مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

---------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com

العام الثالث – العدد 24 نوفمبر 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies
مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي
ISSN 2311-519X
www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

المشرفة العامة : د. سرور طالبي
المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التميز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،الجزائر
د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب
د. أحمد رشراش جامعة طرابلس، ليبيا
د. خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق

رئيس اللجنة العلمية: أ.د . الطاهر روابنية ،جامعة باجي مختار/ الجزائر

اللجنة العلمية :

أ.د. أيمن ميدان جامعة القاهرة . مصر
أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية،فلسطين
أ.د. عبد الحميد عبد الواحد،جامعة صفاقس،تونس
أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار،العراق
أ.د. منتصر الغضنفري جامعة الموصل العراق
د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة،مصر
د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر
د. كريم المسعودي جامعة القادسية العراق
د. مليكة ناعيم، جامعة القرويين- المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د أحمد يحيى علي محمد . جامعة عين شمس . مصر
د.محمد محمود السيد أبو حسين . جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية . السعودية
د.عبد الله بريمي . جامعة مولاي إسماعيل . المغرب
د. أحمد طيبي . جامعة سعيدة . الجزائر
د.عامر رضا . جامعة ميلة . الجزائر
د. أسامة محمد موسى عبدالرزاق . جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
د. لطيف يونس حمادي الطائيّ . جامعة ديالي . العراق
د.نبيل حمدي الشاهد . الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا.
د.لحسن عزوز. جامعة الوادي . الجزائر
أ.عايدة سعدي . جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

- الصفحة
- الافتتاحية 7
- "العولمة وأثرها على التراث"، د. نعمان عاطف عمرو. جامعة القدس المفتوحة، فلسطين. 9
- التّراكيب الكلامية العفوية في اللّهجات، لهجة توانت نموذجا، الأستاذ الدكتور/ أحمد قريش/جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان/الجزائر. 31
- النزعة الدرامية في شعر رياض الصالح الحسين، فداء البواب جامعة الأزهر بغزة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية . 43
- دلالة الصوت عند ابن جني إبري أمينة طالبة دكتوراه ضمن مشروع:علم الدلالة وتحليل الخطاب للدكتورة طيبي أمينة . الجزائر 69
- المدرسة اللّسانية الوظيفية أ/وفاء مطرفي جامعة سطيف٢ . الجزائر 83
- تجليات التناص بين قصيدة ابن هانئ الأندلسي في مدح المعزّ لدين الله وقصيدة الطغرائي الأصفهاني في مدح الصاحبالسعيد نظام الملك، سيد محمد رضا ابن الرسول، مريم نوري، إلهة گيلاني، جامعة أصفهان، إيران. 97
- أسئلة الهوية في روايات واسيني الأعرج، د. سعداني يوسف، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس/الجزائر 117
- الوظائف الإحالية للضمائر الشخصية في رسالة المعاش والمعاد للجاحظ الدكتور مفلاح بن عبد الله مختبر اللغة والتواصل المركز الجامعي أحمد زبانة بغليزان/ الجزائر 143
- الحكمة في شعر الإمام الشافعي رحمه الله: دراسة في اللفظ والمعنى الدكتورة قديرة سليم؛ الأستاذة المساعدة في كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد . باكستان 161
- ظاهرة الاغتراب في الشعر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري (دراسة تحليلية في نماذج مختارة). بشير أعبيد، قسم اللغة والأدب العربي – كلية الآداب واللغات، جامعة جيجل – الجزائر. 173
- جمالية اغتراب الشهيد في الشعر الجزائري الحديث، الأستاذ: موسى كراد، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب واللغات - المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف – ميلة _الجزائر. 187
- شعرية الوصف عند لسان الدّين بن الخطيب، ميلاد الميثاق الوصفي في مقامة معيار الاختيار في ذكر المعاهد -. الأستاذ الدكتور محمد زبوش، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف – الجزائر). 103

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

في العدد الجديد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية تناولت معظم الدراسات النصوص الشعرية بالنقد والتحليل، فمن شعر رياض الصالح الحسين إلى شعر ابن هانئ الأندلسي والطغرائي الأصفهاني، ومن شعر الإمام الشافعي إلى الشعر الأندلسي انتهاء بالشعر الجزائري الحديث حيث تم الاشتغال على تيمات مختلفة منها: الحكمة والاغتراب إلى ما هنالك.

هذا وضم العدد كذلك ، مواضيع لغوية مختلفة في اللسانيات الوظيفية وعلم الأصوات، ناهيك عن دراسة في السرد الجزائري تناولت بالبحث والتنقيب روايات واسيني الأعرج وأخرى بحثت في تأثيرات العولمة على التراث.

ككل عدد كانت الموضوعات المقدمة متنوعة وثرية، حيث عكست التوجه العام للمجلة وخطها الذي سارت عليه منذ نشأتها . تأمل أسرة المجلة أن يكون في مستوى تطلعات القراء هذا وتدعو الباحثين إلى الإسهام في حدود اهتماماتها .

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"العولمة وأثرها على التراث"

د. نعمان عاطف عمرو. جامعة القدس المفتوحة، فلسطين.

ملخص:

تواجه الأمة العربية وشعوب العالم الثالث تحديات ومشكلات كثيرة وكبيرة في المجالات السياسية والفكرية والاقتصادية والثقافية، وتشكل هذه التحديات موقفاً مصيرياً لدى شعوب العالم الثالث والشعوب العربية خاصة. والمشكلة التي يقف أمامها إنسان العالم الثالث هي كيف يواجه حاضره ومستقبله؟ وكيف يقارن ماضي الأجداد الذين شغلوا الدنيا بقوتهم وفكرهم وثقافتهم بحاضرنا المتوتر؟

والعربي خصوصاً تواق إلى ذلك الماضي بقدر حبه للمستقبل؛ لأن الماضي الذي بناه الأجداد والأسلاف هو الماضي القوي والمنحدر و الحاضر المستنير، فلا يستطيع العربي ترك ونسيان الماضي والتخلي عنه، وبما تتعرض له هذه الأمة من تحديات ومن ضمنها " ظاهرة العولمة" التي تعني التوحيد الاقتصادي والسياسي والثقافي القسري للعالم، وتعتبر شيء لا مفر منه، ولا يوجد وسيلة للتصدي لها أو الهروب منها؛ لأنها تعتبر لحظة من لحظات التطور الرأسمالي العالمي، وهذا فيه نوع من المج والفصل، دمج مع العالم والمجتمعات الأخرى، وفصل أو هجر لما هو تراث.

إن الهدف لهذه الدراسة هو مناقشة ظاهرة العولمة، التي يجري الحديث عنها كثيراً، وفي هذا المناقشة إجابة عن السؤال: هل العولمة قدر كاسح لا مفر منه؟ وأنها تلغي لدرجة كبيرة السيادة الوطنية أو القومية، ولا بديل عن قبول سياستها ونتائجها في الحقول الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والإعلامية، وقد قسم الباحث هذه الدراسة إلى الأطر التالية:

الإطار الأول: تعريف معنى العولمة وأهدافها.

أما الإطار الثاني فهو: ما هي مخاطر العولمة وأثرها على التراث والثقافة الشعبية؟ أي مخاطرها من الناحية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وفي الإطار الثالث تفصيلاً عن المخاطر الفكرية والإعلامية والدينية، أما الإطار الأخير فهو كيفية المحافظة على التراث من العولمة، وكيف يمكن للمجتمع مسايرة الحاضر مع الحفاظ على الأصالة والعراقة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

Abstract

The Arab and the Third World Nations confront a lot and paramount challenges and problems in the fields of politics, economy, culture and thoughts.

These challenges conform a destinial position for the nations of the third world and the Arab nations specially:

The problem that confront man of the third world is how to face his present and future and how to compare the past of their ancestors who cue the world with their power , intellect and culture and our hesitant present.

The Arab likes his past as well as liking his future because of the strong past he inherited from his ancestors

This nation (The Arab) confronts the phenomenon of Globalization which means the obligator y inevitable unification of economics, politics and culture and they find that there is no mean to stand against it or to flee from it because it is part of the international capitalism development.

The main objective of this study is to discuss in brief the globalization phenomenon which is being talked about much these days. The discussion is necessary to answer the following question:

Is Globalization an inevitable destiny? and does it repeal the nation sovereignty and there is no alternative to accept its policies and results in the economical. Social, political, cultural and information (media) fields.

Based on this, the study is divided into the following frameworks:

First: Definition of Globalization and its objectives.

Second: The risks of Globalization and its influence on the cultural inheritage that is its social , political and economical risks.

Third: The religious, intellectual and information risks in detail.

Finally: How to preserve the cultural inheritage from Globalization.

مقدمة

إن تعريف أي مصطلح يرتبط بمعناه اللغوي والاصطلاحي وبمفهومه ودلالاته، ومصطلح العولمة تعددت ترجماته بتعدد المفاهيم، فذهب بعض الباحثين والمفكرين إلى ترجمته بالكوني أو الكونية أو بالشمولية، بيد أن لفظ العولمة أكثر شيوعاً وتداولاً بالرغم من تعدد التسميات، وهذا البحث يركز على مفهوم العولمة الثقافية والتراثية من خلال المفهوم الذي يقول إن العولمة نظام سياسي واقتصادي واجتماعي وثقافي، يسعى إلى ابتلاع الأشياء والبشر في سبيل تمثلهم وهضمهم وإخراجهم سلعاً جديدة.

ويرى الباحث أن المعنى اللغوي العربي وغير العربي، يشير إلى أن مفهوم العولمة يفيد التعميم وإكساب الشيء بعداً عالمياً، ولا يتوقف على الإنتاج، بل يشمل المنتِج والمنتَج؛ لأن هذا المصطلح يضمر فعلاً إلغائياً يهدف إلى نقل المحدود المراقب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إلى اللامحدود وإلى إلغاء الحدود الجغرافية، وإلى خلق عالم افتراضي يغري بالانتساب إلى العالمية الكونية فيكون الاقتصاد معولماً وكذلك السياسة والأخلاق والفكر والثقافة والعلوم و الإرث الحضاري، ويتمثل الإلغاء هنا في التخصيص والارتباط، وهذا يوحي إلى نقل الفكر العربي من دائرة ضيقة إلى دائرة عالمية واسعة ينبغي التأقلم معها من خلال الاندماج والتبادل الفكري والثقافي والحضاري، دون المساس بأساسيات التراث التي يفترض أن تكون إرهاصات لكل تطور مستقبلي.

وتسعى العولمة إلى السطو على تراث الأمم المنتسبة إلى إرث حضاري عظيم لتعيد صياغته وفقَ أهدافها المادية، ومن ثم تعيد تصديره بعد إخفاء خصوصيته بما يتوافق وطموحات الدول الاستعمارية الجديدة المتغَولة اقتصادياً والممتدة استعماراً فكرياً وثقافياً، وهذا القنص والسطو والتمدد جسده استعمار أوروبي ليس ببعيد، قامت نهضته على ترجمة التراث العربي العلمي والثقافي والفكري الذي حظي باهتمام طلاب أوروبيين قصدوا الجامعات الأندلسية فأفاد الأوروبيون من الترجمات التي كانت عاملاً رئيساً من عوامل النهضة الثقافية والعلمية الغربية، بالإضافة إلى ذلك يرى الباحث أن التراث عامل رئيس من عوامل تشكيل هوية الأمم الثقافية، وبخاصة الهوية الثقافية لأن للتراث دوراً أساسياً في تدعيم الروابط القومية، والتراث هو الفضاء النابض بالحياة والحركة والديمومة والنماء ويعتبر مخزون الأمة الراسخ بخبرات إنسانية أنضجت التطورات وابتكرت المفاهيم والمعتقدات والقيم والعادات والتقاليد وصاغت الرؤى في فنون أدبية ونظريات علمية حرصت على التفكير والإبداع في شتى المجالات الفكرية.

وتركز أهداف العولمة على تشويه العلاقات بالتراث لأن التراث هو ذاكرة الأمة التاريخية والعلمية والفنية، وهذه الذاكرة تصنعها الأجيال وفقَ ما تؤمن به من قيم وعادات وتقاليد وتطورات ورؤى يؤرخ بها لنبض شعوب حية تجعل من تراثها هوية ثقافية تتمايز بثقل نوعي، وهذا الثقل النوعي يمنح الأمم وجودها وثباتها ويحميها من التحول إلى ورقة تقذف بها المؤثرات الخارجية إلى حيث شاءت، ومن جهة أخرى ينبغي الحفاظ على التراث الذي أعده السلف، مع تجنب الجمود، وعلى الأمة التي تعتز بتراثها العمل على تقبل النظام الجديد بما يتواءم مع التراث والحفاظ على الهوية دون مساس بها أو طمس له.

أهداف البحث.

يهدف هذا الموضوع إلى التعرف على ماهية العولمة وعلاقتها بالتراث والثقافة، وتحليل المفاهيم المتصلة بذلك، بما يمهد لها مقدار التأثير الذي ستتركه العولمة في مجال تشكيل السياسات الثقافية على المستويات كافة، وذلك انسجاماً مع تزايد الاهتمام الدولي بالثقافة وعلاقتها بالتنمية الشاملة.

أهمية البحث.

تنبع أهمية هذا البحث من قضايا تطرحها العولمة الثقافية وإدارتها الوظيفية، والنتائج التي يمكن أن تنتج عنها في المجال الثقافي في المجتمعات المغلوبة، ومستقبل التراث العربي.

منهجية الدراسة.

اتبع الباحث المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العولمة وأثرها على التراث

يواجه التراث الشعبي والثقافة الشعبية تحديات كبيرة، أثرت عليه بمختلف مستوياته ومجالاته، مع تطور الحياة ووفرَة وسائل الاتصال الحديثة والسريعة بين ثقافات العالم وظهور العولمة، واستطاعت العولمة أن تخترق المجتمعات البشرية وأن تفقدها في بعض الأحيان هويتها و إرثها الثقافي والشعبي، وخاصة المجتمعات الضعيفة، ولم تعد الثقافة الشعبية بمعزل عن هذا الإطار، والتحديات التي أسهمت في طمس بعض ملامح الثقافة العربية، والتأثير سلباً عليها في الهوية والسيادة والثقافة، نظرا لأن هدف النظام الجديد هو الطمس وإخراج المجتمع من ماضيه العريق إلى حاضر يقود إلى مستقبل غاض.

وأصبح من الضروري خلق أجواء تراثية وثقافية في أماكنها من قبل المجتمع، وتسخير طاقاته وإبداعه بقصد المحافظة على الهوية والتراث، وتوظيف ما لديه من قدرات على مواجهة الحاضر والتأقلم معه، والحفلظ على الأصالة، لتصبح هذه الأجواء منسجمة مع أذواق الأجيال المستقبلية وتصل إلى ما يسمى بعملية الاستقطاب الثقافي والتنمية الشاملة للمجتمعات العربية الإسلامية. ففي ظل هذه الظروف، كيف يمكن المحافظة على التراث العربي وعلى الهوية الثقافية والحضارية في ظل النظام الرأسمالي الجديد الذي شرع العولمة وبسطها على المجتمع الدولي؟ وهل يمكن التوفيق بين مقتضيات الاستقلال والسيادة والوطنية والهوية وبين تحديات العولمة ؟

معنى العولمة

اختلفت أنظار الباحثين في تحديد معنى العولمة، فمنهم من عرفها بقوله: "هي ظاهرة تقوم على إلغاء الحدود وتذويب الفروق الثقافية بين الشعوب"، ويصفها آخر بأنها " طاقة عامة تقوم بابتلاع الحجر والشجر والبشر"[1]، ويكون الكاسب الأكبر في هذا التعريف هو القوي الذي يؤثر بقوته السياسية والثقافية والاقتصادية على الضعيف المُتَلَقي لِكل شيء.

ومن جهةٍ أُخرى عرَّفها آخرون، "بأنها طابع عالمي على النشاطات السياسية والاقتصادية، تهدف إلى ضبط هذه الأمور لتأسيس حضارة كونية جيدة"[2].وهذا التعريف ينتصر لنظام السوق الرأسمالية، حيث السيادة الاقتصادية للأقوى.

ويعرفها آخرون بأنها:" منظومة من المبادئ السياسية والاقتصادية، ومن المفاهيم الاجتماعية والنظامية ومن الأنظمة الإعلامية والمعلوماتية ومن أنماط السلوك ومناهج الحياة، يراد بها إكراه العالم كله على الاندماج فيها، وتبنها والعمل بها والعيش في إطارها"[3].

وتعني العولمة من بين ما تعنيه: الغزو الثقافي وتدمير الهوية الوطنية واحتقار الثقافات الأخرى، والتي يرى الغرب أنها تتناقض مع التقدم والعلم، وهذا موقف ترفضه الشعوب والمجتمعات التي وقعت تحت سطوة هذا الغزو الجديد، الذي ارتدى زيا جديدا لفرض نفوذه وبسط سيطرته من خلال التمويه والتضليل، لسلب المجتمع أصالته وعراقته، ولهذا يصف الغرب المشرق والإسلام بالإرهاب والرجعية ومصادرة حقوق الإنسان[4]. وأصبحت تُستخدم هذه المقولة أينما يريد الغرب

---

[1] . الجابري، عابد محمد، "سلسلة مقالات حول العولمة والهوية"، جريدة الاتحاد الإماراتية، آب، ٨، ص٦، آذار، (٢٠٠٧).
[2] . العشي، عبد الله، ثقافة العولمة بوصفها خطاباً متطرفاً، موقع الكتاب على النت http://www.91-islam.com p9
[3] . العشي، عبد الله، المصدر نفسه:١١.
[4] . إمام، زكريا بشير، في مواجهة العولمة، ط١، (٢٠٠٠)، مركز قاسم للمعلومات، الخرطوم:٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العبث والتدمير خدمةً لمصالحه ومصالح حلفائه من الإمبريالية وإسرائيل. وقد أدى عدم تبلور مفهوم العولمة لدى المفكرين العرب إلى انقسامهم بين مؤيدٍ و رافضٍ لها، ومنهم من قَبِلَ بعضها ورفضَ كثيرا منها، حيث يعتقد مؤيدوها أنها تساهم في تعزيز الإنتاج وتنشيط الاقتصاد العالمي، ويعتقد الرافضون للعولمة أنها تقوم على استبعاد الأمم وجعلها تابعة و اكتساح ثقافة الشعوب، واقتلاعها من جذورها ليصبح العالم كلهِ خاضعاً للإرادة الغربية والأمريكية[1]. وهذا ما قصدناه عندما تحدثنا أن العولمة هي ثقافة القوي التي يفرضها على الضعيف.

ويعتقد الرافضون لها أنها محاولة ماكرة لتعميم أفكار ومفاهيم ومبادئ ونظم وقيم ومعتقدات وأنماط وسلوكيات وعادات المعيشة الغربية الأمريكية، وإعطائها صيغة عالمية، ثم محاولة إحلالها بل وفرضها على حساب الأفكار والثقافات والقيم والمبادئ والأخلاق والأنماط السلوكية والمعيشية الخاصة بالمجتمعات الأخرى، لا سيما المجتمعات العربية والإسلامية[2]. كما يعتقد الرافضون أن العولمة أسوأ صورة من صور الاستعمار عرفتها البشرية من الأزل إلى الآن، لأنها لا تريد فقط سلب أقوات الشعوب واستغلالها كما كان في الاستعمار القديم والاستفادة من موارد بلادها وخيراتها بل تهدف إلى محو شخصيتها وتحويلها إلى أتباع وعبيد [3] مُلغيةً بذلك وجودها وشخصيتها وهويتها في حالة أسوأ مما كان عليه الاستعمار الكولونيالي الإحلالي قديماً.

ويرى الباحث أن الرافض محق وأن المؤيد محق ولكن على المجتمع أن يوازن بين ماضيه وعراقته وهويته وأصوله وبين الواقع الجديد، مع نبذ ورفض صورة الاحتلال الجديدة التي تهدف إلى تجريد المواطن والمجتمع من عراقته وأصالته وفرض واقع جديد يرتدي زي المكر والخبث والخداع، وعدم الركض وراء المغريات التي تفضي في نهاية المطاف إلى الاستسلام والوقوع في قبضة إجرام جديد، يعبر عن حقده وطمعه، وقد انقسم العالم في ظل العولمة إلى مجموعتين:-

أولاً دول منتجة اقتصادياً وفكرياً وإعلامياً .

ثانياً دول مستهلكة لهذا الإنتاج وغير قادرة على المحافظة على حقوقها وخصوصيتها.[4]

وفي هذا الإطار تكون الدول في المجموعة الأولى قد فرضت أجندتها على المجموعة الثانية و استفادت من العولمة في حين أن الدول في المجموعة الثانية هي دول ضعيفة لا حول لها ولا قوة فُرضت عليها العولمة إلى حد أنها ألغت خصوصيتها، ومزقت هويتها لصالح المجموعة الأولى، وقد بلغ الحد بالمجتمعات في دول المجموعة الثانية إلى مرحلة الجمود والبلادة، بسبب أساليب التخدير لهذه الأمم من قبل المفكر المجرم.

تاريخ العولمة

---

[1] . الأمين، عبد الرافع حمد، مقالة بعنوان "أثر العولمة على الثقافة الإسلامية" على الموقع (٢٠١٠) ٧-٨
http://www.islam4 africa.net .index .php/manarat/index 16/98

[2] . محمد، إسماعيل علي، العولمة الثقافة وموقف الإسلام منها، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط١، (٢٠٠١):١٥

[3] . قطب، محمد، المسلمون والعولمة:٤٧.

[4] . الأمين، عبد الرافع حمد، (٢٠١٠)، مصدر سابق: ٨-٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هناك خلاف بين العلماء حول زمن نشوء العولمة فمنهم من قال إن العولمة ليست ظاهرة جديدة، بل هي قديمة قدم التاريخ، فقد جرت العادة أنه عندما تتصدر أمة من الأمم بحضارتها باقي الحضارات الأخرى فإنها تسعى إلى قيادة العالم[1]، وهكذا كان عليه الأمر في الحضارات والأزمان السابقة والغابرة .إلاّ أن لكل عصر أدواته للقيادة وفرض الإرادة.

ويعتقد آخرون أن مصطلح العولمة(Globalization) قد ظهر في بداية التسعينيات وأصبح عَلَماً على الفترة الجديدة التي بدأت بعد هدم جدار برلين عام١٩٨٩م بين الشرق والغرب وكان إيذاناً بسقوط المعسكر الشرقي الشيوعي وفشل النظام الاشتراكي سياسياً واقتصادياً، وتبعه انتصار أمريكا في حرب الخليج الثانية عام١٩٩١م، حيث بدأ عصر فرض السيادة الأمريكية على العالم. ويستدل من ذلك بقول الرئيس الأمريكي الأسبق " جورج بوش الابن"، "من ليس معنا فهو ضدنا"[2].

ولا شك أن هذه العبارة تحمل في طياتهامعنى التعالي على الآخرين والاستكبار والهمجية على العالم، وتحمل دلالة الإجرام الجديد الذي لا يتعامل إلا بسبل الخبث والمكر، وقد استغلت أمريكا تقدمها التقني والاقتصادي وقوتها الاقتصادية في ترسيخ هذه السيادة والسيطرة على العالم. وبدأت مظاهرات تظهر بشكل أوضح بعد الحروب التي خاضتها أمريكا في أفغانستان والعراق وأماكن أخرى لفرض سيادتها وغياب البعض الآخر.

ويَعتقد باحثون آخرون معاصرون أن النشأة الحقيقية للعولمة تبدأ مع تحرير التجارة الدولية واستخدام العلم في المجتمع ثم تبني الحداثة و التكنولوجيا، وبعد ذلك تَبني ما بعد الحداثة، أي ببزوغ الثورة المعلوماتية وتكنولوجيا الاتصالات وازدياد النزعة الإنسانية وظهور منظمات حقوق الإنسان[3]، ومنظمات المجتمع المدني لتكون إحدى آليات نشر العولمة وسيادة ثقافة الدول العظمى فكرياً وسياسياً واقتصادياً.

ويرى الباحث أن العولمة لون آخر من ألوان الاحتلال تسعى إلى تجريد المواطن والمجتمع من عرافته وأصالته وتراثه، وما يقوم به المفكرون القائمون على مبدأ العولمة من ابتكار لهذه الأفكار إنما هو فقط امتداد لألون الإجرام القديمة ولكن بصورة معاصرة ملؤها التمويه، وهنا ينبغي التيقظ والحذر، وعلى علماء الأمم والشعوب دحض هذه الأفكار، ورفض هذه المبادئ وتنبيه الأمم والمجتمعات إلى خطورة هذا الأمر.

أهداف العولمة

للعولمة أهداف كبيرة يسعى المؤيدون لها إلى تحقيقها وهذه الأهداف كما يقول بعض الباحثين لها آثار سلبية، وعواقب وخيمة على الجانب الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، لذلك تسعى كل الأمم والشعوب لتجاوزها وتخطيها ومن أبرز هذه الأهداف ما يلي[4]:-

١- إلغاء النسيج الحضاري والاجتماعي للشعوب، وهذا يهدد وجودها ودوامها ويلغي هويتها الحضارية والبشرية، ويعمل على الفصل بين الماضي والحاضر، ويخطط إلى مستقبل غامض يفضي إلى فقدان وضياع الماضي.

---

[1] . الرقيب، صالح، مرجع سابق، (٢٠٠٣): ٧.
[2] . المرجع السابق، (٢٠٠٣): ٧.
[3] . المرجع السابق، (٢٠٠٣): ١٠.
[4] . الزيود، محمد صايل، تأثير العولمة على الثقافة العربية، ٢٠١٠/١٢/٩. http://www.arabthouank.org/content

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢- تدمير الهويات القومية والثقافية القومية والتراث الشعبي وهذا يعني أن تسيطر أمة من الأمم على باقيها، وتفرض عليها ثقافة معينة تتناقض مع ثقافتها وعقيدتها وطموحها وهويتها الوطنية، وقد شكت وزيرة الثقافة اليونانية "ملينا يركورس" من أن بلدها قد داهمتها الثقافة الأمريكية[١]، ويدل ذلك على سيادة ثقافة الأقوى على الأضعف.

وفي فرنسا صرح وزير الثقافة الفرنسي في السبعينيات من القرن الماضي أنه خائف من وقوع الشعب الفرنسي ضحية الاستعمار الثقافي الأمريكي[٢].وشكا رئيس وزراء كندا " بيار ترودر " من تأثير الثقافة الأمريكية على الشعب الكندي[٣].

وفي فرنسا عندما شعر الرئيس الفرنسي "شارل ديغول" بخطورة تأثير الأفلام الأمريكية على الثقافة الفرنسية قام بإعادة النظر في العلاقات الثقافية والسياسية مع أمريكا وقد أعلن صراحةً أن تلك الإجراءات حماية لفرنسا من الاستعمار الثقافي الأمريكي[٤].

٣- تعميق التناقض بين المجموعات البشرية بقدر قدرة هذه المجتمعات على بلورة استراتيجيات فعّالة وناجعة للصراع على المصالح.

٤- طمس حضارة الأمة المستهدفة وإلغاء ذاكرتها التاريخية والنَيل من رؤاها و طموحاتها المستقبلية.

٥- إيهام العالم من خلال الحملات الإعلامية المركزة والإعلام الموجه بأنه لا يوجد أمام الناس إلا الفكر الرأسمالي والثقافة الغربية إذا أرادوا اللحاق بركب المدنية و التقدم، ومعنى ذلك القضاء على سائر الأيدولوجيات الأخرى خاصة الإسلام الذي يصوره كثير من المتطرفين الغربيين بأنه دين التخلف والعنف والقتل والتطرف والرجوع إلى الخلف، وقد راجت هذه الأفكار في كثير من الدول، بدليل الاعتداءات المتكررة على المساجد والجاليات المسلمة في الغرب، ومحاولات حرق القرآن وتدنيسه، وخاصة من قِبل الجنود المنتشرين في بعض البلاد الإسلامية لثللعراق،و أفغانستان، ويعتبر هذا جزءاً من الهجوم على الثقافة والهوية في المشرق العربي، وهذا واضح من خلال إعلان العداء الديني وشن هجمات فكرية ضد المنهج الإسلامي، الذي يتمسك به العالم العربي والإسلامي.

٦- فرض الهيمنة العسكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية على شعوب العالم وخاصة الضعيفة، وذلك بشتى الوسائل منها ثورة الاتصالات المعلوماتية التي مثلتها وسائل الإعلام المختلفة، وأهمها الأقمار الصناعية والترويج لتجارة الأسلحة.

٧- الحيلولة دون عودة الإسلام لواقع الحياة، وعدم إتاحة الفرصة لمبدأ الإسلام من البروز العالمي من خلال دولة تقوم على أساسه وتسعى إلى تولي الصدارة العالمية، و التأثر بالموقف الدولي على اعتبار أن الإسلام هو المبدأ الوحيد الباقي واقعياً بعد انهيار الشيوعية، وهو القادر على علاج مشاكل الإنسان والحياة برمتها، وهذا ما لا يقبله المسلمون والعرب، ولن يتنازل المسلمون عن مبادئهم التي هي بمثابة عقيدة راسخة أثبتت وجودها على أرض الواقع.

---

[١] . العمر، ناصر، رسالة المسلم في حقبة العولمة: ٣٤.
[٢] . المرجع السابق: ٣٤.
[٣] . المرجع السابق: ٣٥.
[٤] . المرجع السابق: ٣٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٨- تقويض الجهاد بمفهومه الشرعي، وإن كان دفاعاً عن النفس وردعاً للظالمين المعتدين، ومحاربة كل مَن ينادي به واتهامه بالإرهاب والتطرف وقد أدى ذلك إلى إدراج كثير من الحركات الوطنية التي تصارع المحتلين على قائمة الإرهاب السوداء لتتحول إلى هدف لتقوم الولايات المتحدة بمهاجمتها والاعتداء عليها في بلدانها. وذلك بحجة الشرعية الدولية وتجاوز هذه الحركات القواعد الشرعية الدولية من وجهة نظر الولايات المتحدة وحلفائها التي تتخذ من المؤسسات الدولية كالأمم المتحدة غطاء لأعمالها بحجة أن هذه الحركات تخالف الأنظمة والدساتير والأعراف الصادرة عن المنظمات الدولية، حيث غير هذا السلوك كثير من المفاهيم والقيم، وهذا يفضي إلى موت بطيء للمواطن والمجتمع بسبب تلك السياسة الضالة المضللة.

٩- الحكم والاحتكام إلى غير شرعية الله تعالى من أنظمة البشرية وقوانينهم التي تخالف الشرائع السماوية وعقيدة التوحيد وإجبار الناس إلى الاحتكام إلى هذه القوانين تحت مسميات المجتمعات الدولية أو المنظمات الدولية ...الخ فإن هذا يتناقض مع قوله سبحانه وتعالى " أَفَحُكْمَ الْجَاهِلِيَّةِ يَبْغُونَ ۚ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ حُكْمًا لقومٍ يوقنون "[1]، بل تجاوز ذلك من خلال التشكيك بعقيدة التوحيد ووَصْفِها بما لا يليق بها من أوصاف، مما أثر على تماسك أتباع هذه العقيدة وتناثر هويتها واختلاف شمل الأمة الإسلامية بالتأثيرات الخارجية.

خصائص العولمة

تتميز العولمة بأنها نتائج الحاضر بما فيه من مؤشرات تكنولوجية وعلمية واتصالية، وربما لهذه المؤشرات نتائج سياسة واجتماعية واقتصادية وثقافية، ولها خصائص منها:

١ - ارتباط العولمة بالحضارة الغربية حتى أن بعض الباحثين يوحدون بين الأمركة وبين العولمة وأن العولمة تعبير عن سيادة الحضارة الغربية وإنهاء التاريخ .

٢ - أدت العولمة إلى علاقات جديدة بين الأفراد، فلم يُعد الفرد ملزماً بحصر معارفه فيمن يعيشون معه جغرافياً أو مكانياً، وإن امتداد علاقات الأفراد خارج مجتمعاتهم سيربطهم بمجتمعات أخرى مثل المجتمعات المهنية أو الاقتصادية، وبحيث يكون ولاء الفرد للشراكة والمهنة وليس لمجتمعه المحلي.

٣ - قللت العولمة من مفهوم السيادة وزادت من تأثير الخارج في الداخل والعام في الخاص، وأصبح حق التدخل الإنساني من قبل دولة لحماية حقوق أفراد في دولة أخرى أمراً مقبولاً وضرورياً وإنسانياً.

٤ - أدت العولمة إلى توحيد البشر بإلغائها مؤثرات المكان والزمان وبقوة أدواتها في الاتصال والتأثر، فتماثلت قيم وأشكال وأذواق أناس كانوا شعوباً وقبائل متباينة.

٥ - أدت العولمة إلى تـشَـظي المجتمعات وانقسام أفرادها وفئاتها فانتهزت طبقة رجال المال والأعمال الفرصة وقفزت إلى فضاء العولمة وسبحت في مياهها، بينما بقي غالبية الناس مترددين حائرين ناقمين وحاقدين.

٦ - أدت العولمة إلى انسياب أفكار ايجابية عن الديمقراطية وحقوق الإنسان وأعطت وجهاً نظيفاً للعولمة[2].

---

[1] . القرآن الكريم، المائدة، آية ٥٠.

[2] . علاء الدين، تاطورية، العولمة وأثرها في العالم الثالث (التحدي والاستجابة)، عمان، زهران للنشر، (٢٠٠١)، ص٩-١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٧ - تسبب نظام العولمة في انقسام في العالم العربي والإسلامي، وأدت إلى خلق نوع من الفوضى في المجتمعات العربية والإسلامية، وتبين أن هدف العولمة تمثل في تجريد الإنسان من مبدئه الديني أولا لأن الجانب العقدي هو الجانب المؤثر في نفسية المعتقِد.

مخاطر العولمة وأثرها على التراث والثقافة الشعبية:

قبل البدء بالحديث عن مخاطر العولمة يعرج الباحث على تعريف لمصطلحي الثقافة و التراث، يُعرِف "تايلو" الثقافة في كتابه" الثقافة البدائية " بأنها " الكل المعقد الذي يضم المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والتقاليد وكل الإمكانات الأخرى والعادات التي يكتسبها الإنسان لعضو في المجتمع" [1]، وهذا فيه وصف شامل لمناحي الحياة البشرية.

أما التراث فهو " كل ما وصل إلينا مما تركه السلف أو الأجيال السابقة للخلف أو الأجيال الحـــاضرة "[2].

وثقافة الأمة وتراثها عنصران هامان في عملية البناء الحضاري في مجال العقيدة أو الفلسفة أو الأدب أو الاجتماع أو الاقتصاد، فالثقافة طاقة الإبداع في شتى مجالات الإنسان، وتعمل على تهذيب روح الإنسان وصقل مواهبه وتوظيف طاقاته في البناء والتعمير، لا يتأتى ذلك للثقافة إلا إذا كانت ذات جذور ثابتة ومستقلة[3]. ولكل أمة ثقافة تستمد منها عناصر بقائها وقوتها ومقوماتها وخصائصها واستقلالها.

وقد تعددت آراء العلماء والباحثين في أساليب مواجهة العولمة، فمن الناس من تمسك بالدين إلى درجة الغلو كما تمسكوا بالقيم التراثية والحضارة الإسلامية، وهم يرون في العولمة الاغتراب والتغريب، وأنه بعد سقوط الأيدولوجيات الغربية يظل الإسلام الأيدلوجية القادرة على استنهاض شعوب العالم الفقيرة وإنقاذها من مظاهر العولمة.

ومنهم من طالب بمواكبة العولمة ونظر إلى الاتجاه الديني بالانغلاق والتحجر فهم يرون أن العولمة ستؤدي إلى تحديث المجتمع العربي، أما الطريق الثالث فعمل على التوثيق بين التراث والحداثة من خلال توظيف التراث لغايات نضالية وأيدلوجية [4].

إن ضرر العولمة واضح على التراث والثقافة والدين، لأن العولمة لا دينية وهي تُقَسم العالم إلى نطاقين، نطاق الأقوياء المنتجين ونطاق الضعفاء المستهلكين المهيمن عليهم في جميع المجالات، ويمكن تلخيص مخاطر العولمة على ثقافتنا وتراثنا فيما يلي:-

أولاً المخاطر الاجتماعية

للعولمة مخاطر اجتماعية كثيرة منها:

---

[1] . السيد عزمي طه وآخرون، الثقافة الإسلامية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط٣، (١٩٨٣):١١

[2] . المرجع السابق: ٥٩.

[3] . عبد، الرافع حمد، الأمين، مرجع سبق ذكره، ٢٠١٠/٧/٨م.

[4] . المرجع السابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١- أن العولمة تعني الهيمنة الثقافية على الشعوب والعبث بهويتها الثقافية، بحيث تخضع أفكار الأمة ومعتقداتها ووجدانها ومشاعرها وعاداتها وتقالدها لما عليه هذه الدول الاستعمارية من عادات سيئة وقبائح لا يقبلها الإسلام بل لا تتفق مع المجتمعات الإسلامية.

٢- تعمل العولمة على القضاء على الهوية والشخصية الوطنية المحلية وإعادة صهرها وتشكيلها في إطار هوية وشخصية عالمية[1].

٣- تسعى العولمة الاجتماعية إلى سن القوانين التي تبيح المحرمات التي اتفقت الشرائع السماوية على تحريمها كالزنا واللواط والسحاق والشذوذ بجميع أشكاله وصوره الإجهاض[2]. وذلك بحجة حقوق الإنسان ومنظمات المجتمع المدني والحرية الشخصية التي تسعى إلى حماية هؤلاء المنحرفين، فجعلت لهم مؤسسات لحمايتهم وتمثيلاً برلمانياً وعملت على دمجهم في المجتمع، وسنت قوانين تتيح لهم الزواج وحقهم في تبني الأطفال وغير ذلك مما لا يتناسب مع تراث وثقافة المجتمعات وترفضه النفس، والمعروف أن الإسلام والشرائع السماوية الأخرى لها موقف من هذه القضايا وتحرمها.

٤- النيل من كرامة المرأة وعفتها والمبالغة في سن قوانين بادعاء حرية المرأة التي تتناقض مع الشرائع السماوية والتراث، وتتناقض مع عملها التربوي الذي شرعه الإسلام. قال تعالى: وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَىٰ ۖ وَأَقِمْنَ الصَّلَاةَ وَآتِينَ الزَّكَاةَ وَأَطِعْنَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ ۚ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا".[3]

٥- تؤدي العولمة إلى إشاعة الحرية وانتشارها في مختلف المجتمعات، وإلى انعدام الأمن والطمأنينة من حياة الناس، مثل الجريمة والقتل والسرقة وقطع الطريق والاغتصاب والنيل من الأعراض وغير ذلك، وقد أفسد هذا حياة الناس، ونشر الرعب والخوف والأمراض النفسية والعصبية بينهم، فارتفعت معدلات الانتحار للتخلص من الفقر والجوع الذي فرضته هذه الظاهرة التي أطلق عليها العولمة .

٦- يظهر تأثير العولمة من الانتشار الواسع لها، ومن خلال السيطرة على أذواق الناس في العالم، فالموسيقى الغربية والتلفاز والسينما والإنترنت أصبحت منتشرة في مختلف أنحاء العالم، كما أن النمط الغربي في اللباس والأطعمة السريعة وغيرها من السلع الاستهلاكية انتشرت على نطاق واسع في المجتمعات العربية[4].

٧- أدت العولمة إلى انتشار مظاهر اللباس الغربي لدى الرجل والمرأة العربية وخصوصاً لدى فئة الشباب حتى أصبح عنوان لباس هذا الجيل منافي للتراث العربي الإسلامي، وبذلك تكون الثقافة العربية تحولت تدريجياً إلى ثقافة مضمونها تفضيل الكسب السريع والإيقاع السريع و التسلية وإدخال السرور على النفس وملذاتها[5]، مما شكل خطراً على العادات والتقاليد والتراث ولما له من أهمية في الحفاظ على هوية الأمة وتاريخها، وما رافق ذلك من تراجع في دور الأسرة، فقد شهدت العولمة تفككاً في بنية الأسرة، ومما يشير لهذا التفكك فقدان الأسرة لقدرتها على استمرارها كمرجعية قيمة وأخلاقية للتنشئة،

---

[1] . الرقيب، صالح، (٢٠٠٣):٢٥.
[2] . العمر، ناصر، سبق ذكره: ٥٢.
[3] . القرآن الكريم، الأحزاب، آية، ٣٣.
[4] . الرقيب، صالح، (٢٠٠٣)٤٧.
[5] . العمر، ناصر، مرجع سبق ذكره:٢٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بسبب مصادر جديدة لإنتاج القيم وتوزيعها وفي مقدمتها الإعلام المرئي، فضلاً عن تخلي المرأة عن وظيفتها الأساسية في الرعاية، وإظهار طاقاتها في الإنتاج المادي على حساب تربية الإنسان، كل ذلك أدى إلى غياب البيئة الصالحة التي تنشأ فيها القيم وتنمو فيها الأخلاق الإنسانية والنتيجة هي أجيال من الشباب الضائع الحائر الذي يفتقد إلى الحب والحنان والانتماء ويروج فيه للتمرد.

٨- أثرت العولمة على الثقافة العربية، حيث أدت إلى اختفاء العديد من العادات[1] والتقاليد بسبب الانشغالات بالحياة المادية وسيادة النزعة المادية والنفعية والمصلحة الفردية، إضافة إلى انتشار الجريمة بصورة وأشكال متعددة ومتنوعة.

٩- يظهر تأثير العولمة بانتشار الكثير من الأمراض الاجتماعية مثل الزواج العرفي، وعقوق الوالدين والتشبه بين الرجال والنساء والإجهاض، ويعود ذلك إلى انتشار الإعلام ووسائل الاتصال الحديثة، وما يبث فيها مما يؤثر سلباً على المجتمع[2]. وهو ما يعرف بثورة الاتصالات والتكنولوجيا وأثرها على المجتمع مما هز المنظومة الأخلاقية

١٠- يظهر تأثير العولمة في اللامسؤولية والاستهتار لدى الشباب العربي وسعيهم وراء إشباع رغباتهم وحاجاتهم المادية والبيولوجية، والبعد عن الإبداع والتجديد والتميز في الفكر والإنتاج ويعود ذلك إلى غياب دور الأسرة التربوي والإرشادي نتيجة لانشغالها بأمور جانبية وشكلية[3].

استمد الشباب العربي هذه القيم من المجتمع الغربي دون أن يحاول أن تقليد الايجابيات الموجودة في تلك المجتمعات فأصبح تقليدياً أعمى للأمور السلبية ولا علاقة له بالإيجابيات والتقدم والإنتاج.

فتسبب ذلك في شيوع الاتكالية والاعتماد على الأجنبي واستيراده في المجتمعات العربية دون أن تقام قاعدة إنتاجية تعمل على تطور مجتمعاتنا وتنافس المنتجات العربية.

١١- ويظهر تأثير العولمة في تراجع الانتماء للأمة الإسلامية والقومية العربية لدى المواطن العربي من خلال إذابة هذا الانتماء واستبداله نظرياً بالانتماء للمجتمع الإنساني الذي استوجب تغيير وتبديل ملامح الثقافة العربية الإسلامية القائمة على اللغة والتاريخ والعادات والتقاليد المشتركة[4].

١٢- يظهر تأثير العولمة في خفوت المشاعر الدينية التي تحض على الفضيلة وتراجع القيم العربية الأصيلة، كالنخوة والشجاعة والكرم والوفاء بالعهد نتيجة مزاحمتها من قبل ما تبثه العولمة من قيم زائفة دخيلة على تاريخ أمتنا وتراثها الحضاري والفكري[5].

إن ثقافة العولمة ثقافة مادية بحتة لا مجال فيها للروحانيات أو العواطف أو المشاعر الإنسانية، إنها العلاقات الاجتماعية القائمة على التعاطف والتكافل والاهتمام بمصالح وحقوق الآخرين، ومشاعرهم فهي تشكل عالماً يجعل من الشح

---

[1] . الأمين، عبد الرافع، حمد، مرجع سبق ذكره، ٢٠١٠/٧/٨.
[2] . المرجع السابق.
[3] . العمر، ناصر، مرجع سبق ذكره :٥٢.
[4] . الأمين عبد الرافع، حمد، مرجع سبق ذكره، ٢٠١٠/٧/٨.
[5] . الزيود، محمد صايل، عبد الله، تأثير العولمة على الثقافة العربية، على الموقع الالكتروني : http:/www.islamafrica.net index.php.com بتاريخ ٢٠١٠/٧/٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والبخل فضيلة، ويشجع على الجشع والانتهازية والوصول إلى الأهداف بأي وسيلة دون أدنى التفات إلى القيم الشريفة السائدة في المجتمع، وتحول المجتمع البشري إلى مجتمع يسوده نظام أشبه ما يكون بنظام شريعة الغاب، فالقوة هي المسيطرة والضعيف عليه الانصياع والاستهلاك والاستجابة والتنفيذ، دون إبداء وجهة نظر له، وهو تابع ليس متبوعا، وعليه التجرد من مثالياته العقدية والاجتماعية.

ثانياً المخاطر السياسية

للعولمة مخاطر سياسية كبيرة منها:

١-الهيمنة على اقتصاديات العالم، خاصة من قِبل الولايات المتحدة الأمريكية من خلال السعي لسيطرة الاحتكارات والشركات الأمريكية الكبرى على اقتصاديات العالم وقد أدى ذلك إلى الهيمنة السياسية على العالم أجمع[1].

٢- التحكم في مركز القرار السياسي وصناعته في دول العالم لخدمة المصالح الأمريكية وما يسمى بالأمن القومي الأمريكي على حساب مصالح الشعوب وثرواتها الوطنية والقومية[2]، وعملت على زيادة قوة الدول القوية وزادة غناها بينما عملت على زيادة فقر الدول الضعيفة وزادتها جوعاً وفقراً .

٣- فرض السيطرة السياسية والاقتصادية والثقافية و العسكرية على الشعوب بقصد استغلالها ونهب ثرواتها، وبمعنى أوضح بروز نوع جديد من الاستعمار في القرن الحادي والعشرين أبشع لوناً وأشد خطراً وأبلغ ضرراً مما سبق من أنواع الاستعمار التي عرفها العالم.[3]

٤- فتح الباب على مصراعيه أمام الاستعمار الغربي الجديد المباشر منه وغير المباشر وإجبار الدول أو إيهامها بضرورة الدخول في الاقتصاد العالمي، أي بقبول إنشاء مصانع للشركات الكبرى في البلاد تسخر فيها ملايين الأيدي العاملة الرخيصة لإنتاج السلع الاستهلاكية لأسواقهم.

٥- غياب الاستقرار العالمي، ولاسيما في دول العالم الإسلامي التي تعاني من الفتن والحروب الطائفية و الأهلية، وإثارة الخلافات الحدودية بين الدول للإبقاء على بؤر متوترة كما هو الحال بين الكويت والعراق وإيران والإمارات العربية ومصر والسودان وغير ذلك.

٦- تغيير جغرافية العالم من خلال إيجاد كيانات سياسية تابعة مثل دولة جنوب السودان وتيمور الشرقية والهدف من ذلك، تفكيك العالم الإسلامي والعربي وإضعافه والسيطرة على ثرواته ومقدراته.

٧-العمل على فرض الوصاية الأجنبية على شعوب الأمة في جميع المجالات مما يعيق التقدم ويضعف القوة والنفوذ[4].

٨- استباحة الخاص الوطني، وتحويله إلى كيان رَخو ضعيف غير متماسك، وفتح باب التدخلات الخارجية كما هو الحال في فلسطين والعراق وأفغانستان وليبيا و الباكستان واليمن وسوريا وغيرها من دول المنطقة[1].

---

[1] . مقالة بعنوان :" الإسلام والعولمة" على الموقع الالكتروني Http://www.ejtemay.vom/showthread.php.205

[2] . الرقيب، صالح، (٢٠٠٣):٣١.

[3] . مقالة بعنوان:" الإسلام والعولمة"، مرجع سبق ذكره.

[4] . الخضري، محسن، أحمد، العولمة مقدمة في فكر واقتصاد وإدارة عصر اللادولة، مجموعة النيل العربية، القاهرة، ط١، :١٣٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٩- من الناحية الأيدلوجية : تعبر العولمة بصورة مباشرة عن إرادة الهيمنة على العالم من خلال لجوئها إلى الإعلام، لإحداث التغييرات المطلوبة وخلق قوة هيمنة إقليمية تكون حليفة أو تابعة لها، وإضعاف قوى الهيمنة الإقليمية الساعية إلى تحقيق استقلالية تامة[2].

١٠- إضعاف دور الأحزاب السياسية في التأثير في الحياة السياسية في كثير من دول العالم- خاصة الدول الإسلامية_ في الوقت الذي بدأت فيه المنظمات غير الحكومية والجمعيات الأهلية تمارس دوراً متزايداً في الحياة السياسية.

وتبع ذلك إضعاف فاعلية المنظمات والتجمعات السياسية الإقليمية والدولية والعمل على تغيبها الكامل كقوى مؤثرة في الساحة العالمية والإقليمية ومن ذلك:

منظمة الوحدة الإفريقية والجامعة العربية، ومنظمة المؤتمر الإسلامي. و يلاحظ المتابع لنشاطات هذه المنظمات أنها لا تستطيع اتخاذ أي موقف تجاه القضايا السياسية المعاصرة وتجاه الأحداث الجارية مثل قضايا فلسطين والبوسنة وكشمير والشيشان وغيرها[3].

١١- عملت العولمة على إضعاف سلطة الدولة الوطنية وإلغاء دورها وتقليل فاعليتها، وقتل روح الانتماء في نفوس أبنائها، فالعولمة نظام يقفز على الدولة والوطن والأمة.

إن هذا يفضي إلى تجريد الفرد الذي هو لبنة البناء في المجتمع من حرية التعبير والحديث في أمور السياسة التي ينبغي أن تخضع للنقد وإبداء وجهات النظر فيها، بيد أن سياسة العولمة تنص على التلقي فقط، دون تقبل أي نقد من المواطن والمجتمع، فهي سياسة استعمارية فكرية جديدة، وهي امتداد لأصناف الغزو القديمة المتعاقبة على مر العصور.

المخاطر الاقتصادية

مخاطر العولمة الاقتصادية كثيرة وخطرة منها ما يلي:

إيهام العالم بأنه لا سبيل للتقدم الاقتصادي إلا بنظام السوق المفتوح أي الحرية الاقتصادية المطلقة، لفتح أسواق العالم أمام المنتجات الغربية بشكل عام والمنتجات الأمريكية بشكل خاص[4].

العولمة تفرض تحدياً مهماً يتمثل في أن كل اقتصاد عليه أن يصنع فرص نجاحه بنفسه، وهذا يعني أن الدول القوية اقتصاديا ستحقق مكاسب من العولمة، أما غيرها فليس لها إلا الخسائر والمجاعات كما هو حال الدول الأفريقية عامة. و ظهور احتكارات الشركات الكبرى بسبب صناعتها المتميزة، حال دون التوسع في المشروعات الوطنية و أضعف الاعتماد على مساندة الدولة في مواجهة المنافسة الأجنبية.

ازدياد الهوة بين الأغنياء والفقراء حيث تتكدس الأموال في يد فئة معينة تحمل مقاليد الحياة الاقتصادية[1] وهذا يساعد في انتشار الفقر والعوز، وقد حذر الإسلام من عاقبة تضخم الأموال في يد المحتكرين من أهل الجشع والطمع، فحث على

---

[1] . الأمين، عبد الرافع، حمد، مقالة بعنوان :" أثر العولمة على الثقافة الإسلامية " على الموقع http/www.islam4africa.net/index.8/7/2010.

[2] . الرقيب، صالح، العولمة، (٢٠٠٣):٣١ والزيود، محمد، صايل نصر الله، مرجع سبق ذكره، ٢٠١٠/١٢/٩.

[3] . الرقيب، صالح، (٢٠٠٣) :٣٣.

[4] . المرجع السابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التوازن وعدالة التوزيع، قال تعالى: مَا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِ مِنْ أَهْلِ الْقُرَىٰ فَلِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَىٰ وَالْيَتَامَىٰ وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ كَيْ لَا يَكُونَ دُولَةً بَيْنَ الْأَغْنِيَاءِ مِنْكُمْ ۚ وَمَا آتَاكُمُ الرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَاكُمْ عَنْهُ فانتهوا"[2].

انهيار وغرق اقتصاديات بعض الدول التي ركبت سفينة العولمة، مما أدى إلى تراجعها اقتصادياً و دعوتها إلى التقشف في مواجهة هذا الانهيار، واليونان وإسبانيا وبعض دول أوروبا بدأت الآن تدرك هذه الحقيقة.

أدت العولمة لطغيان مرتجات الدول الكبرى وسيادتها على كل الأسواق العالمية دون منافسة تذكر من الدول النامية، لذا قال أحد الباحثين الغربيين" إن ضحايا الرأسمالية ما يقرب ٢٤ مليون إنسان في العالم"[3]، وأن ضحايا العولمة قد يفوق هذا العدد يضاف إليها حالة الجشع في الأسواق العالمية.

إن هذه المخاطر ناجمة تلك السياسة التي رسمها مفكرو العولمة لفرض نظامهم الاقتصادي على العالم، وقد تبين أن ارتباط العولمة بالجانب الأمريكي يعني وجود قوة أمريكية فوقية تنظر إلى المجتمع الدولي نظرة احتقار وازدراء، وتعني توسعا في السياسة الأمريكية من خلال سياسة العولمة القاتلة لأبناء المجتمعات.

رابعاً المخاطر الفكرية

من أخطر أهداف العولمة ما يعرف بالعولمة الثقافية والفكرية، فهي تتجاوز الحدود التي أقامتها الشعوب لتحمي كيان وجودها، وما له من خصائص تاريخية وقومية وسياسية ودينية، ولتحمي ثرواتها الطبيعية والبشرية وتراثها الفكري، حتى تضمن لنفسها البقاء والاستمرار والقدرة على التنمية ومن ثم الحصول على دور مؤثر في المجتمع الدولي. فالعولمة الثقافية تقوم على دعم الثقافة الرأسمالية لتصبح الثقافة العليا. وتتلخص مخاطر هذه العولمة فيما يلي:

١ - يظهر تأثير العولمة على اللغة العربية من خلال طغيان اللغة الانجليزية على اللغة العربية في الأسرة والمدرسة والجامعة والإعلام والترجمة والتأليف، و يُخيَل للسامع أن اللغة العربية عجزت مفرداتها عن التعبير الصحيح السليم للصور والمشاهدات، لكن الواقع يظهر أن العيب يكمن في أهل العربية وليست في اللغة نفسها. ومن مظاهر العولمة التربية والتعليم وانتشار المدارس التي تدرس باللغة الانجليزية وازدياد أعدادها سنة بعد سنة، واعتمادها على مناهج غير عربية[4]، وما يرجح كفة هذه المدارس حصولها على امتيازات خاصة، بالإضافة إلى ذلك هناك القوانين المعمول بها في المجتمعات العربية لا تعمل على إعلاء شأن اللغة العربية ولا تهتم بها كلغة رسمية ولغة متوارثة ولغة كتاب مقدس، وهذا في حد ذاته دعم للعولمة ويعد من ضمن المدخلات التي تفضي إلى مخرجات سلبية.

٢ - يظهر تأثير العولمة ببروز التبعية الثقافية للعديد من المفكرين والمثقفين والأكاديميين، والمؤسسات الغربية، حتى شاع في العالم العربي تفضيل خريج المدارس والجامعات الغربية، وتفضيل من يجيد اللغة الانجليزية حتى لو كانت لغته العربية غاية في الضعف وهذا الاتجاه يشيع على المستوى الرسمي وغير الرسمي، فهذه التبعية الثقافية لدى العديد من المفكرين وجدت تربة خصبة نمت فيها بسبب عدم الرفض من المتلقي الذي وقع تحت تلك السيطرة الفكرية

---

[1] . المرجع السابق.
[2] . القرآن الكريم، الحشر، آية:٧.
[3] . مقالة بعنوان:" تأثير العولمة على الثقافة والتراث المحليين" على الموقع الالكتروني:
http:/www.alwfaa.net/default.asp?peagsh=subTop.138.
[4] . المرجع السابق .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٣ - الدعوة الخطيرة في الثقافة العالمية المشتركة وتوحيد الأفكار والقيم والعقائد بحيث يدخل الناس في ثقافة عالمية واحدة تنادي بالإباحية والحرية الشخصية وغير ذلك من المفلسد، الأمر الذي مزق الهوية الوطنية المحلية.

٤ - من مخاطر العولمة الفكرية ما تنطوي عليه من قضايا الولاء والانتماء والهوية والتقرب من العولمة على حساب الثقافة والهوية والتراث الوطني[1].

يتبين مما سبق أن المخاطر التي نجمت عن العولمة لم تكن فقط بسبب النظام العالمي الجديد الذي ينص على العولمة، وإنما أيضا بسبب التفاعل بين المرسل والمتلقي، في ظل غياب الوعي العربي.

خامساً المخاطر الإعلامية

أما المخاطر الإعلامية للعولمة فتتلخص فيما يلي:

١ - تشويه صورة العروبة والإسلام عبر وسائل إعلام مدسوسة خادمة للغرب ومروجة لأفكاره المسمومة.

٢ - تشويه صورة الجهاد والمقاومة بالإرهاب والتطرف والإسلام وفوبيا راديكالية وغير ذلك من المصطلحات.

٣ - العمل على إيجاد قنوات فضائية وإعلامية تروج للأفكار الغربية باعتبارها أهلاً لقيادة العالم، لما وصل إليه من تطور تكنولوجي كبير.

٤ - تقوم بعض وسائل الإعلام بالترويج لإمكانية التعايش مع المحتل والتسامح معه.

٥ - تقوم وسائل الإعلام التي حملت لواء العولمة للإساءة للأديان وتشويه صورتها والنيل منها دون محاسبة من أحد بحجة الحرية الفكرية ومنها من تطاول على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أكثر من مرة .

٦ - إن أدوات ووسائل العولمة في مجال الإعلام والاتصالات خاصة الأقمار الصناعية التي تدور حول العالم في كل لحظة، وتتسلل إلى البيوت على وجه الأرض وفي باطن الأرض دون استئذان وتلعب بشخصية الأفراد والأمم جميعاً. تثير في برامجها وأنشطتها الأفكار الدخيلة وتشجع أنواع الانفتاح وتحطم القيود وتتناقض بذلك مع التراث والتقاليد العربية ولإسلامية، وكذلك مع النظام الاجتماعي والأخلاقي والثقافة العربية والإسلامية الأصيلة والتراث العربي العريق[2].

وقد تبين من خلال الدراسة والبحث في الجانب الإعلامي أن الإعلام العربي وكثير من الشبكات الإعلامية العالمية مسخر لخدمة الجانب الأمريكي صاحب فكرة العولمة، وذلك بسبب توفير الدعم الدولي وحشد الرأي العام العالمي لدعم الكيان الصهيوني الذي يعتبر بمثابة السرطان الذي تفشى شرايين الدول والمجتمعات في حوض البحر الأبيض المتوسط.

سادساً المخاطر الدينية .

وتتمثل المخاطر الدينية في الأمور التالية :

١ - خلخلة عقيدة المسلمين والتشكيك فيها وذلك عبر وسائل وأساليب متعددة كون العقيدة تشكل الهوية الإسلامية وكمكون رئيس للتراث العريق[3].

---

[1] . المرجع السابق.
[2] . مرجع سبق ذكره :٤٥.
[3] . العمر، ناصر، رسالة المسلم في خطبة العولمة:٣٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢ - إضعاف الولاء والانتماء للعقيدة ونشر الأفكار الهدامة وقيم المجتمع المدني التي تتعارض مع الولاء للعقيدة والالتزام بها بحجة التخلف وعدم قدرتها على مواكبة التطورات.

٣ - تتيح العولمة المجال للتيارات الفكرية غير الدينية والتي تهتم بالحياة الدنيوية من نشر أفكارها من خلال إيجاد نماذج إنسانية غربية، مثل كفالة اليتيم وإعانة الملهوف بينما هذه الإعانات الإنسانية غير متوفرة في العالم العربي الإسلامي إلا من خلال المنظمات والمؤسسات الإنسانية الغربية [1]، علماً أنها من صلب الدين الإسلامي وهذا يظهر المجالات الإنسانية الغربية على أنها تقوم بعمل مجهود إغاثة إنسانية في منطقتنا، بينما أنظمة الحكم العربية لا تقوم بهذا الأمر رغم أنها من ضمن العقيدة الإسلامية.

إن استبعاد الإسلام وإقصائه من الحكم والتشريع، واستبداله بقوانين مدنية وإقصاء الأخلاق الإسلامية واستبدالها بمنظومة قيم مدنية مستمدة من الفلسفة الغربية المادية والبراجماتية، أدت إلى تحول جزء من الرموز والمناسبات الإسلامية عن مقصدها الحقيقي، فمثلاً تحَوّل شهر رمضان المبارك والأعياد من مناسبات دينية تقام فيها العبادات على مختلف أنواعها إلى مناسبات بذخ ورفاه وتسَوق ومناسبات استهلاكية من الدرجة الأولى عكس ما هو في الأخلاق والتراث الإسلامي لثني المسلمين عنها.

ويرى الباحث أن هذه السياسة التي قادها مفكرو العولمة تنبه إليها المفكرون العرب والمسلمون، وقد عملوا على توعية أبناء المجتمعات من خلال الرموز التي تمثل القاعدة، وتعد القاعدة هي الأساس ويقصد بها المجتمع وأبناؤه، لذا فإن نجاح هذه السياسة لا يعقل أن يتوج بالنجاح إلا من خلال استخدام القوة ضد أبناء الشعوب وهذا ما يدور الآن على الساحة العربية والإسلامية، بيد أن فرض النظام المضلل الذي نجم حالة مخاض في الفكر الغربي وعقم في التفكير، لا يتم ولن يتقبله أبناء المجتمعات بما في ذلك الشعوب غير العربية، لأن الفكر الغربي توجه نحو استقلالية وتفرد في الفكر والثقافة التي أراد بسط نفوذه من خلالها، وقد تنبه المجتمع إلى خطورة هذه السياسة وأخذ بالحشد والتعبئة والعمل على توعية المجتمعات من خلال رمزها وممثليها.

المحافظة عل التراث من العولمة:

إن من سلبيات دعاة العولمة وصناعها وقوفهم ضد هويات الشعوب وثقافة الأمم وسعيهم إلى فرض هيمنة ثقافة واحدة وإخضاع العالم لسيطرة حضارة واحدة، وهذا يعني انهياراً وشيكاً للاستقرار العالمي، لأن فرض العولمة على المجتمعات البشرية بالإكراه والقوة يطمس الهوية الثقافية والحضارية للشعوب، وينسف أساس التعايش الثقافي بينها. مع انتشار العولمة كونها ظاهرة عالمية ذات تداعيات وإرهاصات بدأت صحوة العودة للتراث بين الأمم حتى يناهض أفكار العولمة وأسسها وأساليبها الماكرة في تدمير البني الثقافية والفكرية والعقائدية والاقتصادية والاجتماعية للأمم الضعيفة وتفكيك تكوينها وهويتها[2].

إن تراث الأمة من عادات وتقاليد وأماكن ومعارف وموروثات مختلفة أخرى هي التي تحدد هوية الأمة، وتعتبر قوة ينبغي أن يُحافظ عليها خاصة في زمن العولمة التي نعيش، وزوالها يعني هشاشة الأمة. وحتى نواجه العولمة ونحد من تأثيرها لا بد من اتباع الخطوات التالية:

---

[1] . الرقيب، صالح، (٢٠٠٣)، مرجع سبق ذكره:٤٥.

[2] . السيد، وليد، أحمد، بحث بعنوان :" التراث والهوية والعولمة مقاربات نظرية أساسية "، مدير مجموعة الونارد ودار معمار لأبحاث استشارات العمارة والتراث بلندن:٢ص

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١ -الاهتمام بالتراث العربي الإسلامي والتمسك به وعدم الخجل من الحديث عنه والاعتداد به فهو أساس الانتماء وأصل البقاء والجسر إلى المستقبل.

٢ -محاولة الموائمة بين العولمة والتراث، بحيث نأخذ من العولمة ما يفيدنا ولا يتناقض مع تراثنا أو يطمسه، فالعولمة أمر واقع لا يمكن إنكاره، ولكن تسخيرها بقدر المستطاع للمحافظة على هذا التراث دون تناقض معه أو إلغائه.

٣ -الاهتمام بجمع وتوثيق التراث الثقافي المادي وغير المادي لتستفيد منه الأجيال في كل زمان ومكان، فلا تنساه الأجيال القادمة في ظل تأثيرات العولمة اللامحدودة[1].

٤ -تأهيل وإحياء الأماكن التراثية وبعث الحياة فيها، فهي تُدر للأمة من الفوائد المادية وغير المادية ما لا يحصى.

٥ -السعي إلى خلق ديمومة ثقافية مرتبطة بقيم المجتمع وهويته المحدودة، وبالتالي خلق ديمومة اقتصادية وصولاً إلى مرحلة المحافظة على الموارد الثقافية وتطويرها تمشياً مع ما يقتضيه العصر.

٦ -إيجاد سياحة ثقافية من خلال الأماكن والمعالم الأثرية المختلفة وتوثيقها[2]، ودعم المتاحف التراثية الموجودة في مختلف البلاد العربية والإسلامية بهدف جمع وحفظ وتوثيق وصيانة التراث، وإنشاء متاحف تراثية جديدة تحتوي على مقتنيات مادية وغير مادية بحيث يتم عرضها بأسلوب علمي وجذاب للأجيال القادمة، فالمتاحف التراثية من أهم وسائل المحافظة على ماضينا وحاضرنا. وهي النافذة التي يطل من خلالها أبناء الحضارة المعاصرة والأجيال القادمة على ما أنجزه الآباء والأجداد من أعمال. إن الاهتمام بإنشاء مثل هذه المتاحف يأتي من إحساسنا ببلورة الهوية الوطنية والحاجة إلى تعزيز حماية التراث الوطني بجميع أشكاله، وتعتبر المتاحف التراثية أماكن مناسبة للمتعة والترفيه وتنمية الحس الجماعي الذي يهتم بكل ما يتعلق بحياته اليومية وطموحاته، أضف إلى اعتبارها مراكز تخدم المجتمع وتعمل على نشر المعرفة كتعليم الحِرف اليدوية والنشاطات المحلية، إضافةً إلى ذلك كون المتاحف تعمل على تنشيط الحركة السياحية وتلبي رغبات السياح والزوار من عرب وأجانب في معرفة تراثنا وتاريخ بلادنا.

٧ -الحرص الدؤوب على إعادة الماضي الثقافي إلى أذهان الأجيال الحاضرة والمستقبلية، وتخصيص جوائز مادية ومعنوية لتشجيع الباحثين والدارسين المهتمين بالكتابة والبحث، وعقد مهرجانات ومؤتمرات ومحاضرات وندوات ثقافية وطنية لإبراز أشكال التراث الثقافي بالمجمل، والتراث الوطني بالتحديد.

٨ -اعتماد مجلة تراثية علمية محكمة على المستوى الوطني لنشر المواضيع التراثية المختلفة، وتخصيص برامج تراثية في الإذاعات والفضائيات ووسائل الإعلام المختلفة لإبقاء الاتصال بين المواطن وتراثه، ويفضل أن تكون هناك فضائيات متخصصة في التراث والثقافة الشعبية، وربط الماضي بالحاضر والمحافظة على ذاكرة التاريخ والإبقاء عليها حية في عصر التطور والعولمة.

٩ -الإبقاء على الأزقة القديمة والحارات والأسواق الشعبية والساحات المكشوفة والمساجد والقصور والأضرحة والمقامات الدينية وغير ذلك من مظاهر التراث وعدم هدمها لبناء ناطحات سحاب ومظاهر العصر مكانها.

---

١ . بو عبيد، ضو، مقالة بعنوان ": المحافظة على التراث في زمن العولمة " على موقع http://www.alhandsa.net بتاريخ ٢٠١٠/٥/٥.

٢ . المرجع السابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١٠ –الاهتمام بالأكلات الشعبية والملابس التراثية وربط طلبة المدارس وغيرهم من الأجيال بالذاكرة التاريخية الجميلة والتراث من خلال تنظيم رحلات تجاه الأماكن التاريخية والأثرية وتعريفهم بها لربط الماضي بالحاضر. والعمل من خلال وسائل الاتصال الحديثة لتصحيح وجهات النظر المغلوطة عن الإسلام والمسلمين وتراثهم وتاريخهم.

١١ –إنعاش قيم التفوق الثقافي والحضاري عند المسلمين كالشورى والعدل والمساواة وحقوق الإنسان والتبدل السلمي للسلطة بهدف خلق مجتمعات مستقرة ومتطورة وكذلك الأمر بالاتجاه نحو تحقيق التكامل الاقتصادي بين العالم الإسلامي والعمل على امتلاك كل الوسائل العصرية التي من شأنها النهوض بالاقتصاد والمجتمع.

إن تراث الأمة أمانة في أعناق أبنائها والحفاظ عليه مسؤولية مشتركة بين جميع أفراد الأمة، وهويتنا هي مصدر تميزنا عن الأمم والشعوب، ومبعث فخر واعتزاز لنا، بل إن هويتنا هي الحضارة الواقية لنا من المؤثرات الخارجية[1].

إن الحفاظ على الهوية الحضارية العربية الإسلامية وعلى تراثنا وثقافتنا الشعبية ضرورة لبقائنا وصمودنا، وهو واجب إسلامي وقومي ووطني، وأمتنا العربية الإسلامية تواجه تحديات شديدة تستهدف فكرها ووجودها وذاكرتها التاريخية، وهذا الاستهداف يهدد كيانها وهويتها وتراثها ومقومات وجودها وشخصيتها الوطنية، بل ويهدد أمنها الشخصي والروحي والفكري، ويهدد أيضا رسالتها الحضارية، ومن ثم يتعين عليها التصدي لها بما أوتيت من قوة لتسير إلى المستقبل واثقة الخطوات، محصنة ضد الهجمات التي تستهدف النيل منها ومن وجودها. إذ لا تعارض مطلقاً بين الاتجاه إلى المستقبل والمحافظة على التراث، بل إن التركيز على التراث كقاعدة إنما يجعل النظرة إلى المستقبل أكثر قوةً ووضوحاً.

وأخيراً فإن مقاومة العولمة لا تعني قطع صلات التفاعل مع ثقافة الآخر، بل تعني إيجاد حالة من التوازن بين مختلف الثقافات، أما الاتجاه الأمثل في التعامل مع العولمة فإنه يعني الاستفادة من ايجابياتها وتحاشي سلبياتها، وهذا لا يأتي إلا من داخل العولمة لا الوقوف خارجها أو انتظارها[2].

أما من حيث العلاقة بين التراث والحداثة، فإن التراث لا يتعارض مع التحديث و التطوير والتجديد في الأفكار والتصورات وفي الأساليب والنظم، كما أنه يشكل في مجموعهِ قاعدة راسخة للتغيير في الحياة نحو الأفضل والأجمل وأن الهوية هي الحصانة الواقية ضد التلاشي و الذوبان. وتأسيساً على ذلك فإن الحفاظ على التراث هو في الوقت ذاته حفاظاً على الهوية.[3]

إن أبرز مقومات التراث العربي الإسلامي أنه حي ومرتبط بالتاريخ المطرد، يتفاعل مع متغيرات الحياة، أخذاً و عطاءً دون أن يفقد أصالته وتميزه، وأن جذوره لا تزال عميقة في التربة تنبض بقوة في مختلف مجالات اللغة و التاريخ و الثقافة والتشريع والأدب والعقائد والأخلاق، وإن هذه الجذور الراسخة الممتدة الباعثة للحياة والتجديد لا مثيل لها لدى أممٍ عديدة[4]. ولا تعارض مطلقاً بين الاتجاه إلى المستقبل والمحافظة على التراث بل إن التركيز على التراث كونه قاعدةً. يجعل النظرة إلى المستقبل أكثر قوةً و وضوحاً.

---

١ . التويجري، عبد العزيز بن عثمان، مقالة بعنوان :" التراث والهوية في زمن العولمة ". على موقع http://ksa.daralhayat.com بتاريخ ١٩/يوليو ٢٠١٠.

٢ . أبو ناصر، موريس، مقالة بعنوان: " العولمة الثقافية في مواجهة التراث" للكاتب الليبي محمد البرغثي، دراسة ميدانية على موقع http:/www.daralhyat.com 07/2008.

٣ . التويجري، عبد العزيز بن عثمان، مرجع سبق ذكره، ٢٠١٠.

٤ . المرجع السابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويرى الباحث أن الثقافة العربية التراثية لا تتنكر لثقافات الشعوب الأخرى، بل من سماتها المرونة والأخذ والعطاء والانفتاح والتبادل الفكري والثقافي والحضاري، وذلك في إطار الحفاظ على الهوية الفردية والاجتماعية، تلك الهوية لتي تفضي إلى إثبات الوجود، والوجود لا يعني زمنا محدد وإنما الوجود المستمر المتوارث، والذي يأخذ من الماضي ويفيد حاضره، ويأمل في مستقبل منير زاهر، وبالتالي فإن الثقافة الإسلامية لا تحارب الثقافات الأخرى بل تستمد منها وتأخذ وتؤثر وتتأثر، فهي ليست عدوانية ، ولا تقوم على العنصرية والتسلطية، كما هو الحال في عقم الفكر الغربي الجديد، الذي جاء بعد محاولات عدة في إعادة الهيمنة من خلال القوة، والذي حظي بالفشل في مواقع كثيرة؛ لذا فإن أبناء المجتمعات المستهدفة تنبهوا إلى ظاهرة الهيمنة الفكرية والسياسية التي جاءت في زي جديد لفرض السيطرة ونهب الخيرات.

نتائج الدراسة

لقد تبين من خلال الدراسة والبحث في مجال العولمة والنظام العالمي الجديد الذي ابتكره الفكر الغربي العقيم أن العولمة ترتدي زيا تتظاهر فيه لأبناء الشعوب يختلف تماما عن الحقيقة والجوهر، وقد توصل الباحث إلى نتائج لهذه الدراسة على النحو الآتي:

١ - نظام العولمة نظام جديد قديم فهو امتداد لسياسات الاحتلال وقهر الشعوب وفرض الظلم، وهذه العولمة نوع من أنواع الاستعمار الغربي ولكن بصورة جديدة عصرية ماؤها الخداع والتمويه والتضليل.

٢ - إن تظاهر العولمة لأبناء الشعوب بأنها نظام جديد تمكن إغراء الكثير من المجتمعات التي لا ترغب في التخلص من سياسة الاحتلال، بل تؤكد البقاء تحت سيطرته والتبعية لذلك النظام المجرم.

٣ - إن الهدف الأول والأساس لنظام العولمة هو الفصل والعزل وسلخ الشعوب عن ماضيها وعراقتها وتراثها، وهذا ما لا يقبله المنطق، وقد فشل الترويج لهذه الفكرة في المجتمعات الواعية التي تنبهت إلى خطورة الموقف.

٤ - ادعاء العولمة واتهامها للثقافة الإسلامية اتهام باطل ومردود، وهناك الكثير من الضوابط والقواعد الإسلامية التي تدرس في الجامعات الغربية حتى اليوم، فهذا يفقد نظام العولمة توازنه ومصداقيته، لأنه يهدف إلى طمس الهوية وإجبار الشعوب التخلي عن ماضيها وتراثها والخنوع والاستسلام لقادة الفكر المجرم.

٥ - لا يرفض المجتمع العربي ما يسمى بالدخيل أو الوارد، وإنما يتقبله ويتعاطى معه، بيد أنه يأبى الذل والاندثار وطمس معالم هويته وتراثه.

٦ - نظام العولمة نظام يتظاهر بالزي الحضاري المتقدم والمتطور، وهذا ليس صحيحا، لأنه يهدف إلى تعبيد أبناء الشعوب من جديد وإخضاعهم لأفكار العولمة دونما حاجة للماضي أو التراث المتوارث، لذا فقد واجه رفضا وصدا من المجتمعات.

٧ - يتمثل الفكر الجديد في نظام العولمة في عداء عقدي ديني محض، وتحديدا في إظهار العداء للدين الإسلامي، ومهما ابتعد أبناء المسلمين عن دينهم إلا أنهم لا يقبلون تلك التحديات من قبل أنصار الفكر العقيم في نظام العولمة.

خاتمة :

ليس صحيحاً أن العولمة الثقافية هي الانتقال من حقبة ومن ظاهرة الثقافات الوطنية والقومية إلى ثقافة عليا جديدة هي الثقافة الكونية على نحو ما يدعي مسوقو فكرة العولمة الثقافية، بل أنها بالتعريف – فعل اغتصاب ثقافي عدواني رمزي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

على سائر الثقافات، أنها رديف الاختراق الذي يجري بالعنف المسلح بالثقافة فيهدد سيادة الثقافة في سائر المجتمعات التي تبلغها عملية العولمة.

ليست العولمة تلك – في مفهومنا – سوى السيطرة الثقافية الغربية على سائر الثقافات بواسطة استثمار مكتسبات العلوم والثقافة في ميدان الاتصال وهي التتويج التاريخي لتجربة مريرة من السيطرة بدأت منذ انطلاق عمليات الغزو الاستعماري منذ قرون، وحققت نجاحات كبيرة في إلحاق التصفية والمسخ بثقافات جنوبية عديدة و بخاصة في أفريقيا وأمريكا الشمالية والجنوبية.

ولعل هذا يؤكد أن العولمة لا تؤرخ لنهاية عصر الدولة القومية، بل تعلن ميلاد حقبة جديدة من تمددها المستمر، وليس ما يدعى بالعولمة الثقافية اليوم إلا مظهر من مظاهر ذلك التمدد خارج الحدود الذي هو آلية طبيعية في نظام اشتغال الدولة القومية الحديثة.

أضف إلى ذلك بأن العولمة أثرت على الثقافة العربية حيث أدت إلى اختفاء العديد من العادات والتقاليد في جميع النواحي، خاصة الاجتماعية والفكرية الأمر الذي أدى إلى تراجع الانتماء للأمة الإسلامية والقومية العربية لدى المواطن العربي من خلال إذابة هذا الانتماء واستبداله نظرياً بالانتماء للمجتمع الإنساني الذي استوجب تغير وتبديل ملامح الثقافة العربية والإسلامية القائمة على اللغة والتاريخ والمصير المشترك.

لذا يتطلب الأمر إعادة النظر في حقيقة العمل على المستوى العربي في إعطاء الأولوية لإعادة تشكيل السياسات الثقافية ووضع المسألة موضعها المُجدي، والسعي في التنوير بما يخدم الأغراض التي تتطلع إليها الأمة من وحدة وحرية وتقدُم، لأن القوة الوحيدة الباقية في العالم العربي هي قوة الثقافة وهي تستطيع أن تساهم في توفير المعادلات وخلق القوى الكفيلة بتحقيق الأماني وتحقيق العدالة والتفاني بالعمل والتخلص من العجز والإحباط وتأجيل الصراعات الجانبية اللامجدية والكف عن التنافر والتنابذ.

التوصيات.

١ - الانتهاء من مفهوم حرية السوق، فإن الثقافة مطالبة بإنتاج " سلع " ثقافية عالية المستوى حتى تستطيع المنافسة، فالذوق الفردي ليس مستعداً للهبوط والتمسك بأغنية رديئة أو ببرنامج تلفزيوني يشعر أن مساحة الحرية فيه محدودة وأن ما فيه مزيَف.

٢ - فتح الأبواب أمام المعلومات والأفكار والآراء والمفكرين بدلاً من إغلاقها وإتاحة المجال أمام نقدها وتحليلها ومناقشتها واتخاذ موقف منها.

٣ - الاعتراف بالآخر وليس رفضه، وعدم الخوف منه، فقد سادت الثقافة العربية العالم حيث كانت قادرة من القرن التاسع عشر حتى القرن الرابع عشر، وصارت ثقافة عالمية يتقرب منها المجتمع.

٤ - إنهاء الشعور التاريخي بالإحباط والكف عن النقد التجريحي للذات وللشخصية العربية والبحث عن مصادر للشعور بالاعتزاز والانتماء في داخل التاريخ العربي أو في داخل المستقبل العربي نفسه.

٥ - وقف القيود على حرية الإبداع كما يتطلب الثقة بالمبدعين والمفكرين وعدم التصدي للإنتاج الإبداعي ومحاكاته لمعايير خارجة عن نطاق الإبداع.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٦ - العمل على تحقيق الأمن الثقافي من خلال تعزيز وتعميق آليات الإبداع فيه وتطوير مركبات ثقافية جديدة تسمح بالتفاعل بين الثقافات وعدم الصدام مع الثقافات السائدة.

٧ - إحداث تطور مفاهيمي يسمح بارتقاء الممارسات الثقافية والممارسات السياسية الدينية والعلمية وتكامل أهدافها وعدم محاكمة أي منها بمعايير لا علاقة لها بها.

المراجع والمصادر.

- القرآن الكريم.

١ - إمام زكريا بشير، **في مواجهة العولمة**، ط١، مركز قاسم للمعلومات، الخرطوم، ٢٠٠٠م.

٢ - تاطورية، علاء الدين، العولمة وأثرها في العالم الثالث، زهران للنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠١م.

٣ - الخضري، محسن أحمد، **العولمة: مقدمة في فكر واقتصاد وإدارة عصر اللادولة**، مجموعة النيل العربي، القاهرة، ط١.

٤ - الرقيب، صالح، **العولمة**، ط١، ٢٠٠٣م.

٥ - العمر ناصر بن سلمان، **رسالة المسلم في حقبة العولمة**، بلا طبعة.

٦ - قطب محمد، **المسلمون والعولمة**، بلا طبعة، د.ت.ن.

٧ - السيد، عزمي طه وآخرون، **الثقافة الإسلامية**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط٣، ١٩٨٣م.

٨ - العشي، عبد الله، **ثقافة العولمة بوصفها خطاباً متطرفا**، موقع الإسلام http://www.al-islam.com

٩ - محمد، إسماعيل علي، **العولمة الثقافية وموقف الإسلام منها**، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١م.

الدوريات والأبحاث.

١ - الجابري، عابد محمد، **سلسلة مقالات حول العولمة والهوية**، جريدة الاتحاد الإماراتية، آب- آذار، ٢٠٠٧م.

٢ - السيد، وليد أحمد، **التراث والهوية والعولمة مقاربات نظرية أساسية**، مدير مجموعة لونارد معمار، لأبحاث واستشارات العمارة والتراث بلندن.

المواقع الإلكترونية.

١ - الأمين، عبد الرافع حمد، مقالة بعنوان: **أثر العولمة على الثقافة الإسلامية**، http://www.islamuafraca.net

٢ - الزيود، محمد صايل نصر الله، بحث بعنوان: **تأثير العولمة على الثقافة العربية**، http:/www.arathoght.org ٢٠١٠/١٢/٩.

٣ - مقالة بعنوان: **الإسلام والعولمة**، http://www.ejtemay.com

٤ - مقالة بعنوان: **تأثير العولمة على الثقافة والتراث المحليين**، http://www.alwafaa.net ٢٠٠٥م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٥ - بو عبيد، صفو، مقالة بعنوان: **المحافظة على التراث في زمن العولمة**، ٢٠١٠/٥/٥م، http://www.alhandsa,net

٦ - التويجري، عبد العزيز بن عثمان، مقالة بعنوان: **التراث والهوية في زمن العولمة**، ١٩، يوليو، ٢٠١٠ http://www.daralhyat.com

٧ - أبو ناصر، موريس، **العولمة الثقافية في مواجهة التراث للكاتب الليبي محمد البرغثي دراسة ميدانية**، ٢٠٠٨/٧، http://www.daralhayat.com

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التّراكيب الكلامية العفوية في اللّهجات لهجة توانت* نموذجا

الأستاذ الدكتور/ أحمد قريش/جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان/الجزائر

الملخص:

إنّ محاولة الفهم العلمي والموضوعي لوضع اللّغة، لا بدّ أن يتمّ برؤية اجتماعية إلى ظاهرة اللّغة، أي أنّها لا يمكن أن توجد وتستمرّ في الحياة من دون وجود فردين على الأقلّ، ومن ناحية أخرى يصعب وجود حقيقي ذو معنى لمجموعات بشرية صغيرة أو كبيرة بدون رابط لغوي ييسّر التّواصل والتّفاعل الاجتماعي.

ونشوء لهجة (توانت) بخصائصها المميزة وشيوعها، ما هو إلاّ مظهر من مظاهر الميل إلى الخفّة واليسر، ونستطيع أن نعمّم القول بأنّ اللّهجة في جريانها تسير: من الصّعب إلى السّهل، ومن الخشن إلى النّاعم، ومن المعقّد إلى الميسّر، ومن الزخرف إلى البسيط، إذن فلا يحقّ لنحويّ – في ظل هذا التغيّر والتطوّر– أن يقول للمتحدّث بها أنّك لحنت، لأنّ اللّهجة في اعتقاده لا تعترف بسلطة النّحويين، وتؤدّي بأصوات مسّها التطوّر برغبة من المجموعة المتكلّمة في الميل إلى السهولة في النّطق، والاقتصاد في مجهود إصدار الصّوت. وقد سبق أن أشار اللّغوي الفرنسي (A.Millet) وقبله رائد اللّسانيات المعاصرة "دي سوسير" إلى استمرارية هذا التطوّر (في الأصوات والمفردات والتّركيب)، ونبّها إلى ضرورة الاهتمام به لا سيما في اللّغة المنطوقة. لأنّ الدّراسات اللّهجية الحديثة أثبتت أنّ اللّهجة ليست تقهقرا، ولا انحطاطا لغويا(Dégénération linguistique)، بل تطوّرا لغويا فرضته النّواميس الطّبيعية التي تتحكّم بمصير كلّ لغة وأفضل دليل على أنّ اللّهجات ليست انحطاطا لغويا، هو كون بعضها سابقا في الزّمن للّغة الفصحى.

الكلمات المفتاحية: اللهجة، الأمثال، تراكيب، بساطة، شذوذ، تمرد.

الملخص باللغة الإنجليزية:

It has been focused, in this research , on what is taken from the proverbs and local popular idioms of “Touent” region, as being the most widespread arts due to the characteristics that distinguish them as precision, simplicity of expression, accuracy of imagination, and eloquence of sense. Besides, it is full of its people’s morals, customs, and cultural and intellectual activities applying anthropological studies that indicate that popular proverbs are the closest to people’s local dialects, especially those which use oral communication as a method and approach in its life and customs, and was considered from the ancient as one of the sources of Arabic dialects, and a

* منطقة ساحلية تقع في الشمال الغربي لولاية تلمسان ـ الجزائر

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

vivid portrait of the community's life that gathers the social and cultural conditions, and the truest example of the language of people and its significance as it is natural with no over sophistication.

Social communication can only be achieved with the familiar in the dialect system resulted from the disposition in the system of classical language by encompassing and adopting extraneous words and structures. It is worth noticing that I have proved in this article the word drawing according to its pronunciation in idioms and proverbs, putting its eloquent classical pronunciation on one hand and its significance on the other between parentheses. And the sounds that have been dropped or hidden at the beginning or end of words as

"el hamza" in "أنت"(you) and " أ" in the defining lunar " ال" and the L in the defining solar "ال" , the feminization "T" at the end of the words, silent "h", dower pronoun linked to the verb, (eg: Tarbou in darabahou) .

Based on historical and social data, it has been demonstrated to me that "Touent" dialect maintained its voice, its disbursement, its composition, and linguistic background for a long time, as the community which speaks it remained a small one close to its first home, and it remained coherent, cohesive, homogenous, and its members hold together with social and economic factors and common safety.

And communication can only be achieved through the familiar in the dialect system resulted from dispositions in the classical system by encompassing and adopting extraneous words and structures.

الإشكالية: هل التراكيب الكلامية العفوية في اللهجة هي مجرد تعبير طبيعي أو تمرد؟ وكيف يمكن مقاربة هذا الموضوع؟

تنويه

تمّ الاعتماد في الجانب التّطبيقي. في هذا البحث. على المأخوذ من الأقوال المأثورة والأمثال الشعبية المحلية لأهل منطقة توانت، باعتبارها أكثر الفنون اتّساعا وانتشارا وتداولا، نظرا للخصائص الّتي تميّزها، كالإيجاز، وبساطة التعبير، ودقة التصوير، وبلاغة المعنى، ثم إنّها تذخّر أخلاق أهلها وعاداتهم، ونشاطهم الثقافي والفكري، عملا بالدّراسات الأنثروبولوجية الّتي تفيد بأنّ الأمثال الشعبية هي الأقرب صلة باللّهجات المحلية للشّعوب، وخاصة تلك الّتي تعتمد التّواصلات الشّفوية أسلوبا ونهجا في حياتها وعاداتها، كما اعتبرها القدماء مصدرا من مصادر اللّهجات العربية، وصورة حيّة من حياة المجتمع العامة الّتي تتجمّع فيها الأحوال الاجتماعية والثقافية، وأصدق مثال على لغة القوم ودلالتها، لأنّها طبيعية لا تكلّف فيها. كما أثبتُ رسم الكلمة حسب نطقها في الأمثال، والأقوال، والألغاز، واضعا نطقها الفصيح تارة، ومدلولها تارة أخرى بين قوسين. والأصوات التي تمّ إسقاطها أو إخفاؤها في أوّل الكلمات، أو آخره ا، هي: في أوّل الكلمات الهمزة نحو: "انت" في أنت، والألف في "ال"

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

القمرية، واللام في "ال" الشمسية. رسم تاء التأنيث المربوطة في آخر الكلمات هاء سكت، وضمير المفعول (الهاء) المتّصل بالفعل واوا، نحو: "طَرْبُو في ضربه".

البحث

من القوانين الطّبيعية للّغات: أنّه متىانتشرت اللّغة استحال على المتكلّمين بها الاحتفاظ بوحداتها الأولى زمنا طويلا، لهذا فهي مؤهّلة لأن تتشعّب إلى عدّة لهجات تتصارع بفعل الاحتكاك الذّي تخضع له، "لقد انتظمت شبه الجزيرة العربية على لهجات محلية كثيرة، انعزل بعضها عن بعض، واستقل كل منها بصفات خاصة، ثمّ كانت تلك الظّروف الّتي هيأت بيئة معيّنة فرصة ظهور لهجة، ثمّ ازدهارها والتغلّب على اللّهجات الأخرى، ثمّ تفرعّها إلى لهجات موازية لها في الاستخدام"[1]، يتمّ حصرها في بوتقة زمنية تتطوّر نشوءا في حلقات[2]. والمنطوق كشأن اللّغة الفصحى يرتكز على أركان رئيسية، من: متكلّم، ومخاطب، وفكر وكلمات، أي: أنّها مجموعة أصوات تصدر عن الإنسان بعد أن اكتسبها، وتدلّ على معان أعطاها التواطؤ تقديرا في الذّهن عبر مراحل معيّنة من الاستعمال، بغرض التّعبير عن أحوال الفرد ومحيطه. والفارق بين العامية واللّغة[3] طبيعي وجليّ، لا بدّ منه في كلّ لغة من لغات البشر، وهذا الفارق أخذ ينشأ منذ القديم، لكنّه عظم في عصرنا الحديث، وأضحت اللّهجة بموجب هذا العامل الطبيعي قائمة بذاتها إزاء اللّغة الفصحى، تتميّز عنها في اللّفظ، والمعنى، والتّركيب، دون أن يؤدّي إلى القطيعة، لأنّ المجتمع الذي يتكلّم أفراده لغة واحدة لا وجود له[4]. والسؤال المطروح؛ لماذا تتجاور اللغة الفصيحة مع اللهجة؟

التلّهج أو التلهجم كما يعبّر عنه بعض الدارسين، ليس قيمة، بل صفة محتومة قائمة كردّ فعل غير متوازن على قول، أو فعل، أو وضع، أو ظاهرة، تجعل المتكلّم يفقد السّيطرة على اللّغة، فيلجأ إلى تغطية هذا الضّعف (عدم السيطرة) إلى جملة من الانحرافات التي هي من صنع الكلام، الذي قد يكون موروثا من متكلّمين آخرين، ويتّضح ذلك في الإتيان بصيغ وتراكيب واستحضار ألفاظ من قاموس العامة والمحكيات، فكان ذلك فرصة لظهور اللّهجات وتوسّع نطاق اللّهج، فتأثّرت كلّ لهجة بأحوال متكلّميها وواقعهم، وكثرت الاستعارات من اللّغات الأخرى كالفرنسية والإسبانية والتركية. وهكذا عوّلت شرائح المجتمعات على اللّهجة في تواصل أفرادها بما يمكن تسميته بالتّواصل الاعتباطي، لأنّ فعل الكلام هو إنتاج لغوي وفق إمكانات الفرد وأهليته واحتياجاته، فإذا أخذ أبعادا اجتماعية أو فئوية ميّزت أصحابه، كما هو الحال بالنسبة للهجة توانت.

---

(1) مستقبل اللّغة العربية المشتركة، أنيس، إبراهيم، القاهرة، دط، ١٩٥٦م، ص٨.
(2) تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، أحمد علي أسعد، لبنان، منشورات دار نعمان، ١٣٨٧ هـ -١٩٦٨م، ص٥٤.
(3) هناك فروق كبيرة تميّز اللّهجة عن اللّغة، أجملها "بيل" في سبعة معايير. ١) التّوحي اللّغوي، ٢) الحيوية :ويقصد بها وجود جماعة حيّة من المتكلّمين، ٣) التّاريخية : المقصود بها الثّبات الطويل الممتدّ في الزّمن، ٤) الاستقلالية :فيجب أن يشعر متكلمو لغة، بأنّ لغتهم تختلف عن اللّغات الأخرى وأنّها قائمة بذاتها، ٥) الاختصار، ٦) الامتزاج، ٧) الواقعية. ينظر اللهجات وأسلوب دراستها، أنيس فرحية، بيروت (لبنان)، دار الجبل، ط١، ١٩٨٩م، ص٨٨ ــ٨٩.
(4) علم اللّغة العام، محمد شاهين توفيق، القاهرة (مصر)، مكتبة وهبة، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٢م، ص٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

خصوصيات اللهجة

تنفرد لهجة توانت بخصائص ومميزات لا سيما الصوتية والدلالية منها. وتبيّن لي بالاستناد إلى معطيات تاريخية وأخرى اجتماعية أنّ هذه اللهجة قد حافظت على أصواتها، وعلى صرفها، وعلى تركيبها، وعلى رصيدها اللّغوي زمنا طويلا، إذ ظلّ المجتمع الذي يتكلّمها مجتمعا صغيرا قريبا من موطنها الأوّل، كما ظلّ مترابطا، ومتماسكا، ومتجانسا، ومنعزلا، تشدّ أفراده عوامل اجتماعية، واقتصادية، وحرفية، وأمان مشتركة.

لا يتحقّق التّواصل إلاّ بالمألوف في نظام اللّهجة النّاتج عن التّصرّف في نظام الفصحى بالتّجوّز والخروج، وبتبنّي تراكيب وألفاظ دخيلة ومعربة.

والبنية هي قوام اللّغة وعصبها، ولكن إذا نظرنا إليها نظرة شاملة، نجد أنّ البنية والتّراكيب لا تحقّقان وحدهما التّواصل على الوجه الأكمل، إذ تتداخل البنية، والنّظام الصّرفي والقاموسي في سياق محكم لتحقيق هذه الغاية. وتبدو لنا اللّهجة في هذا الإطار بمفرداتها ومركّباتها صرفا ونحوا على إباحة مطلقة، لأنّ قواعد اللّغة العربية لم تستطع أن تسيطر على ألسنة النّاس .

والبحث في المسائل المتعلقة بترتيب الكلام يعتبر أحد أقسام علوم اللّسان[1]، الذي يرمي أوّلا إلى النّظر فيما جاء مرتّبا من الكلام، ومن الممكن أن ينشأ في اللّهجة على نسق واحد بين المتكلّم والمخاطب، وفق نماذج مثالية مكوّنة من قبل في الفكر، بما يعرف عند تشومسكي بالكفاية اللّغوية، وهي معرفة المتكلّم المستمع المثالي للّغة، أي القدرة الّتي يمتلكها المتكلّم المستمع المثالي للغته[2]، والتي تخوّل له إنتاج عدد لا حصر له من جمل لغة بيئته الأولى، اعتمادا على الإمكانيات الكامنة عنده، الموقوفة على مجموعة من العادات الكلامية المشكّلة في ذهنه.

وتتجسّد العملية الآنية التي يؤدّيها مستعمل اللّهجة بهدف صياغة تراكيبه وتفهّمها تبعا للنّظام الّذي يضمن الرّبط بين الأصوات، وما تحمله من معان على أساس أنّ اللّهجة أداة، وتعني الجانب الأوّل لها، وهو الصّوت[3]، إلى جانب المفهوم للتّبليغ والتّخاطب[4]. لأنّ المعروف عن النّاس، إنّما يكلّم بعضهم بعضا ليعرف السّامع غرض المتكلّم ومقصوده[5]، فإن تحقّق الفهم معناه حصل التّواصل بين الطّرفين المساهمين جدليا في وجود الكلام واستمراره. وصلة اللّهجة بالحياة العامّة – التي تتطلّب

---

(1) يقابله في العربية علم قوانين الأطراف المخصوص بمعجم النّحو، ويقابله في الإغريقية لفظة SUNTAXIS، فهي من SUN بمعنى "مع" وTAXIS أي التّركيب. ينظر مدخل في اللّسانيات، صالح الكشو، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م، ص٧.

(2) البنية التّركيبية في رحاب اللّسانيات التوليدية التواصلية : أحمد حساني، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللّغة العربية وآدابها جامعة وهران، العدد الأوّل، ١٩٩٢م، ص٧٤.

(3) يرى اللّسانيون أنّ تطوّر اللّغات في جانبها الصّوتي أسرع وأكثر تنوّعا من تطوّرها في جوانب الصيغ، والنّحو، والمفردات، والأساليب، ولعلّ السّبب واضح في هذا، وهو أنّ الجانب المنطوق في اللّغة يمارس حرية أكثر من الجانب المكتوب. ينظر المنهج الصوتي للبنية العربية: عبد الصابور شاهين، بيروت (لبنان): مؤسسة الرسالة، دط، ١٤٠٦هـ ١٩٨٠م، ص١٠-١١.

(4) أثر اللّسانيات في النهوض بمستوى مدني اللغة: عبد الرحمان الحاج صالح، مجلة اللّسانيات، عدد ١، ١٩٧١م، ص٣٢.

(5) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني (تـ ٤٧١هـ)، تقديم علي أبو رقية، سلسلة أنيس الأدبية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ١٩٩١م، ص٣٤٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

البساطة في كلّ الأمور المتعلّقة بالحياة- جعلت المتحدّثين يتخلّصون من مجاري أواخر الكلم[1]، لأنّها ليست منموقوفاتها لصعوبتها[2]، وليست أيضا أمرا جوهريا في عمليات الفهم والإفهام[3] والتّفكير[4] على اعتبار أنّها تتميّز بشذوذ التّراكيب[5]، في اكتفائها بتطبيق عام للقوانين التي تسيّرها لا غير، فهي خاضعة للتّداعي والتّرابط بين الكلّمات. لأنّ اللّغة تفهم اعتمادا وحصريا من خلال فهم العلاقات بين أجزائها، بغضّ النّظر عن العوامل الخارجية، هذا ما جعل البنيويين يعتبرونه طرحا اجتماعيا، وليس لسانيا، لأنّ اللّغة عندهم ظاهرة مستقلّة لها حياة خاصة بها، كأنّها مؤسسة قائمة في حدّ ذاتها تدرس، بحسب تمثيل سوسير.

اللهجة: عادات كلامية عفوية متمردة

فالاستخدام الفردي حتما يساهم في إفساد اللّغة، إذا فقد المتكلّم "الكفاءة اللّغوية" كلّيا أو جزئيا، ونعني بذلك عدم تمكّن المتحدّث من الكلام وفق البنية النّحوية على وجه الخصوص. التي تحكم اللّغة، فيحدث إخلالا في كلامه، فيؤثّر بصفة

---

(1) كان العرب يقفون بالسكون في حالتي الرفع والجر، مثل: جاء خالْ، ومررت بخالْ، وعدا ذلك فهو ضرب من اللّحن، ينظر ضحى الإسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، ط ١٠، ج١، ص٢٩٥. ويشير الجاحظ (٢٥٥هـ) في هذا الصّدد بقوله : "وإن وجدتم في هذا الكتاب لحنا، أو كلاما غير معرب، أو لفظا معدولا عن جهته، فاعلموا أنّنا تركنا ذلك، لأنّ الإعراب يبغض هذا الباب ويخرجه عن هذه. إلاّ أن أحكي كلاما من كلام متعاقلي البخلاء وأشحاء العلماء". نقلا عن التطوّر اللّغوي التاريخي: إبراهيم السامرائي، بيروت (لبنان): دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٣، ١٩٨٣م، ص٦٢. ويستدلّ الدكتور إبراهيم في هذا، بخلو اللّهجات الإقليمية الحديثة من الإعراب على عدم شيوعه في اللغة العربية في مراحلها الأولى. المرجع نفسه، ص ٥٦. وإنّ إغفال الإعراب كان من الأمور السائدة في اللّهجات، ومعنى ذلك أنّ النّاطقين بها يجرون في ذلك على فطرتهم العامية التي تتخفّف من القيود، وتميل إلى الإيجاز، وطبيعي أنّ الإعراب قيد كان ثقيلا على كثير من النّاس في سائر عصور العربية، ينظر المرجع نفسه، ص١٦١.

(2) هذه الصعوبة وقف عندها القدماء في مناسبات عديدة، منها موقف ابن الأثير (تـ٦٣٨ه) في (المثل السائر) من الأبواب النّحوية التي لا نحتاج إليها في إفهام المعاني. ينظر المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : تحقيق أحمد العوفي وبدوي طبانة، ج١، ص٤٤. وأبدى ابن خلدون (تـ٨٠٨هـ) إزاء عدم ملاءمة كتب النّحو في عصره للتعلّم والتعليم موقف الرافض لها بحكم أنّها في منظوره لا تربّي أية ملكة عند المتكلّم. ينظر المقدمة: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤م، ص٥٠٨-٥١٢. أمّا مواقف العلماء، التي دعا فيها أصحابها إلى تيسير النّحو في العصر الحديث، منها موقف الشيخ محمد عبده الذي طالب بتسهيل الأسلوب في الكتابة، وامتعض الشيخ حسين المرصفي من معوقات تعليم النّحو. ينظر معالم التطوّر في اللّغة العربية وآدابها : محمد خلف الله أحمد، ص٣١. واتجه أحمد فارس الشدقياق في مؤلفه (غنية الطالب ومنية الراغب) نحو النّزول عند مطالب العصر في هذا الشأن، وتبعه في ذلك ناصف اليازجي. وأخذت هذه الدعوة التيسيرية طابعا رسميا بمصر حين شكلت سنة ١٩٣٨م لجنة يترأسها طه حسين لدراسية إمكانية تسهيل النّحو، وخلص عملها بتقديم اقتراح في المسعى خاص بالنّحو ،والصّرف، والبلاغة، وقد نحى هذا المنحى فريق من دار العلوم بتقديم اقتراح رأوا فيه بضرورة الاستغناء عن الإعراب التّقليدي . ينظر اتجاهات البحث اللّغوي الحديث في العالم العربي: رياض قاسم، بيروت (لبنان): مؤسسة نوفل، ط١، ١٩٨٢م، ص١٠٧-١٠٨-١٠٩.

(3) ينظر مقدمة ابن خلدون موضوع الفصل التّاسع والثّلاثون : في أنّ لغة العرب لهذا العهد لغة مستقلّة مغايرة للغة مضر وحمير، والفصل الأربعون في أنّ لغة أهل الحضر والأمصار لغة قائمة بنفسها مخالفة للغة مضر.

(4) "لو أنّ للإعراب ضرورة للفهم والإفهام، لبقي ولحافظت عليه جميع اللّغات التي كانت معر بة. ولكن لكونه غير ضروري تسقط، وأصبح التكلّم والتّفكير بلغة محكمة سلسة سيّالة لا تعوق الفكر ولا تتطلّب جهدا". ينظر اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي: رياض قاسم، المرجع السابق، ص ١٦٤. ويرى أنيس فريحة ،أنّ " الإعراب ليس له قيمة بقائية، ولو أنّه كان ضروريا للفهم والتّفاهم لأبقت عليه الحياة، ولكن لأنّه زخرفها، ولأنّه بقية من بقايا العقلية القديمة في اللّغة، بل في كلّ لغة، ف إنّ الحياة نبذته ". ويضيف " إنّ الإعراب عقبة في سبيل التّغير، وذلك ممّا لا شكّ فيه ". ينظر نحو عربية ميسّرة : أنيس فريحة، بيروت (لبنان)، الدار الثّقافية، ١٩٥٥م، ص١٧٤.

(5) ترى نظرية الشذوذية أنّ عملية التواصل لا تقتضي بالضرورة قواعد محدّدة لتراكيب بسيطة وساذجة، ينظر دراسات لسانية في الساميات واللهجات العربية القديمة: عبد الجليل مرتاض، المرجع السابق، ص١٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لا مسؤولة سلبا في اللّغة. أمّا العلاقة مع اللّغات الأخرى فتحكمها عوامل شتّى، أهمها مكانة اللّغة الأصلية من اللّغة الوافدة من حيث الضّعف والقوة، أو تأثير متوازن ومتكافئ.

ولا شكّ أيضا أنّ اللّهجة تحكمها أعراف كلامية يراعيها المتكلّم بدقّة، ويصدر عنها كلامه[1]، ولكنّه لا يشعر بالعناء، بل إنّه لا يكاد يفكر فيها لأنّها عنده لا تزيد على عادات اعتمدها[2] منذ أن تعلّم اللّهجة في محيطه. ولذا يجب التميّز بين ما هو تركيب لساني عام

خاضع لقوانين لغوية[3]، وبين ما هو تركيب كلامي عفوي متمرّد، ظلّت على إثره العلاقة

الإعرابية في الممارسة التّواصلية ضيّقة[4]، تظلّ مفرداتها ثابتة على هيأة واحدة لا تتغيّر مهما كانت وظيفتها، نحو: "جَ خَاشْ (جاء أخوك)"، "رِيتْ خَاشْ[5] (رأيت أخاك)"، "مْشِيتْ مْعَ خَاشْ (مشيت مع أخيك)". وقولهم: "لْفَلُوسْ يْعَلَّمْ اَبَاهْ يَنْكُبْ (ينقب)". كما أنّها استغنت كذلك على أصوات المدّ القصيرة (الحركات) التي تلحق أواخر الكلّمات سواء في ذلك ما كان منها علامة إعراب، أو ما كان منها حركة بناء. فالوظيفة النّحوية في المثل السّابق اقتصرت على علاقات مواضع الكلّمات بما يعرف بمورفيمات ترتيبية، لا على إعرابها. فـ "أباه" عوض لأبيه، فإنّها لم تعق عملية التّبليغ[6]، ففهم عناصر المثل كما يخصّها به المتكلّم، حدث دون لبس من خلال التّركيب البسيط لها، بمعنى أنّ الأغراض المعقولة والمعاني المدركة تتحقّق بالأسماء، والأفعال، والحروف التي تزخر بها اللّهجة، من دون مراعاة قوانين أحوال التّركيب التي تقيّدت بها الفصحى.

ولهذا السّبب أخذت الأصوات السّاكنة[7] أكبر قسط في اللّهجة[1] دون أن يحدث

---

(١) فالعرب أيضا نطقت على طبعها وسجيتها وعرفت مواقع كلامها وقامت في عقولها علله . ينظر الكتاب : سيبويه، تح عبد السلام محمد هارون ،بيروت(لبنان): دار الجيل دط، ١٤١١هـ ، ص٢٧٢.

(٢) ويرى لوسركل: أنّ اللّغة "هي التي تتكلّم" وليس أنا الذي أتكلّم"، فاللّغة عنده تسيطر على محدثيها ولو بطريقة غير شعورية، فقواعد النّحو تمارس التّسليط على المتكلّم . ينظر عنف اللّغة : جان جاك لوسركل، ترجمة وتقديم محمد بدوي، مراجعة سعد مصلوح، لسانيات ومعاجم بيروت المنظمة العالمية للترجمة، ٢٠٠٥م، ص٣٦.

(٣) يرى مارسيل كوهير Marcel Coher: أنّ القواعد الإعرابية المتشعّبة الدّقيقة لم تكن مراعاة إلاّ في اللّغة الفصيحة، أمّا لغة التّخاطب، فلم تكن معربة، ويستدل في ذلك بأنّ القواعد شأنها في التشعّب والدقّة وصعوبة التّطبيق وما تتطلّبه من الانتباه وملاحظة عناصر الجملة وعلاقة بعضها ببعض، فهذا غير ممكن في لغة التّخاطب . ويذهب أنيس فريح ة: إلى اعتبار الإعراب زينة يمكن الاستغناء عنه، بتوجيه العناية إلى أحكام التّركيب بالتّركيز على الجملة المفيدة وعناصرها . ينظر تبسيط قواعد اللّغة العربية على أسس جديدة (اقتراح ونموذج): أنيس فريحة، بيروت (لبنان): منشورات الجامعة الأمريكية ١٩٥٩م، ص٤٢. أمّا يوهان فك فهو يرى أنّ الحركات صفة تنفرد بها العربية الفصحى دون غيرها من اللّهجات التي انبثقت عنها . ينظر العربية : دراسات في اللغة واللهجات والأساليب،مع تعليقات المستشرق الألماني شبيلتار، ترجمه وقدمه وعلق عليه ووضع فهرسه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي مصر، ١٤٠٠هـ ١٩٨٠م، ص١٢١.

(٤) لهجة المتكلّم انفعالية لا يسيطر عليها المنطق ولا يتحكّم فيها العقل، وهي لغة خفيفة الحركة، يكثر فيها استعمال أشباه الجمل، وتقتصر على الاهتمام بأبرز رؤوس الفكرة، أمّا الرّوابط المنطقية التي تربك الكّلمات أو أجزاء الجمل بعضها ببعض، فقد ي شار إليها إشارات جزئية يستعان فيها بالتّنغيم والإشارة إذا اقتضى الحال. ينظر علم اللّغة بين التراث والمعاصرة: عاطف مدكور، كلية الآداب، جامعة القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م، ص١٣٧-١٣٨.

(٥) وهي لغة بلحارث بن كعب، فهم يقولون: "مررت برجلان، وقبضت منه درهمان، وجلست بين يداه وركبت علاه ". ينظر التطوّر اللّغوي التاريخي: إبراهيم السامرائي، بيروت (لبنان): دار الأندلس، دت، ص٦١.

(٦) البيان والتبيين: الجاحظ(تـ٢٥٥هـ)، تح و شرح عبد السلام محمد هارون، بيروت(لبنان): دار المعرفة، دت،ج١، ص٦٢.

(٧) المتواصلة منها مستكرهة في العربية، قلما تستقيم على لسان المتكلّمين، ولتجنّبها تستخدم همزة الوصل كوسيلة صوتية، ينظر ينظر اللغة العربية مبناها ومعناها: تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩م، ص٢٧٩.على نحو الفصحى التي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تشويش في المعنى أو اضطراب في النّظام التّأليفي للجملة[2]، ومردّ ذلك إلى سببين رئيسين: الأوّل لما لها من وضوح في الجرس، والثّاني سهولة نطقها[3]، وإخراج اللّفظ بأقلّ جهد لإظهار المعنى بسرعة. نحو قولهم: "بَاتْ مْعَ ادْجَاجْ يَصْبَحْ يْكَاكِي (يقاقي)". وقولهم: "دِ يْرَبِّي وْلاَتْ[4] انَاسْ تْشِ (ك) دِ يْدَكْ (يدق) لْمَ (الماء) فَلْمَهْرَازْ (المهراس)".

وهذه السّكنات منها ما أبدلت عن الحركات غير الإعرابية في:

١) أوّل الكلّمات[5]، نحو قولهم: "اشْبْتشَه (الشّبكة) تْعَيَّنْ لَغْبَالْ، وَتْكُولُو (تقول له) عَيْنَاشْ تْشْبَارْ (عيناك كبار)". فتعيّن بمعنى تنبز.

٢) في ثنايا الكلمات، نحو قولهم: "نْهَارْ ازْلَطْ كَطَّعْ (قطع) بَصْلَه وْنَصْ"[6]. وقولهم: "كَدْهَا (قدها) كَدْ لْبَكْرَه (بقرة) مَا تَخْدَمْ مَا تَكْرَا (تقرأ)".

واجتماع السّواكن في الكلمة الواحدة، نحو قولهم: "كْدَحْ (قدح) وْيَصْلَحْ ،خِيرْ مَنْ بَرْمَه وْتَرْتْمَى". "كقدح" بمعنى قدر صغير، وبرمه: دلو خشبي. وبدا ذلك أنّه من تأثير اللّغات الأعجمية[7] للأجناس التي تعاقبت على النّاحية.

وتقتضي المجاورة، والمجانسة، والتّناغم بين الأصوات مخالفة الضّوابط[8] في العديد من ألفاظ اللّهجة، مثل قولهم: "أَدِيبْ (الذئب) تْشِ يْطِيّفْ (يضيّف) يَعْمَلْ حِيمْصَه فَاطَاجِينْ (في الطاجين)". فصوت اللّين القصير الكسرة في "حاء" كلمة "حيمصه" أبدل عن الضمّة حسب مقياس لهجة تلمسان، وهذا الإبدال تأثّرت به علامة الصّاد فتحرّكت بفتحة لتحافظ على تركيبها الصّوتي المتكوّن من مقطعين، منفتح قصير زائد منغلق طويل، وقولهم: "حْلُ تْشِ اسَتْشَارْ". بمعنى حلو كالسكّر، فباختلاس صوت اللّين في كلمة "اسَتْشَارْ" وقلب الضّمة إلى فتحة بتأثير "تش" المنقلبة عن الكاف التي يستثقل نطقها بعد الضمّة، وبتضعيفها ومدّها أصبحت الكلمة "سَتْ/شَارْ".

تدلّ فيها بعض الموازين على أنّها كانت تبتدئ بالسّاكن في مراحلها الأولى، كـ : "اجفيل" و"اخريط"، و"اعشوشب" ثمّ تطوّرت فأضافوا الهمزة توصلا إلى النّطق بالسّاكن. ينظر تهذيب المقدمة اللّغوية: للعلالي، أسعد أحمد علي، بيروت (لبنان): منشورات دار نعمان،١٣٨٨هـ ١٩٦٨م،ص٨١.

(١) شأنها شأن اللّهجة التونسية التي فقدت المقطع المقصور، وأصبحت تقوم على المقاطع الممدودة، وابتداؤها بالسّاكن، فيقولون : "عْرُوسْ". ينظر نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى: بشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، دت، ص٩٨.

(٢) يرى اللّساني الإنجليزي FIRTH: أنّ اللّغة وظيفة اجتماعية، وإنّ إنتاج الأشكال اللّسان ية تتمّ في إطار سياق الموقف الاجتماعي، والثّقافي، ويعدّ المعنى في نظره مجموعة مركّبة من العلائق السّياقية، وعلى الدّراسة التّركيبية، والمعجمية، والدّلالية أن تعالج مكوّنات هذه المجموعة في إطار سياقها المناسب. ينظر مباحث في اللّسانيات: احمد حساني، المرجع السابق، ص١٥٤ .

(٣) فقه اللغة العربية: علي عبد الواحد وافي، بيروت (لبنان): دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٢م، ص٢٠.

(٤) بقلب الدال تاء.

(٥) تختلف بها عن الفصحى التي تقتضي مقاطعها البدء بمتحرك . ينظر المنهج الصوتي للبنية العربية : عبد الصابور شاهين، المرجع السابق، ص٤١.

(٦) بحذف الفاء وأصلها نصف.

(٧) يقول ابن جني (ت٣٩٢ه) في هذا الباب: "من ظريف حديث اجتماع السواكن شيء وإن كان في لغة العجم، فإنّ طريق الحسن موضع تلاقي عليه طباع البشر، ويتحاكم إليه الأسود والأحمر". ينظر الخصائص: ابن جني "أبو الفتح عثمان"، تحقيق محمد علي النّجار، بيروت عالم الكتاب، الطبعة الثانية، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م، ج١، ص٩٠.

(٨) حركة الضمّة قليلة إذا قيست بالحركات الأخرى.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والكسرة النّائبة عن الفتحة في قولهم: "دِ بَالْ عْلَ (على) حِيطْ أَنَاسْ (النّاس) رَبِي يْجِيبْ دِ يْبُولْ عْلَ حِيطُو (حائطه)". فـ"حيط" أصلها حائط قلبت الهمزة ياء[1]، فأصبحت بها الكلمة "حايط" فاستثقلت لالتقاء الساكنين، فحذفت منها الألف، وغيّرت حركة الحاء بما ينسجم مع الياء، وتنطق في جهات أخرى "حَيْطْ"، بفتح الحاء وإسكان الياء.

فتح ما كان أصل حركته كسرة على النّحو الذي شاع عندهم: "أَلَّهْ يَعْطِيشْ حَ لْمَدْفَعْ"، عوض "مِدْفَعْ"، لأنّ الكسرة التي بعدها سكون تكون أثقل على اللّسان من الفتحة التي يليها ساكن. ونحو: "مَدْجْلاَغْ" في مقلاع، و"سَاخَنْ" في ساخِن، و"فَاطَرْ" في فاطِر. وقولهم: "مَسْتْشَه" في طيّبة، وهي مأخوذة من لفظة المسك.

كما اعتاد أصحاب اللّهجة على عادة إشباع حركات الأصوات مثل قولهم: "لْوَاغَشْ رَاهَمْ يْلَعْبُو لْتْشُورَه (الكورة)". وقولهم: "هَادْ ادَّارْ(الدار) فِيهَا لْبَرَاشَه (البركة)".

وهذا السّلوك اللّغوي الخاضع لقوانين التطوّر الصّوتي تلاشت معه حركات اللّين الطويلة في آخر الكلّمات، على نحو قولهم: "تْشِ عِيسَ تْشِ مُوسَ".

تضعيف غير المضعّف[2]: الأفعال في صيغة المضارع المسندة إلى ضمائر الجمع تضعّف فاؤها، مثل: "يْلَّعْبُو"، و"يْشَّرْبُو"، و"يْهْلَّرْبُو (يضربون)". كما تضعّف بعض الأصوات لتكييفها مع عاداتهم الكلامية، نحو: "لُبِيَّه" بمعنى الفصولياء.

ومن خصائص اللّهجة أيضا، حرية التصرّف في عناصر التّركيب، منها التي حافظت عليها بلا قياس، ودون مخالفة الأصول العامة من غير أن يقع إهدار، أي التّعبير عن صور الأفكار في جمل لا عيب في تراكيبها، بما يعرف عند اللّسانيين بتطابق بنى اللّهجة مع البنى الفكرية، بحيث لا يتعذّر بهذه الحال معرفة الفاعل من المفعول في قولهم: "تَطَلَّلْ (تظلّل) السَّجْرَه (الشجرة) الصَّخْرَه، وَتْكُولْهَا (تقول لها) اَدَلْجِي (ابتعدي) لِهِيهْ". فيلتزم احترام التّرتيب، الفاعل أوّلا والمفعول به ثانيا[3]، دون التقيّد المطلق المطلق بالقاعدة، وهو نمط واقعي، لأنّ الأسلوب المتّبع في تركيب هذا المثل يسير على قواعد صادرة عن السجية الفطرية[4]، وتنطلق بصورة عفوية من موضوع وخبر وتكملة، يتألف من ركنين أساسيين، الرّكن الأوّل: هو موضوع الحديث عنه "الشجرة"، أمّا الرّكن الثاني: فهو ما قبل عن المتكلّم عليه "تظلّل"، الذي تقوم عليه الجملة بمعنى الخبر عن الموضوع. أمّا

---

(1) تميّزت بها الفصحى كذلك. ينظر الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين : الأنباري، تأليف محي الدين عبد الحميد ، بيروت(لبنان): المكتبة العصرية، ١٤٠٧هـ، ص٢٣.

(2) ظاهرة نفر منها القدامى. ينظر معجم شمال المغرب (تطوان وما حولها): عبد المنعم سيد عبد العال، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة و النشر،١٣٨٨هـ ١٩٦٨م، ص١٠٠.

(3) أورد السيوطي(تـ٩١١هـ) في هذا الشّأن قاعدتين: "الفاعل كجزء من أجزاء الفعل، والأصل تقديم الفاعل وتأخير المفعول، قال أبن النحاس: "إنّما كان الأصل في الفاعل التقديم لأنّه ينزل من الفعل منزله الجزء ولا كذلك المفعول ". ينظر الأشباه والنظائر، ج٢، ص٦٢ وما بعدها، تحقيق أحمد العوفي، وبدوي طبانة. واعتبر علماء العربية أنّ الفاعل بنيويا بمثابة جزء من الفعل الذي يسبقه، أي أنّ الفعل وفاعله الذي يكونان معا وحده نحوية لا انفصام فيها، وهذا ما استنتجه الدكتور عثمان أمين "بأنّ الفعل لا يستقلّ بالدّلالة دون الذات، وأنّ الذات متّصلة بالفعل في تركيبه الأصلي ". ينظر فلسفة اللّغة العربية : عثمان أمين، د .ط- د.ت، ص١٥.

(4) اعتبر شومسكي هذا السلوك من مميّزات الحدس عند بناء اللّغة من حيث القدرة على الحكم على جمل معيّنة بأنّها واضحة مقبولة أو غامضة مرفوضة، أي أنّ الحدس دليل مستقل وأصلي في الحكم على الجمل. ينظر مبادئ اللّسانيات: أحمد محمد قدور، دمشق(سوريا): دار الفكر، ط٢، ١٩٩٩م، ص٢٥٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"تكولها (تقول لها) دلجي لهيه" عناصر تكملة. وهذا التّركيب اعتمد على نموذج الكلام لا على أساس حركات الإعراب، أي: أنّ المعنى لعب فيها الدّور الرئيس في تحديد عناصر الجملة التي يدركها السّامع بالحسّ، لا بالعقل كما هي الحال في الفصحى.

وإذا أردنا أن نوضّح أكثر إحداث التّركيب الفطري لعناصر الكلام في اللّهجة، نجد طاقة التّحليل الحسّي الفردية، هي التي تخصّص المكان لهذا اللّفظ أو ذاك كما في قولهم: "رَبّي يَعْرَفْ مَيْمُونَه ،وْمَيْمُونَه تَعْرَفْ رَبِي"[1]. فحسب هذا التّرتيب، فـ "ربّي" في المحلّ الأوّل، و"مَيْمُونَه" في المحلّ الثّاني بعد الفعل "تَعْرَفْ"، فربي هو يعرف، وميمونه المعروفة عنده، والمعنى يختلف في تغيير العنصرين في التركيب الثّاني.

وتشتمل اللّهجة على تراكيب أسهمت في تكثير المعاني والمباني. اعتمد فيها البناء التّركيبي بأصنافه المختلفة، فتمّ تركيب كلّمتين لكلّ منها معنى وحكم، وأصبح لها بالتّركيب حكم جديد، نحو قولهم: "يْخَلَّطْهَا عْلَ انَّاسْ غِيرْ تْشَحَلْ (أكحل) ارَّاصْ (الرأس)". فـ"تْشَحَلْ الرَاصْ": أسود الشَّعر تعني عندهم العربي.

الخاتمة

إنّ محاولة الفهم العلمي والموضوعي لوضع اللّهجة، لا بدّ أن يتمّ برؤية اجتماعية إلى الظاهرة ، أي أنّها لا يمكن أن توجد وتستمرّ في الحياة من دون وجود فردين على الأقلّ، ومن ناحية أخرى يصعب وجود حقيقي ذو معنى لمجموعات بشرية صغيرة أو كبيرة من دون رابط لغوي ييسّر التّواصل والتّفاعل الاجتماعي.

وظلّت لهجة توانت إلى يومنا هذا محتفظة في تعاملات أهلها وتواصلاتهم بالعديد من المفردات والتّعابير التي اكتسبتها. فكانت على صلة بهذا التّفاعل، أصبحت اليوم على صلة وثيقة بالرّقيّ الاجتماعي، والسّلوك الفردي، لأنّ اللّهج ليس مجرّد سلوك ذا فعالية سلبية، بل هو مفعول مستمر من أبرز تجلّياته التّواصل دون حمل المتكلّم على إخضاع خطاباته لتحديدات لغوية لم يعرف صنعها، لأنّ اللّهجة ليست مرحلة ماضوية أدّت دورها وفق معطيات مرتبطة بحياة العرب قديما، ثمّ بطلت الحاجة إليها في المرحلة التي انصهرت فيها في لغة القرآن. بينما هي قوة اجتماعية تتوسّع بعمق في جميع المجالات، ولا تتوقّف عن الفعل إلاّ إذا قمعت قوى التّغيير الاجتماعي بشدّة، إلى درجة أنّه يصعب معها على هذه القوى تجميد الانفتاح اللّساني فتتعثّر الحركة التّواصلية، ويقود الأمر المجتمع إلى اضطرابات تعيد لقوى التّحوّل دورها الطّبيعي في فرض اللّهجة كظاهرة اجتماعية، لكونها ليست غاية لذاتها وبذاتها، بل هي فعل تجاوز اجتماعي تقوم به قوى التّغيير الحيّة.

المصادر و المراجع

١. اتجاهات البحث اللّغوي الحديث في العالم العربي: رياض قاسم، بيروت (لبنان): مؤسسة نوفل، ط٢، ١٩٨٦م.
٢. أثر اللّسانيات في النهوض بمستوى مدني اللغة: عبد الرحمان الحاج صالح، مجلة اللّسانيات، عدد١١، ١٩٧٠م.
٣. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين: الأنباري، تأليف محي الدين عبد الحميد ، بيروت(لبنان): المكتبة العصرية، ١٤٠٢هـ.
٤. البنية التّركيبية في رحاب اللّسانيات التوليدية التواصلية: أحمد حساني، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللّغة

(1) مثل يضرب على بديهيات الأمور.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العربية وآدابها جامعة وهران، العدد الأوّل،١٩٩٢م.
٥. البيان والتبيين: الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، تح وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت(لبنان): دار المعرفة، دت.
٦. تبسيط قواعد اللّغة العربية على أسس جديدة (اقتراح ونموذج): أنيس فريحة، بيروت (لبنان): منشورات الجامعة الأمريكية،١٩٥٩م.
٧. التطوّر اللّغوي التاريخي: إبراهيم السامرائي، بيروت (لبنان): دار الأندلس، دت.
٨. التطوّر اللّغوي التاريخي، إبراهيم السامرائي، بيروت(لبنان): دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع،ط٣، ١٩٨٣م.
٩. تهذيب المقدمة اللّغوية، للعلالي: أسعد علي، بيروت (لبنان): منشورات دار نعمان،١٣٨٨هـ١٩٦٨م.
١٠. الخصائص: ابن جني (أبو الفتح عثمان،ت٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النّجار، بيروت عالم الكتاب، الطبعة الثانية، دار الكتب المصرية،١٩٥٢م.
١١. دراسات لسانية في الساميات واللهجات العربية القديمة: عبد الجليل مرتاض، دار هومة للطباعة والنشرو التوزيعالجزائر،١٩٩٨م .
١٢. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧٤هـ)، تقديم علي أبو رقية، سلسلة أنيس الأدبية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،١٩٩١م.
١٣. ضحى الإسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، ط ١.
١٤. علم اللّغة بين التراث والمعاصرة: عاطف مدكور، كلية الآداب جامعة القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع،١٩٨٧م.
١٥. علم اللغة العام، محمد شاهين توفيق، القاهرة (مصر)، مكتبة وهبة، ط٣،١٤١٢هـ١٩٩٢م.
١٦. عنف اللّغة: جان جاك لوسركل، ترجمة وتقديم محمد بدوي، مراجعة سعد مصلوح، لسانيات ومعاجم بيروت، المنظمة العالمية للترجمة،٢٠٠٩م.
١٧. فقه اللغة العربية: علي عبد الواحد وافي،بيروت (لبنان): دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٢م.
١٨. فلسفة اللّغة العربية: عثمان أمين، د.ط- د.ت.
١٩. الكتاب: سيبويه (ت١٨٠هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر،١٩٦٨م.
٢٠. مباحث في اللّسانيات: أحمد حساني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤م.
٢١. مبادئ اللّسانيات: أحمد محمد قدور، دمشق(سوريا): دار الفكر، ط٢، ١٩٩٩م.
٢٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق أحمد العوفي وبدوي طبانة.
٢٣. مدخل في اللّسانيات: صالح الكشو، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م.
٢٤. مستقبل اللّغة العربية المشتركة، أنيس، إبراهيم، القاهرة، دط، ١٩٥٦م.
٢٥. معجم شمال المغرب (تطوان وما حولها): عبد المنعم سيد عبد العال،القاهرة :دار الكتاب العربي للطباعة و النشر،١٣٨٨هـ ١٩٦٨م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢٦. المقدمة: ابن خلدون(ت٨٠٨هـ)، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤م.
٢٧. المنهج الصوتي للبنية العربية : عبد الصابور شاهين، بيروت (لبنان): مؤسسة الرسالة، دط، ١٤٠٦هـ ١٩٨٠م.
٢٨. المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصوت العربي، عبد الصابور شاهين، بيروت (لبنان): مؤسسة الرسالة، د ط، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.
٢٩. نحو عربية ميسّرة: أنيس فريحة، بيروت (لبنان)، الدار الثّقافية، ١٩٥٥م.
٣٠. نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى: بشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، دت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

النزعة الدرامية في شعر رياض الصالح الحسين

فداء البواب جامعة الأزهر بغزة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – ماجستير أدب ونقد

ملخص:

يقوم البحث على دراسة النزعة الدرامية في شعر الشاعر رياض صالح الحسين، محاولا الكشف عن أساليب الشاعر وطريقته في استغلال الأسلوب الدرامي لإضافة واقع أكثر حركية واقترابا من المتلقي لجعل نصوصه أكثر تأثيرا وذات أبعاد دلالية كبيرة تعكس الواقع.

وتم خلال البحث دراسة رسم المشهد الدرامي عند الشاعر من خلال الكشف عن خمس سمات درامية تبرز جليّا في أشعاره، على النحو التالي:

أولا: المونتاج

ثانيا: الصراع

ثالثا: المونولوج

رابعا: السريالية

خامسا: الاسترجاع

النزعة الدرامية في شعر رياض الصالح الحسين

كان لزاما على الشعراء في ظل تطور البشرية وتشعبّها، وتزايد مشكلاتها وقضاياها؛ تبني موقف شعري جديد، في وقت باتت فيه "القصيدة الغنائية وحدها لا تحقق بعد اليوم. كما كانت في الماضي"[1] أهدافها وسماتها المرجوة منها "فقد أحس الشعراء بأنّ القصيدة الغنائية العادية تظل عاجزة أمام التعبير عن حاجات الإنسان وتجاربه ومشكلات العصر وظروفه"[2] التي تختلف بصورة كبيرة عن تجارب الماضي ومشكلاته وظروفه.

فواجه شعراء هذا العصر تحدياً كبيراً في محاولتهم لإيجاد طرقٍ وأساليبٍ جديدة يعبرون من خلالها عن قضايا عصرهم، وتجاربه الخاصة والمختلفةِ عن كل ما أثمرت عنه الأشكال والمضامين القديمة، وفي بحثهم عن هذه "الأساليب الجديدة اقتربوا

---

[1] جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، سلسلة دراسات(٣٤٠)، دار رشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢. ص٧

[2] السيد محمد علي السيد: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، ١٩٨٠. التمهيد

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من النزعة الدرامية"[1] التي أتاحت لهم مساحات كبيرة من الإبداع، والتشكيلات الفنية الجديدة التي أخرجت الشعر بصورة وثوب جديد، وبنكهة جمالية فريدة من خلال استخدامهم تكنيكات الفنون الدرامية "كالحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلي والمونتاج"[2] التي استقوها من المسرح والقصة والرواية والسينما والتلفزيون.

وليست الدرامية مفهوماً جديداً على الأدب بل إنّها من "أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وأنبلها جميعاً. ولا نكون مبالغين إذا قلنا أنها أيضاً أصعب الفنون التي مارسها الإنسان حتى الآن"[3]، و"الدراما "كلمة يونانية الأصل، ومعناها الحرفي ((يفعل-أو عمل يُقام له))"[4] وهو المفهوم نفسه الذي كان يقصده أرسطو من "المحاكاة" التي كان أساسها محاكاة الفعل.

ويُقصد بالنزعة الدرامية أنّ "القصيدة تشتمل على أكثر من صوت"[5]. أي أنها لا تقتصر على صوت واحد، أو تجربة مستقلة لشخصية واحدة، تستأثر بصوت القصيدة، فمن خلال انطلاق الشاعر في كتابته لتجربته أو للقصيدة من خلال التفكير الدرامي يدرك "أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية النوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتاً مستمدة أولاً من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى"[6] تشترك معها في العديد من النقاط والتجارب.

ولقد تمكن الشاعر المعاصر من "تطوير القصيدة الحديثة، وإغنائها ومنحها أشكالاً متجددة"[7]، ولعل أبرز الأدوات الدرامية التي ارتكز عليها الشاعر المعاصر في بناء قصيدته الجديدة الشخصية، "الموضوعية، الحوار، الصراع، اللغة، المشهد"[8] والزمان والمكان، فضلا عن اللجوء إلى بعض التقنيات السينمائية أهمهما المونتاج، فلا تتوقف تكنيكات الدراما عند عند حدود معينة، فهي تتطور باستمرار، وتعتمد بالدرجة الأولى على موهبة كل شاعر، ومدى قدرته على الاستفادة من الفنون الأدبية الأخرى، فضلا عن رؤيته الشعرية، وتجاربه المتعددة، وأيضا على درجة التوافق بين الأدوات الدرامية التي يوظّفها الشاعر في قصيدته والفكرة أو التجربة التي يُعبر عنها، كون "درامية الشكل تقوم على مدى ارتباطه العضوي بالمضمون الفكري المتفاعل داخله. وكلما كانت العلاقة العضوية وثيقة متفاعلة، فإنها تؤكد نجاح العمل الفني درامياً"[9] ونجاح الشاعر في التعبير عن تجربته وفق معطيات العصر، وبالطريقة التي توصله إلى درجة التفوق والإبداع، فيما بات "أفضل الشعر أقربه إلى التعبير الدرامي"[10] وأكثره اطلاعاً على الأدوات والمقومات الفنية المعاصرة، وارتباطاً بالفنون والأشكال الأدبية الأخرى.

---

[1] جلال الخياط، مرجع سابق. ص٣٢
[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧. ص٢٠
[3] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨. ص١١
[4] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحية، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤.ص٧٣
[5] بوزيد كحول: البناء الفني في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، جامعة قسطنطينية، معهد الآداب والثقافة العربية، ١٩٨٠. ص١٥٨
[6] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، ط٦، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٣. ص٢٤٠
[7] السيد محمد علي السيد، مرجع سابق. التمهيد
[8] بدران عبد الحسين محمود: النزعة الدرامية في شعر البياتي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، ع٥، مج١٨، تموز ٢٠١١. ص١٦٥
[9] نبيل راغب: النقد الفني، دار مصر للطباعة، الفجالة، د.ت. ص٣٤
[10] حسني يوسف: موسيقى الشعر العربي ظواهر وتجديد، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩. ص٢٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لذا كان "الشكل الدرامي الناجح هو النتيجة المباشرة لنجاح الكاتب في استيعاب كل إمكانات مضمونه الفكرية، وإخضاعها للمقومات الدرامية التي تتخذ من الأدوات الفنية طريقاً للوصول إلى جمهور المتذوقين"[1] الذين يبحثون عن كل ما يشدّ انتباههم، ويسحر حواسهم، ويمدهم بالانتعاش الفني، والرضى السمعي، والدراما أو القصيدة الدرامية "تحقق قدراً أكبر من الشعور بالمتعة والاندماج"[2] لدى القارئ أكثر مما تحققه القصيدة العادية، لذلك كان توجه الشعراء المعاصرين نحوها. بل إنّ "كل فنون القول تصبو إلى مستوى التعبير الدرامي وتتحرك من ثم نحوه"[3]

يقول ت. س. إليوت[4]: إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة، إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي، بعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء، على موقف وعلى سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها العاطفة. ولعل أكثر الطرق وربما أجملها التي باتت سمة الشعراء في العصر الحديث للتعبير عن رؤاهم الفنية ومشاعرهم المختلفة؛ هي الدراما بما تحمله من صراع وتناقض ومساحة إبداعية ممتدة تكفل لكل شاعر أن يبحر ويغوص في ذاته وفي ذوات الآخرين والجماعة وفي مشكلات عصره وما يؤرقه ومجتمعه بالطريقة التي يرتئيها. "فما تحمله الدراما في طيها من روح مرحة وأسلوب ممتع وشيق، هو شكل وأسلوب جديد يقضي على الرتابة السردية المملة، ليكون فهما عصريا جديدا للصراعات والأحداث في ظل تعقد الحياة الحديثة وتطورها السريع، كما أن الدراما أصبحت تستخدم وسيلة لجذب انتباه المتلقي، حيث تكسب العمل الأدبي أهمية وحيزا مقبولا".[5]

اختارت الدراسة الحالية تجربة الشاعر السوري الراحل رياض الصالح الحسين الشعرية؛ نموذجا للكشف عن الجوانب الدرامية الثرية التي باتت تسم القصيدة العربية الحديثة، لاسيما وأن قصيدة الحسين تفيض بدرامية تنبع من أبسط تفاصيل الحياة اليومية كأنها تسلط عدسة الكاميرا ملتقطة صورة بانورامية كاملة حية للحظات الإنسان اليومية الرتيبة التي تخلق الدراما في صورتها الحقيقية من دون أي تزييف أو تهويل أو مبالغة، صدق شعري جعل من قصائده قصصا درامية جاهزة للعرض على المسرح وأيقونة لأفلام ومسلسلات تلفزيونية تعكس الواقع وتسلط الضوء على المجتمع بعيوبه، سلبياته ومشكلاته بكل شفافية.

فالشاعر وعلى الرغم من رفعه لواء التعبير عن الحياة العادية اليومية بتفاصيلها كما يقول الأستاذ هايل الطالب "تنتمي قصيدة الشاعر الراحل رياض الصالح حسين، إلى اتجاه أسميه بشعر البداهة، أي ذلك الشعر الذي ينتمي إلى الحياة اليومية، بكل تفصيلاتها، وحميمياتها، وهي تلك القصيدة التي تتسلح باللغة الواقعية المعيشة، بعيدا عن الترف البلاغي، والتحصينات المعجمية التي تنتمي إلى عصور خلت، باختصار هذه القصيدة التي تعتمد لغة عصرها، دون تغرّب أو اغتراب، وتحدثنا بما نعيه، فنشعر ببساطتها، وعمقها في آن، دون أن توسم بالابتذال، لذلك نشعر أنها تشبهنا، وتعبر عن ذواتنا"[6]؛ لكن واقعية رياض وبساطته هي من فجرت الدرام، في تعبيرها عن الأحداث اليومية الرتيبة، وما يعاني منه كل فرد مكوّن لهذا

---

[1] نبيل راغب، مرجع سابق. ص٣٤

[2] أحمد أبو زيد: الشعر والدراما، عالم الفكر، ع١، مج١٥، منشورات وزارة الإعلام في الكويت، إبريل مايو يونيو ١٩٨٤. ص٦

[3] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق. ص٢٤٠

[4] ف. أ. ماثيسن: ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة المصرية، بيروت، ١٩٦٥. ص١٣٢

[5] صدام الشايب: البناء السردي والدراما في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، العراق، ٢٠٠٧. ص١٠٥

[6] هايل الطالب: في المتخيَّل الأدبي "مقاربات في النقد التطبيقي، قصيدة البداهة التي تشبهنا قراءة في تجربة رياض الصالح حسين (١٩٥٤-١٩٨٢)، ط١، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٤. ص١٣٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المجتمع، زرعها من خلال تسليطه المرآة على أبسط اليوميات وعكس الصورة على حقيقتها دون أي كليشهات أو تغيير، من خلال تبنيه للواقع المعاش بسذاجته ورتابته ومنغصاته، بأمزجة مكوناته البشرية وتناقضاتها واختلافها طبقيا وثقافيا وفكريا، وبرسم هذا العالم بمادياته كافة حتى ما يمكن القول عنه "تافه"، وإنه بذلك طبّق ما قاله الدكتور عز الدين إسماعيل إن "الإنسان في حالتي الصراع ورصد التناقضات يستطيع، إذا ما أوتي القدرة التعبيرية، أن يقدم إلينا إنتاجا دراميا من الطراز الأول، وأن يقيم بناء فلسفيا يفسر لنا فيه الحياة تفسيرا خاصا ناتجا عن ممارسة مباشرة للحياة وتمثل لها"[1].

رياض الصالح الحسين: شاعر سوري لم يتمكن العجز الجسدي _أصم وأبكم منذ الولادة_ من أن يُوقف جماح عقله أو أن يحدّه أو يصيبه بالعجز، على الرغم من أنه وقف حائلا أمامه سابقا وبين إكمال دراسته، فمضى رياض من بعد ذلك يثقف نفسه بنفسه وينمي مدركاته ويتعايش مع وقائع وأحداث عصره ومشكلاته ساكبا أفكاره ومشاعره بتجارب قولها في نصوص شعرية ثريّة، فيما تمكن الموت أخيرا من يكتب نهاية جسدية لإبداعه فيما لم يكن عمره يتجاوز الثمانية والعشرين ربيعا، تاركا من بعده ثلاثة دواوين شعرية[2] وتكفلت وزارة الثقافة السورية بعد وفاته بإصدار مجموعته الرابعة والأخيرة "وعل في الغابة"[3].

رسم المشهد عند رياض الصالح الحسين

أولا- المونتاج:

يعتبر "المونتاج" أو "التوليف" أداة من الأدوات الفنية التي استعارها الشاعر المعاصر من التقنيات السينمائية، واستفاد منها في قصيدته المعاصرة، ويعني "المونتاج" في السينما عملية "ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات –من خلال هذا الترتيب- معنى خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة"[4]. منفردة"[4]. أي عملية تنظيم مجموعة من الأحداث أو المشاهد، يربط بينها رابط معين يجمعها سوياً، فيتم ترتيبها وتنظيمها وفق نسق ورؤية معينتين بحيث تكمّل المشاهد بعضها بعضا بطريقة تبدو فيها مشهداً كاملاً، أو قصةً كاملة تقرأ أو تشاهد، فتقنية المونتاج تتيح "التنقل في الزمان والمكان حتى لتبدو الجمل المنسجمة لوحات تشكيلية ذات أبعاد ذهنية مختلفة تتوفر على عمق ودلالة تعبيرية"[5].

إنّ على الشاعر أنّ يصل "بتعبيره الشعري إلى أقصى آماده من التوتر والتأثير، كما ينبغي لنبرته، في أدائه الدرامي، أن تتوفر على قدر من التموج، والتباين. لابد لها من أن تعلو وتهبط؛ تشف وتتكدر، وتتسع وتضمر؛ تصغي إلى أنين الروح تارة، وتتفجر بالصراخ الدرامي تارة أخرى؛ تتحدث بهمس فاجع طوراً، وتصدح بمرح بهيج طوراً آخر"[6]. كي يحقق النص هدفه المرجو منه، ويحدث فارقاً جمالياً وفكرياً لدى القارئ من بعد ذلك؛ وذلك كله لا يتأتّى للشاعر إلاّ من خلال الاستخدام الصحيح والأنسب لأدواته بما يتوافق مع كل مضمون، ومع كل تجربة، وانفعال، وعاطفة، وحدث؛ ولذلك "فقد جعلوا من

---

[1] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق. ص٢٨٤

[2] خراب الدورة الدموية ١٩٧٩، أساطير يومية ١٩٨٠، بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس ١٩٨٢، وعل في الغابة ١٩٨٣.

[3] انظر سيرة موت ناقص بقلم منذر مصري، في الأعمال الكاملة رياض الصالح الحسين ١٩٥٤-١٩٨٢، ط١، منشورات المتوسط، إيطاليا، ٢٠١٦.

[4] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق. ص٢١٥

[5] سمير الخليل، إسراء حسين: التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٥٣، العراق، ٢٠٠٨. ص٢٣

[6] علي جعفر العلاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتب، ع ١و٢، مج٧، أكتوبر ١٩٨٦ مارس ١٩٨٧. ص٣٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بعض المشاهد مشاهد تعبيرية متكاملة لا تقل من حيث التكنيك والآلية الدرامية عن المشاهد المسرحية"[1] نظراً لطبيعة الحدث الذي استحق أن ينفرد الحديث عنه في النص وحده.

يبني الشاعر الكثير من قصائده على طريقة الرواية ساردا حكاية كاملة من خلال جمل فنية قليلة يبرز من خلالها لب القصة التي يحملها الكثير من الدلالات والمعاني من دون أي مبالغة في الطلو أو في استخدام الصور والكلمات المعقدة، قصيدة اثنان[2]

المشهد الأول

كانا اثنين / يمشيان معًا /في الشوارع المهجورة

منه تفوح رائحة التبغ / ومنها تتساقط أوراق الليمون

وعند المنعطف / كنجمتين / سقطا

المشهد الثاني

كانا اثنين / أحدهما يغني / والآخر يحب الإصغاء

فجأة توقف عن هذا / وتوقفت عن ذاك / عندما انكسر المزمار

المشهد الثالث

كانا اثنين / أهدته قلمًا للكتابة / وأهداها حذاء خفيفًا للنزهات

بالقلم كتب لها: "وداعًا" / وبالحذاء الخفيف جاءت لتودعه

لقد رسم الشاعر رياض من خلال جمل شعرية قصيرة تشكل لقطات معينة من حياة شخصين، أو لنقل مفاصل حياتهم (البداية التي تشكل علاقتهما، الوسط الذي يمثل مسار العلاقة، النهاية التي حملت المفارقة)، اختصر الشاعر حكايتهما التي لا نعلم كم دامت فلربما استغرقت أعواما حتى كتبت نهايتها، بثلاث لقطات أو مشاهد قصيرة، مرتبا إياها ترتيبا تاريخيا يفضي إلى النهاية، على شاكلة الفيلم السينمائي، مسقطا في الحكاية الكثير من الدلالات التي تعكس مشاعره الممزوجة بالألم والتيه والحزن، من خلال تجربة شخصيات أو أصوات أخرى غيره، اثنان تعرفا في الشوارع المهجورة، مكان يحمل دلالات الاضطرار أو لنقل علاقة مبنية على الحاجة إلى الآخر في هذه الديار، ثم بدأ الشاعر يزرع التناقض فيما بينهما منذ البداية، رائحته تبع ومنها يفوح زهر الليمون، اختلاف طبقي لربما تباين في الفكر في الشخصية في الصفات الايجابية والسلبية، وفي المشهد الثاني يظهر اختلاف آخر بينهما يعج بالدلالات والتفسيرات بين غناها وصمته، وفجأة يحدث الشرخ في العلاقة بانكسار المزمار، لننتقل إلى المشهد الثالث والأخير الذي يحمل المفارقة فهديتها ارتدّت عليها وشكلت بادرة الوداع وهديته أسرعت بها لتتمه.

---

[1] بدران عبد الحسين محمود، مرجع سابق. ص١٧٩

[2] رياض الصالح الحسين: وعل في الغابة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي قصيدة عيد للقبلة... أعياد للقتل[1] يقسم الشاعر بنفسه مشاهد حكايته التي يقصها علينا فيما لم يختر هذه المرة أن ينأى بنفسه عن الصورة بأصوات وشخوص أخرى أو أن يعبر عن غيره، فهو يتحدث هذه المرة عن تجربته مع الآنسة "س" الفتاة التي تنساب في أشعاره مشاهدا ولقطات وتفرض وجودها على حياته وأشعاره، ويقسم بنفسه حكايته مع "س" عبر مقطوعات مرقمة في هذه القصيدة إلى خمسة مشاهد تبدأ منذ اللقاء الأول:

- منذ سنة صدمت امرأة وحيدة في الشارع

تلبس بذلة باهتة ولكن عينها لامعتان

صرنا أصدقاء بسرعة / وبعد أيام تبادلنا القبلات والأحلام

وكان اسمها: س –

١-

كان اسمها: س

تحب الماء/ والرحيل في زورق إلى الهند الجميلة

شعرها يتطاير مع الريح كالعصافير الخائفة/ ويداها زهرتان حول عنقي

وكانت تحب غرفة صغيرة في قطار/ وكتابًا لرامبو تخبئه بين ملابسها الداخلية

في حقيبة سوداء تحت السرير/ وكانت، أيضًا، تحب الأعياد والأطفال

وتكره الجواسيس والقتلة القانونيين

كان اسمها: س / ضفيرتان من أوراق البرتقال والملمس الناعم

تحب الرمل والقبلة / وتحبني أيضًا:

٢-

فتحتُ لها الباب وهي خائفة/ جلستْ على السرير بانفعال

نظرت إلى زوايا غرفتي كلصّة وتنهدت

- علينا أن نأكل كثيرًا يا صديقي ونموت/ فما عاد في الأرض متسع لنا

قرأتُ لها قصيدة فبكتْ / حدثتها عن العمل/ وحدثتني عن الأقفاص النظيفة

...

نظرتْ من النافذة الضيقة وتنهدت/ - غدًا من الممكن أن أنتحر

[1] رياض الصالح الحسين: خراب الدورة الدموية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الآن علينا أن نحب.

وضعت على عينيها منديلها الملوّن ونامت/ أما أنا..

فلقد نظرت إلى صدرها المتدفق بإمعان/ ورقصت بلا رغبة:

-٣-

على الرصيف تقابلنا/ كانت تمزق دفتر مذكراتها وتبكي

أمسكت يدها بعنف وسرت معها/ وفي زاوية ما / في مقهى ما / في شارع ما

شربنا الشاي وتبادلنا القبلات

لكن جسدها النحيل ظلّ يرتعش بقوّة/ حتى خفتُ أن يتفتت

مثل كتلة من الطين لم تر الشمس

منذ ألف عام:/ "من روزا لوكسمبورغ[1] حتى فاطمة برناوي[2]

كان جسد من أحبها معجونًا بالجراثيم / والقنابل الموقوتة

وكان قميص من أحبها مبلّلاً بالزهور/ وأناشيد الرعاة.

-٤-

من روزا لوكسمبورغ حتى فاطمة برناوي

كانت يداها تضيقان تضيقان/ حتى تصبحان بحجم جثة/ وعيناها تتسعان تتسعان/ حتى تصبحان بحجم قبلة

وأما قلبها فبصخب كان يدقّ، وباستمرار أيضًا

تك. تك. تك: / نحن معًا في الطلقة/ ونحن معًا في الأغاني

من روزا لوكسمبورغ حتى فاطمة برناوي

سأقول لكِ: حدثيني / عن الطفل الذي يرضع الحمّى من ثدي الأرض

---

[1] منظّرة ماركسية وفيلسوفة واقتصادية واشتراكية ثورية من أصول بولندية يهودية عملت بالتجارة وأصبحت مواطنة ألمانية . كانت عضوا في كل من الديمقراطي الاشتراكي لمملكة بولندا وليتوانيا، الحزب الاشتراكي الديمقراطي الألماني والحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل والحزب الشيوعي الألماني، تبنت الاشتراكية وانتسبت للحزب الماركسي البروليتاري منذ حداثتها . غادرت بولندا الروسية عام ١٨٨٩ لتنضم إلى الثوريين المنفيين الروس بنوعامة بليخانوف في زوريخ حيث درست العلوم ونالت شهادة الدكتوراه. هاجرت إلى ألمانيا وتزوجت عاملا ألمانيا واكتسبت بذلك الجنسية الألمانية كي تتاح لها فرصة العمل في صفوف أكبر الأحزاب الديمقراطية الاشتراكية في أوروبا . وعندما اندلعت الثورة الروسية لعام ١٩٠٥ عادت إلى وارسو كي تشارك فيها فقبض عليها وأفرج عنها في العام التالي. عادت إلى برلين حيث كتبت "تراكم رأس المال" عام ١٩١٣ الذي يعتبر مساهمة فكرية ماركسية رئيسة.

[2] من أوائل الفلسطينيات اللواتي خضن العمل الفدائي المسلح منذ انطلاقة الثورة الفلسطينية المعاصرة التي فجرَّت شرارتها الأولى حركة فتح في الأول من كانون ثاني / يناير عام ١٩٦٥ ، وهي أول فتاة فلسطينية يتم اعتقالها من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلي، وهي أول أسيرة تُسجل رسمياً في سجلات الحركة النسوية الأسيرة في تاريخ الثورة الفلسطينية المعاصرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

عن الدروب المقفلة / عن العيون المفتوحة على جهنم

وعن الأجساد المفتوحة على البحر

سأقول لكِ حدثيني.."/ لقد قدّمت نفسها للبحر / ببساطة وحب ولامبالاة

قدّمت نفسها للبحر/ هل هذا شيء مثير للضجة؟/ هل ستتحدث عنها النسوة تحت القناديل؟

هل سيحتفظ الرجل برسائلها في صندوق/ بثلاثة أقفال

أم سيقدم للنار كلماتها المعذبة؟

الأمر الوحيد هو أنها قدّمت نفسهاللبحر/ كما تقدم الأم حلمة ثديها لأول مرة

للوليد الجديد/ والبحر الواسع، الصاخب، الممتلئ/ تلقف جسدها بشفتيه الرقيقتين وسكت

أما هي../ فلقد ضمّته إلى صدرها بقوة و.. عاشت

كانت امرأة وحيدة/ بلا أساور أو بيت أو عشيق/ ولذا قدّمت نفسها للبحر

فهل هذا شيء مثير للاهتمام؟

"أصبحتُ في الثالثة والعشرين/ رجل بوجنتين شاحبتين ومستاء للغاية

ودعت (س) بعد أن تركت على عنقها/ دمعة حارة كالفلفل

وها أنذا أعمل لأشتري لها تفاحة ورغيفًا/ ولكن ثمة من أخبرني

بأني سأجد في التفاحة دودة/ وفي الرغيف صرصارًا ميّتًا

فإذا تركت الرغيف والتفاحة سأموت/ وإذا أكلتهما سأموت

وفي الحالتين سأخسر نفسي/ في الحالتين سأخسر "س"

ـ ٥ ـ

ماذا نفعل

إذا كان ثمة عيد واحد للقبلة/ وأعياد كثيرة للقتل

ماذا نفعل؟

قدم الشاعر حكايته مع الآنسة "س" التي يأخذ اختصار اسمها دلالات واحتمالات عدة، فربما فضل اخفاء اسمها تحفظا، وربما قدم قصة من نسج خياله لتكون معادلا لمشاعره التي هي رمزية للحب ومعاناته ونهايته القاسية في زمن الحرب واللا أمن والفساد والعالم المتناقض فتكون "س" عمومية، ولربما اختار الاختصار والرمز المجهول "س" لما يحمله من جذب وفضول وتشويق، وارتكزت قصيدته في مواضع كثيرة على التناقص والتباين بين مكونات هذه الحياة، وعلى صور لا تشكل

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الترتيب الزمني للحكاية لكنها صور ولقطات تحمل الدفقة الشعرية الواحدة التي تكمل الحكاية من خلال المشاعر الجزئية التي تكمل المشهد الكلي.

تلبس بذلة ياهتة ولكن عينها لامعتان	الحياة الباهتة (الموت) وهي تشع بالحياة
تحب الماء/ والرحيل في زورق إلى المدن الجميلة	دلالة المعاناة في بلادها
وكانت، أيضًا، تحب الأعياد والأطفال/ وتكره الجواسيس والقتلة القانونيين	تحب الحياة والفرح وتكره القتل
غدًا من الممكن أن أنتحر/ الآن علينا أن نحب	الحب قاهر للموت
كان جسد من أحبها معجونًا بالجراثيم / والقنابل الموقوتة وكان قميص من أحبها مبلّلاً بالزهور/ وأناشيد الرعاة	الجراثيم والقنابل ما ينغص العيش والمعاناة الصورة الثانية للمحبوبة
من روزا لوكسمبورغ حتى فاطمة برناوي	رموز للمرأة في النضال _أكثر من ٧٥ عاما فصلت بينهما_ ولا زلنا نعيش الظلم نفسه والمعاناة ذاتها
تك. تك. تك	مشهد من الخلفية حيث الحرب
نحن معًا في الطلقة/ ونحن معًا في الأغاني	معا في السلم والحرب
لقد قدّمت نفسها للبحر / ببساطة وحب ولامبالاة	هربت من المعاناة إلى الموت
فإذا تركت الرغيف والتفاحة سأموت/ وإذا أكلتهما سأموت	تساوت الحياة مع الموت (لا خيار)
تحب الماء/ والرحيل في زورق إلى المدن الجميلة	دلالة المعاناة في بلادها
وكانت، أيضًا، تحب الأعياد والأطفال/ وتكره الجواسيس والقتلة القانونيين	تحب الحياة والفرح وتكره القتل

"إن التناقض في حد ذاته دعوة إلى فعل، فإن لم يؤد إلى فعل فإنه يوحي به أو يتنبأ بما قد يكون..." [1] وهذا ما يقود إلى تبرير النهايات المأساوية وجعل الانتحار وسيلة غير مرفوضة للتخلص من الألم والمعاناة.

[1] مجدي عبد المؤمن دوّام: البنية الدرامية في شعر المهجر، ٢٠٠٧. ص١٠٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي قصيدة الخنجر[1] يصور الشاعر الموت الذي يحمل دلالات معنوية ممزوجة بالموت الحقيقي:

الرجل مات _____ (١)

الخنجر في القلب / والابتسامة في الشفتين

الرجل مات

الرجل يتنزه في قبره / ينظر إلى الأعلى / ينظر إلى الأسفل/ ينظر حوله

لا شيء سوى التراب / لا شيء سوى القبضة اللامعة / لخنجر في صدره (٢)

يبتسم الرجل الميت / ويربت على قبضة الخنجر / الخنجر صديقه الوحيد

الخنجر / ذكرى عزيزة من الذين في الأعلى

تُبنى القصيدة على لقطتين الأولى جملة اسمية تحققت فعليا "الرجل مات" فموت الرجل شيء محتم ماثل أمام الأعين يكرره ثانيا ليؤكده أو ليؤكد موت ذاته من خلاله، واللقطة الثانية متمثل في تصوير هذا الموت، هذا التناقض خنجر في القلب ولكن الابتسامة تعلو شفتيه، ثم ينتقل الشاعر بنا إلى الرجل في القبر بعد تشييعه وهو "يتنزه" وهل القبر للتنزه، وهل القتل هنا قتل جسدي حقيقي أصلا! يبدو أن الموت هنا موت للذات فباتت الحياة قبرها والخنجر الذي بات سلوى ورفيقا معه في القبر هو خلاصه للموت الفعلي.

وفي قصيدة "الولد النائم"[2] ينقلنا الشاعر ما بين الحلم واليقظة، ما بين الفرح والحزن، وما بين تناقضات الحياة وصراعاتها في مشاهد عدة:

المشهد الأول

قبل أن يذهبَ للحرب مضى نحو السرير/ أغلق عينيه ونام..

رأى فيما يرى الأولاد/ سهلاً فسيحًا تركض الغزلان فيه

سربًا من عصافير/ وأشجارًا من الدراق/ أزهارًا لها هيئة أقمارٍ/ رأى نهارًا واسعًا جدًا

المشهد الثاني

ومن أقصى النهار جاء رجل يسعى

ألقى على الطفل قميصًا من دمٍ/فاختفى السهل وماتت الغزلان/ والأشجار

اختفى النهار..

---

(١) وعل في الغابة.
(٢) المرجع السابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المشهد الثالث

قال الولد الجميل: لا بأس/ أغمض عينيه بعينيه/ ونام

رأى عشرين ملاكًا يهبطون قربه/ سألهم: هل تأكلون البرتقال/ هل نستطيع أن نلعب لعبة الهرّة والفأر

أختبئ الآن فوق سريري/ جديني أيتها الهرّة/الملاك..

المشهد الرابع

ومن أقصى السماء/ جاءت القنبلة فوق سرير الولد الجميل

طار الملاك/ وماءت الهرة حينما رأت إصبع طفل في التراب

قال الولد الجميل:/ لا بأس، لا بأس

المشهد الخامس

عاد إلى السرير متعبًا/ أغمض عينيه بعينيه/ ونام..

رأى فيما يرى الحالم/ أسماكًا على الجدران/ ذئبًا يسبح في البركة

تمساحًا يعود للملهى/وامرأة تنتظر الربّ أمام قصر العدل

صاح الولد الجميل: / لا أريد أن أرى شيئًا/أريد أمي وزجاجة الحليب والقماط

قال الولد الجميل شيئًا/ ليس حسنًا جدًا / وليس سيئًا جدًا:

"عاش البط/ عاش النهر/ عاشت الهرّة/ عاشت الأشجار

عاشت أختي وأخي/ ولتسقط الدبابة.."

...

...

أغلق عينيه بعينيه/ ونام أبدًا

في القصيدة السابقة حمل المشهد الأول "الحلم" صورا جميلة تبعث على الحياة والفرح حتى جاء المشهد الثاني أقصى النهار "جاء رجل يسعى ألقى على الطفل قميصًا من دمٍ" وكأن الأعداء كثر الذي يسعون إلى النيل من البلاد "وهنا نستشرف النبوءة التي تتغلغل شعر رياض كأنها تتحدث عن أحداث سورية الراهنة" وينقلب الحلم إلى حطام ودمار وموت لاسيما الطفولة، فيعلو صوت الفتى في المشهد الثالث ليتوحد مع الطفل بمشاعر البراءة وأحلامها التي تتجسد باللهو والفرح للتخلص من الموت والحزن، فيأتي المشهد الرابع "ومن أقصى السماء/ جاءت القنبلة فوق سرير الولد الجميل/ طار الملاك/ وماءت الهرة حينما رأت إصبع طفل في التراب" ليأتي الدمار هذه المرة من السماء كأن القتل برا وجوا ومن كل مكان والكل تكالب ضد أحلال الطفولة، وفي المشهد الخامس والأخير حينما يعود من النوم من جديد تمتزج الصور ويتحول الحلم إلى

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هلوسات غير منطقية، حينها ينتفض لا يبتغي أن ينام أو يرى أي شيء، وفي النهاية يعلو صوت الحق والخير فوق صوت القتل والشر "الأم وزجاجة الحليب والقماط" عناوين البراءة ومشاهد الجمال في الحياة في وجه "الدبابة" ليبعث الأمل من جديد بترقب للمستقبل.

تختلف اللقطات في النص الشعري "وتتنوع المشاهد وفقاً لطبيعة الحدث الدرامي وطبيعة البناء العام للقصيدة فقد يأتي المشهد خاطفاً وقد يأتي مليئاً بالأحداث إلا أن المشاهد الخاطفة السريعة أكثر وروداً في الشعر وذلك لأن طبيعة الشعر التي تبغي التكثيف في العبارة ذات المضامين الشعرية الموحية التي تنسجم مع هذه المشاهد"[1]. وفي شعر رياض تكثر المشاهد الخاطفة التي تتآلف مع بعضها بعضا من خلال الدفقة الشعورية الواحدة التي تمدّها جميعاً، وتوحدها كمشهد كامل متكامل، يعطي في النهاية وحدة الشعور ووحدة الدلالات والمعنى الذي لا يتحقق إلاّ بغير هذا الشكل الحاصل، جمعها الشاعر مع بعضها البعض من خلال المشاعر السلبية التي تجمعها، فنستشعر أنها مشهد واحد متكامل في المعنى، من خلال الأثر النفسي المشترك الذي تتركه في نفوسنا، ويصل الشاعر إلى حالة درامية مكثفة من خلال قدرته العالية على صياغة قصيدة الومضة، قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة، ففي الشهيد[2] يقول:

إنهم ينتحبون/فوق الجسد البارد

حيث تتناثر الأزهار

زهرة على العنق/ زهرة على البطن

زهرة على الكتف/ زهرة بين الشفتين

..

إنهم ينتحبون/فوق الجسد البارد

حيث:/السكين في القلب

إنها لحظات تشييع الشهيد مشهد كامل صامت إلا من الحزن الذي يتفجر نحيبا، يختصر الكلمات، موت وحياة (الوردة) هذا هي مفارقات الحياة، ودائما دائما ما تستقر السكاكين في القلب قتل معنوي لربما للذات نفسها.

لا تتحقق الدراما أبدا في حال تم تتبع الحياة العادية التي تخلو من التناقضات ولا تغطيها السحب وتحبذ الطقس الواحد وتخاف العواصف، فمثل هذا السيناريو لا يوصل إلى شيء "فالتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتباينة بين المتناقضات"[3] ومن هنا يحدث التأثير في القارئ وفي الحياة ويمكن مناشدة التغيير.

---

[1] بدران عبد الحسين محمود، مرجع سابق. ص١٧٩
[2] وعل في الغابة.
[3] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق. ص٢٧٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حياتنا الجميلة[1]

الحياة حلوة

يقول العصفور/ ويرتمي ميتًا قرب حذاء الصياد

الحياة حلوة

تقول الوردة/ وترتمي ميتة في يد الولد الوسيم

الحياة حلوة

يقول/ ويطلق على رأسه النار

الحياة قبيحة، كريهة، فاسدة، شريرة

يقول الطاغية/ ويقضم قطعة من البسكويت

إنها لقطات متفرقة من الحياة، الحياة العادية التي باتت عنوان هذا العصر، إنه تسليط الكاميرا على هذا التناقض الذي يسود العصر، فالذين يجدُون الحياة جميلة ويرتضون أقلها وأبسط ما فيها وينزوون بأنفسهم بعيدا عن صراعاتها؛ مصيرهم الزوال، أما الذين يتجبرون ويسيرون فيها طولا وعرضا وينهبون كل ما فيها من خيرات؛ فيجدونها غاية في السوء والقباحة على الرغم من أنهم مصدر تشوهها وقباحتها، وفي النهاية مصيرهم حياة مترفة لا الموت وهنا قمة المفارقة.

ثانيا- الصراع:

يعتبر الصراع من أهم العناصر التي يقوم عليها البناء الدرامي "وذلك لأن الأحداث تبقى باهتة وخالية من عنصر التشويق إذا فتقدت إلى الصراع"[2]. فالصراع هو الذي يمدّ القصيدة بالطاقة الحركية والانفعالية التي تدفع أحداثها، وتعطيها قوة لاستكمال طريقها نحو التطور و"التطور حركة صاعدة، والصراع أساس هذه الحركة، لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة. والصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع"[3].

ويتخذ الصراع أشكالاً عديدة، ويتفاوت في درجات قوته وحدته، ولكنه "حينما يبدأ إنما يبدأ كنتيجة حتمية لمعطيات معينة، أي أنه يتطور من موقف معين لا يمكن أن يؤدي إلا إلى احتمال واحد -وهو الاحتمال الذي أمامنا، هو الذي يصبح بذلك ضرورة لا بديل عنها"[4] فضلاً عن اللغة الشعرية التي تكثف الأحداث وتجعل الصراع مفتوحاً على اتجاهات متعددة"[5]. والصراع الدرامي لا ينشأ صدفة، كما لا ينشأ بين أيٍ كان بل هو صراع إرادي"[6] تتفاعل فيه إرادتين أو أكثر، وتتجاذب، وتختلف؛ حتى انتصار إرادة واحدة في النهاية.

---

[1] وعل في الغابة.
[2] بدران عبد الحسين محمود، مرجع سابق. ص١٧٢
[3] فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨، بيروت. ص٩٧
[4] عبد العزيز حمودة، مرجع سابق. ص١٢٧
[5] بدران عبد الحسين محمود، مرجع سابق. ص١٦٥
[6] عبد العزيز حمودة، مرجع سابق. ص١٢٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن سخط رياض على العالم ينتمي "إلى السخط الهامس الذي لا يثير ضجيجا، فالشاعر يهمس، ويذهب إلى مناطق الذات الغائرة ليفكر ويكتب، وربما نغمة الهمس والإصغاء في شعر رياض قد جاءته من داء الصم الذي كان مصابا به، فولّد ذلك تعاملا خاصا مع اللغة، ومع البناء الفني ذي النفس القصير"[1]

أرجوك[2]

اكتب لي شيئًا أرجوك

دعني أفهمك وتفهمني

اكتب لي شيئًا

اكتب لي بقلم الرصاص على ورقة

بإصبعك على راحة يدي / بعود كبريت على طلاء جدار

اكتب لي أرجوك

قل لي ما النفع أرجوك / من حلم محاط بالسواد

من فم بلا شفاه / من سماء بلا زرقة

من غابة بلا أشجار / ومن حياة بلا حرية

قل لي شيئًا أرجوك/ اكتبْ أو ارسم أو غنِّ

غنِّ عن الوطن الذي يتألم

إنه صراع مع الآخر الذي يختلف معنا ليس بالضرورة عدوا، فالاختلاف في حد ذاته في هذا العصر بات محرضا على الجريمة؛ بل بات جريمة تستدعي الشقاق والنزاع والعداوة حتى بين الأخوة، والشاعر يحاول بصيغته الأقرب إلى الهمس الذي يشع حزنا بلغة هادئة أن يحاور الآخر ليصلا إلى نهاية لهذا الصراع، متمسكا ومتكلا على ما لديهما من أشياء مشتركة. "إننا في مثل هذه القصائد نقف في دهشة أمام تلك الحركة الداخلية التي تنتج عن ذلك التقابل بين القيم المختلفة والاصطراع بينهما، كما أننا ندهش أكثر من قدرة الشاعر وجرأته على أن يستمد وقوده وقدرته على الفعل كإنسان من خلال صهر القيمتين في بوتقة واحدة أو داخل نفس إنسانية واحدة، بأن حُتم ذلك الوجود في كل نفس، وتركت فرص لاحتمالات الاختيار، ويكون النجاح من هذا الاختيار الذي قد تنبأ به أو يرهص له الصراع الكائن بين الجانبين"[3]. "فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من الموقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[4] إلى أن يكتب الصراع نهاية نحن بمعزل عن تغييرها كثيرا.

---

[1] هايل الطالب، مرجع سابق، ص١٣٣_١٣٤

[2] وعل في الغابة.

[3] مجدي عبد المؤمن دوّام، مرجع سابق. ص٩٩-١٠٠

[4] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق. ص٢٧٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

زوربا [1]

زوربا[2] أنا لا أعرفك / أأنت قدّيس أم ثائر ؟

حبَّة خوخ ناضجة/ أم مصباح بترولي زهيد الثمن؟

زوربا

لقد أحببت نساء بعدد السياط التي تلقَّاها جسدك

وتلقَّيْت من الهزائم بقدر الرسائل التي كتبتها لعشيقاتك

كنت شيوعيًا في مصر / ورأسماليًّا في البلقان

إذًا، يا زوربا/ أقدِّيس أنت أم ثائر؟

عندما كانوا يصنعون الأسلحة/ كنت تحاول إنقاذ الأرامل من الذبح

عندما كانوا يرقصون الروك أند رول فوق الجثث / كنت تعمل في المناجم بقوَّة ٣٠ حصان

عندما كانوا يبتكرون الغازات المسيلة للدموع/ كنت تبتكر الغازات المسيلة للفرح

ومع ذلك، يا زوربا، أسألك:

أقدّيس أنت أم ثائر ؟

لقد عشت في زمن ثمن الإنسان فيه دولار واحد/ وثمن البقرة أربعين دولارًا

لقد عشت في زمن يسيل فيه الويسكي/ بالكميَّة التي يسيل فيها الدم

لقد صنعت حضارات الدنيا/ وأسعدت البشريَّة لقرونٍ طويلة

ولكن لماذا عندما متّ/ يا زوربا المسكين

---

[1] أساطير يومية.

[2] رواية للكاتب نيكوس كازانتزاكيس، تدور أحداثها عن قصة رجل مثقف، اسمه باسيل، غارق في الكتب يلتقي مصادفة برجل أميّ مدرسته الوحيدة هي الحياة وتجاربه فيها. سرعان ما تنشأ صداقة بين الرجلين ويتعلم فيها المثقف باسيل الذي ورث مالا من أبيه الكثير من زوربا عن الحياة وعن حبها وفن عيشها. المميز في زوربا أنه يحب الحياة بكل أشكالها، لا يذكر الحزن؛ بل يذكر الفرح دائما في لحظات حزنه الشديد ، أو سعادته الشديدة، يرقص رقصته المشهور (رقصة زوربا).. في تلك الرقصة، يقفز إلى الأعلى لأمتار ويستغل كل ما هو حوله من بشر أو من أدوات وجمادات، ويروي شخصية زوربا شخص لقبه "الرئيس" يوناني يرغب في استثمار أمواله في مشروع ما، فيقنعه زوربا بأنه يستطيع استثمار أمواله في منجم لل فحم؛ ولكن محاولات زوربا لصناعة مصعد ينقل الفحم من مكان لمكان تبوء بالفشل؛ ولكن زوربا المفعم بالحياة لا ييأس يحتاج زوربا لأدوات من المدينة ، فيأخذ كل أموال "الرئيس" ويذهب إلى المدينة، فيشعر بالتعب، يدخل إحدى الحانات، فتقترب منه "غانية" فيرفضها، فتشعره بانتقا ص الرجولة، ولكن زوربا المفعم بالرجولة لا يقبل هذا التصرف، ويصرف كل أمواله عليها، ويكتب رسالة إلى "الرئيس" أنه "دافع عن كل الرجولة في العالم".
زوربا شخص أمّي لا يعترف بالكتب، وبالمقابل "الرئيس" صديقه شخص مليء بالكتب، ولطالما سخر زوربا من تلك الكتب، يقول: كتبك تلك أبصق عليها ، فليس كل ما هو موجود ، موجود في كتبك . ويتضح من الرواية، أن كليهما يمثلان قطبان للتناقض، ورغم ذلك التناقض فقد كان يجمعهما حب عميق وصداقة شفافة وصادقة. لقد جمعت بين هذين الشخصين المتناقضين فكرياً وعقائدياً وسلوكياً علاقة وشيجة قوامها لا المصلحة أو تبادل المنفعة بقدر ما هي علاقة تحكمها التكاملية فكل منهما رأى في الآخر مكملاً لنفسه، وكأن كلا منهما وجد في الآخر نصفه المفقود أو نصفه الذي يبحث عنه، و إن كان من الواضح أن قوة تأثر الراوي المتمثل بشخص الإنسان المثالي، كانت أكبر من قوة تأثر زوربا به.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لم ترثْ زوجتك منك

سوى آلة موسيقيَّة ثمنها ربع جنيه استرليني؟.

إن "الحدث في مثل هذه القصائد حديث يدور داخل النفس، حدث غير تقليدي، تبدأ شرارته وتنتهي عند الشاعر، فهو الذي خاض الصراع، وهو الذي وصل بنا إلى نتيجته، لكن على المتلقي أن يتمثله ويستوعبه، فهو يهمه هو الآخر"[1] إن الشاعر ومن خلال زوربا يبحث عن الحقائق، زاجا بحشد من التناقضات والتساؤلات التي تكشف عن حيرة وتيه شديدين، وكأن الحياة بما تحمله من ألم وفساد باتت معضلة وإشكالية تحتاج إلى الفهم، فتسرب الشر إلى الخير وما عاد يدرك شيئا مما يدور حوله، وإلى أين يسير، وأين هداه، فيبنى الصراع على مجموعة تناقضات حتى يصل إلى السؤال الأخير الذي يعتبره الشاعر ساخطا في زمن يجب أن يكون زوربا كون بعد هذا العمر ثروة؛ لكنه لم يترك إلا آلة موسيقية من بعده.

~~قدِّيس~~ ←	ثائر
~~حبَّة خوخ ناضجة~~ ←	مصباح بتروللي زهيد الثمن
~~شيوعيًا في مصر~~ ←	رأسماليًّا في البلقان
~~يصنعون الأسلحة~~ ←	تحاول إنقاذ الأرامل من الذبح
يرقصون الروك أند رول ~~فوق الجثث~~	تعمل في المناجم بقوَّة ٣٠ حصان
يبتكرون الغازات المسيلة ~~للدموع~~	تبتكر الغازات المسيلة للفرح
~~ثمن الإنسان دولار واحد~~	ثمن البقرة أربعين دولارًا
زمن يسيل ~~فيه الويسكي~~ ←	بالكميَّة التي يسيل فيها الدم

عندما متّ لم ترثْ زوجتك منك/ سوى آلة موسيقيَّة ثمنها ربع جنيه استرليني؟.

[1] مجدي عبد المؤمن دوّام، مرجع سابق. ص١٠٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويشغل الشاعر صراع آخر، صراع مع الحكام مع الرأسماليين مع الذين يملكون السلطة بالمال والمراكز الذين يعتقدون بأنهم الإله على هذه الأرض فيعيثون فسادا، وأمر الحرب والسلم يصبح بمرور الوقت في يدهم:

حرب. حرب. حرب [1]

في الحروب التي ذهبتْ/ في الحروب التي بقيتْ

في الحروب التي حاولت أن تجيء/ كان وجه أليف لعاشقة يتمرَّغ في الرملِ/ والألم الطبقي

كانتِ العاشقات الوسيمات يخرجنَ للشرفاتِ/ ويعرضنَ أجسادهنَّ المدمَّاةَ لله

والله كان يجيء القرى وبصحبته الجند

كان يعبئ مؤزره الملكيّ حروبًا وينثرها في البيادر

كانت بيادر من فضَّة ومواعيد/ كانت بيادر من فضَّة

ثالثا- المونولوج:

لقد لجأ شاعر هذا العصر إلى استخدام تقنية أو عنصر السرد في القصيدة الحديثة "ليعبر بعمق عن الأبعاد الإنسانية المختلفة"[2] لتجارب هذا العصر المتخم بالأحداث، وإن نجاحه في توظيف السرد في القصيدة الحديثة أضفى "عليه سمة الحداثة، والتحرر من الطبيعة التقليدية، كما أنها قد كشفت عن العلاقات الدفينة بين الإنسان ومحيطه، وأكسبت الكلمة الشعرية أبعاداً دلالية غنية"[3]. فبات السرد ركيزة أساسية لدفع الحدث الدرامي وتصعيد الصراع، فمن تكرار المفردة تنبعث الدلالات وتنكشف الحبكة وتصل الانفعالات إلى ذروتها وهذا ما يلمس عند الشاعر رياض الصالح في كل النماذج السابق دراستها.

أما المونولوج الذي يشكل تقنية مهمة في شعر رياض الصالح فهو ما سيتم محاولة تشفي صوره وأبعاده والتركيز عليه في الدراسة بعيدا عن الحوار الخارجي الذي يجمع أكثر من فرد في حديث معين.

ويقصد بالمونولوج "صوت الفرد يحدّث نفسه أو هو صوتان لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي العام الذي يتوجه إلى الآخرين ويعبر عنه بالصوت الأول والآخر صوته الداخلي الحاضر الذي لا يسمعه أحد غيره يبزغ على السطح من حين لآخر ويعبر عنه بالصوت الثاني [4].

حوار:[5]

قلتُ: للبحر أجنحة

---

[1] المرجع السابق.
[2] المرجع السابق. ص١٠
[3] صدام الشايب، مرجع سابق. ص١١
[4] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنةالمكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧. ص٤٥
[5] خراب الدورة الدموية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومراكبنا الريح قد سرقتها/ وتناثر شاطئ البكارة في حقائب قراصنة البرّ

فإلى أين أذهب / وأنا متسخ وعارٍ

مثلما القمر في منتصف ليلة صيفية؟.

قلتِ: اغتسل بماء صوتي / وارتدِ قبلاتي

قلتُ: قاطرة الوقت قد أنهكتني/ فالقرى مدية تحتزّ وريدي

والمدن الصخرية امتلأت بي ضجرًا/ وها أنا أتيبّس بين اثنتين:

- خطوة وسكاكين../ - خطوة وقرنفل..

أصبح الصوت سوطًا / والحذاء قبعة

والحدائق مستشفيات / ومكاتيب الغرام قنابل موقوتة..

فمن أين أبدأ؟.

قلتِ: فلتكن في البداية مذبحة الأبجدية!..

يقول الناقد دي لويس "إذا أردنا للقصيدة أن تكون شيئاً عظيماً، فيجب أن تكون ذات علاقة بالحاضر. ومهما يكن موضوعها فيجب أن تعبر عن شيء حي في الذهن الذي تصدر عنه، والأذهان التي تتلقاها. وأينما يكن جسمها فيجب أن تكون روحها"[1]. ومن هنا ظل شعر رياض حيا على الرغم من سنوات عمره القليلة وإنتاجه القليل ورحيله منذ ما يقارب الأربعة عقود، حي لأنه اختار أن يلتقط الكاميرا وينزل بها إلى الحياة الواقعية، إلى الشوارع إلى البيوت إلى الغرف الضيقة، إلى الناس البسطاء العاديين جدا، كاشفا عما تفعله بهم الحياة، وعما يضج في دواخلهم من مشاعر متناقضة، هو فيلم تسجيلي وثائقي بدراما إنسانية جدا.

لماذا [2]

لماذا نحبُّ بعضنا بعضًا/ ما دام جيبي محشوًّا بالأجراس

وجيبك محشوًّا بالجثث؟

لماذا نقبِّل بعضنا بعضًا/ ما دام فمي رأس أوزَّة حمراء

وفمك عمود كهرباء متغضِّن؟

لماذا نرسل لبعضنا البعض الرسائل/ ما دمتِ تحاولين أن تعضِّي الزمن

وأنا أحاول أن أقطع المسافات؟

---

[1] سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، سلمان حسن ابراهيم، ومالك ميري، دار الرّشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢. ص١١٢

[2] رياض الصالح الحسين: أساطير يومية، ط١، مطابع وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفيما بعد إذا تزوَّجنا/ هل ستصرّين على سرير من خشب الزان

أم ستستلقين بكامل أناقتك على الرمل المبلَّل؟

لنبقَ بعيدين إذًا/ يدك تتثاءب على الوسادة/ ويدي ترعى قطعان الرصاص

وفيما بعد إذا التقينا في مقبرة واحدة/ لن أنكر أبدًا أنّني أحببتك.

إن استخدام أسلوب الاستفهام الذي يغلب على شعر رياض الصالح الحسين يكشف عن صراعه الداخلي الذي يتآكله يوميا، والخارجي الذي ينغص عليه حياته بسبب امتزاجه بدراما الحياة وتبنيه لصوت الجماعة المتألم، حديث هستيري مع النفس فيقسمها إلى ذوات حينا ويجعلها ذاتا واحدة حينا آخر، فهذا العالم المجنون بتناقضاته وصراعاته اليومية يدفع الناس إلى الجنون أو إلى الانتحار والموت. "جيبي محشوًّا بالأجراس ... وجيبك محشوًّا بالجثث؟، فمي رأس أوزَّة حمراء ... وفمك عمود كهربلء متغضِّن؟، تحاولين أن تعضِّي الزمن ... وأنا أحاول أن أقطع المسافات؟" ومع كل هذا التناقض الذي زرعه الشاعر في القصيدة جمعه الحب بنقيضه ولن ينكر حبه إذا ما كان اللقاء في مقبرة.

إن "المسخ أو التشويه": حلم كابوسي مفزع، حيث يتحول الإنسان إلى مسخ[1]، وهو إحدى تقنيات الفن السينمائي وإمكانات الكاميرا إذ يمكن تشويه الصور وتحويل الإنسان إلى صورة بشعة أقرب إلى المسخ، ويتجلى ذلك في قصيدة رياض "بعد ثلاثة ايَّام"[2]:

راعي بقر مكسيكي/ يمتطي دبَّابة سمينة

أسنانه في نهد خطّ الاستواء/ وأصابعه تلعب البوكر في داريا

جزمته في طهران/ ودماغه في واشنطن

راعي بقر مكسيكي/ أطلق قذيفة واحدة/ فأصاب ثلاث عائلات

الأولى: لم تسمع بالأمم المتَّحدة

الثانية: لم تسمع بالأمم المتَّحدة

الثالثة: لم تسمع بالأمم المتَّحدة

راعي بقر مكسيكي/ أطلق قذيفة واحدة/ فثقب قلبي من ست جهات

شحذت سكِّيني ببرود

أيُّهاالراعي... أيُّها الراعي/ تعال لأحبَّك!

---

[1] انظر وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مقال، مجلة " فصول، ع١، مج ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف ١٩٩٧.
[2] أساطير يومية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تحمل المقطوعة السابقة صورة لرجل بعيدة كل البعد عن الواقعية، صورة تستقى من النفس، من الحياة التي ما عادت تدرك أو تفهم، إنها صورة من بقايا قلب لاكه الألم مرارا وتكرارا، صورة مشوهة تحمل من التناقض الكثير وتجمع كل الألم والمتسببين في الألم بين طياتها "يمتطي دبَّابة سمينة/ أسنانه في نهد خطّ الاستواء/ وأصابعه تلعب البوكر في داريا/ جزمته في طهران/ ودماغه في واشنطن)" يتمدد هذا المسخ ويتغلغل في المنطقة، فحجمه بحجم أطماعه وخططه الشريرة.

إنها رؤية رياض المستنيرة رغم الإعاقة، نبوءته، استحضاره للوقائع (بعد ثلاثة عقود) من دون تقليل من أهميتها؛ ليدرك بأننا على أعتاب عالم أغبر، وواقع مأساوي للغاية.

إنّ عملية السرد الذي يركز على وصف الأحداث ومعالم الأمكنة والأزمنة والأشياء، نوع من الإمكانيات التي تُدخل القارئ في جو النص بشكل أقوى وتجعله يعيش النص حركةً، ومكاناً، وزماناً، ورؤيةً، ويتآلف مع شخصياته وينفعل مع أحداثه، إنّه نوع من التكثيف الإبداعي، و"هذا النزوع إلى التكثيف يضاعف، قطعاً، من الشحنة الدرامية للقصيدة"[1] لكن رياض لا يعني بتحديد المكان والزمان، وغالبا ما يتركه مفتوحا، حتى وإن كثر الوصف لبعض الأماكن في شعره؛ لكنها لا تتعدى وصفا لشارع لغرفة "شعر يجرد الزمان والمكان، ويكتفي بالرابط الشعوري جامعا للقصيدة، ويحاول بالحب الانتصار على مساوئ العالم، ويرفع الوقائع اليومية إلى المفهومات ويقع في التكرار أو مجانية القول أحيانا ..."[2]

غرفة صغيرة و ضيِّقة ولا شيء غير ذلك[3]

غرفة صغيرة صالحة للحياة/ غرفة صغيرة وضيِّقة صالحة للموت

غرفة صغيرة ورطبة لا تصلح لشيء

غرفة صغيرة فيها:/ امرأة تقشِّر البطاطا واليأس/ عامل باطون لا ينام أبدًا

بنت تبكي كثيرًا بدون سبب

وأنا ولد مشاكس وغير لئيم/ لديَّ كتب وأصدقاء/ ولا شيء غير ذلك.

ومنذ أن ولدت بلا وطن/ ومنذ أن أصبح الوطن قبرًا

ومنذ أن أصبح القبر كتابًا/ ومنذ أن أصبح الكتاب معتقلاً

ومنذ أن أصبح المعتقل حلمًا/ ومنذ أن أصبح الحلم وطنًا

بحثت عن غرفة صغيرة وضيِّقة/أستطيع فيها التنفُّس بحريَّة.

---

(١) علي جعفر العلاق، مرجع سابق. ص٣٩

(٢) شهادة لأحمد يوسف داوود، انظر الأعمال الكاملة لرياض الصالح الحسين، وجريدة تشرين ع ١٩٨٠/٧/١٢، دمشق.

(٣) رياض الصالح الحسين: بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس، ط١، دار الجرمق، دمشق، ١٩٨٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

رابعا- السريالية:

إن السريالية أو الفواقعية أي "فوق الواقع" وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظهرها أندريه بريتون؛ هي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى.

أقمطة ونياشين وولاّعات للرجال السعداء[1]

-لا ماء في البحر/لا حياة في القبلة

لا عدالة بين نابي أفعى/ولا شمس ساطعة في قلبي

قطيع من الموتى في فمي/والغسيل على الشرفات-

موظفون لزرق الكآبة في الشرايين/ملائكة بقوانين حمورابية لاغتيال الموتى والأحياء والقبور

محاسبون لإحصاء الأظافر والأيدي/والرؤوس المتعبة/ثيران بقوائم لطيفة لشرب البيرة وإصدار المراسيم

حشرات ملوّنة على الشرفة/وفراشات كالحة على الرمال

عشاق فاشلون/لوحات تشكيلية فاشلة/ربطة عنق ناجحة

دوائر، وامرأة محطمة/صورة بإطار. صورة بلا إطار

صورة بيضاء. صورة سوداء. صورة سكوب بالألوان

...

ثمة رجل يبحث في جيوبه عن امرأة/ثمة امرأة تبحث عن حذائها في الطريق

والصغار يستطيعون أن يبتكروا ألف لعبة/بإصبع واحدة من الطباشير

إذن، لا تحلموا بالشمس كثيرًا/فالشمس ستشرق في الساعة السادسة

والثلاثين دقيقة حتمًا/إذن، لا تسألوا العصافير عن لون السماء

في البلاد البعيدة/لا تسألوا الزمن عن الذكريات/ لا تسألوا الأشجار عن نكهة الفؤوس في الخاصرة

لا تسألوا الصعاليك عن رطوبة الأرصفة/ لا تسألوا التوابيت عن رائحة الموتى

لا تسألوا القتلة عن رائحة الدم/ولا تسألوا سمر عن قلبي

فالأسئلة البسيطة قذيفة/الأسئلة المعقدة انتحار/ ونحن سكان الأرض الأسوياء

---

[1] خراب الدورة الدموية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من الأفضل أن نوزّع الأقمطة والنياشين على مغتصبي العالم:

"من الأفضل أن نوزّع التعب الإسبارطي والنقود البيزنطية على الناس بالتساوي"

هذا ما قالته المرأة الواسعة التي مسحت أحذية القادة/ بلسانها الملتهب

وكانت تقول لي:/ وأصابعها تتحرك كقطيع من الوعول في شَعري:

ألديك غرفة بطول قامتي؟/ وهل نافذتها تطلّ على الشارع أم على المقبرة؟

المرأة التي عبرت المجنزرات بين نهديها كسرب من النوارس البيضاء

كانت تقول لي أيضًا وهي تنتحب بانفطار:/ لماذا لم أعد أراك؟/ لماذا لم أعد أراك في المطر؟

هل أخذوا منك معطفك الداكن ليمسحوا به أحذية الملوك؟

المرأة التي تركت على سترتي صوتها المضيء/ تهتم بالحب والأغاني المكتوبة

وتقول لي:/ أتريد أن تقبلني؟/أتريد أن أقبلك؟/إذن، اغمض عينيك ودع الشرفة مفتوحة

المرأة التي لم تقبّل أحدًا منذ معركة واترلو

معركة العلمين/مذبحة دير ياسين/ومذابح العالم الأول والثاني والثالث والرابع

كانت تقول لي وهي تضع يدها الطرية/على صدري:

قلبك لم يعد طريًّا/ونبضك يدق ببرود/فهل جعلوا من قلبك منفضة لرماد سجائرهم؟

ومن شراييناك أحزمة لبواريد جنودهم؟

...

وكانت تقول لي:

أنت لا تبكي/أنت لا تبتسم/ فمن احتسى دموعك بدلاً من الفودكا بالبرتقال؟

ومن أكل ابتسامتك بدلاً من فطائر الكبد المشوي؟/ فمك مغلق، ولسانك مصفّد

تُرى، هل تختبئ في فمك أغنية أم نقالة موتى؟

حديثًا عن عطلة نهاية الأسبوع؟/أم طفلة بعينين مفقوءتين؟

هل نسفوا لسانك أيضًا؟/ أم ثبتوه بسقف حلقك بالدبابيس الفضية؟

وكانت المرأة التي تعدّ على أصابعها قتلى/ حروب الطبقات تقول لي:

هل تعرف نيرون؟/هل قرأت عن نيرون؟

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نيرون لم يكن مذهلاً لكنه أحرق روما/ أنا هي عاصمتك المحترقة/وأعرف أنك لست نيرون

ولكن قل لي:/ هل تحبني؟ هل تحبني؟ هل تحبني؟

هذا ما قالته المرأة الواسعة قبل أن تحمل/مظلتها الضيقة/وتمضي في المطر الناري

و أنا –المهذب، المهذب، المهذب-/ التففت بمعطفي ومضيت

و أنا أذكر أنها قالت:/ من الأفضل أن نبتلع المجنزرات/بدلاً من حبوب الكورسيدين!.

إنها السريالية التي تحقق الحلم وترضي نفس الإنسان التي تعبر عما تشاء وبحرية وتضع النهايات كما يحلو لها، سريالية تحاكم على مقصلة الحياة، وتنتصر للخير والفرح وتستثني من تشاء من عالمها الخاص إنها (عيش الغلابة)، إن الشاعر ينتقل ما بين الصور والجمل الشعرية بدون تفكير ما يخطر على باله أو يشعره يكتبه (لا ماء في البحر/لا عدالة بين نابي أفعى/ قطيع من الموتى في فمي/الغسيل على الشرفات/ملائكة بقوانين حمورابية لاغتيال الموتى/محاسبون لإحصاء الأظافر والأيدي/ثيران بقوائم لطيفة لشرب البيرة/وفراشات كالحة على الرمال/امرأة محطمة/صورة بلا إطار/الأطفال ما زالوا يحبون الفستق/رجل يبحث في جيوبه عن امرأة/الأسئلة البسيطة قذيفة/معركة واترلو/معركة العلمين/مذبحة دير ياسين/قلبك لم يعد طريًّا/ألديك أصابع؟ أين هي أصابعك؟/لا ماء في البحر/لا سمكة على الشاطئ/من احتسى دموعك/هل نسفوا لسانك أيضًا؟/نيرون لم يكن مذهلاً لكنه أحرق روما/من الأفضل أن نبتلع المجنزرات/بدلاً من حبوب الكورسيدين!)، كل تلك الصور السابقة اسهابات روحه المنكسرة مما حوله، الرابط فيما بينها مشاعره لا أكثر ينتقل ما بين الأعوام وما بين الأحداث غير عابئ بتفاصيلها أو باختلاف الأزمنة فكلها في مغزاها وبما سببته للروح سواء، والعقل يستحضرها لذلك.

عاشق قال:[1]

بعد نهارين من تعب ورصاص/ تجيء من الأرض عاشقة/وتمدُّ يديها إلى مطر وإجاص

تمدُّ يديها إلى الماء/تغسل ألسنة الخطباء وألسنة الرقباء

تسجِّلُ أرصدةَ الفقراء التي ابتلعتها الحروب/على دفترٍ شجريّ/تمزِّق قبَّعة الجنرال

وقبل مساءيْن من مطر وإجاص أرى:

تحت قبَّعة الجنرال قرىً مصمصت عظمَ أطفالها/ ويدين تقطَّعتا

ورى تحت قبَّعة الجنرال:/دمًا ساطعًا/ وجماجمَ مكسورة تتهجَّى حروف

وفي كل حرف مشاريع من حلم فاسد/ وأرى تحت قبَّعة الجنرالات/مشروع حرب على الزهر

مشروع حرب على النهر/ مشروع حرب على الفقراء

وبين يدين تقطَّعتا/ يهرب العاشقون من العشقِ/والميِّتون من الموت/والفقراء من الفقر

---

[1] أساطير يومية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من ثمَّ تسقط قنبلة ويجيء الغزاة الأشدَّاء/ من كأس شايٍ وسيجارة وصباح

ومن كأس شاي وسيجارة تبدأ الثورة العالميَّة/ أو تبدأ الأمنيات الكثيرات/يبدأ الخطباء خطاباتهم/والجرود رصاصاتهم

ثمَّ أفرغ من الحزن/أقذفه تحت قبَّعة الجنرال/وأركض في مقتل لا يحدُّ

أنا الآن مقتنع ببلادي/ومقتنع باضطهادي

وفي زمن لا يحدُّ أرى من أحبُّ على شاطئ/ تستريح من اليأس

تسألني عن مكان لذيذ بلا شرطة/ نتبادل فيه الأناشيد والقبلات

أجيب: هو البحر/ قالت هو البحر. قالت هو البحر/ وابتسمتْ.

إنها الخيالات والرؤى التي تفرضها الرغبة في الممنوع، الحاجة إلى المفقود، سريالية تتلقف مشاعر الشاعر فيشطح في خيالات، فالروح متشظية وتتلمس الثبات الذي يصعب عليها الوصول إليه، وفي تفريغها عن كبت مشاعرها تسترسل في الصور وفي تعبيرها بغير رابط معين سوى التشظي.

خامسا: الاسترجاع "Flash Back":

الاسترجاع "تقانة قائمة على أساس استرجاع الزمن الماضي"[1] حيث يضغط الشاعر على ذاكرته من أجل استرجاع "الأحداث السابقة، وهو مرتبط بالتذكر والاستدعاء للأمكنة والأزمنة والأحداث، وهو قطع لوتيرة الخط الزمني للعودة إلى الزمن الماضي"[2] الذي يحمل دلالات عميقة داخل التجربة الشعرية التي يرصدها الشاعر في النص الشعري.

"في التاسعة عشرة وضعت على رأسي قبعة[3]

وحملت كلاشينكوف/ أكلت السردين كثيرًا والغبار

وكنت كلما جرّدت مَنْ يقتله الأعداء مِنْ أشيائه القليلة

أجد بينها صورة فوتوغرافية لـ: س"

وفي قصيدة "رجل"[4] يسترجع الشاعر صورة بقيت حية وحفرت داخله على الرغم من مرور الزمن؛ لما تحمله من إنسانيو ونبل ونهاية مأساوية:

وعندما كان الناس يرقصون/ أو يشاهدون الأفلام الهزليَّة

رأيته يحمل الخضار للجوعى/ والحقائب للمسافرين/ البترول للطائرات/ والألعاب للأطفال

---

(١) عبد الرازق كريم خلف، يونس عباس حسين : الهيمنة السردية وتقنياتها الاجرائية في النص الشعري الحديث – ياسين طه أنموذجاً- مجلة كلية التربية الأساسية، ع٦٢، ٢٠١٠. ص١٣

(٢) صدام الشايب، مرجع سابق. ص٦٩

(٣) خراب الدورة الدموية.

(٤) أساطير يومية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعندما كان الناس يتثاءبون في فترة الظهيرة/ أو يمارسون الحبّ في الحمَّامات

كان يحمل السمك من البحار/ والقمح من الحقول/ الورد من الحدائق/ والكتب من المطابع

وفي يوم ما/ الأربعاء أو الخميس أو الجمعة

جاءت سيَّارة بيضاء/ وحملته إلى المقبرة!.

خاتمة:

عند النظر إلى تقسيم رياض الصالح الحسين لدواوينه الشعرية؛ يلحظ تعاملا خاصا معها فهو يقسمها بطريقة يمكن القول بأنها درامية صرفة فهو يربط مجموعة من القصائد برابط معين يصبغها جميعا بصبغة واحدة كأنها لقطات عدة أو مشاهد تكمل بعضها بعضا لتعطي في النهاية فكرة كاملة أو مشاعر مكتملة عن موضوع معين، فمثلا في بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس" ينقسم الديوان إلى تفاصيل، انفجارات ويوميات وتأخذ قصائد كل قسم هالة من اسمه وتقود التفاصيل إلى انفجارات تؤدي في النهاية إلى تسجيل تواريخ معينة على هيئة فيلم وثائقي تسجيلي لمفاصل الحياة، وفي "وعل في الغابة" ينقسم الديوان إلى قصائد، رغبات، مفارقات وأخيرا حب، وبذلك يحمّل الشاعر كل مجموعة أو قسم شعورا مشتركا على درجات لتخلق كل منها حالة درامية خاصة أو تروي حكاية من كل الأبعاد والتفاصيل والاحتمالات الممكنة وبمشاعر ودفقات كاملة.

إن الدراما عند رياض عفوية تأتي من انتمائه للواقع وللحدث اليومي، ومسايرته لأحداث المجتمع، وربما لأنه افتقد جزءا من ادراكه للحياة كما يجب بسبب الإعاقة أصرّ على بناء عالم متكامل يضج بالشخوص والأحداث والمشاعر والتفاصيل.

المراجع:

١. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحية، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤.
٢. أحمد أبو زيد: الشعر والدراما، عالم الفكر، ع١، مج١٥، منشورات وزارة الإعلام في الكويت، إبريل مايو يونيو ١٩٨٤.
٣. بدران عبد الحسين محمود: النزعة الدرامية في شعر البياتي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، ع٩، مج١٨، تموز ٢٠١١.
٤. بوزيد كحول: البناء الفني في شعر فدوى طوقان، رسالة ماجستير، جامعة قسطنطينية، معهد الآداب والثقافة العربية، ١٩٨٤.
٥. جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.
٦. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، سلسلة دراسات(٣٤)، دار رشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢.
٧. حسني يوسف: موسيقى الشعر العربي ظواهر وتجديد، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
٨. رياض الصالح الحسين: أساطير يومية، ط١، مطابع وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٠.
٩. رياض الصالح الحسين: بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس، ط١، دار الجرمق، دمشق، ١٩٨٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١٠. رياض الصالح الحسين: خراب الدورة الدموية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ، دمشق،١٩٧٩.
١١. رياض الصالح الحسين: وعل في الغابة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق،١٩٨٣.
١٢. سمير الخليل، إسراء حسين: التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٥٣، العراق،٢٠٠٨.
١٣. السيد محمد علي السيد: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم،١٩٨٠.
١٤. سيرة موت ناقص بقلم منذر مصري، في الأعمال الكاملة رياض الصالح الحسين١٩٨٢٩٥، ط١، منشورات المتوسط، إيطاليا،٢٠١٦.
١٥. سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، سلمان حسن ابراهيم، ومالك ميري، دار الرّشيد للنشر، بغداد،١٩٨٢.
١٦. صدام الشايب: البناء السردي والدراما في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، العراق،٢٠٠٧. ص١٠٥
١٧. عبد الرازق كريم خلف، يونس عباس حسين: الهيمنة السردية وتقنياتها الاجرائية في النص الشعري الحديث -ياسين طه أنموذجاً- مجلة كلية التربية الأساسية، ع٦٢،٢٠١٠.
١٨. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٨.
١٩. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، ط٦، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،٢٠٠٣.
٢٠. علي جعفر العلاق: البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتب، ع١و٢، مج٧، أكتوبر١٩٨٦ مارس١٩٨٧.
٢١. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٩٧.
٢٢. ف. أ. ماثيسن: ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة المصرية، بيروت،١٩٦٥. ص١٣٢
٢٣. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،١٩٨٨، بيروت.
٢٤. مجدي عبد المؤمن دوّام: البنية الدرامية في شعر المهجر،٢٠٠٧.
٢٥. نبيل راغب: النقد الفني، دار مصر للطباعة، الفجالة، د.ت، مرجع سابق.
٢٦. هايل الطالب: في المتخيَّل الأدبي "مقاربات في النقد التطبيقي، قصيدة البداهة التي تشهنا قراءة في تجربة رياض الصالح حسين١٩٨٢٩٩)، ط١، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة،٢٠١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

دلالة الصوت عند ابن جني

إبري أمينة طالبة دكتوراه ضمن مشروع:علم الدلالة وتحليل الخطاب للدكتورة طيبي أمينة . الجزائر

ملخص:

علم اللسانيات علم يهتم باللغة في جميع مستوياتها ،فمن بين هذه المستويات التي يركز عليها اهتمامه ما يسمى بالدال والمدلول والعلاقة الموجودة بينهما ، فالعالم الألسني فرديناند دوسوسير حسم في أمر الدال والمدلول من خلال محاضراته بأن العلاقة بين الإثنين اعتباطية غير مبررة بمعنى أن اللغة وجدت لغرض التواصل فقط ،فإن كانت اللسانيات تؤمن بفكرة اعتباطية الدال والمدلول وتسقطها على جميع اللغات ،هل يمكن أن ينطبق الأمر على لغة القرآن الكريم وهي اللغة التي شرفها الله وأنزل كتابه العزيز على لسانها.

هذا هو الدافع الرئيسي الذي دفعني أن أكتب هذا البحث المتواضع مستدلة باللغوي العظيم بن جني لتفنيد فكرة اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة العربية وإثبات أن العلاقة بينهما مبررة تبرز من أصغر جزء في اللغة وهو الصوت.وهذا ما تهدف الدراسة لإثباته،مايجدر الإشارة إليه أنه توجد دراسة اهتمت بالدلالة اللغوية كانت عبارة عن أطروحة دكتوراه بعنوان تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني للدكتور عبد الكريم جبل.

تمهيد:

يستدعي الحديث عن دلالة الصوت عند ابن جني الإشارة إلى أن هذا اللغوي هو أول من أدرك العلاقة الطبيعية الموجودة بين الأصوات ولم يسبقه إلى هذه الفكرة احد ولم يتطرق لها معاصروه بعد أن كان واحدا من أنصار فكرة أن اللغة اصطلاحية وتواضعية وليست وحي وإلهاما بحكم أنه معتزلي وحجته في ذلك هي "أن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجوا إلى الإبانة عن الأشياء المعلومات فيضموا لكل واحد (منها) سمة ولفظا، إذا ذكر عرف به ما مسماه، ليمتاز من غيره، وليغني بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين".

والاصطلاح والتواضع في اللغة قد يؤدي إلى وضع أصواتها بطريقة عشوائية ولا تكون بذلك معللة، وإنما لسبب واحد وهو تسهيل عملية التواصل بين الناطقين بها لكي لا تختلط عليهم المسميات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

غير أن ابن جني تراجع عن فكرته لأنه أدرك بأن الأصوات طبيعية وترجع في علاقتها بالمسموعات كدوي الريح، وخرير الماء، ونهيق الحمار ...الخ[1]، وصرح بذلك قائلا: "ذلك أنني تأملت حال هذه اللغة الشريفة الكريمة، اللطيفة وجدت فيها الحكمة والدقة والإرهاف والرقة ... وانضاف إلى ذلك وارد الأخبار المأثورة بأنها من عند الله عز وجلّ".[2]أي أنه عند تفحصه لهذه اللغة وجد فيها ما ينفي أنها تواضعا واصطلاحا و إنما هي وحي والهام من عند الله عز وجل وبهذا تأكد أن هذه الأصوات لم تكن جزافا وإنما وجدت لدلالات تقتضيها.

قبل البدء في الحديث عن دلالة الصوت عند بن جني،لابد لنا أن نقف عند المعنى اللغوي والاصطلاحي للدلالة ثم التعريف بالصوت اللغوي.

1- تعريف الدلالة

أ-لغة:

الدلالة لغة: من دله عليه وإليه دَلالة ودِلالة ودُلولة، والفتح أعلى، ويقال: دلَّني على الطريق: اهتديت إليه، والمفعول: مدلول عليه وإليه، والدليل: ما يستدل به...، ودلاه بغرور: أوقعه فيما أراد من تغريره، وهو مِن إدلاء الدَّلو، ودلوتُ بفلان إليك: استشفعت به إليك، وتدلَّى من الشجرة؛ أي: تدلل، والدلالة هي الإرشاد، وما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه، جمعها دلائل ودلالات، والدلالة: الأمَارة، ومن المجاز: "الدالُّ على الخيرِ كفاعلِه."

ودلَّه على الصراط المستقيم، وتناصرت أدلَّة العقل وأدلة السمع، واستدل به عليه[3]

ويحصر ابن منظور المعنى الحقيقي للجذر في دلالة الإرشاد أو العلم بالطريق الذي يدل الناس ويهديهم، بقوله: (والدَّليل ما يُستَدَلُّ به، والدَّليل الدَّالُّ، وقد دَلَّه على الطريق يَدُلُّه دَلالة (بفتح الدال أو كسرها أو ضمها)، والفتح أعلى،... والدَّليل والدِّلِّيلَى الذي يَدُلُّك.[4]

والمعنى ذاته يشير إليه الفيروزآبادي للجذر(دلل)، فيقول: "والدالة: ما تدل به على حميمك، ودله عليه دلالة... سدده إليه.... وقد دلَّت تَدِلُّ، والدَّلُّ كالهَدْيِ"[5]، ويترتب على هذا التصورِ المعجمي توافُرُ عناصر الهَدْي والإرشاد والتسديد؛ أي: توافر مرشِد، ومرشَد، ووسيلة إرشاد، وأمر مرشَد إليه، وحين يتحقق الإرشاد تحصل الدلالة.

ب-اصطلاحا

الدلالة اصطلاحا" هي كون الشيء بحاله يلزم من العلم به،العلم بشيء آخر والشيء الأول هو الدال والثاني هوالمدلول"[6]

---

[1] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج١، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨، ص٢٠٣

[2] المصدر نفسه،ص ن

[3] - الزمخشري،الكشاف عن حقائق الترتيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،تح:محمد مرسي عامر،دار المصحف،القاهرة،ط١٩٧٧،٣،ص١٩٣.

[4] -ابن منظور،لسان العرب،مج:١١،مادة(دلل)،دار إحياء التراث العربي،ط١٩٧٦،١،٢٤٨.

[5] -الفيروز آبادي، القاموس المحيط،مج:٣،مادة(دلل)،دار العلم للجميع،بيروت،دط،دت،ص٣٧٧

[6] -الجرجاني،كتاب التعريفات،مكتبة لبنان،بيروت،دط،١٩٨٥،ص٣٤٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ما يلاحظ على التعريف الاصطلاحي للدلالة تدل على نفس اللغوي الذي أشار إليه ابن منظور والزمخشري والفيروز آبادي بأنها الإرشاد .

تعريف الصوت اللغوي:

الصوت اللغوي هو ذلك الأثر الناجم عن احتكاك هواء الزفير بنقطة ما من نقاط الجهاز الصوتي عندما يحدث في هذا الموضع انسداد كامل أو جزئي يمنع الهواء الخارج من الجوف من حرية المرور.[1]

والصوت هو أصغر وحدة لغوية، فهو "مادة الألفاظ وأساس الكلام المركب"[2]، ولا يكون الصوت لغويا إلا إذا احتوته مجموعة من الخصائص وهي:

١ - أن يصدر عن جملة من أعضاء الجسم الإنساني، ولهذا لا يُعد التصفيق أو إطلاق الرصاص مثلا صوتا لغويا وإن كان دالا.

٢ - لابد لهذا الصوت أن يكون نتاج إرادة إنسانية، ولهذا لا يُعد الهذيان صوتا لغويا لانتفاء الإرادة في إصداره[3]، فالصوت اللغوي ينطلق من فكر الناطق المرسل إلى فكر السامع لتبليغ معنى أو فكرة ما.[4]

دلالةالصوت عند ابن جني:

١. **الأصوات الصامتة:**

أدرك ابن جني القيمة الدلالية للصوت اللغوي ودوره في تحديد دلالة الكلمات، ولتأكيد صحة نظريته التي تقول بأن تقارب الأصوات هو سبب في تقارب المعاني، ضرب لنا أمثلة وشواهد عديدة منها:

١ - **الأصوات الحلقية:**

استهل ابن جني حديثه لتبرير تلك العلاقة الموجودة بين الأصوات والمعاني داخل الكلمات بالأصوات الحلقية، لأنه قال: "من ذلك قول الله سبحانه وتعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا**﴾[5] أي تزعجهم وتقلقهم، فهذا في معنى تهزّهم هزّا، والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز، لأنك قد تهز ما لا بال له كالجذع وساق الشجرة"[6]، الأز والهز يحملان المعنى نفسه، غير غير أن الأز أقوى وأعنف من الهز والسر في ذلك هو قوة الهمزة لأنها صوت مجهور، أما الهاء صوت مهموس مهتوت حلقي لا

---

[1] ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبةالأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٦٧

[2] حسن ظاظا، كلام العرب "من قضايا اللغة العربية"، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٦، ص٠٧

[3] ينظر: هادي نهر، علم الأصوات الوظيفي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١١، ص٢٧٩

[4] ينظر: مكي درار، سعاد بسباسي، المقررات العربية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ٢٠٠٧، ص١٩.

[5] سورة مريم، الآية ٨٣.

[6] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ج١، (م س)، ص٤٩٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يلقى مروره اعتراضا أثناء جريانه في الفم،[1] والجهر أقوى من الهمس ولهذا تقارب اللفظان وتقارب المعنيان، وهنا يوجد تخير في اللفظ حسب المعنى المراد تبليغه، فالله عز وجلّ قال بأن الشياطين تؤزهم ولم يقل تهزهم لعظمة هذا الهز وعنفه عقابا للمشركين، وقوله عز وجل(وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا[2]لم يقل أزي لأنها كانت في مرحلة ضعف ووهن ورفقا بحالتها لأنها كانت مقبلة على الولادة، الهز ملائم ومناسب لحالتها عليها السلام، وهنا تخير للفظ حسب المعنى المراد، فصوت الهاء بصفاته ملائم للفعل من حيث القوة والضعف والهمزة أيضا، فهنا تقارب المعنيان لتقارب اللفظان.

ومن الأصوات الحلقية الأخرى التي تقاربت معاني ألفاظها لتقارب مخرجها صوت العين والهمزة في قولهم: " العسف والأسف والعين أخت الهمزة، كما أن الأسف يعسف النفس وينال منها، والهمزة أقوى من العين، كما أن أسف النفس أغلظ من [التردد] بالعسف"[3]، صرح ابن جني بقوة الأسف من العسف بحجة أن الهمزة أقوى من العين لأن كليهما صوت مجهور، ولكن موضع الاختلاف هو أن الهمزة صوت شديد، أما العين صوت متوسط، ولهذا السبب كان كلا الصوتين مناسب للمعنى المقصود، وتقاربها من حيث المخرج نجم عنه تقارب في المعنى، وفي موضع آخر يشير ابن جني إلى الأحداث الشديدة التي تستدعي أصواتا شديدة والعكس صحيح، "ومن ذلك قولهم: خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو قضمت الدابّة شعيرها، ونحو ذلك ...، فاختاروا الخاء لرخاوتها للرّطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث" الخضم والقضم يتقاربان في المعنى ألا وهو الأكل، ولكن بتفاوت، لماذا؟ لأن صوت الخاء صوت رخو مهموس، والقاف صوت شديدة مجهور، ومن دلالات صوت القاف الشدة والقوة، والفاعلية واليبس والجفاف والكسر والشق[4]، وهذا ما يلائم معنى كلمة قضم مادامت أنها للشيء الصلب الذي فيه قوة وعند أكله سيكسر ويشق، والشعير أكل صلب وليس رطبا، وهذا الأخير الذي يناسبه صوت الخاء لأن معانيه الرخاوة والإضطراب والرقة والصفاء عكس صوت القاف، وهذا ما يلائم أكل الرطب، فالعرب إذن كانت تختار الألفاظ حسب الأحداث المُعبر عنها، وما يمكن ملاحظته أيضا أن الصوتين استمدا دلالتها من طبيعتها، لأن الجهر فيه قوة، فهو ملائم للشيء الصلب الشديد الذي يحتمل الشق ما دام أنه صلب، أما الخاء فهو رخو، ولهذا فهو للشيء الضعيف اللين.

ومن الأمثلة التي أشار إليها ابن جني فيما يخص شدة الصوت لشدة المعنى المعبر عنه "قولهم: النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح ....فجعلوا الحاء -لرقتها- للماء الضعيف، والخاء -لغلظها- لما هو أقوى منه"[5]، يبرر ابن جني سبب تسمية الماء القوي بالنضخ، والنضح للماء الضعيف، وهو غلظة وقوة صوت الخاء عكس صوت الحاء الذي من معانيه الرقة والكياسة، ولهذا السبب ناسب كل صوت المعنى المراد التعبير عنه، وهذا يدل على شيء آخر وهو أن العرب كانت تتخير اللفظ المناسب للمعنى المناسب بدقة.

---

[1] ينظر: محمود السعران، علم اللغة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص١٤٨.

[2] سورة مريم، الآية ٢٥

[3] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٤٩٩.

[4] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥٠٩.

[5] ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص١٤٤- ١٤٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ما يمكن ملاحظته من هذا المثال والمثال الذي سبقه أن الأصوات الثلاثة (الحاء، الخاء، القاف) كل واحد منها مما يحتويه من صفات صوتية من رقة أو صلابة يوجه معنى الكلمة كلها، فالخاء برخاوتها ملائمة لأكل الرطب، والقاف لصلابتها ملائمة لما هو يابس وشديد، والحاء ملائمة لما هو ضعيف لرقتها وليونتها[1].

٢ - الأصوات الذلقية:

يمضي ابن جني في ضرب الأمثلة ليبرهن بالأدلة على صدق نظريته التي مفادها بأن تقارب الأصوات في الألفاظ إنما هو سبب لتقارب المعاني التي تنجم عن هذه الأصوات "منها القرمة والفقرة تُحز على أنف البعير، وقريب منه قلّمت أظفاري، لأن هذا انتقاص للظفر، وذلك انتقاص للجلد، فالراء أخت اللام، والعملان متقاربان"[2]، قلم وقرم متقاربان في المعنى لتقارب صوتي الراء واللام، ولكن بتفاوت مع أنهما صوتان مجهوران ومتوسطان، لأن انتقاص الجلد فيه ألم، أما الظفر فلا، ومن معاني صوت الراء التكرار والتحرك بما يتوافق مع الخصائص الحركية لصوت الراء، ومن معاني اللام الليونة والمرونة والتماسك[3]، كلاهما ملائم للمعنى الذي وُظِف لأجله في اللفظين؛ قرم الجلد عملية ليست سهلة، بل تستدعي حركة وتكرير الفعل ليتم انتقاص الجلد، أما الظفر انتقاصه أمر هين ولا يوجد فيه ألم، وهذا ما يناسب مع خاصية الليونة في صوت اللام.

وفي السياق نفسه يأتي ابن جني بمثال آخر وهو "الجرفة وهي من (ج ر ف) وهي أخت جلفت القلم إذا أخذت جلفته، وهذا من (ج ل ف)، وقريب منه الجنف وهو الميل، وإذا جلفت الشيء أو جرفته فقد أملته عما كان عليه وهذا من (ج ن ف)"[4] تقارب الألفاظ الثلاثة لتقارب الأصوات (ل،ر،ن) لأن معنى جرف هو نفسه جلف الذي هو أخذ جلفة القلم، ولكن ما علاقة هذا بجنف التي تعني على حد قول ابن جني الميل، سر هذه العلاقة بين اللفظين (جلف، جنف) هو عند أخذ جلفة القلم يكون فيه نوع من الميل ودليل آخر عن تقارب معاني هذه الأصوات الثلاث "تركيب (ج ب ل) و(ج ب ن) و (ج ب ر) لتقاربها في موضع واحد، وهو الإلتئام والتماسك، منه الجبل لشدته وقوته وجبن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبرت العظم ونحوه أي قويته"[5] المعنى الذي تشترك فيه التراكيب الثلاثة هو التماسك الذي يتلاءم مع صوت اللام، لأن هذا الأخير توجد فيه هذه الخاصية هذا من جهة ومن جهة أخرى جبر العظم هو تقويته أي تماسكه وتجمعه عن طريق إعادة تلئيمه من جديد، ويقال "جبن الإنسان أن تراجع بعضه إلى بعض واجتمع"[6] إذن جبن مرادف لمعنى جبر لما فيه من تجمع وتماسك وللجبل أيضا ومثله "تركيب (ع ل م) في العلامة والعلم، وقالوا مع ذلك: بيضه عرماء، وقطيع أعرم، إذا كان فيهما سواد وبياض، وإذا وقع ذلك بأحد اللونين من صاحب، فكان كل واحد منهما علما لصاحبه، وهو من (ع ر م)"[7] البيضة العرماء كما ذكر ابن جني ما كان فيها سواه وبياض وهذا علامة، إذن تقارب اللفظان لتقارب المعنيان، والراء واللام متقاربان في المخرج كما ذكر سابقا.

---

[1] ينظر: عبد الكريم بمجاهد، علم اللسان العربي، دار أسامة، الأردن، ٢٠٠٩، ص٣٨٨.

[2] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥٠٠

[3] ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (م.س)، ص٧٩ و٨٥.

[4] ابن جني، الخصائص (م، س)، ص٥٠٠

[5] ابن جني الخصائص ،ج١،ص٥٠١

[6] ابن جني، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، ص٣١٧

[7] ابن جني، الخصائص، ج١، ص ٥٠٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٣ - الأصوات النطعية:

يمضي ابن جني في حديثه عن تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني في ضرب أمثلة أخرى وعديدة عن هذه الميزة الموجودة في اللغة العربية، منها "القد طولا، والقط عرضا، وذلك أن الطاء أحصر للصوت وأسرع قطعا له من الدال، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض، لقربه وسرعته، والدال المماطلة لما طال من الأثر، وهو قطعه طولا"[1]القد والقط لهما نفس المعنى الذي هو القطع ولكن يختلفان في نوع القطع لأن الطاء كما وصفها ابن جني جعلت لقطع العرض عكس الدال التي عبر بها عن القطع طولا، كلا الصوتان شديد ومجهور ولكن كيفية نطقهما هي التي أثرت على المعنى، والدليل على ذلك قوله تعالى ﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[2]لم يتمزق قميص يوسف عليه السلام عرضا وإنما طولا ولهذا قال الله تعالى "قدت" لمناسبه صوت الدال لهذا المعنى.

ومن ذلك قولهم: قرت الدم، وقرد الشيء وتقرد، وقرط يقرط، فالتاء أخفت الثلاثة: فاستعملوها في الدم إذا جف، لأنه قصد ومستخف في الحس عن القردد الذي هو النباك في الأرض ونحوها، وجعلوا الطاء-وهي أعلى الثلاثة صوتا-(للقرط) الذي يسمع، وقرد من القرد، وذلك لأنه موصوف بالقلة والذلة قال الله تعالى ﴿وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾"[3] التاء صوت مهم وشديد من معانيه الضعف والليونة والرقة، ولهذا كان ملائما لتجمع الدم لما فيه من ضعف، وبرر ابن جني ذلك بأنه مستخف في الحس عن القرد، أما الطاء هي أقواهم لأنها صوت مجهور وشديد ولهذا كانت للقرط الذي يسمع وكل ما يسمع فيه قوة والقوة خاصية أو ميزة يتصف بها الطاء لأنه مجهور شديد عكس قرد الذي يحمل معنى القلة والوضاعة والذلة وهي صفة للقرد وهذا ما أكده قوله تعالى "كونوا قردة خاسئين" وهو الذلة والوضاعة والحط من شأن وقيمة هؤلاء الموجه إليهم الحديث لأنهم أصبحوا قردة.

ما يمكن ملاحظته هو أن هذه الأصوات (التاء، الدال، الطاء) لهما ميزات ناجمة عن طبيعتها من حيث النطق، هذه الميزات عبرت بدقة عن المعنى المراد تبليغه بالرغم من تقاربها في المخرج، أي يوجد علاقة تناسب بين الصوت والمعنى المقصود.

يبقى ابن جني مع نفس الأصوات المشار إليها سابقا-لتقاربها في الألفاظ والمعنى ولكن باختلاف من حيث القوة والضعف لأنه قال "واعلم أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذ كانت عليها أدلة وبها محبطة فمن ذلك ما نحن عليه وهو نحت وينحت وقد قالوا نحط ينحط إذا زفر في بكائه، فكان ذلك الضغط الذي يصحب الصوت ينال من آلة النفس ويحثها ويسفنها فيكون كالنحت لما ينحت له واخذ منه"[4]نحط هو البكاء بشدة وهذا المعنى يناسبه صوت الطاء لما فيه من شدة وجهر، لأن هذا هذا النوع من البكاء فيه قوة وجهر وشدة التأثير في النفس التي تعني من خلال القول النحت، إذن تقارب المعنيان لتقارب اللفظين وكان الثاني نحت نتيجة للأول الذي هو نحط.

---

[1] المصدر نفسه، ص٥٠٢

[2] سورة يوسف، الآية ٢٥

[3] سورة البقرة، الآية ٦٥

[4] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥٠٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٤ - الأصوات الأسلية:

نوّع ابن جني في الأمثلة التي أتى بها في مؤلفه "الخصائص " منها "العلز: خفة وطيش وقلق يعرض للإنسان، وقالوا (العلوص) لوجع في الجوف يلتوي له الإنسان ويقلق منه، فذاك من (ع ل ز) وهذا من (ع ل ص) والزاي أخت الصاد"[1]الزاي صوت مجهور رخو والصاد أيضا رخو ولكنه مهموس ومن معاني الزاي التحرك والاضطراب والاهتزاز ومن معاني الصاد الشدة والصلابة والقوة[2] وهذا ما نجده موافق لمعنى الكلمتين، لأن العلز هو قلق وطيش وهذا فيه نوع من التحرك والاضطراب، والعلوص هو الوجع الذي يسبب للإنسان قلق وهذا القلق ناجم عن شدة وقوة هذا الألم، ولهذا تقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكان للخصائص المميزة لكلا الصوتين انعكاس على دلالة اللفظين.

لم يكتف ابن جني بالصاد والزاي، بل راح يضرب لنا أمثلة أخرى تخص الصاد والسين، منها: "الوسيلة والوصيلة، والصاد كما ترى-أقوى صوتا من السين، لما فيها من الاستعلاء، والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة، وذلك أن التوسل ليست له عصمة الوصل والصلة، بل الصلة أصلها من اتصال الشيء بالشيء ...كاتصال الأعضاء بالإنسان، وهي أبعاضه...والتوسل معنى يضعف ويصغر أن يكون المتوسل جزءا أو كالجزء من المتوسل إليه"[3] يوجد تقارب في المعنى بين الوصيلة والوسيلة ولكن بتفاوت، لأن كليهما مهموس رخو ولكن موضع الإختلاف هو أن الصاد صوت مستفل من معانيه السهولة واللين والنقص في أكثر أحواله[4] ولهذا السبب كان معنى الوسيلة أضعف من معنى الوصيلة.

هذه الأخيرة التي أثر في دلالتها صوت الصاد لما فيه من استعلاء وشدة وصلابة ولهذا جعلوا "الصاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها، للمعنى الأضعف"[5]

وفي هذا تأكيد على أن اللغة العربية ميزتها الدقة في التعبير عن المعنى المقصود وليس جزافا

٥ - الأصوات الشفوية:

اهتمام ابن جني باللغة العربية وولوعه واهتمامه بها، وبالخاصية أو -إن صح القول- الميزة التي عرفت بها، وهي تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، جعله يُفصل في الحديث عنها، لأنه تطرق لجميع الأصوات في اللغة العربية وآخر ما يمكن الوقوف عنه هو الأصوات الشفوية.

عرض ابن جني في هذا السياق ثلاث أمثلة منها: "تركيب (ح م س) و(ح ب س) قالوا حبست الشيء وحمس الشرّ إذا اشتدّ، والتقاؤهما أن الشيئين إذا حبس أحدهما صاحبه تمانعا وتعازّا، فكان ذلك كالشرّ يقع بينهما".[6]

---

[1] ابن جني، المحتسب، ج٢، ص٣٠٦.

[2] ابن جني، الخصائص، ج١، (م، س)، ص ٥٠١.

[3] ينظر، حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها (م، س)، ص١٤٠.١٥٠

[4] ابن جني، الخصائص، ج١، ص ٥١٠

[5] ينظر، محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، دمشق، ط٦، ١٩٧٥، ص١٠١

[6] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الميم والهاء لهما نفس المخرج، ولهذا تقارب المعنيان ولكنهما يختلفان في صفة واحدة وهي أن الباء صوت شديد، والميم متوسط الشدة، وكليهما مجهور، ومن معاني الميم الجمع والضم والانسداد والانغلاق بما يتوافق مع واقعة ضم الشفة على الشفة بشدة، ومن معاني الباء أيضا الانغلاق، والضم والمنع بما يتوافق مع طريقة نطقها.[1]

هذان الصوتان يتوافقان مع دلالة التركيبين لأن حبس الشيء ومنع الشر فيه نوع من الجمع والضم والانغلاق ليتم المنع.

تقرب الصوتان نفسهما (الباء، الميم) في تركيب آخر لتأدية نفس المعنى، ومثال ذلك قولهم: "العَلْب: الأثر، والعَلَمْ: الشق في الشفة العليا، فذاك من (ع ل ب) وهذا من (ع ل م)، والباء أخت الميم"[2]، أي أن الشق في الشفة هو نوع من الآثار والأثر كما أوضح ابن جني هو العلب، ولهذا تقارب اللفظان لتقارب المعنيين، يستدل ابن جني بقول طرفة بن العبد:

كَأَنَّ عُلُوبَ النِّسْعِ فِي دَأَيَاتِهَا مَوَارِدَ من خَلْقَاءِ فِي ظَهْرِ قَرْدَدِ[3]

شبه الشاعر أثر النسع الذي هو سير تُشدُّ به الرحال على الدأيات التي هي أضلاع الكتف بالموارد الموجودة على الصخرة الملساء المستقرة على ظهر الأرض المرتفعة.[4]

هدف ابن جني من وراء هذا المثال هو التأكيد على معنى العَلْب بأنه الأثر، ليكون التقارب بينه وبين العَلَم، تقارب منطقي مقبول.

وآخر مثال تطرق إليه هو "الغَرْب: الدَلْو العظيمة (وذلك لأنها يُغرف من الماء بها)، فذاك من (غ ر ب)، وهذا من (غ ر ف)"[5]، الباء والفاء صوتان شفويان الأول شديد مجهور، أما الثاني مهموس رخو، ولهذا بالرغم من تقارب اللفظان من حيث المعنى، إلا أن الغرب هو الوسيلة التي يتم بها غرف الماء، ففعل الغرف يستدعي الغرب، فلولا الغرب لا يتم الغرف، فهو بحاجة إليه.

ما يمكن ملاحظته على هذه الأمثلة التي تم عرضها من طرف ابن جني لتبرير العلاقة الموجودة بين الألفاظ والمعاني، أنه تمت المقاربة بين اللفظين بحرف واحد سواء كان ذلك في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها.

ولكن ابن جني لم يكتف ويقتنع بما عرضه، بل راح يضرب أمثلة عن المضارعة في الأصل الواحد بحرفين وحتى بالأصول الثلاثة التي هي الفاء والعين واللام، وهذا ما سنتطرق إليه في العنصر الموالي.

٦ - المقاربة في الأصل الواحد بأكثر من حرف:

بالرغم من كثرة الأمثلة والأدلة التي ساقها لنا ابن جني لتبرير صحة وجهة نظره بأن للصوت اللغوي قيمة تعبيرية، وأن تصاقب الألفاظ يكون لتصاقب المعاني أتى بأمثلة أخرى لم تقع فيها المقاربة في الأصل الواحد بالحرف الواحد كالأمثلة التي أُشير إليها سابقا، وإنما تعمق أكثر، وأتى بأدلة عن المضارعة في الأصل الواحد بحرفين:

---

[1] ينظر،حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (م،س)، ص١٠١،٧٣.

[2] ابن جني، الخصائص، ج١، (م، س)، ص٥٠٠.

[3] طرفة بن العبد، الديوان، شرح: الأعلم الشنتري، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥، ص٢٦.

[4] ينظر: ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥٠٠

[5] المصدر نفسه، ص٥٠١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"وذاك من (س ح ل) وهذا من (ص ه ل)، والصاد أخت السين كما أن الهاء أخت الحاء"[1]، تقارب اللفظان في المعنى لتقارب أصواتهما لأن الصاد والسين كلاهما صفيري ولهما نفس المخرج، والحاء والهاء صوتان حلقيان، ولهذا السبب وقع تقارب بين اللفظين في المعنى.

وأكثر شيء يدل على دقة العرب في التعبير عن المعنى المقصود كما هو المضارعة بالأحرف الثلاثة للأصل الواحد، وكان لابن جني أمثلة عديدة في هذا الجانب نذكر منها: قولهم "عصر الشيء، وقالوا: أزله، إذا حبسه والعصر ضرب من الحبس وذاك من (عصر) وهذا من (أزل)"[2] ، عصر وأزل لهما نفس المعنى أو إن صح القول يتقاربان في المعنى، لأن أزل الشيء هو حبس له والحبس فيه نوع من العصر، ولهذا تقاربت العين والهمزة، والصاد والزاي، والراء أخت اللام، ومن ذلك أيضا "الغَدر، كما قالوا الخَتْل والمعنيان متقاربان، واللفظان متراسلان، فذاك من (غ د ر)، وهذا من (خ ت ل)، فالغين أخت الخاء، والدال أخت التاء، والراء أخت اللام"[3] الغين والخاء صوتان حلقيان، والتاء والدال صوتان نطعيان، والراء واللام صوتان ذلقيان، وهنا تقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وأمثلة ذلك كثيرة وموجودة في أكثر الكلام في اللغة العربية، تحتاج للبحث والتعمق فيها، ومن اكتشفها وعي بطبيعتها، ولكن ابن جني يرى بأن هذا أمرا مستحيلا وبعيدا.

إن هذه الأفكار التي أتى بها في باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني أوحت إلى بعض الباحثين بنظرية القيمة التعبيرية للحرف في الألفاظ العربية.[4]

أما محمد مبارك مع إعجابه بالكثير من المواضع التي أشار إليها ابن جني، فإنه يرى من تَعَجُل الأمور تقديم نتائج عامة حول معاني الحروف العربية قبل الاستقراء والتحري وحجته في ذلك أن الأمثلة التي قُدِّمت لا تكفي لاستنتاج قانون عام يجعل لكل حرف معنى خاصا به.[5]

٧ - التقابل بين الألفاظ والأحداث الدالة عليها:

بعدما تحدث عن الدلالة المستوحاة من الحرف وتأثيرها في دلالة الألفاظ عن طريق تقاربها انتقل في موضع آخر للحديث عن تلك العلاقة التي تربط الألفاظ بالأحداث المُعبَّر عنها.

قبل استهلاله الكلام في هذا الأمر، أشار إلى أن الخليل وسيبويه سبقاه في هذا الموضع، كما أن الجماعة

قبلت ما أتى به هذان العالمان واعترفت بصحته.[6]

---

[1] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥٠٢.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدرالسابق ، ص ن

[4] ينظر: صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٠، ص١٤١.

[5] ينظر: محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، (م.س)، ص١٠٣

[6] ينظر: ابن جني، الخصائص، ج١، (م.س)، ص٥٠٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والباحث فيما ترك الخليل وسيبويه ليجد أصلا من أصول اللغة والنحو إلا وتكلما عليه، وإن كان ذلك بطريقة موجزة أو إشارات عابرة، لأنهما فتحا الطريق للغويين بعدهم في هذا المجال، ومن هؤلاء العبقري ابن جني الذي اهتم بهذه الإشارات الخاطفة من كلام الإمامين، ووسع فيها وألف فيها أبوابا طويلة[1]

فكرة التقابل الموجود بين الألفاظ والأحداث هي فكرة سبقه إليها الخليل وتلميذه سيبويه، لأن الخليل قال: "كأنهم توهّموا في صوت الجندب استطالة ومدّا فقالوا: صرَّ وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا: صرصر".[2]

يوجد تناسب بين اللفظين والحدثين المُعَبَّر عنهما، لأن صرَّ بالشدة فوق الراء تناسب صوت الجندب لاستطالته، والشدة فيها مد أيضا.

ونجد نفس اللفظ يدل على صوت البازي المقطع، ولكن هذا اللفظ سقطت منه الشدة وتكرر الحرف دلالة على التقطيع.

فمقابلة الألفاظ للأحداث المعبر عنها عند ابن جني "باب عظيم واسع، ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف علىسمة الأحداث المعبّر بها عنها"[3]، ومن أمثلة ذلك:

١ - تكرار الحرف في اللفظ يقابله تكرار الحدث أو الفعل في الواقع لقوله: "أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي لتكرير نحو الزعزعة والصلصلة والقهقهة والجرجرة والقرقرة".[4]

٢ - توالي الحركات في الألفاظ يقابله توالي الأحداث[5] أن "الفَعَلى في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة، نحو البشكى، والجَمَزَى والوَلَقَى".[6]

في هذه الأمثلة توالت ثلاث فتحات مطابقة تماما لصيغة الفَعَلَى، ولهذا لاءمت التعبير عن توالي الأحداث.

٣ - ترتيب الحروف في الكلمات يقابله ترتيب الأفعال التي تدل على تلك الكلمات[7] نحو استسقى، واستطعم، واستمنح واستقدم عمرا واستصرخ جعفرا، فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب الأفعال هذه الأفعال على وزن استفعل، وفيه الهمزة والسين والتاء زائدة، ثم الفاء والعين واللام أصلية، وقد تبعت الحروف الأصلية الحروف الزائدة هذه الأخيرة التي وضعت للالتماس والطلب.

---

[1] ينظر: أحمد محمد قدور، مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣، ص١٩٤

[2] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥٠٥.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] ابن جني،الخصائص ص٥٠٥.

[5] ينظر: أحمد محمد قدور، مدخل إلى فقه اللغة العربية، (م.س)، ص١٩٥.

[6] ابن جني، الخصائص، ج١، ص٥٠٥

[7] المصدرنفسه، ص٥٠٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والسبب في ذلك أنها تأتي قبل حدوث الفعل لأنها طلب له، فوجب لذلك أن تسبق الحروف الأصلية وهذا ما أشار إليه بقوله: "فتبع الفعل السؤال فيه والتسبّب لوقوعه، فكما تبعت أفعال الإجابة أفعال الطلب، كذلك تبعت حروف الأصل الحروف الزائدة التي وضعت للالتماس والمسألة"[1]

٤ - تكرار العين في الفعل يقابله تكرار الحدث، لأنهم قالوا: "كسَّر وقطَّع وعلَّق، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل، والعين أقوى من الفاء واللام ذلك لأنها واسطة لهما، وهما سياج لها ومبذولان للعوارض دونها، ولذلك نجد الإعلال بالحذف فيهما دونها... وقلما نجد الحذف في العين".[2]

فالعرب إذن كانت تعبر عن تكرار الأحداث بتكرار في حرف معين، والسر في اختيارها للعين في الفعل لأنها كانت محمية من الحذف لتوسطها الفاء واللام، فهما -كما وصفهما- كالسياج لها، فهي ثابتة لا يطرأ عليها تغيير، فوقع التكرار فيها للتعبير من الأحداث المكررة.

٥ - تكرار العين واللام في البناء يدل على المبالغة والأصل هو تكرار العين إلا أن اللام أتبعت بالعين في باب المبالغة مثل: دمكمك وصَمَحْمَح وعَرَكْرَك وعصبصب وعشمشم.

تعتبر اللام تبعا للعين ولاحقة بها للمبالغة، مثل: اخلولق واعشوشب واغدودن واحمومى واذلولى واقطوطى.

"وتكرير العين في باب صَمَحْمَح إنما هو للعين وإن كانت اللام فيه أقوى من الزائد في باب افعوعل وفعوعل وفعيعل وفعنعل لأن اللام بالعين أشبه من الزائد بها، ولهذا أيضا ضاعفوها كما ضاعفوا العين للمبالغة نحو عُتُلَّ وصُمُلَّ وقُمُدَّ وخُزُقَّ"[3]أي أن العين وإن كان التضعيف فيها أقوى من اللام لأنها قد تكون زائدة، ولكن هذا لم يمنع من تضعيفها بغية تحقيق المبالغة.

٢. دلالة الأصوات الصائتة:

عدد الصوائت في اللغة العربية ستة: ثلاثة قصيرة وهي (الضمة، الكسرة، الفتحة) وأخرى طويلة وهي (الألف، الواو، الياء)، و"هذه الصوائت لم يهملها العرب القدماء ولم يبعدوها عن أحاديثهم ولم يغمطوها حقها ومكانتها في تحديد الدلالة"[4]، ومن هؤلاء ابن جني الذي اعتنى بها على أساس أن لها هي الأخرى دور في تحديد الدلالة في الكلمة.

وأول ما سنتطرق إليه في هذا الموضع هو الحركات القصيرة ثم تليها الطويلة.

١ - الصوائت القصيرة:

عرفها ابن جني قائلا: " الحركة حرف قصير، ألا ترى أن متقدمي القوم من كان يسمي الضمة الواو الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والفتحة الألف الصغيرة"[1] ما يلاحظ عليه أنه دائم ا فيحديثه عن الحركات الصغيرة يربطها بالطويلة لأنها

---

[1] المصدر السابق،ج٢، ص٥٠٧

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص ن.

[3] مكي درار، الوظائف الصوتية والدلالية للصوائت العربية، رسالة مقدم ة لنيل شهادة درجة دكتوراه الدولة في اللغة، كلية الآدداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران السانية، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، ص٧٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أبعاض منها لقوله "اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات، وهي الفتحة والكسرة، والضمة".[2]

والدليل على هذه الحركات أي –الفتحة والضمة ولكسرة- أبعاض لحروف المد واللين "أنك متى أشبعت واحدة منهم حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه، ودلك نحو فتحة عين عمر، فإنك أن أشبعتها أحدثت بعدها ألف، فقلت عامر، وكذلك كسرة عين عنب إن أشبعتها نشأت بعدها ياء ساكنة، وذلك قولك عينب، وكذلك ضمة عين عمر لو أشبعتها لأنشأت بعدها واو ساكنة، وذلك قولك عومر"[3]

فالحديث إذن عن الصوائت القصيرة يستدعي بالضرورة الحديث عن نظيرتها الطويلة، لأن كليهما مرتبط بالآخر.

تمديدها:

كانت العرب تطيل الحركات فتنشئ عن "الحركة الحرف من جنسها، فتنشئ بعد الفتحة الألف، وبعد الكسرة الياء، وبعد الضمة الواو"[4]

ومن مطل الفتحة قول ابن هرمه يرثي ابنه:

فَأَنْتَ من الغَوَائِلِ حِينَ تُرْمَى ... وَ مِنْ ذَمِّ الرِّجَالِ بِمُنْتَزَاحِ[5]

أراد بمنتزح مدت الفتحة فأصبحت ألفا.

وقل عنترة بن شداد:

يَنْبَاعُ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةً[6]

ينباع أراد بها ينبع، أشبعت الفتحة فأصبحت ألفا

وقول الهذلي أيضا:

بَيْنَا تَعْنُقُهُ الكُمَاةُ وَرَوْغَةً ... يَوْمًا أُتِيحَ لَهُ جَرِيُّ سَلْفَعُ[7]

أي بين أوقات تعنقه، أشبعت الفتحة فأنشأت عنها ألفا.

أما الكسرة تنشأ عنها ياء عند مطلها، مثل قولهم "الصياريف، والمطافيل والجلاعيد فأما ياء المطاليق ومطيليق فعوض النون المحذوفة وليست مطلا، قال الشاعر: * منها المطافيل وغير المطفل*

وقول شاعر آخر في مطل الضمة:

وَأَنَّنِي حَيْثُ مَا يُشْرِي الهَوَى بَصَرِي ... مِنْ حَيْثُ مَا سَلَكُوا أَدْنُو فَأَنْظُورِ[8]

---

[1] ابن جني، الخصائص، ج٢، (م.س)، ص٩٨

[2] ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج١، تح: محمد محسن إسماعيل، رشدي شحاتة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط٢، ٢٠٠٧، ص٣٣.

[3] المصدر نفسه، ص٣٤

[4] ابن جني، الخصائص، ج٢، (م.س)، ص٣٤٨

[5] إبراهيم بن هرمة، الديوان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٧٥، ص١٦٧

[6] عنترة بن شداد، الديوان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٨٦، ص٢٢٠

[7] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تح: ذرية الخطيب، مجمع اللغة العربية، سوريا، د.ت، ص٢٨٦

[8] الرجز بلا نسبة في الأشباه والنظائر ٤٩/٢، ص٣٨١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فأنظور يقصد بها أنظر.

الخاتمة:

نستنتج من خلال ما تم ذكره في هذه الدراسة المتواضعة أمرين مهمين وهما:

١-أن للصوت تأثير بالغ الأهمية في دلالة الكلمة سواء كان صوتا صامتا أو صائتا.

٢-أنه توجد علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ، وبهذا يمكننا القول بأن فكرة اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ليس لها وجود في لغة القرآن الكريم.

القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصادر العربية:**

١ - ابن جني، سر صناعة الاعراب، تح: محمد إسماعيل، رشدي شحاتة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٨.

٢ - ابن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٣ ، ٢٠٠٨.

٣ - ابن جني، المحتسب في تبيين وجوه الشواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: علي النجدي ناصف، عبد الحليم النجار، عبد الفتاح شلبي، القاهرة، ١٩٩٤.

٤ - الجرجاني، كتاب التعريفات،مكتبة لبنان،بيروت،دط،١٩٨٥

٥ - الزمخشري،،الكشاف عن حقائق الترتيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،تح:محمد مرسي عامر،دار المصحف،القاهرة،ط٣،١٩٧٧

٦ - ابن منظور،،لسان العرب،مج:١١،مادة(دلل)،دار إحياء التراث العربي،ط١،١٩٧٦

٧ - الفيروزآبادي، القاموس المحيط،مج:٣،مادة(دلل)،دار العلم للجميع،بيروت،دط،دت

- **الدواوين:**

٨ - إبراهيم بن هرمة، الديوان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٧٥.

٩ - أبو ذئيب الهذلي، الديوان، تح: ذرية الخطيب، مجمع اللغة العربية، سوريا، د.ت.

١٠ -عنترة بن شداد، الديوان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار العلم للملايين، لبنان، ١٩٨٦.

١١ - طرفة بن العبد، الديوان، شرح: الأعلم الشتري، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥.

- **المراجع**

١٢ - أحمد محمد قدور، مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣.

١٣ - تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها، طبعة دار الثقافة، المغرب، د ط، د ت

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١٤ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
١٥ - حسن ظاظا، كلام العرب، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٦.
١٦ - صبحي صالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٠.
١٧ - عبد الكريم مجاهد، علم اللسان العربي، دار أسامة، الأردن، ٢٠٠٩
١٨ - محمود سعران، علم اللغة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.
١٩ - محمد مبارك، فقه اللغة العربية وخصائص العربية، دار الفكر، دمشق، ط ٦، ١٩٧٥.
٢٠ - مكي درار،سعاد بسناسي، المقررات العربية في البرامج الوزارية، الجامعة الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ٢٠٠٧.
٢١ - هادي نهر، علم الأصوات الوظيفي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المدرسة اللّسانية الوظيفية

أ/وفاء مطرفي جامعة سطيف٢ .الجزائر

الملخص:

تعدّ اللّسانيات عولمة للمعرفة؛ ذلك أنّها حركة لم تكن متداولة قبلا إلاّ في القرن العشرين حين اشتدّت العناية باللّغة وبكل ما اتّصل بها من دراساتٍ نحو؛ دراسة أنظمة اللّهجات والمقارنة بينها واكتشاف لغات أخرى. واستقلت كعلم على يد "فرديناند دي سوسير" مُحددا موضوعه وإجراءاته المنهجية التي تتلّخص في "دراسة اللّغة في ذاتها ولأجل ذاتها"، وهو الاتجاه البنيوي الذي بتر السياق عن الوحدات اللّسانية التي تطفو على السطح لكنّ الوصول للمعنى لايتّم إلاّ بالبحث في عناصر النظم وسياقاتها التي تتآلف فيما بينها لتنجب نظاما من القيّم الدلالية، وهي قراءة لسانية تفرعت عن علم اللّغة البنيوي والتي ظهرت في ثلاثينيات القرن الماضي بما يُسمى المدرسة الوظيفية التي اهتمت بوظائف اللّغة التي يبثها الخطاب أثناء عملية التواصل.

الكلمات المفتاحية: البنية/ اللّغة/ النسق/ الوظيفة/ التواصل.

انكفأت العناية باللّغة، وبكل ما يتصل بها من قريب أوبعيد، (كإحياء اللّهجات واكتشاف لغة جديدة وإصلاح أنظمة الكتابة والتهجئة وتقنين القواعد والاهتمام بالآداب بمختلف أشكالها)[1] ، ولقد تبلورت كعلم مستقل على يد اللّغوي السويسري الفذ فرديناند دي سوسير Ferdinand de saussure (١٩١٣-١٨٥٧)، (حيث كان الصوت الوحيد الذي جعل من نفسه بحق صوتا مسموعا إلى درجة لا تزال أصداؤه تتردد إلى اليوم)[2] ، بكتابه الموسوم محاضرات في اللّسانيات العامة les cours de linguistique générale الذي حظي بمرتبة الرمز وهو عبارة عن مجموعة أمليات ألقاها على طلبته بين(١٩٠٦-١٩٠٧-١٩١١-١٩١٦) في جنيف، والذي نشره "شال بالي وسيشهاي" سنة١٩١٦[3].

---

[1] . ينظر: أحمد مومن، اللّسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط٤، ٢٠٠٨، ص ٤٦.

أوزالدو ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، ط٢ ٢٠٠٧، ص ٤٩ ، ٥٠ .

[2] . ميلكا فيتش، اتجاهات البحث اللساني تر: سعيد عبد الغزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢ ٢٠٠٠، ص ١٩٣.

[3] . ينظر: محمد أحمد قدور، مبادئ اللّسانيات، دار الفكر دمشق، ط٣، ٢٠٠٨، ص ٢٢.

ماري آن بافو، جورج إلياس رفايي، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، تر: محمد الراضي، المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان، ط١، مارس ٢٠١٢، ص ١٠٥، ١٠٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وقد تمكن دي سوسير من تحديد موضوع علم اللّغة بدقة مماّ جعله علما متكاملا مستقلا بذاته له آلياته وإجراءاته المنهجية، (وأول مظهر من مظاهر اكتمال هذا العلم فرزه لثبته الاصطلاحي الخاص به والمظهر الثاني: هو محاولة معرفة أصولية هذا العلم، أما المظهر الثالث فيتجلى في الحركة الاستنباطية التي شهدتها الدراسات التاريخية والمحاولات التنظيرية العامة)[1].

ويوضح المظهر الأول: تتابع البحوث الجادّة التي خلفت كمًا مصطلحيا أفادت منه اللّسانيات، أما المظهر الثاني: يؤكد أنّ هذا العلم لم يوجد فعلا من العدم بل له أصوله الإبستيمولوجية، التي كانت بمثابة أرضنة للمفاهيم والإجراءات، وأما المظهر الثالث: فيوحي للنظرة اللّسانية الحديثة للدراسة التاريخية، وبما أنّ الدراسات اللّغوية قد شهدت ثلاثة منعطفات كبرى في مسيرة هذا العلم باكتشاف اللّغة السنسيكريتية وظهور القواعد المقارنة ونشوء علم اللّغة التاريخي[2]، ممّا جلب تحولات جديدة في دراسة اللغة، والتي مهدت لولادة منهج علمي جديد القائم على: الشمولية، والانسجام، والاقتصاد وهو ما عُرف فيما بعد بالمنهج الوصفي في اللّسانيات.

إنّ كتاب فرديناند دي سوسير محاضرات في اللّسانيات العامة، يعدّ النّص المؤسس للسانيات الحديثة القائمة على دراسة اللّغة بوصفها نسقا[3]، حدّد سوسير موضوع اللّسانيات التي (تهتم بدراسة اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها)[4] ، إنّها تهتم بذلك البناء التنظيمي الذي ينظم اللّغة ويحملها قيما دلالية، وهو موضوعها الحقيقي والوحيد إذ تعتبر اللّغة موضوعا كليا ومحسوسا في آن (وهو ما يتناسب مع طابع الشمولية الذي يتحقق مع مفهوم الكلية وطابع العلمية ووجهة النظر هي التي تخلق الموضوع، هذا الموضوع هو اللّغة)[5].

أما الأفكار السوسيرية الشائعة فهي تتمثّل في مجموعة من المسائل الثنائية المتعارضة: اللّغة والكلام، الدال والمدلول التزامنية والتعاقبية، المحور الاستبدالي والمحو النظمي[6]، التي اشتهر بها دي سوسير في الوسط اللّساني، كما أسند ثلاث مهام للسانيات العامة، والاسم الذي أطلقه على العلم الجديد الذي ينبغي أن يحل محل اللّسانيات التاريخية، والنحو المقارن لخصها فيما يلي[7] :

* تقديم الوصف والتاريخ لمجموع اللّغات وهذا يعني سرد تاريخ الأسر اللّغوية، وإعادة بناء اللّغات الأم في كل منها ما أمكنها ذلك.

---

[1] . عبد السلام المسدي، التفكير اللّساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس ط٢، ١٩٨٦، ص ١٣،١٤ .

[2] . ينظر: محمد أحمد قدور، مبادئ اللّسانيات، ص ١٧.

[3] . ماري آن بافو جورج إلياس رفاتي، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص ١٠٥، ١٠٦.

[4] . الطيب دبه، مبادئ في اللسانيات البنيوية، دت دط، ص ٢٥.

[5] . كاترين فوك، بيارلي قوفيك، تر: المنصف عاشور، مبادئ في قضايا اللّسانيات المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون الجزائر، ١٩٨٤ ، ص ١٨.

[6] . ينظر : محمد أحمد قدور، مبادئ اللّسانيات، ص ٢٣ .

[7] . ماري آن بافو، جورج إلياس رفاتي، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص ١٠٧، ١٠٨.

– فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ١٩٨٦ ص ١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

* البحث عن القوى الموجودة في اللّغات كافة، وبطريقة شمولية متواصلة ثم استخلاص القوانين العامة التي يمكن أن ترد إليها كل ظواهر التاريخ الخاصة.

* تحديد نفسها والاعتراف بنفسها.

ويحرّك هذه القائمة عند دي سوسير حافزان أساسيان هما: البحث عن التعميم وتأسيس علم نافع مسندا إلى المنهج الوصفي، (وقوام هذا الأسلوب المنهجي، هو دراسة الظواهر اللّغوية في فترة زمنية محدّدة، وبالوصف العلمي البعيد عن الأحكام المسبقة أو معايير الخطأ والصواب)[1] ، وأما من الناحية التاريخية، يمكن لأفكار دي سوسير أن توضع تحت ثلاثة عناوين:

أولا: صاغ أفكارا جديدة حيث كانت مفروغا منها أو مُتجاهلةً .

ثانيا: البعدان الأساسيان الضروريان للدراسة اللّغوية :

البعد الأول؛ الدراسة التزامنية synchronic: التي تعالج فيها اللّغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها في أي زمن بعيد .

البعد الثاني؛ الدراسة التعاقبية diachronic : التي تعالج فيها اللّغة تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللّغات في مسيرة الزمن، ولقد نجح في التمييز بين هذين البعدين (المحوين) لعلم اللّغة، البعد التزامني (الوصفي) والبعد التعاقبي (التاريخي) .

لقد أوضح دي سوسير (بأنّ أيّ لغة يجب أن تُرى وتوصف تزامنيا بوصفها نظاما من العناصر المترابطة – أي العناصر المعجمية والقواعدية-، وهذه العلاقات المتبادلة في اللّغة، تقوم على كل من البعدين الأساسين للتركيب اللّغوي التزامني: البُعد الأفقي syntagmatic المنطبق على تتابع المنطوق، والبعد الرأسي الترابطي associative المتمثل في أنظمة العناصر أو الفئات المتقابلة.

ثالثا: إنّ اللّغة - ظاهرة اجتماعية- عبارة عن صيغة و ليست مادة، لذا ميّز بين المقدرة اللّغوية للمتكلم وبين الظواهر الواقعية المنطوقات)[2] .

ولقد أُطلق على المدرسة اللّسانية السوسيرية المدرسة البنوية اللّسانية، لأنّها في أبسط صورة لها منهج عام ينظر إلى اللّغة على أنها بناء أو هيكل، تشبه الشكل الهندسي المتشابك الوحدات المستقل داخليا، وينظر إلى هذا البناء بمعزل عن الظروف الخارجية المحيطة به، كتاريخ النّص أوصاحبه فاستقلالية النّص وتشابك وحداته من اختصاص البنيويين

وإنّ تحليل أي نص لغوي يعتمد على هذين المبدأين[1]، وبالرغم أن سوسير (لم يستعمل مصطلح البنية إلا ثلاث مرات في كتابه المشهور، واستعمل في المقابل مصطلح النظام ١٣ مرة) [2]،كما أنّه استعمل مصطلح "النسق" ومع ذلك فهو المعروف بمؤسس الدراسة البنوية في اللّسانيات، التي مفادها (دراسة العلاقات للغة من اللّغات)[3] .

---

[1] . محمدأحمد قدور، مبادىء اللّسانيات، ص٢١ .

ينظر: ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد مصلوح، وفاء فايد، ص ١٩٣.

[2] . ر.هـ. روبنز، تر: أحمد عوض، موجز تاريخ علم اللّغة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الآداب الكويت، يناير ١٩٧٨، ص ٢٨٧،٢٨٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وينظر البنيويون إلى هذا البناء اللّغوي في معزل عن العناصر الخارجية لكلام صاحب النص سواء أكان منطوقا أو مكتوبا، ممّا يجعل النّص معزولا عن سياقه الخارجي (الملابسات غير اللّغوية)، على اعتبار أنّ هذا المحيط خارج اختصاص علم اللّغة في حين أنّ اختصاص اللّغوي هو: النّص أو المنتج اللّغوي، (والعوامل غير اللّغوية التي تؤثر فيها لا يراها دي سوسير جديرة بالاهتمام إذ ليست عنده ظواهر لسانية بل ظواهر عارضة متحوّلة كلامية، والكلام عنده يمثل تأدية الفرد والجماعة لهذا النظام التقديري، فقد يعنى العالم بهذه الظواهر الكلامية غير أنّها في نظره ثانوية لاحقة تؤجل دراستها لأنّها ليست غاية علم اللّسان الذي يعنى باللّسان)[4] ، ويتبيّن أنّ العوامل غير اللّغوية أو السياق الخارجي ليس من اختصاص علم اللّغة، بل هو من اختصاص مجالات أخرى كعلم الاجتماع... وغيره من العلوم.

ومنه نخلص إلى اهتمام البنيوية بالجانب الشكلي (السطحي) للّغة، أي دراسة الوحدات اللّغوية التي تطفو على السطح، ولكن فيما بعد راجع بعض اللّغويين هذه النظرة إلى اللّغة، بحيث أنّك لا تصل إلى المعنى إلاّ إذا بحثت في عنصر النظم ومجموعة السياقات التي تتآلف فيما بينها لتشكل نظاما من القيم، وهي قراءة لسانية جديدة للغة تفرّعت عن علم اللّغة البنيوي التي ظهرت في ثلاثينيات القرن الماضي بما يسمى بالمدرسة الوظيفية، علم اللّغة الوظيفي، حلقة لغويي براغ وهي من أقدم الدراسات ولعلها النظرة الوحيدة التي عمرت طويلا، اهتّمت بوظائف اللّغة وهي الأغراض التي يحملها الخطاب عند إنتاجه، وأهم هذه الوظائف هي وظيفة التواصل[5].

وبذلك أعاد الوظيفيون الاعتبار إلى مسألة سياق الكلام، الذي يسمى بمحيط المتكلم أو المتلقي، لأنّ عملية التبليغ لا تنفصل عن المحيط الذي يوجد فيه الكلام، انطلاقا من مفهوم أنّ اللّغة تحدد الوظيفة أو غرض التواصل من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة لغوية (باعتقادها أنّ البنى الصياتية، والقواعدية، والدلالية محكومة بالوظائف التي تؤديها في المجتمعات التي تعمل فيها)[6] ، فالصوت له وظيفة والصرف له وظيفة وكل مستوىً لغويٍ له وظائفه التي تحدده، و(يُشير مصطلح "وظيفة" إلى دور الكلمة في التركيب في كونها اسما أو فعلا أو فاعلا أو مفعولا)[7].

كما يمكن تعريف وظيفة اللّغة عند الوظيفيين (بكونها المهمة الموكولة إلى عنصر لساني بنوي طبقة، آلية للوصول إلى هدف في إطار التواصل البشري)[8] ، هذا الاتجاه ينظر إلى اللّغة على أنّها (ظاهرة اجتماعية تربط البنية اللّغوية بوظيفة التواصل التي تؤديها اللّغة)[9] ، (ويؤرخ لحلقة براغ اللّغوية بسنة ١٩٢٦، بعدما حُلّت حلقتا "موسكو اللّغوية" و"حلقة

---

[1] . ينظر:كمال بشر، التفكير اللغوي بين القديم و الحديث، ص ١٠٢.

[2] . خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات العامة، دار القصبة للنشر الجزائر، ط٢، ٢٠٠٠، ص ١١.

[3] . أنطوان الصباح، تطور مفهوم البنيان في اللّسانيات الحديثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت عدد ٢٥، ١٩٨٣ ص ٢٥.

[4] . خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللّسانيات، ص ١٢.

[5] . ينظر: مصطفى حركات، اللّسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط١ ، ٢٠٠٤، ص ١٢.

[6] . Lynons 1981 p224 نقلا عن: محمد محمد يونس، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، دط ٢٠٠٤، ص ٧٠.

[7] . سامي عياد وآخرون، معجم اللسانيات الحديثة، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، ١٩٩٧، ص ٤٩ .

[8] . ماري آن بافو جورج إليا سرياتي، تر: محمد الراضي، النظريات اللسانية الكبرى، ص٢٠٢ .

[9] . جعفر دك الباب، النظرية اللغوية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص ٦١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

سطرسبورغ" لأسباب سياسية، فانظم إليها بعض اللّغويين الروس الهاربين من تعسف الثورة الشيوعية في موسكو)[1] فأسس فيلم ماتيسيوس(١٩٤٥-١٩٨٨) مع مجموعة منهم بحوثا لغوية منظمة وأصبح هذا الفريق يطلق عليه "حلقة براغ" "المدرسة الوظيفية" "المدرسة الفونيمية" "المدرسة البنيوية الوظيفية"[2]، ولقد استمدت هذه المدرسة من الأصول النظرية التي أرسى دعائمها دي سوسير، كما أفادت من تصور بدوان دي كورتيناي في التحليل الفونولوجي، وهذا ما يوافق ما جاء به أكبر علماء هذه المدرسة على غرار: نيكولاي تروباتسكوي، ورومان جاكبسون، وانظم إليها فيما بعد مؤسس اللّسانيات الوظيفية الفرنسية: أندري مارتيني وغيرهم من العلماء الذين كانت لهم يدٌ في ريادة هذه الحلقة[3].

وتعدّ مدرسة براغ من أفضل من يمثل الاتّجاه الوظيفي في دراسة اللّغة[4]، (ومنهجها يتميّز بدراسة نظام اللّغة الكلّي بمستوياته المختلفة النحوية والصرفية والصوتية والدلالية دراسة وظيفية محضة، وهذا ما ميّزهم عن باقي المناهج اللّسانية الأخرى)[5]، ذلك أنّها دعت إلى تحرير دراسة اللّغة من الجانب الشكلي المحض، وربط المنتوج اللّغوي بالسياق أو الموقف الكلامي الراهن[6]، لأنّ الأهداف التواصلية هي التي تحدد خصائص بنيات اللّغات التي تستعمل لتحقيقها[7].

ولقد قام بعض اللّسانيين بمدينة براغ بتشيكوسلوفاكيا بإعداد مجموعة من الدراسات بعنوان[8]: النصوص الأساسية لحلقة براغ اللّغوية، شاركوا بها في المؤتمر الأول لعلماء اللّغة بلهاي سنة ١٩٢٨ حيث تبنوا المنهج الوصفي بدلا من المعياري، وفي سنة ١٩٢٩ قدموا الجزء الأول من الدراسة الجمالية بعنوان "الأعمال"، وتعد سنة ١٩٣٠ الانطلاقة المؤسسة بانعقاد مؤتمر الصوتيات "ببراغ".

وملخص رؤية هؤلاء أنّه من الصّعب فصل البنية اللّغوية عن السياق، الذي تؤدي دورها فيه(وظيفتها)، بما أن اللّسان الطبيعي بنية (تراكيب أوعبارات) تؤدي وظيفة أساسية هي التواصل، بحيث تتحدد السمات البنيوية لعبارات هذا اللّسان (صرف، تركيب، تنغيم)، حسب الأغراض التواصلية التي تستعمل هذه العبارات وسائل لتحقيقها، فبين البنية والوظيفة علاقة تبعية[9].

ولعّل أهم المجالات البحثية لهذه المدرسة هي[10]: الصوتيات الوظيفية الآنية، والصوتيات الوظيفية التاريخية، ودراسة الوظيفية الجمالية للغة الأسلوبية في الأدب، والفن، والمجتمع، علم أمراض الكلام.

---

[1] . إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النّص، دار المسيرة، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢١.

[2] . ينظر: أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ص ١٣٦.

[3] . ينظر: نعمان بوقرة، اللسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٩، ص ٨٢.

[4] . ينظر: محمد محمد يونس، مدخل إلى اللّسانيات، ص ٧٠.

[5] . أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ص ١٣٦.

[6] . ينظر: جعفر دك الباب، شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ١١٦، ١١٧ .

[7] . ينظر : أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللّغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص ١١ .

[8] . ينظر: ماري آن بافو، جورج إليا سرفاتي، النظريات اللّسانية الكبرى، ص ١٩٣.

[9] . ينظر:أحمد المتوكل، آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٣، ص ٢١ .

[10] . ينظر: نعمان بوقرة، اللّسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، ص ٨٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعموما تميّزت هذه المدرسة بدراسة نظام اللّغة في مختلف مستوياته وإن اتخذت من الفونيم وحدة جديدة لقراءة اللّغة، على أساس أنّه الوحدة الأساسية لدراسة اللّغة، باعتبار أنّ اللّغة أصوات لا قيمة لها إلا من خلال علاقة التجاور التي فيما بينها لأنّ مدرسة براغ ترى أنّ اللّغة نظام من الوظائف، وكل وظيفة نظام من العلامات[1]، وهو مجال اهتمامها البارز: الصوتيات الوظيفية أو علم الأصوات الوظيفي.

وهذا الاختلاف في تسمية المصطلح راجع إلى الاختلاف في الترجمات ويقابله بالأجنبية مصطلح: phonology وإن كانت جهود اللّسانيين الوظيفيين تمحورت حول تطوير النظرية الفونولوجية[2]، إلا أنّ التنوع بين علماء هذه المدرسة ولد قراءات لسانية متنوعة كالأسلوبية، والدراسات المقارنة بين اللّغات والدراسات الصرفية التركيبية لأنّ (البنية التركيبية والصّرفية تعكس إلى حدّ بعيد الخصائص المرتبطة بوظيفة التواصل، بحيث يُمكن اعتبار بعض مقومات هذه البنية وسائل للتعبير عن الأغراض التواصلية الذي يسعى المتكلم إلى تحقيقها في طبقات مقامية معيّنة)[3].

وأضاف فيلم ماتيسيوس مفهوما جديدا إلى الدراسة التركيبية على مستوى الجملة الذي طور به منظور الجملة الوظيفي، وذلك بتمييزه بين مفهومي الموضوع والخبر، ويرى ماتيسيوس أنّ الجملة تنقسم إلى قسمين: الموضوع (theme)، ويدل على شيء يعرفه السامع لأنّه غالبا ما يذكر في الجملة السابقة والخبر(rheme) الذي يدّل على حقيقة جديدة تتّعلق بالموضوع المذكور.

وكعمل ثانٍ: طور منظور الجملة الوظيفي (function sentence perespective) وتطبيقه على اللّغة التشيكية وكذلك على اللّغة الإنجليزية وبعض اللّغات الأوربية الشهيرة الأخرى، ويمكننا القول بإيجاز إنّ الشكل العام لمنظور الجملة الوظيفي في جميع اللّغات هو الترتيب المفرداتي[4] .

أما (الأمير نيكولاي تروباتسكوي ١٩٣٩-١٨٩٠) فهو من أبرز علماء براغ في حقل الفونولوجيا، برع في الصوتيات الوظيفية، إذ يعد المؤسس الأول للفونولوجيا بمؤلفه الشهير مبادئ في الفونولوجيا نُشر سنة١٩٣٩، احتوى على مبادئ الفونولوجيا ومناهج تحليل السمات القطعية والفوقطعية، ودراسات حول الفونولوجيا(الإحصائية التاريخية)كما أنّه اهتّم بتطوير مفهوم الفونيم، وقد عرفه في مواقع عدّة بأنّه: الوحدة الفونولوجية التي لا تقبل التجزئة إلى وحدات فونولوجية أخرى أصغر منها في لغة معينة)[5].

---

[1] . David p 219. ،نقلا عن أحمد مومن، ص ١٣٦ .

[2] . ينظر: أحمد مومن، اللّسانيات النشأة والتطور، ص ١٣٩ .

[3] . أحمد المتوكل :

– اللّسانيات الوظيفية ، ص ٦٥

ينظر: – الوظيفة و البنية، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، ص ٣٥ .

[4] . ينظر: أحمد مومن، اللّسانيات النشأة والتطور، ص ١٣٩ ، ١٤٠.

[5] . المرجع نفسه، ص ١٤٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولقد اعتبر تروبتسكوي أن للفونيم صبغة أو طبيعة وظيفية تمييزية (قيمة خلافية)، وهي الوظيفة الأساسية للوحدات الفونولوجية[1]، واستقى مفهوم الفونيم من مفهوم التغاير والتضاد في المجال الصوتي، كونه وظيفة تمييزية قبل كل شيء ولا يكتسب قيمته الخلافية ووظيفته التمييزية إلابمقابلته بما يجاوره من سياقات لغوية معينة. ومن بين العلماء الذين تركوا آثارا بارزة في هذه المدرسة المبدع رومان جاكبسون[2] ١٩٨٢٨٩٦)، الذي أبدع في مجالات عدّة كالفونولوجيا والأنثروبولوجيا والأسلوبية وعلم النفس اللغوي، نظرية الإعلام ونظرية الأدب، عروض الأشعار الروسية والتشيكية، التطور اللّغوي عند الطفل والمعاقين وكذلك الفلكلور، ويكمن تلخيص رؤاه اللّسانية فيما يلي[3] :

* النظرية الفونولوجية: رأى جاكبسون بأنّ ثمة نظاما فونولوجيا كليا يتضمن١٢ سمة مميزة تتصف بها اللّغات الإنسانية (صامت، صائت) (مجهور، مهموس) (زفيري، حاد) (رخو، شديد).

* وضّح مفهوم الفونولوجيا التاريخية ورأى بأنّ الطابع الوظيفي للغة لا يجب أن يقتصر على الحالة الآنية فحسب بل للحالة التاريخية الأهمية ذاتها.

* يرى جاكبسون بأنّ اللّغة وسيلة للتواصل الإنساني، والذي لا يتحقق إلا بتوفر ستة عناصر أساسية في عملية الاتصال وهي(المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، شفرة الاتصال، والمرجع)، تمخّض عن هذه العناصر وظائف لسانية حدّدها جاكبسون في ست وظائف لسانية: الوظيفة التعبيرية الانفعالية، الوظيفة الندائية، وظيفة إقامة الاتصال، وظيفة ما وراء اللّغة، الوظيفة المرجعية، وأخيرا الوظيفة الشعرية.

وملخص القول: (إنّ نظرية جاكبسون الفونولوجية تنهض على أساس الاعتقاد بأنّ التقابلات المائزة مؤسسة على مبدأ الثنائية أو الازدواجية)[4] ، التي ربطها بالوظيفة الدلالية للوحدة الصرفية (باعتبار أنّ القواعد الصرفية هي التي تسيّطر على استعمال هذه التناقضات الفونولوجية والمحيط الصواتي)[5] ، ذلك أن طبيعة تشكل الوحدة الصرفية من مجموعة حروف تجعلنا نلجأ حتما إلى طبيعة القواعد الفونولوجية التي تحكمها.

وبما أن الوحدات الصوتية الأولى بأنواعها (حروفا، حركات، مد، نبر،...) لا تحمل معنىً في ذاتها ولكن بتركيبها، وضم بعضها إلى بعض يؤدي إلى وحدات ذات معنى تُسمى أدلة لغوية (signes linguistiques) وهي مكونة من دال (signifiant) شكل صوتي ومدلول (signifié) معنى)[6] ، وقد اهتم بدراستها أندري مارتيني*(١٩٩٩٩) حيث كانت له (نظرة خاصة للوحدات ذات المعنى

---

[1] . ينظر: نعمان بوقرة، اللّسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، ص ٩٠.

[2] . أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ص ١٤٥، ١٤٦ ، ١٤٧ .

[3] . ينظر: نعمان بوقرة، اللّسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، ص ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦، ٩٩ .

أحمد مومن، اللّسانيات النشأة والتطور، ص ١٤٨،١٤٩.

ماري آن بافو جورج إليا سرفاتي، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص ٢٠٣.

[4] . ميلكا فيتش، اتجاهات البحث اللّساني، تر: سعد مصلوح، وفاء فايد، ص ٢٥٦.

[5] . فاطمة الطبال، بركه النظرية الألسنية عند جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١٩٩٣، ص ٤٥.

ينظر: محمد محمد يونس، مدخل إلى اللّسانيات، ص ٧٦.

[6] . مصطفى حركات، اللّسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٤٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حيث أطلق عليها مصطلح الوحدة الدالة)[1] ، وكان مطلبه الأول تقديم وصف سليم لواقع الظواهر اللّغوية. (إنّ المبدأ الأساس عنده هو تعريف اللّغة كأداة للتواصل ذات تمفصل مزدوج وأداة للتمظهر الصوتي، ومن هنا ينطلق في بناء مفاهيم ستكون مركز اقتراحاته اللّسانية)[2].

وتعدُّ اللّغة من هذا المفهوم عملية تبليغية، المقصود بها إثبات الذات مع طبيعتها الصوتية وتمفصلها المُزدوج إضافة إلى عنصر التجربة الشخصية، فاسحا المجال أمام المتكلم لاختيار عدد لا متناهٍ من الكلمات على مستوى المحور الاختياري، وهذا ما ذهب إليه المنصف عاشور قائلا: (يرى مارتيني أن اللّغة عبارة عن أداة إبلاغ ثنائية التقطيع يُقابلها تنظيم مخصوص للواقع ولمعطيات التجربة)[3] ، ومنه الوظيفة الأساسية للّغة عند مارتيني هي التواصل بين أفراد المجتمع اللّغوي، هذه الوظيفة الإنسانية تُؤديها اللّغة بوصفها مؤسسة إنسانية، على الرغم من اختلاف بنياتها من مجتمع لغوي إلى آخر، وإن أدّت وظائف ثانوية مثل: التعبير عن الأفكار، أو المشاعر أو الوظيفة الجمالية في النصوص الأدبية، إلاّ أنّ الوظيفة الجوهرية تتمحور حول إحداث الإبلاغ، والتفاهم والتواصل بين أفراد الجماعة اللّغوية[4].

ركزّ مارتيني على دراسة اللّغة أثناء عملية التبليغ على اعتبار أنّها نظام من الوظائف، مجموعة من الوحدات اللّسانية لكلّ عنصر لساني وظيفته، فقسم الوظائف إلى ثلاثة أنواع[5] :

* وظيفة تمييزية (المضادة) تُمكن السامع من المعرفة التمييزية، لا يستعمل المتكلم لفظة معيّنة عوض أخرى إلا لغاية.

* وظيفة فاصلة: تُمكن السامع من تحليل القول إلى وحدات متتابعة.

* وظيفة تعبيرية: تعلم السامع عن الحالة العقلية أو الفكرية للمتكلم.

وعليه يبحث اللّساني عن الوحدات التي باستعمالها يتغير المعنى، وبإحصاء مجموعة من الوحدات اللّغوية ثم ترتيبها من حيث الشبه والاختلاف، تتضح الفوارق التي تعكس قيمتها الذاتية الوظيفية[6]، وهذا المفهوم الجديد هو الذي قدّمه في التقطيع المزدوج (double articulation).

التقطيع المزدوج:

لاحظّ مارتيني أن كل اللّغات تشترك في خاصية هامة ألاّ وهي "التقطيع المزدوج" أو "التمفصل المزدوج"[7] الذي يُعد المفهوم الأساس لنظريته لأنّ اللّسان البشري يتميّز به عن بقية التنظيمات الاتصالية الأخرى، كلغة الحيوان والطبيعة والإشارات، واللّغات البشرية مؤسسة في الواقع على تشفير من طبقتين[1].

---

[1] . محمد قدور، مبادئ في اللّسانيات، ص ١٩٣، ١٩٤.

[2] . ينظر: * ماري آني بافو ، سرياني ، النظريات اللّسانية الكبرى، ص ٢٢١.

[3] . شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٤ ص٤٥

[4] . ينظر: أحمد حساني، مباحث في اللّسانيات، ص ١١٠.

[5] . ينظر: ماري آن بافو، سرفاتي، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص ٢٢٣ .

[6] . ينظر: شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، ص ١٧.

[7] . ينظر: أندري مارتيني، مبادئ في اللّسانيات العامة، ص ١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إنّ لكل الوحدات التي تنجم عن التقطيع الأول هي في الواقع مكوّنة بدورها من وحدات ذات مفاصل من ضرب آخر[2] ومنه فالأقوال اللّسانية مكونة من:

*مستوى التقطيع الأول: (وهو أصغر وحدة لسانية صوتية دالة، وعددها غير منتهٍ أي مفتوحة. تسمى تلك الوحدات باللفظات وتشكل موضوع اختيار المتكلم، ويسمى معنى كل لفظة مدلولا وصيغته الصوتية دالا)[3] ، ويرى مارتيني بأنّ هذا التقطيع (يقوم على أنّ كل ظاهرة من ظواهر التجربة البشرية نُريد تبليغها أو كل حاجة من حوائجنا نودُّ تعريف غيرنا بها تحلل إلى متوالية من الوحدات لكل منها صورة صوتية ومعنى)[4].

يُمكّن المستوى الأول من التقطيع تبليغ التجارب البشرية، أو الحاجيات قصد بلوغ غاية التواصل بواسطة تتابع الوحدات اللّسانية، وتتألف هذه التجربة من موضوعات يُراد نقلها إلى الآخرين عن طريق الأقوال، ويضرب على ذلك مثلا قول من يُعاني ألما: (عندي ألم في رأسي)، فهذه الجملة يمكن تقطيعها إلى ستة وحدات هي(عند / ي / ألم / في / رأس / ي). (ومن المستطاع إدخال أيّ وحدة من هذه الوحدات في تراكيب مختلفة لتُعبّر عن تجارب بشرية أخرى فكلمة (رأس) تظهر في عبارة نحو (الرأس المدبّر)، وكلمة (ألم) ترد في نحو (ألمي عليه...)، ومن هنا يبدو التوفير الحاصل إذْ يُعبّر ببعضه آلافا من الوحدات عن حالات وخبرات غير محدودة مطلقا)[5].

كما تحدث مارتيني في هذا المستوى عن نوعين من القوائم[6]: أولا؛ القائمة المفتوحة: إمكانية الاستبدال مفتوحة غير منتهية (غير محدودة)، قابلة للإثراء تقع على مستوى الأفعال والأسماء مثال ذلك: كتب الطالب المحاضرة. فالفعل "كتب" يُمكن استبدالها بـ"لخص"، "حفظ"، "حضر".

ثانيا؛ القائمة المغلقة: قائمة الاستبدال محدودة وهي قائمة الضمائر والحروف كحروف الجر، الاستفهام والنواسخ واسم الإشارة والاسم الموصول... فقولنا: كتبتُ محاضرتي (ضمير) .

فالضمير هاهنا ينتمي إلى قائمة محدودة الوحدات (نا/ ت/ تما/ تم/ تن ...)، وهي قائمة مغلقة لأنّ عدد وحداتها محدود يُطلق عليهما مارتني اسم وحدات دالة(ويُستعمل كذلك الدلالة كمكافئ لها)، وقد وضع هذا المفهوم ليعرّف به وحدات أو بنيات لها ورود تواصلي[7]، وتقابل الوحدات الدالة المصطلح الفرنسي "المونيمات" (les monémes) التي تحلل إلى وحدات أصغر ممّا سبّق وذلك على المستوى الصرفي فقط و(الصياغة الصوتية يُمكن أن تُجزأ إلى سلسلة من الوحدات وهذا هو التقطيع

---

[1] . ينظر: نعمان بوقرة، اللّسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، ص ١١٠.

[2] . ينظر: المرجع السابق، ص ١١٠.

[3] . سليم بابا عمر وباني عميري، اللّسانيات الميسرة علم التراكيب، الجزائر، دط ، ١٩٩٠، ص ٧١ .

[4] . أندري مارتيني، مبادئ في اللّسانيات العامة، ص ١٨ .

[5] . محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، ص ١٩٤.

[6] . سليم بابا عمر، اللّسانيات الميّسرة، ص ٧١ .

[7] . ماري آن بافو، جورج إلياس رفايّ، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص٢٢٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الثاني)[1] ، الذي (يقوم بتحليل تلك الوحدات المستقلة ذات المحتوى الصوتي والدلالي إلى الفونيمات (les phonémes)، أي إلى أصغر الوحدات الصوتية المجردة من المعنى)[2].

إنّ مستوى التقطيع الثاني عبارة عن سلسلة الوحدات الدنيا المتتابعة والمجردة من كل دلالة، فهي أصغر من وحدة صوتية لسانية غير دالة، لا تحمل معنى في ذاتها وهي قادرة على التمييز بين المعاني[3]، ويقابل الفونيم الحرف بصوامته وصوائته وصوائته مثلا: كَتَبَ؛ ك/ َ/ ت/ َ / ب/ َ /.

ولهذا المبدأ (قيمة لسانية ذلك أنّه يمنح اللّغة القدرة على التعبير عن اللامتناهي من الأفكار، والمعاني المجرّدة بواسطة هذا العدد المحصور من الفونيمات)[4] ، (ممّا يتيح إنتاج كمية هائلة من الرسائل الممكنة بما أن النسق الصوتي المقتصد جدا يسمح بصياغة آلاف الوحدات الدالة التي هي نفسها يُمكن تأليفها لإنتاج عدد لا متناهٍ من الملفوظات)[5] ، وهذا ما يُؤسس لمفهوم الاقتصاد اللّغوي (l'économie linguistique) عند أندري مارتيني، والتقطيع المزدوج في اللّغات الطبيعية بقوله: (إنّ نوع التنظيم الذي عرضناه سابقا يوجد في كل الألسن التي تمّ وصفها حتى اليوم ويظهر أنّ هذا التنظيم قد فرض نفسه على المجموعات البشرية بصفته الأنسب إلى حاجات الإنسان وإمكانيته. لا شيء غير الاقتصاد الناجم عن التقطيعين يُمكّنُ من الحصول على أداة التبليغ أداة ذات استعمال عام وقادرة على إيصال معلومات بمقدار مهول وبجهد زهيد)[6].

وحصر أندري مارتيني القوانين اللّسانية للوحدة الدالة فيما يلي[7]:

١- الصلات القائمة بين الوحدات اللّسانية تحدد طبيعة العلاقات اللّسانية الوظيفية القائمة بين المونيمات في السلسلة التركيبية.

٢- رُتبة الوحدات اللّسانية: معرفة موقع الوحدة اللّسانية وانتظامها وفق ترتيب معيّن داخل التركيب، وقد يؤدي اختلاف الموقف إلى اختلاف وظيفتها التركيبية.

٣- محتوى الوحدات اللّسانية: يرى مارتيني أنّ لكل مونيم محتواه الدّلالي الخاص به مما يجعله يتمايز عن غيره في وظيفته داخل التركيب.

٤- مفهوم الملائمة: على اللّساني أن يتقصى السّمات الخاصة والملائمة للموضوع الذي يسعى لدراسته فاللّغة كباقي العلوم لها سمات ملائمة أو مناسبة لتحليلها.

---

[1] . محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، ص ١٩٥ .

[2] . شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، ص ١٨ .

[3] . ينظر: أحمد حساني، مباحث في اللّسانيات، ص ١١٢ .

[4] . شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، ص ١٩ .

[5] . ماري آن بافو، جورج إلياس رفايي، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، ص ٢٢٤

[6] . أندري مارتيني، مبادئ في اللّسانيات العامة، ص ٢١ .

[7] . سليم بابا عمر، باني عميري، اللّسانيات الميسرة، ص ٧٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أنواع الوحدات التركيبية (داخل البنية):

ميّز مارتيني بين أنواع الوحدات اللّسانية، بدراسة علاقات التبعية فيما بينها، والوظائف التي تضطلع بها في ملفوظ معيّن[1]، (يشمل تحليل مدرج الكلام في أيّ نظام لساني وتتجلى في حالات مضبوطة بضوابط سياقية تكاد تكون عامة في جميع اللّغات المعروفة)[2].

من أجل تحليل المدرج الكلامي على أكمل وجه يجبُ أن نتعرّف بوضوح على أنواع الوحدات الدّالة التي تُكَوِن البنية التركيبية وهي أنواع كـ(اللّفظة الممتزجة، العدمية، المفروقة المشتركة.....)، وتارة تكون مؤلفة من جزءين فأكثر نحو الصيغ المركبة التي تعمل على الوحدة التركيبية الواحدة كالصيغة الاتحادية والتركيبية[3]:

أولا: اللّفظة الممتزجة؛ أن يتضمن الدال على مدلولين أو أكثر لا يمكن فصلهما من الناحية الشكلية فلفظة (أبطال) تدل على مدلولين، أحدهما يرمز إلى المضمون المعنوي للمفرد(البطل) والثاني يرمز إلى معنى الجمع تضمنت مدلول الصيغة + مدلول الأصل (مونيم ممزوج).

ثانيا: اللّفظة المفروقة؛ تُحدد المدلول الواحد في اللّسان بمقطعين موجودين في نقطتين متباعدتين بالمدرج الصوتي، بمعنى أن يتجزأ إلى مقطعين أو أكثر لتحديد مدلول واحد غير قابل للتجزئة نحو: المصلون يسجدون مع الساجدين، ومنه مفهوم جمع المذكر تدل عليه ثلاث علامات الواو في المصلون وواو يسجدون وياء الساجدين.

ثالثا: اللّفظة المشتركة؛ هي عبارة عن دال واحد يتقاسمه مدلولان (أو أكثر)، يمكن فصلهما من الناحية الشكلية، ويمكن أن يستقل كل دال بمدلوله من خلال السياق، مثال: تبتسم؛ لها مدلولان، مدلول١ : هي (الغائب المفرد المؤنث)، مدلول٢ : أنتَ (المخاطب المفرد المذكر).

رابعا: اللّفظة العدمية؛ غياب علامة ما لدلالة معينة؛ أي غياب علامة شكلية متوقعة، مثال ذلك التقابل الحاصل بين المذكر والمؤنث في بعض الأسماء.

ولقد عدّ الوظيفيون الوحدات التركيبية مجموع العلاقات بين الوحدات الدالة، مع التركيز على الأهمية الكبيرة للغة باعتبارها أداة تبليغ، حدّدها مارتيني ثلاثة أصناف من المونيمات يمكن اتخاذها كوسيلة لتحديد العلاقات التركيبية تحديد الوظائف فيما يلي[4]:

١- الوظائف المستقلة: وهي اللّفظة المستقلة بالرتبة، لأن وظيفتها كامنة في ذاتها، كما أن موقعها لا يحدد وظيفتها، مثلا لفظة أمس لها نفس الوظيفة في مختلف التراكيب البنائية للجملة، وهناك لفظة فونيم مستقل نسبيا، يعتبر موقعه في الجملة مستقلا استقلالا نسبيا.

---

[1] . بافو سرفاتي، النظريات اللّسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية ، ص ٢٢٦ .

[2] . أحمد حساني، مباحث في اللّسانيات، ص ١١٥.

[3] . نعمان بوقرة، اللّسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، ص ١٠٣ .

[4] . سليم بابا عمر، باني عميري، اللّسانيات الميسرة، ص ٧٤،٨١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢- اللّفظة المقيدة بموقع: وهي اللّفظة المقيدة برتبة، فرتبة الفاعل تأتي بعد الفعل، وعلى حسب وظيفة الوحدة تحدد الوظيفة.

٣- اللّفظة الوظيفية: وهي التي لا تملك وظيفة في ذاتها وإنما ينحصر دورها في تحديد وظيفة وحدة معنوية مجاورة وتشكل معها تركيبا مكتسبا للاستقلالية.

أنواع الوحدات التركيبية عند أندري مارتيني[1]:

أولا: الصيغة الاتحادية؛ وهي وحدة تتكون من دالين فأكثر، يتحدان ليشكلا دالا واحدا له مدلول واحد مثال: جواز السفر، أم كلثوم، ... .

ثانيا: الصيغة التركيبية؛ يحددها مارتيني بأنّها مجموع لفظات لكل واحد منها وظيفة خاصة بها، وتكون الصيغة في أغلب الأحيان محتوية على وحدة وظيفية تحقق لها الاستقلالية التركيبية لذا فوظيفتها غير مرتبطة بموقعها، مثل: في السنة الماضية بعد العشاء، والجملة عند أندري مارتيني: عبارة عن مجموعة وحدات دالة تتجاور في سياق تركيبي معين. وتتكون الجملة عنده من قسمين أساسين هما:* النواة: هي الركيزة أو الركن الأساسيللجملة، وهما طرفا الإسناد.

*الفضلات: اللّواحق أو المتعلقات، هي كل ما أضيف للنواة الإسنادية في النظام التركيبي.

والفضلة عنده نوعان:

الفضلة المتفرعة: وهي التي تتفرع عن النواة مباشرة.

مثال: نجلاء طبيبة / ماهرة / بارعة

النواة / فضلة متفرعة عن النواة / فضلة متفرعة عن فضلة أخرى

الفضلة المعطوفة: وهي الفضلة التي سبقها حرف عطف تكون معطوفة على الفضلة المتفرعة، مثال: نجلاء طبيبة ماهرة وبارعة.

كما تحدث أندري مارتيني عن العناصر التي تكون الجملة ورأى بأن هناك سلمية في الوظائف، وهي مهمة في التحليل الوظيفي الذي يميز الوظائف الأساسية والوظائف غير الأساسية.

الوظائف الأساسية: وهي الوظائف التي تسند إلى النواة.

الوظائف غير الأساسية: (وهي التي تسند إلى الفضلات، وتنقسم إلى الوظائف الأولية والوظائف غير الأولية)[2]. أما عن الأولى الوظائف الأولية: التي تقوم بها العناصر التي ترتبط بالمسند، التي تأتي في المرتبة الأولى قبل باقي الفضلات. وأما الثانية الوظائف غير الأولية: تقوم بها العناصر التي لا ترتبط مباشرة بالمسند وإنما بواسطة ليتم لها ذلك كالتوابع مثلا.

---

[1] . المرجع السابق، ص ٨٣ .

[2] . المرجع نفسه، ص ٧٩ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وملخص القول إنّ مدرسة "براغ" هي إحدى المدارس التي حورت المنهج اللّساني لوقتٍ لا بأس به وأخذت طابعا تميّزت به بين المدارس اللّسانية ومنهجها لايزال قائما إلى يومنا الراهن. وهي مدرسة استقلت بدراستها للغة لاشتغالها على الجانب التطبيقي في مختلف مستوياتها نحوا وصوتا وصرفا ودلالة، وإن غلب المجال الفنولوجي عليها.

أما ما اعتمده الوظيفيون كمنهج هو التحليل الوظيفي والتفسير الواقعي لبنية اللّغة التي تحددها مختلف الوظائف العلاماتية للوحدة اللّسانية في سياق تجاوري معين، ولهذا تميز المنهج الوظيفي بالواقعية التي تحترم الامتثال للأحداث وترفض منع الأولويات[1].

[1] . ينظر: المرجع السابق ، ص ٩٠ ،٩١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تجليات التناص بين قصيدة ابن هانئ الأندلسي في مدح المعزّ لدين الله وقصيدة الطغرائي الأصفهاني في مدح الصاحب السعيد نظام الملك

سيد محمد رضا ابن‌الرسول، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، إيران
مريم نوري، خريجة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة أصفهان، إيران
إلهة گيلاني، خريجة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة أصفهان، إيران

الملخّص

إن نظرية التناص تتجلى في أبواب شعرية أساسية من الشعر العربي من أهمها المعارضات الشعرية بين الشعراء. هناك قصائد نالت إعجاب الشعراء كثيراً فبادروا بمعارضتها ومحاكاتها لإحياء التراث السابقين.

ويتناول هذا البحث دراسة تجليات التناص في القصيدتين للطغرائي الأصفهاني في مدح الصاحب السعيد نظام الملك وقصيدة ابن هانئ الأندلسي في مدح الخليفة المعزّ لدين الله حيث عارض الطغرائي في هذه القصيدة البائية المذكورة لابن هانئ. فانطلاقاً من هذا الدافع يعرض لمعالجة القصيدتين من جانب بروز تجليات التناص فيهما شكلاً ومضموناً ثم الموازنة والمقارنة بينهما لكشف اللثام عن اشتراكات الشاعرين في الفكرة وبنية القصيدة وموضوعاتها من خلال تناصهما.

ودلّت النتائج على أن الطغرائي أخذ كثيرا من أفكاره وألفاظه من الشاعر المعارض وهو ابن هانئ ويتناص معه في كثير من أبياته مع أنه لايزال يحرص على التفوق عليه أو على التهرب من الفساد والعيب في الأخذ عبر تحويل الفكرة أو الزيادة في المعاني والألفاظ. ونجد أنهما إضافة إلى وحدة الوزن والقافية في القصيدة يشتركان في عدة من الموضوعات التي عالجاها في القصيدة وهي شكوى نوى الحبيبة والفخر الذاتي والمدح ويفترقان في ما سوى ذلك.

الكلمات الدليلية: التناص، المعارضات الشعرية، المدح، ابن هانئ الأندلسي، الطغرائي الأصفهاني.

Abstract

The theory of intertextuality has been reflected in the fundamental parts of the Arabic poems, the most important of which is the poetical imitation and comparison.

This research discusses the instances of intertextuality in Toghraei Isfahani's ode in the eulogy of Al-Sahib Al-Saeed Nezam-Al Mulk as well as the ode of Ibn Hani in the eulogy of Khalifa Al-Moezzoddin, as Toghraei in this ode has discussed the abovementioned comparison attributed to Ibn Hani. To achieve this goal, this research has discussed the investigation of the two odes from the viewpoint of intertextuality in their form and content and then evaluated and compared them so that what the two poets have in common will be revealed.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

The results of the study showed that Toghraei has taken many of his words and thoughts from the poet of imitation and comparison, i.e. Ibn Hani, and despite the fact that he constantly tries to be superior to him via the change of thoughts and increasing the words and meanings or getting rid of corruption and fault, he has imitated Ibn Hani in his lines. Furthermore, they two, in addition to having identical rhythm and rhyme, also having other issues in ode such as complaining about the separation from the sweetheart, being proud of one while they are different in other issues.

Keywords: intertextuality, poetical imitation and comparison, eulogy, Ibn Hani Andulusi, Toghraei Isfahani.

المقدمة

عندما وجد الشعراء أمامهم نماذج شعرية ذات مستوى فني عال فأكثروا من معارضتها كالقصائد المشهورة للأقدمين وكذلك يفسح المجال للشاعر الثاني أن يظهر عبقريته ومقدرته الشعرية والفنية، من خلال محاكاة القصيدة المعارضة في وزنها وقافيتها وموضوعها محاولاً النسج على منوالها وحريصاً على مضاهاة الشاعر المعارض والتفوق عليه. وقد دعانا إلى معالجة إحدى هذه المعارضات (معارضة الطغرائي الأصفهاني بائية ابن هانئ الأندلسي) من منظر بروز التجليات التناصية في القصيدتين، حداثة هذا المفهوم وجدة تداوله وما يكون لهذه المعارضات من الدور الرئيسي في إحياء الفن العربي وتراث الشعراء السابقين. وبما أن الطغرائي عارض في هذه القصيدة ابن هانئ وينظم قصيدته على بحر قصيدة الشاعر الأول وقافيتها ويعالج كثير من الموضوعات التي عالجها السابق محاولاً محاكاته ومن ثم التوفيق عليه، فمن الواضح بروز كثير من التجليات التناصية بين الشاعرين في الشكل والمضمون. ولذلك بدأنا البحث بتعريف التناص ونشأته ثم تحليله للعثور على نماذج منه في القصيدتين وفي النهاية عرض مواطن التشابه والاختلاف والموازنة بينهما تاركاً الحكم للقارئ، كما فعل ذلك الآمدي (ومن حذا حذوه) في موازنته بين أبي تمام والبحتري، حيث إنه لم يندفع إلى الحكم النهائي بين الشاعرين لأنه يحترم رأيه وحكمه وقارئه ويحاول مراعاة الدقة والعدل، كما يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى أن يفعل ذلك فيستهدف لذمّ أحد الفريقين؛ لأنّ الناس لم يتّفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان [والسيد] ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم [والعباس ابن الأحنف] لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه» (الآمدي،١٩٧٢م:٥). وبعد موازنته بين الشاعرين يقول: «ثم أحكم أنت حينئذٍ [إن شئت] على جملة ما لكل واحدٍ منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء» (السابق:٦). فنحن في هذا المقال تعقيباً لمذهبه ومشيداً بعمله نكتفي بالإشارة إلى بعض النتائج التي وصلنا اليها من خلال دراستنا هذه فحسب ونترك الحكم على الشاعرين وشعريهما في المدح لصاحب الذوق السليم.

بعد تتبعنا حول خلفية البحث عثرنا على بحوث تعتني بدراسة المعارضات والموازنة بينها كدراسة محمد عزام على منوال طريقة الآمدي، في الموازنة بين عدة قصائد من معارضات البارودي وشوقي، في الفصل الرابع من كتابه «النص الغائب». وبعض الدراسات حول معارضات الأندلسيين، كدراسة يونس طركي سلوم البجّاري في كتابه «المعارضات في الشعر الأندلسي» وهي دراسة نقدية موازنة وكثير من مثل هذه الدراسات في الأدب العربي. وكذلك يمكن اعتبار دراسات التناصية حول

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

النقائض أو السرقات الشعرية من هذا الباب، سنشير إليهما في بحثنا عن أنواع التناص. وأما في موضوعنا هذا فلم نعثر على دراسة تناولت أي موازنة بين القصيدتين أو أشارت إلى وجوه من مواطن التشابه والاختلاف بينهما.

ما هو التناص

قبل تطرقنا الى نشأة التناص وتعريفها يجدر بنا الإشارة إلى أنّ هذا المفهوم ليس جديدا في الدراسات النقدية الحديثة فله جذور في الدراسات السابقة وكان النقاد الأقدمون في بداية العمل يعبرون عنها بالسرقات الأدبية ثم نرى النقاد الآخرين أنّهم لاتدخلون المعاني العامة أو المشتركة بين الناس في إطار السرقات الأدبية وإنما استخدموا لها مصطلحات أخرى من مثل "توارد الخواطر"، و"الاقتباس"، و"التضمين"، و"الاحتزاء" و غيرها ذلك. كانت هذه المصطلحات حتى مجيء كريستيفا ووضعها مصطلح التناص في الدراسات النقدية الحديثة سائدةً بين النقاد الأوائل.

هناك إجماع نقدي عالمي على أن جوليا كريستيفا، البلغارية المتفرنسة هي أول من وضع مصطلح (التناص L'interetextualite) عام١٩٦٦م، منطلقة من مفهوم الحوارية عند باختين الروسي، لكن بعض النقاد العرب يترجمون المصطلح إلى (التناصية) وهم يضعون التناص مقابل كلمة (Intertexte) وما يشابها بالإنجليزية، معتمدين على تطور المعنى لاحقا، نحو معنى التفاعلية. (المناصرة،٢٠٠٦م:١٣٨).

والتناص عندها «هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى». بعد ذلك بفترة، في كتابها "نص الرواية" عادت كريستيفا وكتبت أنّ التناص هو «التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة» (جهاد،١٩٩٣م:٣٤)

فيتفاعل في التناص النصّان: النص الغائب والنص الماثل، من أجل إنتاج نص جديد، يشكل في الوقت نفسه تناصا مع مكنونات الثقافة والقارئ (عزّام،٢٠٠٠م:١٠).

والتناص أنواع: التناص العام الذي تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. والتناص المقيد الذي تظهر في علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. والتناص البلاغي كالإرداف الذي يريد فيه الكاتب شيئاً، فيتجاوزه إلى ذكر ما يتبعه في الصلة وينوب عنه في الدلالة. (السابق:١٠)

إذا كان التفكر النقدي الغربي قد عرف مفهوم التناص في منتصف الستينات مع كريستيفا فإنّ النقاد العرب لم يعرفوا هذا المفهوم إلا في أواخر السبعينات (وعدالله،٢٠٠٩م:٣٦)

وفي تطبيق نظرية التناص على الشعر العربي وجد، بالإضافة إلى التناص البلاغي: كالاقتباس، والتضمين و...الخ ثلاثلة أبواب شعرية كبرى وأساسية تتجلى فيها هذه النظرية بأنصع صورها، وهي النقائض الشعرية والسرقات الشعرية والمعارضات الشعرية. وكلها نصوص شعرية تحاكي نصوصا سابقة كمثال تحتذيه، وتنسج على غراره (عزام،٢٠٠٠م:١٠).

فنحن في هذا المقال نحاول معالجة نموذجا من هذه المعارضات حيث ينسج الطغرائي قصيدته المدحية على منوال قصيدة ابن هانئ وعلى رويّها ووزنها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تعريف المعارضة ونبذة من تاريخها

المعارضة في اللغة:

قال الخليل: «وعارضتُهُ بمثل ما صنع، إذا أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه اشتقت المعارضة» (الخليل،١٩٨م، ج١: ٢٧١). «وعارضت فلاناً، أي: أخذ في طريق وأخذت في طريق غيره، ثم لقيته، ونظرت إليه معارضةً، إذا نظرت إليه من عَرض، أي: ناحية، وعارضت فلاناً بمتاع، أو شيء معارضة، وعارضته بالكتاب: إذا عارضتَ كتابَك بكتابه» (السابق، ج٣: ٢٦٣).

وقال ابن فارس: «وهذا هو القياس، كأنّ عَرضَ الشيءِ الذي يفعله مثل عرضِ الشيءِ الذي أتاه» (ابن فارس،١٣٦٨هـ، ج٤: ٢٧٢).

وفي الوسيط: عَرَضَ (الشيءُ ِ عَرضاً): ظهر وأشرف. وعارضه: سار حيالَه و. الكتابَ بالكتابِ: قابله به (الوسيط، باب عرض: ٥٣٩).

واصطلاحاً هي أن يقول شاعر قصيدة ما في موضوع ما، ثم يأتي شاعر آخر وينظم قصيدة أخرى على غِرارها، محاكياً القصيدة الأولى في وزنها وقافيتها وموضوعها مع حرصه على التفوق (عزّام،٢٠٠٠م: ١٣).

يرجع تاريخ محاكاة الشعراء إلى أقدم شعر وصل إلينا حيث نلاحظ ظهور بعض المحاكاة في شعر العصور القادمة من الجاهلي والإسلامي، غير أنه لم يكن كل ذلك من المعارضات بمعنىً نعرفها اليوم، حتى نصل إلى العصر الأموي حيث بلغت فيه النقائض أوجها ويبدوا أن المعارضات الشعرية الحقيقية بدأت في الأندلس وجاءت لتحل المحل المناقضة الشعرية والتي عرفت بالمشرق، في عهد بني أمية بخاصة، وأشهرها ما دار بين جرير والفرزدق وفيها العصبية القاتلة والسياسة المفرّقة والحزبية المتطاحنة (البجّاري،٢٠٠٧م: ٤٩). ولكن يختلفان في الدواعي، فالمعارضة داعيها الإعجاب والتقليد، أما النقائض فداعيها هو الرد والافحام، ويختلفان في الغاية، فغاية المعارضة هو التفوق والإبداع، أن تمكن الشاعر من ذلك، أما النقيضة فغايتها هو الهجاء، ويشترط أن يكون الشاعرين في زمن واحد، ولا يشترط بين المتعارضين أن يكونا متعاصرين كما يعارض شاعر في قرننا هذا شاعراً جاهلياً. وتسبغ روح الخصومة على النقائض في حين لا نجد أثراً للخصومة في المعارضة (السابق: ٥١).

في الحقيقة عندما شعر الأندلسيون أنهم دون المشارقة علماً، فاعترفوا بفضل المشرق عليهم وقام الكثير من أدبائهم وشعرائهم بمعارضة الأدباء والشعراء المشارقة الذين يعتبرونهم أساتذهم (عزام،٢٠٠٠م: ١٤٢)

وأما في العصر النهضة الحديثة الذي يبدأ منذ سنة١٢٢٠هـ إلى يومنا هذا، ويمتاز بالنهضة في مناحي الحياة وبظهور أجناس أدبية حديثة كالقصة والرواية والمسرح، فقد كثرت المعارضات الشعرية لاسيما مع البارودي رائد مدرسة الإحياء وأحمد شوقي رائد مدرسة الكلاسيكية الجديدة (السابق: ١٤٤).

وهكذا كثرت المعارضات عندما وجد الشعراء بين يديهم نماذج شعرية ذات مستوى عال، فقد ساروا على هذا المنوال، فقلدوا القدماء وقالوا بقولهم في مسيرة الشعر حتى يومنا هذا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التناص بين القصيدتين

كان المدح في الغرب صدىً لما يجري في الشرق، واتّكأ ابن هانئ في مدائحه على القديم من الشعر العربي وعلى ما قرأه وطالعه من أشعار المتنبي فتأثر بطريقته وكان المعزّ لدين الله من أهمّ ممدوحيه والأوفر حظاً من أماديحه (بسبج،١٩٩٤ م: ٣٧).

فجعل ابن هانئ كثيرا من شعره مختصاً بمدح المعزّ، ومن مدائحه فيه بائيته التي عارضها الطغرائي في قصيدته التي مطلعها:

أقول دمىً وهيَ الحسانُ الرّعابيبُ ومن دونِ أستارِ القِبابِ محَاريبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ ش:٣٤)

وللطغرائي أيضاً مدائح في العظماء ونراه أنه في مدائحه غالبا ما يعتمد على الشعر القديم ويجمع فيها أحياناً بين الأدب الجاهلي وآداب عصر النهضة. ومن مدائحه المشهورة قصيدته في مدح الصاحب السعيد نظام الملك يحاكي فيها قصيدة ابن هانئ في مدح المعزّ التي مطلعها:

لِمَنْ في عِراصِ الْبِيدِ نُوقٌ مَطَاريبُ يُدَرِّسُها رَجْعَ الحُداءِ الأعاريبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٧)

قبل الكلام عن مواضع بروز تجليات التناص بين القصيدتين علينا الإشارة إلى أن أهم ما يجمع هذه النصوص من المعارضات والنقائض والسرقات (أشرنا إليها آنفاً) يمكن اعتبارها، كما يقول محمد عزّام على النحو التالي:

١. محاكاة اللاحق للسابق، وتقليده.
٢. ويتجلّى حضور النص الغائب في النص اللاحق في الموضوعات، والأوزان، والقوافي، وحتى في الصور البلاغية.
٣. قد يتعدى إعجاب اللاحق بالسابق المحاكاة إلى الرغبة في التجاوز وإظهار التفوق على السابق(٢٠٠٩م:١١).

وأما الآن فآن له أن نشير إلى ما نشاهد بين القصيدتين من موارد التناص وما أخذه الطغرائي عن ابن هانئ من من المفاهيم والمعاني (مع الإكثار في الألفاظ والمعاني أو دونه) والجملات والعبارات أو القوافي والكلمات:

التناص في المعاني والمفاهيم (مع الإكثار في الألفاظ والمعاني أو دونه)

وما يتناص معه في المعاني والمفاهيم نذكره في ما يلي:

قد قال ابن هانئ لأصحابه في سكرة الحبّ سائلاً عنهم طريق الوصول إلى قبيلة الحبيبة:

سَلوا طَيّءَ الأجْبَالِ أيْنَ خِيامُها وَمَا أجَأٌ إلاّ حِصانٌ وَيَعْبُوبُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(ابن هانئ،٢٠١٣٥ ش:٤٣)

مواصلاً كلامه فيهم قائلاً:

هُمُ جَنَبوا ذَا الْقَلْبَ طَوْعَ قِيَادِهِمْ وَقَدْ يَشْهَدُ الطِّرْفُ الْوَغَى وَهْوَ مَجْنُوبُ

(السابق،٤٤)

أي هم الذين ذهبوا بقلبه هذا معهم حيث ما شاءوا كأنّه فرس مجنوب لهم ولا بأس عليه في كونه كذلك لأنّ الكريم من الخيل قد يحضر الحرب وهو مُقاد في جنب فرس آخر أي أصبح قلبي مطيعاً لهم كما يطيع الفرس المجنوب لمن يقوده ويذهب معه حيثما يشاء.

وقد قال الطغرائي مفتخراً بنفسه:

وَلَيْس انْقيَادِي لِلخُطوبِ ضَراعَةً وَللطِّرْفِ نَفْسٌ مِرَّةٌ وَهْوَ مَجْنوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٦)

فالطغرائي أخذ المعنى من ابن هانئ (في الشطر الثاني من البيت) ولكن غيره وزاد في الألفاظ والمعاني وأحسن بذلك في الأخذ والاحتذاء. فكلاهما مقاد ولكن يختلفان في نوع الانقياد. فابن هانئ مقاد قلبه لقبيلة الطيّ والطغرائي مقاد نفسه لخطوب الدهر ونوائبه ثم نراهما يعلّلان انقيادهما بذلك المعنى المشترك على سبيل إرسال المثل.

وقال ابن هانئ مبيّناً حال الواردين على ورد الحبيبة أي منزلها:

إذَا لَمْ أذُدْ عَنْ ذَلِكَ الْمَاءِ وِرْدَهمْ وإنْ حَنّ وُرّادٌ كَمَا حَنَّتِ النِّيبُ

(ابن هانئ،٢٠١٣٥ ش:٤٦)

أي إن لم أمنعهم أهل الحبيبة الذين يحرسونها عن ذلك الورد (منزل الحبيبة) ولو أظهروا حنيناً كحنين النياق المسنّة إلى الماء من شديد التعب.

وقد قال الطغرائي واصفاً حال جوانحه عند التفكر في الحسان الخراعيب أو عند ثقل الشوق أو ميول الشباب عليها:

إذا رَنَّحَتْها خَطْرَةٌ أوْ تَرَجَّحَتْ لَها صَبْوةٌ أطَّتْ كَما أطَّتِ النِّيْبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٨)

أخذ الطغرائي المعنى (كما فعل في البيت السابق) عن الشاعر الأول ولكن أتى بلفظ «أطّت» بدل لفظ «حنّت» وقد غير المعنى وجعله يلائم مع الموقف الاتصالي الجديد بأحسن وجهه. فنرى أنهما يشبهان هاتين الحالتين بأنين النياق المسنّة من التعب أو ثقل الحمل أو حنينها إلى الماء من شدة التعب والعطش.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

جدير بالذكر أن هذه الأقوال من الأمثال الشائعة عند العرب يستخدمها الشاعران في كلامهما. فبناء على ذلك يمكن القول أن الشاعر الأول أخذ المعنى من الأقدمين ثم حاكاه الطغرائي في ذلك الأخذ وعلى حدّ قول رولان بارت: «كلّ نص ليس إلا تناصاً لنصٍّ آخر» (المناصرة، ٢٠٠٦: ١٤٣).

وقد بيّن ابن هانئ قدرة المعزّ ونفوذ أمره قائلاً:

وَمَا هُوَ إِلَّا أَنْ يُشِيرَ بلَحْظِهِ فتَمخُر فُلكٌ أو تُغِذّ مَقانِيبُ

(ابن هانئ، ١٣٥٢ ش: ٥٤)

يريد أنّ إشارة طرفه كافية لتحملَ السفنَ على الجري والخيلَ على العدوِ.

ومن جانب آخر نرى الطغرائي أنه قد وصف شدة خوف الأعداء من النظام قائلاً:

لَه النَّظْرةُ الشَّزْراءُ يَقْتُلُ لَحْظُها فَتَجمُدُ مِنْها أوْ تَذوبُ مَقانيبُ

(الطغرائي، ١٩٧٦ م: ٩٢)

فالطغرائي يتأثر بابن هانئ في جعل لحظ الممدوح المرعب عامل خوف الأعداء كما أنه جعل لحظ الممدوح عامل جري السفن وعدو الخيول. أخذ الطغرائي المعنى عن ابن هانئ ولكن زاد في المعنى ويؤكده إذا يقول «يقتل لحظها» ولا نشاهد ذلك الزيادة والإغراق في كلام ابن هانئ.

وقال ابن هانئ واصفاً عزم الممدوح الراسخ الذي يكشف ظلمة الدين الحنيف:

وعَزْمٌ يُظِلُّ الْخَافِقِينَ كَأَنَّهُ عَلَى أُفُقِ الدّنيا بِناءٌ وتَطْنِيبُ

(ابن هانئ، ١٣٥٢ ش: ٦٤)

يريد أنه يكشف ظلمة الدين الحنيف عزمُه الذي يحيط المشرق والمغرب كأنه خيمة مضروبة على أفق الدنيا.

وقال الطغرائي واصفاً عظمة مجد الممدوح وشرفه:

عُلًى فَوْقَ أعْناقِ النُّجومِ بِناؤُهَا وَعِنْدَ مَجالِ الغَيْبِ نَصٌّ وَتطْنِيبُ

(الطغرائي، ١٩٧٦ م: ٩١)

فابن هانئ يُشبه عزم الممدوح الذي بناؤه على أفق الدنيا بخيمة شدّت بالأطناب ثم الطغرائي سار على طريقته واصفاً مجد النظام الذي بناؤه فوق أعناق النجوم، فشبّهه مثله بالخيمة المذكورة أمام العواصف. فالأخذ واضح في الفكرة وبعض الألفاظ لكنه زاد في اللفظ وليس على الشاعر عيب إذا أخذ المعنى وغير الألفاظ؛ بعبارة أخرى لا عيب عليه لأنه لا يأخذ البيت بلفظه ومعناه.

وقال ابن هانئ:

ولم أرَ زوّاراً كسيفك للعدى فهل عند هام الروم أهلٌ وترحيبُ

(ابن هانئ، ١٣٥٢ ش: ٥٥).

كما يقول في بيت آخر:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إذا ذكروا آثار سيفك فيهم فلا القطر معدود ولا الرمل محسوبُ

(السابق:٥٦).

ثم نرى الطغرائي قد تكرر هذه المفاهيم في بيت له قائلا:

وكم لك فيهم وقعة بعد وقعة جمعت بها الأهواء وهي أساليبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٦)

فكلاهما يعبّران عن كثرة زيارة سيوفهم الأعداء بهذه الأبيات ورغم أن الأخذ واضح عند الطغرائي لكنه يغير الألفاظ وأكمل المعنى بإضافة جملة أخرى (جمعت بها الأهواء ...) واستخدم الألفاظ السهلة الخفيفة ليكون أيسر على الألسنة.

ثم نراه أنه يتناص مع ابن هانئ في قوله:

إذا نُشرت في الرَّوع لاحت صحائفٌ عليهنّ عنوانٌ من النصر مكتوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٤)

إذ أخذ المفهوم عن ابن هانئ عندما يقول:

وسفنٌ إذا ما خاضت اليمُّ زاخراً عليهنّ عنوان من النصر مكتوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٩)

أي: ويحول دونه سُفُنٌ إذا دخلت البحر أتت بالنصر الأغرّ والفتح المبين وهي سودٌ في لونها (استعار البياض للنصر لكونه واضحاً جلياً).

فالمفهوم عندهما واحد ولكن يختلفان في الألفاظ والبيان. والطغرائي جعل الإتيان بالنصر للسيوف القاطعة الماضية.

وقد قال ابن هانئ:

وعارٌ بقومٍ أن أعدّوا سوابحاً صفوناً بها عن نصرة الدين تنكيبُ

(السابق:٦٠)

والطغرائي قد تكرر مفهوم نصرة الدين الحنيف والحماية عنها وإقامة منبر الدين الإسلامي في المناطق المفتوحة بهم بقوله:

فما أقلعت إلا وفي كل تُرعةٍ بها منبر الدين الحنيفيّ منصوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٤)

كما نراه يتناص معه مباشراً إذ يقول:

إذا ماطَ عنه الستر مدَّ سرادقٌ عليه من النور الإلهيّ مضروبُ

(السابق)

وابن هانئ يقول:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

سيجلو الدُّجى الدين الحنيف سرادقٌ من الشمس فوق البرّ والبحر مضروبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٦٤)

ومن الواضح استفادة الطغرائي من معاني ابن هانئ وألفاظه وتناصه المباشر معه، لكنه ما أضافه (إذا ماطَ عنه الستر) سلمه عن الفساد في الأخذ والعيب فيه. وهذه موازنة لمعاني ابن هانئ وعدم ابتكار الجديد من قبل الطغرائي في هذا المجال كما نرى ذلك في البيت التالي.

وقد ختم ابن هانئ قصيدته ببيت في عفو الممدوح وجوده وكرمه قائلاً:

وإنْ طالَ عُمرٌ في نَعيمٍ وغِبطَةٍ فَمَا هُوَ إلاّ مِنْ يَمِينِكَ مَوْهُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٦٩)

أي إنّما طول أعمار الناس في النعمة والدّعة من جودك وعفوك عنهم.

وقدختم الطغرائي مدحه للنظام مشيداً بعفوه وجوده كابن هانئ للمعزّ قائلاً:

فَلا رِزقَ إلّا مِنْ نَوالِكَ مُجْتَنَى وَلا عُمْرَ إلّا مِن عَطاياكَ مَحْسوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٦)

التناص الشكلي بين القصيدتين

وأما ما يكون بين القصيدتين من التناص الشكلي فكثير جداً. فنرى أن الطغرائي اجتزأ بعض التعابير والجملات من قصيدة ابن هانئ ووضعها في قصيدته بتوطئة مناسبة متلائمة مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النصّ. يعبّر عنه أيضاً، بـ«التناص مع جملةٍ واحدة».

التناص الشكلي الجملي

وأما التناص الشكلي الجملي في القصيدتين فنشير إليها في ما يلي:

يصف ابن هانئ شدة بكائه لفراق الأحبّاء مخاطباً فرخ الحمام قائلاً:

هَلُمَّ عَلَى أَنّي أقِيكَ بأضْلُعي فأملِكُ دَمْعِي عَنْك وَهْو شَآبِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٠)

أي تعال إليّ واقرب منّي كي آخذك في كنفي وأحفظك بأضلاعي فأكون بسبب قربك منّي قادراً على حبس دموعي التي تجري كالمطر الشديد.

وقال الطغرائي أيضاً واصفاً شدة بكائه عند رؤية أطلال ديار الأحبّاء:

وَعَيْنٌ نَصُوحُ الماقِيَيْنِ إذا رَأَتْ مَعَالِمَ حَيٍّ فَالدُّمُوعُ شَآبِيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٨)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"عين" معطوف على الأبيات السابقة أي: لي عين جافّة الماقيين لادمعَ فيها فإذا رأت آثار ديار المحبوب فاضت بالدموع وبكت بكاءً كأنّه مطر غزير.

فنرى أنه حاكى الأول في التشبيه حيث شبه الدموع بالمطر الشديد.

قد قال ابن هانئ مشبّها نفسه بالأسد وغيرانه بالذئب.

وَهَلْ يَرِدُ الغَيْرانُ ماءً وَرَدْتُهُ إذا وَرَدَ الضَّرْغامُ لم يَلِغِ الذِّئبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٤٧)

أي إذا ورد الأسد ماءً فرّ منه الذئب ولايشرب الماء في هذا المورد بأطراف لسانه.

ثم نرى الطغرائي أخذ جملة من نصّ ابن هانئ فجعلها في الشطر الثاني من بيته تتلائم معه، قائلاً:

وَعَيْنِي في ضَحْضَاحِ نَوْمٍ مُصَرَّدٍ يُغازِلُ جَفْنَيْها كَما يُلِغُ الذِّيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٩)

فشبّه حركة أجفانه عند غلبة النوم عليه بحركة الذئب لسانه في الإناء لشرب الماء.

قد قال ابن هانئ مبيّناً المسافة بينه وبين حبيبته:

وَمَا تفْتَأُ الْحَسْنَاءُ تُهْدِي خَيالَها وَمِنْ دُونِها إسْآدُ خَمْسٍ وَتَأْوِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٦)

أي وما تزال حبيبتي الحسناء تبعث إليّ طيفها ولوكنت بعيداً عنها بحيث تحول بيني وبينها مسافة خمس ليالٍ وخمسة أيام بالسير السريع.

وقد قال الطغرائي واصفاً خيالاً جاء في أخريات الليل:

وَفِي أُخْرَياتِ اللَّيْلِ زارَ رِحالَنا خَيالٌ لَهُ إسآدُ سَهْرٍ وتَأويبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٨)

أي زار في أخريات الليل قافلتنا خيالٌ استمرّ ليلاً ويوماً.

فنلاحظ أنّ الطغرائي استخدم جملة "إسآد سهر وتأويب" في الشطر الثاني من بيته نعتاً للخيال واستخدمها ابن هانئ خبراً لشبه الجملة لبيان طول المسافة بينه وبين الحبيبة. فجاءا أيضا بلفظ "الخيال" في البيتين على التناص الشكلي الكلميّ.

قدخاطب ابن هانئ فرخ الحمام المذكور واصفاً حاله قائلاً له:

فُؤادُكَ خَفَّاقٌ وَوَكْرُكَ نَازِحٌ وَرَوْضُكَ مَطْلُولٌ وبانُكَ مَهْضُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٠)

والطغرائي أتى بجملة خبرية (بانك مهضوب) في الشطر الثاني لقصيدته واصفاً أشجار بانٍ في منطقة "نعمان" قائلاً:

وهَضْبٌ كَأَجْيَادِ الْكَواعِبِ أَتْلَعٌ وَبانٌ كَأَجْفانِ الْمُحِبِّينَ مَهْضوبُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(الطغرائي،١٩٧٦م: ٩٠)

و"بان" معطوف على الأبيات السابقة؛ أي: حبّذا بانٌ مبلولٌ بنعمان كأنّه أجفان المحبين الباكين في فراق الأحبّاء.

وقدقال ابن هانئ وهو واصف ضربات سيف الممدوح المتواصلة بالرّوم:

وَلَمْ أرَ زَوّاراً كَسَيْفِكَ لِلْعِدَى فَهَلْ عِنْدَ هَامِ الرّومِ أَهْلٌ وَتَرْحِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٥)

أي لم أر أحداً كثير الزيارة لأعدائك مثل سيفك فهل يرحّب به رؤوس الرّوم؟ فجاء بما يناسب قوله "زوّاراً" فـ "أهلٌ وترحيب" دعاء الرّوم لـ "الزائر".

وقال الطغرائي مشيداً بحسن سلوك الممدوح عند اعتذار الرّوم.

وَلَمّا أتَوْا مُسْتَلْئِمينَ مَعَاذِراً غَدَوْا وَلَهُمْ أهْلٌ لَدَيْكَ وَتَرْحِيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م٩٤)

أي عندما أتى الروم للاعتذار وهم لابسين المعاذر كدرع يحفظهم أمام الممدوح (حيث أنهم توقعوا سوء معاملتك وبطشك) أنت رحّبت بهم وكرّمتهم. فكلاهما جعلا قول "أهلاً ومرحباً" للدعاء على الزائر ويختلفان في المضمون فابن هانئ جاء بها على سبيل الاستعارة المكنية عن لسان رؤوس الرّوم عند زيارة السيوف استهزاءً بهم والطغرائي جاء بها عن لسان الممدوح عند قدوم الرّوم عليه للاعتذار.

قد وصف ابن هانئ سفن الممدوح عند جريها في البحر قائلاً:

تُشَبُّ لَهَا حَمْرَاءُ قَانٍ أُوَارهَا سَبُوحٌ لَهَا ذَيْلٌ عَلَى الْمَاءِ مَسْحُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٩)

يصف السفن بأنّها توقَد لها نارٌ شديدة الحمرة تظهر مع دخانها كأنها فرس سريع الجري يجرّ ذنَبَها أو ذيل جُلّها على الأرض.

وقال الطغرائي مفتخراً بنفسه:

وَلَمْ أرَ مِثْلي سَاحِبًا ذَيْلَ عِزَّةٍ وَلِلدَّهْرِ ذَيْلٌ في عِنادِيَ مَسْحُوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٠)

فنرى أنه يأتي في الشطر الثاني من البيت بجملةٍ استخدمها ابن هانئ للفرس الذي تُشبهه السفن وجعلها من خصائص الدهر الذي يعانده.

وقد أنشد ابن هانئ ومخاطبه الجاثليق ملك الروم:

وَمَا كُلُّ ثَغْرٍ مُمْكِنٌ فِيهِ فُرْصَةٌ وَلَا كُلُّ مَاءٍ بِالْجِدَالَةِ مَشْرُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٧)

ولكن قال الطغرائي وهو واصف السيوف الهنديّة:

مِنَ الْقادِحاتِ النّارَ في لُجِّ غَمْرَةٍ وَلا الْجَمْرُ مَشبوبٌ وَلا الْماءُ مَشْروبُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٣)

فجملة "لا الماء مشروب" قد تتكرر في الشطر الثاني للبيتين.

وفي موضعٍ آخر نرى ابن هانئ واصفاً وجوه الأعداء الذين يكرهون مدح المعزّ قائلاً:

أَرَانِي إِذَا مَا قُلْتُ بَيْتًا تنكّرَتْ وُجُوهٌ كَمَا غَشّى الصَّحَائِفَ تَتْرِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٦٨)

يريد: إذا أقول بيتاً تكلَحُ وجوه بعض الناس كأنها تلطّخت بالتّراب، أي أنهم لايرضون بقولي.

والطغرائي وظف الشطر الثاني من ابن هانئ في الشطر الثاني من بيته مخالفاً لتوظيفه عند ابن هانئ (يسمّى في علم البلاغة «المسخ أو الإغارة» وهو أن يأخذ بعض اللفظ أو يغير بعض النظم) قائلاً:

عَلَيْها سُطُورُ الضَّرْبِ يُعْجِمُها الْقَنَا صَحائِفُ يَغْشاها مِنَ النَّقْعِ تَتْرِيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٤)

إنّ الضمير في "عليها" يرجع إلى السيوف الهنديّة في الأبيات السابقة ومعناه: على هذه السيوف الهنديّة آثار ضرب قد وقعت عليها من إصابة الرماح أو السيوف بها وجعلت الرماح لها نُقطا وأشكالا بالطعن عليها فأزالت إبهامها؛ إنّها صحائف مغبّرة وضع عليها التراب.

التناص الشكلي الكلمي

نظراً إلى بعض المقالات العلمية حول التناص، نلاحظ أنّه يُذكر عن هذا الضرب من التناص بالتناص مع كلمة واحدة. وهو أن يأتي شاعرٌ في شعره أو كاتبٌ في نصّه ببعض المفردات التي استخدمها الشاعر أو الكاتب الآخر في شعره أو نصّه السابق. ومن هنا عند قرائتنا قصيدة الطغرائي نواجه كثيراً من المفردات التي استخدمها ابن هانئ في شعره.

وأما قبل الكلام عن هذا الضرب من التناص بين القصيدتين، فيجب أن نهتمّ بالنّقطتين الجوهريّتين وهما:

. أنّ كثيراً من هذه المفردات المشتركة خاصّة في كلمة القافية يُلزم على الشاعر الثاني وهو الطغرائي، لتقييده بالوزن والقافية.

. أنّ بعض هذه المفردات المشتركة المستخدمة في قصيدة الطغرائي ليست بنفس المعنى الذي أراده ابن هانئ في شعره وإنّما استخدمها بمعنىً غير معناها عند ابن هانئ. وهذا لايدلّنا الاّ على عبقرية شاعرنا وقدرة إبداعه وتصرفه في المضامين المأخوذة فإنّه لم يكتف بمحاكاة الشاعر السابق وانّما قد لبس بعض هذه المفردات المشتركة بينهما ثوبا جديدا من المعنى. وأيضا يمكن التطلع إليهامن جانب الأدب المقارن حيث يختلف الشاعرين في ثقافتهما الفارسية والعربية. فالطغرائي شاعر ايراني نشأ في ثقافة فارسية وابن هانئ شاعر عربي نشأ في البيئة الأندلسية.

فأمّا ما يكون بين القصيدتين من التناص الكلميّ فنكتفي بالإشارة إلى نموذج منه:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

قد قال ابن هانئ:

أَقُولُ دمىً وَهْيَ الْحسَانُ الرَّعَابِيبُ وَمِنْ دُونِ أَسْتَارِ القِبَابِ مَحَارِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٤٢)

وقد قال الطغرائي:

عَلَى عارِفاتٍ لِلطِّعانِ كَأَنَّها دُمًى وَرُواقُ النَّقْعِ مِنْها مَحاريبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٣)

فكلمة "المحاريب" في بيت ابن هانئ جمعُ "مِحراب" وهو الشديد الحرب الشجاع وهو المبالغة، كالمِعطاء من العطاء. ولكنه في بيت الطغرائي جمع "مِحراب" وهو القصر.

وقال ابن هانئ:

نَوىً أَبْعَدَتْ طائيّةً ومزارَها ألا كُلُّ طائيٍّ إلى القلْبِ محْبُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٤٣)

وهذا الطغرائي يقول:

وَما السَّطْوُ في كُلِّ الأُمُورِ مُذَمَّمًا وَلَا العَفْوُ في كُلِّ الْمَوَاضِيعِ مَحْبوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٦)

وقد قال ابن هانئ آتيا بلفظ "أنابيب" جمع "أنبوب" وهو ما بين كعبي الرّمح من القصب:

فَلَا حَمَلتْ بِيضَ السُّيُوفِ قَوَائِمٌ ولا صَحِبَتْ سُمْرَ الرِّمَاحِ أَنَابِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٤٦)

وقال الطغرائي:

تُشِلُّ بِأَطْرافِ القَنَا قَدْ تَرَدَّعَتْ مِنَ الدَّمِ وَالمِسْكِ الذَكِيِّ الأَنابِيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٧)

وابن هانئ يقول:

وَعَهْدِي بِهِ وَالْعَيْشُ مِثْلُ جِمَامِهِ نميرٌ بِماءِ الْوَرْدِ وَالْمِسْكِ مَقْطُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٤٧)

والطغرائي استخدم لفظ "مقطوب" كابن هانئ بمعنى "الممزوج" قائلاً:

وَلَيْلٌ رَقِيقُ الطُّرَّتَيْنِ كَأَنَّه بِرِقَّةِ وَجْهِي أَوْ بِخُلقِيَ مَقْطوبُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٠)

وقال ابن هانئ:

وقد أنكَرَ الدّوْحَ الذي يستظلّه وسحّتْ له الأغصانُ وهي أهاضيب

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٤٨)

وقال الطغرائي أيضاً:

وَخَفَّاقَةٍ طَوْعَ الرّياحِ كَأنّها كَواسِرُ دُجْنٍ اِلْتَقَتْها الأَهاضِيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٤)

و"الأهاضيب" جمع "أُهضوبة" وهي دفعةٌ من المطر.

وهذا ابن هانئ يقول:

وحَثَّ جَناحَيْهِ ليخْطَفَ قَلبَه عِشَاءً سذَانِيقُ الدُّجَى وَهْوَ غِرْبِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٤٩)

ثمّ نرى الطغرائي يقول:

رُوَيْحَةُ أصْباحٍ وَخَفْقَةُ بارقٍ وَأورقُ غِرِّيدٌ وَأسْحَمُ غِربيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٨)

ف"غربيب" في البيت لابن هانئ بمعنى "الأسود" وفي البيت للطغرائي جاء بعد "أسحم" تأكيداً وهو شديد السواد.

وهذا ابن هانئ يقول واصفاً أسياف الممدوح التي تريق صنفين من الدم الطريّ أحدهما دم الذبائح للأضياف والآخر دم أعدائه:

لِأَسْيَافِهِ مِنْ بُدْنِه وعُصَاتِهِ نجيعان مُهراقٌ عَبيطٌ وَمَصْبُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٣)

وكان الطغرائي قدقال مفتخراً بنفسه قائلاً:

وَأَحْقِنُ ماءَ الوَجْهِ طَيَّ أَدِيمِه وَمِنْ دُونِه مَاءُ الْوَرِيدَيْنِ مَصْبُوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٠)

وقد قال ابن هانئ مواصلا البيت السابق مبيّناً موضع إراقة الدّماء المذكورة قائلاً:

فإنْ تكُ حرْبٌ فالمفارِقُ والطُّلى وإنْ يَكُ سِلْمٌ فَالشّوَى وَالْعرَاقِيبُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٣)

وقد قال الطغرائي واصفاً السيوف الهنديّة:

ضَوامِنُ أنْ تُشْقَى الْغُمودُ بِحَدِّها إذا سَلِمَتْ منها الطُّلَى وَالعَراقيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٣)

وقد قال ابن هانئ مستخدماً لفظ "القراضيب" جمع "قُرضُوبٍ" وهو الفقير:

أعِزّةُ مَن يُحْذَى النعالَ أذِلّةٌ له ومُلوكُ العالَمِينَ قَرَاضِيبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٤)

وقد استخدم الطغرائي "القراضيب" جمع "قِرضابٍ" صفةً لسيوف الممدوح وهو القطّاع من السيوف قائلاً:

لَهُ حَبَبٌ مِنْ بَيْضه وَحَبيكُهُ سَوابغُه والمرهَفاتُ القَراضيبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٣)

وقال ابن هانئ مخاطباً المعزّ:

ومِنْ دُونِ شِعْبٍ أنْتَ حَامِيهِ معرَكٌ وبيءٌ وتصْعيدٌ كَريهٌ وتصويب

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٥٧)

وقال الطغرائي:

وَقَدْ مَعَجَتْ رِيحُ الصَّبَا وَتخاوَصَتْ نُجومٌ لهَا في طُرَّةِ الْغَرْبِ تَصْويبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٨٩)

فكلاهما استخدما كلمة "تصويب" قافيةً ولكن التصويب عند ابن هانئ خلافُ التصعيد وهو الهبوط، وعند الطغرائي من صوّب السّهمَ: وجّهه وسدّده: أي نجومٌ سدّدت سهامها إلينا في الناحية الغربية من السماء.

وقد قال ابن هانئ:

وجيْشُكَ يعْتاد الهِرَقْلَ بِسَيْفِهِ وَمِنْ دُونِهِ الْيَمُّ الغُطَامِطُ وَاللُّوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٦١)

وقال الطغرائي مُشبّهاً الممدوح بالبحر:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

خِضَمٌّ لَهُ"بِالأَبْرَقَيْنِ" تَدافُعٌ كَما انْهارتِ الكُثبانُ وارتَجَّتِ اللُّوبُ

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٢)

فكلاهما إستخدما كلمة "اللّوب" قافيةً ولكن يختلفان في معناهما. فاللّوب عند ابن هانئ جمعُ لوبةٍ واللّوبة الحَرَّةُ وهي أرض ذات حجارةٍ نَخِرَةٍ سودٍ كأنها أحرقت بالنّار. وهو عند الطغرائي جمع لابةٍ وهي الإبل المجتمعة السّود .

فابن هانئ يقول:

وَلَمْ تَخْتَرِقْ سجْفَ الْغُيُوبِ هَوَاجِسِي وَلَكِنَّهُ مَنْ حَارَبَ اللّهَ مَحْرُوبُ

(ابن هانئ،١٣٥٢ش:٦٥)

والطغرائي يقول:

وَلَوْ عَجَمُوا لِلْحَرْبِ عُودَكَ مَرَّةً لَما عادَ إلّا خائِبُ الظَّنِّ مَحْروبُ[1]

(الطغرائي،١٩٧٦م:٩٤)

وكثير من نماذج أخرى نغض عن ذكرها ونشير إلى رقمها في التالي.

مواطن التشابه والاختلاف، والموازنة بينهما:

هنا نترك الحكم للقارئ بواسطة منهج نصي يتوخى دراسة الخطوات التالية:

١.الوزن والقافية.

٢.عدد الأبيات.

٣. عرض الموضوعات.

٤. اشتراك الشاعرين في الفكرة من خلال تناصهما. فالقصيدتان:

١. من بحر واحد، وقافية واحدة. وقد استخدم ابن هانئ «٧٣» كلمة من قافية الدال (بعدد أبيات قصيدته). واستخدم الطغرائي «٨١» كلمة من قافية الدال (بعدد أبيات قصيدته). واشترك الاثنان في «٥٣» كلمة في قوافيهما، وانفرد الطغرائي بـ«٢٨» كلمة ليس لها مثل في قصيدة ابن هانئ.

٢. تبلغ أبيات قصيدة ابن هانئ ثلاثة وسبعين بيتاً، بينما تبلغ أبيات قصيدة الطغرائي واحد وثمانين بيتاً؛ فهي أكثر عدداً بثمانية أبياتٍ.

٣. عالج ابن هانئ في قصيدته خمسة موضوعات هي: شكوى نوى الحسان الناعمات وبعدهن عنه (٤١)، وصف أودية جاوزها قوم الحبيبة والخيول المسرعة في طريق الوصول إلى منزل الحبيبة وقومها (٨٥)، الفخر بنفسه (١٩)، يعود إلى ذكر ألم فراق الحبيبة (١)، وصف فرخ الحمام وخطابه ذلك الطائر ثم تشبيه نفسه به في الوحدة وما شابه ذلك ومن خلاله شكوى ألم الفراق (١٩)، مدح المعزّ (٧٣) . ويفخر من جديد بنفسه وشعره من خلال الأبيات المدحية (٦٩).

---

[1] . حَرب فلانا مالَه: سلبه جميع ما يملك، فالفاعل حارب، والمفعول محروب. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٦٣)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعالج الطغرائي في قصيدته ستة موضوعات هي: وصف الناقة وسرعتها في العدو فعل الجاهليين (٥١)، التشبيب والمقدمات الغزلية وشكوى فراق الحبائب (١٠٧)، وصف الطبيعة وجمالها (٢١٨)، الفخر بنفسه (٣٣٣)، شكوى الزمان (٣٣٤)، مدح النظام (٣٦٨).

٤.اشترك الشاعران في شكوى نوى الحبائب والفخر الذاتي والمدح وافترقا فيما سوى ذلك. ففي حين يفخر ابن هانئ بنفسه ويصف فرخ الحمام ويخاطبه ثم يشبه نفسه به في الوحدة وفقد الحبيبة حيث إنه يعاني كالشاعر ألم الفراق، لينتهي بمدح المعز (وهو غرض قصيدته) فإن الطغرائي يصف الناقة ثم ينتقل إلى التشبيب والغزل وشكوى الزمان والفخر الذاتي لينتهي إلى مدح النظام (وهو غرض قصيدته). وإذا كان وصف الناقة قد انعدم في حياة ابن هانئ وهو بعيد عن خلقه، فإنه ينظم في الموضوعات الأثيرة لديه وهي شكوى نوى الحبيبة والفخر الذاتي ووصف الطبيعة وما فيها من الطيور وأغانيها وتشبيه نفسه بها. ولهذا فلا مجال للموازنة بينهما سوى في ما يشتركان فيه وهو كما ذكرنا نوى الحبائب والفخر والمدح.

في الفخر قال ابن هانئ اثني عشر بيتاً، شبّه فيها نفسه بالأسد في الشجاعة والبسالة وغيرانه بالذئب في الروعة من الأسد. ثم يحدثنا عن نعومة عيشه وطيبه عند حضور الحبيبة ولجأ مرةً ثانيةً في حين مدحه للمعزّ إلى الفخر لبيان كثرة حساده لعلوّ شأنه ومقامه عند الممدوح ولجودة شعره وحسنه ورشاقته بين الشعراء. وفي الموضوع ذاته قال الطغرائي أحد عشر بيتاً يفخر فيها بنفسه لأنه معتكف على العزة والشرف مزينة نفسه بالحلم والحياء وصيانة العرض بحيث لا يبذل ماء وجهه بالسؤال أبداً وليس عرضه مسلوباً لاكتساب الراحة والمال. ويصف فيها نفسه بكثرة العلم ورفعة الخلق والشأن والمحاولة في طريق كسب الفضائل والمعالي وتجارب الحياة.

وأما في الشكوى الفراق ونوى الحبائب فقال ابن هانئ اثنى عشر بيتاً، وفي حديث الحب عنده بيان للوعته في الهوى، وتمكن الهوى من نفسه حتى كأنه لم يستطع منه فكاكاً. وقد ذكر عشيقته الطائية التي لا ينساها ولو حالت بينه وبين مزارها مسافات طويلة، يعترف بأن قبيلة الطي هم الذين ذهبوا بقلبه معهم حيث شاؤوا، كأنه فرس مجنوب لهم. ثم استطرد في وصف فرخ الحمام المذكور ويشبه نفسه به حيث يرى فيها شعلةً مثلما في فؤاده من نار الحب ووجه المناسبة بينه و بين هذا الطائر أنه أيضاً فقد أليفه كما فقد الشاعر حبيبته وفي عينيه أيضاً شعلة مثلما في فؤاده ومن شدة تأسفه على فراق أليفه وألمه فقد حواسّه ثم يخاطب فرخ الحمام قائلاً: «كلانا منفرد بنسفه بالسماوة بعيد عن حبيبه قد غلبه الدهر بتفريق حبيبه عنه». ويشكو بهذه الأبيات الجميلة والتشبيهات الرشيقة ألم الفراق لينتهي إلى مدح الممدوح. والطغرائي أيضاً يشكو نوى الحبائب في أحد عشر بيتاً، يتجلى في حديثه عن الحب الشوق والتصبر والدمع. ويتحدث لنا عن آلام فراق الحسان الناعمات ويصف ثقالة شوقه بهنّ عليه كثقالة الحمل على النياق المسنة فهو أنّت منها كما أنّت هي من التعب أو ثقل الحمل وفاضت عيناه النصوح الماقيان بالدمع إذا رأتا آثار ديار المحبوب. ثم استطرد في التهكم بالعذّال اللائمين في حبه مستهزأً بهم، ووصف خيال يسري إليه ليلاً وما رآه من الرؤى وشدة جمال الحسان الناعمات في النوم، لينتهي إلى المدح.

وأما عناصر المدح عندهما فهي: قال ابن هانئ في المدح ثلاثة وخمسين بيتاً وعناصر المدح عنده للمعزّ هي: وصفه إياه بالشجاعة والجود والكرم والعزة والشرف والهيبة وكثرة جيشه وقدرتها في الحروب وتزوّدها بأداة الحرب والخيول المسرعة وشدة بأس أبطاله في الحروب وكثرة هجومهم وأغارتهم على الأعداء. ثم يصف غلبته على الروم وحمايته عن الدين الحنيف بالنصر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وقال الطغرائي في الموضوع ذاته ستة وأربعين بيتاً وعناصر المدح عنده للنظام هي: وصفه إياه بالشرف والعلى والحلم والتدرّب والهيبة وكثرة الجيوش وتزودهم بالمعدات الحربية والسيوف الماضية والخيول المسرعة والغلبة على الأعداء من الروم وإقامة منبر الدين الإسلامي في البلاد المفتوحة والحماية عنه ووصفه بحسن السلوك وبساطة الوجه عندما أتى الروم للاعتذار وصفحه عنهم لشدة جوده وكرمه ولكثير عفوه وحلمه. ومن الواضح أن الشاعرين يشتركان في بعض عناصر المدح لممدوحيهما ويختلفان في بعض آخر. وهنا لم يكتف الطغرائي بالمعارضة المحاكاة، وإنما رغب في المعارضة التجاوز، مصرّاً بتوفقه على الشاعر الأول.

نتائج البحث

من النتائج التي وصلنا إليها من خلال دراستنا هذه ما يلي:

. يتوخى الطغرائي في معارضته قصيدة ابن هانئ اتباع القصيدة المعارضة وزناً وقافيةً ولا يخرج على ذلك، ولكنه يتجاوزه في عدد الأبيات رغبة منه في إثبات تفوقه على السابق كما أنه يحاول الزيادة على الألفاظ والمعاني للتهرّب من العيب والفساد عند الأخذ وهي دلالة على رغبته في إثبات عدم اكتفائه بالمحاكاة.

. تضمن مديح ابن هانئ للمعزّ قيم المدح المعروفة آنذاك، كالشجاعة والبطولة في الحروب وكثرة الجيوش وزحفها والجود والكرم والعطاء وقد أخذ الطغرائي بعض هذه القيم في مديحه للنظام واستعاض عن بعضها بقيم أخرى ليست شائعاً بين المادحين.

. كما لاحظنا في البحث عن التناص الشكلي بين القصيدتين، لجأ الطغرائي أحياناً إلى أخذ بعض الأشطر من قصيدة ابن هانئ وتوظيفه في أبياته ولكن لم يضعه بين القوسين حتى يشير بذلك إلى المعارضة ويمكن اعتبار ذلك سهواً منه، لم يحدث اعتباطياً.

. إن كثيراً من المفردات المشتركة بين الشاعرين خاصة في كلمة القافية يلزم على الشاعر الثاني وهو الطغرائي لتقييده بالوزن والقافية فيكون التناص عنده واعياً أحياناً وغير واعٍ حيناً آخر.

. لم تكن المعارضة تغلي شخصية الطغرائي. فشخصيته بارزة بروزاً قوياً في معارضته حيث إنه لم يبعد عن روح العصر الذي نشأ فيه فلذلك لم يغفل عن ذكر شيئاً من خصائصه في شعره كما نراه أنه حذا حذو الجاهليين في بداية القصيدة بوصف الناقة أو الغزل والنسيب ويلجأ في الفخر الذاتي إلى الموضوعات الأثيرة لديه وهي الترفع عن الدنايا واكتساب المعالي والفضائل في الحياة.

المصادر والمراجع

- الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن البشر(١٩٧٢م). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تح: السيد أحمد صقر. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.
- أحمد بن فارس(١٣٦٨هـ). معجم مقاييس اللغة. تح: عبدالسلام هارون. القاهرة.
- الأندلسي، ابن هانئ(١٣٥٢ق). تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي. صحح هذا الديوان وهذبه و شرحه مع مقدمة نقلا عن عدة نسخ خطية زاهد علي. القاهرة: دارالمعارف بمصر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- بسبح، أحمد حسن(١٩٩٤م). ابن هانئ الأندلسي عصره وبيئته وحياته وشعره. بيروت: دارالكتب العلمية.
- جهاد، كاظم(١٩٩٣م). أدونيس منتحلا. لا مك: دارالربيع.
- الخليل: (١٩٨٠م). العين. ج١. تح: مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، سلسلة المعاجم والفهارس. الكويت: نشر دار الرشيد.
- طركي سلوم البجّاري، يونس(٢٠١٠م). المعارضات في الشعر الأندلسي بيروت: دار الكتب العلمية.
- الطغرائي، حسين بن علي(١٩٧٦م). ديوان الطغرائي أبي إسماعيل الحسين بن علي. تحقيق على جواد الطاهر ويحيى الجبوري. الجمهورية العراقية: منشورات وزارة الأعلام.
- عزام، محمد(٢٠١٠م). النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- مصطفى، إبراهيم وآخرون(١٩٧٢م). المعجم الوسيط. ط٢. مصر: دار المعارف.
- المناصرة، عزالدين(٢٠١٠م). علم التناص المقارن. عمان .الأردن: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.
- وعدالله، ليديا(٢٠١٠م). التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة. عمان .الأردن: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أسئلة الهوية في روايات واسيني الأعرج

د. سعداني يوسف/ كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس/الجزائر

الملخص:

يتغيا هذا البحث ملامسة جدل أسئلة الهوية في الرواية الجزائرية المعاصرة استنادا إلى روايات واسيني الأعرج، انطلاقا من ثلاثة منظورات متداخلة وظيفيا: الذات منفتحة أو ملتفة على نفسها، علاقة الأنا بالآخر صراعا وتفاعلا، وهوية الفضاء بوصفه هوية مستعارة لهوية وطنية تتنازعها التحولات والامتساخات والانتهاكات السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية. وبناء على ذلك، تدرجت من المأزق الإيديولوجي للهوية الوطنية في روايتي" **ضمير الغائب**" و"**ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش**" إلى طمس الهوية الثقافية في رواية"**البيت الأندلسيّ**"، ثم وقفت على آفاق الهوية في روايتي "**كتاب الأمير**" و"**حارسة الظلال**"، وعلى الهوية بوصفها انغلاقا على الذات في رواية "**وقع الأحذية الخشنة**". وفي الوقت نفسه ترصد هذه الدراسة **آليات** تظهير هذه الهوية القلقة والممزقة بين هويات متعددة، وبالأحرى المتشظية على تخومها انهارا واستلابا ونكرانا للانتماء. ممّا يكشف عن أزمة هوية تعيشها الشخصيات بصفة خاصة والمجتمع عامة. وهنا يصبح السؤال المركزي: كيف كتب واسيني الأعرج الهوية الجزائرية سردا وتاريخا. وما حدود انتهاك مرجعياتها داخل العمل السردي المتحوّل العابر للأزمنة والفضاءات والأفكار واللغات ؟

الكلمات المفتاحية: الهوية، الإيديولوجي، الثقافية، الأنا، الآخر، المتخيل، السردي.

لا شك أنّ مساءلة **هوي(ا)تنا** يضعنا أمام أسئلة معقدة ومركبة، ذلك أنّ هذا المفهوم يتعالى على الانغلاق والأحادية والتعصب، وإذا ما تحلى بشيء من هذه السمات انسلخ عن ديناميته وكثافته وعمقه وتنوعه وخصوصياته التي تجعل منه مشروعا مفتوحا؛ وبخاصة إذا ما ارتبط بالمتخيل، باللغة وبالكتابة بوصفها اكتشافا للامنتهي. وبطبيعة الحال، هذا التصور يقتضي إعـادة "النظر في مفهومنا للهوية وفي طريقة ممارسة الاختلاف. فهويتنا هي أغنى وأوسع وأشد تنوعا وتركيبا من أن تحشر تحت عنوان واحد، أو وحيد. ولذا، فإنّ أحادية الاسم والأصل والنموذج، هي فخ الهوية،كما هي مقتل الحرية."[1] هكذا تقوم الهوية على الخصوصية والتعدد في آن. وتظل هويتي، رغم ذلك "هي ما يجعلني غير متماثل مع أي شخص آخر."[2] ومن

---

[1] علي حرب، خطاب الهوية، سيرة فكرية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ٢.، سنة ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، ص.٢٠١.

[2] أمين معلوف، الهويات القاتلة، قراءات في الانتماء والعولمة، ترجمة: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.١، سنة١٩٩٩، ص.14.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ثم، فإنّ خطاب الهوية يؤكد على علاقته بخطاب الآخر؛ علاقة تنهض من جهة على الاختلاف والمغايرة، وعلى المجانسة والمطابقة من جهة أخرى. وهكذا، فإنّ كل اختزال للهوية في مكون من مكوناتها هو فعل مضاد لطبيعتها المتحوّلة، ولامتداداتها المتعددة.

ها هنا،كما نتبين، تغدو الهوية فضاء لاشتغال عدة عناصر لا تراتبية فيما بينها، وإنّما هي في حركة دائبة بين الصدارة والخلفية، متشابكة، متدافعة، متفاعلة، وهي في الآن نفسه قيد التشكل. وهذا يؤكد أنّ الهوية قائمة في جوهرها على التعدد والتنوع والتغير، وفي هذا الأفق تأخذ شكلها الذي لا يكف عن التجدد والانفتاح. ولابد أن تصل هذه الخصيصة إلى أقصاها في النص الروائي المتعدد الأصوات واللغات. وذلك ما يتكشف لنا **في روايات واسيني الأعرج**، التي غالبا ما تكون فيها **الهوية** بؤرة مركزية للسرد، بحيث يمكن أن نرصد في هذا الصدد أكثر من منظور، ومع ذلك سأرصد في هذا المقام ثلاثة منظورات متداخلة وظيفيا: الذات منفتحة أو ملتفة على نفسها، وهوية الفضاء بوصفه هوية مستعارة لهوية وطنية تتنازعها التحولات والامتساخات، والانتهاكات السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية، وعلاقة الأنا بالآخر صراعا وتفاعلا وتذاوتا. وأتصور أنّ هذه الصور الثلاث تقارب بشكل ما، ولو بتحفظ فهم واسيني الأعرج وتمثله **للهوي(ا)ت** القلقة والممزقة حينا، والقاتلة والمقتولة حينا آخر؛ وإن كانت العلاقة بين المتخيل والهوية لا تخلو من تعقيد والتباس.

١ _ الهوية الوطنية: المأزق الإيديولوجي

تفتح الرواية الجزائرية منذ التأسيس إلى الآن خطاب الهوية الوطنية على إمكانات تأويلية متعددة. بل إنّ هذه القراءات قد لا تقف عند حدود ما تقوله هذه النصوص، وإنّما تكشف المختلف فيها، متجاوزة دور المرآة. "ومن شأن المرآة أنّها مخادعة أو مضللة لأنّها تعكس الكائن نفسه، لكن في صورة مقلوبة، حتى وإن بدت في نظرة مقبولة. فهو يسقط على الآخر صورته ولا يأخذ هذا الآخر في ذاته وخصوصيته...ما أود الإشارة إليه هو أنّ رمزية المرآة تعكس بالفعل أزمة في الرؤية."[1] فالمسألة، إذن، أعمق وأعقد من مجرد توصيف وتحديد لعناصر هوية وطنية هي موضع جدل، وبخاصة إذا انطوت على جروح وشروخ تاريخية. وبالفعل هذا ما تسعفنا به العديد من النصوص السردية الجزائرية، التي استنطقت المسكوت عنه في التاريخ الجزائري، ولم تتردد في التوغل إلى مناطق الظل والتغلغل إلى سراديب الصمت، وإن غلب على رؤيتها الانحياز الإيديولوجي.

على هذا النحو، تتقاطع روايتا"**ضمير الغائب**"[2] و"**ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش**"[3] "مع روايات جزائرية أخرى كونها منشغلة بالبحث عن الطرف المغيَّب (بفتح الباء) مهما اختلفت وسيلة التغييب وهذه الروايات منها: اللاز للطاهر وطار. التفكك لرشيد بوجدرة . صهيل الجسد للزاوي أمين. هذه الأعمال تشترك في العودة إلى حرب التحرير وإن هي لم ينحصر مجالها في تلك الفترة فقط، وأهم نقطة التقاء بينها هي السعي من خلال الخطاب الأدبي لإبراز وتأكيد: حضور الطرف المغيّب في التاريخ الوطني. ذبح زيدان في اللاز، ذبح الألماني في التفكك، إبعاد الابن في صهيل الجسد، ذبح الأخضر حمروش في (ما تبقى

---

[1] محمد شوقي الزين، الثقاف في الأزمنة العجاف، فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.١، سنة١٤٣٥هـ،٢٠١٤م، ص.٦٩٢.

[2] – واسيني الأعرج، ضمير الغائب، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط.١، سنة٢٠٠١.

[3] واسيني الأعرج، ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، سوريا. ١٩٨٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من سيرة الأخضر حمروش). لكن ذبح (الأخضر حمروش) ظلماً يصير هاجساً أساسياً يلاحق صديقه ويدعوه إلى التأمل العميق في الواقع الحاضر، وإعادة قراءة الماضي في ضوء نظرة جديدة ومعطيات تحاول أن تقطع مع الخطاب الرسمي،"[1] الذي لا تمثل له بقية الخطابات سوى أصداء وظلال مآلها التهميش والقمع والتبدد.

وفي هذا الصدد،لم يكن غريبا أن نعاين في فاتحة الراوي في رواية **"ضمير الغائب"** استهلالا مؤطّرا زمنيا بالمساء وبداية الكسوف الأكبر. إذ نختبر في اللحظة التي يغزو فيها الظلام المدينة صوت " راو خفي مجهول الاسم والملامح ... ولكنه حاضر حضورا قويا من خلال بصماته ...وإن احتلاله المستوى الأوليّ من السرد يجعل منه راويا من خارج الحكاية."[2] وقد يبدو للوهلة الأولى، أنّ وظيفته استباقية فقط. غير أنّ الفراغ الزمني اللاحق الذي سدّه لم يملأ بياض حكاية لم يروها الراوي المشارك في الحكي. ولابد من القول، أنّها ظلت محجوبة؛ بل معلقة بين ما كان(**ما حدث**)، وما سيكون(**ما يحدث**).إنّ الحسين/ الراوي وحده العليم بأسرارها:

"يوه! هل تصدقون ما حدث لي؟ عفوا ما سيحدث لي في مستشفى المجانين؟ تلك قصة أخرى أكثر سوءا مما رويـــت."[3] بيد أنّ الفجوة النصية، وعلى الرغم من ذلك، ستدفع الهوي له إلى التماهي مع الراوي الذي بدا ملتبس الحضور بعد مغامرة المستشفى التجميلي. ويتبين ذلك بوضوح في منع الحسين / الراوي من الكتابة والتسجيل. وهنا، تصبح الكتابة بيضاء، لامرئية، وباطنية على ألواح الدماغ.

ولا بد من الإشارة أنّ **الدال المقموع** سيخضع مجدّدا إلى العنف والإلغاء بواسطة تعطيل الذاكرة. هذا ما أعلن عنه الحسين قبل أن تمحى ذاكرته[4].ونتيجة لذلك لا تأتي الحكاية إلا من منطقة نائية. وعبر الرحيل من الأعلى إلى الأسفل، أو العكس يحدث التحوّل الذي يقوّض الخطر، أو يصبح خاضعا لسلطته القاهرة. ولأجل ذلك اتّسمت الحركة بالعمودية في فضاء الفاتحة.

منذ البداية يبدو راوي الفاتحة متواريا ومتوحدا بالضمير الجمعي بحثا عن **هوية جماعية مفقودة** أو استقواء بالغياب على الغياب المضاعف. وكأنّ الحكي لا ينجز إلا ضمن سياق فضاء التعتيم. بل نجد الراوي قد اعتمد في نقل خبر رحيل الصحفي الحسين بن المهدي على راو وسيط له القدرة على قراءة الطالع وعمق عيون الموتى. وهذا مؤشر على كثافة العتمة التي تستهدف **طمس الهوية**، وهي في الجوهر استعارة للحجب والإقصاء. وما نرصده في الاستهلال كفيل بتوضيح حركة الصحفي الحسين بن المهدي بن محمد نحو المجهول، لذلك الإعلان عن سفره إلى باريس للاستشفاء هو نوع من الادعاء للتعمية على مصيره. وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار ما حدث للراوي / الحسين في مستشفى المجانين؛ وهي الحكاية المسكوت

---

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط ١٠، سنة٢٠٠٠م، ص.٦٢.

[2] محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس ، ط ١٠ ،سنة ٢٠٠١، ص ١٩٢.

[3] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص.٢٦٩.

[4] المصدر نفسه، صص.١٩٤_١٩٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

عنها في نهاية الرواية. ذلك أنّه رحل بوصفه سلعة (**مخا مهرّبا**) يستثمرها أو يحتكرها الآخر القابع خلف الحدود، تماما مثلما رحل عقله(**الجنون**).

وفي هذا السياق، نسجل أنّ " أول ملاحظة يمكن تسجيلها هي أن الأمخاخ ليست مثل الأنوف والعيون والآذان ... في الحالات الطبيعية، عندما يقرر الحكماء نزعها، تعلّب في صناديق زجاجية ... ثم ترسل للبحث في تركيباتها النادرة في أنابيب جهزت لهذا الغرض، مرتبطة مباشرة بنفق سري بالمستشفى."[1] و"تقسم ساسا فندا برأس المهدي أنها عرفته من عينيه وهم يغيّرون مخه ويرسلونه بعيدا عن طريق القبو الموصل إلى المطار ..."[2] وهكذا، يرحل الحسين بين جحيمين: **كسوف المدينة/الذات وليل الآخر**. وبطبيعة الحال، هذا يعني أنّنا إزاء **طمس مضاعف للهوية**. أو لم يفصح الراوي / الحسين أنّ شيئا ما كان يسحبه نحو طريق النجوم. وهذا الشيء، هو القتل. ولذلك سيتحول إلى نجمة تجاور نجمة المهدي، وآلاف الأنجم فوق ليل المدينة. ولا شك أنّ غيابه سيرسخ فكرة موته. إذ يتعذر أن يلوّن مخه قد بُدّل أو أصيب بالجنون فقط. فراوي الفاتحة ينبئنا أنّه قد لا يعود أبدا. وعلى هذا النحو، يتماهى الابن مع الأب، ويندغم المصير بالمصير. مما يجعلنا أمام ضمير غائب يجهر شهادته الأخيرة على اغتيال مدن البحر(**هوية الفضاء**). فيستباح الفضاء بمخلوقات سوداء تتقاطع حركتها الأفقية مع الحركة العمودية للكسوف الأكبر الذي طمس النور، والذاكرة وقبور الشهداء بدنس المسخ.[3] لذلك لا غرو أن يهيمن **السواد /الحجب** على **قبور الشهداء** (**الهوية الوطنية**).

يتضح، إذن، أنّ الاستهلال يهيّئ المروي له لتلقي حكاية الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر. ولا غرابة، في هذا الإطار أن تبدو حركة الحكاية ، في الغالب، حركة ليلية. وما تنجزه نهارا، وعلى قلته، تصرّ على تعتيمه بسوداوية الشتاء أو تغطيته بالضباب والأدخنة. وقد تصبغه بفيض الداخل الحزين." هناك إذن رؤية لزوال الذات مقابل ديمومة الليل."[4] وربما تبلغ مداها عندما تتلاحم هذه التلوينات السوداوية مع الكسوف. ومن ثم تنقلات **الحسين / الحكاية** يكشف حجم مأساة رحلة البحث عن **الهوية المقموعة**. وهنا لم يكن أمام **الحسين/ الراوي** سوى اتخاذ قرار إجراء التحقيق الصحفي: " بعد عشر سنوات من خدمة البلاد والعباد أعتقد أنه أصبح من حقي أن أطلب من هذه البلاد أن تنصت إلى أشواقي الدفينة، وأن يكون التحقيق هذه المرة عن المهدي. فالمهدي نبتة هذه البلاد الطيبة،"[5] والحقيقة التاريخية المغيبّة. إذن، لا يتحدّد جوهر الرواية بموضوعتي النسيان والتغييب فحسب، ولكنّه يرتبط أساسا **بكتابة التاريخ المقصي** وتثبيته.

تكشف لنا الحركات الإثنتا عشرة التي رصدناها في رواية **"ضمير الغائب"** أنّ حركة الراوي تمتد من النهار صعودا (**الحركة الأولى**) إلى **الليل / الكسوف** هبوطا (**الحركة الثانية عشرة**). وإلى جانب ذلك، يمكننا أن نلاحظ تدرّج هذه الحركات في اندفاعها نحو متاهة السقوط، فالفصل الأوّل يضم خمس حركات، والثاني ينطوي على أربع حركات، وفي الفصل الثالث نجد أنفسنا أمام ثلاث حركات. وعندما نتأمّل عنونة الفصلين الأوّل والثاني التي تخضع لمبدأ المشابهة (**بداية الرحلة / بداية الرحلة**)

---

[1] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص.١٩٣.

[2] المصدر نفسه، ص. ١٩٧.

[3] ينظر، المصدر نفسه، صص.٨،٧.

[4] رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، سنة١٩٩٨ص.١٤٩.

[5] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص.١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نفترض توازيا بين حركتهما التي تؤطّر مسار النص السردي؛ وفي أقل تقدير تشترك في بداية الرحلة التي تقدّمها لنا استراتيجية العنونة مزدوجة، ولكنّها في الجوهر واحدة رغم ما ينتابها من تشاكلات وتباينات وتحوّلات .

غير أنّ هذه الحركات، لا يمكن أن تشتغل في أغلبها بمعزل عن تشكل الحكاية وموضوعها الدينامي: **اغتيال الهوية الوطنية**، ذلك أنّ مآلها هو مآل حركة الراوي التي لا ينبغي أن تكون مجرد حركة وكفى. و إذا كان الأمر كذلك ، فلنستعيد ما سبق: إنّ الحكاية تنبثق من الغياب، وبالأحرى يعيد الراوي / الحسين إحياءها بالقوة في صورة مجموعة من الحركات المتعاقبة والمتداخلة في آن قصد كتابتها من منظور جديد. ومن ثمّ، نلفي الحركات الفرعية الخمس التي يتألّف منها **الفصل الأوّل** تبتدئ بصعود نهاريّ للراوي إلى فضاء الأعلى (**غرفة مدير الجريدة**) تجسيدا لحالتي الانفصال والاتّصال في الوقت نفسه، فمن جهة يخضع الحسين إلى إكراهات تمنعه من التحقيق فيظروف استشهاد والده، ومن جهة ثانية يخرق هذا المنع بالاستقالة، وفي الحركة الثانية، يتحقّق الاتّصال بالأسفل، فيتمّ التّواصل الرمزيّ مع الغائب من خلال عبور شارع المهدي بن محمد. وفي الحركة الثالثة يُنجز صعودٌ ليليٌّ إلى غرفة الفندق، فيوسّع الحسين ضيق فضاء الأعلى متوسّلا بنور عودة المهدي، وبفعل التذكر، وفتح النوافذ كلها. وفي الحركة الرابعة، يتحدّد بوضوح العبور الثاني المزدوج: عبور نحو أرشيف الخوف (**مقر الجريدة/عبور خارجي**)، وعبور للذاكرة(**عبور داخلي**) .

أمّا **الفصل الثاني** الذي قسّمناه إلى أربع حركات، فإنّه يجلّي اللاّتوازن بين الراوي الحسين وفضائه الذي تحوّل إلى متاهة تعيق برنامجه الذي يتغيّا كشف حقيقة اغتيال والده. لذلك، يمكن أن نلاحظ منذ مطلع الحركة السادسة ملامح إجهاض هذا المشروع، ذلك أنّه شعر بإرهاق شديد ولم يعد قادرا على تحمل متاعب الرحلة، غير أنّه يقنع نفسه بالاتّصال بموضوعه من جديد، وإنجاز برنامجه مهما كلّفه الأمر. والحركة في هذا المقام ذات اتجاهين: الأوّل أفقي، ويتّجه نحو القرية، وهنا يتجلّى الإخفاق في العبور المنكسر إلى **الفضاء التاريخي الخرافي**، ويتمظهر ذلك بصفة خاصة في شهادات النّاس الموسومة بالتّأليه والأسطرة. أمّا الثاني، فإنّه عمودي، ويتّخذ مسارين وذلك أنّ الراوي /الحسين في المسار الأوّل ينزل إلى قبو الجريدة حيث **الحكاية محجوبة**، وفي المسار الثاني يصعد إلى غرفة الفندق، ليدخل في **حالة نوم شبيهة بالكابوس**، وبين المسارين يحتجز مؤقتا في المخفر، ولعل أهم ما يميّز الحركة السابعة، هو انحباس الحسين الراوي في الداخل(**غرفة الفندق**) بحثا عن الحقيقة المفقودة في الخارج، وأيضا لمداراة القوى المضادة للحكاية المقموعة. وأمام هذا الانغلاق الفضائي، تصبح الحركة في الذاكرة (**الحكايات القديمة**) حركة بديلة.

وفي الحركة الثامنة يستعيد الراوي حركيته، ويوسّعها، إذ يتحرك في أكثر من فضاء، ولكنّه يفشل في إضاءة ما بقي معتما من سيرة المهدي. من هنا، ستنغلق الحركة التاسعة على نفسها في خاتمة الفصل الثاني، ويترتب عن ذلك انتقال الحسين / الراوي من جدب الأعلى إلى خراب الأسفل، الذي هو في الوقت نفسه فضاء علويّ. فالمستشفى التجميلي مكوّن من عدة طوابق توحي بأنّه طابق واحد عال جدا. ومع ذلك، فهو فضاء عجائبيّ إلى أقصى الحدود، إذ إنّ العروج من الطابق الأوّل إلى الثاني ثم الثالث يجلّي الانتقال من مسخ إلى مسخ أكبر منه. وفي هذا السياق، كان لا مناص من أن تغيّر ملامح الناس، وتمحى ذاكرة الحسين، ثم يجنّ في نهاية المطاف. وأعتقد أنّ هذا الأمر هو أقصى **درجات طمس الهوية**. هكذا، إذن، يشكل الفصل الثاني امتدادا للفصل الأوّل في موضوعة السقوط المتاهيّ، وإن تقلّصت الحركات من خمس إلى أربع. وعلى هذا الأساس، إذا ما تأمّلنا التدرجات الدلالية للعناوين الداخلية لهذا الفصل نجدها تؤشر على الغموض والخيانة والقمع والمحو.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وإذا أمعنا النظر في حركات **الفصل الثالث**، نستطيع أن نستخلص بأنّها أقل عددا ومدة من الفصلين السابقين. وطبعا، إنّ هذا التقلّص له صلة وثيقة باستراتيجية حركية الراوي في المتاهة الفضائيّة **والتاريخيّة**؛ إنّها **متاهة الهوية الممتسخة**. وفي هذا الصدد، تكاد تكون الحركة العاشرة في درجة الصفر. وطبقا لهذه الوضعية فإنّ الحسين محتجز في قبو مغلق، قاتم الظلام، حيث لا ليل ولا نهار. ومن ثم، لا إمكانية لقياس الزمن أو تحديد طوبوغرافية الفضاء السفلي الذي عطّل فعل التذكر، وغيّب وجه مريم، ثم تشبّع بالعتمة. إلاّ أنّ الراوي ذهب بالانغلاق إلى أبعد من ذلك. ففضاء السجن التحت أرضي يتّصل بفضاء المستشفى التجميلي (**مسخ الانسان**)، وكلاهما يتّصل بفضاء المدينة المقيّد بالحظر، والمطموس بالكسوف (**محو الوجود**). وهنا، أيضا سنميّز تحوّلات ذاكرة الراوي المتدرّجة من اللاّتذكر (**بياض**) إلى استعادة الذاكرة (**الماضي الجريح**) إلى اللاّتذكر (**بياض**) إلى استرجاع الذاكرة (**الحاضر الأسود والدموي**)، فانكسارها.

وهكذا، تصير فكرة الانتحار التي تملّكت الحسين في مطلع الحركة الحادية عشرة مخرجا لمواجهة متاهة الفضاء المغلق أو تجسيدا لحالة الانهيار. وعلى العكس من ذلك شعر أيضا برغبة في الكلام دون انقطاع حتى تشرق الشمس بعد الكسوف الطويل. هذا هو وضع الراوي الممزّق بين حدّين بوصفه قارئا وكاتبا للتاريخ في آن. وعموما، فإنّ تماهيه مع الأب الغائب الحاضر هو خروج من وضعية الالتباس التي أحاطت باغتيال والده. والحق هو خروج متعدّد، فالمهدي خرج هو أيضا من ضيق الإطار ودخل صدر ابنه كالسهم الحارق. ثم إنّ ذلك كلّه هيّأ للخروج الأكبر الذي كشف المحجوب في المحاكمة التي سبقت الكسوف. ويتأكّد بشكل جليّ في الحركة الثانية عشرة تحلّل منطق استراتيجية فضاء العتمة في مسار الحكي، حيث إنّنا نستطيع تبيّن انتقال الراوي من دركات العالم السفلي المظلم إلى فضاء المحكمة المغلق.

وليس من الصدفة أن تتواتر موضوعة العمى في هذا السياق: يصاب الراوي بالعمى لمدة عصيّة على التّحديد، ثم تنطفئ الأنوار لظّها، فتعمى أبصار جميع الموجودين لعدة ثوان، ثم فجأة ينبعث المهدي بن محمد من الغياب ليعود إليه من جديد . ومن المفيد في هذا المضمار الإشارة، أيضا، إلى تزامن المحاكمة النهاريّة مع الكسوف الذي نزل نهائيا على وجه المدينة. ونستطيع، فضلا عن ذلك أن نرصد هذه الإمكانات الدلاليّة من خلال عناوين الفصل الثالث التي تجسّد الانهيار بتراتبيّة مميّزة: **أقبية المدينة المغلقة، آخر الحوارات السريّة، المحاكمة التي سبقت الكسوف**.

الحقيقة أنّ الحركات الإثنتي عشرة التي جلّتها الفصول الثلاثة لا تؤطر فقط حركية الراوي، بل ترتبط أيضا ببنية النص السردي. وبما أنّ الانهيار يشكّل الموضوعة المركزيّة التي ينتظم من حولها الحكي سنستثمر تعالقها باستراتجية العنونة للوقوف على دورها الحاسم في تشكيل المعماريّة الممكنة للحكاية. وفي هذا الصدد، تقدّم لنا رواية "**ضمير الغائب**" بنية هرميّة قاعدتها الانفتاح على الجنون والغياب والتاريخ المقموع، وذروتها الخيانة المضاعفة والسقوط. وهذه النهاية تنم، أيضا، عن **مأزق مأساوي للهوية الوطنية**.

وبالفعل، سبق أن أشرنا إلى أنّ الرواية تتكوّن من ثلاثة فصول، هي: "**بداية الرحلة** " ويتضمّن خمس حركات، و"**بداية الرحلة**" يضم أربع حركات، و"**انهيار المدينة**" مقسّم إلى ثلاث حركات. وضمن هذا الأفق، يلفت انتباهنا تقلّص الحركات كلّما ابتعدنا عن البداية النهاية واقتربنا من النهاية البداية على الرغم من أنّ الفارق بين المستويات الثلاثة هو حركة واحدة فقط. لكن هذا الانطباع القبليّ لن يصمد طويلا، فالمسألة لا تتعلّق فقط بعدد الحركات، بل أيضا بمداها وسعتها. ومن هذا المنظور، يكون بمقدورنا معاينة بنية هرميّة متناميّة من الأسفل نحو الأعلى، وفي الوقت نفسه، تتقلّص حركات الفصول الثلاثة، لتغدو

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

القمة نقطة انهيار. ومن الطبيعي، في هذه الوضعيّة أن يتهاوى الهرم من الأعلى إلى الأسفل. وبطبيعة الحال، هذا يتساوق مع **منظور الرواية للهوية الوطنية التي يتنازعها الصراع الإيديولوجي**، فتتقاطع مع بنية الرواية التي كان مآلها الانهيار.

ومع ذلك، فإنّ تحوّل المهدي إلى نجمة وسط آلاف الأنجم فوق ليل المدينة في نهاية الرواية هو حالة خاصة واستثنائيّة. فالمهدي كشف ما كان مخفيّا، ولكنّه لم يفلح في منع السقوط المتاهيّ. حقا إنّ عودته حرّكت الحكاية المقموعة، غير أنّه جعل الغياب مضاعفا. إذ قد يتساءل المتلقي عن جدوى العودة من الموت مقابل غياب إجباري ثان أمام الكسوف الأكبر. وهكذا نستخلص أنّ طريق النجوم هو معبر الغياب بعينه، و"**شيء ما** " هو فعل التغييب المحجوب الذي يصدر عن فاعل مجهول. ومن هذه الزاوية، سيغدو البياض بؤرة مركزيّة للحكي: فالمهدي قصة مغيّبة، وقبر مجهول. وفي ذلك إحالة إلى غياب مزدوج: إقبار معنوي وجسدي. وفضلا عن ذلك، فإنّ الكثير من وثائقه أحرقهازوجته خوفا من القوى التي تمحو ذكره. وربما لذلك حجب الذين يعرفون سرّ إعدامه بالقتل.

ومن ثم، نكـون أمـام توحد بين الغائب والشاهد، فالتمـاهي جليّ بين الحسين والمهدي بن محمد، ثم إنّ العلاقة بينهما ليست علاقة الابن بأبيه فحسب، وإنّما التغييب سمة مشتركة بينهما. من هذا المنظور، يصبح الغياب/ **ضمير الغائب** والحضور/ **الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر** سيّان. فثمة، دائما، غياب مقصيّ وحضور مقموع للهوية. ولمّا نتأمل مآل الشهيد والصحفي نتبيّن ذلك بوضوح :

١_الشهيد المهدي بن محمد: أ_ الاغتيال الأول زمن الثورة. ب_ الاغتيال الثاني زمن الاستقلال.

٢_الصحفي الحسين بن المهدي بن محمد: أ_ الاعتقال ب_ المحاكمة ج_الجنون.

بهذا المعنى، فإنّ بياض الاحتفال ليس مطموسا بالسواد فحسب، ولكنّه أيضا ملوّث بالدّم المراق عدوانا. من هنا تعتبر لازمة التحسّر على الدم الضائع جرحا في الذاكرة ونواة للحكي. إنّ لازمة " **خسارة الدم اللي ضاع. خسارة الدم اللي ضاع.**" تتردد مرات عديدة في الفصل الأوّل، وفي الفصل الثاني[1]، بينما وردت في الفصل الثالث بصيغ متعددة: فمرة جاءت بالصيغة الأصلية السابقة[2]، وطورا تبدّت بصيغة محوّرة (**خسرناك يا المهدي. دمك تعلم فيه الشمايت.**)[3] وفي الغالب كانت ضمنية، وكأنّ في ذلك تأكيدا على أنّ دم المهدي مستباح في الحاضر كما الماضي. بل إنّ حمّو نفسه الذي يصدع باللازمة لا يُرى، فقط نسمع صوته المنبعث من زاوية ما من السماء المحجوبة. وهكذا، نتبين الامتداد الزمني للغياب في اللازمة: بكاء على دم ضائع في الماضي، واستشراف للدم نفسه الذي يضيّع في الحاضر، وسيبدّد في المستقبل.

ولعل العنوان الخارجي الرئيسي (**ضمير الغائب**) قد استطاع أن يجلّي معنى الغياب، كما أنّه يحيل على **الغائب المجهول الهوية**. وإذا كان الراوي/الحفيد قد جُنّ، أو نتوقع وفاته؛ فإنّ والده الشهيد قد كان ضحية عتمتين: مسخ الماضي، وكسوف الحاضر الذي هو بصدد اجتياح المستقبل.

---

[1] – واسيني الأعرج، ضمير الغائب، صص.١٤، ٣٦، ٤١، ٥٤، ١١٧، ١٣٧، ١٧٢.

[2] – المصدر نفسه، ص. ٢٦٨.

[3] – المصدر نفسه، ص. ٢٦٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي رواية **"ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش"** نجد انفتاحا مماثلا على **ذاكرة/هوية مقموعة**، حيث كان الكلام مبتدى الفعل وشرطا لهذا الانفتاح. وفي الآن ذاته، كان آلية يتحرر بواسطتها **عيسى القط** من عقدة الذنب، ولاسيّما أنّه من ذبح لخضر حمروش أثناء الثورة.[1]ومن ثمّ، فإنّ عيسى القط لم يكتف بالقول، وإنّما هيّأ المتلقي لاستقبال مغامرة رقصة الموت الأبدي. وهكذا يملئن القول أنّ بداية الرواية عتبة أولى للمواجهة بين مشروعين، فالأوّل يتبناه عيسى القط ومريم الروخا، والثاني ينجزه الحاج المختار الشارية، رئيس البلدية، رابح "لاكابس" والدركي جلول وإمام القرية. والذي يهم في هذه الوضعية الافتتاحية، هو أنّنا "منذ الصفحات الأولى...ندخل في إطار الصراع الفعلي، والمجابهة مع الآخر، فالمرحلة حاسمة وكل طرف من طرفي الصراع يدافع عن موقفه بكل حزم، وبكل ما يملك من قوة...الأمر إذن واضح، وهناك أمران فقط، أو احتمالان كما جاء في النص: النصر، بنجاح الثورة الزراعية، ومن ثم الاشتراكية، أو الهزيمة هزيمة الثورة الزراعية والاشتراكية معا."[2]وهذا ما يتضح لنا من خلال المواجهة الأولى في فضاء البلدية، وتاليا في فضاء الرقصة. ومن ثم، فإنّ هذا الهوس بالرقص هو في الحقيقة احتفاء بالحركة التي ستمكّن الراقص/عيسى القط من النفاذ إلى أغوار الذاكرة الدمويّة، والوصول إلى الحدود القصوى للحاضر الأسير. ولهذا، فإنّ عيسى القط لا يمثل حالة فردية خارقة ومعزولة، وإنّما نلفيه يقدم نفسه "من خلال ممارساته اليومية ومن خلال علاقته الديالكتيكية بالواقع الذي يعيد إنتاجه على وجه آخر، ويشكل وعيه الاجتماعي"[3] الجديد.

ولكن، لابد من الإشارة إلى ارتباط نهاية رواية **"ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش"** باستراتجية الرقصة[4] التي أجهضها المختار الشارية، فانفتحت على الموت، إذ تحوّلت القفزة الثنائية المتماسكة للراقصين إلى كارثة بعدما اختلّ الإيقاع بفتنة المال، فتعذر الانتقال من الحركة الثقيلة(**عرايشية**)، إلى الحركة الخفيفة بالأقدام(**سبايسية**)، فارتدّت طلقة البندقية إلى مريم الروخا. وذلك ما جعل المشهد الختامي دمويّا، فعيسى القط ومريم الروخا جثتان على الأرض؛ بينما تشكل الوجه الثاني للمشهد بانغلاق القصة في نهايتها بالقبض على المختار الشارية. ولابد هنا، من الإشارة مرة أخرى إلى تنامي الصراع في رواية **"ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش "**من المواجهة الصغرى في دار البلدية(**البداية**)، إلى المواجهة الكبرى في ساحة الرقص التي ختمت **بنهاية** دمويّة، ممّا ينم عن عطب عظيم في **الهوية الجزائرية** بأبعادها السياسية(**الاغتيال السياسي**) والثقافية(**الاغتيال الثقافي**).

– ٢_ الهوية الثقافية: الطمس المضاعف

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش. صص٩، ١٠.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، سنة ٢٠٠٠، ص٨٢.

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة ١٩٨٦، ص٤٩٢.

[4] ينظر، سعداني يوسف، فضاء العتمة في روايات واسيني الأعرج، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس، الجزائر، ط.١، سنة٢٠٠٨، صص٣٢٦_٣٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تضعنا رواية **"البيت الأندلسي"**[1] أمام محو لامتناه فضائيا وتاريخيا وحضاريا. وهذا من شأنه أن يدفعنا إلى القول، بأنّنا إزاء نص لا يكتب الحاضر فقط، بل النص الغائب أيضا. ولهذا، نجد المخطوطة الضائعة(**التاريخ الموريسكي**) بؤرة أساسية للحكي. وفي واقع الأمر، إنّ الفقد ليس مقصورا على مخطوط سيدي أحمد بن خليل وحده، وإنّما يرتبط كذلك بمخطوط مارينا الذي لا يعرف مكانه. ولم يكن من قبيل الصدفة، أن يلفي المتلقي نفسه إزّاء رواية هي في الجوهر ما تبقى من الكتابة المتبددة، وبالأحرى ما جمع من شتاتها المتناثر. وبالإضافة إلى ذلك، سيوسّع المحو مداه عبر تشفير لغة المخطوطين المكتوبين بالخيميادو*حفاظا على **بقايا الهوية**.

وبهذا الصدد، نلاحظ أنّ خطر الآخر ينتهك أيضا التسمية، التي لم تعد مرتبطة فقط بالوظيفة التحديدية للأشياء. إنّها "تحديد للتنويع الثقافي والأنتروبولوجي الخاصين بوجود الأشياء والكائنات وبنمط اشتغالها."[2]وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ امّحاء التسمية في رواية **"البيت الأندلسيّ"**، يدفعنا إلى افتراض أنّ انتقاء الأسماء قد موضع الشخصيات في سياق الهوية الملتبسة. ومن هذا المنطلق، قد نجد شخصيات بلا اسم: الزعيم، الضابط الكبير، سيدي الكبير، الشابة المقتولة، حفيد لالّة سلينا. وقد تحمل الشخصية أسماء متعددة، فيحجب بعضها بعضا بحسب ما تؤشر عليه، أو السياق الذي تشتغل فيه، وقد يتم التركيب بين الاسم الشخصي ودليل اسمي يؤشر على الحيوان أو الايديولوجيا، أو الدين، أو الاقتصاد، أو الحرفة، أو الجنس. وليس من شك، في أنّ مأزق الهوية لا يكمن فقط في التغيرات اللفظية والدلالية التي تطرأ على الأسماء، بل أيضا في النهايات الفجائعية لشخصيات عديدة جنّت، أو انتحرت، أو قضت اغتيالا. ومع ذلك، لن نجد عناء في ربط هذا التحوّل المتبدّد بفقدان المخطوطة(**الذاكرة/التاريخ**)، وتفسخ الفضاء المتشظي(**رائحة الضباع/الرماد**).

وفي هذا الإطار، لن نبالغ إذا قلنا بأنّ البيت الأندلسيّ هو **الهوية** نفسها، وهي بصدد الامحاء. ولا غرابة أن يتوحد المتكلم في الرواية مع البيت الأندلسيّ (**مراد باسطا/ماسيكا**)، فيصيران ذاتاواحدة، فلا نميز بين الإنسان والفضاء بعدما تماهى أحدهما مع الآخر[3]، وكأنّ المراد من ذلك التأكيد على مركزية الفضاء في النص السرديّ. ومن ثم، فالبيت الأندلسيّ/الوطن "هنا هو فضاء الهوية بامتياز. هو منطلق ومنتهى الكينونة، من أبسط مكان أو مشهد أو صورة أو علاقة فيه إلى امتداداته كشذرات وصور استعادة وتذكر وكحاجة وفقدان في الشتات." [4] ولذلك، فعندما يتحدث الراوي مراد باسطا عن رحيله الأخير، إنّما يستشرف زوال البيت الأندلسيّ. ويتطابق هذا المعنى، مع منظوره للفضاء المندثر، والذاكرة المنتهكة بالمحو والبياض. وربمّا كان تلقي هذا الفضاء هو المستوى الأوّل للمحو. وذلك بالضبط ما يصل إليه المتلقي عندما يكتشف أنّه إزاء أربعة بيوت أندلسيّة: الأوّل منها أصلي، والثلاثة المتبقية مطابقة له. وفي هذه الحالة، يكفي أن يكون الفارق الزمني بين بيت وبيت مسوّغا

---

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، ط.١، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، سنة٢٠١٠.

* الخيميادو: لغة سرية ابتكرها الموريسكيون في الأندلس، فكتبوا بها القرآن الكريم، والحديث الشريف، وأدبهم، وتاريخهم حفاظا على هويتهم ودينهم وحضارتهم من بطش محاكم التفتيش، ولم تكشف رموزها إلاّ في القرن التاسع عشر. ينظر، آنخيل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، تر: حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،مصر،ط.١،سنة ١٩٥٥،صص.٥٠٦،٥٠٧.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط٢، سنة٢٠٠٥، ص.٢٠٢.

[3] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، صص.٢٧،٢٨.

[4] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.١، سنة ٢٠٠٠، ص.١٥٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لنصنّف البيت الأندلسي الأصلي فضاء من الدرجة الأولى، والبناية الشبيهة بالبيت الأندلسي التي لجأ إليها مراد باسطا في غرناطة زمن فرانكو فضاء من الدرجة الثانية، والبيت الأندلسي الذي بناه سيدي أحمد بن خليل المدعو غاليليو الروخو على هضبة القصبة المحروسة فضاء من الدرجة الثالثة، ودار الجزائر الشهيرة بالبيت الأندلسي التي بناها ليون ليسكا في فرنسا فضاء من الدرجة الرابعة[1].وهذا يعني أنّه مهما كانت درجة المحاكاة بين هذه الفضاءات، فثمة تحويرات وتعديلات ظاهرة أو خفية تجعلها تنزاح عن صورة الفضاء الأصلي.

ومهما يكن الأمر، فالصورة الفضائية المطابقة للأصل هي حضور ناقص(**هوية خديج**).وكذلك، هو شأن المخطوطة المصوّرة، فهي من منظور الراوي مراد باسطا بلا ذاكرة ولا رائحة، ولا تاريخ ملموس. وعلى كل حال، سيكون من المفيد تتبع علامات **محو الهوية** من خلال **التحوّلات الفضائية** للبيت الأندلسيّ.

يرتبط الفضاء في رواية "**البيت الأندلسي**" ارتباطا وثيقا **بمحو الهوية**.بل يمكن أن نذهب إلى أنّه الثابت المتحوّل الذي يكاد يكون المحدّد الوحيد لمصائر الشخصيات المتعاقبة عليه، أو المتصلة به بشكل غير مباشر. وليس صدفة أن يكون هذا الفضاء منعوتا بالأندلسيّ. فمن جهة يجعلنا الزمن الأندلسيّ نستشرف التحوّلات التي ستطال **البيت/الوطن**. ومن جهة ثانية سيحيلنا النص السردي على **صراع الهويّات** المرتبط أساسا بفضاء البيت؛ ولاسيّما أنّ ذلك يفضي على الدوام إلى نهايات مأساويّة. وتتجسد هذه الرؤية الفضائية بالأخص من خلال الدار الأندلسية التي تستعصي على التملّك. ومن هذه الزاوية،كانت موضوعا للاغتصاب. ولهذا السبب، أيضا،لم يمتلك منها مالكها الأصلي سوى بيت الخدم، الذي طرد منه تاليا. وبطبيعة الحال، من هذه البؤرة الضيقة، وبالأحرى من هذا الهامش تُقدم لنا قصة **البيت/ الهوية المستعادة** كتلبة.

هكذا، ومن خلال المحو المضاعف، محو المخطوطة(**الضياع**)، ومحو البيت الأندلسي(**الهدم**)،"ستتحدد ممكنات السرد والوجهة التي سيسلكها وطبيعة الفعل الذي سيتم تمثيله."[2] وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّنا إزاء فضاء "يسهم...في تحويل مجرى الحكي، وتحديد مسار الأحداث بطريقة تقوم على التحول والتغير."[3] غير أنّه ينطلق، في الوقت نفسه، من طبيعته المتحوّلة، فلا هو واقعي/تاريخي نقي، ولا هو عجائبيّ خالص. وفي الحالتين، نلفيه منتهكا بأحداث فوق طبيعية؛ إذ إنّه مسكون بالغموض، وبالكوابيس، والرعب، والجنون، والجن، والموت. ومع ذلك، فغالبا ما يستدعي الراوي فضاء البيت الأندلسي الأليف محاطا بهالة رومانسية حالمة، وإن ظل فردوسا مفقودا. ومن ثم، فإنّ استدعاءه المتكرّر من الذاكرة أجّل طمسه، بل إنّ ما طرأ عليه من تحوّل لا يمحوه تماما. وعلى هذا الأساس، فهذه التحوّلات هي مقامات ينتقل عبرها المحو بطريقة تدرجيّة إلى أن يصل إلى نهايته.

وفي هذا الصدد، يمكن القول بأنّ هذه التغيرات "كانت في معظمها أحداثا صاعقة، تمثّلت غالبا بالتدمير الكلّي ثم بالبناء على نحو لا يمتّ إلى الأصل بصلة...وبناؤها من جديد أسّس لشرخ عظيم بين "ماكان" وما "هو الآن"، ولرؤية ضبابيّة لما

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، صص.١٦١،١٦٢،١٧٩،١٨٢،٣١٦،٣٣٥.

[2] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.١، سنة ٢٠٠٨، ص.٦١.

[3] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط١، سنة ١٩٩٧.ص.٢٤٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

سيكون."[1] وذلك هو التعبير الأسمى عن المحو القياميّ للهوية. وعلى هذا الأساس، فإنّ امّحاء **الفضاء/ الهوية** في رواية **"البيت الأندلسي"** سيتحقق من خلال ثلاث لحظات زمنية حاسمة، فالأولى هي الحقبة التركية، والثانية هي عهد الاحتلال الفرنسي، والثالثة هي ما بعد الاستقلال. وبطبيعة الحال، استثنينا لحظة زمنية رابعة لأنّها تتحدد بوصفها اللحظة التأسيسية للبيت الأندلسي التي نستطيع عبرها معرفة التحوّلات التي لحقت الصورة الأصلية للفضاء.

- **أ_ الاغتصاب:** يتحقق المحو في الحقبة التركية من خلال التماهي بين البيت الأندلسي والجسد. ولذلك، ليس من قبيل الصدفة أن يكونا مجالا للانتهاك. وفي إطار هذه الرؤية تقدم لنا الرواية التركي دالي مامي قرصانا. ولا يخفى ما لذلك من دلالة سلبية. إنّ هذه التسمية، بقدر ما تنفي عنه الشرعية، بقدر ما تسمه باللصوصية والدمويّة[2].ويبدو أنّ هذا التوصيف لم يأت بشكل اعتباطي، فهو يشكل في الأساس مرجعية لفعل سرقة البيت الأندلسي في الحقبة التركية. ومعنى ذلك، أنّ التحوّل الفضائيّ قد تمّ بالإكراه. فمن جهة البيت الكبير الضائع هو ملك للغريب، ومن جهة ثانية المالك الأصلي محشور في زاوية بين الخدم. ويمكن أن نلاحظ، في هذا السياق، نزوعا إلى التعمية على معالم البيت الأندلسي، رغم أنّه ظل الفاعل المتحكّم في الحدث.

وإذا كان الراوي قد أغفل الملامح الطوبوغرافية للبيت الأندلسيّ، فقد سدّ هذا النقص بتجلية فعل الاغتصاب المتعدّد: استيلاء الأتراك على البيت، اغتصاب مارينا، وإخصاء زوجها نديم[3]. وفي هذا الصدد، يفترض أن يكون الاختفاء الغريب لمارينا تجسيدا إضافيا للمحو. وهكذا نتبيّن أنّ الجسد "هاهنا...هو الفضاء، هو الذاكرة والحلم...هو الأسطورة والتفاصيل واللحظة، هو اللذة والواقع والخيال،"[4] هو التاريخ الذي يكتبه ويمحوه الدم.

- **ب_ الامتساخ:** يتبنى الراوي، في هذا المقام، رؤية بانورامية للفضاء، ثم يضيّقها بالانتقال من المدينة المتحوّلة إلى البيت الأندلسيّ، ممّا يجعل المشهد الفضائيّ متحرّكا من الكل إلى الجزء، ومن الواسع إلى الضيّق. وفي هذا الصدد، نلفي أيضا التخطيط الطوبوغرافي الجديد لمدينة الجزائر في عهد الاحتلال الفرنسي يحيل على الاستلاب لأنّه يفرض هوية الآخر بالقهر. وهذا ما يعلن عنه المقطع السردي التالي: "تغيّر كل شيء ولم تعد المدينة، مدينة الروخو. التخطيط الجديد الذي فرض على المدينة في وقت لاحق، من دخول المعمر الفرنسي، مس جزءا مهما من خبايا بيوتاتها وطرقها، وعرى الكثير من أسرارها الداخلية...التخطيطات الأولية للمدينة كانت ستمسح البيت الأندلسي من الوجود...الطريق كان سيخترقه في منتصفه.لم يكن هناك أي حل إلا حل التدمير...الصدفة شاءت أن يصل حاكم الجزائر الجديد جونار، بصحبة صديقه المقاول ليون ليسكا...يقول دائما إن أسعد يوم في حياته هو وصوله إلى تعطيل تنفيذ قرار التهديم في حق البيت الأندلسي."[5] يجلي هذا المقطع السردي، إذن، نمطين من التغيّر، فالأوّل عام ومتحقق، والثاني افتراضي ومعلّق.

---

[1] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط١، سنة ٢٠٠٣، ص.٥٣.

[2] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، ص.٤١٩.

[3] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، ص.٤٠٤.

[4] نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط.٢، سنة ٢٠٠٠، ص.٢٦.

[5] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، صص.٣١٥، ٣١٦، ٣١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومع ذلك، فإنّ المحو الموسوم بالإرجاء لا يلغي ما فيه من تحوّلات؛ فالبيت الأندلسيّ قبل أن يعود إلى أصله الأوّل؛ ويتحوّل إلى مكان للفنون والموسيقى كان مستشفى للعابرين من جيوش البحرية، ولم يحظ منه مالكه سوى بزاوية دار الخدم. وأقل ما يمكن أن نقول عن هذا المحو أنّه مهجّن ومؤجّل، ولكنّه يخضع، في الآن ذاته، لمحو أكبر يستهدف البيت الأندلسي/الوطن. ولا يكتمل تلقي الفضاء في الحقبة الاستعمارية إلاّ من خلال أكثر من منظور، ممّا يعني أنّ الرؤية البصرية للمحو متحرّكة ومتعددة الزوايا. وهذا ما تكشفه لنا المقاطع السرديّة التي دوّنها حفيد لالّة سلينا؛ إذ إنّه أكد من خلالها على ذهاب ألق البيت الأندلسي، وسرقته، وموت اسمه.[1]

وعلى هذا النحو، فإنّ التجلي الأوّل **لمحو الهوية** هو موت اسم البيت الأندلسي، وحلول أسماء مختلفة محله، وهي في الغالب مرتبطة بالذين تعاقبوا عليه كرها. ومن ثم، فهي عنصر هام في بنية التحوّل الزمني. ولهذا، فَقْد الاسم الأصلي، أو تعدّديته يعد من صميم التغير الفضائي. ومن الواضح، أيضا، أنّ التسمية غير ثابتة، فهي البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالة سلطانة بلاثيوس، دار المحروسة، القصر العتيق، دار خداوج العمياء، دار لالة نفيسة، دار زرياب، دار البلدية، إقامة الإمبراطور نابليون الثالث، والدار المسكونة.[2] وتتأكد دينامية التحوّل الاسمي للفضاء من خلال إسناد أسماء جديدة للبيت الأندلسي في فترات لاحقة. ومن أهمها: ملهى الضفاف الجميلة، ملهى الأندلس، بيت الدمية باربي، حلقة الضباع، برج الأندلس، والبرج العالي. والواقع أنّنا نلفي التسمية موسومة بالبياض[3] في بعض الفترات من الحقبة الاستعمارية، وبالأخص حينما لم يربط الراوي بين البيت الأندلسيّ وبعض أسماء الشخصيات التي أقامت فيه.

وأمّا التجلي الثاني للمحو فإنّه يؤشر على **بعد سياسي**، وتمظهر أساسا في احتلال الآخر الغربي للبيت، وتحويله إلى أوّل دار بلدية فرنسية في الجزائر المستعمرة، ثم اتخذه الإمبراطور نابليون الثالث إقامة شتويّة. ولمّا كان الأمر كذلك، فإنّ **الامتساخ الفضائيّ** هو السمة البارزة للمحو في هذه الحقبة، حيث نجم عن التحويرات التي خضع لها البيت الأندلسي امتزاج النموذج الغربي بالأندلسيّ ليس للدلالة على التقاء حضارتين، وإنّما للتأشير على المستعمر الذي يروم **مسخ الهوية**.

- **ج_ الدمار:** قد يبدو لنا من التحوّلين الأساسيين، الأول والثاني _ **الاغتصاب/الامتساخ** _ أنّ المحو يشتغل مجزأ، ولكنّه في الواقع هو فاعل قائم بذاته. وما التحوّلات التي نرصدها في فضاء البيت الأندلسي سوى من آثاره. ولذلك، نلفيه يتطور من تحول إلى تحوّل، إذ إنّ الدينامية التي يتمتع بها ستتيح له إمكانية أكبر للانتشار. وفي هذه الحالة، سيصبح الفضاء في مركز دائرة الخطر.

وما يثير الانتباه، هاهنا، هو أنّ المحو في هذه المرحلة سينجز من خلال سلسلة من التغيرات التي تطرأ على **فضاء البيت/الوطن**. وسنلاحظ أنّ مدتها الزمنية متفاوتة الطول والقصر. لكنّها، وبلاشك، ستدفع المحو إلى مداه الأقصى. ويمكن توضيح هذه التحوّلات الجزئية على النحو الآتي:

---

[1] المصدر نفسه، صص.٤١٨، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦.

[2] ينظر، المصدر نفسه، صص.٢٧، ٤٢، ٣٤٣، ٣٥٢، ٤٠٩، ٤١٨.

[3] ينظر، المصدر نفسه، صص.٣١٧، ٤٢٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- _ **التحوّل الأول:** يعد التحوّل الأول من زمن ما بعد الاستقلال امتدادا لتحوّلات الفضاء في عهد الاحتلال الفرنسيّ. وسنلاحظ، أيضا، أنّ البيت الأندلسي قد حافظ على صورته السابقة، ولم يتغير فيه شيء. وفي الوقت نفسه، ظل بيتا للموسيقى الأندلسيّة. ويتحدّد زمن القصة، هنا، بثلاث سنوات؛ يبدأ من سنة١٩٦٢ وينتهي سنة١٩٦٥.

- _ **التحوّل الثاني:** يبدأ هذا التحوّل من سنة١٩٦٥، ويكشف عن تغير فضائي/سياسي، وبمقتضاه يغلق البيت الأندلسيّ وتشمّع أبوابه. ويهدف هذا الإجراء إلى إظهار الحرية المصادرة بعد الانقلاب الذي هيّأ له، من وجهة نظر الراوي مراد باسطا، رجال مهمون اقتحموا البيت ودشّنوا عصر القتل الغامض. بيد أنّ التغيّر اللافت، هنا، هو منع مراد باسطا من الدخول نهائيا إلى البيت الذي تآكل داخليا من الإهمال، وفي ذلك إشارة صريحة إلى الزمن الجديد الذي تصدره ضابط كهل، مغلق الوجه والثقافة. ومرة أخرى، في اللحظة الزمنية نفسها، تنتقل ملكية البيت من المجاهد قدور جاب الخير إلى مجموعة من قدماء المجاهدين الذين حوّلوه بالشراكة مع العسكر إلى كباريه البورفاج **"الضفاف الجميلة"**.[1] ومن ثم، فأوّل ما نعاينه في ظل الشرعية التاريخية/الثوريّة هو إحداث تحويرات في الهندسة الداخلية للبيت الأندلسي، وتمثلت أساسا في تغيير الأرضية والغرف العليا* المحظور اختراق حدها، ومن حاول هلك. وفيهذا الصدد، نستحضر مقتل الراقصة سبيلا، واختفاء الضابط الشاب.[2]

- _**التحوّل الثالث:** يتميز التحوّل الثالث بالتغير الفجائي. غير أنّ هناك تحوّلا آخر سبقه، ولكنّه لم يتحقق. ومع ذلك، هيّأ لما سيحدث لاحقا. وقد تجسد بوضوح في الصراع بين الشرطة والحزب من أجل الاستيلاء على البيت. ومع أنّه تغيّر معلّق، فهو مؤشر على تناقضات النظام الذي يتحكم في آليات إنتاج الامتساخ. بيد أنّ التحوّل، في هذه المرحلة، يبدو أكثر انتشاريّة؛ إذ إنّه شمل الفضاء، الزمن، الانسان، والاقتصاد.[3] من الواضح، إذن، أنّ التحوّل العبثي للسياسة والاقتصاد في هذه المرحلة قد قاد البيت الأندلسيّ إلى احتفالية الموت.

- _**التحوّل الرابع:** يتطلّب العبور من التحوّل الثالث إلى العبور الرابع انتقال ملكية البيت الأندلسيّ من البقارين إلى موح الكارتيل الذي لم يدم زمنه طويلا، وبخاصة لمّا غادرته سارة باتجاه مجهول. والذي يلفت الانتباه في هذا التحوّل هو طبيعته الهجينة؛ فموح الكارتيل لا يغيّر قناعا بقناع، بل قد يلبس عدة أقنعة في الآن ذاته: قناع الدين، قناع الرأسمالية، قناع الوطنية، والقناع المافيوزي. ولا مناص من القول أنّ انتقال البيت من التسيير والاستثمار الذي لا عقل له إلى الكارتل(الاحتكار)يظهر من جهة، ازدواجية التحوّل، ومن جهة ثانية، يبرز تجدّد المحو عبر بياضات التحوّلات. ومن هذا المنظور، قد نستطيع القول بأنّ العلاقة بين التحوّلين الثالث والرابع، هي علاقة اندماج.

- _**التحوّل الخامس:** حين نتأمل التحوّل الخامس تتأكد لنا صلة المحو بالفضاء الذي يتغيّر بحسب مالكه الجديد. ولذلك، تسمية البيت الأندلسي تحدد سلفا نمط الشخصية التي تفرض سلطتها عليه. والحقيقة، في هذا الزمن يسند إلى

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، صص.٣٤٣،٣٤٤.

* لا يخفى ما لهذا التحديد الفضائي من رمزية، فالتحويل من هذا المنظور، لم يكن مقصورا على القاعدة الشعبية فحسب، بل طال أيضا هرم السلطة السياسية.

[2] ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، ص.٣٤٦.

[3] المصدر نفسه، صص.٣٥٢، ٣٥٤، ٣٥٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

شخصيتين في الوقت ذاته، إلى باربي سمينة، وإلى زوجها الفينكا. ومن هذه الزاوية تظهر شخصية باربي سمينة أو مدام لوبيز سمينة، عصبية، عنيفة، ومولعة بتكسير الأشياء[1].ولم يكن حرقها للبيانو، ورمي لوحة مأساة مارينا في كيس الزبالة وليد الصدفة، وإنّما كان محوا لجزء من تاريخ البيت الأندلسيّ.

ومن الجلي أنّ جنون مدام لوبيز، يوضح نمطا آخر من المحو؛ إنّه محو العقل والوجود.كما نلفي شخصية الفينكا موسومة بالغموض، والغرابة، والدمويّة. وهو أيضا متحوّل الأفعال والوظائف؛ إذ يتدرّج من بيع النبيذ والمشروبات الكحولية(**سوق الويسكي**)،إلى المخدّرات(**سوق الغبرة**)، فتبييض الأموال(**سوق الحجاب**)،فتجارة الأسلحة(**سوق المافيا**)، فالعلاقة الغريبة بالمسؤولين الكبار، وسيدي الكبير الذي لم يعرف لا وجهه، ولا مكانه(**سلطة الظل**)[2].غير أنّ التراتبية المتصاعدة لموح الكارتيل ستنتهي بالموت اغتيالا. ومن هنا، جنون باربي سمينة وبناتها الثلاث، ومقتل الفينكا يكاد يكون نتيجة حتميّة. ولاغرو أن تغدو هذه النهاية المأساويّة استشرافا **لموت البيت الأندلسيّ** الذي يشهد متتالية من التحوّلات الداخلية والخارجية التي أفقدته ملامحه القديمة وهويته؛ لتصبح الجريمة، بعد ذلك، مسوّغا لتشميعه من جديد.

- _ **التحوّل السادس:** يشكل التحوّل السادس ذروة التحوّلات السياسية والفضائية؛ فالشرعية التاريخية المتفسخة في التحوّل الخامس، ستتبدّد هنا، ويصبح **البيت الأندلسيّ/الوطن** بعد الحرق والهدم بلا هوية، ونهبا للشركات الأجنبية. ويكشف هذا التحوّل، أنّ المحو في ذاته حركة في المحو تشتغل بوصفها حركات متصاعدة نحو التبدد. ولذلك، فإنّ الامّحاء الفضائي هو في العمق انعكاس لتحوّلات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية مستمرة.[3] وعلى أيّ حال، ليست التغيّرات الفضائية للبيت الأندلسيّ، في نهاية المطاف، سوى المحو الذي يكتب محوه عبر التحوّلات التي تمحو بعضها بعضا.

ثم إنّ البحث عن المخطوط الضائع في رواية"**البيت الأندلسيّ** ليس سوى تجلّ للمحو الذي غيّب اللثقاب طمسا وتشتيتا. ولعل ذلك، ما جعل **ماسيكا** تتكفل بجمع ما تفرق وتناثر منه. وطبعا، فإنّ المحو يتكثف أكثر، حينما تمّحي الحدود بين الكتابة والفضاء، فيغدو البيت الأندلسيّ والمخطوطة نصا واحدا، فلا بيت بدون مخطوطة، ولا مخطوطة بدون بيت، وإذا غاب أحدهما غاب الآخر. ثم إنّ التماهي بينهما، لا يتعلق فقط بالناحية الشكلية التي تجسّدها علاقة التضمّن؛ وإنّما يتجاوز هذا المظهر، ليتحدّد بالذاكرة المشتركة بين البيت والمخطوطة.

هذه **الذاكرة** هي في الجوهر منطلق الحكاية ومنتهاها، وهي في الآن نفسه، الحيز الذي يشتغل فيه المحو، إذ يمكن من خلال تحوّلاتها أن نقيس درجاته المتغيّرة، وأشكاله المتداخلة داخل الحكاية، قبل أن يصبح المحو من الدرجة الأولى هو الغالب. وذلك، ما تطالعنا به بداية ونهاية الرواية. وفي هذا الصدد، نلفي **ماسيكا** تخبرنا في البداية الأولى الموسومة بـ"**استخبار ماسيكا**" عن **ضياع المخطوطة الأصلية، وتهديم البيت الأندلسي**. كما يمكن أن نتبيّن في البداية الثانية المعنونة بـ"**توشية مراد باسطا**" المحو الذي حلّ على الذاكرة والحاضر والأشياء. وأمّا في الصفحات الأخيرة من الفصل الخامس "**لمسة سيكا الناعمة**"، فسيعلن مراد باسطا صراحة عن **موت البيت الأندلسيّ** ويشعل النار في المخطوطة في لحظة غياب كلّي، وتكاد

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، صص.٣٦٢،٣٦٤،٣٦٧.

[2] ينظر، المصدر نفسه، صص.٣٧٨، ٣٨٠، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٨، ٣٨٩.

[3] المصدر نفسه، صص.٤٣٥،٤٣٦،٤٤٩،٤٥٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تتحوّل إلى رماد لولا **ماسيكا** التي أنقذتها للمرة الثانية من الاحتراق. من غير شك، لم تكن الإزالة المادية هي المقصودة في حد ذاتها من سرقة المخطوطة الأصلية: **"أوراق غاليليو، سيدي أحمد بن خليل"**؛ بل محو خمسة قرون من التاريخ الموريسكي المسكوت عنه[1]. ولذلك، تحاول رواية**"البيت الأندلسيّ"** أن تبدأ من الآن، من الراهن المتفسّخ الذي يتلاشى تدريجيا لتضيء لحظة تاريخية منسية. "ولعل الفجيعة المتجددة هي التي تجعل الروائي يصرف المؤرخ ويذهب إلى ما وراء معلوماته الباردة، موحدا بين المعارف والتأويل، ومصرّحا بحقيقة لا يعرفها المؤرخ، أو يعرفها ولا يتجرّأ على البوح بها...يكتب الروائي التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخ، أي تاريخ المقموعين والمضطهدين والمهمّشين، ذلك التاريخ المأساوي، الذي يسقط في النسيان وتتبقّى منه آثار متفرقة...**هوية معلّقة فيالفراغ**، ترى إلى ماض لا تستطيع العودة إليه وترنو إلى مستقبل تعجز عن الوصول إلى أبوابه، **هويّة كالأحجية** مؤجلة الموت ومؤجلة التحقق."[2] ولذا، تبني ماسيكا الرواية المخطوط جمعا وترتيبا وكتابة وتعليقا بعيدا عن السلطة التي سرقت المخطوطة من وراء قناع و**هدمت البيت الأندلسيّ**،بل أصرت أن يكون **مصير هويته المسخ** حينما أنجزت بديلا عنه البرج الأعظم الذي سمته لاحقا برج الأندلس مغتالة أربعة قرون من الماضي المنسي والمسكوت عنه ، ولاسيّما أنّ **البيت الأندلسيّ** هو استعادة للزمن الأندلسي الضائع، وهو في الآن نفسه بيت للموسيقى ولقصة حب فريدة بين **سيدي أحمد بن خليل المدعو"غاليليو"** وحبيبته **سلطانة بالاثيوس**، وبين الإنسان وبيته الذي لا يمكن أن يكون سوى دار لروح الموسيقى. وهذا الفيض الروحاني هو الذي أعطى للرواية شكلها الموسيقي لعلّها تلامس الجوهريّ في **الفضاء/التاريخ** الذي دُمر، وفي **الكتابة(المخطوطة)** التي بُدّدت كرها.

– ٣_ أنا الآخر: آفاق الهوية

يمكن أن نرصد جدل الهوية من خلال علاقة الأنا بالآخر في رواية**"كتاب الأمير"** استنادا إلى استراتيجية العنونة والتصدير والحكاية نفسها. فالعنوان الفرعي **"مسالك أبواب الحديد"** لا يقول حكاية الأمير التي تحاول أن تكتب ما سكت عنه التاريخ الرسمي، لعلّها تقرأ بشكل مغاير، وربما مستفز أحيانا، أسئلة الهويّة وحوار الحضارات؛ وإنّما نلفيه يكشف لنا مسبقا نهاية الأمير عبد القادر قبل الولوج إلى عوالم النص السردي. ثم إنّنا، ونحن نستقبل هذا العنوان ندرك مباشرة بأنّ كلمة **"مسالك"** التي وردت بصيغة الجمع، وأحالت في الوقت نفسه على معنى**"التشتت"** ستفضي بالسالك إلى" **أبواب الحديد"**، ممّا ينم عن الانتقال الاضطراري من فضاء الحرية إلى فضاء السجن. ولتوضيح هذا المصير، نسوق المقطعين التاليين:

"_...وعندما عرف بانسداد كل المنافذ المؤدية إلى الجنوب، سلم نفسه ووضع سيفه بين يدي الجنرال دولامور سيير. هذا الأخير استقبله هو والثمانين فارسا الذين كانوا يحيطون به. ثم اقترح عليه شروط الاستسلام التي تعرفونها جميعا. الآن، هناك حلان لا ثالث لهما: إما اعتبار عبد القادر مجرم حرب وقرصان تافه وفي هذه الحالة يجب شنقه على الفور، أو اعتباره قائدا ومقاتلا سلم نفسه وفق وعد مكتوب وفي هذه الحالة يجب أن يعامل باحترام."[3]

---

[1] المصدر نفسه، صص.١٣،٥٨،١٢٨.

[2] فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.١، سنة٢٠٠٤، ص.٣٦٩.

[3] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط.١، سنة ٢٠٠٤. ص.٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته، المليئة برائحة الرطوبة والعفن...عندما تجاوز العتبة، رأى صفاء خاصا يشبه صفاء الإنسان المقهور والمنكسر...عندما دخل عليه، أشرق وجه الأمير وصار صافيا فجأة. من أين يأتيه كل ذلك النور، تساءل مونسينيور وهو يحاول أن يفتش عن الغيمة التي كانت تتخفى وراء ابتسامات الأمير الهاربة ووقاره المتجلي عميقا."[1]

نلاحظ ممّا تقدم أنّ علاقة التضمّن الجامعة بين المناصين **"كتاب الأمير"** و**"مسالك أبواب الحديد"** هي جزئية وكلية في الآن ذاته. فمن جهة، يؤسس العنوان الفرعي صلته بالعنوان الرئيسي من خلال التأشير على خاتمة الأمير**(السجن/المنفى)**، ومن جهة ثانية نجده مُتضمّنا في العنوان الأصلي الذي يجسّد الاحتواء الكلّي، حيث إنّه يوضح مضمون الحكاية التي يفترض أنّها ستمتح مادتها الحكائية من تاريخ الأمير عبد القادر. وذلك، ما نستشفه من الدليلين اللذين يتركب منهما: **كتاب الأمير**.

ولو أمعنا النظر في هذا المركب الإسمي الإضافي، سيتبيّن لنا أنّ الدليل الأول**(كتاب/المضاف)** سيتحدّد بالدليل الثاني**(الأمير/المضاف إليه)** تركيبيا ودلاليا. ومن هنا، سيكتسب هذا الكتاب هويته. "وإذا كان العنوان هو نص، إذا لم يكن هو النص ذاته لأنّه يستوحى من النص ذاته...فإنّ كلمة كتاب التي تدخل ضمن تقليد عربي في تسمية الكتاب، هو عنوان يحيل على النص، وإن كان بعيدا عن كل وصف أجناسي...ولذلك لاحظنا أنّ كلمة كتاب...توحي بنوع من الاحترام...لما لهذه اللفظة من مكانة مهمة في الوجدان العربي، لارتباطها بالقرآن...وإذا كانت لفظة "كتاب" قد اقترنت بالنثر، كما اقترنت لفظة "ديوان" بالشعر ممّا يسمح لنا بإدماجها ضمن العناوين الأجناسيةGénérique التي تدل على شكل النص، فإنّنا من خلال[عنوان كتاب الأمير]...نلاحظ دمجا بين ما يعبر عن شكل النص وما يعكس مضمونه."[2] وعلى هذا النحو، يمكن افتراض أنّنا سنكون أمام مدوّنة سيرذاتية. وبالفعل، وعد العنوان، سيتحقق بمجرد أن نقرأ فاتحة الفصل الأول من الرواية **"الأميرالية(!)"**[3]. وفي الوقت نفسه، نكتشف أنّ نص**"كتاب الأمير"** هو مجموعة من النصوص المتحاورة: نص القس مونسينيور ديبوش، ومخطوط الحاج مصطفى بن التهامي عن سيرة الأمير، وترجمة أحمد باشا لوالده، ومذكرات عبد القادر التي كتبها بخ طه وإملائه[4].

وهذا في حد ذاته تفكيك **لمركزية الهوية**، فالرواية في جوهرها دعوة صريحة إلى الحوار الحضاري رغم أنّها تتحرك في فضاءات الصراعات الدموية ومآسي الاستعمار، بل لا تتوانى في انتهاك التاريخ نفسه شوقا إلى كتابة المسكوت عنه بعيدا عن إكراهات سدنة التاريخ الرسمي. وهذا الأمر سيعمل على تأكيد أنّ **الهوية مشروع مفتوح** على الذات والآخر، وبخاصة أنّ الأمير عبد القادر في الرواية يقف على حافة زمن ولّى وزمن قادم؛ زمن بددته الخرافة والجهل والصراع القبلي وغياب الدولة والعقلانية، وزمن متحرك يسوقه الآخر نحو المستقبل بقوة الآلة والبارود. وعلى حواف هذا الزمن الصعب الذي تغيرت موازينه حاول واسيني الأعرج تأثيث مساحات للحوار بين الإسلام والمسيحية واليهودية، بين الأمير عبد القادر والقس مونسينيور ديبوش واليهودي ابن دوران. ومع ذلك لا يتوانى الأمير في انتقاد الآخر مجسدا في الاستعمار حينا، وفي فنانيه ذوي

---

[1] المصدر نفسه، صص.٤١،٤٢.

[2] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.١، سنة ٢٠٠٢، صص.٢٥٦،٢٥٧.

[3] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص.٩.

[4] أبو القاسم سعد الله، تصدير مذكرات الأمير عبد القادر، ضمن مذكرات الأمير عبد القادر، تحقيق: محمد الصغير بناني، محفوظ سماتي، محمد الصالح ألجون، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط.٤، سنة٢٠٠٤، ص.٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

النزعة الاستعمارية حينا آخر، وبالأخص عندما أبدى امتعاضا كبيرا من لوحة هوراس فرنيه "**معركة الهبرة**"[1] التي تمجد انتصارات الاحتلال وتنسى هزائمه.

وفي هذا السياق، لا يتردد أيضا الأمير عبد القادر في نقد الذات العربية الإسلامية التي أوغلت في انغلاقها، ولم تستجب لمتطلبات العصر، بل نلفيه داخل النص السردي يضع مسيرته موضع أسئلة حاسمة وجذرية. "بهذا المعنى يكون الأمير مؤسسا لنظرة جديدة إلى الآخر لا ترتهن إلى المرجعية النصية الدينية، وإنما بوصفه اختلافا ثقافيا وتجربة حضارية يتوجب التزود والانتهال من معينه من أجل مقاومتها وصد هجمتها." [2] والانفتاح على الآخر بأفق يقهر الإقصاء؛ وكأنّ الأمير أراد أن يقول إنّ "لي انتماءات مشتركة مع كل كائن حي، ولكن لا يوجد كائن في الكون يشاطرني كل انتماءاتي ولا حتى جزءا كبيرا منها. من عشرات المعايير التي يمكنني أن أعرضها تكفي حفنة منها لتثبيت هويتي الخاصة بوضوح، هويتي المختلفة عن هوية الآخر." [3] لا هويتي المتعالية المنغلقة على نفسها والعمياء عمّا حولها من هويات متنوعة.

من هذه الزاوية، ألفينا الأمير عبد القادر متجاوزا المنطق القبلي في رؤيته لاستراتيجية الحرب ومآلاتها، وباعترافه أنّ الآخر متعدد سواء تجسد في مونسنيور ديبوش أو في فرنسا إدراكا منه أنّ العالم تغيـــر،كما أنّه لا يتردد في معارضة والده حينما أعدم قاضي آرزيو وأستاذه أحمد بن الطاهر، بل يذرف دموعا وهو يراقب هذا المشهد.[4] "هذه المقاربة من شأنها أن ترى في الهوية ليس مجرد اكتمال داخلي يكفي نفسه بنفسه أو حضور محض يفلت من أنفاق الإنسان وعثرات النسيان، بقدر ما تحيل إلى أرضية غير مكتشفة في قارة الهوية وهي أرضية الغيرية في الذاتية عينها...بتعبير آخر، "الهو" البارز في "الهوية" من فرط إخفائه وحجبه له وظيفة الإزاحة والمجاوزة لتنفتح هذه الأخيرة على قيم الغيرية الكامنة في أعماقها." [5] ولعل الهام هنا، هو أنّ التجربة القصوى للغيرية مبتداها الذات ومنتهاها الآخر؛ وهذا الاستكشاف المزدوج هو الذي **يحرر الهوية من قيود الانغلاق ومن أوهام اليوتوبيا**.

والحال، أنّ رواية " **كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد**" هي فضاء هذا الحوار الذي ابتدأ خارج النص، وبالتحديد من التصدير الذي تجسّد في ملفوظين، الأوّل لمونسينيور ديبوش باللغة العربية، والثاني للأمير عبد القادر باللغة الفرنسية[6]، ثم امتد إلى داخل النص السردي كما ألمحنا إلى ذلك آنفا. وهكذا "يتبادل المتحاوران (الأمير عبد القادر ومونسنيور ديبوش) اللغات. فتتقلّص الهوّة بين ثقافتين، وينصت كل منهما إلى الآخر، في غير لغته. وليس هذا إلاّ اختيارا من واسيني الأعرج، لعلّه سعى من ورائه إلى خلخلة ما قد يكون ثابتا من الصور التي بناها كل من الأمير وفرنسا أو-بتوسيع ما- الشرق والغرب، عن بعضهما. وفي سياق التوسيع الذي أشرنا إليه، يمكن أن تطرح أسئلة كثيرة، منها **سؤال الهويّة** أو الآخر مثلا. فما الذي يمنع

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مسالك أبواب الحدي، ص.٥١٣.

[2] إدريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، سلسلة السرد العربي (٤) رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط.١،سنة٢٠١٢، ص.١٢٩.

[3] أمين معلوف، الهويات القاتلة، قراءات في الانتماء والعولمة، ترجمة: نبيل محسن، ص.٢٢.

[4] ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، ص.٦١.

[5] محمد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.١، سنة١٤٣٣هـ،٢٠١٢م، ص.٧٢.

[6] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص.٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من أن أكون أنا هو الآخر؟ ومن هو الآخر...؟ ما العلاقة الممكنة بين الأنا والآخر، وما هي حدودها، في عالم يتغيّر باستمرار وسرعة؟...كيف ننظر إلى بعضنا في الحالات المختلفة، في السلم والحرب؟."[1] والواقع أنّ سؤال الهوية ليس هاجس التصدير فحسب، بل رهان الرواية برمتها التي توسلت بالتاريخ لاقتفاء "الواقع المفقود للأمير من حيث إنّه زمن انقضى، ويحوّله بفعل الحقيقة السردية إلى وجود يتجلى راهنه في نسق سيميائي دال؛ وهكذا يضحى للأمير وجود بامتدادات علاماته في الفكر والثقافة والشعر والسياسة والأخلاق."[2]

وهذا يعني أنّ الكتابة التاريخية، في هذه الحالة، لا تكتسب عنفوانها التخييلي إلاّ عبر المحو، وارتياد المناطق التي يحرسها الصمت، وتخصّبها أطراس لكتاب "الأمير" "لكونها فعلا لولبيا لحركة المحو وإنعاش الذاكرة المرتبكة وإنقاذها من سباتها العميق. فالمحو ظاهرة تدليس والتفاف ماكر على الاعتراف بسلطة الآخر التي تفرز دلالة الفراغ المربك لاتساق النص، وتصنع جماليات قائمة على شبكات رمزية موغلة في التخفي الاستعاري. إنّ بلاغة الطمس في كتاب الأمير تبررها استراتيجية الكتابة التي تنشد تحويل الحالات الذاتية لتجربة الكاتب إلى حالات موضوعية تستقل داخل عرش النص عن إيديولوجيته وتفاصيل خبراته في الحياة؛ لأنّ الكتابة لمّا تتحرر بعد من شبهة **"الأدب الشخصي"** الذي غالبا ما يوصف بالافتقار إلى المصداقية الفنية المجردة. وهكذا تتوارى هذه التفاصيل الدقيقة داخل تحبيك سردي يوهم القارئ بأنّه لا يكتب ذاته، ولا يحدد جغرافيا النسيان وتضاريس السلب لكي لا تتعرض الموضوعية التي تقتضيها مدارج التاريخ إلى المساءلة غير المطلوبة في معارج الحكي."[3]ومادام الأمر على هذا النحو، فلا غرابة أن يكون الحكي من منظور أحمد يوسف في رواية **"كتاب الأمير"** انفتاحا على حقيقة تاريخية هاربة إلى الطمس، ومتجددة في المحو في آن. إذن، نتبين أنّ محـــو **الهوية /الذاكرة** متعدد التجليات، فقد يتمظهر من خلال الرموز، والتخفي الاستعاري، والتحبيك السردي المراوغ، وخطاب الغرابة، والكتابة المخاتلة نفسها. وبالطبع، هذا يؤكد أنّ المحو في رواية **"كتاب الأمير"** يشتغل بشكل مكثف.

واللافت للانتباه أنّ هناك مفارقة في نهاية الأمير عبد القادر والقس مونسينيور ديبوش، إذ نجد القصة تبتدئ من نهايتها، فنلفي الخادم جون موبي(Jean Maubet) ينجز مهمته الإنسانية، فينقل رفاة الأسقف مونسينيور أنطوان ديبوش(Monseigneur Antoine Dupuch) من مدينة بوردو الفرنسية إلى الجزائر بعد ثماني سنوات من موته. والجدير بالذكر أنّ الوصية/النهاية لم تتحقق إلاّ بعد نثر رماد جسد مونسينيور أنطوان ديبوش في مكان وزمان محددين(البحر/الفجر). والطريف هنا، أنّ افتتاحية "الأميرالية(!)" التي تقدمت الوقفة الأولى من **"باب المحن الأولى"** قد انطوت على انغلاق تجلى في إنجاز وعد مونسينيور ديبوش؛ وفي الآن ذاته اشتملت على انفتاحين غير مكتملين؛ فأمّا الأوّل فيتكشف لنا من خلال افتتاحية كتاب مونسينيور

---

[1] عمر حفيظ، كتاب الأمير "لواسيني الأعرج"، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمّان، العدد ٩٢، الأردن، شباط، سنة٢٠٠٧، ص.٦.

[2] أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "الأمير" لواسيني الأعرج، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، عدد ٢٩، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ديسمبر ٢٠١١، ص.٨٤.

[3] المرجع نفسه، ص.٨٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أنطوان ديبوش الموسوم بـ"**عبد القادر في قصر أمبواز**"[1]؛ وأمّا الثاني فنرصده في ملفوظ الراوي الذي ألمح إلى وشوك انفتاح ذاكرة جون موبي[2] على تفاصيل حكاية لم يستطع التاريخ قولها.

والشأن نفسه نرصده في خاتمة رواية "**كتاب الأمير**"، إذ نجد النهاية غير منتهية، فمن جهة، نلفي الأمير عبد القادر يتهيّأ للانتقال من سجن أمبواز (Amboise)إلى بروسه(Brousse) بوصفها منفى له، ومن جهة ثانية، نتلقى مشهد القداس الجنائزي تحت ظلال الأميرالية، ثم إنزال تابوت مونسينيور ديبوش في مكان مؤقت في انتظار نقله إلى مدفن الكنيسة بعد ثلاثين يوما. وعلى هذا النحو، تتحددالبداية/النهاية: بالدفن النهائي لمونسينيور ديبوش في الجزائر/البحر. والنهاية المعلقة: بالدفن المؤقت لجثمان مونسينيور ديبوش "العودة إلى الفضاء الأليف/الجزائر"، وبخروج الأمير عبد القادر من الأسر والرحيل إلى المنفى. إلاّ أنّ التحقق الفعلي للخاتمة سيتم بالتئام وتكامل نهايتها؛ النهاية المتقدمة الناقصة، والنهاية البنوية المؤجّلة.وفي هذا المقام، لا يمكن إغفال المفارقة التي انطوت عليها حركة الرجلين؛ فحركة الآخر الإنساني/ مونسينيور ديبوش فوق الاحتلال الفرنسي الدموي، بل تصبح حلولا وذوبانا في ماء ورمل وتراب الجزائر؛ لكنّ الآخر/ الاستعمار نفسه يدفع الأمير عبد القادر إلى المنفى بعيدا عن وطنه.

وفي هذا الصدد، يعدّ التأطير الزمني الذي تصدّر الورقة السابعة (**من أوراق سيدي أحمد بن خليل، المدعو"غاليليو"(٣)، الورقة السابعة شتاء١٥٧٠**) من القسم الثالث من أوراق سيدي أحمد بن خليل ضمن رواية "**البيت الأندلسي**" مفتاحا أساسيا لاستكشاف علاقة الأنا بالآخر، ولكن هذه المرة بشكل معكوس لما رصدناه في رواية "**كتاب الأمير**"، إذ يصبح **الآخر هو الأسير**. وتبعا لذلك، فالشتاء مؤشر على سواد نهاية الحلم الأندلسيّ؛ ولاسيّما أنّ هذا الفصل قد غطّى المساحة الأكبر من زمن القصة. ونستطيع القول، في السياق نفسه، أنّ سنة **١٥٧٠** " علامة زمنية مضيئة لأفق توقع المتلقي؛ إذ بالاستناد إليها سيحدّد بؤرة الحكي، وإن كانت الإشارة الزمنية غير صريحة. ومع ذلك، فهذا البياض يحيل على أسر سرفانتيس.[3] وفي الآن ذاته، نجد الورقة العاشرة تنتهي زمنيا سنة١٥٨٠. ولاشك أنّ هذا التأطير الزمني ليس صدفة، فهو يرسم الحدود بين زمن عبودية **سرفانتيس**، وزمن حريته.

إنّ فضاء الأسر في هذه الحالة ليس مجرد خلفية تاريخية، ولا واجهة غرائبية لإدهاش الآخر. إنّه مشيّد خلاّق للحوار بين سرفانتيس وسيدي أحمد بن خليل؛ رغم **السياق الديني** الذي يبني **هويّة الآخر** بشكل قسري ومشوّه. وربما لذلك كان الحب مرجعية جاذبة للطرفين المتحابين، وهنا نستحضر علاقة سيدي أحمد بن خليل بسلطانة، وعشق سرفانتيس لزريدة. ثم إنّ لقاء سيدي أحمد بن خليل مع سرفانتيس، هو في النهاية، تجسيد فريد **للتواصل الحضاري**، وإن تخلّلته القطيعة بين الأطراف جميعها على فترات متفاوتة، وربما غدت انفصالا في لحظة ما. ومهما يكن من أمر فقد تدرّج التواصل بين سيدي أحمد بن خليل وسرفانتيس من السطح إلى العمق. ومن الممكن أن نعاين ذلك من خلال الملفوظات السرديّة التي تحدّد المنظور الخارجي للآخر/سرفانتيس: "لهذا الإسباني، الرجل الأحمر، الرجل الأحمر ميغيل سرفانتس، الرجل الأحمر والنحيف

---

[1] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، ص.٢٠.

[2] المصدر نفسه، صص.١٩، ٢٠.

[3] بيار غينون، سرفانتيس، تر: حسيب نمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.١، سنة١٩٧٩، ص.٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ميغيل، وللحيته الحمراء التي غطت جزئيا وجهه." [1] غير أنّ هذا المنظور سيتحوّل، في نظر إلى الآخر من الداخل. وذلك، بالفعل ما حدده ملفوظ الراوي.[2] يتأكد ممّا سبق أنّ الانفتاح على الآخر قد تنامى من الإعجاب إلى التماهي معه. وتجدر الإشارة إلى أنّنا في هذا المقام أمام انفتاح مزدوج، فالتواصل يستدعي شراكة بين طرفين؛ بين سيدي أحمد بن خليل وسرفانتيس.*

غير أنّ تعديل أفق توقع سرفانتيس قد تم أيضا من خلال مجموعة من الصدمات، ولعلّ أهمها فشل محاولاته الأربع في الهرب من الجزائر*. ولكنّ الخرق الأعظم تحقق بالكتابة، وبالقصة الحلم "دون كيشوت"التي" أنتجها بناء على رغبة في تعديل المتعالي المتحكم في الرواية الفروسية، وذلك بفضل خرقه المستمر و"الإيقاعي" للسيناريوهات التناصية الفروسية. لكن التملي العميق يكشف عن تعديل جوهري نابع من الدليل _ التفكيري المرتبط بالدعوة إلى التعقل ورفض الأوهام...وهي دعوة منطقية، بالنظر إلى زمن إنتاج الرواية، الذي حاقب سقوط الأندلس." [3] ولذلك، فإنّها ستحكي ما كان، وما سيكون بالمفارقة الساخرة.

وإذا كان المتلقي في رواية"**كتاب الأمير**" بصدد رحيل وبالأحرى ترحيل "رجل شرقي باتجاه الغرب فغيّره السجن ومنحه منظورا أكثر إنسانية على الرغم من مرارة المنفى والهزيمة وفقدان الأرض...[نرصد في رواية"**حارسة الظلال**"]رحلة عكسية، رحلة رجل غربي: سرفانتيس باتجاه الشرق، الجزائر، في ظروف سجن مشابه ولمدة هي نفسها، خمس سنوات، وكيف أنّ الزمن غيره وغير رؤيته تجاه الحياة وتجاه من كان يعتبرهم أعداء. أخطر شيء هو الفهم الأعمى للآخر والمسطح...عمل شاق جدا تدخل فيه ملابسات الحروب الدينية القاسية وسقوط الأندلس وبداية ظهور محاكم التفتيش المقدس وبزوغ المجتمع الجديد، أو ما سمي كذلك؟ الذي بنى مشروعه الحداثي على القتل والجريمة والإبادة. هذا المسلك هو الذي مهد الجريمة والأنانية للإنسانية." [4] إذن، في هذا النص السردي حوارية بين أفقين، أفق الذات وأفق الآخر، الآخر الذي يبحث عن ذاته في فضاء الآخر، الشيء الذي يجعل **الهوية أفقا إنسانيا** أرحب. وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أنّ البحث هنا مزدوج الرؤية، وهو قائم على الحركية والانفتاح والخرق؛ إذ لا يتوانى الراوي حسيسن المشارك في الحكي والصحفي الإسباني فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا حفيد سرفانتيس من التورط في مغامرة استكشاف أنقاض ذاكرة مشتركة؛ **وهوية متحولة** تذاوتت فيها الأنا والآخر.

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، صص.٢٥٨،٢٥٩،٢٦١،٢٦٤،٢٦٧.

[2] ينظر، واسيني الأعرج، البيت الأندلسي(Mémorium)، صص.٢٦٢،٢٦٤،٢٦٥،٢٧١،٢٩٢.

* سيتغير، أيضا، م نظور سرفانتيس للفضاء والإنسان وفق مبدأ التدرّج، بل سيصبح الراوي سيدي أحمد بن خليل سرّ روايته **"دون كيشوت"**. ثم إنّ الكتابة نفسها أفق مشترك بينهما. ينظر المصدر نفسه، صص.٢٨٧،٢٨٨،٢٩٠،٣٠٧،٣٠٨

* سُجن سرفانتيس خمس سنوات في الجزائر، وحاول خلالها الهرب أربع مرا ت، فالأولى سنة ١٥٧٦، والثانية سنة ١٥٧٧، والثالثة سنة ١٥٧٨، والرابعة سنة ١٥٧٩.ينظر واسيني الأعرج، البيت الأندلسي (Mémorium)، صص .٢٩٥،٢٩٨،٣٠٠،٣٠١.وينظر أيضا بيار غينون، سرفانتيس، تر : حسيب نمر،صص.٤١،٤٢.

[3] عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.١، سنة ٢٠٠٨، ص.٧٦.

[4] واسيني الأعرج: الكتابة داخل الألم والانكسارات، حاوره : كمال الرياحي، تونس /٢٣أفريل٢٠٠٩، ضمن واسيني الأعرج هكذا تكلم ..هكذا كتب ..تقديم وإعداد: زهرة ديك، منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، سنة٢٠١٣ ، ص.٢٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ضمن هذا الأفق، قرّر الراوي حسيسن في رواية"**حارسة الظلال**"[1] اختراق الصمت بالكتابة ليمنح حكاية المدينة حياة ثانية. ومن ثمّ ألحّ على أنّ ما سيرويه يختلف عن كل ما حكي له أو رواه قبل زمن الصمت. لقد توجّب عليه ألاّ يذكر شيئا ممّا حدث له بعدما بتر الرجال الملثمون لسانه وذكره. ولمّا رُحّل الراوي الثاني/ فاسكيس دي سرفانتيس داليريا استعاد ذاكرته التي تدحرجت في الفراغ المظلم لحظة البتر. ومن مكان مجهول، وعلى الرغم من الحضور المبتور، يبرم مع المروي له ميثاقا. فهو حريص على ألاّ يُسأل عن مكان تواجده، ولا عن اسمه. وأمّا المتلقي فله حق ملء الفجوات الشاغرة. وعن هذا العقد المفترض ينجم التفاعل المحفوف بالخوف المفجع. وهنا تكتسب الكتابة القدرة على إضاءة الحقيقة واستعادة جرأة الكلام، وشهوة الحياة. وعلى ما يبدو، فإنّ بتر اللسان والذكر لن يثني الأصابع العشرة عن إفشاء أسرار حكاية المدينة التي **فقدت هويتها**. بيد أنّ الانفلات من الصمت لا يبدأ إلاّ باستحضار الفضاء المديني: " الجزائر، أيتها المومس المعشوقة...ها هي ذي الجملة البدئية، الجملة الاسمية الصغيرة الضائعة التي كانت تنقصني للخروج من دائرة البياض. إنّها كافية لوحدها لفك عقدة هذه الآلة الكاتبة."[2] ومن أجل ذلك استبدل صمت اللسان بصوت الكتابة. وعبر العودة إلى الماضي ستنجلي **الهوية المكانية** المتلاشية في **العتمة**.

إذا كان الاسترجاع ينطلق من زمن نهاري، فإنّ خفّة الصباح سرعان ما تضمحّل، لتصبح المدينة ثقيلة لا تطاق. هذا الإحساس الخانق هو الذي يتملك الراوي في الطابق العلويّ من قصر الثقافة. وهنا نعاين انحصاره في فضاء معتّم. فالمكتب المعلّق خرب، وقصر الثقافة دهليز، وساحته الواسعة جدباء، ولا يظهر ماء نافورتها إلاّ إذا كان الوزير موجودا. وهذا يعني كارثية رمز **الهوية الثقافية**. ومن ثمّ بالإمكان ملاحظة أنّ علاقة الراوي بالفضاء غير مريحة. ولربما كان الانجذاب إلى وردة الكاسي الحمراء تعبيرا عن الحنين إلى **هوية/ مدينة أندلسيّة ضائعة**. ولمنزلتها العظيمة في نفسه صارت طقسا يوميّا يستدرج الموت لحظة اقتنائها الحذر. وهنا، أيضا تلميح إلى منفى الموريسكي الممتد في الحاضر. والتعلق بالوردة " محاولة لاسترداد الفردوس المفقود، وبالتالي فهو شكل خفي من أشكال مقاومة الانصياع، أو لنقل هو مظهر لاشعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق. إنّه احتجاج مقنع ضد البرهة المفرغة، ومحاولة تعويضية لخلق برهة الفرح المنهوبة."[3] لذلك كان لابد على الراوي أن يتحدّى مدينة اللامعنى، والعبث، والأخطار. بل إنّه يتخذ من جنون المغامرة إمكانية لخرق حالة الخوف التي طمست **هويّة المدينة**: "تعرية المدينة أمام دون كيشوت هي بالنسبة إليّ كذلك إعادة اكتشاف بعدما ضيعت ملامحها الأساسية."[4]ولم تصمد أمام محنة المحو.

فضلا عن ذلك، فإنّ **دون كيشوت الحفيد** لا يكف عن اقتفاء مسارات الجد عبر محاكاة رحلته القديمة. والمدن، في هذا الرحيل مفاتيح مهمّة للذاكرة المنسية، وهي أيضا علامات عن الأماكن العذراء المسكونة بالانتظار. ومن خلال الوصول إلى الجزائر العاصمة ستحدّد آفاق المغامرة: "مهمتي الكبرى تبدأ الآن، في الأماكن الفعلية التي اقتيد إليها في هذه المدينة، الميناء،

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، سنة٢٠٠١، صص.٩، ١١، ١٣.

[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.٩.

[3] يوسف اليوسف، الغزل العذري، دار الحقائق، ط.٢، سنة١٩٨٢. ص.٣٩.

[4] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.٣٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المغارة، المدينة القديمة، وكل ما هو مفيد لفهم هذه التجربة الاستثنائية التي عاشها سرفانتيس..."[1] ولعل هذه المعاينة المباشرة هي التي ستجعل المروي له مستعدا للتواصل، وبخاصة أنّه يتلقى حكاية مدينة رويت من قبل. غير أنّ هذا لا يعني بالضرورة تطابق فضاء الحكايتين. نلمس ذلك منذ لقاء دون كيشوت بالمدينة. لقد سحرته من أول نظرة. وعلى الرغم من حالة الافتتان في الميناء، فإنّ تجربة الاتّصال الساحر سرعان ما تهتّز بفعل امتلاء النزل. ويعني هذا الاكتظاظ أنّ الخوف هو الذي يحشر الناس في الأمكنة. ولمواصلة الرحلة ينتقل فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا من دهليز قصر الثقافة إلى بيت جدة حسيسن التي خسرت مدينة الحاضر، واندفنت في عمق حلم **مدينة أندلسية/ هوية** مفقودة. وهكذا سيلتئم الماضي بالراهن، ويتماهى الزائر بالجد الأندلسي التائه. وحتى لا يقوّض الراوي لذة اكتشاف **هوية الفضاء** يجنح إلى تأجيل حكي قصّة تجميل المكان الفاسد. ولابد من الانتباه في هذه المرحلة من الرحلة إلى أنّ المدينة تكتب بأكثر من طريقة. فهناك المسجّلة، والمصورة، والوشم، والحكي الشفاهيّ، والكتابة التي تتبوأ المقام الأول. "فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال والقوة. وبهذا المعنى، تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها."[2] ومصير المدينة التي تقاوم التدمير والنسيان.

واضح، حتى الآن، أنّ الباحث عن أسرار الجد سرفانتيس لا يتواصل مع المدينة إلاّ عن بعد. وبالتحديد من موقع عال. يمكن إدراك ذلك من خلال التواجد في شرفة الميناء، ثم الصعود إلى الطابق العلوي لقصر الثقافة، فالتموقع في شرفة الطابق الخامس من بيت الضيافة. وكما يبدو فإنّه مازال مأخوذا بسحر المدينة الظاهري. ومن ثمّ فهو غير قادر على التمييز بين الضباب الرومانسيّ، والأدخنة الكثيفة التي أعمت الهطار، وألبست الصباح جلباب اللّيل. وليس من المصادفة أن تكثّف عتمة المكان بالخوف وأخبار الجريمة. ولاريب في أنّ الاقتراب من مفرغة وادي السمّار سيجعل الصورة الفضائية أكثر غورا في السواد. صحيح أنّ دخان الحرائق علامة على ذلك، غير أنّه يتعالق مع عناصر أخرى موسّعة لأفق القتامة.

وما إن يصل الراوي وحفيد سرفانتيس إلى المفرغة حتى يجابهان بالحواجز، وبنظرة الحارس السوداء، وبوجه شفيق المكفهر. كما أنّ المكان يخضع في تسييره إلى سلطة الظلال. لذا الحرق الوهمي قناع يحجب نهب المدينة، وحجاب يواري جريمة **اغتيال الهوية/الذاكرة**. وبناء على ذلك سيتغير مسار الرحلة، حيث يتمّ الانتقال من الأمكنة المرتفعة إلى المخبأ الأرضي بعد إغراء مسيّر المفرغة/ المصنع. ولهذا فإنّ نزول أدراج المخزن ينبئ أنّ هناك حركة نحو ما هو مخفيّ. وفي هذه الحالة سيحصل اجتياز الأدراج نصف المضاءة إلى قاعة التحف لتنتهي دركات التوغل إلى زاوية مظلمة في نهاية بهو قليل النور. وفي هذا السجن غير الرسمي **يعتقل التاريخ وتباع الذاكرة المسروقة**: القطع الأثرية، اللوحات النادرة، والمخطوطات النفيسة المكفنة بالانتظار والمدفونة في عزلة الحاضر.

ونلاحظ في المرحلة الثانية من الرحلة أنّ مناطق العبور التاريخية مندثرة، حيث تعرضت إلى الهدم، ومسخت مرآبا كبيرا للسيارات السياحيّة، ليباع في نهاية المطاف، ويقتل كل من يفضح قصة التدمير. وإذا كان الميناء القديم قد حافظ على وجوده التاريخي، فإنّ الحفيد لن يستطيع تلمس آثار الخطوات الأولى للجد بعدما تحوّل إلى منطقة عسكرية ممنوعة، مما يعني أنّ

---

[1] المصدر نفسه، ص.٣٣.

[2] والتر، ج، أونج، الشفاهيّة والكتابيّة، تر : حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد ١٨٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،سنة١٩٩٤،ص.٦٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هناك **تحويرا** قد طال أصل **الهوية الفضائية البكر**. هكذا نرى أنّ ما تبقى من المدينة القديمة مهدّد بالمحو. بل إنّ المحطّات الثانوية هي الأخرى ضحيّة التحطيم. ويرسّخ هذا الفعل الهمجي تكسير تماثيل حديقة التجارب النباتيّة وتغطية أحواضها بالإسمنت الأسود، وإهمال بقايا العين المائية الموريسكيّة ومقهى البلاطان، وقبر الفيلا الأندلسيّة التي ظلت متّقدة فقط في ذاكرة الجدة. ولكن، على الرغم من القتامة الداخلية الناجمة عن مشاهد الخراب، فإنّ الصعود إلى مغارة سرفانتيس قد تحقق. وهنا تبدو المفارقة بين مغارة الصورة الحيّة، ومغارة الحقيقة التي صارت مزبلة. وما انحدار الراوي ومرافقه من قمّة الخراب إلاّ تأكيد على **المسار التراجيدي لهوية المدينة**.

من البدهي، إذن، أن يساق فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا مكرها إلى المصير الشقيّ نفسه. وبالأخص حينما يقع أسيرا للرجل الغامض المتنكر وراء نظارتين سوداوين. ويمكن أن نلاحظ أنّ السيارة السوداء التي غيبته في ظلمات السجن، هي الأخرى، تندرج ضمن استراتيجية **تعتيم الهوية**. وكنتيجة لذلك يجد الراوي نفسه ضائعا داخل سراديب الخوف والموت، ومتنقلا بيأس بين مقر الأمن المركزي، والمديريّة العامة للأمن الوطني ووزارة الداخلية. وقد كان من شأن هذه الحركة الخائبة أن تكشف صورا جديدة من **خراب الأمكنة**: حرق مقام سيدي عبد الرحمن، واغتصاب الأملاك العقارية الجامعيّة.

خضم التيه الشاسع يحيا الراوي حياة السجين، فلا فرق بين المحبوس داخل الأسوار، والمحاصر في الخارج الضيّق. وهنا نرى بوضوح **خيبة فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا في العثور على مدينة الحلم**:"مدينة أخرى تنشأ الآن في داخلي وربما في أعماقنا جميعا، داخل هذه الحالة من اللاجدوى والعبث."[1] وهنا تتجلى القطيعة مع المدينة التي تحوّلت إلى كيان لا ملامح ولا ذاكرة له. ثمّ إنّ واسيني الأعرج لا يعتمد فقط من خلال الراوي على السرد الاستذكاري في استعادة فضاء متلاش، وإنّما يعتمد أيضا على "مبدأ التركيب والتقطيع...فيقتطع عوالم معلومة من فضائها المخصوص ليحوّلها إلى فضاء آخر غريب عنها فتصبح صورة المكان صورة تشكيليّة قائمة على تقنيتي الكولاج والمونتاج...فالكولاج في ظاهره "تعنيف" مواد مختلفة عن طريق التقطيع أو التمزيق أو الانتزاع...وتحويلها من مكانها الطبيعي وإقحامها داخل فضاء غريب عنها بحثا عن "واقعية جديدة" للأشياء ، وواقعية المكان الجديد في الجزائر، كما تقدمه حارسة الظلال، هي واقعية الاضطرابات والتشويش والاختلال ويمكن اختزالها في عبارة "لا شيء في مكانه".[2] وقد تمخض عن هذا الوضع ترحيل المغامر الإسبانيّ، وطرد الراوي من وظيفته، ثمّ بتر لسانه وذكره. ويتّسق قطع عضوي الكلام والتخصيب مع آخر صورة رصدها حسيسن للفضاء من نافذة الطابق العلوي لقصر الثقافة. إنّ الصورة النهائيّة تتيح للمروي له أن يشهد غرق البحر والمدينة في السواد الحالك. **وهذا بالطبع استشراف لهوية تتبدد**.

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.١٥٥.

[2] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، تونس، ط ١٠. سنة ٢٠٠٩، صص.٨٤،٨٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولاريب في أنّ كوردلّو فاسكيس دي سرفانتيس داميريا المكتوب في عتمات الأسر يعدّ كتابة ثانية للمدينة التي **فقدت روح ذاكرتها وهويتها**. والواقع أنّ حفيد سرفانتيس قد رُحّل إلى سجون تحت أرضية متعدّدة، وهو معصوب العينين بغطاء أسود، كما ارتبطت لحظة إبعاده بعبور سجن الميناء الواقع في الطابق الخامس المطل على البحر، والمدينة التي خذلت مغامرته. بل يمكن القول أنّ تطابق رحلة الجد[1]، ورحلة الحفيد على مستوى وسيلة النقل (**مركب الشمس/سفينة السكر**)، وزمن الأسر (**خمس سنوات/خمسة أيام**)، هو أيضا إعلان عن لقاء لم يتم بينهما، وبين الجزائر التي شرّعت دهاليز الموت المظلمة لعشاقها. **ولكن تبقى الكتابة الفضاء الممكن لإنجاز التواصل الحقيقي وإحياء موات المدن.**

من الواضح، إذن، أنّ استقبال المدينة في رواية "**حارسة الظلال**" قد تمّ من منظورين، **منظور الأنا ومنظور الآخر**؛ ممّا جعل المتلقي يتوقع استقبال صورتين متباينتين للفضاء نفسه؛ غير أنّه يكتشف في نهاية المطاف منظورا واحدا؛ ولكن بتلوينات تكاد تكون طفيفة. "وهنا يتحصل لدينا تبادل للأدوار السردية، فبعد أن كان السارد،"الأنا"البطل،"حسيسن" يروي قصة "فاسكيس" و"حنا"الموريسكية، يتحول، بواسطة لعبة فنية أو مخاتلة سردية هي "كورديلو" فاسكيس إلى شخصية ضمن شخصيات أخرى سردية ظهرت في الرواية، فامتزجت المذكرات بالسيرة الذاتية وبالتخييل أيضا، إنّها مذكرات "فاسكيس" الواقعية الكابوسية، وذكريات"حنا" المتخيلة، ويوميات"حسيسن"، وتاريخ إنسان، وذاكرة مكان، انصهرت جميعا واستجمعت قواها لتربك الزمن وتخلخل بنيانه." [2]وهنا، تغدو كتابة الفضاء كتابة مضاعفة؛ وبخاصة أنّ فاسكيس دي سرفانتيس داميريا يستعيد في الغالب فضاءات اختبرها من جهة جده الأوّل ميغيل سرفانتيس تجربة وكتابة، واستكشفها بنفسه من جهة ثانية من خلال الرحلة التي قام بها إلى مغارة سرفانتيس، ومن خلال الكتابة أيضا (**كوردلّو دون كيشوت**).وبالإضافة إلى وجهة نظر المذكرات، هناك كذلك وجهة نظر حسيسن الذي تعالى على آلام بتر لسانه وذكره، ليكتب الجزائر: مدينة اللامعنى والعظمة والحرية والخطيئة والعشق. وكأنّنا في هذه الحالة أمام **كتابة مرآوية للهوية الفضائية**، يتقاطع ويتداخل فيها أكثر من منظور.

وهكذا، يتضح ممّا سبق أنّ الكتابة لا يتوسل بها فقط لكتابة الهوية، بل يبحث أيضا من خلالها عن الخفي والمختلف في الذات نفسها. "في هذا المستوى لا يعود للمماثلة والتطابق أيّ دور معرفيّ أو جمالي، بل إنّ المماثلة تصبح مستحيلة. وتصبح الهوية قائمة لا في التطابق والتماهي، بل في التباين والاختلاف...الكتابة في هذا المستوى استقصاء لإعادة تكوين العالم. وفي هذا ما قد يوضح كيف أنّ الكتابة في المجتمع العربي تمتزج بالهوية على نحو يستدعي دراسة ملحة لمستوى العلاقة في هذا المجتمع، بين الإنسان والوجود...ذلك أنّ الهوية في هذه العلاقة ليست هوية الكينونة، بل هوية الانتماء." [3] في هذا الإطار، ألفينا الشخصيات المقموعة والمهمشة في النصوص السردية السالفة، تتخذ من الكتابة وسيلة لتأكيد حضورها في الفضاء الذي تنتزع منه بالقوة سواء من طرف الاحتلال أو من الأنظمة المستبدة. غير أنّ الشعور بهذا الانتماء يبدو مهزوزا وميؤوسا

---

[1] ينظر، بيارغينون، سرفانتيس، تر: حسيب نمر، صص ٣٨ إلى ١٣٠.

[2] سليمة، لوكام، متون وهوامش، قراءات في روايات، دار سحر للنشر، تونس، سنة٢٠١٢، صص١١٩، ١٢٠.

[3] – أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف) دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.٢، سنة٢٠١١. صص٢٥، ٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

منه في رواية "**وقع الأحذية الخشنة**"[1] التي تفتتح وتختتم بالموت (**فضاء المقبرة**)، إذ تقف سيلفيا أمام قبر عيد عشاب، ويعود الراوي العاشق بعد عشرين عاما بحثا عن مريم التي أصبحت وابنتها سارة قبرين. ويتعزز هذا التصور، أيضا، بالبياضات التي طالت مذكرات عيد عشاب.

وإذا كانت رواية "**كتاب الأمير**" قد جسدت التواصل الحضاري بين الأنا والآخر في سياق الحرب، ورواية "**حارسة الظلال**" قد كشفت الإكراهات التي أعاقت هذه العلاقة في السلم، فإنّ رواية "**وقع الأحذية الخشنة**" قد أبرزت التواصل المستحيل بين الأنا والآخر من خلال إجهاض تجربة الحب بين عيد عشاب وسيلفيا بسبب اختلافهما في الدين. واستنادا إلى هذا العزل أفصح عيد عشاب من خلال مذكراته عن وحدته، في قفر السواد حيث لا أشعة ولا بياض. فالأب أطفأ الشمس بغيابه، والحرمان من المحبوب جرفه إلى الهلاك. وهو الذي لم يملك من المدينة سوى نافذة العشق المطلّة على سيلفيا. بل حتى هذه الكوة الصغيرة المضاءة سمّرت. وفتحت بدلا عنها نافذة مشرعة على الفراغ والعفونة. لهذا تكاد تكون الكتابة عند عيد عشاب مجرد مرثية للذات المقصيّة من فردوس الحب. إنّه يجزم في **باب البدايات** بأنّ الشمس قد انسحبت[2]، ويجهر في **باب اليأس** أنّه ينقاد بشوق نحو الموت[3].

ومن جهة ثانية، تكشف الحكاية أنّ المسافة بين عيد عشاب وسيلفيا تقاس بالنافذة. فهو لا يتأمل جسدها إلاّ اختلاسا، ومن وراء الستائر. ولذلك استراق النظر إلى نافذة الطابق الرابع من البناية المقابلة مؤشر على علاقة معلقة بين طرفين، وإن بدت الفتاة نورا شفافا وساطعا. وفي الوقت نفسه، نلفيها تضاعف من حضورها بواسطة المرآة إلى حد أنّها تغير ثيابها وكأنّها لا ترى العاشق، ثم تختم المشهد بإرسال قبلة وكأنّها تراه. إلاّ أنّ عيد عشاب، وكما لو أنّه لم يحظ بحاجته من خلال النافذة والمرآة، يلوذ، أيضا، بمرآة الحلم ليتمتع **بصورة الآخر المفقود**. ومن الواضح أنّ الكبح الاجتماعي للحب سيفضي بالعاشق إلى الانكفاء وراء الستائر ليطل من النافذة على غرفة سيلفيا التي يجدها معتمة، ومفرغة من الحياة. ولابد من التذكير بأنّ هذا الانسداد مرتبط **بباب الجنون**[4]. ومع ذلك، هناك وضعية أكثر أهمية في بنية الانغلاق. إذ تتأكد استحالة التواصل مع الآخر من خلال النافذة المسمّرة[5]. ومن ثم تكون النافذة البديلة منفتحة على الفراغ والنفايات. وهكذا، تقدم هذه الرواية التي كتبت قبل النصوص السالفة بمدة مهمة (**١٩٨**) الهوية بوصفها انغلاقا على الذات. وهذا يعني أنّ هناك تحوّلا بالغ الأهمية؛ إذ لمسنا انفتاحا على الآخر المتعدد الأصوات واللغات والخطابات والثقافات.

هذه بعض أسئلة الهوية التي واجهتني في روايات واسيني الأعرج، وفي الحقيقة هي أسئلة ذات طابع خاص لما تنطوي عليه من تعقيد وحساسية، رغم ما يبدو فيها من بساطة استنادا إلى ظاهر تراتبية منظورات النصوص السردية الواسينية للهوية. ذلك أنّ الحدود التي تفصل بينها رهيفة جدا، لذا كان من الضروري التعامل مع هذه الفواصل بحذر، إنّها مطلب إجرائي فحسب؛ وإلاّ كيف يمكن انتهاك التعالق والتفاعل بين مستويات تظهير خطاب الهوية التي قاربناها سلفا؛ إذ لا يمكن اختزالها

---

[1] – واسيني الأعرج، وقع الأحذية الخشنة، طوق الياسمين، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، سنة٢٠٠٢.

[2] ينظر، واسيني الأعرج، وقع الأحذية الخشنة، طوق الياسمين، ص. ٢٥.

[3] ينظر، المصدر نفسه، صص.١٢،١٣،١٤.

[4] ينظر، المصدر نفسه، صص.٧٤،١٤١،١٤٢،١٤٣.

[5] ينظر، المصدر نفسه، ص. ٣٤٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في مستوى واحد، وبخاصة في إطار تمثلها جماليا ومعرفيا. وهنا نتبين بوضوح علة تدرجنا من **الهوية الوطنية (المأزق الإيديولوجي)**، إلى **الهوية الثقافية (الطمس المضاعف)**، **فآفاق الهوية (أنا الآخر)**. بيد أنّ هذه الرؤية المنفتحة على الهوية، هي في العمق تختلق مركزية جديدة لها، إذ تصبح المرجعية الإيديولوجية التي ينتصر لها الروائي ضمنيا أو تصريحا قيدا لها، بل تغدو هذه المركزية مضاعفة حينما يتبنى واسيني الأعرج آلية الثنائيات في مساءلة مسألة الهوية، سواء على مستوى المنظور أو الشخصية أو الفضاء والزمن. وعلى خلاف ذلك نرصد أيضا هوية حائرة، ضائعة، مضطهدة، ولكنّها في بحث دائم عن حضورها في أقاصي الغياب والغيرية. وفي نهاية المطاف، نستطيع القول أنّ هذه المفارقة هي التي تسم سؤال الهوية في روايات واسيني الأعرج بحساسية إنسانية مرهفة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الوظائف الإحالية للضمائر الشخصية في رسالة المعاش والمعاد للجاحظ

د. مفلاح بن عبد الله، مختبر اللغة والتواصل
المركز الجامعي أحمد زبانة بغليزان/ الجزائر

الملخص

تعتبر الإحالة من أهم آليات الاتساق النصي؛ حيث إنها تحيل إلى العلاقات بين العبارات وّالأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يُدَلّ عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما. وتهدف هذه الدراسة إلى تحليل رسالة "المعاش والمعاد" للجاحظ في ضوء لسانيات النص والكشف عن دور الضمائر في تماسك نصوصها. وقد تأسست الدراسة على ركنين أساسين أولهما نظري تأسيسي، يذكر بأهم التصورات النظرية المتصلة الإحالة وأنواعها، وأما ثانيهما فتطبيقي يحاول النفاذ إلى بنية المدونة، مستطلعا ومستكشفا عن البنية الإحالية للضمائر التي أسهمت في صنع التماسك الدلالي لنص المدونة.

كلمات مفتاحية: الاحالة، الاتساق، لسانيات النص، تحليل الخطاب، الضمير.

الإحالة

الإحالة في اللّسان "المحال من الكلام ما يعدل به عن وجهه، وحوّله جعله مُحالا، وأحال أتى بمّحال، ورجل محوال: كثير مُحال الكلام ... ويقال أحلتُ الكلام أَحيلُه إحالة إذا فسدته..)[1]

وهي عند اللسانيين "العلاقة بين العبارات وّالأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يُدَلّ عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما؛ إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص، الذي يشمل كل السياقات والأحداث والوظائف التداولية لكل عنصر من عناصر النص على اعتبار أنه بديل لما هو موجود في الخارج"[2]؛ أي أنها تقيم علاقات بين الملفوظات وما تحيل إليه من معان أو مواقف وأشياء وتستنجد بعبارات أخرى تعرف من السياق أو يدل عليها المقام، وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم[3].

وتعد الإحالة من أهم آليات الاتساق التي تساهم في ربط أجزاء النص ببعضها البعض ربطا لفظيا/ نحويا أو مفهوميا دلاليا، وتكمن أهميتها في أنها تمد "جسور الاتصال بين الأجزاء المتباعدة في النص؛ إذ تقوم شبكة من العلاقات الإحالية بين

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، (بيروت، دار صادر، د.ت)، مادة (حول)، ج ١١، ص ١٨٦.

[2] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة ء، تمام حسان، عالم الكتب،٢٠٠٧)، ط٢، (القاهرة، ص ٣٢٠.

[3] ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، (الدار البيضاء، توبيقال، ١٩٩٠)، ٨٠. وأحمد عفيفي، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط١، (القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١)، ص١١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العناصر المتباعدة في قضاء النص فتجتمع في كلّ واحد (من تلك الأجزاء) عناصره متناغمة"[1]. وقد اشترط اللسانيون أن تكون العلاقة القائمة بين المحيل والمحال إليه علاقة خاضعة للقيد الدلالي في حين لا يلزمها القيد النحوي، كما اشترطوا أيضا أن تكون بينهما علاقة تطابقية[2].

وتنقسم من الإحالة من حيث النوع إلى إحالة مقامية وأخرى نصية:

أولا/ الإحالة المقامية: هي الإحالة إلى خارج النص، أو الإحالة لغير المذكور ـ بمصطلح روبرت دي بوجراند ـ وهي تحيل على ما هو خارج اللغة أي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم، ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى المقام ذاته، في تفاصيله أو مجملا إذ يمثل كائنًا أو مرجعا موجودا مستقلا بنفسه، فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم"[3].

وتعتمد الإحالة المقامية في الأساس على السياق ومقتضى الحال، (خارج حدود النص)، وتأويلها في عالم النص يحتاج تركيزا على عالم الموقف الاتصالي لهذا العالم النصي[4]، الأمر الذي يستدعي وجود تفاعلا متبادلا بين اللغة والموقف، فالموقف يؤثر بقوة في استعمال طرق الإجراء، ولكن بعض الأعراف ستكون مع هذا موضع رعاية في هذا المجال[5].

ويحتاج هذا النوع من الإحالة "إلى جهد للكشف عنها وإيضاح كيفيتها، وتأويل العنصر غير اللغوي الذي يحكمها الموجود خارج النص، ويستعان في تفسيره بالسياق أو المقام الخارجي، والإشارات الدالة عليه"[6].

ثانيا/ الإحالة النصية: هي الإحالة إلى داخل النص، أو الإحالة لمذكور، تعمل على الاتساق داخل النص وربط أجزائه ربطا يكون باتجاهين السابق ويسمى إحالة قبلية، واللاحق ويسمى إحالة بعدية؛ وهذا وفقا لعمل الضمائر الفاعلة داخل النص؛ إذ أنها " تحيل إحالات قبلية نمطية أو بعدية، ويندرج ضمنها ضمائر الغيبة إفرادا أو تثنية أو جمعا :(هو، هي، هم، هن، هما...)، فحين نتحدث عن الوظيفة الاتساقية لإحالة الشخص، فإن صيغة الغائب هي التي نقصد على الخصوص ويصدق كل ما قيل عن الضمائر المحيلة إلى الشخص على ضمائر الملكية"[7].

وتسهم الإحالة النصية بشكل جلي في " تحقيق التماسك النصي، من خلال الوحدة الإحالية بين المحيل والمحال عليه، والامتداد الإحالي؛ حيث يسهم هذا الامتداد في الوحدة الموضوعية، وذلك عندما تتوالى الإحالات على عنصر إشاري ما، وتكون

---

[1] سعيد البحيري: دراسة لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، ط١، (القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٥)، ص ٨٩. سعيد البحيري: دراسة لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، ط١، (القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٥)، ص ٨٩.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل لانسجام النص، ط١، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١)، ص ٢١/١٧.

[3] العربي، ١٩٩٣، الثقافي بيروت، المركز نصا، ط١، (به الملفوظ يكون فيما بحث النص: نسيج النّاد، الأزهر ص ١١٩.

[4] روبرت دي بوقراند، النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص 332

[5] روبرت دي بوقراند، النص والخطاب والإجراء، مرجع سابق، ص339

[6] سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص ١٠٥.

[7] محمد خطابي، لسانيات النص، مرجع سابق، ص ١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هذه الإحالات متضمنة في تراكيب تتوافر على معلومات يقدمها النص من المرجع الذي تشترك العناصر الإحالية مع العنصر الإشاري المحال عليه"[1].

١. **الإحالة القبلية/ الإحالة على سابق:** وهي " تعود على مفسر (Antécédent) سبق التلفظ به، وفيها يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد المضمر، وليس الأمر كما استقر في الدرس اللغوي إذ يعتقد أن المضمر يعوض لفظ المفسر المذكور قبله، فتكون الإحالة بناء للنص على صورته التامة التي كان من المفروض أن يكون عليها، فهي تحليل جديد له (Reprocessing) من حيث هي بناء جديد"[2]،وهي أكثر الإحالتين دورانا في هذه المدونة.

٢. **الإحالة البعدية/ الإحالة على لاحق:** وهي تحيل إلى عنصر لاحق في النص؛ أي أنها تعود على مفسر سيليها، تعوضه بداية، ويسهم هذا النوع من الاحالة في جذب المتلقي إلى دائرة الانتظار والتوقع؛ "فالألفاظ التي تحيل على اللاحق هي التي تجبر المتلقي على الانتظار لمعرفة المرجع الذي ترتبط به – غالبا – المعلومات المتضمنة في الجمل المتوفرة على عنصر إحالي مبهم؛ لا يشترك مع عناصر إشارية سابقة في الإحالة، ولا يمكن للمتلقي تأويله اعتمادا على سياق الموقف"[3].

وتعتمد الإحالة النصية على روابط تختلف من حيث مداها ومجالها؛ فبعضها يقف في حدود الجملة الواحدة يربط عناصرها الواحدة منها بالآخر، أي بين العنصر الإحالي ومفسره، وتسمى إحالة ذات مدى قريب، وبعضها يتجاوز الجملة الواحدة إلى سائر الجمل في النص فيربط بين عناصر منفصلة ومتباعدة من حيث التركيب النحوي، وتسمى إحالة ذات مدى بعيد[4].

وتتسم هذه الروابط بمجموعة من السمات لخصها أحمد عفيفي في الآتي[5]:

١. أنها خالية من الدلالة، فلا تحتوي على شيء بذاتها وإنما بما تشير إليه، وتحيل إليه من صفة أو ذات أو شيء.
٢. يتسع مداها عند التطبيق، فتارة يحيل الربط إلى شيء سابق، وأخرى يحيل إلى شيء لاحق، وتارة يحيل إلى ما هو قريب، وأخرى إلى ما هو بعيد، وتارة يحيل إلى معنى، وتارة إلى ذات، وتارة يحيل إلى جملة، وأخرى إلى مجموعة من الجمل.
٣. هي أقصر مما تحيل عليه من ألفاظ.
٤. تخضع عند استخدامها إلى ضوابط تنقدها من الغموض.
٥. تظهر كفاءتها عند استعمالها على قطع طويلة من الخطاب.

أما بالنسبة لنجاح عملية الربط فيعتمد على شروط يجب توفرها أثناء عملية الربط، وهي[6]:

---

[1] ياسين فوزي، الإحالة في النص القرآني، رسالة ماجستير، جامعة الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٣٥، عن نوال بنت سليمان التنيان، الإحالة الضميرية في اللغة العربية، مقاربة تطبيقية في ضوء نحو النص : مقالات خالد المالك في الحوار والاختلاف أنموذجا، ضمن كتاب دراسات في علم اللغة النصي، ط١، (السعودية، منشورات جامعة الأمير نورة بنت عبد الرحمان، ٢٠١٣)، ص٢٤٧.

[2] الأزهر الزّناد، نسيج النص، مرجع سابق، ص ١١٨/١١٩.

[3] نوال بنت سليمان التنيان، الإحالة الضميرية في اللغة العربية، المرجع السابق، ص ٢٤٨.

[4] الأزهر الزّناد، نسيج النص، مرجع سابق، ص ١٢٤.

[5] أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص ٣٢/٢٩، pdf، من موقع www.kotobarabia.com.

[6] المرجع نفسه، ص ٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- ✓ التطابق بين المحيل والمحال إليه من حيث اللفظ والمعنى إفرادا وغيره، وتأنيثا وتذكيرا...الخ.
- ✓ إعطاء القدرة الكافية للمتلقي أن يتعرف على المحال إليه وعلىقصد المتكلم من استخدام الإحالة، وكلما تم ذلك بيسر وسهولة كانت الإحالة ناجحة.
- ✓ وضوح الإحالة وعدم غموضها، ويكون ذلك الغموض بتعدد المحال إلية وإمكانية أن تعود الإحالة إلى كل من هذا المتعدد.

الإحالة بالضمائر الشخصية في رسالة "المعاش والمعاد" للجاحظ

التعريف بالرسالة[1]: هذه الرسالة موجهة إلى محمد بن أحمد بن أبي دؤاد قاضي بغداد بعد والده أحمد بين سنتي٢٣٣ لا٢٣ هـ. وليّ وعزل من قبل المتوكل. وقد توثقت صلة الجاحظ بأبيه وبه. وقد حاول الجاحظ أن يرشده ويوجهه نظرا لحداثة سنّه فكتب إليه عدة رسائل منها رسالة المعاش والمعاد التي استهلها الجاحظ بمقدمة امتدح بها رجاحة عقل القاضي وكرم خلقه، ثم حدد موضوع الكتاب بأنه وصف للطبائع التي ركب عليها الخلق وأسباب شهواتهم وكيف تستمال قلوبهم، وكيف يصرفون الطبائع المذمومة إلى الشيم المحمودة. وقد حوت هذه الرسالة على موضوعات كثيرة يمكن تلخصها في الآتي:

١. الوحدة بين آداب الدنيا والدين؛ فما يصلح استعماله في غدارة الجانب الديني، يصلح أن يستعمل في توجيه شؤون الدينا.
٢. جُبِل الإنسان على استجلاب المنافع ودفع المضار.
٣. الوازع الرادع أمر ضروري في حياة الناس.
٤. التأديب يقوم على أصلين هما الترغيب والترهيب. وهذان الأصلان يصلحان في الدين والدنيا لأنهما أصلا كل تدبير وعليهما مدار كل سياسة.
٥. إقامة العدل بين الناس.
٦. التقليل من الأعداء قدر الإمكان لأن كثرتهم كريهة.
٧. الإكثار من الأصدقاء لأنهم جند معدون له وعون في الشدائد.
٨. التحذير من الكذب لأنه جماع كل شر، ومن الغضب لأنه لؤم وسوء مقدرة، ومن الجزع عند المصيبة التي لا ارتجاع لها.
٩. التحذير من المفاخرة بالأنساب لأنها تورث العداوة بين الإخوان.
١٠. التحذير من العتاب لأنه سبب للقطيعة.
١١. التحذير من المزاح لأن الإفراط فيه يذهب بالهاء.
١٢. التحذير من الاعتداد بالنفس لأن نشر المحاسن من صاحبها لا يليق به ولا يقبل.
١٣. التحذير من أن يولي أموره الجسيمة امرأ لا يكون صلاحه متعلقا بصلاح الحاكم.

---

[1] ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٤)، ج١، ص ٩٠و ما بعدها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١٤. الحث على استعمال الأدب والنصح في معاملة السلطان العادل، وعلى استعمال الحيلة والرفق في معاملة السلطان الأخرق.

التحليل النصي للمدونة

نروم في هذا الشق التطبيقي النفاد إلى المدونة وتحديد الوظيفة الاتساقية للإحالة فيها عبر دراسة أهم أدواتها وأقواها عملا في المدونة، وهي الضمائر.

الضمائر

يحتل الضمير مكانة هامة في الدراسات اللغوية على العموم، وفي الدراسات النصية على وجه الخصوص؛ إذ يعتبر من أهم وسائل الاتساق النصي وأدواته، فلا نكاد نجد نصا ينعدم فيه، أو يمتنع أو يتمنّع عن توظيفه، وقد أخذ أهميته هذه، وشهرته تلك من اتقانه للأدوار التي يؤديها داخل النصوص، فيسهم في تحقق الترابط والتماسك بين أجزائها وهي الغاية الصغرى، ويعين على تحقق الاتساق وهي الغاية الكبرى، وقد عدهابن هشام أحد روابط الجملة، بل هو الأصل[1].

وتسمى الضمائر في الموروث النحوي العربي بالمبهمات وبالمضمرات، بينما يطلق عليها في الدراسات اللسانية الحديثة مصطلح الكنائيات أو الألفاظ الكنائية[2].

والضمير عند أهل اللغة هو ما دلّ على متكلم نحو: أنا، ونحن، أو مخاطب نحو: أنت، وأنتما، أو غائب نحو: هو، وهما، وإنما سمي مضمرا من قولهم(أضمرت الشيء) إذا سترته وأخفيته، ومنه قولهم (أمضرت الشيء في نفسي)، أو من الضمور وهو الهُزال؛ لأنه في الغالب قليل الحروف، ثم تلك الحروف الموضوعة له غالبا مهموسة وهي التاء والكاف والهاء، والهمس هو الصوت الخفي[3].

ويتفرع الضمير في اللغة العربية بحسب مدلوله إلى ما يكون للتكلم فقط، وللخطاب فقط، وللغيبة كذلك. وينقسم بحسب ظهوره في الكلام وعدم ظهوره إلى: بارز ومستتر؛ فالبارز هو الذي له صورة ظاهرة في التركيب، نطقا وكتابة، والمستتر ما يكون خفيا غير ظاهر في النطق والكتابة[4]. وتتفرع أيضا عند بعضهم[5] إلى ضمائر وجودية مثل(أنا، أنت، هو، هي...)، وإلى ضمائر ملكية مثل (كتابك، كتابهم، كتابه...).

وقد حصر المشتغلون بالدراسات النصية وظائف الضمائر في الآتي:

---

[1] ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب، تحقيق: عبد اللطيف محمد الخطيب، ط١، السلسلة التراثية، (الكويت، 2000)، ص47 .

[2] ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والأجراء، مرجع سابق، ص ٣٢٠/٣٢١.

[3] ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد الدين محي عبد الحميد، ط١، (القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير،٢٠٠٤)، ص ١٦٨ .

[4] ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ط٣، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٤)، ج١، ص ٢١٩.

[5] ينظر: محمد الخطابي، لسانيات النص، مرجع سابق، ص ١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١. تستخدم الضمائر عوضاً عن الأسماء والصفات التي لا لزوم لتكرارها، فالربط بالضمير بديل لإعادة الذكر في الاستعمال وأدعى إلى الخفة والاختصار[1].

٢. تُكَوِن مع غيرها من الوسائل نسيجا نصيا عاليا، لذا إذا ظهرت الضمائر فإنها لا تشير إلى أناس أو أشياء فقط بل ترجع وتشير إلى فقرات مذكورة فيما سبق[2].

٣. يعد الربط بالضمير بديلا لإعادة الذكر، أيسر في الاستعمال، وأدعى إلى الخفة والاختصار، بل إن الضمير إذا اتصل فقد أضاف إلى الخفة والاختصار عنصرا ثالثا هو الاقتصار"[3].

٤. تربط عناصر النص بجملته النواة؛ فإذا "طالعنا نصا نفترض أنه بدأ بـ (John) حينئذ يجب أن يتبع بعدد كبير مماثل لجون (...) وهذه الظاهرة تقدم أهمية كبيرة للتماسك الداخلي للنص (...) فجون يمكن أن يحال إليه بشبكة من المرجعيات مثل: He, Him, His والتي تفسر بالمرجعية إلى جون الأصلي"[4].

٥. يحقق الأمن من اللبس، لأنّ إعادة ذكر اللفظ قد يفضي إلى الالتباس في فهم المعنى المقصود؛ "إذ لو كرر اللفظ المذكور مكان ضمير الغائب فربما تُوهِّمَ أنه غير الأول"[5].

ويلخص تَمَّام حسن أهمية توظيف الضمير بديلا عن الاسم الظاهر، فيقول: "إنَّ الضمير يستبدل بالظاهر لأن ذلك أيسر في الاستعمال و أدعى إلى الخفة و الاختصار، بل إنَّ الضمير إذا اتصل فربما أضاف إلى الخفَّة والاختصار .عنصراً ثالثاً هو الاقتصار، و هذه العناصر الثلاثة هي من مطالب الاستعمال اللغوي"[6].

١. **مرجع الضمير:**

ويتفق كل اللغويين على أن من أهم سمات الضمير الإبهام والغموض[7]؛ فهي تشبه الحروف، "ووجه الشبه أنّها لا تستبد بنفسها وتفتقر إلى تقدم ظاهر ترجع إليه فصارت كالحروف التي لا تستبد بنفسها ولا تفيد إلا في غيرها"[8]، لذا فهو في حاجة دائمة إلى مرجع يزيل عنه وحشتي الغموض والإبهام، ويشاركه في فعل إبراز المعنى.

ولمرجع الضمير صورا عدة حصرها "محمد حسنين صبرة" في الآتي[1]:

---

[1] تمام حسان، البيان في روائع القرآن: دراسة لغوية واسلوبية للنص القرآني، ط١، (القاهرة، عالم الكتاب، ١٩٩٣)، ج1 ، ص)!1 .

[2] Halliday and Hassan, context and text, p 28،

نقلا عن صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، ط ١، (القاهرة، دار قباء، ٢٠٠٠)، ج١، ص ١٦٢.

[3] خليل ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ط١، (الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، ٢٠١٣)، ص167 .

[4] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ١٦٧/١٦٨.

[5] الرضي الاستراباذي، شرح الراضي لكافية ابن الحاجب، دراسة وتحقيق يحي بشير مصري، ط ١، (السعودية، منشورات جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية، ١٩٩٦)، القسم الثاني، المجلد الأول، ص ١١١/١١٢.

[6] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص119 .

[7] ينظر: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق حسن حمد، ط1 ، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩)، ج4 ، ص ٢٧٧/٢٧٨.

[8] ابن يعيش، شرح المفصل، ص85 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المرجع المحدد: هو ما كان كلمة واحدة يرجع إليها الضمير وينقسم بدوره إلى قسمين:

المرجع الصريح: وهو المرجع الذي لا يحتاج إلى إعمال فكر ولا إلى طول نظر لأنه لا لبس فيه ولا خفاء مثل قوله تعالى: ﴿قُلْ أَتُحَآجُّونَنَا فِي اللّهِ وَهُوَ رَبُّنَا وَرَبُّكُمْ ﴾ (البقرة[٣٩])، فالضمير" هو "مرجعه لفظ الجلالة " الله."

المرجع غير الصريح: ويقصد به المرجع المفهوم من الكلام والذي يحتاج إلى إعمال فكر وطول نظر ولهذا المرجع صور عدة منها أن يعود الضمير على غير مذكور ومن أمثلته قوله تعالى:﴿ قُلْ مَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُتَكَلِّفِينَ (86) إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِّلْعَالَمِينَ (٨٧) وَلَتَعْلَمُنَّ نَبَأَهُ بَعْدَ حِينٍ ﴾ (سورة ص). فالضمائر في (عليه، وهو، نبأه) تعود على القرآن وهو مفهوم من خطاب الله تعالى للنبي صلى الله عليه وسلم بقوله " قل "ومن قوله " ذكر للعالمين.".

المرجع غير المحدد: ويقصد به أن يسبق مرجعان أو أكثر الضمير، ويجوز أن يرجع الضمير إلى كل واحد منها ومن أمثلته قوله تعالى :﴿اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا﴾ (الرعد-2) فقد قيل إن الضمير في ترونها عائد إلى" السماوات " أي تشاهدون السماوات، وقيل على" عمد "أي بغير عمد مرئية.

٢. **الضمائر المستترة**

الضمير المستتر هو ما يكون خفيا غير ظاهر في النطق والكتابة، وهو قسمان: واجب الاستتار وجائزه، والمراد بوجب الاستتار: ما لا يحل محله الظاهر، والمراد بجائز الاستتار : ما يحل محله الظاهر[2].

بنية الضمائر المستترة في الهونة

الضمير	نوع الإحالة		طبيعة الإحالة		عدد تكراره	النسبة المئوية
	مقامية	نصية	قبلية	بعدية		
أنت	186	/	/	/	186	% 35.97
هو	/	247	247	/	247	% 47.77
هي	/	45	45	/	45	% 08.70
أنا	39	/	/	/	39	% 07.54
المجموع	225	292	/	/	517	%100

[١] محمد حسنين صبرة، مرجع الضمير في القرآن الكريم، ص 15 و ما بعدها، عن لزهر تومي، الإحالة في ضوء لسانيات النص وعلم التفسير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، المركز الجامعي بالبويرة، سنة ٢٠١٠/٢٠١١، ص ٤٩/ ٥٠.

[٢] ينظر: بهاء الدين عبد الله بن عقيل، شرح ابن عقيل، ط٢٢، (القاهرة، دار التراث، ١٩٨٠)، ج١، ص ٩٥/٩٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

جدول رقم (٠١)

يشير الجدول رقم (٠١) إلى أن الضمائر المستترة في المدونة قد وردت في أزيد من سبعة عشر وخمسمائة(٥١٧) موضع، ويُظهر التحليل النصي للعناصر الإحالية في المدونة أنَّ الضمير (هو) قد ورد في فضاء النص وروداً واسعاً بالموازنة مع الضمائر المستترة الأخرى، فقد وظفه الكاتب سبع وأربعين ومئتين(٢٤٧) مرة؛ أي بنسبة ٤٧.٧ %؛ منها خمس وخمسون(٥٥) مرة أحال فيها على لفظ الجلالة (الله)، والبقية أحالت على أشخاص أو أشياء وردت في نص المدونة، وهي في جميعها إحالات قبلية. ومن نماذجه في نص المدونة الآتي:

الأنموذج الأول: قوله: (وقد مكن الله لك من أسباب المقدرة، و **مهّد** لك في تمكين الغنى والبسطة ما لم تنحله بحيلة، ولا بلغته بقوة، لولا فضله وطوله. ولكنه **مكنك ليبلو** خبرك، **ويختبر** شكرك، و **يحصي** سعيك، **ويكتب** أثرك، ثم **يوفيك** أجرك، و **يأخذك** بما اجترحت يدك أو **يعفو**؛ فأهل العفو هو)[1].

يُذكّر الجاحظ في هذا النص القاضي بنعم الله تعالى عليه (تمكين الغنى والبسطة)، ويبين له مآله حفظها، وعاقبة كفرها، وقد اشتمل النص على ضمير مستتر مفرد للغائب **(هو)** الواقع في محل رفع فاعل، الذي تكرر في الجمل الفعلية **(مكن)**، **(يبلوا)**، **(يختبر)**، **(يحصي)**، **(يكتب)**، **(يأخذ)**، **(يوفي)**، **(يعفو)**، وهو هنا أحال إلى لفظ الجلالة (الله) إحالة تعيين من حيث النمط، وإحالة نصية قبلية من حيث العلاقة. كما تم الربط بالضمير المستتر للغائب على مستوى الدلالي من خلال المطابقة بينه وبين المرجع الذي يعود عليه داخل البنية اللغوية، فجاء الترابط متينا النسيج محكما.

الأنموذج الثاني: قوله: (وخرجت نسيج وحدك، أوحدياً في عصرك، حكّمت وكيل الله عندك - وهو عقلك - على هواك، وألقيت إليه أزمة أمرك، **فسلك** بك طريق السلامة، **و أسلمك** إلى العاقبة المحمودة، **و بلغ** بك من نيل اللذات أكثر مما بلغوا، و **نال** بك من الشهوات أكثر مما نالوا، و **صرفك** من صنوف النعم أكثر مما تصرفوا، و **ربط** عليك من نعم الله التي خولك ما **أطلقه** من أيديهم إيثار اللهو وتسليطهم الهوى على أنفسهم؛ **فخاض** بهم سبل تلك اللجج، **واستنقذك** من تلك المعاطب، **فأخرجك** سليم الدين، وافر المروءة، نقي العرض، كثير الثراء، بيّن الجدة. وذلك سبيل من كان ميله إلى اللّه تعالى أكثر من ميله إلى هواه)[2].

تضمّن النص حديثا مستفيضا عن العقل وأدواره في حياة القاضي؛ إذ كان به يتلمس طريقه ويستهدي، فيجلّي له أنوار الحكمة في ظلمات الأزمات، وقد تضمنت جمله الفعلية جميعها ضمائر مستترة (هو) الواقعة في محل رفع فاعل أحالت إلى مرجع حاضر داخل النص هو (**العقل**)، ومن ثم فإنها تحيل إليه إحالة نصية قبلية. وقد أسهم توظيف هذه الضمائر في تحقق اتساق النص بتطابقها في العدد والجنس مما أدى إلى أمن اللبس وجلاء المعنى.

الضمير المستتر (أنت): جاء في مرتبة أدنى من الضمير (هو)؛ حيث ورد في نص المدونة ستة وثمانين ومائة(١٨٦) مرة أي بنسبة ٣٥.٩ %، وهي في جميعها إحالات مقامية أي خارج النص أحالت على (**القاضي**) الذي هو محور النص ومعلمه الأساسي المؤسس لكل معالمه الأخرى. ومن نماذجه في نص المدونة الآتي:

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ٩٢.

[2] رسائل الجاحظ، ص ٩٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الأنموذج الأول: قوله: (فاجعل العدل والنَّصفة في الثواب والعقاب حاكماً بينك وبين إخوانك، فمن قدمت منهم **فقدمه** على الاستحقاق، وبصحة النية في مودته، وخلوص نصيحته لك مما قد **بلوت** من أخلاقه وشيمه، و**علمت** بتجربتك له، أنه يعلم أن صلاحه موصولٌ بصلاحك، وعطبه كائن مع عطبك، **ففوض** الأمر إليه، وأشركه في خواص أمورك وخفي أسرارك، ثم **أعرف** له قدره في مجلسك ومحاورتك ومعاملتك)[1].

الأنموذج الثاني: قوله: (فالرغبة والرهبة أصلا كل تدبير، وعليها مدار كلّ سياسة، عظمت أو صغرت. **فاجعلها** مثالك الذي **تحتذي** عليه، وركنك الذي **تستند** إليه. و **اعلم** أنك إن أهملت ما وصفت لك عرضت تدبيرك للاختلاط)[2].

الأنموذج الثالث: قوله: (و ستجد في من يتصل بك من يغلبه إفراط الحرص وحمياً الشره، و**لين** جانبك له، على أن ينقم العافية، ويطلب الُّلحوق بمنازل من ليس هو مثله، ولا له مثل دالته، **فتلقاه لما تصنع** به مستقلاً، ولمعرفتك مستصغراً. وصلاح من كانت هذه حاله بخلاف ما فسد عليه أمره. **فاعرف** طرائقهم وشيمهم، و **داو** كل من لا بد لك من معاشرته بالدواء الذي هو أنجع فيه)[3].

الأنموذج الرابع: قوله: (**فاحفظ** هذه الأبواب التي يوجب بعضها بعضاً، وقد ضمنت لك أوائلها كون أواخرها. **فاعرفها واقتبسها**، و **اعلم** أنه متى كان الأول منها وجب ما بعده لا بد منه. **فاحذر** المقدمات اللاتي يعقبها المكروه، و **احرص** على توطيد الأمور التي على أثرها السلامة، و **ألقح** في البديّ الأمور التي نتاجها العافية)[4].

تتضمن هذه النماذج نصوصا أنتجها الكاتب وحمّلها مجموعة من النصائح والتوجهات والإرشادات جاءت في قالب جمل فعلية تنوعت ما بين أمرية ومضارعة، خاطب بها المتلقي الأول (**القاضي**) الذي أحالت إليه ضمائر مستترة (**أنت**) كثيرة بلغ عددها في المدونة ستة وثمانين ومائة(١٨٦) ضميرا وقعت جميعها في محل رفع فاعل، وجاءت كلها إحالة مقامية؛ أي خارج النص، لأن القاضي لم يُذكر صراحة في المدونة، لكن جاء ما يدل عليه من مقام وسياق؛ لأن الخطاب أنتجه الكاتب لأجله؛ لذا جاءت الكثير من الضمائر المستترة محلية إلى شخصه.

وبالنسبة للضميرين (**هي**) و(**أنا**) فقد تقاربا من حيث الحضور في نص المدونة؛ إذ ورد الضمير (**هي**) خمسا وأربعين(٤٩) مرة أي بنسبة ٠٨.٧ %، وهي في جميعها إحالات نصية قبلية أي داخل النص, ومن نماذجه في نص المدونة قوله: (فاستعبدتهم الشهوات حتى أعطوها أزمة أدياتهم، وسلطوها على مروءاتهم وأباحوها أعراضهم، **فآلت** بأكثرهم الحال إلى ذل العدم وفقد عز الغنى في العاجل، والندامة الطويلة والحسرة في الآجل)[5]. يصف النص حال صنف من الناس عاصرهم القاضي جعلوا أنفسهم عبيد شهواتهم، فأسرتهم بعطاياها الفانية، وأخضعتهم لسلطانها فخسروا دنياهم وأخراهم. وقد اشمل النص على

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ١٠٧/١٠٨.
[2] رسائل الجاحظ، ص ١٠٥.
[3] رسائل الجاحظ، ص ١٠٩.
[4] رسائل الجاحظ، ص ١٠٩.
[5] رسائل الجاحظ، ص ٩٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

جملة فعلية (**فآلت**) تضمنت ضمير ا مستترا للغائب (**هي**) الواقع في محل رفع فاعل يحيل إلى (**الشهوات**) وهي إحالة نصية قبلية منعت التفكك، وأدت وظيفة الربط والسبك بين أوصال التركيب.

بينما اكتفى الضمير المستتر (**أنا**) بورودٍ بلغ تسعا وثلاثين (٣٩)مرة؛ أي بمعدَّل ٠٧.٥ %، ومن نماذجه في نص المدونة الآتي:

الأنموذج الأول: قوله: (فلم **أزل** أبقاك اللّه في أحوالك تلك كلُّها بفضيلتك عارفاً، ولك بنعم اللّه عندك غابطاً، **أرى** ظواهر أمورك المحمودة فتدعوني إلى الانقطاع إليك، و **أسأل** عن بواطن أحوالك فتزيدني رغبةً في الاتصال بك)[1].

الأنموذج الثاني: قوله: (فبلوت أخلاقك، وامتحنت شيمك، وعجمت مذاهبك على حين غفلاتك، وفي الأوقات التي يقل فيها تحفظك، **أراعي** حركاتك، و **أراقب** مخارج أثرك ونهيك، **فأرى** من استصغارك لعظيم النعم التي تنعم بها، واستكثارك لقليل الشكر من شاكريك، ما **أعرف** به وبما قد بلوت من غيرك، وما قد شهدت لي به التجارب، أن ذلك منك طبعٌ غير تكلُّف)[2].

يصف الجاحظ في هذين النصين حاله مع القاضي؛ إذ يقر باهتمامه به، وبمتابعة أخباره، وتقديره لمواقفه، وفي كلا النصين نجد مجموعة من الجمل الفعلية (**أزل**)، (**أرى**)، (**اسأل**)، (**أراعي**)، (**أراقب**)، (**أرى**)، (**أعرف**)، قد تضمنت ضمائر مستتر للمتكلم (أنا) واقعة فاعلا يعود على (**كاتب النص/الجاحظ**) ويحيل إليه، وهي إحالة تعيين في نمطها ومقامية أي خارج النص من حيث علاقتها، وكون هذه الضمائر تحيل إلى مرجع واحد فهي مرتبطة به شكلا ودلالة محققة بذلك التماسك النصي في المدونة.

٣. الضمائر المتصلة

الضمير المتصل هو الذي يقع في آخر الكلمة دائما، ولا يمكن أن يكون في صدرها ولا في صدر جملتها؛ إذ لا يمكن النطق به وحده بسبب أنه لا يستقل بنفسه في عامله؛ فلا يصح أن يتقدم على ذلك العامل مع بقائه على إعرابه السابق قبل أن يتقدم/ كما لا يصح أن يفصل بينهما ـ في حالة الاختيار ـ فاصل من حرف، أو أداة استثناء؛ كإلا، أو غيرهما"[3].

بنية الضمائر المتصلة في المدونة

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ٩٣.

[2] رسائل الجاحظ، ص ٩٣.

[3] ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ج١، ص ٢٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الضمير	نوع الإحالة		طبيعة الإحالة		عدد تكراره	النسبة المئوية
	مقامية	نصية	قبلية	بعدية		
الهاء	25	507	507	/	532	% 47.12
الكاف	306	/	/	/	306	% 27.29
التاء	92	/	/	/	92	% 08.14
هم	02	78	78	/	80	% 07.08
الواو	03	61	61	/	64	% 05.66
الياء	34	/	/	/	34	% 03.01
هما	/	13	13	/	13	% 01.15
المجموع	462	659	/	/	1121	%100

جدول رقم(٠٢)

يشير الجدول رقم (٠٢) أن الضمائر المتصلة في المدونة قد وردت في أزيد من ألف ومائة تسعة وعشرين موضعاً(١١٢٩)، ويُظهر التحليل النصي للعناصر الإحالية في المدونة أنَّ الضمير (**الهاء**) قد ورد في فضاء النص وروداً واسعاً بالمقارنة بالضمائر المتصلة الأخرى، فقد وظفه الكاتب في اثنين وثلاثين وخمسمائة موضع(٥٣٢)؛ أي بنسبة٤٧.١ %؛ منها خمس وعشرون(٢٥) إحالة مقامية، و خمسمائة وسبع(٥٠٧) إحالات نصية قبلية، أحالت فيها إلى لفظ الجلالة (**الله**) في اثنين وخمسين(٥٢)موضعا، والبقية أحالت إلى أشخاص أو أشياء وردت في نص المدونة. ومن نماذجه في نص المدونة قوله: (ولعمري إن ذلك لموجودٌ في الفطرة، قائم في العقل: أن من كفر نعم الخلق كان لنعم الله أكفر؛ لأن الخلق يعطي بعضهم بعضاً بالكلفة والمشقة، وثقل العطية على القلوب، والله يعطي بلا كلفة. ولهذه العلة جمع بين الشكر **له** والشكر لذوي النعم من **خلقه**)[1].

في النص حثٌ على الاعتراف بفضل الناس وشكرهم؛ لأن شكرهم من شكر الله تعالى، وقد تضمن النص ضميرا متصلا (**الهاء**) في الشبه جملة (**له**) عاد على اسم الجلالة (**الله**)، وأحال إليه إحالة نصية قبلية؛ أي داخل النص، وهو مطابق له نوعا وعددا، وهو الضمير نفسه في شبه الجملة (**من خلقه**)، وأحال إلى المرجع نفسه.

وقد أدى الضميران هنا دورهما في الربط ببراعة؛ إذ جعل جمل النص مترابطة متماسكة في النص تؤدي معنى شكر الله الحقيقي، ولولاهما لبدا الكلام متناثرا ومفككا يحتاج إلى بيان مقصده بتراكيب أخرى.

وقد جاء الضمير المتصل (**الكاف**) في المرتبة الثانية من حيث الحضور؛ فقد ورد في نص المدونة ستا وثلاثمائة(٣٠٦) مرة؛ أي بنسبة٢٧.٠٨ %، وهي جميعها إحالة مقامية أي خارج النص أحالت إلى (**القاضي**). ومن نماذجه في نص المدونة قوله: (وقد مكن الله **لك** من أسباب المقدرة، ومهد **لك** في تمكين الغنى والبسطة ما لم تنحله بحيلة، ولا بلغته بقوة، لولا فضله وطوله.

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولكنه **مكنك** ليبلوا **خبرك**، ويختبر **شكرك**، ويحصى **سعيك**، ويكتب **أثرك**، ثم **يوفيك أجرك**، **ويأخذك** بما اجترحت **يدك** أو يعفو؛ فأهل العفو هو)[1].

تضمن النص الضمير المتصل (**الكاف**) في شبه الجملة (**لك**) الذي يعود على (**القاضي**)، ويحيل إليه إحالة مقامية؛ أي خارج النص، وهو مطابق له نوعا وعددا، وقد تكرر في أحد عشر موضعا، أحال في جميعها إلى (**القاضي**) إحالة مقامية اتسق بفضلها النص ودل على معنى فضل الله على القاضي.

وبالنسبة للضمائر الأخرى: (**الواو**)، (**هم**)، (**التاء**)،(**الياء**)،(**هما**) فقد تقاسمت المساحة المتبقية من نص المدونة وفق الآتي:

الضمير (التاء): ورد اثنتين وتسعين مرة (٩٢) أي بنسبة ٠٨.١ %، وهي في جميعها إحالات مقامية أي خارج النص؛ حيث أحالت جميعها على (**القاضي**). ومن نماذجه في نص المدونة قوله: (وإني عرفتك - أكرمك الله - في أيام الحداثة، وحيث سلطان اللهو المخلق للأعراض أغلب على نظرائك، وسكر الشباب والجدة المتحيِّفين للدين والمروءة مستولٍ على لذاتك **فاختبرت** أنت وهم **ففقتهم** ببسطة المقدرة وحميَّا الحداثة، وطول الجدة، مع ما **تقدمتهم** فيه من الوسامة في الصورة والجمال في الهيئة)[2].

في النص اعتراف صريح من الجاحظ للقاضي بالتفوق على نظرائه خَلقا وخُلقا، وقد اشتملت بعض جمله الفعلية (**اختبرت**)، (**ففقتهم**)، (**تقدمتهم**) على ضمير متصل للمخاطب (**التاء**) وقع فاعلا، وأحال إلى (**القاضي**) إحالة مقامية؛ أي خارج النص، وقد تم الربط بالضمير المتصل للمخاطب على مستوى الدلالي من خلال المطابقة بينه وبين المرجع الذي يعود عليه داخل البنية اللغوية، فجاء الترابط متينا النسيج محكما.

الضمير (هم): ورد في ثمانين (٨٠) موضعا؛ أي بنسبة ٠٧.٠ %، منها ثمانية وسبعون(٧٨) إحالة نصية قبلية أحالت على (**أشخاص**) داخل النص، و إحالتان (٢) مقاميتان تفهم من السياق. ومن نماذجه في نص المدونة قوله: (وكذلك حكمه في الدنيا؛ لأنه قد تولى أولياء من خلقه وشهد **لهم** بالعدالة، وقد **عاتبهم** في بعض الأمور لغلبة الصلاح في **أفعالهم** وإن هفوا، وتبرأ من آخرين **وعاداهم** لغلبة الجور على **أفاعيلهم**، وإن أحسنوا في بعض الأمور)[3].

وفي النص تصنيف لخلق الله على أساس الطاعة والعصيان، فالطائعون توالهم الله تعالى برحمته، والعصاة تبرأ منهم وعاداهم، وقد وظف النص الضمير المتصل الغائب (**هم**) في خمسة مواضع؛ منها ثلاثة مواضع (**لهم**، **عاتبهم**، **أفعالهم**) أحال فيها إلى (**الأولياء**) إحالة نصية قبلية؛ أي داخل النص، وموضعين (**عاداهم**، **أفاعيلهم**) أحال إلى (**العصاة**) إحالة مقامية؛ أي خارج النص.

وفي جهة التركيب، جاء هذا الضمير في ثلاث مواضع (**لهم**، **في أفعالهم**، **على أفاعيلهم**) شبه جملة، وموضعين اتصل بجملة فعلية (**عاتبهم**، **عاداهم**) ووقع مفعولا به، كما جاء مطابقا له نوعا وعددا، وجعل كل الجمل مترابطة متماسكة في النص تؤدي معنى حفظ الله ورعايته للأولياء، ومعنى التخلي الترك للعصاة، ولولاه لبدا الكلام متناثرا ومفككا يحتاج إلى بيان مقصده بتراكيب أخرى.

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ١٠٠.
[2] رسائل الجاحظ، ص ٩١.
[3] رسائل الجاحظ، ص ١٠١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الضمير (الواو): ورد في أربعة وستين (٦٤) موضعا؛ أي بنسبة ٠٥.٦٦ %، منها احدى وستون (٦١) إحالة نصية قبلية أحالت إلى (**أشخاص**) داخل النص، و ثلاث (٠٣) إحالات مقامية تفهم من السياق. ومن نماذجه في نص المدونة قوله: (فإن نافستهم كنت واحداً منهم، وإن أمسكت **اقتضوك** ذلك، فصرت كأنك ممتنٌّ عليهم بحديثك، **وأنصتوا** لك ما لم **ينصتوا** لغيرك)[1].

في النص بيان ما يفعله الإمساك عن الكلام وإثارة الصمت في حضرة المدعين المتشدقين، وقد حوى مجموعة من الجمل الفعلية (**اقتضوك، أنصتوا، ينصتوا**) اتصل بها واو الجماعة الواقعة فاعلا وأحالت إلى (**جلساء القاضي**)، وهي إحالات نصية قبلية أسهمت في اتساق النص وفي تأدية معنى الاحترام.

الضمير (الياء): ورد في أربعة وثلاثين (٣٤) موضعا؛ أي بنسبة ٠٣.٠٠ %، وهي في جملتها إحالات مقامية أي خارج النص أحالت على (**الكاتب/الجاحظ**). ومن نماذجه في نص المدونة قوله:(وكان من نعمة اللَّه عندي أن جعل أبا عبد اللَّه - حفظه اللَّه - **وسيلتي**)[2].

وقوله: (إلا أني بسطت **لساني** بتقريظك ونشر محاسنك)[3].

وقوله: (فألفت لك **كتابي** هذا إليك)[4].

لقد ارتبطت النصوص الأنموذج جميعها (**وسيلتي، لساني، كتابي**) بالضمير المتصل للمتكلم (**الياء**)، الذي أحال في كل النماذج إلى (**الكاتب/الجاحظ**) وهي إحالة مقامية؛ أي خارج النص، فالضمير (**الياء**) وُظف لتعويض الذات المتكلمة في النصوص النموذج، وقد أسهم هذا في ترابط النصوص واتساقها، وحافظ عليها من التفكك.

الضمير (هما): جاء في ذيل الترتيب من حيث الحضور في نص المدونة؛ حيث ورد في ثلاثة عشر (١٣) موضعا، أي بنسبة ٠١.١٥ %، وهي جميعها إحالات نصية قبلية أي داخل النص أحالت على أشخاص أو أشياء وردت في نص المدونة. ومن نماذجه في نص المدونة قوله: (اعلم أن الله جل ثناؤه خلق خلقه، ثم طبعهم على حب اجترار المنافع، ودفع المضار، وبغض ما كان بخلاف ذلك. هذا فيهم طبعٌ مركب، وجبلة مفطورة، لا خلاف بين الخلق فيه؛ موجودٌ فيالإنس والحيوان، لم يدع غيره مدعٍ من الأولين والآخرين. وبقدر زيادة ذلك ونقصانه تزيد المحبة والبغضاء؛ فنقصانه كزيادته تميل الطبيعة **معهما** كميل كفتي الميزان، قل ذلك أو أكثر)[5].

تحدث الجاحظ هنا عن بعض الطبائع التي فطر الله عليها خلقه كحب المنفعة وبغض الضرر، وقد تضمن النص شبه جملة (**معهما**) الاسم المجرور فيها جاء ضميرا متصلا للغائب (**هما**) يحيل إلى (**الزيادة والنقصان**) وهي إحالة نصية قبلية منعت التفكك، وأدت وظيفة الربط والسبك بين أركان التركيب.

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ١١٨.
[2] رسائل الجاحظ، ص ٩٣.
[3] رسائل الجاحظ، ص ٩٥.
[4] رسائل الجاحظ، ص ٩٧.
[5] رسائل الجاحظ، ص ١١٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٤. الضمائر المنفصلة

الضمير المنفصل هو الذي يمكن أن يقع في أول جملته، ويبتدئ الكلام به؛ فهو يستقل بنفسه عن عامله، فيسبق العامل، أو يتأخر عنه مفصولا بفاصل[1].

بنية الضمائر المنفصلة في المدونة

الضمير	نوع الإحالة		طبيعة الإحالة		عدد تكراره	النسبة المئوية
	مقامية	نصية	قبلية	بعدية		
هو	/	22	/	22	22	55 %
أنت	06	/	/	/	06	15 %
هي	/	05	/	05	05	% 12.50
هم	/	03	/	03	03	07,50 %
أنا	02	/	/	/	02	%05
هما	/	01	/	01	01	02.50 %
هن	/	01	/	01	01	02.50 %
المجموع	08	32	/	/	40	%100

جدول رقم(٠٣)

يشير الجدول رقم(٠٣) أن الضمائر المنفصلة في المدونة قد وردت في أزيد من أربعين (٤٠) موضعاً، ويُظهر التحليل النصي للعناصر الإحالية في المدونة أنَّ الضمير (هو) أكثر الضمائر وروداً بالمقارنة بالضمائر المنفصلة الأخرى، حيث حظي بحصة الأسد، فقد وظفه الكاتب اثنتين وعشرين (٢٢)مرة؛ أي بنسبة 55 %، وهي في جميعها إحالات نصية بعدية. ومن نماذجه في نص المدونة قوله:(وأنا أوصيك بخلقٍ قلّ من رأيته يتخلق به، وذاك أنّ محمله شديد، ومرتقاه صعب، وبسبب ذلك يورث الشرف وحميد الذكر: ألا يحدث لك انحطاط من حطت الدنيا من إخوانك استهانةً به، ولا لحقه إضاعة، ولما كنت تعلم من قدره استصغاراً؛ بل إن زرته قليلاً كان أشرف لك، وأعطف للقلوب عليك. ولا يحدث لك ارتفاع من رفعت الدنيا منهم تذللاً وإيثاراً له على نظرائه في الحفظ والإكرام؛ بل لو انقبضت عنه كان مادحك أكثر من ذامك، وكان **هو** أولى بالتعطّف عليك، إلا أن يكون مسلطاً تخاف شذاه ومعرته، وترجو عنده جرّ منفعةٍ لصديق، أو دفع مضرةٍ عنه، أو كبتاً لعدو وإنزال هوانٍ به، فإن السلطان وخيلاءه وزهوه يحتمل فيه ما لا يجوز في غيره، ويعذر فيه ما لا يعذر في سواه)[2].

[1] ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ج١، ص ٢٢١.

[2] رسائل الجاحظ، ص ١٢٨/١٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ينصح الجاحظ هنا القاضي بعدم التخلي عن الذي جارت عليه الدنيا وتغيرت أحواله، وقد ضمّن نصه ضميرا منفصلا مفردا للغائب (هو) الواقع في محل رفع مبتدأ أحال به إلى تصديق الخبر عوض تكراره باللفظ مرة أخرى، وهي إحالة تعيين من حيث النمط، وإحالة نصية قبلية من حيث العلاقة. كما تم الربط هذا الضمير على مستوى الدلالي من خلال المطابقة بينه وبين المرجع الذي يعود عليه داخل البنية اللغوية، فجاء الترابط متين النسيج محكم.

وقد جاء الضمير المنفصل (أنت) في مرتبة ثانية من الضمير (هو)؛ حيث ورد في نص المدونة ست(٠٦) مرات أي بنسبة 15 %، وهي في جميعها إحالات مقامية أي خارج النص أحالت على (القاضي). ومن نماذجه في نص المدونة قوله:(واعلم أن أكثر الأمور إنما هو على العادة وما تضرى عليه النفوس، ولذلك قالت الحكماء: "العادة أملك بالأدب." فرض نفسك على كل أمرٍ محمود العاقبة، وضرِّها بكل ما لا يذمّ من الأخلاق يصر ذلك طباعاً، وينسب إليك منه أكثر مما أنت عليه)[1].

يحمل هذا النص دعوة للقاضي لترويض النفس على مكارم الأخلاق والطباع الحسنة لأنّ ذلك أزكى لها وأقوم، وقد جاء فيه ضمير منفصل للمخاطب (أنت) محيلا إلى القاضي ويوافقه في النوع ويطابقه في العدد، فالإحالة هنا مقامية أو إحالة إلى خارج النص، ولم نحتج إلى سياق لتعيينها.

وبالنسبة لبقية الضمائر فقد تقارب من حيث الحضور في نص المدونة؛ إذ ورد الضمير خمس (هي٠٩) مرات أي بمعدل 12.50 %، والضمير (هم) بورودٍ بلغ ثلاث(٠٣) مرات أي بنسبة 07,50 %، ثم الضمير (أنا) في موضعين أي بنسبة 05 %، ثم الضميران (هما) و(هن) في موضع واحد أي بنسبة 02.50 %. ومن نماذج تلك الإحالات في نص المدونة نجد الآتي:

الضمير (هي): قوله: (واعلم أن الآداب إنّما هي آلاتٌ تصلح أن تستعمل في الدّين وتستعمل في الدنيا)[2]. ويدخل هذا النص ضمن التوجيهات والنصائح التي قدمها الجاحظ إلى القاضي، فقد تطرق هنا إلى قضية أهمية الالتزام بالآداب، ونعتها بالآلات التي يُعوَّل عليها تسيير شؤون الدنيا والدين معا؛ بحيث كل أمرٍ لم يصح في معاملات الدنيا لم يصح في الدّين. وقد ذكر الآداب باللفظ في بداية النص ثم أحال إليها بضمير منفصل للغائب (هي) الواقع في محل رفع مبتدأ وهذه الإحالة إحالة نصية بعدية.

الضمير (هم): قوله: (فإن أهل خاصتك والمؤتمنين على أسرارك، هم شركاؤك في العيش، فلا تستهين بشيءٍ من أمورهم)[3]. في هذا النص ينبه الجاحظ القاضي على التشبث بمشورة الخاصة المؤتمنين وعدم تسفيه آرائهم والتفرد بالرأي لأن ذلك من شأنه أن يجرح في القلب، ويولد ضِغناً، ويتحول عداوة. وقد استعان بالضمير المنفصل للغائب (هم) الواقع في محل رفع مبتدأ لينقذ الصياغة من اعادة تكرار اللفظ (الخاصة والمؤتمنون) وهي إحالة نصية بعدية.

الضمير (هما): قوله: (واعلم أن الذي تُعامل به صديقك هو ضد ما تعامل به عدوك. فالصديق وجه معاملته المسالمة، والعدو وجه معاملته المداراة والمواربة، هما ضدان يتنافيان)[4]. يضع الجاحظ هنا قواعد التعامل مع الأصدقاء والاعداء، فجعل قاعدة المسالمة بالنسبة للصديق، وقاعدة المداراة والمواربة بالنسبة للعدو، وقد ذكر في بداية النص الصديق والعدو

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ٩١.
[2] رسائل الجاحظ، ص ٩٩.
[3] رسائل الجاحظ، ص ١٠٨.
[4] رسائل الجاحظ، ص ١١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

باللفظ، ثم أحال إليهما بالضمير المنفصل للغائب **(هما)** الواقع في محل رفع مبتدأ في سياق تبيان طبيعتهما القائمة على الضدية، وتعتبر هذه الإحالة إحالة نصية بعدية.

الضمير (هن): قوله: (فالصدق والوفاء توأمان، والصبر والحلم توأمان، **فهن** تمام كل دين، وصلاح كل دنيا. وأضدادهن سبب كل فرقة، وأصل كل فساد)[1]. في هذا النص يسعى الجاحظ لإنارة طريق القاضي في الحكم بإرشاده إلى أشرف الأخلاق وأنبل الصفات التي وجب تمثلها؛ فقد دعاه إلى التزين بالصدق والوفاء، والتحلي بالصبر والحلم. وهو وإن ذكرها في بداية النص باللفظ، فإنّه أحال إليها في نهايته بالضمير المنفصل للغائب (**هن**) الواقع في محل رفع مبتدأ ، وهي إحالة نصية بعدية.

الضمير (أنا): (فألفت لك كتابي هذا إليك، **وأنا** واصفٌ لك فيه الطبائع التي ركب عليها الخلق، وفطرت عليها البرايا كلهم، فهم فيها مستوون، وإلى وجودها في أنفسهم مضطرون، وفي المعرفة بما يتولد عنها متفقون)[2]. وظف الجاحظ في هذا المقام الضمير المنفصل للمتكم (أنا) الواقع في محل رفع مبتدأ ليحيل إليه وهو في سياق مخاطبة القاضي عن محتوى الرسالة التي خطها له وأهميتها. وهي كما نرى إحالة مقامية خارج النص.

خلاصة

ينتهي بنا هذا التحليل إلى قول الآتي:

١. عدد الضمائر في المدونة (1753) ضميرا، توزعت على(٥٨٤) ضميرا مستترا أي بمعدل(٣٣.٣٣%)و(١١٢٩) ضميرا متصلا أي بمعدل(٦٤.٤٠%) ، و(٤٠) ضميرا منفصلا أي بمعدل(٢.٢٠%). وكثرة الاستعمال للضمير المتصل هنا تؤكد ما ذهب إليه النحاة من أن أكثر الضمائر استعمالا في اللغة هو الضمير المتصل،

٢. من حيث الإحالة، فقد توزعت على (1055) إحالة نصية أي بمعدل(٦٠.١%)، و(698) إحالة مقامية أي بمعدل(٣٩.٨١%)،

٣. غلبت على الإحالة النصية في المدونة الإحالة القبلية حيث كانت اكتسح حضورها الإحالة البعدية وبلغ عدد ورودها (١٠٩٣) أي بمعدل(٩٩.٨%) إحالة، بينما اكتفت الإحالة البعدية بحضور يساوي مرتين (٢) أي بمعدل(٠٠.١%)،

٤. بالنسبة للضمائر المستترة كان الضمير الغائب (هو) أكثر الضمائر حضورا حيث بلغ تكراره(٢٤٧) أي بمعدل(٤٢.٢٩%)،

٥. بالنسبة للضمائر المتصل كان الضمير (الهاء) اكثر الضمائر حضورا حيث بلغ تكراره(٥٠٧) مرة أي بمعدل(٤٧.١%)،

٦. بالنسبة للضمائر المنفصلة كان الضمير (هو) اكثر الضمائر حضورا حيث بلغ تكراره (٢٠) مرة أي بمعدل(٥٠%)،

٧. معظم الضمائر ذات الإحالة النصية أحالت إلى الله،

٨. معظم الضمائر ذات الإحالة المقامية أحالت إلى القاضي،

٩. قلة الضمائر المحيلة إلى الجاحظ.

---

[1] رسائل الجاحظ، ص ١٢٥/١٢٦.

[2] رسائل الجاحظ، ص ٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وختاما نقول إن الضمائر الشخصية تعد آلية متميزة، ويعول عليها تحقيق الترابط والتماسك داخل النصوص، وقد تبين لنا كيف أسهمت في ترابط نصوص المدونة، وكان لها الفضل في إحكام بنيتها وتماسكها؛ حيث جاءت مطابقة لمراجعها، وساعدت على شد ترابط أجزاء هذه النصوص ومنعها من التفكك، ونسجت العلاقة الترابطية بين جمل النص، الامر الذي أسهم في التمكين لخاصية الاتساق في كامل أجزاء المدونة؛ إذ تعدى أثر دور الضمائر من مستوى الجملة الواحدة إلى مستوى النص ككل.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الحكمة في شعر الإمام الشافعي رحمه الله: دراسة في اللفظ والمعنى

الدكتورة قديرة سليم؛ الأستاذة المساعدة في كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد. باكستان

ملخص البحث:

لم تنل قضية من قضايا النقد العربي ما نالت قضية اللفظ والمعنى من إتمام وشدة جدل،فقد اعتمد النقاد على مبداء الملاءمة بين اللفظ والمعنى، أوصياغتها من أجل الحصول على الصنعة الشعرية المتقنة. هذا البحث سيحاول معالجة قدر من الملاءمة في شعر الحكمة للإمام الشافعي رحمه الله. قد يتضمن البحث: المقدمة،يتبعها ترجمة الشاعر،فيردفه مفهوم الحكمة بالإضافة إلى معالجة مفهوم قضية اللفظ والمعنى،حتى وصل إلى صلب الموضوع فهو دراسة الأبيات المختارة من قصائد الشاعر، واختتم البحث بالنتائج المطلوبة،أما المصادر والمراجع فهى في نهاية البحث.

المقدمة: إنّ العصر العباسي هو العصر الذهبي للشعر العربي،ففيه ازدهرت الحركة الشعرية وتبلورت، وتشعبت إلى تيارات عدة، ولكنه لم ينسلخ من ضروب تراثي بل راح ينهل من المشارب المتنوعة،جاد الشاعرإلى جانب فى إبداع المعانى وابتكارها،وراح ينهمك فى الصياغة والنسيج جانبا آخر[1].الإمام الشافعى فهو الشاعر الذى وجد ميدانا خصبا فى ذلك المناخ الملائم لتطبيق الأدوات الإجرائية من اللفظ والمعنى معا.هذا البحث سيتناول الجانب المهم لأسلوبه الذى اتّخذه خلال بيان تلك الحكمة التى كانت تنحدر من فكرته الأعمق رسوخا، والأصلب عوداً، والنظرة الأغوص إمعانا، حتى تظهر متجملة ومتجوّدة فى جزالة اللفظ وجودة السبك وحسن التراكيب، يتحدث هذا البحث عن اهتمام الشاعر بإجادة المعانى وتعمقها جانبا وبعذوبة الألفاظ وجزالتها إلى جانب آخر،ويتناول البحث ترجمة الشاعر مبسطا لأن الأسلوب يكون ملك لصاحبه، ويختص به فيعبر به عن أفكاره وخواطره، بالإضافة إلى مفهوم الحكمة وقضية اللفظ والمعنى.و اختار البحث من قصائده بعض الأبيات التى تتخللها الحكمة؛ للدراسة فى اللفظ والمعنى، و تناول البحث المنهج التحليلى والنقدى والبلاغى بالإضافة إلى شرح بعض المفردات لإبراز الحكمة.

الكلمات الأساسية: الحكمة' اللفظ' المعنى' الشاعر'الدراسة' النقد وغير ذلك.

[1] أنظر: جواهر الأدب، أحمد هاشمى.ص٢٤٦ ،ج٢ ،ط٣، مطبعة المقتط والمقطم مصر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لمحة موجزة عن حياة الإمام الشافعي:

هو محمدبن إدريس بن العباس المعروف بالإمام الشافعي[1].ولد الإمام الشافعي في غزة سنة مائة وخمسين للهجرة. مات أبوه وهو صغير من سنه فانتقلت به أمه إلى مكة ، فنشأ تربى وترعرع يتيما، و فقيرا،[2] فحفظ القرآن والأحاديث النبوية، أولا تلقى الفقه والحديث على شيوخ تباعدت أماكنهم وتخالفت مناهجهم.[3] سمع بإمام المدينة المنورة الإمام مالك ولازمه وحفظ الموطّأ كاملا.

آتى الله الشافعي حظا من المواهب جعله في الذروة الأولى من قادة الفكر،فقد كان قوى المدرك، لم يدرس الجزئيات فقط بل الكليات والنظرات العامة.كان فصيح اللسان، بليغ البيان.[4]

دراساته وخبراته العلمية :

كان الإمام الشافعي كثير النجعة والرحلة، [5] رحل إلى هذيل فتفصح بلغتها عشر سنين، كما رحل في طلب الحديث والفقه،يمم شطر اليمن والعراق فمصر، وفي هذه الرحلات علم ما هي عليه معاملات الناس وعاداتهم، والأسفارتعطى المادة والخبرة، وتفتق الذهن وترهف الحس وتنمى المدارك، وتعطى مادة من الصور.[6] عاش الشافعي في العصر العباسى الذى شهد إحياء العلوم ونهضة الفكر الإسلامى والاقتباس من فلسفة اليونان وآداب الفرس وعلم الهند،وتميز هذا العصر بتمازج عناصرمختلفة مع العرب من فرس وروم وهنود ونبط،[7] فقامت أحداث عملت على توسيع عقلية الفقهاء إلى استخراج المسائل، كما نشطت حركة الترجمة مما كان له أثر في الفقه الإسلامى وفي الآداب والعلوم إلى جانب الشعوبية والزندقية ممن بثوا العقائد الفاسدة بحجج مموهة فتصدى العلماء للرد عليهم [8].عصر الدولة العباسية هو عصر الإسلام الذهبى الذى بلغ فيه المسلمون من العمران والسلطان ما لم يبلغوه من قبل ولامن بعده، أثمرت فيه الفنون الإسلامية،[9] وزهت الآداب العربية، العربية، ونقلت العلوم الأجنبية، ونضج العقل العربى فوجد سبيلاإلى البحث ومجالا إلى التفكير، وفي هذا العصرأخذت العلوم تتميزوتدون في جميع المجالات[10] من التفسير والحديث والفقه، وتم المزج بين الحضارات المختلفة، ووضع فيه المحدثون مقاييس لتميز الصحيح في المروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم،ففي تلك البيئة قرض الإمام الشافعي هذه

---

٢ أنظر: ديوان الإمام الشافعي، الإمام أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي.(جمع وترتيب وتحقيق د/ صابر القادرى) ص٣،ط٢٠٠٤م، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت لبنان.

[2] الإمام محمد الشافعي،أبو زهرة . ص ٢، ط ١٣٦٤هـ ،دار الفكر العربى، القاهرة مصر.

٤ الأوضاع التشريعة في البلاد العربية،صبحى المحمصانى.ص ٩٧-١١٣،ط٢، دار العلم للملايين،بيروت لبنان.

[4] ظهر الإسلام ، أحمد أمين.ص٥٣، ٦٢، ج ٢ ، ط ٢ ،١٩٥٢م

[5] أنظر : فلسفة التشريع في الإسلام،صبحى المحمصانى.ص ٢٦٥-٢٦٦، ط ١٩٦١م بيروت لبنان

[6] طبقات الشافعية الكبرى،تاج الدين السبكى. ط ، القاهرة ١٣٢٤ هـ

٨ أنظر: اختلاف الحديث،محمد بن إدريس الشافعي.(برواية الربيع بن سليمان المرادى، وتحقيق عامر أحمد حيدر)مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان.

٩ أنظر: ابن حنبل حياته وعصره- آراؤه وفقهه،الإمام محمد أبو زهرة. ص ١٩، دار الفكر العربى، جمهورية مصر العربية.

١٠ مختصر سنن أبي داؤد،الحافظ المنذرى.(تحقيق أحمد محمد شاكر)ص٤٦، ج ٢ ،المكتبة الأثرية، باكستان.

١١ تاريخ الآداب العربية،رشيد يوسف عطاء الله(تحقيق دكتورعلى نجيب عطوى)ص٤٥٣،ج١، ط ١٤٠٥هـ،مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت لبنان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الإبيات المملوءة بالحكمة والموعظة الحسنة التى تختلف عن الشعراء الآخرين فى الموضوعات والمعانى و تبرز علوشأنه فى هذا المجال على الرغم انشغاله فى استخراج واستنباط المسائل الفقهيه بل وضع أصول الفقه وقوانينه.[1]

خرج الشافعى فى شبابه إلى البادية، ولزم هذيلا وتفصح بالعربية ليبتعد عن العجمة.[2] أهم الموضوعات التى تناولها فى شعره الحكميةهى فى الدهر وذم الزمان وفى الخلان ، وفى الحياة وتقلباتها، وفى النساء والأدب والأخلاق، وفى العلم والعقل والعمل والزهد وفى الحنين إلى الأوطان، والموت والآخرة وغيرذلك .[3] قبل أن نتناول أشعارالشافعى للدراسة والبحث فيها عن مواطن الحكمة لا بد أن نتعرف على معنى الحكمة الذى يساعدنا على إدراك الفهم الصحيح لتلك الأبيات.

مفهوم الحكمة:

الحكمة : بفتح "ح" و " ك" حديدة فى اللجام تكون على أنف الفرس وحنكه تمنعه عن مخالفة راكبه ،[4] ولما كانت الحكمة الحكمة تأخذ بفم الدابة وكان الحنك متصلا بالرأس جعلها تمنع من هو فى رأسه كما تمنع الحكمة الدابة. اصطلاحا الحكمة عبارة عن معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم[5]،ويقال لمن يحسن دقائق الصناعات ويتقنها: الحكيم، والحكمة من العلم، والحكيم العالم والصاحب الحكمة، وقال تعالى فى يحي بن زكريا عليه السلام:" و أٰتَيْنَاه الْحُكْمَ صبياً" مريم:٢٩، أى علما وفقها،[6] ففى الحديث النبوى الشريف:"إنّ من الشعر لحكما" ويروى " إنّ من الشعر لحكمة"، أى إن فى الشعر كلاما نافعايمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما. والحكمة : العدل والحكيم رجل عادل،والحكيم المتقن.[7] لقد وردت كلمة الحكمة في القرآن الكريم في مواضع متعددة، فقد جاءت صفةً لله، وعنواناً للوحي المنزل من الله، وصفةً للإنسان، وأسلوباً للعمل. واختلف اللغويون والمفسّرون في تفسير الحكمة، مال بعضهم إلى أنّ معنى الحكمة : العلم بحقائق الأشياء والعمل بمقتضاها، ولهذا انقسمت إلى علمية وعملية،[8] ويقال: هي هيئة القوة العقلية و العلمية، كما وردت في القرآن الكريم: "رَبَّنَاَ وَابْعَثْ فِيْهِمْ رسُوْلاً مِنْهُمْ يَتْلُوْ عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيْهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيْزُ الْحَكِيْم" البقرة:١٢٩.

قيل: هي السنَّة،كما قال قتادة، وعن أنس ابن مالك: هى المعرفة بالدين والفقه في التأويل ، بينما روى ابن زيد الحكمة: العلم بالأحكام التي لا يدرك علمها إلا من قبل الرسل ، وقيل: الحكمة شيء يجعله الله في القلب فينوّره به كما ينوّر البصر فيدرك المبصر، وقيل هي مواعظ القرآن وحرامه وحلاله .[9]وجاء في " تهافت التهافت": الحكيم المدبر الذي يحكم الصنع

---

١ تاريخ الأدب العربى، أحمد حسن الزيات.ص ٢٨٢،دار المعرفة ، بيروت لبنان.

٢ تاريخ الأدب العربى (العصر العباسى)، دكتور شوقى ضيف.ص١٦٨،ط ١٣،دار المعارف كورنيش نيل.

٣ المرجع نفسه، نفس الصفحة.

٤ أنظر: لسان العرب،إبن منظور.مادة، ح-ك-م،ج٣،دار أحياء التراث العربى ، بيروت لبنان.

٥ المعجم الوسيط:إبراهيم مصطفى. الجز الأول، الطبعة الخامسة موسسة الصادق للطبع والنشر.

١٧ أنظر: أحياء علوم الدين،إمام أبو حامد محمد بن محمد الغزالى.(تحقيق أبو حفص سيد بن إبراهيم بن صادق بن عمران) ص ، ج١،دار الحديث القاهرة

١٨ أنظر:البحر المحيط،الإمام محمد بن يوسف الشهير بأبى حيان الأندلسى.ص٣٩٣،ج١،ط١٩٨٣،٢م، دار الفكر للطبلعة النشر والتوزيع

٨ المفردات فى غريب القرآن،الراغب الاصفهانى.ص١٣٤،دار المعرفة بيروت لبنان

٢٠ المقتطف من عيون التفاسير،مصطفى حسن المنصورى.(تحقيق محمد على الصابونى)ص٢٨١، ج١،الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ ،دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويحسن التدبير، فعلى هذا يكون من صفات الفعل ويكون بمعنى العلم. وقيل الحكمة: استكمال النفس الإنسانية بتصور الأمور والتصديق بالحقائق النظرية والعملية على قدر.[1]

قضية اللفظ والمعنى في الشعر العربي:

هذه القضية قديمة عولجت في الأدب اليوناني أولا، حيث تحدث عنها أرسطوا الذى اعتبر الألفاظ علامات على المعانى،وهو يذكرأن الألفاظ يجب اختيارها بحيث تلائم مواقعها في الجملة،وتؤدى الغاية من المعنى المراد. وقد كان للنقاد العرب مواقف مختلفة من هذه القضية، فمنهم من ربط أهمية العمل الأدبي بالمعاني و أهمل الألفاظ، ومنهم من ربط بالألفاظ،ومنهم من ساربينهما، ومنهم من نظر إلى الألفاظ من حيث دلالتها على معانيها في نظم الكلام.فنذكر الأراء المختلفة من النقاد اختصاراً كي يوضح المفهوم. قد قال بشر بن المعتمر(ت٢١٠هـ)مشيرا إلى منزلة اللفظ والمعنى:"من أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فان من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما، مما يفسدهما"،[2] يعنى وهو يسير بينهما. أما الجاحظ(ت٢٥٥هـ) فهو يعد من النقاد الأوائل الذين اهتموا بقضية اللفظ والمعنى، ومن أشهر نصوصه النقدية التي جاء بها تخص قضية اللفظ والمعنى ، فهو قوله: " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربي...وإنّماالشأن في إقامة الوزن وتخيّراللفظ،...فإنّما الشعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير".[3] قد وقف ابن قتيبة(ت٢٧٦هـ)عند جودة اللفظ والمعنى وذلك في تقسيمه الشعرإلى أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسنه لفظه دون معناه،وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه، وضرب تأخرمعناه وتأخر لفظه.وتأكيد ابن قتيبة على جودة اللفظ والمعنى يدل على أن البلاغة لاتقتصر على اللفظ فقط ولا تقتصرعلى المعنى وحده وإنما قد تكون في اللفظ وقد تكون في المعنى وقد تكون فيهما جميعا، وقد تنقصهما جميعا[4].ويفصل ابن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ) بين اللفظ والمعنى قائلا:"وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التى تزاد حسنا في بعض المعارض دون بعض".وهو من النقاد الذين أكدوا على الصياغة وطريقة النظم، ودقائق الصنعة في ربط أجزائه بعضها ببعض، وما ينبغي إن يتوفر للفظ ومعانيه من ملاءمة.قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) تناول قضية اللفظ والمعنى من خلال تعريفه لحد الشعر قائلا:"أنه قول موزون مقفى يدل على المعنى" ونظر قدامة إلى الشعر حسب مكوناته الأربعةهي: العروض والوزن، القوافي والمقاطع، الغريب واللغة، المعاني والمقاصد. [5]وهكذا القاضي الجرجاني(ت٣٩٢هـ) يربط بين اللفظ والمعنى ربطا وثيقا جاعلا الصلة بينهما صلة نسب رافضا أن يعود الجمال لأحدهما دون الآخر،فهو من النقاد الذين فطنوا إلى أهمية الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، فليس هناك أفضلية للفظ على المعنى، أو المعنى على اللفظ، فكلاهما يشتركان في تحقيق الهدف المنشود.

---

٢١ أنظر: تحافت التهافت،أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمدابن رشد الأندلسي. ط ٢٠٠٣م، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت لبنان.

[٢] أنظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص٢٤٦،ط١٠،١٩٩٤م، مكتبة النهضة المصرية.

٢٣ أنظر: الحيوان، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،ص١٣١، ج٣،تحقيق عبد السلام هارون،ط٢،١٩٦٥م.

[٤] الشعر والشعراء،ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم ، ص ١٣.

[٥] أنظر :تاريخ النقد الأدبي عن العرب،إحسان عباس، ص١١٥،ط٤،بيروت ١٩٨٣م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

[1]وأبوهلال العسكري وافق الجاحظ في قضية اللفظ والمعنى، وهو يقول:"وليس الشأن في إيراد المعاني، لأنّ المعاني يعرفها العربي والعجمي و...وإنّماهو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه...مع صحة السبك والتركيب".[2]

شعر الإمام الشافعي :

قد بزغ الإمام الشافعي فى العصر العباسي الذى مالت فيه الألفاظ إلى السهولة واتجهت المعاني إلى العمق، ومال الخيال إلى صورة معقدة مسايرة للحياة الجديدة التى شابها التعقيد،ومال الشعراء إلى التفنن فى الصور والمعانى،واعتمد الأسلوب الجديد فى الشعرعلى التزاوج بين الفكر والمعانى، ومالت طبقة من الشعراء إلى الصنعة والصياغة والنسيج،وقلّ الاهتمام بالمعنى، بينمابالغت طبقة فى المعنى دون الاهتمام بالصياغة والألفاظ.وأثّرت حركة الترجمة الواسعة فى شعر الحكمة، واستوعبوا العشراء حكم اليونان والفرس وتمثلوا كل ذلك شعراً. أما الإمام الشافعى نراه متسايرا بين اللفظ والمعنى معا.

فهو لاينقل إلى القارئ أحاسيسه ومشاعره مشبها بالأشكال والألوان الظاهرة، بل ينقل الشعوربهذه الأشكال والألوان من قلب إلى قلب ومن نفس إلى نفس بالإحساس القوى بالكون ومشاهدته،ولم يكتف بالتزام هذا الكون المادى الحسى بل يتجاوز إلى العالم الروحى الملكوتى مستغرقا فى الكيف والسرور،و ينقلب الحياة المادية من قالب المادة إلى العالم الملكوتى حتى تسير فيه الروح وتتمتع بجمال، ويتطلّع إلى قداسة المكان وأسراره الروحية جوانياً وبرانياً.قديمتاز شعره بفضيلة الصدق فى الإحساس وتصوير المحن البشرية وآلامها وآمالها ومخاوفها كأنّه هو نجوى الفؤاد وحديث القلب والنفس. فهو يعالج الموضوعات التى تتسلل لواذا من ظواهر الأشياء إلى بواطنها مستغرقا فى التفكير العميق فى فلسفة الموت والحياة،مستخرجا الدرر القيمة من الحكمة المحيطة بجميع النواحى من الحياة وجوانبها، الأبيات التى أخترت للبحث والدراسة فهى تمثل الحكمة البالغة التى أستهدف، وتحتضن جميع المفاهيم التى لفظة" الحكمة" تقتضيهامن: العلم والعقل، والفهم والمصلحة والموعظة والفلسفة والفقه، والمعرفة بالدين والنبوة وغيره ذلك،(كما أسبق الذكر). ويجمّل أسلوبه باستخدام الأدوات البلاغية التى تلائم الموضوع للإكتشاف من مغلقات المعانى والمرادفات، وللإيقاع من التأثير القوى البالغ فى القلوب والأذهان، من : التشبيهات والاستعارات، والكنايات والطباق والمقابلة من المحسنات البديعية وغير ذلك . الآن نأتى إلى دراسة شعره لكى نتعرف على القيم الفنية والمعايير الجمالية وحكمته.

دراسة الأبيات المختارة فى اللفظ والمعنى:

نبدأ بأبياته فى أهمية العلم حيث نرى التنويع فى الأسلوب الذى يستهدف إلى الأغراض المتنوعة منها: العلم، وأغراضه و أهمتيه، شرفه ومكانته السامية تحت العناوين المختفة.مثلا فهو يقول فى شرف العلم:[3]

العلم مغرس كل فخرفافتخر واحذريفوتك فخر ذاك المغرس

واعلم بأن العلم ليس يناله من همه فى مطعم أو ملبس

---

[1] دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني،ص ٤٥،ط٦، ١٩٦٠م، مكتبة محمد على صبيح ، مصر.

[2] صناعنين ، أبو هلال العسكري، ص ٦١،٦٢

٢٨ ديوان الإمام الشافعى، الإمام أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعى.(جمع وترتيب وتحقيق د/ صابر القادرى) ص٣،ط ٢٠٠٤م، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت لبنان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إلاأخو العلم الذى يعنى به فى حالتيه عاريا أو مكتسي

فاجعل لنفسك منه حظا وافرا واهجر له طيب الرقاد و عبس

فلعل يومإن حضرت بمجلس كنت الرئيس وفخر ذاك المجلس

وفى حلاوة العلم وهو يقول:

سهري لتنقيح العلوم ألذّ لي من وصل غانية وطيب عناق

وصرير أقلامى على صفحاتها أحلى من الدوكاء والعشاق

وألذ من نقر الفتاة لدفها نقرى لألقى الرمل عن أوراق

فى هذه الأبيات يعبر الشاعر عن أهمية العلم وفضله وكماله، متفنناً أسلوبه بالمحسنات اللفظية والمعنوية التى تلائم الفكرة والحكمة، هذه المجموعة من الأبيات غنية بالدلالات والإيحاءات،المتولدة عن بيئة النظام التركيبى والتناسق الداخلي على مستوى البنية العميقة المشكلة من تكرار: الفخر، والعلم، والمجلس، وألذ، وتكرار حرف "ر" فى"فخر" و" مغرس" و"احذر" ، وافر، واهجر،وصرير؛ الحرف العاشر من حروف الهجاء، وهو صوت مجهور مكرر، ومن الأصوات المتوسطة، ولحافة الحنك الأعلى عدّة مرات، التكرار الذى توّسل به الشاعر إلى تجسيد الخبر بكل جزئياته، كما هى الروضة مجسّدة بمكوناتها الفنية، ولعل الشاعر يرمز بهذا التكرار إلى ترسيخ فكرته والحكمة التى نعنى بها. أماالحكمة فى تكرار هذه الألفاظ والحروف فهوالالتزام والتوكيد،الالتزام بالعلم والممارسة حتى من المهد إلى اللحد، والتوكيد لعز العلماء وشرفهم وافتخارهم على سائر الخلق. بالإضافة إلى ذلك نشاهد فى هذه الأبيات توظيف نمذجة المساحيق البلاغية، مثلا لفظة " مغرس" استعارة لتلك الثمرات التى يمكن التمكن من الوصول إليها بعد الجهد والمشقة، كمثل الفلاح الذى يشق صدر الأرض للحصول على الزرع والنبت،وأسلوب الإيجاز الذى يتفاضل فيه البلغاء لكونه بابا هاما من أبواب الفصاحة العربية،وهو الأسلوب الذى يكتنف كثيرا من المعانى فى طى الكلمة الواحدة أو الكلمات القليلة دون فساد المعانى، و أسلوب الأمر؛ فهو الأسلوب الذى يطلب الفعل على وجه الاستيلاء مستخرجا عن المعنى الأصلى إلى الأغراض البلاغية التى تلائم المرمى والمنال. استخدم الشاعر هذا الأسلوب قائلا: فافتخر، واحذر، واجعل، واهجر، تحذيراً وتنبيهاً للطالب والقارئ على عدم الاجتهاد فى الوصول إلى الأهداف،وقلة التنقل والأسفار والتعب فى الحصول على العلوم والمعارف إما التراثية إما المعاصرة .وأسلوب القصر المقيد بأداة الشرط " من" التى تقيّد الفوز والفلاح بالجهد المسلسل دون التسلية والمتعة.

يهتم الشاعر بإنتقاء الألفاظ جانبا ،حسب نظرية الجاحظ حيث يقول: " والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجميُّ ... وإنّما الشأن فى الوزن وتخيّر اللفظ "، ولكنه لم يكتف بتخيّر اللفظ بل يعتنى بالمعانى إعتناءً خاصا لإظهار الحكمة المخفية فى طيات هذه الألفاظ،كما يسلك مسلك عبد القاهر الجرجانى حيث يربط بين اللفظ والمعنى ربطا وثيقا جاعلا الصلة بينهما صلة نسب رافضا أن يعود الجمال لأحدهما دون الآخر، نظرا لأهمية الملاءمة بين الألفاظ والمعنى فى تحقيق الهدف المنشود.[1]

ثم يأتي الشاعر بوصف الفقيه ويقول:

---

٢٩ دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني،ص ٤٥،ط٦، ١٩٦٠م، مكتبة محمد على صبيح ، مصر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن الفقيه هو الفقيه بفعله ليس الفقيه بنطقه ومقاله

ومنزلة السفيه من الفقيه كمنزلة الفقيه من السفيه

فهذا زاهد في قرب هذا وهذا فيه أزهد منه فيه

إذا غلب الشقاء على السفيه تقطع في مخالفة الفقيه

في هذه الأبيات يهتم الشاعر بتخيير الألفاظ ونسيجها وبإقامة الوزن وربطه ملتمسا معنىً متناسبا وملائما،حسب قول بشر بن المعتمر، حيث يقول:" من أراد معنىً كريماً فليلتمس له لفظا كريماً، فإنّ من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"، و سالكا مسلك ابن قتيبة الذى يجمع بين اللفظ والمعنى ، وتأكيده جودة اللفظ والمعنى يدل على أنّ البلاغة لا تقتصر على اللفظ فقط ، ولا تقتصر على المعنى وحده ، وإنّما تكون في اللفظ والمعنى معا.[1] كما نرى في هذه الأبيات الحكمة في التركيب والنظم والنسيج وفى اختيار الألفاظ بتكرارها أحيانا وبمضادتها حينا آخر، مثلا في البيت الأول :"إنّ الفقيه"،" هو الفقيه" ،" ليس الفقيه" هذا النظم يتضمن حرف التوكيد وضميرا بارزا وفعلا ناقصا بمعنى النفي مقترنا بالفقيه،الذى يعطى معنى الالتزام للفقيه بالقرآن والسنة عسراً كان أويسراً،والاجتناب عن التساهل والتملّق والمجاملة، وتكرارالفقيه يفيد معنى الجهد والاجتهاد المستمرللفقيه بنقد لطيف على من ادعى بالفقاهة دون المؤهلة. كما نلاحظ فى هذه الأبيات نسيجا من الألفاظ المضادة هو الفقيه، والسفيه ،والفعل، والمقال والقرب والزهد، هوالجمع بين نوعين من الإيقاع الداخلي والخارجي، الإيقاع الخارجي هو الوزن والقافية ركن من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، و يعد من العناصر الجوهرية في الشعر،أما الإيقاع الداخلي فهو حركة تنمو وتولد الدلالة، فهنا الدلالة المتولدة هي الحكمة البالغة في إيراد الفقيه والسفيه متلاحقا ومتباينا، يعنى إذ الفقه هو الذكاء وحسن الإدراك فليكن هذا الإدراك والذكاء فعلا، الاكتفاء بالنطق والكلام يؤدى إلى السفاهة التي تفيد المعانى المضادة. حيث بتوظيف هذه الازدواج الاشتقاقية من التجنيس استقام للشاعر نوع من الترديد، المؤدّى إلى خلق بنية إيقاعية تركيبية ، ووفر قيمة دلالية، فانّ ترديد الألفاظ والجمل ترديداً ملحوظا مهما تباينت فى تراكيبها وصيغها فإنها جميعا تركز على خلق دلالة واحدة ، هذه الدلالة تضطلع بترسيخ المعنى الخفي وراء ذلك التماثل الصوتي. يقول الشاعرفى مكان آخر:

سيتفح باب إذا سُد باب نعم، وتهون الامور الصعاب

ويتسع الحال من بعد ما تضيق المذاهب فيها الرحاب

هنا لفظة واحدة " باب" بتكرارها و لكونها مصدراً تضفى أكبر قدر من الإيحاءات والدلالات الجمالية التي تعطى المساحيق من المعاني ، حيث للباب معنيان، أولا هو مدخل البيت، ومايسد به المدخل من خشب ونحوه. هنا كناية إلى حفاظة الإنسان الخائف المتحير وصيانته من المخاوف والمهالك والعدوالمتكالب عليه، وإشارة إلى الاستراحة والسكون بعد الكد والجد وشدة الحر والقر.

[1] الشعر والشعراء،ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم ، ص ١٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ثانيا: الباب من الكتاب هو القسم الذى تُجمع فيه المسائل من جنس واحد من العلوم والفنون المختلفة؛ من النحووالصرف والبلاغة والتاريخ والفلسفة وغير ذلك ، إذا ينتهى طالب خلال دراسته بابا من الأبواب المختلفة يبدأ بالباب الآخر من جديد بالعلوم المتزايدة والمتفرقة التي تزداد الطالب علما وفهما وعرفانا،ومن ناحية التصوف والعرفان أولا يقرع السالك باب اليقظة ثم يأتي إلى باب التوبة ثم إلى الإنابة والمحاسبة والتذكر والتدبر حتى يصل إلى نهايته ، هكذا من الناحية الصرفية تفتح الأبواب المزيدة فيها بعد الأبواب المجردة بالكثير من المعاني المترادفة والمتغايرة. هنا النكات الحكمية المخفية تحت هذه الكلمة المتناسبة والملائمة ، وهى بأنّ الجهد المستمر لا يأتي إلا بالأثمار والفوائد حتى الزوائد. ففي " تهون الأمور الصعاب" لفظة " تهون" تستدعي استحضار سلاسل من المشاهد الزاهية والفناء الواسع من التحمل على المكاره والشدائد حين مصادفتها، مستوحية الآية القرآنية: " عِبَادُ الَّرحْمَن ٱلَذِيْنَ يَمْشُوْنَ عَلَى الأرْضِ هَوْناً إذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُوْنَ قَالُوْا سَلَامًا " الفرقان٦٣. ففي البيت الثاني:

" ويتسع الحال من بعد ما تضيق المذاهب فيها الرحاب" نلاحظ الطباق بين

"سعة الحال" و" تضييق المذاهب"، قد أجراه الشاعر لنقل صور متعارضة، ساهمت في تصاعد التشكيل الإيقاعي القائم على تناسق التغيير مع الحالة المراد تصويرها، وبُني الإيقاع المعنوي على تقابل، يبنى عن تعارض دلالي تجسّده الصورة المتغيرة للدهر، وانعكاس هذه الصورةالمتغيرة على الفرد، وتأثيره عليه ، كل ذلك مستوحيا الآية القرآنية

" إ نَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا. فَإنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا." الم نشرح :٦٥.بعد ذلك الشاعربين الحكمة في ترك الأوطان والاغتراب، قائلا:

ما في المقام لذى عقل وذي أدب من راحة فدع الأوطان واغْترب

سافر تجد عوضا عمن تفارقه وانصب فإنّ لذيذ العيش في النصب

إني رأيت وقوف الما يفسده إن ساح طاب وإن لم يجر لم يطب

والأسْد لولا فراق الارض ماافترست والسهم لو لا فراق القوس لم يُصب

والشمس لو وقفت في الفلك دائمة لملها الناس من عجم ومن عرب

والتبر كالترب ملقى في أما كنه والعود في أرضه نوع من الحطب

إنّ هذه المقطعة البنية الوصفية تعطى المتلقي ترابطا منطقيا فى إطار الشكل العام، حيث تندرج في نموّها حتى تخلق مقولة جديدة مبنية على المساحيق البلاغية، من الطباق: بين" المقام" واغترب" و" الوقوف " وساح" و" يفسد" وطاب"، و الجناس في: " وانصب " " في النصب" و " طاب" و " لم يطب" و الترب" و التبر" و استخدام صيغ للأمرللتحريض على استمرارية العمل للوصول إلى الأهداف المتخصصة أمام العين والترغيب في الوصول إلى المرمى دون الملل واليأس،والتجنب عن العجز والكسل. والممارسة اللغوية،التى اتّخذت سيرة الإيقاع ، وحسن اختيار الطاقات الايقاعية من : اغترب ،انصب، لم يطب ، عرب، والتي اتّخدت سبيلا إلى الدلالة والتوصيل، يعنى الحكمة المطلوبة،كما فى هذه الأبيات لفظة "أدب" هذه اللفظة واحدة تحتضن الكثير من المعاني والحكم: الأدب: رياضة النفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغي ما ينبغى لدى الصناعة أو الفن أن يتمسك به، كأدب القاضي، وأدب الكاتب، والجميل من النظم والنثر،وكل ما انتجه العقل الإنساني من ضروب المعرفة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعلوم الآداب عند المتقدمين يشتمل: اللغة ، و الصرف والنحوا والمعانى،والبديع والبيان والعروض والقافية، وغير ذلك. فهنا نرى بأنّ الشاعر قد اختار الألفاظ تلائم المعاني وتناسب تلك الحكمة التي فهو يريد، فعبر الشاعر بأنّ الحكمة في الحقيقة تكون مخفية في الأسفار والتنقل والاغتراب، كما يقتضى العقل والادب، لأنّ إدراك حقيقة الأشياء ، والوصول إلى تهذيب النفس والحصول على العلوم والفنون والمعارف ليس من الممكن إلا بعد الكد والجد.

بعد دراسة هذه الأبيات عرفنا بأن الشاعر لم يعتن بتجميل الصورة الظاهرية للأبيات من إقامة الوزن والموسيقا من الجناس والسجع،بل حاول أن يبلغ إلى المتلقي ما من المقصود من الحكمة باختيار الألفاظ ما تلائم المعنى المطلوب، سالكا مسلك المبرد حيث يقول:" إن البلاغة إحاطة القول بالمعنى واختيار الكلام وحسن النظم، حتى تكون كلمة مقاربة أختها ومعاضدة شكلها، وان يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول".

مثلا في البيت النهائي:" والتبر كالترب ملقى في أما كنه والعود في أرضه نوع من الحطب" ، أما " التبر" والترب" كلمتان متقاربتان بينما كلمة " الحطب" تعاضد كون " العود " نوعا من أنواع الحطب،لأنّ المبرد يريد توخى العلاقات بين الكلمات وإلا فان الكلمة في الشعر هي نفسها في النثر، والمعنى فيهما واحد ولكن طرق أدا الفن تختلف وتجعل من السياق بليغا هنا وبليغا هنا، فهدف المبرد دعوة الشاعر إلى إيصال الصورة المؤثرة في المتلقى.نحن نرى في هذه الأبيات الصورة المؤثرة المطلوبة في بيان الحكمة، كما نرى في البيت الأول :

"ما في المقام لذى عقل وذي أدب من راحة فدع الأوطان واغْترب " الأسلوب المؤثر باختيار الكلمات المتناسبة للمعاني المطلوبة، حيث معنى المقام إقامة وموضع الإقامة، و وطن بالمكان: أقام به،أوطن بالمكان: اتّخذه وطنا،و اغترب : اختفى، وغرّب في الأرض سافر سفرا بعيدا،و الغارب : أعلى كل شيء، ج: غوارب، غوارب الماء: عالي موجه ، والغرب: الحدة، يقال سيف غرب: أي قاطع حاد، والغرب: بفتح " الرا"الذهب والفضة [1].كيف هذه الكلمات تضفى أمام المتلقي الأفق الواسع النطاق، والفضاءات العديدة، حيث يقتطف ما من المطلوب حسب قدرته. كفى بنا دليلا هذا البيت الواحد بسلسلة من المعاني و بتشكيل الجماليات للبنية التي تركز على خلق دلالة واحدة، فهي الحكمة.

لم يكتف الشاعر بإتيان هذه الحكمة فقط بل يعرض أمامنا فلسفة الحياة الكاملة، وأسرارها وخفاياهاالبعيدة الفهم، والبعيدة المتناول عن أيادي الناس، حتى هم يضطرون على مكاره الحياة الصعبة التحمل، ويشتكون إلى سوء حظهم وقلة نصيبهم في المنافع المهرة التي تكون أقل نفعا وأكثر ضررا، ولكنهم لا يعرفون بأنّ المنافع والفوائد هي مكامنة خلف هؤلاء الشدائد والمشاكل التي هم يواجهون، [2]لأنّ ظلمة الليل لا تأتى إلا يتبها نور النهار، الإمام الشافعي يقول:

دع الأيّام تفعل ما تشآء وطب نفسا إذا حكم القضاء

ولا تجزع لحادثة الليالي فما لحوادث الدنيا بقاء

وكن رجلا على الأهوال جلدا وشيمتك السماحة والوفاء

---

[1] المعجم الوسيط:إبراهيم مصطفى. الجز الأول، الطبعة الخامسة مؤسسة الصادق للطبع والنشر.

[2] أنظر: البداية والنهاية، ابن الأثير الدمشقى.ص٢٠٤، ط١، عام ١٩٨٥ دار الكتب العلمية بيروت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وإن كثرت عيوبك في البرايا و سرك أن يكون لها غطاء

تستر بالسخاء فكل عيب يغطيه – كما قيل- السخاء

و لا ترللأعادى قط ذلاّ فإنّ شماتة الاعداء بلاء

ولا ترج السماحة من بخيل فما في النار للظمآن ماء

ولا حزن يدوم ولا سرور ولا بؤس عليك ولا رخاء

و أرض الله واسعة و لكن إذا نزل القضا ضاق الفضاء

هذه المجموعة من الأبيات لقد حققت تلك المتعة الفنية التي مزجت بين نزهة العقل والتأثير الوجداني، قد أحسن الشاعر في توخّي الشاعرية بكل آلياتها اللغوية المتمثّلة في الصورة المجنّحة بل المبتكرة والمراوغة اللغوية، كما استطاع أن يلخّص لنا فلسفته الشعرية من خلال التعبيرعن عمق التجربة وصدقها[1].كما نرى في هذه الأبيات الألفاظ متلازمة بالمعاني ملازمة الروح بالجسد، تلعب كلامها دورا بارزا للقيمة الفنية لهذه الأبيات، ويسلك الشاعر مسلك ابن رشيق القيروانى، حيث يعد القيرواني اللفظ والمعنى شيئاً واحداً،و يقول:" اللفظ جسم و روحه المعنى، وارتباطه كارتباط الروح بالجسد، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته،فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه... فأن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لافائدة فيه".

في هذه الأبيات ينصح الشاعر المتلقي للإيمان بالقضاء والقدر،أولايشبه الأيّام بالحاكم والقاضي الحر يفعل ما يريد لا يؤاخذ عليه أحد ولا هويعاقب، ملتقطا الألفاظ ما تلائم المعاني المطلوبة دون الخلل والفساد، مثلا:

" دع الأيّام تفعل ما تشآء وطب نفسا إذا حكم القضاء " خير دليل على هذا التناسب والتوازن، ما بين اللفظ والمعنى، لم تتجاوز المعاني الألفاظ المختارة لها ، ولم تتعسر ولا تتعرض الألفاظ في طريق استخراج الجوهرة من الصدفة،وهكذا في جميع هذه الأبيات ينصح الشاعر القارئ للانقياد أمام القضاء والقدر متلازما بانتقاء الألفاظ للمعاني الملائمة، فهو يوجه نظر المتلقي إلى حكمة الحاكم المطلق الذى لا يصدر حكمه إلا لمصالح الناس وإزالة الظلم والمفاسد فهو لا يريد ظلما للعالمين ولكن الناس لا يشعرون.إنّ النوائب والتقلبات والدواهي قد تأتى على الإنسان حينا بعد حين، فمثلها كمثل الرعد والبرق يخاف الإنسان منه لكنه ينظر يتبعها الغيث الذى يحى الأرض بعد موتها. فلذلك ينصح الشاعر للتجنب عن الجزع وشدة الخوف وضيق الصدرعند الحوادث لأنّ ليس لحوادث الدنيا بقاء، بينما القلق والاضطراب يسببان للأمراض الضارة لاعلاج لها. ثم يقول الشاعر:

"و كن رجلاعلى الاهوال جلدا وشيمتك السماحة والوفاء"

هنا يستخدم الشاعرصيغة للأمر تأكيدا للصبرعلى الشدائد والمكاره المتتابعة حتى يصبح الصبرجزءطبعه، قد حسن اختيار الألفاظ بجزالتها وسهولتها وفصاحتها بقدر المعاني المطلوبة،كما نرى في الشطر الثاني من البيت:

---

[1] أنظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموى.ص ٣١٨، ج١٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

" وشيمتك السماحة والوفاء ". فتبع الشاعر ببيان الوصايا الأخرى ،منها التحذيرعن عداوة الأعداء، بإجادة الألفاظ وأجمل النظم وأحسن التراكيب،الجمال الصورى:

" لا ترللأعادى قط ذلاّ فإنّ شماتة الأعداء بلاء"

يؤدى إلى الجمال المعنوى، فهو يظهر كون العدو كالعقارب المترقب لفريسته فيفترس مغتنما الفرصة المعطاء.فلذلك ينصح الشاعر القارئ أن لاتحتقر عداوة العدووحيله ومكره، ولا يبدا أن يشتم للمداعبة والفكاهة حتى تهيج هذه الجذوة الشعل والنيران وتسبب البلاء.

بعد ذلك يعبر الشاعر حقيقة البخيل والبخل ويقول:

ولا ترج السماحة من بخيل فما في النار للظمآن ماء

هنا يستخدم الشاعر أداة النفي للنصح والإرشاد ولبيان شدة بخل البخيل، لأنّ مداومته على البخل تسبب سجيته وعادته الثانية، مثل رجاء الجود والكرم من البخيل كمثل رجاء الماء من النا، هذه التشبيه تلائم حالة البخيل وشدة بخله لأنّ بخله يحرق نفسه وحسناته التي تدفع الإنسان إلى السكون والهدوء، ثانيا البخل يسبب كثرة الأعداء والحاسدين والمعاندين الذين يتكالبون عليه صباحا ومساء بالحيل والمكر،فيلقى البخيل في الصراع النفسي، ويشتد فى البخل أكثر فاكثر ويبدأ مرجل قلبه يغلى غيضا وحسدا وعداوة فلا يعطى أحدا من ماله حتى فتيلا.

بعد ذلك يبين الشاعرحقيقة الحزن والسرور مشيرا إلى عدم دوامهما متمنّيا الابتعاد عن اليأس والقنوط في حالة الحزن والبؤس ووالكبر والرياء حين الرخاء واليسر، و يستخدم الشاعر الأسلوب البلاغي " الطباق"الملائم لهاتين الحالتين، أقوى بيانا وأشد تاثيرا.

شاعرنا الحكيم يرشدنا إلى طريق المعالى وينفخ الروح فى القلوب الميتة والحياة فى الأجساد الجامدة.

نتائج البحث:

بعد الدراسة والتحقيق وصلت إلى النتائج الآتية:

إ:إعتنى الشاعر بالمحن البشرية ومشاكلها، وقدم بحلول تلك المشاكل فى صورة "الحكمة" ملتزما بالقيم الفنية والمعايير الجمالية.

ب:خلال دراسة الأبيات تظهر الصورة القوّية للأدب الإسلامى بجميع قيمه الفنيه والمعايير الشعرية.

ج: لم تظهر حكمة الإمام الشافعى مثل حكمة الفلاسفة بعيدة الإدراك والفهم، بل تظهرأخاذة و جذابة بكل الجماليات الشعرية والفنية.

د: يتوسط الشاعر بين المعايير الفنية التى يقتضيها الشعر، وبين الفكرة التي تقتضيها الحكمة.

المصادر والمراجع:

١ أحمد هاشمى: جواهر الأدب. مطبعة المقتط والمقطم مصر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢ إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط .الجز الأول، الطبعة الخامسة مؤسسة الصادق للطبع والنشر.
٣ أبو زهرة :الإمام محمد الشافعى. ط١٣٦٤ هـ،دار الفكر العربى، القاهرة مصر.
٤ ابن الأثير، الدمشقى: البداية والنهاية. ط١٩٨٩ ، دار الكتب العلمية بيروت.
٥ ابن منظور: لسان العرب. دار أحياء التراث العربى ، بيروت لبنان.
٦ أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربى. دار المعرفة ، بيروت لبنان.
٧ أبو زهر: إبن حنبل حياته وعصره- آراؤه وفقهه. دار الفكر العربى، جمهورية مصر العربية.
٨ تاج الدين السبكى: طبقات الشافعية الكبرى. ط ، القاهرة١٣١٤هـ.
٩ الحافظ المنذرى: مختصر سنن أبى داؤد.(تحقيق أحمد محمد شاكر)المكتبة الأثرية، باكستان.
١٠ خير الدين الزركلى: الأعلام . دار العلم لملايين،بيروت لبنان.
١١ رشيد يوسف عطاء الله: تاريخ الآداب العربية.(تحقيق دكتورعلى نجيب عطوى)، ط١٩٨٥م،مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت لبنان.
١٢ شوقي ضيف، الدكتور: تاريخ الادب العربى (العصرالجاهلى) ،دار المعارف كورنيش النيل ، القاهرة.
١٣ صدر الدين محمد الشيرازى:الحكمة المتعالية فىالأسفار العقلية الأربعة.ط١٩٨٣م،دار إحياء التراث العربى بيروت.
١٤ عمررضا كحالة: معجم الؤلفين.دار إحياء التراث العربى بيروت.
١٥ محمد بن محمد الغزالى: أحياء علوم الدين.(تحقيق أبو حفص سيد بن إبراهيم بن صادق بن عمران)دار الحديث القاهرة.
١٦ محمد بن أحمد بن محمدابن رشد الأندلسى: تهافت التهافت. ط٢٠٠٣م، المكتبة العصريةللطباعة والنشر، بيروت لبنان.
١٧ مصطفى حسن المنصورى: المقتطف من عيون التفاسير.(تحقيق محمد على الصابونى)،الطبعة الأولى٢٠٠م،دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع.
١٨ محمد بن عبد الكريم الشهر الستهانى: الملل والنحل. مكتبة الهلال بيروت لبنان.
١٩ محمد بن يوسف الشهير بأبى حيان الأندلسى: البحرالمحيط. ط٢ ، ع٣م١٩٨٣٤م، دار الفكر للطباعة النشر والتوزيع.
٢٠ يوسف بن تغرى، البردى: النجوم الزاهرة.المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ظاهرة الاغتراب في الشعر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري (دراسة تحليلية في نماذج مختارة).

بشير أعبيد، أستاذ مساعد قسم أ، قسم اللغة والأدب العربي – كلية الآداب واللغات، جامعة جيجل – الجزائر

ملخص

شغل موضوع الاغتراب الكثير من الدارسين وحمل في طياته أقسى التجارب مرارة سواء ارتبطت هذه الأحاسيس المؤلمة بالغربة عن الوطن أو الغربة منه حين يستشعر الشاعر أنه اقتلع من ترابه ليطوح به في مجاهل قصية، ولم يكن ذلك عليه هينا وقد تحقق الانفصال، ويستشعر الشاعر المغترب مرارة الفقد وفراق الأهل والأنيس، وتغدو بذلك حياته ثقيلة الاحتمال، ويزداد ذلك قسوة أمام فاجعة الاغتراب بين الأهل، هذا الاغتراب الذي طالما خلّف حزنا عميقا لدى الشعراء وخاصة عند امتزاجه بالإحساس بالظلم والقهر، ليلجأ إلى العزلة كبديل عن الاندماج، فيبدو بذلك غريبا ومغتربا -وربما- ضائعا وممزقا على المستوى النفسي والكياني والفكري وحتى المكاني أحيانا. وتتضاعف القتامة وتتغير السيرة من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها. وهو ما سنتناوله في هذه الورقة مسقطا على بعض النصوص الأندلسية في القرن الخامس الهجري.

الكلمات المفتاحية: الاغتراب – الغربة – الانكسار – الألم.

احتلت الأندلس خلال القرن الرابع الهجري وبالضبط في عهد عبد الرحمان الثالث الملقب بالناصر- أعظم ملوك الأندلس- مكانة مرموقة ومنزلة سامية في نظر المسلمين و المسيحيين على السواء، وأضحت قرطبة إذ ذاك تنافس الحضارة العباسية بالمشرق بهذه النهضة[1]. وقد استمر هذا الرقي وما واكبه من تآلف وانسجام في المجتمع الأندلسي، ومن قوة وبسط نفوذ حتى نهاية القرن الرابع(٣٩٩هـ) بعد زوال الدولة العامرية، فانفرط حينها عقد الأندلس؛ وصار في كل بقعة دويلة صغيرة. يقول المقري: « انقطعت الدولة الأموية من الأرض، وانتثر سلك الخلافة بالمغرب، وقام الطوائف بعد انقراض الخلائف، وانتزى الأمراء والرؤساء من البربر والعرب والموالي بالجهات، واقتسموا خطتها، وتغلب بعضهم على بعض، واستقل أخيرا بأمرها، منهم ملوك استفحل أمرهم وعظم شأنهم [...] وأقاموا على ذلك برهة من الزمان»[2].

---

[1] – انظر: علي محمد سلامة. الأدب العربي في الأندلس، تطوره موضوعاته وأشهر أعلامه. الدار العربية للموسوعات. بيروت– لبنان. ط١. ١٩٨٩. ص ٢١.

[2] – المقري، أبو عبد الله أحمد بن محمد المقري التلمساني . نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر و زيرها لسان الدين بن الخطيب . تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت– لبنان. ط١. ١٩٩٨. ج١: ٣٣٨، ٣٣٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في أثناء هذا التناثر لعقد دولة الأندلس تجسد عهد ملوك الطوائف[1] في أثواب لامعة زاهية تتمتع دوله بقسط وافر من الرخاء، تغمرها الحركة والنشاط، فقد برزت الثقافة في عصر الطوائف ثمرة طيبة للبذور التي غرست في العهود السابقة في تربة الأندلس الخصبة، وخاصة في عهدي عبد الرحمان الناصر وابنه الحكم المستنصر. لكن من البديهي هنا أن عدسات الشعراء الذين واكبوا حياة المجتمع آنذاك لم تلتقط الصور الجميلة من العلاقات الاجتماعية والعاطفية وحتى السياسية التي كانت تسود المجتمع الأندلسي فحسب، بل كان لبعض ذوات هؤلاء الشعراء مواقف عدة، ومساجلات كثيرة مع الجانب المحزن، والمسار المؤلم الذي عايشوه بأرواحهم وأجسادهم وحملوه في قوالب شعرية حزينة تجاوبت فيها زفرات الآلام وغصص الآهات مستفيدين من تجربة الحياة وحكمتها التي استخلصتها الأفئدة الحزينة، واكتوت بنيرانها القلوب المكلومة، وهي تتيقن من أن دوام الحال من المحال. وهو حال أولئك الشعراء الذين ارتفعت آهاتهم معبرة عن الذات المقهورة ترسم معالم الهزيمة الذاتية أمام تجربة الاغتراب ورفض الاندماج.

لقد فرق أبو حيان التوحيدي بين الغربة المكانية والغربة الفكرية جاعلا الأولى أقل حدة من الأخرى وأخف قسوة، يقول: « غريب نأى عن وطنٍ بُني بالماء والطين وبَعُد عن أُلّافٍ له عهْدهم الخشونةُ واللّين، ولعلّه عاقرهم الكأسَ بين الغدران والرياض، واجتلى بعينه محاسن الحَدَقِ المِراض؛ ثم إن كان عاقبة ذلك كلّه إلى الذهاب والانقراض،[...] فأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان»[2]، ويربط قسوة الغربتين بدلالات الانكسار والمذلة وانتفاء الاعتداد بالنفس جاعلا « الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة»[3]. ويبقى الاغتراب خصيصة إنسانية ملازمة للوجود البشري نفثت بها صدور أصحاب الحساسية القوية يصعب إيجاد معنى محدد له، ولم يباين الشاعر الأندلسي في القرن الخامس الشعراء المغتربين قبله، فهو يشاركهم الطبيعة المرهفة التي تدفعه إلى أن يكون من أكثر الناس تحسسا بأقذاء الحياة وأشواكها « والأديب بطبيعته يتصف بعدم القناعة، وعدم الرضا عن ذاته وعن سواه، ويمكن التأكيد بأن الأدب والشؤم كانا متلازمين دوما، ومن قبل كان أبو العتاهية وأبو تمام وابن الرومي ثم المتنبي والمعري»[4]، وتضاف إلى القائمة أسماء شعراء الأندلس؛ فطبيعة

---

[1] – كان من أهم هذه الدويلات التي سميت بملوك الطوائف:

– الدولة الحمودية(٤٠٧ – ٤٥٠هـ): واستقلت في عهد المستعين الأموي، وهي شيعية من المغرب تنسب إلى إدريس من سلالة الحسين بن علي، وتنقلت بين قرطبة ومالقة والجزيرة الخضراء.

– الدولة الزيرية (٤٠٤ – ٤٨٧٣هـ): وهي دولة بربرية استقلت في غرناطة . الدولة الهودية (٤١٠ – ٥٣٦هـ): وهي دولة عربية استقلت في سرقسطة، ومن أشهر ملوكها المقتدر بالله وابنه المؤتمن.

– الدولة العامرية (٤١٢ – ٤٧٨هـ): استقل بها في بلنسية موالي بني عامر.

– الدولة العبادية (٤١٤ – ٤٨٤هـ): وهي عربية من لخم من ولد النعمان بن المنذر استقلت في أشبيلية، واتصل بملوكها كثير من الشعراء.

– دولة بني الأفطس (٤٢١ – ٤٨٧هـ): ينتمي أصحابها إلى بربر مكناسة، واستقلوا في بطليوس، وكانت دولة ذات حضارة في العلوم والآداب . انظر: عبد الواحد المراكشي. المعجب في تلخيص أخبار المغرب. تح: صلاح الدين الهواري. المكتبة العصرية. صيدا–بيروت. ط١. ٢٠٠٦م. ص ٥٩، ٦٠، محمد عبد الله عنان. دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي. سلسلة الأعمال الفكرية، مكتبة الأسرة والهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠٠٣، أسعد حومد. محنة العرب في الأندلس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت– لبنان. ط١. ١٩٨٠. ص ٧٣.

[2] – أبو حيان التوحيدي. الإشارات الإلهية. تح: عبد الرحمان بدوي. وكالة المطبوعات الكويتية.دار العلم بيروت ط١. ١٩٨١. ص١١٣.

[3] – أبو حيان التوحيدي. المصدر نفسه. ص ١١٤.

[4] – عمر الدقاق. ملامح الشعر المهجري. منشورات جامعة حلب. سوريا. ١٩٨٧.ص٦٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

النفوس واحدة تجمعهم وإن اختلفت الأماكن والأزمنة بتلهفها وبنزعاتها المتوثبة لتتركهم « يجنحون في حياتهم إلى التمرد، ويغدون أكثر تجاوبا مع جوانب الحياة المظلمة وصدماتها المؤلمة»[1]، وعمق إحساسهم بألم الغربة أحزانهم ومآسيهم.

ولعل من أوضح الأسباب التي دفعت الشاعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري إلى استشعار قساوة الاغتراب؛ اضطراب الموازين واختلال القيم التي هزت المجتمع الأندلسي- مطلع القرن الخامس- معاناة كبيرة لدى عدد من الشعراء؛ فقد جاء« حكام تقلدوا أمور البلاد دون مؤهلات تؤهلهم لذلك، وهؤلاء قربوا إليهم من هم على شاكلتهم، الأمر الذي جعلهم يكيدون إلى غيرهم، وطالت المكائد الشعراء الذين أحسوا بالقلق والغربة في بلادهم»[2].

هذه الغربة التي عانوا منها فكريا نتيجة كساد سوق أدبهم، وضياعه بين الأهل والوطن، والتهميش الذي حلّ بالفئة المثقفة، وقد أخذ التعبير عن هذا النوع من الهزيمة صورا متعددة« تبدأ بذم الزمان الذي عاش فيه هؤلاء الشعراء، ثم بذم أهل زمانهم وكشف ما هم عليه من عيوب ومثالب لم يسلم منها حكامهم وذوو الشأن في المجتمع، ليصلوا من ذلك إلى التعبير عن ضياع مكانتهم، وعدم الاعتراف من قبل مجتمعهم بما يتميزون به من خصال وصفات لا يعرف من حولهم قيمتها، ولا يقدرون أصحابها حق قدرهم»[3].

تتولد آلام الشاعر الأندلسي من تيقنه أنه يبقى دائما أكبر مما يعترف له به، وأعلى منزلة من المنزلة التي وضع فيها، ويشكو عدم قدرته في هذا الجو الاغترابي الوصول إلى بغيته، وإلى ما يستحقه، وهو ما يعرف باغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات الذات « فالمغترب يستشعر رغم ضياعه وانسحاقه وحرمانه مما يستحق أنه يعتلي ثمة هؤلاء الناس الذين يمثلون وجها متشابها واحدا وصوتا واحدا مهما تباينوا في الظاهر، والذين لا يؤثرون كثيرا في الوجود إذا غابوا»[4]، فيعي الشاعر/ المغترب بأن وجوده بين أناس اعتلوا أعلى المراتب مقتنصين رداءة الزمن وتفشي الجهل فيه وكساد سوق الأفاضل، وهو ما عبر عنه الشاعر ابن سعيد الأنصاري[5]، يقول:[6](البسيط)

كانَ الزمانُ وكان الناسُ أشبَهَه ... اليوم فَوضَى فلا دهْرٌ ولاناسُ

أسافِلٌ قد علَتْ لم تعلُ عن كرمٍ ... ومُشرفاتُ الأعالي منه أنكاسُ

يدعو الشاعر إلى الترحم على العهود السابقة التي لم تشهد هذا الاختلال الذي احتل فيه الأسافل – غصبا - أعلى المراتب، وفي المقابل ينال الشرفاء – قسرا - حضيضها، وذلك حين يوسد الأمر إلى غير أهله.

---

[1] – عمر الدقاق. المرجع السابق. ص٢٣٨.

[2] – محمد سعيد محمد. دراسات في الأدب الأندلسي. منشورات جامعة سبها– ليبيا. ط١. ٢٠٠١. ص ١٦٩، ١٧٠.

[3] – أشرف علي دعدور. الغربة في الشعر الأندلسي. عقب سقوط الخلافة. دار نهضة الشرق. جامعة القاهرة. ط١. ٢٠٠٢. ص ١١٩.

[4] – كميلية عبد الفتاح. الشعر العربي القديم. (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب). دار المطبوعات الجامعية. الإسكندرية. مصر. ٢٠٠٨.ص٦١.

[5] – هو أبوعبد الله محمد بن سليمان بن عبد الواحد الأنصاري. من أهل مالقة ولي قضاءها مدة، كان أديبا شاعرا، توفي سنة ٥٠٠هـ. انظر: النباهي، أبو الحسن بن عبد الله. تاريخ قضاة الأندلس. تح: ليفي بروفنسال. القاهرة ١٩٤٨م. ص١٠٠.

[6] – النباهي. المصدر نفسه. ص ١٠٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويبحث الشاعر غانم بن وليد[1] في أهل زمانه فلا يراهم إلا مطبوعين على الشر، ولعل في ذلك نظرة تشاؤمية هي في حقيقتها صورة قاتمة قد لا تكون إلا صورة لنفس الشاعر المغترب مما يبعدها عن حقيقة الواقع « وليس العقل كالمرآة الصاحبة التي تعكس صور الأشياء كما هي تماما، ولكنها كالمرآة الملتوية التي تمزج صورة نفسها بصور الأشياء التي تصورها، فتصيبها بالفساد والتشويه»[2] فقد تكون نظرة هذا الشاعر الأندلسي المغترب إلى أهل زمانه هي في حقيقتها صورة لنفسه المغتربة، يقول:[3] (من البسيط)

هون عليك فقد مضى من يعقل ... والبس من الأخلاق ما هو أفضل

وإذا خبرت الناس لم تلف امرأ ... ذا حالة ترضيك لا يتحول

ما بالهم- نكبت بهم آمالهم- ... كل يعيب ولا يرى ما يفعل

فمساتر ضعفت قوى آرائه ... ومجاهر يرمي ولا يتأمل

ومقلد متعاقل متأدب ... وإذا اختبرت فباقل هو أعقل

ومن الغرائب من يقارع في النه ... أهل البصائر وهو فيهم أعزل

ففي دعوته إلى تهوين المصاب الجلل بعد أن أصبح الزمان يحتم على الناس التغير و التقلب لا إلى الأحسن ولكن إلى الأسوأ ما يدل على صوت الهزيمة المتجلي من تكرار النفي: لم تلف – لا يتحول- لا يرى- ى يتأمل. وما فيه من تعميم وإطلاق يتمركز حول معاني الجهل والتقزز و النكبة، وهو ما يدفع الشاعر المغترب إلى العزلة لا يتخطاها ولا يحاول تغييرها وهو ما عبرت عنه النصيحة المستفادة من تجربة الاغتراب(هوّن).

ويذهب السميسر [4] إلى أبعد من ذلك ويعلن هزيمته تجاه جموع الناس في موقف اتخذه ضد البشر حين أقر عجزه عن التكيف مع من حوله، يقول:[5]

رأيت بني آدم ليس في ... جموعهم منه إلا الصور

---

[1] – غانم بن وليد المخزومي المالقي (ت٤٧٠هـ)، قال فيه ابن خاقان: "عالم متفرس، وفقيه مدرس، وأستاذ مجود، وإمام لأهل الأندلس مجرد. وأما الأدب فكان جل شرعته وهو رأس بغيته، مع فضل وحسن طريقة، وجد في جميع أموره وحقيقة". انظر: ياقوت الحموي. معجم الأدباء. تح: عمر فاروق الطباع. مؤسسة المعارف. بيروت. ط١. ١٩٩٩. ٧: ١٨٨

[2] – أحمد أمين وزكي نجيب بدوي. قصة الفلسفة الحديثة. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة.(دط،دت). ج١. ص٦٣.

[3] – ابن بسام الشنتريني. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تح: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت – لبنان. ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م. ق١/ مج٢. ص ٨٦٩، ٨٧٠.

[4] – هو خلف بن فرج الإلبيري، أبو القاسم، الملقب بالسميسر، من أعلام الشعراء في عصر ملوك الطوائف، اشتهر بالهجاء، له كتاب لقبه: شفاء الأمراض في أخذ الأعراض، مجهول المولد والنشأة. أما وفاته فحددت سنة ٤٨٠هـ. انظر ترجمته: ابن بسام الشنتريني .الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. ١: ٢: ٨٨٢-٨٩٧.

[5] – ابن بسام. المصدر نفسه. ٨٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فلما رأيت جميع الأنام كذلك صرت كطير حذر

فمهما بدا منهم واحد أَقُلْ: قُلْ أعوذ برب البشر

وتبرز الأبيات نظرة اغترابية تمتزج بالزهد، وهو ما فسره بعض الباحثين في علم النفس حين خلصوا إلى: " أن شعور الإحباط الذي يستجدي له أغلب الناس بالعدوان قد يؤدي ببعض الأفراد إلى نوع من الاستكانة والجمود، أو الانسحاب وانعدام النشاط، وذلك أن الفرد قد يتبين أن المقاومة لا تجدي فيعمد عندئذ إلى الانسلاخ من الموقف»[1]. وهذا النوع من الزهد يتسم بالتشاؤم واليأس، وفيه تصاب النفس بالكآبة والسخط على الحياة وأهلها، ويفهم من تيقن الشاعر/ المغترب أن الانقباض (أجلّ شيء): إن الإنسان الانقباضي تقوى عنده نزعة الزهد في الحياة كلما زادت مظاهر الفساد فيها، ففي« عصور الاضطراب السياسي يفقد الناس طمأنينتهم، ولا بد لهم من ملاذ يهرعون إليه ويلقون فيه بأثقالهم وينسجون في عالمه خيام الطمأنينة والاستقرار، ويجدون فيه العوض والراحة»[2]، وهو ما يستخلص من دعوة الشاعر(إلى السلامة- سالمهم- دعهم- خلاصك)، ليكون:

الانقباض ـ سلامة- خلاص= نظرة اغترابية ـ زهد تشاؤمي.

ويتجرع الشاعر مرارة تفوقه وهو الذي اعتقد أنها سترفع مقامه وتحمل إليه نسائم النعيم، فإذا به يدفع ضريبة هذا التفوق، وقد عم الجهل الوجودَ، وتنكر له الزمان، وضاق منه المكان، يقول ابن الحناط[3] ساخطا على رجحان كفة الجهل على كفة العلم: [4] (من الكامل)

لم يخْلُ من نُوَبِ الزمان أديبُ كلاّ فشأنُ النائباتِ

وإذا انتهيت إلى العلوم وجدتها شيئا يُعدُّ به عليك ذنوبُ

وكذاك من صَحِبَ الليالي طالباً جِدّاً وفهماً خانَهُ المطلوبُ

---

[1] – عبد الستار محمد ضيف. شعر الزهد في العصر العباسي. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ط١. ٢٠٠٥. ص ١٣٦.

[2] – المرجع نفسه. ص١٣٧.

[3] – هو أبو عبد الله محمد بن سليمان الرعيني، البصير، المعروف بابن الحناط (ت٤٣٧هـ)، كان متقدما في الآداب والبلاغة والشعر، مدح الملوك والوزراء والرؤساء، وكان يناوئ أبا عامر بن شهيد، ويعارضه، وله معه أخبار مذكورة . انظر ترجمته: الضبي، أحمد بن عميرة . بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس . تح: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب اللبناني– بيروت. ط١. ١٩٨٩. ص٧٥.و الحميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري. شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع. ط١. ٢٠٠٤. ص٦٤.

[4] – المقري. نفح الطيب .٣: ٢٨٨، ٢٨٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لقد أسند الشاعر انكسار الفئة المثقفة وهزيمتها إلى الزمان الذي أصابها بنائباته، وحرم على النجباء حقهم في النعمة ورغد العيش إيحاءا منه بالاستسلام والرضوخ؛ فقد اتسم العصر بتفشي الظلام والجهالة، وكل ما هو مشرق فه يتوارى ليحل محله الخراب تحدثه كثرة النائبات التي صيرت طالب العلم مقترف ذنوب(وإذا انتهيت إلى العلوم وجدتها شيئا يعد عليك ذنوب)، فينكمش العلم ليتسع الجهل. هذه الآفة التي يرى ابن شهيد[1] أنها أصبحت إحدى الفضائل في عصره، قال:[2]

كأنَّ الدّجَى همّي ودمْعِي نُجُومُه ... تحدّر إشفَاقًا لدهرِ الأرَاذِلِ

هَوتْ أنْجُمُ العلياء إلا أقَلَّها ... و غبْنَ بما يحظى به كلّ عَاقِلِ

وأصبحْتُ في خَلْفٍ إذا ما لمحتُهُمْ ... تَبَيّنْتُ أنّ الجهلَ إحدى الفضائِلِ

وما طابَ في هذي البَريّةِ آخِرٌ ... إذا هُوَ لم يُنْجَدْ بطيبِ الأوائِلِ

أرى حُمُراً فوق الصواهل جَمّةً ... فأبكي بعَيْنِي ذُلّ تلك الصواهل

[...] وناقِلِ فقْهٍ لم يرى اللهَ قلبُه ... يَظنُّ بأنَّ الدّين حِفظُ المسائِلِ

حُبوا بالمُنَى دُوني وغُودِرْتُ دُونَهُمْ ... أَرُودُ الأَماني في رِياضِ الأَباطِلِ

فسخط الشاعر/ المغترب على ما آل إليه حال مجتمعه الذي حركه الإحساس بالمرارة بين أناس أطلق على زمنهم اسم (دهر الأراذل) جعله يصف الدواء الشافي وذلك بالرجوع إلى دهر الأوائل بعد أن يئس من الاختلاط بأناس اتخذت الجهل فضيلة (تبيّنت أن الجهل إحدى الفضائل)، وفي هروبه من الواقع المزري بالاتجاه نحو الماضي الحامل لذكريات السعادة والتواصل ما يبرر عدم قدرته على التكيف المعمق للاغتراب، فقد كانت « رؤية الماضي الجميل وبعث الذكريات العذاب بلسما لجراح ذلك المغترب وبردا على قلبه المشوق[...] إنه يستعيد صفحة مشرقة كان الدهر قد بسم له فيها وأذاقه حلاوة العيش»[3]، وهذه السعادة- وإن أوقفت غربته- ستكثف من معاناته بعد أن يعود إلى معايشة الواقع ويسوءه ما يرى من ذل الأحصنة عندما امتطتها الأحمرة؛ في إيحاء منه إلى إسناد الأمور لغير أهلها، وحلول الأراذل مكان الأفاضل، وهو ما يعمق إحساسه بالهزيمة لكون مجتمعه صرف عنه النظر، ولم يقدره حق قدره؛ ويعلن الهزيمة ويعيش غربة فكرية داخل المجتمع كونه يمتلك علما

---

[1] – هو أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن عيسى بن شهيد بن عيسى بن شهيد بن الوضاح الأندلسي القرطبي . ولد في القسم الشرقي من مدينة قرطبة في حي مينة المغيرة، في الدار المعروفة بدار ابن النعمان سنة ٣٨٢هـ. نشأ نشأة مترفة في قصر أبيه الوزير عبد الملك، وشهد عز أبيه في ظل دولة العامريين .أصيب أبو عامر بن شهيد في أواخر أيامه بمرض الفالج وظل يعاني منه حتى وافته المنية سنة ٤٢٥هـ، ولم يتجاوز الثالثة و الأربعين من عمره. انظر: ابن خلكان. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تح: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ١٩٦٨. ج١.ص ١١٦، ابن الأبار، (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القصاعي). الحلة السيراء. تح: حسين مؤنس. دار المعارف. القاهرة–مصر. ط٢. ١٩٨٥. ج١ ص٢٣٨.

[2] – ابن شهيد. ديوانه ورسائله. تح: محي الدين ديب. المكتبة العصرية. صيدا–بيروت. ط١. ١٩٩٧. ص ١١١، ١١٢.

[3] – عمر الدقاق. ملامح الشعر المهجري. ص ٩٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفهما ومجدا يتميز به بين سفهاء لا يكنون سوى العداوة له ولأمثاله، وهو الذي حاول جاهدا مسالمتهم غاضا الطرف عن صفاتهم الذميمة التي جبلوا عليها، يقول:[1] (من الطويل)

أرى أَعْيُناً ترنُو إليّ كأَنّما تُساوِرُ منها جانِبيَّ أَراقِمُ
أَدورُ فلا أَعْتامُ غيْر مُحارِبٍ وأَسْعى فلا أَلْقَى امْرأً لِي يُسالِمُ
ويجْلِبُ لِي فَهْمِي ضُرُوباً مِن الأَذَى وأَشقَى امْرِئٍ في قَرْيةِ الجهْلِ عالِمُ
وأَوْجعُ مَظْلُومٍ لقَلْبٍ وذِي حِجىً فَتى عَربيٌّ تزدريهِ أَعاجِمُ
غَنِيتُمُ على ما تزعمُونَ عن الورى لقد سَفِهَتْ تِلْكَ الحُلُومُ الزَّوَاعِمُ
سلامٌ عليكم لا تحيةَ شاكِرٍ ولكنْ شجىً تنسدُّ منه الحَلاقِمُ

ويصرح بالسبب الذي جعل الآخرين يناصبونه العداء، ويتربصون به تربص الحية بفريستها:(ويجلب لي فهمي) الذي أورثه أنواعا من المصائب التي لم يأت على ذكرها (ضروبا من الأذى) مستدلا على ذلك بعبارات تدل على الغربة الفكرية التي أصبحت تعانيها الذات/ العالمة/ المهزومة وسط الجماعة/ الجاهلة/ الهازمة من جهة (أشقى امرىء في قرية الجهل عالم - فتى عربي تزدريه أعاجم)، ويقر بالعجز عن المواجهة والإخفاق في الاندماج والتأقلم من جهة أخرى، مما آل به إلى الاعتزال والانقباض حاملا معه ألمه وحسرته:

سلامٌ عليكم لا تحيةَ شاكِرٍ ولكنْ شجىً تنسدُّ منه الحَلاقِمُ

وتتوالى صورة غربة الفاضل لدى بعض الشعراء حين يدركون أن طبقة من الجهّال الذين امتلكوا الجاه والمال احتلت مكانتهم، وأصبحت الثروات في أيديهم وإن عدموا الفضائل؛ "طبقة ليس لها رصيد من نسب أو علم أو فضل، هي ثمرة ضياع القيم، وانقلاب الموازين في عصور الفتن، بل كانت مما أذكى الفتنة وأشعلها، ولعبت دورا كبيرا في تقليص دور الشعراء والمفكرين ومكانتهم الاجتماعية»[2]، فتعمَّق الإحساس لديهم بالتهميش والضياع، وراحوا يندبون سوء الحظ، ويتعجبون من زمان وصل حالهم فيه إلى ما وصل إليه، على نحو ما عبر عنه الشاعر سليمان بن محمد المهري[3]، قال:[4]

عجبتُ لمعشرٍ عزُّوا وبزُّوا ولم يصِلُوا إلى الرُّتبِ السَّوَامِي
طلبتُ بهم من العدْمِ انتصاراً فأَشبهْتُ ابنَ نُوحٍ في اعْتِصامِي

---

[1] – ابن شهيد. ديوانه ورسائله. ص ١١٧، ١١٨.

[2] – أشرف علي دعدور. الغربة في الشعر الأندلسي. ص ١٢٩.

[3] – هو سليمان بن محمد الصقلي، من أهل العلم و الأدب و الشعر، قدم الأندلس بعد ٤٤٠هـ، ومدح ملوكها، وتقدم عند كبرائها بفضل أدبه، وحسن شعره. ينظر: الحميدي. الجذوة. ص ٢١٦.

[4] – الحميدي. المصدر نفسه. ص.٢٠٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تقلّبَ دهرُنا فالصقرُ فيه يُطالِبُ فَضْلَ أرزاقِ الحَمَامِ

على الدُنيا العفاءُ فقد تَنَاهَى تَسُرُّعُها إلى أيْدِي اللِّئَامِ

فالفضائل والغنى ابتعدا عن المثقفين، ووقفا إلى جانب الجهال، ومن أراد الغنى في مجتمعهم وفي زمانهم هذا فليكن جاهلا أو متجاهلا وتعم النظرة المتشائمة المحبطة متجاوزة الواقع المزري لتدعو إلى النفور من الدنيا(على الدنيا العفاء) التي استشعر الشاعر/ المغترب بشاعتها، فينقلب الإقبال على الدنيا والتعلق بها إلى إعراض عنها، وزهد فيها بعد أن زال عنها الانسجام والتوافق بارتفاع الرذيلة، وانحدار الفضيلة، وهو ما حملته العبارة(أيدي اللئام).

ويتجاوب صوت ابن سارة الشنتريني[1]، وهو يفجع بِواقِعِه الظالم للأفاضل، يقول:[2](من الكامل)

عابُوا الجهالةَ وازدَرُوا بحقوقِها وتَهَافَتُوا بحديثها في المجْلِس

وهي التي ينقادُ في يدِها الغِنَى وتجيئُها الدُّنيا برغمِ المِعْطَسِ

إنّ الجهالةَ للغِنَى جَذّابَةٌ جَذْبَ الحديدِ حِجَارَةَ المَغْنَيْطَسِ

ويكون الجهل مكافئا للسعادة في هذا العصر الرديء، « فلكي تكون سعيدا ينبغي أن تكون في جهل الشبلب، لأنه لم يعلم بعد ظمأ الرغبة الذي لا ينطفئ وما ينجم عنه من بلاء ولم يعلم أيضا أن الرغبة حتى لو تحققت فليس في تحقيقها نفع ولا ثمرة ثم هو لم يستيقن بعد أن خاتمة الجهاد ليس منها مفر»[3]، ليكون الجهل أو التجاهل في زمن ينقم على الأفاضل المغتربين، وهو ما عبر عنه الأعمى التطيلي[4] مهنئا الجهّال على جهلهم الجالب للغنى، يقول:[5]

رأيتُ الغِنى وقفًا على كلّ جاهِلِ فيا عينَ ذِي الجهلِ انعمي ثَمَّتَ انعمي

---

[1] – هو أبو محمد عبد الله بن محمد بن سارة البكري الشنتريني ، (نسبة إلى مدينة شنتمرية) سكن إشبيلية واحترف فيها الوراقة وكان ذا حظ صالح في النحو واللغة. أديبا ماهرا حافظا للأشعار، تجول في شرق الأندلس وغربها معلما للنحو ومادحا لولاتها، عُرف بجودة شعره، وتوفي سنة ٥١٧هـ بمدينة ألمرية أيام المرابطين. انظر: العماد الأصفهاني الكاتب . خريدة القصر جريدة العصر . قسم شعراء المغرب والأندلس . تح: آذرتاش آذرنوش. نقحه وزاد عليه : محمد المرزوقي. محمد العروسي. الجيلاني بن الحاج يحي. الدار التونسية للنشر. تونس. ١٩٨٦. ج٢. ص٣١٥. و ابن خاقان(أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي المشهور بابن خاقان). قلائد العقيان ومحالس الأعيان. تح: حسين يوسف خريوش. مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع. الأردن. ط١. ١٩٨٩. ص ٨٠٩.

[2] – ابن خاقان. المصدر نفسه. ص٨٢٠.

[3] – زكريا إبراهيم. مشكلة الفلسفة. مكتبة مصر. (دط، دس). ص٧٢. **وهو ما قاله الفيلسوف المتشائم شوبنهاور.**

[4] – هو أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة، شاعر من شعراء الأندلس المبرزين، له ديوان شعر كبير، ويعرف باسم التطيلي الإشبيلي، وتطيلة موطن أهله وإشبيلية دار هجرتهم، كنّي أبا جعفر وأبا العباس، ولد ضريرا فلقب بالأعمى، وعاش في عصر ملوك الطوائف، فأدرك دولة بني عباد، ثم لمع اسمه أيام يو سف بن تاشفين. ، انظر ترجمته: الضبي. بغية الملتمس. ص٢٣٤، صلاح الدين الصفدي . الوافي بالوفيات. تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى . دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر. بيروت– لبنان. ط١. ٢٠٠٠. ٧: ٢٢٦، ابن بسام. الذخيرة . ٢/ ٢: ٧٢٨.

[5] – الأعمى التطيلي. ديوانه ومجموعة من موشحاته. تح: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت– لبنان. ١٩٦٣.ص ١٧٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أما ابن الزقاق البلنسي[1] فقد أحس بأن الدهر قد أعطاه دون ما يستحقه، وبما أنه امرؤ لا يحب النفاق فقد اخذ منه الخمول كل مأخذ، بما أن الحياة امتلأت نفاقا، يقول:[2] (الوافر)

وفيما قد بلوت من الليالي	عزاء أن يلازمني الخمول
دوائرها ترفّع كلَّ نذلٍ	وتخفضُ من له مجدٌ أثيل
كما حلّت وهادَ الأرض أسدٌ	وحلتْ في بواذخها وعول
وقد نلت التجمّل في زمان	قبيح عند أهليه الجميل
شراب المعلوات به سراب	ومنتجع الندى طلل محيل
وأعلام المودّة طامسات	فلا عيش يَسُرُّ ولا خليل
وأيّ أخي إخاءٍ لا يداجي	وأيُّ حليفِ عَهْدٍ لا يحول
تقلّ محامدي لولاة دهري	لأنَّ الفضل عندهمُ قليل
عنيت بوصفهم فقصدتُ ذمّاً	ليسلم من غلوٍّ ما أقول

لقد جنح الشاعر إلى الخمول، وفضّل الاغتراب عن مجتمعه بدل الاندماج فيه ومسايرته، وكل هذا بسبب الإحساس بالظلم الذي صوره في مشهد مفعم بالظلم والقهر والذل داخل مجتمع تغيرت فيه فلسفة الحياة؛ إذ أصبح يرفع من الأنذال ويحط من الأمجاد (ترفّع كل نذل ، تخفض من له مجد).

وتتواصل صور اليأس الذي تملك الشعراء من تمكن ظاهرة **الجهل** في المجتمع، وتستمر معه انتقاداتهم التي لم تعد – في أغلب الأحيان – تجدي نفعا مع من أُشربوا في قلوبهم الجهل، وهو ما عبر عنه ابن خفاجة[3]، في قوله:[4]

دَع عَنكَ مِن لَومِ قَومٍ لَستَ تَخبُرُهُم	إِلاّ تَكَشَّفَ سِترُ الغَيبِ عَن عَيبِ
عوجٌ عَلى الدَهرِ هوجٌ غَيرَ أَنَّهُمُ	سودٌ مِنَ الجَهلِ بيضانٌ مِنَ الشَيبِ [1]

---

[1] – هو أبو الحسن علي بن عطية بن مطرف اللخمي البلنسي بن الزقاق البلنسي . اشتهر بالغزل والمدائح. ولد في بلنسية سنة ٤٩٠هـ وتوفي في ٥٢٨هـ. ينظر: ابن الزقاق البلنسي. الديوان. تح: عفيفة محمود ديراني. دار الثقافة بيروت–لبنان. ط١. ١٩٨٩. ص٣، ٤.

[2] – المصدر نفسه. ص٢٣١، ٢٣٢.

[3] – هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله حفاجة (٤٥٠ – ٥٣٣هـ)، ولد في جزيرة شقر من أعمال بلنسية شرقي الأندلس، كان صاحب لهو ومجون في شبابه، فلما تقدمت به السن أقلع عن الغواية وسلك سبيل الرشاد إلى أن توفي في بلدته شقر. انظر:ابن خلكان.وفيات الأعيان.١: ٥٦.

[4] – ابن خفاجة. الديوان. تح: عمر فاروق الطباع. دار العلم للطباعة والنشر. بيروت–لبنان. (دط، دت). ص٤٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ليعرض الشاعر بطائفة من الناس تتصف بالجهل والغباء؛ فهم لا يصغون إلى ناصح ولا يأبهون بلائم، استعصوا بحماقتهم على الدهر حتى كساهم الجهل من ظلامه وألبسهم الشيب من بياضه.

ويستمر الشاعر في تركيز عدسته الاغترابية التي لا ترى من الكأس إلا نصفها الخاوي لتنقل صور مأساة الجهل الذي لف الكون من حوله، واستولى على القلوب، ويحمل على **الجاهل** بشدة، وينصحه بالبكاء بدل الضحك، ويصف حاله بأرذل الصفات، قال:[2]

يا ضاحِكاً مِلءَ فيهِ جَهلاً	أَحسَنُ مِن ضَحكِكَ البُكاءْ
وَهَنتَ حِسّاً وَهُنتَ نَفساً	فَلا ذَكاءَ وَلا زَكاءْ

ويعلو صوت الاغتراب رافضا عقد صلح مع الآخر الذي يحمل دلالات تعمق الهوة بين الشاعر ومن حوله، ويقف عند ضرورة الانفصال عن هذا الوجود القاتل، يقول أبو بكر بن بقي[3] منتقدا مظاهر اختلال القيم التي استشعر معها الفاضل وجوده في المكان غير المناسب، وفي الزمان الجائر، وبين أهل يهملون قدره، يقول:[4]

أقَمْتُ فيكُم على الإقتارِ والعَدَمِ	لو كنْتُ حرًّا أبيَّ النَّفسِ لم أُقِمِ
وظَلْتُ أبكي لكُمْ عُذرًا لعلّكُمُ	تستيقظون وقد نِمْتُمْ عن الكَرَمِ
فلا حديقتكُمْ يُجنى لها ثَمَرٌ	ولا سماؤكُمْ تنهلّ بالدِّيمِ
ما العيشُ بالعلمِ إلا حيلةٌ ضعُفَتْ	وحرفةٌ وُكِلَتْ بالقُعدُدِ البَرَمِ[5]

لقد عبر الشاعر عما يتخبط فيه من الذل والهوان لما أقام عند قوم لم ير منهم سوى الشح والبخل، وطول انتظار بلا فائدة. وتظهر هزيمة الشاعر من خلال العبارات الدالة على الندم عن الإقامة بين هؤلاء الناس(لو كنت حرا أبي النفس لم أقم)، وإيحاءات الذل(وظلت أبكي لكم عذرا)، ثم العبارات الدالة على اليأس وخيبة الأمل (فلا حديقتكم يجنى لها ثمر ولا سماؤكم تنهل بالديم)، ثم التوجه إلى لوم النفس لاحترافها مهنة العلم التي أصبحت من اختصاص القاعدين المنعزلين عن الناس، وذلك قمة الانكسار.

---

[1] – العوج: الانعطاف فيما كان قائما فمال كالرمح والحائط، وعوج الدين والخلق فساده. الهوج: الحمق. انظر: اللسان. مادتي عوج ، هوج.

[2] – ابن خفاجة. الديوان. ص١٦.

[3] – هو أبو بكر يحي عبد الرحمان بن بقي الأندلسي القرطبي، شاعر من أهل قرطبة، اشتهر بإجادة الموشحات، ت :٥٣٢ هـ على الأرجح .انظر: صلاح الدين الصفدي. الوافي بالوفيات. ٣: ٢٠١.

[4] – المقري. نفح الطيب. ٤: ٢٣٧.

[5] – الديم: المطر الذي ليس فيه رعد ولا برق.القعدد: صفة للنسب، وقوم قُعدٌ، لا يغزون ولا ديوان لهم. البرم: الذي لا يدخل مع القوم في الميسر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي صورة مأساوية أخرى من صور الاغتراب الحامل لبذور الهزيمة المفعمة بآلام الضيم، وخيبة الأماني، وقحط الآمال، يقرها ابن برد الأصغر[1] في قوله:[2]

قَرَعْنَا بالكتابةِ بابَ حظٍ ... لندخُله فزاد لنَا انغلاقا

فلم تبلغْ بلاغتُنَا مُنَاها ... ولا مدَّ المِدَادُ لنا ارتِفَاقا

ولا راحت تقرطِسُ بالأماني ... قراطيسٌ أجدنَاها مسَاقَا

وقلَّمتِ المطالبُ من حُدَاها ... لنا أقلامَنَا ساقاً فساقا

فلا هطلتْ على الآدابِ مُزْنٌ ... ولا برحَت أهِلَّتَها محاقَا

وعُوّضْنا بما نَدْرِيه جهلاً ... لعلّ السّوقَ مدركَةٌ نَفَاقا

إن المحنة التي حلت بالفئة المثقفة نتيجة الإهمال واللامبالاة من طرف المجتمع، جعلت الشاعر يفوض نفسه للشكوى باسم أمثاله من الأدباء؛ معمما تجربته لتشمل البقية البلقية من الأفاضل الذين كسدت تجارتهم أمام ارتفاع أسهم الجهل والجهال، ويبرز الصورة الحقيقية التي أضحت عليها حالهم، فرأى أن العي طغى على البيان، وتفوقت الإساءة على الإحسان، ولم يعد يرى ما يسره، واستمر توقف الإبداع نتيجة الظروف السيئة التي أضحت تكبحه.

وترتفع عقيرة أحد شعراء القرن الخامس متسخطة مما يؤرقها ويجعلها تفتقد الانتماء لترى الموت أشهى من حياة الاغتراب المحققة للانفصال عن الأحبة، وافتقاد أخلاق الطفولة البريئة، وتتبدل نظرة الشاعر المغترب في الحياة والموت، وترتكز على النبذ والإفراد، ويستخلص معها فاجعة الوحدة ومصاب العزلة، ويصور الفراغ الرهيب الذي أحدثه غياب الآخر عنه وهو ما عبر عنه غلام البكري[3] في قوله:[4] (من الطويل)

نعيمٌ أرى الأيام تُثْنِي عَنَانَهُ ... علينا إذا ألقى ثَنِيَّتَهُ الحِسْلُ

نكرت الدنا فالأهل فليس لي ... بها عقوة آوي إليها ولا أهل

---

[1] – هوأحمد بن محمد بن برد الأصغر، أبو حفص الكاتب له "رسالة في السيف والقلم والمفاخرة بينهما" وهو أول من سبق إلى القول في ذلك بالأندلس. ذكر الحميدي في الجذوة أنه رآه في ألمرية بعد الأربعين والأربع مائة. انظر: الحميدي. الجذوة. ص١١٨، الضبي. البغية. ص١٥٣. ابن بسام. الذخيرة. ١/١: ٤٨٨، ٤٨٩.

[2] – ابن بسام. المصدر نفسه. ص ٤٨٩.

[3] – هو حكم بن محمد بن عبد العزيز البكري، أبو عبيد (ت ٤٨٧هـ)، أديب شاعر، كان مولعا بالخمر، له مدائح في المعتمد بن عباد. انظر: الضبي. البغية. ص٢٨٥. ابن بسام الذخيرة. ٢: ١: ٢٣٢.

[4] – المقري. نفح الطيب. ٣: ١٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وأفردني صرف الزمان كأنني ففائدة الأيام داهية ختل
فيا ليت شعري هل مقامي لنية تصيح لنجواها المطية والرحل
وسير يخلي المرء منه قريبه فريدا كما خل تريكته الرّأل
فكم من حبيب كان روضة خاطر يرف ويردى بين أفنانها الوصل
ضحى ظله إذ كورت لي شمسه فشخص نعيمي لا يؤوم له ظل
غبرت وبادوا غير أن تلبثي وراءهم عيش يلذ له القتل
إذا كان عيش المرء أدهى من الردى ففائدة الأيام داهية ختل[1]

والشاعر يلحن أبياته على قيتارة الحزن واليأس وألم الغربة وتعمق هذه الألحان أحاسيسه الشاكية إذ "ما بلغ من نفس المغترب أقسى من تجربة الاغتراب"[2]، ويعتمد خصيصة ترديد النفي (ليس لي- لا أهل – لايؤوم له ظل) مرتبطة بالإنكار والإفراد والإثناء والإخلاء (نكرت- أفردني- تثني- يخلي) ما يجعل الغربة معادلا للانتماء والضياع وهو ما كررته هذه الوحدات المعجمية وإن تباينت الألفاظ فهي تجتمع في تأكيد هواجس غربة الفاضل التي تدفعه إلى تمني الموت لما يمثله من خلاص من حياة لا فائدة منها. وهو ما يفتح باب الحديث عن أقسى تجربة جسدت الهزيمة الذاتية، هي تجربة الموت، مأساة الحياة الأولى.

قائمة المصادر والمراجع:

١ - ابن الأبار، (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القصاعي). الحلة السيراء. تح: حسين مؤنس. دار المعارف. القاهرة-مصر. ط٢.١٩٨٥.
٢ - الأعمى التطيلي. ديوانه ومجموعة من موشحاته. تح: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت- لبنان.١٩٦٣.
٣ - أحمد أمين وزكي نجيب بدوي. قصة الفلسفة الحديثة. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة.(دط،دت).
٤ - أسعد حومد. محنة العرب في الأندلس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت- لبنان. ط١.١٩٨٠.
٥ - أشرف علي دعدور. الغربة في الشعر الأندلسي. عقب سقوط الخلافة. دار نهضة الشرق. جامعة القاهرة. ط١.٢٠٠٣.

[1] – الحِسْل: ولد الضب حين يخرج من بيضته، يقال: لا آتيك سن الحسل: أبدا. [لأن سنّه لا تسقط أبدا]. شهاب الدين أبو عمرو. القاموس الوافي. ص ٢١٢.

[2] – عمر الدقاق. ملامح الشعر المهجري. ص٢٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٦ - ابن بسام الشنتريني. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تح: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت – لبنان. ط١. ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م.

٧ - الحميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. ضبط وشرح: صلاح الدين الهواري. شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع. ط١. ٢٠٠٨.

٨ - أبو حيان التوحيدي. الإشارات الإلهية. تح: عبد الرحمان بدوي. وكالة المطبوعات الكويتية.دار العلم بيروت ط١. ١٩٨١.

٩ - ابن خاقان(أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله القيسي الإشبيلي المشهور بابن خاقان). قلائد العقيان ومجالس الأعيان. تح: حسين يوسف خريوش. مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع. الأردن. ط١. ١٩٨٩.

١٠ -ابن خفاجة. الديوان. تح: عمر فاروق الطباع. دار العلم للطباعة والنشر. بيروت-لبنان. (دط، دت).

١١ -ابن خلكان. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تح: إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ١٩٦٨.

١٢ -ابن الزقاق البلنسي. الديوان. تح: عفيفة محمود ديراني. دار الثقافة بيروت-لبنان. ط١. ١٩٨٩.

١٣ -زكريا إبراهيم. مشكلة الفلسفة. مكتبة مصر. (دط، دس).

١٤ -ابن شهيد. ديوانه ورسائله. تح: محي الدين ديب. المكتبة العصرية. صيدا-بيروت. ط٣. ١٩٩٧.

١٥ -صلاح الدين الصفدي. الوافي بالوفيات. تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى. دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر. بيروت- لبنان. ط١. ٢٠٠٠.

١٦ -الضبي، أحمد بن عميرة. بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس. تح: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب اللبناني- بيروت. ط١. ١٩٨٩.

١٧ - عبد الستار محمد ضيف. شعر الزهد في العصر العباسي. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ط٥. ٢٠٠٠.

١٨ -عبد الواحد المراكشي. المعجب في تلخيص أخبار المغرب. تح: صلاح الدين الهواري. المكتبة العصرية. صيدا-بيروت. ط١. ٢٠٠٦م

١٩ -علي محمد سلامة. الأدب العربي في الأندلس، تطوره موضوعاته وأشهر أعلامه. الدار العربية للموسوعات. بيروت-لبنان. ط١. ١٩٨٩

٢٠ -العماد الأصفهاني الكاتب. خريدة القصر جريدة العصر. قسم شعراء المغرب والأندلس. تح: آذرتاش آذرنوش. نقحه وزاد عليه: محمد المرزوقي. محمد العروسي. الجيلاني بن الحاج يحي. الدار التونسية للنشر. تونس. ١٩٨٦.

٢١ -عمر الدقاق. ملامح الشعر المهجري. منشورات جامعة حلب. سوريا. ١٩٨٧

٢٢ -كميلية عبد الفتاح. الشعر العربي القديم.(دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب). دار المطبوعات الجامعية. الإسكندرية. مصر. ٢٠٠٨.

٢٣ -محمد سعيد محمد. دراسات في الأدب الأندلسي. منشورات جامعة سبها- ليبيا. ط١. ٢٠٠١.

٢٤ -محمد عبد الله عنان. دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي. سلسلة الأعمال الفكرية، مكتبة الأسرة والهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢٥ -المقري، أبو عبد الله أحمد بن محمد المقري التلمساني. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب. تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت- لبنان. ط١٩٩٨.

٢٦ -النباهي، أبو الحسن بن عبد الله. تاريخ قضاة الأندلس. تح: ليفي بروفنسال. القاهرة١٩٤٨م.

٢٧ -ياقوت الحموي. معجم الأدباء. تح: عمر فاروق الطباع. مؤسسة المعارف. بيروت. ط١٩٩٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

جمالية اغتراب الشهيد في الشعر الجزائري الحديث

الأستاذ: **موسى كـراد**، كلية الآداب واللغات - المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف – **ميلة** _الجزائر

ملخص:

تحاول هذه الورقة البحثية الكشف عن ظاهرة الاغتراب في المتن الشعري الجزائري الحديث في مرحلة التحولات (الثمانينات والتسعينات)، وبالتحديد بالحديث عن سقوط الرموز القيمية في المجتمع الجزائري ممثلة في **رمز الشهيد**، حيث لاحظنا عند قراءة المدونة الشعرية في الفترة المحددة اغتراب وسقوط القيمة الرمزية التي يحملها الشهيد، بالرغم من تضحيته بالنفس والنفيس، بالروح والدم الذي قدمه من أجل حرية شعبه وتنعمه بالاستقلال. لكنه لم ينل سوى لافتة تحمل اسمه في شارع من شوارع العاصمة، وسبب هذا الاغتراب عوامل وخلفيات سياسية واجتماعية وثقافية.

الكلمات المفاتيح: **ظاهرة الاغتراب، المتن الشعري الجزائري الحديث، رمز الشهيد.**

توطئة:

لم تكن ظاهرة الاغتراب خاصة بجيل دون آخر، ولا وقفا على عصر دون عصر، فقد لازم الاغتراب الإنسان منذ خطواته الأولى، ومنذ وعى التناقضات وصدم بمرارة واقعه، ومنذ أن وجد نفسه في مواجهة دائمة مع العالم من حوله.

وقد ظل الاغتراب مرافقا للإنسان حتى غدا سمة من سمات حياته المعذبة، إذ عانى من عذاب الوحدة والعجز عن الاتصال بالآخرين، مثلما عجز عن كبح اندفاعاته واحباطاته الداخلية والخارجية، فانفصل عن ذاته كما انفصل عن الآخرين، وظل يعاني من بعد واقعه عن تصوره المثالي للحياة وللناس، ولهذا انسلخ عن مجتمعه وعاش في عزلة كئيبة، والمغترب يشعر بعجزه عن التلاؤم مع من حوله، ويخفق في تكيفه مع مجتمعه، ويفقد الشعور بالانتماء، ويصل به الأمر إلى أن يفقد مغزى الحياة.

وقد شكّلت قضية الاغتراب أحد الروافد الهامة للفكر الإنساني، ومن مكونات الواقع الاجتماعي والنفسي والاقتصادي للفرد والمجتمع على السواء. وهي قضية وإشكالية لا يخلو منها أي عمل فني أو أدبي، يعبر عن الإنسان البدائي والمعاصر وإحساسه بالتمزق والضياع واللانتماء والقهر والاستلاب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فلقد تعرض الإنسان – تاريخياً - لحالات اغتصاب، وقهر، واعتداء، وتشويه، ومسَّت شخصيته الإنسانية، فبدت عليه مشاعر البؤس والشقاء والاغتراب، فضلاً عن العقد النفسية مما يعني" أن مفهوم الاغتراب يشير إلى النمو المشوه للإنسان، حيث يفقد مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والاستمرارية"[1]. عبر كامل أطوار حياته.

ومن مؤشرات الاغتراب التمرد على الوضع القائم، والانشطار في الذات (عدم التوافق مع النفس)، وكذلك التحول من الهوية القبلية إلى الهوية الحضارية، يؤدي إلى تغييرات جذرية في الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كما أن الاغتراب ليس بالضرورة أن يكون عن البشر والمجتمعات، أو عن الذات، أو عن الكون، بل يكون أيضاً – عن معتقدات وأفكار وأخلاق المجتمع الذي ننتمي إليه.

وقد اعتبر الدارسون مرحلة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي نقطة تحول هامة اكتسى فيها حالة من الحزن فرضها رهن ممزق ووضع مأساوي عاشته وعايشته الأمة العربية الإسلامية عامة والجزائرية خاصة، حيث راح الشاعر العربي عامة والجزائري على وجه الخصوص، وهو في أوج موته و انكساره يرقب تارة و يجاري أخرى عالما يخطو بخطى ثابتة نحو التحديث والتجديد و " لما كان الإبداع فعلا مضاد للموت والفناء كانت الكتابة مشروعا مستقبليا.. والإضافة و التجديد نوع من تحقيق الذات ... وتعبير عن وجهة نظر "[2]. فاتجه الشاعر إلى (تفكيك اللغة الشعرية الموروثة و تشييد لغة جديدة تحمل صفات الوجود المتجدد"[3] إذ " لم يكن من بد من تلغيم النص، وتفجير بنيته المنخرقة لتأسيس بلاغة معاصرة تستجيب لدواعي التغيير في واقع الإنسان "[4]

ونتيجة لتلك الظروف أنشأت مجموعة من الشعراء لنفسها معجما خاصا، وشعرية تقدم المشهد الجديد، ممارسة حرياتها التي استقتها من تجارب الشعر العالمية، والتي أفضت إلى " غموض النص من جهة، و انفتاح البناء النصي على متاهة الجيل من جهة أخرى "[5]، وقد وصف أحمد يوسف في كتابه " يتم النص " " هذا الجيل بجيل اليتم، الذي يفتقد إلى أب يستند إليه، ويلوذ به، فراح يتبنى فلسفة خاصة ولغة جريئة انفجارية تتوشح هالة من السواد، وتركب غوايات التجريب والتجديد، و ترسم واقع الشاعر بريشة الرفض والتجاوز "[6]، فراح يلون أشعاره من خلالها بألوان التعبير والصور وينسج بخياله فضاء رحبا من الحرية، حرية شخصية للذات الشاعرة وأخرى للقارئ المتلقي، فهما " يلتقيان في رحلة محتجبة نحو حريتهما المشتركة خارج المواعيد الكسولة أو المحتملة"[7].

---

[1] . علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، عالم الفكر، العدد الثاني، أكتوبر، ديسمبر، ١٩٩٨، ص: ٤٧.

[2] . محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2006، ص 2

[3] . أحمد يوسف، يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2002، ص 26

[4] . محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 2001 ص 127.

[5] . محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص ٥٣.

[6] . حمد يوسف، يتم النص والجنيالوجيا الضائعة ، ص ٣٦٣.

[7] . محمد بنيس، كتابة المحو، ص 161

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والملاحظ لعدة دواوين في هذه المرحلة يرى أنّ أكثر الألفاظ شيوعا هي ألفاظ الحزن والضياع واليأس، ثم " لفظ الوطن ثم يأتي بعد ذلك لفظ الموت مشكلا معجما وجدانيا مأساويا يبنى على ألفاظ كلها توحي بالمأساة، الدم والجراح، الفجيعة الدموع، الهم الأوجاع، الخراب، الدمار، الجنازة، الحزن، الألم"[1].

١ - **مفهوم الاغتراب ودلالاته:**

إن مصطلح الاغتراب له استخدامات متنوعة في التراث اللغوي والفكري والفلسفي والاجتماعي، لذلك يعد واحدا من المفاهيم التي يكتنفها الكثير من الغموض، حيث إن معظم العلماء الاجتماعيين والفلاسفة قد أولوا للاغتراب اهتماها خاصا وأعطوه معاني مختلفة، سواء أكانت لغوية أو موسوعية أو فلسفية، ومن الاهمية بمكان لتعميق فهم معنى الاغتراب – ولو على سبيل الايجاز - أن نتعرض لهذا المعنى ومدلولاته.

ارتبط مفهوم الاغتراب في المعاجم العربية في معنى " ذهب وتنحى من الناس و" التغرب " يعني البعد، والغربة و الغرب " يعني النزوح عن الوطن و" الغريب " هو البعيد عن وطنه[2]

وكلمة " إغتراب " هي ترجمة للكلمة الانجليزية Alienation " " والكلمة الفرنسيةAliénation " " المشتقتان من الأصل اليوناني Alienatio " " والتي تشير إلى انتقال ملكية شيء ما إلى آخر، أو انتزاعه أو إزالته. وتستمد كلمة " Alienatioمن الفعلAlienus " " بمعنى الانتماء إلى شخص آخر[3].

أما **اصطلاحا** فقد لاقى مفهوم الاغتراب الكثير من الاهتمام لمحاولة ضبطه، و نظرا لتعقد هذا المفهوم تعدد وجاهته وأبعاده من جهة، ولارتباطه الوثيق بجذوره الفلسفية التي يعد استخدامه بعيدا عنها أمر مستجد نسبيا.

فمنذ بداية استخدام لفظة " الاغتراب " قديما ، مرورا بالعصور الوسطى، وحتى أوائل العصر الحديث ارتبط مفهوم الاغتراب بسياقات مختلفة، وكل سياق له معنى و دلالة عن الاغتراب منها:

أ. **السياق القانوني:**

في هذا السياق يدل اللفظ على تحويل شيء ما إلى شخص آخر، وهذا يعني أن ما هو ملكي يصبح ملكا لغيري، ويكون فعل التملك طوعا بحرية الفرد (التصرف القانوني)، أو قسرا تنتفي معها حريته[4]، ويعد " هوغو جروتيوسH_ Grotius)١٥٨٣ ١٦٤٥) أول من استخدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى في العصر الحديث، ثم امتد أيضا ليشمل الحياة السياسية؛ فيصبح الحكم والملكية أيضا تنتقل من شخص أو مجموعة أشخاص إلى شخص آخر. إذن أصبح الاغتراب دال على أن الأشياء و الممتلكات - بما فيها البشر – لها قابلية التنازل أو البيع، وهذا ما يجعل الإنسان شيئا أو مجرد سلعة قابلة للبيع والشراء، أي حمل الإنسان معنى " التشيؤ Reification " في السياق القانوني.

---

[1] . كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، مخطوط، جامعة قسنطينة، 2000، ص .76.

[2] . جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مجلد ، 10ط،١دار صبح،لبنان،،١٩٦٨، ص:٣.

[3] . عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ب ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٣، ص: ٢٣.

[4] . محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، ص: ٣٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ب. السياق الاجتماعي:

كذلك يمكن أن يفيد هذا اللفظ ما يستشعره الإنسان من غربة في المجتمع ناتجة عن ترهل علاقاته بالآخرين[1]، فتور علاقاته ودية مع المجتمع، كما يشير هذا المصطلح أيضا إلى الوضع الناجم عن حالة الانفصال أو إلى حالة الانفصال نفسها [2]، إذن نستنتج أنّ هذا الاغتراب كان بعد علاقة طبيعية وودية حسنة، لكن بعد انفصال عرى هذه العلاقة نجم عن ذلك فتور وشعور بالاغتراب.

ج. السياق النفسي السيكولوجي:

ويندرج ضمن هذا المعنى ما يصيب الفرد من اضطرابات عقلية ونفسية أو غياب وفقدان للوعي أو شلل و قصور القوى العقلية، أو ما يقع نتيجة صدمة قوية [3] ؛ حيث إنّ هذه الاضطرابات تؤدي بالفرد إلى نبذ المجتمع له وتجاهله و تهميشه، وعدم شعوره بالانتماء[4]. فالإنسان يكون مغتربا إذا نأى عن عقله أو عجز عن استخدام حواسه، فالاختلال العقلي والنفسي أقسى وأشد أنواع الاغتراب.

د. السياق الديني:

وهو الناتج عن شعور الإنسان بالانفصال عن الله من خلال ارتكابه الآثام و الخطايا [5] ، ولقد ورد لفظ الاغتراب في كافة الأديان، ذلك أن الإيمان عنصر مهم لتحقيق الصحة النفسية للأفراد والمجتمعات، فاغتراب الإنسان يبدو نتيجة حتمية لغياب القيم الروحية التي تستمد من التعاليم الدينية، وإحلال القيم المادية[6]. وقد نما هذا النوع من الاغتراب في المجتمعات الحديثة التي تقوم على رأس المال، و مؤسساتها تحركها الآلة..و تعتبر الحياة مادة، بل تعتبر الدين أفيون الشعوب.

من خلال إلقاء نظرة متمعنة في هذه السياقات وما تحمله من دلالات ومعاني مصطلح " الاغتراب " نجد أنها تلتقي وتشترك في مدلولات: الانفصال سواء عن شيء كالملكية، أم عن العقل والحواس أم عن الآخرين، أم عن الله. تلك هي الخلفية اللغوية التي استخدم في إطارها مصطلح " الاغتراب ".

أما **فلسفيا** فإن مفهوم الاغتراب تناوله مجموعة من العلماء والدارسين على اختلاف مشاربهم وأيديولوجياتهم ووجهة نظرهم

(**فهيجل**) يعد عراب الاغتراب وكان استخدامه له ذو طابع مزدوج؛ أي استخدمه كإشارة إلى سلب المعرفة وسلب الحرية ويرى فيه عملية واحدة يفقد فيها الإنسان جزء من ذاته في الوجود الخارجي، وفي هذا الفقد إما أن تعثر الذات على نفسها في

---

[1] . المرجع نفسه، ص: ٣٦.

[2] . ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص: ٦٥.

[3] . المرجع نفسه، ص: ٦٤.

[4] . محمود رجب، الاغتراب، ص: ٣٦.

[5] . المرجع نفسه، ص: ٣٧-٤٠

[6] . عبد اللطيف خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص: ١٠٦-١٠٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العالم الذي أنتجته فتكامل مع ذاتها، وإما أن يكون العالم الذي أنتجته الذات غريبا عليها ولا ينتمي لها ويقف عدوا لها فيحدث الاغتراب[1]

ويصف (**فروم**) الاغتراب بأنه نوع من الخبرة التي يخبر فيها المرء نفسه كغريب، أي أنه يصبح غريبا عن نفسه كما لا يراها مركزا لعالمه ولا يرى نفسه خالقا لأفعاله ومسببا لها، وإنما تصبح هذه الأفعال وما يترتب عليها سيدا يتحكم فيه فيطيعه، فهو شخص فقد اتصاله بنفسه وبالآخرين، أي أن الاغتراب من وجهة نظر فروم يتناول جانبين: اغتراب الإنسان عن ذاته واغتراب الذات عن الآخرين[2]

تؤكد (**هورني**) أن الاغتراب يعبر عما يعانيه الفرد من انفصال عن ذاته حيث ينفصل الفرد عن مشاعره الخاصة ورغباته ومعتقداته، وهو فقدان الإحساس بالوجود الفعال كما تصف هورني الاغتراب عن الذات في أن عجز عن فهم هويته يؤدي إلى أن يحي الفرد حياة من نسج تصوره ويفقد الاهتمام بالحياة وليس في وسعه أن يتخذ قراراته لأنه لا يعرف ماذا يريد حقيقة، ويعيش في حالة من اللاواقعية[3]

يرى (**فرويد**) الاغتراب بأنه الأثر الناتج عن الحضارة، فالحضارة التي أسسها الإنسان دفاعا عن ذاته إزاء عدوان الطبيعة جاءت على نحو يتعارض وتحقيق أهدافه ورغباته، ويقول (فرويد): " إن كل فرد فيالواقع هو عدو الحضارة ذلك أن الحضارة هي مصدر اغترابه"[4]

وأضفى (**ماركس**) من خلال تناوله لظاهرة الاغتراب بعدا ماديا نقديا للمجتمع البرجوازي الرأسمالي، وقد ركزّ على فكرة سلب الحرية، ومن خلال كتابه (مخطوطات باريسية ١٩٤٤) دلّل على أنّ الاغتراب يتم بأربع طرق هي: الاغتراب عن ناتج العمل، الاغتراب عن العمل ذاته، الاغتراب عن الآخرين، الاغتراب عن النوع الإنساني[5].

هذا في الفكر الغربي أما الدراسات العربية في هذا المجال فإنها لم تخرج عن المفهوم الغربي بل نجدها نهلت منه في فهمها وتعريفها لظاهرة الاغتراب؛ يرى (نبيل راغب) بأنّ : " الاغتراب هو حالة نفسية تلازم الإنسان وتشعره بالألم والحزن سواء كان هذا الإنسان في وطنه، أم كان بعيدا عنه "[6]، في حين أن قيس النوري يرى بأن الاغتراب هو: " الانفصال عن المجتمع

---

[1] . حسن إبراهيم حسن المحمداوي، العلاقة بين الاغتراب والتوافق النفسي لدى الجالية العراقية في السويد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والتربية بالأكاديمية العربية المفتوحة بالدنمارك ، ٢٠٠٧، ص: ٢٧.

[2] . المالكي سليمان عطية حمدان، العلاقة بين الاغتراب النفسي وبعض المتغيرات المتعلقة به لدى طلاب وطالبات جامعة أم القرى بمكة المكرمة , رسالة ماجستير، غير منشورة ، جامعة أم القرى _ السعودية.١٩٩٥، ص: ١٦.

[3] . المرجع نفسه

[4] . حسن إبراهيم حسن المحمداوي، العلاقة بين الاغتراب والتو افق النفسي لدى الجالية العراقية في السويد، ص: ٣١.

[5] . ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، ترجمة: عادل مختار الهواري سعد عبد العزيز، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩، ص: ٤٨.

[6] . نبيل راغب، مفهوم الاغتراب في الأدب، مجلة الفيصل، العدد: ٩٦، ١٩٨٥، ص: ٤٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وثقافته..."[1] ، من خلال التعريفين لعل الاغتراب الذي يتحدث عنه نبيل راغب اغتراب نفسي لا دخل للمجتمع فيه، أما ما يقصده قيس النوري فهو الاغتراب الناجم عن المجتمع والآخرين، وما ينجر عنه من اغتراب سياسي ثقافي وفكري.

أما (**صلاح أبو ناهية**) في مقاله (الاغتراب، المنهاج، التطوير) ، فيرى بأنّ: " مفهوم الاغتراب يشير إلى حالة انفصال بين الفرد والموضوع وبين الفرد و الأشياء المحيطة به، بين الفرد و المجتمع، علاقة الفرد بالأشياء أو بالموضوع علاقة غير سوية، فهو يعيش في مجتمعه و بين أهله في دائرة الغربة، يعيش في عالم مجرد من القيم يسوده جو كريه، لدرجة أنه لا يرفض الحياة فقط، بل يعاديها أيضا، والحالة الأخيرة تعني أن الفرد دخل إلى عالم أللانتماء، وأنه في هذه الحالة قد تتميز بفقدان الحس وغياب الوعي"[2].

يضيف (صلاح أبو ناهية) اغتراب عن الأشياء المحيطة، وهذا ما أشار إليه ماركس في كلامه عن اغتراب الناتج عن منتجه. إن رفض الفرد القيم السائدة في مجتمعه انفصل عنه، ودخل دائرة أللانتماء و الغربة.

ويعرف (**يوسف عز الدين**) الغربة بقوله: " الغربة هي الإحساس الداخلي بأن الفرد معزول عن المجتمع الذي يعيش فيه، بما يراه بعيدا عن عاداته و تقاليده، و طراز حياته الذي ألفه في وطنه، وأحيانا في أشكال الناس و لغاتهم وعاداتهم الاجتماعية..."[3] ، إذن فهي غربة نفسية ذاتية أولا، ناتجة عن غربة اجتماعية، حيث يصبح الفرد متغرب في عاداته وتقاليده مع المجتمع الذي يعيش فيه..

من هذه التعريفات يمكن تعريف الاغتراب بأنه: هو الحالة التي يتعرض فيها الإنسان إلى الضعف والعجز والانهيار في الشخصية، إلى جانب إحساسه بالانفصال عن ذاته و المجتمع والانسلاخ عن الثقافة الاجتماعية السائدة فيه

٢ - لمحة عن الاغتراب في الشعر العربي:

لقد عرف الإنسان العربي الغربة والاغتراب، حيث عاش حياته متنقلا من مكان إلى آخر باحثا عن مواطن الكلأ والماء فألفت قدماه الّتنقل ولكن قلبه بقي معّلقا دائما بأول منزل ،فوقف على أطلاله وجعلها رمزا لاغترابه النفسي والعاطفي، وخلق لخطابه الشعري مشاركا افتراضيا حتى يشاركه غربته وليتسنى له الإفصاح عن ما في نفسه من مشاعر الأسى والحسرة ، وهاهو" امرؤ القيس "يخاطب قبرا أمامه جمعته به الغربة المكانية فهو في جبل عسيب بعد أن انفطر قلبه على موت أبيه وانكسر خاطره لانعدام المعين:

أجارتَنا إنَّا غَرِيبانِ هاهنَـــا وكُل غَرِيبٍ لِلغرِيبِ نَسيب

وَليس غرِيبا من تَنَاءتْ دياره وَلكن من وارى التُّراب غَرِيب"[4]

---

[1] . قيس النوري، الاغتراب اصطلاحا مفهوما و واقعا، مجلة عالم الفكر، العدد١، ١٩٧٩، ص: ١٨.

[2] . صلاح أبو ناهية، الاغتراب، المنهاج، التطوير، مفاهيم فلسطينية شائعة، مجلة التقويم والقياس النفسي والتربوي، ع٦، ١٩٩٥، ص: ١٧٣.

[3] . يوسف عز الدين، قديم جديد لا يعيش، دار الإبداع الحديث للنشر و التوزيع، ص: ٢٤٩.

[4] . امرؤ القيس، ديوان امرؤ ألقيس، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ضبطه وصححه :مصطفى عبد الشافي ، د ط ، د ت، .ص: 49

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فهنا هو يرى أن الغريب ليس من بعد عن الوطن ولكن الغريب من تخّلى عنه القريب ، وغدر به البعيد وسكن اللّحد ولم يجد عنه محيدا.

كما لم يغب الاغتراب بأنواعه الأخرى عن شعراء **العصر الجاهلي** ، فهاهم الشعراء الصعاليك يبتعدون عن قبائلهم بعد أن استحال عليهم العيش معهم، فجعلوا من الصحراء القاحلة موطنا لهم ومن الوحوش بديلا عن أهاليهم يقول الشنفرى :

" أَقيموا بني أُمي صدور مطيكم فَإِنّي إلى أَهلٍ سواكُم لَأَميلُ"[1]

فهو يفضل التشرد في الصحراء على البقاء في هامش مجتمع عنصري يسوده الظلم والأنانية لا مكانة فيه إ لا لصاحب مال أو نسب.

ويأتي **الإسلام** فيجعل للمرء هدفا يزيح عنه الاغتراب النّفسي، ويحكم الأواصر بين أفراده فينتفي الاغتراب الاجتماعي، ويجعل للفقير حق في مال الغني يدفعه له بطيب خاطر فيبعد عنه الاغتراب الاقتصادي ، فتصبح النّفس مطمئنة راضية، ويزهد الشاعر الذي تحركه المشاعر في قول الشعر،

لكن سرعان ما يتغير حال المجتمع بعدما تقلبت أحوال البلاد وكثرت الصراعات وتنافس النّاس من أجل الدنيا الفانية، فعاد الشعراء ليعزفوا لحن اغترابهم بعدما خالجهم الشعور بالإقصاء و لا انتماء .ففي **العصر الأموي** يمثل" جرير " قمة الاغتراب الاقتصادي "فعلى الرغم من أن الشاعر كان من شعراء البلاط الأموي إلا أنه اكتوى بنار التجربة، وعانى من الاغتراب الاقتصادي الذي دفع به دفعا شديدا إلى اتخاذ الرحلة وسيلة ونمطا لمعالجة اغترابه"[2]، فقصد الخلفاء واشتكى ضيق الحال وضياع العيال، فأمهم تنتظره لاطمة خدها لشدة ما تعانيه مع صغارها الجياع:

أَشْكُو إِليك فاشكني ذُرية لَا يشبعون وأُمهم لَا تشْبع

رِشْني فَقد دخَلتْ عَلي خَصاصةٌ مِما جمعتَ وكُلَّ خَيرٍ تجمع[3]

فالشاعر لم يجِد بدا من أن يشلو حاله، فيمد يده مستجديا ليسد رمق عياله، وليس أشق على نفس الحر من أن يرى نفسه يتذلل من أجل لقمة،وهذا ما ينكأ جرحه النفسي أكثر.

---

[1] . يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار غريب للطباعة، القاهرة ، د ط ،د ت ،ص168 :

[2] . فاطمة محمد حميد السويدي، الاغتراب في الشعر الأموي ، مكتبة مدبولي ، مصر ، ط1 : ، سنة 1997 : ،ص6 :

[3] . جرير بن عطية بن حذيفة، الديوان ، تحقيق رمزي مكاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ،ط 1 :، سنة 1429 هـ ، .ص3 :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولا يمكن المرور على **العصر العباسي** دون الوقوف عند أبي العلاء المعري. فقد زادت ظلمة عينيه بزيادة اغتراب روحه، فصار لا يرى إلا ضلال النّاس وظلمهم:

رأَيتُ الحقَّ لُؤْلُؤَةً تَــوارت يلج من ضلَالِ النَّاسِ جم

وَقد يلْقَى الغرِيب عَلى من ولاه أَعز عليك منخَالٍ وعــم[1]

ولا يشعر بغربة الغريب إلا من ذاق مرارة الغربة وعانى ألآمها، فصارت نفسه تبحث عمن يشاركها غربتها ويقاسمها لوعتها، وقد يجد غريب المكان من يواليه فيكون أعز من قرابته وأهله.

ولا اغتراب أصعب على نفس المؤمن من العيش تحت سطوة كافر يسلبه أرضه ويمنعه من أداء شعائر دينه. وظل الاغتراب بأنواعه المختلفة ملازما للشاعر صاحب الحس المرهف.

ولم يسلم منه **شعراء العصر الحديث** نظرا لما تعرضت له المنطقة من استعمار للبلاد واستدمار للقيم الاجتماعية والدينية والسياسية وغيرها فها هو" السياب" تتجلى غربته الحادة كما يتجلى إيمانه بوطنه،إلى جانب ذلّ حاله يقول الشاعر:

"الريح تَلْهثُ بِالهجِيرة كالجنَامِ عَلى الأَصيلِ

وعَلى القلَاعِ تَظَلُّ تطوى أَو تنشر لِلرحيلِ

زحم الخليج بِهِن مكْتَدحون جوابوا بِحار

من كُلِّ حاف نصف عارِي[2]

فهؤلاء الذين يجوبون البحار يحملون معهم فقرهم وحاجتهم، لم يجدوا غير الرحيل فهو قدرهم، والغربة تناديهم في كل لحظة من حياتهم ،والاغتراب يحتويهم فلا يترك لهم مجالا لرؤية ما وراء الأفق، صورة تكاد لا تفارق مخيلة أي شاعر عربي، فمرة يمس قلمه جرح الجماعة الكادحة ، ومرة يمس جرحه العميق فيصيح من شدة الألم والبياتي صاح ولم يجد إلا الوحشة تغمره:

"وحدي بِلَا وعد أَصيح يا أَنت

تَغْمرني وحشَةٌ واللَّيلُ لَم يأت [3]

---

[1] . أبو العلاء المعري، ديوان أبو العلاء المعري ، تحقيق محمد عبد الرحيم، دار الكتب الجامعية،بيروت لبنان ، ط .01 سنة 20

[2] . محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي (مرحلة الرواد) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة: 1999، ص.24 .

[3] . المرجع نفسه ،ص: ٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتبقى ظاهرة الاغتراب سمة واضحة ترافق الشاعر العربي في كل العصور مؤكدة على شفافية إحساسه، ورقة مشاعره.

٣ - <u>اغتراب سقوط الرموز القيمية (الشهيد) في الشعر الجزائري:</u>

إنّ الشعر والكتابة وسيلتان للتعبير عن الرأي، ومنعهما دليل قوي على غياب الديمقراطية، وحرية التعبير، وهذا ما جعل بعض الرموز القيمية التي ناضلت وقدمت النفس ليعيش الوطن تسقط وتغترب في أرضها ومبادئها التي كافحت من أجلها، فأصبح الشاعر الجزائري يعيب هذا الزمان المتعفن؛ فهو زمن خيانة الشهيد، لم تتحقق فيه الأحلام التي ناضل من أجلها والتي تمثل في الوقت ذاته أحلام الشعب يقول أحمد حمدي:

ما زلت أجوب الشارع

ضيق شارع الاستقلال

فسيحة ساحة الشهداء[1]

فقد استعمل الشاعر عبارة (شارع الاستقلال) كرمز لهذه المرحلة التي ضاعت فيها أحلال الشعب، وعبارة (فسيحة ساحة الشهداء)، ليرمز بها إلى كثرة الشهداء الذين سقطوا لتحيى الجزائر حرة... لكن مجموعة من الخونة استغلوا القضية واستفادوا من الشعارات جاعلين من الشهيد ورقة يتاجرون بها، يقول عبد العالي رزاقي وهو ناقم على هؤلاء:

أنا أعرفهم

أوراقهم مكشوفة

دخلوا أيامنا واغتصبوا أحلامنا

و انتحلوا قمصان عثمان

تخلى الله عنهم[2].

فهو يتحدث عمن استفاد من الثورة والاستقلال، وهم وحدهم يتنعمون ويتمتعون، بينما الشعب المسكين يبحث عن لقمة عيشه بكد وذل في صورة اغترابية مخزية ومحزنة، كل ذلك لأنهم يخرجون لك ورقة رابحة لا تعرف الخسارة وهي الشهيد والشهداء والشرعية الثورية، لكن هيهات فكل ذلك شعارات رنانة تستغل العواطف والأشجان، بينما الحقيقة فهي الخيانة واغتصاب الأحلام والأموال.

ولا تخرج أحلام مستغانمي عن مسار عبد العالي رزاقي إذ تدعو إلى إبعاد هؤلاء الخونة لأنهم أقزام أمام عظمة الثوار، فتقول:

أبعدي العملاء عن مسيرة المتمردين

---

[1] . أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٠، ص: ٦٣.

[2] . عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٨٣، ص: ١٦-١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فأقدام الأقزام لم تخلق لتواكب الثورة[1]

فهؤلاء الخونة أيديهم وأقدامهم لا تصنع ولا تواكب وتدعم الثورة، فهي لا تصل إليها، فهم أقزام همهم بطونهم وأموالهم، ليس هذا فحسب بل إن الثورة برجالها وأبطالها عظيمة وعصية على هؤلاء الأقزام.

وها هو علي ملاحي يشير إلى أساليب السلطة وكيف سارت بالوطن إلى السقوط في متاهات الاغتراب والانهيار والموت، وأثر السياسة المنتهجة على وضع المجتمع الجزائري، والمآل العنيف الذي صار إليه:

أراك على الأرائك

في كؤوس الخمر

في جلسات من سلبوا

يديك..من الندى

ومن الشهب

.....

الله يا وطني النضير

بالمغريات

وبالنجوم

وباللآلئ والغيوم

تكسر الحب الوفير

بالمومسات

وبالقرار المستدير

الله يا وطني النضير[2].

إنّ أسباب الأزمة عند علي ملاحي وإن بدت أخلاقية، فهي مرتبطة حسبه بالممارسة السياسية، وبمن لديهم مقاليد الحكم الذين تجاوزوا المصالح العامة إلى المصالح الخاصة، فأدوا بأساليبهم إلى انهيار الوطن. وبدل بناء هذا الوطن الذي ضحى من أجله رجال _ لا تلهيهم دنيا ولا مال في سبيل تحريره من أيدي هؤلاء الخونة والمستعمرين_ هاهم يقيمون جلسات لشرب الخمر واللهو والمجون، وهذا يمثل قمة الاستهتار والسخرية بما قدمه المجاهدون والشهداء الأبرار لأجل هذا الوطن.

وهاهي ربيعة جلطي ترى أن تضحيات الشهيد (عيسات ايدير) ذهبت هباء، لأن الورثة خانوا وصيته، وتخلوا عن أهداف الثورة فتقول:

---

[1] . أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٦، ص: ٢١.

[2] . علي ملاحي، العزف الغريب، الجاحظية، الجزائر، 2011، ص: ٤٩– ٥٤– ٥٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من حصب القائمة ينهض " عيسات "

متكئا على دمه

يمزق مد طوابير العاطلين، والمواسم المغلقة

خبرا : لعمال " الحجار" والمبللين برائحة

النفط وملح البحر في " أرزيو "

مشهد من رؤيا متسكع بـ ساحة

" بورسعيد " أو " الشهداء "[1]

وفي قصيدة أخرى تُمثل الشاعرة الشهيد يتساءل عن المسؤول عن الأوضاع المزرية والمتدهورة في الجزائر، وما آلت إليه ومن المسؤول عن ذلك، وربما يقول في نفسه ألهذا قدمت نفسي والنفيس ؟ أهكذا تحفظ الأمانة يا ساستي ويا شعبي؟ واحسرتاه! تقول:

" عبان " يشهر في وجه الريح قلبه

يشم على عنق التاريخ حقيقة رهيبة

يجلس محاذيا لجدار منطفئ

من يحاكم ؟

و ... " عبان " صار شارعا يصعد إلى الأسفل

في العاصفة[2].

إنّ كل ما ناله الشهيد هو وضع اسمه على لافتات الشوارع والمؤسسات الحكومية، بحيث غدا شعارا يتغنى به الناس، في الوقت الذي أهمل فيه المسؤولون مواصلة المسيرة وتحقيق ما كان يصبوا إليه الشهداء بعد الاستقلال، هذه الوضعية أسرى للسلبية والغربة واليأس، يقول عبد العالي رزاقي:

يا أيها الشهداء

قوموا فالمقابر قد تباع لغيركم

" ديدوش " لم يحلم بغير لقائكم

واليوم يوضع في المزاد البربري[1]

---

[1] . ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، دار الكامل، دمشق ١٩٨١، ص: ٧١.

[2] . المصدر نفسه، ص: ٧٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وهي إشارة للتفريط في الأرض في الأرض والوطن الذي راح ضحيته هؤلاء العظماء، ويذكّر الشاعر هؤلاء السماسرة بأنّ الشعب مازال متمسكا بمبادئ الثورة، يقول:

يا سادة الوطن المقدم للبنوك هدية

مليون يسري في دم الفقراء

ما زال دمنا نداء الثورة الأولى

و ما زلنا نمارس حبنا العربي[2]

فالشاعر مغترب يرفض هذا الواقع وسلبيات الوضع الراهن في وطنه، ويعلن وفاءه وحبه الأزلي الذي يسري في عروقه وعروق الفقراء، للأرض والوطن والثورة في سبيلهما.

لقد ضحى من أجل هذا الوطن الشهداء، وجعلوا حياتهم ودماءهم قربانا ليحيا الباقون ويحافظوا على الوطن. فإذا ضاع الوطن فماذا نقدم للشهداء؟، والشاعر حكيم ميلود أحس بغصة الألم، والوطن ممزق فذكَّرنا دون أن يذكر ميثاق الشهداء:

لم يبق غير الرماد

وما أنبتتنا به الريح من تعب

وضياع على طرقات الفجائع

نحمل تعويذة العشق والموت

للوطن التائه في الرؤى والحنين[3].

فقد حفظوا لنا الوطن، لكنّنا ضيعنا كل شيء؛ أحلامهم، أحلامنا وتهاوتكل القيم والمبادئ وكل ما بنوه لنا.

وفي مقطوعة فنية جميلة يستحضر أحمد شنة شهيدا شاهدا قال عنه أنّه (آخر الشهداء) ليشهد معه ما آل إليه الذي ضحى من أجله.. يدعوه ثم يبكي من خلاله حال الوطن، ويعترف له بجرأة أنّنا بعنا القضية وخننا العهد.. وأصبحنا عار عليه وعلى الوطن..

جفّ النّهار وشاخ الوحي واللّهب فاحمل رفاتك أن القبر ينتحب

ودع دماءك وارحل من خرائطنا الأرض ماتت ومات الحب و العرب

---

[1] . عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، ص: ٦٢.

[2] . المصدر نفسه، ص: ٦٢.

[3] . حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1996، ص: ١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يا آخر الصلوات في مساجدنا أدعوك حتّى يجفّ الصوت و الغضب

أدعوك كي تورق الصحراء في جسدي إنّي ظمأت وهذا البحر يقترب

أدعوك كي ترفض الألقاب في زمن أضحى الرجال على جدرانه قصب

كنّا نسميك إعصارا وملحمة واليوم ضاقت بك الأسماء والكتب

يا آخر الشهداء بين أذرعنا ارحل فأوراس حلم سوف يحتجب

بعناك للروم فاخرج من مصاحفنا شاخ الصهيل وشاخ الصمت والصخب

قد أنكروك فلا تسكن قصائدهم واخرج من القبر حتّى تسقط الرتب

كم عانق البحر في عينك شاطئه لولاك لم تحبلْ الشطآن و السحب

لولاك ما كان هذا الفجر معبدنا لولاك ما أينع التاريخ و النسب[1]

وبعدما بَعَثَهُ من مرقده في شعره يطلب منه الرحيل حتّى لا يزيده كمدا وحزنا واغترابا، ولم يعط للشهيد حق الكلام في رمزية متعالية، وبمنطق المعترف بالذّنب الراضي بأي عقاب ينزل. لقد كان الشهيد يرمز للماضي الحافل بالانتصار والزهو والكبرياء، ولكنه في حاضر الشاعر للحاضر تغترب وتسقط قيمته، لأنه يمثل قيمة تاريخية مفتقدة في زمن الاغتراب.

لقد تبين لنا من ما سبق عمق الإحساس باغتراب الشهيد وسقوط قيمته الرمزية لدى أصحاب الحكم، وكان **لهذا الاغتراب آثاره الجمالية والفنية العميقة في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر**، وقد ظهر ذلك بشتى المستويات اللغوية والدلالية والإيقاعية والتصويرية... فإننا من خلال بعض النماذج الشعرية نتلمس المنعكسات الفنية للاغتراب في الشعر المدروس، وهي على أية حال ليست باليسيرة أو الهينة.

وقد رأينا أن **المعجم اللغوي** للشعر الجزائري، الكاشف عن **موضوعة اغتراب الشهيد**، بَعْدَ رصد عميق لألفاظ الشعر الجزائري المعاصر، أنه يحفل بعديد المفردات النابعة من الشعور بهذه الظاهرة، فمن الظواهر الفنية المعجمية التي برزت في شعر الاغتراب الجزائري ما يلي:

---

[1] . أحمد شنة، زنابق الحصار، شركة الشهاب، الجزئر، 1989، ص:٧٣– ٧٤– 75.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- إنّ أول ما يشد الأنظار والأسماع في دراسة المعجم اللغوي لشعر الاغتراب الجزائري – خاصة في ثمانينات القرن العشرين- هو ذلك الميل الواضح إلى **استخدام المفردات اللغوية المألوفة والمأنوسة.** والابتعاد قدر الإمكان عن الغريب والوحشي في اللغة، ولا يتعلق هذا بالمفردات وحسب، بل يتعلق أيضا بالتراكيب الشعرية التي غالبا ما تميل إلى البساطة.

بمعنى أن شعر الاغتراب الجزائري بأبعاده المكانية والذاتية والاجتماعية هو غالبا من النوع إلي يمكن أن نطلق عليه مصطلح السهل الممتنع؛ حيث إنّ الشاعر المغترب كان يتوجه إلى معانيه الشعرية بأقرب شكل لغوي ممكن، فلم يكن همه الإدهاش باللغة العربية.... بل الإدهاش بالنسبة إليه هو القدرة على رصد مشاعره الإنسانية تجاه تجربته الاغترابية. يقول عبد العالي رزاقي:

يا أيها الشهداء

قوموا فالمقابر قد تباع لغيركم

" ديدوش " لم يحلم بغير لقائكم

واليوم يوضع في المزاد البربري[1]

فالحقل الدلالي لهذه المقطوعة الشعرية واضح المعالم، وهو متكون من كلمات (شهداء ديدوش، تباع لغيركم، الاغتراب، المقابر.) فهي لا تحتاج إلى عليم بمفردات اللغة العربية ليبين معناها ومبناها، فقد كان الهدف و المرام هو إيصال وكشف مدى اغترابه وهوانه بلغة بسيطة واضحة سهلة

فنستنتج إذن أنّ ميل الشاعر المغترب إلى الألفة في لغته يُعتبر كأنه نوع من الاعتصام باللغة ضد المعاناة والاغتراب الذي يعانيه الشاعر في ذاته ومجتمعه ولغته.

- نلاحظ كذلك عند القراءة الفاحصة والدقيقة لشعر اغتراب الشهيد في الجزائر أنّ **معجمه اللغوي الشعري معجم انفعالي يجمع بين النسق الاجتماعي والعاطفي.**

فهاهي ربيعة جلطي ترى أن تضحيات الشهيد (عيسات ايدير) ذهبت هباء، لأن الورثة خانوا وصيته، وتخلوا عن أهداف الثورة فتقول:

من حصب القائمة ينهض " عيسات "

متكئا على دمه

يمزق مد طوابير العاطلين، والمواسم المغلقة

خبزا : لعمال " الحجار" والمبللين برائحة

النفط وملح البحر في " أرزيو "

---

[1] . عبد العالي رزاقي، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، ص: ٦٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مشهد من رؤيا متسكع بـ ساحة

" بورسعيد " أو " الشهداء "[1]

فما يميز هذه المقطوعة الشعرية هي تلك الحسرة التي تنتاب الشهداء جراء حالة التردي والهوان والاغتراب التي تميز شعبه بعد الاستقلال، حيث يصور الشاعر الواقع الاقتصادي السياسي العقيم، الذي تتوالى فيه صور الإحساس بالهوان وبالأسى والتشتت والألم، والتي تدل على حالة التمزق القصوى التي تعيشها الذات الشاعرة فكان تصويره يحمل صبغة انفعالية أليمة.

ولقد توسل الشاعر الجزائري في تعبيره عن اغتراب الشهيد **بالصورة الفنية** للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وتجربته الاغترابية عامة. ولعله كان الأكثر اهتماما بها، وذلك لأنها تستطيع أن توحي بما يريده بالشكل الفني الأكثر تأثيرا و جمالا، ولا شك في أن هذا يحسب للشاعر المغترب، فقد أعطى الصورة من العناية ما لم يعطها سواه. وكما قلنا فإن طبيعة التجربة الاغترابية هي التي وجّهته هذه الوجهة. فطبيعة التجربة هي التي فرضت طبيعة الصورة والاهتمام بها.

وقد تنوعت ما بين **الصور البيانية** التقليدية، التي نجد أنها تكرس الامتداد الثقافي، والتواصل مع الموروث،ومع حركة الإحياء الشعري، ونعني بذلك الاتجاه إلى المحافظة والتقليد في بناء الصورة، بالإضافة إلى **الصور الرمزية، والأسطورية، وصورة المفارقة، والصور الكلية**، لأنها أخذت حيزا كبيرا في المدونة الشعرية الجزائرية الحديثة والمعاصرة المتعلقة بشعر الاغتراب.

فهناك من الشعراء من استعمل رموز الثورة التحريرية المباركة، فاستدعى هذه الرموز القيمية لإثراء تجربته وإكسابها إيحاءات من واقعه المحض، هذا إلى جانب رمزية الحجاج) وما لها من دلالات سلبية، كما فعل فاتح علاق:

أنا ديدوش و العربي

أنا زيغوت و الحواس

أنا لطفي و بوجمعة

فلتطفئوني إن قدرتم شمعة شمعة

سأظل أصرخ في المدى:

لك الطوفان يا حجاج

يا شانق الدمعة[2]

فنحن نرى أن الشاعر عمد إلى ذكر رموز كثيرة من أقطاب الثورة التحريرية كديدوش وزيغوت والحواس ولطفي وهم من القادة المدبرين للثورة، ومقام حضورهم هنا يكمن في كونهم رمزا للبسالة والشجاعة والإقدام ثم التضحية في سبيل

---

[1] . ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي،١٩٨١، ص: ٧١.

[2] . فاتح علاق آيات من كتاب السهو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، د ط، د ت ، ص: ٢٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الوطن، فهم مع استشهادهم فقد نالت بلادهم الاستقلال وتمتعت بحريتها، والشاعر هنا يشبه نفسه بأولئك الرموز الشوامخ ليقف في وجه أعداء الحرية ورمز إليهم بكلمة (الحجاج)، فاستدعاء هؤلاء الشهداء له دلالة على أن الزمن زمن ظلم واستعباد، يستدعي تضحية أخرى لشهداء آخرين أمثال ديدوش والحواس..

هذه بعض الجوانب الجمالية المشكلة لاغتراب الشهيد في الشعر الجزائري، مع إقراري بأني ركزت في دراستي على الجوانب الفكرية في هذا الاغتراب إيمانا مني أن هذه التجليات الفنية الجمالية التشكيلية تحتاج إلى دراسة منفصلة خاصة بها لما لها من أهمية وتجل جلي في الشعر الجزائري الحديث.

خاتمة:

إنّ الشاعر الجزائري عبّر عن اغترابه في مختلف مناحي حياته، خاصة عن الواقع السياسي؛ والذي تميز بتردي الأوضاع السياسية في البلد، فعاش الشعب حياة الشقاء والمعاناة، مما جعل الشعراء في هذه الفترة يستدعون رمز الشهيد والشهداء، تمجيدا وحنينا وذكرا لمناقبهم وفضائلهم، لكن ما ميز هذا الاستدعاء أنّ الشهيد اغترب وأصبحت قيمته الرمزية في تهاو وسقوط في متاهات النسيان وغياهب الخيانة والتردي. فرمز الشهيد عندهم يمثل بكاءً وحنينا وشكوى وتنديد بما وصلت إليه ملئانة الفرد والمجتمع والشهيد وتذكيرا بمبادئ الثورة التي ديست وأهملت.

إنّ أسباب الأزمة في اغتراب الشهيد هذا الرمز القيمي مرتبطة بالممارسة السياسية، وبمن لديهم مقاليد الحكم الذين تجاوزوا المصالح العامة إلى المصالح الخاصة، فأدوا بأساليبهم إلى انهيار الوطن. وبدل بناء هذا الوطن الذي ضحى من أجله الشهيد.

لقد تغنى شعراء الجزائر كثيرا بالرموز القيمية التاريخية، والتي منها (الشهيد)، وذلك لما يعنيه من إحساس بالوطن وبالماضي والتاريخ، وبه مارسوا الحنين الجارف إلى هذا الوطن وإمكاناته وعانقوا المقامات الشامخة له، فكان الاغتراب اغترابا قيميا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

شعرية الوصف عند لسان الدّين بن الخطيب
ميلاد الميثاق الوصفي في مقامة معيار الاختيار في ذكر المعاهد

الأستاذ الدكتور محمد زيوش، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف – الجزائر).

الملخص:

اشتهرت المقامات بأنّها نصوص حكائية ذات خطاب سردي، ولمّا كانت العلاقة بين الوصف والسّرد علاقة حميمية لما للوصف من أهميّة كبيرة في إنجاز النصوص السردية، ودونما تجاوز للميثاق السردي الذي يحكم النصّ، غير أنّ تقنية الوصف التي وظّفها لسان الدين ابن الخطيب في نصوص مقامته (معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار) أدت إلى ميلاد ميثاق مختلف عن الميثاق السردي، لمّا استطاع الكاتب إدراج الخطاب في المقاطع الوصفية لا السردية ، وفي شكل وحدات أسلوبية تتمتع باستقلالية، معلنا منذ البداية عن ميلاد الميثاق الوصفي، إذ إنّه يحدّد مهمة الرّاوي التي ستتمثل في وصف البلدان، وصفا عادلا، غير مقصّر فيه ولا مطوّلٍ، مركزا على تجربة الرّاوي الواصف، ومبيّنا كفاءته المعرفية ومؤهلاته الشاعرية التي سيجسدها الواصف في نصّه لتغدو شعرية، حيث الواصف له إمكانية قيادة اللّغة الواصفة بغرض إنتاج قطع وصفية جيّدة تكوّن تحفة فنيّة.

الكلمات المفتاحية:

الميثاق الوصفي، شعرية الوصف، المقامة، لسان الدين بن الخطيب، الخطاب الوصفي /الخطاب السردي.

نصّ المقال:

يعدّ الوصف تقنية وفنّا من الفنون المرتبطة بمختلف أصناف القول البشريّ، شفوية كانت أم كتابية، يتجلى من خلال اللّغة عن طريق تشكيل فعليّ أو اسميّ، ذي دلالات وصفية، يكون هدفها في الغالب تحقيق أهداف تواصلية بغرض الشّرح والتّفسير، أو التوضيح والتعريف، أو أهداف فنيّة جمالية بغرض التأثير أو الامتاع والالذاذ، وعليه يمكن القول أنّ الوصف كمكوّن من مكوّنات النصّ، وجوده راهن وجود الأدب منذ القدم، غير أنّ مبحث الوصف كبحث مستقل يعدّ حديثا مقارنة بالمباحث الأدبية الأخرى، التي غالبا ما حوته كمبحث ثانويّ، وهو ما أكّده جان ميشال آدام وزميله، حين أكّدا أنّ الوصف ظلّ: "قياسا إلى السّرد والحوار قليل الحظّ من الدّراسة"[1] وهو ما دفع بفليب هامون(Philippe HAMON) في مقدّمة كتابه إلى

[1] Adam –J.M. Petit .Jean .A : le texte descriptif (Poétique, Historique et linguistique textuelle) Avec la collaboration de Revaz .f . Édition Nathan, Paris 1989, l'introduction, p :3.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

القول بحلول الوقت الذي فيه:"يتحرّر الوصف من هيمنة السّرد ويظفر بدراسات مستقلة"[1]وسيضارع هذا الجهد جهد عدد من النقاد أمثال آلان روب غرييه، وجان ريكاردو، وجيرار جنيت، الذين سيحاولون تحديد مفهوم الوصف، ووظائفه، وأهميته في الفنّ، وطرق استعانة الكتّاب به في تصوير المكان والأشياء، وتقديم الشخصيات...

أمّا عند العرب القدامى، فالمطّلع "على مكانة الوصف في الأدب وغيره، يتبيّن أنّ الوصف كان عند العرب أداة مهمة من أدوات الإنشاء الفنيّ"،[2] ووسيلة من وسائل شعرنة الكلام، فأجود الوصف"مايستوعب أكثر معاني الموصوف، حتّى كأنّه يصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينيك"[3]حتى قال قدامة بن جعفر أنّه "لمّا كان أكثر وصف الشّعراء، إنّما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني الّتي الموصوف مركّب منها ثمّ بأظهرها فيه وأولاها حتّىيحكيه ويمثّله للحسّ بنعته"،[4]ويغدو الوصف عند نقادنا العرب القدامى شعريا متى استطاع: "تشخيص للشيء الموصوف ونحل لصورته، حتى يداخل السّامع شعور بأنّه ماثل أمامه يشاهده عينيا"[5] وهو ما أقرّه ابن رشيق حين قال بأنّ: "أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله السامع"[6] ذاك أنّ قدر الكلمات"... أن تكون مناسبة للموصوفات، معينة لما جعلت له، ومن غير الطبيعي ولا المسموح به رسم شيء بصفة وضعت لغيره، إلاّ على سبيل المجاز فإن انتفى هذا الشرط ...عدّ عيبا يحاسب عليه صاحبه"[7]

غير أنّ تحوّلات الشّعرية العربية من البحث عن صفة الجميل الأدبي إلى البحث عن البنية المتعالية، وبخاصة مع البلاغيين أدت إلى تقنين مسالك الوصف وضبط سجلات القول حتى غدت موضوعات الوصف خاضعة لقائمات مغلقة: "تضبط فيها مكونات الموضوع الموصوف المعنيّ بالوصف سواء تعلّق الأمر بأجزاء وأعضاء أو بخصال مجردة تعدّ أولى من غيرها بانصراف جهد الوصف إليها وأحق بالتركيز عليها، فلوصف المرأة على سبيل المثال، يتعيّن ذكر الجيد والعينين، والقامة والأرداف، والنهدين والخصر، والثغر، واللثة والأسنان والبشرة"[8]

وإذا كان هذا هو حال التنظير للوصف في النقد العربي القديم في شقه التنظيري، ففي العصر الحديث حاله أسوء مما كان عليه في القهقري، ذاك أنّ نظرتهم إلى الوصف وتنظيرهم له كان متأخرا جدا مقارنة بالدراسات الغربية، زد على ذلك قلّتها، وهو ما يجعلنا نقول أنّ التنظير للوصف في النقد العربي الحديث لحقه إهمال كبير وكثير من التحقير والتصغير ويعزى سبب ذلك بحسب نجوى الريحاني القسنطيني إلى ثلاثة أسباب هي طبيعة الوصف من حيث محتواه، إذ هو متعدّد المجلات ومتعلّق بكلّ المعارف، زيادة على عدم قابليته للانتظام بسبب اتساع بنيته، وكذا أثره السّيء في الرواية إذ يراه بعض النقاد حشوا

---

[1] محسن سقاء، دراسات في المقامة والأقصوصة، مكتبة قرطاج، تونس، ط ١، ٢٠٠٨، ص: ٣٤.

[2] محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنصّ السردي، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديد، ط١، ٢٠٠٥، ص:١٧.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح/ مفيد قميحا، بيروت، ص: ١٤٥.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص:١٣٠.

[5] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم- الشعر الجاهلي نموذجا-، مركز النشر الجامعي بتونس ومنشورات سعيدان بسوسة، ط١، ٢٠٠٣، ص:٩٣.

[6] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تح/ محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨٦، ج٢، ص٢٩٥.

[7] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم- الشعر الجاهلي نموذجا-، ص:١١٤.

[8] المرجع نفسه، ص:٨٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتفصيلا وباعثا على الملل والنفور، وهو ما دفع بنجوى الريحاني إلى القول بأنّها لاحظت:"تكاثر الدراسات الباحثة في السرد وتعمقها حتى أطلق النقاد عليها مصطلح علم السرد أو السردية، في حين ظل حظ الوصف من الدراسة ضئيلا حقيرا."[1]وعلى الرغم من ذلك فهناك دراسات عربية خصت الوصف بجانب من الاهتمام، وأدرجوه ضمن دراساتهم النقدية للنصوص السردية من مثل سيزا قاسم، التي قدمت تعريفا للوصف استقته من مفاهيم نقادنا القدامى، ومزجته بالتعريفات المعاصرة، فكان أن حاولت معالجة عدد من قضايا الوصف النقدية في الرّواية، كما أفرد حميد لحمداني للوصف مبحثا خاصا للتعريف به باعتباره أحد مكونات الخطاب السردي، وكذا فعل حسن بحراوي أثناء حديثه عن وصف المكان، وعن علاقة ذلك بالزمن...ومحمد مصايف أثناء دراسته للاتجاهات النقدية في المغرب العربي، حيث أفرد مبحثين لرسم الشخصية القصصية عن طريق الوصف...

إنّ الوصف عنصر من العناصر التكوينية للنصّ، يقوم في غالبه على هيمنة التركيب الاسمي في بنيته بسبب خاصيته السكونية في الغالب الأعم، وأساليبه التصويرية، غير أنّنا قلّما نجد نصّا وصفيا خالصا، فغالبا ما يأتي مدرجا ضمن نصّ مؤطر، غالبا ما يكون سرديا، ويشترط فيه أن يكون مبررا، وموجزا، وموحيا، وموصلا للأحداث بعضها ببعض.[2]

ولقد تباينت آراء النقاد في الغرب حول مسألة تحديد أنواع الوصف، فلقد تطرّق جيرار جنيت مثلا للوصف من حيث وظائفه داخل النصّ، ليصل إلى تصنيفه إلى صنفين هما: الوصف ذو الوظيفة الجمالية أو التزيينية، والوصف ذو الوظيفة التفسيرية أو الرمزية، وفي هذا الصدد يقول: "وحسبنا أن نستخلص من التقليد الأدبي الكلاسيكي من (هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر) على الأقلّ وظيفتين متمايزتين نسبيا، أولاهما ذات طابع تزييني(décoratif)...أمّا الوظيفة الثانية للوصف، والأكثر بروزا اليوم لأنّها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الرّوائي مع بالزاك...ذات طبيعة تفسيرية ورمزية.(explicatif et symbolique)"[3]، أمّا فليب هامون فقد صنّفه إلى خمسة أنماط بحسب الوظائف التي يؤديها داخل النصّ، فهناك وصف وظيفته الفصل، ووصف وظيفته التأجيل أو الإرجاء، ووصف له وظيفة التزيين، ووصف آخر له وظيفة التنظيم، وآخر له وظيفة التبئير،[4]وهذه التصنيفات الجديدة تخالف تلك التي جاءت بها البلاغة الغربية القديمة، والتي ركّزت في تصنيف الوصف على مواضيعه وليس على وظائفه داخل النصّ، فكانت اللوحة (le tableau) والتي تقدّم صورة عامة عن عناصر الحكاية، ووصف المكان (la Topographie)، ووصف الزمان (la chronographie) أي تسجيل ظروف الحدث، أو وصف وجه كائن حي واقعي أو خيالي وخصاصياته المادية (la prosopographie)، أو وصف أخلاق الشخص الواقعي، أو الشخصية الخيالية، والتركيز على خصاله النفسية، والروحية، والفكرية، وكذا مساوئه (l'éthopèe)، أو وصف شخص واقعي أو خيالي ماديا ومعنويا (le portrait).[5] أمّا فيليب هامون فقد ميّز بين أربعة أنواع من الوصف :

١. كرونولوجيا: (وصف الزمان) .

---

[1] عن آمال موسى، الروائي العربي تنقصه الجرأة على الوصف، جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٠٧٨٩، ١٢ يونيو ٢٠٠٨.

[2] محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنصّ السردي ، ص٥٨-٥٩.

[3]Genette Gérard :Figures II, collection « tel quel »aux édition du seuil,1969, p58.

[4] محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنصّ السردي، ص:١٧٤.

[5] المرجع السابق، ص:١٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢. طوبوغرافيا: (وصف الأمكنة والمشاهد).
٣. بروزوغرافيا: (وصف المظهر الخارجي للشخصيات).
٤. إيطوبيا: (وصف لئلئنات متخيلة مجازية).[1]

وإذا كان الوصف "ممارسة نصية" بحسب فليب هامون،[2]فإنّ المقامات اشتهرت على أنّها أجناسيا هي نصوص حكائية ذات خطاب سردي بحسب تصنيف جماعة (مو)[3]، وإنّ العلاقة بين الوصف والسّرد هي علاقة حميمية جدا، وذلك لما للوصف من أهميّة كبيرة في إنجاز النصوص السردية حتى غدا الوصف"مكونا هاما من مكونات الرّواية والكتابة السردية لأنّه يعوّض الديكور في المسرحية"[4] زيادة على ذلك فإنّ الوصف قد يستغني على السّرد في حين أنّ السّرد لا يمكنه أن يستغني عن الوصف،[5] والوصف في النصّ السردي يتحدّد عادة بوحدة نصيّة مؤطرة تأطيرا جيّدا حيث تبرز بداياتها ونهاياتها بمعلنات الوصف، وفي شكل وحدة أسلوبية متمتّعة ببعض الاستقلالية، معلنة للقارئ أنّ الخطاب قد اندرج في مقطع وصفي، معلنا عن ميثاق مختلف عن الميثاق السردي يمكن تسميته بالميثاق الوصفي، حتى أنّ هامون يرى أنّ "القارئ العادي يستطيع من الوهلة الأولى- وبشيء من اليُسر- أن يميّز الوصف عن السّرد"[6] ومقامة (معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار) للسان الدين بن الخطيب[7] تندرج ضمن هذا الميثاق، إذ هي وصْف نثري مسجّع لمدن مملكة غرناطة، ولعديدٍ من مناطق المغرب، توزّع على مقامتين (مجلسين كُتبا على طريقة المحاوَرَة).قال فيها محمد كمال شبانه محقق الكتاب: "إنه عبارة عن وصف قصصي، جاء في صورة مقامة تقليدية، حاول بها ابنُ الخطيب –كما حاول في غيرها – أن يجاريَ بها مَن سبقوه في هذا الميدان، وفي سبيل ذلك حشَدَ لها المزيدَ من فنون القول والبيان، وبخاصة مقدمة كلٍّ من المجلسيْن ونهايتهما، حيث انصرف فيهما إلى حدٍّ مّا عن المعنى إلى اللفظ مما أفقد المقدمة – خاصة – قيمتها الأدبية من أديبٍ مثلِ ابن الخطيب"[8]

إنّ الكاتب يعلن منذ البداية عن ميلاد الميثاق الوصفي، إذ إنّه يحدّد مهمة الرّاوي التي ستتمثل في وصف البلدان، وصفا عادلا، غير مقصّر فيه ولا مطوّلٍ، يقول: "قلت: صف لي البلاد وصفا لا يظلم مثقالا ولا يعمل -في غير الصدق-وخدا ولا ارقالا،

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص:٧٠.
[2] المرجع نفسه،ص:٧٢.
[3] Jacques Dubios et autres, rhétorique générale,édition du Seuil (1982), p: 171 – 172.
[4] جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الرّوائي، تر/ عبد الرحيم حزل، دار أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٢، ص٣٢.
[5] Genette Gérard :Figures II,p; 57.
[6] محسن سقاء، دراسات في المقامة والأقصوصة:ص١٠
[7] هو محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السّلماني الخطيب، ويكنى أبا عبد الله، هو شاعر وكاتب وفقيه مالكي ومؤرخ وفيلسوف وطبيب وسياسي من الأندلس (لوشة، ٢٥ رجب ٧١٣ هـ/١٣١٣م – فاس، ٧٧٦ هـ/ ١٣٧٤م) درس الأدب والطب والفلسفة في جامعة القرويين بفاس. قضّى معظم حياته في غرناطة في خدمة بلاط بني نصر وعرف بذي الوزارتين: الأدب والسيف. ثقِشت أشعاره على حوائط قصر الحمراء بغرناطة، ونشأ لسان الدين في أسرة عرفت بالعلم والفضل والجاه، وكان جده الثالث "سعيد" يجلس للعلم والوعظ فعرف بالخطيب ثم لحق اللقب بالأسرة منذ إقامتها في لوشة و كانت أسرة ابن الخطيب من إحدى القبائل العربية القحطانية التي وفدت إلى الأندلس، وتأدّب في غرناطة على شيوخها، فأخذ عنهم القرآن، والفقه، والتفسير، واللغة، والرواية، والطب، ونسبته للأدب الجزائري هو أنّه زار تلمسان، فوصلها في التاسع عشر من رجب من العام ٧٧٣ هـ، واستقبله السلطان أحسن استقبال، وأحلّه من مجلسه محل الاصطفاء
[8] ابن الخطيب: معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار، تح: محمد شبانه، مطبعة فضالة، المحمدية/ المغرب، ط ١٩٧٦، ص٥٥. (من تقديم المحقق)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وإذا قلتم فاعدلوا، ومن أصدق من الله مقالا، فقال سل، ولا تسل، ولو راعك الأسل، قلت: انفض لي البلاد الأندلسية من أطرافها، وميّز- بميزان الحقّ- بين اعتدالها وانحرافها، ثم اتلها بالبلاد المرينية نسقا، واجل-بنور بيانك- غسقا"[1]

وقبل ذلك يقدّم لنا الكاتب بوصفه المتلقي (الموصوف له) الراويَ الواصفَ، فيوَطئ على غرار المقامات العربية القديمة، محافظا على تقاليدها الاستهلالية، مقدّما الرّاوي في مشهد وصفي بانورامي، مركزا على شكله الخارجي، الذي يؤهله لتحقيق البرنامج الوصفي يقول: "فلما أزحت الكلفة، وأقضمت جوادي العلفة، وأعجبتني- من رفقاء الرفق- الألفة، رمقت في بعض السقائف آمنا في زي خائف، وشيخا طاف منه بالأرض طائف، وسكن حتّى اليمامة والطائف، جنيب عكاز، ومثير شيب أثيث الوفرة، وقسي ضلوع توتر بالزفرة، حكم له بياض الشيب بالهيبة، وقد دار بذراعه للسبحة الرقطاء حنش، كما اختلط روم وحبش، وإلى يمينه دلو فاهق، وعن يساره تلميذ مراهق، وأمامه حمار ناهق..."[2].

إنّ الوصف في هذا المقطع يتم عن طريق الرؤية، حيث الرّاوي الضمني ممثل الكاتب الضمني في هذا العمل الوصفي المؤطر بالسّرد، يعوّل على حاسّة نظره في تحديد ملامح الواصف الخارجية، وكذا يستشعر عن طريق الاستبطان ما بداخل الواصف، فهو يقدّمه في شكل رجل عجوز وقور ومهيب، قد فعلت السنون في مظهره فعلها، حتى غدا "جنيب عكاز، ومثير شيب أثيث الوفرة، وقسي ضلوع توتر بالزفرة، حكم له بياض الشيب بالهيبة"[3]، إنّ هذا الوصف ليس بريئا، فلقد قام الراوي بشحنه بتفاصيل دالة، تؤهل الموصوف شكلا للقيام بمهمة الرّواية، فالمواصفات التي يقدّمها الرّاوي الواصف للّذي سيتولى وصف البلدان هي مواصفات نمطية، مترسّخة في تقاليد التلقي وفي مخيال التلقي العربي، كما يحيل على قدرة الواصف وكفاءته الوصفية، إنّ هذا المقطع سيبيّن ما أرجئ، وهو الكفاءة المعرفية للواصف، والتي سيعلن عنها الواصف بنفسه في هذا المقطع، من خلال تحديد الرّاوي الضمني للسياق العام الذي سيدور فيه مجلس الوصف، وكفاءة الواصف، وذلك من خلال مشهد حواري بين الشيخ الراوي(الواصف) وغلامه، يقول:" ثم أنَّ، والليل قد جنّ، فلم يبق- في القوم- إلاّ من أشفق وحنّ، وقال- وقد هزته أريحية- على الدنيا سلام وتحية، فقد نلنا الأوطار، وركبنا الأخطار، وأبعدنا المطار، واخترقنا الأقطار، وحلبنا الأشطار، فقال فتاه- وقد افترت عن الدّر شفتاه، مستثيرا لشجونه، ومطلعا لنجوم همّه من دجونه، ومدلا عليه بمجونه: وماذا بلغ الشيخ من أمدها، ورفع من عمدها، حتى يقضي منه عجب، أو يجلي منه محتجب؟ فأخذته حمية الحفاظ لهذه الألفاظ، وقال: أي بني، مثلي من الأقطاب يخاطب بهذا الخطاب وأيم الله لقد عقدت الحلق، ولبست من الدهر الجديد والخلق، وفككت الغلق، وأبعدت في الصبوة الطلق، وخضت المنون، وصدت الضب والنون، وحذقت الفنون، وقهرت –بعد سليمان- الجنون، وقضيت الديون، ومرضت لمرض العيون، وركبت الهمالج، وتوسدت الوذائل، والدمالج، وركضت الفارة، واقتحمت المهالك والمكاره، وجبت البلاد، وحضرت الجلاد، وأقمت الفصح والميلاد، فعدت من بلاد الهند والصين بالعقل الرصين، وحذقت بدار قسطنطين، كتاب اللطين، ودست مدارس أصحاب الرواق، ورأيت غار الأرواح وشجر الوقواق،...وحللت من عدن حلول الروح بالبدن...وشربت من ماء الرافدين باليدين...وصليت بمحراب الدمى ركعتين، وتركت الاثر اللّعين، ووقفت حيث وقف الحكمان، وتقابل التركمان، وأخذت بالقدس، عن الحبر الندس وركبت الولايا، إلى بلاد العلايا، بعد أن طفت

---

[1] المصدر نفسه، ص:٧٩

[2] ابن الخطيب، معيار الاختيار ، ص:٧٣.

[3] المصدر نفسه، ص: ٧٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بالبيت الشريف،...وقرأت بأخميم علم التصريف، وأسرعت في الانحطاط إلى الفسطاط، والمصر الرحب الاختطاط، وسكنت مدينة الاسكندرية ثغر الرباط وعجلت بالمرور إلى التكروز، ...ووقفت بأشبانية إلى الهيكل المزرور، وحصلت بأفريقية على الرفد غير المنزور، وانحدرت إلى المغرب انحدار الشّمس إلى المغرب، وصممت تصميم الحسام الماضي الهضرب، وأبطت بالأندلس ثغر الاسلام، وأعلمت بها تحت ظل الاعلام.

فآها- والله- على عمر مضى، وخلف مضضا وزمن انقضى، وشمل قضى الله من تفرقه ما قضى"[1]

إنّ الرّاوي الضمني الذي سيتحوّل إلى متلقي مباشر في كلّ المقاطع الوصفية التي سيؤطرها سرديا بفعل التلفّظ (قلت له: فمدينة... فقال:....) ركّز على تجربة الرّاوي الواصف، وبيّن كفاءته الناتجة عن تجربة رحلية متعدّدة في بقاع الأرض شرقها وغربها، وعن معرفته بعلوم مختلفة، وبطباع أناس مختلفين، ومادام الوصف" الموضع النّموذجيّ المناسب الذي تتكتّل فيه عناصر أسلوبيّة وجمالية"[2] لذا ركّز الرّاوي الضمني على مؤهلات الشاعرية التي سيجسدها الواصف في نصّه لتغدو شعرية، حيث الواصف له إمكانية قيادة اللّغة الواصفة بغرض إنتاج قطعة وصفية جيّدة تكون تحفة فنيّة، تؤدي فيها الذّخيرة اللغوية العريضة التي سينهل منها الواصف في وصفه، والتي هي جماع ثقافته المعجميّة واللّغوية والأدبيّة والفلسفية المكتسبة من علوم العرب والعجم، زيادة على ثقافته الاجتماعية والتاريخية والجغرافية التي اكتسبها عن طريق الترحال والاختلاط والمعاينة طوال عمره، وهو الرجل الذي نال منه الدهر حتى أصبح رأسه شيبا.

بعد تقديم الواصف ينتقل الرّاوي الضمنيّ، وفي مشهد سرديّ وصفيّ إلى تقديم طريقة اتصاله بالواصف، يقول:" فتملكني له رقة، وهزّة للتماسك مسترقة، فهجمت على مضجعه هجوما أنكره، وراع شاده وعكره، وغطى بفضل ردنه سكره فقلت له: على رسلك أيّها الشيخ، ناب حنت إلى الحوار، وغريب أنس بجوار، وحائر اهتدى بمنار، ومقرور قصد إلى ضوء نار، وطارق لا يفضح عيبا ولا يثلم غيبا ولا يهمل سيبا ولا يمنع شيبا، ومنتاب يكسو الحلة، ويحسن الخلة، ويفرغ الغلة، ويملأ القلة"[3] في هذا المقطع يشهد الرّاوي بالكفاءة الوصفية للواصف، **ويسند له فعل الوصف** ليلتزم هو بالإنصات والنقل المباشر مكتفيا بتأطير الوصف داخل المقطع السردي الذي تتخلله مصاحباته.

يبدأ وصف المدن بمعلنات الوصف المتمثل في فعل التلفظ (فقال...) ليليه المقطع الوصفي في إطار الميثاق الوصفي التي تمّ الحديث عنه سابقا، يقول:

" قلت: فمدينة مالقة!

قال: زما القول في الدّرة الوسيطة، وفردوس هذه البسيطة؟ أشهد لو كانت سورة لقرنت بها حذقة الاطعام، أو يوما لكانت عيدا في العام، تبعث لها بالسلام مدينة السلام، وتلقى لها يد الاستسلام محاسن بلاد الاسلام، أي دار، وقطب مدار، وهالة ابدار، وكنز تحت جدار، قصبتها مضاعفة الأسوار، مصاحبة للسنين مخالفة للأدوار، قد برزت في أكمل الأوضاع وأجمل الأطوار، كرسي ملك عتيق، ومدرج مسك فتيق، وايوان أكاسرة، ومرقب عقاب كاسرة، ومجلى فاتنة حاسرة، وصفقة غير

---

[1] ابن الخطيب، معاهد الاختيار ص:٧٤- ص٧٧.

[2] جواد بنسيس: الوصف واللغة الوصفية في رواية زينب، ص٢٣٦.

[3] ابن الخطيب، معاهد الاختيار، ص٧٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

خاسرة، فحماها منيع حريز، اضطبنت دار الأسطول، وساوقت البحر بالطول، وأسندت إلى جبل الرحمة ظهرها، واستقبلت ملعبها ونهره ا، ونشقت وردها الارج، وزهرها، وعرفت قدرها، فأغلت مهرها، وفتحت جفنها على الجفن غير الغضيض، والعالم الثاني ما بين الأوج إلى الحضيض.

دار العجائب المصنوعة، والفواكه غير المقطوعة ولا الممنوعة، حيث الأواني تلقى لها يد الغلب صنائع حلب، والحلل التي تلح صنعاء فيها بالطلب، وتدعو إلى الجلب، إلى الدست الرهيف، ذي الورق الهيف، وكفى برمانها حقاق ياقوت وأمير قوت، وزائر غير ممقوت إلى المواساة، وتعدد الاساة واطعام الجائع والمساهمة في الفجائع."[1]

يبدأ المقطع الوصفي هنا بصوّر بيانية شعرية يطغى عليها الطابع البلاغي، حيث يحشد الواصف مجموعة من الوسائل المعجمية واللّغوية لوصف هذه المدينة، وبرؤية جوانية ذاتية يبدأ وصفه المدينة بالدّرة والفردوس وهذا الوصف يتعلّق برؤية الواصف الذاتي، لينقلنا بعدها إلى الوصف المدينة وصفا توبوغرافيا، إذ يقدّم المدينة تقديما هندسيا "قصبتها مضاعفة الأسوار، مصاحبة للسنين مخالفة للأدوار، قد برزت في أكمل الأوضاع وأجمل الأطوار..." "...وساوقت البحر بالطول، وأسندت إلى جبل الرحمة ظهرها، واستقبلت ملعبها ونهرها" وقد تخلّل وصف المكان تشبيهات حشد فيها الواصف كفاءته المعجمية، حتى تغدو المدينة عروسا حين يحوّلها الواصف بفضل اللّغة وبغرض إثبات شاعريته، وقدرته على تطويع اللّغة لتنقاد له انقيادا، فيتلاعب باللغة تلاعبا خلاقا ودالا، وبوسائل البلاغة العربية التي كان يراها حَرِيّة بتحقيق الشعرية، يقول: "ونشقت وردها الارج، وزهرها، وعرفت قدرها، فأغلت مهرها، وفتحت جفنها على الجفن غير الغضيض" إنّها عروس جميلة، عزيزة النّفس، أبيّة، متمنعة، تلك هي صفات جمال الأنثى في البلاغة العربية، التي غالبا ما تفسح مجالا واسعا أمام الخيال لينسج عالمه الخاص لما تضيق اللغة، ومن التوبوغرافيا إلى بروسوقرافيا ينقلنا الواصف بغرض تقريب الصورة للمتلقي أكثر وإبقائه ضمن الميثاق الوصفي، فالوصف التوبوغرافي إذا طال ربما ملّ المتلقي من تلقيه، إذ هو تحويل أشكال هندسية إلى لغة واصفة، فاستعان الواصف بما تحبه العرب من صور تشبيهية تستقطب المتلقي وتشدّه إلى النصّ الوصفي، تلك هي تقنية من عوّل على اللغة الواصفة، ليظهر اقتداره في الوصف، محاولا التخلّص من المرجع الواقعيّ لينهض بالوظيفة الإبداعية، لينقلنا بعدها إلى مشهد وصفي كثيف الدّلالة متنوع الأوصاف عن طريق الوصف الكرونولوجي والإيطوبي، معاضدا وصفه بجملة من الوسائل البلاغية، خالقا صورا شعرية كثيفة الدّلالة تغني عن أوصاف كثيرة: " دار العجائب المصنوعة، والفواكه غير المقطوعة ولا الممنوعة، حيث الأواني تلقى لها يد الغلب صنائع حلب، والحلل التي تلح صنعاء فيها بالطلب، وتدعو إلى الجلب، إلى الدست الرهيف، ذي الورق الهيف، وكفى برمانها حقاق ياقوت وأمير قوت"،[2]

تكمن شعرية هذه المقاطع الوصفية الموجزة وغير مشجرة اللائحة،- إذ هي تخصّ مواضع عدّة تخصّ المدينة الموصوفة من نواحي شتى، وفي أحد جوانبها في الإيجاز الذي يتمتع به الراويّ، إذ هو يصف المدينة في نصف صفحة أو في صفحات دون أن نحسّ بالتقصير أو بالتطويل، وقلّما يستطيع واصف الانتقال من لائحة وصفية إلى أخرى في تركيب اسمي أو فعلي بسيط، وهو ما استطاعه لسان الدين، يقول في وصف مدينة بيرة: "بلدة صافية الجو، رحيبة الذّو، يسرح بها البعير، ويجم بها الشّعير، ويقصدها- من مرسية وأحوازها- العير، فساكنها بين تجر وابتغاء أجر، ووادیها نيلي الفيوض والمدود، مصري التخوم

---

[1] ابن الخطيب، معاهد الاختيار ص:٨٧ – ٩١.

[2] . ابن الخطيب، معاهد الاختيار ص:٨٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والحدود، إن بلغ إلى الحدّ المحدود، فليس زرقه بالمحصور ولا بالممدود، إلاّ أنّها قليلة المطر، مقيمة على الخطر، مثلومة الأعراض والأسوار، مهطعة لداعي البوار، حليفة حسن مغلوب، معللة بالماء المجلوب، أخذة بأكظام القلوب، خاملة الدور، قليلة الوجوه والصدور، كثيرة المشاجرة والشرور."[1] وكذا في وصف فاس مثلا:" فأحجارها طاحنة، ومخابزها شاجنة، وألسنتها- باللغات المختلفة- لا حنة، ومكاتبها مائجة، ورحابها متمائجة، وأوقافها جارية، والهمم فيها-إلى الحسنات وأضدادها- متبارية، بلد نكاح وأكل، وضرب وركل، وامتاز من النّساء بحسن زي وشكل، ينتبه بها الباه، وتتل الجباه، وتوجد للازواج الاشباه، إلى وفور النشب، وكثرة الخشب، ووجود الرقيق، وطيب الدقيق، وامكان الادام، وتعدد الخدام، وعمران المساجد والجوامع، وادامة ذكر الله في المآذن والصوامع."[2]

إنّ النصوص الوصفية لمدن الأندلس والمغرب التي قدّمها لنا ابن الخطيب في (معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار) ليست نصوصا من علم الخيال، وقراءتها تتطلب عبورا من التجربة الواقعية إلى الماضي الذي "ليس خيالا في ذاته، بل إن محاولات إعادة تشكيلها هي الخيالات بالضبط."[3] إنّها نصوص مخالفة للنصّ الخيالي الذي يجهد فيه الكاتب نفسه من أجل تدقيق وصف عوالمه المتخيّلة لجعلها قابلة التصديق لافتقادها مرجعية الواقع، والذي يعوّل فيها على "التجربة الحياتية كجانب من سياقها الذي يشترك فيه المؤلف والقارئ"[4] حتى تغدو العوالم المنتجة عن طريق القراءة متعددة، وإن تشابهت وتقاربت ، فهي ضرورة خاضعة لقدرة القارئ على إخراجها وتأثيثها من جديد، وذلك بخلاف النص الوصفي عنده، حيث امتلاكه لناصية اللغة أدى به إلى عقل جموح المخيّلة، والتي غالبا ما تجمح بسبب قصور لغة الواصف ، وذلك بتكثيف وتنويع أساليب اللّغة للإبانة، وبالتعويل على وسائل البلاغة لتقريب الصورة للمتلقي، فينقلب السمع لدى المتلقي بصرا.

قائمة المصادر والمراجع:

١ - آمال موسى، الروائي العربي تنقصه الجرأة على الوصف، جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٠٧٨٩، ١٢ يونيو ٢٠٠٨.

٢ - جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الرّوائي، تر/ عبد الرحيم حزل، دار أفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٢.

٣ - حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠.

٤ - ابن الخطيب: معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار، تح: محمد شبانه، مطبعة فضالة، المحمدية/ المغرب، ط١، ١٩٧٦.

٥ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تح/ محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.

٦ - روبرت شولتز. السيمياء والتأويل.(تر) سعيد الغانمي.. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١. ١٩٩٤.

٧ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،د.ت..

٨ - محسن سقاء، دراسات في المقامة والأقصوصة، مكتبة قرطاج، تونس، ط ١، ٢٠٠٨.

---

[1] المصدر نفسه ، ص:١٠٤

[2] نفسه، ص: ١٧٢- ١٧٦.

[3] -روبرت شولتز. السيمياء والتأويل.(تر) سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط١. ١٩٩٤. بيروت. ص: ٦٣.

[4] -المرجع نفسه، .ص: ٦٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٩ - محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم- الشعر الجاهلي نموذجا-، مركز النشر الجامعي بتونس ومنشورات سعيدان بسوسة، ط١، ٢٠٠٣.

١٠ - محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنصّ السردي، دار محمد علي للنشر، صفاقص الجديد، ط١، ٢٠٠٥.

١١ - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح/ مفيد قميحا، بيروت،د.ت.

12-Adam –J.M. Petit .Jean .A : le texte descriptif (Poétique, Historique et linguistique textuelle) Avec la collaboration de Revaz .f . Édition Nathan, Paris 1989, l'introduction.

13-Genette Gérard :Figures II, collection « tel quel »aux édition du seuil,1969.

14-Jacques Dubios et autres, rhétorique générale,édition du Seuil (1982).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016