحا من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

17.ألا تكون البحوث المرسلة مستلة من مطبوعة، او جزء من أطروحة.

18. أن تتضمن البحوث المرسلة على قائمة المراجع تدرج في الأخير.

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

-يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.

-يقوم الباحث بتصحيح الأخطاء التي يقدمها له المحكمين في حال وجودها وإعادة ارسالها للمجلة.

-لغات المقالات: العربية، والأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية، والروسية.

20.المراجع والهوامش تكتب بالطريقة APA على الشكل الآتي:

في المتن يكتب بين قوسين: لقب الكاتب والسنة والصفحة (اللقب: السنة...، ص..)

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

-المقالات المنشورة لا تعبر عن رأي المجلة-

مهام إدارية:

-يرسل الباحث تعهد يبين فيه عدم نشر المقال في أي جهة أخرى، أو أخذ من مؤلف نشره سابقا.

-ترسل إدارة المجلة للباحث اشعار باستلام المقال.

-البحوث المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت او لم تنشر.

-تسلم إدارة المجلة للباحث الذي قبل مقاله وعد بالنشر بعد القرار الإيجابي من طرف المحكمين.

-تمنح مجلة لصاحب المقال نسخة إلكترونية من عدد المجلة الذي يتضمن مقاله.

-ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر:

البريد الالكتروني:culture@democraticac.de

كلمة العدد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ، والصلاة والسلام على المصطفى، وعلى آله أهل الصفى، ومن تبعهم بإحسان ووفى، اللهم صلي وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

بفضل الله تعالى، وفقنا في اصدار العدد الحادي عشر من مجلة الدراسات الثقافية واللّغوية والفنية، الصادرة عن المركز الديمقراطي العربي، هذا المركز الذي دائما يفتح لنا أبوابه لرفع مبراس العلم والمعرفة، ونحن على هذا الدرب بكلّ جدّ ومثابرة، نساهم في فسح الطريق، أمام الباحثين في مجالات عدّة: الثقافية واللغوية والفنية وميادين أوسع في الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية.

وقد حمل العدد مجموعة من المقالات العلمية الجادة والمتنوعة، المختلفة المواضيع، حيث تنوعت الدراسات وتعددت بين المجالات الأدبية والنقدية، وبين المجالات السوسيولوجيا، والمجال الديني ...

و نتمنى أن يرقى هذا الجهد إلى المكانة المرجوة لدى الباحثين، وفي الأخير نتقدّم بأسمى عبارات الشّكر والتقدير إلى كل القائمين على المجلة، ونخصّ بالذكر أعضاء هيئة التحرير، واللجنة العلمية والاستشارية.

د.سالم بن لباد

رئيس التحرير

التحول من مسرحية *"السيد"* *"Le Cid"* لـ"بيار كورنال"(Pierre Corneille) إلى عرض "توماس لودوارك" (Thomas Le Douarec) 1988 نموذجا.

Du *"Cid"* de Pierre Corneille au *"Cid"* de Thomas Le Douarec, 1998

From the play of "Essayed" by Pierre Cornel to a spectacle by Thomas Douarec, 1998

Docteur Hanene Jouini Barreh-Université de Kairouan-Tunisie

Correspondance : Jouini_hanene@yahoo.fr

الملخص:

يطرح هذا المقال خصائص التحول من مسرحية "السيد" لـ ("كورنال" Corneille) إلى عرض لـ "دواراك" (Le Douarec). تدور أحداث المسرحية في فضاء ركحي مستوحى من حلبة وهذا ما يعكس الحركية، التنقل والتصاعد كما يمكننا تجاوز الفضاء الركحي لإدراك فضاء درامي يتراوح بين التراجيديا والكوميديا.

الكلمات المفتاحية : المسرح الكلاسيكي ,الإخراج العصري, النص ,العرض , التراجيديا, الكوميديا.

Résumé

Cet article traite les métamorphoses du texte dramatique à travers l'étude du *Cid* de Corneille, vers une représentation théâtrale, à savoir le *Cid* de Douarec. *Le Cid* se joue dans une arène, un espace scénique qui implique une mobilité, un mouvement et une progression. Au-delà de cette scène, s'étend un monde dramatique oscillant entre la tragédie et la comédie.

Mots-clés : Théâtre classique, mise en scène contemporaine, texte, représentation, tragédie, comédie.

Abstract:

This research examines the text's metamorphoses, even Cornel's "Cid", to Douarec's spectacle. This is because the play's events take place in a field inspired by an arena that reflects mobility, movement and progression. Thus, we can go beyond the stage world to discover another world balanced between tragedy and comedy.

Keywords: Classical theatre, contemporary staging, text, spectacle, tragedy, comedy

1. Introduction

Si le théâtre attire beaucoup de chercheurs de différentes disciplines et constitue l'objet de cet article, c'est qu'il est à la fois texte et représentation. C'est pourquoi, l'objectif de cette recherche est d'interroger le texte lors de son passage de l'écrit au spectacle et de repérer les mutations créées par la mise en scène. Avant toute étude, il est nécessaire de choisir un texte dramatique, qui est dans notre cas *"Le Cid"* de Pierre Corneille et d'une représentation théâtrale qui est *"Le Cid"* [1] de Thomas Le Douarec.

Ce qui est sûr, c'est que le texte dramatique est écrit pour être représenté. Ce qui nous pousse à poser une question principale qui est la suivante : quels sont les métamorphoses engendrées par la représentation de Douarec vis-à-vis du texte dramatique celui de Corneille ? En d'autres termes, les lecteurs du Cid cornélien et les spectateurs du Cid de Douarec se trouvent-ils confrontés face aux mêmes dialogues, scènes, histoires, personnages, lieux... ?

De la corrélation entre texte et spectacle résulte une première hypothèse : Thomas Le Douarec, dans son spectacle, respecterait le plus fidèlement possible le texte théâtral et le considérait l'élément le plus important de la pièce théâtrale. En revanche, une deuxième hypothèse s'impose : le texte serait modelé et modifié par la mise en scène.

2. Le texte à l'épreuve de sa lecture et de sa représentation

Le choix de cette pièce se justifie tout d'abord par son appartenance au répertoire classique dont les œuvres ont une originalité et une valeur spécifique comme l'a noté Louis Jouvet : « *Une œuvre classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre monnaie.* [2]». Ce choix se justifie aussi par

son appartenance à un genre hybride, voire la tragi-comédie qui regroupe à la fois des caractéristiques de la comédie et celles de la tragédie. En outre, elle se caractérise par son rejet de quelques conventions classiques tel que l'unité du lieu. En plus, elle se distingue par la séparation entre le temps de l'écriture (le XVII^{ème} siècle), à celui du temps de l'histoire (le XI^{ème} siècle), à celui de la représentation (le XXI^{ème} siècle) ce qui donnera à la mise en scène une originalité.

"Le Cid" est parmi les pièces les plus représentées dès son apparition et jusqu'à nos jours. Dans ce contexte, Christian Biet témoigne de l'importance de cette pièce dans la littérature, le théâtre et la culture et déclare que le Cid est la: « *première pierre dans l'édification d'un certain type de classicisme, lieu de passage pour les genres de la tragi-comédie et de la tragédie, adaptation de la littérature espagnole à la scène française, première exploration des concepts politiques par Corneille …* [3]»

2.1. Le texte dramatique

"Le Cid" de Pierre Corneille est une tragi-comédie écrite en vers. Cette pièce est répartie sur cinq actes et trente deux scènes (acte I, 6 scènes ; acte II, 8 scènes ; acte III, 6 scènes ; acte IV, 5 scènes ; acte V, 7 scènes). En général, le texte dramatique est constitué de deux éléments complémentaires qui sont le para-texte et le texte. Le premier comprend le titre, la liste des personnages, les dédicaces, la préface et l'examen là où le dramaturge additionne des informations, explique son art et clarifie certaines idées. Le second, quant à lui, est différent, par sa structure, du roman et de la fable. Il est formé de dialogues, de didascalies, de personnages et de l'action. Les uns et les autres sont conçus d'une part pour faciliter aux lecteurs la compréhension de l'histoire et d'autre part pour suggérer une mise en scène.

Le titre de la pièce est important dans la mesure où il est le premier élément à saisir. Le titre de notre corpus *"Le Cid"*, même s'il est réduit au nom du héros, a une référence historique. Il renvoi au début du XI^{ème} siècle en Espagne et met en scène un noble Castillan surnommé "*Le Cid"*. A la suite de ses exploits guerriers contre les Maures, il devient un personnage légendaire incarnant le symbole du courage et de la défense de l'unité nationale contre un envahisseur.

Le dialogue est l'acte de parler. Sa construction donne des informations essentielles sur la psychologie des personnages ou l'intrigue de la pièce. Il se présente sous différents aspects selon le nombre des interlocuteurs. Le monologue quant à lui, est une parole où le personnage est seul et parle pour lui-même. Dans notre corpus, à la fin de la première scène de l'Acte II, le Comte reste seul (*Il est seul*) et parle à lui-même.

Les didascalies, quant à elles, sont des notices et des renseignements comme la nature de l'éclairage, l'accompagnement sonore et les accessoires destinées au metteur en scène, au scénographe ou pour l'acteur. Dans son dictionnaire, *la langue de théâtre*, Agnès Pierron les détermine comme suit : « *e sont les indications scéniques : le texte qui n'appartient pas à la pièce. Elles indiquent le lieu, l'époque de l'action, les mouvements, les intonations, les accessoires*.[4] ».

Les didascalies ont une importance primordiale, car à la base, le texte dramatique est écrit pour être représenté. Nous retrouvons donc des informations concernant le lieu (une salle du palais, la place publique…) le temps de l'action (le jour…), les personnages, les jeux sur scènes, les signes du visage, le ton (ton impudence) et les sentiments.

Dans notre corpus, nous remarquons la dominance des didascalies spatiales par rapport à celles qui décrivent l'état d'âme ou l'action dramatique (voir tableau 1).

Indication scénique	**Indication psychologique**	**Action dramatique**
Chez Chimène	Ton impudence	Le page rentre
Chez l'infante	Agréable colère	Il lui donne un soufflet
Une place publique devant le palais royal	D'un affront si cruel	Mettant l'épée à la main
Chez le roi	Il est seul	Don Rodrigue rentre
Une salle du palais	Seul	A don Diègue
La place devant le palais royal		Il parle à don Arias
La place publique		
Le jour		

Tableau 1 : Répartition des didascalies

2.2. Le texte à la scène

Les textes ont une double existence dont la première anticipe la représentation et la seconde l'accompagne. Nous désignons par mise en scène ce processus de transformation du texte de sa forme écrite à l'écoute par l'intermédiaire de l'acteur sous la direction du metteur en scène.

Suppression et permutation des scènes

Le Douarec a supprimé neuf scènes sur trente-deux (le nombre de scènes initiales). Les deux premières scènes du premier acte n'étaient pas présentées par le metteur en scène. Ce dernier a choisi de débuter sa représentation par la troisième scène. En fait, la première scène se passe chez Chimène, une scène d'exposition qui nous présente le lieu, le temps et les personnages principaux. Dans la deuxième scène, Corneille nous transporte vers la maison de l'Infante pour compléter la présentation des personnages, leurs sentiments et leurs intentions. Tandis que, Le Douarec nous amène directement vers une place publique devant le palais royal qui constitue l'espace dramatique dans la pièce. Ce choix établit par le metteur en scène dans le but d'accélérer le rythme des actions.

Selon une vision personnelle et une esthétique particulière, le metteur en scène, au niveau du deuxième acte, présente la première scène en premier ordre suivie de la sixième puis il se retourne à la deuxième scène. Ces permutations offrent un support d'analyse différent que celui dans la pièce initiale, tant au niveau structurel qu'au niveau de la résolution de l'intrigue. D'une part, Le Douarec a mis l'accent sur la relation entre Rodrigue et Chimène en supprimant toutes les scènes en rapport avec l'Infante. D'autre part, il a ralenti le duel entre Rodrigue et le Comte en avançant la scène 6 (Don Fernand, Don Arias, Don Sanche) à la scène 2 (Le Comte, Don Rodrigue).

Le metteur en scène ne modifie pas l'organisation des actes de la pièce. Les actions sont enchainées selon l'ordre déjà établi par Corneille et le nombre des actes est conservé. Toutefois la modification est au sein même des scènes. Il joue avec les scènes tant par la suppression de quelques-unes que par la permutation de certaines autres.

Le tableau ci-dessous (Tableau 02) expose le nombre de scènes initiales dans chaque acte et les scènes coupées par la mise en scène.

Les actes	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V
Nombre de scènes initiales	6	8	6	5	7
Les scènes coupées	Scènes 1 et 2	Scènes 3, 4, et 5	Scène 5	Scène 2	Scène 2 et 3

Tableau 02 : Les scènes supprimées

Agir sur la lettre du texte

Beaucoup de metteurs en scènes contemporains s'autorisent à transformer les textes classiques soit par la distribution et le déplacement des répliques soit aussi par le recours à la répétition. Lors de leurs adaptations, plusieurs autres recourent à la suppression de certaines scènes ou répliques. Dans *"Le Cid"*, par exemple, Le Douarec a supprimé les vers suivants :

V 410 « Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maitre »

V 992 « Ah ! Regrets superflus »

V 1349 « Calme cette douleur qui pour lui s'intéresse »

V 1668 « ce serait vous traiter avec trop de rigueur »

Parfois, il y a une suppression de plusieurs vers ou même la suppression des répliques toutes entières. Nous notons la suppression de la réplique du vers 987 au vers 989

Don Rodrigue : Ô miracle d'amour !

Chimène : Ô comble de misère !

Don Rodrigue : Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères !

Chimène : Rodrigue, qui l'eût cru ?

Don Rodrigue : Chimène, qui l'eut dit ?

Chimène : Que notre heur fut si proche et sitôt se perdit ?

Nous notons aussi la suppression de plusieurs répliques du dialogue entre Chimène et Elvire dans la quatrième scène du cinquième Acte. Dans cette mise en scène, Le Douarec a supprimé toutes les répliques de L'Infante tout en supprimant, évidemment, le personnage de la représentation.

Le changement des vers s'aperçoit dans la structure même des répliques qu'il soit par une permutation de mots ou en coupant quelques vers. Mentionnons les exemples ci-dessous relevés dans la représentation *"Le Cid"* du Douarec :

V 287 : Acte Premier, scène 5

Vers initial : *Venge-moi, venge-toi*

Vers modifié : *Venge-toi, Venge-moi*

V 183 et V 184 : Acte Premier, scène 3

Vers initiaux : *Instruisez-le d'exemple, et rendez-le parfait,*

Expliquant à ses yeux vos leçons par l'effet.

Vers modifiés : *Instruisez-le d'exemple, et vous recevrez*

Qu'il faut faire à ses yeux ce que vous enseigner

Cependant, nous avons déjà prouvé par l'exemple de cette mise en scène qu'on peut agir sur le texte dramatique par la suppression, l'ajout de répliques, par la permutation, le saut en suivant des techniques de montages ou de collages. La mise en scène intervient pour compléter le texte et l'actualiser tout en prouvant que le texte n'est plus autosuffisant mais c'est au metteur en scène d'agir pour nous présenter une écriture scénique différente de celle dramatique. A cet égard, Roger Planchon confirme que : «*L'époque contemporaine a découvert un nouveau comportement face au théâtre : elle établit la différence entre une écriture dramatique qu'on appelle le texte et une écriture scénique, c'est la mise en scène*.[5] »

Suppression des personnages

Outre les modifications qui ont touché la lettre du texte, nous notons la suppression de quatre personnages de la pièce Cornélienne : L'Infante de l'Espagne, Léonor, la gouvernante de l'infante, Don Alfonse, le gentilhomme castillan et Le Page de l'Infante. Par contre, Le Douarec a ajouté d'autres rôles tels que les chorégraphes et les musiciens. Ces derniers interpellent par la médiation de leurs corps un rapport avec les autres personnages. La suppression des personnages engendre notamment une modification de l'œuvre. Au premier bord, supprimer un personnage c'est équivalent à un abandon d'un rôle. Néanmoins, l'Infante est un personnage qui marque la pièce Cornélienne tant par sa souffrance silencieuse que par son amour non partagé. En outre, par cette suppression s'engendre une modification des rapports entre les personnages. Enfin, la suppression du personnage de L'Infante dans cette mise en scène, engendre la suppression de tous les espaces qui lui sont relatifs et raille des alexandrins[6] de la pièce. En bref, dans cette mise en scène contemporaine, selon les choix esthétiques du metteur en scène, on interprète,

on modifie, on supprime et on ajoute des personnages, des répliques et des rôles.

De l'espace dramatique à l'espace scénique

En littérature comme au théâtre, il est presque impossible d'écrire une histoire sans créer un espace. Ce dernier, s'associe au théâtre avec le temps et l'action afin de créer une œuvre d'art homogène. Il peut avoir une fonction pragmatique et se construit au fur et à mesure du déroulement de l'histoire ; comme il peut avoir une fonction narrative et descriptive.

L'espace dramatique est l'univers dans lequel se meuvent les personnages du texte dramaturgique. Il est l'espace de la fiction que le lecteur imagine et que le metteur en scène et le scénographe matérialisent. Il est défini par Anne Ubersfeld comme une « [...] *abstraction : il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène.*[7] »

Nous pouvons dire alors que l'espace dramatique n'est plus réductible à un espace concret où évoluent les personnages, mais il se détermine aussi par leurs gestualités. Il renvoie aux lieux géographiques comme par exemple Séville dans le cas du "*Cid*". De plus, il peut être suggérer par des indications spatio-temporelles et être défini par les didascalies (*une place publique devant le palais royal, une salle du palais, chez le roi* ...). Ces indications scéniques invitent donc le lecteur à imaginer les différents espaces déjà signalés.

L'espace dramatique est suggéré dès la lecture du titre de la pièce "*Le Cid*" ; ainsi l'imaginaire du lecteur s'évade vers l'Espagne. L'espace dramatique est encore dégagé à travers les discours des personnages. Cependant, ces indications spatiales sont multiples et c'est aux lecteurs de les reconstituées par leurs imaginaires (*des lieux que tu remplis de deuil, la maison du mort,*

Chimène est au palais…). En outre, les verbes de mouvements suggèrent d'autres espaces citons l'exemple : *cache-toi.* Ce geste recommandé par Elvire mène le lecteur à imaginer une cachette pour Rodrigue.

En effet, l'espace est lisible aussi bien dans la pièce de théâtre que sur la scène. Dès l'ouverture du rideau, *"Le Cid"* est présenté dans une arène, un espace tauromachique[8] qui nous rappelle l'Espagne. Quant à l'ambiance générale, elle est mêlée par la musique, les claquettes des danseurs et le flamenco, elle nous suggère aussi l'Espagne. Dès lors, l'esprit du spectateur, comme celui du lecteur, s'émane vers le même cadre spatial de l'histoire.

Si les actions sont déjà situées dans un espace tauromachique, voire une arène bornée par des murets. C'est que, comme lors d'une corrida, l'espace scénique est une aire d'affrontement et de bataille. Cette arène, avec sa forme circulaire, accentue l'idée d'enfermement même si on se trouve face à plusieurs ouvertures. En d'autres termes, cet espace est à la fois clos et ouvert. Il est un lieu de protection de l'ennemie issue de l'extérieur qui est les Maures et constitue un espace de refuge pour les habitants de Séville qui vivent en danger. Ainsi, la référence de l'arène est exploitée par le metteur en scène.

Sur scène, le ciel, figuré par la toile de fond bleue, représente l'infini et sollicite l'imaginaire du spectateur. Le soleil ou la lune, figurant aussi sur la toile de fond, suggère le temps de l'action qu'il soit jour ou nuit, selon les scènes. Ainsi, notons que le déplacement dans le temps est connoté par un changement de la scénographie. L'unité du temps est respectée par Corneille. Cependant, le temps dramatique n'est plus celui de la représentation puisque le premier dure vingt-quatre heures tandis que le second ne dure que deux heures.

En somme, nous notons que l'ensemble du texte dramatique a été touché.

3. La mise en scène de Douarec est une métamorphose de l'œuvre cornélienne

Les auteurs classiques considèrent la représentation comme étant une traduction du texte littéraire. Ainsi, la mise en scène avait pour tâche de respecter le texte et de le garder fidèle à son origine. Mais, la pratique moderne se veut être libre. Et, cette liberté conduit fortement à des métamorphoses des œuvres classiques. C'est pour cette raison d'ailleurs que, la mise en scène contemporaine d'une pièce classique déclenche des questions emblématiques. Ainsi, les pièces classiques constituent un défi pour les metteurs en scène contemporains comme l'a déjà confirmé R. Plonchon : *« On ne peut être metteur en scène que sur des classiques.*[9] *».*

Loin d'une reproduction fidèle du texte dramatique vécu comme une matière première pour le metteur en scène. Le Douarec, lors de cette transposition du texte lu au texte joué, a eu recours à différentes techniques de montage. En fait, il a travaillé sur plusieurs versions du *Cid* et a réécrit la pièce en regroupant des morceaux de chaque version. Il a modifié le texte original et l'a considéré comme une matière modelable ce qui a contribué à la richesse de cette représentation contemporaine.

En premier lieu, ce spectacle, comme toute mise en scène contemporaine, était basé sur le jeu d'acteur. Dès lors, une nouvelle hiérarchisation naît au profil du comédien : « *L'ancienne hiérarchisation (texte, metteur en scène, comédien) est ainsi renversée à l'avantage du comédien*[10]». Ainsi, l'interprétation de la pièce est fondée sur l'étude du corps qui est désormais l'élément essentiel du spectacle.

En second lieu, puisque l'acteur est l'élément fondamental au théâtre, il ne saurait exister sans un espace où il évolue et où il joue. C'est pour cette

raison d'ailleurs que les metteurs en scène contemporains accordent une grande importance à l'étude de leurs espaces. De chaque expérience s'implante un nouvel espace scénique. Néanmoins, l'espace scénique comporte tous les autres éléments du spectacle, qui permettent de le ciseler. Comme le confirme Patrice Pavis : *« L'espace scénique nous est donné ici et maintenant par le spectacle, grâce aux acteurs dont les évoluions gestuelles circonscrivent cet espace scénique.*[11]» En effet, l'acteur sollicite l'espace scénique avec une conscience complète des différentes articulations et composantes. La lumière qualifie l'espace scénique, l'élargit, le prolonge et le concentre au regard du spectateur tout en niant d'autres parties qu'elle laisse dans l'ombre. La musique, quant à elle, nous suggère un autre type d'espace sonore.

En troisième lieu, les metteurs en scènes contemporains mettent l'accent sur les dimensions psychologiques. Ils cherchent, tout en travaillant profondément sur le personnage, ses qualités intemporelles et universelles.

Si, les metteurs en scènes contemporains feuillettent dans les œuvres classiques et à partir d'un même matériau, à savoir le texte dramatique, nous proposent une nouvelle œuvre d'art. C'est ainsi que la mise en scène contemporaine des œuvres classiques remet en cause notre rapport avec le temps dont le passé se joue au présent. Parfois, la mise en scène peut rejeter le texte et le considérer comme étant l'élément le moins intéressent de la représentation. D'ailleurs, Anne Ubesfeld déclare que : *« Le texte n'est qu'un des éléments de la représentation, et peut-être le moindre.*[12]». D'autres fois, elle complète l'œuvre dramatique, qui demeure incomplète et inachevée jusqu'à ce qu'elle sera interprétée. En somme, au-delà, d'une simple interprétation, ces deux arts demeurent fortement liés.

La mise en scène des œuvres classiques apparaît alors comme une explication, un éclaircissement et une analyse. Dans ce contexte, Patrice Pavis affirme que *« Le texte est déclaré incomplet puisqu'il a besoin de la représentation pour prendre son sens.* [13]». Cela revient à dire que toute pièce de théâtre ne prend son véritable sens que par son passage du statut textuel au statut spectaculaire. Dès lors, le metteur en scène devient comme un coauteur qui partage avec le dramaturge la paternité de l'œuvre. De ce fait, nous parlons désormais de *Hamlet* de Vitez[14] ou de Chéreau[15], de *Tartuffe* de Planchon[16] ou de Mnouchkine[17], ou encore du *Cid* d'Antoine[18], de Vilar[19] ou de Douarec.

Notes

1. *Le Cid*, est un spectacle mis en scène par Thomas Le Douarec. La scénographie est conçue par Jacques Oursin. Les acteurs sont : Gilles Nicoleau (Le Cid), Noémie Dalies (Chimène), Jean-Pierre Bernard (Don Diegue), Christian Mulot(Le comte), Alexandra Mercouroff (Elvire), Grégoire Bonnec (Le roi), Lionel Fernandez (Don Sanche), Lucien Jean-Baptiste (Don Arias), la chorégraphie est de Tomas Le Douarec, les danseurs et les musiciens appartiennent à la troupe de Luis de la Carrasca.

2. Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Ed. Flammarion, Paris, 1952, p. 93

3. Christian Biet, *in préface Le Cid*, Pierre Corneille, Ed. Gallimard, 1980

4. Agnès Pierron, *Dictionnaire la langue du théâtre*, Ed. Le Robert, Paris, 2002, p. 178

5. Roger Planchon in: Brigitte Prost " *Les jeux de l'écart, Mises en scène du répertoire classique (Corneille, Molière, Racine) en France de 1965 à nos jours »*. Thèse, Art : Etudes théâtrales. Rennes 2, Décembre 2004, p. 26

6. Alexandrin : vers de douze syllabes.

7. Anne Ubersfeld, *lire le théâtre I*, Ed. Belin, Paris, 1996, p. 15

8. Tauromachie : c'est l'art de combattre les taureaux selon certaines règles, née et développée en Espagne.

9. Roger Plonchon in Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est - ce que le théâtre* ?, Ed. Gallimard, Paris, 2006, p. 657

10. Hafedh Djedidi, *Dramaturgie et mise en spectacle : esthétiques et enjeux de la représentation,* Ed. Dar El-Mizen, Tunisie, 2005, p. 58

11. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Armand Colin, Paris, 1996, p.121

12. Anne Ubersfeld, *les termes clés de l'analyse du théâtre*, Ed. Seuil, Paris, 1996, p. 37

13. Patrice Pavis, *l'analyse des spectacles*, Ed. Armand Colin, Paris, 2005, p. 187

14. Antoine Vitez (1930-1990), acteur, poète et metteur en scène français ; il a marqué d'une empreinte profonde le théâtre contemporain.

15. Patrice Chéreau, né en 1944, acteur, réalisateur, scénariste et metteur en scène de théâtre et d'opéras français.

16. Roger Planchon (1931 – 2009), comédien, directeur de théâtre, cinéaste, dramaturge et metteur en scène français ; l'un des plus grands représentants du Théâtre National Populaire.

17. Ariane Mnouchkine, scénariste, réalisatrice de film et metteur en scène française, elle a fondé le Théâtre de Soleil en 1964.

18. André Antoine (1858-1943), acteur, metteur en scène et cinéaste français ; l'un des initiateurs de la mise en scène moderne.

19. Jean Vilar (1912 -1971), acteur et metteur en scène français, créateur du festival d'Avignon en 1947 et directeur du Théâtre National Populaire (TNP) de 1951 à 1963.

Références bibliographiques

Biet Christian et Triau Christophe, *Qu'est - ce que le théâtre*?, Ed. Gallimard, Paris, 2006, 1050 p.

Corneille Pierre, *Le Cid*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, 208 p.

De Fouquières Louis Béco, *L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Ed. Entre/vues, Marseille, 1998, 286p

Djedidi Hafedh, *Dramaturgie et mise en spectacle : esthétiques et enjeux de la représentation,* Ed. Dar El-Mizen, Tunisie, 2005, 192 p.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Armand Colin, Paris, 1996, 435 p

Ubersfeld Anne, *l'école du spectateur, lire le théâtre I*, Ed. Belin, Paris 1996, 237p.

دلالة الألوان وجماليتها في الشعر الجزائري القديم

Colors indication and beauty of the ancient poetry of Algeria

د: محمد بوعلاوي أستاذ محاضر "أ" جامعة المسيلة –الجزائر-

Boualaoui.med@gmail.com

الملخص:

يتناول هذا البحث اللون وجماليته في الشعر الجزائري القديم، ويكشف عن قدرة الشاعر على التنوع في استعمال دلالة اللون في تشكيل صوره الفنية، واللون في حقيقته العلمية ظاهرة فيزيائية غير أنه في العملية الابداعية يكشف عن نفسية الشاعر، فجوهر اللون يتأسس من خلال خبرة نفسية، ويستنتج أن اللون لدى شعراء الجزائر القدماء شكل صورا معنوية أكثر منها حسية، وكانت الغلبة للون الأبيض على بقية الألوان.

الكلمات المفتاحية: دلالة-جمالية-ألوان-شعر-جزائري-قديم-

abstract

This research deals with color and its beauty in ancient Algerian poetry. It reveals the ability of the poet to use color meaning in his artistic form. The color in his scientific reality is a physical phenomenon, but in the creative process he reveals the psyche of the poet. The essence of color is based on psychological experience, The color of the ancient poets of Algeria was more significant than sensual, and the white color prevailed over the rest of the colors.

Keywords: indication- aesthetic- Colors – poetry- Algeria- ancient

مقدمة:

مما لا ريب فيه أن الشعر خاصة والأدب عامة عملية إبداعية خلاقة، تتطلب ملكة فنية وموهبة، وكلما وظف الشاعر الخيال في شعره جاءت صوره مبتكرة، وكثيرا ما تمتزج مشاعر الشعراء وأحاسيسهم بالمظاهر الطبيعة، واللون عنصر أساسي من عناصر الجمال في النص الشعري، والعالم من حولنا موشى بألوان شتى، لأن اللون مرتبط بالحالة

الشعورية التي يمر بها الشاعر، فيؤلف بين الأشياء، والألوان، والأحاسيس، والشعر الجزائري القديم رغم اهمال الدارسين له، وجحود آخرين، فهو يرفل بهذه الصور اللونية الخلابة التي تنم عن مُكنة هؤلاء الشعراء وحسن تصويرهم لبيئتهم ولخلجاتهم النفسية، ولم أعتبر شاعرا جزائريا إلا من توفرت فيه من الشروط ما يأتي:.

- إذا كان جزائري المولد والنشأة سواء توفي بالجزائر كـ " بكر بن حماد التيهرتي " أو بديار الغربة كـ " ابن رشيق المسيلي ".

– إن استوطن الجزائر ومات بها ولو كان أجنبيا عنها كـ " ابن حمديس الصقلي" المتوفي بـ" بجاية".

– إن أقام بالجزائر فترة من الزمن كان لها أثرها في إنتاجه الأدبي كـ " ابن هانئ الأندلسي".

– ولم أعتبر أديبا جزائريا من لم تطأ قدماه أرض الجزائر ولو كان منسوبا إليها كـ " الشاب الظريف التلمساني" المولود بـ" القاهرة " والمتوفى بـ" دمشق ".

وعليه يمكن طرح التساؤلات التالية:

- ما دلالات توظيف الشاعر الجزائري القديم للألوان؟

- ما جمالية هذه الألوان في قصائده؟ وما دلالاتها وأبعادها النفسية؟

أما أهمية هذه الورقة البحثية فتكمن في إماطة اللثام عن الشعر الجزائري القديم وجودة التصوير اللوني، ودلالاتها الاجتماعية والنفسية.

إن دلالات الألوان في العربية عميقة الجذور، فألفاظ الألوان لها أهمية في علم الدلالة من أجل المقارنات اللغوية وتحديدها بأسلوب موضوعي، وهي تمثل ملمحا جماليا في الشعر العربي، «وقد اكتسبت الألوان وألفاظها إلى جانب دلالتها الحقيقية دلالات اجتماعية ونفسية جديدة نتيجة ترسبات طويلة، أو ارتباطات بظواهر كونية، أو أحداث مادية، أو نتيجة لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إيحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه»[1]. وللون والضوء تاريخ طويل «يبدأ ببداية الإنسان وعالمه المرئي الواسع حيث لعبا لديه إلى جانب الشعائر دورهما الحسي الهام في التنبيه والتأثير، ثم تطورا بتطور حياته الذهنية والعاطفية وبتطور ثقافته وحضارته»[2]، وقد آثر بعض الشعراء ألوانا دون غيرها.

قال **ابن حمديس**، واصفا: (الكامل)

مِنْ كُلِّ وَاقِعَةٍ تَرَى مِنْقَارَهَا مَاءً كَسِلْسَالِ اللُّجَيْنِ نَمِيرَا

وكَأَنَّمَا فِي كُلِّ غُصْنٍ فِضَّةٌ لَانَتْ فَأُرْسِلَ خَيْطُهَا مَجْرُورَا

وَتُرِيكَ فِي الصِّهْرِيجِ مَوْقِعَ قَطْرِهَا فَوْقَ الزَّبَرْجَدِ لُؤْلُؤًا مَنْثُورَا

ضَحِكَتْ مَحَاسِنُهُ إِلَيْكَ كَأَنَّمَا جُعِلَتْ لَهَا زُهْرُ النُّجُومِ ثُغُورَا

وَمُصَفَّحِ الْأَبْوَابِ تِبْرًا نَظَّرُوا بِالنَّقْشِ بَيْنَ شُكُولِهِ تَنْظِيرَا3

استدعى الشاعر الألوان في سياق الوصف، فجاءت جزءا هاما في تشكيل صوره الفنية، واللون الغالب هو الأبيض، واللوحة في مجملها باهرة مشرقة "اللجين" "فضة" "الزبرجد" "ضحكت" "النجوم" "تبر" "لؤلؤ"، وقد تمكن الشاعر من التوحيد بين الكلمة واللون مكونا حيزه الشعري بخياله الخلاق، وهذا ينم عن خبرة الشاعر الإدراكية للعالم المرئي.

حتى قوله:

وَبَدِيعَةِ الثَّمَرَاتِ تَعْبُرُ نَحْوَهَا عَيْنَايَ بَحْرَ عَجَائِبٍ مَسْجُورَا

شَجَرِيَّةٍ ذَهَبِيَّةٍ نَزَعَتْ إِلَى سِحْرٍ يُؤَثِّرُ فِي النُّهَى تأثيرا[4]

رسم الشاعر لوحته بزرقة البحر وباللون الذهبي الذي ترك في نفسه تأثيرا فاق تأثير السحر، وعلى الرغم من دلالة اللون الأزرق عن الصفاء، فهو لون السماء ولون البحر، أما العرب القدماء، فهو يعبر عندهم عن الخوف والقسوة، قالوا: أنياب زرق، وسم أزرق، ومسنونة زرق، وفي القرآن الكريم **«يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذ زرقا» طه 102.** ودراسة هذه الألوان في هذا السياق تحيلنا على مكامن الجمال وخوافيه، لأن تأثيرات اللون تتغير تبعا للأثر النفسي.

إلى قوله:

وتخالها، والشمس تجلو لونها نارا وألسنها اللواحس نورا[5]

أشار الشاعر إلى انعكاس أشعة الشمس على تماثيل الأسود، فغدت حمراء كاللهب، أما الماء الذي يتدفق من أفواهها فيشبه النور، وسحر الألوان يجليه نور النهار.

وقال، أيضا: (الخفيف)

بِيضٌ أَيَّامُهَا وَسُودٌ لَيَالِيـ هَا كَشُهْبٍ تَكِرُّفِي إِثْرِدُهْمِ[6]

هذا البيت من قصيدة رثائية شبه الشاعر الأيام والليالي بالخيول الشهباء التي تكر خلف خيول دهماء، مستعملا اللونين الأبيض والأسود لما يحملانه من دلالات في التراث الشعبي، وغالبا ما وظف الشاعر العربي السواد في مثل هذه المواقف، فالأسود قرين الحزن والشؤم، ولعل الجمع بين المتضادين "الأبيض" و"الأسود" أبرز المعنى وقرّب الفكرة، والمعنى أن الدنيا لا تقر على حال ومن ظن غير ذلك فهوضرب من المحال.

وقال، أيضا: (الطويل)

وَقَدْ نَدَبَتْكَ الْبِيضُ وَالسُّمْرُفِي الْوَغَى وَعَدَّدَكَ التَّأْبِيدُ وَالْحَسَبُ الْعِدّ[7]

بكت الخيول الفارس الذي ألفته في ميادين الوغى، وناحت عليه المكارم، والملاحظ أن الشاعر أفرط في ذكر اللون الأبيض في لوحاته الوصفية والرثائية، واللون الأبيض عادة يدل على الأصل الكريم والنسب العريق والطهارة وبهاء الطلعة.

ومنها قوله:

كَأَنَّ نُضَارًا ذَائِباً عَمَّ جِسْمَهَا وَإِنْ رَامَ حُسْناً فِي العُيُونِ لَهُ حَمْدُ[8]

زيّن اللون الأصفر الصورة، والأصفر لون متعدد الدلالات يسر الناظرين، وفي هذا المشهد ارتبط بالموت، فبدا الجسم كأنه طُلي بماء الذهب، وكأني بالشاعر أراد أن يظهر حسن الفقيدة حتى وهي مسجاة، والصورة تبعث على التفكر والتمعن.

أما **أحمد بن فتح الخراز التاهرتي** فقال، واصفا: (الكامل)

قَبَّحَ الْإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً بَصِرَيَّةً فِي حُمْرَةٍ وَبَيَاضٍ

الْخَمْرُ فِي لَحَظَاتِهَا وَالْوَرْدُ فِي وُجْنَاتِهَا وَالْكَشْحُ غَيْرُ مُفَاضِ[9]

البياض من أكثر الألوان توظيفا في وصف المرأة، والمزج بينه وبين الحمرة أعطي لونا ورديا متوهجا، واستقراء المشهد في هذه المقطوعة يحيل إلى صورة غزلية وشحتها الألوان، وتغيرت دلالاتها حسب المنحى النفسي والمجال التركيبي.

أما **جعفر الكتامي**، فقال واصفا: (الطويل)

وَيَوْمٍ كَأَنَّ الْغَيْمَ تَحْتَ سَمائِه حَكَى مُقْلَتِي سَحاً وَلَمْ يَحْكِنِي ضَنَا

كَأَنَّ ٱلْغَوادِي بِالْمُثَانِي نَضَحْنَهُ وَأَلْبَسْنَهُ ثَوْبًا مِن الْخَزِّ أَدْكَنَا10

شبه الشاعر انهمار المطر بانسكاب دموعه، وجاء باللون الأسود لأن السواد مثير حزن وكآبة، ولا نجانب الصواب إذا قلنا أن الأسود قد شغل إيحاء، وأداء، ووظيفة، مكانا مهما في إحساس الإنسان وشعوره، والمقطع غارق بالسواد وألفاظه ذات إيحاء ظلامي، وقد بلغ وصف الطبيعة وتوظيف ظواهرها عند شعراء هذه الحقبة شأوا عظيما، وكانت الألوان مبعثا لإثارة قرائحهم.

قال **ابن هانئ**، مادحا: (الكامل)

فَالنَّظْرَةُ الْخَزْرَاء تَحْتَ اللَّامةِ الـ بَيْضَاءِ تَحْتَ الرَّايَةِ الْحَمْرَاءِ11

تآلفت دلالات اللون في هذا الخطاب الشعري رموزا ومعاني، فالدرع البيضاء والراية الحمراء منحت الرؤية حدة وعمقا، وحمّلت العبارة صورا أكثر قدرة على بعث الانفعال والتأثير. علما أن استخدام اللون «لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثير التجربة والمعنى، ويقيم بناء الرمز»12، وذكر هذين اللونين يدور في مجمله حول المدح وما إليه.

وقال، راثيا: (المتقارب)

يُضِيءُ عَلَيْهِمْ سَنَا الْأَكْرَمِينَ إِذَا مَا الْحَدِيدُ عَلَيْهِمْ دَجَا13

بهاء الأميرين أجلى ظلام المعركة، واستحضار اللون الأسود «يثير الحزن والتشاؤم والخوف من المجهول، لأنه قد يرتبط بأشياء منفرة، في الطبيعة دون سائر الألوان، فهو مرتبط بالليل، والظلام»14، وعادة لا يرد بكثرة في المدح والغزل، غير أنه في هذا البيت جاء مقابلا للون الأبيض، فبضدها تتميز الأشياء.

وقال، واصفا: (الكامل)

قَدْ أَطْفَأُوا بِالدُّهْمِ مِنْهَا فَجْرَهُمْ فَتَكَوَّرَتْ شَمْسُ النَّهَارِ تَغَضُّبَا

وَاسْتَأْنَفُوا بِشِيَاتِهَا فَجْرًا فَلَوْ عَقَدُوا نَوَاصِيهَا أَعَادُوا الْغَيْهَبَا15

هي صورة بصرية تموج بالحركة، فعند خروج الخيل الدهم فجرا تحول النور إلى ظلام، وبياض غررها استحال الليل فجرا، وهي من الصياغات الجميلة حين استعاض الشاعر ببياض غرر الخيل عن انبلاج الفجر، ولا بد من الإشارة بأن دلالات الألوان متغيرة بتغير المؤثرات الوجدانية، وهذا يوضح عدم ثبات كثير من الأحكام الصادرة عن دلالتها.

إلى قوله:

لَبِسُوا الصِّقَالَ عَلَى الْخُدُودِ مُفَضَّضًا وَالسَّابِرِيَّ عَلَى الْمَنَاكِبِ مُذَهَّبَا16

التصوير في هذه اللوحة جاء باللونيين "الفضّي" و"المذهّب" وكلاهما يرمز إلى التوهج والإشراق والبهجة والسرور.

إلى قوله:

قَطَرَتْ غَلَائِلُهُمْ دَماً وَخُدُودُهُمْ خَجَلاً فَرَاحُوا بِالْجَمَالِ مُخَضَّبَا17

أكثر الشعراء من استخدام اللون الأحمر رمز القدرة والحركة والحياة، وأما عاطفيا فهو لون التفاؤل والحب والشباب، وصورة الفرسان المخضبة ثيابهم بالدم دليل على ضراوة المعركة، أما الخدود المحمرة خجلا فتومئ إلى حيائهم، والتصوير بالأحمر في تقاطع حاد بين الحرب والحب ينم عن براعة الشاعر وتمكنه من أدواته الفنية، حين جمع بين الضدين في صورة بعثت الحيوية في سياق غلفته الغرابة والدهشة، والتقى فيه الواقع مع المتخيل.

حتى قوله:

خَالَسْتُهُ نَظَراً وَكَانَ مُوَرَّداً فَاحْمَرَّ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَلَهَّبَا

هَذا طِرَازٌ مَا الْعُيُونُ كَتَبْنَهُ لَكِنَّهُ قَبْلَ الْعُيُونِ تَكَتَّبَا

أُنْظُرْ إِلَيْهِ كَأَنَّهُ مُتَنَصِّلٌ بِجُفُونِهِ وَلَقَدْ يَكُونُ الْمُذْنِبَا

وَكَأَنَّ صَفْحَةَ خَدِّهِ وَعِذَارَهُ تُفَّاحَةٌ رُمِيَتْ لِتَقْتُلَ عَقْرَبَا18

اتكأ الشاعر على حاسة البصر ومزج ألوانا عديدة وشّى بها صوره رابطا الصلة بينها وبين نفسيته في سياق غزلي، ويعد الخيال القوة المكونة للصورة، بوصفه قدرة عقلية «تحيل الكثرة إلى التوحد»19، وملكة ذهنية تخلق نسيجا بين المدركات الحسية والمعنوية.

إلى قوله:

وَدَنَتْ إِلَيْهِ الشَّمْسُ حَتَّى زوجِمَتْ وَاخْضَرَّ مِنْهُ الْأُفقُ حَتَّى أَعْشَبَا20

إن اللون الأخضر هو لون الطبيعة الزاهية والخصب والنماء، ولون الربيع والتجدد والأمل، وباستقراء مشهد اخضرار الأفق ودنو الشمس الذهبية من الأمير يسهل على الباحث أن ينفذ إلى نفس الشاعر ويتتبع خلجاتها، وابن هانئ بارع في رصد الألوان المبثوثة في الطبيعة، وفي نسج لوحاته الفنية منها.

وقال، أيضا: (الكامل)

فِيهَا قُلُوبُ الْعَاشِقِينَ تَخَالُهَا عَنَماً21 بِأَيْدِي الْبِيضِ وَالْعُنَّابَا22

قلوب العاشقين كالعذارى البيض الحسان وهن يحملن أغصان العنم والعنّابا، وقد استمال هذا اللون الشاعر وشدّ لبابه، وواضح أن كلمة "البيض" دخلت في تركيب المقطع الشعري، مؤلفة محورا لما قبلها وبؤرة لما بعدها.

وقال، أيضا: (الطويل)

كَأَنَّ الْهَزِيعَ الْأَبْنُوسِيَّ لَوْنُهُ سَرى بِالنَّسِيجِ الْخُسْرُوَانِّي مُلْتَفَّا

كَأَنَّ ظَلَامَ اللَّيْلِ إِذَا مَالَ مَيْلَةً صَرِيعُ مُدَامٍ بَاتَ يَشْرَبُها صِرْفَا

كَأَنَّ عَمُودَ الْفَجْرِ خَاقَانُ عَسْكَرٍ مِنَ التُّرْكِ نَادَى بِالنَّجَاشِيّ

كَأَنَّ لِوَاءَ الشَّمْسِ غُرَّةُ جَعْفَرٍ رَأَى الْقِرْنَ فَازْدَادَتْ طَلَاقَتُهُ ضِعْفَا

وَقَدْ جَاشَتِ الدَّأْمَاءُ بِيضاً وَمَارِنَةً سُمْراً وَفَضْفَاضَةً زَغْفَا23

اهتم الشعراء القدماء بالحديث عن الزمن في قصائدهم لرسم العلاقة بينهما، والزمن في الشعر خاص ونسبي وذاتي ونفسي، «إن وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، إذن، لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات»24، وقد جاء الليل في شعر ابن هانئ حالة شعورية استغرق بها أيما استغراق، ثم عرج بعدها على النور

عاكسا البعد النفسي، وأوحى ذلك بثنائية العواطف لديه "الظلام" "الليل" "الشمس" "بيضا" "سمرا".

أما التشخيص فبعث الحياة والحركة في هذه الأبيات، فالليل سرى ملتفا، والظلام كالثمل، وعمود الفجر كأنه قائد تركي في بهائه يلاحق حبشيا. . .

وقال: (الكامل)

بِنْتُمْ فَلَوْلَا أَنْ أُغَيِّرَ لِمَّتِي عَبَثاً وَأَلْقَاكُمْ عَلَيَّ غِضَابَا

لَخَضَبْتُ شَيْباً فِي عِذَارِي كَاذِباً وَمَحَوْتُ مَحْوَ النِّقْسِ عَنْهُ الشَّبَابَا25

قد يشيب رأس الإنسان لهول المصائب، والشيب طارئ غير مرحب به، وللبياض في هذا المقام دلالة نفسية تشي بأفول الحياة، ونذير يسعى بين يدي الموت «فالسواد الذي يدل في معناه المباشر على القتامة والكآبة والتشاؤم يحمل هنا بعدا إيجابيا، والبياض الذي يدل على الشيخوخة والكهولة والقضاء والتناهي يحمل دلالة سلبية»26. وفي لحظة يأس تحول الشيب من ظاهرة لونية إلى طاقة شعورية مشحونة بدلالات عديدة.

حتى قوله:

وَخَضَبْتُ مُسَوَدَّ الْحِدَادِ عَلَيْكُمُ لَوْ أَنَّنِي أَجِدُ الْبَيَاضَ خِضَابَا27

ظل الأسود لون حزن وحداد، والتخضيب يزيل هذه الأحزان، وتوظيف الفعل "خضّب" يدل على وعي الشاعر الحسي بحقيقة اللون الذي يتحدث عنه، فالسواد نتج عن نفس منكسرة خلفها الموت، غير أن استعمال اللون الأبيض له ما يبرره على مستوى الوعي واللاوعي في جوّ من الأحزان، فلمعانه يعطي إحساسا بالراحة والهناء.

إلى أن يقول:

فَلَتَأْخُذَنَّ مِنَ الزَّمَانِ حَمَامَةً وَلَتَدْفَعَنَّ إِلَى الزَّمَانِ غُرَابَا28

أفرط ابن هانئ في استخدام اللونين الأبيض والأسود، فالغراب يرمز للتشاؤم بينما الحمامة ترمز للسلام، إنها حال قلقة يعيشها الشاعر كشفت عنها تحولاته في استخدام دلالات الألوان.

وقال مخاطبا جعفر بن علي: (الكامل)

وَثَلَاثَةٌ لَمْ تَجْتَمِعْ فِي مَجْلِسٍ إِلَّا لِمِثْلِكَ وَالْأَدِيبُ أَرِيبُ

الْوَرْدُ فِي رَامِشْنَةٍ مِنْ نَرْجِسٍ وَالْيَاسَمِينُ وَكُلُّهُنَّ غَرِيبُ

فَاحْمَرَّ ذَا وَاصْفَرَّ ذَا وَ ابْيَضَّ ذَا فَبَدَتْ دَلَائِلُ أَمْرُهُنَّ عَجِيبُ

فَكَأَنَّ هَذَا عَاشِقٌ وَكَأَنَّ ذَا كَ مُعَشَّقٌ وكَأَنَّ ذَاكَ رَقِيبُ29

استدعى الشاعر كثيرا من مواد البيئة، ولعب التخييل دوره في تكثيف الدلالة مستعينا بثلاثة ألوان هي "الأحمر" و"الأصفر" و"الأبيض"، فالأحمر يثير البهجة والجمال، أما الأصفر فلون دافئ يدل على التألق والحيوية، والبياض يوحي بالاطمئنان والصفاء والسكينة، وقراءة التشكيلات اللونية التي قدمها الشاعر تنم عن سعادته وحبوره، وأما التشخيص فقد أخرج المتلقي من دائرة العقل إلى الإحساس، فباتت المعاني تدرك عن طريق الحواس.

وقال واصفا سيفا **ليحي بن علي**: (البسيط)

وَ أَبْيَضٍ كَلِسَانِ الْبَرْقِ مُخْتَرِطٍ مِنْ دُونِ حَقِّ مُعِزِّ الدِّينِ إِصْلِيتِ

مَنِيَّةٌ لَيْسَ تَبْغِي غَيْرَ طَالِبِهَا وَكَوْكَبٌ لَيْسَ يَبْغِي غَيْرَ عِفْرِيتٍ30

لقد تلونت هذه الصور بمشاعر نفسية، فاختلط الرمز الديني بالخيال والإثارة، في تشبيه السيف بلسان البرق، ووجه الشبه يكمن في سرعتهما ولمعانهما، وقد استحث الكوامن بالمؤثرات مشكلا بخياله ما ليس كائنا، وجاء باللون الأبيض الجلّي كما يجلّي السيف الحقّ، وأما إشارته إلى الكوكب الذي يترصّد العفاريت، فهو معنى مقتبس من قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ**﴾ الملك 05.

ومدح **جعفر بن علي**، بقوله: (الطويل)

تَبَسَّمَتِ الْأَيَّامُ عَنْهُ ضَوَاحِكاً كَمَا ابْتَسَمَتْ حُوُّ الرِّيَاضِ الدَّمَائِثُ31

وَسَدَّ ثُغُورَ الْمُلْكِ بَعْدَ انْثِلَامِهَا وَقَدْ أَظْلَمَتْ تِلْكَ الْخُطُوبُ الْكَوَارِثُ32

إنها صورة نابضة بالحيوية ذات فاعلية مارست إغراءها على المتلقي، فبعدما أظلمت الخطوب تبسمت الأيام، وأسهم التشبيه المتمثل في "الرياض" و"الثغور" في اكتمال جمال الممدوح وساير موضوع القصيدة من خلال حاستي البصر والشم "تبسمت" "أظلمت"و"الرياض الدمائث" مفضيا إلى حركة "سد ثغور الملك"، وكلّ ذلك تحت سلطة الألوان.

وقال، مادحا: (الطويل)

نَظَمْتُ رَقِيقَ الشِّعْرِ فِيكَ وَجَزْلَهُ كَأَنِّي بِالْمَرْجَان وَالدُّرِّ عَابِثُ33

استثمر الشاعر الفعل "نظم" ليهب الصورة طاقة حركية، وبحدسه صاغ أفكارا ورؤى وإحساسات تولدت عنها دلالات وإيحاءات، فنظمه للشعر هيّن كنظم حبات الدر والمرجان في العقد، فشعره يأخذ بالعقول كما تسحر ألوان اللآلئ الأبصار.

وقال، أيضا: (الطويل)

سَرَيْنَا وُفُودَ الشُّكْرِ مِنْ كُلِّ تِلْعَةٍ إِذَا مَا وَزَعْنَا اللَّيْلَ بِاسْمِكَ أُسْرِجَا34

هي وفود سرت مهنئة، وبذكرها للخليفة يضيء الليل المدلهم، وقد حقق الفعلان "سرينا" و"أسرجا" دفقة شعورية ممتدة، فالسفر ليلا ووعثاء الطريق لم تثن الوفود عن القدوم، لأن جود الخليفة وعطاءه يستحق التضحية.

حتى قوله:

فَلَمْ تَرَ إِلاَّ بَارِقاً مُتَأَلِّقاً تَخَلَّلَهَا أَوْ كَوْكَباً متأججا35

الصور البصرية أكثر شيوعا في شعر ابن هانئ، وهي تبسط سلطانها على بقية الصور الحسية، مادتها في هذا المشهد "رأى"، فحين لمع البرق انحسر الظلام، والحركة تُظهر الهموم التي تسكن وجدان الشاعر، فيجاهد لدفعها بذاك البارق أو بذلك الكوكب المتوهج.

إلى قوله:

تَأَلَّقَ فِي أَوْضَاحِهِ وَحُجُولِهِ فَلَمْ تَرَ عَيْنِي مَنْظَرًا كَانَ أَبْهَجَا36

أعلى اللون الأبيض من عملية الرؤية ومنحها حدة، والممدوح غالبا ما يوصف بالبياض المتمثل في أخلاقه وسلوكه وأياديه البيضاء.

وقال، راثيا: (الكامل)

أَقْسَمْتُ لَا يَبْقَى صَبَاحُ غَدٍ مُتَبَلِّجٌ، وَأَحَمُّ مُعْتَكِرُ

تَفْنَى النُّجُومُ الزُّهْرُ، طَالِعَةً وَالنَّيِّرَانِ: الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ

وَلَئِنْ تَبَدَّتْ فِي مَطَالِعِهَا مَنْظُومَةً، فَلَسَوْفَ تَنْتَثِرُ

وَلَئِنْ سَرَى الْفَلَكُ الْمُدَارُ بِهَا فَلَسَوْفَ يُسْلِمُهَا وَيَنْفَطِرُ37

القصيدة رثائية استدعى الشاعر خلالها أفعالا وأوصافا عمقت الحزن، منها: "أحم" "معتكر" "تفنى" "تنتثر" "ينفطر" سعيا إلى تحقيق توازن بين عواطفه من خلال اللجوء إلى الطبيعة فما أصابها يصيب الإنسان، فالنور الذي يضيء الكون يتحول إلى عتمة، كذلك أيام الفرح تعقبها الأحزان والمآسي.

تحكي الأبيات صراعا بين الشاعر ونفسه عبّر عنه بالاستفهام الذي افتتح به قصيدته، وهي صرخة مدوية صدرت من أعماقه، فتساءل متعجبا إن كان ما رآه مطرا وبردا، أم لمعان برق، وهل يتنزل الندى صيفا؟ وكيف يكون الليل المدلهم ممزوجا بالضياء؟ ثم أدرك أنها صور كاذبة، بل هي سواعد الممدوحين وسيوفهم.

قال **ابن هانئ**، متغزلا: (الكامل)

وَالْفَجْرُ مِنْ تِلْكَ الْمُلَاءَةِ سَاحِبٌ وَاللَّيْلُ فِي مُنْقَدِّ تِلْكَ الْأَقْمُصِ

قَدْ بَاتَ يَمْطُلُنِي سَنًا حَتَّى إِذَا عَجِلَ الصَّبَاحُ بِهِ فَلَمْ يَتَرَبَّصِ

أَلْقَى مُؤَلَّفَةَ النُّجُومِ قَلَائِدَا مِنْ كُلِّ إِكْلِيلٍ عَلَيْهِ مُفَصَّصِ40

التفّت الفتاة البيضاء بملاءة سوداء ليلا، وإذا باغتها الصباح ألقت قلائدها مذعورة، وهي أبيات ازدهر فيها الحس دلالة وبيانا، وبدت الحركة أكثر وضوحا مع "ساحب" و"لم يتربص" و"ألقى مؤلفة النجوم"، وقد استوعب الشاعر الإرث الثقافي، واستلهم صور سابقيه من نجوم وكواكب وليل ونهار وأعاد نظمها.

وقال، أيضا: (الطويل)

وَ أَبْيَضَ مَحْجُوبِ السّادِقِ وَاضِحٍ كَبَدْرِ الدُّجَى لِلْبَرْقِ مِنْ بِشْرِهِ لَمَعْ41

تشبيه الممدوح بالبدر معنى لا ابتكار فيه، غير أنه يحاكي البرق إذا ابتسم، لأن البرق أكثر لمعانا وأسرع أفولا من بقية الكوكب، وقد جاء اللون الأبيض بدلالاته موافقا للمشهد.

قال **القلعي الأصم38**: (الطويل)

تُرَى فَاضَ شُؤْبُوبٌ مِنَ الْوَدْقِ وَأَوْمَضَ مَشْبُوبٌ مِنَ الْبَرْقِ

وَمَاذَا النَّدَى وَالْوَقْتُ بِالصَّيْفِ وَمَاذَا السَّنَا وَالْجَوُّ بِاللَّيْلِ فَاحِمُ

وَمَا هَذِهِ مُزْنٌ وَمَا ذِي بَوَارِقٌ وَلَكِنَّهَا أَيْمَانُكُمْ وَالصَّوَارِمُ39

وقال **أبو حبيب المسيلي42**: (البسيط)

يَبْيَضُّ مِنْ هَوْلِهَا رَأْسُ الْوَلِيدِ أَسًى وَيَغْتَدِي أَسْوَداً فِي ضَرْعِهِ اللَّبَنُ43

أبدع خيال الشاعر عوالم خاصة قادرة على قلب القوانين والقناعات، فغدا اللون الأبيض مريبا مزعجا، واسوّد ما كان البياض صفة ملازمة له، وتصرف الشاعر في حقائق اجتماعية وساقها في أثواب مستنكرة، لينقل لمتلقيه إحساسا ما.

أما **عبد الكريم النهشلي**، فقال: (البسيط)

مِنْ أَخْضَرَ نَاضِرٍ وَالطَّلُّ يَلْحَقُهُ وَ أَبْيَضَ تَحْتَ قِبْطَيِّ الضُّحَى يَقِقِ44

تَهُزُّهُ الرِّيحُ أَحْيَاناً فَيَمْنَحُهَا لِلزَّجْرِ خَفْقَ فُؤَادِ الْعَاشِقِ الْقَلِقِ

كَأَنَّ حَافَاتِهِ نُطِّقْنَ مِنْ زَبَدٍ مَنَاطِقَ رُصِّعتْ مِنْ لُؤْلُؤٍ نَسِقِ

كَأَنَّ قُبَّتَهُ مِنْ سِنْدُسٍ نَمِطِ حَسْنَاءَ مَجْلُوَّةَ اللَّبَّاتِ وَالْعُنُقِ

إِذَا تَبَلَّجَ فَجْرٌ فَوْقَ زُرْقَتِهِ حَسِبْتَهُ فَرَساً دَهْمَاءَ فِي بَلَقِ

أَوْ لَا زَوَرَّدَا جَرَى فِي مَتْنِه ذَهَبُ فَلَاحَ فِي شَارِقٍ مِنْ مَائِهِ شَرِقِ

عَشِيَّةَ كَمُلَتْ حُسْناً وَسَاعَدَهَا لَيْلٌ يُمدِّدُ أَطْنَابَهَا عَلَى الْأُفُقِ

تَجَلَّى بِغُرَّةِ وَضَّاحِ الْجَبِين لَهُ مَا شْئَت مِن كَرَمٍ وَافٍ وَمِنْ خُلُقِ45

صورة بصرية ارتكزت على الألوان "أخضر" "أبيض" "يقق" "لؤلؤ" "سندس" "فجر" "ليل" "وضاح" في لوحة حسية متحركة أغنت النص بمعلم تصويري منح «المشاهد درجة من الإحساس أو الاحتكاك بالمعنى فضلا عن الرجوع إلى بعض الأفعال التي تعطي انطباعا وإحساسا بالحركة وتمد النص بالحيوية»46.

وقد أفاد الشاعر من الطاقة الإيحائية للصورة البصرية فراح ملونا جزئياتها بألوان مألوفة زاهية فضلا عن ألوان مركبة، والأبيات من قصيدة وصفية لمجلس لهو جمع الشاعر بخلانه.

قال **ابن رشيق**: (الكامل)

أَوْ كَالسَّحَابِ الْمُكْفَهِرَّةِ خُيِّطَتْ فِيهِ الْبُروقَ وَمِيضُهَا إِيمَاءُ

أَوْ مِثْلَ مَا صَدِئَتْ صَفَائِحُ جَوْشَنَ47 وَجَرَى عَلَى حَافَاتِهِنَّ جِلَاءُ

نِعْمَ التَّجَافِيفُ الَّتِي ادَّرَعَتْ بِهِ مِنْ جِلْدِهَا لَوْ كَانَ بِهِ وِقَاءُ48

وصف الشاعر الزرافة شكلا ولونا، فهي تشبه السحاب الذي يتخلله وميض البرق، أو صفائح معدنية أُجليت وزيّنت أطرافها، مستدعيا الطبيعة بما تنطوي عليه من مصادر، وتعدد استخدام الشعراء للألوان لأن الشعر «ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن»49.

خاتمة:

- وظف الشاعر الجزائري القديم الألوان الأساسية والفرعية توظيفا مجازيا تبعا لدلالاتها النفسية، فرمز بالبياض للشرف والعفة وللإشراق والطهر والصفاء، وجعل السواد رمزا للغضب والكراهية، وبالحمرة رمز إلى المشقة والقتال وأحيانا إلى الحسن والجمال، وبالصفرة إلى الضعف والهزال أو الجمال والبهاء.

- مزج الشاعر ألوانه بعواطفه وأحاسيسه فخرجت حبلى بالدلالات والمعاني، لتختلج جنبات النفوس بالمتعة والسعادة.

- تبادل الألوان في بعض القصائد أضفي بعدا دلاليا جديدا، وأصبحت هذه الألوان مرايا تعكس ما يجول بالخاطر من أحزان وأفراح.

- هيمنت الصور الحسية على الشعر القديم بشكل عام وأمدته بوظائف إبلاغ وإفهام وإقناع في آن واحد وتحولت إلى شبكة منتجة للمعاني، لأن الصورة الحسية قائمة أساسا على مستوى العلاقة السيميائية والأدبية معا.

- قصائد ابن هانئ الأندلسي -شاعر الدولة الفاطمية على أرض الجزائر- ترفل بالصور اللونية.

- ورد اللون أحيانا على شكل رمز يدركه الناقد والمتبصر.

- تعددت دلالات اللون الواحد وتنوعت، وأحيانا وردت متناقضة.

- مزج الشعراء أحيانا بين لونين أو أكثر مما جعل حقل الدلالات واسعا.

- وشحت الألوان الصور الشعرية فغدت أكثر جمالا ورسوخا بالذهن.

- أفضت الدراسة إلى موضوعات جمة تتعلق بالشعر الجزائري القديم يمكن للباحثين تناولها، موضوعيا وفنيا.

قائمة الهوامش:

1- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص199.

2- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1982م. ص176.

3- ابن حمديس، الديوان، تح، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1960، ص548.

4- نفسه، ص546.

5- ابن حمديس، الديوان، ص547.

6- نفسه، ص477.

7- نفسه، ص173.

8- ابن حمديس، الديوان ص175.

9- البكري، المسالك والممالك، القسم الخاص بإفريقية والمغرب، مطبعة بريل، ليدن، ط1، 1881م. ص88.
10- ابن الأبار البلنسي، الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، مصر، ط2، 1985م.
11- ابن هانئ، الديوان، تح، كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص19.
12- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995م، ص63.
13- ابن هانئ، الديوان، ص31.
14- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص200.
15- ابن هانئ، الديوان، ص41.
16- نفسه، ص42.
17- ابن هانئ، الديوان، ص42.
18- نفسه، ص41-42.
19- كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998م، ص59.
20- ابن هانئ، الديوان، ص46.
21- العنم: شجر لين الأغصان، يشبه بنان الجواري.
22- ابن هانئ، الديوان، ص49.
23- ابن هانئ، الديوان، ص209.
24- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، دط، 1972م، ص100.
25- ابن هانئ، الديوان، ص49.
26- براونة فالتر، الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، السنة الثانية، دمشق، سوريا، 1963م، ص160.
27- ابن هانئ، الديوان، ص50.
28- ابن هانئ، الديوان، ص50.
29- نفسه، ص58.

30- ابن هانئ، الديوان، ص59.

31- الدمائث: ما سهل ولان.

32- ابن هانئ، الديوان، ص 62.

33- ابن هانئ، الديوان ، ص64.

34- ابن هانئ، الديوان، ص67.

35- نفسه، ص67.

36- نفسه، ص67.

37- ابن هانئ، الديوان ، ص168

38- هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن زكريا القلعي الأصم (ق6)، من قلعة بني حماد، أقام بالإسكندرية زمانا ثم رجع إلى المغرب وسار إليه راجلا إلى أن وصل إلى طرابلس الغرب فنزل بها على بني الأشقر ومدحهم وأحسنوا صلته، ثم انقطعت أخباره بعد ذلك. كان الأصم جيد الشعر، لكنه كان فقيرا بائسا.

39- محمد بن رمضان شاوش والغوثي حمدان، موسوعة إرشاد الحائر، داوود بريكسي، تلمسان، الجزائر، ط2، 2002، ص111.

40- ابن هانئ، الديوان، ص180.

41- نفسه، ص189.

42- هو أبو حبيب عبد الرحمن بن أحمد المسيلي(ق4)، ولد بالمسيلة وبها تأدب، ثم دخل الأندلس مع أبيه ولم يزل بها حتى وفاته، برز في الأدب وصناعة الشعر.

43- ابن الأبار البلنسي، التكملة لكتاب الصلة، مطبعة الشرقية، الجزائر، ط1، 1919م، ج3، ص587.

44- يقق: شديد البياض.

45- الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2001م، ص190-191.

46- أشواق غازي سفيح، أنماط الصورة في شعر قاسم حداد، مجلة دراسات الخليج العربي، عدد 3-4، 2007م، جامعة البصرة، ص23.

47- جوشن: جمع جواشن وهي الدروع.

48- ابن رشيق، الديوان، جمع وترتيب عبد الرحمن ياغي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص18.

49- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، دط، 1967م، ص130.

قائمة المراجع:

1-ابن الأبار البلنسي، التكملة لكتاب الصلة، مطبعة الشرقية، الجزائر، ط1، 1919م.

2-ابن الأبار البلنسي، الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، مصر، ط2، 1985م.

3-ابن حمديس، الديوان، تح، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1960.

4-ابن رشيق، الديوان، جمع وترتيب عبد الرحمن ياغي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

5-ابن هانئ، الديوان، تح، كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

6-أشواق غازي سفيح، أنماط الصورة في شعر قاسم حداد، مجلة دراسات الخليج العربي، عدد 3-4، 2007م، جامعة البصرة.

7-البكري، المسالك والممالك، القسم الخاص بإفريقية والمغرب، مطبعة بريل، ليدن، ط1، 1881م.

8-الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2001م.

9-براونة فالتر، الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد الرابع، السنة الثانية، دمشق، سوريا، 1963م.

10-عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.

11-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، دط، 1967م.

12- كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998م.

م13-محمد بن رمضان شاوش والغوثي حمدان، موسوعة إرشاد الحائر، داوود بريكسي، تلمسان، الجزائر، ط2، 2002.

14-نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1982م.

15-يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995م.

16-يو هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، دط، 1972م.

التأويل و مقاصد المؤلف -تجربة تلقي كاتب ياسين لأعماله الابداعية-

Interpretation and purposes of the author-the experience of receiving kateb yassine for his creative work

د.كريمة بلخامسة /جامعة بجاية الجزائر
belkhamsakarima@yahoo.fr

الملخص بالعربية:

إن التفكير في عملية بناء تجربة التلقي في الأعمال الإبداعية، وتتبع مختلف القراءات المتعاقبة عبر الزمن، وردود أفعال القراء، يحملنا بالضرورة إلى التوقف عند صاحب العمل الإبداعي والتساؤل هل من دور الكاتب التدخل في دائرة التلقي عند فراغه من الكتابة؟

وماذا تضيف تصريحاته إلى دائرة التلقي و التأويل؟

وما وظيفتها بالنسبة للتأريخ لوقائع التلقي و التأويل؟

وبالتالي النظر في كيفية قراءته لعمله ، وردود أفعاله تجاه القراءات والتأويلات المتعددة، إذ من المجحف حقا إقصاء الكاتب من دائرة التلقي فهو الأب الروحي والفعلي لهذا العالم المتخيل وهذا البناء الأدبي، كما أنه بمكن اعتباره المتلقي و المؤول الأول لعمله، فهل يتساوى القصد العقلي للمؤلف وكل ما يثيره النص من معان؟

هل من الضروري ان يتوصل المتلقي إلى المعنى الذي قصد إليه المؤلف بالضبط ، وهل الوصول إلى هذا القصد من خلال تحليل العمل الإبداعي ممكن؟

أم إن النص لا يمكنه أبدا ان يتطابق مع مقاصد مؤلفه...؟

الكلمات المفاتيح:

المتلقي، التلقي، الأدب، المؤلف، القصد، العمل الإبداعي

Abstract :

Thinking about the process of building the reception experience in creative work, tracking successive readings over time, and reader reactions, necessarily leads us to take care of the creator and ask whether it is the role of the writer to intervene in the receiving circle when he is free from writing ?

And what adds his remarks to the receiving circle?

What is its function for history of the reality of receiving ?

Thus considering how the author reads his work and his reactions to multiple readings. It is truly unfair to exclude the writer from the receiving circle. He is the spiritual and actual father of this imagined world and this literary structure. He can also be regarded as the primary recipient of his work. Is the mental intent of the author equal to all the meanings of the text?
Is it necessary for the receiver to reach exactly what I mean ? Is it possible to reach this intention through analysis of creative work?
The text can never match the purposes of its author ...?
Keywords:receiver, receiving, literature, author, intent, creative work

تقديم:

لقد طرح هانس روبرت ياوس (Hans Robet jauss) في كتابه "جمالية التلقي"، فكرة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي وعلاقتها بتاريخية الأدب. ويعتبر التلقي بمثابة إعادة إنتاج وتصنيع للنص من جديد، إذ لا يكون النص حاضرا إلا بقدر ما يكون مقروءا، كما لا يمكن الفصل بينه وبين أنماط التلقي التي تشكلت حوله. ومن هنا ليس بالإمكان تصور النص في وجوده المتعيّن إلا من خلال تحققه في القراءة ، وليس القارئ أو الجمهور المتلقي مجرد عنصر سلبي يتوقف دوره على الانفعال بالأدب ، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ ولذلك لا يستطيع أبدا أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون علاقة بالمتلقين والإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم، ومساهمتهم الفعالة التي تمنحه أبعادا و إضاءات جديدة ، ويدخل العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية.

ويعتبر ياوس" مفهوم الانتظار" استراتيجية تقوم عليها جمالية التلقي التي تعيد الاعتبار للقارئ أو المتلقي سواء أكان ذلك من خلال تصور جديد للتاريخ الأدبي، بحيث يدمج المتلقي في الدائرة التي كانت لا تتسع إلا للعمل والكاتب، وبهذا ترفع القارئ إلى رتبة وسيط بين الحاضر والماضي، بين العمل وفعله ،أم من خلال اتخاذ تجربة القارئ معبرا لفهم وتأويل الأعمال الماضية .

إن التفكير في عملية بناء تجربة التلقي في الأعمال الإبداعية و تتبع مختلف القراءات المتعاقبة عبر الزمن وردود أفعال القراء، يحملنا بالضرورة إلى التوقف عند صاحب العمل الإبداعي و التساؤل هل من دور الكاتب التدخل في دائرة التلقي عند فراغه من الكتابة ؟ وماذا تضيف تصريحاته الى دائرة التلقي ؟ وما وظيفتها بالنسبة للتأريخ لوقائع التلقي ؟ ،

وبالتالي النظر في كيفية قراءته لعمله، وردود أفعاله تجاه القراءات المتعددة، إذ من المجحف حقا إقصاء الكاتب من دائرة التلقي فهو الأب الروحي والفعلي لهذا العالم المتخيّل وهذا البناء الأدبي، كما أنه يمكن اعتباره المتلقي الأول لعمله. هل يتساوى القصد العقلي للمؤلف وكل ما يثيره النص من معان؟ وهل من الضروري أن يتوصل المتلقي إلى المعنى الذي قصد إليه المؤلف بالضبط ؟ وهل الوصول إلى هذا القصد من خلال تحليل العمل الابداعي ممكن؟ أم أن النص لا يمكنه أبدا أن يتطابق مع مقاصد مؤلفه..؟

نعمل من خلال " تجربة تلقي كاتب ياسين(Kateb Yacine) لأعماله الابداعية " توضيح كل هذه الاشكاليات والاجابة على هذه التساؤلات من خلال تتبع تصريحات الكاتب في محافل دولية شتى، وفي استجوابات مع الصحافة المختلفة والبحث في مدى توافق الكاتب مع التأويلات القرائية المتعددة عبر التاريخ لأعماله وردود فعله تجاهها، ومعرفة دوافع كاتب ياسين وراء تصريحاته فهل هي الرغبة في تصحيح سوء الفهم؟ وإذا قبلنا بهذا ، هل معنى ذلك أن هناك دلالة محددة قصد إليها المؤلف ؟ وبذلك نحدد مدى تجاوب القراء مع أفق انتظارات الكاتب التي رسمها في أعماله. .

ولما كانت جمالية التلقي تجعل من التوضيحات والتعديلات التي يقدمها الكاتب، والتي يطرح فيها مقاصده الحقيقية من كتابة عمله ليزيح ، ويُبعد سوء الفهم أو الغموض أحد وسائل الرقابة التاريخية التي ينبغي أن تخضع لها كتابة تاريخ القراءة[1]، فإننا سنحاول تجميع بعض العناصر من قراءة كاتب ياسين لعمله الإبداعي، من خلال تصريحات الكاتب في محافل أدبية شتى وفي استجوابات مع الصحافة المختلفة، والبحث في مدى توافق الكاتب مع التأويلات القرائية المختلفة عبر التاريخ لأعماله، وردود فعله تجاهها، ومعرفة دوافع كاتب ياسين وراء تصريحاته وأحاديثه. فهل هي الرغبة في تصحيح سوء الفهم؟ أو الانحراف عن القصد الذي رمى إليه؟ أم أنّ الهدف هو الكشف عن بعض ما غمض عليهم، وتوجيههم وجهة قرائية يراها أقرب إلى الصواب حسبه؟ وإذا قبلنا بهذا، فهل معنى ذلك أن هناك دلالة محددة قصد إليها المؤلف، وكل ما عدا ذلك فهو خطأ؟ وأن القارئ بقراءته يذكّر القراء بملكيته لنصه، وأنه الخالق الوحيد لهذا العالم المتخيّل، وهو كامل المعرفة به؟ ونحدد مدى تجاوب القراء مع أفق انتظارات الكاتب التي رسمها في أعماله الشعرية والروائية والمسرحية، أم أنّ قدرات القارئ في نظر المؤلف لم تكن في مستوى

استيعاب أفق هذه التجربة الإبداعية في أعماقها، وبالتالي لم يكن القارئ الذي صنعه كاتب ياسين في ذهنه كفؤا لفهمه ولاستيعاب الآفاق التي يحفل بها عمله.

تأسيساً على ذلك ، فإننا نفترض أنّ كاتباً مثل كاتب ياسين قد استوقفته المواضيع الأكثر إثارة في قراءات القراء عبر التاريخ، والتي كانت حافزاً لتعدد التأويلات والتفسيرات، وشكلت منبعاً للأسئلة غير المنتهية، واستثمرتها القراءات المختلفة بشكل مكثف نحددها فيما سيأتي:

أ. المؤلف قارئا لبنية أعماله الابداعية :

استوقفت عملية التلقي عبر مختلف الفترات التاريخية قضية البنية في أعمال كاتب ياسين المختلفة، سواء في الشعر أو الرواية أو المسرح، وشكلت محور اهتمام القراء وخلقت نقطة الإبهام والاضطراب في أفق انتظاراتهم، وعدم فهم هذه التجربة الإبداعية لخروجها عن المألوف ، وخرقها التقاليد الأدبية المعروفة.

ومن هنا، فقد عاد الكاتب في كثير من حواراته وتصريحاته الصحفية وكتاباته في المجلات والجرائد إلى قضية البنية، وتداخل البنى الأدبية فيما بينها، وانكسار الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية لتتلاحم كلها في نص إبداعي واحد يتميز عن النصوص الأخرى، ويرفض الخضوع للقوانين والقواعد المرسومة في السياق المرجعي للقارئ، بحيث يقول« منذ طفولتي وكنت أرى أن الكتابة الإبداعية لا تقتضي مني اختيار الجنس الذي أكتب فيه أولاً. وأنا من الذين عندما يكتبون عملاً إبداعياً لا يعرفون أبداً إن كان قصيدة أو مسرحاً أو رواية... وفي رأيي ليس هناك قوالب شكلية مهيّأة مسبقاً. فروح العمل الإبداعي وعمقه ترفض البنية التي ينبغي أن يكون عليها العمل »[2].

وقد تجسدت هذه الفكرة بشكل واضح في كتابه (le polygone étoilé)(**المضلع النجمي**) الفريد من نوعه حسب أغلب التلقيات عبر الزمن، حيث احتار النقد في مسألة تصنيفه ضمن جنس من الأجناس الأدبية، فلم يتحدد إن كان رواية أو مسرحية، وتفجرت فيه الحدود بين الشعر والمسرح والرواية، ويصنع الكتاب ثورة زعزعت القوالب الراسخة في أذهان القراء بمختلف انتماءاتهم، كما تنبني مسرحية "الجثة المطوقة" على اللغة الشعرية، ويصنع خطاب الشخصيات شعراً ويقول:« أنا شاعر وقد سكنني الشعر طبيعياً منذ صغري، وأعترف أن بعض الناس لا يضعون الشعر في اهتماماتهم الأدبية، لكن

بالنسبة إليّ السؤال لا يطرح، فكل شيء يبدأ من الشعر»[3]. وهذا ما دفع حركة التلقي عبر التاريخ إلى طرح فكرة "رجل الكتاب الواحد"، أي إن أعمال كاتب ياسين هي تكرار لكتاب واحد، فالشعر يتكرر في الرواية، وتتكرر الرواية في المسرح.

وتتضح المسألة عند الكاتب بقوله:« لقد قلت ذلك وكررته ألف مرة: عند قاعدة كل شيء عندي يوجد الشعر. فهو المنبع الأول للإبداع وأعني بالشعر الفعل الخلاق الذي يعبّر عن كيفية وعينا بالحياة والأشياء. وفيما بعد في أشكال مختلفة كمسرح ورواية، لكن في العمق هو الشيء نفسه »[4]. وقوله أيضاً في 1967 « أظن أنني رجل الكتاب الواحد الذي كان في الأصل قصيدة شعرية، وتحوّل إلى رواية وإلى مسرحيات، لكن هو العمل نفسه الذي سأتركه بالطبع كما بدأته؛ أي آثار وفي الوقت نفسه هو ورشة (chantier)، لا يمكننا إنهاء الكتاب مثلما تُكمل من صنع الأشياء. نحن نحس جيداً في قرارة أنفسنا أنّ العمل لم يكتمل »[5].

فقبل أن تأخذ نجمة شكل بنية الرواية كانت موجودة في المسرح وفي الشعر أيضاً، ذلك لأن" **نجمة أو القصيدة أو السكين**" قد نشرت قبلها، ولا يمكن للقراء طبيعياً معرفة كل المعطيات المحيطة بالعمل، إذ لا يعرفون كل شيء، لا سنة نشر الكتاب وسنة تأليفه، وأين أُلّف؟ بحيث يمكن كتابته سنوات قبل نشره.

ويظهر توافق كاتب ياسين لفكرة العمل نفسه والوحيد (une seule et même œuvre) التي طرحها القارئ، ويُقرّ بذلك لكن ليس بمفهوم التكرار لنفس العمل الإبداعي في كل الأجناس الأدبية بين الشعر والرواية والمسرح وافتقاره لروح الإبداع، بل بمفهوم عدم اكتمال موضوع الإبداع في العمل الواحد، وتواصل النصوص المختلفة فيما بينها« وكل فنان يسكنه الشك ويتساءل دائماً هل أحسن وقدّم الأحسن، وهل اكتمل عمله، وهل ذهب إلى أقصى ما يستطيع في الكتابة. والأمر عندي هو إعادة دائماً كل ما أفعل، فمثلاً أكتب صفحة في اللحظة الآنية وتكون جميلة، لكن عندما أعيد قراءتها بعد ست سنوات فتأتي أفكار أخرى وأبدأ من جديد مرة أخرى، وإذا أعدت قراءتها سأعيد كتابتها من جديد وهكذا، وأنا لست الوحيد في هذا، إذ يمزّق الرسام الصديق "إسياخم" رسوماته عندما ينتهي منها، وتكون جميلة فيهدمها في بعض الأحيان. وكان من الواجب في الأخير إبعاد لوحاته عنه لكي لا يعود إليها.

وتعتبر محاولة التغير ردة فعل جيدة ودليل على عدم موتنا كمبدعين وهي إشارة إلى أشياء أخرى كثيرة ممكنة، وعندما كتبت **نجمة** لقد تكلم الكثير عن التكنيك (التقنية) لكن في العمق نلخص الحركة وأنه بسذاجة الكاتب ينطلق من نقطة وفي الأخير يصل إلى نقطة أخرى وتترابط ويرى أنه لم يقل كل شيء. وعندما نكتب فليس كل ما نكتبه هو ما نحمله في ذواتنا لهذا نذهب ونعود إلى نقطة البداية ونحاول محاولة جنونية أخرى لكي نعود إلى نفس النقطة لكن من جهة أخرى »[6].

ويمكن أن نفسّر ظاهرة التداخل بين البنى الأدبية المختلفة بكونها استراتيجية إبداعية عفوية وتلقائية إذ يقول:«في داخلي شكل من الجن يدفعني إلى أن أتعمق في ذاتي وأذهب إلى أبعد الحدود، وفي العمق يدخل القسم الكبير من إبداعي في اللاوعي واللاشعور »[7]. وبالتالي لم يكن كاتب ياسين يعي ما يحدث على مستوى الكتابة، حيث لم يضع خطة مسبقة لبناء هذا الشكل الإبداعي المتميز، بل . مثلما يصرح . انطلق من الشعر ليصل إلى الرواية وقرر العمل في الاتجاهات الثلاثة: الشعر، الرواية، والمسرح.

ب . المؤلف و الشكل الدائري في أعماله:

لقد شكلت الدائرة نقطة محورية في قراءات القراء، وأثارت الكثير من التساؤل والبحث في أبعادها، وفي كيفية انبنائها عند كاتب ياسين، وفتحت المجال أمام تأويلات عديدة ذهبت أغلبها إلى ربطها بالفكر العربي، وأنها تعتبر جزءاً من المخزون الفني للذاكرة الجماعية التي ينتمي إليها الكاتب ثقافياً وفنياً وأن هذا الهوس بالدائرة . حسب كاتب ياسين . هو ببساطة طريقة للتعبير عن وجوده الإنساني على أرض دائمة الحركة على محورها ويقول: «أفترض مثلاً أنني أريد أن أحكي حياتي، فأصنع حكاية خطية، كلاسيكية، واقعية. هكذا بدأت أصنع مقطوعات ولكن كنت أشعر أنني لم أكن أتوصل إلى جوهر ما كنت أرغب أن أقوله، أدركت أن هذه الطريقة في الكتابة لا تمكّنني من إبراز خصوصيات عملي، إنها غير قادرة على تمكيني من الوصول إلى أعماق ما أريد قوله. فرحت أكتب بتلقائية دون أية خطة حقيقية كمن يعمل في الظلام تماماً، فاكتشفت متأخراً على كل حال أن عملي يسير في خطوط منحنية. ولهذا قلت في نفسي: لماذا يجب أن تكون لعملي بداية حتى أصل إلى نهاية ؟ فبما أنني أرى فكرتي تدور حول نفسها، فعليّ أن أتركها تدور. فأطلقت الفرامل كلية للكتابة.. فكانت هذه المنحنيات المتفاوتة الاكتمال»[8]. ويتبيّن من القول أن البنية

الدائرية التي فرضت نفسها في أعمال الكاتب، تحمل جذوراً ممتدة بعيداً في لاشعوره، فهو لم يتنبّه إلى وجودها إلا مؤخراً.

وقد جسدت رواية نجمة هذه الدائرية بطريقة متميزة جداً، حرّكت التقاليد الأدبية واخترقت المرجعيات السياقية، وأثارت انتباه القراء في مختلف الفترات الزمنية، وقد صرّح الكاتب في إحدى محاضراته (1967) أنه لم ينتبه إلى الطابع اللولبي الذي انبنت عليه روايته، وأنه لم يكن يملك أي مفهوم للزمن، وأن انتظام النص على الدائرية يرجع ببساطة إلى طبيعة البنية السردية والظروف التي اشتغل فيها وفرضت نفسها عليه« كنت أكتب جالساً واقفاً وأنا آكل وحتى أثناء نومي».

وبدأ كاتب ياسين تقنيته في الكتابة بالذهاب من (أ) إلى (ز)، لكن يتبيّن له أن هذا لا يفيده في شيء، وينبغي العودة إلى نقطة البداية والابتداء من جديد. ويتركز عمله على الذاكرة، وبذلك تجزّأ العمل إلى مقاطع، وجزئيات وهو لا يعرف في البداية إلى أين يذهب ببساطة كان يركِّب صفحات لا تحمل بداية ولا نهاية. ويشير إلى أن الأمور كانت عفوية لم يفكر فيها مسبقاً، ويقول:« لقد استيقظت في الصباح ووضعت الترقيم على فصولها ومقاطعها »، فهي ليست عبقرية منه، بل صدفة وعفوية تحمل روح الإبداع عند المؤلف
الذي استطاع أن يضع تقنية تحدث القطيعة مع الرواية السابقة.

ج. صورة نجمة بين الحقيقة و الرمز في عين المبدع:

استوقفت حركة التلقي مع مرور الزمن فكرة **نجمة** بين الحقيقة والرمز، وقد اتجه بعض القراء إلى ربط شخصية **نجمة** المتخيّلة في أعمال كاتب ياسين بتلك المرأة الحقيقية التي أحبّها الكاتب، وذهبوا إلى أنها ليست من إبداع العقل؛ بل هي امرأة موجودة حقاً في الواقع، وأن الكتابة الإبداعية عند كاتب ياسين تترجم كلها هذا الحب المستحيل تجاه ابنة عمه المتزوجة، وبالتالي فهو يكتب سيرة ذاتية تعبّر عن عمق إحساسه، وهذا الإخفاق العاطفي الصعب. وقد عاد الكاتب إلى الموضوع في إحدى محاضراته، وأقرّ بصحة هذه العلاقة العاطفية، لكن اسم **نجمة** لا يتوقف هنا؛ بل يخفي كل مفاتيح العالم الأسطوري والرمزي ويتجاوز هذه الحقيقة الواقعية، ويحيل على رمز الوطن، وترتسم صورة الجزائر بين التاريخ والحاضر والمستقبل ، بين المأساة والإخفاق المتواصل. ويرى المؤلف أنه« لا ينبغي أن نذهب بعيداً مع الرموز. الرمز هو دائماً هش ضعيف... وإذا بحثنا

عن معناه الحرفي وتجسيده في الحقيقة بالضرورة سيتهدم... ولا يجب أن نحفر كثيراً في عمق الرمز ولا نرجعه حقيقة بسيطة وإلا لن يصبح رمزاً...»[9]، وبالتالي تجتمع الحقيقة بالخيال لتصنع رمزاً يفتح المجال أمام التأويل للبحث في أبعاده ودلالاته المتعددة.

د. كاتب ياسين بين الأدب والأيديولوجيا:

أكّد الكاتب أن المبدع لا ينفصل عن قناعاته الأيديولوجية والسياسية أثناء كتاباته، وأن مقارنته بكل من جويس (Joyce) وفولكنير(Faulkner) غير مقبول تماماً، فأعمالهما في تضاد ومفارقة مع إيمانهما الأيديولوجي، وأنه يختلف معهما في هذا الأساس، بحيث لا يعترف بالفكرة التي طرحها هؤلاء في مسألة انفصال المبدع عن تفكيره الأيديولوجي ويقول:« بالنسبة إليّ.. هما مخطئان، لأن فصل الكلمة عن الحركة فصل الحياة عن الفن، ويظنون أن هناك رجلاً سياسياً ورجلاً مبدعاً، فالواحد مستقل عن الآخر، لكن في الحقيقة هو الرجل نفسه، وعلى كل حال فكل واحد يغذي الآخر »[10].

يمكن أن نفهم من هنا أن كاتب ياسين يتوافق مع اتجاه جزء من حركة التلقي الذي فسّر أعماله المختلفة انطلاقاً من الواقع الاجتماعي، بالاستناد إلى سيرته الذاتية وأصبحت لوحة رسمت المأساة التاريخية التي يعيشها الإنسان في تلك الفترة، إذ« لا يمكن أن يتجرد الكاتب عن الحياة الاجتماعية، وقطعاً من المستحيل التغاضي عن الواقع المرّ الذي تعيشه الجزائر...»[11].

ونلمس أن المؤلف لا يساير أفق انتظاره، ولايوافق الاتجاه الشكلي الذي ربط الجمالية الإبداعية عنده في الشكل، وأنه خلق بنية جديدة كسّرت التقاليد الأدبية، وبالتالي انحصرت الإبداعية في الشكل، وتجاهلت الموضوع المحوري الذي تأسست عليه الكتابة الروائية والمسرحية عند كاتب ياسين، وهي النضال من أجل استرجاع الجزائر وتغيير القدر المحتوم، والخروج من المأساة.

هـ المسرح ولغة الكتابة و مقاصد كاتب ياسين:

كانت لغة الكتابة عند مختلف القراء موضوعاً أثار الكثير من النقاشات، وفتح المجال للاستفهام والتوهم أولاً من قوة وعبقرية كاتب ياسين باللغة الفرنسية، حيث يتفوق على أهلها، وهو الذي ينتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية، وشكّل هذا انكساراً في أفق انتظار القارئ الفرنسي عند "ديجو" (Déjeux) مثلاً، واستغراباً في أذهانهم إلى درجة

إدخاله ضمن الثقافة الفرنسية، لكن الكاتب يوضح المسألة، ويرى أنه قد نعبّر بالفرنسية عن شيء ليس فرنسياً.. وأنا أحمل جذوري العربية والبربرية التي لا زالت حيّة.. والكتابة بالفرنسية ليس مساساً بشخصيتي بل العكس، فالتعبير عن عالم الجزائري بالفرنسية يعطي المعنى أكثر دقة ومصداقية[12].

وتصبح اللغة عند الكاتب هاجساً يراود أفكاره إلى أن قرّر العودة إلى لغته الأم، والإنتاج باللغة العربية الدارجة، ويكتب مسرحيته الأولى "محمد خذ حقيبتك"(Mohamed prend ta valise)، وقد قال« لأول مرة أحقق حلمي القديم وهو التعبير باللغة الشعبية الدارجة وأُفهَم من كل الجزائريين ومن الأغلبية... ولم يكن الأمر كذلك بالفرنسية إلا للذين يقرأون بالفرنسية »[13]. ووجد في المسرح الطريقة الوحيدة للتقرب من الجمهور، وترقّب ردود أفعاله مباشرة. وفي اللغة العربية الدارجة وسيلة للتواصل مع أغلبية الشعب الجزائري، وإيصال رسالته دون صعوبة، حيث يشير بقوله:« نحن لا نكون مع القارئ عندما يقرأ، فالعلاقة بعيدة وفي الوقت نفسه مهمة أيضاً، لأنه وبخصوص **نجمة**، مثلاً، تلقيت رسائل رائعة من القراء تعلمت منهم أشياء حول ما كتبته أنا. لكن في المسرح نحن نتواصل مباشرة مع الجمهور، ولا أتكلم عن المسرح البورجوازي الذي يخص العدد القليل من المتفرجين، بل المسرح الشعبي...حيث نملك إمكانية مخاطبة الجمهور وملاحظة ومراقبة ردود أفعاله في اللحظة الآنية. هناك إذن تكهرب (électricité) لا يُعوّض يبيّن مدى تجاوبه وتفاعله معك. فتكون حزيناً عندما لا يتفاعل الجمهور معك، وتعيش الفرح عندما يتجاوب معك، فتحس به مثلما يحس بك »[14].

وينبغي للكتابة المسرحية . حسب الكاتب . أن تتقرب أيضاً من الجمهور خاصة بمعالجتها للمواضيع التي يطرحها الواقع الحي للإنسان، ويستشهد بمسرح "بريخت" (Brecht) ويقول« إذا خاطبت الجمهور الألماني بالخطاب الذي نتكلمه نحن فلن يتفاعل ولن يتقبله أبداً، وسيعتبره حملة دعائية (Propagande)، وهذا ما فرض على بريخت إدخال الجانب التعليمي (didactique)، لكن عندما أتوجه أنا إلى الجمهور الجزائري وأكلّمه عن الامبريالية، فهو لا يحتاج إلى دوران من أجل توضيح ذلك، فهو يعيشها ويحس بها. ومسرح بريخت لا يلتزم مباشرة بالأحداث الحاضرة، بينما يتميز مسرحنا بأكثر مباشرة، ويحمل عمقاً سياسياً، ويترجم روح الواقع المعيش »[15].

ولا يمكن فتح الحوار مع الجمهور والتواصل معه، دون عراقيل إلا بالعودة إلى لغته، والتعبير بها، واللغة العربية الفصحى لا تتجاوب مع أفق الشعب. وقد أصرّ على العودة إلى اللغة الدارجة من أجل تحقيق العملية التواصلية، واكتمالها، ويقول:«أنا أفضّل لغات الحياة لأن الأدب بالنسبة إليّ هو الحياة، فقوة فولكنير، مثلاً، لا تكمن في جمله الجميلة، فهو لا يكتب باللغة الإنجليزية الأدبية، بل يكتب بلغة سود الولايات المتحدة، والكتاب الحقيقيون هم الذين يبحثون عن الأشياء مثلما هي في الحياة، فيجب الكتابة بلغة الشعب والحياة »[16]، ويدعو الكُتاب باللغة الفرنسية إلى العودة إلى اللغة الأم، وإلى اللغة الشعبية (الدارجة) التي هي اللغة الحقيقية التي تقرّبنا من الشعب، وتفتح الحوار المتواصل معه، بينما يغيب الحوار ويبتعد الأدب عن الشعب مع اللغة العربية الكلاسيكية.

ويناقش كاتب ياسين موضوع اللغة بإصرار كبير، ويؤكد ضرورة الكتابة باللغة التي يفهمها الشعب، وتعبّر عن حياته وواقعه، ويتفاعل ويتجاوب معها. و« لنتخيّل الشعب الجزائري وهو يسمع الرئيس بالعربية الدارجة عوض اللغة الكلاسيكية تخيل القنبلة، والثورة في المجال السياسي ، ستكون قوة الرئيس مضاعفة ، وستصل الرسالة إلى كل الجزائريين ، وبينما لا تصل اللغة المحملة بالبروتوكول. وتبقى اللغة الأدبية خطراً توجه المثقفين في اتجاه البورجوازية ، وتعتبر اللغة الدارجة السبيل الوحيد لتوجيه الثورة الثقافية مباشرة إلى الشعب الذي يتكلم هذه اللغة»[17]. وبهذا فالفن هو الحياة ، ولا نتكلم في الحياة لغة الكتاب ، إذ من أجل فن حي يستلزم لغة حية ، وبالتالي فعودة المؤلف إلى اللغة الأم كان السبيل الوحيد للتقرب من الشعب ، وإيصال رسالته ، وعرف أنّ الشعب الجزائري لا يفهم إلا لغته ، وقد شكّل هذا الانتقال والتحوّل الذي حدث في تجربة الكتابة الإبداعية عند الكاتب ضرورة لا بد منها من أجل تحقيق العملية التواصلية وتفعيلها .

هكذا، إذن، يتبيّن لنا أن تصريحات كاتب ياسين ، وحواراته قد أعطت حركة التلقي دفعاً خاصاً ، حيث اتضحت بعض المسائل التي استوقفت القارئ عبر الزمن، وحاول تفسير وجهة نظره للأمور ، وللأبعاد التي رسمها في أعماله، فشرح مقاصده الحقيقية، إذ لم ينكر، مثلاً ، ازدواجية الحقيقة والخيال الرمزي في شخصية " **نجمة** "، وتوافقه مع الاتجاه الواقعي الذي يقرأ الأدب بمنظور الواقع. ولم يُخْفِ عفوية ميزة الشكل الدائري في أعماله المختلفة، وأنها لم تكن تخطيطاً مسبقاً منه، وكذا توضيح موضوع

تداخل الأجناس الأدبية في أعماله، وأهداف كسره للحدود فيما بينها ، وتحرير الأدب من القوالب الجاهزة ، وإصراره على ضرورة العودة إلى اللغة التي يفهمها المتلقي من أجل تفعيل العملية التواصلية، وتحقيق وجود الأدب وبقائه.

نستنتج في الأخير أن توضيحات كاتب ياسين وشروحاته لمقاصده في مختلف الأعمال الابداعية قد أعطت فعل القراءة أهمية أكبر، خاصة وأننا قد سجلنا هذا الانبهار وهذه الدهشة اللذين سيطرا على أفق انتظار القراء، وبيّنت مختلف القراءات مدى انكسار أفق توقعاتهم ، وصعوبة التجاوب مع هذه التجربة الإبداعية، وبالتالي كانت توضيحاته لمقاصده الحقيقية وأبعاده الرمزية بمثابة الاضافة التي عمّقت الفهم وأعطت عملية التلقي قيمة أكبر.

لكن ينبغي أن نشير أن الكاتب ليس مهمته توضيح وفك الغموض في نصه وشرح مقاصده المباشرة وإلا ما جدوى فعل الكتابة ؟وما قيمة النص؟ ولماذا القراءة؟.

الهوامش:

1- voir : Jauss, pour une esthétique de la réception pour une nouvelle interprétation du texte littéraire, tra ; Claude Maillard, éd : Gallimard 1996. , p : 281

2- voir : nouveau Rhin, 18 octobre 1956.

3 - France – Observateur, 31 Décembre 1958.

4 -Hafid Gafaiti, Kateb Yacine un homme, une œuvre un pays, entretien coll voix multiples, éd laphomic Alger 1986, p 21.

5 - interviews, Jeune Afrique, N° 324, 26 Mars 1967

6-voir :hafid Gafaiti,Kateb yacine,(entretien)pp :23-24

7- Jean Déjeux, réception critique de Nejdma, in Actualité de Kateb Yacine, p : 118

8- Voir : Mohamed Maougal ; Aux sources des mythes dans la parole Katebienne colloque international, université d'Alger, Bouzerea, office de publications universitaires, Alger 1990, p : 285

9- Ismail Abdoun, lecture (s) de Kateb Yacine,ed casbah ;algerie 2006 p : 225

10- Hafid Gafaiti, Kateb Yacine, (entretien) pp 41 - 42.

11- Ibid. pp.45 - 44

12 - Voir extrait d'une conférence, l'Algérie en Europe n° 49, 15 Décembre 1967.

13 - Hafid Gafaiti, Kateb Yacine, (entretien) pp 9 - 10
14 - Hafid Gafaiti, Kateb Yacine, (entretien) p p .28 :
15- Ibid.31
16- Ibid p .56
17-Hafid Gafaiti ,Kateb yacine,(entretienà)pp :60-59.

المصادروالمراجع

1- كاتب ياسين، رواية نجمة، تر: محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1987.

2. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي. من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2004.

3. هانز روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن الكتاب الجماعي، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، جدة 1994. .

1- Kateb Yacine, Nedjma Paris, éd : Seuil, 1956.
2 - Kateb Yacine, le cercle des représailles (théâtre), éd : Seuil, Paris 1959
3 - Kateb Yacine, le polygone étoilé, éd : Seuil, France 1966.
4- Hafid Gafaiti, Kateb Yacine un homme, une œuvre, un pays, entretien, coll voix multiples, éd : Laphomic, Alger 1986.
5- Hans Robert Jauss, pour une herméneutique littéraire, tra ; Maurice Jacob, Gallimard 1988.
6- Hans Robert Jauss, pour une esthétique de réception – pour une nouvelle interprétation du texte littéraire, tra ; Claude Maillard, éd : Gallimard 1996.
7- Jean Déjeux, littérature Maghrébine de langue Française, éd : Naaman, 1973.
8- Mohamed Lakhdar Maougal, aux sources des mythes dans la parole Katebienne, colloque international, université d'Alger, Bouzerea, office de publications universitaires, Alger 1990.
9- Mohamed Lakhdar Maougal, Kateb Yacine les harmonies poétiques, éd : casbah ; Alger 2009.

المجلات

- Kateb Yacine, Keblout et Nedjma, revue Europe, N° 66, 29eme Année, Juin 1951.

- Extrait d’une conférence l’Algérie en Europe N° 49 Décembre 1967.
- Interviews, Jeune Afrique, N° 324, 26 Mars 1967.

التناصُّ في الخطابِ القصصيِّ الجزائريِّ المعاصر.

Intertextuality in contemporary Algerian short history

د.علاوة كوسة (جامعة ميلة –الجزائر)

البريد الالكتروني: koussaallaoua@yahoo.fr

الملخــص :

يتمحور جهدُ الباحث في هذه المداخلة حوْلَ التناصّ في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، وهو وجه من أوجه الحداثة في الخطاب القصصي الجزائري المعاصر ، وقد تجلّى الحسُّ الحداثيءفي البنيات الداخلية للقصة القصيرة ، من حيث عناصرها ومكوناتها، والحوارية القائمة بين تلك العناصر والمكونات ، ثم تجلى أيضا في البنيات الخارجية المحيطة بالنص القصصي ونقصد بها تلك الفنون المجاورة التي انفتح عليها النص القصصي الجزائري المعاصر ، كالانفتاح على الشعر والمسرح وبقية الفنون .وهو ماسنتوقف عنده من خلال مداخلتنا التي استهدفت بالنقد والتحليل قرابة عشرين مجموعة قصصية جزائرية صدرت بعد عام 2000م ، وهو ما من شأنه أن يعطينا صورة واضحة عن الحسِّ الحداثيِّ وراهنِ المقولات الحداثية في الخطاب القصصي الجزائري المعاصر.

الكلمات المفتاحية بالعربية:(التناص - الحداثة - القصة القصيرة – المسرح -الشعر)

Obstract:

The researcher's efforts in this study are concerned about contemporary modernity in contemporary Algerian short history.and the Intertextuality, the modernist sense has been reflected in the internal structures of the history of these elements, and in the dialoguism between these elements and components, such as engaging in the study of typical deffernts of thresholds, beginning with the green cover image the dedication and titles. They are also manifested in the external structures surrounding the text of the story, and in specifying them in the vicinity of the text of the Algerian contemporary history of the world, which opens the door to poetry, in the theater. the other arts. And that's what we will analyze about Algerian stories published after 2000, which would give us a clear picture of the meaning and the modern categories in the discourse of contemporary Algerian history.

Keywords: Intertextuality- modernity- the short story –poetry-theatre

مقدمـــــة:

إن حديثنا عن القصة القصيرة الجزائرية الراهنة- نصّ الألفية الثالثة – هو حديث عن الحسِّ الحداثيّ وتجليات التجريب على أكثر من صعيد تشكيلي لهذا النص: معماريته، تمفصلاته، تسييجاته، وتعالق كل هذه البصمات مع المضامين والموضوعات،وصار للتجريب حيز يتوسع تدريجيا في فضاءات الكتابة القصصية الجزائرية الراهنة،و«يثير مصطلح التجريب التباسا كبيرا في الدراسات النقدية العربية، فلقد نظر النقاد إلى التجريب بازدراء وإقصاء، ولم يهتموا به كجمالية أدبية إلا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين»1. وقد يكون لهذا الإقصاء دوافع منها التمسك بالقوالب الموروثة وعدم المغامرة في إحداث تغيير في بنيتها، إلى أن ظهرت هناك بوادر تجريب واشتغال مغاير على النص القصصي عمل على تحطيم النظريات الأدبية المعيارية التي تقدس أدبية النص وتحدد له أشكالا لا يجب الخروج عليها، وصار للقصاصين التجريبيين مواقف من هذه الأشكال النمطية كما يقول حميد لحميداني: « لا أظن أن كل القصاصين التجريبيين كانوا يحسون بأي قرب من مفهوم "النظرية الأدبية" وأعتقد أن سبب ذلك راجع إلى تجاربهم المرة مع ما يمكن أن أسميه النظريات الأدبية المعيارية الصنمية التي لا تتعب من تحويل جنس من الأجناس الأدبية بقواعده ومحدداته إلى محراب دائم لتقديم طقوس الطاعة الدائمة»2 لذلك عمد هؤلاء القصاصون إلى صياغة تجاربهم القصصية الجديدة صياغة تتماشى ورؤاهم الفنية والشكلية المغايرة، وفق تصورهم لهذا الجنس الأدبي مكسرين أصنام النظرية الأدبية المعيارية، لأنهم أرادوا أن يكتبوا عصرهم بأدواتهم ووفق رؤاهم، بشيء من التجريب و«أصبحت القصة القصيرة تبحث لها عن تجنس من خلال مغامرة الكتابة فتحررت من ذلك الطابع الكلاسيكي الذي كان يسجنها في إطار ما كان يسمى بـ"القالب القصصي" وأصبحت لها مساحات جديدة للتجريب والتخييل حتى أنها اقتربت من القصيدة الشعرية التي تتميز بالرؤيا بدل الرؤية»3، خلافا لعقود سبقت حين اقترن التجريب بأجناس أدبية أخرى، وصار هذا المصطلح متداولا «في النقد المسرحي والنقد الروائي، ونادرا ما نتحدث عن التجريب في النقد القصصي، وكأن القصة القصيرة لم تراود

التجريب ولم تمارسه بصنوف مختلفة والواقع أن التجريب في القصة القصيرة العربية المعاصرة حقيقة إبداعية لا محيد عن الإقرار والاعتراف بها»4.

تحدث محمد مصطفى سليم عن ظاهرة التجريب عموما، في الفنون والآداب ورأى «أن المبدع حينما يضمر التجريب الثوري في الفن وهو يمارس فعل الإبداع أمر لا ينقص من جدوى الجنس الأدبي الذي يمارسه عليه التجريب، بل لا يسهم في تحطيمه أو انهياره، شريطة أن ينطلق التجريب المتجاوز للراهن الإبداعي من (النوع الأم) رغبة في الخروج بقوانين القصة القصيرة – مثلا – من حالة التهاوي أو الإبقاء عليها دون تطور واعٍ»5، وهو ما قد يخرج هذه الثورة الفنية من جمالية التجريب إلى فوضى التخريب، فالتجريب عن وعي ينطلق من معرفة بمكونات الجنس الأدبي وخصائصه وتاريخه الفني، قبل الاشتغال على تطويره والعمل على صياغته بطرق وفنيات جديدة، وفق رؤى معاصرة، لأن التجريب بغير وعي فني وثقافة أجناسية وحس جمالي من شأنه تمييع الأمور وتهديم البنيات الأساسية لأي جنس أدبي تحت غطاء الحداثة/التجريب الفني، كما «يكون رصد ملامح الحداثة في القص أمرا مرهونا بالتطور المميز في مسيرة الجنس الأدبي، وعبر عناصره الجوهرية المتصلة بالشكل أو الأداة، لأنها المحك الرئيس في إبراز النضج الفني والتغييرات الطارئة على البنية»6، مثلما سنحاول في هذا الفصل تتبع ملامح التجريب ورصدها في القصة القصيرة الجزائرية لهذا القرن. تجريب على الصعيد التشكيلي لهذا النص، من حيث معماريته، تمفصلاته، تسييجاته، إحالاته، وتعالق كل هذه الفنيات مع مضامينه وموضوعاته. منطلقين من **إشكاليات** لعل أهمها: ماهي تجليات التناص في الخطاب القصصي الجزائري المعاصر ؟ وماتجليات هذاالمسّ الحداثي في معمار القصة القصيرة ، وماحدود التداخل الأجناسي وحوارية الأنواع الأدبية في هذا الجنس الأدبي؟ وماخصوصيات هذا الحوار بين القصة القصيرة والشعر الفصيح والعامي من جهة؛وبين القصة والقصة القصيرة جدا؟ وبين القصة والنص المسرحي من جهة أخرى؟

المتـــــــــــن :

1_ التناصُّ والتداخل الأجناسي/ نحو نصّ موسوعي مفتوح:

تنفتح القصة القصيرة الجزائرية على أجناس أدبية أخرى عديدة كالشعر، المسرح والقصة القصيرة جدا، وتتميز بهذا التداخل/الحوار الأجناسي الدائم، الذي يضفي عليها

سمات فنية خاصة، فتكون بذلك النص الجامع/الموسوعي، الذي يمكّن المتلقي من مطالعة أجناس أدبية عديدة في قالب قصصي قصير، إذ تتحاور هذه الأجناس فيما بينها، بسلاسة وفنية يشتغل فيها القاص على التنويع الأجناسي اللطيف، حيث «تذوب الحدود بين الأجناس الأدبية، إذ يتداخل في النسيج القصصي الخبر والحكاية، والخرافة، والقصة والحكمة والمثل والأقصوصة والسيرة والمقال والشعر والحوار المسرحي»7، وعلى رغم هذا التداخل والحوار والذوبان الأجناسي الذي تشهده القصة القصيرة فإن هناك من النقاد من لا يستسيغ هذا التداخل إلا إذا بقي كل جنس أدبي محافظا على أدبيته مخافة الدخول في خلط أجناسي هدام ويرى هيثم الحاج علي أنه «قد شاعت في الآونة الأخيرة اتجاهات تهدف إلى تحطيم الفوارق بين الأجناس الأدبية من أجل تداخل بينها للخروج بما يسمى الكتابة عبر النوعية، وإذا كان من الممكن النظر إلى هذه الاتجاهات بوصفها طرقا للإبداع، فإن واحدا من أهم وظائف النقد الأدبي أن يسير عكس الاتجاه، ليحدد الفوارق ويحلل الخواص، في صورة تقترب من روح العلم»8، وهو تخوف مشروع من حيث ضرورة ضبط خصوصيات كل جنس، وهذا أمر سابق لتجربة التجريب، ولكن للتجريب آلياته في المزج بين هذه الأجناس من حيث تحافظ على بنياتها المستقلة، كما يمكن أن تكون هذه الأجناس في تداخلها ذات طابع أجناسي متميز في حوار فني بينها داخل النص الموسوعي/الجامع/المفتوح. حيث صارت حدود القصة القصيرة تسع كل هذه الأجناس، «ومع اتساع هذه الحدود لجنس القصة القصيرة وباعتبارها كتابة سردية فقد ظلت تتقاطع مع سرود أخرى» 9ذات صلة بها ويرى عبد الحميد شاكر أن «القصة القصيرة وثيقة الصلة بالشعر والمسرح ولكنها متميزة عنها»10بأدبيتها/مكوناتها وخصوصياتها، لذا فإن الحديث عن تداخل أجناسي في القصة القصيرة هو حديث عن حوار أجناسي لا يلغي أحد أطرافه الطرف الآخر، حديث عن نصوص مستقلة بنيويا/فنيا تتضافر من أجل أن تشكل نسيجا يحتويها ولا يلغيها.

أ- التناصُّ بين القصة القصيرة والشعر(الفصيح والعامي):

اشتغل بعض القصاصين الجزائريين على توظيف الشعر الفصيح والعامي/ الذاتي والغيري في مجاميعهم القصصية، ونتوقف الآن عند توظيف النصوص الشعرية الفصيحة أولا، ونبدأ بنصوص شعرية ذاتية/هي لأصحاب القصص ذاتهم والذين عرف

بعضهم كشعراء في الساحة الأدبية الجزائرية كذلك، ومن هؤلاء حكيمة جمانة جريبيع التي وظفت مقطعا شعريا فصيحا في قصة "سنديانة القمر" مقدمة له:

« وها هي الساكنة بأعماقي تتمرد، تلجم فم المجاملة تطلق الكلمات سربا من النحل، وتخرج الكلمات جمرا.

رغم البرد والجوع

كم أنت وديع إنساني الأول !

صنت الوديعة

تحتفلون.. تنتشون لهزيمة دب

ما أخذلكم.. ما أجبنكم

تصفقون لوحشية أنثى

تصفقون لفزو كان للطبيعة إرثا»11

ينتسب النص تجنيسيا إلى ما يسمى ب"القصيدة النثرية"، وورد على نظام السطر، تعبر فيه القاصة عن رفضها للإشهار التلفزيوني الذي يستعمل الأنثى أداة تظهر وحشية المرأة تجاه الحيوان.. فلم تستطع الرفض إلا شعرا، لكأن الشعر يمنحها سلطة الرد، ويعجز القص عن ذلك، رغم أن مقاطعها السردية التي سبقت مقطعها الشعري كانت أكثر فنية.

عمد خليل حشلاف في قصة "نسر بلا أجنحة" إلى توظيف مقطع شعري/نثري، يعبر فيه عن لحظة تأمل يقول:

«كأن القمر يزيل ضوءه كشمعة من كوخ مظلم وأخذت أنزع ثيابي قطعة قطعة ورحت أنشد قصيدا:

ها أنذا أمامك يا الله

كما الصخرة

أو كما هذه الشجرة

أريدك أن تفتتيني إلى ذرات في التربة

كل ذرة تحملها الرياح

وتخلقني متوحدا من جديد»12.

انتقال القاص من البوح سردا/ تسريد الذاكرة، إلى شعرنة الموقف المهيب الصوفي التأملي، الموقف الذي لا يسعه الفضاء السردي فتفر به الذات الساردة إلى الذات الشاعرة لتصويره، والتعبير عنه، وهو موقف لا يقل إثارة فنية من موقف عاطفي آخر عاشه بطل قصة "المدينة.. انكسار الأسئلة" حينما ارتد عن السرد إلى عوالم الشعر كما يضيف حشلاف:

«كان هناك مقطع من الشعر يهتف بي ويشد ألياف قلبي:

يموت الحب الأبيض
والريش الأبيض
إيه يا حبا بريئا صرت ذكرى مضنية
إيه يا حبا في عراها الفاحش ضعت
تنحي علي باسطة ذراعيك
أقول: لا
أعطيك خاصرتي
يمر الموج مطوحا كأفراس منقولة بالريح
ومزبدة بالشهوة»13

كما وظف القاص باديس فوغالي في قصة "الحسناء والوحش" مقطعا شعريا ذاتيا، يسند مقولاته السردية السابقة في قصة ملؤها الحب، اللقاء، والغربة في عوالم الأنثى، يقول:

« غالبته الكلمات وساحت على لسانه ومضى ينشد:

الشا رع الطويل مضى يغور في الأفق امتدادا
وعلى ضفتيه تشابكت أيدينا
والأذرع حاصرت الخصر الدقيق
آه من ذا الشارع حين تداعى
وخبت عند أقدامه مصابيح الطريق
اشتقت إليك وأنت معي
عطرا وياسمينا يزين خطواتك الموغلة في التيه
آه منك يا سارة يا ممشوقة القد»14

أما في قصة "تاريخ ونبض" فتضمن القاصة/الشاعرة نسيمة بوصلاح مقطعا شعريا خليليا من نصوصها *الشعرية، وهي صاحبة ديوان "رقصة التانغو"، تقول:*

«لم تعد لي حجة للبقاء.. غير أن أطيل النظر إلى اللوحة المعلقة على جدار المطعم.. وأتذكر أول قصيدة أرسلتها لك على عنوان الجريدة:

يحاصرني نبضك المستحيل
وتهزأ بي ريحك المصطفاة
أقول أحبك
يخرجني حجم ذاك السفر
وتلتف حولي الدروب العطاش
ويسرق من راحتيّ القمر »15

نحس من خلال هذا الحضور الشعري في القصة كأن هناك مسافات روحية لا يقدر على قطعها إلا بأنفاس شعرية عميقة، وهو ما نلامسه من تناغم بين البنيتين الشعرية والقصصية عند بوصلاح، بكثير من التجانس والتجاور اللطيف، غير المنفر، على عكس النص الشعري الذي وظفته دنيازاد بوراس في قصة "علة نفسي" وإن كان على علاقة بعنوان القصة ومتنها إلى حد ما ولكنه لم يذب في القصة كثيرا فيبدو للقارئ أنه مقحم.

«فالغواص يغوص أعماق البحار ليكشف أسرارها ويعرف خباياها، وأنا أغوص أعماق ذاتي، بحر حياتي لأكتشف علتي وأعرف خبايا نفسي:

إنني احترت.. ولا جواب لحيرتي.. !
ماذا أريد..؟ وماذا أشتهي !؟
أ أريد الحياة !؟ أي حياة...؟
أريد السعادة.. ! أين أجدها.. !
أ في أعماق البحار؟ أم على ضفة الوادي.. ؟
أم في البراري الواسعة؟ أم في الصحاري ؟
وإن وجدتها.. فأين أخبئها.. ؟
وأنا أخشى حتى من ذاتي
أخشى أحلامي وآهاتي
أخشى آلامي وتأوهاتي»16.

كما ضمنت الشاعرة مقطعا شعريا/نثريا في قصة "معاناة" يناجي فيه الابن أمه ويعكس تقديره لها:

«كل معنى في الحياة، وكل سر من أسرار النفس، لا يستطيع أن يفسر ما بداخل محمد يناجي أعز مخلوق له في الوجود كيف وسبحانه يوصينا بها ويجعل رضاها من رضاه وحبها من حبه..

يناجي محمد أمه قائلا:

أما يا منبع الحنان الصافي
أمي يا رمز الخير الجاري
أمي يا صورة الكون الجميل
يا أروع رسم في خيالي
أنت.. أنت الهناء... !
أنت.. أنت الرجاء... !
أنت الأمل.. أنت الوجود.. أنت الحياة
ابتسامتك حنان تدفعني لتحقيق ذاتي...
لو عشت أقبل يديك ورجليك ما وفيتك حقك !»17

يقترب هذا المقطع كثيرا من اللغة التقريرية العادية التي لا تصنع فارقا جماليا مع لغة القصة، ولا فرق بينهما إلا في معمارها السطري على شاكلة الشعر فقط.

إذا كانت العينات القصصية السابقة قد تضمنت نصوصا شعرية في متنها، فإن تجربة لامية بلخضر جاءت متفردة في توظيف النص الشعري في مجموعتها، حيث قدمت لمجموعتها "عصي على النسيان" بنص شعري يحمل العنوان نفسه، إنه اقتسام عادل بين الجنسين شعرا وقصة، تقول في هذا المقطع الشعري/الاستهلالي:

«باكية سفني في المرفأ تبكيني
يحرقني الدمع
يحرقني.. ثم يرميني
كنت يقيني
فلماذا تعذبني؟ !

ولماذا.. لأكوام الحزن ترميني ؟
كنت وجدي وجنوني
.. لو تدري.. كنت ليلكة تحميني !!
كم كان ألمك يؤلمني.. كما كان حزنك يبكيني...
فلماذا اليوم تقتلني ؟؟
لو تدري أنه منك تكويني
...
لا أعرف في الأرض مكانا !!
لو كان فيها ما ينسيني ! ؟ »18

ومهدت القاصة لقصتها "الرحيل" بنص شعري عنوانه "فرش لما يأتي" يتحدث عن الرحيل أيضا، والفراق واللقاء، تقول فيه:

« أرى أنه حان وقت الرحيـل ولم يبق في ملكنا غير العويـل
وكنـا إذا أنـت تأتـي تزور يضيـع الضياع ويفنى العويـل
أيـا يـوم فيـه لقانـا تبارك يبارك فيك اللقاء الجليـل
ضمائر لنا حين تناجيك نأسى لما نحن قد ضيعنا الجليل ؟
وحيـن كنا التقينا لمـــاذا في يومها جاء وقت الرحيل ؟
وفـي ليلـة الموت جاء يتمتم أيا مهجتي جاء وقت الرحيل
لمـاذا وقالـت لـم نرحل؟ فالحب لا ينحني ولا قد يستقيل !»19.

حين تقدم لامية بلخضر لمجموعة قصصية بنص شعري، ولقصة قصيرة بقصيدة فإنها تجعل من الشعر "عرّابا" فنيا للقصة، ومفتاحا رمزيا لولوج عوالم السرد الفسيحة. ما دام النصان: الشعري والقصصي هنا من ذات مبدعة واحدة.

هناك تجارب أخرى لقصاصين جزائريين في توظيف الشعر وتضمينه قصصهم ولكن هذه الأشعار لغيرهم، سواء لشعراء جزائريين أو لشعراء عرب، ويستحضر الخير شوار في قصة "الطريق إلى بني مزغنة" مقطعا شعريا لعاشور فني يقول شوار:

«أراد استرجاع "جازية بني مزغنة" في ذهنه، الخال يتمرد، ينفتح الشعر في ذاكرته، يحضر عاشور فني قائلا:

وبَعدُ فمن أين أبدأ؟

وانتهى؟

تقدمت الدورة الفلكية عن وقتها

وتأخر طيفك عن وقته

صوت وطيفك يغفو بعيدا

فصاح بي القلب في صمته

هذه الأرض ليست كما تشتهي»20

يتقاطع الخطابان: القصصي للخير شوار والشعري لعاشور فني في أسئلة وجودية عميقة، والبحث عن الذات والوطن، والإحساس بالغربة/الاغتراب، وفي هذا التقاطع إضافة جادة لفكرة حوار الأجناس الأدبية وتكافلها معا لإضفاء دلالات جديدة للنص بتناغم واتساق جميلين، كما حضر الشعر النزاري في قصة "وتحضرين على الهوامش" لوافية بن مسعود وهي تعترف:

«أريد أن أضع في مسجلتي شريطا لكاظم الساهر أسمع من خلاله صوت نزار قباني يردد:

يدك التي حطت على كتفي

كحمامة نزلت لكي تشرب

عندي تساوي ألف أمنية

يا ليتها تبقى ولا تذهب»21

وتضمن عقيلة رابحي قصتها "رائحة العاصمة" عطر الشعر الأندلسي الجميل في علامة شعرية مسجلة لابن زيدون في نونيته الشهيرة فتقول متحدثة عن يوميات زميلاتها:

«وماذا عن صديقتنا الشاعرة..

أحسدها على العالم الوهمي الذي تعيش فيه، كانت دائما تقول:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ما زلت أذكر أول مرة تعرفت فيها عليها، حدثتني عن شغفها بالمتنبي، وقالت أنها تعيش معه قصة حب وأنهما سيتزوجان عن قريب»22.

يستند القاص عيسى بن محمود في قصته "مهمة ابني إنسانية" على مقطع شعري لمحمود درويش، وتدور أحداث القصة بفلسطين وتصور معاناة الفلسطينيين ومطارداتهم من طرف الصهاينة، يقول:

« دخلت ماما تحمل صينية القهوة، صوت المذياع لا يزال يأتي هادرا:

أبي من أسرة المحراث

لا من سادة نجب

وجدي كان فلاحا

امتدت يده مرة أخرى إلى المذياع:

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي»23

اختارت دنيازاد بوراس بيتا شعريا لطرفة بن العبد لتضمنه قصتها "الوداع" التي تتحدث فيها الذات الساردة عن رحيل حبيب عنها وهي تتوعده بأيام ثرية ما كان يجهل، ولم تجد من يقف جنبها/موقفها إلا طرفة شاعرا:

«الوداع يا رجل.. يا من ظننتك رجلي.

عبارات كانت ترددها سلمى بصوت خافت حزين بصوت مبحوح أثقلته المتاعب والأحزان، خرجت هذه الكلمات مشحونة بزفرة من الأسى، كلمات معبأة بالآهات والآلام، آلام الماضي وآهات الحاضر (..) كانت تردد أشعارا وتميل إلى قصائد العصر الجاهلي ومنها طرفة بن العبد حين يقول:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ** ويأتيك بالأخبار من لم تزود »24.

مثلما عثرنا على نصوص شعرية فصيحة متضمنة في القصص القصيرة، فإن للشعر الشعبي حضوره في هذه المجاميع ولكن بدرجة أقل ،وتنوع هذا الشعر بين ذاتي وغيري، ومن ذلك ما استحضره القاص عيسى بن محمود في قصة "لمس المجداف" من أشعار أحمد فؤاد نجم، وفي مقاطع متنوعة، يقول:

«الصوت يتوغل في أذنيه ترانيم حزينة

حلفت بالمرحمة
والدم والملحمهْ
والفارس ألي حمى
ما أمشي ورا
نهض متباطئا من فراشه، راح يصغي، الصوت خارج الغرفة
ما أمشي ورا الأنذال
ما أمشي ورا الأنذال»25.

لقد اختار بن محمود مقاطع لفؤاد نجم تدل على التحدي والرفض والإصرار على عدم اتباع التيار، مقاومة، جهادا، نضالا، وهي كلها أفكار كانت تملأ عقل بطل قصته، لذلك كان النصان الشعري والقصصي متلازمين متداخلين متبادلين للمعاني والإيحاءات.

كما وضعت جميلة طلباوي بيتا شعريا مجهول القائل، وربما يكون لها، وذلك في قصة "تلوسان"، يقول:

« تلوسان يا رملا أبيض في جبهة الأمس، وبقايا شمس لا تموت، تتوهج في دفاتر أيامنا، وتسكب الريح صوتا أزليا يغني المجد التليد.. من صهوة حلمك تنزل خالتي البتول إلى الجنان، تلفح وجهها الأسمر خيوط شمس سافرة، تتمرغ السنون في تجاعيده وتبقى غصة في صوتها المبحوح وهو يغني للسنابل وللحشائش:

زرعي ضاقت روحو وأهلي بغاو يروحوهناشي يا الحصادة هناشي يا أمّاليه».26

إنه الشعر، المواويل المصاحبة لعملية الحصاد، والبذر، والأشغال الفلاحية بالأرياف، لذلك استحضرته طلباوي وهي تحدثنا عن "تلوسان" هذه الملكة التي عاشت بمدينة تاغيت بالجنوب الجزائري.

ونعثر في قصة "الباقي من العجالات" على بيتين من الشعر الشعبي توظفهما بوصلاح في هذه القصة التي تتحدث عن رحيل الأحبة وقسوة الحب، ووهج الذكرى، ومرارة الشوق، وحدّة الانتظار:

« أذكر يومها، أمطرت كثيرا في قسنطينة، وأمطرت كثيرا في ضفة ما من ضفاف القلب.. يومها.. لم يعد للمساءات نرد.. ولا مقهى.. ولا أعقاب سجائر.. يومها أذكر أني نسيت كل شيء.. إلاك أنت المعلق في نقطة ما من هذا السماء، نسيت كل شيء فلا شيء يهم.. ما يهم

حقا.. هو أنك هناك.. هو أنني حزينة حد الوجع.. هو أن أغنية طاغية.. تصر على أن تنبعث بكل الألم الممكن لتختزل كل الأغاني:

خَذْكِ الزمان وراح واللي بقالي طيفْ

مازارني أرتـاح كِنَّهْ سحابة صيف»27.

وتوظف بوصلاح مقطعا شعريا شعبيا في قصة "كنت يوما بشكل الرطب"، تقول:

«كان والدك أو والدي حلاقا.. تتكاثر بين يديه الرؤوس.. وكانت فاتحة موسم الأغاني لديه تقول:

نجمة يا نجمة ما بقالك صواب فاللوم عليّ – غديت لقدام فالشنايع والباطل

أبقاي بالخير يا المتهومة بيَّ – هذا آخر وداعنا والوعد كمل»28

في هذه القصة تتعالق دلالات الأغنية/المقطع الشعري مع الحالة النفسية للبطلة، تقول بوصلاح:

«كان يغني وكنت تنعسين، في نومك رأيتني، تمسكت بي وتمسكت أنا

بضفائرك،توحدنابكل الصخور

ومارسنا كل أنواع النط على الحبل»29.

يمكننا القول عن توظيف الشعر الشعبي والفصيح في القصة الجزائرية القصيرة :إنه قد تنوع الشعر الفصيح بين ذاتي وغيري لشعراء جزائريين وتضافر الشعر والسرد معا في إعطاء معاني جديدة للقصص، وكانت هذه المقاطع الشعرية ذائبة في متونها القصصية عدا بعض التنافر بين بعض المقاطع والنصوص، بدا أصحابها كأنهم أقحموه من غير توليفة فنية.

كما عثرنا على نصوص من الشعر الشعبي في عديد القصص ولكن بدرجة اقل من الشعر الفصيح، وكان بعض هذه الأشعار الشعبية عبارة عن أغان متداولة، أشعار مغناة.

ب- القصة القصيرة جدا:

تضمّن بعض القصص القصيرة مقاطعَ سردية على شاكلة القصة القصيرة جدا/الومضة القصصية، ويمكن أن نفصلها عن المتن فتشكل بنياتها قصصا مستقلة بذاتها، ولا نقصد بها تلك القصص القصيرة جدا التي وردت مستقلة بعناوينها في ثنايا

المجاميع القصصية، وتوفرت هذه الومضات على خصائص القص من شخصيات وزمكان وحوار بلغة مكثفة.

وردت بعض هذه الومضات القصصية في مستهل القصص القصيرة ومن ذلك ما افتتح به خليل حشلاف قصته "الإخلاء"، يقول:

« - أن تخلي؟

تعني أن نترك أرضا سكنت بينا بالروح ؟

نعم أعني ذلك، هذه الأرض لم نستطع أن نتجذر فيها، هذا الخليط الذي لم يتماوج».30

يتوفر هذا المقطع السردي على مكونات قصة قصيرة، بداية بحوار شخصيتين تتبادلان النقاش، في فضاء زمكاني بين بلغة مكثفة في حيز سردي ضيق جدا تضافرت فيه عناصر القص على أداء المعنى، وجاءت بقية المقاطع السردية التالية لهذه الومضة بمثابة شرح التفاصيل الأخرى عن الأرض والمصير والتواجد الإنساني بأرض أجداده.

لدى قراءتنا لقصة "فرارها ضريحه" لمحمد رابحي عثرنا على ومضة قصصية مكتملة الملامح القصصية، ويمكننا أن نقرأها بعيدا عن أجزاء القصة الأخرى، وجاء في الومضة القصصية:

«حالما اشتد قوامها، مشت إلى المعهد، طريق ممتد في استقامة كلها اخضرار ظليلة الشجر، هنا حيث يقبع المعهد، المكان هو الشاهد الوحيد والعارف الوحيد، اقتربت من مكان الحادث رويدا رويدا، وقفت عند الشجرة وأخذت تعاين المشهد بعناية ما.. شاهدت بقعا من دم لازالت عالقة بحشائش نابتة على حافة الرصيف.. إنها تحتفظ الآن بفتات بقعة الدم التي تشبثت بها يومذاك في دفتر مذكراتها»31.

صور القاص سلطة المكان، لاحتوائه حدث الاصطدام، وخبر الموت واجتماع الناس، وحفظه ذاكرة من عادت إليه لتستعيد حبيبها بقعا دموية، في تداخل زمكاني لافت بين حاضر وماض، بتقنية الاسترجاع، بلغة مكثفة إشارية مقتصدة، وحوار بين ذات العاشقة والمكان، ومع الزمان، ومع حوادث ظلت تستعيدها، إنه المعهد – مكانا – بكل تمفصلاته الزمانية حين يخلد في ذاكرة بشرية وتتضافر كل هذه العناصر السردية في قالب قصير جدا، تتضمنه قصة قصيرة.

وبتكثيف شديد، وبجمل فعلية زادت السرد سرعة وحركية، وباكتمال بنيوي ضمن خالد ساحلي قصة "اللاجئ السياسي" ومضة قصصية قصيرة جدا، يقول:

« كنت حينها لا تتقن الانجليزية ولا الألمانية، كانت لكنتك ملتفة كملامحك العربية، كنت تعاني حينها الاضطهاد النفسي، تعارفنا في المتحف، كبرت صداقتنا بعدها، توطدت علاقتنا أكثر، لم يكن الائتلاف صعبا علينا، خاصة وقد رأيت فيك صفات أفتقدها في غيرك»32.

يضمن الخير شوار ومضة قصصية بطلها "عصفور"، ومن خلالها سرد لنا تفاصيل كثيرة مكثفة متتالية في صورة قصصية مكتملة بدقة فيقول عن هذا «الشحرور الذي عانق الصمت السرمدي.. تحرك.. أحس بالماء يملأ جوفه.. حركته أصبحت بطيئة.. يريد التحليق ولو في هذا القفص. لا يقوى على الطيران.. يلملم قوته.. ينظر يمينا وشمالا.. يحاول الشرب مرة أخرى.. ولا يقوى على ذلك.. يتمنى وجود آلة تفرغ ما في جوفه من ماء وما في ذهنه من هواجس، يحس بالدوائر التي في دمه تتسع.. الجفاف يغزو كيانه الشلل يقتحم مفاصله.. يحاول المقاومة.. الجفاف يستولي على جسده الصغير، يصل إلى قمة رأسه.. يستحيل جثة مرمية داخل قفص معدني»33. تحس أن لهذه القصة بداية ونهاية تتخللهما أحداث وأفعال وعوامل كثيرة، وفي حيز مكان ضيق وزماني كذلك، بلغة مركزة، وألفاظ ذات محمولات كثير تكشف عن مأساة كأنه في سجن حياتي يحاول ليلقى مصيره، بكل ما في الومضة من رموز وإشارات وإيحاءات.

كما نجد أحيانا بعض القصص القصيرة قسمت إلى قصص قصيرة جدا بعنوان واحد، ونجد كذلك بعض القصص القصيرة جدا مستقلة بعناوينها وردت بين قصص قصيرة، وكثير من المجموعات القصصية كانت قصصها الأخيرة قصصا قصيرة جدا، وهذا ما تركناه للمبحث الأخير في هذا الفصل بعنوان: "القصة القصيرة جدا، البديل الأجناسي الجديد".

ج- حضور النص المسرحي:

نعثر على مقاطع من نصوص مسرحية في قصص جزائرية ولكن لم يكن حضورها بكثافة كالشعر أو الومضة القصصية. ومن هذه المقاطع المسرحية ما جاء في قصة "رحيل" لعيسى بن محمود والذي يهيئ للمشهد المسرحي بمقاطع سردية تتحدث عن شيخ يفكر في الرحيل، فسارع أهل القرية إلى شراء ممتلكاته وتنوعت الشخصيات ودار بينها هذا الحوار الممسرح:

« - لم نر أحدا من أبنائك هذا الصباح.

(قالها أحد الحضور)

رد الشيخ: لا يزالون نياما إلى هذه الساعة، أقسم أنني سأتركهم دون حقل ودون ديار، سأبيع جميع ممتلكاتي ما دامت ضائعة لا محالة.

أنا سأشتري منك الحقل.

وآخر: وأنا سأشتري منك المنزل.

ثالث: وأنا سأشتري البقرات والأغنام.

صفق الجمهور لهذا المشهد.. انتهى التصفيق والستار يسدل، خرج الممثلون، الواحد تلو الآخر، ساد القاعة هدوء تام، غير أن دائرة الضوء بقيت تطارد الظلام»34.

عمد عيسى بن محمود إلى تأثيث نصه بمشهد مسرحي متكامل التقنيات، بداية بالممثلين، فالحوار، على الركح واستعمال المؤثرات كالأضواء داخل القاعة، والجمهور، وهو ما ينقل قارئ/متلقي القصة إلى أجواء المسرح من خلال هذا المقطع.

تنقلنا جميلة طلباوي إلى الركح مباشرة وهي تصف لنا المشهد الأخير من مسرحية تعالج موضوعات عدة منها: الفقر، المعاناة، والعذاب، وربما كانت هذه الأحداث والموضوعات أقرب إلى أن تمثل في مشهد مسرحي من أن تسرد قصصيا، تقول طلباوي في قصة "ظل اللهب":

«تحولت الجثة على الخشبة إلى نار، لا مكان هناك سوى لألسنة اللهب:

صورة الجدار انقسمت نصفين، تهاوى ظلها على وجهي تطاير بعض غبار صوتي:

سأصلبك جحيم فقري، سأذيقك عذاب بؤسي ويتمي ستحل لعنتي من طلوع الصبح.

أسدل الستار، انتهت المسرحية»35.

على ندرة النصوص المسرحية في القصة القصيرة إلا أنها كانت إضافة فنية، لعبت دورا في وضوح كثير من المعاني وفجرت كثير من الدلالات، وربما كانت هناك بعض المواقف والموضوعات استدعت المشهدية أكثر من الصورة القصصية، كما كان في هذين النموذجين.

خاتمـــة :

ظهرت ملامح الحسّ الحداثيّ في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة،و لعل أبرزها ذاك التداخل الأجناسي الكبير بين السرد والشعر، حيث كان للشعر الفصيح والشعبي حضور في متون القصص، لشعراء جزائريين وعرب، وقد تحاورت هذه النصوص السردية والشعرية، لتشكل نصا قصصيا موسوعيا ينفتح على عوالم شعرية غنية بالإيحاء والرمز، كما كان للقصة القصيرة جدا – كجنس أدبي مستقل – حضور في هذه المجاميع، وقد عثرنا على مقاطع من نصوص مسرحية ضمن هذه القصص القصيرة، طعمت القص بملامح مسرحية ومشاهد مختلفة، وتولد عن هذا الحوار الأجناسي طابع خاص للقصة القصيرة يجمع بين الصورة السردية، والمشهد المسرحي، والصورة الشعرية.

الهوامـــش :

01- عبد اللطيف الزكري: جمالية التجريب في القصة المغربية القصيرة الجديدة، مجلة آفاق، ع:81-82، ص126.

02- حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، مطبعة آنفو برانت، المغرب، ط1، 2012، ص16.

03- محمد عز الدين التازي: جمالية القصة القصيرة، مجلة آفاق، ع81-82، ص11.

04- عبد اللطيف الزكري: المرجع السابق، ص126.

05- محمد مصطفى سليم: القصة وجدل النوع، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2006، ص58.

06- محمد مصطفى سليم: المرجع نفسه، ص58.

07- ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة القصيرة المعاصرة، ص169.

08- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008 ، ص11.

09- محمد عز الدين التازي: المرجع السابق، ص12.

10-عبد الحميد شاكر: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص24.

11- حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الطبعة الأولى، 2007، ص84.

12- خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الطبعة الأولى، 2003، ص22.

13- خليل حشلاف:المصدر نفسه،ص64-65

14- باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، منشورات الشهاب، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص73-74.

15- نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2004، ص43.

16- دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2012، ص52.

17- دنيا زاد بوراس: المصدر نفسه، ص59-60.

18- لامية بلخضر: عصي على النسيان، منشورات جمعية شروق الثقافية لولاية باتنة، الطبعة الأولى، 2008، ص09.

19- لامية بلخضر: المصدر نفسه، ص43.

20- الخير شوار: مات العشق بعده، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2003، ص24.

21- وافية بن مسعود: و..تحضرين على الهوامش، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2006، ص73.

22- عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، منشورات فيسيرا، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010، ص27.

23- عيسى بن محمود: رحيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2006، ص11-12.

24- دنيا زاد بوراس: المصدر السابق، ص27.

25- عيسى بن محمود: المصدر السابق، ص7-8.

26- جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، فيسيرا للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012، ص07.

27- نسيمة بوصلاح: المصدر السابق، ص20.

28- نسيمة بوصلاح: المصدر نفسه، ص59.

29 - نسيمة بوصلاح: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

30- خليل حشلاف: المصدر السابق، ص25.

31- محمد رابحي: ميت يرزق، دار الكتاب العربي، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007، ص31.

32- خالد ساحلي: الليلة الزائدة عن الليلة الألف، ص94.

33- الخير شوار: المصدر السابق، ص51.

34- عيسى بن محمود: المصدر السابق، ص17-18.

35- جميلة طلباوي: المصدر السابق، ص42.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا : المصادر:

1- الخير شوار: مات العشق بعده، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2003.

2- باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، منشورات الشهاب، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

3- جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، فيسيرا للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012.

4- حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الطبعة الأولى، 2007.

5- خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

6- خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الطبعة الأولى، 2003.

7- دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2012.

8- عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، منشورات فيسيرا، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010.

9- عيسى بن محمود: رحيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2006.

10- لامية بلخضر: عصي على النسيان، منشورات جمعية شروق الثقافية لولاية باتنة، الطبعة الأولى، 2008.

11- محمد رابحي: ميت يرزق، دار الكتاب العربي، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007.

12- نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2004.

13- وافية بن مسعود: و..تحضرين على الهوامش، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2006.

ثانيا: المراجع:

14 _ ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة القصيرة المعاصرة.ط1، مؤسسن الانتشار العربي بيروت لبنان 1988.

15-حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، مطبعة آنفو برانت، المغرب، ط1، 2012.

16-عبد الحميد شاكر: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.

17- عبد اللطيف الزكري: جمالية التجريب في القصة المغربية القصيرة الجديدة، مجلة آفاق، ع:81-82.

18- محمد عز الدين التازي: جمالية القصة القصيرة، مجلة آفاق، ع81-82.

19- محمد مصطفى سليم: القصة وجدل النوع، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2006.

20- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008

التّناص في روايات الثلاثية التاريخية ل" نجيب محفوظ" عبث الأقدار - رادوبيس – كفاح طيبة.

Intertextuality in the three novels of ancient Egypt by Naguib Mahfouz Khufu's Wisdom – Rhadopis of Nubia – Thebes at War

طالبة الدكتوراه : منزولة قرماط جامعة أبي بكر بلقايد/– تلمسان- الجزائر

المشرف: عبد العلي بشير

Nebache-2011@hotmail.com

الملخص:

تناولت هذه الدراسة ظاهرة التناص في روايات نجيب محفوظ التاريخية، انطلاقا من اعتبارها موضوعا خصبا في الساحة الأدبية و النقدية ، إذ أقيمت حولها دراسات كثيرة و لا تزال لحد الساعة محل جدل و بحث.

وقد اشتملت الدراسة على مقدمة مقتضبة ، تناولت من خلالها حقيقة ظاهرة التناص و مكانتها في النقد العربي من منطلق اعتبارها محطة يمر عبرها مختلف الأدباء في شتى إبداعاتهم الأدبية. كما تناولت الدراسة مفهوم التناص لغة واصطلاحا ، ثم وقفت على أهم أنواع التناص من خلال التطرق إلى تجليات هذه الظاهرة في روايات نجيب محفوظ التاريخية . وأخيرا أنهيت البحث بخاتمة أوضحت من خلالها أهم النتائج التي توصلت إليها. كما ذيلت البحث بقائمة المصادر و المراجع التي اعتمدتها في إنجازه.

الكلمات المفتاحية: التناص- روايات الثلاثية التاريخية.

Abstract:

This study approached the phenomenon of intertextuality in the three novels of ancient Egypt by Naguib Mahfouz, view as fertile subject in literature and criticism scene. Many studies have been conducted about, and it's still controversial.

The study consist a brief introduction, I approached through it, the intertextuality phenomenon and it's status in arabic criticism, view as stage which pass through it different writers by their various literature creation. Also, the study approached the concept of intertextuality by deep definition, then it highlighted the most important types of intertextuality by approaching the appearances of

this phenomenon in the three novels of ancient Egypt . Finally, I concluded by clarifying the most important reached results and followed the research by the list of references on which I relied.
Keys words: intertextuality – the three novels of ancient Egypt.

مقدمة:

تعتبر الرواية التاريخية ضربا من ضروب فن الرواية ، و هي تتّخذ من التاريخ الماضي البشري مادة حية لنسج أحداث الرواية ، فهذه الأخيرة تجمع بين الحقيقة الواقعية التاريخية والذاتية الإبداعية التخيلية للأديب ، و هذا من منطلق اعتبار أن الرواية التاريخية هي" سرد قصصي يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل، و فيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معا... "(1). و هنا لا بد من الإشارة إلى ماهية الرواية التّاريخية العربية و أهمّ أعلامها، إذ لا يختلف اثنان حول محاولة الرواية التّاريخية تدوين و نقل الأحداث التاريخية في إطار أدبي تاريخي وفق الشروط الفنية التي تحكمه و تضبطه.

و مما لا شك فيه أن الساحة الأدبية العربية غنية بالأعلام الذين قدموا نتاجات روائية تاريخية أثرت المكتبة الأدبية العربية و خدمت قراءها العرب من جهة كما أسهمت في التعريف بتاريخ بعض الأمم العربية و الإشادة بشخصياتها، و لعل أهم رواد الرواية العربية التّاريخية نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

أ- جورجي زيدان(1861- 1914): يعتبره بعض النقاد "إمام هذا الفن"(2) ،إذ يعزى له الفضل في التأسيس لهذا الاتجاه الروائي ، و من أهم رواياته التاريخية التي عرفت ذيوعا و انتشارا نذكر:"عذراء قريش(1898)"، "غادة كربلاء(1900)"، " فتح الأندلس (1902)"، صلاح الدين الأيوبي (1912)"، " شجرة الدر (1913)" و تعرف رواياته بالجمع بين القص التاريخي و الغرامي العاطفي و في هذا المقام يقول شوقي ضيف:" إن قصص جورجي زيدان ليست قصصا بالمعنى الدقيق ، إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية ، و هو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي تعديل ، ودون أي تحليل للمواقف و العواطف الإنسانية"(3).

ب- محمد فريد أبوحديد(1893- 1967):من أهم الروائيين المصريين الذين أبدعوا في الرواية التاريخية ، من أهم نتاجاته التاريخية: "ابنة المملوك(1962)".

ت- باكثير :أصبغ على رواياته التاريخية الطابع الإسلامي المحض ، و رغم قلة رواياته إلا أنه أبدع فيها مما مكنه من دخول عالم الرواية التاريخية الذي فتح له الأبواب على مصراعيها ليصبح من روادها المشهورين بخماسيته المشهورة:" "سلامة القس(1944)" ،"وا إسلاماه(1945)"، "الثائر الأحمر(1948)"، سيرة شجاع(1956)"،"الفارس الجميل(1965)".(4)

ث- نجيب محفوظ(1911- 2006): من أبرز الروائيين العرب ، ذاع صيته في الساحة الأدبية العالمية و العربية على حد سواء ،خاصة بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب سنة 1988 عن روايته المشهورة" أولاد حارتنا(1959)" . عرف بتنوع اتجاهاته الروائية فكتب في الواقعية و الرمزية كما أعطى الرواية التاريخية نصيبها من الكتابة فأولاها اهتماما بالغا إذ أبدع في الرواية الفرعونية المتمثلة في الثلاثية التاريخية المصرية و ذلك على التوالي:" عبث الأقدار(1939)"، " رادوبيس (1943)"، " كفاح طيبة(1944)".

وبطبيعة الحال مهما يكن شــأو الأديب وتنوع ثقافته الأدبية ، فإنه ميّال بفطرته الإنسانية إلى النهل من المصادر التي يراها مكسبا لثقافته و إثراء لعمله الأدبي و هذا ما يعرف في النقد العربي الحديث بظاهرة "التناص" .

أوّلا:مفهوم التناص:

أ/ لغة: التناص مشتق من" نصص" وقد جاء في المعاجم العربية القديمة بتعريفات متنوعة، فقد ربطه ابن منظور (ت 711ه) بمعنى الاتصال قائلا: " يقال هذه الفلاة تناصي أرض كذا و تواصيها و تتصل بها."(5) كما حمل معنى الإظهار عند ابن دريد(ت 321ه) ، فقد عرفه بقوله: "نصصت الحديث أنصّه نصّا إذا أظهرته ، و نصصت الحديث إذا عزوته إلى محدثك به" (6).

أمّا إذا تتبعنا المعاجم الحديثة فنجدها تقترب من المعنى الجوهري و الحديث للتناص بمفهومه النقدي الحديث و الذي يعني تداخل و تعالق النصوص الذي يكاد يكون ازدحاما، وفي نفس السياق نجده في المعجم الوسيط الذي يعرفه بقوله: "تناص القوم : ازدحموا".(7)

ب/ اصطلاحا:

1-التناص عند الغربيين: يذهب كل" من جيرار جينيت " و "جوليا كريستيفا " إلى أن المقصود بالتناص هو أن يتضمن" نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا سابقة عليه عن

طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ، بحيث تندمج هذه النصوص و هذه الأفكار مع النص الأصلي ليتشكل نص جديد واحد متكامل".(8)و بهذا يعد التناص " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة".(9)

و هنا يجدر بنا الإشارة إلى أنّ مصطلح التناص كظاهرة أدبية وجد عند العرب منذ القديم و لكن بتسميات أخرى لعل أبرزها السرقات الأدبية ، و في المقابل لم يظهر عند الغرب إلا في العصور المتأخرة التي عرف فيها انتشارا واسعا على يد النقاد .

2-التناص عند العرب:

مصطلح "التناص" في النقد العربي الحديث هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (inter) إذ تعني الكلمة (inter) في الفرنسية : التبادل، بينما تعني كلمة(texte) : النص ، و أصلها مشتق من الفعل اللاتيني (textere) و هو متعدّ و يعني: " نسج " أو " حبك " ، و بذلك يصبح معنى (intertexte) : التبادل النصي ، و قد ترجم إلى العربية : بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض. (10)

و يعرف محمد مفتاح التناص بقوله:" هو تعالق أي الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة".(11) وهنا نشير إلى تلاقي و التحام مصطلح التناص مع الكثير من المصطلحات النقدية العربية ، و لذلك نجد الكثير من النقاد العرب يربطونه بتلك المفاهيم النقدية القديمة، و منها:" الاقتباس، التلميح، التوليد و التضمين و الانتحال و السرقات الأدبية و المعارضات" .(12)

إضافة إلى ذلك يذهب سعيد يقطين إلى أنّ النقاد العرب استعملوا "التفاعل النصي" مرادفا لما شاع تحت مفهوم "التناص" أو "المتعاليات النصية " كما استعملها "جينيت".(13) و فيما يتعلق بأقسامه فقد ميز النقاد – عموما- بين أربعة أنواع للتناص وهي:

أ- التناص الأدبي.

ب- التناص الديني.

ت- التناص التاريخي.

ث- التناص الأسطوري.

وسنتطرق إلى هذه الأنواع من خلال توظيفها في روايات نجيب محفوظ التاريخية.

1- رواية عبث الأقدار: تتحدث هذه الرواية عن جوانب مهمة من حياة الملك خوفو و ما حققه من تطور و ازدهار سياسي ، حضاري و فكري لمصر إبان حكمه. و تتخلل الرواية أحداث طارئة تؤثر في حياة الملك و الرعية بصفة عامة. و تبدأ عقدة هذه الرواية مذ بلغ أسماع الملك أنه سيكون آخر ملك من السلالة الملكية- الفراعنة- و سيعتلي العرش بعده أحد أبناء الشعب. هنا يبدأ صراع الملك مع القدر و تحديه له مع تسليمه بحتميته. ليعترف في الأخير بجدارة الشاب و أحقيته بالسلطة.

2- رواية رادوبيس: تتحدّث هذه الرواية عن حقبة هامة من تاريخ مصر، وتتمثل في مرحلة سقوط دولة مصر القديمة على يد النظام الكنسي فضلا على سيطرة العاطفة على العقل، مما أدى بفرعون مصر إلى التهور ومن ثمة عدم التحكم في حياته و حياة رعيته.

3- رواية كفاح طيبة: تمثل هذه الرواية صورة و مرآة عاكسة لكفاح و مقاومة المصريين للهكسوس و نجاحهم في طردهم من أراضيهم و استطاع نجيب محفوظ من خلال هذه الرواية "أن يحقق التّوازن بين القضيّة القوميّة التي تدور حولها الأحداث، وبين الشروط الفنية الواجب توافرها في الرواية ، فلم تطغ حماسة الكاتب للروح القومية على الأداء الفني المحكم".(14)

ثانيا: تجليات التناص في روايات نجيب محفوظ التاريخية:

تعتبر روايات نجيب محفوظ التاريخية من أكثر الروايات ذيوعا و شهرة كونها تعد سجلا تاريخيا لمراحل هامة شهدتها مصر في الحقب الغابرة ، فضلا على تمكن نجيب محفوظ من إضفاء بصمته الإبداعية التخيلية على الحقائق التاريخية و هنا استطاع أن يلبس التاريخ المصري والرواية التاريخية المصرية حلة جديدة.

إضافة إلى ذلك "يعدّ نجيب محفوظ أسبق كتّاب الرّواية التاريخية الفرعونية، وأكملهم فنا وقد أصدر ثلاث روايات هي على التوالي "عبث الأقدار"(1939)، و "رادوبيس" (1943) و "كفاح طيبة"(1944)".(15)

وما زاد عمله رونقا و جمالا نهله من مصادر هامة أعطت و أكسبت رواياته طاقة

جديدة و هذا ما يعرف ب"التناص" ،إذ لم يكن نجيب محفوظ بمنأى - في مضامينه الروائية- عن ظاهرة التناص التي تخللت أعماله الروائية .و من أبرز تجليات و مظاهر التناص عنده ما نجده في رواياته الثلاثية التاريخية(عبث الأقدار- رادوبيس(16)- كفاح طيبة).

1/ التناص الديني:

يعتبر القرآن الكريم من أكثر الروافد التي نهل منها الأدباء أفكارهم و معانيهم الروائية والشعرية- على حد سواء- من منطلق كونه المصدر الوحيد المكتمل و الصحيح، بيد أن هذا الاقتباس اختلف فيه من أديب لآخر بحسب الطريقة التوظيفية المباشرة أو المتصرف فيها، و ذلك بحسب شخصية الأديب وثقافته .

أما فيما يتعلق بنجيب محفوظ فشأنه شأن معظم الروائيين فهو الآخر لم يفرط في هذا المنهل الخصب ، و يظهر ذلك من خلال:

أ/ رواية عبث الأقدار: وهنا يجب أن نقف عند آراء بعض النقاد الذين قالوا بوجود عوامل و مرجعيات كثيرة استلهم منها نجيب محفوظ مادته الروائية و لعل أبرزها " قصة النبي موسى – عليه السلام مع فرعون". (17)

وفي هذا الصّدد لابد من الإشارة إلى" شخصية "ددف" ابن (من رع)الكاهن الأكبر لرع معبود أون " و أما أمه فالسيدة الشابة "رده ديديت" التي تزوجها الكاهن الأكبر لتلد له هذا الطفل الذي كتب في سجل الأقدار من الحاكمين".(18)

و يظهر التناص هنا من خلال استلهام نجيب محفوظ هذه الشخصية المتفردة من شخصيات الأنبياء، فهم ينتهون دائما إلى نسب شريف دينيا،إذ هي سلالة متواصلة من الاصطفاء الإلهي.(19) و في نفس المقام يقول الله تعالى: ﴿إِنَّ اللهَ اصْطَفَى آدَمَ وَ نوُحًا و آلَ إِبْرَاهِيمَ و آلَ عِمْرَانَ عَلَى العَالَمِينَ ، ذُرِّيَـةً بَعْضُهَا مِن بَعْضٍ وَ اللهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾.(20)

أماّ من ناحية الصورة الاجتماعية فهم أبناء أناس فقراء ، و كان بعضهم رعاة ، حتى يستطيعوا العيش من كدّهم وليضربوا للناس المثل في السعي من أجل الرزق و عدم التواكل فيتناقض سلوكهم مع المنهج الذي حملوه في رسالاتهم.(21) هذا ما نلمحه في شخصية "ددف" الذي جمع بين الشخصية المتدينة الملتزمة و الشخصية المكافحة المتواضعة .

كذلك يتجلى التناص في قوله : " و ما صاحبك بكاذب" (22) مع الآية الكريمة :﴿ وَ مَا صَاحِبُكَ بِمَجْنُونٍ﴾.(23) فهنا نلمح توظيف المعاني القرآنية التي ساهمت في تكثيف الصورة و جعل المعاني أكثر جلاء و إيحاء. و لعل ذلك يشير إلى ثقافة محفوظ الإسلامية و اعتماده توظيفها لشحن لغته بالطاقة التصويرية الإبداعيّة التي تكسبها بعدا دينيا.

و في نفس السياق نجد قوله " الآن حصحص الحق" (24) يتناص مع الآية الكريمة: ﴿قَالَتْ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ﴾.(25) فاقتباس نجيب محفوظ من القرآن الكريم يحيلنا إلى حقيقة تأثّره بالقصص القرآني ، فهذا الأخير يعدّ بالنسبة لمحفوظ ثروة أسهمت إسهاما بالغا في إثراء عمله الرّوائي.

إضافة إلى ذلك نجد دعاء الكاهن (رع) :" اللّهمّ إنّي ضعيف فهبني من لدنك قوّة" (26) يتناص مع قوله تعالى: ﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ أَنْ هَدَيْتَنَا وَ هَبْ لَنَا مِنْ لَدُنِكَ رَحْمَةً﴾.(27) فدعاء الكاهن يحمل بعدا دينيا ، فالمتأمل في كنهه يلمح توجه نجيب محفوظ إلى الجمع بين الثقافة الإسلامية و الثّقافة المسيحيّة و محاولته سدّ الفجوة بينهما عن طريق توحيد الرّؤى و التّوجّهات الدّينية و الّدنيويّة.

ب/ رواية رادوبيس: مزج نجيب محفوظ في هذه الرواية من خلال ذكره للمعبد بين الدين و الأسطورة و ذلك لاعتباره المعبد " يتوافر على رموز تقديسية تجعله مهوى الأفئدة و مكان التشريف ، و هو يحتوي على مذبح لتقديم القرابين ، و فيه يحرق البخور و تتلى الترانيم ، و التي ينشد فرعون نفسه بعضها " (28) و يضيف قائلا:"مثلت في رحابك أيّها الإله المقدّس بعد أن طهّرت نفسي ، و قدّمت القربان زلفى إليك ، فأمنن بالخير على أرض هذا الوادي الطيب و أهله الآمنين".(29) فاعتبار المعبد مسرحا للأحداث يدلّ على إحاطة و إلمام نجيب محفوظ بالدّين المسيحي و مختلف الطّقوس الدّينيّة المرتبطة به.

كذلك نجد التناص القرآني من خلال جملة :"كبرت كلمة تخرج من أفواههم" مع الآية القرآنية:﴿كَبُرَتْ كَلِمَةً مِنْ أَفْوَاهِهِمْ إِنْ يَقُولُونَ إِلَّا كَذِبًا﴾.(30)

ج/ رواية كفاح طيبة: نفس المكان يتكرر في هذه الرواية و نقصد بذلك معبد آمون الذي قصده الفرعون (سيكنرع) و رجاله و عن ذلك يقول نجيب محفوظ:" ثم

تقدّم الجمع بأسره إلى بهو المذبح ، و قدّم الجنود ثورا ذبيحا للرّب ، ثم طافوا جميعا بالمذبح و بهو الأعمدة ، و هناك وقفوا صفين ، و أعطى الملك صولجانه لولي عهده الأمير (كاموس)، و سار إلى السلم المقدّس ، فارتقاه إلى قدس الأقداس ، و اجتاز العتبة بخطى خاشعة ، وأغلق وراءه الباب ، فكأنّما أدركه الغسق ، و حنى رأسه ، و خلع تاجه إجلالا للمكان المطهر ، و تقدّم نحو المحراب الثاوي فيه الرّب المعبود بساقين متخاذلتين من الهيبة ، ثم سجد عند قدميه و لثمهما".(31) و لانتقاء نجيب محفوظ لهذه الرموز دلالة واضحة ، فهي تنم على قدسية المعبد

و يظهر التناص مع القرآن الكريم في قوله :"و لك أن تحكم الناس كيف تشاء لا تُسأل عما تفعل و هم يسألون".(32) مع الآية القرآنية: ﴿ لَا يُسْأَلُ عَمَّا يَفْعَلُ وَ هُمْ يُسْأَلُونَ﴾.(33)

2/ التناص الأدبي:

هو التناص الذي يتم من خلاله الاستشهاد بأقوال أو أفكار أهم الأدباء سواء العرب منهم أو الغرب حيث " لا يوجد نصّ في الحقيقة حرّ من النّصوص الأخرى التي يقوم بينها حوار لا ينتهي ، سواء في الحقبة الواحدة أو الحقب المتعاقبة ، النص بهذا المعنى هو تحويل عن نصّ آخر".(34)

أ/رواية عبث الأقدار: المتأمل لفحوى والرواية يلمح تعالق بعض أحداثها بمسرحية" أوديبوس ملكا" لسوفوكليس وكذلك تأثير الاكتشافات الأثرية الفرعونية في تلك الفترة .(35) وذلك التقارب يظهر بصورة جلية من خلال عنوان الر " بنسبه العبث إلى الأقدار ، فهذا يشكّل إرهاصا لموقف نجيب من الأقدار التي يراها تلهو أحيانا ، و تلعب بمصائر البشر ، و تصنع نهايتهم أنّى شاءت ، و هذا الفهم له يذكرنا بالفهم اليوناني للقدر في مسرحية (أوديب ملكا) ، و هو قدر يقوم على نبوءة ساحر أو كاهن بما سيحدث في المستقبل إخبارا عن الغيب ثم يأتي المستقبل طبق الأصل".(36)

ب/ رواية رادوبيس:القارئ المتمحص في أسلوب و لغة هذه الرواية يجدها قريبة جدا في معظم مقاطعها من الشعر، و في هذا الصدد يرى نبيل راغب أن نجيب محفوظ " كان أقرب من مرتبة شعر الرومانسيين ، و على رأسهم إبراهيم ناجي ، و علي محمود طه و

جبران".(37) و في هذا الصدد نراه أيضا يجنح إلى مشاركة الرومانسيين في مبادئهم المجسدة للنزعة الإنسانية ، و ذلك من خلال الدعوة إلى محاربة الباطل و الاستعمار و العمل على إعلاء قيمة الحب و الجمال .

كما أننا نلمح في ثنايا هذه الرواية مشهدا قريبا في بيئته و شخصياته من العصر العباسي الأول(132-334هـ) عصر هارون الرشيد، حيث يصف نجيب محفوظ مدينة(آبو) و جزيرتها(بيجة و بيلاق) عندما اكتسح الهكسوس طيبة و فر النازحون إلى هاتين الجزيرتين و كأنه شاعر عباسي أو رحالة مؤرخ يصف شوارع بغداد إذ يقول:" فامتلأت البيوت بالنّازلين ، و ازدحمت الميادين بالخيام ، و غصت الطرق بالفارين و الرائحين ، و انتشرت حلقات اللاعبين و المغنيين و الراقصين ،و زخرت الأسواق بالعارضين و البائعين و ازدانت واجهات البيوت بالأعلام و أغصان الزيتون ، و بهرت الأنظار جماعات من حرس جزيرة بيلاق بثيابها المزركشة و سيوفها الطويلة". (38)

و خاتمة الرواية المأساوية تحيلنا إلى روايات عالمية سبقتها كانت هي الأخرى ذات نهاية حزينة ، و هذا ما يمنحنا الحق بالقول أن نهاية "رادوبيس" تلتقي و تتناص و تتلاقح مع نهايات" أوديبوس ملكا" و" روميو و جولييت"و " قيس و ليلى"، حيث ختم محفوظ روايته بمقتل الملك بسهم أحد الثوار و ذلك بين أحضان محبوبته" رادوبيس"، و بانتحار " رادوبيس" بتناولها السم ووضعها حدا لحياتها التي لم تجد سببا لاستمرارها بعد أن فقدت معشوقها

ج/ رواية كفاح طيبة: نجد نجيب محفوظ يصبغ على روايته طابعا شعبيا وذلك حين ضمنها بأغنية على لسان منشد مجهول مستعمل لمزماره و كأنه يسرد قصة شعبية لمتمردين على العبودية و الظلم فيقول مغنيا:

"كم رقدت في غرفتي من سنين
أعاني ألم داء وجيع
فعادني الأهل و الجيران
و زارني العرّافون و الأطباء
حتى جئت أنت يا حبيبي
فبرع سحرك الطب و الرقى

لأنك أنت تعرف سرّ دائي".(39)

3/ التناص التاريخي:

يعد التاريخ مرجعا خصبا يستلهم منه الأدباء أفكارهم ، إذ من خلال هذا النوع من التناص يتم استحضار الشخصيات التاريخية أو بعض الأحداث التاريخية في مواضع من الرواية ، و ذلك بغية تدعيم مضمون الرواية و زيادته قوة وجلاء.

و يبرز هذا النوع من التناص في العديد من روايات "نجيب محفوظ" - خاصة الروايات التاريخية- و التي تشير إلى تأثره و ولعه بهذا النوع من التراث الإنساني الحضاري العريق.

و فيما يلي رصد لأهم مواضع التناص التاريخي في روايات "نجيب محفوظ ":

أ/ رواية عبث الأقدار(1939): يبدو التناص التاريخي جليا في هذه الرواية من خلال استحضار نجيب محفوظ للشخصيات التاريخية مثل شخصية(ددف) و شخصية الأميرة ابنة فرعون (مري سي عنخ) ، اللذان عرفا بقصة الحب التي ربطت بينهما.(40) إضافة إلى كاموس و أسرة سيكنرع.

ب/ رواية رادوبيس (1943): يتمحور التناص التاريخي في هذه الرواية من خلال استلهام نجيب محفوظ أحداث الرواية من مرحلة هامة في تاريخ مصر ، و تتمثل في انهيار الدولة القديمة و سيطرة نفوذ الكنيسة بعدما تعاظم نفوذ الكهنة، مما أدى إلى ضعف السلطة المركزية و انهيارها .(41) فضلا على ذلك نلمح استحضار نجيب محفوظ لشخصية تاريخية هامة تتمثل في فرعون مصر (مرنرع الثاني). إضافة إلى جده (محمتساوف الأول) الذي يقول عنه: " سترى أنه قريب الشبه بجده محمتساوف الأول".(42)

و المتأمل في أحداث الرواية يجد أن نجيب محفوظ قد افتتحها و ختمها كذلك بذكره لعيد وفاء النيل حيث يلتقي المصريون القادمون من مختلف أنحاء مصر للاحتفال بهذا العيد المقدس بمدينة آبو الواقعة جنوب البلاد و التي تمثل عاصمة مصر.

ج/ رواية كفاح طيبة(1944): التناص التاريخي عنصر بارز و أساسي في هذه الرواية التي تمثل آخر محطة لروايات نجيب محفوظ التاريخية، وهي تتناول الاحتلال الأجنبي الإنجليزي لمصر و موقف الشخصية التاريخية من ذلك و المتمثلة في الملك

"أحمس" كما نجد في الرواية استحضارا لشخصية الأميرة "أمنريدس" الابنة الوحيدة لملك الهكسوس، غير أن الشيء الجديد في هذه الرّواية هو نزوح نجيب محفوظ عن بعض الحقائق التّاريخية و خروجه عنها و من ذلك قصة الحب التي وقعت بين الملك أحمس و الأميرة أمنريدس ابنة ملك الهكسوس التي لا نجدها في الكتب التّاريخية ، و هذا إن دل على شيء إنّما يدلّ على طغيان الجانب التخيلي الإبداعي في هذه الرّواية على الجانب التاريخي الحقيقي .

4/ التناص الأسطوري:

إن الأسطورة تجسيد للتجربة الإنسانية في احتكاكها بمختلف أشكال الحياة عن طريق خلق موازاة بين التجربة المعاصرة و التجربة القديمة. و تعتبر الأسطورة ميدانا خصبا جعل الأدباء ينهلون منه ما يخدم تجاربهم الإبداعية ، أمّا بشـــأن استلهام نجيب محفوظ للأساطير القديمة و توظيفها في رواياته التاريخية فيقول في هذا الصّدد: " استوحيت رواية رادوبيس و رواية عبث الأقدار من أسطورتين ، أمّا كفاح طيبة فكانت انعكاسا للظّروف التي تمر بها مصر وقتئذ، و لهذا تجد الجوانب التّاريخيّة عندي ضعيفة".(43)

أ/رواية عبث الأقدار: يظهر التناص فيها من خلال استحضار أسطورة قديمة كان يرددها المصريون. (44)و في هذا الصدد يقول: إنه حين ترجم كتاب "مصر الفرعونية " وجد حكاية عن قارئ الغيب الذي كان يتنبأ لخوفو ، ثم لم تكتمل الحكاية نظرا لفقدان ورقة البردي التي كتبت عليها ، فتخيل تكملة لها في روايته هذه.(45) وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أن رواية عبث الأقدار تجمع بين الحقيقة التاريخية باعتبارها المادة الخام التي اعتمدها محفوظ لنسج خيوط روايته ، و التوظيف الأسطوري الذي عدّ بمثابة الجسر الرابط بين الحقيقة و الخيال لما تتميز به الأسطورة من قوة الإيحاء و جمالية السرد، فضلا على التخيل الإبداعي الذي أضفاه نجيب محفوظ على نهايتها لضياع ورقة البردي التي كتبت فيها.

كما وظف نجيب محفوظ المكان الأسطوري و ذلك في مستهل الرواية " إذ جلس (خوفو بن خنوم) على أريكته الذهبية و كان يقلّب عينيه الثاقبتين بين أبنائه و صحابته، و يرسل بناظريه إلى الأمام حيث يغيب الأفق خلف رؤوس النخيل و الأشجار " و المكان يطل

على "هضبة خالدة التي يرقب مشرقها أبو الهول العظيم و يسكن جوفها لرفات الآباء والأجداد ، و يملأ سطحها مئات الألوف من الخلق يزيلون كثبانها و يشقون صخورها ويحفرون الأساس الهائل لهرم فرعون ، الذي أراد أن يجعله آية لناس على مر الأيام و توالي الأزمان" (46)و كانت "عباءة خوفو تلمع حاشيتها الذهبية تحت أشعة الشمس التي بدأت رحلتها نحو الغرب" .(47)

و هذه الصورة تقودنا إلى أسطورية المكان عند المصريين القدامى الذين "قدسوا الشمس و الأفق حيث سموا إله الشمس ب"حور آختي ، كما كان للشرق و الغرب معنى واضح مرتبط بالمسار اليومي للشمس. فكان الشرق رمزا للحياة، في حين أن الغرب رمز للموت، ولذلك كانت المقابر دائما في الغرب، و كان يطلق على الموتى اسم (الغربيون). أمّا الهضبة فهي رمز للأزلية لاسيما أنّ الرب ارتاح على تل أزلي بعد الخلق، و الذي فسّر فيما بعد بأنّه مقبرة للإله".(48)

كذلك نجد شخصية الساحر الأسطورية في هذه الرواية متجسدة في ديدي الذي يتمتع بقوى خارقة" فهو يعلم الغيب ويميت ويحيي، و يقول للشيء كن فيكون، و قد بلغ من العمر مائة عام و عشرة و مازال محتفظا بقوة الشباب و فتوة الصبا ، و له قدرة عجيبة يتسلط بها على الإنسان و الحيوان و بصيرة نافذة تهتك حجب الغيب".(49)

ب/ رواية رادوبيس: يتمحور التناص في هذه الرواية من خلال استلهام صورة الساحرة " ضام" من التراث والأساطير القديمة حيث يصفها بأنها " امرأة غريبة كانت منحنية الظهر كالقوس ، تتوكأ على عصا غليظة ، منفوشة الشعر بيضاءه، طويلة الأنياب صفراءها ، مقوسة الأنف ، حادة البصر ، يشع من عينيها نور مخيف يرسل من تحت حاجبين أشيبين وكانت ترتدي جلبابا واسعا طويلا ، يضيق عند وسطها بمنطقة من الكتان...".(50)

إضافة إلى ذلك يستحضر نجيب محفوظ أسطورة ليبين الصراع بين الحب والقدر ، حيث تزعم هذه الأسطورة أن " النسر يتعشق الحسان ، و أنه يخطف من العذارى من تهوى إليها نفسه، و يطير بها إلى قمم الجبال، فلعل هذا النسر العاشق هبط منف و ابتاع الصندل لحبيبته، ثم خانه الحظ فأفلت من بين مخالبه".(51) وهنا استحضر نجيب محفوظ هذه الأسطورة ، " إذ يسرق نسر حذاء رادوبيس الذّهبي ، و هي

تستحم و يطير به ، ويلقيه في حضن فرعون وهو جالس مع صحبه ، فيعجب فرعون بالحذاء ، ويعرف من أحد الجالسين معه أنّه للغانية رادوبيس ، وهي راقصة فاتنة، فيشتعل الفضول في نفس فرعون لمقابلتها، و سرعان ما يحدث ذلك فيتبادلان الغرام، فينحرف عن رعيّته ، و يغدق عليها بالمال والجواهر والهبات ، فيستفزّ سلوكه الرعية التي تطيح به في نهاية المطاف و تقتله بسهم طائش".(52)

كذلك يوظف نجيب محفوظ في هذه الرواية المكان الديني الأسطوري فنجده يدقق في وصف المعبد و تعداد مكوّناته فيقول:" و صعد الكاهن الدرجات المؤدّية إلى البهو الخالد ، و اقترب من باب قدس الأقداس ، و أبرز المفتاح المقدّس، و فتح الباب العظيم ، و انتحى جانبا ، و ركع ساجدا يصلي ، و تبعه الملك ، و دخل الحجرة المقدسة حيث يرقد تمثال النيل في السفينة الإلهية، و أغلق الباب ، و كان المكان واسعا ، شاهق السّقف ، شديد الظّلمة ، قوي الأثر ، و على مقربة من الستار المسدل على تمثال الآلهة أوقدت الشموع على مناضد من الذهب الوهاج".(53) فالدرجات لها قدسيتها الخاصة ، فهي رمز للصّعود إلى السّماء ، و كان السّلم مخصصا (لأوزيريس) إله البعث و الارتقاء، و تتحدث متون الأهرام عن السلم الذي يتكون درجه من أذرع الآلهة التي يتسلق عليها المتوفيّ حتى يرتقي إلى السّماء. و أدّت البوابات دورا خاصا في رحلة المتوفي إلى العالم الآخر. في حين عدّت السفينة رمزا للانتقال من إحدى مراحل الحياة إلى مرحلة أخرى. و كانت السفينة لدى المصريين أيضا تعبيرا خياليا عن الطريق الذي يعلو الجميع لمرحلة الانتقال بين الحياة والموت".(54)

ج/ رواية كفاح طيبة:كثيرا ماتحدثت الأساطير و القصص الشعبية عن المسخ والذي تسلطه قوى خيّرة كالآلهة أو ساحر طيب ، و قد تسلطه قوى شرّيرة ، و قد يُستهدف به إنسان يستحق العقاب أو إنسان مجني عليه. (55)

و قد وظف نجيب محفوظ أسطورة المسخ في هذه الرواية، عندما تحدث عن" الأقزام الذين اصطحبهم (أسفينيس/أحمس) معه إلى طيبة ليهديهم إلى ملك الهكسوس. إذ يثيرون العجب بقاماتهم الصغيرة ، و يتساءل الموجودون إن كانوا بشرا أم حيوانات ، كما يتساءلون عن سبب قاماتهم القصيرة ، فيجيب (إسفينس) متحدّثا عن أحدهم ، و يدعى (زولو)(56) : " إنه من شعب الأقزام ، لا تروقهم صورتنا ، و يعتقدون بأنّ الخالق شوّه

ملامحها و قبّح أطرافها". (57) و المتأمل في هذه العبارة يلمح وجود تناقض إذ " تكمن المفارقة في المسخ ، فعلى الرغم من أنّ الأقزام هو مسخ الخلقة ، إلا أنهم لا يرون أنهم ممسوخون ، بل يرون أنفسهم على مايرام و يُشتهى، و إنّما من أمامهم من بشر هم من مسخهم الله و قبّح صورهم – على حدّ اعتقادهم- و هنا يغدو المسخ تحويلا. و هذا تصوّر طريف عند الأقزام ، و فيه مفارقة واضحة ، إذ كنّا نتوقّع أن ترد أسطورة تبيّن لنا مثلا سبب مسخ الأقزام و ظهورهم بهذه الخلقة ، لا العكس". (58)

كذلك نجد في هذه الرواية حضور فرس النهر و توظيف نجيب محفوظ توظيفا أسطوريا" إذ أن أفراس تقدّس في طيبة ، بل إنّ قدسية هذه الأفراس تجعل ملك الهكسوس المحتلين يجد منها وسيلة و حجة ليحارب طيبة ، بحجة أن خوارها يتسرب إلى قلبه ، فيسبب له الأرق ، و هو يعيش بعيدا في شمال مصر ،و أن شفاءه من الأرق لا يكون إلا بذبحها ، فيرفض أهل طيبة ذبح أفراسهم المقدسة و يحاربون دونها ، و يُقتلون دون ذبحها".(59)

الخاتمة: - نتائج البحث-

بعد هذه الجولة في دهاليز روايات نجيب محفوظ التاريخية اتضح لنا خضوعها لظاهرة التناص بمختلف أنواعها و مرجعياتها.و بذلك تعتبر روايات نجيب محفوظ التاريخية مزجا و تفاعلا بين التاريخي الواقعي و المتخيل الروائي.

و لعل أهمّ النتائج المتوصّل إليها في هذا البحث المقتضب يمكن إجمالها في النّقاط التّالية:

– مصطلح التناص كظاهرة أدبية وجد عند العرب منذ القديم و لكن بتسميات أخرى لعل أبرزها السرقات الأدبية ، و في المقابل لم يظهر عند الغرب إلا في العصور المتأخرة التي عرف فيها انتشارا واسعا على يد النقاد.

– يعتبر التناص جسرا لتلاقح الأفكار و الثقافات ، و بوتقة لصهر الماضي العتيد و الحاضر الجديد، فتغدو الرواية ثوبا موشى جامعا بين الأصالة و الحداثة، بين الواقع و الخيال.

– إن التناص قد أعطى الرواية المحفوظية طاقة جديدة ، و ذلك من خلال اعتماد نجيب محفوظ و استثماره الدين والتاريخ و الأسطورة و التراث بصفة عامة وتوظيفهم في رواياته.

– يعدّ التناص نعمة و نقمة على العمل الأدبي و الرواية بصفة خاصة ، ويتحدد ذلك في قدرة الأديب على إجادة السبك و الانسجام النصي الذي لا يذهب بريق النص و إبداع صاحبه.

الإحالات و الهوامش:

1- مجدي وهبه و كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية "، ط2،مكتبة لبنان، بيروت ، 1984، ص 184.
2- أنيس المقدسي " الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث "، ط4 ، دار العلم للملايين، 1973، ص 517.
3- شوقي ضيف" الأدب العربي المعاصر في مصر" ، ط14، دار المعارف، القاهرة ، 2008 ، ص 211.
4- ينظر: عبد الله الخطيب " روايات علي أحمد باكثير في الرؤية و التشكيل "، دار المأمون للطباعة و النشر، عمان ، الأردن، 2009، ص 8.
5- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور "لسان العرب"، دار صادر ، بيروت، ج7، مادة نصص، ط3، 1414ه، ص 97-98.
6- أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي ، مؤسسة الحلبي و شركاؤه للنشر و التوزيع، القاهرة ، ج1، 1932، ص 103.
7- مصطفى إبراهيم و آخرون" المعجم الوسيط"مجمع اللغة العربية ،دار إحياء التراث العربي، بيروت ، د.ت، مادة نصص.
8- أحمد الزعبي" التناص نظريا و تطبيقيا"، مكتبة الكتابي،أربد، الأردن، 1995، ص9.
9- رمضان الصباغ " "في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية-" ،ط1، دار الوفاء الإسكندرية، 1998،ص 378.

10 - ينظر:هانس جورج روبريشت" تداخل النصوص"،ترجمة : الطاهر شيخاوي و رجاء بن سلامة ، مجلة الحياة التونسية ، تونس، ع 50، 1988، ص 53.

11 - نيفين سامبول"التناص ذاكرة الأدب "، ترجمة نجيب عزاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2007. ص 13

12 - ينظر: عبد العالي بشير" التناص في الشعر العربي"، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2000-2001، ص 21- 32.

13 - سعيد يقطين " "انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص41.

14- محمد زكي العشماوي "أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية- الشعر- المسرح- القصة - النقد الأدبي"، دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية، مصر،2000، ص 347.

15- محمد حسن عبد الله" الواقعية في الرواية العربية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ، 2005، ص 205.

16- تدور أحداث رواية رادوبيس في عهد الأسرة السادسة. - ينظر:عبد المحسن طه بدر" نجيب محفوظ الرؤية والأداة"،،ط3 ،دار المعارف ، القاهرة ، 1984 ، ص 156.

17- محمد حسن عبد الله" الواقعية في الرواية العربية، ص 197.

18- محمد علي سلامه" نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ"، ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 2007 ، ص 59.

19- محمد علي سلامه " نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ" ، ص 59.

20- سورة آل عمران ، الآية33-34 .

21- ينظر: - محمد علي سلامه " نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ" ، ص 59-60.

22- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة (همس الجنون-عبث الأقدار- رادوبيس- كفاح طيبة- القاهرة الجديدة)"، ط1 ،دار الشروق، مكتبة بغداد، القاهرة الجزء الأول ، 1427ه/ 2006م، ص 203.

23- سورة التكوير الآية 22.

24- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة-عبث الأقدار- "، ص 331. و "الأعمال الكاملة- كفاح طيبة-"، ص 603.

25- سورة يوسف ، الآية 51.

26- نجيب محفوظ " عبث الأقدار"، ص 211.

27- سورة آل عمران الآية 8.

28- ينظر: سناء شعلان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، د.ت، ص 81.

29- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة –رادوبيس-"، ص 343-344.

30- سورة الكهف الآية 5.

31- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة- كفاح طيبة- "، ص 499.

32- نجيب محفوظ "الأعمال الكاملة- عبث الأقدار- ص 199

33- سورة الأنبياء ، الآية 23.

34- إبراهيم السيد " نظريّة الرّواية- دراسة لمنهاج الروائي في معالجة فنّ القصّة"، دار قباء ، القاهرة، 1998، ص 100.

35- محمد حسن عبد الله" الواقعية في الرواية العربية"، ص 197.

36- سناء شعلان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"، ص 137.

37- نبيل راغب "قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ "، ط2، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1975 ، ص 40.

38- نجيب محفوظ" الأعمال الكاملة- رادوبيس- .."، ص 229.

39- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة (- كفاح طيبة- ...)" ، ص 426-427.

40- أحمد هيكل"الأدب القصصي و المسرحي في مصر "، ط1 ،دار المعارف، القاهرة1971، ص 265.

41- ينظر:عبد المحسن طه بدر" نجيب محفوظ الرؤية و الأداة"، ط3،دار المعارف ، القاهرة ، 1984 ، ص 156.

42- ينظر: نجيب محفوظ" الأعمال الكاملة- رادوبيس- " ، ص 336.

43- جمال الغيطاني "نجيب محفوظ يتذكر: دار المسيرة، بيروت ، 1980، ص 44.

44- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

45- ينظر: نبيل راغب " قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ" ، ص 26.

46- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة- عبث الأقدار-" ، ص 195.

47- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

48- سناء شعلان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"، ص 80-81.

49- ينظر: نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة-عبث الأقدار-"،ص 146.

50- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة- رادوبيس-"، ص 341.

51- المرجع نفسه، ص 351. نقلا عن : - ينظر:عبد المحسن طه بدر" نجيب محفوظ الرؤية و الأداة"، ص 163.

52- سناء شعلان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"،ص 143.

53- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة –رادوبيس-"، ص235.

54- ينظر: سناء شعلان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"، ص81-82.

55- المرجع نفسه، ص 172.

56- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

57- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة- كفاح طيبة- "، ص 555.

58- ينظر:سناء شعلان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"،ص 173.

59- المرجع نفسه، ص246.

قائمة المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم.

1- إبراهيم السيد " نظريّة الرّواية- دراسة لمنهاج الروائي في معالجة فنّ القصّة"، دار قباء ، القاهرة، 1998.

2- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور "لسان العرب"، ط3 ،دار صادر ، بيروت ، ج7، ، 1414ه

3- أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي ، مؤسسة الحلبي و شركاؤه للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ج1، 1932.

4- أحمد الزعبي" التناص نظريا و تطبيقيا"، مكتبة الكتابي،أربد، الأردن، 1995.
5- أحمد هيكل"الأدب القصصي و المسرحي في مصر "،دار المعارف، القاهرة، ط1 ،1971.
6- أنيس المقدسي " الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث "، ط4 ،دار العلم للملايين ، 1973.
7- جمال الغيطاني "نجيب محفوظ يتذكر" دار المسيرة، بيروت ، 1980.
8- رمضان الصباغ " "في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية-"، ط1،، دار الوفاء الإسكندرية، 1998.
9- سعيد يقطين " "انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
10- سناء شعلان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"،نادي الجسرة الثقافي و الاجتماعي، الأردن، د.ت.
11- شوقي ضيف" الأدب العربي المعاصر في مصر" ، ط14، دار المعارف، القاهرة ، 2008 .
12- عبد العالي بشير" التناص في الشعر العربي"، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2000-2001.
13- عبد الله الخطيب " روايات علي أحمد باكثير في الرؤية و التشكيل "، دار المأمون للطباعة و النشر، عمان ، الأردن، 2009.
14- عبد المحسن طه بدر" نجيب محفوظ الرؤية و الأداة"، ط3،دار المعارف ، القاهرة ، 1984.
15- مجدي وهبه و كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية "، ط2،مكتبة لبنان، بيروت ، 1984.
16- محمد حسن عبد الله" الواقعية في الرواية العربية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مكتبة الأسرة، القاهرة ، 2005.
17- محمد زكي العشماوي "أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية- الشعر- المسرح- القصة - النقد الأدبي"، دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية، مصر،2000.
18- محمد علي سلامه" نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ"، ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 2007.
19- مصطفى إبراهيم و آخرون" المعجم الوسيط"مجمع اللغة العربية ، دار إحياء التراث

العربي ،بيروت ، د.ت.

20- نبيل راغب " قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ"، ط 2، الهيئة المصرية لعامة للكتاب ، القاهرة ، 1975.

21- نجيب محفوظ " الأعمال الكاملة (همس الجنون-عبث الأقدار- رادوبيس- كفاح طيبة- القاهرة الجديدة)" ط1 ،دار الشروق، مكتبة بغداد، القاهرة، الجزء الأول، 1427ه/ 2006م.

22- نيفين سامبول، "التناص ذاكرة الأدب "، ترجمة نجيب عزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2007.

23- هانس جورج روبريشت،" تداخل النصوص"، ترجمة : الطاهر شيخاوي و رجاء بن سلامة ، مجلة الحياة التونسية ، تونس، ع 50، 1988.

الجسد بدون أعضاء في الأداء الفني المعاصر.

Body without members in contemporary artistic performance

محمد الذهبي: باحث ودكتور في علوم السينما والسمعي البصري، (جامعة قفصة، تونس)
Mail : Dhahbi1mohamed@gmail.com

ملخص:

إن الأداء الفني المعاصر هو فن هجين ومتمرّد وهو خطاب وممارسة فنية تتأثر باستمرار بالتطورات العلمية والتقنيات الحديثة والتكنولوجية من جهة، وبالتغيرات المجتمعية والفكرية من جهة أخرى. ويتمثل فعل التهجين في الأداء الفني في خلط جسد الفنان بالآلات وبالتكنولوجيا، وفي تهجين آخر بمزج الأجناس الفنية والعلمية لتجريب صور جديدة للأداء، تصل حد اختراق معاييره بتعويض جسد الفنان بجسد افتراضي مما يخلق جماليات جديدة ويؤثر على عملية التلقي.

الكلمات المفاتيح:

التهجين، الأداء الفني المعاصر، الاختلاف، التعدد، الجسد بدون أعضاء، الجسد، تمازج الأجناس، الاختراق، الهوية، الصورة، التلقي.

Abstract:

Contemporary artistic performance is a hybrid and rebellious art, a discourse and artistic practice that is constantly influenced by scientific developments, modern technology and technology, and by societal and intellectual changes. The act of hybridization in the artistic performance in mixing the body of the artist machinery and technology, and in another hybrid mixing artistic and scientific races to try new images of performance, the extent of penetration of standards to compensate the body of the artist with a virtual body, which creates new aesthetics and affect the reception.

Keyswords : Hybridization, contemporary artistic performance, variation, pluralism, body without organs, body, cross-species, transgression, identity, image, receive.

مقدمة:

إن مجال الفن مجال واسع وسريع التطورات والتقلبات، هو أرض قابلة للتغيرات الجمالية والتحولات المادية. ويتميز الفن التشكيلي اليوم بمعاصرته للأشياء فهو مفتوح ومنفتح على جل الاختصاصات وقابل لكل محاولة ربط بين الميادين العلمية والفكرية أو حتى الأدبية. وتتمثل المعاصرة في الفن اليوم في ديمقراطيتها وفي قابليتها لاختزال مادته للتعبير عن مفاهيمه بإمكانات تحررية. والفن المعاصر هو فن مفاهيمي يعتمد على الاختزال لتقديم فكرة معينة واحدة، وهو مجال تعدد الوسائط والتنوع التقني وتقاطع الطبائع من عناصر مختلفة. إنه مجال التجريب وذلك في محاولات تهجين المحامل والوسائط فيما بينها لتكوين عمل فني هجين مما يدفعه إلى عدم تكوين هوية، أو جعلها متغيرة ومتقلبة الظواهر، وهو فن تختلف تمظهرات صور وجوده. ومن بين مجالات الفن التي يمكن الحديث عن تجسيده لمفهوم التهجين في الاختصاصات التي يمزجها وفي تطبيق هذا المفهوم أيضا على الجسد البشري وغيره من الأجسام نذكر الأداء الفني المعاصر.

يرتكز فن الأداء على الحدث الذي يقوم به شخص أو مجموعة من الفنانين وهو مجال تلاقي عدة اختصاصات منها فن الرقص والمسرح والتشكيل والوسائط الرقمية والسمعية البصرية، وجل الفنون المرئية. والأداء الفني قبل كل شيء هو مجال تلاقي الفنان بالجمهور. وتختلف تعريفات الأداء الفني على حسب فهم استعمالات مصطلح الأداء حيث يستخدم عالم الترفيه والحفلات الأداء كعامل اتصال، فمثلا ثقافة الموسيقى الصاخبة والحفلات الموسيقية والديسكو أو فن البوب تستخدم عناصر معينة من الأداء الفني. ونجد أيضا العروض الفنية المباشرة وعروض الرقص والموسيقى وحتى المسرحية منها تعد اليوم من الأداءات الفنية. تبين هذه الامثلة التي قدمناها تداخلا في معنى الأداء الفني، وذلك لما فيه من تعدد للاختصاصات وتمازج الأجناس الفنية والعلمية والجمالية والذي يستدعي شرح تأثيرات هذه الاشياء على بعض العلاقات التي تمس المجتمع ككل والفرد كجزء من المجتمع أي المتلقي للعمل الفني. وهو ما يستدعي البحث أيضا عن شرعية بعض المفاهيم مثل مفهوم التهجين الذي لامس وتدخّل في جميع مكونات الأداء الفني وذلك من جسد الفنان

الذي طبقت عليه بعض الممارسات المهجنة من زرع لأعضاء إلى محاولات لمزج الأجناس الحية وأخرى تهجينات صورية شخصية وكذلك نقد لتواجد هذا المفهوم بتصوير الجسد بدون أعضاء. أننا أمام صورة تمس ببعض القيم وببعض الطروحات الإيتيقية وأمام أسئلة عن الهوية.

إن البرفورمونس أو الأداء الفني هو تعبير يتجه نحو أحداث الحياة اليومية، وهو تعبير مرتكز على اللحظة الزائلة والتي يعيش فيها المشاهد واقع زمني يدركه بالتفاعل1 مع العمل الفني بإحساسات مختلفة عبر تنوع المدركات الحسية التي تساهم فيها المثيرات الوسائطية المختلفة. ويتيح الأداء الفني إمكانية اشتراك المتلقي في إنشائية وإبداع العمل وذلك بالحضور داخله.

الإشكالية:

إن للجسد بدون أعضاء أثر على جسد الفنان العنصر الرئيس في الأداء الفني المعاصر، وعلى تحديد هوية واحدة لهذا الفن. فالتعدد والاختلاف والجذمور يكوّن لنا مادة هجينة وكينونات ذات صور مهجنة بإحساسات مهجنة وهو ما ينعكس على المجتمع وعلى ثقافة التلقي ليكوّن لنا ثقافة مهجنة وهوية غير محددة.

إن تعريجنا على تحليل نماذج من الأداء الفني المعاصر هو الكفيل بإثبات وجهة النظر هذه، وذلك في قراءة تحليلية سريعة لتاريخ الأداء المعاصر الذي بدأ بفكرة مزج الجسد مع فنون الرسم والنحت وفنون أخرى واعتبار الجسد كشيء مع التيار الدادائي، إلى مرحلة تواصل الجذمور الأدائي في البحث عن امتزاجات أخرى لنراه يربط الجسد بفنون الصورة والفن الرقمي وطرح إشكال الالة والجسد والتدخل التكنولوجي والرقمي في الفن. ورغم كل هذه الامتدادات والترابطات والتقاطعات مع الاختصاصات الأخرى إلا أن مفهوم الأداء الفني لازال قائما، فجسد الفنان وبالتوازي مع هذا التعدد الوسائطي والتكنولوجي والصوري لازال يجرّب إمكانات جديدة للحياة فرغم تجريب فن الجسد والتطبيقات الإيتيقية والمخترقة لمفهوم الجمال والمعتمدة على السادية وغيرها فإن جسد الفنان قد وصل نوعا ما إلى مرحلة النضج في تجاوز فكرة تعذيب الجسد وذلك باكتشاف ممكنات أخرى جديدة مفهومية له تم كشفها من خلال ما مرت به مراحل الأداء الفني. هذا الممكن المفهومي هو الطاقة الجسدية التي يمكننا منها جسد الفنان لابتكار عملية تلقي جديدة مع

الجمهور وهي دراسات لازالت قائمة على البحث. إنها جماليات جديدة مكننا منها الجسد بدون أعضاء هذه المرة في الارتباط ببقية العلوم مثل التنمية البشرية ومثل علوم الطاقة الجسدية والتأملية وعلم التخاطر وحتى الممكنات التفاعلية للعوالم الافتراضية. إنها صورة التلقي الجديدة للأداء الفني المعاصر صورة بعيدة عن العنف الجسدي وتجسيدات الاختراق الأخرى، صورة إنسانية تبحث عن ممكنات للحياة عبر تمازج الأجناس واختلاط العالم الواقعي بالآلي أو الرقمي أو الافتراضي.

1- الجسد بدون أعضاء في الأداء الفني المعاصر

إن البرفرمونس أو الأداء الفني هو ممارسة جسدية سلوكية يقوم بها الفنان أو مجموعة من الفنانين أمام الجمهور. ويصطحب تقديم العمل الأدائي المؤثرات الضوئية والموسيقية والعناصر التشكيلية والمرئية2 و يمكن إدخال عدة اختصاصات فنية وعلمية. ويتم القيام بهذا الأداء في أماكن مختلفة كالمعارض الفنية أو الشارع أو المساحات المفتوحة، حيث لا يمكن أداء البرفرمونس إلا مرة واحدة. ولا يمكن القول باعتماد الفنان على سيناريو من عدمه ولا معرفة ارتجاله أثناء الأداء ولا بتعرضه لبروفات طويلة. فالأداء هو فن متعدد التخصصات والوسائط نشأ في الممارسات الفنية الطليعية مثل المستقبلية والدادئية والسوريالية.

فالأداء الفني هو عرض وممارسة تشكيلية تعتمد في الأساس على الجسد الحقيقي للفنان الذي يؤدي العمل الفني بشخصه وبدون قناع الشخصية المسرحية، وذلك في حوار فني وثقافي مباشر. حيث أن هناك امكانيتان لتجلي هذا الفن، الإمكانية الأولى وهي التواصل مع الجمهور مباشرة بعرض فوري وحيني أمام المتلقين ليتم خلاله توثيق العملية والاحتفاظ بالأثر الفني. وإمكانية ثانية وهي قيام الفنان بالأداء الفني في ورشته الخاصة وبدون حضور جمهور ويتم تسجيل العمل بالصورة الفتوغرافية أو بالفيديو ليعرض فيما بعد على الجمهور ويتم خلال العرض عملية توثيق التقاء الفنان مع الجمهور. فالهدف من التوثيق هو تصوير إحساسات وانفعالات وتفاعلات الجمهور مع العمل، بالإضافة إلى معرفة مدى تمثيل العمل الأدائي لإشكاليات الحياة اليومية للمتلقي وذلك تحقيقا لفكرة تمثيل الأداء الفني بمرآة المجتمع، أو هو نحت للمجتمع.

ففن الأداء هو فكرة تجسد في حدث، وهدفه وضع شكل من التجريب أمام المتلقي، ليفتح مجالات جديدة من حقول البحث والارتباط بمجالات أخرى علمية وغيرها. تصدر هذه الممارسة الفنية عن مجال تلاقي وتمازج عدة مجالات وأجناس فنية ويتنوع هذا التمازج بين السينما، والمسرح، والرقص والنحت والفيديو والموسيقى والرسم والفيديو وفن الحدث وفن الجسد. فهو فن مخترق للقواعد جاء ليُسائل الإنتاج الفني وليُقحم المشاهد في هذه المنظومة. ويمكن اعتبار أن هذا السلوك الجانح لاختراق القيم والمعهود في الفن هو صادر من سلوك إبداعي متخفٍّ وراء ديمقراطية في الفن أو هو حرية الفنان الداخلية وجنوحه نحو المختلف والممنوع. " فالفاعل المخترق يشرع لاختراقه بموجب أن لا أحد له الحق في أن يمنع وجها من وجوه الفعل أو التفكير"3.

ويرجع تاريخ الأداء الفني إلى مائة سنة مضت حيث بدأ مع أول الممارسات الفنية لفنانين الدادا ليلقى أوج ظهوره بين ستينات وسبعينات القرن الماضي. ويعني ظهور فن الأداء في هذه الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية الرغبة في سد الفجوة بين الفن والحياة كما بينها الفنان الأمريكي روبرت روشنبرغ، إنه الشغف للحياة وإيجاد إمكانات أخرى للحياة عبر الفن. ويتجلى ذلك في الاهتمام الأساسي للأداء بالمجتمع وبالحياة اليومية، والذي نراه وضحا في إقحام المشاهد داخل العمل الفني وتشريكه في إنشائية العمل الفني ليجعله شاهدا وفاعلا وطرفا من أطراف الفعل الفني.

إن الأداء الفني هو فن من الفنون المعاصرة، والفن المعاصر هو حالة لرؤية جديدة للعالم. "فللبرفرمونس أسس تعبيرية جديدة استنادا إلى الأنماط والإجراءات الفنية ذاتها"4. لتعطينا ممارسة غريبة عن عصرها. "إلا أنها أنماط أوجدت للفن المعاصر نموذجا جديدا، فهو فن لا يكتفي بالتشخيص أو التمثل أو مجرد الإعلاء،.. فالفن المعاصر ليس هو أكثر معاصرة لعصره، ولا هو أكثر التصاقا به، بل هو يحدد معاصرته للعصر بدأ من الموقف ذاته الذي لم يسبق للفن أن اتخذه في الماضي بجرأة وبشكل صريح ومقصود"5. فالأداء الفني هو فن هجين ومتمرد، وهو خطاب وممارسة فنية تتأثر باستمرار بالتطورات العلمية والتقنيات الحديثة من جهة، وبالتغيرات المجتمعية والفكرية من جهة أخرى. لذلك نجد تركيبتها متنوعة ومتعددة الصيغ والصور. فهناك منظومة داخل الفكر الأدائي تعمل على الانتشار والاختلاط بالأنواع والتركيبات الأخرى، مثل الجسد بدون أعضاء في فلسفة جيل

دولوز وفيلكس غتاري. – فما هو وجه التشابه بينهما؟ وهل يمكن القول بتواجد الجسد بدون أعضاء في الأداء الفني؟ وماهي تداعيات الجسد بدون أعضاء في الأداء الفني و على جسد الفنان؟

إن الحديث عن الجسد بدون أعضاء هو حديث عن الأطراف الاصطناعية التكنولوجية الجديدة حيث تصطدم إنتاجاتنا الموضوعية للإبداع بترتيبات جديدة من بينها إعادة النظر في عديد العلاقات مثل الإنسان والآلة، والإنساني والغير إنساني، والاصطناعي والطبيعي، والواقعي والافتراضي، والعلوم والخيال.

يحتم علينا تعريف الجسد بدون أعضاء الرجوع إلى أول ظهور للمصطلح، ففي الثامن والعشرون من شهر نوفمبر لسنة 1947، أعلن أنتونين أرتود Antonin Artaud الحرب على الأعضاء ، في خطابه الإذاعي الشهير. فمع الجسم بدون أعضاء 6(CsO) ، يمكن ارتجال جسم سياسي جديدة ، وهو وسيلة لمحاربة الوحدة الجميلة لأعضاء جسم الكائن المركب "l'organisme ". فهذه الوحدة للكائن الحي هي ليست جسمه، ولكن ما يفرض على وظائف الجسم، هي الروابط، والمنظمات المهيمنة في الجسم. يمكن أن يصبح كل عضو كائنًا في هذا الجسم جزءا، ينجرف نحو أن يكون مستقلا عن بقية الوحدة للكائن ليصبح معدوم التنبؤ به، تمامًا مثل صوت Artaud، هو الصوت الذي استقل عن بقية الوحدة. يمكن أن يؤكد أن "الجسد هو الجسد فهو وحيد ولا يحتاج للأعضاء. الجسد البشري ليس وحدة للكائن الحي أبدًا. فالوحدات " les organismes" للكائنات الحية هي أعداء الجسد"7. كما أن اليوتوبيا غير الإنسانية، المستوحاة من تطور العلوم التقنية، تحلم أيضًا بالتخلص من الأعضاء، لكنها تفتقد إلى CsO حتى قبل البدء في التجربة. يتخيل الجسد بدون أعضاء هجرة أذهاننا المستقبلية إلى أنظمة الكمبيوتر التي تجعلنا مستقلين عن جسم يُنظر إليه كشكل قديم. فهو يشكل عدوًا للجسم لصالح هيئة رقمية أحادية جديدة تمس كل المجالات.

وتهدف كل هذه الأطراف الصناعية المتعددة إلى استعادة عمل الأعضاء بدون الأعضاء أو كفاءة المنظومة داخل جسم الكائن، ولكن يمكن أن تساعدنا أيضًا على مواصلة عمل التوسيع والمخاطرة دائمًا والتجريب نحو تهجينات أخرى.

يستكشف الخيال العلمي بالفعل المصائر الهجينة للبشر والآلات، مما يعدنا لتخيل التأثيرات التي ستختبرها أجسادنا، وعلى سبيل المثال أفلام الفنان ماثيو بارني التي يقوم فيها بأداء فني بجسده مع شخصياته الأسطورية الهجينة التي خلقها وذلك بهدف السخرية. حيث يخلق هؤلاء الفنانين جماليات عضوية، وينتقدون العلوم التقنية التي من شأنها تكريس تقادم الإنسان وشغفه ويقترحون طرقًا بديلة تضاعف التهجين وذلك تحقيقا لإمكانيات إعادة ابتكار الذات.

ظلت ممارسات التهجين تتطور لفترة طويلة بإنتاجها لكائنات بشرية أكثر تنوعًا، وكائنات مختلطة أكثر. فأجسادنا، وأنفسنا ومساحاتنا تتفتت وتهجن، ويصبح من الضروري صياغة مفاهيم جديدة للعيش في هذا التعدد وتمازج الأجناس. فالتعددية هي جذمورية8. و" يعرّف دولوز وغوتاري "الجذمور9 بأنه شكل من أشكال الوجود التي تبرز التعدد. فالجذمور بخلاف الشجرة10 ليست له وضعية أو نقطة محددة، وإنما يعبر عن نفسه بواسطة الخطوط والعلاقات فحسب. فليست للجذمور بداية ولا نهاية، بل له دائما وسط ينمو عبره ويطفح، ومن أهم خصائص الجذمور أن له مداخل متعددة وانتشارات، وله ممرات ومسارب للانفلات، ويتضمن العلاقة بين مختلف النقط، فأي نقطة يمكنها أن ترتبط بنقطة أخرى داخل نفس النسيج، بل إنها ملزمة بذلك. إنها الرغبة11في تجريب المختلف والتحصل على إمكانات جديدة للحياة. وقد عرف دولوز12 الرغبة بأن نستشعر الفرح عبر المتعة في الإبداع. " ويعتبر الكباص بأن سؤال المتعة هو أكثر وجاهة بل ونجاعة من سؤال الحقيقة. لأن صلب وجودنا هو الذي يطرحه. إنها أجسادنا ورغباتنا التي تتحدث من خلاله. المتعة ليست سؤالا، يبذل الفلاسفة مجهودا لخلقه وبنائه وإقناع الناس بأن هناك ضرورة ما تفرض طرحه، إنما هو سؤال العين والأذن واللسان والأنف والرغبة، مطالبة تتم في تلقائية الحواس وأسلوب إشباعها والعالم الجدير بتوفير هذا الإشباع"13.

يبرز لنا تأثير الجسد بدون أعضاء في الأداء الفني المعاصر من خلال تحليل نماذج أدائية لإبراز التحولات والتغيرات الناتجة عن الجماليات الهجينة الصادرة عن تمازج الأجناس لتغيير صورة الأداء الفني وإظهار مدى مقاومة الجسد المتعضّي كمنتج للمفاهيم والرغبات أمام الجسد بدون أعضاء. ولا ينتفي هذا الجسد بدون أعضاء مع جسد الفنان العضوي والمتعضّي الذي له منظومة أراها دائما متجددة وقابلة للعطاء رغم ميلان فكرها

الأدائي نحو التجريب والتجديد واختراق السائد إلا أنه دوما يعطينا طواعية للتعاطي مع إمكانات جديدة للجسد والفكر الإنساني وهي مساحات جديدة وهضاب للرغبة تتقاطع مع منظومة الجسد بدون أعضاء أو الجذمور للدفاع عن صورة الأداء والهوية الجسدية له رغم كل التهجينات المطبقة على الجسد الآدمي أو العمليات التطبيقية من وسائط وتقنيات فنية و محامل رقمية وفنية.

2- هوية الأداء الفني أمام تمازج الأجناس وسؤال التلقي.

حينما نترجم فكر الفن المعاصر لتعريف الفن وجب علينا مسائلة عمق المفهوم فيه. ومن أهم الطروحات المفهومية نجد مسألة نزع مادة الفن وهو ما تدخله منظومة التهجين على عدة مستويات، حيث أن لها دورا حاسما من خلال المشاركة في الرهانات والقرارات الجديدة ، التي تميز مجال الفن المعاصر.

إن ظهور الممارسات الجديدة، والتي تحاول أن تبرز بتعدد تمضهراتها واختلاطها بالفنون الأخرى، ونذكر على سبيل المثال: البرفرمونس والهابنينغ والتنصيبة. فهذا الظهور يستجوب الاختصاصات الموجودة، كالنحت والرسم والفتوغرافيا ومدى حفاظها على عدم تغير صورها. حيث تريد هذه الممارسات تطبيق فكرة التهجين لنجد في بعض الحالات تلاش لبعض الممارسات وإكمالا لأخرى، أو فوضى لتداخل بعض الأجزاء وتمازج للأجناس بأخرى. فالتهجين ثقافة تزداد في تفاعليتها وتطور في فاعليتها، وتقوم هذه الثقافة على فكرة التبادلات والاتصالات وعمليات خلق الروابط. تمثل هذه الثقافة تكاثر ما يسمى الكائنات الهجينة، و ظهور أشكال جديدة من التبادلات أو التحويلات أو التفاعلات. يزداد التهجين بظهور تكنولوجيات جديدة، الأمر الذي يشجع بدوره على إمكانيات أخرى لتوسيع الظاهرة التهجينية، والتي شملت الأداء الفني كممارسة فنية تجريبية منفتحة على الأساليب والتقنيات الجديدة، لتحاول المزج بين مختلف الاجناس.

ان فن الجسد فن ملازم لفن الأداء حيث تجاوز الحدود في التعبير عن قضايا الجسد في الأداء الفني وقد مثل أقصاها فكرة تهجينه بالتكنولوجيا والآلة من خلال عمليات زرع أطراف اصطناعية، وتتزايد تطبيقات هذه الفكرة بتزايد التقدم التكنولوجي، وذلك في إشارة إلى عالمنا الذي يغزوه فعل التهجين والتي تتيح له امكانية تتحدى الحقيقية والواقع. وذلك في تجريب الدخول في العوالم الافتراضية، إنه فعل يفقدنا جوهر العملية الفنية

المادية وخاصة لما نتحدث عن الأداء الفني و موقع الجسد فيه، لتصبح عملية التلقي الفنية وهمية وغير ملموسة.

يستدعي هذا التهجين الواضح بشكل متزايد تحديات ووجهات نظر جديدة، مما يسمح بتنشيط مجال الفن وظهور ممارسات جديدة فيه. وعلى سبيل المثال نذكر ثلاث تجارب ادائية ظهرت مجسمة لعدة ممارسات تهجينية على جسد الفنان. فنجد أولا تجربة الفنان الأمريكي ماثيو بارني والتي تعد هجينة في مادتها إذ أنها أداء فني مصور في فيلم قصير أي بأسلوب سينمائي، و"يتجسد مفهوم الهجانة أو التهجين في أعمال ماثيو بارني في عدة مجالات، أولا على مستوى تطبيقاته وحوامله الوسائطية والتي تظهر في مفهوم Gesamtkunstwerk وثانيا في مفهومه للجسد والذي يعتبره شاملا ومنتجا للأجناس في تعدد الهويات المعاد خلقها من خلال شخصيات هجينة بدون أعضاء، مبتكرة موجودة في أفلامه و في أعماله التنصيبية والتشكيلية"14.

Matthew Barney, *CREMASTER 5*, 1997

وكتجربة ثانية عن التهجين في الأداء الفني نجد تجربة الفنان ستلارك وهو فنان أسترالي يمارس الأداء الفني وفن الجسد وقد اشتهر بزرعه للأعضاء البيولوجية والمكونات الإلكترونية والروبوتية في جسده. وذلك لطرح جدلية التجانس الأدائي بين التقني والبيولوجي. وتطرح الرهانات التي يقوم عليها فن الأداء مع ستلارك جملة من الجدليات والتساؤلات، على غرار هل يمكن أن تكون التكنولوجيا هي البديل الوحيد للزيادة في قدرة الجسد، وإخراجه من منطق الحدود البيولوجية؟

Stelarc, The Third hand,1980.

"يبرز ستلارك من خلال هذه التجربة رؤية إستيطقية جديدة لمسألة أو مفهوم التهجين في الفن التشكيلي فلم يعد التهجين أو فعل التطعيم حكرا على مزج الخامات الطبيعية ومحاولة إيجاد نوع من التعايش بينها بل إن الإسباني يطرح معطًى مغايرا لمفهوم التطعيم باعتماده على الآلة التقنية ليصبح جسده متعة للممارسة، فلم يعد ذاك الجسد الرائي والخاضع لإملاءات التصور العقلي في وضع الألوان على اللوحة وغمس الفرشاة في الماء، بل إنه أصبح يحمل منطقين متوازيين في الفعل فها هو يوازي بين الفعل والمفعول به. فالجسد يتحرك في الفضاء ويؤدي جملة من الحركات المحددة سلفا، و في ذات الحين يستجيب للحركة الموازية التي تؤديها اليد الثالثة المصنوعة تقنيا فيكون الرسم متعة في محاورة الزمن في إنشاء أكثر من حركة في وقت وجيز وتكون الحركات في الفضاء الإنشائي أكثر امتداد، حيث يتولد تواتر أدائي بين ثلاثة أعضاء لهم نفس الغاية ويختلفون في التكوين والبنية، ففي هذه التجربة يقدم الإسباني أنموذجا لإمكانية التفاعل بين الجسم الطبيعي والجسم التكنولوجي لأجل توليد جملة من الحركات والتفاعلات المتجانسة في فضاءها الإنشائي، حركات تتناسق في الأداء مولدة خطوط ورسومات تؤكد إمكانية التجانس رغم كونها تختلف في التكوين"15 .

أما التجربة الثالثة عن التهجين في الأداء الفني المعاصر فهي تجربة الفنانة مارينا ابراموفيتش التي حطمت كل المقاييس. فربما تكون مارينا أبراموفيتش هي الأكثر شهرة

بأداءها الفني "The Artist Is Present" الفنان حاضر، الذي قامت به في سنة 2010 في متحف الفن الحديث في نيويورك ، حيث جلس الزائرون أمامها وهي على كرسيها بثوب أحمر لتبادل الجمهور النظرات، جلسوا في قاعة المتحف لمدة 700 ساعة.

16Marina Abramović, The life, Serpentine Gallery London 2019

استخدمت الفنانة بعد تسع سنوات أحدث التقنيات لإنشاء أدائها الجديد في غالوري سربنتين في لندن والذي قامت به في شهر فيفري من سنة 2019، وقد ظهرت الفنانة مرة أخرى في قاعة العرض بثوبها الأحمر. لكن هذه المرة، لن تكون حاضرة بالفعل. انه حضور افتراضي بفضل الواقع المضخم وبفضل الامكانات التكنولوجية والرقمية المتقدمة.

حيث سيواجه المشاهدون تشابها بين جسدي الفنانة الحقيقي والواقعي من خلال الواقع المختلط أو المضخم، وهي تقنية جديدة تسمح للجماهير برؤية أبراموفيتش وهي تؤدي أدائها الفني كما لو كانت في قاعة العرض معهم وذلك بمساعدة نظارات خاصة تمكنهم من رؤية جسدها الافتراضي في الفضاء. ولتجنب أي لبس، يذكر موقع المتحف: "يرجى ملاحظة أن هذه تجربة رقمية في الواقع المضخم، وأن الفنان غير موجود وغير حاضر". إنها الصورة الشبحية والافتراضية للفنانة، إنه "Avatar" الفنانة الذي يستلزم ارتداء المتلقين للعمل نظّارات خاصة بالواقع المضخم لرؤية صورة جسد أبراموفيتش المحاكي للحقيقة والذي يتنقل في الفضاء وكأنه حقيقي، حيث يماهي هذا الشعور الشعور الذي يحصل في الأداء الحي.

إنه عالم مارينا أبراموفيتش، المرأة التي كانت تقوم بتكسير الحدود منذ عقود في هذا النوع الفني. إنها فنانة تعرف كيف تصنع مشهدًا من الهدوء التام والصمت. فأعمالها تجذب حتى المتفرجين الذين لا يهتمون بشكل خاص بالفن. الشيء الوحيد الذي تهتم به هو الاتصال بمشاهديها. وهو ما عملت عليه في السنوات الأخيرة. إنها دائما تريد هذا الاتصال. حيث يشعر المتلقي في نظراتها بانطباع كونها ساحر، أو اعتبارها طبيبا للعاطفة والطاقة.

يكشف لنا " الحياة" العمل الجديد لمارينا أبراموفيتش تعمقها في مفهوم التهجين وتجسيدا له في منظومة الأداء الفني بخلق صورة لجسدها الخاص والواقعي من خلال منظومة العالم الرقمي والافتراضي. تخترق الفنانة هنا كل القوانين والمعايير الأدائية التي وضعتها لسنوات، إنها رغبتها في تجاوز المعهود والانفتاح على إمكانات جديدة للحياة. فهي تحضر واقعيا بجسدها في عملها "الفنان حاضر" في سنة 2010 وتقدم لنا جسدها الافتراضي للقيام بالأداء الفني في سنة 2019. إنها وسيلة للتعبير عن فكرة تخليدها لذاتها عبر تجريب مزج الأجناس. فهمت الفنانة بحدسها مستقبل الفن، بأن يصبح المتلقي للفن متلق لا يفهم ولا يقبل الا تلقي الصور وهو قابل لوجود العالم الافتراضي في حياته وراغب في العيش فيه، ويستمتع أيضا بهذا العيش الموازي غير واقعي. إنه اللعب على الحواس وانتفاء المادة، إنه عصر الصورة وعصر العولمة وتمازج الأجناس. إنه عالم التهجين الذي يمكِّننا من صنع أجساد وعوالم غير مألوفة سابقا نقبل بتلقيها والتعامل معها شيئا فشيئا، وذلك عبر تهجين الفنون بالعلوم.

نرى اليوم ومن خلال الفن المعاصر عدة آثار فنية بدون هوية، هي آثار بلا مبدع وبلا مواضيع فهي آثار فاقدة لأصالتها وفاقدة لأرضها ومهدها، هي آثار فاقدة لهالتها كما يبين ذلك والتر بنيامين. اذن هل نحن أمام الفن أو اللافن؟ وهل يمكن التساؤل حول تغيرات عملية التلقي في الأداء الفني؟ " فتلك الهوية قد مثلت بلا شك آخر وجوه اغتراب هوية الابداع في الفن المعاصر. فمن هو المبدع وما هو الإبداع ثم من يبدع ماذا؟ تلك هي الاسئلة التي تطرح بحدة في هذا الاطار"17.

رغم أن الأداء الفني هو نحت للمجتمع إلا أن بعض الأعمال الأدائية المشهورة تستفز العامة. وذلك بأحداث وممارسات تبدو مجنونة في البداية، ففكرة نسبية الزمان والمكان

ضرورية للأداء الفني. فلا يخلو تعريف الأداء الفني من التغييرات التي تطرأ على مستخدميها فجزء من الفنانين لازالوا معتمدين على الطابع الأدائي ومتمسكين بالطريقة المعتادة والجزء الآخر منهم قرر المخاطرة وإيجاد تعبيراته الخاصة ليس فقط في الحركات والأحداث التي يؤديها بل في خلط عدة عوالم ووسائط ببعضها لتتحصل على جماليات جديدة هجينة، متجانسة في بعض الأحيان وغير متجانسة ولا منسجمة في البعض الآخر. "كما أشار إتيان سوريو في قوله"نحن نصنف تهجين الأعمال التي تمزج بين التأثيرات والأساليب أو الأنواع المتباينة وغير المتجانسة بشكل سيء ، وبالتالي عدم تواجد للوحدة والوئام والانسجام بينها حتى ولو تبينت لنا في ضوء إدراكنا العادي أنها متجانسة"18 .

- الخاتمة

إن القول بأن الأداء الفني المعاصر هو جسد بدون أعضاء، يجعلنا ندرك أن هذا الأداء هو منظومة فنية هجينة ومتمردة تعتمد على جسد الفنان كجزء رئيس في العملية الفنية وأنه ممارسة فنية متفتحة وهي متجددة وقابلة للتعدد واتخاذ صور جديدة فنية وتمظهرات مختلفة وذلك بفضل تمازج الأجناس وتداخل الاختصاصات. إنها الروح الفنية للأداء، إنها ثقافته الجذمورية المواكبة للعصر، إنها تهجيناته للأشياء والأجساد لتقديم صور مختلفة للمتلقي. فاختلاف الصور وتمظهرات هذا الفن يجرنا إلى التساؤل حول مسألة التلقي، تلقي المشاهد للأداء الفني متقلب الصور والهجين في وسائطه وتقنياته وأجناسه وممارساته. وكما تقول أورلان " فبالنسبة لي فإن الأداء الفني هو إطار تطبيقي قابل للسؤال. وعلى عكس ما يظن البعض. فالأداء الفني هو ليس أسلوبا فنيا مبنيا على الزائل كما تم تبيينه في سبعينات القرن الماضي. ففي الوقت الراهن فإن البرفرمونس موجودة في أي مكان، ولكل الأجيال وفي مدارس الفن. وهو تيار مرتجل اتخذ أشكالا مختلفة. ويختلف فن الأداء على الأداء الجسدي. حيث أن له أشكالا متعددة ومختلفة كالأداء المعتمد على الفيديو، الأداء الذي يعتمد الرقص، الأداء الصوتي، ويمكن القول أن الأداء الفني هو موضة فنية تعتمد كل تطبيقات الفن وممارساته. ويتهرب الأداء الفني من التحديد ليشبه في ذلك بعض الفنون الأخرى. إذ أن له روابط دائمة مع المجتمع.. ويتدخل الجسد كوسيط في هذه الممارسة الفني، مما يسهل تحديد الهوية لأن كل شخص لديه هيئة"19. لكن السؤال المطروح اليوم على الهوية في ظل تدخل الافتراضي في جسد الفنان

في الأداء الفني؟

إن الاختلافات في التمظهرات و الصور للأداء الفني المعاصر هو تقديم لتجارب عن إمكانات جديدة للحياة و تجارب أخرى عن الرغبة المرحة وأيضا عن تجريب مزج الأجناس والعوالم العلمية والفنية وغيرها من العناصر والطبائع. يعطينا هذا الاختلاط مادة فنية غير مستقرة ودائمة التقلب مما يحقق استحالة تحديد مفهوم مضبوط لهوية هذا الفن وتعريفه. فمثلا وبعد أن قلنا أن الأداء الفني قد تجاوز في عصرنا الحالي العنف والممارسات الايتقية والمازوشية على جسد الفنان بالاضافة إلى عمليات التهجين مثل تجربة أورون، وستيلارك، وماثيو بارني، قد نضج بانفتاحه على عوالم جديدة تعتمد على تدريب الذات وتحسين قدراتها والعمل على الطاقة الجسدية للفنان لخلق روابط جديدة مع المتلقي وتشكيل شبكة كبيرة من الروابط التواصلية مع مختلف الفئات الاجتماعية. وهو ما دعت إليه مارينا أبراموفيتش وبحثت فيه مطولا، ويظهر ذلك في أعمالها الأخيرة التي تركز فيها على عملية التلقي، فالعمل الأدائي كله عبارة على عملية تواصل بالعين وفي صمت. وتقول عبر هذا الأداء إن الفنان حاضر في عملية التبادل التواصلي بين الفنان والجمهور وذلك بجسده الحقيقي. لتقلب لنا كل المعايير والقيم الجديدة التي زرعتها ووضعتها قيد البحث بتقديم عملها الافتراضي لجسدها الافتراضي لتجعل هذا الجسد هو الطرف الثاني في عملية التلقي. هنا نعود إلى سؤال هوية جسد الفنان (الشجرة الممثلة لجسد الفنان بالنسبة للجسد بدون أعضاء أي الجذمور في فلسفة دولوز) في تحقيق عملية التلقي؟ إنه الاختراق والتعدي لقيم ومبادئ ومعايير الأداء الفني. فهذا التهجين بين العالم الواقعي والعالم الافتراضي قد أثر في عملية تلقي الجمهور للأداء الفني. فالاستمتاع موجود وعملية التفاعل مكتملة، لكن هناك عدة أسئلة تطرح وراء هذا التهجين بين العالمين الواقعي والافتراضي، هذه التركيبة الجديدة تطرح عدة مسارات واستفهامات لمستقبل الفن، ولتمظهرات عملية التلقي الجديدة، و لعلاقة المتلقي بالعمل الفني، وبالتساؤل حول هوية هذا الفن؟

إن الجسد بدون أعضاء في الأداء الفني المعاصر، قد فتح المجال أمام الافتراضي ليكتسحه ليس على مستوى تقديم العمل على المحمل الذي يظهره كالصور الفتوغرافية والفيديو وليس في إدخال التكنولوجيا والأعضاء الالكترونية لجسد الفنان. بل انه اختراق

مطلق ومتجاوز للحدود، إنه تعويض جسد الفنان الحقيقي بجسد افتراضي يمكن إدراكه والتفاعل معه. هنا يطرح السؤال: هل أن الأداء الفني المعتمد على جسد افتراضي في عملية تلقي الأداء من قبل الجمهور، هو أداء فني؟

قائمة الهوامش:

1- يقول Gillo Dorfles "إن التفاعل بين الجمهور والفنان يتمم القيمة الأساسية للأداء الفني"

« L'interaction entre public et artiste détermine la vraie valeur de la performance. »

Gillo Dorfles, L'Art de la performance, théorie et pratique, n° 2, décembre 1979, p. 47.

2- تقول Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan "إن التداخل الحاصل في ستينات مع الفنون الأخرى كفنون المسرح والرقص والموسيقى شمل فن الأداء الذي صار مهجنا من خلال تنقلاته بين عالم الفنون التشكيلية والفنون المرئية".

« Alors qu'elle interagit dès les années 60 avec les autres arts de la scène – théâtre, danse, musique –, la performance accède à un statut hybride lorsqu'elle se déplace dans le monde des arts plastiques et visuels. Ce déplacement correspond aussi au moment où, paradoxalement, les artistes ne sont pas nécessairement à la recherche d'un public pour faire exister leur action. Certaines artistes s'isolent dans leur atelier et font leur performance de façon solitaire. Joan Jonas, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Martha Rosler évoquent, toutes, les événements spontanés, les improvisations réalisées devant un groupe d'amis. L'espace de la performance reste parfois plus quer confidentiel et c'est le plus souvent la photographie, si l'artiste décide de l'intégrer, qui permet de sauvegarder des traces. » Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, « Introduction », in Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines, Rennes, Presses universitaires de Rennes & Archives de la critique d'art, 2010, p. 20-21.

3- محمد محسن الزارعي، ظاهرة الاختراق في الفن المعاصر، مجلة أوراق فلسفية، العدد 26 ، 2010/2009 ،ص 203-226.

4- Clement Greenberg « Avant-garde et Kitsch » in art et culture, Essais critiques, Macula, Paris, 1988, p12.

5- المرجع السابق ،ص 203-226.

6- Deleuze et Guattari appellent CsO le « corps sans organes » dans L'Anti-Œdipe en 1972, et ensuite dans Mille plateaux (Paris, Les Éditions de Minuit, 1980). Voir notamment le « plateau » 6 de cet ouvrage, intitulé « 28 novembre 1947 – Comment se faire un corps sans organes? », fortement inspiré par Antonin Artaud.

7- « le corps est le corps. Il est seul. Et n'a pas besoin d'organes. Le corps n'est jamais un organisme. Les organismes sont les ennemis du corps». Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille plateaux, Minuit, 1980, p. 196.

8- « Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes . Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet. Pas d'unité ne serait-ce que pour avorter dans l'objet, et pour « revenir » dans le sujet. Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité) ». ibd, p9.

9- الجذمور جمعها جذامير، باللاتينية rhizoma :عبارة عن ساق تنمو أفقياً تحت الأرض يستعملها النبات للانتشار وتكوين نباتات جديدة تطلق جذوراً و سوقاً عند العقد الساقية .الجذمور هو وسيلة الانتشار الرئيسية لكثير من نباتات الفصيلة النجيلية بحاجة لمصدر مثل النجيل و الكلئية المرجية و الثمام العصوي والحشيشة الفضية إضافة لنباتات من فصائل أخرى. والجذمور مثل الحدث، أو لنقل: هو إحدى نتائجه، والحدث، عند دولوز، هو: تلاقي أو اصطدام بين سلسلتين، يطرأ عليهما تغير معين ، ومن طبيعة هذا الاصطدام؛ أي الحدث: أنه لا يحمل أية دلالة أو معنى؛ لأنه هو المعنى نفسه، وهو سطح لا عمق فيه، كون العمق دلالة ميتافيزيقية، بينما السطح: هو ما يشكل الحدث. لنتذكر مقولة نيتشه عن الفلاسفة الإغريق، "لقد كانوا سطحيين من شدة عمقهم"، ومع دولوز، يبقى السطح هو ما يحدد المعنى، أو بلغة دقيقة :منطق المعنى . السطح محايثة، لذلك؛ كان دولوز معجبًا كثيرًا بليبنتز: الذي تعبر فلسفته عن هندسة للسطوح ونسيج للبساط، بدل صروح للثيولوجيا، وسلالم للميتافيزيقا.

10- "ومع دولوز، لم تعد الشجرة صورة الفكر كما عند ديكارت بل حل محلها الجذمور ، Rhizome الذي يشير الى الابتعاد والتخلص من الميل الذي لطالما سيطر على الفكر الغربي المولع بالوصول الى الغايات والمولع بالبدايات كما عند هيدغير والغارق في الثنائيات. الجذمور يكون في الوسط أو هو لا يبدأ ولا ينتهي، ويشكل تحالفا بالمصاهرة فقط. وبينما تفرض الشجرة صورة الكون، يكون نسيج الجذمور هو الربط بين و...و...و.... و، و يحقق ستة شروط رئيسية في الفكر (الوصل، التنافر، التعددية، الانقطاع اللادال، رسم الخرائط، النقل الملون، تجعل من الفكر دينامية قادرة على التوليد والخلق . ويستخدم الجذمور أنظمة علامات مختلفة جدا وحالات من اللا-علامة على عكس الشجرة التي تحيل دوما الى أنظمة علامات متماثلة". وليام العوطة، الرغبة والسياسة في فلسفة جيل دولوز ، لبنان، 2017، ص28.

11- " لقد اصطف دولوز و غتاري حسب آلان باديو، ضمن زمرة "الراغبين-الفوضويين"، لكنه تأويل غير صحيح . فمن بين أكبر أساتذة دولوز، وأكثرهم أهمية، سنجد حتما سبينوزا. بحيث شكلت فلسفة الرغبة عند المفكر الهولندي، مصدرا أساسيا لفلسفته بناء على هذا، حاول دولوز ومعه غتاري، العثور ثانية في الرغبة على قوتها الابداعية، لأنها لا تحيل على اندفاعات جنسية أو تطلعات فردية، ولا تتعقب الملذات عبثا. الرغبة التي هي في الآن ذاته، ميتافيزيقية وجماعية، تعين هذا المسار، الذي تتجاوز عبره الذات نفسها، وتتموضع وفق تدفقات أخرى للكثافة، ثم تجد نفسها مأخوذة ضمن تجريب ممكنات جديدة للحياة". سعيد بوخليط، فلسفة جيل دولوز، مقال صادر عن موقع حكمة بتاريخ 2018/11/02

12- محمد ايت حنا، الرغبة والفلسفة مدخل الى قراءة دولوز وغتاري، دار توبوقال، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص 6.

13- عبد الصمد الكباص، الرغبة والمتعة رؤية فلسفية، افريقيا الشرق، 2013، ص12.

14- " La notion d'ybridation rencontre le travail de l'artiste américain Matthew Barney à de nombreux niveaux : dans sa pratique multimédia qui s'apparente au concept de Gesamtkunstwerk, dans sa conception du corps

comme totaité et poducteur de frme, dans la multiplication des identités réinventées à travers les personnages peuplant ses films ainsi que dans l'aboutissement de ses traveaux sous la forme de l'installation et de l'exposition."

Marie- Laure,L'hybridité des genres artistiques : une Gesamtkunstwerk à l'aube duXXI siécle dans l'œuvre de Matthew Barney.

15- طلال قسومي، التكنولوجيا مصدر للبناء الجمالي في الفكر المعاصر، موقع الكتروني الصحافة اليوم، نشر بتاريخ 27 يناير 2017.

16- استخدمت مارينا أبراموفيتش الواقع المضخم لخلق برفرمونس افتراضي يحاكي أداءها الفني الواقعي

17- محمد محسن الزارعي، ظاهرة الاختراق في الفن المعاصر، مجلة أوراق فلسفية، العدد 26 ، 2010/2009 ،ص 203-226.

18- Cette connotation péjorative est aussi relevée par Etienne Souriau dans son vocabulaire d'esthétique : "on qualifie d'hybrides des œuvres qui mélangent des influences, des styles, ou des genres disparates et mal assimilés, d'où manque d'unité et disharmonie, même si au regard de notre perception actuelle.

19- (Orlan : « O : Pour moi, la performance est un cadre vide dans lequel les pratiques artistiques viennent se questionner. Contrairement à ce que certains pensent, la performance n'est pas un style voué à l'éphémère et qui serait identifié aux années 70. Actuellement, les performances sont présentes partout, dans toutes les générations, et également dans les écoles des beaux-arts.

C'est un endroit qui s'est inventé peu à peu et il a pris des aspects différents. L'art-performance s'est déjà différencié de la performance physique. Plusieurs catégories de performance sont apparues : la performance vidéo, la performance danse, la performance son… On pourrait dire que la performance est une tendance artistique influencée par toutes ces pratiques. Aussi échappe-t-elle à toute saisie et à toute définition. Comme c'est le cas généralement pour d'autres arts, il y a toujours une part de résonance avec la société dans laquelle elle s'inscrit. Or la société est toujours en mouvement, aux niveaux politique, intellectuel, social tout comme au niveau de ses interdits, ce qui ajoute à la difficulté et qui explique aussi ses évolutions.

Dans cette nouvelle pratique artistique intervient le médium corps, ce qui facilite l'identification car tout le monde a un corps. Cela engendre une très forte intensité avec le public, c'est ce qui en fait la qualité. Toutefois cette qualité diffère de celle rencontrée habituellement du théâtre, auquel on l'assimile parfois. Il peut y avoir des porosités entre ces deux arts, des passages, des liens. Des différences sont cependant perceptibles. Les performances peuvent avoir lieu sur une scène, dans une salle, dans la rue, mais les performers ne jouent pas un texte appris et restitué, ils sont plutôt dans une sorte de mise en jeu d'eux-mêmes. Les spectateurs n'assistent pas à un faux drame qui se jouerait devant eux. Dans le cas de la performance, il s'agit d'un vrai drame qui se vit à cet instant-là. Donc les performers, ce ne sont plus des acteurs, mais bien des actants.

ORLAN cité par Bart de Baere, Sophie Gregoir, Wim Van Mulders, Hubert Besacier et Alain Charre (eds), Orlan MesuRages (1968-2012). Action ORLAN-Corps, Anvers, Éditions du M HKA, 2012, p. 10-11]

(Orlan, « entretien avec Sylvie Roques, mardi 27 novembre 2012 au studio Orlan à Paris », revue Communications, n° 92, 2013, Paris, Seuil, p. 219.)

قائمة المراجع

- المراجع باللغة العربية:

- محمد ايت (حنا)، الرغبة والفلسفة مدخل إلى قراءة دولوز وغتاري، دار توبوقال، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

- عبد الصمد (الكباص)، الرغبة والمتعة رؤية فلسفية، افريقيا الشرق، 2013.

- وليام (العوطة)، الرغبة والسياسة في فلسفة جيل دولوز ، لبنان، 2017.

- المراجع باللغة الفرنسية:

- Deleuze (G). et Guattari (F)., Mille plateaux, Minuit,Paris, 1980.

- مقلات من الانترنات باللغة العربية:

- محمد محسن (الزارعي)، ظاهرة الاختراق في الفن المعاصر، مجلة أوراق فلسفية، العدد 26 ، بتاريخ 2016/02/16 .

http://nomene.blogspot.com/2016/01/blog-post_30.html

- سعيد (بوخليط)، فلسفة جيل دولوز، مقال صادر عن موقع حكمة بتاريخ 2018/11/02.

http://hekmah.org/%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A9-

- طلال (قسومي)، التكنولوجيا مصدر للبناء الجمالي في الفكر المعاصر، موقع الكتروني الصحافة اليوم، نشر بتاريخ 27 /02/ 2017.
file:///G:/hybridation%20avril%202019/Talel%20Gassoumi%20-%20Academia.edu.html

-مقالات من الانترنات بالغة الفرنسية:

-Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines, Rennes, Presses universitaires de Rennes & Archives de la critique d'art, 2010.

- Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, « Introduction », in Janig Bégoc, Nathalie Boulouch & Elvan Zabunyan, La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines, Rennes, Presses universitaires de Rennes & Archives de la critique d'art, 2010.

-Gillo Dorfles, L'Art de la performance, théorie et pratique, n° 2, décembre 1979.

-Clement Greenberg, Avant-garde et Kitsch , in art et culture, Essais critiques, Macula, Paris, 1988.
file:///G:/hybridation%20avril%202019/Performance_Happening%20(citations)%20-.html

-Marie Laure, L'hybridité des genres artistiques : une Gesamtkunstwerk à l'aube duXXI siécle dans l'œuvre de Matthew Barney. Publier le 16/02/2016.
https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/02/16/numero-4-2011-article-2-mld/

-Orlan, entretien avec Sylvie Roques, mardi 27 novembre 2012 au studio Orlan à Paris, revue Communications, n° 92, Seuil, Paris,2013.
file:///G:/hybridation%20avril%202019/Performance_Happening%20(citations)%20-.html

الحجاج في البلاغة الجديدة من خلال كتاب "مصنف الحجاج" لبيرلمان وتيتيكا

Argumentation in the new rhetoric through the book of Perelman and Tyteca: "A Treatise on Argumentation

كمال الزماني/ جامعة القاضي عياض مراكش المغرب

البريد الإلكتروني: kamal2010it@hotmail.com

الملخص:

أولت البلاغات المختلفة دورا أساسا للحجاج في مختلف مقارباتها وانشغالاتها، وجعلته بعدا رئيسا من أبعاد الخطاب الإنساني، وفعالية ضمن هذا الخطاب، فقد سعى العديد من الباحثين إلى ضم هذا المفهوم إلى حضيرته الخاصة، ومقاربته من زاويته المحددة، ونتيجة لذلك، صار أكثر ثراء بتنظيرات مختلفة لا زالت في تجدد وتطور مستمرين إلى حد الآن.

ويعد بيرلمان وتيتيكا من بين الباحثين الذين تركوا بصمة واضحة في حقل التأليف الحجاجي، وذلك من خلال مؤلفهما "مصنف الحجاج البلاغة الجديدة" الذي أحدث ثورة كبيرة في البلاغة الحديثة. وفي هذا النطاق يأتي هذا البحث ليبين أهم ملامح هذه الثورة، ويبرز بعض إسهامات هذين الباحثين في مجال هذه البلاغة.

الكلمات المفتاحية: البلاغة؛ الحجاج؛ الخطاب، المتلقي.

Abstract :

Argumentation has been allotted a central position in various rhetorics, and has been occupying a central dimension in human discourse. Many researchers have tried to approach this concept from their point of view. As that keeps it in constant renewal and evolution.

Perelman and Tyteca are among the researchers who have left a clear imprint in the field of argumentation, through their book "Traité de l’argumentation (La nouvelle rhétorique) ", which has made a great revolution in modern rhetoric. In this context, this article presents the most important characteristics of this revolution and highlights some of the contributions of these researchers in the field of rhetoric.

Key words: rhetoric; argumentation; discourse

مقدمة:

عرف المجتمع الأوربي منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين تحولات جذرية شملت مجالات مختلفة كالسياسة والاقتصاد والتكنولوجيا... وغيرها. وكان من نتائج هذه التحولات سيادة ثقافة تدعو إلى اعتماد الحوار، واحترام التنوع والاختلاف، ونبذ كل أشكال العنف والاقصاء. ولم يكن الحجاج بمنأى عن هذه التحولات، بل ساهم بدوره في التأسيس لهذه الثقافة الجديدة. وفي هذا النطاق، ظهرت عدة محاولات جريئة حاولت إخراج الحجاج من دائرة الخطابة والجدل اللذين ظل لفترات طويلة مرادفا لهما، وتخليصه من تهمة المغالطة والتلاعب بعواطف الجمهور وبعقله.

ومن بين هذه المحاولات، نذكر المحاولة التي قام بها كل من بيرلمان (Chaïm Perlman) وتيتيكا (Lucie Olbrechts Tyteca) سنة 1958، تاريخ صدور كتابهما البارز في الحجاج "مصنف الحجاج البلاغة الجديدة"1، الذي حاولا من خلاله إحياء البلاغة وإعادة بعثها من جديد. فقد أظهرا، من خلال هذا المؤلف، "بلاغة الحجاج" في ثوب جديد غير الذي نشأت فيه إبان ظهورها، فكانت مساهمتهما السند الذي فتح مغاليق هذه البلاغة، وساعد في بناء تصور واضح عن طريقة معالجة مباحثها، فضلا عن الدفع إلى اكتشاف مناطق جديدة فيها، لم يكن من الممكن الوصول إليها بدونها. فكيف قارب هذان المؤلفان الحجاج؟ وما هي أبرز تجليات مساهمتهما البلاغية؟

1-الحجاج خطابة جديدة:

يمثل كتاب "مصنف الحجاج البلاغة الجديدة" لصاحبيه بيرلمان (Chaïm Perlman) وتيتيكا (Lucie Olbrechts – Tyteca) "أهم محاولة لتجديد النظرية الحجاجية الأرسطية"[2]، فقد جاء هذا المؤلف في مرحلة كانت فيه البلاغة "قد استقرت في صيغتها المحسناتية الشعرية"[3]. هذه المرحلة التي انفصلت فيها البلاغة عن وظيفتها الحجاجية الإقناعية التي وسمها بها أرسطو، لتصبح مختزلة فقط في تجميل الخطاب وتزيينه. وهذا ما يؤكده ظهور العديد من المؤلفات البلاغية التي تدعم هذا الدور من قبيل كتاب "محسنات الخطاب" (Les figures du discours) للبلاغي الفرنسي فونتاني (Fontanier) الذي "حصر هذه المحسنات في أجناس أربعة هي :محسنات الأصوات والكلمات والتركيب والأفكار"[4]،

وكتاب "المجازات" (Les tropes) لدي مارسيه (Dumarsais)، دون أن ننسى بعض الأعمال الخالدة التي قام بها بعض رواد البلاغة الرومانية ككنتيليان (Quintilien) وأستاذه سيشرون (Cicéron)، اللذين "دفعت أبحاثهما البعد الحجاجي للبلاغة إلى الدرجة الثانية لصالح البعد التحسيني"[5] الذي أصبح يعد أحد أهم وأبرز وظائفها.

ومن الأسباب التي أدت أيضا إلى هذا النزوع الجمالي/المحسناتي للبلاغة صعود فكر برجوازي عمم دور اليقين الديكارتي الذي لا يؤمن إلا "بالعلم الحقيقي أو المعرفة الحقة"[6]، وكان ينظر إلى البلاغة على أنها مجرد "معرفة تافهة متسكعة تعنى بالشكل والمظهر الزائد فقط"[7]، وهو ما ساعد على انسحاب البلاغة وتراجع مكانتها، بل "وحرمانها من أبرز مراحلها ألا وهي مرحلة الإيجاد"[8]، فتدهورت البلاغة، وتم "إبعادها من البرامج والمقررات الدراسية"[9]، وهو الشيء الذي أدى إلى "القضاء على كل نظرية خاصة بالحجاج"10.

إلا أن البلاغة، ومنذ النصف الثاني من القرن العشرين، "عرفت انتعاشة قوية بسبب ثورة الاتصالات المرئية والمسموعة، وحاجة النظام الرأسمالي إلى خلق مجتمع استهلاكي، وذلك بالتحكم بأذواق الناس، وإغوائهم بالإقبال على السلعة"[11] بوساطة الكلمة البليغة، والحجة القوية والبرهان الساطع، فأصبح الاقتناع لا يتأتى إلا لمن يمتلك "فن الجدال وقوة الإقناع، والتأثير وسلطة الحجاج"12.

وهكذا وجد بيرلمان وتيتيكا الجو ملائما "لردم الهوة التي تفصل البلاغة عن أصلها الأرسطي"[13]، وذلك بإحياء البلاغة وبعثها ورد الاعتبار لها، وجعلها تترادف مع هذه الإمبراطورية الجديدة/ القديمة المترامية الأطراف والتي تسمى بالحجاج.

ولتحقيق هذا الغرض، قام هذان الباحثان بداية برد الاعتبار للحجاج بإخراجه "من دائرة الخطابة والجدل"[14] اللذين ظل لفترات طويلة مرادفا لهما، وذلك من خلال العمل من ناحية أولى على تخليصه "من التهمة اللائطة بأصل نسبه وهو الخطابة. وهذه التهمة هي تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بعواطف الجمهور وبعقله أيضا، ودفعه دفعا إلى القبول باعتباطية الأحكام ولا معقوليتها"[15]، وتخليصه من ناحية ثانية "من صرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطب في وضع ضرورة وخضوع واستيلاب"[16] أكثر مما يجعله مقتنعا.

فالحجاج عندهما ينبذ العنف بكل مظاهره، ويقيم بدلا منه حوارا أساسه الاتفاق بين الأطراف المتحاورة في جو من المعقولية والحرية، وبعيدا عن "الاعتباطية واللامعقول اللذين يطبعان الخطابة عادة، وبعيدا عن الإلزام والاضطرار اللذين يطبعان الجدل"[17]، وذلك بكيفية تجعل الحجاج "شيئا ثالثا لا هو بالجدل ولا هو بالخطابة... لنقل إنه خطابة جديدة"[18].

2-موضوع نظرية الحجاج:

يحدد بيرلمان وتيتكا موضوع نظرية الحجاج في "دراسة تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[19]، أما الغاية منه، فيقولان عنها "إن غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجع الحجاج ما وفق في جعل حدة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب (إنجازه والإمساك عنه)، أو هو ما وفق على الأقل في جعل السامعين مهيئين لذلك العمل في اللحظة المناسبة"[20].

فصُلب الحجاج عند بيرلمان وتيتكا إذن هو التحاور بين الخطيب وجمهوره. هذا التحاور الذي لا يمكن أن يكون فعالا إلا إذا حرص الخطيب على المراوحة بين الجدل الذي يظهر من خلال حديث الباحثين عن التأثير الذهني في المتلقي، وعن تسليمه بما يقدم له، و"إذعانه لما يعرض عليه إذعانا نظريا مجردا مجاله العقل والإدراك"[21]، وبين الخطابة التي تظهر من خلال "إلحاحهما على فكرة توجيه العمل والإعداد له والدفع إليه"[22]، فالغاية هي التفاعل بين ما هو ذهني وما هو عملي، أو لنقل هي "إحداث التأثير العملي الذي يمهد له التأثير الذهني"[23].

وإذا كان بيرلمان قد دعا الخطيب إلى الاستفادة من صناعتي الجدل والخطابة، فإنه قد دفع بالحجاج إلى الحدود البعيدة، وجعله أوسع منهما، بل جعله شاملا ومغطيا لكل مجالات الحياة، "يحضر في جميع المستويات: كما يحضر في النقاشات العائلية، فإنه يحضر كذلك في مجالات تخصصية متميزة"24، فكل "المكونات الموجودة في رسالة ما (مكتوبة أو مقروءة، أو مشاهدة أو حتى إشارية)، هي عبارة عن مستويات معينة من مستويات الحجاج"[25].

وبهذا، يكون الحجاج مع بيرلمان قد كَفَّ عن أن يكون حجاج الخاصة، وحجاج المغالطة والإلزام والخداع، ليصبح بدلا من ذلك قادرا على تغطية "كل حقل الخطاب المستهدف للإقناع والإثبات، كيفما كان المستمع الذي تتوجه إليه، ومهما كانت المادة المطروحة"[26].

وإذا كان بيرلمان قد وسع مجال الحجاج، وجعله شاملا لكل مجالات الحياة، فإنه عمل من جهة ثانية على تكييفه بحسب نوع الجمهور المستهدف، إذ الحجاج "الأكثر تأثيرا في مستمعين غير مؤهلين ليس بالضرورة هو ذاك الذي يحوز اقتناع الفيلسوف"[27]، ومن ثمة، يجب علينا ألا "نتجاهل نوعية السامعين التي نسعى إلى إقناعهم"[28]، لأن "تغيير السامعين يجعل الحجاج بدوره يغير مظهره"[29].

ولهذه الاعتبارات، قسم بيرلمان الحجاج إلى قسمين: الحجاج الإقناعي (L'argumentation persuasive) والحجاج الاقتناعي (L'argumentation convaincante). فأما الأول فهدفه "إقناع الجمهور الخاص"[30] الذي "يهتم بالنتيجة"[31] المراد التوصل إليها، وبالعمل المراد إنجازه أكثر من اهتمامه بالحجة، ولا يتحقق هذا الإقناع إلا بمخاطبة "الخيال والعاطفة"[32]، وإثارة الأحاسيس مهما كانت الطريقة المتبعة في ذلك، وهو ما يجعله إقناعا ذاتيا وضيقا "لا يعتد به في الحجاج"[33]. أما الثاني فهو "أساس الإذعان وأساس الحجاج"[34]، فهو "يخاطب العقل"[35]، ويرمي إلى "أن يسلم به كل إنسان"[36]، وهو ما يجعله عاما وصالحا لكل أنواع الجمهور، لأن "الحجاج غير الملزم وغير الاعتباطي هو وحده القمين بأن يحقق الحركة الإنسانية من حيث هي ممارسة لاختيار عاقل. فأن تكون الحرية تسليما اضطراريا بنظام طبيعي معطى سلفا معناه انعدام كل إمكان للاختيار"[37].

إن أهم شروط الحجاج عند بيرلمان هي انبناؤه على التفاعل والاختيار العقليين اللذين يبيحان إمكانية التعدد والاختلاف[38] من جهة، ويرفضان كل محاولة لفرض الحقيقة الواحدة من جهة ثانية. وبذلك يكون الحجاج عند بيرلمان أقرب إلى مجال الخطابة القائم على المحتمل، فحججه قائمة على العقل لكنها غير ملزمة، فهي "تترك للمتلقي حرية رفضها ومعارضتها لكن على سند عقلي أيضا حتى لا يقع في المخاطبة السفسطائية"[39].

وبناء على ما سبق، نستطيع القول إن بيرلمان وتيتيكا مشروعا حجاجيا متكاملا طابقا فيه، منذ البداية "بين البلاغة والحجاج كما يشير إلى ذلك، من أول وهلة، عنوان كتابهما الضخم"[40]، وتكتسي هذه المطابقة "أهمية بالنسبة للمحتوى. ذلك أن كل ما اعتدنا اعتباره بلاغة في خطاب ما، وخاصة صور الأسلوب، سيفسر باعتباره حالة خاصة من أحوال الحجاج"[41].

إن هذا المشروع يقوم أساسا على خمسة ملامح رئيسة، وهي:

1-أنه يتوجه إلى مستمع.

2-يعبر عنه بلغة طبيعية.

3-مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية.

4-لا يفتقر تقدمه (تناميه) إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة.

5-ليست نتائجه (خلاصاته) ملزمة[42].

وبهذا، يكون بيرلمان قد هدم كل التصورات التي حاولت ربط الحجاج بالمنطق وصرامة الاستدلال، ليجعل منه مفهوما لينا قابلا "للتغير والتحرير في بنائه وأنساقه التي يقوم عليها، وذلك تبعا لتغير المقام وتغير ظروف المحاجج، حتى وإن ظل موضوع النقاش هو ذاته"[43].

إن المحاج الجيد، حسب بيرلمان، هو الذي يحرص على أن "يضع في الحسبان مستوى العقول التي يهدف إلى إقناعها ثم نوعيتها"[44]، وذلك بأن "يفهم أولا المقام المتكلم فيه، ثم أحوال السامعين ومستوياتهم المعرفية والإدراكية"[45]، لأن هذا الفهم هو وحده الكفيل بتحقيق "الظفر بتأثير فعال في النفوس"[46].

وبعد فهم مقتضيات المقام، وإدراك أحوال السامعين، وإعدادهم لقبول الأطروحة المعروضة، يرى بيرلمان أن أبرز وظيفة حجاجية تكون بعدئذ هي الدفع إلى الفعل: وهي خطوة لا تتحقق إلا إذا كان الخطيب على وعي كامل ومحكم بالمنطلقات والتقنيات الحجاجية التي من شأنها، إذا ما أدرجت في الخطاب، أن تحرك المخاطب نحو العمل. فما هي هذه المنطلقات والتقنيات؟

3-منطلقات الحجاج:

3-1 أنواع المنطلقات الحجاجية عند بيرلمان:

ينبني الحجاج عند بيرلمان على جملة من المنطلقات الحجاجية التي "تؤخذ على أنها مسلمات يقبل بها الجمهور"[47]. فبهذه المنطلقات يحاول الخطيب إقناع مخاطبيه، واستمالتهم ودفعهم إلى الفعل. فما هي هذه المنطلقات؟

3-1-1 الوقائع والحقائق: (Les faits et les vérités)

يرى بيرلمان أن الوقائع تمثل "ما هو مشترك بين عدة أشخاص أو بين جميع الناس... والتسليم بالواقعة من قبل الفرد ليس إلا تجاوبا منه مع ما يفرض نفسه على جميع الخلق، إذ الواقع يقتضي إجماعا كونيا"[48]، فهي إذن "مقدمات حجاجية غير قابلة للرفض"[49]، ما دام أنه لا يمكننا الحديث عنها من وجهة نظر حجاجية إلا عندما تكون محل اتفاق واسع بين الجميع[50].

أما الحقائق، فيعمد إليها الخطيب أو المحاج "للربط بينها وبين الوقائع ليمنح حجاجه بداية قوية نافذة"[51]، ولذلك، فإنه "ينطبق عليها ما ينطبق على الوقائع"[52] من حيث كونها تحظى بالموافقة العامة.

ففي أغلب الأحيان، يقول بيرلمان، "نستعمل الوقائع والحقائق (كالنظريات العلمية والحقائق الدينية مثلا) باعتبارها أشياء متفق بشأنها تحقق الانتقال إلى التوافق"[53] بين الخطيب ومخاطبيه، كأن "يضاف التيقن بالواقعة (أ) إلى الاعتقاد بالمجموعة (س) لإنشاء التيقن (ب). ومعنى ذلك أن التسليم ب (أ) و(س) يعني التسليم ب(ب)"[54].

3-1-2 الافتراضات: (Les présomptions)

وهي عبارة عن منطلقات حجاجية تحظى، شأنها شأن الوقائع والحقائق، بالموافقة العامة من طرف الجمهور[55]، لكن ما يميزها هو أن "التسليم بها لا يكون قويا ما لم تتدخل في لحظة معينة عناصر أخرى تقويها وتدعمها"[56].

وتتحدد الافتراضات بالقياس إلى العادي[57] (Le normal)، والعادي مفهوم يختلف باختلاف الحالات والأفكار[58] والإمكانات الفردية والجماعية. وهكذا، يقول بيرلمان، "فالعادي بالنسبة لسائق في حالة طبيعية هو السير فوق المعدل، أما العادي بالنسبة لرجل دهس راجلا فهو ما دون الأعلى"[59].

3-1-3 القيم:(Les valeurs)

للقيم دور مهم في الحجاج، ويبرز هذا الدور خصوصا في "حمل بعض المجموعات الخاصة على الإذعان"[60]، والتي قد لا يحصل إقناعها بالمنطلقات الحجاجية السابقة. ففي ظل تعدد الجماعات البشرية واختلاف مشاربها، فإنه لابد، حسب بيرلمان، من أجل إقناعها، من اللجوء إلى القيم التي "تكون محل اتفاق بين الجميع، مما يسمح بإشراك الحالات الخاصة في الفعل"[61].

إن للقيم دورا بارزا في الحجاج، فهي "تتدخل، في فترة ما، في كل الأفعال الحجاجية إلا في الاستدلالات ذات الطابع العلمي، حيث يتم استبعادها بسبب شكل آليات الإدراك والقواعد التي تكون نظام هذا الاستدلال. أما في الحقول القانونية والسياسية والفلسفية، فإن القيم تتدخل باعتبارها أساس الإقناع في سيرورة الحجاج من بدايتها حتى نهايتها، وذلك بالاستناد إليها لحمل المخاطب على القيام باختيارات معينة بدل أخرى، وخصوصا من أجل تبرير تلك الاختيارات بشكل يجعلها مقبولة ومؤيدة من قبل الآخرين"[62].

وقد قسم بيرلمان القيم إلى قسمين: قيم مجردة "كالعدل والحق"[63]، وقيم محسوسة وهي التي "ترتبط بكائن حي، أو مجموعة خاصة، أو شيء محدد"[64]، كقيم "الوفاء، والنزاهة، والاستقامة، والأمانة، والإخلاص، والصدق، والتضامن، والانضباط"[65]... وغيرها.

ويتبادل هذان النوعان الدور الحجاجي أحيانا، إذ يمكن الانتقال من أحدهما للوصول إلى الآخر، كالانتقال من قيمة المساواة بين الناس (وهي قيمة محسوسة)، نظرا لأن إلههم واحد للوصول إلى قيمة العدل (وهي قيمة مجردة)، أو القيام بالعكس بحسب مقام الكلام وظروفه[66].

4-1-3 الهرميات:(Les hiérarchies)

إن تعدد القيم واختلافها يجعل من الطبيعي إخضاعها لتراتبية معينة. فتحقيق وظيفتها الإقناعية داخل سياق معين لا يرتبط فقط بمدى قوتها الحجاجية داخل هذا السياق، بل يرتبط كذلك بترتيبها بحسب هذه القوة[67]، مثل "اعتبار الإنسان أعلى درجة من الحيوان، واعتبار الإله أعلى درجة من الإنسان"[68]، واعتبار العدل أفضل من قيم نبيلة أخرى... إلخ. فالوعي "بتراتبية القيم يكون أحيانا أهم من القيم ذاتها"[69]، لأنه، وإن كانت

تسلم بها مجموعة من السامعين، فإن درجة تسليمهم بها تكون مختلفة من فرد إلى آخر. ولهذا، فإن "ما يميز كل فرد ليست القيم التي يسلم بها، ولكن طريقة ترتيبه لها"[70].

5-1-3 المواضع: (Les lieux)

لا يختلف تصور بيرلمان للمواضع عن تصور أرسطو لها، فكلا الرجلين يعتبر المواضع مقدمات عامة وشاملة، تستمد عناصرها الحجاجية مما اصطلح عليه شيشرون (Cicéron) "بمخازن الحجج"[71] (Les magasins d'arguments)، لكن الاختلاف بينهما يكمن في تحديد أنواع هذه المواضع، فبينما قسم أرسطو أنواع المواضع بحسب أنواع الخطابة إلى مواضع خاصة بالخطابة المشورية، وأخرى خاصة بالخطابة المشاجرية، وثالثة خاصة بالخطابة التثبيتية، وهو تقسيم محكوم بطبيعة عصره وبنظرته للحجاج الذي كان يرتبط عنده بالجدل والخطابة دون سواهما، نجد بيرلمان يضع تقسيما آخر يوسع أفق هذه المواضع، ويجعلها منسجمة مع كل أنواع الخطاب دون استثناء.

إن ما يميز المواضع عند بيرلمان هو "عموميتها وقدرتها على التكيف مع كل الظروف"[72]، ولذلك فهي تؤدي "دورا كبيرا في الحجاج والدفع إلى الفعل وخلخلة العقبات التصورية التي تكون أحيانا راسخة لدى المحاججين، والتي لا تنسجم مع البناء الحجاجي المقدم"[73]. وبناء على ذلك، فهو يرى بأن الأهم ليس هو "إعطاء لائحة شاملة للمواضع المستعملة، ولكن المهم من ذلك هو الوعي بأهميتها في الممارسة الحجاجية"[74].

وانطلاقا من هذه الأهمية، قسم بيرلمان المواضع إلى خمسة أنواع، وهي:

- مواضع الكم (Lieux de quantité): وهي "المواضع المشتركة التي تقر بأن شيئا هو أفضل من شيء آخر لأسباب كمية"[75]، كقولنا مثلا بأن "الكل أفضل من الجزء"[76]، وبأن "الضرر المستمر أكبر من الضرر العابر"[77].
- مواضع الكيف (Lieux de qualité): وهي مواضع تتميز مقارنة بسابقتها بكونها تستمد قيمتها الحجاجية من كل ما هو وحيد وفريد من نوعه[78]. فإذا كان ما هو عام وفضفاض يبدو كأنه سخيف ومبتذل وتافه، فإن هذه المواضع تبدو من خلال وحدانيتها تلك ذات قيمة حجاجية عالية قادرة على اكتساب رضى أكبر عدد ممكن من المخاطبين[79]. ولذلك، فهي تبدو من الناحية الحجاجية "سهلة الفهم والإمساك"[80] من سابقتها، مثل

موضع «الحق» الذي يسهل على الجميع فهم أنه "يعلو ولا يعلى عليه مهما كان عدد خصومه وأعدائه"[81].

- مواضع الترتيب (Lieux de l'ordre): وهي التي "تقر بأفضلية ما هو سابق كالمبادئ والقوانين على ما هو لاحق كالوقائع التي تنتج عن تطبيق تلك المبادئ"[82].
- مواضع الموجود (Lieux de l'existant): وهي التي "تقر بأفضلية ما هو موجود وكائن وواقع على ما هو محتمل وممكن ومتوقع"[83].
- مواضع الجوهر (Lieux de l'essence): وهي تتعلق "بمنح قيمة عليا للفرد باعتباره مجسدا ومعبرا عن هذا الجوهر"[84]، وذلك كمنح شخص ما صفة «كريم» تمييزا له عن غيره من الناس الذين لا يتميزون بهذه الصفة. فالأمر يتعلق في هذه المواضع "بعقد مقارنة بين الأفراد"[85] الذين يعبرون عن نفس الجوهر.

2-3 اختيار المنطلقات الحجاجية وتنظيمها:

تمثل هذه المقدمات، على اختلاف أنواعها، الشروط الأساسية لبناء الحجاج، فهي تشكل منطلقا للمحاجة يعتمد "الحس المشترك (Le sens commun) الموجود بين أفراد جماعة ما، والذي يمثل جماع معتقداتها ومناط موافقاتها، بل ومناط موافقة كل إنسان عاقل"[86]. ولذلك، فما على المحاج إلا أن يتخذ هذه المقدمات باعتبارها موافقات[87] (Accords) مسلم بها من أجل الانطلاق والتوسع في عمله الحجاجي.

ومن المعايير التي تكسب مقدمات الحجاج قوتها ونفاذها، حسن انتقائها وتنظيمها وجعلها مناسبة للجمهور الذي تتوجه إليه، إذ "لا يكفي أن تكون للخطيب مقدمات، بل لا بد من إيقاع الاختيار بينها"88 بحسب الجمهور الذي يتوجه إليه. فاختيار هذه المقدمات، فيما يرى بيرلمان، "نادرا ما يخلو من قيمة حجاجية"[89] إذا حرص المحاج على أن تكون ملائمة للأهداف المسطرة للعملية الحجاجية[90]، فقولنا مثلا عن زيد "« إن له استعدادا لإيقاع الناس في الخطأ» عوض «إنه كاذب»، قد يكون المقصود منه إفراغ صفة «كاذب» من شحنتها السلبية وجعل اللفظ المطلق على زيد له طابع الحكم الموضوعي غير المنزل إياه منزلة المتهم. ومن هنا تنشأ الدلالة الحجاجية التي لجملة « له استعداد لإيقاع الناس في الخطأ»، وهي دلالة ليست للفظ «كاذب»"[91].

ومما يضمن نجاح الاختيار وفعاليته، توظيف المحاج لآليتي العرض (La présence) والتأويل (L'interprétation)، فأما الأولى فهي تعد تابعة للاختيار، ومتممة له إلى الحد الذي "تصبحان فيه وكأنهما تشكلان عملية واحدة"[92]، فهي تتمثل في استحضار تلك المقدمات وجعلها ماثلة أمام أعين المخاطب وفي ذهنه، ولذلك فهي تعد "عاملا أساسا في الحجاج"[93]، لأنها "تؤثر بشكل مباشر في الأحاسيس والمشاعر"[94]، على اعتبار أن "ما يكون حاضرا في الوعي والذهن يعد أهم"[95] من غيره لحظة الحجاج. ولعل هذا ما جعل بيرلمان يصرح بأن "كل حجاج يكون مصدره اختيار، وأن هذا الاختيار لا يقوم فقط على انتقاء العناصر الحجاجية، ولكن يقوم كذلك على تقنية (La technique) تقديمها وعرضها"[96].

إن العرض الجيد للمقدمات يعد "ضروريا ليس فقط للحجاج الذي يستهدف الفعل المباشر، ولكنه ضروري كذلك للحجاج الذي يستهدف توجيه الذهن إلى وجهة محددة"[97]. إن هذه الأهمية هي ما دفع بيرلمان إلى أن يرفض بشكل قاطع الفصل بين الشكل والمضمون[98]، لأنه لا يمكن للخطيب الاستغناء عن أحدهما لصالح الآخر. ومن ثم، فإن "المحاجج إذا أحس بأن مخاطبيه يسلمون سلفا بفكرة أو بعنصر يدعم تحقق ما يرمي إليه، فإن عليه إبراز هذا العنصر وتدعيمه بكل ما يعضده"[99]، ويجعله حاضرا في ذهن مخاطبه ووجدانه.

أما التأويل، فهو الذي يوظفه المحاج لإزالة الغموض الذي قد يحف توظيف بعض المقدمات الحجاجية[100]، ما دام أن هذه المقدمات تبقى في الحجاج حاملة لدلالات متعددة، لأنه "لا يكفي في الحجاج الاهتمام باختيار العناصر الحجاجية فحسب، ولكن يجب الاهتمام كذلك بطريقة تأويلها، وبالدلالة التي نختار أن نسندها إليها"[101]، فالمحاج يبقى ملزما طيلة سيرورة الحجاج بتوجيه هذه المقدمات نحو تأويل ينسجم مع أغراضه ومقاصده، حتى لا يتركها عرضة لتأويلات متعددة.

ومن مظاهر اختيار المعطيات وجعلها ملائمة للحجاج نجد توظيف النعوت والصفات (Le choix des qualifications)، فكل صفة نوظفها إلا وتعبر عن موقفنا من الموصوف، فما "يوصف بالكلمات: جيد أو صائب أو جميل أو حقيقي أو واقعي يعتبر ساميا، في حين أن ما يوصف بالكلمات قبيح أو باطل أو زائف أو ظاهري يعتبر منحطا"[102]. فلاختيار الصفة دور حجاجي كبير[103]، خاصة عندما تتعارض الصفات فيكون اختيار

إحداها أكثر تعبيرا عن رؤيتنا الخاصة[104] للأمور، ومحاولة تمرير هذه الرؤية إلى المخاطب، وذلك كأن نقول عن شخص بأنه «سرق مالا» بدل قولنا «أخذه» بغرض تحقيق أعلى درجات الإدانة والعقاب الواجب اتخاذها في حقه من طرف الجمهور.

ومن مظاهر عرض المعطيات كذلك، توظيف ما يسمى بالموجهات التعبيرية (Les modalités d'expression) التي تؤدي دورا بارزا في "تغيير واقع وحقيقة وأهمية المعطيات الواردة في الخطاب"[105]، وذلك بتوجيهها الوجهة التي تخدم أهداف الحجاج وغاياته. وتضم هذه الموجهات عددا من الصيغ اللغوية مثل النفي الذي يوظف في الكلام لغايات حجاجية[106] تتمثل في دحض كل ما "يعتبره الآخر حقيقيا أو يفترض أنه كذلك"[107]، والروابط الحجاجية التي تعمل على الربط بين عناصر الخطاب[108]، وبعض العبارات اللغوية التي تبني النتيجة على السبب و"تتيح للخطيب سلاسة انقياد السامعين إلى حيث يريد أن يقودهم"[109] من قبيل: رغم أن، بما أن... إلخ.

وقد حصر بيرلمان الموجهات التعبيرية بالمعنى اللساني لهذا المصطلح في أربعة وجوه، وهي:

1 - التوجيه الإثباتي: وهو يوظف في كل أنواع الحجاج.

2- التوجيه الإلزامي: ويعبر عنه بصيغ الأمر، والشحنة الحجاجية لهذا الأسلوب لا تنبع من صيغته التلفظية فقط، إنما تنبع كذلك من مكانة الشخص الآمر.

3- التوجيه الاستفهامي: وهو ذو قيمة بلاغية كبرى، وتكمن شحنته الحجاجية في كونه يهدف إلى حمل المخاطب على إبداء موافقته على ما يقتضيه ذلك الاستفهام.

4- التوجيه بالتمني: ويبرز في صيغ التمني التي تعبر عن كل ما هو مرغوب تحققه. فقولنا مثلا: «ليته ينجح» يستفاد منه أن النجاح مرغوب فيه[110].

إن هذه الموجهات التعبيرية باختلاف أنواعها تمثل منطلقات واسعة تسمح باستعمالات متعددة للحجاج، حيث توفر للمحاج "الوسائل المفضية إلى إقناع الجمهور وحمله على التصديق من خلال التنويع في ضروب التعبير عن الفكرة"[111] الواحدة.

وتتداخل ضمن عملية اختيار المقدمات وتنظيمها عملية أخرى تكسب هذه المقدمات قوتها وفعاليتها، ألا وهي توظيف الصور البلاغية التي كثيرا ما "حصر دورها في وظيفة تحسين الخطاب وتزيينه"[112]، لكن بيرلمان يرى أنه لا يمكن "فصل هذه الصور عن

وظيفتها الإقناعية"[113]، بل إنه يرى أننا "عندما نهمل الدور الحجاجي للصور البلاغية، فإن دراستها تصبح بدون جدوى ومضيعة للوقت"[114]، وفي ضوء هذا المنظور، يرى بيرلمان أن "توظيف صور بلاغية محددة في خطاب ما لا يمكن تفسيره إلا بحاجة الحجاج إلى هذا النوع من الصور دون غيره"[115].

ولذلك قسم هذه الصور، بحسب حاجة الحجاج إليها من جهة، وأثرها الحجاجي في المخاطب من جهة ثانية، إلى ثلاثة أقسام، وهي:

-صور الاختيار (Figures du choix): وهي التي "تهدف إلى اقتراح أو فرض اختيار معين"[116].

-صور الحضور (Figures de la présence): وهي التي ترمي إلى "زيادة استحضار الأشياء، وجعلها ماثلة في ذهن المخاطب"[117] كالتكرار[118] مثلا.

-صور المشاركة (Figures de communion): وهي التي تهدف إلى "تعزيز مشاركة المخاطبين"[119] في الفعل الحجاجي، وذلك بالاستناد إلى ما هو مشترك بينهم "كالمرجعيات الثقافية، والعادات والتقاليد، والماضي المشترك"[120].

4- التقنيات الحجاجية:

اهتم بيرلمان بالتقنيات التي يمكن للخطيب توظيفها في الحجاج لما "تحمله من طاقات تأثير وأفعال توجيه"[121]. وقد حصر هذه التقنيات في نوعين اثنين، وهما:

- نوع يقوم على طرائق الفصل (Procédés de dissociation) :

والمقصود به "التقنيات الموظفة بغرض إحداث قطيعة وفصل بين عناصر متضامنة الأجزاء في إطار نظام فكري واحد"[122]. ويحدث هذا الفصل داخل المفهوم الواحد من خلال "ملاحظة انعدام الانسجام بين العناصر المكونة له، وبحمل أعراضه على جوهره، ومحاكمة ظاهره في ضوء حقيقته"[123]، وذلك كقولنا مثلا: إن هذا البطل إن صح أنه بطل، إن ملكا يفعل هذه الأفعال ليس ملكا[124]... إلخ.

- نوع يقوم على طرائق الوصل (Procédés de liaison):

والمقصود به "الأشكال الحجاجية التي تقرب بين العناصر المتباعدة والمتباينة، وتتيح إقامة نوع من التضامن بينها لغاية بنائها وتقويم أحد عناصرها بوساطة الآخر تقويما إيجابيا أو سلبيا"[125]. ومن أشكال هذه الطرائق:

- الحجج شبه المنطقية: ومنها الحد والتعريف، والتعارض، والعلاقة التبادلية، وحجج التعدية، وإدماج الجزء في الكل، وتقسيم الكل إلى أجزائه،... إلخ[126].

- الحجج المؤسسة على بنية الواقع: ومنها الوصل السَّبَبِي، وحجة التبذير، وحجة الاتجاه، وحجة السلطة، والاتصال الرمزي... إلخ[127].

- الحجج المؤسسة لبنية الواقع: ومنها المثل، والاستشهاد، والنموذج، والاستدلال بوساطة التمثيل، والاستعارة... إلخ[128].

وما دام أن استعراض جميع هذه الحجج قد يجعل البحث يطول بشكل لا يسمح به الحيز المخصص لهذا المقال، فإننا سنقتصر في دراسة هذا النوع الحجاجي على ثلاث حجج بلاغية، ألا وهي التشبيه والتمثيل والاستعارة.

4-1 حجج التشبيه:

يرى بيرلمان أن "الحجاج لا يمكن أن يحقق الشيء الكثير إذا لم يستعن بالتشبيه، و ذلك لأننا كثيرا ما نصادف أشياء كثيرة فنجد أنفسنا مضطرين إلى تقويم بعضها انطلاقا من البعض الآخر"[129]. فعندما نقول «خد أحمر كالتفاحة» أو «إنه جميل كأدونيس (Adonis)»، فإننا نعمل على تشبيه وقائع مع بعضها البعض بطريقة تبدو أكثر ميلا للبرهنة وإعطاء الحجة منها لمجرد المشابهة أو المماثلة البسيطة بين الطرفين130

ولعل هذا ما جعل بيرلمان يضع التشبيه ضمن الحجج شبه المنطقية، لأن جوهره، في نظره، عملية «قياس» (Mesure)[131] يتم فيها الانتقال من أحد الطرفين إلى الآخر، اعتمادا على علاقة أو علاقات المشابهة بينهما. وهي علاقات لا تكون بالضرورة واقعية، بل قد تكون متخيلة لا أساس للوصول إليها إلا بالرجوع إلى السياق الواردة فيه . ولذلك فإن هذه الحجج لا يمكن أن تتحقق غاياتها الحجاجية وفعاليتها إلا إذا كانت مبنية على عناصر تشبيهية تلائم السامع[132] وتوافق توجهاته، بحيث يسهل عليه بيان الفوارق ورصد الاختلافات بين عناصرها.

4-2 الاستدلال بوساطة التمثيل:(L'analogie)

يرى بيرلمان أن "لا أحد يمكنه إنكار دور التمثيل في توجيه الذكاء"[133]. هذا الدور الذي انتبه إليه الفلاسفة[134] منذ القديم، وجعلوه سببا في تبريرهم للتوظيف الحجاجي للتمثيل[135]، واعتباره وسيلة برهنة واستدلال أكثر من كونه وسيلة خلق وإبداع.

ومن هذه الفكرة، انطلق بيرلمان معتبرا أن التمثيل يشكل "نقطة انطلاق لاستدلالات لاحقة"[136]، ولذلك، فهو يرى أنه يجب على "أي دراسة حجاجية أن تعطيه المكانة التي يستحقها باعتباره عنصرا مهما من عناصر البرهنة والتدليل"[137]، فهو "ذو قيمة حجاجية لا تبرز بشكل جلي إلا حينما ننظر إليه باعتباره تماثلا قائما على المشابهة بين البنى"[138]، حيث تكون صيغته العامة هي: "يمثل العنصر(أ) بالنسبة للعنصر (ب) ما يمثله العنصر(ج) بالنسبة للعنصر(د)"[139] ، وبعبارة أخرى، فإذا كان التشبيه يقوم على علاقة مشابهة، فإن "التمثيل يقوم على تشابه علاقات"[140].

ولتوضيح ما يقصده بيرلمان بهذه الصيغة، قدم عبد الله صولة مثالا من القرآن الكريم يقول فيه تعالى: ﴿ مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ ﴾[141].

حيث نجد :

أ = المشركون.
ب = أولياؤهم.
ج = العنكبوت.
د = بيتها.

فالعلاقة بين هذه العناصر ليست علاقة مشابهة، وإنما تشابه علاقات، ذلك أن علاقة (أ) ب(ب) أي علاقة المشركين بأوليائهم يعبدونهم، ويتمسكون بعبادتهم تشبه علاقة (ج) ب(د) أي علاقة العنكبوت ببيتها تبنيه وتعتصم به[142] . ويسمي بيرلمان العنصرين (أ) و(ب) اللذين تقوم عليهما النتيجة بالموضوع[143](Le thème) ، أما العنصران (ج) و(د) اللذان يهدفان إلى دعم الاستدلال فيسميهما بالحامل[144](Phore) . ومن ثم، فإن "الحامل يكون أشهر من الموضوع، لأنه هو ما يوضح بنيته ويعطي قيمة لعناصره"[145].

إن الشرط في التمثيل، حسب بيرلمان، هو أن "ينتمي كل من الموضوع والحامل إلى مجالات مختلفة"[146]، وإذا لم يحصل ذلك، وكانا من مجال واحد، فإن الظاهرة "لا تسمى تمثيلا، وإنما تسمى استدلالا بوساطة المثل (Raisonnement par exemple) أو

الاستشهاد (L'illustration) "[147] ، إذ يشكل الحامل والموضوع في هذه الحالة حالتين خاصتين تؤسسان قاعدة واحدة.

إن التمثيل الجيد، حسب بيرلمان، هو الذي يكون طرفاه متباعدين، وينتميان إلى مجالات مختلفة ومتباينة، الشيء الذي يؤدي إلى "توليد معان عديدة تعد أحد أبرز مظاهر غنى التمثيل"[148].

إن حجاجية التمثيل تنبع من تفاعل الحامل والموضوع، هذا التفاعل الذي يبين المسلك الحجاجي القائم بين هذين الطرفين من خلال عملية "إدخال عناصر إلى الحامل لا يمكن للمتلقي إدراك دلالتها إلا بالعودة إلى الموضوع"[149]. وهو ما يلزمه بالقيام بعمليات استدلالية يتغيا من خلالها اكتشاف علاقة المشابهة التي تجمعهما بغية الربط بينهما، فيكون بالتالي هو من بنى هذه العمليات، وهو من توصل بنفسه إلى نتائجها، وهنا تكمن القوة الحجاجية للتمثيل.

ولتوضيح ذلك نعود إلى المثال السابق الذي يقول فيه الزمخشري: "الغرض تشبيه ما اتخذوه متكلاً ومعتمدًا في دينهم، و تولوه من دون الله، بما هو مثل عند الناس في الوهن وضعف القوة، وهو نسج العنكبوت... وهو أنه إذا صح تشبيه ما اعتمدوه في دينهم ببيت العنكبوت، وقد صح أن أوهن البيوت بيت العنكبوت، فقد تبين لهم أن دينهم أوهن الأديان"[150]. وهذا التبين لا يحصل إلا من خلال قيامهم بعمليات استدلالية تمكنهم من اكتشاف علاقة المشابهة بين الحامل (وهن بيت العنكبوت)، وبين الموضوع (وهن أوليائهم) ليستنتجوا بأنفسهم الغاية الحجاجية التي يسعى إليها التمثيل، وهي (وهن أديانهم).

إن للتمثيل دورا مهما في الحجاج يتجلى أساسا في قدرته على حمل السامع على "إعادة بناء عناصر الموضوع انطلاقا من القيم التي يحملها الحامل"[151]، إذ لولا اكتشاف الكفار للقيمة التي يحملها الحامل في المثال السابق، وهي ضعف ووهن بيت العنكبوت، لما توصلوا إلى إدراك أن دينهم هو أوهن الأديان.

إن حجاجية التمثيل لا تتحقق إلا من خلال اكتشاف القيم التي يحملها الحامل، هذه القيم التي تكون إما "رمزية أو متصورة أو أسطورية أو حقيقية"[152]، ثم العمل على ربطها بالموضوع بغية اكتشاف علاقات ومعان جديدة تكون هي غاية المحاج ومبتغاه.

نخلص مما سبق إلى أن حجاجية التمثيل تكمن أساسا في تشكيل بنية واقعية أو بمعنى أدق بنينة الواقع، من خلال إيجاد أو إثبات أشياء انطلاقا من أشياء أخرى، عن طريق تشابه في العلاقات بينها، فهو احتجاج لأمر معين بوساطة علاقة الشبه التي تربطه بأمر آخر.

3-4 الاستعارة:

بعد أن نقل بيرلمان بعض التعاريف التي اقترحها نزر من أرباب البلاغة العتيقة للاستعارة، ومنها تعريف كنتيليان بأنها "تغيير في دلالة اسم أو عبارة"[153]، وتعريف ديمارسيه الذي يرى بأنها "نقل لاسم ما من دلالته الخاصة إلى دلالة أخرى تجمعها بالأولى علاقة مشابهة ذهنية"[153]، انتقل لكي يؤكد بما لا يدع مجالا للشك بأن "أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على وظيفتها الحجاجية لا يمكنه، كما يقول، أن يحظى بقبولنا. إننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر بربطه بنظرية التمثيل الحجاجي... إننا لا نستطيع في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلا باعتبارها على الأقل من الوجهة الحجاجية تمثيلا مكثفا"[155].

يؤكد بيرلمان من خلال هذا الكلام مسألتين هامتين: تتمثل أولاهما في أن دور الاستعارة يرتبط ارتباطا وثيقا بمدى أدائها لوظيفتها الحجاجية، وهو بذلك يرفض التصورات الأخرى التي تنظر إليها باعتبارها إحدى وسائل تجميل الخطاب وزخرفته، ليجعل منها أبرز المقومات الحجاجية والإقناعية. أما الثانية، فإن بيرلمان يشير إلى موضوع في غاية الأهمية، وهو تأكيده على أن أصل الاستعارة إنما هو تمثيل مكثف حذفت بعض أطرافه، فإذا كان التمثيل هو «(أ) بالنسبة إلى (ب) مثل (ج) بالنسبة إلى (د)» فإن الاستعارة تتخذ الصيغة التالية: «(أ=ج)».

إن الاستعارة، ولكي تكون حجاجية، لا بد لها، حسب بيرلمان، أن تضمر بعض عناصرها. إن "أغنى الاستعارات هي تلك التي تحقق المطابقة بين العنصرين الأولين من الحامل والموضوع، (أي بين (أ) و(ج))، وتترك للمتلقي تحديد باقي عناصر [المشابهة] وتأويلها"[156]، اعتمادا على "السياق"[157]، ولتوضيح ذلك، نقدم المثالين التاليين: الأول أورده أرسطو حين تعريفه للاستعارة، وهو مثال بسيط يقول فيه :"نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار"[158]، حيث:

أ = الشيخوخة.

ب= العمر.

ج= المساء.

د= النهار.

فإذا ما تحققت المطابقة بين الشيخوخة والمساء[159]، فإن المتلقي يستنتج باقي عناصر هذا التطابق، وهي أن «الشيخوخة تمثل مساء العمر»، أو أن «العمر نهار»... إلخ.

أما المثال الثاني، فهو قولنا «رأيت أسدا» ونحن نقصد «رجلا شجاعا»، فيكون أصل هذه الاستعارة هو التمثيل التالي: «هذا الرجل هو بالنسبة إلى باقي الرجال مثل الأسد بالنسبة لباقي الحيوانات»، حيث:

أ=الرجل.

ب=باقي الرجال.

ج=أسد.

د=باقي الحيوانات.

ومن ثمة، فحجاجية هذه الاستعارة تبرز من خلال تحقيقها للمطابقة بين (أ) و(ج) (أي: الرجل وأسد)، وتركها للسامع فرصة تأويل عناصر المشابهة بينهما، كالشجاعة والقوة والبطش... إلخ.

إن القيمة الحجاجية التي تحتلها الاستعارة، جعلت بيرلمان لا يسلم بأن مهمتها تقوم فقط على وصف العالم، وإنما تكمن أساسا في تحفيز المتلقي على فعل شيء ما، لأنه بمجرد "التفكير في تلقين المخاطب صورة ما، ولو كانت عاطفية، عن الأشياء، فإننا نكون بصدد الحجاج"[160].

ولعل هذا ما جعل الاستعارات التي عدت عند المتقدمين "غير مفيدة" تلقى الترحيب الكامل عند بيرلمان باعتبارها "ذات قيمة حجاجية"[161]، ومن جملتها الاستعارات النائمة (Les métaphores endormies) ، والعبارات ذات المعنى المجازي (Les expressions à sens métaphorique)، وهي تشكل جميعها استعارات "تُنُوسِي أصلها المجازي فغدت من معجم المجموعة اللسانية"[162]. يقول بيرلمان مؤكدا رأي بعض المعاصرين عن هذه الاستعارات: "على الرغم من أن هذا الجنس من الاستعارات يبدو منحطا في رأي

علماء بلاغة المحسنات، فإن بعضهم مثل واتلي (Whately) و ستيوارت (Stewart) و كوبليستون (Copleston) يعدونها أداة أرفع من الاستعارة الفعالة، لأنها قد فقدت الاتصال مع الفكرة الأولى التي كانت تحيل عليها، كما أن ستيفنسون (Stevenson) يذهب إلى أن هذه الاستعارة، ونظرا إلى أنها لا تقبل إلا تأويلا واحدا، فإنها تقدم دليلا ما عكس الاستعارة الفعالة"[163].

وقد ساند بيرلمان هذه الأفكار بقوله: "يبدو لنا أن القوة الحجاجية لهذه الاستعارات تعود إلى كونها تستخلص تأثيراتها من مادة التمثيل التي تقبل بسهولة، إذ إنها ليست معروفة وحسب، بل إنها مدرجة بفعل اللغة في التراث الثقافي"[164].

نخلص مما سبق إلى أن الاستعارة، عند بيرلمان، هي تمثيل حذفت بعض أطرافه، ولهذا فإن أي استعارة لا يمكن تحليلها حجاجيا إلا من حيث هي تمثيل تكثف... ووجه الكثافة فيه "الاندماج الحاصل بين أحد عناصر الموضوع وأحد عناصر الحامل"[165] اندماجا تاما يصل إلى درجة ما أسماه بيرلمان بالانصهار(Fusion)[166] ، وهذا ما يساعد الاستعارة على أداء وظيفتها الحجاجية ويسهل حصول آثارها الإقناعية.

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى أن بيرلمان وتيتيكا قدما مشروعا حجاجيا متكاملا أعادا فيه الاعتبار للحجاج، من خلال العمل، من جهة، على تخليصه من ربقة الخطابة والجدل اللذين يجعلان المخاطَب في وضع ضرورة وخضوع واستيلاب أكثر مما يجعلانه مقتنعا، والعمل من جهة ثانية على التأكيد على أهمية المتلقي الذي لم يعد سلبيا، بل أصبح متلقيا فاعلا ضمن عالم أكثر حرية و وفاقا و تشاركا و تحاورا، وأبعد مدى عن كل أشكال المناورة والمغالطة والتلاعب بعواطفه و بعقله. و لذلك فإن الحجاج لم يعد مرتبطا بحقل معرفي أو مجال تخصصي معين، بل أصبح حاضرا في كل مجالات الحياة، وشاملا لكل خطاب يستهدف الإقناع والاقتناع، كيفما كان المستمع الذي يتوجه إليه، و مهما كانت المادة المطروحة.

أما على مستوى التحليل الحجاجي للخطاب، فقد أغنى الباحثان هذا المستوى من خلال تأكيدهما على وجوب مراعاة الحجة لمقتضيات المقام وأحوال السامعين،

وتحديدهما لمنطلقات الحجاج وتقنياته، وبيان مختلف أشكال الحجج التي يمكن للخطيب الانطلاق منها، والاستعانة بها للتأثير في المخاطبين وإقناعهم.

هوامش البحث:

1 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts – Tyteca : Traité de l'argumentation (La nouvelle rhétorique), 5ème édition, 2000 Editions de l'université de Bruxelles, ,

2 محمد الوالي: مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ضمن مجلة عالم الفكر، ع:2، المجلد: 40، أكتوبر/ دجنبر، 2011، ص: 33.

3 نفسه، الصفحة نفسها.

4 نفسه، الصفحة نفسها.

5 Phillipe Breton et Gilles Gauthier : Histoire des théories de l'argumentation, Paris Editions La Découverte, 2000, . p : 31.

6 جميل عبد المجيد : البلاغة و الاتصال، د.ط، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، 2000، ص : 106

7 عبد العزيز لحويدق: الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية، ضمن الحجاج : مفهومه و مجالاته, دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، ط:1، ج:3, عالم الكتب الحديث، إربد، 2010, ص: 343.

8 Phillipe Breton et Gilles Gauthier : Histoire des théories de l'argumentation, op.cit, p : 31.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 عبد العزيز لحويدق: الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية، ضمن الحجاج : مفهومه و مجالاته, ج:3, مرجع مذكور, ص: 343.

12 حافظ إسماعيلي علوي: مقدمة كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، ج:1، مرجع مذكور، ص: 10.

13 محمد الوالي: مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ضمن مجلة عالم الفكر، مرجع مذكور، ص: 33.

13 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، سلسلة آداب مجلد: 39، كلية الآداب، منونة، د. ت،، ص:298.

14 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص:298.

15 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص:298.

16 نفسه، الصفحة نفسها.

17 نفسه، الصفحة نفسها.

18 عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط:2، دار الفارابي، بيروت، 2007، ص: 28.

19 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts – Tyteca : Traité de l'argumentation (La nouvelle rhétorique , P : 5. ,op.cit

20 .Ibid , p :59

21 عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، مرجع مذكور، ص: 28.

22 نفسه، الصفحة نفسها.

23 عادل عبد اللطيف : بلاغة الإقناع في المناظرة ،:ط:1، منشورات ضفاف، 2013، لبنان، ص: 85.

24 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 10.

25 محمد سالم محمد الأمين :مفهوم الحجاج عند بيرلمان ,ضمن الحجاج:مفهومه و مجالاته , مرجع مذكور, ص :182.

26 محمد الوالي : الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية ، ط : 1 ، دار الأمان ، الرباط ، 2005، ص : 355

27 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 9.

28 Ibid , p :10

29 Ibid , p :9-10

30 Ibid , p :36

31 Ibid , p :35

32 Ibidem

33 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 301.

34 نفسه، الصفحة نفسها.

35 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 35

36 Ibid , p : 36

37 Ibid , p : 682

38 Ibid , p : 28

39 عبد العالي قادا: بلاغة الإقناع مقاربة نظرية تطبيقية، ط:1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2012، ص: 160.

40 محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول , إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005, ص:216

41 نفسه الصفحة نفسها.

42 أوليفي روبول: هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟ ملحق ضمن البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول ,مرجع مذكور, ص:220

43 محمد سالم محمد الأمين :مفهوم الحجاج عند بيرلمان ,ضمن الحجاج:مفهومه و مجالاته , مرجع مذكور, ص :182

44 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p :9

45 محمد سالم محمد الأمين :مفهوم الحجاج عند بيرلمان ,ضمن الحجاج:مفهومه و مجالاته , مرجع مذكور, ص :185

46 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p :12

47 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 308.

48 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 89-90.

49 Ibid , p : 91.

50 Ibid , p : 90.

51 محمد سالم محمد الأمين الطلبة : الحجاج في البلاغة المعاصرة ، ط:1, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت, 2008، ص : 111-112.

52 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 92.

53 Ibid , p : 93

54 Ibidem

55 Ibidem

56 Ibidem

57 Ibid , p : 95.

58 Ibidem.

59 Ibidem

60 Ibid , p : 99.

61 Ibidem.

62 Ibid .p : 100

63 Ibid.p : 103.

64 Ibidem

Ibidem 65

Ibid , p : 104. 66

Ibid , p : 107. 67

Ibidem. 68

Ibid , p : 109. 69

Ibidem 70

Ibid .p :112. 71

Ibidem. 72

73 محمد سالم محمد الأمين الطلبة : الحجاج في البلاغة المعاصرة ، مرجع مذكور ، ص : 113.

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 74

op.cit.p : 115.

Ibidem. 75

Ibid , p : 116. 76

Ibidem 77

Ibid , p : 120. 78

Ibid , p : 121. 79

Ibid .p : 119 80

81 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 312.

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 82

op.cit.p : 125.

Ibid , p : 126. 83

Ibidem. 84

Ibid , p : 126. 85

Ibid , p : 132. 86

Ibidem. 87

88 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 314.

89 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 200.

90 Ibid .p : 154

91 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 320.

92 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 174.

93 Ibid , p : 155

94 Ibid , p : 156.

95 Ibidem.

96 Ibid , p : 160.

97 Ibid , p : 191.

98 Ibid , p : 192

99 محمد سالم محمد الأمين الطلبة : الحجاج في البلاغة المعاصرة ، مرجع مذكور ، ص : 114.

100 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 165.

101 Ibid ,p : 161.

102 محمد الوالي : الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية ، مرجع مذكور ، ص : 373.

103 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 169.

104 Ibidem

105 Ibid , p : 207.

106 Ibid , p : 209

107 Ibid , p : 208.

Ibid .p : 210. 108

109 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 321.

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 110 op.cit.p : 214-215.

111 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 322.

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 112 op.cit.p : 226.

Ibidem. 113

Ibidem. 114

Ibid , p : 227. 115

Ibid.p : 233. 116

Ibid , p : 235. 117

118 نشير هنا إلى أن التكرار يعد في البلاغة الغربية صورة بلاغية.

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 119 op.cit.p : 239.

Ibidem. 120

121 علي الشبعان: الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل، ط:1، دار الكتاب الجديد،2010، بيروت، ص: 130.

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 122 op.cit.p : 255-256.

123 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص: 324.

124 نفسه، ص: 345.

125 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p : 255.

126 Ibid , p : 250-259.

127 Ibid, p : 351-470.

128 Ibid.p : 471-549.

129 Ibid.p : 326

130 Ibidem

131 Ibid p :326.

132 Ibid p :330

133 Ibid.p : 500

134 و منهم أفلاطون Platonو سان توماس Saint Thomas و Plotin.

135 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p :500

136 Ibidem

137 Ibidem

138 Ibidem

139 Ibidem

140 Ibid p :501.

141 سورة العنكبوت, آية:41

142 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص:239-240.

143 Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, op.cit.p :501

144 Ibid p :501.

145 Ibidem

146 Ibid p :502

Ibidem. 147

Ibid p :507. 148

Ibid p :509 149

150 الزمخشري: الكشاف ،الطبعة الأخيرة، ج: 1, مطبعة مصطفى البابا الحلبي، 1966,ص:388.

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 151

op.cit.p :517

Ibid.p :528 152

Ibid p :534 153

Ibid, p :535 154

Ibid, p :535. 155

Ibid.p :537 156

Ibidem. 157

158 أرسطو: فن الشعر ,تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص:187

159 نشير إلى أن التشبيه البليغ ينظر إليه في الثقافة الغربية على أنه استعارة.

160 محمد الوالي: الاستعارة في محطات يونانية و عربية و غربية , مرجع مذكور, ص :469

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 161

op.cit.p :543

162 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص:343

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 163

op.cit.p :543

Ibidem. 164

165 عبد الله صولة: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج، مرجع مذكور، ص:342

Chaïm Perlman et Lucie Olbrechts Tyteca : Traité de l'argumentation, 166

op.cit.p :536

لائحة المراجع والمصادر:

أرسطو: فن الشعر ,تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، .

جميل عبد المجيد : البلاغة و الاتصال، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

الزمخشري: الكشاف ،الطبعة الأخيرة، ج: 1, مطبعة مصطفى البابا الحلبي، 1966.

صولة عبد الله: الحجاج أطره و منطلقاته و تقنياته، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، سلسلة آداب مجلد: 39، كلية الآداب، منونة، د. ت.

صولة عبد الله: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط:2، دار الفارابي، بيروت، 2007.

الطلبة محمد سالم محمد الأمين: الحجاج في البلاغة المعاصرة ، ط:1، دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت, 2008.

الطلبة محمد سالم محمد الأمين: مفهوم الحجاج عند بيرلمان ,ضمن الحجاج:مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، ط:1، ج:3, عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.

عادل عبد اللطيف : بلاغة الإقناع في المناظرة ،:ط:1، منشورات ضفاف، 2013، لبنان.

علوي حافظ إسماعيلي: مقدمة كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، ط:1، ج:3, عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.

العمري محمد: البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول , إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2005.

قادا عبد العالي: بلاغة الإقناع مقاربة نظرية تطبيقية، ط:1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2012.

لحويدق عبد العزيز: الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية، ضمن الحجاج : مفهومه و مجالاته, دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، ط:1، ج:3, عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.

الوالي محمد: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية ، ط : 1 ، دار الأمان ، الرباط، 2005.

الوالي محمد: مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو وشايم بيرلمان، ضمن مجلة عالم الفكر، ع:2، المجلد: 40، أكتوبر/ دجنبر، 2011.

Breton Phillipe et Gilles Gauthier : Histoire des théories de l'argumentation, Editions La Découverte ,Paris , 2000.

Perlman Chaïm et Lucie Olbrechts – Tyteca : Traité de l'argumentation (La nouvelle rhétorique) , Editions de l'université de Bruxelles, 5 ème édition, 2000

الرمز الصوفي من البنية السطحية إلى البنية العميقة

symbol Sufi from surface structure to deep structure The

د/كراش بن خولة جامعة ابن خلدون –تيارت- الجزائر

البريد الالكتروني: kerrachebenkhaoula@gmail.com

الملخص:

يروم هذا المقال الحديث عن الرمز في التجربة الصوفية ومدى مفارقة بنيته السطحية لدلالته العميقة، باعتبار المتصوفة اعتمدوا الرمز الذي يراد منه الخفاء ، للتعبير عن تجربتهم غير الحسية، فلم يجدوا أمامهم سوى الأشياء المحسوسة، فانتقلت ذواتهم من المحسوس إلى اللامحسوس، من دائرة يدركها العقل والفكر، إلى أخرى يتعطل فيها هذان المحسوسان ويتربع على عرشها القلب و الذوق، ممتطين صهوات الرموز، التي يكون من خلالها الصوفي أوضح وأبين ما يكون حينما يكون فيها أغمض وأبهم ما يكون.

الكلمات المفتاحية:

التجربة الصوفية –الرمز– البنية السطحية – البنية العميقة – الظاهر – الباطن – الذوق – الدلالة.

Abstract

This article purports to talk about the symbol in the mystica l experience and the extent of the paradox of the superficial structure of its profound significance. As the Sufis adopted the symbol which is intended for invisibility, expressing their non-sensory experience, they found nothing but tangible things. So, their selves moved from the concrete to the intangible, from a circle that is perceived by the mind and thought to the other where these two senses disrupted and the heart and taste sit on its throne, riding symbols backs, through which the mystic is as clearer and evident as possible whenever it is as ambiguous and vague as possible.

keywords : Sufi experience, symbol, surface structure, deep structure, apparent, subcontractor, taste, significance.

مقدمة:

إن التجربة الصوفية هي بحث عن الأسرار الإلهية في هذا الكون. ذلك أن محور هذه التجربة يدور حول الله سبحانه وتعالى، وتنشد معرفته عز وجل، التي لا تتأتى عن طريق الحواس لأن الله غير متحيز، ولا بالعقل، لأنه لا يرتقى إليه الفكر، إنها معرفة تأتي عن طريق الذوق والقلب بالإشراق والانكشاف والإلهام، لذلك كانت علاقة الصوفي بهذا الكون فيها نوع من الخصوصية، وتجربته تختلف عن رؤيا الشاعر وأدائه الذي يريد محاكاة هذا العالم وإعادة تشكيله فالصوفي الذي يبقي هذا العالم في ذاته باعتباره ظلا غير ثابت لحقيقة أبعد هي الأجدر بق
صدها ونشدان بلوغها.

لقد استدعت هذه التجربة الرمز باعتباره طريقة للتعبير، حاول المتصوفة من خلالها محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم عن هذا الكون وعن الإنسان.ولدراسة هذه التجربة واجهنا الإشكالية الآتية:

كيف عمد الصوفية إلى الرمز الذي يراد منه الخفاء، وهم يقصدون به جلاء هذه الرؤى وهذه التصورات؟

كيف تنافرت دلالة البنية السطحية مع دلالتها العميقة لاستعمال هذه الرموز؟

فالمتصوفة أرباب أحوال وسلوك و مقامات. لذلك جاءت تجربتهم غير حسية، وفي الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتعبير عن هذه العوالم غير الحسية، فالتجربة الشعرية تعتمد على الفعل في اللغة انطلاقا من الواقع كأساس للمعرفة. بينما تعتمد التجربة الصوفية على الفعل في النفس كأساس للمعرفة. وبذلك تسعى هذه التجربة للتعبير بالمحسوس عن غير المحسوس، وهو أمر فيه من المزالق التعبيرية والخطورة ما يشي بالمغامرة وإرباك المتلقي وعلى ذلك فحتى اللغة نفسها تصبح عندئذ باعتبارها أداة للبوح غير قادرة على استجلاء و استكناه الحقيقة الصوفية وكثيرا ما تتحول إلى أداة إدانة للمتصوف.

إن الأسرار الصوفية أخطر وأعظم من أن توجه صريحة للعامة واضحة فهي تجربة خاصة، ومختلفة من صوفي إلى آخر، لأنها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي

والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، وتجاوز للحدود، ويختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان، والاتصال بعالم السماء1.

لذلك كان الرمز أحد الحلول لهذه الإشكالية الكبيرة، فقد حاولت هذه التجربة إيجاد التعبير المناسب فضلا عن الإغراق في الغموض، فما هي دوافع الصوفية في اللجوء إلى الرمزية؟ ولماذا لم يكن تعبيرهم عن حالتهم بألفاظ واضحة وصريحة؟ إلى أي حد تناسب أسلوب الترميز هذا باعتباره بنية سطحية مع حالة الذوق الداخلية للذات باعتبارها بنية عميقة؟

أدبية الخطاب الصوفي:

إن الكثير من القضايا المعرفية التي تستدعي التأويل كآلية من آليات التحليل ضمن حقول معرفية تقف في مواجهة مشكلة اللغة، والخطاب الصوفي باعتباره واحدا من هذه الحقول المعرفية كالفلسفة وعلم الكلام، قد اتخذ له لغة خاصة ومصطلحات لا يعرفها إلا المتصوفة فقد فعلوا في اللغة كما فعل العلماء في اللغة العربية، فأخذوا الألفاظ العربية وأطلقوها على مدلولات خاصة، كما فعل النحاة بالفاعل والمفعول به والمبتدأ والخبر والجار والمجرور ونحو ذلك من ألفاظ كان يستعملها العرب في مدلولات عامة، فأخذها النحاة ووضعوها لمصطلحات خاصة، حتى أن العربي القح لم يكن يفهمها في معاني النحاة، وهكذا الشأن في البلاغة والعروض والفلسفة2، غير أن الاختلاف بين المتصوفة وغيرهم في اعتماد مصطلحات دون غيرها ترجع إلى أن المتصوفة يعتمدون على الذوق وليس على العقل، لذلك جاءت اللغة التي يسميها المتصوفة بالعبارة عاجزة عن كشف حقيقة معانيهم، لأن ما يعانيه المتصوفة من حالات الكشف ليس له معادل في العالم الموضوعي، من ثمة يفتقد إلى معادل لغوي يسميه. وقد تصبح هذه اللغة نفسها هي من يتسبب في إخفاء هذه المعاني، ذلك أن الحالة الوجدانية التي يعيشها الصوفية في كل لحظة من اللحظات هي تجربة خارقة مفارقة للعالم المادي الذي صدرت عنه اللغة العادية، أما اللغة الصوفية فهي تعبير خارق عن عالم خارق3، يقول ابن الفارض:

وعني بالتلويح يفهم ذائق غني عن التصريح للمتعنت
بها لم يبح من لم يبح دمه وفي الإشارة معنى ما العبارة حدت4

فهنا يصرح ابن الفارض أن الذوق النافذ للبصيرة الدقيق الشعور يغنيه التلويح وليس بحاجة إلى التصريح.

ويقول النفري: العبارة ستر فكيف ما ندبت إليه5.

اتحد المتصوفة بكلماتهم وتماهت أرواحهم فيها، لأنها مرايا نفوسهم، وصدى أفكارهم، حتى لو لم يعد الصوفي كاتبا بل أصبح هو كلماته المكتوبة ذاتها، ومن هنا كان النص الصوفي إبداعا كتابيا جديدا، واختراقا وتجاوزا لحدود اللغة الموروثة6.وظل المتصوف في عراك مع اللغة حتى عدها حجابا في مستوى من مستويات الكشف والمعرفة.

أشار النفري إلى ذلك بقوله في عبارته المشهورة: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"7، ذلك أن العبارة تشير بالتواضع إلى ما تحت دائرة الإدراك الحسي، إن ما لا يستطيع العقل إدراكه، فإن العبارة تقف دونه عاجزة.

الرمزوجدلية الظاهروالباطن:

لجأ المتصوفة إلى الرمز في تعابيرهم هروبا من الضغوط السياسية التي مورست ضدهم، تأثيرا من الفقهاء (علماء الظاهر)، وكان سلاح هذه الفئة هو إصدار الفتوى ضد هذا المتصوف أو ذاك، ومرجع ذلك كله إلى اختلاف المتصوفة مع الفقهاء في منهج الوصول إلى المعرفة، فالمتصوفة يرون أن وراء كل ظاهر باطنا لا يوصل إليه الا بالمعرفة8. هذا من جهة ثم كان لجوؤهم للرمز هروبا من ضغط استعمال اللغة التي استهلكت بفعل التداول واستنفدت بفعل الاستعمال فكان عليهم خلق لغة جديدة تعبر عن عوالم جديدة.

قال القشيري: "من المعلوم أن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها فيما بينهم انفردوا بها عمن سواهم وهذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها. إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف أو مجلوبة بضرب تصرف، بل هي معاني أودعها الله تعالى قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم"9.

و كان الرمز معادلا باطنيا لمشاعر المتصوفة التي لا تدرك إلا بالذوق ولا يسمو إليها الفكر والعقل، يحاولون بواسطتها محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم، عن المجهول والكون والإنسان، ووصف العلاقة بين الإنسان والله والعلاقة بين الإنسان والكون، حتى بلوغهم

درجة الكشف والمشاهدة وما ينتج عنها من إدراك وجداني مباشر من حيث هو: " نوع من الإلهام ناشئ عن الكشف والمشاهدة وهو نتيجة لتلك الأزمات النفسية والحالات الوجدانية التي يعانيها المتصوف، ويطلق الصوفية عادة على هذا النوع من الإدراك كلمة كشف وهو منهج من مناهج الوصول إلى المعرفة اليقينية"10.

وهذه الحالات الوجدانية التي تغشى المتصوفة لا تنال إلا ذوقا، ولا تصل إلا لمن هام حبا وعشقا، وغاب عن ذاته وإدراكه في حضرة من يحب.

يقول ابن عربي: "إنا نظمنا لك الدر والجوهر في السلك الواحد ، وأبرزنا لك القول في حضرة الفرق المتباعد، فلهذا ترى الواقف عليه يكاد لا يعثر على سر النسبة التي أودعتها لديه، إنما هي رموز وأسرار لا تلحقها الخواطر والأفكار، إن هي إلا مواهب من الجبار جلت أن تنال إلا ذوقا، ولا تصل إلا لمن هام بها عشقا وشوقا"11.

بنية الأنواع الرمزية وكثافتها الدلالية:

تعددت نماذج الرموز الصوفية وتراوحت بين الطبيعة والحيوان وسنركز فيما يأتي على بعض النماذج ودلالتها المختلفة:

1- **المرأة:** الحب الانساني عند المتصوفة هو أصل الحب الإلهي، ولقد بجل المتصوفة المرأة تبجيلا نادرا، ذلك لأنهم يرون فيها أجمل تجليات الوجود، فبواسطة الغزل بالمؤنث عبر المتصوفة عن تجلي الكمال الإلهي في الكون12.فكانت المرأة على غير ماهي في الثقافة العر بية – مجلى الذات الإلهية.

تمثل المتصوفة بشعر العذريين كلما وجدوا ذلك أبلغ في إيراد الوجد وبلوغ المرام، فحولوا أشعار مجنون ليلى ورمزوا بها إلى أحوالهم ووجدهم، فقد كان الشبلي يقول: "يا قوم هذا مجنون بني عامر، كان إذا سئل عن ليلى، يقول أنا ليلى فكان يغيب بليلي عن ليلى حتى يبقى بمشهد ليلى ويغيبه عن كل شيء سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى، فكيف يدعي من يدعي محبته، وهو صحيح مميز ، يرجع إلى معلوماته و مألوفاته وحظوظه"13.

استعظم ابن عربي المرأة باعتبارها أعظم قوة في هذا العالم وهي رمز لطبيعة إلهية خالقة، فهي مصدر النماء والعطاء والخصب والحياة والخلود، يقول ابن عربي:

"ليس في العالم المخلوق قوة أعظم من المرأة، لسر لا يعرفه إلا من عرف فيما وجد العالم"14.

ويعلق ابن عربي أن ليس دين أرفع من دين الحب والشوق إلى الله، فالحب خلاصة النحل جميعا، والصوفي الصادق يرحب بدين الحب، على أي صورة تبدى15.باعتبار أن العلاقة التي تربط العبد بربه علاقة محبة.

لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح توراة، ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه، فالحب ديني و إيماني
لنا أسوة في بشر هند وأختها وقيس وليلى ثم مي وغيلان

فمن خلال هذه العلاقة الجدلية التي تربط العبد بربه تحول الجمال عند المتصوفة من جمال مقيد اختصت به المرأة إلى جمال مطلق، فهي عند ابن عربي النفس الكلية، كما يصفها في (ترجمان الأشواق) رامزا لها (بالنظام) حيث يقول : كان لهذا الشيخ بنت عذراء طفيلة، هيفاء، تقيد النظر وتحير المناظر، تسمى بالنظام، وتلقب بعين الشمس، من العابدات الظرف،.... شمس بين العلماء، بستان من الأدباء...."16.

ونجد الشبلي في مقام آخر قد جعل ليلى رمزا للذات الإلهية فكثيرا ما تمثل ببيت المجنون:

لقد فضلت ليلى على الناس مثلما على ألف شهر فضلت ليلة القدر.

وكان ابن الفارض أكثر العاشقين ذكرا لحالات العشق والوجد فنراه موظفا لاسم العلم لمن يهوى في أكثر من موضع، إذ يقول:

ما شممت البشام إلا وأهدى لفؤادي تحية من سعاد17.

ويقول في موضع آخر:

هل نار ليلى بدت ليلا بذي سلم أم بارق لاح فالزوراء فالعلم18.

ويذكر في مقام أخر:

أوميض برق بالأبيرق لاحا أم في ربى نجد أرى مصباحا
أم تلك ليلى العامرية أسفرت ليلا، فصيرت المساء صباحا19.

2- **الخمر:** كثيرا ما يعمد المتصوفة إلى تغيير دلالة الأشياء فيفرغون الألفاظ من دلالاتها التواضعية ويعيدون شحنها بدلالات أخرى، كما يفعلون مع الخمر كونها مادة مدنسة فتصبح مقدسة، وهي تعني عندهم المحبة، وهي من أكبر الرموز عندهم، وتعني أيضا

عندهم العلم والمعرفة المؤثران في ذائقهما20.فالرمز عند المتصوفة ليس قارا أو ثابتا ساكنا ولا هو جامد كما يظن بعضهم ، إنما يتلون ويتغير بتغير حال المتصوف من حال إلى حال.

ويعارض ر.ا. نيكلسون النقاد الأوربيين الذين يصفون خمريات الصوفية بأنها ذات دوافع شهوانية بهيمية، ويصرح بأن نسبة هذه التهم إليهم كاذبة لا تصدر من عاقل منصف.

يقول: "... وكثيرا ما أخطا النقدة من الأوربيين حتى إن أحدهم ليسم خمريات الصوفية بأنها تستلهم النبيذ بعض الشيء، وتدفعها في الأغلب الأقوى- دوافع الشهوة البهيمية".ونسبة هذه التهمة إلى الصوفية جميعا كاذبة أصالة ولا يجازف بذلك القول عاقل منصف، درس مؤلفاتهم"21.

والسكر والانتشاء مقام من مقامات الذوق ،يتوق فيها المتصوف إلى لقاء الله، بعد أن يسكر ويغيب عن ذاته، فيفرغ باطنه من لذات الحس ليفرغها في الوله والشوق والوجد بلقاء (محبوبه الله).

وقد كان الشعر أكثر مناسبه لغناء رمز الخمر، يقول الحلاج22:

نديمي غير منسوب إلى شيء من الحيف

دعاني ثم حياني كفعل الضيف بالضيف

فلما دارت الكأس دعا بالنطع والسيف

وينادم الحلاج في مجلس الشرب هذا نديما يبادله الكأس لكنه ليس كباقي الندماء، فهو منزه عن كل عيب.

ويمضي في ذكر إكرام ضيفه بالتحية والترحاب، لكنه يصرح في البيت الأخير بأن هذه الخمرة التي تدور لتبدو أخطر من أن شاربها يلقى جزاءه حدا بالسيف، فالسكر بها والانتشاء بها، ينقلهما من حال إلى حال، ينقلهما من الدلالة الظاهرة وهي الجانب الحسي إلى باطنها المتمثل في حالة المحبة الإلهية الجارفة(من المدنس إلى المقدس)، لأن محتواها هو أقصى ما تبلغه المعرفة بالذات الالهية. وحالة السكر هذه يتبعها البوح الذي هو أجدر بالكتمان ، وفي ذلك يقول السهروردي:

بالسر إن باحوا تباح دماؤهم وكذا دماء العاشقين تباح23.

ويصف أبو مدين التلمساني هذه الخمر المعنوية بأنها غير معتصرة مما تعتصر منه الأنبذة والخمور، وأنها لادن يستوعبها، ولازق يحفظها ويعيها:

هي الخمر لم تعرف بكرم يخصها ولم يجلها راح ولم تعرف الدنا24.

ويقول ابن الفارض: في تائيته الكبرى المسماة بنظم السلوك25.

سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من الحسن جلت

فأوهمت صحبي أن شرب شرابهم به سر سري في انتشائي بنظرة

وبالحدق استغنيت عن قدحي، ومن شمائلها لامن شمولي، نشوتي26.

والحميا هنا، سورة الخمرة، وقد تنزهت عن الحس فجعلت أصحابي يتوهمون أن بشربهم، يسر باطني وانتشى بنظرة المحبوب، وبالعين استغنيت عن خمرتي، ومن أخلاقها انتشيت لامن خمرتي.

ويقول في موضع آخر:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها، من قبل أن يخلق الكرم

لها البدر كأس، وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم27

ويريد بالحبيب هنا ذات الخالق جل وعلا، لأنه تعالى أحب أن يعرف فخلق، فسبقت المعرفة المحبة، والخلق منه ناشئ عن المحبة، فهو الحبيب والمحبوب.

3- **الطبيعة:** لقد جعل الحب الإلهي المتصوفةأن يروا كل شيء في الطبيعة رمزا للذات الإلهية، لقد عشقوا الكون باعتباره مجلى لذات الله جل وعلا انطلاقا من أعينهم، فكل ما يرونه تستعظمه أنفسهم لأنه يعكس الذات الخالقة والمبدعة.

وقد قال أبو عثمان المغربي: "من ادعى السماع ولم يسمع من صوت الطير، وصرير الباب، وتصفيق الرياح، فهو مغتر مدع، فالعارف يسمع ألطف الإشارات من أكثف العبارات"28.

لقد عشق المتصوفة كل الكون باعتباره مجلى للواحد الأحد، فالطبيعة عندهم ليست صامتة بل هي ناطقة في صوت الطير، في دمدمة الرياح، في خرير الماء، في قصف الرعود، في لمعان البرق.

قال ذو النون المصري: "إلهي! ما أصغيت إلى صوت حيوان، ولا إلى حفيف الشجر، ولا خرير الماء، ولا ترنم طائر، ولا تنعم ظل، ولا دوي ريح، ولا قعقعة رعد، إلا وجدتها شاهدة بوحدانيتك، دالة على أنه ليس كمثلك شيء"29

ويقول ابن الفارض في قصيدته (ما بين معترك الأحداق) رامزا إلى الطبيعة:

تراه، إن غاب عني، كل جارحة في كل معنى لطيف ، رائق، بهج
في نغمة العود، والناي الرخيم، إذا تألفا بين ألحان من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل، في برد الأصائل، والإصباح في البلج
وفي مساقط أنداء الغمام، على بساط نور، من الأزهار منتسج
وفي مساحب أذيال النسيم، إذا أهدى إلي سحيرا أطيب الأرج
وفي التثامي ثغر الكأس، مرتشفا ريق المدامة ، في مستنزه فرج30

وهذا الاحساس المرهف بالطبيعة يفصح عن نفسية الصوفي الرقيقة المتشوقة دوما إلى أعلى مقامات المحبة، هذه النفس الشفيفة التي أنحلها الوجد وأرهفها العشق و الحب، فنفذت إلى أعماق أسرار الكون، لا يمكن للصوفي أن يقول إلا بالرمز ذلك لطبيعة لغته من جهة وطبيعة المرموز إليه من جهة ثانية حيث لا يتكشف إلا تلميحا لا تصريحا ومن ذلك اتخذت هذه الماديات مطية لبلوغ اللذات القصوى وهي محبة الله والأنس بوجوده.

فرمز الصوفية بالماء إلى مصدر الحياة، فهو الرمز الأكبر لها ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾31، واشتقوا منه ما يرمز إلى الحياة والوجود كالمحيط ، البحر، النهر، النبع. والماء رمز الحياة في الدنيا وفي الآخرة، ففي الجنة الأنهار والعيون والأشجار، فكان رمز البحر إلى اتساع المعرفة والعلم الإلهيين (كما في طاسين السراج) للحلاج: "فوقه غمامة برقت، وتحته برقة لمعت، وأشرقت، وأمطرت، وأثمرت، والعلوم كلها قطرة من بحره.... والحكم كلها غرفة من نهره"32.

كما عنوا بالبحر المجاهدات الروحية التي يسلكها المريد في طريقه إلى الله، حيث يورد نيكلسون أن الصوفية يريدون بالبحر الرياضات والمجاهدات الروحية التي يجتازها السالك في رحلته إلى الله33.

يقول النفري في المواقف: "أوقفني في البحر، فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم، ثم غرقت الألواح. وقال لي: لا يسلم من ركب.

وقال لي: خاطر من ألقى نفسه ولم يركب.

وقال لي: هلك من ركب وما خاطر.

وقال لي: في المخاطرة جزء من النجاة.

وجاء الموج فرفع ما تحته وساح على الساحل.

وقال لي: ظاهر البحر ضوء لا يبلغ، وقعره ظلمة لا تمكن وبينهما حيتان لا تستأمن.

لا تركب البحر فأحجبك بالآلة

ولا تلق نفسك فيه فأحجبك به....."34.

ويريد النفري –كما قال شارحوه بالمراكب العبارات الظاهرة، والألواح هي الشوق والمحبة.

فحسب رأي نيكلسون: (البحر هو الرياضات والمجاهدات الروحية، والمراكب هي أعمال العبد صالحة أو غير صالحة، و الساحل هو الظاهر، وقعر الظلمة هو الباطن، والحيتان هي مخاطر و عقبات الطريق الوسط بين الظاهر والباطن"35.

4- **الطير:** لقد رمز المتصوفة بالطيور (الحمام، الهدهد، الطاووس، النسر، العنقاء)- وكل طير يحمل معرفة، ويحمل رسالة يريد إيصالها- إلى النفوس البشرية التي سجنت في مواطنها الطينية فحنت إلى مواطنها الأولى عندما أحست بالاغتراب والوحدة في سجنها الطيني، والهدهد هو القائد الروحي لهذه الطيور ، ورسول الغيب، وحامل الأسرار الإلهية، ورمز الهدهد مستمد من القرآن الكريم، فالروح الصوفية طائر فارق العرش جاء من وطن لا يحد وضل في عالم المادة فذاق ألوان عذاب الغربة36.

ولعل الاحساس بهذا الاغتراب والانفصام عن الأصل هو الذي يفسر عمق التجربة الصوفية بكاملها، وبالخصوص تجربة الفناء، إنه يكمن في الحركة القلقة لرفع الاغتراب والعودة إلى الأصل الأزلي37.

فرمز الصوفية إلى الطير هو توقه إلى المعرفة التي تعبر عن رغبة دائمة في التحليق بكل حرية في سماواتها التي لا حدود لها والتي تعبر عنها حالة الطيران التي تعني اللاوصول.

فقد رمزوا إلى النفس الكلية بالحمامة لخصائص فيها، كاللون والنوح، كذلك رمز بها ابن سينا في عينيته التي مطلعها:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

وكان أبو الحسين النوري ينشد:

رب ورقاء هتوف في الضحى ذات شجو صدحت في فنن

ذكرت إلفا ودهرا سالفا فبكت حزنا وهاجت حزني

هي إن تشكو فلا أفهمها وإذا أشكو فلا تفهمني

غير أني بالجوى أعرفها وهي أيضا بالجوى تعرفني38.

إن نوح الحمامة يفضح حزن الصوفي، ويظهر النوح، ما لم يستطع إظهاره، إنها تتكلم نيابة عنه يقول ابن عربي:

ألا يا حمامات الأراكة والبان ترفقن لا تضعفن بالشجو أشجاني

ترفقن لا تظهرن بالنوح والبكا خفي صباباتي ومكنون أحزاني

أطارحها عند الأصيل وبالضحى بحنة مشتاق وأنة هيمان

وجاءت من الشوق المبرح والجوى ومن طرف البلوى إلي بأفنان39

خلاصة: -يعد الرمز قضية تعبيرية أساسية في التجربة الصوفية، فهو أسلوبهم المفضل لإخراج ما في نفوسهم على النحو الذي يريدون وفي الوقت ذاته يخفونه عن غيرهم، لأنه خصصية لهم فقط.

وما بين بنية الرمز السطحية وبنيته العميقة التي تجسدت في جدلية الظاهر والباطن يصل الصوفي إلى أعلي مقامات الوجد و الشطح، والتجلي. فيخرج ذاته من دائرة الفناء التي يسورها الجسد والعقل إلى دائرة الملكوت والبقاء التي يسورها القلب والذوق.

- أن علاقة الصوفي بالرمز علاقة لا غنى عنها سواء على مستوى علاقته بالمقدس عندما يحاول تفكيك الخطاب الالهي عبر آياته القرآنية او الكونية (كتاب الله و كتاب الكون) أو على مستوى التعبير عن تجربته الذوقية التي يجد اللغة عاجزة عن مقاربتها مقاربة كاملة تحتوي جميع الدلالات الذوقية التي تخالج قلبه و فكره.

- أن الصوفي يجد شواهد من القرآن و السنة يؤصل بها لهذه العلاقة الحميمية بالرمز على المستويين.
- أن رحلة الصوفي هي رحلة دائمة و مستمرة في البحث عن المقدس ووصله في النهايات هو وصول نسبي مادام وصوله وصول تيه وحية في جمالية المقدس.
- أن الصوفي يغوص في عمق المصطلحات الى معانيها الخفية (التوكل، الاضطرار، العبادة ....الخ) و لا يقتصر على المعاني الظاهرة مما يبين رفعة مستواه الادراكي بفضل جمعه بين مستويي الذكر و الفكر المأمور بهما شرعا كل مسلم.
- أن الصوفي يستنبط من القصص القرآني العلوم التربوية التي تفيده في ترقية سلوكه التربوي الإيماني.(
- أن الصوفي يلجأ لذكر الله عز وجل في كل أحواله سواء في السراء أو في الضراء إيمانا منه بأن ذكر الله عز و جل جالب لكل خير و دافع لكل ضر.
- أن الصوفي يلجأ للرمز إما لستر محبته الفياضة للخالق أو لستر علومه عن من لا يفهمها حتى لا تظلم الحكمة و يظلم الصوفي معها.
- أن الصوفي يفهم مصطلحات الخطاب القرآني حسب السياق الذي قيل فيه كما يفهمه أيضا حسب المقام و الحال الذي هو فيه.

قائمة الهوامش:

1- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن 7 هـ ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2006، ص: 106

- 2-ينظر: درويش الجندي، الرمزية في الادب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، د-ت، دط، ص: 340

3-ينظر: محمد يعيش، الرمز في التجربة الصوفية، مجلة عوارف، العدد: 2007/2، طنجة-المغرب، شارع المقاومة، ص: 65

ديوان ابن الفارض، دار بيروت، للطباعة والنشر، 1983، ص: 483-

5-النفري، المواقف والمخاطبات، تح: ارثر اريري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص: 115

6- وضحى يونس، القضايا النقدية في النشر الصوفي حتى القرن 7 هـ ، ص: 102
7-النفري، ص: 115
8- محمد يعيش، الرمز في التجربة الصوفية، مجلة عوارف، ص: 60
9- القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: معروف رزيق وعلي عبد الحميد، دار الخير، دمشق، ط1، 1988م، ص: 200
10-النفتازاني ابو الوفا الغنيمي، الادراك المباشر عند الصوفية، مجلة علم النفس، المجلد 4، ع3، 1949، ص: 370
11 -ابن عربي، الرسائل الالهية، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1325هـ، ص: 58.
12- وضحى يونس، القضايا النقدية في النشر الصوفي حتى القرن 7 هـ ، ص: 112.
13- نقلا عن: محمد يعيش، الرمز في التجربة الصوفية، مجلة عوارف، ص: 70-71.
14-ابن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، طبع بدلان، القاهرة، 1293هـ، ج2، ص: 466
15-نقلا عن: ر.ا. نيكلسون، الصوفية في الاسلام، تر: نور الدين شلايبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 2002م، ص: 103
16-ابن عربي، ترجمان الاشواق، دار صادر، بيروت، 1966، ص: 113
17-ابن الفارض، الديوان، دار بيروت للنشر والطباعة، 1983، ص: 133.
18 - المصدر نفسه، ص: 128.
19 - المصدر نفسه، ص: 123.
20- وضحى يونس، القضايا النقدية في النشر الصوفي حتى القرن 7 هـ ، ص: 119.
21 - ر.ا. نيكلسون، الصوفية في الاسلام، تر: نور الدين شلايبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 2002م، ص: 103.
22- نقلا عن: وضحى يونس، المصدر السابق، ص: 119.
23- السهروري، الديوان، شرحه: كاما مصطفى الشيبي، مطبعة الرمان، بغداد 2005، ص: 2.13
24 - نقلا عن: عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس/الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1978، ص: 365.

25- ابن الفارض، الديوان، ص: 46.

26- ابن الفارض، الديوان، ص: 46.

27- ابن الفارض،ص:140 -

28- ينظر: محمد يعيش، الرمز في التجربة الصوفية، مجلة عوارف، ص: 73.

29- ر.ا. نيكلسون، الصوفية في الاسلام، ص: 17-18.

30- ابن الفارض، الديوان، ص: 146-147.

31- سورة الانبياء، الآية: 30.

32 ينظر: وضحى يونس، القضايا النقدية في النشر الصوفي حتى القرن 7 هـ ، ص: 115.

33 -نيكلسون، المصدر السابق، ص: 79.

34- النفري، المواقف والمخاطبات، تقديم: عبد القادر محمود، تح: ارثر اريري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص: 71.

35- نيكلسون، المصدر السابق، ص: 80-81.

36- وضحى يونس،المصدر السابق، ص: 113-114.

37- منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط، ط2، 2011، ص: 358

38-ينظر: محمد يعيش، الرمز في التجربة الصوفية، مجلة عوارف، ص: 74-75.

39 - ابن عربي، ترجمان الاشواق، ص: 40-41.

قائمة المصادروالمراجع

1. ابن الفارض، الديوان، دار بيروت للنشر والطباعة، 1983.
2. ابن عربي، الرسائل الالهية، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1325هـ.
3. ابن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، طبع بدلان، القاهرة، 1293هـ، ج2.
4. ابن عربي، ترجمان الاشواق، دار صادر، بيروت، 1966.

حمد يعيش، الرمز في التجربة الصوفية، مجلة عوارف.

5. درويش الجندي، الرمزية في الادب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، د-ت، دط.
6. ديوان ابن الفارض، دار بيروت، للطباعة والنشر، 1983.

7. ر.ا. نيكلسون، الصوفية في الاسلام، تر: نور الدين شلايبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 2002م.

8. السهروري، الديوان، شرحه: كاما مصطفى الشيبي، مطبعة الرمان، بغداد 2005.

9. عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس/الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1978.

10.القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: معروف رزيق وعلي عبد الحميد، دار الخير، دمشق، ط1، 1988م.

11.محمد يعيش، الرمز في التجربة الصوفية، مجلة عوارف، العدد: 2007/2، طنجة-المغرب، شارع المقاومة.

12.منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط، ط2، 2011.

13.النفتازاني ابو الوفا الغنيمي، الادراك المباشر عند الصوفية، مجلة علم النفس، المجلد 4، ع3، 1949.

14.النفري، المواقف والمخاطبات، تقديم: عبد القادر محمود، تح: ارثر اربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

15.وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن 7 هـ ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2006.

16.وضحى يونس، القضايا النقدية في النشر الصوفي حتى القرن 7 هـ .

الروح الصوفية في مخطوطة الواسطي
من خلال دراسة النفحات الصوفية في نصوص مقامات أبو محمد القاسم بن علي الحريري ومنمنمات يحي بن محمود الواسطي

Sufi spirit in the Wasti manuscript
Through the study of mystical Sufism in the texts of the sanctuaries of Abu Muhammad al-Qasim ibn Ali al-Hariri and Minimahat Yahya ibn Mahmoud al-Wasiti

عيشة الجريدي: مساعد تعليم العالي بالمعهد العالي للفنون والحرف بقفصة

الالكتروني البريد:jridiaicha@yahoo.f

الملخص:

يعبّر ارتباط المنمنمات بالمخطوطة عن تكامل الكلمات مع الصورة، كما يعبّر عن علاقة تبادل وانصهار بين طاقتين مختلفتين ومتقاربتين في نفس الوقت، من خلال خصائص مميّزة تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية التي يطمح إليها هذا النوع من التصوير الإسلامي وذلك نابع من قراءة خاصة ومتفردة للحياة اليومية والعالم الخارجي، قراءة متميزة للكون نابعة من إطار إسلامي، ديني كاشفة عن فلسفة تتناول الإنسان والكون والدين في إطار عرفاني، حيث تربط فلسفة التصوير في الإسلام بين العالم المادي والعالم الروحي ربطاً محكماً ينزع إلى الكمال ويجعل من أعمال الفن نمطاً فريداً في مزاياه. إنّ الممارسة الفنّية توشك أن تكون نوعاً من ممارسة طقوس دينية، بحيث تحمل صورها وخطوطها ومكوّناتها وتركيبتها الخطية واللّونية، دلالات رمزية صوفية فلسفية تعكس طقوس وعادات مجتمع إسلامي بأكمله.

الكلمات المفاتيح: المقامات- المنمنمات- الروح الصوفية – المنظور اللولبي- الحركة – التسطيح.

Abstract: The link between the miniatures in the manuscript expresses the integration of the words with the image. It also expresses the relationship between the two different and converging energies at the same time, through distinctive characteristics that include the technical, stylistic and functional aspects that this type of Islamic photography aspires to. An exceptional reading of the universe emanating from an Islamic, religious framework revealing a philosophy that deals with man, the universe and religion in a conscious framework. The philosophy of photography in Islam links the material world with the spiritual world to perfection and makes the works of

art a unique pattern in its advantages. Artistic practice is about to become a kind of religious ritual, with its linear and color images, lines, components and composition, symbolic and mystical semantics reflecting the rituals and customs of an entire Islamic society.

Key Words: Al-Maqamat – Minimat- Sufi spirit - the spiral perspective – movement- Flattening.

المقدمة

يعد التصوف من أهمّ المباحث الأساسية التي يدرسها الفكر الإسلامي إلى جانب علم الكلام والفلسفة والفكر العربي المعاصر. وللتصوف علاقة وطيدة بالأدب نثرا وشعرا، فالمتصوف يستعين بالشعر للتعبير عن مجاهداته وشطحاته العرفانية، كما يعتمد على النثر لتقديم قبساته النورانية وتجاربه العرفانية الباطنية. إذ تبدو العلاقة بين التصوف والأدب علاقة متينة فبالأدب يحقق المتصوفة أهدافهم وما يرنون إليه من خشوع وانغماس في طقوس وأفعال دينية، روحية وصولا إلى حالة الصفاء التام. فمقامات الحريري مثلا تزخر بالمحسنات اللغوية والجناس والمبالغة والتوازن الكلامي الذي يحدث إيقاعا في نص المقامة، إضافة إلى اعتماد الكاتب على الأبيات الشعرية والألغاز اللغوية لإثراء نصوصه. فالحريري يعتمد بصفة خاصة على الألغاز اللغوية في سرد حكاياته والتي يقوم بفكها آخر المطاف. فحضور الألغاز في نصوص المقامات الحريرية فيه من الرمزية والدلالات الصوفية ما يحمله النص الشعري من صوفية عميقة، فالشعر واللغز يحملان روحا صوفية. ولا يمكن إغفال العنصر الصوفي في الأدب الإسلامي خصوصا في فن المقامات فنصوص المقامة الحريرية جاءت مشحونة بالآيات القرآنية والنصوص القرآنية، ولعل هذه الاقتباسات القرآنية في المقامات تعكس الروح الصوفية، التي سنستشفها ونبيّنها في هذا البحث تأكيدا منا على انتشار النفحات الصوفية في كامل مخطوطة الواسطي نصا وصورة إذ لا يمكن فصل رسوم المنمنمات عن الأدب الإسلامي لأنها تجسيدا له، فالروح الصوفية تخترق نصوص المقامات وتنتشر فيها ومن ثم تنتقل نفحاتها إلى النصوص البصرية، حيث استلهم الواسطي في تصويره لمنمنماته من النّص المشحون بروح صوفية منتجا صورا ذات شحنات ودلالات رمزية، صوفية. فكيف تجلت الروح الصوفية في المقامات والمنمنمات وما هي علاماتها في المقامات وفي المنمنمات؟

I. *الروح الصوفية في نصوص مقامات أبي محمد القاسم بن علي الحريري*

1- المعجم الصوفي في المقامة

يقوم التصوف الإسلامي على موضوعات بارزة تغني عوالمه النظرية والعملية، وهذه المواضيع هي: المجاهدات والغيبيات والكرامات والشطحات. أي ينبني التصوف على مجموعة من المقامات والأحوال والمراقي الروحانية عبر مجاهدة النفس ومحاسبتها، والإيمان بالصفات الربانية ومحاولة استكشافها روحانيا ووجدانيا، ورصد الكرامات الخارقة التي قد تصدر عن العارف السالك أو المريد المسافر أو الشيخ القطب، فتبرز العوالم الفانطاستيكية، وتنكشف الأسرار الكونية ومفاتيح الغيب أمام العبد العاشق الذي انصهر في حب معشوقه النوراني. وتتحوّل الممارسات والأقوال والعبارات العرفانية عند بعض الصوفية إلى شطحات لا أساس لها من الصحة والواقع، وتكون أقرب من عالم التخريف والأسطورة والأحلام. يستعير التصوف مصطلحاته من عدة معاجم كالمعجم الفلسفي والمعجم الأدبي والمعجم النحوي والمعجم الصرفي والمعجم الكيميائي، والمعجم الفقهي، والمعجم الأصولي، والمعجم القرآني، والمعجم النبوي... كما نلحظ ذلك في نصوص المقامات التي غالبا ما تجمع بين النثر والشعر مستعينة بمختلف المعاجم وشتى الأساليب اللغوية للوصول إلى غايتها. فبطل الحكاية يعمد إلى الإكثار من الوعظ والشعر للوصول إلى غايته، أبو زيد السروجي يستعمل شعرا موزونا ذا عبارات متناسقة غامضة أحيانا وذات معانٍ متعددة محاولا استدراج السامع وسلب اهتمامه واستعطافه فهو دائم الشكوى والاستعطاف لاعبا دور الحكيم ذي التجارب، الواعظ الذي نالت منه الدنيا، من ذلك قوله في المقامة البصرية:

أستغْفِرُ اللهَ منْ ذُنوبٍ *** أفرَطْتُ فيهِنّ واعْتَدَيْتُ /كمْ خُضْتُ بحْرَ الضّلالِ جهْلاً ***
ورُحتُ في الغَيّ واغْتَدَيْتُ

وكمْ أطَعْتُ الهَوى اغْتِراراً *** واختَلْتُ واغْتَلْتُ وافْترَيْتُ/ وكمْ خلَعْتُ العِذارَ ركْضاً *** إلى
المَعاصي وما ونَيْتُ

فهو هاهنا في حالة استغفار، محاولا الاقتراب من الله، طالبا العفو. وهذه الحالة التي يبدو عليها بطل الحريري تتكرر في نص المقامة ذاته وفي النصوص الأخرى معبرة عن صوفية عميقة مبرزة نشاطا من نشاطات المتصوفة في حالة وجد واستغفار في محاولة للاقتراب من الله. ويقول الدكتور شوقي ضيف عن المتصوفين في هذا السياق:" ومنذ أواخر

القرن الثالث الهجري تلقانا ظاهرة جديدة في بيئات الصوفية، فقد كان السابقون منهم لا ينظمون الشعر بل يكتفون بإنشاد ما حفظوه من أشعار المحبين وهم في أثناء ذلك يتواجدون وجدا لا يشبهه وجد، أمّا منذ أبي الحسين النوري المتوفى سنة 295هـ فإن صوفيين كثيرين ينظمون الشعر معبرين به عن التياع قلوبهم في الحب آملين في الشهود مستعطفين متضرعين، مصورين كيف يستأثر حبهم لربهم بأفئدتهم استئثارا مطلقا..."(3)

واضح أنّ فكرة المعرفة الإلهية ومحبة الله تأصلت في العصر العباسي، كما تأصلت فكرة أنّ الصوفية أولياء الله. فالكاتب في مقاماته يستعمل تعابير المعرفة اللدنية أو يستحضر مقتبسات المتصوفة والوعاظ أو ينحو منحاهم في التخيل والتجريد واستعمال الرموز والاستعانة برشاقة الأسلوب وتلوين النصوص الشعرية بنفحات الدين والعرفان الباطني، من ذلك قوله في المقامة البصرية:"فرأوْا أبا زيْدِها المعْروفَ. قد لبِسَ الصّوفَ. وأَمَّ الصّفوفَ. وصارَ بها الزّاهِدُ الموصوفَ. فقلتُ: أتعْنونَ ذا المَقاماتِ؟ فقالوا: إنهُ الآنَ ذو الكَراماتِ! فحفَزَني إليْهِ النّزاعُ. ورأيتُها فُرصَةً لا تُضاعُ. فارْتَحلْتُ رِحلَةَ المُعِدّ. وسِرْتُ نحوَهُ سيرَ المُجِدّ. حتى حللْتُ بمسْجِدِهِ. وقرارَةِ متعبّدِهِ..... وجعلَ يرجّعُ بصوْتٍ فَصيحٍ:

خلِّ ادّكارَ الأرْبُعِ *** والمعْهَدِ المُرتَبَعِ/ والظّاعِنِ المودّعِ *** وعدِّ عنْهُ ودَعِ

وانْدُبْ زَماناً سلَفا *** سوّدْتَ فيهِ الصُّحُفا/ ولمْ تزَلْ مُعتكِفا *** على القبيحِ الشّنِعِ

كمْ ليلَةٍ أودَعْتَها *** مآثِماً أبْدَعْتَها/ لشَهوَةٍ أطَعْتَها *** في مرْقَدٍ ومَضْجَعِ

وكمْ خُطًى حثَثْتَها *** في خِزْيَةٍ أحْدَثْتَها/ وتوْبَةٍ نكَثْتَها *** لمَلْعَبٍ ومرْتَعِ

وكمْ تجرّأتَ على *** ربّ السّمَواتِ العُلى/ ولمْ تُراقِبْهُ ولا *** صدَقْتَ في ما تدّعي

فما نلاحظه في هذا المقطع النثري والشعري أنّ مفردة "الله" تكررت العديد من المرات كما أنّ الكاتب أتى على ذكر "الزهد والتزهد"، كذلك قوله "لبس الصوف"، كذلك أتى على ذكر"السجود، الركوع، التسبيح، الخشوع، مناجاة مولاه، حق للمتجهّد الأجر"، فاغْفِرْ لعَبْدٍ، ارْحَمْ بُكاهُ، هذه العبارات تحيلنا إلى المعجم الصوفي وحالة من التصوف. تعتبر اللّغة الصوفية لغة رمزية، مجازية ذات دلالات كثيرة قابلة لأكثر من تأويل ولها العديد من المميزات إذ تتميز بالتخيل والتمثيل والتشبيه، فهي بالتّالي عينة بلاغية خصبة، فالمتصوفة يتميزون بلغة خاصة بهم متفردة عن باقي اللّغات، فإذا كانت اللّغة عند سوسير

نظاما من الإشارات التي تعبر عن الأفكار فإنّ المتصوفة استخدموا في لغتهم واستعاراتهم إشارات ودلالات تختلف عن استعارات ودلالات الأدب والفلسفة والسياسة، وتشكل هذه الاستعارات في تركيبها وتكوينها سياقا خاصا فيه مفردات وجمل متميزة فتصبح لكل مفردة دلالة ولكل جملة حجة، كما يقول امبرتو ايكو، ولا يمكن دراسة النّص أو اللّغة الصوفية إلاّ بعد دراسة آلية للمفردة والجملة المكونة للنّص و بالرجوع إلى التجربة الصوفية المكوّنة للغة التصوف، لأنّ اللّغة هنا تكوّنت من منظور صوفي خاضع لسلسلة من الاستعدادات والممارسات الخاصة، فالنّص هنا لا يتكوّن بعد إجهاد عقلاني وتخطيط إنشائي مسبق بل من إجهاد واستعداد روحي وراء النظر العقلي، كما يقول ابن عربي. تتكون اللّغة الصوفية من أذكار، أوراد، مجاهدات، رياضات، خلوات... تؤدي هذه الاستعدادات إلى تكوّن "الذوق الصوفي" وهو مصطلح خاص بهم لا يخضع لمنطق العلم يدرجه المتصوفة ضمن "علم الأحوال" ويفهم من سياق المصطلح في مؤلفاتهم أنّه يعني المعرفة، الإدراك، الفهم /الحدسي "فهو نور عرفاني يقذفه الحق في قلوب أوليائه" والذوق هو القاسم المشترك عند المتصوفة وبالنتيجة هو القاسم المشترك في تكوين اللغة/النص، فالواسطي في تصويره لمنمنماته استلهم من النّص المشحون بروح صوفية منتجا صورا ذات شحنات ودلالات رمزية، صوفية نستشفها من خلال الأشكال والألوان. فنص المقامة الحريرية جاء مشحونا بالآيات القرآنية والنصوص القرآنية، ولعل هذه الاقتباسات القرآنية في المقامات تعكس الروح الصوفية، التي سنستشفها ونبيّنها في العنصر التّالي تأكيدا منا على انتشار النفحات الصوفية في كامل مخطوطة الواسطي نصا وصورة.

1) الاقتباسات القرآنية(5) في المقامات

لقد كان للقرآن الكريم التأثير الكبير والبالغ في الأدب العربي في العالم الإسلامي في القرون الوسطى، حيث نتبيّن ذلك ليس فقط من خلال المؤلفات الدينية والشريعة والرسائل الفقهية، بل أيضا نلاحظ هذا التأثير من خلال علوم اللّغة العربية من بينها فنون البلاغة، التي تأتي مقامات الحريري مشحونة بها، ومن المعروف عمها أنّها احتلت مكانة مرموقة في الأدب العربي منذ ظهورها إلى يومنا هذا. وقد بدت الاقتباسات القرآنية في هذه المقامات واضحة وجلية، سواء أكانت اقتباسات مباشرة للآيات الكريمة، أو باستخدام تعابير قرآنية، أو بالإشارة إلى شخصياتٍ و أحداثٍ مذكورة في القرآن الكريم.

ونحن نقرأ في أغلب مقامات الحريري (المقامات الرازية، والفقهية، والفراتية، والصورية، والمروية، والعمانية، والرحبية، والساسانية) اقتباسات كاملة لبعض الآيات الكريمة، كما نقرأ جزءا من الآية، أو مجموعة من الآيات، وكل هذه الاقتباسات تأتي في كلام أبي زيد السروجي، بطل المقامات، تأتي مندمجة في سياق الأحداث، متداخلة مع نص المقامة، فتارة تكون في شكل حديث، وطورا تكون على شاكلة أبيات شعرية أو موعظة. يجمّل أبو زيد، بطل المقامات، كلامه أو خطبته أو موعظته التي يلقيها أمام جماعة من الناس، بآيات كريمة تكون بمثابة إثبات لصحة قوله وتأكيد له، وتكون أيضا خلاصة لموعظته ومواقفه. هذه الآيات الكريمة يستخدمها كجزء لكلامه حيث تكون في ذات النسق الإيقاعي، فهي اقتباسات تتوافق مع النّص في السجع والمعنى، وتصبح جزءا لا يتجزأ من النص. سنتناول بعض الأمثلة للاقتباسات القرآنية في نص المقامات، من ذلك ما نقرأه في المقامة الساسانية، عندما كان أبو زيد يوصي ابنه باتخاذ الكدية صنعة له من بعده:"وَلاَتَيْأَسْ مِنْ رَوْحِ اللهِ إِنَّهُ لاَ يَيْأَسُ مِنْ رَوْحِ اللهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُون"، سورة يوسف، الأية (87) وفي المقامة الساوية يقف أبو زيد بالمقابر واعظًا، ويتحدث عن القدر وأن على كل إنسان ألاَّ ينسى قدره وجزاءه عند ربه، وينهي كلامه بآية كريمة: ﴿ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون﴾(6)، وقد جاءت متناسقة مع كلامه قبلها حيث نقرأ:"...ولا تُخْطِرُونَ ذِكْرَ الْمَوْتِ بِبال * حتَّى كَأَنَّكُمْ قَدْ عَلِقْتُمْ مِنَ الحِمام * بِذِمام * أَوْ حَصَلْتُمْ مِنَ الزَّمان * على أمان * أَوْ وَثِقْتُمْ بِسَلامَةِ الذَّات * أَوْ تَحَقَّقْتُمْ مُسَالَمَةَ هَادِمِ اللذَّات * كَلاَّ ساءَ ماتَتَوَهَّمُون * ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون * ثُمَّ أَنْشَدَ..."(7)

كما تتضمن المقامة الرازية(8) مشهد أبي زيد وهو يعظ الأمير وينهاه عن الظلم، وهذه المقامة تعتبر من المقامات الزهدية وهي تبدأ كالمقامات الأخرى بحديث الحارث بن همام حول اهتمامه بالعواقب، وأنّه يفرق بين ما يضر وما ينفع، ويتزين بمحاسن الأخلاق، ويترك أو يتجنب ما يزري بالأخلاق، وأنّه ما يزال يأخذ نفسه بالآداب، ثم يقول إنّه سافر إلى مدينة الري، وذات يوم يرى جماعة تسرع إلى موعظة، والواعظ بلا شك هو أبو زيد، يدعو إلى الخير وصنع المعروف، ويذكر في كلامه:"... ولا تُبالِي أَلَكَ أَمْ عَلَيْكَ * أَتَظُنُّ أَنْ سَتُتْرَك سُدَى * وأن لا تُحاسَبَ غَدا * أَمْ تَحْسِبُ أَنَّ الْمَوْتَ يَقْبَلُ الرُّشا * أَوْ يُمَيِّزُ بَيْنَ الأَسَدِ..."(9) يواصل الحريري الاقتباس من كلام الله تعالى، ممّا يضفي إيقاعا موسيقيا على الكلام في

المقامة، فهو يدمج مقتطفات من الآيات القرآنية مع كلامه، فقد أورد الآية "أَيَحْسَبُ الإِنْسانُ أَنْ يُتْرَكَ سُدًى"(10)، ثم اقتبس الآية "وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى"(11)، وكذلك اقتبس قول الله تعالى: "وَأَنْ لَيْسَ لِلإِنْسَانِ إِلاَّ ماَ سَعَى وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى"(12)، واضعاً الآيات في أثناء كلامه، مما يمنح الكلام نغمة السجع من جهة وتأكيد المعنى المراد من الموعظة من جهة أخرى.

ويستمر أبو زيد في كلامه قائلا:" فَوَاللهِ ما يَغْفُلُ الدَّيَّان * ولا تُهْمَلُ يا إنسان * ولا تُلْغَى الإساءَةُ ولا الإحسان * بلْ سَيُوضَعُ لَكَ الْمِيزان * وكما تَدِينُ تُدان..."(13) وهاهنا إشارة إلى الآيات (7) و (9) من سورة الرحمن. وكذلك ينهي أبو زيد كلامه بشيء من القرآن الكريم في المقامة الفراتية(14)، حيث يقول:"...إلاَّ أَنَّ صِنَاعَةَ الحِسَابِ مَوْضُوعَةٌ على التَّحْقِيق * وصِناعَةَ الإنْشاءِ مَبْنِيَّةٌ على التَّلْفِيق * وقَلَمُ الْحَاسِب ضابِط * وَقَلَمُ الْمُنْشِئِ خابِط * وبَيْنَ إتاوَةِ تَوْظِيفِ الْمُعَامَلات * وتِلاوَةِ طوامِيرِ السِّجِلاَّت * بَوْنٌ لا يُدْرِكُهُ قياس * ولا يَعْتَوِرُه الْتِباس*... " وفي نهاية المطاف قد أنهى خطبته بقول الله تعالى:"إلاَّ الَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَات وقَلِيلٌ ماهُم"(16)، معتمدا إياها وسيلة لغوية تجمل المعاني التي وردت في كلامه.من خلال هذه الاقتباسات القرآنية التي تتخلّلُ المقامات نتبيّن القدرة الفائقة للحريري في دمج القرآن وتضمين كلام الله تعالى في خطب أبي زيد السروجي بطريقة خالية من أي تنافر، فهي تأتي في إيقاع متناغم ومتواصل مكملة بعضها البعض.

ففي المقامة العمانية(17) نقرأ في كلام أبي زيد: "... فَلَمَّا شَرَعْنَا في القُلْعَة * ورَفَعْناَ الشُّرُعَ للسُّرعَة * سَمِعْنَا من شِاطِئ الْمَرْسَى * حِينَ دَجا الْلَيْلُ وَأغْسَى * هاتِفاً يَقُولُ: يا أهْلَ ذا الفُلْكِ القَوِيم * المُزَجَّى في الْبَحْرِ الْعَظِيم * بِتَقْدِيرِ الْعَزِيزِ الْعَلِيم * هَلْ أَدُلُكُمْ على تِجارَة تُنْجِيكُمْ من عَذابٍ أَلِيم..."(18) وقد جاءت الآية: "هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيم"(19) في موضعها من السجع، تُزين كلام أبي زيد، وتَجعل السامع يتلهّف على سماع الباقي، فيكون السؤال منهم لمتابعة القصة.

كما نقرأ أيضاً: "... وقال أتدرون ما هي * هي والله حِرْز السَّفْر * عند مَسِيرهم في البحر * والجُنَّة من الغَمّ * إذ جاش موج الْيَمّ * وبها استعصم نوح من الطوفان * ونجا من معه من الحيوان * على ما صَدَعَتْ به آيُ القرآن * ثم قرأ بعد أساطيرَ تلاها * وزخارفَ جلاها . . . * وقال: " اِرْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللهِ مَجْرَاهاَ وَمُرْسَاهاَ "(20)

يواصل الحريري لعبة التزيين اللّفظي مستعملا الاقتباسات القرآنية، وفي هذه المرحلة نلاحظ الاقتباسات القرآنية في كلام الراوي الحارث بن همام في مقدمة المقامة السمرقندية(21)، وهذه المقامة تتضمن وقوف أبي زيد بربوة يخطب خطبة عَرِيّة من الإعجام " تخَيَّرْتُ الْمَرْكَزَ لِاسْتِماعِ الخُطْبَة * ولم يَزَلِ النَّاسُ يَدْخُلُونَ في دِينِ الله أَفْوَاجا * وَيَرِدُونَ فُرادَى وأَزْوَاجا..."(22)، فهو يدمج جزءًا من الآية القرآنية "ورأيت النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللهِ أفْوَاجاً "(23)، في مقدمة كلامه ثم يتبعها بكلام مسجوع لطيف. إن ما مر بنا من نصوص مُدعّمة باقتباسات قرآنية ما هو إلاّ دليل واضح وصريح على النفحة الصوفية التي تغمر مقامات الحريري والتي انعكست على أسلوب الرسام في رسمه لصور المخطوطة التي جاءت أيضا مفعمة بالروح الصوفية ومبادئ اللغة الصوفية. فإلى جانب اقتباس آيات كريمة أو أجزاء منها نجد إشارات إلى أحداث أو شخصيات مذكورة في القرآن الكريم. سنتناول في بداية الأمر بعض الأحداث التي وردت في القرآن الكريم ونجدها مندمجة في بعض نصوص مقامات الحريري ومثال ذلك في المقامة الدمياطية(31)، حيث يحصل أبو زيد على المكافأة لحسن فصاحته ويترك الجماعة وهو يعد أنّه سيعود سريعاً، أمّا الراوي فيجد رسالة كتبها أبو زيد مسوّغاً مغادرته وقد قال فيها: يا مَنْ غَدَا لي ساعِداً / ومُساعِداً دُونَ البَشَرْ/ لا تَحْسِبَنْ أنّى نَأَيْتُكَ / عن مَلالٍ أو أشَرْ / لَكِنَّنِي مُذْ لَمْ أزَلْ / مِمَّنْ إذاَ طَعِمَ انْتَشَرْ(32). والكلمات الأخيرة " إذاَ طَعِمَ انْتَشَرْ" في هذه الأبيات مأخوذة من قوله تعالى: "إِذَا دُعِيْتُمْ فَادْخُلُوا فإذاَ طَعِمْتُمْ فَانْتَشِرُوا وَلاَ مُسْتَئْنِسِينَ لِحَدِيثٍ"(33).

أمّا عن الشخصيات المقتبسة من نص القرآن الكريم فنجد ذكرا لشخصية أم موسى، ابن يعقوب، كذلك ذِكرٌ لقبيلة سبأ، ثمود، بابل...مثال ذلك في المقامة الكوفية(34) يصف أبو زيد حالته بقوله: " إنَّ مَرَامِيَ الغُرْبَة * لَفَظَتْنِي إلى هذِهِ التُرْبَة * وأَناَ ذُو مَجَاعَةٍ وبُوسَى* وجِرَابٍ كَفُؤَادِ أُمِّ مُوسَى"(35).وهنا إشارة إلى ما جاء في الآية الكريمة: "وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغاً إِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلا أَنْ رَبَطْناَ عَلَى قَلْبِهاَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِين"(36). ونقرأ في المقامة الرحبية(37): ".. وبَرِئَ بَرَاءَةَ الذِّئبِ من دَمِ ابْنِ يَعْقُوب"(38)،(ابن يعقوب هو يوسف الصديق عليه السلام) وهنا إشارة إلى أحداث وردت في سورة يوسف، حيث كذب إخوته على أبيهم عندما قالوا إن الذئب أكل أخاهم يوسف فقد ورد في الذكر الحكيم "قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ

الذِّئْبُ"(39). وهناك مثال آخر في المقامة القهقرية(40)، وهو قوله: "ثُمَّ وَلَّى يجَرُّ عِطْفَيْه * ويَخْطِرُ بِيَدَيْه * ونَحْنُ بَيْنَ مُتَلَفّتٍ إليه * ومُتَهافِتٍ عليه * لم نَلْبَثْ أن حَلَلْنا الْحِبا * وتَفَرَّقْناَ أيادِيَ سَبأَ"(41)، فقبيلة سبأ ذكرت في القرآن الكريم. ويذكر الراوي قبيلة ثمود في المقامة السنجارية(42) عند قوله "نَشَزَ أَبُو زَيْدٍ كالمجنون * وتَبَاعَدَ عنْهُ تَبَاعُدَ الضَّبِّ مِنَ النُّونِ * فَراوَدْناهُ على أن يَعود وأن لايكونَ كقُدارٍ في ثمَود"(43). وفي المقامة نفسها يشير بتعبير "وحققت سحر بابل"(44) إلى الآية 102 في سورة البقرة: "يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِحْرَ وَمَآ أُنْزِلَ عَلىَ الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ..."(45).

أمّا في المقامة الزبيدية(46) فيَقُولُ أبو زيد: "هَلْ حُرٌّ يُبَاعُ كما يُبَاعُ الأَدْهَمُ * أَقْصِرْ فما أَنَا فيه بِدْعاً مِثْلَ مَا تَتَوَهَّمُ قَدْ بَاعتِ الأَسْبَاطُ قَبْلي* يُوسُفاً وُهمُ هُمُ"(47). والأسباط كالقبائل، وهم أولاد يعقوب عليه السلام، يوسف وإخوَته، وهنا أيضاً إشارة إلى القصة المذكورة في سورة يوسف، من أن إخوة يوسف عليه السلام ألقوه في الجب، ولما جاءت سيارة أخرجوه وجعلوه في بضاعتهم وشروه بثمن بخس. وفي المقامة الحلبية(48): " قال لَهُ بُورِكَ فِيكَ من طَلا * كما بُورِكَ في لاَوَلا"(49)، يعني شجرة الزيتون يشير إلى قوله تعالى "مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَشَرْقِيَّةٍ وَلاَغَرْبِيَّةٍ"(50). وهذا في غاية الإغراب، فكيف بورك في لا ؟ هنا لابد أن يكون القارئ ذا حس لغوي وأدبي وحفظ ومعرفة ليتمكن من تفسير هذا الكلام وربطه بما جاء في القرآن من وصف الزيتونة وأنها لا شرقية ولا غربية. نافلة القول أنّ الحريري ظل محافظاً - في مقاماته – على الاقتباس من القرآن الكريم، وكأنّه يريد أن يعرف الناس أنّ القرآن معين لا ينضب، وينفع للاقتباس في كل ضروب الأدب والحياة، ومؤكدا على الروح الصوفية التّي تخترق نصوص المقامات والتّي ستنتقل نفحاتها إلى النصوص البصرية، وسنستشف ذلك من خلال بعض منمنمات الواسطي، حيث تجلت الروح الصوفية في المنمنمات وكانت حاضرة كما حضورها في المقامات.

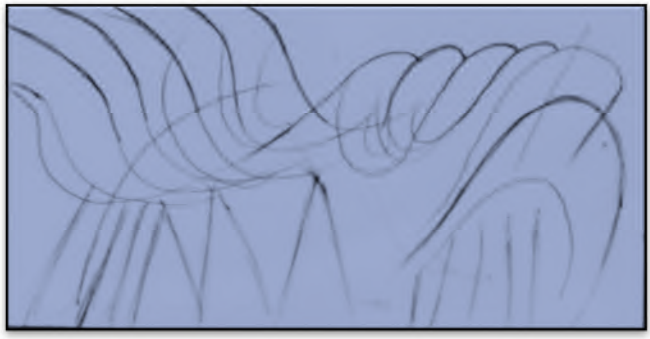
II. الروح الصوفية في منمنمات يحي بن محمود الواسطي

1) الحركة في رسوم الواسطي

لقد ركز الرسام - الخطاط في مخطوطته على تفكيك العناصر ثم توحيدها وتسطيحها، تكرار العناصر والتركيز على الإيقاع المتناغم للمفردة التشكيلية وإلغاء الفراغ، فهو يضيف تفاصيل تتجه نحو الدقة والصغر مكونة أشكالا مضلعة ذات زوايا، أو دوائر..

معتمدة في تكوينها على خطوط مختلفة وهذه الخطوط تعطي إحساساً بالحركة الصارمة ذات العزم من جهة و تشعرنا بالدوار من جهة أخرى، الحركة الدائرية، إنها الحركة المقتبسة من المشهد الصوفي، وتحديدًا من الرقصة الصوفية اللولبية الدائرية.

شكل رقم (1): وجه الورقة (101) المقامة الثانية والثلاثون (الحربية أو الطيبية)، تمثل: القينة والإبل وهي الهدية التي حصل عليها السروجي. (المصدر :روكسبيغ، 2013)



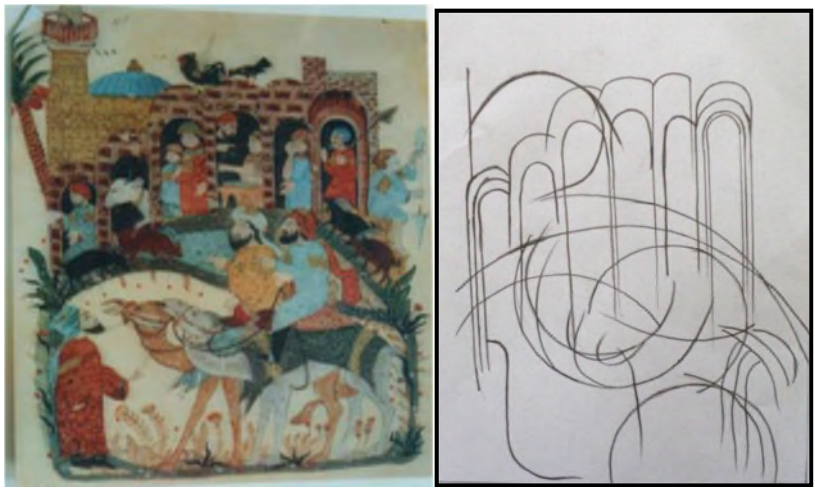
رسم تحليلي يبرز تعدد اتجاهات الخطوط التي ترتكز عليها الأجسام

وتحيلنا حركة التكرار على الدوران والدوخة والانتشاء الثمل في الشطحة الصوفية، إضافة إلى الأشكال المستديرة التي تنبثق من عملية تكرار الخطوط في اتجاه دائري مما ينتج عنه حركة دائرية تنساب منها الخطوط بحركةٍ حلزونية تشي بروح صوفية تتخلل زوايا اللوحة تأخدنا إلى جمالية الرقص اللولبي والإنشاد الروحي الديني والموسيقى الإيقاعية، والنشوة تتجسد في تضافر هذهِ العناصر وبالتّالي الفناء وهي "المقابلة" بين النفس والروح الإلهي أو المُطلق أو ما يُعرَف بالتجلّي. وهي مراحل تمر بها الصوفية: الإنشاد

والرقص ثم النشوة والفناء، التجلي. فالرقص والإيقاع والحركة الدائرية نوع من النشاط الروحي لتفريغ الألم بل إنهُ وسيلة إبداعية أخرى لمراوغة الأحزان والمكابدات وتفريغ القبحُ بالغناء والبكاء والرقص وبالتالي النسيان ثم الفناء والسمو. والرقص بحد ذاتهِ نص إبداعي ذو دلالات رمزية انه الفن الذي يملأ الفضاء بالحركية ويصل أرضها بالسماء حيث تسمو الروح في خلاص من قيود الواقع وقبحه.

الفنّان المسلم نراه يهتم بالجانب الروحي على حساب الجانب الجسدي الشكلي متأثرا بالفكر الإسلامي الصوفي المعنيّ بجمال الروح أكثر من جمال الجسد، فَأُسُسُ الفن الإسلامي تفرض على الرسام تجنب المحاكاة في رسمه للشخصيات فكان يجتنب في رسمه للشخصيات محاكاة الخالق أو إظهار الرسوم وكأنها إعادة خلق لمخلوقات الله تعالى. لكن بالرغم من الاهتمام بالجانب الروحي عن الجانب الجسدي جعل الواسطي منمنماته مفعمة بالحركة والحيوية، فهي صور تضج بالحياة وذلك من خلال تركيزه على إبراز الحركة بكل دقة، في جل الأجسام المرسومة وأجزائها، الاهتمام بحركات أعضاء الجسم، فكل جسم على صدر اللوحة له دور يقوم به فالأدوار تبدو مقسمة بصفة منظمة.

حركات الأيدي مثلا تبدو طبيعيّة مدروسة تشير إلى مغزى اللّوحة، وطبيعة الحدث، فالحركة والإيماءات الناتجة عن حركة الأيدي ولحظ العيون في جل المنمنمات تضفي انطباعا صادقا بالحياة والحركة. بذلك يتقلص ويضمحل الإحساس بالتسطيح، فحركة الأجسام تلغي الإحساس بالجمود وتزيد في حيوية اللّوحة وبالتالي الإحساس بالبعد الثالث المفقود. "من هذا المنطلق تكون الحركة نقيضا للتسطيح في الصورة المرسومة وتكون جمالية الحركة هي الوسيلة التي لجأ إليها الفنّان المسلم لإبراز الفكرة وإعطاء الصورة قيمة بعدية ثالثة دون اللجوء إلى المنظور الكلاسيكي وتبيان النور والظلمة"(51) وفي هذا بعد صوفي جلي فللحركة معانٍ ودلالات صوفية، فهي في المصطلح الصوفي "السلوك في سبيل الله تعالى" كما ورد في لطائف اللغات"(52).



شكل رقم (2): تخطيط يكشف عن الأقواس والخطوط المتقاطعة التي تحكم هيكلية التكوين للمنمنمة وجه الورقة (138) المقامة الثالثة والأربعون (البدوية)، (المصدر : روكسبيغ، 2013)

الفنّان المسلم يركز اهتمامه على جمالية الحركة مهملا بذلك جمالية المحاكاة، سالكا بذلك مسلكا صوفيا يبعده عن مضاهاة الله في الخلق، فهو بذلك يتفادى المس بمبادئه الدينية التي يستمدها من روح الإسلام ونظرته للوجود. حركة الأجسام تولّد التكرار في الخطوط والمساحات وتنبثق رموز ودلالات صوفية وروحية في جمالية التكرار. الواسطي كرس في أعماله الفنية الحركة القائمة على التكرار، مستندا في ذلك على نظرية الفنان المسلم الذي خالف ما لجأ إليه الأوربيون من قواعد رياضية تحدد الأصول المطلقة التي سعى إليها فنانو الإغريق وعصر النهضة للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني. فالفنان المسلم قصر موضوع الخلق بالخالق وحده، وخصّه وحده بقدرته على نفخ الروح في الأشياء حيث تبدو الموجودات كلها من خلال "عين الله المطلقة" التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، إنها مبادئ غير رياضية وغير ضوئية لكنها روحية تصاعدية. إن التكرار هنا يحدد رياضيا في أوضاع وأحجام وهيئات متعاقبة في البعد الثالث في خط أفقي يحدد مستوى النظر .

في المنمنمة الإسلامية تمتزج الحروف مع الأغصان وتتحد معها، مشكلة مضلعات ومتداخلات وكثيرا ما كانت تلك الزخارف النباتية خلفية تلتصق فوقها الكتابة، وربما انتهت

الحروف بتشكيلات نباتية، والفت معها لحنا زخرفيا واحدا، وربما تناغمت معها بأشكال وخطوط مبسطة لصور حيوانات أسطورية، أو لطيور خرافية وخيول وجمال ...

نلاحظ تكرار ظهور صور الحيوانات بشكل متموج يعتمد أشكالا طبيعية معتمدا الزهريات والورديات والأغصان والأوراق... ولعل في اتهام الفنان العربي المسلم بالخوف من الفراغ، دعاه إلى التكرار، إضافة إلى تكرار المربع، والدائرة التي تمثل مكونا من مكونات جميع أنواع الزخارف الإسلامية: الهندسية وغير الهندسية والملونة والبسيطة، الدائرية والمستقيمة واللولبية والمتعرجة والنباتية والكتابية. تتضافر النماذج النباتية، والحيوانية المجردة، وتتموج بشكل متكرر في تقابل وتردد في إيقاع وانسجام وتناسب لملء الفراغ، هناك إذاً، تضاد بصري وفيزياوي يوحي كلتيهما بعاطفية في الخط الذي يتصاعد من الأرض وينحني من السماء، ليسقط ثانية إلى الأرض وإذ يتكاثر هذا الشكل ويتكرر، فان وقعه في الغالب أشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل وانشراح فجائي يكاد يعجز عن أي تحليل. لكن من الأرجح أن ظاهرة التكرار اللانهائي لا علاقة لها بروح الدين الإسلامي، لأنّ الفن القولي قد ظهر عند العرب قبل ظهور الإسلام، وكذلك ظهر التكرار في الإسلام من خلال تكرار الصلاة والتسبيح، في قراءة القرآن ، وهكذا فالدين الإسلامي مبني على التكرار.

اختلفت الآراء حول ظاهرة التكرار فهناك رأي مفاده، أنّ مرد هذا التكرار لا يعود إلى الدين وإنّما إلى البيئة العربية التي نجد فيها ظاهرتين الحرارة والصحراء، وهاتان الظاهرتان تفسران لنا ظاهرتي الثبات على التقاليد والتكرار، فالثبات كان ظاهرة عامة تمثلت في حب العربي للتقاليد سواء أكانت تقاليد دينية أم فنية. إن الصحراء تمتد بصرياً في تتال فيزياوي إلى ما لا نهاية في ضوء التكرار تنشأ الوحدة في العمل الفني. من ذلك قطيع الإبل الذي صوره الواسطي في حركات متناوبة في درجات عديدة من اللونين البني والأسمر والضارب إلى الصفرة، حيث جعل معظم تركيب الأجسام في موازنة غير جامدة والشيء المجتمع فيها أيضا هو إيقاع الانحناءات المتعرجة الذي عبر عنه بالكثير من الأعناق المنتصبة فوق عدد محير من السيقان .

الواسطي صور الحيوانات وهي تمزج بين العرض الشكلي المعتاد والواقعي، وبين الترتيب الزخرفي. إنّ الطبيعة هنا تصور لا كما تراها العين بل كما يفهمها العقل، لوحات الواسطي نجدها خالية من الخلفيات الطبيعية، التي استعاض عنها الفنان برسم بعض

الأعشاب أو الشجيرات، أو الاكتفاء بشجرة أو اثنين، يقول بابادوبولو إنّ النباتات غير حقيقية بل ابتكرها المصور ووزعها في مواقع ما من المخطوطة على ضوء الحاجة. حيث أنّ الفن الإسلامي هو فن عقلي تركيبي يحلل الأجزاء ومن ثم يعيد تركيبها لا على شاكلتها القديمة وإنّما بشكل جديد، وهو بذلك فن مضموني إلاّ أنّه غيّب تلك المضامين نتيجة لعوامل مرجعية مهيمنة، قدسية أو اجتماعية كابتعاد المصور المسلم عن تصوير المواضيع الدينية والقدسية التي تصور الحج والصلاة أو تمثيل الأنبياء والرسل بشكل واقعي..

إنّ الفنّان يبتعد عن تصوير الواقع كما هو، ويستعيض عن ذلك بتكرار مجموعة من الرموز والإشارات الدالة كالحروف والكتابة أو بتجريد الأشكال من واقعيتها وغايته في ذلك الوصول إلى الجوهر، وصولا إلى التجريد المطلق. إذ يلجأ الفنّان المسلم إلى المتواليات الهندسية التجريدية، اعتقادا منه أنّه بتجريده كل هيأة آدمية أو حيوانية سيؤاخذ عليها يوم القيامة، لذلك لجأ إلى تمثيل اللامتناهيات المطلقات بتحويل ما هو (كائن) إلى حي أو غير ناطق من الجمادات إلى ما ينبغي أن يكون، لذلك فإنّ فنّه خيالي لا تشخيصي الْتَمَسَ "المادة" لتجسيد أفكاره عن العدم والغيب والمطلق. وذلك ما يلاحظ في منمنمات الواسطي. حيث يوظّف الفنّان التكرار لعناصر الوحدات الزخرفية (آدمية أو حيوانية أو نباتية) المجردة لأجل توحيدها بمختلف الأشكال والمسارات الخطية المتباينة. من أهم الخصائص الجمالية ذات الروح الصوفية والتي تسجل حضورا بارزا في منمنمات الواسطي، الإيقاع اللامتناهي من خلال أشكال حلزونية متداخلة، هذا الإيقاع اللاّمتناهي يعيد إلى الذهن الرقصات الصوفية الإيقاعية وحلقات الذكر، فضلا عن ارتباط اللاّمتناهي بأخلاقية الله تبارك وتعالى، وكل ذلك يحمل في طياته روحا صوفية صادقة. ولعلنا نكتشف هذه الحركات الحلزونية ذات الروح الصوفية، من خلال العديد من منمنمات الواسطي ذات المنظور اللّولبي.

- **المنظور اللّولبي**

نلاحظ المنظور اللّولبي في العديد من منمنمات الواسطي من ذلك: منمنمة نحر الجمل، في هذه المنمنمة التابعة للمقامة الرابعة والأربعين، يجمع الفنّان بين نصف الدائرة والعربسة المؤلفة من لولبين، حيث يتسنى لنا مشاهدة الدائرة وهي تلتف بدءًا من كثيب

الرمل وعلوا نحو الجمل ثم يقطعها خط الأرض، لكن الهيكل الأساسي هو العربسة التي تقطع نصف الدائرة على محور مائل Diagonale.

فالواسطي على حدّ قول بابادوبولو يعتبر "أستاذًا في فن إثارة الجماليات التي تصل إلى ذروة الغموض، فقد استطاع في منمنماته أن يخلق عالما على جانب كبير من الصدق، ليس فقط من خلال ربط وجود الشخصيات بأفعالها فحسب، بل في طريقة إدراجها بطريقة علمية على منحنيات اللولب"(53). وما نلاحظه أنّ الأجسام تقع على منحنيات اللّولبين اللّذين يدور في فلكهما المشهد العام. وقد استخدم الواسطي الدائرة التامة أو تلك التي يقطعها خط الأرض في سلسلة من منمنماته. حيث يتكرّر استخدامه للدائرة أو النصف دائرة في العديد من منمنماته مسجلا بذلك عدم استغنائه عن المنظور اللولبي. ويعتبر بابادوبولو، أنّ منمنمة " نحر الجمل"، هي واحدة من روائع "جمالية الغموض" لدى الواسطي، لما فيها من تعارض بين ما يبدو ظاهر أنّه واقعي، وصرامة الفكر الرياضي في تنظيم ما يسمى ب"العالم المستقل"(54).

شكل رقم (2): وجه الورقة (140) ملون، منمنمة نحر الجمل، المقامة الرابعة والأربعين، (المصدر : روكسبيغ، 2013)

حيث يبدو المشهد لأوّل وهلة واقعيا، حين نرى في الأعلى حادثة نحر الجمل وفي الأسفل مشهد الطبّاخ داخل الخيمة والرجل الذي يوقد النار والخادمة التي تحمل الصحون وتهمّ بالخروج، والواقع أنّ الواسطي قد ضغط الوقت الذي يفصل بين المراحل الثلاث (النحر والطبخ وإعداد الطعام) فتظهر الأحداث ممثلة في مشهد واحد يستحيل أن يتم في وقت واحد فهو لا يتم إلاّ بالحقيقة الظنّية التي تترسخ في ذهن المصوّر.

2) التسطيح في رسوم الواسطي

رسوم الواسطي ذات ميزة منفردة ومتفردة تدل على قيام جمالية إسلامية مستقلة وبروزها، وهي ذات فلسفة متميزة وفريدة. ومظاهر التصوف في منمنمات الواسطي عديدة، فبظهور منمنمات الواسطي اكتشفنا جمالية إسلامية خالصة تدفعنا للتساؤل عن مدى علاقة هذه الجمالية بروح التصوف. من أهم خصائص رسوم الواسطي التي تُبْرِزُ تَشَبُّثَهُ وتطبيقه لقوانين الفن الإسلامي، "التسطيح"، فأسلوب الواسطي وطرقه الفنّية في الرسم والتعبير تكشف عن عبقرية الفنّان المسلم، فهو قد طبّق مضامين الأحاديث النبوية الشريفة، حيث طمس الظلال والإشراق اللّوني، وكل تقنيات التجسيم فبدت رسومه مسطحة تستجيب لإلزام القوانين الصارمة وفروضها التي سنّها الفقهاء المتشددون،"فكان أن ظهرت تصاميمهم ورسومهم للأشكال الإنسانية والحيوانية في غاية "التسطيح" وانجلى منظورهم الفني ببعدين فقط: الطول والعرض. وبدت تصاويرهم ورسومهم كتجريدات خالصة المفاهيم التي احتضنتها هذه الأشكال"(55).

لو دققنا النظر في منمنمات الواسطي لوجدناها تحتوي على رسوم إنسانية تتميّز بظاهرة التسطيح، وصور الوجوه في هذه المنمنمات تفتقر للتظليل والقولبة الناتجة عن تباين النور والعتمة، كما تبدو ألوانها نقية صافية ثابتة تعطينا انطباعا بانعدام البعد الثالث في جل الصور حيث تنحصر الأشكال المرسومة ضمن منظور محدود بالطول والعرض من دون العمق. خاصية التسطيح في الأعمال الفنّية للواسطي ذات طابع قدسي رمزي، فالتسطيح يسهم في إظهار الطابع القدسي للمعنى الروحي المتصل بالإرث الباطني الإسلامي، فخلف الرسوم السطحية والأشكال التسطيحية تكمن نزعة دينية، قدسية

تحمل دلالات رمزية. مجسمات المخلوقات وأشكالها الظاهرية تتحرك فيها روح تستمد قوتها بنفخة الله وإرادته فحركة الروح وقوتها تمنح للأشكال بنفخة الله وإرادته، والشكل بدون هذه النفخة التي يمنحها الله له، لا يمكن أن يتجسم ماديا ولا يكون له ظل إلا من خلالها وإرادته فقط. وبالتّالي تبقى التصاوير التي لا ظل لها غير مجسمة، التي لم تمنح رحمة الله ونفخته، مجرد شكل بلا تجسيم وبلا حياة، ولقد طبق المزوقون العرب المسلمون ومن بينهم الواسطي هذه النظرية على رسم الإنسان والحيوان والنبات، أمّا رسم الجمادات كالأبنية المعمارية مثلا، فقد رسمت بمفهوم اصطلاحي ولكن بالمبدأ نفسه، أي في حدود ظاهرها المسطح، إلاّ أنّ الواسطي مصور مقامات الحريري، قد منح التسطيح جمالية وتجسميا خاصين من خلال معالجة السطح وذلك بتقسيمه إلى مستويات منها ما هو بارز إلى الإمام ومنها ما هو غائر في العمق ومنه ما هو متداخل، ولكنّه حافظ على التسطيح ببعدين كطول وعرض فقط، وبالإيحاء بصريا وكبعد روحي بوجود امتدادات للخارج والداخل والوسط وفي أي اتجاه وإلى ما لا نهاية من جهة ثانية.

إنّ منمنمات الواسطي غنيّة برسوم الشخصيات فلقد رسمت فيها ملامح الأشخاص حسب تطور الأحداث والحالة النفسية المعبر عنها، حيث نستشف الاستعمال البارز للخطوط في تكوين الملامح والأشكال من قبل الرسام، كذلك نلاحظ أنّ الملامح ترسم وفقا لنسب معينة، نسبتها بعضها مع بعض دون النظر إلى ظاهرة الحجم في تكوين هذه الملامح.

وبالرغم من أنّ المنظور الكلاسيكي لنسبة الأحجام ، وقاعدة الظل والنور قد غُيِّبَا إلى حدّ بعيد في هذه الرسوم إلاّ أنّه كان للخطوط الدور الكبير في إبراز مختلف الملامح والتكوينات، فالخطوط في صور المنمنمات جاءت انسيابية متناسبة بصفة دقيقة ممّا أوحى لنا بالعمق وأكسبنا إحساسا بالإشراق. إضافة إلى أنّ الخطوط الغامقة والمنحنية التي جاءت في ثنايا الألبسة الخاصة بالشخوص المصورة والمندمجة مع ألوان الألبسة المرتداة خلقت لدينا إحساسا بوجود الحجم، حيث برزت الأشخاص من ثنايا الملابس وطياتها حية متحركة أعطت انطباعا بحضور الأحجام وتنوعها. ولعلّ النظر السريع لرسوم المنمنمات يعطي انطباعا بالتسطيح إلاّ أنّ هذه الرسوم ليست مسطحة تماما بل هي رسوم تصاميم ونماذج رسوم تُعبِّرُ عن الفكرة أكثر منها عن المحاكاة، وبذلك تضمن لنفسها الحضور

بعيدا عن التشريعات الإسلامية، من دون تعدّي هذه التشريعات، فهي إذا تضمن البقاء في إطار احترام التشريع الإسلامي وبذلك تكشف عن صوفية عميقة وعن صفة من صفات التصوف الإسلامي.

شكل رقم (3): منمنمة ظهر الورقة (29)، المقامة الحادية عشرة "الساوية"، (المصدر : روكسبيغ، 2013)

من مظاهر الصوفية في لوحات الواسطي تمثيله للحظات الموت والحزن والأسى بطريقة مُلطفةٌ فيها القدر الكبير من الإيمان بالقدر ومشيئة الله والأمل. نتبيّن ذلك من خلال موكب الدفن في "المقامة الحادية عشرة الساوية" فألوان هذا الموكب تبدو متراوحة بين الأحمر والأخضر والأبيض وهي باعثة للحياة والأمل أكثر من تعبيرها عن الحزن والموت، فاللوحة تغلب عليها الألوان الفاتحة أكثر من الألوان القاتمة، المظلة المعبرة عن ظلام القبر. الرسام العربي المسلم انتبه إلى عامل القدر ورسمه لكنه لطّف من تأثيره، في ذلك تجانس مع حكمة الصوفيين الذين اعتبروا البلاء نعمة والصبر عليه فضيلة فكانت

اللحظة المأساوية في رسوم الواسطي مليّنة كي يبقى الأمل والرجاء. لقد خضعت الصورة في منمنمات الواسطي لتأثير الصوفية القائمة على أعمدة مهمّة فمن أهمّ الأعمدة الصوفية التي حملها رسم المنمنمات هو الاعتقاد بأنّ الواقع المعيش سراب والله وحده هو الحقيقة بإطلاق، أمّا عالمنا هذا فهو مجرد حجاب يخفي وراءه الخالق العظيم.

الخاتمة:

هكذا اكتشفنا الروح الصوفية في مخطوطة الواسطي ففي المرحلة الأولى تطرقنا إلى الروح الصوفية في المقامات وذلك من خلال المعجم الصوفي والاقتباسات القرآنية في المقامات وفي مرحلة ثانية تطرقنا إلى الروح الصوفية في المنمنمات من خلال الحركة والتسطيح والتوازن والاستقامة. فالنفحات الصوفية تنتقل من النص إلى الصورة معبرا عنها الفنان بأسلوب متميز ومنفرد.حيث تكمن خصوصية فن الواسطي في مسايرته لفلسفة الفن الإسلامي التي تفرض على فنّانيها العديد من القيود، ولقد وظّفها الفنّان المسلم، توظيفا إيجابيا، كما ذكر ذلك بابادوبولو، دارس الفن الإسلامي ومحلّله في قوله: "الجمالية المتفردة للرسم الإسلامي لم تكتف "سلبيا" بملائمة الفقه الإسلامي والإعراض عن النقل الواقعي للعالم بل تجاوزته إلى التعبير"إيجابيا" عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنّية العربية في العصور الوسيطة إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي "صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله"(56)

الهوامش:

(1) الشيخ الدكتور، أنور فؤاد أبي خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، ط1: 1995، دار الصداقة العربية بيروت. ص72

(2) جميل حمداوي، مقال: "التصوف والأدب" بقلم تاريخ، 7 أكتوبر 2005
http://www.arabicnadwah.com/articles/sufism-hamadaoui.htm

(3) د. شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، ط 2، ص:113-114.

(4) سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دار ندره للطباعة والنشر 1981 ص13.

(5) اعتمدت في تحليل هذا العنصر على دراسة بعنوان "الاقتباسات القرآنية في مقامات الحريري". د. مرتضى غازي سيد عمروف.
http://www.reefnet.gov.sy/booksproject/turath/85/4-hariri.pdf

(6) سورة التكاثر، الآية 4.

(7) المقامات، المقامة الحادية عشرة، ص97.

(8) المقامات، ص 99-100؛ تخطرون: توردون، علقتم: تمسكتم، الحمام: الموت، والذمام: العهد، والذات: النفس، والمسالمة: المصالحة، وهادم اللذات: الموت

(9) مقامات الحريري، المقامة الحادية والعشرون، ص 198.

(10) المقامات، ص 201-202، الرشا بالضم: جمع رشوة، وبالفتح: ولد الظبي، والمنون: الموت، والمبرور: المقبول، وارعوى: كف ورجع عن جهالته، والوجل: الخائف، والزجل: المرتفع المطرب.

(11) سورة القيامة، الآية 36.

(12) سورة النازعات، الآية 40.

(13) سورة النجم، الآية 38-39.

(14) المقامات، ص ص 206-207.

(15) المقامات، المقامة الثانية والعشرون، ص 209.

(16) المقامات، ص 214-217، [الإتاوة: الخراج والجباية إلى بيت المال. التوظيف: التقسيط. والطوامير: الكتب، أبو براقش: طائر ذو ألوان شتى. والحمة: السمّ، ويرقى: إشارة إلى الرشوة، وينشا، بتخفيف الهمز: يكتب. الاعنات: المشقة] - هيئة التحرير.

(17) سورة ص، الآية 24.

(18) المقامات، المقامة التاسعة والثلاثون، ص 425

(19) المقامات، ص 426-427. القلعة: النهوض والرحلة، الشرع: جمع الشراع وهو قلع السفينة، دجا: أظلم، أغسى: اشتدت ظلمته، هاتفاً: صائحاً، القويم: المستقيم، المزجى: المسوق.

(20) سورة الصف، آية 10.

(21) سورة هود، الآية 41.

(22) المقامات، المقامة الثامنة والعشرون، ص 286.

(23) المقامات، المقامة الثامنة والعشرون، ص 287.

(24) سورة النصر، الآية 2.

(25) المقامات، المقامة التاسعة والعشرون، ص 290.

(26) سورة الطور، الآية 1-2.

(27) المقامات، ص 302.

(28) المقامات، المقامة الثلاثون، ص. 312.

(29) المقامات، ص ص 316-319.

(30) سورة الحج، الآية 36.

(31) سورة البقرة، الآية 276.

(32) المقامات، المقامة الرابعة، ص 31

(33) المقامات، ص 39.

(34) سورة الأحزاب، الآية 53.

(35) المقامات، المقامة الخامسة، ص 40.

(36) المقامات، ص 44.

(37) سورة القصص، الآية 10.

(38) المقامات، المقامة العاشرة، ص 89.

(39) المقامات، ص 94.

(40) سورة يسوف، الآية 17.

(41) المقامات، المقامة السابعة عشرة، ص160.

(42) المقامات، 167-169، اعتلق: تعلق؛ فلذ: قطع؛ فلذة: قطعة؛ أرزأ: أنقص؛ تثريبه: لومه؛ حولق: قال لا حول ولا قوة إلا بالله؛ استرجع: قال إنا لله وإنا إليه راجعون؛ سل: جرد؛ عضبه: سيفه الماضي القاطع؛ يروعني: يفزعني؛ غرب السيف: حده؛ استل: انتزع؛ كراه: نومه؛ مراغما: مغاضبا؛ الغرب: مجرى الدمع؛ نواه: جهته المطلوبة؛ والعطفان: جانبا الثوب؛ الحبا: جمع حبوة؛ احتبى الرجل إذا جمع ظهره وساقيه بيديه.

(43) المقامات، المقامة الثامنة عشرة، ص 169.

(44) المقامات، ص 171، نشز: ارتفع من مكانه أو تباعد؛ الضب: حيوان بري معروف؛ النون: الحوت؛ راودناه: سألناه أو طالبناه.

(45) المقامات، ص 173.

(46) سورة البقرة، الآية 102

(47) المقامات، المقامة الرابعة والثلاثون، ص370.

(48) المقامات، ص 382.

(49) المقامات، ص 527. الطّلا: ولد الظبية.

(50) المقامات، ص 527. الطّلا: ولد الظبية.

(51) سورة النور، الآية 35

(52) الشيخ الدكتور، أنور فؤاد أبي خزام:الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي،ط1: 1995، دار الصداقة العربية بيروت، ص 97

(53) التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، ج2- ص91 .
مأخوذة من كتاب: الشيخ الدكتور، أنور فؤاد أبي خزام: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي،ط1: 1995، دار الصداقة العربية بيروت، ص 97

(54) د. مهى عزيزة سلطان، اسهامات الواسطي في فن المنمنمات، من الندوة الموازية لمهرجان الفنون الإسلامية، منمنمات المنمنمات الإسلامية من الواسطي إلى بهزاد الشارقة 11-12 ديسمبر 2011، الدول المشاركة: السعودية- مصر- السودان- العراق- تونس- لبنان- فلسطين- المغرب، الطبعة الأولى 2012، الناشر: إدارة الفنون- دائرة الثقافة والإعلام. ص180

(55) المرجع نفسه.(A. Papadopoulo, op. cit, p- 38)

(56) بابادوبولو، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة وتقديم علي اللواتي، منشورات مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس،1979، ص 7

المراجع:

- الشيخ الدكتور (أبي خزام، أنور فؤاد)، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، ط1، دار الصداقة العربية بيروت 1995 .
- بابادوبولو، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة وتقديم علي اللواتي، منشورات مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس،1979، ص 7

- د. مهى عزيزة سلطان، اسهامات الواسطي في فن المنمنمات، من الندوة الموازية لمهرجان الفنون الإسلامية، منمنمات المنمنمات الإسلامية من الواسطي إلى بهزاد الشارقة 11-12 ديسمبر 2011، الدول المشاركة: السعودية- مصر- السودان- العراق- تونس- لبنان- فلسطين- المغرب، الطبعة الأولى 2012، الناشر: إدارة الفنون- دائرة الثقافة والإعلام. ص180
- د. شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، ط 2، ص:113-114.
- دراسة بعنوان "الاقتباسات القرآنية في مقامات الحريري". د. مرتضى غازي سيد عمروف. http://www.reefnet.gov.sy/booksproject/turath/85/4-hariri.pdf
- مقال: "التصوف والأدب" بقلم جميل حمداوي، تاريخ، 7 أكتوبر 2005 http://www.arabicnadwah.com/articles/sufism-hamadaoui.htm

الموسوعات والمعاجم:

- موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب : خليل أحمد خليل منشورات عويدات : بيروت – باريس الطبعة الثانية 2001

المنجد في اللّغة العربية المعاصرة، الطبعة الثانية : دار النشر بيروت.

- المعجم المفصل في اللغة والآداب، تأليف، د.راميل بديع يعقوب- ميشال عاصي، المجلد الثاني، س-ى، دار العلم للملايين- بيروت،ص 1182.
- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاّتينية، د.جميل صليبا الجزء الأوّل الشركة العالمية للكتاب – دار الكتاب اللبناني (بيروت – لبنان) – دار الكتاب المصري (القاهرة).
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1990.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب الّبناني، بيروت، 1982.
- المعجم الصّوفي، سعاد الحكيم، دار ندرة، بيروت، ط1، السّنة1981.

*Allainni(F), Le soufisme, surréalisme et créativité, Tunis, Centre de publication universitaire, 2006.

*LAIBI, Chaker : soufisme et art visuel : iconographie du sacré. Paris, Montréal : l'Harmattan, 1998,206p

الظاهرة اللغوية ومناهج دراستها

Methods of studying the linguistic phenomenor

د. عبد العالي احمامو أستاذ محاضر جامعة ابن طفيل. القنيطرة. المغرب.
البريد الالكتروني: Hmamou.ali@gmail.com

ملخص

يحاول هذا المقال التطرق إلى أهم المناهج المستعملة في دراسة وتحليل الظواهر اللغوية، والآليات التي يستعين بها الباحث اللساني، بالاعتماد على مجموعة من المدارس اللسانية التي تنوعت طريقة اشتغالها على المادة المدروسة. ويقتصر الحديث هنا عن المنهج التاريخي الذي يدرس اللغة دراسة طولية، بمعنى أنه يتتبع الظاهرة اللغوية في عصور مختلفة، وأماكن متعددة ليرى ما أصابها من التطور، محاولا الوقوف على سر هذا التطور، وقوانينه المختلفة. إضافة إلى المنهج الوصفي الذي يقوم على أساس تحديد خصائص الظاهرة ووصف طبيعتها ونوعية العلاقة بين متغيراتها وأسبابها واتجاهاتها ، كما سنتطرق للمنهج المقارن الذي يعد جزءا من المنهج التاريخي في دراسة اللغة، مع اختلاف الاهتمام بالظاهرة اللغوية في أكثر من لغة، ويركز بشكل خاص على بحث الظاهرة اللغوية التي تنتمي إلى أصل واحد كاللغات السامية أو الحامية أو الهندية الأوروبية، إضافة إلى علم اللغة الجغرافي الذي ارتأينا أن ندعم به هذا المقال خاصة لما له من فضل في تطوير الدرس اللغوي، ومثالا على ذلك؛ الأطالس اللغوية التي تعتبر نتاج الاستعانة بالجغرافيا اللغوية.

الكلمات المفاتيح:اللغة، اللهجة، النحو، الأصوات، التحليل، التغيرات، المستويات.

Abstract

This article tries to talk about the most important methods used in the study and analysis of linguistic phenomena, and the mechanisms used by linguistic researcher, reliance on a range of linguistic schools which varied method of analysis. We will talk only about the historical method, and descriptive approach, and the comparative approach, in addition to the geographical language because of its role in the evolution of language studies, and we can talk here about linguistic atlases, which is the result the use of linguistic geography.

Keywords :Language, dialect, grammar, sounds, analysis, changes, levels.

توطئة

تشبه الظاهرة اللغوية بعض الأشكال في الطبيعة، فهي كالمكعب، لا يكفي لوصفه أن يسلط عليه الضوء من نور مصباح واحد، يضيء سطحا واحدا من مساحاته، وتخفى عندئذ أسطحه الأخرى. ولذا كان أدعى في محاولة الإحاطة بحقيقتها أن تُسَلّط على أبعادها أضواء المناهج المتعددة، وبحسب الحاجة إلى ذلك (1).

ويرى محمود عكاشة أن سبب اختلاف مناهج ومستويات التحليل راجع إلى اتجاهات العلماء ورؤيتهم التحليلية للغة، فالباحث يختار المنهج الذي يراه ملائما لتحقيق أهدافه من تحليل اللغة، وتقسيم اللغة على مستويات يخضع أساسا لموقف الباحث من اللغة والمنهج الذي يصطفيه لنفسه من بين مناهج التحليل، ويؤثر في ذلك أهمية مستوى من مستويات التحليل يراه الباحث يستأهل اهتمامه لما به من عناصر غنية البحث (2).

وقد اشتهر من بين هذه المناهج التحليلية التقسيم الذي وضعه ماريو باي لمستويات التحليل اللغوي، فقد رأى أن دراسة اللغة على ما جرى عليه العرف سواء كان منهجا وصفيا أو تاريخيا، تندرج في أربعة مستويات، وإن كانت الحدود بينها غير واضحة تماما على نحو دقيق؛ فأصوات اللغة مثلا تتأثر كثيرا بالصيغ، والعكس كذلك صحيح. والصوت والصيغة كلاهما يتأثران . غالبا . بالمعنى. والمستويات الأربع التالية هي التي تشكل بناء اللغة العام(3):

1. مستوى الأصوات Phonology:

ويدرس أصوات اللغة من ناحية طبيعتها الصوتية مادة خاما تدخل في تشكيل أبنية لفظية، كما يدرس وظيفة بعض الأَدوات في الأبنية والتركيب، وهذا ما يطلق عليه علم وظائف الأصوات؛ أي دراسة وظيفة الصوت اللغوي في الكلام عن طريق زيادة في الكلمة مثل العناصر الصرفية، ومن ناحية تقسيم الكلمة إلى مقاطع صوتية، وصفات كل مقطع أو عن طريق أدائه صوتيا، وما ينتج عن ذلك من نبر وتنغيم ووقفات وطبقة الصوت، وكل العناصر الصوتية التي تشارك في الدلالة وتؤثر في المتلقي.

2. **مستوى الصرف Morphology:**

أو مستوى دراسة الصيغ اللغوية وبخاصة تلك التغييرات التي تعتري صيغ الكلمات فتحدث معنى جديدا، مثل اللواحق التصريفية inflectional endings كعلامات الجمع ("ون" أو "ين" للمذكر السالم، و"ات" للمؤنث السالم)، وياء النسب في (مغربي، فاسي)، والسوابق Prefixes كحروف المضارعة وهمزة التعدية (يكتب، أخرج)، والتغيرات الداخلية كتضعيف وسط الكلمة للتعدية في (كتّب).

3. مستوى النحو Syntax:

الذي يختص بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات كلامية؛ مثل نظام الجملة: التي تفيد عن طريق وضع الكلمات في نظام معين أن موسى هو الضارب وعيسى هو المضروب، حيث يقوم النحو بتعيين فاعل الجملة بوضع مفرداتها مرتبة إن التبس المعنى كما في المثال السابق، لعدم وجود قرينة معنوية أو لفظية تعين الفاعل، الشيء الذي استوجب وضع المفردات في ترتيبها المعهود من قواعد النحو: الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به، لئلا يلتبس المعنى.

4. مستوى المفردات Vocabulary:

الذي يختص بدراسة الكلمات المنفردة، ومعرفة أصولها، وتطورها التاريخي، ومعناها الحاضر، وكيفية استعمالها. ويدخل تحت دراسة المفردات فرع يسمى بالاشتقاق Etymology وهو يختص بدراسة تاريخ الكلمات، وفرع آخر يسمى الدلالة Semantics ويختص بدراسة معاني الكلمات، إضافة إلى المعجم وهو فن عمل المعاجم اللغوية، ويستمد وجوده من علم دراسة تاريخ الكلمات وعلم الدلالة، ويضاف إلى ذلك اهتمامه ببيان كيفية نطق الكلمة، ومكان النبر فيها، وطريقة هجائها، وكيفية استعمالها في لغة العصر الحديث.

وإذا كنا سنقتصر بالحديث على بعض من هذه المناهج، فهذا لا يعني أن ما سنذكره يلخص كل المناهج والتطبيقات التي يمكن الاستعانة بها لمقاربة الظواهر اللغوية، لأن ذلك يحتاج إلى بحث مستقل وشامل.

المنهج الوصفي:

يعتبر المنهج الوصفي مظلة واسعة ومرنة تتضمن عددا من المناهج والأساليب الفرعية مثل المسوح الاجتماعية ودراسات الحالات التطورية والميدانية وغيرها. إذ أن المنهج الوصفي

يقوم على أساس تحديد خصائص الظاهرة ووصف طبيعتها ونوعية العلاقة بين متغيراتها وأسبابها واتجاهاتها وما إلى ذلك من جوانب تدور حول سبر أغوار مشكلة أو ظاهرة معينة والتعرف على حقيقتها في أرض الواقع. والأكيد أن عملية الوصف والتحليل للظواهر تكاد تكون مسألة مشتركة وموجودة في كافة البحوث العلمية لذلك يذهب العديد من الباحثين إلى اعتبار المنهج الوصفي يشمل باقي المناهج الأخرى باستثناء المنهجين التاريخي والتجريبي(4).

وتستند البحوث الوصفية إلى عدد من الأسس مثل التجريد والتعميم، كما تتخذ أشكالا عديدة مثل المسح Survey النظري أو الميداني، وتحليل المضمون Content Analysis، ودراسة الحالة، ومهما اختلفت أشكال المنهج الوصفي إلا أنها جميعا تقوم على أساس الوصف المنظم للحقائق والخصائص المتعلقة بظاهرة أو مشكلة محددة بشكل عملي ودقيق(5).

ونقرأ عند العساف أن المنهج الوصفي هو كل منهج يرتبط بظاهرة معاصرة بقصد وصفها وتفسيرها، فهو إطار عام تقع تحته كل البحوث التي(6):

.تصف الظاهرة فقط (مسحي)

.توضح العلاقة ومقدارها (ارتباطي)

.تكتشف الأسباب وراء سلوك معين (تحليل)

وارتباطا بدراسة اللغات أو اللهجات، يقوم المنهج الوصفي على أساس وصف مستوياتها المختلفة، أي من نواحي أصواتها، ومقاطعها، وأبنيتها، ودلالتها، وتراكيبها، وألفاظها، أو في بعض هذه النواحي، ولا يتخطى مرحلة الوصف.

وغالبا ما تنصب الدراسة الوصفية على اللغات واللهجات المعاصرة، التي تدخل فيها الدراسات الصوتية أو التركيبية أو الدلالية، ومن بين أبرز الأمثلة على تطبيق المنهج الوصفي نجد الأطالس اللغوية التي لا تعرض علينا سوى الواقع اللغوي مصنفا، دون تدخل من الباحث بتفسير ظاهرة، أو تعليل لاتجاه لغوي هنا أو هناك(7).

ومن أكبر الباحثين الذين أثروا في مجال الفصل بين الدراسات الوصفية والتاريخية، فرديناند دي سوسير (1857-1913) الذي وضع حجر الأساس في الدراسات اللغوية البنيوية أو الوصفية، وأثار في كتابه (محاضرات في علم اللغة العام) الذي نشر بعد وفاته

سنة 1916م، وجهة نظر جديدة "إذ اعتبر اللغويات الوصفية، لا تقل أهمية عن اللغويات التاريخية، كما حدد وظيفة كل منهج وحدوده"(8).

وقد شهد القرن العشرين مدارس لغوية وصفية متعددة(9) ، أهمها:

- المدرسة اللغوية البنيوية Structural Linguistics
- مدرسة النحو التوليدي التحويلي .Transformational – Generative Grammar
- مدرسة القوالب (أو نظرية الخانات) Tagmemic Analysis.

ويكثر استعمال اصطلاح علم اللغة التركيبي Structural Linguitics مرادفا لعلم اللغة الوصفي، الذي هدفه الرئيسي وصف تركيب اللغة، وقد يستعمل هذا الاصطلاح في معنى أضيق ليشير إلى أعمال مدرسة لغوية معينة من مدارس علم اللغة الوصفي تؤمن بأن أي تغير في اللغة لا يحدث خبط عشواء، أو بصورة فردية، ولكن يؤثر في نظام اللغة وإطارها العام، مع وجود خيط معين يربط التغيرات بعضها ببعض(10).

ويعتمد المنهج الوصفي على نظامين، أحدهما خارجي والآخر داخلي. وللنظام الخارجي أسس هي(11):

- أخذ المادة اللغوية عن الناطقين مباشرة، الشيء الذي أدى إلى الاهتمام باللغة المنطوقة، والاحتفاء بدراسة اللهجات.
- وحدة الزمان والمكان، لأن الاقتصار على حقبة زمنية، ومساحة جغرافية يعني سهولة وصف اللغة؛ لوضوح خصائصها الموحدة.

أما النظام الداخلي للمنهج الوصفي فيعتمد على الاستقراء، والتصنيف، والاصطلاح، والتقعيد، والموضوعية.

وقد نتج عن هذه الأسس شروطا يلتزم بها الواصف اللغوي في دراسته، وهي:

- أن يتجنب الدخول في تصنيفات سابقة.
- أن يستعمل حقائق اللغة في وصفها ودراستها لذاتها وبذاتها.
- أن يرتضي معيارا شكليا أو وظيفيا في تقسيمه أو توصيفه، أو كلاهما معا.

وقد أسفرت الدراسات الوصفية للهجات، إلى تقسيم اللغة الواحدة إلى مستويات(12):

- معيارية Standard Language

- ولهجية dialect
- ولغة العامة slang
- ولغة الخاصة Jargon (التي تشيع في وسط حرفي ما)
- والمبتذلة Vulgarisms

ومن المعلوم أن العالم الوصفي يهتم بمفردات اللغة من جانبها الوظيفي، لا من جانبها الاشتقاقي التاريخي، ولا من جانبها الدلالي، ومن ثم فتصور معنى الكلمة من وجهة نظر علم اللغة الوصفي يرتبط ارتباطا وثيقا بالمورفيم. فمفردات أي لغة lexicology تعرف بأنها " مجموع رصيد المورفيمات وتجمعاتها"(13).

كما ينتج عن مجهودات العالم الوصفي للغة أو ما يعرف بالمحلل اللغوي النحو الوصفي للغة الذي يقدم قائمة دقيقة بالفونيمات الموجودة في اللغة مع ذكر ألوفوناتها (14) (المتغيرات اللفظية)، وبيان الظروف والملابسات التي بتأثيرها تظهر هذه المتغيرات. هذا بالإضافة إلى وصف الفونيمات فوق التركيبية الموجودة في اللغة (التنغيم . النبر . المفصل). وعلى أساس هذه البيانات العلمية الدقيقة يصبح من الممكن أن توضع في شكل دروس سلسلة من التمرينات النطقية، والتدريبات التي تأخذ بعين الاعتبار الصعوبات الصوتية والفونيمية الموجودة في تلك اللغة، مع التركيز على هذه الملامح الخاصة التي قد تسبب بعض المتاعب لأولئك المتعلمين الذين يدرسون اللغة من خلال تصورهم للغة أخرى(15).

المنهج التاريخي:

يَعُدُّ الباحث التاريخي نفسه مسؤولا عن الإجابة عن تاريخ الظاهرة اللغوية: ما أصلها؟ وماذا أصبحت؟ ومتى؟ وإلى أين تتجه؟ حيث يقوم بمراقبة تطور الظاهرة، ويرسم خطها البياني من حيث الاستعمال: قلة وكثرة، حياة وموتا، ثم يحاول أن يتبين القوانين التي تحكم مسار الظاهرة، والعوامل اللفظية والحضارية التي قد أثرت فيها، أو تؤثر فيها، أو سوف تؤثر فيها(16).

ويتميز علم اللغة التاريخي بفاعلية مستمرة فهو يدرس اللغة من خلال تغيراتها المختلفة، وتغيرها عبر الزمان والمكان، خاصة وأن هذا التغيير يحدث في كل الاتجاهات (النماذج الصوتية، والتراكيب الصرفية والنحوية والمفردات)، ولكن ليس على مستوى

واحد، ولا طبقا لنظام معين ثابت. وتعتمد هذه التغيرات اللغوية على مجموعة من العوامل التاريخية، فبينما تمكن دراسة هذه التغيرات دراسة وصفية هي محض تعريف بأشكال التغيرات الحادثة، فإنه لا يمكن عزلها عن الأحداث التاريخية التي تصاحب وجودها(17).

وإذا ما حاولنا الحديث عن اللغة العربية العامية، التي نتكلم بها اليوم في البلاد العربية، فإن وصف هذه اللغة من نواحيها المختلفة أمر سهل ميسور؛ إذ يقال مثلا: إن الاستفهام يعبر عنه بنبر أحد أجزاء الجملة، وإن النفي يكون بالأداة (مش) مثلا، وإن ترتيب الجملة فيها: فاعل + فعل + مفعول...إلخ. ولكن معرفة سر وصول هذه النواحي المختلفة من صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية، وغيرها، إلى ما وصلت إليه، كان من الممكن أن يظل لغزا، لولا معرفتنا بالفصحى. وكان من الممكن أن يزداد وضوح التطور وأسراره في هذه اللغة العامية، لو أننا توصلنا إلى معرفة حلقات التطور المختلفة، منذ الجاهلية حتى الآن(18).

وإذ ما كانت الوظيفة الأولى لعلم اللغة الوصفي هي أن يصف، ولعلم اللغة التاريخي هي أن يعرض التغيرات اللغوية، فمن الصعب كثيرا الفصل بين النوعين في مجال التطبيق العملي، وذلك لأن كل المصطلحات التي استعملت تحت العنوان الوصفي قابلة من الناحية العملية للاستعمال كذلك في الفرع التاريخي. فمدلولات المصطلحات: اللغة المعيارية Standard language، واللهجة Dialect، ولهجة الطبقات الدنيا Patois، واللغة الخاصة Jargon، والعامية Slang كلها تدخل في ميدان الدراستين الوصفية والتاريخية، وكذلك في علم اللغة الجغرافي(19).

فالمنهج التاريخي يدرس اللغة دراسة طولية، بمعنى أنه يتتبع الظاهرة اللغوية في عصور مختلفة، وأماكن متعددة ليرى ما أصابها من التطور، محاولا الوقوف على سر هذا التطور، وقوانينه المختلفة.

ويشير ماريو باي إلى استعمال المصطلحات التالية في الميدان التاريخي على وجه الخصوص(20):

المصطلح الأول: وحدة الأصل monogenesis، الذي يشير إلى النظرية التي تزعم أن اللغات كلها ترجع إلى أصل واحد مشترك.

المصطلح الثاني: الطبقة السفلى Substratum، ويطلق على الصيغة الكلامية المبكرة التي كانت تستعمل بواسطة السكان الأصليين في منطقة ما.

أما مصطلح الطبقة العليا Superstratum فهو مصطلح وثيق الصلة بالسابق ويطلق على لغة الغزاة الوافدين التي تدع اللغة الأصلية على قيد الحياة ولكن بعد التأثير عليها وإعطائها شكلا جديدا.

كما يعتمد المنهج التاريخي على أسس، نذكر منها(21):

1- دراسة حياة اللغة بحقبها المتعددة؛ ولهذا سميت الدراسات اللغوية على وفق هذا المنهج بالدراسات التتابعية أو الطولية.

2- دراسة تغيرات مستويات اللغة كافة، صوتية وصرفية وما إلى ذلك.

3-اهتمامه بدراسة اللغة من خلال الوثائق، والنقوش، والآثار، والمخطوطات.

وتتجلى أهمية الدراسة اللغوية وفق هذا المنهج في(22):

- كتابة تاريخ دقيق للغة عبر مراحلها الزمنية.
- مساهمة المنهج التاريخي في توسيع آفاق فهم اللغة والتغيرات التي تطرأ عليها.

المنهج المقارن:

يعد المنهج المقارن جزءا من المنهج التاريخي في دراسة اللغة، وهو يتميز عن المنهج التاريخي في عمومه بأنه يركز على بحث الظاهرة اللغوية في أكثر من لغة، ويركز بشكل خاص على بحث الظاهرة اللغوية التي تنتمي إلى أصل واحد كاللغات السامية أو الحامية أو الهندية الأوروبية. ويكون هدفه من ذلك التأصيل التاريخي؛ كأن يستدل على قِدَم الظاهرة بالتماسها في أخواتها، أو حداثتها بتفرد اللغة المعنية بها من بين أخواتها، بحسب تاريخ تلك اللغة(23) ، وهذا ما نجده عند فندريس الذي يؤكد على أن "المنهج المقارن ليس إلا امتدادا للمنهج التاريخي، في أعماق الماضي السحيق، وينحصر في نقل منهج التفكير، الذي يطلق على العهود التاريخية، إلى عهود لا نملك منها أية وثيقة"(24).

كما نقرأ عند ماريو باي "إن منهج البحث التاريخي المقارن ربما امتزج بالمنهج الوصفي حين يأخذ الدارس لغة ما في فترتين زمنيتين معالجا كلا منهما أولا معالجة وصفية (وذلك باستخلاص النماذج الصوتية والتراكيب النحوية والرصيد اللغوي لكل مرحلة من مراحل اللغة) وأخيرا يقارن الاثنتين ليصل من ذلك إلى التغيرات التي طرأت على الظواهر التي يهتم بدراستها" (25).

ويقدم لنا النحو المقارن نظاما، تصنف فيه اللغات في أسرات تبعا لخصائصها؛ فبمقارنة الأصوات والصيغ تتجلى ضروب التجديد الخاصة بكل لغة في مقابلة البقايا الباقية من حالة قديمة. وقد نجح اللغويون في أن يحددوا ما قبل تاريخ اللغات الهندية الأوروبية، ولكنهم لم يصلوا إلى معرفة من كانوا يتكلمونها(26).

ويقوم المنهج المقارن على "مقارنة للظواهر الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية في اللغات التي تنتمي إلى مجموعة لغوية واحدة أو عائلة لغوية واحدة"(27).

كما تتعدد أهدف المنهج المقارن، ونذكر منها:

1- محاولة إعادة تكوين اللغة الأم، واستنتاج الخصائص المشتركة بين اللغات المنتمية إلى أسرة واحدة، لينشأ ما يسمى بالنحو المقارن.
2- تصنيف اللغات إلى أسر وفصائل لغوية على أساس التشابه في الأصوات والصرف والنحو والمعجم.
3- دراسة التقابلات المطردة: الصوتية والصرفية والنحوية، وبناء المعجم التأصيلي (الاشتقاقي)، مما يهيئ لبناء التاريخ اللغوي لعائلة أو فصيلة أو حتى لغة واحدة.
4- متابعة ما يعرض للغات العائلة الواحدة من تغيرات تبعدها عن أصلها، مما يؤدي إلى استنباط قوانين التغيّر اللغوي.
5- بحث الظاهرة اللغوية، ولاسيما الشاذة منها، في أكثر من لغة تنتمي إلى عائلة واحدة؛ لاستنتاج أحكام لا يُتوصّل إليها لو اقتصرت الدراسة على لغة واحدة فحسب.

فمن يلج ميدان الدراسة السامية المقارنة، يدرك على الفور مدى الصعوبة، التي تقابل الباحث، عندما يريد الرجوع بظاهرة ما في هذه اللغات إلى أصلها؛ ذلك لأن هذه اللغات السامية ليست حلقات متصلة في سلسلة لغوية واحدة، يمكن اعتبار إحداها أقدم اللغات، والثانية أحدث منها...وهكذا، بل هي على العكس من ذلك، تعد خلفا للغة واحدة هي ما اصطلح العلماء على تسميته (بالسامية الأم) وهذه اللغة لا وجود لها الآن في صورة وثائق أو نقوش مكتوبة(28).

ويصير المنهج المقارن . أحيانا . عديم الجدوى، خاصة إذا ترك لوسائله الخاصة، لأنه يفترض أن تطور اللغات قد وقع بصورة مطردة متصلة لم يصبها عارض خارجي. ومع امتداد للتاريخ، فإنه يتحدى التاريخ، إذ لا يستخدم إلا مقررات نظرية ويتخذ من التاريخ صورة

مبسطة تنحصر في سلسلة متتابعة مطردة من الأسباب والمسببات عاطلة من كل ما يخلع التاريخ طابعه الحقيقي، وهو التعقد والتنوع.

وقد يكون هذا المنهج مدفوعا إلى ذلك بضرورة حتمية، لأنه في جهله بالظروف السياسية والاجتماعية التي فيه تطورت اللغة، يبني ما قبل تاريخها بوسائل لغوية(29).

علم اللغة الجغرافي:

ارتأينا أن ندرج علم اللغة الجغرافي ضمن المناهج المعتمدة من طرف علماء اللغة، والباحثين في الظواهر اللغوية لما له من فضل في تطوير الدرس اللغوي، ومثالا على ذلك، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، الأطالس اللغوية التي تعتبر نتاج الاستعانة بالجغرافيا اللغوية "فقد اقتبس علم اللغة، منذ أكثر من نصف قرن مضى، طرق علم الجغرافيا، ليضع حدودا لغوية للهجات المختلفة في خرائط تبين معالم كل لهجة، وتفرق بين لهجة وأخرى، ولا تختلف هذه الخرائط عن خرائط الجغرافيا، إلا في أن ما يدوّن عليها ظواهر لغوية، تطلع القارئ على أدق الفروق في الأصوات والمفردات بين اللغات المختلفة، واللهجات المتباينة"(30).

ومن بين أبحاث علم اللغة الجغرافي دراسة عوامل مثل: اللغات المحلية area languages، ومجالات النفوذ اللغوي، واللغات الوطنية Indigenous، والاستعمارية Colonial أو superimposed، مع تتبع نفوذ الأخيرة على الأولى حتى بعد زوال الاستعمار. وكذلك دراسة موضوع اللغات الأولية primary والثانوية secondary في منطقة معينة، وما يترتب على ذلك من ثنائية اللغة bilingualism، أو تعددها multilingualism. ويعطي اهتماما أيضا لموضوع إحلال لغة محل أخرى، وموضوع اللغات الناشئة عن الهجرة أو التجنيس. كما يعطي اهتماما للمركز الاجتماعي أو التربوي (لغة رسمية official language، ولغة وطنية national language، ولغة أدبية literary language، ولهجة Dialect، ولهجة شائعة بين أفراد الطبقة الدنيا في المجتمع Patois، ولغة طبقية Class language، ومجموعة من الكلمات أو التعبيرات أو المصطلحات الخاصة بمهنة أو جماعة معبنة Jargon، ولهجة عامية Slang). ويهتم إلى جانب هذا كله بمعامل معرفة القراءة والكتابة Literacy Coefficient الذي يوضح مجالات اللغة المكتوبة، وبالمعاملين الوطني Nationalistic coefficien، والديني Liturgical اللذين يؤثران في حياة لغة ما، ومدى

فاعليتها. وأخيرا يعطي اهتماما لمشكلة التعايش السلمي بين لغتين (أو أكثر) في مكان واحد، أو احتكاكهما وتبادل التأثير والتأثر بينهما(31).

ونقرأ عند خليل عساكر ما ورد عن العالم اللغوي السويسري شتيجر Steiger حيث قال في تقرير له : "وبالنسبة للغة العربية، نقول: إن القيام بعمل أطلس لغوي لها، سيحدث ثورة في كل الدراسات التي تعتمد على النصوص القديمة، بكشفه عن التطورات المتعلقة باللهجات، وباللغات الشعبية العصرية. وسيكون لهذا الأطلس الفضل في إطلاعنا على تاريخ الأصوات، التي أصابت اللغة العربية في الأماكن المختلفة التي غزتها، وعن مدى انتشارها وتأثرها بالمراكز الثقافية، وتنوع مفرداتها، إلى غير ذلك من المكتشفات، التي لا يمكن أن تتم، إلا إذا جمعت هذه المواد. إنه سيكون عملا ثقافيا من الطراز الأول، وسيكون تحقيقه عنوان مجد وفخر في تاريخ الثقافة العالمية"(32).

ولاشك في أن المسح الجغرافي للهجات العربية المختلفة، في البلاد العربية، له فوائد جليلة، أهمها(33):

1. دراسة هذه اللهجات لذاتها، دراسة علمية عميقة، لاكتشاف ما فيها من خصائص الصوت والبنية والدلالة والتركيب، ولمعرفة التغييرات المختلفة التي تطرأ عليها من وقت لآخر.

2. إثراء الدراسات في العربية الفصحى نفسها، إذ يتيح لنا ذلك المسح الجغرافي كتابة تاريخ هذه اللغة في عصورها المختلفة، ويمدنا بوسائل علمية لمعرفة أقرب اللهجات العربية صلة باللغة الفصحى، وأبعدها عنها.

3. يمدنا هذا المسح الجغرافي بالمعلومات اللازمة لمعرفة مدى امتداد اللهجات العربية القديمة في الوطن العربي، ويفسر لنا النصوص المبتورة عن هذه اللهجات في تراثنا العربي.

4. يتيح لنا هذا العمل فرص الدراسة المقارنة، لا بين اللهجات واللغة الفصحى فحسب، ولكن بين اللغات السامية المختلفة كذلك، ويساعدنا على الوقوف على مصادر الكلمات الأجنبية هنا وهناك.

الهوامش:

(1) إسماعيل أحمد عمايرة، المستشرقون والمناهج اللغوية، الطبعة الثانية، عمان، دار حنين، 1992، ص 11.

(2) محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ط 1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005، ص 13.

(3) ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، ط 8، عالم الكتب، 1998، ص 44.

(4) ذوقان عبيدات، البحث العلمي مفهومه وأدواته وأساليبه، دار مجدلاوي، عمان، 1982، ص 103.

(5) نفسه.

صالح حمد العساف، المدخل إلى البحث في العلوم السلوكية، ط 4، الرياض، 2006، ص 189. (6)

(7) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، ص 182.

(8) ماريو باي، لغات البشر، أصولها وطبيعتها وتطورها، ترجمة صلاح العربي، ط 1، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 1970، ص 74.

(9) للاطلاع على خصائص هذه المدارس يُنظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص 183 – 195.

(10) ماريو باي، أسس علم اللغة، ص 36.

(11) إسماعيل أحمد عمايرة، مرجع سابق، ص 22.

(12) نفسه، ص 110.

(13) ماريو باي، مرجع سابق، ص 120.

" في اللغة s(14) تستعمل بمعنى متغير تركيبي للوحدة الصوتية، فهو تغيير تَلفُّظ حرف من الحروف بحسب وقوعه في الكلمات، مثل حرف "

كما في اللهجة المصرية.« G »، ونجد في العربية حرف الجيم يلفظ "ج" كما يلفظ "د+ج"، ويلفظ « Z » و « S »الفرنسية حيث يلفظ

للمزيد ينظر: مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، ص 20.

(15) ماريو باي، مرجع سابق، ص 129.

(16) إسماعيل أحمد عمايرة، مرجع سابق، ص 23.

(17) ماريو باي، مرجع سابق، ص 139.

(18) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص 196.

(19) ماريو باي، مرجع سابق، ص 138.

(20 نفسه، ص 139.

(21) رمضان عبد الثواب، مرجع سابق، ص 196.

(22) نفسه.

(23) اسماعيل أحمد عمايرة، مرجع سابق، ص 42.

(24) ج. فندريس، اللغة، ت: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية،1950، ص 375.

(25) ماريو باي، مرجع سابق، ص 59.

(26) ج. فندريس، مرجع سابق، ص 375.

(27) مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1995، ص53.

رمضان عبد الثواب، مرجع سابق، ص 200. (28)

(29) ج. فندريس، مرجع سابق، ص 376-377.

(30) رمضان عبد التواب، مرجع سابق، ص 147.

(31) للمزيد: ينظر ماريو باي، أسس علم اللغة، ص 65 – 192.

(32) خليل عساكر، الأطلس اللغوي، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد السابع، القاهرة، 1953، ص 379.

(33) رمضان عبد التواب، مرجع سابق، ص 149.

القضايا النقدية و البلاغية في كتاب منزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي
Critical and rhetorical issues in the book stripped Budaiya in the naturalization of the methods of Budaiya Sijlmassi

د/ أوريدة عبود بجامعة تيزي وزو/الجزائر

البريد الالكتروني:abboudourida@yhoo.fr

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى رصد أهم القضايا النقدية التي طرحها السجلماسي(**ت نحو 704 هـ)** في كتابه منزع البديع في تجنيس أساليب البديع. هذا الناقد الذي انطلق من ثقافة ذات جذر ثنائي (يونانية وعربية) هضمها نقدا وأدبا و فلسفة و لغة، وبها استطاع رصد المعالم الإنسانية لمنهجه الجديد كي يعطي للجيل القادم فكرة دقيقة علمية عن التنظير اللغوي والنقدي في وحدة غير مسبوقة.

كما يهدف إلى إبراز ذلك المنعطف الذي اتخذه البحث في النقد الأدبي ففتح بذلك الباب على مصراعيه لتقبل فكرة التفاعل بين عناصر الفكر البشري وعملا بتفتحنا العربي القديم وإيمانا بمبدأ تبادل التأثر والتأثير بين الأمم كنتيجة حتمية لطبيعة الحياة والإنسان دون تحجر أو شعور بالنقص، كيف لا وقد أعطى المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للنقد والبلاغة وجها يضيء الطريق أمام الباحث عن دروب التطور والإبداع والتفرد لتاريخ النقد الأدبي العربي. لهذا وجب علينا أن نتحرك في مسار يقوم على الجدلية التأويلية بين وعينا الحالي وبين أسس الوعي في تراثنا، الأمر الذي يتطلب منا أن نقلص المسافة الزمنية التي تفصلنا عنه حتى نتمثله ونعيد فهمه و تفسيره و تقويمه من خلال متطلبات ومنطلقات انشغالاتنا.

الكلمات المفتاحية: النقد، البلاغة، التراث، البحث، المنهج، المصطلح، الوعي.

Abstract

The purpose of this research is to monitor the most important monetary issues raised by the Sjilmassi in his book Al-Badih in the naturalization of the methods of al-Badie. This critic, who started from a culture of binary roots (Greek and Arabic), digested philosophy, criticism, literature and language, and was able to monitor the humanitarian parameters of his new curriculum to give Next is an

accurate scientific idea of the linguistic and monetary endoscopy in an unprecedented unit

It also aims to highlight the turning point of the research into literary criticism, opening the door wide to accept the idea of interaction between the elements of human thought in the belief of the old Arab and in accordance with the principle of the exchange of vulnerability and influence among nations as an inevitable consequence of the nature of life and human without ossification or feeling of inferiority, How not the magnificent Manzar in the naturalization of Al-Badie's methods of criticism and eloquence gave a face that shines the way for the researcher about the paths of development, creativity and uniqueness of the history of Arab literary criticism. That is why we must move in a path based on the dialectical dialectic between our current consciousness and the foundations of consciousness in our heritage, which requires us to overcome the time distance that separates us from it so that we can represent it, understand it, interpret it and evaluate it through the requirements and premises of our preoccupations

Keywords: criticism, rhetoric, heritage, research, curriculum, terminology,awareness.

مقدمة:

ليس التراث في الوعي المعاصر جزءاً من ذاكراتنا وتاريخنا فحسب، بل هو مقوم من مقومات وجودنا، وأثر فاعل فيها وفينا، وفي وعينا الراهن. قد لا يبدو واضحا لكنه ينشط فينا سرا و خفاء، ويؤثر في تصوراتنا بشكل أو بآخر، لذلك لابد أن نتحرك في مسار يقوم على الجدلية التأويلية بين وعينا الحالي وبين أسس هذا الوعي في تراثنا، الأمر الذي يتطلب منا أن نقلص المسافة الزمنية التي تفصلنا عنه حتى نتمثّله ونعيد فهمه وتفسيره وتقويمه من خلال متطلبات ومنطلقات انشغالاتنا الراهنة.

لقد اتخذ البحث منعطفا آخر في النقد الأدبي حسم الموقف وفتح الباب على مصراعيه لتقبل فكرة التفاعل بين عناصر الفكر البشري إيمانا بتفتحنا العربي القديم وعملا بمبدأ تبادل التأثر والتأثير بين الأمم كنتيجة حتمية لطبيعة الحياة والإنسان دون تحجر أو شعور بالنقص، كيف لا وقد أعطى المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للنقد والبلاغة

وجها يضيء الطريق أمام الباحث عن دروب التطور والإبداع والتفرد لتاريخ النقد الأدبي العربي ..لهذا يطرح بحثنا إشكالية مفادها:

كيف بلور السجلماسي الدرس النقدي و البلاغي؟

ما خصائص منهجه؟

وما القضايا النقدية و البلاغية التي طرحها؟

المبحث الأول:

المطلب الأول: حول كتاب منزع البديع في تجنيس أساليب البديع:

يتألف كتاب منزع من حوالي 687صفحة من الحجم المتوسط عن مطبعة المعارف، وحققه علال الغازي بالمغرب ل في 1980 لنفس السنة التي طبع فيها. أبرز المؤلف قيمة كتاب المنزع، الذي يعّد أول مصدر مغربي في النقد و البلاغة يرى النور بهذا التحقيق العلمي من تراثنا، فهو متفرد بمنهجه الفلسفي في النقد الأدبي المقارن، و يسهم في تحديد المدرسة المغربية الفلسفية ، ويحد طبيعة الخلاف في موضوع النقد و البلاغة ، إنه لون جديد يضاف للمكتبة العربية سواء في المنهج العلمي أو التجاوز. وقد قسم المؤلف كتاب المنزع إلى مباحث للدارسة.يتحّدد عصر المؤلف من القرن الثامن الهجري، الذي شهد أعلاما كبارا كابن البناء (ت 427 هـ)و ابن خلدون(ت 808 هـ) و الشريف السبتي (ت 760هـ)و ابن رشيد (590هـ)و ابن مرزوق(842هـ)، تحت ظل حكم النظام المريني الذي هّيأ الجو السياسي للتفّرغ للبناء الحضاري و الاقتصادي و الاجتماعي و الفكري للأمة ،و فيه أصبح المغرب يتمّيز بخصوصياته و مميزاته في معظم المجالات الحضارية و الفكرية .

اهتم المؤلف بإبراز تطّور التعليم سواء من حيث إعادة طرق نظامه الأساسي و التخطيط لتحقيق ذلك، ببناء المدارس على أحدث طراز مع تأمين السكن للطلبة و الأساتذة و صرف النفقات و المنح لهم واختيار المدرسين الأكفاء من سائر الأقطار. و قد بّين الصراع ابين مناصري السياسة التعليمية الجديدة و بين مناهضيها، و كشف النقاب عن نبوغ المغاربة في الشعر و الأدب والنقد والبلاغة و تفّرد بخصوصيات تستمد قوتها من التربة المغربية وجودا و إبداعا.

عرض المؤلف حياة السجلماسي و كان ممحصا و مصححا للأخطاء و الهفوات التي وقع فيها بعض الكتاب من حيث مولده ونشأته و رحلاته و ضبط اسمه و نسبه و للحديث عن

نسبه و ثقافته، فهو الرجل الموسوعي العميق الدراية و الرواية، الشمولي المعرفة، المتنوع الاطلاعات، المتوزع الاهتمامات، المحلل بتؤدة و روية المعلل بعلمية و منطقية، المستقيل في إطار أحكامه ، و هو الفيلسوف المنطقي المتمثل للثقافتين العربية و الهيلينية،أسلوبا أو منهاجا .وهو الناقد الذي أخرج درس البلاغة من التعامل الفوضوي غير الممنهج إلى د راسة علمية و موضوعية واعية، و هو اللغوي الذي ينأى عن سكونية الشرح لينتج انطلاقا من السياق إلى دراسة اللغة، و هو الأديب يحوم حول التراثين العربي واليوناني .

المطلب الثاني:موضوعاته ومفاهيمه:

يعدّ كتاب " المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي(1)من الكتب المهمة، أثبت مؤلفه جدارة في بلورة المصطلح النقدي و الدرس البلاغي، فهذا الكتاب يشهد على صدق ثقافة السجلماسي المتعددة، وحسن تمثله لما وصلت يده من مصنفات فكرية يونانية وإسلامية مثل كتاب "الخطابة" والشعر والمنطق لأرسطو، ومؤلفات الفارابي وابن سينا، فتجلت آثار ذلك كله في كتابه منهجا وأسلوبا ومصطلحا، وذلك بعد استوعبها استيعابا واعيا احتفظ فيه بأصالته وشخصيته المتميزة عن شخصيات أولئك الذين قرأ لهم واهتم بأفكارهم.

لم يقتصر" السجلماسي" على لون واحد من المعارف، إنما ارتأى التبحر في علوم العربية من لغة ونحو وبلاغة وعروض وأدب المشاركة في القضايا الدينية ذات الصبغة الفكرية العميقة... فهو قوي الدراية والرواية، متكامل التكوين في كل ما يورد من نصوص وأراء، مناقشا ومحلّلا.

" المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع".يوحي هذا العنوان إلى أنّ السجلماسي لا يختلف في نظرته إلى البديع عن المتأخرين الذين تكلفوا تكلّفا في تقسيمه وتفريعه أضرابا شتى من التفريع،ولكن حين نتوغل في فصوله الداخلية، فإننا نكتشف أننا إزاء تصور مخالف لما كان سائداً عن البديع، فصاحبه لا يهدف إلى إحصاء هذا الفن كما صنفوا أولئك الذين صنفوا في هذا العلم فالتمرد واضح على المفهوم الذي كان سائدا بخصوص مصطلح البديع ،نلاحظه في منهاجه وأسلوبه وفي القضايا التي تناولها، ولعلّ في هذه الفقرة التي نقتطفها من مقدمة المؤلف ،والتي يحدد فيها موضوع كتابه ما يؤكد ذلك،. فقد قال

السجلماسي "... وبعد فقصدنا في هذا الكتاب الملقب بالمنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، إحصاء قوانين أساليب النظوم التي تشمل عليها الصناعة الموضوعية لعلم لبيان وأساليب البديع وتجنيسها في التصنيف وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف على جهة الجنس والنوع وتمهيد الأصل من ذلك الفرع وتحرير تلك القوانين وتجريدها من المواد الجزئية...إنّ هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان وصنعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية، وهي الإيجاز والتخييل والإشارة والمبالغة والوصف والمظاهرة والتوضيح والاتساع والإنشاء والتكرار"(2)

يبدو السجلماسي من خلال هذه الفقرة أنه ابتعد عن ما كان مألوفا في البلاغة، لقد عزف عن المبالغة في التفريع والتقسيم، وهو يعيد للبلاغة وحدتها التي فقدتها مع الفصل الصارم بين علومها، وإذا تأملنا المحاور الرئيسة في الكتاب وما تفرع عنها من مباحث جزئية، تبين لنا أن البديع عند السجلماسي يشمل علوم البلاغة كلها من بيان ومعان ومحسنات لفظية ومعنوية ،ولا يقتصر على ما اعتاد البلاغيون المتأخرون معالجته، فالمباحث العشرة الواردة في النص السابق ،التي أطلق عليها كل واحد منها قسم الجنس، تندرج تحته كل منها طائفة من الموضوعات الجزئية هي الأنواع، وكل نوع ينقسم بدوره إلى أنواع أخرى.

المطلب الثالث-منهجه

سنقدم صورة عن منهج المنزع انطلاقا من كلام المحقق ،ويمكن تلخيص ذلك في هذه النقاط:

أ) استهل السجلماسي منزعه بتمهيد عرض فيه أهمية الصنعة البلاغية والملكة البيانية في حياة الإنسان وفي فهم أسرار الإعجاز القرآني، فهو يقول: " الحمد لله الممنن علينا بشرف النطق المسجل لنا من حسن بيانه بإحراز حصل السبق الناهج بهذه الصيغة البلاغية والملكة البيانية إلى الوقوف على لطائف المعاني تنزيلة أنهج الطرق الميسر بها على خواص عبادها أنموذجا من معرفة وجه إعجاز نظمه كافة الخلق الفاتق ببديع مباهج سحرها الألسنة أبدع الفتق"(3).

ب) بعد هذه الافتتاحية قدم لقارئه موضوع كتابه الذي حصره في عشرة أجناس وهي الإيجاز والتخييل والإشارة والمبالغة والوصف والمظاهرة والتوضيح و التكرار والاتساع والإنشاء .

ج) تحوّل بعد ذلك إلى معالجة مباحثه مراعيا الترتيب الذي جاءت عليه، حين عرضها عرضا مجملا، فراح يدرس كل جنس على حده مستقصيا تفريعاته بدقة منهجية كبيرة، فكان الجنس الأول الذي بدأ به هو " الإيجاز" وعنه قال ": موضوع اسم الإيجاز الجمهوري مقول بمعنى الاختصار مرادف له، صاحب العين أوجزت في الأمر اختصرت، وأمر وجيز، وهو منقول إلى هذا الجنس علم البيان على سبيل نقل الاسم من المعنى الجمهوري إلى المعنى الناشئ في الصناعة الحادث فيها، وسبيل النقل العناية في ذلك بأن يكون المعنى المنقول إليه ملاقيا للمعنى المنقول منه، إما لمتابعة المعنى الصناعي للمعنى الجمهوري مثل الزمام المستعمل في صناعة الكتابة، وزمام البعير، وأما لتعلقه به بوجه آخر من وجوه التعلق، مثل أن يسمى الشيء في الصناعة باسم فاعله عند الجمهورية أو غايته أو جزئه أو غرض من أغراضه وجهة الالتقاء المتشابهة... "(4).

تكشف لنا هذه الفقرة الطريقة المتبعة عند السجلماسي في أثناء حديثه عن المباحث العشرة التي تشكل موضوع الكتاب، كما هو بين من كلامه على الإيجاز- الجنس الأول-، وبالوقوف على الأصل اللغوي للمصطلح ثم يثني بالاستعمال الجمهوري الشائع له، وبعد ذلك يأتي على المفهوم الاصطلاحي للفظ ويعني بتحديد أوجه العلاقة بين المعنى اللغوي الجمهوري للكلمة وبين المعنى الصناعي النظري في تبلور الكلمة واستعدادها لتقبل وتحمل الدلالات التي حددت من أجل خدمتها.

ويجب أن نشير هنا إلى أن" السجلماسي" كان رائدا في منهجه، فقد انطلق من ثقافة ذات جذر ثنائي (يونانية وعربية) هضمها نقدا وأدبا و فلسفة ولغة، وبها استطاع رصد المعالم الإنسانية لمنهجه الجديد كي يعطي للجيل القادم فكرة دقيقة علمية عن التنظير اللغوي والنقدي.

المبحث الثاني: القضايا النقدية والبلاغية التي تطرق إليها المنزع:

تعرض "السجلملسي" لقضايا نقدية وبلاغية في غاية الأهمية أعطت لنا نظرات حية متجددة في الإعجاز البياني والفكري في القرآن الكريم. ومن أبرزها:

المطلب الأول: قضية اللفظ والمعنى

قضية اللفظ والمعنى من الموضوعات التي اهتم بها نقاد العرب بصفة خاصة، حيث كثر حديثهم عن المعاني والألفاظ في الشعر، المعاني بما فيها من أفكار و عواطف وخواطر

وأخيلة، والألفاظ بما فيها من كلمات وجمل وتعابير وأساليب. وكان اختلافهم في أيهما أفضل :الألفاظ أو العاني.

فاللفظ مصدر للفعل "بمعنى الرمي ويتناول ما لم يكن صوتا وحرفا، وما هو حرف واحد و أكثر، مهملا كان أو مستعملا، صادرا من الفم أو لا، ثم خُصَّ في عرف اللغة بما صدر من الفم، من الصوت المعتمد على المخرج حرفا واحدا أو أكثر، مهملا أو مستعملا"..(4)وجاء في لسان العرب: "لفظت الشيء من فمي ألفظه لفظا رميته، يقال أكلتُ الثمر ولفظتُ النواة أي رميتها"[5] أما المعنى فهو ما "يُقصدُ بشيء، ولا يطلقون المعنى على شيءٍ إلاّ إذا كان مقصودا، وأما إذا فُهِمَ الشيءُ على سبيل التبعية فيسمى معنىً بالعرض لا بالذات .ومعنى كلِّ كلام ومعناته ومعنيته: مقصده"(6)

فالمفهوم اللغوي للفظ أنه ما يتلفظُ به الإنسانُ من الكلام، وللمعنى أنه المقصودُ باللفظ، فالقصدُ شرطٌ في اللفظ و المعنى، إذ لو لم يعتبر القصد لا يسمى الملفوظ كلاما. واللفظ في الاصطلاح "هو ما يتلفظُ به الإنسان أو في حكمه، مهملا كان، أو مستعملا وعلى مصطلح أرباب المعاني هو عبارة عن صورة المعنى الأول الدال على المعنى الثاني على ما صرح به الشريف الجرجاني، إذ قال: "إذا وضعوا اللفظ بما يدل على تفخيمه لم يريدوا اللفظ المنطوق ولكن معنى اللفظ الذي دلَّ به على المعنى الثاني "[7] .أما المعاني فهي الصورة الذهنية إذ وقع بإزائها اللفظ من حيث إنها تقصد منه، وذلك ما يكون بالوضع، فإن عبر عنها بلفظ مفرد سمي معنى مفردا، وإن عبر عنها بلفظ مركب سمي معنى مركبا والمعاني: هي الصورة الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث إنها تقصد باللفظ سميت معنى، ومن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما والمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ الذي نصل إليه بغير واسطة."[8]

يتضح إذن من خلال هذه التعريفات أن طبيعة اللفظ والمعنى هو التلازم، فلا وجود للفظ بدون معنى، ولا وجود لمعنى بدون لفظ. فإذا كان المعنى صورة ذهنية فقد وضع بإزائه لفظ هو القصد من تلك الصورة أو هويتها.وقد أدرك العلماء على نحو جيد قوة الترابط بين اللفظ والمعنى، وأدركوا قيمة المعنى في التعبير، ومكانة الألفاظ حين تنضم إلى بعضها، فالمعنى لا يقوم بغير لفظ، كما لا تقوم الروح بغير جسد، فهما متلازمان تلازم الروح والجسد في الأشخاص يقول العتابي "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون

القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدما، أفسدت الصورة وغيرت المعنى، كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، ولتحولت الخلقة وتغيرت الحلية. "9

ولأهمية هذه الثنائية في الثقافة العربية الإسلامية، فقد كانت محط اهتمام الباحثين والدارسين على اختلاف بيئاتهم ومعارفهم، فتعددت حولها النظريات وتضاربت حولها الآراء، واختلفت المناهج والمصطلحات من حقل لآخر. ونستطيع أن نقول أن التداخل والترابط الذي تتسم به ثقافتنا العربية الإسلامية، جعل من هذه الثنائية إرثا مشتركا بين جميع البيئات المعرفية، لأن الاهتمام بها كان يستهدف أساسا خدمة النص القرآني، ودراسته وتحليله. فكان لكل بيئة نصيبها من بحث هذه القضية ومعالجتها بما يتناسب وطبيعة المادة الموصوفة.

يرى السجلماسي أن اللفظ ينبغي أن يكون دوما مساوقا للمعنى حتى " لا توجد بينهما منافرة ولا يتبين أحدهما أعراض عن الآخر بوجه".[10] فعلى الكاتب أن يتحاشى في تراكيبه الاختلال بين اللفظ أو القول وما يحمله من معنى، لما يترتب عن ذلك من نفور السامع واستقباحه لهذا الصنف من الكلام ويشترط كذلك ألا يشوب اللفظ زيادة من (لفظ) حشو فارغة عن الدلالة، فيبدو القول واسعا فضفاضا النسبة إلى ما يحمله من معنى، يسبب ما به من استطراد لا يؤدي أية وظيفة في التركيب، أما زيادة المعنى على اللفظ غير منكرة ولا مستكرهة، بل تدخل في الإيجاز وهو أنواع وله شروط، وقد عالجه السجلماسي، معالجة دقيقة ومستوعبة عضدها بنماذج توضيحية من القرآن الكريم ومن الشعر والنثر، ومثل هذا النوع من الإيجاز الذي يفضل فيه المعنى عن اللفظ مقبول ويدخل ضمن البلاغة العالية، وفي أحايين كثيرة نقرأ في المنزع إيثار الاتحاد العضوي بين اللفظ والمعنى فقد قال السجلماسي في المساواة وهو النوع الأول المتفرع عن الإيجاز، الذي يمثل المبحث الأول في الكتاب " وهذا النوع هو من الدلالة في المرتبة العالية والطبقة الرفيعة، فإن الألفاظ بما هي ذوات معاني والمعاني بما هي ذوات ألفاظ ينبغي لكل منهما أن يكون طبقا الآخر وإن أمكن إمساس اللفظ شبه المعنى فهو أتم و أفضل"[11]

المطلب الثاني:الخيال أو التخييل

أورد السجلماسي التخييل في علم البيان و جعله بابا من أبواب البلاغة، حيث بيّن لنا الأنواع الأربعة لجنس التخييل و لهذا أورده في علم البيان و ليس في علم البديع كما يوهمه

عنوان الكتاب، بل يشمل البيان على أن إلحاق البديع علوم البلاغة استعمال قديم منذ عهد الجاحظ إلى ما بعد القرن الخامس الهجري، و ربما أن السكاكي أول من قسم البلاغة إلى بيان معان و بديع و جعلها علوما ثلاثة و أقسام الحواجز الفاصلة بينهما و هو تقسيم لم يقل به أحد قبله و لا ينبني على أساس صحيح. و قد استوحى السجلماسي فكرة تقييم البلاغة إلى عشرة أجناس من أبي بكر البلقاني في كتابه إعجاز القرآن.

يشمل جنس التخييل على أربعة أنواع مشتركة و تتمثل في التشبيه و الاستعارة و نوع المماثلة و نوع المجاز، و يعّد هذا الجنس موضوع الصناعة الشعرية، و" موضوع الصناعة في الجملة، و هو الشيء الذي فيه ينظر و يبحث عن أغراضه الذاتية و إذا كان الشعر هو الكلام المخيل المؤلف المقفى من أقوال موزونة معناه أن قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر و معنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف صناعة تنتظر فيه إما بالتجزئة و إما بالكلية لأن التخييل هو جوهريته نظرها و ينبغي أن يكون موضوعها و محل نظرها'12 و لذلك وجب في علم البيان إعطاء القوانين العامة للخطابة والشعر من حيث العبارة فقط، ألا يلتف فيه ما يخص الصناعة منها، إلاّ بعد القول الذي يعم منها أكثر من صنف واحد و هو التعليم المنتظم. يرى السجلماسي أن جنس التخييل مختلط لأنه لم يكن لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخطبية، لذلك لم يتبّين لهم ما يخص صناعة منها، و السبب في ذلك كليتها هو عسر انتزاعها منها، و غور الفحص فيها، بخلاف ما عليه الأمر في الصناعة النظرية، فيمكن أن نقول بأن القول المخيل هو القول المركب من نسبة إلى نسب الشيء دون إغراقها تركيبا و معنى ذلك «تدعن النفس و تنبسط عن مور و تنقبض عن أمور من غير روية و فكر "13. و السبب في هذا الإدعان و الانبساط هو :الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب و الاشتراكات و الوصل بين الأشياء .

أّما موضوع الصناعة الشعرية فهو من غرابة الاشتراكات و النسبة غير النسبة كأنها بطريق قياس و تمثيل إحدى الجنبين بالأخرى و إذ كان في طبيعة النفس الناطقة أن ندرك شيء بشيء له إليه و فيه منه إشارة و شبهة، و يعرها عند ذلك و ما يعريها من انبساط روحاني وطرب، بالجملة تنفعل له النفس انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو مخيل'14

يعتبر الخيال مسألة نقدية مهمة في المنزع باعتباره أداة فنية فعالة في العمل الأدبي، "فالسجلماسي"" يعتبر التخييل جوهر الشعر، لذلك يقول في هذا الموضوع مستفيدا من التراث النقدي الفلسفي: " والتخييل هو المحاكاة والتمثيل هو عمود الشعر إذا كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل"15. لذلك نلمس اهتماماً لافتا للنظر لدى المؤلف بقيمة خيال المتلقي في سياقات الحذف في تذويق الكلام وإدراك فنية هذا اللون من الأساليب، ويقول في تعليقه على حذف الجواب في مثل قوله تعالى: **" وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ** (الزمر 73) " فالجواب أيضا محذوف، يحذف الجواب في مثل هذه الأدوات المقتضية الجواب لقصد المبالغة، لأن السامع يترك مع أقصى تخيله بتقديره أشياء لا يحيط بها الوصف وذلك حين يسوق السياق إلى واحد يقع على أنحاء كثيرة ووجوه متعددة وآخذة بالنوع، ولأخذ بعضها يدل على بعض في زمن كأنها تقع دفعة يحار الوهم ويعظم التخيل لها بذلك، ولو صرح بالجواب لوقف الذهن عند المصرح به المعين، فلا يكون ذلك الوقع"16

إنَّ احتفالَ السجلماسي بالتَّخييلِ في الشِّعْر، جعَله يَستغنِي عنْ ثُنائيَّة الصِّدقِ والكَذِب، فلَمْ يَهتمَّ بطبيعةِ الخِطابِ الشِّعريِّ مِن حيثُ هو صِدق أو كَذِب، وإنَّما الأمر عندَه إنْ كان القول مُخيَّلاً أمْ لا؛ يَقول: "وبالجُملة تَنفعِل له **(يَقصد القَول المُخيَّل)** النفْسُ انفعالاً نفسانيًّا غيرَ فكريٍّ، سواءٌ كان القول مُصدَّقًا به أو غيرَ مصدَّقٍ به، فإنَّ كَونَه مُصدَّقًا به غيرُ كَونِه مُخيَّلاً أو غَيرَ مُخيَّل؛ إذ كانتِ القضيَّة الشعريَّةُ إنما تُؤخَذُ مِن حيثُ هي مُخيَّلة فقط، دون نَظرٍ إلى صِدقها أو عَدمِ صِدقها، كأخْذِ القضيَّة الجدليَّة أو الخُطَبيَّة مِن حَيث الشهرة والإقناع فقط، دون نظرٍ إلى غيرِ ذلك مِن الصِّدقِ وعدَمه، فإنَّه يصدق بقولٍ مِن الأقوال ولا ينفعل عَنه، فإنْ قيل مرةً أخرى وعلى هيئةٍ أُخرى، فكثيرًا ما يُؤثِّر الانفعالُ ولا يُحدِث تَصديقًا، وربَّما كان المُتيقَّن كذبه مُخيلاً لما قُلناه.**17**

يقسم السجلماسي الخِطابات وَفْق التخييل إلى: أقوال شِعريَّةٍ، وجَدَليَّة، وخُطَبيَّة، ويَخصُّ الشِّعر بكَونِه خِطابًا تَنفعِل له النفْس انفِعالاً، بِغضِّ النظَر عن كَونِه مُصدَّقًا أو غير مُصدَّق، بل ويَرى أنَّ القولَ المُتيقَّنَ كَذِبُه غالبًا ما يُحدِث انفعالاً، وهو قَولٌ مُخيَّل أكثر استفزازًا وإلذاذًا للنفْس، وهو بهذا الفَهْم يَجعلُ الكذبَ أساسَ القَول المُخيَّل؛ أي: أساس

القول الشِّعريّ، فأضحى هنا الكَذِب مُنازِعًا للتخييل في وظيفةِ الشِّعرِ الاستفزازيَّة؛ يقول السِّجلماسي بِخُصوصِ **"المجاز": "القَول المُستفِزُّ للنفْس المُتيقَّنُ كَذِبُه، المُركَّب مِن مُقدِّماتٍ مُختَرَعةٍ كاذِبة تُخَيِّل أمورًا وتُحاكي أقوالاً، ولما كانت المقدِّمة الشعريَّةُ إنَّما نَأخذها مِن حيث التخييلُ والاستفزاز فقطْ، كما تقدَّم لنا مِن قَبْل أنَّه كُلَّما كانتْ مُقدِّمة القول الشعريِّ أكذَب، كانتْ أعظمَ تَخييلاً واستفزازًا"**18. فجَوهر الشعر لدَى السجلماسي هو التخييل، ووظيفتُه هو الاستفزاز والانفعال.

إن اهتمام السجلماسي بالخيال ذو علاقة حميمة بفهمه لكيفيات تحريك النفس ليتجاوب مع الأثر الفني الموجه إليها، لذلك يركز في تعريفه (القول المخيل) على عمق الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي، فقد قال: " إن القول المخيل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيء دون إغتراقها تركيبا تدعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر"19. فانفعال النفس ووقوعها تحت سيطرة العمل الفني مرهونة بنجاح عملية التخييل فيه.

المطلب الثالث:قضية الصدق والكذب في الشعر:

تباينت وجهات النظر بين النقاد القدامى في نظرتهم لقيمتي الصدق والكذب استنادا إلى مرجعياتهم المتباينة، التي تمادي الصدق وتعظمه حينا، وتعطي صورة أخرى عنه أحيانا أخرى والحال يتكرر عند الحديث عن الكذب، فهو بين حال ممدوح ينسحب عليه ما ينسحب على المبالغة، وبين كذب مذموم يفقد الشخص مروءته. والعلماء وهم بين هذا وذاك كان لهم العديد من الآراء حول الصدق والكذب في النصوص الأدبية. يقول الجرجاني: "الصدق ترك الإغراق والمبالغة والتجاوز إلى التحقيق و التصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح أحب إليه وأثره عنده 20 . ويقول قدامة بن جعفر:"مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، كأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذّما غير منكر له، ويرى الصدق هو التعبير عن أصالة الشاعر ورجوعه إلى ذاته 21ويقول أبو هلال العسكري: "إن الشعر أكثرهُ قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات لاسيما الشعر الجاهلي وليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى"22 .والنقاد على العموم يفرقون بين صدق الواقع ووصف

وقائع الأحداث كما هي، والصدق الفني الذي يعني أصالة الكاتب في تعبيره ورجوعه إلى نفسه.

أما السجلماسي فينبه إلى القوى الكائنة بين كون القول مصدقا به أو غير مصدق وبين التخييل، فيؤكد أنّ ماله علاقة بالعملية الشعرية هو التخييل وليس الصدق أو الكذب من حيث أن التخيل هو الأداة المحركة للنفس " فالقضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط دون نظر إلى صدقها كأخذ القضية الجدلية أو الخطبة من حيث الشهرة والإقناع دون نظر إلى غير ذلك من الصدق وعدمه، فإنه يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرّة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا وربما كان المتيقن كذبه مخيلا لما قلناه"23فبهذا يكون السجلماسي قد حسم قضية الصدق والكذب في الشعر، يجعله جوهر الشعر على اعتبار أن ما يحرك النفس هو الفن وليس الصدق أو الكذب، فجودة الشعر ورداءته تكونان بمقدار نجاح الشاعر أو إخفاقه في إحداث التخييل في ذوات المتلقين، أي بمدى نجاحه أو عدمه في الابتعاد عن التقريرية وتحقيق المحاكاة والتخييل في أقاويله لا بمدى صدق هذه الأقاويل أو كذبها.

المطلب الرابع: علاقة العنصر العقلي بالخلق الأدبي:

يرى السجلماسي أنّ الفكر هو الذي يرى النسب بين أجزاء النظم عند ارتباط بعضها ببعض، لأن هذا الارتباط لا يتم كيفما اتفق، إنما هناك معايير لابد من احترامها في عملية النظم، وللعقل دخل في حفظها. ويتجلى دور العقل في العملية الإبداعية في حديثه عن الرصف الذي يعني النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ففي رصد قوانينه تتجلى في وضوح نزعته العقلية فيقول مثلا: " وطريق التركيب هو أن يبدأ في الشيء المنظور فيه أو يفحص عن بسط ما منه تركيب ،ثم ثانيا عما تركب منه و هلم جرّا، إلى أن يكمل الشيء المنظور فيه ويحصل موجودا على ترتيب ونظام "24 لكن العقل من حيث هو أداة تتقوم بها الأشياء،لم يحن على الطبيعة النفسية للخلق الأدبي سواء من حيث الذات المبدعة أم من حيث المتلقي. فالمتلقي إذا وفق المبدع بما يخيله لها ، فإنها تستجيب له استجابة تلقائية عن أمور وتنقبض عن أمور أخرى من غير روية أو فكر لذلك يمكن القول أن وظيفة العنصر العقلي يقوم بدور المقوم.

المطلب الخامس: الشعر والخطابة وعلاقته بها:

لقد لفت" السجلماسي "الانتباه إلى الخلط الذي كان واقعا بين الشعر والخطابة في النقد العربي، ورأى رأى أن عنصر التخييل خاص بالصناعة الشعرية دون الخطابة" وهذا الجنس – أي التخييل-هو موضوع الصناعة الشعرية، وموضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر وعن أغراضه الذاتية يبحث إذا كان الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقواله موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"25.

ومع ذلك لا ينفى التخييل عن الخطابة على أساس أن الأنواع البلاغية التي تنخرط تحت علم البيان وهي التشبيه والاستعارة، والمماثلة أو التمثيل والمجاز هي التي يعتمد عليها في إحداث التخييل والمحاكاة في الكلام الأدبي، إلا أنه يعتبر التخييل أكثر اتصالا بالشعر منه بالخطابة وكأنه يريد القول أن استخدام المحاكاة أو التخييل في الخطابة بميلها الزائد إلى الشهرة والإقناع إضافة إلى العناصر الأخرى كالوزن والقافية، " إن هذا الفهم لبنية الشعر الذي أفاد فيه السجلماسي كثيرة في التراث النقدي الفلسفي لاسيما ما كتبه حازم في منهاجه26 ، مكنه من تجاوز النصوص الذي كان غالبا في الأوساط النقدية التقليدية التي كرست مفهوما شكليا حيث ربطت الشعرية بالوزن والقافية فحسب وأهملت عنصرا جوهريا فيه وهو التخييل الذي اجتهد السجلماسي فيه ليعيد إليه مكانته في الصناعة الشعرية.

المبحث الثالث: اللغة و أبعادها الدلالية عند السجلماسي:

المطلب الأول: البعد الدلالي للغة:

يذهب السجلماسي إلى أن الكلام يستخدم إما لقصد النفع والتبليغ والإيصال أو لغاية فنية تبتغي تحسين الإبانة و التأثيرو الإلذاذ و هذه الرؤية "تقع ضمن منظور كلامي يبحث على غرارا الأسلاف في أصناف العلامات الدالة في الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي منزلا هذه العلامات والرموز بحسب خصوصية كلا علامة أو رمز في الإفضاء بالمدلولات أو المعاني، ويشير السجلماسي إلى الدلالة الطبيعية في كون " لزوم النار عند وجود الدخان"[27]

إنّ اعتبار السجلماسي أن الظاهرة اللغوية تستخدم لغاية النفع أو الفن يقتضي وجود مخطط ضمني يعي عناصر التخاطب على الأقل في أركانها: المتكلم والمستمع أو المستقبل والقول أو الرسالة، فإن كانت هناك إشارات تربط القول بالقائل أو المتكلم صريحا، فإن الوعي بوظيفة التأثير و الإلذاذ للقول الشعري خاصة تستدعي الإقرار بحضور تصور

للمستقبل في بناء أسلوبية السجلماسي مع مرتكزها المبدئي المربوط بمعاينة أدبية النص ، ونظرة السجلماسي للغة تتمركز في وعي دقيق بطاقتها في التصريح والإيحاء وهذا الوعي ينتظمه مبدئيا ما أسفر عنه التقصي في التراث في مبحث الدلالة اللغوية وتنزيلها في أقسام المطابقة والتضمن واللزوم.

أراد السجلماسي استقراء تعقيدات الدلالة ،فحين يؤسس التشابك المعنوي يقتضي فكها الخلوص من مرتبة إلى أخرى، هنا نجد مصطلح عبد القاهر الجرجاني " المعنى ومعنى المعنى"28 ويقول السجلماسي بطريقة أخرى " وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه"29، وتجسد هذا القانون صياغات فنية مختلفة من مثل الكناية والمثل أو الاستعارة التمثيلية والإشارة بأقسامها الكثيرة، كالاقتضاب والإيماء ،ذلك أن الإيماء إيحاء بالدلالة غير صريح، تغمض فيه اللغة وتشكل المسالك إلى المقصود فإذا حاولت النفس السلوك إلى الدلالة "هالها الأمر وطمحت فيه كل مطمح وذهبت في تأويله لاتساعه عليها كل مذهب"30.

وقد تتولد الدلالات بحسب سياق تركيبي ذي نظم مخصوص في مستوى التركيب. ويبلغ الأمر مداه حتى تدل اللغة بالحذف فيكون الإيجاز والتكثيف طاقتي اللغة في الإشارة إلى المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة، واللفظ الدال عند السجلماسي قد يتحدد مدلوله وقد يتعدد، فإن اتحد وهو النص، وإن تعدد فإما أن يكون متساويا بالنسبة إلى مدلوله "ويكون أظهر في بعضها فإن تساوت دلالته فهو المجمل وفي قسمه يدخل هذا الجنس الذي من شأننا أن نلقبه اتساعا وإن تفاضلت الدلالة فحمله على أرجح محمليه التفاتا إلى الظهورية هو الظاهر وحمله على مرجحوهما التفاتا إلى التأويل هو المؤول"31، والحقيقة أن " آثار مبحث الدلالة عند علماء أصول الفقه بيّن في استخدام مصطلحات كالنص أو الظهور" 32 هكذا إذن ندرك مدى اهتمام السجلماسي باللغة وأبعادها الدلالية المختلفة بهدف تعميق مستوى الناقد الأدبي.

المطلب الثاني :العلامة عند السجلماسي(أصنافها ،وظيفتها، خصائصها):

اهتم العلماء والمفكرون بالعلامة ودراستها منذ الأزل، فقد ارتبط هذا المصطلح عند الإغريق "بالمدرسة الشكية Septicism"ومنطلقها هو أن حواسنا تخوننا وأن المتخصصين يناقض بعضهم بعضا، وعلينا التشكيك فيما يقدم لنا، وقد بلغت هذه

الدراسة أوجها في الإسكندرية تحت القيادة الفكرية للفيلسوف "إيي نديموس Aenesidemus"في القرن الأول الميلادي، الذي قام بتنظيم وضم كل المبادئ البحثية في عشر صيغ، وهي مستقاة من تحليله للعلامات، ومنطلقه أن العلامات ليست ظاهرة ومتجلية بالضرورة ، فلو لم تكن مستترة أحيانا لظهرت جلية . ومن العلاقة التي جمعت هذه المدرسة الفلسفية مع الدراسات الطبية نتجت هناك عدة تصنيفات لهذه العلامة حيث قام الطبيب الفيلسوف "سيكتوس أمبريكوسSextus Empricus" بتصنيف العلامات المستترة ، كما قام جالينوسGalenus" بالتمييز بين العلامات العامة التي تدل على أكثر من شيء والعلامات الخاصة التي تدل على شيء محدد. فمن خلال المرض وأعراضه التي تظهر على ملامح الشخص تتجلى الدلائل التي بموجبها يعرف المرض، إذ إنها العوامل المساعدة على فهمه حيث إن أصحاب الرأي والقياس يأخذون من تلك الأعراض دلائل على السبب ، ويستخرجون من علم السبب العلاج والمداواة ، وظواهر المرض يستدل عليها بعلامات ٔ فأعراض المرض إذن هي بمثابة الدوال التي تستحيل إلى مدلولات بعينها، وهي المرض ذاته بملامحه أو الداء، وفهم الدليل طريق لمعرفة الأدواء وبالتالي فما يظهر من أعراض يستدل عليه بالعلامات .ومن هنا نستطيع أن نقارب التواصل بالعلامات بين الطبيب والمريض من خلال سؤال الأول للثاني عن شكواه، فمن خلال اللّغة والأعراض يهتدي الطبيب للمرض ويجد مدلولا للدال الذي يواجهه، ومن هنا فالتواصل يربط بين اللّغوي وغير اللّغوي.

كما اهتم "أفلاطون" بالعلامات اللّغوية وطابعها المحاكاتي وخاصيتها الاعتباطية، وأكّد أن للأشياء ثابتا وأن الكلمة أداة للتوصيل ، وبهذا يكون بين الكلمة ومعناها تلاؤم طبيعي بين الدال والمدلول فلهذا كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء ، كما أشار إلى ما تمتاز به الأصوات كأداة تعبر عن ظواهر عديدة "33. وقد شكّلت ملاحظات "أفلاطون" حول العلامة اللّغوية منبع تقليد فكري، وأطلق عليها لفظ Semeionالذي يرادف العلامة اللسانية وهي تدل على الأعراض المرضية symptôme. إلاّ أن أرسطو" جعل هناك فرقا بين العلامة اللسانية والسميون حيث يجعل العلامة قضية برهانية إما ضرورية وإما احتمالية من خلال إنتاج شيء على شيء .فالعلامة اللسانية عنده تفتقر إلى القدرة على الاستدلال، بينما تمتلك السميون القدرة التي تؤهلها للانخراط في العملية

الاستدلالية34.

و قد ميز بين "الكلام "و" الأشياء" "و الأفكار" "و الكتابة" ، ليفحص خصوصية كل عنصر من هذه العناصر فلاحظ من خلال تتبعه للكلام فروقا بين الكلام والأشياء والأفكار، و أكدّ أن الأشياء هي ما تدركه الحواس، بينما الأفكار هي أداة معرفة الأشياء ويبقى الكلام عبارة عن أصوات متمفصلة في وحدات تخبر عن الأفكار، وبذلك يكون له السبق في تحديد فحوى التوسط الإلزامي بالحدود المكونة للعلامة، كما أضاف إلى العناصر الثلاثة السابقة عنصر الكتابة، وكأّن العناصر المتمثلة في الدال والمدلول هي أشياء وكلام وأفكار.

وإذا كان أفلاطون قد خاض في (أصل اللغة) ، فإن أرسطو أخذ على عاتقه البحث في (غاية اللغة)محدداً بذلك ثلاث علاقات تربط بين(الدال – العلامة)و(الشيء الخارجي) هـــــــــــــي:

أ- علاقة لسانية تربط بين (اللفظ والمعنى) أو (بين الكلمة ومحتواها).

ب- علاقة انطولوجية(تربط بين الاسم والمعنى) أي بين (الكلمة الشئ الذي تدل عليه).

ج- علاقة منطقية (تربط بين الفاعل والمسند) ، أي بين الشئ الذي تمثله الكلمة – الفاعل وما يقال عنه في القضية أو الجملة (ويحدد أرسطو في نص مهم له العلاقة بين (الدوال- العلامات) في الذهن وأشياء العالم الخارجي يقول:" إن الأصوات اللغوية هي رموز لحالات نفسية ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات الصوتية . وكما إن الكتابة ليست واحدة عند جميع البشر ، كذلك الكلمات المنطوقة ليست واحدة ، على الرغم من أن الحالات النفسية التي تعبر عنها هذه الإشارات المباشرة هي نفسها عند الجميع ، كما أن الأشياء التي تصورها هذه الحالات النفسية هي نفسها في جميع الحالات35.

عرفت وظيفة العلامة منذ القديم عند الإغريق و عند العرب كذلك حينما وضعوا لها حدا على أنها كون الشيء بحالة يلزم العلم به العلم بشيء آخر، وهذا ما يعطي للعلامة القدرة على الإبدال وييسر سبل الإدراك عن طريق السلطة؛ ويقصد بذلك سلطة اللغة المتمثّلة في دلالتها ومعناها وهذا ما يعطي للعلامة القدرة على الإبدال ويَيسر سلطة الاستعارة بمفهومها الفلسفي، فيكون للاستعارات دور حيوي بوصفها سيرورات سيميائية ضمن منطق العقلانية النقدية.

بحث السجلماسي في العلامات على غرار الأسلاف في الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي منزلا هذه العلامات والرموز بحسب خصوصية كل علامة أو رمز في الإفضاء بالمدلولات أو المعاني، ومادامت العلامات اللغوية (الكلمات) يمكن أن تتساوى من حيث دلالاتها مع غيرها من أنواع العلامات، فإن للغة الطبيعة بعدها الذي تتميز به وتفارق به غيرها من أنواع العلامات وهذا البعد هو قابلية العلامات اللغوية للدخول في علاقات مكونة، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي بالجمل لكي تكون نصا، كذلك نجد خاصية أخرى للعلامات اللغوية، وهي قدرتها التحول على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر فيما يعرف بالتحول الدلالي في أنماط المجاز المختلفة، وهذا التحول الدلالي لا يحدث في العلامة اللغوية في حالة إفرادها ولكنه يتحقق من خلال التركيب، الذي يكسب العلامة دلالة لا تكون لها في حالة إفرادها، وفي هذا التحول الدلالي أيضا هو الذي ينقل النص اللغوي

من وظيفتي النفع والإخبار الاجتماعية ويجعله يحقق وظائف أخرى أدبية، فقد تنبه "السجلماسي" إذن لأصناف العلامات الدالة على مستوى الألفاظ المفردة كما تنبه كذلك إلى أنظمة العلامات على مستوى التركيب وخاصة التحوّل الدلالي للعلامات داخل التركيب.

إن نظرة السجلماسي للعلامات اللغوية نظرة خاصة، فالعلامة اللغوية وغيرها من أنواع العلامات لها خصوصيتها، ولها وظيفتها بناء على أن كلها علامات تحيل إلى بعضها البعض، الأمر الذي يجعلنا نفهم أن السجلماسي يقترب إلى إشكالية القصد والنص و الفهم، حيث يرى أن للغة قوة دلالية في ذاتها تجعلها قابلة لتعدد التفسيرات على مستوى الوضعية الظاهرة للغة، ولا شك أن الأمر سيكون معقداً في فهم المستوى الباطن لدلالة اللغة، وإن النص اللغوي، لا يكون في حالة ثبات مادام المدلول في حالة تغير وخلق جديد، وبناء على هذا الأساس لا تكون أيضا المعرفة ثابتة بل يصيبها نفس التوتر الذي يكمن في موضوعها، وهذه الحركة الدائمة المتوترة في المعرفة والنص هي التي تمكن السجلماسي من طرح مفاهيم جديدة مغايرة وتجعل **" التأويل"** أمرا مشروعا على مستوى النص، وتجعل فعل القراءة شاملا لا يقتصر مفهوم النص على النص اللغوي بل يمتد به ليشمل فيحيل الوجود كله إلى نص بالمعنى **السيميائي** .

تتميز كذلك العلامة اللغوية عند السجلماسي بقابليتها للتحول الدلالي فيما يعرف بالمجاز والاتساع والتضاد، فقد جعل السجلماسي المجاز والاستعارة سمة خاصة بالكلام تقع على مستوى التركيب، وهذه الخاصية على أهمية كبيرة في الدلالة اللغوية، بحيث تتحول العلامة إلى علامات ذات دلالات مركبة متسعة يتحول مدلولها إلى دال يشير إلى مدلول آخر.. لاشك أن هناك أمورا أخرى في المنزع يمكن أن تدخل في إطار دراسة العلامات عند السجلماسي، لكننا اكتفينا بالتعرض إليها في الجزء الأول فقط من الكتاب من خلال الخمسة الأجناس الأولى.

خاتمة :

أ- إن ظهور علم النقد و البلاغة الذي يهتم بجمال الصورة و التأنق في رسمها و البحث في طرائق البديع فيها،كان له الأثر الفاعل في تطور النقد، فكشف بذلك الناقد مفهوم الإبداع في النقد القديم المستمد من فنون الشعر. ومن هذا المنطلق فإن كتاب منزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي يعتبر أول مصدر مغربي في النقد و البلاغة يمثل تراث هذه المنطقة الجغرافية. فنظرية البلاغة عند هذا الناقد تبني على جذع مشترك هو علم الأساليب التي يتكفل به علميا، و علم البيان وصناعة طرق البلاغة و أساليب البديع.

ب-انطلق السجلماسي من ثقافة ذات جذر ثنائي (يونانية وعربية) هضمها نقدا وأدبا وفلسفة ولغة، وبها استطاع رصد المعالم الإنسانية لمنهجه الجديد كي يعطي للجيل القادم فكرة دقيقة علمية عن التنظير اللغوي والنقدي .

ج- لقد تبحر السجلماسي في علوم العربية من لغة ونحو وبلاغة وعروض وأدب المشاركة في القضايا الدينية ذات الصبغة الفكرية العميقة. فهو قوي الدراية والرواية، متكامل التكوين في كل ما يورد من نصوص وأراء، مناقشا ومحلّلا .

د- يشهد كتاب "منزع البديع في تجنيس أساليب البديع" على صدق ثقافة السجلماسي المتعددة، وحسن تمثله لما وصلت يده من مصنفات فكرية يونانية وإسلامية مثل كتاب " الخطابة" والشعر والمنطق لأرسطو، ومؤلفات الفارابي وابن سينا، فتجلت آثار ذلك كله في كتابه منهجا وأسلوبا و مصطلحا، وذلك بعد أن استوعبها استيعابا واعيا، احتفظ فيه بأصالته وشخصيته المتميزة عن شخصيات أولئك الذين قرأ لهم واهتم بأفكارهم. فكتابه هذا بمثابة موسوعة فكرية أدبية أضاءت الطرق أمام الباحث عن دروب التطّور والتفرّد.

الهوامش و الإحالات:

1-هو أبو محمد القاسم محمد عبد العزيز الأنصاري السجلماسي ت نحو 704 هـ / 1305 م) هو **أديب ، من أهل سجلماسة**.ولد ونشأ بسجلماسة، ورحل إلى **فاس لطلب العلم ودرس في القرويين. صنف كتاب «المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع» ، أنجزه سنة 704 هـ.** عاش في عصر القرن الثامن الهجري، عصر الدولة المرينية التي عرف أغلب حكامها بتشجيع العلوم **وقد طبع الكتاب بتحقيق من علال الغازي (الرباط : مطبعة المعارف الجديدة، 1980).**

2-السجلماسي، ص108.

3-نفسه،ص179.

4-نفسه،ص181-182.

5- أبو البقاء الكفوي، الكليات، تحقيق،عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى، بيروت،. 1992 ص795.

6-ابن منظور :لسان العرب، دار صادر بيروت. 1955م مادة لفظ، 461/ 7.

7- ابن منظور :لسان العرب، مادة لفظ، 461/ 7.

8-الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية،الطبعة الأولى بيروت لبنان، 1973،ص 192.

9- الكفوي، أبو البقاء : الكليات ،ص 792

10 أبو هلال العسكري ،الحسن بن عبد الله : الصناعتين في الكتابة والشعر: تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية،الطبعة الأولى، بيروت لبنان، 1981،ص 179.

11 السجلماسي،ص 111

12-السجلماسي، ص 189، 190.

13_ نفسه، ص218 -219.

14_ نفسه، ص218 -190.

15_ نفسه، ص218 -222

16_ نفسه، ص185.

17_ نفسه، ص118.

18_ نفسه، ص119.

19_ نفسه، ص190.

20_ نفسه، ص190.

21-عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، الطبعة السادسة، القاهرة، 1959 ، ص200.

22- قدامة بن جعفر، نقد الشعراء، تحقيق كامل مصطفى، مكتبة الخانجي،القاهرة، 1948، ص87.

23-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البياوي، دار إحياء المعارف، القاهرة، ص75.

24-السجلماسي، ص124.

25-نفسه، ص235-236.

26-نفسه، ص219 .

27-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966،ص66.

28-منزع البديع، ص214.

29-عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1398 هـ، 1978، ص206.

30-منزع البديع، ص244.

31-منزغ البديع، ص29-430.

32-عبد الوهاب خلاف، **علم أصول الفقه**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الطبعة الأولى، الجزائر، 1990، ص 143.

33-بسام بركة، الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر ع31 ، مركز الإنماء القومي ، بيروت، ص 481.

34-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

35-عزمي طه السيد أحمد، محاورة كراتيليوس في فلسفة اللغة، وزارة الثقافة، الأردن، 1995، ص35.

ترتيب المراجع المستعملة:

1-أحمد عزمي طه السيد أحمد، محاورة كراتيليوس في فلسفة اللغة ، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، 1995.

2-بسام بركة ، الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر ع31، مركز الإنماء القومي ، بيروت لبنان.

3-خلاف عبد الوهاب ، علم أصول الفقه، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الطبعة الأولى، الجزائر، 1990.

4-الجرجاني أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، الطبعة السادسة، القاهرة 1959.

5-الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1398 هـ، 1978

-6-الجرجاني الشريف التعريفات، تحقيق جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ،بيروت لبنان، 1973.

7-بن جعفر قدامة ،نقد الشعراء،تحقيق كامل مصطفى،مكتبة الخانجي القاهرة،1948.

8-السجلماسي أبو محمد القاسم محمد عبد العزيز الأنصاري ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي مكتبة المعارف، الطبعة الأولى ،الرباط، 1401الموافق لـ 1980.

9-القرطاجني حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب ابن الخوخة دار الكتب الشرقية، تونس 1966.

10-العسكري أبو هلال ، الصناعتين في الكتابة والشعر: تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية الطبعة الأولى بيروت لبنان، 1981.

11- الكفوي، أبو البقاء، الكليات، تحقيق،عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى بيروت، 1992.

12-ابن منظور ،لسان العرب، دار صادر بيروت. 1955.

الدكتورة: بن عزوز حليمة جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان-
البريد الإلكتروني: benazo113@gmail.com

الملخص:
إن تعلم اللغة الأجنبية يستلزم أكثر من الإلمام بمعرفة قواعدها ومضامينها، ومما هو جدير بالذكر أن متعلمي اللغة الأجنبية لا بد لهم من اكتساب معرفة مقتضيات استعمال الناطقين بها في سياق الاستعمال اللغوي بمستوياته. وعليه، إن التمكن من تعلم اللغة الأجنبية بسليقتها لهو عملية صعبة المنال وبخاصة لغير الناطقين بها وذلك نظرا لما يحتمه التواصل اللساني الذي يقتضي قدرة صائبة لاستعمال اللغة الأجنبية في مواطن اجتماعية مختلفة.

الكلمات المفتاحية: اللغة الإنجليزية، تعلم، تعليم، معلم، متعلمون.

Abstract :
Learning a foreign language requires more than knowing its grammatical and semantic rules. In this sense, it is so important to know that learners of foreign language must acquire the knowledge of how native speakers use the language in the context of structuredinterpersonal exchange in which many factors interact.Thereby, to master a foreign language fluently is merely difficult for foreign language learners (EFL) because effective linguistic communication requires the ability to use language appropriately in different social interactions.

Key-words :
English Language, Learning, Teaching, Teacher, Learners

1. Introduction :

Learning a foreign language requires more than knowing its grammatical and semantic rules. Moreover, learners must also acquire the knowledge of how native speakers use the language in the context of structured interpersonal exchange in which many factors interact .Thereby, to master a foreign language fluently is merely difficult for foreign language learners (EFL) because effective linguistic communication requires the ability to use language appropriately in different social interactions.

2. Components underlying language effectiveness :

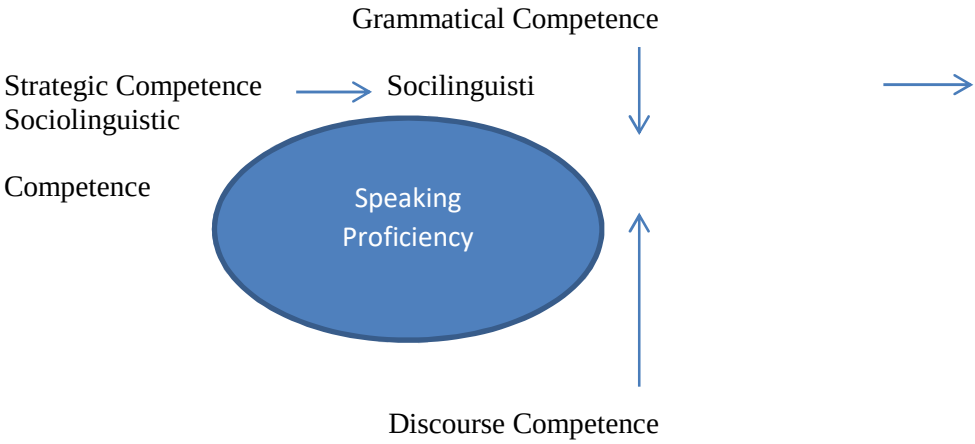
In order to provide an effective guidance in developing component learners of English, it is rather a necessity to examine the factors affecting the

learners' linguistic communication, components underlying language proficiency and specific skills or strategies use in the communicative system. In this sense, it is claimed that « language proficiency is not a unidimential construct but a multifaceted modality, consisting of various levels of abilities and domains(carrasquillo 1994 : 65)

In addition, Hymes (1971) assumes that FLL(Foreign Language Learners) need to know not only the linguistic knowledge but also the culturally acceptable ways of interacting with others in different situations and relationships.His theory of communicative competence consists of the interaction of grammatical, psycholinguistic and sociolinguistic as well as probabilistic language components.

On the basis of Hymes' theory, Canale and Swain (1980) suggest that communicative competence includes grammatical competence, discourse competence , sociolinguistic competence and strategic competence which reflect the use of the linguistic system and the functional aspects of communication respectively.

In the framework of Canale and Swain (1980), the abilities underlying speaking proficiency is shown :



According to the graph above, we may explain the linguistic terms more profoundly :

2.1 Grammatical Competence :

« Grammatical Competence is an umbrella concept that includes increasing expertise in grammar(morphology, syntax) , vocabulary and mechanics

referring to basic sounds of letters ans syllables, pronunciation of words, intonation and stress »(Scarcella and Oxford 1992 :141)

In order to convey meaning, EFL Learners must have the knowledge of words and sentences ; this means ; they must understand how words are segmented into various sounds and how sentences are stressed .Thus, grammatical competence enables learners(speakers in particular)to use and understand The English Language Structures accurately unhesitatingly .

2.2 Discourse Competence :

In addition to grammatical competence, EFL learners have to develop discourse competence, which is concerned with intersentential relationships.

In this sense, rules of cohesion and cohernece apply.In communication, both production and comprehension require one's ability to perceive and process stretches of discourse in order to formulate represntations of meaning from referents in both previous sentences and following sentences.Therefore, effective learners should acquire a large repertoire of structures and discourse markers to express ideas , demonstrate relationships of time and indicate cause, contrast and emphasis (Scarcella and Oxford :1992) At this level, learners can manage turn-taking in conversation.

2.3 Sociolinguistic Competence :

One should know that knowledge of language alone does not adequately prepare learners for effective and approperiate use of the target language.Thus, learners must have competence which involves knowing what is expected socially and culturally by users of the target language ,i .e ; learners have to acquire the rules governing the appropriate timing as well as realization of speech acts.For example, understanding the sociolinguistic side of language helps learners know what comments are appropriate, know how to ask questions during interaction, and even know how to respond nonverbally according to the purpose of the speech.Therefore, « adult second language learners must acquire stylistic adaptability in order to be able to encode and decode the discourse around them correctly »(Brown 1994 :238)

2.4 Strategic Competence :

Strategic competence represents « the way learners manipulate language in order to meet communicative goals »(Brown 1994 : 228) it is rather the most important of all the communicative competence elements .It is the ability to compensate for imperfect knowledge of linguistic, sociolinguistic and discourse rules(Berns 1990)

With reference to speaking, strategic competence refers to the ability to know when and how to take the floor, how to keep a conversation going, how to terminate the conversation, how to clear up the communication breakdown as well as the comprehension problems.

3. Affective factors :

A very important point should be cited at this level. Let's say that the response status between the teacher/learner is an essential basis because « if one can't understand what is said, one is certainly unable to respond ...Speaking, therefore, is closely related to listening which is the basic mechanism through which the rules of language are internalized(Kang Shumin :1997)

« The affective side of the learner is probably one of the most important influences on language learning success or failure »(Oxford 1990 : 140)

Thus, the affective factors to Foreign Language Learning is such a complex task that is succeptible to human anxiety (Brown 1994) which is correspondingly associated with feelings of uneasiness, frustration, self-doubt as well as apprehension.Moreover, Speaking a foreign language fluently and appropriately in public, especially in front of native speakers is often anxiety occurs when EFL learners become tongue-tied or lost for words in an unexpected situation ,which may lead to discouragement in parallel to a general sense of failure .Furthermore, adults unlike children are concerned with how they are judged by others.They are very cautious about making mistakes in what they probably say.Therefore, the sensitivity of adult learners in making mistakes has been regarded as an explanation for their inability to speak English without hesitation.

In addition, we can mention that language teachers need a teaching model based upon theoretical insights and research findings from second language acquisition without denying that the approach to teaching/ learning employed in the programme focuses on both the process of developing academic communication skills as well as the learning product/ outcome.(Brian Paltridge : 1995)

4. Major principles on which the syllabus is based :

4.1 The official syllabus :

The official syllabus is made up of the following five given elements which are respectively :

- the objectives
- the structural lexis
- the topical lexis
- study skills
- activities

In other word, it is built on three components that are :

- Structural lexis / grammar
- Topical lexis / vocabulary
- Study skills

represent at a threshold level the more or less raw material to be presented, drilled, exploited and evaluated in a realistic , playful, communicative way by the teacher to meet, through selected activities and within certain domains the objectives set.

4.2 Learning through doing : a task based topical syllabus

As teachers, we should not teach, neither should our pupils learn the language for its own sake.The learners, who are supposed to have reached a satisfactory mastery of the groundwork of the language, and to have acquired the ability to express themselves with sufficient fluency and reasonable accuracy, should do things with language and not simply internalise lexical items and structures or functions without the chance of using them there and then.Whenever possible, a teacher may try to make the syllabus task based to give his/her learners a quick sense of achievement because we believe that pupils can learn better through thinking and doing as well as solving problems through specific tasks.Such un-schoolish tasks are easy to monitor, easy to assess, motivating and more life-like.The limit however remains the rigid exclusively written and compelling examination system with which we as teachers and our pupils have to comply.

4.3 Autonomy / flexibility of the teacher :

The teacher should decide himself/ herself what and when to present, drill, revise or evaluate formally and informally. « you will not find in the teaching material presented perfectly graded ready to use lessons, neither will you find any revision or make up activities within the teaching units »(department of General Secondary Education :June 1999)

There may be however a bank of activities for the teacher to select from referring learners to when and if necessary. It is the teacher alone who can best decide what needs to be done, when and to whom.It is the teacher himself/ herself capable of reading a syllabus adapting a textbook intelligently catering for his/ her learners varied interests, needs, levels of ability, learning strategies and expectations.Therefore, a plan of yearly distribution has to be done in an organized way as well as unit plans and lesson plans for the sake of recognizing where you as a teacher and your pupils stand.In addition, « your pupils' achievements and progress will impose the pace and the rhythm of your teaching, not the other way round.Your pupils' interests, needs, expectations and learning strategies will impose the form and the content of your lessons, not the textbook writers »

4.4 Communicative Efficiency :

It is a truism to say that communication is the ultimate objective of any language teaching- learning situation.It remains however true that intermediate steps are necessary and useful, provided the teachers see them

for what they are,i.e intermediate steps leading to the set objective ,i.e communication.

The different intermediate stages which pave the way to true authentic communication as defined below are as follows in our traditional system of education :

a- The physical response stage : when the learners stand up or sit down when they are so instructed by their teachers.

b- The parrot stage : when the learners' participation is limited to repeating their teachers' utterances.It is understood that it is absolutely vital that pupils repeat utterances or copy letters, words or sentences in the early stages.

c- The robot stage : when the learners respond to stimuli provided orally or in writing by their teachers.

d- The free practice stage : when the learners, either individually or in pairs, give their own examples based on the pattern set by the teacher, or more probably by the textbook writers.

4.5 Focus on the learners' needs :

« The textbook writers expect you to be as a teacher and not just a textbook user .We expect you 'teachers' to be attentive to your pupils' needs and expectations.The textbook is not the Holy Coran.Adapt it ...Supply individual learners with the words or expressions they need for a specific occasion.Listen to your pupils, and not only to how they pronounce or mispronounce English.Expose them to as much English as possible, but do not expect all of them to learn all of it.What is in the syllabus is the threshold level that all your pupils must reach, it is what you teach formally and what all of them have to learn.On the other hand, what you are free and even urged to add, in response to add, in response to local needs and individual.It is what you expose your pupils to and what some of them, although not all, may acquire.In formal tests however, you must limit yourself to the threshold level »(Syllabus for English as a First Foreign Language :June 1999)

4.6 Early Introduction to Study Skills :

From the very early beginning, the heacher may introduce his/her learners to study skills : how to keep their notebooks, how to work either in pairs or in groups, how to address each other, how to get attention, how to re-read their production, how to correct their friends' papers, how to use a dictionary, how to ask for permission to go out or come in or borrow something, how to underline, how to colour, how to negociate, how to move noiselessly in the classroom, how to respond softly in chorus or in groups ; how to listen to others, how to take turns, how to be polite, etc

Indeed, the time spent showing them how to become polite,efficient learners is never wasted, the sooner they start the better. 'Remember that actions speak louder than words', it is in fact through the daily deeds on the teacher's part rather than just words of advice or recommendations or threats that learners will acquire good learning habits. « In all the situations...it is the teacher's personal approach that creates the climate ;it is his/her daily mood that creates the weather which can humiliate or honour, hurt or heal. »

5. Conclusion :

True communication should be the teachers' overt and covert objective.It is rather verbal graphic or oral linguistic interchange that is :

- Meaningful : it has a communicative purpose
- Spontaneous : there is a desire to communicate, with little teacher intervention
- Appropriate : connected discoures, not a string of disconnected utterances
- Grammatically acceptable : aim for content as well as form
- Reasonably fluent : not necessarily native like fluency
- Structurally/ lexically unpredictable : no materials control, variety of language

As a conclusion, the teacher's aim has to be true communication. S/he should encourage his/her learners to use what little English they have learnt to communicate with their teachers and amongst them.

Bibliography :

1- Berns,M 1990 Contexts of Competence :Social and cultural consideration in communicative language teaching,New York :Plenum Press.
2- Brabhu,N 1987 Second language pedagogy, Oxford : Oxford University Press.
3- Brian Paltridge 1997 English Teaching Forum, vol.33 No.3 July 1995.
4- Brown,H.D 1994 Principles of Language Learning and Teaching.Englewood Cliffs, NJ :prentice-Hall, Inc.
5- Brown,G and G.Yule 1983 Teaching the spoken language :An approach based on the analysis of conversational English, New York :Cambridge University Press.
6- Canale,M and M.Swain 1980 Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing.Applied Linguistics,1,p :1-47.
7- Carrasquillo, A.L 1994 Teaching English as a second language :A resourse guide, New York :Garland Publishing, Inc.

8- Dimitracopoulou,I.1990.Conversational competence and social development.Cambridge :Cambridge University Press.
9- Eric.1983 Educational Resources Information Center.From the classroom to the workplace :Teaching ESL to adults.Washington,D.C :The Center for Applied Linguistics.
10- Genzel,R.B and M.G.Cummings.1994 Culturally Speaking.Boston,MA :Heinle and Heinle Publishers.
11- Habermas,J.1970 Toward a theory of communicative competence ,Inquiry 13, p : 360- 375.
12- Halliday, M.A.K 1985 An introduction to functional grammar.London : Arnold.
13- Hymes,D 1971 On communicative competence, Philadelphia,PA : University of Pennsylvania Press.
14- Kang Shumin English Teaching Forum vol 35 No.3 July 1997.
15- Krashen,S.D 1981 Second language acquisition and second language learning.Oxford : Pergamon.
16- Krashen,S.D.M.Long and R.Scarcella.1982 Age, rate and eventual attainment in second language acquisition, p :175-201.eds.Krashen,S.D,R.Scarcella,M.Long.Rowley,MA :Newbury House.
17- Mendelsohn,D.Jand J.Rubin.1995 Aguide for the teaching of second language listening, SanDiego,C.A :Dominie Press, Inc.
18- Nunan,D.C 1989, Designing tasks for the communicative classroom.Cambridge : Cambridge University Press.
19- Oxford, R.L 1990 Language learning strategies : What every teacher should know, New York : Newbury House Publishers.
20- Oyama,S 1976 A sensitive period for the acquisition of a nonnative phonological system ,Joupnal of Psycholinguistic Research ,5 ,3.
21- Rivers, W.M 1987 Interactive language teaching, Cambridge : Cambridge University Press.
22- Scarcella, R.C and R.L.Oxford 1992 The tapestry of language learning : The individual in the communicative classroom,Boston,MA : Heinle and Heinle Publishers.
23- Syllabus for English as a First Foreign Language(Department of General Secondary Education :June 1999).
24- Tharp,R.G and R.Gallimore,1988 Rousing minds to life : Teaching, learning and schooling in social context .Cambridge : Cambridge University Press.
25- Widdowson,H.G 1978 Teaching language and communication Oxford : Oxford University Press.
26- 1979.Explanations in applied linguistics Oxford : Oxford University Press.

المقاربة بالكفايات (مفهومها، وخصائصها، وأهدافها، ومرجعياتها).

Competencies Approach:(its definition, characteristics, objectives, and references)

الباحثة. بسمة خلاف جامعة 08 ماي 1945 قالمة/ الجزائر.

البريد الإلكتروني:**besma.khellaf24@gmail.com**

الملخص:

تتفق المقاربات الحديثة على كيفية محورة المتعلّم في العمليّة التعليميّة التعلميّة، إذ يندمج في فعل التعلّم ويقوده معتمدا على قدراته، ودوافعه الداخليّة التي تنشد التعلّم الذاتي مما ينمّي فاعليته، وإيجابيته داخل قاعة الدرس، وإنّ المناهج التربويّة في الجزائر منذ 2003 صمّمت وفق تصوّر جديد يتمثّل في المقاربة بالكفايات؛ هذه المقاربة التي تدفع المتعلّم إلى اكتساب المعلومات وبناء المعارف المتنوعة التي تختلف مصادرها، إنّها تهدف إلى بناء وضعيات أساسها التعلّم التفاعلي والتعاوني مع الأقران والزملاء، وخاصة في وضعية المشروع، وعليه سنسعى في هذا البحث إلى بسط مفاهيم المقاربة بالكفايات وعرض إطارها المرجعي.

الكلمات المفتاحية: المقاربة، الكفاية، المقاربة بالكفايات، بناء المعرفة، المتعلّم، الأهداف.

Abstract:

Modern approaches agree on how the learner should be a keystone into the learning process, while he integrates into the learning action and lead it based on his abilities, internal motivation that seeks self-learning and thereby improves his effectiveness, and his classroom positivity.The educational curricula in Algeria since 2003 have been designed according to a new concept of competencies approach; this approach that leads the learner to acquire information and build a variety of knowledge's from different sources. It aims to build-to-build situations of interactive and collaborative learning with peers and colleagues, especially in project situation. Therefore, in this research we will endeavor to simplify competencies approach concepts and present their frame of reference.

Key Words: Approach, competency, competencies approach, knowledge building, learner, objectives.

مقدمة:

تعدّ المقاربة بالكفايات تصوّرا معرفيّا ينهل من علوم شتّى كاللسانيات، وعلم النفس، وعلم التربية، والتعليميّة، وقد غيرت هذه المقاربة الدور السلطوي للمعلّم إلى التوجيه والإرشاد والتنشيط، أمّا المتعلّم فقد نصّت على دوره الفعّال في العمليّة التعليميّة التعلّميّة، والاهتمام بجانبه السيكولوجي والاجتماعي لأنّها تستدعي توظيف معارفه، ومكتسباته وقدراته، وسلوكاته، ومهارته في وضعيات دالة.

تسعى المقاربة بالكفايات إلى بلوغ هدف يتمثّل في بناء المتعلّم للمعرفة ذاتيّا ضمن سلسلة من الوضعيات المختلفة التي تواجهه، وهذا من شأنه أن ينمّي لديه التعلّم الذاتي.

أوّلا مفهوم المقاربة:

أ. **لغة:**

جاء في المعجم الوسيط أن المقاربة مشتقة من الفعل قرب ومعناه: قَرِبَ الشيء: قُربانا دنا منه، وقَرُبَ الشيء قَرابة وقُربانا وقُربة وقُربى ومَقربة: دنا فهو قريب، واقترب القوم: دنا بعضهم من بعض، والقَرابة: الدنّو في النسب، والقُرْب: الدنّو [1].

نستنتج أنّ المقاربة لغويّا تعني الدنّو من الشيء.

ب. **اصطلاحا:**

تعرّف بأنّها: "كيفية دراسة مشكل أو معالجة أو بلوغ غاية"[2]، وهي أيضا تقابل مصطلح **Approche** ومعناه الطريقة الكليّة في تأمل تعليم وتعلّم اللغات وفقا للتصوّرات التي تعملها اللغة ووظائفها، في التعلّم والتعليم، والشروط البيداغوجيّة والاجتماعيّة للتعليم المعطى [3].

وهناك من يرى بأنّها "تصور وبناء مشروع عمل قابل للإنجاز على ضوء خطّة أو استراتيجية تأخذ في الحسبان كلّ العوامل المتدخلة في تحقيق الأداء الفعّال، والمردود المناسب من طريقة ووسائل ومكان وزمان وخصائص المتعلّم والوسط والنظريات البيداغوجيّة"[4].

وبهذه المفاهيم نستطيع القول إنّ:

- المقاربة عبارة عن تصوّر أو فكرة.
- المقاربة هي جملة الإجراءات والطرائق التي تخطط لمعالجة مشكل بيداغوجي.
- التعلّم والتعليم هما محور البحث في المقاربة.

❖ المقاربة تهدف إلى الوصول لغاية محدّدة.

إذن العمليّة التعليميّة التعلّميّة هي التي تفرض موضوع المقاربة ويلزم ذلك شروط محددة دون أخرى لعمليّة التخطيط التربوي.

ثانيّا: مفهوم الكفاية:

1. لغة:

- ورد في معجم لسان العرب في مادة (ك. ف. ي): كفي الليث: كَفَى يكفي كفاية إذا قام بالأمر. ويقال: استكفيته أمرا فكفانيه. ويقال: كفاك هذا الأمر أي حسبُك، وكفاك هذا الشيء. وفي الحديث: من قرأ الآيتين من آخر سورة البقرة في ليلة كَفَتَاهُ أي أغنتاه عن قيام الليل... وقيل تكفيان الشرّ وتقيان من المكروه. وفي الحديث سيفتح الله عليكم ويكفيكم الله أي يكفيكم القتال بما فتح عليكم، وكفى الرجل كفايةً، فهو كاف وكفى مثل حُطم... وكفاه ما أهمّه كفاية وكفاه مؤونته كفاية وكفاك الشيء يكفيك واكتفيت به، ورجل كاف وكفيّ: مثل سالم وسليم... والكُفية، والضمّ ما يكفيك من العيش وقيل الكُفية القوت، وقيل هو أقل من القوت والجمع الكفي... ابن الأعرابي: الكُفَى الأقوات واحدتها كُفية [5].

2. اصطلاحا:

لقد تعددت مرجعيات الكفاية وتباينت مصادرها والميادين التي ظهرت فيها وقد أدى هذا إلى اختلاف مفاهيمها كما يتجلى في المجالات الآتية:

أ. في مجال تنظيم الشغل:

يرى م. دو مونتملان أنّ الكفاية " مجموعة قارة من المعارف والخبرة المهنيّة العمليّة وممارسة نموذجيّة وإجراءات عامة، وأنواع التفكير التي يمكن إنجازها بدون تعلّم جديد"[6]

يركز هذا المفهوم على أنّ الكفاية جملة الموارد الثابتة لدى العامل تشتمل على" المعارف، الخبرة العمليّة وتطبيق فعلي، وكذلك أنماط التفكير، وتجسيدها في الواقع.

ب. في المجال المقاولي:

يعرفها كل من جلبير وبارلين بـ: "الكفايات مجموع المعارف والقدرات والسلوكات المبنيّة وظائفيّا وفق هدف في الوضعيات المعطاة نوعيّا"[7]

يذهب صاحب هذا التعريف إلى أن جوهر الكفاية يتمثّل في ثلاثة مكونات: المعرفة، والقدرة، والسلوك تؤدي وظيفة في سياق وضعيّة معينة انطلاقا من أهداف مسطرة.

ت. في مجال الآداب النفسيّة:

يظهر في هذا الفرع المعرفي أنّ الكفاية "تحمل مساهمة أساسيّة لفهم مشاكل التحويل، وأسلوب التعلّم والأساليب المعرفية. كما أنّها تهتم بدور التمثّلات كذلك، وبما وراء المعرفي والشخص والحوافز"[8]

إذن تمثّل الدراسات النفسيّة المعرفيّة إطارا مرجعيّا مُهّما لصياغة مبادئ الكفاية وحيثياتها من دور المتعلّم في التعامل مع وضعيّة مشكلة التي تختلف من موقف تعلّمي إلى آخر، وكذلك من خلال الاهتمام بجانبه السيكولوجي والذي ينعكس في التصوّرات التي يملكها عن العالم الذي يعيش فيه، ويوظفها في مواجهة مشكلة ما، إضافة إلى الدوافع الداخليّة والخارجيّة للتعلّم.

ث. في المجال اللساني:

ارتبط مفهوم الكفاية في اللسانيات بظهور النظريّة التوليديّة التحويليّة لتشومسكي في حديثه عن ثنائيّة (الكفاية، والإنجاز) وهي تمثّل: "المعرفة الضمنيّة بقواعد اللغة التي هي قائمة في ذهن كلّ من يتكلم اللغة"[9].

تتميز الكفاية اللسانيّة ببعض المميزات تظهر في:

*أنّها تمثل مقدرة متكلّم اللغة على إنتاج الجمل وفهمها.

*أنّها توجه الأداء الكلامي (المعرفة الآني للمعرفة الضمنيّة).

*أنّها ترتبط بمرحلة الطفولة، ومرحلة الاكتساب اللغوي.

*أنّها تفترض عمليّة تواصليّة حتى تنعكس في الأداء الكلامي.

ج. في المجال التربوي:

لقد اختلفت الرؤى في المجال التربوي في تعريف مصطلح الكفاية، حيث نجد سهيلة كاظم الفتلاوي تعرفها بـ: "قدرات نعبّر عنها بعبرات سلوكيّة تشمل في مجملها جوانب (معرفيّة، مهاريّة، وجدانيّة) تكون الآداء النهائي المتوقع من المعلّم إنجازه بمستوى معين مُرْضٍ من ناحية الفاعليّة التي يمكن ملاحظتها وتقويمها بوسائل الملاحظة المختلفة"[10].

تشير الباحثة إلى أنّ الكفاية عبارة عن:

_قدرات تشتمل على ثلاثة عناصر:(معرفيّة، ومهاريّة، ووجدانيّة).

_الهدف من الكفاية هو الوصول إلى درجة محددة من الآداء يتوقع من المتعلّم إنجازه.

وهناك من يعرّفها بقوله: "قدرات تسمح بالسلوك والعمل في إطار سياق معين، ويتكون محتواها من معارف ومهارات وقدرات مندمجة بشكل مركب، كما يقود الفرد الذي اكتسبها بإثارتها وتجنيدها وتوظيفها قصد مواجهة مشكلة ما، وحلها في وضعيّة محددة"[11].

يكاد هذا التعريف يكون شاملا لمعنى الكفاية فهي:

- ❖ تتضمن معارف، وقدرات، ومهارات.
- ❖ تدمج هذه الموارد بشكل مركب.
- ❖ تعمل هذه الموارد في سياق محدد.
- ❖ تجنّد وتوظف من أجل معالجة مشكل معيّن ضمن وضعيّة ما.

رغم تعدد المفاهيم التي قدّمت لمصطلح الكفاية إلا أنّها تجمع على المفهوم الآتي: تكمن الكفاية في قدرة المتعلّم على تجنيد مجموعة من الموارد المدمجة (قدرات، استعدادات، معارف، سلوكات، أداءات، مهارات)، لمواجهة مشكل معين في وضعيّة تعلميّة ما.

3. خصائص الكفاية:

يحدد لبلات (1991) سمات الكفاية في:

- **غائية الكفاية:** القدرة على الفعل وهي معارف إجرائيّة، أو وظيفة ما دامت قد وضعت ضمن رهان، أو تحقق الهدف،
- **تعلّم الكفاية:** أي نصير أصحاب كفاية (قادرين على) تحصل الكفاية بالتعلّم في المدرسة، أو في مكان العمل،
- **تنظيم الكفاية** في وحدات متناسقة حسب الترتيبات أو العلاقات،
- **الكفاية فكرة مجرّدة أو افتراضية:** لا يمكن أن نلاحظ إلا تمظهراتها ولا يُستدل عليها إلا من خلال الاعتقاد بتجلياتها، [12]
- **تجنيد:** مجموعة من الموارد: تتضمّن الكفاية جملة من الموارد الداخليّة والخارجيّة: (القدرات، والاستعدادات، والسلوكات والمهارات والآداءات...) التي تجنّد لمواجهة مشكل ما، **الارتباط بفئة من الوضعيات:** لا يمكن فهم الكفاية، أو تحديدها إلّا من خلال وضعيات توّظف فيها هذه الكفاية،
- **القابلية للتقويم:** يمكن قياس الكفاية من خلال نوعية العمل المنجز من لدن المتعلّم، ونوعية الناتج الذي توّصل إليه، [13]

- **إنّها ذات صلة بالمواد الدّراسية:** وهذا يشير إلى نوع من أنواع الكفاية، وهو الكفاية المستعرضة التي تتصل بجميع المواد الدّراسية مثل: كفاية التلخيص تشترك فيها مجموعة من المواد (اللغة العربيّة، التاريخ، الجغرافيا، الفلسفة...)[14]

4. أنواع الكفاية:

أ / كفاية نوعية: وتتمثّل في المعارف الخاصّة بكل مادة مثل: المفاهيم، والوقائع، والتعاريف والقواعد والنّظريات والاستراتيجيات، والمبادئ.[15]

ب / كفاية مستعرضة: إنّها كفاية مشتركة بين مختلف المواد الدراسيّة، وفي سياقات متنوّعة، إنّها تسمح للمتعلّم بالتصرّف الفعّال في وضعيات تتطلب كفايات مواد متنوّعة، وهي تتفرّع إلى: كفايات ذات طابع منهجي، كفايات ذات طابع اتّصالي، كفايات ذات طابع فكري، كفايات ذات طابع اجتماعي وشخصي.[16]

وينشد المنهاج التربوي الذي صمّم وفق المقاربة بالكفايات الأنواع الآتيّة:[17]

نوع الكفاية	صياغتها
استراتيجيّة	كتساب الثقة بالنفس والتعوّد على تحمّل المسؤوليّة.
	حقيق توازن لدى المتعلّم بين رغباته وقيم المجتمع.
	لمساهمة بفعاليّة في تنمية وتطوير المجتمع.
تواصليّة	كتساب القدرة على التعبير بمختلف الوسائل.
	نمية تقنيات التعبير والتواصل.
	كتساب روح التواصل والتعاون.
منهجيّة	لتعوّد على الإتقان والمثابرة في العمل.
	كتساب التوازن والدقة في الحركة.
	خلق تكامل بين معارف المتعلّم ومهاراته.
	وظيف الحركة لدى المتعلّم لجعلها وسيلة لاكتساب المعرفة والخبرة قصد تطوير مدارجه العقليّة.
	كتساب منهجية التفكير والعمل وبلورتها في عمل مجسم.
ثقافيّة	ربية الذوق والإحساس بالجمال وتنمية الحواس والخيال.

إدراك المتعلّم لدوره في التنمية الاقتصاديّة والثقافيّة.

تكنولوجيّة ـث روح العمل والرغبة في البحث والاكتشاف.

إذكاء الميل إلى النقد والابتكار والإبداع.

كتساب وتنمية المفاهيم العلميّة والفكريّة عن طريق التطبيق.

ستيعاب ومسايرة التطوّر العلمي والتكنولوجي.

وظيف مهاراته وصقل مواهبه ليصبح إيجابيّا في المجتمع.

ثالثا: المقاربة بالكفايات:

أ. **المفهوم:**

تعدّ المقاربة بالكفايات تصوّرا جديدا للعمليّة التعليميّة التعلميّة، في إطار المستجدات التربويّة، والنفسيّة، وهي تعرّف بـ: "مقاربة تمتاز بالحرص على النجاعة أكثر من غيرها من المقاربات وبتكيف أحسن مع التغيرات المتزايدة لمجتمعاتنا، ونظرًا لأنّ تحويل واستثمار المعارف الدائمة التطوّر بجعلنا نبحث عن توظيف هذه المعارف بما يضمن فعالية وظيفيّة وعمليّة". [18]

يشير هذا التعريف إلى أن المقاربة بالكفايات لها فعالية، ونتائج جادّة أكثر من المقاربة بالمضامين، والمقاربة بالأهداف، لأنّها بدون شك تنطلق من بيئة المتعلّم، وخصوصية مجتمعه، إنّها تهدف إلى تطويره ودفعه نحو البحث، واستثمار معارفه في وضعية دالّة.

كما أنّها تعدّ: "مقاربة منهاجيّة تتيح للمنظومات التربويّة الّتي تحمل هاجس الإنصاف فرصة تمكين التلاميذ من تنمية كفايات تؤهلهم ليصبحوا فاعلين في الحياة اليوميّة، أي أشخاصًا قادرين على التصرف بإحكام أمام وضعيات ملموسة وواقعيّة، وذلك عن طريق تعبئة الموارد المكتسبة في المدرسة أو خارجها"[19]

صممّت المناهج التربويّة والكتب المدرسيّة في الجزائر وفق المقاربة بالكفايات، التي تهدف إلى تكوين متعلّم تتوفر فيه شروط ما تجعله يتكيف مع المواقف الواعيّة في المحيط المدرسي، وكذا في خارجه، إنّها تسعى إلى تحقيق أهداف بعيدة المدى.

ب. **الخصائص:**

تتميز المقاربة بالكفايات بعدّة سمات تتمثّل في:

- **الشموليّة:** وتعني تحليل عناصر الكفاية انطلاقًا من وضعيّة شاملة (وضعية مركبة، نظرة عامّة، مقاربة شاملة)، ويسمح هذا المبدأ بالتحقق من مدى قدرة المتعلّم على تجميع مكوّنات الكفاية المتمثلة في السياق والمعرفة، والمعرفة السلوكيّة، والمعرفة الفعليّة، والدلالة. (20)
- **البناء:** أي تفعيل المكتسبات القابليّة، وبناء مكتسبات جديدة، وتنظيم المعارف، وذلك باسترجاع المتعلّم لمعلوماته السابقة قصد ربطها بمكتسباته الجديدة، وحفظها في ذاكرته الطويلة.
- **التطبيق:** يعني ممارسة الكفاية بغرض التحكم فيها، بما أنّ الكفايات تعرف عند البعض على أنّها القدرة على التصرّف في وضعيّة ما يكون من المهمّ للمتعلّم أن يكون نشطًا في تعلمه.
- **التكرار:** أي تكليف المتعلّم بنفس المهام الإدماجيّة عدّة مرّات قصد الوصول به إلى الاكتساب المعمق للكفايات والمحتويات. (21)
- **الإدماج:** بمعنى ربط العناصر المدروسة إلى بعضها البعض، لأن إنماء الكفاية يكون بتوظيف مكوناتها بشكل إدماجي ويعتبر هذا المبدأ أساسا في المقاربة بالكفايات ذلك لأنه يسمح بتطبيق الكفاية عندما تقرن بأخرى.
- **التمييز:** أي الوقوف على مكونات الكفاية من سياق، ومعرفة، ومعرفة سلوكيّة، وفعليّة، ودلالة.
- **المواءمة:** أي ابتكار وضعيات ذات معنًى، ومحفّزة للمتعلّم وهو مبدأ يسمح باعتبار الكفاية أداة لإنجاز مهام مدرسيّة، أو من واقع المتعلّم المعيش، الأمر الذي يسمح له بإدراك المغزى من تعلّمه.
- **الترابط:** يسمح هذا المبدأ لكل من الفاعل التربوي، والمتعلّم بالربط بين أنشطة التعليم، والتعلّم، وأنشطة التقويم التي ترمي كلّها إلى إنماء الكفاية.
- **التحويل:** أي الانتقال من مهمّة أصلية إلى مهمّة مستهدفة باستعمال معارف، وقدرات مكتسبة في وضعيّة مغايرة، وينص هذا المبدأ على وجوب تطبيق المكتسبات في وضعيّة مغايرة لتلك التي تمّ فيها التعلّم. (22)

ت. الأهداف:

تعمل هذه المقاربة على تحقيق ما يلي:

- إفساح المجال لطاقات المتعلّم وقدراته الكامنة؛ لتظهر وتنفتح وتعبّر عن ذاتها.
- بلورة استعداداته، وتوجيهها في الاتجاهات التي تتناسب وما تيسره الفطرة.
- تدريبه على كفايات التفكير المتشعب، والربط بين المعارف في المجال الواحد والاشتقاق من الحقول المعرفيّة المختلفة عند سعيه إلى حلّ مشكل، أو مناقشة أو مواجهة وضعية.
- تجسيد الكفايات المتنوعة التي يكتسبها من تعلّمه في سياقات متنوعة.
- زيادة قدرته على إدراك تكامل المعرفة، والتبصر بالتداخل، والإدماج بين الحقول المعرفيّة المختلفة.
- استخدام أدوات منهجيّة، ومصادر تعليميّة متعدّدة مناسبة للمعرفة التي يدرسها وشروط اكتسابها.
- القدرة على تكوين نظرة شاملة للأمور، وللظواهر المختلفة التي تحيط به.
- الاستبصار والوعي بدور العلم، والتعليم في تغيير الواقع، وتحسين نوعية الحياة. [23]

رابعا: المقاربة بالكفايات والبنائيّة أية علاقة:

تتعدد مرجعيات المقاربة بالكفايات بتعدد النظريات والمقاربات في ميادين شتى، هذه المقاربة الجديدة التي تعتبر "ثورة ثقافية صغيرة ينطلق الواقع على ضوئها من منطق التعليم إلى منطق التعلّم"[24]

ويمثّل المتعلّم محورا للعمليّة التعليميّة التعلّميّة وعنصرا فعّالا وإيجابيا انطلاقا من مسلمة الكفايات تُبنى وتُنمّى بتفعيلها على الفور في وضعيات معقدة[25]، وعلى ضوء حاجات المتعلّم، وسيكولوجيته تصمّم المناهج التربويّة، والكتب المدرسيّة، فهو البطل الحقيقي في سيرورة التعلّم، وتنطلق هذه المرجعيّة النفسيّة من مبادئ النظريّة البنائيّة بمختلف تياراتها، التي انعكست على التعليم بالكفايات، حيث إنّه يقوم على استكشاف القدرات الكفائيّة لدى المتعلّم عبر أداءات، وإنجازات طول سيرورة التعلّم، وبرمجة وضعيات معقدة أو أقل تعقيدا لاختبار أدائه السلوكي، وتقويم كفاياته وقدراته في التعامل مع مشاكل الواقع المحيطة به، ويراعي هذا الفوارق الفرديّة... ودعم كلّ متعلّم بمجموعة من المهارات الكفائية، وتحفيزه على إبراز قدراته وميولاته واستعداداته، سواء في حلقة

واحدة أو حلقات متواصلة، وكون المتعلّم منطلقا أساسا في المقاربة بالكفايات، فقد كان للاتجاه البنائي حضور وصدى، ويظهر ذلك من خلال عناصر العملية التعليميّة التعلّميّة (المعلّم، والمتعلّم، والمادّة)، في الجدول الآتي:

عناصر العمليّة التعليميّة التعلميّة	المقاربة بالكفايات	البنائيّـــة	تيار البنائيّة
المتعلّم:	المتعلّم محور العمليّة التعلّميّة وله دور إيجابي ونشط في عملية التعلّم.	الاهتمام بالطفل، وجهازه المعرفي في مراحل نمّوه.	بنائية بياجي
	الاهتمام بالأنشطة التعلّميّة، واستراتيجيات التعلّم.	تطور العمليات الذهنيّة والاستراتيجيات العقليّة التي يوظفها الطفل في مواجهة المشكلات.	بنائية بياجي
	التركيز على التعلّم الذاتي الذي يعرفه بيشوب: بأنه: "الأسلوب الذي يقوم فيه المتعلّم بنفسه بالمرور على مختلف المواقف التعلميّة لاكتساب المعلومات والمهارات بالشكل الذي يمثّل فيه المتعلّم محور العمليّة التربويّة"[26]	يبني الطفل المعنى ذاتيّا من خلال قدراته الذهنيّة، وجهازه المعرفي.[27]	بنائية بياجي
المعلّم:	القيام بمجموعة من العمليات العقليّة المعقدة (الإدماج، التجنيد)، والتي ترتبط بوضعيات تستدعي استثمار المعارف وتحويلها.	تتميز المرحلة المجردة بتطور العمليات العقليّة لتشمل التجميع، والتصنيف، وتكوين المفاهيم.	بنائية بياجي
	"إعادة استثمار المكتسبات في وضعية جديدة تكون في نفس الوقت، مغايرة للأولى التي تم خلالها اكتساب المعرفة"[28]	المعكوسية وهي: "القدرة على الرجوع إلى نقطة البداية أن تعمل، وأن تفضي على ما تعمل أن تذهب في اتجاه وتعوض عنه في اتجاه آخر"[29]	بنائية بياجي
	الاهتمام بمكتسباته السابقة، وإدماجها مع المكتسبات الجديدة في التعلّم.	إدماج الخبرات السابقة لدى الطفل، والمناسبة للعمليات الذهنيّة التي افترضها بياجي في نموذجه التطوري في التعلّم الجديد.	بنائية بياجي

	الاهتمام بالفروق الفرديّة.	اختلاف الأطفال في ممارسة الخبرة.	بنائية بياجي
	قبول خطأ المتعلّم والخطأ عنصر إيجابي في بناء التعلّمات.	وقوع الطفل في الخطأ أثناء التجربة يسهم في تقدّم عمليّة التعلّم.	بنائية بياجي
	هو موجه ومنشط للعمليّة التعلميّة، ومنظم لها في غرفة الصف، وهو الذي يختار الوضعيات المناسبة التي تكشف عن قدرات ونوعيّة تفكير المتعلّمين.	توفير جو مناسب يتلاءم مع نوعيّة أنشطة الطفل، وطريقة تفكيره، وملاحظة تطور العمليات العقليّة التي تتواءم مع الخبرات الجديدة التي اكتسبها من التجربة وإن فيقوتسكي "ألقى دورا كبيرا على القوى الاجتماعيّة مثل التوجيه الأبوي وتعاليم المدرس"[30]	بنائية فيقوتسكي
	يختار المعلّم الوضعيات المناسبة التي تكشف عن قدراته، ونوعية تفكير المتعلّمين، ويراقب تقدمهم في التعلّم، وبالتالي فهو يسعى عن الكشف على القدرات والفروق الفرديّة لديهم مع مراقبة مستمرة لهذا التعلّم.	"يعتمد الراشد "المساعد" على ما لدى الطفل من قدرات ويقدم له الأنشطة المساعد على تحسن مستواه"[31]	بنائية فيقوتسكي
المـادّة	يعتمد المتعلّم على مصادر مختلفة للمعرفة.	تنوع الأفراد الذين ينتمون إلى بيئة الطفل، ومساهمتهم في عملية تطور التعلّم.	بنائية بياجي وفيقوتسكي
	يدمج المتعلّم المكتسبات السابقة مع التعلّمات الجديدة في الوضعية الإدماجيّة.	المعرفة القبلية شرط أساس لبناء تعلّم ذي معنى.[32]	
	تتطلب المادة إدماج المعارف، والسلوكات، والانفعالات.	يتكون الأسلوب المعرفي من: المكوّن المعرفي، والمكوّن السلوكي، والمكوّن الانفعالي.	بنائية بياجي

	التعامل مع المادة في أشكال متعددة منها بيداغوجيّة المشروع والتي بها يتجسّد "مبدأ الإدماج ويدفع بالمتعلّم إلى المساهمة في إنجاز المشاريع جماعيّا أو فرديّا باستغلال جملة من الموارد المحصلة في نهاية فترة زمنيّة"[33]	"تحدث أفعال الطفل في موقف بيئي يضم أطفال آخرين. يحتاج الأطفال إلى التجاوب مع العديد من المواقف الماديّة والاجتماعيّة، تؤدي هذه الأنشطة بدورها إلى تغير الجانب المعرفي لدى الأطفال"[34]	بنائية فيقوتسكي
	تبنى المادة الدراسيّة انطلاقا من الكفايات التي تؤخذ بالمعارف المسبقة لدى المتعلّم والمنبثقة من الحياة الاجتماعيّة ذات الأبعاد الثقافيّة والحضاريّة التي تجنّد في وضعيّة دالّة.	يقوم الأطفال بالتحويل المعرفي لخبراتهم بدلا من تقمصها بشكل سلبي، كما أنّهم يقومون بالمشاركة واختبار الأنشطة الثقافيّة وتحويل أطر ذاتيّة (شخصيّة).[35]	بنائية فيقوتسكي

خاتمة:

لقد أفضت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج نذكر منها:

1. تتكوّن الكفاية من موارد داخليّة وأخرى خارجيّة.
2. تتنوّع الكفاية بحسب المواد الدراسيّة، والوضعيات التعلّميّة.
3. تمثّل المقاربة بالكفايات تصوّرا تعليميّا تعلّميّا يقوم على محورة المتعلّم وإدماجه في الدرس.
4. تتميز المقاربة بالكفايات بعدّة مميزات هي :(الشموليّة، البناء، التطبيق، التكرار، الإدماج، التمييز، المواءمة، الترابط، التحويل).
5. تعدّ كلّ من النظريّة البنائية لبياجيه، والنظريّة السوسيو بنائية لفيقوتسكي مرتكزا أساسا ومرجعيّة هامة للمقاربة بالكفايات.

الهوامش والإحالات:

1. ينظر مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004، مادة (ق. ر. ب).
2. عبد الكريم غريب: المنهل التربوي معجم موسوعي في المصطلحات والمفاهيم البيداغوجية والديداكتيكية والسيكولوجية، ط1، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، 2006، ج 1، ص 82.

3. « En didactique *Approche* désigne « La façon globale d'envisager l'enseignement et l'apprentissage des langages selon les conceptions qu'on se fait du langage et ses fonctions, de l'apprentissage, de l'enseignement et des conditions pédagogiques et sociales dans lesquelles l'enseignement se donne » Jean Pierre Robert: Dictionnaire pratique de didactique du F.L.E, édition, ophrys, paris, 2008, p12

4. حاجي فريد: بيداغوجية التدريس بالكفاءات- الأبعاد والمتطلبات- دار الخلدونية، الجزائر، 2005، ص11.

5. ينظر ابن منظور (أبي الفضل محمد بم مكرم ت 711ه): لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة (ك. ف.ي).

6. هوارد غاردنر وآخرون: ماهي الكفايات، ترجمة: الحسن اللحية وعبد الإله شرياط، مطبعة بني إزناسن، الرباط، 1981، ص33.

7. المرجع نفسه، ص48.

8. المرجع نفسه، 30.

9. ميشال زكرياء: قضايا ألسنية تطبيقية –دراسات لغوية اجتماعية نفسية- مع مقارنة تراثية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1993، ص61.

10. سهيلة محسن كاظم الفتلاوي: تفريد التعليم في إعداد وتأهيل المعلّم – أنموذج في القياس والتقويم التربوي، ط1، دار الشروق، الأردن،2004، ص 21.

11. محمد الدريج وآخرون: معجم مصطلحات المناهج وطرق التدريس، منشورات ألكسو المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- مكتب التعريب في الوطن العربي، الرباط، ص53.

12. ينظر هوارد غاردنر وآخرون: ماهي الكفايات، ص 34.

13. ينظر حاجي فريد: بيداغوجيا التدريس بالكفاءات –الأبعاد والمتطلبات- ص21.

14. ينظر محمد الطاهر وعلي: بيداغوجيا بالكفاءات، دار الورسم، الجزائر،2011، ص29.

15. ينظر المرجع نفسه، ص42.

16. نفسه، ص42.

17. ينظر: حاجي فريد: بيداغوحيا التدريس بالكفاءات- الأبعاد والمتطلبات-، ص103.

18. وزارة التربية الوطنية: دليل المقاربة بالكفايات، ص12، وما بعدها.

19. المرجع نفسه، ص 13.

20. ينظر محمد الطاهر وعلي: بيداغوجيا الكفاءات، ص14.
21. ينظر وزارة التربية الوطنية: الوثيقة المرافقة لمنهاج السنة الرابعة من التعليم الابتدائي، الجزائر ص8.
22. ينظر المرجع السابق، ص 16.
23. ينظر حاجي فريد: بيداغوجيا التدريس بالكفاءات- الأبعاد والمتطلبات-، ص22، وما بعدها.
24. موهوب حروش: خواطر مربّ في البيداغوجيا والتعليميّة، موفم للنشر، الجزائر، 2010، ص44.
25. ينظر جميل حمداوي: بيداغوجيا الكفايات والإدماج – شبكة الألوكة (www.aluka.net) 11:00_2016/02/03، ص18.
26. طارق عبد الرؤوف عامر: التعلّم الذاتي مفاهيمه- أسسه-أساليبه، ط1، الدار العلمية، القاهرة، 2005، ص20.
27. ينظر مجدي عزير إبراهيم: موسوعة التدريس، ط1، دار المسيرة، عمان، 2004، ج1، ص370.
28. محمد الطاهر وعلي: بيداغوجيا الكفاءات، ص27، وما بعدها.
29. حسين أبو رياش وزهرية عبد الحق: علم النفس التربوي للطالب الجامعي والمعلم الممارس، ط1، دار المسيرة، عمان- الأردن، 2007، ص128.
30. باتريشيا هـ ميللر: نظريات النمو ترجمة محمود عوض سالم وآخرون، ط1 دار الفكر، عمان- الأردن، 2005، ص375.
31. المرجع نفسه، ص374.
32. ينظر مجدي عزير إبراهيم: موسوعة التدريس، ص371.
33. وزارة التربية الوطنية، دليل المعلم السنة الرابعة ابتدائي لمواد اللغة العربية، جوان 2012، ص10.
34. باتريشيا هـ ميللر: نظريات النمو، ص377.
35. ينظر المرجع نفسه، ص377.

المنهج التقابلي في الدراسات اللسانية

دراسة تقابلية بين النظام الصوتي في اللسانين العربي والفرنسي

The contrastive method in linguistic studies

Contrastive study between phonetic system in Arabic and French language

د. عبد القادر بن زيان / جامعة زيان عاشور الجلفة/الجزائر

البريد الالكتروني:abbenzian@gmail.com

الملخص:

يتناول هذا المقال دراسة وتحليل الظواهر الصوتية في اللسان العربي والفرنسي في ضوء المنهج التقابلي الذي يهدف إلى بيان أوجه الشبه والاختلاف بين الظواهر اللسانية. ومن هنا يأتي هذ البحث لبيان الخصائص الصوتية في كل لسان.

إن النظام الصوتي يتأسس في كل لسان على ثلاث دعائم صوتية هي: الصوامت، والصوائت، وأنصاف الصوائت التي يتم بها التواصل والتخاطب بين الناس، فمعرفة هذه الخصائص الصوتية في كل لسان تعد سبيلا إلى تعلم لغة ثانية من خلال معرفة أوجه الاختلاف والتشابه.

الكلمات المفتاحية: المنهج التقابلي، اللسان الفرنسي، اللسان العربي، النظام الصوتي، التشابه، الاختلاف.

Abstract: This article aims to analyze and study the phonetic phenomena in Arabic and French language in the light of the contrastive method that aims to clarify the different and similar aspects between linguistic phenomena. So, this research comes to clarify the phonetic characters in both languages.

The phonetic system is built on three phonetic pillars: the consonants, the vowels, and the semivowels that allow communicate with each other. The knowledge of the phonetic characters is considered like a way to learn a second language through the different and similar aspects.

Keywords: contrastive method, French language, Arabic language, phonetic system, similar, different .

.

1.مقدمة:

قسم اللغويون الأوروبيون في أثناء القرن التاسع عشر اللغات المختلفة إلى أسر لغوية، منها أسرة اللغات الهندية الأوروبية المنتشرة في أوروبا والهند وإيران، وأسرة اللغات السامية التي تنتهي إليها العربية، وإلى جانب هاتين الأسرتين هناك أسرات لغوية أخرى[1]، ويقوم تصنيفها على أساس أوجه الشبه بين هذه اللغات من الجوانب الصوتية، والصرفية، والنحوية والمعجمية. قد يحدث تغيير في المكونات الصوتية يجعل اللغة تختلف في مرحلة من مراحلها عن اللغة الأم، وهنا يحاول اللسانيون تسجيل هذا التغير الصوتي ومتابعته ضمن ما يصطلح عليه "اسم القوانين الصوتية"، وقد تنمو الصيغ الصرفية وتتغير بنياتها وينشأ عن العناصر القديمة كلمات جديدة، وهنا يقوم اللسانيون ببحث مدى الاتفاق والاختلاف بين الأبنية الصرفية بهدف معرفة اتجاه التغيرات الصرفية، ومثل هذا يقال بالنسبة لأشكال التغير الدلالي.

يزعم علماء اللغة الغربيون (Lado1957، Fries 1945) أن التحليل التقابلي طور وموس في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين كتطبيق لعلم اللغة البنيوي في تعليم اللغة، وظهر نتيجة لتطبيق علم النفس السلوكي (Skiner 1957) وعلم اللغة البنيوي (Bloomfield 1933) في تعليم اللغة [2] ومن هنا يذهب الباحثون إلى أن المنهج التقابلي نشأ في أثناء الحرب العالمية الثانية (1939 /1945) في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد أمْلَت ظهوره الحاجة الملحة لتعلم وتعليم لغات جديدة، والأمر الذي لا مِرية فيه هو أن هذا المنهج قد استوى واستقام في الولايات المتحدة للإجابة على إشكالية تعلم وتعليم اللغات الأجنبية والأخطاء التي تكون بسب تأثير اللغة الأولى (la première langue) على اللغة الثانية (la deuxième langue)[3].

يتأسس المنهج التقابلي على المقابلة بين الظواهر اللسانية في طائفة من الألسن، إما للكشف عما بين هذه الألسن من أواصر القربى، أي بيان أوجه الاختلاف والشبه بينها، وهو ما يجري في اللسانيات المقارنة (la linguistique contrastive)، وإما للكشف عما بين الألسنة جميعا من خصائص مشتركة تؤدي إلى الكشف عن القوانين العامة للظاهرة

اللسانية، أي بيان الأسس الإبستمولوجية للسان البشري (الكليات اللسانية les universaux linguistiques)، وهو الأمر الذي تحتفل به اللسانيات العامة. وبهذا المعنى فإنه من الحقائق المقررة في اللسانيات أن هناك أوجها مشتركة تجمع اللغات جميعا، وهي التي يصطلح الكليات اللسانية، ومن الحقائق كذلك اختلافها فيما بينها مما دعا أصحاب هذا الاتجاه إلى الاستفادة من هذا المنهج وتطبيقه في اللسانيات التطبيقية.

فاللساني يتوسل بالمنهج التقابلي للوصول إلى فهم نظامية اللغة في فروعها وأصولها، ومن ثم بيان خصائص كل لسان في المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية، وكذا الاهتداء إلى القضايا اللسانية المتعلقة بالتداخل اللغوي، والاقتراض اللغوي ومسألة الأصلية والفرعية، والطرائق التي تسلكها كل لغة في ترتيب بنياتها الصوتية والصرفية والتركيبية للتعبير عن الأغراض والمقاصد، وفي هذا السياق يأتي موضوعنا لبيان أهيمة توظيف المنهج التقابلي في اللسانيات المعاصرة . على غرار المناهج الأخرى . الذي يهدف إلى الاهتداء إلى القضايا اللسانية المتعلقة بالتداخل اللغوي (L'interférence codique) والاقتراض اللغوي (L'emprunt linguistique)، وتعليمية اللغات الأجنبية، والترجمة، ومن هنا سنسعى إلى إجراء دراسة تقابلية بين اللساني العربي والفرنسي من خلال التقابل في المستوى الصوتي وبيان أوجه التشابه والاختلاف، وكذا بيان الأسس والأهداف التي يقوم عليها.

2.المنهج التقابلي: يتأسس التحليل التقابلي على النظر في الطبيعة البنيوية للغات المراد دراستها أي تتبع أوجه الشبه والاختلاف بينها في المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية مما يسمح بتقريب اللغة الثانية إلى المتعلمين والقياس على اللغة الأم وفق الخطوات الأساسية التي سجلها اللساني لادو (Lado) عند إجراء التقابل بين اللغتين[(4)]

1 الوصف الدقيق البنيوي لبنيات اللغتين

2 تلخيص موجز لكل أبنية اللغة

3 المقارنة الفعلية لأنماط بنية اللغتين المراد دراستهما

4 حصر أوجه التشابه والاختلاف بين اللغتين

5. التنبؤ بالصعوبات التي يمكن التي يتوقع حدوثها

6. تشخيص المشكلات واقتراح الحلول لتجاوز الصعوبات

ولقد أشار لادو (Lado) إلى فرضيات قوية تدعم أهمية التحليل التقابلي في تعليم اللغة الأجنبية، بقوله: «أفضل المواد تلك المواد المبنية على وصف علمي للغة المدروسة مقارنة بوصف مماثل للغة الدارس الأصلية»[5]، كما أنه أكّد على وظيفة التحليل التقابلي واعتباره وسيلةً فعّالةً في التغلب على مشكلة تعلم اللغة الأجنبية وعلة تجاوز صعوباتها، إذ يرى أنه: « من خلال المقارنة بين اللغة الأم واللغة الأجنبية يكمن السر في مدى الصعوبة أو السهولة في تعلم اللغة الأجنبية»[6]، ثم لا يفتأ أن يؤكد فرضياته بالاعتماد على النواميس التي تحكم اللغات باعتبارها أنظمة ناشئة عن العقل كما يرى التوليديون: «نفترض أن الطالب الذي يحتك باللغة الأجنبية سيجد بعض الظواهر سهلة تماما وبعضها صعبة، فالعناصر التي تشابه لغته الأمّ تعدّ سهلة بالنسبة له، أما العناصر المختلفة عن لغته الأم فتمثل صعوبة»[7]

لا يقوم منهج التحليل التقابلي على مقارنة لغة بلغة وإنما يقارن مستوى بمستوى أو نظام بنظام، كمقابلة النظام الصوتي في العربية بالنظام الصوتي في الفرنسية، أو النظام الصرفي بنظام صرفي آخر، وذلك باعتبار أن المقابلة بين مستويين لغويين أو أكثر مؤشرا على استكشاف الصعوبات وتجاوزها في اللغة المراد تعلمها، فالتحليل التقابلي إذن يختص بأوجه الشبه والاختلاف بين اللغة الأولى للمتعلم واللغة الأجنبية التي يتعلمها.[8]

3.النظام الصوتي في اللسان الفرنسي: نستطيع أن نميز في اللغة الفرنسية بين المستويات اللسانية الثلاثة:[9] المستوى الصوتي الذي يدرس الأصوات (les sons) من جهة، ومن جهة أخرى الفونيمات (les phonèmes)، أما المستوى الثاني فيتناول دراسة المفردات (lexicologie) من جهة أصلها (origine) ومن جهة تاريخها (histoire)، وكذلك من حيث بنية الكلمة وما يحدث لها من تغييرات، أما الثالث فيتناول دراسة التركيب (syntaxe) من جهة العلاقات التي تتحكم في بناء الجملة.

الذي يهمنا هنا بالدراسة والتحليل هو الدراسة التقابلية بين أصوات اللغة الفرنسية وأصوات اللغة العربية الذي من خلاله سنعكف على بيان النظام الصوتي في اللسان الفرنسي واللسان العربي، ذلك أن لكل لسان بشري نظاما صوتيا يختلف عن غيره، يختلف عنه في طرائق إنتاج صوامته (consonnes) وصوائته (voyelles)، من حيث الكم والكيف، وطرائق توليف البنيات المقطعية (les structures syllabiques) في كل لسان.

في اللغة الفرنسية نستطيع تمييز ثلاثة أنواع من الأصوات: الصوامت، والصوائت، وأنصاف الصوائت، إذ يتأسس كل منها على دعامتين أساسيتين هما: مخرج الصوت (le lieu d'articulation) وصفته (le mode d'articulation)[10]

1.3.الصوامت في اللغة الفرنسية: تستغل اللغة الفرنسية من الإمكانات الصوتية تسعة عشر صامتا، وكل صامت منها يتحدد بمخرجه وصفاته التي تجعله يختلف اختلافا كليا أو جزئيا عن غيره بما يسمح من تشكيل النظام الصوتي (le système phonétique et phonologique) في اللغة الفرنسية، نحو صوتي: /b/، /d/ الذي يحلل فيه صوت /b/ إلى الخصائص التالية: شفوي (bilabiale)، مجهور (sonore)، فموي (orale) انفجاري(occlusive)، ويحلل فيه صوت /d/ إلى خصائص صوتية تجعله يختلف عن غيره من الأصوات فهو: لثوي أسناني (alvéo-dentale)، مجهور (sonore) فموي(orale)، انفجاري(occlusive)، ومن هنا تنتخب اللغة الفرنسة صوامتها على النحو الآتي:

./ p/,/b/,/m/,/f/,/v/ /t/,/d/,/n/./s/,/z/,/l/,/r/ ɲ/ , / ʃ/ , /ʒ/, / k/,/g/, /ŋ/ / ʁ/

تصنف الصوامت في اللغة الفرنسية وفق ثلاثة معايير أساسية هي: معيار مخرج الصوت، ومعيار طريقة إنتاج الصوت، أي الأحداث التي ترافق الصوت عند حدوثه أو ما يصطلح عليه في العربية بـ"صفات الأصوات"، ومعيار الأنفية والفموية:

1.1.3.مخرج الصوت(le lieu d'articulation): وهو المكان الطبيعي للأصوات اللغوية التي يكون معها انحباس النفس انحباسا جزئيا مما يسمح بمرور النَّفس فيوصف الصوت اللغوي بأنه احتكاكي، أو انحباسا كليا مما يسمح بانحباس النفس كليا فيوصف الصوت اللغوي بأنه انفجاري، أو هو بتوصيف اللسانيين الغربين النقطة التي يصادف فيها الهواء المندفع حاجزا كليا أو جزئيا في التجويف الفموي (canal buccal)، نحو: الصوامت التي تولد في التجويف الفموي: (/p/,/b/,/m/,/f/,/v/,/t/,/d/,/n/)[11]

2.1.3.طرائق تأدية الصوامت: (le mode d'articulation)، ويراد به الكيفيات أو الأعراض التي تصاحب الصوت اللغوي عند خروجه، ومن ثم فقد حدد علماء الأصوات ثلاثة معايير لتحديد صفات الصوت اللغوي والأحداث المصاحبة له.

يتحدد هذا المعيار وفق طبيعة الحاجز الذي يتحدد معه حركة الهواء في التجويف الفموي، فإذا كان حبس الهواء حبسا كليا فإنه ينتج معه الصوامت الانفجارية أي الشديدة

(les occlusives)، نحو: (.../g/,/d/,/b/)، وإذا كان حبس الهواء حبسا جزئيا فإنه ينتج معه الصوامت الاحتكاكية (les fricatives) نحو: (/ʒ/ ,/ʃ/,/z/,/s/,/v/,/f/...)[12]، وتصنف الصوامت التي توصف بأنها احتكاكية إلى ثلاثة أقسام وذلك حسب مرور النفس:

أ/ **الصوامت الاحتكاكية المتوسطة:** (les médianes) وتوصف بأنها متوسطة باعتبار مسلك مرور الهواء عبر وسط الفم مما ينتج معه الصوامت الآتية: (/ʒ/.../ ,/ʃ/,/z/,/s/,/v/,/f/).

ب/ **الصوامت الجانبية:** (les latérales) ويكون ذلك بمرور النفس من جانبي اللسان، ويكون ذلك مع صوت (/l/)[13]

ج/ **الصوامت التكرارية:** (les vibrantes): يوصف الصوت بأنه تكراري حين حدوث اضطراب متكرر وسريع عند حدوث الصوت، ويحصل ذلك مع فونيم واحد له تأديتان مختلفتان في الفرنسية ويرمز لهما في الكتابة الصوتية بهذا الرمز [r] [ʁ]

3.1.3.الأنفية والفموية (la nasalité et l'oralité) يتحدد هذا المعيار بحركة اللهاة (la luette) التي تتصعد أو تتسفل مما ينتج معها توجيه لحركة الهواء عبر المسار الأنفي (les fosses nasales) فينتج عند ذلك الأصوات الأنفية(/m, /n/, / ɲ/, / ŋ/)، أو عبر المسارب الفموية (canal buccal) فينتج إذ ذاك الأصوات الفموية (.../p/,/b/,//t/,/d/,/ k,/g/) .

2.2.3.الصوائت في اللسان الفرنسي: (les voyelles**)** الصوائت هي فونيمات(phonèmes) مصوتة لها ملمح الصائت وليس لها ملمح الصامت، هي أصوات يحصل معها حركة انفتاح كلي للآلة المصوتة، ومن ثم لا يعترض الهواء المندفع من الرئتين أي حاجز، وتوصف هذه الصوائت بالجهر لما يرافقها من حركة في الوترين الصوتيين[14]، فاللغة الفرنسية تسلك مسلكا في انتقاء صوائتها مما يجعلها تتميز عن غيرها. وبهذا المعنى فقد صنف علماء الأصوات الغربيين الصوائت في الفرنسية حسب هذه الأبعاد الصوتية:

1.2.3.وضع الحنك: (la position du voile du palais) بناء على هذا الوضع الفيزيولوجي تتحدد طبيعة الصوائت بكيفية تسرب الهواء في التجويف الفموي أو التجويف الأنفي، ففي حال تسرب الهواء عبر التجويف الأنفي بسبب نزول الحنك اللين ينتج الصوائت الأنفية (les voyelles nasales)، أما في حال تسرب الهواء عبر التجويف الفموي بسبب ارتفاع الحنك اللين ينتج الصوائت الفموية .(Les voyelles orales).

2.2.3. درجة الانفتاح: (le degré d'aperture): يراد بها درجة انفتاح الفم أي تباعد أو قرب اللسان مع الحنك الأعلى مما يسمح بإنتاج الصوائت المنفتحة (les voyelles ouvertes)، أو الصوائت المغلقة (les voyelles fermées).

3.2.3.وضع اللسان: (la position de la langue): يتدخل وضع اللسان في إنتاج الصوائت الأمامية(voyelles antérieurs) أو الخلفية (voyelles postérieurs) وذلك تبعا لتسفل مقدمة اللسان أو مؤخره باتجاه الحنك الأعلى.

4.2.3 وضع الشفتين: (la position des lèvres) تتخذ الشفتان وضعا فيزيولوجيا مع كل صائت بما يسمح من توصيف الصوائت بالاستدارة (voyelles arrondies) أو عدمها (voyelles non arrondies)[15]

وتبعا لهذه المعايير الفيزيولوجية تتشكل الصوائت في اللسان الفرنسي وفق نظام صوتي يقوم على الثنائيات الآتية: الصوائت الفموية مقابل الصوائت الأنفية، والصوائت الأمامية مقابل الصوائت الخلفية، والصوائت المنفتحة مقابل الصوائت المنغلقة والصوائت المستديرة مقابل الصوائت المنفرجة.

3.3.الصوائت الأنفية والفموية:(les voyelles nasales et orales) يوصف الصائت عند تأديته بالفموية أو الأنفية تبعا لمجرى النَّفس عبر الفم أو الأنف، ومن ثم نكون أمام نوعين من الصوائت: الصوائت الفموية وهي: [œ],[ə],[ø],[y],[a],[ɛ],[e],[i] [ɑ],[ɔ],[o],[u] [والصوائت الأنفية: [œ̃] [ɛ̃] [ɔ̃] [ɑ̃] [16]

4.3.الصوائت المنغلقة والمنفتحة:(les voyelles fermées et ouvertes) ويراد بهذا الوضع الفيزيولوجي درجة الانفتاح أي: المسافة التي تكون بين الحنك الأعلى ومخرج الصوت مما يسمح بتشكل الصوائت بهذه الصفة على هذا النحو في الفرنسية: [i] صائت مغلق ، [e] صائت نصف مغلق [ɛ] صائت نصف مفتوح، [a], صائت مفتوح[17]

5.3.الصوائت المستديرة وغير المستديرة: (les voyelles arrondies et non arrondies) توصف الصوائت بهذا الوصف تبعا لوضع الشفتين، أي تبعا لاستدارتهما، ومن ثم تنتخب الفرنسية هذه الصوائت بما يعطي الصوائت المستديرة الآتية:[ɔ],[œ],[ø], [u] والصوائت غير المستديرة الآتية: [a],[ɛ], [e],[i]

4.أنصاف الصوامت في الفرنسية: (les semi-consonnes)، وهي أصوات ليست بالصوائت المحضة ولا بالصوامت المحضة، ذلك أن درجة الانفتاح لا تكون انفتاحا كليا، كالصوائت وأن الانغلاق لا يكون انغلاقا تاما، كحال الصوامت، فهو إذا تشكل منطقة وسطى بين وضع الصوامت والصوائت، وهذا القسم من أصوات الفرنسية لا يمكن أن يكون عنصرا صوتيا مستقلا لتشكيل بنية مقطعية، كحال الصوائت الأخرى إذ يحتاج إلى صائت قبله أو بعده لتشكيل بنية مقطعية[18] وهي في اللغة الفرنسية ثلاثة أصوات:

1.4. [j]: يتشكل هذا الصوت بتقريب المسافة بين وسط اللسان والحنك الأعلى، فهو صوت أكثر انغلاقا من الصائت [i] أما الشفتان فتكونان أقل انفراجاً ومن ثم يوصف الصوت بأنه: نصف صامت احتكاكي، لساني، حنكي، مجهور، نحو: [paille [paj], payer [peje].

2.4. [ɥ]: هو صوت لساني حنكي يكون بتضيق المخرج واقتراب الشفتين، ومن ثم يوصف بأنه نصف صائت احتكاكي أمامي، مستدير، مجهور، نحو: [nuit [nɥi] buée,[bɥe].

3.4 [w]: وتكون تأديته باتجاه مؤخرة اللسان إلى الحنك الأعلى واستدارة الشفتين، فهو إذا نصف صامت احتكاكي لساني، لهوي، شفوي، مجهور، نحو: [kiwi] kiwi [wi], oui [19]

5. النظام الصوتي في اللسان العربي:

تملك اللغة العربية نظاما صوتيا يقوم على دعامتين أساسيتين هما الصوامت والصوائت اللذان بواسطتهما يتألف الكلام العربي ويحصل بهما التواصل كما أشار إلى ذلك ابن جني عند حده للغة بأنها: «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[20]. فاللغة العربية هي كذلك تميز بين مستوياتها اللغوية ممثلة في نظامها الصوتي، ونظامها الصرفي، ونظامها المعجمي، ونظامها التركيبي[21]. بما يجعل اللغة العربية تسلك مسلكا بنيويا خاصا بها في التعبير عن أغراضها ومقاصدها، وبهذا المعنى فإن العربية كذلك تستغل إمكانات صوتية ممثلة في صوائتها، وصوامتها، وأنصاف صوامتها بما يجعلها تختلف عن الفرنسية من جهة وتتفق معها من جهة أخرى. ومن هنا يمكن الإشارة إلى أن العربية تميز بين ثلاثة أنواع من الأصوات هي عماد كلامها: الصوامت والصوائت، وأنصاف الصوائت[22]

1.5.الصوامت في اللسان العربي: تشتمل العربية على ثمانية وعشرين صامتا، إذ يتحدد كل منها بمخرج ومجموعة من الصفات التمييزية التي تفرق الأصوات التي تقع في نفس المخرج أو تتقارب فيه، نحو الصامت /ب/ الذي يتحدد بكونه: صامتا، شفويا، مجهورا، فمويا، انفجاريا، و الصائت /د/ الذي يتحدد بكونه: صامتا لثويا أسنانيا، انفجاريا، مجهورا، فمويا وعليه فإن العربية تستغل في التواصل الصوامت الآتية: (ب، م، و، ف، ث، ذ، ظ، س، ص، ز، ت، ط، د، ض، ن، ر، ل ي، ج، ش، ك، غ،خ، ق، ح، ع، همزة، ه)[23]

2.1.5.مخرج الصوامت في العربية: ويصطلح عليه بمصطلحات منها: المخرج، والمحبس، والمقطع، والحيز، وهو من الناحية الفيزيولوجية المكان الذي يولد فيه الصامت نتيجة التقاء عضويين بما يسمح معه حبس النفس حبسا كليا أو جزئيا نحو الصوامت الآتية: (ب، م، ت، ث، ج، ح،...)

3.1.5.طرائق تأدية الصوامت: ويراد بذلك الكفيات والأعراض التي تصاحب حدوث الصامت ولبيان هذه الصفات المصاحبة ينبغي تمييز ثلاثة معايير:[24]

أ/**كيفية النطق:** ويحدد هذا المعيار طبيعة الحاجز الذي يعترض النفس المندفع، فإذا كان اعتراض الهواء اعتراضا كليا تولد عن ذلك الصوامت الشديدة أو الانفجارية، نحو: (ب، ط، م، ت) وعندما يكون اعترض النفس اعتراضا جزئيا ينتج عن ذلك الصوامت الاحتكاكية نحو: (ث، س، ش، ف، خ ...). وفي هذا السياق تتجلى هذه الصوامت الاحتكاكية وفق جهات تسرب الهواء على هذا النحو:

أ/1.**الصوامت الاحتكاكية الوسطى:** وهي الصوامت الاحتكاكية التي يتسرب فيها الهواء من الوسط، ويكون ذلك مع الصوامت: (ث، س، ش، ف، خ ...).

أ/2. **الصوامت الاحتكاكية الجانبية:** وهي الصوامت الاحتكاكية الجانبية التي يتسرب فيها النفس من الجانبين ويكون ذلك مع صوت: (ل، ض)[25]

أ/3.**الصوامت الاحتكاكية التكرارية:** وهي الصوامت التي يحدث معها اضطراب وحركة متكررة في المخرج وتكون مع صامت واحد في العربية وهو (ر)

2.5.طريقة التصويت: وهو معيار يتحدد من خلاله صفة الجهر والهمس، أي من خلال حركة الوترين الصوتيين، فإذا تحرك الوتران الصوتيان نتج معه الصوامت المجهورة، نحو:

(...ب، ز، ط، د)، وبخلاف ذلك ينتج الصوائت المهموسة إذا لم يتحرك الوتران الصوتيان، وذلك مع الأصوات الآتية: (ت، س، ش، ه، ث، ف....)[26]

3.5.الأنفية والفموية: وتتحدد هذه الخاصية الفيزيولوجية بوضع اللهاة، ذلك أن الهواء المندفع تسد طريقه اللهاة فيتجه عبر التجويف الأنفي فينتج عن ذلك في العربية صوتان هما: (م، ن) أو أن الهواء يسلك عبر التجويف الفموي فينتج عن ذاك الصوامت الفموية، وهي في العربية: (ب، ت، ث، ح، خ، س، ش، د، ...)

6. الصوائت في اللسان العربي: يراد بالصوائت الأصوات اللغوية في مقابل الصوامت مما يعني أنها أصوات مجهورة كلها ليس لها أي ملمح من ملامح الصوامت، فهي مصوتات يجري معها النفس جريانا حرا وتكون معها الآلة المصوتة (l'appareil phonatoire) في حال انفتاح [27]. ويصطلح عليها في اللسان العربي الصوائت، أو الحركات، أو الطليقات مما يعني أنها ليس لها حيز في الآلة المصوتة، ومن ثم توصف بالجهر نتيجة اضطراب الوترين الصوتين.[28]

وتمييز العربية بين أنواع من الصوائت، بخلاف الفرنسية، فصوائت العربية ستة: ثلاثة قصار، وثلاثة طوال، ويصطلح عليها في اللسان العربي بـ(الضمة، الفتحة، الكسرة، الضمة الطويلة، الفتحة الطويلة الكسرة الطويلة)[29]، وعلى هذا الأساس تختلف صوائت العربية من جهة الكم الزمني الذي تأخذه الصوائت الطوال ويتجلى ذلك بصورة أوضح في الأحوال التي تمد فيه هذه الصوائت مدا طويلا.[30]

7.أنصاف الصوائت في العربية: يشكل هذا النوع من الأصوات حالة وسطى بين الصوامت والصوائت، أي أنها لا تأخذ وضعا فيزيولوجيا مثل الصوامت ولا تأخذ كذلك وضعا فيزيولوجيا مثل الصوائت، أي أن درجة انفتاحها أقل من درجة انفتاح الصوائت وأن درجة انغلاقها أقل من الصوامت[31] وهي في العربية(الواو، الياء في نحو: وَلد، يَوم، عيْن، بيْت).[32]

8.خلاصة الدراسة: يعد المنهج التقابلي أحد المناهج التي تستخدم في اللسانيات لتحليل الظواهر اللسانية من حيث تشابهها واختلافها، ذلك أن الظواهر اللسانية هي منتج بشري يتولد عنه كليات لسانية وأنماط لسانية ذات بعد عالمي في المستويات اللسانية المختلفة الصوتية، والصرفية، والتركيبية، ومن هنا جاء هذا البحث لتفسير الظواهر الصوتية في

اللسان العربي والفرنسي من خلال رصد مظاهر التشابه والاختلاف في صوائت وصوامت كل لسان.

وفي هذا السياق نستطيع القول أن اللغتين العربية والفرنسية تستغل من الإمكانات الصوتية ما يسمح لها بالتعبير عن أغراضها ومقاصدها، ففي اللسان الفرنسي نلفي أنه لا يستغل الصوامت التي هي في اللسان العربي: (ء، خ، ض، ذ،ع، غ، ق)، والأمر نفسه بالنسبة للغة العربية التي لا تستغل الصوامت الموجودة في الفرنسية (ν, p, ɳ, ʁ, g). وبهذا الاختلاف في نظام الصوامت في كل منهما، فهما أيضا على وفاق في الصوامت الأخرى من جهة مخارجها وصفاتها نحو: (ب,b)، (س,s) (ز,z) (ف,f)...

أما فيما يتعلق بالصوائت فكذلك نلحظ مظاهر التشابه والاختلاف، ذلك أن كلا منهما له سلوك لساني (صوتي) في اختيار الصوائت التي تتعالق مع الصوامت للتعبير عن الأغراض و المقاصد، فاللسان العربي ينتقي من الصوائت ثلاثة صوائت قصار (الفتحة، الضمة، الكسرة) وثلاثة صوائت طوال (الفتحة الطويلة، الضمة الطويلة، الكسرة الطويلة) التي تستغلها العربية في تنويع وتكثير أبنيتها في التعبير عن أغراضها ومقاصدها «وقد استفادت العربية من هذا المد كثيرا في تنويع الصيغ وتكثير المعاني فقد مدت ضمة العين في المضارع كما في "ينبع" فصار "ينبوع" »[33] ، وهي كذلك تشتمل على أنصاف الصوامت ممثلة في (الواو، الياء في نحو: وَلد، يَوم، عيْن، بيْت)، أما الفرنسية فهي أكثر عددا في الصوائت، ذلك أنها تستغل إمكانات في صوائتها ممثلة في الصوائت الفموية: (/a/, /ɑ/, /ə/ /œ/, /ø/, /ɛ/, /e/, /i/, /ɔ/, /o/, /y/, /u/) والصوائت الأنفية ممثلة في: (/ɑ̃, /ɛ̃/, /œ̃/, /ɔ̃/) وهي كذلك تستغل أنصاف الصوائت الآتية: (/j/,/w/,/ɥ/).

تكمن أهمية المنهج التقابلي في بحث مسائل التداخل اللغوي (l'interférence codique) في مستوياته الصوتية، والصرفية والنحوية، وذلك باستغلال إمكانياته في الكشف عن الأخطاء التي يقع فيها المتعلمون بسبب تأثير اللغة الأولى على اللغة الثانية [34]

وقيمة هذا المنهج تتجلى في أعمال الترجمة إذ يمكن للمترجم اجتناب الأخطاء التي يقع فيها المترجمون، كالترجمة الحرفية ذلك أن كثير من الأبنية الصوتية أو الصرفية أو التركيبية يعسر نقلها بحذافيرها، لذلك يفيد المترجمون من استغلال هذا المنهج في تجاوز الصعوبات الناجمة عن الترجمة

9.خاتمة:

نشير في هذه الخاتمة إلى أن العلماء العرب القدامى منهم النحاة والقراء قد وصفوا النظام الصوتي في اللسان العربي وصفا كفائيا وتفسيريا بما سمح لهم من تأسيس البحث الصوتي على قواعد متينة، فوصفوا الجهاز الصوتي وصفا فيزيولوجيا ومن ثم وصفوا صوامت العربية وصوائتها وأنصاف صوائتها وكيفية تأديتها ضمن السلسة الكلامية مما يجعل الدارس لأصوات العربية والفرنسية يدرك أوجه الاختلاف والشبه بين النظامين الصوتيين في العربية والفرنسية ضمن منهج تقابلي يتيح الفرصة للدارس أو للمتعلم إدراك سلوك كل لغة على حدة وطرائق استخدامها للأصوات اللغوية بما يحقق لها الأغراض والمقاصد التي يؤمها المتكلمون. ومن هنا تأتي أهمية المنهج التقابلي وتوظيفه في حقول مختلفة منها حقل تعليمية اللغات الأجنبية وتجاوز الصعوبات التي تعترض المتعلم كما يمكن توظيفه في حقول الترجمة من خلال بحث المسائل السوسيولسانية التي تهتم بما يطرأ على اللغات من تغييرات في دوالها ومدلولاتها عن طريق ما يصطلح عليه بالتداخل اللغوي أو الاقتراض اللغوي أو التعريب أو الدخيل، كل ذلك يحصل بفعل عوامل تاريخية أو جغرافية أو ثقافية أو حضارية.

الهوامش

1 ينظر: محمود فهمي حجازي، **علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية**، دون ط، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973، ص 35.

2 ينظر: **علي حاسم زيدان، نظرية علم اللغة التقابلي في التراث العربي**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 84،83 سبتمبر 2001، ص243.

3 ينظر: علي يونس الدهش، منهج التحليل التقابلي في علم اللسانيات، https://elaph.com/Web/Culture/2008/10/372610.html تم الاطلاع على المقال يوم 2019/10/02على الساعة 18:52

4 Lado, Robert. (1976), **Linguistics Across Cultures Applied linguistics for Language Teachers** Michigan university Press Ann Arbor p 2,3

5 نفس المرجع، ص1.

6 نفس المرجع، ص1.

7 نفس المرجع، ص2.

8 عبده الراجحي، **علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية**، ط1 معهد تعليم اللغة العربية، الرياض، 1990، ص46.

9 Grevisse. Goosse, **Nouvelle Grammaire Française**, 3ème éd, De Boeck, Bruxelles, 2005
p10

10 Voir: Mahrazi Mohand, **Les Concepts de base en Sciences du Langage**, office des publications universitaires, Benaknoun, Alger
2011,p127
11 Voir : Pierre Léon, **Phonétisme et Prononciation du Prançais**, Armand Colin, 6e éd, Paris, 2012, p92
.
12 Voir : Pierre Léon, **Phonétisme et Prononciation du Français**, p92.
13 Voir : Pierre Léon, **Phonétisme et Prononciation du Français**, p92.
14 Voire: J.Dubois, **Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage**, Larousse – Bordas, 1999, p319
15 Mahrazi Mohand, **les Concepts de base en Sciences du Langage**, p127

16 جاكلين فيسيا، **الصوتيات**، ط1 ترجمة: بسام بركة، روز الكلش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان 2013، ص96/97/98

17 Mahrazi Mohand, **les Concepts de base en Sciences du Langage**, p129/130.
18 Bertrand Lauret, **Enseigner la Prononciation du Français, Hachette livre**, Paris, 2007, p71.
19 Mahrazi Mohand, **Les Concepts de base en Sciences du Langage**, p142/143.

20 ابن جني(أبو الفتح عثمان)، **الخصائص**، ط1، ج1، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، 2006، ج1 ص67.

21 ينظر: عبد الصبور شاهين، **المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية في الصرف العربي**، (دون ط)، مؤسسة الرسالة، بيروت ص25/26.

22 ينظر: عصام نور الدين، **علم وظائف الأصوات اللغوية، الفونتيكا**،ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992 ص203/241/251.

32 voir: Jean Cantineau, **Cours de Phonétique Arabe**, Paris, librairie C.Klincksieck, 1960, p04

24 ينظر: كمال بشر، **علم الأصوات**، (دون ط) دار غريب، القاهرة، 2000، ص243.

25 ينظر: عصام نور الدين، **علم الأصوات اللغوية، الفونتيكا**، ص235.

26 بسام بركة، **علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية)**، (دون ط). مركز الإنماء القومي، لبنان.

27 J. Dubois, **Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage**, p510.

28 ينظر: محمد الأنطاكي، **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها**، ط4، دار الشرق العربي، سوريا، ج1، ص34.

29 Jean Cantineau, **Cours de phonétique Arabe**, p04.

30 ينظر: كمال بشر، **علم الأصوات**، ص430.

31 عصام نور الدين، **علم الأصوات اللغوية الفونتيكا**، ص292/293.

32 Dubois, **Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage**, p425.

33 إبراهيم السامرائي ، **فقه اللغة المقارن**، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص 44.

34 علي يونس الدهش، **منهج التحليل التقابلي في علم اللسانيات**، (دون ط)، أستراليا، أكتوبر، 2008، ص 13.

المصادر والمراجع

1 الأنطاكي، (محمد)، **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها**، ط4، دار الشرق العربي، سوريا.

2 بركة (بسام)، **علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية)**، (دون ط) مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان.

3 بشر (كمال)، **علم الأصوات**، (دون ط)، دار غريب، القاهرة، 2000.

4 جاسم (علي جاسم، زيدان علي جاسم)، **نظرية علم اللغة التقابلي في التراث العربي**، مجلة التراث العربي دمشق، العدد 84،83، 2003.

5 ابن جني(أبو الفتح عثمان)، **الخصائص**, ط1، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، 2006.

6 جاكلين (فيسيار)، **الصوتيات**، ط1 ترجمة: بسام بركة، روز الكلش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان 2001.

7 حجازي (محمود فهمي)، **علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية**، (دون ط)، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973.

8 علي يونس الدهش، منهج التحليل التقابلي في علم اللسانيات https://elaph.com/Web/Culture/2008/10/372610.html تم الاطلاع على المقال يوم 2019/10/02 في الساعة 18:52

9 الراجحي (عبده) ، **علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية**، ط1، معهد تعليم اللغة العربية، الرياض، 1990.

10 السامرائي (إبراهيم) ، **فقه اللغة المقارن**، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987.

11 شاهين (عبد الصبور)، **المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية في الصرف العربي**، (دون ط)، مؤسسة الرسالة، بيروت.

12 نور الدين (عصام)، **علم وظائف الأصوات اللغوية، الفونتيكا**، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992.

13 Cantineau. Jean, **cours de phonétique arabe**, Paris, librairie C.Klincksieck,1960.

14 Dubois.J, **Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage**, Larousse – Bordas 1999.

15 Grevisse. Goosse , **nouvelle grammaire française**,3e édition, De Boeck, Bruxelles, 2005.

16 Lado, Robert, **Linguistics Across Cultures Applied linguistics for language teachers**, (1976), Michigan University Press Ann Arbor.
17 Lauret. Bertrand, **Enseigner la prononciation du français**, Hachette livre, Paris, 2007.
18 Mahrazi Mohand, **les concepts de base en sciences du langage**, office des publications universitaires, Benaknoun, Alger 2011.
19 Pierre Léon, **phonétisme et prononciation du français**, Armand Colin, 6e édition, Paris, 2012.

أنواع الاختيارات الأسلوبية السياقية في النص البلاغي - المثل القرآني أنموذجا -

The kinds of choices stylistic contextual in-text author my - Goes the Qur'anic model -

الباحث: عيسات قدور سعد. (طالب دكتوراه) جامعة ابن خلدون، تيارت – الجزائر.

تحت إشراف: د. نور الدين زرادي – جامعة أحمد بن بلة وهران "1" الجزائر.

الملخص:

يمتاز المثل القرآني بجملة من الاختيارات اللغوية والبيانية والسياقية في ماهيته المشكلة لذاتية المثل بخصوصياته التعبيرية واستقلاليته المعينة بصفات متفردة داخل الخطاب القرآني من جهة، والخطاب غير القرآني من جهة أخرى، فأما من الجهة الأولى فإنَّ الأمثال دائما هي عيون الكلام وسقفه وأعلاه، بها يتم تجلية المعاني أكثر وأوفر من ناحية العاطفة ومن ناحية العقل معا، وأما من الجهة الثانية؛ فمميزات النص في القرآن بسماته وتعبيراته أدق وأحق وأليق منها انسجاما واختيارا في الحرف واللفظ والجملة والتراكيب وطريقة النظام النصي بسياقه وأصواته وزاويته التي يفضُّلها في افتتاح الكلام، وتعيين وجهته الفكرية وجَوِّهِ البياني، ليؤثث فضاءً متكاملا متناسقا يكون الأسلوب تابعا له في ذلك داخل النص وخارجه–نسقا وسياقا-، بجميع الشروط المعنوية القبلية التي يفرضها مبدئيا، والمحطَّات المسبقة التي ينطلق منها الخطاب ويسير منها مشكلا مبناه وسياقه إلى أن يبلغ منتهاه.

الكلمات المفتاحية: أنواع؛ الاختيارات؛ الأسلوبية؛ – السياقية؛ النص البلاغي؛ المثل القرآني؛ أنموذجا.

Abstract:

The Quramic example is cheua cteriged by avariety of tintguistes and graphical choices in waat the problem of this problem to be indopendut for preanting Quramic singly in that spech mand the nom Quramic spech from the other ride but from the fist ride the examples are the maine of speaking and the lighting of its where we Can andd words and its synonyms with a larje way from emotions and resonables tageler but fronathe seconb way the texts Caracteristies in the Quramic are specialized and presised and suitable in choice in the letter word sentence and the comporents with the organization of the text from all ckills and the way of stanting the speech and identifujing

the way of thinking and limguistioms to get a Cohesent text from the skills of its oun and speeches the way of stasting and Contribute it to take it on example to write atties.

Key words: The kinds ; choices ; stylistic ; contextual ; in-text author my ; Goes the Qur'anic ; model.

مقدمة:

المثل القرآني له مطلعٌ ومنتهى، وبداية وختام، والفواصِلُ فيه تأتي ملتحمة مع السياق، مرتبطة بالأسلوب المناسب ليحدث الانسجام والاتساق، ويتواءم الفضاء الكلامي مع جوه المختار، فلا فضاء أهل جهنم تكون فيه الأشجار الظليلة الوارفة والنهر العذب، والمناخ الساحلي الرطب، ولا فضاء أهل الجنة يكون بذكر الصحراء القاحلة والأزهار الذابلة والشمس المحرقة الشديدة، بل جميع البُنَى اللفظية محكمة مع المعاني أقوى إحكام وأفضله، متماشية مع التصوير لدى أنساقه التعبيرية في أبدعٍ نسجٍ وأجمله.

إنَّ "طبيعة الاختيار في القرآن الكريم إنما تأتي بحسب حاجة السياق أو النظم لا بحسب مطلبٍ شكلي مسبق يُفرض على السياق (قد يكون متوافقاً صوتاً ودلالةً معه) بدايةً، إلا أنه يبقى مفروضاً حتى بعد انعدام التوافق؛ لتغير السياق كما في القافية في البناء الشعري والسجع في البناء النثري (الفني)، ولعل هذا أكبر عيب يوجهه النقد الصوتي إلى قصيدة الشعر العمودي والنثر الفني (المسجوع) لأنّ المؤلف يكون هنا أمام اختيارٍ مشروطٍ؛ لذلك قيل قديماً: "فواصل القرآن تابعة للمعاني وأما الأسجاع فالمعاني تابعةٌ لها" ، ولعل هذا أبرز سمةٍ أسلوبية اختص بها القرآن في أنه لم يكن مختاراً لما يُعدُّ الأفصح أو حتى المشتهر من أساليب العرب؛ وإنما كان حرّاً حريّةً كاملة في اختياراته الأسلوبية الأمر الذي لم يعطه التفرد الشكلي فقط وإنما حاز التفرد المعنوي" (1).

تعريف الأسلوب: لغة: قال "ابْنُ الأَعرابي: يُقَالُ للسِّكَّةِ مِنَ النخلِ أُسْلُوبٌ وأُسْكُوبٌ، فإِذا كَانَ ذَلِكَ مِنْ غَيْرِ النَّخْلِ، قِيلَ لَهُ أُنْبوبٌ ومِدادٌ"(2).

اصطلاحا: هو "طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"(3).

أنواع الاختيارات الأسلوبية في المثل:

إنَّ "الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أن يكون ألفاظًا منسقة" (4)، وقد اتخذ القرآن أساليب متنوعة تجسد باجتماعها أسلوبه العام، فنوع فيها، وأبدع في طرائق استعمالها، فكان منها ما يمثل الاختيار الأسلوبي الخارجي الذي يعوّلُ على مساحة المعاني ودرجة كثافتها، ومقدار علو بنائها، فمن أمثال طويلة مرتفعة شاهقة، ومن أمثال قصيرة رائقة كالحصن المتين تخرج منه الحقائق ولا تدخل إليه الأباطيل، هذا من الناحية الخارجية.

ومن الناحية الداخلية فذلك ما يُمَثِّلُ نوعية البناء وأحجاره اللفظية، وهندسته التركيبية، وشكله الدلالي وألوانه الصوتية، ونحن نحاول بيان ذلك فيما يأتي:

1 / من ناحية الاختيار الخارجي:

إنَّ الأسلوب يتنوع بين الكم والكيف، ولكل مثل الكيفية التعبيرية والطريقة التصويرية التي تناسبه، أمَّا ناحية الكم فمن مثل مبسوط طويل، ومن مثل مقبوض قصير، فهذا تحدوه السرعة تتخللها الكثافة والقوة، كمن يضرب قساوة الفهم ليكسرها فيستجمع كل قوته لينهي أمرها ويفجر ينابيعها مرة واحدة، وذاك يتمهل ويتلطف في المعاني وينبسط كمن يضربُ صُخورَ البلادةعدة ضربات متوالية لتتكَسَّرَ عبر دفعات كلامية متواصلة لا مرة واحدة كشأن المثل القصير.

فالأول: أسلوب التمهل واللطافة (5): وهو كالعارض الذي يجعل الفهم يتأنى في سرعته الفهمية، حتى يفهم أنَّ هاهنا ما يجب الالتفات له، والنظر بعين البصيرة إليه، لكونه موضوعا يحتاج انضباطا في التصور، والتقاطا للمعاني تلزم الفهم ليحصل له التنوُّر والإشراق. وهو يتجسد في الأمثال الطويلة التي تنبسط وتشرح، وتمضي في تحليقها بالمتلقي وتسرح، حتى يعي ويستنير، ويؤول إلى التذكر والتفكير والاتعاظ.

يقول الله سبحانه {يا أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له} (6)، فيدعو المتلقي إلى أن يرعي سمعه وينتبه، فالخطب جلل والنداء عظيم لأمر مهم، ثم يقرر بكل يقين وبأداة التَّأكيد: {إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذبابا } فينفي عنهم ذلك كل النفي، ويختار لفظ "لن" الدالة على القطيعة في الأمر إمكانا وزمانا، ويأتي بها لكونها تفيد نفي احتمال المحاولة، فهم عاجزون ولو حاولوا، ثم يرفع وتيرة النفي فيقول {ولو اجتمعوا له} وبرغم أن الآلهة لا تتحرك إلاَّ أنه يفرض لها واقعا حركيا، ومجالا إدراكيا، ويقضي عليها بالعجز برُغم الاجتماع والتعاون والاتحاد، ثم يشرع في التفصيل لزيادة البيان {وإن يسلبهم الذباب شيئا}

أي شيء {لا يستنقذوه منه} وهنا أصلا لا يمكنهم أن يحاولوا استنقاذ ما أخذه الذباب منهم، فتكفي اللام النافية في الدلالة القصوى على المراد، فيقول {لا} بدلا عن قوله "لن يستنقذوه"، ثم ينبه المتلقي إلى أن هذا التوضيح لحال الآلهة يدل على أنَّ الداعين إياها والمتعلقين بها مع كونها بهذا الحال المزري هم مثلها في الحال، ويقدم ذكرهم عليها فيقول {ضعف الطالب} ولا يخوض في تعليل الضعف لأنه وضع مرآةً للمخاطَب تجلي له ضعفه بتوضيحه في غيره، ذلك الغير الذي يتعلق به ويطلب منه المعنونة والاقتدار، فإذا كان المتعلق به ضعيفا فكيف بالمتعلق، إنها الاستلزام الذي يراه الداعي في مرآة المدعو، فالختام هو أن كلاهما في منزلة منحطة، أحداهما دل عليها البيان، والثانية عرف بها الاستلزام؛ فتكون النتيجة: {ضعف الطالب والمطلوب} (7).

فالمثل كما ترى فيه تطويل وتفصيل، وأسلوب جدلي وتحليل، ودرجات من المعاني المنطقية المتسلسلة، تأخذ بيد المتلقي إلى ارتقائها في كل مرحلة صعودا، عبر دفعات مرتبة من البيان الخالص، يتخطى فيها الفهم كل واحدة بانتظام، ويتجاوز عتباتها واحدةً واحدةً، وينظم إلى موكبها ويبلغ معها العلياء، ولا يفارقها أو يتعجل في سيره معها إلى غاية الانتهاء.

ولقد صور الآلهة متعاونة ثم راكنة إلى الضعف المطلق، والعجز المكين، ثم هي تجري وراء ذباب في صورة مضحكة ولكنها لا تظفر به ولا تقدر عليه ولا تسترجع شيئا أخذه منها، مع أنه دلل وحلل وفصل، ووضع درجات وتمهل، وجعل الفرضيات قبل أن يتجاوز أي درجة ويرحل، فهاهنا كما ترى؛ جمعٌ ومُمازجة بين أسلوبين عظيمين قلما يمكن للبلغاء أن يحسنوا الممازجة بينها وسوقهما في سياق أدبي خطابي، هما:

الأسلوب الجدلي القاهر، والأسلوب الهزلي الساخر، ثم هما معا يمثلان الأسلوب الأدبي الخطابي الساحر، فأنى لمخلوق أن يبلغ شأوهما. إذ إنَّ الأسلوب الساخر عويص جدا لمن يعرف حقيقته، وكما يقول محمود شاكر؛ فإنَّ "السخرية من أشق ضروب الكتابة، وليس يُغني فيها أن يشتري المُتَشَهّي قَلَما بقرش، ووَرَقا بقرشين، فإذا هو كاتبٌ ساخر !، وإذا صَلَح هذا لمن يشتهي، في زماننا؛ أن يُعَدَّ كاتبا أو مترجما، فإنَّه لا يصلُح البَتَّة لمن يريد أن يكون كاتبا ساخرا"(8). فكيف إذا كان أسلوب السخرية فيه كل المنطقية والواقعية والتحليل، وكل البيان والفرضيات والتفصيل، والرد على ما يمكن أن يَعِنَّ في خيال المعارض فيقوم

القرآن بدحضه؛ قبل أن يدلي المعترضُ باعتراضه، وهو إلى ذلك أسلوب في غاية الأدب والجلالة، وحسن المخاطبة والجمال.

الثاني: أسلوب السرعة والكثافة (9): بحيث يطوى المشهد التمثيلي طيا ويقتصر فيه على الأهم فالأهم من الصورة وربما عرض صورة واحدة لا يعدوها، كأنَّ ضرب المثل هنا في وجوه العقول كضربة ضوء في وجه الفهم.

ويتجسد هذا الأسلوب في نوع الأمثال القصيرة التي تطوي القضية كحال طي الأرض من الراكب المجد المتعجل في سيره، بحيث لا تتجاوز السطر والسطران حتى تفرغ من الحديث وتترك بصماتها القوية على الفهوم، وآثارها الجلية على العقول بمتانة ورزانةٍ ومَضاء.

وكما أن من أساليب العرب الاختصار والإيجاز في التعبير، كذلك المثل يكون بالاختصار والإيجاز في التصوير، إذ كأنه يقول للمتلقي إنه يكفيك هذا المشهد الخاطف لو كنت ذا عقل، فيريك مقطعا من المقاطع، ويجعله طابعا من الطوابع الكلامية التي تجسد المراد في أبدع منظر وأوجزه، بذكر ومضاتٍ سريعة تمثل عين الحقيقة ودقة الانتقاء في مادة اللوحة المعروضة وصورتها أمام البصائر؛ إذ ربَّ نظرةٍ واحدة تفعل في الخواطر ما لا تستطيع فعلَه ألفُ كلمة، بحيث تنفض الصورة المخاطب نفضا وترجه رجا وتزلزله زلزالا في لمح من لمحات عيون البيان، فتقطع بقوتها الجبَّارة شبهة المنحرف كضربة سيف تنفذ في أعماقه فتفصل ضلاله عن قلبه دَفعةً واحدة، وتهزه هزا عنيفا مخيفا تتناثر به شبهاته أرضا في سرعة واضحة، لتدعه خاوي الوِفاض من أيِّ حجة أو بينة، وتذهب عنه العذر إلى غير عودَةٍ أو رجوع.

ومن ذلك قول جل ثناؤه: {وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ لَا يَسْتَجِيبُونَ لَهُمْ بِشَيْءٍ إِلَّا كَبَاسِطِ كَفَّيْهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ} (10). إنها الحقيقة الصارمة التي لا مجال لتنصل الكافر منها إلا بأن يقلع رأسا عن وبالها، وينسحبَ هاربا من أشباحها، كيما يخرج إلى شمس الهداية بدل مكوثه تحت ظلال الباطل، ووسائله العاطلة، فتأمل السرعة في المثل والسرعة في التصوير.

ونحن نضرب لك لبيان الكثافة في الصور والمعاني رغم قصر المثل بتناولنا مثلا آخر حتى تتنوع جوانب البيان ونواحيه، يقول جل ذكره: {مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ} (11)، ذلك هو

الواقع المرير بسلبياته الحقيرة، فبيت العنكبوت يعدُّ شراكا تقع الفرائس فيه، فكذلك البيت العقائدي الذي يأوي إليه الكافر والطريق الذي يسير فيه حقيقته أنَّه مصيدة، وليس طريق نجاةٍ وهدى.

وإذا كان الحال كذلك فالأحرى أن يقلع الكافر عن عقيدته التي تمثل هلاكا للمدعوين إليها، والأولى أن يخرج منها قبل أن يجني فيها وباله ووبال الناس، ويحمل وزره وأوزار غَيرِه، لاسيما وهو متعلق بالخيوط لا بحبال، وبروابط واهية وبيوت خاوية كبيت العنكبوت لا يصد ريحا ولا يمنع مطرا ولا يقي برادا ولا يدفع حرا، فهو بيت وكأنه عراء، وهو بيت مسطح، لا جدر له ولا أبواب، ولا أرضية ولا سقفا، فأيُّ بيتٍ هو إذن!

فأين أبواب الأولياء ليقرعها المشرك؟، وأين جدرهم التي قد يستند إليها، والسكينة التي يجدها فيها؟، كل ذلك معدوم غير موجود، ولكن المشركين لا يعلمون.

فتأمل هذا المثل رغم قصره إلاَّ أنَّ فيه من كثافة المعاني شيء كثير، مع أننا اقتصرنا هاهنا على بعضها، وسنبين في الباب التطبيقي من هذه الرسالة؛ البقية التي أتيح لنا عرفانها فيما نحاول ونظن.

ثم إنَّ هذا الأسلوب المتين في ضرب الأمثال لا يخلو على قصره من التعليق على المثل في آخر المطاف بما يتناسب والصورة المعروضة الموجزة، فانظر إلى أسلوب التوصيف حين يقول الله تعالى: {وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءً وَنِدَاءً} وتأمَّل بَعده أسلوب التعريف الذي يمثل التعقيب على الصورة، وكأنه تعريفٌ بها، أو عنوان لها وضع من تحتها، أو وسمٌ جُعل في نهايتها على شكل تعليق من التعليقات أو ختمٍ من الأختام، فيقول تعالى متمِّما: {صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ} (12)، وتلك هي فورية التعقيب النقضي، التي تنسف بجلائها وقوتها ما عليه القوم.

بيد أنَّ هناك فورية التعقيب التوجيهي كما في قوله تعالى: {ضَرَبَ لَكُمْ مَثَلًا مِنْ أَنْفُسِكُمْ هَلْ لَكُمْ مِنْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ مِنْ شُرَكَاءَ فِي مَا رَزَقْنَاكُمْ فَأَنْتُمْ فِيهِ سَوَاءٌ تَخَافُونَهُمْ كَخِيفَتِكُمْ أَنْفُسَكُمْ} ثم عقب على المثل موجها؛ فقال: {كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ} (13)، أي اعقلوا هذه الأمثال وتدبروها فإنها توجهكم نحو الصَّواب، وتدلكم عليه.

2 / من ناحية الاختيار الداخلي:

الأول: الاختيار اللفظي: هو إيثار الكلمة لأجل المعنى الكامن فيها، والصوت الظاهر على سطحها، ويدخل ضمنه:

أ) الاختيار الفواصلي: هو نفسه اختيار الألفاظ لكنه يأتي ترتيبيا في الأخير ليربط بين الآيات لا بين الجمل، فرب آية فيها جملة وأخرى فيها عدة جمل، حتى يحدث الانسجام البديع الذي يلتقي مع بعضه بعضا من كل وجه ويستدعيه المقام من جميع النواحي، بحيث لا يكون مجيء الفاصلة لغرض السجع، كلا، بل مجيئها يتحتم بفرض السياق لها، وإيجاب المعاني لكينونتها.

إنَّ بين الحرية التحري تناغم بلغ أقصى غايَةً عندما تمثَّل في طبيعة العلاقة بين كون الفاصلة مُتَحَرَّاةً من غير اضطرار، وكون التعبير القرآني لم ينفصل أبدا عن حريَّة الاختيار، إذ تأتي الفاصلة آخذَةً مكانَها الطبيعي الذي ينبغي لها أن تتموقَعَ فيه التموقُع المناسب، بحيثُ توضَعُ في الموضع الذي يكون به أكثَرُ جمالها وأعلى إيحائها، فتشرِقُ ملَوِّحَةً بأوفَرِ الدلالات البيانيَّة الرائعة السَّاطعة في موكب التعبير الحر.

ب) الاختيار الصوتي: تشمل بالضرورة الألفاظ ومنها الفواصل، فالألفاظ تعني أي لفظ كان ربما جاء في بداية المثل أو في وسطه، وأما الفواصل فهي مختصة بالخواتيم.

إنَّ اللفظة تختار، في جملة ما تُختارُ من أجله؛ مراعاةً لجمالها الصوتي،وهذه المراعاة نبه عليها ابن القيم ممثلا لذلك بقوله: "لفظ السماوات يلج في السمع بغير استئذان لنصاعته وعذوبته ولفظ الأراضي لا يأذن له السمع إلا على كره ولهذا تفادوا من جمعه إذا أرادوه بثلاثة ألفاظ تدل على التعدد كما قال تعالى: {خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الأَرْضِ مِثْلَهُنَّ} كل هذا تفاديا من أن يقال أراض وآرض"(14).

بيد أنَّ اختيار اللفظ للغرض الصوتي لا يكون على حساب المعاني، بل نسجه اللغوي يوافق بين الأمرين، دون أَيِّ تعارض، فهو نسجٌ قد حقق الجمع بين مقومات البيان ودعائم الجمال بشكل متناسق كلِّيًا؛ صوتا ودلالة وتركيبا.

وفي سورة الهمزة مثلا نجد الجناس غير التام بين همزة ولمزة ويسمى الجناس الناقص، وهو يضخ في مشاعر السامع ترتيبا صوتيا نغميا يجذبه إلى مواصلة الاستماع، ويعطي لمشاعره راحة في متابعة الخطاب، هذا من ناحية تهيأة الحس للمضي في عملية التلقي، وهو من جهة أخرى يحسن الصورة السمعية للخطاب الممنوح ليكون أكثر بيانا وأعمق

دلالة، فتجانس الهمزة مع اللمزة يفيد المشاكلة بين الوصفين، ويعطينا دلالة مركبة تجتمع في شخص واحد لتحقق معنى الأمر بالنفور ممن هذا حاله، فتكون دلالة الأمر هنا واردة عن طريق الوصف الخبري، فتصير أعمق دلالة من الأمر المجرد، وهذه الدلالة إنما استعانت بظاهرة صوتية تموضعت في الجناس لتصيب غرض التنفير بمعاني الصوت وذبذباته التي تزرع المعنى المراد في حقل الخطاب، كيما تورق الدلالة وتكون أوفر أُكُلا وأوسع ضلالا.

كما نجد تلك المشاكلة الصوتية بين الكلمات الأربع: {الموقدة – الأفئدة – مؤصدة – ممدَّدة} فالأولى والثانية معرفتين بالألف واللام، والثالثة والرابعة نكرتين، تدل على توازن في الحجم الصوتي الذي يحتاجه الحس الإنساني لبلوغ درجة التأثر بالخطاب، بحيث جاء متجانسا كما وكيفا، فأعطى الشعور تطلعا وطلبا دون تخمةٍ صوتية ينبو عنها السمع ويغرق فيها الوجدان، فكل شيء له قسطه المعتبر ونصيبه المقدَّر في التعبير القرآني.

لهذا فطبيعة الاختيار الصوتي في القرآن تتجاوز اللفظة إلى صوت النص بأكمله، وصوت الموضوع برمته، لذلك لا يُقصد بالصوت مجرد النغم الفخم المركوز في الكلمة المختارة، بل نريد جملة المقطوعات الصوتية المؤلفة بترتيب محكم، وتركيب متناسق يلتقي مع المعاني ويجسد وحدة متلاحمة من الصوت واللفظ والدلالة، فالنغمات كالموضوع له منطلق وختام، وهي كالنص والكلام، تشغل الحيّز نفسه والمساحة ذاتَها التي يشغلها النص فتسير المعاني وبإزائها الأصوات التي ننظر إليها نظرة فوقيه علوية فنراها من بداية الموضوع إلى نهايته تمثل أسلوبا صوتيا فريدا كالأسلوب التعبيري التام، فنجدُها مجموعة من النغمات المتآلفة كتآلف الألفاظ فيما بينها، وقطعا من الرنَّات المتحالفة كتحالف الجمل والتراكيب، مما يجعلها شيئا قائما ضمن النص مبسوطا ببسطه، بالغا أقصى درجة تصلها الدلالة فتتماوج الأصوات معها في رواقٍ واحد.

الثاني: الاختيار التركيبي السياقي: أي مجموعة الأصوات المتناسقة المتراكبة لا في الحروف المجتمعة في كلمة بل في البنية الصوتية للكلمة المتعاقبة مع ما بعدها أو ما قبلها من كلمات تعاقبا يقتضي ترتيبا مقصودا يجري وفق دلالة يراعيها ومعنى يؤديه.

الثالث: الاختيار السياقي الدلالي: ويتمثل في انتقاء المعاني التي يجعل اللفظ يتضمنها وكيفية إحاطة البنية الكلامية بها، بسلوك طريق تعبيري بديع يحقق مقصود الدلالة

الكبرى، التي تجمع معنى الجمل بتحقيق دلالة الجملة الواحدة، وبلوغ المراد في إنشائها على أتمه وجه وأبلغه باتخاذ سبيل إيثار الكلمات المناسبة التي تجسد المعنى المقصود في كلٍّ منها.

ذلك أنَّ"لِكُلِّ حَقِيقَةٍ مَثَلًا، مِنْهَا مَا يَقْرَبُ وَمِنْهَا مَا يَبْعُدُ" (15)، بيد أن القرآن أبدع من جهة الوجود بتحقيق أحسن الأمثال معنى وأفضلها لفظا، كما أبدع من جهة العدم باختيار المعاني والألفاظ المنافية للمعارض العقلي أو البياني فكان - كما يقول ابن العربي- أن "رَكَّبَ مِنْ الْأَمْثَالِ مَا يَحْمِلُهُ اللَّفْظُ وَيَقْرَبُ، وَلَا يُعَارِضُهُ شَيْءٌ" (16).

وهناك أساليب ثانوية تدخل ضمن إطار الأسلوب الجامع، وذلك كقولهم أسلوب الاستفهام وأسلوب النداء وأسلوب التهكم وأسلوب التشبيه وأسلوب المجاز، وغير ذلك مما هو جزء من الكل، إذ الشخصية الأسلوبية في القرآن الكريم لها مواصفاتها الخاصة الفريدة، وهي تجمع في رحابها كل هذه الأساليب الصغيرة ومميزاتها، كأنها بالنسبة للأسلوب الساري في جميع القرآن أدوات وآليات تمثل عيّناتٍ من حقيقته، أو وحدات أسلوبية محدودة من ماهيته، وإن كان البلغاء كذلك يستعملون هذه الأساليب، ولكن أين هم من وضعها في حق موضعها، وأين هم من حسن اختيار الألفاظ المجسدة لحقيقتها، وأين هم من طريقة تركيبها، ومقام ذكرها وتحديد سياقها، وحسن تعيين موقعها من الموضوع.

فمن ذلك التشبيه مع الاستثناء كقوله تعالى: {إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ} (17)، وقوله تعالى مشبها الكلمة الطيبة بالشجرة الطيبة: {ومثل كلمة طيبة كشجرة طيبة}، واستعمال الإضراب لرفع درجة الذم {بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا}(18). والمجاز المرسل وعلاقته الجزئية في قوله تعالى: {يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت} (19)، إذ الحال أنَّ الأنامل هي التي تدخل الآذان، ولكن المبالغة في التصوير وواقع الحال الدقيق؛ يرى فيه الناظر لوصف أولئك في ذلك الجو المخيف؛ كأنَّما أصابعهم على طولها قد ولجت آذانهم، من قوة ضغط الأصبع داخلها، وفرط الهول،وصعوبة الموقف، وشدة الهروب من أصوات الرعد المرعبة.

وهذا لكي يبلغ الفهم والشعور كلاهما أقصى إحساس المخاطب، وأعلى قمة عقله، ويرتفقان في النفاذ إلى أعماق نفسه، وقرارة وِجدانه وسويداء قلبه.

والمجاز العقلي في إسناد العصف إلى اليوم الذي هو مجرد زمان، دون الريح التي هي ، حين قال تعالى: {فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ} (20)، وفي ذلك كل الدلالة على عظم العاصفة وأنها استغرقت اليوم بأكمله حتى كأنَّ اليوم برمته يعصف عصفا، فيزرع خوفا وهلعا بالغين في القوة والشراسة، وقوله تعالى: {حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ} (21)، والأرض لا تأخذ ولا تدع إنما ذلك شأن العاقلين الذين يزخرفون ثيابهم ويزينون أنفسهم، ففي إسناد فعل التزين إلى الأرض التي هي مفعول وليست فاعلا من جهة، وهي مجرد مكان من جهة ثانية؛ بلاغة في بيان الحال، وتوصيف الجمال، وتحقيق الإيجاز، والحقيقة أَنَّ الله تعالى هو الذي زَيَّنَها بما أنبته فوقها، وكساها به من ألوان يطغى عليها البهاء والاخضرار، من كلأ وعشب وأزهار، وحدائق ذات بهجة.

والحق؛ أنَّ هذه لمحات سريعة من الأساليب ذكرناها على وجه التقريب حتى تتبين الصورة بجلاء دون عناء لدى المتَوَسِّم.

والآن نشرع في ذكر عناوين صغيرةً نوضح بها الموضوع أكثر، ويكون لها أخصر وأوفر؛ فمن ذلك:

أسلوب الاستفهام والتنبيه:

ومنه قول الله تبارك وتعالى: {ألم تر كيف ضرب الله مثلا}، وقوله: {أيُحب أحدكم أن تكون له جنة} الآية، وذلك لتنبيه المتلقي إلى ما يُساق من المعاني في حيز المثل كيما تكون كل منبهاته الإدراكية شغالَةً حاضرة.

أسلوب السخرية والتسفيه: كما في قوله جل شأنه: {وإن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه}، {كمثل الذي ينعق بما لا يسمع}، {كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه} الآيات. فهذه كلها تصاوير يأنف المرء أن تكون مجسدة فيه، أو يغدو ممثلا لها، لأنها تدل على تفاهته وفهاهته، إذ كيف ينعق الناعق بما لا يُجيب قولا ولا يرد صدى !، أو يتعلق بآلهة تركض وراء ذباب أخذ منها شيئا فلم تقدر على استرجاعه، ثم هي آلهة!

وكيف يكون في زمرة البلهاء فيبسط كفيه إلى الماء ويوسع بين أصابعه ليمر من بينها ويبلغ فاه، إنه التهكم البالغ، والسخرية العظمى من عقول المشركين وأفعالهم.

أسلوب التخويف والتوجيه:

كقوله تعالى: {أو كظلمات في بحر لجي يغشاه موج، من فوقه موج، من فوقه سحاب}، و{كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلدا}، و{اشتدت به الريح في يوم عاصف} و{ظلمات ورعد وبرق} الآيات.

وذلك لإشعار المخاطب بفداحة الخطب وعظم الجناية وهول ما فعل، وخيبته فيما يروم، ليوجههم بالضرورة إلى تحقيق الواقع المضاد لما هم فيه، والانتقال إلى العيش في دنيا التوحيد والعبادة، إذ ما بعد الحق إلاَّ الضلال المبير، وما قبل الضلال إلاَّ الحق المنير المستقيم، فالأحرى بهم أن يهربوا من هذا الحال الفظيع الذي يخوفهم، ويرعب أفئدتهم.

أسلوب التنفير والتحقير:

ويجسده قوله سبحانه: {كمثل الحمار}، {كالأنعام}، {لن يخلقوا ذبابا ولو اجتمعوا له}، {كمثل العنكبوت اتخذت بيتا} الآيات، إنها الصور المزرية بحالهم، والتجسيم الدقيق لضعفهم ووبالهم، والسخرية من فعالهم، مما ينبغي عليهم تغييرها، والتماس طريق الهدي لإعادة صور أنفسهم في واقعِ الحياة تحت ظلال منهج الله.

أسلوب الترجية والتذكير:

كقوله تعالى: {كلمة طيبة كشجرة طبية أصلها ثابت وفرعها في السماء} و{كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار}، إنه التصوير الهادئ الذي يخاطب العقول ليضيء لها الطريق، ويدلها إلى المأوى الطيب حتى تأوي إلى ركنٍ شديد، ويقول تعالى: {ضرب الله مثلا قرية كانت آمنة مطمئنة}، أفلا تأخذون العبرة وتستبدلون الخير بالذي هو أدنى، فتفيئون إلى عالم الطمأنينة والسكون، وتنجون من مصير مشئوم يتهددكم في كل لحظة، ويقول تعالى: {واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء}، إنه لا شيء منها تأخذونه فالجأوا إلى الحقيقة الأصيلة في رحاب التقوى بدلا من هذه الأوهام الزائفة التي تطوف بكم ثم تندمون، ولا تجدون بأيديكم حيلة ولا تقدرون {وكان الله على كل شيء مقتدرا}، ويقول سبحانه: {أنزل من السماء ماءً فسالت أودية بقدرها} الآية؛ ألا حَصِّلوا الانتفاع ودعوكم من سقط المتاع، فإنما هو بلغة ثم يذهبُ دُفعة أفلا تُوعَظون.

إنه الزبد ومجموع أزباد؛ فكيف تتمسكون به حتى يلهيكم عن يوم المعاد، وعن طاعة رب العباد، ثم هو لا في الدنيا ينفع، ولا في الآخرة يشفع، فهلا تعقلون. وهكذا ترى المواعظ القرآنية في الأمثال الكريمة حدَّ إفاضة المشاعر بالحُنُوِّ والرفق والإشفاق.

وهاهنا ينبغي التنبيه على شيئين متلازمين في القرآن حتى وإن غلب أحدهما الآخر طولا ومحلا، وهما قضية الترهيب والترغيب، أو التخويف والترجية، وذلك أنَّ في القرآن الكريم كليات أسلوبية هي عادة القرآن في أساليبه، فمنها هذا الذي نروم بيانه، وإليك فيه كلام الشاطبي حين قال: "وإذا ورد في القرآن الترغيب قارنه الترهيب في لواحقه أو سوابقه أو قرائنه، وبالعكس، وكذلك الترجية مع التخويف ... وقد يغلب أحد الطرفين بحسب المواطن ومقتضيات الأحوال: فيرد التخويف ويتسع مجاله، لكنه لا يخلو من الترجية، كما في سورة الأنعام؛ فإنها جاءت مقررة للحق، ومنكرة على من كفر بالله، واخترع من تلقاء نفسه ما لا سلطان له عليه، وصد عن سبيله، وأنكر ما لا ينكر، ولد فيه وخاصم، وهذا المعنى يقتضي تأكيد التخويف، وإطالة التأنيب والتعنيف؛ فكثرت مقدماته ولواحقه، ولم يخلُ مع ذلك من طرف الترجية لأنهم بذلك مدعوون إلى الحق .. ومواطن الاغترار يطلب فيها التخويف أكثر من طلب الترجية؛ لأن درء المفاسد آكد.

وتَرِدُ الترجية أيضًا ويتسع مجالها، وذلك في مواطن القنوط ومظنته ... ولما كان جانب الإخلالمن العباد أغلب؛ كان جانب التخويف أغلب، وذلك في مظانه الخاصة لا على الإطلاق؛ فإنه إذا لم يكن هنالك مظنةهذا ولا هذا أتى الأمر معتدلًا" (22).

أسلوب المقارنة والتنظير السياقي:

من ذلك قوله ﷻ: {فإن لم يصبها وابل فطل} وبعدها مباشرة صورة مغايرة جنة {أصابها إعصار فيه نار فاحترقت}، فالصورتان متعاقبتان متناقضتان تدعوان المتلقي إلى فهم أوجه المقارنة وأخذ العبرة من الفوارق التصويرية التي بين المثلين.

ثم هناك مقارنة في المثل الواحد بين صورتين متناقضتين، فهؤلاء شركاء متشاكسون يقابلهم ذاك الذي جعله القرآن رجلا سلما لرجل، وافهم أنت أوجه المقارنة افتراقا، حتى تستشعر رحمة الله في التوحيد، والعذاب والهم والشقاء في الشرك والتنديد. ثم هناك مقارنة بشكل مختلف عن المقارنتين السابقتين، فهناك الشرح داخل المثل وحال الممثل له مذكور في المثل نفسه، سواء في الصورتين اللتين تندرج كل واحدة منهما ضمن مثل على حدة، أو تندرجان في مثل واحد يجمعهما، وأما هنا فالشرح خارج المثل وحال الممثل له كائن قبل المثل مبيَّنٌ في الآيات التي سَبَقته، ثم يأتي التمثيل القرآني ليصور تلك الحال على وجهٍ يجمع فيه بين صورتين متناقضتين اسحثاثا لفهم المتلقي حتى يعي ويدرك أوجه المقارنة

ويستفيد، فيقول تعالى بعد بيان حال الكفار والمؤمنين: {مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالْأَعْمَى وَالْأَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا أَفَلَا تَذَكَّرُونَ} (23). فلما كان البيان قبل المثل وخارجه ناسب أن يدعوك إلى المقارنة ثم النطق بالحكم الذي يترتب على النتيجة المقارنة فقال {هل يستويان مثلا}، فأبدا وكلاً.

وفي هذا الاستحثاث وذكر المثل على هذا الوجه وبتلك الطريقة نمط آخر في التعبير، يجذب النفس البشرية إلى الإيمان، بما يعدد لها من ألوان البيان، ذاك الذي يبلغ منها مبلغ التأثير والتنوير والاستحسان.

وإضافَةً؛ فإنَّ هذا الأسلوب يدخل فيه أسلوب المقابلة التي تقتضي اللف والنشر، لاسيما في ميدان الجدال، فقد "شبه حال فريق الكفار في عدم الانتفاع بالنظر في دلائل وحدانية الله الواضحة من مخلوقاته بحال الأعمى، وشبهوا في عدم الانتفاع بأدلة القرآن بحال من هو أصم.وشبه حال فريق المؤمنين في ضد ذلك بحال من كان سليم البصر ، سليم السمع فهو في هدى ويقين من مدركاته.

وترتيب الحالين المشبه بهما في الذكر على ترتيب ذكر الفريقين فيما تقدم ينبئ بالمراد من كل فريق على طريقة النشر المرتب،والترتيب في اللف والنشر هو الأصل والغالب. وقد عُلِم أن المشبهين بالأعمى والأصم هم الفريق المقول فيهم {ما كانوا يستطيعون السمع وما كانوا يبصرون}(24). والواو في قوله : {والأصَم} للعطف على {الأعمى} عطف أحد المشبهين على الآخر، وكذلك الواو في قوله: {والسميع} للعطف على {البصير}. وأما الواو في قوله: {والبصير} فهي لعطف التشبيه الثاني على الأول، وهو النشر بعد اللف؛ فهي لعطف أحد الفريقين على الآخر ، والعطف بها للتقسيم والقرينة واضحة" (25).

ذلك أنَّ وضوحها جسدته قرينة المقام، التي تعيد كل مذكور إلى ماياسبه، حتى في طريقة اللف والنشر المعكوس، فضلا عن المرتب. ويمكننا من وحي الأسلوبية أن ندرج تحت أسلوب المقارنة ما نسميه أسلوب التقابل الدلالي بين صورة وصورة، بل حتى بين معنى ومعنى، سواء كان التقابل بالتوافق، أو بالتضاد، كما هو الحال هنا.

أسلوب المزج بين خطاب الواحد وخطاب الكثير:

وذلك كقوله تعالى: {فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا} (26)، وقوله عزَّ مِن قائل: { كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً

حَمِيمًا} (27)، وقوله ﷻ: {فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ} (28)، فهو يتكلم عن الفرد الذي استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله، أي ما حول هذا الفرد، ذهب الله بنورهم، أي بنور أولئك المنافقين الذين اشتروا الضلالة بالهدى، فانتقل من الخطاب عن الواحد إلى الخطاب عن الجماعة.

إنَّ التمثيل في القرآن دائما للجماعة بالجماعة، كقوله تعالى: {ضرب الله مثلاً قرية} وهي هنا جماعة من الناس يسكنونها، فذكر المحل واستعاض به عن المحلول فيه على جهة المجاز المرسل، أو يُضربُ للجماعة بالفرد كقوله عز وجل: {وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ}، لأنَّ مقاصد الأمثال أنها للناس وليست للواحد، وبذلك تتجانس أساليب المثل مع مقاصده وأهدافه، إذ ما كان للمجموع كان متناولا الفرد، وما كان للفرد قد لا يتناول المجموع، فتأمل.

إنَّ هذا من بدائع الأساليب التي استعملها القرآن بفنية رائعة، من ذلك أيضا قوله عز وجل: {مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ أُكُلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا تِلْكَ عُقْبَى الَّذِينَ اتَّقَوْا وَعُقْبَى الْكَافِرِينَ النَّارُ} (29)، {مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ} (30).

ففي المثل الأول رغب في الجنة ونبه إلى أن العاقبة الحسنة للذين اتقوا، محذرا من النار التي هي عاقبة الكفار، ولم يذكر فيها شيئا آخر، أما في المثل الثاني فلما بسط في تفصيل الجنة وأفيائها وما فيها دعا إلى جواب استفهام ضمني هو قوله {كمن} أي أهذا كمن هو خالد في النار.

ثم انتقل من الواحد إلى الجماعة فقال: {وسقوا ماءً حميما} فعندما ذكر ما لذ وطاب من ثمر الجنة مائها ولبنها ليتمتع بأكله وشربه المتقون وتمتلئ به بطونه أشار إلى الصورة المعاكسة لهذه الصورة الضمنية التي يستلزمها الفهم من امتلاء البطن واتساع الأمعاء التي تحوي كل ما تشتهيه النفس من مآكل ومشارب، لما كان هذا مستشعرا يتمثله خيال المتلقي استنتاجا؛ ذكر المقابل لهذه الصورة عند أهل النار فقال {وسقوا ماء حميما فقطع

أمعاءهم} وفي ذلك من التفهيم والتجلية للمخاطب الشيء الزائد، والبيان الكثير الرائد، والتأثير الكبير.

الخاتمة:

إنَّ كل الأساليب الماضية التي ذكرناها إنَّما هي تنوعات الأسلوبية في البيان تحيط بلب المخاطب وعقله، وتملأ نفسُ وعينيه، وتؤثر على ضميره، وتتحكم في قراره، وتأخذ بيده نحو الاقتناع، وتحصيل الانتفاع والهداية، وتبلغ له الموعظة وتدفعه إلى التفكير كي يؤوب ويسترشد، وتذكره ليتذكر، وتندمه ليتحسر فيقلع عن الحسرات ويستبدل سيئاته بالحسنات، وتخوفه ليرتاع، ثم لا يبتاع الضلالة بالهدى، ولا العذاب بالمغفرة، وتستحثه فينشط لتحصيل القوة والمقدرة، حتى يخرج من واقعك الكئيب، ومناخه الجاف، وجوه القائض؛ إلى حيث الماء النمير والروض النضير والبهجة والسرور، والهدى والنور والرشاد، فيستعد ليوم المعاد ويعد خير الزاد صلاحا وتقوى، ليكون من الفائزين {فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ} (31).

الهوامش:

- عامر مهدي صالح "لمسات بيانية من تفاسير سورة الضحى" مقال منشور على موقع: **www.3lsooot.com**

[2]- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت: 711هـ) "لسان العرب" دار صادر – بيروت، ط 3، 1414هـ، ج471/1.

[3]- أحمد الشايب "الأسلوب"نشرمكتبة النهضة المصرية، ط 12، سنة 2003م، ص40.

[4]- المرجع السابق نفسه.

[5]- قد يتبادر لك أنَّ هذا هو نفسه أسلوب الترغيب، والصواب ليس في جميع الأحوال كما يتبادر، والواقع ليس منحصرا فيما قد يُتَصَوَّر، قبل أن يُحَرَّر، وتأمل ترى بثاقب فهمك فرق ما بينهما.

[6]- سورة الحج: الآية: 73.

[7]– الآية السابقة من السورة نفسها.

[8]- محمود محمد شاكر"نمط صعب ونمط مخيف" ط 1، دار المدني، 1416هـ/ 1996م، ص391.

[9]- ولا يقعن بخلدك أن هذا هو أسلوب الترهيب، كلا، فليس هو كذلك بالضرورة، فبينهما فوارق كثيرة، وتأمَّل تجد الأمر كما قلت لك.

[10] - سورة الرعد: الآية: 14.

[11]- سورة العنكبوت: الآية: 41.

[12]- سورة البقرة: الآية 171.

[13]- سورة الروم: الآية: 28.

[14]- محمد بن أبي بكر ابن قيم الجوزية "بدائع الفوائد" دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، بدون، ج115/1.

[15]- محمد بن عبد الله أبو بكر بن العربي المعافري الاشبيلي المالكي (ت: 543هـ) "أحكام القرآن" ت: محمد عبد القادر عطا، ط 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، عام: 1424هـ/ 2003م، ج143/1.

[16]- المرجع السَّابق نفسه.

[17]- سورة الفرقان: الآية: 44.

[18]- الآية السابقة من السورة نفسها.

[19]- سورة البقرة: الآية: 19.

[20]- سورة إبراهيم: الآية: 18.

[21]-سورة يونس: الآية: 24.

[22]- إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الغرناطي الشهير بالشاطبي (ت : 790هـ)"الموافقات" ت: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، ط 1، دار ابن عفان، عام: 1417هـ/ 1997م، ج4/ 167-170-171-172.

[23]- سورة هود: الآية: 24.

[24]- سورة هود: الآية: 20.

[25]- محمد الطاهر بن عاشور "التحرير والتنوير" دار سحنون للنشر والتوزيع - تونس – عام: 1997 م، ج41/12.

[26] - سورة الأعراف: الآية : 176.

[27]- سورة محمد: الآية: 15.

[28] - سورة البقرة: الآية: 17.

[29] - سورة الرعد: الآية: 35.

[30] - سورة محمد: الآية: 15.

[31] - سورة آل عمران: الآية: 185.

المصادروالمراجع:

1 - إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الغرناطي الشهير بالشاطبي (ت : 790هـ)"الموافقات" ت: أبو عبيدة مشهور بن حسن آل سلمان، ط 1، دار ابن عفان، عام: 1417هـ - 1997م.

2 - أحمد الشايب "الأسلوب" نشر مكتبة النهضة المصرية، ط 12، سنة: 2003م.

3 - محمد الطاهر بن عاشور "التحرير والتنوير" دار سحنون للنشر والتوزيع - تونس - 1997م.

4 - محمد بن أبي بكر ابن قيم الجوزية "بدائع الفوائد" دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، بدون.

5 - محمد بن عبد الله أبو بكر بن العربي المعافري الاشبيلي المالكي (ت: 543هـ) "أحكام القرآن" ت: محمد عبد القادر عطا، ط 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، عام: 1424هـ-2003م.

6 - محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت: 711هـ) "لسان العرب" ط 3، دار صادر – بيروت، 1414هـ.

7 - محمود محمد شاكر"نمط صعب ونمط مخيف" ط 1، دار المدني، 1416هـ/ 1996م.

المو اقع الإلكترونية:

1 - عامر مهدي صالح "لمسات بيانية من تفاسير سورة الضحى" مقال منشور على موقع: **www.3lsooot.com**

تأملات في أسرار ترابط التراكيب القرآنية
مقاطع من سورة الأحزاب أنموذجا

Reflections on the secrets of the interconnectedness of Quranic structures
Syllables from Surat Al-Ahzab as a model

الدكتورة فاطمة الزهراء نهمار جامعة البلـيدة- 2 - الجزائر
البريد الالكتروني: zahraanahmar@gmail.com

الملخص:

جاءت هذه الدراسة للكشف عن أسرار ترابط التراكيب القرآنية من خلال تدبري لسورة الأحزاب وتأملي فيها فاخترت مقاطع منها تؤكد ذلك ، فهي من السور المدنية التي تتناول الجانب التشريعي لحياة الأمة الإسلامية، وقد توصلت الدراسة إلى أن ترابط المعاني الربانية داخل تراكيب سورة الأحزاب أو فيما بينها هو وثيق العلاقة بالترابط النظمي العاكس لتوخي معاني النحو وأحكامه وقوانينه وفروقه فيما بين معاني الكلم، كما أن ضم المفردات القرآنية بعضها إلى بعض داخل التركيب الواحد، ثمّ تعليق التراكيب بعضها ببعض عبر علاقات نحوية هو ناتج عن الترابط الوثيق الذي يُجعل منه لُحمة واحدة تنبثق منها معاني التلاحم والتداخل والتناسق والانسجام .

الكلمات المفتاحية: سورة الأحزاب ، تراكيب قرآنية ، ترابط ، أسرار .

Summary :

This study came to reveal the secrets of the interconnectedness of the Qur'anic compositions through planning for Surat Al-Ahzab and contemplating them, so I chose sections of them confirming this, as it is from the civil fence that deals with the legislative aspect of the life of the Islamic nation, and the study has concluded that the interdependence of divine meanings within Surat Al-Ahzab structures or between them is A close relationship with the reflective systemic interconnectedness to encompass the meanings of grammar, its rules, laws, and differences among the meanings of speech, as well as the inclusion of Qur'anic vocabulary with each other within a single structure, then the suspension of structures with each other via grammatical relationships is the result of the close interconnection that makes it a wel A unit from which the meanings of cohesion, overlap, harmony and harmony emerge.

key words : Surat Al-Ahzab , Quranic structures , Interdependence , Secrets.

مقدمة:

القرآن الكريم هو خطاب رباني يعلو ولا يعلى عليه ، يفوق كلام البشر شعرا كان أو نثرا ، وما العصور والأزمنة إلا كاشفة عن أوجه إعجازه وأسراره ، فسورة الأحزاب من السور القرآنية التي تمثل بطاقة فنية ربانية متكاملة ، تعد من السور المدنية التي تتناول الجانب التشريعي لحياة الأمة الإسلامية ، فهي بناء أُحكمت آياته ونُسّقت لبناته ونُظمت تراكيبه بأدق تنظيم، وستحاول هذه الدراسة التركيز على التراكيب القرآنية من جانبها النحوي ومدى ارتباطه بمعاني الآيات ومقصد السورة معتمدة في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي ، فما أسرار ترابط التراكيب القرآنية في سورة الأحزاب؟ .

تعدّ سورة الأحزاب من السور المدنية التي تتناول الجانب التشريعي لحياة الأمة الإسلامية، عدد آياتها ثلاثة وسبعون آية (73)، فقد تعرَّضت إلى أمر الأسرة، فشرَّعت الأحكام بما يكفل السعادة للمجتمع، وأبطلت عادة التبني والظهار، واعتقاد وجود قلبين للإنسان، وطهَّرت من رواسب المجتمع الجاهلي[1]. تصوّر السورة فترة مهمة من حياة المسلمين في المدينة المنورة فهي تمتد من بعد غزوة بدر الكبرى إلى ما قبل صلح الحديبية، إذ كانت مزدحمة بالأحداث والتنظيمات التي شُرّعت في المجتمع الإسلامي الناشئ[2].

ففي تلك الفترة بدأت تظهر ملامح الشخصية المسلمة في حياة الأسرة وحياة الجماعة وحياة الدولة الفتية، كما تتولى السورة تعديل الأوضاع والتقاليد أو إبطالها وإخضاعها للمنهج الإسلامي الجديد، وفي ثنايا ذلك يتم الحديث عن غزوة الأحزاب وغزوة بني قريظة ومواقف الكفار والمنافقين واليهود ودسائسهم في وسط الجماعة المسلمة، كما تعرَّضت لكيدهم للمسلمين في أخلاقهم وآدابهم وبيوتهم ونسائهم[3].

سميت بهذا الاسم « لأنَّ المشركين تحزّبوا على المسلمين من كل جهة، فاجتمع كفار مكة مع غطفان وبني قريظة وأوباش العرب على حرب المسلمين، ولكن الله ردهم مدحورين وكفى المؤمنين القتال»[4].

سأختار في هذه الدراسة مقطعين من هذه السورة لأن المقام لا يتسع لذلك ، الأول يمثل بداية السورة يبدأ من الآية 1 إلى 3 ، أما الثاني فيتناول أكبر حدث مرّ على المسلمين

في ذلك الوقت ألا وهو غزوة الأحزاب، فهي تُعدّ من أعظم مشاهد السورة إذ بسببها سُميّت ويبدأ المقطع من الآية 9 إلى 12.

1 – التحليل النحوي لبعض التراكيب القرآنية :

المقطع الأول من الآية (1) إلى الآية (3)

هو خطاب موجَّه إلى النبي (ص)، مكون نحويا[6] من تراكيب إسنادية تتعلق بها تراكيب غير إسنادية:

- ﴿ **يَاأَيُّهَا النَّبِيُّ اتَّقِ اللَّهَ وَلَا تُطِعِ الْكَافِرِينَ وَالْمُنَافِقِينَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا** ﴾(الأحزاب:01) تحتوي الآية على حرف نداء(يا)، والمنادى (النبي)، وفعل أمر (اتق)، والفاعل المستتر، والمفعول به (الله)، وحرف العطف (الواو)، وحرف نهي (لا)، وفعل مضارع (تطع)، والفاعل المستتر، والمفعول به (الكافرين)، وحرف العطف (الواو)، واسم المعطوف (المنافقين) ، وحرف يفيد التوكيد(إنَّ)، واسمها (الله)، وخبرها (كان عليما حكيما).
- ﴿ **وَاتَّبِعْ مَا يُوحَى إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا**﴾(الأحزاب:02) مكوّنة من حرف عطف (الواو)، وفعل الأمر (اتبع)، واسم موصول واقع مفعول به (ما) ، وصلته من فعل مبني لما لم يسم فاعله مع نائبه المستتر (يُوحى)، وشبه الجملة المتعلّق بالفعل ("إليك" و "من ربك")، وحرف يفيد التوكيد(إنَّ)، واسمها (الله)، وخبرها المكوَّن من فعل ماض ناقص (كان)، ومتعلقة (بما)، وصلة الموصول (تعملون) ، وخبرها (خبيرًا).
- ﴿ **وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ وَكَفَى بِاللَّهِ وَكِيلًا**﴾(الأحزاب:03) مُكوَّنة من حرف العطف (الواو)، وفعل أمر (توكل) وفاعله المستتر، وشبه جملة متعلق به (على الله)، وحرف العطف (الواو)، وفعل ماض (كفى)، والفاعل المجرور لفظا والمرفوع محلاً (بالله)، والتمييز (وكيلا).

المقطع الثاني من الآية (9) إلى الآية (12):

هو خاص بغزوة الأحزاب، يضم مجموعة تراكيب إسنادية وأخرى غير إسنادية متعلّقة بالأولى.

- ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ** ﴾(الأحزاب:09) مكونة من حرف النداء (يا) والمنادى (أيّها)، والاسم الموصول الصفة أو البدل (الذين)، والفعل الماضي وفاعله

(آمنوا)، وفعل الأمر مع فاعله (اذكروا)، والمفعول به المضاف إلى اسم (نعمة الله)، ومتعلّق الفعل (عليكم).

- ﴿**إِذْ جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا** ﴾ (الأحزاب:09) مكوّنة من ظرف متعلّق بـ (اذكروا) وهو (إذا)، وفعل ماض مع مفعوله (جاءتكم)، والفاعل (جنود)، وحرف العطف (الفاء)، والفعل الماضي مع فاعله (أرسلنا)، ومتعلّقه (عليهم)، والمفعول به (ريحًا)، وحرف العطف مع اسم المعطوف (وجنودًا)، والجملة الواقعة صفة ل"جنود" ("لم" (حرف نفي وجزم وقلب) و"تروها" (فعل مضارع مع فاعله ومفعوله))، و واو الاستئناف أو الحال، والفعل الماضي الناقص (كان)، واسمها (الله)، وشبه الجملة المتعلّق بالخبر (بصيرا) وهو (بما)، وصلة الموصول (تعلمون).
- ﴿**إِذْ جَاءُوكُمْ مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا** ﴾(الأحزاب:10) مكوّنة من (إذ) الواقعة بدلا من (إذ جاءتكم)، وجملة الفعل والفاعل والمفعول به الواقعة مضافا إليه (جاؤوكم)، ومتعلّق الفعل (من فوقكم)، وحرف العطف (الواو)، والمعطوف عليه (من أسفل)، والمتعلّق بأسفل (منكم)، والظرف المعطوف على السابق (إذ)، وجملة الفعل والفاعل الواقعة مضافا إليه للظرف (زاغت الأبصار)، وحرف العطف (الواو)، وفعل الماضي (بلغتْ)، والفاعل (القلوب)، والمفعول به (الحناجر)، وحرف العطف (الواو)، وفعل المضارع مع فاعله (تظنون)، ومتعلّقه (بالله)، والمفعول المطلق (الظنونا).
- ﴿ **هُنَالِكَ ابْتُلِيَ الْمُؤْمِنُونَ وَزُلْزِلُوا زِلْزَالًا شَدِيدًا** ﴾(الأحزاب:11) مكوّنة من اسم الإشارة الواقع ظرف مكان، والفعل المبني لما لم يسم فاعله (ابتلي)، ونائب فاعله (المؤمنون)، وحرف العطف (الواو)، والفعل المبني لما لم يُسم فاعله مع نائبه (زُلزلوا)، والمفعول المطلق (زلزالاً)، وصفته (شديدًا).
- ﴿ **وَإِذْ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ مَا وَعَدَنَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ إِلَّا غُرُورًا** ﴾(الأحزاب:12) مكوّنة من حرف العطف (الواو)، والظرف المعطوف على السابق أو متعلّق بالفعل "اذكر" المحذوف، وجملة الفعل والفاعل الواقعة مضافا إليه (يقول المنافقون)، وحرف العطف واسم الموصول المعطوف على ما قبله (والذين)، وجملة الصلة (في قلوبهم

مرض) المكوّنة من خبر مقدّم ومبتدأ مؤخّر، وجملة مقول القول ("ما" (حرف نفي) "وعدنا" (فعل ومفعول به) "الله" (فاعل) "ورسوله" (حرف عطف واسم معطوف) "إلا" (للحصر) "غرورًا" (مفعول به ثان لوعد أو صفة لمفعول مطلق محذوف أي وعدًا غرورًا))

2 – مدى تر ابطها مع معاني الآيات ومقصد السورة وتلاحمها :

المقطع الأول من الآية (1) إلى الآية (3):

افتتحت السورة بخطاب النبي (ص) وندائه إيذانا بأن ما يذكر فيها له علاقة بأحواله (ص)، وقد نودي فيها خمس مرات [7] لأغراض مختلفة من التشريع، بعضها خاص به وبعضها الآخر له علاقة بغيره وملابسة به أيضا، فالنداء الأول جاء في غرض تحديد واجبات رسالته المُكلَّف بها نحو ربّه عزّ وجلّ، والثاني في التسوية وجَعْل مقام أزواجه قريبا من مقامه، والثالث في تحديد تقلبات شؤون رسالته في معاملة الأمة.

أمَّا النداء الرابع فقد ورد في طالعة أحكام تَزُّوجه وسيرته مع نسائه، والخامس في موضع تبليغه آداب النساء من أهل بيته ومن المؤمنات ، وقد نُودي عليه الصلاة والسلام بالنبي دون اسمه تشريفا له وتنويهًا بفضله وبمكانته العظيمة عند بارئه الأعلى، وإرشادًا لغيره للأدب معه أثناء مخاطبته[8].

هذا المقطع تمهيد لتشريع عظيم سيُلقى إليه، فهو لا يخلو من ضيق وحرج عليه وعلى بعض أمته، ولِمَا سيلاقيه أيضا من مكائد الكفار والمنافقين ومطاعنهم[19] ، فبعد النداء جاء أمر بالمداومة على تقوى الله والثناء عليه، من مخافته وطاعته والتزام أوامره واجتناب نواهيه وترك محارمه وعدم تجاوز حدوده، فهو باب واسع لا آخر له، وهي بذلك كلمة شاملة وعامة تلتها جزئياتها التي لها علاقة مباشرة بما سيرد بعدها من آيات، من عدم طاعة الكفار والمنافقين واتباع الوحي، والتوكّل على الله لقصر التقوى على التعلّق بالله وحده دون غيره.

لذلك جيء بصيغ الأمر "اتق" و "اتبعْ"، و"توكّل" للدلالة على الحدث وطلب حدوثه وإحداثه، وعلى المداومة والاستمرار في ذلك، وبصيغ المضارع "لا تُطعْ"، و"يُوحى"، و"تعملون" للدلالة على الحدث والحدوث والمزاولة والتجدد، وبصيغة الماضي "كفى" للدلالة على تأكيد الحدث والقطع بحدوثه، ثمّ أتبعها بأسمائه تعالى، وبذلك تكون تلك

الأفعال قد اخترقت أزمانها المحدّدة لها، وصارت خالدة ومستمرة إلى أنْ يرث الله الأرض ومن عليها.

ففي الآية الأولى جيء بـ "الله" لقصر التقوى عليه ولتأكيد ذلك عطف على الأمر بجملة فعلية مبدوءة بواو عاطفة تفيد الاشتراك بينهما و وجود تناسب، لكون هذه جزءًا من الكل (التقوى)، متبوعة بـ "لا" الناهية والجازمة للفعل المضارع "تُطعْ"، وتناسب ذلك النهي مع كلمة "الكافرين" لأنّهم أظهروا العداء للإسلام والمسلمين وجاهروا بالكفر، و "المنافقين" أبطنوها وتظاهروا بالإيمان نفاقا، وجمع بينهما بواو عاطفة للدلالة على اشتراكهما في الكفر وتدبير المكائد والمؤامرات، واختلافهما في كيفية إظهاره[10].

ولتعليل ذلك الأمر والنهي أُردفتْ الجملة وذُيّلتْ بـ﴿ **إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا**﴾(الأحزاب:01) للتأكيد على أنَّ الله وحده العليم بعواقب الأمور والمحيط بكل شيء، والحكيم بتدبير شؤون خلقه، فلا يأمر بأمر ولا ينهي عن فعل إلاَّ وفيه الصلاح والمنفعة، وهذا نتيجة دخول "إنَّ" عليها التي أغنتْ عن "فاء" التعليل وقامتْ مقامها، وربطت ما بعدها بما قبلها ربطًا مُحكمًا [11]، دون الحاجة إلى حروف الربط المعروفة.

وفي الآية الثانية عُطف الأمر باتباع الوحي المنزَّل على الأمر الأول بواو عاطفة تفيد الاشتراك و وجود تناسب بين الأمرين، فالأمر بالاتباع هو جزء من الأمر بالتقوى، وقد تعدَّى ذلك الفعل إلى مفعول به (ما) الدال على العموم ليشمل كل ما أوحاه الله إلى نبيه من أوامر ونواهي، ويشير أيضا إلى التشريع الجديد الذي فرضه عليه بعد إبطال المعتقدات الفاسدة آنذاك.

ليُذيَّل ذلك بـ﴿ **إِنَّ اللَّهَ كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا**﴾(الأحزاب:02) بهدف تعليل الأمر بالاتباع والتأنيس به، فكان لـ "إنَّ" الفضل في التأكيد وربط اللاحق بالسابق، وقد قُدِّم متعلّق خبر كان (بما) على الخبر (خبيرا) للاهتمام والتأكيد على أنَّ الله يعلم بدقة بواطن الأشياء وظواهرها، فلا تخفى عليه خافية في الأرض ولا في السماء[12].

وفي الآية الثالثة أمر بتفويض كل أموره وأحواله إلى الله تعالى والإنابة إليه، وعُطف على "اتق" فهو وحده جالب النفع ودافع الضر، وهذا تمهيد لما سيلقى عليه من تكليف يجد معه ضيقا وأذىً من أعدائه، بعدها يُستأنف كلام جديد بواسطة (الواو) فمجيء "كفى" فعلاً ماضيا، و (الله) فاعلاً مجرورًا لفظا ومرفوعًا محلاً، و "وكيلا" تمييز نسبة أدَّى إلى

الشمولية، فالله هو الحافظ الذي يوكل إليه كلّ الأمور والشؤون، فإذا أراد بك نفعًا لم يمنعه عنك أحد، وإذا أراد بك ضرًّا لم يدفعه عنك أحد[13].

فهذا التشابك المعنوي والنظمي نتيجة توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه فيما بين معاني الكلم من خلال علاقات تجمعها هي:

ـ الإسناد الجامع بين الفعل والفاعل كما حدث في (اتق) ،و(لا تُطعْ)، و (اتبعْ)، و (يوحى) ،و (تعلمون)، و (توكلْ)، و(كفى بالله)، أو بين المبتدأ والخبر وممَّا نزل منزلتهما بين (الله و " **كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا** ")، و(اسم كان المحذوف وخبرها "عليما وحكيما")، (الله و " **كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا** ")، و (اسم كان المحذوف و"خبيرًا").

ـ التخصيص سواء باتجاه المفعول به كما هو الحال بين ("اتق" و"الله")، و ("لا تطع" و"الكافرين")، و ("اتبع" و"ما")، أو باتجاه توضيح الإبهام (التمييز) بين ("كفى" و"كيلا").

ـ الاتباع سواء باتجاه البيان بواسطة حرف العطف (الواو)، فقد عُطفت الجمل الآتية: "لا تُطع" و "اتبعْ" و "توكلْ" على "اتقْ" ، أمَّا "كفى بالله" فقد عُطفتْ الجميلة على "توكلْ"، والمنافقين" على "الكافرين"، وكذا بواسطة البدل كما هو الحال بين المنادى "أيُّها" و (النبي).

ـ الإضافة سواء كانت مباشرة بين (رب والكاف)، أو غير مباشرة كما حدث بين ("يوحى" و"الكاف")بواسطة (إلى)، و("كان" و"ما") بواسطة (الباء))، و ("توكل" و"الله")"بواسطة (على).

المقطع الثاني من الآية 9 إلى الآية 12:

يتناول هذا المقطع أكبر حدث مرّ على المسلمين في ذلك الوقت ألا وهو غزوة الأحزاب، فهي تُعدّ من أعظم مشاهد السورة إذ بسببها سُميّت، جاء بعد تمهيد له بذكر الميثاق المأخوذ من الأنبياء بتبليغ ما أُلْزِمُوا به صدقا و وفاءً ونصرة لدينه تعالى.

فاستهلال هذا المقطع بـ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ** ﴾(الأحزاب:09) هو « ابتداء لغرض عظيم من أغراض نزول هذه السورة، والذي حُفَّ بآيات وعبرٍ من ابتدائه، ومن عواقبه تعليما للمؤمنين وتذكيرًا ليزيدهم يقينًا وتبصيرًا، فافتتح الكلام بتوجيه الخطاب إليهم لأنَّهم أهلُه وأحِقَّاءُ به، ولأنَّ فيه تخليدَ كرامتهم ويقينهم وعناية الله بهم ولُطفه لهم وتحقيرًا لعدوهم ومن يكيد بهم وأُمروا أن يذكروا هذه النعمة ولا ينسوها لأنَّ في ذكرها تجديدًا لاعتزاز بدينهم والثقة بربهم والتصديق لنبيّهم صل الله عليه وسلم ...

فذكَّر المؤمنين بسابق كيد المنافقين في تلك الأزمة ليحذروا مكائدهم وأراجيفهم في قضية التبني وتزوُّج النبي صل الله عليه وسلم مُطلَّقة متبناه »[14].

علَّق ظرف الزمان "إذا" بـ ﴿ **نِعْمَةَ** ﴾لأنَّها تحمل معنى الإنعام، وجاء بمعنى "زمان أو حين"، وأُضيف إليه تركيب﴿ **جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ** ﴾(الأحزاب:09) وعطف عليه بـ﴿ **فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا** ﴾(الأحزاب:09) وهي تراكيب فعلية مبدوءة بفعل ماضٍ للدلالة على تأكيد الحدث والقطع بحدوثه، أمَّا الفعل المضارع ﴿ **لَمْ تَرَوْهَا** ﴾ فهو مجزوم "بلم" التي قلبت زمنه إلى الماضي.

وجيء بالتركيب ﴿ **وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا** ﴾(الأحزاب:10) ليكون في موقع الحال من لفظ الجلالة ﴿ **اللَّهُ** ﴾ المضاف إلى﴿ **نِعْمَةَ** ﴾، فالفعل﴿ **وَكَانَ** ﴾ بإسناده إلى ﴿ **اللَّهُ** ﴾ دالٌ على الدوام والاستمرار بمعنى "كان ولم يزلْ بصيرا"، وقُدِّم مُتعلِّق الخبر ﴿ **تَعْمَلُونَ** ﴾على خبره ﴿ **بَصِيرًا** ﴾لتأكيد أنَّ الله لا تخفى عليه خافية في الأرض ولا في السماء، ويعلم بكلّ صغيرة وكبيرة من الأعمال.

فالآية التاسعة (9) هي تلخيص لغزوة الأحزاب لأنَّ فيها خطابا للمؤمنين بتذكر ما أنعمه الله عليهم حينما نصرهم على أعدائهم الذين تحزَّبوا ضدهم، وهزمهم بإرسال ريح باردة في ليلة ظلماء شاتية، وجنودًا من الملائكة ألقوا الرعب في نفوس الأحزاب والتخاذل في صفوفهم فكان النصر حَليفهم.

بعدها جاءت الآيات لتفصيل الأحداث والأحوال، فبدأت بوصف حصار المسلمين في المدينة من قبل الأحزاب، فجيء بـ﴿ **إِذْ جَاءُوكُمْ** ﴾ لتكون بدلاً من "إذ" الأولى، وأفاد الفعل الماضي تأكيد الحدث والقطع بحدوثه، وعُلِّق عليه بشبْهي جملة ﴿ **مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ** ﴾ أي من فوق المدينة ومن أسفلها ثمّ عُطف على الجملة بثلاث تراكيب فعلية تصف الأحوال النفسية والذهنية لمن شاهدوا ذلك الزحف الهائل.

فالتركيب الأول﴿ **وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ** ﴾(الأحزاب:10) وصف لميل العيون عن مستوى نظرها حيرةً ودهشةً اتجاه المنظر المُرَوِّع، والتركيب الثاني ﴿ **وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ** ﴾ (الأحزاب:10) بعكس شدّة اضطراب تلك القلوب من الخوف والهلع حتّى كأنَّها ترتفع طالبة الخروج من مكانها، والملاحظ على هذين التركيبين احتوائهما على فعل ماض للدلالة على

تأكيد الحدث والقطع بحدوثه، ثمّ التعريف بـ "أل" في ﴿ **الْأَبْصَارُ** ﴾، و﴿ **الْقُلُوبُ** ﴾، و﴿ **الْحَنَاجِرَ** ﴾ للعهد، أو أنَّها عوضا عمَّا يُضاف إليها أي: أبصاركم، وقلوبكم، وحناجركم[15].

أمَّا التركيب الثالث﴿ **وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا** ﴾(الأحزاب:10) إشارة إلى اختلاف الظنون، فمنهم ثابت الإيمان واثق بنصرة الله تعالى، ومنهم منافق مريض الاعتقاد يعتقد أنَّ محمدًا وأصحابه سيُهزمون والمشركين سينصرون، لذلك جيء بالفعل المضارع ﴿ **وَتَظُنُّونَ** ﴾ للدلالة على الحدث والحدوث والمزاولة والتجدُّد، ونُصب المفعول المطلق ﴿ ﴾ للدلالة على العدد، وعُرِّف باللام تعريف جنس، وجُمع لتبيان تنوع الظن واختلافه[37].

وقد وصل الخوف والذكر أوجهما في الآية الحادي عشر (11) لتفوُّق العدو عددًا وعُدة، وسمى الله ذلك ابتلاءً بقوله: ﴿ **هُنَالِكَ ابْتُلِيَ الْمُؤْمِنُونَ وَزُلْزِلُوا زِلْزَالًا شَدِيدًا** ﴾(الأحزاب:11) ، فجيء بـ﴿ **هُنَالِكَ** ﴾ للإشارة إلى المكان الذي تضمنه سياق ﴿ **إِذْ جَاءُوكُمْ مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ** ﴾ (الأحزاب:11)، أو إلى الزمان الذي دلَّ عليه سياق﴿ **وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ** ﴾(الأحزاب:10) وكثيرًا ما يأخذ أحد الظرفين منزلة الآخر[16] ، وقد قُدِّم هذا الظرف على الفعل الذي يعلَّق به ﴿ **ابْتُلِيَ** ﴾ لضخامة الحدث، وأُسند إلى نائب الفاعل ﴿ **الْمُؤْمِنُونَ** ﴾ للإشارة إلى أنَّ إيمانهم لم يتزعزع، بعدها عُطف على ذلك بتركيب فعلي مبدوء بفعل ماضٍ لم يُسم فاعله﴿ **وَزُلْزِلُوا** ﴾، وأُسند إلى نائب الفاعل وهو "واو الجماعة"، ونصب مفعولا مطلقا ﴿ **زِلْزَالًا** ﴾ الذي وُصف بالشدّة، وهذا كلّه للدلالة على اختلال الحال وشدّة اضطراب النفس كاضطراب الأرض نظرًا لقوّة العدوّ وهول المنظر.

أمَّا الآية الثانية عشر (12) فقد عطفت على ﴿ **وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ** ﴾ (الأحزاب:10) وفيها أنطق المنافقين وضعاف الإيمان، وأخرج ما في قلوبهم، ومَحَّصهم عن المؤمنين الراسخي الإيمان حينما رأوا أنَّ ما وعدهم الله به ورسوله ما هو إلا وعد باطل، لذلك جيء بالظرف "إذ" وأُضيف إليه تركيب فعلي ﴿ **وَإِذْ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ** ﴾(الأحزاب:12) مبدوء بفعل مضارع دالٍ على الحدث والحدوث والتجدد والمزاولة، وعُدِّي إلى مفعول به تمثّل في "ما مع صلته" في قوله: ﴿ **مَا وَعَدَنَا اللَّهُ وَرَسُولُهُ إِلَّا غُرُورًا** ﴾ (الأحزاب:12)، فكان لـ "إلاَّ" وظيفة في قصر ما قبلها على ما بعدها، كما أنَّ القصر بـ(ما وإلاَّ) جيء لخبر يُنكره المخاطب ويشك فيه، وهذا حال المنافقين وضعاف الإيمان.

فهذا التشابك المعنوي متعلّق بالتشابك النظمي، فهو يعكس الترابط الجامع بين الكلمات داخل التركيب الواحد أو التراكيب فيما بينها أو بين الآيات بعضها ببعض عبر علاقات هي:

1. الإسناد: سواء بين الفعل والفاعل مثلما هو الحال بين (الفعل "أنادي" المحذوف وفاعله وكان حرف النداء "يا" نائبا عنه)، و ("آمن" و واو الجماعة)، و ("اذكر" و واو الجماعة)، و ("جاء" و"جنود")، و ("أرسلنا" والضمير المتصل)، و("ترى" و واو الجماعة)، و ("تعمل" و واو الجماعة)، و ("جاء" و واو الجماعة)، و ("زاغ" و"الأبصا"ر)، و ("بلغ والقلوب")، و ("تظن" و واو الجماعة)، و ("ابتلي" ونائب فاعله المستتر)، و ("زلزل" و واو الجماعة)، و ("يقول" و"المنافقون")، و ("وعد" و"نا") ، أو بين المبتدأ والخبر أو ممَّا نزل منزلتهما كما هو الحال بين ("الله" و"بصيرا").

2. التخصيص: الأول باتجاه المفعول به كما حدث بين (أنادي المحذوف والمنادى "أيُّها")، و ("اذكروا" و"نعمة")، و ("جاءوا" و كم)، و ("أرسلنا" و"ريحا")، و("تروا" والهاء)، و ("بلغت" و"الحناجر")، و ("يقول" و"ما")، والثاني باتجاه المفعول المطلق كما حدث بين ("تظنون" و"الظنونا")، و ("زلزلوا" و"زلزالاً")، والثالث باتجاه المفعول فيه بين ("نعمة" و"إذْ" الأولى)، و ("جاؤوكم" و"فوقكم")، و ("جاؤوكم" و"أسفل")، و ("زاغت" و"هنالك").

3. الإتباع: الأول باتجاه الوصف (الصفة) بين ("زلزالاً" و"شديدًا")، و ("جنود" و"لم يروها")، والثاني باتجاه البيان (البدل) مثلما وقع بين ("إذ جاءتكم" و "إذ جاءوكم")، وباتجاه العطف بواسطة الواو والفاء، فقد عطف ﴿ **فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا** ﴾(الأحزاب:09).على ما قبلها، وعُطف ﴿ **وَجُنُودًا** ﴾ على﴿ **رِيحًا** ﴾ ، وعطفت التراكيب الثلاث ﴿ **وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ** ﴾(الأحزاب:10) ، و﴿ **وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ** ﴾ (الأحزاب:10) ، و﴿ **وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا** ﴾(الأحزاب:10) على ﴿ **جَاءُوكُمْ مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ** ﴾(الأحزاب:10) ، و عُطف ﴿ **وَزُلْزِلُوا زِلْزَالًا شَدِيدًا** ﴾(الأحزاب:11) على﴿ **هُنَالِكَ ابْتُلِيَ الْمُؤْمِنُونَ** ﴾ (الأحزاب:11) ، وعُطف التركيب ﴿ **وَإِذْ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ** ﴾(الأحزاب:12) على﴿ **وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ** ﴾(الأحزاب:10).

4.الإضافة: سواء كانت مباشرة كما هو الحال بين ("نعمة" و"الله")، و("فوق" و"كم")، و ("قلوب" و"هم")، و ("رسول" والهاء)، أو غير مباشرة كما حدث بين ("نعمة" و "كم")

بواسطة (على)، و ("أرسلنا" و"هم") بواسطة (على)، و ("بصيرًا" و "ما") بواسطة الباء، و ("جاءوكم" و"فوقكم" بواسطة (من)، و ("جاءوكم" و"أسفل") بواسطة (من)، و ("تظنون" و"الله" بواسطة الباء، و("يقول" و"قلوبهم" بواسطة (في).

والأمر نفسه في كلّ الآيات المتبقية، فالأمثلة المأخوذة دليلٌ على مدى الترابط المعنوي(معاني الآيات) والنظمي سواء كان داخل التركيب الواحد أو بين التراكيب المتعددة، أو في الآية الواحدة أو فيما بين الآيات داخل سورة الحزاب .

يُستخلص ممّا سبق ما يلي:

ـ ترابط المعاني الربانية داخل تراكيب سورة الأحزاب أو فيما بينها هو وثيق العلاقة بالترابط النظمي العاكس لتوخي معاني النحو وأحكامه وقوانينه وفروقه فيما بين معاني الكلم.

ـ ضم المفردات القرآنية بعضها إلى بعض داخل التركيب الواحد، ثمّ تعليق التراكيب بعضها ببعض عبر علاقات نحوية هو انعكاس لذلك الترابط الوثيق الذي يُجعل منه لُحمة واحدة تنبثق منها معاني التلاحم والتداخل والتناسق والانسجام .

هوامش البحث:

ينظر: الصابوني محمد علي: صفوة التفاسير، ، دار الفكر، بيروت، المجلد (2)، (د ، ت)، ص 509.

[2] ينظر: . سيد قطب: في ظلال القرآن، الشروق، القاهرة، ط (25)، المجلد (4)، ج (5)، 1417 هـ/1996م،

ص 2817. وأيضا : شحاتة عبد الله: أهداف كل سورة ومقاصدها في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (4)، 1998 م، ص 525.

[3] ينظر: . سيد قطب: في ظلال القرآن ، ص 2818.

شحاتة عبد الله: أهداف كل سورة ومقاصدها في القرآن الكريم ، ص 526.

[4] الصابوني محمد علي: صفوة التفاسير، ص 510.

[5] ينظر: . الدرويش محي الدين: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار ابن كثير، بيروت، ط(11)، المجلد(6)، 2011/1432 ص من 132 إلى 149.

ابن عبد الرحيم صافي محمود: الجدول في إعراب القرآن الكريم، ، دار الرشيد، دمشق، ط (4)، ج (21)، 1418هـ ، ص من 126 إلى 139.

[6] النداءات موجودة في الآيات الآتية على التوالي: 1 و 28 و 32 و 45 و 50 .

[7] ينظر: . الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط(3)، ،ج3 ، 1407هـ ، ص 518 .

[8] ينظر: ابن عاشور محمد الطاهر: التحرير والتنوير، ص 250.

[9] ينظر: . ابن مصطفى الزحيلي وهبة: التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج،ج(21) ، ص 228 .

[10] ينظر: ابن عاشور محمد الطاهر: التحرير والتنوير، ، دار التونسية، تونس، ج (18)، 1984م، ص251.

[11] ينظر: . المراغي أحمد مصطفى: تفسير المراغي ، دار الفكر، ط(3)، ج(21)، 1394هـ- 1974م، ص125.

[12] ينظر : الصابوني محمد علي: صفوة التفاسير، ج(2) ، ص469.

[13] ابن عاشور محمد الطاهر: التحرير والتنوير، ص 276 و 277.

[14] يُنظر: المرجع السابق ، ص 280.

[15] يُنظر: ابن عاشور محمد الطاهر: التحرير والتنوير ، ص 282.

[16] يُنظر: الحجازي محمد محمود: التفسير الواضح ، ج(3) ، ص81.

المصادروالمراجع :

ابن عاشور محمد الطاهر: التحرير والتنوير، دار التونسية، تونس، ج (18)، 1984م،

ابن عبد الرحيم صافي محمود: الجدول في إعراب القرآن الكريم، ، دار الرشيد، دمشق، ط (4)، ج (21)، 1418هـ

ابن مصطفى الزحيلي وهبة: التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دار الفكر المعاصر ، دمشق ، ط(2) ، ج 21، 1418 هـ.

الحجازي محمد محمود: التفسير الواضح ، دار الجيل ، بيروت، ط(10)، ج(3) ، 1414هـ

الدرويش محي الدين: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار ابن كثير، بيروت، ط(11)، المجلد(6)، 2011/1432

الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط(3) ، ج3، 1407هـ

سيد قطب: في ظلال القرآن، ج (5)، الشروق، القاهرة، ط (25)، المجلد (4)، 1417 هـ /1996م
شحاتة عبد الله : أهداف كل سورة ومقاصدها في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (4)، 1998 م
الصابوني محمد علي: صفوة التفاسير، دار الفكر، بيروت، المجلد (2)، (د ، ت)
القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتاب، العربي، بيروت، ج(.14)، (د ، ت).
المراغي أحمد مصطفى: تفسير المراغي، دار الفكر، ط(3)، ج(21)، 1394هـ-1974م.

جمالية التناص القرآني في الشعر الجزائري المعاصر بين سلطة التماثل ومسعى التفاعل

Aesthetics of Qur'anic intertextuality in contemporary Algerian mystical poetry between representation and interaction

د.سعيد شيبان/جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية- الجزائر
البريد الالكتروني: chibanesaid@yahoo.fr
د.الحبيب عمي/جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية- الجزائر
البريد الالكتروني:habibammi70@gmail.com

الملخص:

اتكأ الشاعر الجزائري المعاصر على التناص كاستراتيجية تعبيرية وجمالية ،قصد تحقيق أبعاد تواصلية فجرت من مكامن النصوص الصوفية، وأتاحت المجال للقارئ لإعادة انتاجها من خلال أفق انتظار مغاير أملاه الطابع الغنوصي للنصوص في ثنايا الخطاب الشعري.

كما حاول شعراؤنا امتصاص الدلالات القرآنية وتطويعها بطريقة فنية تتماشى وسياقات التجارب الحاضرة ،و من ثم راح الشعراء يستنسلون المعاني من هذا المعين الخصب، فيحاورون نصوصه لإنتاج دلالة جديدة مشحونة بالمثاقفة اللغوية والفكرية مانحين لنصوصهم سمتي التفرد والتميز.

الكلمات المفاتيح :التناص، الغنوصية، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، أفق الانتظار.

Abstract

This article tries to highlight the impact of Qur'anic intertextuality in contemporary Algerian mystical poetry, through texts invaded by quotations , allusions and reminiscences of Qur'anic text that allow the reader to establish a quite different horizon of expectation, given the gnostic nature of the texts.

The contemporary Algerian poet constantly uses q'uranic references to resuscitate meanings in a different context, while creating new texts with poetic passages much stronger and more original than others.

Key words: Intertextuality, gnostic, contemporary Algerian mystical poetry, horizon of expectation.

المقال

لجأ الشاعر الجزائري إلى استنصاص آيات القرآن الكريم رغبة منه في تمطيط النص من الناحية الأسلوبية((**ليشكل نصا يبدو محوّلا للدلالة المركزية للنص القرآني**))[1].

وقد تباينت مستويات الإفادة من القرآن الكريم لدى الشعراء تبعًا لتجاربهم الفنية، ومدى وعيهم بآليات الإنتاج الدلالي للنصوص على مستوى التشكيل والصياغة، فتراوحت الخلفيات التأسيسية للتفاعل مع النصوص القرآنية بين الاجترار السلبي الباهت، وبين النظرة الفنية الواعية التي تنظر إليها على أساس تفاعلي، تجعل النصوص مؤسسة على أخرى، فهي((**تنمو نموًا ديناميا بكل ما يعنيه ذلك من تشابه وتماثل وتضاد، إذ هي مؤولات لبعضها بعض**))[2].

فالمتأمل في نصوص الغماري، يلحظ هذا الاحتفاء بالنص القرآني سواء على مستوى الألفاظ أو السياق، فغدا هذا التعالق مع النصوص القرآنية سمة دالة على مرجعية الغماري الإسلامية.

و في بعض الأحايين يكون الاقتباس من الينابيع القرآنية بالنسبة إليه بمثابة تحصين روحي ضد الأفكار والعقائد الوافدة، كما يشكل أيضا وجها من أوجه الاعتزاز بتاريخ المسلمين المجيد والتأسي على الأوضاع المتردية والترقب لغد أفضل. وقد صادفنا في العديد من العينات الشعرية، استدعاء الغماري لبعض الألفاظ التي تحيل إلى السياق القرآني، ليعبر من خلالها عن رفضه للذين آثروا المشروع الاشتراكي فكريا وعقائديا، فيقول في قصيدة "بين يدي إقبال" :

عرفتَ الحب...
لا كهفا بطين الشهوة الحمراء معتبقا
ولكن.. شاطئ يخضر في أبعاده الحلم
هناك هناك في بعد الهوى يتماوج الحلم
وتورق فيه نجوى الوصل ضوءا يسكر الحدقا

و"طورا" في الرموز الخضر..قربا موعدًا شفقا[3].

لقد أبقى الغماري على الدلالات الملتصقة بالطين في القرآن الكريم، والتي تحيل إلى بدء الخلق والجسد الطافح بالشهوة التي أكسبها صفة الحمراء الدالة على العبق الإيديولوجي الاشتراكي، لينفي هذه الشوائب عن شخص محمد إقبال الذي يرى في شخصه الرمز الإسلامي((**القادر على تغيير هذا العالم الموبوء إلى عالم آخر أكثر إضاءة وإشراقا**))[4].

وفي موضع آخر، يستعين الغماري بالقصص القرآني، ليوحي من خلاله إلى أبعاد فكرية تغمرها العاطفة الدينية المتأججة بالحماس، مذكرًا بتداعيات ضياع الأرض والمقدسات، ولذلك وجدناه يستدعي النصوص القرآنية بشكل اجتراري سكوني يفتقر إلى التحويل النصي الذي هو أساس كل تعلق نصي(Hypertextualité).

يقول الغماري في قصيدة "براءة":

كفروا بمعجزة العصور
بالطير يزرع نأمة الأسحار في هدب الزهور
بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور
بالمرسلات...
العاصفات...
الفارقات...
الموغلات مع الهجير
كفروا بمعجزة العصور
عجبا..[5].

فالملاحظ أن هذا النص ينقصه الاستدعاء الوظيفي للنص الغائب، فظل النص الجديد أسيرًا له، ولذلك اكتسى هذا التوظيف شكل الاقتباس المخل بالصياغة الشعرية إيقاعًا ولفظا[6].

كما أن نص الغماري، يفتقر إلى المحور الوظيفي التفاعلي الذي يتجلى عادة في التحوير الدلالي الذي يمارسه النص اللاحق(Hypertexte) بالنص السابق(Hypotexte) من أجل إيصال مقاصد الشاعر في صورة أكثر إقناعًا وتأثيرًا. وهذا الملمح ظل مغيبا بيد أن آلية

الاشتغال النصي في هذا السياق لا تتيح إمكانية التفتح الدلالي بواسطة التحوير(conversion) الذي((**يتم تفكيك المتناص معه-تفكيكا لا يلغيه- وتسييقه في الموقف النّصي**))[7].

فالسيرورة الدلالية في هذا النص محدودة لأنها لا تشاكل النص القرآني إلا في بعض ألفاظه(سورة المرسلات)، يقول تعالى:((**والمرسلات عرفا، فالعاصفات عصفا، والناشرات نشرا، فالفارقات فرقا**))[8].

كما حظي مصرع المسيح "عيسى بن مريم" على نحوه المأساوي، باهتمام بالغ لدى الشعراء الذين وجدوا في شخصه ما ينقل مواقف محددة في الزمن إلى رحاب الوجود الباقي الذي يتفاعل مع اللحظة الحاضرة.يقول يوسف وغليسي:

وصبرا فما قتلوا حلمنا –يا صديقي- وما صلبوه،
ولكن ساكن في أقاصي الذّرى... كالمسيح...
سيجتاح هذا المدى بعد عام![9].

فرمز المسيح في هذا السياق، وظف بطريقة فنية راقية، إذ ربطه الشاعر بتجربته الشعورية الخاصة، فرأى في شخصه صورة المنقذ الذي سيعيد بلاده إلى شاطئ البر والآمان بعد محنتها السياسية. كما أن السطر الشعري الأول يتناص مع قوله تعالى((**وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم**))[10].

فالاقتباس من القرآن الكريم، شكل من أشكال تداخل النصوص واستلهام التراث وامتصاص له، فهو((**مظهر من مظاهر تعامل الشعراء مع التراث الديني...يغدون منه عقولهم وأرواحهم، ويفيدون منه في بلورة مو اقفهم ووجهات نظرهم**))[11].

وفي سياق مماثل، تحاول رشيدة خوازم استلهام قصة يوسف عليه السلام، عن طريق تضمين(Enchassement) سياق الآية القرآنية ودمجها بطريقة فنية، متجاوزة نطاق الانبهار والاتعاظ، عن طريق تحويل سياق النص القرآني واستبدال خلفيته إلى((**تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصّي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم**))[12].

تقول رشيدة خوازم:

واستبد به العشق،
غلق الباب من حولي

وقال: هيت للفرح المسافر من دون رؤانا

هيت له[13].

فيوسف في هذا المقطع يستجيب للمراودة التي رفضها مع زوجة العزيز، في قوله تعالى:((**وراودته التي هي في بيتها عن نفسه، وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون**))[14].

وهذه صيغة أخرى لامتصاص النصوص القرآنية على أساس المفارقة التي لا تجعل الموروث الديني مجرد مادة تاريخية صماء فحسب، بل يسعى الشاعر المعاصر من خلالها إلى((**هز نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع... فقيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق**))[15].

ويعتمد عثمان لوصيف على استنصاص القرآن الكريم، لتتخذ مستويات التفاعل النصي في شعره أشكالاً متعددة، معتمدًا على تقنيات التجاوز والتحاور بين النص القرآني والنص الشعري، فيقول:

لفستانك حفيف السنبل

أصابه صيِّبٌ من السماء

وللبدتك فحيح الأفاعي

ولجاجةَ العبق

وعليك بقاي من ندى الليل[16].

فقارئ هذا المقطع لا يتوانى في استحضار قوله تعالى((**أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق تجعلون أصابعهم في أذانهم من الصواعق حذر الموت والله محيط بالكافرين**))[17]. فالشاعر اتكأ على المخزون اللغوي القرآني في تشكيل صورته،و((**الغاية من وراء ذلك أن يستمد النص الشعري من التضمين القرآني شاعرية اللغة القرآنية، وعمق الإشارة. ولكي يتم التعبير في فضاء شعري تبعث فيه الآية القرآنية جلال اللغة المقدسة وجمالها أيضا**))[18].

كما حاول في هذا المقطع إزاحة المعنى عن سياقه الأصلي إلى سياق مغاير، ففستان هذه المرأة اللامتناهية الأوصاف، يتلألأ نورًا كلمعان البرق.فالشاعر يجمع في هذا المساق

الشعري بين الضوء والحركة التي تمنح لهذه المرأة حضورها القوي، بصفتها المعادل الوجودي للحياة إذ بواسطتها يرتقي من حال إلى حال.

وأحيانا يلجأ عثمان لوصيف إلى التحوير القصدي للسياق المعنوي للنص القرآني حتى لا يكون النص الشعري نسخة مطابقة له((**إذ كلما قل الاشتراك في المقومات، زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة**))[19]. ولذلك نراه في بعض نصوصه يحول وجهة الخطاب الديني بالانفتاح على جسد المرأة بوصفه وسيلة للارتقاء إلى مدارج الحضرة الربانية، وهكذا تختار الذات المبدعة((**التموقع بين ما يقال وما لا يقال بتبني رؤية برزخية**))[20]. يقول عثمان لوصيف:

كثبانك المهيلة
تحاصرني من كل الأوقات
تحاصرني السوافي الأثيرية
للألماس الأثير
تحاصرني المؤتفكات المشبعة بغبار الطلع
والعطورات الرنانة[21].

فدلالة "المؤتفكات" في هذا المقبوس الشعري تختلف عن السياق الأصلي الذي نعرفه في القرآن الكريم في قوله تعالى:((**وجاء فرعون ومن قبله والمؤتفكات بالخاطئة، فعصوا رسول ربهم فأخذتهم أخذة رابية**))[22]. "فالمؤتفكات" في القرآن الكريم يقصد بها((**المنقلبات وهي قرى قوم لوط، التي اقتلعها جبريل ورفعها على جناحه قرب السماء ثم قلبها، وكانت خمس قرى**))[23].

فالقرى التي يدعونا الشاعر إلى التأمل في جمال نسائها ليست غارقة في الخطيئة، بل هي تنعم بغبار الطلع الربيعي الفواح والعطورات الرنانة. فعلى صعيد آخر يومئ لوصيف من خلال هذا التعارض إلى طبيعة الفطرة البشرية التي يجب أن تبتغي مواطن الجمال في ما أحل الله.

وللقصص القرآني مكانة هامة في المتن الشعري الصوفي الجزائري المعاصر، إذ ضمن الشعراء أحداث القصص القرآني، فاستلهموا من الشخصيات النبوية ودلالات الأحداث

ما يجعل نصوصهم تندمج وتتراكب في مستويات عدة، فوجدوا فيها المعادل الموضوعي((**لما يصادفهم في علاقتهم مع المجتمع البشري الذي يعيشون في و اقعه بوجدان مضاد**))[24].

وقد شكل موقف موسى وهو في مقام خلع النعلين بالوادي المقدس حضورا في بعض النصوص الشعرية، فغدت مؤانسة النار عند الشعراء((**لا تنفصل عن الغاية من رؤية النارفي الآية القرآنية، أي الإتيان بقبس، والاسترشاد بها لكي تكون دليلا وهداية**))[25].

يقول الأخضر فلوس:

قد آنس الآن نارًا على الجبل الأطلسي
وقيل له اخلع حذاءك
وادن لكي تقبس النار
تغسل عار الذين يطوفون بالعجل في نشوة وافتتان[26].

فالملاحظ أن الشاعر حافظ على السياق القرآني في قوله تعالى:((**فلما أتاها نودي يا موسى، إني أنا ربك، فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى**))[27]. فإعادة تشكيل النص الغائب تمت بطريقة اجترارية، أفقدت النص الحاضر تفرده وخصوصيته على الرغم من التحوير اللغوي البسيط الذي مارسه الشاعر.

فالقصد لا يكمن في حصر مواضع التناص في النص فحسب، وإنما فيما يحدثه النص المهاجر إليه من علاقات وتفاعلات وتحويل((**من حال إلى حال، فإن الذي يحدث في النّص القرآني بواسطة الاستنباط هو نوع من الإضافة، وكأننا أمام عملية توليد المعنى، فكل معنى يحيل إلى معنى آخر، وهو بدوره يحيل إلى معان ودلالات أخرى، وإن المستنبطات من هذه الدلالات هي ما يمكن أن يطلق عليه المعنى اللاحق**))[28].

وفي سياق مماثل، يضمن عثمان لوصيف قصة موسى عليه السلام، محاولا امتصاص سياق النص القرآني، وتحويله إلى أوراد صوفية تتلى في سبيل تحقيق العروج إلى الحضرة الربانية فيقول:

هابط أرضك المستكنَّة في رعشة السهو
أفتح في روضة الأبدية دربي
وأدخل مملكة الله...
أخلع نعليّ

أمشي على التوت والأقحوان السماويّ
أوغل في غبش الصلوات واهتف باسمك
أدنو من العرش
ألقاك يا امرأتي المستّحمة بالنور[29].

وهكذا يحاول الشاعر في هذا المقبوس الشعري أن يكسب النص معنى جديدا، متجاوزا((**الشعاراتية المقيتة، لأنه يستلهم العقيدة الدينية استلهاما فنيا، ويوظف القصص القرآني وصوره توظيفا معاصرًا، يفهم فيه المتلقي دور الشاعر الخالق، ويعترف بنباهته**))[30].

وقد تأثر الشعراء برمزية العدد، فحاولوا شحنها بالدلالات الصوفية لإثراء تجاربهم، ومنح نصوصهم خصوصية التميز المعبأ بالدلالات الباطنية التي من شأنها تهيئة القارئ إلى أفق تأويلي منفتح على دلالاتها في العرفانية الصوفية((**وقد حافظت هذه الإشارة العددية على دلالتها الصوفية المستنبطة من اللطيفة الإشارية القرآنية، وانتقلت إلى الشعر العربي المعاصر، الذي لا نشك في أنه استمد بعض جمالياته من الموروث الصوفي**))[31].

يستلهم عبد الله حمادي في دواوينه، الرمزية العددية متكأً على محمولها الرمزي المستوحى من القرآن الكريم، فيتخذها كمداخل رئيسية في رحلاته الروحية إلى عوالم الغيب العلوية، فيقول:

خبأت رأسي إذ هوت،
سافرت في عرش القنوت
وتدحرجت سبع شداد
وما تلاها من سجودي،
لكن قوافل أبحرت
من حيث يسكنها
الغبار
وما تَلبَّس باليقين...[32].

فالشاعر يرمز إلى رحلته العروجية بالسبع الشداد، وهذا مظهر من مظاهر التأثر بالمتصوفة الذين اعتبروا((**أن بعض الأعداد تكتنز أسرارًا، لا سيما تلك المذكورة في**

القرآن الكريم أو الأثر أو لتكرارها في منظومة الكون، أو لمقابلتها حرفا له خصائص وأسرار كونية لدى العارفين مثل الرقم(7))[33].

ومعلوم أن المتصوفة الأوائل احتفوا في مؤلفاتهم برمزية هذا العدد، فذكروا الأسماء الإلهية السبعة(الحي، العالم، المريد، القادر، السميع، البصير، المتكلم)[34]. كما أشاروا إلى المقامات السبع(التوبة، الورع، الفقر، الصبر، الرضا، التوكل، الزهد)[35].وأشار فريد العطار في كتابه "منطق الطير" إلى الأودية السبعة[36].

وفي قصيدة "جوهرة الماء"، يقترن العدد سبعة عند حمادي بالسماوات السبع وبالمدارات السبعة التي تتخلل رحلته الخيالية إلى الرفارف العلوية، فيقول:

(...) كان المستوى في الملكوت
وكانت... فاتحة الاستواءْ...
إمامي لا تَمْنُنْ بالخرقة والكوزْ
أنت نور الأقطاب
والأيْن المعروف
(...) أنت والسّبع
مدارات
وروح الرّوح
وما دون الملفوظ...[37].

وإذا أمعنا النظر في التصدير الذي أرفقه حمادي بقصيدة "جوهرة الماء"، سنجد بأنه يضطلع بوظيفة تأويلية تفسيرية لنص القصيدة، فيقول:**((كتبت هذه القصيدة بين الأرض والسماء وبعد زيارة قبر الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي في حي المهاجرين بدمشق بعد صلاة في 4 جانفي 2003))**[38].

فالتصدير(L'épigraphe) عنصر بنائي لا يستهان به في تجسير العلاقة بينه وبين النص، مما يفتح أفق القارئ على التعليق والتأويل، بيد أنه عتبة يسعى من خلالها إلى ربط**((علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءةً))**[39].

وهكذا فقد طوع حمادي رمزية العدد سبعة بما يتماهى مع رحلاته العروجية، وكذلك بما يتقاطع مع النصوص القرآنية*، ليشكل بهذا النسيج النصي وقفة تأملية صوفية في

الجمالية العددية.

كما وظف حمادي المحمول الرمزي للعدد(ثلاثة) مستلهما الإشارات القرآنية في قوله تعالى:((**قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم النّاس ثلاثة أيام إلا رمزًا...**))[40].أما رمزية العدد ثلاثة عند المتصوفة، فهي تحيل إلى((**أعلى مراتب الأحوال**))[41]. يقول حمادي في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

وحدي كنتُ... وكانت
وثالثُنا (...)
يوقد نار الشهوة
يحترق العري
يغري بالظلماتْ[42].

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يتكئ على فضاء البياض المنقط، ليلمح إلى عجز اللغة الصوفية عن البوح والتعبير، فراحت الدلالات تتماهى مع المطلق، لتراهن على القارئ في إعادة إنتاجه وصوغه بما يتجاوب مع الأبجديات النظرية للخطاب الصوفي، بوصفه ممارسة نصية تخط للعبور نحو أشكال تعبيرية جديدة.

ومن العينات النصية السابقة، يمكن القول أن الخطاب الشعري الصوفي الجزائري تعامل مع النصوص القرآنية بطريقة اجترارية في غالب الأحيان، فاكتفى الشعراء بالتضمينات والاقتباسات للسياقات القديمة، فوقفوا((**عند حدود البنية السطحية للنص الغائب**))[43].

أما النماذج التي أعادت تشكيل النصوص الغائبة بشيء من الوعي سواء كانت قرآنية أو عرفانية صوفية، فقد اكتفت بتقنية الامتصاص التي ركز فيها الشعراء على الاستلهام الرمزي والدلالي من القرآن الكريم، مع بعض التحوير البسيط في السيرورة الدلالية لخطاباتهم الشعرية.

كما أن الشعراء توخوا أسلوب الحذر في التعامل مع النص المقدس، فظلوا ينظرون إليه نظرة مقدسة متعالية، غير مكترثين بالنظريات الحداثية الداعية إلى طرح التصورات الاختزالية المتجذرة في المتخيل الغربي أمام الممكنات الخطابية والتأويلية التي يتيحها النص المقدس، مما((**فوت فرصة إعادة بنائه في ضوء التصورات المعرفية الجديدة**))[44].

إن منهج الشعراء في تأويل القرآن والتعامل مع النص المقدس، لم يكن بوسعه الخوض في الكثير من المسائل التي يسيجها الكبت المجتمعي والديني اللذان لا يسمحان لذوي النزعات الصوفية امتلاك فهم خاص للدين مثلما كان سائدًا عند المتصوفة الأوائل. وقد أشارت الباحثة آمنة بلعلى إلى تجاوز ابن عربي لهذا الطرح المفهومي، بإثارته للقضايا، الأكثر تعبيرا عن التناقضات التي احتدم فيها الجدل في عصره وقبله، ليطرحها على أساس وجودي أساسه الرحمة وعماده الوحدة[45].

وهذا الطرح يحمل في طياته تلك الرحابة التي يسوق لها أنصار حوار الأديان وحوار الحضارات، بعيدا عن بعض المحاولات الرامية إلى تغييب البعد الديني في الكتابات الأدبية الصوفية.

الهوامش:

- آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2011، ص274.

2- جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، التشعّب والانسجام، ط، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2011، ص471.

3- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة،ط2،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1981، ص104.

4- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص93.

5- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض،ط1،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981،ص67.

6- ينظر: جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع،الجزائر،2003 ،
ص190.

7- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ط1، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001، ص247.

8- سورة المرسلات، الآية 1، 2، 3، 4.

9 يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار،ط1،منشورات رابطة إبداع،قسنطينة،1995، ص86.

10 سورة النساء، الآية 157.

11- ماجد الجعافرة، التناص بين القديم والجديد، مجلة المبرز، المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية، العدد12- جانفي، جوان1999، ص39.

12 سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص18.

13- رشيدة خوازم، قصيدة "جيتان"، ديوان الحداثة لواسيني الأعرج، ص128.

14 سورة يوسف، الآية 22، 23.

15 +محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص156.

16 عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض ،دط، دار هومة للطباعة والنشر،الجزائر،1999، ص86.

17- سورة البقرة، الآية 19.

18- محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات)،ط1،شركة المدارس للنشر والتوزيع،2001،المغرب، ص161.

19- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص25.

20- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ط1،دار توبقال، المغرب،2000،ص156.

21- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دط، دار هومه للنشر،ص78.

22- سورة الحاقة، الآية 9، 10.

23- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، ط1، دار الفكر، لبنان، 2001، ص412.

24- محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص194.

25- المرجع نفسه، ص199.

26- الأخضر فلوس، عراجين الحنين،ط1،اتحاد الكتاب الجزائريين،2002، ص68.

27- سورة طه، الآية 11، 12.

28- آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص265، 266.

29 عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دط ، دت، ص20.

30- عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع، التوليف، الأصول، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1995، ص112.

31- محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص236.

32- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى،ط1،دار الألمعية،قسنطينة،الجزائر،2011، ص36.

33- أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا،ط1،منشورات الإختلاف،2014، ص48.

34- ينظر: عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية،تح محمد كمال ابراهيم جعفر،الهيئة المصرية للكتاب،مصر،،1981 ص33.

35- ينظر: السراج الطوسي، اللمع،تح عماد زكي البارودي،مكتبة التوفيقية القاهرة،دت، ص45.

36- يراجع نذير العظمة، المعراج والرمز الصوفي، ص43.

37- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص53.

38- المصدر نفسه، ص42.

39- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينات من النّص إلى المناص،ط1،منشورات الإختلاف،2008، ص108.

* راجع: سورة البقرة، الآية28، سورة المؤمنون، الآية17، 87، سورة فصلت، الآية11، سورة الطلاق، الآية12، سورة الملك، الآية3، سورة نوح، الآية 15.(هي كلها سور تدل على قدرة الله المتجلية في سبعية السموات والأرض).

40- سورة آل عمران، الآية41.

41- محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص226.

42- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين،ط1،منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،2000، ص148.

43- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري، ص159.

44- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص102.

45- ينظر: آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص284.

المصادروالمراجع

- أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا،ط1،منشورات الإختلاف،2014.
- الأخضر فلوس، عراجين الحنين،ط1،اتحاد الكتاب الجزائريين،2002.
- السراج الطوسي، اللمع، تح عماد زكي البارودي، مكتبة التوفيقية القاهرة، دت.
- آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2011.
- جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، التشعّب والانسجام، ط، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2011.
- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع، الجزائر، 2003 ،
- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ط1، دار توبقال، المغرب،2000 ،
- رشيدة خوازم، قصيدة "جيتان"، ديوان الحداثة لواسيني الأعرج،
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2006،
- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينات من النّص إلى المناص،ط1،منشورات الإختلاف،2008،
- عبد الرزاق القاشاني، اصطلاحات الصوفية، تح: محمد كمال ابراهيم جعفر، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1981،
- عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، القناع، التوليف، الأصول، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1995،
- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين،ط1،منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،2000،
- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى،ط1،دار الألمعية،قسنطينة،الجزائر،2011 ،
- عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دط ، دت،
- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض ،دط، دار هومة للطباعة والنشر،الجزائر،1999.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.

- ماجد الجعافرة، التناص بين القديم والجديد، مجلة المبرز، المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية، العدد12- جانفي، جوان1999.

- محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات)،ط1،شركة المدارس للنشر والتوزيع،2001،المغرب.

- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، ط1، دار الفكر، لبنان، 2001.

- محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1984.

- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ط1، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981 .

- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض،ط1،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981.

- نذير العظمة، المعراج والرمز الصوفي.

- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار،ط1،منشورات رابطة إبداع،قسنطينة،1995.

حال الدّراسات اللغوية في المغرب والأندلس قديما

The State of Linguistics Studies in Ancient Maghreb and Andalus

د.عبد الرّحمن عيساويّ، جامعة البويرة - الجزائر

البريد الالكتروني:issawiabderlrahmen@gmail.com

الملخص:

بعد تطور الدراسات اللغوية لدى العرب، كان لزاما على العلماء العرب والمسلمين توسعة دائرتها على الأقطار المغاربية والأندلسية عبر الفتوحات الإسلامية، بالإضافة إلى حاجة هذه الأقطار إلى تعلم اللّغة العربيّة وفهم الدين الجديد ، وبعد اندماجهم مع أهل هذين القطرين تبين الأساس الأوّل للثقافة والأدب في المغرب والأندلس هو القرآن الكريم وعلوم الدين واللّغة والأدب الجاهليّ، من هنا بدأت رحلة البحث عن المعاني والألفاظ وتزايد النشاط اللغوي لفهم القرآن وتفسيره، الأمر الذي أسهم في ازدهار الدراسات اللغوية في المغرب والأندلس.

الكلمات المفتاحية:الدراسات اللغوية- التلاقح الثقافي- الفتوحات الاسلامية- الفندال- العلوم اللسانيّة- الأعاجم- المشافهة- الألفية - ابن معط الزواوي المغربي- المغرب – الأندلس.

Abstract:

After the development of linguistic studies among Arabs, Arab and Muslim scholars had to expand their circle to the Maghreb and Andalusian countries through the Islamic conquests, in addition to the need for these countries to learn Arabic and understand the new religion, and after their integration with the people of these two countries, the first basis of culture and literature in Morocco and Andalusia It is the Qur'an, the sciences of religion, language and pre-Islamic literature, hence the journey of searching for meanings and words and increasing linguistic activity to understand and interpret the Qur'an, which contributed to the flourishing of language studies in Morocco and Andalusia.

Keywords:

Linguistic studies - cultural cross-fertilization - Islamic conquests - Vendal - linguistics - Non - Arabic speakers- oral - Millennium - Ibn Maat Zawawi Moroccan - Morocco - Andalusia.

اتّفق العلماء والباحثون على أنّ الدّراسات اللّغوية عند العرب بدأت مشافهة، لأنّهم لم يعرفوا الكتابة والتّدوين إلاّ بعد أن استفحلت ظاهرة اللّحن في اللّسان العربي ذلك «أنّ العربيّة الفصيحة قد طرأ عليها اللّحن والخطأ وزاد هذا اللّحن بمرور الأيّام فشمل القرآن ولغة المحادثة، مقتربا بالألسنة شيئا فشيئا إلى عاميّة بعُدَت عن الفصحى»(1) وقد كان هذا بسبب اختلاط العرب بالأعاجم الذين أسلموا، إذ أصبحت روابطهم قوية بالقبائل العربيّة، من أجل فهم الدّين الجديد، وتعلّم اللّغة العربيّة، التي نزل بها القرآن الكريم، الأمر الذي لم يكن سهلا على الطرفين، ممّا أدّى إلى اختلاط الألسنة، والوقوع في اللّحن وخصوصا في قراءة آي القرآن الكريم، ما أدّى بعلماء العرب إلى بذل الجهود من أجل القضاء على ما يفسد لغتهم، التي لطالما افتخروا وتفاخروا بها أمام الأمم الأخرى.

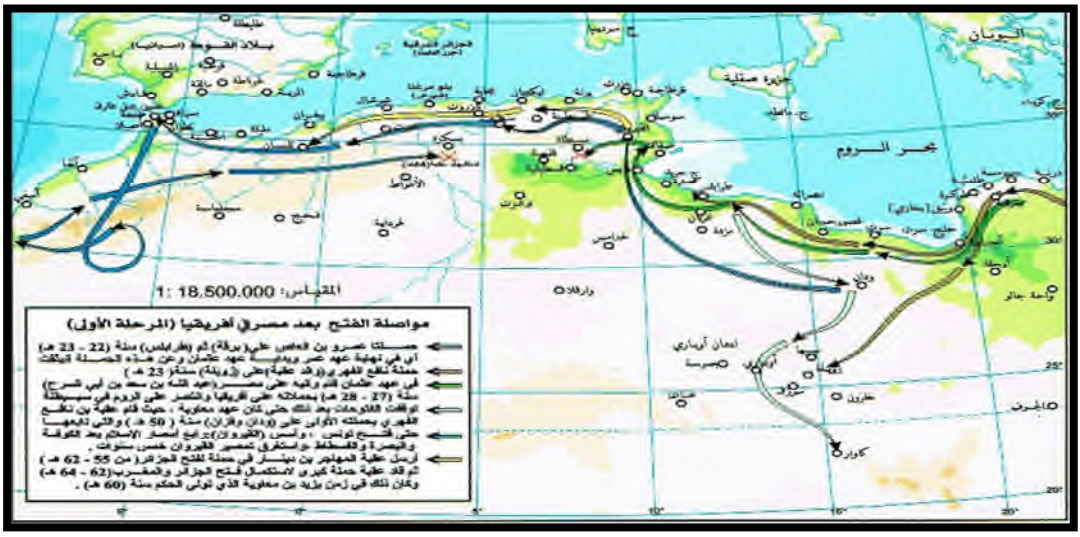
فالعرب لم يعرفوا هذه الظاهرة قبل الإسلام، وكذا قبل إسلام الأعاجم فيه إلاّ قليلا، لذلك لم تكن لهم حاجة إلى علم يحفظ لهم لغتهم، أو يصحّح الأخطاء التي يقعون فيها، لكن بنزول القرآن الكريم وإقبالهم على حفظه وفهم ما جاء فيه؛ احتاجوا إلى علوم تساعدهم على ذلك، كما تحمي كتابهم من كل ما قد يصيبه من الأخطاء، سواء كان ذلك على ألسنة الأعاجم، أم العرب الذين فسدت ألسنتهم بسبب الاختلاط والمصاهرة أيضا، فكان القرآن الكريم إذا هو الحافز الأوّل لنشأة الدّراسات العربيّة عموما، إذ لم يكن للعرب اهتمام بالعلوم بصفة عامّة واللّغوية بصفة خاصّة، «فلم يؤثر عن العرب أيّ نوع من الدّراسات قبل الإسلام»(2) حيث كان اهتمامهم منصبّا حول مجالس الشعر، وما يدور في الأسواق الكبرى من مناظرات ولم تكن لغتهم قد اختلطت بألسنة أخرى، ولم يكن لهم دين أو كتاب سماوي يحافظون عليهإذا دخلت فيه أمم أخرى، واضطرّوا إلى الاختلاط بهم، لذلك بقيت اللّغة العربيّة قبل الإسلام صحيحة فصيحة لا تشوبها أيّة شائبة، لذلك لم يكن هناك داعٍ لقيام علوم أو دراسات تحمي اللّغة العربيّة ممّا قد يصيبها وحين اضطرّ العرب لإيجاد حلول من أجل الحفاظ على لغتهم، وكتابهم الكريم بدأوا بجمع اللّغة، وكان ذلك عن طريق الرحلة إلى البادية ومشافهة الأعراب إذ «من المنطقيّ أن يكون البحث اللّغوي عند العرب، قد بدأ في شكل جمع للمادّة اللّغوية، أو ما يعرف بمتن اللّغة، ... وقد تمّ هذا الجمع أوّلا بطريق المشافهة والحفظ»(3) فالمناطق التي رحل إليها العلماء كانت

موغلة في الصحراء؛ بعيدة عن المناطق الحضرية المجاورة للأمم الأخرى، ولسانهم لم يختلط بأيّة لغة أخرى، لذلك بقيت موردا وأصلا اعتمد عليه العلماء، ولأنّهم استطاعوا الحفاظ على السليقة، التي عجز سكان الحضر عن التكلم بها والإبقاء عليها.

بدأت الدراسات اللّغوية عند العرب تتطوّر شيئا فشيئا، بعد أن خاضوا مجالات أخرى من العلوم العربيّة، إذ «لم يكن البحث اللّغوي عند العرب من الدراسات المبكّرة التي خفّوا لها سرعا، لأنّهم وجّهوا اهتمامهم أوّلا إلى العلوم الشرعيّة والإسلاميّة، وحين فرغوا منها أو كادوا، اتّجهوا إلى العلوم الأخرى.» (4)لأنّ اهتمام العلماء المسلمين كان منصّبا في البداية على العلوم المتعلّقة بالقرآن الكريم، وكيفيّة فهم معاني النصّ القرآني، الذي غيّر حال العرب من العيش في الظلام والجاهلية واللامبالاة، حيث نجد القويّ يأكل الضعيف، دون أدنى رحمة أو شفقة،ومن عبادة الأوثان، إلى نور جعل حياتهم يسودها العدل والإحسان والمساواة، متميّزة بالانتصارات ومختلف العلوم والمعارف، حتى أن كثيرا من الألفاظ والمفردات تغيّر معناها، حيث كانت تستخدم بمعنى معيّن في الجاهلية، ليصبح لها معنى آخر في الإسلام مغايرا تماما لما كان قبلا كالصوم، والزكاة والصلاة والحج...تميّزت الدراسات اللّغوية عند العرب بالتطوّر والازدهار منذ أن بدأ العلماء بالاهتمام بهذا الميدان، وبالفتوحات الإسلاميّة ازداد الاهتمام أكثر بهذا المجال، لأنّ حاجة الأقطار الأخرى إلى تعلّم اللّغة العربيّة وفهم الدين الجديد في ارتفاع مستمر، ما أدّى بعلماء العرب إلى الرحلة إلى هذه الأقطار من أجل نشر العلم والمعرفة، ومن بين الأمم التي دخلها الإسلام والمسلمون المغرب والأندلس، هذان القطران اللّذان تميّزا في مختلف العلوم والمعارف.

المغرب: كانت بلاد المغرب قبل الفتح الإسلامي خاضعة لقوى أجنبيّة متتالية؛ كالفينيقيّين والرومان والبيزنطيّين، ولم يكن للبربر والأفارقة دور هام في الحضارة المغربيّة، بل كانوا مُستَغلّين من قبل الغزاة عن طريق الجباية والتّجنيد والعبوديّة والسبي... فعلى مرّ العصور لم يدخل البربر التاريخ البشري، ولم تكن مساهمتهم في الحضارة الإنسانيّة هامّة، إلى حين دخولهم الإسلام، ومَثَّل فتح بلاد المغرب منعرجا حاسما في تاريخ المنطقة، حيث اندمجت العناصر المحليّة في المجتمع الجديد؛ ليحصل التلاقح الثقافي بين المسلمين والبربر(5) ومهّد لنشأة حضارة مضيئة في تاريخ الإنسانيّة، لا تزال معالمها قائمة إلى يومنا هذا. لم تكن عمليّة فتح بلاد المغرب يسيرة، حيث تعدّدت الحملات العسكريّة، وتخلّلتها عدّة صعوبات

أفضت في النهاية إلى انتشار الإسلام في كامل شمال إفريقيا، حيث كانت أوّل حملة باتّجاهها سنة 27هـ ثمّ جاءت بعدها حملة عقبة بن نافع الفهري (ت63هـ) سنة50هـ، الذي بنى مدينته المشهورة وسمّاها القيروان، كما بنى بها جامعا لا يزال حتى الآن يُعرف باسم جامع عقبة.وقد تعدّدت مظاهر الازدهار الحضاري لبلاد المغرب بعد الفتح الإسلامي، من بينها اندماج البربر في الحضارة العربيّة الإسلاميّة المتواصل إلى زمننا الحاضر، وإثراء الحضارة الإنسانيّة بعدد هامّ من العلماء والمفكّرين والمبدعين، فضلا عن تطوّر الفنون كالعمارة والزّخرفة ...



الفتح الاسلامي في المغرب العربي

الأندلس:إنّ اسم الأندلس «مشتقّ في الأرجح من فنداليشيا(Wandalicia) والفندال هم القبائل التي غزت إسبانيا في القرن الخامس للميلاد، ولمّا دخل الفاتحون من عرب وبربر أطلقوا هذا الاسم على البلاد التي وقعت في حوزتهم»(6) تقع الأندلس في الجنوب الغربيّ من أوربا، يحدّها من الغرب بحر الظلمات (المحيط الأطلسي) ومن الجنوب بحر الزقاق (مضيق جبل طارق) وجزء من بحر الروم (البحر المتوسّط) الذي يكتنفها ممتدّا إلى شرقيها، أمّا الشّمال فتحدّها بلاد الفرنجة (فرنسا) ويفصل بينهما الجبل الحاجز (جبال البرانس).

ويذكر المقري أنّ «أوّل من سكن بالأندلس على قديم الأيّام فيما نقله الأخباريون... قوم يعرفون بالأندلش – معجمة الشين- بهم سُمي المكان، فعُرّب بعد بالسين غير المعجمة.»(7)

دخل الفاتحون الأندلس سنة 91ه/711م، وانتهى حكم المسلمين بها سنة 898ه/1492م، وكانت غرناطة آخر إمارة تسقط، وانطوت بها آخر صفحة من تاريخ الأندلس، وزال ملك العرب من بلاد تركوا فيها مجدهم وآثارهم وحضارتهم، بعد أن عمروها ثمانية قرون. قصّة الأندلس تاريخ طويل مملوء بأخبار الانتصارات والهزائم فيه البطولات والأمجاد، وفيه بعض الخيانات. إنّ العرب المسلمين حوّلوا الأندلس إلى جنّة نضرة، وبدّلوا الجهل حضارة، ورفعوا الظلم، ونشروا العدل؛ منذ فتحها حتّى سقوطها.

مع أنّ اللّغة العربيّة ليست لغتهما، ومع ذلك لم يحدث صراع كبير بين اللّغة الأصل ولغة الفاتحين «فالحضارات تتصارع واللّغات أيضا تتصارع، وقد يحدث هذا الصراع عن طريق اتصال مباشر بين اللّغتين، وأحيانا عن طريق غير مباشر، وتختلف طريقة الصراع الذي ينشأ بين لغتين، فأحيانا يكون سلميّا يقوم على تبادل المنافع الحضاريّة كالدّين والعلم والفن، وأحيانا يكون عنيفا بغرض الفتح والغزو.»(8) ومع أنّ الصّراع بين المسلمين الفاتحين وسكان المغرب والأندلس كان من أجل الفتح، إلاّ أنّه لم يكن عنيفا في معظم الأحيان؛ لأنّ هدف المسلمين لم يتعدّ نشر تعاليم الدّين الإسلاميّ، الذي يتّسم بالمبادئ السمحة، فجذب إليه مختلف طبقات المجتمعين المغربيّ والأندلسيّ، من الحكّام والأمراء إلى الطبقات الاجتماعيّة الأخرى، إلى مختلف العقائد التي رحّبت بهذا الدّين الجديد فقد «أدخل مبدأ التسامح واحترام العقائد الذي طبّقه المسلمون وخاصّة إزاء اليهود والنصارى في نفوس أهل البلاد كثيرا من الاطمئنان والثقة في نوايا الفاتحين الجدد.»(9) إذ برهن الفاتحون على حسن نواياهم من فتح المغرب والأندلس، الذي جلب للسكّان الأصليين الهدوء والاستقرار والتطوّر والازدهار في مختلف الميادين السياسيّة والاجتماعيّة والعلميّة... بعد ما كان هذان القطران يعانيان من أطماع الدول المجاورة، التي كانت تحاول استعمارهما والسيطرة عليهما، كلّما سمحت الفرصة بذلك، لكن بعد دخول الفاتحين

تلاشت هذه الأطماع، أو تراجعت إلى حين، بسبب سيطرة المسلمين على الأوضاع وكذا على حدود هذه البلاد.

وبعد استقرار أوضاع المسلمين في المغرب والأندلس، وبعد اندماجهم مع أهل هذين القطرين بدأ الاهتمام بتعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها، وذلك من أجل فهم الدين الجديد، الذي غيّر كثيرا من عادات السكان ومن أجل الخوض في غمار البحث في العلوم اللّغوية العربيّة المختلفة، إذ «كان الأساس الأوّل للثقافة والأدب في المغرب والأندلس هو القرآن الكريم وعلوم الدين واللّغة والأدب الجاهليّ، كما كان الأمر في المشرق.»(10) فحاجة الناس إلى فهم معانيه ، اضطرّهم إلى تعلّم لغة لم يهتموا بها من قبل؛ لأنّه لم يكن هناك داع لذلك، وكما كان القرآن الكريم منبع الدراسات اللّغوية في المشرق ، كان كذلك في المغرب والأندلس، إلاّ أنّ الأسباب اختلفت كما اختلفت اللّغة، إذ أنّ البلد الذي يتكلّم أهله اللّغة العربيّة هو في حاجة إلى الحفاظ عليها وتطويرها، أمّا من لا يتكلّمها فهو في حاجة إلى تعلّمها أوّلا، ثم تأتي الدراسات حولها. وكما انتشر اللّحن في قراءة القرآن واللّغة العربيّة في المشرق انتشر كذلك في المغرب والأندلس لأنّ الاختلاط حدث، لكن مع السكان الأصليّين إذ «شعر الزبيدي بالتغيّر الذي أصاب العربيّة في بيئة الأندلس، وهي تختلف عمّا أصابها في المشرق وهو ما تثبته وقائع الصراع اللّغوي بين العربيّة واللّغات الأخرى، الّتي وجدت في الأندلس.»(11) إذ يكمن الاختلاف في أنّ المشارقة يتحدّثون اللّغة العربيّة والأعاجم ممّن خالطوا المسلمين كان عددهم أقلّ بكثير من عدد السكّان العرب، أمّا في المغرب والأندلس فقد حدث عكس ذلك، إذ كان عدد العرب المهاجرون أقلّ من عدد السكّان الأصليين، الذين يتحدّثون لغات مختلفة فحدث هناك لحن اختلفت درجته عن المشرق العربيّ ممّا استدعى محاربته ومحاولة الحفاظ على اللّغة العربيّة صحيحة فصيحة، وبالتالي الحفاظ على القرآن الكريم الذي تأثّرت قراءته للسبب نفسه.

فبدأت رحلة المغاربة والأندلسيّين إلى المشرق العربيّ من أجل العلم والتعلّم، لأنّ العلوم التي وصلتهم عن طريق هجرة علماء المشرق إليهم لم تكن كافية، إذ كانت تتمثّل معظمها في الفقه والحديث والأشعار، أمّا علوم النحو والصرف والبلاغة والعلوم اللسانيّة،

فقد تأّخر وصولها إليهما، فظلّت «الرحلة إلى المشرق والرواية عن الشيوخ والعودة بالكتب المرويّة، وظلّت حلقات المؤدّبين والمدرّسين في المساجد من القوى الدافعة في تطوير النشاط اللّغويّ.»(12)

فظهرت حركية مميّزة في المغرب والأندلس لطلب العلم وتعليم الناشئة اللّغة العربيّة، ومختلف العلوم التي وصلتهم، والتي حصّلوها من خلال هجرتهم إلى منابع تلك العلوم، وأكثر ما كان يحفّزهم على ذلك تشجيع ولاّة الأمر لكلّ ما له صلة بالعلم والمعرفة، إذ «اهتمّ ولاّة المغرب والأندلس بالعلم والعلماء، إذ لم يكن المنصور بن أبي عامر (ت 392هـ) مقصِّرا عن سابقيه في التشجيع الثقافي والتأني له من نواحيه المختلفة»(13) وهذا ما يثبت لنا أن المنصور بن أبي عامر لم يكن وحده من اهتمّ بهذا الميدان، وإنّما كل من جاء قبله من الأمراء والخلفاء المسلمين حرصوا كثيرا على الاهتمام بهذه الطبقة، لأنّ معظمهم كان عالما أو متمكّنا من مختلف العلوم، فكانوا يتّخذون العلماء وزراء لهم ومشاركين في الحياة السياسيّة والقرارات الهامّة التي يصدرونها، وأكثرهم كانوا من الفقهاء، نظرا للمكانة السامية، التي كان الفقيه يتميّز بها في المجتمعين المغربيّ والأندلسيّ، يبدي آراءه، ويؤخذ بها فقد كان معظّما من طرف العامّة والخاصّة، يشارك في مختلف القضايا التي تهمّ الرعية.

ولمّا كان الخلفاء في المغرب والأندلس يشجّعون العلم والعلماء في مختلف الميادين تطوّرت الحياة العلميّة والمعرفيّة، وأصبحت حياة النّاس في هذين القطرين مزدهرة في جميع الميادين السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة والمعرفيّة... ولمّا ساد الاستقرار سادت المعارف، وأصبح المغاربة والأندلسيّون في غِنَى عن الرحلة إلى المشرق، من أجل التزوّد بالعلم والمعرفة، فقد أصبحت بلاد المغرب والأندلس «قادرة على أن تخرج أعلاما في اللّغة والنحو دونما حاجة كبيرة إلى الأخذ عن الشيوخ في المشرق، بل إن أكبر عالمين أندلسيين من علماء اللّغة، وهما الزبيدي وابن القوطية لم يكونا من الداخلين في طلب العلم.»(14) لكن هذا لا يعني توقّف الرحلة إلى المشرق تماما، وإنّما بقي العلماء في حاجة مستمرّة إلى اكتشاف بلاد العرب، الموطن الأصليّ للفاتحين، ومنبع الدين الجديد، الذي اعتنقوه، وأحيانا كثيرة لرغبتهم في الحجّ، وزيارة بيت الله الحرام، وأصبحوا من الدعاة إليه، فبرعوا في قراءته وتلاوته ومختلف علومه، والعلوم العربيّة الأخرى التي تميّزوا فيها كما تميّز المشارقة، فابن مالك (ت 672هـ) مثلا وهو عالم لغوي أندلسيّ رحل إلى المشرق

لأخذ العلوم، لكنّه لم يعد إلى بلاده وغيره كثير ممّن رحل فبعضهم عاد وبعضهم الآخر آثر البقاء، نظرا لذلك الجمود والخمول اللّذين أصابا العلم والعلماء في العالم العربيّ والإسلاميّ في تلك الفترة، فقد مال أكثر العلماء إلى تأليف الكتب الضّخام، وإعادة ما كتب سابقا وذلك بالحشو والتوسيع فقط، وبذلك وجد المغاربة والأندلسيّون جوّا ملائما للاحتكاك بعلماء المشرق من جهة وللبروز والشهرة من جهة أخرى، كابن مالك الذي لم يعد إلى الأندلس، إلاّ أنّه أبدع في المشرق بنظم ألفيته التي لم يكن لها مثيل في تلك البلاد، فاشتهر بها، وكان له إسهام كبير في النحو العربيّ، وفي هذا النوع من التأليف (الألفية) الذي لم يُعرف قبلا عند العرب، إلاّ عند ابن معط الزواوي المغربي (ت628ه).

بدأ النشاط اللّغوي في المغرب والأندلس شفويّا، خصوصا بعد الفتح الإسلاميّ، الذي غيّر حياة سكّان هذه البلاد، من الاهتمام بالأمور الدنيوية المتعلّقة بالمال والأعمال؛ إلى الاهتمام بمختلف العلوم وبخاصّة المتعلّقة منها بالقرآن الكريم، وذلك من أجل فهمه وتفسيره ودراسته، وكل هذا بدأ مشافهة لأنّ«النشاط التأليفي في هذا العصر ظلّ ضعيفا محدود المجال، وأنّ حياة اللّغة غلب عليها الجانب الشفويّ.»(15) ذلك أنّ المغرب والأندلس لم يتوفّرا على علماء بعد الفتح مباشرة، إلاّ بعد هجرة المشارقة إليهأو هجرة علمائهما إلى المشرق من أجل التزوّد بمختلف العلوم والمعارف، هذا ما جعل التأليف يتأخّر نوعا ما في هذين القطرين.

وبعد ما تمكّن هؤلاء العلماء من أخذ ما كانوا بحاجة إليه، استطاعوا تأليف عدد لا بأس به من الكتب اللّغوية، التي نافست نظيرتها في الجانب الآخر من العالم العربيّ والإسلاميّ، الذي ساهم كثيرا في تنشئة ذلك الجيل من العباقرة، الذين افتخر بهم المغرب والأندلس، وخصوصا أنّ اللّغة العربيّة التي برعوا فيها لم تكن لغة أجدادهم، وإنّما لغة أحبّوها وتعلمّوها من أجل فهم معاني القرآن الكريم إذ «إنّه لنتيجة طبيعية أن يستعرب المغاربة بعد إسلامهم، ويتعلّموا لغة التنزيل، الذي هو دستور الإسلام وأُقنومُه والمصدر الأول لجميع أحكامه وتعاليمه»(16)حيث رأوا أنّه من المستحيل الإحاطة بمعاني هذا الدين، الذي يعدّ دستور الدولة الإسلاميّة تعمل بمبادئه وتعاليمه وأحكامه وتشريعاته، دون تعلّم اللّغة التي نزل بها ودون التمكّن منها ومن آلياتها، ومن مختلف العلوم التي جاءت بها، فاللّغة العربيّة وإن لم تكن تحيا اليوم حياة جيدة أو الوضع الذي يجب أن تكون عليه،

أو تستحقّه، إلاّ أنّها كانت تعيش في تلك الحقبة أرقى مستوياتها وأوجّ ازدهارها، في مختلف أقطار العالم الإسلاميّ، الذي حرص أهله على إحلالها المكانة التي تليق بها وبالدّين الذي أُنزل بها.

فاللّغة تتطوّر وترقى بتطوّر ورقيّ أهلها، وقدرتهم على إنتاج العلم والمعرفة، وليس في تقليد الأمم الأخرى، وتعلّم لغاتها دون الاستفادة منها وإهمال اللّغة العربيّة التي أصبح يقال عنها إنّها ليست علميّة فمتى كانت اللّغة العربيّة غير علمية؟ كيف نفسّر إذن حال العرب والأمم الأخرى التي أسلمت في العصور الذهبيّة كما كان يطلق عليها؟ أين كانت اللّغات الأخرى عندما كان أهلها يتخبّطون في الظلمات ويرحلون إلى الجامعات والمدارس الإسلاميّة لأخذ العلوم والمعارف باللّغة العربيّة؟ وإذا أردنا الإجابة عن هذه التساؤلات، يمكننا القول: إنّ المشكل ليس في اللّغة العربيّة، وإنّما في الناطقين بها، لأنّها لو لم تكن لغة علميّة لما اضطرّ أهل المغرب والأندلس إلى تعلّمها في ذلك الوقت، ولما تكلّمنا بها نحن اليوم، ولما نبغ علماء أفذاذ في ذلك العهد، الذين ما تزال مؤلّفاتهم تُدرس في مختلف الجامعات عبر العالم إلى غاية يومنا الحاضر كالمقدمة لابن خلدون المتوفى سنة (808 ه).

بعد حركة المشافهة التي مرّت بها العلوم اللغويّة المختلفة في بداية الأمر، جاءت مرحلة التأليف فإذا «ذهبنا نتلمّس النشاط في التأليف وجدنا ثمرة حفّزت إليها مجالس التدريس من ناحية، والاحتذاء للكتب المشرقية المهاجرة من جهة أخرى»(17) فقد حذا علماء المغرب والأندلس حذو العلماء المشارقة في بداية تأليفهم، إذ نجد أبا بكر الزبيدي الإشبيلي(ت 397ه) مثلا قد ألّف كتابه **(لحن العامة)** على منوال كتاب **(لحن العوام)**لأبي حاتم السجستاني، وكذلك سلسلة الكتب النحوية، التي هاجرت من المشرق ألّف على منوالها العديد من العلماء، وإن لم تكن على منوالها فهي شرح وتلخيص أو مختصر لها، نجد مثلا كتاب **(الاستدراك على سيبويه)** للزبيدي، وكتاب **(المقدّمات إلى علم الكتاب وشرح المشكلات على توالي الأبواب)** لأبي الحسين بن الطراوة (ت528ه) وكتاب **(شرح الإيضاح)** وكتاب **(شرح كتاب سيبويه)** وكتاب **(شرح الكافي)** لابن الباذش (ت528ه) كما نجد أيضا كتاب **(الاقتضاب في شرح أدب الكتاب)** وكتاب **(الحلل على أبيات الجمل)** وكتاب **(شرح الموطّأ)** لابن السيّد البطليوسي (ت528ه) إضافة إلى كتاب **(تنقيح الألباب في شرح غوامض الكتاب)** لابن خروف (ت609ه)...

ويمكن أن نذكر أيضا بعض المعاجم التي ألّفت حسب مناهج المعاجم المشرقيّة، وإن لم تتّبع دائما المنهج نفسه؛ فإنّها كانت اختصارا أو تكملة أو استدراكا عليها، فالزبيدي مثلا ألّف معجميه**(مختصرالعين)** و**(استدراك الغلط الو اقع في كتاب العين)** بالاعتماد على معجم العين للخليل، كما ألّف القالي (ت356ه) معجمه **(البارع)** بالاعتماد دائما على المعجم نفسه، وغير هذه المؤلّفات كثير ممّن سار على طريقة المشارقة.

انتشرت مختلف العلوم والمعارف في المغرب والأندلس، وأصبحت الحياة الثقافيّة والفكريّة تعيش تطوّرا كبيرا بفضل علمائها الذين حرصوا على المضيّ قُدُمًا بها، وبما وصلهم من المشرق العربيّ عن طريق الرحلة، كما عمل خلفاؤهما وأمراؤهما وولاّة أمورهما على تشجيع كل ما له علاقة بالعلم والعلماء فقرّبوهم من بلاطاتهم، وجعلوا من بعضهم شركاء في الحكم، يصدرون الأحكام ويساهمون في تطوّر الميدان الفكريّ والعلميّ لدى العامّة والخاصّة، هذا الوضع المتميّز الذي وصلت إليه الدراسات اللّغوية في المغرب والأندلس، ولّد منافسة بين المهاجرين المشارقة وبين المغاربة والأندلسيّين، «فقد أحدثت هجرة المشارقة بعض المنافسة بينهم وبين علماء الأندلس، فقد انفضّ تلامذة الخشني عنه ولحقوا بالعجلي، فما كان من أحد المخلصين للخشني إلاّ أن جلس في مجلس العجلي وخطّأه في بعض ما يورده من اللّغة فكان ذلك سببا في انفضاض النّاس من حوله، ولما عرف الخشني ما قام به صديقه من أجله استدناه وقبّل بين عينيه شاكرا وقال له: نعم مستودع العلم أنت.»(18)

وقد كان الفضل للعلماء المشارقة في انتقال كلّ تلك العلوم إلى المغرب والأندلس، فكانوا أساتذة ومؤدّبين ومعلّمين للّغة العربيّة الممهّدة للحياة العلميّة بمختلف مجالاتها، لذلك كانوا يرون أن لا أحد يمكن أن يكون بمنزلتهم، استطاعوا بفضل اجتهادهم وحبّهم للعلم والمعرفة وللإسلام والمسلمين واللّغة العربيّة إيصال علومهم إلى مواطن وأقطار لم تكن العربيّة لغتهم ولا الإسلام دينهم، وإنّما تعلّموا واكتسبوا بفضل احتكاكهم، بعلماء العرب، الذين لم يبخلوا بما لديهم فكانوا خير حامل لرسالة الإسلام واللّغة العربيّة، إلاّ أنّ علماء المغرب والأندلس الرّاحلون إلى المشرق كان لهم فضل انتقال العلوم أكثر من المشارقة، فقد كانت «الفائدة العلميّة التي كان ينقلها المهاجرون المشارقة لا توازي ما كان ينقله الرّاحلون الأندلسيّون، أوّلا: لقلّة المهاجرين. ثانيا: إنّ هؤلاء المهاجرين لم يكونوا من

طراز عالٍ في علمهم واطّلاعهم، ثالثا: إن هدفهم لم يكن علميا في الغالب، ولذلك فإنّ الأثر الذي أحدثه المشارقة المهاجرون قبل ورود القالي يعدّ ظاهرة ضئيلة الأثر في الحياة العلميّة بالأندلس.»(19) إذ كانت المغرب والأندلس تعدّان من الأقطار البعيدة جدّا عن مهد الحضارة العربيّة والإسلاميّة في المشرق، فكان أكثر العلماء المشارقة يفضّلون البقاء في بلدانهم، على تحمّل عبء السفر والرحلة إلى بلاد لا يعرفون عن أحوالها إلاّ الشيء القليل، والغالب أنّها كانت تتميّز بعدم الاستقرار السياسيّ من حين لآخر، وأغلب الذين هاجروا إليها كان دافعهم اكتشاف ما يحدث فيها؛ بعد دخول الفاتحين إليها.

بعد سيطرة المسلمين على السلطة فيها، وكذا طريقة ترحيبهم بالدولة الجديدة التي قامت على أنقاض دولتهم ولأنّهم لم يتخيّلوا أنّ أهلها سيهتمّون بتعلّم اللّغة العربيّة ومختلف علومها، فمن «الراحلين المشارقة إلى الأندلس أبو جعفر أحمد بن محمد بن هارون البغدادي، وهو من ذلك الفريق المشرقيّ الذي كان يظنّ الأندلس قطرا متأخّرا في الأمور العلميّة، فلمّا شاهد ما فيها من نهضة علميّة خرج معجبا بما رأى، قال لمن سأله عنها في المشرق: كيف تركت الأندلس؟ والله فقد رأيت بها ما لم أتوهّم أن أراه مع نأي دارها، لقد رأيت فقها وشعرا ونحويين وأدباء...»(20) وممّن كان يرى رأي أبو جعفر بن هارون البغدادي كثير لذلك اعتبرت كل من المغرب والأندلس قطرين نائيين، ليس هناك داع للهجرة إليهما، لأنّهما لا يصلان إلى مرتبة الدول المشرقيّة في تطوّرها العلميّ وازدهارها الثقافيّ والفكريّ، ومهما يكن من أمر فإنّه لا يمكن أن يستجدّ جديد في بلاد لم تعرف اللّغة العربيّة إلاّ حديثا، فكيف لها أن تكوّن رصيدا علميّا في ميادين لم تتمكّن من خوضها إلاّ بمساعدة علماء المشرق، الذين بذلوا جهودا في نشر العلم والمعرفة وإقراء الكتب التي رحلت معهم من أوطانهم والتي شملت مختلف الميادين العلميّة العربيّة،والتي كانت تقدّم للمتعلّمين والطلبة، الذين كانوا شغوفين بكل ما يُقَدَّمُ لهم، فطلبوا المزيد وحاولوا فهم واستيعاب ما جاء فيها، وذلك من أجل الظفر بمستويات أعلى؛ يستطيعون من خلالها منافسة المشارقة في جميع العلوم اللّغوية العربيّة التي برزوا فيها وكان لهم سبق التأليف فيها، لأنّهم ألّفوا في جميع العلوم وفي جميع الميادين، فظلّ التأثّر بتلك الكتب والمصنّفات لوقت طويل، إلى أن أصبحت لعلماء المغرب والأندلس شخصيات علميّة مستقلّة عن التأليف المشرقيّ، وأصبح لمعظمهم مناهج يعتمدون عليها، تختلف أحيانا عن المناهج المشرقيّة خصوصا في عصر

الانحطاط، الذي شهدته الدولة الإسلاميّة فقد «اضمحلّ الأدب العربيّ الذي كان مزدهرا في العراق في ظلّ سيادة العباسيّين باضمحلال قوّتهم السياسيّة، وما ارتبط بذلك من تدهور الثقافة العامة.»(21)

فبتدهور الأوضاع السياسيّة في المشرق العربيّ، تدهورت الحياة في جميع الميادين بما فيها العلميّة والفكريّة، لأنّ اللااستقرار الذي طغى على المنطقة أثّر بشكل كبير في جهود العلماء والمؤلّفين؛ حيث تميّزت مؤلّفاتهم بالضخامة والتوسّع فابتعدوا عن الإبداع، إلى أن «غلب هنا كذلك نشاط الشرّاح وأصحاب المختصرات على نشاط المؤلّفين.»(22) ففي هذه الفترة لم يبدع ولم يبتكر المؤلّفون في تصنيفاتهم ولم يأتوا بأيّ جديد، وإنّما كانوا يجمعون ما قاله السابقون، يشرحون كتبا ويختصرون أخرى، أو يجمعون سير الأعلام وتراجمهم في كتب ضخمة موسّعة ميّزت فترة معينة من العهد الإسلامي، وهذا الوضع لم يكن في المغرب والأندلس بالشّكل الذي كان عليه في المشرق، إذ لم يتأثّر علماء هذين القطرين بالعوامل التي ساعدت على انتشار مثل هذه التآليف، رغم أنّ حالة اللااستقرار سادت هذه المنطقة أيضا، ومع أنّ هناك من يرى هذه الكتب عبارة عن نقل وإعادة وجمع لما جاء في الكتب السابقة، إلاّ أنّها تعدّ نوعا جديدا من التأليف، لم يسبق أن ألّفت بهذا الحجم، ومعظم الكتب التي اشتهرت في تلك الفترة كانت في التأليف المعجميّ، حيث عجز العلماء عن الإتيان بمناهج جديدة ترتّب حسبها الألفاظ العربيّة.

برز علماء المغرب والأندلس في مختلف العلوم اللّغوية العربيّة، التي ما لبثت أن انتشرت في مختلف المدن، فكانت «قرطبة تجتذب إليها أكثر المشتغلين بالعلوم اللغوية.»(23) لأنّها كانت تعدّ مركزا علميا مُهمًّا في الأندلس، فقد التحق بالتدريس فيها كثير من العلماء الذين أُعجبوا بها، وبثقافة أهلها وظلّ إكرام ولاّة الأمر في المغرب والأندلس أكبر حافز لهم على مواصلة البحث والتقدّم في مختلف العلوم، كما كانت لهم جهود كبيرة في النهضة اللّغوية، فنجد مثلا الخليفة الحكم في القرن الرابع الهجريّ قام «بإنشاء مكتبة عامّة تابعة للقصر، كما حفّز الهمم إلى التأليف وإغداء العطاء على المؤلّفين وإكرام العلماء بصنوف التقدير، كما حثّ على التدقيق العلميّ في الأصول اللّغوية، إذ كان الخليفة الحكم ذا اهتمام خاصّ بأن تكون الأمّهات في كلّ علم صحيحة الأصول لا مسرب فيها للخطأ والتصحيف.»(24)

وعمل الحكم لا يستثني أيّ عالم، فقد حاول تهيئة كلّ الظروف المناسبة والجيّدة؛ من مكتسبات وأموال تحفّز العلماء على البحث والتأليف. كما أراد هو ومن جاء قبله وبعده من الحُكّام أن يصلوا بالعلم إلى المستوى الذي وصل إليه في المشرق، لأنّ الأمم تتقدّم وتتطوّر بالعلم والمعرفة، وتتدهور بتدهورهما، وكلّما اهتمّ ولاّة الأمر بهذا الميدان اهتّمت به الرعيّة أيضا.

وبهذا فقد عرفت الدراسات اللّغوية في المغرب والأندلس تطوّرا كبيرا، إلى جانب العلوم الأخرى كالطب والمنطق والرياضيات وعلم الفقه... لمختلف الأسباب التي ذكرناها، والتي ميّزت هذين القطرين عن باقي الأقطار العربيّة والإسلاميّة الأخرى، وما ميّزهما أكثر أنّ اللّغة العربيّة ليست لغتهما الأصليّة ومع ذلك فقد اهتمّ بها أهلهما، وجعلا منها اللّغة الأولى، والتي لا تنافسها أيّة لغة أخرى سواء كانت البربريّة في المغرب، أم الاسبانيّة في الأندلس إلى غير ذلك من اللّغات التي كانت سائدة في ذلك العصر.

والأمر الذي يلاحظ من خلال تناولنا هذين القطرين من العالم الإسلاميّ بالدراسة، هو أنّ أكثر الدراسات التي أقيمت حول الحياة العلميّة والفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة... كانت عن الأندلس، إذ لم يحظ المغرب بذلك القدر من الاهتمام، الذي حظيت به الأندلس، لأنّها سبقت المغرب إلى احتضان الثقافة العربيّة والإسلاميّة؛ مُضيفة إليها التراث العلميّ والفكريّ العالميّ، الذي كان بحوزتها، وبذلك أمكنها أن تكون بمثابة الأستاذ بالنسبة للمغرب، خلال القرون الأولى من الفتح الإسلاميّ، لكن ابتداء من القرن الثامن الهجري، تمكّن المغرب من أن يكون شريكا لأستاذه في مواصلة النشاط العلمي؛ تأليفا وتدريسا واجتهادا. ومن دون شكّ أنّ الثورات والعصيان، والمشاكل التي كانت تتخبّط فيها الأندلس، جرّاء الاعتداءات المتكرّرة عليها؛ أثّر بشكل ما في عطائها الفكريّ، ممّا ساعد على بروز المغرب في المنطقة والذي أصبح لعلمائه دور كبير في نشر مختلف العلوم والمعارف، كما جذب إليه علماء الأندلس، الذين فرّوا منها بسبب تدهور الأحوال السياسيّة. ومهما يكن فإنّ الأندلس والمغرب اتّحدا وتشاركا في إيجاد ثقافة عربيّة إسلاميّة لها خصائصها وميزاتها لعدّة قرون، ازدهرت فيها الحياة العلميّة بشكل عام.

الهوامش:

1 - أحمد عمر مختار، البحث اللغوي عند العرب مع دراسة في قضية التأثير والتأثر، ط8.القاهرة: 2003، عالم الكتب، ص79.

[2]- **المرجع نفسه**، ص79.

[3]- **نفسه**، ص80.

[4]- **نفسه**، ص79.

[5]- عبد الله كنون، **النبوغ المغربي في الأدب العربي**، ط3. بيروت: 1975، مكتبة المدارسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ص7.

[6]- سامي يوسف أبو زيد، **الأدب الأندلسي**، ط1. عمان: 2012، دار المسيرة، ص17.

[7]- أحمد بن محمد المقري التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، د.ط. بيروت: 1968، دار صادر، ج1 ص130.

[8]- حلمي خليل، **دراسات في اللسانيات التطبيقية**،دط. مصر: 2005، دار المعرفة الجامعية، ص211.

[9]- **المرجع نفسه**،ص216.

[10] - عبد الله شريط، **تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب**، ط3. الجزائر: 1983، المؤسسة الوطنية للكتاب ص146.

11 - حلمي خليل، **دراسات في اللسانيات التطبيقية**، ص227.

12- ألبير حبيب مطلق، **الحركة اللغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف**،د.ط. بيروت:1967، المكتبة العصرية، ص103.

[13] - **المرجع نفسه**، ص92.

14- ألبير حبيب مطلق، **الحركة اللغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف**، ص103.

15 - ألبير حبيب مطلق، **الحركة اللغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف**،ص65.

16 - عبد الله كنون، **النبوغ المغربي في الأدب العربي**، ط3. بيروت: 1975، مكتبة المدارسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ج1، ص48.

17 - ألبير حبيب مطلق، **الحركة اللغوية في الأندلس**، ص69.

18 - الزبيدي، **طبقات الزبيدي**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2. القاهرة: 1973، دار المعارف، ص285.

19 - ألبير حبيب مطلق، **الحركة اللغوية في الأندلس**، ص62.

20 - الزبيدي، **طبقات الزبيدي**، ص272-273.

21 - كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، تر: رمضان عبد التواب، السيد يعقوب بكر، د.ط. القاهرة: 1983، دار المعارف ج01، ص01.

22 - لمرجع نفسه، ص04.

23 - ألبير حبيب مطلق، **الحركة اللّغوية في الأندلس**، ص53.

24 - المرجع نفسه، ص87-88.

فكر مالك بن نبي من منظور الدراسات الثقافية المقارنة

Thought of Malek ben Nabi from the view of comparative cultural studies

د. بوجمعة بلقليل (جامعة منتوري – قسنطينة/ الجزائر)
الإيميل: Boudj.belg@gmail.com

الملخص:

يناقش البحث جانبا مهما ومركزيا من جوانب فلسفة المفكر الجزائري مالك بن نبي، وهو متعلق بتأسيسه لمفهوم هوية ثقافية مرتكزة على خصوصية الوضع الجزائري المعاصر، في ارتباطها بطبيعة انتمائه العربي الإسلامي، ولأن هناك دائما عوامل تسهم في تنمية الهوية، وعوامل أخرى تسهم في تهديمها، فقد تناولنا في البحث نقطتين رئيسيتين، تتمحور الأولى حول تنظير مالك بن نبي لمفهومٍ هوياتيٍّ للثقافة، وقارنّاه بالمفاهيم الشرقية والغربية كي نثبت قيمته في بناء ثقافة جزائرية إسلامية، أما النقطة الثانية فتتمحور حول عامل هادم للثقافة، وهو الاستعمار، وأبرزنا مجهودات ابن نبي في فضح سياساته. وقد ناقشنا كل هذه الآراء من منظور " الدراسات الثقافية المقارنة" كي نبيّن أن إسهامات مالك بن نبي تعدّ تنظيرا مبكرا لهذا الميدان المعرفي الذي يقوم دائما في المنطقة الموجودة بين الأنا والآخر، أي في المجال " ثقافي/عبر ثقافي "، وهي السمة الأبرز لاشتغال مالك بن نبي على اعتبار أنه ينطلق من الوضع المحلي، وينتهي إلى الوضع الكوني (الإسلامي، الإفريقي، الأفروآسيوي، العالمي).

الكلمات المفتاحية: مالك بن نبي، الثقافة، النقد الثقافي المقارن، الهوية، الكولونيالية.

Abstract

The research paper discusses one of the very basic and central sides of the thinker Malek Ben Nabi's philosophy, which is related to his construction of the concepts of a cultural identity based on the nature of the modern Algerian situation regarding the nature of its Islamic Arabic belonging. And since there are always some factors contributing in the identity development and others in its destruction we tend to tackle two main elements: the first is about Malek Ben Nabi's theorizing to the concept of cultural identity and then comparing it to the oriental and occidental concepts to improve its value in the construction of the Algerian Islamic cultural. The second

one revolves around a destructive factor of the cultural which is colonization and the most prominent efforts on Ben Nabi in demonstrating its policies. We have discussed all these opinions from the view of comparative cultural studies to reveal that Ben Nabi's contributions can be considered as an early theorizing for this methodology which is always found between the "I" and the "other", that is in the "cultural/transcultural" field and which is the most prominent feature for Malek Ben Nabi since he starts from the local situation up to the global one (Islamic, African, Afro-asiatic and universal).

Key words : Malek Ben Nabi, Culture, comparative cultural studies, Identity, Colonialism

مقدمة:

صار في حكم المتعارف عليه أن ما يسمى بـ"الدراسات الثقافية المقارنة comparative cultural studies " قد ظهر كفرع معرفي له ممارسوه المخصوصون خلال العشرية الأخيرة من القرن الماضي، ولكن مهما كان اختلافنا حول طبيعة هذا الفرع المعرفي، أهو علم له حدوده الإبستيمولوجية والميتودولوجية، أم أنه مجرد ممارسة متعددة المداخل والمخارج، فإننا لا نستطيع بحال من الأحوال أن نغض الطرف عن تلك الممارسات الثقافية المقارنة التي وُجدت حتى قبل أن يتم التنظير لهذا الميدان المعرفي المتشعب خلال الفترة المذكورة آنفا، ويمكن أن نستشهد على تلك الممارسات المبكرة بإنجازات أعلام مدرسة فرانكفورت أمثال " تيودور أدورنو Theodor Adorno " و"ماكس هوركهايمر Max Horkheimer " كما يمكن أن نستشهد عليها بنقاد عرب أمثال طه حسين، حيث إنهم حاولوا جميعا أن يقدموا نقدا للثقافة من منظور تجاوزي هوياتي تبعا لأهداف متباينة، وانطلاقا من المرونة العالية التي يحوزها لفظ "ثقافة" ونسبية تعريفه، استطاعوا أن يَلجوا عدة ميادين معرفية مثل: الأدب، الفنون التشكيلية، السياسة، وسائل الإعلام وغيرها.

وتمثل مجهودات المفكر الجزائري "مالك بن نبي" في هذا الميدان نموذجا أكثر من كونها مجرد مثال؛ حيث إنه سبق الجميع إلى عدّة قضايا صارت فيما بعد هي العماد الذي تقوم

عليه "الدراسات الثقافية المقارنة" مثل قضايا: الاستشراق، الكولونيالية، العولمة وغيرها، وهي كلها قضايا تتخذ من الفرجات الهوياتية بين الثقافات المختلفة مكانا لاستقرارها، ولا يجد "مالك بن نبي" – بوصفه مفكرا إسلاميا أصيلا- أفضل من المدخل الثقافي الإسلامي لمناقشتها وتحليلها.

1- تحديدات منهاجية:

يتضمن مفهوم "الدراسات الثقافية المقارنة" [*] تركيبا من نوع خاص بين مجالين مختلفين هما "الأدب المقارن"، و"الدراسات الثقافية". وإذا كان المجال الأول معروفا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فإن المجال الثاني لم يأخذ ملامحه إلا مع ستينات القرن العشرين، ومهما يكن من أمر، فإن هذه الإمكانية التي أتاحت التقاء فرعين معرفيين مختلفين، لم تكن فقط بسبب إفرازات النظرية ما بعد البنيوية، والفكر ما بعد الحداثي عامة من تقريب الفروع المعرفية بعضها إلى بعض، بل كانت، وبصورة أعمق، نتيجة لخلفيات فلسفية شبه موحدة انطلق منها كل واحد منهما؛ فالأدب المقارن الذي اتخذ صبغة تاريخية، ظهر في اتصال واضح بالفلسفة العلمية التنويرية والوضعية للقرن التاسع عشر مع أعلامه الفرنسيين أمثال آبل فيلمان A. Vilemain وفردناند برونتيير F. Brunetière وسانت بوف Sainte-Beuve، ولكنه ما فتئ يطور منهجه، ويتحلل من تلك الخلفيات التاريخية الدوغمائية كي ينتظم في إطار النهج البنيوي على يد مجموعة من النقاد الأمريكيين أمثال ريني ويليك R. Wellek، هاري ليفين H. Levin، هنري رماك H. Remakوغيرهم، حيث اتخذ طابعا نقديا وجماليا. فيما غيّر منهجه مجددا مع أفول الفكر البنيوي وظهور ما بعد البنيوية، وذلك من خلال اتخاذه مواضيع أكثر راهنية وتعقيدا مثل قضايا الهوية، الآخر، العولمة... ومناقشتها في إطار محددات المقاربة ما بعد البنيوية كالتعدد، والنسبية.

أما الدراسات الثقافية، فقد كان ظهورها مجاورا لظهور ما بعد البنيوية نفسها، بل يمكن اعتبارها "تجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة العامة"[(1)]؛ ذلك أن الأخيرة كانت ردّة فعل على الصرامة والوثوقية التي ميّزت البنيوية، ومن

ثمة هروبا من الطابع المنهجي الأمبريقي الذي لا يمكن أن ينطبق إلا على العلوم الطبيعية بخلاف علوم الإنسان، وهو ما تجسد عند فلاسفة ومفكري ما بعد 1968 [(**)]، مثل جاك ديريدا **J.Derrida** في مفهومه عن "الاختلاف" و"الإرجاء"، وجاك لاكان **J. Lacan** في بحثه عن التحولات السيكولوجية للهوية، وميشيل فوكو **M.Faucult** في قوله بإشكالية العلاقة بين السلطة والخطاب، ومنه عدم كفاية النموذج النقدي القائم على المركزية الأوربية والتفكير الشمولي، وغيرهم من مفكري ما بعد البنيوية. في حين كانت الدراسات الثقافية تتجه إلى مقاربة النصوص مقاربة تختلف تماما عن تلك التي اتخذها النقد الأدبي وعلم الجمال، في الوقت نفسه الذي اتجهت فيه إلى تحليل طرائق التعبير الأخرى التي كانت تعتبر هامشية وغير ذات جدوى كالأدب الشعبي، الفلكلور، الأغاني، وسائل الإعلام وغيرها، وهذا ما يظهر ابتداء من خلال أعمال "**مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة** **" Birmingham Center for Contemporary cultural studies**"-الذي يعتبر رائد هذا الاتجاه- حيث "يبين أن القائمين على جامعة برمنجهام يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد"[(2)]، ويضاهون بها ما كان للأدب الرسمي من أهمية في أدب الحداثة. ويمكن لهذا الانفتاح الواسع للدراسات الثقافية على شتى مجالات التعبير الإنساني أن يعطينا تبريرا مقنعا لكونها ملتقى لممارسات عدد كبير من النقاد والمفكرين من شتى ميادين العلوم الإنسانية، كعلم الاجتماع، والنظرية الأدبية، والنقد الماركسي، وعلم النفس الأدبي، والدراسات التاريخية والأنثروبولوجية، والعلوم السياسية... ولكن الأمر الأكثر دلالة في هذا المجال يتمثل في كون الثقافة ذاتها – التي هي مجال اشتغال الدراسات الثقافية والنقد الثقافي- تمتلك من المرونة ما يجعل من إمكانية تعريفها ووضعها ضمن مجال معرفي محدد أمرا بالغ التعقيد، إن لم يكن مستحيلا أصلا، وهذا ما استنتجه رايموند وليامز **Raymond Williams** – واحد من أشهر منظري الثقافة- عندما اعتبر أن " الثقافة ليست فقط أحد أصعب مفردتين أو ثلاثة في اللغة الإنجليزية، بل ذهب إلى القول بأن الممارسة الثقافية والإنتاج الثقافي ليسا فقط مشتقين من نظام اجتماعي قائم (بذاته)، وإنما هما نفسهما عنصران أساسيان في تكوين النظام وبنيته"[(3)]، ومنه فالصعوبة تنبثق

من علاقة المُحايثَة بين الثقافة والمجتمع، بحيث يحول هذا التشابك الوجودي والجوهري بينهما دون إدراج تعريف موضوعي وشامل للثقافة يجعل منها عِلما له حدوده الإبستيمولوجية. والآن يمكننا أن نلاحظ عمق العلاقة بين الدراسات الثقافية، وتوجهات ما بعد البنيوية، حيث تمثل الذاتية وعدم الشمولية السمة الأبرز في مقاربة النصوص.

تنسجم الدراسات الثقافية المقارنة مع كل هذه الطروحات المتعلقة بتطورات الأدب المقارن، كما المتعلقة بمنطلقات الدراسات الثقافية، لذا، فإن مجرد الحديث عن نقد ثقافي مقارن، يحمل إلى الذهن حالة كاملة من الاندماج العضوي لمتعلقات فترة زمنية محددة تبدأ تقريبا من الربع الأخير للقرن العشرين، وتستمر إلى أيامنا هذه، مستمِدةً من تعالق المجالات المعرفية المختلفة سمتها الأبرز؛ وهذا تبعا لكون مصطلح "الدراسات الثقافية" مصطلحا شاملا يحتوي العديد من الممارسات كالنقد النسوي والماركسي، دراسات الاستشراق، الكولونيالية وما بعدها، مسألة الملوَّنين وقضايا الهوية والتعدد....

يعد مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة comparative cultural studies"، مصطلحا حديثا نسبيا يعود ظهوره إلى أواخر القرن الماضي على يد الناقد الأمريكي "**ستيفان توتوسي** Steven Tötösy de Zepetnek "، الذي طور هذا المفهوم انطلاقا من أبحاثه في الأدب المقارن، وخاصة في كتابه "الأدب المقارن: النظرية والمنهج والتطبيق Comparative Literature : Theory, Method, Application" سنة 1998، وذلك "بهدف تمكين الأدب المقارن من مواكبة المتغيرات التي أفرزتها العولمة، وجعل منها الأسس التي ينبغي أن تنهض عليها الدراسات الثقافية المقارنة "[(4)].

والحقيقة أن مجهودات ستيفن توتوسي قد سبقت بأعمال ناقدين آخرين أبدوا سخطهم على تخلف اهتمامات الأدب المقارن عن ركب التطورات المتلاحقة في مجال النظرية الأدبية والنقدية، ومن أبرز هؤلاء أعلام ما يسمى بـ "الدراسات الترجمية Translation studies"- التي هي فرع مشتق من الأدب المقارن- على رأسهم كل من البلجيكي أندري لوفيفر A.Lefevere ، والإنجليزية سوزان باسنيتS. Bussnett؛ حيث تثير الأخيرة قضايا الهيمنة والسيطرة من خلال مناقشة بنية نظرية الترجمة، وربطها بثنائية السيّد/

العبد، واستنادا إليها فإن "التعبير الاستعاري بأن المترجم ليس إلا عبدا أو خادما لنص المنبع (النص الأصلي) تعبير قوي استمر حيا حتى فترة طويلة من القرن التاسع عشر، وتتضمن هذه الاستعارة فكرة سيطرة كاتب نص المنبع على نص الهدف الخاضع له"[5]، ومنه فالترجمة في هذا الوضع تمثل حالة من الامتلاك التي تطبع علاقة الأنا المهيمِن (الأصل)، بالآخر المهيمَن عليه (الترجمة). وكما استطاع منظرو الدراسات الترجمية أن يناقشوا قضية الترجمة من منظور الهيمنة، فإنها نوقشت من منظور آخر لا يخرج هو الآخر عن نطاق النقد الثقافي، وهو منظور "الجنوسة **Gendre**"، ضمن إطار النقد النسوي، وتخبرنا باسنيت عن تلك العلاقة التي تمت إقامتها من قِبل عالمات الترجمة النسائية بين مقولة "الجميلات الخائنات **Belles infidèles**"، وقضية السيطرة الذكورية؛ فالترجمة –وهي لفظ مؤنث في اللغة الفرنسية- توصف بالخيانة، وكأنها زوجة، وهي لذلك تستحق العقاب وفق الأصول الثقافية السائدة، بينما يستحيل اتصاف النص الأصلي (الزوج) بصفة الخيانة، لذلك فإن إمكانية معاقبته تسقط تلقائيا[6].

ومن الواضح أن الأدب المقارن، لكي يمتزج بالدراسات الثقافية في مفهوم واحد (مفهوم الدراسات الثقافية المقارنة)، مطالب بالتخلي عن بعض مبادئه القارّة، ومن ذلك تلك السمة العِلمية التي اتسم بها خلال طوريه التاريخي والنقدي، ويلاحظ الناقد "عز الدين المناصرة" في دراسته لإدوارد سعيد أن النقد الثقافي المقارن عند الأخير "يسير نحو الرجوع إلى الوراء، أي العودة إلى المنهج التاريخي، هروبا من مقولات مثل: (لا شيء خارج النص) أو: (النص المكتفي بذاته)"[7]. والحقيقة أن النقد الثقافي المقارن بصفة عامة يتجه وجهة تاريخية، مستبعدا بذلك كل المقولات الشكلانية، ولكنه – على خلاف ما يعتقد المناصرة- لا يرجع إلى الوراء، بل يسير نحو الأمام؛ فالتاريخية التي ينبغي على الدراسات الثقافية المقارنة السير نحوها ليست تاريخية القرن التاسع عشر الوضعية، تلك التاريخية التنويرية العلّيَّة التي تؤكد على علاقة الأسباب بالمسببات أثناء ممارسة النقد المقارن، بل تاريخية النصف الثاني من القرن العشرين الهيرمينوطيقية، كما شرحها هانز جيورج غادامير**G. Gadamer** في كتابه "الحقيقة والمنهج truth and Method" سنة 1960، حيث

لا تكون الذات حيادية أبدا إزاء تشكيل المعنى، بل إن المعنى هو نتاج لاتفاق حواري بين الذات والنص. وهي أيضا "التاريخية الجديدة **New Historicism** [(***)]" التي أعلن عنها ستيفان غرينبلات سنة 1982، معتمدا على نظريات ميشيل فوكو حول السلطة والخطاب؛ واستنادا إلى هذه المقاربة لا يكون المعنى موضوعيا، إذْ إن تشكله يخضع دائما لخلفياته الثقافية والإيديولوجية التي لا يستطيع الفكاك منها[(8)]. لهذا، فالدراسات الثقافية المقارنة لا تتأسس على يقين أمبريقي موحد، بل على "عملية تأويلية" تستمد تعدديتها من وضعها التاريخي المشتَّت والنسبي، ومنه فإن جوهرها لا يتشكل ضمن حدود صارمة ومقننة إبستيمولوجيا، بل إنه يكتسب هويته من خلال فاعليته الحرة، ومن كونه "عملية"، و"تقنية إجرائية" للممارسة النقدية، وذلك تبعا لكون "النقد الثقافي نشاطا، وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته"[(9)]، وهذا يرجع ابتداء إلى بنية الثقافة نفسها التي تكتسب هويتها من تعددها ذاته لا من سكونها كما رأينا أعلاه.

يقدم ستيفن توتوسي "الدراسات الثقافية المقارنة" على أنها " **مقاربة سياقية تتناول الثقافة في كل نتاجاتها وعملياتها، ويتشكل إطارها العام من مبادئ أساسية مأخوذة من الأدب المقارن، والدراسات الثقافية، إضافة إلى اعتماده على مجموعة من المفاهيم المستعارة من مجالات فكرية مثل البنيوية، ونظريات الاتصال، ونظريات الأنظمة، والنظرية الأدبية والثقافية. ويركز النقد الثقافي المقارن على النظرية والمنهج، بالدرجة نفسها التي يركز فيها على التطبيق. وهو يهتم بطرح السؤال "كيف" (أي الكيف) أكثر من اهتمامه بطرح السؤال "ماذا"**[(10)]، وواضح أن توتوسي يتوخى من هذا التعريف العموم والإجمال كي يتجنب كل الثغرات التي يمكن أن تضعف مفهومه، ولكنه استطاع أن يقيم مواءمة بنيوية متماسكة بين الأدب المقارن والدراسات الثقافية؛ فالدراسات الثقافية المقارنة تأخذ من الأول ميدان اشتغاله، حيث يتم مناقشة قضايا فوق – قومية، متعلقة بتشابكات الهويات المختلفة. وتأخذ من الثانية منهجها الهيرمينوطيقي المستند إلى نسبية الثقافة نفسها بكل تمظهراتها، حيث تبتعد مقاربتها دائما عن الطابع البنيوي المغلق، وتتجه نحو نقد التعالقات البينية، "ومن ثمة، فإن الهدف

الأساسي من الدراسة لم يكن متجها نحو المنتجات الثقافية في حد ذاتها، بل نحو عملياتها الحاصلة داخل الأنظمة الصغرى والكبرى، وهو أهم شيء في دراسة الثقافة"[11]، وهذا ما يبرر لنا كون السؤال الذي يجب أن يطرح هو "كيف" وليس" لماذا"، حيث يتيح سؤال "الكيف" مرونة أكبر في مناقشة القضايا الثقافية من زاوية كيفية تشكل مفاهيمها، وهو ما طبّق على الكثير من المجالات الثقافية كالدراسات ما بعد الكولونيالية والنسوية والأقليات وغيرها، ولكن مضافا إليها أنها تناقشها من زاوية أكثر من منظور ثقافي، حتى يتجسد الطابع المقارن البيني. فموضع الدراسات الثقافية المقارنة هو القضايا التي تشغل نطاق "المابين"؛ أي الفضاءات التي يكون فيها الأنا بإزاء الآخر، وعلى علاقة معينة به، وهو ما جعل توتوسي يعتبر أن أعمال "مايكل أونداتجي **Michael Ondaatje** " هي مدونة مثالية بالنسبة للدراسات الثقافية المقارنة، لأنها تعكس حالة كاتب مهاجر يعيش في كندا ويكتب بالإنجليزية، حيث تتمحور أغلب كتاباته حول قضايا الهوية والتاريخ، والشعوب الواقعة "بين" الهويات الثقافية[12].

بعد هذه التحديدات التي قمنا بها لمجالين هما "الأدب المقارن"، و"الدراسات الثقافية"، من أجل الوصول إلى تحديد المجال الثالث وهو "الدراسات الثقافية المقارنة" الذي يمثل صلب اهتمامنا، نستطيع الآن أن نحدد المجال الذي سنناقش من خلاله أفكار الفيلسوف مالك بن نبي، وإذا كان مالك بن نبي بعيدا عن التنظير للدراسات الثقافية المقارنة، حيث إن المفهوم لم يكن قد وُجد أصلا، فإنه كان يمارس من حيث لا يدري نقدا ثقافيا مقارنا، وقد لعب وضعه –الخاص والعام- دورا محوريا في ممارساته النقدية جميعا؛ فهو كاتب جزائري، يكتب بالفرنسية أساسا، ويعتنق الدين الإسلامي، في دولة عربية محتلةٍ من قِبل دولة أوربية مسيحية، لذلك كانت كتاباته نقدا للمركزية الأوربية، وفضحا لممارساتها الفكرية والعملية، لهذا تمحورت كتاباته حول الاستعمار، وما بعد الاستعمار، وقضايا الهوية والانتماء، والثقافة، والحضارة...، وهي كلها قضايا تبين موضعه في "المابين".

2- مالك بن نبي وآليات تأسيس تعريف هوياتي للثقافة:

تأخذ "الثقافة" من فكر مالك بن نبي مكانا محوريا، حيث إن تنظيره لها لا ينطلق من كونها مفهوما يحتاج إلى تنظير فقط، بل، وبصورة ألح، من كون تعريفها يستمد جوهره من منطلق هوياتي، فهي لا تحتمل أية نظرة موضوعية تعميمية، ومنه فإن قيمتها الحقيقية تستند إلى طابعها المحلي الأصيل، الذي يميزها عن غيرها من الهويات، وهو الطابع الجزائري الذي يستمد منه الكاتب أغلب أمثلته، ولكن لا ليتوقف عند حدوده، بل ليعممه على نطاق أوسع من الهوية، هي الهوية العربية والإسلامية باعتبار وحدة التاريخ والمصير.

ينطلق مالك بن نبي في تنظيره للثقافة من المسلّمة التي مفادها أن تعريف الثقافة يستند دائما إلى طبيعة الانتماء الاجتماعي، ومنه فإنه لا يمكن استعارة تعريف خاص نابع من دائرة اجتماعية مغايرة، "من أجل هذه النوعية التاريخية في المشكلة لا يمكن أن تستورد الحلول كما تستورد من الخارج قضبان الحديد أو المواد الخام"[13]، لذلك، فهو من أجل أن يعطي تعريفا يناسب حالة مجتمعه، يقدم – في كتابه "مشكلة الثقافة"- مثالين يوضح من خلالهما متانة الصلة التي تربط التعريف بالانتماء؛ المثال الأول مأخوذ من الدائرة الأمريكية، ويضم كلا من المفكرين: "رالف لنتون **R. Linton** " و"وليام أوجبرن .W ***Ogburn***"، أما المثال الثاني فهو مأخوذ من الدائرة الماركسية، ويضم هو الآخر مفكرين: "ف. كونستانتينوف***F. Constantinov***" و"ماوتسي تونج **Mao Tse-*tung*** ". ويلاحظ مالك بن نبي فيما يخص الدائرة الأولى أن "طريقة التعريف في كلتا الحالين واحدة، صادرة عن فكر واحد هو الفكر الإحصائي الذي يتم لدى "لنتون" في عالم من الأفكار، ولدى "أوجبرن" في عالم من الأشياء يحوطه جو من الأفكار"[14]، ومنه فإن أساس الثقافة وتطورها ينطلق من الأفكار عند الأول، ومن الأشياء عند الثاني. في حين يبدو واضحا أن الدائرة الثانية تنطلق – على غرار كل الفكر الماركسي- من المجتمع، وتنسب إليه توجيه الثقافة وصناعة الأفكار، حتى وإن كانت طبيعة هذا المجتمع ذاته تخضع بصورة أسبق إلى محددات اقتصادية جعل منها ماركس أساس ما يسميه "البنية التحتية"؛ فهو يرى أن "العامل الحقيقي في التغيير الاجتماعي ليس الأفكار، أو العقل، ولكنه الصراع بين الطبقات، الذي خلقته الأنماط الجارية في الإنتاج الاقتصادي والتبادل الاقتصادي"[15]، ومنه تبدأ السلسلة بالبنية الاقتصادية، ثم البنية الاجتماعية، ثم البنية الثقافية التي قوامها الأفكار.

ولا شك أن اختيار مالك بن نبي كان مدروسا ومقصودا إذا وضعنا في الحسبان تجاهله لآراء مهمة حول تعريف الثقافة، لمفكرين وفلاسفة أكثر شهرة وأصالة أمثال ماثيو أرنولد ***M. Arnold***، إدوارد تايلور ***E. Taylor*** ، إيميل دوركهايم ***E. Durkheim*** ، توماس إليوت ***T.S. Eliot***، رايمون وليامز وغيرهم، لكن تأملا واعيا في هذا الاختيار يبين ما يلي: تناول مالك بن نبي آراء علماء أنثروبولوجيا أمريكيين كي يوضح أن تلك الآراء نابعة من ميراث تنويري ليبرالي يمجد الفردية التي هي أساس الرأسمالية، وهذا ما انعكس على تعريفهم للثقافة؛ فـ"لنتون" مثلا هو واحد من أصحاب نظرية "الثقافة والشخصية" حيث يمكن ملاحظة أن " السؤال الأساسي الذي يطرحه باحثو هذه "المدرسة" على أنفسهم هو سؤال الشخصية(...) إن فرضيتهم الأساسية هي أن تعدد الثقافات يناسبه، وجوبا، تعدد أنماط الشخصية"[16]، ولنتون نفسه يبتكر مصطلحا جديدا هو "الشخصية الأساسية"، وهو يقصد به أساسا "ما يتقاسمه أعضاء المجموعة الواحدة على مستوى التصرف والشخصية"[17]، والتطور الثقافي نابع من الإضافات التي تبتكرها شخصية معينة وتُسْهم بذلك في تعديل "الشخصية الأساسية" نحو مراحل أخرى. أما بالنسبة لـ أوجبرن، فمن الواضح أن اختلافه عن لنتون يكمن في إعلائه من قيمة الأشياء على حساب الأفكار في بناء الثقافة، في حين تبقى الخلفية الليبرالية قيد العمل دائما.

وفي الجانب الجانب الآخر، يركز كل من "كونستانتينوف" و"ماوتسي تونغ" -المصلح الصيني المعروف- على فاعلية المجتمع، ودوره المحوري في بناء الأفكار وتحديد طبيعة الثقافة، وهو ينطلق من خلفية مادية ماركسية. إن الهدف الأساسي الذي يريد مالك بن نبي الوصول إليه هو بيان عدم صلاحية تطبيق تعريف معين من تلك التعريفات على الثقافة العربية الإسلامية، لأن كل تعريف منها يستند إلى خلفية بعيدة عن واقع مجتمعنا، ومنه وجوب إيجاد تعريف خاص للثقافة يتواءم وطبيعة المجتمع الإسلامي، ويكون منطلقا لحل مشاكله، لكن الهدف الجوهري الآخر هو أن هذه المقاربة التي يريدها، تستمد بعض منطلقاتها الأساسية من تلك الاتجاهات الغربية التي ذكرها؛ فهو يستفيد من الاتجاه الأمريكي في كون هذا الأخير يبحث دائما عن علاقة ما بين الفرد والثقافة، وبما أن الفرد عنصر أساسي في المعادلة، فإن المقاربة الأنسب له هي "علم النفس"، وأنصار "الثقافة والشخصية" أنفسهم، الذين تكلمنا عنهم ومن بينهم لنتون "مشتركون في التعلق بأخذ

مكاسب علم النفس وعلم النفس التحليلي في الحسبان"[18]. وهو يستفيد من الاتجاه الماركسي من منطلق اهتمامهم بالمجتمع، لهذا فيمكن القول إن المنهج الذي يتخذه مالك بن نبي في مقاربته للثقافة هو المنهج النفسي الاجتماعي، يظهر الأول من خلال العنوانين الرئيسين في كتابه "مشكلة الثقافة" وهما على التوالي: "تحليل نفسي للثقافة"، و"تركيب نفسي للثقافة"، كما يظهر من خلال مناقشته لقضية الأفكار، ودور اللاشعور بوصفه انعكاسا للثقافة على الفرد. أما الثاني فيظهر محايثا لعمليتي التحليل والتركيب نفسهما، باعتبار أن المجتمع هو الذي يُفعِّل الأفكار الثقافية، وهو الذي يستقبل نتائج ذلك التفعيل، الذي يخص كل المجتمع، ولا يكون حكرا على طبقة بعينها تنفرد بالثقافة مثلما اعتقد المفكر الإنجليزي الكبير ماثيو أرنولد، عندما اعتبر أن "الطبقة العاملة في الضواحي هي أساس الخطورة، وهي تشكل المجموعة الاجتماعية غير المثقفة"[19]، ومنه، فأهمية المقاربة الاجتماعية لا جدال فيها.

من أجل إعطاء تعريف مناسب للثقافة، يواجه مالك بن نبي مشكلة أولية ملحة، وهي مشكلة "العنصر المُكمِّل"؛ فإذا رجعنا إلى تعريف كل من الاتجاه الأمريكي والاتجاه الماركسي للثقافة، فإننا نجد "في كلتا الحالين عنصرا ضمنيا مكمّلا للتعريف، سواء كان ذلك في نطاق تاريخي هو نطاق الحضارة الغربية، أم كان في نطاق إيديولوجي هو نطاق الفكر الماركسي"[20]؛ أي إن هناك دائما مجالا معينا ينطلق منه التعريف، ويرتدّ إليه، باعتبار أن هناك واقعا اجتماعيا وثقافيا قائما بالفعل، ويساعد على أن يكون لتلك الأفكار قيمة وفعالية، "أما إذا وضع هذا السؤال (يقصد سؤال: ما هي الثقافة؟) في العالم العربي والإسلامي، فإنه يأخذ معنى آخر مختلفا تمام الاختلاف؛ إذ هو يتصل بخلق واقع اجتماعي معين لم يوجد بعد"[21]، لذلك فإن مالك بن نبي يقسم كتابه " مشكلة الثقافة" قسمين رئيسين: حيث خصص القسم الأول "تحليل نفسي للثقافة" لتحليل مفهوم الثقافة، بينما خصص القسم الثاني "تركيب نفسي للثقافة" لمحاولة بناء مفهوم تربوي للثقافة يساعد على تأسيس ثقافة إسلامية فاعلة.

إن التحليل النفسي الذي يقدمه مالك بن نبي لمفهوم الثقافة –بالاستناد إلى آراء المفكرين الأمريكيين والماركسيين- يناقش قضية اللاشعور بوصفه بنية فردية تشكلت وفق التوجهات العامة للسلوك الفردي، وهو ما يجعل الشخص يتصرف بطريقة عفوية وفق

هذه التوجهات، وفي المقابل، فإن "فعالية الفكرة رهن بشروط نفسية واجتماعية تتنوع بتنوع الزمان والمكان"[22]، وعدم فعالية الأفكار، كما هو حاصل في المجتمع الإسلامي، يرجع إلى عدم انسجام بين الفكرة وبيئتها التي ظهرت فيها، ومنه فإنها تموت دون أن ينتبه إليها أحد، وهنا يجب أن ننتبه إلى مسألة مهمة متعلقة بطبيعة الفكرة ذاتها، وهي أن " فكرة أصيلة لا يعني ذلك فعاليتها الدائمة، وفكرة فعالة ليست بالضرورة صحيحة"[23]، وهذه الفعالية هي التي تحدد طابع ثقافة ما، وهي كذلك التي تسمح للثقافة أن تطور نفسها باستمرار، ومالك بن نبي يتبنى المقاربة الديالكتيكية الهيجلية في وصف هذا التطور؛ إذ إنه يأخذ طابعا دوريا منتظما ناتجا عن موت أفكار وميلاد أخرى.

أما من جانب التركيب النفسي لثقافة إسلامية، فيبدو أن مجرد كونها تتمحور حول العالم "الإسلامي"، تفترض آليا ارتباطها بالجانب الأخلاقي أو الديني، لذلك فإن مالك بن نبي حين يعدد عناصر الثقافة الأربعة - عالم الأشخاص، وعالم الأفكار، وعالم الأشياء، وعالم العناصر والظواهر الطبيعية- يركز على العنصر الأول (عالم الأشخاص) بوصفه الوحيد الذي ينطبق عليه توصيف الفلسفة الأخلاقية، لأنه يحكم علاقات الأفراد في المجتمع بعضهم ببعض، "فأساس كل ثقافة هو بالضرورة "تركيب" و"تأليف" لعالم الأشخاص، وهو تأليف يحدث طبقا لمنهج تربوي يأخذ صورة فلسفية أخلاقية. وإذن فالأخلاق أو الفلسفة الأخلاقية هي أولى المقومات في الخطة التربوية لأية ثقافة"[24]، بالرغم من أنها ليست المقوِّم الوحيد؛ إذ إن هناك علاقة الأفراد بالعوالم الثلاثة الأخرى التي يكوِّن مجموعها طبيعة الثقافة ومدى فاعليتها. ويعطي مالك بن نبي مثالا عن دور العناصر الروحية في توجيه الفكرة وترسيخها؛ إذ إن "روح الإسلام هو الذي خلق من عناصر متفرقة كالأنصار والمهاجرين أول مجتمع إسلامي"[25]، فالمهاجرون والأنصار كانوا –كأفراد- موجودين حتى قبل مجيء الإسلام، ولكن لم يكن لديهم أي أثر، رغم أن ذلك لا ينفي إمكانية وجود أفكار مهمة لديهم، لأنهم كانوا مجرد ذوات تعيش وفق نظام معين، أما قوتهم، فقد استمدوها من كونهم مجموعة تملك هدفا توجهه قوة الإسلام ومبادئه، وهذا لا ينطبق على الحضارة الإسلامية حسب، بل كل حضارة لا تشتد إلاّ في وجود نوع من الإيمان بمبدأ أخلاقي يكون مستحقا للتضحية والالتزام، ويقود –بفضل ذلك-أفراد المجتمع إلى تحقيق أهدافهم، وتمثل مجهودات المفكر الألماني "ماكس فيبر" مثالا جيدا في

تحليل هذه المسألة داخل التراث الغربي، فقد كرّس جهده لـ "دراسة العلاقة بين التديّن (وبخاصة الروح الأخلاقية في المذهب الكالفيني) والجوانب الاقتصادية والعمل في المجتمع"[26]. حيث إن الوازع الديني المسيحي بصفة عامة هو الموجه الأساسي للحضارة الغربية الحديثة؛ فهو يرى "أن الأفكار الدينية كانت "الحاسمة" في نمو الرأسمالية في أوربا"[27].

وإلى جانب هذا التوجيه الأخلاقي للثقافة، يعدد مالك بن نبي ثلاثة توجيهات أخرى وهي: التوجيه الجمالي، المنطق العملي والتوجيه الفني أو الصناعة، تكون مقابلة للعوالم الثلاثة على التوالي: عالم الأفكار، عالم الأشياء، عالم العناصر والظواهر الطبيعية، حيث إن قيام هذه التوجيهات بعملها في نفسية الأفراد يؤدي لا محالة إلى بناء حضارة راقية. واستنادا إلى كل ما قيل، يعرف مالك بن نبي الثقافة على أنها "مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية التي يلقاها الفرد منذ ولادته كرأسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته. وهذا التعريف الشامل للثقافة هو الذي يحدد مفهومها، فهي المحيط الذي يعكس حضارة معينة، والذي يتحرك في نطاقه الإنسان المتحضر. وهكذا نرى أن هذا التعريف يضم بين دفتيه فلسفة الإنسان، وفلسفة الجماعة، أي "مَعطِيَّات" الإنسان، و"مَعطِيَّات" المجتمع، مع أخذنا في الاعتبار ضرورة انسجام هذه المعطيات في كيان واحد، تحدثه عملية التركيب التي تجريها الشرارة الروحية، عندما يؤذن فجر إحدى الحضارات"[28].

3- نقد الكولونيالية بوصفها استلابا:

إذا كان مفهوم الثقافة يستند إلى خصوصية تاريخية يجب احترامها عند مالك بن نبي، فإن ذلك يعني أن المنظور الذي يجب أن نتخذه لرؤية الأشياء يجب أن ينبثق من الوضع التاريخي نفسه، حيث لا ينفع اتخاذ منظور أجنبي مهما أثبت خصوبته في بيئته، ومالك بن نبي إذ يناقش قضية الاستعمار، لا ينطلق من وجهة نظر ثقافية غربية، بل من وجهة نظر أصيلة مناسبة للوضع الإسلامي الحاضر عموما والوضع الجزائري خصوصا، ويمكننا هنا أن نلاحظ هذه الأصالة، إذا ما قورنت بالموقف الذي اتخذه طه حسين مثلا في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" (1938) من الثقافة؛ حيث ينطلق هذا الأخير من منظور أوربي بحت، ويربط اسم الثقافة بشكل واحد، وهو الشكل الغربي، "وهكذا يكون مستقبل

الثقافة في مصر، كما حلم به وخطط له طه حسين في كتابه المشار إليه، هو حاضر الثقافة الأوربية"[29]؛ أي أن هذا الحاضر الأوربي هو الصورة الوحيدة التي ينبغي أن تسلكها الثقافة المصرية (ومن خلالها الثقافة العربية الإسلامية لأنها تملك المواصفات نفسها) إذا أرادت الارتقاء والتطور.

ينطلق مالك بن نبي في تنظيره للوضع الكولونيالي من تحديد تاريخي بنيوي لهذا الوضع، حيث يحلل تركيبه العضوي استنادا إلى الموقف المعرفي الذي أنتجه، ويعود مالك بن نبي بهذه الروح الكولونيالية إلى الفكر الإمبراطوري الروماني؛ ف "الاستعمار يعتبر من الوجهة التاريخية نكسة في التاريخ الإنساني، لأننا إذا بحثنا عنه فسنجد أصوله تعود إلى روما، حيث وضعت المدنية الرومانية طابعها الاستعماري في سجل التاريخ"[30]، ومعلوم أن الإمبراطورية الرومانية كانت تسير شؤونها وفق نظام عسكري، قائم على القوة والهيمنة، وذلك عكس اليونان مثلا الذين شكلوا حضارة مبنية على السلام والتعايش، ومنه، فإنه في "عالم البحر الأبيض المتوسط يوجد النموذجان الروماني والإغريقي...فإذا كان الشعب الإغريقي والشعب الروماني قد سارا كلٌّ في طريق، فإن ذلك لم يكن ابتداء نتيجة اختيار، وإنما اتجها بكل بساطة إلى ما تميل إليه طباعهما"[31] ، وإذا كان هذان النموذجان يعبّران عن طبعين مختلفين؛ أي أنهما يمثلان بنيتين نفسيتين متباعدتين، فإنهما أنتجتا نمطين مختلفين من الثقافة، الأولى ثقافة حضارية (الإغريق)، والثانية ثقافة إمبراطورية (الرومان)، ولكل واحدة أدواتها الخاصة، بينما يندرج الاستعمار الحديث ضمن إطار ما أنتجه النمط الثاني، لأنه يعتمد القوة من أجل إثبات وجوده، ويحدد ابن نبي عصر النهضة كبداية لظهور الاستعمار الحديث؛ أي منذ القرن السادس عشر، وهي الفترة التي تمثل انتهاء مرحلة طويلة من القرون الوسطى، وبداية مرحلة أخرى ميزها ظهور الاكتشافات العلمية في مقابل تراجع دور الكنيسة، ولا شك أن ظهور مفهوم "الاستعمار" في هذا الوقت بالذات له ما يبرره، فأوربا وقتذاك كانت قد بدأت تكتشف العالم، ويقدم مؤرخ الأفكار الفرنسي المشهور "بول هازار **Paul Hazard**" توصيفا رائعا لتشكلات تلك المرحلة في مؤلفه المهم "أزمة الضمير الأوربي 1680-1715"؛ فهو يرى أن "نشاط أوربا في كشف العالم واستغلاله لم ينقطع لحظة، ولقد واصل القرن السابع عشر في هذا الصدد المهمة التي ألقاها على عاتقه القرن السابق"[32]، ويعد هذا الكشف للعالم نتيجة لظهور مجموعة من

العوامل، ممثلة في الأسفار السياحية، البعثات التبشيرية، قصص الرحالة الأوربيين إلى خارج أوربا، وخاصة إلى الشرق وإفريقيا، حيث تعكس هذه الروايات مشاهداتهم بقدر ما تعكس خيالاتهم.

ولما كان للاستعمار منطلق نفسي صميم، ينبع من عمق الذات الغربية، ومن جوهر ثقافته الاستعلائية، فإن مالك بن نبي يناقش قضية "سيكولوجية الاستعمار"، من خلال كتاب يحمل الاسم نفسه لعالم النفس الفرنسي "منوني **O. Mannoni**"، ورغم أن مالك بن نبي لا يوافق على كل شيء في هذا الكتاب، إلا أنه لا يبدي اعتراضا واضحا على الجانب التحليلي للكتاب، وهو ما يوحي بأن هذا الكتاب يعبر عن آرائه هو من ناحية ما، حيث إن مجرد اختياره لهذا الكتاب بالذات من أجل عرضه يثبت قيمته، والحقيقة أن آراء الكتاب تنسجم مع الخط العام لتوجه مالك بن نبي من حيث المنهج على الأقل، فالمقاربة النفسية – كما رأينا سابقا- هي إحدى الأدوات المهمة التي يستعملها ابن نبي.

وإذا رجعنا إلى مناقشة قضية الاستعمار من وجهة نفسية، فإنها تبيّن رغبة مالك بن نبي في فضح تلك الروح الاستلابية البنيوية، الموجهة أساسا لزعزعة الهوية لدى المستعمَر، وهكذا فإن مناقشة آراء منوني لا تعد إلا وسيلة لتبيين آرائه حول القضية. ويوضح الكتاب أن " "الموقف الاستعماري" ينشأ في نظر منوني كل مرة ينعكس فيها الـ "أنا" الأوربي خارج إطار أوربا، أي كل مرة يقع فيها اتصال بين "الأوربي" و"الأهلي""[33]، فمنوني في تحليله للمجتمع الملغاشي والذات الملغاشية الواقعة تحت الاستعمار الفرنسي (وقد شغل منصبا هناك)، يبتكر مصطلحا هو "مركب التبعية **Complexe de dépendance**" الذي "يكون عند "الأهلي" شيئا نظيرا أو مقابلا للنزعة الاستعمارية عند الأوربي"[34]، وهو نوع من القابلية والرضا تعتري المستعمَر بوصفه كذلك، وينكر مالك بن نبي أن يكون هذا المفهوم هو نفسه مفهوم "القابلية للاستعمار" الذي يستعمله هو (ابن نبي)، حيث يعبر المفهوم "القابلية للاستعمار" –وهو مقابل لما يسميه مالك بن نبي "المعامل الاستعماري"- عن الصفات النفسية للمجتمع المستعمَر التي تسهل على الاستعمار القيام بمخططاته، وهذا يمثل استجابة – بصورة واعية أو غير واعية- لسياسات الاستعمار الذكية والمدروسة والخفية لإضعاف الإنسان المستعمَر من الداخل. ويكمن الفرق حسب مالك بن نبي في أن المفهوم الأول يعبّر عن نفسية الفرد أكثر من المجتمع، أما مفهومه عن "القابلية

للاستعمار"، فهو مفهوم اجتماعي بالدرجة الأولى، وهذا يتناسب قطعا مع توجه منوني النفسي الخالص، وتوجه ابن نبي النفسي الاجتماعي.

ويقوم "مركب التبعية" هذا على حالة نفسية أصلية لدى "الأهلي"، يتقبل من خلالها السيطرة الاستعمارية ويذعن لها، وتتمثل هذه الحالة حسب منوني في "امتزاج صورة "الإنسان الأبيض" عند "الإنسان الأهلي" بالأغوار النفسية البعيدة عن الشعور، حيث تمتزج بصورة الجد الطوطمي"[35]، الذي يمثل العائلة، في كونها رمز الحماية والسلطة بالنسبة للطفل الملغاشي، وهذا خلافا للطفل الأوربي الذي يرفض السلطة الأبوية، ويتقبل حالة الضياع، التي توازي في مستوى آخر "الفرد الذي يغادر وطنه ويشق البحار من أجل أن "يستعمر" بلدا بعيدا"[36]، وإذا كان مفهوم منوني حول "مركب التبعية" بعيدا إلى حد ما عن مفهوم مالك بن نبي حول "القابلية للاستعمار"، باعتبار أن المفهوم الأول نتاج فلسفة رأسمالية ليبرالية، عكس الثاني الذي يتخذ طابعا اجتماعيا عام، فإن هناك مفهوما آخر أكثر شهرة يمكنه أن يحتوي المفهومين ويعبر عنهما معا، وهو مفهوم "الهيمنة **Hegemony**" الذي ابتكره المفكر الماركسي الإيطالي "أنطونيو غرامشي **Antonio Gramsci**"، وهذا المفهوم وضع أساسا ليعالج قضية اجتماعية سياسية تخص الدولة واستقرارها، "فالهيمنة، أي المجتمع المدني، حسب قول غرامشي "هي تكملة" المفهوم الشامل للدولة. يقول غرامشي: "بالدولة ينبغي أن يُفهم ليس فقط جهاز الحكومة، بل أيضا الجهاز "الخاص" للهيمنة أو "المجتمع المدني""[37]؛ فالهيمنة بهذا المفهوم الغرامشي تعبر عن نوع من "الاستجابة" التي تقوم بها السلطة السياسية لمطالب المجتمع، وذلك من أجل دمجه في تقرير التطور الذي يحدث نتيجة اقتراحات تلك الطبقة المثقفة التي تمثل المجتمع ذاته، ومنه فإن هذا المفهوم جاء "ليفسر قيادة الطبقة المسيطرة في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة، وهو يذهب إلى أن هذه الطبقة المسيطرة لا يمكنها أن تحافظ على قيادتها للمجتمع من خلال استعمال العنف أو القوة فقط، إذ إن الحكم يجب أن يعتمد على توافق الآراء"[38].

ويمكننا أن نلاحظ أن مفهوم غرامشي يعد تعديلا للنظرة الماركسية التقليدية؛ حيث إنه بدل أن تقوم الطبقات الشعبية بالثورة، تتخذ وسيلة أكثر دبلوماسية في التغيير الذي يجب أن تستجيب له الطبقة الحاكمة من أجل المحافظة على استقرارها واستمرارها

وتطورها، وهذا ما لاحظه المنظر الثقافي الماركسي رايموند وليامز حين اعتبر "أن إضافات غرامشي تعد نوعا من تكييف الماركسية مع بعض الخصائص السياسية والاجتماعية للمجتمعات الرأسمالية"[39]، لذلك فإن وضعه في درجة وسطى بين مفهوم مالك بن نبي، ومفهوم منوني هو وضع تبرره البنى الإيديولوجية التي انطلق منها، وهي بنى رأسمالية (لجهة فاعلية أفراد الطبقة المثقفة في التغيير)، وأخرى اجتماعية(لجهة أن الهيمنة تخص المجتمع المدني). وإذا كان هذا هو حال مفهوم "الهيمنة" على مستوى الدولة، فإن حاله - إذا نُقل إلى مستوى العلاقات الوطنية/الاستعمارية- أكثر خصوبة، حيث يبين السياسة الاستعمارية المعتمدة على الإقناع كحل أول لترسيخ وجودها؛ "فالهيمنة مهمة لأن القدرة على التأثير في فكر المستعمِر هي إلى حد كبير أكثر عمليات القوة الأمبريالية استدامة وفعالية في المناطق المستعمَرة، وتختلف الـ "إمبراطورية" عن مجموعة من الدول التابعة المحكومة قسرا من قوة مركزية بفضل فاعلية هيمنتها الثقافية"[40]، وهذا يبين أن اعتبار مالك بن نبي أن الاستعمار الأوربي نتاج الثقافة الإمبراطورية اعتبار دقيق ومؤسس، وهو ما عبّر عنه كذلك –وإن بصورة ضمنية ولا واعية- منوني عندما أوضح أن الشعب الملغاشي يرى في استعمار الفرنسيين له حمايةً واستقرارا، ولم يكن مالك بن نبي هو الوحيد الذي انتقد منوني على هذا الافتراض الذي ينطلق من منطلقات كولونيالية واضحة، وهي ناحية "تدل على جانب ضعف وعلى وصمات سوداء في كتاب مشرق بالنور في نواحيه الأخرى"[41]، حيث يتورط الكاتب لاشعوريا في النزعة الاستعمارية، من خلال مفاهيمه التي تنطلق من المركزية الأوربية ذاتها وتمجدها بطريقة أو بأخرى. بل فعل ذلك أيضا إيمي سيزار ***I. Cesar*** - ناقد الكولونيالية الشهير- الذي "حمل على كل من منوني والعالم البلجيكي آر. بي تمبلز ***R.B. Tambels*** الذي ادعى أن شعب البانتو قد اعتبر البلجيكيين جزءا من الطبقة العليا التي يؤمن بقدسيتها"[42]، وفعل مثلهما فرانز فانون **Frantz Fanon** –المنظر الثقافي والكولونيالي والمناضل في حرب جبهة التحرير الجزائرية- في تحليله لكتاب منوني، عندما أكد على أن "الاستعمار هو أبعد ما يكون عن العمل الخيري، بل هو في الواقع استغلال منظم يخلق شعورا قويا دائما من النقص في نفوس الشعوب المستعمرة"[43]، وهذا الرأي يشبه إلى حد كبير رأي مالك بن نبي عن القابلية للاستعمار، التي تسببها سياسات الإخضاع الاستعماري هذه، حتى وإن كان فرانز فانون يذهب بذلك بعيدا، ويربطه بمشكلة الملونين،

حيث ترادف صفة السواد قيم الانحطاط، والخضوع، والغريزة، والوحشية، في مقابل البياض الذي يمثل الرقي والحضارة، وهي المفاهيم والقناعات التي ينطلق منها الأوربي في تعامله مع الآخر الزنجي وفي تعريفه.

إن الاستعمار- بحسب مالك بن نبي- لا يكرس سيطرته فقط من خلال وجوده الفعلي الملموس المعتمد على الإخضاع المادي العنيف بوصفه "معاملا استعماريا"، ولا من خلال استغلاله لصفة "القابلية للاستعمار" عند الأهالي، ولكنه يوظف أيضا وسائله الفكرية المتنوعة في تحقيق هدفه، ومنها على وجه الخصوص "الاستشراق". ويناقش مالك بن نبي هذه القضية بوصفها آلية من آليات الاستعمار، وحلقة أخرى من حلقات الصراع الفكري معه رغم أن لها جانبها الإيجابي في التعريف بالروائع العربية، وذلك قبل صدور كتاب إدوارد سعيد المعروف " الاستشراق" (1978) بسنوات، ويقصد مالك بن نبي بالصراع الفكري الذي يشنه الاستعمار "أنه عندما يطرح مسلم أو بعض المسلمين مشكلة ما تهم مجتمعهم، فإن هذه المشكلة تكون قد طرحت أو ستطرح عاجلا في أوساط المتخصصين في هذه الدراسات لحساب وتحت إشراف الاستعمار"[44]، لهذا فإن القضية لا تقتصر على ممارسة السيطرة المباشرة فقط، بل محاولة "توجيه" كل شيء لصالح هذه السيطرة.

ويأتي مفهوم الاستشراق كواحدة من الأشياء التي وجهها الاستعمار لمصلحته، وهذا بالرغم من أن الكثير من المستشرقين عملوا بنية صادقة وطموح علمي، وهذا يوضح أن المشكلة لا تتعلق بالاستشراق في ذاته كممارسة، بل باستغلاله لأغراض استعمارية، ويركز مالك بن نبي على جانب واحد من الاستشراق كي يبين مخاطره، وهو ذلك النوع الذي اختص بإحياء التراث العربي الإسلامي وبيان عبقريته، وهو ما أسهم في ظهور أدب المدح والتمجيد في المجتمع الإسلامي المعاصر افتخارا بتلك المآثر، لذا يمكننا القول إن "هذا الميدان بالذات كان التربة الخصبة التي وجدها الأدب الاستشراقي، من النوع الذي يتصف بالمدح والتمجيد، ليزرع فيها كل تلك المخدرات التي يتقبلها بكل شغف مجتمعنا لأنها تخدر ضميره وتسليه"[45]، أما النوع الآخر الذي يحاول تشويه التراث الإسلامي –وهو النوع الذي تناول من خلاله إدوارد سعيد ظاهرة الاستشراق من خلال فضح مؤسساته الثقافية- فإنه يعتبر أهون مقارنة بالأول حسب مالك بن نبي، وتكمن خطورة النوع الأول، في كونه يوحي بإيجابيته ونفعه، وهو ما يجعل منه الوسيلة الأمثل لتمرير الرسائل الاستعمارية، فـ

"الإنتاج الاستشراقي، بكلا نوعيه، كان شرا على المجتمع الإسلامي، لأنه ركب في تطوره العقلي عقدة حرمان سواء في صورة المديح والإطراء التي حولت تأملاتنا عن واقعنا في الحاضر وأغمستنا في النعيم الوهمي الذي نجده في ماضينا، أو في صورة التفنيد والإقلال من شأننا بحيث صيرتنا حماة الضيم عن مجتمع منهار، مجتمع ما بعد الموحدين، بينما كان من واجبنا أن نقف منه عن بصيرة طبعا ولكن دون هوادة... وعلى كلٍّ، فإذا أمكننا أن نصرح بأننا نجد على كل وجه جانبا إيجابيا في هذا الاستشراق، فإننا لا نجده في صورة المديح، بل في صورة التفنيد "[46]، ومن الواضح أن تأكيد مالك بن نبي على خطورة المديح الاستشراقي لا يرجع فقط إلى حمولته الفكرية الخفية، ولكن إلى كون هذه الحمولة تصيب زبدة المجتمع، بما أنهم هم من يقرؤون للمستشرقين وليس عامة الشعب، وبالتالي فإنهم سيصبحون أدوات في يد الاستعمار دون دراية منهم، مثلما أصبح بعض المستشرقين المخلصين أدوات مماثلة بالطريقة نفسها، لهذا يؤكد مالك بن نبي أننا يجب أن "لا نعتبر إنتاج المستشرقين من زاوية ذاتية أصحابه، من ناحية ميزاتهم الفكرية ونواياهم، بل من زاوية من يستخدم إنتاجهم لغايات خاصة في عالمنا نفسه، لا في عالم بعيد أو خال"[47].

خاتمة:

من خلال تحليلنا لآراء مالك بن نبي حول كل من الثقافة والاستعمار كنموذج مصغر لمجمل تفكيره، يمكن أن نلاحظ مدى قيمة هذه الأفكار وعمقها، ففلسفته النقدية الإصلاحية تضاهي أكبر الفلسفات الإنسانية، لأنها تناقش جوهر الإنسان انطلاقا من خصوصيته، انطلاقا من بيئته المحلية المميزة، ولكنه يبقى في الأخير إنسانا، لهذا، وانطلاقا من هذه الهوية العامة، حاول مرارا أن ينظّر لمفهوم عن عالم منسجم وموحّد في تعدديته من خلال مجموعة من المفاهيم: باندونغ، فكرة الآفروآسيوية، تعايش الثقافات من خلال عملية تركيبية، التسامح، عالمية الثقافة... بالرغم من أنه اكتشف بعد حين أن تلك الأحلام الطوباوية ليست إلاّ سرابا، وأن هناك دائما "ما ضد الثقافة"، وأن الاستعمار يبقى دائما قيد الاشتغال حتى بعد الاستقلال.

قائمة الهوامش:

(*)- نستعمل هنا مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة" للدلالة على هذا الفرع من الدراسة، ولكننا سنستعين أحيانا بمصطلح آخر هو مصطلح "النقد الثقافي المقارن" كلما رأينا أن المجال يقتضي استعماله، ولاشك أن التفريق بين المصطلحين يتكئ على تفريق أسبق بين مصطلحي "الدراسات الثقافية" و"النقد الثقافي"، وإذا استندنا إلى آراء "أرثر أيزابرجر Arthur Asa Barget" فإن الدراسات الثقافية –ممثلة في الصحيفة التي كان يصدرها مركز برمنغهام- كانت بمثابة المظلة التي تغطي مدارس النقد الثقافي المتعددة (ينظر: أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ص30، 31)، وبالرغم من كون هذه الفروقات لا تبدو ظاهرة بشكل واضح، وهو ما يجعل من المصطلحين شبه مترادفين، إلا أننا يمكن أن نعتبر أن "الدراسات الثقافية" أوسع مجالا وأسبق ظهورا من "النقد الثقافي Cultural Criticism " الذي لم يظهر إلا خلال تسعينات القرن الماضي على يد الناقد الأمريكي "فنسنت ليتش V. Leitch "، بحيث يختص "النقد الثقافي " بنقد الأعمال الثقافية المخصوصة. وإذا عدنا إلى مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة comparative cultural studies "، فإن هذا المصطلح قريب العهد، استعمله الناقد الأمريكي ستيفن توتوسي Steven Tötösy de Zepetnek كما سيأتي لاحقا، أما مصطلح "النقد الثقافي المقارن" الأثير في عالمنا العربي، فيبدو أن اشتهاره عندنا نابع من اشتهار تسمية "النقد الثقافي" التي انتشرت بشكل كبير في الوطن العربي منذ صدور كتاب عبد الله الغذامي "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق العربية" (سنة 2000)، وهكذا نجد عدة أعمال لمقارنين عرب رسّخت هذه التمسمية ككتاب عز الدين المناصرة " النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي" (2005)، وكتاب الناقد الجزائري حفناوي بعلي " مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن"، ونحن في هذا البحث سنستعمل مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة" غالبا من أجل توصيف تلك المجهودات التي حاولت أن تناقش قضايا الهوية بين الأنا والآخر من خلال مختلف المجالات الثقافية مثل الجنوسة والإعلام

والدراسات النفسية وغيرها. أما مصطلح "النقد الثقافي المقارن" فسنقصد به غالبا تلك الدراسات النقدية التي تبحث في أعمال مفردة من أجل توضيح تلك الأنساق المضمرة التي تحكم علاقة الأنا بالآخر، وبما أننا بصدد مناقشة أعمال نظرية وليس تحليلات تطبيقية، فإننا سنكتفي بصورة شبه كلية بإيراد مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة".

(1)- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)- بيروت (لبنان)، 2002، ص140.

(**)- يرتبط هذا التاريخ بالأحداث التي انطلقت من باريس وضمت مفكرين وطلبة، وذلك احتجاجا على ما آلت إليه الأوضاع جراء طغيان الفكر البنيوي المتزمت القائم على الوثوقية العلمية، ويعتبر الكثير من الملاحظين أن هذا التاريخ هو نقطة التحول من مرحلة الحداثة، إلى مرحلة ما بحد الحداثة.

(2)- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ط1، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة، العدد603)، القاهرة، مصر، 2003، ص31.

(3)- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص140.

(4) - مسعود عمشوش: من الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن، ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر (مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 25-2006/07/27)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2006، ص723.

(5) - سوزان باسنيت: الأدب المقارن: مقدمة نقدية، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر، ص166.

(6) - ينظر المرجع نفسه، ص159، 160. (بتصرف).

(7) - عز الدين المناصرة: إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن: قراءة طباقية، مجلة فصول، العدد 64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2004، ص127.

(***)- هذه هي ترجمة المترجمة دعاء إمبابي، ولكن غالبا ما تترجم كلمة "Historicism " بـ "التاريخانية"، وليس "التاريخية"، كما نجد ذلك مثلا في كتاب "دليل الناقد الأدبي"، المرجع السابق، ص80. وفي الكثير من الترجمات العربية الأخرى.

(8) - ينظر: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، ج9 (القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 919)، القاهرة، مصر، 2005، ص102،101.

(9)- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، المرجع السابق، ص30.

(10) -Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek (eds), Imre Kertész and Holocaust Literature (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005, (The second page after the cover, the definition of the series editor Steven Tötösy de Zepetnek).

(11) -Steven Tötösy de Zepetnek and Louise O. Vasvári: Synopsis of the Current Situation of Comparative Humanities in the U.S. and Europe, [online article], 452ºF. Electronic journal of theory of literature and comparative literature,2011, p23 . On: http:// www.452f.com/index.php/en/totosy-vasvari.html.

(12) -see : Steven Tötösy de Zepetnek(ed), Comparative Cultural Studies and Michael Ondaatje's Writing (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005, p 01.

(13) - مالك بن نبي: مشكلة الثقافة (ضمن سلسلة مشكلات الحضارة)، إعادة ط4، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2000، ص39.

(14) - المرجع نفسه، ص35.

(15) - فرانكلين-ل- باوم: الفكر الأوربي الحديث، تر: أحمد حمدي محمود، ج3(القرن التاسع عشر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص85.

(16) - دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ط1، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2007، ص62.

(17) - المرجع نفسه، ص68.

(18) - المرجع نفسه، ص62.

(19) - هارلمبس وهولبورن: سوسيولوجيا الثقافة والهوية، ط1، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان، دمشق، سوريا، 2010، ص40.

(20)- مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، مرجع سابق، ص38.

(21)- المرجع نفسه، ص38.

(22) - المرجع نفسه، ص46.

(23)- مالك بن نبي: مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي (ضمن سلسلة مشكلات الحضارة)، إعادة ط1، تر: بسام بركة وأحمد شعبو، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002، ص102.

(24)- مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، مرجع سابق، ص63.

(25) - المرجع نفسه، ص81.

(26) - كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، ط1، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2009، ص43.

(27)- ج. تيمونز روبيرتس وأيمي هايت: من الحداثة إلى العولمة، تر: سمير الشيشكلي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، 2004، ص105.

(28)- مالك بن نبي: شروط النهضة، د.ط، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1986، ص83.

(29)- ضياء خضيّر: ثنائيات مقارنة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص170.

(30)- مالك بن نبي: شروط النهضة، مرجع سابق، ص148.

(31) - مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، مرجع سابق، ص119.

(32)- بول هازار، أزمة الضمير الأوربي 1680-1715، ط1، تر: جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي، مطبعة الكاتب المصري، القاهرة، مصر، 1948، ص15.

(33) - مالك بن نبي: في مهب المعركة، إعادة لـ ط3(1981)، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002، ص19.

(34)- المرجع نفسه، ص22.

(35) - المرجع نفسه، ص24.

(36)- المرجع نفسه، ص26.

(37)- أمينة رشيد: غرامشي من الهيمنة إلى الهيمنة الأخرى، ضمن ندوة القاهرة (1990) حول "غرامشي وقضايا المجتمع المدني"، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 1991، ص196.

(38)- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ط1، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص559، 560.

(39)- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص347.

(40)- بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الأساسية، ط1، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2010، ص197.

(41)- المرجع نفسه، ص29.

(42)- دفيد كوت: فرانز فانون، تر: عدنان كيّالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1971، ص28.

(43)- المرجع نفسه، ص29.

(44)- مالك بن نبي: القضايا الكبرى، إعادة ط1(1991)، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2000، ص173.

(45)- المرجع نفسه، ص180.

(46)- المرجع نفسه، ص181، 182.

(47) - المرجع نفسه، ص195.

قائمة المصادروالمراجع:

المصادروالمراجع العربية:

1- أمينة رشيد: غرامشي من الهيمنة إلى الهيمنة الأخرى، ضمن ندوة القاهرة (1990) حول "غرامشي وقضايا المجتمع المدني"، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 1991.

2- ضياء خضيّر: ثنائيات مقارنة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

3- مالك بن نبي: القضايا الكبرى، إعادة ط1(1991)، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2000.

4- مالك بن نبي: شروط النهضة، د.ط، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1986.

5- مالك بن نبي: في مهب المعركة، إعادة لـ ط3(1981)، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002.

6- مالك بن نبي: مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي (ضمن سلسلة مشكلات الحضارة)، إعادة ط1، تر: بسام بركة وأحمد شعبو، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002.

7- مالك بن نبي: مشكلة الثقافة (ضمن سلسلة مشكلات الحضارة)، إعادة ط4، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2000.

8- مسعود عمشوش: من الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن، ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر (مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 25-2006/07/27)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2006.

9- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)- بيروت (لبنان)، 2002.

المراجع الأجنبية المترجمة:

10- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ط1، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة، العدد603)، القاهرة، مصر، 2003.

11- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ط1، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009.

12- بول هازار، أزمة الضمير الأوربي 1680-1715، ط1، تر: جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي، مطبعة الكاتب المصري، القاهرة، مصر، 1948.

13- بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الأساسية، ط1، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2010.

14- ج. تيمونز روبيرتس وأيمي هايت: من الحداثة إلى العولمة، تر: سمير الشيشكلي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، 2004.
15- دفيد كوت: فرانز فانون، ط1، تر: عدنان كيّالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1971.
16- دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ط1، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2007.
17- سوزان باسنيت: الأدب المقارن: مقدمة نقدية، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر.
18- فرانكلين-ل- باوم: الفكر الأوربي الحديث، تر: أحمد حمدي محمود، ج3(القرن التاسع عشر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989.
19- كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، ط1، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2009.
20- موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، ج9 (القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، ط1، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 919)، القاهرة، مصر، 2005.
21- هارلمبس وهولبورن: سوسيولوجيا الثقافة والهوية، ط1، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان، دمشق، سوريا، 2010.

المجلات:

22- عز الدين المناصرة: إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن: قراءة طباقية، مجلة فصول، العدد 64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2004.

المراجع الأجنبية:

23- Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek (eds), Imre Kertész and Holocaust Literature (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005, (The second page after the cover, the definition of the series editor Steven Tötösy de Zepetnek).
24- Steven Tötösy de Zepetnek and Louise O. Vasvári: Synopsis of the Current Situation of Comparative Humanities in the U.S. and Europe,

[online article], 452ºF. Electronic journal of theory of literature and comparative literature,2011. On: http:// www.452f.com/index.php/en/totosy-vasvari.html.

25- Steven Tötösy de Zepetnek (ed), Comparative Cultural Studies and Michael Ondaatje's Writing (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005.

قراءة في فضاء مسرحية "أمغاروالحسناء" لـ "ليلى بن عائشة"
- في إطارسيميائية الفضاء الدرامي-

"Leila Ben Aicha"for " Reading in the play space "Amghar wa Elhasnaa
- In the context of the dramatic space semiotics -

د/ سعدية بن ستيتي، جامعة المسيلة، الجزائر.
البريد الالكتروني: sadia.benstiti@univ-msila.dz/
sadiabenstiti@yahoo.fr

الملخص:

يتّصل مفهوم الفضاء المسرحي بالنّص والرّكح والشّخصية والحركة والإضاءة والموسيقى واللّغة والجمهور والأطر الثّقافية والحضارية. لكنّنا في هذه الدراسة، سنركز على عنصر النّص لأنّه يشكّل فضاء الكتابة والذي يحيل بدوره إلى كلّ العناصر السّابقة الذّكر عن طريق التّخييل.

وقد استهوتنا كثيرا مسرحية "أمغار والحسناء" المستوحاة من روايات الكاتب اللّيبي "إبراهيم الكوني"، وهي موجّهة نحو المسرح الجامعي من قبل الدكتورة "ليلى بن عائشة" التي اعتنت بملاءمة نصّها وقدرات المسرحيّ الجامعي، فكانت لغتها بسيطة مباشرة ومع ذلك بقيت محافظة على عمق دلالاتها الممزوجة بالأسطورة التّارقية.

وما نحن بصدد البحث عنه هنا، هو: إلى أيّ مدى استطاعت المسرحية أن تلامس آفاق المتلقي من خلال لوحات وجيزة وفي ظرف زمنيّ محدود؟ وما هي الأفضية التي شكّلها النص المسرحي فنيّا؟

الكلمات المفتاحية: فضاء، أمغار، مسرحية، سيميائية، تارقي.

Abstract :

The concept of theatrical space relates to the text, stage, personality, movement, lighting, music, language, the public and cultural and civilizational frameworks. In this haste, however, we will focus on the element of the text because it forms the space of writing, which in turn refers to all the previous elements mentioned by the imagination.

We were very impressed by the play "Amghar wa El-hasnaa" (Amgar and The Belle), inspired by the libyan writer «Ibrahim Al-Kony's novels». It is directed towards the university theater by Dr. Leila Bin Aïcha, who took care of the suitability of her text and the abilities of the university playwright. Her language was simple, and, however, she remained in depth of its connotations mixed with the Targui legend.

What we are looking for here is: to see how far the play has been able to touch the receiver's horizons, through brief panels and in a limited time frame? And what spaces did the theatrical text artistically constitute?

Keywords : Space, Amghar, Play, Semiotic, Targui.

1- تأطير مفاهيمي لمفهوم الفضاء في الأعمال الأدبية:

كما سبقت الإشارة في ملخص المقال فإنّنا سنركز على النص المسرحي المكتوب، وبذلك سندرس الفضاء النصي بكل مكوّناته المركّبة له، والفضاء في مفهومه النقدي يختلف عن المكان وأنّه حسب ما رأى "جون بيير غولدنستين" (Pièrre Golddenstein) فضاء لفظي؛ فقد بنى رؤيته السوسيرية للّغة بأنّها خطيّة والكتابة بدورها تتابعية، وأمّا المتجسدة فيها فهي تزامنية (آنية)، الأمر الذي يعني أنّ الفضاء « يتّفق ويتطوّر من خلال تقنية الوصف حسب فطنة تنفلت من حدود التأطير والإلمام»(1) .

وهو يتقارب كثيرا في هذه الوجهة مع ما ذهب إليه "جيرار جنيت"(Gérard Genette) حول الفضاء، لكنّنا نضيف أنّ "غولدنستين" يعتمد كثيرا في تحديد الفضاء على اللّغة والأسلوب إلى الجانب الشكلي المتمثل في الكتابة، لذلك فهو يقسّم الفضاء إلى قسمين هما: المُتخيّل والمرجع، وبذلك ينتج لدينا نوعين من الفضاء هما: فضاء متخيّل نصي، وفضاء متخيّل مرجعي. وأنّ الأوّل منهما يحيل إلى الثّاني، والعلاقة تتعدّى حدود التمثيل البسيط، لأنّ الفضاء النصي يحقّق نظاما خطابيا محدّدا يؤسّس لنظام مرجعي؛ إذ يقول عنه: «هو نظام داخل النّص، ولا تنحصر وظيفته في التمثيل الصادق لخارج النّص ومن ثَمَّ يجب أن نكون قادرين على أن نعطي للفضاء النصي وجودا مختلفا عن الفضاء المرجعي الذي يبدو للوهلة الأولى مجرّد نقل بسيط»(2) .

نفهم من ذلك أنّنا سوف لن نهتم بعملية الانعكاس الآلية للواقع بين الفضاء المرجعي والفضاء المتخيّل (النصي) إنما علينا أن نهتم بالنقاط التي حدّدها لنا "جون بيير غولدنستين" (Jean Pierre Golddenstein) ، وهي كما يلي:(3)

1- أين يجري الحدث؟

2- كيف قُدِّم الفضاء؟

3- لماذا كان اختيار الفضاء بهذه الكيفية؟

وعلى هذا الأساس فإنّنا سنلمح نوعين من الفضاء وهما: فضاء مغلق وفضاء مفتوح.

وقد اتفق "جون ويسجربر" (Jean Weisgerber) مع "ج. ب. غولدنستين" في اعتباره الفضاء غير متجزّئ عن اللّغة، مثل باقي المكوّنات السردية، لأنّه فضاء لفظي بالتحديد ويُستحضر عن طريق «الكلمات المطبوعة ليشكّل موضوعا للفكر، وبما أنّه يتكون من الكلمات فإنّه يشمل كل المشاعر والمفاهيم الفضائية التي يمكن للّغة أن تعبر عنها»(4)،لكنّه يختلف معه في اعتباره الفضاء متخيّلا ولا يوجد فضاء حقيقي.

بمعنى أنّ الفضاء الروائي يستوعب كلّ المشاعر والمفاهيم الفضائية التي يمكن للّغة أن تعبّر عنها، ولأنّ الفضاء يشرح إشارات غير لغوية؛ فهو يشتمل مستويين يتعلقان بالذات الموجودة فيه (روحها وجسدها) ممّا يتطلب دراسة الفضاء بتلك الأهمية المولاة للفضاء في الفنون الفضائية(5).

انطلاقا من هذه الوجهة التأويلية لمفهوم الفضاء في الأعمال الأدبية والتي جعلت منه أداة قوية للمعرفة، وقد قبلت الابستيمولوجيا وضعا اعتباريا للفضاء بوصفه شيئا ذهنيا(6). في حين أنّه ساد ولوقت طويل اعتبار الفضاء كتصوّر هندسي، أو وسط فارغ يملأه الإنسان بمعاني عوالمه المختلفة(7).

2- الفضاء النصي (الطباعي):

من الناحية الطباعية تتوزّع مسرحية "أمغار والحسناء" إلى تسع عشرة لوحة، فكانت اللوحة الأولى تُمَشْهِدُ لنا الفاتحة المسرحية، أمّا اللّوحة الأخيرة فمشهدت لنا خاتمة المسرحية، وهذه اللّوحات بدورها انضوت على مشاهد مسرحية، بعضها يقوم على مجلس للتحاور وتبادل الآراء والأحاديث، وبعضها الآخر كان غنائيا استعراضيا، ومن اللّوحات

أيضا ما كان ينبني على مشهد بسيط لا يتجاوز شخصين، وتميّز الحوار بينهما بالإيجاز والتلميح أكثر من التصريح المباشر.

على كلّ، سنحاول أن نلقي نظرة بنائية للمسرحية حتى نكشف عن فضائها النصي بالنظر إلى اللّوحات وما تشغله من حيّز نصي في مستوى الخطاب الركحي. والجدول رقم (1) يوضح توزيع اللّوحات حسب الصفحات في نص المسرحية(8).

جدول رقم(1): كيفية توزيع المشاهد عبر لوحات المسرحية

اللّوحة	عدد الصفحات التي تشغلها	عدد المشاهد التي تجسّدها
اللّوحة الأولى	صفحة واحدة	مشهد واحد
اللّوحة الثانية	ثلاث صفحات	مشهدان:- مشهد حواري - مشهد استعراضي.
اللّوحة الثّالثة	صفحة واحدة	مشهد واحد.
اللّوحة الرابعة	صفحة واحدة	مشهد واحد.
اللّوحة الخامسة	صفحة واحدة	مشهد استعراضي غنائي.
اللّوحة السادسة	صفحة واحدة	مشهد واحد.
اللّوحة السابعة	صفحة واحدة	أربعة مشاهد.
اللّوحة الثامنة	صفحتان اثنتان	مشهد واحد.
اللّوحة التاسعة	ثلاث صفحات	مشهد واحد.
اللّوحة العاشرة	خمس صفحات	مشهدان.
اللّوحة الحادية عشرة	ثلاث صفحات	مشهد واحد.
اللّوحة الثانية عشرة	صفحتان اثنتان	مشهد واحد.
اللّوحة الثالثة عشرة	ثلاث صفحات	مشهد واحد.
اللّوحة الرابعة عشرة	صفحتان اثنتان	مشهدان.
اللّوحة الخامسة عشرة	ثلاث صفحات	مشهدان.
اللّوحة السادسة	ثلاث صفحات	مشهد واحد.

عشرة		
اللّوحة السابعة عشرة	ثلاث صفحات	مشهد واحد.
اللّوحة الثامنة عشرة	صفحة واحدة	مشهد واحد.
اللّوحة التاسعة عشرة والأخيرة	صفحتان اثنتان	مشهد واحد.

من خلال الجدول رقم(1)، نلحظ أنّ المسرحية التي بلغ عدد صفحاتها (41) صفحة حجم (A4)، جُزّئت إلى لوحات كثيرة يبلغ عددها تسع عشرة لوحة (19)، وكان عدد اللّوحات التي تحوي مشهدا واحدا هو أربع عشرة لوحة (14)، بينما عدد اللّوحات التي تحوي مشهدين فكان عددها أربع لوحات فقط، ويوجد لوحة واحدة احتوت على أربعة مشاهد وهي لوحة قُدِّمت في صفحة واحدة.

من خلال هذا العرض، نلمح أنّ اللّوحات ذات المشهد الواحد مسيطرة على نص المسرحية، وغالبا ما كانت تقوم على الحوار بين شخصيات المسرحية، كما أنّ هناك تفاوت طباعي في توزيع اللّوحات عبر الصفحات، بين خمس صفحات كحدّ أقصى ونصف صفحة كحدّ أدنى.

ونربط هذا التفاوت الطباعي بطبيعة المشهد المسرحي المعروض، فإن كان يحمل مضمونا يقبل الجدل والحوار فإنّ عدد صفحاته يزيد، وإن كان موجّها لمشهد غنائي واستعراضي فإنّه يُقتصَد في عدد الصفحات فقد تصل إلى نصف صفحة.

ويرجع هذا التوزيع بالأساس إلى مخيال كاتبة المسرحية* - بوصفها دراماتورج- والتي كانت تنسج اللّوحات ذهنيا وتجعلها تبدو متحركة لدى المتلقي حتّى توهمه بأنّ الحدث متنامي، إذن فالسّر في هذا التوزيع الطباعي هو إيهام المتلقي بحركية الفعل الدرامي وتجسيده بين الإيجاز تارة وبين الإطناب تارة أخرى، وبذلك تنقل المتلقي إلى درجة من الانسجام مع حيثيات الفعل الدرامي الجوهري في المسرحية.

وقد رصفنا الفضاء الطباعي في مسرحية "أمغار والحسناء" لنبين المدى التأثيري الذي يصل إليه متلقي العمل عندما يستغرق فترة زمنية وجيزة في لوحة يتوقف فيها فجأة لتبدأ فترة زمنية أطول في لوحة تالية، فيغوص في تفاصيلها ويصبح ذاتا من ذوات الفضاء

المسرحي كمراقب للمشهد المسرحي، مثلما لاحظنا في انتقالنا من اللّوحة الأولى إلى اللّوحة الثانية.

وقد تحدث عملية عكسية؛ إذ تنتقل الذات المتلقية من لوحة طويلة إلى لوحة قصيرة، مثلما هو مجسّد بين اللّوحة السابعة عشرة واللّوحة الثامنة عشرة.

وقد لجأت كاتبة المسرحية إلى تقنية التدرج الزمني البطيء الذي لا يُحدِث شرخا في تتبع الفعل المسرحي كما لاحظناه في المثالين السابقين، بل يحسّ المتلقي بتواصلية في المشاهد كما هو مجسّد في اللّوحة السابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة.

كما لاحظنا صفة التناوب المشهدي بين اللّوحات في الفضاء النصي بين اللوحة الحادية عشرة (صفحتان) واللّوحة الثانية عشرة (ثلاث صفحات) واللّوحة الثالثة عشرة (صفحتان) واللّوحة الرابعة عشرة (ثلاث صفحات)،.. وهكذا نلمح إيقاعية التناوب المشهدي.

كما تجسّدت أيضا صفة رتابة الإيقاع المشهدي ما بين اللّوحات: الخامسة عشرة، السادسة عشرة، السابعة عشرة، فكلّها اشتملت على ثلاث صفحات وهذا يؤثر تلقائيا على المتلقي الذي يحس بشيء من الرتابة والاستقرار على مستوى الفعل المسرحي.

من خلال تناولنا للفضاء النصي -أو لنقل أنه فضاء طباعي- خلصنا إلى أنّ وتيرة الفعل المسرحي تتناسب طرديا أو عكسيا مع الزمن المشهدي، كذلك قد يكون فيها شيئا من التدرج الزمني المتصاعد، وفي المقابل كانت تتّصف بالرتابة المشهدية، وذلك كله يرجع إلى الفضاء التخييلي الذي أرادته مؤلفة المسرحية لتجعل الأفعال المسرحية تبدو أكثر دينامية أمام المتلقي، وحسن استخدام كيفية توزيع النص المسرحي على لوحات ومشاهد، وربط ذلك بفترة زمنية وعدد معين من الصفحات يؤثر على الجانب السيكولوجي للمتلقي.

3- الفضـــاء الرّكـــحي ومكـــــوّناته:

سنتناول في هذا العنصر مكوّنات متعدّدة من خلال مبحثين هامّين وهما: الفضاء المكاني والعناصر الركحية.

3-1- الفضاء المكاني (الفضاء الحكائي): لا تظهر البنية العميقة للفضاء إلاّ من خلال المدلول الثقافي، ذلك أن "أ. ج. غريماص" (A. J. Greimas) يعتبر البنى التركيبية للخطاب

قابلة للتحوّل، بفعل الاستعمال الفردي للّغة الذي يعتمد على إمكاناته الخاصة وثقافته الخاصة في بناء الخطاب، أي أنّ الأمر يتعلق بآلية توظيف الخطاب ذاته(9).

سننظر إلى الفضاء كعامل مرتبط بالعوامل النصية الأخرى المتأثّرة والمؤثّرة فيه، إذ أنّ "غريماص" يؤكّد على أنّ الفضاء ليس إلاّ دالاّ يؤدي مدلولا آخر ينوب عن الإنسان، انطلاقا من اللّغة يمكن تحديد تصنيفات داخلية وبسيطة عن العالم، فالمكان يستغل تنظيم العالم الدلالي الموضعي(10). بمعنى آخر فإنّ اللّغة تعبر بكلّ تقاطباتها الدلالية عن التجسيد الموضوعي لدى المتلقي عن الفضاء بشكل عام.

لقد اخترنا تخصيص الفضاء المكاني بقولنا (الفضاء الحكائي) ذلك أنّ عملية الحكي تقترن بالفضاء كأهم عنصر من عناصر النص السردي عموما والنص الدرامي على وجه التخصيص. وعليه سنربط الفضاء الحكائي بالجانب الجغرافي*أو الإقليدي بربط ما يحدث في المكان على إثر خصائص المكان ذاته.

وقد اقتصر فضاء النص المسرحي "أمغار والحسناء" على المكان المجسّد في الواقع المتخيّل وحسب، أي لا وجود للمكان المجرّد، ومنه فإننا سنعالج المكان في المسرحية وفق ما يلي:

3-1-1- مكـــان ركـــحي: وهو مكان « ينتظم في إطار رؤية تجسيدية للمسرح باعتماد تقنية الخشبة أو المصطبة التي تعكس دلالات ثقافية وبيئية مكثّفة»(11).

ووظيفة الخشبة في مسرحية "أمغار والحسناء" هي تجسيد مجلس قَبَلِي في أقاصي الجنوب بالهوقار أرضيته الرمال والصخور وسماؤه نجوم ساطعة، ويكون للخشبة بهذا المعنى دورا علاميا متميّزا ويبدو ذلك من خلال اللّوحة الخامسة التي تُظهِر مشهد الاحتفال والزعيم في أبهى حلّة، والحسان يرقصن على أنغام المغنية الحسناء لاستمالته. وفي هذا المشهد يقوم الزعيم بانتقاء أحسنهن ليتّخذ منها عقيلة وسيّدة للقبيلة(12).

وأظهرت الخشبة أيضا مشهد مجلس الشيوخ في خيمة سيّد القبيلة وهو مشهد علامي عن سبل إدارة وتسيير القبائل التارقية لحاضرها المعيشي ويظهر لنا ذلك في اللّوحات: الأولى، الثالثة، الثامنة، العاشرة والسابعة عشرة.

كذلك بيّنت الخشبة امتثال القوم لعرّاف القبيلة وهي ثقافة مسيطرة في مجتمع التوارق ويتجلى ذلك من خلال اللّوحة الرابعة التي يظهر فيها استنكار لكلام العرّاف(13).

ومع ذلك استطاع كلامه أن يصل إلى أذهان شيوخ القبيلة، وكذلك نلمح ذلك في اللّوحة الثامنة حيث يعطي زعيم القبيلة أهمية قصوى لرأي العرّاف، ويخضعه للاستجواب(14)، وهذا دليل آخر على أنّ العرّاف مستحوذ على تفكير الفرد التارقي.

أمّا في اللّوحة السابعة عشر سيطر فضاء التكهن والعرافة، ليصبح العرّاف المحرّك الفعلي للحدث الدرامي في المسرحية بما يقوم به من لعب برموزه وأحجاره وبذلك يسيطر على العقول للامتثال مرّة أخرى. وهذه المرّة برجم "الحسناء" التي تحولت إلى حيّة(15)، وهو تحول أكّد صحّة أقوال العرّاف.

وهكذا كانت الخشبة أو مصطبة التمثيل مكانا علاميا لممارسات قَبَلِية صحراوية فقدّمت دلالات ثقافية وبيئية مكثّفة في حيّز محدود جدّا أوهم المتلقي بأن يعيش أفضية متباعدة بين شيخ القبيلة والعرّاف والحسناء.

3-1-2- أمكنـــة إطـــارية: نميّز نوعين من الأمكنة المؤطرة للمشهد المسرحي وهي: أماكن منغلقة أو شبه مغلقة، وأماكن مفتوحة. وحسب ما ذهب إليه "مارتن هيدجر" (Martin Heidegger) فإنه ينبجس عن المكان المغلق فضاء مغلق، وكذلك ينبجس عن المكان المفتوح فضاء مفتوح، والعلاقة بينهما احتوائية، فالفضاء المغلق قد يؤدي إلى فضاء آخر هناك في العالم مفتوح الفضاءات، والفضاء يتشكل من خلال وجوده بين الانغلاق والانفتاح، ولكن إذا انغلق الفضاء أدّى ذلك إلى ضيقه وعجزه عن احتواء العالم(16).

أ- أمكنة مغلقـــة منفتحـــة على أفضيـــة: تتشكّل الأمكنة المغلقة في مسرحية "أمغار والحسناء" في مواقع محدّدة جدا وهي: البيت، الخيمة، وسنتناولها كما يلي:

أ-1- البيـــــت: يتأطّر فضاء البيت في بيت زعيم القبيلة "أمغار" وشيخها وهو سليل أعرق القبائل والسلالات التارقية(17)، ونلحظ أنّ هذا المكان رغم محدوديته إلّا أنّه تمكن من خلق أفضية واسعة، فالبيت ينقسم حسب النص المسرحي إلى قسمين وهما: مجلس الزعيم مع شيوخ القبيلة، ومخدع الزعيم.

يلتقي شيوخ القبيلة في بيت الزعيم للتشاور في كل ما جدّ من أحداث في القبيلة. والموضوع الرئيسي الذي شغلهم في النص المسرحي هو الشفاء المفاجئ للزعيم، لقد كان هذا الفعل الدرامي محرّكا لكل مجالس الشيوخ في بيت الزعيم سواء من قريب أو من بعيد، ومن خلال النص نلمح مجموعة من الاجتماعات التي عقدت في بيت الزعيم وهي:

1- التفاف الشيوخ تحسرا على مرض الزعيم الذي كاد يفقدهم إيّاه، في اللّوحة الأولى.

2- اجتماع القوم واحتفالهم في بيت الزعيم فرحا لنجاته، في اللّوحة الثانية والثالثة.

3- اجتماع الشيوخ في بيت الزعيم لمناقشة ما أفصح عنه العرّاف، في اللّوحة الثامنة.

4- اجتماع الشيوخ في بيت الزعيم لمواجهة العرّاف واستجوابه من قبل الزعيم، في اللّوحة العاشرة.

5- حضور شيخ حكيم في مجلس الزعيم منفردا معه ليوجّهه ويقوّمه، في اللّوحة الثانية عشرة.

6- اجتماع الشيوخ مع الزعيم ليقفوا على حقيقة ما تخفيه "الحسناء"، في اللّوحة الخامسة عشرة.

7- تقرير قتل "الحسناء"، في اللّوحة السابعة عشرة.

تحوّل بيت الزعيم من مكان مغلق محدود إلى مكان يحمل أفضية مترامية متعلّقة بأحداث لها صلة بمصير القبيلة، فكان كل من هو قابع في هذا المكان يسافر بأفكاره بحثا عن الحلول لكلّ ما يتداوله القوم من إشاعات حول مرض الزعيم وشفائه المفاجئ، ومن الموت الذي كان يخطف فرسان القبيلة الواحد بعد الآخر. وربط ذلك بوجود "الحسناء" التي قَدِمَت لاحتفال بنجاة الزعيم ، وكلام العرّاف الذي كان لا ينزل الأرض أبدا.

تشابكت هذه المواضيع لتثقل بيت الزعيم وتخرجه من الإطار المكاني الضيّق إلى إطار مكاني مفتوح على أفضية تجول بخواطر أعضاء المجلس.

ولكن في مقابل ذلك، نجد أنّ البيت يعبّر عن إطار مغلق عندما يتحدّد في مخدع الزعيم، أين يلتقي بزوجته التي كان همّها الكشف عن سرّ شفائه المفاجئ، وهذا بتحريض من نائب زعيم القبيلة الذي شكّل له شفاء الزعيم عائقا أمام تولّيه زعامة القبيلة.

ففي مخدع الزعيم نلمح فضاء مغلقا لا يتجاوز جدران البيت، لأنّ طبيعة الموضوع الذي يناقشه مع زوجته أعطاه إطارا ضيقا، ويتضح ذلك من خلال اللّوحات: التاسعة ،الحادية عشرة والرابعة عشرة، والتي كان المشهد فيها يُقْلَبُ في نهايته، إذ يبدأ الحوار بين الزعيم وزوجته هادئا، وعندما يلمس كلام زوجته نقاط ضعفه وشكوكه يغضب الزعيم فيُحَوِّل فضاء المتعة والفرح إلى فضاء غضب، وينته لقاؤه بها سلبيا.

لكن في اللّوحة السادسة عشرة، يتحول مخدع الزعيم إلى مكان أكثر انغلاقية عندما يصل الحوار بينه وبين زوجته إلى مسار مسدود بفعل شكوكه وعدم ثقته بها فيكبّلها بالحبال ويكمّم فمها خشية أن تفصح عن سرّه المتعلق بالقرنين الفضيّين اللّذين لمَحَتْهُما في رأسه.

وفي الأخير يتحوّل بيت الزعيم إلى خلوة ليتدارى فيها عن أنظار القوم الذين كشفوا سرّه، فيقبع في مكان مغلق ينتظر تغيّر الأحوال ليعيش فضاء حزن وتشاؤم كبيرين، وكلّ هذا في مكان مغلق تمثّل في بيت الزعيم.

أ-2- الخيـــــمة: إنّ مدلول الخيمة يختلف كثيرا عن البيت، فإذا كان البيت يحدّد إطارا فضائيا مغلقا، فإنّ الخيمة تحدّد إطارين أحدهما مغلق والآخر مفتوح، فقد كانت خيمة الحسناء تمثل مخدعا لها، وكذلك تُجسِّد مجلسا طربيا وغنائيا يستقطب شبّان القبيلة، وبهذا تحولت الخيمة إلى مكان مفتوح يحوي أفضية كثيرة كالسّمر والطرب وهي مرتبطة بحالات نفسية تعيشها شخصيات الفضاء المسرحي في خيمة الحسناء والتي أدّت فيما بعد إلى مقتل عدد كبير من فرسان القبيلة.

تبدو لنا خيمة الحسناء كإطار مغلق في بعض اللّوحات، ففي اللّوحة الحادية عشرة(18)، تستقبل الحسناء في خيمتها زوجة زعيم القبيلة، ويتبادلان الحوار حول ما يدور من إشاعات في القبيلة كسبب مقتل الشبان...، لكنّ الحسناء تراوغها وتجعل كلامها واهيا لا ينبني على دليل منطقي، وتروي لها حكايتها لتوضّح لها بأنّها سليلة النسب وأنّها أميرة من الأميرات، وحبّها للغناء هو ما دفعها للتجوال بين القبائل لإمتاعها بصوتها، وهكذا حقّقت خيمة الحسناء مكانا مفتوحا ينقل فضاء البهجة من قبيلة إلى أخرى.

أ-3- خلـــوة العـــــرّاف: يسكن العرّاف في بيت ويقصده كلّ أهالي القبيلة للتبرّك بكلامه ويسعون دائما لما يمكن أن تقوله لهم أحجاره، وبذلك مثّل مكان خلوته المحدود فضاء التكهن والعرافة والتبصرة، وهي أفضية غير محدودة رامية إلى كلّ العقول في القبيلة صغيرها وكبيرها، ويمكن أن نطلق عليه الفضاء المهمين، ويظهر لنا ذلك في اللّوحة الثانية عشرة(19)، عندما يذهب نائب زعيم القبيلة إلى بيت العرّاف ليتباحث معه عمّا جرى في مجلس الزعيم، أو لينال منه كامل الحقيقة التي أخفاها عن الزعيم، وهنا يتحوّل بيت العرّاف إلى فضاء تحقيق واستجواب، ويصبح العرّاف في منزلة الجاني وهو في مخدعه، فلم

يوفّر له بيته كمكان مغلق تلك الطمأنينة أو الراحة، وأُرغم على البوح بما يجول خاطره من قِبل نائب زعيم القبيلة بحضور زوجة الزعيم التي تقرب إليه، واللّذان يجسّدان بنفوذهما فضاء السيطرة، وبذلك يتحوّل المكان المغلق من فضاء الأمان إلى فضاء الخوف والارتباك، وكل ذلك لأنّ ما يقوله العرّاف لا يقبل الخطأ لذا كان عليه أن يكون أكثر حذرا بما صرّح به.

ب- أمكـــنة مفتـــوحة: في مسرحية "أمغار والحسناء" توجد أمكنة مفتوحة ولكنّها قليلة مقارنة مع الأمكنة المغلقة، ويمكن أن نذكر منها:

ب-1- الاستعراض الغنائي أمام خيمة الحسناء: ذلك أنّ الاحتفال دائما في الصحراء يكون في مكان مفتوح ويحضره عوّام الناس، ويبدو ذلك من خلال اللّوحة الثانية، في المشهد الثاني الذي يُظهِر شخصية الحسناء المغنية وهي تحتفل مع القبيلة فرحا بنجاة الزعيم من الهلاك. وهو مشهد علامي دسّته كاتبة المسرحية في ثاني لوحة من المسرحية لتربط حدث شفاء الزعيم بوجود هذه الحسناء في وقت واحد(20).

كما يظهر المشهد الاستعراضي في اللّوحة الخامسة، وفيه يقوم الزعيم باختيار زوجة من بنات القبيلة، ويتمّ الزواج. وفي المشهد الثاني من اللوحة الخامسة عشرة (21)، تقيم الحسناء حفلة طربية، وبذلك تجسّد فضاء المرح والطرب للشيوخ الذين قدموا إليها ليس بغرض المتعة إنّما لغرض كشف سرّها، وقد هيّئت الحسناء كلّ لوازم الحفل وكانت ترحّب بهم في كلّ غنج ودلال، وفجأة يتحوّل فضاء المرح إلى فضاء التناحر والمناقشة وبذلك تَنْبُت بعض شكوك الشيوخ حول الحسناء، وينطفئ فضاء الطرب واللّهو في القبيلة.

ب-2- العـــــراء: قد يلتصق المكان بالعراء رغم انفتاحيته ويبدو ذلك من خلال لقاء العراف ببعض رجال القبيلة بعد شفاء الزعيم ليفضي إليهم بمكنونه حول ما خبّرته به أحجاره، وكان مجلسه معهم في مكان غير محدّد في نص المسرحية، ونحن ربطناه بالعراء، لأنّ القبيلة صحراوية، ويعد الفراغ أو العراء مكانا مناسبا لملقى الرجال خاصة إذا كان لهم مواضيع هامّة، فقد وفّر المجال المفتوح إمكانية الحديث بحريّة، ويظهر ذلك في اللّوحة الرابعة(22)، وفي اللّوحة الثامنة عشرة (23).

ارتبط العراء أيضا بمكان دفن الحسناء ورجمها وكان ذلك في المقبرة في حفرة بين قبور الفرسان الشبّان الذين ماتوا بسبب غناء الحسناء. فيتحوّل مكان المقبرة إلى مكان لإقامة الحدّ، وينبجس عنه فضاء العجائب والغرابة بتحوّل الحسناء إلى حيّة بعد رجمها

بالحجارة، فيهلع القوم منها ويعيدوا رجمها من جديد في حفرتها، وهكذا تتجسّد نبوءة العراف ويسيطر فضاء التكهن والعرافة في مكان مفتوح.

3-2- العناصر الرّكحية: تتمثّل العناصر الركحية في كل ما اتصل بالديكور والتأثيث والإضاءة والأصوات والموسيقى والممثّل وحركته ولباسه، وتعتبر هذه العناصر « حيّز الركح وتساعد على إبراز مقوّمات التجسيد المسرحي»(24).

أ- الديكور والتأثيث: ترتبط عناصر الديكور والتأثيث بالأبعاد الواقعية الرمزية التي تمثّل جوهر الحدث الدرامي، وفي هذه المسرحية لم تتعدّ طابع المسرح الفقير، فتصبح مجرد وسائط علاماتية بين الشخصية والحدث.

ومن الأثاث نلمح **فراش الزعيم**، وهو بسيط لم تصفه الكاتبة بأي صفة تدلّ على الثراء وما شابه ذلك، بيد أن هذا الفراش يصبح محلّ واقعة عظيمة وذلك عندما يأتي الشبح في مشهد مظلم إلى الزعيم الممدّد فوق الفراش، ليمنح له الحياة، فيتحوّل الفراش إلى وسيط يأخذ الزعيم من غيبيات الموت إلى ميلاد جديد.

كذلك "**اللّثام**" وهو رمز الرجل التارقي الذي أزاحه الشبح عن رأسه ليضع له علامة العهد، والتي تتّضح فيما بعد أنّها قرنين من الفضة وهي سبب من أسباب عودته إلى الحياة، وسبب تواصلية العهد، وسبب زواله أيضا(25).

يصبح اللّثام فيما بعد سببا رئيسيا في الكشف عمّا يخفيه الزعيم، وذلك من قبل زوجته التي أرادت مساعدته على نزعه، فتكشف السر، وتصارحه بأنّ قرنين من الفضة قد نبتا في رأسه. هنا فقط يتمكّن الزعيم من معرفة العهد ويدرك أيضا أنّه قد كُشف من قبل زوجته وأنّها بالتأكيد سوف لن تصمت وتثرثر، فما الحلّ إلاّ في تقييدها.

ارتبط **اللّباس الجميل** بيوم الاستعراض لاختيار العروس، والحلّة الجميلة قد أظهرت الزعيم أكثر وسامة وشبابا، فاللّباس الجميل هو رمزية وعلامة عن الفتوة والفرح (26).

من بين الأثاث الموجود في نص المسرحية نذكر **الحجارة** التي كان يتلاعب بها العرّاف في بيته وفي كلّ مجلس، ورغم صغر حجمها ووهنها إلّا أنّها كانت تُري للعرّاف ما لا يعلمه الغير، وأصبحت علامة وساطة بين الواقع الحاضر والواقع المستقبلي للقبيلة (27).

جلسة احتساء الشاي في خيمة الحسناء تظهر حافز "الشاي" الذي كان سببا واهيا لقدوم زوجة زعيم القبيلة إلى خيمة الحسناء بذريعة شرب الشاي، أمّا ما كانت تضمره هو كشف سرّ الحسناء. فيتحوّل الشاي أيضا إلى علامة وساطة بين الظاهر والباطن (28).

تحوّل الحسناء إلى حيّة، يثبت صحّة ما ذهب إليه العرّاف، وبذلك ينته الاختبار الذي صمّمه الشبح على شكل امرأة حسناء، وبعد رجمها بالحجارة تتحوّل إلى حيّة، وأثناء الرجم تثرثر زوجة الزعيم مع كلّ نساء القبيلة عن سرّ الزعيم، فيفشى السرّ وينكفئ الزعيم في بيته لأنّه نقض العهد.

إنّ استعمال الحيّة في المشهد المسرحي علامة كاشفة لكلّ ما تكهّن به العرّاف ولكلّ ما كان مبهما لدى الزعيم، فالحسناء ما هي إلا جنيّة تحوّلت إلى حيّة وذهبت إلى عالمها، وهي ورقة في يد الشبح اختبر فيها زعيم القبيلة ليرى مدى جدارته بنول الحياة من جديد.

لقد كان عالم الأثاث والديكور في مسرحية "أمغار والحسناء" مقتضبا جدّا أو محصورا في أشياء بسيطة جدّا، إلّا أنّها كانت تفي بالغرض لأن تكون في عرض مسرحيّ جامعيّ يتّسم بمستوى بسيط من الإمكانيات ومع ذلك يحافظ النص المسرحي دائما على القيم والجوهر الذي انبنى عليه الحبك المسرحي، خاصّة إذا كان الخطاب المسرحي منبنيا على الرمزية والغرائبية كما هو الحال في مسرحية "أمغار والحسناء". كذلك ارتبط الديكور والأثاث ببساطة الحياة القبلية في الطوارق والتي لا تحفل بزخرف المكان وتعقيده، بل تعمد إلى البساطة في الشكل واللّون.

ب- الإضـــــاءة: يقوم الضوء بدور مهم في الحياة ووظيفته تتحقّق « بفضل ما يبذله العقل من جهد، من خلال حسابات معضلات الشكل واللّون التي تواجهه بلا توقف» (29).

ومن المعروف أنّ اللّون هو موسيقى الفنون البصرية، وهو يعالج الإحساس إلى حدّ بعيد، فإذا أدرك مصمّم الضوء في العرض المسرحي هذه القيمة، فإنّه سيدرك قيمة المعنى المجرّد والمادي للضوء، وبذلك سينجح في إضاءة العرض المسرحي.

وتوظيف الضوء أثناء العرض ليس بالهيّن، لأنّه لا يرتبط بالجانب التقني فحسب، بل يرتبط كذلك بالجانب الإدراكي، ويكون عمل مصمّم الضوء مركّزا على إيجاد علاقات تربط بين مجموع الخطوط والأشكال والألوان والتراكيب والعلامات

(الإشارية/الأيقونية/الرمزية) التي لا تتآلف إلّا بوجود الضوء ومجموع الانفعالات والرؤى والأفكار، ولا يتأتّى هذا الدور إلّا بوجود علامات تسيّر درجات الإضاءة من الأدنى إلى الأعلى في نص الخطاب المسرحي.

طبعا لا يمكن لثنائية (الضوء/الظلام) أن تعمل إلّا من خلال الصورة المستنبطة من الخطاب المسرحي نصا ليتحول إلى عرض مسرحي، لذلك فالصورة بمعالمها وأشكالها وألوانها ترتبط بجوهر الخطاب، كعلاقة الدّال بمدلوله وما يترتب عنه من صورة ذهنية لدى المتلقي (30).

وحسب ما هو موجود في النص المسرحي من إرشادات مسرحية حول طبيعة المشاهد ونوعية الإضاءة ودرجاتها تتحدّد صورة العرض المسرحي وقبل ذلك تتحدّد الصورة ذهنيا لدى المتلقي.

وفي نص مسرحية "أمغار والحسناء" أرشدتنا الكاتبة، ببعض العلامات والتصريحات في كثير من الأحيان عن طبيعة الإضاءة في المشاهد، وقد ركّزت عليها كثيرا، وربّما يرجع ذلك إلى سدّ ثغرات تركها قلّة الأثاث والديكور، فتصبح ثنائية (الضوء/الظلام) بديلا عمليا لتفادي الزخم في الأثاث والديكور. فكانت الكاتبة تشير في مواطن من النص في بعض اللّوحات إلى وجود إضاءة أو إلى انطفاء الضوء أو إلى خفوت الضوء.

لقد ارتبطت الإضاءة بظهور الشبح، لكنها كانت إضاءة طباقية بين صورة الشبح المضاءة ضمن الإطار الذي تلفّه الظلمة، وهذا من أجل أن يبدو الفعل الحركي الذي سينجزه الشبح ليعيد الحياة إلى زعيم القبيلة وكان ذلك في نهاية اللّوحة الأولى (31). وتركيز الإضاءة على ما يقوم به الشبح دليل على أهمية الحدث الدرامي الذي سيتنامى ويعطي استرسالية في اللّوحات القادمة.

وقد استعملت الكاتبة أيضا تقنية إطفاء الإضاءة للفصل بين مشهد وآخر ويظهر ذلك بين مشهد الاحتفال بنجاة الزعيم، ومشهد التقاء العرّاف ببعض رجال القبيلة (32). والفصل هنا يدلّنا على وجود تنافر بين المشهدين، فالمشهد الأول يُظهِر الفرح بعودة الزعيم إلى الحياة، والمشهد الثاني يُظهِر التشاؤم بعودة الزعيم إلى الحياة لما سينجرّ عليه من مآسي في القبيلة.

عمدت الكاتبة أيضا إلى استعمال الإضاءة المركّزة على مشهد يتضمّن شخصين أحدهما امرأة ورجل ملثم ليتمّ لقاؤهما سرّا وانصرافهما من غير إبداء تحاورهما، وهذا لكي تعطي صفة السرية لهذا اللّقاء أو صفة التخفي عن الأنظار(33).

كذلك استعملت الإضاءة المتناوبة عندما صوّرت الكاتبة مشهد موت فرسان القبيلة، فقد قدّمت لنا مشاهد متتالية تُظهِر فيها امرأة تنعي فارسا، فتقطع الإضاءة، لتضيئها مجددا مع المشهد ذاته لكن مع امرأة أخرى وفارس آخر، واستمّر هذا التناوب ما يقارب أربع مرات(34).

كما لاحظنا خفت الإضاءة إيذانا بقدوم اللّيل في آخر لوحة من المسرحية، حتى يظهر الشبح الذي قَدِمَ إلى زعيم القبيلة ليس من أجل منحه الحياة، بل من أجل معاقبته، لأنّه خان العهد ولم يحفظ السر(35).

لقد وظفت الكاتبة الإضاءة في حدود ما يمكن أن تركّز على أفعال مسرحية بعينها دون أخرى، كذلك للفصل بين المشاهد، ولإبداء تغيير ذهني في الأمكنة لدى المتلقي، فالإضاءة تزيد من دلالة الفعل المسرحي وتجعله أكثر قيمة ودلالة لدى المتلقي.

ج- الموسيـــــقى:لم تجسّد الكاتبة فضاء الموسيقى كثيرا من حيث الإشارات الهامشية للمشاهد في المسرحية، لكنها ركّزت على تقديم مشاهد استعراضية كما لاحظنا في اللّوحة الثانية والخامسة.

وقد أشارت الكاتبة إلى أنّ الاستعراض أو الاحتفال بعودة الزعيم كان على أنغام الطّبل "تهجالت"، وصوت الحسناء الشجيّ(36). ولنا تخيّل مشهد الاحتفال بأنغام تارقية كما وصفتها الكاتبة في اللّوحة الخامسة بقولها: «**أهازيج تارقية**»(37).

لاحظنا أنّ توظيف الموسيقى في نص مسرحية "أمغار والحسناء" لم يكن بغرض ملء الفراغ المشهدي أو للفصل بين المشاهد بقدر ما كان موجّها نحو لفت انتباه المتلقي إلى أنّ الموسيقى المتكرّرة عبر لوحات المسرحية كانت سببا في موت فرسان القبيلة، وقد دلّتنا على ذلك علامات في النص المسرحي، أولّها ما قالته النساء في وصف صوت المرأة الحسناء المغنية « **إي والله أصيلة سليلة الشجعان وصوتها يسحر الألباب**..»(38). وأيضا قول الشيخ الحكيم: « **لو لم أكن من العقلاء ربما لتمكن ذاك الصوت من إغوائي والذهاب بعقلي، وربما كان سبب مقتلي**»(39). وقول حكيم آخر: « **للجنيّة أنفاسا مسمومة**»(40).

ففي كلّ مرّة يشكك الشيوخ في أمر الحسناء إلى أن أثبت العرّاف أنّها سبب وجود الداء أو أنّها رافقت ظهور النائبات في القبيلة.

فالموسيقى في مسرحية "أمغار والحسناء" ارتبطت بفضاء الحزن الذي عاشته أمهات القبيلة بفقدانها لفرسانها، كذلك جسّدت سببا رئيسيا لإيجاد سبيل لامتحان زعيم القبيلة الذي ما إن شفي حتّى حضرت الحسناء تحتفل بشفائه، لأنّ الكاتبة وظّفت الموسيقى كحافز دينامي لتسلسل الحدث الدرامي وحبكه، وطبعا تتوقّف هذه الموسيقى بمجرد اكتشاف أمر الحسناء، لتنته بذلك كل المشاهد الاستعراضية التي كانت زائفة منذ شفاء الزعيم.

د- الشخصية وفضاء الكلام: عندما تتكلّم الشخصية في النص المسرحي فإنّها ستشغل حيّزا كلاميا قد يضيق وقد يتّسع، وخطاب الشخصية يعكس مدى حضورها في النص وعلى الركح أيضا. ويمكننا تمييز المساحات الكلامية لدى الشخصيات حسب الجدول رقم(2).

الجدول رقم(2): عدد الأسطر الكلامية المسندة إلى شخصيات المسرحية.

الشخصية (الممثل)	عدد الأسطر الكلامية المسندة	مكان ورودها (اللوحة)
زعيم القبيلة	06 أسطر كلامية	اللوحة 08
	15 سطرا كلاميا	اللوحة 09
	15 سطرا كلاميا	اللوحة 10
	06 أسطر كلامية	اللوحة 12
	08 أسطر كلامية	اللوحة 14
	08 أسطر كلامية	اللوحة 15
	14 سطرا كلاميا	اللوحة 16
	10 أسطر كلامية	اللوحة 17
	سطر واحد	اللوحة 18
	05 أسطر كلامية	اللوحة 19 (الأخيرة)
نائب زعيم القبيلة	04 أسطر كلامية	اللوحة 01
	07 أسطر كلامية	اللوحة 03
	02 سطران كلاميان	اللوحة 05

	03 أسطر كلامية	اللوحة 06
	14 سطرا كلاميا	اللوحة 13
	06 أسطر كلامية	اللوحة 15
	05 أسطر كلامية	اللوحة 16
	02 سطرين كلاميين	اللوحة 17
زوجة زعيم القبيلة	05 أسطر كلامية	اللوحة 06
	15 سطرا كلاميا	اللوحة 09
	15 سطرا كلاميا	اللوحة 11
	07 أسطر كلامية	اللوحة 13
	09 أسطر كلامية	اللوحة 14
	07 أسطر كلامية	اللوحة 16
	01 سطر كلامي	اللوحة 18
العرّاف	06 أسطر كلامية	اللوحة 04
	14 سطرا كلاميا	اللوحة 10
	17 سطرا كلاميا	اللوحة 13
	10 أسطر كلامية	اللوحة 17
الحسناء	20 سطرا كلاميا	اللوحة 11
	13 سطرا كلاميا	اللوحة 15
الرسول الشبح	14 سطرا كلاميا	اللوحة 02
	06 أسطر كلامية	اللوحة 19 (الأخيرة)

لقد اخترنا بعض الشخصيات الفاعلة في هذا الجدول، ولم نذكر بعض الشخصيات الثانوية والتي لم يتعدّ دورها بعض الملاحظات والإرشادات، خاصّة فيما تعلق بشيوخ القبيلة وحكمائها، كذلك ما أُسند من أدوار نسائية في مشهد الاحتفال بالزعيم، وفي مشهد بكاء الفرسان، فقد كانت مواقف عابرة ولم تولّها الكاتبة أكثر من سطر كلامي حسب المقام.

1- زعيم القبيلة: ومن خلال الجدول السابق، تتّضح حصّة الأسد في الحضور على مستوى الحوار في المشاهد المخصّصة لزعيم القبيلة، والتي كانت مهيمنة تقريبا عبر عشر لوحات من المسرحية وقد بلغ عدد الأسطر الكلامية الموجهة إليها ثمانية وثمانون سطرا كلاميا. وهذا طبيعي كونها شخصية رئيسية في النص المسرحي هذا زيادة عن تقلّدها منصب زعيم القبيلة، وقد ارتبط الحبك الدرامي بشخصها لكونها صاحبة السرّ المنشود من قبل أفراد القبيلة، فكانت شخصية الزعيم تصارع الإشاعات وتخفي العهد الذي أعادها إلى الحياة فبقيت مضطربة مشكّكة في كلّ من يحيطون بها حتّى في أقرب الناس إليها (الزوجة).

2- نائب زعيم القبيلة: تلي شخصية الزعيم شخصية أخرى منافسة لها وهي نائب زعيم القبيلة الذي كان يتسنّى الفرصة كي يخلف الزعيم، لكن عودة الحياة إلى الزعيم حقّقت الصدمة القويّة، فأصبح النائب يخطّط للقضاء عليه بكشف سره وذلك بتزويجه من قريبته، وقد أُسند إلى هذه الشخصية ثلاثة وأربعون سطرا كلاميا، وهذا يدلّ على أهميّة دورها في استرسال الحدث الدرامي.

3- زوجة زعيم القبيلة: أسند إليها تسعة وستون سطرا كلاميا، وهذا طبيعي لأنّها كانت تعيش مع الزعيم وتناقشه حول تخميناته وتخوفاته إلى أن كشفت سرّه، وهنا ينته كلامها، لأنّ الزعيم عاقبها بإقفال فمها وتكبيلها وبذلك يتوقف دورها في التفعيل الدرامي إلى أن تتمكّن من الكلام أثناء رجم الحسناء، فتوصل مكنونها بكشف السر لكل نساء القبيلة بقولها: «**أتعلمين أنّ زوجي لديه قرونا من الفضة...**» (41)، لقد كانت هذه العبارة تحفيزا قوياّ لكشف حقيقة الزعيم.

4- العراف: وهو أهمّ شخصية تحسّست ما يحدث في القبيلة، وأدركت سبب موت فرسان القبيلة وربطته بشفاء الزعيم، كما ربطته بقدوم الحسناء التي تسبّبت في مقتل الفرسان، وقد أسند إليه في النص المسرحي سبعة وأربعون سطرا كلاميا.

5- الحسناء: هي شخصية أقحمت من بداية المسرحية من غير مقدّمات، وكانت ذريعة تواجدها هو الاحتفال بنجاة الزعيم، ليتضح فيما بعد أنّها ليست شخصية طبيعية فهي جنيّة أرسلها الشبح كي يختبر مدى وفاء الزعيم للعهد أو عدمه، كما أُسند إليها ثلاثة وثلاثون سطرا كلاميا أثناء حوار دار بينها وبين زوجة زعيم القبيلة وكذلك أثناء قدوم شيوخ القبيلة للتحقيق معها برفقة الزعيم، وينته دورها بمجرد كشف سرّها.

6- الرسول الشيخ: شخصيّة غير طبيعيّة يبدأ بها العرض المسرحي في أوّل لوحة وينتهي بها في آخر لوحة، وقد أُسند إليها عشرون سطرا كلاميا لمقتضى الحال، لأنّها خاطبت الزعيم وهو طريح الفراش لا يقوى على الكلام فأعادت إليه الحياة، ثم عادت مرّة أخرى لتأخذ منه الحياة وكذلك كان لا يقوى على الكلام من كثرة الخوف والحسرة.

خـاتمة:

هكذا شارفنا على إنهاء رحلتنا في فضاء مسرحية "أمغار والحسناء" وهونص أسطوري نسجته أو أدرمته الكاتبة المسرحية الجزائرية "ليلى بن عائشة" بإبداع وببساطة ممتعة أيضا، وقد خلصنا منها إلى أنّ الفضاء المسرحي يقوم على شقّين وهما:

- الفضاء النصي المتمثّل في المكونات الطباعية التي تصقل شكل النص المسرحي، وثبت لنا أنّ وتيرة الفعل المسرحي تتناسب طرديا أو عكسيا مع الزمن المشهدي، وانبنى المشهد المسرحي على التدرج الزمني المتصاعد، كما لاحظنا غلبة الرتابة المشهدية، وذلك يرجع إلى الفضاء التخييلي الذي أرادته مُعِدَّة المسرحية لتجعل الأفعال المسرحية تبدو أكثر حركية وفاعلية أمام المتلقي.

- الشق الثاني يتمثّل في الفضاء الركحي، ولعلّ أهمّ مكون له هو الإطار المكاني أو الحكائي. وقد تجسّد الفضاء المكاني من خلال نوعين من الأفضية: فضاء مغلق كالبيت والخيمة وخلوة العرّاف، وفضاء مفتوح كمشهد الاستعراض الغنائي أمام خيمة الحسناء، وكذلك العراء الذي مثّل في كثير من المرّات أماكن تجمّع رجال القبيلة مع العرّاف أو نائب زعيم القبيلة.

- وقد كوّن الفضاء الركحي أثاث وديكور بسيطان يتناسبان مع متطلبات المسرح الجامعي، وكذلك تنبع هذه البساطة أصلا من بساطة العيش في قبيلة تارقية.

- أما الإضاءة، فقد استغلتها مُعِدَّة المسرحية لغلق الثغرات التي تركها نقص الأثاث والديكور، فتعمل بذلك ثنائية (الضوء/الظلام) لتركّز على مشاهد بعينها دون الأخرى وعلى شخصيات دون غيرها، لتكون الإضاءة بذلك عين المتلقي في المسرحية. وقد اعتمدت الكاتبة على الإضاءة المركزة والإضاءة المتناوبة والإضاءة الفاصلة بين المشاهد والإضاءة الخافتة.

- لم توظّف الكاتبة الموسيقى بشكل تأطيري في النص المسرحي، أي أنّها لم تكن مرافقة للنص المسرحي، بقدر ما كانت تشكل جزءا من حيثيات الحدث المسرحي بل شاركت في نسج الفعل الدرامي، كونها مرتبطة بجوهر الحبك في المسرحية، وبمجرّد اكتشاف السر توقفت الموسيقى المصاحبة للنص بمقتل الحسناء.

- بقدر الدور المسند إلى الشخصية بقدر ما يكون حيّزها الكلامي، فقد لزم لشخصية الزعيم أكبر فضاء كلامي مقارنة مع بقية الشخصيات ويليها شخصية زوجة زعيم القبيلة ثم شخصية نائب زعيم القبيلة، ثم شخصية العراف ثم الحسناء، ثم الشبح، وهكذا... مع بقية الشخصيات.

بالرغم من أن المسرحية صغيرة الحجم فهي مكونة من أربعين صفحة، إلّا أنّها جسّدت كل متطلبات النص المسرحي، وعالجت موضوعا عميقا متّصلا بالقيم والصراع بين الإنسان والحياة، وقد طغت عليها البساطة في طرح الموضوع، والبساطة أيضا في مستوى الحوار بين الشخصيات، ومع ذلك اتسمت بالحبك الجيّد، وطغى عليها عنصر التشويق، ذلك أنّها ارتبطت بالجانب الأسطوري والعجائبي.

المصادر والمراجع:

- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ط1، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1993).

- خالد الغريبي: قراءة في الفضاء المسرحي من خلال "ملحمة السراب" لسعد الله ونوس، باحث تونسي، مقال ضمن مجلة علامات، العدد 31، المتقي برينتر، مكناس/المغرب، 2009.

- ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، مخطوط غير منشور، حصلت عليه سنة 2019 من قبل كاتبة المسرحية نفسها، وهي دكتورة بجامعة محمد لامين دباغين ، سطيف2، الجزائر.

- Algirdas Julien Greimas : Sémiotique et sciences sociales. Edition du Seuil, Paris, 1976.

- Gérard Genette : Figure II. Edition du Seuil, France, 1976.

- Henri Lefebvre: La production de l’espace. Edition Anthropos, Paris, 1974.
- Henri Maldiney : Espace et poésie, In (Michel collo et Jean Claude Mathieu : espace et poésie. P.E.N.S, Pris, 1987.
Jean Pierre Golddenstein : pour lire le roman du Boeck-Duculot, - Bruxelles /Paris, Bruxelles du culot, 1986.
- Jean Weisgerber: L’espace romanesque. Editions l’âge d’homme, Lausanne, 1978.

الهوامش والإحالات:

(1) - Jean Pierre Golddenstein : pour lire le roman du Boeck-Du culot, Bruxelles /Paris, Bruxelles du culot, 1986, p 91.

(2) -Idem, p 88-89. «Système à l’intérieur du texte alors même qu’elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d’in hors-texte qu’elle prétend représenter…il faut être en effet capable d’envisager l’existence d’un espace textuel différent de l’espace strictement référentiel qu’il semble à première vue simplement copier».

(3) - Ibid, p 89. «Pour prendre conscience de l’importance fonctionnelle de la spatialité, il ne sera pas inutile de se poser trois grandes questions : Ou se déroule l’action ? Comment l’espace est- il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi de préférence à tout autre ?»

(4) -Jean Weisgerber: L’espace romanesque. Editions l’âge d’homme, Lausanne, 1978, page 11. «L’espace… comprend tous les sentiments et concepts spatiaux que la langue est capable d’exprimer…».

(5) -voir: Ibid, Page 11-12.

(6) - Henri Lefebvre: La production de l’espace. Edition Anthropos, Paris, 1974, Page 09. «L’épistémologie, a reçu et accepté un certain statu de l’espace comme « chose mentale », ou « lieu mental ». »

(7) -voir: Ibid, p 7. «Celui d’un milieu vide, toute personne instruite le complétait aussitôt d’un terme savant ».

(8)- ليلى بن عائشة: مسرحية أمغار والحسناء، مخطوط غير منشور، حصلت عليه سنة 2019 من قبل كاتبة المسرحية نفسها، وهي دكتورة بجامعة محمد لامين دباغين ،سطيف2، الجزائر.

* - كاتبة نصّ المسرحية هي الدكتورة الباحثة "ليلى بن عائشة، وهي أستاذة في النقد المسرحي بجامعة سطيف بالجزائر، وقد قامت باقتباس لوحات المسرحية من فضاء روايات الكاتب العربي اللّيبي المعاصر"إبراهيم الكوني"، خاصّة فيما تعلّق برواية "نزيف الحجر"، وهذا الاقتباس يعدّ ضمن وظيفة الدراماتورج الذي يقوم بانتقاء بعض النصوص الدرامية التي تصلح كأعمال مسرحية بغية عرضها، والدكتورة ركّزت في نصّ مسرحيتها على توجيهها نحو المسرح الجامعي.

(9) -voir : Algirdas Julien Greimas : Sémiotique et sciences sociales. Edition du Seuil, Paris, P12.

(10) -voir: Ibid, p 14. "…, à partir de la langue considérée comme le résultat d'une catégorisation antérieure et (naïve) du monde, certaines parties de ce monde qu'elle recouvre, comme le lieu d'un faire taxinomique et que l'organisation de l'univers sémantique localisé qu'il explore, … ».

** - لقد أشار حميد لحميداني إلى الفضاء الجغرافي الذي قصد به المكان وأنواعه في كتابه "بنية النص السردي" (ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت/الدار البيضاء، 1993).

(11) - خالد الغريبي: قراءة في الفضاء المسرحي من خلال "ملحمة السراب" لسعد الله ونوس، باحث تونسي، مقال ضمن مجلة علامات، العدد 31، المتقي برينتر، مكناس/المغرب، 2009، ص 84.

(12) - ليلة بن عائشة: مسرحية "أمغار والحسناء"، ص 08.

(13) - مسرحية "أمغار والحسناء"، ص 07.

(14) - مسرحية "أمغار والحسناء"، ص 11.

(15) - مسرحية "أمغار والحسناء"، ص 37،38.

(16) - Henri Maldiney : Espace et poésie, In (Michel Collo et Jean Claude Mathieu : espace et poésie. P.E.N.S, Paris, 1987, P 86.

(17) - مسرحية أمغار والحسناء، ص 02.

(18) - مسرحية أمغار والحسناء، ص 20.

[19]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 24.

[20]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 05.

[21]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 31.

[22]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 07.

[23]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 39.

[24]- خالد الغريبي: قراءة في الفضاء المسرحي من خلال "ملحمة السراب" لسعد الله ونوس، باحث تونسي، مجلة علامات، ص85.

[25]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 03.

[26]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 08.

[27]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 19،20.

[28]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 21.

[29]- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2002، ص20.

[30]- voir : Gérard Genette : Figure II. Edition du Seuil, France, 1976, P207.

[31]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 02.

[32]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 06.

[33]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 09.

[34]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 10.

[35]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 39.

[36]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 04.

[37]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 20.

[38]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 04.

[39]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 18.

[40]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 36.

[41]- مسرحية أمغار والحسناء، ص 38.

مركزية التراث في المنظومة الفكرية لنصر حامد أبو زيد

-بين النظر والمساءلة-

The Centrality of the Heritage in the Intellectual System of Nasser Hamed Abou Zayd -Between perception and Proposition-.

مرابطي فطيمة زهرة جامعة تيارت /الجزائر

مخبر الدراسات النحوية واللغوية بين التراث والحداثة

البريد الالكتروني: merabtifatimazohra98@gmail.com

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة إيضاح موقع التراث ضمن المنظومة الفكرية لنصر حامد أبو زيد، فهو ينطلق من اعتباره أنّ التراث كلا واحدا محاولا تحقيق الوعي العلمي به، من أجل اكتشاف العلاقات التي تربط بين أجزائه، وذلك من خلال النظر فيه ومساءلته، فاتضح أنّه كان يسعى إلى تحقيق عصرنة مقصدية النص التراثي وفهمه، ونزع القداسة عنه باعتباره منتج بشري، وبالتالي الابتعاد عن الفكر الرجعي الذي يخدم المصالح السياسية والأيديولوجية لأي مفكر.

الكلمات المفتاحية: التراث، الواقع، القراءة، ، النص الديني، نصر حامد أبو زيد.

Abstract :

The main focus of this study is to calarify the position of the heritage among the intellectual system in the sighte of Nasser Hamed Abou Zayd ,starting from considering the heritage as one single piece till attempting to realize the scientifical conscience via this latter , to discover the relationships that associate all its parts , throughout investigating as well as looking deeply into it , which eventually revealed his own ain to modern the perpose of the heritical text and understanding it , and remove the holiness over considering it as a human product ,thus it is a move away from reactionary thinking that serves the political and ideological intersts of any thinker.

Key words :Hertiage , Reality , Reading , Comprehension , Religious text , Nasser Hamed Abou Zayd.

مقدمة:

لقد نوقش مصطلح التراث في الخطاب الديني العربي المعاصر، وتم تناوله لأغراض مختلفة معرفية وأيديولوجية، وقد شكلت هذه الدراسات المتعلقة بالتراث اتجاهين: إمّا من

أجل التنقيب في القراءات التراثية أو رفضها والبحث عن جديد لم يُتداول من قبل، وإمّا تلك التي تبحث في التراث وتسعى للتحاور معه تارة والتفاعل معه تارة أخرى، وصاحب ذلك تعدد في الرؤى المنهجية و اختلافها من باحث إلى آخر، ومن بين المفكرين المحدثين نجد نصر حامد أبو زيد الذي يجعل من التراث مفهوما مركزيا ومحوريا في مشروعه التأويلي.

واتجه اختيارنا لهذا الموضوع نظرا لأهميته البالغة كونه يدخل في صميم الدراسات التراثية الفكرية، كما يجعلنا نقف أيضا على أهم الانشغالات النقدية للتراث الديني، وبالتالي نجد أنفسنا أمام قراءة جديدة مختلفة عن تلك التقليدية، وعليه كانت الحاجة إلى محاورة ومناقشة التراث فكان نصر نموذجا ممن تفاعلوا مع التراث من متفحص ناظر إلى سائل.

والأسئلة الجديرة بالطرح بهذا الصدد هي:

-ما الجدوى من اشتغال نصر على البحوث التراثية؟

-وما هو المفهوم الذي يقدمه نصر للتراث؟ وعلى أي أساس يتم انتقاءه للنصوص التراثية في مشروعه الفكري؟

-وهل يمكن اعتبار التراث المنطلق الرئيسي في المشروع التأويلي لنصر؟

وقبل الخوض في بسط هذه الأسئلة والإجابة يحبذ الباحث الخطوات التالية أولا تقديم سيرة ذاتية مختصرة لنصر وإيراد مفهوم التراث لغويا واصطلاحا عند نصر ومعاصريه حتى نلج إلى لب الموضوع كخطوة أولى، ثم التطرق إلى السبيل الذي يعتمده نصر في انتقاء النصوص التراثية، وتليها كيفية قراءة النصوص والتصنيفات التي قدمها للتراث، واقتراحه المنهج العلمي للوعي به وأخيرا موقفه من التراث.

معتمدين في كل ما سابق ذكره على المنهج الوصفي بالاستناد إلى آليات التحليل والاستنتاج والاستنباط بغية التوصل إلى النتائج المرجوة من البحث.

1-نصر حامد أبو زيد[1]:

باحث ومفكر إسلامي، ولد في سنة 1943م بمصر تدرج في التعليم كغيره من أولاد قريته، حفظ القرآن في سن مبكر والتحق بالتعليم المدني، ثم التعليم الفني الثانوي، توفي أبوه فأصبح هو المسؤول على عائلته تحصل على ديبلوم في اللاسلكي سنة 1960، ثم أتم دراسته بالثانوية ليلتحق بقسم اللغة العربية، وتحصل على الليسانس سنة 1972م،

وماجيستر في الدراسات الإسلامية سنة ، ودكتوراه من نفس القسم سنة 1972م توفي سنة 2010مإثر إصابته بفيروس فقد معه الوعي.

ومن بين أهم مؤلفاته: الاتجاه العقلي في التفسير دراسة في قضية المجاز عند المعتزلة، فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية، نقد الخطاب الديني، النص، السلطة، الحقيقة، الخطاب والتأويل، وغيرها من المؤلفات ولقد اكتفى الباحث هنا بذكر المؤلفات التي تخدم موضوع البحث فقط.

2-تعريف التراث:

أ-لغويا:

كلمة تراث أصلها من مادة (و ر ث) فلا نجد في المعاجم تعريف لكلمة التراث، ومعنى ورث حسب ابن منظور: «ورثت فلانا مالاً أَرِثُه وَ وَرِثاً إذا ماتَ مُورثك، فصار ميراثه لك، وقال الله تعالى إخبارا عن زكريا ودعائه إيّاه: ﴿هب لي من لدنك وَلياً يرثني ويرث من آل يعقوب﴾[2]؛ أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي... وتقول: أورثه الشيءَ أبوه، وهم ورثة فلان، وورّثه توريثا أي أدخله في ماله على ورثته»[3]، حسب ما ورد في لسان العرب أنه لا وجود لتعريف كلمة التراث ليس فقط في لسان العرب ولكن في جل المعاجم العربية، فهو يكتفي بتعريف المادة (و ر ث) دون أن يتطرق لكلمة التراث.

ب-اصطلاحا:

يعرفه حسن حنفي: بأنّه «كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد المستويات»[4]، فهو كل ما خلفه لنا أجدادنا وانتقل لنا من جيل إلى آخر فهو حاضر معنا في وقتنا المعاصر

كما يعرفه نصر حامد بأنّه: «مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته»[5]، يقتصر مفهوم التراث حسب ما قدمه نصر على التفاسير إلا أنها تختلف من جيل إلى آخر حسب ظروفه الحياتية ومتطلبات الواقع الذي يعيشه المفسر، فالتراث إذن هو حي يتجدد ويتنوع، فهو يربطه بالقرآن الكريم الذي كان سببا في ظهور العلوم العديدة، وكأنّ التراث وسيلة لفهم الخطاب القرآني.

ويعرفه في موضع آخر على أنه: «إنتاج الأمة يتراكم وينتقل عبر الأجيال والقرون عن طريق اللغة والمحاكاة والتقليد، ويشمل العناصر المعنوية من أفكار ومعتقدات وسلوك، والعناصر المادية كالصناعات والحرف والآثار»[6]، وهذا التعريف الأخير يقسم التراث إلى صنفين معنوي ومادي وهو جميع ما تقدمه الأمة وينتقل إلينا عن طريق اللغة باعتبارها وسيلة تواصل عبر الأجيال، يختلف هذا التعريف عن سابقه أنه أشمل وأعم فإذا بالأول مقتصر على التفاسير، فالثاني يشمل كل ما تخلف عن الأجيال السابقة، وهو بهذا يقترب من تعريف التراث الذي قدمه حسن حنفي.

ويعترض أبو زيد على ربط المفهوم اللغوي للتراث مع المادة (و ر ث) مبررا رأيه بقوله: «إذا أردنا أن نقدم قراءة من داخل اللغة لمفهوم التراث فعلينا أن نتخلى فورا عن الجذر اللغوي "و ر ث" لأنه لا يشير في التداول القرآني إلاّ إلى ما يتركه الشخص الميت من مال فيورث عنه»[7]، ولم يتوقف عند هذا الحد وإنما وصل إلى نتيجة مفادها التوحيد بين الدين والتراث.

ويعرفه محمد الحيرش بأنه: «يمثل أرضية الفكر وتقاليده الخلفية التي لا يمكن فهمه فهما ملائما خارج استدعائها والإحالة عليها، ذلك لأن الفكر إحالة متواصلة على جذوره وتقاليده، وحوار مستمر معها»[8]، إذن التراث حسب هذا المفهوم ليس منقطعا عن الفكر فلا وجود لفكر ينشأ من فراغ إلا وله جذور تفرع ونضج وانطلق منها.

بعد أن عرضنا في الفقرات السابقة تعريفات لمصطلح التراث فاتضح أنّ التعريف الثاني الذي قدمه نصر حامد أبو زيد هو الذي يخدم الموضوع لأننا بصدد التعليق على مركزية التراث بشموليته لا في جزئيته كما اقتصر التعريف الأول، ورغم ذلك نجد نصر ينتقي مجموعة من النصوص التراثية حتى يضفي المشروعية على تأويليته.

انتقاء النصوص التراثية عند نصر حامد:

نظرا لاتساع التراث وتعدده فليس بالأمر السهل قراءته واختزاله في نصوص ينتقيها المفكر خدمة لمشروعه التأويلي، خاصة إذا نظرنا إلى التراث على أنه كل واحد فمن الصعب الولوج إلى كنهه، وباعتبار نصر من المفكرين العرب الذين اهتموا بالتراث فهو ينطلق في مشروعه التأويلي من النصوص التراثية الاعتزالية لإعمالها العقل ليؤكد على تعدد

التأويلات المختلفة للنص الديني عموما بسبب إعطاء المساحة الكبيرة للعقل في فهم النص، وهو التراث نفسه الذي استفادت منه أوروبا في نهضتها.

كما أنّه يصف التراث الإسلامي من خلال ثنائية المركز والهامش، حيث أنّ «ابن رشد يمثل ثقافة الهامش بعد أن احتل الغزالي في القرن الخامس الهجري مركز هذه الثقافة على كل المستويات: اللاهوت والفلسفة وعلم أصول الفقه والتصوف، وبين المركز والهامش دار صراع انتهى بطرد الهامش خارج الحدود»[9]، ولكنه لم يتوقف عند هذا التوصيف فقط، وإنما أخذ يتساءل عن أيهما يكون أفيد للتنوير فيقول: «من بالضبط الذي نستدعيه ليحدث التنوير الذي نتوق لتحقيقه؟ هل هو ابن رشد هامش الثقافة العربية الإسلامية في بُعدها التراثي، أم بكل ما أضافته إليه الشروح والتفسيرات والقراءات فطورته لتحقيق التنوير؟»[10]، وهو ينتهي بعد ذلك إلى أن ابن رشد هامش الثقافة العربية في بعده التراثي لن يكون ذو فائدة بل يتوقف عند الصراع الذي ذكرناه آنفا.

وإذا كنا في الفقرة المنصرمة انتهينا إلى توصيف نصر للتراث بين المركزية والهامشية، فسننتهي هنا إلى تأمله ومساءلته للتراث الذي قدمه لنا عبد القاهر الجرجاني فيقول: «هل يمكن أن نقول أن قراءتنا اليوم لعبد القاهر –أو بالأحرى لنص عبد القاهر –قراءة تأويلية»[11]، وكانت إجابته بالإيجاب لأن عبد القاهر كان يطرح جانب النصوص التي لا تتناسب مع تصوراته، كما يقوم بتأويل نصوص السابقين له.

ويقيم نصر قراءته لعبد القاهر بقوله: «وهكذا نعيد قراءة الشيخ كما أعاد هو قراءة أسلافه، وبذلك نكون أقرب لروح عبد القاهر، ولروح التراث الذي يمثله والذي مازال ماثلا فينا، يتفاعل معنا ونتفاعل به»[12]، ويتّضح موقفه أكثر بعدة قراءته عند مساءلته لما قدمه نصر بخصوص النظم والمجاز، خاصة وأنه يرى قراءته لا تزال لم تكشف عن كل الجوانب التي تناولها الجرجاني.

ولعل من المفيد بهذا الصدد أن يذكر الباحث اختيار نصر حامد لابن عربي في كتابه "فلسفة التأويل" حيث يرد هذا إلى مجموعة من الأسباب نذكر منها: «استكمال معرفة جانبي التراث بالنسبة للباحث، ثاني هذه الأسباب أنّ دراسة ابن عربي نفسه تثير بشكل واسع معضلة التأويل، كما تنعكس هذه المعضلة في التفسيرات المختلفة والمتعارضة

أحيانا...» [13]، ولعل الذي دفع نصر إلى تعداد هذه الأسباب لاعتباره أنّ التراث متشابك ومتداخل.

ولم يتوقف عند هذه الأسباب وإنما يرى في بن عربي أكثر من ذلك فهو «يمثل همزة وصل بين التراث الصوفي والفلسفي السابق عليه كله، وبين كل المفكرين الذين جاءوا بعده والذين لم يكد ينجح واحد منهم في تجاوز تأثير فلسفته بالسلب أو الإيجاب» [14].

كما نجد أن نصر وهو يعالج مسألة المجاز في القرآن «يعتمد بصفة أساسية على المصادر الأصلية للفكر الاعتزالي، دون غيرها من المصادر التي تؤرخ لهم أو تحكي آراءهم» [15]، ومن بين هذه المصادر كتاب المغني في أبواب التوحيد والعدل لصاحبه القاضي عبد الجبار.

ويقف نصر عند علم العلامات كعلم جديد ظهر عند الغرب، ويبحث له عن أصوله في التراث العربي متساءلا: «أهو وهم التأصيل الذي يتنازعنا، فكلما أتتنا صيحة من الغرب هرعنا إلى تراثنا نلوذ به ونحتمي كأن المعرفة لا تستقر في وعينا إلاّ إذا كان لها سند من تراثنا حقيقي أو وهمي؟» [16]، فهو ينظر إلى التراث نظرة تقدير وإجلال ويدعو إلى ربط وعينا المعاصر بالتراث مع الاعتراف بوجود زمن فاصل بيننا وبينه، وما علينا إلاّ فهمه وتأويله.

ولعله من المفيد في هذا المقام أن نشير إلى مزاوجة نصر حامد أبو زيد في مشروعه التأويلي على التراث الاعتزالي والصوفي معا ومنهجهما، ويبرر ذلك بقوله: «لقد قام المعتزلة بدور بناء في تأويل النصوص التي بدا أنها مهددة بمصير الجمود مع تغير العصر بما أحاطه من تدفق ثقافي من كل المحيطات الفارسية والهندية واليونانية والمصرية الخ.كانت بلورة مفهوم "المجاز" بمثابة أداة ناجعة جدا في استعادة حيوية ونضارة المعاني والدلالات التي كانت مهددة بالشحوب، وقام المتصوفة بخطوة أوسع نحو "ترميز" المعاني والدلالات بحيث تعبر عن آفاق أرحب، وتأويلات "محي الدين ابن عربي" بصفة خاصة فتحت أفاق النص روحيا وأخلاقيا وفلسفيا» [17].

قراءة التراث عند نصر حامد:

يقارن نصر بين المتعاملين مع التراث ويصنفهم بين ملخص وناقد ثم يبحث في أيهما سيقدم فائدة في الفكر من خلال السؤال الآتي: «أيُّنا أكثر احتراما للتراث وتوقيرا له: أولئك الذين يكررونه بآليات الاختصار والتلخيص اعتمادا على الشروح دون الأصول، أم أولئك الذين ينصدون للأصول فهماً وتحليلاً ونقداً» [18]، فهو يريد من خلال التساؤل الوصول إلى

فكرة مفادها إحياء الفكر الديني ورده إلى الحالة التي كان عليها في عصور الازدهار، مع إضافة الجديد إليه دون الاكتفاء بالتكرار.

تعتمد قراءة نصر للتراث على التساؤل المستمر والابتعاد عن الإجابات الجاهزة والمراجعة المستمرة له وربطها بالعصر حتى ترتبط بالحاضر، حيث «تصبح القراءة فعلا مستمرا لا يتوقف، يبدأ من الحاضر الراهن وينطلق إلى الماضي والتراث ثم يرتد إلى الحاضر مرة أخرى في حركة لا تهدأ ولا يقر لها قرار، لكنها الحركة التي تؤكد الحياة وتنفي سكون الموت، إنها حركة الوجود والمعرفة في نفس الوقت»[19]، فهو يريد أن يحقق قراءته في الحاضر منطلقا من وجود ثقافي سابق للتراث.

يتعامل نصر حامد أبو زيد مع التراث بطرق شتى ووفق استراتيجية ثلاثية الأبعاد فهو يقسم التراث كخطوة أولى إلى نص أصلي ونص ثانوي، ثم خطوة تليها وهي الدعوة إلى قراءته بمنهج علمي، وخطوة أخيرة وهي إعادة قراءته.

1-تصنيف التراث:

يميز نصر في التراث بين نص أصلي ونص ثانوي وهو ساعيا إلى إعادة قراءته، حيث يرى أنّ «النص الأصل في حالة التراث هو القرآن الكريم باعتباره النص الذي يمثل الواقعة الأولى في منظومة نبعث منه وتراكمت حوله، والنصوص الثانوية تبدأ بالنص الثاني وهو نص السنة النبوية الشريفة، إذ هي في جوهرها شرح وبيان للنص الأصلي الأول»[20]، وما يلاحظ على هذا التصنيف أنه يدمج القرآن الكريم والسنة النبوية إلى التراث.

وعلي حين التصنيف السابق الذي أورده نصر فلم يتجاوز النصوص البشرية الأخرى، مقارنا بينها وبين النص الثاني الثانوي فيقول: «إنّ اجتهادات الأجيال المتعاقبة من العلماء والفقهاء المفسرين تعد نصوصا ثانوية أخرى من حيث هي شروح وتعليقات إمّا على النص الأصلي الأول، أو على النص الثاني الثانوي، ولا يجب أن يفهم من وصفنا للسنة بأنها نص ثانوي أن ذلك تقليل من شأنها، لأن المصطلح مصطلح وصفي لا يتضمن أي حكم قيمي»[21]، ومما نلاحظه على نصر أنّه يضع النصوص البشرية إلى جانب السنة النبوية تحت صنف النصوص الثانوية ثم يعقب موضحا ورافعا من شأن السنة النبوية.

ولم يتوقف نصر عند التصنيف آنفا وإنما يستطرد الحديث حول مشكلة التعاطي مع التراث، فالخلل حسب نصر ليس في التصنيف وإنّما حينما يُتعامل مع النصوص الثانوية

بمرتبة النصوص الأصلية فتغيب هذه الأخيرة ويبقى الاهتمام موجها ومنصبا فقط على الشروح، فيقول: «تحولت اجتهادات الأئمة إلى نصوص أصلية يدور حولها الشرح والتفسير، وهكذا انحصر مجال الاجتهاد في فهم تلك النصوص الثانوية والترجيح بين الآراء والاجتهادات الواردة فيها، وتراجع بشكل تدريجي التعامل المباشر مع النصوص الأصلية»[22].

2- الوعي العلمي بالتراث:

يربط نصر قراءة الخطاب القرآني بالتراث ولكنه يوضح موقفه من العلاقة بينهما بحيث يرى أنّه: «لا تستطيع قراءة أي نص –فما بالك بنص إلهي بالمنظور الإيماني- بعيدا عن التراث الذي تعامل مع هذا النص، وأنا هنا أتكلم علميا وليس إيمانيا...فالقرآن نص مهم جدا، مرّ بمراحل عدّة من إعادة صياغة المعنى والمفاهيم، ولا يمكن أن تدخل عليه بعيدا عن التراث، لكن هنا لا يمكن الدخول بعبادة التراث، وأن ما قاله القدماء لا شيء بعده ولا شيء قبله» [23] ، حسب هذا الرأي يتضح جليا أن قراءة الخطاب القرآني تسبقها خطوة أولى وهي قراءة التراث ولكن بشرط أن يبقى هذا الموروث دائما متحولا يقبل الأخذ والرد والنقاش حتى نتفادى تقديس التراث.

وبهذا الصدد يوضح محمد حمزة موضحا «أن مثل هذه العلاقة الوثيقة التي أقيمت بين النصين، النص الشارح والنص المشروح، هي علاقة آسرة مخيفة ولا تخلو من مفاقات، فهي من جهة تيسر سبل القول في القرآن وتعطي مشروعية لا مثيل لها لفهمه وتأويله...وهي من وجه آخر تنتهي بالمفسر إلى الخوف من تداخل النصين أو من أن يفضي النص الثاني إلى إدخال الضيم على النص الأول بتحريف مقصده ومعناه»[24]، وحسب هذا الرأي من المفيد أن نثبت حقيقتين وهي أن الاستناد على التراث من شأنه إضفاء الشرعية على تأويل الخطاب القرآني كما أنّه من جهة ثانية قد يخرج بالتأويل عن المقاصد الحقيقة للخطاب القرآني.

بعد الدراسة النقدية التي قام بها نصر للخطاب الديني وجد أنّه مجرد فكر رجعي تثبيتي، وما عساه أن يفعل إلاّ أن يدعو إلى تكوين وعي علمي بالتراث، والمقصود به حسب علي حرب ذلك الوعي المقابل: «للفهم الغيبي الأسطوري، وذلك بالتعامل معه باعتباره منتجا ثقافيا، وبالاعتماد على منهج قوامه أن الواقع هو المدخل إلى فهم النص»[25].

ونلاحظ أيضا أنّه على حين راح يدعو إلى الوعي العلمي بالتراث عرج على الاستخدام النفعي للتراث من طرف التنويرين وما حدث مع نظيرهم الطرف السلفي فترك الوعي العلمي بالتراث كنتيجة حتمية كلما كان الابتعاد عن الفهم الجزئي، فيقول: «إنّ الاستخدام النفعي الذرائعي للتراث كان نهج مفكري التنوير، وهو الذي عاقهم عن تحقيق انقطاع جذري عن النقيض السلفي، ومكّن السلفية من الانقضاض على ما حققته التنويرية من إنجازات جزئية، وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى الانقطاع الكامل عن منجزات التراث في اتجاهاته ذات الطابع التقدمي في سياقها التاريخي، وإنما الذي ندعو إليه هو عدم الوقوف عند المعنى في دلالته التاريخية الجزئية، وضرورة اكتشاف المغزى الذي يمكن لنا أن نؤسس عليه الوعي العلمي التاريخي»[26].

كما يؤكد زريق على مدى ارتباط فكر نصر حامد بالتراث معلقا على ذلك بقوله :«يرى الدكتور أبو زيد أنّ التراث ليس مادة محايدة يشكلها المبدع كما يشاء، بل هو وجود حي له بنيته وتكوينه، ولا يمكن عزل الإبداع عن سياقه التاريخي واعتباره معلقا في الفراغ، ويثير الدكتور أبو زيد سؤالا كبيرا هو: ما الفائدة من تحليل التراث واكتشاف الاتجاه التقدمي فيه إذا لم نرتبط به وبخاصة الاتجاه التقدمي منه»[27]، فالتراث لا يدرس مستقلا عن فكرنا المعاصر بل لا بد أن يرتبط به ارتباطا واثقا، فلا نكتفي بدراسته وفق منهج تاريخي الذي نتوصل من خلاله للمسار التطوري للتراث، وإنما علينا أن نطور فكرنا مع هذا المسار.

ولكي نخصص بمزيد من الوضوح الوعي العلمي بالتراث الذي اقترحه نصر ينبغي التدقيق في الخطوات التي على الباحث أن يتبعها كما يراها نصر، وهي كالأتي:[28]

1-استلزام الباحث بكثير من الجرأة والشجاعة في طرح الأسئلة.

2-تشديد الجرأة في البحث عن الإجابات الدقيقة.

3-تجنب الباحث الإجابات الجاهزة التي ستبقيه في الفكر الرجعي وبالتالي تشويش الفكرة.

4-انتقاء الإجابات التي تكون صادقة وأقرب إلى الحقيقة.

ولكن يتعين التساؤل هنا حول نظرة نصر للحقيقة، فكيف تتحدد عنده؟ فما وجدناه أنّ القبض على الحقيقة شيء مستحيل خاصة عند التعامل مع النص القرآني وحتى مع النصوص التراثية المفسرة للنص القرآني، ولكن يمكن الاقتراب من المقاصد

الحقيقة لأنه لا وجود لفهم مطلق وبهذا يتوصل إلى نتيجة أنّ النصوص إذا تحددت معانيها قد تنتهي وعليه يقترح تعدد القراءات وانفتاحها.

وقريب من هذا ما أكده عبد الغني بارة في معرض حديثه عن قراءة التراث: بأي منهج؟ مجيبا عن ذلك بقوله: «يتعين على أية قراءة للتراث أن تتجرّد من سلطة الجاهز الذي يأتي إلى النصوص محمّلا بالإجابات، التي لا تزيد التراث إلاّ موتاً»[29] ، فكلما تحاور المفكر مع التراث محاولا الكشف عن مكنوناته عن طريق التأويل فإنه يحي النص ويبعث فيه النبض والحياة من جديد.

وإذا كان نصر حامد أبو زايد كما ذكرنا آنفا ينظر إلى التراث بتفكير علمي فهو بلا ضرورة سيقوم بالتنقيب في التراث والبحث عن خصائصه وصفاته ثم يستخرج حسب نظره الأجزاء التي تنتمي إلى دائرة التفكير غير العلمي فينظر فيها ويناقشها ويعالجها وفق منهج علمي .

موقف نصر من التراث وقراءته:

يصرح نصر عن موقفه من التراث وكيف ينظر إليه قائلا: «فالتراث إذا ليس له وجود مستقل عن واقع حي يتغير ويتبدل، يعبر عن روح العصر وتكوين الجيل ومرحلة التطور التاريخي»[30]، فدراسة التراث تكون بربطه بالواقع المعاش فهي متغيرة من عصر إلى آخر

وحسب الفقرة المنصرمة نجد رأي نصر حامد أبو زيد يتفق مع رأيه أستاذه حسن حنفي الذي يقول: «ليس التراث مجموعة من العقائد النظرية الثابتة والحقائق الدائمة التي لا تتغير، بل هو مجموعة تحققات هذه النظريات في ظرف معين، وفي موقف تاريخي محدد وعند جماعة خاصة تضع رؤيتها، وتكون تصوراتها للعالم»[31].

يعبر نصر عن موقفه من التراث في موضع آخر قائلا: «مع احترامي لكل هذا التراث واستفادتي منه، أنتمي لمجال معرفي أوسع، ولأقولها بشكل بسيط، أنا لست أفضل من علمائنا وأئمتنا القدامى، ولكنني واقف الآن على أكتفاهم، ما يعني أن المجال الرؤية لدي أوسع وأبعد، شبيه بالوضع عندما تحمل طفلك فوق كتفك فهو ليس أذكى منك ولكنه أبعد منك، التراث يجب أن يكون أفقا للتطور وليس محاولة للتكرار»[32]، ومما

نلاحظه على نصر يرى أنه تقدم خطوة إضافية على ما وضعه التراثيون فانطلق من فكرهم كبنية تحتية متطلعا للأمام نحو فكر جديد مع احترامه للمادة التراثية.

ويجيب نصر عن تساؤل سبق وأن طرحه الباحث عن الجدوى من الاشتغال على النصوص التراثية حيث يراه عودة ضرورية تتلائم مع ثقافتنا ومجتمعنا، كما أنه «تبدو العودة إلى التراث ضرورة ملحة لبحث جذور الأزمة، وليس لمجرد إعادة التأويل»[33]، فهو يبحث عن خلق تواصل مع التراث من أجل التجديد بعيدا عن التكرار.

وتجدر الإشارة هنا إلى موقف أبي زيد وهو يحاول إثبات أن إلهية الخطاب القرآني لا تتطلب وجود منهج خاص يتناسب مع هذه الطبيعة مستندا إلى التراث، فيقول: «إذا كنا هنا نتبنى القول ببشرية النصوص الدينية، فإنّ هذا التبني لم يقوم على أساس نفعي إيديولوجي يواجه الفكر الديني السائد والمسيطر، بل يقوم على أساس موضوعي يستند إلى حقائق التاريخ وإلى حقائق النصوص ذاتها، وفي مثل هذا الطرح يكون الاستناد إلى الموقف الاعتزالي للتراث وما يطرحه من حدوث النص وخلقه ليس استنادا تأسيسيا، بمعنى أنّ الموقع الاعتزالي رغم أهميته التاريخية يظل موقفا تراثيا لا يؤسس وحده وعينا العلمي بطبيعة النصوص الدينية»[34].

في نفس السياق نجد "حسام حداد" يقف موقف مضادا لما قاله نصر حول علاقته بالتراث الاعتزالي قائلا: «قام نصر حامد أبو زيد خلال مشواره الفكري في قراءة التراث باستدعاء التراث المعتزلي، وبالأخص مقولة هذا التراث في خلق القرآن، وذلك لما يتمتع به هذا الفكر من حيوية وتفاعل مع الإنسان والطبيعة والعالم»[35]، يحاول نصر حامد دائما ربط النص القرآني بالواقع والثقافة التي تشكل فيها فكان التراث المعتزلي أكثر إفادة له في تحقيق مبتغاه.

خاتمة:

بعد التقصي في المنظومة الفكرية لنصر حامد أبو زيد أذيل البحث بمجموعة من النقاط والتي من أبرزها ما يلي:

1-ارتبط التراث ارتباطا وثيقا بالمشروع التأويلي لنصر حامد أبو زيد فهو من أكثر الباحثين اهتماما بالقراءة المعاصرة للنص الديني عموما انطلاقا من التراث، من أجل العودة إلى الأصول الأولى للنصوص أولا ثم تأويلها ثانيا.

2-سعي نصر حامد إلى تخليص التراث من الفكري الرجعي بالدعوة إلى تحقيق الوعي العلمي، لاعتباره أنّ كل التيارات التي تشتغل على الخطاب الديني تخدم مصالح سياسية وإيديولوجية فتكتفي باجترار ما قدمه التراثيون.

3-التعامل مع التراث معاملة مزاوجة بين النظر والفحص والتنقيب من جهة والمساءلة من جهة أخرى حتى يضفي المشروعية لتأويليته ويبتعد عن كل الأسئلة الجاهزة التي لا تضيف شيئا للفكر، لأنّ أي قراءة ستنطلق حتما من أسئلة يبحث لها عن إجابات من حقول معرفية مختلفة هذه الأخير التي تشكل التراث، وعليه ستتحدد آليات القراءة والتأويل من جديد بعد قراءة أولى بغية التوصل إلى المغزى المعاصر للنص الديني التراثي.

قائمة الهوامش:

1. ينظر: نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014، ص: 213-220.
2. سورة مريم، الآيتان: 05-06.
3. ابن منظور، لسان العرب، مج2، مادة (و ر ث)، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص: 199-200.
4. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2002، ص: 13.
5. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط7، 2008، ص: 16.
6. عبد الجليل أبو المجد و عبد العالي حارث، تجديد الخطاب الإسلامي وتحديات الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2011، ص: 88.
7. نصر حامد أبو زيد، النص ،السلطة، الحقيقة الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1995، ص: 22.
8. الحيرش محمد، النص وآليات الفهم في علوم القرآن، دار الكتاب المتحدة، بيروت، ط1، 2013، ص: 31.
9. نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، ص: 22.
10. المرجع نفسه، ص: 22.

11. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014، ص: 151.
12. المرجع نفسه، ص: 154.
13. نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل –دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014، ص: 18.
14. المرجع نفسه، ص: 18.
15. نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير –دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة-، المركز الثقافي العربي، ط1، 2014، ص: 05.
16. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ، ص: 51.
17. نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، ص: 264-265.
18. نصر حامد أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2007، ص: 14.
19. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مصدر سبق ذكره، ص:09.
20. نصر حامد أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية، ص: 22.
21. المرجع نفسه، ص: 23.
22. نفسه، ص: 23.
23. فهد الغريري، الحوار الأخير مع نصر حامد أبي زيد، دار مدارك للنشر، دبي، ط1، 2012، ص: 65-66.
24. محمد حمزة، أفق التأويل في الفكر الإسلامي، دار محمد للنشر، تونس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2011، ص: 70.
25. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص: 209.
26. نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2003، ص: 204.
27. برهان زريق، نصر حامد أبو زيد بين التكفير والتكفير –مسألة حضانة الإنسان في الإسلام- ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دار النمير للنضر والتوزيع، سورية، ط1، 1997، ص: 204-241.

28. ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص: 17-18.
29. عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص: 512.
30. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص: 16.
31. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، ص: 13.
32. فهد الغريزي، الحوار الأخير مع نصر حامد أبو زيد، ص: 50.
33. نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، ص: 231.
34. نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، ص: 206.
35. حسام الحداد، من النص إلى الخطاب نصر حامد أبوزيد أنموذجا، أبحاث مؤتمر ما بعد مفهوم النص القرآن من النص إلى الخطاب نصر حامد أبو زيد، دار العين للنشر، ط1، 2018، ص: 84.

قائمة المراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، مج2،د ط، مادة (و ر ث)، دار صادر، بيروت، دت.
2. برهان زريق، نصر حامد أبو زيد بين التكفير والتكفير –مسألة حضانة الإنسان في الإسلام-، ط1، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دار النمير للنضر والتوزيع، سورية ، 1997.
3. حسام الحداد، من النص إلى الخطاب نصر حامد أبوزيد أنموذجا، أبحاث مؤتمر ما بعد مفهوم النص القرآن من النص إلى الخطاب نصر حامد أبو زيد، ط1، دار العين للنشر ، 2018.
4. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم،
5. الحيرش محمد، النص وآليات الفهم في علوم القرآن دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2013.
6. عبد الجليل أبو المجد و عبد العالي حارث، تجديد الخطاب الإسلامي وتحديات الحداثة،دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2011.
7. عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، 2008.

8. علي حرب، نقد النص، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2000.
9. فهد الغريري، الحوار الأخير مع نصر حامد أبي زيد، ط1، دار مدارك للنشر، دبي، 2012.
10. محمد حمزة، أفق التأويل في الفكر الإسلامي، ط1، دار محمد للنشر، تونس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ، 2011.
11. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2014.
12. نصر حامد أبو زيد، الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2007.
13. نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل ، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2014.
14. نصر حامد أبو زيد، النص ،السلطة، الحقيقة الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 1995.
15. نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل –دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي-، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2014..
16. نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص،ط7، المركز الثقافي العربي، المغرب ، 2008.
17. نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، ط3، المركز الثقافي العربي،المغرب ، 2007.

موازنة صوتية بين مؤلفين:"العين، وسر صناعة الإعراب"

phone tics balance Between two books: "elein,and sir sinaat al e 3rab

أ.د رشيد حليم جامعة الرئيس الشاذلي بن جديد- الطارف

الملخص:

ينجذب واقع الدّرس الصوتي العربي إلى مبتكره ، ورائده ، مبتكره الخليل[ت 175ه] ،و رائده ابن جني[ت 392ه] ، و جليل درسه المبحث الصوتي .

وفي هذا التوّرد العلمي ،يعود الباحث إلى قراءة صوتية وازنة لجانب من تراثي الخليل و ابن جني ، ، من خلال كتابيهما ا"العين " "سرّ صناعة الإعراب".

تقوم دراستنا على موازنة صوتية لجوانب من هذبن ألكتابين، ،وقد لخصناها في ثلاث محطات :

*-بين الخليل وابن جني(موازنة في البنيتين الاجتماعية والعلمية)

* -في الحدث الصوتي للمنطوق العربي عند الخليل وابن جني

*-التحليل الصوتي بين الخليل وابن جني

يهدف عملنا إلى الإبانة عن موقعية جهود هذين العالمين في بيئة الفكر الصوتي العربي،وإبراز أصالة الإضافة المقدمة للدرس الصوتي العربي وغيره.

الكلمات المفتاحية: التحليل-الصوت –موازنة –المنطوق -العربية

Abstract

The reality of the Arabic phonetics lesson is attracted to its creator, its pioneer, its creator, AL-KHALIL [M-175H], and his pioneering phonetics of IBN JENNI [M- 392H], and AL-KHALIL who studied the audio subject.

In this scientific revelation, the researcher returns to a phonetic reading of a part of the heritage of AL-KHALIL and IBN JENNI , through their books "AL EIN", "SIR SINAAT AL ALE3RAB ".

Our study is based on an audio balance of aspects of these two books, and we summarized them in three stations:

* Between AL-KHALIL and IBN JENNI (budget in social and scientific structures)

* - In the audio event of the Arab operative when AL-KHALIL and IBN JENNI * -Analysis between AL-KHALIL and IBN JENNI

Our work aims at demonstrating the location of the efforts of these two worlds in the environment of Arab phonetic thought, and highlighting the authenticity of the addition provided to the Arabic phonetic lesson and others.

key words: Arabic-phoneme-balance ;Analysis - sound;

-مقدمة:

إن حياة الأمم ووجودها بخلفة عظمائها تشرف ، وبخوالد آثارهم تعرف،ديدنها السعي إلى كشف مآثرهم،وتثمين صنائعهم،وبيان قيمة أعمالهم العلمية.

للشرق –منذ القدم- فضل إنجاب العقول المبدعة،وللعرب –وهم من الشرق- سبق الفضل في إنتاج أعظم الهامات المتبصرة ،وخلق أذهان متنورة،لعل أعظمها الخليل بن أحمد و ابن جني ،وقد ساهمت جهودهما في البحث الصوتي تشكيل مواقع ضافية لمساحات الدرس اللساني عامة و الصوتي خاصة.

لقد انصب اهتمام هذان الرجلان حول قداسة المنصوص اللغوي ،وإعجاز لسانه الذي صدر به وخوطب الناس بآلياته ، فتعاظمت زوايا الحدث الذي انسجم إعجاز الخطاب فيه بقداسة المخطوب به.فلم يؤنس بمثيل طريقتهما في لأي هذا الجهد إلا الهنود.

كان للهنود سبق علمي في تناول قضايا متعددة رعتها السنسكريتية ،وأبانت عنها أعمال بانييني الذي وصف بالأستاذ الحاذق حين نظّر لمسائل صوتية مفيدة أقرها اللسانيون المحدثون وغمزوا إلى أن منهج دراستها قد تسرب –جزء منه عاى الأقل- إلى مواطن الحضارات في بلاد الفرس والعرب، أشار إليها العرب تصريحا (1) و تلميحا(2) ونبّه على مواضعها بعض المستشرقين (3)،و لربما لملم أطيافا الفارسي [ت 377ه] وتلميذه ، ابن جني ،ومن خلَفهما من نحو ابن سينا [ت 427ه] والزمخشري و[ت 538ه] أبي حيان[ت 745ه].أما قبل ذلك فلا نمد يدنا إلى صحة القول بوصول تلك الأفكار الوافدة إلى الخليل.

لقد تنّبه الخليل و ابن جني الى أهمية الدرس الصوتي باعتبار الظاهرة الصوتية حدثا أوليا للمشروع اللساني ،وباعتبار الوحدة الصوتية أصغر منتوج في عملية النطق البشري ،ولاشك في أن مهد اللغة في مرتكزاته أصوات ،وهو ما أشار اليه هذان العالمان العربيان .

والحقيقة،كان تأسيس هذا العلم واضحا في كتاب العين ، كما أن تأصيلا ته العلمية و المنهجية بارزة في كتاب سرّ صناعة الإعراب. وهو ما تسعى مقالتي إلى تحليله من خلال قراءة صوتية وازنة لبعض الأفكار الواردة في كتابيهما.

.

أولا- بين الخليل وابن جني (في الانتماء الجنسي و الديني)

حفظ التراث اللغوي العربي صورا ناصعة لكثير من علماء العربية العظام الذين تسنموا ذروة التميز في العلم ، واعترف الوارثون لعلمهم بعطائهم الغزير وبنبوغهم النادر .

يأتي في طليعة أولئك العلماء الخليل و ابن جني ، فقد خلّد التاريخ على صفحاته إضاءات منيرة لعطائهما العلمي الذي بات رافدا مفيدا ومهما لمن لحق بهما في مجال البحث والدراسة. فقد صرفا جهدهما لخدمة العربية، ومنحاها فضيل الاهتمام، وقصرا العمر على كشف معالمها العظيمة.

للعالمين الخليل وابن جني حمادى السبق في الكشف عن كثير من قضايا الدرس اللغوي العربي عامة والمكون الصوتي خاصة، كما أن بين الرجلين نقاط تقارب وتخالف في البناء الشخصي و هو ما نحاول بحث مستكنهه .

إن الصورة العامة لشخصية الخليل وابن جني تبدو في دوائر متشابهة و أخرى متباينة(المولد والنشأة-السيرة الذاتية –ثناء العلماء عليهما)، وسنقصر الحديث عما تطابق من تلك الدوائر وما تغاير، مع التأكيد أن لكل دائرة وهجها الخاص.

***- المولد و النشأة:**

ينتمي الخليل وابن جني إلى بيئة عربية مشتركة ، هي العراق ،رغم اختلاف مسقط الرأس، فقد انحدر الخليل من قرية عمانية ، وقرّ بالبصرة ، بينما ولد ابن جني في الموصل(4) ، فقد نشأ العالمان في مناخ متشابه، وترعرعا في بيئة واحدة جمعهما ثرى العراق ، وتربته، إلا أن ابن جني كان طوافا بالبلاد الإسلامية ،إذ تنقل في مواطن متعددة ، نزل بلاط آل بويه بفارس ، وقصور خلفائهم ببغداد ، و الموصل وسافر إلى الحمدانيين بالشام، فحمل

تكوينه تركيبة متنوعة من أرض العرب و العجم ، ونال حظا وافرا من غنائم خزائنهم، بينما عاش الخليل في البصرة على الكفاف ، مترفعا عن الجاه و المال و السلطان ، يسد رمقه بخبز يابس و الناس من علمه يجنون الثروة و العظمة .

يختلف الخليل عن ابن جني في وحدة الدم ، فإذا كان الخليل عربيا خالص النسب ، فإن ابن جني خليط غير عربي ، فهو فارسي من جهة والدته ، وهو رومي من جهة أبيه ، إذ كان والده يونانيا، ولا يعرف من نسبه إلا تسميته "جني" تكتب باللاتينية ممثلة للفظ يوناني: GENNAIUS تعني الكريم أو العبقري (5).أما الخليل فهو سليل بطون اليحمدي وفرهود، واللفظ الثاني معناه جرو الأسد بلغة أزد شنوءة .

لم تزر بابن جني ضيعة الموالي ولم ترفع علوة النسب بالخليل ؛لأن الرجلين سلكا طريقا مناسبا ينأى بهما عن الشعوبية و العصبية،رغم ما يجمعهما في وحدة العقيدة ووحدة النسب، فقد كان الخليل عربيا من قبيلة أزد ،بينما انتسب ابن جني إلى هذه القبيلة بالولاء،فقد كان والده مملوكا لسليمان بن فهد بن أحمد الأزدي، ومن ثم ينتسب أبو الفتح أزديا بالولاء ، فيقول في آخر المنصف شرح تصريف المازني:"قال أبو الفتح عثمان بن جني الأزدي"(6).ولعل هذه الوليجة المهمة قد مكنت ابن جني من الاعتراف بالفضل العربي عليه وعلى غيره من الأعاجم الذين لم يألوا جهدا في خدمة هذه اللغة الشريفة ،كما تراه يصرح :"فاعرف إذا ما نحن عليه للعرب مذهبا ، ولمن شرح لغاتها مضطربا" (7)

***-المذهب الديني:**

مما يعرف عن الخليل وابن جني زهدهما وورعهما، فلم يتلبسا بمظاهر الترف،وقد كتب ابن جني في آخر أيامه كتابا في توجيه القراءات سماه" المحتِسب " سببا إلى انقطاعه عن زخارف الدنيا، وما يجمع العالمين في منحى العقيدة هو النزوع إلى مذهب أهل السنة والجماعة رغم ما قيل عن الخليل إنه نشأ إباظيا ، ونشأ ابن جني شيعيا ،ولكن ما يذكره العلماء يؤكد انتقال الخليل إلى أهل السنة، فقد ذكر ابن حجر العسقلاني[ت 852هـ] إنه رجل صدوق عالم عابد (8) ،وقال تلميذه النضر بن شميل: مارأيت رجلا أعلم بالسنة بعد ابن عون من الخليل بن احمد(9).

لازم الخليل مجموعة من العلماء منهم عيسى بن عمر (ت 149هـ) ويونس بن حبيب وأيوب السختياني (ت 131هـ) وكانوا جميعا من التقاة ، و انجذاب الخليل نحو السختياني

-هذا الرجل الصالح الورع – وكان من صغار التابعين (10)، وكان من علماء السنة ، محدثا وفقيها صدوقا ، يؤكد حسن تأثر الخليل به ، فتحول إلى مذهبه ، ويؤيد ذلك ما نقل في كتب التراجم من أقوال العلماء تشير إلى صحة توجهات الخليل نحو أهل السنة والجماعة ،من ذلك قول إبراهيم الحربي: كان أهل العربية كلهم أصحاب أهواء ، إلا أربعة فإنهم كانوا أصحاب سنة :أبو عمرو بن العلاء [ت 154ه] ، والخليل بن احمد ، ويونس بن حبيب[ت 182ه] و الأصمعي. [216ه] (11)، وقال خلف بن المثنى :كان يجتمع بالبصرة عشرة في مجلس لا يعرف في مثلهم في تضاد أديانهم ،الخليل بن احمد سنّي ، والسيد الحميري رافضي ، وصالح بن عبد القدوس ثنوي، وسفيان بن مشاجع صفري ،وبشار بن برد خليع ماجن ، وحماد عجرد زنديق ، وابن رأس الجالوت يهودي ، وابن نظير متكلم ، وعمرو بن أخت المؤيد مجوسي ، وروح بن سنان صابئي (12).

وذهب المخزومي في دراسته عن الخليل أنه تحول من مذهب السنة إلى مذهب الشيعة (13) محتجا بمجموعة من النقول لا يقرها الواقع العلمي ، وعارضه بعض العلماء مفندين هذا الزعم كما فعل الأستاذ جعفر عبابنة في بحثه عن مكانة الخليل في النحو العربي (14). فمذهب الخليل الديني فهو من أهل السنة والجماعة بلا منازع ، وان كان تواصله مع مذاهب إسلامية فلا يزري بعقيدته شيئا ، ونرجح أن يكون الخليل قد سلم بصحة مذاهب المسلمين فلم يقدح فيها ، وتمثلها توحيدا لصف الأمة ، ودفعا للتنازع وقد كان قريب العصر من الحرائق الدامية التي ألمت بالمسلمين عامة والعرب خاصة، فانتمى الخليل إلى المذهبين سنة وشيعة دون شطط أو غلو.و انتخاب منها ما يرفع

همته وما يتجاوز بها فضيل الأعمال وجميل الخصال ، وما يعينه على تدينه ، وقد قال فيه سفيان الثوري : من أحب أن ينظر إلى رجل خلق من الذهب و المسك ، فلينظر إلى الخليل بن أحمد (15).

قال ابن النديم :" قرأت بخط أبي الفتح النحوي : وكان صدوقا منقرا باحثا " (16) وقال ابن خلكان [ت 681ه]: " وكان الخليل رجلا صالحا عاقلا حليما وقورا "(17).

وإذا نظرنا في عقيدة ابن جني ومذهبه ، فهو لم يخرج عن مذاهب العراقيين ، مثله أستاذه الخليل ، فقد كانا عراقيين بامتياز يحطبان في مسار معتقد بلدهم وينعطفان نحوه، فقد راجت أخبار عن مصاحبته للشيعة في فكرهم وعبادتهم ،فقد استخلص

محقق الخصائص تورد ابن جني إلى الأخذ بسبب من مفاهيم الشيعة في مؤلفاته ، فهو إذا أورد ذكر أمير المؤمنين علي –كرم الله وجه-يردفه بالصلاة عليه ، ومن هذا قوله في "باب الاشتقاق الأكبر" (18) "ومنه مقولته: عليّ –صلوات الله عليه -:إلى الله أشكو عجري وبجري" تأويله همومي و أحزاني (19)، وكان هذا من تقاليد الشيعة.

واستنتج محقق الخصائص من مطلع كتاب المذكور ما عيناه من نزوع ابن جني إلى مذهب الشيعة ، فهو في تصدير الخصائص يقول:"وصلى الله على صفوته محمد وآله المنتخبين عليه وعليهم السلام أجمعين " (20) ، وتراه يغفل ذكر الصحابة –رضوان الله عليهم- وكان هذا مما دأب عليه الشيعة وتشعروه ، وتراه يعمد العطف ولا يدخل (على) "الآل " وهذا مما يلتزمه الشيعة، بينما التزم أهل السنة ذكرها ردا عليهم (21) ويبدو أن ابن جني تصنع مذهب الشيعة ؛لأنهم كانوا أولي نعمته ،فكان البويهيون يركبون هذا المذهب ويعتنقونه ، وكان سلطانهم يغطي بلاد المسلمين ، فحرص ابن جني على ألا يخرج من عباءتهم ، ولا نخال ذلك ضعة ،ولكن يبدو أن لابن جني هوى مذهبي آخر، يكتشف من قراءته لأصول العربية من جهة وميله لمذهب أبي حنيفة –رحمه الله- من جهة ثانية ،فلم يكن زيديا ولا جعفريا ، فكان من سالكي مذهب السنة ، ففي حديثه عن نشأة اللغة ، يعتقد ما اعتقدوه من أن أصل اللغة إنما هي وقف على إرادة الله ومن عظيم إلهامه، وهو منتهى القول في الخصائص ،وليست علامات تواضع الناس عليها، كما ذكر في نهاية باب القول على اللغة أتواضع هي أم اصطلاح.

ثانيا-في تأسيسهما للنظام الصوتي العربي:

ساهم الخليل وتبعه اللغويون في التنظير لقضايا الصوت وشرحوا أغراضه و مجالاته ولكن مضت القرون الثلاثة الأولى من العهد الهجري و لم يسعفهم نشاطهم في تأصيل دراسة صوتية مركّزة يحتضنها مؤلف مستقل ،إنما خالطوا أقسامها بموضوعات أخرى استقوها من ثقافة العصر وأمدتهم بها أشطان بيئة فكرية متوهجة،فتجلت غاية العمل في التواصل مع مقاصد تلك العلوم التي ترعرعت في أتون بيئة متفوقة،فكان حظ المبحث الصوتي من حظوظ مدرسة القراءات والتجويد، ومن تفاعلات علوم الدين والشريعة،ومن ممازجة علوم التركيب والدلالة.

والـذي يـولي فضـل الاطـلاع على مصـنفات اللغـويين العـرب القـدامى ينتبـه إلى الأحوازالخطية التي تمطى بحدودها الدرس الصوتي ،فقد يبادرك حديثهم عنه في مطالع أبـواب الكتـب ،إذ خصّصـوا لـه مقـدمات أو أتمّـوا بـه خـواتم فصـولها، ومـن ثمـة تجلـت الغايـات في المقاصـد الأولى مـن مفـاهيم البحـث الصـوتي العربي تحسسـناها في أعمـال مؤسسه الذي بنى أول معجم على سمت الواقعية الصوتية لمنطوق العربية،ووسمه بصوت العين(22)، وفي متابعة تلميذه سيبويه[ت 180ه] في مذكرة علمية جامعة للعربية تجلت فيهـا عبقريـة الخليـل(23)، ثـم توالـت الأعمـال في متشـابه الكتـب مثلمـا يتـراءى عنـد المبرد(ت285ه) (24)والفارسي(25) وغاير الجاحظ(255ه) مادة كتبهم فبسط الحديث عن كثير من مسائل البحث الصوتي في البيان والتبيين(26)،وغيرها من المؤلفات التي تساندت إلى أغراض هذا العلم من نحو كتب التفسير(27) و كتب إعراب القرآن(28) وغيرها.

لقد مثلت هذه المذكرات العلمية المنطلقات الحقيقية لمسارات البحث الصوتي العربي كما أبانت عن مستخاصات علمية متقدمة في أحناء مثل هذه المعرفة الإنسانية ،وحدّثت عن جهود طيبة عكست مظاهر متطورة للمنتوج اللغوي العربي عامة و الصوتي خاصة.

هذا التطور الصوتي المسجل غطّى جوانب شتى ،وشمل مناهج دراسته التي بدأت في انطلاقتها الأولى بتمثّل الواقع الحي للظاهرة المسموعة في تجليات صورتها المحادثة ،فقد تلذذ الجاحظ –وهو قريب الدار والأعصار من مواطن الفصاحة- بسماعه المتخاطب العربي الفصيح وهو يتكلم بسلامة نحيزته ،فأكد على أن لا أمتع في الدنيا ولا ألذ من سماع صوت الأعراب وهم يتخاطبون(29) .

وهذا الوعي بصحة الاتصال العلمي بالظاهرة الصوتية إنما لحب به المنظرون للبحث اللساني حين عدوا سلامة المنهج تسجيل المنطوق كما يسمع ويلاحظ(30).والسماع على رأي ابن خلدون[ت 808ه] "أبو المكات اللسانية"(31).

سـاهمت تراكمـات البحـث الصـوتي العربي التي حوتهـا أصـناف الكتـب في بلـورة واقعـه الدراسـي ،وتعـاظم أمـر التشـاغل بهـذا العلـم الـذي أصـبح معرفـة مسـتقلة تتمتـع بمصـطلحات فنيـة وبموضـوعات محـددة،وقيض الله لـه مختصـون يحـررون فيهـا الكتـب المختصة،ويدققون مادتها وطرائق الدراسة فيها.

كانت الحركة الوثوقية في بعث هذه المعرفة المتخصصة موصولة بتحولات القرن الرابع الهجري ،ومتعلقة بالفتح الطلائعي الذي سدد ابن جني خطاه في تنشئة علم الأصوات العربي ،ونهض بجهد متفرد يقنن أصول هذا العلم ويقعد مسائله في نشاط حثيث أتمه بصياغة كتاب جعل همه وسدمه مباحث الصوت وجوانب أخرى من علوم العربية.

ألّف ابن جني سرّ صناعة الإعراب(32)،ليس باعتباره مؤلفا في علم العربية كما تصور أحد الدارسين،أي في الإعراب الذي يقصد منه النحو(33) وهو الإبانة عن المعاني بالالفاظ والقصد بالحركات(34)،أو يعنى به النحو بمايقارب مصطلح العربية(35)،بل يبدو أن القصد العلمي منكشف في وسم العنوان ،فهو الإبانة عن تشكلات النظام الصوتي للسان العربي في أصغر وحداته والتنظير لأسسه ،وليس الإبانة عن الدلالة التي لاتتأتى إلا بسلامة الأداء ووضوح النطق فقط.

يعتبرسرّ صناعة الإعراب مصدر علماء الصوتيات، لاباعتباره أول مصدر متخصص وإنما يعد مرجعا جامعا يحيلك إلى أعمال المنظرين السابقين بشيء من صدق الأمانة،تتلمس فيه آراء الخليل وكيفيات صياغة الأبنية (36)،وتتعرف بسرعة على إحالات سيبويه وأفكاره الصوتية.

ويؤنسك بتخريجات أستاذه الفارسي واحتجاجاته الصوتية (37) التي استوعبها، والتي عارضها والتي غمضت عليه (38).

إن من حمادى البحث ،التأكيد على أن النظام الصوتي للسان العربي إنما هو مدين في تأسيسه للخليل أعظم عالم أنجبته الحضارة الإسلامية عمقا في التأصيل لعلوم العربية وأكثر معرفة لطبائع علومها وخواصها ،وسبقا في التنظير لقواعدها ،وأكثر فهما لأغراضها،كماهو مدين لابن جني ،هذا الجبل في العلم الذي جمع مزايا العقل العربي المطبوع ومؤثرات العقل المصنوع الذي مكّن باجتهاده وضع تفصيلات علمية مهمة لعلم الأصوات من خلال ما أمده للمكتبة اللغوية العربية من كتب ورسائل متخصصة في هذا العلم.

تأتي قراءتنا للنظام الصوتي للعربية وفق رؤية تفاعلية لهذين العالمين مع وعي تام بالتباين في صياغة الأفكار وأوليتها،إضافةإلى التخالف الزمني والحضاري الذي يمايز الرجلين،إذ ينتمي الخليل إلى القرن الثاني للهجرة ،وهو عصر نشأة الثقافة العربية ،بينما

ينتمي ابن جني إلى عهدها المشرق،وهو طور مابعد المأمون ،وهو القرن الرابع الهجري أزهى عصور الحضارة العربية الإسلامية وأحفلها بصنوف المعارف.

1- في الحدث الصوتي للمنطوق العربي عند الخليل و ابن جني:

النطق ظاهرة وجودية مكتسبة وغريزية ،تعرفها جميع المخلوقات ، ،منها ما توصل إلى الكشف عنه ، و منها مازال في طي الغيبيات، والنطق حدث صوتي، وقد ورد اللفظ في تعابير اللفظ الحكيم ،مرة منسوب إلى كائن غير مرئي لقوله تعالى :﴿ وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِمْ بِخَيْلِكَ ﴾ (39)،وورد جمعا ومفردا دل وصفه التالي على النطق الغريزي: ﴿وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ (19)﴾ (40)،وجاء مصطلح الصوت ثالثة للتعبير عن المشافهة،وهو أصل اللغة،قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ ﴾(41).

حقيقة ،الإنسان ومنطوقه عنصران لجسم واحد ،وظل التحير قائما في التوصل إلى كيفيات نشأة المنطوق ، وعدده ،وأولياته،وتظل مُساءلة هذه الأغراض من مساءلة حوادث الزمن ووقائع التاريخ،وهي وقائع أتعبت العلماء في استجلاء حقيقتها،ذلك أن المنهج العلمي يقر بعدم يقينية المتوصل إليه،ومايقدم إنما هو اجتهادات لا يسلّم الباحث كثيرا بصدقها وصحتها.

ولقد أغرى بعض العلماء الاشتغالُ لمعرفة أصل المنطوق ومنشئه، وتعليلهم أن جوهر الموجودات ماكشفت عنه المسميات-وهو المنحى الذي بيّنه الخليل- ومن ثمة التفت اللغويون إلى الاستفسار عن حدود المنطوق ومعرفة تربته الأولى، وقدموا بين أيدي العلماء أفكارا افتراضية مختلفة ،سيّرنا منها فكرة تتجاوب مع طبيعة هذا العمل.

لقد تنّبه علماء العربية السابقون إلى هذه القضية التي أدركها سابقوهم ،هنودا وأغريق،غير أن الإشارة إلى طبيعة المنطوق قد تمّ في زعم عبده الراجحي (42) وغيره(43) على يد ابن جني(44) كان ذلك في القرن الربع الهجري لا قبله ، هذا الموقف يفتقد إلى الضبط التاريخي الصحيح فضلا عن سلامته العلمية من وجهة نظر الدرس اللساني الحديث ،بينما رفض تمام حسان هذا الموقف- وهو محق-و أكد أن قول ابن جني :" حد اللغة أصوات" يصلح للظاهرة الكلامية لا للغة(45)،كما اعترف ابن جني بمزية من لمح إلى

جوهر المنطوق ، أو القول ، والفرق الاصطلاحي واضح بين اللغة والقول.فقد نقل ابن جني رأي الخليل في هذه المسألة ،فال الخليل:"كأنهم توهموا –يقصد العرب –في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا:صر،وتوهموا في صوت البازي ،فقالوا:صرصر(46)،ولم نعثر فيما اطلعنا عليه من مراجع من أنكر نسبة هذا الرأي ،بل ينقله أول عن تال دون تمحيص.

والواضح أن هناك تباينا في موقف الخليل وابن جني من مسألة نشأة المنطوق البشري

فالأول يتحدث عن جوهر الظاهرة الكلامية مبينا طبيعتها ،أما الثاني فيحاول أن يجد مفهوما علميا للغة التي هي موضوع البحث اللغوي .

ويشير الخليل في الذي نقله ابن جني أن الكلام إنما حدث بفعل علاقة الإنسان بمحيطه الطبيعي ،باعتباره كائنا مشاركا لظواهر الكون وأن المتخاطب العربي البدائي تواصل مع ما وعاه من أصوات بيئته ، وجعلها قرائن مساعدة في التوصل إلى العلاقة بين صاحب الصوت وصوته وما صار يرمز إليه،فأحال الخليل بهذا السند العلمي إلى جدلية العلاقة بين التفكير الإنساني وتشكيل الكلام البشري،وهو الطرح العلمي الذي لمسناه في تفكيردو سوسير في تصديه لشرح موضوع العلامة اللسانية حين انتقد أصحاب مدرسة بول رويال التي ذهب منظروها إلى الاعتقاد بأن الفكر أسبق من الكلام(47) الذي هو أصوات كما يرى سابير(48).

والملاحظة الثانية التي تعضد مسلكنا استخدام الراوي مصطلح "التوهم" في تصريحه (49) وهو منهج ابتدعه الخليل،يعني لغة :توهم الشيء،بمعنى تفرسته،وتوسمته،وتبينته،قال ابن منظور :المعنى واحد(50).وذلل لنا السيوطي (ت911هـ) صعوبة تحصيل معناه،فأشارإلى أن يتوهم أحد شيء ثم يجعل ذلك كالحق منه(51)وإذا ربطنا المقاربة المفاهيمية نرى أن استعمال الخليل دال "التوهم" لربط الصورة الذهنية (مضمون الصوت)،بالصورة السمعية الملفوظة(الصوت) وهو مايعنيه الدليل اللساني .

والملاحظة الثالثةالتي نعدّها أكثر أهمية،إشارة الخليل للصفة الموضوعية للصيغة الأصل في المرحلة الأولى لتشكل الكلام البشري،وهي كما يلي:

-أن تكون تعبيرا عما يمكن إدراكه بالعين و الأذن معا ،أي بجهازي السمع والبصر معا.

-أن تكون من الناحية الصوتية كلمة واحدة وتفيد من ناحية الوظيفة الدلالية جملة مستوفية

المعنى،تؤدي وظيفة اتصال ذات "منحى براغماتي ،أو فائداتي"

والمستفاد من هذه المتابعة تبين أن البنية "الفونومورفولوجية" للملفوظ*صر * تصلح من حيث المبدإ أن تكون أصلا في الطور الأول من بداية تشكيل الكلام الإنساني محققة شروط ثلاثة :

-هي محاكية لصوت حيوان ورد بلفظ مدمج في مقطع صوتي واحد .

-دلت على صيغة الماضي الخاصة إسناديا بالشخص الثالث الغائب.

-مشاركة المتكلم والمخاطب سماع الحدث الذي يتم تقليد صوته، وشاهدا الحيوان الذي قام به.

ومن بيان هذه التفسيرات يتضح أن مقولة الخليل كشفت سراّ علميا في مجال نشأة الكلام العربي خاصة، حيث يشير إلي قدم اللسان العربي ،وثبات أصوله الصوتية.ومثل هذا التنظير الذي سيره الخليل جاء منسجما لما حلله اللسانيون وتجلى فيما انتهى إليه فندريس وغيره في أن الكلام كلما عبر عن ألفاظ البداوة كشف عن أصل نشأته(52).

ولما كانت آراء الخليل أغلالا على العقل العربي وطريقة بحثه،فلم يستطع ابن جني-أوغيره-أن ينال منها،أو يقدم بديلا عنها،اكتفى ابن جني بالتدليل على صحة موقف الخليل وهو في الحقيقة لايقوى على معارضته(53)، فيعود ويذكر أن منبع اللغة الأصوات الطبيعية والصيحات البدائية التي كان الإنسان الأول يؤديها كتعبيرات طبيعية عن انفعالاته"وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات :دوي الريح ....وشحيح الحمار...وهذا عندي وجه صالح متقبل(54).

ونعتقد أن الذي قعّده الخليل وتابعه ابن جني بالشرح والتفصيل فيمابعد ، يصلح أن يكون نظرية شاملة لجميع الخطاب الإنساني ،وهذا واضح، وقد أشاد ابن جني بما اكتشفه الخليل في هذا الموضع قال:"اعلم أن هذا موضع شريف لطيف وقد نبه عليه الخليل...وتلقفته الجماعة بالقبول والاعتراف بصحته"(55). فالخليل متميز في علمه و علمه فوق عقله (56).

ولموازنة الرأيين نقول:نظر الخليل إلي سلوك المتكلم الأنموذج ،لأن المنطوق يجري على لسانه،ونظر ابن جني إلى تحديد قوانين سلوك الناطق وسعيه لتقنينها،ولكن تأثير

الناطق هو الأهم، وهو الذي يفرض على المقنن وضع القاعدة لخطابه،فالثاني تابع للأول ضرورة.

2- التحليل الصوتي بين الخليل و ابن جني:

أ- التحليل الصوتي عند الخليل:

نعتقد أن هناك عملا منهجيا في مجال البحث الصوتي مرتبطا بجهود الخليل ،فقد كان أول مَن التفت إلى أهمية علم الأصوات ،كما تنّبه إلى صلة الدرس الصوتي بالدراسات اللغوية ،ولذلك كان للدراسة الصوتية من عنايته نصيب كبير(57)،واعترف بعض الباحثين بصحة منهجه ،فقد أكد علم الدين الجندي أن كل دراسة صرفية أو نحوية لاتقوم على أساس صوتي مصيرها الفشل(58) .

وفي هذا المجال، للخليل مذكرات علمية مهمة منها ما وصل إلينا ،ومنها ماعصفت به السنون،وتشير إلى عمله في دراسة قضايا علم الأصوات وتساهم في التنظير لمبادئه.ومن أشهر كتبه المنسوبة إليه التي وصلت إلينا ، نذكر كتاب العين،وكتاب سيبويه،ومنقولات في كتب المتقدمين والمتأخرين.وسنقتصر الحديث عن الكتاب الأول لضرورة منهجية.

***-كتاب العين:**

يعتبر الخليل أول علماء العربية الذي التفت إلى فكرة النظام الصوتي للعربية ،وتجلى ذلك في بنائه لأول معجم عربي سماه"العين" علل فيه ترتيب الأصوات العربية حسب مخارجها مقتنعا أن صوت "العين"هو أبعد صوت في المخرج الحلقي، وأظهرها،وربما لتميز اللسان العربي بهذا الصوت الذي لا تعرفه الألسن التي شهدها عصره وعصرنا ، ولربما له تعليلات أخرى غابت عنا وعن الباحثين .

لايعنينا كثيرا موقف العلماء من نسبة الخليل لهذا المؤلف،والمهم أن جهد الخليل فيه لا يدفع ، ونظام صنعته فيه متفرد،حيث اتبع طريقة فذة لا يصمد لها ، ولا يصبر عليها إلا الأفذاذ من جهابذة العلماء ،لأنها تعتمد نظاما صوتيا يقوم على مخارج أصوات العربية، وهذه النهجة فيها مشقة على الدارسين،ويبدو أن صنيعه كان موجها إلى فئة من العلماء المتميزين؛لأن ابن منظور-أحد المعجميين العرب الكبار- قد أدرك هذا التوجه،حين أشار في مقدمة لسان العرب إلى صعوبة هذه المدرسة التي تعرف بمدرسة

التقليبات الصوتية، بقوله:"كان واضعه شرع للناس موردا عذبا ،وجلاهم عنه ، وارتاد لهم مرعى مربعا، ومنعهم منه".(59)

كانت دراسة الخليل للأصوات مرتبطة بمنهجه في تأليف كتاب العين الذي اختارله طريقة تعتمد في جوهرها على طريقة أسس صوتية محضة،فالذي يقرأ مقدمة معجم العين وهي الجزء الذي يتفق اللغويون على صحة نسبته إلى الخليل،كما قال الأزهري([ت 370هـ] 60) ،يجد أن دراسةالخليل للأصوات كانت:

*- لأغراض تتعلق بالمعجم وبتنظيم أبنية الكلمات فيه:

*-انشغاله بترتيب الحروف في أول المعجم ،وتقديمه طريقة لاختيار مخارجها كان لتوضيح منهجه الذي سار عليه في الكتاب(61).

*- كلامه عن الأصوات الذلقية كان مرتبطا بأبنية الكلمات الرباعية والخماسية(62)

*-كلامه عن تقسيم الحروف إلى صحاح ومعتلة كان مرتبطا بتوزيع الكلمات في أبواب المعجم ،فكان يقدم الصحيح من الأبنية ويؤخر المعتل(63).

حقيقة،وباعتراف العلماء كان الخليل أول من عرض لهذه الدراسة من علماء العربية حتى قال ابن فارس(ت395هـ) والخليل عندنا في هذا إمام(64)،كما اعترف ابن دريد (ت321هـ) بتبعيته لكتاب العين ،وقال عنه السيوطي:كل من بعده له تبع أقر بذلك أم جحد(65)

حمل كتاب العين ، وما نقله الأزهري عنه في تهذيب اللغة،و ابن دريد في كتاب الجمهرة فكرة جوهرية تحمل خطوطا كبرى لدراسة الأصوات،ولكن لم يتهيأمن عمل على صياغتها تامة أو السير في ضوئها إلا الفارسي وابن جني والسكاكي[ت 626هـ]، وجل ماقدموه دراسات تتوسع في البحث الذي دشنه الخليل(66).

وأيا ما كان الأمر، فإن كتاب العين الذي وضعه الخليل أسس فيه علم الأصوات، قبل أن يعرفها أهل الأداء والمجودون، فقد كان موفّقا إلى حد ارتباط نشأة هذا العلم بشخصه، كماذكر برجشتراسر:وأول من وضع أصول هذا العلم من العرب : الخليل بن أحمد(67)، ومما زاده فضلا أن علم الأصوات الحديث يعترف بكثير من آرائه ومقاييسه الصحيحة(68).

ب-ابن جني:

لقد ظلت أفكار الخليل وتعليلاته، وابتكاراته هديا لعلماء اللغة والنحو،والصرف والعلوم اللسانية عامة(69).وكان ابن جني أكثر العلماء التفافا حول ما شيده الخليل في مجال علم الاصوات .

يعد ابن جني من أشهر علماء العربية في هذا الميدان ،فقد سارعلى هدي أعمال السابقين وابتكاراتهم،وقدم آراءمهمة أثارت دهشة الباحثين البعيدين عن تطور الحياة العلمية العربية،وقد تجاوز الثناء عليه في كثير من ميادين اللغة،فهو إمام في علوم الأصوات والتصريف والإعراب،ولقد تنسم ذروة المنزلة في هذه الفنون،فأقر السباقون واللاحقون بأستاذيته،فهو القطب في لسان العربي عند الثعالبي [ت 471هـ] (70)وهو الأوحد البارع المقدم عند الفيروز آباذي ،وهناك أقوال أخرى أعلت من منزلة ابن جني ذكرها محققو كتبه من مظانها،ونبه عليها المتخصصون المحدثون في علوم العربية.لايتسع البحث لنقلها .

-كتاب سر صناعة الإعراب:

يرى بعض الباحثين أن ابن جني شخصية علمية متفردة،فلم ينجب مثلها في علم العربية،وذلك لما خلفه من تصانيف بديعة أثرت المكتبة اللغوية العربية، وإليه ينسب التصانيف المشهورة والاختراعات العجيبة،كما يرى أحد العلماء أنه لم يحسن أحد إحسانه في تصنيفه(71).

لم يبلغ عالم من العربية منزلة رفيعة مثلما بلغها أبو الفتح ،لما تركه من إرث لغوي عظيم، عام ومتخصص،ارتأينا أن نواكب بحثنا بأشهر كتبه في الأصوات، الموسوم بـ:"سر صناعة الإعراب".وقد اصطفيناه لهذه القراءة البينية لثلاثة أسباب:

-ورد فيه استعمال المصطلح اللساني الدال على هذا العلم وما زالت تسمية علم الأصوات والحروف عالقة به، وأصبح تخصصا مهما في الجامعات العالمية، يطلبه الأطباء وعلماء النفس إضافة إلى علماء اللسان.

- أن ابن جني قد سبق أصحابه في خوض هذا الفن -هو علم الأصوات- و أشبعه دراسة(72) .

-نجد عنده شيئا نعتقد أنه اقتبسه من دراسة فلاسفةاللغة للأصوات ،وهوشبهه الحلق بالمزمار وتشبيه مدارج الحروف ومخارجها بفتحات المزمار التي توضع عليها الأصابع، وهي ملاحظة تدل على قوة ملاحظة وصحة فهم.

وكتاب ابن جني هذا بارز في توصيف أصوات العربية التي تكلم عنها كمادة علمية وتناولها من معظم مستويات الدراسة فيها ،النظرية والعملية.وقد سهل لنا حامد هلال تلخيص مضامين سر الصناعة في نقاط ،نذكرها:

-حديثه عن الصوت والحرف والفرق بينهما

-الحروف الهجائيةالعربية:عددها ،ترتيبها وذوقها

-الوصف التشريحي الدقيق لمخارج الحروف

-الصفات العامة للحروف ،وتقسيماتها

-مايلحق الصوت من تغييرات في بنية الكلمة

-نظرية الفصاحة في اللفظ المفرد(73).

3-التحليل الصوتي بين الخليل و ابن جني:

إن دراسة الخليل وابن جني،كانت أنموذجا للنظر العلمي الذي بلغته الحضارة العربية،فقد سعيا إلى توصيف النظام الصوتي للعربية،وجاءا بآراء صوتية هامة ومفيدة،استحسنا تقويمها وفق منهجية تقارب رؤيتهما، مختصرين الحديث على مسألة صوتية واحدة هي:أصوات العربية:عددها ،وترتيبها.

يشير الباحثون إلى أن أول فكر صوتي يرجع إلى أبي الاسود الدؤلي (ت69ه) الذي وضع رموزا للحركات ولحقه الخليل في مسعاه ،فوضع أسس النظام الصوتي في كتابه العين متتبعا المنهج التجريب الذاتي معبرا عنه بالذوق ،أي ذوق الصوت بتجربة نطقه،و التأمل في صفته ومخرجه.

إن المتدبر لكتاب العين ليرى أن الخليل كان أوفر حظا من ابن جني في مجال تصنيف أصوات العربية ، ،فقد اهتدى إلى تقسيمها وفق معايير ثلاثة ،أكد الدارسون المحدثون على جديتها ،بحيث لايمكن تصور أحدهما دون الآخر،وهي ما بينتها الفونيتيك في مستوياتها الثلاثة :

-الجانب النطقي، ويشار إليه بالجانب العضوي للأصوات أي جوانب إصدار الأصوات.

-الجانب الفيزيائي، ونعني به كيفيات انتقال ذبذبات الصوت في الهواء

-الجانب السمعي ،وما يتمثل في الذبذبات التي تطرق أذن السامع .

أ-عدد أصوت العربية:

اختلف العلماء في عدد أصوات العربية مابين تسعة وعشرين وثمانية وعشرين، قال الخليل: في العربية تسعة وعشرون حرفا ،منها خمسة وعشرون حرفا صحاحا، لها أحياز ومدارج، و أربعة أحرف جوف،هي الواو والياء والياءوالألف اللينة والهمزة(74).

والملاحظة التي نرصدها في هذا التنطير:

*-اقتفى أثره معظم العلماء ،قال بذلك معظم علماء العربية لايسع البحث لذكرهم،منهم ابن جني حيث جعل رأيه سندا في سرّ صناعة الإعراب.

*-رأى بعض العلماء السابقين أن المبرد قد شذ ،وقد أسقط الهمزة (75)، وانبرى ابن جني يرد عليه ويشنع عليه مخالفته الخليل وسيبويه [ت 180ه] (76)، وتبعه في فعلته ابن يعيش [ت 643ه] (77 وابن عصفور[ت 669ه] (78). وقد دافع الباحثون عن موقف المبرد ؛لانه استدرك ، وأشار الى مخرج الهمزة،قال:"اعلم حروف العربية خمسة وثلاثون حرفا ،منها ثمانية وعشرون لها صور" ،لكنه يقول بعدذلك:فمنها للحلق ثلاثة الهمزة وهي ابعد الحروف ، ومن اقصى الحلق ويليلها الهاء والالف هاوية هناك(79)،فالمبرد لاحظ أن صور حروف العربية ثمانية وعشرون(80) ،وهويريد الرموز الكتابية والهمزة لم يبلغه شكلها الكتابي، وليست لها صورة واحدة ،وأشاد كمال بشر بما كاله ابن جني للمبرد من انتفاد(81)،وهو ليس على وجه حق82)، فأصوات العربية ثمانية وعشرون(83) وهو المعول عليه.

ب-ترتيبها:

***-ترتيب حسب مجرى الهواء:**

وهي طريقة تتخذ مجرى الهواء الخارج من الجوف أساسا للتقسيم ،فإذا انحبس الهواء أو ضاق مجراه بحيث يكون هناك احتكاك يكون القسم الذي يسمى الحروف الصحاح،و إذا جرى الهواء دون انحباس وتضييق يحدث احتكاكا فيكون القسم الذي يسمى بالأحرف

الهوائية أو الجوفية.وقد نقل ابن منظور عن الخليل حديثه عن عدد الأصوات الصحاح والتي تخرج من الجوف ،وشرح تقسيمات مدارج مخارجها وأحيزتها(84).

صنع الخليل ترتيبا لمعجمه على حسب مخارج الأصوات ،بدأ بالأصوات الحلقية وانتهي بالأصوات الشفوية، وختمه بآخر صوت شفوي وهو الميم،ثم الهمزة وحروف العلة،وليست العين أول الاصوات مخرجا،ولكن أولها نصاعة،وثباتا،والهمزة هي أول الأصوات مخرجا(85) .

وقد تنبه الخليل إلى أن الهمزةأدخل الحروف في الحلق من العين لما هو معروف عنه من دقة الحس بالأصوات والنغم،ولعل الجواب على مخالفة الخليل لهذا الأصل ،ما نقله السيوطي عن ابن كيسان [ت 299هـ] ،أنه سمع من يذكر أن الخليل قال :لم أبدأ بالهمزة لأنها يلحقها النقص والتغيبرو الحذف ،ولا بالألف لأنها لا تكون في ابتداء كلمة ولا في اسم ولافعل إلا زائدة أو مبدلة ولا بالهاء لأنها مهموسة خفيفة لا صوت لها ،فنزلت إلى الخيز الثاني وفيه العين والحاء فوجدت العين أنصع الحرفين ،فابتدأ به ليكون أحسن في التأليف ،وليس العلم بتقدم شيء على شيء ؛لأنه كله مما يحتاج إلى معرفته(86) .

وخالف سيبويه أستاذه سيبويه ، فأتى بترتيب آخر مبتدئا بالهمزة-الخليل يختم بها- منتهيا بالواو(87)،وقد تبنى ابن السراج هذا الترتيب ما عدا تقديمه القاف على الكاف(88)،وقد ذكر ابن جني ترتيب سيبويه في سرّ صناعة الإعراب تحت عنوان "ذكر الحروف على مراتبهافي الاطراد"(89) مبتدئا بالحلقية منتهيا بالشفوية مخالفا بذلك سيبويه والخليل في مجموعة الأصوات(القاف-الكاف-الجيم-الشين-الياء-الضاد)،فقدم وأخر بعض الحروف على بعض بما يخالف ترتيب سيبويه لها،ولكنه اختلاف طفيف لا يمسّ مخارج الحروف،ولربما كان التصحيف الذي لحق نسخ الكتاب وتغايرها أثّر في هذا الاستدراك .

ووصف ابن جني هذا الترتيب بأنه هو الصحيح وانتقد ترتيب صاحب العين، وهذا ليس جديدا فمعروف عن ابن جني شدة تعصبه لسيبويه ،ونصّ بأنه لايسمح بمخالفة سيبويه،قال:إنه من مناقب هذا الرجل ومحاسنه أن يستدرك عليه من هذه اللغة الفائضة السائرة المنتشرة، ما هذا قدره وهذه حال محصوله(90) ،وقد استردأ ترتيب الخليل وسفّهه بصريح اللفظ، قال:فأما ترتيبها في كتاب العين ففيه خطل واضطراب ومخالفة لما

قدّمناه آنفا ممارتبّه سيبويه وتلاه أصحابه عليه وهو الصواب الذي يشهد التأمّل له بصحّته(91) . وانتقاد ابن جني لترتيب كتاب العين لا يخلو من المبالغة ، فالواقع العلمي يشهد أن ذلك الترتيب يوافق ترتيب سيبويه في الكثير ونرجح أن تكون تلك المخالفات إما تصحيفا أو وجهات نظر بين الأستاذ وتلميذه ،لا ينقص من منهج الخليل شيئا.

وهذا الترتيب الصوتي الذي اصطفاه ابن جني لم يتبعه في سرّ صناعة الإعراب الذي جعل مبتغاه الدراسة الصوتية،بل أشار إليه من باب المفاضلة وهي لاتقدم نتيجة، فالتقديم والتأخير لايزري بالعلوم،ثم ان ابن جني عاد إلى الترتيب الألفبائي في كتابه سرّ صناعة الإعراب.

***-ترتيب حسب الجهروالهمس:**

إن تحديد مخارج الأصوات لا يفي بغرض الكشف عن تشكيل النظام الصوتي للعربية وخصائصه، فقد عرض القدامى دراسة وافية للكيفيات التي تصاحب إنتاج كل صوت في مخرجه، فأطلقوا عليها مصطلح الصفات.ونظروا إليها من جوانب متعددة، منها حدوث الذبذبة وعدمها في الأوتار الصوتية،وهو ما يصطلح على تسميته بـ:الهمس والجهر.

*-فالصوت المهموس هو الصوت لا تصحب نطقه ذبذبة في الأوتار الصوتية

*-أما الصوت المجهور هو الصوت الذي تصحب نطقه ذبذبة في الأوتار الصوتية(92)

وهذا التعريف مختلف عما نقله النحاة القدامى ، فتعريف الهمس والجهر عندهم يتخذ الوترين الصوتين أساسا،وقد اتخذت الظاهرتان شأنا عظيما في تميز أصوات العربية عند القدامى ،وكان لرأي سيبويه في تفسيرهما سلطان قاهر على ابن جني وغيره من العلماء،فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه ،ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي

الاعتماد عليه ويجري الصوت،وأما المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه.(93)،وقد تلقف ابن جني هذا التعريف للمجهور والمهموس ،ولم يتمكّن من الخروج عليه أو الزيادة فيه أو حتى تفسيره،وظل يردده ولم يتبيّن حتى صحة نسبه،حتى جاء أستاذه الزجاج ونسب هذا التعريف إلى الخليل بن أحمد فقال في كتابه معاني القرآن:وهذا يحتاج صاحبه إلى أن يعرف الحروف المجهورة والمهموسة،وهي فيما زعم الخليل ضربين:فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه ،ومنع النفس أن يجري معه ، وأما

المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه(94).ومما يقوي هذا الاحتمال ما ذكره الأخفش عن سيبويه في استفساره عن الفرق بين المهموس والمجهور ،قال بعد أن شرح الخلاف بين صفتيهما:وأحسبه ذكر ذلك عن الخليل،والتوجيه منقول عن شرح السيرافي لكتاب سيبويه(95)،واحتج به إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغوية(96).

لم يخرج ابن جني عن تأصيل أستاذه الخليل ،بل أخذ نصوصها وزيّن بها كتابه سر صناعة الإعراب، وإن كان له من فضل فيها ،فلا يزيد عن التوسعة بالتمثيل والتدليل على صحتها.

وإذا أردنا تسجيل ما توصّل إليه الخليل وابن جني في هذا الموضع ،نقول:

-إن موقف الخليل من أحكام النظام اللغوي العربي عامة والصوتي خاصة لايزيد عن كونه نظرات علمية خاصة خاضعة لسلطان البحث، وقد نسب اليه الزجاجي(ت337ه) نقلا طويلا في باب العلل يكشف فيه طبيعة البحث اللغوي العربي القائم على النظر97)،إضافة إلى اعتراف ابن جني بفضل الخليل وعلمه،قال،إنه سيد قومه وكاشف قناع القياس في علمه(98).

-إن ترتيب الخليل سليم من الوجهة الصوتية ،ولا وجه للطعن فيه ،وقد وضع كل صوت في مخرجه المناسب ومع المجموعة التي تشترك معه في هذا المخرج،إلا بعض الهفوات نحوعدم وضع الياء وهي ليست مدا في موقعها المناسب .

-والنتيجة التي تجلوها هذا التحليل،كان حريا بابن جني أن يصرف عن كتابه المنحى التعليمي،ويهكل كتابه وفق ما نظره الخليل ؛لأن سر صناعة الإعراب مصنف خاص بمباحث علم الأصوات في كثير من الموضوعات ويصلح لخواص المتعلمين. أما كتاب العين، فيصلح أن يكون مرجعا للسانيين لأسبقيته في التنظير لقضايا الصوت والتركيب والدلالة.

الخاتمة:

بعد هذه المتابعة العلمية التي سيرناها لجونب من الآراء الصوتية بين الخليل وابن جني،يصل هذا العمل العلمي إلى تحديد بعض الغايات التي يراها مفيدة للمتابعين لأغراض علم الأصوات.

1-لقد أشار الخليل إلى أن المنطوق الشفاهي هو أصل اللغة ،مفرقا بين مصطلحين لسانيين ،هما الكلام ،و اللغة ،وأكد على حقيقة لسانية ثابتة:أن الإنسان عرف الكلام المنطوق

بواسطة احتكاكه بمحيطه الطبيعي وقبل اختراعه الكتابة. أما ابن جني فقد أعطى لمسألة المحاكاة بعدها اللساني وأسس لقواعدها تنظيرا وممارسة،رغم تنقله بين المذاهب في مسألة نشأة الكلام البشري،وفي كل ما قدمه لم يخرج عن اجتهادات الخليل.

2-سارالخليل في تحليله الصوتي معتمدا على الملاحظة الذاتية وهي قرينة المنهج العلمي،فقد اهتدى إلى تعداد أصوات العربية ووضع إشارات حسية لكل صوت بحسب طريقة النطق ،ومثل هذه النهجة من صميم الدراسة الصوتية الواقعية القائمة على إدراك الأشياء كما ترى ،وبعيدة عن الافتراض و التأويل، وهي الطريقة التي اتبعها الخليل وتوسع فيها ابن جني حين استند إلى التجربة بالتمثيل بآلات النغم لتصنيف الأصوات ومعرفة مخارجها،ولربما استعار ابن جني هذه الفكرة من الخليل الذي كان له علم بالموسيقى ، فهو مؤسس علم العروض إضافة إلى تأليفه كتابا في الموسيقى لربما اقتفى ابن جني أثره.

3-من خلال ترتيب الخليل لأصوات العربية كشف الخليل عن الجهاز الصوتي من الحلق إلى الفم إلى أقصى الشفتين، وقد أقرّ الدرس الصوتي الحديث بما أتى به، والعلماء من بعده تبع له،حتى لو استدركوا عليه،فإن الفضل يعود إليه،فهو الذي ابتدأ الطريق الشاق، وعبّد مسالكه.

4-قدم الخليل للعربية أنموذجيا بنيويا لوصف النظام الصوتي للعربية،لم يستطع أحد أن ينال منه،واكتفى ابن جني بإعادته حرفيا ،دون أن يسهم في تقديم بديل عنه.

5-أشار ابن جني إلى الترتيب الصوتي الذي جاء به الخليل ثم سيبويه،وأهمله في عرض مادة كتابه سرّ صناعة الإعراب ،ولم يبرر تحّوله عن هذه المتابعة العلمية السليمة ، إلا ما يفهم من كلامه وكأنه أراد التيسير على الدراسين عربا و عجما،وهذه ناحية تعليمية لا تليق بان جني أن تصرفه عن جوهر الدراسات الصوتية العميقة التي هي الهدف المنشود من تأليف الكتاب ،وأن يسلك النهجة التي اتبعها الخليل في معجمه ،وهذا ما يثبت لدينا الفرق الجوهري بين الرجلين ،فالخليل عالم ومعلم،وابن جني معلم يتعلم، وشتان بين عالم يعلّم، ومعلم يتعلّم.

الإحـــالات والمراجع:

1-أحمـد مختـار عمر،البحـث اللغـوي عنـد الهنـود وأثـره على اللغـويين العرب،مكتبـة الثقافة،بيروت1972.،ص69

2- محمود السعران،علم اللغة ،مقدمة للقارئ العربي،دار الفكر العربي،القاهرة، ط2، 1 997 ص،77

3-ج-برجشتراسر،التطور النحوي للغة العربية،أخرجه وصححه وعلق عليه رمضان عبد التواب،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط 4 ،2002،ص11،وما بعدها.

4--الخصائص، تحقيق علي النجار ، دار الكتاب العربي، ج1،ص9(المقدمة)

5- م ن، ج، ،ص ن

6- م ن، ج ن،ص 05

7-م ن ،ج ن ، ص309

8-علي بـن حجـر العسـقلاني ، تقريـب التهـذيب ، تحقيـق صـغير أحمـد شـاعف،دار العاصمة،1421 ه ، ص195

9- أبـو الطيـب اللغـوي، مراتـب النحـويين واللغـويين ، تحقيـق محمد أبـو الفضـل إبـراهيم، مكتبة نهضة مصر ، ص56

10- ابن عماد الحنبلي ،شـذرات الـذهب في أخبار من ذهب ، تحقيق شـعيب الارناؤوط، طبعة دمشق ،ج1، ص181

11- ابن الانباري ،نزهة الألباء ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1967،ص123

12- م ن، ص48

13-الخليـل بـن احمـد الفراهيـدي ، أعمالـه ومنهجـه،دار الرائـد العربـي ، بيـروت ، ط1986،2،ص 48

14- مكانة الخليل بن احمد في النحو العربي ، دار الفكر للنشر و التوزيع ، الأردن ،ط1 ، 1984ص46

15- نزهة الألباء، ص48

16-الفهرست ، حققه وقدم له ،مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر ، 1985، ص65

17-وفيات الأعيان تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت 1960 ، ج2، ص245

18-الخصائص ، ج2، ص133

19- م ن ، ج ن ، ص135

20- م ن ، ج ن ، ص1

21- م ن ، ج ن ، ص39

22-أول معجم عربي رتب حسب النظام المخرجي للعربية بدءا بأصوات الحلق

23-ينظر الكتاب،تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي1998،ج3،ص132.وقد ورد فيه العودة إلى الخليل في ستمائة موضع .

24-المقتضب،تحقيق عبد الخالق عضيمة،عالم الكتب،بيروت،ج1،ص 198

25-للفارسي بحوث صوتية موزعة على التكملة و البصريات والحجة.

26-البيان والتبيين، علق عليه علي أبو ملحم ،دار مكتبة الهلال، بيروت، 1992،ج2، ص106.

27- أبو حيان، البحر المحيط،تحقيق مجموعة من العلماء،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت2001

28- الفراء ،معاني القرآن ،تحقيق يوسف النجاتي ،وعلي النجار،علم الكتب ، بيروت 1983،ج2،ص68.

29-البيان والتبيين ،ج2،ص 135.

30-تمام حسان ،اللغة بين المعيارية والوصفية، طبعة الانجلو المصرية،ص145

31-المقدمة،دار الغرب الإسلامي ،ص527.

32-لابن جني رسائل وكتب في علم الأصوات،منها:كتاب الألفاظ المهموزة،رسالة في مد الأصوات ومقادير المدات.

33-محمود فهمي حجازي،البحث اللغوي،دار غريب ،القاهرة،ص18

34-الخصائص، ،ج1،ص35

35-الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية،دار النهضة العربية ،بيروت،ص 40.

36-ينظر حديث ابن جني عن أصوات الذلاقة في سر صناعة الإعراب مثلا.

37- للفارسي حضور متميز في معظم مؤلفات ابن جني .وهو في كثير منها ناقل لانقاد

38-يستحسن إقامة دراسة صوتية توازن بين تخريجات الفارسي الصوتية الواردة في الحجة وآراء تلميذه الواردة في المحتسب.

39-الإسراء64/17

40-لقمان19/31

41-الحجرات 2/49

42-فقه اللغة في الكتب العربية،دار النهضة العربية،بيروت،ص60

43-محمد داوود،العربية وعلم اللغة الحديث،دار غريب،القاهرة2001،ص43

44-الخصائص، ج1،ص33

45-مناهج البحث في اللغة ،ص56

46-لم يشر ابن جني عن مصدر النقل ،و لم يسعفنا الوقت والبحث لمعرفة موضع رأي الخليل في ماأتت به الكتب،وأشك أن تصريحه العلمي موجود في مصدر لم يصل إلينا.

47-دروس في الألسنية العامة،ترجمة صالح القرمادي و رفيقيه،الدار العربية للكتاب،تونس-ليبيا-ص.182.

48-محمود السعران،علم اللغة،مقدمة للقارئ العربي ،ص54

49-يعتبر الخليل أول من أطلق مصطلح" التوهم" في التوجيه اللغوي لمسائل العربية،ينظر أحمد جاد الكريم، التوهم عند النحاة،مكتبة الآداب القاهرة 2001،ص28

50-لسان العرب،دار صادر ،بيروت1994،ج2،ص644(وهم)

51-المزهر في علوم اللغة،تحقيق،مجموعة من العلماء،المكتبة العصرية ،بيروت1987،ج 2،ص366

52-اللغة،تعريب عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص،مكتبة الانجلو المصرية القاهرة،1950،ص92

53-الخصائص،ج3،ص288،وقد أسند موقفه من كتاب العين إلى أستاذه الفارسي،متحررا من الاتهام

54-م ن،ج1،ص 46

55-م ن،ج2،ص145

56-السيوطي ،المزهرج1،ص401

57-مهدي المخزومي ،في النحو العربي ،نقد وتوجيه،مطبعة الحلبي،القاهرة1966،ص04

58-مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، ع، 77 ، ج40، ،ص08

59-لسان العرب،ج1،ص7

60-تهذيب اللغة. ج1،ص41

61-العين.تحقيق عبد الله درويش ، طبعة بغداد 1962، ج1،ص48

62-م ن،ج1، ص51 -52

63- م ن،ج1،ص57

64-مقاييس اللغة،ج1،ص440

65-المزهر ج،1،ص94

66-مهد ي المخزومي ،مدرسة الكوفة،دار الرائد العربي ،بيروت، ط2 1986ص168

67-التطور النحوي للغة العربية، أخرجه وصححه وعلق عليه رمضان عبد التواب،مكتبة الخانجي ط4 القاهرة،2003 ،ص05

68-حامد هلال،أصوات اللغة العربية،مكتبة وهبة،القاهرة،ط 3، ،1996،ص09

69-عبد الله درويش،كتاب العين، بغداد 1962.ص5(المقدمة)

70-يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ،تحقيق محمد قميحة ،دار الكتب العلمية،بيروت1983،ج1،ص124

71-القفطي ، إنباه الرواة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،طبعة دار الكتب القاهرة1950 ،ج2،ص336

72-سر صناعة الإعراب،تحقيق،مصطفى السقا وأصحابه،مطبعة البابي الحلبي،ج،ص63،وينظر أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب ،عالم الكتب،ط4،1982، ص99

73-أصوات اللغة العربية،ص10 ، 11

74-العين،ج1،ص48،وهذا تأليفه:ع ح هخ غ-ج ش ض-ص س ز-ط-د ت-ظ ث ذ-ر ل ن-ف ب م-و ا ي ء.

75-*المقتضب ،ج1،ص192*

76-سرالصناعة،ج1،ص51

77- شرح المفصل، مراجعة مشيخة الأزهر ، المطبعة المنيرية ،القاهرة ج10،ص126

78-الممتع في التصريف ،تحقيق فخر الدين قباوة،دار الأفاق الجديدة،بيروت 1979،ج2،ص663

79-المقتضب،ج1،ص192

80-الفراء ،معاني القرآن،ج1،ص368

81-دراسات في علم اللغة،ص21

82-غانم قدوري،الدراسات الصوتية عند علماء التجويد،ص170

83-مناهج البحث في اللغة، ،ص90

84-لسان العرب،ج1،ص 13

85-العين،ج1،ص47

86-المزهر،ج1،ص90

87-رتبها كما يلي:أ هـ ع ح غ خ ق ك ق ض ج ش ي ل ر ن ط د ت ص ز س ظ ذ ث ف ب م و،ينظر الكتاب،ج4،ص431

88-الأصول تحقيق عبد الحسين الفتلي،مؤسسة الرسالة،بيروت1985،ج2،ص399

89-سر الصناعة،ج1،ص50 ،51

90-الخصائص،ج3،ص189

91-سر الصناعة،ج1، ص50

92-مناهج البحث،ص88

93-الكتاب،ج4،ص434

94-معاني القرآن وإعرابه،ج1،ص419

95- شرح السيرافي لكتاب سيبويه،ج6،ص461

96-الأصوات اللغوية،ص121

97-الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك،دار النفائس،ط5،بيروت ،ص41

98-الخصائص،ج1،ص 361

المصادر والمراجع:

**-القرآن الكريم،رواية ورش عن نافع،مطبعة الفنون المطبعية،الجزائر1983

*-الأزهري،أحمد بن الأزهر الهروي،ت370هـ

1-تهذيب اللغة ،تحقيق عبد السلام هارون ،مراجعة علي النجار،الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة،ط1964

*- أحمد جاد الكريم.

2- التوهم عند النحاة،مكتبة الآداب،القاهرة 2001

*- أحمد مختارعمر

2- البحث اللغوي عند العرب ،عالم الكتب، القاهرة ،ط4 ،1982

3-البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب،مكتبة الثقافة،بيروت1972

*-ج-برجشتراسر

4-التطور النحوي للغة العربية،أخرجه وصححه وعلق عليه رمضان عبد التواب،مكتبة الخانجي،القاهرة1983

*- تمام حسان

5-مناهج البحث في اللغة،الأنجلو المصرية، القاهرة 1990

6-- اللغة بين المعيارية والوصفية،الأنجلو المصرية،القاهرة1986

*-الثعالبي،محمد بن اسماعيل،ت430هـ

7- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ،تحقيق محمد قميحة ،دار الكتب العلمية،بيروت1983

*-الجاحظ ،عمرو بن بحر ،ت255هـ

8-البيان والتبيين ،قدم له علي ابو ملحم،دار مكتبة الهلال ،بيروت1992.

*-ابن جني،عثمان بن جني،ت392هـ

9-الخصائص،تحقيق علي النجار ،الكتاب العربي،بيروت

10- سر صناعة الإعراب،تحقيق،مصطفى السقا وأصحابه،مطبعة البابي الحلبي1956

*- الجندي علم الدين

11-مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة،ج40،ع77

*-حامد هلال

12-أصوات اللغة العربية،مكتبة وهبة،القاهرة،ط3.

*-أبوحيان النحوي،علي بن يوسف،ت745هـ

13-البحر المحيط،تحقيق بشير حويجاتي ورفاقه،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت2001

*- ابن خلدون

14-المقدمة،دار الغرب الاسلامي،بيروت

*-دو سوسير فردناند

15-دروس في الألسنية العامة،ترجمة صالح القرمادي و رفيقيه،الدار العربية للكتاب،تونس-ليبيا.

*-الزجاج(إبراهيم بن السري،ت311هـ)

16-معاني القرآن وإعرابه ،شرح وتحقيق عبده شلبي ،عالم الكتب،بيروت،ط1،سنة،1988

*-الزجاجي،عبد الرحمان بن إسحاق،ت337هـ

17-الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك،دار النفائس،ط5،بيروت1984

*-ابن السراج،محمد بن سهل،ت316هـ

18-الأصول ،تحقيق عبد الحسين الفتلي،مؤسسة الرسالة،بيروت1985

*-سيبويه،عثمان بن قنبرت180هـ

19-الكتاب ،تحقيق عبد السلام هارون،الانجلو الخانجي،1977

*-السيوطي جلال الدين عبد الرحمان ،ت911هـ)

20-المزهر في علوم اللغة،تحقيق،مجموعة من العلماء،المكتبة العصرية ،بيروت1987.

*-عبده الراجحي

21-فقه اللغة في الكتب العربية،دار النهضة العربية،بيروت

*- ابن عصفور الأشبيلي

22-الممتع في التصريف ،تحقيق فخر الدين قباوة،دار الافاق الجديدة،بيروت 1979،ج2

*-غانم قدوري

23-الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، بغداد،ط ،1987

*- الفراء ،يحي بن زياد(ت207ه)

24-معاني القرآن ،تحقيق يوسف النجاتي ،وعلي النجار،علم الكتب ،بيروت3 198

*-الفراهيدي،الخليل بن احمد

25-كتاب العين ،تحقيق عبد الله درويش ،طبعة بغداد 1987

*- فندريس

26-اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص ،مكتبة الانجلو المصرية القاهرة،

*- القفطي(علي بن يوسف ،ت646ه)

27- إنباه الرواة على أنباء النحاة ،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،طبعة دار الكتب القاهرة1950

*-محمد داوود

28-العربية وعلم اللغة الحديث،دار غريب،القاهرة 2001

*-محمود فهمي حجازي

29-البحث اللغوي،دار غريب ،القاهرة

*- محمود السعران

30-علم اللغة ،مقدمة للقارىء العربي،دار افكر العربي،ط2القاهرة، 997 1

*-مهدي المخزومي

31-مدرسة الكوفة،دار الرائد العربي ،بيروت، ط2 1968

*ابن منظور(مكرم بن علي،ت711ه)

32-لسان العرب،دار صادر ،بيروت1994.

*-ابن يعيش (أقبو البقاء بن علي،ت643ه)

33-شرح المفصل، مراجعة مشيخة الأزهر ، المطبعة المنيرية ،القاهرة

و اقع ترجمة المصطلحات الإقتصادية المتخصصة: دقّة أم إضطراب مفاهيمي

The reality of translating the specialized economic terms: Is it an accuracy or conceptual disturbance?

الأستاذة: بلمختار خيرة معهد الترجمة، جامعة وهران1 الجزائر

البريد الإلكتروني: belmokhtarkheira@yahoo.com

الملخص

تهتم المصطلحية العربية الحديثة كثيرا بالمصطلحات العلمية و المتخصّصة لأنّها تؤمن بأنّ إتقان هذه المصطلحات والتمكّن منها يساعد المترجم على الحصول على ترجمة مقبولة و صحيحة في نهاية مطاف الفعل الترجمي. ويتربّع المصطلح الإقتصادي على عرش هذه الأهمية التي تكتسيها المصطلحات المتخصّصة حيث يجد المترجم الإقتصادي نفسه مجبرا على الإحاطة بهذا المجال وبمصطلحاته ومفاهيمه المتخصّصة، و كيفية توظيفها داخل النص الإقتصادي، و كذلك إتقان الطريقة والأساليب التي تكون ناجعة في نقل هذا المصطلح إلى الضفة الأخرى، أي ترجمته. و على هذا الأساس جاءت إشكالية هذه الولرقة البحثية على هذا الأساس: ما هو المصطلح الإقتصادي؟ و ما هي أشكال تواجده في النص الإقتصادي؟ ماهي الطرق و المنهجيات الصالحة لصناعة المصطلح الإقتصادي العربي في حالة غيابه؟ كيف يجب أن يوظّف هذا المصطلح في النصوص الإقتصادية العربية بحيث يفرض نفسه و يحقق مقبولية لدى المتلقّي المستهدف؟

الكلمات المفتاحية:مصطلح، مصطلح إقتصادي، نص إقتصادي، صناعة المصطلح الإقتصادي، أزمة مصطلحية.

Abstract:

Modern Arabic terminology is highly concerned with scientific and specialized terminology because it believes that understanding these terms and mastering those helps the translator to obtain an acceptable and correct translation at the end of his translation of the text. The economic term occupies the top of the importance of specialized terminology, where the economic translator finds himself obliged to take notes of this field, its terminology, its concepts specialized, and how to employ them within the economic text, also he has to master the ways and methods that are effective in the transfer of this term to

the other side of the world. And on this basis came the problem of this paper: What is the economic term? And what are the forms of its presence in the economic text? What are the ways and methods suitable for producing the Arab economic term in case of its absence? How should this term be used in Arab economic texts so that it imposes itself and be acceptable to the target readers?
Key words: Term, Economic term, Economic text, producing an economic term, terminology crisis.

تتميّز اللغة العربية عن غيرها من لغات العالم بكل ما تحتوي عليه من ألفاظ ومفاهيم وعبارات دقيقة وعميقة في المعنى. و لا يمكن لأي باحث أو دارس أو لساني أن ينكر ذلك. إنّها لغة كانت تعتلي سلم السّيادة في مختلف العلوم والمجالات مهما كانت دقيقة و تقنية. ولكن ولأسباب معيّنة يعرفها الجميع لم تحافظ اللغة العربية على هذا التطوّر والتقدّم، وباتت تتراجع شيئا فشيئا حتّى كادت تلامس الحضيض لما عرفه العرب من تأخّر إثر الغزوات والإستعمارات الغربية المتكرّرة.

ثمّ عادت لتستفيق مؤخّرا طامعة في الرجوع بالأمجاد إلى ما كانت عليه. ولا يمكن لأحد أن ينكر الجهود و السعي العربي الحثيث إلى الرجوع بهذه اللغة و الرقي بها من جديد. فباتت اللغة العربية لغة علم وتكنولوجية ، و لغة متخصّصة في مجالات شتّى. حتّى و إن لم يكن هذا التقدم بتلك الدرجة التي تعرفها اللغات الأخرى إلاّ أنّه بات ملحوظا. وأصبح المجال الإقتصادي يعرف مصطلحات إقتصادية عربية محضة تزيد من ثراء اللغة الإقتصادية العربية. و تنقص بذلك من مشقة مهمة الناقل لهذه اللغة من مجتمع إلى مجتمع آخر.

إنّ المصطلحات الإقتصادية المتواجدة في اللغة العربية يختلف مصدرها. فمنها ماهو أصيل تمّ إحياءه من التراث للدلالة على مفهوم جديد، و منها ما تمّ توليده ووضعه للدلالة على المفاهيم الجديدة. و منها ما تمّ اقتراضه لإنعدام الوسيلة لإحياءه أو توليده. وكلها مصطلحات تزيد من سعة اللغة العربية في ما يشهده العالم من تطورات و تغيرات إقتصادية دائمة و مفاجأة.

ولكن هذه الجهود وإن تمّ الإعتراف بها فهي لا تعتبر كافية لسد الثغرة المصطلحية في بعض النصوص والمقالات الإقتصادية. كما أنّ الأزمة المصطلحية الإقتصادية العربية موجودة و غن لم تكن بتلك الحدّة كما في التخصّصات الأخرى. و هذا يستدعي مجموعة من الدراسات و الابحاث المصطلحية و المعجمية لحلّها أو التخفيف من شدّتها على الأقل. و على هذا الأساس جاءت إشكالية البحث كمايلي:

ما هو المصطلح الإقتصادي؟ و ما هي الأهمية التي يكتسيها توظيفه في في النصوص الإقتصادية؟ كيف يدرس هذا المصطلح دراسة معجمية؟ ما هي أسس و قواعد صناعة المصطلح الإقتصادي؟ و هل يرقى الدرس المصطلحي العربي إلى مستوى تكوين مصطلحيين متخصّصين في مختلف الميادين بما فيها المجال الإقتصادي؟

تعريف المصطلح الإقتصادي:

المصطلح هو ما اصطلح عليه القوم أو اتفقت عليه الجماعة من اللغويين والإصطلاحيين لأداء مهمة معنوية و مفهومية معيّنة. إنّه لفظة يستعين بها الفرد على التعبير عن مفهوم أو سياق لغوي متخصص معيّن. فيكون لهذا المصطلح دلالة مفهومية واحدة يعبّر عنها في كلّ استعمالاته على الرغم من اختلاف السياقات. فالمصطلح العلمي المتخصص لا يقبل التثنية ولا التعدّد في المفهوم.

يعتبر المصطلح من المكونات الأساسية للنصوص الإقتصادية فهو يعتبر أحد العناصر اللغوية التي يقوم عليها النص الإقتصادي ، و القارئ للنصوص الإقتصادية يلاحظ تواجد المصطلحات الإقتصادية المتخصصة بكثرة :مثل : العملة الصعبة ، التضخم، الإقتصاد الإسلامي ، الخوصص ، رأس المال، الشركات المصغرة ، المتعاملين الإقتصادين أو التجارين و غيرها من المصطلحات التي لا تكاد تخلو منها النصوص الإقتصادية بأنواعها. والملاحظ هنا أن هذا المصطلح قد يكون مفردة واحدة أومجموعة من المفردات التي تشكل ما يسمى بالتعابير الإصطلاحية التي تكون أحيانا متلازمات لفظية.

والمصطلح الإقتصادي مثله مثل باقي المصطلحات العلمية المتخصّصة هو عبارة عن لفظة اتفقت الجماعة الإقتصادية على استعمالها للدلالة على المفهوم الإقتصادي المراد التعبير عنه. المصطلح المالي أو التجاري هو حصيلة لمجموعة من الابحاث والدراسات

الخاصة بمجال الإقتصاد و التي يسعى الدارسون إلى وضعها في قالب لغوي مناسب لها يضمن التواصل الفعال و المفيد بين مختلف المستعملين.

لقد سمي المصطلح الإقتصادي بهذا الإسم لتميّزه بمجموعة من الصفات التي تجعله يختلف عن مفردات اللغة العامة. فهو يحمل في طيّاته معان مالية و تجارية محضة تختزل فكرا إقتصاديا يعكس الطبيعة الإقتصادية للمجتمعات على اختلافها. و يتميّز المصطلح العلمي المتخصص عامة كونه إسم قابل للتعريف في نظام متجانس، تكون تسميته حصرية و يكون منظّما و يطابق دون غموض فكرة أو مضمونا ما(1).

يحيل المصطلح الإقتصادي إلى واقع مالي و تجاري معاش في المجتمع. ثمّ يستقر هذا المفهوم و يصبح متداولا بين الأفراد حتّى يستقرّ بعده القالب اللغوي الذي يعكسه و الذي هو المصطلح. لأنّ الكلمة الإصطلاحية أو العبارة الإصطلاحية إنّما هي مفهوم مفرد أو عبارة مركّبة استقرّ معناها أوبالأحرى استخدامها و حدّد في وضوح. و هو تعبير خاص ضيّق في دلالته المتخصصة و واضح غلى أقصى درجة ممكنة وله ما يقابله في اللغات الأخرى. و يرد دائما في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدّد فيتحقّق بذلك وضوحه الضروري(2).

و منه فإنّ المصطلح الإقتصادي هو نص مصغّر أو نصيص ينطوي على دلالات و مفاهيم لها علاقة مباشرة بالمال و الأعمال و التجارة و البنوك و المصارف والبورصات والمؤسسات و الشركات وغيرها من عناصر الإقتصاد العالمي و المحلي. إنّه غالبا ما يعبّرعن مجموع الأرقام و الإحصاءات والعملات و الأسهم و الإتفاقيات والمعاهدات المالية و التجارية بين الأفراد. إنّه مصطلح مليئ بالحيوية والنشاط و قابل للتغيّر و التطوّر على حسب المستجدات الحاصلة في المجال.

المصطلح والنّص الإقتصادي:

يكتسي المصطلح أهمية كبرى في النّصوص المتخصّصة عامة والنّصوص الاقتصادية بأنواعها خاصة. فهو يعتبر مفتاح هذه النصوص ومختزل فكرها ومفاهيمها ومبادئها. إن المصطلح هو الذي يستطيع إحتواء العناصر المعنوية المشكلة للمفهوم ويمكّن من انتظامها في قالب يمتلك قوة تجميعية لما يبدو لنا أنه مشتت في التصوّر. إنه يجعل الأفكار تتجسّد على أرض الواقع ويحوّلها إلى تصورات ملموسة بعدما كانت مجرد معان

تطفو على سطح الفكر: "إن المصطلح هو كلمة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصوّرات فكرية وتسميتها في إطار معين وتقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة في لحظات معينة" (3)

إن المصطلح هو عنصر لغوي مهم في تكوين النّص المتخصّص عامة والنّص الاقتصادي، خاصة إنه يطوّر اللغة ويثريها وينهض بها. كما أنه يجعل اللغة أكثر تخصّصا ودقة ويقصي التمكّن منه وتطويره وتوحيده إلى تفادي الغموض واللبس في اللغة الاقتصادية بحيث يساعد المحرر الاقتصادي على نقل المعلومة وإيصالها إلى المتلقي بأمان: "وعلى هذا الأساس فالمصطلحات العلمية هي الرافد الأساسي للمعاجم والنهوض باللغة على وجه العموم وهي تشمل ألفاظ الحضارة الحديثة في شتى فروعها: في المعرفة النظرية وفي التطبيقات العلمية" (4) ، فالمصطلحات الاقتصادية التي تطرّقنا إليها هي التي تزيد من أهمية الخطاب الاقتصادي وترفع من شأنه أمام الخطابات الأخرى المختلفة.

يستعمل المختصّون المصطلح بوصفه وسيلة مهمة في تثبيت العلوم وترسيمها فهو: "المصطلح هو وحدة من وحدات لغة العلم التي تسعى إلى إثبات حصاد البحث والتجريب، أي إثبات المعارف، وهو أيضا لبنة من لبنات نسيج النشاط المعرفي المجتمعي للتحقيق تجريبيا أو نظريا من العالم وبه تتحدّد المفاهيم بدقة وإيجاز واتساق"(5) فهو يوجّه المفهوم أو التصور الاقتصادي إلى الوجهة التي يسير نحوها مفهوم النص ومعناه. تعتبر الدقة والاقتصاد اللغوي والاتساق من بين أهم العناصر التي تؤكد أهمية المصطلح في النص الاقتصادي، والدليل على ذلك هو ما يتميز به النص الاقتصادي من بساطة ودقة وإيجاز في لغته وتناسق واتساق في أفكاره ومعانيه.

يعرّف المصطلح بالاعتماد على أهميته بأنه روح النص العلمي وقلبه النابض، ولا يتأتى التفاهم والتطوير إلا بتحديد مفهومه ودلالته عن طريق التخطيط له وتنسيق نشاطه وتوحيده وتنميطه وتعريفه وتنظيمه وتصنيفه. فاللغة الاقتصادية إنما تميّزت بالجدية والرسمية والعلمية بعدما أولاه المحررون لهذا المصطلح من أهمية وعناية على الرغم من بعض النواقص التي لا تزال تحتاج إلى الدراسة والبحث. إن المصطلح هو نص مكثّف يصلح لبناء نص متكامل أكبر، هيكله النحو والإعراب والفصاحة والبلاغة والبيان. فالمصطلح لا يمنع ورود الأساليب البلاغية أو البيانية أبدا ولا يقلّل ذلك من دقّته أو

علميته إطلاقا، بل على العكس من ذلك إنها تسهم في تكوين النّصوص واكتمال بناءها، وخير مثال على ذلك هو النص الاقتصادي، ففي حين أن المصطلح نصيص، فإن تعريفه هو نص أدنى لا يكتمل إلا باكتماله أي بتحديد مفهومه وآلية اشتغاله (6).

إن المصطلح إنما هو ناظم للتواصل بين الناس في شتى الميادين والمجالات والتخصّصات وجامع للمعرفة والعلم. وتكمن أهمية المصطلح عامة والمصطلح الاقتصادي خاصة فيما يلي:

1- تنظيم المعرفة على أساس العلاقات بين المفاهيم فلا يحدث الخلط بين المفاهيم الاقتصادية والسياسية أوالطبية مثلا وبالتالي بين العلوم.

2- المساهمة في نقل المعرفة وتبادل الخبرات والتجارب الميدانية.

3- صياغة ونشر المعلومة التقنية والعلمية بحيث تنفرد المعلومة بصيغة معينة.

4- ترجمة النّصوص العلمية والتقنية لأن توحيد المصطلح يسهّل عملية الترجمة.

5-استخلاص وإيجاز المعلومات لأن الإيجاز في نقل المعلومة يسهّل عملية الاستيعاب.

6-تخزين استرجاع المعلومات العلمية والتقنية لأن الاصطلاح يساعد في تنظيم وترتيب المعلومة وبالتالي تخزينها (7).

لقد اكتسب المصطلح هذه الأهمية لأسباب متعددة فرضها الواقع العلمي من جهة واللغوي من جهة أخرى. فاستحداث برامج تدريبية لعدد وفير من الأخصائيين والحاجة الماسة إلى الاقتصاد المعرفي جعلت الأخصائيين يضطرون إلى استعمال هذه المصطلحات واللجوء إليها من أجل الحاجة الملحة إلى التخاطب وضرورة زيادة الاستعلام والإطلاع (8). وتعتبر هذه الأسباب مهمة للاهتمام بالمصطلح وإعطاءه مكانة يستحقها في النّصوص المتخصّصة عامة والنص الاقتصادي خاصة. وخلاصة القول أنه بقدر ما انتظم المصطلح وتوضحت دلالته وتعدّدت استعمالاته ينمو الفكر نموا مؤكّدا وسريعا (9).

توظيف المصطلح في النصوص الإقتصادية:

إن المصطلح الإقتصادي يعرّف من خلال تعريف المصطلح عامة ، فهو لا يختلف في الوظيفة أو الموقع عن المصطلح العام أي المصطلح الذي تقوم عليه اللغات المتخصصة كلها. يتخذ المصطلح الإقتصادي في النص الإقتصادي مواقع كثيرة وأشكال مختلفة في الجملة و من ذلك

-موقع الفاعل :

حيث يكون هذا المصطلح فاعلا قائما بالفعل من مثل:

- حققت الشركات المصغرة ربحا واسعا في السوق المحلية هذا العام.

-موقع المفعول به :

- ضمنت الحكومة ميزانا تجاريا رابحا هذه السنة بسب ارتفاع اسعار البترول.

-موقع مبتدأ أوإسما لـ"إن"أو"كان":من مثل:

- إن التضخم يساعد في توسيع مديونية الدول و استمرارها.

-موقع خبر أوخبر"إن"أو"كان":من مثل:

- كانت ظاهرة المديونية شبحا يلاحق اقتصادات الدول منذ القدم.

-موقع الفعل:من مثل:

- تدفقت الأموال على البنوك العالمية في حين كانت بنوك أخرى تعاني من العجز.

و هناك مواقع اخرى كثيرة ومتنوعة يمكن للمصطلح أن يحتلها من أجل تأدية وظيفته اللغوية أولا والمفاهيمية ثانيا المنوطة به.

الدراسة المعجمية للمصطلح الإقتصادي:

من المفترض أن يخضع المصطلح على اختلاف مجالاته و تخصّصاته إلى دراسة معجمية تسهّل على الباحث أو المترجم عملية فهمه و توظيفه في سياقه المنوط به. والدراسة المعجمية للمصطلح الإقتصادي إنّما هي دراسة معناه من حيث اللغة و الإصطلاح بالإعتماد على أهمّ المعاجم اللغوية في مختلف التخصّصات(10). وتراعى في الدراسة المعجمية للمصطلح مجموعة من الشروط و الضوابط التي سنأتي على ذكرها لاحقا.

تكتسي الدراسة المعجمية للمصطلح أهمية كبيرة في عملية الولوج إلى عالم المصطلح. فالمصطلح إنّما هو نصيص مليئ بتفاصيل ينبني عليها مفهومه. و الدراسة المعجمية للمصطلح الإقتصادي بالذات تساعد الباحث المصطلحي و المترجم الإقتصادي على عملية توظيف المصطلح و توليده و إحياءه عند الحاجة.و من المعروف أنّه بين المصطلح و أصله اللغوي وجوها من المناسبة و لا تنقطع باكتساب اللفظ لدلالته الإصطلاحية و قد تكون خفية أو ظاهرة.

و تفيد الدراسة المعجمية للمصطلح الباحث أيضا في إجراء بحثه المصطلحي، حيث إنّها تمنحه الفرصة ايضا في الإطلاع على الشروح و التعريفات السابقة للمصطلح المدروس و المعاصر له. مما يعين في عملية صناعة المصطلح و حسن استعماله. و الدراسة المعجمية للمصطلح تقوّي الملكة النقدية لدى الباحث المصطلحي في مجال تخصّص ما يساعده على التطوير و التغيير الإيجابي و التحديث والتجديد المستمر حسب ما تتطلّبه اللغة الإقتصادية و غيرها من اللغات التي يشهد لها بالحيوية و النشاط المستمر.

مصادر الدّراسة المعجمية:

سبق و ذكرنا عند تعريفنا للدراسة المعجمية للمصطلح العلمي عامة و الإقتصادي خاصة ، أنّها تعتمد على مجموعة من المراجع و المصادرالتي تتمثّل في المعاجم اللغوية وما في حكمها و المعاجم الإصطلاحية وما في حكمها من أمّهات الكتب الحديثة منها والقديمة. و نجد من ذلك كتب الفروق اللغوية و كتب شرح الحديث والشعر و تفسير القرآن الكريم و هي معاجم لغوية. و من المعاجم الإصطلاحية نجد أيضا القديم منها والحديث من مثل كتب العلوم ذات القيمة المصطلحية الكبرى من مثل مقدّمة إبن الصلاح في علم المصطلح الحديث الشريف. و بعض مصادر البلاغة العربية المتأخّرة وبعض كتب الحدود في النحو و الأصل و الفقه.(11)

و ترتب هذه المصادر حسب الأهمية كمايلي:

1/ المعاجم المتأخّرة أوفاها مادّة من مثل (تاج العروس) في اللغوية و (كشاف إصلاحات الفنون) في الإصطلاحية.

2/ معجم مقاييس اللغة لإبن فارس و هو متميّز بعنايته بالمعنى أو معاني المادّة اللغوية.

3/ معجم أساس البلاغة للزمخشري و يتميّز بعنايته بالمعاني المجازية.

4/ و معجم المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني يتميّز بتعريفاته و شروحه الوافية الدقيقة.

5/ القاموس المحيط للفيروزابادي يتميّز بقرب مأخذه و يسر الوصول إلى المطلوب منه.

6/ و كتب التخصّص ذات القيمة المصطلحية التي تخفف البؤرة من التخصص المدروس مصطلحه(12).

شروط الدراسة المعجمية للمصطلح الإقتصادي:

تستدعي الدراسة المعجمية للمصطلح عامة و المصطلح الإقتصادي خاصة مجموعة من الشروط والضوابط كي تكون ناجحة و تأتي ثمارها. و من هذه الشروط نذكر:

1/ الإستعاب: و المقصود به هو استعاب الدراسة المعجمية على جميع المصادر و المعاجم اللغوية منها والإصطلاحية، القديمة منها و الحديثة و العامة منها و الخاصة. بحيث لا يهمل الباحث منها مصدرا ولا يغلب مرجع على آخر. فيكون توزيع هذه المراجع بالتساوي على محاور الدراسة. ففي مجال المصطلح الإقتصادي يجب على الباحث أن يعتمد على كلّ المصادر المعجمية و اللغوية و المصطلحية القديمة والحديثة و الموسوعات والكتب في الحقل الإقتصادي. و كلّ ذلك يكون بالتساوي دون الإعتماد على بعض المراجع وإهمال أخرى.

2/ التدرّج : و يقصد به التدرّج بالمراجع على حسب الأهمية و الصلة بموضوع المصطلح ومجاله، حيث يبدأ الباحث المصطلحي الإقتصادي مثلا بالمراجع التي لها علاقة مباشرة بالمصطلح من حيث اللغة و الإصطلاح وينتقل بعدها إلى المراجع الأخرى لتأكيد المفهوم و تثبيته. فالتدرج في الدراسة المعجمية للمصطلح إنما هو تقديم ما يجب تقديمه و تأخير ما يجب تأخيره.و له أوجه هي:

أ/ التدرج الزمني: و يبدأ من أقدم المراجع المعجمية إلى أحدثها. (13)

ب/ التدرج الدلالي: و ذلك بالسير مع دلالة المصطلح في الإستنباط و التصنيف و العرض على النهج الآتي:

- المعنى الحسي ثم العقلي
- المعنى الوضعي ثمّ المجازي
- المعنى اللغوي فالإصطلاحي
- المعنى الأصلي فالفرعي
- المعنى العام فالخاص(14)

3/ التكامل: و المقصود به التكامل الحاصل بين مصادر الدراسة، حيث تكمّل بعضها البعض ومن مظاهره: أن تمتاز بعض المراجع بالتعميم و الأخرى بالتخصيص، أو يكون في بعض المراجع معنى حسّي أو وضعي أو لغوي وفي غيرها معنى عقلي أو مجازي أوإصطلاحي.

4/ الإقتصار على ما يفي بالحاجة: و هو من الضوابط الأساسية للدراسة المعجمية، حيث إنّ الباحث لا يلجأ إلاّ لما يحتاج إليه فعلا و من شأن هذا أن يجنّب الدراسة الحشو والإخلال بمفهوم المصطلح.

5/ التوثيق: و يتطلّب الأمانة في النقل، فلا يتصرّف في النص بأي وجه من وجوه التصرّف المخل. ويشكّل الألفاظ شكلا دقيقا. و يحرص قدر ما أمكن على نسبة الكلام إلى صاحبه. و الحفاظ على المصداقية و الصدق و الأمانة في النقل عن هذه المراجع ، حيث يوثّق الدارس لكل معلومة يحصل عليها.(15)

إضطراب المصطلح الإقتصادي:

على الرغم من الاستفاقة النوعية التي عرفتها المعجمية و المصطلحية العربية لا زال المصطلح العربي المتخصص يعاني من بعض المشاكل و الضغوطات التي تسبّب أزمة في عملية توظيفه و حتّى ترجمته في النصوص الإقتصادية. فالأزمة المصطلحية أو بالأحرى الفوضى المصطلحية التي يعرفها مجال اللغة الإقتصادية سببها نقص الوعي باهمية الصناعة المصطلحية و توليد وإحياء التراث اللغوي العربي المتخصص. فكثير من المصطلحات المالية و التجارية موجودة في التراث العربي القديم، لما كانت تعرفه القبائل والعشائر العربية من مبادلات و صفقات تجارية رائدة. كما أنّ اللغة العربية غنية بالألفاظ الاصيلة القابلة للإشتقاق و التفرّع من الدلالة على مفاهيم جديدة.

ومن الأسباب المؤدية إلى الأزمة المصطلحية و فقر اللغة العربية من حيث المصطلح المتخصص في مختلف المجالات و الفوضى المصطلحية التي يعيشها النص العلمي العربي المتخصص نجد:

1/ مشكلة تعدّد المصطلحات و تنوّعها للمفهوم الإقتصادي الواحد. فنجد مصطلح خوصصة مثلا والذي يعبّر عنه أيضا بالخصصة أحيانا في حين أنّ المفهوم واحد.

2/ تدرس أغلب المقاييس العلمية و المتخصصة في الجامعات و المعهد العربية باللغات الاجنبية وبما في ذلك المقاييس المتخصصة في الإقتصاد و العلاقات التجارية.

3/ عدم سعي و متابعة الهيئات و المنظمات العربية المتخصصة في صناعة المصطلح عملية إستعمال المصطلح وتوحيده بعد إقراره.

4/ ما يشهده العالم العربي من ضعف في عملية البحث و الصناعة المصطلحية.

5/ غياب سياسة علمية و خطّة عملية عربية واضحة في وضع المصطلحات والتأليف فيها.

6/ تجاهل التراث العلمي العربي المتخصص و عدم الرغبة في إحياء ما يمكن إحياءه والإستفادة منه.

7/ التدفّق العلمي الهائل نتج عنه تدفّق هائل للمصطلحات و هو ما يصعب على اللغة العربية استعابه في ظل الركود الذي تعرفه.(16)

يستدعي الخروج من الأزمة نهوض المؤسسات العربية المتخصصة في الصناعة المصطلحية وإنتاج المصطلحات العربية المتخصصة في الإقتصاد و غيره من المجالات. وتخصصات. و تتطلب عملية صناعة المصطلح المالي والتجاري مثل غيره من المصطلحات المتخصصة مجموعة من الأسس و القواعد التي تجعل منه مصطلحا يتميّز بمعايير الإصطلاح الحقيقية. و تعدّ عملية تدريس المصطلح أو المصطلحية داعما اساسيا لتكوين مصطلحيين ومعجميين و مترجميين متخصصين في مجالات عديدة. فتدريس المصطلح في المعاهد و الجامعات العربية يسهم إلى حد كبير في الصناعة المصطلحية العربية و يثري قواميس و معاجم اللغة العربية المتخصصة بمصطلحات عربية حديثة وأصيلة.

صناعة المصطلح الإقتصادي:

تؤطّر عملية إنتاج المصطلح عامّة والمصطلح الإقتصادي خاصّة سواء كان ذلك عن طريق الإحياء أوالتوليد مجموعة من الأسس و القواعد تتمثّل فيمايلي:

1/ العمل على بعث التسمية العربية الأولى للمفاهيم الإقتصادية و هي الكلمات العربية التي كانت سائدة سواء في العصر الجاهلي و العصر الإسلامي و هي فترة كانت تعرف التجارة العربية فيها مزدهرة ومتطوّرة.

2/ الإشتقاق من أسماء الأعيان خاصة في مجال العلوم و التخصصات المختلفة من مثل الإقتصاد.(17)

3/ إشتقاق الفعل على وزن فعلل من الإسم الجامد المعرّب (18).

4/ التوسع في إشتقاق إسم الآلة عوض الإقتصار على ثلاثة أوزان فقط كما فعل القدماء فنضيف إلى الاوزان القديمة: مفعل، مفعال، مفعلة أوزان أخرى مثل فعالة ، فعال، فاعلة، فاعول(19).

5/ تخصيص صيغة مفعال للكلمات المنتهية بالكاسعة " « able »

6/ ترجمة الكاسعة بالفعل المضارع المبني للمجهول فيقال مثلا : يؤكل mangeable ويشرب potable ومثل charitable رجل محسن و raisonnable رجل يعقل.(20)

7/ مع رفض أغلبية المحدثين للنحت في وضع المصطلحات أخذا بمذهب القدماء لأنّ العربية لغة إشتقاقية وليست إلصاقية.

كيف يكون المصطلح الإقتصادي جيّدا:

يجدر بالمصطلح العربي المتخصص المصنوع ،إن صحّ التعبير، أن يكون متوافقا و مجموعة المعايير و المقاييس التي تخضع لها المصطلحات العالمية المتخصصة حتّى يتم إقراره و الإذن له بالإستعمال في اللغة. و من هذه الشروط و المواصفات نذكر:

1/ الوضوح و البساطة في الدلالة على الفكرة العلمية أو الفنية التي يمثّلها.

2/ الإيجاز و الإقتصار على أقلّ عدد ممكن من الكلمات و الحروف.

3/ أن يكون موضوعيا في دلالته بحيث لا يكون مقتصرا على جانب دون آخر.

4/ ألاّ يتعدّد الإصطلاح للمفهوم العلمي الواحد ذي المضمون الواحد في الحقل العلمي الواحد.

5/ أن يكون وضعه قد تمّ بعد الرجوع إلى اللغات الأخرى ليكون أكثر دقة و شمولية و قابلية للرواج.

6/ أن يسمح بالإشتقاق بما لا يضرّ كيان اللغة و يكون قابلا يتفرّع.

7/ أن يكون بالإستطاعة ضبطه بتطبيق قواعد تحديد شكل الإصطلاح. كأن يعبّر عنه بصيغة المفرد أوالجمع.

8/ أن يراعى في وضعه عدم الخضوع إلى الألفاظ العامية إلاّ لضرورة أو توضيح.(21).

ترجمة بعض المصطلحات الإقتصادية:

تختلف المصطلحات الإقتصادية المترجمة بين المصطلحات المقترضة و أخرى مولّدة وأخرى تمّ إحياءها من التراث. و هناك بعض المصطلحات التي لازلت تعاني من إنعدام المقابل فلم تنفعها الصناعة المصطلحية بشيء بعد. و يبقى النص الإقتصادي المتخصّص يتمايل بين المقترض من المصطلحات والمشروح منها و ما تمت صناعته حديثا و لا يجد لنفسه مكانا بعد بين مجموع المصطلحات التي تمّ شيوع استعمالها في الوسط الإقتصادي.

أ/ هناك بعض المصطلحات التي لم تمسّها الصناعة المصطلحية الإقتصادية حيث إنّها لا تزال تعاني من نقص المقابل الدقيق أو إنعدامه في اللغة العربية الإقتصادية والأمثلة على ذلك كثيرة و متعدّدة. فاصبح الفرد لا يستوعب هذه النصوص و لا يفهمها إلاّ من خلال هذه الشروحات المقدّمة من قبل المترجم الذي لا يملك من حيلة سوى شرح المصطلح عندما يتحتّم الأمر بغرض سد الفوّهة و التضييق منها. و من أمثلة ذلك نجد: closing price والتي نجدها في النصوص العربية مشروحة ب " آخر سعر وصل إليه العقد عند نهاية جلسة المتاجرة به" . و مصطلح commodity و الذي تشرحه القواميس على أنّه " أي سلعة يتم تصميمها والموافقة عليها من قبل هيئة المتاجرة بسوق التداول وذلك بحسب تعليمات التداول." و مصطلح commission الذي تشرحه القواميس المالية بمايلي: " رسوم العمليات التي يتقاضاها الوسيط المالي". و كذلك مصطلح currency " أي نوع من الأموال تصدر عن طريق الحكومة أو البنك المركزي و تستخدم كقوّة نقدية للمبادلات التجارية".(22)

ب/ و هناك مصطلحات إقتصادية أخرى لا تعاني هذه المشكلة بل لها مقابلات ثابتة، تتواجد في معظم القواميس و المعاجم الإقتصادية المتخصصة من مثل:

- Account records = سجل حساب
- Accurent interest = الفائدة المستحقة
- Annual charges = التكاليف السنوية
- Annual fee = الرسوم السنوية
- Annual income = الدخل السنوي
- Annuity = معاش التقاعد
- Barter = مقايضة
- Bond = سند
- Business account = حساب تجاري
- Purchasing tax = (23) ضريبة الشراء

إنّها مصطلحات اعتاد المحرّر الإقتصادي على استعمالها في نصوصه لتبليغ

الرسالة المالية والتجارية والإقتصادية التي يريد إيصالها إلى المواطن البسيط .

الخاتمة

إنّ المصطلح هو عماد العلوم بل و قوامها القويم الذي لا يستقيم معناها إلاّ به. وعلى اللغويين العرب أن ينتبهوا إلى ضرورة تطوير المصطلح العربي و الرقي به إلى مستوى اللغات الأخرى المتخصصة . لأنّ اللغة إنما تزدهر و تتطوّر بازدهار علومها و فنونها التي تعبّر عنها بمصطلحاتها الخاصة بها. لا يعرف المصطلح الإقتصادي أزمة إصطلاحية بتلك الشدّة التي تعرفها العلوم والتخصصات الأخرى، و كن ذلك لا يعني أنه لا يعاني من مشاكل على مستوى المصطلح. بل إنّ المصطلح الإقتصادي العربي ينقصه الضبط والتوحيد و أحيانا أخرى ينقصه التقييس. كماأنّ الصرامة التي ينبغي على المؤسسات المتخصصة في صناعة المصطلحات أن تفرضها لتطبيق استعمال المصطلحات التي أقرّتها واجبة حتّى لا يبقى المصطلح منسيا بين طيات الكتب و لا وجود له على أرض الواقع.

إنّ اللغة العربية هي لغة ثرية لا يعيبها شيئ من العجز أو النقص. إنّما العجز هو عجز اللسانيين و اللغويين العرب، و عجز المجامع و المعاهد العربية و فقر المؤتمرات واللقاءات اللغوية لعربية. و منه فإنّه من واجبنا بوصفنا جيل جديد أن نسعى إلى النهوض بهذه اللغة و الرقي بها و السعي إلى إغنائها من حيث المصطلحات.

قائمة المراجع و المصادر

1- حجازي محمد فهمي ، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر، دت، القاهرة ، مصر، ص12.

2- المرجع نفسه _ ص 11- 12.

[3]- بوعناني سعاد آمنة، بين المفهوم والمصطلح "المصطلح اللساني نموذجا"، مجلة المترجم، دار الغرب، وهران، الجزائر،عدد1، 2002، ص224.

[4]- هشام خالدي، المصطلحات اللغوية بين الدقة والغموض، مجلة المصطلح، العدد2، جامعة تلمسان ، الجزائر،2003، ص286.

5- محمد الديداوي، الترجمة والتعريب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص275.

[6]- محمد الديداوي، إشكالية وضع المصطلح المتخصص وتوحيده وتوصيله وتفهيمه وحوسيته، مكتب الأمم المتحدة في جونيف، ص04 www.google.com.

7- ينظر محمد الديداوي، الترجمة والتعريب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص276

[8]- ينظر محمد الديداوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص46.

[9]- محمد الديداوي، الترجمة بين النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص101.

10- ينظر مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا و نماذج) دار القلم ، الطبعة الأولى، 1413هـ ، 1993م ، دمشق، سوريا، ص 29.

11- ينظر مصطفى اليعقوبي – كيف ندرس المصطلح ؟- الدراسة المعجمية للمصطلح – مجلة دراسات مصطلحية – معهد الدراسات المصطلحية بفاس، المغرب، العدد 5 – 2005 – ص 32.

12 – ينظر المرجع نفسه – ص 03.

13 – ينظر الشاهد بوشيخي - نظرات في المصطلح و المنهج – مطبعة آنفو – برينت – فاس، المغرب، ط1 – 2002 – ص 23 .

14 – ينظر المرجع نفسه – ص 18.

15 – ينظر الشاهد بوشيخي – مصطلحات نقدية و بلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ – دار الآفاق الجديدة – بيروت لبنان – الطبعة 1 – 1402هـ – 1982م، ص 18.

16- ينظر حسن العايب – إشكالية المصطلح العلمي و أثرها في دقة الترجمة- مجلة المترجم- العدد 1- دار الغرب – وهران- الجزائر- يناير – جوان 2001.

17 – ينظرمصطفى الشهابي – المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم و الحديث – ط3 – دار صادر – بيروت – لبنان- 1995 – ص 75.

18 _ ينظرمحمود فهمي حجازي - الأسس اللغوية لعلم المصطلح – دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، دت – ص 42.

19 – ضاحي عبد الباقي – المصطلحات العلمية و الفنية و كيف واجهها العرب المحدثون – مكتبة الزهراء – القاهرة – مصر، ط1 ، 1992 – ص 294.

20 – أحمد الأخضر غزال – مشاكل الترجمة العلمية و التقنية إلى اللغة العربية – ندوة لجنة اللغة العربية الأكاديمية، المملكة المغربية، طنجة، 20/19 رجب 1416، 12/11 ديسمبر 1995. – ص 105.

21 – ينظر صادق الإبراهيمي كاوري – إستخدام لغة الإختصاص في صناعة معجم الإختصاص – مجلة المترجم – عدد خاص ، مخبر تعدد الألسن جامعة وهران 1 أحمد بن بن بلة، وهران ، الجزائر، جويلية ، ديسمبر – 2015 – ص 44،43.

22 – ينظر ماجد سليمان دودين – دليل الترجمة الإقتصادية و المالية – مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع – عمان- الأردن- الطبعة 1 – 2009م – 1430 هـ – ص 308 – 309 – 310.

23- المرجع نفسه - الصفحات 321- 322- 323 .

الفهرس:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	التحول من مسرحية "السيد" "Le Cid" لـ"بيار كورنال"(Pierre Corneille) إلى عرض "توماس لودواراك" (Thomas Le Douarec) 1988 نموذجا. Du "Cid" de Pierre Corneille au "Cid" de Thomas Le Douarec, 1998 From the play of "Essayed" by Pierre Cornel to a spectacle by Thomas Douarec, 1998 Docteur Hanene Jouini Barreh-Université de Kairouan-Tunisie	ص07
02	دلالة الألوان وجماليتها في الشعر الجزائري القديم Colors indication and beauty of the ancient poetry of Algeria د: محمد بوعلاوي أستاذ محاضر "أ" جامعة المسيلة –الجزائر-	ص23
03	التأويل و مقاصد المؤلف -تجربة تلقي كاتب ياسين لأعماله الابداعية- Interpretation and purposes of the author-the experience of receiving kateb yassine for his creative work د.كريمة بلخامسة جامعة بجاية الجزائر	ص 41
04	التناصُّ في الخطابِ القصصيّ الجزائريّ المعاصر. Intertextuality in contemporary Algerian short history د.علاوة كوسة (جامعة ميلة –الجزائر)	ص 54
05	التّناص في روايات الثلاثية التاريخية ل" نجيب محفوظ" عبث الأقدار - رادوبيس – كفاح طيبة. Intertextuality in the three novels of ancient Egypt by Naguib Mahfouz Khufu's Wisdom – Rhadopis of Nubia – Thebes at War طالبة الدكتوراه : منزولة قرماط جامعة تلمسان- الجزائر	ص74
06	الجسد بدون أعضاء في الأداء الفني المعاصر. Body without members in contemporary artistic performance محمد الذهبي: باحث ودكتور في علوم السينما والسمعي البصري، (جامعة قفصة، تونس)	ص94
07	الحجاج في البلاغة الجديدة من خلال كتاب "مصنف الحجاج" لبيرلمان وتيتيكا Argumentation in the new rhetoric through the book of Perelman and Tyteca: "A Treatise on Argumentation	ص 114

	كمال الزماني/ جامعة القاضي عياض مراكش المغرب	
08	الرمز الصوفي من البنية السطحية إلى البنية العميقة The symbol Sufi from surface structure to deep structure د/كراش بن خولة جامعة ابن خلدون –تيارت- الجزائر	ص144
09	الروح الصوفية في مخطوطة الواسطي من خلال دراسة النفحات الصوفية في نصوص مقامات أبو محمد القاسم بن علي الحريري ومنمنمات يحي بن محمود الواسطي Sufi spirit in the Wasti manuscript Through the study of mystical Sufism in the texts of the sanctuaries of Abu Muhammad al-Qasim ibn Ali al-Hariri and Minimahat Yahya ibn Mahmoud al-Wasiti عيشة الجريدي: مساعد تعليم العالي بالمعهد العالي للفنون والحرف بقفصة	ص 159
10	الظاهرة اللغوية ومناهج دراستها Methods of studying the linguistic phenomenon د. عبد العالي احمامو أستاذ محاضر جامعة ابن طفيل. القنيطرة. المغرب.	ص 182
11	القضايا النقدية و البلاغية في كتاب متزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي Critical and rhetorical issues in the book stripped Budaiya in the naturalization of the methods of Budaiya Sijlmassi د/ أوريدة عبود بجامعة مولود معمري / تيزي وزو/الجزائر	ص195
12	Applied Linguistics and Foreign Language Learning (E.F.L) اللسانيات التطبيقية وتعليمية اللغة الأجنبية لغير الناطقين بها الدكتورة: بن عزوز حليمة جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان-	ص215
13	المقاربة بالكفايات (مفهومها، وخصائصها، وأهدافها، ومرجعياتها). Competencies Approach:(its definition, characteristics, objectives, and references) الباحثة. بسمة خلاف جامعة 08 ماي 1945 قالمة/ الجزائر.	ص223
14	المنهج التقابلي في الدراسات اللسانية دراسة تقابلية بين النظام الصوتي في اللسانين العربي والفرنسي The contrastive method in linguistic studies Contrastive study between phonetic system in Arabic and French language د. عبد القادر بن زيان / جامعة زيان عاشور الجلفة/الجزائر	ص238
15	أنواع الاختيارات الأسلوبية السياقية في النص البلاغي - المثل القرآني أنموذجا - The kinds of choices stylistic contextual in-text author my - Goes the	ص254

	Qur'anic model - الباحث: عيسات قدورسعد. (طالب دكتوراه) جامعة ابن خلدون، تيارت – الجزائر.	
16	تأملات في أسرارترابط التراكيب القرآنية مقاطع من سورة الأحزاب أنموذجا Reflections on the secrets of the interconnectedness of Quranic structures Syllables from Surat Al-Ahzab as a model الدكتورة فاطمة الزهراء نهمارجامعة البلـيدة- 2 - الجزائر	ص271
17	جمالية التناص القرآني في الشعرالجزائري المعاصربين سلطة التماثل ومسعى التفاعل Aesthetics of Qur'anic intertextuality in contemporary Algerian mystical poetry between representation and interaction د.سعيد شيبان/جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية- الجزائر د.الحبيب عمي/جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية- الجزائر	ص284
18	حال الدّراسات اللغوية في المغرب والأندلس قديما The State of Linguistics Studies in Ancient Maghreb and Andalus د.عبد الرّحمن عيساويّ، جامعة البويرة - الجزائر	ص 299
19	فكرمالك بن نبي من منظورالدراسات الثقافية المقارنة Thought of Malek ben Nabi from the view of comparative cultural studies د. بوجمعة بلقليل (جامعة منتوري – قسنطينة/ الجزائر)	ص314
20	قراءة في فضاء مسرحية "أمغاروالحسناء" لـ"ليلى بن عائشة" - في إطارسيميائية الفضاء الدرامي- "Leila Ben Aicha"for " Reading in the play space "Amghar wa Elhasnaa - In the context of the dramatic space semiotics - د/ سعدية بن ستيتي، جامعة المسيلة، الجزائر.	ص341
21	مركزية التراث في المنظومة الفكرية لنصرحامد أبوزيد -بين النظروالمساءلة- The Centrality of the Heritage in the Intellectual System of Nasser Hamed Abou Zayd -Between perception and Proposition-. مرابطي فطيمة زهرة جامعة تيارت /الجزائر	ص363
22	موازنة صوتية بين مؤلفين:"العين، وسرصناعة الإعراب" phone tics balance Between two books: "elein,and sir sinaat al e 3rab أ.د رشيد حليم جامعة الرئيس الشاذلي بن جديد- الطارف	ص379
23	و اقع ترجمة المصطلحات الإقتصادية المتخصصة: دقّة أم إضطراب مفاهيمي The reality of translating the specialized economic terms: Is it an	ص407

	accuracy or conceptual disturbance? **الأستاذة: بلمختار خيرة معهد الترجمة، جامعة وهران1 الجزائر**	