MÂAREF معارف

Revue académique مجلة علمية محكمة

Faculté des Lettres et langues تصدر عن كلية الآداب واللغات

جامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة (UAMOB)

Numéro : 15 العدد : الرابع عشر 15

Décembre / 2013 شهر : ديسمبر/ 2013

8 EME Année السنة الثامنة

PRÉSIDENT D' HONNEUR: الرئيس الشرفي :

Pr. Kamel أ . د . كمال بداري BADDARI

SUPERVISEUR GENERAL المشرف العام :

kamel edine KARI د . كمال الدين قاري

DIRECTEUR de Publication: المدير مسؤول النشر :

Pr. Mohamed DJELLAOUI أ. د. محمد جلاوي

Rédacteur en chef: رئيس التحرير :

Kahina DAHMOUNE أ. كاهنة دحمون

Membres du comité de Rédaction: أعضاء هيئة التحرير :

Boualem LAOUFI أ. بوعلام العوفي

Mostapha OULD YOUCEF أ. مصطفى ولد يوسف

salim LOUNISSI أ. سليم لونيسي

Reda SEBBIH أ. رضا سبيح

Depot Legal :	**2006-1369**	**الإيداع القانوني:**
ISSN :	**1112 .7007**	**ر. د. م. د :**

☎ : 026 93 52 30 : 026 93 52 30

موقع الجامعة على الانترنيت : www.univ-bouira.dz

البريد الإلكتروني لهيئة التحرير : m3areflI@gmail.com

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

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 ــ 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 ما يلي :

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

6 ـ أن يكون البحث المترجم مصحوباً بأصله المتر...جم 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 ــ عدد كلمات البحوث النظرية بين 3000 و5000 كلمة حسب المقاييس الدولية ، أي (بين10- 20 صفحة بمعدل300 كلمة / صفحة) فيرجى التقيد بذلك .

10ــ 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 وهي تعبر عن آراء كتابها وحدهم ، فهم المسؤولون عن صحة المعلومات وأصالتها ، ولا تتحمل الإدارة أي مسؤولية في ذلك .

الهيئة الاستشارية الوطنية:

أ.د. أبو القاسم سعد الله(الجزائر)
أ.د. أحمد حيدوش(البويرة)
أ.د. أحمد دوقة (الجزائر)
أ.د. الطيب بلعربي(الجزائر)
أ.د. الطيب بودربالة (باتنة)
أ.د. أمينة بلعلى(تيزي وزو)
أ.د. رشيد بوسعادة(الجزائر)
أ.د. عبد الحميد هيمة(ورقلة)
أ.د. عزيز سلامي (الجزائر)
أ.د. عمار بن خروف(البويرة)
أ.د. عمر صدوق(تيزي وزو)
أ.د. كمال لدرع (قسنطينة)
أ.د. محمد بوجلال(المسيلة)
أ.د. محمد بومخلوف(الجزائر)
أ.د. محمد جلاوي (البويرة)
أ.د. محمد سرور (البويرة)
أ.د. معمر حجيج (باتنة)
أ.د. نواري سعودي(سطيف)
أ.د. أحمد رميتة (الجزائر)
د. جمال عباس (البويرة)
د. سالم سعدون (البويرة)
د. عبد الرحمن عيساوي(البويرة)

الهيئة الاستشارية الدولية:

أ.د. أحمد بوحسن(المغرب)
أ.د. برهان النفاثي (تونس)
أ.د. عبد القادر فيدوح(البحرين)
أ.د. عبد الله بلحاج (تونس)
أ.د. محمد الحيدروسي(الأردن)
أ.د. محمد الزحيلي (سورية)
أ.د. محمد الكواز (العراق)
أ.د. محمد آيت المكي(المغرب)
أ.د. مصطفى بن رابعة(ليبيا)
أ.د. محمد بشيش (ليبيا)

لجنة القراءة/ اللجنة العلمية:

أ. د. أحمد حيدوش=أ.ت.ع+ (البويرة)
أ. د. الطيب بودربالة=أ.ت.ع+ (باتنة)
أ. د. بلعلى أمينة =أ.ت.ع+(تيزي وزو)
أ. د. عبد الحميد هيمة=أ.ت.ع+(ورقلة)
أ. د. عبد القادر فيدوح=أ.ت.ع+(البحرين)
أ. د. محمد الكواز =أ.ت.ع+ (العراق)
أ. د. محمد بشيش =أ.ت.ع+ (ليبيا)
أ. د. معمر حجيج =أ.ت.ع+ (باتنة)
أ. د. نواري سعودي=أ.ت.ع+(سطيف)
د. أحمد بوحسن =أ.م.أ+ (المغرب)
د. بوعلي كحال =أ.م.أ+ (البويرة)
د. جمال مجناح =أ.م.أ+ (المسيلة)
د. حفصة نعماني =أ.م.أ+(تيزي وزو)
د. خالد عيقون =أ.م.أ+ (البويرة)
د. رابح ملوك =أ.م.أ+ (البويرة)
د. سالم سعدون =أ.م.أ+ (البويرة)
د. عبد الرحمن عيساوي =أ.م.أ+(البويرة)
د. عبد الله بلحاج =أ.م.أ+ (تونس)
د. محمد بن صالح =أ.م.أ+ (المسيلة)
د. محمد زهار =أ.م.أ+ (المسيلة)
د. محمد شطوطي =أ.م.أ+ (الجزائر)
د. محمد ضو =أ.م.أ+ (ليبيا)
د. مليكة دحامنية =أ.م.أ+ (البويرة)
د. بوعلام طهراوي=أ.م.ب+ (البويرة)
د. حفيظة أيت مختار =أ.م.ب+(البويرة)
د. صبيرة قاسي =أ.م.ب+ (البويرة)
د. ميلود شنوفي =أ.م.ب+ (البليدة)
د. نعيمة بن علية =أ.م.ب+ (البويرة)

التدقيق اللغوي:

أ. رابح العربي.
أ. مقداد حوالام .
أ. إلياس جوادي.
أ. مراد دوكاري.
أ. بردوس نادية

سكرتيرة تحرير قسم الآداب واللغات:

الإخراج الفني والتجهيز الطباعي: لهواس سهام.

فهرس الموضوعات

كلمة التحرير.....7

تقنيات التناص في أشعار للونيس أيت منڤلات.
محمد جلاوي..... 9

الأثر الجمالي في تلقي القصة القرآنية.
فتيحة دريزة 27

القراءة الحداثية لجمالية اللّغة الشّعرية.
فتيحة حسين 51

دراسة مقارنة لظاهرتي الالتباس والغموض في اللغة .
عمار بوقريقة.....73

البطولة في عالم الروائي حنا مينة.
اسماعيل جبارة.....83

خلف العلوم الإنسانية والاجتماعية في العالم العربي: الأسباب وأساليب التطوير.
فيروز رشام 93

الترجمة وفوضى المصطلح (قراءة في مصطلح العتبات النصيّة) .
سعيدة تومي 103

لإبداعُ ، أدبيّتُهُ وأسرارُ خلودِهِ.
محمد طيبي 111

شعرية التلقي بين سلطة النص وحرية القارئ .
سميرة قروي 129

تغليط العرب بين القبول والرفض .
عمر بورنان.....149

البعد العجائبي في رواية (سيدات زحل) للطفيّة الدليمي.
بهاء نور الدين.....161

الالتزام في أدب الشيخ العربي التبسي بين الرسالية والجمالية .
عبد اللطيف حني.....179

أثر الرفض في تشكيل رؤية أبي العتاهية الشعرية.
محمد الصديق بغورة 197

الذات والآخر في الخطاب الروائي العربي المعاصر (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح: نموذجا.
ميلود شنوفي..... 213

سيميائية الصورة في الخطاب الإشهاري السياحي.
عبد الرحمان عبد الدايم 227

مفهوم الأسلوب عند المفسرين.
قادة يعقوب 241

اللغة الإعلامية في التلفزة والتغير الدلالي بالاقتراض.
سعيد بوخاوش.....257

Culture in second language teaching

Mokhtar REHAB.....3 - 16

كلمة التحرير

عدد جديد من مجلة =معارف+ نودعه بين أيدي القراء الأفاضل ، ونأمل أن يجدوا فيه كامل المتعة العلمية ، لما يتضمنه من أفكار ورؤى جادت بها قريحة الباحثين والدارسين من مختلف الجامعات الجزائرية والدولية.

فكما لا يخفى على أحد ، فإن المسيرة التطورية لمجلة =معارف+ ظلت تكلل بنجاحات عدة ، فهي مسيرة ثرية وغنية ، ففي كل سنة تكتسب نفسا جديدا يمدها بطاقة الاستمرار والتنوع. فبعد ارتقاء المركز الجامعي إلى مصاف الجامعة ، وإنشاء مختلف الكليات ، حظيت هذه المجلة باستقلاليتها الإدارية والمالية والتنظيمية ، الشيء الذي مكنها من الولوج في ميادين تخصصية عديدة ، تتماشى والتخصصات التي تقوم عليها مختلف الأقسام المشكلة لكل كلية على حدة ، وقد ترتب عن هذه النقلة النوعية أن تفرعت المجلة إلى خمسة فروع أساسية : معارف أدبية ـ معارف قانونية ـ معارف اقتصادية ـ معارف اجتماعية ومعارف إنسانية.

فالمجلة بهذا التفرع المقصود تكون قد انفتحت أمامها مجالات واسعة للبحث والدراسة ، وضمنت تنوعها المنشود على مستوى النصوص الأدبية والعلمية المنتقاة ، وعلى مستوى النخبة الجامعية المشاركة في الهيئات العلمية واللجان التقييمية المختلفة ، هذه الهيئات واللجان الكفيلة بضمان المستوى الرفيع للمادة المنشورة. فكلية الآداب واللغات على سبيل المثال ، تتيح أمام الباحثين والدارسين فضاءات رحبة للكتابة والتأليف ، إذ تتوفر على ثلاثة ميادين أساسية ، يحظى كل ميدان بخصوصياته الثقافية والأدبية والمعرفية ، وبهذا الحقل المعرفي المتسع خطت المجلة خطوات عملاقة نحو الأمام بتشكيل رؤى وأفكار جديدة في ميدان البحث العلمي الجامعي ضمنت لها حركة علمية دائمة ومستمرة.

هذه الاستمرارية المثمرة واكبت بشكل فعال وتيرة النمو السريع والتغيرات الجوهرية التي شهدتها الجامعة في كافة المجالات لا سيما منها ما تتيحه فضاءات التواصل الإلكتروني من فضائل وتسهيلات ، إذ تدعمت المجلة بآليات جديدة ضمنت لها إمكانية اختراق الحدود الوطنية لتجد لها مكانة بين نظيرتها من المجلات العربية والدولية ، وذلك عن طريق النشر الإلكتروني من جهة ، واعتماد طريقة تقديم ملخصات بمختلف اللغات الحية من جهة أخرى .

وفي الختام ، تتوجه إدارة المجلة وهيئة تحريرها بشكرهما الخالص لكل من شارك في إصدار هذا العدد الجديد ، إذ بفضلهم جميعا تمكنت المجلة من اكتساب هذا النفس التجديدي المميز ، وأن تدنو بخطى ثابتة وأكيدة نحو اكتساب الصبغة العالمية.

أ. د . محمد جلاوي

تقنيات التناص في أشعار للونيس أيت منقلات

محمد جلاوي*

الملخص:

يتناول هذا المقال موضوع =التناص+ كمنهج أدبي مستحدث ، يقوم على جملة من الآليات والتقنيات ، ويتوزع على العديد من الأشكال والأنواع. وقد سعينا ، عن طريق الدراسة والتحليل ، إلى إبراز ما لهذه الآليات والأشكال من أبعاد جمالية ودلالية في النص الشعري للونيس أيت منقلات ، بالتركيز على **التناص التراثي** كإحدى الأنماط التناصية الأكثر مثولا في تجربته الشعرية ، والتي رافقت مشواره الفني منذ بواكر إنتاجاته الشعرية ، إذ أن الدارس لأعماله يذهله ما تشتمل عليه من مناخات تراثية ثرية ، تعد بمثابة المنابع الأساسية التي ظلت تغذي بنيته النصية باستمرار.

وهذه المناخات التناصية التراثية ، تتشكل منابعها الأولية من ذلك الإرث الثقافي والمعرفي الذي تناقلته الأجيال عبر حلقات تواصلها الزمني ، لاسيما منها الأجناس الأدبية الشفوية ، كالأسطورة والحكاية والخرافة والأقوال المأثورة من أمثال وحكم.

فالشاعر لونيس أيت منقلات حين اجتهد في الاستفادة تناصيا من هذه المناخات التراثية ، رمزا وبنية ورؤية ، فقد أكسب القصيدة القبائلية والأمازيغية عموما فضاءات رحبة ، كثيفة بالدرامية والدلالة الغامضة ، والإيحاءات المعرفية والفكرية ، الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي ، وعلى المستوى الإقليمي الإنساني.

الكلمات المفتاحية : التناص ، الحوارية والبوليفونية ، الشعرية النصية ، المتعاليات النصية ، المناص ، الميتانص ، النصية المتفرعة ، النصية الجامعة.

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ djellaouimohamed@yahoo.fr

Abstract :

This article deals with the subject of intertextuality as a new literary theory based on a set of techniques and processes that bifurcates several types and categories. Our aim in this article is to show by analysis, esthetic and symbolic demonstrations of these types and processes in the poetic field of Lounis Ait Menguellat.

This analysis will access on the partimonial intertext as one of the most prominent methods in his poetic career and the most influential in the creative act. The back-story of his work shows clearly that the intertext heritage areas are an inexhaustible source that feeds constantly its textual structure. These intertextual heritage areas rely mainly on traditional cultural background inherited through the oral from one generation to another, including oral literary genres such as: myths, legends, tales, sayings and proverbs.

The exploitation of these areas by the intertext processes shows that the poet Lounis Ait Menguellat has contributed in an eminent way in the process of evolution of the Kabyle poetry in particular and the Amazigh poetry in general, by this process of intertextuality, the poet has been able to raise the level of this poetry to the threshold of universality, by the creation of multidimensional spaces, full of deep meaning and successful illusions on the form and content levels.

Keywords : Intertextuality, dialogism and polyphony The poetic text, transtextuality, paratextuality, metatextuality, Hypertextuality, architextuality.

=التنـــاص+ أومـــا يعـــرف فـــي المراجـــع النقديـــة الغربيـــة بـــ =L'intrtextualité+ مصطلح نقدي مستحدث ، بدأت وتيرة استعماله تنمو بتزايد وتنام عند العديد من النقاد الغربيين والأمريكيين والعرب . ولعل من الأسباب الكامنة وراء ذيوع هذا المصطلح والاهتمام به ، ما يعود إلى جدته كمصطلح ، ثم إلى كونه يهدف إلى تقديم تصورات جديدة تساير بشكل تكاملي المعارف الراسية في ميادين النقد والأدب ، إضافة إلى ما سجله من نجاحات واسعة في ميدان الممارسة النقدية والأدبية ، كل هذه العوامل مكنت هذا المصطلح الفتي من تبوء مكانة معتبرة ، خولته أن يتشكل كظاهرة نقدية جديدة جديرة بالدراسة والاهتمام.

فقبل أن نشرع في دراسة هذه الظاهرة في الأعمال الشعرية للونيس أيت منقلات ، نرى من الضروري أن نقدم في البداية فكرة موجزة عن نشأة هذا المصطلح وإبراز أهم آلياته ومفاهيمه.

فمفهوم التناص : برز في البدء ، وبطريقة ضمنية ، مع الشكلانيين الروس انطلاقاً من فيكتور شكلوفيسكي - Victor Chklovski (1) ، الذي يعد أول من أشار إلى التناص في العديد من أعماله ، إذ صرح مرارا أن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تتأسس فيما بينها. فهذه العلاقة التناصية القائمة بين مختلف الأعمال الفنية يؤمن بها الشكلانيون الروس بصورة قطعية ، فبالرغم من احتفاظ كل نص بخصوصيته ومميزاته ، إلا أن مبدأ تداخل النصوص وظهور أثر بعضها على بعض يظل أمرا قائما وفاعلا.

وهذه الفكرة أخذها عنهم الباحث الروسي ميخائيل باختين (2) M. Bakhtine الذي حولها إلى نظرية حقيقية من خلال دراسته لأعمال دستويفيسكي (3)Fiodor Dostoïevski الروائية عام 1929 ، حيث وضع مصطلحي الحوارية والبوليفونية ، أو تعدد الأصوات ، دون أن يستخدم مصطلح التناص بشكل مباشر في دراساته. وتعتمد نظريته على التداخل القائم بين النصوص ، فكل ظاهرة أسلوبية تنبثق من نص ما ، هي قضية وجود وحضور في كل أسلوب جديد. ولهذا نجده يقول في =الماركسية وفلسفة اللغة+ : =في الأصل لا وجود للكلمات فرادى ، فوجودها هو صراعها مع كلمات وتأثرها بكلمات أخرى. وهذا كله يعين الكلمة كياناً حيا ، يتكون في علاقات التأثر والتأثير ، كما لو كانت الكلمة جملة العلاقات

(1) فيكتور شكلوفسكي كاتب وأديب روسي ولد بسانت بطرسبرغ - Saint-Pétersbourg في 24 جانفي 1893 ، وتوفي بموسكو في 6 ديسمبر 1984 ، يعد من أبرز المؤسسين للنظرية الشكلية الروسية بما قدمه من أعمال وإسهامات. ولعل من أبرز أعماله التي طرحت ، بشكل صريح ، بعض المفاهيم الأساسية للنظرية الشكلية ، عمله المنشور عام 1917 والموسوم بـ=الفن من أجل الفن+.

(2) ميخائيل باختين منظر لغوي وأدبي روسي ، ولد في مدينة أورال Orel عام 1895وتوفي بمدينة موسكو Moscou سنة 1975. تنصب أعماله ضمن مجالات إبداعية واسعة منها نظرية الأدب ، والنقد ، وعلم النص ، والسيميائية. وقد ساهم بهذه الأعمال في تقديم تصورات نظرية مميزة عن اللغة والشعرية ، تقوم في جوهرها على المبدأ الحواري dialogisme الذي بات سمة منهجية توسم بها جل أبحاثه.

(3) يعد فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي أحد أكبر الروائيين الروس وأوسعهم شهرة ، كان لأعماله الوقع المؤثر على أدب القرن العشرين. ولد في مدينة موسكو عام 1821 وتوفي بسانت بطرسبورغ سنة 1881. حظي هذا الكاتب بشهرة عالمية واسعة ، وترجمت أعماله إلى العديد من اللغات حتى أضحت بمضامينها جزءا من التراث البشري. ولعل من بين مؤلفاته المشهورة عالميا روايتيه : =الجريمة والعقاب+ و=الاخوة كارامازوف+.

الاجتماعية التي تعبرها أو بمثابة حلبة مصغرة ، تتقاطع فيها وتتصارع لهجات اجتماعية ذات توجه متناقض(1).

غير أن مفهوم التناص لم يتأسس على ركائز بارزة إلا بظهور أعمال تلميذة باختين =جوليا كرستيفا (2) Julia Kristeva+ ، إذ يجمع الباحثون على أن (التناص ، L'intertextualité) كمصطلح قائم بذاته ظهر لأول مرة في أبحاث لها بين عامي (1966 و1967) ، خصوصا ما نشرته في مجلة (Tel Quel) ثم طورت فكرتها بشكل بارز في كتابها =أبحاث من أجل تحليل علاماتي Recherche pour une sémanalyse+ ، وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن التناص ميزة أو خاصية لايستطيع أن ينفلت منها أي إبداع أدبي على الإطلاق ، فـ =كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية Mosaïque من الاستشهادات Citations ، فهو امتصاص أوتحويل لنصوص أخرى+(3).

وبعد هذا التأسيس ، تم توظيف هذا المصطلح من قبل عدد كبير من النقاد ، وتوالت الدراسات والأبحاث حوله ، حتى ذاع وانتشر بشكل سريع في الأوساط الأدبية والنقدية ، ليصبح التّناص بذلك من بين المفاهيم النقدية الأساسية التي تمخض عنها العديد من المصطلحات المبتكرة والبؤر الدلالية المجددة.

وفي عام 1982 وسع الباحث جيرار جينيت (4) Gérard Genette دائرة التفاعل بين النصوص ، بتأسيسه للنظرية البنائية كأطروحة نقدية ،

(1) M. Baktine : Le marxisme et la philosophie du langage. Paris, les éditions de minuit ,1977, P:31.

(2) جوليا كرستيفا - Julia Kristeva ، من مواليد 24 جوان عام 1941 بمدينة سليفن Sliven ببلغاريا. تعتبر أديبة بارزة وباحثة مشهورة في ميدان اللسانيات ، كان لها تأثير واضح في ميدان التحليل النقدي العالمي بما أسسته من رؤى وأفكار مستحدثة. أنتجت ما يزيد عن ثلاثين كتابا تعالج مسائل عدة مثل التناص ، والسيميائية ، ونظرية الأدب والنقد ، والتحليل النفسي والسيرة الذاتية والسياسية والثقافية.

(3) D.BERGEZ, L'explication de texte littéraire,Dunad,Paris,1996, p.74.

(4) ولد جيرار جينيت بباريس عام 1930 ، اشتغل أستاذا للأدب الفرنسي بجامعة السربون لحقبة من الزمن ، وينتمي إلى جيل من الباحثين الذين أثروا بشكل فاعل في بروز النظريات الجديدة الخاصة بالنص الأدبي ، إذ يعد ناقدا أدبيا ومنظرا بنيويا ، ساهم بقسط وافر في تطوير علم السرديات ، وخلق المصطلحات الجديدة ذات الصلة بالنقد والتحليل. وتعد كتبه من الانجازات القاعدية للاتجاه البنيوي والنقد الجديد ، خاصة سلسلة كتبه الموسومة بـ =أشكال - Figures+ التي تكشف عن اهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية.

وكمنهج يتأسس على المميزات الجمالية والبلاغية لمكونات =الشعرية النصية - La poétique du texte+ ، =هذا المنهج الهادف إلى البحث في مقومات النص الداخلية ، بعيداً عن الإكراهات الخارجية مهما كانت اجتماعية أو تاريخية(1) ، ليصبح التناص بهذه الوجهة البنائية نوعاً من بين خمسة أنواع. هذه الأنواع مجتمعة يدرجها جيرار جنيت تحت مفهوم المتعاليات النصية ، أو الماوراء النصية =Transtextualité+ التي يجعل منها المرتكز الأساسي لموضوع الشعرية ، ويقترح التمييز بين خمسة أنواع من المتعاليات النصية ، ويرتبها ترتيبا تصاعديا : انطلاقا من التجريد Abstraction مرورا بالتضمين Implication وصولا إلى الإجمال Globalité ، وهذه الأنواع تكشف عن حشد من المصطلحات الجديدة وتراهن على مثولية النص وتلاقيه مع غيره من النصوص ، وهي :

1 - =التناص L'intertextualité+: ويتوافق مع المعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا ، والذي أشرنا إليه سابقا ، أي حضور نصّي في نصّ آخر ، والقائم على تقنيات تناصية كالاستشهاد ، والتضمين ، وغيرهما .

2 - التوازي النصي أو المناص Paratextualité : ويتمثل في تلك العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر. ويظهر هذا التوازي النصي على سبيل المثال في الصور ، والمقدمات ، والعناوين ، والخواتيم وكلمات الناشر.

3 - النصية الواصفة أو الميتانص Métatextualité : ويتمثل في تلك العلاقة التفسيرية التي تربط نصا بآخر ، بحيث يتم التطرق إليه من دون ذكره أو تعيينه.

4 - النصية المتفرعة Hypertextualité : وتتجسد في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النصّ الماثل بالنصّ الغائب.

5 - النصية الجامعة أو معمارية النص Architextualité : وتتمثل في الطابع التصنيفي الخالص لنص ما في طبقته النوعية وهذه العلاقة تعد أكثر تجريداً أو تضمناً من غيرها.

ولكن بالرغم من تعدد هذه المفاهيم التناصية وتشعب مدلولاتها ،

(1) Gérard Genette: Figure III éditions du Seuil. 1972 .p. 13

يبقى مصطلح التناص من المصطلحات التي أثبتتت حضورا بارزا عبر جميع الاتجاهات الأدبية الحديثة ، إذ سعى كل اتجاه إلى الغوص بالبحث والدراسة قصد استنباط ما يتصل بظاهرة التناص من أشكال وآليات. فمن أشكال التناص التي تضمنتها الدراسات بشكل مستفيض: التناص التراثي ، التناص التاريخي ، التناص الأدبي ، التناص الأسلوبي ... ، وتقوم هذه الأشكال التناصية على جملة من الآليات والتقنيات تتباين رؤاها وأبعادها الدلالية من باحث لآخر.

ولتحديد علاقة (النّص الغائب) بـ (النصّ الماثل) ، يدلي كل من جوليا كريستيفا وجان لوي هودبين[1] Louis Houdebine – Jean بثلاث آليات تناصية أساسية هي:

1 ـ الاجترار: بمعنى إعادة كتابة النص الغائب بوعي.

2 ـ الامتصاص: بمعنى إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد.

3 ـ الحوار: ويتم من خلاله تغيير النص الغائب مع نفي لقدسيته.

بينما حصر جرار جينيت هذه الآليات التناصية في ثلاثة أنماط وهي :

1 ـ التحقيق: ويتمثل في إنجاز معنى أو مضمون كان في تراث النصوص السابقة

2 ـ التحويل: أخذ معنى وإضفاء أبعاد إضافية مثرية عليه

3 ـ الخرق : تجاوز المعنى الأصلي وبلوغ مستوى التضاد والتناقض معه.

ويشير مكاييل ريفاتير[2] Michael Riffaterre من جهته إلى أن عملية

(1) ولد جان لوي هودبين بمدينة أنجرس Angèrs بفرنسا عام 1952 ، أتم دراسته الجامعية ببواتيي Poitiers ثم اشتغل أستاذا مكلفا بالدروس بجامعة باريسVII لمدة من الزمن ، كرس معظم دراساته للأدب الحديث ، إلى جانب إنجازه لسير مطولة حول شخصيات أمريكية معروفة من بينها لويس أمسترونغ - Louis Amstrong وجون كلتران - John Coltrane ومن أشهر أعماله : فرنسا على جنح الطائر -La France à vol d'oiseau.

(2) ولد مكاييل ريفاتير سنة 1924 بفرنسا وتوفي بمدينة نيويورك بأمريكا في 27 ماي 2006 ، ويعد من بين الوجوه البارزة في مجال التنظير الأدبي ، إذ ساهم بعدد معتبر من المؤلفات في مجال الأسلوبية البنياوية ، وحقل اللغة الشعرية. ولعل من بين أعماله التي لقيت رواجا وشهرة نذكر : تجارب في الأسلوبية البنياوية (1970) Essais de stylistique structurale ، إنتاج النص

استحضار النص الغائب في النص الماثل تتم عن طريق قنوات تناصية بارزة وهي:

أ ـ الاستشهاد : بمعنى أخذ قول من نص غائب والإحالة إليه بإشارة تنصيصية في النص الماثل.

ب ـ الإقتباس : بمعنى أخذ قول من نص غائب من دون الإشارة إليه في النص الماثل وقد يوصف ذلك بالسرقة الأدبية.

ج ـ التلميح أو الإيحاء : وهو عبارة عن تلميحات تكشف عن العلاقة القائمة بين نص غائب ونص ماثل ، وإذا عدنا إلى النص الشعري عند لونيس أيت منقلات نجد أن تقنيات التناص بكامل أبعادها الجمالية والدلالية ماثلة بشكل بارز ، ونظرا لشدة مثول هذه الظاهرة في نصه الشعري ، سواء من حيث الأشكال التناصية ، أو من حيث آلياته المنظمة للجدلية القائمة بين النص الغائب والنص الماثل ، نرى من الضروري أن نركز على نمط واحد من هذه الأنماط التناصية ، ونعني به **التناص التراثي** ، وما يصاحبه من تقنيات وآليات ، تكسب البنية النصية في أعماله عمقا وأصالة ، وتمد خطابه الشعري بأبعاد دلالية ظليلة.

فالتناص التراثي بكامل أسسه الجمالية تعد ميزة أساسية رافقت المشوار الفني للونيس أيت منقلات منذ بواكر إنتاجاته ، إذ أن الدارس لأعماله يذهله ما تشتمل عليه من مناخات تراثية ثرية ، تعد بمثابة المنابع الأساسية التي ظلت تغذي بنيته النصية باستمرار.

وهذه المناخات التناصية التراثية ، تتشكل منابعها الأولية من ذلك الإرث الثقافي والمعرفي الذي تناقلته الأجيال عبر حلقات تواصلها الزمني ، لاسيما منها الأجناس الأدبية الشفوية ، كالأسطورة والحكاية

(1979) La productiondutexte ، سميائية الشعر(1983) Sémiotique de la poésie .
فكتور بَريسوفيتش شكلوفسكي Viktor Borisovich Shklovsky كاتب وناقد وباحث أدبي روسي. درس وتخرج في كلية الآداب في جامعة سان بطرسبورغ. نشر أول مؤلفاته عام 1914 في كتاب =إحياء الكلمة+. كان قريباً من المستقبليين ، وكان أول أعماله النظرية الأدبية تطبيقات على إبداعات الشاعرَين خلِبنيكوف W.Chlebnikov ومایاكوفسكي Mayakovsky وغيرهما ، وبدءاً من هذه الأعمال ظهر اهتمام شكلوفسكي بالكلمة المنمقة والمتجددة وكذلك بخصوصية الخطاب الشعري ، فانضم إلى جمعية =اللغة الشعرية+ OPOYAZ التي انبثقت عنها الشكلانية الروسية [ر] Russian Formalism .

والخرافة والأقوال المأثورة من أمثال وحكم.

1 ـ الأسطورة :

الشاعر المعاصر بصفة عامة اجتهد في الاستفادة من الأسطورة رمزا وبنية ورؤية ، لإكساب القصيدة الجديدة فضاءات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالة الغامضة والإيحاءات المعرفية والفكرية الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي وعلى المستوى الإقليمي الإنساني.

والشاعر لونيس أيت منقلات يرتقي بدوره بالشعر القبائلي إلى مثل هذا المستوى من التعامل الفني المخصب ، إذ عكف كغيره من الشعراء على ما تقدمه الأساطير القديمة من مواد وعناصر فنية اتخذها كمعين فني في تشكيل خطاباته الشعرية ، مما أضفى على نصه الشعري نبضا متجددا ، وأكسب تجربته الشعرية عطاء دلاليا ثريا ، إذ ظل يشدد الحرص على خاصية الامتلاء التي تتيحها المادة الأسطورية من رموز وإيحاءات باعتبارها عطاء إنسانيا دائما ، ولأنها من صنع الإنسانية كلها.

ولعل من بين نماذجه الشعرية القائمة على تناص تراثي في بعده الأسطوري صياغة أسطورة =عروسة أنزار ، Tislit n wenéar+ صياغة شعرية في قصيدته الموسومة بـ =ظلمتني وما أنا بظالم ، iyi - Tesvelmev .+ur velmeù

فالمعيار الفني في بنية هذه القصيدة ينبعث أساسا من مكونات الأسطورة المذكورة ، مما يجعلها تتضمن دلالات جمالية ومعنوية عميقة ، بحيث أن الأجواء العامة لأسطورة أنزار كبنية لنص غائب قد تجسدت بشكل كثيف وفعال في بنية نصه الماثل ، إذ استلهم الشاعر العديد من عناصرها ، ليوظفها كمقومات فنية في بناء صوره المفردة التي تتآزر في وحدة عضوية على نحو بنائي متفجر بالدلالات ، وتنمو نموا تكامليا داخل السياق الصوري الشامل ، لتتلاءم في بؤرة دلالية موحدة على شكل صورة كلية وهي القصيدة في ذاتها.

إن قراءتنا الدقيقة لبنية هذه القصيدة في صورتها المفككة تدلنا على مواطن توظيف المادة الأسطورية ، والتي يمكننا أن نحصرها في ثلاثة عناصر أساسية ، تمثل الوعاء القاعدي للنص الغائب المتمثل في أسطورة أنزار ، ومنطلقا أساسيا للشاعر في عملية تشكيل النص الماثل

والمتمثل في البنية الفنية للقصيدة.

وهذه العناصر الفنية الثلاثة نوردها محللة وموضحة فيما يلي:

أ. الأنا العاشق والهُوَ المعشوق :

أسطورة أنزار ، تتأسس في صلبها على قوتين متجاذبتين حينا ومتنافرة أحيانا أخرى ، ونعني بهما كلا من =الأنا العاشق+ الذي يتجسد في شخصية أنزار بكل ثقلها الأسطوري الخارق ، و=الهُوَ المعشوق+ المتجسد في شخصية العروس Tislit بكل قواها الحسية المغرية ، فالإله العاشق يملك زمام القوة والنفوذ ، فهو رب الغيث ومصدر الرزق والخيرات ، ولكن هذه القوة قد تضعف وتتراخى أمام خفقات القلب المغرم ، حين يناجيه جمال الحبيب ويغريه حسنها الفتان. فللعروس قوة أيضا ، قوة تهزم التجبر والتعالي ، إنها الحب ، إنها الجمال.

والشاعر أيت منقلات وظف هذا العنصر الأول المؤسس لصلب الأسطورة توظيفا جوهريا في النسيج الفني للقصيدة ، بحيث أن الخطاب الشعري فيها مبني أساسا على هاتين القوتين المتجاذبتين ، قوة الأنا العاشق المخاطب ، قوة الهو المعشوق المخاطب. والشاعر يرتقي بـ =الأنا ، Nek+ إلى مقام الإله أنزار ، ويضفي على =الهو ، Nettat+ خصوصيات العروس الأسطوري المرتقب ، والشاعر الإله يستلهم قواه الخارقة من شظايا حبهما الملتهب =Lemêiba dilkanun+ ، إذ به ومن أجله يرتقي أعالي السماء ليصبح غيما يمطر غيثا يرضي به مطلب الحبيبة ورغبتها ، وفي ذلك استنساخ واضح لألوهية أنزار وشخصيته ، إذ يقول :

Nek ad uγaleγ d agu	انـــا ســاصـبـــــح عـيـــــمـا
Sennig – m ad am – d – hduγ slam	ومـــن العـــلا اهـــديك ســـلامـا
.....	.....
Lehwa – s d – iêeggun aéar	امطـــــاره المنعســـه للجـــدور
D nek ara tt – id – yaznen fell – as	بـــامري يجـــود بهـــا الســـحاب

ومن جانب آخر ينسج الشاعر الإله لحبيبته صورة مفعمة بالجمال والسكينة إذ يتصورها محاطة بالورود من كل جنب ، مع اخضرار للأرض من تحت قدميها ، وكل هذه النعم والخيرات مسخرة لها مقابل أن ترضى به زوجا وحبيبا ، إذ يقول :

Ad d – yemγi lweôd ad yefsu	ينبت الورد ويفيق
Ad d – imtel di üüif – am	ويسبه جمالك الخلق
	.....
Lèêčič ad am – yuγal d ussu	العشب يعدو بساطا تحت قدميك
Igenni d aεdil fell – am	والسماء من اعاليك حساء

وهو في هذه الصورة يستنسخ من جديد موقفا أسطوريا يتمثل في عروس أنزار ، التي استطاعت أن تنال رضا الإله وأن تفوز بنعمته ، إذ سالت الوديان بعد جفافها ، واخضرت الأرض وأثمرت بالخيرات بعد قحطها.

ب. الحب والجمال ، والخصب والنماء:

يستعير الشاعر عنصرا ثانيا من الأسطورة ليثري به بنيته النصية ويتمثل في تلك العلاقة الجامعة بين العاشق والمعشوق ، والقائمة أساسا على مبدأ =الأخذ والعطاء= ، فالحب والجمال غاية ينشدها الإله ، سخر في سبيلها ما لديه من قدرات خارقة وقوى نافذة ، كما أن الخصب والاخضرار يمثل المتنفس الأساسي الضامن لاستمرارية حياة الفتاة العروس ، فلن ينزل الغيث ولا يخضر الزرع ، ولن ينبت العشب ، إلا إذا ارتوى قلب الإله حبا وامتلأت عيناه حسنا وجمالا.

وهذه العلاقة بكل مكوناتها الأسطورية بما في ذلك البعد الحسي لها ، استنسخها الشاعر لونيس أيت منقلات في بنية الخطاب الشعري للقصيدة ليعبر من خلالها عن حبه إزاء الحبيبة وتعطشه الدفين للارتواء بحسنها وجمالها ، إذ يقول :

Ad d – tas teslit n wenéar	عروس انزار قادمة
Ad as – tefk i lweôd lfuva – s	سهدي للورد من منديلها الالوان
Lebreq ad d – iwet am lefnaô	البرق يومض كالمصباح
Ad iyi – d – ibeggen üüifa – s	فيبرر لي جمالها الفنان
Lehwa – s d – iêeggun aéar	امطاره المنعسه للجدور
Nek ara tt – id – yaznen fell – as	بامري يجود بها السحاب
A tin mi d – zzin lenwaô	يا جميله بين الورود
Ad am – iliγ d aεessas	انا في حماك قائم مهاب

طبعا إن فهم مضمون هذه الصورة لن يكون سهلا إلا بالعودة إلى الخلفية الأسطورية لها ، فهي تشتمل على مبدأ =الأخذ والعطاء= المكون لتلك العلاقة المشار إليها في جدلية الحب والجمال ، والخصب والنماء في أسطورة أنزار.

ج. الهيكل الفني للقصيدة:

الهيكل الفني للنص الماثل يمثل العنصر الثالث المستعار من الأسطورة والمستخلص من هرم تسلسل أحداثها وتلاحق مشاهدها ، إذ وظفه الشاعر لونيس أيت منقلات في عملية نسج البنية الكلية للقصيدة ، بالكيفية التي تضمن لها البناء التكاملي والنمو التصاعدي عن طريق تداعي المعاني وتلاحقها.

وهذا السياق البنائي يشتمل على ثلاث حلقات أساسية ، تشكل في مجملها خطية السرد القصصي لكل أحداث الأسطورة ، والممثلة تناصيا في هيكلية القصيدة ، وهي:

ـ الحلقة الأولى : تتلخص في افتتاحية الأسطورة التي تعكس ذلك التنافر الحاصل بين =الأنا+ العاشق و=الهو+ المعشوق وفي افتتاحية القصيدة =الفقرة الأولى+ يتجسد عنصر=التنافر+ بجلاء ، إذ يذكر الشاعر حبيبته بما حصل بينهما من هجر وتجاف =iyi ur - Tesvelmev velmeù+.

ـ الحلقة الثانية : تشكل صلب الأسطورة ، وفيها يتم عرض تفاصيل مبدأ =الأخذ والعطاء+المحدد للعلاقة القائمة بين الإله العاشق والفتاة العروس ، =الحب والجمال+مقابل=الخصب والنماء+ ، ذلك ما يظهر بجلاء في الفقرة الثانية والثالثة من بنية القصيدة ، إذ يستحضر الشاعر نفس المبدأ المحدد للعلاقة بين العاشق والمعشوق ، والقائم على قاعدة =الأخذ والعطاء+ ، فيتخيل ذاته في المقام الأقوى الذي يؤهله لأن يوفر لحبيبته كل ما تطلب وتشتهي مقابل الفوز بحبها وجمالها.

ـ الحلقة الثالثة : تتضمن نهاية تسلسل مشاهد الأسطورة وأحداثها ، وهي نهاية سعيدة إذ يزول =النفور+ ويحل محله =الوئام+ بعدما يحقق كل طرف ما كان يصبو إليه. نفس النهاية تؤول إليها بنية القصيدة ، إذ يتحقق الصلح والوصال بين الشاعر وحبيبته ضمن الفقرة الرابعة ، بحيث يبلغ غايته ويفوز بالحب في صورته الأسطورية ، إذ

ينعم الاثنان بحب مثالي حالم يكتنفه الاطمئنان والصفاء :

zzin lenwaô – A tin mi d	يا جميله بين الورود
iliγ d aɛessas – Ad am	انا في حماك قائم مهاب

يتضح لنا أن الحلقات الجوهرية المكونة لبنية القصيدة ، ترتكز في أساسها على ما تحتوي عليه أسطورة أنزار من سياق بنائي في عرض مشاهدها وأحداثها ، إذ أن الشاعر سار على نفس النهج البنائي للحلقات الثلاثة ، مع التقيد بما يحتوي عليه من معان رئيسية.

والشاعر بهذا النهج التناصي القائم على مقومات أسطورية يكون قد مد بين ذاته العاشقة والعالم الأسطوري القديم جسرا فنيا ، قوامه تهويمات الخيال المتحد باليقين العاطفي ، ليبلغه ذلك شطآن التناغم الروحي والوجداني الجامع بين قلوب المتحابين ، هذا النموذج الغرامي المفتقد في عالمه اليومي المعيش.

2 ـ الحكاية الشعبية :

إذا كانت الأسطورة ، فيما رأينا ، قد شكلت وعاءً تناصيا في عملية تشكيل الخطاب الشعري عند لونيس أيت منقلات ، فإن للقصص الشعبي بمختلف أشكاله وأنواعه الحضور الكثيف والهام في كيان تجربته الفنية ، إذ يمثل إحدى مواده التناصية المخصبة لأخيلته والمعمقة لإحساساته الإبداعية. فهو يرمي بهذا التوظيف التناصيّ إلى استلهام مواقف أو حوادث معينة ذات طابع رمزي ثري ومكثف بهدف إذكاء الوعي لدى المتلقي وربط الصلة بين ماضيه وحاضره ، كأنه بذلك يخاطب شيئا حيا في ضمير الشعب الذي يعيش حرارة القصة الشعبية المخزونة في لاوعيه الجماعي ، إضافة إلى ما في هذه العملية التناصية من تطوير لوسائل التعبير الشعري.

فالشاعر لونيس أيت منقلات حين استغلاله تناصيا هذه المكونات والمعطيات القصصية في عملية تشكيل خطابه الشعري ، نجده ينفذ إليها عن طريق عدة آليات تناصية : كالإشارة الرامزة لبعض مواقفها ، أو الاقتباس من مشاهدها وأحداثها ، أو عن طريق عرض لمضمون قصصي بكيفية فنية تخدم أهدافه ومراميه. وقد يلجأ أحيانا أخرى إلى التشبه والاقتران بأحد شخوص الحكاية من أجل أن يضفي عليه طابعا عصريا يخدم به طموحه وأحلامه.

وعلى العموم ، فإن التوظيف التناصي لهذا الموروث القصصي في تجربته يتوزع على مستويات فنية بارزة تتقاطع فيه عدة آليات تناصية ، خاصة ما تسميه الدراسات الحديثة بتقنية =النص الغائب أو المحذوف+ في تشكيل بنية النص الماثل ، إذ ينتقي الشاعر أحد الرموز القصصية ويشير إليه إشارة عابرة في سياق البنية النصية دون أن يعمد إلى ذكر التفاصيل والجزئيات المشكلة لخلفية هذا الرمز الموظف ، ويفتح بذلك مجالا دلاليا واسعا أمام المتلقي ، ويدعوه بطريقة غير مباشرة للاعتماد على ثقافته وذكائه من أجل إدراك الجزء المحذوف ، والذي يمثل مفتاحا أساسيا لفهم اللمح التناصي ، واستجلاء ما يشتمل عليه من معان ودلالات. وهذه التقنية التناصية تظهر في العديد من أعماله ، مثل استحضاره ، على سبيل المثال ، لمشهد من مشاهد حكاية =Σli n yixef - is+ وتوظيفه تناصيا في قصيدتين من قصائده ، الأولى تحت عنوان: =انتظرت Uroiù - + والثانية تحت عنوان : =أمري لله Wekleù µebbi+.

يقول في القصيدة الأولى:

Uôoiù win turoa teryel	ترقبت رهيبه العول
$as ul yettraoun yuyes	وفي قلبي عسس اليأس،
Öaoou – w yuùal d lbaîel	ترقبي تكلل بالتعب
Lemêibba – w tugi ad tenùes	زعم ذلك ، فحبي طل على

ويقول في القصيدة الثانية :

Ttxil – k a llah εawen – iyi	توسلت إليك إلهي ساعدني
Aql – i am win turoa teryel	إني سبيه بفريسه العول
Ma ùliù a llah refd – iyi	إذا نعرت إلهي خذ بيدي
S yisem – ik ay d – nessawel	باسمك نضرعت ، فانت وليي
Lwacul zzin – iyi	دربي من كل جنب نحاصرني
Nenîer d lεib ma nerwel	سعيا ، والفرار قد يوسمنا بالذل

ومن الملاحظ أن هاتين الفقرتين تشتملان على لمح تناصي مشترك يتأسس على رمز قصصي تلخصه الجملة = إني شبيه بفريسة الغول ، Win turoa teryel + وهو رمز يلخص بدوره مشهدا كاملا من مشاهد الحكاية المذكورة ، ويشكل محور الدلالات التي تقوم عليها كل

فقرة على حدة ، والمتلقي أو القارئ لا يمكنه بلوغ كنه هذه الدلالات المستترة إلا إذا استحضر التفاصيل والجزئيات المكونة للمشهد المرموز إليه والمشكل للنص المحذوف. وفي هذا استنساخ تناصي لموقف البطل في مشهد الحكاية الذي كان يعاني هو أيضا من ملاحقة شرسة من طرف الغول =تريل+ ، وما كان أمامه من بر النجاة إلا تلك النخلة الصحراوية الطويلة.

وبهذا يكون وجه الشبه بين مضمون الفقرة الشعرية ومشهد الحكاية وثيقا ، ويتلخص في عنصر الملاحقة المخيفة والمقلقة القائمة على رغبة بيولوجية أساسها الالتهام .

وفي قصيده ثالثة تحت عنوان: =لهلاك ـ Lehlak+ ، يستحضر لونيس أيت منقلات تناصيا الأجواء العامة لحكاية أختي عيشة -Σica wletma ، إذ تتقاطع العديد من العناصر التناصية بين النص الغائب الذي تشكله الخلفية الحكائية بكامل أحداثها ومشاهدها ، والنص الماثل الذي تجسده القصيدة في حد ذاتها ، بحيث أن هذه القصيدة تقوم في جوهر دلالاتها على ما يقدمه صلب الحكاية من عناصر أساسية أهمها:

ـ مقتل البطل =الطفل+ على يد من أحب والمتمثل في شخص الأم .

ـ عملية الدفن وما تلاها من شجون وأحزان .

ـ انبعاث الروح على شكل حمام تحمل إلى القاتل خطاب اللوم والعتاب .

ـ انتقام البطل لنفسه بطريقة غير مباشرة .

نجد الشاعر قد استلهم في نصه الماثل ، هذه الأجواء بكل مأساتها وأحزانها ليعبر من خلالها عن تجربة حب فاشلة ، فيتصور نفسه مقتولا بسموم الحب العارم الذي يكنه للحبيبة. فهو بهذا الاستلهام التناصي نجده قد جمع بين الماضي والحاضر ، والقديم والجديد ، في موازنة شعرية موفقة ، ليعبر من خلالها عن تجربة حياتية معاصرة. ومنها قوله:

روحي في البعاث كالحمام	Öôuê – iw ad n – yas d aêmam
إلى بيتكِ مقصد ومقام	Ad n – yawev s axxam
وفوق جداره لكِ يطهر	Ad am – n – ibedd ùef ssuô

بنعريـــده يـرف إليـــك الســـلام	S üüut – is ad am – yefk sslam
نـهـــارا قـبـــل حـــلول الـطـــلام	Qbel ad d – yeùli îîlam
يـانـيـــك عـنـــــد الطـــهـــر	Ad n – iôuê lewhi n îîhuô
انـظـــــري إلـيـــه بـإمـعـــان	Muql – it mliê ma iɛeôq – am
سـندرڤيه مـن خـلال الاوســـام	Yettawi ccama – m
اوسـامـك الـمطـبوعـه بالغـــدر	D ccama s – ooan leùrur

قراءتنا لمضمون هذا المقطع من النص الماثل تجعلنا نتخيل مشهدا من مشاهد الحكاية السابقة ، والذي يعكس انبعاث روح البطل =الطفل+ في هيئة حمام ، يأتي كل مساء إلى بيت عائلته ويحط على أحد الجدران ، ثم يبدأ في التغريد مخاطبا أخته بما حدث له من مأساة .

ولكن الشاعر لم ينقل تفاصيل هذا المشهد بأسلوب مباشر على نهج الطريقة التناصية الاجترارية ، وإنما أسقط على دلالاته الأصلية موقفا ذاتيا وتجربة وجدانية تمت معايشتها بطريقة خيالية ، تفصح في عمقها عن مأساة حقيقية ، خلفتها صدمة الفشل في علاقة حب علق عليها آمالا كبيرة .

3 ـ الأقوال المأثورة

تشكل الأمثال والحكم في كيان تجربة لونيس أيت منقلات إحدى الروافد التناصية الرئيسية ، التي غذت إحساساته الإبداعية ، ومدت بنيته النصية برصيد كثيف وثري من الإيحاءات تغوص بدلالاتها في عمق الذاكرة الجماعية للمجتمع. والدارس لمختلف إنتاجاته يلاحظ أن التوظيف التناصي للقول المأثور في خطابه الشعري يتخذ طرقا وآليات تناصية متنوعة ، تعكس في مجملها سعة اطلاعه على هذا الموروث الثقافي الضارب في القدم ، وتدل على فهمه الصحيح لما ينقله في طياته من ممارسات سلوكية وتجارب حياتية قويمة ، تتجاوز بنبلها واستقامتها حدود الزمان والمكان .

فهذه الآليات التناصية في توظيف القول المأثور في تجربة هذا الشاعر ، تتخذ أشكالا متعددة تنصب في جوهرها فيما كشفت عنه النظريات الحديثة ، لاسيما ما يخص الآليات المحددة للعلاقة الجامعة بين (النّص الغائب) و(النصّ الماثل) ، مثل: الاجترار والامتصاص

والحوار ، التي أدلى بها كل من جان لوي هودبين وجوليا كريستيفا ، أو التحقيق والتحويل والخرق ، التي أشار إليها جيرار جينيت ، أو الاستشهاد والاقتباس والتلميح التي كشف عنها مكاييل ريفاتير. وهي آليات تتباين في التسميات ولكنها تحمل تقريبا نفس الدلالات.

وسنحاول أن نبرز ، بشكل مختصر ، حضور هذه الآليات التناصية في النص الماثل عند لونيس أيت منقلات أثناء استلهامه لمعطيات القول المأثور في مختلف خطاباته الشعرية ، ونوردها مرتبة على ثلاثة مستويات تناصية بارزة:

يتلخص **المستوى التناصي الأول** في انتهاجه الطريقة التقليدية في استلهام القول المأثور وتوظيفه في بنيته النصية ، والذي يقوم أساسا على ما يسمى بـ (الاجترار أو التحقيق أو الاستشهاد) حيث يلجأ الشاعر إلى إعادة كتابة النص الغائب بوعي ، ويحيل إليه بإشارة تنصيصية ، بمعنى أن يضمن الشاعر في بنيته النصية قولا من الأقوال المأثورة بطريقة مباشرة قصد إحداث الوقع المؤثر في ذهنية المتلقي بما يقدمه من معان مؤكدة بتجربة السلف ، وهذه الطريقة الاجترارية المباشرة تقوم بدورها على أساليب وتقنيات فنية متنوعة ، كأن يلجأ الشاعر في توظيفه للمثل أو الحكمة إلى إسناد القول إلى الأسلاف ، وذلك باستعمال الإشارات التنصيصية المتداولة مثل: =كما يقول الأولون - Akken qqaren imezwura + (1) ، أو ما شابهها من إشارات مشتقة من هذا المعنى الإسنادي مثل: =الأولون قالوا في المثل - Imezwura ooan - d lemtel + ، =قالوا قديما - Nnan di zman + ، =من جرب الحياة قال - Yenna win ijarben - is - deg awal +.

ويرمي الشاعر بهذا التوظيف إلى تلقيح خطابه الشعري بما يشتمل عليه المثل أو الحكمة من فلسفة صائبة تقوم أساسا على التجربة المعيشة ، والتي تصلح أن تكون قانونا من قوانين الحياة.

ومن هذا العدد الهائل من النصوص الشعرية القائمة على هذه الطريقة الاجترارية المباشرة في توظيف الأمثال والحكم ، ننتقي هذين النموذجين:

(1) Nacib, (Y), op, cit, p. 23.

يقول في قصيدة تحت عنوان:=لكل منا وجهته - kul yiwen loiha ùer imal يصف حالته بعد فشل في علاقة حب تجمعه بمعشوقته:

يا ضوء القمر البادي بالطهور	A tiziri d – ittlalen
اسحو إليك ما في مطمور	Ad am – êkuù wissen
فهل ستفهمني ام قد اعدرك	Ma ad d – tfehmev neγ maɛlic
فحما جاء في القول السابر	*Zik – nni akka i d – qqaôen*
الحجر المتدحرج الدائر	Aéru yegrarben
ابدا لن يجمع حشيشا ابدك	Muêal ad yejmeɛ leêcic

ففي هذا المقطع الشعري إسناد واضح للقول الموظف باستعمال الإشارة التنصيصية المعروفة =أجدادنا في الماضي قالوا Zik - nni akka - i d qqaôen+ ، وقد استطاع الشاعر عن طريق هذا التوظيف الاجتراري أن يدعم فكرته بما تضمنه القول المأثور من فلسفة حياتية صائبة ، إذ تمكن من خلال ذلك أن يفصح عن حقيقة حاله المزرية ، وذلك عن طريقة مشابهة ضمنية بين وضعيته الذاتية بعد فشل التجربة وحالة الحجر =Aéru+ المتدحرج المزاح عن مكانه ، فكلاهما يعاني الوحدة والاغتراب ، وكلاهما غادر موطن الألف والدفء إلى الأبد.

وفي قصيدة أخرى تحت عنوان =الخوف - Lxuf+ يؤكد في خطاب شعري مطعم بقول مأثور على هذه الطريقة الاجترارية ، أن المخاوف يكون مصدرها في الغالب من نبع الآمان ووكر الإخاء ، حيث يقول :

لما احجب سعيي بستار الظلمة	Ay asmi la ttnadiγ i îîlam
كان الضياء عني في اختفاء	A tafat ur d iyi – d – tüaêev
كلما اوقد العير الدليله	Ssaγen – tt – id wid nessaram
سعى اخي إليها بالإطفاء	Keç a gma ad tt – id – tessensev
خصمك من وكر العسيرة	Zwaren deg – k at wexxam
رعم ما تحمل من حلم وصفاء	$as akken la tessaramev
اه ... فيل في الرمان	*Uh ... nnan – t di zzman*
الخوف وليد الامان	+ Lxuf yekka – d si laman=

يتضح من خلال هذا المقطع أن توظيف القول المأثور =الخوف وليد الأمان Lxuf yekka - d si laman+ قد تم أيضا بطريقة تنصيصية

مباشرة باستعمال العبارة = قالوا في الماضي ، t di zzman - nnan+ وقد استعان به الشاعر بهذا الشكل الصريح ليعلل على ضوء حكمته ، ما لاحظه في صفوف الأخوة من أبناء جلدته من فتور وتراخ ، وما حل في أوساطها من خذلان وخيانة.

أما **المستوى التناصي الثاني** فيتلخص فيما تسميه الدراسات الحديثة بـ =الامتصاص أو التحويل أو الاقتباس+ ، حيث تتم خلاله إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الماثل ، بمعنى تطويع دلالات القول المأثور وإضفاء بعض الأبعاد الإضافية المثرية ، دون ضرورة التقيد ببنيته الدلالية الأصلية التي قيل فيها لأول مرة ، ومن دون إيراد للإشارات التنصيصية المباشرة. وهذا المستوى التناصي الثاني ماثل بشكل بين في الخطاب الشعري عند لونيس ، ومن نصوصه المبنية على هذه الطريقة ننتقي هذا النموذج الذي نرى أنه أكثر تجسيدا لهذا المنحى الإبداعي.

يقول في قصيدة تحت عنوان: =أفنان - Afennan+ ، يصف وضعية أبناء أمته بعد الذي حل في أوساطهم من تنافر بعد وحدة ، وشقاق بعد تكاتف :

ايـــومَا فـــيه الشمـــل اجتـــمع	Ay asmi yid – neγ tevra
فـــي تـــلاحم كقـــطيع الغنـــم	Am tejlibt izamaren
رعيـــه عبـــر الحقـــول والتـــرع	Ksan akk sya w sya
وبـــدفء اللـــقـــاء تـــنـــعـــم	Ëman skud mlalen
وإذا الذئـــب وســـطه تـــربع	Yekcem wuccen di ttnaüfa
فشـــتت القطـــيـــع وانـــدفع	Mkul yiwen anda yerra
فصـــار الرعـــي والإقبـــال عـــدم	Ur ksan ur d – uγalen

ففي هذه المقطوعة الشعرية يشبه الشاعر ما آلت إليه وضعية قومه ، بحالة قطيع من الغنم بعد ما اندس في أوساطه الذئب الماكر ، فشتت وحدته ومزق ألفه وتضامنه.

والشاعر في الطرف الثاني من التشبيه عاد بذاكرته إلى الأقوال المأثورة فامتص منها ما احتاج إليه من معان ودلالات ، وطوعها وفق ما يمليه عليه حاضر نصه الماثل ، إذ أن =المشبه به+ في بنيته النصية مأخوذ أصلا مما تقدمه بعض الأقوال المتداولة في الأوساط الشعبية ،

مثل قولهم:

إذا تشتت القطيع ، فللذئب منه نصيب = Ma tferqev taqviɛt, uccen ad yawi
+t أو ، Neγ كالذئب المُشتِت للقطيع = Am uccen iferqen tajlibt + أو ، Neγ
تربّع الذئبُ وسط القطيع = Ikcem wuccen gar wulli +

وبفضل ما اقتبسه الشاعر من معاني هذه الأقوال المأثورة وتطويعها وفق نصه الحاضر ، استطاع أن يرسم صورة حية وواقعية عن وضعية أبناء أمته ، خاصة في توظيفه المقصود لعناصر عدة ذات أبعاد إيحائية كالمشبه به =قطيع الغنم Tajlibt n yizamaren+ الذي يوحي بغفلة وسذاجة القوم ، والذئب Uccen هذا العنصر الدخيل الذي يوحي بنباهة الخصم وقدرته الفائقة على استغلال نقاط الضعف الناجمة أساسا عن تراخي الصفوف والصراعات الداخلية المنفرة.

أما **المستوى التناصي الثالث** فيتلخص فيما سمته جوليا كريستيفا بالحوار ، أو ما سماه جيرار جينيت بالخرق ، ويتم من خلاله تغيير النص الغائب ونفي قدسيته ، بتجاوز المعنى الأصلي وبلوغ مستوى التضاد والتناقض معه. وتعد هذه الطريقة من أهم الطرق التعبيرية الكاشفة عن المنحى التجديدي في متن الخطاب الشعري عند لونيس ، ففي استلهامه للأقوال المأثورة بهذه الطريقة يلجأ إلى استحضار النص الغائب بصيغ مقلوبة في النسيج الفني لبنيته النصية ، قصد إظهار =من المدلولاتها الأصلية+ دلالات وأبعاد مبتكرة مغايرة لجوهر القصد فيها.

على نحو ما نجده مثلا في قصيدته =لوكان - Lukan+ التي تشكل بنسيجها المتكامل =صورة كلية+ تقوم عناصرها الفنية أساسا على قول مأثور تم توظيفه بصيغة مقلوبة مغايرة لصيغته الأصلية التي قيل فيها ، ويتعلق الأمر بالقول السائر:

عند غناك ، الكل بك يشهد	Mi trebêev medden akk inek
وعند فاقتك ، الكل عنك يبعد	Mi teγliv êedd wer k – issin

والشاعر لم يتقيد بالصيغة الأصلية لهذا القول المأثور بل عمد إلى توظيفه في بنيته النصية بصيغة مقلوبة سواء من حيث بنيته وشكله ، أو من حيث مدلولاته وأبعاده ، إذ يقول :

عند فاقتك ، الكل بك يشهد	Ma teùliv medden akk inek
وعند غناك ، الكل عنك يبعد	Ma trebêev êed ur k – issin

Akka i d ak - d - iban lqum	هـــدا وجـــه قـــومـــك الامـيـــن
Ad tüeggem ddunit yiss - k	الدنـيـــا بامـنـــالـــك نـزهـــر
Lukan am keç ttilin	لـــو مـــن امـنـــالـــك نـكـنـــر
Ad as - tekkes nnuba i wemcum	قـد يـنـمـحـــي حـــزن المسكـين

فإذا كان هذا القول المأثور في صيغته الأصلية يرمي أساسا إلى إظهار ما في طبع الإنسان من عيوب ونقائص ، خاصة منها النفعية أو البراقماتية التي تقنن سلوكاته وتحدد علاقاته ، فإن الشاعر بهذا =القلب+ المقصود حور هذه المدلولات الناقلة لواقع حياتيّ معايش ، وجعلها توحي بالنقيض في محيط تصوراته الخيالية الجامحة نحو تحقيق مدنية فاضلة ، يعمها الخير ويسودها الإخاء إذ رسم بمجمل عناصر نصه الماثل نموذجا مثاليا لرجولة حقة ، تمثل في نظره مقياسا كاشفا ، ومعيارا حقيقيا للأبعاد الإنسانية النبيلة التي من شأنها أن تكون أساسا متينا لمجتمع بشري فاضل .

قائمة المراجع :

1. Textes fondateurs :

- KRISTEVA, Julia, Séméiotik, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.
- BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.
- Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, éditions minuit,1977.
- BARTHES, Roland, Le Plaisir du texte, éditions du Seuil, Paris, 1973.
- GENETTE, Gérard, Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.
- Figure III éditions du Seuil. 1972 .p. 13
- JENNY, Laurent,La stratégie de la forme , Poétique,n°27,1976. RIFFATERRE, Michaël, La production du texte, Paris, Seuil,1979.Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983

- COMPAGNON, Antoine. La seconde main ou la Travail de la citation,Paris, Seuil,1979.

2 . Réflexions et critiques :

- PIEGAY - GROS, Nathalie, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996.
- ANGENOT,Marc, +L'intertextualité=, enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel, Revue des sciences humaines, tome LX, n° 189, 1983.
- TODOROV, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.
- BERGEZ, D, L'explication de texte littéraire, Dunad, Paris, 1996.

الأثر الجمالي في تلقي القصـة القرآنية .

فتيحة دريزة*

الملخص :

إن القصـص القرآنـي معجـزة تأثيريـة بليغـة خفـي سـرها ، ولمعـت بعض ملامحها في صور من جمالها لأنـه بحـر زاخـر بالـدرر الجماليـة ، سحر بها العقول والقلوب ، كمـا قـال تعـالى : ×قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربى لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا÷(1) ، لـذلك صـعب تلمس الجمـال فيـه وحتى تأثيره ، لأن حقيقة الجمال ، وكذا تأثيره في النفوس ، من الحقـائق التي لا تظهر بينـة واضـحة المعالم والحدود كمـا هو الشـأن فـي الحقـائق العلمية ، ولكنها أشبه ما تكون كالظلال أو الأطياف ، تلـوح تـارة وتختفـي أخرى ، لذلك لا يمكن للإنسان حصـرها جملـة وتفصـيلا وإنمـا ينـال منهـا مجرد قراءات خاطفة ، وإشارات لامحة .

هكـذا شـأن القصـص القرآنـي فهـو حقيقـة جماليـة بديعـة ، سـطرت تأثيرها في النفوس والعقول لمـا اكتنـزه مـن جمـال وإعجـاز سرى فيهـا ، فبلغ بهـا إلـى الإقنـــاع لعقلـي والتـأثير الوجداني ، فغذى مشـاعرها وسـما بروحها حتـى رفعهـا عن الحيوانيـة والأرضـية ، وقد تفرد بمعنـاه ومبنـاه عن سـائر الفنـون الأخـرى فهو يجعل الجمـال الفنـي وسيلة إلـى الغـرض الـديني ، وهـو إن قبـل المقـاييس والمعـايير الفنيـة لبنـاء القصـة الأدبيـة الحديثة إلا أنه يتميز عنها .

إذا كـان للقصـة القرآنيـة كـل هـذا السـحر البـديع الـذي ارتسـم فـي جمالياتهـا المختلفـة وكـذا تأثيرهـا علـى القـارئ ، فكيـف يتـذوق قارئهـا جمالهـا ؟ وهـل تضـع القصـة القرآنيـة لقارئهـا مكانـا بـين ثناياهـا ؟ ومـاذا تربي القصة القرآنية في قارئها ؟

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ anes.meddah@yahoo.fr

(1) سورة الكهف الآية 109 .

The Quranic stories

Abstract :

The Quranic stories are an amazing and fascinating linguistic miracle which attracts both hearts and minds as well as fascinates the human souls and the spirits. This literary beauty of the Quranic story not only fascinate the readers' mind but also left him rooms and spaces, throughout variety of stories,that he could fill the gaps with his/her own creative imagination.

The Quranic story, throughout its narrative structure and aesthetic elements including words, phrases and sentences, could be a useful tool to penetrate into the deep down of the soul and analyze it in its various states such as anxiety, nervousness and so on. On the other hand, the Quranic story describes also other type of souls with plenty of peace, happiness and self satisfaction. Indeed, the reader of the Quranic story will be exposed to a variety of mind states and events narrated which in turn, might affect his own soul and mind; so the reader will be called to imitate and simulate these various states of the human soul, find out the link between the different parts and episodes of the story, compare between them but more importantly, use his wide imagination and inspiration to fill the gaps left in the narrative structure of the story.

The Quranic story has described various events, emotions and desires in a proper and respectful manner which did not offend, mistreat or undermined the pure human sense. The story of the prophet Joseph (Yusuf) is one of the best examples of this story style using a set of methods and ways to communicate the narrative through a process of several events involving both human weaknesses such as jealousy, hatred, pride, passion, deception and cruelty as well as noble qualities such as patience, loyalty, bravery, nobility, and compassion. While part of the story of Yusuf was mainly dealing with an attempted seduction by a great man's wife or what could be described, in contemporary terms as a sexual harassment, the narrative was presented in a very respectful manner without any abuse or rude terms.

The Quranic story proposes various artistic aspects to be discovered whether in terms of content or language structure. The richness and beauty of the Quranic story Leave always room for the reader's imagination to be in control and to complete the sense which is full of literary beauty and hidden expression, by means of innovative creation, interpretation, inspiration and persuasion. Additionally, the Quranic story is a great source of education and inspiration with plenty of values to be imitated.

1 ـ القصة القرآنية والتذوق الجمالي :

الذوق والتذوق مصطلحان كثر استعمالهما في مجالي الفن والجمال ، وإذا عدنا إلى معنى الكلمتين في الاستعمال اللغوي العربي وجدنا أن الذوق(1) ، مصدر ذاق الشيء يذوقه ذوقا وذواقا ومذاقا فالذوق والمذاق يكونان مصدرين ويكونان طعما ، والمذاق طعم الشيء ، والذّواق هو المأكول والمشروب ، وفي الحديث =لم يكن يذم ذواقا+ وتقول ذقت ما عنده أي خبرته وأمر مستذاق أي مجرب معلوم . قال الشماخ : فذاق فأعطيته من اللين جانب أوكفى ولها أن يغرق النبل حاجز والذوق يكون بالضم وبذلك فالذوق في المعاجم اللغوية يدل على الحاسة التي تميز بها الخواص الطعمية للمواد بواسطة الجهاز الحسي في الفم والذي مركزه اللسان ، ومن هنا جاءت أيضا المعاني المتعددة لاشتقاقات هذه الكلمة (ذاق الطعام ، أي اختبر طعمه وذاق الشيء أي جربه واختبره وأحسه) هكذا جاءت كلمة الذوق في اللغة العربية كقوة تدرك بها الطعوم المختلفة للمواد ، من حيث الحلاوة والمرارة والملوحة والحموضة ، واستعار علماء الفن والجمال هذا المصطلح ونقلوه من تذوق الطعام إلى تذوق الفنون .

أما مفهوم المصطلح عند بعض النقاد وفلاسفة الجمال فهو يعني عند =دافيد بيرت+: تربية المشاعر من خلال الفنون ، وعند =كولارد+ إيقاظ إحساس الفرد يصبح واعيا بالجانب الجمالي للبيئة لينمي قدراته الإبتكارية ، وليكشف أثر الفن وقيمة التراث الثقافي ، أما جون هو سير فيرى أن التذوق الفني هو الحس الرقيق للجماليات ، وهو تمتع جمالي بشيء ما ليس بالتمعن في مظهره الخارجي فقط بل لمحتواه الكلي وربطه بالعلاقات الجمالية في شكل وتصميم(2).

والتذوق الجمالي يعني ذلك الشعور باللذة والارتياح عند تذوقنا للجمال في أي صورة من صوره ولكن ليست كل نشوة أو متعة هي من صفات الجمال ووليدة الشعور به =إننا لا ننكر أن اللذة مصاحبة للنشاط الفني ، ولكننا ننكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذة التي تصاحب

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، ج ص52.
(2) عيد سعد يونس ، التصوير الجمالي في القرآن الكريم ، مرجع سابق ، ص 80.

الخلق الفني ، وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة ، والفرق واضح بين اللذة والفن ....+[1].

فهو بذلك القدرة على الاستجابة للمؤثرات الجمالية استجابة تجعل المشاعر تهتز لها وتستمتع بها. فالتذوق الجمالي فعل منعكس يصدر عن النفس التي تستجيب للموضوع الجمالي الذي يثير فيها خبرتها وتقويماتها الجمالية التي اكتسبتها من العيش في الوقع . وجاءت الثقافة لتصقلها وتنميها وفي هذا الفعل تنجذب النفس نحو الموضوع الجمالي ، فيصيبها ما يشبه الشلل عن مواصلة نشاطها الإرادي وتفكيرها العادي ، وتستغرق في حالة من التأمل في الموضوع الجمالي مستبعدة كل ما عداه ، معتمدة في ذلك ليس على الفعل ، وإنما على الحس والحدس المفاجئ الشبيه بالكشف الصوفي ، على أن هذا الفعل ليقتصر على الانفعال الجمالي وكذا الإدراك الجمالي .

ونحن في حياتنا العامة نمارس الذوق ، أينما كنا ، في بيوتنا وفي الطريق ، وفي متاجرنا وفي وسائل المواصلات ، وفي طريقة أكلنا وشربنا.من هنا كان الذوق حركة ديناميكية حية تشمل التأثير والتأثر بمواقف الحياة التي يلعب فيها الجمال دورا إيجابيا ، وأن المواقف التي تدعو لممارسة التذوق ليست قاصرة على مجالات الفنون فقط بل يدخل فيها كل مواقف الحياة ، التي تتعلق بالإنسان نفسه أو بالأشياء التي تحيط به.

إن الفن يعطينا مفاتيح الجمال والقبح ، ولذلك فإن الذوق في عمومه يعني تطبيق مبادئ الفن لا في إنتاج الأعمال الفنية فحسب ، بل في تنظيم الحياة نفسها ، فالفن يكشف القواعد التي يبنى عليها الجمال وحينما ينقلها الإنسان لمواقف الحياة المختلفة ، فإنه يرتقي بذوقه إلى المستوى الرفيع . وكذلك فإن الفنانين على اختلافهم ما هم إلا قادة للذوق وأداة لتطوره والارتقاء به[2].

إن الذوق ليس مقتصرا على فئة دون أخرى ، فكل الناس يمارسون الذوق إلا أنهم يتفاوتون في مستوى إدراكهم له ، وكذا في

(1) محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص387.
(2) عيد سعيد يونس ، التصوير الجمالي في القرآن الكريم ، مرجع سابق ، ص82.

تطبيقه في الحياة وكذلك الأمر نفسه في مجال الفنون ، فالناس يختلفون فيما بينهم في مدى استجابتهم للجمال فمنهم من تكون استجابته سطحية ، ومنهم من تكون استجابته عميقة واعية ، ويرجع الاختلاف في الاستجابة الجمالية إلى عوامل عديدة: منها الحالة المزاجية والحالة النفسية ، والحالة الصحية والجسمية ومنها أيضا اختلاف البيئة والعادات ولكن التعاليم الدينية وغيرها من العوامل التي تؤثر في درجة تذوق الجمال.

2 ـ القصة القرآنية والحواس أدوات التذوق :

إن عملية التذوق تقتضي وجود طرفين : الطرف الأول هو الإنسان والطرف الثاني هو الموضوع الجمالي ، وعندما يتم الاتصال بين الإنسان والموضوع الجمالي ، فإن ثمة فعلا منعكسا يصدر عن الإنسان يعبر عن تفاعل الذات الإنسانية مع الموضوع الجمالي ، حيث تتعطل ملكاتها العادية ، وتتوقف عن التفكير لتنجذب إلى هذا الموضوع وتغرق فيه فلا يبقى أمامها إلا هو ، ولا تحس بما عداه ، ووسيلتها في ذلك كله الحس والكشف المفاجئ الشبيه بالحدس ، وتعبر النفس عن هذا كله بسلوك انفعالي يظهر نفورها من الموضوع أو تعلقها به ، أو وقوفها منه موقف اللامبالي . فالتذوق الجمالي يبدأ أولا بالحس ويعبر عنه بالانفعال ، ثم ينتقل ثانيا إلى الفعل في عملية الإدراك والتقويم الجماليين.

وإذا كان للحواس ، ولاسيما السمع والبصر أثر هام في الإبداع الجمالي إلى جانب العقل ، فإن لها أيضا أثرا بالأهمية ذاتها في الإدراك الجمالي ، إذ أن الإدراك يقوم على وجود طرفين : الإنسان المتذوّق والموضوع الجمالي المتذوّق الذي يشكل موضوعا خارجيا بالنسبة إلى الإنسان المتذوق . لذا كان لا بد للمتذوق من أدوات تتوسط بين الموضوع الخارجي المتذوق وبين داخل المتذوق وبخاصة عقله ليستطيع بمساعدة الخبرة السابقة والثقافة المكتسبة ، أن ينفعل بالموضوع ويتخذ موقفا جماليا منه ، وحتى الموضوعات الجمالية التي لا يمكن تناولها بالحواس كالقيم الأخلاقية والعادات الاجتماعية ، فإنها تخضع لذلك أيضا لأنها في أصلها لم تنشأ وتصبح موضوعا داخليا بالنسبة إلى الإنسان إلا بعد أن اكتسبها عن طريق المعرفة التي تعتمد

على الحواس[1] ، من هنا ندرك أهمية الحواس الإنسانية وسلامتها ودربتها على الإحساس الجمالي إذ بدون حاسة البصر لا ندرك جمال الأشياء والألوان ، وبدون حاسة السمع لا ندرك جمال الأصوات والأنغام وبدون حاسة الشم لا ندرك جمال الروائح ... وهكذا .

والقرآن الكريم عامة وقصصه خاصة يخاطب في الإنسان حواسه المختلفة بصرا وسمعا ولمسا وذوقا ، بغية الوصول من خلالها إلى عظمة خالق هذا الكون ودعوة للتأمل في جمال ظواهره ومخلوقاته وكائناته ، فبحواسه يدرك مكونات هذا العالم الذي يعيشه بكل معانيه ودلالاته ومضامينه قال تعالى في قصة سيدنا عيسى عليه السلام:× ﴿فَلَمَّا أَحَسَّ عِيسَى مِنْهُمُ الْكُفْرَ قَالَ مَنْ أَنصَارِي إِلَى اللَّهِ قَالَ الْحَوَارِيُّونَ نَحْنُ أَنصَارُ اللَّهِ آمَنَّا بِاللَّهِ وَاشْهَدْ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ﴾ ÷[2]. وقال في قصة يوسف عليه السلام : × ﴿يَا بَنِيَّ اذْهَبُواْ فَتَحَسَّسُواْ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلاَ تَيْأَسُواْ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِنَّهُ لاَ يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾ ÷[3] . وقد ربط الخالق تبارك وتعالى في محكم تنزيله بين حاستي السمع والبصر ، باعتبارهما أكثر الحواس فاعلية في الإدراك الحسي ، مقدما حاسة السمع عن البصر حيث تمتاز الحاسة السمعية عن الحاسة البصرية بأنّها الأكبر قوة ، والأوسع مدى ، والأكثر إمكانات ، والأسبق خلقا ، قال تعالى: × ﴿وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولـئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾ ÷[4]. × ﴿مَا كَانُواْ يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ وَمَا كَانُواْ يُبْصِرُونَ﴾ ÷[5]. × ﴿وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ﴾ ÷[6]). وقد ذكر ذلك التوحيدي فهو يهتم بالحواس لاسيما السمع والبصر اللذين يعتبرهما أخص الإحساسات بالنفس =ومما يجب أن يعلم أن السمع والبصر أخص بالنفس من الإحساسات الباقية لأنهما خادما النفس في السر والعلانية ، ومؤنساها في الخلوة ، وممداها في النوم واليقظة ، وليست هذه الرتبة لشيء من الباقيات ، بل الباقيات آثارها في الجسد الذي هو مطية الإنسان+ ويضيف متحدثا عن قيمة البصر وأهميته للمعرفة : =وهو يجمع لك بحكم الصورة واعتراف الجمهور ، وشهادة الدهور نتيجة

(1) أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، مرجع سابق ، ج1 ، ص 212 .
(2) سورة آل عمران ، 52 .
(3) سورة يوسف ، الآية 87 .
(4) سورة الإسراء ، الآية 36.
(5) سورة هود ، الآية 20.
(6) سورة الملك ، الآية 23.

التجارب وفائدة الاختيار وعائدة الاختبار وإذعان الحس وإقرار النفس وطمأنينة البال وسكون الاستبداد هذا سوى أطراف من سياسة العجم وفلسفة اليونانيين÷(1) ، ذا كانت الأذن هي أداة السمع ، والعين هي أداة النظر ، فقد خاطب القرآن الكريم الآذان والعيون في الإنسان عند وصف الإدراكات الحسية المرتبطة بهما باعتبارهما الأساس والعلة والسبب في حدوث المدركات. فقد وردت حاسة البصر معبرا عنها بصيغة (ألم) تر حيث تكرر استخدامها في بدايات إحدى وثلاثين آية.قال تعالى حاكيا عن أصحاب الفيل: ×أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ [:] أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ [:] وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ [:] تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ [:] فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ÷(2) . وقوله تعالى : × أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء ÷(3) . وقوله تعالى: ×ألم تر إلى ربّك كيف مدّ الظل ولو شاء لجعله ساكنا÷(4) . وورد ذكر الحاسة بلفظ العين أيضا:قال تعالى معقبا على قصة موسى والعبد الصالح : × وَعَرَضْنَا جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِّلْكَافِرِينَ عَرْضًا [:] الَّذِينَ كَانَتْ أَعْيُنُهُمْ فِي غِطَاء عَن ذِكْرِي وَكَانُوا لَا يَسْتَطِيعُونَ سَمْعًا ÷(5) ، وجاء أيضا ذكر حاسة السمع في القرآن الكريم منها:يقول تعالى في قصة أصحاب الكهف : ×فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا÷(6) . وقوله أيضا : ×فتكون لهم قلوب يعقلون بها أو آذان يسمعون بها÷(7).

أما حاسة اللمس فقد جاء ذكرها في القرآن الكريم بغية التميز الحسي بين المحسوسات من مواد وأجسام في مختلف المواقف الحياتية وإدراكها إدراكا حسيا قال تعالى: × وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ ÷(8). ÷(8). **وقوله تعالى في قصة مريم :** × قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا ÷(9)**.**

ولما كانت حاسة اللمس ذات علاقة بالجلد فقد أشار إليها القرآن الكريم لما لها من دور في الإدراك الحسي ، يقول تعالى: ×تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ

(1) أبو حيان التوحيدي ، مرجع سابق ج1 ، ص 213
(2) سورة الفيل ، الآية 78.
(3) سورة إبراهيم ، الآية 24.
(4) سورة الفرقان ، الآية 45.
(5) سورة الكهف ، الآية 101.
(6) سورة الكهف الآية 11
(7) سورة الحج ، الآية 46 .
(8) سورة الأنعام ، الآية 07 .
(9) سورة مريم ، الآية 60 .

الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ÷(1).

أما حاسة الذوق فقد ذكرها القرآن الكريم بمعناها المعجمي التي تدل على تذوق الأطعمة وكذا معناها الاصطلاحي أي إدراك وفهم مواقف الحياة بكل ما فيها من معان وأفكار يقول تعالى: ×لِلطَّاغِينَ مَآبًا [:] لَابِثِينَ فِيهَا أَحْقَابًا [:] لَّا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا÷(2) ، وقوله أيضا : × ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ÷(3). **وقوله تعالى:** × وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُوا بِهَا ÷(4).

إن النفس تتماهى مع الموضوع الجمالي وتسعى إلى الإتحاد به ، والذوبان فيه ، فترى في الموضوع ذاتها وجوهرها ، ورغباتها ، ونوازعها وشتى مظاهر إحساساتها وعندما ترى النفس الأشياء فإنها تعرف فيها ذاتها وروحها ، وترى فيهما مماثلا لصورها الكاملة التي تقتنيها ، والتي قد تكون انطوت في ظل النسيان ولكنها برؤيتها للصور المماثلة لصورها الكاملة ، فإنها تستحضر هذه الصور من عالم النسيان وهذا ما يدفع النفس إلى التحاد في الموضوع الجمالي لأنه يذكرها بكمالها الأول قبل نزولها إلى العالم الأرضي كما قد يؤدي إلى نفورها وابتعادها عن الموضوع لأنها رأت فيه ما يلائم كمالها ، ويعيقها عن تذكر عالمها الأول .

وبهذا نخلص إلى أن القصة القرآنية حقيقة واقعية تعرض علينا من خلال المنطق الوجداني في صورة منطقية وتستسيغها العقول وتميل إليها الأذواق وتهفو إليها العواطف على عكس قصص البشر التي يداخلها الخيال كثيرا حتى وإن قامت على شيء من الواقع أو الأساس التاريخي بهذا فإدراك الجمال في القصة القرآنية مرتبط بالواقع الحسي الذي يعيشه الإنسان وهو واقع يختلف من إنسان إلى آخر باختلاف البيئة الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية وباختلاف الزمان والمكان فالواقع الحسي له الأثر الأكبر في تحديد مفاهيم الفرد وتصوّراته ، إذ أن كل الصور التي تحتفظ بها الذاكرة التي يعتمد عليها الإنسان في إدراكه للمواقف والأحداث والشخصيات في القصة القرآنية ، وكذا الصور الأخرى المتعددة وتقويمها

(1) سورة الزمر ، الآية 23 .
(2) سورة النبأ ، الآيات (21 - 24).
(3) سورة الدخان ، الآيات (48 - 49) .
(4) سورة الروم ، الآية 36.

مستمدة من الواقع الحسي للإنسان ، وعندما يكلف الإنسان أن يتصور شيئا لم يشاهده فإنه يسأل عن مثله ويطلب أن يصور له وإذا تذكرنا المواقف والأشياء المذكورة في قصص القرآن فإنها واقعية كلها مستمدة من حياة الإنسان وما يحيط به وإن خفي جانبها دعمت ببعض الأمثال والتشبيهات التي تقرب الإدراك للإنسان حتى يعيها وذلك ما يثبت تلك الأنماط الجمالية التي استخدمها القرآن في تصويره ، منها تصوير المحسوس بمحسوس ، وتصوير المجرد بمحسوس ، ومنها أيضا التجسيم المتخيل للصور الحسية بحيث يضفي عليها الحياة والديناميكية والحركة على المشاهد المصورة أيا كان مجالها أو موضوعها مما يعلي من حرارة هذه المشاهد ، ويرتفع بنبض الحياة فيها فتزداد قوة تأثيرها في نفس المتلقي وحسه ووجدانه ، ولما كان الإنسان بالحس أكثر منه بالعقل كان بإدراكه للحسيات أسهل من إدراكه للعقليات.

3ـ القصة القرآنية والإدراك العقلي:

لقد زود الله الإنسان بكل الإمكانات والوظائف الضرورية التي تؤهله للحياة والخلافة لهذه الأرض ، فقد منحه الحواس التي يتم عن طريقها الإدراك الحسي كالسمع والبصر والشم والذوق والحواس الجلدية ، ثم خصه بوظيفة إدراكية أخرى تفوق المدركات الحسية الملموسة ، تميزه عن سائر المخلوقات إنها أمانة العقل قال تعالى: × إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ÷(1) . ولما كان الإنسان بالحس أكثر منه بالعقل ، فإن التذوق القائم على الحس وحده هو التذوق الغالب على الناس وهو تذوق شخصي يختلف باختلاف الأشخاص وطبائعهم وأمزجتهم ، ولما كانت الأحكام الشخصية متعددة فإنه لا يؤخذ بها. من جهة أخرى فإن التذوق القائم على العقل مطلق شامل لا يخضع للأمور الشخصية ، لأن العقل أقدر من الحس على النفاذ إلى جوهر الأشياء ومعرفة ذواتها... والقرآن الكريم يعتمد الحواس وسيلة للإدراك الحسي ، والعقل وسيلة للإدراك المعنوي ، وبهما يصل الإنسان إلى معرفة الحقائق وإدراكها. يقول تعالى: × وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ ÷(2). فقد قدّم الحواس وهي (السمع والبصر) على الفؤاد وهو العقل

(1) سورة الأحزاب ، الآية 72.
(2) سورة المؤمنون ، الآية 78.

لأن إدراك الإنسان لا يتم إلا بعد أن تعمل حواسه كلها ، وتؤدي وظائفها ، ونعلم جميعا أن العقل يقوم في إدراكه للأشياء بتحليل المركبات منها إلى أجزائها البسيطة ، وفق تدريج رتيب ولكن لا بد له في ذلك من مساعدة الحس ، الذي هو أقدر على إثبات الأشياء أمام العقل ليستطيع العقل النفاذ إلى جوهرها.

والقصص القرآني في تصويره البديع يعمد إلى مخاطبة الحس والتجريد ويربط بينهما برباط وثيق ويتيح الفرصة للتخيل والتجسيم ، ويبيح للحواس استقبال المعرفة والعلوم كيفما شاءت بغية الفهم وتحقيق استقرار النفس والوجدان ونجده تارة يسوق الأدلة والبراهين للإقناع العقلي وتارة أخرى يدعو النفس إلى التأمل والتفكير والتدبر في مظاهر الكون ومشاهد الطبيعة.

إذن فسبيله الأول : هو إقناع العقل ، وسبيله الثاني : هو التأثير في النفس ، وعندما تتجه الآيات إلى هذه الطريقة الثانية ، تقف أمام الأخيلة والمشاعر النفسية مباشرة دون أن تترك لسحب الرطانة العقلية والنظر المنطقي أي سبيل لتعكير الرؤية الصافية عن النفس وليس في ذلك أي إجحاف بقيمة العقل والفكر+(1). وإنما هناك تنسيق وتميز بين العقل والوجدان ، وللنهوض بأي عمل إصلاحي لابد منهما معا ، فها هو ذا إبراهيم الخليل ، عليه السلام يجادل بالحق =النمرود+ ملك كنعان ، كما يقول المفسرون ، ووقف معه في صدام عقلي ، فوقف إبراهيم ليبين الحق ويزهق الباطل ، وواجهه النمرود مصرا على باطله ، قال إبراهيم : ×ربّي الذّي يحي ويميت ، فرد الطاغية المغرور قائلا: × أنا أحي وأميت÷ ورد عليه إبراهيم عليه السلام بالحجة الدامغة التي ألجمت فاه وأسقطت ستار الكبر والاستعلاء ، قال إبراهيم: × فإنّ الله يأتي بالشّمس من المشرق فأت بها من المغرب ÷ فجاء التصوير القرآني لحالة النمرود في صمت مطبق يدل على الهزيمة والحسرات(2) × فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ÷(3) .

وهكذا فالقصص القرآني يخاطب الإنسان عقلا ووجدانا ، ويدفع إلى التفكير والتأمل في ما جاء فيه من قضايا ، وجاء به من حلول لمشاكل الألوهية

(1) سورة المؤمنون ، الآية 78.
(2) انظر تفسير ابن كثير ، ج1 ، ص313.
(3) سورة البقرة ، الآية258.

والنبوة والقدر والبعث والإنسان فهدى إلى المعرفة التي يؤمن بها القلب لأن العقل قد لا يصل إليها وحده(1) ، وبهذه الصفة كان القصص القرآني أسلوبا تربويا فعالا في التأثير في النفوس وتهذيب طبائعها فهو يقنع العقل ويثير الوجدان في آن واحد .

5 ـ متلقي القصة القرآنية:

إن جمال القصة القرآنية غاية مستهدفة ووسيلة مستخدمة في نفس الوقت ، فهي =ليست عملا فنيا مستقلا في موضوعه وطريقة عرضه وإدارة حوادثه ، كما هو الشأن في القصة الفنية الحرة الطليقة. إنما هي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضه الدينية+(2) ، وجمالها دال على مبدعها ، فقد صيغت أصلا لغرض التواصل اللساني ، ولذا نجدها تحتوي بالإضافة إلى مكوناتها الجمالية ، عنصرا آخر لا يتم التواصل اللساني إلا به ، ولا تكون رسالة إلا بوجوده ، وهذا العنصر هو المتلقي ، فهي بهذا الشكل تتضمن دلالات ثلاثا : تدل على منشئها سبحانه جل وعلا شأنه ، وتدل على ذاتها وما حوته من جماليات ، وتدل على متلقيها .

وإذا تأملنا هذا الطرح النظري وجدنا أنه مغاير للتصورات التي جاءت بها النظريات اللسانية والدلالية وانطلقت منها ، كما أنه مغاير لنظرية التلقي والقراءة ، ولعل أكثر ما يتجلى هذا التباين في تقري هذا المنحى الغيبي الذي يتناسب مع جلال المرسل في الخطاب القرآني : فقد تعامل علماء الأصول مع الخطاب القرآني من مبدأ المطلق والنسبي ، والتام والناقص والواسع والمحدود والدائم والتاريخي والزماني والآني ، وتوصلوا إلى حقائق تتفق بقدر ما تختلف في معطياتها ونتائجها عن تلك التي تقف عليها نظريات التلقي والتأويل والتفسير وذاك ما عبر عنه أدونيس حين قال: =إننا نجد أنفسنا أمام نص لا يسمى أولا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته ، إنه نص لا يأخذ معياره من خارج ، من قواعد ومبادئ محددة ، وإنما معياره داخلي فيه ، سيكون إذن اسمه الوحيد الذي سمى به نفسه وهو: الكتاب ، أي أن الكتاب هنا اسم إلا هي ، أو هو اسمه لغة وكتابة ومعنى ذلك أنه مطلق ، لا يدرك معناه ولا يبدأ ولا

(1) **التهامي نقرة ، سيكولوجيا القصة في القرآن ، مرجع سابق ، ص48.**
(2) **سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، مرجع سابق ، ص117.**

ينتهي ، وهو بوصفه مطلقا يتجلى في زمان ومكان ، متحرك الدلالة مفتوح بلا نهاية إنه الأبدية المتزمنة إنه ما وراء التاريخ الذي نستشفه ونقرؤه عبر التاريخ+(1).

وقد يدل هذا على أن النص القرآني يمثل بنية وكيانا مستقلا ، وهذه البنية شبكة تتداخل خيوطها وتحبك في علاقات متعددة ومتنوعة ، التي ترتد داخليا على نفسها ونظامها لتدل عليه ، ففيه تنصهر الأفكار والأشياء ، والحياة والأخلاق ، والواقع والغيب ، لتكون فنا آخر من القول يمتاز عن بقية الفنون الأخرى في الكتابة . وإنه من أجل هذا فقد وضع علماء الأصول دراسات متكاملة تناولوا فيها تداولية الخطاب القرآني =حيث ظهر لهم أن القرآن فسحة يتأسس الكائن فيها شرعة وقانونا ، ليكون في وجوده صورة لوجود الشريعة ، ويكون خطابه خطابا لها ، وإذ ذاك فإنه يتخلق فيه سياسة واقتصادا سلوكا واجتماعا ، أخلاقا وتعاملا ، ولقد يعني هذا أن متلقي النص إنما هو جزء من دلالة النص إذ يتجلى النص فيه لذا فهو في الفسحة القرآنية يتأسس بنية ويقيم علاقات مع محيطه هي في حدوثها من منتجات النص+(2).

ويعقب منذر عياشي على هذا الطرح قائلا : =ولقد نرى أن المتلقي يعد من هذا المنظور شرط النص في بلوغه تمامه دلالة ، وشرط النص في حصوله أداء كما أن النص يعد من هذا المنظور أيضا شرط الكائن في بلوغه تمامه كينونة ، وشرط الكائن في حصوله تعيينا ، وإن هذا الاشتراط المتبادل ليجعل كلا من النص والمتلقي إشارة لغوية ، يأخذ النص فيها قيمة الدال ، والمتلقي قيمة المدلول ، ثم لا يلبث هذا التوشيج أن يتغير ، وإذ ذاك يصير المتلقي هو الإشارة اللغوية نفسها ، فوجوده يحمل قيمة الدال ، وعلاقاته في إطار النسق الاجتماعي تحمل قيمة المدلول+(3) .

وإن لمثل هذا الطرح أهمية بالغة في نظريات التلقي الحديثة ، إنه يبرز علاقة المتلقي بالخطاب القرآني في دلالاته المتعددة .

والقصة القرآنية إحدى البنى الفنية للخطاب القرآني ، مثلها مثل أي ظاهرة لغوية تقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع ، بين راو ومتلق

(1) **أدونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الأدب ، بيروت ، ص 30.**
(2) جاك بيرك ، إعادة قراءة القرآن ، ترجمة منذر عياشي ، مرجع سابق ، ص20.
(3) المرجع نفسه ، ص20.

، غير أن القصة القرآنية كظاهرة أدبية تتميز بنوع من التعقيد يأتي من تعدد مستويات التوصيل ، منها العلاقة التي تربط بين الملقي والمتلقي. فالملقي في القصة القرآنية هو الله ، وهو المطلق ، وهو الكامل ، وخطابه على مثله تماما وكمالا ، ومتلقيه هو الإنسان محدود الفهم والاستيعاب. فيلقى إليه الكلام فيصير في حوزته فهما ، فإعادة إنتاج ، فتقرير دلالة بما يتناسب مع فهمه ، وهذا يؤدي إلى تعدد القراء ، فتكون قراءتهم بحسب مقدار معارفهم مع اختلاف أفهامهم ، واختلاف مستوياتهم وإدراكا تهم.

وهنا يظهر الدور الكبير الذي يلعبه المتلقي في تحديد الأثر العام للقصة القرآنية ، فيختلف الأثر باختلاف أمزجة القراء وثقافاتهم وطبيعة استجابتهم مما يجعل من العسير تحديد هذا الأثر تحديدا مباشرا ودقيقا لاختلافه مابين قارئ وآخر ، وقصة وأخرى ، ونوع من أنواع القصص وأشكالها.

إن الأثر الجمالي في القصة القرآنية ينبثق من ديناميكية التفاعل بين القارئ والقصة نفسها ، فهي أثر فني ، وهي كلية منجزة وأساس حسي . وبالتالي بنية من الأدلة تهب نفسها للوصف والإدراك والتفسير والتأويل. أما التحقق بوصفه تجسيدا فهو استجابة جمالية متصلة بالوعي والتفاعل ينجزها متلق قارئ قد يكتفي بالمتعة أو متلق باحث يرنو استيلاد معرفة نقدية.

هذا المتلقي يحاور القصة القرآنية من خلال تحليلها وتذوق مجموع مكوناتها الجمالية اللغوية والتداولية ، فقراءته إذن قراءة بحثية باعتبارها تأملا انعكاسيا ، وآية للكشف والتوليد ، ذاك ما وضحه أحمد فرشوح في كتابه =حياة النص+إذ يقول : =إن الموضوع الجمالي هو تجل أو انبثاق لتلك الإمكانات أو القوى المباطنة للنص ، ولتلك المظاهر التخطيطية الكائنة في حالة تأهب ، بحيث لا تتجلى بغير التلقي الذي هو إنصات يقظ لنداء النص ، واحتفاء بأشيائه وعلاماته وتفتح موجوداته الصامتة ، وانفعال خالص بقيمته وكيفياته ومتعه ، وكشف لآلياته التلفظية ، وأشكال إضمارا ته وثنياته+[1].

وقد أدركنا سالفا أن الجمال في القصص القرآني لم يكن حاصلا

(1) أحمد فرشوح ، حياة النص ، دراسات في السرد ، دار الثقافة مؤسسة النشر لتوزيع ، 2004 ، ص 25.

من ناحية اللفظ والمعنى فقط =ولكن في منهجه الفريد ونظمه الوحيد الذي لو حاول أحد تقليده لبدا كلامه مقتضبا مضطربا لا يستقيم مع أسلوب الكتابة . وإلا فكيف يمكن للأداء البشري أن يعبر على طريقة الأداء القرآني في استحضار المشاهد ، والتعبير الموجه ، وكأن المشهد حاضر+[1]. ثم إن روعة القصة القرآنية لم تكن في جدة موضوعها ، ربما ذاعت عند العرب وعرفت في أوساطهم ، وكثرت الروايات بشأنها الوافدة منها مثلما شاعت عندهم قصة أصحاب الفيل ، ولكن روعتها في الأضواء التي سلطتها على وقائعها وفي الروح الجديدة التي اقتحمت بها القلوب ، وفي الآفاق الجديدة التي فتحت عليها للمعرفة نوافذ .

بذلك يتحقق الأثر الجمالي في القصة القرآنية من خلال أمرين هامين هما :

أولا: مواطن التصوير ، من حيث قوة العرض ، ورسم الشخصيات ، وتمثيل العواطف والانفعالات وبلاغة الحوار.

ثانيا: وسائل وتقنيات التصوير والتي تمثلت في التصوير اللغوي من بلاغة وصياغات لغوية ، وتقنيات التشكيل من خطوط وألوان وأضواء ، وإحياء الحركة ، والتوقيع الموسيقي وطرق للعرض بديعة من إجمال وتفصيل ، وتمهيد وختام ، ومفاجأة وترك فجوات بين المشهد والمشهد وقيم سامية تسمو بالروح إلى آفاق السماء.

كل هذا الجمال مهيأ للقارئ الواعي حتى يكتشفه ويؤوله بفكره الواعي . والقصة القرآنية تعطي القارئ مكانة بين أحداثها ومشاهدها ، فهي تترك له فجوة من الفجوات كما يسميها سيد قطب ولا يمكن أن نسميها ثلمة أو ثغرة كما يسميها فولد زيهر ، تعالى النص القرآني عن أي نقص أو عيب يلحقه ، وهذه الفجوات تعطي القارئ فسحة يطلق فيها خياله المبدع ويصل المشهد بالمشهد.

وملء الفجوات فكرة جاءت بها نظرية الاستقبال[2] ، من خلال آراء روادها فهم يرون ضرورة اشتمال النص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما. وأن هذا الغموض من مقومات العمل الأدبي الناجح

(1) سيد قطب ، في ظلال القرآن ، مرجع سابق ، ج3 ، 1540.
(2) نظرية الاستقبال : هي نظرية من نظريات علم القراءة ، أتى بها الناقد الألماني آيرز وكذا انجاردين تركز في طرحها على المتلقي.

كما أنه يضفي أهمية على دور القارئ في محاولات الكشف والفهم ، فيتحقق له الشعور بالمتعة. وليس الأمر كذلك إذا نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة أو وضوح تام ، وفي هذا يقول إيزر(1) =والعمل الناجح للأدب - على سبيل المثال - يجب أن يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه ، فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم ، وإما أن نكون قراء سلبيين ... إن متعة القارئ حيث يصبح منتجا ...وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة+(2).

ويوضح انجاردين(3) ، الطريقة الفعالة التي أشار إليها آيزر ، بحيث يركز على التجسيم وأهميته في تحريك خيال القارئ للقيام بدوره الفعال في ملء فراغات الغموض ، إذ يقول : =ربما تكون أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم .. ففي التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم ، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع+(4).

والتجسيم لون من ألوان التصوير الجمالي في القصة القرآنية ، اعتمدته بغية تقريب صفة الشيء المشبه من شكل وقول وفعل ، إلى إدراك المتلقي وحسه وخياله ، بشكل أكثر وضوحا وأعظم تأثيرا وأوضح إحساسا وأبلغ تصورا من مجرد إخبار المتلقي عن طريق التقرير السلبي لواقع المشبه وصفاته يقول عنها سيد قطب : =هو تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم وإنه ليصل في هذا إلى مدى بعيد ، حتى ليعبر به مواضع حساسة جد الحساسية...+(5).

والمسألة بهذا الطرح لا نكاد نجد لها مرجعية في تراثنا إلا فيما

(1) آيزر: أحد رواد نظرية الاستقبال ، وهو ناقد ألماني.
(2) نظرية الاستقبال ، ص 118. نقلا :عن محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، ط1 .1996.1417 ص24.
(3) انجاردين : أحد رواد نظرية الاستقبال ، وأكثرهم اعتدالا في حرصه على الجمع بين الحداثة و التقاليد النقدية القديمة.
(4) ظرية الإستقبال ، ص 40 - 41 نقلا عن قراءة النص وجماليات التلقي ، مرجع سابق ص 24.
(5) سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن ، مرجع سابق ، ص72.

قاله عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن قيمة التمثيل وأهميته في الشعر. إذ يقول: =...فإذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به ، فلا تحصل اللذة القوية ، ولكن تحصل اللذة إذا أتاك المعنى ممثلا ، فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر والهمة في طلبه وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر ...ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف+إن القصص القرآني ليبدع في تلك الفجوات التي نجدها بين الموقف والموقف ، والتي يتعمد القرآن وجودها ، بحيث يجعل بين الموقفين أو الحلقتين فجوة يملؤها الخيال ، وهذه طريقة متبعة في جميع القصص القرآني على وجه التقريب .

فلنلق الضوء على بعض هذه المشاهد ونقف مع قصة يوسف ، لقد قدم إخوة يوسف وهو على خزائن الأرض ، في سنوات الجدب ، يطلبون القمح ، فطلب إليهم أن يحضروا أخاهم الآخر ـ فأحضروه على كره من أبيه ـ ثم وضع صواع الملك في رحله وأخذه به رهينة ، باسم أنه سارق ليبقيه يوسف عنده ، ثم ها هم ينتحون جانبا ليتشاوروا في أمرهم ، وقد أبى عليهم يوسف أن يأخذ أحدهم مكانه : ×فَلَمَّا اسْتَيْأَسُواْ مِنْهُ خَلَصُواْ نَجِيًّا قَالَ كَبِيرُهُمْ أَلَمْ تَعْلَمُواْ أَنَّ أَبَاكُمْ قَدْ أَخَذَ عَلَيْكُم مَّوْثِقًا مِّنَ اللّهِ وَمِن قَبْلُ مَا فَرَّطتُمْ فِي يُوسُفَ فَلَنْ أَبْرَحَ الأَرْضَ حَتَّىَ يَأْذَنَ لِي أَبِي أَوْ يَحْكُمَ اللّهُ لِي وَهُوَ خَيْرُ الْحَاكِمِينَ ارْجِعُواْ إِلَى أَبِيكُمْ فَقُولُواْ يَا أَبَانَا إِنَّ ابْنَكَ سَرَقَ وَمَا شَهِدْنَا إِلاَّ بِمَا عَلِمْنَا وَمَا كُنَّا لِلْغَيْبِ حَافِظِينَ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيْرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ÷(1).

وهنا يسدل الستار ، ولنلتقي بهم في مشهد آخر لا في مصر ولا في الطريق ، فقد طوى السياق بهم الطريق ، حتى يوقفهم في مشهد أمام أبيهم المفجوع وقد أفضوا إليه بالنبأ الفظيع ، فلا نسمع إلا رده قصيرا سريعا ، شجيا وجيعا ولكن وراءه أملا لم ينقطع في الله أن يرد عليه ولديه ×قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللّهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ÷(2).

ويسدل الستار مرة أخرى ليحضر خيال القارئ وإبداعه في توصيل المشاهد بعضها ببعض ، وملئها بما وعاه عقله وفكره ، فنحن

(1) سورة يوسف ، ألاية (80 - 82).
(2) سورة يوسف ، الآية (83).

أمام مشهد آخر بين يعقوب وبنيه ، نراه قد ابيضت عيناه من الحزن ، وهو دائم الحسرة على يوسف ، قال تعالى: × وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ قَالُواْ تَاللّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ يَا بَنِيَّ اذْهَبُواْ فَتَحَسَّسُواْ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلاَ تَيْأَسُواْ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِنَّهُ لاَ يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ ÷(1).

ثم يسدل الستار مرة أخرى ويطوون الطريق ، لا نعلم عنهم فيه شيئا ، وإنما يرفع الستار فنجدهم في مصر أمام يوسف: ×فلمّا دخلوا عليه قالوا : ياأيّها العزيز مسّنا وأهلنا الضرّ وجئنا ببضاعة مزجاة فأوف لنا الكيل وتصدّق علينا إنّ الله يجزي المتصدقين÷(2).

وهكذا فسياق القصة يترك بعد المشهد والآخر فجوة زمانية ، ومساحة من الحدث لخيال المتلقي لاستكمال واستنتاج الأحداث التي تخطاها السياق ، وتسير قصص أهل الكهف ، ومريم وسليمان على النسق نفسه.

إذن للفراغ وظيفة تحفيزية أساسية في إثارة أفعال التخيل لدى القارئ ، ونسج الترابطات بين الأجزاء النصية وتنظيم حقلها المرجعي ، الذي يسمح بإبراز تشابهاتها ، واختلافاتها ، وبيان النماذج المؤسسة للعلاقات+(3). وبذلك فالأثر الجمالي للقصة القرآنية هو حصيلة فهم لها واستثمار لعناصرها الجمالية الإبداعية. من خلال وعي استطيقي للقارئ ، يستطيع من خلاله إدراك ما خفي فيها وما بطن كل ذلك من خلال ملء فجوات القصة وتحسين طاقاتها ، وتخصيب إمكاناتها.

ولكن ملء الفجوات بخيال القارئ الواعي المبدع غير كاف لتحقيق الأثر الجمالي للقصة القرآنية وإلا كانت مثلها مثل القصص الأدبي الحر ، إذ لا بد من تمييز خصائصها الجوهرية قياسا إلى الفنون الأخرى التي تشاكلها من قصص وخطابات ، فالقصة القرآنية ليست عملا فنيا مستقلا ، وإنما هي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضه الدينية ، وفيها =يذوب الغرض الديني في الغرض الفني أو يذوب الغرض الفني في الغرض الديني ، فإذا الجمال غاية مستهدفة ،

(1) سورة يوسف الآيات (84 - 87).
(2) سورة يوسف الآية 88.
(3) أحمد فرشوح ، حياة النص ، مرجع سابق ، ص26.

ووسيلة مستخدمة في نفس الوقت وإذ بآلاف العناصر تضع في نهاية الأمر مزيجا لا يقدر عليه غير خالق الإنسان والملائكة+(1) ، بهذا فالقصة القرآنية تجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني ، وإنها لتخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية ، وذاك ما يميزها عن القصة الفنية الأدبية. وأغراض القصة في القرآن تكاد تكون هي بذاتها جميع أغراض القرآن =كإثبات الوحي والرسالة ، وإثبات وحدانية الله ، وتوحد الأديان في أساسها والإنذار والتبشير ، ومظاهر القدرة الإلاهية وإثبات البعث والنشور وعاقبة الخير والشر والعجلة والتريث والجزع والصبر والبطر والشكر ، وغير ذلك من الأغراض الدينية والمرامي الخلقية+(2). القصة القرآنية تغوص في النفوس وتحللها وتصورها في حالات شتى من حيرة وقلق ، وعجز ونفاق وخوف وفزع ومكر وخبث ، وتقابلها بصور لنفوس أخرى شملتها الطمأنينة والسكينة والهدوء وجبلت على تقوى الله وحب الخير ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، بما يتيح لخيال القارئ أن يتملى ويتصور ويرسم الهيئة ويجسمها كيفما شاء .

ولما كان للقصة أثر فعال في النفوس وجذب لانتباهها ، وتمهيد لها بغرض وتشويق وتلهف لمعرفة النهاية وارتياح لحل العقدة والصراع ، لجأ القرآن الكريم إلى أسلوب القصص فالتقى الغرض الديني بالغرض الفني ، لأن القصة صورة من صور البيان العربي الذي عرفوه وألفوه ، ووسيلة من وسائل نشر الدعوة فضلا عن أن لكل عنصر فيها ميزاته البديعة ، فشخصياتها مميزة ، يعيش معها القارئ وحالاتها النفسية وصراعاتها كما لو كان يعيش عصرها ، ويشاركها أحداثها وحواراتها وصراعاتها.

والقصة القرآنية غنية بالحقائق والمعارف ، وفيها ثروة من التصورات والإيحاءات والتوجيهات وثروة من الأسس التي ينبغي أن تقوم عليها المعاملات.وثروة من المبادئ الصحيحة التي تبنى الأوطان وتشيد المجتمعات ، وثروة من علوم البلاغة ومصطلحاتها الحديثة من علم المعاني ، وعلم البيان ، وعلم البديع بعث فيها القصص القرآني الحياة بعد

(1) السيد عبد المقصود عسكر ، القصص القرآني إقناع وإبداع ، مرجع سابق ، ص18.
(2) سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، مرجع سابق ، ص 118.

فترة من ركود ، لقد بث في التشبيهات والاستعارات والكنايات التصوير والتخيل والتجسيم حتى قارب المجاز الحقيقة. وطوق القصة القرآنية بأنغام وترانيم مهموسة ومجهورة وإيقاعات ظاهرة وباطنة ، تبعث في النفس النشوة والحياة.

أبعد هذا كله يأتي في زماننا هذا من ينفي عنه هذه الخصوصية التي غابت في أمثاله من الفنون ، وأقصد ما ذهب إليه أدونيس نافيا الفن والإبداع عن القرآن وقصصه ، وجاعلا إياه مجرد شرع وسياسة يقول : =ما هو مستوى القراءة السائدة للنص القرآني ؟ والجواب : كما يبدو لي ، هو أن في هذه القراءة ما يشوش الأفق المعرفي الإسلامي ، وفيها كذلك ما تقلص الرؤية إلى العالم والإنسان والأشياء إنها بالأحرى قراءة لا تجعل من هذا النص أفقا ، بقدر ما تجعل منه نفقا ، والسبب في ذلك عائد إلى أمور كثيرة بينها على الأخص ، تغلب المنظور الشرعي بحيث تبدو الشريعة أساسا وحيدا للفكر والعمل للكون والأشياء ، وهي في هذا قراءة تغلب بالضرورة المنظور الإيديولوجي والسياسي+[1] ، يضيف =وما الكتابة التي يحاول أن يفرضها ؟ إنها ليست إلا شكلا من التعليم الذي يستمد بشكل أو آخر من النص القرآني بوصفه شرعا وسياسة ... وهكذا يمكن القول أن الكتابة في هذه القراءة السائدة للإسلام لا تكون فنا+[2] ، إن أدونيس فيما ذهب إليه يجرد القرآن الكريم من أي فنية تلحقه ويجعله مجرد قوانين تشريعية وسياسية ، وهل يمكن أن ننكر ما حواه القرآن من فنيات أعجزت العرب قبل أدونيس وبعده حتى الذين احترقوا في اللغة وفنونها بقوا عاجزين عن استكناه جماله ، وغاصوا في معانيه كل من جهته من جهة العروض والبلاغة ، واللغة وجمالياتها ، وعلم النفس والاجتماع وغاصوا ولم يجدوا لهم شاطئا يوصلهم إلى الحقيقة التي تروي ظمأهم وما كان لهم إلا أن يقولوا =أنه قرآن عجب+. وقراءة القرآن فتحت آفاقا واسعة أمام الباحثين والدارسين ، وفتحت أعينهم على قضايا جهلوها ولم يألفوها ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننكر ذلك كله ونصرح قائلين: =بأن قراءته لا تجعل منه أفقا+ ، وإنما نقف حتى مع غير مسلمين ، تأثروا لجمالياته اللغوية والأسلوبية ، ولا يمكن أن

(1) أدونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الأدب بيروت ، ص 38.
(2) أدونيس ، المرجع نفسه ، ص37 .

نجحد كل هذه الآفاق باسم الحداثة ، وبهذا المعنى ، فإن فهمنا للأثر الجمالي للقصة القرآنية يسعى لتحريرها من المقاربات الاختزالية التي تقلص أثرها إلى مجرد خطاب تشريعي سياسي إيديولوجي أو توصلي مباشر وصريح غافلة بذلك عن رمزية الكتابة التي هي ثمرة تفاعل عناصر متعددة كونها التقاء الغرض الديني مع الغرض الفني ، ولابد من تقدير هذه القصة وتثمين قيمتها الذاتية ، وتذوق جمالها الباطني بالإضافة إلى ذلك فالقصة القرآنية من النصوص الثرة التي بإمكانها أن تنطوي على أكثر من أثر جمالي ، وهي تضع نفسها مشروعا قائما للقراءة وللتفسير وبالتالي للكتابة ، ولما كانت القصة القرآنية بكل هذا الثراء ، فهي تفضي إلى تنوع في تلقيها وهي مطلب كل قارئ وقارئها إما أن يكون قارئا سلبيا يكتفي بفهمه لها كيفما كانت ، وإما أن يكون قارئا إيجابيا يحول فهمه لها إلى تفسير وتأويل ، فهو منتج لخطاب فهمه على الخطاب الأصلي ثم إن القصة القرآنية تريد لقارئها أن يكون قارئا يفهم ما حوته من مضامين وحقائق ، يتلذذ بجمال لغتها وأسلوبها وروعة شخوصها وأحداثها ، ويترجم كل ما قرأه إلى سلوك فعلي يترجم من خلاله تأثره بالقصة معنى ومبنى ومغزى .

والقصة القرآنية فن كامل تام ، تهب قارئها نماذج لا حصر لها من العواطف والأخلاق والجماليات الفنية التي تملأ نفسه متعة وجمالا ، وتهيئ لنفسه الرغبة في بلوغها وتحقيق كمالها والقارئ من تمامها يعالج نقصه ، وإنه سيبقى دون تمامه نقصا ثم إن تفسير هذا القارئ ناتج عن ثقافته فتفسيره إذن ممكن نسبي ، حصل من خلال فهمه ، والأفهام تختلف على قدر إدراكها واستيعابها ، وهي رهن بشروط تاريخية وزمانية وظروف ذاتية وإنسانية ، أما الخطاب القرآني القصصي فمنتج ثقافي قائم على الدوام متجاوز للتاريخ ، ومتقدم على الزمن ، ومتقدم على كل الظروف الذاتية والإنسانية =إن الدلالة القرآنية تستجيب لحضور القارئ في زمنه الخاص ، لأنها دلالة صائرة وليست منتهية مهاجرة في الزمن وليست ثابتة فيه ، وحية متحركة وليست ساكنة+[1] .

ولما كان هذا حالها كانت دلالة معيشة ، لا تستدعيها الذاكرة ، ولا تستجيب للزمن الخطي المتعاقب ، لذا فهي تحمل خصائص التجربة

(1) جاك بيرك ، إعادة قراءة القرآن ، ترجمة منذر عياشي ، ص 18.

الذاتية ، وتنعكس حضورا وفهما في ذهن المتلقي على مقدار مكابدته لها وإحساسه بزمنه الذي يعيش فيه ، وهي تتعرض لعنصري الزمان والمكان ، وإنما تتخذ من أحداث التاريخ ووقائعه مجالا للعبرة ، ومبدأ للدعوة ، وهي تأخذ ما يحقق غرضها الديني دون اعتبار إلى تاريخ الحدث أو ذكر مكانه .

ومن هنا يرى الشيخ محمد عبده : أن ترتيب الأحداث في القصص القرآني ليس قائما على الأساس التاريخي الذي يضطلع به المؤرخون ، وإنما يرجع إلى اعتبار بلاغي فني غايته تحريك العواطف والوجدانات بغية إثارة العقول والأذهان: = لم يقصد بهذه الوقائع سرد وقوعها على حسب أزمنة وقوعها ، وإنما المراد بها الاعتبار والعظة ، ببيان النعم متصلة بأسبابها لتطلب بها ، وببيان النقم بعللها لتتقى من وجهتها ، ومتى كان هذا هو الغرض من السياق ، فالواجب أن يكون ترتيب الوقائع في الذكر على الوجه الذي يكون أبلغ في التذكير ، وأدعى إلى التأثير+[1] .

وما يميز الخطاب القرآني القصصي هو الإحساس الآني ، وكأنه يتنزل للحظته ، لذا فدراسة القارئ لها تتصل بمفاهيمه للزمن ، وليس للزمن الخطي المتعاقب ، فكأنها قفز فوق التاريخ ، وقد يدل هذا على وجود قراءة لكل زمن ، وإن كانت كذلك فقد يكون لكل فرد قراءته.

إذن فالخطاب القرآني القصصي يمثل الكفاية اللغوية التي يولد القارئ بواسطتها نصوصا إلى ما لا نهاية وهذه النصوص تبقى شاهدة على وجود مسافة لغوية بين الخطابين ، الخطاب القصصي القرآني وخطاب التفسير عنه ، ومن المستحيل تقليص هذه المسافة إلى حد التطابق ، ومن هنا يبقى خطاب التفسير غير تام يحتاج إلى تغييره في كل عصر. وهذا ما يدل على أن الخطاب القرآني عامة والقصصي خاصة دائم الحضور بوصفه نصا ونسيجا ومنتجا ثقافيا ، وكذلك فهو يؤكد على انتسابه إلى قائله تماما وكمالا.

إن الدلالة بين الملقي والمتلقي متغايرة ، وكذلك الأمر بين المتلقين أنفسهم ، وهذا ما توصلت إليه أحدث نظريات المتلقي والقراءة والتأويل.كذلك هي القصة القرآنية ، فقد تضمنت عدة جماليات مختلفة

(1) رشيد رضا ، تفسير القرآن العظيم (المعروف بتفسير المنار) ، تعليق وتصحيح سمير مصطفى رباب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط1 1423 ، ج 101/12.

أتيحت للقارئ حتى يكتشفها ويضيف إليها قراءته وتفسيره ، وهي في بنيتها البديعة تترك للقارئ حيزا جماليا داخلها ، حتى يملأه بفكره المبدع ، وخياله المحلق ، فهو منتج مبدع ، إضافة إلى كل ذلك فهو يتربى من خلال القيم والأغراض الدينية التي صاحبت الفنيات الجمالية فالقرآن يعمل من خلال آياته على تكوين الذوق الجمالي لدى الإنسان المسلم في جميع المجالات لأن كل هذه السلوكات الناتجة عن الإنسان إنما هي تعكس صورته وديانته ومجتمعه الذي تربى فيه =إن الجمال هو الإطار الذي تتكون فيه أية حضارة فينبغي أن نلاحظه في أنفسنا كما ينبغي أن نتمثله في شوارعنا وبيوتنا ومفاهيمنا+(1) . والقصة القرآنية هي وسيلة تربوية لغرس القيم الجمالية والسلوكية ، إلى جانب القيم الخلقية والتعليمية في نفوس الأفراد ، وما اشتملت عليه من الخصائص التي تعبر عن اللون والحركة والتمثيل والحوار يساعد على إبراز المعنى الذهني في صورة تتملاها العين وتسمعها الأذن وتدركها الحواس ، ويتمثلها الوجدان ، وذلك أن التصوير يقوم بتنشيط القوى الوجدانية والذهنية والحسية ويوحد بين مستويات الإدراك .

فالقصة القرآنية لم تتطرق إلى ما يخالف الفطرة السليمة من أحداث وعواطف ونزوات ، في شكل إباحي لا يليق بها ، فإذا وقفنا مع قصة يوسف مثلا وجدناها مفعمة بمثل هذه القضايا ، فهي تقف على عواطف مختلفة للنفس البشرية من خير وشر وحسد ومكر وخداع ، وحنين وشوق وغريزة جنسية ونرى أن لحظة الحنين قد أخذت مساحتها كاملة ، ولكن في حدود المنهج النظيف اللائق بالإنسان =في غير تزوير ولا نقص ، ولا تحريف للواقعية البشرية في شمولها وصدقها وتكاملها ولكن استيفاء تلك اللحظات لمساحتها المتناسقة مع بقية الأحداث والمواقف لم يكن معناه الوقوف أمامها كما لو كانت هي كل واقعية الكائن البشري ، وكما لو كانت هي محور حياته كلها ، وهي كل أهداف حياته التي تستغرقها ! كما تحاول الجاهلية أن تفهمنا ، أن هذا وحده هو الفن الصادق+(2) .

وكانت تلك بغية الكثير من الفنون باسم الصدق الفني ، إذ تقف

(1) بوزعيط خير الدين ، الأبعاد التربوية للقصة القرآنية ، رسالة ماجيستر ـ جامعة الجزائر ، 1994- 1995م ، ص 272.
(2) سيد قطب ، في ظلال القرآن ، مرجع سابق ، 1959/4.

أمام لحظة الجنس كما لو كانت هي كل وجهة الحياة البشرية بجملتها ، فتنشئ منها مستنقعا واسعا عميقا مزينا في الوقت ذاته بالأزهار الشيطانية .=وهي تفعل هذا لأن هذا هو الواقع ، ولا لأنها هي مخلصة في تصوير هذا الواقع ! إنما تفعله لأن بروتوكولات صهيون تريد هذا!تريد تجريد الإنسان إلا من حيوانيته حتى لا يوصم اليهود وحدهم بأنهم هم الذين يتجردون من كل القيم غير المادية ! وتريد أن تغرق البشرية كلها في وحل المستنقع ، كي تنحصر فيه كل اهتماماتها ، وتستغرق فيه كل طاقاتها ، فهذه هي أضمن سبيل لتدمير البشرية حتى تجثوا على ركبتيها ...ثم تتخذ من الفن وسيلة إلى هذا الشر كله إلى جانب ما تتخذه من نشر المذاهب =العلمية+ المؤدية إلى ذات الهدف ، تارة باسم الداروينية وتارة باسم =الفرويدية+ وتارة باسم =الماركسية+[1].

من هنا كانت رؤية القرآن مميزة في تصويره للحظة الضعف البشري=فقد أسرع القرآن في عرضه للحظة الضعف البشرية بتسليط الأضواء على لحظة الإفاقة من سكرة الهوى ، ولأنه لم يشأ أن يجعل ذلك معرضا للجمال والإغراء حتى لا يوسع دائرة الشوق الجنسي ، أو يحصر أشواق الإنسان في تلك اللحظة العابرة. وللإنسان عن الأشواق العليا ما يتصل بصميم الكون والحياة...+[2] .

يقول تعالى في قصة يوسف عليه السلام: × وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ÷[3] . يغمرنا الجمال حين نسمع رد يوسف عليه السلام ، وهو في معرض الفتنة والسقوط في الهاوية ، كلمات تعبر عن الشجاعة القصوى والعفة اللامتناهية. ما الموقف الذي وقفه يوسف يواجه هذا الإغراء الجم إلا نموذج حي للموقف الإيماني الصلب أمام محاولات الإغراء ، وهذا يوحي بأن قضية الدعوة إلى العفة في المجالات الجنسية ، ليست من القضايا المثالية التي تبتعد عن واقع التطبيق العملي للحياة الإنسانية ، بل هي من قضايا الواقع التي تتمثل بأكثر من تجربة في أشد المواقف

(1) المرجع نفسه ، 1959/4.
(2) التهامي نقرة ، سيكولوجية القصة في القرآن 409.
(3) سورة يوسف الآية 23 .

صعوبة وحرجا ولعل هذا الأمر يجعلنا نثير التفكير حول نقطتين مهمتين نستوحيهما من عرض القصة:

أ. النقطة الأولى:

إن الدين لا يتنكر للحديث عن الجوانب العاطفية في حياة الإنسان بما في ذلك قصص الغرام والحب التي يعيشها الناس إذا كانت تخدم الأهداف الرسالية ، باعتبارها تمثل موقفا من مواقف الانتصار على النفس في نوازعها الغريزية وشهواتها الجنسية ... لتعطينا الأنموذج الواقعي للإنسان الذي ينسجم مع رسالة الله كدليل حي على واقعية الإسلام في شريعته ومفاهيمه ، وربما تصور بعض المواقف المأساوية للرجل والمرأة بسبب انحراف خاص أو سلوك غير مسؤول ... فتنطلق القصة لتكون أسلوب ردع وتحذير عن مثل هذه المواقف في المستقبل ...ولهذا فإن من الممكن أن نستفيد من ذلك في التخطيط للأدب الإسلامي الملتزم بالأخذ بالاتجاه القصصي الذي يعطي للمضمون العاطفي في قصص الحب والغرام دوره الكبير فيما يؤلف من قصص إلى جانب المضمون الاجتماعي والسياسي وغيرها.

ب. النقطة الثانية :

إن الدين يتحدث عن العلاقات الجنسية والشرعية أو المنحرفة حديثا طبيعيا كما يتحدث عن أية قضية أخرى من علاقات الإنسان مما يوحي بأنه لا يعتبر مثل هذه العلاقات ، في مجالات المعرفة ، شيئا معيبا كما توحي به التقاليد الاجتماعية بل ربما نفهم من كثير من الآيات والأحاديث التي تسمي الأشياء بأسمائها ...كما تسمي سائر أعضاء الجسم العادية .إن الإسلام لا يمانع في الثقافة الجنسية حينما تخطط تخطيطا سليما بعيدا عن أجواء الإثارة تماما كأي ثقافة أخرى(1). والعواطف الإنسانية والميول الوجدانية والمشاعر الانفعالية هي أرقى ما حبا الله به الإنسان ليسمو بإنسانيته ، وما من شك في أن عواطف الحب والجنس متأصلة في الكيان البشري ، وأنها من أكبر الطاقات الموجهة لمشاعر الناس وسلوكهم ، ويأخذ الجنس مساحة واسعة في النفس الإنسانية ، باعتباره وسيلة لحفظ النوع وترقيته ، وليس غاية في حد ذاته

(1) محمود حسين فضل الله ، الحوار في القرآن ، المؤسسة الجامعية بيروت ط1 ، 1985ص325 - 326.

، إلا أن الجنس ، حين يأخذ مساحته في النفس السوية لا يفسد تكوينها الطبيعي المتزن المترابط الذي لا يجور ولا ينفصل عما سواه من مشاعر ومن هذا المنطلق كان تصور الإسلام لمشاعر الجنس حيث جعلها الله تعالى في أحسن صورة وأرقى مظهر وأجمل أداء ، يقول تعالى: ×يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ إِذَا أَنتُم بَشَرٌ تَنتَشِرُونَ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ÷ (1) . فقوله تعالى: ×خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها÷ تعبير بليغ يعبر عن عمق وشمول معنى الحب الصادق الصحيح بين الزوجين الذي تهدأ له النفس وتسكن ، فيجد كل من الزوجين في الأخر مسكنا روحيا يطمئن إليه ، ويودع فيه ما يخامره من شوق وحب ورغبة .

إن القرآن ليهدف من خلال هذه التعابير التي سمت وارتقت في الذوق والأدب إلى تربية الذوق الجمالي لدى الإنسان المسلم ، لذلك نجد علماء التربية يركزون عليها في تربية النشئ : =بحيث تكون الخبرة الجمالية مناسبة للحاجات الواقعية للطفل ، ولقدراته في مراحل نمو معينة ، وأن تؤدي إلى نمو شخصيته+ (2).

هكذا توجه القصة القرآنية ببراعتها الحس البشري إلى الجمال بلفظه الصريح ، وبكل مرادفات اللفظ من ألفاظ أخرى ، لا تترك فرصة دون توجيه هذا الحس إلى كل لون من ألوان الجمال المادي والروحي والحسي واللغوي ، سواء كان في الأحياء أو في الجماد أو في النفوس والمشاعر والتصرف والسلوك والجمال في الخلق قولا وعملا.

قائمة المراجع:

1- ابن منظور ، لسان العرب ، ط1 .
2 - الراغب الإصفهاني ، معجم مفردات ألفاظ القرآن .
3 - علاء الدين بن إبراهيم البغدادي ، الخازن . تفسير الخازن ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ج4 .
4 - البغوي ، تفسير البغوي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، ج4.
5 - محمد الطاهر بن عاشور ، التحرير والتنوير.ج 6 .

(1) سورة الروم الآيات 19- 21.
(2) محمد لبيب النجيجي ، مقدمة في فلسفة التربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، سنة ، ص 403.1963

6 ـ محمد ابن أحمد القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، دار إحياء التراث العربي القاهرة ط 2 ، 1966 ، ج9 .
7 ـ عيد سعيد اليونس ، التصوير الجمالي في القرآن الكريم .
8 ـ محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت .
9 ـ أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمآنسة ، ج1.
10 ـ أبو حيان التوحيدي ، البصائر والذخائر ، ج1.
11 ـ محمد رمضان البوطي ، منهج تربوي فريد في القرآن .
12 ـ ابن كثير ، تفسير ابن كثير ، ج1.
13 ـ التهامي نقرة ، سيكولوجيا القصة في القرآن .
14 ـ سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم .
15 ـ أدونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الأدب ، بيروت .
16 ـ جاك بيرك ، إعادة قراءة القرآن ، ترجمة منذر عياشي .
17 ـ أحمد فرشوخ ، حياة النص ، دراسات في السرد ، دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع ط1 ، 2004 .
18 ـ سيد قطب ، في ظلال القرآن ، ج3 .
19ـ محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، ط1 .
20 ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة .
21 ـ السيد عبد المقصود عسكر ، القصص القرآني إقناع وإبداع .
22 ـ رشيد رضا ، تفسير القرآن الكريم ، تعليق وتصحيح سمير مصطفى رباب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط1.
23 ـ الزركشي ، البرهان في علوم القرآن .
24 ـ ابن قيم الجوزية ، أعلام الموقعين عن رب العالمين ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ط1 ، 1955.
25 ـ بوزعيط خير الدين ، الأبعاد التربوية للقصة القرآنية ، جامعة الجزا ئر ، 1995.
26 ـ محمد حسين فضل الله ، الحوار في القرآن ، المؤسسة الجامعة ، بيروت ، ط1 ، 1985 .
27 ـ محمد لبيب النجيجي ، مقدمة في فلسفة التربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .

القراءة الحداثية لجمالية اللّغة الشّعرية .

فتيحة حسين*

الملخص:

تناولت هذه الدراسة رؤية النقاد العرب المعاصرين إلى اللغة الشعرية ، وقوفا عند مفهومها وبحثا عن مكمن جماليتها ومدى ارتباطها بالواقع الراهن ، وكان الهدف من ذلك إثبات مدى تأثر الناقد العربي بالبيئة الحداثية وبالزمن المعاصر.وقد كانت البداية بالوقوف عند موقف هؤلاء النقاد المعاصرين من القاموس اللغوي الشعري المتوارث ومدى تناسبه مع الوضع الراهن ، ثم عرجنا إلى الحديث عن القاموس الشعري الحداثي وعلاقته بالواقع مع ذكر أهم مميزاته ، لنعرض في العنصر الأخير علاقة الرؤيا الحداثية باللغة الشعرية ، وتناول هذه العناصر كان ردا على الإشكالية الجوهرية المطروحة ، ألا وهي: ما مفهوم اللّغة الشّعرية عند النقاد العرب المعاصرين ؟.

Abstract:

This study showed the Arabic critus modern times opinion about poetry´ s language¸ considerning its meaning ¸ beauty´s content¸ and its relation to reality.

This is meant to prove the Arabic critic´s influence by his environment and sociological contesct.

The beginning was their opinion about the ancient inhented poetic language dictionary and its adegruacy to modern times .Then ¸we saw its poetic language dictionary caracteristies.

At the end¸we studied the relatronship between modern point of view and poetic language.

We took consideration all these elements to answer the central and basic questioning which is: what´s the modern Arabic critics point of view about poetic language and what does its beauty consist of ?

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ

مقدمة:

لقد لقيت اللّغة الشّعرية اهتماما كبيرا لدى الشعراء والنقاد العرب المعاصرين الذين حملوا لواء التجديد تماشيا مع سير الحياة وتغير الأوضاع ومع الأحداث الجديدة التي غدت تثقل كاهل الفرد وتدفع به إلى الصراخ بأعلى صوت علّها تخفف من ظلمها له وتشعر بآهاته وبدموعه الحارقة ، والمتصفح لكتب النقاد المعاصرين يلتمس ذاك التغير في الرؤية إلى مفهوم اللغة الشعرية ولأهم خصائصها ، لنحاول الكشف عنها انطلاقا من جملة الأسئلة هذه: ما هي نظرة النقاد العرب المعاصرين إلى اللغة الشعرية وما مفهومها لديهم ؟ وما هو موقفهم من القاموس الشعري المتوارث بين الأجيال ؟ وهل التجديد في أسلوب الحياة وتغير الأوضاع يقتضي بالضرورة التجديد في اللغة الشعرية؟.

1 ـ الثورة على اللّغة المتوارثة:

لقد كانت نازك الملائكة أوّل النقاد والشعراء المعاصرين الذين ثاروا على استعمال لغة القدماء في عصر جديد وظروف مغايرة عن ظروفهم ، فهي في نظرها لغة فقدت معناها وقوتها التأثيرية التي كانت تتمتع بها من قبل بكثرة الاستعمال ، فبعدما كانت في تلك الفترة الزمنية : =لغة موحية تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التخطيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها نسخا جاهزة ووزعوها على كتّابهم وشعرائهم دون أن يدركوا أن شاعرا واحدا قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين+[1].

فنازك الملائكة ترفض الفكرة القائلة بأن الشعر مجرد صناعة ، وأن جماليته تكمن في السير على النموذج القديم الذي تراه نموذجا صالحا لذلك الزمان فقط ، فلغة التعبير ليست نفسها ، فقد تغيرت كونها تخضع لنظام الحياة الذي يفرض عليها الميلاد على هيئة معينة ، لتتطور شيئا فشيئا وبما يمليه عليها الظرف ، وبحسب حاجات المتلقي وذوقه ولهذا السبب وحده كان لابد على الشاعر المعاصر=أن يدخل تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره ، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ، ويدخل مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة.ذلك لأن الألفاظ تختلف كما يختلف

(1) نازك الملائكة ، ديوان شظايا ورماد ، دار العودة ، دط ، بيروت ، 1997 ، ص9.

كل شيء يمر عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة ، وهي تكتسب بمرور السنين جمودا يسبغه عليها التكرار ، فتفقد معانيها الفرعية شيئا فشيئا ، ويصبح لها معنى واحد محدود ، يشل عاطفة الأديب ويحول دون حرية التعبير+(1) .

وقد ذكرت نازك الملائكة ، أن هناك سببا آخر يحول دون استعمال تلك الألفاظ التي كثر استعمالها وهو: =أن الأذن البشرية تملّ الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر ، وتستطيع أن تجردها من كثير معانيها وحياتها+ ، ومن تلك الكلمات =عسير ، كافور ، غصن بان ، هلال ، قد ، صدع ، عود ، نرجس ، لؤلؤ+(2) ، على أنها كانت ألفاظا متميزة في العصور السابقة إلا أن كثرة الاستعمال جردها من معانيها فأصبحت مجرد كلمات يعاد تكرارها كلما تطلب الموضوع ذلك ، وبعيدا عن تجربة الشاعر وحياته ، ولكن هذا لا يعني أن الألفاظ غير صالحة من حيث هي ألفاظ ، وإنما طريقة الاستعمال هي التي تحدد قيمة اللفظ ومدى مناسبته أو عدم صلاحيته ، إذ ليس للكلمة قيمة شعرية في ذاتها ، ولا تعد قديمة أو حديثة بذاتها ، بل تتحدد قيمتها من خلال السياق ، فالتجديد لا يعني بالضرورة استعمال مفردات جديدة وإطراح مفردات قديمة ، وإنما يعني إعطاء الكلمة دلالتها الجديدة من خلال رؤية جديدة وتوظيف جديد للكلمات ، وبالتالي يمكن استعمالها بطريقة جديدة تكسبها أبعادا دلالية جديدة مغايرة لتلك التي عرفت بها من قبل ، وهذا ما أدركته فيما بعد ، حيث قالت : =هناك كلمات في العربية أثقلها أسلافنا في عصور الظلام ، باقترانات لم تعد تطيقها اليوم ، مثل: غصن ، بان ، جوى ، بدر هلال ، مدنف ، صبا ، قد.وقد يخيّل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قد قتلت فلا حياة لها بعد ولكن هذه الكلمات تستطيع أن تتفتح وتنبض لو أدخلناها في سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمي إلى حياتنا+(3).

لقد أدركت نازك الملائكة أن تطور اللغة وحياتها ينبع من حياة الشاعر وتجربته وليس من الكلمات ذاتها ، والشاعر هو القادر من خلال

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، بيروت ، 1981. ص11.
(2) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص11.
(3) نازك الملائكة ، مجلة الآداب ، ع10 ، أكتوبر 1971 ، ص60.

إحساسه الجديد بالمفردات وتجربته في الحياة أن يعطيها دلالات شعرية وذلك من خلال توظيفها في سياق لغوي جديد ، فهو يستطيع أن يمنح للفظة ما معنى جديدا وإن خرق بذلك قاعدة نحوية ما ، فيستطيع أن يخلق البديل ليصبح ما أبدعه قاعدة جديدة تدفع بالنحوي واللغوي إلى استخلاصها(1). وبهذا سيمنح اللفظة القديمة مسحة جمالية جديدة تتوافق مع العالم الجديد.

تحدث أدونيس بدوره عن أهمية اللغة الشعرية في الإبداع الشعري الذي يحمل خصوصية مميزة عن النصوص الأخرى حيث قال: =إن للنص الشعري خصوصية لا تكون له هوية إلا بها ، تتمثل في كونه عملا لغويا من جهة ، وعملا جماليا من جهة ثانية ، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة+(2). فيختلف الشعر عن النثر في كونه يجمع بين خاصيتين :اللغوية والجمالية التي تتجلى في طريقة التعامل مع اللغة لا في اللغة ذاتها ، وهو لا يخالف رأي من سبقوه ، وهنا نلمس النظرة الجديدة إلى ماهية اللغة ، حيث نجده يخالف ما قيل من قبل في أنّ الشعر يختلف عن النثر من حيث الوزن ، وبالتالي لم يعد الوزن وحده ما يميز الشعر عن النثر وإنما أيضا طبيعة اللغة وكيفية استعمالها.بحيث نجد أن=النثر يستخدم النظام العادي للغة أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلا ، أمّا الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام أي أنّه يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا+(3).

ولكن لنتساءل : هل هو اختراق من أجل الاختراق وحسب أم هناك غاية أخرى؟ وهل من جديد وراء هذا التجاوز؟.

لقد رأى أدونيس في اللغة الشعرية ما يجعل منها الجانب البارز والمهم في عملية الإبداع الشعري ، فهي =أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم إنها وسيلة استبطان واستكشاف ، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك وتهزّ الأعماق وتفتح أبواب الاستباق ، إنها تهامسنا أكثر مما نهامسها لكي نتلقن ، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده ، هذه اللغة

(1) ينظر:نازك الملائكة ، ديوان شظايا ورماد ، ص9- 10.
(2) أدونيس ، سياسة الشعر ، دار الآداب ، ط2 ، بيروت ، 1996 ، ص50.
(3) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، 1978. ص261.

فعل نواة حركة ، خزان طاقات ، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها ، لها وراء حروفها ومقاطعها ومخارجها دورة حياته الخاصة فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده+ (1) ، فاللغة ليست فقط وسيلة للتواصل بين فرد وآخر أو بين مجتمع وآخر ، وإنما هي أكثر بكثير من ذلك إنها وسيلة للغوص في أعماق نفسية الإنسان والكشف عن مكونوناته من أفراح وأحزان ، ومن آراء ووجهات نظر ، فباللغة =يظهر الإنسان ما هو ، وبها يتأسس ويتحقق ، إنها ممارسة كيانية للوجود ، أوهي شكل وجود قبل أن تكون شكل تواصل ، أو بتعبيرآخر ، لم تكن اللغة للإنسان الشكل الأساس لتواصله إلا لأنها كانت الشكل المبين لوجوده ، والشاعر إذن لا يكتب عن الشيء وإنما يكتب الشيء ، إذ اللغة ليست للإنسان لكي يقول ما هو واقع وحسب (وإلا تشابهت بغيرها من الأدوات) ، وإنما هي أيضا وقبل ذلك لكي يقول الوجود ، كينونة وسيرورة لذلك ، حيث لا تكون لشعب ما لغة على هذا المستوى ، لا يكون له تاريخ فعال ولا ثقافة عظيمة+(2).

إنّ اللغة دليل الإنسان عن وجوده الفعلي في الواقع ، وهذا يقودنا إلى القول أن أدونيس يقصد من كلامه هذا ضرورة استعمال الشاعر المعاصر لغة نابعة من الزمان الحاضر ، أي أن تكون مسايرة للزمن وللظروف المتغيرة لا محالة ، لتكون فعلا متغيرا لغويا حقيقيا يعبر عن الواقع المعيش ، وكأنا به أيضا يشير إلى الكف عن الاغتراف من القاموس اللغوي المتوارث الذي كان صالحا لفترة زمنية محددة وفي ظروف معينة ، وإنشاء قاموس لغوي جديد ينبض بحياة الظروف الجديدة فيعبر عنها بما يناسبها من ألفاظ وعبارات .

وإن قال أدونيس بضرورة تجاوز الجاهز الذي تركه السلف ، إلا أن هذا لا يعني رفضه القاطع له ، لأنه سيظل إرثا لغويا متميزا يطلع من خلاله الناقد الجديد على وجهات نظر الأسلاف ، التي ستفتح له آفاقا جديدة ، ورؤية مغايرة للشعر والنقد معا ، وإنما ما رفضه هو الالتزام بنفس الطريقة التي كانوا يتعاملون بها مع اللغة ، فلا الزمان نفسه ، ولا المكان بعينه ، وبالتالي ينبغي على الشاعر المعاصر أن= يشعر ويفكر

(3) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي دار العودة ، ط3 ، بيروت ، 1979 ، ص79.
(2) أدونيس ، سياسة الشعر ، ص80.

انطلاقا مما هو ، وما هو ، كذات كاتبة ، مغايرة ، بالضرورة لما هو غيره ، قديما أومعاصرا ، وهذا يعني أنه له طريقته المختلفة المتميزة في استخدام اللغة ، بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص ، المغاير من حيث أنه ينطوي على أفق من الدلالة ، أو يكشف عن فضاء شعري ، خاصين مغايرين ، فمن الممكن القول أن كلامه يكتبه بدوره كشاعر متميز بين الشعراء +(1).

أدونيس يرفض بهذا الشكل الاحتفاظ بنفس نظرة القدامى للغة ، فهي لم تعد: =وسيلة تعبير وحسب وإنما هي كذلك طريقة تفكير ، لكل وضع اجتماعي إذن لغته ، لغتنا السائدة هي لغة أوضاعنا السائدة ، وهذه أوضاع مختلفة على جميع المستويات ، لهذا كانت لغتنا متخلفة على جميع المستويات ، إنها لغة بيانية ، صنعية ، زخرفية ، والمجتمع هنا يستهلك اللفظة كمتعة فردية أي كما يستهلك السلعة ، هكذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة ، تحولت إلى ما يشبه الركام لهذا أخذت تناقض العمل ، إنها تمجد لحظة الكلام ، لا لحظة العمل ، لحظة الاستهلاك لا لحظة الإنتاج+(2) ، فلم تعد اللغة هي التي تصنع الشاعر وإنما الشاعر هو الذي يصنع كلمات شعره ، وذلك انطلاقا من الواقع الخاص الحاضر ، لا من الزمن الماضي.

وقد سئم أدونيس من أولئك الشعراء الذين =ما يزالون ينظرون إلى الكلمة نظرة غائية ، فهناك في زعمهم كلمات شعرية وكلمات أخرى غير شعرية كأن القصيدة عندهم نوع من فسيفساء اللفظية ، لكن ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها ، إن للكلمة عادة معنى مباشرا ، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق ، لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها ، وأن تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير إلى أكثر مما نقول... + فلم يعد للكلمة نفس المفهوم ونفس الدلالة ، فهي =ليست في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحم لخصب جديد ثم إن اللغة ليست كيانا مطلقا ، بل عليها أن تخضع لحقيقة الإنسان التي يجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا ، فهي إذن ليست جاهزة بحدّ ذاتها ، بل تشرق وتصير ، وعلينا في الشعر أن

(1) عزالدين إسماعيل وآخرون ، في قضايا الشعر العربي المعاصر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، إدارة الثقافة ، دط ، تونس ، 1998 ، ص203.
(2) أدونيس ، زمن الشعر ، ص129

نخرج الكلمات من ليلها العتيق ، أن نضيئها فتغير علائقها وتعلو بأبعادها+(1).

فأدونيس يدعو الشاعر المعاصر إلى أن يخرج الكلمة من المعجم الدلالي المتوارث ، وصبغها بدلالات جديدة متماشية مع الظروف الحديثة ، وهنا يدخل الشاعر الجديد في تحدّ حقيقي معها لأنه=لم يعد يحس بها على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى ، وإنما صارت الكلمات تجسيما حيا للوجود ، ومن ثم استحداث اللغة والوجود في منظور الشاعر أو صار هذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها... +(2) ، واتحاد اللغة بالوجود هو ما يميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم ، ولعل الفرق الأساسي بين اللغتين القديمة والحديثة هو=أن المعنى في اللغة القديمة موجود مسبقا والكاتب يصوغه بشكل جديد ، لكن المعنى في اللغة الحديثة =الثورية+ ينشأ في الكتابة وبعدها ، فالمعنى فيها بعدي لا قبلي+(3).

إنّ الشاعر القديم ينظم الشعر وهو مدرك لمعاني الألفاظ التي سيوظفها فيه ، بينما الشاعر المعاصر يوظف ألفاظا دون العودة إلى معناها المتداول لأنها لن تحمله ، بل ستأتي بمعنى جديد ، تحطم به أفق القارئ الذي عهد أن يفهمها بمجرد أن ينطق بها ، ليقف الآن عاجزا أمامها لأنها أصبحت أكثر من لغز يحتاج إلى التفكيك والتركيب للوصول إلى معناه.

وقد جعل أدونيس من الكلمة جزءا ذا صلة وثيقة بالإنسان الشاعر ، لأنّه هو الّذي يبث فيها تلك الدلالات الجديدة وذلك بتوظيفها في علاقات جديدة ، فهو المسؤول الأول على منحها الصبغة الجمالية في النص الشعري ، ذلك أنّ الجمال الشعري =ليس في الكلمة بحد ذاتها وإنّما هو في طريقة استخدامها ، أي في الإنسان ، الجمال إذن إضافة يقدّمها الإنسان الخلاّق ، أو هو الإبداع ، الشعر في هذا المنظور غير موجود في الكلام وجود اللّون والرّائحة مثلا في الزهرة بل هو خارج

(1) المرجع نفسه ، ص16 - 17.
(2) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة والثقافة ، ط3 ، بيروت ، 1981 ص80.
(3) أدونيس ، زمن الشعر ، ص132.

يضفيه الشاعر على الكلمات بطريقة استخدامها وبطريقة تعبيره+[1] ، إذ أنّ الجمال في الكلمة ليس بصفة أصلية فيها ، فهي لم تلد معها وإنّما الشاعر هو المسؤول عن منحها لها ، وبهذا يرى أنّه لا بدّ من الثورة على كل ما هو تراث وجعل الشعر أكثر من مجرّد إبداع وإنّما ثورة على كل ما هو سائد فالشعر =ثورة تحول مستمر وتكامل مستمر مع الشاعر....+[2] ، ومن هنا تنشأ علاقة استلزام بين العناصر الثلاثة : الشاعر(يقصد به بالأخص الشاعر المعاصر الذي شهد التغيّير في كلّ الجوانب الحياتية) ، الشعر (مادته الأساسية في التعبير عن ظروفه تلك) ، وفي الأخير (الثورة) وهي شرط ضروري لضمان التعبير الصادق عن الأوضاع الجديدة بلغة الزمن الجديد.

ومن هنا يغدو الشعر بمثابة =... اللهب الذي يختزن الطاقة المغيّرة وهو لذلك ليس قبولا بل سؤال دائم ومبحث دائم ، وتجاوز دائم من أجل تغيير الحياة وجعله أكثر جمالا ونقاوة وإضاءة وهذا يحتم أن تكون القصيدة شبكة تلتقط العالم بتركيبه كله ، بتعييده كله ، إنّ كل قصيدة حقيقية حرب أو هجوم+[3] فبعد ما كان الشعر هو كلاما موزونا مقفى ، أصبح عند أدونيس طاقة تنبع من رحم الظروف المعاصرة ، تتلقفها ريشة الشاعر المعاصر ليعبر عن كل ما تحمله من تغيير وتجديد في الحياة ، بلغة جديدة حية لا جامدة ، لأنّه وبكل بساطة =الشاعر المعاصر يرتبط بتطلعات الإنسان بحركة الكشف بهاجس التغيير ، والتجاوز يرتبط بابتكار المستقبل ، بهذا وحده يستطيع أن يؤثر في وعي القارئ ، أي في الجمهور+[4].

وكأننا بأدونيس في كلامه هذا يرمي إلى أنّ الشاعر المعاصر لا يعبّر عن نفسه بالدرجة الأولى بقدر ما يعبّر عن المحيطين به ، وبالتالي فلا بد إذن أن يكتب بلغتهم لا بلغته هو ، وأن يعبّر عن حياتهم بألفاظ وعبارات يفهمها كل من يطّلع على أشعاره دون غموض وإبهام. فهو يريد أن يجعل فعلا من اللّغة أداة تجسد الواقع خير تجسيد ، وهذا ما صرّح به حينما قال: =باللّغة نتجسد ، ننتقل من الفكر إلى الواقع ، من الإنسان إلى الإنسانية ، من المكان إلى الكون ، اللغة جسر بين الذّات

(1) أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، 1985 ، ص92- 36.
(2) أدونيس ، زمن الشعر ، ص72.
(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
(4) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

والموضوع ، الفكر والأشياء ، اللّغة انتصار على الصمت ، حيث لا تكون لغة واحدة بين الشخص والآخر لا يكون بينهما غير الصمت +(1) ، فلغة القاموس الشعري لغة جامدة ، تخلق بين الشاعر والمتلقي هوّة كبيرة ، تمنعه من تحقيق الغاية المنشودة ألا وهي إيصال المعنى المراد منه إلى القارئ والتأثير فيه ، في حين أن اللّغة الشعرية المعاصرة لغة حيّة فعلا ، فهي لا تتقوقع في المنطقة الضيقة من الفكر ، بل تخترقه لتتعايش مع الواقع بأفراحه وأحزانه بأمانيه ورجائه ، لتنقل بذلك الصورة الحيّة بلغة هي كذلك حيّة تجعل من القارئ جزءا منها لا غريبا عنها وهنا فقط تكمن شعرية اللّغة التي لا تكون كذلك إلا : =...حين تقيم علاقات جديدة :

1 - بين الإنسان والإنسان .

2 - بين الأشياء والأشياء .

3 - بين الكلمة والكلمة ، أي حين تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان+(2).

فاللّغة الجديدة عنده ، خلقت علاقات جديدة بين عناصر عجزت اللّغة التقليدية عن فعل ذلك ، فقد خلقت علاقة جديدة حيّة : بين الإنسان والأشياء ، جاعلة من الرابط الذي يربط بينهما رابطا معنويا أكثر منه ماديا ، كما خلقت علاقة حيّة بين الأشياء والأشياء ، كأعضاء حيّة لاجامدة ، كما خلقت في الأخير علاقة جديدة بين الكلمة والكلمة حيث جعلت منهما وهما مصفوفتان جنبا إلى جنب كلمتين تحملان دلالة جديدة ، تحمل بين طياتها جديد الحياة المعاصرة ، لتكون بذلك الثورة على اللّغة ، هي كنتيجة حتمية تصاحب كل ثورة في مجال من مجالات الحياة .

2 ـ القاموس الشعري الجديد والواقع :

فما دام قد رفض رواد شعر التفعيلة القاموس الشعري المتوارث ، هل هناك من بديل؟ وما هي سمة القاموس الشعري الجديد؟.

لقد سعى رواد شعر التفعيلة إلى خلق قاموس شعري جديد يتماشى مع سير الحياة ينطلق منها ويعيش فيها ليعود إليها من جديد إنه قاموس مستوحى من الحياة اليومية لا من مجلدات الأجداد ، إنها لغة =في

(1) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، ص62.
(2) أدونيس ، سياسة الشعر ، ص154.

مستوى الأشياء تلتصق بجلدة الأشياء المكسوة بغبار الأيام وتعب التأمل+(1). لغة مرتبطة بإحساس الشاعر ومعاناته في الواقع ، وهي لغة الشاعر والمتلقي معا لا لغة الشاعر وحده ، إنها لغة تتجاوز الذات لتمر إلى الآخر حاملة له ترجمة لكل أحاسيسه ومشاعره.

فإن كانت هي الشجرة فكلماتها ثمار:

كفي كفي ، ... إن الألفاظ ثمار
أبهى ما تحمل من أنوار
وكما أن الشجر الطيب
فالإنسان الطيب
لا ينطق إلا اللفظ الطيب
يا سيدتي يا بنت الصحراء الجرداء
فلتقتصدي في الألفاظ
الألفاظ الجوفاء..=(2)

لقد ذهب يوسف الخال إلى ضرورة استعمال المعجم اللغوي الذي اقتبست كلماته من الحياة اليومية ، وإن لم يخف بدوره السؤال الذي كان يؤرق الكاتب شاعرا كان أم ناثرا وهي بأي لغة نكتب : بلغة الكتابة التي لا يفهمها إلا المثقف بها ، أم بلغة الكلام العادي وهي لغة العامة ؟ فوقف بدوره حائرا ومرددا : =نحن نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة+(3) ، ليصل في الأخير إلى ضرورة الكتابة بلغة الحياة اليومية التي طورتها الألسن فقد غدت اليوم=لغة الحاضر والمستقبل وأنَ استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم+(4).

إلا أن يوسف الخال لا يمانع من أن يعرف الجيل الحاضر قواعد اللغة العربية التي حفظت لغتهم من اللحن ، لكن شريطة أن يدرك أيضا أن له الحرية في استعمالها كما يمليه الوضع الجديد ، حيث قال: =الصحيح أن يعترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد اللغة وأصولها ، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة المتوارثة في تاريخها

(1) صلاح عبد الصبور ، الديوان ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، 1998 ، ص45.
(2) المصدر نفسه ، ص ص121 - 122.
(3) يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للنشر و التوزيع ، ط1 ، بيروت ، 1978 ، ص6.
(4) المرجع نفسه ، ص07.

الأدبي وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها+(1) ، إذ عليه أن يجعل هذه القواعد تتماشى مع سير الظروف الجديدة التي لا ترضى إلا باللغة النابعة منها وتعبر عنها أحسن وأصدق تعبير ، وتنقلها إلى القارئ على حقيقتها دون زيف ، فالشعر لم يعد مجرد قواعد وحسب بل هو=حياة اللغة ، فلولاه لا تتجدد اللغة ولاتنمو ولاتبقى ، فهو دائما يخلقها (كتابيا) ويخلقها المتكلمون بها (كلاميا) وبين الخلق الكتابي والخلق الكلامي صلة حميمية جعلت (عزرباوند وت.س.إليوت) وسواهما من أقطاب الشعر والنقد المعاصرين يقولون بضرورة اقتراب الشعر في الأخص من الكلام المحكي والاستفادة منه حتى في الإيقاع+(2) ، وذاك ما لم يجده الناقد العربي المعاصر في شعرنا العربي المعاصر ، إذ أن =في لغتنا العربية لا يتم هذا التفاعل إلا ببطء كثير ، لأنّ لنا لغتين تطورت إحداهما عن الأخرى واتسعت الهوة بينهما إلى حدّ الانفصال ، فهل ينهض العقل العربي إلى ردم الهوّة ؟ وهكذا يصير لنا أدب حقيقي بلغة حقيقية تعكس الواقع من وجوهه وخصوصا الوجه اللغوي الذي هو الوجه العقلي الإنساني+(3).

ولكن هل فعلا لغة الحياة اليومية قادرة على نقل الواقع كما هو دون انتقاص منه ؟ وهل يوجد في اللغة العامية صفة الشعرية ؟ وهل من المعقول أن نمسح في تلك القواعد التي حفظت للغة سلامتها منذ أمد طويل؟.

قد يمكن للغة العامية أن تصور الواقع تصويرا حيّا ، تجعل المتلقي يعيشه بكل حيثياته ، إلا أن هذا لا يعني بتاتا أنها تحل محل اللغة الشعرية ذات القواعد ، كونها تفتقد لتلك القوانين العامة التي تقننها وتجعل منها لغة الكلّ ، لا لغة قوم دون آخرين . ومخاطبة الكلّ هي غاية الشاعر المعاصر مما يستحيل عليه الابتعاد عنها كلية.

رأى أدو نيس أيضا بأنه لاينبغي للغة الشعرية الجديدة أن تربط بالواقع المعيش فحسب ، بل لا بد عليها أن تتجاوزه برفضها لكل ما يحمله

(1) يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، ص19.
(2) المرجع نفسه ، ص90.
(3) المرجع نفسه ، ص ص90 - 91.

من ضوابط تقيدها حيث قال : =اللغة الشعرية تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها ، أي من كونها تتجاوز الواقع أو بتعبير أدق ، من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع ، إن معناها كله هو في رفضها الزمن المباشر فهو في هذا الاستباق الموحي+(1). فبعد ما كان الشعراء الذين سبقوه يرفضون العودة إلى القاموس الشعري المتوارث أتى أدونيس ليرفض اللغة المستوحاة من الواقع المعيش ، فهو يريد لغة تتجاوز الحاضر إلى المستقبل لغة تجعل القارئ يعيش واقعا مغايرا لواقعه وظروفا لم تطرأ عليه بعد وبل قد لا تحدث أبدا ، وهذا ما يميز الشاعر المعاصر الذي لا يكون مبدعا إلا حينما يخترق المألوف ليخلق عالما جديدا بلغة جديدة =فأنت لا تكون مبدعا حين تستعيد في كتابتك الأجوبة عن الأسئلة التي طرحت في الماضي أو حين تستعيد هذه الأسئلة ، تكون مبدعا حين تطرح أسئلتك الخاصة ، أي حين تبدأ بداية خاصة ، لا يكون لديك ما تقوله ، إذا لم تكن لديك أسئلة تطرحها.. +(2) فالمبدع الحقيقي هو الذي لا يعود إلى الماضي ، ليأخذ منه مجرد أخذ فقط دون إضافة جديدة وإنما الشاعر أو المبدع الحقيقي هو الذي يطلع على التراث ، ولكنه في الوقت ذاته يسعى إلى معايشة الحاضر برؤية جديدة تتوافق معه.

وهذا لا يعني أن ينطلق من العدم ، لأنه لا يمكن أبدا ومهما حاول أن لا يلتفت إلى الوراء ، إلا أنه لن يتمكن من ذلك ، لأنه يبقى هو القاعدة التي سيبني عليها أساس لغته الجديدة ، وهذا ما أكده أدونيس حيث قال: =لا يمكن أن تكون لدينا أسئلتنا الجديدة وأجوبتنا الجديدة ، إلا بدءا من تفكيك الأسئلة السائدة ، وأجوبتها وتحليلها واستعمالها واستيعابها معرفيا وتجاوزها ، وبما أننا لم نقم بذلك حتى الآن لأسباب دينية ، سياسية في الغالب ، فإننا لا نملك أسئلة جديدة وليس لدينا جديد نقوله+(3).

وقد ميز أدو نيس بين اللغة كغاية وبين الكلمة كغاية ، وقد رفض أن يكون الشعر كلمات وإنما هو لغة ، حيث قال: =والشعر الذي يتخذ الكلمة

(1) أدو نيس ، زمن الشعر ، ص95.
(2) أدو نيس ، الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني ، ج3 ، دار الساقي ، ط8 ، بيروت ، 2002 ، ص212.
(3) أدو نيس ، الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني ، ج 3 ، 212.

غاية بذاتها ولذاتها ، ينبع من حدس زخرفي هو من الإفراط والمغالاة ، بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف ويستعيض عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي+(1).

وهنا يبدو لنا وكأنه ، يقرّ بأن النقاد والشعراء القدامى كانوا يهتمون بجمالية الكلمة في حدَ ذاتها لا في مدى صدق تعبيرها عن الواقع ، وقد ذهب أيضا إلى أنَ اللغة الشعرية أكثر من وسيلة ، إنها لغة خلق ، تصور للقارئ عالما جديدا تجعله يتعايش معه بكل جوارحه ، =لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق+(2) ، ضف إلى ذلك أنه =ليس الشاعر وحده صانع قصيدته ، فالقصيدة كخلق نتاج تفاعل مدرك أو حفي لثالوث يتكون من الشاعر والكون واللغة والشاعر هو مركز هذا الثالوث أو همزة الوصل بين طرفيه الآخرين+(3) ، فلا بد من أن يتفاعل الكل من أجل تمثيل الواقع في أصدق صورة وبأدق لغة ، لكن هنا نتساءل: هل يمكن فعلا للغة الغاية أن ننقل الواقع كما هو؟وهل يمكن لها أثر نقي إلى درجة اعتبارها لغة شعرية ؟ وهل من المعقول أن تمسح هذه اللغة كل القواعد التي حفظت اللغة العربية من اللحن؟ هي أسئلة كثيرة لابد على الشاعر المعاصر إن يجيب عنها قبل أن ينادي بتبني اللغة العامية.

ومثلما لقيت اللغة العامية دعما ومساندة من طرف فئة من رواد شعر التفعيلة لقيت أيضا من جهة أخرى رفضا قاطعا لها لكونها لم ولن تتمكن من أن تنافس لغة القواميس التي فرضت نفسها منذ أمد طويل على الإبداع الأدبي ، وهاهي نازك الملائكة واحدة من هؤلاء المعارضين ، حيث رأت في استعمالها خطرا على الشعر العربي لما فيها من عيوب تنقص من قيمته ، وقد ذكرت تلك العيوب فقالت: = إن استعمال العامي في الشعر الفصيح منفر للنفس العربية لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المختلفة ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التي نشأت فيها هذه اللهجات العامية.

ـ إن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر.

ــ إن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطا في اللغة

(1) أدو نيس ، كلام البدايات ، ص95.

(2) المرجع نفسه ، ص126.

(3) عز الدين إسماعيل وآخرون ، في قضايا الشعر العربي المعاصر ، نقلا عن أحمد عبد المعطي حجازي ، في الرؤية والتجربة ، ص237.

العربية+[1].

ترى نازك الملائكة بهذا الشكل أنّ اللغة العامية لا تنقل الواقع المعيش بقدر ما تسيء إليه ، وتسيء إلى اللغة العربية التي حفظت الشعر العربي من الوقوع في دائرة الغموض والإبهام وجعلته يسير بأمان في طريق سليم وواضح ، سبق وأن سار فيه الأوائل من الشعراء ، وألفه القراء لأن =القاعدة تهبنا العمق التاريخي ، لأن وراءها ملايين العقول العربية وفيها تنبض أسرار ماضينا ، وأما الشذوذ فهو يثبّت بنا ويبتعد حيث لا يجد مشاركا ولا أنيسا+ [2] ، فنازك ترفض رفضا قاطعا الاستعانة باللغة العامية التي تفتقر للقواعد والقوانين التي تمنح الشعر قيمة لغوية هامة ، وتعتبر الاستعانة بها إجحافا في حق اللغة العربية وخطرا يهدد سلامة لغة الجيلين معا.

وقد تساءل أدونيس بدوره عن إمكانية منح اللغة العامية صفة اللغة الشعرية ، فقال : =هل يكفي لكي نخرج من التقليدي الموروث ونؤسس مقاربة شعرية جديدة أن نستخدم اللغة البسيطة أو اليومية العادية ؟ وكنت أجيب دائما ولا أزال ، أن هذا الاستخدام ليس بحدَ ذاته مهما كان يزعم بعضهم أنَه شعريّ وإنما تتجلى أهميته وشعريته في كيفيته+ [3] ، فشعرية اللغة حسب أدونيس لا تكمن في نوعيتها ، وإنما تكمن في طريقة توظيف الشاعر لها ، فلم يعد الخلاف حول من الأحقّ في عدَها لغة شعرية ، اللغة العربية لغة القواميس ، أم اللغة العامية لغة الواقع ؟وإنما الخلاف هو كيف نمنح هذه اللغة سواء لغة القواميس أولغة الحياة اليومية صفة الشعرية ؟ كيف نجعل منهما حقا لغة شعرية ترضي بها كل الأطراف من نقاد وشعراء ونحويين وقراء ؟وكان هذا هو السؤال الذي لابد أن يطرحه الشاعر المعاصر ويحاول أن يجيب عنه.

وقد رفض عبد المعطي حجازي ما ذهب إليه غيره من الشعراء ، وسعى إلى تأكيد استحالة توظيف اللغة العامية في الشعر ، وكذا استحالة عدها الغة الشعرية التي تتميز عنها بكونها رمزية ، فذهب إلى أنَ =كلل الشعر القديم ، وناقته وفرسه وحبيبته ، وسحابه وسيفه وكأسه ، كلها

(1) نازك الملائكة ، مجلة الآداب ، ع10 ، أكتوبر1971 ، ص13- 14.
(2) نازك الملائكة ، مجلة الآداب ، ع10 ، ص12.
(3) أدو نيس ، سياسة الشعر ، ص130.

رموز شعرية لا تشير في القصيدة إلى عالم القصيدة+(1) ، فاللغة الشعرية غير اللغة العامية فهي لا تنقل الواقع كما هو إنما تعيد بناءه لتقدمه للقارئ في صورة جديدة ، وفي قالب فني محمل برؤية جديدة للواقع المعيش ، وهي لا تستخدم كلمات المعجم اللغوي كما وضعت له وإنما =تنقل المفردات من عالم المعجم إلى عالم السحر والأسطورة بالمعنى العميق الشامل حيث تصبح المفردات كائنات+(2) ، وبالتالي فاللغة الشعرية لغة رمزية ، تبث في الواقع صورا جديدة مغايرة له تماما ، في حين أنَ اللغة العامية هي لغة مبتذلة ، تجعل من الشعر نثرا يفتقر إلى أدنى شروط الإبداع الأدبي.

وهذا لا يعني أن اللغة الشعرية لغة منفصلة عن الواقع ، لأنها تبقى دوما وأبدا أداة يستعملها الشاعر والناقد والقارئ من أجل التواصل ، ومهما حاول الشاعر المعاصر أن ينفرد في استخدامها إلا أنه سيبقى أساس انطلاقته وغايته الأخيرة في المجتمع الذي يعيش فيه ، فلغة الإبداع الشعري =لغة مختلفة لكنها لغة من اللغة ، فما دام الشاعر مضطرا لأن يستخدم المفردات وقواعد التركيب التي يستخدمها البائع والصحفي والمتحدث ، فلا بد أن تحتفظ قصيدته بعناصر مشتركة بينها وبين لغة هؤلاء+(3) ، وهي في الوقت نفسه تحمل خصوصية تميزها عن لغتهم ، من حيث أنها توظف المفردات توظيفا جديدا ، نابعا عن رؤية جديدة متحررة ، إلا أنَ حريتها في الوقت نفسه =حرية مشروطة بقواعد وتراث وعبقرية خاصة في الأداء فضلا عن قارئ متعين أو متخيل يتجه إليه الشاعر... +(4) ، فللشاعر المعاصر لغة متميزة وفريدة من حيث توظيفها للمفردات ، توظيفا يأخذ بعين الاعتبار كل الأطراف التي تكون على علاقة ، سواء قريبة أو بعيدة ، مع الإبداع الشعري.الذي هو=...صراع بين هذه الطبيعة الاجتماعية في اللغة وبين طاقاتها الخفية المستورة التي هي بغية الشاعر ، هذا الصراع لا ينتهي بانتصار الشاعر كاملا ، لأن انتصاره الكامل هو مقتله أي خروجه تماما من حدود اللغة

(1) أحمد عبد المعطي حجازي ، الشعر رفيقي ، دار المريخ للنشر والتوزيع ، دط ، الرياض ، 1988 ، ص142.
(2) المرجع نفسه ، ص142.
(3) عبد المعطي حجازي ، الشعر رفيقي ، ص99.
(4) المرجع نفسه ، ص217.

، وبالتالي عزلته وموته+[1].

إنّ خروج المبدع تماما من دائرة المجتمع بثقافته وأزماته ولغته وقوانينه ، يعني بالضرورة الموت المحتوم لإبداعه سواء كان شعرا أو نثرا ، لأنه لا يكتب عن نفسه فحسب ومادام كذلك فلابد من أن يأخذ هذا المتلقي بعين الاعتبار ، فصحيح أن الكلَ يريد التجديد والتغيير ، بل إنه أمر ضروري من أجل مسايرة الحياة ، إلا أن هذا لا يعني الانطلاق من العدم ، والسير في طريق مجهول ، بل لابد من خلق جديد يتماشى معه الواقع ولا ينفر منه وهذا ما أكده أحمد عبد المعطي حجازي حينما قال =... نعم نحن في حاجة إلى تثوير الشعر ، لكننا نفعل ذلك عن طريق وعي جديد باللغة والواقع ، نحن محتاجون إلى أن نعيد للغتنا هذه القدرة على الإبانة ، ولا أقصد الإبانة بالمعنى التقريري أو الوصفي أو الصحفي ولكن الإبانة بمعنى الفصاحة بأن تكون اللغة أداة في الشعر ، أداة من نوع مختلف ، أداة لها قوانينها الخاصة ، لكنها أيضا تكون أداة للتواصل+[2] ، فالكل يرغب في إحداث الثورة في اللغة ، إلا أن هذا يتطلب معرفة ووعيا جديدا لا باللغة فحسب بل باللغة والواقع معا ، فلا ينبغي على الشاعر المعاصر أن يحط باللغة الشعرية إلى الأسفل ، حتى تصبح قريبة من النثر الذي من خصوصيته الوصف والتقرير ، أكثر من الشعر الذي يتميز بالرمز والإيحاء ، فينبغي على الشاعر المعاصر أن يسعى إلى أن تكون لغته أداة لغوية لها قواعد وقوانين تضمن لها سلامتها ، وفي نفس الوقت أداة توصيل ، تجعل القارئ يتعايش مع كل لفظة منها.

لا تصبح اللغة لغة شعرية ، إلاّ =حين يستطيع الشاعر أن يؤلف بين قدراتها الدلالية والنحوية والإيقاعية على نحو خاص ، يخلخل قيمتها الوضعية المحدودة ويكسبها طاقة تخاطب الكيان الإنساني دفعة واحدة ، وليست الاستعارة البعيدة أو الغريبة هي الوسيلة الوحيدة لبلوغ هذه اللغة الشعرية ، إن التشبيه القريب والجملة التقريرية البسيطة هما أيضا من وسائل بلوغ اللغة إذا استخدما بإتقان عفوي ، وكشفا عن المستور الذي يمتلئ به العالم ، اللغة الشعرية الجديدة ليست لغة الغرابة الظاهرة أو

(1) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(2) عز الدين إسماعيل وآخرون ، في قضايا الشعر العربي المعاصر ، نقلا عن:أحمد عبد المعطي حجازي ، تعليق حول مقال لمحمود أمين العالم ، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل ، ص62.

الإدهاش الوقتي ، وإنما هي لغة الكشف والتغلغل+[1] ، وما يميز القصيدة الجديدة هو أنها=تبدأ من التراث لتستغني عنه ، وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها..+[2].

وبالتالي اللغة الشعرية غير اللغة العامية ، إنها لغة تتحكم فيها قوانين وضوابط تفرض نفسها عليها من أجل استمرارها ، وأنها لغة تأخذ القارئ الذي هو جزء لا يتجزأ من المجتمع بعين الاعتبار ، لغة تسعى إلى أن تكون شعرية من الناحية الفنية وتوصيلية في نفس الوقت لكونها هي التي تصنع القصيدة وليس الموضوع ف =فهم الشعر من حيث أنه لغة خاصة أو قول شعري كما يعبر الفارابي ، هو الوسيلة الوحيدة لفهم موضوعه ، أو الوصول إلى مستوياته الدلالية المختلفة+[3].

وقد رأى البياتي أن ولادة جيل الشعراء الجديد أمر منطقي ، لأن الشاعر أولا وأخيرا ابن بيئته وعصره ، وأن ميلاده لا يعني أبدا نكران ما قدّمه الجيل السابق للشعر ، لأن لكل واحد منهما مكانته في عصره ، ولكل واحد منهما بصمته في الشعر ، فهما ليسا نسختين متطابقتين تماما ، ضف إلى ذلك أن ما يميز شاعرا عن آخر هي موهبته الخاصة في التعامل مع اللغة لأن =... المهارة الغوية لا تكفي وحدها لصنع شاعر ، بل إنّ الموهبة وملحقاتها هي التي تصنع الشاعر+[4] ، فيرى أنّ إدراك الشاعر لكلّ القواعد اللغوية التي خلّفها لنا الأجداد لا تكفي وحدها لكي يصبح شاعرا ، بل لابد من شيء آخر وهو الأساس في التكوين الفعلي للشاعر ، إنّها الموهبة الذاتية وكلّ ما هو مرتبط بها ، فقد يكون هناك شاعر قد هضم كلّ تلك القواعد إلا أنّه يفتقد للطريقة التي سيوظفها بها ، طريقة تجعل منه شاعرا متميزا ، يدرك فعلا أنّ اللغة ليست مجرد قواعد وقوانين ، بل إنّها روح الشاعر الذي هو جزء من المجتمع ومن ثم هي روح المجتمع كله ، المجتمع الذي يرى فيه حريته وأمله في حياة أفضل فـ =اللغة للأديب ، وفي الأخص الشاعر ـ هي كلّ شيء ، فماذا يصنع الأديب إذا كان لا يحيا لغته إذا كان لا يحياها ولا يحييها مع

(1) عز الدين إسماعيل ، في قضايا الشعر العربي المعاصر ، نقلا عن:أحمد عبد المعطي حجازي ، في الرؤية والتجربة ، ص236.
(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
(3) عز الدين إسماعيل وآخرون ، قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص239.
(4) المرجع نفسه ، ص14.

نبضات قلبه ، إذا كان لا يصل بها إلى أعماق الآخر؟+(1)

فلم تخلق اللغة لكي تبقى محنطة في القواميس ، بل خلقت لكي تعيش وتتجدد مع كل فجر جديد ، مع كلّ لحظة ألم وأمل ، في السلم والحرب دون استثناء

=آمنت بالحرف ..إما ميتا عدما
أو ناصبا لعدوي حبل مشنقة
آمنت بالحرف نارا ..لا يضير إذا
كنت الرماد أنا ..أو كان طاغيتي
فإن سقطت ..وكفي رافع علمي
سيكتب الناس فوق القبر
لم يمت+(2)

و أنّ =أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب كل قارئ...
فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شربْ
قل ، أنا وحدي خاطئ +(3).

فكلمات اللغة في الشعر لا تشير إلى المعنى السطحي أو المعنى المتواضع ، بل إنّها توحي إلى معان بعيدة وجديدة في الوقت ذاته ، وهنا تكمن حيويتها ، فهي=في الشعر تومئ إلى ما وراء المعاني ، فتضاف إليها أبعاد جديدة وبذلك تتجدد وتحيى ، وبغير ذلك تذبل وتموت ، ولذلك كان الشعر ماء حياة اللغة ، وكانت اللغة في معنى الشعر لا في مبناه فقط+(4) ، وبالتالي فجمالية اللغة ليست في الالتزام بالقواعد فحسب ، بل في المعنى الذي ستحمله إلى القارئ ، معنى لم يعهده من قبل أو بالأحرى لم ينتبه إليه لأنّه قد يكون معه ، لكنه لم يعرّه الاهتمام .

3 - الرؤيا الجديدة للّغة الشعرية.

=ليس المهم في كل شعر أن يشجع ويصف ويشير ، بل المهم أن يقود إلى رؤيا حياتية إنسانية جديدة وثورية ، المهم أن يغير البنية النفسية

(1) يوسف الخال ، الحداثة في الشعر العربي ، ص7.
(2) محمود درويش ، الديوان ، مج 1 ، ص17.
(3) محمود درويش ، الديوان ، مج 1 ، ص72.
(4) يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، ص23.

والعقلية السائدة لا أن يستعملها ويغنيها+(1).

=الرؤيا الحياتية الجديدة+ ، هذا هو جديد رواد شعر التفعيلة ، ربط الشعر بالرؤيا التي تنظر دوما إلى الأمام دون تردد ، رؤيا تسعى إلى أن تغير نفسية الناس وعقليتهم ، وتدفع بهم إلى رؤية المستقبل بمنظار جديد ، من خلال لغة جديدة وصور جديدة ، بل من خلال مفهوم جديد للشعر حيث =أن المسألة في ـ تجديد ـ الشعر ليست في تغيير شكله وحسب ، أو تغيير ـ محتواه ـ وحسب وإنما أيضا وقبل ذلك في تغيير معناه بالذات ، وبالتالي في تغيير النظرة إليه وطريقة فهمه+ (2) ، فلا بد إذن من تغيير رؤيتنا إلى مفهوم الشعر في حدَ ذاته ، فهو لم يعد ذاك الكلام الموزون المقفى ، إنما أصبح اليوم رؤية جديدة لكل شيء ، رؤية جديدة لمفهوم الشعر ، وكذا للغة والموسيقى ، رؤية تجزم أن : =الشعر حصرا هو رفض السوق والخروج منها ، هو تجاوز الجاهز وبناء الممكن+(3).

وقد ذهب البياتي إلى أنَ الرؤيا تقوم على الرؤية لأن الرؤيا تنشأ من خلال فهم الواقع حيث قال : =فالفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة ، وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة والقدرة على التجاوز والتوجه إلى المستقبل+(4). فلم تعد الرؤيا الجديدة تؤمن بأن الشعر هو نقل للواقع كما هو حيث أن =... قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه ـ واقعيا ـ أو ـ حقيقيا ـ أي في مدى كونه يمثل أو يعكس ، وإنما تكمن في مدى قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم ، وبين الإنسان والعالم ، ومن هنا يكمن فهم العمل الشعري ، الفهم الحق ، بالعودة أو بالاستناد إلى=الواقع+ بل العودة أو الاستناد إلى الطاقة التي يختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات+(5).

إذ لا يمكن للمتلقي أن يفهم العمل الشعري بالعودة إلى الواقع ، بل يفهمه من خلال تلك العلاقات الجديدة التي خلقها الشاعر بين مفردات

(1) أدو نيس ، زمن الشعر ، ص106.
(2) أدو نيس ، فاتحة لنهايات القرن ، ص280 .
(3) أدو نيس ، زمن الشعر ، ص261 .
(4) عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، مج2 ، دار العودة ، ط3 ، بيروت ، 1979 ، ص34 .
(5) أدو نيس ، سياسة الشعر ، ص21 .

تركيبه الشعري ، التي تؤدي بدورها إلى خلق معنى جديد لم يعهده من قبل ، والشاعر وحده هو الذي يستطيع أن يخلق مثل هذه العلاقات ، أن يلعب باللغة كيفما شاء ، فهو أيضا=عامل من عمال الثورة ، لكن مادته إنما هي اللغة ولا يستطيع أن يخلق باللغة ثوبا أو كرسيا ، وإنما يستطيع أن يخلق أفقا شعريا فكريا+(1) فبالعلاقات الجديدة التي خلقها بين مفردات اللغة يخلق شاعرا وقارئا ذا أفق فكري وشعري معا ، وهنا بالذات يعلو بالشعر والشاعر والقارئ إلى مستوى حداثيّ في كل الجوانب مستوى يرفض الأسلوب المباشر السطحي الذي يجعل من القارئ قارئا ساذجا محدود الفكر والخيال.

يرفض الشاعر الجديد كل ما هو جاهز ، ويرى أنَ الشاعر الحقيقي هو الذي يأتي بالجديد ، هو الذي يخلق فضاء لا قصيدة ذات حدود ، هنا تساءل أدو نيس=هل تريد أن تكون شاعرا ؟ إذن قلّد بشكل شخصي جدا شعراء لم يولد وأبعد وقد يولدون بعد أن تموت+(2) ، ودعا الشاعر الجديد قائلا : = أذكر ليس الشاعر من يكتب القصائد ، الشاعر هو من يخلق فضاء لا ـ أعلَم ـ بل أهدم وأحرض+(3) ، فالشاعر هو من يجعل اللغة تقول أكثر مما يتوقعه القارئ ، تحمل معاني تحطم بها أفقه ، الذي ظل ولوقت طويل محدود الخيال ، وعليه ينبغي على الشاعر الجديد أن يبني رؤيا جديدة اتجاه الشعر ، وما ينبغي أن يدركه هو=أن القصيدة التي تنقل دلالة مباشرة ، القصيدة الوحيدة اللون ، القصيدة الخيط الواحد ، ليست شعرا ، هكذا تثقل شعرك بالأبعاد ، فالقصيدة عندك شبكة ، وهي متلألئة وثقيلة كالذبيحة+(4).

يقصد أدونيس بالقصيدة الوحيدة اللون ، تلك التي تحمل معنى واحدا ومباشرا ، تجعل القارئ يدركه دون عناء ودون بحث عن إمكانية وجود معاني أخرى لها ، فهي بذلك أقرب من النثر إلى الشعر ، في حين أنَ القصيدة الشعرية ، هي تلك التي تدخل القارئ في متاهة وتجهد فكره ، كي يصل إلى معناها بل حتى وإن وصل إلى المعنى المراد ، إلا أنه يبقى معنى واحدا فقط من المعاني المتعددة التي تحملها ، وهنا تكمن

(1) أدو نيس ، زمن الشعر ، ص123.
(2) المرجع نفسه ، ص320.
(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
(4) المرجع نفسه ، ص147.

حيوية القصيدة وهذا ما يضمن لها الاستمرار والحياة عبر كل العصور.

فالشاعر الجديد إن كتب قصيدة فهذا =لا يعني أنَه يمارس نوعا من الكتابة وإنما يعني أنَه يحيل العالم إلى شعره يخلق له ، فيما يتمثل صورته القديمة ، صورة جديدة فالقصيدة حدث أو مجيء ، والشعر تأسيس باللغة والرؤيا ، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل ، لهذا كان الشعر تخطيطا يدفع إلى التخطي وهو إذن طاقة لا تغير الحياة وحسب ، وإنما تزيد إلى ذلك في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق +(1). لم يعد الشعر تأسيسا باللغة وحسب وإنما تأسيس باللغة والرؤيا ، إذ لولا هذه الأخيرة لما تمكن الشاعر من أن يجعل اللغة تقول ما لم تعهد على قوله ، فهي التي توجهها وترسم لها طريقا جديدا وآمنا للوصول وبنجاح إلى القارئ ، والشعر=هو الواقع الحاضر المقبل في آن ، إنَه تلك القوة التي تشتعل في قمة الحاضر ضوء المستقبل ، وتوقظ الإنسان على مصيره ، كل قصيدة ثورية تخلق لحظة جديدة في التاريخ+(2).

إنّ هاجس الشاعر المعاصر في تجربته الشعرية هو =هاجس ابتداع واكتشاف لا هاجس تزيين وتجميل ، هذا يقذف به في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ويغير علاقته باللغة ، لا تعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين ، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلع إليها ، هكذا يحيا بعيدا... +(3) ، فهو لا يهتم بجمالية اللفظ من حيث هو لفظ ، وإنما يسعى إلى اكتشاف المعاني الجديدة التي قد يحملها هذا اللفظ إن وضع في علاقات جديدة بينه وبين ألفاظ وعبارات جديدة ، فهو لم يعد وسيلة للتواصل بين الفرد والآخرين فحسب ، وإنما هي أيضا وسيلة للتواصل بين نفسيته الحالية والأفاق التي يتطلع إليها في المستقبل ، أي إنها وسيلة لا تربط بين الإنسان والإنسان فحسب ، بل تربط أيضا بين الحاضر والمستقبل ، تجعله يعيش المستقبل وهو لم يزل بعد في الزمن الحاضر ، وهنا بالذات يكمن الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية حيث =إن لغة

(1) أدو نيس ، مقدمة الشعر العربي ، ص102.
(2) أدو نيس ، زمن الشعر ، ص111.
(3) أدو نيس ، مقدمة الشعر العربي ، ص125.

الشعر هي اللغة الإشارة ، في حين أنَ اللغة العادية هي اللغة الإيضاح:فالشعر هو ، بمعنى ما ، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله ، إن الأثر الشعري مخاطرة:مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة ، قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبَر عنهما ، ما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه هو أحد مجالات الشعر ، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة+(1).

لم يعد للشعر نفس الغاية التي كان يسعى إليها من قبل ، ولم يعد يهتم بأن يكون جيدا كي يصنفه النقاد ضمن الأشعار الجديدة المستحسنة ، بل أصبح همه الوحيد الآن كيف يخلق رؤيا جديدة تدفع بالقارئ إلى أن يفهم الشعر فهما جديدا يجعله يتجاوز واقعه ليعيش المستقبل ، ومن ثم فإن جمالية اللغة لا تكمن في الاهتمام بجمالية اللفظ والمعنى ، وإنما تكمن في الاهتمام بطريقة استعمالها ، وعرضها على المتلقي.

ولا أحد ينكر بأنه =لاوجود لما لا يمكن التعبير عنه ، لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة كمفردات ، وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء لا يجوز أن تكتفي الكلمة إذن ، بأن تكون تعبيرا بسيطا عن فكرة ، بل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه...+(2) ، فلغة الشعر هي لغة سحر تتجاوز المعنى السطحي للكلمة لتخلق دلالة جديدة لها ، تقدمها للقارئ دون إشعار مسبق ، علَه يفكك رموزها.

وكان هذا ما نادت به الحداثة الفنية ، التي تعني =تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها ، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل ، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون+(3) ، ليخلص رواد شعر التفعيلة إلى أنَ=الكتابة الإبداعية تفكيك للسائد وتجاوز له ، وأن الشعر على الأخص نقيض لكل سلطة ، ولكل مرجعية إلاَ مرجعية الإبداع والمتخيل+(4). فلا خضوع إلا لقيد الإبداع والمتخيل.

(1) المرجع نفسه ، ص125- 126.
(2) أدو نيس ، مقدمة الشعر العربي ، ص126.
(3) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، ص321.
(4) أدونيس ، الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني ، ج3 ، ص207.

الخاتمة:

نخلص في نهاية هذه الدراسة إلى أنّ النقاد العرب المعاصرين يجزمون بوجود علاقة تأثير وتأثر بين الواقع المعيش واللغة الشعرية ، إذ أنّ الحياة الجديدة والظروف المغايرة تفرض على الشاعر الحداثي خلق لغة جديدة ، تعبر عنها أصدق تعبير ، فلكل تجربة لغة مناسبة لها ، فمثلما كانت اللّغة القديمة لغة مناسبة للتعبير عن ظروف وأحداث تلك الفترة ، تكون اللغة الجديدة أيضا لغة حية معبرة عن التجربة الجديدة وبالتالي فليس الغريب أن تتميز اللّغة الشعرية الجديدة عن اللّغة الشعرية القديمة بل الغريب ألا تتميز عنها ، كما ينبغي على الشاعر المعاصر أن يؤمن بأن لغته الجديدة قادرة فعلا على نقل رسالته وبوضوح إلى المتلقي حتى وإن لقيت في البداية رفضا ونكرانا.

قائمة المصادر والمراجع:

1ـ أحمد عبد المعطي حجازي ، الشعر رفيقي ، دار المريخ للنشر والتوزيع ، دط ، الرياض 1988.
2 ـ أدونيس: ـ الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، ج3 ، دار العودة ، ط1 ، بيروت ، 1974.
3 ـ الثابت والمتحول ، ج1 ، دار العودة ، ط1 ، بيروت ، 1974.
4 ـ زمن الشعر ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، 1978.
5 ـ مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، ط3 ، بيروت ، 1979.
6 ـ سياسة الشعر ، دار الآداب ، ط2 ، بيروت ، 1996.
7ـ صلاح عبد الصبور ، الديوان ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، دط ، بيروت ، 1998.
8 ـ عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، المجلد الثاني ، دار العودة ، ط4 ، بيروت ، 1990.
9 ـ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، والثقافة ، ط3 ، بيروت ، 1981.
10ـ عز الدين إسماعيل وآخرون ، في قضايا الشعر العربي المعاصر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، إدارة الثقافة ، دط ، تونس ، 1998.
11ـ محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط1ن بيروت ، 1955
12ـ نازك الملائكة : ـ قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، بيروت ، 1981.
13ـ ديوان شظايا ورماد ، دار العودة ، د .ط ، بيروت ، 1997.
14ـ يوسف الخال ، الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 1978.

دراسة مقارنة لظاهرتي الالتباس والغموض في اللغة

عمار بوقريقة*

الملخص :

يعتبر الالتباس والغموض من أهم الظواهر اللسانية التي تعرف حضورها في مختلف اللغات ، ولذلك كانا ولا يزالان محل الدراسات اللسانية ، لاسيما الدلالية منها ، باعتبار أن هاتين الظاهرتين تتعلقان بمعاني الكلمات والتراكيب ، لا بشكلها أو أصواتها ، وما يميز ظاهرتي الالتباس والغموض عن باقي الظواهر اللغوية الأخرى هو كونهما تعتبران في نفس الوقت عائقا أمام الاتصال اللغوي السلس وضرورة لا بد منها وذلك لاستحالة بناء نظام لغوي طبيعي غير متكلف أو مصطنع خال منهما. وكثيرا ما يخلط البعض بينهما فيعتقد أنهما شيء واحد ، وأصدق دليل على ذلك هو أن هناك من يطلق نفس الاسم على الظاهرتين ويحيل إليهما دون تمييز. ويحاول هذا المقال أن يبين أوجه الاختلاف الكائنة بين الظاهرتين مدعما ذلك بمجموعة من الشواهد والأمثلة.

Abstract:

Ambiguity and vagueness are among the most important linguistic phenomena that naturally occur in human language. Consequently they were and are still the object of linguistic studyprecisely semanticsas they are concerned with the study of the meaning of wordsnot their form or sounds. Ambiguity and vagueness are more clearly distinguishable from other linguistic phenomena by the fact that they hinder smooth language communication and are a necessary evil for the building of a language system free of affection and artificiality at the same time. Some mix ambiguity and vagueness up in their minds and think that they are the samea fact that one can observe in their using

* كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية ، قسم الإنكليزية ، جامعة محمد الصديق بن يحي ، جيجل .

boukrikaa@gmail.com

misnomers to refer to them and treatment of both indiscriminately as one thing. The present paperbacked by examplesaims to show the difference between the two.

1 ـ مفهوم الالتباس:

تتمثل ظاهرة الالتباس في تلك الحالة اللغوية التي يمكن فيها فهمُ الكلمةِ أو التركيب الواحد في معنيين مختلفين فأكثر ومن ثمة حملُ الجملة التي ترد فيها هذه الكلمة أويرد فيها هذا التركيب على قراءتين أو تأويلين مختلفين أو أكثر لاسيما إذا وردت هذه الكلمة أو هذا التركيب في سياق ما ، لأن الكلمات (وبعض التراكيب) الواقعة لوحدها خارج السياق لها في الغالب عدة معان ومن ثمة فالتباسها حاصل بالضرورة في غياب السياق ، وجاء في موسوعة اللسانيات :

"Ambiguity is property of predicates which will affect sentences in which "they occur by making them capable of more than one interpretation." (1)

يُعتبر الالتباس خاصية العناصر اللغوية التي لها تأثير على الجمل التي =ترد فيها هاته العناصر وذلك من خلال حملها على أكثر من تأويل ترجمتنا+ ، واحد وهي الفكرة ذاتها التي يعبر عنها جون ديبوا (Jean Dubois) في قاموس اللسانيات وعلوم اللغة ، حيث يقول :

"L'ambiguïté est la propriété de certaines phrasesquiprésententplusieurssens." (2)

=يمثل الالتباس خاصية بعض الجمل التي تُقرأ في عدة معان+.

ترجمتنا والالتباس له أنواع عدة ترجع إلى مصادر الالتباس ذاته ، فهناك الالتباس اللساني ، والذي ينقسم بدوره إلى التباس معجمي والتباس تراكيبي والالتباس غير اللساني. وللالتباس المعجمي مصدران هما تعدد المعاني والاشتراك اللفظي في حين أن الالتباس التراكيبي مصدره تداخل التراكيب . أما الالتباس غير اللساني فهو واقع خارج اللغة.

2 ـ مفهوم الغموض:

لاحظنا ونحن ننجز البحث أن العديد من القواميس الثنائية التي تترجم المصطلحات إلى العربية تضع مصطلح =إبهام+ مقابلا

(1) Mc Arthur ، T. The Linguistics Encyclopaedia ، Routledge ، London/ New York. (1992)

(2) Dubois ، J. Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage ، Larousse ، Paris. 1994

للمصطلح الإنكليزي (vagueness) والكلام المبهم هو الكلام الذي لا يعرف له وجه ، وما يمكن أن نوجهّه من نقد لهذه القواميس هو أنها لا تميز بين ظاهرة الالتباس وما نسميه نحن في مقالنا الغموض ترجمتنا لـ =vagueness كما أنها في كل مرة تضع مقابلا غير موافق للمصطلح الإنكليزي ، فكذلك لا يليق هنا مصطلح إبهام مقابلا للمصطلح (vagueness) ، وهذا ما سيظهر من خلال تعريفنا بظاهرة الغموض وإبراز الفرق بينها وبين ظاهرة الالتباس.

وسبق أن رأينا أن الالتباس هو تعدد معاني كلمة أو تركيب ما ، فهو بالضرورة تلك الظاهرة التي نجد فيها أنفسنا أمام تأويلين أو أكثر لمعنى هذه الكلمة أو هذا التركيب ، في حين أن الكلمة الغامضة وإن تعددت تأويلاتنا لها فانها ليست متعددة المعاني ، فهي كلمة لها معنى واحد ، هذا المعنى يتسم بالعموم والاتساع حيث يجعل هذا الاتساع استعمال الكلمة واضح المعالم في مقامات معينة وغير واضح المعالم في مقامات أخرى فتترسب عليها هوامش دلالية تجعل ميدان استعمالها غير واضح المعالم والحدود ، فكلمة (freedom) في الإنكليزية أو=حرية+ في العربية هي أحادية المعنى ولكن مجال استخدامها غير واضح ذلك أننا في الغالب قد نحكم على هذه الكلمة بأن لها دلالة إيجابية في حين قد تستعمل لغير ذلك ، فمعناها يكتنفه الغموض إلى حد ما وقد نؤول هذا المعنى في عدة مناح لكن رغم ذلك فمعنى الكلمة لا يتعدد ، ولا نقول بالتالي عنها أنها كلمة متعددة المعاني أو مشترك لفظي .

ولتبسيط القضية نورد مثالا كثيرا ما يُذكر في كتب الفلسفة والمنطق ونقصد بذلك مفارقة القياس المتسلسل (the Sorites Paradox) ويُطلق اصطلاح مفارقة القياس المتسلسل على مجموعة من البراهين المتناقضة تنجم عن عدم تحدد مجال استعمال الكلمات ، والمثال الشهير الذي يُساق هنا هي الكلمة heap والتي تعني في العربية كومة. فهذه الكلمة غامضة لأن مجال استعمالها غير واضح المعالم ، فعندما نتحدث عن كومة من الرمل ونحاول تحديد متى نطلق هذا التعبير نجد صعوبات في ذلك . فلا يختلف معنا أحد في أن حبة واحدة من الرمل لا تشكل كومة ولا حتى حبتان أو ثلاثة ، في حين نجزم كلنا ربما بأن مليون حبة من الرمل تشكل كومة ، ولكن منطقيا إذا كانت حبة أو حبتان أو ثلاثة أو أكثر لا تشكل كومة من الرمل في حين تشكلها مليون حبة ، لا بد أن نسلم بأن هناك

عددا ما بين حبة واحدة ومليون حبة يتحول فيه مجموع الحبات من غير كومة إلى كومة ، ولكن ما السبيل إلى معرفة هذا العدد ؟ إن الإشكال عويص وحله يوحي بالفشل منذ البداية فإذا افترضنا مثلا أن مائة ألف حبة تشكل كومة وما دون هذا العدد لا يشكل كومة ، يمكننا أن نجزم حقيقة بأن تسعة وتسعين ألفا وتسعمائة وتسع وتسعين حبة رمل هي غير كومة . من الواضح أنه لو توضع لنا مجموعتان في أولهما العدد الأول وفي ثانيهما العدد الثاني ما أمكننا أن نلاحظ الفرق بين المجموعتين لأن ما يفصل بينهما هو حبة رمل واحدة ، ثم على أي أساس أمكننا اعتبار العدد مليون كومة والعدد الذي دونه مباشرة هو غير كومة . إن الحكم اعتباطي وغير موضوعي ولا يستند إلى أسس منطقية ولماذا يُعتبر العدد مليون بالذات محل النصاب الذي نقول فيه عن مجموع حبات الرمل بأنها كومة وليس العدد الذي يليه مباشرة (مليون وحبة واحدة) أو العدد الذي دونه مباشرة. ومن هذا نقول إن كلمة heap في الإنكليزية أو أي كلمة تدل على هذا المعنى هي كلمة غامضة لأن حصر مجال تطبيقها غير ممكن ، فلقد رأينا أن هناك أعدادا كثيرة لا يمكن أن نجزم فيها ونقول أنها وصلت إلى الحد المطلوب أم لا أو هي تشكل كومة أم لا.

ونسوق هنا مثالا آخر عن الغموض: لنتأمل مجال استخدام النعت tall في الإنكليزية (أو طويل في العربية) فقد لا نختلف في أن الشخص الذي تزيد قامته عن مترين هو شخص طويل القامة لكن ماذا عن الشخص الذي يبلغ طوله مترا وسبعين سنتمترا ، هل هو شخص طويل القامة أم لا ؟ وقد لا نعتبره طويل القامة إذا ما قارنا طول قامته بطول قامة الشخص الأول ، ولكن إذا أتينا به ووضعناه ضمن مجموعة من الأشخاص ذوي القامات القصيرة فإنه يغدو طويل القامة ، ثم إن شخصا تبلغ قامته مترا واحدا يعتبر طويلا بين الأقزام ولهذا فمحاولتنا بلوغ حد فاصل بين الطول والقصر (كأن نضع مثلا مترا وخمسة وسبعين سنتيمترا حدا فاصلا) ستكون ضربا من العبث والأهم من ذلك أنها ستكون غير موضوعية لأن مجالات الاستعمال تحول دائما دون ذلك لأن الطبيعة المعقدة للعالم الذي نعيش فيه وتضارب مجالات الاستعمال تجعل المحاولة غير ممكنة أصلا وعدم تحدد مجال استعمال الطول والقصر إنما يعكس في الواقع عدم تحدد المفهوم في أذهاننا وفي عالمنا الذي نعيش فيه ولهذا فالكلمات التي تدل على الطول والقصر وعلى

الكبر والصغر كلها كلمات غامضة ، لأنها تستند إلى أحكام وهذه الأحكام في الواقع هي سمة تلك الكلمات التي تقوم على الأحكام. فكم يلزمك مثلا من المال حتى أطلق عليك وصف =غني+؟ فقد تأتيني بمبلغ ما من المال تحكم أنت عليه أنه يضعك موضع الغنى ولكني أرى أن هذا المبلغ غير كاف وقد أطالبك بضعف ذلك حتى أسميك غنيا ، وعليه فإن معيار الغنى غير ثابت ومجال استخدامه غير محدود وهو قائم على أحكام شخصية ولهذا فكلمة =غني+هنا هي كلمة غامضة . ويقول (روبي Ruby) عن الكلمة الغامضة أنها الكلمة التي :

"(...) has an understood sense but weare not sure about the extent of its application ." (1)

(...) يُفهم معناها ومع ذلك لسنا أكيدين من مدى مجال استعمالها+. ترجمتنا

3. معايير التمييز بين الالتباس والغموض :

بعد استعراض مفهوم الغموض وأنواعه نخلص الآن إلى الفروق بينه وبين الالتباس ، إذ يمكننا أن نجملها في الآتي:

ـ الالتباس هو حالة حضور معنيين متمايزين فأكثر في حين المعنى واحد في الغموض ، فيمكن إذا اعتبار كل من الالتباس والغموض خاصية العنصر اللساني الذي يحمل على أكثر من تأويل ، فالتأويلات تتعدد في كل من الالتباس والغموض ، إلا أن المعنى لا يتعدد إلا في الالتباس فقط.

ـ قد يزول الالتباس في حضور السياق في حين لا يزول الغموض ولو حضر السياق فإذا كانت الجملة : (I reached the bank) ملتبسة جراء المشتركين اللفظيين bank (مصرف) وbank (ضفة نهر أو مجرى مائي) فإنه يمكن إزالة الالتباس طالما توفر سياق أمثل مثل : (I reached the bank and found its doors closed) فهنا ينحصر المعنى في مصرف لأن ضفة المجرى المائي لا يعقل أن تكون لها أبواب ، في حين لو نضع الكلمة tall في سياق على الدرجة نفسها من الشمولية لا يزول الغموض ، فإذا قلنا :

He is a tall man and is expected to play in this basketball team.

يبقى المعنى من الكلمة tall غامضا على الرغم من أن السياق يشير إلى فائدة طول قامة هذا الشخص.

(1) Ruby ، C. The Art of Making Sense ، Greenwich (1972) .

ـ إن مرجع الغموض مرجع غامض خاصة إذا تعلق الأمر بغموض المبثوثات ، في حين أن مرجع الالتباس غير ملتبس ، ذلك أن الكلمة pen تحيل إلى مرجعين واضحين لا يلتبسان وهما قلم وحظيرة حيوانات في حين أن الكلمة river مرجعها غامض كما رأينا في غموض المبثوثات ، فمرجعيتها لايتضحُ تماما مكانُ تصنيفها في عالم المبثوثات.

ـ الالتباس إقصائي الدلالة في حين أن الغموض غير إقصائي الدلالة ، ونقصد بذلك أن حضور أحد معاني الكلمة أو التركيب الملتبس يقصي باقي معانيه الأخرى بالضرورة ، فإذا قلنا مثلا : (I held a bat) كان أحد معنيي bat مُقصِيا للآخر ، فإذا كان القصد من bat هنا هو معنى خفاش انتفى معنى مضرب الكرة بالضرورة ، فالمتلقي الذي يصل إلى هذا المقصود يُبقِي التأويل الأول ويُقصِي التأويل الثاني في حين لا تُقصى باقي التأويلات في الغموض ولا تتقلص الرقعة الدلالية للكلمة ، فإذا قلنا مثلا : (man He is a tall) وتشكّل لدينا طول ما في الذهن فإن باقي التأويلات الأخرى ممكنة ولايمكن إقصاؤها ، فنحن وإن اعتبرنا مثلا بأن هذا الرجل تزيد قامته عن متر وثمانين سنتيمترا فإن إمكانية نقصان قامة هذا الرجل أو زيادتها عن القامة التي اخترناها له دائما قائمة في أذهاننا ، ومن ثمة فإن هذه التأويلات قد تصلح أيضا ولا يمكننا بالتالي إقصاؤها.

ـ يفهم المتلقي الكلمة الغامضة ذلك أن هذه الكلمة وإن كان مجال تطبيقها غير واضح كل الوضوح إلى أن هناك رقعة دلالية يرسمها المتلقي لهذه الكلمة ، في حين قد يفهم المتلقي الكلمة أو التركيب الملتبس وقد لا يفهمه. وقد لا ينتبه المرسل في معظم الحالات للالتباس لأنه عندما يستعمل كلمة أو تركيبا ملتبسا يضع في الحسبان أنه إنما استعمله في معنى دون آخر وينتظر من المتلقي أن يفهمه في هذا المعنى وذلك بأن يزيل الالتباس من خلال ما يتوافر لديه من وسائل ، فعندما يخبرك المرسل : Police were ordered to stop drinking

يعلم بأنه يقصد أن الشرطة تلقت أوامر لإيقاف من يشربون الخمر عن شربه وهو ينتظر من المتلقي أن يفهم هذا المعنى ولا ينتظر منه أن يحمل الجملة على معناها الآخر وهو أن رجال الشرطة تلقوا أوامر كي يقلعوا هم أنفسهم عن شرب الخمر.

وبالمقابل يعلم المرسل عندما يستعمل كلمةً غامضةً بحقيقة

حضور الغموض ، وهو يعلم كذلك بأن الملتقي سوف يتعامل بطريقة أو بأخرى مع هذه الكلمة الغامضة وبأنه لن يخرج دلالة الكلمة عن رقعة دلالية معينة وإن لم تتضح معالمها. ولذلك لا يهتم المرسل باستعماله للكلمة الغامضة كما لا يُعنَى بتراوح تأويلات المتلقي مادام أن هذه التأويلات تقع دائما في الرقعة الدلالية التي يحاول كل واحد منهما أن يرسم معالمها.

ولهذا فإدراك كل من المرسل والمتلقي غموض الكلمة أو التركيب يرتبط ارتباطا وثيقا باقتناعهما بأن المعلومة ستصل من خلال الكلمة أو التركيب الغامض. وهذا ما كان قد أشار إليه الباحث لويس Lewis (1) ، حينما قال بأننا لا نحاول تفادي استعمال الغموض في تواصلنا في الحالات العادية لأن هذا الغموض في اعتقاده لا يهم مهما كان تأويل الملتقي للكلمة ما دام أن التأويل يقبله طرفا الاتصال ولهذا يبرر لويس عدم تكليفنا أنفسنا عناء البحث عن الدقة في الاتصال .

ـ لا ينجم عن استعمال الالتباس خسارة في المعنى ، فإذا كان التأويل صحيحا بلغت المعلومة كاملة إلى الملتقي ، فإذا كان المرسل يقصد من : I bought a tennis club

شراءه لنادي تنس وتوصل المتلقي إلى الوقوف الصحيح على هذا القصد (أي اختار التأويل الصحيح) فإن المعلومة التي أمدها المرسل تصل كاملة غير منقوصة ذلك أن المعنى غير المقصود ليس فيه فائدة ، في حين ينجم عن استعمال الغموض إضاعة لبعض الهوامش الدلالية ، فإذا قال المرسل : He is rich

وأوّل المتلقي الكلمة rich في تأويل ما بناء على معياره الذاتي في تعيين درجات الغنى ، كان تأويله مضيعا لباقي الهوامش الدلالية لكلمة rich فقد يكون هذا التأويل قائما على أساس مقارنة هذا الشخص بسكان مدينته في حين أن هوامش دلالية يمكن أن تقوم هنا كأن يقاس فيها مثلا غنى هذا الشخص بأغنياء يقطنون في مدن أخرى ، فنلاحظ بأن التأويل الأول أضاع تأويلات أخرى ممكنة ولا يمكن التخلص منها كما هو الحال في الالتباس.

(1) Lewis ، D. Philosophical Papers 1 ، Oxford University Press ، Oxford. (1983).

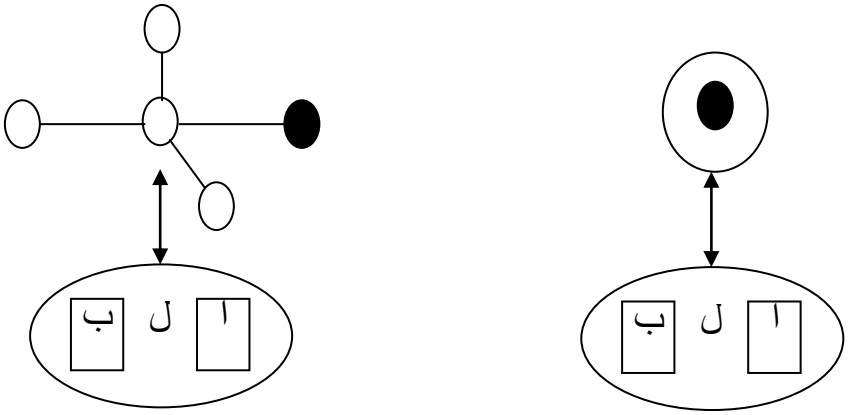
ـ يرتبط الغموض في الكثير من الحالات بعموم الدلالة. والكلمة العامة الدلالة هي تلك الكلمة التي يصدق استعمالها مع فئة ما من المبثوثات أو الكائنات ، ومن ذلك مثلا الكلمات =قط+ و=كلب+ ، فكلها كلمات عامة الدلالة تشير إلى أجناس من الحيوان ، ويرى بعض اللسانيين أن عموم الدلالة هو أحد مصادر الغموض وهي حقيقة لا ننكرها ، إلا أننا بالمقابل نرى أنه من الخطأ اعتبار كل كلمة عامة الدلالة كلمة غامضة أو اعتبار كل كلمة غامضة الدلالة كلمة عامة الدلالة فلو تأخذ على سبيل المثال المصطلح الرياضي =عدد أولي+ نجد بأنه مصطلح عام الدلالة ذلك أن هذا المصطلح يصدق على كل عدد يقبل القسمة على نفسه وعلى العدد واحد ، فالأعداد ثلاثة وأحد عشر وثلاثة عشر وسبعة عشر كلها أعداد أولية ورغم ذلك لا يمكننا أن نعتبر المصطلح الرياضي =عدد أولي+ مصطلحا غامضا لأن مجال تطبيقه واضح ومحدود يحده شرطان هما قابلية قسمة العدد على نفسه وعلى العدد واحد ولعل اتساع رقعة عموم الدلالة يقرب بعض الكلمات إلى الالتباس كما أنه يقربها إلى الغموض ، فهناك بعض الكلمات التي اختُلِف في تصنيفها إذ ليس هناك جزم بأنها عامة الدلالة أو أنها متعددة المعاني. ونشير في هذا المضمار إلى الأبحاث الهامة التي أجراها اللسانيان بروجمان Brugman (1) ولاكوف Lakoff (2) في حقل اللسانيات الإدراكية حيث قاما بتحليل حرف الجر over في الإنكليزية والبحث عما إذا كان كلمة عامة الدلالة أم كلمة متعددة المعاني ، والواقع أن القول بأن كلمة ما هي عامة الدلالة أوكلمة متعددة المعاني يحكمه عاملان رئيسيان هما المعنى المعجمي للكلمة وتأويلها السياقي. فإن اكتفينا بالنظر إلى المعنى المعجمي ولم نبحث عن التأويلات (التي قد نصطنعها أحيانا) كانت الكلمة عامة الدلالة أما إذا دققنا النظر في كل صغيرة وكبيرة تخص استعمال الكلمة وأمعنا النظر في دقائق التأويلات الممكنة أضحت الكلمة متعددة المعاني.

وسنحاول من خلال الشكل التالي أن نميز بين عموم الدلالة (الذي

(1) Brugman ، C. Story of Over ، n . pub M.A. thesis ، Berkeley ، University of California (1981)

(2) Lakoff ، G. Women ، Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind ، Chicago University Press ، Chicago and London. (1987).

هو في الغالب مصدر من مصـادر الغموض) وتعدد المعاني (الذي هو مصدر من مصادر الالتباس المعجمي).



أ : عموم الدلالة ب : تعدد المعاني

3.III شكل رقم : تعدد المعاني وعموم الدلالة

ويمثل الشكل البيضوي الذي توجد بداخله الحروف السياقَ في كل من الشكلين أ وب ، ويمثل الحرف ل الكلمة العامة الدلالة في(أ) والكلمة المتعددة المعاني في ب وتمثل الدوائر المعاني. وفي حين نلاحظ تعددا للدوائر في الشكل ب يدل على تعدد المعاني وبين هاته الدوائر هناك دائرة ملونة بالأسود تدل على المعنى المقصود من هاته المعاني ، نلاحظ أن المعنى الذي تدل عليه الكلمة في الشكل (أ) هو واحد (دائرة واحدة) والمقصود منه يحتل نسبة من هذا المعنى (وهي الدائرة الصغيرة الملونة بالأسود داخل الدائرة الكبرى غير الملونة) ، فالمقصود محصور في رقعة دلالية تمثلها الدائرة الكبرى غير الملونة والتي هي الرقعة الدلالية للكلمة الغامضة.

كثيرا ما ينجم الغموض عن إصدار حكم على المبثوثات الموجودة في الكون ، ذلك أن الحكم الصادر لا يرتكز إلى قاعدة منطقية ثابتة يرجع عدم ثباتها إلى تعقد المبثوثات والعالم الذي توجد فيه . ولذلك تنال في الواقع كثير من النعوت التي نستعملها وتقوم على أحكامنا الشخصية نصيبها من الاعتباطية في حين لا يرتبط استعمال الالتباس بالأحكام الصادرة وبالمقابل ينجم الغموض عن تجريد المفاهيم ، فكما هو ملموس من واقع التجربة ، تحيل الكلمات الدالة على الأشياء المحسوسة إحالة

مباشرة ولا تتطلب من مستعمل اللغة بذل مجهود ذهني ، في حين أن الكلمات الدالة على الأشياء المجردة والمفاهيم الإدراكية غير المحسوسة هي عرضة للغموض ، بل إن مستعمل اللغة كلما زادت معرفته بالمبثوث المجرد زاد في ذهنه غموض دلالته ومفهومه ، ذلك أن معرفته واطلاعه على خصائص هذا المبثوث تضطره إلى التنسيق بينها في ذهنه وهذا ما قد يُحدِث تصادما بينها ، في حين أن المستعمل الذي لم يحظ إلا بمعرفة خاصية واحدة لهذا المبثوث قد يغدو له هذا المبثوث أقل غموضا لأن دلالته في ذهنه لا تتنازعها العديد من الخصائص المتضاربة.

هذه هي أهم الاختلافات بين الالتباس والغموض والتي وقفنا عليها في بحثنا ولعلها كفيلة بإيضاح مفهوم كل ظاهرة وهي كذلك تبرز أن للغموض أهمية لا تقل عن أهمية الالتباس في اللغة ، فالغموض ربما ضرورة في اللغة حتى يمكن أن يتم الاتصال على نحو عادي وطبيعي غير متكلف ، ولهذا يقول كينن:

"Human language must be imprecise in order to permit efficient communication." (1)

يتوجب على اللغة بأن تكون غير دقيقة حتى يتحقق الاتصال الفعلي. ترجمتنا . ولعل شيوع الغموض في اللغة أدل على عدم إمكانية بناء نظام لغوي خال منه ، فهو يكتنف الكلمات العامة الدلالة والدالة على المجردات والتي يقوم استعمالها على الأحكام ويشمل حتى الكلمات الملتبسة ، ومن ذلك مثلا الكلمة child فهي ملتبسة بين معنيي ابن شخص ما وطفل (صغير السن) وغامضة في معناها الثاني (أي معنى طفل) ، لأن مجال استخدام الكلمة child في معنى طفل غير محدد فقد يشمل الأطفال البالغين من العمر عشر سنوات أو أقل أو أكثر .كما يمكن اعتبار هذه الكلمة عامة الدلالة باعتبارها تصدق على الذكور وكذا على الإناث . ولعل هذا المثال الأخير يعكس طبيعة النظام اللغوي الذي لا يمكن تجريده من ظواهر تضافرت في تكوينه أمور معقدة في عالمنا الذي نعيش فيه.

ولا تخلو اللغة القانونية من ظاهرة الغموض ، إذ كثيرا ما يشتكي

(1) Keenan ، EL."Some Logical Problems in Translation" ، in Meaning and Translation: Philosophical and Linguistic Approaches ، edited F. Guenthen & M . (1978) .

متلقو النصوص القانونية من غموض بعض العناصر الواردة فيها فمثلا قد تعثر في النظام الداخلي لمنتزه ما التعليمة : It is forbidden to bring a vehicle into the park

هذه التعليمة فيها غموض لأن الكلمة vehicle مع أنها تنطبق بوضوح على بعض الأشياء (كالسيارات والشاحنات) إلا أن انطباقها على أشياء أخرى لا يمكن الجزم به ولا نفيه ، فلا ندري هل الكلمة هنا تندرج ضمنها أيضا الدراجات والدراجات النارية والعربات التي تجرها الأحصنة وغيرها من المركبات أم لا.

قائمة المراجع :

1) Brugman ، C. Story of Over ، n . pub M. A.thesis ، Berkeley ، University of California (1981) .
2) ubois ، J.Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage ، Larousse ، Paris (1994).
3) Keenan ،EL" Some Logical Problems in Translation"in Meaning and Translation Philosophical and Linguistic Approaches edited F.Guenthen & M.Guenthner Reutter ، (1978) .
4) Lakoff ، G. Women ، Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind ، Chicago University Press ، Chicago and London (1987) .
5) Lewis ، D. Philosophical Papers 1 ، Oxford University Press ، Oxford (1983) .
6) Mc Arthur ، T. The Linguistics Encyclopaedia ، Routledge ، London/ New York (1992) .
7) Ruby ، C. The Art of Making Sense ، Greenwich (1972) .

البطولة في عالم الروائي حنا مينة

جبارة اسماعيل*

الملخص :

يفضي الحديث عن الشخصية الروائية حتما إلى الحديث عن الشخصية الأولى أو الرئيسة ، وهوما اصطلح على تسميته بشخصية البطل ، وصورت روايات حنامينة هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها ، أوعدم فوزه في النهاية إلا أنه يواصل محاولته . ويتسم عالمه الروائي باختيار شخصية البطل لتكون المعبرة عن سلوك كثير من أبناء طبقتها الاجتماعية لأهداف معينة . وحشد الكاتب في جهده لإبراز هذا البطل من كل جوانبه فيعطيه الحيز الأكبر من حجم الرواية لأنه الحامل لرسالة الكاتب والمجسد لرؤيته من الحياة ، وقد عبر أبطاله عن اتجاه إيجابي يرضاه فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه .

الإشكالية : لقد تنوعت وتعددت البطولة في روايات حنامينة ، فقد زخر عالمه الروائي بشخصيات فقيرة وثرية مناضلة ، ومحتكرة ، عربية وأجنبية ، ثابتة ونامية نموذجية ورمزية إلى آخر ما يمثّله هذا التعدد والتنوع ، فما هي صورة البطولة الروائية في روايات حنامينة ؟ وهل عكس أبطال روايته رؤيته إلى العالم ؟ وكيف وظّف الروائي أبطال روايته في مواجهة القضايا ؟.

الكلمات المفتاحية : البطل ـ البطولة الروائية ـ العالم الروائي ـ رؤية العالم ـ شخصية البطل ـ الشخصية الروائية ـ الشخصية الرئيسة ـ الرواية .

Abstract:

Talking about personalnarrative implies inevitably talking about the first or the main character which is called “the hero’. In fact,Hanna novels aim at

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ

describing a hero while interacting with his world and how he challenges the duress through his self awareness.The aim was not only to picture his constant success but his ongoing attempt to overcome the challenges heedless of his failure.Most importantly, his narrative world seeks to better choose the personal hero that will portray the behaviorof the sons of its society for specific purposes. Therefore, the hero is given much importance by the author since he is the one who does express the writer's messages and vision of his life.

The world of novelist 'Hanamana" tackles the world of man and his struggles with his society and history.

Statement of the problem: The roles of heroes, in novels Hanamana, run the gamut from rich to poor to Arabs toforeigns . Accordingly, The questionsthat may be risen are; "What is the image of the hero inthe novels ofHanamana?'; "does the hero reflect successfully the author's vision of his world?"; how does the writer picture the hero when facing challenges

Keywords: reality, hero, author, life, struggle, humanitarian act, history, period, heroism, characters, author's typical and symbolic vision,

مقدمة :

يصاغ العالم الروائي عند حنامينة من خلال التركيز على شخصية البطل التي تحظى بالاهتمام من بداية الرواية وحتى نهايتها ، وتبدو هذه الشخصية ـ في الغالب ـ وسيلة لتجسيد الرواية ، وقد توصف معظم هذه الشخصيات بالبطولة الفنية والواقعية في روايات الحلقتين الأولى والثانية ، بينما تبدو روايات الحلقة الأخيرة ، أي الصادرة بعد 1990 بعيدة عن هذا الإطار ، فهي ثابتة غير مقنعة بدت بلا قضية تدافع عنها أوتهتم بها ، ولم تغب شخصية البطل عن واحدة من هذه الروايات جميعها .

رؤية الروائي للعالم من خلال أبطال رواياته :

إن عالم الروائي حنامينة هو عالم الإنسان في صراعه مع المجتمع ، وفي صراعه مع التاريخ ، فإذا كان التاريخ هو صيرورة وتقدما ، فإنما ذلك بفضل الفعل الإنساني ووعيه ، وتكون حركة الجماعة هي تناغما وتناسقا تستولد رحم التاريخ ، وتستنسل منها تاريخا جديدا متصلا ومنفصلا ، ومنفصلا متصلا والكاتب يعي هذا جيدا =وأن الأدب من حيث أنه تعبير عن رؤية العالم ـ فإن هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل

واقعة اجتماعية تنتمي إلى جماعة أو طبقة ما+[1].

إن الروائي في روايته (الشراع والعاصفة) يمجد الفعل الإنساني ، ويبارك روح التحدي والمغامرة لأجل الآخرين ، والكامنة في شخصية البطل(الطروسي) ، فالبحر صار رمزا وواقعا مثار تحد ومنصهرا تنصهر فيه الإرادة الإنسانية متخلصة من الأدران ، فتغدو أكثر قوة وديمومة ، والإنسان الحقيقي هو الذي يمارس إنسانيته بلا تكلف أو رياء ، وهو موقف البطل الطروسي من الذين يسمون بالجنس في أدبهم عن طريق الرؤية الإنسانية والطبيعية ، فيغدو العمل الجنسي في أدبه فعلا تلقائيا طبيعيا تماما =الرجل يحب أكثر من امرأة ، الرجل لا يكتفي بامرأة وهذه عادة الرجال+[2] ، ليشرع البطل الطروسي في البحث عن امرأة تناسبه =ولقد وجدت أخيرا رجلها ووجد الطروسي امرأته+[3].

ولقد كانت شخصية أم حسن(صديقة البطل) مومسا عريقة =سقطت لأول مرة قبل اثنتي عشرة سنة ولم تستطع أن تنهض ، وظلت تهوي ، درجة درجة إلى أدنى السلم ، وظلت تنتقل من يد إلى يد ، وعاشت في الزوايا المخمورة+[4]. وقد قال لها البطل يوم التقت به =أنت لي بعد اليوم ، ومعنى هذا أن إنسانا لن يمسك ، فاطمئني+[5]. وليس يكفي القول إنها اطمأنت فقد عرفت مع الطروسي ما هو أكثر من الاطمئنان ، عرفت معه وبه الرجولة التي يمكن أن تسد كل المسام الفارغة في وجودها والفحولة التي أحيت فيها موات أنوثتها =لقد صغر الرجال الذين عرفتهم في ماضيها جميعا أمام هذا الرجل ، العمر لادخل له كما قالت زكية ، إنها فحولة ناضجة لرجل مستبد الهيبة ، إذا نظر كانت نظرته نداء لا يمكن للأنثى أن تتجاهله طويلا ، فإما أن تهرب وإما أن تقع+[6].

على أن ذلك الرجل الأعلى الذي هو البطل لم يمارس كلية قدرته

(1) محمد على البدوي : علم اجتماع الادب النظرية والمنهج و الموضوع ، الاسكندرية 2002 ، ص 183.
(2) حنامينة ، الشراع والعاصفة ، دار الآداب ، ط7 ، بيروت ، 1994ص115.
(3) المصدر نفسه ، 119 .
(4) المصدر نفسه ص ، 118 .
(5) الصفحة نفسها ص 118 .
(6) المصدر ، االسابق ص 116 .

على عاطفة أم حسن وحدها ، بل كذلك على جسدها =فاجترح بذلك أعظم معجزة يمكن لرجل أن يجترحها مع امرأة مثلها :أن يردها من مومس إلى أنثى وأن يحيي فيها ما أماتته الحرفة وأن يعيش معها وهذه مكافأته ـ نشيدا مظفرا من أناشيد الجسد واللذة+(1). إن الطروسي يتعامل مع نفسه ومع العالم وفق النمط السحري لكلية القدرة النرجسية ، فقوله فعل ، وإرادته واقع بلا وسيط ، وبلا عامل تماس واتحاده مع نفسه ينعكس اتحادا مع الطبيعة ، فلا يجعل بينه وبينها أية أداة =كان المتوسط بحيرته وأرضه ، يعرفه جيدا يعرف دروبه دربا دربا ، ولديه بوصلة ، لكن بوصلته الحقيقية هي النجوم ، الكوكبة ودروب التبانة ونجمة الصبح وهو لا يقرأ غير العربية ، ومع ذلك علق في قمرة المركب خريطة أخذها من بحار إيطالي مقابل سطل من النبيذ ، ووضعها ثمة للزينة لا لشيء آخر. أنه لا يقرأ لغته ولا ينظر إليها إلا مصادفة ... ولماذا يفعل؟ من نظرة إلى البحر ...+(2).

العالم الداخلي للبطل بعد العالم الخارجي هو المجال الثاني لتجلي كلية قدرته ، وما ذلك فقط إلا لأن عالمه الداخلي كان على درجة من الانسجام والصفاء .

أفضل الأعمال الأدبية التي تتجلى فيها هذه الخاصية ثلاثيته (حكاية بحّار ـ الدقل ـ المرفأ البعيد) ، ولنا أن نفهم البحر في هذه الرواية على أنه البحر باصطخاب موجه ورائحة صخوره ، ويعد الكاتب ممن رسخوا أدب البحر في إنتاج الأدب العربي . فالبحر هو الطبيعة ككل بحتمياتها ومفاجأتها للتطور الإنساني=الأبطال وحدهم هم الذين يقدرون ، بتعاسة لا تحد وبفرح كذلك لا يحد ، مشقة تحمل مسؤولية الانتصار ، إذ أنه يدعوهم هو ذاته إلى انتصار أعظم ، وهذه الدعوة موجهة خاصة لتحقيق الانتصار المطلق الذي لن يتحقق أبدا+(3).

إن تعدد قصص حكاية بحّار وتعدد أمكنتها وأزمنتها وأحداثها الكلاسيكية الكبرى لا ينفي بطبيعة الحال تساوقها كلها في لحن أساسي واحد =وتبدو حكاية بحّار وكأنها تقيم حاجزا بين السلالتين ، فسيرة

(1) جورج طرابشي ، الرجولة والايدولوجية ، بيروت ط1\1983ص128 .
(2) حنا مينة ، الشراع والعاصفة ، ص 46 .
(3) مطاع صفدي ، أزمة البطل المعاصر ، مجلة الآداب ، ع 12 ديسمبر السنة 7 ، 1959 بيروت ، ص 28 .

حزوم سيرة ابن أبدي كتب عليه ألا يتحول عن البنوة إلى الأبوة حتى ولو جاز خمسين من الأعوام ، ولا غرو من هذا المنظور أن يكون الروائي أباه الحقيقي+(1). إن الازدواجية التي تصبغ الأجواء والرموز في حكاية بحار تطال في ما تطاله البحر نفسه فيتبدى تارة في صورة امرأة وطورا في صورة رجل تارة في صورة أم وطورا في صورة أب ، على المستوى الرمزي تارة في صورة أعماق ساكنة وطورا في صورة أمواج ثائرة ، وأن حياة البحر تقوم لدى البحار(البطل) مقام المرأة وأن البحار يعرف مع البحر الانفعال الذي يعرفه مع المرأة وأنه =يفهم المرأة لأنه يفهم البحر+(2).

إن الانقلاب من النقيض إلى النقيض في رمزية البحر أو في هويته يجد تفسيره في أن بطل الرواية هذه المرة هو سعيد حزوم لا الطروسي ، وسعيد حزوم ليس كالطروسي ابن نفسه ، وإنما هو ابن أبيه =أنا ابن البحر بين أحضانه أحس كأني بين أحضان أبي+(3).

فعندما إلى البحر في أعمال حنامينة في فصل الشتاء وعواصفه وأنوائه ، نجد أن للبحر كمكان حركية عالية ، ونجده مكانا مضغوطا إلى أبعد الحدود =هذا المكان الهائج يحرك البطل فيقاوم العواصف والأنواء ويحمل الإرادة ، وبقدر ما هو البحر عاصف بقدر ما شخصية البطل تحمل الحرية والإرادة ، والصراع والتوتر الداخلي والنفسي+(4).

البطل في مواجهة القضايا :

أما المتحدي الثاني للإنسان والمعيق لصيرورة التاريخ وتطوره فهو المجتمع بأعرافه البالية وانتهازية ساسته وإقطاعييه ، إن هذا النوع من المجتمع يشكل تحديا للذات الواعية الطامحة إلى الحرية والعدالة والمساواة ومن ثم يبدو الفعل في المجتمع أشبه بالحرث في الماء ، لأن قوانين المجتمع الجائرة وشلله الفكري وعطلاته الروحية وتقاليده البالية كل هذا يشكل تحديا لتطور التاريخ ربما أشد خطرا من تحدي الطبيعة ، ومن مؤلفات حنامينة التي تناولت هذا الجانب (الثلج يأتي من النافذة) ثم

(1) جورج طرابيش ، الرجولة و أيديولوجيا الرواية ، ص137.
(2) حنامينة ، حكاية بحار ، دار الآداب ، بيروت ، ط 4 \1991 ، ص37 .
(3) المصدر نفسه ، ص 143 .
(4) مهدي عبيدي ، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق 2011 ص 188 .

(الياطر) ، فالبطل الذي هرب إلى الأدغال يأكل السمك ويتظلل الأشجار ويلتحف السماء ، إن هذه الحياة أشعرته بالملل والعدمية الوجودية ، فقد خلق من أجل أن يعطي ومن ثم يعود إلى البلدة التي هجرها للدفاع عنها وحمايتها من الحوت العظيم الذي يهددها ، وهي نهاية رمزية توحي بعودة القطرة إلى النهر وعودة الفرد إلى أحضان الجماعة للعمل سويا.

إنّ من أهم القضايا التي شغلت فكر البطل في روايات حنامينة ، الوجه الحقيقي لفكر الأمة ولأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية والقومية ، هي قضية الأمن والاستقرار ، والأزمات الاقتصادية ، والقضية القومية ، وعلاقة المثقف بالأنظمة الحاكمة =إن فشل الشخصية الرئيسية في تجسيد قضية الرواية يحدث عندما لا نستطيع تقبّل التشخيص ، أوالنهج الضابط لمسلكها في التعامل مع القضية المطروحة+(1).

إن البطل ألقى الضوء على حقبة تاريخية مهمة في حياة الإنسان العربي في بداية النصف الثاني من القرن العشرين ، أرّق فيها القلق مضجع الأمة وزعزع أركانها ، فهو يعاني من ضائقة اقتصادية بفعل عوامل التخلف الاجتماعي والاقتصادي .وفي ضوء الضائقة الاقتصادية نستطيع أن نجد تبريرا لإقدام بعض الشخصيات الروائية على الانتحار ، ونستطيع أن نفهم تصرف الانسان القلق وتشنجه بفعل الأزمة الاقتصادية التي تلمّ بالبلاد العربية =ولا يخرج سلوك سليمان الذي صمّم على أن يخرج من الحياة كلية بعد أن فكر في نفسه وحياته وحياة الحي ، ومجتمع المدينة عن هذا الإطار+(2).

لقد عرض أبطال حنامينة في رواياته (المستنقع ـ المصابيح الزرق ـ الشراع والعاصفة ـ الثلج يأتي من النافذة ـ الشمس في يوم غائم) بأنماط سلوكهم ومواقفهم حياة المجتمع السوري ما بين الحربين ، وما بعد الحرب العالمية الثانية ، وصوروا حياة البسطاء من الناس أيام الحرب الأخيرة . ويصور هذا الحوار بين خليل الشاروخ وبين زبائنه ، الخطوط العريضة والصورة العامة لحياة المجتمع السوري ، وما يضطرب فيه من أزمات اقتصادية يعانيها البطل في الرواية .يقول خليل

(1) روجروب هينكل ، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ترجمة صلاح زرق ، القاهرة سنة 2005 ، ص189 .

(2) حنامينة ، المستنقع ، دار الآداب ، ط 4 ، بيروت 1986 ، ص358 .

الشاروخ محاورا زبائنه : =العمى ، استحوا ، ذقوا ، ادفعوا أجرة المي والكهرباء على الأقل . فيجيبون استحينا ... ذقنا . لكننا مفلسون ، تعال اشنقنا ، ثم يضيفون : أما المي ، فيسقي على طريق الحج ، وأما الكهرباء فنحن بغنى عنها .اقطعها وخلصنا وأجرة المقهى ؟ هذا مقهى ؟ هذا قبر ، خان ، زربية بهائم .

فيصيح الشاروخ : يا أولاد الكلب ، يا بهائم . طيب اقعدوا ، لكن كفوني شركم ، لا تقترضوا مني ، ولا تتعاركوا+(1).

وفي موقف أخر نجد تطور مواقف البطل في مواجهة الأزمة الاقتصادية والاجتماعية في تلاحم البطل بقضايا المجتمع ، وفي قدرته على تحمل قسوة الحياة وشظف العيش ، والصبر على المكاره ، وعلى المواقف المضادة للقوى الأخرى حتى يحقق المبادئ التي آمن بعدالة قضيتها =وقد وقر في ذهن البطل أن الإنسان لابد أن يدفع ضريبة باهظة التكاليف ، سواء أكانت على صعيد مادي أم على صعيد معنوي ، حتى يحقق مبادئه ، خلاف المهزومين الذين يتساقطون على هامش الصراع الاجتماعي والسياسي+(2).

فالأبطال يبدون اجتماعيين بالفطرة أو بالوعي الذي يتأطر ويتشكل تدريجيا أمام القارئ نتيجة للصراع مع ظروف الواقع =وقد التزم عدد من أبطال الروايات بالعمل الجماعي المنظم ، أمثال الطروسي وفياض وسعيد حزوم وفاطر+(3).

ونجد في قول البطل خليل علامة مضوئه على إيمانه بالدور الذي يجب أن يضطلع به لبناء الإنسان والمجتمع فهو لم ينس أن يتسلح بعدّة المواجهة حتى يستقيم له عود العمل الاجتماعي والسياسي ، وحتى يضع حدّا للقوى الأخرى المعادية في دائرة الصراع السياسي والاجتماعي ، ولعل في في قوله دلالة حية على مثل هذا التلاحم بين البطل وبين القضية الاجتماعية والسياسية ، وعلى كفاحه العادل ضد من يعادي حركة الشعوب يقول البطل : =الرجعيون يحكمون الآن ، ولسوف ينتهي حكمهم

(1) حنامينة ، الشراع والعاصفة ، ص39 .
(2) حسن عليّان ، البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ ح ع ٍ1 ، 2001 ص45 .
(3) فريال كامل سماحة ، رسم الشخصية في روايات حنامينة ، الأردن ط1 ، سنة 1999 ص73 .

يوما ... ولأجل ذلك علينا أن نعمل ولأجل ذلك عليّ أن أكتب+[1].

ويلحظ الدارس أن البطل قد لا يحقق طموحاته كلها في هذه الاستدارة ، إلا أنها تعبر عن أهمية تعرف الواقع وتحسس آلامه بشكل مباشر ، والاندماج به عبر مسار تغييره ، ولعل الروايات تجسد من خلال الاستدارة رؤية تقول بأنها مجابهة الظروف تساوي أحيانا الانتصار=فالروائي حنامينة لم ير في التباين بين الآباء والأبناء شيئا سوى الملل الطبقي وإمكانية انفصال أبناء البرجوازيين عن طبقتهم والالتحاق بالكادحين ، كما حال البطل في رواية =الشمس في يوم غائم + فقد أصيب بملل من أسرته البرجوازية ، وراح يبحث من خلال رقصة الخنجر وبوساطة الخياط وفتاة القبو عن انتماء جديد يريحه من عادات أسرته وتقاليدها+[2].

سمات وملامح البطل :

لم تكترث الروايات كثيرا بوصف عيني البطل أوشكل أنفه وغيرها من السمات المادية المحددة ، وقد يكون هذا بدافع من الرؤية الغالبة عليها التي لا تركز على الفرد إلا لتقدم من خلاله حركة المجتمع وعلاقاته ، إلا أنها تعمّدت وصف عدد كبير منهم بضخامة الأجسام ، خصوصا أولئك الأبطال الذين اضطروا لخوض معارك مباشرة وصراعات عنيفة مع قوى المجتمع وقوى الطبيعة مثل ، فارس والطروسي ، وزكريا ، وصالح حزوم .

=اختارت الروايات جلّ أبطالها من أبناء الطبقة الفقيرة .ثريان فقط حظيا بالبطولة هما الفتى في =الشمس في يوم غائم+وفاطر اللجاوي في=الرحيل عند الغروب+ وقد لا يكون من قبيل المصادفة أنهما يثوران على قيم الطبقة التي ينتميان إليها ، ويهدمان الجدار الفاصل بين الأثرياء والفقراء ويتبنيان قضية الطبقة الفقيرة+[3].

ولاشك أن لهذا الاختيار علاقة برؤية الروايات التي تومئ إلى أن الفقراء هم الذين يحملون على جباههم بوادر المستقبل ، وهم الذين سيغيرون المجتمع . كما قدمت الروايات أغلب أبطالها من العزاب ، ولم

(1) حنامينة ، الثلج يأتي من النافذة ، دار الآداب ، ط 7 ، بيروت 1994 ، ص121 .
(2) سمر روحي الفيصل ، الاتجاه الواقعي في الرواية سورية ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سنة 1986 ص 141.
(3) فريال كامل سماحة ، رسم الشخصية في روايات حنامينة ، الاردن ، عمان ط1\199 ، ص 70

تصور متزوجا سوى زكريا في رواية =الياطر+ وجهاد في =حمامة زرقاء السحب+ الذي فقد ابنته المريضة في أحد مشافي لندن .

ومن السمات التي يتكرر وجودها لدى كثير من أبطال الروايات الكرم والتحدي ، والتصدي والجرأة ، والشهامة =تلحظ هذه السمات في سلوك فارس بطل =المصابيح الزرق+ الذي شارك في معركة الخبز ضد المحتكر حسن حلاوة ، والطروسي الذي أبت عليه أخلاقه أن يهان بحار عربي+[1]. ولاشك أن هذه السمات العفوية والفطرية هي التي شجعتهم على الدخول في اللجّة إضافة إلى احتكاكهم بالواقع ، وتفاعلهم معه الذي زادهم وعيا بقضايا مجتمعهم الاقتصادية والسياسية ، وهم يتفاوتون في وعيهم .

ومن الملاحظ أن سمات الشهامة والجسارة والمروءة تبدو أبرز لدى أبطال الروايات من غير المثقفين أمثال فارس والطروسي ، وصالح حزوم .كما تجمع عددا من أبطال الروايات سمة كره الأب والميل للأم . ويجمعهم ذوقهم الذي يلتقي عند حب المرأة البيضاء الناضجة الممتلئة ، وتلذذهم بالخمر والقهوة ، ويتسم حب هؤلاء الأبطال بالحسّية ، ولم يرسم من بينهم من أحب المرأة حبا عذريا . ويلحظ لدى عدد من أبطال الروايات هواية جمع التحف وهؤلاء الأبطال : سعيد حزوم وكرم المجاهدي ، وعبد الجليل الحصباوي ، وفاطر اللجّاوي وزبيد الشجري .

الخاتمة :

لم يتمكن الروائي حنا مينه أن ينسى أو حتى يتناسى الواقع المرير والحياة القاسية التي عاشها ونشأ فيها ، فصوّر هذه الحياة بكل ملامحها ودقائقها في رواياته. فقصصه حقيقية ، وأبطاله حقيقيون رجالا ونساء من لحم ودم عاصرهم وعاش معهم ودخل بيوتهم وعرف ما يدور في خوالجهم وأيقن طريقة تفكيرهم . فلم تكن كتاباته عشوائية أو مخترعة ولم يكن أبطاله مزيفين روايات حنا مينه شديدة التعبير عن التحولات الاجتماعية فقد كانت الحياة بنفسها بآلامها ومعاناتها المعين الذي غرف منه حنا ألوان لوحته ، فأتت ناطقة بكل بؤس هذه الحياة وكل الأمل فيها , وذلك من خلال فهمه لقوانين تطورها التاريخية .من هنا فقد كانت السيرة الذاتية عند حنا مينه هي

(1) المرجع نفسه ص 71 .

رواية أو هي روايات نقلها إلى القارئ بهذا الشكل الفني تعلقا بهذا الفن من جهة وتواضعا من أن يكتب سيرة لشخصه من جهة أخرى ، وتلك هي إحدى أهم ميزات حنا مينه ، التواضع ، المحبة ، السلام الداخلي ، الفن القصصي والروائي.

قائمة المصادر والمراجع :

المصادر:
1 ـ حنا مينة : المستنقع ط 4 دار الآداب بيروت 1986.
2 ـ حنا مينة : الثلج يأتي من النافذة ط 4 دار الآداب بيروت 1994.
3 ـ حنا مينة : حكاية بحار دار الاداب بيروت ط 4 \1991.
4 ـ حنا مينة : الشراع والعاصفة دار الاداب بيروت ط 7 سنة 1994.

المراجع العربية :
1ـ فريال كامل سماحة : رسم الشخصية في روايات حنامينة الاردن ـ عمان طَ1/1999 .
2 ـ سمر روحي الفيصل : الاتجاه الواقعي في الرواية السورية ـ اتحاد كتاب العرب سنة 1986.
3 ـ حسن عليّان : البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ ح عَ1ط 2001 .
4 ـ جورج طرابشي الرجولة والايدولوجية بيروت ط1 / 1983.
5 ـ محمد على البدوي : علم اجتماع الادب النظرية والمنهج والموضوع الإسكندرية 2002.
6 ـ مهدي عبيدي : جماليات المكان في ثلاثية حنامينة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب سنة 2011 .

المراجع المترجمة :
1ـ روجروب هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ترجمة صلاح زرق القاهرة سنة 2005.

المجلات :
1ـ مطاع صفدي أزمة البطل المعاصر مجلة الآداب العدد 12 ديسمبر السنة السابعة 1959 بيروت .

تخلف العلوم الإنسانية والاجتماعية في العالم العربي :
الأسباب وأساليب التطوير

فيروز رشام*

الملخص :

يسود اعتقاد خاطئ في الوسط الجامعي وغيره ، بأن العلوم الإنسانية والاجتماعية علوم قليلة الأهمية ولا جدوى منها. وهي نظرة عامة المجتمع ، كما هي نظرة الكثير من الجامعيين والمثقفين أيضا ، حتى أن أكثر طلبة هذه التخصصات غير مقتنعين بجدوى دراستها ! والأسوأ في الأمر أن الذين يدركون خطورة هذا الموقف قليلون جدا ، وليس بيدهم فعل شيء لتغيير الوضع. هذه النظرة الدونية تؤكد وجود سوء فهم كبير للإنسانيات ، وهذا ليس سوى شكل من أشكال سوء فهم للعلم في حد ذاته. وهذا للأسف ليس حال الجامعة الجزائرية فقط ، فالعالم العربي كله ينظر للعلوم الإنسانية والاجتماعية نظرة دونية مقارنة بالعلوم الأخرى ، خاصة مع انبهاره الشديد بالتقنية وتعلقه بها.

الإشكالية : لماذا ينظر للعلوم الإنسانية والاجتماعية نظرة دونية في جامعاتنا ؟ ماهي أسباب تخلفها ؟ وما هي سبل تطويرها ؟.

الكلمات المفتاحية : التخلف العلمي ـ سوء فهم العلم ـ العلوم الإنسانية والاجتماعية ـ الجامعات الجزائرية والعربية ـ طرق التدريس ـ الأسباب والحلول.

Abstract:

Among the major problems we have in Algerian universities today is to see the humanities as a science of second degree. Unfortunately this inferiority look includes all universities in the Arab world. We need to revise our understanding of the Humanities, and the teaching method. This lack of understanding of the humanities, is also a form of misunderstanding of science

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ البويرة -fairouz .recham@yahoo.fr

itself. Most students and even researchers believe that the humanities can not improve life in the Arab world, and it is a big mistake because the humanities play a very important role in the construction of social life, and technology can not be considered only sufficient for the development of civilization.

Problematic : Why there is a look of inferiority for the humanities and social sciences in our universities What are the causes of scientific backwardness ? And What are the ways to develop ?

Key words : Scientific delay,a misunderstanding of science,social sciences and humanities , Algerian and Arab universities, Teaching methods , causes and solutions.

يسود اعتقاد خاطئ في الوسط الجامعي والأكاديمي ، كما في الوسط الاجتماعي بأن العلوم الإنسانية والاجتماعية علوم قليلة الأهمية ولا جدوى منها. وهي نظرة عامة المجتمع ، كما هي نظرة الكثير من الجامعيين والمثقفين أيضا ، حتى أن أكثر طلبة هذه التخصصات غير مقتنعين بجدوى دراستها ! والأسوأ في الأمر أن الذين يدركون خطورة هذا الموقف قليلون جدا ، وليس بيدهم فعل شيء لتغيير الوضع.

هذه النظرة الدونية تؤكد وجود سوء فهم كبير للإنسانيات ، وهذا ليس سوى شكل من أشكال سوء فهم للعلم في حد ذاته. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن تهميش هذه العلوم وإهمالها هو بالتأكيد تهميش للإنسان وإهمال له أيضا. وهذا ليس حال الجامعة الجزائرية فقط ، فالعالم العربي كله ينظر للعلوم الإنسانية والاجتماعية نظرة دونية مقارنة بالعلوم الأخرى ، خاصة مع انبهاره الشديد بالتقنية وتعلقه بها.

إن الدور الذي ينتظر من العلوم الإنسانية أن تؤديه في ظل التحولات الكثيرة والسريعة التي تعرفها البلدان العربية اليوم ، هو إعادة بناء المجتمعات ، فكريا ، وثقافيا ، واجتماعيا ، ومحاولة فهم التحولات الراهنة في بنيتها ، وحتى في بنية شخصية الإنسان العربي ، لأن غياب هذه العلوم أو تراجعها ، سيوجه المجتمعات العربية نحو مصير أسوأ مما هي عليه اليوم.

لذا نحن بحاجة ماسة لإجراء بحوث معمقة في العلوم الإنسانية والاجتماعية ، تكون قادرة على التأثير والتوجيه ، واقتراح حلول للمشاكل الفردية والجماعية. فلا شك أن العلوم الإنسانية بما فيها من آداب ولغات

وفنون وفلسفات وديانات ، والعلوم الاجتماعية بما فيها من علم الاجتماع وعلم النفس والعلوم السياسية ، هي التي تأثر في الأفراد وتوجه أخلاقهم وقيمهم الإنسانية ، وتتحكم أيضا ـ ولو بشكل غير مباشر ـ في وتيرة التنمية والتقدم .

لذلك يجب مراجعة هذه النظرة الدونية للإنسانيات على الأقل في الوسط الجامعي ، ومعالجتها بمنطق علمي وموضوعي يحدد أسباب تخلفها ، ويبحث في أساليب تطويرها ، من أجل ترقية الفرد وترسيخ قيمه الإنسانية ، والمساهمة في حل مشاكل المجتمع. فهي علوم بإمكانها فعلا أن تساهم في فهم بنية المجتمع وحل مشكلاته وعلاجها ، وفي هذا تكمن أهميتها القصوى.

فعندما نتأمل حياتنا اليومية ، نستشف سريعا أن أعقد المشكلات التي يعيشها مجتمعنا في الوقت الراهن ، وأكبرها هي مشاكل نفسية واجتماعية بالدرجة الأولى؛ فالتطرف الديني ، والعنف ، والطلاق ، والانتحار... وغيرها هي مشاكل لا تحلها التقنية مهما تطورت ، ولهذا يصبح البحث في الإنسانيات والاجتماعيات أولوية يجب البدء بها ، وذلك من أجل فهم هذه المشكلات ورصد أسبابها في خطوة أولى ، ثم معالجتها بشكل عملي وفعال في خطوة ثانية.

تضم الإنسانيات مجموع العلوم التي تهتم بدراسة الإنسان ، أي تلك التي=تتصل بالجوانب الفكرية والفلسفية والدينية والإبداعية والجمالية واللغوية والأدبية للإنسان+[1]. ولايوجد تعريف متفق عليه للإنسانيات Humanities كمالا يوجد أيضا اتفاق على الفروع التي تحتويها. فهي حسب البعض تضم عامة الفروع الخمسة الآتية : الفلسفة ، الدين ، الفنون ، الأدب واللغة ، التاريخ وهي فروع تتداخل مع بعضها البعض بشدة كما تتداخل في مجموعها مع العلوم الاجتماعية ، إذ =من العسير النظر إلى أي فرع من فروع الإنسانيات بمعزل عن الآخر.. وفي واقع الأمر أيضا هناك ارتباط وتكامل معرفي بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية+[2].

(1) أحمد أنور بدر، المدخل إلى الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، دار الثقافة العلمية ، الإسكندرية ، ط 02 2009 ، ص 13.
(2) نفسه ، ص 14، 15. 17.

ويشير مصطلح العلوم الإنسانية عند البعض الآخر =إلى الدراسات التي تستهدف الإحاطة المنهجية الوصفية والتفسيرية بالظواهر الإنسانية كعلوم الاجتماع والاقتصاد والنفس والأنثربولوجيا والجغرافيا... الخ بفروعها العديدة ، ولا ينطبق على الدراسات الإنسانية الأخرى المعيارية والتنظيمية من قبل فقه اللغة والقانون والشريعة والنقد الفني والأدبي وأنظمة المحاسبة والإدارة...الخ+[1].

تعاني العلوم الاجتماعية نفس العقبات التي تعانيها العلوم الإنسانية باعتبارها أقرب العلوم إليها ، فهي تستكشف علاقة الإنسان بذاته وبالمجتمع الذي ينتمي إليه وهي العلوم التي تضم عموما كل من: الأنثروبولوجيا ، علم الاجتماع ، علم النفس السياسة ، والاقتصاد . وهناك من يضيف إليها: التاريخ والجغرافيا ، القانون ، وحتى الفلسفة والدين والتربية[2] ، وهي بذلك تتقاطع مع الإنسانيات بشدة.

1 ـ إشكالية العلوم الإنسانية في العالم العربي :

لا يخفى على أحد في الوسط الجامعي ، بأن النظرة السائدة للعلوم الإنسانية ، هي أنها علوم من الدرجة الثانية ، لا تنفع المجتمع إلا بمقدار ضئيل ، ولا تلعب دورا مهما في حركة التنمية الاقتصادية ، وأنها تخصص ضعيفي المستوى ومحدودي التفكير... ! هذه هي مشكلتنا الكبيرة التي أنهكت الإنسانيات في جامعاتنا. فكيف تتطور هذه العلوم في بيئة لا تراها ذات جدوى ، بل وتحتقرها أشد الاحتقار ؟ ألم تقم النهضة الأوربية الحديثة ـ التي تعد أهم نهضة في التاريخ الحديث ـ على أيدي الأدباء والفلاسفة والفنانين؟.

إن المجتمعات والدول المتقدمة علميا وتكنولوجيا لم تغفل أبدا دور الإنسانيات ، وأدركت أهميتها منذ زمن مبكر ، فأنشأت العديد من المؤسسات ومراكز البحث ، ودعمتها ماديا ومعنويا ، ومنحت لها كل التسهيلات اللازمة للوصول إلى المعلومة ، وعظّمت شأن المفكرين والمبدعين ، لأنها تدرك جيدا أن النهضة لا تصنعها الآلة إنما تصنعها الأفكار ، وأن الطبيب ليس أعلى شأنا من الأديب ، والعلم ليس أعلى

(1) يمنى طريف الخولي ، مشكلة العلوم الإنسانية : تقنينها وإمكانية حلها، دار الثقافة، القاهرة، (د.ط) ، 1990، ص 09.
(2) ينظر: أحمد أنور بدر ، المدخل إلى الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، ص 77، 78.

قيمة من الفن ، وهو ما لم نستوعبه نحن بعد .

أما واقع الحال عندنا ، فهو أن معظم طلبة العلوم الإنسانية لم يختاروها ولم يرغبوا فيها. وقد وجدوا أنفسهم مجبرين على دراستها لأنهم لم يحظوا بفرصة في تخصصات أخرى ، إما بسبب ضعف معدلاتهم أو سوء توجيههم ، والخطأ الفادح الذي ارتكبته الجامعات العربية منذ بداياتها ، هو توجيهها لأحسن الطلبة نحو العلوم الطبيعية والتقنية والدقيقة ، وتوجيه ضعيفي المستوى والمعدلات نحو الإنسانيات ، وهذا المقياس غير العلمي وغير السليم ، كان من أكثر الأسباب مساهمة في تكوين نظرة سيئة لهذه العلوم عبر الأجيال.

وقد انتقلت مشاكل الإنسانيات في مجال التعليم إلى مجال التربية في جميع المستويات التي تشتغل فيها هذه الأخيرة ، وهي المدرسة والبيت والمجتمع ، كما تسربت إلى تخصصاتها المختلفة كفلسفة التربية وأصولها ، التعليم بجميع مراحله؛ الحضانة والابتدائي والإعدادي والثانوي والعالي ، المناهج وطرق التدريس ، إعداد المعلمين... وغيرها(1) ، فأثرت فيها سلبا ونقلت إليها تلك النظرة الدونية للإنسانيات.

ونظرا لوجود اختلال في توجيه العلوم الإنسانية ، يوجد أيضا انفلات واضح في التربية ، يمتد منذ عدة أجيال ولا يزال مستمرا إلى اليوم. لهذا يعد تصليح التربية جزءا من تصليح التعليم والعكس صحيح أيضا ، لأن التربية =تعكس خلاصة ما يكتسبه الإنسان من المجتمع الذي حوله بما فيه المدرسة والبيت ومؤسسات المجتمع ، فالتربية هي العملية الواعية الموجهة من أجل إحداث التغيير المطلوب في سلوك الجماعة التي ينتمي إليها+(2).

يرى كثير من الباحثين أن العلوم الإنسانية متأخرة أو متخلفة نسبيا عن العلوم الطبيعية بشكل عام ، سواء في العالم العربي أو خارجه . وكان الباحث =و. دلتاي+ =W.Dilthey+ من أوائل الباحثين الذين استشعروا بعمق وأصالة مشكلة العلوم الإنسانية ، وعجزها النسبي عن تحقيق التقدم الذي أحرزته العلوم الطبيعية ، وهو ما أرجعه لمشكلتين أساسيتين هما: افتقار العلوم الإنسانية لتصور واضح لأهدافها ومناهجها ، وكون تطور وتنامي

(1) نظر: نفسه ، ص 130.
(2) نفسه ، ص 129.

العلوم الطبيعية قد رسّخ في الرأي العام صورتها على أنها مثل أعلى للمعرفة(1).

لكن مشكلة هذه العلوم تزداد تأزما وتعقيدا في العالم العربي والبلدان النامية ، حيث تتدخل معوقات خارجة عن نطاق فلسفة العلم ، وتندرج ضمن سوسيولوجية المعرفة أو عواملها الاجتماعية ، من قبيل ضعف التمويل نتيجة التشكيك في جدواها والانبهار بالآلة عنوان التقدم ، لحد اعتبار الدراسات الإنسانية ترفا يمكن بل يجب تأجيله ! يضاف لذلك الاختلال في تكوين وإعداد الباحثين ، حيث يتم التركيز على باحثي العلوم الطبيعية ، الذين يدعمون بالقروض والمنح والبعثات والمراكز دون باحثي العلوم الإنسانية ، وكذا احتكار الطلبة النابهين للعلوم الطبيعية(2).

إن مشكلة العلوم الإنسانية في العالم العربي ليست سوى جزءا من مشاكل التعليم والثقافة بشكل عام(3). وهي مشكلة مطروحة بإلحاح في الجامعات الجزائرية والمغاربية وكذا الخليجية ، وفي كل الجامعات العربية عموما ، فأزمة العلوم الإنسانية ليست خاصة ببلد عربي دون آخر. فقد وجدت دراسة لوضع هذه العلوم في جامعات الخليج مثلا ، أن السمة الغالبة على هذا الوضع هو تدني مكانة العلوم الإنسانية بالقياس إلى العلوم الطبيعية والرياضية وكذا التقنية. ومن هنا كانت الكليات المتخصصة بهذه العلوم الأخيرة ــ مثل الطب والعلوم والهندسة وتقنية المعلومات ـ تحظى دائما بالمكانة المرموقة ، وتولي لها الجامعة الاهتمام الأكبر ، وتقيد شروط وضوابط الالتحاق بها. ولعل هذا الوضع لا يخص الجامعات الخليجية وحدها ، بل نجده أيضا في غيرها من الجامعات العربية والغربية أيضا(4).

وحسب ذات الدراسة ، فإن النظرة السائدة في الجامعات الخليجية ، والتي تربط بين دور العلوم الإنسانية وإشباع متطلبات سوق العمل ،

(1) ينظر: يمنى طريف الخولي ، مشكلة العلوم الإنسانية : تقنينها وإمكانية حلها ، ص47 ، 48.
(2) ينظر: نفسه ، ص 92 ، 93.
(3) عن واقع التعليم والثقافة في الوطن العربي ينظر: محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ط 06 ، 2010 ، ص 69 وما بعدها.
(4) ينظر: سعيد توفيق، مقال =محنة الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية: دراسة تطبيقية في فلسفة العلوم الإنسانية+، مجلة =نزوى+، سلطنة عمان، العدد 40 ، 24 جويلية 2009.

هي نظرة أدت إلى تراجع دور العلوم الإنسانية ، وعدم وجود أية إمكانية لتطورها. فعلم الاجتماع - على سبيل المثال - يتحول في ظل هذه النظرة إلى نوع من الخدمة الاجتماعية والدراسة الميدانية لواقع محلي محدود ، ويصبح موجها لتخريج اختصاصيين اجتماعيين. وعلم النفس سيتحول دوره إلى تخريج اختصاصيين نفسيين للعمل في المدارس وبعض مراكز التأهيل التربوي ، ولن تعود هناك حاجة لدراسة الفلسفة والتاريخ والأدب والفن والنقد ، لأنه ليست هناك وظائف شاغرة في المجتمع بمسميات فيلسوف ، ومؤرخ ، وأديب ، وفنان ... الخ. ومن ثمة ، فمتى تشبّع سوق العمل من خريجي هذه العلوم ، لم يعد لوجودها مبرر ، ووجب إغلاق الأقسام العلمية المعنية بدراسته! (1).

لقد ظلت الإنسانيات =من حيث هي علوم تحررية ، مثار شك في المجتمعات العربية ، بل إن الكثير من علماء الاجتماع الذين اشتغلوا على بنيات المجتمع في الميدان ، تعرضوا للكثير من التضييق والقمع والسجن أحيانا ، لأن الأنظمة السياسية التسلطية كثيرا ما تعتبر أن أبحاثهم ذات أجندة سياسية خفية ، بل تعتبرهم مناضلين يساريين أكثر من كونهم مجرد علماء أكاديميين وباحثين في مجال العلوم الإنسانية ، حتى إن الشُّعب الجامعية الخاصة بهذه العلوم كثيرا ما تعيش حالة حصار ومعاناة بقصد القضاء عليها ومحوها+(2). لهذا لا توجد جرأة كافية في معالجة الظواهر الإنسانية والاجتماعية ، فالضغط والمنع يطال كل طرح جديد أو جريء.

وحتى نستطيع تحديد إشكاليات هذه العلوم بدقة أكثر ، لنتمكن من طرح الحلول المناسبة لها ، يمكننا اختصار أهم العقبات التي تواجهها الإنسانيات في العالم العربي ، والأسباب التي تحول دون تقدمها ، فيما يلي من مسائل:

---

(1) ينظر: نفسه .

(2) مصطفى الحسناوي ، مقال =دور العلوم الإنسانية في تحليل وفهم المجتمعات العربية المعاصرة : التحولات الاجتماعية في العالم العربي والحاجة إلى العلوم الإنسانية+، جريدة =المساء+، المغرب ، العدد 1322، 13 مارس 2011.
يعطي صاحب هذا المقال مثالا على الحصار والتضييق الممارس على الباحثين بما حدث في المغرب في "معهد السوسيولوجيا" ، الذي أسسه المفكر وعالم الاجتماع "عبد الكبير الخطيبي" مع باحثين آخرين سنة 1968، أي في خضم =سنوات الرصاص+ وصراع النظام السياسي مع المعارضة ، حيث تم إغلاقه سنتين بعد فتحه ، بدعوى أنه وكر من أوكار اليسار، وأنه يروّج للماركسية والنظريات الثورية.

ـ سوء فهم الإنسانيات ودورها ، وعدم تقديرها بشكل كاف.

ـ تعرض الباحثين في الإنسانيات للقمع والتضييق. فما أكثر الأدباء والمفكرين المنفيين من البلدان العربية ، والمسجونين ، والممنوعين من النشر ، بسبب نشاطهم العلمي في الإنسانيات ، والذي يفسر على أنها تحرك سياسي ، أو تمرد على السلطة الدينية.

ـ وضع شروط ومقاييس عالية لدراسة العلوم الطبيعية والتقنية دون الإنسانية ، وتوجيه الطلبة النجباء نحوها ، وبالمقابل يتم توجيه الطلبة دون المستوى وضعيفي المعدلات للعلوم الإنسانية.

ـ صعوبة الوصول إلى المعلومة والإحصاءات والبيانات ، من المؤسسات الرسمية وغير الرسمية ، وحتى من الأفراد.

ـ عدم وجود دعم مادي ومعنوي لهذه العلوم سواء من الأفراد أو المؤسسات.

ـ عدم وجود مراكز بحث مستقلة عن الجامعة والهيئات الرسمية.

2ـ دور العلوم الإنسانية في الوقت الراهن :

تطورت العلوم الطبيعية بشكل هائل في القرن العشرين . وقد لاحظ المفكرون =أن تقدم العلم في الآونة الأخيرة يفتقر إلى التوازن ، فهناك ميادين أحرز فيها تقدما هائلا ، هي التي تتعلق بالعالم الطبيعي ، على حين أن هناك ميادين أخرى لا يزال العلم يحبو في أولها ، وهي الميادين الخاصة بالإنسان+[1]. وحالة اللا توازن هذه تنطبق على البلدان المتقدمة كما على الدول النامية ، وربما كان الحال أسوأ في هذه الأخيرة .

والعالم العربي بحاجة اليوم إلى تفعيل العلوم الإنسانية والاجتماعية أكثر من أي وقت مضى ، وأكثر من أي مكان آخر في العالم. فالتحولات والتغيرات العميقة والمتزايدة التي أسفرت عن سلسلة من الثورات ، تؤكد حاجتنا الشديدة والملحة لإجراء أبحاث ودراسات عاجلة لفهم الواقع الاجتماعي الجديد ، وتشخيص الشخصية العربية وسلوكياتها. وربما كان إهمال الإنسان العربي والمجتمع العربي سببا في انفجار الوضع وقيام هذه الثورات ، فبشكل من الأشكال تمثل هذه الثورات صرخة فردية وشعبية تقول في إحدى معانيها : =اسمعوني!+

(1) فؤاد زكريا ، التفكير العلمي ، عالم المعرفة ، الكويت ، (د.ط) ، 1978، ص203.

أو =افهموني!+. والعالم العربي بما فيه من مشاكل اجتماعية ونفسية ، لايمكن عدها وإحصاؤها ، يمثل أرضية خصبة لهذه العلوم لأنها أنسب العلوم لدراسة بنية المجتمع وحل مشكلاته وعلاجها ، وفي هذا تكمن أهميتها القصوى.

إن غاية العلوم الإنسانية =هي معرفة الإنسان في طبيعته وغرائزه وطموحاته النفسانية ، واستعداداته الذهنية ، وفي علاقاته مع الطبيعة الكونية ، ومع الكائنات الحية ، ومع البشر في روابطهم العاطفية والاقتصادية والثقافية والجمالية. وهدف تلك المعرفة بدورها هو تحقيق سعادة الإنسان في أبعادها المعاشية والنفسانية والاجتماعية والأخلاقية والروحية+(1).

وهي الغاية التي تتشارك فيها العلوم الاجتماعية والإنسانية معا ، فلكليهما = دور مهم في فهم الفرد وبنية المجتمع ، حيث تسهم في رصد وفهم وتحليل الظواهر الإنسانية والتغيرات والتحولات والمشكلات والقضايا المجتمعية واقتراح الحلول المناسبة والسيطرة عليها ، كما تسهم هذه العلوم في الارتقاء بالمستوى الحضاري والفكري والقيمي للإنسان والمجتمع ، وحفز ودعم التغيرات والتحولات الإيجابية مبكرا حتى لا تحدث في اتجاه مخالف لصياغة بنية المجتمع+(2).

3ـ الحلول المقترحة :

على العالم العربي الالتفات سريعا للعلوم الإنسانية ودعمها ، من خلال منح مكانة وفرصة لكل الباحثين والعلماء من مختلف التخصصات الذين يدافعون عن مستقبل الإنسان ، ويناضلون من أجل السلام والبيئة وحقوق الإنسان ، لأنه =لو وصل عالمنا إلى المرحلة التي يكون فيها لهؤلاء العلماء مع الفلاسفة والأدباء والفنانين والمفكرين الاجتماعيين والأخلاقيين ، كلمتهم المسموعة ، لأمكنه أن يوازن بين تقدمه العلمي وتنظيماته الاجتماعية ، وأن يحقق للبشرية ذلك الرخاء ، وتلك الحياة الفنية ـ ماديا ومعنويا ـ التي يستطيع العلم =بقدراته الحالية+أن يحققها لنا ، لو كان لدينا التنظيم الذي يرقى إلى مستوى هذه

(1) أحمد عروة ، العلم والدين : مناهج ومفاهيم ، دار الفكر، دمشق ، ط01 ، 1987، ص137.
(2) صفات سلامة ، مقال "ضرورة الاهتمام بدراسة العلوم الاجتماعية والإنسانية لفهم التحولات الحالية في ظل الواقع الاجتماعي وثورة الجيل الجديد"، جريدة "الشرق الأوسط" لندن ، العدد 11834، 23 أفريل 2011.

القدرات+[1].

فحسب التقرير العالمي للعلوم الاجتماعية المعنون بـ =الفجوات المعرفية+ الصادر في يونيو(حزيران) من العام 2010 عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) والمجلس الدولي للعلوم الاجتماعية ، فإن العالم الآن بحاجة أكثر من أي وقت مضى إلى العلوم الاجتماعية للتصدي للتحديات الكبيرة التي تواجه البشرية. وأشار التقرير الذي يشكل أول استعراض شامل لمجال العلوم الاجتماعية منذ أكثر من عقد وأسهم فيه مئات من علماء الاجتماع من شتى أنحاء العالم ، إلى أن العلوم الاجتماعية لا تسهم بالقدر اللازم في رفع هذه التحديات نتيجة لأوجه التفاوت الهائلة في القدرات البحثية [2].

فلا يمكن ـ بأي حال ـ اعتبار التقدم العلمي والتكنولوجي وحده مقياسا للتطور الحضاري والرقي الإنساني ، ولسنا هنا بحاجة لدليل يؤكد ذلك ، فعالمنا اليوم هو عالم تقني ورقمي وإلكتروني بامتياز ، لكنه عالم قلق ومشتت وحزين ، وغارق في الحروب والمشاكل النفسية والاجتماعية. إن كل تقدم علمي لا يوازيه تقدم إنساني واجتماعي سيكون وخيم النتائج على الإنسانية جمعاء. فليس من الحكمة قياس تقدم الإنسان وتطوره بالإنجازات التقنية والتكنولوجية في حد ذاتها ، إنما في استخدامها الأمثل من أجل إنسانية سعيدة . فما فائدة التقنية في عالم تشوبه الحروب والتطرف والتشقق الاجتماعي !.

وفي ظل التحولات الكبرى التي يعرفها العالم العربي اليوم ، بإمكان العلوم الإنسانية المساهمة بشكل جد فعال في تربية وتكوين الأجيال الجديدة واللاحقة على قيم التسامح والتعاون ، وأن تعزز العلاقات الاجتماعية وحتى الدولية ، لذلك أصبحت هذه العلوم ضرورة معرفية وعلمية لا يمكن تجاوزها في الوقت الحالي لأنها ستمكننا من استشراف مستقبل أفضل.

بعد هذا العرض الموجز لإشكاليات العلوم الإنسانية في العالم العربي ، وانطلاقا من المعطيات المتوفرة لدينا حول وضع هذه العلوم

(1) فؤاد زكريا ، التفكير العلمي ، ص207.

(2) ينظر: صفات سلامة، مقال "ضرورة الاهتمام بدراسة العلوم الاجتماعية والإنسانية لفهم التحولات الحالية في ظل الواقع الاجتماعي وثورة الجيل الجديد"، جريدة "الشرق الأوسط".

في جامعاتنا ، يمكن معالجة المسألة من خلال بعض المقترحات التي لو أخذت بعين الاعتبار لربما تمكننا من استدراك بعض التأخر الشديد الذي تعانيه هذه العلوم ، وهي المقترحات المتمثلة فيما يلي:

ـ مراجعة كيفية تدريس العلوم الإنسانية في المنظومة التعليمية والتربوية ، بدءا من الطور التحضيري وصولا إلى التعليم العالي.

ـ تحفيز الطلبة والباحثين على التفكير الإبداعي ، ومنحهم مساحة كافية من الحرية لطرح بحوثهم ، والاهتمام بإنتاج الأفكار والإبداع والابتكار.

ـ تكييف المؤسسات التعليمية والبرامج التربوية مع تطلعات الشعوب العربية ، والتركيز على مشاكلها وانشغالاتها.

ـ إنشاء مراكز بحث متخصصة في الإنسانيات تكون مستقلة عن الهيئات الرسمية ، ودعمها ماديا ومعنويا ، ومنحها تسهيلات للوصول للمعلومة.

ـ الخروج من النمطية في تدريس الإنسانيات ، وجعل الواقع الاجتماعي والنفساني الموضوع الفعلي للبحوث والدراسات الإنسانية.

ـ مراجعة مقاييس اختيار التخصص في الجامعات ، والكف عن اعتبار الإنسانيات علوم إضافية أو غير مجدية ، وتوجيه أضعف الطلبة إليها.

قائمة المصادر والمراجع:

. الكتب :

1 ـ أحمد أنور بدر ، المدخل إلى الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، دار الثقافة العلمية ، الإسكندرية ، ط 02 ، 2009.

2 ـ أحمد عروة ، العلم والدين: مناهج ومفاهيم ، دار الفكر ، دمشق ، ط 01 ، 1987.

3 ـ فؤاد زكريا ، التفكير العلمي ، عالم المعرفة ، الكويت ، (د .ط) ، 1978.

4 ـ محمد عابد الجابري ، إشكاليات الفكر العربي المعاصر مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 06 ، 2010.

5 ـ يمنى طريف الخولي ، مشكلة العلوم الإنسانية : تقنينها وإمكانية حلها ، دار الثقافة ، القاهرة ، (د.ط) ، 1990.

. الجرائد والمجلات :

1 ـ جريدة =الشرق الأوسط+ ، لندن ، العدد 11834 ، 23 أفريل2011.

2 ـ جريدة =المساء+ ، المغرب ، العدد 1322 ، 13 مارس2011.

3 ـ مجلة =نزوى+ ، سلطنة عمان ، العدد 40 ، 24 جويلية 2009.

الترجمة وفوضى المصطلح (قراءة في مصطلح العتبات النصيّة)

سعيدة تومي*

الملخص :

لايخفى على أحد أن الترجمة تكتسي قدرا كبيرا من الأهمية في الدراسات الأدبية والمقاربات النقدية إذ أنها كتابة في اللغة المترجم إليها لنقل المعنى وفقا للغرض المتوخى منها وهي عملية انتقال من لغة إلى أخرى ، فيما بين ثقافتين ، لتبيين مراد المترجم عنه للمترجم له الذي لا يفهم اللغة المترجم منها وهذا ما يضمن تفاعلا واسعا وثريا بين مختلف الأقطار الفكرية ، وأكبر دليل على ذلك التحول الجذري النوعي في مسار الحضارة العربية الإسلامية في القرنين الثاني والثالث الهجريين بفضل حركة الترجمة آنذاك.

لئن كان الحديث في هذا الأمر يتطلب الكثير من التفصيل والتحليل ، فإننا نود الإشارة في هذا الملخص إلى قضية محورية تتعلق أساسا بالترجمة وفوضى المصطلح التي تشهدها الساحة النقدية الراهنة ، فتكفي إطلالة سريعة على ما هو مطروح من مصطلحات في مختلف الاجتهادات الفردية أو الجماعية على حد سواء ليقف القارئ العربي أمام كم هائل من المصطلحات التي لاتزيد إلا من حيرته ، وهذا ما يؤكد أن واقع الترجمة في الوطن العربي يتسم بالركود والفوضى ، ومن بين المصطلحات التي واجهت صعوبات كبيرة مصطلح =العتبات النصية+ ، فكيف أثرت الترجمة على مصطلح العتبات النصية؟.

الكلمات المفتاحية : الترجمة وفوضى المصطلح ، العتبات النصية

.

Summary:

No one can deny that the translation has a great importance in literary studies and critical approaches. This is an entry in the target language to convey

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ

meaning depending on the intended purpose.This is a passage from one language to another, between two cultures, to show the mean of the author of the original language of the reader of the target language who does not understand the language.This ensures an enriching interaction between thoughts.

Evidence, qualitative and radical transformation that has affected the Arab Muslim civilization in the second and third centuries of the Hegira thanks to the translation movement which existed there.

This article discusses the translation and terms'anarchy known by the critical current environment . Just look what is proposed as terms by individuals or institutions for the Arab reader is facing a huge number of terms which puts him in ambiguity. It shows that the translation in the Arab world is characterized by recession and anarchy.

Keywords: translation, terms' anarchy, text.

الترجمة وفوضى المصطلح :

لايخفى على أحد أنّ الترجمة تكتسي قدرا كبيرا من الأهمية في الدراسات الأدبية والمقاربات النقدية ، وإذا كانت =الترجمة كتابة في اللغة المترجم إليها لنقل المعنى وفقا للغرض المتوخى منها وهي عملية انتقال من لغة إلى أخرى ، فيما بين ثقافتين ، لتبيين مراد المترجم عنه للمترجم له الذي لا يفهم اللغة المترجم منها+(1) ، فهي تعد =وسيلة من أهم وسائل التلاقح الثقافي وتحقيق التقارب الفكري المنشود بين مختلف الأمم والشعوب ... مما جعل البعض يصرّ على نعتها بالخيانة الخلاقة ... لأنها تعطي الأثر واقعا جديدا ، إذ تتيح له إمكانية تبادل أدبي جديد مع جمهور أوسع ، ولأنها تغريه ليس فقط ببقاء ، بل بوجود ثان أيضا ...+(2) ، هذا ما يضمن تفاعلا واسعا وثريا بين مختلف الأقطار الفكرية وأكبر دليل على ذلك التحوّل الجذري والنوعي في مسار الحضارة العربية الإسلامية في القرنين الثاني والثالث الهجريين بفضل حركة الترجمة آنذاك .

لكن الترجمة في كلّ زمان ومكان لايمكن أن تتم بطريقة فوضوية

(1) محمد الديداوي ، مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة ، ط1ـ المغرب ـ 2007 ، ص62.

(2) عبد العالي بوطيب ـ الترجمة والمصطلح ـ مقالة في مجلة علامات في النقد ـ الجزء 29 ـ 07 دار الفلاح للنشر والتوزيع الرياض1997 ، ص136 المرجع نفسه ، ص137 .

عشوائية إنّما تخضع بالأساس إلى جملة من الشروط والضوابط التي تسمح لها بالحفاظ على بعدها العلمي والموضوعي ، كما تضمن =انتقال سليم وأمين لروح النص المترجم من لغته الأصلية إلى اللغة المستقبلية+(1) .

وإذا كان الحديث في هذا الأمر يتطلب الكثير من التفصيل والتحليل ، فإننا نود الإشارة في هذا المقام إلى قضية محورية تتعلق أساسا بالترجمة وفوضى المصطلح التي تشهدها الساحة النقدية الراهنة ، فتكفي إطلالة سريعة على ما هو مطروح من مصطلحات في مختلف الاجتهادات الفردية أو الجماعية على حد سواء ليقف القارئ العربي أمام كمّ هائل من المصطلحات التي لا تزيد إلا من حيرته ، وهذا ما يؤكد أنّ واقع الترجمة في الوطن العربي يتسم بالركود والفوضى .

لنأخذ على سبيل المثال واحداً من المصطلحات التي جاء بها جيرار جينت Gerrard Genette الذي فتح - في ضوء اختياره المنهجي لمصطلح المتعاليات النصيّةTranstextualité وتحديده لأنماطها المختلفة - مجالا واسعا للقراءات النقدية التي حاولت الإلمام بجميع العلاقات المكوّنة لخطاب أدبي ما ، وكانت العتبات النصيّة أو le paratexte من بين هذه العلاقات التي اقترحها جينت وأسس لها ، التي تجسدت في كونها الرابطة القائمة بين النص ومحيطه الفضائي . يشمل ذلك مقاربات العنوان ، العناوين الفرعية ، التنبيه ، المقدّمة ، الخاتمة ، وكل ما يمكن أن يرد من إشارات حول النص .

كان من الطبيعي أن يستقطب هذا المصطلح عناية النقاد العرب ، فحاولوا من جهتهم البحث فيه ، واستيعاب هذا المفهوم ، وتطبيقه على أنواع مختلفة من الخطابات وعرض مختلف اقتراحاتهم ، بدءا بالمصطلح ذاته الذي عرف اضطرابا واضحا في الترجمات العربية .

إنّ لفظ =paratexte+ كمصطلح ما يزال يشهد حركية تداولية تواصلية في المؤسسة النقدية العالمية ، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص ، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية وبفاعلية جمهوره المتلقي له(2) ، وقد أثار المصطلح الغربي =leparatexte+(1) ، أو

(1) عبد الحق بالعابد عتبات منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2008 ، ص26.
(2) Voir - Gerrard Genette - Seuils - Edition du Seuil- Paris - 1987 - p7

=la paratextualité + في توظيفات جيرار جينت اضطرابا كبيرا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقة والسبب يرجع إلى الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف في اللغة الأصلية (2) ، **فسعيد يقطين** يترجم مصطلح le paratexte بـ =المناصصات+ في كتابه =القراءة والتجربة+ ولكنه يستعمل في كتابه =انفتاح النص الروائي+ مصطلح =المناصّة+ مع عدم جواز فك الإدغام ، لكنه انتبه إلى أنّ مصدر=ناصّ+ هو=مناصّة+ وأنّ اسم الفاعل منها هو=مناصّة+ ، ومن ثم عدل عن توظيف =مناصصات+ ووظّف =مناصّة+(3).

بعد ذلك يوظف =المناص+ في كتبه اللاحقة =من النص إلى النص المترابط+(4) و=الرواية والتراث السرد+(5) ، والمصطلح نفسه اعتمده محمد عزام في كتابه =النص الغائب+(6). ونجد مصطلحا آخر هو النص الموازي أو النصوص الموازية عند كل من محمد بنيس في مؤلفه =الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها+ ، وعند رشيد يحياوي في كتابه =الشعر العربي الحديث : دراسة في المنجز النصي+(7) ، واستعمل الناقد المغربي جميل حمداوي مصطلح =النص الموازي+ في مقال له نشره في أحد المواقع الالكترونية بعنوان : لماذا النص الموازي؟ (8) ، ويترجم **فريد** الزاهي مصطلح =le paratexte+ بـ =المحيط الخارجي+ في كتابه =الحكاية والمتخيّل+(9).

---

(1) ينظر: جميل حمداوي ، لماذا النص الموازي ؟.www. Arabic nadwah. Com

(2) ينظر: سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ط2 ، المغرب ، 2001 ، ص 102.

(3) سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط لمركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2005 ، ص 106/96.

(4) سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 2006 ص 50/ 128/99.

(5) محمد عزام ، النص الغائب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2001 ، ص28.

(6 محمد بن يس ، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدلاتها ، ج1 ، دار توبقال للنشر ، ط1 الدار البيضاء ، ص77 - 113.

(7) رشيد يحياوي الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصّي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1998 ، ص 13 .

(8) جميل حمداوي ـ لماذا النص الموازي ؟.www. Arabic nadwah. Com

(9) فريد الزاهي ، الحكاية و المتخيّل دراسات في السرد الروائي و القصصي ، إفريقيا الشرق ، الرباط ، 1991 ص 85

أمـا محمـد الهـادي المطـوي فيتـرجم =la paratextualité+ ب =المـوازية النصيّـة+ أو=المـوازي النصـيّ+ بخـلاف ترجـمة محمـد بنـيس . وهذه التـرجمة حرفيـة وقاموسية . فـ=para+ تـرجمة للموازي بمعنى =المحاذاة والتفاعل معا+(1).

يصـادفنا مصطلح=النصيّة الموازية+كذلك فـي استعمالات مختـار حسني ، ووظف عمر عبد الواحد مصطلحين معا هما =التوازي النصّي+ و=الموازيـة النصيّة+ غير أنّـه لم يتبن أيّا منهمـا ، فهو يشير فـي هـامش الكتاب إلى أن ّالترجمـة الأولـى لمختـار حسني ، والترجمـة الثانيـة محمد الهادي المطوي (2). في حين اعتمد كل من عزت محمد جاد ونور الدين السد مصطلحا آخر يضـاف إلـى قائـمة المصطلحات المترجمـة هـو=الما بـين نصّـيّة+في كتابيهمـا علـى التـوالي+ نظريـة المصـطلح النقدي+و=الأسلوبية وتحليل الخطاب+(3).

نجد مصطلحا آخر يتبناه حميد لحمداني في كتابه =القراءة وتوليد الدلالة+هو=المصاحبة النصيّة+(4) ، وهو في الحقيقة مصطلح لا يخرج يخرج عن إطـار الترجمـة الحرفيـة للكلمـة لأنّ =para+ تعني المجـاورة والمصاحبـة والقرابـة و=textualité+تعني النصيّة . ويتـرجم مصـطفى الشـاذلي مصـطلح =le paratexte+ بمصـطلح آخـر مخـالف لمـا سبقـه مـن مصـطلحات هـو =المكمّـلات+ مستفيدا فـي ذلـك ممـا قدّمـه عبـد السـلام هارون في كتابه =تحقيق النصوص ونشرها+(5).

كمـا تسـتعمل جليلـة الطريطـر فـي مقـال لهـا منشـور فـي مجلـة =علامـات فـي النقـد+ مصـطلحا آخـر مرادفـا للمصـطلح الأجنبـي

(1) جميل حمداوي ، لماذا النص الموازي ؟.www. Arabic nadwah. Com
(2) عمر عبد الواحد ، التعلّق النصّي ، دار الهدى للنشر والتوزيع ـ ط1ـ الجزائر ، 2003 - ص67.
(3) عزت محمد جاد ، نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002 ، ص302. و : نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر -1997 - ص 101.
(4) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط1ـ الدار البيضاء ـ2003 ـ - ص43.
(5) مصطفى الشاذلي ، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدّمة في الخطاب النقدي القديم ، مقالة في مجلة علامات في النقد ، الجزء 29 م07 دار الفلاح للنشر والتوزيع ، الرياض1997 ص297 . وينظر أيضا عبد السلام هارون ـ تحقيق النصوص و نشرها ، دار النهضة العربية ، ط1 بيروت 2001 ، ص84.

هو=النص المؤطر+. وتفصح عن اجتهادها في تعريبه(1). ونجد مصطلح =محيط النص+ عند أحمد يوسف مفضلا إيّاه على مصطلح آخر هو=العتبات+ لذي يحتاج إلى تحديد دقيق ، لكون=المحيط+ أقرب إلى الدقة ، حتى وإن كان يوحي بما هو هامشي بخلاف ما هو عليه =محيط النص+ من أهمية(2).

نأتي في ختام عرضنا لجملة المصطلحات العربية المتوفرة ، التي رافقت هذا المصطلح الأجنبي =le paratexte+ إلى عرض آخر المصطلحات ، وهو المصطلح الأكثر انتشارا في المقاربات النقدية : =عتبات النص+ أو=العتبات النصيّة+ ، فقد وظف هذا المصطلح جملة من الباحثين منهم : حسين خمري في مؤلّفه =نظرية النص+(3) . وعبد الفتاح الحجمري في كتابه =عتبات النص البنية والدلالة+(4). وفي دراسة لـ =عبد الرزاق بلال+ موسومة بـ =عتبات النص+(5). مع أنّه أشار إلى مصطلحات أخرى تدور في الإطار ذاته : النصوص المصاحبة ، المكملات ، سياجات النص ... .

إنّ المصطلح ذاته استخدمه =النص الروائي+ و=محمد الصالح خرفي+ في كتابه =فضاء النص نص الفضاء : دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر+(6).

نضيف إلى جملة الباحثين=أسامة الملا+الذي آثر المصطلح نفسه=العتبات النصيّة+ في دراسة منشورة في مجلة =علامات في النقد+ بعنوان =من الأزرق إلى الأزرق : قراءة في عنبات العصفورية+ (7).

(1) جليلة الطريطر ، في شعرية الفاتحة النصيّة ، مقالة في مجلة علامات في النقد ، الجزء 29 ، 07 ص 159-160.
(2) أحمد يوسف ، سيميائية العتبات النصيّة مقاربة في خطاب الإهداء ، مقالة في مجلة اللغة و الأدب ، العدد 15 ، جامعة الجزائر- الجزائر-2001 - ص17.
(3) حسين خمري ، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، ط1 الجزائر-2007 - ص 115.
(4) عبد الفتاح الجحمري ، عتبات النص ، البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ـ ط1 الرباط ، 1996 ، ص 7 - 8
(5) عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص ، إفريقيا الشرق ، الرباط - 2000 - ص 22.
(6) محمد الصالح خرفي - فضاء النص - نص الفضاء ، دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر - - منشورات ارتيستيك - ط2 - الجزائر -2007 - ص25 .
(7) أسامة الملا ، من الأزرق إلى الأزرق ، قراءة في عنبات العصفورية ، مقالة في مجلة

مؤخرا ألف =عبد الحق بلعابد+كتابا سماه =عتبات+كان قراءة وبحثا في كتاب =جيرار جنيت+ درس فيه أبحاث جنيت من النص إلى المناص.كما وظّف مصطلحات أخرى تدور في السياق ذاته كالمناص والنص الموازي .

إنّ العتبات النصيّة أساسا عبارة عن ملحقات نصيّة وعتبات نطؤها قبل الدخول إلى أي فضاء نصيّ ، إذن هي كالعتبة بالنسبة إلى الدار فقد جاء في (لسان العرب) في مادة (عتب) : =العتبة أسكفة الباب التي توطأ+(1). إنّها بداية الحركة واللقاء والكشف ، كانت هذه بعض المصطلحات عند نقادنا العرب المحدثين ، والتي لاشك في أنّ صورتها الغربية هي المرجع المحوري ، فغالبا ما اندرجت ضمن تحليلهم لأنماط =المتعاليات النصيّة Transtextualité+ عند جيرار جينت ، ورافقت المصطلح الغربيle paratexte .

لعلّ فوضى المصطلحات هذه راجعة بالدرجة الأولى إلى ما تتوفر عليه اللغة العربية من فائض في الألفاظ ودلالاتها ، وما ينضح به اللفظ العربي من فائض في المعنى ، وما تتسم به التراكيب العربية من تنوع ومرونة وحركية .

لكن مع ذلك يبقى المصطلح النقدي لبنة أساسية من لبنات قيام نقد أدبي جاد فعال في مقاربة النصوص الإبداعية ، نظرا لدوره الحاسم في ضبط المفاهيم وبالتالي تحقيق الحد الأدنى من الموضوعية ، ولذلك كان من شروطه الوضوح والضبط والوحدة ، بدونها تفقد المصطلحات قيمتها الإجرائية وصرامتها العلمية(2) ، غير أنّ هذه الشروط تبقى نسبية في الوقت الحالي نظرا لـ =غياب ظاهرة التنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات سواء داخل الوطن العربي الواحد أو بين مختلف الأقطار العربية ، لدرجة يشعر معها القارئ وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة ، أنّ كل باحث يشكل مدرسة نقدية قائمة بذاتها معزولة كليّا عمّا يجري حولها في المدارس الأخرى رغم اعتمادهم

علامات في النقد ـ الجزء 29 ، م07 ، ص 204.

(1) محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ـ ج1ـ دار صادر ، بيروت ، 1992 ـ ص576.

(2) عبد العالي بوطيب ، الترجمة والمصطلح مقالة في مجلة علامات في النقد الجزء 29 ، م07 ، ص138 .

جميعا على خلفيات مرجعية نظرية غربية واحدة ...+[1].

إنّ غياب التنسيق مردّه حسب أحد الباحثين إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم ثم انقطاع الصلة فيما بينهم بحيث لا يفيد السابق منهم اللاحق. ولعلّ شيئا من إيثار العناد يكون من وراء التعدد والاختلاف ، إذ إنّ كل فئة تطوي على شعور بأنّها أحق من سواها في الاتباع وأنّها تحاول أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها ، تعتمده في مباحثها النقدية دون إيلاء الأهمية للاجتهادات الأخرى في هذا الحقل المعرفي الثري الذي تتعانق فيه الثقافات والرؤى والاجتهادات [2].

إنّ من شروط المصطلح أن يكون واضحا دقيقا متداولا ، يسهّل عملية الفهم ، وما يترتب عنها من أفكار ورؤى ووجهات نظر من شَأنها أن تعمّق المعرفة بالمفهوم والتصوّر ، وهذا لا يلغي حق الباحثين الشخصي في الاجتهاد ، ووضع المقابلات التي يرونها مناسبة للمصطلحات الغربية الأصل لكن بشرط التقيّد بضوابط وشروط علمية صارمة تضع حدا للفوضى العارمة الراهنة ، وتدفع بعجلة النقد إلى الأمام في ظل المصداقية والفعالية لأنّ المصطلح في النهاية =يختزل الفكر وبقدر ما ينتظم المصطلح وتتوضح دلالاته وتتعدد استعمالاته ينمو الفكر نموا متأكدا وسريعا+[3].

قائمة المراجع :

1 ـ ابن منظور محمد بن مكرم ـ لسان العرب ـ ج1ـ دار صادر ـ بيروت ـ 1992.
2 ـ أحمد يوسف سيميائية العتبات النصيّة : مقاربة في خطاب الإهداء مقالة في مجلة اللغة والأدب ، العدد 15 ، جامعة الجزائر ـ الجزائر ـ 2001 .
3 ـ أسامة الملا ـ من الأزرق إلى الأزرق : قراءة في عنبات العصفورية ـ مقالة في مجلة علامات في النقد ـ الجزء 29 ـ م07 ـ دار الفلاح للنشر والتوزيع ـ الرياض ـ 1997.
4 ـ جليلة الطريطر ـ في شعرية الفاتحة النصيّة مقالة في مجلة علامات في النقد الجزء 29 ـ م07 دار الفلاح للنشر والتوزيع ـ الرياض ـ1997.
5 ـ حسين خمري ـ نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال منشورات الاختلاف ـ ط1ـ الجزائر-2007 .
6 ـ حميد لحمداني ـ القراءة وتوليد الدلالة المركز الثقافي العربي ـ ط1ـ الدار البيضاء ـ 2003.
7 ـ رشيد يحياوي ـ الشعر العربي الحديث / دراسة في المنجز النصّي ـ إفريقيا الشرق الدار

(1) المرجع نفسه ، ص138- 139 .
(2) المرجع نفسه ، ص139- 140.
(3) محمد الديداوي ـ مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة ، ص80.

البيضاء - 1998 .
8 - سعيد يقطين: * الرواية والتراث السردي - رؤية للنشر والتوزيع - ط1- القاهرة -2006 .
* انفتاح النص الروائي - المركز الثقافي العربي - ط 2 - المغرب -2001,
* من النص إلى النص المترابط - المركز الثقافي العربي ط1- الدار البيضاء - 2005 ,
9 - عبد الحق بالعابد - عتبات - منشورات الاختلاف - ط1- الجزائر - 2008
10- عبد الرزاق بلال- مدخل إلى عتبات النص - إفريقيا الشرق - الرباط - 2000.
11- عبد السلام هارون- تحقيق النصوص ونشرها - دار النهضة العربية - ط1 - بيروت - 2001
12- عبد العالي بوطيب - الترجمة والمصطلح - مقالة في مجلة علامات في النقد الجزء 29 – م07 - دار الفلاح للنشر والتوزيع الرياض 1997
13- عبد الفتاح الحجمري – عتبات النص ، البنية والدلالة – منشورات الرابطة – ط1- الرباط -1996 .
14- عزت محمد جاد نظرية المصطلح النقدي الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 2002
15- عمر عبد الواحد - التعلّق النصّي - دار الهدى للنشر والتوزيع - ط1- الجزائر-2003.
16- فريد الزاهي الحكاية والمتخيّل ، دراسات في السرد الروائي والقصصي إفريقيا الشرق – الرباط -1991.
17- محمد بنيس – الشعر العربي الحديث ، بنياته وبدلاتها ج1- دار توبقال للنشر – ط1- الدار البيضاء-1989 .
18- محمد الديداوي - مفاهيم الترجمة ، المنظور التعريبي لنقل المعرفة - ط1- المغرب -2007.
19- محمد الصالح خرفي - فضاء النص – نص الفضاء ، دراسة نقدية في الشعر العربي المعاص ، منشورات ارتيستيك - ط2 - الجزائر -2007.
20 – محمد الصالح خرفي - فضاء النص - نص الفضاء ، دراسة نقدية في الشعر العربي المعاصر - منشورات ارتيستيك - ط2 - الجزائر -2007 .
21 - مصطفى الشاذلي ، مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدّمة في الخطاب النقدي القديم ، مقالة في مجلة علامات في النقد - الجزء 29 - م07 - دار الفلاح للنشر والتوزيع - الرياض - 1997.
22 - نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب - دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر - 1997 ص101.

الإبداعُ ،أدبيّتُهُ وأسرارُ خلودِهِ.

محمد طيبي *

الملخّص :

الفنونُ في عالمِ الإبداعِ كثيرةٌ ، ومنها الأدبُ ؛ والأدبُ ، شعرًا ونثرًا ، وكما أجمعَ على تعريفه العارفون ، هو كلُّ كلامٍ جميلٍ مفيد ، ظلّتْ عبقريّاتُ الأدباء تتبارى في رحابِه بلا هوادة منذُ الأزلِ ، فكانَ أنْ أنتجوا في شتّى أجناسه المعروفةِ ما أنتجوا ، وكان طبيعيًّا أنْ يكونَ ضمنَ هذه الأعمالِ ـ ولا يزالُ ـ الغثُّ والسّمينُ ، وأنْ تُرافقَ هذه المسيرةَ الطّويلةَ في المقابلِ جهودٌ أخرى موازية ، ظلّتْ بدورها تترصّدُ كلَّ عملٍ على حدَة ، غايتُها بلوغُ مراتبِ الأدبيّةِ ، فاختلفتْ معاييرُ التّقييمِ ، وتباينتْ نبراتُ التّقويمِ ، وتعدّدت سبُلُ الدّعوةِ إلى مصداقيّةٍ في التّحليلِ ، وتوجيهٍ صارمٍ نحوَ دراسةٍ مخبريّةٍ علميّةٍ للأدبِ ، وتفحُّصٍ مجهريٍّ لكلِّ ما يُنتَجُ ، فكانت اللّغةُ في ذلك محلَّ كلِّ اهتمامٍ ، باعتبارها وسيلةَ التّواصلِ الأولى بلا منازعٍ ، إذ ينبغي ألّا تبقى لغةُ الإبداعِ لغةً عاديةً منفِّرةً إبلاغيّةً فقط ، بلْ لا بدَّ من العملِ على السّموِّ بها إلى منزلَةِ اللّغةِ الإبلاغيّةِ الجماليّةِ الّتي تتركُ في القارئِ أثرًا بالغًا ، يستطيعُ أنْ يُدركَها إدراكًا جماليًّا ، وهو الأمرُ الّذي لا يُمكنُ تحقيقُه دون التّخلّي عن الشّكلِ التّقليديِّ العتيدِ ، فتلك ـ لعمري ـ هي الذّروةُ الّتي يتطلّعُ إليها النّقّادُ والدّارسون ، وهي الهدفُ الأسمى الّذي يتنافسُ لأجله في مجالِ الإبداعِ المتنافسون.

الإشكالية : العمل على الاستجابة الجادّة لصرخة العديد من النّقّاد في السّاحة الأدبيّة ، والمتمثّلة في ضرورة البحث عن مجموع القواعد والمفاهيم الأدبيّة الّتي يضبطها الكاتب في بناء آثاره ، والتّصدّي للفصل بيْن الأدب الزّائف وجمال الأدب الأصيل.

الكلمات المفتاحية : الأدب ، الأدبيّة ، الأدب الأصيل ، الأدب

* قسمُ اللُّغةِ العربيَّةِ وآدابِها.كلّيّةُ الآدابِ والعلوم الاجتماعيَّةِ ، جامعة سعد دحلب، البليدة.

الزّائف ، الإدراك الجماليّ ، الإثارة ، الشّكل التّقليديّ ، الأسلوب ، الشّعر ، الأسلوبيّة ، الأسلبة ، الرّواية ، البنية اللّغويّة ، الانطباعيّة ، الشّكلانيّون الرّوس ، التّقاليد الأدبيّة ، التّحليلُ ، التّحليل المجهريّ ، التّذوّق الجماليّ ، الدّراسة المخبريّة ، الجمال ، الجنس الأدبيّ ، الخيال ، علم الأدب ، عنصر الغرابة ، العمل الأدبيّ ، الفنّ ، القارئ ، المسرحيّة ، مفهوم الأدب

Abstract:

Literature is one of the numerous arts in the domain of creativity. And literature whether poetry or prose has been defined by experts as any aesthetical discourse for which the genius man and women of literature have been competing hard. This resulted in a great deal of production in the known genres. This production naturally included excellent and worthless work. Meanwhile, other efforts were made.Specialists observed any work separately seeking for reaching the levels of poetic. The criteria of evaluation have differed. The call for the credibility in the analysis as well as for the methods for a scientific study of literature and its microscopic study rose. Therefore, language has taken a prominent position. It is undoubtedly the very first means of communication since the language of creativity must never remain an ordinary communicative and rejecting language. It must at the same time be raised to the highest position of a communicative and aesthetical language which leaves a profound effect on the reader who must realize the aesthetic side. This can never be achieved without getting rid of the old traditional attitude. It is certainly the highest point sought by critics and researchers. It is also the highest objective which leads to competition among creators.

Title of the paper Creativity Its poetics and the secrets of its everlasting fame

Problematic: The purpose of this study is to find out how to satisfy the need of the critics in the literary field concerning the necessity to determine the set of literary rules and concepts which the writer takes into consideration when building up his works It also aims at discriminating between pseudo literature and authentic one

Key words : literature, poetics, Authentic literature, pseudoliterature Aesthetic perception, motivation, reflection , style stylistics, stylization , impressionism Linguistic structure, Literary imitation, analysis, Microscopic analysis, Aesthetic appreciation, aesthetic, Literary genre ,Scientific study, Traditional form.

توطئة:

لـمْ يعُـدْ يخفَـى علَـى الباحـثِ فِـي مجـالِ الأدبِ ، ومنـذُ انتفاضـةِ

الشكلانيين الرّوس(1) النّقديّةِ ، أنَّ مِنْ أقوى مَا أصبحَ يؤرِّقُ النَّاقدَ وهو ينظرُ فيمَا يقعُ بينَ يديْهِ مِنَ الأعمالِ الأدبيَّةِ ، السَّعيَ بكلِّ مَا أوتِيَ مِنْ تجربةٍ ومعرفَةٍ =لتحقيقِ أكبرِ قدْرٍ مُمْكِنٍ منَ المِصداقيَّةِ فِي التَّحليلِ والتّقييمِ والتّقويمِ ، كركائزَ أساسيَّةٍ فِي سيرةِ النّقدِ الأولَى ، الّتِي ظلَّتْ رَدْحًا طويلاً مِنَ الزَّمَنِ نَهْبًا للانطباعيَّةِ والاجتماعيَّةِ والوثائقيَّةِ والتّاريخيَّةِ...+(2).

تلتقي جلُّ الآراءِ اليومَ على أنَّ ثمّةَ مواقفَ نقديّةً جريئةً صارمةً ، أصبحتْ ترى =أنَّ وجهةَ البحثِ في الأدبِ ـ اليومَ أكثرَ منْ أيِّ وقتٍ سابقٍ ـ ينبغي أنْ تتخلّصَ منْ أحكامِ الذّوقِ الانطباعيّةِ ، وأنْ تتّجهَ صوبَ الدّراسةِ المخبريّةِ العلميّةِ الّتي تجعلُ الظّاهرة الأدبيّةِ موضوعًا للتّحليلِ المجهريِّ+(3) ، وتحرصَ على ضربِ حدودٍ فاصلةٍ صارمةٍ بينَ ماضٍ تجاوزَ الدّهرُ أهلَهُ ، وحاضرٍ =أصبحَ الإنسانُ فيه أكثرَ تفتّحًا واستنارةً وقدرةً على احتواءِ معطياتِ عصرِهِ الّتي بلغتْ شأوًا بعيدًا منَ التّعقيدِ+(4) ، غايتُهُ بدايةً وأساسًا ،

(1) أطلق اسم =الشكلانيين+على ثلّة من الباحثين الشّباب في الفنون والعلوم ، ائتلف جمعهم منتصف العقد الثّاني (من القرن السّابق) في ما سمي بحلقة موسكو اللّسانيّة في ظلّ أكاديميّة العلوم بموسكو ، تصدّر هذه الحلقة كلٌّ من =رومان جاكوبسون ـ موريس إيخنباوم ـ مالينوفسكي ـ وآخرون وقد جعلوا نصب أعينهم أن يرتقوا بالدّراسات اللّسانيّة والشّعريّة ، وأصدروا أوّل تأليف لهم سنة 1916م في نظريّة اللّغة الشّعريّة ، وفي سنة 1917م ظهرت جماعة جديدة وُسمت بـ =جمعيّة دراسة اللّغة الشّعريّة+ (opoaiz) شدّت من أزر حلقة موسكو ، وانكبّت الجماعتان على دراسة الجانب اللّساني للشّعر سعيا إلى شقّ سبيل بكر في معرفة مقوّمات اللّغة الأدبيّة وخصائصها ، ومحاولة للارتفاع بتاريخ الأدب إلى مقام العلوم ذات القوانين النّظريّة. ولمزيد من المعرفة في شأن هذا المفهوم ومختلف أسراره ومقاصد رواده ، انظر:

ا / إبراهيم خليل ، بنية النَّصّ الرّوائيّ ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون ـ منشورات الاختلاف ، الطّبعة الأولى ، الجزائر/2010 ، ص 52 . 53.

ب/ الصّادق قسّومة ، علم السّرد (المحتوى والخطاب والدّلالة) ، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة الرّياض ، المملكة العربيّة السّعوديّة ، 2009 ، ص 07 -17.

ج/ محمّد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب/دمشق ، 2003 ، ص13.

د/ محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ بين النّظريّة والتّطبيق ، سلسلة =مفاتيح+ ، دار الجنوب للنّشر/ تونس ، 1997 ، ص13.

هـ/ Petit Larousse, en couleur, librairie Larousse, Paris 1980, page 396.

(2) عزّت محمد جاد ، نظريّة المصطلح النّقديّ ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، القاهرة 2002 ، ص268.

(3) محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ بين النّظريّة والتّطبيق ، ص24.

(4) عزّت محمد جاد ، نظريّة المصطلح النّقديّ ، ص269.

توجيهُ المبدعين على اختلافِ مذاهبِهم وتوجّهاتِهم ، والعملُ معهم في صفٍّ واحدٍ لإكسابِ العملِ الأدبيِّ ، أيًّا كان جِنسُه ، سمةَ الأدبيّةِ(1) ، وحسب ، وهو المصطلحُ =الّذي يزيدُ مسائلَ الأدبِ تعقيدًا ، ويكشفُ عن الاختلافِ المذهلِ في معاني هذه الأدبيّةِ ومعاييرِها: فقدْ دلَّ اختلافُ الأدبِ بينَ الثّقافاتِ وتطوُّرُه عبرَ التّاريخِ على أنَّ الأدبيّةَ ومفاهيمَها ومعاييرَها وقضاياها قد شهدتْ اختلافًا كبيرًا بينَ أهلِ النّظرِ فكانَت حينًا دائرة في فلكِ البلاغةِ والمحسّناتِ ، وكانتْ حينًا آخرَ قائمةً على علاقاتٍ بسننِ الأسلافِ وجيادِ النّصوصِ ، وكانتْ حينًا ثالثًا تعبيرًا عنْ عمقِ الفكرةِ وتعقّدِهِ ومجرّداتِهِ ، وربّما عُدّتْ وسيلةً لتأديّةِ توهّجِ العاطفةِ وتميُّزِ الذّاتِ واختلافِ خصائصِ الفردِ في تجربتِهِ وإحساسِهِ ورؤيتِهِ وتذوّقِهِ الجماليِّ واللّغويِّ والفنّيِّ...+(2) ، لكنْ يبدو واضحًا ، وأيًّا كانَ تباينُ وجهاتِ النّظرِ العديدةِ هذه ، أنَّ أقوى ما يُمكنُ أن يُقَرِّبَ بينها ، ويُطَمْئِنَ الدّارسَ أكثرَ لمعرفةِ بعضِ خفاياها ، هو=أنَّ موضوعَ علمِ الأدبِ ليسَ الأدبُ ، وإنّمَا هو **الأدبيّةُ** ، أيْ ما يجعلُ منْ أثرٍ ما أثرًا أدبيًّا+(3) ، وِفق الزّاويّةِ الّتي يرى من خلالِها (رومان جاكوبسون (1896-1982) JakobsonRoman)(4).

والحقُّ في هذا الرّأيِ كلُّ الحقِّ ، أنّهُ لا طمعَ في بلوغِ ذلك ، أو تحقيقِ شيءٍ منهُ ولو كانَ ضئيلاً ، إلاّ اعتمادًا على أقوى ما يتوفّرُ لهؤلاءِ وأولئكَ منَ الأدواتِ الفاعلةِ ، والوسائلِ الفنّيّةِ العديدةِ واللاّزمةِ ، ولهذا كانَ الأمرُ طبيعيًّا أنْ ظلّتْ الرّوايةُ العربيّةُ المعاصرةُ تتابعُ بحثَها عن بعضِ هذه الوسائلِ الّتي يمكنُ منْ خلالِها المساهمةُ في عمليّاتِ إحداثِ التّغييرِ والدّعوةِ

(1) من جملة المصطلحات النّقديّة المتداولة بشكل واسع بين دارسي الأدب ، مصطلح (الأدبيّة) ، ويقال أنّ (جاكوبسون) كان سبّاقا لتوظيفه والتّرويج لانتشاره بين جمهور النّقّاد ، ضمن كتاباته المختلفة عن الدّراسة الأدبيّة وشروط تناولها ، انظر الشّرح المفصّل حول هذا المصطلح ضمن: عزّت محمّد جاد ، نظريّة المصطلح النّقديّ ، ص267 -271.

(2) الصّادق قسّومة ، علم السّرد ، المحتوى والخطاب والدّلالة ، ص07.

(3) JAKOBSON (Roman), théories de la littérature, textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, ed ,du Seuil,1965,page 33.

(4) جاكوبسون (رومان) ، لسانيّ أمريكيّ من أصل روسيّ ، ولد في موسكو (1896 / 1982) ، شارك في أشغال الدّورة اللّسانيّة ببراغ ، قبل أن يستقرّ في الولايات المتّحدة الأمريكيّة منذ1941 ، دارت أعماله واهتماماته في عمومها حول علم الصّوتيّات ، علم النّفس اللّسانيّ ، نظريّة التّواصل ، ودراسة اللّغة الشّعريّة ومن أقوى وأهمّ أعماله: محاولات في اللّسانيّات العامّة. (1963 / 1973)

انظر: Petit Larousse, en couleur, op cité, page 1316

لهَا ، منْ ذلك مثلاً استخدامُ أساليبَ وبُنًى هيكليّةٍ مختلفةً (1) ، اعتمادًا على توظيفِ اللّغةِ أساسًا ـ لا شكّ ـ باعتبارِها منْ بينِ ذلك كلِّه أوّلاً =الوسيلةُ الأقوى لخلقِ انطباعٍ أقوى+(2) ، لدى المتلقّي بلْ هي أرقى ما لدى الإنسانِ منْ مصادرِ القوّةِ والتّفرّدِ ، والقدرةِ على التّواصلِ دونَ ما حوله من المخلوقاتِ الأخرى العديدةِ الّتي لها ـ بدورِها ـ وسائلُها التّواصليّةُ الطّبيعيّةُ المعروفةُ.

إنّ **الأدبيّةَ** في الأصلِ لا تتحقّقُ في أيِّ عملٍ كانَ إلاّ بواسطةِ =لغةٍ بعيدةٍ كلَّ البعدِ عنْ أنْ تكونَ دلاليّةً فقط ، إذْ إنَّ لها جانبَها التّعبيريَّ ، فهي تنقلُ لهجةَ المتحدّثِ أو الكاتبِ وموقفَه ، كما أنّها لا تقتصرُ فقطْ على تقريرِ ما يُقالُ أو التّعبيرِ عنه ، وإنّما تريدُ أيضًا أنْ تؤثّرَ في موقفِ القارئِ ، أنْ تقنعَه ، وأنْ تغيّرَه في النّهايةِ+(3) ، أو بمعنًى أوضحَ ، ينبغي أنْ تكونَ لغةُ النّصِّ الفنّيِّ=مزدوجةَ الوظيفةِ والغايةِ ، تؤدّي ما يؤدّيه الكلامُ عادةً ، وهو إبلاغُ الرّسالةِ الدّلاليّةِ ، وتسلّطُ مع ذلك على المتقبّلِ تأثيرًا ضاغطًا ، به ينفعلُ للرّسالةِ المبلّغةِ انفعالًا مَا+(4).

ولهذا ، ظلَّ الاهتمامُ بها كبيرًا ، وتَنَافُسُ الدّارسينَ في كنفِ شؤونِها شديدًا ، رغبةً منهم في الكشفِ عنْ أسرارٍ عديدةٍ تَسِمُها ، ووظائفَ مختلفةٍ في كنفِ الخطابِ الأدبيِّ تؤدّيها ، باعتبارِها =الشّفرةُ أو مجموعُ الشّفراتِ الّتي ينتجُ المتحدّثُ استنادًا إليها رسالةً معيّنةً+(5).

ومنْ ذلك على سبيلِ المثالِ أَنْ =حاولَ هؤلاءِ الشكلانيين أن يقفوا على أدبيّةِ النّصِّ الرّوائيِّ منْ خلالِ المقارنةِ بينَ حكمِ اللّغةِ في الخطابِ العاديِّ وحكمِها في الخطابِ الأدبيِّ ، لأنَّ وظيفتَها في الخطابِ العاديِّ

(1) روجر آلن ، الرّواية العربيّة ، مقدّمة تاريخيّة ونقديّة ، ترجمة : حصة إبراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثّقافة ، 1997 ، ص312.

(2) أحمد عبد العزيز ، نحو نظريّة جديدة للأدب المقارن ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط1 ، القاهرة ، 2002 ، ص78.

(3) أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظريّة الأدب ، ترجمة محيي الدّين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة ، مطبعة خالد الطّرابيشي ، الطّبعة الثانيّة ، 1972 ، ص23.

(4) عبد السّلام المسدّي ، الأسلوبيّة والأسلوب ، الدّار العربيّة للكتاب ، ط 3 ، طرابلس (د ـ ت) ص36.

(5) بول ريكور ، نظريّة التأويل ، الخطاب وفائض المعنى ، ترجمة سعيد الغانميّ ، المركز الثّقافي العربيّ ، الطّبعة الأولى ، المغرب ، 2003 ، ص25.

إبلاغيٌّ أساسًا ، وفي الخطابِ الأدبيِّ إبلاغيٌّ جماليٌّ معًا+(1) ، أليسَ هذا هو عينُ ما توصّلَ إليهِ كثيرٌ من العارفينَ المتخصّصينَ في هذا الصّددِ؟ وإلاَّ فَبِمَ تفسّرُ وجهةَ نظرِ منْ قالَ : =إنَّ كلَّ الفنّانينَ المخلصينَ ـ ومنهم الأديبُ لا ريبَ ـ هم ملزمونَ أخلاقيًّا بأنْ يكونوا دعاةً+(2).

وإذا كانَتْ هذه هي الوظيفةُ الأساسُ الّتي تؤدّيها اللُّغةُ كأداةِ تواصلٍ في كلا الخطابيْنِ ، بحسبِ طبيعةِ كلٍّ منهما ، فلعلَّ من أقوى الشّروطِ الّتي تتحقّقُ بها **الأدبيّةُ** كذلك ، منْ خلالِ ما تيسّرَ الوقوفُ عليه من الآراءِ العديدةِ ، =أنّها لا تستبعدُ بعضَ سماتِ الشّيءِ ، ولكنّها تضيفُ إليهِ سماتٍ جديدةً ، أيْ سماتٍ غيرَ موجودةٍ في الموضوعِ ... إذ ينتقي المبدعُ موضوعَه في صيغتِه الذّاتيّةِ الخاصِّ ، ويسمُو بهِ إلى مستوىً جماليٍّ محبوكٍ ، تتداخلُ فيه خصائصُ تلك الصّورِ اللّازمةِ بخصائصِ الصّورِ التّعبيريّةِ ، ويشكّلُهُ اختزالًا وتشذيبًا ، أو تمطيطًا وإضافةً ، بحيثُ يستحيلُ الموضوعُ المصدرُ إلى معطىً جديدٍ ذي معالمَ خاصّةٍ...+(3).

في سياقِ المعنى السّابقِ نفسِه ، يكشفُ الدّكتورُ رشاد رشدي عنْ رأيِه مِنْ بينِ مَنْ توصّلوا إلى هذه القناعةِ ، فحملوا هذا اللّواءَ ، ودافعوا عن هذا المبدإ فيقولُ مؤكّدًا:

=ممّا لا شكّ فيه أنّ العملَ الفنّيَّ قد يعكسُ صورًا منَ حياةِ الفنّانِ ، ولكنَّ هذا لا يعني أنّه تعبيرٌ عنْ حياةِ الفنّانِ ، لأنَّ شخصيّتَهُ وتجاربَهُ في الحياةِ ليستْ هي الّتي تحدّدُ العملَ الفنّيَّ وتعطيهِ كيانَهُ ـ يعني أدبيّتَهُ ـ وإنّما الّذي يحدّدُ ذلك العملَ هو عقلُهُ الخالقُ ، وتجاربُهُ الفنّيّةُ ، وعلى قدرِ هذا النّضوجِ الخالقِ ، وتمكّنِ الفنّانِ منْ فنِّهِ ، تكونُ قيمةُ العملِ الأدبيِّ+(4) ، ثمّ إنّ =الأثرَ الفنّيَّ موضوعٌ مُكتَمِلٌ ، صيغَ في شكلٍ مُبتَدَعٍ في أحسنِ معاني الكلمةِ ، ومنْ ثمّ فإنَّ هذا الأثرَ ليسَ انعكاسًا لتجربةِ صاحبِهِ النّفسيّةِ ، ولا يمكنُه البتّةَ أنْ يكونَ كذلكَ+(5).

(1) محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ بين النّظريّة والتّطبيق ، ص14.
(2) أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظريّة الأدب ، ص40.
(3) محمّد أنقار ، بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية ، صورة المغرب في الرّواية الإسبانية ، المغرب ، د ـ ت ، ص23.
(4) رشاد رشدي ، ما هو الأدب؟ مكتبة الأنجلو المصرية ، (د ـ ت) ، ص13.
(5) نقلا عن رومان جاكوبسون ، انظر: محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ بين النّظريّة

تلك بعضٌ من سماتِ الأدبيّةِ في إشاراتٍ بسيطةٍ كما رآها هؤلاء النّقّادُ وفقَ هذه المعاني الدّقيقةِ الواضحةِ ، الّتي قد يزدادُ معناها وضوحًا في جملةٍ منْ أراءٍ أخرى أيضًا على =أنّها تلك السّماتُ الّتي إذا توفّرتْ في عملٍ أدبيٍّ ما ، أصبح أدبًا+(1) ، على نحو ما سبقَ ، بل هي =أنْ يفكّرَ المبدعُ ويشعرَ ويؤثّرَ بلا قيودٍ ، ذلك لأنَّ قضايا إنسانِ هذا القرنِ ، بلْ هذا الزّمانِ كلّه ، لا يتّسعُ لها الشّكلُ التّقليديُّ للعملِ الأدبيِّ+(2) ، نتيجةً لتلك المؤثّراتِ القويّةِ ، والتّغيّراتِ الهائلةِ الّتي أحدثتْهَا الفلسفاتُ الحديثةُ وتقدّمُ العلومِ في إدراكِ معنى الأدبِ نفسِه من جهةٍ ، وضغوطِ بعضِ الحركاتِ الفاعلةِ الّتي =ظلّتْ تؤكّدُ أنَّ المنظورَ الوحيدَ الّذي يجبُ أنْ يطلَّ منهُ الدّارسُ على العملِ الفنّيِّ هو الإدراكُ الجماليُّ الخالي منْ أيّةِ غايةٍ+(3) ، منْ جهةٍ ثانية ، إذْ الغايةُ =ليستْ في الحكمِ على النّصوصِ ، وإنّما [هي في] استنباطُ الآليّاتِ الّتي تعملُ وفقَهَا ، والخصائصُ الّتي تتمكّنُ منْ خلالِها منَ الدّخولِ في حرمِ الأدبِ+(4).

وعلى أيّةِ حالٍ ، =يبدُو منَ الأفضلِ أنْ نعتبرَ منَ الأدبِ فقط ، كلَّ الأعمالِ الّتي تغلبُ عليها الوظيفةُ الجماليّةُ...+(5) ، بحسبِ ما توصّلَ إليهِ كثيرٌ من ذوي الرّأيِ في هذا الصّددِ ، منْ ذلك مثلاً ، هذا الرّأيُ الّذي يجزمُ صاحبُه ب =أنَّ الاستجابةَ الآليّةَ للنّصِّ تعني افتقارَ النّصِّ إلى عنصرِ المثيرِ الأسلوبيِّ الّذي يحقّقُ في النّصِّ عنصرَ الغرابةِ الّذي هو سمةٌ منَ السّماتِ الأسلوبيّةِ الّتي تجعلُ المتلقّي يبتهجُ بما يقرأُ+(6) .

تلك فيما يُعتَقَدُ هي الذّروةُ الّتي يبتغي المبدعون جميعُهم بلوغَها ضمنَ ما يُبدعون ، ولذلك كلّه ، كانت النّتيجةُ أنْ تمَّ الاتّفاقُ بينَ الكثيرِ منَ النّقّادِ ، غربيِّهم وعربيِّهم ، قاصيهم ودانيهم ، على إحكامِ تسديدِ

والتّطبيق ، ص16.
(1) عزّت محمد جاد ، نظريّة المصطلح النّقديّ ، ص266.
(2) أحمد كمال زكيّ ، دراسات في النّقد الأدبيّ ، دار الأندلس للطّباعة والنّشر ، ط2 ، 1980 ، ص115.
(3) شايف عكّاشة ، اتّجاهات النّقد المعاصر في مصر ، ديوان المطبوعات الجامعيّة/الجزائر1985 ، ص169.
(4) محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ بين النّظريّة والتّطبيق ، ص16.
(5) أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظريّة الأدب ، ص26.
(6) علي ملاّحي ، مفاتيح تلقّي النّصّ من الوجهة الأسلوبيّة ، مجلّة اللّغة والأدب ، العدد 14 ، جامعة الجزائر ديسمبر 1999 ، ص08.

السّهامِ وتوجيهِهَا نحوَ روّادِ ذلك (المنهج البيوغرافي) العتيدِ ، الّذين ظلّوا عاقدين العزمَ من جهتِهم ، على ربطِ النّصِّ بصاحبِه وبالمجتمعِ ، متشبّثينَ بعنادِهم ، رافضينَ في حزمٍ ما سوى ذلك من كلِّ توجّهٍ سواهُ(1) ، وهم يعلمونَ يقينًا أنّهم كانوا بذلك كمنْ يطاردُ السّرابَ ، أو ضدَّ التّيّارِ ـ مثل ما يقال ـ يسبحونَ ، وتلك ـ في النّهايةِ أيضًا ـ هي غايةُ ما يتّجهُ هذا العملُ لتوضيحِهِ أكثرَ ضمنَ ما هنالك منْ بحوثٍ ودراساتٍ ، والعملُ على الإفاضةِ فيه بما أمكنَ ، بُغيةَ التّأسيسِ لانطلاقةٍ جادّةٍ ، بدءًا بما ثبتَ منَ الآراءِ العديدةِ حولَ مفهومِ الأدبِ وشروطِ الإبداعِ في مجالِهِ ، وما يحومُ حولَ ذلك منْ مفاهيمَ واجتهاداتٍ كثيرةٍ ومختلفةٍ ، نحسبُها عنْ قناعةٍ راسخةٍ أنّها المفاتيحُ الضّروريّةُ الّتي لا غنًى عنها لتحقيقِ شيءٍ ممّا نريدُ تحقيقَهُ.

مفهوم الأدب :

تتّفقُ وجهاتُ نظرٍ كثيرةٍ على أنّ =الأدبَ+ في مفهومِهِ الواسعِ ، وبما يكوّنُهُ منْ أجناسٍ مختلفةٍ ، هو صنفٌ منْ أهمِّ الفنونِ العديدةِ المعروفةِ وأبرزِها ، وعليه =تؤكّدُ النظريّةُ النّقديّةُ المعاصرةُ الخصائصَ النّوعيّةَ للأدبِ ، باعتبارِهِ نشاطًا تخيّليًّا متميّزًا في طبيعتِهِ عنْ غيرِهِ منَ الأنشطةِ الإنسانيّةِ الأخرى+(2) ، أو هو على حسبِ ما يذهبُ إليهِ صاحبُ هذا التّعريفِ : =تلك الكتابةُ الإبداعيّةُ الّتي هي منْ نتاجاتِ الخيالِ الأدبيِّ ، والّتي تشتملُ على الشّعرِ والنّثرِ ، (القصّةِ القصيرةِ والرّوايةِ خاصّةً) والمسرحِ...+(3).

إنّهُ في عبارةٍ قد تبدُو أوضحَ ، ووفْقَ ما لُقّنّا معناهُ على مقاعدِ الدّراسةِ صغارًا ، هو كلُّ كلامٍ جميلٍ مفيدٍ ، ولمحاولةِ تعريفِ هذا المفهومِ بشكلٍ أجلى ، فلاَ مناص منَ التّأمُّلِ والوقوفِ على أشهرِ وأقوى ما توصّلتْ إليْهِ اجتهاداتُ الكثير من المهتمّينَ بدراستِهِ ـ شعرًا كانَ أمْ نثرًا ـ وهم في الواقعِ على مذاهبَ شتّى ، حيثُ اختلفتْ آراءُ بعضِهم حينًا ، واتّفقتْ آراءُ البعضِ الآخرِ في المقابلِ أحيانًا أخرى ، غيرَ أنّ ما

(1) عزّت محمد جاد ، نظريّة المصطلح النّقديّ ، ص267.
(2) جابر عصفور ، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، الطّبعة الثّانيّة ، الدّار البيضاء ، 1992، ص07.
(3) أحمد محمّد المعتوق ، الحصيلة اللّغويّة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون الأدبيّة ، العدد 212 ، الكويت ، 1996 ، ص327.

يمكنُ الإجماعُ حولَهُ منْ جملةِ هذه الأفكارِ والآراءِ ، التّركيزُ أساسًا وفي المقامِ الأوّلِ ، على مستوى ما فيه من الجودةِ ، مع العلمِ ، أنَّ جودةَ الأدبِ لدى جلِّ العارفينَ بشؤونِه من النّقّادِ والدّارسين ، تتوقّفُ على مقدارِ أثرِهِ في النّفسِ ، بصفتِهِ =بنيةً لغويّةً دلاليّةً ، ... تحملُ وظائفَ الإثارةِ والإمتاعِ ، في الوقتِ الّذي يحملُ وظيفةَ التّوصيلِ والإبلاغِ والإفادةِ بنقلِ الأفكارِ+(1) ، ولولا طموحُ الطّامحينَ منْ المبدعينَ في ساحتِهِ لتحقيقِ ذلك ، أو تحقيقِ شيءٍ منهُ على الأقلّ ، فلِمَ تُبْذَلُ لأجلِهِ هذه الجهودُ المضنيّةُ إبداعًا وقراءةً ؟!

لأجل هذا ، ولأجله فقط ، عُدَّ الأدبُ بضاعةً كسائرِ البضائعِ الّتي يسعى أصحابُها منافسةً فيما بينهم ، وبدرجةٍ عاليةٍ في التّنافسِ ، للتّميّزِ فيما ينتجونَ ، والتّفوّقِ في ذلك ، وبلوغِ درجةِ القدرةِ على تحقيقِ ما يمكنُ تحقيقُهُ من خلالِ توفيرِ شيءٍ منْ هذه الجودةِ ، =فالّذي يحدّدُ العملَ الأدبيَّ النّاجحَ ، وربّما الخالدَ ، ويعطيهِ كيانَهُ أوّلًا وقبلَ كلِّ شيءٍ ، هو الأدبُ نفسُهُ ، أيْ وعيُ الكاتبِ بالتّقاليدِ الأدبيّةِ ، وإلمامُهُ بالأعمالِ الأدبيّةِ الّتي سبقتهُ وعاصرتهُ...والّتي توارثَها+(2) .

إنَّ منْ أهمِّ ما يشدّدُ عليه العارفونَ بخفايا نجاحِ العملِ الأدبيِّ ، وتحقيقِ غاياتِهِ ومقاصدِهِ ، بصرفِ النّظرِ عنْ كلِّ ما يملكُ الأديُب منَ المهاراتِ والتّجاربِ السّابقةِ؛ ضرورةَ أنْ يتحرّرَ حتمًا من ذاتيّتِه ، وأنْ يعيَ ذلك منذُ البدْءِ ، على أنْ يتطلّعَ باستمرارٍ ، وبطريقةٍ أو بأخرى إلى إثارةِ عنايةِ القارئِ ، وأنْ يرسمَ ذلك نصبَ عينيه هدفًا منشودًا ، وغايةً لا بدَّ منْ تحقيقِها =لأنَّ النّصَّ الّذي يستطيعُ أنْ يخلقَ لنفسِه قرّاءً يبقى عمليًّا جديرًا بالقراءةِ والوصفِ+(3) ، =فقارئُ الرّوايةِ ، والنّاظرُ إلى المسرحيّةِ ، يشعرُ بالفرجِ والخلاصِ ، وانفعالاتُهُ الّتي زوّدتْ ببؤرةٍ تتركّزُ فيها ، تتركُهُ في نهايةِ تجربتِهِ الجماليّةِ ، في حالةٍ منْ هدوءِ العقلِ+(4) ، وإلاّ فإنَّ الإخفاقَ الأكيدَ هو المصيرُ المحتومُ الّذي تؤولُ إليه هذه الجهودُ كلُّها ، مهمَا كانتْ شاقّةً مضنيّةً ، ثمَّ كيفَ يُفسَّرُ نجاحُ

(1) حسين جمعة ، جماليّة الخبر والإنشاء ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص17.
(2) رشاد رشدي ، ما هو الأدب ؟ ص16.
(3) علي ملاّحي ، مفاتيح تلقّي النّصّ من الوجهة الأسلوبيّة ، ص08.
(4) أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظريّة الأدب ، ص42.

عملٍ أدبيٍّ ما دونَ عملٍ آخرَ؟ أو انتشارُ شهرةِ أديبٍ بينَ العالمينَ دونَ منْ حولَهُ منْ نُظرائِهِ؟.

تلتفُّ حولَ هذه القناعةِ وجهاتُ نظرِ العديدِ منَ النّقّادِ ، لدرجةِ أنَّ منهم منْ يجزمُ في هذا الصّددِ بأنَّ =الكاتبَ الّذي لايملكُ منَ القدرةِ الفنّيّةِ القدرَ الكافي لحمايتِهِ منْ ذاتيّتِهِ ، يجدُ نفسَهُ منساقًا إلى التّعبيرِ عنْ هذه الذّاتِ حتّى عندما لا يرغبُ في التّعبيرِ عنها ، وعندَ ذلك يجدُ العملَ الفنّيَّ الّذي يحاولُ بناءَهُ ينهارُ ويتفكّكُ ويفقدُ كيانَهُ+(1) ، فهذه النّتيجةُ السّلبيّةُ ، ووفق كلِّ ما يؤدِّي إلى الوقوعِ في غياهبِها منَ السّبلِ هي منْ أهمِّ ما يجتهدُ الأدباءُ المحنّكونَ جميعُهم لتجنّبِها ، والحيطةِ والحذرِ منْ دخولِ متاهاتِها ، كالإغراقِ مثلًا في تفاصيلَ متعلّقةٍ بالحياةِ الواقعيّةِ ، الّتي لا ترتبطُ مباشرةً وحتمًا بالعملِ الفنّيِّ الّذي يُتَذَوَّقُ ويُنتقَدُ ، لأنَّ حساسيّةَ المتلقّي مفرطةٌ إلى درجةِ التّشدّدِ ، وأنَّ ترصّدَه الصّارمَ لعثراتِ الآخرِ لا تنتهي ، وكثيرًا ما يخطئُ هذا الكاتبُ أو ذاك ، وهو يحاولُ عبثًا إبهامَ قرّائِهِ ومغالطتَهم ، بأنّهُ قد حقّقَ لهم ما يصبونَ إليهِ ، وهو في واقعِ الأمرِ وحقيقتِهِ لمْ يبلغْ شيئًا من ذلك كلِّهِ.

إنَّ الّذي ترنو إليهِ أعينُ خاصّةِ الخاصّةِ منَ القرّاءِ فيما يقعُ بينَ أيديهم من الأعمالِ الأدبيّةِ ، حَريٌّ بأنْ يكونَ عملًا فنّيًّا متكاملًا ، إذْ =المفروضُ أنْ يكونَ الأدبُ كفنٍّ منَ الفنونِ المعروفةِ عذبًا ومفيدًا لمنْ يجيدونَ استعمالَه ، وأنَّ ما يُفصحُ عنه ، يفوقُ ما تهفُو إليهِ نفوسُهم منْ تأمّلاتٍ حلوةٍ ، وأنّهُ يمنحُهم البهجةَ بفضلِ المهارةِ الّتي يُفصِحُ بها عمَّا يعتبرونَهُ شبيهًا بتأمّلاتِهم وتمنّياتِهم الحلوةِ ، وبفضلِ الرّاحةِ الّتي يجدونَها منْ خلالِ هذا الإفصاحِ+(2) ، بلْ قد يكونُ الأمرُ أكثرَ تعقيدًا منْ ذلك ، على النّحوِ الّذي ينبّهُ إليهِ =تودوروف+ الّذي يرى من جهتِه أنَّ =القارئَ المتخصّصَ ، اليومَ كما في الأمسِ ، يقرأُ هذه الأعمالَ لا ليتقنَ بشكلٍ أفضلَ منهجًا للقراءةِ ، ولا ليستمدَّ منها معلوماتٍ عنِ المجتمعِ الّذي أُبدِعتْ فيهِ ، بلْ ليجدَ فيها معنًى يتيحُ له فَهْماً أفضلَ للأشياءِ والعالمِ ، وليكتشفَ فيها جمالًا يُثري وجودَه؛ وهو إذْ يفعلُ ذلك ، يفهمُ نفسَه فهمًا أفضلَ+(3) ، ولا

(1) رشاد رشدي ، ما هو الأدب ؟ ص20.
(2) أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظريّة الأدب ، ص33.
(3) تزفيطان طودوروف ، الأدب في خطر ، ترجمة: عبد الكريم الشّرقاوي ، دار توبقال للنّشر ، ط1 الدّار البيضاء ، المغرب ، 2007 ، ص10.

يمكنُ لعاقلٍ تصوّرُ ذلك إلاّ لاقتناعِهِ بأنَّ =الهدفَ النهائيَّ يظلُّ فهمَ معنى الأعمالِ الأدبيّةِ+(1) ، =فالأدبُ له قاضٍ وحيدٌ هو قارئُهُ ، فإذا فقدَ حبَّ قرّائِهِ واحترامَهم فقدْ انتقلَ إلى ذمّةِ التّاريخِ+(2).

=إنَّ جودةَ الأدبِ تتوقّفُ على مقدارِ أثرِهِ في النّفسِ+(3) ، وإنَّ تحقيقَ ذلك في أوساطِ جماهيرِ القرّاءِ والمتلقّينَ أمرٌ عسيرٌ ـ لاريبَ ـ إذا لمْ يكنْ في غالبِ الأحيانِ أمرًا مستحيلًا ، وليسَ منَ السّهلِ على الإطلاقِ التّوفيقُ في النّيلِ من رضَا القلّةِ القليلةِ منهم ، دونَ امتلاكِ ناصيةِ العديدِ منَ العلومِ والفنونِ ، في وقتٍ كثُرتْ فيهِ العواملُ المختلفةُ الّتي تؤدّي إلى تراجعٍ مخيفٍ للإقبالِ عليهِ وتذوّقِهِ ، وإدراكِ مادّتِهِ وفهمِ مقاصدِها ، فما أكثرَ المغرياتِ الّتي تتجاذبُ اليومَ اهتمامَ شرائحِ القرّاءِ الواسعةِ وبشكلٍ قلّمَا يكونُ له مثيلٌ عبرَ ما مرَّ منَ العصورِ الغابرةِ ، والأزمنةِ المتعاقبةِ.

كثيرًا ما يقفُ القارئُ على قناعاتٍ تكادُ تَرْسَخَ في أذهانِ شريحةٍ واسعةٍ منَ المثقّفينَ ، على أنَّ =المدنيّةَ الّتي نعيشُ فيها ، والنّظريّاتِ السّياسيّةَ ، والمذاهبَ الاجتماعيّةَ الّتي تسيطرُ اليومَ على أفكارِ النّاسِ... تهدّدُ كيانَ الأدبِ ، وبالتّالي ، تستلزمُ الدّفاعَ عنهُ ، والأساسُ الّذي يقومُ عليهِ هذا الدّفاعُ ، هو أنَّ الأدبَ فنٌّ لهُ جميعُ خصائصِ الفنونِ الأخرى ، وليسَ مجرّدَ كلامٍ يدعُو إلى فكرةٍ ، أو يسجّلُ حقيقةً ، أو يروي خبرًا+(4) ، إذْ إنَّ المولَعَ بطعمِ الأدبِ ، والمتذوّقَ الحقيقيَّ لنكهتِهِ المتميّزةِ ، ومنافعِهِ الجمّةِ بينَ النّاسِ ، ليسَ في حاجةٍ أصلًا إلى كلِّ هذا ، بلْ إنَّ الطّموحَ لَدَيهِ كبيرٌ ، والأملَ الّذي يحدوه أكبرُ ، فيمنْ يُحدِثُ منَ الأدباءِ المبدعينَ في نفسِهِ تلك =المتعةَ والعذوبةَ الّتي تؤدّي في النّهايةِ إلى الفائدةِ+(5) المقصودةِ ، لأنَّ الأدبَ بمعناهُ الصّحيحِ ، إضافةً إلى ما سبقَ وترسيخًا لهُ ، =هو ما يؤثّرُ منَ الشّعرِ والنّثرِ ، وما يتّصلُ بهما لتفسيرِهما ، والدّلالةِ على مواضعِ الجمالِ الفنّيِّ فيهما+(6) ، فهو فنٌّ

(1) تزفيطان طودوروف ، الأدب في خطر ، ص18.
(2) علي ملاّحي ، مفاتيح تلقّي النّصّ من الوجهة الأسلوبيّة ، ص08.
(3) محمّد خلف الله أحمد ، من الوجهة النّفسيّة في الأدب ونقده ، مجلّة العربيّ ، العدد 169 ، ديسمبر 1972 ، الكويت ، ص127.
(4) رشاد رشدي ، ما هو الأدب؟ المقدمة.
(5) أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ص33.
(6) طه حسين ، في الأدب الجاهليّ ، دار المعارف ، الطّبعة الثالثة عشرة ، مصر ، 1979 ، ص27.

الكلامِ كما يُقالُ ، فلَا شكَّ إذنْ أنَّ لروعةِ الكلمةِ وجمالِها فيهِ ، وحسنِ أدائِها ، وبراعةِ انتقاءِ ما يتلاءمُ منْ ذلك كلِّهِ معَ ذوقِ القارئِ لهي منْ أقوى الأدواتِ اللاّزمةِ بدايةً ، الكفيلةِ بالذّودِ عن مكانةِ الأدبِ ، وسطَ هذا الزّخمِ منَ المغرياتِ المستحدثَةِ الّتي تزاحمُهُ بقوّةٍ ، وتلتفُّ حولَهُ منْ كلِّ جانبٍ ، لتهدّدَهُ في النّهايةِ بالتّقهقرِ أوّلًا ، وربّما بالزّوالِ التّامِّ منْ بعدِ ذلكَ.

أفلمْ يلاحظْ العارفونَ منَ النّاسِ بمكانةِ الأدبِ حقيقةَ هذا الأمرِ تتجلّى بشكلٍ مخيفٍ في الواقعِ يومًا بعدَ يومٍ ؟ وللتّأكّدِ منْ ذلك ، فَلْيُلْقِ المرءُ نظرةً خاطفةً منْ حولِه ، ليكتشفَ في حيرةٍ شديدةٍ ، واستغرابٍ أشدَّ ، أنَّ جلَّ ما أَلِفَ المثقّفونَ التّردّدَ عليهِ منْ مكتباتٍ فسيحةِ الأرجاءِ ، ظلّتْ إلى زمنٍ غيرِ بعيدٍ تزخرُ بأنفسٍ عناوينِ أمّهاتِ الكتبِ الأدبيّةِ وغيرِ الأدبيّةِ ، قدْ غيّرتْ نشاطَها ، فاستبدلتْهُ بما يلاءم الوضعَ الاجتماعيَّ السّائدَ ، وما يتلاءمُ معَ رغباتِ العامّةِ منَ النّاسِ ، فكأنّ هؤلاءِ النّاسَ قدْ أجمعوا ، عنْ قصدٍ أمْ عنْ غيرِ قصدٍ ، وعلى بيّنةٍ كذلك أمْ على وهمٍ ، للإضرابِ والتّمرّدِ ، وبقسوةٍ لمْ يسبقْ لها نظيرٌ على كلِّ ما كانَ يربطُهم منَ الصّلاتِ القويّةِ الوطيدةِ بالكتابِ ، بلْ بالقراءةِ في مفهومِها الواسعِ.

يبدوأنَّ للانصرافِ المفاجئِ والمذهلِ في أوساطِ متذوّقي المادّةِ الأدبيّةِ والمحسوبينَ عليها ما يبرّرُهُ ، فزيادةً على ما سبقتْ الإشارةُ إليهِ منَ المغرياتِ المستجدّةِ في السّاحةِ ، أيْ مبتكراتِ الثّورةِ التّكنولوجيّةِ العارمةِ ، =ظهورُ فئةٍ منَ المتطفّلينَ المتطاولينَ على المبدعينَ الحقيقيّينَ ، والفنّانينَ المقتدرينَ كالنّباتاتِ الطّفيليّةِ على الدّوحِ الباسقِ ، حتّى أصبحَ كلُّ منْ ألّفَ قليلًا من الموسيقى ، أو نظم نتفةً منَ الشّعرِ ، أو كتبَ شبهَ مسرحيّةٍ أو روايةٍ ، أو ما دونَهما ، يَعُدُّ نفسَه أديبًا ، ولو أنّ تسلّقَهم هذا لا يلبثُ أنْ يتوقّفَ عندَ الجذوعِ ، فعلوُّ الدّوحِ وقمّةُ أغصانِه ، تظلُّ ـ لا ريبَ ـ في منأًى عنْ ذلك...+[1] ، على نحوِ ما يشيرُ إليهِ الدّكتورُ محمّد مرتاض ، متناولًا الموضوعَ في نبرةٍ تتّسمُ بالرّغبةِ القويّةِ في فضحِ هذه الشّريحةِ منْ أشباهِ الأدباءِ ، ووجوبِ سدِّ سُبُلِ التّطفّلِ كاملةً أمامهم ،

(1) محمّد مرتاض ، مفاهيم جماليّة في الشّعر العربيّ القديم ، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر ، أفريل 1999 ، ص09.

لأنّهم ، وبفعلِهم هذا ، قدْ ألحقوا بالأدبِ أضرارًا كثيرةً ، أقلُّ ما يمكنُ القولُ عنها أنَّها أضرارٌ جسيمةٌ ، حرّكتْ لدى البعضِ عاملَ الغيرةِ لدقِّ ناقوسِ الخطرِ.

يكشفُ الدّكتورُ عبدُ المالك مرتاض كذلك عنْ مدى امتعاضِهِ منْ مرارةِ هذا الواقعِ ، وقد وقف ـ كما يبدُو ـ على ما آل إليهِ حالِ الأدبِ منْ تردٍّ فاضحٍ ، وتراجعٍ مكشوفٍ صارخٍ ، فيقولُ : =عهِدنَا كثيرًا منْ كتّابِ الرّوايةِ ، وربّما كتّابِ الشّعرِ ـ ولمْ نقلْ الشّعراءَ ـ لا يُتقنونَ أدواتِ الكتابةِ ، فتراهم يكابدونَ منْ أجلِ نسجِ كتاباتٍ ضعيفةٍ على مستوياتِ النّحوِ واللّغةِ والأسلبة Stylisation جميعًا+(1).

في الموضوعِ نفسِهِ ، يُدلي الدّكتورُ حلمي مرزوق بدلوِه ، وينتفضُ غضبًا؛ نجدَةً للأدبِ ونُصرةً لهُ ، مصنّفًا أعمالَ الأدباءِ صنفيْنِ: أدبٌ زائفٌ وأدبٌ أصيلٌ ، ولا يُعقَلُ أنْ يُعَدَّ فيما ذهبَ إليْهِ مزايدًا أو مبالغًا ، لأنَّ عيْنَ الصّوابِ أنَّهُ برأيِهِ هذا قدْ وضعَ الأصبعَ على الجرحِ ـ مثلما يُقالُ ـ ورفعَ عنْ بعضٍ منْ نظرائِهِ كثيرًا منَ الحرجِ ، فاستحقَّ بذلك شرفَ ذوي الجرأةِ ممّنْ يقولونَ للمُخطئِ أخطأْتَ ، وللمُصيبِ أصبْتَ ، وهاهو يقولُ : =ما يزالَ الاتّفاقُ معقودًا بينَ النّقادِ على أنَّ الخلطَ بينَ هذينِ الصّنفينِ منَ الأدبِ دونَ فصلِهما بدءًا ، هو الّذي أفسدَ على النّقادِ نقدَهم ، وأملى للأدبِ الزّائفِ أنْ يزحمَ الأصيلَ ، فأفسدَ الذّوقَ الأدبيَّ وما يزالُ+(2).

وبالقناعةِ نفسِها ، يُبدي الدّكتورُ محمّد غنيمي هلال موقفَهُ في وضوحٍ ، يريدُ به المساهمةَ غيرةً ونُصحًا بغيةَ الذّودِ عنْ مكانةِ الأدبِ فيقولُ : =ينبغي لمنْ كانَ قولُهُ تكسّبًا لَا تأدّبًا أنْ يحملَ إلى كلِّ سوقٍ ما يُنفَقُ فيهَا ، ويخاطبَ كلَّ مقصودٍ بالشّعرِ على مقدارِ فهمِهِ ، فإنَّهُ ربّما قيلَ الشّعرُ الجيّدُ فيمنْ لا يفهمُهُ فلَا يحسنُ موقعَهُ منهُ ، وربّما قيلَ الشّعرُ الدّاعرُ لهذه الطّبقةِ فكثرتْ فائدةُ قائلِهِ لفهمِهم إيَّاهُ+(3).

(1) عبد الملك مرتاض ، في نظريّة الرّواية ـ بحث في تقنيات السّرد ـ سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب ، العدد 240 ، الكويت ، 1990 ، ص 100.

(2) حلمي مرزوق ، النّقد والدّراسة الأدبيّة ، دارا لوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر ط1 الإسكندريّة ، 2004 ، ص109

(3) محمّد غنيمي هلال ، المدخل للنقد الأدبيّ ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط2 ، القاهرة ، 1962 ، ص263 - 266.

لأجلِ هذا ، فإنَّ الّذي تسعى إليهِ هذه الدّراسةُ منذُ البدايةِ ، وترغبُ في توضيحِهِ وترسيخِهِ ، هوَ محاولةُ الكشفِ عنْ أوضحِ السّبلِ ، وأقوى الأدواتِ اللّازمةِ لكلِّ أديبٍ ، وأسمى ما اصطلحَ عليهِ جلُّ المبدعينَ والقرّاءِ على حدٍّ سواء ، بغيةَ أن يكونَ الأديبُ أديبًا حقًّا ، وليبقى بهِ الأدبُ ، وبِهِ أساسًا ، أدبًا رفيعًا ، على أنْ تُراعَى في المقامِ الأوّلِ بدايةً ، وفي وعيٍ دائمٍ مستمرٍّ ، ضرورةُ أنْ يكونَ العملُ كلاًّ متكاملاً =وظيفتُهُ الإيحاءُ والإثارةُ ، لا تقديمُ الفكرةِ على نحوٍ واضحٍ ساذجٍ ، إذْ مهما بلغَ النّصُّ الأدبيُّ منَ التّنازلِ لاَ يمكنُ أنْ ينكسرَ إلى حدِّ تقديمِ معناهُ جاهزًا للقارئِ+(1) ، وذلك منْ أقوى عواملِ بقاءِ النّصِّ الأدبيِّ وخلودِهِ ـ لَا شكَّ ـ في هذا الاتّجاهِ ، ونحوَ الغايةِ نفسِها ، وشعورًا منهُ ـ كما يبدُو ـ بمَا آلَ إليهِ وضعُ الأدبِ ، تناولَ الموضوعَ الدّكتورُ طه حسين ، وأبدى في مناقشتِهِ وتوضيحِ شؤونِهِ اهتمامًا كبيرًا ، وإصرارًا متميّزًا ، معتمدًا في ذلك على ما لهُ منَ التّجربةِ ، فكانَ مِنْ رأيِهِ أنْ حدّدَ ـ ككثيرٍ منْ نُظرائِهِ ـ أقوى أسرارِ خلودِ الأدبِ ، فيقولُ :

=إنَّ الأدبَ كغيرِهِ منَ الفنونِ والعلومِ ، لا يمكنُ أنْ يوجَدَ ليبقَى ، ولَا أنْ يُثمِرَ إلَّا إذا اعتمدَ على علومٍ تُعينُهُ منْ جهةٍ ، وعلى ثقافةٍ عميقةٍ متينةٍ منْ جهةٍ أخرى...+(2) ، فهلْ يبقَى لفئةِ المتطفّلينَ بعدئذٍ مكانٌ يسعُهم بينَ المبدعينَ الحقيقيّينَ بعدَ ضبطِ مثلِ هذه الحدودِ البيّنةِ والشّروطِ الصّارمةِ؟.

زيادةً على ذلك ، ينبغِي أنْ تُرسَمَ المعالمُ واضحةً بينَ كلٍّ منَ المبدعِ والمتلقِّي ، وأنْ يعيَ كلٌّ منهما ـ على نحوِ ما سلفَ ـ منْ أينَ ينطلقُ ، وعلى أيِّ أساسٍ ، ونحوَ أيِّ هدفٍ يتّجهُ ، ما دامتْ المادّةُ الّتي تربطُ بينهما ، والوسيلةُ الّتي تصلُ بعضَهما ببعضٍ ، تقتضِي ذلك بالحاحٍ.

في هذا الصّددِ ، ومثلما يُشتَرَطُ على المبدعِ التزام هذه الحدودِ ، يجبُ أنْ يعلمَ المتلقّي هو الآخر أنّهُ على حدِّ قولِ ياوس =لمْ يعدْ مجرّدَ عنصرٍ هامشيٍّ+(3) في هذه العمليّةِ ، وعليهِ أنْ يكونَ لديهِ ما يؤهلُهُ لأنْ

(1) علي ملاّحي ، مفاتيح تلقّي النّصّ من الوجهة الأسلوبيّة ، ص20.
(2) طه حسين ، في الأدب الجاهليّ ، ص29.
(3) علي ملاّحي ، مفاتيح تلقّي النّصّ من الوجهة الأسلوبيّة ، ص21.

يرقَى بقراءاتِهِ الجادّةِ ، المُركَّزةِ ، الهادفةِ إلى مصافِّ كبارِ القرّاءِ ، الّذين يُسهمونَ بقوّةٍ في الرّفعِ منْ شأنِ الأثرِ الأدبيِّ ، والعملِ في آخرِ الأمرِ لأجلِ تطويرِهِ وخلودِهِ ، ففي القراءةِ =حرارةُ الكشفِ ، وألقُ الدّهشةِ ، ولذلكَ عُدّتْ القراءةُ المولِّدةُ كتابةً للنّصِّ جديدةً ، ولذلك أيضاً كانتْ القراءةُ الحقيقيَّةُ عملاً لا يُعادُ ولا يُستَعادُ+(1) ، ومعنَى هذا أنَّ القارئَ شريكٌ في ذلك ، وعلى كاهلِه جزءٌ لَا يُستهانُ بهِ منْ هذه المسؤوليَّةِ ، وإلَّا ، فمنْ ذا الّذي يكونُ قدْ حرّرَهُ منْ ذلك ، ما دامَ تحقيقُ هذه الغايةِ المنشودةِ في النّهايةِ مسؤوليةً مشتركةً ، وإلَّا ، فَلِمَ الكتابةُ أصلاً ؟! ثمّ لِمَ القراءةُ من بعدِ ذلك كذلك؟!.

أجلْ! يُخطئُ كثيرٌ ممّنْ في نفوسِهم غرورٌ ، مُدَّعينَ أنّهم قادرونَ على فهمِ كلِّ ما يُكتبُ ، وإدراكِ ما فيهِ واستيعابِهِ ، وبلوغِ مقاصدِ كبارِ الكُتّابِ والمبدعينَ الّذين يبذلونَ لنشرِهَا والتّرويجِ لَها جهودًا جبّارةً ، لما فيها منْ منافعَ تنفعُ النّاسَ ، لكنّ الحقيقةَ في الواقعِ هي على غيرِ ذلك ، إذْ ليسَ كلُّ ما يُعرضُ منْ أفكارٍ في رفوفِ المكتباتِ هو مادّةٌ ميسورةٌ وصالحةٌ لعامّةِ القرّاءِ ، تمامًا مثلَمَا ليسَ كلُّ ما يُعرضُ في السّوقِ منْ موادَ استهلاكيّةٍ وغيرِها ، يناسبُ أذواقَ المتسوّقينَ ، ويصلحُ لجميعِهم ، فلكلِّ صنفٍ منْ هذا وذاكَ أصحابُه منْ هؤلاءِ وأولئكَ ، بحسبِ ما هنالك منْ فروقٍ ومستوياتٍ ، فطبيعيٌّ جدًّا =أنَّ النّاسَ ليسُوا سواءَ في تجاربِهم المعرفيّةِ في الحياةِ ، وبعضُهم ـ ولا شكَ ـ أغنَى منْ بعضٍ في رصيدِ هذه التّجاربِ+(2). ذلك في تصوّرنَا هو عينُ ما يعنيهِ الدّكتورُ طه حسين ، يريدُ وضعَ النّقاطِ على الحروفِ ، فانظرْ إليهِ وهو يقولُ في الأمرِ منبِّهًا ، مرشدًا ، وناصحًا ، بحسبِ ما رآهُ في ذلك قولًا فصلاً :

=إنّكَ لَا تستطيعُ أنْ تفهمَ الأثرَ الفنّيَّ للكاتبِ أو الشّاعرِ إذا اعتمدتَ على ما تعوّدنَا الاعتمادَ عليهِ منْ علومِ اللّغةِ ، ومنَ الأنسابِ والأخبارِ ومنَ النّقدِ ، وإنّمَا قدْ تحتاجُ إلى أنْ تعتمدَ على أشياءَ أخرى ليسَ بينها وبينَ الأدبِ صلةٌ ظاهرةٌ ... + ليواصلَ تأكيدَهُ للفكرةِ ، وهو منْ يعرفُ خبايَا وأسرارَ الأدبِ في عمقِها ، فيقولُ : =فكُنْ أقدرَ النّاسِ على فهمِ النّحوِ وعلومِ اللّغةِ والأخبارِ والتّاريخِ ، وكنْ أمهرَ النّاسِ في علومِ المعانِي والبيانِ والبديعِ ، فلنْ

(1) محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ بين النّظريّة والتّطبيق ، ظهر غلاف الكتاب.
(2) سيّد قطب ، كتب وشخصيّات ، دار الشروق / بيروت ، (د ـ ت) ، ص14.

يكفيكَ ذلكَ في فهمِ شعرِ المتنبِّي وشعرِ أبِي العلاءِ...+[1].

يتجلَّى للقارئِ في وضوحٍ ، كلَّمَا تعمّقَ في البحثِ عنْ مدَى رواجِ هذه الفكرةِ بينَ شرائحِ القرّاءِ الواسعةِ ، أنّهُ يزدادُ اقتناعًا بحصولِ درجةٍ عاليّةٍ منَ الاتّفاقِ والإجماعِ حولَها ، وإلا فماذا يمكنُ أنْ يكونَ السّرُّ والدّافعُ ليكونَ التّعبيرُ عنْ ذلك بينَ كثيرٍ منَ النّقّادِ بهذا التّأكيدِ كلّهِ ، وعلى هذا المستَوى منَ اليقينِ؟.

منَ الأمثلةِ الحيّةِ على ذلك ، ما يُبديهِ الدّكتورُ علي ملّاحي ، يريدُ الكشفَ عنْ وجهةِ نظرِهِ - هو الآخرُ- على =أنَّ قارئَ روايةِ غارسيا ماركيز+ مائةُ عامٍ منَ العزلةِ =لا يقرأُ إلا ومعهُ كفاءتُهُ الأدبيّةُ الّتي تمكّنُهُ منَ التّأويلِ والتّفسيرِ للقيمِ التّعبيريّةِ الّتي تحملُ على عاتقِها مسؤوليّةَ إلقاءِ الحدثِ الرّوائيِّ إلى المتلقِّي دونَ أنْ يكونَ هذا دعوةً للفصلِ بينَ بُعْدٍ فكريٍّ وبُعْدٍ جماليٍّ في النّصِّ+[2].

لاريبَ في أنَّ كلَّ مَنْ يقفُ مِنْ نخبةِ الدّارسينَ للأدبِ على مثلِ هذه الملاحظاتِ السّديدةِ ، لَيَقِفُ أمامَهَا مبهورًا ، لِمَا لهَا في الواقعِ منْ انعكاسٍ مباشرٍ وقويٍّ ، على كثيرٍ ممَّا يقعُ بينَ يديْ المرءِ منْ أعمالٍ أدبيّةٍ قويّةٍ ، يراها لأوّلِ وهلةٍ طلاسمَ غامضةً ، تتطلّبُ منهُ لفهمِها ، والولوجِ فِي ثناياهَا العديدَ منَ العلومِ والمعارفِ على نحوِ ما سبقَ اشتراطُه ، بلْ ربّمَا أزيدَ منْ ذلك ، فإذا كانَ في النّهايةِ شيءٌ منْ ذلك يمكنُ حينئذٍ أنْ يصبحَ الأديبُ أديبًا ، مثلمَا يمكنُ أنْ يصبحَ القارئُ المتلقِّي لأعمالِهِ في المقابلِ قارئًا ، وما بينهمَا أدبًا حقًّا ، ذلك لأنّ لكلِّ صاحبِ جهدٍ غايةً ، وغايةُ الأديبِ الحقِّ منْ وراءِ عملِهِ ، إحداثُ الأثرِ الإيجابيِّ في أوساطِ المتلقّينِ ، على نحو ما أُشيرَ إليهِ سابقًا ، وحتمًا لَا يمكنُ لذلك أنْ يتحقّقَ إلّا بقصدٍ فنّيٍّ رفيعٍ.

فالرّوايةُ مثلًا ، وعلى اعتبارِ=أنّهَا امتصّتْ كلَّ الأجناسِ الأخرى...+[3] ، واحتلّتْ بين القرّاءِ والنّقّادِ معاً موقعًا متميّزًا خلالَ العقودِ الأخيرةِ ، مقارنةً معَ الشّعرِ والمسرحِ وسواهمَا منْ بناتِ الأدبِ الأخرى ، فإنّهَا عندَ باختين=ليستْ جنسًا بينَ أجناسٍ أخرى ، تشكّلتْ

(1) طه حسين ، في الأدب الجاهليّ ، ص29.
(2) علي ملّاحي ، مفاتيح تلقّي النّصّ ، ص17.
(3) ماجدة حمّود ، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن ، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص36.

منذُ زمنٍ بعيدٍ ، واقتربَ بعضُها منَ الفناءِ ، ذلك لأنّهَا ـ دونَ هذه الأجناسِ ـ فريدةٌ في تطوّرِها+(1) ، مثلمَا =جعلتْ ناقدًا لهُ قيمتُهُ مثلَ محمّد القاضي(2) ، يطلقُ سؤالًا مهمًّا في ملتقى الباحةِ الدّوليِّ سنة 2008 ليقولَ : هلْ الرّوايةُ جنسٌ إمبرياليٌّ+(3) ؟. ليستْ في واقعِ الأمرِ وحقيقتِهِ أكثرَ منْ =... فكرةٍ بعدَ أنْ كانتْ في الأساسِ فكرةً؛ كانتْ فكرةً مجرّدةً ، ولكنّهَا صارتْ بعبورِ الجحيمِ الدّنيويِّ فكرةً مُنْقِذَةً ... وهي منْ حيثُ طبيعتُهَا كتجربةٍ استسراريّةٍ إنمّا غايتُها تحقيقُ الحريّةِ وليسَ إنجازَ تسليةٍ منْ أيّ نوعٍ كمَا يذهبُ الكثيرون... ، وعندما يعالجُ الرّوائيُّ كنزَهُ ... إنّمَا يحومُ حولَ غنيمةٍ في الواقعِ ، ليقدّمَهَا لنَا منْ زوايَا مختلفةٍ ، وبرؤى مختلفةٍ ، وبحيلٍ تعبيريّةٍ مختلفةٍ+(4).

لا شكَّ أنَّ الغنيمةَ الّتي يعنيهَا الكونِي هاهنَا ، لا يمكنُ لها أنْ تتحقّقَ فتُؤتِي أُكُلَهَا ، ولَا يُتَصوّرُ أنْ تكونَ منَ المغانمِ النّفيسةِ إلّا حينمَا =يتيحُ لنَا الأدبُ معرفةَ الإنسانِ في الإنسانِ ـ كما يقولُ دوستويفسكي ـ وعبرَ هذه المعرفةِ ، يبرزُ لنَا الجوهرُ المشترَكُ للإنسانِ ، عندئذٍ ننطلقُ إلى عالمِ الأخوّةِ الّتي تجمعُ الأنَا بالآخرِ+(5) ، ولكنْ =كلّمَا كانَ الابتعادُ عنْ هذا القصدِ الفنّيِّ ، أُفرغتْ المادّةُ الأدبيّةُ منْ محتواهَا الحقيقيِّ ، وَوُسِمتْ بالمجّانيّةِ ، بحيثُ يعدُو منَ اللاّزمِ تجاوزُهَا دونَ أيِّ وجلٍ أو ندمٍ+(6) ، وتصبحُ هذه العمليّةُ في النّهايةِ عبثًا صارخًا ، وعملًا ميؤوسًا منهُ ، لا يجدي أيَّ نفعٍ ، ولَا تُتَوخّى منهُ أيّةُ فائدةٍ.

تلك ، في نظرِ بعضِ ممّنْ أدركوا شناعةَ هذا الوضعِ وخطورتَهُ ، =هي الطّامّةُ الكبرَى ، لأنَّ الزّائفَ منَ الأدبِ يُكتَبُ لهُ البقاءُ في أسماعِ الجهلاءِ وأنصافِ الأدباءِ ، فهوَ مستمرٌّ بهم فينَا ولَا حيلةَ ، ومَا ثورةُ النّقّادِ إلّا

(1) M : Bakhtine, esthétique et théorie du roman, éd Tel, Paris 2004, page 42.
(2) أستاذ محاضر بجامعة منّوبة ـ جامعة تونس الأولى ، له دراسات منشورة في تحليل النّصوص السّرديّة وأعمال أخرى كثيرة ، انظر: محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ ، ظهر غلاف الكتاب .
(3) عادل ضرغام ، في السّرد الرّوائيّ ، منشورات الاختلاف ، الطّبعة الأولى ، الجزائر ، 2010 ، ص09.
(4) إبراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، حوارات ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ، الطّبعة الأولى ، بيروت/ لبنان ، 2009 ، ص280 - 281.
(5) ماجدة حمّود ، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن ، ص05.
(6) محمّد أنقار ، بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية ، صورة المغرب في الرّواية الإسبانية ، ص24.

منْ جرّاءِ هذَا الخلطِ ، شاخصينَ بأبحاثِهم وجهودِهم إلى الفصلِ بينَ هذَا الزّيفِ وبينَ الجمالِ الأدبيِّ أوْ الفنّيِّ الأصيلِ+(1).

فالواضحُ كلَّ الوضوحِ ، أنّهُ لمْ يلاحَظْ بينَ جلِّ منْ تناولَ هذا الموضوعَ أيُّ خلافٍ ، ضمنَ مَا حُظينَا بهِ منْ الدّراساتِ ، علَى أنَّ الفنّيّةَ عندَهم سِمَةٌ لازمةٌ لأيِّ عملٍ أدبيٍّ ، وهي بينَهم نقطةُ إجماعٍ مطلقٍ ، ولَا يمكنُ لأيٍّ كانَ تجاهلهَا بأيِّ حالٍ منَ الأحوالِ .

إنَّ الأدبَ في النّهايةِ هو معرفةٌ كغيرِهِ منَ معارفِ الحياةِ العديدةِ ، وفنٌّ مثلُ سائرِ الفنونِ الأخرى المعروفةِ ، يُشترَطُ فيمنْ يريدُ أنْ يلجَ مجالَهُ ، توفّرُ درجةٍ عاليةٍ منَ الحنكةِ الّتي تؤهّلُ صاحبَها ، وتؤدِّي بهِ آخرَ المطافِ بالضّرورةِ إلَى تحقيقِ شيءٍ منَ الجمالِ ولوْ كانَ ضئيلًا ، زيادةً علَى المادّةِ العلميّةِ والمعرفيّةِ الغزيرةِ ، والموهبةِ الخارقةِ ، وغيرِ ذلك ممَّا لمْ يُرزقهُ عامّةُ النّاسِ علَى حدٍّ سواءٍ ، إذْ =ما أبعدَ ما يكونُ الأدبُ مجرّدَ متعةٍ وتلهيّةٍ محجوزةٍ للأشخاصِ المتعلّمينَ ، إنَّهُ يُتيحُ لكلِّ واحدٍ أنْ يستجيبَ لقدرِهِ في الوجودِ إنسانًا+(2) ، بلْ =وتبرزُ خطورةُ الأدبِ في كونهِ يؤثرُ فِي وجدانِ المتلقِّي عبرَ لغتِهِ الجميلةِ كمَا يؤثّرُ في عقلِهِ عبرَ أفكارِهِ ، ومثلُ هذا التأثرِ لنْ يكونَ تأثّرًا بسيطًا ، يُنسَى بعدَ لحظاتٍ ، إنَّهُ تأثّرٌ يحفرُ عميقًا ليؤثّرَ في بناءِ الشّخصيةِ منَ الدّاخلِ ، وينعكسُ علَى سلوكِهَا ومجملِ القيمِ الّتي تتبنّاهَا فِي حياتِهَا+(3).

وبالقناعةِ ذاتِهَا ، يبدُو واضحًا أنَّ الدّكتورَ طه حسين مدركٌ بدورِهِ حقيقةَ هذا الأمرِ في عمقِهِ ، عازمٌ بقوّةٌ علَى إعطاءِ الموضوعِ حقَّهُ ، إحساسًا منهُ بأهمّيّتِهِ ، فيواصلُ نُصْحَهُ قائلا : =فنحنُ حينَ نعرّفُ الأدبَ بأنَّهُ مأثورُ الكلامِ ، ومَا يتّصلُ بهِ لتفسيرِهِ وتذوّقِهِ لا نقولُ شيئًا ، أوْ نقولُ كلَّ شيءٍ. لَا نقولُ شيئًا إذا فهمنَا ممَّا يتّصلُ بمأثورِ الكلامِ كلَّ ما يحتاجُ إليهِ هذا الكلامُ ليُفهمَ أو يُذاقَ ، ويكفِي أنْ تنظرَ في شعرِ أبِي العلاءِ أنّنَا في حاجةٍ إلى علومِ الدّينِ الإسلاميِّ كلِّها ، وإلى النّصرانيّةِ واليهوديّةِ ومذاهبِ الهندِ فِي الدّياناتِ ، لنفهمَ شعرَ أبِي العلاءِ ، وإذنْ فكلُّ هذه

(1) حلمي مرزوق ، النّقد والدّراسة الأدبيّة ، ص114.
(2) تزفيطان طودوروف ، الأدب في خطر ، ص10.
(3) ماجدة حمّود ، دراسات مقارنة في الأدب المقارن ، ص06 .

العلومِ والفنونِ تدخلُ في الأدبِ ، وإذنْ فالأدبُ هو كلُّ شيءٍ+(1).

بهذه الصّراحةِ كلِّهَا ، وبهذَا التّركيزِ والتّأكيدِ معًا ، ظلَّ الدّكتورُ طه حسين موجّهًا صارمًا حريصًا علَى ضرورةِ الرّفعِ منْ مستوى المبدعِ والقارئِ علَى حدٍّ سواءٍ ، إذْ ليسَ كلُّ أديبٍ فِي رأيِهِ أديبًا ، مثلمَا ليسَ كلُّ قارئٍ في المقابلِ قارئًا ، =فهذه الجرأةُ في التّعبيرِ ، أوْ قلْ الإخلاصُ والصّراحةُ ، ومَا تُنبئُ بهِ منَ الاعتدادِ بالنّفسِ والذّوقِ ، هو السّمتُ الّذي اعتادَ طه حسين أنْ يؤمَّهُ فِي نقدِهِ ، وعامّةِ دعواهُ في التّجديد+(2). واستمرّ طه حسين طيلةَ حياتِهِ يعملُ وفقَ هذَا التّوجُّهِ ، غايتُهُ القصوى منْ ذلك ، أنْ يبلغَ الأدبُ بهما معًا شأوًا بعيدًا ، على غرارِ ما بلغَ النَّاسَ منْ أدبِ العصورِ الذّهبيّةِ الغابرةِ .

على نهجِ طه حسين هذَا ، يحرصُ جلُّ الأدباءِ اليومَ ، وعلَى اختلافِ مشاربِهم ، وأكثرَ منْ أيِّ وقتٍ سابقٍ ، خصوصًا وقدْ أدركوا هذه الحقيقةَ في عمقِها على بذلِ قصارَى جهودِهم ، موظّفينَ في ذلك أقصى ما يملكونَ منْ قدراتٍ ، رغبةً منهم فِي إرضاءِ المتلقّينَ وإفادتِهم أوّلًا ، وإقناعِ منافسيهم منْ حولِهم ثانيا ، ثمَّ التّطلّعُ منْ بعدِ هذا وذاك ، لتبقَى أعمالُهم في النّهايةِ أعمالًا خالدةً ، ومَنْ ذَا الّذي في العالمينَ مِنْ جميعِ هؤلاءِ وغيرِهم ، في مجالِ الأدبِ وغيرِه ، لا يريدُ أنْ يُكرَّمَ عمَّا أنجزَ ، ولَا يحلمُ بأنْ تُخَلَّدَ أعمالُهُ فيُخَلَّد ؟!

سُئِلَ الرِّوائيُّ العربيُّ اللّيبيُّ إبراهيمُ الكونِي يومًا عن سرِّ حضورِهِ اللّافتِ فِي المنتدياتِ الدّوليّةِ ، مقارنةً بحضورِهِ في المنتدياتِ الثّقافيّةِ العربيّةِ فأجابَ :

=طبيعةُ الحضورِ فِي المنتدياتِ الدّوليّةِ ، تختلفُ عنهَا فِي المنتدياتِ الثّقافيّةِ العربيّةِ ، فالحضورُ فِي المنتدياتِ الدّوليّةِ حضورٌ للنّصِّ قبلَ أنْ يكونَ حضورًا للشّخصِ الّذِي أبدعَ النّصَّ ، كمَا هو الحالُ فِي المنتدياتِ الثّقافيّةِ العربيّةِ. فِي المنتدياتِ الدّوليّةِ ، لاسيّمَا الأوروبيّة ، المبدعُ في حضورٍ دائمٍ مَا دامَ النّصُّ حاضرًا في الأسواقِ ، لأنّهُ هوَ السّلطانُ وليسَ صاحبَ النّصِّ ، وحتَّى في حالِ حضورِ صاحبِ النّصِّ ، فإنَّ ذلكَ لنْ يكونَ إلَّا بمثابةِ هامشٍ لإيضاحِ المتنِ ، لَا العكسُ كمَا هوَ

(1) طه حسين ، في الأدب الجاهليّ ، ص29.
(2) حلمي مرزوق ، النّقد والدّراسة الأدبيّة ، ص12.

الحالُ فِي أوطانِنَا الّتي يغتربُ فيهَا المتنُ ليحلَّ محلَّهُ صاحبُ المتنِ ، وهوَ إشكالٌ عائدٌ إلَى تقاليدِ أُناسٍ يقرأونَ ، وأُناسٍ يرونَ في القراءةِ ترفًا يمكنُ الاستغناءُ عنهُ+(1) .

بهذه الجرأةِ الواضحة ، جاءَ الرّدُّ شافيًا كافيًا ، مُفحِمًا إلَى درجةِ الكشفِ عنْ واقعٍ ثقافيٍّ عربيٍّ مرٍّ ، مؤسفٍ ، كاسفٍ ، آسفٍ ، يستدعِي مراجعةَ الذّاتِ ، وتداركَ ما لحقَ بالأدبِ منْ تراجعٍ لَا يمكنُ معالجتُهُ إذَا ولَّى الزَّمَانُ وفاتَ ، مثلمَا جاءَ مشحونًا بمَا يدلُّ فِي وضوحٍ على أنَّ ثمَّةَ ما يُثيرُ سؤالاً قويًّا يؤدّي إلى ضرورةِ البحثِ بجدّيَّةٍ عنْ =مجموعِ القواعدِ والمفاهيمِ الأدبيَّةِ الّتي يضبطُها الكاتبُ في بناءِ آثارِهِ...+(2) ، =بما يجعلُهُ أدبًا حقًّا ، أيْ بما هو أساسُ تحقُّقِ العملِ الرِّوائيِّ ، لأنَّهُ وحدَهُ الّذي يجعلُهُ موجودًا (حاضرًا في الأسواقِ حسبَ تعبيرِ الكوني) كنصٍّ فنّيٍّ+(3) ، ومِنْ ذلكَ جمالُهُ فِي مفهومِهِ الأوسعِ.

قائمة المراجع:

1. المراجع العربيّة:

1- إبراهيم خليل ، بنية النَّصّ الرّوائيّ ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2010 .
2 - إبراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، حوارات ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2009 .
3 - أحمد عبد العزيز ، نحو نظريّة جديدة للأدب المقارن ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، 2002.
4 - أحمد كمال زكيّ ، دراسات في النّقد الأدبيّ ، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، ط2 ، 1980.
5 – أحمد محمّد المعتوق ، الحصيلة اللّغويّة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون الأدبيّة ، العدد 12 ، الكويت ، 1996.
6 - حسين جمعة ، جماليّة الخبر والإنشاء ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2005.
7 - حسين (طه) ، في الأدب الجاهليّ ، دار المعارف ، الطّبعة الثالثة عشرة ، مصر ، 1979.
8 - حلمي مرزوق ، النّقد والدّراسة الأدبيّة ، دارا لوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر ، ط1 ، الإسكندريّة ، 2004 .
9 - رشاد رشدي ، ما هو الأدب؟ مكتبة الأنقلو المصرية ، دون تاريخ.
10- سيّد قطب ، كتب وشخصيّات ، دار الشروق/بيروت ، د ت.
11 - شايف عكّاشة ، اتّجاهات النّقد المعاصر في مصر ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ،

(1) إبراهيم الكوني ، وطني صحراء كبرى ، حوارات ، ص300.
(2) محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ ، ص25.
(3) أحمد فرشوخ ، جماليّة النّصّ الرّوائيّ ، دار الأمان للنّشر والتّوزيع ، ط1 ، الرّباط /المغرب ، 1996 ، ص05.

1985.
12 ـ ضرغام (عادل) ، في السّرد الرّوائيّ ، منشورات الاختلاف ، الطّبعة الأولى ، الجزائر ، 2010.
13 ـ عصفور (جابر) ، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، الطّبعة
الثّانيّة ، الدّار البيضاء ، 1992.
14 ـ مرتاض عبد الملك ، في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب ، العدد 240 ، الكويت ، 1990.
15 ـ مرتاض محمّد ، مفاهيم جماليّة في الشّعر العربيّ القديم ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، أفريل1999.
16 ـ المسدّي عبد السّلام ، الأسلوبيّة والأسلوب ، الدّار العربيّة للكتاب ، الطّبعة الثّالثة ، طرابلس ، (د ـ ت).
17 ـ عزّت محمد جاد ، نظريّة المصطلح النّقديّ ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، القاهرة 2002.
18ـ قسّومة الصّادق ، علم السّرد المحتوى والخطاب والدّلالة ، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة ، الرّياض المملكة العربيّة السّعوديّة ، 2009.
19 ـ ماجدة حمّود ، مقاربات تطبيقيّة في الأدب المقارن ، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2000.
20 ـ محمّد أنقار ، بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية ، صورة المغرب في الرّواية الإسبانية ، الرّباط ، المغرب
21 ـ محمّد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2003.
22 ـ محمّد القاضي ، تحليل النّصّ السّرديّ بين النّظريّة والتّطبيق ، سلسلة =مفاتيح+ ، دار الجنوب للنّشر ، تونس ، 1997.
23 ـ محمّد غنيمي هلال ، المدخل للنقد الأدبيّ ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، الطّبعة الثّانيّة ، القاهرة ، 1962.

2 . المراجع المُترجَمة:

1ـ أوستن وارين ، رينيه ويليك ، نظريّة الأدب ، ترجمة محيي الدّين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة ، الطّبعة الثانيّة ، مطبعة خالد الطّرابيشي ، 1972.
2 ـ بول ريكور ، نظريّة التأويل ، الخطاب وفائض المعنى ، ترجمة سعيد الغانميّ ، المركز الثّقافي العربيّ ، الطّبعة الأولى ، المغرب ، 2003.
3 ـ تزفيطان طودوروف ، الأدب في خطر ، ترجمة عبد الكريم الشّرقاوي ، دار توبقال للنّشر ، ط1 ، الدّار البيضاء ، المغرب ، 2007.
4 ـ روجرآلن ، الرّواية العربيّة ، مقدّمة تاريخيّة ونقديّة ، ترجمة حصة إبراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثّقافة ، 1997.

3 . المجلّات:

1 ـ مجلّة العربيّ ، العدد 169 ، الكويت ، ديسمبر 1972.
2 ـ مجلّة اللّغة والأدب ، العدد 14 ، جامعة الجزائر ، ديسمبر 1999.

4 ـــ المراجع الأجنبيّة:

1- Petit Larousse, en couleur, librairie Larousse, Paris 1980.

2 - M : Bakhtine, esthétique et théorie du roman, éd , Tel, Paris 2004.
3 - JAKOBSON (Roman), théories de la littérature, textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, ed, du Seuil, 1965

شعرية التلقي بين سلطة النص وحرية القارئ

سميرة قروي*

الملخص:

تروم هذه المقاربة الوقوف على الآليات التي يشتغل بها النص لتوقيع شعريته من جهة ، وشعرية تلقيه من جهة أخرى ، وحدود المتلقي في الإسهام في توقيع هذه الشعرية. ثم بيان كيف تحرص النصوص الطليعية على حرية القارئ في إنتاج المعنى ليفرز كل نشاط قرائي مغامرة تأويلية جديدة لينبثق الاختلاف والتعدد وتتأكد انفتاحية النص المقروء.

وخلصت هذه المحاولة إلى أن النص الأدبي غير مكتمل يحتاج إلى مساعدة القارئ من أجل إتمامه ، فانفتاحه وانغلاقه رهن بالمتلقي وقدراته الموازية. وإنه يعرض سلطة توجه إتقاناته التعبيرية وأبنيته الأسلوبية وإحالاته المرجعية إلى قارئ محدد مهيأ لاستقباله ، فينقل إليه سلطة الإبداع ليسهم هذا الأخير في توقيع شعرية للتلقي قائمة على تجاوز سلبية المرايا القرائية العاكسة لما في النص من مفاهيم مباشرة إلى ايجابية تحويل النص إلى مرآة يتمرأى فيها (القارئ) ، مستنطقا ذاته مستكشفا فيها ، استنطاقه واستكشافه في النص ، فتزدوج فاعليته حين يشتغل على ذاته وعلى النص في آن واحد.

Abstract:

Intending this approach stand on mechanisms that employs poetic text on one hand, and poetry received on the other hand. Also, limits the receiver in contributing to the signing of this poetry and then show how keen texts avant garde on the freedom of the reader in the production of meaning for secreted every readable activity new interpretive adventure to emerge difference and diversity and make sure openness of the readable text.

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ

This attempt concluded that the literary text is incomplete, needs the help of the reader in order to be finalized.

Its diversity to open or to close depends on the receiver and its capacity to assimilate, it imposes technical formulation and the structures in the nature of the text.

To this fact the reader is captivated and sees participatory poetics.

نعتت البنيوية في عكوفها على دراسة النص دراسة محايثة مقصية الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف ومتلقي النص بالصنمية النصية ، مما ولّد ردّ فعل حاد على الانغلاق النصي فظهرت اتجاهات ما بعد البنيوية (القراءة والتلقي ، التفكيك ، التأويل والسميولوجيا) الشيء الذي أنعش النظرية الأدبية الحديثة.

فكان أن اهتمت نظرية القراءة وجماليات التلقي بالذات المتلقية ، وأدخلتها في فضاء التحليل ، وأعادت إليها اعتبارها كأحد أبرز عناصر الإرسال والتواصل الأدبي وأهمها ، بعد أن آمنت بأن =الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ+(1) ، وأن النص لا قيمة له ما دام حروفا على الورق ، حتى يعطيه القارئ الحياة من خلال تفاعله معه. فانطلقت منطلقا جديدا =يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه ، وبذلك يعدّ المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي+(2).

وتعود الأصول المعرفية لهذه النظرية إلى الفلسفة الظاهرتية المعاصرة (الفينومينولوجيا) مع ابرز أعلامها : =ادموند هوسرل E.Husserl+ و=رومان انغاردن R.Ingarden+ ، التي استندت على فكرة ألا وجود للظاهرة خارج حدود الوعي بها ، أي لا سبيل إلى الإدراك والتصوّر الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ، فأصبح بذلك المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي. كما تظهر معالم الفلسفة الأرسطية والكانطية والتحليل النفسي والفلسفة الذاتية المثالية والتأويلية.

أما أبرز المفاهيم الظاهرتية المؤثرة في اتجاه جماليات التلقي ، فهي

(1) Riffaterre, Michael, semiotics of poetry(Indiana University press Methuen 1978, p1
(2) بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات (المركز الثقافي العربي ط1 ، 2001 المغرب) ص43 .

مفهوم التعالي والقصدية ؛ فبعد أن كان التعالي ـ الذي هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي ـ عند هوسرل يعني أن إدراك الظاهرة قائم على الفهم الفردي الخالص =فالمعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور ، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص+(1) ، صار عند تلميذه انغاردن ظاهرة ذات بنيتين : نمطية ثابتة وهي أساس الفهم ، ومادية متغيّرة تشكّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي ، فالمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم ، وهذا التعديل الذي أوجده انغاردن أصبح مرتكزا أساسيا لأغلب الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء هوسرل (هيدغر) ، (سارتر) ، (ميرلوبونتي) ، (غادامير) (2).

وأما القصدية (الشعور القصدي) أو الأنية فيعني أن المعنى يتكوّن من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه ، لذلك حصر هوسرل مهمة الفينومينولوجيا =بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة+(3) ، وهو ما استثمرته نظرية الاستقبال والتلقي أو جمالية التلقي في عنايتها بالفهم الذي عدته =عملية وظيفية لأنّها عملية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي+(4).

وأفضى انغاردن من خلال هذا العنصر بخلاف أستاذه إلى أنّ =إدراك الظاهرة الأدبية بقصدية قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها+(5) ، فما يوجد في ذاتها فهو طبقات أربع تتشكّل منها البنية الأساسية لأيّ عمل أدبي هي:

1 ـ طبقة صوتيات الكلمة.

2 ـ طبقة وحدات المعنى.

3 ـ طبقة الموضوعات المتمثلة.

4 ـ طبقة المظاهر التخطيطية+(6).

(1) سماح رافع محمد ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1991)
(2) بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، ص 35.
(3) سماح رافع محمد ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، ص134.
(4) ناظم عودة ، نظرية التلقي ، (جامعة بغداد 1996) ، ص121.
(5) بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، ص37.
(6) نفسه ص 38 .

فإدراك هذه الطبقات وفهمها في وعي المتلقي هو غاية القراءة الظاهرتية. وأما ما يوجد خارجها فهو المتلقي.

ولقد استثمر آيزر عنصر طبقة المظاهر التخطيطية ليقف على مفهوم الفجوات والثغرات التي يضطلع القارئ بملئها.

كما أفادت النظرية من مقولة الفيلسوف هانس جورج غادمير في مفهوم الأفق التاريخي ، بعد أن =أعاد للتاريخ دوره بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات ، فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات+وهو المفهوم الذي استثمره ياوس في محاولة إعادة بناء تاريخ جديد للأدب يقوم على بنية التلقي ، حيث يكون فيه المتلقي بؤرة العمل الأدبي والمانح للأدب سيرورته التاريخية والمحدّد لجماليته لا على أساس التسلسل الزمني تبعا للحقب والعصور. لذلك عوّض التاريخ التواقتي (الدياكروني) الذي يستنسخ حركة التاريخ العام بتأريخ توقيتي يتتبع حركة تفاعل النص مع القارئ ، واستبدل التساؤل عن تاريخ النصوص بالتساؤل عن تاريخ تلقي النصوص. كما استثمره في مقولته (أفق التوقع أو الانتظار) ؛ فهو لديه =مدوّنة تضمّ معايير تذوّق العمل الأدبي عبر التاريخ ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيّرة في كل عملية فهم ، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا ، وتغيّر هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبي نفسه+(1).

كما استثمر منظرو هذه النظرية بعض المفاهيم التي استعاروها من المجال الفلسفي أو النفسي أو اللسانياتي أو التاريخي أو الانثروبولوجي ، وادخلوها حيّز الأدب فكان=للنظرية الفضل في تشغيل المفاهيم غير الأدبية في مجال الأدب+(2).

وقد نشأت نظرية التلقي منذ الستينات (1967) بألمانيا الغربية وتنسب إلى جامعة كونستانس (Université de constance) ومن أشهر ممثليها هانس روبيير ياوس (Hans Robert yauss) ، وولف غانغ ايزر (Wolfgang Iser).

(1) المرجع السابق ، ص40 .
(2) احمد بوحسن ، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، (منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، الرباط 1993) ، ص26 .

وتدعو هذه النظرية إلى تجاوز نظرية الأدب الكلاسيكية وإعادة بناء الأدب على أسس منهجية جديدة ، منطلقة من القارئ صاحب الدور المركزي في تشكل العمل الأدبي ، لذلك تعاملت مع مسألة القراءة والقارئ بوعي نظري مؤسس ، على أنّها عدّت القراءة =فعلا مركبا ذلك أنها ليست فعلا بسيطا نقوم به ونحن نمرر البصر على السطور ، وليست أيضا بالقراءة التي نكتفي فيها بإعادة تلقي الخطاب بشكل سلبي اعتقادا منا بأنّ معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان نية في ذهن الكاتب ، إن القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود إنّها فعل خلاق ، إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويخترق ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه+(1). لذلك عدّها (ياوس) مرحلة ضرورية لإتمام عملية إنتاج العمل الأدبي ، الذي يظلّ في حاجة إلى أداة تحققه وتجعله راهنا. فالنص حسب هذا الرأي =آلة كسولة ، لأنّه في عمقه معطى غير تام ، معطى ينقصه الكثير ، لتضمّنه بياضات ، ولاحتوائه على مناطق غير محددة ، تنتظر القارئ المناسب لملئها وتوجيهها وجهة تأويلية . والنص كما يقول ايكو: يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية ، فهو في حاجة إلى مساعدة قارئ ما لكي يعمل+(2).

وهكذا اضطلعت نظرية القراءة وجماليات الاستقبال أو التلقي بالدور المهم في الكشف عن سرّ خلود الأعمال الأدبية ، ذلك السرّ الذي يكمن في الفرضية الجوهرية =تعدد المعاني+ الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين ، ويكون النص بذلك محاورا نشطا للقارئ ، ويكون هذا الأخير فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيّرة عبر تاريخ تأويلاته ، وهي مقولة =بارت+ التي رفعها حين صرّح بأنّ =الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين ، وإنّما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد ، يتكلّم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة+(3).

فما دام القارئ قطبا مهما وأساسيا وحيويا وفاعلا في عملية الإنتاج

(1) علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص102.
(2) عبد القادر شرشار ، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، ع 367 تشرين الأول 2001
(3) رولان بارت ، النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مجلة الكرمل ع11 سنة 1984

الأدبي ، فلا بدّ من تحديد مراحل القراءة أولا ، ثم تحديد خصوصيات هذا القارئ المتلقي.

يميّز =ريفاتير+ بين مرحلتين في القراءة :

المرحلة الأولى هي القراءة الاستكشافية التي لا تتجاوز حدود المحاكاة حيث يتم فهم المعنى ، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية والكفاءة الأدبية .

والمرحلة الثانية هي القراءة الاسترجاعية أي قراءة تأويلية ، والقارئ هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة ، والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص+(1). ويميّز =د. محمد عبد المطلب+ بين نوعين آخرين من القراءة: قراءة صحيحة وأخرى غير صحيحة ، والأخيرة يجب استبعادها من أفق الاحتمالات ، وأما الأولى فإنّ صحتها رهن بالتحرك في ثلاث دوائر كما يقول بول هيرنادي :

ـ القراءة الجمالية.

ـ الاسترجاعية التفسيرية.

ـ القراءة التاريخية.

وكل قراءة هي أفق للقراءة التالية ، ومجرد حصر القراءة في البنية النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص كما هو عند البنيوين ، سواء أكان الحصر خالصا للبناء الشكلي ، أم للناتج الدلالي. ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفق ملاحظات المتلقي الموجهة للنص ، وذلك عكس القراءة المغلقة ، لأنّها لا تسمح بمثل هذا التدفق(2). وهو ذات ما يذهب إليه علي حرب حين يقرّ بأنّ =شرط القراءة وعلّة وجودها أن تختلف عن النص الذي تقرأه وأن تكشف فيه ما لا يكشفه بذاته أولم ينكشف فيه من قبل. وأما القراءة التي تقول ما يريد المؤلّف قوله ، فلا مبرر لها أصلا ، لأن الأصل أولى منها ، ويغني عنها. ثم يميّز بين أنواع للقراءة؛ فثمة قراءة تلغي النص ، تقابلها قراءة تلغي نفسها هي أشبه باللا قراءة ، القراءة الميتة ، أما القراءة الحيّة ، فهي فاعلة منتجة ، في الاختلاف عن النص وبه

(1) Riffaterre, Michael, semiotics of poetry p 5.

(2) محمد عبد المطلب ، النص المفتوح والنص المغلق ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ع 398 حزيران 2004.

أوله+[1].

على أنّ القراءة وإن ارتبطت بطور ما بعد الإنتاج ، فإن المتلقي يرتبط بكل أطوار عملية الإنتاج الأدبي ، مما يجعله متعددا متنوعا بدءا من المتلقي المطلق ، فالفعلي ، فالضمني ، فالمثالي ، ثم الكاتب المتلقي الذي يؤدي دور المتلقي لنصه بعد إنتاجه ، على أن يكون هو أوّل متلق يقارب نصه مقاربة قارئ بعد أن قاربه مقاربة منتج ، وبعد أن قارب من قبله مجموعة نصوص أخرى لغيره استثمرها ليستخدمها في إنتاجه لنصوصه ونصه هذا . إلا أنّ هذا المنتج =ليس متلقيا عاديا بسبب من وعيه السامي بأداة هذا الفن وسبل تعبئة نظامها لأداء أي من وظائفها المختلفة وبخاصة الوظيفة الجمالية التي تميّز النص الأدبي وتمنحه أدبيته بسيادتها فيه لسائر الوظائف الأخرى+[2].

وإن كان بعض أنواع المتلقين هدف غير معلن في عملية التواصل الأدبي ، إلا أنّه يشارك مشاركة فعالة في إنتاج النص ، بتحديده لخيارات المنتج المؤلف من جهة كاللغة ، والجنس الأدبي ، والموضوع ـ فأنطوان شماس الروائي الفلسطيني مثلا وضع في ذهنه متلقيا معينا وهو يؤلّف رواية عربيسك * وهو القارئ العبري لذلك أنتجها باللغة العبرية بدل العربية في الظرف التاريخي الذي يعيشه الفلسطيني المتشبث بكل ما هو عربي أو بتحديد نية المنتج ذاته من جهة أخرى ، الذي إنّما يبثّ نصه قاصدا به متلقيا ما يتلقاه =ويعجب به ، ويفيد منه ، ويعجب من ثمّ بصاحبه فيتلقى نصوصه الأخرى السابقة والتالية لهذا النص ، ويتحوّل بالتدريج إلى نصير لهذا المنتج يشتري كتبه ، أو يحضر محاضراته ، أو يتتبّع أخباره ويلاحقه بضروب الإطراء والتشجيع(...) وهو بهذا يؤثّر في ناشره بشكل مباشر فيجعله يقدّم شروطا أفضل للنشر ، ويقدم عوائد أسخى(...) إنّ هذا المتلقي هو طريق المنتج إلى محراب الخلود..+[3] ، هذا فضلا عن متلقين من نوع آخر ، لهم ـ أيضا حظّهم من المشاركة

(1) علي حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ط2 ، بيروت الدار البيضاء ، 1995 ، ص20.

(2) عبد النبي اصطيف ، النص الأدبي والمتلقي ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب ع 309 شباط 1997.

* حسام الخطيب ، اللغة والبحث عن الهوية الضائعة : عربسك أنطوان شماس والذات الفلسطينية السفير بيروت 1988 ، ص10.

(3) عبد النبي اصطيف ، النص الأدبي والمتلقي .

وهم : الناشر ومستشاروه الذين يشترطون شروطا معينة لينال المُنتَجَ رضاهم فيسوّقونه للقراء. ثم المحكّمون في لجان الجوائز ووسائل النشر الأخرى التي قد تروّج للمؤلف أوعليه. على أنّ النقاد يعدّون أبرز المتلقين الذين يشاركون في عملية الإنتاج من خلال محاولة إرضاء أفق انتظارهم أو تخييبه.

أما المتلقي الفعلي العلني فيظهر في طور ما بعد الإنتاج ، ويمكن أن يكون =ناقدا بارزا ، أو مراجعا للكتب أو صحفيا يلتقط الجديد في عالم النشر ، أو كاتبا ، أو ناشرا منافسا يبحث عن كتاب ناجح ، أو محكّما في لجنة الجوائز أو سواها ، أو منتجا أومخرجا تلفزيونيا أو سينمائيا ، أو مخرجا مسرحيا أو معدّا للبرامج الثقافية في وسائل الإعلام المسموعة أو المرئية ، أو منشّطا ثقافيا في مركز ثقافي أو اجتماعي ، أو دارسا أكاديميا ، أو مجرّد قارئ يبحث عن المتعة أو الفائدة+ ويمارس هذا المتلقي سلطة واسعة على المنتج ومؤلفه ، حينما يثمّنه فيحفّز التفكير على تحويله من مجال إلى آخر كتحويله إلى عمل مسرحي أو سينمائي ، أو تحفيزه على إصدار طبعات أخرى... فضلا عن التحفيز النفسي الذي سيظهر في نتاجه اللاحق ، بل وحتى في حياته بجانبيها المادي والمعنوي ، كما حدث مع (كولن ويلسون) عقب نشره لمؤلفه The outsider عام 1956 أو(د.م توماس) عقب نشر روايته (الفندق الأبيض) The White hôtel عام 1981 ، أو بالعكس حينما يرفضه فيحفّز من جديد مؤلفه على تطوير آلياته الإبداعية.

إن حسن التلقي هو=الكلمة السرّ التي يتطلّع إليها كل منتج لتدخله إلى عالم الأضواء ، وفيما بعد في عالم الاستقرار النفسي والمادي الذي يكفل له فرصة تحقيق ذاته ومقاومة الشرط الإنساني القاسي والتحايل على الموت بعمر ثان وثالث ورابع لا يمنحه أيّا منها إلا المتلقي ، والمتلقي وحده فيما يبدو ، لأنه هو القادر على أن يصل بعملية الإنتاج الأدبي إلى مداها الطبيعي عندما يتيسر على يديه تحويل التجربة الفنية التي يجسّدها النص الأدبي إلى تجربة جمالية غنية قادرة على أن تمنح المتعة والفائدة وهما آيتا النفس الخالدة لدى هوراس ، وشروط استبقاء ربة الفن في جمهورية أفلاطون من قبله+[1].

لذلك عدّ (ايزر) المتلقي عنصرا بالغ الأهمية ، باعتباره طرفا

(1) المرجع السابق.

ملازما للنص يتبادل معه علاقة التأثير والتأثّر ، فسعى معه إلى بناء نظرية حول الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي في المتلقي ، وأفرد له مؤلفا سماه بـ =القارئ الضمني+Le lecteur Implicite 1972 ، وقبل أن يحدد ملامح القارئ الضمني الذي يقترحه فإنّه راح يصنّف القراء حسب ما قدّمه باحثون آخرون إلى:

القارئ النموذجي: L'archilecteur عند ريفاتير ، والمقصود به مجموعة قراء يملكون قدرات مختلفة ويعملون جميعا على تلمّس الدرجة العليا من فك النص باعتباره مظهرا أسلوبيا (البنيوية الشعرية).

ـ القارئ الخبير: Le lecteur informé عند فيش(fich) وهو الذي ينبغي أن:

ـ يتكلم بطلاقة اللغة التي كتب بها النص.

ـ يمتلك معرفة دلالية كمستمع تمكّنه من الفهم.

ـ يمتلك قدرة أدبية.

ـ وقد اعتمد (فيش) في تطوير مفهوم القارئ الخبير على النحو التوليدي.

القارئ المقصود : Le lecteur visé عند وولف Wolff وهو الفكرة كما تشكّلت في ذهن الكاتب ، وهذه الصورة يمكن أن تأخذ عدّة أبعاد في النص (سوسيولوجيا الأدب).

ويطرح آيزر مختلف هذه النماذج ليخلص إلى ضرورة تجاوز الأسلوبية البنيوية والنحو التوليدي وسوسيولوجيا الأدب إلى القارئ نفسه(1).

ثم يميّز آيزر بين نوعين من القراء:

ـ القارئ المعاصر Le lecteur Contemporaine

ـ القارئ المثالي Le lecteur Idéal

فالقارئ المعاصر هو الذي يقوم بعملية القراءة يباشرها ويحقّقها ، أما المثالي فهو متلق نموذجي متخيّل يفرضه النص ، وهو يملك نفس سنن الكاتب حتى يتمكن من فك المعنى الكلي للعمل التخييلي.

(1) علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري ، ص 105 - 106.

والقارئ الضمني عنده يقع داخل النص ذاته ، فالنص لايصبح متحققا إلا إذا قرئ في ظل شروط التحقق التي يقدمها النص لقارئه الضمني ، فشعرية التلقي هنا مرهونة بسلطة النص التي تستدعي قارئا متسلحا بما يصطلح عليه آيزر=الذخيرة+ كي يتمكّن من خلق مرجعيات النص وإعادة إنتاجها وتشكيلها.

والتفت امبرتو ايكو في كتابه =القارئ في الحكاية+(1) ، إلى القارئ النموذج (Lecteur Model) القادر على تحليل النص على النحو الذي افترضه المؤلف ، والحائز على ذات الذخيرة التي قال بها ايزر؛ ذاك أنّ الكثير من النصوص قائم على مرجعيات معرفية جد واسعة ما يجعلها مستعصية على قارئ عادي ، فهي بداهة تستدعي ركاما معرفيا ، وقدرة موسوعية جدّ متميزة تشتغل تفسيريا بنفس الدرجة التي يشتغل بها المؤلف إبداعيا. والنص الأدبي في نظر(ايكو) غير مكتمل يحتاج إلى مساعدة القارئ من أجل إتمامه=إن العمل الأدبي عمل مفتوح ، نسيج من فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها ، إنّه عبارة عن آلة كسولة أو مقتصدة ذات طابع اختزالي يحيا بما يقدمه القارئ من قراءات ودلالات وما يملؤه من فضاءات بيضاء . ما من نص إلا ويحمل رسالة ما ، بمجرد انتقاله من وظيفته التعليمية إلى الوظيفة الجمالية فإنّه يترك للقارئ المبادرة التأويلية ، وكامل الحرية في فهمه وملئه (...) والقول إن المؤلّف يتوقع قارئه النموذجي لا يعني أنّه يأمل في وجوده فقط ، بل أكثر من ذلك يعمل على تأسيسه داخل النص ذاته ، فالنص عند (ايكو) لا يرتكز على قدرة المتلقي ، إنّه يخلق هذه القدرة+(2). ثم يقول بفكرة (تأهيل المتلقي) ؛ أي أنّ المؤلّف يعمد إلى تأهيل المتلقي بإمداده في نصه المبدع بقدرات كيفية أو كمية ، أسلوبية أو مرجعية ، اجتماعية أو ثقافية.. تساعده على استقبال النص ، وتؤهله لمتابعة أبعاده ودلالاته . إلا أنّ هذه الطبيعة التكوينية للمتلقي التي يأملها المؤلف قد لا تتحقق في معظم الأحوال ، إما بسبب التكوين المعرفي المحدود للمتلقي ، أو بسبب عتمة النص الناجمة عن درجات التكثيف ، مما يحول دون قدرة المتلقي على استقباله فضلا عن المشاركة في إنتاجه.ومثل هذه النصوص إنّما هي في حاجة إلى قارئ (فوق النموذجي أو المثالي) يمتلك أدوات الإضافة المألوفة وغير المألوفة من شرح

(1) Umberto Eco ; Lectoro in fabula. Le rôle de lecteur (ed .Grasset. Paris 1985)
(2) محمد عبد المطلب ، النص المفتوح والنص المغلق.

وتفسير وتأويل ، واستحضار للمرجعيات التاريخية والأسطورية الفلسفية ، وقدرة على كشف الأقنعة والرموز حتى يمكن الوصول إلى الناتج الذي يستريح إليه ، لكنها راحة مؤقتة ، لأنّها لا تقدّم اليقين بحال من الأحوال ، وربّما لهذا كان (فاليري) يقول : =ليس هناك معنى حقيقي لنص ما+[1].

وهذا يسلمنا إلى مقولة (ايكو) المتميزة في التفاته إلى مفهوم النص المغلق Texte fermé والنص المفتوح Texte ouvert ، وتقوم سمة الانفتاح والانغلاق على قابلية النص للقراءات المتعددة والتأويلات المختلفة أو العكس ؛ فالنص المغلق هو ذلك النص الغائم الدلالة ، والذي لا يمكن تأويله إلا من طرف ذلك القارئ النموذجي الذي يقترحه النص نفسه والمحدّد بدقة ، ويتحدد أيضا هذا الانغلاق بكونه نصا أحادي المعنى ، أي لا يحتمل إلا تفسيرا واحدا (كالنصوص العلمية والقانونية) ، وقد يتحدد بالانغلاق التام وعدم القدرة المطلقة على استكناه دلالته. أما النص المفتوح فهو القابل للقراءات المتعددة والتأويلات المختلفة ، إذ لا تتوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه. ويسمي بارت النص المغلق بنص القراءة والنص المفتوح بنص الكتابة ، ذاك أن نص القراءة يعدّ لكي يقرأ معناه الثابت قراءة استهلاكية سلبية ، أما نص الكتابة فيعدّ لكي نعيد كتابته وإنتاجه بعد استهلاكه ، فالحركة الإنتاجية مع النص المغلق أحادية ، تبدأ من النص في اتجاه المتلقي دون أن ترتد من المتلقي إلى النص ، بخلاف المفتوحة التي تبدأ من النص إلى المتلقي ثم ترتد منه إلى النص لتفرز في النهاية نصا جديدا.

إنّ انفتاح النص وانغلاقه ، إنما يكون رهنا بالمتلقي وقدراته الموازية التقانات للنص التي تتيح له استقبال النص في أفقه الصحيح ، مما يحقق نوعا من الشعرية في التلقي؛ حوارية بين النص ومتلقيه تنبئ عن تحقق التفاعل المنتج لأثر أدبي موازي ، وعندما يغيب المتلقي المؤهّل الذي يساوي النص في طاقته الإنتاجية ينغلق النص المفتوح ، ولعلّ هذا هو الذي دفع واحدا من متلقيي شعر أبي تمام لأن يسأله لم لا تقول ما يفهم؟ فردّ أبو تمام داعيا السائل لأن يؤهّل نفسه لاستقبال النص ببذل جهد في الاستقبال يوازي جهد المبدع في الإنتاج ، أي امتلاك

(1) فولف غانغ أيزر الإدراك والتمثل وتشكل الذات القارئة ، ترجمة سعيد بن كراد ، علامات ع17.

الكفاءة التي تتيح له أن يفتح المغلق قائلا : ولما لا تفهم ما يقال؟. والوقوف على الناتج الدلالي مع قارئ ما لا يعطيه اليقينية لتنتهي كل قراءة عند حدوده ، وإنّما هو ممهّد لما يليه من تأويلات ، فكل تأويل يتصل بما سبقه من التأويلات ويمهّد لما يليه منها ، لتبقى القراءة أفقا لما يليها من قراءات ، ويبقى النص المفتوح معها في تجدد مستمر عبر الزمان والمكان وأنواع المتلقين.

وتكون السلطة ها هنا للنص ، الذي يوجّه تقاناته التعبيرية وأبنيته الأسلوبية وإحالاته المرجعية إلى قارئ محدد مهيأ لاستقباله ، وحتى لايكون القارئ صدى للنصية ، وحتى تنفي عنه سمة السلبية التي قد ينعت بها حين يكون بمثابة لوحة استقبال مهيأة للتجاوب مع النص ، أو مرآة عاكسة لما في النص من صور ومعان يريد صاحب النص التعبير عنها ، فإنّ المبدع يحدث نوعا من الفجوات في نصه ، مناطق صمت ومساحات بيضاء ويترك للقارئ حرية ملئها. هذا الفعل من المبدع هو الذي يسهم في توقيع شعرية النص من جهة ، وشعرية التلقي من جهة أخرى ؛ حين ينقل إلى المتلقي سلطة الإبداع فيتحول مع فعل القراءة وهو يكتب النص ثانية متكئا على ذخيرته في إنطاق الصوامت وتسويد البياض واستنباط المسكوت عنه إلى باحث عن ذاته من خلال النص ، متجاوزا سلبية المرايا القرائية العاكسة لما في النص من مفاهيم أراد المؤلّف التعبير عنها إلى ايجابية تحويل النص إلى مرآة يتمرأى فيها قارئه ، مستنطقا ذاته مستكشفا فيها ، استنطاقه واستكشافه في النص ، فتزدوج فاعليته حين يشتغل على ذاته وعلى النص في آن واحد. يلتفت إلى ذلك (أيزر) محددا أن موقع القارئ =هو دائما داخل النص+[1] ، يحقق بنيته ويسائله من أجل الكشف عن معناه من جهة ، وأكثر من ذلك فإنّ مظاهر النص تسلمنا تصورا خاصا عن القارئ الذي سيكون من مهامه الإمساك بهذا التصوّر يقول : =إن مظاهر النص لا تسلمنا أفقا دلاليا فحسب ، بل تسلمنا تصورا خاصا عن القارئ. وسيكون من مهام القارئ الإمساك بهذا التصوّر لجعل الأفق الدلالي قادرا على التأثير على الذات (...) والحاصل أن جهة نظر القارئ يجب أن تكون متضمنة في النص. وأن المعنى لا يعدّ عنصرا مكونا للنص فحسب ، بل لا يتكون هو

(1) فولف غانغ أيزر ، الإدراك والتمثل وتشكل الذات القارئة .

ذاته إلا من خلال النص ، وذلك لتمكين القارئ من الإمساك بجهة النظر هاته+ (1). وتحضر هنا أيضا لعبة تبادل المواقع؛ فالنص تارة مستنطَق وتارة أخرى مستنطِق ، فهو وإن استنطقه القارئ عن حقيقته ودلالته فإنّه بدوره يستنطق القارئ ويسائله عن هويته ، فمثله مثل =الجسد قد يراود القارئ عن نفسه فيغريه ويفتح شهيته للكلام ، ويحرك رغبته في المعرفة فيلتذ القارئ به ويشتاق إليه ، حتى يصبح النص بمثابة مرآة يرى فيها القارئ نفسه. كما تسهم المرآة في عملية التماهي مع الذات واكتساب الهوية ، وتولّد ضربا من الشعور النرجسي ، وكل تماه يخالطه عشق الذات والتذاذ بها. وهذه هي خاصية النص الجدير بالقراءة : إنه لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية ، بل هو فضاء دلالي ، وإمكان تأويلي. ولهذا فهو لا ينفصل عن قارئه ، ولا يتحقق دون مساهمة القارئ+(2). هكذا تتدفق القراءات المتباينة بحسب تباين مؤهلات القراء لتفتح النص على التعدد والاختلاف كاشفة احتمالاته الممكنة ، وأبعاده المجهولة لتأويل الغامض والاقتراب من حقيقة القصد. على أن تحقّق كل قراءة إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل ، حتى تسهم في تجديد النص الذي يملك في ذاته هذه الإمكانية ، كاشفة على ما اصطلح عليه عبد القاهر الجرجاني (المعاني الثواني) أو(معنى المعنى) *.

وإن كانت مقولة النص المفتوح ، تسلمنا إلى مقولة القراءة المفتوحة باعتبارها إبداعا ثانيا على أنقاض النص الماثل ، فإنّها تسلمنا ـ أيضا ـ إلى الحكم بالقيمية على النص الذي حجب معناه ، وآثر المخاتلة والالتباس ، متقنّعا بالغنى والكثافة ، ما أدخله خانة الطليعية وأكسبه سمة الخلود . ذلك أن النص الهام هو تعددي لا أحادي ، وهو مفتوح لا مغلق ، ويشكّل لغة فريدة داخل اللغة . إنّه ليس مجرد عاكس للمعنى بقدر ما هو عالم من الدلالات ، متعدد الأبعاد ، مختلف السياقات ، متراكب الطبقات ، إنّه ليس مجرد سطح لا بعد له ، بل هو وسط فكري وفتح

(1) المرجع السابق .
(2) محمد عزام ، النص المفتوح التفكيك أنموذجا ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب ، ع398 حزيران 2004.
* يرى الجرجاني أن للنص مستويان دلاليان ، عبّر عن الأول بالمعنى الأول وعن الثاني بالمعنى الثاني أو المعنى الثواني ، ويقصد بالمعنى الأول =المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى : أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر+. دلائل الإعجاز ، قراءة شاكر ، الخانجي بالقاهرة 1984 ، ص263.

للمعنى ، ومولّد للحقيقة ، وهذا يعني أنّه لا يكفي في تعاملنا مع النص ، أن نقوم بشرح مقاصده ، أو تأويل معناه ، بل يفترض أن نعالجه بطريقة جديدة ، وذلك باستنطاق بداهاته ، والحفر في طبقاته ، وتفكيك أبنيته ، وكشف آلياته ، من أجل فضح بواطنه ، وتعرية ألاعيبه في إخفاء ذاته وسلطاته+.

وهذه بعض قراءة المنهج التفكيكي للنص =الذي جعل المعنى مفتاح إستراتجيته وقال بلا نهائية المعنى ، وباستحالة المرجعية لأيّة سلطة خارجية ، وانتفاء وجود تفسيرات موثوقة ونهائية ، ليطلق المعنى من معانيه ويحيله إلى اللا معنى ، فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها المعنى ، وإنّما هناك لعب بالمدلولات ، وإنتاج للمعنى إلى غير نهاية ، ومن ثم نفي التفسير النهائي للعمل الأدبي. وهكذا يبدو النص مفتوحا ، والدلالة لا نهائية ، وكل قراءة هي إساءة قراءة وكل تفسير هو إساءة تفسير+.

إن شعرية التلقي لاتكمن في سلطة النص بوحدته وتجانسه ، وإفصاحه وبيانه ، وما يقدّمه من أطروحات يعرّيها ويكشف عنها.. إنّما تكمن في تباينه واختلافه ، اشتباهه والتباسه ، في حجبه ومخاتلته ، في اشتباك دلالاته ، وتعدد مستوياته ، وتراكب طبقاته =بما يتأسس عليه ولا يقوله ، بما يضمره ويسكت عنه. والنص يسكت ليس لأن مؤلفه ضنين بالحقيقة على غير أهلها ، ولا تقية من سلطة يخشاها ، وإنّما لأنّ النص لا ينص بطبيعته على المراد ، ولأنّ الدال لا يدل مباشرة على المدلول ، ومن هنا يتصف النص بالخداع والمخاتلة ، ويمارس آلياته في الحجب والمحو أو في الكبت والاستبعاد (...) أي أنّه يخفي استراتيجياته ولا يفضي بكل مدلولاته ، ومن هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب والمستور ، فما يحجبه القول هو الذي يجعل القراءة الكاشفة ممكنة. وكلّما ازداد الحجب ازداد إمكان الكشف ، وتنوعت احتمالات القراءة ، فثمّة نصوص لاتستنفد قراءتها ، وهذه خاصية النص الجيد+[1]. وكذا كان نص القرآن الكريم ولايزال ، وبعض نصوص المتنبي وأبي نواس وأبي تمام ونزار قباني ومحمود درويش... وسائر النصوص الطليعية الخالدة.

إلا أنّ نظرية القراءة والتأويل والهرمينوطيقا الأدبية لا تقدّم آليات

(1) محمد عزام ، النص المفتوح التفكيك أنموذجا.

إجرائية ، وأدوات قرائية جاهزة وقابلة للتطبيق بشكل آلي على المقروء ، وإنّما تسند ذلك إلى تجربة القارئ وثقافته وموهبته لتمنح لفعل القراءة التنوّع والاختلاف والخصوصية ، فكل نشاط قرائي يفرز مغامرة تأويلية جديدة ، وهذه غاية ما تهدف إليه نظرية التأويل والقراءة شريطة أن تغاير القراءة المقروء وتأتي فيه بالجديد كاشفة ما لم يكشف من قبل .

وإن كانت القراءة الشارحة تقوم على الكشف عن دلالة النص ومراد مؤلّفه مركّزة على المعنى الذي يمكن احتواؤه ، جاعلة بذلك النص أحادي المعنى والدلالة ، بإمكانيته الاحتواء والاختزال ، فإنّ القراءة المؤوّلة وهي تستقصي المفهوم ، وتلتقط المعنى ومقاصد المؤلف ، وتفاضل بين وجوه الدلالة تبحث عن المعنى الماورائي الضائع الثاوي خلف السطور ، مما يجعل التركيز كل التركيز على القارئ الذي يقول كلّ ما يريد قوله ، مما يسهم في توسيع النص ، وربّما الخروج به إلى معان جديدة مغايرة ، خاصة وأنّ النصوص الطليعية حريصة على حرية القارئ في إنتاج المعنى. ومن هنا ينبثق الاختلاف والتعدد الذي يكون به الإبداع والتجديد ، فيؤكد بذلك انفتاحية النص المقروء.

إنّ (ايزر) يقول بشعرية أخرى للتلقي تتبنى على فكره الفينومينولوجي حيث يرى أن المتلقي وهو يتلقى النص بوعيه يحوّله إلى تجربة خاصة به ، فالقراءة حوار جدلي بين مخزون تجربة المتلقي والتجربة الموضوعية المجسدة في النص ، قائم على التفحّص والتأمّل بغية المعالجة والتكييف . يؤكد ذلك ما يقوم به القارئ =من توفيق بين وجهات النظر المختلفة في النص القائمة في الكثير من الأحيان على التناقضات من جهة ، أو باختياره لطرائق متباينة لملء الفراغات الكامنة وراء وجهات النظر من جهة ثانية (..) فالقراءة في مفهومه تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغا+[1]. هكذا ينتقل القارئ ، بفعل التغيير والتعديل الذين يحدثهما في النص المقروء حين يضفي عليه من وعيه وتجربته ومخزونه الفكري إلى مبدع مواز ، فالمعنى النصي مع فعل القراءة يدخل في علاقة مع=سياق أكبر ، أي مع ذهن آخر ، مع منطقة أخرى ، مع موضوعة

(1) محمد ملياني ، تلقي النص الأدبي بين التأسيس والآفاق مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ع 403 تشرين الثاني .

أوسع ، مع نظام قيم غريب+[1] ، كما يقول كروسمان على لسان إ.د.هيرش*. وللتمثيل لهذا يلتفت روبرت كروسمان ـ في سعيه للإجابة عن سؤاله المطروح : هل يصنع القراء المعنى؟ ـ إلى قصيدة ايزرا باوند التي كتبها سنة 1914 والتي أصبحت لاحقا أشهر قصيدة من سطرين في اللغة الإنجليزية:

ـ في محطة المترو

ـ أشباح هذه الوجوه الحاشدة

ـ تويجات على غصن اسود مبتل[2].

ـ ليحاول تحديد معناها مع قراءات شتى متباينة كل التباين ، مركزا على الأثر الافتراضي وعلى الاستجابات الأدبية الفعالة التي تتمتع عادة بالحرية والذاتية. فيجعل نفسه أوّل المتلقين ، إذ يبدأ بشرحها شرحا سطحيا لا يتجاوز حدود المعنى المعجمي للكلمات ، ثم سرعان ما ينتقل إلى التأويل بملء الفجوات والحذف والإضافات وإعادة الترتيب وتغيير النص من الشعر إلى النثر ليجعله نصه هو ، ويسمي هذه العملية بالترجمة يقول : =... أجعله نصي أنا من خلال الصور التي يجلبها إلى ذهني ، أو من خلال ذوبان هذه الصور مع بعضها البعض أو حلول بعضها محلّ البعض الآخر أو وقوفها جنبا إلى جنب في مخيلتي+. ثم يسترسل في بسط أنواع التأويلات المختلفة ، التي يتحكّم في تحديدها مخزون التجربة الخاصة لكل قارئ وأفقه القرائي ، ليخلص إلى أن معانيها لا نهائية ، بل إنّ صاحبها ايزرا باوند نفسه قد قدّم لها معان ثلاثة أو أربعة في كتابه (غوديير برزسكا) ، بل إنّه في موقف آخر تخيّلها خالية من المعنى أساسا ، وهذا ما عدّه كروسمان ـ أيضا ـ معنى خامسا يمكن إضافته إلى المعاني الأخرى ، هذا فضلا على عدد لا نهائي من المعاني الذي يمكنه أن يتوصل إليها إذا أعمل فكره أكثر. ليخلص إلى

(1) روبرت كروسمان ، هل يصنع القراء المعنى؟ ت مالك سليمان ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ع 304 آب 1996 .

* روبرت كروسمان: مؤلف كتاب =قراءة الفردوس المفقود+ عمل محاضرا في =وليام زكوليج+ و=ترينيتي كوليج+ و=جامعة تفتس+ صاحب العديد من المقالات في النظرية الأدبية عن ملتون وجويس ونورمان ميلر. إ.د.هيرش أكبر باحث أوروبي اشتغل على تعريف المعنى وربطه بقصد المؤلف.

(2) روبرت كروسمان ، هل يصنع القراء المعنى؟.

نتيجة مفادها : =بما أن إيجاد المعاني لقصيدة باوند يتكوّن من ترجمتها إلى كلمات ورموز أخرى ، وبنائها في سياقاتنا الذهنية ، إذن ليس هناك شيء يدعى المعنى المحدد لقصيدة باوند ، ولا حتى بالنسبة لباوند نفسه فعمليات الفهم هي كلها مسألة احتمالات ، وليست مسألة يقين+(1).

أما عن المعنى أهو لسلطة النص أم لسلطة القارئ ، فيضرب كروسمان مثالا حيّا بعد أن يقرّ بأنّ القارئ ضروري لإنتاج المعنى ولكنّه مقيّد بالنص ، كما أن الماء الساخن ضروري لطبخ الشاي ، ولكن مزيجا من أوراق الشاي والماء ينتج الشاي فقط ، ولا ينتج القهوة أو الكاكاو ، وهذا مستندا إلى وجهة نظر الفكرة القائلة بأنّ النص نفسه يعني شيئا ما وأنّ القارئ يستخرج هذا المعنى. وهذا القول بأحادية المعنى أو بأنّ تأويلا صحيحا واحدا هو الممكن لأي نص أدبي ـ كما يقول هيرش ـ يرفضه كروسمان ويردّه ليقول بتعددية التأويلات ، وأن القارئ هو صانع المعنى ، وكذلك المؤلف حين يتحوّل إلى قارئ.

ويلعب عنصر الزمن ، دورا صميما في تحديد نوع القراءة وتوجيه شعرية التلقي ، فلكلّ نص أفق إنتاج وأفق تلق ، وهذا الأفق هو الذي يحدد آليات الانفتاح أوالانغلاق للنص وللقراءة معا ، فإن كان الإبداع فعلا فرديا ذا سمات خصوصية متميزة فإنّ القراءة يحدّها عاملا الزمان والمكان بخصوصيتهما ، فكل قراءة هي حصيلة رؤى تندرج في =نسق قيمي ومعياري وتصوري لجماعات اجتماعية معينة تجمعهم علاقات تلقي أدبي وثقافي مشروطة بظروف تاريخية معطاة ، تجيب عن انتظارات جمهور قارئ أو جماعات في مرحلة تاريخية معينة+(2).

فلكل جماعة فكرية أفق انتظارها ، الذي يسطّر ملامح عملية الإنتاج والتلقي الجمالية والشعرية ، ويربط رؤيتها التأويلية والتفسيرية للمقروء بمصالحها الروحية والمادية والفنية. يقول يوس: =إن كل نص أدبي يجب أن يقرأ ، لا بوصفه نتاج شخصية عبقرية ، وإنّما باعتباره إجابة عن أسئلة عصر في علاقة بأفق الانتظار الذي هو من صميم

(1) المرجع نفسه .
(2) عمار بلحسن ، قراءة القراءة ، مدخل سوسيولوجي ، مخبر سوسيولوجية التعبير الفني ، دفتر3 ، ج1 جامعة وهران ، 1992، ص07.

بعثه+(1).

فنظرة عجلى إلى مقومات الشعرية العربية ، ومعايير الإبداع في العصر العباسي ، التي تقوم أساسا على مراعاة عمود الشعر العربي بكل شروطه البنائية ، والموضوعاتية والبلاغية والموسيقية والأجناسية ، والتي تعدّ في ذلك السياق التاريخي الأفق الشعري الذي يُقرأ ضمنه النص ، تسلمنا إلى فهم فكرة انغلاق النص على معنى أحادي وسلطة المتكلم وقصديته للمعنى واحتكاره له - حسب بعض النقاد - ليكون القارئ سلبيا لا يتجاوز جهده حدود البحث عن هذا المعنى المقصود ، فالجرجاني في=دلائل الإعجاز+يؤكد على حضور سلطة المتكلّم وقصديته لأنّه هو الذي يحدد معاني كلامه سلفا ، فهو مصدر الحقيقة. وهذا التركيز على مقصدية المتكلم إنّما كان لتكريس فكرة الإعجاز القرآني التي كان يشتغل عليها ، ثم انسحب هذا التفكير على بعض الظواهر الأدبية.

وهو ذات الأمر الذي نقف عليه مع هيرش ؛ حين قال بواحدية المعنى أو وجود معنى محدد للنص يؤسس له سلفا المؤلف ، فقد كان محكوما بمعايير زمنه بعد رؤيته للفوضوية السياسية في مهمة الدراسات الأدبية التي ذاعت في زمنه ، بعد أن تعمّد النقاد إبعاد المؤلف الأصلي ثم اغتصبوا مكانه ، مما نجم عنه بعض التشوشات النظرية التي سادت الساحة النقدية في تلك الفترة فبعد أن كان للنص مؤلف واحد صار له مؤلفون كثر يتمتع كل منهم بسلطة تفوق سلطة النص ، لذلك يقرر هيرش=إما أن يكون المعنى مطلقا ومفردا (المؤلف = الملك) وإما فإنّه غير موجود: اذًا لا توجد صحة أو شرعية بدون سلطة المؤلف ، ولذلك يغيب المعنى وتسيطر الفوضوية الشاملة على العالم+(2). فالنص وحده عند هيرش لا ينتج المعنى ، كما أن تأويلات القراء تختلف ، ويبقى المؤلف المصدر الوحيد للمعنى.

كما أنّ عودة إلى السياق التاريخي لنقدنا القديم يبيّن لنا مدى حرص نقاد تلك الحقبة على احترام تقاليد الشعر العربي القديم (عمود الشعر) ؛ فالتفاتة إلى قراءة الآمدي لشعر أبي تمام تبيّن سبب إقصائه

(1) t1 p،puf، Encyclopédie Philosophique Universelles

(2) روبرت كروسمان , هل يصنع القراء المعنى؟.

لأبي تمام من دائرة الفحولة الشعرية والتي حصرها في خروجه على تلك التقاليد من خلال ثلاث سمات ميزت أسلوبه الشعري هي:

ـ إسرافه في استخدام البديع حدّ التصنّع غير الفني.

ـ توخيه أساليب المجاز ولاسيما الاستعارة قصدا ، حدّ مخالفة العرف التقليدي.

ـ اتصاف بعض معانيه بالغموض حدّ الاستعصاء على الفهم(1).

فالآدمي لم يقدم =قراءة في العناصر أو المقومات التي تتآلف في تكوين الشعر الجديد مشكلة صورته العامة في محاولة لطرح تصوّر كلي لمفهوم الجديد بعامة ثم جديد أبي تمام بخاصة ، إنّما سار في قراءة أبي تمام (..) مستندا إلى العرف الذي تواضع عليه الرأي النقدي المتوارث في الغالب أي تقاليد القصيدة العربية التي أوجزها في مصطلح (عمود الشعر) ناظرا في لغة أبي تمام في حدود موافقتها لذلك العمود أو مخالفتها إيّاه من دون أن يخص سائر المقومات الفنية الأخرى التي يتوافر عليها البيت الشعري+(2).

ومن ثمة فقد صادر وحجر على حق المؤلف في التحديث والتجديد ، لقد عدّ القديم منطلقا ينبغي على الجديد أن يبدأ منه ، حتى إذا صار الشعراء صادرين عن ذلك القديم اتضح مدى التزامهم بقواعدية اللغة العربية ودرجة انضباطهم في بنائهم الشعري فكان البحث في المعنى (السرقة) أشهر ما أثير في هذا الاتجاه ، حتى إذا تبيّن مع عبد القاهر الجرجاني أن اللفظ والمعنى يشكلان وحدة الدلالة في العمل الأدبي خفّت حدّة النظر إلى الشعر في ضوء هذه الثنائية (اللفظ / المعنى) أي أن الأمر اتصل باللفظ في المرحلة التي اشتدّ فيها الصراع بين القديم والجديد حين عدوا التقدّم في الزمن معيار مفاضلة ، وهو متصل بصفاء اللغة بوصفها فطرة ، وحين اعترف للجديد المحدث بلغته صار النظر إلى المعنى من خلال درجة تناصه مع القديم في الشكل أو المضمون هاجسا شغل النقد لمرحلة ليست بالقليلة ، وحين تعمّق مفهوم المعنى ومفهوم اللفظ في إنتاج

(1) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد احمد الصقر ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة ، مصر1973م

(2) رحمن غركان ، مقومات عمود الشعر ، الأسلوبية في النظرية والتطبيق اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص87 - 88.

الدلالـة بـدأ الفهـم البيـاني للصـورة الشـعرية يأخـذ مجـراه النقـدي مـع عبـد القاهر الجرجاني(1).

نلاحظ أن القراءة كانت تتغير من فترة إلى أخرى ، علـى أنّ النص المقروء يقارب في حدود أفق الانتظار الزمانية والمكانيـة ذاتهـا المتزامنـة مع إنتاجه لتضفي عليـه المشروعية أو عدمها بحسب ردود فعل القـارئ التي لا تتجاوز أن تكون كمـا صنّفها يوس إمـا رضـا أو خيبـة أوتغييرا . وتتحقق الأولـى حـين يرضـي الـنص أفق انتظـار القـارئ فيتمـاهى هـذا الأخيـر معـه فيتحقـق الانسـجام والرضـا ، وتحضـر الثانيـة حـين يحـدث العكس؛ أي حين يصدم النص القـارئ ويخيـب أفق انتظـاره. أمـا الثالثـة ، فتتبنـي عليهـا شـعرية الإبـداع وشـعرية التلقـي؛ لأنّ التلقـي معهـا يكـون ايجابيـا ففـي حالتهـا يستطيع الـنص تغيير أفق القـارئ وتحويلـه مـن قيمـة جمالية إلى أخرى ، فتسـهم فـي تطـوير الفنـون الأدبيـة وشـعرية الإبـداع ، كما ترتقي بالقارئ وتطوّر ذوقه وتجعله أكثر شعرية في التلقي.

يرى وولـف غـانغ ايـزر أن الـنص إذا كـان يـراهن علـى جهـة نظـر متحركـة للقـارئ تسـاعده علـى الاسـتجابة والفهـم والتأويـل فـلا بـد أن يضمّنها فيه ، ذاك أن =المعنى لا يعدّ عنصرا مكونـا للـنص فحسـب ، بـل لا يتكـوّن هـو ذاتـه إلا مـن خـلال الـنص ، وذلـك لتمكـين القـارئ مـن الإمساك بجهة النظر هاته. فعندما يريد النص أن يحدد جهـة نظـر القـارئ استنادا إلى معاييره وقيمه ، فإنّ القارئ الذي لا يشترك فـي الاسـنن التـي يتم إنتاجها ستعترضه صعوبات في الفهم ، فـإذا كانـت جهـة نظـر القـارئ تأخذ بعين الاعتبار مواقف جمهور محدد تاريخيـا ، فإنّـه لا يملـك حيويتـه إلا من خلال إعادة بناء تاريخي لجهات النظر التي كانـت سـائدة عنـد هـذا الجمهور إلا إذا كنا لا نحيل على جهة النظر هاته ، وفي هذه الحالـة فإننـا لا نقوم بتشكيل المعنى المتخيل ، بـل نشيّد إستراتيجية تمكننـا مـن تحقيـق هذه القصدية+(2) ، ليقول بفكرة القـارئ التخييلـي للـنص ، وهـذا مـا بنيـت عليـه كـل حركـة تجديديـة سـواء علـى المسـتوى البنـائي أو الموضـوعاتي أو الأجناسـي ، فلـم تكـن محـاولات أبـي تمـام وأبـي نـواس والشـعر الحـر وشـعر الموشحات والروايـة فـي القـرن 18 (الأولـى بتجديـدها علـى المسـتوى البنـائي

(1) نفسه ، ص91 .
(2) فولفغانغ أيزر ، الإدراك والتمثل وتشكل الذات القارئة.

والثانيـة علـى المسـتوى الموضـوعاتي ، والثالثـة والرابعـة علـى المسـتوى الإيقـاعي ، والخامسـة علـى المسـتوى الأجناسـي) تسـتمد شـرعيتها مـن أيّـة شعرية ، فقد كان عليها أن تعتمد فقط على حوارها مع الجمهور ، مع قـارئ تخييلي يروم النص التأثير فيه تأثيرا ايجابيا حين يدفعه إلـى التغيير تغيير أفق انتظـاره وتحويلـه مـن قيمـة جماليـة إلـى أخـرى ، سـعيا وراء ترقيتـه وتطوير ذوقه وتحديثه ، حين يـدرك أنّ الأفق الـذي يطرحـه أمامـه أوسـع من ذلك الذي كان يتمتع به من قبل ، ليبسط هذا الجديد ويؤسس لشـعرية جديـدة تسـتغرق ردحـا مـن الـزمن ، حتـى تـأتي بعـد أمـد شـعرية أخـرى تزحزحها بذات الطريقة ليبقى الإبداع ناشدا للجديد .

ويشـترط ايـزر ليتحقـق ذلـك أن يتموضـع القـارئ =ضـمن منظـور يستدعي عامة نفي الأفكـار التـي يـدافع عنهـا+[1] ، لأن تمركزه ضـمن هذا الإطـار المحكوم بمعايير قارة ـ يستميت في الدفاع عنها ـ سيمنعه من رؤيـة جماليات هذا الجديد وطاقته الإبداعية ، بل قد يجعلـه يحكم علـى من يسـعى للتأسـيس لشـعرية جديـدة بـأن شـعره مجـرد =أخطـاء وإخـلال وإحـالات وأغـاليط فـي المعـاني والألفـاظ+[2] علـى حدّ قول الآمدي فـي حكمـه علـى شعر أبي تمام.

قائمة المراجع:

1ـ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد احمد الصقر ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة ، مصر1973م.
2 ـ احمد بوحسن ، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط 1993.
3 ـ بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ط1 ، 2001 المغرب.
4 ـ حسام الخطيب ، اللغة والبحث عن الهوية الضائعة : عربسك أنطوان شماس والذات الفلسطينية ، السفير بيروت 1988.
5 ـ محمد مليايي ، تلقي النص الأدبي بين التأسيس والآفاق مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ع 403 تشرين الثاني 2004
6 ـ محمد عبد المطلب ، النص المفتوح والنص المغلق ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب بدمشق ، ع398 حزيران 2004.
7 ـ محمد عزام ، النص المفتوح التفكيك أنموذجا ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب ، ع398 حزيران 2004.
8 ـ ناظم عودة ، نظرية التلقي ، جامعة بغداد 1996.
9 ـ سماح رافع محمد ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1991.

(1) المرجع نفسه .
(2) الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري.

10 ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراءة شاكر ، الخانجي القاهرة 1984 .
11 ـ عبد النبي اصطيف ، النص الأدبي والمتلقي ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب ع309 شباط 1997.
12 ـ عبد القادر شرشار ، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، ع 367 تشرين الأول2001.
13 ـ علي حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ط2 ، بيروت الدار البيضاء ، 1995
14 ـ علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري ـ من البنية إلى القراءة ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000.
15ـ عمار بلحسن ، قراءة القراءة ، مدخل سوسيولوجي ، مخبر التعبير الفني ، دفتر3 ، ج1 ، جامعة وهران ، 1992.
16 ـ فولف غانغ أيزر ، الإدراك والتمثل وتشكل الذات القارئة ، ترجمة سعيد بن كراد ، علامات ع17.
رولان بارت ، النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مجلة الكرمل ع11 سنة 1984
17ـ روبرت كروسمان ، هل يصنع القراء المعنى؟ ت ـ مالك سليمان ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ع 304 آب 1996
18ـ رحمن غركان ، مقومات عمود الشعر ، الأسلوبية في النظرية والتطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004.
20 - Riffaterre ، Michael ، semiotics of poetry Indiana University press Methuen 1978
21 – Umberto Eco; Lectoro in fabula. Le rôle de lecteur.ed.Grasset. Paris 1985- t1 p،puf، Encyclopédie Philosophique Universelles

تغليط العرب بين القبول والرفض

عمر بورنان*

الملخص :

مع أن كلام العرب حجة ، إلا أننا نجد في كتاب سيبويه مواضع كثيرة يحكم فيها على العرب بالغلط ، فاستنكر ذلك منه بعض العلماء ، ووافقه بعضهم ، وحتى نتبين الصواب في المسألة قمت بتتبع مصطلح =الغلط+ في الكتاب وتوصلت إلى ما يلي:

الغلط نوعان :

أ ـ غلط ناتج عن السهو يستدركه المتكلم أثناء كلامه ويصححه.

ب ـ غلط ناتج عن مخالفة القياس ، وهو يمس الجانبين: النحوي والصرفي ويكمن سبب هذا النوع من الغلط في أحد أمرين: إما المجاورة ، وإما التوهم.

ـ الغلط الناتج عن مخالفة القياس عبارة عن نوع من التداخل اللغوي.

ـ لا يعتبر الغلط لحنا ، لأنه ليس خاصا بفرد واحد.

ـ دراسة الغلط في النحو العربي هو دراسة للعمليات الذهنية التي يقوم بها المتكلم.

ـ قام العلماء بدراسة كلام العرب واستنبطوا قواعدهم استنادا إلى الأكثر استعمالا ، فكأنهم يطبقون منهجا إحصائيا.

وبعد أن بينت الفرق بين اللحن والغلط ، فلا إشكال في الحكم على بعض كلام العرب بالغلط ، ولا قدح لذلك في فصاحتهم.

Summary:

The language of the Arabs is justified ; however, we find in Kitab

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ

Sibawayh several cases where Arabs were considered at fault. Some scientists are against, others are for. To show who is right in this matter I studied the word error in al kitab and I deduced that:

1 / There are two types of errors:

A / Omission or error produced by the speaker can catch it and correct it.

B / Error generated by violation of measurement, it affects the syntax and morphology The cause of this error is either contiguity or illusion.

2 / The error produced by the violation measure is considered a linguistic interaction.

3 / The error is not considered a lack of expression, because it is not specific to one person.

4 / Study mistake in Arabic grammar is the study of mental processes made by the speaker.

5 / Scientists have studied the language of the Arabs. They deduced their rules based on the most widely used as they apply a statistical approach.

After showing the difference between the fault and the error expression, it follows that there is no problem judging error some Arabic words, and yet their language is eloquent.

مقدمة :

بسم الله الرحمن الرحيم ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين أما بعد: فإنه من المعلوم أن علماء العربية اجتهدوا لجمع اللغة صافية نقية حفاظا منهم على لغة القرآن الكريم ، فسلكوا لذلك منهجا صارما لئلا يدخل العربية ما ليس منها ، فاختاروا قبائلَ مشهودًا لها بالفصاحة ، موثوقا بلغتها لعدم مخالطتها العجم ، غير أن اللغة العربية واسعة لا يحيط بها إلا نبيّ(1) ، فعرفوا أنه لا يمكنهم بلوغ أقاصيها ، فلجاؤا إلى القياس على ما سمعوا ممن تُرْتضَى لُغَتهم ، وقالوا: ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب(2) ، وبذلك فتحوا بابا يُمكِّن العربية من التطور بأخذها من لغات أعجمية ما ليس فيها دون أن تجد حرجا في ذلك ، وشقُّوا السبيل أمام العربي ـ مهما كان عصره ـ للتعبير عن معان لم تعرفها العرب ، غير أن المقاييس

(1) أحمد بن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق عمر فاروق الطباع ، ط1. بيروت : 1414هـ ، 1993م ، مكتبة المعارف ، ص49 ، 50.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دط. مصر: دس ، ج1 ، دار الكتب المصرية ، ص357.

التي وضعها العلماء لا تنطبق انطباقا تاما على كلام العرب ، فقد تصدر من العربي كلمةٌ تشذ عن القياس ، فيُنْسَب ذلك العربي إلى الغلط وإن كان من أفصح القبائل!.

وقد صدر هذا الحكم من سيبويه في مواضع كثيرة من كتابه ينسب الغلط إلى العرب ، فوافقه قوم ، وأنكر عليه آخرون ، فأردت في مقالي هذا ، أن أكشف عن معنى=الغلط+ عند اللغويين العرب ، وأنظر في مدى جواز نسبة الغلط إلى العرب الذين لم تؤخذ العربية إلا من كلامهم.

مفهوم الغلط عند اللغويين: يكثر في كتب النحاة القدامى استعمال مصطلحات دون تفسير المقصود منها ، وعلى المتأخرين استقراء النصوص ، واستخراج المعنى المراد ، أو اللجوء إلى المعنى اللغوي علَّه يكون دليلا إلى المعنى الاصطلاحي ، وذلك ما سألجأ إليه لتحديد مفهوم مصطلح=الغلط+.

جاء في اللسان :=الغلط: أن تعيا بالشيء فلا تعرف وجه الصواب فيه+(1) فمعنى الغلط هو جهل طريق الصواب ، والظاهر أن معناه غير مقيد باللغة ولكنه قد يتجاوزها ، لقول ابن منظور: =تعيا بالشيء+ غير أن الثعالبي حصره في الكلام فقال: =الغَلَتُ في الحسابِ كالغَلَطِ في الكلام+(2) ، ولعله من باب العام الذي خُصِّص ، وإذا كان هذا معناه ؛ فكيف يُنسب إلى العربي الذي لم تفسد لغته ، وإذا جاز في كلامه الغلط فكيف يعتبر حجة؟.

أ ـ أنواع الغلط : بلغ تواتر(3) La recurrence مصطلح=الغلط+ ومشتقاته في كتاب سيبويه خمسة عشر ، غير أنه لم يرد بمعنى واحد ولكنه جاء على معان مختلفة تمثلت فيما يلي:

أ -1- السهو: وهو أن ينطق المتكلم كلمة لا يقصدها وإنما يلفظها سهوا ، ويَتْبُتُ سهوه بتداركِه خطأَه وتصحيحِه(4) ، وهذا ما ورد في

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، ط1. بيروت: 1428هـ ، 2008م ، دار الفكر ، ج3 ، مادة (غلط).
(2) أبو منصور عبد الملك الثعالبي ، فقه اللغة وأسرار العربية ، تعليق ياسين الأيوبي ، ط2. بيروت: 1420هـ ، 2000 م ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، ص56.
(3) تواتر مصطلح في مدونة ما ، هو عدد المرات التي تكرر فيها ، نقول: تواتره خمسة ، إذا كرر خمس مرات.
(4) لو كان هذا النوع من الغلط في الكلام المكتوب لحذفه الكاتب ، ولا سبيل إلى حذفه من الكلام

سبعة مواضع من الكتاب كقوله: =... وإنما يجوز رأيت زيدا أباه ورأيت زيدا عمرا ، أن يكون أراد أن يقول: رأيت عمرا أو رأيت أبا زيد ، فغلط أو نسي ، ثم استدرك كلامه بعدُ+(1) فقوله : ثم استدرك كلامه دليل على أن المتكلم يدرك خطأه فور النطق بالكلمة أو الجملة فيعمد إلى تصحيح كلامه ، ومنه أيضا:=مررت برجل راكعٍ بل ساجدٍ إما غلط فاستدرك وإما نسي فذكر...+(2) فالمتكلم يريد أن يقول : مررت برجل ساجدٍ فسبقه لسانه فقال : مررت برجل راكعٍ ، ثم انتبه إلى خطئه فقال : بل ساجدٍ. ووردت نصوص شبيهة بهذا في الكتاب أغفلت ذكرها اختصارا(3).

أ.2. مخالفة القياس :

قد ينطق العربي الفصيح كلمة أو جملة مخالِفة للقواعد التي وضعها النحاة فينسبه النحاة إلى الغلط ، وينحصر هذا النوع من الغلط في قسمين اثنين:

ـ القسم الأول : في المستوى النحوي ، وغالبا ما يكون متعلقا بعلامة الإعراب وإنما يخالف العربي قياس النحاة لأحد سببين : السبب الأول : ما يسميه النحاة التوهم(4) ، وذلك أن يكون أمام المتكلم خياران لإنشاء كلام ما ، فينشئ نصفه بالخيار الأول ، وينشئ النصف الثاني بالخيار الثاني ، وهو نوع من التداخل يحدث على مستوى الذهن ، ومن ذلك قولهم: إنهم أجمعون ذاهبون ، والقياس: إنهم أجمعين ذاهبون ، وإنما نطقت العرب الجملة الأولى بالرفع ، لأنها ناشئة من تداخل خيارين: الخيار الأول: إنهم

المنطوق فما على المتكلم إلا تدارك الخطإ وتصحيحه بالوسائل التي تتيحها اللغة.

(1) أبو بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط1. بيروت : دس ، دار الجيل ، ج1 ، ص151 ، 152.

(2) نفسه ، ص430.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ج1 ، ص439. وج2 ، ص ، 341. وج3 ، ص87 ، 502. كما ذكر سيبويه مصطلح الغلط في قوله: =وأما الذِّكَر فإنهم كانوا يقلبونها في مُذَّكِر وشبهه ، فقلبوها هنا ، وقلبها شاذٌّ شبيهٌ بالغلط+ المصدر نفسه ، ج4 ، ص 477. فلم يعتَبره غلطا لذلك لم أتناوله بالدراسة. ومعنى قوله: أن مُذَّكِر أصلها مذتكر على وزن مفتعل ، ثم أدغمت الدال والتاء فأصبحتا دالا ، ولا يوجد هذا الداعي في الذِّكر حتى تُقلب ذاله دالا ، ولكن بعض العرب يظن أنه لما صلح جعلها دالا في مذتكر فإنه يصلح كذلك في الذكر ، ومع ذلك لم يعتبره سيبويه غلطا واكتفى بقوله: شبيه بالغلط ، في حين اعتبره ابن منظور غلطا. ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، ج2 ، مادة (دكر).

(4) سنعالج ـ إن شاء الله ـ موضوع التوهم في بحث نبين فيه المستويات اللغوية التي يمسها.

أجمعين ذاهبون ، والخيار الثاني: هم أجمعون ذاهبون ، فلما حدث التداخل بين الخيارين قالوا : إنهم أجمعون ذاهبون ، قال سيبويه: =واعلم أن ناسا من العرب يغلطون فيقولون : إنهم أجمعون ذاهبون ، وإنك وزيدٌ ذاهبان ؛ وذاك أنَّ معناه معنى الابتداء ، فيرى أنه قال : هم(1) ، وإنما يقصد سيبويه بقوله: فيرى أنه قال: هم أن المتكلم أثناء إنشاء الجملة يتوهم أنه قال: هم أجمعون ذاهبون ، لذلك يكمل كلامه بما يناسب هذا التوهم ، ومثله قول زهير:

بَدَا لِيَ اني لست مُدرِكَ مَا مَضَى ولا سابقٍ شيئا إذا كان جائيا(2).

فكان أمام زهير خياران ، إما أن يقول : لست مدركا ما مضى ولا سابقا ، وإما أن يقول : لست بمدركِ ما مضى ولا سابقٍ ، ولكنه قسّم كلامه قسمين ، أخذ بالخيار الأول في بدايته ، ورجع إلى الخيار الثاني في نهايته ، فاعتبر سيبويه هذا الاستعمال لغة رديئة ونسبه إلى الغلط(3) ، والعجب في هذا ، أن هذه الطريقة في الكلام نطق بها القرآن الكريم ، قال سيبويه:=وسألت الخليل عن قوله عز وجل: ×فأصَّدَّقَ وَأَكُنْ مِنَ الصَّالِحِين÷ [المنافقون : 10] فقال : هذا كقول زهير(4) :

بَدَا لِيَ أَنِّي لستُ مُدْرِكَ مَا مَضَى ولا سابقٍ شيئاً إذا كان جائيا+ (5).

غير أن بعض العلماء(6) لم يوافقوا سيبويه على تغليط زهير ، لذلك قال ابن مالك : =وهذا غير مرضي منه رحمه الله ، فإن المطبوع على العربية كزهير قائل البيت لو جاز غلطه في هذا لم يوثق بشيء من

(1) أبو بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، ج2 ، ص155.
(2) نفسه ، ج4 ، ص160.
(3) ينظر: المصدر نفسه ، ج4 ، 160.
(4) كان كقول زهير ، لأن تقدير الكلام في الآية : إن أخرتني أصدقْ وأكن من الصالحين ، إنما جاء الفعل =أصدق+ منصوبا لأنه معطوف على ما قبله ، وجاء =أكن+ مجزوما حملا على المعنى . ينظر: أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري ، إملاء ما مَنَّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن ، دط. بيروت : دس ، دار الكتب العلمية ، ج2 ، ص262.
(5) أبو بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، المصدر السابق ، ج3 ، ص100.
(6) قلت :=بعض العلماء+ لأن بعضهم موافق سيبويه كل الموافقة ، نذكر منهم ابن الأنباري فقد قال: =وأما ما حكوه عن بعض العرب =إنك وزيد ذاهبان+ فقد ذكر سيبويه أنه غلط من بعض العرب ، وهذا لأن العربي يتكلم بالكلمة إذا استهواه ضرب من الغلط فيعدل عن قياس كلامه+ كمال الدين أبو البركات بن الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط4. مصر: 1380هـ ، 1961م ، مطبعة السعادة ، ج1 ، ص191.

كلامه ، بل يجب أن يعتقد الصواب في كل ما نطقت به العرب المأمون حدوث لحنهم بتغير الطباع ، وسيبويه موافق على هذا+(1) ، ولكن سيبويه لا يخفى عليه هذا ، ولا ينسب اللحن إلى أسلوب نطق به القرآن ، وإنما الإشكال في المصطلح ، فليس المقصود بالغلط الخطأ ، ولكن المقصود به الخروج عن المبادئ التي وضعها النحاة التي تحصر الكلام في أنماط محددة ، غير أن المتكلم ينطق بما تمليه عليه ملكته اللغوية ، في حين لا يُطلق النحاة العنان للغة بل يحاصرونها بقواعد علمية ، لذلك قال ابن جني في=باب في أغلاط العرب+:=كان أبو علي ـ رحمه الله يُرى وجه ذلك ، ويقول : إنما دخل هذا النحو في كلامهم ؛ لأنهم ليست لهم أصول يراجعونها ، ولا قوانين يعتصمون بها. وإنما تهجم بهم طباعهم على ما ينطقون به؛ فربما استهواهم الشيء فزاغوا به عن القصد . هذا معنى قوله ، وإن لم يكن صريح لفظه+(2) ، وثمة فائدة ذات بال في قوله : =استهواهم+ ذلك أن المتكلم قد يجنح إلى السهولة أو يفر من التكرار أو يجذبه نوع من محسنات الكلام ، فيخرج عما اعتاده من قواعد وأصول ، فليست اللغة شيئا جامدا ولا أمةً للمعاني دونما سواها ، فإن هو فعل ذلك قال النحاة: هذا غلط؛ أي هذا عدول عن القواعد النحوية .

والسبب الثاني : الجوار أو المجاورة ، وهو أن تتبع كلمة جارتها في الإعراب(3) ، والقياس يقضي بغير ذلك ، وأشهر مثال يتداوله النحاة هو قول العرب : =هذا جحرُ ضبٍ خربٍ+ ولا يؤثر الجوار إلا إذا كانت

(1) أبو عبد الله محمد جمال الدين بن مالك ، شرح التسهيل ، تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون ، ط1. الجيزة: 1410هـ ، 1990م ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان ، ج2 ، ص52.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، ج3 ، ص273.

(3) في الحقيقة إن المجاورة لا تتوقف عند علامات الإعراب ، ولكنها تتجاوزها إلى مستويات لغوية أخرى كالمستوى التركيبي كقول الشاعر: علفتها تبنا وماء باردا ، وكقول الآخر: وزجَّجن الحواجب والعيونا. ينظر: المصدر نفسه ، ج2 ، ص431 ، 432.
فلولا مجاورة =ماء+ لـ =تبنا+ لما استقام تركيبه مع =علفتها+ وكذلك الأمر بالنسبة لـ =زجَّجن+ و=العيونا+ وهذه الظاهرة ناتجة عن مجاورة الألفاظ بعضها بعضا ، وإن كان علماء العربية يسمونها الحمل على المعنى والأمر نفسه بالنسبة للمستوى الصرفي ، فقد تتأثر لفظة ببنية جارتها نحو ما رُوي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : =ارجِعْنَ مأزورات غيرَ مَأجورات+. أبو منصور عبد الملك الثعالبي ، فقه اللغة وأسرار العربية ، ص360 وإنما اقتصرت على تأثر علامات الإعراب بالمجاورة دون بقية المستويات لأن النحاة لا يعتبرون تأثير المجاورة في التركيب وفي بنية الكلمة غلطا ، كما فعلوا في قضية الإعراب.

الكلمتان المتجاورتان متطابقتين من حيث العدد والجنس ، قال سيبويه : =ومع هذا أنهم أتبعوا الجرَّ الجرَّ كما أتبعوا الكسرَ الكسرَ نحو قولهم : بهم وبدارِهم وما أشبه هذا ... وقال الخليل رحمه الله : لا يقولون إلا هذان جحرا ضب خربان ، من قبل أن الضب واحد والجحر جحران ، وإنما يغلطون إذا كان الآخِر بعدة الأول وكان مذكراً مثله أو مؤنثاً. وقالوا: هذه جحرة ضباب خربةٍ لأن الضباب مؤنثة ولأن الجحرة مؤنثة ، والعدة واحدة ، فغلطوا+(1) ، وواضح ما في قول المتكلم :=هذا جحرُ ضبٍ خربٌ+(بالرفع) من الثقل والجفاء مع أنه هو القياس ، وأضيف شيئا قد لا يذكره النحاة في تعليلهم لسبب الغلط ـ وهو انتهاء كل من=ضب+و=خرب+ بالباء ، فلما اتفقا في الحرف الأخير وأتبعوه حركة الإعراب كان له وقع موسيقي في الأذن ، ولك أن تقارن بين : جحرٌ خربٌ ، وضبٌ خربٌ ، أيهما تستحسنه الأذن. فلما انضاف هذا إلى ما قاله النحاة تسامح العرب في الخروج عن القياس.

القسم الثاني : في المستوى الصرفي ، قد يخرج العربي عن المقاييس الصرفية في حالات معدودات كأن يقلب الألف التي أصلها واو ياءً ، فيقول في تصغير=ناب+: =نويب+والمعروف عند اللغويين وما عليه أكثر العرب =نُيَيْبٌ+(2) لأن أصل ألف=ناب+ياء ، قال سيبويه : =ومن العرب من يقول في نابٍ : نويبٌ ، فيجيء بالواو؛ لأنَّ هذه الألف مبدلة من الواو أكثر ، وهو غلطٌ منهم+(3) وإنما حدث هذا الغلط ـ حسب سيبويه ـ لكثرة الألف التي أصلها واو إذا كانت عينا ، نحو: باب ، ودار ، وعام وغيرها.

ولما استعمل النحاة قواعدهم ووجدوا أن أصل ألف=ناب+ ياء ، ما يعني أن تصغير=ناب+=نيبب+ لا =نويب+ ووجدوا بعض العرب لا يبالون بأصل الألف ولكنهم يتكلمون بما تمليه عليهم سليقتهم ، نسبوهم إلى الغلط مع أن لغتهم هي الحُجّة(4).

(1) أبو بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، ج1 ، ص430 -437.
(2) ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، ج1 ، مادة (نيب).
(3) أبو بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، المصدر السابق ، ج3 ، ص462.
(4) بعد أن تبادلت الحديث مع الأستاذ رابح العربي حول هذا الموضوع أفادني فائدة لا بأس أن أثبتها هنا ، خاصة وأن النحاة لا يشيرون إليها ، وهي أن العرب جنحت بسليقتها إلى الخفة عند تصغيرها =ناب+ على =نُوَيب+ إذ رأت أن تتبع الواو ياءً أيسر لها من أن تتبع الياء ياءً ، وهذا رأي متقبل يمكن القول به.

ولكن النحاة لم يفعلوا ذلك ، حتى رأوا قواعدهم موافقة كلامَ أكثر العرب ، ولو كانت نيتهم محاكمة كلام العرب بقواعدهم التي اخترعوها ، وردِّهم قسرا إلى أسسهم التي وضعوها ، لغضوا الطرف عما يخالفهم ، ولما أخبرونا بما يناقض نحوهم وصرفهم ، كما يفعل الخصم حيال حجج خصمه ، ولكنهم ـ والحمد لله ـ لم يكن ذاك هدفهم ، ولم يكن لهم غرض غير وصف كلام العرب واستنباط أحكامه لفهم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وهذا أوضح وأشهر من أن يذكر.

ومن المواضع التي خالفت فيها العرب ما قرره النحاة والصرفيون ، صياغة فعل الأمر من الفعل المنقوص ، قال سيبويه: =وزعم أبو الخطاب أن ناساً من العرب يقولون: ادْعِهْ من دَعَوْتُ ، فيكسرون العين ، كأنها لما كانت في موضع الجزم توهموا أنها ساكنة ، إذ كانت آخِرَ شيء في الكلمة في موضع الجزم ، فكسروا حيث كانت الدال ساكنة ، لأنه لا يلتقي ساكنان ، كما قالوا ردِّ يا فتى. وهذه لغةٌ رديئة ، وإنما هو غلطٌ+(1) ، ويبرر سيبويه سبب غلط العرب بالتوهم كما أشرت سابقا ، ولكن هذه الحالة مختلفة تماما عن بيت زهير ، لأن الخيارين اللذين حدث بينهما التداخل في بيت زهير مستعملان ، وكان بإمكان الشاعر ـ لولا الوزن ـ استعمال أيهما شاء ، ولكن كسر العين من=ادعِه+ ناتج عن خيار ترفضه اللغة العربية وهو غير مستعمل أصلا ، فكأن المتكلم أراد أن يقول: ادْعْ ، بتسكين الدال والعين ، غير أن العربية لا تقبل تتابع ساكنين فلجأ إلى خيار ثان وهو كسر العين ، وحسب النحاة فإن هذه العملية الذهنية التي قام بها المتكلم ليست سليمة ، لأن الجزم في الفعل المنقوص لا يكون بالسكون ولكنه يكون بحذف حرف العلة ، وعليه فلا وجود لتتابع ساكنين ، والنتيجة ألا داعي لكسر العين.

هذا التحليل الذي قام به سيبويه دليل على سعة مجال النحو العربي ، فلم يتوقف عند ما هو مستعمل ولا عند ما يجب استعماله ، ولكنه تجاوز ذلك إلى دراسة العمليات الذهنية التي يقوم بها المتكلم ، ويبين قدرته على تمثل الأنماط اللغوية ، إلا أنه أحيانا تتشابه عليه بعض الحالات فيُلحِق حالةً بما ليس مثلها ، وهذا ما قاله ابن جني صراحة : =إنما دخل هذا النحو في كلامهم؛ لأنهم ليست لهم أصول يراجعونها ،

(1) أبو بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص160.

ولا قوانين يعتصمون بها. وإنما تهجم بهم طباعهم على ما ينطقون به؛ فربما استهواهم الشيء فزاغوا به عن القصد+(1) ، **ولو درسنا هذه الظاهرة حق الدراسة لوجدنا أنها سبب من أسباب التطور اللغوي**.

وقد يتداخل ميزانان صرفيان عند جمع كلمة كأن يعتقد المتكلم أن وزن=مُصيبة+=فَعِيلة+ فيجمعها على مصائب ، قال سيبويه:=فأما قولهم مصائب فإنه غلط منهم ، وذلك أنهم توهموا أن مصيبةً فعيلةٌ وإنما هي مُفْعِلةٌ. وقد قالوا: مَصَاوِب(2) والمسألة تعود كذلك إلى ذهن المتكلم ، إذ أمامه قاعدتان كما هو مبين فيما يلي:

القاعدة الأولى: فعيلة جمعها فعائل.

القاعدة الثانية : مُفْعِلة جمعها مَفَاعل.

فعندما يريد المتكلم جمع كلمة مصيبة يعتقد أنها على وزن فعيلة فتنتج قاعدة ثالثة وهي :

القاعدة الثالثة : فعيلة جمعها مفاعل(3).

لكن النحاة لا يعترفون بالقاعدة الثالثة ، ويعتبرونها غلطا أحدثه المتكلم ، لخلطه بين القاعدتين الأولى والثانية ، ولكن السؤال الذي تجب الإجابة عنه: أليس من كلام هذا المتكلم الذي يحكم على كلامه بالغلط أخذت بقية القواعد؟

والجواب عن هذا السؤال يحتاج نوعا من إعمال الفكر ، حتى لا نتهم النحاة بفرض قواعدهم على المتكلم الفصيح ، أو نعتقد أنهم يأخذون ما يعجبهم ويتركون ما يستنكرون ، ولمعرفة سر المسألة ما علينا إلا الرجوع إلى النصوص التي ذكرتها في عنصر مخالفة القياس ، وننظر

(1) أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، ج3 ، ص273.
(2) أبو بشر عمرو بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص356.
(3) لو لم تكتمل اللغة العربية بنزول القرآن الكريم ، لأصبحت القاعدة الثالثة قياسا يؤخذ به ، لاسيما إذا كثرت الألفاظ التي تحققها ، وهذا ما يذكرنا بقول ابن جني: =ويجوز أيضا أن يكون الموضوع الأول ضربا واحدا ثم رأى من جاء من بعد أن خالف قياس الأول إلى قياس ثان جار في الصحة مجرى الأول= أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، ج2 ، ص29. وإني أرى أن هذا هو الصواب ولا صواب غيره للإجابة عن الإشكال الذي ناقشه ابن جني في =باب في هذه اللغة: أفي وقت واحد وضعت أم تلاحق تابع منها بفارط+ وإنما جزمت القول بذلك؛ لأننا نرى كيف كان القياس وكيف خرج عنه بعض العرب إلى قياس جديد ، والمتوقع أن هذا القياس الجديد سيُورَّث لمن بعدهم ، وبهذه السنة اللسانية تصبح اللغة لغات ، وذلك ما كان يخشاه النحاة رحمهم الله .

فيها ، فإننا نجد سيبويه يقول في:

ـ النص الأول : =واعلم أن ناسا من العرب يغلطون+.

ـ النص الثاني : =لايقولون إلا هذان جحرا ضب خربان+.

ـ النص الثالث : =ومن العرب من يقول في نابٍ: نويبٌ ، فيجيء بالواو+.

ـ النص الرابع : =وزعم أبو الخطاب أن ناساً من العرب يقولون: ادْعِهْ من دَعَوْتُ ، فيكسرون العين+.

ـ النص الخامس : =وقد قالوا : مَصَاوِب+.

فقوله : =ناسا من العرب+ ، ومن العرب من يقول ، =وزعم أبو الخطاب أن ناساً من العرب يقولون يدل على أن النحاة ينظرون في مدونة ، فيضعون القواعد حسب الأكثر استعمالا+(1) ، وهذا الذي أشار إليه سيبويه وسماه غلطا تتحقق فيه صفتان: الصفة الأولى: ليس كلام أكثر العرب أو بعبارة أخرى=قليل الاستعمال+ والصفة الثانية : مخالف للمعهود من كلام العرب.

فإن كان كثير الاستعمال ومخالفا للقياس ، فإن حجة النحاة أن العرب استعملوا ما هو موافق للقياس وهذه حجة سيبويه في قوله:=لايقولون إلا هذان جحرا ضب خربان+وقوله : =وقد قالوا: مَصَاوِب+.

ب ـ الفرق بين الغلط واللحن :

ولا بد من الإجابة عن سؤال يبدو أنه يتبادر إلى ذهن كل من يقرأ أو يناقش موضوع الغلط ، ألا وهو: هل يعتبر الغلط لحنا ؟من المعلومات البديهية المعروفة أن اللحن لم يظهر في اللغة العربية إلا بعد فترة من نزول القرآن الكريم وذلك بسبب إسلام الأعاجم واختلاطهم بالعرب ، أمّا الغلط فقد أشرنا إلى وجوده قبل ذلك ، إذ ذكر العلماء قولا لزهير (ت615 م) واعتبروه غلطا.

وإن كان هذا الذي ذكرته ليس جوابا ولكنه ـ على الأقل ـ منطلق أنطلق منه لأبحث عن الفرق بين اللحن والغلط ، ولا شك أن اللحن

(1) لأن معنى =من+ المذكورة في النصوص الثلاثة التبعيض ، وذلك كقوله تعالى : (وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقُولُ آمَنَّا بِاللهِ) (البقرة : 08).

يُقْصد به الخطأ ولكنه يتميز عن الغلط بأمرين اثنين:

ـ الأمر الأول : يقع فيه شخص واحد من جماعة تتكلم لغة واحدة ، تلك الجماعة لا تتكلم بما لحن فيه ذلك الشخص ، أمّا الغلط فإنه يمثل طريقة استعمال جماعة لغوية ما لكلمة ما أو لجملة ما ، كاتفاق جماعة لغوية على كلمة بها قلب مكاني.

ـ والأمر الثاني : لا يقتصر الأمر على عدم موافقة الجماعة الفردَ على لحنه ، ولكنه هو شخصيا لا يستقر عليه ، لأنه لم ينطقه عن سليقة ، ولكنه وقع فيه لجهله باللغة العربية.

خاتمة:

نصل في نهاية هذا المقال إلى تلخيص نتائجه في نقاط مختصرة ، تكون عونا لذاكرة القارئ وهي :

ـ الغلط عند النحاة نوعان : النوع الأول ناتج عن السهو ، وهذا النوع يستدركه المتكلم في حينه ، والنوع الثاني : يحدث بمخالفة القياس إما للمجاورة وإما لتداخل استعمالين أو قاعدتين.

ـ يمكن اعتبار الغلط الذي هو من النوع الثاني تداخلا لغويا ، وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره مظهرا من مظاهر التطور اللغوي.

ـ رفض بعض اللغويين القدماء نسبة الغلط إلى الفصحاء من العرب ، وقد ذكرت قول ابن مالك ، كما رفضه بعض المحدثين نذكر منهم أحمد مكي[1].

ـ لا يمكن مؤاخذة النحاة على تغليطهم العرب الفصحاء ، لأنهم يرجعون إلى المشهور من كلام العرب ، كما أنهم لا يقصدون به نفي الفصاحة عنهم ، ولكنهم يقصدون مخالفتهم القياس كما أسلفت ، فهو إذن مصطلح إجرائي ، ناتج عن تمييز النحاة بين المطرد والشاذ ، وبين المشهور والنادر ، فكأنهم كانوا يعتمدون منهجا إحصائيا وإن لم يلتزموا كلّ إجراءاته.

ليس الغلط لحنا ، لأنه طريقة استعمال جماعة للغة ما ، أمّا اللحن

(1) ينظر: إبراهيم بن حسين بن علي صُنْبع ، أثر المعنى في تعدد وجوه الإعراب في كتاب التبيان في إعراب القرآن لأبي البقاء الحسين بن عبد الله العُكبري ، رسالة ماجستير ، إشراف غنيم بن غانم بن عبد الكريم الينبعاوي ، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية ، 1420هـ ، 1999م ، ص183.

فهو استعمال فرد واحد ولا تقره الجماعة عليه.

قائمة المراجع:

1- ابن الأنباري ، كمال الدين أبو البركات ، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط4. مصر: 1380هـ ، 1961م ، مطبعة السعادة.

2 - ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دط. مصر: دس ، دار الكتب المصرية.

3 - ابن فارس ، أحمد ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق عمر فاروق الطباع ، ط1. بيروت : 1414هـ ، 1993م ، مكتبة المعارف.

4 - ابن مالك ، أبو عبد الله محمد جمال الدين ، شرح التسهيل ، تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون ، ط1. الجيزة : 1410هـ ، 1990م ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان.

5 - ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ط1. بيروت: 1428هـ ، 2008م ، دار الفكر.

6 - الثعالبي ، أبو منصور عبد الملك ، فقه اللغة وأسرار العربية ، تعليق ياسين الأيوبي ، ط2. بيروت: 1420هـ ، 2000م ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

7 - سيبويه ، أبو بشر عمرو بن قنبر ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط1. بيروت: دس ، دار الجيل.

8 - صُنْبع ، إبراهيم بن حسين بن علي ، أثر المعنى في تعدد وجوه الإعراب في كتاب التبيان في إعراب القرآن لأبي البقاء الحسين بن عبد الله العُكبري ، رسالة ماجستير ، إشراف غنيم بن غانم بن عبد الكريم الينبعاوي ، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية ، 1420هـ ، 1999م.

9 - العكبري ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله ، إملاء ما مَنَّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن ، دط. بيروت: دس ، دار الكتب العلمية.

البعد العجائبي في رواية (سيدات زحل) للطفيّة الدليمي

بهاء بن نوار*

الملخص:

في روايتها الأخيرة الصادرة عن دار فضاءات بعمّان لسنة 2009 ، تنسج الروائيّة العراقيّة =لطفية الدليمي+ عالما حكائيّا خصبا ، يستمدّ جذوره من واقع العراق ، ومآسيه ، وتاريخه الحافل بالحروب والاضطرابات .

وقد عمدت إلى مزج هذا الجانب الكالح بمشهد أو بمشاهد أخرى عجائبيّة تفيض غرابة ، لم تسع من خلالها الكاتبة إلى الهرب من بشاعة الواقع ، بل عملت على تحديه ، ومقاومته بالسحر والخيال.

وتعمل هذه الدراسة على استجلاء هذا الجانب العجائبي ، وتحليله من خلال الموضوعات التالية : المسخ ، واستحضار التاريخ ، وعجائبية المكان.

الكلمات الدّالة: العجائبي . المسخ . استحضار التاريخ . عجائبية المكان.

Abstract:

In her latest novel “Ladies of Saturn” published in “Fadaat” (Spaces) Oman in2009, Lutfiya Aldelaymi, the Iraqi novelist, is weaving a fertile fictional text rooted to Iraq situation; its tragic history which was, and is still, full of war and disturbance.

The novelist premeditate to mix this dark side with fantastic scenes in order to challenge the presence and resist it as well

through imagination rather to get away from its ugliness.

This paper seeks to reveal and analyze these fantastic aspects through to the following points:

Keywords:*Metamorphosis.*Evocationof history.*fantastic place Fantastic / Metamorphosis / Evocation of history / fantastic place

* كلية الآداب واللغات ، جامعة سوق أهراس baha2005alex@yahoo.com

في روايتها الأخيرة الصادرة عن دار فضاءات بعمّان لسنة 2009، تنسج الروائيّة العراقيّة =لطفية الدليمي+ عالما حكائيّا خصبا، يستمدّ جذوره من واقع العراق، ومآسيه، وتاريخه الحافل بالحروب والاضطرابات.

على الرّغم من قسوة هذا الجانب من جهة، وإلحاحه وضرورته من جهة ثانية، فإنّ الكاتبة لم تبن عملها هذا على مجرد المحاكاة المسطحة، ولا على الانعكاس الحرفيّ لنبوّ الواقع وجفافه بل عمدت إلى مزج هذا المشهد الكالح بمشهد أو بمشاهد أخرى عجائبيّة تفيض غرابة وإدهاشا، لم تسع من خلالها الكاتبة إلى الهرب الاستسلاميّ من بشاعة الواقع ودمويّته، ببناء عالم هشّ من الخوارق والتهاويم، بل سعت إلى تقمّص دور اقتحاميّ، لا ينزلق على سطح الرّاهن ويتملقه، أو يجاريه، بل يخترقه ويتحدّاه ويسلط الضوء أكثر على مدى ما فيه من مرارة وقبح.

ولعلّ هذا المنطق الاقتحاميّ المتحدّي هو الذي منح هذا العمل ثراءه، وخصبه، ودفقه الشاعريّ العميق؛ فلم يعد - على حدّ تعبير الناشر=مجرد رواية تقرأ، أو درب يُعبر، [بل] مجموع الأسئلة التي ترتطم بوجوهنا المتصخرة أمام ضياع كلّ ما هو إنسانيّ فينا، وحولنا، [إنها] ملحمة روائيّة تكشف عن جذر الخراب، وتلملم شظايا الواقع، لتعيد بناء الإنسان+(1).

وهذا ربما ما قصدته بطلة الرواية =حياة البابليّ+ في جملة تبدو عابرة، لكنها تكتنز بما لا تخفى أهميته من المعاني المفصليّة المنصبّة في صميم هذا العمل، وجوهره:

=لم ألتفت ورائي، التلفّت مرضٌ وبيل، يلوي الأعناق؛ الماضي سرابٌ كما هو الغد، وكلُّ التفاتة للسراب تعيق إمكانيّة النجاة+(2). وقبل تفصيل ملامح هذا البعد العجائبي، الذي اغتنى به عالم الدليمي الروائيّ، تجدر بنا الإشارة إلى أنّ ما امتلأ به هذا العمل من مفردات معجم العجيب، والغريب، لم يكن بالمعنى الإيجابيّ الدّاعي إلى الدّهشة والانشداه، بل بمعناه

(1) الدليمي، لطفية، سيدات زحل؛ سيرة ناس ومدينة، دار فضاءات للنشر: عمان، الأردن، 2009، كلمة الناشر: الأستاذ جهاد أبو حشيش على الغلاف الأخير للكتاب.
(2) المصدر نفسه، ص: 326.

السلبيّ المحرّض لمشاعر الرعب ، والانقباض ، بوصف العجائبيّ أو=الفانتاستيك+ على حدّ تعبير الدكتور=شعيب حليفي+=يحيّر ، ويرعب أكثر ممّا يطمئن+(1).

ومن أمثلة ذلك ما ورد صريحا في إحدى صفحات الرواية ، حيث تقول البطلة : =أليست حياتنا الغرائبيّة في العراق ضربا من الجنون؟+(2).

أو ما ورد إلماحيّا في موضع آخر ، حيث تقول البطلة محدّثة طفلا جريحا اِلتقفته من أحد الشوارع:=لدي جبل من الحكايات يا ولد ، ألف حكاية تولد كل صباح ، حكايات عجيبة يا إبراهيم ، لكن لا تصدق كل ما يرويه الكبار ، فلا أنا ولا أهلك ولا أي أحد يعرف أصل الحكاية وحقيقتها+(3).

وتقول في الموضع نفسه : =حكاياتي ما هي إلا حبة حمص من جبل الحكايات التي حصلت لنا ، لدينا الكثير ممَّا لا يُحكى وما لا يقال...+(4).

أوما يطالعنا في مشاهد كثيرة من أوصاف دامية لمجازر متطرّفة في بشاعتها إلى حدّ الخرافة ، واللامعقول ، كما في مشهد أحد التفجيرات الانتحاريّة ، على لسان أحد الضحايا ، أسعفه حظه أن لم يمت ، وإن كان قد فقد ذراعا تعدّ الخسارة الأبخس في لحظة كان من الممكن أن تضيع فيها حياته عبثا ، وببساطة قاسية شأن آلاف الأرواح التي تضيع يوميّا :

=رأيتهم يتناثرون ، القنبلة قتلت عشرين رجلا وامرأة ، البنات تناثرن ، الرجل تحول إلى دخان وطار ، والله طار وسقط على سطح مطعم الحمراء ، الطفلة صارت قطعتين ، جنون ، جنون ، لم يأت أحد لحمل الجثث وإسعافنا ، الناس تخاف ، آه الجثث بقيت هناك...+(5).

ونظرا لغنى هذا العمل ، وثرائه الفكريّ والمعرفيّ ، فإنّ من الملائم منهجيّا محاولة تفكيك عناصر العجائبيّ ، وحصرها في عناوين

(1) حليفي شعيب ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ط2 ، دار الحرف: القنيطرة ، المغرب ، 2007 ، ص: 37.
(2) سيدات زحل ، ص: 150.
(3) المصدر نفسه ، ص: 120.
(4) المصدر نفسه ، ص: 122.
(5) المصدر نفسه ، ص: 176.

جزئيّة مستقلة ، ينفرد كلٌّ منها باستجلاء جانب ما من جوانب هذا الملمح الخصب ، الذي عجت به فصول الرواية. وتفصيل ذلك فيما يأتي:

أولا ـ المسخ :

يطالع المتلقي كثيرا من الصور المسخيّة المشوّهة ، بعضها يستمدّ خصوصيّته من المكان ، وبعضها الآخر من البشر الذي يسكن المكان ، ومن كلّ ما يحيط به من فنون أبدعها فغدت مسوخا ، ومن مبانٍ شيّدها فأضحت سجونا ، ومن أحلام رعاها فاستحالت كوابيس ، تلتهم حاضره وآتيه وأزمنته كلها .

ولعلّ أبرز مثال على ذلك ما جاء في إحدى الصفحات من وصفٍ لمأساة المدينة ، وفجائعها الكثيرة ، التي غدت معها سماؤها =سوادا موشحا بلطخات دموية ، واتخذ الدخان أشكال تهاويل ووحوش ، وتنانين تقذف اللهب من أفواهها وبغداد تتنفس هواءً مسموما ، والناس تشرب من ماء الجحيم ، وتهرس تحت العقب الساحقة لجيش الغزاة+[1].

ولعلّ الكاتبة تنبّأت بشيء من هول تلك الكوارث واللعنات في شهادة قصصيّة كتبتها على لسان بغداد ، ونشرت في العدد السّادس من مجلة =الأقلام+ لسنة 2001 ، قبل فاجعة الغزو بنحو السنتيْن :

=أراكم تنزلقون في المهالك والمتاهات الغريبة ، وتتهاوى أسماؤكم في المحن الجديدة التي يبتكرها لكم الزمان ، وأرى ما ينتظركم ، ولن أخبركم بما أرى ، فما يزال في الوقت متسعٌ من المباهج والأمل ، مع أنّ الفناء مخبوءٌ في كلّ شيء [...] أرى المحن تتخفى في الرّمال والمياه والهواء ، ولن أبوح لكم بالمزيد ، وسأرجئ القول لأنني موقنة من أنكم ستبلغون ذلك فيما سيأتي من زمانكم وتحرقون تقاويم الحنين إليّ...+[2].

هذه الرّؤيا الاستباقيّة الموغلة في اختراق الظلام ، وكشف عبثيّته وفوضاه ، نجدها ماثلة بقوة في هذا العمل الذي يكتظ بمناظر التحوّل أو الامتساخ ، حيث تعجّ كثيرٌ من الصفحات بمشاهد كابوسيّة ، تلقي بظلالها

(1) سيدات زحل ، ص: 30.
(2) الدليمي لطفية ، =نوستالجيا بغداديّة+ ، الأقلام: بغداد ، ع6 ، السنة السادسة والثلاثون ، تشرين الثاني ـ كانون الأول ، 2001 ، ص: 62.

الكئيبة على المدينة والبشر كليْهما؛ فعلى مستوى المظهر مثلا ، لا تجد البطلة =حياة+ما تتأنق به سوى ثياب ملطخة بالدّم ، ممزقة الأكمام ، وعلى مستوى العلاقة بالمحيط ، نجدها تخوض دخانا كثيفا ، يغمره الجنون ، ويستحيل الجمع فيه إلى طيورٍ هائمة ، أو قطع من الظلام:

=فوضى ذلك اليوم جرفتني في الخبل ، كنت أرتدي بنطلونا بلون سكري فاتح ملطخا بالدم ، وسترة سوداء تمزقت أكمامها ، المارة القلائل مذعورون ، يتسرّبون حولي كالدخان ويختفون ، وجموع ضاجّة من الشباب تقيم احتفالا مجنونا ، والآخرون المصدومون لدخول الأمريكان يهللون تارة ، ويصرخون ، ويتحولون إلى طيور أو قطع من ظلام+[1].

واضحٌ أنّ هذا المشهد الكابوسيّ الثقيل كان تعبيرا عن أول لحظة عبثيّة جرّت معها أزمنة طوالا من العبث واللاجدوى والموت المجانيّ الواقع كلّ لحظة ، وكلّ يوم وبالنغمة الكابوسيّة نفسها تواصل الراوية توغلها في أحشاء مدينتها المذبوحة ، متأنقة هذه المرة بحذاء ممزق ، ومجتازة حطام المباني المنهارة حيث تتهاوى النجوم ، ويهطل الموت ، وتستحيل عباءات النساء أجنحةً ، وزعانف سمك ، وأصوات يمام :

=بحذاء أسود ممزق كنت أقفز بين الرماد ، والجمر ، وحطام المباني المنهارة ، النيران تفترس الليل ، وتلتهم السماوات ، النجوم تتساقط في دجلة ، والرياح ترشّ الموت في الطرقات ، رأيت نساءً ملفعات بالعباءات ، يركضن في الأزقة المظلمة ، لهن أجنحة ، وزعانف سمك ، وأصوات يمام ، كنَّ يردِّدْن مراثي ندب المدينة...+[2].

وهي اللعنة الكابوسيّة نفسها التي يستحيل معها أحبّاء هذه البطلة إلى أشلاء ، ونثار مهمَل من الرّماد ، فلا تكاد تستحضر حبيبا غائبا أو قريبا حتى يسبقها الموت إليه ، وينتزعه من بين ناظرَيْها ، ومن أمثلة ذلك: مدرِّسة التاريخ في ثانويّة بغداد؛ =السّت فريدة+التي تلوح وقد انقلب قوامها الناصع إلى =عتمة فائضة+ ، واستحالت عيناها العسليّتان الرائعتان إلى ثقبيْن لا يبصران ، تتقدّم =حياة+منها حثيثا ، محاولة انتزاع عباءتها ، فتصطدم بعماها ، ولا تمسك منها سوى بعض الرّماد

(1) سيدات زحل ، ص: 104 - 105.
(2) المصدر نفسه ، ص: 105.

العالق بين أصابعها:

=أقترب منها وأحاول انتزاع عباءتها التي طالت النار أطرافها ، ودخنت ، أحدّق في عينيها ، رباه كأنها عميت ، أقترب لا تتنحى عن طريقي ، ترتطم بي ، عمياء كانت ، لم أمسك بغير رماد تبقى على أصابعي ، تلاشت الست فريدة ، وعباءتها ، مع فانوسها ، ومروحة السعف وأغانيها...+(1).

ولايفوت الكاتبة أن تتجاوز هذا الجانب اليوميّ ، الذي لفرط تكراره ، وانتساخه ، غدا هو وحده النمطيّ ، والسائد ، والمكرور حدّ العادة ، وما يستتبعها من تبلّد ، وتحجّر في الحسّ ، والضمير.

وهو التبلّد الذي ترفضه الكاتبة ، وتقاومه بجميع الوسائل الرّؤيويّة منها ، والفنيّة ، والمعرفيّة ، ولذا نجدها هنا لا تكتفي بمجرد رصدٍ توثيقيّ لهول الفاجعة وإحصاءٍ آليّ للخسائر والضحايا ، بل تعمد إلى مزج ذلك كله بشيءٍ من وهج الثقافة ، ورونقها ، الذي يشكّل وحده نسيجا فادحا ، وثقيلا من الخسارة المسكوت عنها ، وغير المعلنة ، فنجدها لا تقف عند خسارة الأجساد فقط ، بل تتجاوزها إلى ما يلحقها من خسائر ثقافيّة تطول الخزين الروحيّ الممتدّ لآلاف السنين ، ضمن حضارة تعدّ الأعرق بين كلّ الحضارات القديمة الأولى.

ولذا ، وفي سياق فاجعة المسخ ، وانطماس بريق الحياة وبهجتها ، نجدها تستعير شهادة أحد النحاتين ، تستعير له اسم=أمير+ ، وتسوق على لسانه عبارةً متطرّفة في يأسها ومرارتها : =كلنا انمسخنا ، وتحول بعضنا إلى وحوش لفرط ما شهدنا من جثث وموتى ومحتضرين على الطرقات ، بعضنا صار رقما يبرّر الكارثة ، الباقون تحولوا إلى مصدات تخفي قبح واقعنا الأليم ، وكلنا ساهمنا في اتساع المقابر حولنا... فهل تتوقع أن نعود بشرا سويا؟؟ [...] نحن انمسخنا وانتهى الأمر. أجل ما عدت أنتظر شيئا من حشود الممسوخين...+(2).

هذا عن المسوخ الفنيّة التي أفرزتها الحرب الأخيرة ، وما تلاها من كوارث وأهوال ، أمّا مسوخ ما قبل الحرب ، فعملت على فضحها من خلال نموذج واقعيّ ، تمثل في أعمال طبيب تجميل وفنان ،

(1) المصدر نفسه ، ص: 106.
(2) سيدات زحل ، ص: 257.

استعارت له اسم=بهاء+ ، وغاصت في عوالمه السرياليّة المقبضة ، المرتكزة على تجميل القبح ، وتقبيح الجمال ، وخلخلة أبسط مبادئ الذوق السّليم ومرتكزاته ؛ فهو البارع جدا في رسم=الغربان التي تلتهم أدمغة البشر وعيونهم ، رسم في أحد معارضه تفاح الشهوات ، وصنع منحوتات فخارية مستعيرا التفاح [...] رسم أجساد النساء التي تلتهمها ديدان التفاح ، وتسيل منها قطرات الرغبة السوداء ، كان يرسم بشاعات ، ويحوِّل الجمال إلى جيفة ، بطن المرأة تحوّل لديه إلى كهف أسود تلتف فيه الأفاعي ، رسم جدرانا متصدِّعة ، ورجالا مخبولين وأيد مبتورة ، وخيولا مقضومة الرؤوس...+[1].

وهو كما يتحدّث عنه جبرا إبراهيم جبرا في إحدى دراساته ، لديه ميل إلى تغيير الصلات الخفية بين مضامينها بالنسبة لكلِّ مشاهد ، بل ربما بالنسبة للمشاهد الواحد كل مرة يتأمل فيها ، [مما يعني] تداخل الرسام بالشاعر ، والرائي وحكيم العصور السالفة... [2].

وتقف الكاتبة عند إحدى لوحاته ، التي =كانت لجندي مغمض العينين شبه ميت أو هو ميت فعلا ، تخرج من فجوةٍ في جمجمته تحت الخوذة حمامةٌ وتتعرش على كتفه الأيمن أوردة زرقاء بارزة ، وفي يده اليسرى التي تحولت إلى عظام يمسك سلاحا...+[3].

غير أنها لا تراه كما يراه جبرا فنانا =استطاع أن يبلغ بمأساة الإنسان ذلك المستوى الذي تستوعب عنده الصورة المُشاهد في عواطفها المحتدمة لتبلغ به في النهاية حدَّ التطهير من الخوف والشفقة ، بالضبط كما أراد أرسطو للمسرحية التراجيدية ، بحيث يعود المُشاهد بعد دخوله تجربة الفنان وهو أنقى وأقوى+[4] ، بل تراه مجرما ، ووجها كريها من أوجه التسلّط والإجرام ، لم يرعو عن قطع لسان أحد المعتقلين السياسيّين =حامد أبو الطيور+ ، ولا عن إخصاء زوج البطلة =حازم+ ، ولا تشويه آلاف الأجساد ، وبتر آلاف الأذرع والسيقان والآذان!

(1) المصدر نفسه ، ص: 89.
(2) جبرا ، جبرا إبراهيم ، الفن ، والحلم ، والفعل ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات: بيروت ، 1988 ، ص : 438.
(3) سيدات زحل ، ص: 161.
(4) الفن ، والحلم ، والفعل ، ص: 436.

وهو في نظر الكاتبة وجهٌ مشوّهٌ ، من زمن تشوّه كلُّ ما فيه ، ومسخت فيه أجمل العلاقات وأدفأها ، فلم يعد من الغريب ـ رغم أنه غريبٌ جدّا ـ أن نلمس ذلك النفور الغامض الذي تكنّه =حياة+ لزوجها ـ رغم ثقافته العالية ، ورغم ذوقه ، وأخلاقه ، وحبّه الغامر لها ـ ذلك النفور البارد ، الذي لا تفسير له سوى أنّ العلاقات الإنسانيّة نفسها مُسخت ، وغدت أسيرة العبث واللامعقول ، ولا عجب من ذلك ، فالعصر نفسه مُسخ ، وانقلب إلى حالٍ خامسة ، ليست بالذهب ، ولا هي بالفضة ، ولا بالبرونز ، ولا حتى بالحديد ، بل هي الرماد بكلِّ فجائعيّته وهبائه :

=إن العشاق الذين عاشوا في عصرها الذهبي ، وعصرها الفضي ، وعصرها البرونزي ، وعصرها الحديدي ، وعصر الرماد ، كانوا يسلمون جوهرتها من عاشق للآخر ، فلا ينال منها الغزاة والمحاربون والقتلة الذين ينشغلون بالنهب وتدمير المباني والقلاع والحصون ، ويردمون الأنهار ، ويدمرون الجسور ، ويحرقون بساتين النخيل...+[1].

ونلاحظ أنّ الكاتبة هنا تستعير فكرة =أوفيد+(Ovide) عن أسطورة بدء الخليقة ، التي يقصّها علينا في بداية كتابه: =مسخ الكائنات+:

=وكان ثمة عصرٌ ذهبيّ في بدء الخلق ، أظلّ قوما على إيمان عميقٍ ، ومبادئ سامية [...] ثمّ جاء العصر الفضيّ حيث قسِّمت السنة إلى فصول أربعة: شتاءً وصيفا وخريفا متقلبا ، وربيعا قصير الأمد[...] ثمّ كان العصر الثالث ، وهو عصر البرونز ، الذي طبع الناسُ فيه بطابع من الغلظ ، والقسوة ، غير أنّ الشرّ لم يكن قد غلبهم على جميع أمورهم [...] ثمّ كان أخيرا عصر الحديد الصّلب ، حيث برزت الجرائم في أبشع صورها...+[2].

ولئن كانت فكرة إثارة الرعب ، وإقلاق وعي المتلقي ـ كما مرّ آنفا ـ من أبرز الوظائف التأثيريّة للعجائبيّة ، فإنّ في عنصر المسخ ، وتشويه الكينونة الجوهريّة أو المظهريّة للذات تكريسا لهذا الرعب ، وإعلاءً لطاقات الغرابة ، التي بها =تحقق القصة العجائبيّة أشدَّ درجات التواصل مع الآخرين ، لأنها تخاطب قدرة الإنسان على التعجّب ،

(1) سيدات زحل ، ص: 39.
(2) أوفيد ، **مسخ الكائنات** ، ترجمة: د. ثروت عكاشة ، ط3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ، 1992 ص: 33 - 34.

والإحساس بالغموض ، وتخاطب إحساسه بالشفقة ، والألم. هذه الأحاسيس الموجودة في أعماق كلِّ إنسان ، والتي تختلف طريقة التفاعل معها باختلاف العصور+(1).

ثانيا ـ استحضار التاريخ:

فضلا عن نبرة الإدانة المضمرة التي لمسناها من خلال عنصر=المسخ=وما يحمله من تشوّهات ، تنصبّ في بؤرة الحاضر ، وفي صميمها ، بما يموج فيها من تشظ وغليان ، وفسادٍ طال الناس ، وطال الأمكنة على حدٍّ سواء ، تعمد الكاتبة إلى تقنيّة جديدة ، أو إلى قناع جديد ، يتراءى من خلاله العجائبيّ في أعمق صوره ، وهذا باستحضار التاريخ؛ تاريخ العراق القديم منه والحديث ، والتوسّل به سبيلا لفضح مفارقات الواقع ، وأعاجيبه الكالحة ، التي بلغ شذوذها من الغرابة والعبث حدَّ الخرافة واللامعقول.

وقبل تناول أمثلة منتقاة من الرواية ، تجدر بنا ملاحظة أن الاستعانة بالتاريخ ومحاولة إحياء رموزه الغابرة وشخصيّاته وأساطيره ، لا تعني حتما انكفاء الكاتب على الماضي ، أو نكوصه الارتداديّ إلى الخلف ، حيث لا تتوقف دوامة الاجترار ، والهرب المرَضيّ ، وجلد الذات عن الدوران ، وحيث التمادي في مجاراة نمطيتها ، وتكرارها اللا مجدي ، بل إنّ في مثل هذه العودة ـ شرط أن تكون واعية ، ومنضبطة ـ تأكيدا لقوة أدوات الكاتب من جهة ، وتأكيدا آخر لقوة الزمن ، وتداخل طبقاته من جهة ثانية ؛ حيث إنّ =التاريخ هو نحن بالأمس ، والتاريخ هو حاضرنا في ذلك الزمن ، فهو إذن موجودٌ فينا اليوم ، متحرّكٌ من حولنا ، وسيظلّ موجودا متحرّكا وجدليّا في الغد كذلك . من هنا فإنّ للمدونة التاريخية دورها المهم في عمليّة التأويل ، ومحاورة النص؛ في فهم وتفسيره واستنطاقه ، وفي ترصين الإحاطة به+(2).

والملاحظ في هذه الرواية أنّ الكاتبة عمدت إلى انتقاءٍ واعٍ ، ووقوفٍ مستفيضٍ أمام أبرز محطات بغداد ـ والعراق ككلّ ـ التاريخيّة ، بدءًا بمباهج الحضارة السومريّة ، ومرورا برواء الحضارة العباسيّة ، ولحظات تخطيط

(1) الحافي ، هدى سليمان ، العجائبية في القصة السورية القصيرة ، رسالة ماجستير (مخطوط) ، جامعة تشرين سوريا ، 2009 ، ص: 48.

(2) البستاني ، بشرى ، ريّا =جماليّات الذاكرة وجدليّة الحضور في عينيّة الصمة بن عبد الله القشيري ؛ قراءة تأويليّة الأديب المعاصر: بغداد ، ع50 ، 2001 ، ص: 32.

بغداد ، ورسم معالمها الأولى ، فأيّام العثمانيّين ، وبالتحديد أيام الوالي داود باشا ، وصولا إلى تاريخها الحديث ، الذي وقفت فيه أمام المس بيل(BELL+[1]) ، بوصفها أحد أهمّ راسمي ، ومخططي تاريخ العراق الحديث.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أننا سنكتفي بتحليل ما عمدت إليه الكاتبة من توظيفٍ سحريّ ، وعجائبيّ للتاريخ ، دون الالتفات إلى بقيّة طرائق التوظيف الأخرى؛ كالإثراء المعرفيّ ، والترميز وغيرها ، ممّا لا يخدم موضوع الدّراسة.

وما نلحظه على هذه المحطات التاريخيّة المتنوعة أنها أتت متلبّسة بشفافية الحلم ورؤيويّته ، مجسّدة هاجسا ترقبيّا ، أتى مضمّخا بطاقات الاستشراف ، والتطلع رغم ظاهره النكوصيّ المتماهي مع غابر الأحداث وسالفها ؛ فالكاتبة بعودتها هذه إلى أحضان الماضي ، وشرفاته ، تستحضر بشكل مباشر أو غير مباشر مباهجَ زمن قديم ، ولت أيّامه ، وإن كانت صفحته لم تنطو بعد ، ولا يمكن أن تنطوي ، وكأنها بهذا الاستحضار تكرِّس الشقَّ الرؤيويَّ من عملها؛ فما يصادره الرّاهن يستعيده الماضي ، وما تبعثره الحرب تلملمه الذكرى ، ولذا تطالعنا مثل هذه الرموز التاريخيّة في أحلك اللحظات وأقساها ؛ فالشيخ قيدار ـ عم البطلة ـ في تيهه المزمن ، وهربه المزدوج من فاجعة موت زوجته =فتنة+ من جهة ، ومن ملاحقة السلطة له من جهة ثانية ، يجد نفسه منغمرا في فوضى أحلامه ، وتهاويل كوابيسه؛ يبحث عن وجه زوجته/ حبيبته الضائعة في كلِّ أنثى عابرة واقعيّة كانت ، أم غير واقعيّة ، ولا يكاد في أحد ضياعاته الكبرى يناجيها ، حتى يفاجأ بطيف كاهنة سومريّة ، يحثه على النسيان ، وترك الأموات وشأنهم ، لعدم جدوى البحث ، والنبش بين القبور:

=أفتح عينيّ فأرى كاهنة سومرية معقودة الذراعين على الصدر ، وقد انسدل رداؤها ذو الطبقات المهدبة حتى قدميها ، تحدِّق في وجهي

(1) هي إحدى الشخصيات التاريخيّة البريطانية ، التي كان لها دور كبير في تاريخ العراق؛ حيث يعزى إليها أنها هي التي زكت الملك فيصل الأول ليتولى حكم العراق ، وعملت على إبعاد جميع منافسيه ، كما أنها كانت تتقن اللغة العربيّة ، وفضلا عن مهامها السياسية كانت لها دراسات مستفيضة عن عادات البدو ، وتقاليدهم. توفيت ـ وقيل انتحرت ـ في بغداد سنة 1926.

ينظر: منيف ، عبد الرحمن ، العراق؛ هوامش من التاريخ والمقاومة ، ط1 ، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء ـ بيروت ، والدار العربية للعلوم: بيروت ، 2003 ، ص: 63 وما بعدها.

بعينيها ذات حدقتي اللازورد ، وأرى دمعة تسيل من عينيها ، فتبرق وجنتها المرمرية في ضوء القمر..

ـ تقبَّلْ حياتك ، وانس فتنة.فتنة معنا في أرض الأموات ، وإن شئت تعال إلى العالم السفلي لتراها..+(1) .

وتبدو هذه النصيحة الحازمة شبيهة بالأخرى التي ساقتها=سيدوري+سيّدة الحانة إلى=جلجامش+ ، في بحثه المستميت عن الخلود ، وسعيه العنيد إلى تناسي مصيره المحتوم ، وقدَره الذي سنّته الآلهة عليه ، وعلى غيره من البشر ، ولن تستثنيه أبدا من سطوته ، وقسوته:

=إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجد
إذ لمّا خلقت الآلهة البشرَ قدّرت الموتَ على البشريّة
واستأثرت هي بالحياة
أما أنت يا جلجامش فاجعلْ كرشك مملوءا
وكن فرحا مبتهجا ليل نهار
وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك
وارقصْ والعبْ ليل نهار
واجعل ثيابك نظيفة زاهية
واغسل رأسك واستحم في الماء
ودلل الطفل الذي يمسك بيدك
وأفرح الزوجة التي بين أحضانك
وهذا هو نصيب البشر...+(2) .

وكأنّ قيدار هنا في عدم تسليمه بمنيّة محبوبته ، وفي بحثه المستميت عنها يشبه إلى حدّ بعيد سلفه =جلجامش+ ، الذي يُعدّ بامتياز النموذجَ الأبرز للثورة على القدر ، وتحدّي سلطته.

ولأنّ كليْهما عنيدٌ ، ورافضٌ شرط وجوده المرهون دوما بالموت

(1) سيدات زحل ، ص : 258 . وقد ورد في الأصل: =رداؤها ذي...+ وواضحٌ أنه خطأ مطبعيّ.

(2) باقر ، طه ، **ملحمة جلجامش؛ أوديسة العراق الخالدة** ، منشورات وزارة الإعلام : بغداد ، 1975 ، 79.

والانضواء فإنّ الخيبة والألم ، هما العقابُ المستحقّ لأمثاله : جلجامش بفشله في تحصيل سرِّ الخلود ، وقيدار فيما يصفه بزحف جحافل تماثيل السومريّين حوله وخنقها له ، فضلا عن فشله أيضا في إيجاد ، أو تلمّس وجه الحبيبة:

=تتقدم نحوي جوقة المتعبِّدين بعيونهم المفتوحة على حدقات اللازورد ، وأسمع خطاهم الحجرية تقترب ، تقترب ، تقترب كأنها تعتزم سحقي ، تماثيل الكهنة ذوي العيون المندهشة تطبق بثقلها على صدري فأقوم مرعوبا من الرؤيا+[1] .

وإلى جانب هذا =التعالق النصيّ+[2] غير المباشر بأسطورة =جلجامش+ ، فإنّ تعالقا آخر بأسطورة الخلق البابليّة يلوح مباشرا في إحدى الصفحات ، حيث تشبّه الكاتبة بغدادَ بالآلهة الأم =تيامات+ ؛ رمز الأمومة والألوهية الأولى ، ورمز التضحية ، والعطاء أيضا ، حيث عمد ابنها الإله =مردوخ+وبعد أن انتصر عليها في قتال دام إلى جثتها يتأمّلها ، =ثمّ أمسك بها ، وشقّها شقيْن ، ورفع النصفَ الأول فصار سماءً ، وسوّى النصف الثاني فصار أرضا. ثمّ التفت بعد ذلك إلى باقي عمليّات الخلق.فخلق النجوم محطات راحة للآلهة.وصنع الشمسَ والقمروحدّد لهما مساريها...+[3].

وكذلك الأمر مع بغداد؛ المدينة / الأم/ الضحية ، التي=قطعت أوصالها ، وشقت أحشاؤها ، ومن أشلائها صنعوا أقاليم الجنون ، ومن عينيها جَرَتْ أنهار الدم والدموع ، مثل ربة الغمر المالح أمّنا+تيامات =السومرية...+[4].

غير أنّ ثمّة فرقا بين كلتا التضحيتيْن؛ فإن كان مردوخ بتفتيته جسد تيامات فعل ذلك لخير البشر وحياتهم ، فخلق من بقاياه الأرض

(1) سيدات زحل ، ص: 259.

(2) يعرّف الدكتور سعيد يقطين =التعالق النصي+ (Hypertextualité) بأنها عمليّة ترابط عميق بين نصّيْن مختلفيْن ، أحدهما يسبق الآخر: فالنصّ اللاحق ينتقي ، ويختار النص السابق ، الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا للتعلق بمواصفات خاصة ، مميزة ، تماما كما يختار المرء الحسناء من وسط الحسناوات ، لتكون موضوعا لتعلقه ، وهواه. ينظر: يقطين ، سعيد ، **الرواية والتراث السردي** ، ط1 ، دار رؤية: القاهرة ، 2006 ، ص: 50

(3) السواح ، فراس ، **مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة** ، ط13 ، دار علاء الدين: دمشق ، 2002 ، ص: 55.

(4) سيدات زحل ، ص: 98.

بجبالها وأنهارها ، والسماءَ بنجومها وأفلاكها ، فإنّ في انتهاك جسد الأم بغداد شرٌّ ما بعده شرٌّ ، حيث لم يتأسّس عليه سوى مزيد من الجنون والفوضى ، وهوس فادح بهلاك النفس ، وإهلاك الآخر.

وتستمرّ الكاتبة في نسج مثل هذه التعالقات الأسطوريّة والتاريخية؛ فتتقمّص في كثير من الصفحات ، وعلى لسان بطلتها شخصيّة وصيفة بابليّة ، تنقل إلينا أدقَّ تقلبات نفسها وعواطفها ؛ حيث نجدها تفرّ ببراعة من موكب الدفن الملكي ، حيث تقرّر دفنها مع بقية الوصيفات بسبب موت سيدتهنّ الملكة ، لتقع في غرام أحد الحرّاس ، ولا تكاد تتنعّم معه قليلا حتى يسبيها أحد الجنود ، لتباع سبيّة في =أوروك+ ، وينتهي بها الأمر وصيفة في معبد الآلهة =إينانا+ ، حيث تقع في غرام أحد الفتيان ، ولا يكاد يتبرعم حبّهما حتى يحول دونهما النخاس ليبيعها إلى سيد آخر... ولم تزل تنتقل من زمن إلى زمن ، ومن سيد إلى آخر حتى تصل أخيرا إلى عهد الوالي=داود باشا+ ، وتتقمّص شخصية =زبيدة خانم+؛ إبنة أحد رجاله ، وتنسج لنا من جديد حكاية غرامها بالسيد =ناجي الراشدي+ الذي هو تقمّصٌ لحبيبها الحاليّ الحامل الاسم نفسه: =ناجي+ ، واللذين لم يكادا يهنآن قليلا بحبهما ، حتى يفرّقهما القدَر هذه المرة أيضا ، فيحلّ وباء الطاعون على بغداد ، ويلتهم آلاف الأرواح يوميا ، وهنا يسدل الستار على حكاية الغرام الجامح هذا (1).

وكما كان الطاعون سببا في تشظي روحَيْ حبيبيْن لا ذنب لهما سوى صدق مشاعرهما ، فإنّ الحرب الرّاهنة أفنت من الأرواح ما لا يُعَدّ ، وخرّبت من حكايات الغرام ما لا تكفي المجلدات الضخمة لملئه.

ولا يفوت الكاتبة أن تعرّج على الحقبة الهولاكيّة ، التي بلغت فيها الجرائم حدّا لا يمكن وصفه من البشاعة والقسوة ، وهنا تبرز من جديد الوظيفة الإرعابيّة للعجائبيّ ، حيث يجد المتلقي نفسه متردّدا بين تصديق الخبر ، وتكذيبه من جهة ، وبين التسليم به ، ورفض إمكانيّة وقوعه من جهة ثانية؛ فحين ينطلق قلم المبدعة ليحدثنا عن أبراج الجماجم ، ونيران الحرائق التي خلفتها جيوش هولاكو ، وتيمورلنك فيما بعد ، فإنّ جرعة الشك والتردّد بين التصديق والتكذيب تبلغ حدّها الأعلى ، الذي يُعدّ ـ فيما يرى تودوروف (Todorov) الشرط الأول الذي لا سبيل إلى التخلي عنه

(1) سيدات زحل ، ص: 206 - 207 - 208.

في سبيل جنس أدبيّ عجائبي(1).

وهذا التماهي البارع في فجائع المدينة ، وتاريخها الدّامي يكرّس ـ كما مرّ آنفا ـ قواعد الفن العجائبي بوصفه تردّدا ، وحيرة بين عالمين أحدهما حقيقيّ ثابت ، والآخر سحريٌّ استيهاميّ ، إلى جانب توفيره عنصر الإرعاب ، وخلخلة ثوابت المتلقي ، وإقلاق أفق انتظاره ، فضلا عن تأكيده جانبا آخر يُعدّ ميزةً يتلمّسها بجلاء المهتمّون بأدب لطفية الدليمي ، والمتابعون لأعمالها؛ هي سمة الارتكاز على المعارف التاريخيّة ، والأدبيّة ، والفنيّة المختلفة ، والمراهنة على ثقافة القارئ؛ حيث أنّ الكاتبة ، وشخصياتها القصصيّة والروائيّة تتسم بالثقافة العالية ، والحسّ الفنيّ الرّاقي ، المنفتح على الأدب ، وعلى الرسم ، والنحت ، والموسيقى: شرقيّها ، وغربيّها ، جاعلةً =من كدِّها الثقافيّ عالمَها الخاص ، الذي تلجأ إليه هربا من واقعٍ ترفضه ، أو واقع يضطهدها ، أو تستعين بذلك العالم ، وبما تصنعه الثقافة من قوة داخلية للفرد لمقاومة ذلك الاضطهاد ، وكشف عوامل الرداءة ، والقبح فيه+(2).

فهي تقاوم الرداءة بالفن ، وتقاوم الموت بالحب ، وتصنع من حاضر المدينة وماضيها فضاءً خصبا لنسج عوالمها الروائيّة المتشابكة ، مستلهمة التاريخ ، وشاحذة الخيال بأقوى تجليه ، ولذا لا عجب أن نجدها تستلهم حتى تماثيل بغداد الشامخة ، وتتماهى معها ، ناسجة منها ، ومن حضورها الصامت المتألم قصصا كثيرة ، توازي قصص الأحياء ، وتتعالق معها؛ فأبو نواس(3) ـ مثلا ـ وبعد أن أطلق عليه أحد المارينز النار=يمضي قدما غير آبه بالنار ، يهبط إلى شاطئ دجلة صحبة شهريار الذي قام من جلسته الملكية في حدائق شارع أبي نواس ، تتقدمهما شهرزاد بغلالاتها الدخانية ، وخلاخيل الذهب تصلصل مع خطوتها ، شفتاها مطبقتان على أصداء الكلام ، منذ أيام لزمت الصمت ، وتوقفت عن ترديد الحكايا حين طغى صوت

(1) تودوروف ، تزفيتن ، **مدخل إلى الأدب العجائبي** ، ط1 ، ترجمة: الصديق بوعلام ، دار شرقيات : القاهرة ، 1994 ، ص: 48.

(2) عجام ، قاسم عبد الأمير=لطفية الدليمي+و=ما لم يقله الرواة+ عن قمر الألم =وبهجة العصيان+ ، الأقلام : بغداد ، ع5 السنة السابعة والثلاثون ، أيلول ـ تشرين الأول ، 2002 ، ص : 30.

(3) الإشارة إلى نصب أبي نواس في الشارع الذي يحمل اسمه ، من إنجاز الفنان العراقي الراحل: =خالد الرحال+ ومثله نصب =شهرزاد وشهريار+في الشارع نفسه ، وهما من إنجاز الفنان =محمد غني حكمت+.

الرصاص.رأيتهم ثلاثتهم يمضون في زورق صغير ، وأبو نواس يحرك المجدافين ليغيبوا مع انحدار دجلة...+[1].

وفي هذا المقطع تلمح الكاتبة إلى ما تعرّضت له هذه النصُب والأعمال الفنيّة من أعمال تخريب ونهب ، بلغت من عبثيتها أنّ كثيرا منها تعرّض إلى عمليات تخريب فوضويّ ، لم يدرك الجناة من خلاله قيمة ما يحطمون ، بل كانوا منساقين في الغالب وراء شهوة التدمير لأجل التدمير.

ثالثا.عجائبية المكان:

وفي هذا العنصر تلوح فسحة أمل صريح ، بعكس الفسحة المضمرة التي بدت من خلال عنصر استحضار التاريخ؛ حيث لا تجد=حياة+ وسط الجحيم الملتهم أشلاء المدينة ، ووسط الموت الأعمى والكراهية ونعيب الحقد والطائفيّة المستجدّة ، سوى مكان واحد حميم تحتمي به ، وتبثه آلامها ، تطالعها من خلاله وجوه أحبّتها الغائبين؛ يحدّثونها ، ويمسحون بحنان على رأسها ، ويحذرونها ، ويأسون لحالها : =رأيتهم ينظرون إلينا من بين سحب الدخان وألسنة اللهب ، كلهم كانوا في قاع مرآة الرؤيا ، وبغداد تلوح من ورائهم بملامحها العباسية ، ومآذنها ، ونخيلها ، ونهرها ، وسط الحريق: أبي ، وأمي ، وشقيقيَّ: ماجد ، ومهند ، وزينة ، وعبد الله شقيق حامد ، وحيدر ابن خالتي ، ولمى ، كلّ الموتى الذين ابتلعتهم الحروب والمصائب.لاحت لي عينا جدتي الشهلاوان تنظران إليّ بعزم وكأنهما تشدَّان أزري ، ويداها تتضرعان بين سحب الدخان...+[2].

وفي هذا المكان العجائبيّ المتدرّج المرايا؛ وهو سرداب بيت الأسرة؛ سرداب الرؤى والأحلام ، تستعيد=حياة+بعضا ممّا تشظى من أزمنتها ، تلملم جراحها ، وتعقد العزم كلّ مرة على مواصلة الحياة ، وتحدّي الموت ، والتملص من براثنه وأنيابه ؛ فهي لن تكون ضحيّة سهلة ، ولن تتقمّص أبدا دور الضحية ، وبكلّ عرق نابض فيها ستظلّ مشرعة أسلحتها ، مقاومة الكره بالحب ، وبالفن وبالذكرى والتأمّل؛ تأمّل حال الزمن ، وتقلباته ، وتأمل أطياف الراحلين الأعزاء

(1) سيدات زحل ، ص: 30.
(2) سيدات زحل ، ص : 53.

ومحاورتهم :=لا أدري أجدني أحيانا منجذبة إلى أطيافهم العزيزة في المرايا وفي أحيان أخرى أرتعش هلعا عندما يخيّل إليّ أنهم سينبثقون من داخل المرايا ، ويحيطون بي وأنا مستلقية على الأريكة بدأت أرى معهم غرباء كثرا ، موتى كثيرين يحاولون بث رسائل للأحياء...+[1].

وهنا تبدو رؤية الكاتبة لأرواح الغائبين ، وأطيافهم مخالفةً للرؤيا البدائيّة ، التي تنظر إلى الأشباح ، أو أرواح الموتى =على أنها معاديةٌ للبشر الأحياء ، الأقرباء منهم بشكلٍ خاص ، لذا فإنّ القريب الميت لا يبقى قريبا ، بل ينقلب غريبا معاديا...+[2].

فالأموات الغائبون هنا ليسوا بأشباح شريرة تهدّد راحة قريبتهم الحيّة ، وتقلق هدوءها ، بل هم أطيافٌ رحيمة ، وملائكة طاهرون ، يحرسون أحلامها ، ويأسون جراحها وخيباتها.

وليس هذا فحسب ، بل نجد=حياة+تستحضر من خلال هذا المكان أيضا شخصيّة شخص آخر حميم ، حيّ هذه المرة وليس بميت ، هو حبيبها=ناجي+ الذي يتراءى أمامها بوضوح ، متنعّما بلقاء امرأة جميلة هي صورةٌ طبق الأصل عنها هي؛ العاشقة ، المفارقة الولهى ، وكأنّ السرداب الحميميّ استحال هنا مستودعَ حفظ خلجات القلب وأشواقه وفسحةً تنفيسيّةً ، تتخفف فيها النفس من آلامها ، ومرارة أحزانها.

ويرتبط هذا المكان العجائبيّ بشخص آخر عجائبيّ ، لم يغيّبه الموت ، وإن غيّبه الزمن ، وفاجعة وفاة الحبيبة ، وهو العم=قيدار+ ، الذي تتشبّث الراوية بطيفه تشبّث الغريق بأطواق النجاة؛ تناجيه كلما حاصرتها الحوادث ، ولا تني تبحث عنه ، وتسبغ عليه أعذب الأسماء ، وأرقّ الألقاب؛ فهو=عرّاب بغداد ، وسيّد الغياب+[3] ، ومنبع الأمل الذي غاب بغيابه ، ولا يزال ينتظر فجر يوم جديد ، يعود فيه فيعود الأمل من خلاله ، وتحلّ جميع الهواجس ، والإشكالات.

وتبدو البطلة وكأنها علقت جميع آمالها بهذا الغائب/ الحاضر ، وله وحده رهنت أحلامها وأمانيها ، فما تعيشه اليوم من وحشة وألم ووحدة

(1) سيدات زحل ، ص286. وقد ورد في الأصل : =بدأت أرى معهم غرباء كثر ، موتى كثيرون+وواضحٌ أنه خطأ مطبعيّ.

(2) ياسين ، بوعلي ، خير الزاد من حكايات شهرزاد ، ط1 ، دار المدى: دمشق ، 2010 ، ص : 269 .

(3) سيدات زحل ، ص: 175.

وجفاف ، سيتبدّد حتما حالما تعثر على هذا العزيز المتخفي ، الذي لم تكتف بمجرد انتظاره انتظارا سلبيّا يائسا ، بل حشدت قواها كلها للبحث عنه ، والتفتيش في جميع الأمكنة التي يحتمل أن يكون بها ؛ في المكتبات والزوايا ومقامات الأولياء ، كمعروف الكرخي ، والجنيد ، والشيخ عمر ، بل حتى في الأضرحة والقبور ، للتأكد إن كان لا يزال حيّا أم أنه غاب غيبته النهائيّة القاطعة :

=من رأى قيدار ؟؟ قيدار لم يمت لكنه رهن غيابٍ اختاره مرغما [...] أعدو قرب مستشفى الكرامة ، حيث ضريح الحلاج ، أعدو بين القبور وأشباح الليل ، وأبلغ مقبرة الشيخ معروف الكرخيّ ، أتفحص الشواهد شاهدة شاهدة ، وأذهب إلى مقبرة الصوفي الجنيد البغدادي بحثا عن قبرٍ لعمي الشيخ قيدار...+[1].

وتذكرنا هذه اللهفة المتأجّجة ، وهذا الغموض الهائل المحيط بشخصية هذا العم ، وتكرار حديث الكاتبة عن غيبته الاختياريّة ، وكذا ربطها هذه الغيبة بسرداب البيت =العجائبيّ+بعقيدة المهدي المنتظر ، وبغموض حضوره ، فلئن كان =المرضى ، واليائسون ، والمطاردون ، والمضطربون داخليا في وقت كثرت فيه الاضطرابات السياسية ، وترعرعت فيه الأوهام ، يجدون ملاذهم الأخير في سرداب الإمام ، يعملون هناك على التخلص من همومهم عن طريق الصلوات ، أو الرسائل إلى الإمام علّهم يجدون فيه العزاء+[2] ، فإنّ البطلة تجد عزاءها أيضا باستحضار هذا الغائب ، وبالاحتماء من عتمة أيامها بسرداب أحلامها ، غير أنّ الكاتبة لم تتقصّد كما يبدو الإشارة إلى الجانب العقائديّ الدقيق ، بقدر ما تقصّدت استيحاء الجانب التأويليّ الساحر والعجيب من هذه العقيدة.

وفضلا عن فسح الأمل العجائبيّة الكثيرة ، التي تبدّت من خلال المكان ، ومن خلال الحبيب ، والعم ، وغيرهما من الأحياء الغائبين ، فإنّ فسحة أمل أخرى قويّة تلوح ملازمة لذات البطلة ، ومنبثقة منها ، وفيها ، ممّا يجعلها الأقوى ، والأثبت ، والأشدّ تأثيرا؛ هي فسحة الكتابة

(1) سيدات زحل ، ص: 205 - 206.
(2) علي ، جواد ، المهدي المنتظر عند الشيعة الاثني عشريّة ، ط1 ، ترجمة: أبو العيد دودو ، دار الجمل:كولونيا ، ألمانيا ، 2005 ، ص: 80.

، والإبداع ، وتحويل نشازات الواقع إلى وحدة وانسجام ، ومحاولة البحث عن مزيد من الأسئلة ، والتأملات؛ بوصف الإبداع الفنيّ والأدبيّ نشاطا تكوينيّا ، صميما ، يخترق جوهر الكينونة الإنسانيّة ، ويؤسس جميع حركاتها ، وتموّجاتها : =إنّه الحرفة المليئة بالروح ، والعصب ، والدّم ، وهو الإتقان المعجون بالتّجربة ، والصدق+(1). وقد اختارت البطلة نشاط الكتابة السرديّة ، الذي يضفي حياةً على حياة ، ويضمن حدّا أعلى من التوهّج ، والتأثير ، ولئن رأى عبد الفتاح كيليطو أنّ =السّرد سلاح الأعزل ، كما تعلّمنا إيّاه ألف ليلة وليلة ؛ حيث لا يروي خليفةٌ أبدا حكاية ، إلا أن يكون خليفة مخلوعا+(2) فإنّ الدليمي تخالفه الرؤية ، ولا ترى في الكتابة وسيلة دفاع بقدر ما هي غايةٌ في حدّ ذاتها ، بها وحدها تتبدّد العبثيّة ، وتزول اللاجدوى ، ويعود التآلف والانتظام إلى فوضى الوجود ، وفوضى الحرب وعتمتها ، ولذا نجدها تسابق الزمن بحثا عن دفاتر صديقاتها ، وحكاياتهن=الغريبة+ ، تلملمها وتجمّعها وتحدّثنا باستفاضة وحب عنها ، بل إنّ هؤلاء الصديقات يتوسّلن إليها أن تلملم دفاترهنّ ، وتخلّد قصصهن في أوراقها ، وبلمسة ساحرة من قلمها وفنها : =حياة ، لكي لا ننسى اكتبينا قبل أن نموت ، وتطوى حكاياتنا ، احفظينا في كراساتك كما حفظت كراسات عمك قيدار+(3).

الخاتمة:

وعليه ، فإنّ الكتابة هي وحدها ما يبقى ، وهي وحدها الحلّ أمام عتمة اللعنات المتوالية ، ولئن كان =البلد كله تحت علامة شؤم ، وزحل يدير كوارثه بعاصفة من حروب...+(4) فإنّ البلسم الوحيد لكلّ ذلك النّحس القدَريّ هو في إرادة الحب والحياة ، وفي معانقة الحلم ، وشحذ أدوات الفنّ ، والتأهّب كلّ لحظة لمواجهة الأصعب ، والأشدّ ضراوة وفتكا.

ويمكن إجمال أهمّ نتائج الدراسة فيما يأتي:

(1) منيف ، عبد الرحمن ، لوعة الغياب ، ط2 ، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر: بيروت ، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء ، 2000 ، ص: 167.
(2) كيليطو ، عبد الفتاح ، من شرفة ابن رشد ، ط1 ، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء ، 2009 ، ص: 6.
(3) سيدات زحل ، ص: 272.
(4) المصدر نفسه ، ص: 149.

ـ تتخذ الكاتبة من البعد العجائبيّ في روايتها هذه وسيلةً لفضح قبح الواقع ، وكشف جميع ملابساته وإشكالاته اللامعقولة.

ـ يتلبّس البعد العجائبيّ في هذا العمل بكلّ ما يثير مشاعرَ الرعب والخوف في وجدان المتلقي.

ـ تعتمد الكاتبة في جزء كبير من سردها على تقنية=المسخ+ ، بكلّ ما تنضح به من أبعاد سلبيّة ، وصورٍ مشوّهة عمّا ينبغي أن يكونه الواقع.

ـ ويأتي هذا الجانب المسخيّ فضلا عن كثافته محمّلا بكثير من الأبعاد ، والمرجعيّات المتنوّعة ، من أسطوريّة ، وتاريخيّة ، وسياسيّة ، وما إلى ذلك.

ـ تأتي الشخصيّة الأنثويّة ممثلةً بالبطلة=حياة البابليّ+ ، لتضطلع بالدور الأكبر في هذا العمل؛ دور التصدّي لمفارقات الواقع ، ومصادراته ، والبحث عن أفقٍ أوسع لحياة أكرم.

ـ وتحيل هذه الشخصيّة بشكلٍ أو بآخر إلى الكاتبة نفسها ، ولكنْ في مرحلةٍ مثاليّة من عمرها: نهاية الثلاثينات ، وبداية الأربعينات.

ـ توظف الكاتبة كثيرا من تراث المتصوّفة ، ولغتهم الحافلة بكثير من طاقات الخارق والأسطوريّ ، لشحذ شقٍّ كبيرٍ من تجليات الحسِّ العجائبيّ لديها.

ـ ويأتي المكان هنا:=سرداب البيت القديم+ ، ليضطلع بدور البؤرة الحميميّة الممتصّة جميع ما حفلت به الرواية من نوازع حلميّة ، وطاقات استباقيّة.

قائمة المراجع:

المصادر:

1 ـ الدليمي ، لطفية ، **سيدات زحل؛ سيرة ناس ومدينة** ، دار فضاءات للنشر: عمان ، الأردن ، 2009.

المراجع:

1 ـ أوفيد ، **مسخ الكائنات** ، ترجمة: د. ثروت عكاشة ، ط3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ، 1992.

2 ـ باقر ، طه ، **ملحمة جلجامش؛ أوديسة العراق الخالدة** ، منشورات وزارة الإعلام: بغداد ،

1975.
3 ـ البستاني ، بشرى ، ريّا =جماليّات الذاكرة وجدليّة الحضور في عينيّة الصمة بن عبد الله القشيري؛ قراءة تأويليّة+ ، **الأديب المعاصر**: بغداد ، ع50 ، 2001.
4 ـ تودوروف ، تزفيتن ، **مدخل إلى الأدب العجائبي** ، ط1 ، ترجمة: الصديق بوعلام ، دار شرقيات: القاهرة ، 1994.
5 ـ جبرا ، جبرا إبراهيم ، **الفن ، والحلم ، والفعل** ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت ، 1988.
6 ـ الحافي ، هدى سليمان ، **العجائبية في القصة السورية القصيرة** ، رسالة ماجستير (مخطوط) ، جامعة تشرين ، سوريا ، 2009.
7 ـ حليفي شعيب ، **شعرية الرواية الفانتاستيكية** ، ط2 ، دار الحرف: القنيطرة ، المغرب ، 2007.
8 ـ الدليمي لطفية ، =نوستالجيا بغداديّة+ ، **الأقلام**: بغداد ، ع6 ، السنة السادسة والثلاثون ، تشرين الثاني ـ كانون الأول ، 2001.
9ـ السواح ، فراس ، **مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة** ، ط13 ، دار علاء الدين: دمشق ، 2002.
10 ـ عجام ، قاسم عبد الأمير ، =لطفية الدليمي ، و=ما لم يقله الرواة+عن قمر الألم ، وبهجة العصيان ، **الأقلام** : بغداد ، ع5 ، السنة السابعة والثلاثون ، أيلول ـ تشرين الأول ، 2002.
11 ـ علي ، جواد ، **المهدي المنتظر عند الشيعة الاثني عشريّة** ، ط1 ، ترجمة: أبو العيد دودو ، دار الجمل:كولونيا ، ألمانيا ، 2005.
12 ـ كيليطو ، عبد الفتاح ، **من شرفة ابن رشد** ، ط1 ، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء ، 2009.
13 ـ منيف ، عبد الرحمن: **العراق؛ هوامش من التاريخ والمقاومة** ، ط1 ، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء ـ بيروت ، والدار العربية للعلوم: بيروت ، 2003.
14 ـ **لوعة الغياب** ، ط2 ، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر: بيروت ، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء ، 2000.
15 ـ ياسين ، بوعلي ، **خير الزاد من حكايات شهرزاد** ، ط1 ، دار المدى: دمشق ، 2010.
16 ـ يقطين ، سعيد ، **الرواية والتراث السردي** ، ط1 ، دار رؤية: القاهرة ، 2006.

الالتزام في أدب الشيخ العربي التبسي بين الرسالية والجمالية

عبد اللطيف حني*

الملخص :

يسعى هذا المقال إلى دراسة أدب الشيخ العربي التبسي من خلال تتبع ظاهرة الالتزام التي تواترت في كتاباته ، حيث يكشف المقال عن التزام الشيخ بالقضايا الوطنية والثورية والإصلاحية ونبذ الاستعمار وأداء رسالته العلمية ، وكذلك الوقوف على جمالية طريقته الفنية والأدبية التي تمتاز بفنية وأدبية العبارة وجمالية الأسلوب وكثافة الدلالة وثراء المعجم وعمق الأفكار.

الكلمات المفتاحية : الالتزام ، الوطنية ، الثورية ، الهوية ، الإصلاح ، الجمالية ، الأسلوب

: Abstract

This contribution attempts to study literature Sheikh Arebi Al tebassi by tracking the phenomenon of commitment that there were frequent in his writings, where revealing article about the commitment Sheikh national issues and revolutionary and reformist and renounce colonialism and its message of scientific, as well as stand on aesthetic way of artistic and literary characterized by artistically and literary phrase and aesthetic style and intensity significance and richness of vocabulary and depth of ideas

قدمت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين جيلا دافع عن الجزائر وحافظ على مقومات شخصيتها الوطنية ، ووقف ضد حملات التغريب والتجنيس والتشويه التي شنها المستعمر الفرنسي قصد سلخ الشعب الجزائري الأبي من ثقافته وتاريخه ودينه وتراثه ، وكان سلاح الجمعية الكلمة والقلم وسبيلها النصح والإرشاد والوعظ ونشر العلم ومحاربة

* كلية الآداب واللغات - جامعة الطارف -

الجهل.

وقد سعت فرنسا بكل الوسائل إلى محاربة اللغة العربية والدين الإسلامي لكنها عجزت أمام جهود أعلام وشيوخ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، الذين زرعوا ونشروا أفكارا إصلاحية وثقافة حضارية أسست لجزائر اليوم والغد ، وأبرزهم الشيخ عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي والشيخ العربي التبسي هذا النبراس الأخير الذي كان مناضلا بخطبه ومقالاته التي لم تلق حظها من الاهتمام بالدراسة أدبيا ونقديا وفكريا.

وعلى هذا الأساس تستمد هذه الدراسة شرعيتها في تسليط الضوء على الآثار الأدبية للشيخ العربي التبسي من خلال تتبع ظاهرة الالتزام ـ التي تواترت في أدبه ـ بالقضايا الوطنية والثورية والإصلاحية في خطبه ومقالاته الصحفية ، وكشف شخصية الشيخ المدافعة عن مقومات الأمة والدعوة إلى نبذ الاستعمار وفضح خططه ودسائسه التدميرية ، كما نوضح مدى تحمل الرجل قضايا وطنه والتزامه بمتابعتها والاستماتة من أجل بلوغ هدفه وغايته المنشودة (الرسالية) ، وكذلك الوقوف على جمالية طريقته الفنية والأدبية التي تمتاز بفنية وأدبية العبارة وجمالية الأسلوب وكثافة الدلالة وثراء المعجم وعمق الأفكار.

إن الآثار الأدبية والصحفية للشيخ العربي التبسي جديرة بالدراسة والبحث والنقد لما تضمنته من قيم وطنية وثورية ، وأحداث تاريخية وموقفه رحمه الله تعالى ضد المستعمر ، ومساندة للشعب الجزائري الشجاع ، وأن هذه الآثار تكشف لنا عن الكثير من المعطيات والأفكار التي ناضل لأجلها الشيخ التبسي ، فقد كرس حياته ووقته من أجل الوعظ والإرشاد وتوجيه الناس من خلال خطبه المنبرية المسجدية ، وأثناء اللقاء مع الجماهير في القرى والمداشر ، مسديا التوجيه ومبديا الآراء وفاصلا في الكثير من القضايا التي كانت السلطات الاستعمارية تضلل بها الشعب الجزائري قصد تدجينه وسلخه عن تاريخه.

وكان الشيخ العربي التبسي فارسا في البيان والكلمة من خلال كتاباته الصحفية التي بينت تجربته الرائدة في الكتابة وتحرير المقالات المعبرة عن موقفه وموقف الشعب الجزائري ، إن هذه الشخصية عظيمة عظم الجهاد الذي خاضه جهاد نشر العلم ومحاربة الجهل

والضلالات التي نشرت إبان الاستعمار الفرنسي ، هذا الرجل الذي ما بخل على الجزائر بجهد أو فكر أو تضحية بل نال الشهادة حبا فيها وفرحا بنصرها وتحريرها من الاستعمار الذي حاول مرارا وتكرارا سلبها وتغريبها فكانت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي نشط تحت لوائها الشيخ العربي التبسي بالمرصاد وذلك بجهاد كل شيوخها عبر كامل التراب الوطني ، ومنهم شيخنا الذي كان مدرسة في حياته من خلال التزامه بقضايا وطنه ، فظهرت سمة وخاصية الالتزام في أدبه ، وهذا ما يؤكده الشيخ البشير الإبراهيمي الذي قال فيه : مرب كامل خرجته الكليتان الزيتونة والأزهر في العلم ، وخرجه القرآن والسيرة النبوية في التدين الصحيح والأخلاق المتينة ، وأعانه ذكاؤه وألمعيته على فهم النفوس وأعانته عزته ونزاهته على التزام الصدق والتصلب في الحق وإن أغضب جميع الناس ، وألزمته وطنيته الصادقة بالذوبان في الأمة والانقطاع لخدمتها بأنفع الأعمال ، وأعانه بيانه ويقينه على نصر الحق بالحجة الناهضة ومقارعة الاستعمار في جميع مظاهره ، فجاءتنا هذه العوامل مجتمعة منه برجل يملأ جوامع الدين ومجامع العلم ومحافل الأدب ومجالس الجمعيات ونوادي السياسة ومكاتب الإدارات ومعاهد التربية(1).

مفهوم الالتزام :

يقصد بالالتزام لغة المداومة حيث جاء في لسان العرب ـ لزِمَ الشيءَ يَلْزَمُه لَزْماً ولُزوماً ولازَمه مُلازَمَةً ولِزاماً والتزَمَه وأَلزمَه إِيَّاه فالتزَمَه ورجل لُزَمَةٌ يَلْزَم الشيء فلا يفارِقه واللِّزامُ الفَيْصل جدّاً ، يلزم الشيء فلا يفارقه واللزام ، الملازمة للشيء والدوام عليه (2) ، كما يعني المكوث عند الخليل بن أحمد الفراهيدي حيث يقول : لزم مكانه فلم يقدر على تحريكه ولزم ذلك الموضع خاصة دون ما سواه (3) ، وبذلك يقصد بالالتزام المداومة والمراوحة لمكان ما أو لقيمة أو موقف معين وهذا ما يقصد به اصطلاحا ، لكن هذا المصطلح والمفهوم ظل مرتبطا بالفكر والأدب والفن ، وبالمشاركة الفاعلة في القضايا الإنسانية المشتركة

(1) أحمد طالب الإبراهيمي (جمع وتقديم) ، آثار البشير الإبراهيمي ، دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، بيروت ، 1997 ، ج2 ، ص217.
(2) ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ط3 ، بيروت ، 2004 ، المجلد 13 ، ص 190.
(3) الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العين ، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت ، 2003.

كالسياسية والاجتماعية والاقتصادية- وهذا باتخاذ موقف تطبعه الصراحة والوضوح والإخلاص والصدق في الآراء ، مع الاستعداد بالتزام المحافظة على هذا الموقف ، وتحمل ما يترتب عليه ، ولهذا فهو لصيق بالعقيدة ، منبثق من شدة الإيمان بها ، صادر في جميع أشكاله وأحواله عن أيديولوجية معينة (1).

كما يحيلنا التعريف الاصطلاحي إلى أن الالتزام لا يتحقق إلا بحرية الاختيار الرأي والموقف المتخذ في الحياة النابع من قناعات الفرد ومن توجهاته الخاصة ، فلا يستقيم الالتزام النابع من مداهنة أو موالاة أو نفاق أو قصر ، إن حرية الرأي تكفل للفكر أو الأديب المسؤولية أمام ضميره ودينه وشعبه الذي يناضل لأجله وكانت مواقفه لصالحه ، يهدف إلى فضح الواقع الملموس ، والجهاد لأجل تغييره ، أو إصلاحه ، وتوجيه الناس بالكلمة المنصفة والعادلة لإدراك طريقهم نحو الخلاص والتغيير الجذري والحرية المنشودة(2).

وقد كان ظهور الواقعية الاشتراكية في النقد الحديث إيذانا ينضج مصطلح الالتزام ، فهي ترى إلى أن أساس الابتكار الفني هو الأديب أو الفنان للحقيقة الموضوعية ، لا الركون إلى الخيالية الذاتية الشخصية ، كما يرتبط نجاح الفن في الواقعية بمدى تصويره ودعمه للحياة الاشتراكية(3).

ولعل تلازم الأدب بالعمل وتسخير الفن لخدمة الرؤى الاشتراكية كان من محاور فلسفة كارل ماركس ، حيث إنه ربط حاجة المجتمع للأدب بحاجته للضروريات الأخرى ، فوظيفة الأدب عنده خلق التوازن بين الإنسان وعالمه الخاص لأنه شكل من أشكال العمل ، الذي هو نشاط خاص بالجنس البشري هدفه جعل الأشياء الخارجة ملائمة للحاجات الإنسانية ، وهو ضرورة طبيعية للحياة البشرية التي تسعى للسيطرة على الطبيعة ، وتحويلها بواسطة العمل نفسه إلى ما يلبي حاجاتها ، ومن وظيفة العمل الأدبي السعي إلى إيجاد التوازن بين الإنسان وبين العالم الذي يعيش

(1) أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر والأدب ، دار العلم للملايين ، ط1 ، بيروت ، 1979 ، ص 12 ، 13.
(2) المرجع نفسه ، ص15.
(3) ينظر : بدوي طبانة ، قضايا النقد الأدبي ، دار المريخ للنشر والتوزيع ، الرياض ، 1984 ، ص16.

فيه ، فكلما ازداد الواقع اقترابا من التوازن المطلوب تناقصت الحاجة إلى الأعمال الأدبية والفنية ، ولكن ما دام هذا التوازن المنشود بين الإنسان وعالمه أمرا مستبعدا حتى في أرقى أشكال المجتمعات ، فإن الأدب سيكون ضرورة في الماضي والحاضر والمستقبل ، ملازما لطبيعة الإنسان وهي الطموح دائما إلى تجاوز نفسه ليصبح أكثر اكتمالا وأعظم مما هو ، ولن يتيسر له ذلك إلا بالخروج من جزئية حياته الفردية إلى حياة كلية يرجوها ويحلم بها بأن نلقى فيها العدل والعقل والمنطق والسعادة (1).

وتطور مفهوم الالتزام إلى النضج أكثر وتبلور مع آراء الوجوديين المهتمين بالأدب والفن إذ إنّ ـ الوجودية ليست مذهبا واحدا محدد المعالم والأبعاد ، إنما هي جملة من المبادئ تشترك في اعتبارها أن موضوع الفلسفة هو تحليل الوجود العيني ووصفه من حيث إنه فعل الحرية تتكون بأن تحقق ذاتها ، وليس لها أي منشإ أو أساس سوى هذا التحقيق للذات(2).

ويبدو أن فكرة الالتزام لقيت الاهتمام الواسع لدى الوجوديين خاصة عند جان بول سارتر ، الذي ذهب إلى أن الالتزام موقف يتبناه الأديب أو الفنان ويذود عنه وينافح من أجل تحقيقه ، انطلاقا من قناعاته الخاصة ، وإيمانه المطلق بقضية شعبه ، أي إقرار مبدإ الحرية في التفكير والفعل والقول ، والاستماتة من أجل الوصول إلى مرحلة التغيير والحصول على الحرية المسلوبة منا ، كما يتخوف سارتر من سلب الحرية والإرادة الفردية ، واستكانة الأدباء إلى الإرادة الجماعية ، وذلك سلب لحريتهم وموقفهم وذوبانهم في الرأي العام.

كما يؤسس سارتر نظرته للالتزام من خلال فلسفته الوجودية التي ترى أن الإنسان مصدر الوجود ، فهو يعاين الطبيعة ويكشف عن جواهرها ويمنحها معانيها التي تليق بها ، فالذات الإنسانية تحقق كل موجود ، ولا قيمة للشيء دونها ، كما يرى أن الفكر ليس مجرد انعكاس للمادة ، وهو مستقل عنها ، يمتلك حرية تامة ، تقف وراء حدود الإيجابية التي تسعى لتغيير الموقف والرأي عن طريق الفكر الواعي والمدرك للقيم ، والإنسان مسؤول عن اختياراته رغم حريته ، فهو من يختار وجوده الحر ، وعليه الالتزام بحريته الاختيار وتحدي مصيره.

(1) أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر والأدب ، ص30.
(2) المرجع نفسه ، ص38.

يربط سارتر الحرية بالعمل ، إذ تؤلف معه وحدة وتوافقا ، وكل منهما يحقق الآخر ، فالعمل كفيل ببناء زمن المستقبل ولا يتم ذلك إلا بعد فهم الحاضر والعمل بجد لتغييره وتصييره نحو الأفضل وما يتناسب وطبيعة المجتمع.

ولعل نظرة سارتر للإنسان تتحدد من خلال حريته المطلقة التي يحددها باختياراته ، وعن طريق وعي القيم ، كما أن الفرد لا يمكن له التجرد من العالم الذي يعيش فيه ، فهو مكون من مكوناته ، وجزء هام وفاعل في منظومته ، وينعت سارتر الأديب بالالتزام حين ينقل الالتزام من منطقة الشعور الغريزي إلى منطقة التفكير ، فمهمة الأديب أو الفنان هي الوساطة بين المجتمع وقضاياه بطابع التزامي مؤثر ، كما أنه لا ينظر إليه على أنه إنسان مجرد ، بل كاتب ومبدع مسؤول على اختياراته لنفسه على أساس ما حدده الآخرون ، فالمجتمع يؤثر في الأديب فهو يعيش في صلبه وبين رؤاه وبذلك يقيد وضعه ونظرته(1).

ويؤكد سارتر نظرته للمبدع بقوله : وإنما أسمي الكاتب ملتزما حينما يجتهد في أن يحقق له وعيا أكثر ... أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه في وساطته ، غير أنه من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى ، بل في أنه على وجه التحديد كاتب أيضا ، فقد يكون يهوديا ، أو تشيكوسلوفاكيا ، أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودي ، وكاتب تشيكوسلوفاكي ، ومن أرومة ريفية ...ضمنيا حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي لم أجد غير هذه العبارة اليهودي إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودي ، فمفروض أن يختار لنفسه على أساس ما يحدده الآخرون له من موقف ، لأن ما بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا (2).

إن هذه النظرة لا تمنح الفنان أو الأديب مجالا للالتزام ، فقد حدد موقفه ، وقيلت آراؤه ، وسطرت مذاهبه ، تجاه مجتمعه وما يعيشه من

(1) أحمد أبو حاقة ، المرجع السابق ، ص 39.
(2) جان بول سارتر ، ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1990 ، ص 74 ، 75.

ظروف ، فالصمت يراه البعض التزاما بموقف معين مقنع ومقنن.

بهذا العرض للآراء الفلسفية لنظرية الالتزام وتطورها عند منظريها ، يبقى المصطلح محصورا في إطاره اللغوي وحدوده المعرفية التي تتحدد في تبني موقف واتجاه مقتنع به إلى أبعد الحدود ، ويظهر في الرأي والموقف الذي يتبناه الأديب أو المبدع تجاه ما يحدث حوله من أحداث سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية ، وصياغة هذا الموقف في عمل إبداعي أدبي يمت لواقع الحياة بصفة مباشرة ، قاصدا التغيير والتحويل إلى ما هو أحسن وإلى ما هو جميل ، كما نلمس الالتزام بالقضايا الوطنية والثورية التي تمس الشعوب والمجتمعات المقهورة ، حيث ينبري الأديب ليدافع عنها ويذود عن حماها من مختلف تيارات التغريب والاستلاب ، فنجد الأديب مقتنعا بموقفه رغم أن العوامل السياسية والتاريخية ضده لكنه يسعى بكل ما أوتي من قوة إلى تبليغ صوته ورأيه لمخالفيه ، ويجاهد إلى آخر قطرة من دمائه للحفاظ على رأيه وصون الشعب الذي تحمل مسؤوليته ، وحتى لو لم يُسْمَع في زمانه.

تجليات الالتزام في خطاب الشيخ العربي التبسي :

لا مناص من الإقرار بأن شيوخ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين جاهدوا بالكلمة والعلم ، وخطوا مستقبل الجزائر العلمي عن طريق ما قدموه في فترة الاستعمار ، فكانوا أعلاما بأعمالهم التي أسست لمنظومة فكرية رائدة في الجزائر نحن ننعم بفضلها ، ونقطف ثمارها اليوم وغدا ، وفي كل أعمالهم نجد سمة الوطنية والإصلاحية والثورية بارزة ظاهرة ، كما نلمس ظاهرة الالتزام بقضايا الأمة وحقوق المجتمع وإرادة الشعب الجزائري ، فكانوا يمضون قدما يحدوهم هذا الالتزام ، ويتدثرون بهذا الواجب ، وفي مقامنا هذا سنسلط الضوء على الشيخ العربي التبسي أحد أعلام الجمعية وشهاب لامع من شهبها ، لا يختلف خط تأليفه وطريقة إصلاحه وإرشاده عن شيوخ الجمعية.

ولعلنا نلمس في أدب الشيخ العربي التبسي الالتزام من خلال المواقف المطروحة فيه والقضايا المعالجة والموضوعات التي يناقشها والمستوحاة من أرض الجزائر وواقعها الاستعماري ، وما تشهده من تجاذبات مختلفة طرحتها السياسة الاستعمارية ، وكان الشيخ يطرح أفكاره من خلال الخطب

المنبرية والمقالات التي كان يكتبها باعتباره أحد أعلام الإصلاح في الجمعية وأحد أقلامها ومدّرسيها النشطين ، وقد ظهرت مقالات الشيخ العربي في جريدتين من جرائد الجمعية وهما جريدة النجاح[1] (1920 - 1956) والشهاب (1925-1929/ 1929 - 1939) ، ثم في جريدتي : السنة والبصائر .

في صفحات جرائد الجمعية انبرى الإمام العربي التبسي مدافعا عن مقومات الأمة ومحصنا الشخصية الوطنية من تيارات التغريب ، وداعيا الشعب الجزائري إلى التمسك بمبادئ الدين الحنيف والقيم التاريخية والوطنية والثورية التي من شأنها تعبيد طريق الحرية ، ودحر الاستعمار.

إن المواقف المطروحة في مقالات الشيخ العربي التبسي تعكس التزامه بقضايا دينه ووطنه ، ويمكننا أن نحدد هذه القضايا فيما يلي :

1 . الدعوة إلى الوحدة الوطنية :

يلتزم الإمام العربي بالدعوة إلى القيام بالوحدة الوطنية والالتفاف حولها ويعتبرها من صميم العقيدة الإسلامية التي تدعو من خلال نصوصها الشرعية إلى تماسك المسلمين وتضامنهم وتواشجهم وتعاطفهم والاهتمام بقضاياهم والوحدة في حل نزاعاتهم والاتحاد من أجل ردع الأعداء وطرد المغتصبين ، حيث يقول الشيخ : إن الشعب الذي لا ينتظم تحت مبدإ واحد ، وهذا صحته لا تحتاج إلى بينة ، ولعمري لئن أتبعت عينيك ما مضى من عهد أمتك ، وما يعتورها الآن ، وأنت حدب على أمتك ، تود لها ما يوده كل وطني من أن تقف أمتك بصف نظرائها ، فستعود وقلبك مترع بالحسرات ، وعيناك تسكبان العبرات ما دمت تعطف على الجزائر وأهلها ، وإن قومك على الفطرة الأولى ، لم يتزحزحوا عنها ، ولا تنحوا عما كانوا عليه منذ أحقاب ، ولم يدركوا العالم وأين بات من

(1) النجاح : لعبد الحفيظ بن الهاشمي ، و مامي إسماعيل بقسنطينة ، صدرت في 13 غشت سنة 1920، أسبوعية ، ثم تحولت إلى يومية في سنة 1930، وبد عامين أو ثلاثة أصبحت تصدر ثلاث مرات في الأسبوع ، و امتدت أيام حياتها إلى أن أدركتها نهايتها حوالي سنة 1956 وكانت هذه الجريدة في مطلع إنشائها تعد من الصحف الوطنية ، وقد ساهم في تأسيسها و الكتابة فيها الشيخ عبد الحميد بن باديس ، ولكنه تخلى عنها وقاطعها ، بعد أن وضعت نفسها في خدمة ركاب السياسة الاستعمارية ، جهارا نهارا ، ولهذا استطاعت أن تعيش أكثر من جميع الصحف و المجلات العربية التي ظهرت في الوطن ، منذ أوائل هذا القرن 37 سنة دون أن تمس بسوء (ينظر : علي مرحوم ، نظرة على تاريخ الصحافة العربية الوطنية الجزائرية ، مجلة الثقافة ، العدد 42 ، ديسمبر ، 1978 ، ص29).

فيه[1].

إن الشيخ يؤكد على اتحاد الأمة وفوائده الذي سيصل بها إلى بر الأمان ، وسبيل النجاح ، وكل شعب متحد ومتكافل فذلك دليل على صحته وقوته والعكس صحيح ، وهذا إشارة من الشيخ إلى وضع الجزائر المأزوم الذي يفرض على الشعب أن يوحد كلمته فتتوحد قوته ويتغلب على القوى الاستعمارية التي استغلت تشتت قواه وتعدد أصواته لكي تنقض عليه ، فالشيخ من خلال مقالته يطرح هذا الهم الملتزم بمحاربته والقضاء على الفرقة ببيان مضارها والدعوة للوحدة وبيانها فضائلها[2].

ويتطرق الشيخ العربي التبسي إلى حال الأمة والطريقة التي تحيا بها ومقارنتها بغيرها من الأمم فيقول : ...ألق بصرك ذات اليمين وذات الشمال في وطنك الجزائر ، سهوله وحزونه ، وحواضره وباديه ، متبينا كيف تجد قومك ؟ وفيم يقطعون الأيام والليالي ؟ وفيم تنفق الأموال ؟ وما هي حالة أمتك الاجتماعية ، وقارن بينها وبين أهل الدنيا ، تجد شعبك من أهل هذا العصر الذي لا عيش فيه إلا بالعلم ونوره ؟ أم من بقايا الأجيال الغابرين الذين لم يوح إليهم [3] ، إن الشيخ يستنهض زمام أمته وذلك بطريقة المقارنة بالأمم الأخرى التي اتخذت من العلم سلاحا وطريقا لإنارة دربها وحريتها ، ففازت بها وعاشت في كنفها ، ويؤكد الشيخ هنا على قيمة وأهمية العلم في نهضة الشعوب وتطورها ، كما يبين حال أمته التي تأخرت عن ركب الأمم بسبب جهلها الذي أورثه الاستعمار ويتجلى هذا من خلال تساؤلاته عن واقعها المحزن ، فالشيخ يحدوه هذا الالتزام بالشعور بمسؤوليته تجاه إيقاظ شعبه وتبصيره بحقيقة العلم ودوره في محاربة الاستعمار الذي اتخذ سياسة التجهيل شرعة في الجزائر حتى يحكم قبضته على شبابها ويحصرهم في سياج الجهالة والتدجين فلا يطالبوا بالحرية والاستقلال.

ويشدد الشيخ على قيمة الوحدة الوطنية ، إذ نجده يلتزم في مقالاته

(1) العربي التبسي ، هذه جزائركم تحتضر أيها الجزائريون فأنقذوها ـ مقالات في الدعوة إلى النهضة الإسلامية في الجزائر ـ جمع وتعليق أحمد شرفي الرفاعي ، دار الشهاب ، ط1 ، باتنة ، 1984 ، ص 43.

(2) صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ، ص 233.

(3) المرجع نفسه ، ص 43.

وخطبه بالإصرار على كلمة أمتنا ، الأمة الجزائرية ، الشعب الجزائري ، الأمة الحبيبة ، وغيرها من التعابير التي توحي باقتناع الشيخ بكيان أمته وضرورة وجودها ، وفي حقوقها المشروعة التي اغتصبت من المستعمر ، وأولها أن تحيا في عز وحرية وسلام ، وأن تنعم بخيرات وطنها الحبيب الجزائر ، حيث يقول شيخنا : ـ فأمتنا لم تشعر أن الحياة في عصرنا ليست كالتي كانت قبل أعوام ، وأن ما ينفع إذ ذاك أصبح ضررا مجسما ، فتمد الأمة بها في ازدهار جماعتها إلى خير ما ثبتت التجارب البشرية نفعه ، وأماتت الأمة به ما يعيد إلى الأيام شبابها ، وتأتي مرافق الحياة من كل أوب ووجهة ، وبأي سبب يدعو إليه منادي الدين ، حتى يؤدي كل فرد من الأمة ما خلق له وما ينبغي له ، وما ينبغي أن يكون عليه ، مخلصا في عمله ، وتنبذ تلك الضلالات التي ملأت الأدمغة ، وعلقت بالعقول ، وفرخت في الصدور ، والبدع التي زرعها في الأمة نفر نحلوا لأنفسهم زعامة الدين قبل أن يدروا ما الدين ؟ وما يدعو إليه ؟ وما يحكم به على هذه الزعامة ؟ فرموا بأمتهم في أسوإ عاقبة ، وأتعس مغبة[1].

فالشيخ التبسي في مقالته يدعو إلى فهم الدين الإسلامي الحنيف والتبصر في شريعته التي تدعو إلى نبذ الخرافات والبدع التي نشر أعداء الإسلام وعلى رأسهم الاستعمار وأذنابه ، فأغرقوا الأمة الجزائرية في يم من الضلالات وأدخلوها في ليل مكفهر دامس ، فحجبت البصائر قبل الأبصار ، وتجمدت الضمائر ، وخنعت إلى الواقع ورضيت بحالها ، فالشيخ يوضح موقفه من الطرقية ، حيث يحذر من أولئك الدجالين المحتالين المدعين فهم الدين وهم عنه بعيدون كل البعد ، غرضهم تشتيت الأمة وتفرقت جهودها ودوام الاستعمار على أرض الجزائر وللأسف هم يزجون بأمتهم إلى الهلاك دون علم ، إن الشيخ ملتزم بالدفاع عن مقومات الأمة وإنارة العقول بوحي القرآن والسنة وإشاعة العلم السلاح الوحيد الكفيل بثورة الشعب ، فهو يفضح الخطط الاستعمارية والدسائس التدميرية ، موقف واحد لا يتبدل ومؤمن برسالته النبيلة ، هي نشر العلم ومحاربة الاستعمار بالعلم[2].

(1) صالح خرفي ، المرجع السابق ، ص 44 ، 45.
(2) ينظر : سلمى الخضراء الجيوسي ، أبعاد الزمان والمكان عند ألشابي ـ دراسات عن الشابي ـ الدار العربية للكتاب ، ط2 ، بيروت ، 1989 ، ص 214.

2. الالتزام برعاية وتعليم اللغة العربية :

من صور التزام الشيخ العربي التبسي بمواقفه ضد الاستعمار ونصرة أمته ، والنهوض بها إلى بر الأمان ، حثه الجزائريين في خطبه ومقالاته على رعاية اللغة العربية ، فهي من مقومات الشخصية الوطنية لصلاتها الوثيقة بالدين الإسلامي ، قدسيتها من قدسيته ، وقد فضلها وشرفها المولى عز وجل على كثير من اللغات ، كما خص الأمة العربية بهذا الفضل دون سائر الأمم ، ففي هذا التكريم كيف يؤول حال العربية في الجزائر إلى الفساد والإهمال ؟ فالشيخ يطرح هذه التساؤلات محددا واقع العربية وحالها في الجزائر ، فيقول :

ولترد إلى اللغة العربية شبابها ، وتحي ذكراها بكل الطرق والدرائع ، وليفهم الشعب العربي الإسلامي الذي تحولت لغته إلى رطانة في منطقه ، وخلط في مفرداته ، حتى أصبح لسانه مزيجا .أن لا دين ، ولا قومية ، ولا أمة ، ولا أي مقوم مميز للأمة إذا هي مضت فيما هي عليه من الجهل بلغتها ، والعزلة عن تاريخها ، ورضيت لنفسها أن تكون في حجاب بينها وبين أدب ، ومفاخر أسلافها ، تلكم المفاخر التي باتت دارسة رسوم ...أتنتمون إلى العربية ولا تلجون لها بابا ، ولا يأوي إلى مجالس مشايخكم نشؤكم فيروي عنهم ما خلده لكم أسلافكم من أنيق اللفظ ورائع المعنى؟(1).

لعل الشيخ العربي يظهر موقفه من حفظ وتعليم العربية في الجزائر من خلال وصف واقعها الخطير والمستوى الضعيف في تحصيلها ، ويعود ذلك إلى السياسة الاستعمارية التي تمنع تعليمهما ، وتحارب شيوخها ومعلميها ، وعلى رأسهم شيوخ جمعية العلماء المسلمين ، مما أثر سوءا على اكتساب العربية التي هي لغة الدين والأمة ، فتحولت لغته إلى خليط مشوه ، ويحذر الشيخ من فقدان هذا المقوم الأساس الذي تعتمد عليه المقومات الأخرى ، مما يتولد عنه شيوع الجهل في صفوف الأمة وشبابها ، وتصاب بالضعف والهوان والانكسار ، وتعزل عن ماضيها وتاريخها ودينها ، وتعزل نفسها في ظلمات لا نهاية منها ، ويشدد الشيخ في خطابه بالاستفهام عن انتماء الشباب الجزائري للعربية لكنه لا يتعلم مبادئها وأصولها ولا يجلس إلى

(1) سلمى الخضراء الجيوسي ، المرجع السابق ، ص 44 ، 45.

شيوخها ، ولا يسعى إلى دورها ومدارسها ، ولا يقبل عليها لكي يأخذ عن معلميها علومها ويتفقه فيها.

ويبدو أن الشيخ يجيب عن استفهامه فيما يأتي من المقالة ليبين قيمة العلم والتعليم والتمسك بالقيم يقول :

هيهات أن تصح تلك الأماني الضائعة ، ألا بارك الله فيكم اعتبروا بغيركم ، وقلدوا سواكم من الأمم والشعوب والقبائل الذين جهدوا أنفسهم ، وركبوا أخطارا ، وحملوا مشاقا وتكاليف باهضة ، وذهبوا كل مذهب لنشر لغتهم خارج أوطانهم ، وتحبيب غيرهم فيها ، فأنفقوا الأموال ، وأشادوا بمفاخرها ، وبنوالها من المفاخر والفضائل صروحا عالية ، وليست حاجتهم إلى لغتهم ببالغة حاجتكم إلى لغتكم (1).

يُظهر الإمام العربي غيرته الصارخة على العربية وتعلّمها ، ويزجر أولئك المتساهلين الزاهدين في دراسة علومها والتثقف بها ، ويدعوهم إلى تقليد الأمم التي ركبت الأخطار وسخرت كل جهد ، بل قدمت التضحيات الجسام على مر العصور والأجيال من أجل الاعتناء بلغتها وتعليمها ونشرها خارج أوطانها ، فاكتسبت صفة العالمية وعاشت خالدة ، فالشيخ أصيل في دعوته ملتزم بقضايا الأمة ، كما يسعى لتوجيه الشباب الجزائري لتعلم لغته والحفاظ عليها.

من خلال المقولة السابقة يبدو الإمام العربي التبسي متفاعلا مع وطنه يتابع قضاياه ويبدي مواقفه دون خوف أو تردد مما يكشف لنا إيمانه العميق والتزامه بها مهما تغيرت الظروف وتبدلت الأحوال ، حيث يتحمل مسؤوليتها أمام العالم أجمع بشجاعة وإقدام ، لأنه هدفه النهوض بأمته وتصحيح مسارها وفكرها من الضلالات ، وسد الطريق في وجه دعاة الطرقية وأذناب الاستدمار للوصول إلى عقل شعبه وقلبه وضميره ، ومن خطابه يتجلى تمسكه بمواقفه التي عاش واستشهد لأجلها رحمه الله تعالى.

ويتجلى التزامه من خلال بنية مقالاته التي تسلط الضوء على الظاهرة بالتحليل والتفسير ، وإيراد الحجج والبراهين والأمثلة الواقعية مما تشهده وتعيشه الأمة ، وهذا يكشف القدرة الفنية والتعبيرية

(1) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

والأسلوبية للشيخ ، ونلمس طول نفسه في الكتابة مما يوحي لنا بتمكن عميق من مقاليد العربية وتحكم واضح وماهر في ناصيتها ، والمتأمل في مقالات الإمام التبسي يستنتج أنه يدعو إلى الحفاظ عن مقومات الشعب الجزائري بواسطة اللغة الإصلاحية ، من خلال موقفه من السياسة الاستعمارية الرامية إلى التجهيل وأسر الشباب في غياهب الظلام الذي يمكنه من ممارسة أطماعه واستغلاله له.

3. الوعي بالواقع بالسياسي :

إن المتمعن في مقالات الشيخ العربي التبسي يدرك أنه يتمتع بحس سياسي ووعي إيديولوجي ونزعة واقعية ، مما يكشف التزامه بقضايا وطنه قولا وعملا ، فكان يتابع الأحداث السياسية والتطورات الاجتماعية الحاصلة في مجتمعه ، بل كان يبدي موقفه منها ولا يمر عليها مرور الكرام ، مظهرا رأيه فيها دون هاجس أو خوف أوخنوع ، فالشيخ لطالما كان المنبه لشعبه من جميع الدسائس والمكائد التي حاكها الاستعمار في سراديبه ، ويزينها بمختلف المساحيق والألوان الخادعة حتى يواري خبثها ودنسها ووحشيتها ويرضي بها الشعب لأنه لا يرى إلا الوجه لكن ما خفي كان أعظم[1] ، فالإمام يكشف هذه الخفايا ويظهرها ويحذر من مغبة الوقوع فيها ، ومن القضايا السياسية التي ناقشها الشيخ قضية فصل الدين عن الدولة ، حيث تحدث عنها في ست مقالات تحمل القضية نفسها وهي:فصل الحكومة الجزائرية عن المساجد[2] ، تقرير السيد مصباح1[3] ، تقرير السيد مصباح2[4] ، فصل الدين عن الدولة قضية ولا قاضي لها[5] ، فصل الدين عن الدولة منافي لوصلها بها[6] ، فصل الدين عن الدولة[7].

لعل هذه المقالات تعكس الوعي السياسي الذي تمتع به الإمام ، ومدى الحرب الضروس التي خاضها ضد الحكومة الفرنسية التي أبت

(1) عبد الكريم بوصفصاف ، جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وعلاقتها بالحركات الجزائرية الأخرى1945 - 1931 ، منشورات المتحف الوطني للمجاهد ، الجزائر ، 1996 ، ص 45.
(2) المرجع نفسه ، ص 76 .
(3) المرجع نفسه ، ص 78 .
(4) المرجع نفسه ، ص 82 .
(5) المرجع نفسه ، ص 88 .
(6) المرجع نفسه ، ص 92 .
(7) المرجع نفسه ، ص 96 .

أن تستمع لدعواه ، وبقيت مصممة على قوانينها الخاصة غير مراعية لرأي الشعب الجزائري وعلمائه ، وغير مبالية بمرجعيته الدينية والفكرية والتاريخية ، لم تتوقف عند هذا الحد بل راحت تمنع الجزائريين من التعليم ومن ممارسة حقوقهم في العبادة ، فمنعتهم من المساجد وهدمتها وأحرقت الكتاتيب ودور التعليم ومقرات جمعية العلماء ، واعتقلت شيوخها ومعلميها ، يقول الشيخ في ذلك :

ولكن الحكومة أبت أن تذعن لذاك القرار ، وبقيت مصممة على قوانينها الظالمة ، في منع المسلمين من التعليم بمساجدهم ، فكيف نصدقها الآن ، مع تصميمها على قوانينها القديمة بأنها تريد الفصل ، وأن لها لجنة بالمجلس الجزائري تضع مشروعا للفصل ، وأنه يوم يتم ذلك المشروع يعلن الفصل ؟(1).

يبدو أن الشيخ التبسي يعيش مع شعبه وأمته ظروفها الاجتماعية والسياسية ، وعلى درجة ناضجة من الوعي ، من خلال التزامه المتقد بكل ما يمس الأمة من قريب أو بعيد خاصة ما تعلق بالدين والوطن ، فهو مدرك للواقع الاجتماعي والسياسي لهما ، متمثلا نظرة الأدباء الملتزمين ، إذ الالتزام في نظرهم ليس توجيها أو ضغطا خارجيا ، بل نوع من النضج والشعور بالمسؤولية ، فالأديب الملتزم هو الذي يستوعب الواقع بكل تناقضاته ويناقش القضايا الكبرى ويكون لسان حال أمته(2).

يدرك الشيخ قيمة الوعي بالواقع السياسي الذي يرمي إلى طمس الإسلام وفصل الشعب عن دينه ، كما يدرك أن على الشعب أن يعي هذه القضايا ، وهذا من واجبه وهو ملتزم به ، ومن ثم يتفطن إلى ماهية الخطاب السياسي الاستعماري ـ فيتفطن لأبعاده وخططه الرامية إلى فرنسة الشعب لغة وتاريخا ودينا ، فالإمام العربي يعبر عن ذاته المتمسكة بتعاليم الدين(3) ، ويعبر عن خط ومنهج جمعية العلماء التي تسعى جهدها لتأصيل العلم والدين في الأمة الجزائرية ، وهذا من صميم التزامه ـ فالهدف من التزام الأديب ليس هو التعبير عن أحداث المجتمع

(1) العربي التبسي ، فصل الحكومة الجزائرية عن المساجد ، ص 77.
(2) محمد مصايف ، النقد العربي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2 ، الجزائر ، 1984 ، ص 238.
(3) محمد علي دبوز ، أعلام الإصلاح في الجزائر ، مطبعة البعث ، قسنطينة ، الجزائر ، 1974 ، ج1 ، ص 36.

ومشاكله فحسب ، وهو ما تفعله الواقعية النقدية ، بل هو تشخيص ما يضطرب في نفسية الجماهير ، وتحديد الخط الذي تسير عليه هذه الجماهير نحو مستقبل أفضل ...والأديب لا يستطيع أن يقوم بهذا الدور الأساسي في التعبير عن الحركة التاريخية لحياة الجماعة ، إلا إذا إعتبر نفسه عضوا فاعلا في هذه الجماعة(1).

لعل عمل الأديب يكسب الأهمية والنضج والكمال عندما ينبع من صميم معاناة الشعوب ، ويعبر عن آمالها وآلامها التي تعايشها كل يوم ، إنه الأدب الذي يلخص الحياة الاجتماعية والسياسية للأمم ، إنه الأدب الذي يتلون بألوانها ويزل إلى مغارتها ويعبر عن طبقاتها الكادحة ، التي تشقى كل لحظة وبرهة للحصول على الحرية والعيش الرغيد ، فالأدب بخطابه هو المترجم عما عجزت عنه الألسنة وسكتت عنه الأفواه ، إنه الموجه لشعبه نحو الاستقلال والتطور ، يبن الجميل ويفضح القبيح ، ويكشف الداء ويقترح الدواء (2).

ويبدو أن الإخلاص للوطن والوفاء للأمة ، بتتبع قضاياه والحزن على آلامها والفرح لحريته هو من صميم الالتزام الذي طبع حياة شيخنا الإمام العربي التبسي ، وهذا ما نلمسه في مقال عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، حيث يقول فيه إن جمعيتكم هذه قد وجدت لخدمة الإسلام وبث علومه ، ورد الشبهة عنه ، ونشر فضائله ، ودعوة الناس إلى هدي هذه الملة ، وهذه الخدمة ليست بالأمر التافه ، والعمل الضئيل الذي يمكن أن يعمل في الليل المظلم ، وغفلة الناس ، ولكنه أمر هو في وضوحه وانتشاره وعمومه كاليوم المشمس لا تخفى أضواؤه ، ولا تخص أشعته جهة دون جهة.

وإذا كان أمر الإسلام الذي وجدت جمعيتكم لخدمته كما وصفنا ، فإننا نصدق في دعوانا أن جمعيتنا خدمت الإسلام وعلومه وآدابه وأخلاقه ، وربت المسلمين على ما يأمر به الدين ، ما دمنا لم نقم الشواهد التي تبلغ الكواكب ضياء واستبانة بأننا قمنا بواجبنا (3) .

فالشيخ يتوجه بخطابه هذا لأعضاء جمعية العلماء المسلمين ،

(1) المرجع نفسه ، ص 239 ، 240.
(2) ينظر : محمد علي دبوز ، المرجع السابق ، ص 241.
(3) العربي التبسي ، جمعية العلماء المسلمين وواجب الوعظ والإرشاد ـ مقالات في الدعوة إلى النهضة الإسلامية في الجزائر ، ج2 ، ص 22.

مباركا عملهم ومثمنا جهودهم ، ومادحا أفعالهم ، ومشيدا بجهادهم في سبيل الارتقاء بالشعب ، وحمايته ضد حملات التدجين والتغريب ، وفي الآن نفسه يحثهم على الاجتهاد في النصح والتوجيه والإرشاد للشباب الجزائري ، فالشيخ ملتزم بهذه الفكرة ومقتنع بها وما يدل على ذلك جهاده في أطرها والسعي لتحقيقها من خلال انخراطه في جمعية العلماء ، فهو يتحمل مسؤولية أمته ، ويعيش همومها وآلامها فيسخر قلمه وصوته لينبهها ، ويدعوها للثورة على وضعها المأزوم ، طبقا لبرنامج ومنهج جمعية العلماء المسلمين التي سعت منذ تأسيسها إلى خدمة الإسلام والعربية والحفاظ على ثوابت الأمة ، والالتزام بذلك عند جميع أعضائها ومنهم شيخنا العربي التبسي الذي يقول :

ـ فإننا نصدق دعوانا أن جمعيتنا خدمت الإسلام وعلومه وآدابه وأخلاقه ، وربت المسلمين على ما يأمر به الدين[1].

ويتجلى الوعي السياسي عند الشيخ عندما يرفض تبعيته لفرنسا التي تعاملت مع الشعب الجزائري بشراسة دون رحمة في العديد من القضايا والأحداث ، حيث يصرخ الشيخ في وجهها بشجاعة والتزام يقول :

ـ إننا من أتباع محمد لا من أتباع الحكومة التي ترتزق من هذه الجرائم ، وإن أوائلنا لم يتركوا المدرسة الإنسانية مجردة من المدد ، بل كانت وما تزال عينة في جميع بلاد الله ، إلا في شعب تحتله فرنسا ، وقد انقلبت فرنسا العادلة إلى وحش في معاملة الشعب الجزائري ، ونحن نقول لفرنسا الميزة التي لم نعرف منها إلا الشر .كوني عاقلة معنا ، فإننا لم نستطع أن نفسر احترامك للإسلام [2] ، ويقول في موضع آخر :

ـ فعلت فرنسا الاستعمارية كل هذا بالأوقاف الإسلامية وبأهلها وفي الوقت نفسه يقول ساستها إننا أصحاب المبادئ التي حررت الإنسانية واعترفت بحقوق الشعوب والأمم وفصلت سلطانها على الأديان. هل فرنسا صاحبة هذه المقالات هي فرنسا الموجودة في الجزائر؟ المعذبة للإنسانية ؟ الجواب على هذا السؤال عند الفرنسيين الذين يريدون لفرنسا أن تكون دولة

(1) المرجع نفسه ، ص 22.
(2) العربي التبسي ، افتتاح دروس المعهد الباديسي ـ مقالات في الدعوة إلى النهضة الإسلامية في الجزائر ـ ج1 ، ص 227.

من الدول التي تشارك في الديمقراطية التي تحترم الإنسان ودينه وحقوقه. وأفعالها في الجزائر غير ذلك(1).

لعل عكوف الإمام العربي التبسي على الإبداع في فني المقالة الصحفية والخطبة هو التزام منه واقتناع بفعالية هذين الفنيين الأدبين في المجتمع ومدى تأثيرهما المباشر في الأمة ، كما أنها أكثر وصولا إلى مختلف فئات المجتمع ، فتصل الأفكار واضحة جلية ، وتؤثر في متلقيها ، والمقالة هي وليدة كل يوم ، تتفاعل مع أحداث يومها وعصرها وكذلك هي الخطبة إلقاء مباشر على المتلقي حيث تعالج قضاياه اليومية وما يتعلق بواقع الاجتماعي والسياسي .

4 . الدعوة إلى العمل الإصلاحي :

أيقن الشيخ العربي التبسي أن حال الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أولها ، وذلك بالرجوع إلى مبادئ الدين الإسلامي والعمل بأحكامه ، وهذا يقتضي تفعيل الفعل الإصلاحي والتوجيهي والإرشاد ، بتتبع مواطن الداء وتطبيبها بالدواء النافع ، وهذا ما كان يلح عليه الشيخ ويقوم به ، فقد شهد أصحابه ومن عرفوه بحركته الإصلاحية الدائمة بين قرى ومداشر الوطن ينصح ويوجه ويعلم ويربي ، أسوة بالنبي ﷺ ، وهذا ما شملته مقالاته وخطبه التي تلونت بالطابع الإصلاحي ، فقد رأى حاجة الأمة لهذا العمل النافع ، وتعطشها له لما نشره المستعمر من خرافات وبدع تحتاج إلى تصحيح ومحي من المجتمع ، ويؤكد ذلك في مقالته المعنونة بـ(أيها النوم ويحكم هبوا) حيث يقول فيها : هؤلاء أمم الغرب ، ما غادرت مرفقا من مرافق حياتها إلا اتخذت له ما تبلغه المواهب البشرية ، كل يكد نفسه على ما تقتضيه طبيعة التطور ، فمن أحزاب ضاقت عنها النوادي تعمل ليل نهار على حساب استعدادها ونزعتها بما أنست فيه صالحها لقومها ، وقد اجتروا على أيديها المنافع العظام ، والمرافق الجسام ما أكسبهم عظمة ومنعة ورقيا فأخروا به كل ناهض ، فما قصروا عن غاية ، ولا تنكبوا عن خيبة ، وما قطعوا سواد ليل أو بياض يوم في غير عمل

(1) العربي التبسي ، بيان عن إصدار الحكومة الفرنسية على تولي اغتصاب المساجد و الأوقاف و افتكاكها لحق المسلمين لإقامة الشعائر الدينية في مساجدهم ـ مقالات في الدعوة إلى النهضة الإسلامية في الجزائر ـ ج1 ، ص 106.

صريح يقوم لأمتهم ، شعارهم :نحن لأممنا وفي سبيلها ما نلاقي[1].

ينبه الشيخ الأمة الجزائرية إلى وجوب العمل على النهضة العلمية والتطور والتسابق نحو العلم والحضارة ، مثلما تفعل الأمم الغربية التي جندت قدراتها لأجل تطوير نفسها والارتقاء بشعوبها ، وقد اتحدت كل القوى والجمعيات والأحزاب لأجل غاية واحدة هي صلاح الأمة والوطن ، فالشيخ التبسي يعبر عن التزامه بوطنه من خلال تقديم النصح والتوجيه لأبناء وطنه الجزائر ، ويؤكد ذلك بحديثه عن الهيئات الإصلاحية فيقول :

=ومن هيئات إصلاحية ودينية ، ما قنعت بالعمل بين أهل جلدتها ، وفي محيط شعوبها ، بل انجدوا او اغوروا الشيء تخيلوا فيه سعادة أمم مدائنهم ، فخرجوا عن حظوظهم ، وعافوا الراحة ، واستلذوا التروح عن الأوطان ومفارقة النعيم الذي شبوا عليه ، وسخت نفوسهم بالخروج عن أموالهم بطيب نفس ، وانشراح صدر ، ونزلوا عن كل عزيز وراء ما إليه راغبون ، كلمتهم واحدة ، وصفوفهم متراصة ، وغاياتهم منفردة ، موقنين بأن ليس لدهر الطالبين فناء+ [2].

ويفضح الشيخ المؤسسات والجمعيات التبشيرية التنصيرية التي تمارس أعمالها في الأوطان العربية وفي الجزائر متوارية وراء الاستعمار الذي من أهدافه التبشير وإبعاد الأمة عن دينها ولغتها وعن تاريخها ليسهل النيل منها ، يسدي الشيخ النصح والإرشاد إلى ضرورة الاحتراس منهم وعلينا نحن أيضا أن نبلغ ديننا ونفخر بلغتنا بتعلمها وممارستها ، حيث يقول في مقالته :

=وعلى القارئ أن يلقي نظرة على جمعيات التبشير التي يرأسها الدكتور ـ أو زومير ـ فإن هذه العصابة أوقفت على نشر الديانة المسيحية كل ما أعطوه من قوة ، وما وهبوا من حيل ، وقد كان الفشل يظلهم ، والخيبة تسبقهم ، على خطوة المساعي التي يبذلونها وراء نفرتهم إلى كل قطر من الأقطار ، سواء في آسيا أو في أفريقيا ، فما قنطوا وما فشلوا ولا حملوا أنفسهم على تكاليف وأوصاب لا تقل عن الأسر والأغلال

(1) العربي التبسي ، أيها النوم ويحكم هبوا مقالات في الدعوة إلى النهضة الإسلامية في الجزائر ـ ج2 ، 47.

(2) المرجع نفسه ، ص 47.

، فتقوم المرأة الأمريكية من البرازيل ، أو الانكليزية من إحدى جزر بريطانية ، قاصدة أمة لا تعرف لها لغة ، ولا عادة ، ولا تقاليد ، وهابطة أرضا لم تألف لها جوا ولا غذاء تنشد حاجة وترود أمنية ، تلك قرة عينها ، ونداء حياتها ، كأنما خلقت لتعمل بذلك المبدإ ، وتسير على تلك السنة على ضعف طبيعة المرأة.

وسيان عندي لطبيعة المثل أكانوا فيما قطعوا فيه الأعمار وعلى ظل من الصواب ما أبعده عنهم أم كانوا كمن يمشي مكبا على وجهه وسوف يتردى ، وإنما نبغضهم على صحة العزيمة ، وشدة التمسك بما تهيأ لهم أنه الحق ، فكأنما أصل هذه الأمة مسك وأصل أمتنا طين!

فمن أين للجزائر المسكينة بما تباهي به الأمم؟ وتفاخر به الشعوب؟ وتبدل بفضله النظر ، ويمسح عنها الفضيحة ؟.

أتعتز بعلمائها الذي ظلوا في بيوتهم ، وظنوا الإصلاح الحديث رجوعا إلى الكفر بعد الإسلام ؟ زاعمين بأفواههم أن لديهم من الأعذار ما يجعلهم غير محاسبين ولا مؤاخذين على ما فرطوا فيه من الأمانة التي حملوا أداءها؟ والدين الذي ألزموا ببلاغه والدأب عليه؟!! (1).

ويؤكد شيخنا ضرورة النصح والإرشاد كوسيلة لتبليغ الدين وتوجيه الأمة لما فيها من الخير والفلاح فيقول : إن حاجة المسلم والإسلام إلى الإرشاد لحاجة تتوقف عليها حياتهما ذلك أن هذه الأمة المسلمة الجزائرية تقوم ديانتها عقائد وأعمالا وأخلاقا وآدابا على أصول وفروع علمية لا يمكن للمسلم أن يأتي بها كفاية له معدودة من دينه ، إلا إذا أخذها عن علم وبصيرة وفقه ونظر ، لأن هذا الدين قد وضع في أول ما وضع في أصوله :العلم قبل العمل(2).

يؤكد الشيخ على ضرورة توحيد الجهود والمثابرة من أجل صلاح حال الأمة الجزائرية ، والسير بها إلى التطور والحضارة والتخلص من المستعمر ومكائده والقضاء على الجهل الذي استبد بأبناء الشعب ، فالشيخ يدعو إلى العمل العلمي والنهوض بالذات بواسطة الإمكانيات الخاصة ، مقارنا حال أمته بالأمم الغربية التي تحملت على عاتقها

(1) العربي التبسي ، أيها النوم ويحكم هبوا ، المرجع السابق ، ص 47 ، 50.
(2) العربي التبسي ، الحاجة للإرشاد وتوقف الإسلام عليه - مقالات في الدعوة إلى النهضة الإسلامية في الجزائر - ج2 ، ص 27.

تطوير مقومات شخصيتها والإصلاح من حالها رغم افتقارها لدين الإسلام الذي يدعو للعلم والعمل لإصلاح المجتمع وهو التزام واقعي(1) ، والشيخ في مقالاته يتجنب ذكر المستعمر والسياسة الفرنسية صراحة لكنه يرمز إليها ، قاصدا من وراء ذلك الحفاظ على المشروع الإصلاحي بالتقدم ووصوله إلى كافة الشعب الجزائري.

حاولت هذه الدراسة كشف ملامح تجليات الالتزام في أدب الشيخ العربي التبسي من خلال مقالاته المنشورة على صحف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، فكان رحمه الله ملتزما بقضاياه الوطنية ، حاملا لواء العلم ، يسير على خطى ومنهج الجمعية التي أكب شيوخها على الحفاظ على مقومات الشعب الجزائري ، فكان الشيخ أحد أعلامها مكرسا الالتزام بواقع الأمة ومتعاملا معه في خطبه المنبرية ومقالاته التوجيهية ، فكان كثيرا ما يدعو إلى الوحدة الوطنية واتحاد الشعب حول كلمة واحدة ونبذ الفرقة ، كما حث الإمام التبسي الشباب على تعلم العربية والتحكم في ناصيتها والاعتصام بالدين الحنيف الذي هو النجاة ، ولم يشذ شيخنا عن الواقع السياسي بل كان في قلب الأحداث يتابعها وينقدها ويبدي فيها رأيه بحرية وشجاعة ، ويشدد على ممارسة فعل الإصلاح باعتباره العمل الذي يسمو بالأمم ويحميها من حملات التبشير والتنصير والسلب والغزو الثقافي ، لقد كان الشيخ التبسي مشروعا علميا ناضجا.

قائمة المراجع :

1 ـ ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ط3 ، بيروت ، 2004.
2 ـ أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر والأدب ، دار العلم للملايين ، ط1 ، بيروت ، 1979
3 ـ أحمد طالب الإبراهيمي (جمع وتقديم) ، آثار البشير الإبراهيمي ، دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، بيروت ، 1997.
4 ـ بدوي طبانة ، قضايا النقد الأدبي ، دار المريخ للنشر والتوزيع ، الرياض ، 1984.
5 ـ جان بول سارتر ، ما الأدب ، ترجمة : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1990.
5 ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العين ، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2003.
6 ـ سلمى الخضراء الجيوسي ، أبعاد الزمان والمكان عند الشابي ـ دراسات عن الشابي ـ الدار العربية للكتاب ط2 ، بيروت ، 1989.
7 ـ صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2 ، الجزائر ، 1984.

(1) ينظر : محمد ناصر ، أبو اليقظان وجهاد الكلمة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 ، ص 25.

8 ـ عبد الكريم بوصفصاف ، جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وعلاقتها بالحركات الجزائرية الأخرى 1945- 1931 ، منشورات المتحف الوطني للمجاهد ، الجزائر ، 1996.
9 ـ العربي التبسي ، هذه جرائركم تحتضر أيها الجزائريون فأنقذوها ـ مقالات في الدعوة إلى النهضة الإسلامية في الجزائر ـ ، جمع وتعليق أحمد شرفي الرفاعي ، دار الشهاب ، ط1 ، باتنة ، الجزائر ، 1984.
10 ـ علي مرحوم ، نظرة على تاريخ الصحافة العربية الوطنيةالجزائرية ، مجلة الثقافة ، العدد 42 ، ديسمبر ، 1978.
11 ـ محمد علي دبوز ، أعلام الإصلاح في الجزائر ، مطبعة البعث ، ط1 ، قسنطينة ، الجزائر ، 1974.
12 ـ محمد مصايف ، النقد العربي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2 ، الجزائر ، 1984.

أثـر الرَّفض في تشكـيل رؤية أبي العتاهية الشعرية

محمد الصديق بغورة *

الملخص:

أسس أبو العتاهية رؤيته الشعرية على الرفض؛ لتغيير وجهة الشعر العربي من القصر إلى الشعب انطلاقا من مراجعة موسيقى الشعر شبه المقدسة ، بمقولته الشهيرة =أنا أكبر من العروض+ وهي ليست شعارا بل رؤية وممارسة. لقد بسَّط كتاباته إلى درجة عرَّضته لكثير من الانتقاد المنطلق من الفصل بين اليومي والشعري وبين الشعري والنثري ، وقد عرف عن الأصمعي قوله:=أعذب الشعر أكذبه+.إلا أن الشاعر كتب الزّهد ببساطة ووضوح ، وهما المبدآن الفنيان اللذان سيحضران في معظم شعره محققا التقريب بين كل من الخلقي والشعبي والنثري والشعري.

إن هذه الإنجازات هي التي حققت أهمية رفض أبي العتاهية ، وهو مبدأ لم يتزعزع حتى في مدحيات خالفت فخامة اللَّفظ وشدة الموسيقى ، فجاء هذا الغرض عنده بسيطا لفظا وموسيقى . ولم تكن غاية أبي العتاهية من ذلك كله محو السمة الملكية من النص الشعري ، بل ربط الشعر بالحياة بصفة عامة ، وهو مشروع يمكن تسميته بصيغة عصرنا: الشعر للشعب : مشروع في غاية الحيوية والطموح ينتمي أكثر لعصرنا ، لذلك يقدَّر الشاعر حق قدره إلا عند أولئك الذين استطاعوا تصور عظمة طموحه الفني المنطلق أساسًا من الرفض.

الكلمات المفتاحية : أبو العتاهية ، الرفض ، التشكيل ، الرؤية الشعرية .

Abstract:

The poet Abu àatahia melted his poetry and poetic vision based on the refusal, a rejection which had as a goal the diversion of Arabic poetry was always

* كلية اللغات والآداب ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة.

at the service of politics to popular this time; based on the review of the prosody itself was almost sacred, saying his famous phrase (I'm taller than prosody) say this was more are Features slogan rather a vision and artistic practice.

These writings have become so simple, that simplicity was the origin of much criticism based on double insulation: the daily what is poetic and what is poetic prose. And El Asmaài had said that morality can not be poetic, based on a known principle: the most delightful poems are the most immoral (most false) Despite all this the Abu àatahia wrote his texts of asceticism in a very simple and clear, and that simplicity and clarity will be an artistic principle throughout this poetic creation in this poet, approaching what is moral and what is popular and what is even prose poetry. These comparisons are the elements that gave great importance to his writings. The poet does not change his artistic principle when it comes to the Apology, which is based essentially on the majestic verb, the lavish expression and rhythm band almost warrior and strict.

The Abu àatahia uses a simple expression and fast paced like the popular song, which gives the impression that the poet uses words to play and sing not to realize the sublime and give the feeling of high esteem. Abou àatahia in all this did not just clear the front of the Royal poetic, he especially wanted poetry to be in favor of life in general. We can say that the poet was intended for a project we can call our modern (poetry for the people), and it is a very vital and very ambitious project, it is more to our time Modern is why Abu Làatahia was considered a great poet in his day than in those who have imagined the grandeur of his artistic ambition.

الدراسة:

كثيرا ما تُبلوِّر آراءٌ عابرة آنية شخصية لدى الشعراء رؤية نقدية تفرض ذاتها في استكناه النص الأدبي وسر تشكله وتحولاته ، وذلك أمر طبيعي لما تحتويه ذات المبدع من إمكانات رؤيوية تكتسب عمقها من قوة الموهبة وطبيعة التجربة التي تصوغ التنظير النقدي أو ما يشبهه من داخل العملية الإبداعية لا من خارجها.

ورفض الراهن فكرا ونقدا كان نزعة طبيعية لدى الشاعر العربي القديم وجزءًا من ذاته التي راحت تصبو إلى تجاوز الرَّاهن الاجتماعي والسياسي ، لذلك لا بد من النّظر إلى هذه النزعة الرافضة إبداعا وتنظيرا للإبداع على أساس كونها جزءا من حركية الشعر والنقد والحياة في الوقت نفسه ، خاصة وأننا لا يمكنا الفصل بين العمليتين ؛ إذ إن الإبداع الفني قائم في الأساس على العملية النقدية المباشرة بدءا من

الاختيار الذي يراه الأسلوبيون أبرز ظاهرة أسلوبية...+[1] .

وقد عرف الشعر العربي القديم منذ الجاهلية أشكالا من الرفض والثورة والتحدي والبحث عن القول الشعري المجدي؛ فهذا عنترة يقول مفتخرا بشطره الأبوي معوضا سواد أمه ببياض بطولته ، مستسلما متحديا في الوقت نفسه:

إني امرؤ من خير عبس منصبا شطري واحمي سائري

وهذا الشنفرى يتحدى قومه ويعْلَن هجرهم لأنهم لم يعودوْا أهلا لانتسابه:

اقيموا بني امي صدور فإني إلى قوم سواكم لاميل[3].

فقد عدّ عنترة نفسه من خيَر عبس لكنه اعتمد حكم قومه القاضي بالغض من قدر أمه الأمة السوداء؛ النصف السلبي في وجوده وتشكيل ذاته ، مكرسا بذلك ما رأته القبيلة ، مكتفيا في فخره بشطر أبيه الذي كان واحدا ممن كرسوا مفهوم =الأمة+ الذي جعل الشاعر يفقد إنسانيته ليمضي باحثا عنها مكملا =نصفه =الأسود+ وفقا لمعايير قومه بحماية قومه أنفسهم ، وبذلك فالشاعر قد اكتفى في النظر إلى الواقع برفض استعباده مدافعا عن حريته بالبطولة الحربية والقول الشعري ، أي بالعمل النضالي المباشر والإنتاج الثقافي المسهم في تجسيد الحرية ، دون العمل الشامل لتغيير الواقع الذي جنى عليه وعلى أمه ، وهو مستمر في الجناية على غيره.

أما =الشنفرى+ فيمكن القول بأنه قد أسس جمعية فكرية فنية ثارت على حياة القبيلة وعلى فنيات النص هاجرا القبيلة وعرفها الثقافي الفني الاجتماعي ساكنا =الأعالي+ ، محتميا بها. وفي الموقع الجغرافي الذي اعتصم به وقومه دلالة على إرادة التعالي على القيم البالية التي هجرها وهجر قومه المؤمنين بها ، ولم يقف عند هذا الحد ، بل أسس

(1) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق. ط1 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، 2007م ، ص159 ، ويُنظر: فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ترجمة خالد محمود جمعة ، ط1 ، دار الفكر بدمشق ، 1424هـ ، 2003 ، ص22

(2) الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل بيروت لبنان ، ص109.

(3) المصدر نفسه ، ج2 ، ص222.

لقصيدة مختلفة لا تعترف بالطلل وتستهجنه ، وتهجر الإطالة مكتفية بالأبيات القليلة التي تصف حالة أو مغامرة أو بكاء رفيق.

وهكذا كان الرفض عند عنترة انتفاضا شخصيا أو قل إنه نصف انتفاض ، في حين كانت الثورة لدى =الشنفرى+ واضحة القسمات أسست لقلب شامل في الموازين الاجتماعية والفنية جميعا ، وناقضت القبيلة وإن صبت في روح معانيها الكبرى التي تمجد قيمها الكبرى من مروءة وعزة وأنفة.

انطلاقا من هذين الموقفين يمكن المضي في مسار هذا الرفض ، لكن في شطره النقدي كما تجلى لدى الشعراء ومنهم عنترة الذي يبدأ من الحيرة والعجز فيرى الكلمة قاصرة فيقول:

هل غادر الشعراء من متردم ...[1].

ويأتي العصر العباسي فيقول أبو العتاهية قولته الشهيرة:=أنا أكبر من العروض+ [2] ، فإذا كانت عبارة عنترة دعوة إلى البحث عن المعنى الجدير بالقول فإن أبا العتاهية قد استجاب لهذه الدعوة القديمة مقترحا خرق العرف الفني السائد والبحث عن قوانين وقيم جديدة يمكن من خلالها للنص أن يفتح آفاقا أرحب ، مستبعدا قول لبيد :

والشاعرون الاولون اراهم سلكوا سبيل مرقش ومهلهل[3].

إن ميزة الرفض التي صبغت رؤية أبي العتاهية انطلاقا من هذه المقولة حياة وشعرا لم تصدر عن فراغ ، إنما عن ثقافة اصطبغ بها عصره الذي أثر فيه؛ فقد عاصر ما عاشته الكوفة حين كانت =أواخر القرن الأول الهجري وأوائل الثاني مركزا لنشاط أدبي كبير اتصف بالتحرر والتطور كما اتصف بالابتكار والتجديد تبعا لتطور البيئة الجديدة وللمؤثرات الكثيرة التي دخلتها من الحضارات الفارسية والهندية واليونانية وسواها...[4] فليس عجيبا بعد ذلك أن يبحث عن تفرد ما

(1) الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ص111.
(2) أدونيس ، الثابت والمتحول ، بحث في الإتباع والإبداع ، دار الساقي ، ط7 ، 1199ج1 ، ص108
(3) رجيس بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ج1 ، تر: إبراهيم الكيلاني ، الدار التونسية للنشر تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1986م ، ص366
(4) عدنان بن ذريل: النَصُّ والأسْلوُبيَّة بين النظرية والتطبيق (دراسة) من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص 13.

يمضي فيه ، ويشق به حياة أدبية تتسم بسماته هو ، فكان التفاته إلى الناس وحياتهم ، خاصة مع العلم أن الروح الشعبية سبق وجودها في الشعر العربي ـ وهذا أمر طبيعي ـ لكنها لم تستمر بهذا الشكل المطّرد لتتحول اتجاها ومذهبا هو المذهب الشعبي في شعرنا العربي؛ فقد قال بشار بن برد:

ربابة ربة البيتِ تصبّ الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت (1).

مع أنه أحد المقدمين في تاريخ الشعر العربي ووجهته المستعلية البعيدة عن روح العامة ، فهذا قدامة بن جعفر يراه أحد أعظم المبدعين في التشبيه ويستشهد بقوله:

كان مثار النقع فوق رؤوسنا	واسيافنا ليل تهاوت كواكبه(2)

ويكون مما رشح الشاعر لهذه المنزلة أن الصورة تحتاج الرؤية البصرية والشاعر لم يكن مبصرا ، (3) إنما كان ذا بصيرة فنية غذتها قراءته العميقة وتمثله الواعي لتجارب الشعراء.

وأمام غلبة التوجه التقليدي تقدم كل هذه الانتقادات إلى المخالفين للأساليب القديمة مع أن كل صوت مغاير هو أساسا =استجابة لمتغيرات العصر وتطور المجتمع ، فهو في وجه آخر من وجوهه محاولة يقوم بها الشاعر للتغلب على إحساسه بالعجز عن إضافة شيء ذي قيمة إلى إنجازات الشعراء السابقين ، إذا ظل سائرا على مناهجهم التعبيرية نفسها...فقد كان المحدثون العباسيون حوصروا بتراث الجاهليين والإسلاميين الشعري...+ (4) لكن بشار بن برد يتوقف عن مثل قوله في في ربابة. أما أبو العتاهية فيمضي في وجهته عارفا مبتدأه ومنتهاه. فقد =روى عن أبي العتاهية سَلْم الخاسر:

نغص الموت كل لذة عيش يالقومي للموت ما اوحاه

(1) محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري . دار الفكر ، بيروت لبنان ، ص 353 ، 354
(2) قدامة بن جعفر:نقد النثر ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص86.
(3) ينظر تفصيل محمد نجيب البهبيتي القول في هذه القضية ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ص335 وما بعدها .
(4) محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي المعاصر ، مطبعة الكتاب العربي دمشق ، دمشق ، دار وهران للدراسات والنشروقبرص نيقوسيا 1985، ص11

عجـــبا إنـــه إذا مـــات ميـــت صـــدّ عنـــه حبـــيبه وجفـــاه
حيثمـــا وجّـــه امـــرؤ ليـــفوت ال ـــموت فالمـــوت واقـــف بـــحذاه
إنمـــا الشـــيب لابـــن ادم نـــاع قـــام فـــي عارضـــيه ثـــم نعـــاه
مـــن تمنـــى المنـــى فـــاغرق فيهـــا مـــات مـــن قبـــل ان يـــنال منـــاه
مـــا اذل المقـــل فـــي اعـــين النـــا س لإقـــلالـــــه ومـــــا اقـــــماه
إنمـــا تنظـــر العيـــون مـــن الـــنا س إلـــى مـــن ترجـــوه او تخشـــاه(1)

قال سلم: أنشدني أبو العتاهية هذه الأبيات ثم قال لي :كيف رأيتها ؟ فقلت له: لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية . فقال : والله ما يرغبني فيها إلا الذي زهدك فيها+(2).

ويبدو أن وجه الاعتراض على النص كان اللغة التي نظر إليها على أساس أنها كانت مجرد أداة فلم تتجاوز مهمة التوصيل ، مع أن الشاعر كما يقول سارتر =أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة+(3).

فأبو العتاهية يعلن صراحة تمسكه بهذا المذهب ويعلن رفضه للرأي المتوارث عن الشعر ، وبذا فهو يقف على النقيض من مفهوم الشعر كما عرفه عصره . وقد يكون مرّد هذه الوجهة الفنية في التبسيط في الأساس إلى مراعاة المتلقي؛ فهو شريك غير متمكن من ذوق نوع خاص من الشعر والنظر فيه ، بخلاف المدح الذي عادة ما يكون متلقوه من نخبة سياسية . لكن قد يكون هذا الموقف مبدأ خاصا يرى الشاعر من خلاله للفن مفهوما وغاية فيلتزم بهما ، والدليل على ذلك أنه قد سلك هذا المنهج كذلك في كثير من مدحه فأرضى به ذوق عصره إرضاء واضحا ، في ظل بروز النثر الإصلاحي الذي بدأ يشكل واقعا ثقافيا واضح الملامح نهاية القرن الثاني الهجري ، وقد أكسب أصحابه قدرا ثقافيا مما جعل أبا العتاهية يسعى إلى النهوض بهذا الدور الإصلاحي الذي لا يمكن أن يتم إلا بالتبسيط اللغوي والبحث عن جماليات جديدة تعوض الجماليات المتوارثة عن النص القديم الذي هو شخصي نخبوي

(1) أبو العتاهية : الديوان . شرح د ، وفاء الباني قمر ، بإشراف حنا الفاخوري ، دار الجيل بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص255.
(2) محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري ، ص355
(3) جان بوب سارتر ، ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمي هلال ، دار نعضة مصر والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ص14.

أقرب ما يكون إلى حوار الذات للذات وبذا فقصد الشاعر كان أداء مهمة النثر الفني بالشعر ، مما دفعه إلى البحث عما يحل هذا الإشكال ويحقق جماليات تفي بالتبليغ والإمتاع الجمالي معا ، وذلك أمر في غاية التعقيد ، خاصة إذا ما علمنا أن النقاد كثيرا ما كانوا يحاسبون الشعراء على وجود كلام العامة في شعرهم. فهذا الآمدي (370 هـ) عد من عيوب شعر أبي تمام وجود كلمات تعرفها العامة وتستعملها كما في قوله:

جَلّيْت والموت مُبْدٍ حُرّ صفحته وقد تفرّعَنَ في اوصاله الاجَلُ(1).

فالفعل: تفرعن ، مشتق من فِرْعَون ، وهو من ألفاظ الْعُامة ، وعادتهم أن يقولوا : تَفَرْعَنَ فلان ، أي تجبَّر وظلم وبغى... فلما كانوا يسمون الجبابرة بالفراعنة تشبيهاً بفرعون موسى حُملت الكلمة على ذلك...+(2)

ولعل السر في تفضيل اجتناب الشاعر كلام العامة كون العامية مرتبطة أكثر بتصوير الانفعال أوّلا لا الرؤية ، وقد يكون هذا هو السر في أن الكثير من شعر أبي العتاهية نابع من انفعال سريع أمام الواقع وأمام الموت الذي صار هاجسا قويا في شعره وشعوره.

وهذا المفهوم الشعري التبسيطي سيناقضه بعده أبو تمام لنجد أنفسنا أمام ظاهرة في مسيرة الشعر العربي؛ فقد حدث الخروج عن عمود الشعر في الجاهلية نفسها مع الصعاليك فكريا وجماليا حين ألغوا مقدمة القصيدة ، أو فلنقل =قصيدة القصيدة+ أي قصيدة الشاعر الوجدانية ، قصيدة الذات قبل إلقاء قصيدة الآخر ، فكان هذا الإلغاء انتقالا من قصيدة السادة إلى قصيدة العامة في الأساس. ولعل ذلك من الأسباب التي جعلت ذوق نقاد العرب لا ينتخب قصيدة الصعلكة ضمن المعلقات ، إذا ما تغاضينا عن أثر نفوذ القبيلة في هذا الاختيار. وكأن قدر الشعر أن يظل متجها نحو إرضاء فكر أولي الأمر والنهي وذوقهم وتقييد أحلام الناس ضمن تلك الأحلام الملكية.

إذا كان أبو تمام ردّ فعل مناقضا للمدرسة اللاهية البغدادية التي

(1) ديوان أبي تمام ، شرح الصولي ، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان ، وزارة الثقافة ، العراق ، 1978 ص 186.

(2) حسين جمعة ، جمالية الكلمة دراسة جمالية بلاغية نقدية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ، دمشق ، 2002 ، ص34.

كان أبو نواس رمزا كبيرا فيها وللأسلوب المبسط الذي جاء به أبو العتاهية قبلهما ، فإن اللافت للنظر هو أن التبسيط الذي جاء سابقا للتعقيد كان مرتبطا بسبق فني جدير بالدراسة. وبقليل من التأمل نجد أن أبا العتاهية في ظل الاضطرابات المتتالية التي أطاحت بالأمويين كان لا بد له من لجوء إلى ما يهب الطمأنينة بالوضوح واليقين؛ فأما الوضوح فكان مجسدا في المعنى الديني العادي القريب من الزهد المعروف؛ يذكر به وينظمه دون أن يبتكر الكثير في معانيه ، وأما اليقين فمتمثل في الأفكار المتصلة بالدين خاصة ، في ظل اضطراب سياسي شديد جعل العقل العربي غير قادر على الاستقرار خاصة وأن الصراع السياسي كان يستند إلى حجج متشابهة متشابكة. ومن الطبيعي أن تتصل تجربة التبسيط بالزهد الذي هو أساسا بساطة في النظر إلى الدنيا التي يُهونها.

ومن الواضح أن الشّعر العربي في مسيرته قد ابتعد عن هذا التبسيط في كثير من الشعر الذي جاء بعد أبي العتاهية وقبله ، ولتوضيح ذلك يمكن الموازنة بين أبيات ذات معنى واحد أحدها للفرزدق والثاني لأبي العتاهية والثالث للمتنبي : ذكر العكبري(1) في شرح لبيت المتنبي:

وما الحسن في وجه الفتى شرفا إذا لم يكن في فعله والخلائق

ثم ذكر بيتين يراهما بالمعنى نفسه أولهما للفرزدق :

ولا خيرَ في حُسن الجسومِ إذا لم يَزِنْ حُسن الجسومِ عقولُ

وثانيهما لأبي العتاهية :

وإذا الجميلُ الوجهِ لم يأتِ الجميلَ فما جماله ؟!

وهنا تكمن أهمية التبسيط الذي بحث أبو العتاهية فيه محاولا تعويض الجماليات التقليدية بجماليات جديدة تحقيقا لإبداع مختلف؛ فقد أوجز في قوله =الجميل+ ليدل على كل أمر محمود وكرره ثلاث مرات وكان يجب أن يكرر توكيدا ، وقد كان =الجمال+ محور المعنى المطروق ، كما نّوع في الأسلوب بين الخبر والإنشاء فأنكر مستفهما وأفاد قوة في الإنكار. أما في أمر الجرس فقد آثر هيمنة حرفين هما اللام والجيم ، وهما منسجمان لكونهما جزءا من كلمة الجمال نفسها ، كما ختم

(1) المتنبي أبو الطيب : الديوان بشرح العكبري أبي البقاء المسمى بالتبيان في شرح الديوان ج2 ، تحقيق الأبياري محمد السقا وإبراهيم شلبي عبد الحفيظ ، دار المعرفة بيروت ، لبنان ، ص320.

البيت بلفظ =جمال+ الذي ذُكر في الصدر فتحقق التصدير وهو زينة موسيقية محبوبة في الذوق العربي التقليدي نفسه محققا الوحدة الموسيقية ، غارسا المعنى في النفس غرسا ، كما أوجز حين استغنى بالصفة عن ذكر الموصوف لأنها أساس في الفكرة المقصودة ، والإيجاز من حسنات الشعر حين يحسن. وهكذا تتبين الغاية البعيدة التي كان أبو العتاهية يسعى إليها ، فهو لم يكن شعبيا بالمفهوم الساذج. ومن المعروف أن القدماء كانوا في أهازيجهم وشتى أغانيهم التي يرددونها في الاستسقاء أو الحداء أو ترقيص الصبية ينشئون شعرا بسيطا ذا بعد شعبي(1).

والواقع أن التساؤل حول سر تحقيق الانتشار من الأمور المطروحة بالنسبة لكثير من الشعراء الذين فرض شعرهم نفسه على الأذواق والعواطف في مختلف العصور ، والملاحظ هو أن الموضوع قد يشكل القدر الأعظم من هذا السر؛ فأبو نواس مثلا تناول الخمرة ، وأبو العتاهية خاطب الروح واختار موضوعا حساسا كان هاجسا لديه هو الموت ، وبين الموضوعين رغم التناقض كثير من الالتقاء ، فما يجده المؤمن في نشوة الدين من راحة يجده المدمن في خمرته . فالموضوعان متصلان اتصالا عميقا بحياة وجدانية خاصة جدا بالإنسان ، لكن أبا العتاهية بالغ في هذا التوجه الشعبي قبل ذلك حتى في بعض مدائحه حين سما =بالنزول اللغوي+ مبدلا اللغة العتيقة بلغة جديدة أقل ما يقال عنها إنها لغة العامة ، مما جر عليه تهكما من لدن أولئك الذين لم يروا شعره شعرا. وفضلا عن ذلك فقد راح ـ وبطريقة عملية ونظرية أيضا ـ يعطي مفهوما جديدا في غاية التبسيط للشعر؛ حين قرنه بأبسط النماذج التعبيرية التي قد لا يُنتبه إلى وجودها فقال وهو يحاول إيصال مذهبه إلى الناس ، إن بعض الباعة في الأسواق ينشئون شعرا لكنهم لا يشعرون. وليس معنى ذلك أنه يفهم الشعر وزنا وقافية؛ لأن الإنشاء =العتاهي+ لا يؤكد هذا المفهوم ، بل بإمكاننا أن نفهم بأنه يرى الشعر الراغب في أن يكون لوجوده معنى وجدوى أن يتصل اتصالا عميقا بالحياة وشتى مظاهرها الشعبية وكل تفاصيلها ، وأنه آن الأوان لأن

(1) عز الدين إسماعيل ، في الأدب العباسي ـ الرؤية والفن دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان ، 1975 ، ص311

يتحول الشاعر عن القصور ليلج أمكنة الناس ، وبذا يقترن الشعر عنده بما يتحرك في الحياة ودقائقها العادية التي تبدو في الظاهر منافية أحيانا لروح الشعر حين تصف ما يقع في الشوارع والسوق وبيوت البسطاء ، لكن أقل ما يقال في ذلك هو أن الشاعر يسهم في صوغ أفكارهم وأذواقهم ويرتفع بخيالهم.

ومن الواضح أن أبا العتاهية أمعن في شعبيته فغدت اتجاها واعيا مقصودا ، محاولا إبعاد الشعر عن أجوائه الفخمة ليقرب بصدق وعن تجريب جاد بيئة تنضح باللغة على سجيتها فيسجل ذلك ليظهره في شعره . وبذا يغدو الشعر عنده شعورا عميقا بروح الحياة وأسرارها الخفية التي لا يمكن أن يكشف عنها سوى من عايش الناس وأحس بأعمق الأبعاد التي تنتظم حياتهم وتملؤها بالجمال الذي يمكن أن يصب في الشعر ، وبذا يتحول الشعر إلى بحث ميداني ويبتعد عن القصر ليلج أجواء كانت تبدو شاذة غير شعرية فيأخذ من كلامها فيدخل كل ذلك باب الشعر.

ومن الواضح أن هذه الفكرة في جوهرها صعب تحقيقها لأن التراكم الضخم الذي أصابه الشعر بمفهومه القديم قد أنتج مضادات لمثل هذه الأفكار ، ولأن الشعر العربي قد كونه أصلا تراكم غير شعبي وكان الغالب منه منذ العصر الجاهلي إلى عهد أبي العتاهية على أقل تقدير معبرا عن القصر ورؤية الحاكم؛ يمدح الملوك والأمراء ويهنئهم أو يرثيهم أو يصف انتصار جيوشهم فيصور الحياة كما هي في عيون كبراء القوم . وقد كان هذا الطرح شديد الأهمية في ذلك الوقت ـ بل في كل وقت ـ إذ يمكن أن نتصور مقدار تحول الشعر إلى مناقشة الحياة ومعالجة شؤونها والسمو بالذوق العام والخلق الاجتماعي ، وهو طرح مازال يفرض نفسه حتى الآن لأننا نلاحظ بأن الشعراء ـ في الغالب ـ لا يقرؤون إلا بعضهم لبعض وبقي الذوق العام بعيدا عن الشعر وإبداعاته. ومعنى ذلك أن العامة يتولى صياغة ذوقها أناس من خارج عالم الإبداع الفني المحترم . لكن هذه المهمة ـ مهمة التبسيط ـ أو السمو بالشعر بإنزاله إلى تربة حياة الناس تتطلب تراكما تجريبيا يمكّن من الوصول إلى طرفي المعادلة الصعبة.

ومن الواضح أن الشاعر قد اتبع التبسيط مذهبا ليس في زهدياته فحسب ، بحجة نوع الجمهور المتلقي لهذا الفن ، بل مال في مدحه أيضا إلى

اللفظ السهل؛ فبعد أن يسجنه الرشيد ـ المعجب بشعره ـ ليعود إلى الغزل فيستمتع ، يمتنع ويرفض ، ليربط تجربته بما كان معهودا في تجارب الشعراء الصعاليك ومن شابههم بعد عصرهم كنصيب الذي لم ينسب قطّ إلا بامرأته (1) وها هو أبو العتاهية يعيد الكرة فيتغزل بامرأته :

من لقلب متيم مشتاق شفه شوقه وطول الفراق
طال شوقي إلى قعيدة بيتي ليت شعري فهل لنا من

والسؤال المطروح لماذا الشعر بطريقة نصيب بالذات ذلك الشاعر الأسود؟ الواضح أن أبا العتاهية يؤكد أنه ينشئ شعر الهامش لا شعر المركز.

ولا عجب بعد ذلك حين يرفض الفخامة المدحية ترميزا لرفض المدح كلية مخالفا بذلك في كثير من شعره عرفا عاما ومجهزا في الوقت ذاته على فخامة البحر فجاءت مدائحه خفيفة في لفظها ووزنها كما نرى ذلك في مدح المهدي:

الا ما لسيدتي ما لها ادلت فاجمل إدلالها
وإلا ففيم تجنت وما جنيت سقى الله اطلالها
اتته الخلافة منقادة إليه تجرّر اذيالها
فلم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها احد غيره لزلزلت الارض زلزالها
ولو لم تطعه بنات القلوب لما قبل الله اعمالها
وإن الخليفة من بغض لا إليه ليُبغض من قالها(3)

فروح العصر واضحة في البحر المخالف لما عهده الناس في فن المدح ، كما أن الروح الشعبية واضحة في =تجرّر+ ، والبساطة طاغية كما أن التضاد في البيت الرابع صير القول ضربا من اللعب اللفظي في ذلك الموقف الرسمي ، وهذا اللعب هو المقصود في هذا الموقف الفخم بالذات ، لعب يكسر فخامة السياسي ويعلي من شأن اللعب الفني. والشاعر بإصراره على فنه وإمعانه في هذا الضرب من التعبير المحقر للمدح والممدوح قد بدأ

(1) ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية سيدا بيروت لبنان ، 2004م ص 63
(2) جورج غريب: أبو العتاهية في زهدياته ، ط1 ، دار الثقافة بيروت لبنان، 1985ص74
(3) أبو العتاهية: الديوان ، شرح وفاء الباني قمر ، ص202 ، 203

في صوغ ذوق للعقل فيه نصيب وافر وهذا طبيعي بسبب الصلة العاطفية المفقودة ، لذلك كانت العلاقة شبه رياضية بين الشطر وأخيه في الأبيات: الثاني والرابع والخامس والسادس والسابع. والشاعر قد بنى نصه على التأنيث الذي هو في الأول غزل لكنه استمر في الأنوثة بذكر الخلافة وعقد شبه علاقة بين الخليفة المعشوق والخلافة العاشقة التي تصر عليه ، وكأني بالشاعر يستلهم عمر بن أبي ربيعة. وهذا التأنيث وما استلزمه من هاءات ضروري لتحقيق بنية موسيقية (إدلالها ، أطلالها ، أذيالها ، إلا لها...)

فانتقال المدح إلى هذه العلاقات والصيغ ، وقبول الموسيقى الراقصة فيه يعني الكثير ، فقد كان إيقاع المدح من قبل أقرب إلى إيقاع الحرب لا الرقص. وبذا فقد غدا النص شكلا من أشكال الانتصار لاتجاه فني تفانى فيه أبو العتاهية؛ ذلك أن مهمة التبسيط كانت محل جدل بدءا من شعر الصعاليك الذين صوروا حياة الفقر والقفر لا القبيلة والسادة ، ونهجوا نهجا فرديا مناقضا للنهج القبلي المعهود. والفردية محققة في نص أبي العتاهية في تفرد الشاعر فنيا ، خاصة وأنه خرج عما كان عرفا مدحيا. ولا يمكن فهم هذا التحول إلى =اللامدح= إلا من رفض الواقع السياسي واحتقاره وإيثار الآخرة أو قل إيثار الإنسان على السلطان؛ فالحلول في شيء آخر غير السلطان هو البداية الواضحة للحلول في الخمرة بدلا عن الحلول في الملك عند أبي نواس ، والبداية الأخرى يشير إليها أدونيس في قوله:إذا كان أبو العتاهية قد خلق هذا الكون المقدس بدءا من الزهد بالدنيا ، فإن أبا العلاء يخلقه بدءا من الموت ، فالموت هو الإكسير الوحيد الذي يطهر ويشفي وينقذ (1). وقياسا على ذلك فإن مجافاة مجافاة السلطة بالارتماء في أحضان المطلق الديني حققته قصيدة أبي العتاهية في حين ارتمى أبو نواس في أجواء المتعة المطلقة .

وإذا كانت هيمنة الفكرة والعقل على الشكل وجمالياته مما عيب على شعره فإن =في كل أثر فني عنصرا عقلانيا أو بعبارة أخرى ما يرضي العقل ، ولا شك أن الأثر الفني الجدير بالإعجاب هو في الأساس رائعة رياضية أو فيزيائية+(2). ولعل الولوع بالمعنى هو الذي قاد إلى كثير من الارتجال ، وإن كانت هذه الملكة القوية عنده ضعيفة الصلة

(1) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت لبنان ، ط1 ، 1971 ص62

(2) Rene Château : Introduction à la littérature, Publication Chateaubriand , Paris17 p22

بالشاعرية؛ لأن الشعر دقة صنعة بعد توفر الملكة الشعرية. لكن ما كان أهم من ارتجاله هو تلك الطاقة التي قربت الشعر إلى النثر مبقية المنغم والخصوصية الصوتية اللتين تميزان الشعر عن النثر:

يا ذا الذي في الحب يلحى اما والله لو كلفت منه كما
كلفت من حب رخيم لما لمت على الحب فذرني وما
القى فإني لست ادري بما بليت إلا انني بينما
انا بباب القصر في بعض ما اطوف في قصرهم إذ رمى
قلبي غزال بسهام فما اخطا بها قلبي ولكنما
سهماه عينان له كلما اراد قتلي بهما سلما(1).

فهذا النص المصوغ مرصعا يشتمل برويه المركز وحدة موسيقية ، وهو عنصر جمالي هام ، إذ بهذه الوحدة تحققت وحدة متكاملة مست النص بعمق ، وكما قيل فإنه= لكي يكون العمل الفني مفهوما ومؤثرا ، لا بد من أن يشكل وحدة متكاملة بذاتها=(2) وأقل ما يقال عن هذا النص إنه وحدة معنى وموسيقى ، وقد ظلت الوحدة العضوية انشغالا عميقا في الرؤية الفنية العربية منذ أقدم الكتابات النقدية ، مما دفع غنيمي هلال إلى التأكيد بأن هذه الوحدة التي تحققت في العصر الحديث عدّت أهم إنجاز في مسار القصيدة العربية الحديثة ، وإن كان يرى هذا الإنجاز ثمرة اتصال النص العربي بآداب الغرب(3) ، وهذه الوحدة الموسيقية شبيهة بأسلوب المقامات ، ومن هنا تتضح تلك الوشائج الأسلوبية التي قربت الشعر من النثر لدى أبي العتاهية. فالأبيات كما هو واضح شُكلت بالتصريع والترصيع في كل الأبيات ، كما أن في قوله : ذرني وما ، تناصا واضحا مع القرآن الكريم (ذرني ومن خلقت وحيدا (11 المدثر74) (4) وهو تناص يوحي بشدة وجد الشاعر وعذابه. وقد ترك كل ذلك وقعا متميزا في المعنى خاصة حين أشار إلى العذاب إشارة بعيدة.

وهكذا راح أبو العتاهية ينطلق في مثل هذا الشعر الذي ينشئه

(1) أبو العتاهية : الديوان ، ص398
(2) إبراهيم حمادة ، طبيعة الدراما. دار المعارف مصر ، ص26
(3) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة بيروت لبنان ، دار العودة بيروت لبنان ، 1973م ص402.
(4) محمد فؤاد عبد الباقي ، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان مادة =وحيدا+ص745 .

برؤية خاصة لديه يوجزها في قوله مرة لبغدادي =أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون؛ ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم. فسأله الرجل مثلا لذلك ، فلم يلبث أبو العتاهية أن سمع رجلا بائعا ينادي على المسح ، وآخر يدعوه ليبيع له مسحة والتاجر يحسّن بضاعته ، فأخذ أبو العتاهية أقوال الاثنين ، وبشيء من المخالفة في ترتيبها قليل تحولت شعرا موزونا. يقول الشاري لصاحب المسح:

=يا صاحب المسح تبيع المسحا+

ويرد عليه الآخر:

=تعال إن كنت تريد الربحا+(1)

فالواضح من هذه الحكاية الطريفة التي تصور عمق روحه الشعبية وأصالته وقدرته على صياغة الحوار اليومي العادي شعرا أو ما شابهه ، أنه يرى الشعر تعبيرا عن الحياة في أبسط ألفاظها وتفاصيلها ، وأن الشاعر نفسه يمكنه إن توفر له الذوق الرفيع والملاحظة الدقيقة أن يجد الشاعرية في مثل هذه المناظر التي تبدو لعين غير الفنان مبتذلة في غاية الابتذال . وهو بهذا الموقف يرى أن الشعر يمكن أن ينتشر أكثر فلا يحصر في المجالس الفخمة ، بل يصبح مادة يومية شعبية ، وهو طرح جاد يمكن أن يسمى =مشروع الشعر للجميع+. وبذا فإن إقبال الشاعر على الموضوعات اليومية وتصويرها انطلاقا من اللغة المألوفة إشارة رائدة إلى ضرورة أن يشق الشعر طريقا أخرى بعيدة عن الطريق التي طالما ألفها؛ أي أن على الشاعر جعل شعره متماسا مع حياة الناس يدفعهم الإبداع الذي أفرزته حياتهم بالذات نحوه فترقى الحياة برقيهم حينما يستلهم الشعر هموم الحياة ومسراتها فيسجلها بعبقرية البساطة ، فيصبح الشعر نفسه حاجة يومية ومادة يومية.

ويشير ابن قتيبة إلى علاقة الشعر =العتاهي+ بالحياة في قوله: =وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب وقعد يوما عند قصار فسمع صوت المدقة فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات فيها:

للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقينا واحدا فواحدا (2)

(1) محمد نجيب البهبيتي ، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري ، ص87 .
(2) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ط3 ، قدم له الشيخ حسن تميم ، وراجعه وأعد فهارسه الشيخ

إن السرعة التي أثارها ابن قتيبة في حديثه عن شعر أبي العتاهية تعني علاقة شعره بالطبع ، الذي لا يناقض التنقيح ، لكنه لا يبني عليه في الأساس ، وكأني بالشاعر قد أحس بسرعة أحداث العصر فرأى الاكتفاء بما يشبه الشهادة عن عصر أخذت أحداثه تتسارع ، مع بذل الفكر الذي قد يعالج واقعه ، ومع هذا التسارع يسرع الإيقاع وتسهل التراكيب وتبسط ، وتكسر بعض الأعراف الشعرية ومنها البحور التي رأى نفسه أكبر منها ، إدراكا منه أن الموسيقى ينبغي ألا تأسر الشاعر وألا تحد من رؤاه ، لأنه هو الذي صاغها وينبغي ألا يصبح عبدا لها. ثم إن إيقاع القصّار الذي أشار إليه ما هو إلاّ جزء من حياة جديدة استدعت إيقاعات جديدة ، خروجا عن عروض عصر للدخول في عروض جديد يستجيب لإيقاع الحياة الجديدة.

وما يقال عن الإيقاع يقال عن الألفاظ التي رآها سواه غير جديرة بمحلها من الشعر؛ فقد نظر أبو العتاهية إليها على أنها أفضل من تلك الألفاظ العتيقة التي تكرس وجها واحدا للشعر لا تكاد تخرج عنه ، فرسم للعامة معلما لشعر مختلف بمعجمه وموسيقاه وذوقه العام المنشق عن الذوق القديم.

وهكذا فقد طرح أبو العتاهية قضية نقدية هامة تتلخص في علاقة الشعر بالحياة وهو طرح متقدم يهمنا في عصرنا كثيرا ، إذ من غير المعقول أن يظلّ الشعر متعاليًا غير مساهم في صوغ فكر الناس وخيالهم وتصورهم ، تاركا الفراغ لغيره من الأقوال التي لا ترقى إلى التوجيه والصياغة ، وقد لا يبالغ المرء حين يزعم أن ما تشهده الحياة العربية من خيبة شاملة إنما يعود بالدرجة الأولى إلى غياب الشعر عن ساحات الحياة بكل تحولاتها ، وإيقاعاتها المتسارعة في شتى المجالات.

قائمة المصادر والمراجع :

1- يوسف أبو العدوس:الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق.ط1 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، 2007م. فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية. ترجمة د/خالد محمود جمعة ، ط1 ، دار الفكر بدمشق 1424هـ2003م

2 - الأعلم الشنتمري ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل لبنان.

3 - أدونيس ، الثابت والمتحول ، أبح في التباع والابداع ، دار الساقي ، ط7 ، 1974 ، بيروت ،

محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت لبنان ، ص538.

لبنان
4 ـ رجيس بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ج1 ، تر: إبراهيم الكيلاني ، الدر التونسية للنشر تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1986م.
5 ـ عدنان بن ذريل: النَصُّ والأسْلوُبيَّة بين النظرية والتطبيق من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000.
6 ـ محمد نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. دار الفكر ، بيروت لبنان ،
7 ـ قدامة بن جعفر:نقد النثر ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ،
8 ـ يفصل محمد نجيب البهبيتي القول في هذه القضية ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري
9 ـ محمد حسين الأعرجي : مقالات في الشعر العربي المعاصر. مطبعة الكتاب العربي دمشق ، دار وهران للدراسات والنشر قبرص نيقوسيا 1985.
10 ـ أبو العتاهية : الديوان. شرح د/وفاء الباني قمر ، بإشراف حنا الفاخوري ، دار الجيل بيروت ، ط ، 2003
11ـ محمد نجيب البهبيتي:تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري.
12ـ جان بوب سارتر ، ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمي هلال ، دار نهضة للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة .
13ـ حسين جمعة ، جمالية الكلمة دراسة جمالية بلاغية نقدية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002.
14ـ المتنبي ، أبو الطيب : الديوان. بشرح العكبري أبي البقاء المسمى بالتبيان في شرح الديوان. ج2 ، تحقيق الأبياري محمد السقا وإبراهيم شلبي عبد الحفيظ ، دار المعرفة بيروت ، لبنان ، أبو العتاهية الديوان
15ـ عز الدين إسماعيل ، في الأدب العباسي ـ الرؤية والفن ـ دار النهضة العربية للطباعة والنشر لبنان ، 1975
16ـ ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية سيدا بيروت لبنان ، 2004م
17 ـ جورج غريب: أبو العتاهية في زهدياته ، ط1 ، دار الثقافة بيروت لبنان ، ، 1985
18ـ أبو العتاهية: الديوان ، شرح وفاء الباني قمر ، ص202 ، 203
19 ـ أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت لبنان ، ط1 ، 1971
20 - Rene Château : Introduction à la littérature, Publication Chateaubriand , Paris17 p22
21 ـ إبراهيم حمادة ، طبيعة الدراما. دار المعارف مصر.
22 ـ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة لبنان ، دار العودة بيروت ، 1973م ص402
23 ـ محمد فؤاد عبد الباقي ، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان مادة =وحيدا+ص745 .
24 ـ محمد نجيب البهبيتي ، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري ، ص87.
25 ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء ، ط3 ، قدم له الشيخ حسن تميم ، وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت لبنان ، ص538.

الذات والآخر في الخطاب الروائي العربي المعاصر (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح : نموذجا .

ميلود شنوفي*

الملخص:

تندرج رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح في إطار موضوع اللقاء الحضاري بين الشمال والجنوب ضمن الأعمال التي نقلت الصراع بين العالمين من المحيط الداخلي للأنا إلى الخارج ، إلى أرض الآخر ، الخصم المتفوق حضاريا وثقافيا إلى درجة الاستبداد.

وهي رواية تميزت عن سابقاتها برؤية فنية وإيديولوجية كانت ثمرة تطور ونضج العلاقة بين العالمين في كرونولوجيا روايات الالتقاء الحضاري العربية ، وهو ما منح نص الموسم خصوصية واضحة في مدى سعة الرؤية وعمق طرح الموضوع.

إن هذا المقال رصد لطبيعة العلاقة بين الذات والآخر في مرحلة تجاوزت الذات فيها مرحلة الانبهار بالآخر إلى مرحلة أكثر وعيا بحقيقة الصراع الفكري والدامي بين العرب والاستعمار الغربي ممثلا في شخوص النساء الإنجليزيات اللواتي تعرّف عليهن مصطفى سعيد بطل الرواية ، وفي أعضاء المحكمة ، لذلك نتحدّث في هذه الرواية عن صراع حضاري عنيف بدل حوار هادئ.

Abstract:

The novel (mawssime el hidjra ila chamel) wich means (season of migration to the north) of tayab saleh under the theme of the cultural encounter between the north and south within the work quoted conflict between the two worlds of inner ring of the ego to the outside, to the land of the other, discount civilized and culturally superior of the degree of tyranny.

They characterized novel from its predecessor's artistic vision and

* كلية اللغات والآداب ، جامعة سعد دحلب بالبليدة .

ideology was the result of the evolution and maturity of the relationship between the two worlds in novel chronology Arab cultural convergence, which grants the text of the “season” clear privacy in the capacity range of vision and depth to broach the subject.

The article is monitoring the nature of the relationship between the self and the other at some point exceeded self where stage fascination of other to stage more aware of the fact ideological conflict and bloody between the Arabs and Weston colonialism represented in the characters of the English women who know they Mustafa said protagonist and members of the court, so we talk in this novel about a violent conflict of civilization instead of a calm dialogue.

كثيرة هي النماذج الروائية العربية التي أثارت موضوع اللّقاء الحضاري بين الشرق والغرب بكلّ ما يمثّله العالمان من تمايز ، وما بينهما من توتّر ، فكشفت بدرجات متفاوتة ، وبتقنيات مختلفة ، مدى هذا التمايز وحدّة هذا التوتّر ، ابتداء بنتاج رحلة الشيخ رفاعة الطهطاوي إلى فرنسا.

والحقيقة أنّ =تخليص الإبريز في تلخيص باريز+يتجاوز حدود نقل صورة الآخر ، إلى وضع الإنسان العربي في مواجهة نمط الحياة الغربية ، وهو العمل الذي فتح الطريق أمام تجارب روائية أثرت معرفة الإنسان العربي بالآخر ، على غرار ما تتيحه =الأيام+ و=أديب+ لطه حسين ، و=عصفور من الشرق+ لتوفيق الحكيم ، و=الحي اللاتيني+ لسهيل إدريس ، وغيرها من النماذج الروائية التي أثارت موضوع اللّقاء بين الشرق والغرب فكشفت رؤيتين مختلفتين للعالم ، وحاولت أن تكشف سرّ تباينهما وسبب هذا التوتر بينهما.

ضمن هذا الإطار تندرج رواية =موسم الهجرة إلى الشمال+ للطيب صالح ، في سردها لسيرة الراوي ، والشخصية الرئيسية =مصطفى سعيد+ ، فهي نص يعبّر عن إشكالية وعي الذات والآخر في صورة الأوروبي الليبرالي ، وقد قامت الرواية بنقل الصراع بين العالمين من المحيط الإقليمي للأنا إلى أرض الآخر ، الخصم المتفوّق ماديّا وثقافيا إلى درجة الاستبداد ، لكنّها وإن تقاطعت مع نماذج روائية عربية كثيرة في بعض جوانب الصراع التي نقلتها ، إلاّ أنّها تميّزت عن سابقاتها من الروايات برؤية فنية وإيديولوجية ، هي أساسا ثمرة تطوّر ونضج العلاقة

بين العالمين في كرونولوجيا روايات الالتقاء الحضاري العربية ، وهو ما منح نص الرواية خصوصية واضحة في مدى سعة الرؤية وعمق طرح الموضوع.

تتجلّى طبيعة العلاقة بين العالمين ، من خلال علاقة بطل الرواية =مصطفى سعيد+بفتيات لندن اللّواتي تعرّف عليهن=توخيا لإدارة المفتاح الأمثل لعالم الرواية الموقوفة على البطل والمتمحورة حوله+(1) ، أمّا الراوي فالحقيقة أنّ وظيفته الأولى هي استقصاء حكاية الشخصية الرئيسية ، لذلك تركّز الرواية على شخصية =مصطفى سعيد+ وتقدّمها =من الخارج ، ثمّ من الداخل ، ثمّ ذاتيا+(2).

إنّ =موسم الهجرة+بوصفها عملا تخيليا مشحونا بالقيم ، تقدّم =مصطفى سعيد+بوصفه فكرة تقدّم وجهات نظرها حول وضعيتها الخاصة في مرحلة خاصة هي مرحلة تجاوز الانبهار بالغرب ووعي الذات ومحاولة إثبات الندّية الحضارية مع الآخر ، لذلك فهي=تتموقع في إطار العلاقة بين التاريخ والواقع والمتخيّل+(3) إنّها عمل يعكس=صيرورة عالم يتفكّك ، ويقصي الأهداف عن مواضعها ، فالزمن المتجانس المغلق ، كما المعطى المنجز والساكن ، لا وجود له ، وتنعكس سيرورة التفكّك هذه في العالم الداخلي لبطل... يعيش تمزّقه في عالم يفقد شكله+(4) ، وهي صورة للتداعي السريع والشاق للوهم السائد بإمكانية التساوي بالآخر ، الذي مازال ينظر إلى=الأنا+على أنّه قاصر ومتخلّف ، ولا جدوى من محاولات =تحضيره+ ، لذلك قال أحد أساتذة =مصطفى سعيد+ وهو يؤنّبه: =أنت يا مستر سعيد ، خير مثال على أنّ مهمتنا الحضارية في إفريقيا عديمة الجدوى+(5) ، وهذه ، في الحقيقة ، رؤية تحيل على مرجعية استغلالية تستهدف =تحضير+ الإنسان الإفريقي ليصبح قابلا للامتلاك.

لكنّ ذلك لم يكن شأن =مصطفى سعيد+ الذي اتّخذ الجدّ في العلم وسيلة دعم للندّية الفكرية مع الآخر ، فهو لا يمكن أن يكون عبداً رغم بشرته السوداء ، مع ذلك ، فهو واقع تحت تأثير وهم قوّة الأداة التي يستخدمها لإثبات تفوّقه والأخذ بالثأر ، وهي عقله الذي يبدو تأثيره محدوداً ، إذ يوصله إلى درجة التفوّق الجنسي فقط ، لا الحضاري ، وبدل أن يستغلّ عقله فقط في التمكين له من الوصول إلى أعلى درجات

العلم حتّى =عين أستاذاً محاضراً للاقتصاد في جامعة لندن+(6) فيكشف بعلمه أثر الدمار والتخلّف الذي حلّ بقارته وبقي راسخا في ذهنه من خلال كلامه عن=اقتصاد الاستعمار+ ، =الاستعمار والاحتكار+ ، =الصليب والبارود+ ، =اغتصاب إفريقيا+(7) ، بدل ذلك أسند إلى العقل مهمة البحث عن التفوّق الجنسي وخوض معارك الجسد واللّذة مع ضحايا سحر الأكاذيب ومخزون الأمثلة الذي لا ينفذ =كنت أعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار وباللّيل أواصل الحرب بالقوس والرمح والنشاب+(8).

لا تكشف رواية =الموسم+ عن حقيقة واحدة ، حقيقة النظرة الدونية للآخر إلى الأنا ، بل تكشف حقائق متعدّدة ، أو على الأقل=الوجوه المتباينة المختلفة للحقيقة الواحدة+(9) لذلك فإنّ كشف هذه العلاقة ، الحقيقة ، يعتبر= خطوة كبيرة إلى الأمام في إطار علائق الأنا بالآخر+(10) ، لكنّ نص =الموسم+ ليس مسطّحاً إلى الحدّ الذي يكشف في سفور طبيعة العلاقة بين العالمين ، إنّه نصّ مكثّف ، تغلّفه على الأقل أربع طبقات سردية ، تكشف كلّ طبقة مستوى معيّناً من مستويات تعالق هذه الطبقات ببعضها ، ما ينتج في النهاية تركيباً سردياً موارباً ، تكشف فيه الطبقة الأولى عن تأصّل جيل الاستقلال في وطنه وقومه ، حتى ولو غاب سبع سنوات في انجلترا ، وتكشف الثانية عن انخلاع الجيل الأول الذي اتصل بالحضارة الغربية ، واستلاب شخصيته الحضارية ، وتكشف الثالثة عن العلاقة العرقية بواسطة الحديث عن العلاقات العاطفية ، أمّا الرابعة وهي الطبقة الرمزية في الرواية فتتحدّث عن موقع =مصطفى سعيد+ من المجتمع الإنجليزي ومصيره فيه ، فتكشف لنا عن الحقد التاريخي الكامن في اللاشعور الجمعي لديه(11) ، فكيف تولّد هذا الحقد الذي جعل م . سعيد يتّخذ لنفسه منذ البدء ، موقعا يجعله أحد طرفي صراع قديم منذ كان في الثانية عشرة من عمره ، فهو حينما احتضنته =مسز روبنس+ بعد أن غادر الخرطوم إلى القاهرة لم يستشعر حنان الأم ـ الدور الذي حاولت أن تلعبه السيدة روبنس ـ بل تحرّكت فيه رغبة شهوانية تنمّ عن رفض عدائي للمجتمع الغربي.

إنّ الرواية مهما بدت عملا فرديا هي في النهاية=إنتاج مجتمع معيّن ، ووليد ظرف حضاري محدّد ، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه+(12) ، والروائي وهو ينتج شخصياته=يبنيها بناء

على تفاعله مع واقعه... ويرمي من وراء ذلك إلى تقديم رؤية للعام الذي يعيش فيه ، من خلال خلق هذا العالم كما يتصوّره أو يتخيّل أن يراه ، أو كما يراه وفق موقفه منه+(13).

هكذا تنقل رواية =الموسم+رؤية =الطيب صالح+ لطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب ، بما يؤكّد قوله:=الفكرة التي كانت في ذهني هي أنّ العلاقة بين العالم العربي والحضارة الأوروبية ، كانت قائمة على الأوهام. سواء من طرفنا أو من طرفهم+(14).

فكيف تبدّى وهم علاقة التماثل بين العالمين في الرواية ؟.

تقدّم الرواية مجموعة من المؤشّرات التي تتحوّل إلى حقائق ، تجسّدها صلة =مصطفى سعيد+ بالآخر ، مكانا ومجتمعا ، وهي صلة سلبية ناتجة في الحقيقة من قوّة إرث الماضي الاستعماري للآخر ، لذلك ، يبدو=الثأر+ لقارة بأكملها مشروع =مصطفى سعيد+ صحيح أنّه جاء لندن غازيا بفحولته ، مع ذلك فإنّ =جين مورس+تموت بطعنة خنجر.

فكيف تولّد هذا الحقد القاتل وهذه الرغبة الجامحة في الثأر لقارة بكاملها من عالم بكامله ؟. الحقيقة أنّ الطيب صالح في موسم الهجرة =يطرح من خلال أزمة الإنسان في بلاده ، أزمة الإنسان المعاصر بكلّ أبعادها ، خاصة إنسان الحضارة الغربية+(15) ، في موقفه وتعامله مع إنسان الجنوب(ممثلا في مصطفى سعيد) الباحث عن ذاته من خلال الاحتكاك بالآخر ، ثم يتطوّر الأمر إلى إثبات الندية الحضارية ثمّ التفوّق ، وكلّ هذا ليس إلاّ سلوكا يعبّر به =مصطفى سعيد+ عن ضيق وتذمّر مما آل إليه الجنوب بفعل الاستعمار ، لذلك تعبّر رغبته الشديدة في الرحيل إلى عالم أرحب من قريته في إحدى ضواحي الخرطوم عن نوع من الانفصال النفسي عن هذا المحيط الذي يحيا فيه ، المتولّد من نوع التربية الاجتماعية السائد في الجنوب =ويتجلّى ذلك الانفصال في ذلك النداء الغامض الذي يشدّه إلى الرحيل+(16) ، يضاف إلى جدار غربته عن أمه ، الذي تكشفه أبسط السلوكات التي يمارسانها إزاء بعضهما والتي تلفّها برودة غير طبيعية بين أم وابنها يتجلّى ذلك في موقفها اللامبالي إزاء كلّ القرارات التي يتّخذها طفل في سنّه ، ولعلّ أبرزها السفر إلى القاهرة.

يصف =مصطفى سعيد+ لحظة وداعه لأمّه بطريقة تؤكّد أنّهما

شخصان جمعت بينهما الصدفة في الطريق ثمّ انصرفا كلّ لشأنه =حين أخبرني ناظر المدرسة بأنّ كلّ شيء أعدّ لسفري للقاهرة ، ذهبت إلى أمي وحدثتها ، نظرت إليّ مرّة أخرى ، تلك النظرة الغريبة ، إفترت شفتاها لحظة كأنّها تريد أن تبتسم ، ثم أطبقتهما ، وعاد وجهها كعهده ، قناعا كثيفا ، بل مجموعة أقنعة+(17) ، وحين أرادت أن تتجاوز هذا الموقف ، لم تفعل أكثر ممّا يؤكّد سمك جدار الغربة بينها وبين طفل يبدو متجاوزا لحدود الضوابط الاجتماعية المفروضة في جنوب متخلّف ويسعى للخروج منه =افعل ما تشاء ، سافر أو ابق ، أنت وشأنك ، إنّها حياتك وأنت حرّ فيها.. كان ذلك وداعا ، لا دموع ولا قبل ولا ضوضاء ، مخلوقان سارا شطرا من الطريق معا ، ثمّ سلك كلّ منهما سبيله+(18) ، بعد ذلك تغيب صورة الأم من ذاكرة مصطفى سعيد ، ولن يذكّره بها إلاّ موتها في وقت صار فيه أقرب إلى قمّة مأساته ، فيبكي بكاءء حاراً.

في لندن يتحوّل الطفل العبقري إلى مجرم بإرادته ، إرادة الثأر والحقيقة أنّ =مصطفى سعيد+حمل معه إلى لندن ما يجعله مجرما بامتياز: الأنانية وحب التدمير ، وهما الخاصيتان الضروريتان للمجرم ، ومما يلازم هاتين الخاصيتين ، ويعدّ شرطا ضروريا للتعبير عنهما: فقدان الحب ، أي فقدان التقدير العاطفي للأشياء البشرية(19) ، وبسبب من هذا تنتحر=آن همند+ التي بحثت عن الحب عند رجل لا يعرف من الحب إلاّ جانبه الشبقي ، أو على الأقل ما يحقّق له الهدف منه: الثأر الذي يملأ رأسه ، وحينما وعت خيبتها فيه كتبت له:=مستر سعيد لعنة الله عليك+(20) ، وانتحرت لأنّها اكتشفت أنّها ليست جارية ، وهو ليس مولاها ، وأنّ زمن تلك الحقيقة التاريخية لم يعد فاعلا إلى الدرجة التي تعيد فيها تمثيل دور الجارية ، ولم يكن سبب انتحار =شيلا غرينود+ إلاّ خيبة مماثلة ، وما كان علم =إيزابيلا سيمور+ بأنّها مصابة بالسرطان سببا في موتها ، فيما يبدو ، بقدر ما كان ذلك بسبب خيبة أمل أو وعي بحقيقة ما تقترفه في حقّ زوجها بخيانته. فقد قال أبوها إنّه =لا يستطيع أن يجزم إذا كان انتحارها بسبب أزمة روحية انتابتها ، أو لأنّها اكتشفت خداع مستر مصطفى سعيد لها+(21) ، ولم ير مصطفى سعيد في هذه الشهادة إلاّ=القوّة التي تلبس قناع الرحمة+(22) ، وهكذا فإنّ الرواية لا تبوح في سفور عن سبب أو دافع مباشر لارتكاب الجريمة التي توجت مأساته وهي قتل زوجته=ذلك أنّنا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الدوافع

الغامضة والمتناقضة+(23) ، وحتى خيانتها له ، لا تبدو سببا مقنعا لقتلها =كنت أعلم أنّها تخونني ، كان البيت يفوح برائحة الخيانة ، وجدت مرّة منديل رجل لم يكن منديلي... ومرّة وجدت علبة سجائر ، ومرّة وجدت قلم حبر+(24). فقتلها وهو لا يكرهها ، بل بالعكس كان يحبها ، لكنّه حب أخطأ طريق التعبير الصحيحة =لم تكن كراهية ، كان حبا عجز أن يعبّر عن نفسه ، أحببتها بطريقة معوجّة+(25) ، لم يكن قتلها بسبب الخيانة ، ولا حتى بسبب الغيرة فيما يبدو ، فما قاله في المحكمة ينفي أن تكون الغيرة سببا =وخطر لي أن أقف وأقول لهم:هذا زور وتلفيق قتلتهما أنا ، أنا صحراء الظمأ. أنا لست عطيلا ، أنا أكذوبة+(26) .

لم يبق من مبرّر للقتل إلاّ الثأر=إنّهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي... جرثومة مرض فتّاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام ، نعم يا سادتي ، إنني جئتكم غازيا في عقر داركم ، قطرة السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ ، أنا لست عطيلا ، كان أكذوبة+(27). عطيل كان أكذوبة لأنّه لم يكن في وضع مصطفى سعيد ، كان في مركز السلطة ، محترما ، مدافعا عن المجتمع الفينيسي ، بالنهاية لم يكن مضطرا إلى تأكيد نفسه. أمّا مصطفى سعيد فقد كان يتجرّع كلّ يوم مرارة حقد شرس ، وذلك ما فرض عليه أن يعيش في انجلترا كلّ شيء =ولايعنيني منه إلاّ ما يملأ فراشي كلّ ليلة+وهذا الحجر على إمكانياته كفيل بأن يدفعه إلى الإجرام(28) ، وهكذا لم تعد المرأة الغربية عنده غرضا جنسيا محدّدا ومعلنا ، صارت ميدانا لحربه التي جاء لندن لأجلها=أنا الغازي الذي جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا+(29) ، ومع أنّ كلّ علاقاته بفتيات لندن ، وحتى علاقته بأمه وبزوجته السودانية ، لا يمكن وصفها إلاّ بأنّها معقدة ، إلاّ أنّ علاقته مع =جين مورس+ =هي التي ترمز إلى ذلك الصدام الكلّي والتام بين الحضارتين ضمن إطار غربي+(30) ، لذلك كان مصطفى سعيد يقول : =كنت أنا الملاح القرصان وجين مورس هي ساحل الهلاك+. يضيء مثل هذا الكلام وعي مصطفى سعيد بحقيقته ، وحقيقة المجتمع الغربي ، إلى حدّ اللامبالاة حتى حين يتعلّق الأمر بمصيره في المحكمة =جلست أسابيع أستمع إلى المحامين يتحدثون عني ، كأنّهم يتحدّثون عن شخص لا يهمّني أمره.. كنت هامدا مثل كومة رماد+(31) .

مع ذلك فإنّنا نقرأ في هذا التصرّف إدانة لتعقيد المجتمع الرأسمالي واضطرابه ، لذلك اعتقد مصطفى سعيد =أنّ علاقات الإنتاج السائدة في

هذا المجتمع هي التي تصوغ مأساته ومأساة الكثيرين+(32) ، وقد جاء لندن باحثا عن الثأر والانتقام ، وسيلته في ذلك فحولته وعقله العجيب القادر على صناعة الكذب والتلفيق ، لذلك حينما اجتمع لديه مجتمع غربي مصغّر=وبعد المحاضرة التفّوا حولي ، موظّفون عملوا في الشرق ، نساء طاعنات في السّن مات أزواجهن في مصر والعراق والسودان ورجال حاربوا مع كيتشنز واللينبي ، ومستشرقون ، وموظّفون في وزارة المستعمرات ، وموظّفون في قسم الشرق الأوسط في وزارة الخارجية+(33) ، رأى أنّ هؤلاء هم من يطالبهم بثأره التاريخي ، فانتقم منهم وضحك عليهم:=قلت لهم إنّ عمر الخيّام لا يساوى شيئا إلى جانب أبي نواس ، وقرأت لهم من شعر أبي نواس في الخمر بطريقة خطابية مضحكة ، زاعما لهم أنّ تلك هي الطريقة التي كان الشعر العربي يلقى بها في العصر العباسي ، وقلت..إنّ أبا نواس كان متصوّفا... وأنّ توقه إلى الخمر في شعره كان في الواقع توقا إلى الفناء في ذات الله ، كلام ملفّق لا أساس له من الصحة...كنت ملهما أحسّ بالأكاذيب تتدفّق على لساني كأنّها معان سامية ، كنت أحسّ بالنشوة+(34).

يعبّر هذا السلوك الكاذب ، الملتوي ، المعقّد لـ =مصطفى سعيد+ولضحاياه أيضا ، بصدق عن انفصال في الوعي ، أو ما يسميه هيغل =مصيبة الوعي+ أو فقدان البراءة البدائية ، وهكذا يحدث انقسام عميق للوعي الإنساني يتوزّع من تلقاء نفسه إلى نزعات تتناقض بشدة (35) ، فتفرز الموت والمأساة =إنّ الكذب هو وليد العداوة بين الناس... وسيادة الكذب يمكن أن تردّ إلى العداوة بينهم ، فكلّما كان الفرد قريبا من الآخر كلّما تحرّج من أن يكذب عليه+(36) ، مع ذلك يكذب مصطفى سعيد على المباشر ، لأنّ بعده عن الآخرين نفسي أكثر مما هو مكاني ، وهو بذلك يهدف إلى بناء صورة مزيّفة عن الذات للتمكّن من تحقيق مشروع تضليل الآخر والضحك عليه والانتقام منه .

يتلخّص حقد =مصطفى سعيد+ على الآخر في تصميمه على ردّ الأذى بأذى آخر ، الأذى الجماعي ، الأذى التاريخي ، قبل الأذى الشخصي(37) ، لذلك تنتحر الفتيات الثلاث ، ويكون =مصطفى سعيد+ سببا في ذلك ، لكنّه سبب غير مباشر فهو لم يفعل أكثر من تحريك =كوامن الداء حتى استفحل وقتل+هذا الأذى الجماعي وهو التدمير

الذاتي ، هو ما سعى إليه غاز ، سلاحه الفتّاك عقل عجيب وفحولة لا يملّ صاحبها من الطراد ، وقد تجمّع لديه هذا الحقد من ذاكرة حادة لشتات أحداث تاريخية ، وهو حين تبدأ المحاكمة يشعر بتفوّقه ، وبنجاحه في الوصول إلى هدفه ، لقد شعروا بوجوده ، وربما بخطورته ، فاجتمعوا للبتّ في أمره=...وأنا أحسّ اتجاههم بنوع من التفوّق فالاحتفال مقام أصلا بسببي ، وأنا فوق كلّ شيء مستعمر ، إنني الدخيل الذي يجب أن يبتّ في أمره+(38).

إنّ =مصطفى سعيد+باحث عن الثأر والانتقام لكن ليس بالقتل ، فعلاقته بالآخر ، بـ=جين مورس+ ممثلا لهذا الآخر ، لا تتجاوز ما قاله من أنّه رآها ، فظلّ يطاردها ثلاث سنوات ، ولم تكن به إزاءها شهوة للقتل ، بل للجنس ، لأنّها كانت= تتفجّر حياة وصحة وإغراء+(39) ، مع ذلك يبدو أنّها هي التي كانت بها شهوة للموت ، وهو يقرّ بذلك =غرفة نومي ينبوع حزن ، جرثوم مرض فتّاك ، العدوى أصابتهن منذ ألف عام ، لكنّني هيّجت كوامن الداء ، حتى استفحل وقتل +(40) لكنّه يعلّل بعد ذلك ، ما حدث بأنّه جزء يجب أن يردّ للآخر من مجموع جرائمه التي اقترفها عبر التاريخ =إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة ، وقعقعة سنابك خيل الليبي وهي تطأ أرض القدس ، البواخر مخرت عرض النيل أوّل مرّة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود ، وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول نعم بلغتهم+(41) ، وهو يتذكّر جيّدا ما كانت تقوله =يزابيلا سيمور+:=الحياة مليئة بالألم لكن علينا أن نتفاءل ، ونواجه الحياة بشجاعة+(42) ، وهذا اعتراف ضمني بمدى صعوبة وتعقيد الحياة في المجتمع الغربي ، المبني على الاستغلال الذي ولّد في نفس =مصطفى سعيد+ حقدا انتقل لأجل محاربته إلى لندن وكان يقول =ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض ، وتسرّح الجيوش ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر ، إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا ، سأظلّ أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية ، وحين أصل لاهثا قمة الجبل ، وأغرس البيرق ، ثمّ ألتقط أنفاسي وأستجم ، تلك يا سيدتي نشوة أعظم من الحب ، ومن السعادة+(43).

إنّ اصطدام الخلفية الاجتماعية لـ=مصطفى سعيد+ بواقع المجتمع الغربي ، لا تعكسه فقط علاقاته الصدامية بفتيات لندن ، بل يتجاوز ذلك

إلى إثارة الخلاف الناتج عن الشكّ في سلامة قيم المجتمع بين المؤسسات الرسمية في هذا المجتمع حين ينظر طرف إلى =م. سعيد+ على أنّه متخلّف لم يستوعب حضارة الغرب ، بل مجرم =تسبّب في انتحار فتاتين ، وحطّم امرأة متزوجة ، وقتل زوجته رجل أناني+(44) ، ويصرّ الطرف الآخر على أنّه إنسان نبيل ، والذنب ذنب الحضارة الغربية التي حطّمت قلبه ، أمّا ضحاياه فقد متن بسبب جرثوم مرض عضال أصابهن منذ ألف عام =روى لهم كيف أني عيّنت محاضرا للاقتصاد في جامعة لندن وأنا في الرابعة والعشرين... مصطفى سعيد... إنسان نبيل استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنّها حطمت قلبه... لكن بروفيسور =فستركين+ حوّل المحاكمة إلى صراع بين عالمين ، كنت أنا إحدى ضحاياه+(45).

والحقيقة أنّ رواية =الموسم+لا تطرح مسألة الاختلاف ، بل التناقض لأنّ=الاختلاف قبول بالتنوّع لأنّ فيه إثراء للحياة ، والتناقض حدّ صراعي من أجل اختلاف على قاعدة العدالة+(46) ، هذا التناقض بين العالمين الشمالي والجنوبي يظهر في طبيعة السلوك الملتوي المعقد الذي يعبّر به الآخر عن نفسه ، ويعبّر به مصطفى سعيد أيضا بوصفه متشبّعا بحضارة الآخر وبوصفه مدركا جدواه في الوصول إلى ما جاء لندن من أجله ، في مقابل الصراحة غير المتناهية التي يعبّر بها الجنوبيون - ممثّلين بأهل القرية السودانية - عن أنفسهم بسبب أنّهم نتاج نمط الإنتاج الإقطاعي ، فهم قد تأثّروا =ببساطة نمط الحياة وبطء إيقاعها في المجتمعات الإقطاعية ، مما أدّى إلى اتسام طرق التفكير بالثبات ، وغلبة الجمود والتحجّر على العادات الاجتماعية والقيم الأخلاقية+(47) ، في مقابل حركية والتواء التفكير والعلاقات الإنسانية في المجتمع الرأسمالي مجسّدا في شخوص الفتيات اللندنيات اللواتي تعرّف عليهن مصطفى سعيد. وعليه فإنّ سلوكات مصطفى سعيد في لندن تمثّل قمّة نمو النزعة الفردية =في مجال الأخلاق والسلوك الاجتماعي+(48) .

=مصطفى سعيد+ صعيد المجابهة بين الطرفين يستخدم نص الموسم لغة مجازية =كسبيل لتصعيد تأثر المجالات الثقافية العديدة التي نجدها في هذه الرواية+(49) ، وهكذا نجد أنّ =حوادث القتل والافتتان بالنساء والجنس دون حب ، يتمّ تصويرها كتصرّفات رمزية تعبّر عن التوتّرات الثقافية عن طريق صور العنف والاختراق والقوس والسهم ،

وصعود قمّة الجبل+(50) ، لذلك فإنّ ما يميز هذه الرواية يتحدّد =بالنظر إلى اللّغة الروائية من حيث قدرتها على رفع ما تحكيه إلى لغة توحي بأكثر من الحكاية ، وبأبعد من مكانها ومرجعها ، أو بأبعد من الحادثة وشخوصها الفاعلين+(51) ، لذلك فإنّ وصف العلاقة الجنسية بين مصطفى سعيد والنساء الإنجليزيات يتجاوز اعتبارها =جزءا من التنوّع الذي يشكّل الحياة +(52)ولا يجعل منه وسيلة هدفها اجتذاب القارئ ، ومع كلّ ما قيل عن موسم الهجرة في تناولها لمسألة الجنس من درجة الابتذال التي بدت عليها ، إلاّ أنّ من يقرأ الرواية بعين الهدف من توظيف المقاطع الجنسية لا يوافق أبدا على تناولها لموضوع الجنس فقط+من زاوية ما تضمه من مسائل جنسية =حية+(53) ، وما قيل عن الرواية من أنّ من قرأها لم يتذكّر منها إلاّ مقاطعها الخاصة بالجسد ، ليس إلاّ وجها أو مظهرا من مظاهر صعوبة التفريق =بين الدرجة التي يتحوّل عبرها التناول الجنسي إلى إقحام لمجرد اجتذاب قارئ معين ، والدرجة التي يظلّ عبرها هذا التناول واحدا من العوالم الموجودة موضوعيا في حياة الإنسان+(54).

يصبح الجنس عند=مصطفى سعيد+ محاولة ، بل وسيلة لتأكيد الذات من خلال السيادة على الجنس الآخر التي يستشعرها في العمل الجنسي =وحين أصل لاهثا قمة الجبل ، وأغرس البريق ، ثم ألتقط أنفاسي وأستجم ، تلك يا سيدتي نشوة أعظم عندي من الحب والسعادة ، ولهذا فأنا لا أنوي بك شرا إلاّ بقدر ما يكون البحر شريرا ، حينما تتحطّم السفن على صخوره+(55) ، هو مؤمن إذن بشرف وسيلة الثأر في مسعاه ، ولا ذنب له فيما قد يحدث للآخر بعد ذلك ، إنّه يقول =أنا لا أطلب المجد ، فمثلي لا يطلب المجد+ قال ذلك حين تذكّر فتح العرب للأندلس ، هل هناك وسيلة أخرى ، غير العقل المدبر؟.

تقول القراءة العميقة إنّ =مصطفى سعيد+ كان أهلا للمجد ، لكنّه حرم منه فانقلب على الحضارة التي حطّمت فيه النبل ، فصار جرثوما فتّاكا ، لم يقتل فقط الأوربيين ، بل قتل السودانيين أيضا: حسنة بنت محمود ، والشيخ ود الريس ، وكاد الراوي أن يكون إحدى ضحايا فلسفته ، وما أنجاه من ذلك فيما يبدو ، إلاّ مستواه الثقافي العالي الذي تخلّص به من هواجس مصطفى سعيد فعاد من منتصف الطريق ، في عرض النهر الجارف.

إذا كان =مصطفى سعيد+لا يبحث عن المجد مثلما يقول ، فإنّ محاكمته تكشف حجم عقدة الاستعلاء التي تميّز تعامل الآخر مع الأنا ، هذه العقدة التي ولّدتها سنوات الاستعمار والاستعباد ، لذلك فهي ترسم صورة أشدّ وضوحا عن مدى حقارة الأنا في نظر الآخر حين يتعلّق الأمر بتأويل حقيقة الشهادة العلمية على ضوء الحياة الشخصية للبطل =و مع ذلك كنت تكتب وتحاضر عن الاقتصاد المبني على الحب لا على الأرقام ؟ أليس صحيحا أنّك أقمت شهرتك بدعوتك الإنسانية في الاقتصاد ؟ بلى+(56). يتعلّق الأمر بتأويل خاطئ لحقيقة ما سعى إليه البطل ، فبناء الاقتصاد على الحب والمساواة والرحمة بالضعفاء يجب أن يكون من خصوصيات المتفوّق ، من الجانب الإنساني على الأقل ، وهو قادر على ذلك لولا هذه العقد تجاه الأنا. أمّا مصطفى سعيد فالأسماء الخمسة التي انتحلها(57) ، لم تكن إلاّ وسيلة في تحقيق مشروعه ، فهو لا يملك غير التخفّي اسميا ، بل يفعل كلّ شيء بما في ذلك الكذب والتلفيق ليمارس سيطرته على خصمه على فراش تحفّه نيران اللّذة والثأر: وحتى ذلك لم يكن سهلا =لبثت أطاردها ثلاثة أعوام.كلّ يوم يزداد وتر القوس توترا+(58). في المحكمة ، الكلّ كان يريد أن يبرّئ مصطفى سعيد ، لحرمانه من نهاية الغزاة الفاتحين ، ولتوفير فرصة أخرى لإذلاله في سجون إنجلترا ، وهم بذلك لا يحافظون عليه بل على الفكرة ، على المجتمع على العالم الذي علّموه لغتهم فقط من أجل أن يقول: نعم.

إنّ الآخر مصرّ على تحطيم الأنا ، بحرق تاريخه والدوس على حاضره بكلّ ما هو ثمين بالنسبة إليه =أشارت إلى زهرية ثمينة من الموجود على الرف تعطيني هذه وتأخذني...أخذت الزهرية وهشّمتها على الأرض وأخذت تدوس على الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات... أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة... أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها ، كأنّها مضغت كبدي.. أخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذّذة إلى النار تلتهمها فانعكست ألسنة النار على وجهها+(59).

الأغراض المتلفة مختارة بعناية ، وهي فقط ما يعادل لحظة يسلم فيها الآخر نفسه بعد أن يجرّد الأنا من ماضيه وحاضره ، ولا مستقبل

لمن ينتهي الآن= وضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لأقبلها ، وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذي(60) : إنّها الإهانة ، الإذلال ، الاحتقار.

تفعل=جين مورس+كلّ شيء يمكن أن يحرّك في مصطفى سعيد =شرقيته+وهي لا تفعل ذلك إلاّ لتوريطه في خصومات وعراك ثمّ تبقى تتفرّج عليه وهي تقهقه =يؤسفني أن أقول لك إنّ هذه المرأة إن كانت زوجتك فإنّك متزوج من مومس..كان يحلو لها أن تغازل كلّ من هبّ ودبّ حين نخرج معا+(61) ، هذه امرأة مشبعة بالحقد والثأر ، وما كانت تفعله ليس إلاّ استفزازا له فيقتلها لتتمكّن من الإثبات لهيأة المحكمة مسبقا أنّ هذا الرجل متخلّف وهمجي.

لم تكن مقابلة الأنا للآخر في هذه الرواية على مستوى =الأيديولوجي+ و=الزمني+ فقط ، بل حتى على مستوى =المكان+ يعبّر عن ذلك مصطفى سعيد بإنشائه غرفتين ، واحدة في السودان وهي غرفة مكتب مطابقة تماما لمكتب بحاثة إنجليزية مليء بالكتب والأشياء المفعمة بالذكريات وبكلّ التفاصيل المتحذلقة لمثل هذه الكتب ، ولكنّه مكان للعزلة ، والأخرى في لندن وهي غرفة يمكن اعتبارها محاكاة غريبة وساخرة لأسوأ الأفكار الأوروبية المبالغ فيها بالنسبة لسحر الشرق ، مكان يعجّ بالقرائن القاتلة التي يغمرها الخداع(62) ، وهي مقابلة تنقل رؤية الطيب صالح لطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب ، فهو يقول =الفكرة التي كانت في ذهني هي أن العلاقة بين العالم العربي والحضارة الأوروبية ، كانت قائمة على الأوهام ، سواء من طرفنا أو من طرفهم+(63) ، لقد عاش مصطفى سعيد من جراء ذلك غربتين ، غربة في لندن ، وغربة في القرية النائية ، إنّه دخيل مرّتين هناك وهنا. وهو بسبب ذلك لا يرقى إلى مستوى النمطية لمجرّد أنّه يمثّل محصّلة إحصائية لصفات وممارسات مجتمع مختلف عن الآخر ، بل لكونه يحمل في خصائصه =التحديدات النمطية موضوعيا+(64) ، للمصير العام للمجتمع الذي ينتمي إليه ، لذلك يبدو معبّرا بصدق عن حقيقة العلاقة بين عالمين ، ذلك أنّ =نزوع العمل الروائي إلى رسم الشخصية يتضمّن طموحا إلى رسم كلّية المجتمع أي رسم العلاقات الإنسانية والإطار الاجتماعي العام+(65).

تجيب الرواية على أسئلة كثيرة متعلّقة بالهوية ، وبالنظام الأيديولوجي ، والطيب صالح صريح في رفضه القاطع للحضارة الغربية بخيرها وشرّها حين يكون شرط امتلاكها ضياع الأنا في زخم تناقضات المجتمع الغربي ، وهو يعتقد أنّ سبيل امتلاكها هو ما تحويه غرفة م. سعيد =كنوز الملك سليمان حملها الجان إلى هنا+. إنّها الكتب التي لا يكلّفنا تمثّل مضمونها فقدان الهوية أو ارتكاب الجريمة ، لذلك أهدى مصطفى سعيد مذكراته إلى هؤلاء ..=الذين يرون بعين واحدة ويتكلّمون بلسان واحد ويرون الأشياء إمّا سوداء أو بيضاء إمّا شرقية أو غربية+(66).

إنّ اختلال التوازنات ، وسوء التفاهم الذي ولّده تصادم القيم الثقافية وتمازجها هو الإطار العام لهذه الرواية التي تصوّر مأساة إنسان تمثّل حياة المجتمع الغربي ، فقتلته أصالة المجتمع الشرقي ، أو أضاع شرقيته فقتلته حضارة الغرب ، هو في النهاية ضحية تماس عالمين لا يعوزهما التناقض.

الهوامش:

1 - نبيل سليمان ، وعي الذات والعالم ، دراسة في الرواية العربية ط1 ، دار الحوار ، اللاذقية1985 ، ص 109.
2 - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان/المغرب 1997 ، ص365
3 - مصطفى المويقن ، تشكّل المكوّنات الروائية ، ط1 ، دار الحوار للطباعة والنشر ، سورية 2001 ، ص94.
4 ــ فيصل دراج ، دلالة العلاقة الروائية ، ط1 ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص1992 ، ص353.
5 - الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر د. ط ، ص 99 .
6 - الرواية ، ص 54 .
7 - نفسه ، ص 131.
8 - نفسه ، ص55.
9 - صلاح صالح ، سرد الآخر ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان/المغرب 2003 ، ص69.
10 - نفسه ، نفس الصفحة.
11 - ينظر: محي الدين صبحي ، أبطال في الصيرورة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنان 1980.
12 - حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2002 ، ص41.
13 - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان/ المغرب 2002 ، ص141.
14 - مجلة الموقف الأدبي ، عدد تموز/ يوليو/ أيلول 1980 ، ص50 .
15 - شجاع مسلم العاني ، في أدبنا القصصي المعاصر ط1 دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

1979 ، ص95.
16 - نفسه ، ص96 .
17 - الرواية ، ص 46.
18 - نفسه ، الصفحة نفسها.
19 - شجاع مسلم العاني ، في أدبنا القصصي المعاصر ، مرجع سابق ، ص96 .
20 - الرواية ، ص 53.
21 - نفسه ، ص80.
22 - نفسه ، الصفحة نفسها.
23 - نفسه ، ص96.
24 - الرواية ، ص148.
25 - نفسه ، ص141.
26 - نفسه ، ص54.
27 - نفسه ، ص100.
28 - محي الدين صبحي ، أبطال في الصيرورة ، مرجع سابق ، ص29 .
29 - الرواية ص147.
30 - روجر ألن ، الرواية العربية ، ترجمة حصة ابراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثقافة 1997 ، ص221.
31 - الرواية ، ص 53 - 54 .
32 - شجاع مسلم العاني ، في أدبنا القصصي المعاصر ، مرجع سابق ، ص98 .
33 - الرواية ، ص 135 .
34 - نفسه ، ص134.
35 - شجاع مسلم العاني ، في أدبنا القصصي المعاصر ، مرجع سابق ، ص98.
36 - السيد يسين ، الشخصية العربية ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، مصر1993 ، ص81 .
37 - محي الدين صبحي ، أبطال في الصيرورة ، مرجع سابق ، ص13.
38 - الرواية ، ص99 - 100.
39 - محي الدين صبحي ، أبطال في الصيرورة ، مرجع سابق ، ص 12.
40 - الرواية ، ص55.
41 - نفسه ، ص100.
42 - نفسه ، ص60.
43 - نفسه ، الصفحة نفسها.
44 - نفسه ، ص 54 .
45 - نفسه ، الصفحة نفسها.
46 - يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب ، ط1 ، دار الآداب ، بيروت1998 ، ص56.
47 - السيد يسين ، الشخصية العربية ، مرجع سابق ، ص 89 .
48 - نفسه ، ص80.
49 - روجر ألن ، الرواية العربية ، ص 228 .
50 - نفسه ، الصفحة نفسها.
51 - يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، مرجع سابق ، ص56 .
52 - صلاح صالح ، سرد الآخر ، مرجع سابق ، ص37.
53 - نفسه ، ص38 .
54 - نفسه ، الصفحة نفسها .

55 - الرواية ، ص 60 .
56 - نفسه ، ص56.
57 - حسن ، تشارلز ، أمين ، مصطفى ، رتشارد : أسماء منتحلة للبطل في الرواية ، ص 56 .
58 - الرواية ص 54 .
59 - نفسه ، ص145.
60 - نفسه ، الصفحة نفسها.
61 - نفسه ، ص148 .
62 - ينظر: روجر ألن ، الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 221 .
63 - مجلة الموقف الأدبي ، عدد تموز / أيلول 1983 ، ص50.
64 - فيصل دراج ، دلالة العلاقة الروائية ، مرجع سابق ، ص73 .
65 - نفسه ، ص 73 - 74 .
66 - الرواية ، ص 140.

مصادر البحث:

1 - الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر د. ط.

قائمة المراجع:

1 - نبيل سليمان ، وعي الذات والعالم ، دراسة في الرواية العربية ، ط1 ، دار الحوار ، اللاذقية 1985.
2 - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان/المغرب 1997.
3 – مصطفى المويقن ، تشكّل المكوّنات الروائية ، ط1 ، دار الحوار للطباعة والنشر ، سورية 2001.
4 - فيصل دراج ، دلالة العلاقة الروائية ، ط1 ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص1992.
5 - محي الدين صبحي ، أبطال في الصيرورة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنان 1980.
6 - حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2002.
7 - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان/ المغرب 2002.
8 - شجاع مسلم العاني ، في أدبنا القصصي المعاصر ، ط1 دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1979.
9 - روجر ألن ، الرواية العربية ، ترجمة حصة إبراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثقافة 1997.
10- السيد يسين ، الشخصية العربية ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، مصر1993.
11- يمنى العيد ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب ، ط1 ، دار الآداب بيروت 1998
12– صلاح صالح ، سرد الآخر ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان/المغرب 2003.

سيميائية الصورة في الخطاب الإشهاري السياحي

عبد الرحمن عبد الدايم*

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة الخطاب الإشهاري السياحي مقاربة سيميائية ، والخطاب الإشهاري بصفة عامة والسياحي بصفة خاصة يجمع بين الطابع الثقافي والطابع الاقتصادي ، والخطاب فيه يتكون من نسقين دلاليين: النسق اللساني ، والنسق الأيقوني البصري. وكان التركيز على النسق الأيقوني اعتقادا منّا أن الصورة أكثر تأثيراً في نفس السائح ، كما تثير فيه الرغبة والاستجابة.

وعليه قسمنا هذه الدراسة إلى قسمين ، قسم نظري وقسم تطبيقي ، تناولنا في القسم النظري الموسوم ب : الخطاب الإشهاري ، البنية والوظيفة. تعريف الإشهار ، ثم تعريف الخطاب الإشهاري بصفة عامة والخطاب الإشهاري السياحي بصفة خاصة ، ثم قمنا في القسم التطبيقي بتحليل سيميائي لثلاثة خطابات إشهارية سياحية وهي صور لمناطق سياحية مختلفة ، تبرز أشكال ومقومات السياحة في الجزائر.

الإشكالية : تتمحور إشكالية هذه الدراسة حول تطبيق المنهج السيميائي على الخطاب الإشهاري السياحي الجزائري ، بالتركيز على الصورة باعتبارها أيقونة بصرية ، وهذا بالبحث عن دلالة عناصر الصورة ودورها في إبراز مقومات السياحة في الجزائر.

الكلمات المفتاحية : المقاربة السيميائية ـ الخطاب الإشهاري السياحي ـ الصورة البصرية ـ الأيقونة البصرية .

Abstract:

this study helf to near the speech advertisement and tourism, an approach semiotics and the advertisement speech in general and in particularity

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ

tourism follow between the culturel carcter and économique dimention, the speech in this contest two systems semantic : system lingual and visual iconic system, the cencentration in the inconic sestem were thought about it rather them the picture is more attractive in tourist spirit.

the problematic : the problematic is facouser in the study excursing the programmer of semiologic in the advertisement tuorism speech in Algeria, focusing in the picture that is icon visual with the looking for the symantec of elements of the picture and this role in insight this contitetuents in Algeria.

keys words : the sémiological approach Advertisement speech and tourism – visual picture – visual icon

مقدمة:

إنّ المقاربات المنهجية الحديثة لا تنحصر وظيفتها في تحليل الخطاب الأدبي بل إنّ فعاليتها يمكن أن تظهر أكثر كلما اقتربت من الخطابات التي تجمع بين الطابع الثقافي والبعد الاقتصادي ، ومن بين هذه الخطابات الخطاب الإشهاري الذي أصبح يحظى باهتمام كبير في مختلف المجتمعات وخصوصًا المتطورة منها ، لما يتميز به من قدرة عالية على بلورة الرأي وتشكيل الوعي ، وفي التأثير على الثقافة وتوجيهها في أبعادها المختلفة الخلقية والفلسفية ، لكنه يكاد يكون مجهولاً في كتاباتنا ودراساتنا باللغة العربية. وإذا كان الخطاب الإشهاري مجهولا في دراستنا باللغة العربية ، فإن الجهل يظهر أكثر إذا تعلق الأمر بالخطاب الإشهاري السياحي بالمقارنة مع الأشكال الإشهارية الأخرى وخاصةً الإشهارات التجارية ، ويمكن تقسيم الخطاب الإشهاري إلى ثلاثة أنواع وهي: الإشهار المسموع ، الإشهار المكتوب ، وأخيرًا الإشهار المسموع المكتوب (السمعي البصري).

فموضوع دراستنا هو الخطاب المكتوب الذي يتكون من نسقين دلاليين : النسق اللساني ، والنسق الأيقوني البصري . أمّا النسق اللساني فتكمن أهميته بالنسبة للنسق الأيقوني ، من حيث كونه يوجه السامع نحو معنى محدد ، ويربط بين مختلف مقاطع النسق الأيقوني ، لاسيما عندما يتعلق الأمر بصورة ثابتة ، إلا أن أهمية النسق اللساني تبقى رغم ذلك قاصرة أمام بلاغة الصورة وأولياتها المتفاعلة والمؤثرة ، فهي ذات تأثير في نفس الملتقي ، كما تستوقف المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة .

ولكي تكون الدراسة أكثر ارتباطًا بالواقع اخترنا الخطاب الإشهاري

السياحي في الجزائر ، رغم قلته ومقاربته سيميائيا وهذا باستنباط مقومات وأشكال السياحة في الجزائر ، من خلال الخطاب الإشهاري السياحي الجزائري ، الذي يجمع بين النسق اللساني والنسق الأيقوني البصري ، الذي يركز على الكلمة والصورة.

1 ـ الخطاب الإشهاري ، البنية والوظيفية:

إنّ الإشهار السياحي هو جزء من الإشهار العام ، لهذا قبل التطرق إلى الإشهار السياحي يجب تسليط الضوء على الإشهار وتحديد بنيته ووظيفته.

1.1. تعريف الإشهار:

الإشهار هو ذلك الجزء الهام من نظام الإنتاج والتوزيع الجماهيري الذي يترجم في شكل إعلام وتذكير بالسلع والخدمات التي يتضمنها السوق(1).فهو وسيلة غير شخصية لتقديم الأفكار والمنتجات والخدمات وترويجها بواسطة جهة معلومة مقابل أجر مدفوع(2) ، والإشهار يمثل أحد الأنماط التواصلية الأساسية لترويج البضائع والسلع عبر الوسائط الإعلامية الشفوية أو المكتوبة أو المرئية ، الثابتة أو المتحركة ، بأسلوب مباشر وصريح يتجه فيه المعلن (المشهر) بإعلانه نحو الزبون بأسلوب غير صريح قصد الاستمالة والإغراء العاطفي. ويعرّف آليكس موتشيلي (Alex Mutchielli) الإشهار بأنه=مجموع الأساليب الاتصالية التي تختص بإعلام الجمهور من خلال وسيلة عامة عن منتج أو خدمة ما ودفع الجمهور إلى اقتناء السلعة المعلن عنها+(3).

وبهذا يكون الإشهار عملية اتصالية كاملة تنطوي على كل عناصر الاتصال:

* **المرسل**: أي القائم بالإشهار (المنتج أو الموزع).
* **الرسالة**: الصيغة التمثيلية والترويجية للفكرة المعلن عنها.
* **الوسيلة**: كل وسائل الاتصال الجماهيرية بما في ذلك المسرح والسينما

(1) عبد الجبار منديل ، الإعلان بين النظرية والتطبيق ، ط1 ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، 1999 ، ص19.

(2) محمد عبدالله الرحيم ، التسويق المعاصر ، دار النشر ، القاهرة ، 1988 ، ص323.

(3) Alex Mutchielli : les sciences des information et de la communication, collection des fondamentaux, PARIS, hachette supérieur 1995, p87.

والملصقات

* **المستقبل**: الجمهور المستهدف والذي يحدد بناء على معيارين أساسيين: طبيعة المضمون الإشهاري وطبيعة البيئة الثقافية لهذا الجمهور.

* **الأثر**: ونحدده بقياس معدل بثبات أو تغيير السلوك الشرائي بعد التعرض للرسالة الإشهارية أي قياس فعالية الإشهار.

2.1. الخطاب الإشهاري:

إنّ الخطاب الإشهاري يتصل بالحياة الإنسانية بشكل مباشر ، من خلال تأسيسه لقيمتين الأولى اجتماعية وأخلاقية وحضارية(1). والثانية هي القيمة التجارية المباشرة ، فهو يخفي في ممارسته اللغوية والثقافية قيمة ثقافية ذات سمة إيديولوجية غالبة تحاول أن ترسخ لدى المستقبلين ولهذه الطبيعة المتشابكة لا بد من تمييز ما هو من الخطاب نفسه بوصفه نسيجا لغويا دالاً يهدف إلى الإقناع(2) وبين ما هو خارج الخطاب اللساني فيما يتصل من قيم سوسيو اقتصادية. ويتأسس الخطاب الإشهاري في بعده التأثيري على مبدإ الترويج للسلعة والفكرة المنوطة بها من خلال عرض خصائصها المميزة بهدف الدفع بالجمهور المستهلك إلى الاقتناء ، وهكذا تتجسد العملية الإشهارية كفعل اقتصادي اجتماعي وفق العلاقة التالية:

الإشهار (PUBLICISTE) المستهلك (CONSOMMATEUR)

المنتوج (الموضوع) (PRODUIT)

أمّا إذا نظرنا إلى الفعل الإشهاري في بعده الخطابي فإننا سنعاين مراسلاً وملتقيًا وخطابًا من تكوين معيّن ، ودلالة مخصوصة تتميز عن سائر أنواع الخطاب الأخرى السردية والوصفية والطلبية والتفسيرية وإن تقاطعت معها في بعض البنى والسمات ، ويمكن التمييز بين نسقين أساسين في بنية الخطاب الإشهاري ، أحدهما لساني صرف تكون

(1) محمد خلاف ، مقال: الخطاب الإقناعي ، الإشهار نموذجا ، مجلة دراسات أدبية ولسانية ، عدد خاص بتحليل الخطاب المغرب ، العدد5 ، 1986 ، ص54.
(2) المرجع السابق ، ص74.

العلامة اللسانية أداته المهيمنة في التبليغ ، وثانيها أيقوني صرف تكون العلامة البصرية أداته الرئيسية في عالم الواقع ، وحضورهما معًا بهيمنة طرف على آخر مبني على قصد معين يتوافق مع المقام الإشهاري.

من هذا المنطلق فإنّ الحديث عن الخطاب الإشهاري يفرض التميز بين قطبين أساسيين متباينين ومتكاملين في الآن نفسه ، ويتمثلان في البعد السوسيو - اقتصادي الذي يوجد خارج الخطاب ، والبعد الخطابي بصفته نسيجا تتشابك فيه مجموعة من العلامات وفق قواعد تركيبية(1) ودلالية ، فالمسار السوسيو - اقتصادي يمثل الإطار العام الذي تمارس داخله عملية الإشهار ، ويعطي الخطاب الإشهاري لنفسه كمهمة الإخبار عن خصائص ومميزات هذا المنتوج أو ذاك بهدف الدفع بالمتلقي إلى القيام بفعل الشراء. هذه الوظيفة الموضوعية تبقى وظيفته المبدئية ، وتتحكم في تكوين المسار السوسيو ـ اقتصادي العناصر الثلاثة (الإشهار المستهلك ، والمنتوج). أما المستوى الثاني ، فهو مستوى الخطاب الذي يفترض وجود قائل ينجز مجموعة أقوال ومتلقي يستقبل أساسا خطابًا له مجموعة من المكونات والخصائص التي تجعل منه قارئا ومؤولاً لهذا الخطاب.

3.2. الخطاب الإشهاري السياحي:

هو نوع من أنواع الخطابات الإشهارية الأخرى كالإشهار الإرشادي ، والإشهار الإعلامي ، والإشهار البريدي والإشهار الدولي.... والخطاب الإشهاري السياحي مثله مثل الخطابات الأخرى التي تندرج ضمن الممارسة الثقافية يحمل بعدين أساسين متباينين ومتكاملين: البعد السوسيو ـ اقتصادي الذي يوجد خارج الخطاب والذي يمثل الإطار العام الذي تمارس داخله عملية الإشهار ، ومهمة الخطاب الإشهاري السياحي فيه هي إبراز المنتوج السياحي المحلي ، وإبراز أهم المواقع السياحية لبلد سياحي معين ، وهي تهدف إلى الدفع بالسائح للقيام بزيارة هذا البلد السياحي.

وتتحكم في تكوين المسار السوسيو ـ اقتصادي للخطاب الإشهاري

(1) محمد خلاف ، الخطاب الاقناعي ، الاشهار نموذجاً ، ص80

السياحي ثلاثة عناصر هي:

* **الإشهار**: يكون المنتوج أو الموقع السياحي عنده بمثابة نقطة انطلاقة لصياغة الرسالة الإشهارية.

***السائح**: يكون فاعلا إجرائيا محتملا ، ويتحول إلى فاعل إجرائي حقيقي (سائح) في حالة إقدامه على اقتناء المنتوج السياحي ، أو زيارة المواقع السياحية.

***المنتوج السياحي**: هو المنتوج السياحي أو المواقع السياحية التي يقوم الخطاب السياحي بالإشهار لها.

أما المستوى الثاني: فهو مستوى الخطاب بصفته نسيجا تتشابك فيه مجموعة من العلامات وفق قواعد تركيبية دلالية ، ويفترض وجود قائل ينجز خطابا ، ومتلقي يؤول هذا الخطاب.

ويتكون الخطاب الإشهاري السياحي من نسقين دلالين أساسين: النسق اللساني والنسق الأيقوني البصري ، أمّا النسق اللساني فهو على غرار الأنساق اللغوية الأخرى (الرواية ، القصة...) يتألف النص الإشهاري السياحي فيه من مجموعة من الدلائل اللغوية الموجزة في شكل ملفوظات كثيفة يتطلب توسيعها اللجوء إلى المقابل المعجمي من أجل الحصول على المفردات التي تعادلها في مستويات المعنى(1) ، وهذا الانتقال من مستوى البحث عن المعنى(Les Sense) إلى مستوى اكتشاف الدلالة (La signification) هو في الحقيقة إجراء سيميائي ، يؤهل الباحث لإيجاد قائمة المفردات (Lexemes) التي تشكل قيّما دلالية مضافة (valeur ajoutées) تعمل على تمييز وترتيب عدد من مستويات الوصف المتجانس للمضمون الإشهاري السياحي.

ويكتسي النسق الأيقوني أهمية كبيرة لأنّ الخطاب الإشهاري السياحي يستمد دلالته من الأيقونة (الصور) أيضا ، ولها دور كبير في تعزيز مدلول الخطاب الإشهاري السياحي ، لأنّ الأيقونة (الصورة) لها تأثير كبير على السائح ، وتعرف بأنّها ذلك النظام الدلالي الذي يقيم علاقة شبيهة مع المرجع (الممثل) ، وهي ليست صورة مطابقة للعالم الخارجي وإنما مظهر منه فقط(2) ، وإذا كان معنى الدليل اللغوي ثابتا

(1) Christian Pinson, sémiotique et publicité, PARIS, Edition Dalloz, 1998, p24.
(2) Jean Marie ET Michel, analyse sémiotique des diseurs publicities, PARIS,

بموجب الاتفاق فإن الصورة الأيقونية متغيرة ومتعددة في معناها ، وهذا ما يجعلها مجالا مفتوحاً لتمثيل مشاعر ورغبات السائح ، الأمر الذي يستعصى على النص بحكم الضغوطات العقلانية التي يفرضها استقرار المضمون الإشهاري السياحي على مدونة نوع مميّز.(1)

وتهدف العلامة الأيقونة إلى إعادة صياغة المعنى اللساني المثبت باللفظ وإضفاء الحياة الديناميكية عليه ، فيضحي حركة مشهديه نامية ، ولعل أهم الوظائف التبليغية التي تحققها الصورة في الخطاب الإشهاري السياحي أنّها تخرج القيم المجردة من حيز الكمون إلى حيز التجلي فتصبح واقعاً مادياً محسوساً ، في ضوء ما ينتج من مشاهد إشهارية تتخلل أو توازي الخطاب اللساني ، وربما حولت الصورة العوالم المجردة والمثالية إلى عوالم ممكنة هذا وتفيد الصورة المتعلقة بالإشارة والحركة الجسدية في تثبيت العلاقة بين المرسل والمتلقي فتجعله أكثر وثوقا ورغبة فيما يعرض على ناظريه ، بخاصة إذا دعمت بالصوت الشجي والنغمة الموسيقية واللون المختار بعناية فائقة في تواؤمه مع موضوع الإشهار السياحي ، وهذا يتطلب معرفة متخصصة بسيمياء الألوان في النسق الحضاري المعين.

والقيمة الإقناعية للصورة في الخطاب الاشهاري لا تتحقق نجاعتها إلا في ضوء النسق اللغوي ، فأنظمة الحركة واللباس والموسيقى لا تكتسب صفة البنية الدالة إلا إذا مرت عبر محطة اللغة التي تقطع دوالها وتسمي مدلولاتها(2) ، وفي هذا السياق يذهب ايريك بريسن (E.BRYSSNES) إلى أنّ الصورة نسق دلالي قائم بذاته لها وظيفة أساسية في التواصل وليست حشوية فيه ، بالنسبة إلى العلامة اللسانية الطبيعية ، بل إنّ اللغة في كثير من الأحيان تحتاج إلى مثل هذه النظم السيميولوجية لتحقق وظيفتها التبليغية ، فهي وإن كانت دالة دلالة رئيسية إلا أنها لا تستطيع احتكار الدلالة(3). فالنسق اللغوي يشترك مع نسق الصورة داخل الخطاب الإشهاري السياحي في إقناع السائح.

ed: fanlac, p18.

(1) Christian Metz, cinema et language,PARIS,Edition : organization, 1989, p92.

(2) R. Barths, presentation de communication.Editions du Seuil,Paris,1957, p55.

(3) Porches, interdiction aune sémiologie des images dédier,1976, p172 - 173.

2. تحليل سيميائي لخطاب إشهاري سياحي:

نحاول في الجزء التطبيقي ، القيام بتحليل ثلاثة خطابات إشهارية سياحية جزائرية مختلفة ترتكز على الصورة .

1.2. مقاربة التحليل وأدواتها:

تقتضي طبيعة الدراسة الاعتماد على التحليل السيميولوجي الذي يقوم على مفهوم النسق (système) ، الآنية (synchronie) والدليل (signe) ، ويكون التحليل السيميولوجي أفضل منهج يسلط الضوء على الآليات التي تنتج من خلالها المعاني في الأنساق الدلالية ، ويكشف العلاقات الداخلية لعناصر النسق ، ثم يعيد تشكيل نظام الدلالة بأسلوب يتيح فهمًا أفضل لوظيفة الرسالة الإعلامية داخل النسق الثقافي ، وقد بينت الباحثة جوليا كريستيفاJulia Kristiva الغرض من التحليل السيميائي قائلة : =هو مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة للبحث في صيغ اكتمال حلقة الدلالة في نسق معيّن ، هو الأسلوب العلمي الذي يكشف ، يحلل ، ينقد المعنى في نظام ما ، ينقد أيضاً العناصر المكونة لهذا المعنى وقوانينه+[1] ، ولأنّ الهدف من بحثنا هو تحليل الرسالة الإشهارية السياحية في مرحلة معيّنة من أجل إبراز مقومات وأشكال السياحة في الجزائر ، فإننا رأينا أنّ التحليل السيميولوجي هو أنسب منهج يفي بهذا الغرض ، خاصة إذا ما أخذنا في الحسبان أنّ الصور الإشهارية السياحية هي من بين أكثر الصور التي تحمل الرموز والدلائل تسجل على مستويات التتابع ويتطلب فهمها الحصول على السلسلة المشكلة لهذه الصورة ، فضلا عن ذلك فإنّ الصورة الإشهارية السياحية هي عبارة عن مجموعة مركبة من عناصر تعبيرية للغة المكتوبة والمصورة ، وكان تركيزنا في هذا التحليل على الصورة لأننا رأينا أن أشكال ومقومات السياحة في الجزائر تظهر أكثر بتحليل العناصر الدالة للصورة ، وتمتلك الصورة لغة عالمية يفهمها جميع الناس ، فهي عكس الكلمة ، في متناول الجميع بجميع اللغات وبدون حاجة إلى تعليم ، وتشترك الصورة في الإشهار مع العلامة اللغوية في بث الرسالة الإشهارية ، ولها قدرة كبيرة على تبليغ الرسالة الإعلانية والإقناع بها ، حيث إن دور الصورة يفوق في تأثيره وفعاليته دور الكلمة التقريرية ،

(1) Julia Kristina, recherches pour un sémanalyse, PARIS, seuil, 1969, p19.

لذلك أصبحت الصور جزءاً تعبيريًا وتشكيليًا وعضويًا في كل الإعلانات على اختلاف أنواعها لقدرتها على جذب العين والانطباع في ذهن القارئ بطريقة لا تملكها الكلمات والشعارات المباشرة ، حتى لو كانت مثيرة للدهشة أو الابتسامة أو ذات إيقاع لفظي مميّز ، كما أنّ أهمية النسق اللساني تبقي قاصرة أمام بلاغة الصورة وآلياتها المتفاعلة والمؤثرة ، فهي ذات تأثير في نفس المتلقي ، لكن وعلى الرغم من هذه الأهمية إلا أن الصورة لا تستطيع بمفردها أن تنقل جميع الحقائق والبيانات المتعلقة بالمنتج أو الخدمة المعلن عنها ، كما أنه من النادر أن نجد إعلانا بدون علامة لغوية ، ولكن كثيرا ما نجد إعلانات بدون صورة ، فقد يتقلص دور العلامة اللغوية مقارنة بالصورة في بعض الإعلانات إلا أن دورها لا ينعدم.

وأهمية الصورة في الإشهار السياحي هي توصيل الرسالة إلى السياح بطريقة سريعة ومؤثرة ، وجذب انتباه جمهور معيّن إلى الإشهار ، هم فئة السياح ، وإثارة اهتمام السائح ، كما أنّ الصورة الإشهارية لها خمس وظائف هي: الوظيفة الجمالية ، والوظيفة التوجيهية ، والوظيفة التمثيلية ، والوظيفة الإيحائية ، والوظيفة الدلالية .

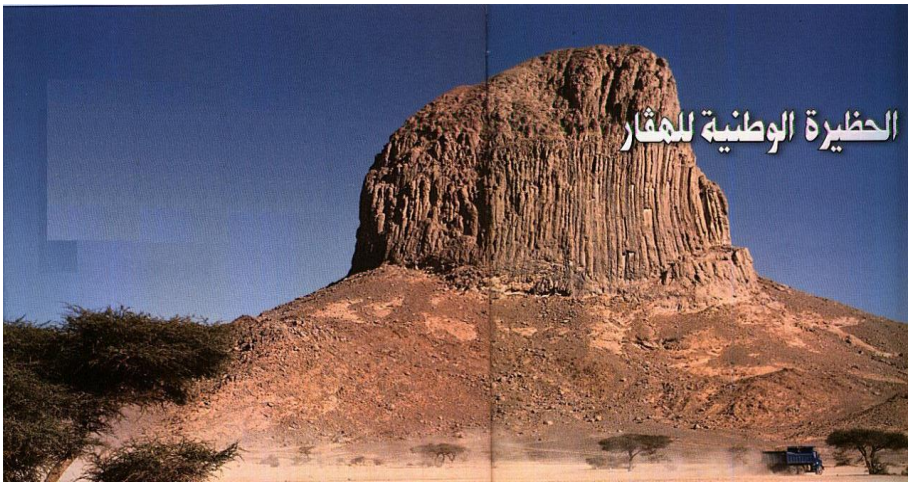
والصورة الإشهارية من الناحية السيميولوجية نظام ناقل للمعنى والاتصال في آن واحد ، يقول رولان بارت ROLAND BARTHS : =تهدف الصورة الإشهارية إلى إيصال رسالة معينة فهي إذن اتصالية بالدرجة الأولى ، وهي موجهة إلى القراءة العامة (destinée la lecture publique) فهي بهذا المنظور حقل مناسب لملاحظة ميكانزمات إنتاج المعاني (production des sens) عن طريق الصورة=(1).أما طريقة تحليل الصورة الإشهارية فتكون بتجزئة بنيته إلى مكوناتها الرئيسية ، ثم إعادة بنائها لأهداف تخدم التحليل ، وقد وقع الاختيار على ثلاث صور إشهارية سياحية لمواقع سياحية مختلفة من الجزائر وردت في مجلة إشهارية سياحية صادرة عن الديوان الوطني للسياحة(O.N.T) لسنة 2012.

الصورة الأولى هي للحظيرة الوطنية للهقار ، والصورة الثانية هي للحمام المعدني الشلالة الذي يقع بمدينة قالمة ، والصورة الثالثة هي منظر

(1) Martline Joly: introduction a l'analyse de l'image, PARIS, Edition Nathan, 1994, p61.

طبيعي لخليج تيبازة.

2.2. تحليل الصورة الأولى:



الصورة الأولى هي صورة للحظيرة الوطنية للهقار ، وهي تحمل هذا العنوان الذي كتب بخط النسخ وهو من الخطوط الحديثة ، التي لها بعد عالمي ، ويمتاز بالاستقامة والصلابة ، وقد تناسب خط النسخ مع هذا الخطاب الإشهاري السياحي الذي يشجع السياحة الخارجية. والهدف من الاستخدام الأيقوني للصورة هنا هو جذب انتباه السائح إلى روعة هذه المنطقة وترسيخ صورة هذه الحظيرة في ذهن السائح. والهدف منها هو دفع السائح إلى زيارتها ، وقد تكررت صورة الحظيرة الوطنية للهقار من زوايا مختلفة في هذا الكتاب ، بهدف ترسيخ الصورة في ذهن المتلقي.

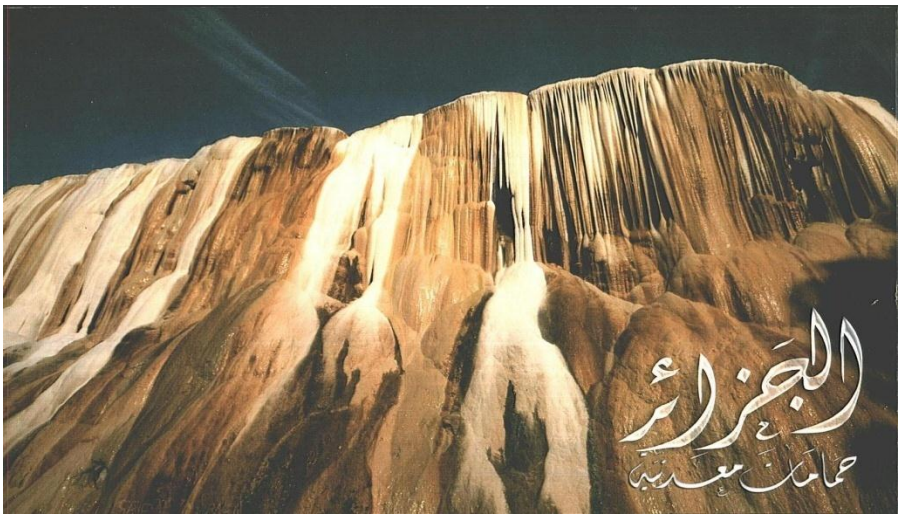
من جهة أخرى إذا نظرنا إلى هذه الصورة في ضوء علم البيان ، فيمكن أن نقول أن هناك شكلا من أشكال الاستبدال الذي يعتمد على استبدال الكل بالجزء ، حيث إن الحظيرة الوطنية للهقار هي جزء من الصحراء الجزائرية الجميلة والنادرة الوجود في العالم ، وهذا الاستبدال هو شكل من أشكال الاستبدال المختلفة الذي تدرسه البلاغة العربية والغربية في المجاز المرسل.

أما من ناحية الألوان التي يمكن أن تستخدم لأغراض وظيفية ونفعية ، كأن تستخدم لتحقيق الأمان ، وتعمل على زيادة جذب الانتباه والتأثير في السائح ، كما تزيد الألوان من القدرة على التذكر. كما أن

توظيف اللون في الخطاب الإشهاري له قواعده وأسسه ينبني عليها لكي يكون أكثر فاعلية. ويغلب على صورة الحظيرة الوطنية للهقار لونان رئيسان هما اللون البني الترابي لون تراب جبل الهقار ، واللون الأزرق السماوي لون السماء ، أما بالنسبة للون الثانوي فهو اللون الأخضر لون الأعشاب الطبيعية المحيطة بجبل الهقار. أما بالنسبة للدلالة السيميائية للون البني الترابي ، المصنف ضمن الألوان الحارة ، نسبة إلى النار والدم وهذا اللون يوحي بالثبات ويشير إلى ما هو رجالي ، نسبة إلى استقرار الوضع الأمني في الصحراء الجزائرية ، واللون البني الترابي يعد علامة أيقونية لأنه يشير إلى التراب الطبيعي ، وبالنسبة للون الأزرق السماوي المصنف ضمن الألوان الباردة ، فيقترن بالصحة والشفاء ويعد علامة أيقونية ـ بالصحة والشفاء والهدوء والأمان وهو الشعور الذي يشعر به السائح عند زيارته المنطقة ، ونفس القول ينطبق على اللون الأخضر الذي يرمز إلى الثبات والاستقرار والأمان ، وهو المشكل الأساسي الذي تعاني منه السياحة الصحراوية.

فدلالة البنيات الرئيسية في صورة الحظيرة الوطنية للهقار تشترك في هدف واحد ورئيسي وهو عودة الاستقرار والأمان للمنطقة ، وتحسن الوضع الأمني في الصحراء الجزائرية ، وهذا بتشجيع السياحة الصحراوية.

3.2. تحليل الصورة الثانية:



الصورة الثانية هي صورة للحمام المعدني الشلالة الذي يقع بمدينة قالمة ، وهي تحمل عنوان (الجزائر ، حمامات معدنية) ، وقد كتب هذا العنوان بالخط الديواني ، الذي يعد علامة مؤشريه توحي بالعناية بالنواحي الجمالية ، حيث إن الطبيعة الزخرفية للخط الديواني تتفق مع مضمون هذا الخطاب الإشهاري السياحي باعتبار أن السياحة الحموية موجهة أكثر إلى فئة النساء والمرضى كبار السن ، وهم فئات يهتم بالجوانب الجمالية. بالإضافة إلى أن الخط الديواني هو من الخطوط التقليدية ، التي تتوافق مع هذا الخطاب الإشهاري السياحي الذي يشجع السياحة الداخلية. والهدف من الاستخدام الأيقوني لها هو تشجيع السياحة الحموية.

من جهة أخري فإن هذه الصورة هي شكل من أشكال المجاز المرسل الذي يعتمد على استبدال الكل بالجزء حيث إن حمام الشلالة بقالمة يعد من بين أشهر أربعة عشر حماما معدنيا موجودا بالجزائر.

أمّا من ناحية الألوان ، فيغلب على صورة الحمام المعدني الشلالة لونان رئيسيان ، هما اللون اللبني الترابي لون الشلال ، واللون البني الترابي هنا يوحي إلى الثبات والاستقرار ، دلالة على استقرار الوضع الأمني في مناطق تواجد الحمامات المعدنية ، واللون الأزرق السماوي يوحي بالصحة والشفاء والهدوء ، وهو الهدف الأساسي الذي تسعى الحمامات المعدنية لتحقيقه.

فدلالة البنيات الرئيسية في صورة حمام الشلالة بقالمة ، تشترك في أهداف عديدة وهي توفير الخدمات الجيدة للسائح ، والصحة والشفاء والأمان ، وهو هدف السياحة الحموية ، وهذا النوع من السياحة تسعى وزارة السياحة الجزائرية إلى النهوض به.

4.2 . تحليل الصورة الثالثة:

الصورة الثالثة بعنوان (تيبازة) ، وقد كتب هذا العنوان بخط النسخ ، الذي له بعد عالمي يتوافق مع السياحة الدولية ، في شكلها الساحلية ، وهذه الصورة هي لمنظر طبيعي لخليج تيبازة ، وهي تجمع بين زرقة البحروالسماء ، وخضرة الطبيعة ، وكذلك الآثار الطبيعية الرومانية لمدينة تيبازة ، وهي تدل على الثراء الطبيعي السياحي لمنطقة تيبازة. وهذه الصورة هي شكل من أشكال المجاز المرسل الذي يعتمد على استبدال الكل بالجزء ، حيث إن جمال منطقة تيبازة الساحلية لا يختلف عن جمال مناطق عديدة من الساحل الجزائري (بني صاف ، مستغانم ، تنس ، بجاية ، جيجل ، القل ، القالة).

بالنسبة للألوان فإن هذه الصورة تجمع بين أربعة ألوان رئيسية هي: الأزرق السماوي ، وزرقة البحر ، واللون الأخضر لون الطبيعة ، واللون البني الترابي لون التراب ، فاللون الأزرق السماوي يوحي بالصحة والشفاء والهدوء والأمان ، ولون زرقة البحر هو أيقونة ، لوجود البحر في المنطقة ، أما اللون الأخضر فيرمز إلى الثبات والاستقرار والأمان ، واللون البني الترابي لون الآثار الرومانية هو أيقونة عن وجود كثير من هذه الآثار في هذه المنطقة.

فدلالة العناصر الرئيسية في صورة المنظر الطبيعي لخليج تيبازة تشترك في هدف إمتاع السائح ، بالمناظر الطبيعية والمعالم الأثرية التي

تتمتع بها منطقة تيبازة السياحية.

خاتمـــة:

إن الخطـاب السـياحي الإشـهاري بمكونـاتـه اللسـانية والأيقونـة هـو وسـيلة إقناعيـة وإغرائيـة للسـائح بالقـدوم إلـى موقـع سـياحي معـين أو اسـتهلاك منتـوج سـياحي معـين ، ويكـون هـذا باختبـار تقنيـات ومبـادئ إشهارية معينة تستهدف السائح وتستهوي فكره ، للإقبال علـى زيـارة هذا البلـد السـياحي برغبـة متعاليـة ، وفـي هـذا السـياق يمكـن تحديـد كفـاءة الخطـاب الإشـهاري وقوتـه الإنجازيـة مـن حيـث هـو فعـل كلامـي كلـي مقـامي. ولهـذا فـإنّ النهـوض بالقطـاع السـياحي يحتـاج إلـى الاهتمـام بالخطاب الإشهاري انطلاقاً من المرجعية الثقافية للمجتمع الذي يساهم في نجاح الرسالة الإشهارية ، وفي الحصول على ذلك الإحساس بانتماء إلى المضمون الإشهاري ، فالعنصر الإنساني هو محور كل اتصال وإنّ المجتمع الذي لا يملك صورة عن ذلك هو مجتمع لا يعرف نفسه وهو معرّض في كل وقت للسيطرة والهيمنة أو لأن يسير وفقًا لما يصدره عنه الآخرون من أحكام. ولتحقيق أهداف الإشهار يجب تحقيق شروط من أهمها:

1 ـ اعتبار الإشهار السياحي في جانبه الاتصالي ، وليس كمجرد دخل لزيادة مدا خيل وسائل الإعلام ، لأن ذلك يكون على حساب الرسالة وسوف يؤثر على المضمون الذي يشكل جزءا أساسيا من الاتصال un segment principale de communication.

2 ـ معاملة الرسالة الإشهارية على أنها كيان سمنطيقي حيوي تتفاعل قيمه الاتصالية داخليا من أجل أداء وظيفة أساسية وهي الإقناع.

3 ـ استعادة الرسائل الإشهارية للذات الجزائرية le soi algérien لثقتها بنفسها. هذه الذات التي عاشت لفترات طويلة متذبذبة على المستوى التاريخي والاجتماعي والثقافي.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. باللغة العربية:

1 ـ عبد الجبار منديل ، الإعلان بين النظرية والتطبيق ، ط1 ، دار اليازوري للنشر والتوزيع ، عمان ، 1982.

2 ـ محمد عبد الله الرحيم ، التسويق المعاصر ، دار النشر ، القاهرة ، 1988.

3 ـ محمد خلاف ، مقال : الخطاب الإقناعي ، الإشهار نموذجا. مجلة دراسات أدبية ولسانية ،

عدد خاص بتحليل الخطاب المغرب ، العدد5 ، 1986

1- Alex Mutchielli : les sciences des information et de la communication, collection des fondamentaux, PARIS, hachette supérieur 1995.

2 - Christian Pinson, sémiotique et publicité, PARIS, Edition Dalloz, 1998,

3 - Jean Marie ET Michel, analyse sémiotique des diseurs publicités, PARIS, ed: fanlac.

4 - Christian Metz, cinémaet language, PARIS, édition : organization, 1989.

5 - R. Barthes, présentation de communication. Éditions du Seuil, Paris, 1957

6 - Porches, interdiction aune sémiologie des images dédier,1976.

7 - Julia Kristina, recherches pour un sémanalyse, PARIS, seuil, 1969, p19.

8 - Hartline Joly: introduction a l'analyse de l'image, PARIS, Edition Nathan, 1994.

مفهوم الأسلوب عند المفسرين

قادة يعقوب*

الملخص:

الأسلوب مجال الدراسات الأسلوبية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها ومدارسها ، وهو المجال المشترك بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة.لقد كان لمفسري القرآن الكريم خاصة الذين انتهجوا نهجا بلاغيا نحويا في تفاسيرهم محاولات في تحليل النظم القرآني ، وإبراز أسراره البيانية ، وتتقاطع هذه التحاليل البلاغية والنحوية من التحليل الأسلوبي الذي يمثل الجانب التطبيقي للنظريات الأسلوبية الحديثة.

يمثل الأسلوب عند المفسرين وجها من وجوه الإعجاز القرآني ، لذلك كان هذه التحاليل المطبقة على الأسلوب القرآني المعجز نموذجا تطبيقيا يعتمد على توظيف مفهوم الأسلوب لإدراك الإعجاز البياني للقرآن الكريم.

اختلف مفهوم الأسلوب القرآني المعجز من مدرسة في التفسير إلى أخرى ولكن إذا جمعنا هذا التراث في تعريف الأسلوب أمكننا أن نصنّفه في المجالات الثلاثة في تعريف الأسلوب:المنشئ ، والمتلقي ، والنص.

الكلمات المفتاحية :(الأسلوب ، والتفسير ، والأسلوبية ، والاختيار ، والعدول ، والالتفات ، والسياق ، والتناسب)

Abstract:

The style is the field of modern stylistic studies known by its various trends and schools. It is also the common area between modern style and ancient rhetoric. Those who have interpreted the Holy Quranespecially those who have followed a rhetorician and grammarian process in their interpretationshad

* كلية الآداب واللغات ـ جامعة آكلي محند أولحاج ـ بالبويرة ـ

attempted to analyze the figures and style of the Holy Quran to show its rhetoric secrets. These rhetorical and grammarian interpretations coincide with stylistic analysis which represents the practical of modern stylistical theories.

According to the interpreters, the style represents one side of the Quranic miracle that is why these interpretations applied to the Quranic style prodigy was a practical example which is based on the concept of style to understand prodigy stylistic of Koran.

The concept of Quranic style prodigy postponed from a school of interpretation to another, however, if we collect this heritage in the style definition we can classify the three elements of the definition of style: the transmitter, the receiver and the text.

Keywords: style, interpretation, stylistic, choice, gap, apostrophe, context and convenience.

الأسلوب مفهوم أساسي اعتمدته الأسلوبية في تأسيس علم يدرس الخصائص التركيبية التي بها يكتسب الكلام إلى جانب وظيفة الاتصال وظيفة التأثير الجمالي. إذ هناك من الدّارسين الأسلوبيين من يعتبر الأسلوب من المفاهيم الوصفية التي تطبق كإجراء على النصوص الأدبية قصد اكتشاف الخصائص التركيبية التي تجمع بين الاتصال والتأثير الجمالي(1).

ولقد نشأ الاهتمام بالأسلوب عند العرب مرتبطا بإعجاز القرآن الكريم ، حيث سعى علماء الإعجاز وعلماء التفسير على حدّ سواء لإيضاح الإعجاز القرآني الكامن في أسلوبه ، لذا يقول محمد عبد المطلب:=والذي لا نشكّ فيه أنّ استخدام القدماء لكلمة الأسلوب قد ارتبط بفَهْمهم للكلام الإلهي ومقارنته بالكلام البشري ، كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب:أحدهما خفيّ غير ملموس والآخر متجسّد في الصياغة اللغوية+(2)

وقد أكّد كثير من الدّارسين أن التراث العربي يمثل مصدرا أساسيا للتحليل الأسلوبي ، خاصة تفسير القرآن الكريم وشرح الشعر ، حيث يقول محمد الهادي الطرابلسي : =يمكن القول إنّ لنا ـ نحن العرب ـ

(1) Oswald Ducrot,Tzvetan Todorov,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,éditions du seuil,Paris1972,p99.

(2) محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط01 القاهرة 1995، ص31.

علما للبلاغة ، ولنا تفكيرا في الأسلوب ، ولنا شيئا ثالثا إلى جانب هذا وذاك هو الدراسات التطبيقية ، التي لا يوجد ما يضاهيها في أي حضارة أخرى.ولست أتحدث عن شروح القرآن فحسب ، بل شروح الشعر بصفة خاصة.

هناك شيء يمكن أن نسميه مظاهر الأسلوب كما تتجلى في النصوص. وإذا جمع هذا التراث فإنّه سيكون - في تقديري - حصيلة يمكننا أن نقرأها ونحاول ربطها بالأسلوبية ، علما بأنّ الأسلوبية اليوم علم قائم يزعم لنفسه الاستقلال الذاتي والسؤال الآن هو:هل في إمكاننا أن نتحدث عن صلة الأسلوبية بغير التراث العربي من علوم ومناهج؟+(1).

ظهرت كلمة أسلوب متأخرة لدى المفسرين لأنّهم آثروا عليها كلمة نظم ، التي أخذت مفهومها الاصطلاحي مع ظهور نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني.فشيخ المفسرين محمد بن جرير الطبري [ت 310 هـ] لم يستخدم كلمة أسلوب في تفسيره إطلاقا ، وإنّما استعمل كلمة نظم مرة واحدة في تفسيره ، وذلك في قوله: =ومن أشرفِ تلك المعاني التي فَضَل بها كتابُنا سائرَ الكتب قبله ، نظْمُه العجيبُ ورصْفُه الغريب وتأليفُه البديع؛الذي عجزتْ عن نظم مثْلِ أصغرِ سورة منه الخطباء ، وكلَّت عن وَصْف شكل بعضه البلغاء ، وتحيَّرت في تأليفه الشُّعراء ، وتبلَّدت - قصورًا عن أن تأتيَ بمثله - لديه أفهامُ الفُهماء ، فلم يجدوا له إلا التسليمَ والإقرار بأنه من عند الواحد القهار.مع ما يحوي ، مَع ذلك ، من المعاني التي هي ترغيب وترهيب ، وأمرٌ وزجرٌ ، وقَصَص وجَدَل ومَثَل ، وما أشبهَ ذلك من المعاني التي لم تجتمع في كتاب أنزل إلى الأرض من السماء+ (2)

ليدل بها على طريقة القرآن في التأليف العجيب المرتبط في أساسه بالتركيب والترتيب. ويمكن أن نعتبر هذه الملاحظة التي أبداها المفسر بذرة أسهم بها في تأسيس نظرية النظم التي بلور أسسها عبد القاهر

(1) محمد الهادي الطرابلسي ، مجلة فصول ، ندوة العدد:الأسلوبية ، العدد الأوّل ، أكتوبر ، نوفمبر ديسمبر ، 1984 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص213 - 241.

(2) الطبري محمد بن جرير ، جامع البيان عن تأويل آي القرآن ، ج01 ، تحقيق : محمود محمد شاكر وأحمد محمد شاكر ، ط01 ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت 2000 ، ص199.

الجرجاني[ت:471ه].

يقول حفني محمد شرف في محاولته لتوضيح فكرة الإعجاز البياني في القرآن الكريم عند الطبري:=نفهم من نص الطبري أن التحدي لم يكن في الإتيان بمثل ألفاظ القرآن ولا بمثل معانيه ، وإنّما التحدي كان بالإتيان بمثل أقصر سورة نظما وتأليفا (1) .

وما ذكرنا عبد القاهر الجرجاني ـ ها هنا ـ إلاّ لأنّ نظرية النظم كان مبعث وجودها هو محاولة تفسير الإعجاز القرآني ، وتفسير القرآن الكريم ، لأنّ التفسير نشأ في بدايته لأجل تتبع معاني القرآن ، ولكنّه ما لبث أن تناول مسألة الإعجاز القرآني موضحا أوجه هذا الإعجاز.

ونحاول من البداية تأكيد هذه الرابطة التي تجمع بين اللفظين الأسلوب والنظم لأنّنا سوف نجدهما في تفسير القرآن الكريم مذكورين جنبا إلى جنب ، فرغم أنّ الجرجاني اجتهد كي يعطينا فارقا بينهما بقوله:=والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه+ (2).

إلاّ أنّ هذا لا يحدث فرقا كبيرا بين المفهومين ، لكن الملاحظ أنّ المفسرين فضّلوا في البدايات استعمال كلمة النظم على كلمة الأسلوب ، ولعل مرد ذلك إلى ارتباط لفظة أسلوب ببعض المعاني السلبية كلحن القول ، فقد ذكر الزمخشري[ت538 هـ]في تفسيره لقوله تعالى:× وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ÷ [محمد:30] أنّ معنى=في لحن القول+أي في نحوه وأسلوبه (3) ، وهي الصفة المميزة للمنافقين في كلامهم.فالأسلوب رديف الميل الشائع عن صاحبه ، وهو ميزته التي يعرف بها.فاللحن في القول هو الخطأ وعليه فأسلوب المنافقين في الكلام هو لحن في القول ، وهو عدول عن الصواب ، يقول البيضاوي في تفسير هذه الآية :=لَحْنِ الْقَوْلِ أسلوبه ، أو إمالته إلى جهة تعريض وتورية ، ومنه قيل للمخطئ لاحن لأنه يعدل بالكلام عن

(1) حفني محمد شرف ، إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة1970 ، ص37.

(2) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ج01 ، تحقيق : محمود محمد شاكر أبو فهر ، ط03 ، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة ، السعودية1992 ، ص469.

(3) الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج 04 ، ط01 ، دار الكتاب العربي ، بيروت1407هـ ، ص327. وانظر كذلك:لسان العرب ، ج13 ، ص381.

الصواب+ (1).

وتبعهم القاسمي [ت:1332هـ] في محاسن التأويل فقال :=وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ أي أسلوبه وما يرومون من غير إيضاح به+ (2).

يقول محمد كريم الكواز:=فقرن لحن القول بالأسلوب من ناحية القصد ، فكما يعمد المتكلم في أسلوبه إلى التفنن ، يميل القائل بقوله عن جهته ، فيعرف بذلك الميل+(3).

ومن المفسرين الذين استعملوا كلمة نظم بكثرة في تحليل الفروق الدقيقة بين الأساليب المضمنة في التراكيب اللغوية للأسلوب القرآني ، نجد الزمخشري الذي وظفها بكثرة في =كشّافه+ ، الأمر يشرح مدى تأثره بنظرية النظم؛فقد جعل النظم فنّا (4) ، مقترنا بالبلاغة يجب على المفسر أن يجيده:=ومن حق مفسر كتاب الله الباهر وكلامه المعجز ، أن يتعاهد في مذاهبه بقاء النظم على حسنه والبلاغة على كمالها وما وقع به التحدى سليما من القادح ، فإذا لم يتعاهد أوضاع اللغة فهو من تعاهد النظم والبلاغة على مراحل+(5).

فإنّ هذا الفن يحصل للمفسر بتعاهد أوضاع اللغة ، بمعنى دراسة التراكيب اللغوية وما تحتويه من فروق في المعاني ، وملائمتها للسياقات المختلفة.ولأنّ النظم القرآني هو الذي وقع به التحدي فواجب على المفسر مراعاته ومنحه كلّ جهده:=النظم الذي هو أم إعجاز القرآن.والقانون الذي وقع عليه التحدي ، ومراعاته أهم ما يجب على المفسر+(6).

كما وضّح التحدي الذي وقع في قوله تعالى: ×أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا

(1) البيضاوي عبد الله بن عمر ، أنوار التنزيل وأسرار التأويل ، ج05 ، تحقق : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، ط01 ، دار إحياء التراث ، بيروت 1418هـ ، ص124.
(2) القاسمي محمد جمال الدين بن محمد ، محاسن التأويل ، ج08 ، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، ط01 دار الكتب العلمية ، بيروت 1418 هـ ، ص477.
(3) محمد كريم الكواز ، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم ، ط01 ، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية ، دار الكتب الوطنية بنغازي1418 هـ ، ص38.
(4) انظر الكشاف ، ج04 ، ص134.[وهذه الأسرار والنكت لا يبرزها إلا علم النظم]
(5) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج01 ، ص68.[وقد جاء في الكشاف ، ج 03 ، ص395:=وما أحسن نظم هذا الكلام عند المرتاض بعلم محاسن النظم]
(6) المصدر نفسه ، ج03 ، ص63.

بِسُورَةٍ مِثْلِهِ÷[يونس:38] بقوله:=قل إن كان الأمر كما تزعمون فأتوا أنتم على وجه الافتراء بسورة مثله فأنتم مثلي في العربية والفصاحة.ومعنى بسورة مثله أى شبيهة به في البلاغة وحسن النظم+(1).

فالنظم مكوّن أساسي للسورة القرآنية ، وهو التركيب الخاص بها ، والترتيب المميز لها كما وظّف الزمخشري كلمة أسلوب بالطريقة نفسها التي وظّف بها عبد القاهر الجرجاني الكلمة ، بمعنى أنّها مقترنة بكلمة النظم ، ومن ثمّة التقارب من حيث المدلول إلى درجة التطابق ، فالإعجاز عنده لا يقع في النظم القرآني منفردا ، بل مقترنا بالأسلوب القرآني كذلك:=وهو تأليفه على نظم وأسلوب يعجز عنه كلّ بليغ وصاحب بيان+(2).

ومن هذا يمكن أن نستنتج أن مفهوم الأسلوب عند الزمخشري ارتبط في أساسه بمفهوم النظم ، لكن يختلف عنه في الدلالة على الظواهر الأسلوبية الخاصة التي يتميز بها التركيب القرآني ، فالتراكيب داخلة في التأليف باعتبارها الأجزاء الصغيرة التي يجمعها نظام مخصوص أطلق عليه مفهوم النظم ، فالأسلوب هو الجزء من النظم؛لهذا ذكره الزمخشري عندما تعرض لتحليل بعض الظواهر الأسلوبية المتوفرة بكثرة في القرآن الكريم كالالتفات ؛ إذ يقول في توضيحه في سورة الفاتحة :=وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه ، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب ، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد ، وقد تختص مواقعه بفوائد+(3).

ولم يبق مفهوم النظم على الصفة التي حدّده بها عبد القاهر الجرجاني ، بل وجد المفسرون في هذا التحديد قابلية للتوسع ، فجعلوا النظم يرتبط بمستويين؛ الأوّل التراكيب اللغوية ، وهو المفهوم الذي جاء به الجرجاني ، والمستوى الثاني: الترتيب النظمي ، وهو المرتبط بترتيب السور والآيات. وأطلقوا على المستوى الأوّل مفهوم الأسلوب ، وربطوه بخصائص التعبير والمعاني الثانية التي يحملها.وأطلقوا على

(1) المصدر نفسه ، ج02 ، ص347.
(2) المصدر السابق ، ج01 ، ص592.
(3) المصدر نفسه ، ج01 ، ص14.

الثاني تسمية النظم وربطوه بالتأليف والتنظيم الذي يتحكم في السور والآيات القرآنية (1).

ولما كان الالتفات يكاد يتطابق في تحليلات المفسرين بالأسلوب العدولي الذي يميّز القرآن الكريم ، ولكثرة توفره في النص القرآني ، وفي هذه الكثرة تنوع لا نجده في نص من نصوص اللغة العربية لا قديما ولا حديثا ، لهذا وجد فيه المفسرون قديما وحديثا ـ خاصة المتأثرين بمنهج الزمخشري في التفسير ـ مجالا واسعا للتحليل الأسلوبي ، فحلّلوه تحليلا مستفيضا؛ يقول أبو السعود [ت:982هـ] : =ولما كان المقصودُ في السورة الكريمةِ ذكرَ سوءِ صنيعِ الأممِ السالفةِ مع الرسل المرسلةِ إليهم ولحوقِ العذابِ بهم بسبب ذلك ولَم يكن جميع قوم إبراهيمَ عليه الصَّلاةُ والسَّلامُ ممن لحق بهم العذابُ بل إنما لحِق بقوم لوطٍ منهم خاصةً غيّر الأسلوبُ المطردُ فيما سبقَ من قولِه تعالى وإلى عَادٍ أَخَاهُمْ هُودًا وإلى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صالحا+(2).

فالأسلوب يؤدي دورا في لفت الانتباه إلى المعنى الدقيق عندما يتغيّر ، وقد جعل أبو السعود وراء كلّ تغيير في الأسلوب نكتة تستفاد ، ومعنى يحصل ، وغالبا ما جعل الالتفات كذلك ، =وأياّ ما كان فليس في النظم الكريم تغييرُ الأسلوب رعايةً لأمر مطلوب كما قيل فإن ذلك إنما يكون فيما اقتضى الظاهر سبكاً معيناً ولكن يُعدل عن ذلك لنُكتة أهمَّ منه كما في قوله سبحانه : × الذى يُطْعِمُنِى وَيَسْقِينِ وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ÷ فإن مقتضى الظاهرِ أن يقال والذي يُسقِمني ويشفينِ ولكن غُيِّر إلى مَا عليهِ النظمُ الكريمُ تفادياً عن إسناد ما تكرهه النفسُ إليه سبحانه+(3).

ويرتبط مفهوم الأسلوب عند الزمخشري بالتفنن في استعمال

(1) مصطفى صادق الرافعي ، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، ط08 ، دار الكتاب العربي ، بيروت 2005 ، ص139 [هناك من الباحثين في العصر الحديث من يفرق بين الأسلوب والنظم ، فيجعل الأسلوب أعم من النظم ، لأن النظم يدرك في الجملة ، وفي اللفظ ، وفي الكلمة ، لكن الأسلوب يدرك في العموم ، وفي هذا التوجه نوع من المناقضة لما جاء به الجرجاني إذ جعل الأسلوب ضربا من النظم]:راجع:مصطفى مسلم ، مباحث في إعجاز القرآن ، ط03 ، دار القلم ، دمشق2005 ، ص133.

(2)أبو السعود محمد بن محمد بن مصطفى ، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم ، ج04 ، (د.ط) ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت(د.ت) ، ص224.

(3)إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم ، ج05 ، ص99.

التعبير ، ويكون التفنن موضعيا بمعنى في الجمل المتجاورة المكونة للمقطع الواحد ، كما يكون التفنن في القرآن الكريم بكامله ، وهو ما أدرجه علماء القرآن في المتشابه ، ويرتبط مصطلح التفنن بمفهوم الاختيار الداخل في تحديد مفهوم الأسلوب ، والدال على قدرة المتكلّم في تلوين الكلام(1). لهذا يقول الزمخشري في دراسته للأساليب المتقاربة من حيث المعنى:=ما يجيء بالحسن في موضع وبالأحسن في غيره ليفتن الكلام افتنانا ، وتجمع الغاية وما دونها ، على أن أسلوب تلك الآية خلاف أسلوب هذه+(2).

ويتحكم في الأسلوب السياق القرآني ، وعليه يكون الأسلوب تنويعا لطرق التعبير المختلفة التي يقتضيها السياق ، كما يسهم السياق القرآني في التحليل الأسلوبي الذي أجراه المفسرون على المتشابه القرآني ، فقد ساعدهم هذا التحليل على إدراك سر التنويع الأسلوبي بالمقارنة بين أنواع التراكيب القرآنية المشتركة في الموضوع والمختلفة في التعبير ، ومن ثمّة انصب اهتمام المفسرين على الإجابة عن هذا السؤال : لماذا اختلف أسلوب هذه الآيات من سورة إلى سورة رغم أنّ الموضوع واحد؟.

كما أطلق الزمخشري مفهوم الأسلوب على الافتتاح المتشابه بين سورة ق وسورة ص يقول الزمخشري : =الكلام في ق (والقرآن المجيد بل عجبوا) نحوه في ص(والقرآن ذي الذكر بل الذين كفروا) سواء بسواء ، لالتقائهما في أسلوب واحد+(3).

كما ارتبط مفهوم الأسلوب المتشابه القرآني ، أو ما يسميه بعضهم بالتكرار ، وقد ذكر السيوطي أن التكرار هو تنويع للأسلوب ، وأنّ في هذا التنويع توضيحا لسر التحدي بالسورة القرآنية :=القصة الواحدة لما كُررت كان في ألفاظها في كل موضع زيادةٌ ونقصان ، وتقديم وتأخير ، وأتت على أسلوب غير أسلوب الأخرى فأفاد ذلك ظهور الأمر العجيب في إخراج الأمر الواحد في صورة متباينة في النظم وجذب النفوس إلى سماعه لما جُبلت عليه من حب التنقل بين الأشياء المتجددة واستلذاذها

(1) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق:محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة ، (د ت) ، ص10.
(2) الكشاف ، ج03 ، ص103.
(3) الكشاف ، ج04 ، ص379.

بها ، وإظهار خاصة القرآن ، حيث لم يحصل ـ مع ذلك التكرير فيه ـ هُجْنةٌ في اللفظ ، ولا مَلَل عند سماعه ، فبايَنَ بذلك كلام المخلوقين+(1).

كما للأسلوب ارتباط من حيث تركيز التحليل على خصائص التراكيب اللغوية في الآيات القرآنية بكلمة المجاز ، يقول حفني محمد شرف:= فأبو عبيدة في هذا الكتاب(مجاز القرآن)...يريد أن يبيّن لنا طرق أداء المعنى في القرآن الكريم ، ويقارنها بما هو موجود في كلام العرب ، حتّى يستبين للقارئ فضل نظم القرآن الكريم ، وأسلوبه ، واحتوائه على الأساليب البيانية ، ولكنّه لم يبحث آيات القرآن الكريم كلّها ، بل كان يقتصر على ما فيه بيان طريق للأداء وله مثيل في لغة العرب...وردت كلمة مجاز في هذين القرنين(الثاني والثالث) بمعنى الأسلوب وطريق الأداء+(2).

وهذا يدل على أن مسألة الأسلوب قد طرحت في بدايات نشأة التفسير ، ومن ثمّة فغياب لفظة أسلوب في كتب التفسير إلى غاية القرن الخامس الهجري لا يعني غيابه كمفهوم تطبيقي ، فقد طرحت المسألة من وجهة طرق الأداء في الكلام المشابهة لطرق كلام العرب ، يقول ابن قتيبة :=وللعرب المجازات في الكلام ومعناها : طرق القول ومآخذه+(3).

يأخذ مفهوم الأسلوب مكانة كبيرة عند الرازي فيغدو أساسا لظهور علم المناسبة ، أو ما يسمى لدى علماء القرآن بالتناسب ، لذلك وُظف الأسلوب في إبراز ما يتميز به القرآن الكريم من الإعجاز البياني ، خاصة على مستوى الترابط والتماسك بين سوره وآياته؛يقول فخر الدين الرازي[ت:606] في مفاتيح الغيب :=ومن تأمّل في لطائف نظم هذه السورة وفي بدائع ترتيبها علم أن القرآن كما أنّه معجز بحسب فصاحة ألفاظه وشرف معانيه فهو معجز بحسب ترتيبه ونظم آياته ، ولعل الذين

(1) عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي ، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، ج01 ، ط01 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان1988 ، ص262 ، 263.

(2) حفني محمد شرف ، إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة1970 ، ص18 ، 19.

(3) عبد الله بن قتيبة أبو مسلم ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق:إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (د ت) ، ص22.

قالوا :إنّه معجز بحسب أسلوبه أرادوا ذلك+ (1).

ويمكن أن نعدّ هذا المفهوم للأسلوب نقلة كبيرة في التحليل الأسلوبي ، إذ يأخذ الأسلوب اهتماما كبيرا من المفسرين عندما ألحقوه بالنّص باعتباره مكوّنا أساسيا لمفهوم الإعجاز القرآني الذي يمس كلّ مستويات النّص وأجزائه ، ابتداء من السورة وصولا إلى الآية.وعليه اكتسب الأسلوب كمفهوم إجرائي مكانة أساسية في التحليل الأسلوبي الشامل لكلّ أجزاء القرآن الكريم.إضافة إلى أنّ الرازي يوحي بهذا التقارب الكبير بين مفهومي النظم والأسلوب ، لكنّه نجده في موضع آخر من تفسيره يفضل استعمال مفهوم النظم على مفهوم الأسلوب في تفسير الإعجاز القرآني(2).

فالقرآن أحسن الحديث =بحسب النظم في الأسلوب ، وذلك لأن القرآن ليس من جنس الشعر ، ولا من جنس الخطب . ولا من جنس الرسائل ، بل هو نوع يخالف الكل ، مع أن كل ذي طبع سليم يستطيبه ويستلذه+ (3) .

فالإعجاز الأسلوبي للقرآن الكريم على هذا الأساس قائم على المخالفة في النمط رغم اتحاده من حيث المادة مع الشعر والنثر ، فالأسلوب القرآني يشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى في بعض الظواهر الأسلوبية ، تمثل الأساس الذي يثبت أنّه عربي مبين ، ثمّ يتفرد بما يجعله معجزا لأنّه من رب العالمين.

ولعل ما ذهب إليه الرازي من أن المقصود بالأسلوب المعجز في القرآن الكريم الواقع في النظم الترتيبي والنظم التركيبي هو الذي حفز المفسرين كي يؤلفوا في التناسب القرآني تفاسير تهتم بهذا الجانب من الإعجاز القرآني ، وأشهر هذه التفاسير: نظم الدرر في تناسب الآيات والسور للبقاعي[ت:885 هـ] ، فقد جعل تفسيره من أوله إلى آخره منصبا على إبراز النظم القرآني من خلال توضيح التناسب بين السور والآيات.

وللبقاعي [ت: 885هـ] وقفةعند تكرار القصص القرآني حيث

(1) الرازي فخر الدين محمد بن عمر ، مفاتيح الغيب ، ج07 ، ط03 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت 1420 هـ ، ص106.
(2) انظر مفاتيح الغيب ، ج17 ، ص325.
(3) مفاتيح الغيب ، ج26 ، ص442.

يعرض تعريفا الأسلوب هو أوضح ما استخلصنا من التعريفات المبثوثة في تطبيقات المفسرين ، فيجزم أنّ من فوائد تكرار القصص=بيان الإعجاز بتصريف المعنى في الوجوه المختلفة لما في ذلك من علو الطبقة في البلاغة لأنه ربما قال مُتَعَنِّتٌ عند التحدي:قد استوفى اللفظ البليغ على الأسلوب الأكمل البديع في هذه القصص فلم تبق لنا ألفاظ نعبر بها عن هذه المعاني حتى نأتي بمثل هذه القصة؛ فأتى بها ثانياً إظهاراً لعجزه وقطعاً لحجته ، وربما كررت ثالثاً ورابعاً توكيداً لذلك وتمكيناً للاعتبار بضروب البيان وتصبيراً للنبي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ على أذى قومه حالاً فحالاً+(1).

وعلى هذا ففي تكرار القصص القرآني تنويع للأسلوب ، وفي تنويع الأسلوب يظهر وجه من وجوه الإعجاز القرآني؛ ولعل في قوله تصريف المعنى في الوجوه المختلفة توضيحا لمعنى الأسلوب ، فيكون تعريفه: تصريف المعنى في الوجوه المختلفة.

وقد أورد البقاعي ـ على طريقة المفسرين ـ تعريفا للأسلوب باعتباره الطريقة الخاصة في التعبير ، إذ يقول : =والسر في الإعادة أن الشيء إذا أثبت أو نفي ، وأقيمت الدلائل على إثبات ما ثبت منه ونفي ما نفي ، ثم أعيد ذلك في أسلوب آخر ، كان أثبت في النفس وألصق بالقلب ، لا سيما إن كان في الأسلوب الثاني ـ كما هي عادة القرآن ـ زيادة في البيان وتنبيه على ما لم يتقدم أولاً ، ولا سيما إن كانت العبارة فائقة والألفاظ عذبة رائقة وأنت خبير بأن هذا كله دأب القرآن في أساليب الافتنان+(2).

ولصاحب المنار محمد رشيد رضا[ت : 1354هـ]وقفة تخص التنويع في الأسلوب الذي يمثل وجها من الإعجاز الأسلوبي في القرآن الكريم ، وذلك انطلاقا من سر التحدي بعشر سور مفتريات ، وما القصد من ذكر عشر سور ، حيث يقول: =ولعل وجه التحدي بعشر سور مفتريات دون سورة واحدة ، هو إرادة نوع خاص من أنواع الإعجاز وهو الإتيان بالخبر الواحد بأساليب متعددة متساوية في البلاغة وإزالة شبهة تخطر بالبال ، بل بعض الناس أوردها على الإعجاز بالبلاغة

(1) إبراهيم بن عمر بن حسن الرباط بن علي بن أبي بكر البقاعي ، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ، ج09 ، (د.ط) ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة (د.ت) ، ص267.
(2) المصدر نفسه ، ج07 ، ص251.

والأسلوب ، وهي أن الجملة أو السورة المشتملة على القصة يمكن التعبير عنها في اللغة بعبارات مختلفة تؤدي المعنى ، ولا بد أن تكون عبارة منها ينتهي إليها حسن البيان ، مع السلامة من كل عيب لفظي أو معنوي يحل بالفهم أو التأثير المطلوب ، فمن سبق إلى هذه العبارة أعجز غيره عن الإتيان بمثلها؛لأن تأليف الكلام في اللغة لا يحتمل ذلك.ومن الأمثال التي وضحوا بها هذه الشبهة قوله تعالى:×وَقَالَ رَجُلٌ مُؤْمِنٌ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ أَتَقْتُلُونَ رَجُلًا أَنْ يَقُولَ رَبِّيَ اللَّهُ÷[غافر:28] قالوا إنّ هذه الجملة تحتمل بالتقديم والتأخير بضعة تراكيب أفصحها وأبلغها وأسلمها من الضعف والإبهام تركيبالآية ، ولكن القرآن عبر عن بعض المعاني وبعض القصص بعبارات مختلفة الأسلوب والنظم من مختصر ومطول ، والتحدي بمثله لا يظهر في قصة مخترعة مفتراة بل لا بد من التعدد الذي يظهر فيه التعبير عن المعنى الواحد والقصة الواحدة بأساليب مختلفة وتراكيب متعددة ، كما نرى في سورة فتحداهم بعشر سور مثله في هدايتها وبلاغتها وأسلوبها واشتمالها على الحكم والعبر والأسوة الحسنة المعينة على التربية والتهذيب كما هو شأن القرآن في قصصه+ (1).

وعلى هذا يجمع المفسرون على أنّ التحدي واقع بأسلوب القرآن الذي أعجز العرب على أن يأتوا بمثله.

ويرتبط مفهوم الأسلوب عند المفسرين في العصر الحديث باستعمال اللغة وما تتيحه من إمكانات يجعل مستعملها يختار مما تتيحه ، يقول محمد الطاهر أبن عاشور[ت:1393]:=وقد اشتمل القرآن على أنواع أساليب الكلام العربي وابتكر أساليب لم يكونوا يعرفونها وإن لذلك التنويع حكمتين داخلتين في الإعجاز:أولاهما ظهور أنّه من عند الله إذ قد تعارف الأدباء في كل عصر أن يظهر نبوغ نوابغهم على أساليب مختلفة كل يجيد أسلوبا أو أسلوبين.الثانية أن يكون في ذلك زيادة التحدي المتحدين به بحيث لا يستطيع أحد أن يقول إن هذا الأسلوب لم تسبق لي معالجته ولو جاءنا بأسلوب آخر لعارضته+ (2)

(1) محمد رشيد رضا ، تفسير القرآن الحكيم (تفسير المنار) ج01 ، ط01 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1990 ، ص161.

(2) محمد الطاهر بن عاشور ، التحرير والتنوير=تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد+ ، ط01 ، الدار التونسية للنشر ، تونس 1984 ، ص115.

فإعجاز القرآن بحسب المفسّر كامن وراء تنوع الأسلوب القرآني ، ويحصل هذا التنوع عندما يختار المتكلم من الإمكانات التي تتيحها اللغة.ويؤدي التنوع دور إقامة الحجة على المعاندين الذين واجهوا الدين.وكأنّ التنوع في الأسلوب القرآني هو استقصاء لكل إمكانات اللغة العربية من الأساليب الراقية.

ومن الكلمات التي دخلت على التحليل الأسلوبي لدى المفسرين في تحليل التراكيب القرآنية التي استرعت اهتمامهم ، واكتسبت الخاصية التعبيرية التي ترشحها كي تكوّن أسلوبا قائما على الاختيار من إمكانات اللغة ، أو أسلوبا قائما على العدول عن التراكيب المحتملة التي يفرضها السياق:التفنن والتلوين.

ويكاد يأخذ لفظ التفنن أو الافتنان صفة المصطلح لدى المفسرين وعلماء القرآن ، حيث يعرفه السيوطي[ت:911هـ] عندما تعرض للمتشابه من القرآن الذي تقدم فيه لفظة في موطن معين وتؤخر في موطن آخر من الآيات القرآني بقوله:=إخراج الكلام على عدة أساليب+ (1).

وعرّفه ابن أبي الأصبع:=وهو أن يفتن المتكلم فيأتي بفنين متضادين من فنون الكلام في بيت واحد أو جملة واحدة مثل النسيب والحماسة والهجاء والهناء والعزاء+(2) .

أمّا الزركشي [ت : 794 هـ] فيربطه بالفواصل القرآنية إذ يجعل الافتنان تنويعا في ضروب الفصاحة ، يقول : =وإنّما لم يجئ على أسلوب واحد لأنه لا يحسن في الكلام جميعا أن يكون مستمرا على نمط واحد لما فيه من التكلف ولما في الطبع من الملل عليه ولأن الافتنان في ضروب الفصاحة أعلى من الاستمرار على ضرب واحد فلهذا وردت بعض آي القرآن متماثلة المقاطع وبعضها غير متماثل+(3) .

(1) السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ، الإتقان في علوم القرآن ، ج03 ، (د.ط) ، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة1974 ، ص47.

(2) عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ج01 ، تحقيق:حفني محمد شرف ، الجمهورية العربية المتحدة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، ص588.

(3) الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن ، ج01 ، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ط01 ، دار إحياء الكتب العربية ، بيروت1957 ، ص60.

أمّا الألوسي[ت:1270ه] فقد جعل التفنن في التعبير خاصية أسلوبية تميز القرآن الكريم بكثرة توفرها ، يصعب إدراكها في جملتها إلاّ لمن وفقه الله ، =وبالجملة التفنن في التعبير لم يزل دأب البلغاء ، وفيه من الدلالة على رفعة شأن المتكلم ما لا يخفى ، والقرآن الكريم مملوء من ذلك ، ومن رام بيان سر لكل ما وقع فيه منه فقد رام ما لا سبيل إليه إلا بالكشف الصحيح والعلم اللدني+ (1) .

ففي المقارنة بين الآيتين: ×وَاتَّقُوا يَوْمًا لَا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئًا وَلَا يُقْبَلُ مِنْهَا شَفَاعَةٌ وَلَا يُؤْخَذُ مِنْهَا عَدْلٌ وَلَا هُمْ يُنْصَرُونَ÷ [البقرة:48] ، و ×وَاتَّقُوا يَوْمًا لَا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئًا وَلَا يُقْبَلُ مِنْهَا عَدْلٌ وَلَا تَنْفَعُهَا شَفَاعَةٌ وَلَا هُمْ يُنْصَرُونَ÷ [البقرة:123] المتشابهتين من حيث الألفاظ والمختلفتين من حيث الترتيب يورد محمد الطاهر بن عاشور كلمة تفنن ليدل على التنويع الأسلوبي الذي يفرضه السياق ، =وقد أعيدت هذه الآية بالألفاظ التي ذكرت بها هنالك للتنبيه على نكتة التكرير للتذكير ولم يخالف بين الآيتين إلا من الترتيب بين العدل والشفاعة فهنالك قدم (ولا يقبل منها شفاعة)[البقرة :48] وأَخَّرَ (ولا يؤخذ منها عدل)[البقرة : 48] وهنا قدم (ولا يقبل منها عدل) وأَخَّرَ لفظ =الشفاعة+ مسندا إليه =تنفعها+ وهو تفنن والتفنن في الكلام تنتفي به سآمة الإعادة مع حصول المقصود من التكرير. وقد حصل مع التفنن نكتة لطيفة إذ جاءت الشفاعة في الآية السابقة مسندا إليها المقبولية فقدمت على العدل بسبب نفي قبولها ونفي قبول الشفاعة لا يقتضي نفي أخذ الفداء فعطف نفي أخذ الفداء للاحتراس ، وأما في هذه الآية فقدم الفداء لأنه أسند إليه المقبولية ونفي قبول الفداء لا يقتضي نفي نفع الشفاعة فعطف نفي نفع الشفاعة على نفي قبول الفداء للاحتراس أيضا+ (2).

وقد عرّف محمد الطاهر بن عاشور التفنن بأنّه مراوحة بين الأساليب ، كما جعله خاصية أسلوبية تميّز بها التعبير القرآني:=وهكذا شأن القرآن في التفنن ومجيء الإرشاد في قالب القصص ، والتنقل من أسلوب إلى أسلوب+ (3)

(1) الألوسي محمود بن عبد الله ، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني ، ج01 ، تحقيق:علي عبد الباري عطية ، ط01 ، دار الكتب العلمية ، بيروت1415هـ ، ص269.
(2) التحرير والتنوير ، ج01 ، ص698.
(3) التحرير والتنوير ، ج06 ، ص139.

كما جعل التفنن في الأسلوب تجنبا للإعادة(1) والتكرار لأنّ:=تكرير الأسلوب بمنزلة تكرير الألفاظ+(2) ، وكان لهذا التوجه لدى المفسر أثر في توجيه أسلوب قوله تعالى: ×قَالَ يَا قَوْمِ لَيْسَ بِي ضَلَالَةٌ وَلَكِنِّي رَسُولٌ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ÷ [الأعراف:61] ، وفي هذا التوجيه ناقض غيره من المفسرين الذين اعتبروا إجابة لوط أبلغ من كلام الكفار من قومه ، يقول محمد الطاهر بن عاشور:=خلافا لما في=الكشاف+ ، وكأنه حاول إثبات الفرق بين قول قومه له (إنا لنراك في ضلال) [الأعراف:60] ، وقوله هو: (ليس بي ضلالة) وتبعه فيه الفخر ، وابن الأثير في=المثل السائر+ ، وقد تكلف لتصحيحه التفتازاني ، ولا حاجة إلى ذلك ، لأن التخالف بين كلمتي ضلال وضلالة اقتضاه التفنن حيث سبق لفظ ضلال ، وموجب سبقه إرادة وصفه بمبين [الأعراف:60] ، فلو عبر هنالك بلفظ ضلالة لكان وصفها بمبينة غير مألوف الاستعمال ، ولمّا تقدم لفظ ضلال[الأعراف:60] استحسن أن يعاد بلفظ يغايره في السورة دفعا لثقل الإعادة فقوله: (ليس بي ضلالة) رد لقولهم: (إنا لنراك في ضلال مبين) [الأعراف:60] بمساويه لا بأبلغ منه+(3) .

وعلى هذا تكون وظيفة التفنن عند محمد الطاهر بن عاشور دفع الثقل ، وإبعاد السأم عن المتلقي ، وفي هذا توجه إلى ربط الأسلوب بالمتلقي الذي يعد طرفا أساسيا في تحديد الأسلوب.

ويرتبط التلوين بالالتفات في التحليل الأسلوبي عند كثير من المفسرين في العصر الحديث ، فالألوسي وظّفه عندما شرح الالتفات في الآية الأولى من سورة الإسراء ، فقال:=وصرف الكلام من الغيبة التي في قوله سبحانه (سُبْحانَ الَّذِي أَسْرى بِعَبْدِهِ) إلى صيغة المتكلم المعظم في(بارَكْنا) (ونريه آياتنا) لتعظيم البركات والآيات لأنها كما تدل على تعظيم مدلول الضمير تدل على عظم ما أضيف إليه وصدر عنه كما قيل إنما يفعل العظيم العظيم ، وقد ذكروا لهذا التلوين نكتة خاصة وهي أن قوله تعالى: (الَّذِي أَسْرى بِعَبْدِهِ لَيْلًا) يدل على مسيره عليه الصلاة والسلام من عالم الشهادة إلى عالم الغيب فهو بالغيبة أنسب وقوله تعالى:

(1) التحرير والتنوير ، ج07 ، 282.
(2) التحرير والتنوير ، ج14 ، ص227.
(3) التحرير والتنوير ، ج08 ، ص192.

بارَكْنا حَوْلَهُ دل على إنزال البركات فيناسب تعظيم المنزل والتعبير بضمير العظمة متكفل بذلك ، وقوله سبحانه:لِنُرِيَهُ على معنى بعد الاتصال وعز الحضور فيناسب التكلم معه ، وأما الغيبة فلكونه صلّى الله عليه وسلّم إذ ذاك ليس من عالم الشهادة ولذا قيل إن فيه إعادة إلى مقام السر والغيبوبة من هذا العالم والغيبة بذلك أليق+(1).

وفي قوله تعالى: ×كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَنَبْلُوكُمْ بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ÷ [الأنبياء: 35] يستعمل الألوسي لفظة التلوين مقابلة للفظة الالتفات ، (وَنَبْلُوكُمْ) الخطاب إما للناس كافة بطريق التلوين أو للكفرة بطريق الالتفات أي نعاملكم معاملة من يختبركم بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ بالمكروه والمحبوب هل تصبرون وتشكرون أو لا+(2).

كما عدّ الزركشي تلوين الخطاب مرادفا للالتفات بقوله:=تُسميه أهل المعاني التفاتا+(3) ، ولا شك أنّ هذا الربط يلمح إلى تعريف الأسلوب بأنّه عدول عن النسق الذي بني عليه التركيب القرآني ، فالظاهرة الأسلوبية المتفشية في القرآن الكريم هي الالتفات ـ المصطلح البلاغي القائم في أساسه على العدول في التعبير ـ تؤكد هذا الترابط بين مفهوم العدول والالتفات.

لم يستعمل المفسرون الأوائل اللفظين=إنّ المتتبع لاستعمال لفظ (تلوين الخطاب) في كتب البلاغة والتفسير واللغة يدرك أنّه ليس مصطلحا بالمعنى الفنّي للفظ(مصطلح) ، وإنّما هو وصف لظاهرة أسلوبية أو نصية تعتمد على تنويع الأسلوب ومغايرة الألفاظ في الأغلب+(4).

وعلى هذا يكون لفظ تلوين داخلا ضمن التحليل الأسلوبي منتميا إلى دائرة الأساليب التي حدث فيها التفات ، طالما استعمل المفسرون هذين المصطلحين مجتمعين للعلاقة التي تربط بينهما.

وللدّارسين المحدثين وقفة عند هذه الألفاظ المستعملة من قبل المفسرين في تحليلاتهم للتراكيب القرآنية.فقد استعمل النحاة والبلاغيون

(1) الألوسي ، روح المعاني ، ج08 ، ص14.
(2) م ، ن ، ج09 ، ص31.
(3) البرهان في علوم القرآن ، ج02 ، ص246.
(4) طه رضوان طه رضوان ، تلوين الخطاب في القرآن الكريم دراسة في علم الأسلوب وتحليل النّص ، دار الصحابة للتراث بطنطا ، مصر2007 ، ص15 ، 16.

والمفسرون جملة من المصطلحات وصفوا الظاهرة الأسلوبية التي تمثل خاصية من خصائص أسلوب القرآن المعجز وهي المتشابه عامّة ، والمتشابه اللفظي خاصّة ، والمصطلحات هي: التشابه ، والتفنن ، والتصريف ، والتكرار (1). واستهدفوا من وراء هذا الرصد محاولة استخلاص المصطلح المناسب لتحليل ظاهرة المتشابه في القرآن الكريم (2).

الملاحظ على كلّ هذه المحاولات في تفضيل مصطلح على مصطلح آخر ، أنّ الدّارسين اختلفت وجهات نظرهم إلى هذه الكلمات في دراسة ظاهرة واحدة تخص القرآن الكريم ، والأصح لو نظر هؤلاء إلى مفهوم الأسلوب في عمومه أي دون جعله مرتبطا بظاهرة واحدة لأمكن الخروج من هذا التشتت في توظيف المصطلح.وأدعي أنّي وجدت المخرج إلاّ أنّي أرى أنّ هذا الإكثار من المصطلحات مرتبط بنشأة الدرس الأسلوبي في علم التفسير وعلوم القرآن ، ومن ثمّة فاختلاف المنظور سبب في هذا الإكثار من المصطلح. ولا أرى أن استعمال التنوع أو التشابه أو التصريف أو التكرار هي كلمات تربط بينهما صلة معنوية تجمعها.

المصادر والمراجع:

1 ـ محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الطبعة الأولى1995.
2 ـ محمد الهادي الطرابلسي ، مجلة فصول ، ندوة العدد:الأسلوبية ، العدد الأوّل ، أكتوبر ، نوفمبر ديسمبر ، 1984 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3 ـ محمد بن جرير الطبري ، جامع البيان في تأويل آي القرآن ، تحقيق:أحمد محمد شاكر ، مؤسسة الرسالة ، الطبعة الأولى2000.
4 ـ حفني محمد شرف ، إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، طبعة 1970.
5 ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق:محمود محمد شاكر أبو فهر ، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة ، الطبعة الثالثة1992.
6 ـ محمود بن عمر الزمخشري أبو القاسم ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون

(1) شلتاغ عبود ، أسرار التشابه الأسلوبي في القرآن الكريم ، ط01 ، دار المحجة البيضاء للطابعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2003 ، ص11.
(2) عبد الله محمد النقراط ، بلاغة تصريف القول في القرآن الكريم ، ج01 ، ط01 ، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا2002 ، ص23. [وقد آثرت تسميته بمصطلح تصريف القول في القرآن الكريم اقتداء بكتاب الله تعالى الذي وردت فيه آيات كثيرة في التصريف]

الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة1407هـ.
7 ـ عبد الله بن عمر البيضاوي ، أنوار التنزيل وأسرار التأويل ، تحقق:محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث ، بيروت ، الطبعة الأولى1418هـ.
8 ـ محمد جمال الدين بن محمد القاسمي ، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى1418هـ .
9 ـ محمد كريم الكواز ، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم ، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية ، الطبعة الأولى1426هـ ، دار الكتب الوطنية بنغازي ، ليبيا.
10 ـ مصطفى صادق الرافعي ، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة الثامنة2005.
11ـ محمد بن محمد بن مصطفى أبو السعود ، إرشاد العقل السليم إلى مزيا الكتاب الكريم ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، (د.ت).
12ـ عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي ، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى1988.
13ـ عبد الله بن قتيبة أبو مسلم ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (د ت).
14ـ محمد بن عمر الرازي فخر الدين ، مفاتيح الغيب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة 1420هـ.
15 ـ إبراهيم بن عمر بن حسن الرباط بن علي بن أبي بكر البقاعي ، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، (د.ت).
16 ـ محمد رشيد رضا ، تفسير القرآن الحكيم (تفسير المنار) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولى1990.
17 ـ محمد الطاهر بن عاشور ، التحرير والتنوير=تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد= ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، الطبعة الأولى1984.
18 ـ عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي جلال الدين ، الاتقان في علوم القرآن ، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة1974 .
19 ـ بن أبي الإصبع العدواني ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ت:حفني محمد شرف ، الجمهورية العربية المتحدة ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي.
محمد بن عبد الله ، الزركشي بدر الدين البرهان في علوم القرآن ، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، الطبعة الأولى1957.
20 ـ الألوسي محمود بن عبد الله ، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني ، تحقيق:علي عبد الباري عطية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى1415هـ.
21 ـ طه رضوان طه رضوان ، تلوين الخطاب في القرآن الكريم دراسة في علم الأسلوب وتحليل النّص ، دار الصحابة للتراث بطنطا ، الطبعة الأولى2007.
22 ـ شلتاغ عبود ، أسرار التشابه الأسلوبي في القرآن الكريم ، دار المحجة البيضاء للطابعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى2003.
23 ـ عبد الله محمد النقراط ، بلاغة تصريف القول في القرآن الكريم ، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، الطبعة الأولى2002.
24 – Oswald Ducrot,Tzvetan Todorov,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,éditions du seuil,Paris1972

اللغة الإعلامية في التلفزة والتغير الدلالي بالاقتراض

سعيد بوخاوش*

Abstract:

By its lexical aspect the language of communication posses a vital role to find out new items/words and spreads other existing, in the same ways, eliminates a lot of words by neglecting them or limits its usages. In fact, the age of communication was able to as predicted by many linguists to protect the arabic language and helped this other to be used largely among people, as long as it applies to the requirements of sciences and arts.

The particularity of this language which is, without any doubt, the language of all its users; resides in its flexibility, capacity of absorbing the achievement of civilization all this helped .this language to acquire new looks/appearances according to the ability as the interpretation /translation by word to word it answers the requirements of what the languages acquires by users paradoxically it sometimes has effect/influences either on the form or the contents of the language.

This article shows this phenomenon and gives examples for illustration

Problimatique: The communicative language of TV influences as a heard language in its usage. This is duetoits characteristics; specific features ;functions ; spead ; includesliving fields ; absorbs meanings of civilization sciences and arts .

If these changes have different forms; does the the word to word translation rol in the press lge? And does it help the journalists to enriche the Arabic lexical and as a result changes the reality of language in both forms and contains?

The additional value: This article enriches The language studies in linguistics; if the science of communication language has solved varions problems in the means of communication it is them ; the linguistic communicative means is yet in need for mor concernand intrest from settling rules for this science at the sameetime limit its research in order to protect The language.

It is an obligation for linguistics to put onend to establish recommandations to the word to word translation .

Mots clé : Linguistique, discours, medias, traduction mot à mot, le changement sémantique, la langue des medias, lexique, télévision.

الإشكالية : تؤثر اللغة الإعلامية التلفزية ـ لأنها لغة مسموعة ـ في الاستعمال اللغوي ، وهذا بسبب مميزاتها وخصائصها ووظائفها وانتشارها واحتوائها مجالات الحياة المختلفة واستيعابها معاني الحضارة والعلوم والفنون ، وإذا كان للتغير الدلالي عدة مظاهر ، فهل للترجمة الحرفية دور في هذا المجال في اللغة الإعلامية ؟ وهل تساهم الترجمة الحرفية لدى الصحفيين في ثراء المعجم اللغوي العربي وتغير واقع اللغة في الشكل والمضمون ؟

القيمة المضافة : هذا المقال يثري الدراسات اللغوية في اللسانيات الإعلامية ، فإذا كان علم الإعلام اللغوي قد خطا خطوات كبيرة في حل مشاكل عديدة في وسائل الإعلام ، فإن اللسانيات

* كلية الآداب واللغات ـ

الإعلامية لا تزال بحاجة إلى الاهتمام من خلال وضع قواعد هذا العلم وتحديد مفاهيمه ومجالات بحثه من أجل الحفاظ على اللغة في المجالات الإعلامية المختلفة . والترجمة الحرفية من المظاهر المنتشرة عند الإعلاميين نظرا لضيق الوقت لديهم ، وحاجتهم إلى نقل المعلومة في أقرب وقت من المصادر الإعلامية العالمية . وهي تؤثر في جوهر اللغة ، ولهذا وجب على اللسانيين وضع ضوابط للترجمة الحرفية لكي لا تكون وسيلة لهدم نظام أي لغة .

الكلمات المفتاحية : اللسانيات ، اللسانيات الإعلامية ، الترجمة الحرفية ، التغير الدلالي ، اللغة الإعلامية ، المعجم ، التلفزة .

التلفزة وظاهرة التأثير:

الكل يتكلم عن أثر التلفزة على الفرد والمجتمع ولكن هل هذه التأثيرات موجودة في الجانب اللغوي على مستوى نظام اللغة وعلى مستوى المتكلم باللغة (الفرد والمجتمع) ؟

إن الإنسان في عصرنا هذا أصبح نتاجا لتأثير وسائل الإعلام وتأتي في المقدمة التلفزة ؛ بل نذهب أبعد من ذلك ونقول إن العالم أصبح أسير التلفزة المؤثرة ، ولم يعد في مقدور الإنسان الاستغناء أو الهروب أو العزلة عن هذه الوسيلة ، فكثير من الناس يستيقظ وينام على ما تبثه التلفزة ، ويمضي الصغار وقتا طويلا أمامها مقارنة بأنشطتهم الأخرى كاللعب والدراسة ، وربات المنازل وأزواجهم وأبناؤهم يقضون أطول الأوقات مسترخين أمامها ... وهذا ما يؤكد فاعلية التلفزة كوسيلة مهمة في العملية الاتصالية ، ومن ثم قدرتها على التأثير في المشاهدين وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة(1) .

لقد دلت الإحصائيات التي أجريت في بلدان مختلفة على أن شعوب العالم تستخدم التلفزيون بشكل أساسي ودائم ، بل إنه أصبح عادة من عادات الأسر ، ففي أمريكا مثلا دلت الدراسات الإحصائية على أن جهاز التلفزة يبقى مفتوحا أغلب الساعات في اليوم الواحد(2).

وإذا كانت التلفزة اليوم تحتل مرتبة هامة في المجتمع بسبب مميزاتها وخصائصها ووظائفها وانتشارها ، واختراقها جميع مجالات الحياة اليومية بمختلف أنواعها تقريبا وتستحوذ على جزء كبير من أوقات فراغ الناس ، ولو أن الأمر يختلف من مجتمع إلى آخر والتباين فيما بين الأفراد وارد ، لكن على العموم يقضي الناس عددا معتبرا من الساعات في مشاهدة التلفزة =وبسبب هذا الوجود الكلي لوسائل الإعلام بصفة عامة والتلفزة على وجه الخصوص ، وقدرتها على نشر محتويات ثرية ومتنوعة أصبح الكثير من الناس منشغلين بها وبالتأثيرات التي يمكن أن تحدثها في عقول الأفراد وألسنتهم ووجدانهم وسلوكياتهم وبصفة خاصة في الشرائح الأقل سنا أي الأطفال والمراهقين والشباب ، وعليه فإن قوة التلفزة وتأثيرها أدى إلى القيام بدراسات يصعب عدها في مجالات متنوعة ثقافية وسياسية واقتصادية وغيرها ... ولكن معظم هذه الدراسات ركزت على التأثيرات السلبية لوسائل الإعلام+(3) .

إن وسائل الإعلام لم تترك العديد من المؤسسات الاجتماعية على الحياد بشأن التلفزيون ، وأصبح القلق الذي تبديه شرائح واسعة من المجتمع الجزائري والعربي بخصوص مضمون البرامج في التلفزة أمرا واضحا للعيان(4) ، وظهر انشغال المجتمع بتأثيرات التلفزة مما أدى إلى ظهور ردود أفعال كبيرة على غرار الأسرة التي أصبحت تتنافس مع وسائل الإعلام من أجل كسب ولاء الأطفال ، وأظهرت قلقا عبر عنه أحد الباحثين بقوله : إن الأولياء الجدد هم وسائل الإعلام+(5) ، وبالرغم من ندرة البحوث الميدانية فإن الواقع يؤكد ارتفاع متوسط كثافة مشاهدة الشباب للتلفزة حيث أكدت بعض الدراسات أن الطفل يشاهد ما يقارب ثلاث (3) ساعات ، أي يقضي أمام التلفزة

سنويا ما يقارب 500 ساعة ، في حين لا يقضي على مقاعد الدراسة سنويا سوى 855 ساعة وهو الأمر الذي يؤكد حضور التلفزة في حياة الطفل(6) .

إن الاهتمام بوسائل الإعلام والاتصال جعل العديد من العلماء والباحثين ينظرون في حقيقة قوة وسائل الإعلام والاتصال كعوامل مؤثرة في سلوك ومواقف ومعارف ولغة الأفراد والجماعات والمجتمع بصفة عامة ، وكانت نتائج هذه الأبحاث الكثيرة تختلف بشكل لافت للنظر في الغرب .

ولا شك في أن البحث في تأثير التلفزة ولغتها الإعلامية على الاستعمال الفردي والجماعي من هذا القبيل فلا شك أن تأثير التلفزة على اللغة موجود ، ولكن سبل التأثير والكيفية لا تزال غامضة ، وهذا البحث لا يريد أن يقدم نتائج إنشائية ، بل سأحاول ضبط تأثير التلفزيون وإسقاطها على الجانب اللغوي.

إقبال الطلبة والتلاميذ على مشاهدة التلفزة :

ولأبين خطورة هذا التأثير قمت بدراسة ميدانية على عينة تتكون من 201 تلميذا في الثانوية و530 طالبا جامعيا ، وتتبعت ملكية أسرهم للتلفزة والنتائج المتوصل إليها تعكس تماما نتائج الدراسات السابقة في هذا الميدان ، فمن بين731 فردا أجاب ستة أفراد فقط بأنهم لا يملكون تلفزة أي بنسبة 0,82% هذا يعني أن 99,18% يمتلكون تلفزة واحدة في البيت.

وتتبعت الدراسة بدقة توزع هذه النسبة حيث أن 22,02 % يملك جهازا واحدا ونسبة 38,85 % يملك جهازين ، وتمتلك نسبة 27,77 % ثلاثة أجهزة في حين 10% يمتلكون أكثر من ثلاثة أجهزة في البيت .

وبالنسبة إلى إحصائيات سابقة فإنه :=لم يكن جهاز التلفزيون إلى غاية 1962م منتشرا سوى بنسبة خمسة أجهزة لألف ساكن+(7) ، ولم ترتفع النسبة إلا بقدر ضئيل خلال 10 سنوات ، حيث أصبحت تمثل =ثمانية أجهزة لألف ساكن سنة 1972م(8) ، ولم تبق الوتيرة على هذا النحو في المرحلة اللاحقة ، فقد بلغ حجم التجهيزات بالتلفزة لدى العائلات مع نهاية عشرية الثمانينيات أكثر من 80% (9) ، والملاحظ أن هذه النسبة قاربت النسبة العالمية في الدول المتقدمة في السنوات الأخيرة وبنيت التحقيقات المختلفة على تجاوز نسبة الملكية لهذه الوسيلة سقف 90% (10).

من هنا يتبين أثر وضوح هذه الوسيلة على المجتمع ، وأن إحداث التغيير في المستويات اللغوية وارد ، وسأتطرق للتغير الدلالي في لغة التلفزة .

التغير الدلالي والمعجم الإعلامي :

يعتني علم الإعلام اللغوي بدراسته اللغة كقوة فاعلة تستعمل للتنوير ، لذلك كان علم الدلالة من أهم العلوم التي يفيد منها علم الإعلام اللغوي ، لأن الدلالة هي الحالة النفسية التي تتوسط التأثير بالزمن والاستجابة له(11).

لقد كان المعجميون القدامى يعتمدون الاستعمال الحقيقي في زمانهم لإثبات لفظ ما في المعاجم=فاللغويون الأولون مثل الخليل وأتباعه ولغويو الكوفة ـ كانوا يبينون معاني الألفاظ الشائعة باللجوء إلى الشواهد التي كان لها ذيوع كبير في زمانهم ، ومن ثم كان استشهادهم هذا دليلا أيضا على درجة شيوع اللفظ بهذا المعنى أو ذاك(12) ولكن هل ما يتلفظ به اليوم الإنسان العربي يمكن أن يدخل القاموس وأن يستشهد به المعجمي؟.

لا شك في أن لغة الإعلام في الجانب المعجمي لها دور كبير في إيجاد ألفاظ جديدة وإشاعة أخرى موجودة ، وإماتة الكثير من خلال عدم التداول والاستعمال .

يقرر عبد الرحمن الحاج صالح في هذا المقام حكما : =هل الذي اعتمد عليه في بيان درجة شيوع الألفاظ بمعان معينة يمكن اليوم أن يعتمد عليه المعجميون ؟ =فالجواب نعم+ يضيف ؛ بل هو ضروري لأن الاعتماد على الاستعمال الحقيقي هو أصل الأصول في البحوث اللغوية وفي استثمار هذه البحوث لترقية العربية ، ولا يتصور أن يؤلف معجم ـ أيا كان ـ دون الرجوع إلى الاستعمال ، ونعني بذلك بالنسبة لزماننا كل النصوص أو أكبر عدد منها المحررة أو المنطوقة بالعربية الفصحى من مؤلفات ومقالات وبحوث ودراسات وأشعار وخطابات مسجلة وغير ذلك مما نشر وذاع بين الناس ، فما لم يرجع صاحب المعجم إلى كل هذا واعتمد فقط على معرفته الخاصة وعلى ما ألف من المعاجم السابقة القديمة والحديثة فإنه لم يف بعد بالغرض(13).

لقد ركز عبد الرحمن الحاج صالح =على مشروع الذخيرة اللغوية العربية+ وهو عبارة عن قاعدة من المعطيات النصية أو بنك من المعطيات النصية يمكّن من معرفة درجة شيوع شيء من اللغة أو كثرة دورانه .

ومن هذا المنطلق فإن ما يذاع في التلفزة هو كلام العرب عامة بمختلف مستوياته اللغوية ، ولهذا كان تتبع اللغويين لما يذاع في التلفزة من ألفاظ جديدة دور فعال في تكاثر المعاني وتوسع عدد الألفاظ في القاموس العربي .

لغة الإعلام التلفزي ومعجم الحضارة :

وفي المجال المعجمي كذلك ظهرت الحاجة إلى معجم للحضارة منذ وقت مبكر في القرن العشرين ، والتفت مجمع اللغة العربية في القاهرة إلى هذه الناحية المهمة من نواحي الحياة العامة وعبر الدكتور إبراهيم مدكور عن ذلك بقوله : =إن ألفاظ الحضارة ضرب آخر من المصطلحات اللغوية ، وقد تكون معالجتها أعسر من معالجة المصطلح العلمي والإجماع عليها ليس بالأمر الهين ... لذلك كانت الدعوة إلى وضع =معجم الحضارة الحديثة+ الذي يضم مختلف جوانب الحياة وما يتصل بشؤون المجتمع الفكرية والثقافية والإدارية والسياسية والمهنية والفنية ، ونحو ذلك مما يحتاج إليه الإنسان المعاصر وهو يقرأ الكتب والصحف ، ويستمع إلى الإذاعة ويشاهد الإذاعة المرئية ويتعامل مع شبكة المعلومات الدولية (14).

إن هذا المعجم (معجم الحضارة) حقيقة يمثله حسب عبد الرحمن الحاج صالح الاستعمال القديم والحديث للغة . فهو ليس معجما لغويا فحسب =وإنما هو تعبير عن جوانب الحياة المختلفة ، أي أنه وثيق الصلة بالمجتمع وما يعتمل فيه من نشاط إنساني ، إذ لا يمكن عزل الحضارة عن المجتمع ، وهي النظام الاجتماعي الذي يتحرك فيه الإنسان ـ ولا عن اللغة ـ وهي المعبرة عن مظاهر الحضارة المختلفة وعن مستواها في السلم الحضاري الذي هو سبيل استيعابها مستجدات الحياة+(15).

هذا المجال الحضاري تنبني عليه لغة الإعلام ، فهي تساهم في إشاعة اللفظ الفصيح وغيره بعد أن دخل كثير من الألفاظ الحضارية الأجنبية إلى المجتمع العربي ، واختلفت تلك الألفاظ باختلاف أقطار الوطن العربي ، واختلاف البلد المحتل والمجاور ، فهناك الألفاظ الانجليزية والفرنسية والهندية والإسبانية وغيرها من الألفاظ التي يجب أن تحل محلها ألفاظ عربية فصيحة .

لقد ساهمت وسائل الإعلام في التقريب بين الشعوب ، وكل دولة إلا ولها قنوات تلفزية متعددة ، مما أدى إلى اختلاط اللهجات واللغات المختلفة وانصهارها في بوتقة الحضارة الإسلامية ، أوجد ذلك ألفاظا مختلفة لمدلولات الحياة العامة في مختلف الأقطار والبيئات ، وربما

كان من الضروري أن ننبه هنا إلى أن ما أقوله حول المسموع في القنوات المختلفة من ألفاظ الحياة العامة في الحواضر والمدن والأرياف والبوادي لا يعني الحديث عن العاميات الدارجة أو اللهجات المتعددة فهذه قضية أخرى تحتاج إلى بحث مستقل .

إن اللغة الإعلامية في مجالها المعجمي الدلالي هي ترجمة للغة الحياة العامة والتي يسعى المعجميون لأن يضعوا لها معجما خاصا (16) ، هذه اللغة كما ذكرت (لغة الحضارة العامة ـ اللغة الإعلامية) في جميع هذه الأقطار وعلى الامتداد الجغرافي العربي ، وبالعمق التاريخي هي لغة حية ونامية ومستمرة استمرار الحياة ذاتها ، وهي سريعة التأثر بالأحداث والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية ... ولاسيما لغة الحكم السياسي ، فقد بينت الأحداث الأخيرة التي شهدتها الشعوب العربية تغيرات واضحة في المجال السياسي والعسكري والتاريخي والجغرافي .. حيث انتشرت ألفاظ كثيرة لم تكن موجودة ، بل إن شيئا واحدا وجدت له عدة مدلولات باختلاف المرجعيات والمنطلقات الفكرية والسياسية.

المعجم الإعلامي وثراء المعجم العربي :

وفي إطار التغير الدلالي وبدون مبالغة فإن لغة الإعلام حققت ما يهدف إليه المجمعيون من محافظة على سلامة اللغة العربية وتمكينها ، وهي قادرة على الوفاء بمطالب العلوم والفنون ، كما يقول الدكتور مدكور =بيد أن لغة التعبير الإعلامي مع ذلك في حاجة شديدة وملحة إلى معجم يشمل مجموع ثروتها ، أي كل ما استوعبته الموسوعات اللغوية العربية القديمة والحديثة من مفاهيم وكل ما تضمنته الكتب العلمية والتقنية العربية على اختلاف أنواعها قديما وحديثا من مدركات ودلالات اصطلاحية ، معجم يشمل هذا كله ويعرض مرتبا ترتيبا علميا باعتبار معاني المفردات والعبارات في تبويب قويم ملائم لعقلية العصر وذوقه يتسنى معه العثور بدون عناء على الألفاظ المؤدية للمعاني التي تتردد في أذهان المشتغلين بالتعبير الإعلامي+(17).

وعلى ذلك فإن معجم المعاني المنشود للغة الإعلامية ينبغي أن يتجنب الحوشي من الألفاظ ، وأن يلغي ضدية المفردات المعروفة بالأضداد ، وذلك بأن يحذف من مدلول اللفظ أحد المعنيين المتضادين فيبقى محتفظا بالراجح بين أهل اللغة أو بالدقيق أو الفريد أو النادر الذي يصعب وجود لفظ آخر يؤديه ، أو الذي تشتد إليه حاجة التعريف مثال ذلك أن يحذف من مادة =بيع+ معنى الشراء ، فتبقى مختصة بمعنى البيع كما يحذف من مادة =الشراء+ معنى البيع ، وأن تختص مادة =خفي+ بمعنى السر والكتمان ، وأن يحذف منها معنى الظهور والإعلان ... إلخ+ (18).

هذه المعاجم المنشودة سواء معاجم المعاني أو معاجم ألفاظ الحياة العامة أومعاجم الحضارة الحديثة أو المعاجم التاريخية أو غيرها تحقق ما سبق أن أكدناه من ضرورة وجود معجم يفيد منه رجال الإعلام ، محققا المنهج المنشود في دراسة مفردات اللغة الإعلامية ، عن طريق البحث الاستقصائي عن المفردات في مختلف كتب اللغة العربية القديمة منها والحديثة والصحف والمجلات وكذلك تجريد مصطلحات معاجم الترجمة .. وبذلك يتمكن التعبير الإعلامي من استخدام لغة دقيقة ـ المعرب والمبني من جهة ويسهم في تعميمها من جهة أخرى .

مظاهر التغيير بالترجمة الحرفية في لغة الإعلام :

كان من المفروض أن تختص المجامع اللغوية بهذا الجانب ثم يعمد مستعمل اللغة ـ الصحفي مثلا ـ إلى امتثال قرارات المجمع ، ولكن سرعة الاستخدام وضرورة العمل الصحفي تضطر العاملين في مجال الإعلام إلى توليد مدلولات جديدة عن طريق الترجمة الحرفية ، =والترجمة الحرفية هي نقل كلمة أو أكثر من لغة ما إلى لغة أخرى بترجمة دلالتها إلى اللغة المقترضة ، وليس بنقل لفظها نقلا مباشرا ،

وقد تعطي الكلمة التي تحمل المعنى المقترض دلالة مخالفة أو مناقضة لدلالتها الأصلية في اللغة التي تستعمل فيها أي اللغة المقترضة +(19) ، =والترجمة الحرفية من وسائل التوليد اللغوي في التراث العربي ، ظهرت أهميتها خاصة أثناء نقل العلوم الأعجمية في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي ... وترجع أهمية هذه القاعدة في الغالب إلى حاجة اللغة المورد إلى ملء خاناتها الفارغة ، لإيجاد المقابل المناسب لمصطلحات اللغة المصدر ، أو إلى عجز المترجم أحيانا عن إيجاد ذلك المقابل في اللغة المنقول إليها+(20).

=إن الترجمة الحرفية اليوم تستعمل في توليد حاجة العربية من الألفاظ العامة بواسطة الصحافة ووسائل الإعلام خاصة ، وهي طريقة للحد من الاقتراض الصريح بنسخ كلمات أو تعابير على المنوال الأجنبي ، ولكن باستعمال عناصر لغوية غير خالصة+(21).

وفي هذا المعنى فإن الاقتراض الحقيقي لا يهد خصائص اللغة بنفس الكيفية التي يقوم بها النسخ ، ففي حالة الاقتراض يظهر لفظ جديد في اللغة ، وفي حالة النسخ يضاف معنى جديدا كثيرا ما يكون مستقلا عن المتعارف فيقطع وحدة النظام(22).

وقد عقب الحبيب النصراوي على ذلك بأنه =من الواضح في العصر الحديث أن التقارب الحضاري وتشابك العلاقات الثقافية قد نمى النسخ حتى أصبح من العسير التحكم في مساره ، وهو يجد تبريره خاصة في النمو المتسارع للعلوم ، والكلمة المنسوخة سرعان ما تفقد حداثتها باحتلالها موقعا لغويا عن طريق الاستعمال ويصعب بعد ذلك تحديد هويتها الأجنبية ، ولا أحد يحتج على عجمتها+(23).

إن ما يقوم به الإعلامي اليوم هو تأثير صارخ في بنية اللغة واستعمال اللغة ، لأن اعتماده الترجمة الحرفية يؤثر كثيرا في تغير واقع اللغة العربية في هذين الجانبين ، بل في الشكل والمضمون . فصلة المذيع باللغات الأعجمية أثناء نقله ما يحدث في العالم ، وأسبقية لغات هذه المناطق في إيجاد الألفاظ التي يحتاج إليها الاستعمال ينميان الحاجة إلى التوليد الدلالي عن طريق الترجمة الحرفية ، وقد غدت هذه القاعدة منتجة لألفاظ كثيرة تزاحم الألفاظ العربية يعتمدها الصحفي أحيانا لمجرد التأثير في السامع عن طريق الاستخدام اللغوي المخالف .

ويمكن أن نعطي بعض الأمثلة للتدليل على ما سبق(24) :

ـ مناطق الظل Les zones d'ombres/ الفاقة والخصاصة والحرمان .

ـ بقي في الظل (مجهولا) rester dans l'ombre/ أصبح موازيا لفكرة الظلام أو النسيان ، في حين كلمة الظل في العربية رمز للراحة ورغد العيش مثل : ظل السعادة ، ظلال القرآن.

ـ الغرفة في العربية تعني : مكان في البيت أو المكتب أو غرفة العلاج المركز ، تحول مدلولها إلى عدة معاني : الغرفة التجارية/ الهيئة التي تسير التجارة غرفة الرئيس chambre du president وتعني المكتب الذي يسير أعماله .

الألوان أيضا تغيرت دلالتها :

الأحمر : يدل على الحرية ، استخدامها في الصحافة متغير جدا مقابلة حمراء (mach rouge) لكثرة استخدام الحكام للبطاقة الحمراء .

الضوء الأحمر (feu rouge) للدلالة على الألوان التي تنظم حركة المرور في المدن.

الاتجاه الأحمر للدلالة على الشيوعية .

اليوم الأحمر(journee rouge) .

الأبيض : يدل في العربية على الصفاء ، النقاء ..ويؤدي اليوم عدة معاني :
سنة بيضاء (annee blanche)
انقلاب أبيض (coup d 'etat blanc)
الأصفر : يستعمل للدلالة على الكتب القديمة القائمة على نشر الشعوذة والخرافة
الضحكة الصفراء للتعبير عن الثقافة.
الصحف الصفراء للتعبير عن الصحف التي تشيع الرذائل .
تظهر الترجمة الحرفية أيضا في العديد من المصطلحات(25) :
التكافؤ Equivalance للدلالة على تساوي المسافة أو الحجم في الهندسة .
التصليد Hardening (إنجليزي) للدلالة على معالجة الأنسجة بكواشف تكسبها
التأميم : nationalisation هو استيلاء الدولة على المنشآت والأملاك الخاصة
المعجل accelerateur وهو الآلة التي تضغط على البنزين لتعجيل سرعة المحرك.
الأسر النهري river capture (إنجليزي) انجذاب ماء نهر بنهر آخر .
وهناك توليد لكلمات كثيرة جدا بالتوليد بالترجمة الحرفية ساهمت فيها اللغة الإعلامية وأقر بعضها المجمع اللغوي وبقي الآخر مستعملا عند العامة لا يدري المرء مورده ولا مصدره .

لغة الإعلام والتنمية اللغوية بالتغير الدلالي :

مما سبق يتبين أن اللغة الإعلامية لغة الاتصال بالجماهير تمتاز بالمرونة والقدرة على الحركة فهي لغة حركية ، وهذه الصفة تتمثل في استيعابها لمنجزات الحضارة وروح العلم وواقعية المجتمع الجديد ، وهذه المرونة هي التي تكسبها جمالها ، والجمال شرط أساسي لأي لغة ، على أن اللغة الإعلامية العربية تؤثر الإفصاح في التعبير عن ذلك كله تارة بالتنقيب في كمائن اللغة عن الكلمات العربية التي تدل من قرب أو بعد على ما طرأ من المسميات مادية كانت أو معنوية ، وتارة باستحداث ألفاظ وصيغ من المادة العربية لسد الحاجة إلى التعبير الحضاري في حياتنا الراهنة(26).

إن لغة الإعلام مكنت للفصحى في ميدان التعبير الحضاري الشامل للحياة العامة في البيت والمصنع والمتجر والسوق ولقد كان للوعي اللغوي أثر بالغ خلال الحقبة الماضية في إمداد الفصحى بالمئات من الكلمات التي عبرت عن جديد الحضارة ، ومازالت جهود اللغويين والباحثين والمترجمين والكاتبين عامة تتواصل في هذه السبيل ويظهر إنتاجها فيما تنشره الصحف السيارة من أنباء ورسائل ، وفيما تخرج المطابع من مؤلفات ونشرات(27) [وما تذيعه التلفزة والشبكة العنكبوتية وقنوات الفضاء العربية من أحداث] .

إن الكاتب أو الصحافي يكتب كلاهما ليفهم المستمع أو القارئ في المحيط العام ، فلزام عليه أن يستخدم من اللفظ ما هو مألوف متعارف ، فإن عدل عن المألوف المتعارف إلى غريب من اللفظ غير مأنوس جديد غير شائع ، أظلم قوله وغم تعبيره وانقطع بينه وبين قارئه ضبط الإبانة والإفهام(28).

إن للكلمة وجهين شكلي (صوتي وصرفي) ، ومعنوي مدلولي الذي يرتبط بجانب الدلالة =ولهذا الوجه أيضا صلة بالتوليد لأن في اللغة توليدا للأدلة توليدا شكليا ، وفيها أيضا توليد للمداليل ، وهذا النوع من التوليد هو الذي يسمى التوليد الدلالي ، وهذا التوليد يتمثل في إسناد مدلول جديد إلى دال قائم في اللغة مستعمل ، فهو إذن الانتقال بدوال من مدلولاتها الأصلية التي

كانت مقترنة بها إلى دلالات مستحدثة ترتبط بها ارتباطا حادثا جديدا+[29].

ولهذا فالإعلامي والمتكلم في التلفزة يشيع ألفاظا جديدة فهو من هذه الناحية عمل لغوي ضروري من أجل أن تواصل العلامة أداء دور وظيفي في عملية الإبلاغ ، فتكون قادرة على مواكبة تطور تجربة الجماعة في الكون ، وهي التجربة التي بحسبها يتكون وينمو معجم كل لغة ، فإن لكل مدلول عددا من المؤثرات اللغوية المتوارثة تجعله قابلا لتبديل اسمه (أي أن يأخذ اسم شيء آخر) أو لتغيير معناه (بترك اسمه لشيء آخر[30].

لكن هذا النماء ينبغي أن يخضع للقوانين اللغوية ، وأن يكون هناك تبادل بين الهيئات العلمية اللغوية والمذيعين ، وإلا ستتكون في المستقبل لغة عربية قد تكون مغايرة تماما للغة العربية المعهودة ! .

الهوامش .

1 ـ عبد الرزاق محمد الديلمي ، عولمة التلفزيون (عمان ، دار جرير للنشر والتوزيع ، ط:1 ، 2005) ص: 20 .

2 ـ المرجع نفسه ، ص : 24.

3 – James Halloran , mass media effects : asociological approach ; the audience unt 7,the open university , milton keymes , G B ; pp : 12 - 41 نقلا عن عزي عبد الرحمان ، الإعلام والمجتمع ، ص: 326

4 – في دراسة للدكتور أديب خضور بعنوان البرامج التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال تساءل الكاتب : لماذا تثير البرامج التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال هذا القلق ؟ وبعد عرض فرضيات مختصرة قال : يمكن تفسير قلق السوريين إزاء البرامج التلفزيونية الموجهة إلى أطفالهم بالأسباب التالية :

1 ـ لم يحدث إطلاقا أن ترك أي تطور جديد آخر تأثيرا في حياة الطفل السوري ، وبمثل هذه السرعة والانتشار المباشر كما فعل التلفزيون .

2 ـ ارتفاع متوسط كثافة مشاهدة الطفل السوري للتلفزيون (قدم الأرقام)

3 ـ انفرادية الطفل السوري أمام التلفزيون وانشغال الوالدين عنه .

4 ـ الافتقار إلى الخيارات والوسائل البديلة (نواد ، مجلات ، مسارح ...) وخاصة في الريف .

5 – يشكل الأطفال والشباب أكثر من 75% من المجتمع ويرتفع المستوى الثقافي والتعليمي لديهم باستمرار ، وتزداد بالتالي حاجاتهم الإعلامية وتتنوع مما يزداد حجم تأثير وسائل الإعلام عليهم .

ينظر : أديب خضور ، البرامج التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال ص : 5 - 8

5 – peter golding : the mass media (london , longman , 3 ed , 1979) p : 78 نقلا عن عزي عبد الرحمان ص : 327

6 ـ أديب خضور ، م . ن .

7 - Bernard Vogenne , La presse dans la société contemporaine (Paris : Librairie colin , 1962) p : 285 .

8 - Jean Cazeneuve , L' Homme téléspectateur (Paris : Edition Dénoel , 1974) p : 19

9 - Office National des statistiques (ONS) , http : ||www.ONS . dz

10 ـ تتبع الدكتور مصطفى مجاهدي هذا التطور حيث بين أن ملكية التلفزة تضاعفت مع مطلع القرن الجديد ، بصرف النظر عن التفاوت البسيط في النسب التي توصلت إليها التحقيقات ، فإذا ما راعينا التسلسل الزمني للدراسات فنلاحظ أن ملكية هذه الوسيلة سترتفع سنة 2002 إلى حدود 98,45 % تيطاوني الحاج جمهور وسائل الإعلام في عصر العولمة وواقع مشاهدة القنوات الفضائية في الجزائر = ، رسالة ماجستير في الإعلام والاتصال ، الجزائر : 2002 م ، ص : 172وهذا وفقا للدراسة التي أجريت في مدن شلف ، البليدة ، الجزائر ، ومنطقة خميس مليانة التي شملت عينة قوامها 572 فردا . بينما تظهر نتائج التحريات التي خلصت إليها الدراسة الوطنية التي أنجزها = المركز الوطني للبحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية والثقافية = سنة 2006م أن 96 % من المجموع الكلي للنساء اللواتي تم استجوابهن (والمقدر ب 13755) تمتلك أكثرهن جهاز تلفزيون واحد على الأقل ، وخلال سنة 2008 ووفقا لنتائج التحقيق التي وردت في التقرير الذي أعده مركز = عباسة = لاستطلاعات الرأي تبين أن نسبة ملكية هذه الوسيلة تفوق 99 % ، فمن ضمن 3443 عينة التي شملتها الدراسة ، لم تصرح سوى 13 منها أي ما يعادل 0,4 % بعدم امتلاكها لأي جهاز تلفزيون . للاستزادة في الموضوع ينظر : مصطفى مجاهدي ، برامج التلفزيون الفضائي وتأثيرها في الجمهور ، شباب مدينة وهران نموذجا ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية 2011 ، ص : 40 .

11ـ عبد العزيز شرف ، علم الإعلام اللغوي ، ص : 224 .هناك فرق بين علم الإعلام اللغوي وعلم اللغة الإعلامي أو اللسانيات الإعلامية ، حيث يركز الثاني على اللغة في وسائل الإعلام ، بينما يركز الأول على الوسيلة أكثر من الرسالة ، وعلى علماء اللسانيات التطبيقية تفعيل الدراسات الميدانية في هذا العلم لخطورته على المجتمع .

12 ـ عبد الرحمن الحاج صالح ، أنواع المعاجم الحديثة ومنهج وضعها ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، عدد خاص ، جويلية : 2003 (المجلة 78 ، ج : 3) ص : 676 .

13ـ عبد الرحمن الحاج صالح ، أنواع المعاجم الحديثة ومنهج وضعها ، ص : 676 .

14- معجم الحضارة الحديث ، أحمد مطلوب ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلد 7 - 8 ، ج : 3 ، ص : 602 ، يمكن تتبع تطور معجم الحضارة في نفس المرجع ، فقد ذكر أمثلة كثيرة فردية وجماعية اهتمت بألفاظ الحضارة الحديثة .
15 - أحمد مطلوب ، ص : 604 .
16 - عبد الكريم جمعة ، معجم ألفاظ الحياة العامة ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلة : 78 ، ج : 3 ، ص : 577 .
17 - عبد العزيز شرف ، علم الإعلام اللغوي ، ص : 207 . ومن حسن حظ لغة الضاد أن الرأي العام العربي قد وعى حاجتها إلى هذا المعجم وعبر عن وعيه هذا على لسان أعضاء مؤتمر التعريب الذي انعقد بالرباط من 3 إلى 7 أفريل سنة 1961 ، والذي جعل ضمن قراراته التوصية التالية : يوصي المؤتمر بوضع معجم معاني ليستعين به أبناء العربية في العثور على الألفاظ الدقيقة لما يجول في أذهانهم من المعاني والصور هذا المعجم يفتقده رجال الإعلام العرب وتشتد حاجتهم إليه والذي أخذ المكتب الدائم لتنسيق التعريب في العالم العربي على نفسه إنجازه ضمن التصميم العشاري للتعريب.
18 - عبد العزيز شرف ، علم الإعلام اللغوي ، ص : 208 .
19 - المعجم الوسيط ، ص : 560 .
20 - الحبيب النصراوي ، التوليد اللغوي ، ص : 112 .
21 - Monteil (vincent) : L' arabe modern , Paris , 1960 , p : 170 .
22 - Du Bois (Jean et Claude) , Introduction a la l'exicographie , Le dictionnaire Larousse, Paris : 1971, p : 107 .
23 - الحبيب النصراوي ، ص : 352 .
24 - المرجع نفسه بتصرف شديد .
25 - مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع 1957- 1981.
26 - محمود تيمور ، معجم الحضارة ، ص : 3 .
27 - عبد العزيز شرف ، علم الإعلام اللغوي ، ص : 201 ، وقد ذكرت سابقا أن موقف مجمع اللغة العربية من ألفاظ الحضارة موقفا طيب حيث أقبل على المسميات الدائرة في الحياة العامة يتخذ لأسمائها الأجنبية بديلا مستمدا من الكلم ، وهو نفس الموقف الذي اتخذه المكتب الدائم التنسيق التعريب في العالم العربي لمحاربة اللفظ الدخيل في العالم العربي ، وما نجد ثماره في معجم = قل ولا تقل = الذي طالعتنا به مجلة اللسان العربي .
28 - عبد العزيز شرف ، علم الإعلام اللغوي ، ص : 201 .
29 - الحبيب النصراوي ، ص : 335 .
30 - م . ن ، ص : 335