MÂAREF معارف

Revue académique مجلة علمية محكمة

Faculté des Lettres et des Langues تصدر عن كلية الآداب واللغات

جامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة (UAMOB)

Numéro : 19 العدد : التاسع عشر

Decembre 2015 شهر : ديسمبر 2015

10 ème Année السنة العاشرة

PRÉSIDENT D' HONNEUR الرئيس الشرفي

Pr. Kamel BADDARI أ. د.كمال بداري

DIRECTEUR de Publication المدير مسؤول النشر

Pr. Mohamed DJELLAOUI أ. د. محمد جلاوي

Rédacteur en chef رئيسة التحرير :

Kahina DAHMOUNE د. كاهنة دحمون

Membres du comité de Rédaction أعضاء هيئة التحرير

Dr. Mustapha OULD YOUCEF د. مصطفى ولد يوسف

Dr. Réda SEBIH د. رضا سبيح

Salim LOUNISSI أ. سليم لونيسي

Bachir BAHRI أ. بشير بحري

Dépot Légal:	**1369.2006**	**الإيداع القانوني**
ISSN:	**1112.7007**	**ر. د. م. د**

☎: 026935230 : 026935230

www.univ-bouira.dz موقع الجامعة على الانترنيت

m3arefll@gmail.com البريد الإلكتروني لهيئة التحرير

www.facebook.com/revue.maaref صفحة المجلة على الفايسبوك

جامعة أكلي محند أولحاج

البويرة. الجزائر

Université Akli Mohand Oulhadj (UAMOB)

BOUIRA . ALGERIE

ـ معايير النشر في المجلة

يشترط في البحوث والمقالات التي تنشر في مجلة معارف ما يأتي :

1 ـ أن يكون البحث مبتكرا أو أصيلا ، ويشكل إضافة نوعية في اختصاصه .

2 ـ أن تتوفر فيه الأصالة والعمق وصحة الأسلوب .

3 ـ ألا يكون قد سبق نشره .

4 ـ أن يلتزم بالقيم الإنسانية وبمعايير البحث العلمي وبخاصة

أ ـ الابتعاد عن التجريح والإسفاف في القول ، والتعريض بالآخرين .

ب ـ مراعاة البنية المنهجية .

جـ ـ ترقيم الهوامش والإحالات تكون إما أسفل النص في نفس الصفحة، أو في آخر المقال، مستقلة عن قائمة المصادر والمراجع .

د ـ إعداد قائمة بمصادر البحث ومراجعه .

5 ـ أن تكون مكملات البحث من خرائط أو جداول في صورتها الأصلية .

6 ـ أن يكون البحث المترجم مصحوباً بأصله المترجم عنه .

7 ـ أن يقدم لإدارة المجلة مطبوعاً على الورق ومخزناً في قرص مدمج **CD** أو في وسيلة من وسائل استقباله في جهاز الحاسوب .

8 ـ أن تقدم سيرة ذاتية للباحث في ورقة مستقلة عن البحث .

9 ـعدد كلمات البحوث النظرية بين 3000 و5000 كلمة حسب المقاييس الدولية ، أي (بين10ـ20 صفحة بمعدل300 كلمة /صفحة) فيرجى التقيد بذلك .

10ـــ ترفق بالبحث ملخصات باللغات الثلاث (العربية والفرنسية والانجليزية) بما لا يتجاوز الصفحة الواحدة لكل لغة .

مع ملاحظة أن البحوث والمقالات :

ـ تخضع للتقويم العلمي واللغوي ويعلم الباحث بالنتيجة، كما أنها تخزن في أرشيف المجلة، ولا ترجع لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

ـ تعبر عن آراء كتابها وحدهم ، فهم المسؤولون عن صحة المعلومات وأصالتها ، ولا تتحمل الإدارة أي مسؤولية في ذلك .

الهيئة الاستشارية الوطنية والدولية

أ.د. أمينة بلعلى	(تيزي وزو)	أ.د محند أكلي صالحي	(تيزي وزو)	أ.د. أمزيان أعمر	(فرنسا)
أ.د. زهير مكسم	(بجاية)	أ.د. موسى إمرازن	(تيزي وزو)	أ.د. عبد القادر فيدوح	(قطر)
أ.د. الطيب بودربالة	(باتنة)	أ.د.يوسف وغليسي	(قسنطينة)	أ.د. عبد الرؤوف زهدي	(الأردن)
أ.د. عبد الحميد بورايو	(تيبازة)	أ.د. عباس بن يحي	(المسيلة)	أ.د. كمال نايت زاراد	(فرنسا)
أ.د. عبد الحميد هيمة	(ورقلة)	أ.د. قاري كمال الدين	(البويرة)	أ.د. يوسف ناوري	(المغرب)
أ.د. عبد الغني بارة	(سطيف)	أ.د. أحمد رشراش	(ليبيا)	.	
أ.د. فاتح علاق	(الجزائر)	.د.محمد كريم الكواز	(العراق)		
أ.د. محمد الزهار	(المسيلة)	أ.د. أحمد بوحسن	(المغرب)		

لجنة القراءة/ اللجنة العلمية للعدد 19 قسم الآداب واللغات

أ. د. أحمد حيدوش	أ.ت.ع	(البويرة)	أ. علي شعبان	أ.ت.ع	(الأردن)
أ. د. بسام قطوس	أ.ت.ع	(الأردن)	أ. د. عماد محنان	أ.م	(تونس)
د. جمال مجناح	أ.م.أ	(المسيلة)	د. مليكة دحامنية	أ.م.أ	(البويرة)
د. حفصة نعماني	أ.م.أ	(البويرة)	د. بوعلام طهراوي	أ.م.أ	(البويرة)
د. رابح ملوك	أ.م.أ	(البويرة)	د.حفيظة أيت مختار	أ.م.ب.	(البويرة)
د. سالم سعدون	أ.م.أ	(البويرة)	د. صبيرة قاسي	أ.م.أ	(البويرة)
د. عبد الحمن عيساوي	أ.م.أ	(البويرة)	د. نعيمة بن علية	أ.م.أ	(البويرة)
د. عبد الملك ضيف	أ.م.أ	(المسيلة)	د. فيروز رشام	أ.م.أ	(البويرة)

فهرس الموضوعات

كلمة التحرير **07**

ـ المتلقي بين التخييل والمحاكاة والتاثير في نظرية الشعر عند حازم القرطاجني (684هـ).

فيصل أبو الطفيل.....**09**

ألفاظ السمع ودلالتها في السياق القرآني.

غصاب نهار مطر الحوري.....**25**

الخيال ومحورية الرؤيا في المبشرات المنامية لابن عربي.

كاهنة دحمون..... **55**

الاستشهاد بالشعر في رسائل أبي بكر الخوارزمي.

صبيرة قاسي.....**65**

الثورة على الذات، قراءة في معلقة عنترة.

موفق رياض مقدادي ومحمد محود العمرو.....79

عودة إلى جدل السحر والشعر، في عينات من شعرنا القديم

عبد القادر لباشي..... **97**

السمات الفنية للايقاع عند السياب دراسة في قصيدة هاهاهو

مفتاح عواج.....**107**

قراءة أسلوبية في قصيدة عساك لابن حداد الأندلسي

عبد العزيز نقبيل.....**121**

التكرار ودلالته في شعر محمد بلقاسم ديوان اوراق انمو\جاً.

ججيقة بسوف.....133

الرواية الأمازيغية في منطقة القبائل. (من إرهاصات التأسيس إلى مستويات النضج الفني)

محمد جلاوي.....**149**

التقنيات الفنية للقصة القصيرة جدا في مجموعة صولو لمهند العزب.

أروى محمد ربيع.....**167**

كتاب اللغة لفندرس عرض وتعليق

شذى عطا جرار.....**179**

أسماء المصادر المائيّة في البويرة رؤية معجميّة

فتيحة بوتمر.....**211**

المقاربة البنوية العربيّة بين عموميّة التنظير وخصوصيّة التجريب

عاشور توامة.....227

- Enseignement de la toponymie en milieu scolaire algérien : état des lieu et propositions didactiques

  Aissa BOUSSIGA ……..……..……...…...……05

- Quelques aspects lexicaux dans les œuvres romanesques de Rachid MIMOUNI

  Jugurta MILOUDI …...……...……...……17

- Timlellit tungilt deg tegnit n tneγrit n tmaziγt : anawen, tiwuriwin d tsudas.

  Mohand MAHRAZI ……..……..……..……..……...35

كلمة مدير النشر

أصالة عن نفسي ونيابة عن هيئة تحرير مجلة "معارف"، يسرني مرة أخرى، أن أضع بين أيدي قرائها الكرام العدد رقم 19، وكلي أمل أن يجد كل قارئ ضالته العلمية فيما تحتويه من مضامين ثرية ومتنوعة. فمجلة "معارف" بفضل خطيتها المتميزة القائمة على الجدية والفعالية، ضمنت لنفسها الاستمرارية والنمو، إذ بهذه الوتيرة من التواصل تخترق اليوم، بإصدارها هذا العدد الجديد، عتبة السنة العاشرة، لتلج بالعدد القادم عامها الحادي عشر.

فبرؤيتها الاستشرافية واضحة الأهداف، تخطو مجلة "معارف" خطوات ناجحة في مجال نشر مختلف المعارف، وإيصالها إلى شرائح عريضة من القراء داخل الوطن وخارجه. فمن أهدافها الأساسية السعي إلى التأسيس لحوار فكري بناء قائم على المعطى العلمي والبرهان بين مختلف النخب الجامعية من أساتذة وباحثين مختصين في حقول معرفية متنوعة.

فكما سبق أن أشرنا إليه في إحدى الأعداد السابقة، فإن المجلة قدمت ولا زالت تقدم ضمن مختلف أعدادها مقالات ودراسات علمية في غاية من الأهمية بما تناولته من موضوعات متميزة، موسومة بالعمق والجدية، عالجت بمضامينها مختلف المسائل المطروحة على الساحة الأدبية والثقافية، سواء منها ما تعلق بتطبيق النظريات النقدية الحديثة على النصوص الشعرية والسردية، أو ما اتصل بعوالم الثقافة الشعبية.

نفس هذا التوجه في المعالجة لمسناه ضمن هذا العدد الجديد، باحتوائه لمادة دراسية وتحليلية ترمي إلى استنطاق الأبعاد الجمالية والدلالية التي يتأسس عليها الفعل الإبداعي لمختلف النصوص الأدبية، لاسيما منها النصوص الشعرية التي شكلت حجر الزاوية ضمن مكونات

هذا العدد. فقد انصب اهتمام الدارسين حول مسائل التخييل الشعري بمفهومه الشامل، انطلاقا من تطبيق أقدم نظريات الشعر لحازم القرطاجني، مرورا بقراءات سيميائية لأحدث النصوص الشعرية، وصولا إلى استنطاق السمات الفنية للإيقاع في بنية القصيدة الحديثة.

كما تم تناول النصوص السردية بالدراسة والتحليل، بتقديم التجربة الروائية الأمازيغية أنموذجا، في رحاب انطلاقها من إرهاصات التأسيس وصولا إلى مستويات النضج الفني. هذا إلى جانب دراسة أخرى ترمي إلى الكشف عن التقنيات الفنية للقصة القصيرة جدا، باعتبارها لونا أدبيا جديدا يسعى إلى التأصيل والذيوع.

واشتمل العدد أيضا على مجموعة من الدراسات باللغتين الفرنسية والأمازيغية، تناولت بشكل أساسي الجوانب الأسلوبية واللسانية لمجموعة من النصوص الشعرية والسردية.

وفي الختام أقول هنيئا للجميع صدور العدد التاسع عشر من مجلة "معارف"، فمزيدا من التواصل في مجالات بحثية أخرى. فشكري موصول لكل الذين أسهموا في تطوير هذا المنبر بمقالاتهم القيمة وملاحظاتهم النيرة، في سبيل الرقي بالبحث العلمي الجامعي، وإبلاغه أسمى مراتب التميز والجودة.

أ. د محمد جلاوي

المتلقي بين التخييل والمحاكاة والتأثير في نظرية الشعر عند حازم القرطاجني (684 هـ) .

د . فيصل أبو الطُّفَيْل *

الملخص :

استقى حازم القرطاجني نظريته في التخييل الشعري القادر على التأثير حسيا ونفسيا في المتلقي من تصور يجمع بين التراث العربي وبين الأصول الفلسفية والمنطقية الوافدة من الثقافة اليونانية ، مركزا على تحديد قوانين تَشكّل الشعر وطرائق تأثيره في المتلقين .

وقد تحدث حازم عن « التذاذ النفوس بالمحاكاة » أو « التذاذها بالتخييل » مما يلفت انتباه المتلقي ويجعله يتأثر ويعجب فينفعل ويهتز . وهكذا يقع الشعر بين المحاكاة والتخييل ، بينما يتأرجح التأثير بين الانبساط والانقباض . ويؤدي التجاوب الحاصل بين المتلقي من جهة وبين المحاكاة والتخييل من جهة أخرى إلى بعثه على الارتياح تبعا لاستعداده لتقبل النص .

ومن معالم اهتمام حازم بالمتلقي في المنهاج حديثه عن « مواقع المعاني من النفوس من جهة ما تكون قوية الانتساب إلى طرق الشعر المألوفة » . وتفيد هذه الإشارة أن مدار الشعر إنما ينبني على المعاني « الجمهورية » المألوفة ، والقادرة على التأثير في المتلقي. وأن الشعر يجب أن يوجه إلى هذا النوع من المعاني التي تشترك فيها طبقتا العامة والخاصة بالفطرة ، وألا يقتصر على المعاني التي تنفرد بمعرفتها طبقة الخاصة .

كما تبرز عناية حازم بالمتلقي في التصنيف الذي وقفه على الأقاويل المخيلة بالنظر إلى كيفيات تأثر الجمهور بها ومدى استجابته لها .

وقد ركز حازم على البعد النفسي والعاطفي للمتلقي ومحاولة السيطرة على مشاعره وأحاسيسه وعاطفته باعتماد إستراتيجية توظف « الحيل والتمويهات » وتوجيهها إلى التركيز على مقبولية الخطاب واعتقاد صحته ، وانطلاقا مما سبق ، تسعى هذه الورقة البحثية إلى الإجابة عن جملة أسئلة نذكر منها :

كيف نظر حازم القرطاجني إلى المتلقي في إطار نظريته الشعرية ؟ وهل تدل غزارة ألفاظ التلقي ومصطلحاته في كتابه « المنهاج » على محورية هذا

* أستاذ باحث في الأدب والبلاغة ، المغرب

المتلقي باعتباره طرفا فاعلا ومتفاعلا ضمن عناصر التخييل والمحاكاة والتأثير؟

ـ ما طبيعة العلاقة بين المتلقي والنص المخيل؟.

ـ كيف تتحدد الوظيفة التأثيرية للشعر عند حازم في ضوء علاقتها بالمتلقي؟ وهل يكتسب الشعر عند القرطاجني فاعليته من خلال متلقيه؟.

الكلمات المفتاحية: (الشعر ـ المتلقي ـ المحاكاة ـ التخييل ـ التأثير).

Abstract :

Chez Hazem Al Kartajini La théorie de l'imagination poétique, susceptible de marquer les sens et la psychologie du lecteur (auditeur), s'appuie sur une conception qui s'inspire à la fois du patrimoine arabe et des fondements logiques et philosophiques issus de la culture helléniste

L'intérêt accordé par **Hazem Al Kartajini** au lecteur se manifeste particulièrement à travers sa taxinomie des dires imaginants et la manière dont le public y réagit

Hazem Al Kartajini place au centre de ses préoccupations les dimensions psychologiques et affectives du lecteur et la manière de dominer ses sens et ses émotions en recourant aux ruses et à la dissimulation de façon à rendre crédible et vraisemblable le discours poétique

A partir de là, la visée de cette intervention est de répondre aux questions suivantes : quelle vision Hazem Al Kartajini avait il du lecteur (auditeur) ? L'abondance des termes liés à la réception dans le livre de Hazem Al Kartajini Al Minhaj peut elle instituer le lecteur comme une composante centrale dotée d'un pouvoir d'agir dans les processus de l'imagination, du mimésis et de l'impression ? Quelle est la nature du rapport entre le lecteur (auditeur) et le texte imaginé ? Comment se définit la fonction impressive de la poésie chez Hazem Al Kartajini dans son rapport avec le lecteur ? Et enfin peut on conclure que pour Hazem Al Kartajini, c'est dans le lecteur que la poésie puise son pouvoir d'agir ?

Mots clés : Poésie, lecteur (auditeur) ; mimésis, imagination, impression

ـ آيات الانطلاق :

على مدار المنهاج يصاحب هاجس التلقي نقد حازم وتنظيراته للنصوص ومعالجته لها ، إلى درجة يمكن القول معها: إن المتلقي يشكل مركز اهتمام القرطاجني؛ فهو أحد الأطراف الثلاثة المكونة للعملية الإبداعية ، بل هو طرف مشارك ومتفاعل مع طرفين آخرين هما : الشاعر المبدع والقول الشعري المؤثر .

ـ وتنبني نظريته للشعر على ركيزتين هما : التخييل والمحاكاة ؛ يسيران

جنبا إلى جنب رفقة الشاعر والشعر والمتلقي ، وسيأتي تفصيل القول عليهما لاحقا في تضاعيف هذا البحث ولنشرع الآن في تسليط الضوء على موقع التخييل بين رؤية حازم للشعر ومركزية المتلقي ـ بوصفه هدفا لفعل الشعر ـ في استقبال العملية الإبداعية من خلال التفاعل مع الأقاويل الشعرية .

ـ الشعر والمتلقي والتخييل : يعد التخييل من أهم الركائز الأساسية والقضايا الجوهرية التي ينهض عليها « منهاج » حازم ، إذ يعد خصيصة مميزة للقول الشعري وأحد مقوماته الأساسية ، ولذلك « تظهر أهمية التخييل عند حازم في إلحاحه عليه وتكراره وتحديد قيمة الشعر على أساسه [1] . وقد عرّف القرطاجني التخييل في إطار تعريفه الشعر فقال : « الشعر كلام مخيل موزون ، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك . والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها ـ بما هي شعر ـ غير التخييل ... والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[2] .

ويمكن أن نلتقط من هذا التعريف الإشارات الآتية :

أ ـ أن حد الشعر مشروط بوظيفته أو بتأثيره من حيث كونه كلامًا مخيلا .

ب ـ أن التخييل عملية إنتاج للصور في مخيلة السامع ، من خلال الخاصية التخيلية القارة في النص .

ج ـ وأن وسائل التخييل هي العناصر المكونة للشعر: الألفاظ والمعاني والأسلوب والنظام .

---

(1) علي لغزيوي ، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة (تقرير عن رسالة دكتوراه) ، مجلة المشكاة ، ع17 ، 1413ه ـ 1993م ، ص: 101.

(2) أبو الحسن حازم القرطاجني (684 هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط4 ، 2007م ، ص: 89. وقد أورد حازم في موضع آخر من المنهاج تعريفا للشعر لا يبعد في مضمونه عن التعريف السابق ، بل يؤكد قيام الشعر على تمازج التخييل والمحاكاة.يقول حازم: « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك» . ينظر: حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 71 ويستنتج محمد بنلحسن أن حازما « أشار في أثناء هذا التعريف إلى وظيفة الشعر التي تحيل على التلقي بصفة خاصة ، وذلك بربط مفهوم الشعر بالأثر الحاصل في النفس ، سواء أكان القصد تحبيبا أم تكريها« .ينظر: محمد بنلحسن ، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2011م ، ص: 191.

د ـ وأن الأثر المترتب عن التخييل يتشكل عبر استجابة نفسية تلقائية يمليها النص المخيّل على السامع أو المتلقي بفعل قوة التخييل وسطوته والتي تقصي عمل القوة المفكرة أو فعل التروي »[1] .

وتضيء الإشارة الأخيرة موقع المتلقي ضمن نظرية حازم في الشعر ، وهو موقع مركزي وضروري ، « فعلى القارئ أو السامع أو المتلقي عموما يقع أمر تأويل هذه التخاييل التي صاغها الشاعر على مستويات الخطاب الشعري المختلفة ، عن اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم أو الوزن »[2] .

يذهب حازم إلى أن « التخييل هو المعتبر في صناعة الشعر ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة »[3] . وهذا يؤكد مركزية التخييل وأهميته في بناء الأقاويل الشعرية . إن حازما « يَعُدُّ... التخييل عنصرا جوهريا في الشعر ، بل أهم عناصره عنده لأنه يحظى بالمكانة الأولى بين عناصر الشعر »[4] .

ويواصل حازم حديثه عن التخيل في علاقته بالأقاويل الشعرية ، وأن المقصود بها إنما هو « استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر »[5] . وهذا يعني أن للشعر غايات سامية من شأنها أن تؤثر في النفوس تأثيرا إيجابيا ، وحازم هنا يشير إلى الجانب الأخلاقي الذي على المرء أن يأخذ منه بطرف فيتحلى بالأخلاق الحسنة ويتجنب الفاسد منها .

ويفهم من كلامه كذلك أن التخييل في الأقاويل الشعرية ليس مقصورا فقط على المخاتلة والكذب والتمويه عكس ما ذهب إليه جابر عصفور حين قرر أن « التخييل الذي هو قوام الشعر وجوهره قياس خادع يقوم على مقدمات كاذبة توهم المتلقي بمعان خادعة تضلله »[6] . والواقع أن التخييل يوهم المتلقي بأشياء قد لا يصدقها العقل ، ولكن الغرض منه في الشعر هو استجلاب استجابة المتلقي وانفعالاته تجاه ما يخيل إليه ، وليس في ذلك تضليل له وإن اعتمد التخييل على

(1) زياد صالح الزعبي ، المتلقي عند حازم القرطاجني ، مقال ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مج 9 ، ع1 ، 2001م ، صص: 346 ـ 347.
(2) محمد أديوان ، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، ط1 ، 2004م ، ص: 387.
(3) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 71.
(4) علي لغزيوي ، مناهج النقد الأدبي في الأندلس ، ص: 98.
(5) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 337.
(6) جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1992م ، ص: 92.

التمويه في تقبّل ما تحمله الأقاويل الشعرية من أمور مصورة في كلام مخيل ، ذلك « أن عملية التخييل تنتج صورة أو صوراً في مخيلة الملتقي وأن هذه الصورة تستثير حالة قبول أو نفور ، تماثل حالة القبول أو الرفض الناجمة عن مشاهدة صورة في الواقع »(1) .

إن إتقان الشاعر صنعة الشعر إنما يكون بمعرفة الأغراض الباعثة على قوله ، وهي بذلك عناصر مؤسسة للشعر؛ عنها تنبثق التأثيرات والانفعالات الصادرة عن المتلقين يقول حازم في مفتتح المنهاج: « يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أُوَّلَ هي الباعثة على قول الشعر ، وهي أمور تحدث عنها تَأَثُّرَاتٌ وانفعالات للنفوس ، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين »(2) .

وهذه المعاني التي عليها مدار الشعر ، شديدة التعلق بأحوال النفوس ، وتمثل ثنائية القبض والبسط التي أشار إليها حازم أعلاه ، بؤرة التجاوب بين المتلقي والنصوص .

من هنا ركز حازم على بيان « مواقع المعاني من النفوس » وأنه ينبغي أن تكون متناسبة مع الأغراض الشعرية من جهة ، ومع طبقات المتلقين (الجمهور) من جهة أخرى . فيذهب إلى أن « ما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه والحزن أو الشجو أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد في الأغراض المألوفة في الشعر والمبني عليه طرقها »(3) .

وإذ يؤكد حازم ضرورة أن تكون المعاني مألوفة عند الجمهور حتى يحصل تأثره بها وتحدث تأثيرها فيه ، فإنه لا يرى مانعا من إمكانية إيراد الشعراء المعاني غير المعروفة عند الجمهور شريطة أن تكون « مما فطرت النفوس على الحنين إليه أو التألم منه ، وبالجملة على ما تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو اكتراث بحسب ما يليق بغرض غرض من ذلك »(4) .

وفي تقسيمه المتلقين إلى طبقتين: خاصة وعامة (الجمهور)؛ يوحّد حازم

(1) زياد صالح الزعبي ، المتلقي عند حازم القرطاجني ، ص: 351.
(2) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 11.
(3) المصدر نفسه ، ص: 22.
(4) المصدر نفسه ، ص: 28.

بين الطبقتين في ما يتعلق بتأثير الشعر فطريا في النفوس . فيقول:

« ... وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه ، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد ، ووجب أن يكون ما لم تتوفر دواعي أغراض الإنسان عليه وما انفرد بإدراكه المكتسَب الخاصة دون الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية »(1) .

وتذهب الباحثة نوال الإبراهيم إلى أن مصطلح التخييل عند حازم وثيق الصلة بالمتلقي ، فـ « حين يتحدث حازم عن المتلقي فإننا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو « التخييل » لأنه يرى أن الشاعر يخيّل ـ بعمله الشعري ـ للمتلقي ما تخيله هو في علاقته بالعالم ؛ وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقي إلى أن يرى العالم كما رآه هو »(2) . وينتقد حازم الرأي الذي ينظر إلى الشعر عبر ثنائية الصدق والكذب ، وأن المعول عليه فيه إنما هو التخييل ، ويعبّر بجلاء عن هذه الفكرة بقوله : « الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل »(3) ، ثم يمضي في بيان أثر التخييل في النفس مؤكدا « أن التخييل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح »(4) .

ويعيد حازم ـ في مواضع كثيرة من المنهاج ـ التأكيد على أن وظيفة الشعر منوطة بما يحدثه من تأثير في النفوس بوساطة التخييل . فهاهو ينص مرة ثانية بأن « المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة »(5) ، إن قيمة الشعر عند حازم إنما تتحدد بوظيفته المتمثلة في التأثير في النفوس ودفعها إلى القيام بشيء معين أو الإعراض عنه والنفور منه ، وهو في كلامه السابق « يوجب على الشاعر أن يستمد موضوعاته (محتوى عمله) من حياة البشر أنفسهم ، وكذلك من تاريخهم . وهذا ما يؤكد الدور الذي يقرره حازم

(1) المصدر نفسه ، ص: 20.
(2) نوال الإبراهيم ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني (مقال) ، فصول مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد 6 ، العدد 1 ، 1995م ، ص: 85.
(3) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 63.
(4) المصدر نفسه ، ص: 92.
(5) المصدر نفسه ، ص: 106.

للشعر ، وهو دور سلوكي أخلاقي اجتماعي »[1] .

وينص حازم أن النفوس تميل إلى التأثر بالأشياء التي تخيّلُ إليها « حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل ، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها »[2] .

فمما يبرز قوة التخييل أنه يحدث في المتلقي أثرا شبيها بالسحر، إنه يحرك فيه لا وعيه ويخاطب فيه الأماكن التي يغيب فيها العقل (من غير روية بعبارة حازم) ، فتستلذ النفس التخييل وتولع به وتنقاد له إلى درجة تفضيلها إياه على التصديق . وهذا يكشف لنا بطريقة غير مباشرة « أن التخييل إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقي ، على نحو يغلب اللاوعي على الوعي ، ويغلب التخيّل على التصديق »[3] . ويرجع السبب في ذلك إلى « أن السامع / المتلقي لا يملك في مقابل سحر الشعر إلا قبول ما يرد أو يعرض عليه ، كما هي الحال فيمن يقع تحت تأثير السحر »[4] .

إن التخييل عند حازم أساس متين لفهم حقيقة الشعر وإدراك وظيفته التأثيرية في المتلقي ، « وبدون التخييل يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء ، ولذلك تجد حازما يلح على التخييل كل الإلحاح »[5] . وإذا كان الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره فإن المتلقي يرى ما لا يراه غيره ، فيكشف بتخييلاته ما نقل من الواقع إلى المخيلة بفسح المجال أمام طاقاتها . ولعلنا نجد في اهتمام حازم بالتخييل ما يفسر قول أدونيس: « التخييل هو رؤية المجهول »[6] .

. الشعر والمتلقي والمحاكاة:

إذا بحثنا في منهاج حازم عن تعريف مباشر للمحاكاة فربما لن نظفر بشيء بخلاف حرصه على تعريف نظيره ورفيقه: التخييل » يقول علي لغزيوي:

« إننا قد لا نجد مفهوما دقيقا لمصطلح المحاكاة في منهاجه ، بينما نجد توسعا في الحديث عن أنواعها وأقسامها وعلاقتها بالتخييل ووظيفتها وقيمتها في الشعر » [7] .

---

(1) نوال الإبراهيمي ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، ص: 91.
(2) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 116.
(3) نوال الإبراهيم ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، ص: 88.
(4) زياد صالح الزعبي ، المتلقي عند حازم القرطاجني ، ص: 343.
(5) جابر عصفور ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1982م ، ص: 164.
(6) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، (1971) ، دار الساقي ، بيروت ، دط ، 2009م ، ص: 120.
(7) علي لغزيوي ، مناهج النقد الأدبي في الأندلس.. ، ص: 104.

ويبدو أن حازما اختصر الوقت والمسافة فجعل تعريف المحاكاة قائما على اشتراكها مع التخييل في وظيفة التأثير في المتلقي ، وسعى إلى بيانها من خلال حصر أنواعها وقيمتها ، وهي فوق ذلك كله حاضرة في تعريف حازم الشعر ، وهو التعريف الذي أوردناه سابقا ونعيد اقتباس جزء منه للتأكيد على هذا الحضور ، حيث يقول:

« ... لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام ... »(1) .

وتتبدى أهمية المحاكاة كعنصر جوهري يلجأ إليه الشاعر(2) في نقل الصور من الأعيان إلى الأذهان ويعتمد عليه في إثارة استجابة المتلقي للالتذاذ بالأشياء المخيلة إليه أو النفور منها ، في حرص حازم على الربط بين الجيد من الشعر و حسن محاكاته وغرابته . يقول: « فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته أو صدقه ، أو خفي كذبه ، وقامت غرابته »(3) .

وتحسن المحاكاة في الشعر كلما تناسقت أوصافه وتشاكلت أجزاؤه وتناسبت جهاته ، كما في التشبيهات والأمثال والحكم . يقول حازم : « ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق ، المتشاكلة الاقتران ، المليحة التفصيل ، وفي القصص الحسن الاطراد ، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات ، وفي التشبيهات والأمثال والحكم ، لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيآت الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها »(4) .

وفي مقابل حسن المحاكاة تحدث حازم عن قبحها وتأثيرها السلبي في القول الشعري من خلال ضعف تأثيرها في المتلقي . يقول حازم: « وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة ، واضح الكذب ، خليا من الغرابة ، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشِعر معدوم منه »(5) . وليس بالخفي على المتأمل في هذا النص انتقاد حازم لمن يقصُر تعريف الشعر على شكله الخارجي ويجعله وقفا على وزنه وإيقاعه وقافيته . وهو انتقاد

(1) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 71.

(2) إذا كان التخييل وثيق الصلة بالمتلقي فإن المحاكاة وثيقة الصلة بالشاعر.وهو الرأي الذي تتبناه نوال الإبراهيمي في قولها : « إذا كان حديث حازم عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده« . ينظر: نوال الإبراهيم ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، ص: 85.

(3) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه ، ص: 91.

(5) المصدر نفسه ، ص: 72.

يكشف عن البديل الذي قدمه حازم في الحكم على الشعر انطلاقا من قوة تخييله وحسن محاكاته واعتماده على الغرابة التي تستثير مكامن النفس لكشفها . وربما تصير محاكاة الشيء القبيح أجمل في عين المتلقي وأعجب إذا بلغ المحاكي الذروة في الشيء الأصلي المحاكى وإن كان قبيحا . حتى إن المتلقي ليجد استمتاعا بصورة القبيح والتذاذا برؤية هذه الصورة إذا أتقن المحاكي إبداع الشيء المحاكى ، فتكون النتيجة إبهار غيره بصنيعه ، يقول حازم:

« ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورُها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من أشبه بما هي أمثلة له ، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة بما حوكي بها عند مقايستها به »(1) .

والحكم على الشيء القبيح بأن صورته عند المحاكاة حسنة بفعل إتقان تصويره في الفن أو في الشعر وبلوغ محاكاته الغاية القصوى من الشبه بالموضوع المحاكى « يدل على فضل المحاكاة على الإنسان وأثرها الإيجابي في توجيه سلوكه وتحقيق المقاصد المتوخاة لديه بواسطة الفن والإبداع الشعري خصوصا »(2) .

ويتبنى حازم تلك المقارنة التي عقدها ابن سينا ـ في ما يتعلق بالاستجابة التي تحدثها الصور ـ بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والنقش ، فينقل قول ابن سينا:

« إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة ، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع . والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها . ولو شاهدوها أنفسها لَتَنَطَّوْا(3) عنها . فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أُتقنت »(4) .

إن الشاعر ـ شأنه شأن الرسام والنحات وغيرهما من المبدعين ـ يحاكي العالم الخارجي (المحسوسات) أو العالم الداخلي (الانفعالات) ، مصورا إياهما بالكلمات التي تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك »(5) . وهذا ما يتبدى في تنبه حازم

(1) المصدر نفسه ، ص: 116.
(2) محمد بنلحسن ، التلقي لدى حازم القرطاجني.. ، ص: 213.
(3) من النَّطو والنِّطاء : وهو البُعْد. ينظر: ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ) ، لسان العرب ، دَار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1990م ، مادة (نطا).
(4) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 117.
(5) نوال الإبراهيم ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، ص: 83.

لوجود مشابهة بين عمل الشاعر وعمل المصوّر من حيث محاكاة الأشياء الموجودة في المحيط ، فالشاعر « بمنزلة المصوِّر الذي يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشيء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق »(1) . أي أن الشاعر يبدأ بتصوير الشيء في كليته ثم ينتقل إلى تصوير جزئياته وتفاصيله . وبذلك « يرد حازم الشاعرية إلى القدرة التخيلية على تصور الكل قبل تصور الأجزاء ، وعلى تصور الأنساق العامة قبل تصور التفصيلات التي تكونها »(2) .

ومن اللافت للانتباه في المنهاج أن حازما يجعل صنعة الشعر قائمة على الإجادة في التأليف والحرص على أن تكون المحاكاة من الإتقان بمكان . وبعبارة حازم : « إن صنعة الشعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه »(3) .

ويؤكد جابر عصفور أن المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي للواقع بل لها خصوصيتها وميزتها في تصور عند حازم ، فهي: « لا تقيم صور الأشياء في الذهن على حد ما هي عليه خارج الذهن ، وإنما يمكن أن تقيمها أكمل مما هي عليه خارج الذهن »(4) ، وبذلك فالمحاكاة ليست تقليدا للواقع أو صورة مستنسخة عنه ، ولكن لها « أثرها الذي ينقل هذه المادة أو هذا الموضوع من حال إلى حال؛ أي ينقلها من مجال العالم المادي الفعلي إلى مجال العالم الفني الخيالي ، ويضفي عليها بهذا النقل قيمة جمالية لم تكن لها في الأصل »(5) . وهذا يعني أن صورة الشيء المتفرعة عن أصله بالمحاكاة أكثر قيمة من الشيء نفسه في أصله . وإنما مرد ذلك إلى تعلّق النفس وشدة تأثرها بما تتخيله وإعجابها به أكثر من إعجابها بأصله في العالم المادي ، وهذا ما دفع نوال الإبراهيم إلى القول: « إن المحاكاة تضيف إلى موضوعها الأصلي »(6) .

المحاكاة إذن عنصر من عناصر تشكّل القول الشعري ، يضطلع بها الشاعر في إطار تصويره الأشياء ونقلها إلى المتلقي في قصيدته . وبهذا الفهم « أقام حازم كتابه على المحاكاة أو فن الشبيه ، وراح ـ بكل زهو ـ يفتق صنوف المحاكيات من خلال التدبر في علاقة الأشياء ، وهو بهذا يريد أن يتجاوز ظواهر الأمور ليصل إلى

(1) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 101.
(2) نوال الإبراهيم ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، ص: 87.
(3) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 81.
(4) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص: 201.
(5) نوال الإبراهيم ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، ص: 85.
(6) المرجع نفسه ، ص: 87.

خفاياها »[1] .

ولا يخفى أن المحاكاة أيضا صلة الوصل بين الطرف المبدِع والمحيط الذي يتضمن الأشياء التي يحاكيها . وتبعا لذلك « تتحدد العلاقة بين الشعر والعالم ـ عند حازم القرطاجني ـ بأنها علاقة محاكاة؛ فالشاعر ينقل العالم أو يصوّره في قصيدته ... ولكنه في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه ، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر ، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته »[2] .

. الشعر والمتلقي والتأثير:

إن لغة الشعر لغة مميزة لها من القدرة على التأثير في النفس ما لا يكون لغيرها ، وبوساطتها يوجّه الشاعر القول الشعري نحو المتلقي ويسعى إلى التأثير فيه . ويرى أدونيس أن « اللغة أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم . إنها وسيلة استبطان واكتشاف ، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك ، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق »[3] ، ولذلك كان التأثير في النفوس بالأقاويل الشعري مرمى وغاية يصبو إليها كل شاعر .

وبالعودة إلى « المنهاج » « فإن أكثر العناصر التي تستوقف قارئه تركيزه الشديد على البحث في تأثير الشعر في النفوس »[4] ، والدليل على ذلك تكرار عبارة « تأثير الشعر في النفوس » ، وكثرة ورودها في « المنهاج » ، فمن أمثلتها ما عبر عنه حازم في النصوص الآتية:

*« وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده »[5] .

*« وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد »[6] .

*« من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور »[7] .

*« فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات

(1) عباس ارحيلة ، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، ط1 ، 1999م ، ص: 696.
(2) المرجع نفسه ، ص: 85.
(3) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص: 70.
(4) زياد صالح الزعبي ، المتلقي عند حازم القرطاجني ، ص: 346.
(5) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 20.
(6) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
(7) المصدر نفسه ، ص: 25.

وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام»[1].

عندما يتفاعل المتلقي بالشعر يتحسس مواطن الجمال فيه ، لأن نفسه تُحمل بوساطة القول الشعري على تقبل الشيء أو رفضه ، فإذا حسن موقع الشعر من النفس قبلته وانجذبت إليه وإلا فإنها تنفر عنه وتضرب عنه . وبذلك اعتبر حازم القرطاجني الكلام الجيد صادرا من نفس الشاعر المتمكن من صنعته مرسلا لنفس المتلقي المتذوق ، ناشدا غرضا واحدا هو إحداث الأثر في تلك النفس ، ودفعها للتفاعل مع مضمون الشعر والانقياد لمقتضاه ، إن حرص حازم على مراعاة الحالة النفسية للمتلقي إزاء الشعر « يؤشر على محورية حضور المتلقي في نظريته الشعرية»[2] ، ولا غرابة في ذلك ، فحازم القرطاجني شاعر أديب وناقد لبيب «اجتمع لديه تجارب وخبرات متنوعة جعلت المتلقي في مركز الاهتمام»[3] .

يقسم حازم الأقاويل الشعرية المخيّلة تبعا لتأثر الجمهور بها وذلك في قوله:« إن الأقاويل المخيلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيَّلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له ، أو مما يعرفه ولا يتأثر له ، أو مما يتأثر له إذا عرفه ، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه»[4] .

وأول ما يمكن أن نلحظه من هذا التقسيم عناية حازم بعنصر المعرفة؛ إذ لا يتأثر بالشيء من لا يعرفه . فالمعرفة إذن شرط أساس لحدوث التأثر عند المتلقي واستجابته لما يرد عليه من الأقاويل الشعرية ، فإذا اجتمعت المعرفة والتأثر لدى المتلقي كان ذلك أنسب للأغراض الشعرية وأبلغ في نفوس الجمهور . يقول حازم:

«وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عُرف وتُؤثر له ، أو كان مستعَدّا لأن يتأثر له إذا عرف»[5] .

واستكمالا لما سبق تتأكد مركزية التأثير كعنصر فاعل يتأسس عليه القول الشعري في تصور حازم ، وهو ما دعا جابر عصفور إلى التعليق على موقف حازم تجاه فاعلية تأثير الشعر في المتلقي بقوله :

---

(1) المصدر نفسه ، صص: 44 ـ 45.
(2) زياد صالح الزعبي ، المتلقي عند حازم القرطاجني ، ص: 346.
(3) محمد بنلحسن ، التلقي لدى حازم القرطاجني ، ص: 191.
(4) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 21.
(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

« إن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره فحسب »[1] .

إن المعاني المعروفة هي التي يترتب عنها انفعال المتلقي واستجابته لها في ضوء ما فطرت النفوس على معرفته والتأثر به . يقول حازم:

« وأحسن الأشياء التي تعرف ويُتأثر لها أو يُتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها »[2] .

وبالنظر إلى ما سبق فإن التأثير هو العنصر الأساس في تحديد المعاني المناسبة للأقاويل الشعرية . ويرى جابر عصفور أن من بين العناصر التي تقوم عليها وظيفة الشعر « عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل وما ينطوي عليه من أبعاد نفسية »[3].

إن قيام الشعر على التأثير في المتلقي وتحريك انفعالاته يؤكد اقتران الشعر بالحس . وهو ما دفع جابر عصفور إلى القول بأن حازم« هو الناقد العربي الوحيد الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر ، وقدرة صوره على التقديم الحسي »[4] ومن الأمثلة الدالة على تعلّق الشعر بالحواس وسرعة استجابتها له ، ما ورد على لسان حازم في المنهاج: « إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها . والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار »[5] .

إن تلقي الشعر عند حازم مبني على التقبل الحسي ، فالمعاني التي تتأتى للنفس من مدركات الحس أولى بأن يكون للشعر فيها نصيب أوفر ، وهي أعلى قيمة من المعاني التي يُتوصل إليها بالذهن لا بالحس . فليس من العجيب أن يقرّ حازم بتبعية التخييل للحس ، وذلك في قوله:

« والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس »[6] . ولأن الشيء بالشيء يذكر ، يوائم أن نعرض في هذا الصدد كلاما لعبد القاهر الجرجاني يوافق التصور السابق لحازم ، يقول الجرجاني: « إن العلم

(1) جابر عصفور ، الصورة الفنية.. ، ص: 97.
(2) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 21.
(3) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، صص: 158 ـ 159.
(4) جابر عصفور ، الصورة الفنية.. ، ص: 359.
(5) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 29.
(6) المصدر نفسه ، ص: 98.

المستفادَ من طرق الحواسِّ أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدِّ الضرورة ، يفضلُ المستفاد من جهة النَّظر والفكر في القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ... ومعلومٌ أن العلم الأوّل أتى النفسَ أوّلاً من طريق الحواسّ والطباع ، ثم من جهة النظرِ والرَّويَّة ، فهو إذَنْ أمسُّ بها رَحِماً ، وأقوى لديها ذِمَماً ، وأقدم لها صحْبة ، وآكد عندها حرمة »[1] .

الشعر إذن في تصور القرطاجني يؤثر في المتلقي بما يدركه الحس ويزكّيه الانفعال . وهكذا « تقوم الأقاويل الشعرية إذن على مبدأين هما :الانفعالية والحسية ، والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة الملتقي ، كما يشير « الحسية » إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه »[2].

إن الأغراض الشعرية « يجب أن يعبر عنها تعبيراً حسيًا تصويريًا قادرًا على جعل المتلقي يستعيد الصور الحسية المعبر عنها بفعل قوة المخيلة لديه ، والصور التي تستعاد وتتشكل بفعل هذه القوة هي العنصر المثير للانفعال النفسي الذي هو غاية لشعره والذي يتحقق من خلال التخييل »[3].

يكشف حازم ـ في تبرير دقيق ومقنع ـ عن الأسباب الكامنة وراء نفور كثير من الناس من الشعر وحطهم من قدره واعتبارهم إياه قولا باطلا ملفوفا بالزور منمقا بالكذب ، وهو ما يجعل تأثير الشعر فيهم منعدما وانجذابهم إليه معدوما ، لانتفاء بعد الأثر فيه . يقول: « والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألا تتحرك للشعر و لا تهتز إليه »[4].

من هنا ركز حازم على الأثر النفسي للأقاويل الشعرية في علاقتها باستعداد المتلقي للإذعان لما يرد عليه . فإذا اعتقد المتلقي مسبقا أن الشعر كلام باطل لا خير فيه بطل تأثيره فيه ولم تتحرك نفسه له . ومن الوسائل التي يرى حازم أنها تيسر وظيفة التخيل القائمة على التأثير في المتلقي من حيث إثارة انبساطه أو انقباضه مزجه بالتعجيب يقول : « ويحسّن موقع التخيل من النفس ، أن يترامى بالكلام على أنحاء من التعجيب ، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام »[5].

(1) عبد القاهر الجرجاني (471 هـ أو 474هـ) أسرار البلاغة ، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، ط1 ، 1991م ، ص: 122. بتصرف. ولا يخفى على القارئ المتمعن أن نصيْ كل من الجرجاني والقرطاجني –وإن اختلفا في طرائق التعبير ـ فهما من مشكاة واحدة.
(2) جابر عصفور ، الصورة الفنية.. ، ص: 363.
(3) زياد صالح الزعبي ، المتلقي عند حازم القرطاجني ، ص: 349.
(4) حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص: 126.
(5) المصدر نفسه ، ص: 90.

وقد مر بنا سابقا تعريف حازم للشعر ، وهو تعريف يؤكد وثوق الصلة بين التخييل والتعجيب يقول:

« إن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها »(1) . ويؤكد هذه الفكرة في موضع آخر من المنهاج بقوله :

« وبالجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه : إما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته »(2) .

خاتمة:

نود في هذه الخاتمة أن نستعرض أهم القضايا التي تناولناها بالدراسة في هذا البحث على شكل نقاط مركزة نوجزها في ما يلي:

*يشكل التخييل عند حازم القرطاجني عنصرا أساسيا في تعريف الشعر وتشكيل مقدماته التي من شأنها أن تؤدي إلى التأثير في الملتقي وتستدرج انفعالاته تبعا لحالته النفسية من حيث انبساطه وانقباضه ، وبعبارة أخرى : من زاوية إنتاج حالة ميل لديه إلى شيء أو نفور عنه ، وبذلك فإن الغرض من الشعر عند حازم هو التأثير في نفوس المتلقين ودفعهم إلى الإذعان لمقتضاه .

*لا تقل المحاكاة أهمية عن التخييل ، فهي له نظير ومعين على صناعة الشعر ، ويرى حازم أنه كلما حسنت المحاكاة كلما كان الشعر أقرب إلى النفوس وأقع فيها بمحل القبول ، ولا تكون المحاكاة حسنة إلا إذا تناسقت أوصاف الشعر وتشاكلت أجزاؤه وتناسبت جهاته .

*قد تصير الأشياء القبيحة بالمحاكاة أجمل في تصويرها وتقريبها من المتلقي ، فينجذب للشيء المحاكَى أكثر من انجذابه إلى أصله في الواقع . وهذا مشروط عند حازم ببلوغ الشاعر المحاكِي درجة الإتقان في تأليف القول الشعري وإحكام مبانيه وتجويد صورته .

*يدل تكرار عبارة « تأثير الشعر في النفوس » في منهاج حازم على محورية حضور المتلقي في نظريته الشعرية واهتمامه بحالته النفسية وباستعداده الحسي لمعرفة الأشياء والتأثر بها من خلال التركيز على المعاني المعروفة في الأقاويل الشعرية؛ والتي يشترك فيها ـ بالفطرة ـ خاصة المتلقين وعامتهم .

*يقترن كل من التخييل والمحاكاة عند حازم بالتعجيب والاستغراب . إذ

(1) المصدر نفسه ، ص: 71.
(2) المصدر نفسه ، ص: 84.

كلما جنح الكلام نحوهما كلما نجح الشاعر في إحداث الإثارة والتحريك المنشودين في السامع أو المتلقي .

*إن قراءة متأنية لمنهاج حازم تبيّن أن أطروحتَه ذاتُ أمداء بعيدة؛ فهي تجمع بين الشعري والنفسي والبلاغي والفلسفي . وهذا التنوع المعرفي هو ما ضمن لحازم القرطاجني فرادته وتميزه في الدرس البلاغي العربي . فهل نملك الثقافة الكافية والأدوات المواتية والمناهج المسعفة التي من شأنها أن تيسّر استيعاب النظرية الشعرية عند حازم وتعين على تمثلها بشكل كامل وشامل؟ .

. مصادر البحث ومراجعه:

1. الإبراهيم نوال ، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني (مقال) ، فصول مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد 6 ، العدد 1 ، 1995م ، صص: 83 ـ 92 .
2. أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، (1971) ، دار الساقي ، بيروت ، دط ، 2009 م .
3. أديوان محمد ، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، ط1 ، 2004 م .
4. ارحيلة عباس ، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، ط1 ، 1999م .
5. بنلحسن محمد ، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2011م .
6. الجرجاني عبد القاهر (471هـ أو 474هـ) ، أسرار البلاغة ، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، ط1 ، 1991م .
7. الزعبي زياد صالح ، المتلقي عند حازم القرطاجني ، مقال ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مج 9 ، ع1 ، 2001م ، ص: 339 ـ 363 .
8. عصفور جابر:
9. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1992م .
10. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1982م .
11. القرطاجني أبو الحسن حازم (684هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط4 ، 2007م .
12. لغزيوي علي ، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة (تقرير عن رسالة دكتوراه) ، مجلة المشكاة ، ع17 ، 1413ه ـ 1993م .
13. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ) ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1990م .

ألفاظ السمع ولالاتها في السياق القرآني

د. غصاب نهار مطر الحوري*

الملخص :

تناول هذا البحث جزئية تتعلق ببلاغة القرآن الكريم وإعجازه، وهي (ألفاظ السمع ودلالاتها في السياق القرآني)، وجاء اختياري له انسجاماً مع تخصصي في مرحلة الماجستير والدكتوراه، وهو البلاغة والنقد، كذلك رغبتي الأكيدة في تقديم مادة علمية خاصة بألفاظ السمع تكون عوناً لفهم القرآن الكريم، وتدبر معانيه، وخدمة لدارسي اللغة العربية وبلاغتها.

وعليه فإن أسلوبي الاستقصاء والتحليل هما الآلية البحثية التي سيسلكها الباحث في إضاءة محاور البحث وتنويرها.

وقد تم تناوله في مقدمة، ومحورين، وخاتمة.

- **المقدمة:** تضمنت أهمية البحث وأسباب اختياره، والمنهج المتبع فيه.
- **المحور الأول الإدراك الحسي في القرآن الكريم:** أماط الباحث فيه اللثام عن نوعي الإدراك الحسي عند الإنسان، والوقوف على بعض وسائل الإدراك الحسي الخارجي.
- **المحور الآخر ألفاظ السمع ودلالاتها:** أبرز الباحث فيه معنى السمع في اللغة والاصطلاح، وبيان معناه ودرجاته في القرآن الكريم، ثم الوقوف على الدلالات المختلفة لألفاظ السمع ومشتقاتها في السياقات القرآنية.

Abstract :

This paper dealt essentially with a rhetorical and miraculous aspect involving hearing –bound terms in the Qur'an and their suggestive significance. The focus of this current paper is similar to the kind of research I had carried out during my MA and Ph.D studies: rhetoric and criticism. The choice of this topic for the current study derives from an intense interest in providing new ways of reading hearing-bound words that would likely help enhance understanding and provide for better contemplations of the meanings of the Qur'anic text, especially for the yet to be mature rhetoricians.

The author's ultimate goal is to explore and analyze hearing oriented terms in

* أستاذ البلاغة والنقد المشارك في قسم اللغة العربية جامعة الجوف المملكة العربية السعودية.

their respective contexts with the aim of highlighting their meanings. As an organizing principle, the paper is comprised of the introduction, which presents the significance of the choice of this topic and the appropriate approach to deal with it. The author's concern is two fold: how perception both inwardly and outwardly can account for meaning, and what mechanisms are contributory to that; the variant meanings that hearing linked words might take on in their various occurrences in the Qur'an and what mechanisms are contributory to that; the variant meanings that hearing linked terms take on as they occur in different Qur'anic discourses.

المقدّمة

القرآن الكريم كلام الله تعالى، لا ريب فيه، ومعجزة الرسول(ص) الخالدة وأثبت عجز البشر، فتحداهم بأن يأتوا بمثله، أو بسورة من مثله، وتعذّرت عليهم معارضته.

وهذا البحث يهدف إلى إماطة اللثام عن دلالة ألفاظ السمع ومشتقاتها في السياق القرآني الذي استعملت فيه، وقد تكون السياقات في بعض الحالات هي المعين الوحيد للوصول إلى الفروق الظلال الدلالية التي تفرق بين الألفاظ التي لا تفرق بينها المعاجم، ولا كتب اللغة، والتفسير بل وتعدها مترادفة.

وقد جاء عنوان البحث تحت مسمى **(ألفاظ السمع ودلالاتها في السياق القرآني)** واختياري له جاء انسجاماً مع تخصصي الدقيق في مرحلة الماجستير والدكتوراه، ورغبتي في تقديم مادة علمية خاصة بألفاظ السمع، لأن معظم الدراسات السابقة تحدثت عن ألفاظ الحواس بشكل عام.

وعليه فإن أسلوبي الاستقصاء والتحليل هما الآلية البحثية التي سيسلكها الباحث في إضاءة محاور البحث وتنويرها.

ويبقى القرآن الكريم أقوى الكتب وأسلمها من الناحية البلاغية، وقد برز ذلك من كثرة الدراسات المتعلقة بعلوم البلاغة الثلاثة: علم البيان، علم البديع، علم المعاني، والتي كان الهدف منها إعانة قارئ العربية على فهمه، وتدبر معانيه، وخفايا أسراره وتذوق أساليبه للوصول إلى عميق حكمته وتفصيل أحكامه.

وما هذا البحث إلا حلقه من حلقات الدرس البلاغي يأمل الباحث أن يكون في صف الدراسات التي خدمت القرآن الكريم واللغة العربية.

وقد ارتأى الباحث تناول البحث في مقدمة ومحورين وخاتمة.

- **المقدمة:** فقد خصصها الباحث لبيان أهمية البحث، وأسباب اختياره والمنهج المتبع فيه.
- **المحور الأول، الإدراك الحسي في القرآن الكريم:** لقد أرادت مشيئة الله سبحانه وتعالى – أن يزوّد الإنسان والحيوان بكل الإمكانات والوظائف الضرورية للحياة، ومنها الإدراك الحسي بنوعيه الداخلي والخارجي.

وسميط الباحث اللثام في هذا المحور عن أهمية السمع وبيان أفضليته على البصر، والوقوف على بعض وسائل الإدراك الحسي الخارجي ومنها: التخاطر، والاستشفاف، والاستهتاف، والتي تحدث عند بعض الأشخاص الذين يتمتعون باستعداد خاص يكون خارقاً للعادة.

- **المحور الآخر ألفاظ السمع ودلالاتها:** وسيتحدث الباحث فيه عن معنى السمع في اللغة والاصطلاح، وبيان معنى السمع ودرجاته في القرآن الكريم، وأخيراً بيان الدلالات الخاصة بألفاظ السمع ومشتقاتها في سياقات القرآن المختلفة.
- **الخاتمة:** وتتضمن خلاصة البحث والنتائج والتوصيات.

الإدراك الحسّي في القرآن الكريم

لقد أرادت مشيئة الله سبحانه وتعالى أن يزوّد الإنسان والحيوان بكل الإمكانات والوظائف الضرورية للحياة. ومن ضمن هذه الهبات والإمكانات الإدراك الحسي، فهو إحدى الوظائف العقلية في الحياة حيث يدرك الكائن الحي ما يؤذيه فيتجنبه، وما يفيده فيسعى إليه، أي أن الإدراك يعنى وظيفة عقلية عن طريقها يتم إعطاء معنى للمحسوسات.

وقد خصّ الله سبحانه وتعالى الإنسان بوظيفة إدراكية مهمة يتميز بها عن سائر الحيوانات الأخرى، وهي العقل الذي يستطيع أن يعلو بإدراكه عن الأشياء المحسوسة، فيفكر في المعاني المجردة كالخير والشر والفضيلة والرذيلة، والحق والباطل ويستطيع به أن يستدل على وجود الخالق وقدرته(سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ)(**1**).

والقرآن الكريم يوضّح لنا أنّ الطفل يولد وهو لا يعلم شيئاً ثم لا يلبث أن تبدأ حواسه في أداء وظائفها، فهو يتأثر بما يقع عليه من مؤثرات خارجية

(1) سورة فصلت: آية 53.

محدثة فيه إحساسات مختلفة هي الأساس الذي يتكون منه فيما بعد إدراكه، ومعرفته بالعالم الخارجي.

وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه الحقيقة في كثير من الآيات الدالة بكلّ صراحة على ذلك، نذكر منها على سبيل المثال لا على الحصر، قوله تعالى: (وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ)(1)

وقوله تعالى: (وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ)(2).

ومما يلاحظ أنّ القرآن الكريم اكتفى بذكر السمع والبصر كأداتين من أدوات الإحساس، وذلك لأهميتها في عملية الإدراك الحسي، ولأن في ذكرهما ما يكفي للدلالة على أهمية جميع الحواس في عملية الإدراك الحسي. وهذا من خصائص أسلوب القرآن الكريم الذي يتميز بالإيجاز البليغ، والاكتفاء بالتلميح والإشارة إلى الحقائق الأساسية العامة، ويتغاضى عن الجزئيات والتفصيلات، ويأتي ذكر السمع في القرآن قبل الإبصار في كثير من الآيات ولعلّ ذلك يرجع إلى عدة اعتبارات:

- إن السمع أهم من البصر في عملية الإدراك الحسي، والتعلم وتحصيل العلوم فمن الممكن للإنسان إذا فقد بصره أن يتعلم اللغة ويحصل على العلوم المختلفة، ولكنه إذا فقد سمعه تعذّر عليه ذلك، أو واجه صعوبات كثيرة. ومما يدلّل على أهمية السمع في الإدراك، وفي تعلّم اللغة أنّ القرآن الكريم ذكره وحده مع العقل للدلالة على العلاقة الوثيقة بينهما، قوله تعالى: (وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ)(3) كما يذكر القرآن الكريم في كثير من الآيات السمع بمعنى الفهم والتدبّر والتعقل: (رَبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِي لِلْإِيمَانِ أَنْ آمِنُوا بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا)(4) (وَأَنَّا لَمَّا سَمِعْنَا الْهُدَى آمَنَّا بِهِ)(5).
- إن حاسة السمع تعمل عقب ولادته مباشرة، حيث يستطيع المولود أن يسمع الأصوات المحيطة عقب ولادته مباشرة، بينما يحتاج إلى فترة من

(1) سورة النحل: آية 78.
(2) سورة المؤمنون: آية 78.
(3) سورة الملك: آية 10.
(4) سورة آل عمران: آية 193.
(5) سورة الجن: آية 13.

الزمن لكي يستطيع أن يرى الأشياء بوضوح، إذ إنّ نمو التكوين الشبكي بالعين لا يكتمل إلا بعد أربع إلى ست شهور من الولادة.

- إن حاسة السمع تؤدي وظيفتها إذا أغمض الإنسان عينيه، أو إذا نام يستطيع الصوت العالي أن يوقظ الإنسان من نومه، ولذلك ذكر الله تعالى في قصة أهل الكهف أن ضرب الله على آذانهم في الكهف سنين (فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا) (1). فكان ذلك أشد دلالة على الاستغراق في النوم لتوقف أشد المنبهات.
- السمع أهم في إقامة الحجة على الخلق، فالبصر لا يكون إلا حال عرض المعجزة دون زمان من سيأتي، أما السمع فطريقه أعم وأشمل للزمان والمكان.
- هناك حقيقة علمية وهي أن السمع آخر الحواس توقفاً عند موت الإنسان.
- ما يلاحظ في القرآن الكريم أنّ السمع كان دائماً مقدماً على البصر كلما اقترنا، وهذا الترتيب كان في كتاب الإعجاز اللغوي والبلاغي، وهو القرآن، فلا يكون إلا عن سرّ، وهو قاعدة أفضلية المتقدم على اللاحق، خاصة أنّ هذا التقديم شمل كل المواضع التي اجتمع فيها بأفضلية السمع على البصر من الناحية المعرفية.
- السمع جهات استقباله متعددة عكس البصر لا يكون إلا بالمقابلة.
- حاسة السمع تعمل ليلاً ونهاراً وفي الظلام والنور، في حين البصر لا يعمل إلا في النور، وفي هذه الميزة قال الله تعالى: (قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ اللَّيْلَ سَرْمَدًا إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُمْ بِضِيَاءٍ أَفَلَا تَسْمَعُونَ) (2) وقوله تعالى: (قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ النَّهَارَ سَرْمَدًا إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُمْ بِلَيْلٍ تَسْكُنُونَ فِيهِ أَفَلَا تُبْصِرُونَ) (3)
- السمع ينقل المعارف الماضية والأخبار الآتية، أما البصر فينقل الحاضر المعاين، قوله تعالى: (أَوَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِنِهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ أَفَلَا يَسْمَعُونَ) (4) وقوله تعالى:

(1) سورة الكهف: آية 11.
(2) سورة القصص: آية 70.
(3) السورة نفسها: آية 71.
(4) سورة السجدة: آية 26.

(أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا نَسُوقُ الْمَاءَ إِلَى الْأَرْضِ الْجُرُزِ فَنُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تَأْكُلُ مِنْهُ أَنْعَامُهُمْ وَأَنْفُسُهُمْ أَفَلَا يُبْصِرُونَ)(1).

- يذكر القرآن الكريم السمع مفرداً، بينما ذكر الأبصار في معظم الآيات في صيغة الجمع، وهذا من إعجاز القرآن الكريم وبلاغته، فحاسة السمع تستقبل الأصوات الصادرة من جميع الجهات، بينما العين لا ترى إلا إذا اتجه الإنسان نحو الشيء الذي يريد رؤيته، وإذا حدث صوت في مكان يجتمع فيه جمع من الناس فإنهم يسمعون نفس الصوت في وقت واحد. بينما يرون الشيء الواحد من زوايا مختلفة بمعنى أن رؤيتهم للشيء الواحد لا تكون مماثلة.
- وهناك حواس جلدية توجد في بشرة الإنسان تكون كثيرة ومختلفة الشكل والوظيفة، وهي مخصصة لاستقبال أنواع معينة من الإحساسات، فبعضها يحس بالحرارة وبعضها يحس بالبرودة، وبعضها باللمس، والضغط، وبعضها يحس بالألم. وقد أشار القرآن الكريم إلى وجود أعضاء الحس الخاصة بالألم في جلد الإنسان، وذلك في قوله تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا)(2). وأشار كذلك إلى حاسة اللمس كأداة يستعين بها الإنسان ليحس بها الأشياء بغية التعرف عليها: (وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ لَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ) (3).
- السمع سبب لاستكمال العقل بالمعارف، والبصر لا يوقفك على المحسوسات.
- أول حاسة تستجيب من النائم حاسة السمع، وإن كان مغمض العينين.
- فاقد السمع يفقد النطق، لعدم القدرة على التلقي والتلقين، وإدراك مخارج الحروف وصفاتها، فيفقد خاصية المخاطبة.
- إيماننا بالوحي والرسالة وجميع الغيبيات المتعلقة بالدين أساسه السمع لا البصر.
- إن حاسة السمع هي أكثر ذكراً في القرآن الكريم فقد وردت فيه مائة وخمس وثمانين مرة.

---

(1) السورة نفسها: آية 27.
(2) سورة النساء: آية 56.
(3) سورة الأنعام: آية 7.

- حاسة السمع لها أهمية كبيرة لأنها تتلقى المعلومات بجزئياتها المتغيرة لذا عبّر عن الأذن بالإفهام، وعن فعل السماع بالسمع والطاعة. وكلّ موضع أثبت فيه السمع للمؤمنين في القرآن الكريم، أو نفيه عن الكافرين أو حث على تحرّية فالقصد به إلى تصوّر المعنى والتفكر فيه.

وهناك نوع من الإدراك الحسي غير المذكور، وهو الذي يسميه علماء النفس الإدراك الحسي الخارج عن نطاق الحواس مثل:

- **الاستشفاف:** وهو رؤية الأشياء البعيدة الخارجة عن مجال حاسة البصر، ويسمى الاستبصار، أو الجلاء البصري، مثل زرقاء اليمامة، التي كانت ترى الأشياء بقوة الاستبصار وليس من خلال العين المجردة.
- **والتخاطر:** وهو إدراك خواطر وأفكار شخص أخر يكون في الغالب في مكان بعيد. وأول من استخدم مصطلح التخاطر هو فريدريك مايرز عام 1882م في وقت ظهرت فيه أنواع المخترعات التي لم تكن مألوفة لدى الناس من قبل مثل: التلغراف والتلفون.
- **والاستهتاف:** وهو سماع نداء أو حديث من مكان بعيد خارج عن مجال حاسة السمع.

وهذا النوع من الإدراك الحسي الخارج عن نطاق الحواس الخمس يحدث فقط عند بعض الأشخاص الذين يتمتعون باستعداد خاص قد يكون عبارة عن شفافية روحية تمدهم بقدرة إدراكية خارقة للعادة، وتمكنهم من تجاوز حدود المكان ليدركوا أشياء واحداثاً بعيده عنهم فالرسول(ص)كانت لديه قدرة خاصة غير عادية بسبب صفاء روحه، وشفافيتها، وذكره الدائم لله، فقد كان يرى من وراء ظهره. فعن أنس بن مالك –قال: ((أقيمت الصلاة فأقبل علينا رسول الله **(ص)** فقال: أقيموا صفوكم وتراصوا، فإني أراكم من وراء ظهري.(1)

ورأى بيت المقدس أمامه، ووصفه وهو قائم في الحجر بالمسجد الحرام بمكة. فعن جابر أن رسول الله **(ص)** قال: لما كذبتني قريش في الإسراء قمت في الحجر فجلّى الله لي بيت المقدس فطفقت أخبرهم عن آياته، وأنا أنظر إليه (2).

وكان يسمع – عليه الصلاة والسلام أصوات الموتى يعذبون في القبور فعن ابن عباس قال: مرّ النبي **(ص)** بقبرين فقال: إنهما ليعذبان، وما يعذبان من

(1) صحيح البخاري، كتاب الأذان، باب إقبال الإمام على الناس عند تسوية الصفوف: 1/ 145 (719).
(2) صحيح البخاري، كتاب مناقب الأنصار، باب حديث الإسراء: 5/ 52 (3886).

كبير(1).

ورأى مشارق الأرض ومغاربها المترامية الأطراف، فعن ثوبان أن رسول الله **(ص)** قال: إن الله طوى لي الأرض فرأيت مشارقها ومغاربها وإن امتي سيبلغ ملكها ما روي لي منها (2).

ومن أمثلة هذا النوع من الإدراك أيضاً ما ذكره القرآن الكريم عن يعقوب عندما شمّ ريح ابنه يوسف:(وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ)(3).

ومن معجزات عيسى –التي أخبر بها القرآن الكريم أنه كان يخبر الناس بما يأكلون في بيوتهم من طعام وما يدخرون فيها من أشياء: (وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ) (**4**).

والخداع البصري الذي هو إدراك بصري خاطئ لا ينطبق على حقيقة الشيء المرئي وهو خارج عن مرادنا في هذا الطرح، وقد ذكر القرآن الكريم السراب بعدم جدوى ما يقوم به الكفار من أعمال حسنة، إذ ستكون يوم الحساب هباء منثور كالسراب الذي يظنه الظمآن ماء فإذا وصله لم يجده شيئاً. قال تعالى: (وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ)(5).

ولا يقدر أي مذهب فلسفي أو فكري إنكار دور الحواس في العمليات المعرفية، غير أنّ الخلاف قائم حول القيمة المعرفية، ودورها في مراحل الإدراك فالبحث في ألفاظ الحواس ودلالاتها من أهم فصول نظرية المعرفة.

وتبقى دراسة اللفظ القرآني دراسة سياقية، أي دراسته في سياقه الذي استعمل فيه، هي المعين الأول للوصول إلى الفروق الظلال الدلالية التي تفرق بين ألفاظ لا تفرق بينها المعاجم، ولا كتب التفسير، وتعدّها مترادفة. وجدير بالذكر أن دراسة السياق تحتاج كذلك إلى علم مناسبات النزول.

وقد نبّه الزركشي إلى أهمية دلالة السياق في توضيح معاني الألفاظ وتحديد دلالاتها، فقال: إنها ترشد إلى تبيّن المجمل والقطع بعدم احتمال غير

(1) صحيح البخاري، كتاب الوضوء، باب ما جاء في غسل البول: 53/1 (218).
(2) صحيح مسلم، كتاب الفتن وأشراط الساعة، باب هلاك هذه الأمة بعضهم ببعض: 2889/4.
(3) سورة يوسف: آية 94.
(4) سورة آل عمران: آية 49.
(5) سورة النور: آية 39.

المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوّع الدلالة، وهو من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، فمن أهمله غلط في نظيره وغالط في مناظراته (1).

إن الانتفاع بالقرآن يتحقق إذا قرأناه لنلتمس عنده توجيهات حياتنا الواقعة في يومنا وفي غدنا، كما كان المسلمون الأوائل يتلقونه ليلتمسوا التوجيه الحاضر في شؤون حياتهم الواقعة، وحين نقرأ القرآن الكريم بهذا الوعي سنجد عنده ما نريد، وسنجد فيه عجائب لا تخطر على البال.

سنجد كلماته وعباراته وتوجيهاته حيه تنبض وتتحرك وتشير إلى معالم الطريق، وتقول لنا: هذا فافعلوه، وهذا لا تفعلوه وتقول لنا: هذا عدو، وهذا صديق، وتقول لنا: كذا فاتخذوا من الحيطة، وكذا فاتخذوا من العدة. وتقول لنا: حديثاً طويلاً مفصلاً في كلّ ما يعرض لنا من الشؤون، وسنجد عندئذ في القرآن الكريم متاعاً وحياة.

وإنّ القرآن الكريم ليس كتاب علم نظري، أو تطبيقي ينتفع به كل من يقرؤه ويستوعبه، إنما هو كتاب يخاطب القلب، أوّل ما يخاطب ويسكب نوره وعطره في القلب المفتوح الذي يتلقاه بالإيمان واليقين، وكلما كان القلب نديا بالإيمان زاد تذوقه لحلاوته، وأدرك معانيه، وتوجيهاته ما لا يدركه القلب القاسي، واهتدى بنوره إلى ما لا يهتدي إليه الجاحد، وانتفع بصحبته ما لا ينتفع القارئ المطموس.

وإنّ الإنسان ليقرأ الآية أو السورة مرات كثيرة وهو غافل أو عجول، فلا يستخرج من المعاني ما يؤثر في قلبه وحياته. وفجأه يشرق النور في قلبه، فتتفتح له عن عوالم ما كانت تخطر على البال، وتصنع في حياته المعجزة في تحويلها من منهج إلى منهج، ومن طريق إلى طريق.

وهذا البحث يتناول ألفاظ السمع في القرآن الكريم ومشتقاتها التي تتعاون فيما بينها وبين القلب الحي لتحقيق إنزاله وهو التدبر، فبسلامة الحواس وتعاونها مع القلب يحدث أحسن صورة من صور التدبر، والانتفاع بالقرآن، وخاصة إذا قرنت هذه الحواس بالقلب، وأثرها فيه، وأثره عليها، فالقلب سلطان الجسد، والجوارح جنوده.

ويبقى القلب هو مركز الإدراك، أمّا الحواس فهي ناقلة له عن العالم الخارجي، مع اكتسابه لصفة الإدراك الحسي. وإنّ تكامل الحواس والعقل في

(1) البرهان في علوم القرآن ج2: ص 200.

القرآن أمر مسلّم به، حيث لا تقوم منفردة، وفقدان أو ضعف أي منها نقص في جهة من العلم، فانتقاصها انتقاص للعقل.

ويرى الكثير من الباحثين في الفلسفة والفكر بفروعها أنّ الحواس تخطئ ولا تصل الى اليقين، ويتبعون في ذلك آراء بعض الفلاسفة القدماء، وفلاسفة المسلمين ومفكريهم وعلمائهم، ومنهم كثير، كأبي حامد الغزاليوابن حزم وغيرهما.

واستدل البعض حول خطأ الحواس بقوله تعالى: (وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ)(1).

وفي ختام هذا المحور لابد من الإشارة إلى أنّ العبد مسؤول عن حواسه وعن استعمالاتها، فعن ابن عباس – '' في قوله تعالى: (ثُمَّ لَتُسْأَلُنَّ يَوْمَئِذٍ عَنِ النَّعِيمِ) (2) قال النعيم: صحة الأبدان والأسماع والأبصار، قال: يسأل الله العباد فيم استعملوها وهو اعلم بذلك منهم(3).

وقال **(ص)** في قوله تعالى: (وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا) (4).

يسأل الإنسان عن: الإدراك بحواس السمع والبصر، قاله ابن عباس (5).

لذلك فإن الشكر المطلوب على هذه النعم هو استخدام هذه الحواس في اكتساب العلم المعين على طاعة الله، وابتغاء رضاه، وأفضل ما يتقرّب العبد به إلى الله هو تدبّر كتابه الكريم، والعمل بما فيه، حتى تكون من عباده القليل، كما قال سبحانه وتعالى: (وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ)(6) وقوله تعالى: (وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ) (7) وقوله تعالى: (ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ)(8) وقوله تعالى:

(1) سورة النور: آية 39.
(2) سورة التكاثر: آية 8.
(3) تفسير ابن كثير ج24: ص 582.
(4) سورة الإسراء: آية 36.
(5) تفسير القرطبي، ج10: ص 260.
(6) سورة نبأ: آية 13.
(7) سورة المؤمنون: آية 78.
(8) سورة السجدة: آية 9.

(قُلْ هُوَ الَّذِي أَنْشَأَكُمْ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ) (1)

ألفاظ السمع ودلالاتها

أودع الله فينا حاسة السمع، وعدّها من مناط التكليف، وبها ينال الإنسان غاية السعادة من سماع كلام الله، وكلام رسوله، وبها حصلت مجموعة من العلوم النافعة، وبها يدرك الحاضر والغائب: المحسوس والمعقول. فلا نسبة لمدرك البصر إلى مدرك السمع، ولهذا يكون فاقده أقل علماً من فاقد البصر، بل قد يكون فاقد البصر أحد العلماء الكبار، خلاف فاقد السمع، فإنه من القلّة وجود عالم من هذا الجنس.

وقبل أن يلج الباحث في تبيان دلالات ألفاظ السمع ضمن السياقات القرآنية، كان لزاماً عليه إماطة اللثام عن المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمة السمع في المعاجم العربية، وعند أهل الاختصاص، وكذلك تبيان معنى السمع في القرآن الكريم، وكيف فرّق بين (السماع والاستماع، والإصغاء، والإنصات) بطريقة بليغة ودقيقة، ومناسبة للسياق القرآني، والموقف.

السمع في اللغة:

عند البحث في الدلالة اللغوية لكلمة (السمع) في المعاجم العربية نجد أنّ السمع يشير إلى ما وقر في الأذن، أو حس الأذن، وهي المسمعة، يقال: أساء سمعاً فأساء إجابة، أي: لم يسمع حسناً فأساء الجواب (2).

والسمع: مصدر يكون واحداً وجمعاً، وقد يجمع على أسماع، وجمع أسماع: أسامع (3).

والسمع: حسّ الأذن، وفي التنزيل: (إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ) (4) قال ثعلب: معناه: خلا له فلم يشتغل بغيره، وقال اللحياني: السمع: مصدر: سمع سمعاً وسماعاً. والسمع: الاسم والسمع: الأذن، والجمع: أسماع. والسمع: سمع الإنسان وغيره يكون واحداً وجمعاً كما عند ابن السكيّت.

والسمع: الذكر الجميل، يقال: قد ذهب سمعه في الناس، أي: صيته، ويقال: سماع بمعنى استمع. ويقال سمعت بالشيء: إذا أشعته ليُتكلم به، والسمعة:

(1) سورة الملك: آية 23.
(2) العين: مادة (سمع).
(3) مختار الصحاح: مادة (سمع).
(4) سورة ق: آية 37.

المغنيّة. والمسمع: كالأذن للغرب: وهي عروة تكون في وسط الغرب، يُجعل فيها حبل ليعدل الدلو، قال عبدالله بن أوفى:

تَعدل ذا الميل إنْ رامنا كما عدل الغرب المسمع(1)

السمع في الاصطلاح:

إنّ المعنى الاصطلاحي للفظة السمع لا يخرج عن المعنى اللّغوي، فهما يدوران في فلك واحد.

يعرّف الشريف الجرجاني السمع بأنه: قوة مودعة في العصب المفروش في مقعر الصمّاغ تدرك بها الأصوات بطريق وصول الهواء المتكيّف بكيفية الصوت إلى الصّماغ (2).

ومن أسماء الله تعالى: السميع ويطلق السمع على الأذن، ويأتي بمعنى الإجابة، كما في الدعاء المأثور: اللهم إني أعوذ بك من دعاء لا يسمع. أي: لا يستجاب ولا يعتد به كأنه غير مسموع، وهو قوة في الأذن به يدرك الأصوات (3).

وعبّر القرآن الكريم بالسمع عن الأذن، كقوله تعالى: (خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ)(4) وتارة عن فعله كالسماع كقوله تعالى: (إِنَّهُمْ عَنِ السَّمْعِ لَمَعْزُولُونَ) (5) وتارة عن الفهم، وتارة عن الطاعة، نقول: لم تسمع ما قلت لك، أي لم تفهم، وقوله تعالى: (سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا)(6) أي فهمنا ولم نأتمر لك.

يقول ابن القيّم عند كلامه على سمع الأذن والقلب: فإن الكلام له لفظ ومعنى، وله نسبة إلى الأذن والقلب وتعلّق بهما، فسماع لفظه حظ الأذن، وسماع حقيقة معناه، ومقصده حظ القلب، وأثبت لهم سماع الألفاظ الذي هو حظ الأذن في قوله تعالى: (مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ لَاهِيَةً قُلُوبُهُمْ وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا هَلْ هَذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ أَفَتَأْتُونَ السِّحْرَ وَأَنْتُمْ تُبْصِرُونَ) (7) وهذا السماع لا يفيد السامع إلاّ قيام الحجة عليه، أو تمكنّه منها، وأما مقصود السمع وثمرته والمطلوب منه فلا يحصل مع لهو القلب،

(1) لسان العرب: مادة (سمع).
(2) التعريفات: ص 121.
(3) المفردات في غريب القرآن: ص 110.
(4) سورة البقرة: آية 7.
(5) سورة الشعراء: آية 212.
(6) سورة البقرة: آية 93.
(7) سورة الأنبياء: آية 2.3.

وغفلته وإغراضه(1)، ومعنى ذلك أن الذي يسمع أمر الله سبحانه تعالى فلا يلتزم به، أو يسمع نهيه دون أنْ ينتهي عما نهى، فكأنه في الحقيقة لم يسمع، لأنه ثمرة الكلام هي الانتفاع بالمسموع والعمل بموجبه.

والسمع كسائر الحواس والجوارح، وهي من النعم التي امتن الله بها على عباده، وأمر بحفظها عمّا حرّمه، قال تعالى: (وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا)(2) وقوله تعالى: (قَدْ نَزَّلَ عَلَيْكُمْ فِي الْكِتَابِ أَنْ إِذَا سَمِعْتُمْ آيَاتِ اللَّهِ يُكْفَرُ بِهَا وَيُسْتَهْزَأُ بِهَا فَلَا تَقْعُدُوا مَعَهُمْ حَتَّى يَخُوضُوا فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ إِنَّكُمْ إِذًا مِثْلُهُمْ)(3).

والسمع من أهم خواص الإنسان، وأشرفها حتى من البصر كما عليه أكثر الفقهاء، إذ هو المدرك لخطاب الشرع الذي به التكليف، ولأنه يدرك به من سائر الجهات، وفي كل الأحوال، أمّا البصر فيتوقف الإدراك به على الجهة المقابلة. لذا يشترط فيمن يتصدى لأمر مهم من أمور المسلمين العامة كالإمامة، والقضاء أن يكون سميعاً، فلا يجوز تنصيب إمام أصم ولا تعيين قاضٍ كذلك.

معنى السمع في القرآن الكريم

يتضمن السمع في القرآن الكريم ثلاث درجات في علم وظائف الأعضاء، وهي مذكورة في كتاب الله تعالى **فأوّل ذلك**:الإحساس بالصوت دون فهم وذلك مثل الطفل الوليد الذي لا يفقه معنى الكلام وهو يحس بالصوت،أو كالدواب السارحة التي إذا نعق بها راعيها،أي: دعاها إلى ما يرشدها فلا تسمع إلا دعاءه ونداءه، فلا تفهم ما يقول، بل إنّما تسمع صوته فقط، قوله تعالى: (وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءً وَنِدَاءً صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ)(4).

والثاني: هي الإحساس بالصوت مع الفهم، وذلك في قوله تعالى: (وَقَدْ كَانَ فَرِيقٌ مِنْهُمْ يَسْمَعُونَ كَلَامَ اللَّهِ ثُمَّ يُحَرِّفُونَهُ مِنْ بَعْدِ مَا عَقَلُوهُ وَهُمْ يَعْلَمُونَ)(5).

والثالث: هي الإحساس بالصوت مع الفهم، بالإضافة إلى الاقتناع والإيمان والطاعة، وهي أعلى درجات السمع التي تمنح للمؤمنين، كما في قوله تعالى: (إِنَّمَا

(1) التفسير القيم: ص 44،43.
(2) سورة الإسراء: آية 36.
(3) سورة النساء: آية 140.
(4) سورة البقرة: آية 171.
(5) السورة نفسها: آية 75.

يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ وَالْمَوْتَى يَبْعَثُهُمُ اللَّهُ ثُمَّ إِلَيْهِ يُرْجَعُونَ) (1).

وهذه المعاني الثلاثة تتوافق مع ما هو معروف في علم وظائف الأعضاء من الإحساس بالصوت والتمييز والفهم، والوظائف العليا الأخرى للمخ التي تنتج العواطف والإرادة والتصرفات.

والقرآن الكريم فرّق بين (السماع، والاستماع، والإصغاء، والإنصات) بطريقة بليغة ودقيقة، ومناسبة للموقف.

فالسمع: يكون بقصد أو بدون قصد، ومثاله في كتاب الله العزيز قوله تعالى: (وَإِذَا سَمِعُوا اللَّغْوَ أَعْرَضُوا عَنْهُ) (2).

والاستماع: يكون بقصد من أجل الاستفادة، قال تعالى: (وَإِذْ صَرَفْنَا إِلَيْكَ نَفَرًا مِنَ الْجِنِّ يَسْتَمِعُونَ الْقُرْآنَ) (3).

والإصغاء: حيث التركيز وتفاعل القلب والمشاعر، قال تعالى: (إِنْ تَتُوبَا إِلَى اللَّهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا) (4).

والإنصات: هو ترك الأشغال والسكوت والتفرّغ للاستماع. قوله تعالى: (وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ) (5)

وعن أبي هريرة –' قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إنما جُعل الإمام ليؤتم به فإذا كبّر فكبّروا (6).

الدلالات:

لقد وردت لفظة السمع مائة وأربع وثمانين مرّة في كتاب الله عز وجل وبمعان ودلالات مختلفة، وهي النحو الآتي:

1 .الدلالة الحقيقية (سمع الأذن):

جاءت الدلالة الأصلية، أو المعجمية للسمع في السياق القرآني بمعنى السمع الحقيقي، وذلك في سياق إقامة الحجة على الإنسان بالتكاليف الربانية المتعلقة بأمور الشرع، قوله تعالى: (وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ

(1) سورة الأنعام: آية 36.
(2) سورة القصص: آية 55.
(3) سورة الأحقاف: آية 29.
(4) سورة التحريم: آية 4.
(5) سورة الأعراف: آية 204.
(6) رواه النسائي: 141/2 (921).

وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا)(1). يقول الزمخشري في تفسيره: السمع هنا حاسة عن طريقها يتتبع الإنسان ما لا علم به من قول أو فعل، في مقام ينهى عنه الله سبحانه وتعالى عن أن يقول الرجل ما لا يعلمه(2).

وقوله تعالى: (يَسْمَعُ آيَاتِ اللَّهِ تُتْلَى عَلَيْهِ)(3) وقوله تعالى: (كَأَنْ لَمْ يَسْمَعْهَا) (4) قال مقاتل: سميع يعني سمع الأذنين في قوله تعالى: (فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا) (5) وقال تعالى: (رَبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِي لِلْإِيمَانِ) (6) والمنادي هو النبي ρ (7). ولمزيد من الشواهد على الدلالة الحقيقية، انظر(8):

2.دلالة العلم:

تتولّد دلالة العلم في السياقات القرآنية، وتأخذ نمطين، **فأمّا الأوّل:** فهو عموم العلم، والإحاطة التامة بجميع المسموعات في السياقات التي يسند فيها السمع إلى الله تعالى. قوله تعالى: (وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا) (9).

وهذه الدلالة تتولّد في سياقات قرآنية كثيرة تشير إلى صفة السمع لدى الخالق عز وجل وكيف تنتقل من مجرد آلة بشرية لإنتاج الصوت داخل الصماغ إلى كونها صفة من صفات الألوهية الدالة على الإطلاع التام، والشامل لجميع المسموعات مما يؤدي إلى العلم، والإحاطة بجميع ما يحدث بين خلقه سواء أكانوا بشراً أم من غير البشر.

وهذه المقابلة بين السماع البشري والسماع الإلهي؛ جعلت المفسرين يقفون على تلازم صفة العلم والسمع معاً. وفي هذا المعنى يقول ابن عطية في تفسيره: هاتان الصفتان منبهتان على قصور البشر أي سميع عليم على الإطلاق(10). وفي تناسب هاتين الصفتين معاً يضيف أيضاً: إنّ كلاً من الإيمان

(1) سورة الإسراء: آيه 36.
(2) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج2: ص 623.
(3) سورة الجاثية: آية 8.
(4) سورة لقمان: آية 7.
(5) سورة الإنسان: آية 2.
(6) سورة آل عمران: آية 193.
(7) الأشباه والنظائر في القرآن الكريم: ص 226.
(8) انظر: سورة يونس: آية 42. سورة محمد: آية 16. سورة الجن: آية 1. سورة ق: آية 4.سورة الواقعة: آية 5.
(9) الاسراء: لآية 36.
(10) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ج2: ص 323.

وضدّه مشتمل على أقوال وأفعال وعلى عقائد ينشأ عنها تلك الأفعال فناسب أن يختم ذلك بهما أي: وهو السميع العليم بنياتكم وأعتقاداتكم، ولما كانت الأقوال في الظاهرة لنا الدالة على ما في الباطن قدّمت صفة السميع على العليم(1).

وفي سياقات إقامة الحجة تأتي حاسة السمع مقرونة بالعلم في مواضع كثيرة، وتليها في الأهمية حاسة البصر مقرونة بالعلم كذلك، وقد عرّفت هاتان الحاستان اصطلاحاً بأنهما مودعتان(2) وإذا أدركنا أنّ الحجة تستوجب كونهما مودعتين عرفنا حينها السبب الذي لأجله تكررت لفظة (سمع) ومشتقاتها كثيراً في سياقات قرآنية مختلفة.

تقترن لفظة (سميع) بلفظة (عليم)، وبلفظة (بصير) حيناً آخر، وذلك في أكثر السياقات القرآنية التي وردت فيها. ومن الملاحظ أن اقترانها بلفظة (عليم) أكثر من ارتباطها بلفظة (بصير). قوله تعالى: (وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)(3). **وقوله : (فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنْتُمْ بِهِ فَقَدِ اهْتَدَوْا وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)** (4). وقوله تعالى: **(وَلَا يَحْزُنْكَ قَوْلُهُمْ إِنَّ الْعِزَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ)**(5). وقوله تعالى: (مَا خَلْقُكُمْ وَلَا بَعْثُكُمْ إِلَّا كَنَفْسٍ وَاحِدَةٍ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ)(6).

كما تأتي هذه الدلالة العامة في سياقات يسند فيها حدث السمع لله سبحانه وتعالى كما في قوله تعالى: (قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ)(7)

وغيرها من الشواهد الكثيرة التي جاءت في مواضع مختلفة ودلالات كثيرة(8).

وأما النوع الآخر من السياقات التي تأتي منها دلالة العلم، فهي العلم البشري الذي يكون قاصراً بكثير عن إحاطة الخالق – جل وعلا بجميع

(1) المصدر نفسه، ج1: ص 583.
(2) انظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مصطلح (البصر) ج1: ص 336، التعريفات، ص 121.
(3) سورة البقرة: آية 127.
(4) السورة نفسها: آية 137.
(5) سورة يونس: آية 65.
(6) سورة لقمان: آية 28.
(7) سورة المجادلة: آية: 1.
(8) لمزيد من الشواهد انظر: سورة النساء: آية 58. سورة العنكبوت آية: 55. سورة غافر آية 56، سورة الشورى: آية 11.

المسموعات. قوله تعالى: (قَالَ كَلَّا فَاذْهَبَا بِآيَاتِنَا إِنَّا مَعَكُمْ مُسْتَمِعُونَ)(1).

فقد جاءت لفظة (مستمعون) بدلالة العلم الخاص، وهو ما كان يجري بين فرعون وقومه، وهو العلم الذي توافقه العناية واللطف ويعللّ ابن عاشور علّه تولّد الدلالة بقوله: لأن أصل الاستماع أنه تكلف السماع، والتكلّف كناية عن الاعتناء(2).

إنّ دلالة العلم تتولّد من آلية المجاز المرسل بعلاقة السببية، فالسمع سبب في العلم والإحاطة بالأمور، وفي الوزن الصرفي لاسم الله تعالى (السميع) تتحقق آلية صرفية أخرى، فصيغة سميع على وزن فعيل وهو من الأوزان التي تفيد المبالغة والتكثير والتهويل، والسميع بمعنى المسْمِع واستشهد بعض المفسرين على هذا المعنى ببيت عمر بن معدي كرب(3):

أمن ريحانة الداعي السميع يؤرقني وأصحابي هجوع

وكثرة ورود هذا الوزن في القرآن الكريم دلالة على أهمية الحاسة عند خالقها – جل وعلا لأنها أداة الفهم والعلم الموصلين إلى الإيمان به سبحانه، وكذلك تبين عظم مسؤولية الإنسان أمام ربه في ما يسمعه ويعلمه.

.3دلالة سمع القلب:

مثل قوله تعالى: (خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ)(4). وقوله تعالى: (وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ)(5). وقوله – عز وجل: (أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ وَأَضَلَّهُ اللَّهُ عَلَى عِلْمٍ وَخَتَمَ عَلَى سَمْعِهِ وَقَلْبِهِ)(6).

ومعنى سمع القلب: سميع الإيمان بالقلب وهذا ما أشار إليه مقاتل بن سليمان(7). فقوله تعالى: **(وَكَانُوا لَا يَسْتَطِيعُونَ سَمْعًا)**(8). يعني لم يطيقوا سمع الإيمان بالقلوب، وكذا في قوله تعالى: **(كَأَنْ لَمْ يَسْمَعْهَا)**(9).

---

(1) سورة الشعراء: آية 15.
(2) تفسير التحرير والتنوير ج19: ص 123.
(3) الجواهر الحسان في تفسير القرآن، ج2: ص 286.
(4) سورة البقرة: آية 7.
(5) السورة نفسها: آية 20.
(6) سورة الجاثية: آية 23.
(7) الأشباه والنظائر: ص 226.
(8) سورة الكهف: آية 101.
(9) سورة الجاثية: آية 8.

4 دلالة قبول الدعاء:

تتولد هذه الدلالة في التراكيب القرآنية، وذلك في معرض الحديث عن مقامات الدعاء كقوله تعالى: (رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيم)(1) فالمقام هذا مقام دعاء والتماس قبول، لذلك تضاف خصوصية طلب التقبل للدعاء مع دلالة عموم العلم والإحاطة التامة بالمسموعات(2).

وفي إفادة (السميع) معنى الدعاء، ذكر ابن عاشور: أن السميع مستعمل في إجابة المطلوب كناية، وصيغ بمثال المبالغة أو الصفة المشبهة ليدل على كثرة ذلك، فيفيد أنه وصف ذاتي لله.

وإن الآلية البلاغية المتمثلة في الكناية قد أنتجت دلالة إجابة الدعاء، فالسمع في الآية كناية عن صفة تقبل الدعاء، وقد أفادت هذه الدلالة نفسها مشتقة (سمع) في قوله تعالى:(قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ)(3). التي أفادت دلالة طلب الإجابة للدعاء أيضا(4).

5.دلالة الوعيد والتحذير:

تتولد دلالة الوعيد والتحذير داخل السياقات الموجهة لمن خالف تعاليم الخالق ونواهيه الربانية، كما في قوله تعالى: (وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيم)(5). والواضح أن تذييل قوله تعالى: فسيكفيكهم الله بقوله: وهو السميع العليم قد أعطى خصوصية دلالية تزيد على علمه – سبحانه وتعالى بالمسموعات وهي الوعيد والتهديد لهؤلاء الضالين الذين يؤذن رسول الله (ص)، لأنّ السميع هنا قد أُعطيت دلالات خاصة وهي دلالة الوعيد والتهديد والانتقام، بعد أن كانت تفيد عموم السمع، وهذا من قبيل التوسعات الدلالية في الدلالة المعجمية للسمع بتحويلها من العام إلى الخاص، السميع العليم فيجازيكم بما يصدر منكم(6).

---

(1) سورة البقرة: 127.
(2) التفسير الكبير أو مفاتيح العيب ج4: 453.
(3) سورة المجادلة: آية 1.
(4) تفسير التنوير والتحرير ج12: ص 265.
(5) سورة البقرة: آية 127.
(6) المحرر الوجيز في تفسير القرآن الكريم، ج1: 216.

6. دلالة الفهم:

نقول أسمع ما أقول لك، ولم تسمع ما قلت، وتعني لم تفهم، قوله تعالى: (وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)(1). وقوله تعالى: (وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ قَالُوا سَمِعْنَا وَهُمْ لَا يَسْمَعُونَ)(2). يجوز أن يكون معناه فهمنا وهم لا يفهمون وأن يكون معناه فهمنا وهم لا يعملون بموجبه، وإذا لم يعمل بموجبه، فهو في حكم من لم يسمع.

ثم قال تعالى: (وَلَوْ عَلِمَ اللَّهُ فِيهِمْ خَيْرًا لَأَسْمَعَهُمْ وَلَوْ أَسْمَعَهُمْ لَتَوَلَّوْا وَهُمْ مُعْرِضُونَ)(3). أي أفهمهم بأن جعل لهم قوة يفهمون بها.

وكلّ موضع أثبت الله السمع للمؤمنين، أو نفي عن الكافرين، أو حثّ على تجربة فالقصد به إلى تصوّر المعنى، والتفكّر فيه، كقوله تعالى: (أَمْ لَهُمْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا)(4). وقوله: (إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ الْمَوْتَى وَلَا تُسْمِعُ الصُّمَّ الدُّعَاءَ)(5). أي لا تفهمهم لكونهم كالموتى في افتقادهم بسوء فعلهم القوة العاقلة التي هي الحياة المختصة بالإنسانية(6).

.7 دلالة الاستماع والإنصات:

يذكر ابن عاشور(7) معنى الاستماع والإنصات في تفسيره قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ)(8). نعلم أن حقيقة السمع هو الإحساس الذي به إدراك الأصوات الذي آلته الصماخ(9).

ويتضمن الاستماع معنى السمع الحقيقي والإصغاء مضافاً إليه إدراك المسموع وفهمه، وإذا خلا من الأمرين كان سماعاً لا استماعاً.

يأتي الفعل (استمع) ومشتقاته من مثل: يستمعون، يستمع، واستمع، واستمعوا، والاستماع بهذه الدلالة في القرآن الكريم حيث ورودها.

ولا شك أن (الهمزة والسين والتاء) أنتجت هذه الدلالة بدلالتها على

---

(1) سورة الأنفال: آية 31.
(2) سورة الأنفال: آية 21.
(3) السورة نفسها: آية 23
(4) سورة الأعراف: آية 195.
(5) سورة النمل: آية 80.
(6) المفردات في غريب ألفاظ القرآن: 243.
(7) تفسير التحرير والتنوير ج1: ص 145.
(8) سورة الحج: آية 73.
(9) تفسير التحرير والتنوير، ج1: ص 145.

الطلب، وهي تعمل على وفق آلية المجاز المرسل بعلاقته السببية، فالاستماع مسبب للسمع، كما أن السمع سبب في الاستماع، وبهذه الرؤية، والإدراك، والطمأنينة والراحة، والنقلة البعيدة في المعرفة الواعية المستنيرة مما لا يدركه إلا من ذاقه وعرفه.

وإنّ العكوف على هذا القرآن في وعي وتدبر لا مجرد التلاوة والترنم لينشئ في القلب والعقل من الرؤية الواضحة البعيدة المدى، ومن المعرفة المطمئنة المستيقنة، ومن الحرارة والحيوية والانطلاق، ومن الإيجابية والعزم والتصميم، ما لا تدانيه رياضة أخرى أو معرفة أو تجريب.

وإنّ رؤية حقائق الوجود من خلال التصوير القرآني وحقائق الحياة، ورؤية الحياة البشرية وطبيعتها، وحاجاتها من خلال التقريرات القرآنية، لهي رؤية باهرة واضحة دقيقة عميقة(1).

وللاستماع والإنصات أثر واضح في تدبّر القرآن الكريم، ويمكن حصره في أمرين:

الأول تبليغ دعوة الحق إلى الخلق: قال تعالى: (وَإِذْ صَرَفْنَا إِلَيْكَ نَفَرًا مِنَ الْجِنِّ يَسْتَمِعُونَ الْقُرْآنَ فَلَمَّا حَضَرُوهُ قَالُوا أَنْصِتُوا فَلَمَّا قُضِيَ وَلَّوْا إِلَى قَوْمِهِمْ مُنْذِرِينَ)(2).

وهذه الآية الكريمة تصور الأثر الذي انطبع في قلوبهم من الإنصات للقرآن، فقد استمعوا صامتين حتى النهاية، فلما انتهت التلاوة لم يلبثوا أن سارعوا إلى قومهم، وقد حملت نفوسهم، ومشاعرهم منه ما لا تطيق السكوت عليه، أو التلكؤ في إبلاغه والإنذار به. الدلالة بكون الاستماع مرحلة وسطى ما بين السمع الحقيقي، والنتيجة الطبيعية للسمع وهي العلم بالشيء وفهمه، فنحن نسمع الأصوات ثم نستمع ما ورد فيها لنتوصل إلى الإدراك والفهم.

وأما الإنصات فهو السكوت للاستماع والإصغاء والمراعاة(3).

ذكر أنّ القرآن بصائر وهدى ورحمة أمر باستماعه إذا شرع في قراءته، وبالإنصات وهو السكوت مع الإصغاء إليه؛ لأن ما اشتمل على هذه الأوصاف من البصائر والهدى والرحمة حري بأن يصغي إليه حتى يحصل منه للمنصت هذه النتائج وينتفع بها فيستبصر من العمى، ويهتدي من الضلال ويرحم بها، والظاهر

(1) تفسير السعدي: 314.
(2) سورة الأحقاف: آية 29.
(3) المفردات في غريب ألفاظ القرآن: 243.

استدعاء الاستماع والإنصات إذا أخذ في قراءة القرآن ومتى قرئ(1).

والاستماع والإنصات المأمور بهما هما المؤديان بالسامع إلى النظر والاستدلال، والاهتداء بما يحتوي عليه القرآن الكريم من الدلالة على صدق الرسول **(ص)** المفضي إلى الإيمان بما جاء به من إصلاح النفوس، فالأمر بالاستماع مقصود به التبليغ، واستدعاء النظر والعمل بما فيه، فالاستماع والإنصات مراتب بحسب مراتب المستمعين(2).

إنّ الناس يخسرون الأشياء الكثيرة التي لا يعارضها شيء بالانصراف عن هذا القرآن، وإنّ الآية الواحدة لتصنع أحياناً في النفس، حين تستمع لها وتنصت، أعاجيب من الانفعال والتأثر والاستجابة والتكيف، وهي حالة من امتلأ حسه بشيء جديد وحفلت مشاعره بمؤثر قاهر غلاب يدفعه دفعاً إلى الحركة به، والاحتفال بشأنه، وإبلاغه للآخرين في جد واهتمام(3).

والأمر الآخر نيل الرحمة: قال تعالى: (وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ)(4).

فالآية دالة دلالة حقيقية على الطريقة الموصلة لنيل الرحمة بالقرآن، والحصانة من نزع الشيطان، وهي الاستماع له إذا قرئ، والإنصات مدة القراءة والاستماع أبلغ من السمع، لأنه يكون بقصد ونية وتوجه الحاسة إلى الكلام لإدراكه، والسمع ما يحصل بغير قصد، والإنصات: السكوت لأجل الاستماع حتى لا يكون شاغلاً عن الإحاطة بكل ما يقرأ فمن استمع، وأنصت كان جديراً بأن يفهم ويتدبر، والذي يرجى أن يرحم(5).

وتتولد دلالة الاستماع والإنصات نتيجة السياق الواردة فيه لفظة (السمع) في قوله تعالى: (إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ)(6). وتركيب ألقى السمع عند ابن عاشور هو إرسال السمع وعدم إمساكه(7) وقد جاءت الجملة الحالية وهو شهيد دالة على حال من يلقي السمع لتقود إلى دلالة الإصغاء والإنصات، وبهذه الدلالة فسّر الزمخشري وأبو مسعود و

(1) تفسير القرطبي، ج7: 354.
(2) تفسير البحر المحيط، ج6: ص 25.
(3) في ظلال القرآن ج6: 428.
(4) سورة الأعراف: آية 204.
(5) تفسير المنار، ج9: 461.
(6) سورة ق: آية 37.
(7) تفسير التحرير والتنوير، ج17: 245.

ابن عطية(1).

.8 دلالة القبول:

قوله تعالى: (وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا) (2). قال القرطبي: (3) فيه حذف، أي سمعنا سماع قابلين، وقيل سمع بمعنى قبل، كما يقال: سمع الله لمن حمد فلا يكون فيه حذف، وعلى الجملة فهذا القول يقتضي المدح لقائله والطاعة وقبول الأمر.

وقد وردت بهذا المعنى أيضاً في سور منها قوله تعالى: (أن يقولوا سمعنا وأطعنا)(4)(إذ قلتم سمعنا وأطعنا)(5) (قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا)(6) وقوله تعالى: (ويقولون سمعنا وعصينا)(7)

9. دلالة الإخبار:

يغلب على هذه الدلالة تركيب (سمع به) وهي تمثل انزياحاً عن الدلالة الأصلية للسمع، ومثال ذلك قوله تعالى: (فلمَّا سَمِعَتْ بِمَكرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً)(8).

ولا شك أن الآلية النحوية التي تمثل تعدية سمع إلى المسموع بحرف الجر (الباء) ولّد هذه الدلالة الجديدة، وفي هذا المعنى يعلل ابن عاشور ذلك بقوله: فتعديته بالباء هنا إما لأنه ضمن معنى اخبرت، وأما أن تكون الباء مزيدة للتوكيد(9).

وهذا التركيب أورده الميداني في مجمع الأمثال وبتقدير تحدث به، كما في المثل العربي : تسمع بالمعيدي خير من أن تراه(10).

العربيالعربي: العربي: تسمع بالمعيدي خير من أن تراه(11).

---

(1) انظر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج4: ص 394. 495. تفسير أبي سعود ج6: ص 269. المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ج5: ص 168.
(2) سورة البقرة: آية 285.
(3) الجامع لأحكام القرآن، ج3: آية 277.
(4) سورة النور: آية 51.
(5) سورة المائدة: آية 7.
(6) سورة البقرة: آية 93.
(7) سورة النساء: آية 46.
(8) سورة يوسف: آية31.
(9) تفسير التحرير والتنوير، ج2: ص 54.
(10) مجمع الأمثال ج 1 : ص 147.
(11) سورة يس: آية 25.

10. دلالة الشهادة:

قوله تعالى: (إِنِّي آمَنْتُ بِرَبِّكُمْ فَاسْمَعُونِ) (1) أي: فاشهدوني يا أيها الرسل، وقيل: فأطيعوني (2). قال أبو عبيدة: ومجاز الآية السابقة: اسمعوني، اسمعوا مني (3).

قال الزجّاج في قوله تعالى: فاسمعون فاشهد الرسل على إيقانه (4).

وقال البيضاوي: قوله إني آمنت بربكم الذي خلقكم وقرأ نافع وابن كثير وابو عمرو بفتح الباء فاسمعون أي فاسمعوا إيماني، وقيل: الخطاب للرسل فإنه لما نصح قومه أخذوا يرجمونه فأسرع نحوهم قبل أن يقتلوه (5).

قال ابن كثير: فاسمعون أي: فاشهدوا لي بذلك عنده، ويحتمل أن يكون خطابه للرسل، وقد حكاه ابن جرير فقال: وقال آخرون: بل خاطب بذلك الرسل، وقال لهم: اسمعوا قولي لتشهدوا لي بما أقول لكم عند ربي إني آمنت بربكم، واتبعتكم، وهذا اظهر في المعنى، والله أعلم (6).

11 دلالة الامتثال والقبول والطاعة:

جاءت هذه الدلالة في كثير من الآيات القرآنية، مثل قوله تعالى: (آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْهِ مِنْ رَبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْ رُسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ) (7).

فقد جاءت لفظة سمعنا معطوفة على لفظة اطعنا لتعطي نفس الدلالة وتركيب لفظة (سمع) ومشتقاتها كالسمع واسمعوا مساوية لدلالة الامتثال والقبول والطاعة. وتركيب سمعنا وأطعنا في هذه الآية الكريمة كناية عن الامتثال والطاعة والقبول. وهذا من كلام العرب، فنحن حين نقول: سمعاً وطاعة، نقصد امتثالنا للأمر وقبوله، وطاعة صاحب الأمر.

وقال القرطبي في قوله تعالى: (إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَسْمَعُونَ) (8)

(1) وجوه القرآن: ص 296.
(2) مجاز القرآن، ج3: ص 160.
(3) معاني القرآن وإعرابه، ج4: ص213.
(4) أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ج4:ص 266.
(5) مختصر تفسير ابن كثير ج3: ص 167. 168.
(6) سورة البقرة: آية 285.

(8) سورة يونس: آية 67.

لقوم يسمعون أي: سماع اعتبار(1) وقال البيضاوي: لقوم يسمعون سماع تدبّر واعتبار(2).

وتأتي هذه الدلالة أيضاً في قوله تعالى: (وَمِنَ الَّذِينَ هَادُوا سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ سَمَّاعونَ لِقَوْمٍ آخَرِينَ)(3) ففي قوله تعالى: (سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ) (4) فعند بعض المفسرين يأتي لفظ الجلالة سمّاعون بدلالة قبولهم لكذب رؤسائهم من تحريف التوراة(5).

كما تأتي لفظة (سمع) بصيغة الأمر لتتجاوز الدلالة الحقيقية لوصول الأصوات إلى الآذان، وتدل على الامتثال للأوامر الربانية، فيأتي الخطاب شديد اللهجة، كما في قوله تعالى: (خُذُوا مَا آتَيْنَاكُمْ بِقُوَّةٍ وَاسْمَعُوا)(6) وقوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقُولُوا رَاعِنَا وَقُولُوا انْظُرْنَا وَاسْمَعُوا)(7)وقوله أيضا: (وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاسْمَعُوا) (8).

يقول ابن عاشور في سياق دلالة الامتثال: وهذا سماع خاص وهو: الوعي ومزيد التلقي، واسمعوا: امتثلوا لأوامر الرسول **(ص)** وهو أظهر(9). وغير ذلك من شواهد هذه الدلالة(10).

12 دلالة التجسس:

قوله تعالى(وَفِيكُمْ سَمَّاعُونَ لَهُمْ)(11) قال أبو عبيده قوله: وفيكم سماعون لهم أي مطيعون لهم سامعون(12) وقال القرطبي: وفيكم سمّاعون لهم، أي عيون لهم ينقلون إليهم الأخبار وقال قتادة وفيكم من يقبل منهم قولهم ويطيعهم. ورجّح النحاس، الرأي الأول بأنه أولى، لأنّه الأغلب من معنييه أنّ معنى السماع يسمع الكلام، ومثله ،سماعون للكذب(13).

---

(1) الجامع لأحكام القرآن، ج8: 230.
(2) أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ج4: 266.
(3) سورة المائدة: آية 41.
(4) السورة نفسها: آية 42.
(5) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ج2: ص 192.
(6) سورة البقرة: آية :93.
(7) السورة نفسها :آية 104
(8) سورة المائدة: آية 108.
(9) تفسير التحرير والتنوير، ج1: ص 652.
(10) انظر: سورة النحل: آية 65. سورة الروم: آية 23، سورة السجدة: آية 26.
(11) سورة التوبة: آية 47.
(12) مجاز القرآن، ج1: 261.
(13) انظر: الجامع لأحكام القرآن، ج8: ص 100، صفوة البيان: ص 256.

إن لفظة سماعون، في القرآن الكريم تتميز بتوليد دلالة التجسس في سياقات محدودة، يتعلق فيها هذا اللفظ بالجار والمجرور، والمجرور الضمير (هم)، وقد ولدت الكناية هذا الدلالة لأن (التسمع) يُكنىّ به عن التجسس، وربما حضر المجاز المرسل بعلاقته السببية، لينتج هذه الدلالة في قوله تعالى: (لَوْ خَرَجوا فِيكُمْ مَا زَادوكُمْ إِلَّا خَبَالًا) (1).

فسر الكلبي ،سماعون، بأنهم يسمعون أخبارهم وينقلونها إليهم(2)

وفسرها الزمخشري بقوله: أي نمّامون يسمعون حديثكم فينقلونه إليهم(3) وذكر ابن عباس هذه الدلالة صراحة بقوله: إنهم جواسيس على المسلمين للكفار(4).

3 دلالة القوّالين:

قوله تعالى: (سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ) (5) قال ابن كثير: أي مستجيبون له منفصلون عنه سماعون لقوم آخرين لم يأتوك أي: أنهم يتسمّعون الكلام وينهونه إلى قوم آخرين ممن لا يحضر عندك من أعدائك، أي يتأولونه على غير تأويله الحقيقي ويبدلونه من بعد ما عقلوه، وهم يعلمون(6).

وزاد البيضاوي سماعون للكذب خبر لمحذوف أي: هم سماعون والضمير للفريقين أو للذين يسارعون، ويجوز أن يكون مبتدأ و من الذين خبره، أي من اليهود قوم سماعون، واللام في الكذب إما مزيدة للتأكيد أو لتضمين السماع معنى القبول أي: قابلون لما تفتريه الأحبار، أو للعلة والمفعول محذوف أي: سماعون كلامك ليكذبوا عليك فيه(7).

ويبدو أن تعلّق لفظ الجلالة سمّاعون بحرف الجر اللام ما جعله يحكم بتضمين سماع معنى القول، فتصبح الدلالة (قوّالون للكذب أي يكثرون قوله) وقد أنتج هذه الدلالة المجاز المرسل بعلاقته السببية؛ لأن القول سبب في السمع.

---

(1) سورة التوبة: آية 47.
(2) التسهيل في علوم التنزيل: ص 255.
(3) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ج2: 264.
(4) تنوير المقياس من تفسير ابن عباس: ص 159.
(5) سورة المائدة: آية 41.
(6) مختصر تفسير ابن كثير: ج1: ص 53.
(7) أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ج2: 126، 127.

14 دلالة الاتعاظ والتفكّر والتأمل:

تدخل آلية المجاز المرسل بعلاقته السببية في توليد هذه الدلالة، فالسمع الحقيقي هو وصول الأصوات المختلفة إلى الأذن، ودلالة السمع هنا نتيجة للاستماع والعلم بآيات الله في الأرض، عندئذ يصبح التفكر والتأمل والنظر في مخلوقات الله مسبباً للاستماع، والاستماع مسبباً للسمع، فكان التفكّر هنا خلاصة أخرى للنتيجة. وهذه الدلالة تكثر في السياقات القرآنية الدالة على خلق الله في معرض الاستشهاد بما خلق الله من نعم ظاهرة للإنسان تستوجب التدبّر والتأمل في آيات الله، وبالتالي التوصل إلى أن خالق الكون واحد، لذلك لابد من عبادته حق العبادة.

قوله تعالى: (ومن ءاياته منامكم بالليل والنهار)(1)وقوله تعالى: (أَوَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِنَ الْقرون يَمْشُونَ فِي مَسَاكِنِهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ أَفَلَا يَسْمَعُونَ) (2)أي: أفلا ينطقون من أخبار تلك الأمم(3)وقوله تعالى: (هو الذي جعل لكم الليل لتسكنوا فيه والنهار مبصراً إن في ذلك لآيات لقوم يسمعون)(4)

وقوله تعالى: (وَاللَّهُ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَسْمَعُونَ)(5).

إنّ دلالة الاتعاظ والتفكّر والتأمل تتولّد من لفظ الجلالة يسمعون الوارد في جميع السياقات القرآنية المذكورة، وقد جاء بصيغة المضارع الذي يفيد استمرارية الحدث وتواصله، وكأنّ هذه الدلالة صالحة لكل زمان ومكان ولكافة البشر.

15 دلالة عموم الطلب:

وتتولد هذه الدلالة بسبب آلية التوسع الدلالي بتحول عموم الدلالة في السمع إلى خصوصيتها في الطلب كما في لفظ الجلالة يسمعون، في قوله تعالى: (لَا يَسَّمَّعونَ إِلَى الْمَلَإِ الْأَعْلَى وَيُقذَفونَ مِن كُلِّ جَانِبٍ) 6).

ويعرَّف التسَمّع بأنّه: تطلّب السّماع وأصلها يتسمّعون فأدغمت السين في التاء لاشتراكها في الهمس.(7) ولا شك أن الزيادة الصرفية (الهمزة والسين والتاء) ولّدت أيضاً طلب السمع بآلية التوليد الصرفية، كما أنّ تضعيف الميم في (يتسمّع) آلية صرفية أفادت المبالغة والتكثير.

---

(1) سورة الروم: آية 23.
(2) سورة السجدة: آية 26.
(3) تفسير التحرير والتنوير، ج1: ص 36\ 37.
(4) سورة يونس: آية 67.
(5) سورة النحل: آية 65.
(6) سورة الصافات: آية 8.
(7) التسهيل في علوم التنزيل: ص 595.

الخاتمة

لقد جاء القرآن في نظمه، وسوره، وآياته، وقصصه، وعظاته، وتلقيناته، وأمثاله، وخطابه، وحججه، وجداله أسلوباً رائعاً في ذلك بخصوصيات جعلته الأميز بالنسبة لأسلوب الكتب السماوية السابقة، وبالنسبة لما هو مألوف من أساليب النظم والسبك والخطاب، ذا طابع خاص خالد لا يصح أن يُقاس عليه أنواع الكلام، وأساليب الكتب والتأليف.

وقد طوّع اللغة بكلّ ما في كلمها من أصوات، وصيغ، وتراكيب، ودلالات، وقواعد، وأحكام، كما أظهر طاقاتها، وخصائصها، وقدراتها، في بيان المعاني والأفكار، والعواطف، والمشاعر، والمواقف الإنسانية، كما قدم الصورة المثلى للغة العربية الفصيحة التي حملت القرآن الكريم واتسعت له، وانتشرت به على كلّ الأمم والشعوب صنعت بالقرآن الكريم علوماً جديدة لها أول بدأت به، وليس لها آخر تنتهي إليه. ومهما اكتشف العلماء الكثير من مكوناته يبقوا عاجزين عن سبر اغواره سبراً تاماً: (وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا) الإسراء: ٨٥.

ولما كان عنوان البحث هو **ألفاظ السمع ودلالاتها في السياق القرآني** ارتأى الباحث تناوله في مقدمة ومحورين.

المقدمة: اشتملت على تمهيد ميسّر للبحث، وبيان أهميته وأسباب اختياره، والمنهج المتبع فيه.

المحور الأول الإدراك الحسي في القرآن الكريم: لقد خصّ الله سبحانه وتعالى الإنسان بوظيفة إدراكية مهمة تميز بها عن سائر الحيوانات الأخرى، وهي العقل الذي يستطيع ان يعلو بإدراكه عن الأشياء المحسوسة، فيفكر في المعاني المجردة كالخير والشر، والحق، والباطل، ويستطيع أن يستدلّ على وجود الخالق وقدرته. وقد أشار القرآن الكريم في كثير من الآيات الدالة بكل صراحة على ذلك، وقد جاء ذكر السمع في القرآن الكريم قبل البصر، ويرجع ذلك إلى الكثير من الاعتبارات والأسباب الموجبة لذلك التقديم.

كما أبرز المحور نوعاً آخر من الإدراك وهو الذي يسميه علماء النفس الإدراك الحسي الخارج عن نطاق الحواس مثل: الاستشفاف، والتخاطر، والاستهفاف وهذه الأنواع خاصة بالأشخاص الذين يتمتعون باستعداد خاص ناتج عن شفافية روحية تمدهم بقدرة إدراكية خارقة للعادة، وتمكنهم من تجاوز حدود المكان ليدركوا أشياء وأحداثاً بعيدة عنهم.

المحور الثاني ألفاظ السمع ودلالاتها: فقد أماط الباحث اللثام عن معنى

السمع في اللغة والاصطلاح، وبيان معنى السمع ودرجاته في القرآن الكريم، وأخيراً وقف على دلالات ألفاظ السمع ومشتقاتها في السياقات القرآنية المختلفة، وقد أظهر البحث وجود الدلالات الآتية: (الحقيقية ،سمع الأذن، العلم، سمع القلب، قبول الدعاء، الوعيد والتحذير، الفهم، الاستماع والإنصات، القبول، الإخبار، الشهادة، الامتثال والقبول والطاعة، التجسس، القوّالين، الاتعاظ والتفكّر والتأمل، عموم الطلب).

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

1 .أثر التوليد الدلالي في ألفاظ الحواس الخمس، دراسة وصيفة تحليلية في القرآن الكريم، عائشة السيفية: رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن.

2 .أساس البلاغة، أبو القاسم الزمخشري، تقديم وتعليق محمد احمد قاسم: دار الكتب المصرية، بيروت، ط1، 2003م.

3 .الأشباه والنظائر في القرآن الكريم، مقاتل بن سليمان البلخي، تحقيق د. عبدالله شحاته: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1957م.

4 .أعضاء الحواس الإنسانية ودلالاتها في القرآن الكريم، د. ناهدة محمود ود. عبد الحسين عبدالله: مجلة كلية التربية، المجلد 21، 2010م.

5 .البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزمخشري، تحقيق مصطفى عطا: دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.

6 .التسهيل في علوم التنزيل، محمد الكلبي: دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1973م.

7 .التعريفات، الشريف علي الجرجاني: دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.

8 .تنوير المقباس من تفسير ابن عباس، أبو إسحق الفيروزأبادي: دار الكتب العلمية.

9 .تفسير ابن كثير، الإمام ابن كثير، تحقيق محمد الصابوني: دار إحياء التراث العربي، بيروت.

10 .تفسير أبي سعود، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، محمد أبو سعود: دار إحياء التراث، بيروت.

11 .تفسير البيضاوي المسمى، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، ناصر الدين البيضاوي، تقديم محمد مرعشلي: دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1998م.

12 .تفسير التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور: مطبعة البازي الحلبي، القاهرة، 1965.

13 .تفسير السعدي المسمى، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، السعدي: دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1999م.

14 .تفسير القرطبي، المسمى الجامع لأحكام القرآن، أبو عبدالسلام القرطبي، تحقيق عبدالرزاق المهدي: دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م.

15 .التفسير القيّم، ابن قيّم الجوزية، تحقيق محمد حامد الفقي: دار الكتب العلمية، بيروت، 1978م.

16 .التفسير الكبير أو مفاتح الغيب، فخر الدين الرازي: دار الكتب العلمية، ط1، 2004م.

17 .تفسير المنار، محمد رشيد رضا: دار المعرفة، بيروت، ط2.

18 .الجواهر الحسان في تفسير القرآن، أبو زيد الثعالبي: المكتبة المصرية، بيروت، 1997م.

19 .الصحاح، أبو نصر الجوهري، تحقيق إميل يعقوب ومحمد الطريفي: دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999م.

20 .صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي: دار إحياء التراث العربي.
21 .صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر: دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ.
22 .صفوة البيان لمعاني القرآن، الشيخ حسن معلوف: الكويت، ط3، 1987م.
23 .العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق عبدالحميد هنداوي: دار الكتب العلمية، بيروت.
24 .في ظلال القرآن، سيد قطب: دار العلم للطباعة والنشر، جدة، ط12، 1986م.
25 .كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تحقيق علي دحروج: مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996م.
26 .الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم الزمخشري: دار إحياء التراث، بيروت، ط2، 2001م.
27 .لسان العرب، ابن منظور: دار إحياء التراث العربي، بيروت.
28 .مجاز القرآن، أبو عبيدة: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1962م.
29 .المجتبى من السنن، أبو عبدالرحمن النسائي، تحقيق د. عبدالفتاح أبو غدة: مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، ط2، 1986م.
30 .مجمع الأمثال، أبو الفضل الميداني، تحقيق قصي حسين: دار الهلال، بيروت، ط1، 1986م.
31 .المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ابن عطية الأندلسي، تحقيق عبدالسلام محمد: دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م.
32 .معاني القرآن وإعرابه، أبو إسحاق الزجاج، شرح وتحقيق د. عبدالجليل شلبي: دار الكتب، القاهرة.
33 .المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبدالباقي: دار الفكر، بيروت، ط2، 1986م.
34 .مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبدالسلام هارون: دار الفكر، 1979م.
35 .المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق صفوان داوودي: دار القلم، دمشق، ط3، 2010م.
36 .موسوعة مصطلحات جامع العلوم، عبدالنبي ذكري، تحقيق علي دحروج: مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997م.
37 .وجوه القرآن، عبد الرحمن النيسابوري، تحقيق جلال الأسيوطي: كتّاب ناشرون، بيروت،2011م.

الخيال ومحورية الرؤيا في رسالة المبشرات المنامية لابن عربي

د. كاهنة دحمون*

الملخص:

لقد احتل الخطاب الصوفي مكانة مهمة لدى الباحثين في التراث العربي الإسلامي ، في مستويات متعددة وتصورات مختلفة ، وهذا لتشاكل الوحدات البلاغية المكونة له ، والتي تشكل شبكة من الصور التركيبية اللامتناهية ، من جهة ، وتشاكل العالم التخييلي الذي يصعب الكشف عنه بكثافة تفاعله مع العالم وتصور العلاقات بين موجوداته من جهة أخرى . كما عرف قراءات مختلفة باختلاف الفهم والتأويل ولارتباطه بالدين ، وحقائق الوجود بفلسفاتها المتعددة ، والمذاهب المختلفة التي تختلف آراؤها باختلاف أصحابها ، مما نتج عن ذلك صعوبة في تلقيه وتأويله على مستوى الجمل والنصوص المستعملة في التواصل بين المتخاطبين الذين يتشاركون العملية ، ويتناول هذا البحث بالدراسة خاتمة المؤلفات التي صنفها ابن عربي[1] ، وهي رسائل المبشرات المنامية التي تتميز بقوة التخييل ، فاللغة المستعملة في نصوصها لغة بلاغية واسعة ومثيرة ، تشكل في تركيبها وتكوينها سياقً خاصاً ، وتكتسب دلالتها ضمن هذا السياق من جهة ، وفي علاقاتها بسياقات القراءة المختلفة من جهة أخرى .

Abstract:

The Sufi speech could win a special place among anthropologists working on the Arab and Islamic heritage and at different levels and different perspectives This is due to the entanglement of discursive units that make up because they form the infinite canvas of images and rhetorical one side, and the intermingling of the imaginary world, elusive by dint of being imbued with elements of surrounding world and what drives the relationship to this world This speech had readings and various and varied interpretations because all connected are heard on each and dependent realities of varied philosophies, various current and different readers The result is predictable: a difficulty to receive and interpret this talk of phrasal and textual level especially in interactions

This research focuses on the last of the works of Ibn Arabi that includes omen letters very rich in imagination dreams in a vast and captivating language

* أستاذة محاضرة ب ، كلية الآداب واللغات ، جامعة البويرة.

(1) ابن عربي هو: أبو عبيد الله محمد بن علي الطائي الحاتمي المعروف بابن سراقة ، ويلقب بمحي الدين ، والشيخ الأكبر ، ولد بمرسية عام: 560هـ ـ 1164م ، وتوفي في دمشق عام: 638هـ ـ 1240م.

It thereby creates a special context in which it and its own resources and interpretations with respect to different interpretations

ـ مقدمة: للخطاب الصوفي وظائف يسعى لتحقيقها بشتى الإجراءات المتوفرة لدى مستعمليه في العملية الخطابية ، سواء كانت تركيبية أو دلالية ويمكن تحديد تعريف للخطاب الصوفي على أنّه خطاب ضمني في إطار وضعه في علاقة تقابلية مع الخطاب المباشر« إنّ الخطاب الصوفي خطاب غير مباشر فهو أقرب إلى الخطاب الضمني الذي يعارض الخطاب المباشر فالخطاب الضمني توليد لمستويات التأويل إلى ما لا نهاية ويمتلك كلّ خطاب ضمني خلفية تحيل إلى الجماعة السوسيو ـ ثقافية المنتجة لخطابه »[1] فهو خطاب يؤسس للاختلاف لأنّه يعالج مسائل يستعصي على العقل غير المؤيد بالذوق أن يدركها ويستعصي على اللغة الرمزية أن تفضح أسرارها وهذا قصد التأسيس لكتابة لها أبعاد ومستويات منبثقة من التجارب والخلفيات المتواضع عليها والمشتركة في الوضع التخاطبي ، الذي يتضمن ايضاءات تتطلب التنقل في الأحوال والمقامات والمعارف .

والكتابة هي الوسيلة التي اتخذها ابن عربي لإيصال أفكاره للمتلقي والتعبير عن رؤياه« فالكتاب يقرأ بكل مكان ، ويدرس في كلّ زمان ، واللسان لا يعدو سامعه ، ولا يتجاوز إلى غيره »[2] . ليظهر ابن عربي بذلك نصه ، بقوة الكتابة ، بعدما كان خفيا ، ويكشفه في عملية لغوية مرتبطة بمواقف ومحددات اجتماعية وثقافية ودينية . إذ تنوعت محددات خطابه ، فهو من جهة خطاب معرفة وبحث في الوجود ، لما يسعى إليه من نشر المعرفة الصوفية والتقرب من الله . وخطاب تأسيس وسلطة ، من جهة أخرى ، انطلق فيه من موقع «معارض» لإعلان ما هو حقيقة « يقوم الخطاب الصوفي كخطاب سلطة على خاصيتين أساسيتين ، فهو خطاب جدال يقوم على الاعتراض على سلطة دينية مهيمنة يمثلها الفقهاء وعلماء الكلام والباطنية ويعمل على كشف تناقضاتها ومزالقها وحدودها . وهو أيضاً خطاب تأسيسي يتولى تشييد تصور جديد للتلقي متميز عن أصناف التلقي الأخرى ، وأخيراً فإنّ الخطاب الصوفي خطاب رغبة من حيث سعيه لتحقيق هوية الجماعة »[3] وهذا لتحقيق مقاصد وبلوغ مرامي عند مستمع مستعد لتلقي

(1) أحمد الطريبق أحمد: الخطاب وخطاب الحقيقة ، مبحث في لغة الإشارة الصوفية ، مجلة فكر ونقد ، العدد 40 ، 1999 ، ص 65.

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين ، ج1 ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ، ط7 ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1998 ، ص 80.

(3) محمد بالأشهب : التلقي المكاشف ، شروطه وحدوده ، ابن عربي نموذجاً ، مجلة علامات ، العدد 10 ، 1998 ، ص68 ـ 69.

الخطاب ، حيث يمكن أن يكون التلقي:

ـ **ذوقاً:** وهو أول مبادئ التجليات الإلهية .

ـ **شرباً:** وهو أوسط التجليات .

ـ **ريّاً:** وهو غاية التجليات في كلّ مقام . (1)

لتصبح بذلك المعرفة الصوفية معرفة باطنية لا معرفة عقلية ، تشتغل بالله وحده لاغية أمور الدارين من حياة وآخرة . فهو يتكلم بلسان الباطن ، الذي هو في الحقيقة لسان مذهبه ، ويترك الظاهر الذي يعبر عن عقيدة العوام(2) . لتكون المقابلة بين العقل الذي هو لسان الظاهر ، والذوق الذي هو لسان الباطن .

1 ـ الكتابة المنامية ومحورية الرؤيا:

حظي الإنسان في هذا الكون بمكانة فريدة مقارنة بالموجودات الأخرى ، كما يخبرنا بذلك القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **ولقد كرّمنا بني آدم وحملناهم في البرّ والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا** ﴾ الإسراء :70 ، ولقد خلق ليكون خليفة لله في الأرض ، يقول عز وجلّ: ﴿ **وإذا قال ربّك للملائكة إنّي جاعل في الأرض خليفة** ﴾ البقرة : 30 ،وإذا كان من البديهي أن كل من يتولى مهمّة من المهام الكبرى نيابة عن صاحب الأمر ينبغي أن يكون من ناحية مستقلاً في عمله حتى يستطيع القيام بما وُكِلَ إليه ، ومن ناحيةٍ أخرى ينبغي أن يكون تصرفه في حدود توجيهات موكّله ، فكذلك الحال بالنسبة إلى الإنسان في هذا العالم . فينبغي ، من ناحية ، أن يكون تصرفه قائما على **استقلاله في العمل بشكل إبداعي** ، ومن ناحية أخرى ينبغي أن يجري ذلك استناداً إلى تعاليم الوحي الإلهي . وهذا يعني أنّ عليه أن يتصرف طبقاً للتوجيهات الإلهية ، مستلهماً دائما روح هذه التوجيهات ، لا مجرد حرفيتها(3) ، مما يعطي فرصة للتلاعب وعدم التمركز حول المعنى الأصلي ، ليكون بذلك الهدف الأساس من دراسة العمل (الإبداع) هو تفكيك الخطابات المولّدة وتفحص ما تخفيه من شبكة دلالية بحسب عناصرها اللغوية ، من جهة ، والنظم الفكرية بإعادة صياغتها والتأمل في معانيها للكشف عنها من جهة أخرى ، وايصالها للمتلقي .

---

(1) المرجع نفسه ، ص 73.

(2) محي الدين ابن عربي: فصوص الحكم ، ج1 ، تعليق: أبو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، دت ، ص14.

(3) محمود حمدي زقزوق ، الإسلام وقضايا الحوار ، بجوث ودراسات في ضوء القرآن الكريم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 2002 ، ص 34.

ولقد حدد ابن عربي الهدف والغاية من هذه المبشرات ، في قوله:« وأنني عزمت أن أذكر في هذا الجزء ما رأيته في المنام ، ومما تعود منه منفعة على الغير ، وتعين على أسباب الخير »[1] ، فما نقله عبارة عن رحلة خيالية للكشف عن الحقائق باستعمال العقيدة و الشريعة فيما له نفع للأمة . وهذا في لغة رمزية/ مجازية قابلة لأكثر من تأويل ، كونها حملت معاني كثيرة في طيات الخطاب الصوفي الذي يحويها . وشكّل هذا المجاز في تركيبه سياقا تداولياً خاصاً ، أنشأ مفاهيم عن عالم الصوفية . وهذا باستعماله آلية التضمين .

2 . التضمين والخطاب الرؤيوي: ارتبطت المبشرات المنامية بالتجربة الرؤيوية التي هي أصل كتابيه: الفتوحات المكية وفصوص الحكم التي توجه كما هي دور الخيال الخلاق داخل عقيدته الروحية[2] . والتي حملت ضمنياً دلالة سياقية زودت المتلقي بمعلومات غيبية متعالقة مع بعضها البعض ، أساسها العقيدة والشريعة في مستويين أساسيين هما:

. مبشرات يقينية: مرتبطة بما يقدمه من رؤى ، أي ما قدمه من أخبار حول ما رآه من أحداث .

. مبشرات تصديقية: يحاول من خلالها إقناع المتلقي بما رأى بتضمينه للسنة والقرآن الكريم ، وهذا باستخدامه موجهات من مثل: « حدثني» وكلاها يكشفان عن المواقف والتجارب الذاتية لابن عربي اتجاه العالم المحسوس . حيث تحمل المبشرات المنامية لابن عربي رؤى فلسفية وتأملية عميقة ، تعبر عن علاقة المبدع بذاته وبواقعه ، وعن علاقته بخاطبه الأدبي في إطار تخييلي جمعت بين الذهن والوجدان والرؤيا والتي بلغ عددها سبع عشرة مبشرة ، بذكر مجموعة من الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة ، يستشف منها جزء من نظريته العامة في الكشف الصوفي[3] . إذ صورت المبشرات لقطات منامية للعالم العلوي والمراتب الروحية تخييلا وتخطيباً ، فهي مرتبطة بالوحي والإلهام والرؤيا ومظاهر النبوة والولاية ، وهذا ما قدّمه ابن عربي في ديباجته ، حيث يقول:« الحمد لله رب العالمين ، والعاقبة للمتقين ، وصلى الله على سيدنا محمد وآله الطاهرين أما بعد ، فإن الله تعالى جعل الرؤيا وحيه إلى أوليائه والمسلمين من عباده ، وجعلها جزءاً من

(1) مقدمة رسالة المبشرات المنامية ، لشيخنا الأكبر سيدي محي الدين ابن العربي ، مخطوط ، ص 1 ـ 2.
https://docs.google.com

(2) حياة فارة: رسالة المبشرات المنامية ، رسالة المبشرات المنامية ، تأليف محي الدين ابن العربي ، تحقيق ودراسة لنص لم يسبق نشره ، ص 98 ـ 99. rodin.uca

(3) حياة قارة: رسالة المبشرات المنامية ، مرجع سابق ، ص 95.

أجزاء النبوة»[1] .

ولتبيان طريقة كتابة الرسالة دلالة وصياغة ومقصدية ، فهي عبارة عن تأملات ماورائية ورحلة خيالية يبحث فيها ابن عربي عن الشريعة والحقيقة عن الظاهر من الأحكام الشرعية ، والباطن من تلك الأحكام الذي لا يتوصل إليه إلاّ الولي العارف [2] . إذ اعتمد فيها على الأسلوب المنامي القائم على مقاطع تأملية ، فلسفية وصوفية ، وعلى الانطباعات النفسية والعقلية التي تشغل الذات المتكلمة .

واختيار الكتابة المنامية مستمدة من رؤية خاصة لدى ابن عربي عن الحياة ، القائمة على قوة الفكر والتأمل ، قدّمها في صور رؤيوية صوفية ، مفتوحة على قراءات لا متناهية العدد ، فالمبشرات التي رواها ابن عربي أفكار مكثفة ومقتصدة ، فلقد استعمل فيها ، والتي يبلغ عددها سبع عشرة مبشرة ، مجموعة من الآيات القرآنية ، والأحاديث الشريفة والتي اتضح فيها جليًّا مفهوم الكشف . والذي يدعي ابن عربي فيه أنه توصل به إلى معارف لا تعطى إلاّ لمن خصهم الله بها من الأولياء والأنبياء والأتقياء ، وأنّ هناك أشياء كشفها الله له ، وخشي أن يطلع الناس عليها لأن قلوبهم لا تتحمل ولا تتسع لتفهم معانيها ، ليصبح البحث عن المعنى أثناء عملية التأويل ، بحثاً عن المقاصد بالقلب لا بالعقل . تتميز بما يلي:

ـ الرؤيا عند ابن عربي ظاهرة رمزية .

ـ تتميز المبشرات بثرائها الدلالي ، وغناها التخييلي .

ـ التخلص من عناصر الكون برحلة خيالية .

والكشف هو من الشواهد الدالة على التضمين ، وهو من المصطلحات الأساسية في فكر االصوفية ، فهو مرتبط بمعرفة حقائق بعض الأشياء معرفة مباشرة بين الله و«العارف بالله» وهي معرفة قلبية في المقام الأول ، تربط بين الخطوط الناظمة لمحاور أساسية في الكون باعتبارها معارف إلهية لا يصل إليها إلا الخواص وخواص الخواص من المسلمين العارفين بالله ـ على حدّ زعمهم ـ ولا يصل إلى مرحلة الكشف إلاّ من كابد في طريق الوصول إلى الله بالترقي والانتقال من طبقة أدنى إلى طبقة أعلى بواسطة شيوخ يدلونه على معالم الطريق أو هي هبة يعطاها العبد الذي وصل بطريقته التعبدية إلى المعارف الإلهية[3] .

---

(1) مقدمة رسالة المبشرات المنامية/ مخطوط ، ص 01.

(2) شرحت هذه العلاقة في رسالة روح القدس ، ص 13 ـ 14. عن حياة قارة ، رسالة المبشرات المنامية ، مرجع سابق ، ص 98.

(3) ينظر ، حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية ، ط1 ، مؤسسة المختار للنشر ، القاهرة ، 1987 ، ص

ومقام الكشف في المبشرات هو «الذات» أي ذاتية ابن عربي ، وهذا في مناماته ورؤياه التي يخترق من خلالها العالم المحسوس إلى العالم لخيالي الذي هو عالم الغيب ، وهذا ما نراه جلياً في المبشرة الثالثة• حيث يتعلق بالسنة النبوية الشريفة بضم النبي (ص) إليه ، حيث يقول:« كان جملة من أصحابنا ، قبل أن أعرف العلم ، قد رغبوا وقصدوني محرضين على قراءة كتب الرأي ، وأنا لا علم لي بذلك ولا بالحديث ، فرأيت نفسي في المنام ، وكأني في فضاء واسع ، وجماعة بأيديهم السلاح يريدون قتلي ، ولا ملجأ معي آوي إليه ، فرأيت أمامي ربوة ، ورسول الله صلى الله عليه وسلم عليها واقف ، فلجأت إليه ، فألقى ذراعه علي وضمني ضماً عظيماً ، وقال لي: يا حبيبي استمسك بي تسلم ، فنظرت إلى هؤلاء الأعداء ، فلم أر منهم على وجه الأرض أحدا ، فمن ذلك الوقت اشتغلت بتقييد الحديث» . لينتقل بذلك إلى عالم خيالي عن طريق الرؤيا محددا الدلالة والمعنى داخل الحدث الذي يضمها وهذا ما أكدّه في« فلمثل هذا ترجع أحوال من ذكرنا في الرؤيا لا في ذواتهم»[1] .

فالرؤيا عند ابن عربي فعل خيالي مرتبط بلسان الباطن الذي يهدف إلى تأسيس أفق معرفي خاص ، يضمن به التأثير والإقناع ، بتأطير مزدوج جمع بين مرائي القرآن ومرائي السنة النبوية الشريفة ، يقول:« واعلم أنّ رؤية الله في النوم ورؤية الملائكة والأنبياء والفضلاء على نوعين:

1 ـ يرون على صورة حسنة كاملة يتفاضل الكمال والحسن في بابه .

2 ـ ويرون على صورة قبيحة ناقصة على مراتب القبح والنفع ...

فالحسن منها لتعظيم الدين والحق ، والقبيح منها لإظهار الباطل والشر ، وذلك يرجع إلى موطنين: إما إلى حال الرائي في نفسه ، وإما إلى الموضع الذي رأى فيه ذلك الرسول أو الحق أو الفاضل» [2] أي أنّه تأويلها يكون بحسب الرائي وحاله أو الموضع الذي رآه فيه أو كليهما معاً ، بالشرع والعقل .

وما هذا إلا وسيلة للإقناع بمادة إخبارية سردية رؤيوية ، تحكمها الرحلة

.27

• ولقد خطها كما يلي: ((مبشرة أخرى في معناها كان جملة من أصحابنا...اشتغلت بتقييد الحديث)) وهذا بعد مبشرتين: المبشرة الأولى تحرض على التمسك بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، والمبشرة الثانية في معناها: رأيت في النوم رسول الله صلى الله عليه وسلم يعانق الإمام المحدث أبا محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الفارسي... رسالة المبشرات المنامية/ مخطوط ، ص03.

(1) رسالة المبشرات المنامية/ مخطوط ، ص03.

(2) مقدمة رسالة المبشرات المنامية/ مخطوط ، ص 02.

والخيال بقوة كشفية/ روحية لا يعرف أسرارها إلا أهلها هدفها اختراق العالم المرئي إلى عالم الغيب . وهذا ما يلاحظ في المبشرة السادسة والحادية عشرة التي رأى فيها ابن عربي الله عز وجل ، وهي متعلقة بذاته وأحواله ، كما قلنا سابقاً ، وهي تنبيه من الله تعالى ، يقول:« رأيت في المنام كأن الله يحادثني ويقول لي: يا عبدي إن أردت أن تكون عندي مقرباً مكرماً منعماً ، فأكثر من قول:« رب أرني أنظر إليك» . كرر ذلك علي مرات» .

ووفر هذا لابن عربي القيام بوظيفتي «التبين والتبيان« في مبشراته على وجه يولد نشاطاً تأويليا فاعلاً يقوم بتأويل وتحويل موجودات الوجود إلى لغة وبالتالي إلى خطاب مكون من علامات رمزية اصطلاحية تصبح بدورها بياناً آخر قابلاً بدوره للتأويل ، ومن ثم فالنصوص الفاعلة في نشاط الإنسان تحتاج منه إلى عمل تأويلي مستمر يمكن من استثمار هذه النصوص ، وقد لا يتوقف هذا الاستثمار إذا تجدد الكشف عن مقاصد النصوص باستمرار[1] . فالتأويل يقع داخل اللغة في تشكلاتها البنوية والمعرفية والمرتبطة بالرؤيا .

والرؤيا عند ابن عربي متصلة بقضايا ومواضيع كثيرة ، نجدها في معظم مؤلفاته كفصوص الحكم والفتوحات المكية والتدابير الالهية ، وكذلك المبشرات المنامية التي بين ايدينا . كما أنّها نسيج من تداخل ثلاثة أبعاد رئيسية ، هي:

ـ **البعد النفسي:** يشتغل بالتجربة الحسية ويطابق عالم الملك والشهادة .

ـ **البعد العقلي:** يشتغل بالتجربة العقلية ويطابق عالم الملكوت: وهو ما بطن من العالم من أسرار المعاني ، ويدرك بالعلم .

ـ **البعد الروحي:** مجال اشتغاله هو: التجربة الوجدانية ، ويطابق عالم الجبروت ، وهو عالم الجبروت ، وهو عالم العظمة أو البحر المحيط الذي تدفق عنه الحس والمعنى ويدرك بالذوق والكشف والوجدان[2] .

وتوافق المبشرات المنامية بين الذات وهذه الأبعاد ، فهي من خاتمة مصنفات ومقالات ابن عربي ، حيث جاءت لتحقيق الموازنة بين العالم المادي والعالم الداخلي النفسي لذاته . ولقد ساعدت عوامل كثيرة لتكون كذلك ، أهمها:

(1) محمد مصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل ، ط1 ، نداكوم للطباعة والصحافة ، 2000 ، ص 67.

(2) محمد زايد: أدبية النص الصوفي ، بين الإبلاغ النفعي والإبلاغ الفني ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2011 ، ص19.

ـ **العوامل العقائدية:** المنتشة في عصره .

ـ **العوامل الاجتماعية** والصراعات السائدة آنذاك .

هذه المبشرات التي لا يمكن إدراك معناها خارج السياق التداولي الصوفي ، ولقد استعمل لذلك ابن عربي ما سماه **بالتتبيه المنهجي ،** والمقصود به:« تبديد الآراء المتعلقة بالموضوع الواحد في الأبواب والفصول الكثيرة ، وتفريقها في المواقع المتباعدة ، فلا يستطيع الباحث جمع شيء منها إلاّ بالجهد المضني والعمل الدؤوب »(1) . وما أشبه ابن عربي في هذا بفنان ألّف لحنا موسيقيا عظيماً ، ثم بدا له أنّه يخفيه عن الناس ، فمزقه ، وبعثر نغماته بين نغمات ألحان أخرى ، فاللحن الموسيقي العظيم موجود هناك لمن أراد أن يتكبد مئونة استخلاصه وجمعه من جديد(2) . مما يجعل القراءة أشبه بقراءة تأويلية لمواقفه الفكرية واشتغالاته اللفظية في مفردات خطابية مميزة . والتي تقتضي وجود علاقة تفاعل بين المتكلم والمخاطب ، وهذا باستعمال لغة متواضع على ألفاظها وقواعدها قصد الإفهام والتواصل ، فالخطاب هو اللفظ المتواضع عليه والمقصود به إفهام من هو مهيأ لفهمه(3) ، أي مستمع منتبه ومستعد لتلقي الخطاب .

وفي الأخير ، وإضافة إلى ذلك تؤدّي لغة المبشرات وظائف أخرى ، إذ لم تأت للإخبار ونقل الأفكار فقط في وظيفتها التأثيرية الاجتماعية ، بل جاءت أيضاً لتؤدي مجموعة وظائف منها:

ـ **الوظيفة الإعلامية:** التي تعبر عن مختلف التجارب الروحية والمعرفية والجمالية لابن عربي في إطار اجتماعي ، والتي أدت:

ـ **الوظيفة الكشفية:** التي تمكن من الكشف عن الباطن والعالم الآخر من خلال رؤياه ، ولا شك أن هذه الرؤيا أو المبشرات المنامية عند ابن عربي مرتبطة بعنصر سنورد له بحثاً خاصاً وهو عنصر التخييل والمقصدية ، الذي يجد فيه المبدع خاصة ، والإنسان عامة . خاصة وأنّه قسم الرؤيا على ثلاثة أقسام:

.القسم الأول: رؤيا من الله ، وهي المبشرات .

.القسم الثاني: رؤيا من النفس ، وهي التي يحدث الرجل بها نفسه في اليقظة .

(1) رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل ، ط1 ، منشورات الزاوية ، 2007 ، الرباط ، ص 51.

(2) مقدمة الفصوص ، مرجع سابق ، ص11.

(3) أحمد الطريبق أحمد: الخطاب وخطاب الحقيقة ، مرجع سابق ، ص62.

.القسم الثالث : رؤيا من الشيطان ، وهي المفزعة ، ليحزن بها الشيطان . [1]

ثم إن البحث في حقيقة القول عند ابن عربي تكمن في البحث عن الوجود والتمعن فيه ، والغوص في العالم الآخر لايجاد الحقيقة ، لتعتبر بذلك عملية وجدانية أكثر منها عملية ذهنية ، فالمعاني المتولدة معان ذوقية كشفية مرتبطة بالتجربة الذاتية والتجربة الصوفية .

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين ، ج1 ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ، ط7 ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1998 .
2. أحمد الطريبق أحمد: الخطاب وخطاب الحقيقة ، مبحث في لغة الإشارة الصوفية ، مجلة فكر ونقد ، العدد 40 ، 1999 .
3. حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية ، ط1 ، مؤسسة المختار للنشر ، القاهرة ، 1987 .
4. حماة قارة: رسالة المبشرات المنامية ، تأليف محي الدين ابن العربي ، تحقيق ودراسة لنص لم يسبق نشره rodin uca
5. رضوان الصادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل ، ط1 ، منشورات الزاوية ، الرباط ، 2007 .
6. محمد بالأشهب: التلقي المكاشف ، شروطه وحدوده ، ابن عربي نموذجاً ، مجلة علامات ، العدد 10 ، 1998 .
7. محمد زايد: أدبية النص الصوفي ، بين الإبلاغ النفعي والإبلاغ الفني ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2011 .
8. محمد مصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل ، ط1 ، نداكوم للطباعة والصحافة ، 2000 .
9. محمود حمدي زقزوق ، الإسلام وقضايا الحوار ، بجوث ودراسات في ضوء القرآن الكريم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 2002 .
10. محي الدين ابن عربي: فصوص الحكم ، ج1 ، تعليق: أبو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، دت .

(1) مقدمة رسالة المبشرات المنامية ، مخطوط ، ص 01. بتصرف

الاستشهاد بالشعر في رسائل أبي بكر الخوارزمي

دة. صبيرة قاسي *

الملخص:

الاستشهاد ظاهرة معروفة لدى القدماء، خاصة الاستشهاد بالشعر، وهذا ما نلاحظه في رسائل أبي بكر الخوارزمي، حيث لا نكاد نعثر على رسالة خالية من الاستشهاد والتمثل بالشعر، بل إن الأمر أحيانا يتعدى الاستشهاد بالبيت الواحد إلى البيتين أو عديد الأبيات، وللاستشهاد وظائف عديدة منها الاحتجاج لقضية فكرية، أو دينية، أو سياسية، أو تاريخية، وغير ذلك من الأفكار والمعاني. وهذا ما سنبحثه في رسائل الخوارزمي محاولةً منا التوصل إلى الادوار التي يضطلع بها الاستشهاد بالشعر في هذه الرسائل.

لقد نظر البعض إلى الاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية تقوم على تكرار وحدة من خطاب في خطاب آخر، وحين تندرج الوحدة الأولى في خطاب مختلف فإنها تؤثر فيه وتتأثر به في الآن نفسه، ويحدث بين الاثنين تفاعل ينتج عنه تحول في الدلالة وإنتاج قيم جديدة، وهذا في نظرنا ما يمنح الاستشهاد أهميته، وينأى به أن يكون من قبيل الاحتجاج الشكلي.

Abstract :

The exemplification is a phenomenon known among the ancients, including exemplification poetry, this is what we have noticed in the Letters of Abu Bakr al Khwarizmi to the point where we do not find a letter containing only no exemplification through poetry and sometimes exceeds an exemplification to two or more worms The exemplification several functions, including the arguments of an intellectual matter, religious, political or historical and other ideas and meanings This is what we seek in al Khwarizmi Letters trying to achieve the roles of exemplification by poetry in these Letters

Some consider the exemplification of intertextuality as an exercise based on the repetition of a speech unit in another speech, and when the first unit enters a different speech, she influenced him and influenced by him at the same time it occurs between an interaction that results in a change in the meaning and the production of new values, and it is our opinion which gives importance to the exemplification and away to be like formal argument

---

* أستاذة محاضرة أ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة البويرة

. نبذة عن أبي بكر الخوارزمي: هو أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمي الكاتب الشاعر ، و يقال له أيضا الطبرخزي لأن أباه من خوارزم وأمه من طبرستان . هو ابن أخت محمد بن جرير الطبري . و كان الخوارزمي إماما في اللغة و النسب ، أقام بالشام و قصد الصاحب بن عباد و هو في أرجان وجالسه وباسطه . اشتهر بكثرة حفظه للشعر .

لم يصلنا من آثار أبي بكر إلا مجموعة رسائل تعرف باسمه ، وهي مطبوعة في مصر ، وفي الآستانة وفي بومباي . وفي الجزء الرابع من يتيمة الدهر أمثلة كثيرة من نثره ونظمه . وفيه قصائد المدح والمراثي والأهاجي ، وهو غير محمد بن موسى الخوارزمي الفلكي الرياضي المعاصر للمأمون ، وغير أبي عبد الله محمد بن أحمد الخوارزمي صاحب مفاتيح العلوم[1] .

. الاستشهاد بالشعر في رسائل الخوارزمي: الاستشهاد ظاهرة معروفة لدى القدماء ، فقد قال أبو هلال العسكري في شأنه: «وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين ، وهو أحسن ما يتعاطى من أجناس صنعة الشعر ، ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى ، وهو أن تأتي بمعنى ، ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول ، والحجة على صحته« . ولكن الأشيع في كتابات هؤلاء شيوع الاستشهاد بالشعر ، وهذا ما نلاحظه في رسائل أبي بكر الخوارزمي . حيث لا نكاد نعثر على رسالة خالية من الاستشهاد والتمثل بالشعر ، بل إن الأمر أحيانا يتعدى الاستشهاد بالبيت الواحد إلى البيتين أو عديد الأبيات .

وللاستشهاد وظائف عديدة منها الاحتجاج لقضية فكرية ، أو دينية ، أو سياسية ، أو تاريخية ، وغير ذلك من الأفكار والمعاني . وهذا ما سنبحثه في رسائل الخوارزمي محاولةً منا التوصل إلى الادوار التي يضطلع بها الاستشهاد بالشعر في هذه الرسائل لقد نظر البعض إلى الاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية تقوم على تكرار وحدة من خطاب في خطاب آخر ، وحين تندرج الوحدة الأولى في خطاب مختلف فإنها تؤثر فيه وتتأثر به في الآن نفسه ، ويحدث بين الاثنين تفاعل ينتج عنه تحول في الدلالة وإنتاج قيم جديدة ، وهذا في نظرنا ما يمنح الاستشهاد أهميته ، وينأى به أن يكون من قبيل الاحتجاج الشكلي .

إن الاستشهاد بالأشعار من بين مظاهر أسلوب الترسل ، إضافة إلى السجع ، الجناس والبديع ، وكثرة الخيال الشعري حتى أصبح السجع في رسائل الكتاب

(1) ينظر جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية2 ، موفم للنشر ، الجزائر 1993 ، ص ص 480 ، 479.

كالشعر المنثور [1] وهو« ترصيع جميل يزيد المعنى طلاوة ووضوحا ويكسبه قوة على إبداء ما في خاطر الكاتب» [2] .

باعتبار الاستشهاد citation علامة تناصية ، راينا من الضروري الوقوف عند مصطلح التناص ، فهو يعد من بين الأدوات الرئيسية في الدراسات الأدبية . وهو يقوم على أن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى .

إن التناص ، حسب ريفاتيير ، هو ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه ، و من هذا المنطلق نربط ما بين التناص والاستشهاد الشعري الذي« يؤسس علاقة تناصية بين نصين ويتولد من خلال هذه العلاقة دلالات جديدة للنص الأول المستشهد به [3] .

الاستشهاد الشعري أو التنصيص من زاوية شكلية يتحدد من الإيراد الواضح لنص مقدم و محدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين [4] فهو بهذا المعنى« إعادة إنتاج لبنية نصية افتطعت من نظام دلالي وجمالي أصلي فتم توظيفها في نظام دلالي وجمالي آخر مستقبل» [5].

يلتقي المصطلح مع الكثير من المفاهيم الأخرى المتعلقة بالتناص ، كالتمثيل ، الاقتباس ، اللصق ، والشرح... وتعني ، جميعها ، تكرار لوحدة خطابية في خطاب آخر ، والهدف من ذلك تحويل عناصر منفصلة ومتقطعة إلى كل مستمر ومتناسق ، وذلك عن طريق الكتابة بالترتيب وإقامة الروابط بين العناصر المتناصة[6] .

إن الاستشهاد « هو ما يستعيره نص مكتوب من خطاب آخر ، على المستوئ الشكلي غالبا ما يتم إبراز الاستشهاد بعلامات لغوية أو طباعية ، وقد يكون ضمنيا و غير ملحوظ ، يمتاز في كلتا الحالتين بوظيفته الإرجاعية : التذكير بالنص الأصلي . في الموروث البياني للعصور القديمة ، من أرسطو حتى كنتليين ،

(1) ينظر زيدان ، المرجع السابق ، ص ص 470 ، 469.
(2) زيدان ، المرجع السابق ، ص471.
(3) ينظرعبد القادر يقشي ، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي ، أفريقيا الشرق ، المغرب 2007 ، ص91.
(4) ينظر المرجع نفسه ، ص90 ، نقلا عن جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص.
(5) نفسه ، ص90 ، نقلا عن مارك دوبيازي ، نظرية التناص ، ص117.
(6) ينظر نيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، تر: نجيب عزاوي ، دمشق2007 ، ص22

يعتبر الاستشهاد تزيينا للخطاب ومصدرا لسلطته ... امتلاك الاستشهادات يؤدي إلى امتلاك الخطاب»[1] . كما هو واضح ثمة تداخل كبير بين مصطلحي التناص والاستشهاد ، لأن المبدع يقوم بنفس الوظيفة في الحالتين ليدفع بالمتلقي إلى المفاجأة أثناء تلقيه لهذه النصوص .

في أوائل الثمانينات ألف أنطوان كومبانيون كتابا بعنوان« اليد الثانية ، أو اشتغال الاستشهاد» ، وفي هذا الكتاب يقدم دراسة منهجية للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية . في رأي هذا الناقد أن الستشهاد بتكراره لوحدة من خطاب في خطاب آخر ، فإنه يعيد إنتاج الملفوظ الذي يقتطع من نص أصل (أصل1) ليتم إدخاله في نص مستقبل (نص2) ، وإذا كان النص المستشهد به يظل على حاله بالنظر إلى دواله ، فإنه يتعرض لتغيير دلالته بسبب تغير موقعه و سياقه ، و من ثم فإنه ينتج قيمة جديدة ، و يتسبب في تحويلات تؤثر على دلالة النص المستشهد به و النص المستقبل معا [2] .

يعرف جرار جنيت التناص بالشكل الذي يشتغل عليه الاستشهاد قديما ، و ذلك حين يعتبره« علاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر أو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر... و بدرجات و أنماط عديدة و مختلفة في هذه العلاقة بشكلها الأكثر جلاء و حرفية» [3] . وهذا ما تقره جوليا كريستيفا أيضا ، إذ تعتبر أن التناص هو الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر ، و هذا المفهوم يعتبره جنيت واحد من بين الخمس علاقات ما وراء نصية و هي:[4]

. التوازي النصي: paratextualite : هو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر(العنوان ، العنوان الفرعي ، العنوان الداخلي ...) وفي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي(عتبات) النصية الواصفة metatextualite : هي علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر ، بحيث يتحدث عنه دون أن يذكره صراحة بالضرورة ، أو هي علاقة نقد .

. النصية المتفرعة : hypertextualite: هي العلاقة من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة . وضمن هذا

(1) بول آرون ، دينيس سان جاك ، آلان فيالا ، معجم المصطلحات الأدبية ، تر:محمد حمود ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط1 ، بيروت 2012 ، ص106.

(2) المختار حسني ، نظرية التناص ، علامات في النقد ، المجلد 10 ، الجزء34 ، ديسمبر1999 ، ص ص 251 ، 250.

(3) المختار حسني ، المرجع السابق ، ص253.

(4) ينظر علامات في النقد ، المقال السابق ، ص253.

النوع تندرج المحاكاة الساخرة و المعارضات .

ـ النصية الجامعة : ARCHITEXETUALITE ؛ وهي علاقة بكماء صينية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما ، من خلال هذا التفصيل يمكننا إسقاط كل هذه الوظائف للاستشهاد الشعري ، ففي هذه العملية التلقائية للمؤلف تظهر العلاقات التي تربط بين النصوص الراهنة و النصوص الغائبة .

مثلما تتحقق الممارسات النصية بالتناص ، تتحقق أيضا بالمعارضة ، بالاقتباس ، و كذلك بالتلميح ، و كل هذه المصطلحات تشير جميعا إلى حضور نص سابق في النص الحالي . مع الاختلاف الطفيف في كيفية التعامل مع العلاقة التناصية [1] فنجد ، من خلال ، التلميح ALLUSION أن علاقة النص المتناص مع السابق غير متنافرة كما هو في الاقتباس ، إذ يكون التلميح أحيانا ، دلاليا صرفيا ، دون أن يكون تناصيا بالمعنى الحرفي للكلمة »[2] .

إن النص المستشهد به بعد عملية التناص يتحول إلى وسيلة لتحقيق مقاصد المؤلف وينتقل إلى مستوى كونه أداة ووسيلة ، وللاستشهاد ، بهذا الشكل ، وظائف تربط بين المؤلف والمتلقي ، وله مستويات يختصرها الناقد عبد القادر يقشي كالتالي:[3]

1 ـ الاستشهاد بالشطر الواحد: إذ يعمد المعارض من خلال هذا الاستشهاد إلى صرف دلالة المستشهد به إلى وجه آخرغير وجهه الأصلي .

2 ـ الاستشهاد بعدة أشطر: وهنا يقوم المعارض بعملية اختيار فنية ، فهو ينتقي و يضمن أشطرا من أبيات النص المرجعي لإنجاز برنامجه الفني التحويلي ، و تحقيق مقاصده .

أما عن طرق الاستشهاد فهي تتحقق في شكلين:[4]

ـ الاختلاف الجزئي: وفيه« يختار المعارض مقاطع من النص المحتذى فيوظفها بدلالتها الأصلية » .

ـ الاختلاف الكلي: وهو نتيجة تتحقق عندما« يضمن المعارض مقاطع شعرية محولا دلالتها الأصلية حتى تنسجم و مقصده الأساسي » .

يرد لدى بعض النقاد مصطلح التناص الاستشهادي الاقتباسي ، و هنا الربط

(1) ينظر نيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب ، ص31.
(2) نيفين ساميول ، المرجع السابق ، ص32.
(3) ينظر عبد القادر يقشي ، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي ، ص92 ـ 103.
(4) المرجع نفسه ، ص95.

ما بين التناص والاستشهاد ، لأنه« إذا كان التناص يمثل الحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر ، بشكل معلن أو خفي ، فإن الاستشهاد citation يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصي »[1] . ولأن هذا الحضور واضح وحرفي يصبح وجوده« بين النصين مندمجا ، حتى يغدوان كتلة واحدة غير متشظية ، وإذا كان هذا الملفوظ المستشهد به يبقى على حاله بالنظر إلى دواله ، فإن تغيير الموقع الذي يتعرض له بتحول دلالته و ينتج قيمة جديدة و يتسبب في تحويلات تؤثر في دلالة النص المستشهد به و النص المستقبل له معا عند نقطة الاندماج بينهما [2] ويمكن أن نمثل لذلك بهذا المخطط:

وقد ورد عند الباحث محمد عزام بعض المفاهيم التناصية ، إذ ربط بين التناص والاستشهاد ، عن طريق ما يسمى بالمصاحبات الأدبية ، وهي« الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة » . [3] والتي تحقق مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص ، وفي أغلب الأحيان تتجاوز هذه العلاقات قضية التأثرو التأثير إلى أمور تتعلق بالبنية و النغم و الفضاء الإبداعي عموما ، فهذه العناصر هي التي تحقق التفاعل النصي وكذا التعالي النصي ، المصطلح الذي ورد عند جنيت ، و هو التداخل و التلاحم بين النصين المتناصين ، إذ أن قوة هذا التداخل تتحقق عن طريق الاستشهاد[4] .

يحيلنا هذا الأمر إلى الإحاطة بمجموعة من الوظائف التي يحققها الاستشهاد داخل النص الشعري لأبي بكر الخوارزمي . لكن قبل ذلك نحدد أنواع و مختلف الاستشهادات التي وردت في رسائله .

. أنواع الاستشهاد في رسائل الخوارزمي:

ـ الاستشهاد بشطر: ورد هذا النوع قليلا في هذه الرسائل ، و قد ورد ذلك في ـ رسالة أبي بكر إلى الوزير ابن عباد لما ورد باب جرجان لقتال الأمير » قابوس بن وشمكير » ، حيث يستشهد بشطر للشاعر مزرد بن ضرار الثعلبي ، يقول: [5] وعندي للحرب العوان مهند

(1) عصام حفظ الله حسين واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ، أحمد العواضي أنموذجا ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، ط1 ، عمان 2011 ، ص78.
(2) عصام حفظ الله حسين واصل ، المرجع السابق ، ص79.
(3) محمد عزام ، النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق2001 ، ص31.
(4) ينظر محمد عزام ، المرجع السابق ، ص40.
(5) أبو بكر الخوارزمي ، رسائل أبي بكر الخوارزمي ، مطبعة الجوائب ، ط1 ، قسطنطينية 1297هـ ، ص58.

يستشهد الخوارزمي بشطر واحد للنابغة في رسالة كتبها إلى أبي محمد العلوي ، يقول:(1)(2)

و ليل أقاسيه بطى الكواكب

ويستشهد أيضا بشطر ليزيد بن الطثرية:

و يوم كظل الرمح قصر طوله

2 ـ الاستشهاد ببيت شعري:

وهذا النوع هو الغالب في رسائل أبي بكر ، و نشير إلى أن هذه الأبيات المستشهد بها تتخلل نصوصا نثرية كثيرة الأسجاع . و هذا ما يخلق بينهما انسجاما إيقاعيا و تناغما حادا ، يستشهد ببيت للمتنبي حينما قال في سيف الدولة:

لا تطلبن كريما بعد رؤيته إن الكرام بأشخاصهم يدا خيموا

وكذلك حين قال في كافور الأخشيدي:

قواصد كافور توارك غيره ومن قصد البحر استقل السواقيا(3)

وقد ورد البيتان في رسالة الخوارزمي للحاجب أبي اشحاق لما نكبه الوزير ابن عباد رحمه الله .

في رسالة موجهة إلى رئيس بهراه يعزيه أبو بكر بابن أخته و ابنته ، يستشهد ببيت واحد للطائي يقول:

عليك سلام الله وقفا فانني رأيت الكريم الحر ليس له عمر(4)

يتوزع هذا النوع من الاستشهاد على كل صفحات رسائل الخوارزمي تقريبا ، يأتي بعضها تمهيدا للرسائل . يمكن اعتبارها بمثابة عناوين التي بدورها تشكل عتبات النص ، حسب جنيت ، التي تقدم مفاتيح ولوج المتلقي إلى عالم النص .

ـ الاستشهاد ببيتين: يرد هذا النوع في رسائل الخوارزمي متجانسا مع النوع الثاني ، من حيث العدد ، لا نجد الاستشهاد بعدة أبيات اعتباطيا لدى المؤلف ، لأنها مرتبطة بمقاصد الرسائل ومدى قربها إلى وجدان المؤلف . و لعلنا نقف عند بعضها ، ففي الرسالة التي وجهها إلى تلميذ له ، و قد كتب إلى معلمه رسالة و قصيدة ، نجده مسرورا و ممتنا ، يشيد ببراعته « نظمك أيدك الله تعالى أحسن

(1) المصدر نفسه ، ص33.
(2) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
(3) أبو بكر الخوارزمي ، المصدر السابق ، ص6.
(4) المصدر نفسه ، ص20.

من نثرك ، ونثرك أحسن من شعرك ، فكل واحد منهما عيار على صاحبه حسنا و جمالا ، و مثال له تماما و كمالا ، فالحمد لله الذي جعل بيانك متكافئ الشرفّ .[1] فمن خلال هذا المقطع من الرسالة نستشف مدى تأثر المؤلف باجتهاد تلميذه ما دفعه إلى تذييل رسالته ببيتين له يقول:

و فارقت حتى ما أبالي من انتوى و إن بان جيران علي كرام
فقد جعلت نفسي على النأي تنطوي و عيني على فقد الصديق تنام

يستشهد ببيتين لعبد الله بن المعتز في رسالة كتبها إلى يزيد صاحب سمرقند ، يقول ، فال عبد الله بن المعتز:[2]

قولا لمكتوم يا خير البساتين الحمد لله حتى أنت تجفوني
قد كنت منتظرا هذا فجئت به وليس خلق على غدر بأمون

يرد هذا النوع من الاستشهاد هذه المرة بمثابة التحية التي تتصدر الرسائل العادية . و ذلك في رسالة وجهها لأبي نصر الميكالي يشكره على اصطناعه فقيها من تلامذته:[3]

أبلغ قتادة غير سائله جزل العطاء و عاجل الشكم
إني شكرتك للعشيرة إذ جاءت إليك يرقة العظم

. الاستشهاد بعدة أبيات: يندرهذا النوع في هذه الرسائل ، و قد ورد في خمس رسائل ، أهمها الرسالة التي كتبها الخوارزمي إلى جماعة الشيعة بنيسابور لما قصدهم محمد بن ابراهيم واليها . الأبيات التي وردت في هذه الرسالة قالها علي بن العباس الرومي و هو مولى المعتصم ، و فيها الحديث عن التضحية فداء لرسول الله:

تأليت أن لا يبرح المرء منكم يتل على حر الجبين فيعفج
كداك بنو العباس تصير منكم و يصير للسيف الكمى المدجج
لكل أوان للنبي محمد قتيل زكى بالدماء مضرج[4]

حين كتب الخوارزمي إلى أبي سعيد أحمد بن شبيب لما شارف نيسابور ، استرسل في الاستشهاد بالأبيات الشعرية الكثيرة و هي الحالة الوحيدة في رسائله .

(1) الخوارزمي ، المصدر السابق ، ص51.
(2) الخوارزمي ، ص 56.
(3) نفسه ، ص119.
(4) الخوارزمي ، ص137.

جاءت في بداية الرسالة عنوانا لها ، و ما يميز هذا العنوان إيقاع جميل مبني على تواز تركيبي عمودي و تكراركلمة « مرحبا« التي وقعت في بداية الأبيات . فحققت ما يسمى بالهندسة الصوتية الفاتحة ، وهذا ما زادها أيضا نغما مميزا يجانس طبيعة رسائل أبي بكر المسجوعة . لم ينسبها المؤلف للشعراء ، لعلها من إبداعه يقول:(1)

مرحبا بالقمر الطا لع في جنح الظلام
مرحبا بالأسد الور د و بالجيش اللهام
مرحبا بابن شبيب وأياديه الجسام
مرحبا بالرجل الأوحد من بين الأنام
مرحبا بالكاتب الجزل و بالخير الهمام
قد نجونا منك يا بينفودعْ بسلام

. وظائف الاستشهاد في رسائل الخوارزمي يضطلع الاستشهاد بتادية وظائف عدة في رسائل الخوارزمي ، لعل أهمها ثلاث: الوظيفة الإيقاعية ، والوظيفة الدلالية ، والوظيفة الإقناعية ،

وقبل الخوض في هذه الوظائف نتساءل : لم الاستشهاد بالشعر في النصوص النثرية ؟ تتعدد الإجابات وتتنوع ، ولكننا نرى أن أهم ما يدفع الكاتب إلى التمثل بالشعر هو السلطة التاريخية للشعر العربي ، وسهولة حفظه . هذه السلطة هي التي ينضح بها كلام ابن رشيق القيرواني ، في الباب الذي خصصه لفضل الشعر:

« وكلام العرب نوعان:منظوم ومنثور ، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ومتوسطة ورديئة ، فإذا اتفق الطبقتان في القدر ، وتساوتا في القيمة ، ، ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى ـ كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية ، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة »(2).

أما أبو هلال العسكري فإنه يعدد في كتاب الصناعتين الأوجه التي يتفوق بها الشعر على غيره ، ذاكرا منها صفة النظم وطول بقائه على ألسن الرواة وبعد

(1) الخوارزمي ، ص187.
(2) ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط5 ، بيروت 1981 ، ص 19.

سيره في الآفاق وهو في هذا نظير الأمثال ، [1] والشعر مرتبط ارتباطا شديدا بالوجود التاريخي للعرب يقول العسكري:

« وكذلك لا نعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها ، فالشعر ديوان العرب ، وخزانة حكمتها ، ومستنبط آدابها ، ومستودع علومها » [2] هذا السلطان الذي للشعر على باقي الكلام عند العرب هو الذي جعل الاستشهاد به يلقي بثقله وبحقق الوظائف المشار إليها سابقا .

1. الوظيفة الإيقاعية:

تظهر هذه الوظيفة في كون رسائل الخوارزمي ذات أسلوب مسجوع لا مرسل ، ومن ثم تأتي الأبيات الشعرية تتويجا وتعضيدا في الآن ذاته لهذا الزخم الإيقاعي الذي يحققه السجع (وهو في البلاغة العربية من أهم الظواهر الأسلوبية في النثر[3] ، تقارب الجمل في الطول ، والتوازي التركيبي ، وتكرار الكلمات في مساحة مكانية ضيقة ، كما في الرسالة التي بعث بها إلى أبي بكر بن سمرد ، ففيها تتعاضد العناصر السالفة خالقة إيقاعا لافتا:

« وقد كنتُ أعيب من الشعراء من مدح إنسانا ثم هجاه ، وأنسبه إلى ضعف الملكة وإلى وهن العزيمة وانحلال العقدة ، حتى بليت الآن بهجاء الدهر وطالما مدحته ، ودفعت إلى حربه وطالما صالحته [4].

« وإن تركتُ ذكرها لاحت على فعلي سمة الكفران ، وعرفتٌ بسوء مجازاة الإحسان ، وحرمتُ نفسي ثمرة اللسان ، فقد أسكتَ الشيخُ لساني من حيث أنطقه ، وحصر بناني من حيث أطلقه ، وعلى ذلك فقد أسمعْتُ شكري كل من له أذن ، وأريتُ أثرَ صنيعته كل من له عين » [5].

في هذين النموذجين يمكن تمييز مجموعة من التوازيات يمكن تمثيلها في الجداول الآتية:

إلى	ضعف	الملكة
إلى	وهن	العزيمة
و	انحلال	العقدة

(1) ينظر أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط1 ، 1952 ، ص 137.
(2) المصدر نفسه ، ص 138.
(3) محمد العمري ، في بلاغة الخطاب الإقناعي ، افريقيا الشرق ، ط2 ، الدار البيضاء 2002 ، ص 113.
(4) أبو بكر الخوارزمي ، ص 123.
(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

بليتٌ	بهجاء	الدهر	وطالما	مدحتُه
دُفعْتُ	إلى حربه	/	وطالما	صالحتُه

لاحت	على فعلي	سمةَ	الكفران
عرفْتُ	سوء	مجاراة	الإحسان
حرمْتُ	نفسي	ثمرةَ	اللسان

أسْكتَ	الشيخُ	لساني	من حيث	أَنْطقَه
حصر	/	بناني	من حيث	أَطْلقَه

هذا الجدول يتضمن إضافة إلى التوازي روافد إيقاعية تتمثل في السجع الداخلي (لساني ، بناني) ، والجناس الواقع في موقع السجع ، أي في آخر الجملتين (أنطق ، أطلق) ، والرافد الثالث هو التكرار ، تكرار (من حيث) .

أسمعْتُ	شكري	كلَ منْ	له أذْن
أريْتُ	أثرَ صنيعه	كلَ منْ	له عيْن

ومن هنا فإن إدراج بيت من الشعر لا يعد ، إيقاعيا ، إقحاما لعنصر دخيل ، وإنما هو دفع بالإيقاع لكي يحقق شكله الأمثل .

2 . الوظيفة الدلالية:

ترتد هذه الوظيفة غلى تلك العلاقة الدلالية بين الأبيات الشعرية والرسالة التي ترد ضمنها ، وهي علاقة دلالية تنتظمها محاور بعينها ، وتتنوع هذه الوظيفة بتنوع موقع الاستشهاد الشعري في الرسالة ، وبنوعية علاقته بالدلالة عامة أو جزئية . ولذلك فإن بعض الاستشهادات تقع في صدر الرسالة رابطة علاقة وثقى بالدلالة العامة لها ، فتصبح حينئذ أشبه بعنوان للرسالة ذاتها ، عنوان يلخصها ويشير إلى عالمها الدلالي ، فتكون الرسالة في هذه الحالة تنويعا على البيت الشعري المستشهد به . هذا ما نلمسه في رسالة الخوارزمي إلى وزير قابوس بن وشكمير[1] ، فهو يصدرها بالبيت الشعري الآتي:

وكلُ ولاية لا بد يوماً مُغيرَةُ الصديق على الصديق

تم يرد كلام الكاتب بعد هذا البيت ليشير صراحة إلى أن الاستشهاد هنا يقوم بعملية التوليد الدلالي بامتياز:

« لقد كنت أنتظر مصداق هذا البيت من سيدي حتة حقق الله تعالى ظني ، ولو أكْذبَه كان أحبَ إليَ ، وأوقَعَ لديَ ، فسبحان من جعل حصتي من وفاء

(1) الخوارزمي ، ص ص 18 ، 17.

الإخوان منحوسة ، وتجارتي فيما أعاملهم به مركوسة »[1] .

وتستمر الرسالة دون أن تحيد عن مضمارها الدالي المتمثل في جفاء الوزير للخوارزمي ، أما العلاقة الجزئية للاستشهاد بالرسالة فتظهر حين لا يغطي الإشعاع الدالي للبيت الشعري المستشهد به مساحة الرسالة كلها ، وإنما يكتنف بعض محاورها الدلالية دون البعض الآخر ، وهذا ما نلفيه في رسالة الخوارزمي إلى الوزير ابن عباد ، وعلى الرغم من تضمن الرسالة تعزية موجهة إلى الوزير في وفاة أخته ، فإن الكاتب ينهيها بالثناء عليه ، مستعيرا لسان طفيل الغنوي:

جزى الله عنا جعفرا حين أزْلَقتْ بنا نعلنا في الواطئين وزَلت

أبوا أن يملونا ولو أن أمنا تلاقي الذي يلقون منا لملت[2]

وقد يأتي الاستشهاد في نهاية الرسالة ملخصا إيها ، « فيكون بمثابة البيت الأخير من القصيدة جامعا معانيها بالغا بها أقصى ما يمكن للمعنى أن يبلغه من القوة وحسن السبك والإيحاء » [3] وهذا ما تمثله بوضوح رسالة الخوارزمي إلى أبي الوفا صاحب جيش عضد الدولة [4] ، إذ يعرض فيها الكاتب رغبته في التقرب من صاحب الجيش ، ويأسف لعدم حظوته بمرافقته في حين ينعم الآخرون بالقرب منه ، ثم يأتي الاستشهاد الشعري ليجمل كل ذلك في نهاية الرسالة:

وبدر أضاء الأرض شرقا ومغربا وموضع رجلي منه أسود مظلم

3. الوظيفة الإقناعية: يقوم الاستشهاد الشعري بوظيفة إقناعية ، باعتباره منتميا إلى ما يسميه أرسطو الوسائل الجاهزة أو الوسائل غير الصناعية ، ويدخل ضمنها القوانين والشهود والاعترافات وأقوال الحكماء ، ومنها في الخطابة العربية تضمين الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، الأبيات الشعرية والحكم ، وتستمد هذه الوسائل قوتها الإقناعية من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها ومن تواترها[5] ولتحقيق التأثير المطلوب فقد كان الاعتماد غالبا على الأبيات الشعرية التي تجري مجرى المثل[6] ، والتي تتضمن ما يشبه الحكم العام أوالجكمة أو يقترب تقترب من إطار هذين .

---

(1) المصدرنفسه ، ص18.
(2) الخوارزمي ، المصدر السابق ، ص86.
(3) عبد الله البهلول ، في بلاغة الخطاب الأدبي ، قرطاج للنشر والتوزيع ، « 1 ، تونس 2007 ، ص 85.
(4) المرجع نفسه ، ص ص 113 ، 112.
(5) ينظر محمد العمري ، في بلاغة الخطاب الإقناعي ، ص90.
(6) ينظر المرجع نفسه ، ص 91.

وبالعودة إلى رسائل الخوارزمي نلفي كثيرا من الاستشهادات الشعري تميل إلى الدلالات المكتملة التي تحقق بذاتها فضاء دلاليا شبه مغلق ، وذلك حتى تكون صالحة للتدليل على صحة ما يذهب إليه الكاتب المستشهد بها ، وحتى يمكن التأثير بها في المرسل إليه . ومن هذا القبيل رسالته إلى كاتب بعض الأمراء وقد ورد عليه كتابه يشكو فيه الجرب ، [1] فبعد أن يتمنى للمخاطب الشفاء ، يعرج على إظهار خطورة الجرب ، مستندا إلى ما ورد لدى الشعراء ، مستشهدا ببيتين متتاليين أحدهما لأبي تمام :

لما رأت أختها بالأمس قد خربتْ كان الخراب لها أعدى من الجرب

والثاني للبيد:

ذهب الذين يعاش في أكنافهم وبقيت في خلف كجلد الأجرب

خاتمة:

الاستشهاد بالشعر في رسائل الخوارزمي ليس من باب الترف والزخرفة اللفظية ، ولكنه مكون أصيل في النص الرسالي ، يتفاعل مع ما حوله مؤثرا ومتأثرا ، مضطلعا بوظائف ذكرنا بعضها ، هو ذو حضور لافت ومتنوع .

المصادر والمراجع:

ـ أبو بكر الخوارزمي ، رسائل أبي بكر الخوارزمي ، مطبعة الجوائب ، ط1 ، قسطنطينية 1297هـ .
ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط5 ، بيروت 1981 .
ـ جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية2 ، موفم للنشر ، الجزائر 1993 .
ـ عبد القادر يقشي ، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي ، أفريقيا الشرق ، المغرب 2007 .
ـ عبد الله البهلول ، في بلاغة الخطاب الأدبي ، قرطاج للنشر والتوزيع ، « 1 ، تونس 2007 .
ـ محمد العمري ، في بلاغة الخطاب الإقناعي ، افريقيا الشرق ، ط2 ، الدار البيضاء 2002 .
ـ المختار حسني ، نظرية التناص ، علامات في النقد ، المجلد 10 ، الجزء34 ، ديسمبر1999 .
ـ أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط1 ، 1952 .

(1) الخوارزمي ، ص 115ـ 118.

المراجع المترجمة:

ـ بول آرون ، دينيس سان جاك ، آلان فيالا ، معجم المصطلحات الأدبية ، تر:محمد حمود ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط1 ، بيروت 2012 .
ـ نيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، تر: نجيب عزاوي ، دمشق2007 .

الثورة على الذات
قراءة في معلقة عنترة

أ. موفق رياض مقدادي* وأ.محمد محمود العمرو*

الملخص

تحاول هذه القراءة إثبات أثر الحالة النفسية والمحفزات الخارجية في إثارة مكامن النفس وحثها على الإبداع الأدبي مع ضرورة امتلاك الإنسان مقومات الإبداع الأدبي، ممثلة أولاً بالموهبة و الملكة والاستعداد الفطري، ثم الحساسية العالية في النظر إلى الأشياء والتعامل معها.

تمثل معلقة عنترة نموذجاً للثورة على الذات غير المطيلة للشعر لذلك عمد عنترة إلى النفس ليجعلها تمده بالمعاني الشعرية من خلاله إثارة مكامنه من أجل رد التهمة عنه، فكان المثير الداخلي لعنترة الطلل(المكان) وعلاقته بالإنسان،ثم المرأة وأثرها على النفس وأخيراً المحفز الخاص بالنسبة لشاعرنا وهو الفروسية التي سعت نفس الشاعر إلى جعل هذه الصفة ملاً للفراغ النفسي الذي يعانيه .

ABSTRACT

This study attempts to investigate the effect of the state of psyche and external motifs in arousing the most inner feelings of the psyche that drive the literary creativity stressing on the availability of the literary creativity enablers as represented by the talent and high sensitivity of seeing things and manipulation.

Antara's collection "*Mu'allaqa*" exemplified the outer arousal of the psycho used by *Antara* to instigate his most inner energies to defend against suspicions. For *Antara*, the internal motif was the *Talal*, place and relationship with the human being, and woman with her effect on the self. Finally was a special motif for our poet that is the knighthood through which this psyche sought to gratify the psychological vacation experienced by the poet.

* أستاذ مشارك، جامعة العلوم الإسلامية العالمية\ قسم اللغة العربية\طارق \طبربور\عمان
* أستاذ مساعد، جامعة العلوم الإسلامية العالمية\ قسم اللغة العربية\طارق \طبربور\عمان

المقدمة:

للفنان أحاسيس مرهفة تميزه عمن سواه، وتجعله يتفاعل مع الموقف وينظر إليه، ومن ثم يصوره بطرق تختلف عن الأخرين، وشاعرنا من هذا النوع من الفنانين مرهفي الإحساس يصقل إحساسه ويقوم ظروفه التي عاشها، فقد عاش حياته يعاني من عبودية لأبيه وقومه بسبب سواده الذي يعود لخؤلته الأحباش، وقد زاد هذا الإحساس حبه لابنة عمه عبلة.

لقد لعبت نفسية عنترة دوراً بارزاً في إبداعه الأدبي، ممثلاً بمسابة رجل عبسي له مما أدى إلى إثارة النفس التي سئمت حياة العبودية، وسعت جاهدة للتخلص منها، فكانت قصيدته المعلقة مثالاً لهذه الاستثارة النفسية من خلال الطلل وصلته بعبلة صاحبة المحفز الإنساني والمثير النفسي، ثم الفروسية التي يسعى من خلالها إلى وضع نفسه موضوعاً يرضاه لها بقوة سيفه لعجز نسبه، فكانت هذه المعلقة بمضمونها مثالاً لإثارة النفس.

ورد في سيرة عنترة أنه لم يكن يقول من الشعر إلاّ البيت أو البيتين، حتى سابه رجل من بني عبس، فذكر سواده، وسواد أمه وأخواته، وعيّره بذلك، فقال له عنترة: والله إن الناس ليترفدون بالطعمة،... ، أما الشعر فستعلم، فكان أول ما قال قصيدته المعلقة .(1)

لقد أثار هذا الاقتباس في نفسي أسئلة تدور حول نظم الشعر، ولاسيما أن عنترة فارس عاشق، وهذان المضمونانالفروسية والعشق تدور حولهما قصيدة عنترة التي نظمها بدافع التفوق الشعري، فما المثير الذي يبعثه العشق والفروسية؟ وهل كان هذان المضمونان بدافع الإثارة أم بدافع التقليد الشعري؟ وهل الفروسية والعشق هما اللذان دفعا عنترة إلى نظم هذه القصيدة التي أقامها على هذين المضمونين؟

يقول **ابن** قتيبة في الشعر والشعراء: وإنما طريقة العرب في الشعر فمخاطبة الربع والديار، وذلك ليجذب إليه الأسماع فإذا ما شعر أنه تمكن منها انصرف إلى الغرض الرئيس(2)،يشير هذا الاقتباس إلى أثر المضمون في السامع وإثارة النفس وتفاعلها مع الشاعر، فهل يكون لهذين المضمونينالفروسية والعشق أثر في استفزاز الشاعر عامة، وعنترة خاصة، ولا سيما أنه نظمها في ظروف خاصة كما أسلفنا؟ وهل كان وقوف عنترة على الأطلال على سبيل التقليد الفني أم من

(1) ديوان عنترة، تحقيق دراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، مصر، د.ت ص181،182.
(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديثة، القاهرة، 2003، ج1، ص75،76.

باب إثارة النفس للإبداع؟ وهل كان ذِكْرُ المحبوبة من باب التغزل وعرض مظاهر الفتوة، أم أنه عنصر مساند للأطلال الذي لا يكاد ينفصل عنها، وهل ذكر بطولاته كان من باب إظهار رجولته كما قيل: أم هي أداةإثارة ثانية تشحن النفس للإبداع؟

يقول عنترة:(1)

هل غادرَ الشُّعراءَ من متَـرِدَّمِ أَمْ هَلْ عرفتَ الدارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أَعياكَ رسـمُ الـدَّارِ لم يـتكلَّمِ حتى تكلَّمَ كالأَصمِّ الأَعْجَـمِ

إن أول ما يلفت الانتباه في مقدمة عنترة الثورية طريقة الربط بين الأغراض الشعرية التي درست وبين الديار التي أصبحت أثاراً منطمسة يعرفها الإنسان بالتوهم، ليكون بذلك رداً على من سبه، وتحفيزاً لنفسه على الإبداع عن طريق توضيح أن الشعراء القدماء لم يتركوا لعنترة أو لغيره من الشعراء شيئاً يظهرون من خلاله إبداعهم، فيكون بذلك قد اندثر أحد أهم أسباب المثيرات الإبداعية بسبب هذا التداخل، ثم سعى لتسويغ هذا الإحباط، فكان عن طريق الطلل الذي تتشابه فيه جميع العرب، فلا يكاد يعرف الإنسان دياره إلاّ بالتوهم، ليكون بذلك قد ربط بين طرفي الصورة برابط عقلي، حاول عنترة من خلاله إظهار إبداعه وخصوصيته، ولكي يتوج هذه الخصوصية راح يضفي عليها من روحه حبها ومن قلبه سويداءه، إنها عبلة المرأة التي تستحق أن تكون محفزاً نفسياً ومثيراً للإبداع، وأما إظهار الخصوصية فقد راح الشاعر من أجله يصور نفسه عندما رأى الأطلال وما حل بها من اندثار وانطماس انعكست أثارهما على حال الشاعر الذي أعياه هذا المنظر، وأتعبه، ولاسيما حينما رأى هذه الديار عاجزة لا تفصح عن ذاتها والتعريف بنفسها، و لم يعد الشعر قادراً على الدلالة عن ذاتية صاحبه، فيكون بذلك قد قدم لنفسه المثير، وبين للرجل سبب بعده عن الشعر، إضافة إلى تبيانه خشيته من عدم وجود بصمة خاصة له في الإبداع.

وليتوج هذه الخصوصية خصوصية الشعر وموت المكان راح الشاعر يثير نفسه من خلال ناقته التي حبسها طويلاً عله يجد فيها ما يدله ويستنطقه، وحينما عجز عاد إلى أثار متأصلة بالأرض لا تخلع، إنها حجارة الموقد التي ربما أشار الشاعر من خلالها إلى الأشياء التي يتفق عليها كلُّ العرب، فكما تعبر هي عن الحاجة الفردية فإنها تعبر كذلك عن الحاجة الجماعية لتكون هذه الآثار في مقابل القصيدة الشعرية التي يتفق عليها جميع الشعراء، عندها تصبح الخاصية في مثل

(1) الديوان، ص182.

هـذه الحالـة خاصـية نفسـية نابعـة مـن الإثـارة، وبعـدها راح الشـاعر يـربط هـذه الخصوصية بمحفز نفسي آخر إنها عبلة المرأة التي تستحق أن تكون محفزاً نفسياً ومثيراً للإبداع، وتضفي على هذا الأدب خصوصية مميزة لـه عـن غـيره، كيف لا وهي ربة شعر عنترة الفارس. وهنا لابد لنا من الإشارة إلى ارتباط الإنسـان بالمكـان وما يشكله المكان بالنسبة للإنسان عامه وللجاهلي خاصة، ولاسيما أنه يمثل تقلبات الزمن وعدم ثباته على حال، وهـو الهـاجس الـذي يقلـق الإنسـان، ويـذكره بالمصير، ومن هنا كان ارتباطه بالمحبوبة التي تشكل هاجساً داخلياً للشـاعر مـن حيث البقاء أو الاندثار سواء بالهجرة بعد الخروج من المكـان الـذي مـات وبموتـه ذهب ما كان بين الشاعر وصاحبته أو بزواجها من شخص آخر، وفي كـلا الأمـرين يبقـى المكـان مرتبطـاً بالإنسـانة المحبوبـة وبالحيـاة، ويبقـى مرتبطـاً بـالفردوس المفقود(1)، لذلك تداخلت في نص عنترة صورة الطلل بصورة عبلة وكأنهـا المولِّـد الذي يشحن فيه العواطف ويهيجها لأجل الـنظم والاسـتعانة علـى الخلـق، والإبـداع بطريقة بسيطة(2).

وكي يثير الشـاعر في نفسـه حـب الإبـداع كـان لابـد لـه مـن اللجـوء إلى المعاناة خاصة مع المكان، ولاسيما المكان الذي هاجرت إليه المحبوبـة إنـه مكـان يصعب الوصول إليه لا يستطيعه أحـد، وفي هـذا إشـارة عميقـة إلى الرجـل الـذي عاب عليه عدم نظم الشعر، لتكون العلاقة بـين مكـان المحبوبـة وصـعوبة الوصـول إليهـا شـبيهة بـنظم الشـعر وصـعوبة اصـطباغه بالصـبغة الخاصـة للشـاعر، لأن الخصوصية خرجت من الدائرة الفردية، ممثلة بالحالـة الثوريـة للشـاعر إلى الـدائرة الجماعية ممثلة بالتقاليد الفنية للشعر، وهذا الذي جعل الأمر أكثـر صـعوبة بالنسـبة لعنترة، وجعلها بالنسبة له كالديار التي رحلت إليها عبلة.

ولكي يشير عنترة إلى ارتباط المكـان بمـن فيـه راح يصـور المكـان الـذي تسكن فيه عبلة وأطلالها، ليبين أن حياة المكان مرتبطة بحياة من فيه، كمـا أن حيـاة الشعر مرتبطة بوجود حياة إنسانية في قلب الشاعر.

ونلاحظ أن عنترة في مقدمته يجعل الموت المكاني بين حياتين.

يقول الشاعر:(3)

---

(1) انظر: إيليا الحاوي، الرمزية والسـريالية في الشـعر الغربـي و العربـي، دار الثقافـة، بـيروت، 1980، ص9، 10.

(2) انظر: شكري عياد، ويوسف نوفل، عنترة الإنسان والأسطورة، عمادة شؤون المكتاب، 1982م، ص31.

(3) الديوان، ص 182،184.

هـل غـادرَ الشُّـعراءَ مـن مُتَـردَّمِ أَمْ هَـلْ عرفْـتَ الـدارَ بَعْـدَ تَـوَهُّمِ
أَعيـاكَ رسـمُ الـدَّارِ لم يـتكَلَّمِ حتـى تكلَّـمَ كالأَصـمِّ الأَعْجَـمِ
وَلَقَدْ حبستُ بها طَـويلاً نـاقتي أَشـكو إلى سُـفْعٍ رواكـدَ جُـثَّمِ
يـا دارَ عَبْلَـةَ بـالجِواءِ تكلَّمـي وَعِمِي صَباحاً دارَ عبلـةَ واسـلمي
دارٌ لآنسـةٍ غضـيضٍ طرفُهـا طـوعِ الْعنـاقِ لذيـذةِ المُتَبَسِّـمِ
فوقفـتُ فيهـا نـاقتي وكأَنَّهـا فَـدَنٌ لأَقضـيَ حاجـةَ المُتَلَـوِّمِ
وتحُـلُّ عبلَـةُ بـالجِواءِ وأَهلُنـا بـالحَزْنِ فالصـمَّان فـالمُتَثَلَّمِ
حُييـتَ مـن طَلَـلٍ تقـادمَ عهـدُهُ أَقـوى وأَقفَـرَ بَعْـدَ أُمِّ الهَيـثَمِ
شطت مزار العاشقين فأصبحت عسـراً علـيَّ طلابـك ابنـةمخرم
عُلِّقْتُـا عَرضَـاً وأَقْتُـلُ قومَهـا زَعْما وربِّ الْبيتِ لَـيْسَ بمَـزْعَمِ
ولقـد نزلـت فـلا تظـني غـيره مـني بمنزلـة المحـب المكـرم
كيـفَ المـزارُ وَقَـدْ ترَبَّـعَ أَهلُهـا بعُنَيْـزَتَيْنِ وأَهلُنـا بـالغَيْلَمِ
إنْ كُنْـتِ أَزمَعْـتِ الفـراقَ فإنمـا زمـت ركـابكم بليـل مظلـم
مـا راعـني إلا حَمولـةُ أَهْلِهـا وَسْطَ الدِّيارِ تَسَفُّ حبَّ الخُمْخُـمِ
فيهـا اثنتـانِ وأَربعـونَ حَلوبـةً سـوداً كخافيـةِ الغُـرابِ الأَسْـحَمِ

لعل الشاعر أراد بالحياة الأولى الواقع الـذي حفـزه لقـول الشـعر، فكانـت الحياة الأولى ممثلة باستفزاز الرجل له، والأخرى ممثلة بعبلة التي ولّدت لديـه هـذه الإحساس الذي ساعده على نظم الشعر، ومـن ثـم إحيـاء المكـان علـى الـرغم مـن الطبيعة القاسية التي حاولت طمس معالمه وإخفاءها، وما المكـان إلاّ مـثيراً لنفسـه. فهو بندائه المكـان وطلبـه منـه الإجابـة، ينـادي الشـعر ويطلـب مـن نفسـه التجديـد والنظم، ويقود هذا الطلب والاستفزاز اسم عبلة في الشطرين.

وينعطف الشاعر ليصور حالته النفسية عندما رأى الأطلال وما حلَّ بها مـن اندثار وانطماس بات معه التعرف على خصوصية المكان كالوهم في التعرف علـى خصوصية الشعر، فكلاهما حسب قول عنترة قـد فقـد خصوصـيته وهـو بهـذا يـثير نفسه لنظم الشعر.

ونجد الشاعر مقابل هذا الموت المكـاني والتعـب النفسـي يقـف ويحـبس ناقته طويلاً عله يجد فيها ما يرشده ويستنطقه، وحينما عجز، عاد إلى آثار متأصـلة في الأرض، إنها حجارة الموقد التي ربما أشار من خلالهـا عـنترة إلى الأشـياء الـتي يتفق عليها كل العرب، ويعبر من خلالها كذلك عـن الحاجـة الفرديـة والجماعيـة،

وما كان ذكره إياها إلاّ لتكون موازية للقصيدة الشعرية التي يتفق عليها جميع الشعراء، وتصبح الخاصية في مثل هذه الحالة خاصية نفسية ثم إن هذه الرموز التي تمثل البيئة الأدبية ما هي إلاّ مادة استفزاز نفسي تدفع بالشاعر نحو الإبداع والنظم، لذلك راح الشاعر يتغنى بما يجعل لهذين الأمرين خصوصية، فخصوصية الشعر ممثلة بنفسية عنترة وبتجربته الشعرية النابعة من إنسانيته وحبه لعبلة، والأخرى المكان (الطلل) الذي ربطه بعبلة، ليكوِّن بهذا الربط خصوصية الشعر والمكان، ومن ثم ربطهما بعنترة، وهذا الربط يثير في عنترة كوامن نفسية، يستفزه فيكون عندها المكان المادة الأولية للاستفزاز الشعري فإذا ما فتر هذا المكان راح يشعل نبراسه ويعيد فيه حياة ثانية ممثلة بعبلة، لتكون عبلة والمكان المرتبط بذكرها مادة حبه تساعد الشاعر على النظم أولاً، ثم تجعل هذا الشعر مرتبطاً بخصوصية صاحبه، وهو عنترة، وبذلك يدفع الشاعر نفسه نحو الإبداع الخاص، لا الإبداع المتكرر الذي تتداخل فيه المعالم، فلا يعود الشاعر يميز شعره من شعر سواه.

وكي يقوي الشاعر من ثورة نفسه ويدفعها نحو النظم والإبداع، يتجه للمحفز الإنسان الذي يثير الشاعرية في نفسه ممثلاً بعبلة المحفز الإنساني الذي يرتبط بالمكان ليكوّنا معاً مثيراً مزدوجاً للنظم والخصوصية، يتساندان فيحرضان قريحة الشاعر ويحثانه على النظم والإبداع ويدفعان النفس نحو التجديد، وتستمر هذه الازدواجية بين المكان والإنسان في البيت التالي وكأني بالشاعر يعرّض نفسه من خلال هذه الازدواجية إلى صدمة نفسية تكون له بمثابة المثير على النظم، حتى إذا تم له ذلك راح يتحول من هذا المكان إلى مثير جديد يرتبط بالإنسان، وهو تصوير حبه لعبلة وكيف كان مدخلاً للحرب، لتكون دافعاً نفسياً لعنترة الفارس.

وحينما تهدأ نفسه ويستوي له أمر الشعر طوعاً، نجده يتحدث عن عبلة مخبراً إياها أنها قد نزلت منه منزلاً كريماً لا يتغير بتغير الأيام، وهنا يربط بين مكانين وشخص، فالمكان الأول هو قلب عنترة الذي أصبح منزلاً لعبلة لا تفارقه، والمنزل الثاني هو المكان المادي عنيزتين وأثر بُعد هذا المكان على نفسية الشاعر ، وعلى ما يبدو أن الشاعر يلهث خلف التعب لأجل الاستفزاز النفسي الذي يبدو في البيت التالي من خلال الفراق واختار وقتاً قاسياً لا تتضح فيه رؤية، وهذا مما يزيد الأمر تفاقماً في نفس الشاعر وتأزماً، وهذا التعب والتأزم يرافقه الموت المكاني ممثلاً بانتهاء الكلأ في الديار وما يترتب عليه من وجوب الارتحال، وعلى ما يبدو فإن الشاعر يلقي باللوم في هذا الموت على الإبل التي شبهها بالغراب وما ينذر به من شؤم، فكانت الإبل إشارة إلى موت المكان، كما يشير الغراب إلى الموت العاطفي، ممثلاً بالفراق والاغتراب.

ومقابل هذه النظرة السوداوية يتجه الشاعر إلى عبلة المثير الرئيس في النص، فيقول متغزلاً بفمها:[1]

إِذْ تَسْتَبيكَ بأَصْلَتيٍّ ناعِمٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُه لَذيذِ المَطعَمِ

لقد راح يصور الشاعر صفة جمالية لعبلة تختلط فيها صفتان خَلْقية وخُلقية، ولاسيما أن هذا الفم مصدر الحديث، وأثر ذلك على الاستفزاز، والذي يشير إلى هذا الغرض كلمة (تستبيك)[2]، فهي إلى جانب الناحية الموسيقية التي توحي بالراحة التي ينشدها الشاعر، فإن فيها كماً كبيراً من التعبير عن الاستثارة، فالفم فهو ليس جميلاً عادياً وإنما يسلب الإنسان عقله ويغلق عليه أبواب الراحة، فيجعله في حالة تفكر دائم، ثم راح يدفع بنفسه نحو النظم في صور متعددة يصف لك من خلالها صفة هذا الفم اللذيذ، يقول مستفزاً نفسه:[3]

وكأنَّ فأرةَ تاجرٍ بقسيمة سبقتْ عوارضها إليك من الفم
أَوْ روضَةً أُنُفاً تَضَمَّنَ نَبْتَها غَيْثُ قليلِ الدِّمْنِ ليْسَ بمَعْلَمِ
أَوْ عاتقاً من أَذرعاتَ معَتَّقاً ممـا تعتِّقُه ملوكُ الأَعْجمِ
جادتْ عليها كلُّ عَيْنٍ ثَرَّةٍ فتركْنَ كُلَ حديقةٍ كالدِّرْهَمِ
سَحّاً وتَسْكاباً فكلَّ عَشيَّةٍ يجري عليها الماءُ لم يتصرَّمِ
فترى الذُبابَ يُغَنّي وحدَه هَزجاً كفعلِ الشّاربِ المُتَرَنِّمِ
غَرِداً يَسُنُّ ذِراعَه بذراعِهِ فِعْلَ المُكِبِّ عَلى الزِّنادِ الأَجْذَمِ

لقد راح يصور جمال فم المحبوبة بدافع الإثارة النفسية[4]، وربما يذهب القارئ إلى القول بأن هذه الصفات حسنة، وتنم عن هدوء وراحة، فكيف تكون محفزاً ومثيراً؟ أعلى اعتبار أن الألم مثير للعاشق؟ فيكون الجواب أن هذا الجمال المُبدع يسكن في قلب العاشق الحسرة والألم، فهو دائم الذكر لصفات المحبوبة الجميلة، لأنه من جهة لا يرى فيها إلاّ كلّ جميل، ومن جهة أخرى يسعى من خلال هذا الحسن إلى إثارة كوامن النفس، والظاهر أن عنترة يكثر من وصف فم

(1) الديوان، ص195،194.
(2) للمزيد عن فعل تستبيك وعن صفة قم عبلة، أنظر: مصطفى الجوزو، شعر عنترة دراسة تطبيقية عن نظريات الشك في الشعر الجاهلي، دار الطليعة، بيروت 2004م، ص15
(3) الديوان، ص195، 198
(4) للمزيد عن الفم ومعانيه، أنظر: صبري ابراهيم السيد، ديوان عنترة، دراسة دلالية، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ص260،295.

عبلة. وهذا التركيز الملحوظ من عنترة على وصف جمال فم المحبوبة، ربما يكون لوناً من ألوان التعويض النفسي، والتعويض يكون دفاعاً ضد الفشل في التحصيل، يصرف المرء عن التفكير في قصوره[1]، ولا يغيب عنا أن الفم كان نقطة ضعف خلقي في عنترة، فقد وصف بأنه كان مهدل الشفاه أفلح[2]. وهذا يعد من أبرز المحفزات النفسية والمثيرات، لكوامن النفس، فالنفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس[3]فعنترة بإصراره على هذا الجمال يرمي إلى صنع الأدب من خلال إثارة نفسه وتحفيز كوامنها، وكذلك كان يسعى إلى نيل حريته وإثبات نفسه وقدراتها من خلال مقدرته على الشعر.

ويتحول عنترة من تصوير جمال الفم وأثره في نفسه إلى صور أخرى، إنها صورة التضاد التي تبعث في نفس الشاعر الألم وتحثه على النظم، إنها صورة الرفاه التي تعيشه عبلة، وبالطرف المقابل لهذه الحياة حياة التعب والقسوة التي يعيشها عنترة، وربما أتى عنترة بهذا التضاد كنوع من أنواع التعويض النفسي من جهة على اعتبار أن راحة المحبوب راحة لنفس العاشق المعنّى، فهو يواسي نفسه بهذه الراحة، ومن جهة أخرى ربما تكون إشارة حنق وألم من الشاعر، يقول عنترة:[4]

تَمْسِي وتصبحَ فوقَ ظهرِ حَشِيَّةٍ ... وأبيتَ فوقَ سراةِ أدهمَ مُلجَمِ
وحشيَّتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوى ... نهدٍ مراكِلُهُ نبيلِ المَحْزَمِ

إن هذه المعاناة التي يصورها الشاعر ما هي إلاّ القسوة التي يواجهها من هذه الحياة التي ما عادت قادرة على إثارة أي شيء في النفس، وما عاد فيها جديد يبعث النفس على التجديد إلاّ طبيعة هذه الحياة القاسية، وهذا الرجل الذي اتهمه بالضعف لعدم مقدرته على نظم الشعر، فكان هذا الألم النابع من مسبة الرجل له، وهذا الحرمان من عبلة بمثابة المحرض والمنشط، فالحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية فبواسطة الإبداع الفني يعوض الفنان نفسه عما حرمتها منه الحياة[5]

(1) لورنس شافر، علم النفس المرضي، سوء التوافق في الحياة اليومية، ترجمة: صبري جرجس ضمن كتاب: علم النفي النظرية والتطبيق، دار المعارف، مصر ط6،1984 ص318 ، وأنظر أيضاً: محمد أبو الفتوح عفيفي، بطولة عنترة بين سيرته وشعره، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، 2001م، ص161.

(2) فوزي محمد أمين، عنترة بن شداد العبسي، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، د.ت، ص63.

(3) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، د.ت، ص31.

(4) الديوان، ص199،198.

(5)سامي الدروبي، علم نفس والأدب، دار المعارف القاهرة، ط2، د.ت، ص249.

ويصور الشاعر هذا الألم من خلال رحلة قاسية سعى من خلالها إلى الوصول إلى حياة أخرى حياة الوصل بعبلة التي هجرته، وكذلك الوصول إلى النظم الذي ما عاد فيه خصوصية لشاعر، يقول الشاعر:(1)

هل تبلغنّي دارها شدنيّة ... لعنت بمحروم الشّراسم صرّم
خطارة غبّ السّرى زيّافة ... تقص الإكام بكلّ خفّ ميثم
وكأنّما أقص الإكام عشيّة ... بقريب بين المنسمين مصلّم
يأوي إلى حزق النّعام كما أوت ... حزق يمانية لأعجم طمطم
يتبعن قلّة رأسه وكأنّه ... زوج على حرج لهنّ مخيّم
صعل يعود بذي العشيرة بيضه ... كالعبد ذي الفرو الطّويل الأصلم
شربت بماء الدّحرضين فأصبحت ... زوراء تنفر عن حياض الدّيلم
وكأنّما ينأى بجانب دفّها ... الوحشيّ بعد مخيلة وتزغّم
هرّ جنيبٌ كلما عطفت له ... غضبي اتّقاها باليدين وبالفم
أبقى لها طول السّفار مقرمدا ... سندا ومثل دعائم المتخيّم
بركت على ماء الرّداع كأنّما ... بركت على قصب أجشّ مهضّم
وكأنّ ربّا أو كحيلا معقدا ... حشّ القيان به جوانب قمقم
ينباع من ذفرى غضوب حرّة ... زيّافة مثل الفنيق المقرم

لقد نعت الشاعر الناقة بصفات حسنة، ممثلة بالقوة والشجاعة والمقدرة على السفر وقسوته، وعلى الرغم من ذلك فالناقة لا تعيش حياة طبيعية كأنثى منجبة، فهي محرومة، وقد استخدم الشاعر كلمة (لُعنت) ليشير إلى قسوة أصحابها الذين حرموها من ممارسة حياتها الطبيعية كما حُرم عنترة من ممارسة حياته الطبيعية، فهذا الحرمان وهذه القسوة عليه من كونه عبداً ابن أمة سوداء، لذلك عيّر من الرجل العبسي انه أسود اللون ولا ينظم الشعر.

و راح يشبه هذه الناقة التي ربما تكون معادلاً موضوعياً لعنترة بقلص النعام الذي يمثل بالنسبة لصغاره الدليل، وما هذا القلوص سوى عنترة الفارس الذي تتخذه عشيرته قائداً في المعارك، وبالرغم من ذلك فهو محروم من ممارسة حياته الطبيعية، وهو حريص عليهم إلاّ أنهم غير حريصين عليه، تأتيه الضربات من كل جانب كما تأتي هذه الناقة الطعنات من كل جهة، فعنترة تأتيه الطعنات من كل جهة كما تواجه هذه الناقة ويتقي كما تتقي غضبان، وهذا الغضب أيضاً بمثابة

(1)الديوان، ص204،198.

المستفز الذي يدفع بعنترة نحو الإبداع والنظم إن المعاناة كانت السبيل إلى الوحي، أي الإبداع، وكان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام والتلذذ بها فلولا الآلام ما كان الوحي ولولا الوحي ما كانت اللذة (1) لهذا كانت هذه المعاناة التي تواجهها هذه الناقة بمثابة الوحي الذي استثار عنترة نفسه من خلاله للإبداع.

وللمبالغة في تصوير الآلام بغية الاستثارة النفسية راح يصور الطريقة التي راحت من خلالها الناقة تشرب الماء وتعبه عباً، إشارة منه إلى عناء السفر وقسوته وكثرة معاناتها حتى إنه ليسمع لها صوت صفير، وللإمعان في تصوير التعب وقسوة السفر جعل انصباب العرق عن الناقة كالقطران الذي وضع على نار، فأخذ يغلي وينسكب من أطراف الوعاء، و يبدو أن الناقة ليست متعبه من السفر وطوله فحسب، بل لأنها غضوب قد عركتها الأيام كما عركت الفحول فحلاً فتركته مدمياً، و على ما يبدو فإن هذا العراك هو ذات عنترة وما تعرضت له من استفزازات استثمرها عنترة بغية الإثارة والتحفيز.

ويعود عنترة إلى أحد أهم عوامل المثيرات النفسية عند الإنسان إنها المحبوبة أحد أهم أركان الإبداع الفني، فالإبداع الفني لا يمكن أن يكون بالموهبة الفنية وحدها، فهذه الموهبة تظل معطلة ما لم يكن هناك حرمان هو بمثابة وقود يعملها (2) لهذا نجد كثيراً ما يهرع إلى عبلة ويربطها ليس بالمكان الطلل فحسب، بل بالحرب أيضاً يقول: (3)

إِنْ تَغْدِفي دوني القِنَاعَ فَإنني طَبٌّ بأَخذِ الفارِسِ المُسْتَلئِمِ

لقد نجح الشاعر هنا في تحفيز نفسه من خلال الحرمان حتى راح يصور لنا حاله بطريقة يبدو فيها الغضب مسيطراً على الشاعر مستفزاً، وكأنه يعاني من حالة قلق، وهذا القلق بسبب خوفه من المجهول بالنسبة له ممثلاً بعبلة والحصول عليها، والثاني بسبب الشعر وبسبب الخوف من عدم القدرة عليه، ويرتبط هذا القلق بالصراع حيث تتعارض قوتان متضادتان، فقد تكون هناك رغبة قوية في عمل شيء، مع تحريم قوي في الوقت نفسه (4) وهذه الرغبة المحرمة على عنترة رغبتان؛ الأولى الشعر، وقد علل ذلك بسبب نفاد المواضيع والمعاني الشعرية به، والثانية

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص30.
(2) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، ص244، 245.
(3) الديوان، ص205.
(4) علي أسعد، علم الشذوذ النفسي، منشورات جامعة دمشق، 1994،1993، ص 335.

رفض أهل عبلة زواجها من عنترة، فهذه إضافة إلى استغلالها من قبل عنترة مثيرات ومحفزات شعرية هي بالوقت نفسه قلق ينتاب الشاعر، ويثيره نفسياً ويدفعه إلى القول لها مفتخراً: إن تسدلي دوني القناع بالهجر فإنني قادر على الفرسان الشجعان فهل تعجزينني أنت؟

وتتحول هذه النغمة الحادة القلقة إلى الاستعطاف، وعلى ما يبدو أن بحر الشعر قد هدأت أمواجه لعنترة فاغترف منه غرفة بقوله[1]:

أثْني عليَّ بما عَلِمْتِ فإنَّني سَمْحٌ مُخَالِقَتي إذا لَمْ أُظْلَمِ
فإذا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمِيَ باسِلٌ مُرٌّ مَذاقَتُه كطعْمِ العَلْقَمِ

يحفز عنترة في البيت الأول عبلة على حبه من خلال أخلاقه الجيدة وصفاته الطيبة التي تعرفها هي، فهو حين يذكر هذه الملامح الخلقية الرفيعة مفتخراً بها، فإنما هو يفتخر لحبيبته عبلة كي يستميلها[2]، ويدعم هذا المستفز المعكوس بمستفز ذاتي فيقول: **فإذا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمِيَ باسِلٌ**، فهذه النفس المرهفة لا تقبل الظلم، وإذا ما تعرضت لهَ قامت قيامتَها وثارت ثائرتها[3].

ويسعى عنترة لإيجاد مستفز جديد يساعده على الإبداع، فيهرع إلى رمز الفتوة والشباب والكرم عند الجاهلي إنها الخمرة إلاّ أن عنترة يشربها في أوقات معينة أوقات عاد فيها من الحرب، ويسعى إلى ما كانت تتنافس فيه العرب على اعتباره عادة حسنة، ويحسنها عنترة بقوله وإذا شربت لا أشرب حتى أفقد عقلي وتذهب كرامتي، يقول[4]:

ولقدْ شربْتُ من المُدامةِ بعدما ركَدَ الهواجِرُ بالمَشوفِ المُعْلَمِ
بزجاجَةٍ صِفراءَ ذاتِ أَسِرَّةٍ قُرِنَتْ بأَزْهَرَ في الشِّمالِ (مُفَدَّمِ)
فإذا شربتُ فإنني مُستَهلِكٌ مَالي، وعِرْضي وافرٌ لَمْ يُكْلَمِ
وإذا صَحَوْتُ فما أُقَصِّرُ عن نَدَى وكمَا عَلِمْتِ شمائِلي وتكرُّمي

لقد راح عنترة يستفز نفسه في هذه اللوحة من خلال عناصر، هي الخمرة وما ترتبط به من كرم لدى العرب، وصيانة النفس عما يدنسها، فيقول: ولقد شربت

(1) الديوان: ص 205.
(2) انظر: طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط11، ص150.
(3) محمد أبو الفتوح العفيفي، بطولة عنترة بين سيرته وشعره، ص147.
(4) الديوان: ص 205،207.

الخمرة وقت كان فيه الناس نائمين مطمئنين، وكما أنفقت طيب وقتي بالخمرة فقد أنفقت كذلك أجود نقودي وأفضلها[1]، وللاستدراك راح يصور نفسه في شربه للخمرة، بقوله: وشربتها دون أن أفقد عقلي، وهنا إشارة إلى نفسية عنترة الثائرة العزيزة، التي تحرص كل الحرص على كرامتها وعزتها.

وينتقل عنترة إلى الحرب والفروسية ليصور من خلالهما بطولاته ويستفز بهما شاعريته، يقول[2]:

وحليلِ غانيةٍ تركْتُ مُجدَّلا تمكو فريصتُه كشِدْقِ الأعْلَمِ

يعمد عنترة إلى ذكر فارس شجاع قد قام بقتله، وعنترة بذكره للفارس إنما يلجأ مرة أخرى إلى الحرمان ممثلاً بإضافة غانية إلى حليل، فهذا الحرمان قد ولد لديه حب الإنتقام لنفسه من كل رجل حر استطاع نيل ما حرم منه هو نفسه، ولأن حرمانه كان من طرف الرجال بات هاجسه الوحيد الإنتقام منهم، وحرمانهم من الغانيات كما حرم هو، مع اختلاف طرق الحرمان.

إن هذا الحرمان الذي استفز عنترة جعله يصور لنا الطعنة التي ضرب بها الفارس ففتك به، فهي طعنة سريعة نافذة تشبه لون العندم، وهذه كناية عن شدتها ونتيجتها.

ويعود عنترة ليشرك عبلة في عناصر الإبداع، فيقول لها متسائلا[3]:

هلاَّ سألتِ الخيلَ يابْنَةَ مالِكٍ إنْ كنْتِ جاهِلةً بما لمْ تَعْلَمي

إن هذا الذكر أو الإشراك المستمر لعبلة في لوحاته الشعرية المختلفة ما هو إلا وسيلة يسعى من خلالها إلى أن يحقق لنفسه مستوى معيناً من التوتر النفسي اللازم للإبداع، كما أنه قادر على تحمل الأقدار المتفاوتة من الغموض، وينتزع من بين تراكماتها الخيط المضيء الذي يتمكن بمتابعته من الوصول للهدف[4]، لهذا نجده يستفز نفسه بذكر عبلة ويتبع هذا الذكر ببطولاته أو ديارها فيسهب فينجح في الإبداع، ويصل إلى الهدف المرجو. فيقول مصوراً معاناته وفروسيته بعد

(1) وللمزيد عن شكر النعمة وشرب الخمرة، أنظر: ناهد احمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص103.

(2) الديوان: ص 207.

(3) الديوان، ص 207

(4) مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1986، ص 13.

ذكر عبلة ومحاولته إظهار فروسيته أمامها قائلاً[1]:

إذْ لا أَزالُ علـى رحالـةِ سـابحٍ نَهْـدٍ تعـاوَرُهُ الكُمـاةُ مُكَلَّـمِ
طـوراً يعـرَّض للطِّعـانِ وتـارةً يأْوِي إلى حَصِـدِ القسِـيِّ عَرَمْـرَمِ
يُخْبِركِ من شَـهِدَ الوَقَـائِعَ أَنَّـني أَغْشَى الوَغَى وأَعِفُّ عندَ المغْـنَمِ

فيذكر لعبلة شجاعته وقوة بأسه في الحرب ومقدرتـه علـى الظفـر وقـنص الغنائم إلا أنه مخافة الظن فيه بالسوء راح يذكر أنه يعف عند تقسـيم هـذه الأمـوال، وهذه صفة جديدة من صفات عنترة التي يسعى من خلالها إلى الوصـول إلى قلـب عبلة أساس الاستفزاز الإبداعي في نفسه.

و ينتقل ليصور مشهداً خاصاً من مشاهدة المعركة التي خاضها، وأظنّه قـد نجح في إثارة نفسه فقد لان له الشعر واستطاعه، يقول عنترة[2]:

ومُـدَجَّجٍ كَـرِهَ أَلْكُمـاةُ نِزالَـهُ لا مُمعِنٍ هَرَباً ولا مُسْتَسْـلِمِ
جـادَتْ يَـدايَ لَـهُ بِعاجِـلِ طَعْنَـةٍ بِمُثَقَّـفٍ صَـدْقِ القَنـاةِ مُقَـوَّمِ
بِرَحيبـةِ الفَـرْغَيْنِ يهـدِي جَرْسُـها بِاللَّيْلِ مُعْتسَّ السِّباعِ الضُـرَّمِ

يصور عنترة في هذا المشهد كيفية قتله لهـذا الفـارس الـذي نعتـه بنعوتـات خاصة، ليظهر من خلالها شجاعة خاصة من قبله وليخـبر عبلـة أنـه لـيس بالفـارس الشجاع فحسب بل إنه أسطورة زمانه وقد لجأ عـنترة إلى هـذه المشـاهد كـي يـثير من خلالها كوامن الإبداع في نفسه[3].

فهذه المشاهد الدامية تثير في النفس من مشاعر الحنق والغضـب مـا يـثيره الدم بقسوته، ويدفع إلى الإبداع كما تـدفع الغانيـة الجميلـة ولا سـيما إذا كـان هـذا الشاعر هو عنترة الذي يجمع إلى قسوته وشجاعته وفروسيته، رقة العاشـق، وانهـزام الضعيف في دنيا العبودية بسبب سواده.

ويأخذه الاستفزاز وحدة الوقع الموسيقي الذي يشير إلى نفس منفعلة مبدعـة إلى القول[4]:

---

(1) الديوان، ص 208،209.
(2) الديوان: ص 209،210.
(3) انظر: خريستو نجم، النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 29، وانظر كـذلك، ص 33.
(4) الديوان، ص 211،213.

ومشكٍّ سابِغَةٍ هَتَكْتُ فُروجَها ... بالسَّيفِ عَنْ حامِي الحقيقةِ مُعْلِمِ
رَبِدٍ يداهُ بالقِداحِ إذا شَتا ... هَتَّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ
بَطَلٍ كأَنَّ ثِيابَهُ في سَرْحَةٍ ... يُحذى نعالَ السِّبتِ لَيْسَ بِتَوْءَمِ
لمَّا رَآني قدْ قصَدْتُ أُرِيدُهُ ... أَبْدَى نَواجِذَهُ لِغَيْرِ تَبَسُّمِ
فَطَعَنْتُهُ بِالرُّمحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ ... بمُهَنَّدٍ صافِي الحدِيدَةِ مِخْذَمِ
عَهْدِي بِهِ شَدَّ النَّهارِ كأَنَّما ... خُضِبَ اللَّبانُ وَرَأْسُهُ بالعِظْلِمِ
يا شاةُ ما قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّت لَه ... حَرُمَتْ عليَّ وَلَيْتَها لَمْ تَحْرُمِ
فَبَعَثْتُ جاريتِي فقُلْتُ لَها اذْهَبِي ... فَتَحسَّسِي أخبارَها لِي واعلمِي
قالتْ رأَيْتُ مِنَ الأعادي غِرَّةً ... والشَّاةُ ممْكِنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِ
فكأَنَّما التَفَتَتْ بجيدِ جَدايَةٍ ... رَشَأٌ مِنَ الغِزْلانِ حُرٌّ أَرْثَمِ

لقد أخذت الثورة عنترة إلى تصوير الفارس المدرع القوي الذي أخذ بأسباب السلامة لينجو من فتك عنترة فلم ينجح في ذلك، فقد استطاع صاحب هذه القوة الأسطورية أن يهتك فرج هذا الدرع ويصل إلى صاحبه فيتركه صريعاً قتيلاً، ويبدو أن كوامن نفس عنترة واللاوعي لديه قد بدءا بالظهور، ولا سيما في تشبيهه نزع الدرع عن صاحبه بهتك الفرج وكأن عنترة قد بلغ في صبره على عبلة مبلغاً ما عاد فيه للصبر مكان، فبات يفكر فيها كما يفكر في قتل الفارس الذي اتخذ جميع وسائل النجاة، إلا أن عنترة استطاع أن يتغلب عليه ومع عبلة قد أخذ جميع الأسباب لكنه لم ينجح في مساعيه، فماذا يفعل؟

وللإثارة والاستفزاز جعل عنترة هذا الفارس يحمل صفاته نفسها، ولاسيما تكراره للفعل هتك إلا أن هتك عنترة يختلف عن هتكه، فهذا الفارس هتّاك غايات التجار الذي لا يبقى لديهم من الخمور ويسرف في شربها حتى يتلف أمواله، فيلومه الناس.

ويسهب عنترة في وصف الفارس، فيجعله طويل الجسم وافي الخلق وحيد الولادة، وهذه إشارة منه إلى تمام خلقه، وأضفى صفة أخرى عليه من صفات عنترة إنها صفة الغضب، وأظهره بطريقة طريفة فقد جعله يبدي أسنانه، ولأن ظهور الأسنان مرتبط بالضحك راح يبين أن ظهور الأسنان لا من باب الضحك بل من باب المبالغة في الغضب[1].

(1) وللمزيد حول مطاعنة الأعداء، أنظر: مصطفى الجوزو شعر عنترة دراسة تطبيقية على نظريات الشك في الشعر الجاهلي، ص20،21

وقد كان ذكر عنترة لهذه الصفات من أجل إثارة نفسه، لأن ظهور الأسنان في مثل هذا الموقف سبيل لإثارة نفس الإنسان الفارس، وبالنسبة لعنترة فهي تساعده على توليد الشعر باستفزازه.

ويلاحظ على عنترة في لوحته هذه ذكره لأدوات حربه، ولا سيما الرمح والسيف، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على اعتزازه بأداة حربه وعلاقته الوثيقة بها، ويدل في الوقت ذاته على إيمانه بالقوة وسيلة لتحقيق ذاته، وفرض انتمائه، ومن كان فرحته بالحرب لأنها مجال إظهار قدراته وطاقاته، فلا ريب في أن يصر على ذكر هذه الأدوات(1).

وبعد هذا الاستفزاز النفسي عن طريق الحرب والفروسية يعود عنترة إلى المستفز الرئيس عبلة فيقول لها(2):

يا شاةَ ما قَنَص لِمَنْ حلَّت لَه حَرُمَتْ عليَّ وَلَيْتَها لَمْ تَحْرُمِ

إن أبرز ما يثير النفس الإنسانية هو رؤية من تحب 'ملكاً للغير، وقد أتى بها الشاعر هنا ليثير في النفس كوامنها فيدفعها على النظم، ولا سيما عند رؤية هذه المحبوبة مع شخص محرمة عليه لمكانتها وجمالها بينما ساعدته الظروف المحيطة على نوالها، وهو ليس كفوءاً لها، بينما الكفوء محروم من هذه الحبيبة، وعنترة هنا يصرح بهذا الحرمان، مستخدما أداة التمني (ليت) علها تحمل شيئاً من اضطرابه، وتواسي هذه النفس المحرومة المهجورة التي أصبحت لا تطيق هذا البعد والحرمان، فأرسلت هذه النفس نفساً (الجارية) تتحسس أخبار المحبوبة، وكي يزيد من جذوة هذه النار المشتعلة التي يسعى من خلالها إلى توليد الإبداع الأدبي، جعل الخبر إمكانية الرؤية لكن الرؤية لشخص يدفع نفسه ويرميها للهلاك، وكي يهون على نفسه قسوة المغامرة والخطر المحدق فيه إن هو ذهب، راح يحرض نفسه عن طريق جمال المحبوبة التي راحت تتلفت تلفت الغزال الكريم، وذلك ليشير إلى أنه أثير عندها، وأنها مراقبة كما هو مراقب.

ويعود مرة أخرى لذم العدو وتصوير كرمه وشجاعته، وأنه الحامي لقومه، يقول مثيرا في نفسه شجاعتها وإبداعها الأدبي(3):

(1) انظر: فوزي محمد امين، عنترة بن شداد العبسي، ص 174.
(2) الديوان، ص 213.
(3) الديوان، ص 213.

نَبِّئْتَ عَمْراً غيرَ شاكِرِ نعْمَتي ... والكُفرِ مخبَثَةٌ لِنَفسِ المُنْعِمِ
ولقدْ حفِظْتُ وصاةَ عمّي بالضُّحى ... إذْ تقْلِصُ الشَّفتانِ عِنْ وضَحِ الفَمِ
في حَوْمَةِ الموْتِ التي لا تشْتَكي ... غمراتِها الأبْطالُ غيْرَ تغَمْغُمِ
إذ يتَّقونَ بِيَ الأسنَّةَ لمْ أخِمْ ... عنْها ولَو أنِّي تضايَقَ مُقْدَمي
لما رأَيْتُ القوْمَ أقبلَ جمعهم ... يَتذامَرون كررْتُ غيْرَ مُذَمَّمِ
يدْعُونَ عنْتَر والرِّماحُ كأنَّها ... أشْطانُ بئرٍ في لبانِ الأدْهَمِ
ما زلْتُ أرْمِيهِمْ بِثغْرةِ نَحْرِهِ ... ولَبانِهِ حتَّى تسرْبَلَ بالدَّمِ
فازْوَرَّ مِنْ وقْعِ القَنا بِلَبانِهِ ... وَشَكا إليَّ بِعَبْرةٍ وتحمحمِ
لوْ كانَ يدْرِي ما المحاوَرَةُ اشْتَكَى ... أوْ كانَ يدْري ما جَواب تكلُّمِي
والخيْلُ تقْتَحِمُ الخبارَ عوابِسا ... ما بينَ شَيْظَمَةٍ وأجْردَ شَيْظَمِ

يبدو أن النظم قد بدأ ينساب على لسان الشاعر بعد المثيرات السالفة، من طلل وحب وفروسية وخصال كريمة أسلمته إلى وصف عدوه وصفاته بيسر وسهولة، ذاكراً سوء خلق عمرو، مقارنا هذا الخلق بخلقه الحسن وشجاعته، وكي لا ينعت بالغرور فقد قال: ولقد حفظت وصاة عمي، ليشير بذلك إلى استماعه للمشورة وتطبيقها لكن ليس عن ضعف، فهو الفارس الذي يلقي بنفسه في ساحة الوغى دون جزع، فيلوذ به الفرسان متقين به السيوف والرماح، بينما هو يقدم على المعركة من غير تقصير.

وهنا نلحظ حدة في الإيقاع الموسيقي تشير إلى تفاعل عنترة مع الحدث، وثورة نفسه ونجاحه في الهدف الذي نظم من أجله القصيدة، إضافة إلى وضع بصمته الخاصة التي عرف بها، فصور هجومه في المعركة، ونتائج بطولته على فرسه الذي تسربل بالدم وراح يشكو لعنترة من وقع القنا، كما يشكو عنترة في قصيدته هجران عبلة وبعدها عنه.

وقد ختم عنترة قصيدته بالإفتخار بالنفس والشجاعة والعقل، وبالاعتذار لعبلة عن طريق توضيح سبب بعده عنها، وينهي قصيدته بذم بني ضمضم من ذبيان مبيناً كيف ترك أباهم طعاماً للطيور، يقول:

ولقدْ شَفى نفسي وأبْرأُ سَقمها ... قِيلَ الفَوَارِسِ وَيْكَ عَنْتَرِ قدِّمِ
ذُلُلٌ جِمالي حَيْث شِئْتُ مشايِعي ... لُبِّي وأحفِزه بِرأْيِ مبْرَمِ
إنِّي عَدّاني أنْ أزورَكَ فاعْلَمِي ... ما قَدْ عَلِمْتِ وبعضَ ما لَمْ تعْلَمِي
حالَتْ رِماحٌ بغيضِ دونَكُمْ ... وزوَتْ جوانِي الحرْبِ مَنْ لَمْ يُجْرِمِ

ولقد كررْتُ المهْرَ يدمَى نحرهُ حتَّى أتقتْني الخيْلَ بابنَيْ حِذْيَمِ
ولقد خشيتُ بأنْ أَموتَ ولم تَدُرْ للحربِ دائرةٌ علي ابنيْ ضَمضَمِ
الشَّاتِمِيْ عِرْضي ولم أشتمْهما والنَّاذرَيْن إذا لم ألقهما دَمي
إنْ يَفعلا فلقدْ تركت أباهما جَزَرا لخامِعَةٍ ونسْرٍ قشْعَمِ

لقد ختم عنترة نصه بعدة محفزات نفسية، هي الفخر والعشق الذي يلين القلب ويجعله أكثر تفاعلاً مع الحدث ويساعد المبدع على الإبداع، وذم العدو وتصوير شجاعته من خلال تصوير مشهد القتل الناتج عن هذه القوة، وتجعل لهذه الخاتمة، بصمة خاصة تبعد النص عن قول عنترة في بداية النص هل غادر الشعراء من متردم. فعنترة حول هذا العام الذي تقاسمه الشعراء إلى استمرار خاص من خلال الديار، والفروسية، وعبلة.

الخاتمة

مثلت قصيدة عنترة الميمية أنموذجا لحالة الثورة على الذات غير المطيلة للشعر، وذلك من خلال أبعاد مختلفة تمثلت بالطلل الذي نقله عنترة من موضوع التقليد إلى موضوع التجديد من خلال وضع بصمته الخاصة الجديدة التي تمثلت بالمواضيع الشعرية، ثم عمق هذه البصمة من خلال عبلة المرأة، وعبلة الرمز، فعنترة يعاني الإحساس بالعبودية وما كانت هذه الصفة لتفارقه إلا إذا تزوج من عبلة العربية الحرة، لأجل ذلك رافقته هذه المحبوبة المرأة والمحبوبة الرمز إلى آخر القصيدة، ثم نجده يدفع نفسه نحو الشاعرية المطولة بإحساس الفقد ممثلا بالهجر والسعي إلى تقريب هذا البعد من خلال رحلة قاسية على ناقة تلمس في كثير من جنباتها وصفاتها عنترة الإنسان المعاني، وأخيرا يلجأ عنترة إلى التخلص من هذه المعاناة الممثلة بالإحساس بالنقص من شكله الأسود الذي عيره به الرجل العبسي، فحمل سيفه يقتل ويفتك بكل رجل فارس محارب كي يثبت لنفسه تفوقا، فكانت فروسية عنترة ثورة يسعى من خلالها إلى التخلص من عقدة الإحساس بالنقص الذي يشعره به المجتمع الجاهلي لأجل ذلك سعى لقتل حليل كل غانية ليبين للمجتمع أن الأفضلية للفعل والفروسية لا للأصل العربي الخالص.

لقد أتت هذه الركائز الثلاث، عبلة الرحلة والفروسية لتمثل حالات الثورة على الثبات التي لا تطيل الشعر، فجعل من هذه الركائز الثلاث محركات تدفع بالشاعر نحو استجلاب الحالة الشعرية.

المصادر والمراجع

1 .إيليا الحاوي، السريالية والرمزية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت 1980م.

2 .خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل، بيروت، 1991م.

3 .ديوان عنترة العبسي، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق، د.ت.

4 .سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط 2، د.ت.

5 .شكري عياد، ويوسف نوفل، عنترة الإنسان والأسطورة، عمادة شؤون المكتبات، 1982م

6 .صبري ابراهيم السيد، ديوان عنترة دراسة دلالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د.ت

7 .طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط11، د.ت

8 .عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

9 علي أسعد، علم الشذوذ النفسي، منشورات جامعة دمشق، 1993م.

10 لورنس شافز، علم النفس المرضي، سوء التوافق في الحياة اليومية، ترجمة: صبري جرجس، ضمن كتاب علم النفس النظرية والتطبيق، دار المعارف، مصر، ط6، 1984م.

11 محمد أبو الفتوح عفيفي، بطولة عنترة بين سيرته وشعره، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، 2001م.

12 مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1986م.

13 مصطفى الجوزو، شعر عنترة دراسة تطبيقية على نظريات الشك في الشعر الجاهلي، دار الطليعة، بيروت، 2002م.

14 ناهد احمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د.ت

15 فوزي محمد أمين، عنترة بن شداد العبسي، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، د. ت.

16 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث القاهرة، 2003م

عودة إلى جدل الشعر والسحر (في عيّنات من شعرنا القديم)

د.عبد القادر لباشي *

الملخص:

اقترن السحر بالشعر في كثير من المواقف والأزمنة ، وخلال هذه الرحلة المضنية كان هناك تلاقح وتفاعل بين الظاهرتين؛ وقد استدعى الأمر قراءات وتقليبات وجدلا مستمرا عند النقاد والشعراء على حد سواء .

ستناقش هذه الصفحات قضية (السحر/الشعر) من منظور اجتماعي ، فني عبر رصد أهم اللحظات العميقة التي شكّلت مفهومات السحر باللغة الشعرية وفي إطار التلقي والتأثير؛ لذلك تحاول هذه المقالة النبش في تلك الآراء القائلة بعلاقة السحر والشعر ، ومدى ارتباطهما أو اختلافهما في مجالات بعينها .

كما تبحث في حضور الخطاب السحري وتجلياته في الخطاب الشعري من خلال عيّنة منتقاة من شعرنا العربي القديم .

Abstract

The magic and poetry are united in many positions and for several eras during all this hard journey it y'avait mutual influence, interaction, and complete solution between the two phenomena, which pushed to a series of lectures and a large continuous disputes among critics and even among poets These pages are intended discussion of magic relationship poetry in a perspective socio artistic through deep observation moments that shaped the concepts of magic in poetic language and as part of the reception and influence In this essay I'll try looking in the ideas that sparked the magic poetry relationship in order to know the extent of this relationship or difference in specific areas This test also aims to research into the magical discourse that occurs in the heart of poetic discourse through a set of texts types selected our ancient Arabic poetry

. نص المقال : غالبا ما يُنظر إلى السحر على أنه « ضرب من الفن تمارسه طبقة من الكهنة كانت تعالج الفلَك وعلوما أخرى غامضة ، وقد اكتسبت كلمة « سحر » دلالة أوسع فأضحت تعني المعتقدات وتطبيقاتها التي لا تنسجم مع طقوس العبادات المنظَّمة التي يؤمن أصحابها بقوة خارقة أعظم من الطبيعة . يوضح هذا الطقس الغامض السبب الذي جعل أمثال جيمس جورج فريزر James

* أستاذ محاضر ب ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة البويرة

George Frazer, * ، يرون السحر مرحلة ممهّدة للعلم ، وهذا أيضا هو السبب الذي جعل مارسيل موس Mauss Marcel * يعدُّه ظاهرة دينيّة ، وهو يرى أن كلّ عرف غير منتم لعبادة منظمة ، كما أنه بغرابته وفي أقصى حالاته هو طقس محرّم ، وأن الفرق الجوهري بين الدين والسحر هو أن السحر يتم بمساعدة قوى ملازمة للطبيعة في حين أن الدين يفترض تعالي المقدس عن الطبيعة . يوجد فرق بين سحر تقليديّ أو غير مباشر يؤثر في الأرواح « باستثناء روح الإنسان» بطقس من الطقوس ، وبين سحر طبيعيّ أو مباشر مؤثر في الطبيعة بوساطة آلية ، معتمدا في الغالب لى قوانين التشابه » السحر المحاكاتي« أو التجاور» السحر المعدي « كما يتمّ التمييز بين سحر وقائي « خاصة من خلال الفتن« الغواية» والطلاسم وبين سحر نشط «عبر مراسم مقولبة وأخيرا واتباعا لهذه الغايات فهو يكون إما لخير أو شر ، فإنّ ثمة إما سحرا أبيض أو «سحر اليد البيضاء» ، وإما سحرا أسود « سحر اليد اليسرى» ... (1) .

إن في كل هذه التأملات التي تعمّقت عالم السحر وأجواءه وأصوله وشتى علاقاته تبرز لنا مدى تغلغل هذه المفاهيم في الذهنيّات ، ثم إن النفوذ الذي للسحر والسحرة قرّبهم من عوالم الدين فصاروا أشبه بمخلوقات مقدسة ، لكن هذا النفوذ تعززه علاقة تأثير تمارسها الكلمة الساحرة ، لذلك يشار حين الحديث عن السحر إلى أهمية الكلمة عامة والكلمة المنغمة خاصة ، ولا أعجب في أن السحر تحضر فيه كل الطقوس الشفوية تقريبا المعروفة الموجودة في الدين: عهود ، أمنيات دعوات أناشيد ... لذلك كان للسحر تاريخه الخاص وبتبسيط الأمر يمكن القول بأنه قد عرف مرحتين كبيرتين ألأولى مألوفة في الأعمال المكتوبة العادية التي تناولت المجتمعات البدائيّة والخرافة والطقوس والعادات ، مع تخصيص فصل أو ملحق للصيغ السحريّة: أي أنّ كل مؤلف عام عن السحر يحتوي قسما

* هو كما جاء في معجم Hachette 2012 ، 15 Paris 75905 cedex ، ص 651 ، عالم أعراق اسكتلندي 1941/1854 قارن بين الفلكلور والديانات. من أعماله «الفنن الذهبي» الفلكلور في كتاب العهد القديم» .

* هو كما جاء في معجم Hachette 2012 ، ص 1013 ، مادة maxim: عالم اجتماع وأعراق فرنسيّ 1950/1872 ابن أخ دركايم وتلميذه ، وهو صاحب « مقالة في الهبة: شكل عتيق في التبادل 1925 .

(1) René ALLEAU, Roger BASTIDE, MAGIE **Encyclopædia Universalis** [en ligne], consulté le 8 octobre 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/magie/

يعالج الكلمة السحرية.. »[1] .

ومن الواضح أن الكلمة السحرية هي النقطة المفصلية التي بقدر ما تفصل أحدهما عن الآخر فهي تربط كل طرف بالطرف الآخر: ذلك أن للشاعر مقصدية تأثيريّة يريد إنجازها انطلاقا مما يراه من غاية تأثيرية مثلى يحققها السحر ، لذلك فهو حتى وإن نفى العنصر السحري عن ذاته وعن شعره ، إلا أنه بشكل عملي يظل شديد الاتصال بتلك الغاية الإيهامية التي يحققها السحر بأبعاد مختلفة

ولكي تتّضح تلك العلاقة التي حدثت بين السّحر والشعر ، أيهما سبقَ الآخر وتحلّى بتأثيراته نغماً وإيقاعاً وجاذبيَّة سحريّة ، فإنه يتحتَّم علينا عملياً وموضوعياً أن نستأنسَ بمنجزاتِ علوم ومعارفٍ أخرى كعلم الاجتماع الأدبيّ ، والإناسة الثّقافية مثلاً ، حينها ندرك أن تشكُّل مفهوم الشّعر بالسحر في ذهن الشاعر العربيّ القديم كانت لهُ مُبرراته ونوازعهُ حينَذاك؛ فالنَّظرة الأولَى للشّعر كانَ دافعها اجتماعياً بالأساس ، تجلَّى في صورة إيجادِ آلياتٍ تمكِّنُه من الدِّفاعِ عن النَّفس من أجْلِ البقاء بالمفهوم الوجوديّ ، وقد تجسَّد في فعلِ محاكاةِ الطّبيعة (أقوَى ما واجهَ البدائي) وكانَ الاهتمامُ بالقوى الخفيّة والطُّقوسَ وعوالمِ الغيْب المتنوِّعة نوعاً من المحاكاة والتَّماثل مع الطبيعة أساساً ، ولم يكنْ المقصودُ إنجازاً إبداعياً ، فنياً خالصاً ، وبالتَّالي « فإنَّ الغرضَ من النظرةِ السّحريّة ، ومن النَّظرة الفنيّة كانَ واحداً في الحياة البدائيِّة »[2] .

وبذلك يمكن القول إن الشعر قد نظر إليه على أساس كونه قوة من قوى النفس البشرية التي بها يثبت الإنسان وجوده ويحافظ على بقائه . ويمكن القول أيضا إن الفرق بينهما في مصادر هذه القوة: فإذا كان الساحر يوهمنا بأنّ التأثير الذي يمارسه نابع من اتصال بالماورائي ، فإن الشاعر كان في أول الأمر أيضا يدعي الأمر ذاته ، لكن مع تطور الوعي بالمعرفة والتحليل صار الشاعر موقنا بأنه يعبر عن تجربة ذات أبعاد إنسانية منبعا وتوجيها وتلقيًّا .

وقد بيّن القرآن الكريم جذور تلك الذهنية البدائية التي كان يتداخل فيها؛ ما هو أرضي بما هو ما ورائي ، من خلال وصف العقليّة الجاهلية التي كانت تربط الصلة قوية بين الشعر والسحر ، حين ذكر اتهامين متصلين ببعضهما اتصالا وثيقا وجههما الجاهليون للنبي صلى الله عليه وسلم هما الشعر والسحر: أما الشعر

(1) Tzvetan Todorov, Le Discours de la magie, 'article',L'Homme, Année 1973 ,Volume 13, N4, p 38

(2) عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص 32.

فكامن في حلاوة القول وطلاوته ، وأما السحر ففي الأثر الذي كان القرآن الكريم يتركه في نفوس الناس حين يستمعون له وبه يستمتعون ، فيؤمنون . قال تعالى : « **ومَا عَلمْنَاهُ الشِّعرَ ومَا ينْبغِي لهُ** »(1) وقولِه « **فَقَالَ الَّذين كفرُوا منهم إنْ هَذا إلاَّ سحرٌ مُبين** »(2) .

فلا عجب بعد ذلك إذن أن ينهى سادة قريش الناس عن الاستماع له ولا عجب في أن يؤمروا باللغو فيه أي مقابلته مقابلة عبثيّة بعيدا عن كلّ جد ، قال تعالى: وقال الذين كفروا لا تسمعوا لهذا القرآن والغوا فيه لعلكم تغلبون « * ومن المفسّرين من رأى بأنّ القصد باللغو فيه اللغط والصياح ، (3) وفي ذلك خوف لدى المشركين من المحاورة والنقاش وعجز عن مقارعة الحجة بالحجة .

وإذ رجعنا إلى تراثنا العربي النقدي منه والشعري لوجدنا أن ثمّة أمور كثيرة ترسّخت في مفهومِنا المتوارَث للقصيدةِ العربية قبلَ الإسلام جرتنا إلى القول بأن غرضَ الهجاء كان له دورٌ وثيقٌ بفن السحر ، « ويُخيَّل إلينا أن غرض الهجاء (من خلال أبياتٍ بعينِها ، لعدم انفراد القصيدةِ الجاهلية ـ في الأغلب الأعم ـ بغرض مستقل) أوضح تلك الأغراض وأكثرُها صلةً بالسحر »(4) . والأمثلة عديدةٌ عن الهجاء وبدايته التي اقترنَتْ بفنِّ السّحر ، وأنّه في أصْله سحرٌ أو لعنةٌ . إذْ « بدأَ ... طقساً سحريًا ، وممارسةً قائمةً بذاتها ، يُرَاد منها إلحاقُ الضَّرر والأذى بالعدوّ المهجو »(5) .

تقولُ الأخبارُ إنَّ العرب كانت تخافُ بشدَّة هِجاءِ الشُّعراء ، ويُروَى أَنَّهم كانوا يَجمعون المالَ لَلحُطيئة تجنُّبا لهجائه(6) ، فالشاعر ـ في الغالب ـ يعمد إلى كلماتٍ تُصيب من يُخاطبهم ، فهذا زهيرٌ يُلوّح بتلك اللَّعنات ، ليُثيرَ الرَّهبة في نفوسِ من يَقصدهم ، يتوعَّد الحارثَ بن زرقاءَ الأسْديّ :

ليأتيَنكَ منّي منطقٌ قذعٌكما دنَّس القُبْطيَّةَ الوَدَكُ(7) ، ولعلّ ممَّا يُرسِّخ هذه

(1) سورة يس ، الآية:69.
(2) سورة المائدة ، الآية 110 .
* سورة فصّلت ، الآية: 26
(3) المحلي والسيوطي ، تفسير الجلالين ، مراجعة وتدقيق مروان سوار ، بيروت ، 1998 ، ص 497 .
(4) أحمد إسماعيل النعيميّ ، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ، دار سينا للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1995 ، ص69.
(5) علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1981 ، ص 192.
(6) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، طبعة دار الثقافة ، بيروت (د ، ت) ص 2 / 156.
(7) زهير بن أبي سلمى ، شرحه وقدمه علي حسن فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1988 ، ط1 ، ص

القناعةَ نوع من الطُّقوس والمُمارسات التي يؤديها الشاعر الهَجَّاءُ ومنها« أنَّ الشاعر كانَ إذَا أرادَ الهِجاء لبِس حُلَّة وحلَّق شَعر رأسه إلا ذُؤابتين ، ودَهن أحدَ شقّي رأسه ، وانتعلَ نعلاً واحداً »(1) .

وممَّا سادَ في ذهنهم أيضًا أن « تلكَ الأبياتِ الهجائيّة التي كان شعراءُ العرب يتحدَّثون فيها بلاَ كللٍ عن القَوافِي التي تُصيب الهدف كسهامٍ أو رماحٍ . . . لم تكنْ مجازيةً كثيراً في عيُون العرب في مرحلةِ ما قبلَ الإسلام ، ففي نظَرهم كَانت للقوافِي قوةٌ مادية حقيقية »(2) .

من هذا المنطلقِ تبرزُ وظيفةُ الهجاء ، قولا يتحولُ ـ بحسب زعْمهم ـ إلى فعلٍ ماثلٍ للعيان ، به يحاربُون ، وعليه يتوكَّلون ، إذْ يُجاهرون بامتلاكه ، عساه ينالُ من أعدائهم ، ويقهرهم:

صقعتك بالغر الأَوابِد صقْعَةً خضعت لها فالقلب منَّا جريض(3)

تدفعُنا هذه الأمثلةُ وغيرها إلى التسليم بفرضية قائمة على أنّ غرض الهجاء عُدَّ ضرباً من ضُروب السّحر ، وأنّ الشاعر الهجَّاء قد تقمَّص شخصية الساحر ، وبحسْبه فإن النّاس ما فتئت تنظرُ إليه نظرةً تقديس ورهبنة ، لاعتقادهم بأنَّه ـ أثناء هجائه ـ أقربُ إلى السَّاحر من أيِّ شخصيةٍ أخرى .

ويمكن القولُ من خلال تلكَ العلاقةِ الوطيدة بين الشّعر والسّحر ـ كما تصورها العرب ـ إنّ الغاية من قول الشعر ـ وقتها ـ تخدمُ العملَ السَّحري الذي آمن به البدائيُّ « فلا بدَّ أن يكونَ الغرضُ الذي قصَد إليهِ الشِّعرُ في الأصل ، ما دامَ لم يكنْ مقصوداً منه مجردُ المسامرة ، هو الغرض من جميعِ فنِّ القول عندَ البدائيين ، وهو تشجيعُ العملِ السِّحري »(4) . فقد اتخذ الشعراء شعرهم سحراً ، وباتَ في خلدهم أنَّ الكلمة تؤدي وظيفةَ التَّعزيم والتَّعويذة .

وفي تلك المَرحلة ، كان للشّاعر دورٌ عظيمٌ في ترجمة الكَلام باعتبارهِ القوّة السّحرية التي تُغيِّر الأحوال والأشياء ، فقد عد الشعر سلاحاً خطراً بَيْن يديْ من

82

(1) الشريف المرتضى(علي بن الحسين)أمالي المرتضى(عزر الفوائد ودرر القلائد) تحقيق محمد بن آبي الفضل ، دار إحياء الكتب العلمية ، القاهرة ، 1954 ، ص 189.

(2) ادموند دوتي ، السحر والدين في إفريقيا الشمالية ، ترجمة فريد الزاهي ، منشورات مرسم ، الرباط ، 2008 ، ص 82.

(3) عبيد بن الأبرص ، الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، بيروت ، 1964 ، ص 103.

(4) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم النجار وآخرين ، دار المعارف ـ مصر ، ط 4 ، 1959 ، ص207

يملكون[1] ، وهو في اعتقادٍ عارفيه « سلاح لا يقلُّ قدرةً في الفتْك عن السّيف والسِّنان ، ولذلك كان العربُ يتَّقون حَامليه »[2].

ويذكُر صَاحب الأغاني أنَّ امرأةً جاءتْ إلى الشَّاعر ربيعة الرَّقي تطلبُ كتاباً لبنتِ مولاتِها المحمومة ، فقال: اكتبْ لها يا أَبَا بِشْر هذه العوذة:

تفُو تفُو باسم إلهي الذي لا يعرضِ السقم لمنِ قد شَفَى
أعِيذ مولاتِي ومولاتَها وابنتها بعوذة المصطفى
من شرّ ما يعرِض من عِلة في الصبح والليل إذا أسْدفا [3]

تنقلُ إلينا هَذه الأبيات ثقافةً ترَّسختْ في تَصوُّرات الشَّاعر القديم ، واقتناعَاته بعالمٍ يَشفِي ، فهو يؤكّد وفقَ هذه المعاني فعَّاليةِ ما سمَّاه « الكتاب »(المقصودُ هنا الشعر) ، وما يَحتويه مِن أدعيةٍ وأوْراد تُشبِه ما كان يحدث في المُمارسات الطَّقسية والسِّحرية . والَواضح أنَّ الشّاعر يصرح تصريحاً مُباشراً ، وفي دَاخل الظَّاهرة الشَّعرية بأنَّ الشَّعر سحرٌ :(اكتبْ لها عوذةً / وأمها بعوذةِ المصطفى) ، وهو مفهومٌ غايةٍ في الأَهمية ، وصادرٌ عن معرفةٍ بماهيةِ الشّعر وأَجوائِه . ولن نغادرَ هذه المحاكَاة التي يتماهى فيها الشّعر مع السِّحر في إنتاجِ جملةٍ من التَّأثيرات ، والسَّعي إلى تَغييرِ الأَشكال والواقِعات التي لا تقدر اليدُ البَشرية عليها دون أنْ نتمثَّل بقولِ بشَّارٍ متغزلا:

ولما فارقتنا « أم بكر » وشطّت غربةً بعد اكتئاب
وبِتُّ بحاجةٍ في الصَّدْر منْ هاتَحرَّقُ نارُها بيْن الْحجاب
خططتُ مثالها وجلستُ أشكو إلَيْها ما لَقِيتُ علَى انْتِحَابِ
أكلِّمُ لَمْحَةً في التُّرْب مِنْها كلام المستجير من العذاب
كأَنِّي عِنْدَها أشْكُو إلَيْها همومي والشَّكاةُ إلى التراب[4]

هنا يستعيرُ بشّار مِن السّحر إجراءاته ، ولوْ أنَّها ليست واضحة لقارئ عبَّاسيٍّ لهُ ثقافته الجديدة المُدينة لمبدإِ السّحر أساساً ، وعلى ما يبدُو ـ من خلالَ هذه اللوحة الشِّعرية ـ فإنَّنا أمام تعزيمةٍ مجسَّدة وماثلةً أمامنا فعلاً: خططت

(1) دزيرة سقال ، العرب في العصر الجاهلي ، دار الصداقة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995 ، ص137 .
(2) مفيد قميحة ، المعلقات العشر ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1991، ص 23 .
(3) الأصفهاني ، الأغاني ، ص 199.
(4) بشار بن برد ، الديوان ، قرأه وقدم له: إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 2006 ، ص81.

مثالها / جلست أشكو/ أكلم لمحة ، وهي أقْصى ما كان يَصبُو إليه الشَّاعر طمعاً في تحقيق مُبتغًى بعيدَ المنَال تُجاه محبوبة تختبئ وراء السَّراب وخلفَ الأوهام ؛ فالوصول إليها لا يكونُ إلَّا بسحرٍ يُشاكل المسحورَ ويحاكيه وصفاً أو ترميزاً من لدن السَّاحر ، وهو المبدأُ الذي دأَب عليهِ بعضُ الشُّعراء وبشَّار بن برد واحدٌ منهم .

فالأدلّة كثيرةٌ على علاقةِ الشِّعر بالسّحر ليس في النظر إلى الشّعر لدى العربي الجاهلي ، ولكن ليس هذا مكان الشَّرح والتعمُّق ، وحسبنا إنَّنا حَاولنا توضيح وجوه هذه العلاقة ، ودوافعَها وأشكالَها وغاياتِها بمَا يستجيبُ لطبيعة العملين الشِّعري والسِّحري في المقام الأول ، إننا لا نكادُ نُفرِّق بين الظَّاهرتين السِّحرية والشِّعرية ، فهناك بعضُ النُّصوص تكاد تُلغي الحواجزَ بينهما ، فكلاهما يشربُ من إناءٍ واحد ، وينهل من مَعين واحد ، ولو أُتيح لنا تأمل السِّياقات الحافة بكلا العملَيْن الشّعري والسّحري ، أداءً ووظيفةً ، وغايةً ، نستنتج ما يلي:

ـ أنّ الشاعر تزيَّ بزيّ الكاهن والسّاحر حين كان يُنشِد الأشعارَ في بعض الاحتفالاتِ المعيَّنة ، وذلك « لأنه كان يشعر بقوةِ شعره السّحري »[1].

ــ يبدو إنّ السّاحر والشّاعرــ في أداء وظيفتهما ـ كانا يسْتقيان المعرفةَ والإلهامَ من الأصْل عينه ، فالسّاحر يتلقى معلوماته وقدرته السحرية من تلك الآلهةِ والجنّ والشَّياطين التي كانت نفسها مصدرَ الكاهن والشَّاعر في أداءِ كل منهما وظيفته . فكلاهما؛ أي « الشاعر والساحر يعتمدُ على مصدرٍ خفيٍّ وإلهامٍ بعيدٍ »[2] .

ـ يضطلع كلاً من السَّاحر والشَّاعر بخاصية التَّأثير في الغير « إذْ يبدُو السِّحر أداةً من أدوات فرض الإرادةِ ، والرغبةِ في إخضاع الظَّواهر والأشياءِ والأشخاص ، وهو يذكّر بالشّعر في مُختلف هذه الجزئيات »[3] . وقد تكلَّم لسان الدّين ابن الخطيب عن هذه القُوَّة التَّأثيرية التي يمتلكُها السِّحر والشعر بالقول: إن« العلاقة بين السّحر والشّعر كامنةٌ في القِوى التّأثيرية ، وهي قِوى يظهر تأثيرها في السُّلوك الإنسانيِّ بعد أن تحدِثَها أثراً في التَّصور والمفهوم »[4].

---

(1) قصي الحسين ، شعر الجاهلية وشعراؤها ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس لبنان ، ط1 ، 2006 ، ص 65.

(2) عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1979 ، ص127.

(3) مبروك المناعي ، الشعر والسحر ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص18.

(4) ابن عبد الله السلماني لسان الدين بن الخطيب ، السحر والشعر ، تحقيق ودراسة خالد الجبر وعاطف كنعان ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة البتراء ، الأردن ، دار جرير للنشر والتوزيع ، 2009 ، ص 22.

ارتبط السّحر والشّعر على حد سواء بقوةِ الكلمة وفعْلها في نفوسِ مُتلقيها ، وقد أخذت الكلمةُ نصيبَها من الاهتمام والعنايةِ في خطاب القدماء ، وفي ذلك أشار أبو حيَّان التوحيديّ إلى مزيَّة الكلام في الشّعر وأهميته ، وهي المزيةُ ذاتُها تنطبق على الخطاب السِّحري ، فبالنّسبة للعرب ، « كان ولوعُهم بالكلام أشدَّ من ولوعهم بكلِّ شيءٍ ، وكلُّ ولوعٍ كان لهم بالكلام ، فإنَّما كان بالكلام »(1) .

وكانت الكلمةُ أيضاً « تُستخدَم للإشارة إلى عملياتِ التَّوهّم وما يتَّصلُ بها من تشكّل الأوهام الكاذبة في النَّفس ، بفعلِ مخادعةِ الأشخاص أو بتأثيرِ الخوْفِ أو ما أشبهَ ذلك »(2) ، واعتبر ابن طبا طبا أنَ الشّعر أنفذُ من نفثِ السّحر(3) .

ـ الشعر عملٌ يختصُّ بالفرد دون الجماعة ، وكذلك السّحر بخلافِ الدّين مثلاً الذي يمارَس ضمن دائرة جماعية منظَّمة .

ــ يقترنُ الشّعر بالسّحر أيضاً في أداءِ الطّقسِ الشّعري والسّحري ، في التّمويه والتخيّيل والختل وقدْ قيلَ فعلاً: إنَّه لئنْ كان كلُ سحرٍ خيالاً ، فإنَّ كلَّ عمليةِ تخيّيل إنَّما هي عمليةٌ سحريّة(4) . والشّاعر في نظَر الجرجَاني هو الّذي « يقولُ قولاً يخدعُ فيه نفسَه ، ويُريها ما لا تَرى »(5) .

ــ يطمح الشاعر إلى تحقيق أغلى الأماني ، و تحقق النبوءات ، فهو كالباحث عن الحرية والمطلق بالقول الشعري ، أو فعل الكتابة الدال ، وكذلك الساحر يحاول تحدي واختراق الفيزياء الطبيعية بالعمل السحري(6) ، وقدرته وتقنياته الطقسية المعهودة ، فكلاهما يمارس القوة ذاتها ، الموسومة تارة بالدهشة ، وبالفتنة تارة أخرى .

وفي الأخير فللستُ أهدفُ ـ في هذا المقام ـ إلى تقديم عرْض شامل لتلكَ العلاقة التي شاعتْ وانتشرتْ في المؤلفات القديمَة منها والحديثة بيْن الشّعر

(1) أبو حيان التوحيدي ، مثالب الوزيرين ، تحقيق ابراهيم الكيلاني ، طبعة دار الفكر ، دمشق ، 1961 ، ص274.

(2) أحمد الطريسي ، النص الشعري بين الرؤية الإشارية والرؤية البيانية ، الدار المصرية السعودية ، القاهرة ، 2004 ، ص 49.

(3) محمد لطفي اليوسفي ، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه) الدار العربية للكتاب ـ طرابلس ، تونس ، 1992 ، ص319.

4 J.a rony , la magie .paris .p .u .f .1950 .p 82.

(5) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق . محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، 1976 ، ص 252.

(6) ينظر: خزعل الماجري ، العقل الشعري ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سرويا ، ط1 ، 2011 ، ص 296.

والسّحر ، فهذا يُمثِّل عبئاً كبيراً ، لا تكفيه هذه المقالة التي حَبرْتُها أصلاً ، لتكونَ نافذة تشرحُ أولى العلاقاتِ التي تشكَّلت بين الشّعر فنًّا تخيّليّاً جميلا ، والسّحر مظهرا تأثيريا ، حيَّر العقولَ ، وسرق القلوب أيضا ، وكيف أن السِّحر استفردَ به الشّعر ، ولَانَ له ، حتّى تمكّن منه ، وأصبح حالًّا فيه يكاد لا يُغادره أبدا .

قائمة المصادر والمراجع:

1. بشار بن برد ، الديوان ، قرأه وقدم له: إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 2006
2. زهير بن أبي سلمى ، شرحه وقدمه علي حسن فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1988 ، ص 82
3. عبيد بن الأبرص ، الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، بيروت ، 1964 .
4. أحمد الطريسي ، النص الشعري بين الرؤية الإشارية والرؤية البيانية ، الدار المصرية السعودية ، القاهرة ، 2004
5. الشريف المرتضى (علي بن الحسين) أمالي المرتضى (عزر الفوائد ودرر القلائد) تحقيق محمد بن آبي الفضل ، دار احياء الكتب العلمية ، القاهرة ، 1954
6. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1983
7. ـ عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، دار النهضة العربية للنشر والطباعة ، بيروت ، 1979 .
8. كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم نجار وآخرين ، دار المعارف ـ مصر ، دت
9. مبروك المناعي ، الشعر والسحر ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط1 ، 2004 .
10. ابن عبد الله السلماني لسان الدين بن الخطيب ، السحر والشعر ، تحقيق ودراسة خالد الجبر وعاطف كنعان ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة البتراء ، الأردن ، دار جرير للنشر والتوزيع ، 2009
11. أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، طبعة دار الثقافة ، بيروت ، (د ، ت)
12. أبو حيان التوحيدي ، مثالب الوزيرين ، تحقيق ابراهيم الكيلاني ، طبعة دار الفكر ، دمشق ، 1961 .
13. أحمد إسماعيل النعيميّ ، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ، دار سينا للنشر ، ط1 ، 1995 .
14. ادموند دوتي ، السحر والدين في إفريقيا الشمالية ، ترجمة فريد الزاهي ، منشورات مرسم ، 2008 .
15. خزعل الماجري ، العقل الشعري ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سرويا ، ط1 ، 2011 .
16. دزيرة سقال ، العرب في العصر الجاهلي ، دار الصداقة العربية للطباعة والنشر ، لبنان ، ط1 ، 1995 ،
17. عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ت . محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، 1976
18. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1981 ،
19. قصي الحسين ، شعر الجاهلية وشعراؤها ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس لبنان ، ط1 ، 2006 .
20. المحلي والسيوطي ، تفسير الجلالين ، مراجعة وتدقيق مروان سوار ، دار الجيل بيروت ، 1418 ، 1998
21. محمد لطفي اليوسفي ، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه) الدار العربية للكتاب ، طرابلس ـ تونس ، 1992 .
22. مفيد قميحة ، المعلقات العشر ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1991

. مراجع أجنبية:

1. Tzvetan Todorov, Le Discours de la magie, 'article',L'Homme, Année 1973 ,Volume 13, N4,
2. J O Rony , la magie paris p u 1950

. المجلات الأجنبية:

1. L'Homme, Année 1973 ,Volume 13, N4

. المعاجم و الموسوعات الأجنبية:

2. Hachette 2012 ، dictionnaire Paris , 75905 cedex 15
3. **Encyclopædia Universalis** http://www . universalis . fr/encyclopedie/magie/

السمات النفسية للإيقاع عند السياب دراسة في قصيدة (ها ها هوه)

أ.مفتاح عواج *

الملخص :

يتناول هذا البحث دراسة إيقاعية لقصيدة من قصائد بدر شاكر السياب ، حيث تم التركيز فيها على الجانب النفسي للإيقاع ، إذ جاء هيكل القصيدة الخارجي والداخلي متجانسا تبعا للإيقاع النفسي ، الذي كان الفيصل في ترسيم وتلوين وتشكيل الحقل الإيقاعي العام للقصيدة ، والتي كان مضمونها الثورة على النظام القديم للقصيدة الشعرية العربية ، والدعوة في نفس الوقت إلى اتّباع الهيكل الجديد لقصيدة الشعر الحر وتبنّيه ، لأنّها تمثل خلاصا من القوالب الشعرية القديمة ، التي عدّت قبورا لمكنونات الشعراء الداخلية ، وجدارا تتحطم أمامه تموجاتهم النفسية فيكبتها الشاعر ولا تخرج إلا بمقدار ما رسم لها ، الأمر الذي ينتج عنه فتور إيقاعي غير متكيّف مع توهّج الذات الشّاعرة لحظة الإبداع ، وهو ما تسعى هذه المقالة لبيان تفصيلاته

Abstract

This research is concerned with the study of the rhythm of one of Badr Shakir Essayyab's poems The focus of this work was on the psychological component of the rhythm The external and the internal structure of the poem was homogeneous according to the psychological rhythm, which was the judge in the demarcation, the coloring, and forming the general rhythmic field of the poem, the content of which was the revolution against the old system of the Arabic poem, and calling at the same time to follow the new structure of the free verse poem and adopting it because it represents a salvation from the old poetic moulds which was considered graves for the inner feelings of the poets and a wall on which their psychological wavering are destroyed Therefore it is written by the poet and it comes out with a slow rhythm inadaptable with the glowing poetic entity in the creative moment, and that is what this paper seeks to explain

. ملامح التحول الإيقاعي في العصر الحديث: شهدت حركة الحداثة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية تغيّرا جذريا من حال إلى آخر ، بعد أن سبقته تحوّلات ثانوية مضمونها الممارسات الاستعمارية ضد الشعوب الضعيفة والمغلوب على أمرها ، فبعد جنوح الدول للسلم وسيادة الأمن على مختلف

* أستاذ مساعد. جامعة باتنة

سكان المعمورة ، أقبلت هذه الدول على بناء أوطانها وتشييد حضاراتها على جميع الأصعدة ، فحتى وإن كان دوام الحساسيات تجاه الدول المستعمرة مازال ثابتا ، إلا أنّ التطوّر في مختلف القطاعات العلمية منها والمعرفية التي تمتاز بها الدول المتقدمة والمنعدمة عند دول الضفة الأخرى ، ترك هذه الدول والخارجة من مصير مجهول تنتشر به جميع الآفات المتنوّعة والسيئة من خراب ودمار وتخلّف ، تتّجه إلى التعامل مع دول الضفة الشمالية وتحتك بها في شتّى المجالات ، فكان على الصعيد الأدبي أن تأثر بعض نقادنا ببعض المذاهب الغربية وانفعل لها شعراؤنا فعملوا على استقدام مختلف المناهج وقاموا بتجريبها على الدراسات الأدبية والإتيان بنماذج غربية ومحاولة فرضها على الواقع العربي وهذا ما صنّف في خانة التجديد في الأدب العربي ، ومنها الشعر الحر الذي ابتدع شكلا جديدا في الهندسة العريقة للبيت الشعري ، الأمر الذي نشأ عنه خلاف بين الأدباء والنقاد كانت نتيجته انقسامهم إلى فريقين ، فريق يضم الذين« لا يريدون الاعتراف بالواقع ويبذلون أعظم الجهد للتشبث بالماضي ، وبما في الحاضر من هذا الماضي ، وفريق يمضون قدمًا مع التطور ، محاولين أن يغيّروا من وسائل تكيفهم القديمة كيما تلائم الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءًا من هذا الجديد وبعض مقوماته »(1) .

ومن هذا المنطلق انصرف الشعراء والنقاد إلى التفتيش والتصفّح في خبايا الشعر الحر ، ونالت هذه القضية حيزا كبيرا من الدراسات المختلفة وغنمت كثيرا من دعم الشعراء الفاعلين فعدّت الأنجح من بين التجارب الأخرى يقول محمود فاخوري : « صحيح أن ألوانًا يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر القديم قد برزت في أنماطٍ من الأراجيز ، والموشحات ، والأوزان المولدة ، والفنون المستحدثة ، إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي ، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود ، وبدا التحول جليا في النصف الأول من القرن العشرين ، وآل الأمر أخيرا إلى لون من الشعر « الحر » اشتهر باسم (شعر التفعيلة) وكانت حركته « أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي ، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء ، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة »(2) .

(1) مصطفى سويف ، الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 04 ، 1969م ص: 06 .

(2) محمود فاخوري ، موسيقا الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، دمشق ، 1416هـ/1996م ، ص: 197.

إذ إن تلك الحركة التطويرية مست القصيدة في بنيتها وعمقها ، وبناء على ذلك يذكر مصطفى حركات أنه من بين العناصر التي اختص بها الشعر الحر عن القصيدة القديمة ، هي تضييعه للميزة « الأساسية للقصيدة العمودية ، وهي: التكافؤ العروضي للأبيات ، وضياع هذا التكافؤ أضعف البيت ومنعه من العديد من مكوناته .

ـ البيت الخطي والبيت الصوتي انفصلا .

ـ البيت ضيع قافيته الموحدة .

ـ البيت ضيع وحدته الوزنية إذ التدوير يحرمه من حدوده الطبيعية

ـ البيت ضيع تعليمه بواسطة الوزن ، فالعلة لم تصبح لازمة فيه .

كل هذا له تأثير على مستوى التركيب الإيقاعي ، والإحساس بالبيت . ففي القصيدة العمودية أنت تعرف بدون لبس أين يبدأ البيت وأين ينتهي ، في القصيدة الحرة أنت لا تعرف دوما ذلك[1] ، وقد كان لفيف من شعراء تلك الفترة يحثون على الثورة على النظام القديم لأنّ تركيبته الإيقاعية هي حبيسة القوالب المعدّة سلفا ، ويسوّقون في نفس الوقت فكرة الشعر الحر لأنّهم أدركوا أنّ إيقاعه أشمل من العروض ، ومنهم السيّاب ونازك والبياتي كما منح هؤلاء الشعراء أهمية كبيرة للإيقاع في الشعر الحر حيث عدّوه أكبر من أن يكون أسيرا لما يصاغ له من قواعد معينة ، بل يجب عليه أن يرتقي إلى تنظيم العملية الشعرية وأن يخضِع النص الشعري له لا أن يكون خاضعا ، حيث يتمثل دوره في « تنظيم وظائف المخ (بمعناها الواسع المتعدد) لدى كل من الفنان والمتلقي ، بما يجعلهما في حالة شعورية واحدة يكشف لهما معا عن واقع جديد (على المستوى الخاص أو العام) لم يكن من السهل اكتشافه لولا انتظام عناصره المبعثرة في سياق تلك البنية الإيقاعي [2] .

إن هذا الدور المنوط بالإيقاع في الهيكل الشعري الجديد فتن الشعراء وسحرهم إذ وجدوا فيه مخلّصهم من تبعية مستبدّة كانت مفروضة باتباع هندسة عتيقة لم تعد تلبي متطلبات إحساس هذا العصر ، فآزروا هذا الطرح بقوة ، وانساقوا وراءه وسوّغوه بإصرار ، لأنهم رأوا فيه أن ممارسته داخل أسوار الشعر الجديد تؤول بهم إلى انثيال في الأفكار وتوليد إثارات لا شعورية ، تكون نتيجته

(1) مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، دار الآفاق ، ص:202

(2) علوي الهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 01 ، 2006 م ، ص: 52

تساوي إيقاع النص بالتجربة الشعرية الحقيقية ، فهو « لا يحاكى أو يضيف فقط ، لا إنه يصارع المعنى أيضا ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة ، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور ، لو كان مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومتفق عليها كإشارة المرور » (1) .

فمن خلال ممارستك لنظم الشعر الحر تشعر أنك قد ثبّتّ هدفك حين ولجت داخل خفايا هذا النظام الشعري حيث يحيلك إلى هيكل إيقاعي متجانس تستخدمه جسر عبور للوصول إلى غرض ترمي إليه خاطرته الذهنية لتحقيق غاية نفسية شعورية مفادها البوح ما في النفس من مكنونات داخلية منتظمة ظاهرة وخفية ، لعب فيها الإيقاع دورا محوريا في ترتيبها ، حيث تشعر بأن انتظام عناصر هذا الهيكل الشعري لم تأت عبثا فهي منسجمة أحسن انسجام ضمن تموقعات نفسية تنفذ تموجاتها بسلاسة في أغوار النفس ، صقلها الإيقاع وهذّب تركيباتها المؤثرة والمتولّدة من مكونات نفسية ودلالية وصوتية متناسقة تصيّر « الإيقاع أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه ـ الإيقاع ـ هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وقاد الشاعر وقصيدته إليه ... معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقا وأكثر إمتاعا ، وأكثر كشفا عن الأعماق البعيدة للإنسان (2).

فكان لقصيدة الكوليرا لنازك الملائكة والتي تعدّ بأنها من الأوائل الذين كتبوا في هذا النوع من الشعر أثرا بليغا في ابتداع ثورة كبيرة في الشعر العربي ، فنجاحه كان نتيجة انسياق العديد من الشعراء لهذا النموذج الشعري وانقيادهم له لأنهم رأوا فيه خلاصهم من الصيغ والقوالب الشعرية المضمحلّة التي كانت تعتبر قبورا لمكنوناتهم الداخلية ، وجدارا تتحطم أمامه تموجاتهم النفسية فيكبتها ولا تخرج إلا بمقدار ما رسم لها ، فالغرض من نظم الشعر هو نقل وإخراج هذه المكبوتات السابحة داخل أعماق النفس إلى فضاء خارجي ملهم بإحساس شعوري عجيب يريح النفس ويبث فيها تموجات خفيّة تجعله يشعر بتساوي إيقاع النص مع تجربته الشعرية ، لأنّ الإحساس ليس « سوى جزء من أعماق غامضة أو معقدة التركيب في نفس المتلقي ، وكأنما الشعر عملية غامضة ، أو بث خفي بين نفسين غير أن هذا الغموض ليس دليلا على فقدان الروابط والقوانين في

(1) سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،د ط ، 1993 ، ص: 135 ، 136.

(2) سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط ، 1993 ، ص: 135

النص الشعري ، بقدر ما هو دليل على العكس تماما ، نظرا لما يؤديه من وظيفة نفسية جمالية منظمة لدى المتلقي والباث على حد سواء ، إذ إن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا »(1) .

زيادة على موسيقى الشعر القديم التي تدل على الرتابة والتي من خلال معرفتك المسبقة لمبدأ ومنتهى البيت الشعري القديم ومتابعتك له تصيب شعورك ببرودة تؤدي بك إلى اللامبالاة والرتابة ، بينما في الشعر الحر أنت لا تدرك ذلك مرارا حيث يكون دوام تركيزك ثابتا مستمرّا ، متنبئا مخرج كل كلمة ومسمعها ووظيفتها داخل المعنى ودلالتها في بنية النص وأثرها عند التلقي ووقعها على النفس لأنّ « الموسيقى ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر فحسب بل هي جزء من بنيته ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن خفايا النفس ودفائنها » (2) .

وقد عبر عن هذه الحالات معظم الشعراء المعاصرين وجسّدوها في قصائدهم ومنهم السيّاب حيث « ناقش السيّاب فيما ناقش من أمور الشعر قضية الموسيقى وإيقاع القصيدة ووزنها وقافيتها وكل ما يمت إليها بصلة منطلقا في ذلك كله من مسألة شغلت بال الأدباء والنقاد في حينها وهي مسألة الحداثة ، ولا عجب في ذلك فالسيّاب من رواد الحداثة والمنتصرين لها ، وعماد هذه الحداثة لديه الانفلات من صيغة القصيدة التقليدية ، ومن ثم بناء القصيدة الجديد على وفق إيقاعات موسيقية تلائم غرض الشاعر غير محدودة أو مقيدة بنموذج يحدد سلفا من قبله والأوزان التي قصدها السيّاب هنا ليست إلا الأوزان الخليلية القديمة التي اعتمدها الشعراء وما الدعوة هنا إلا إلى إعادة صياغة الشكل الشعري بموجبها وليس العكس أي إعادة ابتكار أوزان أخرى » (3) .

كما أنّ الإيقاع في الشعر التقليدي كان حبيس الزحافات والعلل فكل شاعر ملزم بالتقيد بهذه التغييرات حيث يوجد لكل وزن شعري قيود خاصة خاضع لها يجب على الشاعر أن يكون أسيرها حتى وإن كانت نفسيته وأحاسيسه تتوق لأكبر من ذلك ، هذه القيود سقطت في الشعر الحر لأنّ « الشعر الحر يستخدم

(1) علوي الهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 01 ، 2006 م ، ص: 49

(2) عباس جخيور سدخان ، رائد حميد البطّاط ، علي حسين جلود ، التعالق النفسي والإيقاعي في روميات أبي فراس الحمداني ، مجلة جامعة ذي قار ، م 08 ، العدد 04 ، 2013م ، ص: 65

(3) هيام عبد زيد عطية ، بدر شاكر السياب ناقدا ، مجلة القادسية للعلوم الانسانية ، م 12 ، العدد 03 ، 2009 م ، ص: 04

الزحافات والعلل أوسع استخدام ، فمثلًا التذييل والترفيل يكونان في مجزوء الكامل ... غير أنَّ تخلص الشعر الحر من كمية التفعيلات يبيح استعمال التذييل في أي بيت من القصيدة وهكذا» (1) .

. النظم على البحور المركبة: وقبل الغوص في دراسة أبيات من قصيدة (ها ها هوه) نعرّج على هيكل القصيدة وإطارها الخارجي من حيث الأوزان والقافية ، حيث نرى أنّ نظم السيّاب قصيدته على بحر الطويل دلالة نفسية على التحدي مضمونها الرد على أصحاب الشعر التقليدي الذين يدّعون بأن الشعر الحر لا يصلح نظمه إلا على البحور الصافية فالابتعاد عن نظم القصائد على البحور المركبة والاكتفاء بالبحور الصافية يولّد شعورا بالانهزام عند المجددين تجاه دعاة الشعر التقليدي ، لكننا نجد السياب يستأسد ويبعث برسائل التحدي بنظم الشعر الحر على البحر الأكثر نظما وشهرة عند أصحاب الشعر العمودي ، إلى جانب أن بحر الطويل من مميزاته الاتساع واحتواء أكبر قدر ممكن من الأحاسيس المعبرة والتي بمقدور الشاعر أن يوظفها ، فعند تقطيعنا لهذه الأبيات يظهر لنا أنها من بحر الطويل ، حيث كانت له الحرية في اختيار عدد التفعيلات في السطر الشعري ما بين أربعة أو اثنتين:

ـ وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ
ـ وَبَابُنْ/ غَفَا بَيْنَ شْ/ شُجَيْرَا /تِ أَخْضَرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ
لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ
لَقَدْ أَثْ/مَرَ صْصَمْتُلْ/لَذِي كَا/نَ يَثْمُرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ
ـ مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَائِعٌ
ـ مَعَصْصُبْ/ حِ بِلْبُوقَا /تِ أَوْ نُو/حُ بَائِعُنْ
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ
ـ بِتِينٍ مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّرُ
ـ بِتِينِنْ / مِنَ ذْذِكْرَى/ وَكَرمِنْ/ يُقَطْطُرُو

(1) عبد الله درويش ، دراسات في العروض والقافية ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط 03 ، 1407هـ/1987م ، ص: 11 ـ 12

ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ
ـ عَلَى كُلِّ شَارِعِ
ـ عَلَى كُلُ/ لِشَارِعِنْ
ـ فَعُولُنْ /مَفَاعِيلُنْ
ـ فَيَحْسُو وَيَسْكَرُ
ـ فَيَحْسُو/ وَيَسْكَرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ
ـ بِرِفْقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّرُ
ـ بِرِفْقِنْ / فَلا يَهْذِي/ وَلا يَ /تَنَمْمَرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

إنّ السيّاب من خلال هذه الأبيات يبرز أن النموذج القديم كان عائقا لتحقيق ما كان يصبو إليه ، فكأنّه يبيّن قدرة الشاعر على التصرّف بحرية كيفما يريد ، واستغرابه لأسباب التشدّد الماضية بالتمسّك والاعتماد على هيكل البيت العمودي فقط دون سواه ، بإعطائه الحريّة في كتابة الأبيات السابقة على عدّة مناح ، حيث يستقيم نظمها حتى على المنوال القديم من خلال الهندسة التقليدية المعروفة للبيت الشعري ودون إهمال للقافية أو الروي ، فأعطى قيمة للإيقاع على حساب شكل البيت ، بتغيير وتعديل طفيف يمكن ملاحظته كما يلي:

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ
مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَائِعٌ بِتِينٍ مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّرُ
عَلَى كُلِّ شَارِعٍ فَيَحْسُو وَيَسْكَرُ بِرِفْقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّرُ

فالسياب يمفصل البحور على مقاس انفعالاته النفسية ، فهذه الخاصية نجدها عند السيّاب سواء في الزحافات والعلل أو الأوزان فهو قد نظم كما لاحظنا هذه القصيدة على بحر الطويل ، لأنّ هناك من يرفض استعمال هذا البحر في الشعر الحر ، لأنّ الطويل بحر تام ، يقول عبد الرضا علي: « وهذا غير جائز لأنّ الطويل تام دائما ، ليس له مجزوء ولا مشطور »(1) . وهو تحد من السيّاب بنظم الشعر الحر على بحور ذات التفعيلات المركبة ، ويقول محمود علي السمان: « وأكثر ما

(1) عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997م ، ص: 130.

يجيء الطويل في الشعر الحر يكون بمجيء وحدته الموسيقية (فعـولن مفـاعيلن) مرتين في البيت الواحد ، أو مرة واحدة ، وقلّ أن تجيء هـذه الوحـدة أربـع مـرات على صورتها في البيت العمودي ، والأقلّ أن تـأتي بخـلاف ذلـك زيـادة أو نقصـا ، ولـوروده قلـيلا في الشـعر الحـر ، فـإن ضـروبه لا تزيـد عـن ضـروبه في الشـعر العمودي إلا ضربا واحدا هو مد » مفاعيلن« فتصبح » مفاعيلان « »[1] .

ومن أمثلة الضرب مَفَاعِيلانْ والتي جاءت مخرومة فأصـبحت فَـاعِيلانْ قـول السيّاب:

ـ هَـا .. هَـا .. هُـوهْ
ـ هَـا هَـا هُـوهْ
ـ فَـاعِيـلانْ

فيضيف زحافات وعللا وأعاريض وأضربا لم تكن موجـودة لهـذا البحـر في الشعر التقليدي بالاعتماد على ما يلج في أغوار نفسه من أحاسيس ومشـاعر ، كمـا أنّه لم يكتف بالطويل بل نظم على عدّة بحور مركبة كالبسيط والسريع مـثلا ، فمـن البسيط هذه الأبيات من قصيدة : (أفياء جيكور) ، بالرغم مـن صـعوبة الـنظم علـى هذا البحر إلا أن السيّاب استطاع أن يأتي بقصيدة رائعة ومنها:

ـ يقول السيّاب:

ظِلٌّ مِنَ النَّخْلِ أَفْيَاءٌ مِنَ الشَّجَرِ
أَنْدَى مِنَ السِّحَرِ
فِي شَاطِئٍ نَامَ فِيهِ المَاءُ وَ السَّحبُ
ظِلٌّ كَأَهْدَابِ طِفْلٍ هَدَّهُ اللَّعِبُ
نَافُورَةٌ مَاؤُهَا ضَوْءٌ مِنَ القَمَرِ

ومن السريع كذلك هذه الأبيات من (قصيدة المطر) ، يقول السياب:

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَرْ
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُومْ
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرْ

(1) محمود علي السمان ، العروض الجديد ، أوزان الشعر الحـر وقوافيـه ، دار المعـارف ، دط ، 1983 ، ص: 101.

أُنْشُودَةُ المَطَرْ . . .
مَطَرْ ...
مَطَرْ ...
مَطَرْ ...

ويقول عبد الرضا علي في بحر السريع: « قالبهُ الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمحُ بأي تلاعب أو تغيير لذلك تحاماهُ شعراء حركة الشعر الحر ، باستثناء بدر شاكر السيّاب الذي نظّم فيه عدّة قصائد ، منها « أفياء جيكور » (1).

فنرى أنّ السيّاب مهما قيل عن استعمالات البحور المركبة في الشعر الحر فهو لا يأخذ برأي من يرى أنّهم كانوا ومازالوا ضدّ الحداثة وبالرجوع إلى قصيدة (ها ها هوه) نرى أنّ السيّاب قد جسّد معاناته من خلال الأبيات التالية من قصيدة (ها ها هوه) يترجم فيها هذه الثورة على كل ما هو تقليدي والتي يقول منها:

لَقَدْ سَئِمَ الشِّعْرَ الَّذِي كَانَ يَكْتُبُ
كَمَا مَلَّ أَعْمَاقَ السَّمَاءِ المُذَنَّبُ
فَأَدْمَى وَأَدْمَعَا
حُرُوبٌ وَطُوفَانٌ بُيُوتٌ تُدَمَّرُ
وَمَا كَانَ فِيهَا مِنْ حَيَاةٍ تَصَدَّعَا

فالسيّاب في هذه الأبيات يبين مدى رتابة موسيقى الشعر القديم التي تؤدي إلى الملل والسأم لدرجة أنه شبّه حالته بحالة المذنّب الثابت في السماء فلا هو ينفع ولا حتى يضرّ حين بقائه في نفس المدار ، وتخصيصه بذكر المذنّب دون غيره من المجرّات والكواكب كالقمر والشّمس إشارة نفسية على عمق الأسى الذي يعيشه ، فكل هذه المجرّات متحرّكة بارزة أحيانا وآفلة أحيانا ، وسيّارة ، فميزتها أنها حركية الإيقاع ، فوظّف كلمة المذنّب في المتن لأن نجاحه في إبراز حالة نفسية حقيقية يقابلها كذلك مدى نجاحه في استحضاره لصورة رمزية دلالية تمثّل ترجمة لهذا الإحساس وتوضيحا له ، فنجده قد أتى بصورة غير مرئية من عالم الفضاء ، لا تدركها العين المجرّدة حتى لا يبقى المتلقّي يتمعّن الصورة وينسى الألم والمعاناة ، ففي هذه الحالة ينصرف ويتجاوز المتلقّي الصورة النمطية التي صورها السيّاب وهي حالة المذنّب في الفضاء ويتفرّغ إلى إدراك الإحساس

(1) عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997م ص: 121.

الحقيقي بالشاعر ، هذا الإحساس العميق الذي تجسّد في النّص الشعري من خلال تصعيد الشاعر لتصويره الفني وتشخيصه لمعاناته النفسية باختياره الشيء الأكبر المتاح للبشرية من خلال النظر ، من سماء ومذنبات فالإنسان لا يرى ولا يدرك ما وراء السماء ولكن لا يوجد في الدنيا ما هو أكبر من السماء والمذنب حسب ادراكاتنا ، فالذي يكون في هذه الحالة يسير به الأمر إلى الشعور بالأسى ويشعر بجرح ينخر جسده ويدمي مشاعره النفسية نتيجته الدموع على هذا الوضع البائس ، الشيء الذي سيولد الانفجار النفسي ، فهو يريد التغيير حتى ولو كان بالحروب والدّمار ، فمزج بين عمل الإنسان حين ينفجر بقيامه بالحروب والتدمير ، وعمل المذنب حين يخترق الغلاف الجوي نتيجته التغيير والانخفاض الحاد في لطقس لسنوات ، أو عند ارتطامه بالجانب المائي للأرض الأوسع من اليابسة حيث تكون نتيجته غمرة المياه وبالتالي حدوث الطوفان ، وكلاهما يؤدي إلى خراب في الحياة وتصدّعها ، زيادة على أنّ حال الدّمار هذا لن يغيّر من الوضع البائس شيء بل يبقى تقريبا على دوام حاله نتيجته قطع للأمل والرجاء ويأس أكثر مما سبق عليه ، وهي مناداة صريحة قائمة على التنويع والتجديد لإيجاد إيقاع مميز يشمل الأوزان الشعرية ولا تشمله ، ثم يضيف قائلا:

لَقَدْ سَئِمَ الشِّعْرَ الَّذِي لَيْسَ يذْكرُ
فَأَغْلَقَ لِلأَوْزَانِ بَابًا وَرَاءَهُ
وَلاحَ لَهُ بَابٌ مِنَ الآسِ أَخْضَرُ
أَرَادَ دُخُولاً مِنْهُ فِي عَالَمِ الكرَى
لِيَصْطَادَ حُلْمًا بَيْنَ عَيْنَيْكِ يَخْطِرُ
وَهَيْهَاتَ يَقْدَرُ!

ثم يعود من جديد ويستخدم التكرار في المتن ، فاصحا عن حالة نفسية سيئة تظهر من خلال ترديد ذكره للسطر الشعري: لقد سئم الشعر الذي ليس يذكر ، وهنا تدخل حاسة السمع ، بعدما ذكر في السطر الأول للجملة الشعرية التي سبقت ، كلمة (يكتب) فهو لا يطيق حتى سماعه ، مما اضطره إلى الانفلات عن نماذج الأوزان القديمة ودخل في رحلة البحث عن هيكل جديد فالسيّاب استعمل كلمة (ولاح له) دلالة على أنه في رحلة بحث وأبصر شيئا جديدا يصبو إليه يمكنه من الانتقال من حال إلى حال ، كما أنّ توظيفه لكلمة (باب من الآس) تدل على إصراره على التغيير فكل والج إلى فضاء ما لا بد له من مروره بالباب ، فالباب رمز للحرية والانعتاق حين يفتح ، ورمز للوحشة والوحدة واليأس حين يغلق

ويصدّ ، ففي الأول استعمله للغلق ، وفي الثاني استعمله للتحرر ، فالآس هو الدائم الخضرة في جميع الفصول فكأنّه يخبرنا في قرارة نفسه بأنّه قد أصاب ضالته المنشودة الصحيحة والدائمة وظفر بها ، واستعماله للّون الأخضر دلالة على ما وراء هذا الباب فرمزية اللون الأخضر هي السماح بالمرور إلى ما بعده ، كاستعمال اللون الأخضر مثلا للسماح بالمرور عند إشارات المرور ، أو غيره من لغة الولوج التي يمثلها اللون الأخضر في شتى الحالات ، فهو دائما معناه المضي قدما وعدم الصدّ والإرجاع والرفض ، فالأخضر عند السيّاب دلالة على أنّ هذا الباب والذي أعطى له رمز الآس دائم السماح له ولمن يسلك بعده هذه الطريق فقد وجد ميدانا مهيّأ وأفضل من ميدان آخر ، حيث أراد أن يسوم فيه حيث شاء ، فما بقي له إلا أن يمارس تجربته فيه ، فالشاعر أراد أن يكشف عن خبايا ما في نفسه في عالم آخر وهو عالم الكرى عالم النوم ، غير الواقع الذي يعيشه ، فالإلهام لا يتأتى حين يكون إحساسه أميل إلى الواقع بل حين يغلب على إحساسه الإلهام فينتقل إلى فضاء آخر ملهم بالمشاعر فأراد أن يلج هذا الباب من أجل تحقيق واصطياد حلم ظلّ معلّقا وخاطرا بين العينين في نفسه ، وكلمة (ليصطاد) تدل على أنّ الشاعر مازال يعاني من إرهاصات البحث فهو لم يسترح بعد حتى وإن وجد الميدان الذي ما فتئ يصبوا إليه ، إلا أنّ ما تتوق إليه نفسه مازال معلقا ، فمكان الصيد لا يدلّ على وفرة الصيد ، فهو دائما في رحلة البحث لتحقيق حلمه ثم يعود به الإحساس إلى تجربته الأولى ، فكلمة هيهات تدل على الرجاء والأمل والتساؤل وفي نفس الوقت الخوف من الآتي فلربّما يكون هذا الطريق مفتوحا لما يصبو إليه الشاعر ، لكن لا ضامن لذلك لأنّ أفقه غامض

السياب يدعو إلى الثورة على النظام القديم في القصيدة العربية ، فهو كالمهاجر إلى بلد جديد ينعم بالحرية ، بعدما كان تحت ضغط الدكتاتورية ، فالعالم في تقدم حضاري كبير ، ومميزات هذا العصر تختلف عن مميزات العصر الماضي فمن غير الممكن أن تعيش في عصر حديث بأساليب من الزمن الماضي ، فرأى فيه السيّاب وبعض الشعراء مواكبة للتجديد ووجدوا فيه أنه الوحيد الذي يحوي أحاسيسهم ويمنحهم قدرة للتعبير عن ما في داخلهم وبعبارة أخرى وجدوا فيه الإيقاع الذي يتجاوز قيود العروض دون الخروج عن أوزانه فهم يقرّون بأن الإيقاع أشمل من العروض ويجب أن يكون العروض تابعا للإيقاع وليس العكس ، فيقول السياب :

من النفس من ظلمائها راح ينبع
وينثال نهر سال فانحل مئزر
من النور عن وضاء تخبو وتظهر

يريد السياب من خلال هذا أن يفصح لنا من خلال كلامه بأن الإيقاع الصحيح والحقيقي لتموّجاته النفسية بدأ يظهر من خلال انسلاله من النفس ، وينبع من ظلمائها من داخل أغوارها ، واستعمل كلمة (راح ينبع) دلالة على أن النبع يمثل الجريان الخفيف والدائم الذي لا يتوقف فهو ليس واديا الذي قد يمسّه الجفاف وتتوقف مسيرته ، ولكنّه إحساس كالنبع مصدره من ظلماء النفس التي لا تعرف أغوارها كما لن تدرك مصدر النبع ولكنه دائم الجريان ، هذا التجسيد لإحساس النفس جسده بالنهر الدائم السّيلان ، فشبّه عودة الحياة الشعرية في الشعر الحر في النفس كالحياة على الأنهار لأنّ قيام الحضارات لا يكون على البحار والوديان والمحيطات وإنّما على الأنهار فالنهر مصدر الحياة في كل جوانبها ، فهذه المعاني حقيقية صادرة من تموّجات حسنى ذات إيقاع متميز ظاهر وخفي ، ثم يضيف قائلا:

وفي الضفة الأخرى تحسين صوته
فما كان يسمع
كما يشعر الأعمى إذ النور يظهر
يناديك
ها ها هوه

وفي النوع الآخر لم يعد يسمع ما يكتب حتى وإن اجتهد غيره في تحسين صورة الشعر التقليدي ، فتحسين صوته غايته هي تزيينه وتنميقه ، وتوظيفه لعبارة (وفي الضفة الأخرى) لها مدلول الرؤيا الأحادية ، فشتان بين من يرى بعينين كمن يرى بعين واحدة ، فالسيّاب مطلّع على الضفتين ، والآخر مازال في الضفة الأخرى ، ولم يطلّع على خبايا الضفة الجديدة ، ووظّف كلمة (لا يسمع) بدل من كلمة (لا يعجب) ، لأن الإعجاب يكون بعد سماعك لشيء ثم تعطي رأيك فيه ، لكنه وظّف كلمة (لا يسمع) للدلالة عن تبلّخه حتى عن سماعه وعدم قبوله ، وشبّه حاله بحال الأعمى ولم يقل (الكفيف) لأنّ الأعمى قد يتراءى له بعض السراب أمّا الكفيف فلا يرى شيء ، هذا الأعمى الذي يشعر بظهور النور ولكن لا يحس به لأنه لم يتعرف عليه ، فبيت القصيد هو ترجمة الإحساس العميق الموجود في

الداخل ليظهر كما هو للخارج ، فإذا لم تستطع فأنت تدرك بأنك أسير القيود وتعرف حينئذ أنك متشوق للتجديد وتجد نفسك في موقف الأعمى الذي ينتظر ضياء يسطع من خلال نور فتنادي وأنت تقريبا متلعثم مصاب بالتعتعة تحاول أن تردد كلمات حقيقية عن الشعر الحر مغزاها (هاذا ، هاذا ، هو ، هو) لكنك لا تستطيع فتشير بإصبعك وتحاول الإخبار قدر المستطاع فينتج قص للكلمات وتلفظ السهل منها فتقول: (ها ها هوه) خلاصة لما سبق إن نموذج الشعر الحر استورده العرب من أوروبا وصبغوه بصيغة خاصة يغلب عليها طابعهم وتراثهم ، لأنّ الإيقاع في الشعر الحر أكثر تأثيرا من غيره فهو غير مقيد ، حيث ينتهي السطر الشعري أو الجملة الشعرية حين ينتهي إيقاع الشاعر ، بينما الإيقاع في الشعر التقليدي يجب أن يتوقف عند الحدود المرسومة له سلفا ومحكوم عليها بأن لا يتجاوزها لذلك كان الشاعر يحاول أن يوظّف ما كان يراه مهمّا فقط ويتخلى عن الباقي فهو مسير وليس مخيرا ، ومن خلال هذا المقال نستخلص أهم السمات النفسية للإيقاع عند السياب في هذه القصيدة :

1 ـ توظيف السياب وتخصيصه للمفردات والعبارت الدالة على القصص الخيالية ، والكون الواسع ، والفضاء الفسيح ، وكما هو معروف من خلال قصائده أنه متأثر بالخيال الواسع وبالأساطير لذلك يسعى إلى توظيف بعض من هذه الألفاظ الدالة على العمق النفسي للشاعر وتصوره العميق وانفعالاته الوجدانية

2 ـ استعمال السياب للبحور ذات التفعيلات المركبة هو تحدي نفسي لشعراء الشعر القديم الذين يرون أن الشعر الحر لا يصلح نظمه إلا على تفعيلات البحور الصافية ، وهذا موضع نقص لصالحهم ضد المدافعين عن الشعر الحر ، وحجة لهم على أصحاب التجديد

3 ـ تبحبح السياب في استعمال أوزان البحور المركبة على حسب تموجاته النفسية ، من خلال التفنن في صياغتها على الشكل الذي يريده .

4 ـ تمكّن السيّاب وتوفيقه في استحضاره للصور الرمزية والدلالية عند محاولة إبرازه للحالات النفسية والتي تمثّل ترجمة لإحساسه العميق وتوضيحا لانفعالاته الوجدانية .

المصادر والمراجع :

1. سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتـاب ، القـاهرة ، د ط ، 1993 .
2. عباس جخيور سدخان ، رائد حميد البطّاط ، علي حسين جلـود ، التعـالق النفسـي والإيقـاعي في رومیـات أبي فراس الحمداني ، مجلة جامعة ذي قار ، م 08 ، العدد 04 ، 2013 م
3. عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997م
4. عبد الله درويش ، دراسات في العروض والقافية ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط 03 ، 1407هـ/1987م
5. علوي الهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 01 ، 2006 م
6. محمود علي السمان ، العروض الجديد ، أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ، دط ، 1983
7. محمود فاخوري ، موسيقا الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، دمشق ، 1416هـ/1996م
8. مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، دار الآفاق
9. مصطفى سويف ، الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 04 ، 1969م .
10. هيام عبد زيد عطية ، بدر شاكر السياب ناقدا ، مجلة القادسية للعلوم الانسانية ، م 12 ، العدد 03 ، 2009 م

قراءة أسلوبية في قصيدة (عساك) لابن الحداد الأندلسي

أ. عبد العزيز نقبيل *

الملخص:

يدرس هذا المقال نصا شعريا للشاعر ابن الحداد الأندلسي (ت480هـ) وفق المنهج الأسلوبي من خلال إجراءاته التحليلية التي تنأى بالنص عن محيط الأحكام الذاتية و تجعله قريبا من التحليل الموضوعي ، و ذلك برصد التفاعل بين الأبنية المكونة للنص الشعري و الحالة الشعورية الكامنة وراءه ، و لا يتكشف هذا إلا بالتركيز على المفاتيح الأساسية الكامنة في الإيقاع الدلالي والمستوى التركيبي .

Abstract:

This article is studying a poetie text for the andalusian poet called ibnhaddad el andalusi (480 hijri)To according stylistic approach through

Procedures analytical that keep it away from subjectives judgments circimscription (entourage) And make it closer to objective analysis, by monotornig (observing)the interaction between building consistingThe poetie text and the emotional situation underlying (hidden) this is revealed only by focusing on the main key underlying in semantic rhythm and compositional level

مقدمة: أحدثت المناهج النقدية الحديثة ثورة كبيرة في مجال الدراسات الأدبية للنصوص قديمها وحديثها ، وخاض في هذا المجال كثير من النقاد وقدموا دراسات لنصوص من الأدب القديم والحديث ، وكانت قراءاتهم ومقارباتهم وفق المناهج المختلفة التي أحدثتها الحداثة وما بعد الحداثة من أسلوبية وبنيوية و سميائية وتفكيكية ...

وقد وقع اختياري في هذه التجربة على نص إبداعي لشاعر أندلسي عاش في عهد ملوك الطوائف و عدّ من أشهر شعراء ذلك الزمان في الأندلس و نعني به الشاعر ابن الحداد الأندلسي ، وقبل أن أبدأ في التطبيق الإجرائي لهذا العمل يجب الوقوف على بعض مفاهيم المنهج المختار للدراسة ، ثم أنفذ إلى المقاربة الأسلوبية لهذا النص الشعري متنقلا بين أهم مستوياته المختلفة التي تضمنها .

ـ الأسلوبية : الأسلوبية من المناهج النقدية التي تبنَّت الطرح النسقي انطلاقا من مؤسسها شارل بالي الذي أسَّس قواعدها المبدئية كما أرسى أستاذه دي سوسير

* قسم الآداب و اللغة العربية كلية الآداب و اللغات جامعة الإخوة منتوري ـ قسنطينة

أصول اللسانيات الحديثة ، حينها وضعت الدراسات النقدية نمط تعاملها مع الآثار الأدبية باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص و التعامل معه من خلال لغته الحاملة له مع إبعاد كل ماله صلة بالسياقات و ما يصدر من أحكام معيارية .

وتميزت المقاربات الأسلوبية بتناولها الناضج للنصوص و قدرتها على الولوج إلى عوالم النص لاستنطاقه و سبر أغواره بغية الكشف عن مواطن الجمال فيه ، واستفادت ـ بطبيعة الحال ـ من اللسانيات و دراساتها العلمية التي غذت الساحة النقدية بتجاوزها الجوانب الشكلية و القراءات السطحية التي تقوم على الشرح و التفسير .

وفي ذلك الإطار أفادت الأسلوبية الدارس في فهم النص الأدبي و استكشاف ما يحمله من جوانب جمالية كما أتاحت له القدرة على التعامل مع شتى الاستعمالات اللغوية ، وعموما فالأسلوبية منهج يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته و ما تعرضه من مثيرات مختلفة تؤلف نسيج النص: نحويا و لفظيا و صوتيا وشكليا ، وما تحمله من خصائص فنية و جمالية تميز النص عن غيره .

ومن هنا يأتي اختياري للأسلوبية كوسيلة أحاول من خلالها النفاذ إلى عمق النص الشعري لابن الحداد الأندلسي[1] ، نظرا لما تحمله من إمكانات نقدية تحليلية أحاول من خلالها أن أرصد بعض جماليات النص معتمدا لغة الشاعر ، و آخذا بعين الاعتبار الأساليب التي ألح عليها الشاعر في تشكيل نصه و علاقتها بأفكاره و خواطر وجدانه .

مع التنبيه إلى أن قراءة النص سوف تتغافل عن آليات المنهج الأسلوبي و ضوابطه لاعتقادي بأن ذلك يحجب الكثير من الأسس الجمالية بسبب صرامة المنهج في تحويل النص إلى إحصاءات صماء تعتمد الملاحظة بلا تذوق .

ـ الإيقاع الدلالي للوزن: يرى ابن منظور أن الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ، وسمى الخليل بن أحمد كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع[2] وفي القاموس المحيط هو إيقاع الحان الغناء أي يوقع الألحان ويبينها[3] ونجد المصطلح في المعجم الوسيط الإيقاع اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء [4] والملاحظ هنا أن المعاجم لم تختلف حول المدلول اللغوي لكلمة الإيقاع التي ارتبطت باللحن والغناء والموسيقى ، وأما من الناحية الاصطلاحية فالإيقاع هو الوحدة النغمية التي تتكرر على نحو ما في البيت الشعري ، ويقصد به توالي الحركات والسكنات بخلاف الوزن الذي هو مجموع التفعيلات[4] أو هو ذلك التكوين الصوتي الصادر عن الألفاظ ، و أركز في تحليلي على هذا المستوى

الإيقاعي انطلاقا من أن القصيدة هي بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية تشكل الوسط الخصب لاكتمال عملية التفاعل التي تحصل بين الشعر و متلقيه ، و لهذا أولى الدارسون اهتمامهم بالدراسات الإيقاعية ، و تتبعوا مظاهر الإيقاع في كل عناصر العمل الشعري .

لقد حاول النقاد إيجاد بعض المسوغات حول اختيار الشاعر لإيقاع معين عن طريق التآلف بين موضوعات القصائد وبعض الخصال الإيقاعية لبحور الشعر وهو مسوغ ذوقي قابل للمناقشة ترده الأغراض المختلفة التي عبر عنها الشعراء في بحر واحد كالطويل مثلا ، وذلك ما شعر به الشاعر الصلتان العبدي في قصيدة طريفة رواها له ابن قتيبة نصب فيها نفسه حكما بين جرير و الفرزدق يقول فيه (5) :

فإن يكن بحر الحنظلين واحداً فما تستوي حيتانه و الضفادع

إشارة طريفة يتقاطع فيها رأي الصلتان العبدي مع بعض آراء النقاد المعاصرين في أن البحر الواحد بإمكانه استيعاب تجارب مختلفة كما يرى شوقي ضيف « ولا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرر و يعاد بل كل موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة به و هل موسيقى البحتري كموسيقى ابن الرومي أو موسيقى أبي تمام كموسيقى المتنبي ؟ إنهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيد ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنما ولدت معه إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد (6) .

يستشف من هذا أنه بالإمكان التصرف داخل البحر الواحد و في قصيدة واحدة لاستخراج عدد أكبر من الأنغام المتباينة التي لا تسير على وتيرة واحدة في النص ، بل وقد يختلف من بيت إلى آخر ، و من شطر إلى آخر وعليه فان الأسلم و الأقرب إلى طبيعة الشعر أن توجه العلاقة بين الوزن و المعنى إلى العلاقة بين الإيقاع و الدلالة ، لأن لغة الشعر شعورية خيالية تتحكم فيها العواطف البشرية ، ويرسم بها الشاعر ملامح تجربته العامة و يمنحها الإيقاع قدرة كبيرة على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في النص الشعري (7).

وذلك ما تحقق في النص الذي بين أيدينا حول مواءمة انفعالات وأحاسيس الشاعر مع الإشارات الدلالية للوزن ، ويظهر ذلك أولا في انحراف الخطاب بإيقاعه عن بحر الوافر التام بتفعيلاته السداسية إلى مجزوئه ذي التفعيلات الأربعة (مفاعلتن مفاعلتن ـ مفاعلتن مفاعلتن) ودلالة ذلك أن النص ولد من رحم التوتر و الحيرة التي تزيد النفس اضطرابا ، و القلب خفقانا و هي المشاكلة الأولى التي نسجلها في الانزياح الإيقاعي من البحر التام إلى فرعه المجزوء ، و ليس هذا

الانزياح إلا ملمحا من صميم الأسلوبية الأدبية التي لا تفصل بين المرسل والخطاب و متلقيه في انصهار هذه العناصر داخل البنية اللغوية و الدلالية للتجربة الشعرية ، أما الملمح الثاني فيتمثل في الاتساق بين المعنى اللغوي للبحر الوافر ومجزوئه الذي عروضه و ضربه مقطوفة ، بمعنى الجمع بين الحذف و العصب، ولعل هذا يفسر تسارع نغمه ، و بعبارة أخرى تسارع العجز للحاق بالصدر، وقيل في القديم إن أحسن ما يصلح لهذا البحر هو الاستعطاف و البكائيات وإظهار الغضب[8] وقد يكون الإيقاع السريع لمجزوء الوافر ناتجا عن نقصان في عدد التفاعيل الذي بلغ (28) تفعيلة في نصنا ، هذا على اعتبار أن عدد الأبيات في النص (14) بيتا فإذا كان كم التفعيلات في الوافر التام (14×6 =84) تفعيلة ، فإن كم التفعيلات في الوافر المجزوء (14×4=56) تفعيلة ، فالفرق واضح في عدد التفاعيل (84 ـ 56) =28 تفعيلة ، و هو ما يشي بأن الشاعر كان متوترا قلقا حائرا يحاول التخلص بسرعة من هذا الإحساس المضني .

ويزداد التماهي بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع النفسي في لحظة توهج الإبداع ، وهو مثير أسلوبي آخر تجاوز فيه الشاعر النمط المثالي لإيقاع البحر الوافر في صورته السالمة والانحراف به إلى الصورة التي تزاحف فيها التفعيلات على أساس أن الزحاف يسرع بالإيقاع ، لأن زحاف (العصب) حين يمس تفعيلات الوافر بإسكان اللام في (مفاعَلَتنْ) (مُفَاعلتْنْ) (مَفَاعيلُينْ) تصبح هكذا للتخفيف ، و هذا الانتقال من الحركة إلى السكون يزيد في إيقاع التفعيلة سرعة

ومتى علمتَ أن زحاف العصب مسَّ (43) تفعيلة من العدد الإجمالي للتفاعيل في النص المساوي (56) تفعيلة أدركت مدى تشاكل الإيقاع بالأحاسيس و الانفعالات الوجدانية ، و بعملية إحصائية لتوزيع الزحاف على النص الشعري الذي نحن بصدد دراسته يتراءى لنا مدى الثراء الموسيقي و التنوع الإيقاعي الذي يضفيه الزحاف على نص ابن الحداد الأندلسي في هذا الجدول .

عدد الأبيات	عدد التفعيلات	التفعيلات السالمة	النسبة المئوية	التفعيلات المزاحفة	النسبة المئوية
14	56	13	21.23	43	78.76

يبين الجدول التماثل والتماهي بين الإيقاع الموسيقي والانفعالات الوجدانية التي تنتاب الشاعر فقد اعتمد على القاعدة العكسية في التقليل من كم الأبيات والرفع من نسبة الزحاف الذي سرَّع الإيقاع رغبة منه في التخلص من آلام نفسية ناجمة عن عجز وضياع وقلق الذات نحو الآخر ، و محاولة وضع حد لهذه التجربة الأليمة ، إذ إن الشاعر حين = ينظم قصيدة كاملة إنما ينتزعها انتزاعا من قلبه و عقله بعد أن انتظمت فيها الدوافع و الانفعالات و الافكار » [9] .

لقد أصبح واضحا أن الزحاف ظاهرة إيقاعية يلجأ إليها الشاعر للتجديد في موسيقى شعره وكسر الرتابة التي تفرضها الأوزان فيما لو ظلت ثابتة ، ويمكن أن تتحول إلى ملمح دلالي يؤدي إلى وظيفة جمالية كما هو الحال في هذا النص الشعري الذي بلغت نسبة الزحاف في أبياته نسبة عالية .

ويقودنا الحديث عن سرعة الحركة الإيقاعية في النص إلى الوقوف عند مثير أسلوبي يرتبط بحالة الشاعر النفسية و هو التدوير[10] الذي ورد في الأبيات (5 ـ 7 ـ 9) إذ بلغ عدد الأبيات المدورة في النص (3) أبيات و هو ما يفسر تتابع الدفقات الشعورية ، و محاكاة حركة الإيقاع بوصل الشطر الأول بالثاني ، و إلى جانب التدوير يوظف الشاعر العطف بحرف (الواو) الذي تكرر (15) مرة في النص مستغلا ما يدل عليه هذا الحرف من خاصية تدافع النفَس في جوف الفم عند خروج صوته على مثال ما يتدافع متعاطفوها على الطبيعة[11] في الإسراع بالإيقاع من ناحية ، و إحكام البناء الكلي للنص من ناحية أخرى .

. الإيقاع الدلالي للقافية: إن الانتقال من الدلالة اللغوية و الفنية للقافية إلى العلاقة العضوية بينها وبين الوزن لكونها جزءاً لا ينفصم منه حيث يتم اختيارها حسب النسق الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر ، حيث تلتحم انفعالات الشاعر وأحاسيسه بالصورة والوزن [12] ، وقد ركز الدارسون للقافية وعلاقتها بالمعنى متجاوزين النظرة القديمة باعتبارها صورة من صور الأسلوب والتي لاتتعدى وظيفتها الزخرفة اللفظية أو الصوتية ، وهذا ما ينطبق على النص الذي بين أيدينا حيث تلتحم قوافيه بمختلف الصور التي أسهمت في خلق النص الشعري .

وإذا كانت القافية في هذا النص مكسورة فإن ذلك يتفق مع حالة الانكسار التي تتصل بتجربة الشاعر وكان لها كما كان للوزن دور في نسج قضيته ، و كما لاءمت موضوع الشاعر لاءمت أحاسيسه و موسيقاها عن طريق التكرار الذي جاء مقصودا في نهاية كل بيت ، و عفويا أثناء الأبيات ، مما زاد من الترابط الشديد حول الموضوع الواحد بحيث تحقق بذلك قول جرير « لا يقال للشعر شعر إلا أن يكون بعضه آخذاً برقاب بعض» [13] .

و لكون القافية جاءت مطلقة مردوفة بألف و موصولة بياء ، فمن الشائع أن الردف حرف مد يأتي قبل الروي كما يذكر العروضيون ، وينظر إلى القافية من حيث أنها مثلت في هذا النص مساحة صوتية رحبة ، فهي مكونة من الحروف (**ش ـ ا ـ ك**) و نحن نعتقد أن صدق التجربة و انصهار الشاعر بها يفرضان عليه أن يجعل لكل حرف و لكل سكون معنى خاص يؤدي وظيفته في العمل الشعري

والصوت حينما يتردد في الخطاب إنما يكون مرتبطا في الغالب بالحالة النفسية التي يعيشها المبدع من حيث قوتها و ضعفها و لنأخذ مثلا قول المتنبي: (14).

و من عرف الأيام معرفتي بها و بالناس رَوَّى رمحه غير راحم

فترديد صوت الراء عدة مرات قد جاء عاكسا لصفات الحقد و الانتقام و القسوة فقوى الانطباق على وخز الرمح الذي أراد الناظم أن يغرسه بقسوة في جسم عدوه (15).

وللتكرار دور يكسب النص فاعلية صوتية تجعل منه مثيرا أسلوبيا يمنح دفقا غنائيا ، وينقل النص من لحظة توتر و انقباض إلى لحظة فرج وانشراح ، ويتضح هذا في نص الشاعر ابن الحداد الأندلسي الذي تكثر فيه الترديدات المبينة في الجدول الآتي:

الصوت	المد (ا)	الكاف	اللام	الباء	العين	السين
عدد المرات	38	29	20	14	12	10

فمن خلال الجدول يتضح أن التكرار يتجاوز حدود الشكل إلى جوهر المعنى والعاطفة ، فحرف المد يتوزع توزيعا هارمونيا في ثنايا النص وعند نهاية كل بيت ، وكأنها نهاية الدفقة الشعورية المعنوية أو النفثة الأخيرة إزاء ما يكابده ابن الحداد في محنته العاطفية و هجره الذي طال أمده .

ويبقى حرف الكاف المتكرر في نهاية كل بيت ، هذا الحرف المهموس الانفجاري الذي اختاره الشاعر لرويه جاء ليدل على الشكوى والاستعطاف ، ويهيمن على إشارة الحب والعشق والتلاصق مما يؤيد رهافة الإحساس لدى الشاعر وانصهار الأبنية الشعرية مع الموضوع ، كما يظهر حرف السين امتعاضه المطلق وشكواه بذلك الصفير الذي هو الآخر يروي أحزانه وأشجانه التي تتوالى في نغم شجي وإيقاع حزين مؤثر .

وإلى جانب تكرار الحرف نلاحظ تكرار الكلمة عند الشاعر ، هذا النوع الذي تطلق عليه نازك الملائكة اسم التكرار البسيط (16) في مقابل التكرار المركب ، و يظهر هذا المثير الأسلوبي في البيت الثالث عشر (أهواك أهواك) و بدوره يمثل توكيدا معنويا لا يخلو من روابط تتصل بنفسية الشاعر ، إذ إن اختيار اللفظ و تكراره يصور حالة الشاعر ساعة الخلق الشعري ، وتتضافر هذه الأساليب بهدف التعبير عن المعنى الذي يريد الشاعر أن يرسخه وهو إحساسه بالفقد ، هذا الشعور الدائم الذي اكتوى بناره ، هذا الموقف الأليم الحزين تستشف منه الفكرة المتسلطة والمهيمنة على أعماق ذات الشاعر .

فبالإضافة إلى أن التكرار يكشف ما بأعماق الشاعر ، فإنه أيضا يحدث إيقاعا صوتيا أثناء ترديد وحداته الصوتية فضلا عن الوظيفة التأثيرية وإثارة انفعالات المتلقي ، وكثف الشاعر هذه الدلالات بمعجم الدوال المكونة للقافية، فاكتسى النص وشاحا عاطفيا مؤثرا إذ يكفي أن نعود إلى معاني بعض هذه الدوال التي تجسد فكرة عدم الوصال و الشوق الذي ألم به حتى وصل إلى حد موته وإحيائه الذي يرتبط بمحبوبته نويرة ، فهو إنسان تائه لا أمل له من التخلص من هذه الأشراك التي وقع فيها و هذه البلوى الناجمة عن معاملتها له هجرا وقساوة وصدودا إلى غيرها من الدلالات التي تحملها نهايات الأبيات و التي تؤكد مدى التلاصق بين الشاعر والموضوع .

ويكمن استغلاله لطاقات اللغة في بنية التوافق التي نعني بها التجانس الذي في مطلع النص (**عساك ـ عيساك**) عند مخاطبته محبوبته نويرة وترجاها بحق النبي عيسى عليه السلام لتريح قلبه من ألم الفراق ، ويعد هذا الاستعمال من التلاعب بألفاظ اللغة و ينم ذلك عن مقدرة الشاعر على إحداث الانسجام بين الألفاظ ، كما نسجل براعة استهلاله لمطلع القصيدة الذي استهله بكلمة (عساك) هذا الفعل الماضي الناقص الجامد الذي يعد من أفعال الرجاء [17] و هذه في حد ذاتها مشاكلة بين لفظة (عسى) وأمل الشاعر في الوصل الذي ينشده ، وبذلك عد التجانس مظهرا من مظاهر التماثل الصوتي شكل بنية إيقاعية النص و جعل منه الشاعر أداة لتكثيف الإيقاع وتعميق الدلالة .

وفي مقابل بنية التوافق استثمر الشاعر بنية التضاد التي هي الأخرى تتكشف منها مقدرة الشاعر على إحداث الانسجام بين المتنافرات ، و هي القدرة التي قدرها عبد القاهر الجرجاني بقوله « وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق الذي يلطف و يدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب»[18] فجاء التضاد (إحيائي ـ إهلاكي) في الشطر الثاني من البيت الثاني مما وضح دلالة هيام الشاعر بحسن محبوبته ، و بالغ في ذلك إلى أن جعلها تتحكم في محياه وحتفه ، فاختلاف البنية الصوتية واختلاف الدلالة بين اللفظين داخل الصورة الشعرية ساهم في بناء السياق الجمالي للنص الشعري ، وفي هذا الموضوع كثيرا ما يبني الشعراء دلالات على التناقض و تقابل المعاني ، فقد سخر الشاعر هذه الأداة الطيعة ببراعة زادت من حسنها المبالغة التي التفعت بتلك البنية التي عبرت عن رثاثة حاله مقابل الآمال العراض لتحقيق أماني الوصال .

ـ المستوى التركيبي: بوصلات بلاغية ودلالية تمثلت في أسلوب النداء يحقق الشاعر تعريف (تودوروف) [19] للنص حين قال بأنه « يمكن أن يكون جملة كما يمكن أن يكون كتابا تاما و هو يعرف باستقلاله و انغلاقه » [20] فيأتي الشاعر بنداء محذوف الأداة في البيت الأول (مريحة قلبي الشاكي) ولم يذكر اسم ولقب المنادى وسبب ذلك الاحتفاظ بمكانة و منزلة من ذهب بلبه كل مذهب على الرغم من البعد والجفاء ، ولحذف الأداة دلالة على القرب الوجداني الطاغي على رغبة الشاعر في التودد والتقرب من خلال إزاحة الحاجز اللغوي المتمثل في حرف النداء (يا) ونجد الأسلوب نفسه في الشطر الأول من البيت الثالث عشر (نويرة ...) إلا أنه في هذه الحالة يكشف قُرب المنادى من خلاله عن علاقة الذات بالآخر وأسلوب النداء في النص أدى وظيفته الفنية و الدلالية بصورة ايجابية خدم بها موضوعه وجسد الحالة النفسية للشاعر وكانت آهاته الندائية زفرات تصعد من صدره للتنفيس .

واستعان الشاعر بأسلوب النفي المصاحب للفعل في البيتين الرابع والسادس على التوالي لبناء مثير أسلوبي يدفع إلى نقض وإنكار ما تردد في ذهن المخاطب من دلالات والنفي خلاف الإثبات وتحول أداته معنى الجملة من الإثبات إلى السلب والنقض كما يحول بعضها الفعل إلى زمن الاستقبال على نحو ما يقوله الشاعر: [21]

ولم آت الكنائس عن هوى فيهن لولاك

(لم) نافية وجازمة للمضارع وتقلب زمنه للماضي وجاءت دلالة هذا النفي مصاحبة لإثبات مدى تعلق الشاعر بمن يحب و يقول في البيت الآخر[22] :

ولا أسطيع سلوانا فقد أوثقت أشـــراكي

وظف في هذا النفي حرف (**لا**) وهو أقدم حروف النفي في العربية التي تدخل على الأسماء والأفعال وقد دلت في هذا المثال على الحال واصفة حبائل الحب التي وقع في شراكها حيث لا نجاة له من ذلك ، وجاء أسلوب الاستفهام في البيتين السابع والثامن على التوالي الذي يقول فيهما:

فكم أبكي عليك دماًو لا ترثين للبـــاكي ؟ [23]

فهل تدرين ما تقضيعلى عيني عينـــاك ؟ [24]

إن (**كم**) الاستفهامية تدل في العربية على اللوم والعتاب ومدى الشوق والحنين الذي يصاحب ذات الشاعر كما تحمل دلالة الكثرة حسب السياق العام ، والصيغة الثانية (**هل**) صاحبت نوعا من الخطاب العقلي والنفسي اتجاه الآخر

فالشاعر أبرز من هذا الاستفهام حضورا جليا لامعا كشف من خلاله عن آلامه التي يعيشها في المرحلة الآنية البائسة ، فهو أسير عليل قتيل هذا الصدود والامتناع الذي زاد حرقة لواعجه .

كما يعد الأسلوب الاستفهامي نوعا من الحوار الداخلي موجها إلى نفس يسائلها ويكشف عما بأعماقه لكنه يظل بلا إجابات تروي غليله وتقنعه وتبقى ظلال الأسى عنوانا عريضا يلاحقه في كل آن ويزيده عزلة واغترابا .

ويستغل الشاعر أسلوب الشرط في البيت الثالث عشر (**إن قليت فإنني أهواك**) في قاعدة منطقية مطردة تتحقق بها النتيجة انطلاقا من تحقق المقدمات ، ويأتي فيها الجزاء دون تأخير كما جاء الشرط ليؤكد الحقيقة الثابتة وهي تعلقه بالآخر هذا الإحساس الذي لازمه ولا يزال مهما كانت نظرة الآخر تجاهه ، وانظر إلى قدرته على الإتيان بجزاء الشرط جملة اسمية و ما تحمله من دلالات الثبات والتوكيد وتقرير الحقائق الثابتة التي لا يستطيع أن يقتنع بغيرها مما زاده رسوخا في أعماق أناه حقائق يبهج ويؤمل بها نفسه .

والتوكيد من المثيرات الأسلوبية التي ألمت بالنص ، وكانت الجمل المؤكدة حاضرة في نص ابن الحداد مما أعطى دفقا شعريا ومزيدا من الوهج و التوكيد في الجمل الشعرية ـ كما هو معروف ـ لا يسعى إلا إلى الإصرار على صحة الخبر بقدر ما يسعى إلى اللغة الشخصية للشاعر ، وهذا ما يتضح في التركيب (**فإن الحسن قد ولاك**) و في قوله : (**أني بعض قتلاك**) و أثبت الدلالة كذلك بحرف التوكيد (**قد**) في الشطر الثاني من البيت السادس (**فقد أوثقت أشراكي**) و هذا الحرف حمل دلالة التحقيق وحصول الحكم باعتبار أن الشاعر يدرك تمام الإدراك صدق ما يخبر به ، وعضدت الجمل المثبتة دلالات و رسخت المكامن النفسية و قوتها ، و أزالت الشكوك كما أفادت مظاهر القلق في نفسية الشاعر إلا أن التركيب زاد النص جمالا وقوة لما عمد إلى توظيف لغة المجاز لإيصال المعاني إلى المتلقي .

وإذا ما تأملنا النص وجدنا أن الشاعر قد تردد بين الجمل الفعلية والاسمية و زاوج بينهما ، كما توافق زمن الأفعال نسبيا فتوزع النص بين الفعل الماضي و الفعل المضارع ، ولهذا دلالته العاطفية والفكرية ، وهو الشيء الذي رآه بعض النقاد حول الارتباط النفسي بين تردد الأفعال وشخصية المبدع « فزيادة نسبة الأفعال في لغة شخص ما يعني أننا أمام شخصية تتمتع بصفات حركية و عاطفية عالية تتجاوز الموضوعية والعقلانية » (25) .

وتنوع الأفعال كما هو معلوم فيه دلالة على التغير و التبدل لأن الشاعر يعبر عن حدث أَلمَّ بحياته كلها و أَحدث اضطرابا عكَّر صفو أيامه ، و بَيَّن البنية الفعلية للنص الإكثار من الأفعال على شاكلة (عسى ـ ولى ـ أتى ـ بكى ـ رثى ـ درى ـ قضى ـ قلى ـ هوى ...) وكلها أفعال يعتريها الاعتلال و لعل في ذلك دلالة واضحة على ما أصاب الشاعر فهو عليل مكلوم يعاني آلامَ الفقد و الهجر والتمنع ، وكثرة الأفعال في بناء الجمل و التراكيب تعد أيضا مثيرا أسلوبيا يستدعي الاهتمام لا سيما أن الأفعال في حد ذاتها تتميز بقدرة عالية على تصوير الحركة والهيئة وتغير المواقف و الأحداث .

وبهذا الكم من الأفعال كون النص بنية فعلية اتخذت فيها الأفعال رصفا تقابليا لا على المستوى الزمني فحسب بل على المستوى العاطفي كذلك .

ولا شك أن أفعال المضارع حركت الذات الشاعرة حركة إيجابية تمتلئ بالأمل والإصرار على تحقيق الوصل المأمول ، « فاستغلال الفعل له علاقة بالشاعر قبل كل شيء إذ يترجم حالته و الموضوع الذي يشغل تفكيره و علاقته بالقارئ الذي يؤثر فيه و يجعله يعيش حالة الشاعر » [26] .

ولحضور الجمل الاسمية دلالة على سكونية و ثبات الموقف ، فنسجل في النص اعتماد الشاعر على الجمل القصيرة ، فنادرا ما يزيد على مسند و مسند إليه ربما لأن حالته النفسية و الشعورية لا تحتمل التطويل والتفصيل وكأني به يريد أن يفرغ ما بداخله من زفرات مؤلمة بسرعة ، و قصد بهذه التراكيب القليلة القصيرة ما يسلي به عن نفسه الموبوءة بعض الشيء بإنشادها ، ولعل ذلك ما يفسر اختياره لهذا البحر .

ومن أبرز الظواهر الأسلوبية الانحراف التركيبي الذي يتمثل في التقديم والتأخير، وهي ظاهرة حظيت باهتمام كبير من قبل النحاة و البلاغيين منذ القدم ، فقدَّم الشاعر الخبر على المبتدأ في عدة مواضع مثلا في (وفوق الشمس سيماك) (وفي الغصن الرطيب عطفاك) ، (عند الروض خداك) فتقديم الظرف و تقديم الجار والمجرور أفاد الاختصاص ، وأخَّر المبتدأ بغرض جلب انتباه المتلقي وتركه ينتظر المبتدأ بشوق لتكتمل عناصر الجملة و يكتمل معها المعنى في الذهن ، فالشاعر كان متعمدا في إخضاع عبارات البيت لترتيب خاص عكس حالته النفسية و زاد من الاهتمام بالمتقدم و بيان فضله .

وأخَّر أيضا الفاعل في (وما يذكيه من نار بقلبي نورك) و أخَّر المفعول به في (أبكي عليك دما) فهذه الأساليب كشفت اهتمام الشاعر و عنايته بالكيفيات

والتراكيب ، و الانزياح باللغة عن النظام اللغوي المألوف وفق ما تسمح به المعـايير النحوية وصاغ فيها المعاني كما أحست بها نفسه المتعبة المنكسرة .

وفي الختام نستطيع أن نقول إنّ القراءة الأسلوبية ما هي إلا طريقة من طـرق النظر في وظائف اللغـة ، و الأسـلوبية تسـتطيع أن تلـج أكثـر إلى مكونـات الـنص الأدبي وتكشف ما فيه من خصـائص تسـهم في بنـاء مجـال دلالـي تحـرص علـى وضعه ضمن اهتماماتها .

وقد حاولنا في هذه الورقـة البحثيـة ـ قـدر الإمكـان ــ الاقـتراب مـن كشـف بعض السمات الأسلوبية في قصيدة الشاعر ابـن الحـداد الأندلسـي فكانـت لنـا هـذه الإشارات في تعامل الشاعر مع نصـه و لا نـزعم أننـا وقفنـا عنـد جميـع المـثيرات وأننا أنهينا قراءة القصـيدة فمـا زلنـا في بـدايات الطريـق ، و أن مـن مـارس الكتابـة يعرف أنه لا يرضى كل الرضى إلا عن الكتاب الذي لم يكتبه بعـد و الـذي يحملـه في ذهنه على شكل صور و خطوط و أشباح ، و حسبنا أننا فتحنا نافـذة مـن شـعر ابن الحداد الأندلسي ، وما زالت أخر تنتظر من يكشف عـن مكنونـات ثمينـة تقـف خلفها .

. حواشي المقال:

1 ـ هو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن خلف بن أحمد بن عثمان بن إبراهيم المعـروف بالحـداد القيسـي ولـد ابن الحداد في وادي آش و استوطن ألمرية منذ طفولته و قضى فيها أكثر عمره ، لازم بلاط بني صـمادح حيث قصر شعره على مدحهم ، ثم حصـلت بينـه و بينهم جفـوة أرغمتـه علـى الفـرار إلى سرقسـطة سـنة 461هـ فأكرمه صاحبها المقتدر بن هود و ابنه المؤتمن من بعده ، و عاد مرة أخرى إلى المعتصـم بألمريـة وقضى فيها ما تبقى من أيامه إلى أن وافته المنية بها سنة 480هـ .

أثنى عليه ابن بسام في ذخيرته بقوله: كان أبو عبد الله هذا شمس ظهيرة و بحر خـبر و سـيرة و ديـوان تعـاليم مشهورة ووضح في طريق المعارف وضوح الصبح المتهلل ، له زيادة علـى الـديوان تصـنيفات في العـروض بعنوان المستنبط في علم الأعاريض ، و قيد الأوابد ، و صيد الشوارد ، وله أيضا الامتـعاض للخليل ، كـان الشاعر ابن الحداد قد مني في صباه بصبية نصرانية ذهبـت بلبـه كـل مـذهب و ركـب إليهـا أصـعب مركـب فصرف نحوها وجه رضاه و حكمها في رأيه و هواه و كان يسـميها «نـويرة» كمـا يفعـل الشـعراء الظرفـاء قديما كناية عمن أحبوه وتغيير اسم من علقوه . ينظر: أبو الحسـن علـي بـن بسـام الشـنتريني: الـذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، مج1 ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنـان ، ط1 ، ص: 692 . وأبـو عبد الله محمد بن محمد بن عبـد الله الأنصـاري المراكشـي: الـذيل و التكملـة لكتـابي الموصـول و الصـلة ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ص11 . وأبو نصر الفتح بن محمـد بـن عبيد الله بن خاقان: مطمح الأنفس و مسرح التآنس ، تحقيق محمد علي شوابكة ، دار عمار ، بيروت ، لبنـان ، ط1 ، 1983 ، ص:366 ، 367 .

2 ـ ابن منظور: لسان العرب ، مج9 ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، دط ، 2003 ، ص:378

3 ـ الفيروز آبادي: القاموس المحيط ، مكتب تحقيق التراث ، إشراف محمد نعين العرقسوسي ، مؤسسـة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط8 ، 2005 ، ص: 773 .

4 ـ عبد العزيز النجار و آخرون: المعجم الوسيط مكتبة المعارف الدولية ، ط4 ، 2004 ، ص: 1050 .

5 ـ ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ، تحقيق محمد مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنـان ، ط1 ،

1981 ، ص:252 .
6 ـ شوقي ضيف: فصول في الشعر و نقده ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، ص:52 .
7 ـ عبد القادر الرباعي: في تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1998 ، ص: 172 .
8 ـ عبده بدوى: دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام و بني أمية ، ج2 ، دار قباء ، القاهرة ، مصر ، 2000 ، ص: 284 .
9 ـ عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 1999 ، ص: 24 .
10 ـ التدوير: هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني .
11 ـ حسن عباس:حروف المعاني بين الأصالة والحداثة ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص: 31
12 ـ عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص : 290 .
13 ـ عبده بدوى: دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية ، ص: 80 .
14 ـ أبو الطيب المتنبي: الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، 1983 ، ص: 210 .
15 ـ محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته ونقده ، ج1 ، ص : 65 .
16 ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ، ط8 ، 1983 ، ص: 263 .
17 ـ محمد سعيد جنيد إبر: معجم الشامل ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1985 ، ص: 595 .
18 ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، دار المعرفة ، بيروت ، 1982 ، ص : 171
19 ـ تودوروف: ناقد بلغاري ولد سنة 1939 درس الأدب ، ثم هاجر إلى فرنسا سنة1963 و حصل على جنسيتها ، تتلمذ على رولان بارت ، من أهم أعماله نظرية الأدب . ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، دار الكتاب الجديدة ، ط5 ، 2006 ، ص:191 .
20 ـ منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 2001 ، ص 122 .
21 ـ ابن الحداد الأندلسي: الديوان ، ص: 241 .
22 ـ المصدر نفسه: ص :241 .
23 ـ المصدر نفسه: ص:241 .
24 ـ المصدر نفسه:ص: 242 .
25 ـ محمد العبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور ، مجلة فصول ، مج7 ، العدد الثاني ، القاهرة ، ص: 91 .
26 ـ محمد بن أحمد وآخرون: البنية الإيقاعية في شعر المناصرة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، 1998 ، ص: 94 .

التكرار ودلالته في شعرمحمد بلقاسم خمار ديوان أوراق أنموذجا.

أة. **ججيقة بسوف** *

الملخص :

يتناول المقال بالدراسة والتحليل، ظاهرة من الظواهر الأسلوبية ألا وهي ظاهرة التكرار وما تحمله من دلالات، وكان ديوان أوراق للشاعر الجزائري محمد بلقاسم خمار أنموذجا ملائما لتبيان ماهية التكرار وأغراضه المجسدة فيه.

Abstract

This article concerns the study and the analysis of one of the stylistic phenomenon .That is the repetitive phenomena and what it has signification, in (awrak) of the poet Algerian, (Mohamed Belkacem Khemare) was a suitable sample to clarify the what and the objectives included within this.

مقدمة:

يروم هذا المقال إلى استغلال ما قدمته الدراسات الأسلوبية ،من اقتراحات لدراسة النص الأدبي والظفر بالدلالة الكامنة في نفس منشأه ومتلقيه ،ومن بين الظواهر التي تناولتها الدراسات الأسلوبية، ظاهرة التكرار التي تعد من الأساليب التعبيرية الهادفة، التي تتجلى في أعمال الشعراء و الأدباء، وهو مصطلح اختلف **حوله النقاد والدارسون،** ففي هذا البحث حاولنا دراسة الأسلوبية بتتبع أدواتها المختلفة التي تؤدي دورا كبيرا في التراكيب اللغوية بتنوع وظائفها، وقمنا بربط هذه الدراسة بالشعر باعتبارها الأنسب للبحث عن دلالة النص الشعري و النص **الأدبي عامة** وهذا ما نجده في دواوين الشاعر الجزائري(محمد بلقاسم خمار)، الذي اخترناه كنموذج للدراسة من خلال ديوانه الموسوم(أوراق)، قصد إبراز أهم محطاته الجمالية وذلك بتفكيك شفرات النص بتوظيفه لمختلف الأدوات الأسلوبية كتكراره للكلمة والعبارات والأصوات على اختلافها.

* أستاذة مساعدة قسم ا، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية.

1.في مفهوم التكرار:

أ. لغة:

له حضور كثيف في التراث العربي، ففي معجم لسان العرب: الكر، وهو الرجوع، يقال : كره و كر بنفسه يتعدى ولا يتعدى، والكر مصدر: كر عليه، يكر كرا وكرورا وتكرارا، عطف

وكرر عنه : رجع ، وكر على العدو يكر : ورجل كرار ومكر : وكذلك الفرس .

وكرر الشيء وكركره : أعاده مرة بعد أخرى، والكرة المرة، والجمع كرات.

ويقال : كررت عليه الحديث وكركرته : إذا رددته عليه ، وكركرته عن كذا : إذا رددته، والكر : الرجوع عن الشيء، ومنه التكرار.(1)

ب.اصطلاحا :

تكرار الكلمة أو الجملة: إعادتها أكثر من مرة في سياق واحد،أو إعادة وحدات صوتية وفق نظام معين.

وقد يكون التكرار بتكرار اللفظ الواحد لفظا ومعنى، أو تكرار المعنى فقط.(2)

ج.مفهوم التكرار عند القدماء :اختلفت آراء الأدباء والنقاد حول مفهوم التكرار

فهناك من يرى أن: من سنن العرب التكرير والإعادة، إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر (3)

ظاهرة التكرار ظاهرة موجودة في العرب، وقد وظفوها قصد توصيل الرسالة إلى المتلقي لتأكيد الأمر.

وفي نفس المعنى قيل أيضا: إن كل تكرير يأتي من التكرير لغير فائدة ، فإنه جزء من التطويل، وهو أخص منه ، فيقال حينئذ: أن كل تكرير يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كل تطويل تكريرا يأتي لغير فائدة . (4)-

كل تكرير لا يؤدي غاية معينة فهو عبارة عن كلام زائد لا طائل من وراءه، ولكن هناك التكرير الذي يلعب دورا جليلا في عملية الفهم .

كما دل أيضا على : حسن التكرار، لأن تحت كل لقطة معنى هو تحت الأخرى.(5)

وكلما أعاد الإنسان كلامه، كلما كانت الفكرة أوضح وأعمق دلالة من المعنى الأول.

د. مفهوم التكرار عند المحدثين : ظهرت عدة مفاهيم حول مصطلح التكرار في العصر الحديث، منها:

يقصد بالتكرار تكرار بعض التراكيب النحوية. (6)

يراد بالتكرار تردد بعض التراكيب النحوية (الفعل ،الفاعل،الاسم...).

في حين يقصد بالتكرار: إيراد المعنى مرددا لفائدة أو لغير فائدة. (7)

يستعمل التكرار قصد إيصال الرسالة إلى المخاطب، لبلوغ هدف معين، وفي بعض الأحيان يتم تكرار الكلام بدون غاية .

وهناك من : يربط الترداد بالمثير النفسي والغاية النفسية، فإن التكرار في أعلى صورة انبعاث وجداني يفيض على السامع حرارة يتحرك لها قلبه، وإلا كان صورة باردة تفقد نبض الحياة . (8)

يلجأ الإنسان في حياته للتعبير عن شحناته النفسية الدفينة بتكرار الكلام، قصد استمالة وتحريك ساحة شعور المستمع، وإلا أصبح كلامه عبارة عن حبر على ورق.

والتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة(9).

يعتبر التكرار العمود الفقري الذي يحرك مشاعر الإنسان المكبوتة.

2.أنواع التكرار:

تتنوع التكرارات بتنوع وظائفه ودلالتها في النص الأدبي، ومن ضمن أنواعها:

أ. الرجوع : هو رجوع المتكلم إلى الكلام السابق، بنقضه وإبطاله لنكته كالتحسر والحزن(10)

أي عودة المرسل إلى كلامه الأول إما بإثباته أو نفيه .

نحو قول الشاعر :

ست عجاف جللت بالبؤس عمر الفاجعة

ست وأنياب الوحوش الضاريات القاطعة(11)

ب. **التفريع** : هو أن يقصد الشاعر وصفا ما، ثم يفرع منه وصفا آخر يزيد الموصوف تأكيدا. (12)

هو حسن توظيف الشاعر لوصف الشيء الموصوف .

كقول الشاعر:

زحفنا ... زحفنا... فلا مدفع

يرد خطانا ... ولا طائرة [13]

ج. **التخيير أو الإبهام** : هو أن يأتي الشاعر ببيت يسوغ فيه قوافي شتى، فيخير منها قافية يرجحها على سائرها ، فيسدل على تخييرها على حسن اختياره.[14] وهو عملية انتقاء الشاعر لنوع القافية التي يستعملها بكثرة مقارنة بباقي القوافي .

كقوله:

ذكراك ملحمة الكرامة في الجزائر تزأر

يوم لهم ولنا بساح الذود يوم أغبر

الأرض زعزع و الربي غرقى، وغيم الجو يرعد[15]

د.**الاستخدام** : هو لون من ألوان التكرير والمقصود به ذكر اللفظ بمعنى وإعادة ضمير أو إشارة عليه بمعنى آخر، أو إعادة ضميرين عليه تريد بثانيهما غير ما تريد بأولهما . [16] .

نحو قول الشاعر:

في الصخرة السلبية

يا ليتها لو مسكت بحافر الفراق

لو سكنت مجاها الفراق[17]

ه. **التوأم** : بناء بيت أو أكثر على تعدد القافية بحيث يقرأ كاملا، فيكون سليما على قواعد العروض والقافية، فإذا نقص انتقل إلى القافية الأخرى مع سلامة القواعد [18] . فهو عملية كتابة بيت شعري أو أكثر بطريقة يمكن أن يقرأ وأن يبنى على أسس علم العروض، وإذا وجد خلل ما ينتقل إلى قافية أخرى شرط أن تكون سليمة من حيث القواعد النحوية، كقول الشاعر:

أوراقك البيضاء كالتبر

كطفولتي كالوحي كالسحر

لما أضاء الصبح نافذتي[19]

و.**الترديد**: إن الترديد صورة من صور التعبير عن الجهة في اللغة العربية،

نحو: جرجر وعسعس وزمزم والمعاني التي يضيفها الترديد ليخص بها عموم دلالة الفعل، هي الكثرة أو التكرار أو الكبر أو الشدة أو التعود أو الاستمرار. (20)

كقول الشاعر:

ما ذنب من يأبى الظلام إذا تطلع للضياء
ما ذنب مظلوم إذا ما رد كيد الأشقياء(21)

3. **في تكرار الكلمة**: لولا الكلمات لما تمكننا من التعبير عن أرائنا، وفي كثير من الأحيان نلجأ لترديد كلامنا لشخص معين بدافع التأكيد أو الإبلاغ أو التحذير، وقد استخدم العرب القدامى الكلمة في حياتهم اليومية .

أ. **في مفهوم الكلمة** :

هي اللفظة الواحدة ، التي تتركب من بعض الحروف ، الهجائية و تدل علي معنى جزئي أي مفرد .

يعرفها أهل اللغة : بأن الكلمة واحد، الكلم، ولكنها قد تستعمل أحيانا بمعنى الكلام.

فالكلمة هو الكلام، وهو استعمال فصيح، يشيع على ألسنة الأدباء وغيرهم، والكلمة ثلاثة أنواع اسم وفعل وحرف.

أما النحاة فيعرفون الكلام : بأنه اللفظ المركب المفيد (22)

وهناك من يعتبر: تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار، وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وفق عليه القدماء، وأضافوا الحديث فيما أسموه التكرار اللفظي . (23)

وإذا أردنا أن نجسد تكرار الكلمة في ديوان (أوراق)، نستشف أن الشاعر قد زاوج بين كلمات الفرح والحزن في أسلوب مثير ، ونغمة موسيقية ممزوج بنبرات الحب بما يحمله من معاني حب الوطن، وكل ما هو جميل أثناء وجوده في أحضان عائلته وأحبابه ، ثم يحملنا إلى عالم آخر، ممزوج بنغمات الحزن والأنين والحسرة، والجو الجنائزي والسوداوي الذي انتاب الشاعر لما آل إليه وطنه الحبيب المكتوي بنار الاستعمار الفرنسي، وسنحاول أن نبين تكرار الكلمة في هذا الديوان، من خلال بعض النماذج.

1.**كلمة ست:** تكررت ثلاث مرات في قصيدة الزحف الأصم، للدلالة على الجرائم النكراء التي شنها الاستعمار الفرنسي ضد الشعب الجزائري بعد مضي ست سنوات من اندلاع ثورة نوفمبر المضفرة، ولكن رغم كل شيء لم ييأس شعبنا الأبي، لأنه يؤمن إيمانا جازما بأن النصر آت لا محالة ويبرز ذلك جليا في قوله:

ست عجاف جللت بالبؤس عمر الفاجعة
ست وأنياب الوحوش الضاريات القاطعة (24)

2.**كلمة البيضاء:** ترددت مرتين في قصيدةأوراق، للدلالة على نظرة الشاعر المشرقة إلى الجزائر بعد الاستقلال، التي يراها ناصعة البياض كقوله:

أوراقك **البيضاء** كالتبر
كطفولتي كالوحي كالسحر.(25)

3. **كلمة عشرين:** تكررت أربع مرات في قصيدة الشاعر السمسار، للدلالة على انخفاض أسعار البترول إلى عشرين دولارا للبرميل الواحد، وهذا رمز لاستنزاف حقوق ودماء الشعب الفلسطيني،الذي يعتبر وصمة عار في حق الدول العربية التي بقت صامتة متفرجة، كقوله:

عشرين دولارا فقط
عشرين (26)

4.**كلمة حمامة:** وردت مرتين في قصيدة أقوى من الوداع، للدلالة على رغبة وأمل الشاعر في حصول بلده على السيادة الوطنية مستعينا برمز من رموز السلام الحمام، كقوله:

غدا تحوم فوق عشنا
حمامة بيضاء حتى تذهبي(27).

ب .**في تكرار الاسم :**

1. **في تعريف الاسم** : يدل على معنى جزئي في نفسه، دلالة لا تقترن بزمن ، وأن الفعل وحده يدل على معنى جزئي مقترن بزمن، وأن الفعل وحده يدل على شيء منهما ما دام منفردا، فإذا دخل جملة دل على معنى في غيره، ولم يدل على زمن. (28)

وفي هذا الصدد يقول: فهد ناصر عاشور : يلجأ الشاعر إلى تكرار اسم ما لتعريف القارئ به من جهة، ولتوسيع دلالته داخل السياق من جهة أخرى.

أي أن تردد الاسم في قصيدة ما، يدل دلالة قاطعة على رغبة الشاعر في معرفة المرسل لهذه الشخصية التي يتحدث عنها، ومن أجل إيضاح سبب تردد في النص من جهة أخرى.

ويضيف قائلا : وقد يحمل هذا الاسم المكرر على عاتقه زيادة المعاني، وتكثيفها في المقطع الواحد من خلال ما يرتبط به في كل مرة من معان جديدة. (29)

وسنحاول أن نجسد توظيف الاسم المكرر في ديوان أوراق، لتوضيح الفكرة أكثر في ذهن القارئ، وسنختار جملة من الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر:

1.**الجزائر**:ترددت هذه الكلمة مرتين في قصيدة الزحف الأصم، للدلالة على شدة هيام واشتياق الشاعر لأرضه الحبيبة في قوله:

ذكراك ملحمة الكرامة في **الجزائر** تزأر
يوم لهم ولنا بساح الذود يوم أغبر (30)

2.**حبيبتي**: تكررت مرتين، للدلالة على شعور الشاعر بالغربة ورغبته الجامحة في حضن أهله وشعوره بالاختناق والضيق نتيجة بعده عن ذويه، نسمعه يقول:

أريد أن أصرخ أن أثور
لولاك يا **حبيبتي**
يا خصلة دافئة من نور (31)

3.**الهندي** : وظفها مرتين في قصيدة اللعنة الحمراء، للدلالة على الحرب التي شنتها أمريكا ضد الهنود الحمر أي ذو اللون الشاحب، ويظهر ذلك جليا في قوله:

لن تلمع في سهم ريشة
أشباح **الهندي** الأحمر.(32)

4.**القاهرة**: استعملها مرتين في قصيدةالانفجار للدلالة على الأحداث المؤلمة التي حدثت في مصر في أكتوبر 1967، قائلا:

تفجر شعبي .... هنا **القاهرة**
هجمنا ... إلى الموت يا غادرة (33)

5.**الشهداء**: ترددت مرتين في قصيدةالقسم، للدلالة على سخط وألم الشاعر لما يجري في بلده وفي الدول العربية الشقيقة، كقوله:

من قبلة **الشهداء**... من قلب الملاحم والجراح
يا شعبنا الجبار ... يا زحفا تحرك كالرياح (34)

6.**العنكبوت**: تردد هذا الاسم مرتين، في قصيدة العنكبوت، للدلالة على الفتاة المراوغة التي تريد أن تلف بعقل الشاعر كشباك العنكبوت، ولكنه أدرك أنها تريد التلاعب بمشاعره، نحو قوله:

أنت لي ...إن شئت هذا يا ظلالي أم أبيت
أنت لي لن يخمد الزلزال و الإعصار صوتي
أنت لي، أحياك خيطا من خيوط **العنكبوت**
أن أعش عشت، كما أهوى وإن مت تموتي (35)

ج. في تكرار العبارة :

نظر البلاغيون القدماء إلى تكرار العبارة على أنه عيب بلاغي، لا فائدة ترجى منه، مغفلين الأثر النفسي العميق لمثل هذا التكرار، عكس ما يراه المحدثون (36)

وهذا النوع من التكرار نجده عند محمد بلقاسم خمار، الذي لجأ إليه ليفرغ شحنته الباطنية، المكتوى بمختلف المشاعر المكبوتة في نفسه، و هذا ما نجده في هذا المقطع :

1.**يا جنود**: تردد ثلاث مرات، للدلالة على تآزر الشاعر مع الشعب الفلسطيني داعيا اياه إلى محاربة أعدائهم الصهاينة، كقوله:

يا جنود القتال يا فخر شعبي
أيها الباعثون فجر الوجود (37)

2.**عبارة صمت رهيب**: تردد مرتين، في قصيدةدموع ومطر، للدلالة على شعور الشاعر بالغربة والاختناق، ويظهر ذلك جليا في قوله:

صمت رهيب
نام في الليل معي. (38)

وإذا أردنا التوغل في هذه الظاهرة تكرار العبارة عند المحدثين، لوجدناه يتفرع إلى فرعين :

أولا : **التكرار الهندسي** : يسهم تكرار العبارة، تكرارا هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها، لاسيما إن كانت ممتدة وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه للقصيدة بالتحليل.(39)

يساهم التكرار الهندسي، مساهمة فعالة في هيكلة الشكل الخارجي للقصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهي تعبر عن حالة نفسية الشاعر، فبواسطة هذا الأخير نتعرف على مضمون القصيدة من الوهلة الأولى ومن أمثلة هذه المقطوعة :

1.**من يشتري**: تردد مرتين في قصيدة الشاعر السمسار، للدلالة على الوضع الخطير الذي وصل إليه الشعب الفلسطيني جراء انخفاض أسعار البترول، كقوله:

خلف الرياح يصرخون تائهين

من يشتري ... **من يشتري...** يا للعار(40)

2.**شعارنا:** يحيا الوطن تحيا الجزائر: كرر هذه اللازمة مرتين، في قصيدة نشيد الشباب، للدلالة على عزم الشباب الجزائري بفضل اتحادهم على دحض الاستعمار الفرنسي والسير قدما من أجل حصول بلدهم على الاستقلال، كقول الشاعر:

شعارنا: يحيا الوطن تحيا الجزائر (41)

3.**أنا ابن الجزائر**: تكررت ثلاث مرات في قصيدة الطيار الجزائري، للدلالة على صمود الشعب الجزائري أمام الطائرات الفرنسية، فهو لا يهبأ بآلاته الفتاكة لا برا ولا بحرا ولا جوا،كقوله:

أنا البرق ...لا أنا الرعد. لا

أنا ... من أنا أنا ابن العلا

أنا **ابن الجزائر** (42)

كما عمد الشاعر إلى تكرار بعض العبارات في عدة مواضع، وقد شكل بهذه العبارات المكررة ألحانا موسيقية لازمة، منها ما كان مطلعا لكل مقطع، ومنها ما كان صدى يختم به القصيدة ، ومنها ما تكرر في ثنايا القصيدة كنغمة مكررة لها أهميتها المعنوية .

ثانيا : التكرار الشعوري :

أهم ما يفيده هذا النمط من التكرار، هو توجيه القارئ و تنبيهه على الفكرة التي تسيطر على الشاعر في القصيدة ، أو في أي مقطع من مقاطعها(43)

د.**تكرار الحروف**: تلعب ظاهرة تكرار الأصوات دورا مهما في الأيقاع الصوتي الذي ينتج عن تنوع توظيفها، وكذا التمييز بينها من خلال مخارجها .

إذ يقال: إذا تكرر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة، أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعا مبهجا يدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين، فضلا على إدراكه السمعي بالأذن، وأقول : على أبعاد متقاربة، تفاديا للإكثار المفسد، والتباعد الذي يفقد التكرار قيمته الصوتية الناشئة عن سرعة التردد .

ويضيف : ومن تكرار الحروف ما يأتي عفويا فيثقل، وما يأتي مضمونا فيكون أشبه بالمطبوع، أو يظهر فيه التكلف فيزدري، إلا إذا جاء على وجه الفكاهة والطرافة . (44)

وإذا أردنا إحصاء نسبة تردد الحروف في هذا الديوان نلاحظ ما يلي :

1.**تكرار حروف الجر**: هي حروف الإضافة التي توصل معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء التي بعدها، وسميت حروف الجر بهذا الاسم لأنها تجر الاسم الذي بعدها على البصريين أو تخفضه على لغة الكوفيين، والاسم الذي ظهرت عليه علامة الجر والذي يقع بعد حروف الجر يسمى الاسم المجرور"(45)

أ.من: تردد عشر مرات في قصيدة عودة، للتعبير عن حالته الوجدانية، وعن حبه الكبير للشعر قائلا:

من نشيدي ذات الجناح هتوف
وارتعاش الفراش **من** خفقاني (46)

ب.إلى: تكرر هذا الصوت ثلاث مرات، في قصيدة من أناشيد العاصفة، للدلالة على تألم الشاعر جراء ما يحدث في الأراضي الفلسطينية، في قوله:

متى تعود **إلى** مرابعنا
إلى ظلال كرومنا الوارفة ؟ (47)

ج.في: تردد تسع مرات في قصيدة القسم، للدلالة على موقف الشاعر الساخط على ما يجري في الجزائر والدول العربية الشقيقة التي ترزح تحت نير الاستعمار، إذ نسمعه يقول:

في كل أرجاء الجزائر، **في** الفرات وفي عمانا
في مغربي ... **في** ميسلون، و**في** السويس...أما كفانا
أمجادنا العرباء ... لم ترهب زمانا أو مكانا (48)

2.حروف الاستفهام:

أ.لماذا: تردد ثلاث مرات في قصيدة العنكبوت، للدلالة على تألم الشاعر وتساؤل الشاعر عن مشاعر حبيبته المراوغة قائلا:

ولماذا ...؟ ولماذا شئت يا خلجة هدمي؟
أنا إنسان ... ولكن فوق ضعف الناس عزمي ؟(49)

ب.هل: ورد ثلاث مرات في قصيدة من أناشيد العاصفة، في قوله:

هل خاف أحمد من تآمرها ؟
هل فر عيسى ليلة نازفة ؟ (50)

ج.ما: تردد مرتين في قصيدة الزحف الأصم، للدلالة على عزم الشعب الجزائري الحصول على السيادة الوطنية مهما كان الثمن، ويبرز ذلك في قول الشاعر:

ما ذنب من يأبى الظلام إذا تطلع للضياء؟
ما ذنب مظلوم إذا ما رد كيد الأشقياء ؟ (51)

3.حروف العطف:

أ. الواو: وهي تفيد المرور من حالة إلى أخرى، ومن مقطع لآخر، وهو يعمل على تركيب الجمل وقد ورد سبعة عشرة مرة في قصيدة عودة، للدلالة على حب الشاعر لمهنته المقدسة الشعر، نحو قوله :

كنت **و**الشعر **و**الصبا **و**الأماني
وترا ساحر الهوى **و** الأغاني (52)

ب.الفاء: وردت ثلاث مرات، في قصيدة الزحف الأصم، قائلا:

سيري **فإن** مبادئ الأحرار لن ترض التقهقر
وهج الدماء يفور من أعراقنا شررا و ينفر
تحيا الجزائر حرة عربية والله أكبر (53)

ج.لكن:تردد مرتين في قصيدة العنكبوت، للدلالة على لامبالاة الشاعر

بالفتاة التي تريد استمالته بجمالها، قائلا:

أنت في نفسي خيال شارد يحيا بأمري
أنت عندي صورة **لكن** بلا قلب وعمر(54).

بالإضافة لتكراره لمختلف الأصوات النحوية التي لها وظيفة أسلوبية في مختلف قصائد ديوانه المدروس.

الخاتمة: كان بحثنا مقاربة للشعر بطريقة علمية نقدية من خلال دراسة ظاهرة من بين الظاهر الأسلوبية، بتحليل شفرات ديوان أوراق للشاعر الجزائري محمد بلقاسم خمار، وتوصلنا إلى جملة من النتائج التي تتعلق بمختلف المستويات التي قمنا بتحليلها :

الشاعر من الشعراء الجزائريين الذين أرقتهم قضايا مجتمعهم خاصة وقضايا العالم العربي عامة،فكان هذا دافعا للخوض في معركة الكتابة باعثا إلى التجديد و الخروج من الخمول الذي يعيشون فيه.

طرحت قصائده موضوعات متعددة تغنى عن مسقط رأسه و عيشه وعن وطنه بصفة عامة وما يحدث في الوطن العربي من تغيرات على يد الدخلاء، واعتزازه بنظمه للقصيدة وما تحويه من نفحات.

تناول ظاهرة التكرار من عدة جوانب، كتكراره للكلمات التي تلعب دورا بارزا في توضيح الصورة أكثر إلى المتلقي ،وكذا تكراره للعبارات الموظفة بشكل ملفت للانتباه ،أما الأصوات فقد تمكن الشاعر من تجسيدها على شكل نغمات صوتية وإيقاع موسيقي مزج بين الفرح والحزن في لوحات فنية تزخر بالمشاعر.

إن التكرار خاصية صوتية لا ينحصر إيقاعها في حدود نغمية ضيقة بدلالتها على ذات لها رؤيتها لقضية والخلود، فهي تحمل ومضات حزينة ترسوا على الإنسان الحزين عندما يصل إلى أدنى درجة من الحزن، فكانت عاطفة الشاعر تشيع لمسات عاطفية وجدانية.

كرر الشاعر في ديوانه بشكل ملفت للانتباه العبارات التي أضفت على ديوانه روح التفاعل و الانسجام بين المقاطع.

استعمل الشاعر التكرار لدوافع نفسية المتمثلة في عشقه للوطن وهي تعبر عن ذكرياته التي ظلت في قلبه حتى أصبح يرتلها في ديوانه.

اعتمدنا على الإحصاء الذي برز بوضوح في تكرار الأصوات، والكلمات

التي جسدها الشاعر في ديوانه، بالإضافة إلى إحصاء العبارات والأسماء التي هيمنت على أغلب ديوانه المدروس.

الهوامش:

1. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، المجلد الخامس، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، (د. ت)، ص 135 .136.

2. أبو هلال بن عبد الله بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري، الفروق اللغوية، تح وتع، محمد إبراهيم سليم ، (د.ط)، دار العلم والثقافة والتوزيع، القاهرة،(د.ت)، ص39.

3. الحسين أحمد بن فارس بن زكريا،الصاحبي، تح،أحمد صقر،دار إحياء الكتب العربية،فيصل عيسى البابي الحلبي، سوريا، دمشق،1977، ص341.

4. ابن الأثير الجزري ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ج2، 1998، ص 110.

5. يحي بن حمزة العلوي، الطراز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ج3، 1995، ص 52.

6. محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي (المعاني ، البيان ، البديع) ، دار المعرفة الجامعية 1995، ص 252.

7. فهد ناصر عاشور، التكرار عند محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن 2004، ص28.

8. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير ، دار الطباعة، المحمدية، الأزهر، القاهرة، 1987، ص 92.

9. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، بغداد،1967، ص67.

10. بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم المعاني ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج1، 1999، ص 188 .

11.محمد بلقاسم خمار،الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة الزحف الأصم، ص9.

12.محمود أحمد حسن المراغي، علوم البلاغة و البيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1996، ص323.

13. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة الانفجار، الجزائر،1967، ص26.

14. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، دار مكتبة الهلال ، بيروت لبنان ج2، 1996، ص.113

15. محمد بلقاسم خمار،الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة الزحف الأصم، ص6.

16. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج3، 1999، ص196.

17. محمد بلقاسم خمار،الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة الشاعر السمسار،(د.ت)،ص23.

18. عز الدين علي السيد ، التكريريين المثير و التأثير ، دار الطباعة المحمدية ، الأزهر ، القاهرة 1987، ص 180.

19. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة أوراق ،الجزائر،1967، ص22.

20. محمود عباس، النحو الوظيفي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ج1،1960، ص43.

21. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة الزحف الأصم، ص9.

22. فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، المطابع المركزية ، عمان ، الأردن 2004، ص 67، 68.

23. السيد خضر، التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، كلية التربية، جامعة المنصورة ،2003، ص 20.

24. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة الزحف الأصم، ص.6

25. نفسه، قصيدة،أوراق، ص.22

26. نفسه، قصيدة الشاعر السمسار، ص23.

27. نفسه، قصيدة أقوى من الوداع، ص33.

28. محمود عباس ، النحو الوظيفي، ص8.

29. فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.

30. محمد بلقاسم خمار،الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، قصيدة الزحف الأصم، ص6.

31. نفسه، قصيدة دموع ومطر،ص 11.

32. نفسه، قصيدة اللعنة الحمراء، ص.17

33. نفسه، قصيدة الانفجار، ص.26

34. نفسه، قصيدة القسم، ص.29

35. نفسه، قصيدة العنكبوت، ص31.

36 فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش ،ص 100.

37. نفسه، قصيدة يا سلاح الجنود، ص49.

38. نفسه،قصيدة دموع ومطر،ص11.

39 .فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 101 ، 102.

40. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق ،قصيدة الشاعر السمسار،ص23.

41.نفسه، قصيدة نشيد الشباب، ص46.

42.نفسه، قصيدةالطيار الجزائري، ص50.

43.فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 102.

44. عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير و التأثير ، دار الطباعة المحمدية ، الأزهر ، القاهرة، 1978، ص41،42.

45. عزيزة فوال بابتي، المعجم المفضل في النحو العربي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992، ص58.

46.محمد بلقاسم خمار،الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أ وراق، قصيدة عودة ،ص3.

47.نفسه، قصيدة من أناشيد العاصفة، ص27.

48.نفسه،قصيدة القسم، ص30.

49.نفسه،قصيدة العنكبوت، ص 32.

50.نفسه،قصيدة من أناشيد العاصفة، ص28.

51.نفسه، قصيدة الزحف الأصم، ص9.

52.نفسه، قصيدة عودة ،ص3.

53. نفسه،قصيدة الزحف الأصم ،ص 10.

54.نفسه، قصيدة العنكبوت، ص31.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ج2، 1998.

2.ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، دار مكتبة الهلال ، بيروت لبنان ج2، 1996.

3.أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تح،أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، سوريا، دمشق،1977.

4.السيد خضر، التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، كلية التربية، جامعة المنصورة، القاهرة،2003.

5.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، مج5،(د. ت).

6.أبو هلال بن عبد الله بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري، الفـروق اللغويـة، تـح وتـع، محمـد إبـراهيم سليم ، (د.ط)، دار العلم والثقافة والتوزيع، القاهرة، (د.ت).

7. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديـد علـم المعـاني ، دار العلـم للملايـين، بـيروت، لبنـان، ج1، 1999.

8.بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علـم البـديع، دار العلـم للملايـين، بـيروت، لبنـان، ج3، 1999.

9.يحي بن حمزة العلوي، الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، 1995.

10.عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير التأثير، دار الطباعة، المحمدية، الأزهر، القاهرة، 1987.

11.عزيزة فوال بابتي، المعجم المفضل في النحو العربي،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1992.

12.فهد ناصر عاشور، التكرار عند محمود درويش، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2004.

13.محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق، وزارة المجاهدين، الجزائر،ج1،(د.ت).

14.محمود أحمد حسن المراغي، علوم البلاغة والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996.

15.محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي (المعاني، البيان، البديع)، دار المعرفة الجامعية، 1995.

16.محمود عباس، النحو الوظيفي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ج1، 1960.

17.نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، بغداد،1967، ص67.

الرواية الأمازيغية في منطقة القبائل
(من إرهاصات التأسيس إلى مستويات النضج الفني)

أ . د . جلاوي محمد *

الملخص:

اهتمامنا ضمن هذا المقال سيننصب بالدرجة الأولى على الرواية كجنس أدبي جديد في الحقل الإبداعي الأمازيغي بمنطقة القبائل. هذا الجنس الذي جاء ثمرة للنقلة التطورية التي شاهدها الأدب الأمازيغي في سفرته من الشفوي إلى المكتوب، وذلك انطلاقا من العشريات الأواخر من القرن العشرين، وصولا إلى أحدث نص مع منطلق القرن الواحد والعشرين. وقد حاولنا رصد حيثيات هذه النقلة ضمن مجموعة من المحطات، أبلغتنا في النهاية إلى تشكيل صورة مكتملة عن الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل: وكان منطلق الحديث، الكشف عن إرهاصات ميلاد هذه الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل، بذكر أول نص مؤسس لها لمؤلفه بلعيد آث علي، ثم تطرقنا في المحطة الثانية إلى نقل وتيرة نمو الفعل الإبداعي الروائي بذات المنطقة، وتبين لنا أن هذه الوتيرة ظلت في نمو مستمر، يتضاعف خلالها الإنتاج الروائي من عشرية إلى أخرى. وفي المحطة الثالثة تم الكشف عن تلك الظروف المميزة القائمة وراء إنتاج الرواية بمنطقة القبائل، سواء من حيث المعطى اللغوي والثقافي، أو من حيث الجانب السياسي والإيديولوجي. وتطرقنا ضمن المحطة الأخيرة من هذا المقال للتصنيف الموضوعاتي للرواية بمنطقة القبائل، حيث تبين لنا أن الفعل الروائي بهذه المنطقة قد حقق تراكما كميا ونوعيا لا يستهان به، عالج بمضامينه كل الموضوعات التي تتيحها السياقات والتحولات العامة للمجتمع.

Abstract:

In this paper, we will deal with "novel" as a new literary genre within Amazigh creative field in Kabyle region. This genre has been a result of the evolution known in Amazigh literature in its passage from orality to writing, since the last decades of the twentieth century, arriving at the last narrative text

* جامعة أكلي محند أولحاج ، البويرة ـ الجزائر/ مخبر الأبحاث الأدبية واللسانية والتعليمية الأمازيغية

of the beginnings of the twenty-first century. We have tried to clarify the foundations of this evolutionary process, in several points, which led us finally to construct a clear idea of the Amazigh novel in the Kabyle region.

In the first point, we deal with the warning signs of the birth of the Amazigh novel in the Kabyle region, by mentioning its first founding text written by Belaid Ath Ali. Secondly, we have dealt in the second point with the specificities of the evolutionary process of the novel's creative act in the same region. We have found that this process remains growing constantly and that novel production doubles its decade's pace to another. In the third point, we have shed light on the specific conditions underlying behind the production of the novel in the Kabyle region, both in terms of linguistic and cultural conditions, and in political and ideological side. The last point of this paper is reserved mainly for the thematic classification of the Kabyle novel, where we concluded that the novel production in this region has reached a qualitatively and quantitatively large accumulation, this production has practically dealt with all the themes imposed by the contexts, social and cultural changes of this modern society.

مقدمة :

إن المسار التطوري للأدب الأمازيغي يعد مسارا ثريا ومتنوعا، قطعت فيه العملية الإبداعية مراحل مميزة ضمن مسار انتقالها التدريجي من رحاب التقليد الشفوي، الذي لازمها لقرون عديدة خلت ، وولوجها عوالم الكتابة والتأليف كمسلك حداثي جديد . وهذا المسار التطوري بكل ما أتاحه من نقلات ، يتيح لنا في الظرف الحالي الحديث عن لونين إبداعيين بارزين في الحقل الأمازيغي : إبداع تقليدي موسوم بالشفوية بكل ما خلفه من تراث أدبي غني، يكشف عن مختلف الأشكال التعبيرية الضاربة في القدم شعرا ونثرا، وإبداع حداثي قائم على الفعل الكتابي ، بكل ما يتيحه من أجناس أدبية مستحدثة لم تكن معروفة في الحقل الأمازيغي القديم .

اهتمامنا ضمن هذا المقال سينصب بالدرجة الأولى على هذا اللون الإبداعي الثاني، الذي جاء ثمرة لهذا المسار التطوري للأدب الأمازيغي، طبعا لا يسع المقام

للحديث عن كل الأجناس الأدبية المستحدثة ، من قصة قصيرة ورواية ومسرح ، بل سنقتصر على الرواية كجنس أدبي جديد في الحقل الإبداعي الأمازيغي ، محاولين إبراز ميلاد هذا الجنس الأدبي الأمازيغي بمنطقة القبائل ، وما يتصل به من خصوصيات إبداعية انطلاقا من أول نص روائي مؤسس ، وصولا إلى أحدث النصوص المبدعة ، بكل ما تكشف عنه من مقومات النضج الفني .

تعد منطقة القبائل من أبرز المناطق بالقطر الجزائري اهتماما بالأمازيغية ، ثقافة ولغة وإبداعا، وقد اكتسب الميدان الأمازيغي جراء هذا الاهتمام تراكما معرفيا هاما، لاسيما في مجال الإبداع الأدبي والفني. فمنذ ما ينيف عن ربع قرن من الزمن شهدت الساحة الإبداعية الأمازيغية بمنطقة القبائل بروز العديد من الأعمال الأدبية المكتوبة، أنتجها العديد من المبدعين سواءً على مستوى الشعر، بنشر عشرات من الدواوين الشعرية لشعراء بارزين من أمثال بلقاسم إحجاثن وحسين يحي وسالم زينيا، أكسبوا القصيدة الأمازيغية مدا تجديديا من حيث المضامين والأخيلة. كما برزت أعمال أخرى لا تقل أهمية على مستوى النصوص النثرية والسردية ، بظهور أجناس أدبية جديدة لم تكن معروفة من قبل ضمن الحركة الإبداعية بمنطقة القبائل ، فلقد برزت عدة شخصيات سجلت اسمها بأحرف من ذهب في مجال الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية من أمثال رشيد عليش واعمر مزداد .

وتقع الرواية في مقدمة هذه الأجناس الأدبية المستحدثة ، لما تقدمه للمبدع من فضاءات تعبيرية رحبة، تستغرق كل الجزئيات الحياتية التي يعيشها الإنسان المعاصر، لاسيما ما تعانيه الذات المبدعة وتستشعره، أو ما تقاسيه الذات الجماعية للمجتمع من هموم مشتركة ، تنصب في مختلف الحتميات السياسية والإيديولوجية والثقافية، المؤسسة قسرا ضمن الخطية العامة لدواليب التسيير والقيادة في البلاد .

ولقد ساير الفعل الروائي الأمازيغي بمنطقة القبائل ، انطلاقا من إرهاصاته التأسيسية وصولا إلى مستويات النضج الفني ، كل هذه الجزئيات ، وعبّر بشكل أمين عن تلك الحتميات المفروضة على شرائح اجتماعية عريضة . وضمن هذا المسار من عمر الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل ، النازحة نحو تأسيس هوية إبداعية قائمة بذاتها ، نسجل الكثير من العقبات والصعاب ، لاسيما ما يتصل منها بالوعاء اللغوي الأمازيغي ، المتاح للمبدع لنسج خيوط عمله الروائي ، أو ما له علاقة بالمقروئية كمحطة إيداع للمنتوج الروائي ، قصد الاستهلاك والاستيعاب .

وسنحاول رصد حيثيات هذا المسار ضمن مجموعة من النقاط ، لنصل في النهاية إلى تشكيل صورة مكتملة عن الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل :

1 . إرهاصات ميلاد الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل:

تشير الكثير من الأبحاث والدراسات إلى أن النص السردي « ولي الجبل ـ Lwali n udrar لمؤلفه بلعيد أيث علي*(●) الذي يعود إلى النصف الأول من القرن العشرين (1946) ، يعد إرهاصا أوليا لميلاد الرواية الأمازيغية . فبالرغم ما يكتسيه من أجواء حكائية تقليدية ، فهذا النص يحمل في ذاته بعض المقومات الفنية للنصوص الروائية المكتوبة ، سواءً على مستوى الجماليات التعبيرية ، كالأساليب والأخيلة ، أو على مستوى الحبكة الفنية ، كتقنيات السرد ، ومواصفات الشخصيات ، و طرق الفعل الإبداعي . وقد ظهرت أولى الاهتمامات بهذا النص السردي في أعمال الدارسين الأجانب ، البارزين في الحقل الأمازيغي ، انطلاقا من أواخر القرن العشرين (1973) من أمثال بولات قالون برني(1) ـ Paulette Galand ـ Pernet التي أولت عناية خاصة لأعمال بلعيذ أيث علي .

ولكن المؤكد هو أن الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل ، كان لها الميلاد الفعلي بظهور أولى النصوص السردية المكتوبة بلغة أمازيغية حديثة ، ويقوم نسيجها الفني على كامل المقومات الفنية للرواية المعاصرة . وهذا الميلاد المؤسس جاء على أيدي روائيين مبتدئين خلال العشريتين الأخيرتين من القرن العشرين (1981 ـ 1999) ، إذ شهدت هذه الفترة بالتحديد ظهور ما يقارب عشر(10) روايات ، لجمع من الروائيين ، يقع في مقدمتهم رشيد عليش(1986/1981) ، و اعمر مزداد(1990) ، وسعيد سعدي(1991) ، لتتولى بعد ذلك الأعمال الروائية المكملة لهذا الفعل التأسيسي على أيدي نخبة أخرى من الروائيين ، أمثال أحمزة أعمر(1994) ، سالم زينيا(1995) ، بولرياح مزيان(1996) ، أيت بوداود(1999) ، ونكار أحمد(1999) .

---

*) « أزرار بلعيذ» هو الاسم الحقيقي لبلعيذ أيث علي ، هذا الكاتب المعروف بكتاباته باللسان الأمازيغي. ولد في 25 نوفمبر 1906 بالبويرة ، وتوفي في عنفوان شبابه في 12 ماي 1950 بعد مرض عضال عن عمر لم يتجاوز 44 سنة. وتشكل مؤلفاته إرثا هاما في تاريخ الأدب الأمازيغي بمنطقة القبائل.

(1) P. Galland Pernet, "Tradition et Modernisme dans les littératures berbères", Acte du premier congrès d'étude des civilisations méditerranéennes d'influence arabo ـ berbère, SNED, Alger, 1973, pp.312325 ـ .

وتشكل هـذه الفـترة التأسيسـية للروايـة الأمازيغيـة بمنطقـة القبائـل ، رمزيـة ناطقة بالتحولات العميقة والهامـة في مسـار المطالبـة بـالحقوق الأساسـية للإنسـان الأمازيغي ، لاسيما ما يتصل بهويته الثقافية واللغوية والحضـارية . فمـيلاد الروايـة كجـنس أدبـي جديـد أضـحى يمثـل وجهـا جديـدا للمطالبـة بمثـل هـذه الحقـوق الأساسية ، ليضاف إلى ذلك المنـبر التقليـدي المتمثـل في الحركـة الشـعرية ، الـتي بلغت شأوا من النضج والوعي في مجال المطالبة بالحقوق الشرعية للفـرد القبـائلي خصوصا والإنسان الأمازيغي عموما .

2 . وتيرة نمو الفعل الإبداعي الروائي بمنطقة القبائل:

بعد تلك المرحلة التأسيسية ، التي دامـت عشـريتين مـن الـزمن ، وأسـفرت على ما يقارب عشر(10) روايات ، انتقـل الفعـل الإبـداعي الروائـي بمنطقـة القبائـل ليخطو خطـوات أخـرى نحـو التأصـيل والنضـج ، إذ شـهدت العشـرية الأولى مـن القرن الواحد والعشـرين (2000 ـ 2010) وتـيرة متصـاعدة تضـاعف خلالهـا الإنتـاج الروائي ، بحيث بلغ عدد الروايات المنشورة ضمن هذه العشرية ما يقارب عشـرين (20) رواية . فهناك من الروائيين الأوائل من استمر به الحضور ضمن هـذه المرحلـة الثانية بنشر روايات أخرى أكثر نضجا فنيا من سابقاتها ، نـذكر علـى سـبيل المثـال الروائي البارز أعمر مزداد ، الذي تمكن من نشر روايتين جديـدتين ، اكتملـت بهمـا الخيـوط الفنيـة العامـة لثلاثيتـه المشـهورة : « ليـل ونهـار ـ Iḍ d wass »، « قـر وحر(2001) ـ Tagrest uryu » ، « ذاك اليوم(2006) ـ nni - Ass » .

إلى جانب هذه الروايات ، ظهرت أعمـال أخـرى لا تقـل أهميـة ، لـروائيين جدد أثبتوا حضورهم بما أنتجوه من نصوص سردية ، تتـوفر علـى قـدر كـبير مـن الجماليـات الروائيـة شـكلا ومضـمونا ، نـذكر علـى سـبيل المثـال بـن عـوف جمال(2002) في روايته الموسـومة بـ « لقـاء الحضـارات ـ Timlilit n tyermiwin » ، أبليـل يوسـف(2004) في روايتـه « شـباب الربيـع ـ Arrac n tefsut » ، إبـراهيم تزغـارت(2003) في روايتـه « سـلاس ونوجـة ـ Salas d Nnuja » إلى غيرهـا مـن الأعمال الروائية لأسمـاء عديـدة خاضـت التجربـة الإبداعيـة لأول مـرة مـن أمثـال إمراش سعيد(2000) ، عاشوري يوسف(2009) ، أولد أعمر طـاهر(2006) ، أوديـع سفيان(2005) .

ولأول مرة في تاريخ الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل تظهر أسمـاء نسـوية ، لتخوض بجدارة تجربة الإبداع الروائي ، ولعل من أبلغ الأمثلة في هذا المضمار مـا يجسده العمل الروائي لكوداش ليندة(2009) الموسوم بـ « كوخ من النار ـ Aɛecciw

n tmes» ، إذ تمكنت الروائية من إكساب نصها السردي لمسات فنية تجديدية ، سواء من حيث تقنيات السرد والوصف ، أو من حيث الرؤى والأفكار المنصبة أساسا في عوالم أنثوية ناطقة بالثورة والتمرد .

ولقد ازدادت وتيرة نمو الفعل الإبداعي الروائي بمنطقة القبائل نبضا وإنتاجا مع منطلق العشرية الثانية من القرن العشرين (2011 ــ 2016) ، إذ ظهر للوجود خلال الخمس سنوات الأوائل من هذه العشرية ما يقارب ثلاثين(30) رواية ، بمختلفة الأحجام والموضوعات ، بمعنى أن الساحة الإبداعية الروائية بمنطقة القبائل أنتجت خلال الخمس سنوات(05) الأخيرة ما يعادل العدد المنتج خلال الثلاثين سنة التي سبقتها ، وهذا ما يؤكد أن الإبداع الروائي الأمازيغي يبشر بخير ، وأن هذا الجنس الأدبي الجديد يدنو بخطى ثابتة نحو تأكيد أصالته وهويته الإبداعية بكامل أسسها الفنية .

وتأكيدا لهذا النفس الإبداعي المتصاعد بوتيرة سريعة ، نشير إلى أن خلال هذه السنوات الخمس الأخيرة هناك من المبدعين من أنتج أكثر من روايتين في ظرف قياسي ، غير معهود في سابق المسار الروائي بمنطقة القبائل . فضمن هذه الفترة يعود الروائي القدير أعمر مزداد بروايتين جديدتين(2014 ، 2015)[1] ويؤلف حمان عبد الله ثلاث روايات (2011 ، 2013 ، 2015)[2] والروائي إبراهيم تزغارت يبدع هو أيضا روايتين (2013 ، 2015)[3] في نفس هذه الفترة . وعموما فقد جاد الحقل الروائي الأمازيغي بمنطقة القبائل خلال سنة 2015 اثنا عشرة(12) رواية ، بلغت شأوا عاليا في الجمالية الفنية والإبداعية .

3 . ظروف إنتاج الرواية بمنطقة القبائل

إن ميلاد الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل كان في ظروف جد مميزة ، سواءً من حيث المعطى اللغوي والثقافي ، أو من حيث الجانب السياسي والإيديولوجي . فالتقليد الشفوي الذي لازم المنظومة التعبيرية الأمازيغية منذ آلاف السنين ، ظل يمارس مفعوله على قنوات التواصل الكتابي المعاصر . فعملية الانتقال من التقليد الشفوي إلى مستويات الكتابة والتأليف لم يكن بالأمر الهين ، فاللغة التي دأبت منذ

(1) A. Mezdad Tettḍili - d ur d tkeččem, 2014 et Yiwen wass deg tefsut, 2015, Ayamun, s. l.

(2) A. Hamane, Tawaɣit n tayri, 2011, HCA, Alger. Amjaḥ, 2013, Enag, Alger. Urar d leḥmala n temẓi, 2015, El Amel, Tizi ـ Ouzou.

(3) B. Tazaghart, Inig aneggaru, 2013,Tira Editions, Béjaïa. Nayla, 2015, Tira Editions, Béjaïa.

قرون على المسار الشفوي بكل ما يفرضه من قنوات مميزة في مجالات الإبداع والإيصال والتلقي ، كان لزاما عليها اختراق هذا التقليد الموروث ، باستحداث قنوات جديدة ومجددة تتلاءم والفعل الإبداعي المكتوب .

فأول معضلة جابهت عملية التأليف الروائي بمنطقة القبائل تتصل باللغة الأمازيغية نفسها ، فهي لغة غير مهيأة بشكل نهائي ، وغير جامعة لكل اللهجات المشكلة لها ، فغالبا ما يلجأ الروائي أثناء علمية التأليف إلى استعمال ما يمكن تسميته بـ « القبائلية المكيفة » ، بمعنى تلك القبائلية المطعمة بمصطلحات أمازيغية جديدة ، مقتبسة من مختلف القواميس اللغوية المتداولة . وهذا التوظيف لمثل هذه اللغة المكيفة أنتج في كثير من ألأحيان نسيجا سرديا مثقلا بالمصطلحات المقفلة ، إلى درجة تحتجب فيه المعاني والدلالات المراد إيصالها . ويتضح هذا المنحى الإبداعي في عدد من الروايات المنشورة ، على أيدي روائيين مبتدئين شباب أمثال : أحمد نكار(1999) في روايته الموسومة بـ « الخرق يفوق الترقيع ـ Yugar ucerrig tafawett ، وجمال بن عوف (2002) في روايته: « لقاء الحضارات ـ Timlilit n tγermiwin » .

يضاف إلى هذه المعضلة الغياب التام لسياسة التكفل بالمنظومة الإبداعية الأمازيغية الفتية من طرف الجهات المعنية ، خاصة الهيئات الحكومية المخولة ، أو أثرياء المنطقة من خواص وأرباب العمل . فالمبدع غالبا ما يجد نفسه أمام حتمية التكفل بمنتوجه بإمكانياته الخاصة ، من حيث التصميم والنشر والتوزيع إذ نادرا ما تتكفل دور النشر بالكتاب الأمازيغي نظرا لمحدودية مقروئيته من جهة ، وصعوبة ضبط هذا المنتوج الأمازيغي من حيث الإخراج والتدقيق اللغوي من جهة أخرى . وتصدق هذه الحتمية بشكل أخص على المؤلفات الروائية . فالكثير من الروائيين الأوائل تولوا نشر أعمالهم بأنفسهم ، والتكفل بتوزيعها وإيصالها للمتلقي بمجهودهم الخاص ، ولنا في الأعمال الروائية المنشورة بين 1981 ـ 2001 ، أكبر دليل على ذلك ، إذ يمكننا إحصاء ما يفوق نصف المنتجات الروائية خلال هذه الفترة تم نشرها على حساب المؤلف ، من أمثال : رشيد عليش(1986) ، بولرياح مزيان(1996) ، حمداني بلعيذ(1998) ، سعيد إعمراش(2000) ، أعمر مزداد (2001) وغيرهم . والبعض الآخر من هذه المنشورات الروائية تولت بعض الجمعيات الثقافية ، والمجلات العلمية ، والمحافظة السامية للأمازيغية التكفل بها في حدود إمكانياتها المادية ، وذلك بدافع المساندة لخطية تطوير الأمازيغية لغة وثقافة وإبداعا .

ولعل من بين النقائص الإضافية التي تكشف عنها المنظومة الإبداعية الروائية الأمازيغية بمنطقة القبائل ، ما يجسده الغياب شبه التام للحركة النقدية ، التي من المفروض أن توازي الحركة الإبداعية الروائية من منطلقها . وهذا الغياب أتاح الفرصة لظهور نصوص سردية عديدة اعتبرها أصحابها أعمالا روائية ، ونشرت على أنها روايات ، وظلت تصنف في الكثير من أبحاث والدراسات ضمن هذا الجنس الأدبي الجديد . في حين يكشف واقع الأمر أنها مجرد نصوص سردية تفتقر لأدنى الشروط الفنية والإبداعية للعمل الروائي ، سواءً من حيث الحجم[1] والشكل والحبكة الفنية ، أو ما يتصل بها من شروط السرد الناجح والوصف الدقيق والنمو التأزمي للأحداث ، إضافة إلى غياب صارخ لجمالية اللغة وشعريتها أثناء الإبداع والتأليف .

وتظهر من حين لآخر ، بعض الومضات النقدية للعمل الروائي في كتابات مبثوثة في طيات بعض الجرائد والمجلات ، أو في بعض الدراسات الجامعية لطلبة الليسانس والماستر والدكتوراه ، ولكنها تظل محدودة ، بحيث تقتصر في العموم على التطبيقات النظرية الجافة على النص السردي ، من دون الغوص في عمق العمل الروائي نقدا وتمحيصا ، بالشكل الذي تنكشف معه أهم الخصائص والمميزات ، الكفيلة بإبراز الهوية الإبداعية لهذا الجنس الأدبي الجديد . كما لا ترقى هذه الومضات النقدية ، من جهة أخرى ، إلى مستوى تسليط الضوء على ما يشوب هذه الرواية أو تلك من عيوب ونقائص إبداعية ، قصد تقويمها وتوجيه المبدعين بموجب ذلك إلى أقوم المسالك الفنية ، هذه المسالك التي من المفروض أن يقوم عليها هذا الجنس السردي ، الذي لا يزال في مراحله التأسيسية ، ويحتاج بشكل ملح ، لمثل هذه الحركة النقدية الموازية .

ومن الظروف التي أثرت بشكل سلبي على الإبداع الروائي الأمازيغي ، ما يتصل بالوضعية القانونية للغة الأمازيغية في حد ذاتها ، إذ ظلت منذ أمد بعيد لغة فلكلورية وشعبية في نظر السياسات المتعاقبة على سلم السلطة ، ولا ترقى في اعتقادهم العام أن تكون لغة تواصل علمي أو أكاديمي أو إبداعي . ولم تتراخ الحبال المكبلة لها إلا بعد الانفتاح الديمقراطي في أواخر القرن العشرين ، ليتم الاعتراف بها كلغة وطنية سنة 2013، ثم تصبح أخيرا لغة رسمية باعتراف دستوري

(1) يعمد بعض المؤلفين للنصوص السردية إلى تطويع حجم مؤلفاتهم ، لتبدو في حجم الرواية من حيث عدد الأوراق ، وذلك عن طريق اختيار نوع الخط وحجمه ، ومسافة تباعد الأسطر والفقرات ، مما يتيح لهم صياغة 40 صفحة فيما يقارب الضعف أو يتعداه.

مع مطلع سنة 2016 .

وبهذا المكسب القانوني الهام ، نأمل أن تتحرر العقليات ، وتتاح الإمكانيات الضرورية لتطوير الأمازيغية على كافة الأصعدة ، لاسيما مجال الإبداع والتأليف ، وما يصاحب ذلك من سياسات التكفل بالنشر والتوزيع للمؤلفات الأمازيغية ، خاصة منها الأعمال الروائية ، التي تشكل منبرا خطابيا جديدا يستحق كل التشجيع والترقية . بموجب ذلك ستثمن اللغة الأمازيغية ، وستتبوأ مكانتها الطبيعية بين اللغات ، وسيشعر المبدعون لا محال بدفء لغتهم ، وستنمو في ذواتهم تلك الطاقة الإبداعية الخلاقة ، الكفيلة بإثراء المنظومة الإبداعية الأمازيغية عموما والروائية خصوصا .

5 . التصنيف الموضوعاتي للرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل :

على الرغم من حداثة الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل ، فإنها حققت خلال ثلاثة عقود ونصف الأخيرة (35 سنة) تراكما كميا ونوعيا لا يستهان به ، إذ جادت أقلام الروائيين بما يتجاوز ستين رواية(60) ، سجلت في مسارها العام نقلات إبداعية مميزة من حيث الشكل والمضمون .

فهذا التراكم الروائي ، عالج بمضامينه كل الموضوعات التي تتيحها السياقات والتحولات العامة للمجتمع ، بوصفها المنبع المغذي للتجربة الروائية على امتدادها الزمني . فالعمل الروائي بمنطقة القبائل وغيرها من المناطق الأمازيغية الأخرى ، ظل وثيق الارتباط بهذه السياقات والتحولات المخصبة ، والتي ظلت تغذي نموه وتطوره ، وتحدث تغيرات جوهرية في مكوناته الجمالية والمعرفية بشكل مستمر .

من هنا تأتي صعوبة تصنيف هذا المنتوج الروائي ، لاسيما من جانبه الموضوعاتي ، لأن موضوع التصنيف ، حسب ما توصلت إليه مختلف الدراسات السردية ، يعد موضوعا صعبا ومعقدا . فالرواية باعتبارها سرداً وحكيا تتشكل خيوط نسيجها الفني العام من فسيفساء من الموضوعات الرئيسية والفرعية ، وغالبا ما تشبه ببلورة متعددة الأوجه ، بحيث إن نظرنا إليها من الزاوية السياسية ، أدركنا أن هذا الجانب أوضح من غيره ، وإذا نظرنا إلى هذه الرواية السياسية من زاوية الاهتمام بالموضوع الاجتماعي ، أقررنا أنها رواية اجتماعية ، فالمضمون الروائي قد يكون في الوقت نفسه سياسيا ، واجتماعيا ، وتاريخيا إلخ ...

إن قراءة الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل قراءة تصنيفية موضوعاتية ، يوقعنا في نفس هذه الصعاب ، بل قد يرى البعض أن هذا التصنيف سابق لأوانه ،

كون هذه الرواية لا تزال في مرحلة التأسيس والتبلور . ولكن بالعودة إلى مجمل تلك الروايات المنتجة على مدار 35 سنة ، نجد في مادتها الثرية والمتنوعة تبريرات موضوعية ، تُتاح بموجبها إمكانية هذا التصنيف . بالفعل فإن التحليل المتأني لمضامين العمل الروائي الأمازيغي بمنطقة القبائل ، يجعلنا نهتدي إلى ثلاثة أصناف بارزة من الرواية :

1 . الرواية السياسية 2 . الرواية الاجتماعية 3 . الرواية التاريخية :

طبعا هذا التصنيف لا يعتبر تصنيفا نهائيا ، بل ما هو إلا مقاربة أولية تفتح آفاقا لبحوث مستقبلية ، أكثر عمقا وتمحيصا . تناولنا لهذه الأصناف في مثل هذه العجالة لا يمكن أن يكون إلا مقتضبا ومبسطا ، نرمي من خلاله إلى الكشف عن بعض المميزات والخصائص للرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل من خلال مضامينها السردية العامة .

. الرواية السياسية : المقصود بالرواية السياسية ، تلك الرواية التي تنقل في طياتها صراع الأفكار والرؤى السياسية المختلفة ، والكشف عن مختلف التصورات المذهبية والحزبية المتباينة ، مع رصد للجدلية القائمة بين الحاكم والمحكوم ، في سبيل النضال لاسترجاع الحقوق الأساسية للإنسان . وبين العامل وأرباب العمل ، قصد تفعيل الفكر النقابي الضامن للعيش الكريم ، وما ينجر عن هذا وذاك من عمليات القمع والاعتقال ، وزج المواطنين والمناضلين في غياهب السجون والزنازين .

فالرواية السياسية بهذه الأبعاد تُعد من أبرز الأنواع الروائية في الحقل السردي الأمازيغي بمنطقة القبائل ، إذ يمكن أن نحصي عددا كبيرا من الروايات ، تناولت الموضوع السياسي كموضوع رئيسي في مضمونها السردي ، أو على الأقل تناولت ذات الموضوع بتضمينات ثانوية . ولعل من أهم الموضوعات السياسية الأكثر حضورا في النسيج الفني الروائي ، حتى أضحى كمنبه شرطي للفعل الإبداعي لدى عدد كبير من الروائيين ، هو ذلك النضال السياسي من أجل الاعتراف بالهوية الوطنية في بعدها الأمازيغي .

فالهوية الأمازيغية بكل تداعياتها شكلت مادة روائية خامة ، وُظفت بطرق فنية مميزة ، لاسيما في أعمال الروائيين الأوائل من جيل الثمانينات والتسعينات ، ولنا في أعمال كل من سالم زينيا ، وسعيد سعدي النموذج الأمثل لِذلك . فالمطلب الأمازيغي في رواية « الغسق ـ Tafrara للروائي سالم زينيا(1995) يجسده بطل الرواية يذير ـ Yidir . هذا الشاب المناضل من أجل القضية الأمازيغية ،

يتحدى بفكره التحرري كل الصعاب ، يُقاد إلى سجن البرواقية ، ويموت في زنزانته تحت تعذيب أعوان السلطة وجلاديها . ولكن في ذات اليوم تلد « علجية« زوجة البطل ، صبيا يحمل اسم أبيه « يذير »[1] ، ليجسد رمز الإستمرارية للمطلب الأمازيغي ، فإن مات يذير البطل ، فمن رحم أم أمازيغية يولد يذير الصبي ، ليحمل المشعل من جديد .

فهذه الرواية ببعدها السياسي ، تقدم تصويرا فنيا أمينا للمطلب الأمازيغي ، الذي ظلت تُجابهه قوتان : قوة السلطة ذات الفكر الأحادي ، التي تسعى بكل وسائل القمع إلى إطفاء شعلة الوعي بالقضية الأمازيغية ، وقوة أصولية تستغل الدين كوسيلة تنفير وتكفير كل من ينادي بإحياء هذه اللغة الأمازيغية القادمة من أغوار القرون .

نفس هذا التوجه السياسي للمطلب الأمازيغي ، يكشف عنه النسيج الفني لرواية « الكشاف ـ Askuti » لسعيد سعدي(1991) . فأسكوتي أو الكشاف تسمية أطلقت على بطل الرواية « مزيان» المجسد لرمزية الولاء الأعمى للسلطة ، والتفاني في خدمتها على حساب قناعاته الخاصة ، بما في ذلك أحقية المطلب الأمازيغي . فالرواية تنقل بطريقة فنية مؤثرة ميلاد الربيع الأمازيغي ، بكل خلفياته وتداعياته . السلطة سخرت أعوانها من أمثال « الكشاف» لخدمة خطها السياسي المنتهج منذ فجر الاستقلال ، تجاه القضايا الوطنية لاسيما منها القضية الأمازيغية . فالمُساند لهذا المطلب الأمازيغي مصيره غياهب السجون ، مثل « مالحة» المغتربة ، التي ضمت صوتها لمناضلي الحركة الأمازيغية . أو التهميش وهدر الحقوق مثل « دا بلقاسم» ذلك المجاهد أثناء الثورة التحريرية 1954 ، المساند للمطلب الأمازيغي ، الذي وجد نفسه مهضوم الحقوق ، يشتغل عاملا بسيطا في إحدى الحانات بعد الاستقلال . وتبرز الرواية أن مثل هذه الممارسات القمعية ساهمت بشكل فعال في انفجار وقائع الربيع الأمازيغي 1980 .

كما تناولت الرواية الأمازيغية بمنطقة القبائل ، إلى جانب الهوية ، موضوعات سياسية أخرى لا تقل أهمية ، خاصة ما أسفرت عنه العشرية السوداء من صراعات سياسية وإيديولوجية ، أنتجت ظاهرة الإرهاب والأصولية المتطرفة ، أدخلت الجزائر في دوامة من الدماء والدمار . فالحس الروائي الأمازيغي ساير هذه الظاهرة ، ونقل تداعياتها السياسية والاجتماعية بشكل أمين . وظهرت أولى

(1) اسم « يذير » في اللغة الأمازيغية جاء من لفظة « ثوذرث» بمعنى الحياة ففي المعتقد الشائع أن الأم التي تتوفى ذريتها عند الميلاد ، تقدم هذا الاسم لصبيها الجديد ، لتضمن له الحياة ، وتبعد عنه شبح الموت.

الروايات في هذا السياق ضمن المنتوج الروائي للعشرية الأولى من القرن العشرين . تتصدر رواية « القوة والسكين ـ Iɣil d wefru لسالم زينيا(2002) طليعة المعالجة لهذا الموضوع المستجد على الساحة الوطنية . ثم تلي رواية « البومة ـ Bururu » لـ أولد أعمر طاهر(2006) ، التي أبرزت تلك الصراعات السياسية والإيديولوجية الناجمة عن وقائع العشرية السوداء .

وإلى جانب هذين الموضوعين السياسيين ، تناولت الرواية الأمازيغية موضوعات سياسية أخرى بطريقة ضمنية ، منها نقد سياسة الحزب الواحد ، قضية الديمقراطية وحقوق الإنسان ، الحروب والقضايا الإنسانية العادلة الخ . . .

. الرواية الاجتماعية :

تُعرَّف الرواية الاجتماعية في مختلف الدراسات ، بذلك النص السردي الذي يقدم صورة موسّعة ودقيقة عن المجتمع ، وعن حياة الأفراد ، في حقب زمنية ومكانية معينة . فالروائي غالبا ما يتولى بتخيله السردي رسم الواقع بكل ظواهره ومظاهره ، مبتكرا لكل مشهد حياتي حدثا ، ولكل فكرة تصويرا ، ولكل ظاهرة تمثيلا ، مما يكسب نصه السردي انسيابات متشعبة ، يكثر فيها الوصف والتصوير ، ينقلب فيه السمع بصرا أحيانا .

فالروائي الأمازيغي بمنطقة القبائل لم يحد عن هذه المهمة ، بل أنتج نصوصا روائية في قمة التصوير الاجتماعي ، إذ تناول تقريبا كل الموضوعات الاجتماعية التي تهم الأفراد على مستوى محيط بيئته الضيقة ، أو على مستوى بيئات إنسانية واسعة .

فبالعودة إلى الكم الروائي المنتج من منطلق الثمانينات إلى حد اليوم ، نجد أن الموضوعات الاجتماعية قد استغرقت مساحات واسعة في طيات الأعمال الروائية الأمازيغية ، بحيث لا نكاد نعثر على رواية واحدة لم تتناول هذا الموضوع بطريقة أو بأخرى ، بل قد نجد من الروائيين من اختص في هذا النوع الروائي . فإذا تناولنا على سبيل المثال ثلاثية الروائي اعمر مزداد : « ليل ونهار ـ Iḍ d wass »(1990) ، « الحر والقر ـ Tagrest uryu »(2001) ، « ذاك اليوم ـ Ass ـ nni »(2006) ، نجد أن الخط السردي العام للروايات الثلاث ، مبني أساسا على وقائع وأحداث اجتماعية معايشة في أوساط البيئة القبائلية خصوصا ، والمجتمع الجزائري عموما ، وذلك على مدار حقب زمنية متعاقبة ، احتفظ خلالها الروائي اعمر مزداد على خطية النمو الطبيعي لأسرة « مالحة » أرملة الشهيد ، وابنها الوحيد « محند أمزيان » ، ضمن الجدلية القائمة بين الماضي والحاضر ، وبين الجهل والوعي ، وبين الضار والنافع

، وما أنتجه كل ذلك من أوجه الحياة المعايشة من قبل الأفراد ، لاسيما في القرى والمداشر ، تنفتح الثلاثية بعملها السردي على حشد هائل من القضايا الاجتماعية ، استنطقها الروائي من خلال وصفه الدقيق للأحداث والظواهر والوقائع ، ومن خلال رسمه التخيلي لمختلف الشخصيات الرئيسية والثانوية . ولعل من أبرز القضايا المتناولة ضمن الخطية التطورية للنسيج العام لهذه الثلاثية ، ما يمكن إجماله فيما يلي:

الوضعيات المزرية التي عايشها أبناء القرى والأرياف قبل وبعد الاستقلال .

وضعية المرأة القبائلية الكادحة والصبورة ، والقائمة بواجبها الأسري على أكمل وجه : « مالحة » و« ثحموتس » يمثلان النموذج الأمثل لذلك .

العلاقة بين الرجل والمرأة بمنظور حضاري جديد : لقاءات في المرافق العامة ، وفي أماكن العمل ووسائل النقل ، مما يتيح ميلاد لصلات غرامية ، قد تكون سببا لزواج مستقبلي . فالحب الرابط بين « محند أمزيان » و« طاوس » وُلد في أوساط معمل حسب ما نقله النص السردي للرواية الأولى « ليل ونهار ـ Iḍ d wass » وتقوَّت أواصر هذه الصلة ، حسب المنقول في الرواية الثالثة « ذاك اليوم ـ Ass ـ nni » ، لتبلغ سدة الزواج ، وإنجاب التوأمين .

الصراع الأزلي بين العجوز والعروس (Gar temɣart d teslit) « مالحة » الأم لم تستسغ حب ابنها محند أمزيان لزوجته طاوس ، ولم تهضم عقرها الذي دام مدة عشر سنوات ، ففي فكرها المغذى بموروث العادات ، لابد من وريث لابنها ، وظلت تلح عليه ليطلقها ويتزوج ثانية قصد الإنجاب .

وإلى جانب هذه الثلاثية يسجل الحقل السردي الأمازيغي روايات اجتماعية أخرى ، لا تقل أهمية ، نقلت بشكل أمين العديد من القضايا الاجتماعية ، نذكر منها : رواية « فافا ـ Faffa » ، لرشيد عليش التي عالج من خلالها ظاهرة الغربة وما ينجر عنها من معضلات ، لاسيما تلك الظاهرة التي تفشت في أوساط المغتربين ، والمتمثلة في الزواج من الأجنبيات ، وترك الزوجة الأصلية تقاسي وحدتها في صمت . ونذكر أيضا رواية « كوخ من نار ـ Aɛecciw n tmes » للروائية كوداش ليندة ، التي تناولت بمضمونها نقد وضعية المرأة القبائلية في ظل التقاليد والأعراف المكبلة لها ، وفضح بعض الممارسات والوقائع المتصلة بها ، كمسألة الزواج الفاشل ، والتآمر والغيرة بين الأفراد والأسر ، والشعوذة والسحر الممارس في الوسط النسوي ، كوسيلة استمالة حينا أو التنفير أحيانا أخرى .

. الرواية التاريخية : تعتبر الرواية التاريخية في منظور الدراسات الحديثة من أكثر أنواع الرواية سموا من حيث المادة المعرفية ، فهي تسعى بموضوعاتها إلى بعث معطيات الماضي التراثي ، وبسطه بطرق فنية على مساحات الحاضر ، قصد تحقيق غايات منشودة تقع في غاية الأهمية . فحسب الناقد جورج لوكاش[1] Georges Luckas ، فإن الرواية التاريخية تعد « عملا فنّيا يتخذ من التاريخ مادته الأساسية ، قصد استحضارها من جديد ، ليعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات »[2] ، فالروائي في مثل هذا العمل السردي لا يستنسخ معطيات التاريخ بحذافيرها ، بل يستحضرها كرؤى وكمعين تخيلي ، للتعبير عن تجربة من تجاربه ، أو نقل لمواقف مغايرة أو مساندة لقضايا اجتماعية متعددة ، فالرواية التاريخية ، بدأ بها الحضور في المنتوج الأدبي العالمي منذ مطلع القرن التاسع عشر(19) ، ولمعت بعد ذلك أسماء لعدد من الروائيين في مختلف الآداب ، وتولوا نقل التاريخ وتجسيده بطرقهم الفنية ، حتى أضحى أشدّ تأثيرا من كتب التاريخ نفسها .

طبعا ، إن بادرنا بالحديث عن الرواية التاريخية الأمازيغية ضمن هذا السياق ، فإننا ندرك يقينا أن هذا النوع السردي لم يظهر إلا بظهور الجنس الروائي في حقل الأدب الأمازيغي في الفترة المعاصرة ، مع مطلع القرن الواحد والعشرين(21) . كما لا نزعم أن الحقل الروائي الأمازيغي يشتمل على مادة ضخمة من هذا النوع السردي ، بل ما هي إلا مجموعة ضئيلة جدا من الروايات ، لا يمكن أن تدرج إلا ضمن خانة الإرهاصات الأولية لميلاد هذا النوع الروائي . وبالطبع لا ندعي أيضا أن هذا الحقل الروائي الأمازيغي يملك من الروائيين من لهم صيت وباع في ميدان الرواية التاريخية من أمثال : والتر سكوت[3] ، بلزاك[4] ، تولستوي[5] ، وجورجي زيدان[6] .

---

(1) جورج لوكاش (1885 ـ 1971) ، كاتب وناقد مجري ، ماركسي الرؤى والأفكار ، أشتهر بعمله « نظرية الرواية » .

(2) جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ، ترجمة ، صالح جواد الكاظم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 ، ص89.

(3) والتر سكوت Walter Scott (1832) يُعد من أهم مبدعي الرواية التاريخية في الأدب الإنگليزي.

(4) أونوريه دي بلزاك Honoré de Balzac (1799 ـ 1850) ، من رواد الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، له عدة أعمال روائية ذات خلفيات تاريخية.

(5) ليون تولستوي Léon Tolstoï (1828 ـ 1910) ، يُعد من عمالقة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر ، عرف بأعماله الروائية ذات البعد التاريخي والاجتماعي.

(6) جرجي زيدان (1861 ـ 1914) أديب لبناني ، ألف 22 رواية تاريخية ، تمتد من فترة ما قبل الإسلام إلى العصر الحديث.

فمن الروائيين القلائل الذين برزوا في ميدان الرواية التاريخية الأمازيغية بمنطقة القبائل نذكر الروائي المميز « أولعمارة عمر ـ Oulamara Omar [1] ، الذي أولى عناية خاصة للمادة التاريخية في جل أعماله الإبداعية ، وذلك انطلاقا من روايته الأولى « ملك النار ـ Agellid n times (2007) ، مرورا بروايته الشهيرة « توليانوم أو نهاية يوغورطه Tullianum . Taggara n Yugurten (2009) ، وصولا إلى روايتيه الأخيرتين: « أماها بيتش ، يوم وأيام ـ Omaha Beach, ass a ـ dwussan » (2010) و« من خلف الجبل ـ Akkin i wedrar » (2011) .

وتقع روايته « توليانوم أو نهاية يوغورطه ـ Tullianum . Taggara n Yugurten » في صلب السرد الروائي التاريخي ، إذ تعمد المؤلف دعوة قرائه لخوض رحلة في عمق التاريخ الأمازيغي القديم ، عن طريق استحضار الوقائع التاريخية الخاصة بملك نوميديا الأمازيغي يوغورطه ، لاسيما نهايته المأسوية ووفاته بردا وجوعا في قبو معزول يوسم بـ توليانوم ـ Tullianum . وجاءت رغبة هذا الاستحضار ، لفسح فرصة ليوغورطه ليعبر عما لم يعبر عنه المؤرخ الروماني « سالوست ـ Salluste ، حين كتب مؤلفه الشهير « حرب يوغورطه » . هذا المؤرخ الذي أرخ للأحداث بنظرة الولاء لسلطة روما ، واستنسخ الوقائع بموقف الغالب على المغلوب .

ففي هذه الرواية ، تمكن أولعمارة عمر ، من إعادة بناء عوالم يوغورطه ، انطلاقا من قراءة نقدية تصحيحية للمادة التاريخية المقدمة من طرف سالوست ، وذلك عن طريق خياله السردي المؤثر . فقد أسس لشخصية يوغورطه بنسيجه الروائي منبرا سرديا ، عبر من خلاله عن حكمه ومملكته ، وما اتصل بتلك الفترة من انتصارات وخسائر وعوارض ومآثر ، وما شابها من تآمر ودسائس ، لاسيما من طرف أعمامه: « أذربال ـ Adherbal » و« حمصال ـ Hiempsal » ، وصولا إلى الخيانة الكبرى الموقعة من طرف بوخوص ـ Bocchus ، زوج والدته ، هذه الخيانة التي أسفرت بالقبض عليه من طرف الرومان .

ولقد تضافرت عدة عوامل لإنجاح هذا العمل الروائي ، ليتأسس كأول رواية تاريخية أمازيغية ، حققت قدرا عاليا من نضج الفني . ولعل من بين هذه العوامل ما يظهر من خلال مزجه الموفق بين الخيال السردي والمادة التاريخية ، أو

(1) أولعمارة عمر Oulamara Omar ، كاتب وروائي باللغة الأمازيغية ، متحصل على شهادة دكتوراه دولة في العلوم الفيزيائية ، وكان من بين تلاميذ مولود معمري ، الذين تلقوا الدروس الأولى في الأمازيغية بجامعة الجزائر في السبعينات 1970. درّس في بعض الجامعات الجزائرية والفرنسية ، ويشتغل حاليا في إحدى الشركات الصناعية متعددة الجنسيات.

ما يكشف عنه محيطه الثقافي الواسع ، المغذى بكنوز معرفية إنسانية ثرية .

وحرصا منه لتقوية خياله السردي ، واستشعار مختلف الأحاسيس والعواطف التي أحس بها يوغورطه في ذلك الظرف العصيب ، انتقل شخصيا إلى روما لزيارة سجن توليانوم . وقد صرح بذلك في مقدمة الرواية قائلا : « رغبتي في زيارة سجن توليانوم بروما ، ولدت بعد إطلاعي على كتاب « حرب يوغورطه« للمؤرخ الروماني « سالوست ـ Salluste » . أردت أن أتحسس المكان ، واستشعر إحساسات ملك نوميديا في لحظاته الأخيرة قبل الوفاة . بالفعل فقد تأتى لي ذلك في شهر أكتوبر 2008 ... لقد اقشعر بدني ، وارتعشت كل فرائصي ، بمجرد ولوجي قبو توليانوم تحت الأرض ... في تلك اللحظات أحسست بميلاد تاريخ ألفي(2000) سنة من جديد في حضن مخيلتي ، تاريخ تعج خلف أسواره كل ألوان المأساة ، التي كابدها ملك نوميديا في عزلة وصمت»[1] .

فإلى جانب هذه الأنواع الثلاثة المذكورة للرواية الأمازيغية القبائلية ، من المؤكد أن تجد أنواعا أخرى للرواية أقل بروزا ، لا تزال في بداياتها الأولى ، لم ترتسم بعد معالم هويتها الفنية ، كالرواية العاطفية على سبيل المثال ، إذ قد نستشف لهذا النوع الروائي مخاض ميلاده في بعض الأعمال السردية القليلة المنشورة ، كرواية « سلاس ونوجه ـ Salas d Nuja(2003) لمؤلفها إبراهيم تزغارت ، ورواية « ورد الحب ـ Lwerd n tayri(2004) للروائي إقلي نتللي . إضافة إلى ما تتضمنه النصوص السردية لأغلب الأنواع الروائية الأمازيغية المذكورة من لمسات غرامية تضمينية ، تساير القول القائل بأن: العاطفة تمثل عصب الأعمال الروائية ، وتعد سيدة السرد بدون منازع .

تلكم إذاً ، بعض المحطات التطورية للرواية الأمازيغية القبائلية ، في رحاب انتقالها التدريجي من مرحلة التأسيس ، وصولا إلى مستويات النضج الفني ، فقد تبين لنا أن التجربة الروائية بمنطقة القبائل ، كان لها الميلاد الفعلي بظهور أولى النصوص السردية المكتوبة بلغة أمازيغية حديثة ، خلال العشريتين الأخيرتين من القرن العشرين ، بحيث شهدت هذه الفترة بالتحديد ميلاد ما يقارب عشر روايات . ثم انتقل الفعل الإبداعي الروائي القبائلي ليخطو خطوات أخرى نحو التأصيل والنضج ، خلال العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين ، إذ شهدت هذه الفترة وتيرة متصاعدة تضاعف خلالها الإنتاج الروائي كما ونوعا ، وبلغ عدد الروايات المنشورة ما يقارب عشرين رواية ، لتزداد وتيرة نمو هذا الفعل الإبداعي نبضا

(1) أولعمارة عمر ، مقدمة الرواية (توليانوم) بتصرف ، ص13 ـ 14.

وإنتاجا مع منطلق العشرية الثانية من القرن العشرين ، بحيث سجل الحقل الروائي خلال هذه الفترة القصيرة ما يقارب ثلاثين رواية ، بمختلفة الأحجام والموضوعات ، وعموما ، يؤكد هذا المسار التطوري للرواية الأمازيغية القبائلية ، أن الفعل الإبداعي الروائي يبشر بخير ، وأن هذا الجنس الأدبي الجديد يدنو بخطى ثابتة نحو تأكيد أصالته وهويته الإبداعية ، بكامل أسسها الفنية .

. قائمة المراجع:

1. Abrous, D La production romanesque kabyle : une expérience de passage à l'écrit, mémoire DEA, ILGEOS, université de Provence, 1989 .
2. Ait Ouali, N L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946 2014), Tizi ـ Ouzou, l'Odyssée Editions, 2014 .
3. Chaker, S La néolittérature, Bulletin d'Etudes Africaines, Inalco, Paris, 1989
4. Galland ـ Pernet Paulette, Tradition et modernité dans la littérature berbère Actes du premier congrès des cultures d'influence arabo ـ berbère, Alger, SNED, 1979, pp 312 ـ 325 .
5. جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ، ترجمة ، صالح جواد الكاظم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 .

. الملحق:

قائمة الروايات المنشورة بالأمازيغية في منطقة القبائل مرتبة حسب تسلسل صدورها الزمني

1. Aliche Rachid, 1981, Asfel, Editions Fédérop .
2. Sadi Saïd, 1983, reed 1991, Askuti, Asalu, Alger .
3. Aliche Rachid, 1986, Faffa , s . é, Alger .
4. Mezdad Amar, 1990, Iḍ d wass, Editions Asalu /Azar, Alger .
5. Ouhemza Amar, 1994, Si tedyant ɣer tayeḍ, Editions berbères, Lyon .
6. Zenia Salem, 1995, Tafrara, L'Harmattan/Awal, Paris .
7. Boulariah Meziane, Akal, 1996, s . é, s . l .
8. Hamdani Belaïd, 1998, Nek ak^{w} d kem, kem ak^{w} d nek, s . é, TO .
9. Ait Boudaoud, 1999, Ccna n yebzaz Editions Casbah, Alger .
10. Nekkar Ahmed, 1999, Yugar ucerrig Tafawett, Ed . Yuba wissin, Alger .
11. Iamrache Saïd, 2000, Tasga n ṭṭlam, s . é, Tizi - Ouzou .
12. Mezdad Amar, 2001, Tagrest urɣu, s . é, s . l .
13. Benaouf Djamel, 2002, Timlilit n tɣermiwin, L'Harmattan, Paris .
14. Zenia Salem, 2002, Iɣil d wefru, L'Harmattan /Awal, Paris .
15. Dahmoune Omar, 2003, Bu tqulhatin, HCA, Alger .
16. Oulansi Lyazid, 2003, Ddida, s . é, Béjaïa
17. Tazaghart Brahim, 2003, Salas d Nuja, s . é, Béjaïa
18. Igli n tlelli, 2004, Lwerd n tayri, s . é, s . l
19. Boutlioua Hamid, 2004, Yir timlilit, Aẓar, Béjaïa

20. Oubellil Youcef, 2004, Arrac n tefsut, ed, Agraw Adelsan Amaziɣ, TO
21. Aoudia Sofiane, 2005, Timetti d wedrim, El Amel, Tizi - Ouzou
22. Mezdad Amar, 2006, Ass - nni, s . é, s . l
23. Ould - Amar Tahar, 2006, Bururu . Ur teqqim, ur tengir, Ed Azur, Béjaïa
24. Dahmoune Omar, 2007, Aḍu, HCA, Alger
25. Zamouche Slimane, 2007, Agellil akk d ineffuten yelhan, HCA, Alger
26. Oulamara Omar, 2007, Agellid n times, s . é, s . l
27. Ait Ighil Mohand, 2008, Tiɣersi, béjaïa .
28. Achouri Youcef, 2009, Ijejjigen n ccwal, Editions Baghdadi, Alger
29. Koudache lynda, 2009, Aɛecciw n tmes, Tizrigin Tasekla, Tizi - Ouzou
30. Oulamara Omar, 2009, Tullianum . Taggara n Yugurten, HCA, Alger
31. Rabia Boualem, Nnig usennan, Odyssée Editions, Tizi - Ouzou, 2009
32. Oulamara Omar, 2010 Omaha Beach . Ass - a d wussan, FCNAFA, Alger
33. Arkat Mohand, 2011, Abrid n tala, La Pensée, Tizi - Ouzou .
34. Belɛid At Ɛli, 2011 / 1963, Lwali n wedrar, Tira Editions, Béjaïa .
35. Cherifi Nacera, 2011, Tafsut mebla ijeğğigen, Ed Richa Elsam, T . O .
36. Hamane Abdellah, 2011, Tawaɣit n tayri, HCA, Alger .
37. Maɛuci Lhadi, 2011, Tilawt, Editions Khalfi, El Flaye, Béjaïa .
38. Oulamara Omar, 2011, Akkin i wedrar, Ed . Achab, Tizi - Ouzou
39. Arkat Mohand, 2012, Tameɣra di taddart, La Pensée, Tizi - Ouzou .
40. Bettahar Rabah, 2012, Teffeɣ Fransa, HCA, Alger .
41. Nekkar Ahmed, 2012, Ger ẓẓebra d yifḍisen, Le Savoir, Tizi - Ouzou .
42. Hamane Abdellah, 2013, Amjaḥ, Enag, Alger .
43. Irnaten Murad, 2013, 2015, Madrus, Lulu . com, Tira Editions, Béjaia .
44. Luni Ḥusin, Tfuk ur tfuk ara, s . é, 2013, Tizi - Ouzou .
45. Tazaghart Brahim, 2013, Inig aneggaru, Tira Editions, Béjaïa
46. Boucheneb Rabah, 2014, Tacelhabt ur yessin, HCA, Alger .
47. Khalifi Mhenni, 2014, Asdawan deg urebbi n wussan, s . éd, Béjaia .
48. Maouchi Amar, 2014, Tasusmi - ik, Afrimed, Editions
49. Mezdad Amar, 2014, Tettḍili - d ur d - tkeččem, Ayamun, s . l .
50. Arkat Mohand, 2015,Tiwizi . Akken tagmat ad tili, La Pensée, T - Ouzou .
51. Askeur M'hend, 2015, Times d waman, Pages Bleues, Alger .
52. Boukherroub Rachid, 2015, Tislit n uɣanim, Ed . El Amel, Tizi - Ouzou
53. Hamane Abdellah, 2015, Urar d leḥmala n temẓi, El Amel, Tizi - Ouzou
54. Igli n tlelli, 2015, Taɣuri n tsusmi, Tira Editions, Béjaïa .
55. Kherbouche Karim, 2015, Akken i sent - yehwa i tullas, Tira Ed, Béjaia
56. Mazari, 2015, Abrid n twaɣit, Tamagit, Tizi - Ouzou .
57. Meksem Zahir, 2015, Tabrat n uẓekka, Tia Editions, Béjaia .
58. Meniche Abdel Malek, 2015, Tayri d teɣzent, Asirem Editions, Bouira
59. Mezdad Amar, 2015, Yiwen wass deg tefsut, Ayamun, s . l .
60. Oulamara Omar, 2015 Timlilit di 1962 Ed Achab, Tizi _ OuzouTazaghart Brahim, 2015, Nayla, Tira Editions,

التقنيات الفنية للقصة القصيرة جداً في مجموعة (صولو) لمهند العزب

دة. أروى محمد ربيع *

الملخص:

فرضت القصة القصيرة جداً نفسها على المشهد الثقافي والأدبي ، كجنس أدبي مستقل بالرغم من قصر عمرها ، إذ أثبتت قدرتها على التعايش مع جميع الأجناس الأدبية ، واستطاعت أن تجذب لها عدداً من الكتاب والمبدعين الذين وجدوا فيها ضالتهم للتعبير من خلالها عن أفكارهم ، وإبراز إبداعاتهم بلغة قصصية تعتمد على التكثيف والإيجاز ، وقراءة الأشياء قراءة جمالية مصورة الواقع الذي يعيشه المجتمع بكل ما فيه من تناقضات وسلبيات ، و عرضها بقالب فني ممزوج بالسخرية ، مع حضور واضح للمفارقة والدهشة .

من هؤلاء الكتاب مهند العزب ، في مجموعته القصصية « صولو » التي تميزت بالتنوع الموضوعي والفني والتوظيف الدقيق للتقنيات بجميع أنواعها .

Abstract :

The very short story appeared in the literary and cultural Arab scene as a distinct literary genre despite the fact that it is so young in its form It was able to co exit with other literary genres and to attract a large number of writers and creators in which they found a form to express their ideas and present their creativity This was all through a concise and compressed form ,reading reality artistically ,and depicting society with its contradictions and negative aspect with sense of irony ,paradox ,and wonder One of those writers is Mohamed Al Azab in his collection entitled SOLO which is distinguished with variation in subject matters and precise investment of techniques in their different forms

المقال: مهند العزب كاتب أردني من مواليد مدينة السلط ، عُرف بإسهاماته الأدبية في القصة القصيرة جداً ، وبتفننه بتوظيف أدب العبارة ، وقع اختياري على مجموعتة القصصية (صولو) لما فيها من تنوع في الأساليب والتقنيات القائمة على الاختزال والتكثيف المعنوي والشعوري ، إذ تخطف القارئ إلى عوالم غير مألوفة مليئة بالتأمل وحب الاكتشاف ، في مجموعة (صولو) القصصيّة إحدى وسبعون قصة قصيرة جداً ، حملت كل قصة عنواناً يعطي فكرة أساسية عن محتوى القصة وكأن العناوين في هذه المجموعة تشكل عتبة مهمة من عتبات النص ، يجب على القارئ الوقوف عندها ليستطيع الوصول من خلالها إلى فكرة النص المرجوة .

* جامعة جرش ، الأردن .

كقصة « شاهد» التي جاء في نصها : « حتى عندما تغرق القرية في ظلمة حالكة ، طفل ولد للتو يفتح عينيه ويتأمل المشهد [1] .

فهذا الطفل الذي ولد لتوه ما هو إلاّ شاهد على ما تعيشه القرية من حالة سوداوية مليئة بالظلمة الحالكة التي تغرق القرية بأكملها . وقصة « حقيقة » التي جاء في نصها « يقول الدكتاتور لحاشيته : لقد ضحيت بكل الشعّب ، لأكون ! [2] .

الملاحظ أن عنوان القصة « حقيقة» هو فعلاً يمثل حقيقة ما يحدث في هذه المجتمعات الدكتاتورية التي تضحي بكل شيئ من أجل مصلحتها ، حتى ولو كان على حساب الشّعب بأكمله .

فهذا التوظيف اللغوي الخاص في اختيار العناوين ما هو إلا سمة دالة على ثراء المعجم اللغوي للكاتب القائم على الترميز الدلالي الذي يوشك أن ينطبع به المبدع في جلّ قصصه ، في هذه المجموعة .

فاختيار العنوان بهذه الدّقة ، ما هو إلا جزء من المادة اللغوية التي يستخدمها كأداة تواصلية ، للتعبير عن المعاني وتحقيق مقاصد الخطاب ، وانطلاقاً من هذه المادة اللغوية يسعى المحلّل إلى وصف مظاهر الأُطرفي الإحداثات اللغوية التي يستعملها المبدع ، لايصال تلك المعاني والمقاصد[3]. إذ أن القارئ أول ما يقف حياله العنوان كقصة « شاهد» ، أو قصة « حقيقة ، هذا العنوان الذي جاء في كلمة واحدة ليعكس وحدة الانطباع الذي يحاول الكاتب أن يتركه في نفس المتلقي ، ويدفعه بشغف إلى البحث عن توصيف لهذه الكلمة داخل أحداث القصة نفسها ؛ ذلك أن بعض العناوين الأدبية تتكون من كلمة تنطوي على افتقار ذاتي إلى ما يخصصها ، إن وصفاً ، وإن إضافة ، مثل هذه العناوين تعمل عمل الصفة أو المضاف إليه [4] ، من هنا نرى أن اللغة « هي الأساس في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير »[5] فالمبدع الحق يوظف اللغة بطريقة خاصة تساهم في اظهار طاقاته التعبيرية .

فتصبح اللغة بهذه الطريقة التعبيرية « النافذة التي من خلالها نُطلُ على النّص

(1) صولو : مهند العزب –عمان ـ دار فضاءات 2013 ، ط1 ، ص15
(2) المصدر السابق : ص 137 .
(3) تحليل الخطاب :ج.ب براون وج يول ، ترجمة:محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي ، جامعة الملك سعود ، النشر العلمي للمطابع ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1997 ، ص 48
(4) انظر : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مشروع مكتبة الأسرة 2006م ، ص 125.
(5) الاتجاه لرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب : قريرة زرقون نصر ، ط1 ، الدار البيضاء ، ص209.

المُبدَع ، ومن خلالها نتنسم رحيقه ، بل هي المفتاح الذهبي الذي يفتح كل أبوابه ، والجناح النّاعم الذي ينقلنا إلى شتى آفاقه ... » (1) .

إن النص الأدبي عموماً ، والسردي بشكل خاص ، ولا سيما القصة القصيرة جداً ، التي هي موضوعنا ، ما هي إلاّ لغة تحتفي بالتكثيف والايجاز والمكاشفة ، وتعمد إلى قراءة الأشياء قراءة جمالية قابلة لتعدد القراءات ، فهي كتلة لغوية في حيّز كلامي ضيّق تسعى إلى إثارة القارئ وتحفيزه على البحث خلف دلالاتها من أجل الكشف عن المقصدية الدلالية الخاصة بالقاص أولاً ، وبالقصة ثانياً ، للوصول إلى جوهرها الحقيقي ، لذا عمد مهند العزب في مجموعته (صولو) إلى التكثيف اللغوي والدلالي ، والاعتماد على الجمل القصيرة ، القائمة على الاستفهام ، والتقليل من حروف الربط ، واستعمال أفعال الحركة ، والتركيز على المفارقة القائمة على الجمع بين النتناقضات والمتضادات تآلفاً واختلافاً ، فظهر بذلك التنوع الموضوعي القائم على نقد سلبيات المجتمع الممزوجة بالواقع المرير . فقصص هذه المجموعة تحمل ثيمات تعكس هموم الإنسان ، كما تحمل مخالفات في بنية المجتمع وتكوينه قائمة على منع الإنسان من التجديد ، فهموم الإنسان في المجتمع لا ترتبط بمرحلة عمرية معينة بل تحكي هموم جميع الفئات بعامة . فشخصية الشيخ المتمثلة بقصة (سؤال معلق) والتي يقول فيها: « العجوز المصاب بالزهايمر ، يحاول أن يتذكر حادثة قطع فيها شرايين يده أيام شبابه ، هل نجح وقتها بالانتحار ! »(2) .

فهذا النص المختزل المكثف الدلالة ، القصير الحجم ، القائم على الاستفهام لإظهار التناقض الموجود في المجتمع . فكيف لعجوز مصاب بالزهايمر أن يتذكر ما حدث له أيام شبابه ؟؟ فالحدث في هذه القصة ما هو إلّا تصوير لواقع المجتمع المؤلم الذي يؤدي بالشخصيات إلى التفكير بالانتحار .

وفي قصة (كوميديا سوداء)التي يسرد فيها قوله: « توقف جانبي العجوز الأعرج ، وسألني : أترى لو لم أكن أعرج ، أكنت وصلت أسرع ؟! ... ثم واصل طريقه إلى المقبرة ! »(3) .

(1) انظر : الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط3 ، ص173 ـ 178

(2) مهند العزب : مجموعة صولو ص 103.

(3) مهند العزب : مجموعة صولو ص 93

فالشخصية الرئيسية شخصية عجوز ولكنه أعرج ، والحوار بارز من خلال توظيف السؤال والاستفهام والتعجب ، وكل هذا يقوده في النهاية إلى المقبرة . فالكاتب يحاول أن يظهر العاهات والعجز الموجود في المجتمع من خلال الشخصيات ومن خلال النظرة السوداوية القائمة على التناقضات والمخالفات التي تمنع الإنسان من التجديد والتغيير .

كذلك في قصة (ثأر) وبطلها شاب ، ولكنه محمل بالأسى منذ نعومة أظافره ، « الشاب الذي احترق في صغره ، يخرج من البيت ليلاً ، ليشعل ناراً على الشاطئ ثم يبتعد ، مراقباً المد القادم وهو يطفئ تلك النار ، ليبقى هو وحده المشتعل » (1) .

وفي قصة (حيوات) تظهر شخصية الفتى بقوله : « فتى في لوحة ، يقطف لفتاة في صورة مجاورة ، زهرة من بستان على السجادة الممدودة على الأرض ، في البيت المهجور » (2) ، فالمفارقة في هذه القصة تكمن في البناء الفني لها ، إذ تشدّ القارئ اليها من البداية بقوله : فتى في لوحة إلى نهايتها بقوله : في البيت المهجور وكأن المبدع يغور في أعماق الشخصية لنتأمل حياة أجمل ، لكنها تنتهي بالمفارقة البيت المهجور ، أي نهاية غير متوقعة تحدث اندهاشاً . وكأن المبدع يدفع الإنسان ويحرضه على طلب الحرية ، لمّا للحرية من قيمة أساسية في تحرير الفكر والجسد ، ولم يكتفِ العزب بالشخصيات الإنسانية ، بل عمد كذلك إلى توظيف الحيوانات كشخصيات فاعلة في خلقِ المفاراقات من خلال انسنتها ، كقصة (وجهة نظر) التي جاء فيها :« تسرد الذئبةُ أيضاً لصغارها قصة ليلى والذئب ، وفي آخرها تقول : لذا يجب ألا نقترب من البشر ، فكلهم يريدون فراءنا »(3) .

وكذلك في قصة (أقفاص) التي يقول فيها : « بعد أن يغلق زوجها عليها أبواب المنزل ونوافذه ، وتبقى وحيدة ... تلتفت إلى العصفور الذي في القفص ، وتفتح له الباب ... يظل يطير ويطير في الغرفة ... وهي تتملكها الحيرة ، هل أعطته حريته ، أم سجنته معها ؟!! (4).

---

(1) مهند العزب : مجموعة صولو ص 33.
(2) مهند العزب مجموعة صولو ص 103
(3) مهند العزب : مجموعة صولو ص 37
(4) مجموعة (صولو) : مهند العزب ، ص 13.

وهنا يلاحظ القارئ أن الكاتب وصل في نقده لمجتمعه إلى حد الهجاء أو ما يسمى بالسخرية من الواقع ، وفن السخرية كما هو معروف يقوم في الأساس على المفارقة ، أي مفارقة الملفوظ للمعنى المقصود ، ومفارقة الموقف لما يفعله الإنسان ، ولما يريده حقيقة ، وكأن بناء هذه المفارقة في قصص هذه المجموعة (صولو) يحاول الكاتب من خلالها إعادة النظام إلى هذا العالم الذي يسوده العبث والفوضى ، من خلال الحادثة الساخرة أحياناً ، والمؤلمة أحياناً أخرى (1).

اشتملت هذه المجموعة القصصية (صولو) على تنويع في البناء الفني ، وتوظيف دقيق للتقنيات السردية والأسلوبية ، مظهرة من خلالهم العلاقات الإنسانية المتفاعلة في الأحداث المختلفة المضامين ، فالنص القصصي لا ينشأ من فراغ بل ينشأ من شبكة علاقات اجتماعية وسياسية ودينية وأخلاقية ونفسية تنبع من الواقع ، والأديب المبدع هو الذي يمتلك القدرة على تمثيل الواقع ، من خلال التقنيات الفنية والسردية . وهذا ما برع فيه العزب .

فالسرد كما يراه رولان بارت ما هو إلاّ « أشكال لا نهائية قريبة في كل الأزمنة ، وفي كل الأمكنة ، وفي كل المجتمعات ؛ إذ يبدأ السرد مع تاريخ البشرية ، ولا يوجد أي شعب بدون سرد » (2) .

ومن أبرز التقنيات السردية والفنية في هذه المجموعة :

أولاً ، السرد : مصطلح السرد من المصطلحات المتعددت التعاريف ، نظراً لاختلاف المدارس الأدبية ، ومن هذه التعاريف ما ورد عند عبد المالك مرتاض بأن:« فن السرد ما هو إلّا انجاز اللغة في شريط محكي ، يعالج أحداثاً خيالية في زمن معين ، وحيز محدد ، تنهض بمهمته شخصيات مصممة من قبل مؤلف أدبي (3) بمعنى أن الراوي هو الذي ينقل العالم المروي (النص السردي) إلى المروي له

عند قراءة قصص المجموعة نلاحظ أن نصوصها أفادت من التقنيات اللغوية التي أظهرت التحولات في بنية النص السردي كقصة (عبث) التي جاء فيها :« عندما انتحر ، أطلق الرصاصة على قلبه ، وليس على رأسه ... كان يريد أن تظل

(1) انظر بحث:السخرية في نماذج من الكتابة القصصية النسائية المغربية: بديعة الطاهري ، القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة/جامعة جرش /كلية الآداب ، المؤتمر النقدي الثامن عشر/ الوراق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2016 ، ص43 ـ 41.

(2) طرائق تحليل السرد الأدبي : رولان بارت ، ترجمة : حسين بحراوي ، وآخرون ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992 ، ص9.

(3) في نظرية الرواية : عبد الملك مرتاض ، بحث في تقنيات السرد ، الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998م ، ص256.

أفكاره دائماً منظمة ! ... [1] .

نلاحظ في هذه القصة حضور السرد الاستباقي وهو فعل الانتحار ، ومن ثم السرد الاستذكاري المتمثل بأنه أطلق الرصاصة على قلبه ، وهذه الأفعال (انتحر ، أطلق) أفعال في الزمن الماضي ، إذ بدأت القصة من آخر حدث فيها ، ثم عادت بالمتلقي إلى كيفية الانتحار ، وبعد ذلك خلط الراوي الزمن الحاضر (يريد ، تظل) مع الزمن الماضي في أحداث القصة ليشد انتباه المتلقي ، ويزيد من قدرته على التركيز لربط الأحداث بالرغم من قلتها ثم يحدث المفارقة والدهشة بإعطاء السبب وهو الرغبة في أن تبقى الأفكار منتظمة ! .

ونجده في قصة أخرى كقصة (غرباء) يوظف أساليب سردية جديدة كالحوار والاستفهام بطريقة جمالية ، بقوله : « عندما سألت العرافة التي أراها لأول مرة : لماذا تقصين علي قصتك ؟! قالت دون تردد : لأني لا أعرفك » [2] .

فالسارد هنا يوظف الحوار الخارجي بين شخصيتين شخصية الراوي ، والعرافة ، موظفاً الجمل الاستفهامية ، ومراوحاً بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب ، ليظهر الفكرة المرجوه من هذه القصة بقالب جمالي لافت .

فالقصة مكثفة الحدث ، ذات موضوع واحد ، إلا أن الكاتب مهند العزب ينوع أساليب السرد ليشوق القارئ للبحث في الحوار النفسي الداخلي للشخصيات . وعليه فإن السرد ما هو إلّا خيارات تقنيّة يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية ، وتشمل على الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث [3] . وهذا ما نجح به الكاتب مهند العزب في مجموعته (صولو) .

ثانياً : التكثيف اللغوي و الاختزال :

التكثيف اللغوي والاختزال سمة أساسية في هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة جداً) الذي يقوم على قول الكثير في أقل عدد من الألفاظ ، أي التعبير عن الفكرة المراد ايصالها في حيز قليل من الكلمات .

وهنا يظهر إبداع الكاتب في انتقاء الألفاظ المعبرة بدلاً من الاسهاب ، والإطناب ، مبرزاً بذلك معجمه اللغوي وكنوزه المخبوءة ، بطريقة لا تحدث أي خلل في بناء العمل السردي ، بل يعتمد فيها على الألفاظ الرشيقة والجذابة

(1) مجموعة صولو : مهند العزب ، ص27.
(2) مجموعة (صولو) : مهند العزب ، ص 25
(3) معجم المصطلحات نقد الرواية : لطيف زيتوني ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ص 105 .

والشاعرية التي لا يستطيع القارئ حذف أي جزء فيها

فلكل نص لغته الخاصة به ، والتكثيف يقوم على بناء العبارت في جمل قصيرة ، مترابطة ومتماسكة بمهارة عالية ، لتؤدي دورها في تكامل العمل السردي المتمثل في قصة (ضياع) « كلّما قالت الأم لطفلها الكفيف:« أطلق عصفورك من قفصه ، ويجيبها: لا ... سيتوه في العتمة !»[1] .

فالكاتب طوّع اللغة لتؤدي دورها ، إذ لم يتجاوز عدد كلمات القصة عن أربع عشرة كلمة ، إلّا أنه من خلال هذا التكثيف اللغوي ، والاستغناء عن عنصر الزمن ، يقدّم مشهداً ايحائياً قابلاً للتأويل ، فالطفل الكفيف ، لا يطلق عصفوره من القفص ، خوفاً عليه من العتمة ، وهنا تظهرالمفارقة والدهشة لهذه الجمل التي تولّد في ذهن المتلقي ايحاءات شتى عن ما يمكن أن يتمخض من أحداث القصة . فجملة (الطفل الكفيف) تمثل جملة محورية في النّص السّردي تدعمه جملة (سيتوه في العتمة) ، ليصبح النص أكثر ايحاءً وتناغماً وتناسقاً ليؤثر في وجدان المتلقي ، ويفتح له الآفاق بشكل أوضح .

وفي قصة (فلسفة) التي جاء في نصها « بين رفيقاتها ، كانت الكفيفة أكثرهن تألقاً وجملاً وزينة ، عندما سُئلت عن السّر ، قالت :« أريد أن أخطف الأبصار ! » [2] .

هذه العبارات المحملة بالعمق الدلالي قائمة على التكثيف اللغوي ، والمعنوي ، فمن خلال الحوار القصير تظهر لنا المفارقة القائمة على الادهاش فهذه الفتاة الكفيفة تريد أن تخطف الأبصار يضع الكاتب لهذه القصة عنوان (فلسفة) كأنه يركز في هذه المجموعة على شخصية الكفيف ليخفي خلفها العديد من الدلالات التي تحتاج إلى البحث من خلال قراءة ثانية تكشف المعنى المختفي ، ليكسر الرتابة التي اعتاد عليها القارئ من خلال الخروج عن المألوف في توظيف اللغة ، فالفتاة الكفيفة تريد أن تخطف الأبصار .

وهذا ما يؤكده السيد ابراهيم بقوله : « إن القصة ليست هي الكلمات المكتوبة على الصفحة ، لكنها شيئاً يبنيه القارئ من الألفاظ الموجودة في النص ، بعمليةٍ استنباطيةٍ قائمة على ما اكتسبت من مهارة ، وبهذا يصبح العمل الأدبي ليس مجرد مجموعة من الألفاظ ، بل شبكة من الشفرات التي تجعل العلامات

(1) مجموعة (صوصو) : مهند العزب ، ص63.
(2) مجموعة (صولو) : مهند العزب ، ص63.

الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص[1] ، فلغة القص وإن كانت قائمة على التكثيف والاختزال ، إلّا أنها فنية وشاعرية في الأساس مهمتها أن تنقل الفكرة الموجودة بقالب لغوي جميل ، وبذلك تكون قد فرضت نفسها على هذا الجنس الأدبي بقالب خاص .

ثالثاً: الزمان والمكان:

نلاحظ أن القصة القصيرة جداً تركز على عنصري الزمان والمكان ، أو على أحدهما ، أو تهملهما معاً ، وهذا ما لاحظناه من خلال دراستنا لمجموعة (صولو) ، ففي قصة (طعم) يقول :« يبوح الذئب : في الغابة ، كلما لحقت غزالة وصلت إلى فخّ ! [2] . فالكاتب ذكر المكان وهو(الغابة) ، وأغفل عنصر الزمان ، مع توظيفه للفعل المضارع(يبوح) الذي يدل على الاستمرارية في فعل البوح ، وفي قصة (انتحار) يقول : « يتقدم الوزير بطلب اللجوء السياسي للطرف المعادي وسط دهشة كل من على رقعة الشطرنج »[3] .

في هذه القصة أغفل الكاتب عنصري الزمان والمكان ، ويمكن القول انه تلاعب بالمكان على رقعة الشطرنج من خلال الانزياح اللغوي بمعنى انه حصر الفضاء الواسع للمكان برقعة الشطرنج الضيقة .

وفي قصة (اكتفاء) ، يقول : « ساعة احتضاره ، حدّق بي أبي كأنه لم يرني من قبل ، ثم أغمض عينيه كأنه اكتفى من رؤيتي »[4] ظهر عنصر الزمن في هذه القصة من خلال لفظة ساعة احتضاره ، وأخفى عنصر المكان .

و الملاحظ في هذه المجموعة أن الزمان كان شبه منعدم في حين أن المكان كان حضوره أبرز بقليل ، وكأن الكاتب تعمد التركيز على الحدث وابراز الفكرة بغض النظر عن الزمان والمكان .

كما يمكن القول بأن القاص أكثر من ذكر السجن كمكان ، إذ ورد السجن في خمس قصص (قصة آفاق ، قصة أقفاص ، قصة توق ، قصة هستيريا ، وقصة تماهي) وما ذكر المكان إلا تأكيد لفكرة عدم الحرية ، فهو مقيد داخل السجن بقوله « في عتمة السجن ... ينظر السجان إلى السجين من كوة الباب ، أما السجين

(1) نظرية الرواية : السيد ابراهيم ، القاهر ، دار قباء ، 1998 ، ط1 ، ص97.
(2) مجموعة (صولو) : مهند العزب ، ص139.
(3) مجموعة (صولو) : مهند العزب ، ص89 .
(4) مجموعة (صولو) : مهند العزب ، ص127.

فيملأ عينيه بالنظر من شرخ في الجدار ، إلى الأفق الرحب» [1] . فهذه الكلمات (السجن ، السجان ، السجين) ما هي إلا دلالة على مفارقه لغوية يوظفها المبدع بطريقة خاصة ليستثير القارئ ، ويدعوه الى رفض الواقع بمعناه الحرفي ، لصالح المعنى الخفي ، الذي غالباً ما يكون المعنى الضد ، الذي يظهر من خلال السياق [2].

فالمفارقة تختلف تناقضاً لدى المتلقي ، فيرفض المعنى الحرفي ، ويعمد إلى التأويل في محاولة للوصول إلى ما يقصده الكاتب ، وهذه المفارقة تكون مدهشة وصاعقة .

وهذا ما أكدّه جميل حمداوي بقوله : « القصة القصيرة جداً تهدف إلى إيصال رسائل مشفرة محملة بالانتقادات الساخرة الطافحة بالواقعية الدرامية المتأزمة ، بسبب معاناة الإنسان العربي من ويلات الحروب والهزائم والنكبات المتوالية ، التي جعلته يعيش حالة من الاغتراب والانكسار »[3] .

رابعاً: تراسل الحواس :

نقول هنا أن اللغة هي مادة القص وغايته ، لذا يلجأ المبدع إلى توظيف الصور بطريقة جديدة دون أن تخضع لمنطق السببية ، بل تظهر القلق النفسي ، والتناقض من خلال تنظيم الجمل بطريقة متحركة قائمة على التشخيص والتجسيد ، والتراسل بين الحواس وتوسيع الأفق بطريقة تدريجية .

إذ يقوم على إقامة علاقات جديدة ، تحطم العلاقات الطبيعية المألوفة ، أي « وصف حركات كل حاسة من الحواس بصفات ومدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، والمرئيات رائحة عطرة ، وهنا يضع اللغة عامل يثري النفس معاني وعواطف خاصة ، تنبعث في الوجدان فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ليتجر والعالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ، ليصير فكراً وشعوراً» [4] .

وبهذه الطريقة نلاحظ أن الخيال الخصب يلعب دوراً فاعلاً في الكشف عن هذه العلاقات من خلال عملية تبادل المدركات الحسيّة كقصة (تراسل) التي ورد

(1) مجموعة (صولة) : مهند العزب ص11.
(2) المفارقة في الأدب « دراسات في النظرية والاطبيق« خالد سليمان دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، 1991 ، ط1 ، ص8
(3) القصة القصيرة جداً ـ جنس أدبي جديد ، جميل حمداوي http://www.diwanalarab.com
(4) النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، ص395.

فيها : « الألوان تهمس ... وإلّا ، لماذا ابتسم الكفيف في نومه ، عندما اقتربت من أذنه فراشة ، وباحت له بسرّ الألوان ؟! »(1) .

خامساً: البداية والقفلة :

تعدُّ البداية والنهاية من أبرز التقنيات الفنية والمعمارية التي تقوم عليها القصة القصيرة جداً ، نظراً لحجم القصة القائم في الأساس على القصر .

فالبداية أو كما يسميها البعض الاستهلال ، عنصر أساسي في جذب القارئ لذا لا بدَّ للكاتب من أن يبدع في اختيار الاستهلال المناسب ليساهم في الدخول المباشر للحدث المختصر والمختزل ، وهذا ما أكده أحمد جاسم الحسين بقوله: « إن لبداية القصة القصيرة جداً وقفلتها خصوصية كبيرة ، تنبع هذه الخصوصية من دورها أولاً ، ومن قصرعدد كلمات القصة القصيرة جداً ثانياً ؛ إن الدور المنوط بهما كبير ، فالبداية افتتاح للنص ؛ واللبنة الأولى في المعمار ، ولا بدّ لهذه اللبنة أن تكون جاذبة للمتلقي ؛ وموظفة بحيث تخدم عموم القصة ، وهذا يتطلب خصوصية في انتقاء المفردة أو الجملة لتساهم مع سواها في تشكيل إيقاع القصة بعامة ، فليس المطلوب منها أن تقدم بمقدمات طويلة أو قصيرة ، بل يتمثل المطلوب بالإمساك بالمتلقي وشده .

فالبداية تكتسب مداليل جديدة مقارنة مع الخاتمة ، فالمطلوب منهما معاً أن يفتحها كثيراً من الأبواب المغلقة ؛ إذ لكل نص بداية وقفلة ، يتصفان بشيئ من السحر والجاذبية حيث تساهم القفلة مساهمة أكيدة في تحقيق الإدهاش الناتج عن إتمام المفارقة أو المفاجأة... »(2).

فعلى المبدع أن ينوع في اختيار بداياته ليكسر الملل والرتابة عند المتلقي ، وهذا ما لاحظناه في مجموعة (صولو) إذ برزت :

البدايات الفضائية أو الظرفية ، مثل :

- في عتمة السجن ... ص10
- في ليلة شتائية ماطرة ... ص23
- في المقهى... ص25 .
- في منطقة مهجورة من المدينة ... ص75 .

---

(1) مجموعة (صولو) : مهند العرب ، ص 101.

(2) من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا : جميل حمداوي ، الوراق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2014 ، ص22 ، نقلاً عن أحمد جاسم الحسين : القصة القصيرة جداً ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1997 ، ص53.

في زحمة المارة ... ص11 .
بعد أن ينتهي القائد من لعب الشطرنج ... ص149 .
بعد أن يغلق زوجها عليها أبواب المنزل ... ص23 .

. البدايات السردية مثل :

ـ تبتسم الأم عندما تشاهد طفلها الكفيف ... ص31
ـ يبوح الطفل الضرير لأمه ... ص43 .
ـ تقتلع الطفلة الكفيفة عيني دميتها ... ص47 .
ـ الساحرُ السجين في زنزانته الانفرادية... ص59 .
ـ يجول في الشوارع والطرقات... ص105 .

. البدايات الاستفهامية :

ـ كم حلم المرجان أن يتنفس مثل البشر... ص67 .
ـ كم يكون الجندي سعيداً ... ص147 .

. البدايات الساخرة مثل :

ـ يضحل الكومبارس .... ص69 .

فالعزب ابتعد في مجموعته عن البدايات التقليدية المستهلكة ، رغبة في التجديد والتغير ، إذ يستحسن النقّاد أن تكون البدايات والقفلات ، مفاجئة وصادمة ، ومخيبة لأفق انتظار القارئ ، وأن تكون محققة لفعل الادهاش ، وهذا ما حققه مهند العزب في مجموعته (صولو) إذ ابتعد عن النهاية التقليدية ، مثل : وأخيراً .. .. ومالِ في بعض القصص إلى النهايات الدائرية مثل قصة (تراسل) « الألوان تهمسُ ... وإلا ، لماذا ابتسم الكفيف في نومه ، عندما اقتربت من أذنه فراشة ، وباحت له بسرَّ الألوان ؟! » [1] .

وكذلك النهايات التي تقوم على كسر الأفق لدى المتلقي وأساسها المفارقة ، مثل قصة (مقبرة الروح) : مؤخراً شهد مجزرة ... مات الكثيرون بداخله ! [2] .

وكذلك قصة (خلاص) [3] ، وقصة (غربةٍ)[4] . وقصة اقتصاد[5] .
وكذلك النهاية الصادمة ، مثل قصة (عبرة) :« عندما سُئل العداء عن سرّ تفوقه ،

(1) مجموعة (صولو) : مهند العزب ، ص101.
(2) مجموعة (صولو) : مهند العزب ص 123.
(3) مجموعة (صولو) : مهند العزب ص129.
(4) مجموعة (صولو) : مهند العزب ص 131.
(5) مجموعة (صولو) : مهند العزب ص 141.

قال : « في صغري تركني الجميع ومضوا ، لذا تعلمت ألا أركض وراء اللآخرين ، بل أمامهم !! »(1) .

وخلاصة القول إن مبدع الحق لا يحقق نجاحه في خلق النص الأدبي إلا بتوظيف تقنيات هذا الجنس توظيفاً صحيحاً ، وقد برع العزب في توظيف تقنيات هذا الجنس الأدبي ، (القصة القصيرة جداً) من حيث قصر الحجم و التكثيف اللغوي ، والاختزال ، والاهتمام بالسّرد ، وتوظيف الرمز والتلاعب بالمفردات اللغوية لتحقيق المفارقة والاهتمام بشكل جليٍ بالبداية والقفلة ليحدث الإمتاع والإفادة للمتلقي .

المصار والمراجع :

1. الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب:قريرة زرقون نصر ، ط1 ، الدار البيضاء .
2. الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط3 .
3. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مشروع
4. مكتبة الأسرة 2006م .
5. القصة القصيرة جداً: جنس أدبي جديد ، جميل حمداوي http://www diwanalarab. com .
6. المفارقة في الأدب : « دراسات في النظرية والاطبيق» خالد سليمان دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، 1991 ، ط1 .
7. النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، مكتبة دار النهضة مصر ، القاهرة .
8. بحث:السخرية في نماذج من الكتابة القصصية النسائية المغربية: بديعة الطاهري ، القصة القصيرة في الوطن العربي بين الأصالة والمحاكاة/جامعة جرش /كلية الآداب ، المؤتمر النقدي الثامن عشر/الوراق للنشر والتوزيغ ، ط1 ، 2016 .
9. تحليل الخطاب :ج . ب براون وج يول ، ترجمة:محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي ، جامعة الملك سعود ، النشر العلمي للمطابع ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1997 .
10. صولو : مهند العزب ـ عمان ـ دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان 2013 ، ط1 .
11. طرائق تحليل السرد الأدبي : رولان بارت ، ترجمة : حسين بحراوي ، وآخرون ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992 .
12. (10) في نظرية الرواية : عبد الملك مرتاض ، بحث في تقنيات السرد ، الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998م .
13. (11) معجم المصطلحات نقد الرواية : لطيف زيتوني ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ص 105 .
14. (12) من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا : جميل حمداوي ، الوراق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2014 .
15. نظرية الرواية : السيد ابراهيم ، القاهر ، دار قباء ، 1998 ، ط1 .

(1) مجموعة (صولو) : مهند العزب ص 81.

(كتاب اللغة لفندريس) عرض وتعليق

أة. شذى عطا جرار *

الملخّص :

تهدف الدراسة إلى عرض كتاب جوزيف فندريس: اللغة ، والتعليق عليه ، فهو كتاب شموليّ في اللغة ، يشي عنوانه بمحتوياته ، فتناول علوم اللغة: الوصفيّة منها ، والتاريخيّة . عارضاً عناصر اللغة: الصوتيّة ، والنحويّة ، والصرفيّة ، والمعجميّة . ثمّ كيفيّة تأدية اللغة وظيفتها ، وكيفيّة تطوّرها . كل ذلك بطريقة تعليميّة علميّة مستندة إلى التجسيد البيئي والاجتماعي ، بلغة سلسة ، ومنهج محكم مرن ، وقوالب مبسّطة .

وقد لوحِظ أنَّ بعض القضايا شابه فيها رأي فندريس بعض آراء علماء اللغة العربية القدماء ، مثل: عبد القاهر الجرجانيّ ، وابن جنّيّ ، وابن فارس ، وغيرهم ، فعمدت الدراسة إلى إبراز مواطن التشابه هذه بعرض رأي علماء العربية ، والتي تجاهل فندريس الإشارة إليها في عرضه أفكاره ، فلم يذكر المصادر التي نهل منها ، واستند إليها في عرضه محتويات كتابه ، وخصوصا فيما يتعلّق باللغة العربية .

الكلمات الدّالة: اللغة؛ الأصوات؛ الصرف؛ النحو؛ المفردات؛ الكتابة؛ المنهج المعياريّ؛ المنهج الوصفيّ؛ ظاهرة القياس .

Abstract

This study aims to present an overview and a commentary on Joseph Vendryes' book: Language The title of this comprehensive language book by itself indicates its components of both; descriptive and historical linguistics

To that end, Phonetics Syntax, Morphology, and Lexicon are displayed, along with language functions, as well as its development, in an educational, scientific methodology, based on an environmental, and social manifestation incorporated in a simplified language, a consistent, flexible method, and a simplified format.

The study argues that Vendryes' views on certain issues were similar to those of some Arabic Language ancient scholars such as: Abdelqaher Al Jurjani, Ibn Jenni, Ibn Fares, and others Consequently, the study emphasizes those areas of similarity by presenting the views of those scholars which have been disregarded by Vendryes' who stopped short of mentioning references to

* أستاذ مساعد في النحو العربي ، كلية الآداب والعلوم ، جامعة الشرق الأوسط. الأردن.

these authors in his book

Key words: Language, Phonetics Morphology Syntax Vocabulary Lexicon, contrasts Writing, Prescriptive method, Descriptive method, Analogic creation,

. تعريف بالكتاب: هذا عرض لكتاب: **اللغة** ، الذي يعدّ ثورة في الدراسات اللغوية ، وعلم اللغويات العامة حينئذ ، وموسوعة لغوية شاملة للّغويين ، ألّفه باللغة الفرنسية عالم لغويّ من كبار اللغويين الفرنسيين ، وهو: جوزيف فندريس (1835 ـ 1960م) ، عميد سابق لكلية الآداب في جامعة باريس ، وعضو المعهد الفرنسيّ ، ورئيس الجمعية اللغوية بباريس . وقد عرّبه عضوان في الجمعية اللغوية بباريس ، هما: عبد الحميد الدواخليّ ، ومحمد القصّاص . ونشرته مكتبة الأنجلو المصرية للمرّة الأولى عام خمسين وتسعمئة وألف للميلاد .

. أجزاء الكتاب: جاء الكتاب ، في نحو أربعمئة وسبعين صفحة ، مقسّماً إلى أجزاء خمسة ، سبقت بتقديم من المعرّبيْن ، وأُردِف بتصدير كَتَبَهُ « هنري بر » ، بعنوان : اللغة وأداة التفكير . فتَلَتْهُ مقدمةُ المؤلِّف ، فتمهيدٌ بعنوان: « أصل اللغة » . ومن ثَمَّ توالت أجزاء الكتاب الخمسة على النحو الآتي:

. الجزء الأول: الأصوات .

. الجزء الثاني: النحو .

. الجزء الثالث: المفردات .

. الجزء الرابع: تكوّن اللغات .

. الجزء الخامس: الكتابة .

. خاتمة الكتاب:

أتبعت هذه الأجزاء **بخاتمة معنونة بـ : تقدّم اللغة** . [1] وأُلحِق بها **ثَبَتُ**

(1) إنّ نظرة في كتابي تمّام حسّان: اللغة العربية: معناها ومبناها ، واللغة بين المعيارية والوصفيّة ، يجعلنا نجزم أنه تأثّر إلى حدٍّ كبير بكتاب فندريس هذا ، فقد جاءت مباحث الأوّل منهما مشابهة ، إلى حدّ التطابق ، مفرداتِ كتاب فندريس ، غير أنّ تمّام حسّان أفرده للعربية دون غيرها من اللغات ، كما أورد في تقديمه اتباعه المنهج الوصفيّ في دراسة اللغة ، مغفلًا الإشارة لكتاب فندريس في تقديمه أو مقدّمته ، فبعد المقدّمة والتقديم ، جاء الفصل الأوّل: الكلام واللغة ، والفصل الثاني: الأصوات ، والفصل الثالث: النظام الصوتيّ ، والفصل الرابع: النظام الصرفيّ ، والفصل الخامس: النظام النحويّ. والفصل السادس: الظواهر السياقيّة ، والفصل السابع: المعجم ، والفصل الثامن: الدلالة. فمن عنوانات الفصول نستطيع أن نلمح التطابق في موضوعات الكتابين. غير أنّه في كتابه الثاني ، اقتبس من كتاب فندريس هذا عند حديثه عن معيارية اللغة ، وأنّ أساس الصرف هو القياس ، وفصّل الحديث عن المعياريّة التي تعتمد القياس ، والوصفيّة التي تعتمد السماع. وأشار إلى قابليّة التأقلم بخلق معان جديدة ، ليشابه أيضًا بذلك فكر فندريس.وقد جاء كتابه ، بعد التقديم والمقدّمة ، في بابين ، تناول في البابِ الأوّل: المعياريّة ثلاثة فصول ، وهي على التوالي: القياس والتعليل ، والمستوى الصوابيّ ، وأثر الفرد في نمو اللغة. بينما تناول الباب الثاني: الوصفيّة في فصول

المراجع ، الذي نوّه فندريس قبل الشروع بسرد مفرداته ، إلى أنه لا يحصي المسائل المتّصلة باللغة جميعها ، إذ اقتصر على ذكر أهم المراجع ، من وجهة نظره ، مفرداً للفرنسية منها حيّزاً كبيراً؛ لإيمانه ، كما صرّح ، بدور فرنسا البارز في تطوّر الدراسات اللغوية آنذاك ، أثبتها في قسميْن ، على النحو الآتي:

أولاً: المجلات : وذكر الفرنسية منها أوّلًا ، فالإنجليزيّة ، فالألمانيّة ، فالإيطاليّة .

ثانياً: الكتب : وبدأ بالفرنسيّة منها ، فالإنجليزيّة ، فالألمانيّة ، فالإيطاليّة ، فالدنماركيّة .

ـ ملاحق الكتاب: أورد **ملاحق ثلاثة** ، عرض فيها أهم ما ظهر في اللغة من مؤلفات متنوّعة ، ذات قيمة علميّة عالية . إذ يأتي ورود هذه الملاحق منطقيًّا ، وذلك بعدما أخطر قرّاء كتابه في مقدمته بتقديم مؤلفه لهم بعد مضي سبع سنوات من فراغ تأليفه ، فهو يسوّغ في هذه الملاحق افتقار كتابه إلى كذا مراجع ، تدعّم آراءه العلمية ، فيتكئ عليها مقتبساً منها ، ناهلاً من أفكارها ، مصرّحًا أنه لو أتيح له طبع الكتاب طبعة جديدة لأدخل عليه تصحيحات وإضافات أفادها من تلك المؤلّفات ، التي فاقت ما اطلّع عليه من مصادر في موضوعها ، عدداً وقيمةً . وأخيراً أثبت **فهرس المحتويات وقائمة بالتصويبات .**

ـ منهج الدراسة: قبل الشروع في عرض محتويات هذا الكتاب ودراستها ، والتعليق عليها ، لا بدّ من تنويه **لمنهج هذه الدراسة المتّبع في هذا العرض** . فبهدف المحافظة على اتصال العرض ، وعدم انقطاعه بإحالات مستمرة للنظر في أرقام الصفحات ، إذ لم يُشَرْ إلى أرقام الصفحات التي وردت فيها الأفكار المعروضة على سبيل التوثيق الذي يقتضيه البحث العلميّ ، دون الحاجة للاقتباس الحرفي ، أو للاستشهاد بنصّ بعينه ، من أجل إثبات وجهة نظر حول آراء المؤلف ، أو سَمْت التأليف عنده .

ـ تعريب الكتاب وتقديم المعرِّبَيْن: عرّب الكتاب عضوان في الجمعيّة اللغويّة بباريس ، هما: عبد الحميد الدواخليّ ، ومحمد القصّاص ، ويعدّ تقديمهما بمثابة تسويغ لتعريب الكتاب ، بإتاحته للقارئ العربيّ . فالهدف الأول هو: عرض منهج جديد في البحوث اللغوية من مؤلِّف استطاع أن يؤيّد آراءه بأمثلة من لغات متعدّدة ، قديمة وحديثة .

أما الهدف الثاني المبثوث من خلال التقديم ، غير المصرّح به ، فيكمن في

ثلاثة: الرموز اللغوية ، والاستقراء والتقعيد ، واللغة مسلك اجتماعيّ.

عدّ اللغة مبتكراً يظهر التطوّر البشريّ ، وخصوصاً العقليّ منه ، بوجود علاقات بين اللغة والعقل .

وعلى اللغويّ أن يكون مطّلعًا على علوم متّصلة باللغة كالتاريخ ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، والفسيولوجيا؛ ليسير بدراساته اللغوية نحو الاتجاه الحديث الشموليّ النظرة ، دون الاقتصار على دراسة تقليديّة لنحو اللغة ، وصرفها ، وبلاغتها .

. تصدير هنري بر : اللغة وأداة التفكير: يرى « هنري بر » أن البشرية تنحصر في اليد واللغة . فاليد مكّنت الإنسان من استعمال العدّة الماديّة المترجمة للتقدم النفسيّ . واللغة سمة من سمات التطور الإنساني ، ولا بد من دراستها للإجابة عن أسئلة محددة ، يرى إجابتها كامنة في كتاب فندريس ، وهي:

ـ ما دور اللغة؟

ـ ما نصيبها من التطوّر العقليّ؟

ـ كيف يتعاون الفرد مع الجماعة لإنتاجها؟

ويقيّم « هنري بر » هذا الكتاب ، فهو عنده عمل عالِم لغويّ محقِّق ، يقدّم دراسة فنية للغة ، على تنوّع أشكالها وتطوّرها التاريخيّ . وقد راق له ما في هذا الكتاب من شكّ علميّ . فصرّح أن الفائدة الأساسيّة المتحقّقة منه تكمن في بيان عدم استقلاليّة علم اللغة عن غيره من العلوم ، فهو يندمج في التاريخ ، وتؤثّر فيه عوامل داخلية ، وآثار خارجية من الحياة الاجتماعية .

وينتقل لمناقشة الأفكار العامة لهذا الكتاب ، الذي وصفهُ بالقَيّم ، من جوانب عدّة ، منها:

ـ اللغة نشأت من الحياة ، والحياة غذّتها بعد أن أوجدتها . هذا مع توخّي الحذر البالغ في الحديث عن أصل اللغة ، لنقص الأدلة التاريخية . فالأغلب أن تكون النشأة نابعة من انفعالات سيكولوجية . فقد كانت اللغة انفعالية في بادئ الأمر ، معبّرة عن صيحة تترجم حالة شعورية ، ما لبثت أن تطوّرت لتصبح لغة فاعلية تمثّل وسيلة للعمل أو النداء أو الرجاء أو الأمر .

وأنوّه هنا إلى أن ابن فارس ذكر في كتابه: الصاحبيّ ، في باب: القول على لغة العرب أتوقيف ، أم اصطلاح؟[1] أنَّ لغة العرب توقيف ، ذاهبًا مذهب ابن عبّاس ، ودليله على ذلك قوله ـ جلَّ ثناؤه : ﴿وعلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ [البقرة:31] ،

(1) انظره ص 8.

فكان ابن عبّاس يقول : « علّمه الأسماء كلّها ، وهي هذه الأسماء التي يتعارفها النّاس ، من دابة ، وأرض ، وسهل ، وجبل ، وحمار ، وأشباه ذلك من الأمم وغيرها » . ويتابع: « في قولنا: سيف ، وحسام ، وعضب ، إلى غير ذلك من أوصافه إنه توقيف ، حتى لا يكون شيءٌ منه مصطلح عليه ، والدليل على صحّة ما نذهب إليه إجماع العلماء على الاحتجاج بلغة القوم فيما يختلفون فيه ، أو يتّفقون عليه . ثمّ احتجاجهم بأشعارهم . ولو كانت اللغة مواضعة واصطلاحًا لم يكن أولئك بالاحتجاج بهم بأولى منّا بالاحتجاج بنا ... ولعلّ ظانًا يظنّ أن اللغة التي دلّنا على أنّها توقيف إنما جاءت جملة واحدة وفي زمان واحد . وليس الأمر كذا ، بل وقّف الله آدمَ على ما شاء أن يعلّمه إيّاه ممّا احتاج إلى علمه في زمانه ، وانتشر من ذلك ما شاء الله . وخَلَّة أخرى أنه لم يبلغنا أنَّ قومًا من العرب في زمان يقارب زماننا أجمعوا على تسمية شيء من الأشياء مصطلحين عليه؛ لنستدل بذلك على اصطلاح كان قبلهم »[1] .

ولكنّ ابن جنّي في خصائصه خالف رأي ابن فارس ، ورأي شيخه أبي عليّ الفارسيّ ، في باب القول على أصل اللغة ، أإلهام هي أم اصطلاح؟ إذ قال: « أكثر أهل النظر على أنّ أصل اللغة إنّما هو تواضع واصطلاح ، لا وحيٌ وتوقيف ، إلاّ أنّ أبا عليّ ـ رحمه الله ـ قال لي يومًا: هي من عند الله؛ واحتجّ بقوله تعالى: ﴿**وعلّم آدم الأسماء كلّها**﴾ [البقرة:31] ، وهذا لا يتناول موضع الخلاف؛ وذلك أنه قد يجوز تأويله: أقدر آدم على أن واضع عليها؛ وهذا المعنى من عند الله ـ سبحانه ـ لا محالة . . . على أنه قد فسّر هذا بأن قيل: إنَّ الله ـ سبحانه ـ علّم آدم أسماء جميع المخلوقات بجميع اللغات: العربيّة ، والفارسيّة ، والسريانيّة ، والعبرانيّة ، والروميّة ، وغير ذلك من سائر اللغات ، فكان آدم وولده يتكلّمون بها »[2] .

ويذكر ابن جنّي رأييْن آخريْن في أصل اللغة ، لا يخلوان من ضعف في حجّة كلٍّ منهما؛ الأوّل أن اللغة لا تكون وحيًا؛ فلابدَّ من المواضعة في أصلها ، وذلك بالإبانة عن الأشياء المعلومات ، فيضعوا لكل واحد منها سمة ولفظًا ، والرأي الثاني في « أن أصل اللغات كلّها إنّما هو من الأصوات المسموعات ، كدويّ الريح ، وحنين الرعد ، وخرير الماء ، وشحيج الحمار ، ونعيق الغراب ، وصهيل الفرس ، ... ثمّ ولدت اللغات على ذلك فيما بعد »[3] .

(1) عند نقل السيوطيّ في المزهر رأي ابن فارس هذا ، لم يخصّ اللغة العربية بكلامه ، إذ قال: في بيان واضع اللغة: أتوقيف هي ووحي ، أم اصطلاح وتواطؤ؟« انظره ص 8.
(2) انظر الخصائص41/1.
(3) نفسه44/1 ـ 47.

ويتراجع ابن جنيّ ليوافق رأي شيخه بترجيحه قائلًا: « إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة وجدت فيها من الحكمة والدقة والإرهاف والرقة... فقوي في نفسي اعتقاد كونها توقيفًا من الله ، وأنها وحيٌ »(1) .

أخذ الصوت صفة العلامة للغة ، وذلك ساعد الإنسان على سهولة التصوّر للإدراك المنقول من ذهن لآخر ، وبذلك أصبحت اللغة أداة تفكير ، وهي أيضاً ابتكار مزدوج فهي أداة اتصال ، وأداة تسجيل .

وأرى أنّ هذا القول يتناسب ورأي ابن جنّي في كون اللغة « أصواتاً يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم » (2). وقد شرحها السيوطيّ في المزهر قائلًا: « وهذا هو الكلام إنما هو حرف وصوت ، فإن تركه سدىً امتدَّ وطال ، وإن قطّعه تقطّع؛ فقطّعوه وجزّؤوه على حركات أعضاء الإنسان التي يخرج منها الصوت ، وهو من أقصى الرئة إلى منتهى الفم؛ فوجدوه تسعة وعشرين حرفًا ، لا تزيد على ذلك ، ثمَّ قسّموها على الحلق والصدر والشفة واللثة ، ثمَّ رأَوْا أنَّ الكفاية لا تقع بهذه الحروف ، ولا يحصل المقصود بإفرادها ، فركّبوا منها الكلام ثنائيّا وثلاثيّا ورباعيّا وخماسيّا ، هذا هو الأصل في التركيب »(3) .

ـ هناك عوامل عديدة لها أثر في تشكّل اللغة ، مثل : الظروف التاريخية ، والمسائل الاجتماعية ، والعمليات السيكولوجية .

ـ مقدّمة الكتاب لفندريس: ـ يبدأ فندريس ببيان مكانة اللغة ، فهي أداة الفكر ، التي ساعدت الإنسان على الشعور بذاته ، وعلى الاتصال بالآخرين ، والتاريخ يفترض وجود لغة بمثابة وسيلة للعمل ، وأداة للتطوّر .

واللغة عنده مركّب معقّد ، وهي تشمل فروعاً متنوّعة من المعرفة ، فهي فعل فسيولوجيّ ، وفعل اجتماعيّ ، وفعل نفسيّ ، وحقيقة تاريخيّة . ومع ذلك فقد ارتكز ، كما صرّح ، على الواقع اللغوي دون سواه . ومن تحليل الواقع اللغويّ استخرج خطة كتابه ، فلأن أهم عناصر اللغة هي: الأصوات ، والنحو ، والمفردات ، كانت الأجزاء الثلاثة الأولى من هذا الكتاب ، التي مهّدت ، بدراسة أسباب التغيّر فيها ، إلى الجزء الرابع المعالج موضوع دراسة اللغات .

كما ذكر صراحة أن تسلسل الكتاب يقوم على الانتقال من البساطة نحو التعقيد ، ومن الجفاف والإيغال في الفنية ، إلى الآفاق المتنوّعة والمتّسعة . ولكي

(1) نفسه1/44 ـ 47.
(2) ابن جنيّ: الخصائص1/33.
(3) السيوطيّ: المزهر 1/37.

تستقيم نظرته في تدرّج موضوعات كتابه من البسيطة نحو المعقّدة ، عدّ الجزء الخامس ، الذي امتاز بسلاسته ولطائفه ، بمثابة الملحق .

ثم يبيّن أن التزامه عرض الوقائع عرضَ عالم لُغويٍّ جعل مهمته في هذا الكتاب صعبة ؛ لأن هذا يوجّهه نحو دراسة في اللغويات العامة ، وهذا يقتضي أن يكونَ الباحث عالماً محيطاً بكل صيغ الكلام المعروفة ، منقطعاً لممارسة اللغات المتكلّمة جميعها على وجه الكرة الأرضية . ولكنه يشكّك مباشرة بوجود كذا إنسان مثاليّ؛ وعليه فإنه يشكّك أيضاً بوجود كتاب واحد حقّق منهاجاً متكاملاً في علم اللغويات العامة .

فمن أجل ذلك هو لا يعد هذا الكتاب متنًا في اللغويات العامة . بل يقتصر على إعطاء فكرة عن هذا العلم والمسائل التي يعالجها ، والنتائج الأساسية التي توصّل إليها .

ولأنه يدرك أن اللغة ميدان متّصل لا يمكن فصل ظواهرها ، تحايل ، كما يقول ، بإتباع نظام مرن ، سمح له انتهاج طريقة تفريقيّة أثناء عرضه مسائل علم اللغة الأساسيّة ، التي وصلها بمراحل انتقال طبيعية مستعارة من طبيعة الحقائق المدروسة . فالحقائق ليست مقدّمة بقوالب تجريديّة محكمة التسلسل صارمة النظام ، ولذلك جاء الكتاب على جانب كبير من الجرأة .

وأخيراً يسند الفضل إلى أستاذه «ميبه» الذي أوحى إليه بتأليف هذا الكتاب ، فقرأ مخطوطه ، وناقشه أفكارَه . كما راجعه أيضاً «جيل بلوك« الذي أفاد المؤلف من ملاحظاته العديدة .

. تمهيد الكتاب: أصل اللغة: يعرض المؤلّف فكرة أصل الكلام ، وأصل اللغة ، ويراها تتجاوز الطرق التي في حوزة علماء اللغة لمعرفتها ، لأنها تدخل في دائرة التاريخ البدائيّ للبشرية . فليست مسألة أصل الكلام من مسائل علم اللغة ، إذ إن فكرة الوصول إلى إعادة بناء رطانة بدائية بمقارنة لغات موجودة متكلّمة أو مكتوبة بتتبع تاريخها من أقدم الوثائق سراب خادع ، وفندريس بذلك يوافق رأي ابن جنيّ في الخصائص عندما توقّف عند أصل اللغة: أإلهام هي أم اصطلاح؟ والذي تأرجح بالأخذ فيه بالرأيين ، بين تأييد لشيخه الفارسي ، القائل بالوقفيّة ، وردٍّ له ، بأخذ الرأي القائل بالاصطلاحيّة ، فنراه ينهي الباب بنتيجة أثبتها لينفي الرأي الذي رجّحه قبلًا من وقفيّتها ، ولا يجزم بأحدهما ، إذ قال: « فأقف بين هاتيْن الخلّتيْن حسيراً ، وأكاثرهما فأنكفئ مكثوراً ، وإن خطر خاطر فيما بعد ،

يعلّق الكف بإحدى الجهتيْن ، ويكفّها عن صاحبتها ، قلنا به »[1] .

فأقدم اللغات المكتوبة ، والتي يطلق عليها أمّات اللغات ، وإن اختلفت عن لغاتنا الحديثة ، لا شيء فيها من بدائية ، وهي لا تصوّر لنا التغيّرات التي طرأت على الكلام ، وعلى كيفية نشوئه . حتى لو لجأ اللغوي إلى دراسة لغات من يطلق عليهم: المتوحّشين ، فهم عنده ليسوا بالبدائيين ، بل هم يتكلمون لغات معقّدة وأحياناً بسيطة ، وهي نتيجة تغيّرات لا ترشدنا مطلقاً إلى الصورة البدائية للكلام ، فالفرق بين لغة المتوحّشين ولغة الشعوب المتحضرة يكمن في الأفكار دون الأصوات وقوالب التعبير عن هذه الأفكار .

وحتى لو اعتمد اللغوي لغة الأطفال وسيلة بحث في أصل الكلام فإنه سيفشل؛ لأن الطفل يقوم بعملية محاكاة لا خلق ، فكلامه ليس مرتجلاً ، وإن دخله قدرٌ من التجديد اللاشعوري ، فاللغوي ، وإن لجأ إلى أقدم اللغات ، أو إلى لغات المتوحّشين ، أو إلى لغات الأطفال ، يجد أنه عاجز عن تصوّر مسألة الكلام ، المرتبطة بأصل الإنسان وأصل الجماعات البشرية . فمن المستحيل تصوّر كيفية بداية الكلام ، ولكننا إذا اعتقدنا بمسايرة الكلام لتطوّر دماغ الإنسان ، وتكوّن الجماعة ، فبإمكاننا تحديد الظروف النفسية والاجتماعية التي أجبرته على الكلام .

ثم يعرّف فندريس الكلام ، فهو عنده نظام من العلاقات يستخدم للتخاطب بين الناس . فهو بمثابة علامة أو رمز للتفاهم بينهم ، وعليه فتنوّع اللغات ناتج عن تنوّع العلاقات ، ويرى أن أعضاء الحواسّ كلّها يمكن استخدامها في خلق اللغة ، فهناك لُغة الشّمّ ، ولغة اللمس ، ولغة البصر ، ولغة السمع . وشرط تحقيق هذه اللغات اتفاق الأفراد على استعمالها وسيلةً لتبادل الرأي .

ولكن اللغة السمعية ، والتي تسمى أيضاً لغة الكلام أو اللغة الملفوظة ، هي التي تطغى على اللغات الممكنة جميعها ، والتي تتخذ من اللغة البصرية مسانداً لها ، فالإشارات والحركات ، وحتى نظام الكتابة ، كلّها تدعّم اللغة السمعية . فاللغة البصرية لغة فطرية نفعية ، قد يكون لها مزاياها في بعض الحالات مثل طول المسافة بين المرسل والمستقبل ، أو عند حدوث الضوضاء بينهما . وقد تستخدمها النساء اللاتي يستعملن رموزاً خاصّة عند بعض الشعوب المتوحّشة ، لأسباب دينية ، تحرّم على المرأة استخدام الكلمات التي يستعملها الرجال . وكذلك الحال بالنسبة للغة الإشارات التي يستعملها الصّمّ والبكم ، فهي لغة منسوخة عن اللغة السمعية .

---

(1) ابن جني: الخصائص 47/1.

ويبدي فندريس رأياً طريفاً في لغة الصّمّ والبكم ، فهي بنظره تدعو إلى التفكير في أصل الاستعمال اللغوي للعلامات ، وعمّا إذا كانت اللغة مكتسبة وناتجة من التعليم ، أم هي شيء فطري تلقائي . وليرجّح أحد الرأيين ، يتكئ على اختبار ذكره « هيروديت« عن ملك مصر ، الذي أمر بتربية طفلين في عزلة عن سماع أي كلام ، فوجد أنهما يطلبان الطعام بعد بضعة أشهر بالنطق بكلمة (خبز) بالفريجية ، فاستنتج من ذلك أن اللغة الفريجية أقدم من المصرية . وليستنتج فندريس بدوره أن ملكة اللغة فطرية عند الإنسان [1] .

ولكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى تجربة « هيلين كلير« ، التي اكتسبت لغتها بالتعلّم والتربية ، مع قناعته بعدم القدرة على القياس بحالتها بسبب إعاقتها .

ولإيمانه بكون اللغة نظاماً ناشئاً وسط تأثيرات: اجتماعية ، وفسيولوجية ، وسيكولوجية ، نراه يظهر تأثّرًا بالنزعة الاجتماعية في تسويغ نشوء اللغة وتطوّرها[2] ، فقد تكوّنت اللغة عند شعور أبناء المجتمع بالحاجة إلى تكوّنها نتيجة احتكاكهم الاجتماعي . وهي مع ذلك لم تظهر بكونها حدثاً اجتماعياً إلاّ بعد وصول الدماغ إلى درجة من النموّ تمكّنه من استعمالها . فعالم الأنثروبولوجيا المتفحّص لجماجم سكان الكهوف وجد المكان المخصّص لتلافيف مركز الكلام ضئيلاً جداً ، وعليه فنشوء الكلام قام على تطوّر طبيعيّ للدماغ الإنسانيّ .

وهو لا يغفل أثر الوجهة النفسية التي تعطي العلامة اللغويّة قيمة رمزيّة موضوعيّة قادرة على تمييز لغة الإنسان من لغة الحيوان التي تُلزم العلامة اللغويّة بمدلول ثابت عليها ، فعند الإيمان بأن لغة الإنسان تبدأ من الناحية النفسيّة يمكن أن تأخذ العلامة قيمة مستقلّة عن المدلول .

ثم يدلي بتصوّر تاريخيّ مفترض حول تكوّن اللغة عند الإنسان ، فقد كانت لغة الإنسان البدائيّ الذي لم يكن عقله صالحاً للتفكير ، كما يدّعي ، انفعاليّة محضة ، بمثابة صيحات تعبّر عن ألم ، أو فرح ، أو خوف ، أو رغبة . ثم اكتسبت هذه الصيحة قيمة رمزيّة ، فأصبحت إشارة قابلة للتكرار ، وهي ما زالت هنا وسيلة للفعل دون التفكير ، وعندما نما الدماغ وصاحبه تقدّم في الجهاز الصوتيّ ، تم تثبيت اللغة الانفعاليّة بعدّها قانوناً من القوانين التي تحكم أيّ مجتمع ، فاكتسب

(1) قد تكون ثقافة المؤلف حجبت عنه الرأي القرآني الذي مرَّ بنا في تعليقنا على أصل اللغة: ، والذي يدعّم مضمونها رأيه في فطرة الكلام.

(2) يوافق رأي فندريس هذا ما رآه عالم الاجتماع العربيّ: ابن خلدون في مقدّمته في حديثه عن الملكة اللسانيّة ، فقد قرّر أنها ملكة صناعيّة في اللسان يعبّر بها عن المعاني المترسّخة بتكرارها بسهولة. انظر: مقدمة ابن خلدون 1250/4.

الصياح قيمة رمزية ، ومع الزمن أصبحت هذه اللغة وسيلة للتعبير عن العواطف والأفكار .

الجزء الأول: الأصوات: يقع هذا الجزء في فصول ثلاثة . تناول الفصل الأول: المادة الصوتيّة الترتيبَ الفسيولوجيّ للأصوات التي يمكن أن يحدثها الجهاز البشري ، والإشارة إلى التغيرات الأساسية التي تقبلها الأصوات .

وتناول الفصل الثاني: النظام الصوتي وتغيّراته الأصواتَ التي يصدرها كل شخص يتكلّم؛ لتكوّن نظاماً صوتياً ، تتغيّر عناصره بصورة غير محسوسة ، مطلقة ومنظّمة ، وأشار إلى أهم القوانين والاتجاهات الصوتيّة ، وحاول التفرقة بين ما أسماه التغيّرات بالتطوّر والتغيّرات بالإبدال .

وتناولَ الفصل الثالث: الكلمة الصوتية والصورة اللفظية تنوّعَ العناصر التي تكوّن الكلمة الصوتية ، وأثر بعضها في بعض ، معرِّفًا الصورة اللفظية والعوارض التي تنتجها .

الفصل الأول: المادة الصوتية:

يعرّف فندريس الصوت بأنه الأثر الواقع على الأذن من بعض حركات ذبذبية للهواء التي يحدثها الجهاز الصوتي للمتكلم .

بينما يرى ابن جنّيّ في سرّ صناعة الإعراب أنّ الصوت: « عَرَض يخرج مع النَفَس مستطيلًا متّصلًا ، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتيْن مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته ، فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفًا . وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها ... ألا ترى أنّك تبتدئ الصوت من أقصى حلقك ، ثمّ تبلغ به أيّ المقاطع شئت ، فتجد له جرْسًا ما ، فإن انتقلت منه راجعًا عنه ، أو متجاوزًا له ، ثمّ قطعت ، أحسست عند ذلك صدىً غير الصدى الأوّل » (1) .

ويرى فندريس أن علم الصوتيّات يضمّ ثلاثة أجزاء هي: جزء خاصّ بإنتاج الصوت ، وجزء خاصّ بانتقاله ، وجزء خاصّ باستقباله . ومع أن إنتاج الصوت واستقباله وجهان لعملة واحدة إلاّ أن دراسة علم الصوتيات قد حصر في دراسة الجزء الأول منه الخاص بإنتاج الصوت .

ويقف أيضاً على عادات المدرسة القديمة في دراسة الصوتيّات ، فيقتصر على دراسة إنتاج الصوت ، أو التصويت ، وعلى وصف نتاجات التصويت أي وصف الأصوات . فيذكر الأجزاء الرئيسة للجهاز الصوتيّ عند الإنسان ، ثم يشرح

(1) ابن جنّيّ: سر صناعة الإعراب 6/1.

كيفية انبعاث الصوت من الناحية الفسيولوجية ، ويذكر ، بناء عليه ، صفات الصوت الثلاث المميزة له وهي: الطول ، والحدّة ، والشدّة .

وأرى أن ابن جنّي في سرّ صناعة الإعراب قد فاقه في وصفه الأصوات وأقسامها ، إذ قال: «اعلم أن للحروف في اختلاف أجناسها انقسامات نحن نذكرها: فمن ذلك انقسامها بين الجهر والهمس ، وهي على ضربيْن: مجهور ومهموس ... فمعنى المجهور أنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه ، ومنع النفس أن يجري معه ، حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت ... وأما المهموس فحرف أُضعف الاعتمادُ في موضعه حتى جرى معه النفس ... وللحروف انقسام آخر إلى الشدّة والرخاوة وما بينهما ... وللحروف انقسام آخر إلى الإطباق والانفتاح ... والإطباق: أن ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى مطبقًا له ، ولولا الإطباق لصارت الطاء دالًا ، والصاد سينًا ، والظاء ذالًا ، ولخرجت الضاد من الكلام ... وللحروف انقسام آخر إلى الاستعلاء والانخفاض ... ومعنى الاستعلاء: أن تتصعّد في الحنك الأعلى» ... وللحروف قسمة أخرى إلى الصحة والاعتلال . فجميع الحروف صحيح إلّا الألف ، والياء ، والواو اللواتي هنَّ حروف المدّ والاستطالة». .. وللحروف قسمة أخرى إلى السكون والحركة» ... وللحروف قسمة أخرى إلى الأصل والزيادة» [1].

ثم يذكر فندريس أن الأصوات تقسّم إلى سواكن وحركات ، ويفرّق بينهما في الوظيفة دون الطبيعة . ونراه يفصّل في وصف السواكن ، فيتوقّف عند السواكن الانفجارية ، وكيفيّة حدوثها ، فهي تقوم على توقّف الهواء مؤقّتًا بفعل عقبة تصادفه في الفم ، التي تكوّنها الشفتان ، أو طرف اللسان ، أو ظهر اللسان ، فينشأ الانفجار الشفويّ ، أو الأسنانيّ ، أو الحلقيّ ، فيضرب أمثلة على كل نوع من هذه الانفجاريات ، وبعدها يثبت آلية الانفجار بتتبع الهواء منذ خروجه من الرئتين حتى حدوث الصوت . فيستنتج من ذلك الخطوات الثلاث المميّزة لهذا الصوت وهي: الإغلاق ، والحبس ، والإمساك ، والفتح أو الانفجار .

وينتقل للحديث عن الصوت الرخو الاحتكاكيّ[2] ، الذي يتشكّل عندما

(1) 1/60 ـ 62.

(2) يقول ابن جنيّ في سر صناعة الإعراب: « وللحروف انقسام آخر إلى الشدة والرخاوة وما بينهما... ومعنى الشديد: أنه الحرف الذي يمنع الصوت من أن يجري فيه؛ ألا ترى أنّك لو قلت: الحقّ ، والشّط ، ثم رمت مدّ صوتك في القاف والطاء لكان ذلك ممتنعًا. والرخو: هو الذي يجري فيه الصوت؛ ألا ترى أنك تقول: المسّ ، والرشّ ، والشحّ ، ونحو ذلك ، فتمدّ الصوت جاريًا مع السين والشين والحاء» انظره 1/61.

يكون الإغلاق غير محكم ، فيسمح للهواء بالنفاذ . ويذكر أمثلة عليها من الفرنسية . ويسوق الحديث لذكر الأصوات بين الانفجارية والاحتكاكية ، وتسمّى بشبه الانفجارية ، أو الانفجارية الاحتكاكية . وتتميّز بالإغلاق غير مستمر الإحكام . ففيها حبس ، لكنه يتبع بحركة خفيفة من الفتح ، فينتهي الانفجاريّ بالاحتكاكيّ . ويطلق بناء عليه مصطلح الانفجاريّ الفاشل .

ثم يميّز أيضاً الأصوات المجهورة من المهموسة[1] . والفرق بينهما ، فالأوتار تكون في حالة ذبذبة عند إصدار المجهورة منها . ويرشدنا للطريقة العملية التقليديّة للكشف عنها بسدّ الأذنيْن عند النطق لسماع رنين الذبذبات .

وتطرّق إلى حروف اللين أو ما اصطلح على تسميتها **أشباه الحركات** ، وهي أصوات متوسّطة بين السواكن والحركات ، ويمكن عدّها حركات مشوبة بعناصر سكونيّة أكثر منها مسألة سواكن مزوّدة بالجهر . ويضرب مثالاً عليها الحرفيْن المائعيْن: «اللام ، والراء» . ويفصّل الحديث في وصفهما .

ويولي الأصوات الأنفية ، أو أصوات الغنّة عناية ، فيصف كيفية حدوثها[2] ، وإمكانية تحوّل السواكن كلّها إلى حروف أنفية . كما أن بعض اللغات فيها حركات أنفية .

وأخيراً نراه ينوّه إلى أن الأصوات جميعها التي قام بوصفها هي أصوات زفيرية ، ويمكن بالمقابل أن نطبّق هذه التصنيفات على الأصوات الشهيقيّة ، وهي مع وجودها نادرة الاستعمال . فهي مثلاً غير موجودة في اللغات الهندوأوروبيّة . وقد تستخدم في اللغات كلّها لإحداث حالات التعجّب ، فالفرنسيّة مثلاً تستخدم تاء شهيقيّة للتعبير عن الشّكّ أو إثارة الانتباه .

---

(1) يقول ابن جنّي في سر صناعة الإعراب: « فمعنى المجهور أنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه ، ومنع النفس أن يجري معه ، حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت... وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس.» انظره 60/1. ونجده مثلًا يعتمد طريقة أخرى للتمييز بين المهموس والمجهور ، فيقول: « وأنت تعتبر ذلك بأنه قد يمكنك تكرير الحرف مع جري الصوت نحو: سَسَسَسَ كَكَكَكَ هَهَهَهَ ، ولو تكلّفتَ مثل ذلك في المجهور لما أمكنك» . انظره60/1.

(2) يقول ابن جنّي في سر صناعة الإعراب: « ومن الخياشيم مخرج النون الخفيّة ، ويقال: الخفيفة ، أي: الساكنة... ويدلّك على أن النون الساكنة إنّما هي من الأنف والخياشيم ، أنّك لو أمسكت بأنفك ، ثمّ نطقت بها ، لوجدتها مختلّة» . انظره48/1.

الفصل الثاني: النظام الصوتي وتغيّراته:

يذكر فندريس أن أصوات لغة معيّنة ترتبط ارتباطاً وثيقاً لتكوّن نظاماً متجانساً مغلقاً منسجم الأجزاء . يشعر به من يتكلّم لغات أجنبية ، إذ يكتفي عند الانتقال من لغة إلى لغة أخرى بنوع من التوجيه العام مرّة واحدة .

والنظام الصوتي عند الإنسان يستقرّ في السنوات الأولى من عمره ، ولكن تحصيل اللغة لا يقع دفعة واحدة ، فهو يحاكي ما سمع من تراكيب ، ويكرّرها ، ويصحّح الأخطاء النطقيّة الواردة فيها ، ثم يخزّنها؛ لتكوّن نظامه الصوتي .

وقد يحدث الاختلاف في النظام الصوتي بين جيلَيْن متتابعيْن لأحد الأسباب التالية:

ـ مبالغة أحد الأعضاء ، أو تقصيره ، في أداء عمله ولو بشكل ضئيل .

ـ إصابة العضلات بشيء من التراخي ، أو الإبطاء في إخراج إحدى الحركات .

ـ إصابة العضلات بشيء من القوّة ، أو السرعة في إخراج إحدى الحركات .

وعليه فالتغيّر الصوتي له صفات عديدة منها أنه غير شعوري ، وهو مطلق يتحقّق في صورة تامة ، وهو مطّرد ، بمعنى أنه يتمّ في اتجاه محدّد . والمثال الكلاسيكيّ بنظره حول قضية اطراد التغيّرات الصوتية واستمرارها هو الاستبدال المباشر للسواكن .

والتغيّرات الصوتيّة تنتج في الانتقال من جيل إلى جيل ، وهذه التغيرات الجماعية ، دون الفردية منها هي التي يهتمّ بها العالم اللغويّ ، ويطلق في عالم اللغة على التغيّرات الصوتية مصطلح: القوانين ، ومثالها قوانين جريم « Grimm« المتعلقة بالإبدال المباشر في السواكن الجرمانية . ويُخَطّئ فندريس إطلاق هذا المصطلح ، فالقانون يسنّ ليطبّق فعله في المستقبل ، لكنّنا في الأصوات لا يمكننا أن نعرف مقدّمًا كيف يتطوّر هذا الصوت أو ذاك . ومع ذلك فهو يعدّ القوانين الصوتية التي تصف تغيّرات وقعت في الماضي مطّردة مطلقة .

والقوانين الصوتية تنحصر في آلية النطق نفسها دون كلمات منعزلة ، وهذا هو مبدأ هذه القوانين . وعليه فهي تمكّننا من صياغة تاريخ الأصوات في لغة معيّنة ، ومع ذلك فهي تعطينا معلومات ناقصة عن طبيعة التغيّر .

وعن التغيّرات الصوتيّة والتمييز بينها ، يرى أنه لا بدّ من التمييز بين الحادثة بالاستبدال منها ، من الحادثة بالتطوّر . فهناك تطوّر عندما يتحوّل صوت إلى صوت من تلقاء نفسه بطريقة التجدّد الطبيعي .

وبناء على منهجه الذي اتّبعه في عرضه أفكاره بضرب مثال عقب كل قاعدة يقرّها أو فكرة يناقشها ، نراه يبسّط الفرق بين الاستبدال والتطوّر الطبيعيّ بمثال واضح ، فقد يحدث في العاصمة باريس تغيّر في نطق كلمة ، فهذا تغيّر طبيعي ، أما عند سماع هذا النطق المتطوّر في لهجات بعض الأقاليم النائية ، فإنه يعدّ استعارة من كلام باريس ، فهو استبدال وليس تجديداً طبيعيًّا .

الفصل الثالث: الكلمة الصوتية والصورة اللفظية:

يوضّح فندريس أن التغيّرات التركيبيّة هي التغيّرات التي تصيب الأصوات من جهة الصلات الرابطة لها في الكلمة الواحدة ، ولدراسة هذه التغيّرات يحدّد حدود المجموعة الصوتية التي أطلق عليها مصطلح **الكلمة الصوتية** .

فالجملة في أيّ لغة من اللغات تتضمّن تقسيمات صوتيّة ، منها التقسيم إلى مقاطع ، والذي سبق في اللغات القديمة التقسيم إلى حروف وكلمات أيضاً . فكتابات الهند القديمة كتابات مقطعية ، فهي أقرب للطبيعة .

ثم يعرّف **المقطع** بأنه الحالة التي تحتوي سلسلة من السواكن والحركات مرتّبة ترتيباً تبادليًّا . ويوضّح ما للمقطع من أثر في تكوّن الكلمات الصوتية . ويشرك معه عنصر النّبر الذي يعدّه روح الكلمة الذي يعطيها طابعها . وعناصر الكلمة الصوتية هذه مختلفة القيمة في داخلها من القدرة على المقاومة للتغيّر التركيبيّ أو عدمها ، أو القوّة والضعف ، تبعاً لصفتَيْ السيادة والغلبة اللتيْن تحكمان النظام الصوتيّ ، فمن هذه التغيّرات التركيبيّة:

ـ **التشابه:** إذ يتّجه الصوتان المتماسّان إلى التوافق بين عناصرهما بزيادة المشابهة بينهما بدرجة قد تصل إلى التماثل التام .

ـ **التخالف:** إذ يعمّق الصوتان ما بينهما من فروق إلى حدّ انعدام الصفات المشتركة .

ـ **الفصل:** فقد يسبّب تلامس حرفيْن صعوبة في النطق ، فنحذف الصعوبة بإدخال حركة بينهما .

وأسباب حدوثها: ضغط الشدة ، وطبيعة الأصوات ، ومكان كل منها داخل الكلمة . وأخيراً يختم الفصل برأي له حول الصلة بين الكلام والفكر ، فمجاميع الأصوات في اللغة المفهومة توقظ في فكرنا مجاميع تصوّريّة مرتبطة بها . وهذه المجاميع التصوّريّة التي عدّها الوحدة النفسيّة الفكريّة السابقة للكلام أطلق عليها مصطلح **الصورة اللفظية** ، وهي مزدوجة الوجه ، وتمثّل أعماق الفكرة ، وتعكس

الآلية المنتجة للصوت . وهنا يلتقي **علم اللغة بعلم النفس** ، والجملة التي تدرك بواسطة الأصوات هي الصيغة التي يعبّر بها عن الصورة اللفظية ، فامتداد الصّورة اللفظية أوسع من قصرها على الكلمة .

ويظهر **حسن الوصل والانتقال عند فندريس** من جزء إلى جزء باستخدامه الجسور اللفظية ، إذ ختم جزء الأصوات بجملة ممهّدة للدخول في الجزء الثاني الخاصّ بالنحو ، بأن عدّ الكَلِم الصوتيّ مشتملًا على عدّة كلمات نحويّة .

الجزء الثاني : النحْو : يقع هذا الجزء في فصول خمسة:

. الفصل الأول: الكلمات والأصوات: فرّق فيه بين دوالّ النسبة ودوالّ الماهية فيما يختصّ بطبيعتها ، ومكانها ، والرابط الذي يربطها .

. الفصل الثاني: الفصائل النحوية: درس فيه هذه الفصائل من حيث النوع ، والعدد ، والزمن ، والحالة الفعلية . ودرس العلاقة بين هذه الفصائل ، ثم تطرّق إلى صعوبة التوفيق بين النحو والمنطق .

. الفصل الثالث: الأنواع المختلفة للكلمات: نقد فيه التصنيف الجاري لأجزاء الكلام ، وناقش تصنيفًا منطقيًا يقوم على تحليل الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، وعرض التصنيف السيكولوجيّ .

. الفصل الرابع: اللغة الانفعالية: تعرّض إلى الطرق اللغوية التي يعبّر بها عن التأثير في اللغة ، وإلى العلاقات بين اللغة الانفعالية ، واللغة المنطقيّة النحوية .

. الفصل الخامس: التغيرات الصرفيّة: ناقش فيه الظواهر العامّة للتطوّر الصرفيّ ، والاتجاه إلى التوحيد ، وطريقة القياس ، والاتجاه إلى التعبيريّة .

الفصل الأول: الكلمات والأصوات :

يرى فندريس أنّ كلّ جملة تشتمل نوعيْن من العناصر:

ـ التعبير عن عدد من المعاني التي تمثّل الأفكار ، عن طريق العناصر اللغويّة التي تعبّر عن ماهيات التصوّرات ، وهي دوالّ الماهية .

ـ الإشارة إلى بعض العلاقات التي بين هذه الأفكار ، والنسب بين الماهيات ، وهي دوالّ النسبة .

ودالّ النسبة هذا غالباً ما يكون عنصراً صوتياً من: صوت ، أو مقطع ، أو عدّة مقاطع ، يشير إلى النسب النحوية التي تربط الأفكار الموجودة في الجملة . ولا تقتصر على ذلك ، فهي تستخدم للدلالة على الفصائل النحوية من ناحية النوع والعدد مثلاً . ويضرب لذلك مثلاً من العربية ، فالكلمات والتراكيب: « أن

يعطي» ، و«أعطى» ، و«مُعطون» ، و«الإعطاء» ، و«المعطى» ، كلّها دوالّ نسبة مشتقة من الجذر: (ع ط ي) الذي يمثل دالّ الماهية .

ومن دوالّ النسبة **التبادل الصوتي للحركات** ، مثل تحويل المفرد إلى جمع تكسير ، كما في العربية: «حمار جمعها حمير« ، وكذلك **اللواحق** ، مثل تحويل المفرد إلى جمع بإضافة زائدة ثابتة . ومنها **نبر الارتفاع أي النغمة** ، التي تفرّق بين المبني للمعلوم والمبني للمجهول في الأفعال الإغريقية .

ويتطرّق فندريس إلى فكرة طريفة ، فهو يعرّف **نغمة الصفر** ويعدّها من دوالّ النسبة ، وتتمثّل في عدم وجود نغمة ، فهناك حالة من حالات الإعراب في الهندوأوروبية تتميّز بدالة النسبة الصفرية ، **وهي حالة المنادى** .

ومن دوالّ النسبة أيضاً **مكان دوالّ الماهية في الجملة** ، فبعض اللغات تستوجب ثبات ترتيب الكلمات لتأدية معانٍ محدّدة ، وهي غالباً ما تكون فاقدة خاصية الإعراب (1) .

وتتميّز اللغات الهندوأوروبية والساميّة باتصال دوالّ النسبة بدوالّ الماهية ، ولكن تتميّز لغات أخرى ، كالصينيّة مثلاً ، باستقلال دوالّ النسبة تماماً عن دوالّ الماهية ، فتظهر لذلك طائفتان من الكلمات: الكلمات الفارغة ، وهي دوالّ النسبة ، والكلمات المليئة ، هي دوالّ الماهية .

الفصل الثاني : الفصائل النحوية :

ويقصد فندريس بالفصائل النحويّة المعاني التي يعبّر عنها بواسطة دوالّ النسبة ، مثل: الجنس ، والعدد ، والزمن ، والحالة الفعلية ، كالبناء للمجهول وللمعلوم .

ـ ففصيلة الجنس ، الموجودة في الهندوأوروبية والساميّة تفرض نفسها بصراحة في نظام الكلام . والجنس النحوي ذو صلاحية محدودة للتعبير عن الجنس الطبيعي ، ففي الفرنسية مثلاً كلمات مثل : طبيب ، وأستاذ ، لا مؤنّث لها . والإنجليزية تستعمل دوالّ النسبة (He) و(She) للتمييز بين الجنس فنقول: « Hegoat » (هو جَدْيٌ) ، و « She goat » (هي عنزة) . وفي بعض اللغات ، مثل الإفريقيّة والأمريكية ، تظهر فصيلة الجنس النحويّة بمظهر خاصّ ، إذ يفرّق بين جنس حيّ وجنس غير حيّ ، وكذلك بين جنس قويّ وجنس ضعيف .

ـ وفصيلة العدد وفصيلة الزمن عنده فيها نواحٍ من نقص ، فالفرنسية مثلاً لا

(1) وهو ما يسمّى بالعربية: الرتبة.

تفرّق بين «الخيل يعدو» التي يراد بها حصاناً واحداً ، وبين «الخيل يعدو» الدالّة على جماعة الخيول . وكذلك بالنسبة للزمن الذي يعبّر عن الفعل ، فبعض اللغات تفتقر إلى ما في اللغة الفرنسية من القدرة على التعبير عن الفروق النسبية للزمن ، مثل التعبير عن المستقبل في الماضي ، والماضي في المستقبل . ومن النقص التعبير عن الماضي بالحاضر ، وهو المسمّى بالحاضر التاريخيّ ، أو استخدام الماضي للتعبير عن الحاضر ، ويسمّى حاضر العادة .

ـ **وفصيلة المبني للمعلوم والمبني للمجهول** ليست أكمل مما سبقها من فصائل نحوية ، إذ يعدّ الفعل المطاوع المبني للمعلوم وسيلة من وسائل التعبير عن المبني للمجهول[1] ، ففاعل الحدث غير معبَّر عنه في جملة: «انكسر الكوب» ، ولكن لا يمكن عدّها مبنية للمجهول . وعليه فيمكن التمييز بين نوعيْن من المسند إليه: فهو فاعل ، عندما يحدث أثراً في ما يحيط به ، وهو قابل ، عندما يستقبل من المحيط أثرًا ، وكذلك بالنسبة للفعل المتعدي أو الفعل اللازم ، فقد يذكر الفعل المتعدي دون ذكر معموله على معناه المطلق . ومثال ذلك: «انتظر بطرس» ، و«انتظر إلى الغد» .

وعليه فتحليل الفصائل النحوية يرشدنا إلى استحالة إرجاع هذه الفصائل إلى نظام منطقي . فالفصائل النحويّة والفصائل المنطقيّة لا تلتقي إلا نادراً . إذ نجد قيماً نحوية خالية من المنطق ، ومع ذلك فهناك كليّات منطقيّة كبرى عند الإنسان المفكّر ، وهي أساس تكوّن الفصائل النحْويّة .

الفصل الثالث : الأنواع المختلفة للكلمات :

فندريس غير راض عن التصنيف الجاري للكلمات ، فهو لا يرتضي حرف التعجب من أقسام الكلام؛ لأنه يشتمل على أصوات خاصّة لا تخضع لقوانين صوتيّة محدّدة ، وكذا بالنسبة لحروف الجر وحروف الوصل ، فقد يقتصر دورها في بعض اللغات على عمليّة صرفيّة . وأداة التعريف أيضاً ، فما هي إلّا دالّ من دوالّ النسبة ، وكذا الضمائر الشخصية؛ فعنده: «أنا أقرأُ» تعادل: «أقرأُ» ، إذ الضمير هنا يلعب دور الاسم تماماً ، فيسلك في فصيلة الأسماء ، ولكنّه يقترب من الفعل ، فهو يقوم بدور الدالة على النسبة في الفعل ، وبذلك تتأثّر صيغته بصيغة الفعل . فاللغات التي احتفظت بالمثنّى في الفعل احتفظت به أيضاً في

(1) من أسباب لزوم الفعل المتعديّ صيرورته مطاوعًا ، ككسرته فانكسر. وقد ذكر ابن جنّيّ في المنصف: « اعلم أنَّ افتعلت قد تأتي في معنى انفعلت للمطاوعة ، وذلك قولهم: شويته فانشوى... قال أبو عليّ: حكم افتعل ، وانفعل ألّا يبنيا إلّا ممّا كان فعل منه متعدّيًا. انظره 75/1.

الضمير . فالضمير الاسميّ الاستعمال والمتأثر بالفعل ، لا يشكل قسماً مستقلاً من أقسام الكَلِم .

وكذلك الصفة ؛ إذ لا يمكن تمييزها عن الاسم تمييزاً واضحاً ، فعلامة الإعراب واحدة فيهما ، ومن استعمالاتهما ما هو مشترك؛ لذلك يمكن جمع الصفة تحت لواء الاسم . فبمتابعة عمليّات الاستبعاد هذه يتبقّى من أقسام الكلام قسمان هما: الاسم والفعل[1] .

ويتساءل فندريس إن كان كلّ من الاسم والفعل يمثّل وظيفة مختلفة جوهريًا عن الآخر ، فعنده في العربية مثلاً ، التمييز بينهما ليس فاصلاً ، لوجود علامات مشتركة بينهما في التصريف ، فاللاحقة (ون) تستخدم في المضارع المسند إلى الشخصيْن الثاني والثالث المذكّريْن في حالة الجمع ، وتستخدم أيضاً علامة للجمع في الأسماء . وكذلك الحال بالنسبة للاحقة المثنّى (ان) .

وكذلك في اللغة الإنجليزية ، فمعظم الأسماء يمكن استعمالها أفعالاً أيضاً ، مثل: كلمة (Fire) فالتمييز بين الاسم والفعل يقرّره السامع تبعاً لسياق الجملة ودوالّ النسبة فيها؛ إذ إنَّ المسألة مرتبطة بالاستعمال لا بالصيغة .

وعليه فالتمييز الذي يصلح للّغات جميعها هو التمييز بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية . فالجملة الفعلية تعبّر عن حدث مسند إلى زمن ، منسوب إلى فاعل ، موجّه إلى مفعول . ويمكن أن تتكوّن هذه الجملة من كلمة واحدة ، مثل: « قالوا» ، في العربية ، أو « سكوت!» ولكنَّ الجملة الاسمية تختلف عنها فلا بدّ من تعبير عن نسبة صفة إلى شيء . وهي الجمل الاسمية البحتة التي تخلو من الروابط . وعند ظهور رابط الزمن مثلاً فلا بدّ من عدّ الجملة اسمية فعلية؛ إذ تجمع خصائص النوعيْن .

ويعود مجدّدًا لإثبات فكرة أنّ الاسم يشمل الصفة ، فلا فرق بينهما ، فعندما نقول: هذه المرأة هي الفضيلة عيْنها . فالفضيلة عبّرت عن الصفة الفرديّة المشخّصة في كائن .

ثم يقدّم فندريس تصنيفاً حديثاً للكَلِم ، دون المنطقي منه ، وهو التصنيف

(1) ذكر سيبويه في الكتاب في باب علم ما الكلم من العربية: « فالكلم: اسم ، وفعل ، وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل. فالاسم: رجل ، وفرس ، وحائط. وأمّا الفعل ، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، وبنيت لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع... والأحداث نحو الضرب والحمد والقتل. وأما ما جاء لمعنى وليس باسم ولا فعل فنحو: ثمّ ، وسوف ، و واو القسم ، ولام الإضافة ، ونحوها« . انظره12/1.

السيكولوجيّ الذي يقوم على مقدار الأهمية التي يعلّقها العقل على دلالات الكلمات . فدوالّ الماهية تقرع الذهن أكثر من دوالّ النسبة ، والأسماء أكثر من الأفعال ، والأسماء المشخّصة أكثر من المجرّدة . والفكرة معكوسة بالنسبة للتخزين في الذاكرة ، فالمشخّص هو الأول حضوراً إلى الذهن ، لكنّ التجريديّ الذي يتطلّب مجهوداً عقليًا وتركيزًا هو أكثر بقاءً في الذاكرة .

ـ الفصل الرابع: اللغة الانفعالية: يذكر فندريس أنواعاً ثلاثة من اللغة:

ـ اللغة الفاعلة: وهي لم تُدرَس حتى الآن ، ولكنّها ذات أهمية إن أردنا تصوّر اللغة الإنسانية في مهدها .

ـ اللغة المنطقية: التي تعبّر عن قيم بأصوات في عبارات نحويّة جامدة[1] .

ـ اللغة الانفعالية: التي تعبّر عن العلائق القائمة بين الأفكار وبين حساسية المتكلم . فالعنصر المنطقيّ والعنصر العاطفيّ مختلطان في كل لغة ، والتعبير عن أي فكرة لا يخلو من عاطفة ، وعليه فالجملة المنطوقة ذات قيمة مختلفة عن المكتوبة ، إذ يبرز المنطوق التنغيم ، أو تغيّر الصوت ، أو سرعة الحديث ، أو شدّة الارتكاز ، أو الإشارة التي تصحب الكلام .

ويمكن التعبير عن الانفعالية بصورتيْن هما: اختيار المفردات ، ومكانها في الجملة . ومثاله على صحة رأيه مستقىً من العربية ، فعندما نقول: يضرب زيدٌ عمْرًا ، أو يضرب عمْرًا زيدٌ ، أو عمرًا يضرب زيدٌ ، فالتحليل المنطقيّ لا يرى في ذلك اختلافًا؛ لأننا نعرف الفاعل والفعل والمفعول به ، ولكن هذه الأوضاع ليست على درجة واحدة من الجودة ، إذ يدلّ ذلك على غرض نفسيّ كامن في إبراز كلمة من هذه الكلمات لتوجيه التفات المتلقيّ إليها ، وذلك بمجرّد تغيير الترتيب المعتاد للجملة .

ويتوافق هذا الرأي ومذهب الجرجاني في دلائل الإعجاز ، إذ توقّف عند الرتبة ، وأثرها في تغيّر المعاني بالتحليل والأمثلة ، عند حديثه عن نظرية النظم المعجز في القرآن الكريم[2] .

وعليه فالفرق الأساسيّ بين اللغة الانفعاليّة واللغة المنطقيّة عند فندريس ينحصر في تكوين الجملة ، والذي يبرز واضحاً بمقارنة اللغة المكتوبة باللغة المتكلّمة ، فسرد الكلام في اللغة المكتوبة متواصل العناصر ، مرتّب ترتيباً منطقيًا

(1) يشابه تعريف فندريس هذا للغة المنطقية تعريف ابن جنّي للغة في خصائصه ، إذ يقول: « اللغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم» . الخصائص33/1

(2) انظر: عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز 258.

وموضوعيًا يخلو من انفعال ، فتبرز الصّور الكلامية واحدة لتناسب الانطباعات التي يحملها المتكلم للتأثير على السامع في اللغة المنطوقة التي تقتصر على الاهتمام بإبراز رؤوس الفكرة ، دون اللجوء إلى الروابط المنطقية الرابطة لأجزاء الكلام ، ويشير فندريس إلى ميل علماء النفس إلى الاعتقاد بأسبقية اللغة الانفعالية عند الطفل على اللغة العقلية المنطقية ، فالذكاء يحوّل الأفكار إلى انفعالات تدريجياً . ومع ذلك فبين اللغتيْن تأثير متبادل . إذ إنَّ اللغة المنطقية لا تستقل عن الانفعالية . فليس في زمن الفعل المستقبل تحقّق موضوعيّ من إمكانية الحدوث ، فهو بذلك يحوي نصيباً كبيراً من الانفعالية .

والتكرار أيضاً ، من وسائل اللغة الانفعالية ، التي انتقلت للغة المنطقية ، لتصبح قاعدة نحوية ، فيكون المنطق بذلك قد استعار لغة الانفعال ، بل إن للغة الانفعال سطوة على اللغة المنطقيّة تفسّر عدم استقرار النحو بوجود عبارة لكل وظيفة ، ووظيفة لكل عبارة . والانفعالية تلوّن العبارات المنطقية وتكسبها معانيَ متجدّدة .

الفصل الخامس : التغيّرات الصرفيّة : النظام الصرفي في اللغات الحيّة لا يثبت على حال؛ ولذلك كان لا بد من حدوث تغيّرات صرفيّة منبعثة من استعمال واقع . ويشير فندريس إلى الاتجاهيْن العامليْن اللذيْن يسودان التغيّرات الصرفيّة وهما:

ـ الحاجة إلى التوحيد ، وذلك بإقصاء العناصر الصرفية الشاذّة .

ـ الحاجة إلى التعبير ، وذلك بخلق عناصر صرفية جديدة ، ويمثّله القياس .

ومع ذلك فثمّة صيغ تثبت أمام القياس ، تسمّى بالشاذّة ، وهي صيغ قويّة ، عند مقابلتها بالصيغ العليلة التي تستسلم للتنظيم . ففي الإنجليزية مثلاً القياس سائد ، فالصيغ القوية محدودة العدد ، وهي أكثر تداولًا ، كالفعل الماضي (saw) .

ويعدّها فندريس سمة طبيعيّة في اللغات الحية ، فوجود لغة مثالية مبنية على خطّة منطقية خاضعة تماماً للقياس دون شواذّ حلمٌ . ويضرب ، على عادته ، أمثلة من الطبيعة لتجسيد الصورة التجريديّة وتقريبها للأذهان ، منشئًا صوراً فنية ، فيشبّه اللغة الحية بصورة بقعة زراعيّة منظّمة ، قام بستانيٌّ ببذر بذور فيها متماثلة تماماً ، وأَوْلاها جميعاً عناية واحدة ، آملاً أن تنتج أشجاراً متساوية الحجم تثمر عدداً متساوياً من الأزهار والثمار ، ومع ذلك تظهر بعض الأسباب التي تحيد الظروف البيولوجيّة عن سمتها ، فالقياس قد يخالف المنطق أحياناً .

وقد تفْقد بعض العناصر الصرفية قيمتها التعبيرية ، فتصبح غير صالحة

للبقاء ، فالأدوات النحوية المستعملة في اللغات ما هي إلا بقايا كلمات مستقلة قديمة أفرغت من معناها الحقيقي ، واستعملت دوالّ نسبة ، وهي بالتالي أخذت قيمة تجريدية للتعبير عن قيمة صرفية ، بقصد أداء دور نحوي ، وقد ضرب على ذلك أمثلة متعدّدة .

الجزء الثالث : المفردات : يقع هذا الجزء في ثلاثة فصول؛ تناول الفصل الأول: طبيعة المفردات ومداها علمَ الاشتقاق ، والقيمة الحالية للكلمات المستعملة ، وكيفية تجمّع الكلمات في الذهن ، وتعذّر إحصاء المفردات .

وأمّا الفصل الثاني: كيف تغيّر الكلمات معانيها ، فقد تناول حياةَ الكلمات والتأقلم ، وتغيّر المعاني بالتخصّص وبالتعميم ، وشروط إيجاد دلالة عامّة .

وناقش الفصل الثالث: كيف تغيّر الأفكار أسماءها الموتَ الصوتيّ والموتَ المعنويّ للكلمة . والأسباب الاجتماعية لتغيّر المفردات ، وكيفية خلق كلمات جديدة .

الفصل الأول: طبيعة المفردات ومداها:

المفردات كما عرّفها فندريس ، هي مجموع الكلمات في إحدى اللغات باعتبار قيمتها المعنوية ، مستقلة عن الدور الذي تلعبه في الجملة . والاشتقاق عنده هو العلم الذي موضوعه دراسة المفردات ، وينحصر في أخذ مفردات المعجم كلمة كلمة ، وتزويدها بما يشبه البطاقة الشخصية حول أصلها وزمان وجودها ، وكيفية صياغتها ، والتقلّبات التي مرّت بها ، فعلم الاشتقاق تبعاً لهذا المفهوم علم تاريخيّ .

والقيمة الحاضرة للكلمة هي المعوّل عليها ، فالاستعمال الوقتي يكسب الكلمة قيمة محدودة دون أن يدخل المعاني التي كانت لها في الماضي . وعليه فالإيمان بوجود أكثر من معنى واحد للكلمات في وقت واحد ضرب من الانخداع[1] . فالكلمات لها معنىً واحد يحدّده السياق . وعليه فكلمة « ريشة » في جملة: « سآخذ ريشتي لأكتب كلمة » لم تستعمل هنا على سبيل الاستعارة ،

(1) وذكر ابن فارس في الصاحبي في باب أجناس الكلام في الاتفاق والافتراق رأيًا له في الترادف نقله عن شيخه ثعلب يوافق رأي فندريس هنا ، إذ قال: « ومنه اختلاف اللفظ ، واتفاق المعنى ، كقولنا: سيف ، وعَضْب ، وليْث ، وأسَد ، علة مذهبنا في أن كل واحد منها فيه ما ليس في الآخر من معنى وفائدة« . انظره ص327. كما أفرد السيوطيّ في كتابه المزهر كلامًا حول المترادف في اللغة ، فذكر آراء العلماء القائلين بالترادف ، ثمّ الرادين له ، فقال: « ومن الناس من أنكره ، وزعم أنّ كل ما يظن من المترادفات فهو من المتباينات؛ إمّا لأن أحدهما اسم ذات ، والآخر اسم صفة« . انظره1/403.

فالاستعارة تشبيه مختزل يحتاج لمجهود ذهنيّ لتصوّره .

وكذا بالنسبة للجناس الذي يتطلّب انتباهاً خاصًّا بعدّه إنتاجًا فنّيًا . ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من العبارات الجارية والمجازة معجميًّا ناتجة من استعمالات مجازيّة ممسوخة ، ولا يشعر المرء باستخدامه لها بمخالفة المنطق . ولكن على العكس ، فنحن لا نعدّ جملة: « أغلق الباب« خاطئة ، ونرى أن في المطالبة بتصحيحها باستخدام « أغلق الغرفة« أو« ادفع الباب« ضرباً من التشدّد .

وعليه فقيمة الكلمة يعيّنها السياق ، وهناك من يرى أن قيمة الكلمة تنشأ من اتفاق يكون بين معنى الكلمة والأصوات التي تتألف منها ، وثمّة رأي لا يرى أيّ تطابق مبدئيّ بين الصوت والمعنى ، فالمفردات لم تخرج من مجموعة من أسماء الأصوات ، والأسماء لا تتّفق وطبيعة الأشياء ، فالعلاقات بين الأصوات والأفكار والأشياء علاقات قياسيّة .

والإنسان لا يعرف مقدار كلماته ، ولا توجد أيّة طريقة لتقديرها أو إحصائها ، فالكلمة لا تكون منعزلة في الذهن بل تكون جزءاً من مجموعة ذات امتداد ما ، يعطيها قيمتها . وتكوّن المجموعات قيماً بأسباب نحويّة ، أو سيكولوجيّة ، أو تاريخيّة ، أو اجتماعيّة .

الفصل الثاني: كيف تغيّر الكلمات معانيها:

ثمّة فرق في تطوّر اللغة بين النظام الصوتيّ الذي يستقرّ منذ الطفولة ، والنظام الصرفيّ الثابت . فالمفردات التي لا تستقرّ على حال؛ لأنها تتبع الظروف ، فهي في حالة دوران بين دخول وخروج ، وزيادة ونقصان .

ويكون للمفردات أُسَرٌ معنويّة تجذبها نحو معناها التقليديّ ، وإن حدث لكلمة تحوّل في معناها ، جذبت معها بقية كلمات أسرتها نحو المعنى الجديد ، فتخصّصت كلمة (habit) ، ومعناها الهيئة ، في معنى اللباس ، وأصاب الفعل (habiller) ، بمعنى الوضع في هيئة ما ، التخصيص نفسه .

وفي هذه الحال يحدث في الدماغ عمل غير شعوريّ ، إذ تثبت الكلمات في معان محددة ، وتستعمل في استعمالات متخصّصة . وفي هذه اللحظة تزوّد كلّ كلمةً بقيمة وقتية تبعد عنها القيم الأخرى جميعها . فتكون للكلمة دلالات متنوّعة تبعاً للاستعمال .

والتغيّرات المختلفة التي تصيب الكلمات في المعنى ترجع إلى ثلاثة أنواع:

ـ **التضييق:** وهو في الخروج من معنى عام إلى معنى خاصّ .

ـ **الاتساع:** وهو في الخروج من معنى خاصّ إلى معنى عام .

ـ **الانتقال:** ويحدث عندما يتساوى المعنى من جهة العموم والخصوص ، ومن طرائقه: الاستعارة ، والمجاز المرسل ، وإطلاق البعض على « الكل .

فمن أمثلة التضييق: عندما يطلب من الفلّاحة ، إدخال البهائم إلى الحظيرة تعرف أن المقصود هو: البقر .

ومن أمثلة الاتساع: إطلاق اسم نوع خاصّ من أنواع الجنس على الجنس كلّه ، حيث يطلق اسم وردة (rose) على أي زهرة مهما كانت .

ومن أمثلة الانتقال: الأسماء الدالة على عمليات الحواس تكون عرضه للتبادل ، فيتمّ تبادل الألفاظ الدالة على اللمس ، أو السمع ، أو الإحساس ، أو الذوق .

الفصل الثالث: كيف تغيّر الأفكار أسماءها:

يرى فندريس أن هناك أسبابًا عامّة لتجديد المفردات الدّالة على الأفكار ، يمكن مناقشتها من وجهيْن:

ـ وجه فرديّ في سيكولوجية المتكلّم نفسه .

ـ ووجه آخر اجتماعي في الاستعمال اللغوي الذي تقوم به البيئات الاجتماعية .

ـ فقد يتخلّص الفرد من كلمات لم تعدْ صالحة للتعبير عن المعنى؛ لأسباب صوتيّة أو لغويّة . فمثلاً التغيّرات الصوتيّة المقصّرة الكلماتِ تعرّضها للموت ، ولذلك قامت اللاتينية بإضافة اللواحق لإطالة بعض الكلمات فحمتها من الضياع . ويطلق على هذه العملية مصطلح: **التطعيم اللغوي** الذي لا يخلو من ذكاء في اختياره .

فمن أسباب الموت الصوتيّ إسقاط كلمات ذات شبه كبير بغيرها ، بسبب عوارض صوتية . ومن أسباب الموت المعنوي كثرة الاستعمال ، إذ تتضاءل قيمة الكلمة التعبيرية مع الزمن . فمثلاً اسم اليد تجدّد أكثر من مرّة؛ لأنها تستخدم في أمور كثيرة . وقد يرجع التجديد إلى رغبة في المخالفة ، فهناك أشياء تشكّل زوجيّات ، يفرّق الذهن بين أفرادها ، ومثال ذلك واسع في عالم الحيوان . فالحصان تقابله الفرس ، والخروف تقابله النعجة ، والديّك تقابله الدجاجة .

وهذا الموت اللغويّ يرجع في الغالب إلى أسباب اجتماعيّة ، أكثر من كونها سيكولوجيّة . مثل: مراعاة اللياقة في عدم استخدام الألفاظ الخادشة للحياء ، أو التي لها علاقة بالموت أو المرض . فقد استخدم الأطباء كلمة « Intervention » بمعنى: « تدخّل » ، بدلاً من « Operation » بمعنى:« عملية »؛ لتمنع

المريض تصوّر الآلات المرعبة والدماء والألم .

وتحريم المفردات هذا لا يتوقّف عند استبدال الكلمات ، بل يتعدّاه إلى تشويه الكلمات الموجودة بتغيير حرف أو نقله .

والسلطان الذي تفرضه لغة أجنبية على جاراتها يعدّ سببًا من الأسباب الاجتماعية للموت ، وكذلك يلجأ الناس إلى الاقتراض من لغات مجاورة ، أو من اللغات العلميّة ، أو الميتة .

الجزء الرابع: تكوّن اللغات:

يتكون هذا الجزء من فصول خمسة . ففي الفصل الأول: اللغة واللغات ، ناقش فندريس استقلالية اللغة عن الجنس وعن عقلية المتكلمين بها ، وكيفية انعكاس تنوّع اللغات على تعقّد العلاقات الاجتماعية . وجاء الفصل الثاني: لهجات ولغات خاصة ليعرّف فيه اللهجات ، ويذكر توزيع اللهجات وحدودها ، كما عرّف اللغات الخاصة . وناقش في الفصل الثالث: اللغات المشتركة وجود اللغات المشتركة في اتجاه للتوحيد اللغويّ ، وتكوّن اللغات المشتركة ، وعلاقتها باللهجات واللغات . وناقش في الفصل الرابع: احتكاك اللغات واختلاطها النتائج المتنوّعة لصراع اللغات ، وكيفية موت اللغات . أمّا الفصل الخامس: القرابة اللغويّة والمنهج المقارن ، فقد وضّح فيه كيفية فهم القرابة بين اللغات ، وقيمة المنهج المقارن في تكوين الأسر اللغويّة .

الفصل الأول : اللغة واللغات :

يحاول علم اللغة العام وضع مبادئ تنطبق على كل لُغة ، فالنظام الصوتيّ عند الشعوب يخضع لقوانين عامّة واحدة ، والفروق بين الشعوب في هذه القوانين ناتجة عن ظروف خاصّة . ولكن ، ثمّة صعوبة تواجه العالم اللغوي ، في تصوّر اللغة وفق حقيقة تجريدية بدراسة الأصوات والأشكال النحويّة والكلمات ، دون الحقيقة الواقعيّة .

وعليه فثمّة فرق بين اللغة واللغات ، فاللغة هي مجموعة الإجراءات الفسيولوجيّة والسيكولوجيّة التي تمكّن الإنسان من الكلام . أمّا اللغات فهي استعمال هذه الإجراءات بصورة عمليّة . فدراسة اللغة يقتضي دراسة الدور الذي تقوم به اللغة في المجتمعات .

وتبرزهنا فكرة الربط بين اللغة والجنس ، إذ لا يمكن القول بوجود روابط بينهما ، فلا يمكن تحصيل المميّزات الجنسيّة الجينيّة إلّا بالدّم ، واللغة ، مثل الدين

والثقافة ، قابلة للنقل . وكذلك فاللغة ليست وليدة العقلية ، لأنّ كلتيْهما وليدة الظروف المحيطة ، ونتاج الثقافة والمدنيّة . وعليه ، فإن مقابلة العلماء اللغات التركيبيّة باللغات الاشتقاقيّة لا تهدف إلى المقابلة في عقليّة أصحاب هذه اللغات ، فاختلاف عبارات الملكية في: « كتاب بطرس ، والكتاب الذي لبطرس« لا تصوّر اختلاف علاقة الملكية ، وإنما اختلاف التعبير عنها فقط .

وتنجح اللغة في التعديل من العقلية وتنظيمها ، فعادة وضع الفعل في مكان بعينه ، يؤدّي إلى انطباع صورة خاصّة في التفكير وطرق الاستدلال .

وتعدّ اللغة من أوثق العُرى للجمع بين أعضاء الجماعة الواحدة والاتفاق بينهم ، فهي بمثابة العلامة لهم . وتنوّع اللغات يرجع إلى تعقّد الروابط الاجتماعيّة ، فالفرد لا يمكنه العيش في مجموعة اجتماعيّة واحدة ، فهو يؤثّر ، بِحَمْلِهِ لغتَه ، على لغة المجموعة المجاورة ، ويحكم تطوّر اللغات جميعًا صراع التوازن بين التفريق والتوحيد ، فالأسرتان المتجاورتان تميلان ، بسبب الروابط المتبادلة بينهما ، إلى إضعاف الفروق بينهما ، وتكوين نواة مشتركة .

الفصل الثاني: اللهجات واللغات الخاصّة :

اللهجات هي لغات منبعثة من أصل واحد ، قد فرّقت بينها ظروف تاريخية ، ويكون الانتقال بينها غير محسوس ، وتتميّز كلّ لهجة بوجود سمات عامّة خاصّة بها ، أمّا اللغة الخاصّة فهي اللغة التي تستعملها جماعات من الأفراد وُجدوا في ظروف خاصّة مثل اللغة القانونية التي يستخدمها القاضي ، أو لغة الطقوس الدينيّة . كالكاثوليك مثلاً الذين يستخدمون اللغة اللاتينية في خطابهم الرّب . ومنها اللغة التي يستخدمها عدد محصور من الأفراد للتفاهم الذي فيه شيء من السرّية . واللاتينية المستخدمة بين العلماء في علاقاتهم الدولية .

وهناك العامية الخاصّة ، وهي موجودة بقدر وجود جماعات متخصّصة ، وتتميّز بتنوّعها غير المحدود ، وتغيرّها الدائم تبعاً للظروف والأمكنة ، فكل هيئة من أصحاب المهن لها عاميّتها الخاصّة . ومن خصائصها اختلاف مفرداتها بوجه خاصّ ، فظاهرة التخصّص المعنويّ أساس العامية الخاصّة . والاستعارة والنقل شائعا الاستعمال فيها؛ فتكون مفرداتها قابلة للموت ، وتتدخّل عندئذٍ المفردات الأجنبية واللهجات ولهجات اللهجات للمساعدة . والأخذ عن الكتب من الوسائل الاصطناعيّة لتكوين مفرداتها .

ويصيب العاميةَ الخاصّةَ حيّزٌ واسعٌ من التغيّرات الصوتيّة المطّردة: كالحذف ، والإسقاط ، والتبسيط ، وحذف النهايات ، وهي بمثابة التشويهات

المصطنعة غير المرتبطة بظروف اللغة الطبيعيّة . ومثالها: الرّقى السحرية التي عثر عليها في قبور اليونان ، وإيطاليا ، وإفريقيا ، فقد استعملت كلمات أجنبية ، أو شوّهت الكلمات الأهلية .

الفصل الثالث: اللغات المشتركة :

اللهجة كيان لغويّ قائم على التطوّر الطبيعيّ لعناصر اللغة ، مهما أحيط بها من ظروف سياسية أو اقتصادية ، فهي بذلك تختلف عن اللغة المشتركة التي تحدّدها الظروف الخارجية . فانتشار قوّة سياسيّة ، أو تأثير طبقة اجتماعيّة غالبة ، أو تفوّق أحد الآداب ، هي عوامل تبعث على استبقائها .

فاللغات المشتركة تقوم دائماً على أساس لغة موجودة ، يتخذها أفراد مختلفو التكلّم لغة لهم . فمثلاً لأثينا ، كونها مركزاً سياسياً وأدبيًا وفنيًا ، شرف تأسيس اللغة المشتركة التي امتدت قروناً طويلة ، والتي ظلت أداة تفكير للإغريقيين جميعهم .

ونراه يتابع ذكر أمثلة حول اللغات المشتركة مثل : اللاتينية التي صارت لغة إيطاليا المشتركة ، ولهجة « الإيل دي فرانس » البرجوازيّة الباريسيّة التي أصبحت اللغة الفرنسيّة المشتركة ، والإسبانية المشتركة خرجت من لهجة من لهجات الشمال وهي لهجة « قسطلة » القديمة ، واللغة الإيطالية المشتركة هي لغة « دانتي« ذات الأصل الأدبيّ المحض ، وثمّة علاقة بين اللغات المشتركة واللهجات ، فاللهجات تبلى عند احتكاكها باللغة المشتركة . وأكثرها مبادرة للاختفاء أقربها لهذه اللغة ، واللغات المشتركة هي لغات كتابة ، والكتابة حارس لها من التصدّع ، إذ إنّها تقاوم التغيّر فترة طويلة من الزمن .

وتتميّز اللغة الأدبية الخاصّة عن اللغة المشتركة ، فاللغة المشتركة لغة وسطى ، أمّا الكتابة الفنية فهي ردّ فعل دائم ضدّ اللغة المشتركة . وهو يضرب للّغة الخاصة التي ينشئها كبار الكتّاب مثالاً تشبيهياً من الواقع . فما يصنعه الكاتب بالكلمات يشبه ما يصنعه الملوك القدماء بالنقود من فرض قيمة لها ، وتحديد سعرها ، ويتابع عرض أفكاره بطريقة المعلّم التصويرية لإيصال الفكرة للقارئ ، فاللغة المكتوبة هي طبقة من جليد على سطح نهر ، والجليد يستعير مادته من النهر ، ومع ذلك فليس هو النهر . أمّا الماء الذي يتابع جريانه تحت الجليد هو اللغة الشعبيّة الطبيعيّة .

الفصل الرابع: احتكاك اللغات واختلاطها:

إنّ احتكاك اللغات ضرورة تاريخية تؤدّي إلى تداخل هذه اللغات . وتختلف هذه اللغات في درجة قوّتها ، ومن ثَمَّ في درجة قدرتها على مقاومة التغيّر . وتتحكّم ظروف اقتصاديّة ، أو سياسيّة ، أو دينيّة في بقاء لغتيْن قوميَّتيْن ، وهناك عامل عاطفيّ له قوّة في المحافظة على سلامة اللغة وبقائها ، هو عامل الهيبة .

ثم نراه يناقش فكرة موت لغة من اللغات . فقد ذابت البولانية في الألمانية قديماً ، والبريتانية تذوب في الفرنسية حالياً ، لكننا نجد أثرها في الفرنسية المتكلمة في بريتانيا . فبعض المفردات مشرّبة بكلمات وتراكيب مأخوذة من اللغة المحلية ، ولها أثر في النظام الصوتي ، والنظام الصرفي ، وترتيب الكلمات ، واستعمال حروف الجر ، واستخدام النبر بالشدّة المستخدمة في البريتانية . وعليه يصعب تحديد تاريخ لموت اللغة ، حيث يبقى من اللغة المندثرة بقايا نحويّة وصوتيّة ومفردات منعزلة .

وعليه تصبح اللغات المختلطة بالية ، فتبادل التأثير بينها يجعل الأفراد بحاجة إلى تضحية مشتركة بالخاصّ بلغاتهم ، لتحقّق التفاهم السريع ، وعليه تبقى السمات العامة المشتركة لها .

ومثال هذه اللغة المختلطة لغات المولّدين ، إذ تستند إلى لُغة أوروبية: إمّا فرنسيّة ، أو إسبانيّة ، أو إنجليزيّة ، لكنها تجردت من خصائصها الصرفية . وسبب نشوء لغتهم اجتماعيٌ محض . فرؤساؤهم لم يعملوا على تعليمهم لغة صحيحة بسبب انحطاطهم . فعُدّت لغتهم لغة خاصة .

الفصل الخامس: القرابة اللغوية والمنهج المقارن:

إنّ استعمال مصطلح اللغات الأمّات ، واللغات البنات ، واللغات الأخوات يعطي فكرة زائفة عن علاقة اللغات بعضها ببعض . إذ لا يتأتّى لأيّ لغة ولادة لغة أخرى ، فنحن عندما نقول: إن الفرنسية خرجت من اللاتينية فمعنى ذلك أن الفرنسية هي الصورة التي صارت إليها اللاتينية خلال العصور . ومع ذلك ، فبين اللاتينية والفرنسية استمرار تاريخيّ هو الذي يكوّن القرابة بين اللغتيْن ، ونسمّيه التتابع ، وهناك الوجه الوضعي « Synchronisme » ، إذ نُطلق مصطلح القرابة اللغوية على لهجتيْن خارجتيْن من لغة واحدة . وعليه فتحقيق القرابة بين لغتيْن يقتضي تأليفاً بين الوجه التتابعيّ والوجه الوضعيّ .

ويرى فندريس أنّ المنهج المقارن امتداد للمنهج التاريخي . وينحصر في نقل منهج التفكير الموجود في العهود التاريخية إلى عهود لا نملك عنها وثائق .

فمثلاً الإغريقيّة واللاتينيّة تتصلان بمجاميع أخرى من اللغات تشمل أراضيَ واسعة وتمتد من السنسكريتيّة في الهند ، إلى أقصى طرف في أوروبا الغربيّة . وأطلق على هذه اللغات الهندوأوروبية ، وعندما جمعت السمات المشتركة بينها تكوّن النحو المقارن للغات الهندوأوروبيّة .

وأقصى ما يمكن معرفته من هذه الدراسة المقارنة للغات معرفة قواعد البنية النحوية . فالمنهج المقارن يستند إلى مبادئ لغوية فقط ، ولا يمكن أن تمده العلوم المجاورة بمعونة ، فالقرابة اللغوية تختلف عن القرابة الجنسيّة أو القرابة المدنيّة . فالنحو المقارن يقدّم نظاماً لتصنيف اللغات في أُسَرٍ تبعًا لخصائصها .

وعليه فالتدليل على القرابة اللغويّة شيء نسبيّ ، فهو يتوقّف على وفرة الأدلّة اللغويّة ، وعلى ثراء القواعد النحوية وتكوّنها ، ومبدأ الشعور بالاستمرار اللغويّ يكفي في تقرير وجود القرابة .

الجزء الخامس : الكتابة :

يقع هذا الجزء في فصلَيْن: الأول بعنوان : الكتابة وتطوّرها ، وتناول فيه فندريس افتراض إدراك عقليّ للعلاقة الكتابيّة ، وذكر أنواعاً ثلاثة للكتابة ، هي: الكتابة المرسومة ، والكتابة التصويريّة ، والكتابة الصوتيّة: المقطعيّة منها والأبجدية . والثاني بعنوان: اللغة المكتوبة والرسم . وناقش فيها المظاهر العامة للّغة المكتوبة وعلاقتها بلغة الكلام ، والفقر في الرسم وإمكانية إصلاحه .

ـ الفصل الأول : أصل الكتابة وتطورها: القيمة الرمزيّة للكتابة أمر طبيعيّ ، فالطفل يلزمه بعض مران ، وقليل من تفكير؛ ليفهم أن ما يراه مكتوباً ما هو إلّا صورة للكلمات التي تسمعها أذنه ، وبمرور الوقت يعتاد هذه الرياضة الذهنيّة في التوفيق بين الرسم والصوت . أو بين الإدراك السمعيّ والإدراك البصريّ .

فقد بدأ الإنسان بالكتابة المرسومة ، إذ كتب الأفكار قبل أن يكتب الكلمات ، فالصورة استعملت علامة للأشياء . وكان الإنسان المتوحّش يستخدم الصورة للتعبير عن الغيبيّات ، لذا فإنّ لغة العلامات عنده لا تقوم على مبدأ عقليّ .

وقد تدرّجت الكتابة وبدأت من الصّورة التي تجعل العين تحسّ بفكرة الشيء ، واتّخذ الإنسان أولاً من الصور شعاراً للشيء ، واستطاع بتركيبه سلسلة من الصّور تصويرَ حديث متماسك متتابع . ومن هذا كله نشأت الكتابة التصويريّة . وهي أول كتابة عرفت ، وترجع إليها أنظمة الكتابة المستعملة بين النّاس جميعًا ، إذ يمكن تمثيل كلّ فكرة أو كلّ شيء بعلاقة مساوية ، ومن أمثلتها: الكتابة المسماريّة ، والكتابة الصينيّة ، والكتابة الهيروغليفيّة ، مع أنها لم تبق تصويريّة

محضة قاصرة تترك للعقل مجالاً واسعاً للتكميل ، ومن سيّئاتها أنها لا تصلح أن تكون أداة تبسّط المعرفة ، أو للتربية ، أو للتقدّم الاجتماعيّ . ومزيّتها الوحيدة في إمكانية قراءتها من أناس يتكلمون لغات متنوّعة . مثل قانون الإشارات الملاحيّة .

فالكتابة التصويريّة تمثّل الأفكار دون الأصوات ، وهي بذلك لا تطبّق إلّا على عدد محصور من المعاني المهنيّة المحدّدة التي لا يُعْتَدُّ التغيّر بها . وتظهر صعوبتها عند المعاني المجرّدة ، إذ يُوقع تصوّرها في اللبس . وكذا بالنسبة للمعاني النحويّة ، مثل: التمييز بين الجنس والاسم والفعل .

ثم نشأت الكتابة الصوتية ، وقدّم فندريس مثالاً ، على عادته في تقريب الأفكار ، لتصوّر كيفيّة نشأتها ، فقد توجد لدينا علامة كتابيّة ، وهي صورة حيوان معيّن ، ولمّا أصبحت هذه العلامة تقرأ ، انتهت بتمثيل الاسم الذي يحمله هذا الحيوان ، لا بتمثيل الحيوان نفسه ، وبالتالي بتمثيل الصوت الذي يكوّن هذا الاسم . ومن ثم تستعمل في الكتابة الصوتية لكل كلمة تتكوّن من هذا الصوت ، أو كلمة تتكوّن من عدّة مقاطع للدلالة عل هذا المقطع دون اعتبار للمعنى .

ويوضّح فندريس أنّ اشتراك عدّة علامات للتعبير عن صوت واحد خلل ، وكذلك اشتراك العلامة للتعبير عن أصوات عديدة ، لذلك نجد الآشوريين قد ابتكروا نظام المفاتيح لتلافي هذه العيوب . فالمفاتيح هي علامات تكميليّة تضاف إلى الصّور الصوتيّة لتعيّن معناها .

وقد تم الوصول أوّلًا في الكتابة الصوتيّة إلى المرحلة المقطعية ، أمّا الأبجدية الحرفية فهي آخر مرحلة في سبيل استكمال الكتابة . وقد قامت الآرامية في الشرق بنشر الأبجديّة ، بينما انتشرت الكتابة الحرفية في أوروبا ابتداء من التاريخ المسيحيّ بفضل الإغريق والرومان . فالحواريّون لقّنوا الوثنيّين المسيحيّة ، وعلّموهم قراءة النصوص المقدّسة ، فاضطروا إلى تكوين أبجديات على غرار أبجديتهم التي قرؤوا بها نصوصهم .

ـ الفصل الثاني: اللغة المكتوبة والرسم: كان الكتّاب الأوّلون من السَّحرة ، فاستعملوا الكتابة طريقةً من طرق السحر ، وضرباً من الرُّقى والتعاويذ ، وحتى بعد تجريدها من هذه الصفات ، ظلت محاطة بالخوف والاحترام . وفرض الدين والقانون هذه العاطفة على الأذهان .

واللغة المكتوبة هي الطابع المميّز للغات المشتركة ، وهي بطبعها في نزاع دائم مع اللغة المتكلّمة ، ولهذا كان الخلاف بين الكلام والكتابة .

ونجد أن بعض أنواع الرسم في اللغات تميل إلى تعليم القارئ نطق

الكلمات على أدقّ صورة ، لذلك اتجهت النصوص الحبشية المكتوبة كتابة ساميّة نحو تعليم الحركات . ومع ذلك لا يوجد رسم كتابيّ يتيح معرفة النطق الحقيقي معرفة تامّة . كما أن فكرة عمل رسم صوتي يطبّق على اللغات جميعها سراب خادع بسبب تنوّع النطق .

كما أن الرسم لا يصوّر مطلقاً الخصائص اللهجية ، وقد يصاب بالقصور مع مرور الزمن . لاستحالة مسايرة الرسم لحركة اللغة .

ورسم الإنجليزية والفرنسية عند فندريس فيه سوء ، فنحن نكتب في الإنجليزية « enough » وننطقها « enaf » .

وثمّة مجهودات تبذل لإصلاح عيوب الرسم ، لكنها ليست محمودة ، فإن قمنا بإصلاح شامل مرّة واحدة استبدلنا لغة كتابية بلغة ، ويترتب على ذلك إهمال المؤلّفات التي نشرت منذ قرون جميعها . وحاجة الجيل لتعلّم لغتيْن عوضاً من لغة واحدة ، وعليه فالبديل المقترح هو التبسيط التدريجيّ للرسم ، ونحن اليوم لا نستطيع تصوّر لغة دون صورتها الكتابية ، فنحن الآن نبصر الكلمات التي تسمعها الأذن ، وعليه يكون للغة الكتابية دور عظيم في سيكولوجية اللغة .

خاتمة: تقدّم اللغة:

وبعد عرض أجزاء الكتاب الخمسة كانت خاتمته بمثابة نتيجة لمؤلّفه: فهو يرفض فكرة إدخال الكمال بمعناها الأدبي في علم اللغة . وهو رأي الكلاسيكيين الذين يروْن أن الإغريقية واللاتينية قد وصلتا إلى نقطة كمال ، ومن بعدها سارتا نحو الاضمحلال ، ورفضه فكرة الكمال ناتجة عن إيمانه من أن تغيير عناصر اللغة لا يؤدّي إطلاقاً إلى كمال دائم في اللغة ، وقد كان ميدان البحث اللغوي يحصر التقدّم اللغوي في النظام الصرفي ، فاللغات تمرّ بحالات ثلاث على التتابع: حالة العزل ، وحالة الإلصاق ، وحالة الإعراب .

ويناقش قضية تطوّر اللغة ، ويربطها بتطوّر المجتمع ، فتطوّر اللغات يزداد سرعة بازدياد انتشارها وعدد الناطقين بها ، فهي بانتشارها تفقد خصائصها الموغلة في الذاتيّة لتحتكّ بغيرها . والمسكن يؤثّر في تطوّر اللغات ، فالتخلخل والتفريق يساعد على تكوّن اللهجات ، وكذلك للطبقات الاجتماعيّة أثر في تطوّر اللغات ، وللعوامل الاجتماعية أثر على نشاطنا العقليّ الذي يتخلّص من الغيبيات ليسير نحو العقليّة ، ومن المشخّص نحو المجرّد .

ويختم كتابه بحقيقة علميّة وهي كون التقدّم اللغوي المطلق سرابًا لا سبيل إليه ، فالتقدّم يكمن في ملاءمة اللغة حاجات المتكلّمين على خير وجه . ومهما

يكن التقدم حقيقيًا فلن يكون نهائياً .

وهكذا ينتهي المؤلّف من تأليف كتاب يمكن وصفه من ناحية مادّته العلميّة ، بالكتاب اللغويّ الشامل الذي تناول فيه فروع علم اللغة ، الوصفية منها والتاريخية . فنراه يحلّل عناصر اللغة: الصوتيّة ، والنحويّة ، والصرفيّة ، والمعجميّة . ثم ينتقل لوصف كيفيّة تأدية اللغة لوظيفتها بعد تكوّنها ، وكيفيّة تطوّرها .

وهو كتاب ، على تنوّع موضوعاته التي عالجها ، وكثرة عنواناته التي قدّمها ، لا يخلو من ربط منطقيّ متسلسل الأفكار ، وعرض تعليميّ مبسّط يستند إلى التجسيدات المستمدة من الحياة الاجتماعيّة ، والبيئة الطبيعيّة ليطبع على المجرّد صفة الحسّيّة ، ويسهّل على القارئ استيعاب الحقائق اللغويّة .

وقد أشفع كلّ فكرة أقرّها مثبتاً ، أو ناقشها محلّلًا ، بمثال من لغات قديمة أو حديثة ، صبغت الكتاب بصبغة مألوفة ، نزعت عنه جمود التجريدية الذي تمليه الأفكار على السياق .

وقد تمتّع المؤلّف بمرونة كبيرة في حسن الانتقال من فصل إلى فصل ، ومن جزء إلى جزء ، وبقي الكتاب مربوطاً بعامّ شامل أبرزه عنوانه وهو اللغة بجميع حيثيّاتها . فكان العنوان مفتاحًا لكتابه .

وهكذا ، فقد أحسن المؤلف سرد أفكار قيّمة بقوالب تعليميّة مبسّطة ، وبلغة سلسة ، وبأسلوب محكم مرن .

قائمة المصادر والمراجع :

1. الجرجانيّ ، عبد القاهر بن عبد الرحمن ، أبو البكر: دلائل الإعجاز ، ط3 ، تحقيق:محمود محمّد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1992م .
2. ابن جنيّ ، أبو الفتح ، عثمان: الخصائص . تحقيق: محمّد علي النجّار . المكتبة العلميّة ، مصر ، (د . ط) ، (د . ت) .
3. سر صناعة الإعراب . تحقيق: حسن هنداويّ . دار القلم ، دمشق ، ط2 ، 1993م .
4. المنصف . شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جنّي النحويّ لكتاب التصريف للإمام أبي العثمان المازنيّ النحويّ البصريّ . تحقيق: إبراهيم مصطفى ، وعبدالله أمين . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط1 ، 1954م .
5. حسّان ، تمّام: اللغة بين المعيارية والوصفية . دار الثقافة ، الدار البيضاء ، (د . ط) ، 1992م .
6. اللغة العربية ، معناها ومبناها . علم الكتب ، القاهرة ، ط3 ، 1998م .
7. ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمّد: مقدّمة ابن خلدون: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر . دار الجيل ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .
8. السّيوطيّ: المزهر في علوم اللغة وأنواعها . شرح وتعليق: محمّد جاد المولى ، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم ، عليّ محمّد البجاوي . المكتبة العصرية ، بيروت ، (د . ط) ، 1987م .
9. سيبويه ، أبو البشر ، عمرو بن عثمان بن قنبر:الكتاب . تحقيق: عبدالسلام محمّد هارون . دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، (د . ت) .
10. ابن فارس ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: الصاحبيّ . تحقيق: السيّد أحمد صقر . دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، (د . ط) ، (د . ت) .
11. فندريس ، جوزيف: اللغة . تعريب: عبد الحميد الدواخليّ ، ومحمّد القصّاص . مكتبة الأنجلو المصريّة ، مصر ، ط1 ، 1950م .

أسماء المصادر المائيّة في البويرة رؤية معجميّة

دة. فتيحة بوتمر *

الملخّص:

يدرس هذا البحث بعض الأسماء المتعلّقة بمصادر المياه الطبيعيّة الموجودة بولاية البويرة ، وأصول هذه التّسميات وعلاقتها بالمواقع؛ فبعضها يعكس الذّاكرة الجماعيّة للمنطقة ، وأخرى لها خلفيّة تاريخيّة ، وينقسم البحث إلى ثلاثة محاور:

ـ الأوّل : التّعريف بولاية البويرة وذكر موقعها الجغرافيّ ، والمصادر المائيّة الطبيعيّة الموجودة بها .

ـ الثاني : عرض بعض المصطلحات المرتبطة بمجال المياه ، وتحديد مقابلاتها باللّغتين الفرنسيّة والأمازيغيّة .

ـ الثّالث : دراسة معجميّة لأسماء هذه المصادر بتحديد معناها اللّغويّ ، وأصول هذه التّسميات وعلاقتها بالمواقع الجغرافيّة .

Abstract:

This paper examines some of the names related to the sources of the natural water that exist in the province of Bouira and the origins of these appellations and their relationship to the sites sources, some of them reflect the collective memory of the region and the others have a historical background .

The research is divided into three axes:

The first axe: definition of the province of Bouira and saying its geographical location and natural water sources that exist in it

The second axe: showing some of terms associated with the field of water and determining their equivalents in both Arabic and Amazigh languages

The third axe: lexical study of these sources by determining their linguistic meaning and the origins of these appellations and their relationship to geographical locations

يعتبر البحث في أسماء المواقع الجغرافيّة ، والمصادر المائيّة من قضايا

* أستاذة محاضرة قسم ب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة البويرة.

المصطلح الّتي شدّت انتباه الباحثين في اللّغة الأمازيغيّة خاصّة في الآونة الأخيرة ، وبحكم اهتمامنا بالمصطلح حاولنا أن نساهم بهذه الدّراسة الّتي تركّز على مصطلحات المياه وبعض الأسماء المتعلّقة بالمصادر المائيّة الطّبيعيّة بولاية البويرة ، وهذا لمعرفة أصول هذه التّسميات خاصّة المتداولة باللّغة الأمازيغيّة؛ فكانت منهجيّة البحث كالتّالي:

ـ قمنا بعمليّة جرد لمصادر المياه الطّبيعيّة لولاية البويرة ، واعتمدنا على المعلومات الموجودة في إدارة الحظيرة الوطنيّة لجرجرة[1]؛ بالإضافة إلى بعض المصادر الّتي تحصلنا عليها من خلال البحث الميدانيّ .

ـ اخترنا منطقة تيكجدة وضواحيها كعيّنة للدّراسة .

ـ ذكرنا تسميات هذه المصادر وتقديم المعلومات اللّغويّة والجغرافيّة الخاصّة بها كالموقع والجانب التّاريخيّ لمعرفة أصول التّسميّة وأهميّتها الأثريّة والسّياحيّة .

1 . التّعريف بولاية البويرة: يعود أصل تسمية البويرة إلى « ثوبيرتس tubiret » وهي كلمة أمازيغيّة حسب الرّوايات القديمة مرتبطة بوجود بئر يرتوي منه المسافرون والرّعاة؛ فأطلق عليها هذا الاسم وهناك رواية أخرى تحكي عن وجود بئر ترتوي منه السّباع ، أطلق عليها « بيرإيرا »birira (باللّغة الأمازيغيّة [2] (Ibir n yira ، وهو اسم مركّب من كلمتين هما bir بمعنى بئر وayr أو ayred وجمعها ira أو ayraden بمعنى الأسود لتصبح الكلمة بئر الأسود ، (بئر السّباع) .

أمّا الدّراسات الّتي اهتمّت بتسميات المواقع ذات الأصل الأمازيغي؛ بينت أنّها تعكس أسماء التضاريس مثلا: « أذرارadrar ، أوريرawrir ، ثوريرت tawrirt ، أقمون aggmun ، ثقمونت taggmunt ، إيغيل iril ، ثغيلت tirilt ، ثيزي tizi ، أقني agni ، ... الخ » مما يجعل بعض الباحثين يعتقدون أنّ اسم الموقع الأمازيغيّ « ثوبيرتس tubiret » هو الأقدم ، ويعتبر هو الاسم الحقيقي للمنطقة وتفسيرهم لاسم « ثوبيرتس » هو تصغير مؤنث كلمة « البور » والّتي تعني « أرض بور » ، ولا يؤيّدون التسمية الأمازيغية « بيربيرا : بمعنى « بئر الأسود » [3] وهناك من يرى أن البويرة تعتبر اسما استعمله المستعمر الفرنسي للتسمية البربرية ثوبيرات [4] .

عاصمة الولاية هي مدينة البويرة التي توجد في أسفل جبال جرجرة وشيّدت على هضبة صغيرة علوها خمسمائة وخمس وعشرون متر525 م ، وكانت هذه المدينة تدعى في العصر الحديث سوق حمزة نسبة لاسم المؤسس أو المالك[5] وجرت العادة على القول بأن حمزة هو مؤسس السوق الذي أدرجت حوله عدة فنادق لا تزال بعضها إلى الوقت الحاضر قرب السوق القديم وهذا

الاسم على الأغلب من أصل عربي [6] .

تقع ولاية البويرة في الجزء الشمالي من وسط البلاد ، على بعد مائة وعشرين 120 كلم من الجزائر العاصمة ، وتمتد على مساحة قدرها 4456 . 28 كلم^2 ، أنشئت بعد التقسيم الإداري سنة 1971 وتتكون من اثنتي عشرة 12 دائرة وخمس وأربعين 45 بلدية [7] وتصل الكثافة السكانية في الكلم الواحد إلى أكثر من 688 . 259 نسمة ، تحتلّ موقعا سياحيا استيراتيجيا لمنظرها الطبيعي الخلاب ووجود تضاريس مختلفة من الجبال والهضاب والسهول ، ونذكر على سبيل المثال :

ـ المنحدر الجنوبي لجبال جرجرة .

ـ النهاية الشرقية للأطلس البليدي .

ـ جبال البيبان ومنخفضها الجنوبي .

ـ تتميّز الولاية بشتاء قاس وصيف حارّ ، وهطول أمطار معتبرة وخاصة بالمنطقة الشمالية وعلى قمم جرجرة[8] وفيما يخص الثلوج فهي تتواجد بكثرة بمناطق جرجرة ومنطقة ديرة .

ـ يتنوع الغطاء النباتي بالولاية إذ نجد فيها أشجار الصنوبر والأرز ، البلوط ، الصنوبر الأسود ، الزيتون وغيرها .

ـ الموارد المائية: تمتد ولاية البويرة من حيث الرّي على أربعة (04) أحواض منحدرة وهي:[9]

ـ الصومام 2240 كلم^2

ـ يسّر 1166 كلم^2

ـ الحضنة 675 كلم^2

ـ الحميز 56 كلم^2

ـ المياه السطحية: تتمثّل في السّدود الآتية:[10]

ـ سد ثيسديت بشلول 167 مم3

ـ سد واد لكحل 30 مم3

ـ سد كودية أسردون في معلة 640 مم3

ـ أحواض تلية 2 . 9 مم3 عددها 22 .

ـ المياه الجوفية: إن القدرة الهيدروجيولوجية للولاية تتمركز أساسا في منطقة الشمال كمايلي:[11]

ـ أراضي واد يسر وواد الساحل .

ـ مرتفعات البويرة ، بلاد المجن والأسنام .

ـ سهل الأربيس .

ـ أراضي واد جنان .

ـ الأودية منها: واد سلوم ، سليم ، ثغرمين ، بودرار ، تسالا وغيرها .

ـ المواقع السياحية: تزخر ولاية البويرة بمناظر طبيعيّة خلابة ومواقع سياحيّة توفر لزائرها وسكانها الرّاحة والاستجمام منها:(12)

ـ الحظيرة الوطنية لجرجرة: تتشكّل من كتلة جبليّة وغابية جميلة جدّا ، تعتبر مكانا سياحيّا رائعا .

ـ منطقة عين زبدة: تقع على حدود الولاية من الجهة الشرقية لكل من بجاية وتيزي وزو ، تحتوي على غابة كثيفة من الفلّين وتعتبر كمحطة توقف وراحة للمسافرين .

ـ تالا رانا : تتواجد بشرق الولاية ، في بلدية سحاريج بدائرة امشدالة ، يبلغ موقعها ارتفاعا قدره 1400م .

وهي عبارة عن غابة بها منبع للمياه ، وموقع ملائم للتخييم ، والجولات والنشاطات العلمية .

ـ المركب الجهوي حمام كسانة: سمي قديما فراكسا نسبة إلى البطل النوميدي فراكسن ، يقع في الجهة الشّرقيّة لبلدية الهاشميّة على بعد خمس وثلاثين 35 كلم جنوب البويرة ، مياهه ذات فوائد طبية وعلاجية .

ـ ميمونة : تتواجد في الجهة الجنوبية لجرجرة تشكل منحدرا مائيا تتجمع مياهها مشكلة مسبحا طبيعيا .

ـ غابة الريش: تقع بضواحي مدينة البويرة شمال غرب وهي كثيفة ملائمة للسياحة والنشاطات الرياضية .

وبالإضافة إلى ما ذكرناه سابقا من مواقع سياحيّة ومنابع مائيّة؛ توجد معالم أثرية وتاريخية متنوعة في مختلف مناطق البويرة(13) .

ـ دراسة المصطلحات المرتبطة بمجال المياه :

قبل التعرض بالدراسة والتحليل لأسماء المصادر المائية نستعرض بعض المصطلحات المرتبطة بمجال المياه خاصة مصطلحات مصادر المياه الطبيعية وتحديد مقابلاتها باللغة الفرنسية والأمازيغية واعتمدنا في ذلك على عينة من

المصطلحات المترجمة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية[14] وقد قسمناها كمايلي:

ـ علوم المجال المائيّ .
ـ مصطلحات المياه .
ـ مصطلحات التّغيرات المائيّة .
ـ مصطلحات علم الرّيّ .
ـ مصطلحات مصادر المياه الطّبيعيّة .

1 . علوم المجال المائيّ:

Hydronymie ← علم تسميات المياه tismaman[15] ← الماء aman » isem (اسم) علم الرّي Hydraulique tusna ← الرّي imeswi ← Hydraulique tisswit ← علم الرّي ← علم حركة السّوائل tasnaman[16] ← Géohydrologie tasniswit ← علم المياه الجوفيّة Hydrophyte tasnamankharan ← نبات مائي imγi n aman ـ amantmourt mara غلاف الأرض المائي ← Hydrosphere wanan ← علم بيئة المياه العذبة Limnologie [17] idyezzinilbrur tasnamanhlawn ← هيدروغرافيا ← علم شكل الشبكة المائية ـ Hydrographie tasnatergwaman ← هيدروديناميك = علم الحركية المائية ← Hydrodynamique tasnamantedun

2 . مصطلحات المياه (تسميات المياه):

ـ Eau, Eaux ماء ـ مياه ـ aman (تدل على المفرد والجمع المذكر)

ـ Eaux bouillie ـ ماء مغلي ـ aman i wlen ـ itezdegun ـ Eau irekmen ـ buvable ـ ماء شروب ـ Eau douce aman tissit ـ ماء عذب ـ aman hlawen ـ Eaux naturelle ـ ماء طبيعيّ ـ aman tegnawt ـ aman ugama ـ aman i genni ـ Eaux stagnantes ـ مياه راكدة ـ Eaux souterraines aman irsen / amen ihebsen ـ Eau saline aman ddaw tmurt/ aman inakhren ـ مياه جوفيّة ـ ماء مالح ـ Eaux de puit ـ aman imlhen / amen imerγen (imelhanen ـ imeranen) مياه البئر Eaux de pluie aman lbir ـ مياه المطر Eaux de mer aman uguffur ـ مياه البحر Eaux dégouts aman n ill ـ aman lebhar ـ ماء القاذورات Eaux aman tzuliγt ـ pure ماء زلال/ ماء نقي ـ aman zeddigen/ amen isfan

ـ ماء الغسل ـ aman n terda
ـ ماء النّهر ـ aman nwasif

ـ ماء مقطّر ـ aman yireggen

ـ ماء ملوّث ـ aman iluɣen

ـ مياه جوفيّة ـ aman n daw akal/ aman inakhren ـ inxar ـ izder ـ anxar

ـ مياه سطحيّة ـ amanufellakel aman ufellatmurt

3 . مصطلحات خاصة بالتّغيرات الّتي تطرأ على المياه:

ـ ثلج ـ Adfel

ـ جليد ـ Agris

ـ بخار الماء ـ iraggen

ـ تبخر الماء ـ afurru

ـ برَد ـ abruri

ـ رغوة ـ tikuffa

ـ تلوّث الماء ـ asluru n waman

ـ ذوبان الثلج ـ iffesi udfel ـ afsay u dfel

ـ مطر ـ lehwa/ agefur/ lgerra

ـ رج ـ هائج ـ yerwi ihewel

ـ مطر غزير ـ azeffuf

ـ قطرة ماء ـ tiqqit

ـ غليان الماء ـ arekem n waman / tayzagt n waman / tiwlin n waman

ـ رذاذ ـ agefur araqaq ـ aneznaz ـ nnec ـ

4 . مصطلحات علم الرّيّ:

ـ aseggem n wama:Aménagement de l'eau

ـ تنظيم المياه asiwed n waman

ـ التّزويد بالمياه agmay

ـ تهيئة aguerez(18)

ـ Addition d'eau ـ جلب المياه ⟵tigmin

ـ Affouillement des eaux ـ جرف المياه تحت البناء asenkhar asufr n waman

ـ Année hydrologique ـ سنة مائية ⟵ asegass n waman

ـ La vanne ـ مفتاح ⟵ tivarrinte

ـ Avaloir ـ بالوعة ⟵ tazuliɣt

ـ Citerne d'eau ـ صهريج الماء ⟵ tibetit / asarig nwaman

ـ Canal dirrigation ـ قناة الرّي ⟵ targa n teswit

ـ Barrage ـ السدّ ⟵ alnay ـ asdaw ـ essad

ـ حاجز مائي ⟵ ahebbas / acemma ⟵ acema n targua

ـ حاجز جليدي ⟵ asalu ⟵(yarza asalu)

ـ Conduit d'eau ـ مجرى مائي ⟵ etiyut n waman / targa / amiziab

5. مصطلحات مصادر المياه الطبيعية: ورد في المعجم العربي الأمازيغي مايلي:[19]

ـ Mer ـ البحر: أبحر الماء ـ أي ملح meryen waman

ـ البحر: الماء المالح: أمان إمرغانن ـ aman imeryanen

ـ البحر خلاف البرّ: illen ـ il ـ ill (ئل ـ ئلْل ـ ئلان)

ـ نهُر الماء: جرى: يوزل ، أزلن ومان . uzlen waman

ـ Rivière النّهر: من الماء الجاري المتسع ، أسيف : إسافن (asif ـ iseffen) ⟵ tezzalen degs waman kul ass ـ iɣzer moqren .

ـ يقول محمد شفيق: النهر العظيم: ئلّ ، ئلْل جمعه إلَّنْ ، ئلَنْ ، إللّن ، إلالن ، وإذا سبقه حرف الإضافة (ن) صار نيلّ ، ويغلب على الظّنّ أنّ لهذا علاقة باسم النّيل في مصر ، النُهَيْرُ: النّهر الصّغير: إليغ جمعه إليغن ، والنَّهْرُ ، النَّهرُ: أيّ الواسع أمغار يسافن (أيّ شيخ الأنهار ، وهذا هو الاسم القديم لنهر « سبو » أو لقبه ، وقد سمعت غير ما مرّة « سبو » « أمغار » ، وسمعت « الشّيخ سبو » بالعربيّة) »[20] . هذا القول يحيلنا إلى البحث في أصول تسمية هذه الأنهار وربطها بمواقعها الجغرافيّة ، وعلاقتها باللّغتين العربيّة والأمازيغيّة في دراسات لاحقة .

ـ ورد أيضا في المعجم نفسه:[21]

ـ Mare البركة : الحوض أو المستنقع ـ آمذا ـ إمذوان ـ ويصغر على ثامذا ـ ثمذوين ـ agulmim[22] (مكان عميق يتجّمع فيه الماء) .

ـ الغدير: من غدران السّيل ـ أفرض إفرضان ـ ألوغ ـ إيلوغن وأيضا الجرْف: أقادير ـ agadir

ـ **الينبوع:** الجدول الكثير الماء ـ إليغ ـ ilig

ـ **النّبع:** عين الماء « تالا » تاهالا ـ ثيط ـ أغبالو ـ أكارو ـ tala ـ ta3wint ـ l3inser ـ aɣbalu (الأكثر ماء هو « أغبالو » ، وتليه « تيط » و« تاهالا » و« تالا » أمّا أكارو؛ فهو منبع النّهر حتّى وإن جفّ الوادي من ماء النّهر .) والنّبع: تحدثه غزرة الأمطار [23] .

ـ **السّيل:** ayen dttawin ـ (tahamalt/ihemmula /tihamalines) ـ ahemmal itili di chathwa maylin aman) ـ iɣzer واد: Ravin waman ma darli lahwa atas Lac(atass / بحيرة / مستنقع/ abalma ـ amruj ـ agulmim معبر في النّهر: asaka (ayen if zegran meden ar ugumad niɣzer naɣ asif) ـ

ـ طوفان ، فيضان : ssix

ـ سيلان الماء: acercur

ـ شلّال: acacraf / acarcar

ـ السّيّال : الشّديد السّيل ـ amezzal

ـ المسيل: موضع السّيل ـ ثغزرث tiɣzert ـ

ـ السّاقي: ameswi (الّذي يقدّم الماء .)

ـ السّقي: tiswit [24] asseswi

ـ استسقى: yugam

ـ المستسقي: anagum

ـ السِّقَاء: سقاء الماء ـ ayaddid

ـ المِسقاة: asagum [25]/lmarca

ـ البئر: lbir ـ (amdun lqayen iqqazen meden degakal aken adsalin aman)

ـ غار مملوء بالماء / حوض صغير جدا / tamduct

7 . أسماء مصادر المياه الطبيعيّة بالبويرة وأصولها:

ـ **منبع (tigergert) أو يقال له ثاحمّامث** : (tahmmamt) هو منبع مياه غازية معدنية؛ يقع في منطقة تيكجدة تابع للحظيرة الوطنيّة لجرجرة؛ يبعد عن مقرّ ولاية البويرة باثنين وثلاثين 32 كلم ، يصل إليه الزّوار مشيا باتّخاذ مسلك غابيّ من تيكجدة ، ويستغرق حوالي ساعتين للوصول إليه؛ يوجد هذا المنبع قرب قرية مهجورة كانت موطن مجموعة من عائلات قبل السّبعينات ، وهذا

المنبع يستفاد منه في علاج الكثير من الأمراض الجلديّة حين يغتسل المريض بمياهه الغازية .

ـــ **بحيرة قولميم** (lac Gaulmim): **tamda ugelmim : agelmim** أقولميم بالأمازيغيّة يعني مكانا عميقا؛ يتجمع فيه الماء؛ ليشكّل بحيرة لا تجفّ طوال أيّام السّنة . هذه البحيرة تابعة للحظيرة الوطنية لجرجرة تقع في سلسلة جبلية بين ولايتي البويرة وتيزي وزو ، توجد على ارتفاع 1800م ، وموقعها الجغرافي بالضّبط بين منطقة تيكجدة وتالا قيلاف تبعد عن المركز الوطني للرياضة والتسلية بتيكجدة بـ11 كلم مشيا على الأقدام وميزتها أنها البحيرة الأعلى في قارة إفريقيا وماؤها بارد جدا في الصيف ، وتتجمد في فصل الشتاء وتصبح جليدا وهذا نظرا لبرودة المنطقة ، ولهذا ينصح بزيارتها في فصل الرّبيع بعد ذوبان الثلوج .

ـ **مومينة (mumina):** ويقال لها أيضا شلال لالة ميمونة ، هو منبع مائي يقع على ارتفاع 1100م في الجهة الجنوبية لجرجرة يعتبر منحدرا مائيا تتجمع مياهه مشكلة مسبحا طبيعيا ، ويوجد بها غار صخري ، يدخل عبره الناس ، ويقال إنّ الشخص المريض أو (السيئ أو الشرير) تضغط عليه جدران هذا الغار الصخري ولا يخرج منه إلاّ بصعوبة وفي بعض الأحيان تمارس طقوسا لإخراجه كالزّغاريد وغيرها . ويشترط المرور منه سبع 07 مرات ليحصل الشفاء ، أما الشخص الطّيب السريرة يدخل عبره ويخرج بشكل عادي ولا يتعرض لأيّ ضغط

ـ **منبع حموي حمام كسانة fraksa k sana:** سمّي قديما فراكسا نسبة إلى البطل النّوميدي Fraksen فراكسن ، [26] يقع في الجهة الشرقية لبلدية الهاشمية على بعد خمسة وثلاثين 35 كلم جنوب مدينة البويرة ، تتميز مياهه بفوائد طبية وعلاجية .

ـ **ثالة إيشّان ثسليث tala yeccan tislit:** بمعنى البِرْكة التي ابتلعت العروس ، وهي بركة مائيّة ذات شكل دائريّ صغير وعميق ، مياهها تستعمل للعلاج؛ توجد بمنطقة تابعة لتيكجدة ، ويقال إنّ هذه التسمية مستوحاة من قصة حدثت في المنطقة ، وهي أنّ عروسا ذهبت لجلب الماء من هذا النّبع أو (البركة) فغرقت ، ويروي سكان المنطقة إلى يومنا هذا سماع أصوات مختلفة لا يعرف مصدرها .

ـ **ثامذا انتاولا: tamda n tawla** تقع في منطقة (Agni) التابعة لقطاع تيكجدة وهي عبارة عن بحيرة تشكلت من المياه النابعة من تغزرث (tiɣzert) ، هذا الأخير عبارة عن واد ، ويتردّد النّاس عليها لعلاج الحمّى؛ فمياهها باردة جدا تساعد على خفض الحمّى والشفاء منها ، ولهذا السبب سميت بـ« ثامذا نتاولا » بمعنى « بحيرة

الحمّى» .

ـ **لعنصر لكانون (l3inser n lkanun)**: نبع مياهه عذبة جدا يشبه شكله موقد النّار «الكانون lkanun» ولهذا السّبب أطلقت عليه هذه التسمية ، يوجد بمنطقة تحمل نفس الاسم تقع بثغرمت (tiɣremt) ضواحي حيزر .

ـ **آسيف نتغرمين Asif n tɣarmin** ـ تسمية هذا النّهر نسبة إلى منطقة ثغرمث وهي قرية تشتهر ببناء حواجز صخرية تسمى بالأمازيغية ثغرمين (tiɣarmin) ، مفردها ثغرمتtiɣremt .

ـ **لعنصر نقاماظين l3inser n gemmadin**: اسم مركب من كلمتين و حرف إضافة (l3inser+ n+ gemmadin) بمعنى نبع الجهة المقابلة ، يوجد في منطقة ثغرمث (tiɣremt) في ضفة النهر المقابلة لهذه المنطقة .

إضافة إلى ما ذكر سابقا من موارد مائية هناك مصادر أخرى منها: إغزر نلحاج iɣzer n lhaj ، إغزر نسيوح iɣzer n (syuh) ، إغزر بوشن (iɣzer n ucen) ، ثالة حجّار (tala hajjar) ، ثسّرقي (tessergi) ، آسوّل (aswal) كما هو موضح في الملحق الآتي:(27)

Nom	Secteur	Localité
Aghvalou 1	Tikjda	Merkala .
Aghvalou 2	Tikjda	Mimouna .
Tiksra	Tikjda	
Taliouine	Tikjda	
Taguemount Mimouna	Tikjda	
Aguerguour	Tikjda	
Lansar Tikjda	Tikjda	
Resurgence oued Tinzert	Tikjda	
Tikjda centre	Tikjda	
Chalet des Cheminots	Tikjda	
Captage chalet du Kef	Tikjda	
Aghvailou 2b	Tikjda	Sud Lac
snc Est Agh3	Tikjda	Sud Lac
Aghvailou 2cSC W Agh2	Tikjda	Sud Lac
Ain Bousaid	Tikjda	
Taouït Tazeguarth2	Tikjda	
Ansar Taksrit	Tikjda	
M'Rour Tisergui	Tikjda	
3 Captages Tizi Mrour	Tikjda	Haizer
Tala Boulma	Tikjda	
TaouInt Tazeguarth	Tikjda	Nord Taliouine
Amalou Bousemoum	Tikjda	E . Lac
Tissargoui . A	Tikjda	
Ighzar Tiroual	Tikjda	
Tifires	Tikjda	Merkala
Fontaine Tanagount	Tikjda	Tanagount (Ighzer Bou Mrah)
TIFRAKH	Tikjda	
Aine Ou Serou	Tikjda	
Ain Tagounits	Tikjda	
GRES ROUGES (agh1)	Tikjda	
Amont Tiksra	Tikjda	Merkala
CALC EN PLAQUETTES Agh1	Tikjda	
Talweg Est AGH1	Tikjda	
AVAL TIFIRES CONGLOMERAT	Tikjda	
Anseur ou Dhfal	Tikjda	Boghni
Aine Hammam Melouline	Tikjda	

Tala Guicen	Tikjda	
Ainceur Asseguen	Tikjda	
T . Tesseraount	Tikjda	S Tbaoualt
Sce Iril Guefrane	Tikjda	
Tala Timezouaghi	Tikjda	
Timezouagh	Tikjda	
Tala Tanserit	Tikjda	Haizer
Tala Ouarkoubh	Tikjda	SUD lac
T_Ouarkoub	Tikjda	SUD Lac
A_Cherif	Tikjda	
Ansar Taksrit Ifoulkaien	Tikjda	E Aghvaïlou . 2
snc Est Agh3	Tikjda	
Ansar Guethviren	Tikjda	
N'Srour	Tikjda	E Aghvaïlou2
Timeli . Djef	Tikjda	E Aghvaïlou . 2
snc EE . Est Agh2	Tikjda	Haizer
MRour	Tikjda	
Thissargui	Tikjda	
MrourS	Tikjda	
Amont Alouane Tizi Mroure	Tikjda	
Tala Bou Mzou	Tikjda	
Alouane	Tikjda	
Tala Tameziet	Tikjda	
Alouane	Tikjda	
Tala N'Djedjien	Tikjda	Route Alouane
Serou	Tikjda	
Tinghelt	Tikjda	
Bouali	Tikjda	
Tigounatine	Tikjda	Tigounatine
Tigounathine	Tikjda	
Tisserguine	Tikjda	Col Lac vers Boulma
Heizer Guerouil 4	Tikjda	
Heizer Guerouil 3	Tikjda	
Heizer Guerouil 1	Tikjda	Col Lac vers Boulma
Heizer Guerouil 2	Tikjda	
Sce Anoual	Tikjda	
Source Chalet du Kef	Tikjda	
Source Cuvette Alma . 1	Tikjda	Alma
Almaw	Tikjda	

CAF	Tikjda	CAF
Source Cuvette Alma . 2	Tikjda	Alma
CAFPont	Tikjda	
Source sans nom	Tikjda	
CAF	Tikjda	
Aine Toumine	Tikjda	
Source sans nom	Tikjda	
CAFW	Tikjda	
Zerman	Tikjda	
Alma	Tikjda	
Boulma	Tikjda	
CAF	Tikjda	
Bou . Amrien	Tikjda	Col Lac vers Boulma
Taouialt S	Tikjda	
Amzou	Tikjda	W Taouïalt
AlmaW	Tikjda	
Hambou	Tikjda	
Mine	Tikjda	
Ouled Yaha	Tikjda	
Ouled Ali 1	Tikjda	
CAFN	Tikjda	
CAF	Tikjda	
Tizi Tikjda	Tikjda	
Ouled Ali 2	Tikjda	
Tasdet	Tikjda	
CAF	Tikjda	CAF
CAFE	Tikjda	
Ecetcifene	Tikjda	
CAF	Tikjda	
CAF	Tikjda	
Tigounatine	Tikjda	
Ouled Ali 3	Tikjda	
Djaoudi 2	Tikjda	Sud Tikjda
CAF	Tikjda	CAF
CAF4	Tikjda	
CAFNE	Tikjda	
Djaoudi 1	Tikjda	Sud Tikjda
Ain Amboube	Tikjda	
Toudjel	Tikjda	

Oudjedjidh	**Tikjda**	
TKS	**Tikjda**	
Icetcifene1	**Tikjda**	
Isli	**Tikjda**	
CAFNE	**Tikjda**	
Tikjda_E	**Tikjda**	
Icetcifene2	**Tikjda**	
Source de la carriere	**Tikjda**	
Source versant Sud Ras Tigounatine STK1	**Tikjda**	**Haizer**
Agga	**Tikjda**	
TikjdaE	**Tikjda**	
Anser Lenak	**Tikjda**	**SudTimedouine**
Iskerene	**Tikjda**	
Tala Abde EL Melk	**Tikjda**	
IskereneN	**Tikjda**	
Taouriouine	**Tikjda**	
Iskerene2	**Tikjda**	
Essekrane	**Tikjda**	
Tala Oudfel	**Tikjda**	
Tighrissine	**Tikjda**	**Haizer**
BoukelmounW	**Tikjda**	
Boukelmoun	**Tikjda**	
Tala_NTlouloult	**Tikjda**	
TimedouineS	**Tikjda**	
Source Tizi Narbet	**Tikjda**	**Tizi Narbet El Adjiba**
Aine Irrissene	**Tikjda**	
Tala_NSirt	**Tikjda**	
AkoukerSW	**Tikjda**	
BoukelmounE	**Tikjda**	
TaHammamt Sce Minerale	**Tikjda**	
BoukelmounNE	**Tikjda**	
TalaNSirtE	**Tikjda**	
AkoukerSW	**Tikjda**	
Talla Agouni Gaghbi	**Tikjda**	**Agouni Gaghbi Adjiba**

هوامش البحث:

(1) Inventaire sources, direction du parc national du Djurdjura, Bouira2015 2016 .

(2) ينظر: التراث الثقافي لولاية البويرة ، مديرية الثقافة لولاية البويرة ، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية لولاية البويرة ، الجزائر ، ص5 .

(3) ينظر: منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، مديرية السياحة لولاية البويرة ، وزارة تهيئة الإقليم ، البيئة والسياحة ، ص 7 ـ 8 .

(4) أحمد سليماني ، تاريخ المدن الجزائرية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007 ، ص 175 .

(5) أحمد سليماني ، تاريخ المدن الجزائرية ، ص 175 .

(6) ينظر: منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، ص8 .

(7) ينظر: منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، ص 2 ـ 4 .

(8) المرجع نفسه ، ص 04 .

(9) منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، ص21 .

(10) منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، ص 21 .

(11) المرجع نفسه ، ص22 .

(12) ينظر: ـ التراث الثقافي لولاية البويرة ، ص 01 منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، ص 32 ـ 41 .

(13) ينظر: الممتلكات الثقافية المادية لولاية البويرة ، الأسبوع الثقافي لولاية البويرة من 24 إلى 28 جوان 2007 ، في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، مديرية الثقافة لولاية البويرة ، وزارة الثقافة .

(14) ينظر: ـ محمد طبي: «معجم مصطلحات المياه» ، مجلة اللسان العربي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مكتب تنسيق التعريب ، المملكة المغربية ، عدد 59 ، 2005 ، ص 222 . المنجد الفرنسي العربي للطلاب ، دار المشرق ، بيروت ، ط11 ، 1997 .

Larousse, maxi débutants, Le dictionnaire CE2, CM, 20 . 000 mots .

(15) Abdlaziz Berkaï, lexique de la linguistique Français _ Anglais, tamazight, Edition Achab, 2009, p101 .

(16) Hamid Boutlioua, lexique Bilingue, Français _ tamazight, Edition 2005, Algérie, p113 .

(17) Kamal Boumara, issin Asegzawal nteqbaylit s teqbaylit, édition l'odyssée, Tizi _ Ouzou, 2010, p 242 .

(18) ينظر: Hamid Boutlioua, Lexique bilingue Français, Tamazight, p19

(19) ينظر: المعجم العربي الأمازيغي ، تصنيف: محمد شفيق ، أكاديمية المملكة المغربية ، مطبعة المعارف ، ج1 ، ج2 ، ج3 ، (1993 ـ 1996 ـ 2000) ، مادة نهر ، ص183 .

(20) المرجع نفسه ، ص183 .

(21) المرجع نفسه ، ص ن .

(22) ينظر: شعبان بوعريسة ، قاموس ثلاثي اللغات أمازيغي عربي فرنسي ، دار السعادة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2007 ، ص25 .

(23) ينظر: محمد شفيق ، المعجم العربي الأمازيغي ، ص 183 .

(24) Hamid Boutlioua, Lexique bilingue Français, Tamazight

● أستاذة محاضرة ب ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة البويرة.

(25) ينظر: ـ محمد شفيق ، المعجم العربي الأمازيغي ، ص 522 .
Kamal Boumara, issin Asegzawal nteqbaylit s teqbaylit, p189 .
(26) ينظر: ـ منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، ص41 .
التراث الثقافي لولاية البويرة ، ص3 .
(27) ينظـر: Inventaire sources, direction du parc national du Djurdjura ,Bouira

قائمة المصادر والمراجع

1. التراث الثقافي لولاية البويرة ، مديرية الثقافة لولاية البويرة ، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية لولاية البويرة ، الجزائر .
2. منوغرافية سياحية لولاية البويرة ، مديرية السياحة لولاية البويرة ، وزارة تهيئة الإقليم ، البيئة والسياحة .
3. أحمد سليماني ، تاريخ المدن الجزائرية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007 .
4. الممتلكات الثقافية المادية لولاية البويرة ، الأسبوع الثقافي لولاية البويرة من 24 إلى 28 جوان 2007 ، في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، مديرية الثقافة لولاية البويرة ، وزارة الثقافة .
5. محمد طبي: « معجم مصطلحات المياه« ، مجلة اللسان العربي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مكتب تنسيق التعريب ، المملكة المغربية ، عدد 59 ، 2005 .
6. المعجم العربي الأمازيغي ، تصنيف: محمد شفيق ، أكاديمية المملكة المغربية ، مطبعة المعارف ، ج1 ، ج2 ، ج3 ، (1993 ـ 1996 ـ 2000) المملكة المغربية .
7. شعبان بوعريسة ، قاموس ثلاثي اللغات أمازيغي عربي فرنسي ، دار السعادة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2007 .
8. المنجد الفرنسي العربي للطلاب ، دار المشرق ، بيروت ، ط11 ، 1997
9. Abdlaziz Berkaï, lexique de la linguistique Français - Anglais, tamazight, Edition Achab, 2009,
10. Hamid Boutlioua, lexique Bilingue, Français - tamazight, Edition 2005, Algérie, p113 .
11. Kamal Boumara, issin Asegzawal nteqbaylit s teqbaylit, édition l'odyssée, Tizi Ouzou, 2010, p
12. Inventaire sources, direction du parc national du Djurdjura, Bouira 2015 2016

المقاربة البنوية العربيّة بين عموميّة التنظير وخصوصيّة التجريب

عاشور توامة*

الملخص:

يندرج هذا البحث ضمن مجال **(نقد النقد)**، لأنّه يتناول بالدراسة والتحليل الأعمال النقدية الّتي اشتغلت على نصوص المنجز الإبداعي العربي الحديث من منظور المقاربة البنوية، لذلك يعتمد البحث قراءة وصفية تحليلية، تهتمّ بالأسس النظرية والممارسات النقدية، ويتمّ تقويم ومقاربة هذه النتاجات النقدية استنادا إلى الأصول المنهجية للبنوية، في مصادرها المرجعية الأساسية، من خلال عمومية التنظير وخصوصية التجريب، مما يُفسح المجال الواسع لتقديم ملاحظات جزئية متّصلة بمدى تمثّل الناقد العربي للمفاهيم الأساسية للمنهج البنوي، وقد تمّ في آخر البحث استنتاج خلاصة عامّة، تُمثّل تجربة الناقد العربي في مدى استيعابه للمنهج البنوي مع بعض إبراز جملة من المنطلقات والحلول المقترحة لكيفية تطبيق المناهج الأحادية في مقاربة النصوص الأدبية وتحليلها.

Abstract:

This research falls within the field of (criticism of criticism), due to it deals with studying and analyzing of criticized works that worked on modern Arabic texts of creative achievements from the perspective of structural approaching,

Thus, the research depends on descriptive and analytical reading, which concerns with the theoretical basis and criticism practices by evaluating and approaching criticized results based on methodology essentials for constitution in their basic reference resources, through theorizing generality and privacy experimentation.

This opens a broad area to provide partial notes Related to the extent of representing Arab critic of basic concepts of constitutional approaching, and we realized in the end of this research a general summary, it represents the experiment of the Arab critic in its absorption extent of constitutional approaching with some highlighting a number of perspectives and proposed solutions in how to apply single constitutions in approaching and analysis literary texts.

حظي النّظر في النص من وجهة المقاربة البنوية بنصيب وافر من اهتمام

* أستاذ مساعد قسم أ، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة ميلة.

الدّارسين العرب، فعدا الفصول المعقودة في كتب مختلفة، والمقالات المنشورة في مجلات مختصة، فإننا نقف على مجموعة من الكتب الكاملة والمتضمنة كلمة بنيوية أو بنائية جزءا من تركيبة عنوانها، ولا يهمنا الوقوف على الجزئيات الواردة في هذه الدراسات بقدر ما يهمنا مسحها من وجهة تأليفية، نستقرئ بمقتضاها تصورهم للمقاربة البنوية وطريقة معالجتهم من منطلق عمومية التنظير وخصوصية التجريب.

عودا على بدء، ما هي البنوية وما هو النقد البنوي؟ وهل توجد مقاربة بنوية عربية؟ وإلى أي مدى نجحت هذه المقاربة أو فشلت؟ وماهي المعايير والمرتكزات الّتي تقوم عليها، وتستند إليها في مقاربة النص الشّعري؟ وهل وفق النقد العربي البنوي في التطبيق مثلما وفق في التنظير؟ ومن هم أبرز النقاد الذين حاولوا استقبال هذا الوافد الغربي المنهجي لقراءة النص الإبداعي؟

هذه الأسئلة وغيرها سيحاول هذا البحث الإجابة عنها بكل موضوعية وأمانة علمية، عسى أن تجد صدى لها لمن يضيف إليها أو يُصوّب ما حاد عن حقيقتها.

1.مفهوم وطبيعة البنوية في النقد الأدبي المعاصر

إن طبيعة هذا البحث تقتضي منا عدم الدخول في التفاصيل التّاريخية لنشأة البنوية والفكر البنوي عموما، لذلك يمكن الاقتصار بالقول على أن البنوية قد تخلّقت في كنف الثّورة اللّسانية، الّتي ترّسخت منذ بدايات القرن العشرين، ولاحت معالمها وتحدّدت مجالاتها، حيث استطاعت هذه الثّورة أن تخترق مختلف الأنظمة الفكرية والثّقافية السائدة، وأن تصبح رافدا نظريا ومنهجيا تلجأ إليها تلك الأنظمة.

ولعلّ العلوم اللّسانية كانت سبّاقة إلى احتذاء النّموذج اللّساني والتفكير البنوي عموما لتجاوز إشكاليتها، ولا أدلّ على ذلك من قول أحد روادها وهو **كلود ليفي ستراوس (Claud Levi-Strauss)** حينما رأى أن البنوية قد أمّدت العلوم الإنسانية بنموذج ابستمولوجي، يؤهلها لتجاوز الوصفية الّتي ارتبطت بها، وإلى إكتساب الوحدة والاتساق الكامنين وراء الوقائع الموصوفة،[1] وذلك في قوله:ﷺ **تُقدّم البنوية للعلوم الإنسانية نموذجا ابستمولوجيا، ذا قوّة لا يضاهيها ما كان لها قبل ذلك من مناهج، فهي تكشف في الحقيقة وراء الأشياء وحدة واتّساقا، لا يمكن أن يظهرا في الاقتصار على وصف الوقائع .**[2]

كما أنّ البنوية تقدّم الإمكانات الابستمولوجية لقيام اللّغة من خلال موضعة انتماءات قصود اللّغة إلى العالم، فالبنوية قائمة على التفقير من المعنى

كشرط لبلوغ المستوى المنطقي، وعلى استبعاد الذات كحامل للدلالة كشرط لإمكان الانحصار داخل حدود الوصف التصنيفي، وكسبيل إلى تعيين اللّغة كظاهرة علمية قابلة للتفكك [3] عند **لحظة لسانية، والّتي تسمح لنا باكتشاف نظام عميق تحت التفكك الظاهر.**[4]

وكان من التّصور المنطقي أن يمتد تأثير البنوية إلى مجال النقد الأدبي، وخصوصا حينما تلاحقت المفاهيم اللّسانية كما بلورها **دي سوسير** (Ferdinand de Saussure) وتلاميذه بالشكلانية الروسية، الّتي أدّى فيها **ياكوبسون** (Jakobson) دورا بارزا ومحوريا،[5] فأصبح الفكر النقدي المعاصر متبنيا التصورات البنوية سواء ذلك الذي اتّخذ اللّسانيات مرجعا له، أم ذاك الذي بقي محكوما بالمرجعيتين النفسية والاجتماعية خاصة.[6]

والبنوية في مقاربتها المتميزة نظام تحليلي، يعتمد الدلالات والرموز والإشارات في دراسة النص، وفق قاعدة علمية يستعين بها القارئ في التعامل مع النص، بصرف النظر عن اللّغة الّتي كتب بها أو المذهب الذي ينتمي إليه، والبنوية تتعلّق باستقبال النص لا بنتاجه، وعليه فليس ثمّة أدب بنوي بل هناك قراءة بنوية لنص من النصوص، فهي باختصار نظام استقبال موجه بقاعدة علمية، مفادها أنّنا نُفكر في الكل الذي أمامنا على أنّه أساس مجموع أجزاء أو وحدات صغيرة تُشكّل هذا البناء، وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تلك هو عمل البنوية.[7]

وقد أفاض الباحثون في تحديد مفهوم البنوية وفي الكشف عن طبيعتها:

أ. مفهوم البنوية

إنّ السّؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن في هذا المقام هو ما لبنية أو البناء؟ وما البنوية؟

قبل الإجابة عن هذا السّؤال لا بأس أن نتّفق أوّلا عن أي المصطلحين أصح، " **البِنَويَّة** " أم " **البِنْيَويّة** " كما هو شائع عند أغلب النقاد العرب المعاصرين، لذلك كثر الحديث عن البناء اللّفظيّ السّليم الذي يجب أن يكون عليه هذا اللّفظ، ووقع الإصرار في نهاية الأمر، على أن يتداول النقاد العرب المعاصرين الاستعمال الخاطئ وهو بنيوية، وذلك عوضا عن الاستعمال النحوي السّليم الذي هو إما " **بِنْيَة** "، وذلك كما تقول في النسبة إلى " **فِتْية** " " **فتيّ** " على القياس، لأنّك تجريه مجرى مالا يعتلّ، وهو مذهب **أبي عمرو بن العلاء**، كما يمكن أن يقال " **بِنَوي** " وهو في رأي **عبد الملك مرتاض** ونحن نتّفق معه، أخفّ نُطقا وأكثر اقتصادا لغويّا، وهو مذهب **يونس بن حبيب**،[8] ويمكن الاستئناس برأي **سيبويه** في

'' **باب الإضافة** ''[9] للتّحقّق من هذه المسألة، والتّأكّد من الاستعمال اللّغوي السّليم، الذي يقتضي إمّا أن يكون أصل اللّفظ '' **البِنيّة** '' فيقال '' **بنيَيِيّ** '' وهو ثقيل النطق، وإمّا أن يكون على القلب فيقال '' **بِنَوي** '' وهذا الإطلاق، بالإضافة إلى سلامته من الخطأ، وهو الأخفّ نطقا باللّسان والأجمل وقعا في الآذان.[10]

وقد تُجمع أغلب المعاجم على أنّ '' **بنية الشيء** '' في اللّغة العربية هي تكوينه، وهي تعني أيضا الكيفية الّتي شُيّد على نحوها هذا البناء أو ذاك، وحين نتحدّث عن البناء الاجتماعي أو بناء الشّخصية أو البناء اللّغوي، فإنّنا نُشير بذلك إلى وجود نسق عام أهم ما يتّصف به هو عنصر النّظام، فالبناء هو صورة منظّمة لمجموع من العناصر المتماسكة، ومن هنا فإنّ البنية تقوم على اعتبار مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيّرة، يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج.[11]

ومادام منشأ البنوية قد ارتبط باللّسانيات الحديثة فإنّ مفهومها الأوّلي قد ارتبط بمنشئها الأصلي فدلّت في اللّسانيات:

- على الاتجاهات اللّسانية الحديثة والمتنوعة الّتي تبلورت بين الحربين العالميتين.
- وعلى اتجاه في اللّسانيات يُعنى بتحليل العلاقات بين أجزاء اللغة.[12]

وحين ارتباطها بالأنظمة الفكرية المختلفة وضمنها العلوم الإنسانية، استمرّ مفهوم العلاقات ليعالج قضايا وظواهر ليست من طبيعة لغوية، مثلما فعل **كلود ليفي ستراوس** حين درس – بنويا عليه السلام – السّلوك الحضاري والطقوس والشعائر، وعلاقة القرابة وقوانين الزّواج وطرائق الطبخ،[13] ومثلما فعل **جان لاكان (Jacques Lacan)** في دراساته النفسيّة عن بنية اللّاشعور، بل لم تسلم حتّى الفلسفة الماركسية، باعتبارها نظرية متكاملة في التّاريخ والاقتصاد والاجتماع من تأثير البنوية، حينما قام **ألتوسير** (Louis !"#usser) بمراجعتها في ضوئها، ناهيك عن علم الاجتماع الجدلي، الذي وجد في البنوية ملاذا صالحا لتطوير مفاهيمه، وتدقيق تصوّراته حول الأدب وظواهره، واتّضح ذلك التأثير والتطوير فيما قام به **لوسيان غولدمان** (Lu$ien %o!d&an) بتأسيسه للبنوية التكوينية، الّتي تمّ بها تجاوز نظرية الانعكاس التقليدية، وتحدّدت بها أيضا المعالم الأولى لعلم اجتماع الأدب.[14]

ب. طبيعة المقاربة البنوية

إن تحديد مفهوم المقاربة البنوية يضعنا في صُلب إشكاليّة البنوية منهجا

وفكرا، فعندما نتحدّث عن البنوية من الضروري أن نقوم بعملية تحديد أوليّة، تتمثّل أساسا في الفصل بين البنوية بوصفها منهجا، وبين البنوية بوصفها مذهبا فلسفيا، يتوخّى الشُّمولية في تفسيراته ويستخدم تجلّيات العقل في المجالات المتباينة،[15] وهذا ما أدّى إلى اختلاف أراء الباحثين حول طبيعة البنوية بين توجّهين كبيرين:

التّوجّه الأوّل: ينظر إلى البنوية على أنّها نظرية فلسفية لها بناء نظري وجهاز مفاهيمي، تستطيع أن تؤسس بهما تصوّرا عن كافّة الظواهر والقضايا، ونجد في مقدمة هذا التوّجّه المفكّر **روجيه غارودي (Roger Garaudy)**، الذي اعتبر البنوية فلسفة موت الإنسان، وقد فتح هذا المنظور الفلسفي المجال لقراءات إيديولوجية متنوّعة للبنوية، تسعى للكشف عن الخلفيات الفكرية الّتي تستبطنها، فقد ربطت الباحثة الأمريكية **إديث كيروزيل** ازدهار البنوية إلى إيديولوجية جيّدة، أمدّت اليسار الفرنسي بفكر جديد، يبعده عن الماركسية دون أن تتناقض مع التوّجّه الاشتراكي.[16]

فلقد احتلّت الفلسفة البنوية الصّدارة، وذلك لتصديها لكل الفلسفات الذّاتية وتقديمها لبديل نظري جديد، لذا فلا غرابة إن انتشرت البنوية بشكل واسع في الستينيات من القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه الفترة ببروز أسماء وعناوين كتب ميّزت هذه المرحلة،[17] وهو التّصدي الذي جعل البنوية خلفا شرعيا للوجودية، بعد أن تقلّص نفوذها عندما طرحت مسألة البنية: ﷺ **كانت الكلمة السّحرية حتّى ذلك الحين: '' الذّاتية '' فصارت مذ ذاك فصاعدا: '' البنية ''.**[18]

كما أنّ إخفاءها للبُعدين الأيديولوجي والسياسي وإظهارها للبُعد العلمي قد جعلها تستأثر باهتمام معظم المفكّرين المحافظين؛ وفي مقدمتهم **كلود ليفي استراوس**،[19] وذلك ما عجّل بانتهاء عصر البنوية، الذي امتدّ في فرنسا في منتصف الخمسينيات إلى السنوات الأولى من عقد السبعينيات، حيث كانت ثورة الطلاب في مايو 1968م حركة احتجاج على الفكر البنوي، الذي بدأ منذ هذه الثّورة يفقد بريقه وهيمنته، ويتخلّى عنه أبرز رواده مثل **ميشيل فوكو/ ولويس ألتوسير/ ورولان بارت**، غير أنّ ذلك لم يمنع من استمرار بعض المفاهيم البنوية في عصر ما بعد البنوية.[20]

التّوجّه الثّاني: ويذهب إلى نفي الطبيعة الفلسفية عن البنوية، وإلى دحض الخلفيات الإيديولوجية والسياسية الّتي أُريد ربطها بها، وإلى الدفاع عن البنوية باعتبارها منهجا في التفكير، وليست نظرية قائمة الذات بدليل أنّ الفلسفات الحديثة باختلاف نظرياتها، والعلوم الإنسانية بتنوع منطلقاتها وتوجّهاتها قد

استفادت منها، باعتبارها منهجا وضمنها الفلسفة الماركسية نفسها.

وهذا ما يؤكّده **سعيد الغانمي** الذي يرى أنّ البنوية تختلف عن المذاهب الفكرية الحديثة، من حيث إنّها لا تحمل مضمونا فكريا ولا تتقيّد باتجاه إيديولوجي محدّد، إنما تتحدّد بكونها مشروعا منهجيا يقوم على مستويات إجرائية متضافرة، وقادرة على الكشف عن البنى المؤسسة للظواهر المدركة، وبالتّالي فإن البنوية ليست نظرية، وإنما هي طريقة في التفكير، تعمل على الرسوخ في مختلف مجالات المعرفة المعاصرة، وعلى إنتاج نظرة جديدة للتعامل مع مختلف الظواهر والقضايا.[21]

وقد ألّح **كمال أبو ديب** على إضفاء صفة الموصوف المنهجي عن البنوية بقوله: **ليست البنوية فلسفة لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنّها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقف منه ،**[22] ومن ثمّ فإن البنوية ممارسة قبل كل شيء أكثر منها صيغة كينونة، إنّها منهج وعلم، وليست مكاسب لا تكون نهائية أبدا، بل معالم محكوم عليها بالتّجاوز دون الكفّ عن معاينة الوجود عن طريق الفكر.[23]

وهذا ما يؤدي إلى نتيجة مبدئية مفادها، أن البنوية منهجا متى أدركنا أن العلم الحديث ومنذ القرن التّاسع عشر لم يتمكن من تحقيق إنجازاته الكبيرة، إلا بفضل تطبيق النّموذج الرياضي على الظواهر الطبيعية، أمكننا أن نحكم بأنّ هذا العلم كان منذ بدايته بنويا، لأنّه قصد الوصول إلى البناء الكامن وراء الظواهر الطبيعية وعبّر عنه بلغة رياضية.[24]

وبما أنّ ميزتها هي انطلاقها من اللّسانيات وسعيها لتعميم ما ترسّخ في مجالها على المجالات الأخرى، وما دام الأدب مادة لغوية فإنّه أكثر قربا من اللّسانيات، وأنّ المنهج البنوي أكثر مقاربة وقدرة في توجيه النقد الأدبي نحو العلمية، وذلك باستقائه لمفاهيمه من اللّسانيات ولمنهجه من البنوية لإنتاج معرفة علمية بموضوعه، ولإضفاء العلمية على تعامله مع ذلك الموضوع تعصمه من الانطباعية والإيديولوجية.[25]

وذلك ما عمل **عبد السّلام المسدي** على الدفاع عنه في قوله: **إنّ اللّسانيات كعلم من العلوم الإنسانية، والبنيوية كمنهج في بحث الظواهر ودراستها قد ولدتا نزعة في دراسة القضايا المتّصلة بالعلوم الاجتماعية عموما، وهي نزعة الانضباط الموضوعي المستند إلى مقومات التيّار العلماني الذي شمل عليه السلام من بين ما شمل ميدان الدراسات الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييما علميا .**[26]

كما أنّ الطبيعة المنهجية للبنوية هي الّتي بلورت المقاربتين الأساسيتين

في التحليل البنوي عموما، وفي التحليل البنوي للنصوص الأدبية خصوصا وهما:

أ. تحديد البنية: أي النظر إلى النص باعتباره بنية مستقلة، وهذه البنية قد تكون نصا شعريا أو مجموعة نصوص شعرية، أو قد تكون رواية أو قصّة أو مسرحية أو أسطورة، أو ما إلى ذلك من فنون الشّعر والنثر، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج البنوي يصعب تطبيقه على الشّعر بخلاف فنون السّرد الذي يمكن تقسيم السياق السّردي، الذي تتوافر له عناصر تتوافر للشّعر مثل تتابع الأحداث والحبكة والشّخصيات.[27]

ب. تحليل البنية: أي الكشف عن عناصر البنية وعلاقاتها، وعن الأنساق الفكرية الّتي تنتظمها؛[28] أي بعد تحديد البُنى الدلالية الكبرى، والبُنى الدلالية الصغرى التي تنضوي تحتها، ونكشف عن المساحة الّتي تشغلها كل بنية في النص، فلا يمكن الشروع في تحليل ما دون أن البدء بهذه المحاولة الدلالية الّتي تكتنف محتواه وتعتري مضمونه.[29]

غير أن هذا لا يعني أحادية المنهج وصرامته، حيث تتعدّد الرؤى في المنهج البنوي خلال الممارسة بتعدّد الباحثين والمحللين البنويين، وباختلاف ثقافاتهم ومنطلقاتهم وأهدافهم في مقارباتهم البنوية مما تنتج معه تمايزات في المنهج الواحد.[30]

2. المنهج البنوي والتأسيس لعلم الأدب

لقد فتح علم اللّغة الحديث آفاقا جديدة لتطوّر المقاربة العلمية للأدب، شملت علم الأدب بصيغة المختلفة، لعلّ أبرز هذه الصيغ الأساسية المنهج البنوي، الذي سنتوقّف عنده من خلال الدّعوة لتأسيس علم الأدب،[31]حيث إنّ المنهج البنوي يتأسّس على تناول الظّاهرة المدروسة تناولا يعزلها عن غيرها من الظّواهر، وذلك بفصلها عن سياقها الزّمني الخارجي وعن الحقول العلمية ذات التوجّه المذهبي، فينفذ الباحث البنوي داخل جسم الظّاهرة ليكشف في بحثه على العناصر المكونة لبنية الظّاهرة، وعلى العلاقات الرابطة بينها من أجل استخراج القانون العام الذي ينظّم تلك العناصر ويضبطها داخل البنية.[32]

ويستتبع ذلك أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب المجسّد في نصوص وإنما هو الأدبية، باعتبارها الحقل الأدبي الذي يستقي منه الأدباء نتاجهم، والذي يضفي على النصوص اللّغوية طابعا أدبيا، يقول **ياكوبسون: ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبيّة؛ أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا.**[33]

فإذا كان **دي سوسير** يفرق بين اللغة كنظام، واللغة كاستعمال كان كلاما أو كتابة، فإنّ علم الأدب يفرق بين الأدب والأعمال الأدبية، فهو حسبما يرى

تودوروف (*odoro ' e"an ()') يدرس الأدب، ولا يشغل نفسه بالأدب الواقع بل بالأدب الممكن؛ أي بتلك الصفة المجرّدة الّتي تخصّ الظّاهرة الأدبية وهي أدبيّة الأدب.[34]

3. مقاربة المنهج البنوي عند النقاد العرب المعاصرين

قد لا يتّسع مجال الدراسة للإلمام بجميع ما كتب عن البنوية في الدراسات العربية في هذا الصدد، لذلك سنقتصر على مدى قدرتها على استجلاء مكامن النص الأدبي، الذي ظلّ عند الدارسين شُغلهم الشّاغل وهاجسهم المستمر.

إنّ أوّل ما يستوقف الدارس عندما يُلقي نظرة إجمالية على موقفهم من هذا الموضوع، وهو أنّ بلوغ معنى النص ظلّ هاجسا يستبدُّ بهم ويسترعي اهتمامهم، لاعتبارهم إياه غاية ما ينشده الدارس في تعامله مع النص، لذلك سنقف في معالجة الموضوع عندهم على ثلاثة مواقف إجمالا.

الموقف الأول يقوم على وصف موضوعي لكيفية مقاربة البنوية المعنى وسنقتصر في هذا المقاربة عند كل من **صلاح فضل/ وكمال أبو ديب/ ومحمد بنيس.**

ويتمثل الثّاني في التنويه بما حقّقته البنوية من نجاعة في تحليل النصوص، لكن أصحاب هذا الموقف ما إن يتّضح هذا التوجّه حتى يشفعوه – ويسلمنا هذا إلى الموقف الثّالث – بوضع البنوية موضع سؤال، وإبداء شكّهم في جدارتها أن تتبوأ المنزلة المثلى في تحليل النصوص لأسباب سنتبينها في الحين، ويعتبر هذا الموقف بشطريه أكثر مواقف العرب من البنوية انتشارا ورواجا.

أ. الموقف الأوّل: مقاربة المعنى في التّحليل البنوي

إن البحث عن الدلالة فيما يُبيّن **صلاح فضل** كان همّا عند الإنسان متّصلا، وغاية لم يكفّ عن النزوع إلى بلوغها وتوفير الوسائل لتحقيق ذلك، لكنّ الانقلاب السيبرنطيقي الذي أحدثته البنوية، تمثّل في أنّها كفّت عن الطموح إلى احتواء المعنى في كلّيته، إنّما أصبح همّها الأقوى ينصب على بلوغ المعنى الممكن، أو حسب ما يسميه **رولان بارت (Rolan Barth)** في سياق آخر، " **الشّكل الفارغ** " الذي يجعل المعنى في حدود الإمكان، فالمعاني متعدّدة ولا نهائية، وكل محاولة لتقصيها أو استيعابها مآلها لا محالة الفشل، فالأجدى على هذا الحال البحث عن الشّكل الصانع للمعنى،[35] على اعتبار أن محتوى المعاني لا يمكن أن يستنفذ أهداف الإنسان الدلالية، الّتي تتّجه إلى عملية الإنتاج المعنوي بتنوّعاتها التّاريخية.[36]

إنّ مقاربة المعنى البنوي تتّضح مقارنة فيما يقوم به الدارس البنوي فيما

يضرب له **صلاح فضل** من مثل في مواطن أخرى– كمثل ما يقوم به الباحث عن نظم ترصيف القطع الخشبية، الّتي أدّت إلى صنع كرسي أو طاولة، والدخول في اللعبة البنائية هو دخول في اللعبة الدلالية، واستقطار لإمكانات تحقّقها في تعدّدها اللّانهائي، فالمهمّ ليس بلوغ المعنى النهائي للنّص لكن استشراف حدوده القصوى في الإيحاء، واستنطاق طاقته على إنتاج المعنى،[37] **إذا كان كل عصر يظنّ أنّه قد أمسك بالمعنى القانوني الدقيق لهذا الأثر أو ذاك، فإنّه يكفي أن نوسّع من منظورنا التّاريخي كي ندرك سذاجة هذا الظن، ونعدل عن المعنى المنفرد إلى المعنى المتعدّد، وعن الأثر المغلق إلى الأثر المنفتح.**[38]

هكذا إذن تقاس جودة العمل الأدبي بقدرته على الانفتاح على المعنى المتعدّد، ومقاربته لاحتواء أكبر قدر من الدلالة، ويظلّ مع ذلك ساكتا عن أسراره متكتما على مكنوناته، لا يتاح لكل عنصر إلا الكشف عن مقدار يكثر أو يقل بحسب ما تهيّئه له المعارف من أدوات تشريح لطاقته على التّجدّد والتّفجّر اللّانهائيين وإنجاز الناقد البنوي لهذه العملية يكشف في الوقت نفسه عن نظامه، وعن أفق المعرفة ونظامها في عصره.[39]

أما **كمال أبو ديب** فإنّ كتابه '' **جدلية الخفاء والتّجلّي** '' الذي ألّفه عام 1977م، يُمثّل آية البنوية، ابتداء من العنوان القائم على الثنائية الضدّيّة '' الخفاء والتّجلّي''، في محاورة جدلية تدفع اللبس عمّا يخفيه العمل الأدبي، إذ (تحت الرماد اللهيب) ومن هنا تكون مهمّة الناقد أن يُعرب أوّلا من خلال عمله في مرحلة الفهم عن كشف النواحي الجمالية، وفي مرحلة ثانية تفسير هذه النواحي، ومن خلال المراوحة بين المرحلتين الجمالية والاجتماعية تنكّشف الرؤى الخفيّة وتتجلّى للفهم والتأويل.[40]

إنّ هذه المقاربة الثنائية لاستجلاء المعنى، الّتي اعتمدها **كمال أبو ديب** للدفاع عن منهجه البنوي في النقد الأدبي، يهدف من خلالها إلى اكتناه جدلية الخفاء والتّجلّي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها، ويطمح إلى تحيد المكونات الأساسية للظّواهر، واقتناص شبكة العلاقات الّتي تشعُّ منها وإليها، والدلالات الّتي تنبع من هذه العلاقات في البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، الّتي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة، لا يمكن أن تفهم إلا بواسطة ربطها بالبنية الأساسية، وإعادتها من خلال وعي جاد لنمطي: البُنى السّطحية والعميقة.[41]

غير أن **صلاح فضل** ينتقد مقاربة **كمال أبو ديب** في توجّهه نحو محور الثنائية في قوله: **يبدأ الباحث دراسته البنيوية عن '' الفضاء الشعري'' (...) باقتطاع جذاذات من الشّعر يتبدّى فيها لون من الثنائية بين جانبين محدّدين،**

وبالرغم من أنّ محور الثنائية أساسي في المنهج البنيوي، إلا أنّه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميّزة لكل نص شعري، بل يبوح كل نص بمحوره، ومركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحي بالقصد إلا إثبات فكرة مسبقة، والاقتصار على المستوى الثنائي المباشر مصادرة، قد تمنع الباحث من الاستجابة المرة الواعية للنص واكتشاف نظامه الخاص .[42]

غير أن أخطر ما في هذا الفصل فيما يضيف **صلاح فضل** لا يقف عند ذلك، بل يتمثّل في الانتقال من جزئية صغيرة متّصلة بنسق موسيقي صوتي في الشّعر، إلى الحديث العام عن بنية الثّقافة بطريقة لا تراعي الاختلاف الجوهري بين الظواهر المتنوعة، إذ من المفترض أنّ ما يصدق على تصوّر جزئي بسيط قابل بالضرورة لهذا التعميم، وهذا ما يكاد يحيد عنه **كمال أبو ديب**، فيخرج عن روح المنهج العلمي الذي تسعى البنائية لمقاربته.[43]

إنّ المغالطة المنهجية والنقدية الّتي وقع فيها **كمال أبو ديب** تعود بالأساس إلى محور الثنائية، حيث اتّسم هذا المحور بالتعميم وعدم الدقّة، وهو في تصور **صلاح فضل** مقحم من قِبَل **كمال أبو ديب** على نسيج نصي، يحوي تفريعات ثنائية أخرى أكثر جمالية من الجمالية الّتي توصل إليها **أبو ديب**، هذا ناهيك عن تكراره لمقولات تفتقر إلى الدقّة العلمية ومعايير الضبط المنهجي.[44]

يتّضح من خلال ذلك أنّ المقاربة البنوية الّتي سعى إليها **كمال أبو ديب** تتّصف بالغموض والضبابية، وتطبيقه للبنوية على النصوص العربية قد عمل على تحويل هذه النصوص إلى رموز وإشارات مبهمة، في حين يعتقد **بشير تاوريريت: أن المقاربة البنوية الحقّة، هي المقاربة الّتي تستهدف مادة النص استهدافا فيه من الوضوح ما يجعل تذوق النص ممكنا ،**[45] وبرغم هذه الانتقادات تبقى محاولة **كمال أبوديب** رائدة وجادة بالقياس الى ما تقدّمها من محاولات أخرى.

وإذا ما تأمّل الدّارس في خريطة النقد البنوي التكويني وأراد انتخاب المحاولات الرائدة، والّتي حاول أصحابها الاقتراب من تلك المبادئ الّتي طرحها **لوسيان غولدمان** تنظيرا وممارسة، يجد محاولة **محمد بنيس** من خلال كتابه **'' ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيويّة تكوينيّة ''**، الذي جسّد فيه بعض مبادئ المنهج البنوي التكويني، كما قدّمه **'' لوسيان غولدمان''**،[46] من خلال ربط المحتوى بالمدلول؛ أي بإحدى رؤى العالم لدى شعراء المغرب المعاصرين، حيث عمل على تحديد البنية العامّة، والبنيات الدالّة الّتي تنتظم عناصر هذا المحتوى، ثم قام بنقل هذه البنيات إلى مستوى أعلى، وأدخلها في بنية أكثر اتساعا، وهي البنية الثّقافية ثمّ البنية السوسيو تاريخية، محاولا الانطلاق من الفهم ليصل إلى التّفسير،

لإلقاء الضوء على تلك البنية الثّقافية المستخلصة سابقا، من خلال مقارنتها مع إحدى بنيات رؤى العالم الموجودة لدى فئة الشّعراء المغاربة،[47] منتهجا في ذلك مبادئ الملاحظة والاستقراء والموضوعية.[48]

لقد استطاع **محمد بنيس** في إفادته من البنوية التكوينية، الوصول إلى الرؤية التي تضمنتها تلك النصوص التي عمل على مقاربتها، ومن خلال معارضته للمناهج التقليدية حاول أن يمارس بديلا علميا معقّدا، أي تحليلا ممنهجا لعناصر النص ومستوياته، منطلقا من النص كمادة لغوية، بيد أن هذه الممارسة وبالرغم ممّا حقّقته من أهداف إلا أنّها أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص، الّتي هي خصائص دلالية في الوقت ذاته؛ أي خصائص على علاقة وثيقة بالرؤية الماثلة وربما كانت المكونة لها.[49]

وخلال حديثه عن بلاغة الغموض نجده قد وقع في التّناقض، فهو من ناحية يدعو إلى الاقتراب من القارئ، ومن ناحية ثانية يستقدم الغرابة والغموض، وقد أرجع ذلك إلى **أن بلاغة الغموض ناتجة عن انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيّدة للغة اليومية العادية .**[50]

وبعد انتهائه من القراءة للبنية السّطحية، والّتي شملت الزمان والمكان وبنية المتتاليات والبنية البلاغية، بلغ ما سمّاه القراءة للبنية العميقة الّتي اعتبرها إدماج البنيات الدالّة السّطحية في بنية أكثر اتساعا، وخلُص أن البنية العميقة تتشكّل من ثلاثة قوانين: التجريب؛ المرتبط ببنية الزمان والمكان وقانون السّقوط والانتظار؛ المرتبط ببنية المتتاليات وأخيرا قانون الغرابة؛ ذو العلاقة ببلاغة الغموض.[51]

وتوجّه **يمنى العيد** نقدها لمقاربة محمد بنيس، حيث تأخذ عليه تقصير ملمح التّناسق والتفاعل على قوانين ثلاثة هي: التجريب، والسّقوط والانتظار، والغرابة، ويتّضح ذلك في إهماله للمستوى الدلالي بذاته، مركّزا على التّناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاثة، وتردُّ **يمنى العيد** هذا التّقصير في مقاربة **بنيس** إلى التزامه بـ: **" المفهوم الغولدماني"** لمعنى الجمال في النص، وهو مفهوم لم يتعرض للمستوى اللّغوي كتركيب ومفردات وأصوات، وإيقاعات وتكرار ومعادلات بين هذه المفردات، والأصوات في بنياتها الجزئية؛ أي لما هو خاص بنظام اللّغة في النص الشّعري، الذي يُشكّل هنا مادة الدراسة في بحث **بنيس**.[52]

أما **عبد الرحمن بوعلي** فيرى أن **محمد بنيس** قد حافظ نسبيا على منهجية البنوية التكوينية، وذلك باستعماله لخطّة تتضمّن مستويين في الدراسة وهما: مستوى في فهم المتن الشّعري ومستوى تفسير هذا المتن، مع محاولة الاستفادة من بعض المناهج الأخرى ومصطلحاتها، غير أن المأزق المنهجي الذي

وقع فيه **بنيس** هو إشكاليّة الجمع بين مناهج متعدّدة، بالإضافة إلى المصطلحات الّتي استعارها من خارج المنهج البنوي التكويني، كمصطلحي '' **البنية السّطحية/ والبنية العميقة** '' عند **تشومسكي**، و'' **النص الغائب** '' عند **جوليا كريستيفا**، و"**المتتالية** '' عند ـ**تودوروف** والّتي بدت وكأنّها مقحمة، والّتي حاول أن يعطيها تعريفات خاصة به، بالإضافة إلى الاكتفاء باختيار المتن الشّعري في فترة زمنية محدّدة،[53] وهو الأمر الذي يُعدُّ تهميشا لعدد من المفاهيم والإجراءات واختزالا للمنهج وعدم استيفاء كافة عناصره،[54] وهذا ما أدّى إلى اضطراب في المنهج ومن ثمّ إلى ضعف في الكفاية النظرية والإجرائية، وبالتّالي نتائج متعسفة لا تنطبق على الشّعر المغربي المعاصر.[55]

ب. الموقف الثاني: التنويه بما حققته البنوية من تطوير في استجلاء المعنى

لا نكاد نطلّع على موقف من البنوية دون أن يطالعنا تنويه صاحبه بما حققته البنوية من تطوير نوعي في طريقة التعامل مع المادة المدروسة، ولما كانت هذه المواقف كثيرة يصعب حصرها والإلمام بها جميعا، اقتصرنا على ما نعتبره أكثر تجسيدا للظّاهرة، وتمثيلا لموقف الدارسين العرب منها، وسنكتفي في هذا الصدد بعرض موقف كل من حمادي صمود ومصطفى ناصف.

يفرد **حمادي صمود** لمعالجة الموضوع فصلا عنوانه:''**المناهج اللّغوية في دراسة الظّاهرة الأدبية** ''، مؤكّدا من خلال هذه الدراسة أنّ توظيف الظّاهرة اللغوية في دراسة الأدب ليست جديدة، آية ذلك ما احتفل لدى النقاد العرب القدماء في جهازهم المفهومي النقدي، الذي مثّلته البلاغة العربية بالبعد اللّغوي في الدراسة، ومع ذلك يظلّ هناك تباين بين الطريقتين القديمة والحديثة، في استعمال اللّغة متّسعا قد يبلغ حدّ القطيعة، ذلك أنّ ما طرأ منذ ما يقرب عن قرن من تحوّل جوهري في المعرفة الإنسانية، انقلب بمقتضاه فهم الإنسان لعلاقته باللّغة وتغيّر تبعا لذلك مفهوم النص الأدبي تغيّرا جذريّا.[56]

وهذا ما جعل النقد الحديث يعيد النظر في المسلّمات الّتي كان النقاد يأخذون بها أنفسهم في معالجة النص، ومن أهمّها الاحتكام إلى الذّوق وإلى قيّم الجمال والخير والحق المرتبطة بالآداب الجميلة، ودفع بالنقد إلى مسالك جديدة أهم خصائصها علمنة المنهج بالنظر في النص الأدبي – مهما تباينت وجهات النظر والرؤى وتعدّدت التيارات والمنطلقات المذهبية – باعتباره كائنا مصنوعا من كلام.[57]

وبصفته هذه وجب التّوسل بما يتوّسل به اللّساني في معالجة اللّغة من

إجراءات، فحقّق النقد نتائج ما كان له أن يحقّقها في ظلّ مناهج النقد التقليدية، لعلّ من أهمّها إبراز أهميّة بنية النّص ونظامه اللّغوي، والكيفيات الّتي تتماسك بواسطتها الوحدات داخل هذا النظام، كما أسهم في إثراء الجهاز المفهومي وإكسابه إمكانات لا يتردّد الباحث **حمادي صمود** في نعتها بالثّورية في المقاربة النقدية، فأخصب بذلك السّجل النقدي بمفهومات " **الاختيار والعدول/ والمعنى المصاحب/ والسياق الأدبي/ والقراءة** "، وبذلك تعدّدت وظائف النص وتداخلت وأصبحت الوظيفة الأدبية أو الأسلوبية – بعد أن تمّ إلحاقها لغويا بالنص كغاية – جانبا من مضلع.[58]

ويعبّر الدارس عن إيمانه العميق بضرورة استثمار هذه المقاربات المنهجية وما أفرزته من مقولات، أصبحت معالم أساسية في المعرفة الإنسانية اليوم، غايتها أن يصبح النقد الأدبي اختصاصا لا يقل دقّة وصرامة عمّا سواه.[59]

غير أنّ **حمادي صمود** يثير سؤالا مفاده ما إذا كان بوسع الدراسة اللّغوية ولنعتبر البنوية إخضاع النص لأحكام موضوعية؛ أي الكشف عن القيمة الأدبية بتحليلها تحليلا علميا، والحال أنّ عملية الخلق تجري في مناطق من الذّات الإنسانية مجهولة، ولعلّ هذا التّساؤل يسلّمنا كتمهيد مباشر للموقف الثالث من البنوية لدى الدارسين العرب.[60]

ج. الموقف الثالث: حدود المقاربة البنوية

يشي تساؤل **حمادي صمود** السابق، والوارد بعد تنويهه بما حقّقه من خلال توظيف المقاربة اللّسانية في دراسة الأدب من مكاسب، بأنّه يشكّ في إمكانية الإجابة بالإثبات والحسم، وهوما يعبّر عنه بالفعل في أكثر من مناسبة في دراساته، ويتلّخص الإشكال في عجز البنوية عن تحقيق ما نُدبت إليه نفسها، من الكشف عن آليات النص وإجرائيات إنتاج المعنى، وفي استقصاء موضوع الأدبية عن الدّرس الشّكليّ، لما للأدبية من صلة بالتّصورات الثاوية في أعماق الإنسان الخفيّة، وربما النّافذة إلى مجاهل الفكر الميتولوجي، إلى حدّ أن أكثر النّاس إغراقا في الشّكلانية، وامتعاضا من اعتبار الأبعاد الميتافيزيقية في تقييم الظّاهرة الأدبية، عجزوا عن قطع صلة الأسلوب بما وراء اللّغة أو إضعافها، ولم يستقم لهم أن يرتدّ النص إلى نفسه حلقة مغلقة، لا تستعين بسياقات خارجية.[61]

والنتيجة المُحصّلة قصور هذه الدراسات الّتي تستّمد أصولها من المبحث اللّساني بمختلف توجّهاته عن الإحاطة بالظّاهرة الأدبية، وتفسيرها تفسيرا مُقنعا بقدر قصورها في كشف حقيقة الصّورة والأسلوب، وتحديد خصائص الكلم الأدبي وإدراك خباياه.[62]

أما **عبد السّلام المسدي** فبعد أن ينوّه بما حقّقته البنوية من نتائج ومكاسب في تحليل النصوص بتجرّدها إلى دراستها **وإزاحتها ما كان يحيط بالأدب من هالة قداسية، كثيرا ما كانت تقوم عائقا حيال الرؤية الموضوعية المتأنّية،**[63] وتحويل مهمّة الناقد من شاهد ووسيط بين المؤلف والقارئ، إلى محلل موضوعي وباحث مستكشف بُنى النص الداخلية، يخلص إلى إبراز حدودها، ويتلّخص ما يوجّهه إليها من انتقاد في نقاط ثلاث وهي:

أوّلا: أنّ عملية النقد البنوي بما آلت إليه من بحث عن نظم العلاقات بين الدوال والرموز، أضحت تجري في حلقة ضيّقة لا تكاد تتعدّى حدود الباحثين المختصين.

ثانيا: أنّ عملية الإحصاء وما يجري مجراها من ضبط لرسوم بيانية وإقامة تشكيلات هندسية،[64] غدت مجرّد بحث تجريديّ شكليّ مقصود لذاته، دون أن يحقّق النتائج المرجوّة في الكشف عن أدبيّة النص، وإن لم ينكر فضلها في إيجاد لغة ثانية تفيد النقد، وتسهم في تطويعه على المهارات التواصلية المختلفة، مما ينسرب معه في الذهن مزيج علاميّ يحدث وقعا لا يحدثه النسق اللّغوي المتفرّد.[65]

ثالثا: وهو مأخذ متفرّع من السابق ومترتّب عليه، مفاده عدم توصّل البنوية إلى الهيمنة الدلالة ومحاصرة الأبعاد، الّتي تجعل من النص يتجاوز كونه مجرّد نسيج مصنوع من كلام إلى بناء لغوي محقق للوظيفة التأثيرية، وهو ما يرتدّ إلى القول بفشلها في تحويل البيان الموضوعي إلى حكم بالقيمة.[66]

ولا نكاد نخالج الحقيقة في أنّ أكثر الدارسين المهتّمين بموضوع البنوية والمناهضين لها، وإفاضة في التعبير عن هذا الموقف نجد **مصطفى ناصف** في كتابيه **'' الوجه الغائب'' و'' اللغة والتفسير والتواصل ''** وبالرغم من تشعب واتّساع المادة المعبّرة عن هذا الموقف، وامتداد حدودها وأبعادها، فهو يكاد ينتظم لمقاربة فكرة واحدة، مفادها أن البنوية حصرت النص في قوالب جامدة، وحكمت على الإنسان وسبيله إلى التعبير عن وجوده وتفكيره وتاريخه بالموت والفناء.[67]

أما **سعيد الغانمي** فيلتزم في موقفه من البنوية الحياد، مكتفيا باستعراض مجموعة من المآخذ الّتي وجّهها إليها مفكرون غربيون، ينتخب منهم بعضهم كالموقف الوجودي الذي يتبنّاه **جون بول سارتر،** ومدار انتقاده لها أنّها تلغي الجانب الجدلي ودور التّاريخ في صنع البنى، لتجرّد الإنسان من كل فاعلية وسلطة، بالإضافة إلى الموقف التفكيكي الذي تزعّمه **جاك دريدا** (Ja+ue , rida) ، وجماعه أنّ البنوية لم تنج من ميتافيزيقا الحضور، لأنّها إذ تبدأ من البنية تفترض سلفا نوعا

من التّزامن اللّاهوتي، الذي يستنجد بسرمدية الكتاب كما يراه الله، ولهذا يُعنى **دريدا** بتمزيق البنية وتفكيكها، فليست ثمّة بنية أو مركز، لأنّ المركز عنده خارج النص؛ أي النص وداخله، إنّه اللّعبة المتواصلة وبين المركز واللامركز.[68]

وإذا كان موقف الدارسين العرب من البنوية ينحو إجمالا وجهة الرفض لبعض مرتكزاتها المنهجية، وما تكتنفه من خلفيات إيديولوجية دون أن ينفي ذلك اعترافهم بمزاياها في تجديد النظرة إلى الأدب، وكان هذا الرفض مؤسسا في جملته على الإيمان المُسبق بمبادئ إيديولوجية محدّدة، يغيب منها – إلا نادرا – التّحليل المركّز والمُقارعة الحجاجية، فإنّ لنا في رد **فدوى مالطي دوجلاس** الوارد في كتابها **" بناء النص التراثي"** والموجّه إلى مناوئي البنوية والمناهضين لها، ما يعتبر شاهدا آخر على أنّ المطارحة الحجاجية بيّنة الحضور في بعض الكتابات العربية،[69] وقد انتظم ردّها في محاور يمكن إجمالها كنتائج لموضوع البحث فيما يلي:

فهي تقرر ردا على من يتّهم البنوية بميلها إلى التّحليل المخبري والبحث المدقق في أنسجة النص وخلاياه، ممّا يؤول في تقديرهم إلى إفقاد النص جماليته والتفريط في معاينة أسباب المتعة فيه، أنّ وظيفة الناقد لا تكمن في إبراز جمالية النص الخاضعة لأحكام الذوق والإدراك الحسي، إنّما في تفسيره وإبراز نظم تشكيله الفنّي، وبذلك يعمل الناقد على خلق المعرفة وليس الجمال، لأنّ الاستجابة الانطباعية تمثل رأيا فنيّا ولا تُمثّل نقدا.

أما الاعتراض القائل بأنّ البنوية تجري نموذجا تحليليا واحدا على سائر النصوص جيدها ورديئها، ممّا يفضي إلى تغييب خصوصيات النصوص ومميزاتها النوعية وإلى إلغاء أحكام القيمة، وبذلك تستوي النصوص جميعا على اختلافها ودرجة تباينها في مرتبة واحدة، فنقضه يأتي من جهة أنّ ما تجريه البنوية من كشف للمتشابه من الأشكال واطّراد لنماذج الكتابة، إنّما يُفيدنا في معرفة الخصائص المشتركة والتّثبت من صلاحية المعايير المعتمدة وفحواها، فالأدب يتحدّد بما تختلف فيه بعض تحقّقاته العينية عن بعض، بقدر ما يتحدّد بما تتفق فيه ويقوم بينها بمثابة القاسم المشترك.[70]

ضرب آخر من الرد الموّجّه إلى خصوم البنوية، مفاده أنّ المقاربة البنوية للنصوص لا تفقد شيئا من استقلاليتها، وذلك باستعارتها أدوات منهجية استعملت في حقول أخرى تتقاطع معها في مادة الشكل، وتوفر قدرا كبيرا من الأهمية والنّجاعة ما دام الناقد البنوي المعني بالأدب على وعي بخصوصية موضوع دراسته، فالإفادة المنهجية الواعية تكسب الدّرس جدّة وفعالية، لذلك

يمكن القول أن، المقاربات الأكثر نشاطا وديناميةٍ في أي عصر، هي الّتي كانت الأكثر استعدادا للاستعارة من مجالات أخرى.[71]

غير أنّه في الأخير، يجب التنبيه من أنّ استعارة مناهج الغير ليست إشكالية في حدّ ذاتها، بما أنّ واقعنا الثّقافي الراهن يفرض ذلك، إذ لا بدّ من أن نقوم بعملية مسح شامل للمناهج المعاصرة بما فيها المنهج البنوي، من أجل أن نكتشف سؤالنا ومنهجنا الخاص، فالمشكل الجوهري يكمن في استقدام تصوّرات ونظريات ومناهج أُسست في بيئة ثقافية مغايرة، وتطبيقها على نصوص عربية دون مراعاة خصوصياتها، والعمل على تكييف هذه المناهج وتطويعها لتلائم البيئة الثّقافية الجديدة، ودون مراعاة السياق المنهجي والثّقافي للمناهج الموظّفة، إمّا جهلا بها أو عجزا عن فهم هذا السياق واستصعاب النظر إليه، وهذا ما شهدناه في بحثنا عن تلك المقاربات البنوية الّتي تهافت أصحابها على المنهج البنوي، والشّروع في تطبيقه بشكل آلي دون استيعاب ومرونة، ودون وعي بالإشكالات المترتّبة عن مثل هذا التّهافت، الذي غالبا ما أدّى إلى تشويهها واختزالها.

الجديد في المقال

قبل الحديث عن الإضافات الجديدة لموضوع البحث، لا بدّ من تحديد جُملة من المنطلقات قبل التّفكير في حلول بديلة:

أولا: يجب أن ننطلق من النصوص الّتي نروم نقدها، قبل التّطرق إلى المعطيات السّياقية كحياة الكاتب والظروف الاجتماعية، أو الانطلاق من منهج يخضع الى إيديولوجية بعينها فتكون النتائج معروفة سلفا قبل الخوض في نقد النصوص

ثانيـــا: يتمثّل في معرفة طبيعة النصوص الّتي ننتقدها، فقد لا يمكن تطبيق المنهج البنوي على جميع النصوص مهما كان جنسها وعصرها، مثلا لا نتصوّر تطبيق منهج **فلاديمير بروب** الخاص بالحكاية الخرافيّة على الرواية أو على الشّعر، والّتي أثبتت النّتائج أنّها مجحفة ومتعسّفة.

ثـــالـثـــا: تجاوز الانبهار والارتسامية والأخذ السّلبي، والمحاكاة والتجريح إلى المساهمة والإثراء.

رابعـــــا: الاتفاق على تعريف دقيق للأدب، لأنّ تعقّد العملية الإبداعية يمنع التّبسيط والتنميط والنظر إلى النصوص من زاوية واحدة.

خامسا: تجاوز التّوفيق والتلفيق إلى التكامل والشموليّة مع اعتبار خصوصيّة النصوص.[72]

إن اختيار مقاربة في النقد يقتضي معرفة ماهية الأدب، وكذا معرفة

العناصر المكوّنة له، والمتمثّلة في أنّ الأدب فن وفكر ووجدان، وإن رُمنا التّفصيل قلنا إنّ الفن كلمات وصور وأشكال، وأي مقاربة نقدية لا تنظر في هذه المكوّنات الثلاثة، أو تقتصر على أحدهما دون الآخر تعتبر مجانبة ومضللة.[73]

فإذا كان الأدب متعدّد بهذه الصوّر والعناصر المشكّلة لها، فكيف يُعقل الاقتصار على مقاربة واحدة؟ وإهمال بقية المقاربات؟ بدعوى أنّ النص مغلق على نفسه، أو بسبب اختيار منهج مبتور لا تهمّه المعاني، ولا العلاقة الجدلية بين الشّكل والمضمون.

معنى ذلك أنّ ماهية الأدب وطبيعة النصوص هي الّتي تستدعي المقاربة المناسبة لها، وليس من الثّابت أنّ كلّ نص يحوي جميع العناصر المذكورة، وفي هذه الحالة يكون من الإجحاف الاستعانة بجميع المقاربات لنقده، فلا بدّ من انتقاء ما يمكن من تحليل العناصر المتوفّرة فيه دون خشية الجمع بين منهجين فأكثر: أحدها يهتمّ بما قبل النص، والثّاني بالنص نفسه، والثّالث بما بعده، فليس في الأمر تناقض بما أنّ النص متكامل العناصر، فلابدّ من الحرية المنهجية الّتي تمكّن من التصرف والتعديل، وتتخطّى الدغمائية والتحجّر لأنّ تعدّد المعاني يقتضي تعدّد القراءات.[74]

ومنهم من يشعر بالحاجة إلى التكامل ويعبّر عن ذلك لكنّه لا يجرؤ على مخالفة ما اختاره من منهج وحيد، يقول **عبد السّلام المسدي** مثلا في كتابه **'' الأسلوبيّة والأسلوب '': لا شرعية لأي نظريّة جماليّة في الأدب مالم تتّخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسّا لها، بل أهمّ قواعدها التأسيسيّة، كما أنّه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جماليّة للأثر الأدبيّ، مالم نُشرّح مادّته اللّغويّة على أساس اتّحاد منطوق مدلولاته بملفوظ دوالها.**[75]

كما أنّ تراجع تودوروف في العديد من مواقفه عائد في الأساس إلى تبنّيه لما يسمّيه بالنقد الحواري، الذي لا يهمل الكاتب ولا الناقد، يقول **تودوروف: بيد أنّ النقد حوار، ومن صالحه الإقرار بذلك علنا، إنّه لقاء صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز على الآخر.**[76]

وفي الختام نرى أنّ الناقد بهذا التّمشّي يستفيد من جميع المناهج الأحادية الرؤية، فيوظفها لتفجير مختلف الطاقات الكامنة في الأثر الأدبي إن كانت، وإن لم توجد فيه فلا ينبغي التّعسّف عليه لإيجادها، انطلاقا من منهج مخصوص أو من إيديولوجية مخصوصة، فالنص الثّري ناطق بل متعدّد الألسنة والأصوات، فلا بدّ من البحث في بنائه ولغته وصوره وخيال صاحبه دون إهمال رسالته وسائر أبعاده.

الهوامش والإحالات

[1]. عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م، ص83.

[2].الطاهر وعزيز، بنيوية كلود ستراوس، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990م، ص33.

[3].عمارة الناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، الدار العربية للعلوم – ناشرون ط1، بيروت، لبنان، 2007م، ص 60.

[4] .Arkoun Mohamed, '' lectures du coran '', Edit : Maisonneuve et larouse , paris, 1982, p.5.

[5].فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،1985م، ص 54.

[6] عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص84.

[7]. محمد عباس عبد الواحد قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر ط1، 1997م، ص 68و69.

[8]. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (د/ط)، 2005م، ص 190و191.

[9] . سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام مارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر (د/ط)، 1988م، ج3، ص 347.

[10]. عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 191.

[11].عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، مصر، (د/ط)، 1989م، ص2.

[12].حسن ناظم، مفاهيم الشعرية في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2003م، ص70.

[13]. المرجع نفسه، ص70.

[14]. عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص84و85.

[15]. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د/ط)، 2010م، ص 17.

[16].إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص 20.

[17]. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001م، ص52.

[18]. روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، (د/ت)، ص 14.

[19]. المرجع نفسه، ص 22.

[20]. المرجع نفسه، ص20.

[21]. عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص86.

[22]. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، ص7.

[23]. مومن السميحي، المغامرة البنيوية، مجلة بيت الحكمة، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب،ع4، 1987م، ص 141.

[24]. عمر مهيبل، المرجع السابق، ص17.

[25]. صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1989م، ص211.

[26]. عبد السّلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص32.

[27]. محمد الواسطي، أسرار النص مقاربة بنيوية منفتحة، مطبعة آنفو برانت فاس، المغرب، ط1، 2003م، ص44.

[28].يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص 35و36.

[29]. محمد الواسطي، المرجع السابق، ص 47.

[30]. يمنى العيد، المرجع السابق، ص 37.

[31]. عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص79.

[32]. محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص179.

[33]. تزفيتان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص84.

[34].شاكر عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص 107.

[35]. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، سوسة تونس، ط1، 1998م، ص 366.

[36].صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.، ص207.

[37].محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص 366.

[38]. صلاح فضل المرجع نفسه، ص299.

[39]. محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص 366.

[40]. أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع ، الإسكندرية، مصر، (د/ط)، 2005م ص183.

[41]. فؤاد أبو منصور، المرجع السابق، ص469.
[42]. صلاح فضل، المرجع السابق، ص8.
[43]. المرجع نفسه، ص8و9.
[44]. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2006م، ص 62.
[45]. المرجع نفسه، ص62.
[46]. المرجع نفسه، ص69
[47]. حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت 12 شارع القادسية، الليدو، فاس، المغرب، 2005م.ص 72و73.
[48]. بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص69.
[49]. يمنى العيد، في معرفة النص، ص 126.
[50]. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، .ط1، 1979م، ص162.
51. عبد الكريم فاضل، قراءة في كتاب: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية – لمحمد بنيس، مجلة ضفاف، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة ، المغرب. العدد6 فبراير 2004م، ص113.
[52]. يمنى العيد، المرجع السابق، ص127و128.
[53]. عبد الرحمن بوعلي، في نقد المناهج المعاصرة البنيوية التكوينية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ، المغرب، ط1، 1994م، ص32و33.
[54]. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1999م ص323.
[55]. عبد الرحمن بوعلي، المرجع السابق، ص 34.
[56]. محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص369و370.
[57]. المرجع نفسه، ص370.
[58]. المرجع نفسه، ص370.
[59]. المرجع نفسه، ص370.
[60].المرجع نفسه، ص371.
[61]. المرجع نفسه، ص 371.
[62]. المرجع نفسه، ص 371.
[63]. عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 73.
[64]. المرجع نفسه، ص 79.

[65]. المرجع نفسه، ص70.

[66]. المرجع نفسه، ص77.

[67]. محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص368.

[68]. المرجع نفسه، ص373و374.

[69]. المرجع نفسه، ص374.

[70]. المرجع نفسه، ص374.

[71]. المرجع نفسه، ص375.

[72] محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، (د/ط)، 2008م. ص18.

.73 تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، بيروت، لبنان، 1986م ، ص 75.

[74] محمود طرشونة، المرجع نفسه، ص 18و19.

[75]عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، (د/ط)، 1977م، ص 118.

[76] تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص 147.

قائمة المصادر والمراجع

1. أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، (د/ط)، 2005م.

2. إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م.

3. آن جفرسون ديفيدروبي، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1992م.

4.بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2006م.

5. تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م،

6. تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، بيروت، لبنان، 1986م.

7. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2003م.

8.حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو برانت 12 شارع القادسية، الليدو، فاس، المغرب، 2005م.

9. روجيه غارودي ، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3،

دت.

10. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001م.

11. شاكر عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

12.صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1989م.

13. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م

14. عبد السّلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

15. عبد السّلام المسدي، قضية البنية، دار أميّة، تونس، (د/ط)، 1991م.

16.عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، (د/ط)، 1977م.

17. عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م.

18. الطاهر وعزيز، بنيوية كلود ستراوس، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990م.

19. عبد الكريم فاضل، قراءة في كتاب: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية – لمحمد بنيس مجلة ضفاف، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، المغرب، ع6، 2004م.

20.عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقديّة المعاصرة ورصد لنظريّاتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، (د-ط)، 2005م، ص 190و191.

21. عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، مصر، (د/ط)، 1989م.

22. عمارة الناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1، 2007م، بيروت، ط1، 2007م.

23.عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د/ط)، 2010م.

24. فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1985،1م.

25. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار الملايين ، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

27. محمد أقضاض، مقاربة الخطاب النقدي المغربي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م.

26.محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث، دار محمد علي الحامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط1، 1998م.

28. محمد الواسطي، أسرار النص مقاربة بنيوية منفتحة، مطبعة آنفو برانت فاس، المغرب، ط1، 2003م.

29. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

30. محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1997م.

31. محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، (د/ط)، 2008م.

32.مومن السميحي، المغامرة البنيوية، مجلة بيت الحكمة، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب،ع4، 1987م.

33. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

34. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.

35. عبد الرحمن بوعلي، في نقد المناهج المعاصرة ،البنيوية التكوينية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1994م.

36. سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام مارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د/ط)، 1988م، ج3.

37 .Arkoun Mohamed, '' lectures du coran '', Edit : Maisonneuve et larouse, paris, 1982, p.5