مركز جيل البحث العلمي
www.jilrc.com
JIL Scientific Research Center

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 الرابع – العدد 34 أكتوبر 2017

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 وأبعادها:

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 بكربلقايد تلمسان / الجزائر

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس / ليبيا

د. خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق

د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

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

اللجنة العلمية:

أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية / فلسطين.

أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار/ العراق.

أ.د.محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / العراق.

أ.د. منتصر الغضنفري جامعة الموصل / العراق.

أ.د. يحي ناعوس، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان/الجزائر

د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.

د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.

د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة / مصر.

د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د.فاضل عبود التميمي جامعة ديالي العراق.

أ.د. محمد تحريشي جامعة بشار الجزائر.

د. إدريس كريم محمد. جامعة السليمانية. العراق.

د.أسماء غريب. جامعة المعرفة (La sapienza). روما.

د. الخامسة علاوي. جامعة قسنطينة. الجزائر.

د. بشرى عبد المجيد تَاكَفْرَاسْت. جامعة القاضي عياض – مراكش / المغرب.

د. بولرباح عثماني. جامعة عمار ثليجي –الأغواط – الجزائر.

د.تركي أمحمد. المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان. الجزائر.

د.جاسم فريح دايخ الترابي. جامعة واسط. العراق.

د. رشيد وديجى. جامعة مولاي اسماعيل/ المغرب.

د. رياض بن يوسف. جامعة منتوري. قسنطينة. الجزائر.

د. سعدلي سليم. جامعة البشير الإبراهيمي. برج بوعريريج. الجزائر.

د. عبد الواحد محمد اسماعيل اللهيبي. العراق.

د.علاء الدين الغرايبية. جامعة الزيتونة. الأردن.

د.فؤاد عفاني. جامعة محمد الأول (المغرب).

د. لطيف يونس حمادي الطائيّ. جامعة ديالي. العراق.

د.محمد محمود السيد أبو حسين. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. السعودية.

د.مصطفى عطية جمعة. كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي ، الكويت.

د/ نبيل حمدي الشاهد. الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا.

أ.سليمة محفوظي. جامعة محمد الشريف مساعدية. سوق أهراس. 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.
- أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:
  - 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
- وطنية عبد الحميد الديب/ عبد الكريم أحمد مغاوري محمد (جامعة المدينة العالمية . ماليزيا). 9
- الدّلالات الصوتيّة للصّفات العامّة والصّفات الخاصّة في القرآن الكريم / فراكيس امحمد (جامعة أحمد بن بلة . الجزائر). 33
- تلقي الحداثة الغربية في النقد البنيوي في الجزائر بحث في إشكالية التوظيف/ صليحة بردي (جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف / الجزائر). 57
- ظاهرة التمرّد عند نازك الملائكة / إسماعيل اشرف (جامعة الخوارزمي ، إيران) 73
- الحكاية الشعبية في الجزائر تحليل مورفولوجي لحكاية "ودعة مشتة السبعة" طيبي بوعزة (جامعة ابن خلدون / الجزائر). 89
- تجريب تداخل السردي . التاريخي في رواية (تاء الخجل) للكاتبة "فضيلة الفاروق" إيمان مليكي (جامعة العقيد الحاج لخضر / الجزائر). 103
- التناص الديني في شعر أبي القاسم السهيلي: رصد لتفاعلات الخطابين الشعري والديني/ نبيل الهومي (كلية اللغة العربية مراكش/ المغرب). 111
- **Empreintes psychoaffectives du mythe de Jonas dans N'Zid de Malika Mokeddem/** Faid Salah (Université Mohamed Boudiaf– Algérie). 131
- **The Discrepancy between Art, Philosophy, Religion, and the Aesthetic/ . Abdel Elah Al-Nehar (University Kerak- Jordan).** 141

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يقدم العدد الجديد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجموعة بحوث أدبية ولغوية تشتغل على تيمات مختلفة، ففيما تعلق بالشعر حاولت إحدى البحوث تقصي وطنية وريث الصعاليك وشاعر البؤس عبد الحميد الديب، كما تقصت دراسة أخرى أنواع التمرد في شعر نازك الملائكة، هذا وبحثت ثالثة التناص الديني في شعر أبي القاسم السهيلي.

وأما ما تعلق بالسرد فقد تنوعت الدراسات بين الحكاية الشعبية والرواية النسوية الجزائرية المعاصرة، هذا واحتوى العدد بحثا لغويا حول دلالة أصوات الصفات في القرآن الكريم، وآخر نقديا حول توظيفات النقد البنيوي في المقاربات النقدية الجزائرية، ليختم العدد بدراسة تقصت أوجه الاختلاف بين مصطلحات متقاربة من قبيل الفن الجمال، الفلسفة المعتقد الديني...

يؤكد العدد احترام الاختلاف والحوارية المبنية على العقلانية، وهذا هو الخط العام الذي سارت عليه المجلة منذ نشأتها، لهذا نجدد دعوتنا إلى كل الباحثين للمساهمة في الأعداد المقبلة، كما نستقبل توجيهاتكم وتعقيباتكم وتساؤلاتكم على بريد المجلة.

في الأخير نوجه شكرنا إلى كل الذين تعبوا لأجل ظهور هذا العدد من أعضاء هيئة التحرير واللجنة العلمية ولجنة التحكيم الموقرة، كما نهنئ كل الباحثين الذين نشرت بحوثهم في هذا العدد.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

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 © 2017

وطنية عبد الحميد الديب

إعداد: د/ عبد الكريم أحمد مغاوري محمد، الأستاذ المساعد بقسم الأدب العربي والنقد الأدبي

وكيل كلية اللغات/جامعة المدينة العالمية. ماليزيا

ملخص البحث:

يتغيا الباحث من خلال بحثه هذا إظهار جانب مضيء من جوانب الإبداع الشعري والفكري لشاعر اشتهر بين أقرانه ومتابعيه - بل بين كل من عمل في الحقل الأدبي - بالهجاء المقذع وبالشكاية المريرة من البؤس المدقع؛ فجاء هذا البحث مبينا أن هذا الجانب السلبي في حياة الشاعر ونتاجه لم يكن الوحيد ولا المسيطر عليه، وإنما زاحمته جوانب أخرى مضيئة تمثلت في الشعر الوطني الذي أظهر حبه لمصر وللبلاد العربية، وقد سعى – جهده- للعمل على نهضتها واستقلالها، وتخفيف الأعباء عن كاهل أبنائها الذين تألم لما أصابهم من ظلم وجور واعتداء.

وقد انتهج الباحث المنهج المتكامل في ربط النصوص الأدبية بالأحداث والمناسبات التي أدت استدعتها، ومحاولة الربط بين الواقع التاريخي والفني من خلال أثر الحوادث التاريخية على إبداعات الشاعر وإنتاجه الأدبي، ثم تحليل هذا النصوص تحليلا موضوعيا وفنيا محاولا استكناه أسرارها واستخراج دررها الفنية والإبداعية التي أودها الشاعر بين ثناياها.

الكلمات الدلاليَّة(المفتاحية): الشعر الوطني، التمجيد، التحفيز، التنديد، التثوير.

المقدمة:

في قرية "كمشيش" إحدى قرى مركز "البتانون" التابع لمحافظة المنوفية (شمال القاهرة) ولد الشاعر "عبد الحميد الديب" في1317هـ=1899م لوالد كان يعمل بالجزراة (قصاب)، ولم تكن هذه المهنة مربحة كما هي الآن؛ إذ كانت مهنة موسمية مرتبطة بالأعياد والاحتفالات الكبرى فقط، أما أمه فكانت فلاحة مصرية لم يأت عليها كبير ذكر في ترجمة الشاعر(1).

(1) الزركلي، خير الدين، الأعلام،ط15، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، مايو 2002م، 286/3، السكوت/ حمدي: قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015م، ص434 وما بعدها، رضوان، محمد، اعترافات فيلسوف الصعاليك عبد الحميد الديب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة – مصر 2015م، صـ21 وما بعدها. شوشة، فاروق: هؤلاء الشعراء وعوالمهم المدهشة، دار العين للنشر، طبعة خاصة= =لمكتبة الأسرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،2008م، صـ53، عثمان، عبد الرحمن: الشاعر البائس عبد الحميد الديب، مكتبة دار العروبة- القاهرة بدون تاريخ، صـ1 وما بعدها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وقد نشأ الشاعر في هذه البيئة التي أحاطها الفقر من كل حدب وصوب بالكاد يستطيع والده الإنفاق عليه وعلى أشقائه وشقيقاته، وعندما شب عن الطوق أسلمه والده لشيخ في بلدته لكي يعلمه القرآن الكريم ومبادئ اللغة والحساب؛ حتى يؤهله للالتحاق بالأزهر الشريف فيصير شيخا من شيوخ الأزهر؛ فيرفع قدر نفسه وقدر والده وأسرته معه، وتم للوالد ما أراد فالتحق عبد الحميد الديب بالأزهر شأنه في ذلك شأن أغلب أبناء عصره من الفقراء؛ فانتقل الديب من القرية التي درج عليها للعيش في مدينة الإسكندرية ثم القاهرة؛ ليواصل مرحلة التعلم.

وبانتقاله إلى المدينة بدأت مرحلة جديدة في حياة عبد الحميد الديب، مرحلة لم تكن أسعد حالا من مرحلة النشأة في القرية؛ تلك المرحلة التي رسخت عقيدة البؤس والشقاء في نفسه؛ فجعلته لا يرضى عن حاله ومكانته بين أترابه ولداته؛ فكان ينظر دائما إلى أقرانه نظرة دونية حاقدة؛ فقد كان يرى نفسه أعلم وأنبغ وأكثر موهبة فكان الأجدر والأحق بكل تقديم وتقدير وغنى وثراء ولكن القدر الذي ظلمه وأخَّره وحرمه مما هو به جدير.

وظلت هذه النظرة مصاحبة "للديب" في كل مراحل حياته المتعددة؛ فترسخ اليأس والبؤس والحقد والحنق فيه، وأصبحت الشكوى ديدنه في كل سانحة وبارحة من الأحداث والمواقف التي يحياها ويمر بها؛ فكانت هذه النظرة واحدة من الأسباب التي دفعته إلى ترك الأزهر والالتحاق بمدرسة دار العلوم رغبة في تحسين وضعه والاستفادة بما تقدمه دار العلوم من راتب للطلاب أكبر مما يقدمه الأزهر الشريف، كذلك رغب في التعرف على أناس أو أصدقاء يساعدونه أو يعيش في كنفهم فيكفونه مؤونته وطعامه وشرابه.

وتم له ما أراد ففي دار العلوم تعرَّف على المطرب "سيد درويش" والذي قام باستقطابه إلى دائرة الفن وأهله، وأغدق عليه من كل ما تشتهيه نفسه؛ فبدأ طورا جديدا من أطوار حياته، ذلكم الطور الذي اتسم بالصعلكة والعبث والمجون؛ فقد شرب الخمر حتى أدمنها، ثم زواجها بإدمان المخدرات بشتى صنوفها وألوانها؛ وأصبح لا يجد متعته إلا بما يغيب عقله ويفقده وعيه.

ويُتوفى "سيد درويش"؛ فيحرم الشاعر من الملاذ والملجأ، وينقطع عنه المال؛ فيلجأ إلى الاستدانة من أجل تلبية أغراضه وأهوائه، وتكثر ديونه حتى يتسبب ذلك في حبسه وسجنه؛ فيُضطر إلى التقلب في وظائف وأعمال رآها مهينة بالنسبة لإنسان بموهبته وكفاءته؛ كما يضطر إلى التقرب والتزلف لأصحاب المناصب والرتب والأموال فيمدحهم -على كره منه- بشعره رجاء أن يغدقوا عليه من أموالهم الشيء الكثير؛ فإن لم يحظ منهم بما يشبع نهمه ويلبي رغبته في الثراء؛ قام بهجائهم وذمهم والتنديد بهم، ولم يكن هجاؤه من النوع المقبول ولكنه خرج به إلى الفحش والبذاء؛ فتجنبه الجميع وحذروا منه؛ فازدادت عزلته ووحدته؛ ومن ثمَّ ازداد فقره حتى اضطر إلى تكفف الناس في طرقات القاهرة وشوارعها؛ حتى أصابه مس من الجنون؛ فأودع مستشفى العباسية للأمراض النفسية وظل بها ما يقارب العامين حتى توفي بها 1362هـ=1943م ودفن في قريته "كمشيش" تاركا خلفه ميراثا أدبيا مثَّل حياته أصدق تمثيل، كما عبر عن فترة من فترات التاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي المصري دون تجميل أو تذويق أو تغيير وتبديل، تلك الفترة التي شهدت أحداثا جساما شكلت الوعي السياسي والقومي لدى كثير من أبنائها ومثقفيها.

وقد حرص الباحث في هذا البحث أن يتتبع الأدوار الحياتية والاجتماعية السياسية التي شهدها الشاعر فشلت وعيه وافكاره وبنت ثقافته التي ودناه في شعره، فجاء البحث في : تمهيد: عرض فيه الباحث مفهوم الوطن والشعر الوطني، والقيمة التاريخية والفنية لهذا الشعر.

المبحث الأول: وجاء تحت عنوان مظاهر الاتجاه الوطني عند "عبد الحميد الديب": وقد تعددت هذه المظاهر وتنوعت فشملت هذه المظاهر: **المطلب الأول**: حب مصر وتمجيدها: **المطلب الثاني**: التنديد بالإنجليز وأعوانهم:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المطلب الثالث: التثوير والتحفيز: **المطلب الرابع**: التنديد بحكام مصر وقادتها:

الخاتمة : وفيها سطر الباحث أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث.

ثبت المصادروالمراجع: وفيه وثق الباحث المصادر والمراجع التي استعان بها في إخراج هذا البحث.

ثبت المحتويات: وفيها سطر الباحث أماكن وصفحات الموضوعات الرئيسة التي احتواها البحث.

تمهيد: ماهية الشعر الوطني ودوره في حرية الشعوب واستقلالها:

الوطن هو: المنزل تقيم به، وهو موطن الإنسان ومحله[1]"، وقيل هو: مكان إقامة الإنسان ومقره، وإليه انتماؤه، ولد به أو لم يولد"[2] .وهو عند أهل السياسة : "مكانك الذى تنسب إليه، ويحفظ حقك فيه، ويعلم حقه عليك، وتأمن فيه على نفسك وآلك ومالك"[3] ولذلك أولع الناس بأوطانهم ولم يبغوا عنها حولا ولا بدلا، فقد "كانت العرب إذا غزت وسافرت حملت معها من تربة بلدها رملا وعفرا تستنشقه عند نزلة أو زكام أو صداع"[4].

ولما كانت "تربة الصبا تغرس في القلب حرمة وحلاوة، كما تغرس الولادة في القلب رقة وحفاوة"[5] وجدنا الناس يدفعون عن أوطانهم كل معتد أثيم، ومحتل دخيل، ويضحون في سبيل عزتها ورفعتها وازدهارها وتقدمها بالأرواح والدماء، والأجساد والأبدان، والأهل والولدان، ولم لا ؟! وهم على مهادها درجوا، وبين ربوعها لهوا ولعبوا، وعلى خيراتها تغذوا وترعرعوا؛ فلا شيء أعز على الإنسان من وطنه وبلده؛ والشعراء في مقدمة هؤلاء الذين أحبوا أوطانهم وجدوها، وحاولوا- ما استطاعوا- أن يرفعوا رايتها ويتغنوا بأمجادها ومآثرها العظيمة، فسطروا ما عرف في الأدب ما سمي بالشعر الوطني وهو: "شعر ثائر، حماسي، مرتبط بمكان معين، وفئة معينة من الناس تربطهم مصلحة واحدة ومصير واحد"[6]، فالحماسة هي أصل الشعر الوطني، فيها يكون الشاعر ثائر النفس، جياش الفؤاد، معبرا عن ثورته ببيان يتدفق في قلوب الأمة؛ بحيث يثيرهم ويثير أحلامهم، ويجيش همتهم، ويوقظ نائم أحقادهم، ويرفع لهم مثل الحياة الحرة الشريفة العزيزة، ويهزهم هزا إلى صراع عدوهم، حتى وإن خيف بطشه وجبروته، ويحبب إليهم احتمال الأذى ولقاء الردى، والجود بالنفس والمال والولد ونعيم الحياة، وراحة

الحياة الدنيا[7]، فكل شيء يهون أمام رفعة الأوطان ونهضتها، وحريتها وعزتها.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: على عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، مصر، بدون تاريخ. مادة (وَطَنَ).

(2) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر،1420هـ= 199م، مادة "وَطَنَ" .

(2) رشيد رضا، محمد: تاريخ الأستاذ الإمام ، 194/2 ، نقلا عن عوضين، إبراهيم: الإسلام في الأدب العربي المعاصر، مطبعة السعادة – القاهرة 1408 = 1987م، صـ125 .

(4) الجاحظ، عمرو بن عثمان: من رسائل الجاحظ "الحنين إلى الأوطان" تح/ عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، صـ21 .

(5) السابق صـ15 .

(6) عبد الغني، جميل: وطنيات هاشم الرفاعي: دراسة في المضمون والتشكيل الشعري،ط2م،1428هـ=2008م، صـ33.

(1) الجندي، عبد الحميد سند: حافظ إبراهيم شاعر النيل، دار المعارف- القاهرة – مصر، صـ154.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والشعر الوطني لم يكن وليد العصر الحديث ولا من مستحدثاته، بل هو شعر مواكب للأدب العربي على مدارتاريخه كله[1]، فتدرج معه من حب البيت والأسرة والعشيرة والقبيلة، وافتداء كل هؤلاء بما يملكه الإنسان من نفس ونفيس وغال وثمين، حتى وصل إلى حب الوطن بكل أطيافه وألوانه وبقاعه وأقاليمه.

والشعر الوطني بهذه الصفة يمثل قيمة إنسانية عالية؛ لما له من آثار محمودة في الدفاع عن الأوطان والذود عن حماها؛ ولما يمثله تبادل للمشاعر والأحاسيس بين أفراد شعب واحد – على اختلاف طبقاتهم وألوانهم ومعتقداتهم - فالشاعر – حينئذ- لا يعيش لنفسه فقط في خضم أحداث ووقائع تصيب أكثر الناس؛ فهو جزء من شعبه، يهمه ما يهم هذا الشعب، فيفرح ويسعد بما يفرح به الشعب ويسعد، ويأسى ويحزن بما يؤلمه ويوجعه؛ فيحدث الترابط والتكاتف بين افراد المجتمع بما يعمل على تنمية هذا المجتمع وترقيه وتحضره وتمدنه؛ فمثَّل" اتجاها فطريا يولد مع الإنسان حيث ينشأ بين أهله وينهل من أسرته وينابيع ثقافته وتعلمه قيم الوطنية ومظاهرها المتعددة والتي تتمثل في حب الأرض، وقوة الانتماء، والعمل على الأخذ بيد هذا الوطن نحو التقدم والازدهار، والذود عن حياضه ضد المعتدين أو المستعمرين، والمطالبة بالحرية والاستقلال، وبعث

الهمم الرواكد والعزائم القواعد، وتمجيد البطولة والقيادة، ورثاء الشهداء، وما إلى ذلك مما هو متعلق بكرامة الوطن وحريته.[2]"

المبحث الأول: مظاهر الاتجاه الوطني عند "عبد الحميد الديب":

تعددت المظاهر والموضوعات التي أظهرت وطنية الشاعر " عبد الحميد الديب" وكشفت عن مكونات نفسه الأصيلة، تلك المكونات التي جعلته يتغنى بمصر وحبها، ويعزف لها أرق الألحان والأشجان، كما جعلته يحارب كل من سولت له نفسه الاعتداء على التراب المصري أو هضم المصريين حقوقهم، أو سلب مقدراتهم وثرواتهم؛ فوقف لكل هؤلاء بالمرصاد، ويظهر ذلك جليا في هذه المظاهر:

المطلب الأول: حب مصر وتمجيدها:

على الرغم مما ذاع واشتهر عن المعاناة الشديدة التي لاقاها الشاعر " عبد الحميد الديب" فجعلته بائسا يائسا منددا بكل شيء وكل شخص، على الرغم من كل ذلك إلا أنه أشرب حب مصر وصار عقيدة راسخة في قلبه، فما أن تأتي حادثة أو مناسبة تستدعي نصرة البلاد والذود عنها إلا وجدنا الشاعر يتغنى بمصر وأمجادها وعطاءات أبنائها، ورصيدها الحضاري الذي لم ير العالم نظيره ولا مثيله، حتى إن الشاعر جعل مصر قبلته ووجهته وحبيبته الوحيدة في هذا الكون، فيقول[3]:

وطـنـي إلـيـك وجـهـتـي ومـحـبـتـي	وإلـيـك كـل مـواهـبـي وهـبـاتـي
أفـدي رغـامـك بـالـحـيـاة وبـالمـنـى	حـتـى تـعـيـش مـعـزز الـجـنـبـات
نـحـن الـفـداء لمصـر تـبـقـى حـرة	ونـمـوت مـوت أعـزة وأبـاة
الـيـوم رنـت في الـكـنـانـة صـرخـة	لـلـحـق غـطـت سـابـق الصـرخـات

---

[2] تراجع التفاصيل في :الحوفي ، أحمد محمد، وطنية شوقي، ط3، دار نهضة مصر، القاهرة، 1960م، صـ11 وما بعدها. الخضيري، محمد حامد: النضال الثوري في الشعر العربي،ط1، رابطة الأدب الحديث ، القاهرة مصر، 1410=1990م، صـ13 وما بعدها، الواعظ، رءوف: الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، العراق،1974م،ص22 وما بعدها. رشيد: هارون هاشم، الكلمة المقاتلة في فلسطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973م، صـ11 وما بعدها.

[3] عبد الغني، جميل: وطنيات هاشم الرفاعي: صـ35

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، تح: محمد رضوان،ط2، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر2013م، صـ271.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

اليوم إما أن نعيش أعزة أو أن نموت أعزة الأموات
هي ضجعة روحي بها في جنة ماذا يُهِمُّ إذا فقدتُ حياتي

ولفرط حبه لبلاده يتمنى الشاعر أن يموت في سبيلها مضحيا بنفسه من أجل رفعتها ونهضتها وحريتها واستقلالها؛ فالموت في سبيل مصر غايته المنشودة وأمله الذي لن يحيد عنه، يقول[1]

اليوم يقوى في الحياة أساسي ويطيب مني فيض المدامع كاسي
لا ارغب الدنيا ولا أخشى الردى وتعيش يا وطني العزيز وناسي
والموت حتم فلأمت مستشهدا وأقابل الإعدام بالإيناس
ماذا وراء العمر إذ أحيا به هَمَلاً بغير قضية وقياس
أملي وراء الشمس إن وهنت به نفسي فما في ميتتي من باس
ردوا علي قصائدي ومواهبي إن لم يزلزل أرض مصر حماسي
إن لم أكن فوق "المهلهل" عزمة وثابة تقضي على" جسَّاس"
في هدأة البركان خوف زلازل كالبعث توقظ ساكن الأرماس

وإذا تمنى الشاعر افتداء مصر بروحه ومواهبه من أجل حريتها واستقلالها، ففي موطن آخر يجعل مصر أغلى ما حباه الله – سبحانه وتعالى- وسيسعى لنهضتها وريادتها ولو كان السبيل هو أجزاءه وأوصاله ودماه وعظامه، فيقول[2]:

خذي	هذي	عروقي	واجدليها
حبالا	تشنقين	بها	عداك
خذي	هذي	دمائي	واشربيها
لعل	الدم	ينفع	في شفاك
خذي	هذي	ضلوعي	واطحنيها
لعل	العظم	يوقف	من دماك

وافتداؤه مصر وتضحيته بكل ما يملكن ثمن زهيد لايساوي شيئا أمام مكانة مصر وأهلها، وهو يوقن أن فداءه وتضحيته لن تذهب هباءً؛ بل ستحفظها له البلاد وأهلها وسيظل ذكره نشيدا مرددا، وستبقى تضحيته آيات تتلى في سجل الخالدين، يقول[3] :

يا يوم عيد المنية		في حومة الميدانْ

---

[2] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، صـ285.

[3] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، صـ261.

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، صـ306.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أنا الفدا والضحية		للشعب والأوطانْ
دمي وروحي وديعهْ		وكل حيٍّ فانْ
إنا إمام الطليعهْ		إذ يلتقي الجيشانْ
إن مت قربان قومي		بلغت كل مُنايا
ولن يؤخر يومي		خوضي غمار المنايا
عن الجدود القدامى		ورثت حبَّ القتالْ
إذا شرعتُ الحساما		دككتُ شمَّ الجبالْ
التضحيات يقيني		وعصمتي وجلالي
بها تألَّقَ ديني		بين القنا والنصالْ
أنا العلا والفتوه		أنا الوغى والكفاحْ
خُلِقت عزما وقوهْ		أرى بماضي السلاحْ
نسيت في الحرب نفسي		لمَّا ذكرتُ الوطن

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

له شبابي وبأسي		له حياتي ثمنْ
خلوا جراحي بجنبي		لا تعجلوا بالشفاءْ
حتى ألاقي ربي		في حلة من دماءْ

ومن حبه لمصر، حرصه على التغني بأمجادها التليدة ورغبته العارمة في إعادتها والعيش في كنفها، فيقول[1]:

استقلي يا بلادي واحكمي واملكي الدنيا بعزم مقدَّمِ

إن دعى داعي الوغى لا تحجمي هاك روحي يا بلادي ودمي

واصعدي لا ترعوي فوق النجوم

مصِّري العيش جميعا وادأبي سئم الناس نفوذ الأجنبي

واصعدي لا ترعوي فوق النجوم

رجعي يا مصر للمجد الحنينْ لا تخافي الدهرَ فالله المعينْ

والحديد الصُّلبُ بالعزم يلين آن أن ننعم بالنصر المبين

فاصعدي لا ترعوي فوق النجوم

---

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص262.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كما أظهر حبه لمصر في تمجيد زعمائها الذين ناضلوا وقاتلوا من أجل مصر وأهلها، وكان الزعيم سعد زغلول في مقدمة هؤلاء، فقد مدحه وخلع عليه كل ما من شأنه أن يضعه في كل مرتبة عالية وقمة سامقة ، فقال فيه[1]:

أبيتَ يا "سعد" أن تشقى فكنت لنا ... بعثا من المجد يحيي سره همما
برات في مصر دنيا لا جبان بها ... بين الخطوب وشعبا عاش محترما
إن أرهبوا بأساطيل مقذفة ... عند اللقاء فقد أرهبتهم قلما
ففي حماية سعد تحت رعايته ... جيش الحماية عنا راح منهزما
كرامة لك ظللتنا مكللة ... من الغمامة حتى لا نرى سأما
وأرى الغزالة رب أنت صهوته ... والله يكرم مني في خلقه كرما
كأنما قطرات الغيث هيِّنَةً ... دمعُ الملائكة بشر حينما قدما

المطلب الثاني: التنديد بالإنجليز وأعوانهم:

رأى الشاعر " عبد الحميد الديب" أن احتلال الإنجليز لمصر هو أكبر النكبات وأعظم الأسباب التي عادت بمصر القهقرى، عادت بها إلى عهود الظلم والطغيان، والنهب والاستعباد؛ لاسيما وأن الشاعر كان من هؤلاء المصريين الذين لم يروا خيرا ولا نعيما قط، ناهيك عن مشاهداته اليومية للإنجليز وهم يرفلون في النعيم والرغد والثراء وتحكموا في كل شيء في مصر حتى أصبحوا أصحاب البلاد، في حين أن المصريين لا يجدون ما يمسك عليهم روحهم ولا يقيم أودهم والشاعر في الصدارة منهم.

رأى كل ذلك وعاناه معاناة حقيقية فوجه قسطا كبير من أشعاره في مناضلة الإنجليز ومدافعتهم؛ مبينا جرائراهم وآثامهم بحق مصر وأهلها؛ فهم أساس كل بلاء، ومصدر كل شقاء يتجرعه المصريون آناء الليل واطراف النهار، يقول مخاطبا الإنجليز[2]:

ماذا استخفك حتى جست آجامي ... لا راهبا غضبتي أو خائف جامي
رزء السماحة أن تعطي لجاحدها ... وان يجود حياها ربعَ إجرام
حطمته صولجانا ليس يعصمني ... لؤم الضِّعافِ طغوا من فيض إكرام
أشبعتهم فأجاعوا من خلائقهم ... ما لا يهذب في جوع وإطعام
قل للخفافيش عن الشمس طالعة ... وساحة النور لم تخلق لهوَّام

ما للثعالب ضلت من مطاردها ... جحورها واستباحت غيل ضرغام
أمام ذئب فلاة قد جرت فزعا ... وفي حمى الليث تبدي بأس هجام
تلك الثعالب يستعلي بها ملأ ... هم عصبة الجبن في شعبي وأقوامي

---

[2] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص333.

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص315.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أأمة عجزت عن صون بيضتها ... وما لها عصمة من جرحها الدامي
تعلي وتخفض من حكام مملكتي ... كلا فليس رُضاَعُ الذلِّ حُكامي
لا تحسبوا أن فوق التاج ملككموا ... البأس بأسي والصمصام صمصامي
بنيت مجدي من عز ومن شرف ... على أساسين إيماني وإقدامي

وكان سفك الدماء ديدن الإنجليز ونهجهم المتبع ؛ حتى صار عنوانا عليهم وعلى حكمهم مصر، في إحدى قصائده يذكر الإنجليز بماضيهم الدامي بحق مصر وأهلها وارتكابهم أفظع الجرائم بحق بسطاء المصريين في دنشواي وغيرها من بقاع مصر، فيقول عن "دماء مصر المسفوكة" مخاطبا الإنجليز([1]):

بعثتم دنشواي بالقاهرة ... وأظهرتم النية الكافرة
فأين السلاح ونار الرصاص ... فما يضرب الحرب بالكاسرة
وأين المشانق أين السجون ... فهل مصر في عدلكم طائرة
تصيدت من بيتها معشرا ... شفاء البلاء لهم ظاهرة
فباتوا يسوموننا خسفهم ... كأن لم تكن بيننا آصرة

هم الحاكمون بسيف المعز ... وأحكامهم بيننا جائرة
وناصرت قوما فأسقطتهم ... ويا ذل من خصمه ناصره
"أبرسي([2])" حذار قتلك البلاد ... بإيمانها دوما قادرة

وكثيرا ما هدد الشاعر الإنجليز بالثورة العارمة المزلزلة من المصريين، ثورة لن تبقي للإنجليز منجى ولا ملجأ، ثورة يقوم بها رجال أصلب من الفولاذ، وأمضى من السيوف، وأسرع من السهام، فهم أبناء الفراعين الذين ملكوا الدنيا وعمروا الأرض وابقوا حاضرة لا تزال شاهدة على قوتهم القاهرة، يقول باعثا رسالته إلى الإنجليز([3]):

سجنتم بلاد النيل لم تلق منجدا ... يقيها من البأساء واليوم تطلق
ونحن بني فرعون للحرب أمة ... إذا ما دعا داع إليها تصفّقُ
إذا دول طارت إليها سريعة ... فأضعفنا منها أشدُّ وأسبق
ونحن محيط والخلائق فلكه ... فمن ضل منها شاطئ الحق يغرق
جنود من الفولاذ أقوى صلابةً ... إذا ما أطبقوا بالخصم فالموت مطبق

---

[2] السابق، ص335.

[1] "برسي لورسن"هو المعتمد السامي البريطاني في مصر آنذاك.الديب، عبد الحميد،ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، الهامش: ص335.

[2] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص286.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لئن خلتموا عمق السياسة نافعا فإن قوى الإيمان بالحرب أعمق
وإن نلتموا بالكتب عهدا وموثقا فإن عهود السيف أوفى وأصدق
دعوا السلم أنتم قاتلوه وإنما ضعفتم فقلتم نحن للسلم نعشق

ويواصل الشاعر الضرب على هذا الوتر الرنان، فيهدد الإنجليز بأن المصريين على لا يأبهون لتهديداتهم ولا تواعداتهم، فهم على مقدمون على افتداء بلادهم وأنفسهم بأثمن وأغلى ما يملكون فمن يمت منهم يمت شهيدا- وكفى بهذه الميتة شرفا- ومن يبق منهم يبق عزيزا شريفا حرا كريما يقول[1]:

كما شئتم فما نخشى انتقاما خلقنا للأسى صبرا كراما
نفى عنا المخاوف أن فينا عزائمَ تصرع الموت الزؤاما
ولو مات امرؤ منا مات شهيدا لصارعكم رفاتا أو عظاما
وما نرجو نعيمكمو سلاما وما نخشى جحيمكمو خصاما
وأيقاظا تراهم في كفاح وتلقى غيرهم أبدا نياما

أناس هم ملائكة وجن بنوا فوق السماك لهم مقاما
قبيلٌ أحمر الوثبات قاسٍ على الظُّلام يصرعهم ظلاما
إذا لم تحْسُ كأسهمُ نفوسٌ سقوها بعد ذلتها الحماما
وكم مستهتر آوى إليهمْ فما زالوا به حتى استقاما
نقلم ضابطا منا كيادا وكل بلادنا كرمت مَقاما
فإن حبس الغضنفر في مَجِيلٍ يجيع الناس لم يعدم طعاما
نقلتم أو فصلتم أو قتلتم فما نرجوا العدالة في القدامى
إذا حاق اضطهادكمُ أنفنا ولم نسألكمو أبدا إلاما
يمر بنا العذاب ليوم نصر تبلغنا به الدنيا المراما
تنافسنا ثباتا واحتمالا فأدركنا المنى عاما فعاما
وها هو يومنا وافى وولت عهود الظلم وانقشعت غماما

ولم يكن أعوان الاحتلال وعملاؤه بمنأى عن سهام الشاعر ورماحه المصمية؛ بل كانوا في مرماه فأخذوا ما يستحقونه من اللعنات والتنديدات، فقد نعتهم "الخونة" وقال فيهم[2]:

---

[3] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص288.

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص319.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بين الآلئ أحجار لها شانُ ... لكنه حسك راو وسعدان
كدأبك الدهر من قومٍ أبالسةٍ ... ما فيهم لمجالي الخير إنسان
صلُّوا وصاموا وهم فُسَّاقُ أمتهمْ ... وكلهم ساقط الآمال خوَّانُ
كم أهدروا من دم حرٍّ وكم سجنوا ... وكم أُذِلَّ بهم قوم وأوطانُ
ثعالب وذئاب في حقيقتهم ... وفي تنكرهم شاء وحملان

حرب على الشعب في أيام محنته ... وهم لأعدائه جند وأعوان
يندس واحدهم في أي مجتمع ... كأنه بينه للذل عنوان
تملق ورياء في مصانعة ... يلين في كل لمس وهو ثعبان
الخائنون أذل العيش أنفسهم ... لا كان عيشهم فينا ولا كانوا

المطلب الثالث: التثوير والتحفيز:

لم تتوقف مقاومة الشاعر "عبد الحميد الديب " للاحتلال الإنجليزي عند حد التنديد به وفضح جرائمه وانتهاكاته بحق المصريين، وإنما امتدت لتصل الذروة السامقة من المقاومة والمدافعة فقام بتثوير الشعب وتحفيزه على مقاومة هذا المحتل ومنازلته في كل مكان وزمان؛ حتى تعود لمصر حريتها واستلالها، وتعود للشعب كرامته وعزته التي فقدها بتدنيس الإنجليز أرض مصر وتحكمه في مواردها ومقدراتها، يصور ذلك في قصيدته "إلى الجهاد" فيقول[1]:

ومهما

إلى الجهاد واملئوا الدنيا دما ... لا تتركوا أرضا بها ولا سما
لا عاش من يحيا ذليلا مرغما ... وفيكم الفداء يا اسد الحمى
إلى السجون أو نرى استقلالا ... فالسجن للأحرار جنات النعيمْ
ونفذوا إن شئتمو إعدامنا ... فعيش الاستعباد في نار الجحيمْ
خلوا الهدوء والهناء للضعافْ ... ولا تناموا إن في الموت منامْ
براءة الأوطان من غرٍّ يخافْ ... إلى الحروب لا تحنوا للسلامْ
ما الخلد إلا للضحايا في النضالْ ... بناه ريٌّ من نفوس ودماءْ
يا للشباب للصراع والقتالْ ... فصرخة الأوطان تدعو للفداءْ
إلى الجهاد واستردوا ما اندثرْ ... من ملك فرعون العظيمِ القاهرِ
ولتجمعوا الشمس لمصر والقمر ... في ليل مقدامٍ وصبحٍ ظافر
للدهر طعنات وأنتمْ كُفْؤُها ... فعرضوا لوقعها حَرَّ الصدورْ
ورددوا إنا لها إنا لها ... ولتحي مصرُ حرة طول الدهورْ

---

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص274.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قدم المصريون لمصر من عطاءات وتضحيات فهي قليلة صغيرة نظرا لمكانتها وعظمتها؛ فهي أحق بالافتداء وأجدر بالعطاء، وأولى بالذود عن حماها وهواها، يقول مخاطبا المصريين[1]:

أقدموا للحرب لا تخشوا لظاها	وانصروا الأوطان يا أسد حماها
مصر تفدى فاستميتوا في هواها	واهتفوا نحن لها نحن فداها
كل هول دون أوطاني يهون	
من لظاها نصطلي	أقدموا في الأول
في ازدحام الجحفل	كل خطب ينجلي
يها الابطال للحرب سراعا	واقهروا الخصم هجوما أو دفاعا
إن دعتنا الحرب يوما لن نراعا	لا نهاب الموت أو نخشى الوداعا
في سبيل النصر لا نخشى المنون	
من لظاها نصطلي	أقدموا في الأول
في ازدحام الجحفل	كل خطب ينجلي
آن أن نقوى على الدنيا جميعا	نحطم الأعناق أو نحني خضوعا
إن دعونا أنصت الكون سميعا	ثم لبى وأتى مصر مطيعا

[2] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص267.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ومن بين طبقات الشعب المصري يختار الشاعر شبابه، فيمدحهم بما هم أهله، ويحفزهم لما هم جديرون به من البطولة والعطاء والفداء؛ فهم الأقوى والأصلب وهو الأحق والأجدر بافتداء مصر وتحريرها من قيدها واحتلالها؛ فيحثهم على الثورة ويدفعهم إلى المقاومة؛ فهم ربيع مصر وحاضرها وهم سماؤها ومستقبلها، وهم رجالها وقادتها عما قريب، يقول[1]:

حيِّ الربيع غضارة وعبيرا ... واحْبُ الشباب توثُّبا ونضيرا
واختر لدى سكنى البناء جديده ... إن القديم به غدا مدحورا
والناس والأيام ليست دولة ... بل تستحيل تداولا وعصورا
كن أنت إسرافيل دون قيامة ... واجعل من الهرم المُخَلَّدِ سُورَا
واهتف بشعبك أن يثور مجاهدا ... مازال خطب الغاصبين خطيرا
القيد ضوعف وزنه وإساره ... والسجن أصبح للبلاد سعيرا
لا يزدهيك من القصور رواؤها ... فالذل صيرها بمصر قبورا
من هؤلاء الغاصبين وصحبهم ... جاهد ليُمحوا أو تموت فخورا
والشعب مصغ إن صرخت إلى الوغى ... لبَّى النداء غضافرا وصقورا
خلوا الكتابة للمدافع والظُّبَى ... فلقد كتبتم باليراع كثيرا
لا تبدعوا سحر المعاول حقبة ... معشارُ إبداع الحروب دهورا
أنا شاعر ما كنت فيكم شاعرا ... إن لم أكن أسدا بمصر هصورا
خلوا المفاخر للرجولة وحدها ... تحيا الرجولة مبدأ ونصيرا
إنا لنرقب للكنانة دولة ... ملءُ البسيطة قوة وظهورا
يبني الشباب جلالها وجمالها ... ويذود عنها غدوة وبكورا

ويحث الشاعر قادة البلاد وزعمائها في تقريب الشباب واحتوائهم؛ فهم يكتب النصر ويحرر الوطن ويقوى الشعب ويتقدم؛ فهم الليوث شجاعة والنسور إقداما وعلوا، والكماة ظفرا ونهوضا، يقول[2]:

أهم من الدنيا إذا كنت تضرب ... هو اليأس لا يخبو ولا يتذبذب
وكن أنت طلق النار إن خاب مقتلا ... تنل من هناء العيش ما تتطلب
راينا الشعوب الغالباتِ وقد غدت ... على الخصم في الهيجاء نارا تلهَّبُ
وكم من كميٍّ في مضارب سيفه ... منايا لها الأعداء في الحرب تُلهَبُ
لقد دارت الافلاكُ يا مصرُ فانهضي ... إلى موقف دامٍ به النصر يكتب
ثقي بالشبابِ الصابرينَ فإنهم ... غِيَاثُكِ إن شاموا الدنيئة يغضبوا
بهم كل مرهوب العراك مقذفٌ ... وفي بُرْدِهِ ليثٌ إذا ريعَ اغلبُ
وفيهم نسورٌ في انقضاضهمُ الردى ... لهم كل يوم طَيْرةٌ وتوثُّبُ

---

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص281.

[2] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص292.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كـذلـك يـا مصـــرُ الـحـيـاةُ شـــجـاعـةٌ فـلـلـبـاس في الأقـوام دِيـنٌ ومـذهـبُ

وعندما نكس بعض الشباب عن تلبية نداء الوطن وخنعوا وجبنوا عن مجابة المحتل ومنازلته لم يكن لهم من الشاعر إلا التنديد والتجريح والذم والتبكيت؛ فخلع من الصفات أسوأها ومن الأخلاق أحقرها وأذلها، يقول[1]:

أقِلْنِي إذا هززتك يا ربَابُ		فما سمع الصحاب ولا استجابوا
شجاهم في الحمى مني هَتُوف		فقال القوم قد نَعَبَ الغرابُ
سما هزَجي على نفخات صور		يعود إلى الحياة بها الترابُ
فما لمُوَاطِنِيَّ تَمَلَّكَتْهمْ		على الألحان أسماع كذابُ
أهبت بهم على بعث فماتوا		كأنَّ ديارهمْ منهمْ خرابُ
ومَنْ للدارِ يحميها إذا ما		لوى عنها الشيوخ أو الشبابُ
إذا جبُنَ الشباب عن المنايا		تخوض غمارها الخود الكعابُ
نعامٌ في الوغى يا آلَ مصر		وفي غير الوغى ظفر ونابُ
أبينَ عَجَاجِهَا نُبْلى بِخُلْفٍ		يؤججه انقلاب وانتخابُ
تناسوا كل حربٍ غير حربٍ		على الأبواب ما فيها ارتيابُ

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص303.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إذا بِنْتُم لمذكيها نِعاجا		فكل جنوده فيها ذئاب
وإن عاجلتموها أسد غاب		فللأسدِ الغنيمةُ والغِلابُ
تعالى مجدُ مصر أن يُرَدَّى		بشرذمة أخافوا واسترابوا
دعاة هزيمة أشياع جبنٍ		ومن آرائهم خلق السرابُ
وما يبغون حربا أو سلاما		ولكنْ كلُّ همّهِمو اكتسابُ
إلى الهيجاءِ إنَّ بها حياةً		ومجدا لا يزولُ ولا يُشَابُ

المطلب الرابع: التنديد بحكام مصروقادتها:

لم تنحصر وطنية الشاعر " عبد الحميد الديب" عند حد مقاومة الاحتلال الإنجليزي لمصر، وإنما امتدت لتصل إلى حكام مصر وقادتها المصريين، فخص منهم هؤلاء الذين عاثوا في الأرض فسادا، وكانوا على شعب مصر سوطا مسلطا يسومهم سوء العذاب والنكال؛ فكانوا عونا لأعداء البلاد ومحتليها، وسببا مباشرا في بقاء البلاد تحت قبضة هؤلاء رازحة تحت نير ظلمهم وبطشهم.

ويأتي رئيس الوزراء المصري "إسماعيل باشا صدقي"[1]؛ في صدارة من تناولهم الشاعر " عبد الحميد الديب" بالذم والتنديد؛ فقد حكم هذا الرئيس البلاد بالحديد والنار، ونفذ كل أوامر الاحتلال، فألغي دستور عام(1923م)، وقضي علي حريات الشعب ومكتسبات ثورته، وأصدر قانون الصحافة والمطبوعات الذي كمم الأفواه وقصف الأقلام، وأعاد "مصر" إلي عصر الأحكام العرفية التي لا تعرف إلا في وقت الحروب والأزمات[2]؛ فشهدت مصر فترة من سوء الحكم وانتهاك كرامة الشعب والوطن ما جعل هذا الرئيس موطن كل نقيصة، ومنبع كل رذيلة سياسية وأخلاقية؛ حتى أورث البلاد الذل والعار وسقاها الأسى مهلا وغسلينا، يقول الشاعر موجها برسالة على هذا الرئيس(3):

---

[1] هو إسماعيل صدقي بن أحمد شكري بن محمد سيد أحمد، ولد بالإسكندرية عام 1292 هـ= 1875 م، كان من أعضاء "الوفد" المعتقلين مع سعد زغلول سنة 1919 م، تولى رئاسة الوزراء سنة 1930 -1933 م، فغير الدستور وفتك بالعمال وحكم بالحديد والنار، ثم تولاها مرة أخرى سنة 1946 - 1947 م، توفي بباريس سنة 1369 هـ= 1950 م، ودفن بالقاهرة . الأعلام 315/1.

[2] تراجع التفاصيل في: أبو المجد ، صبري: سنوات ما قبل الثورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر 132/1 وما بعدها.

[3] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص337.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

رأت مصر بعهدك الذل والهونا		وكم سقاها الأسى مهلا وغسلينا
كسوتَ بومكَ من ريش ومن رغد		فطالعتنا نسورا وشواهينا
عجمتَ عود بلاد ثد هزأتَ بها		فما رأيت بها كَسرا ولا لينا
لم تدر في هولها أهديتها سلما		أم انتضيت لها سيفا وسكينا؟
آليت للنيل أن يجري لنا ذهبا		فما أصبنا به ماء ولا طينا
وأزمة كعتوِّ الحشر شِدَّتُها		مضى بها الشعب لا دنيا ولا دينا
لم نرتقب فرجا في يوم كربتنا		إلا وكان لنا ضيفا يوافينا
ولا استغثنا طبيبا في مواجعنا		إلا المنايا نُزَجِّي أن تواسينا
ولو لم يكن مصطفى[1] يحمي الذمار لنا		رحمت فينا عيونا أو مساكينا
إن كان في مصر فرعون يكيد لها		فإن في وفدنا موسى وهارونا

وكان عهده عهد الفقر والفاقة والعوز والحاجة، لم يسلم من اذاه صاحب جاه ونسب، ولا فقير محتاج، فالكل متكفف يبغي ما يطعم به أطفاله، ولو اضطر لبيع عرضه وشرفه من أجل سد جوعه ورمقه، يقول[2]:

---

[4] هو مصطفى النحاس باشا، زعيم حزب الوفد :الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص338، الهامش.

[1] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص341.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عهد كأيام عاد كله نُوَبُ		ومحنة ما لها في العيش مُنْقَلَبُ
عصا الزمان بها أبواب رحمته		وغِيضَ كل نمير ماؤه حَبَبُ
في الحقل..في البيت..في الحانوت مظلمة		من رقة الحال أدنى خطبها سغب
فكم عزيزٍ أذلَّ البؤس همَّته		تحطَّم الجاه في بلواه والنسبُ
يرنو إليه بنوه في مجاعتهم		كما رنا لخيال البشر مكتَئِبُ
ويشتكي طفله حرمانه نِعماً		ما يُعوزه في نَيْلها طلبُ
وكم بتول حصان ساقها عوز		إلى ثوىً به الأعراض تُستلب
كانت لها جَنَّة من طهر عفتها		أمست حميما بنا العِرض تلتهبُ
وفي القرى صرخة الجوعان داويةٌ		وفي المدائن عيش كله نصبُ
تصوَّح الحسنُ لم يُبق الشقاء به		غيرَ الذُّبالةِ للأصباغ تلتهبُ

ويواصل الشاعر التنديد بهذا الرئيس وسياساته البغيضة حتى وصم عهده بعهد الدماء والتضحيات؛ لكثرة ما اقترفه هذا الرئيس من جرائم وانتهاكات بحق الشعب المصري؛ فكان أكبر عون لأعداء البلاد ومحتليها، وحرب على شرفائها وأهلها، يقول ذاما له لعهده([1]):

[2] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص342.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذئبُ السياسةِ قد غالت شراهته		مخضوضرا وهشيما كلُّهُ سَلَبُ
لم يغنه حمل عن نهبه جملا		ولم تَفته ضَحَايَا الجَهْدِ والقُرَبُ
يا راحلين وما نبغي إقامتكم		أنتم لأعداء مصرَ الدِّرْعُ واليَلَبُ ج
لقد قلبتم لنا ظهر المِجَنِّ فمَنْ		واتاه بعد الجهاد النصر والغَلَبُ
لمصر، للوفد، للحق الذي هتفت به الس		سماواتُ وانشقت له الحجب
سقامكم لا تواري ما تكنَّفكمْ		من الهزيمة مهما بالغ الكَذِبُ
وما خشينا لكم برءً ولا سقما		ولا عرانا بكم خوف ولا رَهَبُ
سلوا دماء الضحايا أو نفوسكمُ		هل غيَّر عدوانكم في قتلهم سَبَبُ
قاموا ينادون باستقلال أمتهم		كتائب الله في أيديهم كُتُبُ
فنالهم منكم شاك ومدرعٌ		ورامهم بمكم في الروع والعرب
ما أعدل الله إذ يؤتّم نجيبتكم		وللغزاة الأباة النصر والغلبُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وفي بداية أربعينيات القرن الماضي يضرب الملك "فاروق" [1] باختيارات الشعب الديموقراطية عرض الحائط، ويعتدي على الحياة النيابية والديموقراطية المصرية، فقد كلف "محمد محمود باشا"[2] لرئاسة الوزارة لموالاته له واتباعه نهجه والتزامه بأوامره، ولو كان ذلك ضد مصلحة الشعب ورغاباته؛ فأذاق رئيس الوزراء المصريين الويلات والعذابات، وترك الفساد يستشري في أرجاء البلاد دون رقيب ولا حسيب، حتى نهبت البلاد من قبل أناس محسوبين عليه، وصار الناس يئنون من الفقر والجهد والإملاق؛ فهب الشاعر منتفضا ذاما الملك واختياراته؛ مبينا أن الزمان ليس زمان حكومات الولاء، وإنما هو زمان الكفاءة والقدرة على تلبية رغبات الشعب وتطلعاته، فيقول واصما حكومة الملك بـ"بحكومة الزنج"[3]:(تام الوافر)

بَـرَامِـكَـةٌ وَلَـيْـسَ لَـهُـمْ رَشِـيـدُ ... وَأَقْـيَـالٌ وَكُـلُّـهُـمُ عَـبِـيـدُ
مـدحـتـهـم فـمـا شـرفـوا بـمـدحي ... لخسـتـهـم ومـا شـرف الـقـصـيـد

مَـدَحْـتُـهُـمْ فَـمَـا شَـرُفُـوا بِشِـعْـرِي ... لِخِسَّـتِـهِـمْ وَمَـا شَـرُفَ الـقَـصِـيـدُ

وَصُـغْـتُ هِـجَـاءَهُـمْ فَـإِذَا الأَهَـاجِـي ... عَـلَـى الأَفْـوَاهِ لَـحْـنٌ أَوْ نَشِـيـدُ

لَـقَـدْ حَـكَـمُـوا وَمَـا كَـانُـوا عُـدُولاً ... فَـعَـادُوا كُـلَّ ذِي شَـرَفٍ وَعُـودُوا

فَـمَـا لِسَـوَالِـفٍ مِـنْـهُـمْ قَـدِيـمٌ ... وَمَـا لِـخَـوَالِـفٍ مِـنْـهُـم جَـدِيـدُ

وَأَسْـفَـلُ صَـاعِـدٍ لِـلْـمَـجْـدِ قَـوْمٌ ... عَـلَـى حُـرُمَـاتِـهِـمْ كَـانَ الصُّـعُـودُ

---

[1] هو فاروق الأول بن أحمد فؤاد: آخر ملوك المملكة المصرية و من مواليد 1920/2/11م .استمر حكمه مدة ستة عشر سنة إلى أن اطاح به تنظيم الضباط الاحرار في ثورة 23 يوليو و اجبره على التنازل عن العرش لابنه الطفل أحمد فؤاد والذي كان عمره حينها ستة شهور والذي ما لبث أن عزل في 61953/18. بعد تنازله عن العرش أقام في منفاه بروما، وكان يزور منها سويسرا وفرنسا، وذلك إلى أن توفي بروما في 1965/3/18م دفن أولا في مقابر إبراهيم باشا في منطقة الإمام الشافعي ثم نقلت رفاته في عهد الرئيس محمد أنور السادات إلى المقبرة الملكية بمسجد الرفاعي بالقاهرة تنفيذاً لوصيته.الزركلي، خير الدين: الأعلام 128/5 وما بعدها، بتصرف.

[2] هو محمد محمود بن سليمان بن عبد العال بن نصر بن حسب النبي من بني سليم من مواليد 1294هـ=1877م سياسي مصري .ينتمي إلي مدينة ساحل سليم بمحافظة أسيوط بصعيد مصر، تعلم بأسيوط ثم القاهرة ثم بجامعة أكسفورد بانجلترا،ترأس الوزارة المصرية ثلاث مرات، استمر في استخدام سياسة القوة حتى سمي بصاحب اليد الحديدية، وأخيراً شكّل وزارته الرابعة (24 يونيه 1938- 18 أغسطس 1939). توفي بالقاهرة في 1941/1/31. الزركلي، خير الدين: الأعلام 90/7 وما بعدها.

[3] الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص313.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لِـكَـيْـمَـا يَـحْـكُـمُـوا رَكَـعُـوا هَـوَانًـا وَطَـابَ لَـهُـمْ مِـنَ الـذُّلِّ السُّـجُـودُ

فَـيـا بِـئْـسَ الـحُـكُـومَـةَ وَالمَـعَـالِي إِذَا ارْتَـفَـعَـتْ إِلَى الـحُـكْـمِ الـعَـبِـيـدُ

وتعمد الشاعر تشبيه هؤلاء المهجوين بالبرامكة خصوصا؛ لما لهؤلاء البرامكة من رصيد ثقافي سيء السمعة في أذهان كثيرين: من تسلطهم وتحكمهم في شئون الخلافة، ومحاولاتهم الانفراد بها، بل وخلع الخليفة نفسه والاستيلاء على حكمه وسلطانه؛ فكأنه يذمهم ومن ثَمَّ يغري بهم مَنْ ولَّاهم وأطلق أيديهم وغفل عن مراقبتهم ومحاسبتهم.

وجاء قوله: وَلَيْسَ لَهُمْ "رَشِيدُ"، موحيا بضعف هذا الملك وعدم حنكته، بل وقلة حيلته أمام هؤلاء، فإن كان هم برامكة فلم يكن هو "الرشيد" حنكة وحكمة ودهاءا.

ولم يكن وزراء الحكومة أفضل حالا من رئيسها؛ فما لهم همٌّ ولا أربٌ إلا منافعهم ومصالحهم، وما لهم جهد إلا نيل أمانيهم والتمكين لأقاربهم ومعارفهم؛ حتى أجدبت مصر وخويت من كل خير، وتركزت ثرواتها في أيدي مجموعة من الرجال والبيوتات، وجل الشعب جائع عريان، يقول رجال السياسة ووزراء الحكومة(1) :

لا ضارب منكم ولا مضروبُ		أنتم جميعا معشر مغلوبُ
وإذا العِصِيُّ غدت سلاح حكومة		فمن الأعابد شعبها المنكوب
كل الشعوب سلاحها من معدنٍ		وسلاح مصر حجارة أو طوبُ
والشاءُ إن زكتِ العداوة بينها		عوتِ الثعالبُ فرحةٌ والذيبُ
يا خائبين تذكروا آلامكم		إن العدو من البلاد قريبُ
تعست أماني الحكمِ فهي مذلةٌ		ومطامعٌ منها الإله غضوبُ

(1) الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص272.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ولكل هذه المآثم والمقابح لم يكن هؤلاء الوزراء أكفاء ولا جديرين باعتلاء كراسيهم ولا نيل مناصبهم؛ فهم عصابة لا تجتمع إلا لارتكاب الجرائم ونهب الثروات، أما رعاية الشعب وحمايته فهم ابعد ما يكونون عنها، يقول(1):

مستوزِرون وما بكم من صالحٍ		لبلاده بل ماكرٌ ومريبِ
والحكمُ إن يقصد به أخلاقهِ		فسناؤه فجر بمصر كذوبُ
خلوا الحكومة واكسبوا ارزاقكم		من غيرها، ومن المآثم توبوا
أبكل يومٍ معرك وتظاهرٌ		والخصم يرسل سهمه فيصيب
لستم لنا الأكفاء أنتم عصبة		ما في جهادكم لمصر نصيب
حتماً سيأخذكمْ على أعناقكم		يوم بأخذ الظالمين رهيبُ
يوم الشباب الطامحين وإنه		كغدٍ لمن يرجو سناهُ قريبُ

فهؤلاء الوزراء غير جديرين بالمناصب التي أسندت إليهم ولا جديرين بالكراسي التي أجلسوا عليها، وهو لن يتروكوها طوعا، وإنما ستأخذ منهم جبرا وقهرا عندما ينهض الشباب بواجبهم ويتحملوا الأمانة التي في أعناقهم من رعاية الأمة والدفاع عن حقوق الشعب ومجابهة الفاسدين والظالمين.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة بين إبداعات الشاعر الراحل " عبد الحميد الديب" ومحاولة التعرف على وجه مشرق من أوجه إبداع الشاعر نستطيع أن نسطر بثقة واطمئنان بعض النتائج التي خرجنا بها من هذا البحث وهي:

1- كانت للظروف الحياتية التي عاشها الشاعر الدور الأكبر في إظهاره بهذه الصورة السلبية التي ترسخت عنه في أذهان كثير من الأدباء والنقاد، فقد ولد وعاش ومات فقيرا ولم تسعفه الأقدار في اعتلائه المكانة التي كان جديرا بها، كغيره ممن لم يؤت موهبته ويمتلك ناصية بيانه.

---

(2) الديب، عبد الحميد، ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب، ص273.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

2- كانت وطنية الشاعر عبد الحميد الديب وطنية صادقة نابعة من قلب مفعم بحب مصر وأهلها، فلم يقل ما قاله من شعر وطني رغبا أو رهبا وإنما كان قوله صادرا عن حب لمصر وأهلها عن شعور صادق ورغبة حقيقية في تقدم مصر وتحضر أبنائها واستقلالهم.

3- جاء الشعر الوطني للشاعر غزيرا ، ما فتئ يجد مناسبة أو حادثة إلا واتخذها سببا في الإدلاء بدلوه وإظهار حبه لمصر وأهلها.

4- تناول الشعر الوطني للشاعر عبد الحميد الديب ألوانا شتى من ألوان الشعر الوطني، فجاء في شعره التنديد بالمحتل الأجنبي ، والحاكم الظالم، والوزير الفاسد، كما احتوى شعره على تمجيد أبطال الوطن وشهدائه والمدافعين عن حياضه والذائدين عن حماه؛.

5- اتخذ بطولات المصريين وتضحياتهم أيقونة حرص من خلالها على تحفيز الشباب وتثويرهم من أجل نيل حرية البلاد واستقلالها، ومحاربة الطغاة من حكامهما حتى يعودوا إلى رشدهم ويسوسوا البلاد وأهلها سياسة تقوم على رعاية مصالح الأمة والعمل على تقدمها وتحضرها وتمدنها، والوقوف بها في مصاف البلاد صاحبة الريادة في شتى المجالات وكافة ميادين الحياة.

فهرس المصادروالمراجع.

(1) أبو المجد ، صبري: **سنوات ما قبل الثورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر .

(2) ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: على عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، مصر، بدون تاريخ.

(3) البرعي، محمد: شعر وشعراء، دار الشعب – القاهرة 1990م،

(4) الجاحظ، عمرو بن عثمان: **من رسائل الجاحظ "الحنين إلى الأوطان"** تح/ عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م.

(5) الجندي، عبد الحميد سند: **حافظ إبراهيم شاعر النيل**، دار المعارف- القاهرة – مصر، صـ154.

(6) الحوفي ، أحمد محمد، وطنية شوقي، ط3، دار نهضة مصر، القاهرة، 1960م.

(7) الخضيري، محمد حامد: النضال الثوري في الشعر العربي،ط1، رابطة الأدب الحديث ، القاهرة مصر، 1410=1990م.

(8) الديب، عبد الحميد، **ديوان شاعر البؤس عبد الحميد الديب**، تح: محمد رضوان،ط2، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر 2013م

(9) رشيد: هارون هاشم، الكلمة المقاتلة في فلسطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973م،

(10) رضوان، محمد، **اعترافات فيلسوف الصعاليك عبد الحميد الديب**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة – مصر 2015م،

(11) الزركلي، خير الدين، **الأعلام**،ط15، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، مايو 2002م

(12) السكوت/ حمدي: **قاموس الأدب العربي الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015م

(13) شوشة، فاروق: **هؤلاء الشعراء وعوالمهم المدهشة**، دار العين للنشر، طبعة خاصة= =لمكتبة الأسرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،2008م،

(14) عبد الغني، جميل: **وطنيات هاشم الرفاعي: دراسة في المضمون والتشكيل الشعري**،ط2م،1428هـ=2008م،

(15) عثمان، عبد الرحمن: **الشاعر البائس عبد الحميد الديب**، مكتبة دار العروبة- القاهرة بدون تاريخ

(16) عوضين، إبراهيم: **الإسلام في الأدب العربي المعاصر**، مطبعة السعادة – القاهرة 1408 = 1987م

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(17) **المعجم الوسيط** ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر،1420هـ= 1999م.

(18) الواعظ، رءوف: الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، العراق،1974م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الدّلالات الصوتيّة للصّفات العامّة والصّفات الخاصّة في القرآن الكريم

د. فراكيس امحمد . جامعة أحمد بن بلة . الجزائر

ملخص :

القرآن الكريم كتاب الله الخالد ، أنزله بأفصح لسان ،تحدّى به قومًا ملكوا ناصية الفصاحة،فبهرتهم نغماته ،ومدّاته ،وحركاته ،وسكناته ،ودقّة ألفاظه المتجانسة صوتيّا ودلاليّا. فقد وظّف القرآن الكريم كلّ ما يمتلكه الصّوت اللّغوي من قدرات ،فغدا الصّوت فيه صورة متميزة للتناسق الفنيّ ،ومظهر من مظاهر تصوير معانيه ،وآية من آيات إعجازه الرفيع ،فالقرآن الكريم نظامه الإعجاز مرتبط بنظامه الدّلاليّ ،ومن ثمّ لايمكن دراسة القرآن الكريم إلاّ من خلال ما يرمي إليه من دلالات، فلكلّ صوت من الأصوات سمات خاصّة به تميزه، وقد يشترك مع غيره في بعض هذه السّمات،فتشكّل له ملامح موحية ،وكان اختيار أصواتها ،بما يطابق أصداءها ،وتستوحي دلالتها ،عند حسن صياغتها.

الكلمات المفتاحية : القرآن الكريم ،الصّوت اللّغوي ،الدّلالة الصوتيّة، الصّفات العامّة ،الهمّس، والجهر ،والتفخيم ،والترقيق ...الصّفات الخاصّة ،الصّفير ، والتّفشي ، الانحراف، و الغنّة ، و التّكرار ...

مقدّمة :

الحمد لله لا يُحصى له عدد،ولا تحيط به الأقلام والمدد

أما بعد:

القرآن الكريم هو معجزة بيانية خالدة ، يبقى خير مدونة على مرّ العصور لدراسة مختلف الظواهر اللّغوية ؛لأنّه يمثل اللّغة العربية الأصيلة التي لم يعتريها التغيير، لذلك انصرفت إليه جهود علماء اللّغة والبيان، فهو كتاب العربية الأول والبيان الخالد.

إنّ اللّغة التي شرّفها الله سبحانه وتعالى لغةً لكلامه العزيز لا بد أن تكون موطنا للبيان والبلاغة والإعجاز،وبوصفها ظاهرة اجتماعية ،وأداة التّواصل الرئيسة بين البشر ، وهي إضافة إلى ذلك ظاهرة صوتيّة ، ومن ثمّ فإنّ دراسة أيّ نصّ أدبي دراسة علميّة تستوجب البدْءَ بالأصوات بوصفها وحدات مميّزة تنتج منها آلاف الكلمات ذات الدّلالات المختلفة.

فقد وُضع كلّ صوت لغويّ في مكانه، دون أن يَخلّ بنظام هذا الكتاب العظيم الّذي عجز العرب أن يأتوا بمثله، قال تعالى:﴿**لَّا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِن بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنزِيلٌ مِّنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ**﴾"[1]ونجد أنّ القرآن الكريم استوعب جميع مظاهر الدّلالة ،وعبّر عنها بمختلف الصّور النّاطقة لكلّ صوت من الأصوات سمات خاصّة به تميزه،وقد يشترك مع غيره في بعض هذه السّمات ،فتشكّل له ملامح موحية وسمات قوّة أو ليونة .

---

[1] . سورة فصلت : الآية [42].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتعمد مفردات القرآن الكريم ،الوقع الخاص بها ، المتجلّي في مفردات منتقاة ، وفي صفات أصوات تشاكلت في أجراس ومقاطع ، وهو أمر وضع هذه السّمات ،موضع بروز الصّيغ في القوالب ، والتراكيب الصّوتيّة ،فهي في مظاهر كُثر ،وفي ظلال كثيفة الجرس ،والنغم والصّدى والارتفاع ، وقد حفلت بها معاجم الألفاظ ، ولعلّه فيما أشار إليه الخطابي (388ه) يقول : "إنّ الكلام إنّما يقوم بأشياء ثلاثة ، لفظ حاصلٌ ، ومعنى به قائمٌ ، ورباطٌ لها ناظم، وإذا تأملت القرآن الكريم ، وجدت هذه الأمور منه ، في غاية الشّرف ، حتّى لاترى شيئًا ، من الألفاظ أفصح ، ولا أجزل ، ولا أعذب من ألفاظه" [1]، وهوما نجده في

كتاب الله عزّوجلّ من مظاهر كثيرة ، يتعذّر حصرها ، إلاّ أنّ القرآن الكريم ، قد استعمل جملة ألفاظ ، كان اختيار أصواتها ، بما يطابق أصداءها ، وتستوجي دلالتها ، عند حسن صياغتها.

لاتخفى أهداف هذا البحث ، فهي بيّنة من موضوعها ، تعتمد في إثراء الدّرس الصوتيّ اللّغويّ ، ورصد الإشارات الصوتية الدّلاليّة ، والكشف عن قيمتها التعبيريّة .

ولدراسة هذا الموضوع طرحنا الإشكال التالي :ما المساحة الدّلالية للصّوت اللّغوي ؟ هل للأصوات اللّغويّة دور في بيان دلالات القرآن الكريم؟

ومن خلال هذه الدّراسة حاولت الإجابة عن هذه الأسئلة المطروحة موضحًا ما يُؤديه الصّوت اللّغويّ من معاني وإيحاءات في السّياق القرآني، لما في التّعبير القرآني من ميزة جماليّة فنيّة خاصّة.وهوما يمكّن من الوصول إلى تحقيق أهداف هذه الدراسة.ويمكن أن نجمل لهذا البحث جملة من الأهداف ومنها:

- الكشف عن القيمة الدّلاليّة للصّوت.

- بيان أثر الصّوت اللّغويّ في بيان المعنى أيّ قدرة الصّوت اللّغويّ المستعمل على الإيحاء بالمعنى المراد.

- دراسة الدّلالة المستوحاة من النظام الصّوتي في اللّغة العربية .

وتنقسم الصّفات إلى قسمين: صفات عامّة (التي لها ضدّ) ، وصفات خاصّة (لا ضدّ لها).

الصّفات العامّة (التي لها ضدّ) :هي الصّفات التي وردت في شكل أزواج متعاكسة، ومنها الجهر،والهمس ،والاحتكاك ،والانفجار،والتفخيم ،والترقيق ،والشدّة، والرخاوة ،والاطباق ،والانفتاح، والاستعلاء ،والاستفال، والاذلاق، والاصمات .

وإلى جانب هذه الصّفات المتضادّة صفات أخرى لاضدّ لها تسمّى أيضا الصّفات غير المتقابلة منها : الصّفير ، والتّفشي ، الانحراف، و الغنّة ، و التّكرار ، و القلقلة ، و الخفاء .

الصفة لغة هي" الحلية والنعت"[2]، أما اصطلاحا فهي" كيفية خروج الحرف من الناحية الصوتية،كالجهر والهمس وغيرهما"[3]؛ أمّا المراد بصفات الأصوات الحالات التي تصاحبها عند النّطق فهي عوارض تعرض للأصوات الواقعة في الحروف من الجهر والرخاوة والهمس والشدّة وأمثال ذلك "[4].

---

[1] . بيان إعجاز القرآن : أبو سليمان أحمد بن محمدالخطابي ، تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله ، دار المعارف ، مصر ، ص24.

[2] . لسان العرب : ابن منظور ، ج 15 / ص 315 ،مادة(و ص ف).

[3] . ينظر: مبادئ في اللّسانيات : خولة طالب الإبراهيمي ، ص57 .

[4] . مدخل إلى الدراسات الصّوتيّة عند العرب القدماء :مبارك حنون ، ص130.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

1- دلالة الأصوات للصّفات العامّة (التي لها ضدّ).

أولا : دلالة أصوات الهمّس والجهر:

يتشـكّل الهمس والجهر في أوّل مراحل التكوين الصـوتيّ ، فحركة الأوتار الصّـوتيّة وتذبذبها بشـكل قويّ أو لين له علاقة بهذين الملمحين ، وبناءًا على هذا التّوجه لهذا التخريج ، وجب استقصاء مواطن الدّلالة في أصوات الهمس والجهر .

-أصوات الهمس"[1] :

المهموس صوت أضعف الاعتماد في موضعه ، يتّسم بالليونة في طبيعته وتكوينه على العكس من الجهر ، فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية ، فالصوت المهموس هو الّذي لايهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النّطق به "[2].

وممّا تفيده دلالة الهمس من ذلك ماجاء في سورة الشّمس،في قوله تعالى:﴿**واللّيل إذا يغشاها**﴾"[3].

فاللّيل يغشى الأرض ، ويضمّ ما فيها ، من الموجودات ويُخفيها" [4]، وهو المقرّر في صوت الهاء ، عند طرف الآية ، إذ يوافق ما في الهاء من الهمس والخفاء. وقد تقرّر الخفاء والاسـتتار في السّـورة نفسـها ،من قوله تعالى :﴿**وَنَفْسٍ وَمَا سَـوَّاهَا**﴾" [5]، فإنّ النّفس البشـريّة هذه مرتبطة بهذا الوجود ،وهما مشـتركان في خفايا وأسـرار وهي إحدى الآيات الكبرى ، في هذا الكون المترابط المتناسـق ؛ إذ خلق الله عزّوجلّ فيها الخير والشّـر ، والهدى والضّلال وأعطاه القدرة الكامنة الخفيّة القادرة على التمييز والتّوجيه" [6]، وبنكتنا القرآن الكريم ، بما في سورة الكهف من المظاهر الممتعة في وصف الجنّة وحال أصحابها ما ورد في قوله تعالى:﴿أُولَـٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَـاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُـونَ ثِيَابًا خُضْـرًا مِّن سُـندُسٍ وَإِسْـتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُـنَتْ مُرْتَفَقًا ﴾"[7] **فأغلب الأصـوات في الآية مهموسـة (الحاء ، والهاء ، والسـين المتكررة وأيضًـا هي من الحروف الصـفيرية)، ليتناسـب كلّ ذلك مع وصـف حال أهل الجنّة ونعيمها ، وفي تمازج يجلب السـمع لهذا الوصـف لأهل الجنّة وهم في أجمل وصـف وألين حال. ومن التوسـع في الوصـف قوله تعالى:﴿وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ﴾"[8]تتابع مجموعة من أصوات مهموسة رقيقة عذبة ، تنشر جوًّا من الرّاحة والجمال يملأ المحيط بها ، أصوات مهموسة الحاء والهاء والفاء ، تخرج من الفم بكلّ أريحية لتسبل على المنظر جمالاوروعة ،وكأنّ حفيف الشجر جُمع صوتًا ومنظرًا يجول الخيال عبره .**

---

[1] . أصوات الهمس: عدَّ سيبويه حروفَ الهمس، فقال:" وأمَّا المهموسة: فالهاء، والحاءُ، والخاءُ، والكاف، والشِّينُ، والسِّينُ، والتاء، والصَّادُ، والثاءُ، والفاء، فذلك عشرةُ أحرُفٍ"(الكتاب : سيبويه ،ج4/ ص434). وقال أبو العلاء الهمذانيُّ:"فالمهموسُ عشرة يَجمَعُها قولُك: سَتَشْحَثُكَ خصَفَهْ، وإن شئتَ: شَخَصَ فسَكَتَ حَثُّهُ، وإن شئتَ: شَخْصَكَ فاستَحَثَّهُ، وإن شئتَ: حَثَّهُ شَخْصٌ فَسَكَتَ".(التمهيد في علم التجويد :شمس الدين أبي الخير محمد بن محمد بن الجزريّ (ت 833 ه)، تحقيق : غانم قدوري الحمد، مؤسسة الرسالة، ط1، 1407 ه - 1986 م .ابن عبد البرّ ، ص 280).

[2] . الأصوات اللّغوية : إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، القاهرة ، ص20.

[3] . سورة الشّمس : الآية :[04]

[4] . ينظر : التحرير والتنوير: الطاهر بن عاشور الدار التونسية ،تونس،(د.ط) 1984م، ج30/ص368.

[5] . سورة الشّمس : الآية : [07].

[6] . ينظر: التّفسير الوسيط : وهبة الزّحيلي ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط2/ 1427ه-2006م ، ج3/ص2884.

[7] . سورة الكهف : الأية :[31].

[8] . سورة الكهف : الآية :[32]

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- أصوات الجهر"[1]: **الجهر في الأصوات ناتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازًا منتظمًا يحدث صوتًا موسيقيًا "[2].فالجهر إذا هو ارتفاع في شدّة الصّوت ، فيكون للصّوت المجهور من سمات القوّة وطبيعة التأثير ما لايكون لغيره من الأصوات ، وممّا يفيده الجهر حول التهديد والوعيد ، وهذا يحتاج إلى أصوات ذات وضوح سمعي لغرض التوصيل ودقّة الاسماع ، فمن التهديد ما يدرك في قوله تعالى :﴿وَيُنذِرَ الَّذِينَ قَالُوا اتَّخَذَ اللَّهُ وَلَدًا﴾"[3]فتكرار الأصوات المجهورة (الذال ، والدال ، والراء) ، ذات الوقع القويّ المؤثر لتكشف أبعاد المعنى الغريب ولتَلفِتَ الانتباه إليه لخطورته عليهم ، فارتبطتِ الأصوات المجهورة في مراكز الجملة معنويًا ممثّلة بـــــ(الانذار، والادعاء الكاذب ، اتّخذ ، وولدا) وكلّ هذا في خط متوازٍ ومنسجم مع المعنى الّذي تحمله الآية الكريمة وتزيد طبيعة الأصوات المجهورة من تأثير وقعها على السّامع.**

ثانيا :دلالة أصوات الشّدّة والرّخاوة:

-دلالة أصوات الشّدّة "[4] (الانفجارية):

تتغاير المواقف التي يسوقها القرآن الكريم ، فبعضها يحمل دلالة الرأفة فتكون الأصوات رخوة ومناسبة تلتقي مع دلالة الآفاق، وبعضها شديد فيه العنف والشدّة فيختار النّص بُنى صوتيّة شديدة تنسجم مع أفق ذلك المعنى.

الصّوت الإنفجاري ،ويسمّى بالوقفي ، ذلك لانحباس النّفس عند النّطق به، ويصاحبُ خروجه انفتاح المخرج دفعة واحدة"[5] ،ممّا يعطي الصّوت قوّة ، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴾"[6] إنّ هذه الأصوات الغالقة ، تدلّ على إحكام الغلق ، الّذي أحكمته امرأة العزيز على الصّديق يوسف عليه السّلام ، بعدما انغلقت نفسها البشرية الشريرة وقتها "[7]وعلّق رمضان عبد التوّاب على هذه الصيغة: " فلو نظرنا مثلاً إلى الآية القرآنية التي تقول :﴿ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ لأحسسنا بصوت المزاليج وهي تحكم رتاج الأبواب ، وينعدم هذا الإحساس مع الفعل "أغلق"الّذي يدل على مجرد الإغلاق"[8]. وجاء في الصحاح :"هيت به، وهوت به،

---

[1] . أصوات الجهر :عدَّ سيبويه حروفَ الجهرِ ، فقال:"فأما المجهورةُ: فالهمزةُ، والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والضاد، واللام، والنون، والرَّاءُ، والطاء، والدال، والزاي، والظاء، والذال، والباء، والميم، والواو. فذلك تسعةَ عشرَ حرفاً "(الكتاب : سيبويه ،ج4/ ص434). وجَمَع الدانيُّ الحروفَ المجهورةَ في عبارة: (ظل قيد بضغم زر بطا وإذ نعج) (التحديد في الإتقان والتجويد، لأبي عمرو عثمان بن سعيد الدانيّ (ت 444 ه)، تحقيق : غانم قدوري الحمد، دار عمار، عمَّان - الأردن، ط2، 1420 هـ - 1999 م ، ص 105). وجَمَعها أبو العلاء الهمَذانيُّ في عبارة: (زَادَ ظَبْيٌ غَنِجٌ لِي ضُمُوراً إِذْ قَطَعَ) .(التمهيد في معرفة التجويد: أبو العلاء الحسن بن أحمد الهمذاني (ت 569ه)، تحقيق: غانم قدوري الحمد، دار عمار، الأردن، ط1، 1420هـ - 2000م. ص 280).

[2] . الأصوات اللّغوية: إبراهيم أنيس ، ص20.

[3] . سورة الكهف ، الأية :[04]

[4] . أصوات الشّدّة : قال سيبويه:"ومن الحروفِ الشَّديدُ: الهمزةُ، والقافُ، والكافُ، والجيمُ، والطاءُ، والتاءُ، والدَّالُ، والباءُ. وذلك أنَّكَ لو قُلتَ: الحَجّ، ثمَّ مَدَدْتَ صَوْتَكَ لم يَجْرِ ذلك".(كتاب سيبويه،: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت 180ه)، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، 1317 ه ،ج 4 /ص 434).

[5] . الأصوات اللّغوية: إبراهيم أنيس ، ص111.

[6] . سورة يوسف : الأية :[23].

[7] . ينظر: في ظلال القرآن الكريم: سيد قطب ،دار الشروق ، مصر ، ط1/142ه-2003م. ج4/ص1980.

[8] . بحوث ومقالات في اللغة:رمضان عبد التواب،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،ط2/1408ه-1988م، ص21.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أيّ صاح به ودعاه، وفيه أيضًا قولهم :هيت لك، أيّ هلم لك"[1]. وأصوات الكلمتين الموجزتين صورتَا شدّة رغبتها وخضوعها أمام نزوتها رغم مكانتها وجمالها وسيادتها ، فالهاء تُوحي بالضّعف والهدوء والخفاء واللّطف ، والياء تُوحي بالانكسار والذّاتيّة والذّلة والخضوع، إذًا هي بنطقها تشير إلى(تحت)بمقابل ما تشير(الألف)إلى(أعلى) ، والتاء تشير إلى الانفتاح المقصود بعد الانكسار والخضوع، فكأّها تقول :كلّ شيء متاح لك،كما أنّها تشعر بالمباشرة لذا كانت التاء دالّة على الخطاب ، واللام بما فيها من لصوق اللّسان بالحنك عند النّطق بها ، تصوّررغبتها في القرب الشديد منه، إضافة إلى ما في اللام من معنى التّملك حتّى كأنّها ملّكت نفسها له ، ثمّ تأتي الكاف بما فيها من خاصيّة الاحتكاك، لتُؤكد معنى اللّصوق الّذي تفيده اللام، وتشير بسكونها بالوقف عليها إلى ختام هذا الخطاب الموجز في هدوء ولطف يتناسب مع الموقف"[2].

أمّا حالة الوعيد وعلاقتها بالأصوات الإنفجارية فمنها قوله تعالى:﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ أَفَتَتَّخِذُونَهُ وَذُرِّيَّتَهُ أَوْلِيَاءَ مِن دُونِي وَهُمْ لَكُمْ عَدُوٌّ بِئْسَ لِلظَّالِمِينَ بَدَلًا ﴾"[3] **تحمل الآية الكريمة من خلال الاستفهام الانكاربصوت الهمزة معنى التهديد ، الّذي صوّر هذا المشهد تصويرًا بارعًا ، فتتابعت الأصوات الانفجارية الشديدة (التاء،والدال،والباء) مع بداية الآية الكريمة لترافق أسلوب الاستفهام فتزيد من تأثيره.فالدّال له وقع قويّ"فإذا وقفت خرج معها من الفم صويت،ونبا اللّسان عن موضعه"[4] ،وتتابعتِ الحركة مع الأصوات الانفجارية (الشّديدة) لتلاؤم قوّة المعنى وحركته في قوله تعالى:** ﴿ إِذَا السَّمَاءُ انفَطَرَتْ وَإِذَا الْكَوَاكِبُ انتَثَرَتْ وَإِذَا الْبِحَارُ فُجِّرَتْ وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا قَدَّمَتْ وَأَخَّرَتْ يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴾"[5]إنّ هذا الإنسان الّذي يحسب أنّ كرم ربّه قد توقّف إلاّ أنّه سرعان ما يجده شاخصًا أمامه ، وهو يجحد هذا ، ويحرم نفسه من التّمتع في رحاب هذا الكرم"[6] . والمتأمل يرى في هذه الآيات أنّ أصوات الانفجار ، قد وقعت ما في معنى الانحباس والانقطاع والتوقّف، ولاسيما التاء .

وجاء أيضًا في معنى الطّلاقة الّذي تمثله الفاء،في قوله تعالى:﴿**وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا**﴾"[7]إذ افتتح التعبير القرآني في السّورة بالقسم بالملائكة المعروفين عند خلقه ، وبالرّياح القويّة التي يتوقّف عصفها "[8]، ويتبيّن أنّ المقسم بهم أوقعُ هولاً على النّاس لخلقتهم التي لاحدود لها ، وإنّما أراد الله عزّوجلّ التهديد بلفظ "**عرفًا**" و"**عصفًا**" إذ إنّ عصف الرّياح أشدّ على النّاس تهديدًا بعد الملائكة ، والملاحظ زيادة معنى التهويل والاستطاعة ، في الآيتين وهو المتمثّل أساسًا في الفاء ذات النّفخ .وتمثّله

---

[1] . ينظر :الصّحاح : أبو نصرإسماعيل حماد الجوهري ،تحقيق: أحمدعبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ،ط4/ 1407هـ-1987م. ص89 ،مادة(هيت.)

[2] . جماليات النظم القرآني في قصّة يوسف عليه السلام : عويض بن حمود العطوي ، الطبعة 1431هـ- 2010م، المملكة العربية السعودية، ص31.

[3] . سورة الكهف : الآية :[50].

[4] . الكتاب: سيبويه بشر عمرو بن قنبر ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ج4/ص174.

[5] . سورة الانفطار : الآيات : [1-8]

[6] . ينظر: الجامع لأحكام القرآن : القرطبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري (671هـ). تحقيق محمد إبراهيم الحفناوي ومحمود عثمان ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، ط1-1423هـ-2002م، ج10/ص202.

[7] . سورة المرسلات : الآياتان[1-2]

[8] . ينظر : جامع البيان : محمد بن جريرالطبري ، تحقيق : محمود شاكر ، دار المعارف ، مصر ط2/(د.ط) ج23/ص580.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أيضًا في قوله تعالى:﴿وَجَنَّاتٍ أَلْفَافًا﴾"[1] إذ هي جنّات الآخرة كثيفة الشّجر ذات الأغصان الملتفّة ، كثرةً وتشعبًا وشساعةً وانتشارًا ،انتشار النّفس عند مخرج الفاء"[2].

ويطلعنا القرآن الكريم في آية آخر قوله تعالى : ﴿فَإِذَا جَاءَتِ الطَّامَّةُ الْكُبْرَى﴾"[3] إنّ صوت الطاء والميم المجهورين الشديدين الواردين في لفظة الطّامة الدّالة على يوم القيامة يعبّر عن هول ذلك اليوم، وتشعرنا بحركة الطّم المناسب لهول وقوّة وشدّة يوم القيامة ، ونكاد نشعر بدويّ وطنين"[4]فكانت الأصوات معبّرة بايحاءاتها عن تلك الصورة المروعة.

- دلالة أصوات الرّخاوة :

الرخاوة "[5] : صفة الأصوات التي يجري معها النّفس عند النطق بها "[6].ويدلُّ أصله اللُّغويُّ على اللّين والسهولة والاتّساع، من ذلك قوله تعالى : ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾"[7] أيّ :حرّكي .والعرب تقول :هزّه وهزّ به إذا حرّكه ...و إنّما عدّاه بالباء لأنّ في هزّي معنى جُرّي ..ويستعار فيقال :هززتُ الشيء هزًّا فاهتزّ أي :حرّكته فتحرّك ..الهزّ في الأصل : الحركة، واهتزّ إذا تحرّك فاستعمله على معنى الارتياح أيّ :ارتاح ..وكلّ من خفّ لأمر وارتاح له فقد اهتزّ له ...و أخذته لذلك الأمر هِزّة أيّ :أريحيّة وحركة"[8].(**وهزي إليك**) يعني : حرّكي بجذع النخلة "[9]،إذ يوحي السّياق باللّين والحنان لطفًا وتحننًا على مريم بنت عمران حين أتاها الطلق وضاقت ذرعًا ، فكان الهاء في لفظة (هزّي) موائمًا لايحاءات النّص ودلالة العطف والرّقة بحالها"[10].

---

[1] . سورة النبأ : الآية : [16]

[2] . ينظر: تيسير الرحمان في تفسير كلام المنان : السعدي عبد الرحمان بن ناصر ، تقديم : محمد بن صالح العثيمين ، تحقيق : عبد الرّحمان بن مُعلاّ اللويحق.دار الإمام مالك ، ط1428/1هـ-2007م،ص1018.

[3] . سورة النازعات : الآية [34].

[4] . التّصوير الفنيّ في القرآن: سيّد قطب ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1423/16هـ-2002م، ص73.

[5] . الأصوات الرخوة : قال سيبويه:"الرّخوةُ، وهي: الهاءُ، والحاءُ، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والزاي، والسين، والظاء، والثاء، والذال، والفاء. وذلك إذا قُلتَ: الطَّسَّ وَانْقَضّ وأشباهَ ذلك أجرَيتَ فيه الصَّوتَ إن شئتَ. (الكتاب: سيبويه ،ج 4/ ص434). وجمَعها مكي بن أبي طالب القيسي في عبارات ليَسهل حفظُها، منها: .(ثَخَذ ظَغَش زَحَف صَه ضس). (الرعاية : مكي بن أبي طالب القيسي ، ص 119). .وجمَعها أبو العلاء الهمَذانيُّ: (حِسُّ شَخْصٍ هَزُّ فَظٍّ غَضُّ ثَنِّ): أبو العلاء الهمَذانيُّ (التمهيد: أبو العلاء الهمَذانيُّ ص 280).

[6] . ينظر : الأصوات العربية : كمال بشر ،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، 2000م، ص24.

[7] . سورة مريم : الآية [25]

[8] . لسان العرب: ابو الفضل جمال الدين بن منظور ،تحقيق : ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي السيّد ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، مصر ، (د.ط) (د.ت) ، ج 5 /ص243. (مادة هزز) .

[9] . معالم التنزيل : البغوي ، ج3/ ص193.

[10] . ينظر : الإيحاء الصوتي في تعبير القرآن : كاسد ياسر الزيدي ، مجلة العرب ، دار اليمامة السعودية ، مج 40/ج5و6، ص328.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ثالثا : دلالة أصوات الاطباق والانفتاح :

- دلالة أصوات الاطباق:

الاطباق"[1]: أن يرتفع مؤخر اللّسان نحو أقصى الحنك الأعلى في شكل مقعّر على هيئة ملعقة بينما يكون طرفه ملتحمًا مع جزء آخر من أجزاء الفم مشكلاً محبسًا من المحابس الصوتيّة المختلفة "[2]وفي معنى الاطباق ما جاء في سورة الأنبياء قوله تعالى:﴿**وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَعَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَٰـهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ**﴾"[3] وفي الآية الكريمة يظهر النّبي الكريم عليه السّلام في قمّة ظلمة القلب واسوداده "[4] ، ولعلّه المعبّر عنه بالغضب، وصوت

الضّاد أوقع من صوت الطّاء ههنا ، لذا تقدّمه في التعبير القرآني.هذا وتظهرظلمة الظّن والرّيبة اللّذين كان الغضب سببًا فيهما ، لذا تقدّم عليها كما يصوّر القرآن الكريم ذلك الظّلام المحكم بعد إحكام ظلام الغضب ، فانتبه يونس عليه السّلام أنّه كان من الظالمين، الّذين جانبوا الهدى ،وهو نقيضُ الظّلام والظّلم"[5].

ومعنى الاطباق أيضًا ماجاء في سورة البقرة ، قوله تعالى:﴿**صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ أَوْكَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَالْمَوْتِ وَاللَّـهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُم مَّشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّـهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّـهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**﴾"[6] فالمتأمل في المفردات الضّامة للأصوات المطبقة ، يرى تلك الإيحاءات التي تشير إلى معنى الشّدّ، في إحكام النّار وسيطرتها في عمل الإضاءة ، واطباق الظّلام الدّامس بعد ذلك على عمل الأبصار "[7]،كتلك التي في "**صيّب**" وهو المطر النّازل من السّحاب الّذي يسدّ السّماء"[8] إلى معنى السّتر والاظلام ،وفي مفردة "**ظلمات** "والإغلاق في "**أصابهم** "في إشارة مجازية مُرسلة "[9]،أو معنى الاغشاء والامالة في "**الصّواعق**"إذ تضع حدًّا لأمن النّاس وإزعاجهم بصوت الرّعود الهادرة أو أنْ تغشيهم أو أنْ تميتهم"[10] وكلّها تصّبُ في معنى الحدّ من الشيء والاطباق عليه . ومن ثمّ يتبيّن أنّ هذه الأصوات في هذا التركيب القرآني ، متمايزة من حيث قوّتها، وتبيّن قوّة صوت الصّاد التي كانت للإضاءة على أخواتها ههنا ، متبوعةبصوت بالظّاء التي كانت للإظلام ، ثمّ صوت الصّاد التي كانت للإبصار المفقودة نتيجة الظلمة المطبقة على هؤلاء.

---

[1] . حروف الإطباق :(الطّاء – الظّاء – الصّاد –الضّاد).

[2] . الأصوات اللّغوية :إبراهيم أنيس ، ص51.

[3] . سورة الأنبياء : الآية [87].

[4] . ينظر : لسان العرب : ابن منظور ، مادة (ظ ل م): ج4/ص2759.

[5] . ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس : محمد الزبيدي ،تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومة الكويت ، وزارة الارشاد والأنباء ، الكويت ، (د.ط)، 1965م ، مادة (ه د ى) ، ج40/ ص282.

[6] . سورة البقرة : الآيات [18-20].

[7] . ينظر: تفسير القرآن:السعدي: تحقيق:أبو محمد الغماري،دار الكتب العلمية،بيروت ،ط1م 1416،هـ-1996م، ج1/ص52.

[8] . ينظر : تفسير سفيان الثوري : سفيان بن سعيد بن مسروق الثوري الكوفي أبو عبد الله ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/ 1404هـ - 1984م، ص41.

[9] . ينظر: تلخيص المفتاح في المعاني والبيان و البديع: القزويني ، تقديم :ياسين الأيوبي،المكتبة العصرية ، بيروت،ط1/1423هـ ،2002م ، ص150.

[10] . ينظر :تفسير البغوي المسمّى معالم التنزيل: أبو محمد الحسين بن مسعود الفرّاء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/1424هـ-2004م، ج1/ ص24.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- دلالة أصوات الانفتاح:

الانفتاح"[1] هو وضع اللّسان عند النّطق ببعض الأصوات ، حيث ينفتح ما بين اللّسان والحنك الأعلى ويخرج الهواء من بينهما ، وتكون النقطة الأماميّة من اللّسان مخرج الصّوت"[2] ،**ويدلُّ أصله اللُّغويّ على خلاف الإغلاق.** ومعنى الانفتاح ما جاء في قوله تعالى :﴿**فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُّنْهَمِرٍ وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَىٰ أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ** ﴾"[3]فكلمة (**فتحنا**)تبدأ بثلاث فتحات متوالية ، تنسجم تمامًا مع فعلِ فتحِ أبواب السّماء ، ويقوّي الإحساس بفعل الفتح انتهاء هذه الكلمة بفتحة رابعة مختومة بحرف مدٍّ منفصل ، بمدّ بمقدار أربع أو خمس حركات"[4]،يوحي بمقدار ذلك الفتح الّذي وسع السّماء كلّها ، وتختم كلمة(**السّماء**) بحرف مكسور إيذانًا بنزول الماء منها ، لتتولى بعدها حركة الكسر في كلمتي(**بماء منهمر**)وتختتمان بها .ويوحي الكسر في نهاية الكلمتين الأخرتين من شدّة الانهيار.

وجاء في الفتح مايُجلي أيّ شكّ في قوله تعالى:﴿**إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا**﴾"[5] فتح مكّة دون قتال أنّها بشرى بسهولة الفتح ، سهولة صوت الفاء ، وعظمة الاتّساع، اتّساع صوت الفاء،عند مخرجها ،كما هي بشرى لاتّساع السلطان ، ويُسر المهمّة.

رابعا : دلالة أصوات الاستعلاء والاستفال

- دلالة أصوات الاستعلاء :

الاستعلاء "[6]:أن يستعليَ أقصى اللّسان عند النّطق بالحرف إلى جهة الحنك الأعلى"[7] ،ويتّضح الاستعلاء في قوله تعالى :﴿**قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ**﴾"[8]غطرسة هذاالابن العاص الذّي جلب له القرآن الكريم التعابيرالدّالة على استعلاء كبريائه ، فعبّر عنه بقوله (**سَآوِي**) بدلاً من (**سأذهب**)، وعبّر عن ظنّه القاصر ،بقوله :﴿ **إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي**﴾، فعلى الرغم من علوّ هذا الجبل العاصم ، إلاّ أنّ الموج علا على هذا الابن المستعلي المتكبّر ، وهو ما تؤكده الفاصلة في "**المغرقين**"الضّامة للغين والقاف المستعليتين اللّذين علا همز المأوى ، وجيم الجبل ،وجيم الموج ذاته.ويظهر استعلاء الموج على المستعلين المتكبرين من آل فرعون ، الّذين أغرقهم الله عزّوجلّ في اليم ، وجاء في حكاية صوتيّة عن هذا في قوله تعالى: ﴿ **فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ**﴾"[9]إذ يتّضح علوّ الموج دون أدنى تفسير لذلك بالنظر إلى خصائص الغين الصوتية ، وتتبيّن قوّة الخالق عزّوجلّ في قهر الطُّغاة ، وأخذهم أخذا عزيزا"[10].

---

[1] . حروف الانفتاح يجمعها قولك : من أخذ وجد سعة فزكّا حقّ له شرب غيث.

[2] . العربية وعلم اللغة الحديث.: محمد محمد داود ،دار غريب ، القاهرة ، مصر ،(د.ط)/2001م، ص124.

[3] . سورة القمر : الآيتان[11-12]

[4] . ينظر: تفسير وبيان مفردات القرآن : محمد حسن الحمصي ، مؤسسة الإيمان ، بيروت ، ط1/ ص661.

[5] . سورة الفتح : الآية [01].

[6] . حروف الإستعلاء ، سبعة :(الصّاد،والضّاد ,الظّاء ،والطّاء ،والغين ،والقاف ،والفاء ،والخاء).(ينظر : الكتاب : سيبويه : ج4/ص128).

[7] . ينظر: جهد المقل:محمد بن أبي بكرالمرعشلي ،دراسة وتحقيق : غانم قدور حمد ، دار عمار، الأردن ، ط2/1429هـ-2008م، ص151.

[8] . سورة هود : الآية [78].

[9] . سورة طه : الآية [78]

[10] . ينظر : تفسير القرآن الكريم : أبو الفداء اسماعيل بن كثير ،تحقيق : محمود الجميل ، دار الامام مالك،الجزائر ،ط2/1430هـ-2009م، ج5/ص180.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ويطلعنا القرآن الكريم في سورة فاطر:﴿ هُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ أَوَلَمْ نُعَمِّرْكُم مَّا يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَن تَذَكَّرَ وَجَاءَكُمُ النَّذِيرُ فَذُوقُوا فَمَا لِلظَّالِمِينَ مِن نَّصِيرٍ﴾"[1]نقف عند كلمة "**يصطرخون** "الصراخ : الصوت الشديد"[2] أمّا الاصْطراخ : الصياح والنداء والاستغاثة، افتعال من الصراخ قلبت التاء طاءً لأجل الصاد الساكنة قبلها ، وإنّما نفعل ذلك لتعديل الحروف بحرف وسط بين حرفين يوافق الصاد في الاستعلاء والاطباق ، ويوافق التاء في المخرج"[3]. وتوحي بأنّ الصُراخ قد بلغ ذروته في شدّة إطباقه ، وتراصف إيقاعه من توالي الصّاد والطّاء"[4]،وقد تجمعت فيها من أصوات الاستعلاء : الصّاد والطّاء والخاء ،ممّا يُعطي للّفظة ضخامة كضخامة الأهوال في النّار ،وختمت بالواو والنون اللّذين يعطيان للّفظة دويًّا ، وهذا الانسجام مع الأصوات المضطربة المتتالية المدوية للمعذبين.

وقوله تعالى : ﴿ وهُمْ يَصْطَرِخُونَ ﴾ أبلغ من **(يصرخون)** ؛ للإشارة إلى أنّهم يصرخون صُراخًا منكرًا خارجًا عن الحدِّ المعتاد"[5].

وممّاجاء أيضًا في الكتاب العزيز قول المولى تبارك وتعالى:﴿ **وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا** ﴾"[6] إذ تتّضح معاني الخيلاء والتّكبّر للإنسان المرح ، وقد عقد البيان القرآني وجه القرآن بينه وبين الجبل الّذي يمتدّ طول خَرْقِهِ لباطن الأرض أضعاف طوله فوق ظهرها ، إلاّ أنّه يظلّ هادئًا مستقرّا لايتزعزع"[7] .

ومثله ماجاء في سورة البقرة قوله تعالى :﴿**مَّن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّـهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفَهُ لَهُ أَضْعَافًا كَثِيرَةً وَاللَّـهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ** ﴾"[8]إذ وافقت سين "**يبصط**"الضّادات والطّاء صوتياً ودلاليًا فالقرض الصّدقة ، وهي من الصّدق والإخلاص أعظم ما يمتحن فيه المؤمن ، القبض المنع في الرّزق وهو عند الله تعالى أوثق من القيد إن شاء ،والبسط والسّعة في المال على من يشاء من عباده في الدنيا إلاّ أن الآكد أن ليس كمثله شيء علوًّا ،وكبرياءً وجبروتًا، فعلاً سخاءً أكبر وأوسع من قرض عباده وكان منعه كذلك"[9].

- دلالة أصوات الإستفال :

---

[1] . سورة فاطر : الآية [37]

[2] . ينظر: لسان العرب:ابن منظور، ج4/ ص02.

[3] . مجمع البيان في تفسير القرآن: أبو علي الفضل بن الحسن الطبرسي ،مطبعة العرفان ، صيدا ،بيروت ، لبنان ، (د.ط)/1333هـ، ج4/ ص410.

[4] . ينظر : الصّوت اللّغوي في القرآن : محمد حسين الصغير ، دار عمار ، الأردن ، ط2/1421هـ-2000م ،ص99.

[5] . الإتقان في علوم القرآن : جلال الدين بن عبد الرحمان السيوطي ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط4/1394هـ-1974م ، ج3 /ص273.

[6] . سورة الإسراء :الآية [37]

[7] . ينظر: تيسير الكريم الرحمان : السعدي ، ص488.

[8] . سورة البقرة : الآية [245]

[9] . ينظر : التفسير الكبير : محمد بن عمر فخر الدين الرّازي ، دار الفكر ، بيروت ،ط1/1981م،ج3/ ص150.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الاستفال[1]: هوانحطاط أقصى اللّسان أو انخفاظه عن الحنك الأعلى عند النّطق بالحرف ، فينخفض معه الصّوت إلى قاع الفم على هيئة مخارج الحروف المخصّصة للاستفال "[2]. **ويدلُّ أصلُها اللُّغويُّ على نزولِ شيءٍ واستقرارِهِ قرارَهُ** وما يدلّ على الإستفال ما جاء في سـورة مريم ، قوله تعالى:﴿**كهيعص ذِكْرُرَحْمَتِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا**﴾"[3].إذ تمثّل الأصـوات المسـتفيلة ، تلك المسـحة المشـفقة ، وذلك التّحنّن نتيجة ذلك الدّعاء الملحّ"[4]، فكانت الياء رأس هذه الأصوات للدّلالة على ذلك ، بإحداث النّغم الرّخي الّذي صحب آي السّرد"[5] .

وجاءت معاني الأصـوات المسـتفلة للرّحمة ، فمن ذاك ما كان قصّه القرآن الكريم عن موسى عليه السّلام وفتاه يوشـع بن نون عليه السّـلام من قوله جلاّ جلاله :﴿**وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا**﴾"[6] جاء التّعبير القرآني بلفظ "**لفتاه** "بدلاً عن خادمه ،فأنزل نفسـه منزلة هذا الخادم رحمة به ،ولعلّ ما يفسّـر ذلك السـموّ نفساً في الفاء صوتاً ،ومقابلة التّواضع في الفاء المستفل

خامسًا: دلالة أصوات الاذلاق والاصمات :

دلالة أصوات الاذلاق:

الذّلاقة "[7]:هي الاعتماد على ذلق اللّسـان والشّـفة عند النّطق بالحرف "[8]، وهي سـرعة النّطق بالحرف وخفّته لخروجه من طرف اللّسـان"[9]، ومن المواقف التي تظهر فيها صـعوبة ويأس يلازمان من يقع في مثل حال الكافر المنكر لفضل الله ، فمثل ذلك يظهر في قوله تعالى: ﴿**أَوْ يُصْبِحَ مَاؤُهَا غَوْرًا فَلَنْ تَسْتَطِيعَ لَهُ طَلَبًا**﴾"[10]فالآية المباركة توحي أنّ حسـن هؤلاء المتعالين على أن يكونوا عبادًا لله المعبود الخارجين عن حكمه الّذي ارتضاه لهم ، أولئك كان عقابهم بأن أغور ماءهم لغورهم عنه عزّوجلّ وسلبهم سبل إخراج الماء وطلبه"[11].

- دلالة أصوات الإصمات:

---

[1] . أصوات الإستفال. ولم يعدّ سيبويه الحروف المستفلة، وعدَّها مكيّ اثنين وعشرين حرفاً:(ب، ت، ث ، ج ، ح ، د ، ذ ، ر ، ز ، س ، ش ، ع ، ف ، ك ، ل ، م ،ن ، هـ، و ، ي) .(الرّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، :مكي بن أبي طالب القيسي (ت 437هـ)، تحقيق: أحمد فرحات، دار عمار، عمان - الأردن، ط2، 1404هـ = 1984م، ص 123)

[2] . ينظر : نهاية القول المفيد : الجريسي محمد مكي نصر، تقديم وتعليق :طه عبد رؤوف سعد ،مكتبة الصفا ، مصر ، ط1/1420هـ-1999م. ، ص51.

[3] . سورة مريم : الآيات [1-6]

[4] . ينظر : في ظلال القرآن الكريم : سيد قطب ،ج4/ص2301.

[5] . ينظر : التصوير الفنّي في القرآن الكريم : سيد قطب ، ص106.

[6] . سورة الكهف : الآية [60]

[7] . حروف الذلاقة:(الفاء والباء والميم والرذاء والنون واللام)وتجمع في:(فرّمن لبّ).(ينظر: سرّ صناعة الإعراب: ابن جني:ج2/ص74).

[8] . ينظر : أحكام قراءة القرآن الكريم : خليل الحصري ، ضبط وتعليق : طلحة بلال ، دار البشائر الاسلامية ، بيروت ، لبنان ،ط1/ 1422هـ-2001م، ص95.

[9] . ينظر : أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات : الحفيان ،دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط1، 1422هـ-2001م ، ص252.

[10] . سورة الكهف : الآية [41]

[11] . ينظر : تيسر الكريم الرحمان : السعدي ، ص510

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الاصمات"[1]:هو ثقل الحرف عند النّطق به لخروجه بعيدًا عن طرف اللّسان والشّفتين"[2]. والاصمات من صفات قوّة الحرف"[3]. **وسُمّيت الأُخَرُ مصمتةً؛ لأنّها أُصمِتتْ أن تختصَّ بالحروفِ إذا كَثُرت حروفه لاعتياصِها على اللِّسان"**[4]. ومن ذلك قول المولى عزّوجلّ في كتابه العزيز:﴿ **ثُمَّ إِنَّكُمْ أَيُّهَا الضَّالُّونَ الْمُكَذِّبُونَ،لآكِلُونَ مِنْ شَجَرٍ مِنْ زَقُّومٍ،فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ**﴾"[5].

قال ابنُ منظور **الزقوم** ، طعامُ أَهلِ النار، والزّقوم كلُّ طعام ثقيل. الزقمةُ الطاعون. والزقّوم فَعُول، من الزقم واللقم الشـديد، والشـراب المفرط. وقد تكون عدم اسـتساغة هذا الأَكل لا غبار عليها، لما في لفظة الزقّوم من تركيب تقشـعرُّ منه الأَبدان"[6] قال الرازي : "إنَّ القاف مع كلِّ حرفٍ من الحرفين الباقيين يدلُّ على المكروه في أَكثر الأَمر. فالقاف مع الميم قمامةُ وقمقمة وبالعكس مقامق الغليظ الصـوت. والقمقمة هو السـور، وأَما القافُ مع الزاي: الزق، رمى الطائر بذرقه، والزقزقة الخفّة وبالعكس، القزنوب. فينفرُ الطبعُ من تركيب الكلمة من حروف اجتماعها دليل الكراهة والقبح، ثُمَّ قُرِنَ بالأَكل فدلَّ على أَنَّه طعامُ ذو غُصّةٍ"[7].

2- دلالة الأصّوات للصّفات الخاصّة (التي لا ضدّ لها) في القرآن الكريم

أمّا الصفات الخاصّة ،وهي : الصّفير ، والتّفشي ، الانحراف، و الغنّة ، و التّكرار ، و القلقلة ، والخفاء .

أولاً: دلالة أصوات الصّفير:

الصّفير[8] : حدّة الصّوت "[9] وصفت به الأصوات لأنّها تصدر عند النّطق بها شبه الصّفير "[10] وعرَّف مكيٌّ الصَّفير بقوله:"وحقيقة الصَّفير: أنَّه اللَّفظُ الذي يَخرُجُ بقوَّةٍ مع الرّيح من طرفِ اللِّسان ممَّا بين الثنايا تَسْمَع له حسّاً ظاهراً في السَّمع."[11].وقيل "إنّ الصّفير من الأصوات الاحتكاكية"[12]. فالصّفير صفة قوّة في الصّوت لا يشركها في نسبته غيرها من الأصوات"[13] ذكَر الجاحظُ أنَّ الصَّفير قد يكون من عيوب النُّطق إذا خرَج نتيجة كسرٍ في الأسنان أو فُرَجٍ فيها أدَّى إلى اندفاع الصَّفير مع كلِّ

---

[1] . حروف الإصمات ،هي: حروفُ الحلقِ السِّتةِ: (الهمز, الهاء, العين, الحاء, الغين, الخاء)، وحروف أقصى الفم:(القاف والكاف والجيم والشين)، وحروفُ وسطِ اللِّسان مما هو منخفضٌ:(السين والزاي والصاد)، وحروف أدنى الفم:(التاء والدال والطاء)، وحروف أدنى من حروف الفم: (الظاء والثاء والذال والضاد). ومن جنس الفم :(الواو والياء).

[2] . ينظر : أشهر المصطلحات : الحفيان ، ص252.

[3] . ينظر : كتاب العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي ،تحقيق : عبد الله درويش ، مطبعة العالي ، بغداد (د.ط)، 1967م. ج1/ص52.

[4] . جمهرة اللغة:أبو بكر محمد بن الحسن الأزديّ البصريّ (ت 321 ه)، دار صادر، بيروت.ج1/ص 7.

[5] . سورة الواقعة: الآية [51-53]

[6] . لسان العرب: ابن منظور ،ج 2/ص 269.

[7] . التفسير الكبير او ما يعرف بـ(مفاتيح الغيب): الإمام محمد بن عمر الفخر الرازي (ت 606ه)، مطبعة البهية، مصر،ملتزم الطبع عبد الرحمن محمد، ط1، 1357ه/ج 29/ ص172.

[8] . حروف الصّفير :(السين ، و الصّاد ، و الزاي) ينظر: شرح المصطلحات : الحفيان، ص253.

[9] . الرعاية لتجويد القراءة :مكي بن أبي طالب ، ص100.

[10] . علم الأصوات: كمال بشر ، ص120.

[11] . الرعاية :مكي بن أبي طالب ، ص 212 .

[12] . ينظر : المصطلح الصوتي : عبد القادر مرعي ، ص 120.

[13] . نظرية اللّغة و الجمال: سلّوم تامر. دار الحوار ، سورية ، ص18.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الحروف، قال:"وقال خلادُ بنُ يزيد الأرعط: خَطَبَ الجُمَحِيُّ خطبةَ نِكاحٍ أصابَ فيها معاني الكَلام، وكانَ في كلامِه صفيرٌ يَخْرُجُ من مَوضِعِ ثَنَايَاهُ المَنزوعةِ، فأجَابه زيدُ بنُ عليّ بنِ الحسين بكلامٍ في جَودَةِ كلامِهِ، إلاَّ أنّه فَضَلَهُ بحُسنِ المخرجِ والسَّلاَمةِ من الصَّفير"[1].

تبيّن علاقة الأصوات الصّفيريّة مع المعنى،في قوله تعالى: ﴿**وَيَوْمَ يَقُولُ نَادُوا شُرَكَائِيَ الَّذِينَ زَعَمْتُمْ فَدَعَوْهُمْ فَلَمْ يَسْتَجِيبُوا لَهُمْ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُم مَّوْبِقًا** ﴾"[2]الحروف الصّفيريّة في الآية (الشّين،والزاي،والسين)، تشكّل محور ربط مع العناصر الرئيسية في العبارة.فالسين في "**شركاء**"ذات ملح فيه تفشّ وصفير ، وهذا حال مَن ادّعى مع الله شريكًا ، فهو على غير بيّنة مُهتزّ مُشتت الفكر ، ولذا جاء التّعبير بلفظ "**زغتم**"، يبدأ الثبات ، فيظهر الانسجام العميق بين اللّفظ والمعنى.

ولعلّ هذا الأمر يصدقُ أيضًا في قوله تعالى :﴿ **فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ الْجَوَارِالْكُنَّسِ وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ** ﴾"[3]فمعنى (عسعس اللّيل) :أقبل أو أدبر بظلامه.(عسعس) في اللّغة : من (عسَّ ، يَعُسُّ ، عَسًّا) أيّ:طاف باللّيل،و(عسعس اللّيل عسعسه):هو إقباله،وقيل:هو إدباره "[4].إذ جسم جرس السين الحركة و إيقاعها يوحي بحركة اللّيل و هو يعسّ في الظلام والخفاء ،كما يعسّ الماشي ويطوف في اللّيل تارة بيده و أخرى برجله ، وهو إيحاء بالجرس المؤدي للمعنى. أمّا جرس السين في لفظة "**تنفّس** "فإنّه يُوحي بالرقّة والسلاسة الملائمة لرقّة الصّبح ونداوته ، وحركة انقلاب الصّبح بعد ظلمة اللّيل"[5].حيث التّنفّس يشير إلى بداية الصّبح ، "**وعسعس**"يشير إلى إقبال الظّلام"[6] فلفظة "**تنفّس**" توحي إلى استراحة(الصّبح) بعد عنائه في إزالة اللّيل، إذ تحمل إيقاعًا هادءًا يتغلغل في النّفس، ويرفعها إلى مستوى كائنات الطبيعة ، وهي تفوح بالرّوح والنّسيم ،لتدع المخيّلة تتصوّر قوله تعالى :﴿ **وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ**﴾"وكأنّ غمامة سوداء تطايرت واقشعرّت ، ليحلّ محلّها النّور"[7].

وينكتنا القرآن الكريم قوله تعالى:﴿ **وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍعَاتِيَةٍ** ﴾[8]فلفظة "**صرصر**" وصف مخصوص بالرّيح المرسلة للعذاب ، وقد اختير لها وصفًا لما فيه من امتداد الصّوت وتكريره وترجيعه "[9] ،والرّيح صرّصر ، أيّ : باردة ،و"**الصّرصر**" هي الرّيح المدمّرة"[10] .فصوت الصّاد بصفيره ، مجتمعًا مع الرّاء المتكرّرة ، ولّد تقطيعًا صوتيًّا يُوحي بشدّة الرّيح وتلاحقها وطول زمنها، وكأنّ اصطكاك الأسنان في نطق الصّاد مع ذبذبات نطق الرّاء ، يُولّد صفيرًا ودويًّا يُشبه صوت الرّيح"[11].

وتدلّ نصاعة صوت الصّاد ونقائه على القوّة والمكُنة في قوله تعالى :﴿ **إِنَّ اللَّـهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ** ﴾ "[12] إذ يتضامن الفرد و الجماعة عند القتال في سبيله ، داخل الصّفّ المتين المكين قتال فيه صمود و ثبات يشدّ

---

[1] . البيان والتبيين : الجاحظ ، 1ج/ص 44 .

[2] . سورة الكهف : الآية [52]

[3] . سورة التكوير : الآيتان [15-18]

[4] . ينظر : لسان العرب : ابن منظور ، ج 9 /ص234 (مادة عسس)

[5] . ينظر : الجرس والإيقاع في التعبير القرآني : كاصد ياسر حسين، مجلة آداب الرافدين العدد 9/ 1978م ،(بحث) ، ص335.

[6] . ينظر: الإعجاز الفنّي في القرآن : عمر السّلامي ، ص261.

[7] . ينظر : المرجع نفسه: ص261.

[8] . سورة الحاقّة : الآية [06]

[9] . ينظر : الكشّاف : الزّمخشر ، ج3/ص449.

[10] . ينظر : لسان العرب : ابن منظور ، ج7/ص351. مادة (صرر) .

[11] . ينظر : الخصائص : ابن جني ، ج3/ص264.

[12] . سورة الصّف الآية.[04]

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أصحابه بعضهم بعضًا ، و تُرَصُّ لبنات بنائه رصًّا يصدّ أيّ اعتداء على حرمة المسلمين "[1].فاللّفظاتان"**صفًا**" و "**مرصوص**" المؤشر الرئيسي في الدّلالة على معنى الثّبات و الصّمود ، فالصّاد هنا حرف احتكاكي"[2] ، وأندى في السّمع "[3] ، لذلك فصوت الصّاد يَصلح لمحاكات الأصوات الطبيعية .

ثانيًا :دلالة أصوات التّفشّي :

التّفشّي"[4] هو صفة خاصّة بصوت الشين في العربيّة ، وعند النّطق بهذا الصّوت يتفشّى الهواء وينتشر داخل الفم و خارجه "[5]، "سُمّيتْ بذلك؛ لأنّها تَفَشَّتْ في مخرجِها عند النُّطقِ بها حتى اتَّصَلَتْ بمخرجِ الطاءِ... ومعنى التفشّي: هو كثرةُ انتشارِ خُروج الرّيح بين اللّسانِ والحنكِ

وانبساطِه في الخروجِ عند النُّطق بها"[6].و ممّا جاء في حالة التّفشّي قوله تعالى :﴿**خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنتَشِرٌ**﴾ "[7]إذ تظهر الآية الكريمة ، تماوجُ النّاس عند خروجهم من الأجدَاث ، يحول بعضهم في بعض على كثرتهم مثل الجراد المتطاير في الأجواء ، منتشرًا أسرابًا في كلّ مكان ، في هذه الأجواء" "[8]

وقد برزت أيضًا صفة التّفشّي في سورة الواقعة في قوله عزّ و جلّ:﴿ **لَآكِلُونَ مِن شَجَرٍ مِّن زَقُّومٍ فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ** ﴾"[9].إنّ تكرار حرف الشين أربع مرات في الآيات يكشف لنا عن حالة العذاب والجزاء التي ألمّت بالكفّار يقول الشّيخ العلاّمة الطاهر بن عاشور في تفسيره التحرير والتنوير لهذه الآيات:"**شجر الزّقوم**": من شجر العذاب ،و الحميم : الماء الشّديد الغليان ،والمقصود من قوله تعالى: ﴿ **فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ**﴾ تفظيع حالهم في جزائهم على ما كانوا عليه من ترف في الدنيا بملْء بطونهم بالطعام والشّراب ملئًا أنسَاهم إقبالهم عليه و شربهم من التفكّر في مصيرهم ، وقد زيد تفظيعًا في التّشبّه في قوله:﴿**فشَارِبُون شُربَ الهِيم**﴾ ، وإعادة فعل (**شاربون**) لتأكيد و تكرير استحضار تلك السّورة الفظيعة أيّ يشربون هذا الماء المحُرق مع ما طعموه من شجر الزقوم"[10] فيحضر صوت الشّين بجرْسه الصّوتي الرّائع والمميّز ليُصوّر لنا تفشّي ذلك الجزاء ووقعه.

وجاء في ذات الباب في سورة القارعة قوله تعالى :﴿ **يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ** ﴾"[11].إذ تكرّر كلّ من الشّين والثّاء بما فيهما من الاستثار والتّفشّي فناسب الجوّ العام لسيّاق هذا المشهد ، وهو صورة من الانقلاب الكوّني

---

[1] . ينظر:معاني القرآن و إعرابه : الزّجاج، ج/ ص214.

[2] . ينظر:علم اللّغة مقدمة.للقارئ العربي :السعران، ص109.

[3] . ينظر: الكتاب : سيبويه ، ج4/ص 464.

[4] . حروف التفشي:الشّين .

[5] . ينظر : التّحديد: الدّاني. ص109.

[6] . الرعاية: مكي ، ص 134 - 135 .

[7] . سورة القمر: الآية [07].

[8] . ينظر:تيسر القرآن الكريم الرحمن: السعدي ، ص925.

[9] . سورة الواقعة :الآيات [53-55].

[10] . ينظر : التحرير والتنوير : الطاهر بن عاشور ، ج11/ ص310.

[11] . سورة القارعة : الآيتان [4-5].4545

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الّذي يصبح فيه النّاس كالفراش المتطاير هنا وهناك، يتخبّط النّاس فيه تخبّطًا عشوائيًا ، وتكون الجبال كالصّوف المبعثر خفّة وتطاير .

وقال تعالى أيضا في سورة الغاشية : ﴿**أَفَأَمِنُوا أَن تَأْتِيَهُمْ غَاشِيَةٌ مِّنْ عَذَابِ اللَّـهِ أَوْ تَأْتِيَهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ**﴾"[1]. تتحدّث هذه الآية عن الغاشية ،وهي يوم القيامة ، ومافيها من عذاب وشقاء للكافرين.

قال الزمخشريّ : "(الغاشية) الدّاهية التي تغشى النّاس بشدائدها وتلبسهم أحوالها ، يعني القيامة"[2] وأنّ لفظة(الغاشية) أخفّ من ألفاظ (القارعة و الطّامة و الحّاقة و الواقعة) ، وأنّ دلالتها مستمدّة من أصواتها وبخاصة صوت الشين الّذي يُفيد معنى الانتشار والتّفشيّ ، وكانت الداهية قد تفشّت وانتشرت وهزّت الكون بأهوالها"[3].

ثالثًا : دلالة أصوات الانحراف.

- **الانحراف :** هو الميلُ بالحرف عن مخرجه عند النّطق به حتّى يصل بمخرج ، وله حرفان هما :(اللام والرّاء) ويُسميان مُنحرفين لميلهما عن مخرجيهما عند النّطق بهما إلى غيرهما من المخارج"[4]وهذا ما اتّضح في قوله تعالى:﴿**وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا يَا وَيْلَتَىٰ لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا**﴾" [5] . فلفظة "**بعض**" كما تحدّدها المعاجم اللّغوية: الشّدُّ بالأسنان على الشيْء "[6]، وإنّ ممّا يبعث على "**العضّ**" الندم و التحسّر ،والعضّ يحدث في النّفس ألماً و جرحًا ، فناسبه قوله تعالى : ﴿**ياليتني**﴾. لأنّ التحسّر يبعث على التمنّي المشُوب بالفوات"[7].

رابعًا : دلالة أصوات الغنّة:

الغنّة[8] الصّوت الزّائد على جسم الميم و النون ، منبعث عن الخيشوم المركّب فوق غار الحلق الأعلى"[9]. قال القرطبيُّ :"وأمَّا حروفُ الغُنَّةِ فالنُّونُ ساكنةً ومتحرِّكةً، والميمُ، إلاَّ أنَّ الميمَ أقوى من النُّونِ؛ لأنَّ لَفظَها لا يَزولُ، ولفظُ النُّونِ قد يزولُ عنها، فلا يَبْقى مِنها إلا غُنَّة، وكذلك لم تُدغَم الميمُ في النُّون" [10] .

و قد جاء في مقام الحزن ممّا اقترن بالغنّة ، وصوت المدّ عند أطراف الآية الكريمة قوله تعالى﴿ **وَلَا عَلَى الَّذِينَ إِذَا مَا أَتَوْكَ لِتَحْمِلَهُمْ قُلْتَ لَا أَجِدُ مَا أَحْمِلُكُمْ عَلَيْهِ تَوَلَّوا وَّأَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ حَزَنًا أَلَّا يَجِدُوا مَا يُنفِقُونَ** ﴾"[11]. إذ تُوحي الغنّة في الآية

---

[1] . سورة يوسف :الآية [107]

[2] . الكشاف: الزمخشر ، ج4/ ص246.

[3] . الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم: عبد الواحد زيادة اسكندر، ص143.

[4] . ينظر: أشهرالمصطلحات في فن الأداء و علم القراءات :أحمدالحفيان ، ص253 .

[5] . سورة الفرقان:الاتيان [27-28].

[6] . ينظر:لسان العرب: ابن منظور ، ج9/ ص276 .مادة(ع ض ص) .

[7] . ينظر: الاعجاز الفنّي في القرآن : عمر السلام ،ص169.

[8] . هما: الميم ، و النّون (ينظر: مرشد القارئ: ابن طحّان:ج3/ص1685.)

[9] . ينظر: المصدر نفسه، ص38.

[10] . الموضح : عبدالوهاب القرطبي ، ص 97 .

[11] . سورة التوبة:الآية [92] .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إلى حزن هؤلاء الصّحابة رضي الله عنهم وأرضاهم أجمعين، وأساهم وإيلامهم الدّفيين الشّديدين لقعودهم عن الجهاد كراهةً وقهرًا،إذ لم يجدوا ما ينفقون للخروج إليه"[1] فأنينُ النّون الأغنّ تحسّه عند فاصلة الآية.

وجاء تطابق الغنّة في سورة مريم ، قول المولى تبارك وتعالى: ﴿ ذَٰلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ ﴿ مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ وَإِنَّ اللَّهَ رَبِّي وَرَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ هَٰذَا صِرَاطٌ مُّسْتَقِيمٌ فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِن بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِّلَّذِينَ كَفَرُوا مِن مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا لَٰكِنِ الظَّالِمُونَ الْيَوْمَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ وَأَنذِرْهُمْ يَوْمَ الْحَسْرَةِ إِذْ قُضِيَ الْأَمْرُ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ وَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ إِنَّا نَحْنُ نَرِثُ الْأَرْضَ وَمَنْ عَلَيْهَا وَإِلَيْنَا يُرْجَعُونَ﴾"[2] فالنّون والميم هما ما يعطيان للنّغم الموسيقيّ وقعًا.

ويطلعنا القرآن الكريم في سورة النحل قول المولى تبارك وتعالى : ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ ﴾"[3].إذ تبيّن الآية المباركة هؤلاء القوم وما أصابهم من الغمّ والهمّ بسبب ما رزقهم الله تعالى من البنات.ويظهر صوت الميم الأغنّ ، أنين الرجل الّذي انعكس ما بداخله على الوجه ، فاسودّ وأكفهرّ"[4] وجاءت كلمة " يتوارى" تبين أنّ هذا الرجل يصارع ، لأن يخفيَ ما نزل به من غمّ ، ممّا يعتقد أنّه فاضحه؛ وهو ما تومئ إليه﴿ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ﴾حيرة بعد الفضيحة ، أيحفظها على كراهة وغبن ، وهمّ وهون ، أو يدفنها حية ؟"[5].

خامسًا : دلالة أصوات التّكرار

التّكرار[6] (التكرير) :هو اهتزاز أسلة اللّسان عند النّطق بالصّوت "[7]ولايمكن أو يتولّد الصّوت إلاّ بهذا التّكرار.[8] ويعدّ التّكرار صفة خاصّة بحرف الرّاء "[9] ،لأنّ التقاء طرف اللّسان بحافة الحنك ممّا يلي الثنايا العليا يتكرّار في النّطق بها كأنّما ، يطرق طرف اللّسان حافة الحنك طرقًا لينًا يسيرًا مرتين أو ثلاث لتتكون الراء العربية "[10] التي تتكرر بدون انقطاع بل تجري مجرى الحرف الواحد"[11].

قال مكيٌّ:"**والرَّاءُ** حرفٌ قويٌّ للتكرير الذي فيه... يَجري معه النَّفَسُ لانحرافِه إلى اللاَّمِ، وللتكريرِ الذي فيه، فذلك قَدْرُ الرَّخاوةِ التي فيه... والتكريرُ: هو ارتعاد طرفِ اللِّسان بالرَّاء مُكَرِّراً لها، فإخفاء ذلك التكرير لا بدَّ منه...وإذا تكرَّرت الرَّاءُ، والأولى مشدَّدة أو مخفَّفة وجَبَ التحفُّظُ على إظهارهما وإخفاءِ التكرير"[12] .

---

[1] . ينظر: في ظلال القرآن : سيّد قطب ،ج3/ص1685

[2] . سورة مريم: الآيات: [34-40].

[3] . سورة النحل : الآيتان [58-59]

[4] . ينظر: التحرير والتنوير : الطاهر بن عاشور ، ج14/ص184.

[5] . المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[6] . حرف واحد : الرّاء.

[7] . ينظر : الكتاب : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ج2/ص406.

[8] . ينظر : النشر في القراءات العشر: ابن الجزريّ، ج1/ص204.

[9] . الأصوات اللغوية :ابراهيم أنيس ، ص66.

[10] . ينظر : الدقائق المحكمة في شرح الجزرية في علم التجويد: زكرياء بن محمد الشافعي : تحقيق : نسيب نشاوي ، دمشق ، ط1، 1980م ، ص43.

[11] . ينظر : الكشاف : الزمخشري ، ج4/ص 622.

[12] . الرعاية : مكي ،ص 195 - 196 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يتّخذ النّظم القرآني أحيانًا من الصّوت المتكرّر وسيلة لتصوير المعنى وتجسيمه ، والايحاء بما يدلّ عليه ، معتمدًا في ذلك على ما تتمتّع به الأصوات من خصائص وصفات في الجرس والنغم ، فهي تشيع بجرسها الصّوتيّ نغمًا يُسهم في إبراز المعنى المُراد. لنتأمل النغم المنبعث من الجرس الصّوتيّ لحرف السين في قوله تعالى : ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ مَلِكِ النَّاسِ إِلَٰهِ النَّاسِ مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ ﴾"[1].

فحرف السين الّذي تكرّر في هذه السّورة ، صوت صامتٌ مهموس لثويٌّ "[2] احتكاكيّ، تلتقي الأسنان السفلى بالأسنان العليا عند النطق به ولا يمكن للإنسان أن ينطقَ به وهو مفتوح الفم ، وهو أدلّ بجرسه الصّوتيّ الاحتكاكيّ الهامس على تصوير حالة الهمس الخفيّ التي يخافت بها أهل الجرائم والمكائد ، وبذلك يصوّر جرس الأصوات جوّ الوسوسة وما يفعله الشيطان حين يلقي في روع الإنسان ما يزين له ارتكاب المعاصي ، وقد أسهم صوت الصاد الّذي يشبه صوت السين في صفته وجرسه على زيادة النغم الموحي بالمعنى "[3].

تكثر مطابقة دلالة التّكرار ، لما يوافق معناه ، وهو ما يوحيه صوت الرّاء المكرّر ، ومن ذاك قول المولى عزّوجلّ في سورة فصّلت : ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ ﴾" [4] إذ دلّ تكرار الرّاء على ما تتسبب به الرّيح الباردة من أذى نفسي وجسدي"[5]، فكان التّكرار وظيفة معنويّة تعبيريّة ودلّت إيقاعاته على ما ناسب السّياق من هول وشدّة في العذاب.

وجاء أيضافي قوله تعالى:﴿بَلْ كَذَّبُوا بِالسَّاعَةِ وَأَعْتَدْنَا لِمَن كَذَّبَ بِالسَّاعَةِ سَعِيرًا إِذَا رَأَتْهُم مِّن مَّكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَانًا ضَيِّقًا مُّقَرَّنِينَ دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا لَّا تَدْعُوا الْيَوْمَ ثُبُورًا وَاحِدًا وَادْعُوا ثُبُورًا كَثِيرًا ﴾ "[6] إذ تصوّر الآي مشهدًا للقيامة،وتعظّم هوله ،الّذي ينتظر المُغالين المكذّبين،نارلايتوقّف اشتعالها ولايهدأ تغيّظها ولايُكتَم زفيرها،وتصوّر حال هؤلاء وهم يردّدون طلب الإهلاك،ويكرّرونه لعلّه ينقذهم من هذا البلاء النّازل بهم فيجاب عليهم بأن يزيدوا في ذلك قدر تكرارهم عمل المنكر"[7].

ونظيره ماجاء في قوله تعالى :﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ وَإِذَا الصُّحُفُ نُشِرَتْ وَإِذَا السَّمَاءُ كُشِطَتْ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ﴾" [8]هذه الآيات تتحدّث عن الأهوال العظيمة ليوم القيامة ،فالشّمس التي لُفت كما تُلفّ العمامة وتجمع ويذهب ضوءها ويُرمى بها فتسقط"[9]،والنجوم التي تناثرت وتهافت وسقطت ، والجبال التي أزيلت عن أماكنها من الأرض وسيرت في الهواء"[10].والوحوش التي تجمع من كل جانب ،والبحار التي فاضت وقد أفضى بعضها إلى بعض فصارت بحرًا واحدًا

---

[1] . سوة الناس : الآيات [1- 6].

[2] . ينظر: علم الأصوات العربية: محمد جواد، ص161.

[3] . ينظر : لغة القرآن في جزء عم : محمود أحمد نحلة ، دار النهضة العربية، 1981م ، ص348.

[4] . سورة فصّلت : الآية [16]

[5] . ينظر : البيان في روائع القرآن : تمام حسّان ، ص355.

[6] . سورة الفرقان : الآيات [11-14].

[7] . ينظر : تيسير الكريم الرحمان : السعدي ، ص630.

[8] . سورة التكوير : الآيات [1-12].

[9] . تفسير القرآن العظيم: ابن كثير ، ج3/ ص57.

[10] . ينظر : معاني القرآن : الفراء ، ج3/ ص238.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

،وجُعلت مياهها نيرًا يعذّب أهل النّار بها "[1] ، والصّحف التي تنشر فيعطى كلّ إنسان كتابه بيمينه أو شماله على قدر عمله"[2].فهذه التّحركات المستمرّة العجيبة التي ستحدث للكون تثير في النّفس الهلع ولاسيما إذا شاهدها الإنسان بنفسه ، وفي هذا تناسب رائع مع صفة حرف الرّاء الّذي تتابع في نقطه طرقات اللّسان على اللثّة تتابعًا سريعًا يصوّر إبداع تصوير هذه الأحداث والحركات المستمرّة في الكون ، يساعد في ذلك صوت التّاء الّذي تكرّر عدّة مرّات ، ومناسبته تأتي من صفته الانفجاريّة وذلك بسبب اتّصال أوّل اللّسان بأصول الثنايا اتّصالاً تامًا لايسمح للهواء بالمرور ثمّ ينفصل فهو صوت انفجاريّ شديد.

سادسًا : دلالة أصوات القلقلة:

القلقلة: اضطراب اللّسان عند النّطق بالحرف حتّى يسمع له نبرة قوّية خصوصًا إذا كان ساكنًا وحروفها خمسة مجموعة في (قطب جد)ويقابلها عند المحدثين ما يُسمّى بالانفجار ، وتُسمّى مُقلقلة لاضطراب اللّسان في الفّم عند النُّطق بها حتّى يسمع له نبرة قوّية دون غيرها من الحروف "[3]. وهي حروف مُشْربةٌ في مخارجها إلاّ أنّها تُضغط ضغطاً شديداً، فإنّ لها أصواتاً كالحركات، تتقلقل عند خروجها أي تضطرب، ولهذا سمّيت حروف القلقلة"[4].

إنّ سماع النّبرة القوّية الناتجة عن اضطراب القلقلة عند مخارجها حين النّطق بها ، يُوحي إلى مواطن الدّلالة ، ويتّضح هذا في قوله تعالى : ﴿وَمَا لَنَا لَا نُؤْمِنُ بِاللَّـــهِ وَمَا جَاءَنَا مِنَ الْحَقِّ وَنَطْمَعُ أَن يُدْخِلَنَا رَبُّنَا مَعَ الْقَوْمِ الصَّـــالِحِينَ﴾" [5]لم يكتفِ هؤلاء القوم بتعبير الدّمع فيطمعون وكلّهم ثقة ، أنْ ينهلوا من الحقّ ، إيمانًا به ، وإذعانًا بسلطانه بنبرة قويّة عميقة صريحة مشفقة راجيّة من ربّها أن يدخلها في الصالحين "[6]، ويتراءى أنّ القلقلة ، قد وافقت موقف صلابة الإيمان بمعرفة الحقّ .

وجاء وقع القلقلة أيضًا في قوله تعالى :﴿**وجَاءَت سَكْرَةُ المَوتِ بالحَقّ**﴾" [7]إذ تدلّ الآية الكريمة على أنّ الموتَ وهو لها ، من نزعاتها وشهقاتها ، وسعادتها ،وشقائها أقوى من مشاهد الكون والبعث وغيرها "[8]، إذ تظهر قوّة القلقلة في هذه الآية ، وقد خدمت الجيم الشّدّة والصّلابة في قلقلتها.

وينكتنا القرآن العظيم ماجاء في قول المولى تبارك وتعالى : ﴿**وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْبُرُوجِ وَالْيَوْمِ الْمَوْعُودِ وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَن يُؤْمِنُوا بِاللَّـــهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّـمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاللَّـــهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ شَـهِيدٌ إِنَّ الَّذِينَ فَتَنُوا الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ ثُمَّ لَمْ يَتُوبُوا فَلَهُمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَلَهُمْ عَذَابُ الْحَرِيقِ**﴾" [9] **قد ابتدأت السّورة الكريمة بالقسم وأبراجها ويوم القيامة ، فهي أيّام استعرض فيها جانبًا من حال هؤلاء المؤمنين حين الامتحان الأكبروشهادة الله عزّوجلّ في ذلك"[10].**

---

[1] . معاني القرآن وإعرابه : الزّجّاج، ج4/ص316.

[2] . المصدر نفسه.

[3] . *ينظر: أشهر المصطلحات: أحمد الحفيان ، ص253.*

[4] . الموضح في وجوه القراءات وعللها: الشيرازي ، تحقيق :عمر حمدان الكبيسي ،ج 1/ ص176 .

[5] . *سورة المائدة: الآية [84]*

[6] . ينظر : تيسير الكريم الرحمان : السّعدي ، ص232

[7] . سورة ق : الآية [19]

[8] . ينظر : فتح القدير : الشّوكاني ، ج5/ ص78.

[9] . سورة البروج :الآيات [1-10]

[10] . ينظر: في ظلال القرآن : سيد قطب ، ج6/ص3871.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتبيّن من خلال هذه السّورة توافر القوّة في صوت القاف،وهو أصل القلقلة ، الّذي ضمّته الآية ﴿**إِنَّ الَّذِينَ فَتَنُوا الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ ثُمَّ لَمْ يَتُوبُوا فَلَهُمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَلَهُمْ عَذَابُ الْحَرِيقِ** ﴾ **أيّ أحرقوا المؤمنين والمؤمنات، يُقال فتنت الشيء ، أحرقته ، والفَتِينُ حجارة سُودٌ كأنّها مُحْرَقَةٌ"**[1].

ولكن لابدّ أن يكون الجزاء من جنس العمل ، إذ قابل التعبير القرآني حرق أصحاب الأخدود الّذي هو من عمل الخلق ،بحريق جهنّم ، وهو ومن الخالق ،ولا وجه للمقارنة ،كما أنّ عذاب الفتنة عند هؤلاء القوم أقلّ حدّة ، من عذاب إحراقهم المؤمنين"[2] . لذا كانت القاف أكثر دلالة على القرع والعِقاب فأُخِّرَ عند طرف الآية.

ومثيله ماجاء في سورة المسد ، قوله تبارك تعالى: ﴿**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ** ﴾" [3] إذ توالت الفواصل الأولى بالباء صوتًا لها ، والتي تُوحي إلى ذلك الشّدّ ، و ذلك التّعنيف شبيه بشدّة تبات أبي لهب ، الّذي جمع المال والكسب.

أوشدّة اللّهب الملقى في طريق النبي صلى الله عليه وسلّم الّذي كان يحرّضان النّاس عليها ، أوشدّة لهب جهنّم و مصيرها ، أو شدّة الحطب الّذي كانت تحمله أم جميل"[4] . و لكن صوت الفاصلة الأخيرة خالف الأول ،ولم يكن للتّعبير القرآني ليغيّر النّغم ، بتغيير صوت الفاصلة ، دون أن يكون هناك مؤشّر الدّلالة ،فالدّال عند رأس الآية الأخيرة يُوحي إلى أنّ الشدّ أوقع عذابًا على أمّ جميل أكثر من بَعلِها لأنّها رأس الفتنة لذا بلغ القرع منتهاه"[5].

وجاء في سورة الانشقاق قول تعالى :﴿**فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ وَالْقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَن طَبَقٍ**﴾"[6].

الشفق : هو الحمرة التي تشاهد في الأفق الغربي بعد الغروب، وأصله رقّة الشيء ، ويقال ثوب شفق : أيّ لايتماسك لرقته ، ومنه أشفق عليه : أيّ رقّ له قلبه"[7] ، **ووسق** : جمع ، **واتّسق** : استوى ، **وطبقًا عن طبق** : حال عن حال "[8].

وقد جيء بصوت القاف وهو صوت شديد مقلق،في معرض القسم بمظاهر كونية على تقلب الإنسان في أحوال شتى،وانتقاله من حال إلى حال،واضطراب القاف وتقلقله فيه دلالة التقلب في هذه الكائنات ومنها الإنسان،وبتحول النّاس بعد الموت إلى حين مصيرهم،إمّاإلى الجنّة وإمّاإلى النّار"[9].

سابعًا : دلالة أصوات الإخفاء .

---

[1] . ينظر : معاني القرآن وإعرابه : الزَّجَّاج ، أبي إسحاق إبراهيم بن السّري ، تحقيق : عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان .ط1، 1408هـ-1988م ، ج5/ص 307..

[2] . ينظر : في ظلال القرآن : سيد قطب ، ج3874/6.

[3] . سورة المسد : الآيات : [1-5].

[4] . ينظر: مشاهد القيامة في القرآن: سيّد قطب ،ص66.

[5] . ينظر:فتح القدير: الشوكاني ، ج5/ص544.

[6] . سورة الانشقاق: الآيات [16-19].

[7] . ينظر : تفسير المراغي : أحمد مصطفى المراغي ، ج30/ص93.

[8] . إيجاز البيان عن معاني القرآن: محمود بن أبي الحسن النيسابوري ، تحقيق: حنيف بن حسن القاسمي، دار الغرب الإسلامي ، ط1، لبنان ، 1995م، ص871.

[9] . ينظر : تفسير الجلالين : السيوطي، ص589.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الإخفاء : هو النّطق بالصّوت بصفة بين الإظهار والإدغام عار عن التشديد مع بقاء الغنّة في الصّوت الأوّل "[1].

فمن ذلك لفظة (وسوَسَ) في قوله تعالى :﴿ **فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا** ﴾"[2] إذ قال أبو السعود : " أيّ : فعلَ الوسوسةَ لأجلهما ، أو تكلّمَ لهما كلاماً خفيّاً متداركاً متكرّراً ، وهي في الأصل : الصّوت الخفيّ ، كالهينمة ، والخشخشة . ومنه وسوسة الحلي"[3] فكأنّه أراد أنّ ما في صوت السين من الخفاء والهمس قد ساعد على إدراك هذه الوسوسة الخفية المتكررة ، الصادرة من إبليس (لعنه الله) لأبوينا آدم وحوّاء (عليهما السلام) .

والهمس هو الصوت الخفيّ"[4]، وهو من صفات (السين) يتم النطق به من دون فتح الفم"[5]. وقد ورد صوت (السين) في مواضع كثيرة من القرآن الكريم ، جاءت في سياقٍ يتبيّنُ فيه معنى الخفاء أو فيه حديثٌ عن حالات نفسيّة خفيّة ، وفيها همس وهدوء ، كما في قوله تعالى : ﴿ **وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ فَلا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْساً** ﴾"[6]ومن ذلك لفظة (حسيسها) في قوله تعالى : ﴿**لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا وَهُمْ فِي مَا اشْتَهَتْ أَنفُسُهُمْ خَالِدُونَ** ﴾ "[7]. وقد تعرّض أبو السعودِ إلى هذه اللفظة ، قائلاً :

" الحسيس صوت يحُسُّ ، أيّ لا يسمعون صوتها سمعاً ضعيفاً ، كما هو المعهود عند كون المصوّت بعيداً ، وإن كان صوته في غاية الشدّة ، لا أنّهم يسمعون صوتها الخفيّ في نفسه فقط "[8] . وكأنّه تنبّه إلى إيحائيّة السين الدالّة على الخفاء ، فأهل الجنّة لا يسمعون ـ بإرادة الله ، عزَّ وعلا ـ من صوت زفير جهنّم شيئاً ، حتّى الحسيس من صوتها لا يسمعونه، وهو الصوت الخفيُّ الّذي لا يحسُ به ، إنّما هو من خفايا النّفس.وقد أشار ابن جنّي إلى ذلك حين قال : فجعلوا الصاد لقوّتها مع ما يشاهد من الأفعال المعالَجة المتجشَّمة ، وجعلوا السين لضعفِها فيما تعرفه النّفس ، وإنْ لم ترَه العين "[9] . فصوت السين هنا قد تناسب وطبيعةَ الموقف ، وساعدَ على تجلية المعنى .

قال تعالى :﴿**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ مَلِكِ النَّاسِ إِلَٰهِ النَّاسِ مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ﴿4﴾ الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ** ﴾[10].

الوسواس : أصل هذه الكلمة دائرة على معنى الخفاء ، والوسواس من الجنّ في غاية الخفاء هو عمله ، والموسوس من الإنس يتحرّى الإخفاء ما استطاع ويحكم الحيلة في ذلك ولايرمي رميته إلاّ في الخلوات ، والخنوس : هو التأخر بعد التقدّم فهو يظهر ويختفي إغراقًا في الكيد حتّى يبلغ مُراده"[11]فالسّورة تصوّر أجواء الوسوسة ،والكلام الخفي،والتعوّذ ممّا يخافه المتعوذ من الجنّ والإنس. وقد اختير هذا الصّوت-الرخو المهموس المرقق المستفل الصفيري - بصفة خاصّة ؛ لإبراز هذه الوسوسة التي

---

[1] . ينظر : البرهان في تجويد القرآن : قمحاوي ، دار ابن زيدون ، بيروت ، ط1، ص10.

[2] . الأعراف : من الآية [20].

[3] . إرشاد العقل: السليم أبو السعود بن محمد العمادي ، ج 3 / ص220 .

[4] . ينظر : لسان العرب : ابن منظور، ج 6 /ص 250 (همس) .

[5] . علم اللغة مقدمة للقارىء العربي :السعران ، ص 192.

[6] . سورة طه : الآية [108].

[7] . سورة الانبياء: الآية [102].

[8] . إرشاد العقل السليم: أبو السعود ، ج 6 / ص87.

[9] . الخصائص :ابن جنّي ، ج 2 /ص 161 .

[10] . سورة الناس : الآيات [1-6]

[11] . ينظر : مجالس التذكير في كلام الحكيم الخبير: عبد الحميد بن باديس ،ص418.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يُخافت بها أهل الجرائم والمكائد ، وما يلقيه الشيطان في روع الإنسان ؛ ليزيّن له بذلك ارتكاب المعاصي ، وهو أدلّ بجرسه الصوتيّ الاحتكاكيّ الهامس على تصوير حالة الهمس الخفيّ"[1].

ومثلها قول هود عليه السّلام لقومه ،قال سبحانه وتعالى: ﴿**قَالَ قَدْ وَقَعَ عَلَيْكُم مِّن رَّبِّكُمْ رِجْسٌ وَغَضَبٌ أَتُجَادِلُونَنِي فِي أَسْمَاءٍ سَمَّيْتُمُوهَا أَنتُمْ وَآبَاؤُكُم مَّا نَزَّلَ اللَّـهُ بِهَا مِن سُلْطَانٍ فَانتَظِرُوا إِنِّي مَعَكُم مِّنَ الْمُنتَظِرِينَ**﴾"[2]. إنّ من يعبد أصناماً من دون الله يُعدّ كافراً، والكفر: التغطية والستر. قال ابن منظور:" كفر الشيء: غطاه وستره " "[3]. فكأنّ عبادة هذه الأصنام غطّت على القلب بزيادة الكفر فأخفته وسترته."[4].

أخفاه وستره عن رؤية الحقيقة وهي بطلان عبادته وخفاء مشروعيّتها، فالخفاء ناسب الإخفاء.

قوله سبحانه وتعالى: ﴿**وَلَا تَقْعُدُوا بِكُلِّ صِرَاطٍ تُوعِدُونَ وَتَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّـهِ مَنْ آمَنَ بِهِ وَتَبْغُونَهَا عِوَجًا وَاذْكُرُوا إِذْ كُنتُمْ قَلِيلًا فَكَثَّرَكُمْ وَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُفْسِدِينَ**﴾"[5]. الاخفاء في التنوين بعد فاء في (قَلِيلًا فَكَثَّرَكُمْ) ،وقيل: (كنتم فقراء فأغناكم) "[6]ثم إنّ القلّة في العدد أو المال تجعل الإنسان يتخفّى من الظهور، أو أنّه يكون خافياً عن الأنظار لا يؤبه له، أمّا كثير المال كثير العدد فإنّه لا يكون خافياً بل ظاهراً معروفاً.

نتائج البحث :

وقد حرصنا على أن تكون الغاية من هذا البحث خدمة اللّغة العربية عامّة ، وكتاب الله عزّوجلّ بصفة خاصّة ، لذلك عملنا على رصد أثر الدّلالة الصّوتيّة، وبعدها خلُص البحث إلى النتائج الآتية :

- إنّ العلاقة بين الأصوات اللّغويّة ودلالتها ظاهرة بارزة في اللّغة العربية .

- إنّ للقيمة الصّوتيّة في القرآن الكريم أثرا في استدعاء المعنى ، فقيمة الصوت تكمن في الإفادة المعنوية.

- لاتعرف الألفاظ القرآنية المتنوعة الدّلالة إلاّ عن طريق الصّوت اللّغويّ ، فالقرآن الكريم اختارها بدقّة لتدلّ على مقاصده في كلّ آياته.

- وظّف التعبير القرآني الأصوات الخاصّة والأصوات العامّة توظيفا يقصد منه تصوير المواقف بما تحتويه الأصوات اللّغويّة من دلالات.

- يتّضح من تحليل الآيات القرآنية صوتيًا ،أنّها ذات سلاسة نطقية تستهوي الألسنة ،تكتسبها من وفرة الأصوات اللّغوية السهلة النّطق فيها ،التي تتمتّع بملامح لاتتطلّب جهدًا عضليًّا كبيرًا في النّطق

---

[1] . علم اللغة مقدمة للقارئ العربي : محمود السعران، ص175.

[2] . سور الأعراف : الآية [71].

[3] . لسان العرب: ابن منظور ، ج5 /ص 146 (مادة كفر).

[4] . جامع البيان: ابن جرير الطبري ، ج3 / ص 187 .

[5] . سورة الأعراف : الآية [86].

[6] . ينظر: الكشاف : الزمخشري ، ج2 / ص 75.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

،ومـــن هـــذه السلاســـة النطقيـــة تكتســـب هـــذه الآيـــات القرآنيـــة موســـيقى لغويـــة لافتـــة جذابـــة ،إلـى جانـــب كثرة الأصوات اللّغوية المتميّزة الجرْس فيها.

- الملحظ الصوتي الذي يتصدّر السورة متوافقاً دلاليًّا وصوتيًّا مع مضمون السورة، وذلك من حيث صفات الحروف وصفات السورة ومخارج الاحرف ومضامين السورة، وما هذه المعاني إلاّ دلالات إلهية لبيان إعجاز القرآن عمومًا وإعجازه الصوتيّ على وجه الخصوص.

قائمة المصادروالمراجع

1. لغة القرآن في جزء عم : محمود أحمد نحلة ، دار النهضة العربية، 1981م.
2. تفسير سفيان الثوري : سفيان بن سعيد بن مسروق الثوري الكوفي أبو عبد الله ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/ 1404هـ-1984م.
3. الإتقان في علوم القرآن : جلال الدين بن عبد الرحمان السيوطي ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط4/1394هـ-1974م .
4. أحكام قراءة القرآن الكريم : خليل الحصري ، ضبط وتعليق : طلحة بلال ، دار البشائر الاسلامية ، بيروت ، لبنان ،ط1/ 1422هـ-2001م.
5. إرشاد العقل: السليم أبو السعود بن محمد العمادي .دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2/ 1427هـ.
6. أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات : الحفيان ،دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط1، 1422هـ-2001م
7. الأصوات العربية : كمال بشر ،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، 2000م،.
8. الأصوات اللّغوية : إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، القاهرة .ط4/1979م.
9. الإعجاز الفنّي في القرآن : عمر السّلامي .مؤسة عبد الله ، تونس ، (د.ط)، 1980م.
10. إيجاز البيان عن معاني القرآن: محمود بن أبي الحسن النيسابوري ، تحقيق: حنيف بن حسن القاسي، دار الغرب الإسلامي ، ط1، لبنان ، 1995م.
11. الإيحاء الصوتي في تعبير القرآن : كاسد ياسر الزيدي ، مجلة العرب ، دار اليمامة السعودية .
12. الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم: عبد الواحد زيادة اسكندر.
13. بحوث ومقالات في اللغة:رمضان عبد التواب،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،ط2/1408هـ-1988م.
14. البرهان في تجويد القرآن : محمد صالح قمحاوي ، دار ابن زيدون للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1/(د.ت).
15. بيان إعجاز القرآن : أبو سليمان أحمد بن محمدالخطابي ، تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله ، دار المعارف ، مصر .(د.ط) ، 2003م.
16. البيان في روائع القرآن : تمام حسّان .عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1/1993م.
17. البيان والتبيين :عمر بن بحر الجاحظ .تحقيق ونشر : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، مصر ، (د.ط)، 1418هـ-1998م.
18. تاج العروس من جواهر القاموس : محمد الزبيدي ،تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومة الكويت ، وزارة الارشاد والأنباء ، الكويت ، (د.ط)، 1965م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

19. التّحديد في إتقان التجويد : أبو عمرو عثمان بن سعيد الدّاني.دراسة وتحقيق : غانم قدوري الحمد دار عمار، عمان ، الأردن ، ط1/1421هـ-2000م.
20. التحرير والتنوير: الطاهر بن عاشور الدار التونسية ،تونس،(د.ط) 1984م.
التّصوير الفنيّ في القرآن: سيّد قطب ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط16/1423هـ-2002م.
21. تفسير البغوي المسمّى معالم التنزيل: أبو محمد الحسين بن مسعود الفرّاء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/1424هـ-2004م،
22. تفسير الجلالين :جلال الدين بن عبد الرحمان السيوطي.دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط1/1404هـ-1984م.
23. تفسير القرآن الكريم : أبو الفداء اسماعيل بن كثير ،تحقيق : محمود الجميل ، دار الامام مالك،الجزائر ،ط2/1430هـ-2009م.
24. تفسير القرآن:السعدي: تحقيق:أبو محمد الغماري،دار الكتب العلمية،بيروت ،ط1م 1416،هـ-1996م،.
25. التفسير الكبير او ما يعرف بـ(مفاتيح الغيب): الإمام محمد بن عمر الفخر الرازي (ت 606هـ)، مطبعة البهية، مصر،ملتزم الطبع عبد الرحمن محمد، ط1، 1357هـ
26. تفسير المراغي : أحمد مصطفى المراغي.دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، ط1/1427هـ-2006م.
27. التّفسير الوسيط : وهبة الزّحيلي ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط2/ 1427هـ-2006م ، ج3/ص2884.
28. تفسير وبيان مفردات القرآن : محمد حسن الحمصي ، مؤسسة الإيمان ، بيروت ، ط1/(د.ت).
29. تلخيص المفتاح في المعاني والبيان و البديع: القزويني ، تقديم :ياسين الأيوبي،المكتبة العصرية ، بيروت،ط1/1423هـ ،2002م .
30. التمهيد في علم التجويد، لشمس الدين أبي الخير محمد بن محمد بن الجزريّ (ت 833 هـ)، تحقيق د. غانم قدوري الحمد، مؤسسة الرسالة، ط1، 1407 هـ - 1986 م .
31. التمهيد في معرفة التجويد: أبو العلاء الحسن بن أحمد الهمذاني (ت 569هـ)، تحقيق: غانم قدوري الحمد، دار عمار، الأردن، ط1، 1420هـ = 2000م.
32. تيسير الرحمان في تفسير كلام المنان : السعدي عبد الرحمان بن ناصر ، تقديم : محمد بن صالح العثيمين ، تحقيق : عبد الرّحمان بن مُعلاّ اللويَحق.دار الإمام مالك ، ط1/1428هـ-2007م.
33. جامع البيان : محمد بن جريرالطبري ، تحقيق : محمود شاكر ، دار المعارف ، مصر ط2/(د.ط) .
34. الجامع لأحكام القرآن : القرطبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري (671هـ). تحقيق محمد إبراهيم الحفناوي ومحمود عثمان ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، ط1-1423هـ-2002م.
35. الجرس والإيقاع في التعبير القرآني : كاصد ياسر حسين، مجلة آداب الرافدين العدد 9/ 1978م ،(بحث)
36. جماليات النظم القرآني في قصّة يوسف عليه السلام : عويض بن حمود العطوي ، الطبعة 1431هـ- 2010م، المملكة العربية السعودية.
37. جمهرة اللغة:أبو بكر محمد بن الحسن الأزديّ البصريّ (ت 321 هـ)، دار صادر، بيروت.(د.ط)/(د.ت).
38. جهد المقل:محمد بن أبي بكرالمرعشلي ،دراسة وتحقيق : غانم قدور حمد ، دار عمار، الأردن ، ط2/1429هـ-2008م.
39. الدقائق المحكمة في شرح الجزرية في علم التجويد: زكرياء بن محمد الشافعي : تحقيق : نسيب نشاوي ، دمشق ، ط1، 1980م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

40. الرِّعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، :مكي بن أبي طالب القيسي (ت 437ه)، تحقيق: أحمد فرحات، دار عمار، عمان - الأردن، ط2، 1404ه - 1984م.
41. سرّ صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان ابن جني.تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، سوريا ، ط1/1953م.
42. الصّحاح : أبو نصرإسماعيل حماد الجوهري ،تحقيق: أحمدعبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ،ط4/ 1407ه-1987م.
43. الصّوت اللّغوي في القرآن : محمد حسين الصغير ، دار عمار ، الأردن ، ط2/1421ه-2000م
44. العربية وعلم اللغة الحديث.: محمد محمد داود ،دار غريب ، القاهرة ، مصر ،(د.ط)/2001م.
45. علم الأصوات العربية: محمد جواد.
46. علم الأصوات: كمال بشر .دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، (د.ط)/2001م.
47. علم اللغة مقدمة للقارىء العربي :السعران .دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، (د.ط)/(د.ت).
48. فتح القديربين فني الرواية والدراية من علم التفسير : محمد بن علي الشوكاني .دار الفكر للطباعة والنشر ،دمشق ،(د.ط)/(د.ت).
49. في ظلال القرآن الكريم: سيد قطب ،دار الشروق ، مصر ، ط1/142ه-2003م.
50. كتاب العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي ،تحقيق : عبد الله درويش ، مطبعة العالي ، بغداد (د.ط)، 1967م.
51. كتاب سيبويه،: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت 180ه)،تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط1/1991م.
52. الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل : محمود بن عمر الزّمخشر . تحقيق : يوسف العمادي ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د.ط)/(د.ت).
53. لسان العرب: ابو الفضل جمال الدين بن منظور ،تحقيق : ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي السيّد ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، مصر. (د.ط)/(د.ت).
54. مبادئ في اللّسانيات : خولة طالب الإبراهيمي .دار القصبة للنشر ، الجزائر ، (د.ط)/ 1994م.
55. مجالس التذكير في كلام الحكيم الخبير: عبد الحميد بن باديس .دار البحث والنشر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1/1403ه-1982م.
56. مجمع البيان في تفسير القرآن: أبو علي الفضل بن الحسن الطبرسي ،مطبعة العرفان ، صيدا ،بيروت ، لبنان ، (د.ط)/1333ه.
57. مدخل إلى الدراسات الصوتية عند العرب القدماء :مبارك حنون.
58. مرشد القارئ: أبو الأصبع عبد العزيز ابن طحّان الإشبيلي(ت 560ه). تحقيق : صالح الضامن ،مكتبة الصحابة ، الإمارات ،ط1/2007م.
59. مشاهد القيامة في القرآن: سيّد قطب .دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط16/1427ه-2006م.
60. المصطلح الصوتي : عبد القادر مرعي.مطبعة جامعة مؤتة ، عمان ، الأردن ، ط1/1993م.
61. معالم التنزيل :أبو محمد الحسين بن مسعود البغوي .دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/1993م.
62. معاني القرآن وإعرابه : الزَّجَّاج ، أبي إسحاق إبراهيم بن السّري ، تحقيق : عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان .ط1، 1408ه- 1988م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

63. الموضح في علم التجويد : عبدالوهاب القرطبي .تحقيق : غانم قدوري الحمد ، دار عمار ، الأردن ، ط1/1998م.
64. الموضح في وجوه القراءات وعللها: الشيرازي ، تحقيق :عمر حمدان الكبيسي .
65. النشر في القراءات العشر: محمد بن يوسف ابن الجزريّ.دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ن (د.ط)/(د.ت).
66. نظرية اللّغة و الجمال: سلّوم تامر. دار الحوار ، سورية . (د.ط)/(د.ت).
67. نهاية القول المفيد : الجريسي محمد مكي نصر، تقديم وتعليق :طه عبد رؤوف سعد ،مكتبة الصفا ، مصر ، ط1/1420هـ-1999م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تلقي الحداثة الغربية في النقد البنيوي في الجزائر بحث في إشكالية التوظيف

أ.صليحة بردي / قسم الأدب العربي – جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف / الجزائر.

ملخص:

واجه الخطاب النقدي الجزائري في مجادلته النص الأدبي رهان التأصيل في صياغة خطاب التنظير، وكذا رهان الإجراء والتأويل؛ وهو بصدد خلق موقع له من مدخلي الرؤية المنهجية، والخيارات المصطلحية، وفي سبيل مكاشفات في مستوى الخصوصيات النصية، راح يستعير من الحداثة النقدية الغربية بعضا من تصوراتها، ومنطق اشتغالها على الجمالية في مقاربة المتون الأدبية.

ومن التجارب النقدية الجزائرية، التي استطاعت فرض حضورها ضمن المنظومة النقدية العربية، في مقابل التصورات النقدية التي أنتجتها الحداثة الغربية؛ تجربة النقد البنيوي بشقيه الشكلاني، والتكويني، وما حققته من تراكم أكاديمي معتبر، إلا أننا نصفه بالفردي؛ كونه لم يرق إلى مستوى الظاهرة.

ويمكن تمييز اتجاهين للاقتراب البنيوي في النقد الجزائري؛ أولهما الاتجاه الشكلاني الذي تبنته دراسات "عبد الملك مرتاض"[1]؛ وثانيهما الاتجاه التكويني الذي ظهر جليا في كتابات "عبد الحميد بورايو"[2]، وقد أفادت هاتين التجربتين إفادة واضحة من الطروحات المنهجية، والمصطلحية التي قدمتها البنيوية الغربية؛ فكيف تلقى النقد البنيوي الجزائري الحداثة النقدية الغربية بين التحديد التنظيري، والإجراء التأويلي؟.

الكلمات المفتاحية: الخطاب النقدي الجزائري، النص الأدبي، التأصيل، خطاب التنظير، الإجراء، التأويل، الرؤية المنهجية، الخيارات المصطلحية، الجمالية، الشكلاني، التكويني، البنيوية الغربية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: ناقد جزائري من مواليد 10 يناير 1935، ببلدة مسيردة، ولاية تلمسان الواقعة بالغرب الجزائري، من آثاره النقدية: "القصة في الأدب العربي القديم" سنة 1968، و"نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" سنة 1971، و"فن المقامات في الأدب العربي" سنة 1980، و"الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر" سنة 1981، و"العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى" سنة 1981، وغيرها مما سيأتي ذكره في سياق هذه الورقة البحثية، ومن آثاره الأدبية نذكر الروايات: "دماء ودموع" سنة 1963، و"نار ونور" سنة 1964، و"الخنازير" سنة 1985، و"صوت الكهف" سنة 1986، و"حيزية" سنة 1988، و"مرايا متشظية" سنة 2000، إضافة إلى مجموعة قصصية بعنوان: "هشيم الزمن" سنة 1888. ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص 193/195/197.

[2]- عبد الحميد بورايو بن الطاهر: ناقد، وباحث من أصل جزائري، من مواليد سنة 1950 بمدينة سليانة (تونس)، اشتهر بتخصصه في الدراسات الأدبية الشعبية، من آثاره: مجموعة قصصية بعنوان "عيون الجازية" سنة 1983، و"القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية"سنة 1986، و"منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة" سنة 1994، و"التحليل السيميائي للخطاب السردي – دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة" سنة 2003، و"المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لحكايات من ألف ليلة وليلة" سنة 2008، و"البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشعبي الجزائري"سنة 1998، كما له عدة ترجمات نذكر منها: "المنهج السيميائي لغريماس وكورتيس ومجموعة من المؤلفين" سنة 2010. ينظر: فاطمة قمولي، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص نقد أدبي حديث ومعاصر، إشراف أ.د. عبد الحميد هيمة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، 2014-2015، ص 46/48.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

1. التجريب البنيوي الشكلاني:

تعدّ تجربة "عبد الملك مرتاض" فريدة من نوعها بحكم كثرة نتاجه النقدي، واشتغاله على متون أدبية متنوعة شعرا ونثرا، ووفق خرجات نقدية متعددة، الأمر الذي يثير جدلا بشأن مدى تمكن هذا التجريب في مقارباته النسقية، البنيوية تحديدا من الإجابة عن أسئلة النص الأدبي؟، وهل تمثّل مقولات النقد الغربي تمثلا جيدا؟، وما موقع هذا المنجز من منظور ثنائية التراث والحداثة؟، هل مدّ جسورا قوية للتواصل معهما، أم قاطع أحدهما في سبيل الآخر؟.

لقد فتح "مرتاض" باب الحداثة في الخطاب النقدي الجزائري[1]، بتجريبه للبنيوية، وهذا ما أكده "شريبط أحمد شريبط"[2] في قراءته الإحصائية لـ"النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية"؛ حيث أرّخ للحداثة النقدية في الجزائر بسنة 1983؛ تاريخ صدور كتاب "عبد الملك مرتاض" (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟)[3]، وبالعودة إلى مؤلفيه (الألغاز الشعبية الجزائرية)، و(الأمثال الشعبية الجزائرية)، سنة 1982، وما حملاه من أثر للتجريب البنيوي، جاز لنا اعتبارهما منطلقا للبنيوية في النقد الجزائري؛ أي قبل التاريخ الذي حدده الأستاذ "أحمد شريبط"[4].

لقد عاب "مرتاض" على القراءة السياقية تهميشها للنص، وما شابها من تغييب للموضوعية في الدرس والمعالجة، وحضور غير مؤسس للمصطلحات الجاهزة، في حين يعنى النقد بالفهم المحايد للمنجزات الأدبية، باستبعاد كل ما هو خارج عنها، والاهتمام بها منها وإليها،«فلا بيئة، ولا زمان، ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون، وإنما هو نص مبدع نقرؤه، فهو الذي يعنينا، وهو الذي ندرسه، ونحلله بالوسائل العلمية، أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم»[5].

فلا مجتمع، ولا تاريخ، ولا إنسان؛ لأن مكاشفة النص من منظور هذه السياقات يجعلنا أكثر بعدا عنه، وبالتالي عن الموضوع الحقيقي للنقد الأدبي، وإذا كانت الرؤية النقدية تحمل في ذاتها قصورا، كيف لها أن تنتج تجريبا نقديا جامعا مانعا للنص، واستجابة لهذا المطلب استمرت الممارسات النقدية الجزائرية في البحث عن تصور منهجي يكون أكثر كفاءة لخوض غمار التجارب النصية.

هكذا استهل "مرتاض" رؤيته الحداثية في النقد بمعارضة الطرح السياقي، الذي اعتبره مجرد إجراء مرحلي لا بد من التخلي عنه؛ واقترح توجها جديدا فتح له أفقا لمحاورة جمالية النسق، على شاكلة "رولان بارت"، و"ميشال فوكو"، و"جاك دريدا"، و"جوليا كريستيفا"، و"جان كوهين"، و"يوري لوتمان"، و"غاستون باشلار"، واستجاب لدعواتهم إلى تصور مختلف في التعامل مع الكتابة الأدبية، وفق رؤية نقدية تطالع النص؛ بوصفه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية شاملة، وأن النص منظومة من الوحدات الدالة، الشبيهة بوجهي الورقة الواحدة، في اتصال دوالها بمدلولاتها، على حد وصف "دو سوسير" لها[6].

---

[1]- هناك خطاب نقدي جزائري مكتوب باللغة الفرنسية يتقدم تجربة "مرتاض" في هذا السياق من الناحية التاريخية، تجلى في ممارسات بعض النقاد؛ أمثال دليلة مرسلي، وكريستيان عاشور، وزينب بن بوعلي، ونجاة خدة وغيرهم. ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص 130.

[2]- شريبط أحمد شريبط: ناقد جزائري من مواليد 1957 بقرية العيايدة، ولاية سكيكدة، الواقعة بالشرق الجزائري، من آثاره: "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة" سنة 1998، و"الأديب عبد المجيد الشافعي – مقاربة تحليلية نقدية لإنتاجه الأدبي" سنة 2000، و"الحركة الأدبية المعاصرة في عنابة" سنة 2000. ينظر: المرجع نفسه، ص 212-213.

[3]- وردت هذه القراءة في ثنايا مداخلة له حملت العنوان ذاته، تقدّم بها في سياق فعاليات الملتقى الوطني الثاني، الذي أقيم بجامعة عنابة حول الأدب الجزائري في ميزان النقد سنة 1994. ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

[5]- عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 07.

[6]- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص 119- 120.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وظهور هذا التوجه إنما تأتى استجابة لمنطق الدقة في التحليل؛ حيث تبرز «العلاقة المتبادلة بين ذهن الناقد من جهة، وبين هذا المنطق من جهة أخرى؛ لأن المفهوم، أو المصطلح البنيوي قد ظهر في مجال الفكر النقدي لمحاولة تحرير لغة النقد من طبيعتها الكيفية، والمذهبية، وجعلها لغة قريبة من لغة العلم الكمية»[1]، ولعل هذا المسعى كان محطة أساسية في ذلك الانتقال الذي شهده نقد النص من موقع السياقية إلى موقع النسقية، ولأن لكل مرحلة من التفكير خصوصية مصطلحية تعبر عنها كان لزاما على منظومة الاصطلاح النقدي أن تساير هذا الانتقال، لتكون في مستواه.

إن البنيوية بوصفها قراءة منهجية تتعمق في اشتراحها مفهوم البنية؛ حيث تميزت بكونها نقد «داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النص بنية لغوية متعالقة، ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره»[2]، وبهذا التصور أخذ الناقد في المراهنة على التأويل المحايث؛ الذي عُدّ علامة فارقة في تاريخ النقد بين الحداثة والمعاصرة، من منطلق أن اللغة نسق من العلامات، تتحدد معرفتها في ضوء نظامها الخاص.

واقتران البنيوية بمصطلح المحايثة دال على تفكيك البنية النصية من حيث هي ذاتها، وفي ذاتها؛ من منظور القوانين المتحكمة في تشكيلها الداخلي، والمحددة لنسقها العام، ووضع هذه البنية على مشرحة التفكيك إنما يفرضه مطلب الكشف عن أسرار التفاعل بين عناصرها، وإذا ما تيسّر ذلك تجلت مختلف الوظائف التي تتحكم في توجيه حركة النص؛ أي أن فهم الكل لا يتأتى إلا بالفهم الموضوعي للجزء.

لهذا تقوم تأويلية المشهد البنيوي في الخطاب النقدي على لحظتين؛ «لحظة "الهدم"؛ وهي عملية تقنية بالغة الخطورة في سبر المكونات، ولحظة "البناء" تتسم بالإبداعية؛ لأنها تقتصر على العناصر الدالة على حقيقة الموضوع، فتشكل "قابليات الفهم"؛ أي "الشيء + صورة ذهنية"، فتقضي من خلالها على الانطباع، بارتباطها بالتقنية في كلا اللحظتين، واستبعاد العناصر المشوشة، التي يمليها الموضوع من خلال سياقاته المختلفة»[3].

وباختلاف اللحظتين في الخصوصية اختلفت التصورات، وتعددت مع وجود منطق مشترك؛ فبين «بنيوية "علم اللسانيات" بدءً من "سوسير"، وبنيوية "ليفي شتراوس" الأنثروبولوجية، وبنيوية "ماركس"، و"جولدمان" الاجتماعية، وبنيوية "فوكو" الفلسفية، وبنيوية الشكلانيين من "جيوم" إلى "ياكبسون" تاهت مقادير التصور»[4]، فلم يعتمد الطرح البنيوي في خطاب المعرفة رؤية موحدة في التصور، وغياب هذا المكسب لم يقتصر على الممارسة المنهجية فحسب، بل تجاوزها إلى الممارسة المصطلحية.

أ. قراءة في الممارسة المصطلحية:

إن أول من وظّف اصطلاح (structuralisme) العالم اللغوي "رومان جاكبسون (R-Jakobson)" (1896-1982)، مؤكدا جدواه في الفعل الإجرائي، وهو ما ذهب إليه "كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi –Strauss-)"[5]، وقد أثار هذا الاصطلاح عددا من المقابلات العربية في الترجمة، نحو: البِنيوية، والبُنيوية، والبُنيانية، والبنائية، والبنوية، والبنيوانية، والبينيّة، والهيكلية،

---

[1]- سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 84.

[2]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 71.

[3]- حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي – دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007، ص 179.

[4]- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، مصر، 2002، ص 279.

[5]- ينظر: جميل حمداوي، دراسات أدبية ونقدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 42-43.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والهيكلانية، والتركيبية، والوظيفية، والمنهج الشكلي، والمذهب البنيوي، والمنهج البنيوي، والنظرية البنيوية، والمذهب التركيبي، والمنهج الهيكيلاني[1].

وعملا بالشائع المتداول عمد بعض النّقاد العرب، ممن ينقصهم شيء من الحس اللغوي المُصفَّى إلى إطلاق مصطلح (بنيوية)؛ الذي اعتبره "عبد الملك مرتاض" من قبيل الاستعمال الخاطئ؛ «وذلك عوضا عن الاستعمال النّحوي السّليم الذي هو إمّا بنيَّة، وذلك كما تقول في النسبة إلى فِتْيَة فِتْيِيّ على القياس؛ لأنك تُجريه مجرى ما لا يعتلّ ...، كما يمكن أن يقال: بِنَويّ، وهو في رأينا أخف نطقا، وأكثر اقتصادا لغويّا ...، وأصل اللفظ هو البِنْية، فيقال: بنْيَيّ، وهو ثقيل في النطق؛ وأما أن يكون على القلب، فيقال: بَنَويّ، وهذا الإطلاق، بالإضافة إلى سلامته من الخطأ؛ هو الأحق بالضرورة نطقُه على اللّسان، والأجمل حتما وقْعُه في الآذان؛ فلا ندري كيف ذهب الاستعمال النّقدي العام المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش الذي لا مبرر له؛ ... ذلك بأن الاستعمال الخاطئ حين يصرّ على استعمال البنْيَويّة فهو إنّما ينسب هذا المذهب إلى لفظ غير موجود في الأصل؛ لأن البنيوية تعني أن الأصل هو "بنْيَيَة"؛ وذلك حتى يمكن قلب الياء الثانية واوًا»[2].

استحسن "مرتاض" الصحيح وإن كان متروكا، واستهجن الخطأ وإن كان شائعا، صادرا عن أهل الاختصاص؛ لذا فـ «إن الخطأ لا يكون حجة لأهل الخطأ أبدا، وإذا أصرّ طائفة من الناس على ارتكاب أخطاء بعينها في قانون السير، فلن يستطيعوا فرض خطئهم على العالم بتغيير القوانين الصائبة، وإحلال القوانين الخاطئة محلها، إن الخطأ يظل أبدا خطأ، ولاسيما إذا كان صادرا عن أهل المعرفة»[3].

ومع ذلك وظّف "مرتاض" هذا المصطلح في دراستيه (الأمثال الشعبية الجزائرية)[4]، و(النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟)[5]؛ ليس من باب التناقض في الرأي، وإنما هو على الأرجح الاستسلام للشائع المتداول.

وتشتغل البنيوية على مفهوم البنية الذي يستمد تحديده الدلالي من النظام اللغوي[6]؛ وقد شاع تداوله في شتى خطابات المعرفة، مستقطبا اهتمام المفكرين في البحث والمكاشفة، ونظرا لصعوبة ضبط التصور المعرفي الذي يتخذ من البنية حقلا للتأويل، غدت هاجسا معرفيا، وحقيقة جوهرية في شتى العلوم، لا يتم إدراكها إلا من أجل ذاتها، وفي حدود ذاتها.

ومن مصطلحات الحقل البنوي "الشكلانية"؛ التي انفردت بتوجّهها النقدي الخاص؛ حيث «يأتي الصوغ البديل الذي يتوسل بالقالب المزدوج، إمعانا في تركيز المعنى على النزعة المذهبية، وذلك بواسطة المصدر الصناعي المكتنز باللاحقة العرفانية "الألف والنون"، يتم اشتقاق لفظة "الشكلانية"، ومنها "الشكلاني"، ويكاد يتمخض هذا القالب المصطلحي للدلالة على منبع النظرية في جذورها الروسية»[7]؛ حيث تعنى بتغليب الشكل؛ باعتباره طريقة في إنتاج المضامين النصية، وما تنطوي عليه من قيم

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان- الجزائر، ط1، 2008، ص 126.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص 190 – 191.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، مصدر سابق، ص 191-192.

[4]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية (تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص 6- 114.

[5]- ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983، ص 50 – 54 – 60.

[6]- ينظر: عمار ساسي، المصطلح في اللسان العربي من آلية الفهم إلى أداة الصناعة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 94.

[7]- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د.ت.ط)، ص 117.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

جمالية[1]، فالشكل حقيقة النص، وجوهر معناه، لذا تتحدد دلائلية النص انطلاقا من تأويل الوظائف النسقية التي يؤديها الشكل اللغوي؛ كونها تتحكم بطريقة ما في توجيه هذا المعنى.

ب. قراءة في الممارسة المنهجية:

في ضوء المقاربات النصانية الغربية عمد "مرتاض" إلى تمثل مقولات البنوية، واستلهام إجراءاتها متخذا إياها مرجعا في اشتغاله النقدي على مختلف المدونات الأدبية، مؤسسا للنقد البنوي الشكلاني في الجزائر؛ ومن ذلك دراسته الشكلانية التي حملت عنوان "الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث" (1920 – 1954)، الصادرة سنة 1981، معتمدة تقنية الإحصاء، ومتقصية المستويات الدلالية، والصوتية، والمعجمية، والفنية في الخطاب الشعري الجزائري[2].

وفي دراسته لـ (الألغاز الشعبية الجزائرية)[3]؛ خصص القسم الأول منها لدراسة المضمون مستعينا بالشرح والتفسير، وهما من مرتكزات النقد الكلاسيكي، في حين تظهر المعالجة البنيوية الشكلانية في القسم الثاني، الذي خصصه لمقاربة الشكل الفني؛ من حيث مستوياته اللغوية، والأسلوبية، في جمع موفق بين مبادئ التفكير المعاصر، ومقولات التراث، وبالمثل استعان في تحديده للسمات الأسلوبية بتقنية الإحصاء، فتطبيق المنهج البنيوي «لا ينسحب على الدراسة من ألفها إلى يائها، وإنّما يتجلى - فقط- في القسم الثاني من الكتاب، الذي يعالج الشكل الفني للألغاز الشعبية، والذي ينصبّ على دراسة لغة الألغاز، وأسلوبها، دراسة تراوح بين البنيوية، والأسلوبية»[4].

كما حاول "مرتاض" تقديم اقتراب ألسني بنوي في كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية)، وهو بصدد دراسة الأمثال الشعبية من حيث المضمون، والحيز، والزمان، واللغة، والأسلوب[5]، وظهر اجتهاده الإجرائي في تحليله للمستويات اللغوية والأسلوبية؛ ومدى توفرها على مقومات اللغة الفنية، كما قدّم في كتابه (في الأمثال الزراعية) دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبياً جزائرياً، من حيث البنية، والدلالات الزمنية، والصوتية[6].

ويمكن اعتبار هذه الدراسات من الإرهاصات الأولى لاستثمار المقولات البنوية الغربية في الخطاب النقدي الجزائري، مع تركيز واضح في الاشتغال على متون مجهولة المؤلف؛ كالألغاز، والأمثال؛ للتخلص من أي تأثير محتمل لمرجعية المؤلف في النص؛ أي هناك تهميش مقصود لها، وهذا ما قام عليه التفكير البنوي في النقد الغربي.

في ضوء هذه المقاربات كان "مرتاض" منظرا وإجرائيا في الآن ذاته، وجميل أن يحفل تجربه النقدي بهاتين الممارستين، وما تؤديانه من دور فاعل في اكتمال المشهد النقدي، ووفق التصور ذاته قارب "مرتاض" (الميثولوجيا عند العرب)، دارسا مجموعة من الأساطير، والمعتقدات العربية[7]، ولا يكاد يظهر منجزه البنوي إلا في تحليله للتشكيلات اللغوية، في حين نجده يفصل أحيانا بين

---

[1]- بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر – دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2008، ص 41.

[2]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص 55.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، مصدر سابق، ص 177- 178.

[4]- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع السابق، ص 51.

[5]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، مصدر سابق، ص 175- 176.

[6]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية (دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبياً جزائرياً)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1987، ص 211.

[7]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر - تونس، (د.ط)، 1989، ص 135.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

شكل النص، ومضمونه، خاصة في مساءلة الموروث الشعبي، وهذا ما ترفضه البنوية الشكلية جملة وتفصيلا، ذلك أن النص ظاهرة شكلية استقلت تماما عن أي مضمون، وأنه متميز ببروز شكله.

وكان من تبعات هذا الفصل تخليه عن وصفية المقاربة الشكلية، في مقابل معيارية المقاربة السياقية على مستوى الإجراء، وكل هذه الهنات لا تعكس قصورا في تمثله الخطاب النقدي البنوي بمفاهيمه، وإجراءاته، بقدر ما تعكس قصورا في الرؤية النسقية في انفصالها الصارخ عن السياق، الأمر الذي جعلها عاجزة عن اقتحام عوالم النص، لذا ألفيناه يوظف ثنائية (النسق – السياق) في نقده؛ خضوعا لسلطة النص، لا لسلطة المنهج.

ووفق هذا التصور قارب (القصة الجزائرية المعاصرة)، من حيث المضمون، والشخصية، والحيز، والمعجم الفني[1]، و«تبرز فعالية المناهج الألسنية الجديدة في القسمين الثاني، والثالث؛ المتعلقين بدراسة الشخصية، والحيز، والمعجم الفني، إلاّ أنه يعود ليناهض جوهر هذه المناهج – من جهة ثانية - حيث يعرض لبعض "الهنات الألسنية" لدى بعض الكتاب، بما ينافي وصفية المناهج النصية»[2]، وهكذا يغيب الإجراء البنوي إلا في حدود رصد الوحدات الألسنية في ضوء المعطيات اللغوية.

كما التزم حدود النص التزاما بنويا في دراسته (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟)[3]، مخصصا أحد أقسامها لمعالجة تقنيات النص الأدبي، ومسائل تتصل بالتحليل النصي، مستعيرا معظم تصوراته النظرية من جهود كبار أعلام البنوية الغربية، مؤكدا جملة من المرتكزات الإيديولوجية التي لابد منها في المعالجة النقدية؛ كاستحالة تقنين هذه الأخيرة؛ فاعتماد الرؤية المنهجية ذاتها من قبل أكثر من دارس لا يؤدي بالضرورة إلى النتائج ذاتها، وهذا ما يثير إشكالا في التلقي، والتأويل، ذلك أن الممارسات القرائية في محاورتها النص تعكس تفاوتا في الرؤية، خاصة في تعاملها مع المتخيل النصي، وقد يتسع المعطى النصي لأكثر من طرح نقدي لما يحمله من زخم فكري، يفتح آفاق واسعة للمكاشفة، ويجعل الناقد أمام خيارات عديدة، تضطره إلى انتقاء زاوية معينة يلج النص في ضوئها.

وفي دراسته نصا لـ "أبي حيان التوحيدي" أظهر التزاما بنويا واضحا، مطعما بمقترحات النقد المعاصر، في تعامله مع البنى النصية[4]، وفي تشريحه لها إلى بنى إفرادية (الأسماء، والأفعال)، وبنى تركيبية (الجمل)، معتمدا تقنية الإحصاء؛ وفي دراسته تمظهرات الزمن؛ ترفع عن الزمن النحوي، وتجاوزه إلى استنتاج دلالات زمنية أعم، في ضوء الأسماء الدالة عليه، والواصفة لأحواله.

وإذا كانت الدراسات البنوية قد حصرت تجليات الزمن في النصوص السردية، مركزة على تحليل ماهية التداخل بين زمني القص والخطاب، فإن "مرتاض" قد استنتج حضورا زمنيا حتى في النصوص الشعرية، وهو ما أطلق عليه مصطلح "الزمن الشعري"، وبالمثل انفرد في تحديده لملامح الفضاء بإطلاقه مصطلح "الحيز"، ثم انتقل إلى دراسة التراكيب الصوتية من حيث انتظام وحداتها، وتحديد سماتها الأسلوبية من منظور جمالي.

وجاز لنا إطلاق هوية المنهج البنوي على هذا الاقتراب؛ بالنظر إلى ما اشتمل عليه من تحليل، ووصف، وإحصاء، إلا أن هذا الأخير حمل الناقد على اقتطاع البنى الإفرادية من نسقها اللغوي في النص، وإدراجها ضمن جداول، مما أفقدها دلالاتها المكتسبة من النظم.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990، ص 239-240-241.

[2]- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 54.

[3]- وهي في الأصل عبارة عن مجموعة من المحاضرات، تفضل الأستاذ "عبد الملك مرتاض" بإلقائها في سياق تأطيره لطلبة الماجستير خلال السنة الجامعية (1980 – 1981).

[4]- ينظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، مصدر سابق، ص 5.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هكذا صاغ "مرتاض" خطابا نقديا خاصا في محتواه؛ لتمثله منجزات النقد الغربي؛ عند "رولان بارت"، و"جان كوهين"، وغيرهما، وما جادت به قرائح العرب في النقد الأدبي قديمه، وحديثه، متعمدا تكريس اللقاء بين الحداثة، والتراث في تجربه النقدي؛ حيث يحيلنا في دراسته نص "أبي حيان" على إمكانية مقاربة نص تراثي بمنظور حداثي؛ دلالة على أن أدبية النص تتخطى حدود المرحلية، واستجابة لهذا المطلب باشر مقاربة البنى النصية «معززا بثقافة ألسنية معتبرة، طارحا جملة من الأسئلة التي غالبا ما تنصبّ حول "المتغيرات الأسلوبية" في النص»[1].

إن البنيوية كمعطى منهجي يحكمه التعدد في التصور، فهناك البنوية الشكلية، والبنوية التكوينية التي فرضت حضورها ضمن النسق المعرفي الذي أسس للبنوية باعتبارها حقلا نقديا، لكن ما الذي جعل "مرتاض" يُعنى أكثر بالبنوية الشكلية؟.

أبدى "مرتاض"موقفه من هذه الإشكالية، وهو بصدد دراسة نص روائي لـ "نجيب محفوظ"، حيث قال: «وعلى الرغم من أن الرواية الواقعية - وهو أمر ينطبق إلى حد بعيد على نص "زقاق المدق" - يلائمها منهج البنوية التكوينية، إلا أننا نرى أن هذا المنهج المهجن لا يبرح، لدى التطبيق غير دقيق المعالم، وأحسبه غير قادر على استيعاب كل جماليات النص، وبناه؛ حيث أنه إذا جنح للبنوية تتنازعه الاجتماعية، وإذا انزلق إلى الاجتماعية تنازعته البنوية، فيضيع بينهما ضياعا بعيدا»[2].

وهذا القصور الذي تحمله البنوية التكوينية يكمن في الممارسة الإجرائية، ذلك أن الطرح الاجتماعي خاص جدا بالنسبة للتصور البنوي، فالأول مقتطع من مقولة السياق، والثاني مقتطع من مقولة النسق، وخصوصية كل منهما تجعل التنازع بينهما أمرا واردا، حتى وإن غاب على مستوى التنظير، لا شك سيظهر على مستوى التطبيق، ورؤية نقدية بهذا الارتباك تحتاج إلى إعادة النظر في تشكيل حيثياتها، قبل اعتمادها في حوار مع النص.

لذا عدل الناقد عن تبني البنوية التكوينية خيارا منهجيا؛ ولأنه لا بد لأي مقاربة نصية من استحضار مرجعية قرائية محددة مصطلحا، ومنهجا، وضّح "مرتاض" خياره البديل قائلا: «وإذن، فإنا عدلنا عن البنوية التكوينية، وآثرنا بنوية مطعّمة بتيارات حداثية أخرى، خصوصا السيميولوجيا التي أفدنا منها لدى تحليل ملامح الشخصيات، ولدى تحليل خصائص الخطاب السردي؛ الذي لم نستنكف من الإفادة أيضا من بعض الأدوات اللسانياتية؛ للكشف عن مميزات السطح فيه، على حين أن المنظور البنوي الخالص ظاهرنا على الكشف عن البنى العميقة والفنية المتحكمة في هذا الخطاب السردي»[3].

وهنا يظهر أثر التجاوز، والترفع عن التوظيف الجاهز في تجربته النقدية؛ ذلك أنه طعّم البنوية بتيارات حداثية من جنسها، منحتها هامشا كافيا للتحليل، مع تحري أسباب الانسجام، والتوافق بين النص، وما يستحضره من قراءات تعنى أساسا بمساءلة جمالياته.

إن إيمان "مرتاض" بسلطة النص لا حدود له، وفي سبيله تجاوزت مقارباته الرؤية المنهجية الواحدة؛ لاستيعاب أكبر قدر ممكن من هذه السلطة؛ في سبيل تقديم نص نقدي يكون في مستوى النص الأدبي الذي يكاشفه؛ وهذا التنوع في الطرح راح يعكس نسقا معينا في تفكيره النقدي، ولا أدل على ذلك من قوله: «كما أن النص الحداثي الذي قد يقوم على آخر تقليعة تقنية في الكتابة، لا يشفع له ذلك وحده في دراسة تنهض من حوله غير ذات مسعى حداثي، ولا متخذة أدوات ملائمة لها، من حيث تقنياتها، وتشكيلاتها، وتوتراتها، فتظل نصا مغلقا، وحقلا بورا»[4].

---

[1]- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 59-60.

[2]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 18.

[3]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، مصدر سابق، ص 18.

[4]- المصدر نفسه، ص 20.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فالنص عالم استقل بذاته، والقراءة التي تشتغل عليه تحدث فارقا بأن ترتفع به، أو العكس، تبعا لتصورها الخاص، وما قد ينفتح عليه هذا النص من آفاق للتحليل والتأويل، لذا حاول "مرتاض" في تجريبه النقدي التخلص من سلطة الواقع بمرجعياتها المختلفة، التي غالبا ما خضعت لها الذهنية العربية في تلقيها الخطاب الأدبي.

وخلاصة القول أن الخطاب البنوي عند "عبد الملك مرتاض" قد عرف منعرجات منهجية عديدة، عكست تمكنا في محاورة جماليات النص، وفي حدود ما تطرقنا إليه من نماذج يمكن اعتبار هذا المنجز خطابا للمفارقات؛ حيث نسجل حضورا للثنائيات: السياق والنسق، الأصيل والدخيل، اللانسونية والألسنية، الحداثة والتراث، التمثل والتجاوز، وبذلك منح تجريبه روحا مختلفة ترفّعت به عن المنهج إلى اللامنهج؛ بعد أن اصطدم بمحدودية الطاقات القرائية للمناهج النقدية مستقلة عن بعضها البعض، في حين يملك النص الحق كله في فرض الرؤية التي تقاربه، ولا عيب في اشتمالها على أكثر من طرح منهجي، متى وجدت مبررا لذلك، ذلك أن النص ليس معطا واحدا على المستويين اللغوي، والإيديولوجي، الأمر الذي يفرض في محاورته أن تتم وفق أكثر من تصور.

وفي هذا الطرح النقدي أظهر "مرتاض" جرأة في التعامل مع النص الأدبي، والتفاعل مع القضايا التي يثيرها، فلم يكن بنويا، ولا أسلوبيا بالمفهوم الخالص لهذين المنهجين، بل كان أصيلا، ومتحررا في تحديد خياراته المنهجية على اختلاف روافدها، ذلك أن امتلاك منهج ما يعد أمرا رائعا، لكن الأروع منه الترفع عنه متى اقتضت الضرورة النصية ذلك، وتخطي مزلق الآلية في التوظيف المنهجي؛ ليكون في مستوى المعطى الأدبي، وهذا ما مارسه مستثمرا ثقافته النقدية، بما في ذلك المرجعيات الأجنبية التي استعارها من الحداثة النقدية الغربية.

2. التجريب البنوي التكويني:

ومن المنجزات النقدية الجزائرية التي اتخذت مسارا بنويا تجربة الأستاذ "عبد الحميد بورايو" في كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة - دراسة ميدانية" الصادر سنة 1986؛ الذي ظهر كتكملة لمحاولة سابقة، نشرها في وقت مبكر من حياته النقدية، حاملة عنوان "قراءة أولى في الأجساد المحمومة"، وقد اقتصرت على دراسة البنية السردية لـ "الأجساد المحمومة" لـ "إسماعيل غموقات"، دون تحليل لعلاقة هذه البنية بالبناء الاجتماعي الذي أنتجها، وتعتبر دراسته للقصص الشعبي في منطقة بسكرة أول تجربة بنيوية تكوينية ذات طابع إجرائي في الخطاب النقدي الجزائري[1].

أما دراسته التي حملت عنوان "منطق السرد - دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، فجعلته بحق رائدا للبنوية التكوينية في الجزائر؛ حيث عمد إلى المزج بين مقولات النقد الاجتماعي، والنقد البنوي، وفي ضوء ذلك راح يحلل أفعال الشخوص، وردودها، وتجلى له أن تصرفاتهم «بقدر ما هي صادرة عن ذواتهم، وعقدهم النفسية، وانشغالاتهم، بقدر ما هي مرتبطة بتشعبات المرحلة التاريخية التي يعيشها المجتمع الجزائري، وبكلية حياته العامة، إننا لا نكون مغالين إذا ما قلنا أن الرواية تمثل لوحة كاملة عن التطور الذي وصل إليه الوعي الوطني، وعن نوعيته، والإشكاليات التي يطرحها هذا الوعي»[2].

لكن هل استطاعت تجربة "بورايو" النقدية تمثل التوجه البنوي التكويني بطرحه دلالة وتأويلا، واصطلاحا ومنهجا؟، وهل وجد الناقد في هذه الرؤية المنهجية الأداة الإجرائية المناسبة التي من شأنها أن تتحدى سلطة النص، وتستنطق محمولاته السياقية، والنسقية على اختلافها؟.

أ. قراءة في الممارسة المصطلحية:

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص 123.

[2] - عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 96.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أقدم "بورايو"على خطوة نقدية جريئة للغاية؛ لأن البنوية كانت في تلك الفترة في بداياتها الأولى في الوطن العربي فما بالك في الجزائر، ولهذا السبب تحديدا كانت قضية المصطلح تفرض ذاتها بشدة عليه، لكنه حاول تجاوزها اعتمادا على الدراسات النقدية السابقة في هذا المجال، بالرغم من قلتها، مراعيا في ذلك طبيعة المصطلح، وسياقه، وطاقة استيعابه لتصورات جديدة.

ومن المصطلحات التي وظّفها في ممارسته البنوية التكوينية الإجرائية، في دراسة "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" تحديدا؛ مصطلحي الفهم (Compréhension)، والشرح (Explication)؛ حيث يحكمهما التكامل، فلا غنى لأحدهما عن الآخر؛ إذ «يضطلع الأول بالبنية الصغرى (البنية النصية)؛ أي الدراسة البنيوية للنص، بينما يتجاوز الثاني ذلك؛ إذ يضع هذه البنية الصغرى في إطار بنية أكبر؛ هي البنية الاجتماعية المحيطة بالنص»[1].

فالفهم يختص ببنية النص منها وإليها، أما الشرح فيضع هذه البنية ضمن بنية أكبر؛ تتمثل في البنية الاجتماعية، والفهم وحده قاصر، لذا فهو يحتاج إلى الشرح؛ لأن دراسة النص في حد ذاته مهمة، لكنها تكتسب أهمية أكبر، إذا لم يتجاهل الناقد السياق الخاص بالنص، أثناء تحليله له[2]، ويقول "بورايو" موظفا مصطلح الفهم، وهو بصدد الشرح: «إننا نرى عن طريق هذا الأسلوب من الفهم، بأن القصة ما هي إلا مظهرا للعلاقات الموجودة على مستوى القيم الجماعية، فالقصة ما هي إلا شكل، يمثل مظهرا لشيء آخر، من بين أشكال أخرى ممكنة»[3]؛ فالفهم البنوي للنص لا يتأتى إلا بشرح اجتماعي لبنية أكبر، مقارنة ببنية هذا الفهم، أما النص فيقع موقع الوسطية بين مرجعه الاجتماعي، وشكله البنوي.

إضافة إلى توظيفه بعض المصطلحات التي أقرّها الفرنسي، الروماني الأصل "لوسيان جولدمان"؛ كالبنية الأكبر، ورؤية العالم، وذلك في قوله: «ونعني بشرح النص، إدماج بنيته الدالة في بنية أكبر منها، تُلقي الضوء على كيفية تولّد هذه البنية الدالة، ويُعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي، متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل، عن طريق البحث عن أبنية مشابهة، تتواجد في وعي جمهور القص، بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية، التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه؛ لأن رواية "غزوة الخندق"؛ باعتبارها عملا أدبيا ذا طابع ثقافي، تقدم كيانا متماسكا يعكس رؤية للعالم، منبثقة من الجماعة الشعبية التي أبدعت هذا الأثر الأدبي»[4].

وهذا ما ذهب إليه "جولدمان" مؤكدا أن الناس باعتبارهم كائنات اجتماعية، فإنهم يلتزمون تقسيمات عقلية قبلية، تكوّن رؤية ما للعالم لديهم، لم يكن لهم دور في إيجادها هذا من جهة، وهذه الرؤية للعالم تحكمها الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد من جهة أخرى[5]؛ فأفراد الجماعة الإنسانية الواحدة تربطهم أفكار، وتطلعات، ومشاعر مشتركة، تميزهم عن الجماعات الأخرى.

ورؤية العالم ليست من إبداع الكاتب، بل تتجاوزه إلى أبعد من ذلك، وهذا الكاتب هو في سعي دائم إلى مقاربتها إبداعيا في سبيل تمثلها، في أدق صورة ممكنة، حتى وإن لم يع ذلك[6]، «وهكذا يصير النص – في هذا التصور المنهجي الجديد – تعبيرا عن "رؤية العالم" (Vision du monde) التي هي ليست وقائع فردية، إنما هي أحداث اجتماعية ترفد رؤى الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحب النص»[7].

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص 146.

[2]- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص 121.

[3]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 148

[4]- المرجع نفسه، ص 197.

[5]- ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص 133.

[6]- ينظر: سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 78.

[7]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص 147.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وإذا ما أردنا تحديد موقع الإبداع من منظور هذه الرؤية، فإن «أي بنية ثقافية، أو أدبية لا بد من أن تتخذ لها موقعا في بنية اجتماعية، وثقافية سائدة، ومن خلال هذا الموقع تنهض هذه البنية بدورها الوظيفي، أما وظيفة البنية الأدبية فتتلخص عنده في تقديم رؤية الكاتب، أو الأديب للحياة»[1].

كما استعار من "غريماس" مصطلح "الاختبار"، «وهو مبدأ ثابت في الحكاية الشعبية، التي تقوم أساسا على الربط بين تطور الحدث، والطاقة السحرية الكامنة، المحيطة بالبطل»[2]، وإذا كان "غريماس" قد طرح ثلاثة أنواع من الاختبار؛ هي الاختبار التمهيدي (Epreuve qualifiante) الذي يكسب البطل الكفاءة، والمقدرة، والاختبار الرئيسي (Epreuve principale)؛ الذي يشتد الصراع في مستواه، ويبلغ درجة الحسم، والاختبار الإضافي (Epreuve glorifiante)؛ الذي يحدد البطل الحقيقي؛ فتتم مكافأته على إنجازاته، فإن "بورايو" لم يتقيد بهذا التصنيف، بل أضاف اختبارات أخرى فرضتها الضرورة النصية؛ متمثلة في: اختبار تمهيدي فاشل، واختبار إيجابي أول، واختبار رئيسي إيجابي، واختبار إضافي سلبي، واختبار إضافي إيجابي[3].

أما في خطابه النقدي "منطق السرد"، فنجد "بورايو" يركز أكثر على توظيف مصطلحات النقد الاجتماعي؛ مثل: "البورجوازية الصغيرة"، و"الفكر البورجوازي"، و"الطبقة الكادحة"، في مقابل اشتغال بسيط على مصطلحات النقد البنوي[4].

يتجلى في هذه الممارسة المصطلحية انفتاح الناقد على المنظومة المصطلحية الغربية؛ حيث نجده يُعنى بتحديد الحقل الدلالي للمصطلح النقدي بالعودة إلى أصوله، على سبيل التخريج النظري، ثم يعمد إلى عملية إسقاط لابد منها في الممارسة الإجرائية، دون التقيد بالتوظيف المصطلحي الجاهز؛ حيث نلفيه يقدم اقتراحات، وإضافات وهو بصدد مساءلة بنوية تكوينية لنصوص جزائرية.

ب. قراءة في الممارسة المنهجية:

يكتفي "بورايو" في تعامله مع النص بالتصريح بأنه قد اتجه وجهة بنوية في الإجراء، دون أن يحدد طبيعة هذا الاتجاه الذي تبناه أهو تكويني، أم شكلي؟، لكن خلال تحليله النصي تتجلى بوضوح ملامح البنوية التكوينية، وقد برّر هذا الاختيار بأنه قد وجد فيه فضاء أرحب للتعامل مع النص بقدر من الحرية، ما كانت لتتسنى له في إطار البنوية الشكلية، وفي تعليقه على هذه الأداة الإجرائية، قال: «برهن تطبيق المنهج البنيوي في دراسة نماذج النصوص، عن جدواه في فهم هذه النصوص، مما يجعله مؤهلا؛ لأن يلعب دورا في تجديد فهم تراثنا القصصي، وإعادة تقييم أشكاله التعبيرية، كما أنه مؤهل لأن يوجد قاعدة لإقامة تصنيف موحد للتراث القصصي الشعبي العربي، يعتمد الملامح البنيوية أساسا للتمييز بين الأنماط القصصية»[5].

و"البنوية التكوينية" فرع من فروع المنهج البنوي؛ ظهرت استجابة لمساعي بعض المفكرين، والنقاد الماركسيين؛ لوضع طرح بنوي يجمع بين الصياغة الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي، وهذا التوجه يهدف أساسا إلى ربط النص بسياقه الاجتماعي؛ من مدخل تأكيد العلاقة بين البعدين الداخلي، والخارجي للنص.

---

[1]- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 104.

[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص 126.

[3]- ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 205.

[4]- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 114.

[5]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 259.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كما يراعي هذا التصور حيثيات النص من تاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي، والأنثروبولوجيا، وكأن التوجه البنوي التكويني أتى كرد على التوجه الشكلاني الخالص، بهدف المراجعة التي تتطلع إلى التركيز على خصوصيات الأنساق النصية دون عزلها عن علائقها بالمجتمع، والتاريخ[1].

ومن أكثر المفكرين الغربيين إسهاما في هذا الحقل؛ "لوسيان جولدمان" المتأثر بأطروحات المفكر، والناقد المجري "جورج لوكاتش" الذي لولا أفكاره الماركسية لما ظهرت البنوية التكوينية على النحو الذي ظهرت عليه، إضافة إلى عالم النفس السويسري "جان بياجيه" الذي استعار منه مصطلح البنوية التكوينية[2].

أما عن خطوات التحليل في هذا المنهج؛ فتشمل تحديد البنية الدالة للنص (رؤية نسقية)، وتفسير النص بوضعه في إطار البنية الاجتماعية (رؤية سياقية)[3]، وقد راعى "بورايو" هاتين الخطوتين في دراسته للنصوص؛ حيث كاشف البنية التركيبية للنموذج موضوع الدراسة أولا، ثم حدد طبيعة الصلة بين هذه البنية، والبنية الأصل التي تولدت عنها؛ أي البنية الاجتماعية.

وقد استهل "بورايو" خطابه بمقدمة منهجية وضحت لنا طريقة العمل المعتمدة، والمنهج المتبع، وأسباب تبنيه له دون سواه، والتقنيات التي وظفها في تحصيله المادة - موضوع الاشتغال - متمثلة في الملاحظة المباشرة؛ حيث عاش فترة من الزمن مع أفراد المنطقة، وحضر العديد من تجمعاتهم الشعبية، كما عمد إلى محاورتهم، وطرح بعض الأسئلة عليهم، ثم قام بترتيب المادة، وانتقاء المعلومات المرتبطة بالرواية القصصية مباشرة، من أجل توظيفها في تحليل النصوص، وكان طموحه أن ينقل لنا صورة أمينة، وصادقة عن بيئة القصص الشعبي؛ استجابة لمطلب معاينة المادة في بيئتها معاينة دقيقة، قبل مساءلتها تنظرا، وتطبيقا.

إضافة إلى اهتمامه بالعلاقات التي تربط التراث المنطوق بالتراث المكتوب، وقد استنبطها خلال تتبعه الجذور التاريخية للقصص الشعبي؛ الذي تم تدوينه في مرحلة معينة، ثم تداوله من قبل الناس مشافهة، مشيرا إلى أهم التغيرات الطارئة عليه، كما تطرق إلى الدراسات السابقة التي اهتمت بالتراث الشعبي خصوصا الفرنسية منها، الهادفة إلى التعرف على سكان المنطقة، وتحدث عن الرواة مؤكدا ضرورة تمتعهم بموهبة الصياغة الفنية، والإلقاء المتميز، والتركيب اللغوي المحكم للنمط القصصي، وفي سياق ذلك يقول: «والرواة في رحلتهم مع الرواية يتفاوتون فيما بينهم؛ فيما يخص اتساع حصيلتهم من التراث القصصي، ومواهبهم الفيزيولوجية التي تتعلق بالهيئة، والصوت، وملامح الوجه، وسيطرتهم على أدواتهم الفنية في عملية القص، وقدرة ذاكرتهم، وقدرتهم، وجرأتهم على الخلق، والإبداع، والتجديد»[4].

وتمكن من تسجيل هذا التفاوت بين الرواة عن طريق الملاحظة المباشرة، كما نبّه على مسألة في غاية الأهمية؛ متمثلة في استجابة الناس للقص، فالجمهور لا يكتفي بالتلقي فقط، وإنما يشارك بفاعلية في عملية القص (سلطة القارئ)؛ لأنه يختار الراوي الذي يريد الاستماع إليه، كما يقترح نوع القصة، وعادة ما يخضع الراوي لميول الجمهور ورغباته، وقد يمل هذا الأخير، ويصيبه التعب، فيحاول الراوي تحفيزه، وبعث النشاط فيه من جديد[5].

كما تحدث "بورايو" عن وظيفة القص في بعديها الاجتماعي، والثقافي، فالقص يصور الواقع بقيمه، وعلاقاته، ويعكس أخلاقيات الجماعة، وتاريخ المنطقة، ويخدم الهدفين التعليمي، والترفيهي[6]، وتتداخل هذه الوظائف أحيانا؛ فتقوم بها القصة

---

[1]- ينظر: بسام قطوس، مرجع سابق، ص 133.

[2]- ينظر: سعد البازعي، ميجان الرويلي، مرجع سابق، ص 76.

[3]- ينظر: حبيب مونسي، مرجع سابق، ص 198.

[4]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 35.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص 49.

[6]- ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 53 – 54.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الواحدة، ومراعاة لهذا الطرح قام بتتبع المجتمع الشعبي في منطقة بسكرة بدراسة تاريخية، واجتماعية؛ من حيث الزمان، والمكان؛ فتناول التحديد الجغرافي للمنطقة، وعاين طبيعة السكان، ونشاطهم الاقتصادي؛ المتمثل في الزراعة، والرعي، كما تحدث عن السكان الأوائل، في تقصيه التاريخي للمعتقدات، والطقوس، ونظام الحكم، والمذهب الديني، والطرق الصوفية (القادرية، والرحمانية)، واللهجات.

كما درس بنية المجتمع الشعبي؛ من حيث أصل السكان؛ فهم بدو رحل يحكمهم نظام العروش، وأهم ما يميزهم تلك التجمعات الشعبية، أين يلقي الرواة حكاياتهم، وقصصهم الشعبية التي تمثل رافدا من روافد ثقافة المنطقة، وهذه التجمعات غالبا ما تحتضنها الأسواق الشعبية، أو كما يسميها البعض بأسواق المداحين، ومنها استقى "بورايو" مادته، إضافة إلى القصص الدينية التي تروى في المساجد، وقصص المقاهي، والدكاكين[1].

أما عن المعتقدات الشعبية فكانت تتمظهر أساسا عبر سلوكات الأفراد، مترجمة فلسفتهم للحياة، وتصوراتهم عما وراء الطبيعة، وخلفيتهم الأساسية في ذلك هي الدين الإسلامي، بالرغم من وجود العديد من الخرافات، والبدع؛ كالاعتقاد بالأولياء، والسحر، والشعوذة، والعفاريت، والغيلان، وقدسية الأحلام[2].

وعرض "بورايو" في الفصل الثاني أنماط القصص الشعبي في منطقة بسكرة، وفق تصنيف يراعي العناصر الثابتة في الأشكال القصصية، مما سهل عليه وصفها، وفهمها، واستنتاج السمات الخاصة بكل صنف، مركزا على مكونات الشكل، ثم المحتوى في علاقته بالشكل، ثم انتقل إلى رصد المسار التطوري الذي سمح له بالتمييز بين هذه الأنماط، ثم البحث عن طبيعة العلاقات بين النمط القصصي وبيئته، محددا الوظيفة التي يؤديها الطرف الأول بالنسبة للثاني، ودراسة النصوص من الخارج؛ تمهيدا لدراستها من الداخل.

واعتمادا على هذا التصنيف ميّز بين الأنواع القصصية؛ خاصة قصص البطولة، والحكايات الشعبية، والحكايات الخرافية، وهي على حد تعبيره «تتمايز فيما بينها في أصولها، ومسار تطورها، والظروف الحضارية التي ساعدت على انتشارها، وفي كون كل منها يشغل جانبا معينا من الاهتمامات الروحية الشعبية، وتختلف في عناصرها الفنية، وفي أسلوب تعاملها مع العالم المعلوم من جهة، والعالم المجهول من جهة أخرى، وكذلك في بناء شخوصها، وأحداثها، ومختلف مظاهر شكلها الفني»[3].

ويصنف قصص البطولة إلى قصص الأولياء، وقصص البطولة البدوية التي تتناول رحلة "بني هلال" إلى شمال إفريقيا، ويركز أكثر على المغازي؛ كنص شعبي في بعديه التاريخي، والاجتماعي، خاصة ما تناول منها وقائع الفتوحات الإسلامية، وبطولات الفاتحين بسبب المكانة التي تحتلها في الوسط الشعبي البسكري؛ حيث احترف الرواة في نظمها؛ نظرا للوظيفة التي كانت تؤديها زمن الاحتلال الفرنسي؛ يقول عنها: «مع بدايات الغزو الفرنسي للجزائر، وهي مرحلة لها ملامحها الاجتماعية، والسياسية الخاصة، وفي هذه المرحلة تطورت المغازي في شكلها الفني، وفي أسلوب روايتها، وفي وظيفتها»[4]؛ متمثلة في توعية الناس، لذا فعنايته بالمغازي كانت على أساس العلاقة القوية التي تربط هذه المادة القصصية بالخلفية الاجتماعية التي أنتجتها، متجاوزا فلسفة عزل الأثر الأدبي عن سياقه.

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 67.

[4]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 73.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أما عن الحكاية الشعبية فيحدد طبيعتها على أنها شكل قصصي مادته الواقعين النفسي، والاجتماعي، وهي تتفرع إلى عدة أنواع؛ منها الحكايات الواقعية، وحكايات الحيوان، والحكايات الهزلية، والألغاز، أما الحكاية الخرافية، أو المحاجية - كما تسمى في منطقة بسكرة - فهي تمتاز أساسا بأحداثها العجيبة.

وبالنسبة للمساحة التي خصصها الناقد للممارسة الإجرائية؛ «ولأن الدراسة ميدانية أساسا، فقد كان طبيعيا ألا تستبد البنيوية إلا بفصل واحد من بين فصولها الثلاثة، فيما كان الفصلان الأول، والثاني، فضلا عن مدخل؛ بعنوان (المجتمع الشعبي في منطقة بسكرة) وقفا على القصص الشعبي من جوانبه النظرية، والوظيفية، والسياقية (تاريخيا، واجتماعيا)، وليس ذلك بالغريب في دراسة بنيوية تكوينية، فقد عهدنا ذلك عند "جوليا كريستيفا"؛ (وهي من أساطين هذا المنهج) التي رأيناها في إحدى كتبها تدرس أشعار "لوتريامون"، و"مالارمي" فلا تحظى الدراسة النصية عندها إلا بأصغر فصل من الفصول الثلاثة للكتاب، في حين تجعل أول فصل نظريا، وآخره خاصا بوضع النص داخل البنية الاقتصادية، والاجتماعية، ولا تكتفي بذلك بل تذيل الكتاب بجدول تاريخي شامل يجمل حياة الشاعرين، متناظرة مع الأحداث السياسية، والتاريخية، والاكتشافات العلمية، والوضعية الاجتماعية المحيطة بهما»[1].

وقد أفرد "بورايو" للإجراء قسما من منجزه النقدي، عنونه بـ "البنية القصصية - دراسة بنيوية لنماذج من النصوص"، وقد استهله بتمهيد وضّح فيه بعض المسائل المتعلقة بالتطبيق؛ حيث قال: «ننطلق في تصدينا لدراسة نصوص القصص - موضوع البحث - من المفهوم الذي يرى في النشاط الفني تحققا لإمكانيات كامنة؛ تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير ... وسيكون هدفنا الكشف عن الهيكل البنائي للقصص، وبتعبير آخر البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال القصص؛ موضوع الدراسة التي سبق تحديد الظروف التي تحيا فيها»[2].

ويحيلنا على مسألة لابد منها في الممارسة الإجرائية بالقول: «ويحسن بنا قبل أن نشرع في تحليل النص أن نضع نصب أعيننا أن جميع المستويات التي سنراعيها في تحليلنا للنص متداخلة؛ بحيث لا يمكن أن تنفصم عن بعضها بعضا، وإنما يأتي فصلها كإجراء مؤقت؛ يساعدنا على تشريح العمل القصصي، مع مراعاة وجهة النظر القائلة بأن جميع العناصر المباشرة، القابلة للملاحظة في العمل الأدبي تعدّ مظهرا للبنية مجردة، مستترة؛ يتم التوصل إليها من خلال العمليات التحليلية العقلية التي تبحث عن النظام المثال فيها»[3].

أما عن المرجعيات النقدية الغربية التي تبناها "بورايو" في دراسته القصص الشعبي، فقد أفاد «إفادة واضحة من الطروحات المنهجية، والمصطلحية التي قدمها "رولان بارت"، و"كلود بريمون"، و"جوليان غريماس"، و"تزفيتان تودوروف"، و"كلود ليفي ستروس" مع غياب مفاجئ لمراجع "لوسيان غولدمان"، ولكن مرجعيته الأساسية يستمدها من منهج الشكلاني الروسي الشهير "فلاديمير بروب" الذي قدّم في نهاية العشرينيات من هذا القرن منهجا جديدا؛ لتحليل مورفولوجية الحكاية الشعبية، انتهى فيه إلى نظرية "المثال الوظائفي" التي استطاعت أن تحدد (31) وظيفة قارة، مستمدة من حوالي (100) حكاية شعبية روسية، حللها "بروب"، ولكنها لا تنطبق على عامة الحكايات الشعبية، وقد لا تظهر كاملة في الحكاية الواحدة، ولكنها لا تتجاوز هذا العدد من جهة، وتخضع لنظام تعاقبه خضوعا شبه مطرد من جهة أخرى»[4].

---

[1]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص 124.

[2]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 137.

[3]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 140.

[4]- يوسف وغلسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص 125.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وقد اختار "بورايو" للاشتغال الإجرائي قصة البطولة "غزوة الخندق"، والحكاية الخرافية "ولد المحقورة"، والحكاية الشعبية "الإخوة الثلاثة"، معتمدا في دراسته لها تقنيتي التحليل، والتركيب؛ حيث قام بتقسيم هذه القصص إلى وحدات أساسية، ثم استقرأ العلاقات الممكنة فيما بينها عبر مختلف المستويات المورفولوجية، والدلالية، والتركيبية، مركزا على الوحدة الوظيفية التي يقابلها المثال الوظائفي في منهج "بروب" المرفولوجي؛ ويعني العناصر القارة، أو مجموع الوظائف الثابتة، والمتعاقبة التي تتضمنها الحكاية الشعبية؛ كما تدل هذه الوحدة التي اعتبرها "بورايو" أصلا لباقي الوحدات السردية، على الفعل في مرحلة القصد، أو أثناء تحقيقه، أو العدول عنه، أو عند الانتهاء منه، وهذه الوحدات الوظيفية تمثل الوحدات التركيبية للقصة، وتنتظم فيما بينها مشكلة ما يسميه بالمتتاليات، والراوي حر في تشكيلها عند تكوينه للوحدة الأكبر؛ أي المقطوعة التي تشتمل على مجموعة من المتتاليات، وكل مقطوعة تمثل بنية متكاملة، والوحدة الحقيقية للقصة في مستواها الدلالي.

وكل من الوحدات الوظيفية، والمتتاليات، والمقطوعات تخضع لجملة من العلاقات فيما بينها، وبين الكل الذي تنتمي إليه، وفي تقصيه لهذه العلاقات، ورصدها اتبع طريقتين؛ أولاهما تُعنى بدراسة الوحدات حسب حضورها في السياق، وتطور تشكيلها الوظيفي، عبر مستواها التركيبي الذي يعالج القصة بوصفها خطابا، وثانيهما تُعنى ببيان العلاقات المستترة ضمن السياق عبر مستواها الدلالي[1]؛ أما عن الفرق بين المستويين؛ فالأول يحاور علاقات التجاور بين عناصر النص، أما الثاني فيختص بما يستدعيه كل عنصر لعناصر أخرى غائبة عن النص.

ولم يُخضِع الناقد النص الحكائي لسلم "بروب" ذي الدرجات الإحدى والثلاثين، المرتبة ترتيبا مقدسا إخضاعا آليا؛ لأن هذا السلم لا يراعي الخصوصية البنوية، والاجتماعية للحكايات الشعبية غير الروسية، ويعدّ ذلك من المآخذ التي يمكن تسجيلها على المنهج المورفولوجي الروسي؛ وعدم سقوط "بورايو" في هذا المزلق؛ دلّ على أصالة منهجه، الذي أتاح له إمكانية التحديد الواعي للوظائف النصية؛ حيث جعل النص في مقدمة جميع الاعتبارات، بوصفه المصدر الأول للاستنتاج دون التعسف في إخضاعه لأي مرجعية منهجية.

وبعد تحديده الوظائف يحدد الأقسام السياقية الكبرى للنص؛ متمثلة في الاستهلال، والبداية، والمتن، والنهاية، والخاتمة، وقد ميّز بين هذه العناصر، خاصة ما تشابه منها؛ كالاستهلال والبداية، النهاية والخاتمة، فكل من الاستهلال، والخاتمة يُلحقهما الراوي بالقصة، دون أن تكون لهما علاقة مباشرة بها، وقام بتلخيص أحداث القصة في جمل قصيرة؛ بهدف تحديد وحداتها الوظيفية، ومكاشفة الدور الحيوي الذي تلعبه كل وحدة وظيفية؛ بالنظر إلى مواقف الشخوص التي تشترك في بناء الحدث الواحد.

أما الجزء المتبقي من الدراسة فقد اختص برصد وتحليل العلاقات الغائبة عن النص، وضبط قيمه الدلالية؛ من مدخل الشخوص، والأدوار؛ فالشخوص من وحدات الخطاب، أما الأدوار فمن وحدات الحكي، أو السرد القصصي، وهي تمثل البنية الكامنة في النص، ويتم استنتاجها انطلاقا منه؛ بقراءة في الدلالة الاجتماعية للبنيات القصصية؛ أي وضع البنية التركيبية بما تشتمل عليه من بناء زمني، وحيز مكاني، وكذلك الخلفيات الدالة على موقع الراوي، في إطارها الاجتماعي، وعلى غرار أغلب البنويين يقدم "بورايو" مادته النقدية في شكل معادلات رياضية، وجداول إحصائية؛ من شأنها أن توضح ما انتهى إليه من نتائج أحيانا، وقد تزيدها غموضا أحيانا أخرى.

وما يمكن استنتاجه مما تقدم أن التجريب البنوي في الخطاب النقدي الجزائري قد عرف في بداياته العديد من الاقتراحات، والإضافات المصطلحية التي راحت تتعدى الدلالة الموحدة في التداول، والاستعمال إلى تصورات منهجية متعددة، ويمكن تفسير هذه الظاهرة بذلك النزوع الجامح نحو الرؤية المنهجية المركبة؛حيث تتعدد مستوياتها، ومقولاتها؛ خضوعا لسلطة النص، وتبعا

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 138.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لذلك تعددت المصطلحات، وتنوعت المفاهيم، فمصطلح "البنية" كما سبقت الإشارة إليه نجده يأخذ دلالة مختلفة بانتقاله من النسق الشكلاني إلى النسق التكويني، بالرغم من انتماء النسقين إلى الحقل ذاته؛ ألا وهو البنوية.

وإذا كان الناقد الجزائري قد عمد إلى تلقي منظومة من المصطلحات النقدية الأجنبية، فإن هذا التلقي، وإن افتقر إلى مكسب التمثل الجيد أحيانا، فإنه قد ساهم إلى حد ما في إحداث جملة من التحولات على مستوى هذه المنظومة، ليجد هذا الناقد نفسه في مواجهة تصورات وافدة، لابد من البحث فيها عن مقابل في موروثه النقدي الذي يكاد ينسلخ عنه، غير أن هوسه الدائم بسؤال الحداثة النقدية غالبا ما كان يحول دون ذلك.

وفي الطرح المنهجي نسجل في ضوء التجريب الجزائري الذي تفضل به كل من "عبد الملك مرتاض" و"عبد الحميد بورايو" تصورا نقديا يتحرى الشمول في المقاربة النقدية، والانفتاح على مقولات الحداثة النقدية الغربية؛ ولم يقتصر أمر هذا الانفتاح على المعالجة المنهجية فحسب، بل تعداها إلى الممارسة المصطلحية، دلالة على ترفع الذهنية النقدية الجزائرية عن اعتزال الفكر الغربي، ومقاطعته، فضلا عن تجاوز التلقي الآلي الذي لا يضيف إليه الناقد شيئا من خصوصيته، واجتهاده، وانطلاقا من هذه القناعة استطاع الناقد الجزائري إلى حد ما - في ضوء ما قدمنا من نماذج – المزج بين تصورات الأصيل، والوافد مزجا لطيفا في حدود استجابة النص.

قائمة المصادروالمراجع:

1. البازعي سعد، الرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
2. بورايو عبد الحميد، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
3. بورايو عبد الحميد، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
4. تاوريريت بشير، مناهج النقد الأدبي المعاصر – دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2008.
5. حمداوي جميل، دراسات أدبية ونقدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
6. ساسي عمار، المصطلح في اللسان العربي من آلية الفهم إلى أداة الصناعة، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009.
7. سعيد سمير، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
8. قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
9. قمولي فاطمة، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص نقد أدبي حديث ومعاصر، إشراف أ.د. عبد الحميد هيمة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، الجزائر، 2014-2015.
10. محمد جاد عزت، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، مصر، 2002.
11. محمود خليل إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003.
12. مرتاض عبد الملك، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

13. مرتاض عبد الملك، الأمثال الشعبية الجزائرية (تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2007.

14. مرتاض عبد الملك، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990.

15. مرتاض عبد الملك، الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر - تونس، (د.ط)، 1989.

16. مرتاض عبد الملك، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983.

17. مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

18. مرتاض عبد الملك، في الأمثال الزراعية (دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلا شعبياً جزائرياً)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1987.

19. مرتاض عبد الملك، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

20. المسدي عبد السلام، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، (د.ت.ط).

21. مونسي حبيب، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي – دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007.

22. وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان- الجزائر، ط1، 2008.

23. وغليسي يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2002.

24. وغليسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2002.

25. وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ظاهرة التمرّد عند نازك الملائكة

الدكتور إسماعيل اشرف. جامعة الخوارزمي. طهران. إيران

ملخّص

مالت نازك الملائكة إلى التمرد بحكم ما اجتمع لها من العوامل، منها أولاً المقارنة بين الواقع الغربي والواقع الشرقي من حيث بنية المجتمع وتمتع الفرد بالحقوق والحرية التي تكفلها المجتمعات الغربية. وثانياً غريزة المحاكاة في المجتمعات. فقدكان التمرد طبيعة نازك منذ نشأتها وهي منزويّة وعنيدة متمسكة بآرائها، لكن هذه السمات التي ارتسمت على كيانها النفسي لم تسلمها إلى القنوط، بل فجّرت فيها الثورة على الواقع بأشعار شاءت لها أن تحررها من القيود وتعبّر عن أعماقها بلا عوائق. وقد استطاعت أن تعزز آراءها النقديّة وقد انتهت هذه الآراء إلى التمرد عند الشاعرة. إذا بحثنا عن التمرد عند نازك الملائكة نجدها قد مرّت بعدة أنواع ،كلّ له طبيعته الخاصة وصفاته المميزة. منها التمرد الفني، ويبرز هذا النوع من التمرد في تحطيم عمود الشعر العربي القديم. التمرد القبلي، وتتجلى هذه الظاهرة في مظاهر التمدن والمدنية. التمرد الاجتماعي، يظهر ذلك في الأعراف والمفاهيم التي ظهرت في العصر الحديث. والتمرد النفسي، تتحدث نازك عن نفسها وتتمرد على الماضي وعادة تتكلم بالصيغ المفردة. وهدف الشاعرة هو التجديد والتحول في المجتمع من خلال الثورة على العادات والتقاليد السائدة. يهدف هذا المقال إلى تحليل أنواع التمرد عند نازك الملائكة بالتفصيل.

الكلمات المفتاحية: نازك الملائكة، التمرد الفني، التمرد القبلي، التمرد الاجتماعي، التمرد النفسي.

Abstract

Almlaykh thin due to the factors that influenced him to rebel cause that brought on the comparison between the social construction of reality in Western Eastern Vbhrh enjoyment of the rights and freedoms of Western society benefit from it.

Isolated and stubborn Vmtmsk Vnzratsh vote, but these characteristics are influenced by the Spirit of him that he was causing him to despair Vnaamydy Nkshand poems in fact attacked by cholera-free, apart from the old to the vote opinions Vtvanst cash consolidate its ancient literature led to the rebellion

Defiance thin with many different forms, including technical refusing to break the fetters of the past four traditional wood appearance. Tribal rebellion in urbanization and urban civilization emerges. Social defiance of custom and tradition emerged in the era of the concepts that emerged. Vtmrd breath thin Vdayma Malaika himself with singular "Anna" speaks. In this paper, we describe in detail each of these types of defiance

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Key words: thin Almlaykh, technical Defiance, Defiance earlier, social rebellion, Vtmrd breath

مقدمة

لقد ورد مصطلح التمرد أول مرة وهو يشير إلى المنشقين عن الكنيسة البريطانية (الخطيب، 1974م: 20). التمرد هو الخروج على كلّ سلطة سواء أكانت سلطة الأسرة أم المدرسة أم الدولة أم المجتمع أم معايير الناس وتقاليدهم. وأيضاً التمرد نمط من أنماط السلوك الاجتماعي الموجّه إلى أشكال السلطة المختلفة، ومظاهر النفوذ للخروج عليها وإعادة بنائها وتشكيل سمات مظاهرها بالشكل الذي يخدم الفاعلين ويحقق أهدافهم ويعيد إليهم قدراً من السلطة والنفوذ (المصدر نفسه، ص 20). يقصد بالتمرد إحساس الفرد بالسخط والتشاؤم والرفض لكل ما يحيط به في المجتمع من أشخاص وجماعات ونظم، وما يرتبط بذلك من رغبة جامحة في هدم وتدمير أو إزالة كل ما هو قائم في الوضع الراهن (رشيد، 2013م: 55). وأيضاً اعتبر إجلال محمد سري التمرد بأنّه الخروج على المجتمع والانفصال عن معاييره القيمة والحضاريّة والتاريخيّة والاجتماعيّة في شكل نزعة تدميريّة تتجه إلى خارج الذات في شكل سلوك يتصف بالعنف والعدوانيّة ضدّ المجتمع ومعطياته الحضاريّة، أو تتجه إلى داخل الذات في شكل عزلة ونكوص وعدوان داخليّ موجه إلى الذات (المصدر نفسه: 56). إنّ دراسة ظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث لم تعد محاولة جديدة. إنّ التمرد قديم، وجد مع وجود الإنسان ومنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها. أغلب الدراسات التي تناولت الملائكة لم تتطرق إلى التمرد عند الشاعرة. إنَّ دراسة ظاهرة التمرد في شعر نازك الملائكة تعد محاولة جديدة وإن كتبت المقالات الكثيرة حول ظاهرة التمرد، منها «ظواهر من التمرد في نماذج من شعر العصر العباسي الأوّل»[1]. تدرس الكاتبة هنا أنواع التمرد عند الشعراء في الأدب العباسي الأول وتذكر نماذجاً قليلة من أشعار كلّ واحد من الشعراء، على خلاف هذا البحث الذي يركز على الشاعرة الواحدة وهي نازك الملائكة ويدرسها درساً شاملاً. وأيضاً من الدراسات التي يلزم ذكرها هي رسالة «ظاهرة التمرد في أدبي الرصافي، والزهاوي»[2]. المنهج الذي أتبعه البحث هو المنهج التطبيقي والتحليلي وتحدثنا فيه عن التمرد في الأدب العربي والتجديد والاغتراب على جانب التمرّد. وأيضاً واصلنا الكلام عن نازك الملائكة وحياتها وأدبها. إضافة إلى هذا تكلمنا في هذه المقالة عن أسباب التمرد في العصر الحديث وأشكاله وهي التمرد الفنّي والقبلي والاجتماعي والنفسي لدى نازك الملائكة بالتفصيل.

الهدف من كتابة هذه المقالة الإجابة عليالسؤالين الآتيين:

1. ما هي أهم مظاهر التمرد عند نازك الملائكة؟

2. كيف تتجلى هذه المظاهر عند الشاعرة؟

التمرد لغة

جاء في لسان العرب، المارِدُ العاتي مَرُدَ على الأَمرِ بالضم يَمْرُدُ مُرُوداً ومَرادةً فهو مارِدٌ ومَرِيدٌ وتَمَرَّدَ أَقبَلَ وعَتا وتأْويلُ المُرُود أَن يبلغ الغاية التي تخرج من جملة ما عليه ذلك الصِّنْف والمِرِّيدُ الشديدُ المَرادةِ مثل الخِمِّير والسِّكِّير (ابن منظور، 1989م: مادة مَرَدَ).

جاء في تاج العروس، مَرَدَ على الأَمر كنَصَرَ وكَرُم يَمرُد مُرُداً ومُرُودَةً. بضمّهما ومَرادَةً بالفتح. فهو مارِدٌ ومَرِيدٌ وتَمَرَّدَ فهو مُتَمَرِّدٌ (الزبيدي، 1899: مادة مرد).

---

[1] . الدكتور صالح علي سليم، مجلة دمشق، المجلد 20، العدد (1+2)، 2004.

[2] . سفانة داوود سلوم، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، لم تنشر، 2007م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

جاء في المعجم الوسيط، مردَ الإنسان مروداً: طغا وجاوز حدّ أمثاله، أو بلغ غاية يخرج بها من جملتهم. ومرد الإنسان على الشيء: مرن واستمر عليه. يقال: مرد على الشر أو على النفاق. وفي التنزيل: «مردوا على النفاق» (مصطفى والآخرون، 1424 هـ .ق: مادة مرد).

التمرد اصطلاحاً

إنّ التمرد في الاصطلاح هو الرغبة في البعد والخروج عن المألوف والشائع وعدم الالتزام بالعادات والقيم السائدة والإحساس بضرورة الثورة والتغيير. (خليفة، 2003م: 42). إنّ التمرد هو إحساس الفرد بضرورة الثورة، ورفض واقعه المألوف. وأيضاً هو الخروج على الأعراف والتقاليد الاجتماعيّة ومقاومة سلطة الآخرين (رشيد،2013م: 37).

التمرّد في الأدب العربي

لمعرفة التمرد في الأدب العربي لابدَّ من أن نستعرض الحياة السياسيّة بشكل موجز في شبه جزيرة العرب قبل الإسلام. الحكومة القبليّة وقدكانت رئاسة بالعصبيّة وذلك أن تقدّم القبيلة الحكم لشخص منها كبير السنّ عادة، ولكنه قد يكون صغير السن إذا اجتمعت فيه الحكمة والغنى والعدل والوجاهة. كان شيخ القبيلة يحكمها بالشورى وحكمه في كلّ شيئ غير مردود في قبيلته، أمّا إذا حدث خلاف بين قبيلتين، فالفصل في هذا الخلاف يكون بالتحكيم. أما النفوذ الأجنبي، فكان الروم والفرس أعداء لم تفتر الحرب بينهم منذ القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن السابع بعده، إثنى عشر قرناً وكانوا في أثناء ذلك يتداولون السيطرة على العراق والشام. ففي القرن الرابع للميلاد وصلت إلى جنوب العراق قبائل يمانيّة من بني لَخم، فشجعهم الفرس على أن يقيموا إمارة في الحيرة قرب الكوفة على نهر الفرات ،وأن يكونوا لهم عيوناً وعوناً على أعدائهم الروم. وقد عُرف هؤلاء بالمناذرة، لأنّ خمسة من ملوكهم كان اسم كلّ واحد المنذر، ومنهم عمر بن هند الذي تولى إمارة الحيرة، ابن المنذر الثالث وأشهر المناذرة، فحكم خمسة عشر عاماً حتى قتله عمروبن كلثوم في حادثة الصلح بين بني بكر وبني تغلب عام 659 م قبل مولد [نبيّنا] الرسول (ص) بعام واحد (فروخ، 1991م: 66 و67).

كان شعراء الماضي في أدب المقاومة ينظرون إلى السلطة من منظارين ،أولهما خضوع السلطة للأجنبي أو كونها أجنبيّة أصلاً أو قصور السلطة في تحمل مسؤليتها أمام الشعب. ونشأ عن ذلك إحساس الشاعر بغربة المكان مما دفعه إلى الترحال ،وهذا الترحال انعكس بوضوح في أشعار ذلك العصر، وأضحى عنصراً أساسياً في بناء القصيدة الجاهليّة ، أطلق عليه المقدمات الطلليّة (سلوم، 2007م: 15).

الغربة الحقيقيّة في العصر الجاهلي هي غربة الشعراء الصعاليك، لأنّها كانت تمثل ثورةً وتمرداً على تقاليد القبيلة وقوانينها وإعراضها. يقول شوقي ضيف عنهم: وتترد في أشعارهم جميعاً صيحات الفقر والجوع، كما تموج أنفسهم بثورة عارمة على الأغنياء والأشحّاء (ضيف، 1119م: 375).

وعندما جاء الإسلام وأرسى مبادئ العدل من خلال ميزان التقوى، شعر الناس بالاطمئنان، إلا أنّ الخلاف بين الحاكم وطبقات الشعب الواسعة جعل الكميت بن زيد يرفض هذا الميزان الذي كان في القرن الأوّل من حكم الأمويين. وقد كانت الهاشميات أدباً رائعاً في الدفاع عن حق المسلمين في العدالة التي هي من حقوق المسلم (سلوم، 2007م: 18). قال في اللامية:

الأهلُ عمٍّ في رأيه متأملُ وهل مدبرُ بعدَ الإساءة مقبلُ

وهل أمةٌ مستيقظون لرشدهم فيكشف عنه النعسة المتزملُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فقد طال هذا النوم واستخرج الكرى مساويهم لو أنّ ذا الميلِ يعدلُ

وعطّلت الأحكام حتى كأنّنا على ملّةٍ غير التي تنحلُّ

كلام النبيين الهداة كلامُنا وأفعال أهل الجاهليّة نفعلُ (الأسدي، 1986م: 146)

وقد أدت الاضطرابات السياسيّة في العصر الأموي إلى ظهور الشعر السياسي ونشوئه، بل أصبحت السياسة مهمّة الشاعر الوحيدة، وعلى هذا أخذ الرفض والتمرّد طابعاً سياسياً ،فلم يلبث حتّى تشكّلت أحزاب مختلفة كالخوارج والزبيريين والشيعيين والأمويين (ضيف، 1991م: 350). حين نصل إلى عصر المتنبي، فإنّ هذه المرحلة تميز فيها شعر الفرد لا الجماعة، فَشِعرُ المتنبي ظهر فيه تمرد الشاعر على المجتمع والنفس، فكانت روحه تائهة ووحدته محتومة من أجل العالم. فقد اقترن الاغتراب لديه برفضه القوي لكل ما ساد عصره من قيم ومعايير تتنافى وطبيعته، وقد شبّه غربته الاجتماعيّة الروحيّة والفكريّة المكانية الحادة بغربة الأنبياء والمرسلين (سلوم، 2007م: 19).

عندما قال:

ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود (متنبي، 2/ ، 1980م: 34)

كما نلاحظ تمرد المتنبي الواضح على السلطة الحاكمة لأنّه رأى السلطة أصبحت بيد الأجنبي فوقف مندهشاً مستغرباً كيف يحكمهم قوم لا يفقهون من عاداتهم وتقاليدهم شيئاً(سوم، 2007م:20) فيقول:

وإنّما الناس بالملوك وما تُفلحُ عربٌ ملوكها عجمُ

لا أدبَ عندهم ولا حسبٌ ولا عهودٌ لهم ولا ذممُ

بكلّ أرض وطئتها أممٌ تُرعى بعبدٍ كأنّها غنمُ (المتنبي، 4/ ، 1980م: 133و134)

ضعفت هذه الظاهرة في عصر الانحطاط (العصر التركي) بضعف الشعر السياسي والفنون الأدبيّة ودخول الصنعة والزخرفة والفنون التافهة في ساحة الشعر والأدب، وحتى وإن ظهر شاعر رافض فليس لرفضه قيمة أدبيّة كبرى (أمين، لاتا: 45). أما في العصر الحديث، فقد كانت للدولة العثمانيّة الأثر الكبير في محاولة طمس الهوية العربيّة وطبعها بما يتلاءم مع طبيعة الاستعمار ،وفي شكله في زمن يمتدّ إلى أكثر من خمسة قرون من الطمس وفرض القطيعة المؤدية إلى إنهاء التواصل الحضاري للأمة. مما دفع شعراء هذه الحقبة إلى أن يمثلوا مرحلة أدبيّة واحدة تكاد تكون متقاربة في الأبعاد الزمنيّة ،وعملوا على تسخير أشعارهم لخدمة قضيتين أساسيتين، هما: القضية السياسيّة والقضية الاجتماعيّة وهما قضيتان حديثتان، تجاوز بهما شعراء العراق مرحلة الرومانسيّة الأدبيّة التي امتدّت تأثيراتها إلى شعرنا العربي في ذلك الوقت. إنّ هذا الاهتمام قد صرف الرصافي والزهاوي ونازك الملائكة، وغيرهم من الشعراء عن التأمّل والتأنّي للارتقاء بالقصيدة الكلاسيكيّة إلى مستوى الإبداع الراقي القيم المنطوي على عناصر التجديد التي تمسّ البنية النسيجيّة للقصيدة مثلما مسّ هذا الاهتمام البنيّة الموضوعيّة وحرك هذا الواقع الراكد (سلوم، 2007م:20) .

نازك الملائكة، حياتها، وأدبها

ولدت عام١٩٢٣ م ببغداد، وهي كبرى أخواتها وإخوتها، درست في المدارس الرسمية، وتخرجت من الثانوية عام ١٩٣٩ م. وقد ظهر ميلها المبكر للغة العربية والإنكليزية والموسيقى .وكان والدها مدرساً للغة العربية، ووالدتها شاعرة تنظم الشعر بالأسلوب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

التقليدي، وقد شجعاها على الكتابة، ووفرا لها الأحوال المناسبة منذ السابعة، فنظمت أولى قصائدها بالعامية، وفي العاشرة نظمت أولى قصائدها باللغة الفصحى، وكانت منذ طفولتها، أميل إلى الرصانة والجد ورهافة الحس تجنح إلى التمرد والمعارضة. اختار لها أبوها اسم نازك تيمناً بالمناضلة السوريّة «نازك العابد» وتوسماً بأنها ستنال شهرة مماثلة في مستقبلها. أما لقب «الملائكة» فقد أطلقه جيران أسرتها على أهل بيتها بعد ما لاحظوا سلوكهم الهادئ كالملائكة. درست نازك في دار المعلمين العليا ببغداد، وبعد تخرجها عُينت مدرسة في كلية التربية لمادة النقد الأدبي. وغادرت العراق إلى بيروت وتعرفت على زميلها الدكتور عبد الهادي محبوبة وتزوجا عام 1961م ،وعادا إلى العراق لتأسيس جامعة البصرة ،وانتدبت لإلقاء محاضرات في الشعر في معهد الدراسات العربيّة بالقاهرة. وفي عام ١٩٨٥ م أصيبت الشاعرة بمرض عضال، واستقرت مع زوجها وولدها الوحيد في القاهرة حتى وفاتها عام ٢٠٠٧ م (الأرناؤوط، 2012م: 242 و243).

يتميز شعر نازك بالحساسية المفرطة وبالألم الحاد وهي عاشقة الليل وهاوية الألم، شعرها ينضح يأساً وتشاؤماً. في سنة 1947 صدر ديوانها الأول «عاشقة الليل» وفي تلك السنة بدأ الشعر الحر مع قصيدتها الكوليرا. ثم ظهر ديوانها الثاني «شظايا ورماد» سنة 1947 الذي دعت فيها إلى الشعر الحر. أما قصيدتها الأولى فقد نظمتها سنة 1945 وهي قصيدة مطولة في ألف ومائتي بيت، سمتها «مأساة الحياة» يدور موضوعها حول الموت والحياة وما وراءها من أسرار ،وفيها يظهر تشاؤمها وإحساسها بأنّ الحياة كلها ألم وبأنّ الموت هو ذروة المأساة البشريّة.كما شكت من أهوال الحرب العالمية الثانيّة ومآسيها. إنّ نظرة سريعة إلى شعر نازك الملائكة تشعرنا بأنّ الشاعرة كانت تعيش في عالم خاص بها ينهض على اليأس والألم والوحدة والغربة والعيش مع ذكريات الماضي. وهي ذات حساسية رومانطيقية تبحث عن عوالم بعيدة وهي في غربة مع أنها تعيش بين أهلها وفي بلدها. في شعرها نجد هذه المواضيع تتكرر، بحيث أضفت عليه برقعاً من الحزن والألم فكأنها في مأتم دائم (جحا، 1999م: 358 و359). أما الحب الذي تلجأ إليه، فعلةٌ يخفف من معاناتها فإذا به يزيد في مأساتها، لأنّه حبّ محرم أو مقنع. وأغلب الظنّ أنّ حبّ الشاعرة هو حبّ خيالي وليس نتيجة تجربة ذاتيّة مرّت بها. وأما في ديوانها «قرارة الموجة» الذي صدر سنة 1957م فإنها تخرج نوعاً ما عن عالمها الشخصي لتفكر بالمرأة وما تعانيه من حرمان في المجتمع الشرقي المتخلف. وفي قصيدة «النائمة في الشارع» تصف فتاة ذات إحدى عشرة سنة لا أهل لها ولا بيت. تنام في الشارع تحت وطأة الأمطار والعواصف. كان الشعر عند نازك وسيلة للتعبير عن حزنها وهو بالتالي واسطة للتنفيس عن أحزانها وآلامها (المصدر نفسه: 359 و360)

التمرّد والتجديد

الفرق بين التجديد والتمرد هو أنّ التجديد يعمل في مجال الماضي بإحيائه أو بعثه أو استلهام صوره وأخيلته وأفكاره، أو بإحصاء مناهجه وأمثلته، كما فعلت حركة الإحياء والتجديد التي قادها البارودي في مجال الشعر. أما التمرد فهو عمل في مجال الماضي أيضاً ولكن بنقضه أو تجاوزه أو الثورة عليه شكلاً ومضموناً. وبديهي أنّ التمرد لا يرفض الماضي كلّه، ولكنه يسلط رفضه على جوانب الجمود والاتباع في هذا الماضي، لأنّ رفض الماضي كلّه ليس في طاقة شاعر متمرد أو حتى مدرسة شعريّة متمردة، فالماضي ليس كلّه جامداً أو متخلفاً حتى في نظر أشد الاتجاهات تطيراً وتشاؤماً، كما أنّ الشاعر ليس ديّاناً يستطيع أن يحاكم الظاهرة التاريخيّة في شمولها من البدء حتى الختام. وينفرد التمرد عن التجديد بكونه يعمل في مجال الواقع التاريخي الذي يعيش فيه، بمعنى أنّه يشكّل مواجهة مستمرة لجوانب الجمود والقهر والانحطاط في الأدب والسياسة والاجتماع كافةً مستهدفاً غضب الحاكم والجماهير، إلا أنّ عناصر الأصالة الكامنة في غضبه الثوري تؤجج فيه قيم التصدي والاستمرار (العزب، 1976م: 8و9)

التمرّد والاغتراب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الاغتراب هو حالة إنسانية نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد وتجعله غريباً بعيداً عن واقعه الاجتماعي. فهو يمثل نمطاً من تجربة يشعر بها الإنسان بالغربة عن الذات. كما أن له معاني متعددة أخرى اجتماعية وثقافية ونفسية واقتصادية يمكن إجمالها بانحلال الرابطة بين الفرد والآخر، أي العجز المادي عن احتلال المكان الذي ينبغي على المرء أن يحتله وشعوره بالتبعية أو معنى الانتماء إلى شخص أو إلى آلية أخرى، بحيث يصبح المرء مرهوناً بل وممتلكا من سواه، وهو ما يولد شعورا داخليا بفقدان الحرية والإحباط والتذري والانفصال عن المحيط. وقد استخدم مفهوم الاغتراب في العصر الحديث على نطاق واسع للإشارة إلى ظواهر اجتماعية ونفسية تنتاب الكبار والصغار من النساء والرجال مثل حالات القلق واليأس والوحدة وفقدان المعنى وحالات انحلال القيم وفقدان الشخصية وغيرها (جعفر، لاتا: 59). إن التمرد هو نتيجة حتمية للشعور بالاغتراب (المصدر نفسه: ١٧). إنّ الاغتراب ظاهرة قديمة، فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها وفي ظل سننها وتقاليدها المشاكل والأزمات التي كانت تتمحض، بشكل أو بآخر عن أنواع من الاغتراب عانى منها الفرد وكانت تقوده حيناً إلى الاستسلام والانعزال والانكفاء على الذات. وحيناً تقود الفرد إلى التمرد والعصيان. (المصدر نفسه: ٣٥). وهنا تتجلى لنا العلاقة التي توجد بين الظاهرتين بأنّ الاغتراب ينتهي إلى التمرّد.

أسباب التمرد في الأدب الحديث

تناول الباحثون شرح أسباب التمرد في الأدب الحديث من جوانب مختلفة. تنبه النقد العربي القديم مبكراً إلى حقيقة أن الشعر هو ابن الهزات الكبرى التي تمد بها المجتمعات أو الشعوب كالحروب والصراعات أو الانتقالات في الأحوال السياسية أو الفكرية أو النفسية الطارئة، ونرى أن هذه الهزات التي تؤثر في التجربة الشعرية وتدفعها إلى الأمام باتجاه التغيير، نوعان: الهزات الجماعية وهي التي تهز المجتمع بعنف فتشمل كل مفاصل الحياة وتضرب على جميع الأوتار الإنسانية وبما أن الشعر هو فن التعبير عن ردة الفعل الإنسانية أو فن الاستجابة للألم الإنساني ونقل العمق الشعوري للمجتمع، إذن فلابد أن يتغير تبعاً للهزة الجماعية خطابه الشعري على كلا المستويين الفني والمضموني.أما النقطة الثانية التي يقف عندها الكاتب فهي" الهزات الذاتية، عندما يهتز الكيان الإنساني للشاعر فتدخل ذاته في فضاء للاستقرار تبعاً لتجربة حياتية خاصة أو تجربة فكرية أو شعور بالاغتراب تجاه الزمان والمكان فيركب الشاعر مركب القلق ويقسم الكاتب هذه الهزات إلى اجتماعية وفكرية وعاطفية وقد تكون هزة جسدية، نفسية (سلوم، 2007: 21). وحين نصل إلى شعر القرن التاسع عشر نرى أن أسباب التمرد في شعر هذا القرن هو: أولاً المقارنة بين الواقع الغربي والواقع الشرقي من حيث بنية المجتمع وتمتع الفرد بالحقوق والحرية التي تكفلها المجتمعات الغربية، فإن الظلم الذي كان يسود في الإمبراطورية العثمانية جعل أبناء هذا المجتمع ينظرون إلى النقيض الموجود في المجتمعات الغربية وإلى الازدهار الحضاري الذي أصابه بسبب حرية الإنسان ووجود الدستور الذي ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والثاني يكمن في" غريزة المحاكاة في المجتمعات ولذلك يمكن أن نقول أن نشوء الصحافة والقيام بترجمة الكتب الأدبية وتقليد الأنواع الأدبية كانت نتيجة للسبب الأول فهي فاعلة ومتفاعلة فهي تؤدي إلى المطالبة بالحرية وتنبه الأذهان إليها كما أنها تنمو وتقوى كلما رسخت هذه الحرية وبهذا تكون الأسباب تندرج ضمن الهزات الجماعية التي تهز المجتمع وتشمل كل مفاصل الحياة ولهذا نرى أن النزعة إلى التمرد الاجتماعي واضحة جداً في شعر شعراء آخر القرن التاسع عشر وشعراء القرن العشرين (المصدر نفسه: 22).

أشكال التمرّد عند نازك الملائكة

كانت نازك الملائكة شاعرة وناقدة وناثرة إبداعية، لكن الدارسين اهتموا بشعرها ونقدها، ووجدوا أن نقدها جمع بين النقد الأكاديمي والنقد الإبداعي الذاتي الذي يعكس تجربتها الشعرية، ويرى أحد النقاد :أن شعرها يترجم صوراً حقيقية عن الذات والواقع، ويترجم ما يعتمل في داخلها وأعماقها من ذات منطوية مختزنة من طفولتها المبكرة، حيث الوحشة والاغتراب اللذان تحس

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بهما الذات العراقية، أما التمرد فقد كان طبيعة فيها منذ نشأتها، كانت منزوية وعنيدة، متمسكة بآرائها قد يضايق معلماتها، مع قدرتها على الكتمان والصمت. لكن هذه السمات والمؤثرات التي ارتسمت على كيانها النفسي لم تسلمها إلى القنوط بل فجرت فيها، إضافة إلى تنشئتها الأسرية والروح الوطنية والثورة على الواقع، أشعاراً شاءت لها أن تتحرر من القيود، وتعبر عن أعماقها بلا عوائق (الأرناؤوط، 2012م: 244 و245).

ومن هنا ننتقل إلى صلب الموضوع ونعالج ظاهرة التمرد عند نازك الملائكة بالتفصيل ونلقي الضوء على أشكال التمرد في شعرها. أهم أشكال التمرد عند نازك الملائكة على أربعة أنواع، و هي:1. **التمرد الفني** 2. **التمرد القبلي** 3.**التمرد الاجتماعي** 4. **التمرد النفسي**

1.التمرّد الفنّي:

أقرب تعريف للشكل في الشعر العربي، هو أنّه ذلك الإطار الموسيقى الذي اصطلح على تسميته بالعروض، والذي رصده الخليل بن أحمد الفراهيدي في خمسة عشر وزناً سمّي كلّ وزن منها بحراً ثمّ زاد الأخفش عليها بحراً سمّاه المتدارك فصارت ستة عشر بحراً (العزب، 1976م: 30). قد بدأت حركة التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربيّة، تأخذ شكل الظاهر مع مطالع القرن العشرين، أمّا قبل ذلك فقد كان التمرد على الشكل مجرد محاولات متناثرة في القديم والحديث. وهذا يقطع بأنّ حس التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربيّة له جذور تاريخيّة ترجع إلى الماضي البعيد والقريب. أمّا في مطالع القرن العشرين، فهبّت عواصف التمرد على الشكل الثابت للقصيدة وحاول الشعراء أن ينظموا في غير الشكل القديم. وقد حاول كثير من الباحثين أن يكتشفوا أول شاعر عربي استخدم النظم غير المقفى في الأدب العربي الحديث، إلاّ أنّ غير واحد من الباحثين لم يستطيع أن يفصل في القضية على نحو دقيق، أو أن يحدد أوّل شاعر عربي كتب الشعر المرسل في القرن العشرين، وإنما كان إجماعهم يكاد يكون علماً على أولوية الزهاوي في العراق، وأولوية عبد الرحمن الشكري في مصر. أمّا أيهما أسبق من صاحبه إلى ممارسة الإبداع من خلال هذا الشكل، فهذا موطن الخلاف والاختلاف (المصدر نفسه: 43 و44و45).

اعتاد منظرو الأدب، تقسيمه إلى عصور. وتجاوز بعضهم العصر إلى مراحل، عَمّروا كل مرحلة بسنوات عشر، اعتمدوا العقد وحدة في حسابات العصر .فقالوا في العشرينات ويقصدون (1920 .1929م) وقاسوا في ذلك الأربعينات والخمسينات. ويعود هذا القول إلى حديث شاع في أدبنا العربي في العراق عُرف بأدب الستينات أو شعر الستينات. وكأن هذه (الستينات) اختلفت سنونها عطاءً عن باقي سنوات القرن العشرين الفائت حتّى أوقفوا قطار التجديد أو الحداثة عند هذه المحطة الستينية لا يغادرونها وقد نسوا أن أية محطة في مسار التطور الأدبي لا تشكّل فيه السنوات إلا امتداداً يربط ما قبل بما بعد على وفق قانون الزمان العام الذي يشد الحاضر إلى طرفين، ماضٍ ومستقبل. وهذا يعني أن جيل الستينات لا يختلف عن جيل الخمسينات لكونه صلة حاضرة، ولا عن جيل السبعينات لكونه صلة مستقبلية. وإن كانت الخمسينات ماضياً وكانت السبعينات قادماً. ولا يخرج عن هذه القاعدة إلا التجديد المخالف لتطور النوع الأدبي كما حدث في أواخر الأربعينات عندما تمرد هذا الجيل على القصيدة العربية وجاء بما عُرف وقتها بـ"الشعر الحرّ". وما دام حديثنا عن الأدب وشعريته، فإن هذا الاستثناء لا ينطبق على شعر الستينات لأنَّ الذين سبقوهم رفعوا ورقة التجديد عندما تمردوا على القصيدة العربية، أقصد الروّاد: بدرشاكر السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وغيرهم كجيل من الشعراء (المرزوقي، 1951م: 45).

أقول خرج هؤلاء تاركين بحور الخليل إلى تفعيلاته وقد حصروا همّهم في البحور الخفيفة مزاوجة بينها كي تستوعب متغيرات التعبير بفعل عوامل خارجية وأخرى داخلية. فقالوا بالشعر الحرّ خروجاً على الشعر الموزون المقفى، وقالوا بالشعر المطلق ضد الشعر العمودي المقيّد، وقالوا بالشعر الجديد تميزاً عن الشعر القديم وغيرها من تلك المسميات التي لم يستقروا على أحدها حتّى

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أواخر القرن العشرين حين ساد مصطلح شعر التفعيلة (هارون، 1086م: 68) برزت هذه الظاهرة في شعر نازك الملائكة، نجد في ديوان نازك قصائد لها فيها خروج عن الوزن المعروف. تقول نازك:

سَكَنَ الليلُ

أُصغِ الى وَقعِ صَدى الأنّاتِ

في عُمقِ الظلمةِ تحتَ الصمتِ على الأمواتِ

صَرخاتٌ تَعلو تَضطربُ

خزنٌ يَتدفَّقُ يَلتهِبُ

يتعثّر فيه صدى الآهات

في كلّ فؤاد غليانُ

في الكوخ الساكن أحزانُ

في كلّ مكان روحٌ تصرخ في الظلمات

في كلّ مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزّقه الموت

الموت الموت الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

طلع الفجرُ

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصخ، أنظر ركبَ الباكين

عشرة أموات عشرونا

لا تُحض أصخ للباكينا

إسمع صوت الطفل المسكين

موتى موتى ضاع العددُ

موتى موتى لم يبق غدُ

في كلّ مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صَمت

هذا ما فعلت كفّ الموت

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الموتُ الموتُ الموت (الملائكة، لاتا: ص 23)

و...

وهذا من مظاهر محاولة نازك الملائكة تحطيم عمود الشعر العربي. ورمزية هذه الطريقة تتمثل في أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة مثلاً، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيله الرابعة ، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف متى يشاء.

اللغة فى الشعر الحر هى التى تطلب التمرد الفنى لأنّ لغة الشعر الحرّ تميل إلى الاقتصاد فى التعبير، فليست معنية بالشرح والتفصيل، والإسهاب فى توضيح أمر من الأمور، فالشعر مرتكزه الأول هوالشعور والعاطفة والإحساس، وكلها يعبّر عنها الشاعر بومضات مثيرة بأقل الألفاظ وأنسبها، ولذلك فإنك تجد قصيدة مكونة من بضع كلمات مكتفياً الشاعر باللمحات الخاطفة التى تحويها الألفاظ (قاسم، 1991م: 136).

والحقيقة إن مصطلحَ الشعر الحرّ لايعنى التحرّر من الأوزان الشعرية، فللقصيدة أيضاً وزنُها وتفعيلتُها التى تستقلُّ بها. فالتطورات التى أحدثها روّاد الشعر الحرّ منحت الشاعر الحرية على التوسع، فلا قافيةً تضايقه ولاعدداً معيناً للتفعيلاتِ يقفُ فى سبيله، وليس هناك إلاّ تفعيلةً واحدةً يكرّرُها الشاعرُ كما شاءَ، أضف الى ذلك أن الموسيقى التى تملكها الأوزان الحرة تجعل وزن القصيدة متدفقاً مستمراً دون توقفٍ (الملائكة، 1967م: 74).

التزمت نازك التفعيلة أساساً للشعر الحديث، ولكنها لم تخرج عن أوزان الشعر العربي، لكن المحدثين من الشعراء خرجوا عن القيود التي وضعتها .فكتبت تقول: إن الشعر الحر شعر موزون جاء على أوزان العرب تماماً في الأصل، ولست مسؤولة عما صار إليه الشعر الحر اليوم (الأرناؤوط، 2012م: 244).

2. التمرد القبلي

فعلى الرغم أنّ الشعراء المعاصرين يعيشون في مجتمع متمدّن، ومتحضّر، ظهرت مظاهر الحياة الجاهليّة في أشعارهم، ومن هؤلاء الشعراء نازك الملائكة حيث تتحدث عن قصور الأغنياء. تقول نازك:

سرتُ بينَ القصورِ وحدي طويلا

أسألُ العابرينَ أينَ الطروبُ

فإذا فتنةُ القصورِ ستارُ

خادعٌ خلفَه الأسى والشحوبُ

لم أجِد في القصورِ إلا قلوبا

حائراتٍ وعالماً محزونا

ليسَ إلا قومٌ فيضيقونَ بالأيّ-

ام ضيقَ الجياعِ البائسينا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ليسَ تُنجيهم الغنى من يدِ الأش _

جانِ ليست تُنجيهم الكبرياءُ

ليسَ يَعفو المماتُ عَنهم فَهم حز _

نٌ وصمتٌ وحيرةٌ وبكاءُ

كم وراء القصور من مقل تب

كي وتشكو قساوة المقدور

كَم قلوبٌ تَودّ أن تبدّلَ القصر ِ

بكوخٍ عَلى حفافِ الغديرِ

إن يَكونوا نَجوا من الجوعِ والفقرِ

ولم يَفترسهم الحرمانُ

فَلقَد طالما أحسّوا بجوعِ الروحِ

واستعبدتهم الأحزانُ

إن يَكونوا يقضون أيامَهم

بينَ الحريرِ الملونِ الجذابِ

فَقد تُعبر الدهورُ وهم موتى

على الشوكِ والحصى والترابِ

إن يَكن في قصورِهم من سنا الأضواءِ

ما يَرجعُ الضلامُ ضياء

فغدا يخمد الضياءُ وتَبقي

ظلمةُ الليلُ بكرةً ومساءَ

ليس تنجي القصورَ من ربقةِ الحزنِ

إذا طافَ بالقلوبِ دجاهُ

كم غنيّ يَقضي الحياةَ شقيا

مغرقا في أنينه وبكاه

كلُ ما في هذا الوجودِ من الأموالِ

لا يَستطيع دفعَ الشقاءِ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كلُ تلك الكنوزِ ما غمرت قط

غنياً بساعةِ من هناءِ

يا طريقي ملَّ بي العيشةُ ما

عادَ جملَ القصورِ يحلو لعيني

لم أجد ومضةَ السعادةِ فيها

لم أجد غيرَ ظلِّ يأسٍ وحزن (الملائكة، لاتا: 79 و80)

المتأمّل في هذه الأبيات يرى أنّ التمرد والعدول عن الماضي ليس دائماً مناسباً لأحوال المجتمع وساكنيه، المجتمع المتحضر الذي يحتاج إلى القرار. الشاعر المعاصر تمرد على المنازل في الجاهليّة وأيضاً تمرد على الأخلاق والتعامل الاجتماعي بين الأفراد. أهذا التمرد إيجابيّاً أو لا. نعم إنّ المجتمع يحتاج إلى التطوّر ولكن التطور الذي لا يضرّ بالمجتمع. العرب الجاهليون يعيشون في الخيام ودائما في حالة الترحال من مكان إلى مكان آخر، حيث يتعاملون مع أفراد قبيلتهم وهم متعصبين لأمور القبيلة، كما رأينا في تاريخ الأدب الجاهلي. فكيف نحلّل العيش في الأدب المعاصر وماذا نقول عن الأفراد. لماذا يشتكي الشاعر من القصور والعيش فيها؟ نرى التمرد القبلي في الأبيات التي ذكرناها. يبدأ الشاعر الحديث عن القصور في العهد المعاصر حيث لا عهد له عند الجاهليين. ترك الشاعر الحياة القبليّة وما فيها من الود والسلامة بعيداً عن الحزن والشجيّ وذكر القصور والساكنين فيها حيث ينعكس أيام الناس الذين يعيشون في القصور ويذكر آلامهم وتشكو الناس من السكن في المنازل الرفيعة وهم محتارون فيها. إنّ الغنى لا ينجيهم من الشجيّ وإن قضوا أيامهم بين الحرير الملون الجذاب وهم يبقون في أنيّة وبكاء حيث لم يجدوا ومضة السعادة فيها وليس فيه غير اليأس والحزن وهم يودون أن تبدّل القصور بالأكواخ وترجع الأيام الماضية والعيشة السالمة.

3. التمرد الاجتماعي

كان شعر التمرد الاجتماعي يبدأ من نقطة الالتزام بقضية التغيير ، لأنّه يعرف جيداً أنّ الثبات تحجر عند وضعية واحدة بينما تنتقل الحياة في كلّ لحظة من النقيض إلى النقيض. إنّ بعض القيم اليوم كانت جرائم بالأمس، وكذلك فإنّ العلاقات الرابطة خلف كلّ تركيب اجتماعي تتشكّل بشكل هذا التركيب المستحدث والصائر بلا جمود (العذب، 1976م: 284). ويمتاز شعر التمرد الاجتماعي عن غيره من شعر التمردات الأخرى بكونه شعراً عاملاً في نقض بناء التقاليد التي تحكم حركة الاجتماع البشري، أي بكونه شعراً متحركاً على أرض الواقعة بكلّ ثقله الوجودي، يناجز على جنباته قيم التخلف، والظلم والسيطرة، أي أنّه يصير حركة عضوية من حركة الواقع في سعيها إلى الأفضل والأعدل بكلّ ما يعني ذلك من مكابدة ومعاناة واحتكاك. وليس مجرد تمرد سالب منسحب إلى عوالم الذات الماديّة أو الشعريّة، مسترسل في دوامة البكاء الرومانسي على ضياع الجنة الموعودة أو الحلم الأسطوري المنشود على أرض الواقع (المصدر نفسه: 285). التمرد الاجتماعي إذن تعبير عن ضيق الفنان بفداحة التفاوت الطبقي ورفضه لغلظ القيم المتخلفة ومعارضته للجهود في كلّ شيئ وثورته في وجه الانسحاب والسلب، وقد برزت هذه الظواهر الأساسيّة كلها في الشعر العربي المعاصر (المصدر نفسه: 286).

إنّ الحاجة إلى التقدير الاجتماعي تدفع الفرد إلى أن يكون موضوع قبول وتقدير واعتبار واحترام من الآخرين وإلى أن يكون له مكانة اجتماعيّة وأن يكون بمنأى من استهجان المجتمع أو نبذه، ومما يعزز الشعور بالأمن أيضاً انتماء الفرد إلى جماعة قويّة يتقمص شخصيتها ويوحد نفسه بها (راجح، 1976م: 81).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كان العراق بلداً متأخراً سيطر عليه الجهل وفقد الأمن والنظام وخير وصف لحالة العراق هو وصف جريدة" صدى بابل فقد وصفته بأنه بلد حاق الخراب به والظلم والخوف والاضطراب وذكرت الفوضى التي حلت به وكيف كانت ضواحي بغداد تسلب وتنهب وتسرق .وما حاق بالحياة العامة من تأخير (عزالدين، 1960م: 13 و 14). وكان نظام العشائر هو النظام السائد فيه وتشير الباحثة أمل العبيدي إلى طبيعة التكوين الاجتماعي فتقول" :وكان المجتمع العراقي يعيش حالة مد بدوي وجزر حضاري فالبداوة تتمثل في القبائل البدوية والريفية وتشكل ثلاثة أرباع السكان تقريباً، أما الحضارة فتمثل في أهل المدن الذين يؤلفون الربع الباقي وكان أغلب السكان في القرن التاسع عشر من العشائر الذين يعيشون على النظام القبلي (العبيدي، 2005م: 19) . فالحضارة تكاد تكون معدومة في هكذا مجتمع ونرى السبب في ذلك يرجع إلى أن" أهل المدن لم يكونوا يمثلون قيم الحضارة تمثيلاً صحيحاً إذ كانوا محاطين بالقبائل وهي تهددهم دائماً بالغزو لذلك اضطروا إلى اتخاذ القيم البدوية حتى يدرأوا بها خطر القبائل عليهم لذا نجدهم يقابلون القبائل بمثل أسلحتها وقيمها فشاعت لديهم تقاليد العصبية والثأر فقد كانت المدن تعيش في حالة الانحطاط والخراب. في مجتمع كهذا نشأت شاعرتنا نازك الملائكة فثارت على الأوضاع الاجتماعيّة (عزالدين، 1960م: 16 و 17).

يتبدى التمرد على القيم والتقاليد في العصر الحديث، فقد تغيرت كثيرا من المفاهيم والأعراف لدى الشعراء، إنّ الشعراء في العصر الجاهلي يتحدثون عن الخمر والخمار ودكان الخمارين، إذاً الشعراء المعاصرون يتحدثون عن الرهبان والسلوك العرفاني. تواجه نازك الملائكة منذ البداية، البنية الاجتماعيّة المرتكزة على العرف والتقاليد وهي تبتعد عن الجوانب السلبيّة وتطوي همّها على الجوانب الإيجابيّة حيث تقول:

سِر بنا يا طريقَ نحوَ ذلكَ الدير

فَقد نَتلقى الرضى والأمنا

فلعلَّ الرهبانُ قَد أدركوا السرّ ِ

المعنى الخافي الذي نتمنى

هؤلاءَ الزهادُ في القنةِ الخضراءِ

حيثُ الحياةُ صمتٌ مديدُ

ربما كاشفتهم الأنجمُ العلُ

يا بأسرارها وباحَ الخلودُ

مرحبا يا رهبانُ هل في حماكِم

من حديثٍ عن كنوزنِا المفقودِ

هَل لَمَستم بريقَه وشَذاه

هَل نَعمتم بِذلّه الممدودِ

إنّ في أفقِكم جلالاً وشعرا

وسكوناً مطلسمَ الأستارِ

وصلاةُ اللهِ تقطرُ حبّاط

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هرتها يدُ الدموعِ الغزارِ (الملائكة، لاتا: 186)

إنّ الفرد في الزمن الجاهلي في خدمة القبيلة ولم يكن الخروج على نظام القبيلة سهلاً ليناً وهو دائماً في قبيلته ومتعهد بنظامها. إنّ لغة الشاعر الجاهلي واضحة تدلّ على إحساساته نحو المجتمع وهو يرسم هذه الإحساسات بصدق واضح. إنّ الشاعر في الأدب القديم اهتمّ بالشعر الخمري اهتماماً تاماً، منهم الأعشى وطرفة بن العبد، بعضهم يفتخرون بشرائها وشربها دون توصيفها ما عدا قليلاً. نجد في العصر الإسلامي من الشعراء أدخلوا هذا اللون الخمري في قصائدهم مع تحريم الإسلام الخمرة وشربها، من هؤلاء الشعراء حسان بن ثابت الأنصاري وهو يصف الخمرة على عادة الجاهليين وهو وصف فخريّ. الخمرة من الفنون التي ازدهرت في الأدب العباسي وإذا كان الجاهليون والأمويون قد سبقوا إلى ذكرها في مقدمات قصائدهم، لكن استخدامهم لها كان بشكل عرضي على خلاف العباسيين الذين قصدوها لذاتها. إذا تطرقنا إلى الشعر المعاصر وجدنا تمرد الشعراء على عادات القديم. إنّ الشاعر في العصر الحديث غيّر نظرته إلى نواميس الحياة وترك الخمر والشعر الخمري ودكان الخمارين وأقبل على الزهد والتمسك بالسلوك العرفاني والرهباني. يعتقد الشعراء القدامى أنّ الخمر تجلب القرار والراحة للشاربين، على خلاف ما نرى عند الشعراء المعاصرين وهناك بون شاسع بينهم. إنّ الدير والصلاة من المظاهر التي نراها عند المعاصرين والشاعر المعاصر يجلب قوة القلب بالصلاة وذكر الله. الجدير بالذكر أن نذكر تأثير التناص القرآني عند الشعراء المعاصرين، وهذا العصر من أزهر العصور التي تأثّر بنواميس الله.

4. التمرد النفسي

لابد إنّ الأحداث على مختلف أنواعها سواء كانت نابعة عن محيط الأسرة أو المجتمع أو البيئة بمختلف أشكالها الثقافية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية لها دور كبير فى تشكيل شخصية الإنسان وصهرها فى بوتقة واحدة تحوي العديد من الألغاز والأحاجي المكدسة فى دهاليز النفس الإنسانية المظلمة، ولعل القول أو السلوك المضطرب يشير إلى هذه التراكمات التى أسقطت فى حالة وعي ثم دفنت، ثم داء المثير القوى الذى يبعثها على شكل متأرجح بين الوعى أحيانا واللاوعى أحيانا أخرى. والأديب ليس بمعزل عن هذه الأحداث والظروف بل إنه جاء مرهوناً بها بسلوكه وأقواله وكتاباته فلا عجب أن نجد من يطالبون بتوظيف نظريات التحليل النفسى فى الكشف عن مكنونات الأديب المختلفة التى شكّلت إبداعه، ولا نلوم أؤلئك الذين ينادون بما يسمى علم النفس الأدبى، ومحاولاتهم حمل الإشارات والرموز المختلفة فى العمل الأدبى على مدلولات نفسية مختلفة . ولذلك تعددت المناهج فى تناول الأعمال الأدبية بين التاريخية والاجتماعية والنفسية والجمالية فى محاولة منها لسبر أغوار النفس والبحث عن ألغازها وتركيبها المعقد الذى ينعكس قولاً وسلوكاً أو عملاً (أمين، لاتا: 164).

برز التمرد النفسي في الشعر المعاصر، نجد مظاهر هذا التمرد في شعر نازك الملائكة إذ تقول:

إشهدي أيتها الأشجار أنّي

لن أرى ثانيةً تحتَ الظلال

ها أنا أمضي ولا تبكي لحزني

لا يَعذبك إكتآبي وَابتهالي

خطواتي في الدجى لا تَحسَبيها

إنها آخر ما أخطو هنا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنها رجعُ أغان لن تَعيها

سَوفَ تَذوي مِثلما تَذوي أنا

خُطواتي أي رَجع مُحزن

آه لو أسمع الصوتَ الكئيبا

ليتني أفقدُ حسّي ليتني

لم أشاهد ذلكَ الحلم الغريبا

أيّ حلمٍ ذابلٍ فوقَ الرمالِ

صغت فيه كلّ موسيقى حياتي

كلّ أحلام شبابي وخيالي

كلّ ما في خافقي من نغمات

ها أنا أرحلُ يا أشجارَ عنك (الملائكة، لاتا، ص 188و 189)

يبدو التمرّد النفسي جلياً واضحاً في النص الشعري، فقد جاء النص، ترجمة لنفسية الشاعرة وما يرقد في أعماقها من نكبات وصراع و تحسّر من الدهر والمجتمع وهي تخاطب الأشجار وتأخذها شاهدةً على الآلام والمصائب التي تحلّ بها. إنّ المجتمع كلّه شقاء ومصيبة ونازك لا تخفّف الحزن عن نفسها إلا بالرحيل. إنّ الشاعرة حين تخاطب نفسها، تريد أن تبث أفكارها إلى المجتمع وتجعله محزوناً وهي تشكو من الدهر دائماً. إنّ الشاعر في الأدب القديم ينطلق من نفسه فهو شاعر الاجتماع يعيش معهم،كأنّه ينسى نفسه، مثلاً يقول إمرؤالقيس مخاطباً أصحابه :« قفا نبک من ذکری حبیب ومنزل» إذا وقف امرؤالقيس أمام الرسم الخاليّ، أراد من أصحابه أن يقفوا، ويذرفوا الدموع جميعاً. أما الشاعرة المعاصرة تتحدث عن نفسها وتتمرد على الماضي وعادة تتكلم بالصيغ المفردة ،وهي قليلاً ما تستعمل الصيغ الجمعية وطابع الصرامة والحدة. يتضح تمرد الشاعرة منذ البيت الأوّل فقد جاء الخطاب أشبه ما يكون بجرس المنبه، فكأنّ الشاعرة هي التي تبتغي أن تلفت انتباه الآخرين إليها وهي تتحدث عن حزنها وآلامها ودائماً تتكلم بالصيغ المفردة «أنا».

النتيجة

إنّ شخصية نازک الملائكة وطبيعتها المتمردة، هي التي ساقتها إلى الإبداع الفنّي، وهي قوّة للأدب والشعر إذ تتفاعل هذه العناصر مع أحداث المجتمع، بحيث يكون المجتمع هو المبدع وعلّة الإبداع في الوقت ذاته. إذا أمعنّا النظر في أشعار نازک الملائكة نرى أنّ التمرد غلب على كثير من أشعارها، وهدف الشاعرة هو التجديد والتحول في المجتمع بثورة على العادات والتقاليد السائدة وقد اعتمدت الرفض منهجاً ثابتاً عندها. ونستنتج أنّ التمرد ليس دائماً مناسباً لأحوال المجتمع وساكنيه كما برز في التمرد القبلي عند نازک الملائكة، في دراستنا هذه وصلنا إلى أنّ أهم أشكال التمرد عند نازک الملائكة هي:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

1. التمرد الفني: ويبرز هذا النوع من التمرد في تحطيم عمود الشعر العربي القديم، والخروج عن بحور الخليل إلى تفعيلاتها. على الرغم من دعوة نازك الملائكة إلى الخروج عن الأوزان التقليديّة، إلاّ أنّ هذه الدعوة لم تجد صداها، لأنّ الشاعرة نفسها حافظت على الأوزان القديمة ولم تخترع وزناً مغايراً لأوزان الخليل ولم تزد عليها.
2. التمرد القبلي: تتجلى هذه الظاهرة في مظاهر التمدن والمدنية في العصر الحديث مثل الحديث عن القصور العالية والعيشة المدنية وإن ظلّت الحياة القبليّة تتسلسل إلى أشعار نازك.
3. التمرد الاجتماعي: اعتمدت الشاعرة في موضوع التمرّد الاجتماعي على الأسلوب الحواري، ويظهر ذلك في الأعراف والمفاهيم التي ظهرت في العصر الحديث بدل العصر الجاهلي مثلاً تتحدث نازك عن الرهبان والسلوك العرفاني، بدل التحدث عن الخمر والخمار ودكان الخمارين في العصر الجاهلي.
4. التمرد النفسي: تتحدث نازك عن نفسها وتتمرد على الماضي وعادة تتكلم بالصيغ المفردة وهي قليلاً ما تستعمل الصيغ الجمعية وطابع الصرامة والحدة.

المصادروالمراجع

1. الأرناؤوط، عبد اللطيف،2012م، **تأملات في رسائل الأدباء**، سورية: آفاق الثقافة.

2. الأسدي، الكميت بن زيد، 1986م، **شرح ديوان الهاشميات**، ط2، بيروت: مكتبة النهضة العربيّة.

3. أمين، أحمد، لاتا، **ضحى الإسلام**، ج1، بيروت:دار الكتب العربي.

4. إبن منظور، محمد بن مكرم، 1989م، **لسان العرب**. نسقه وعلّق عليه ووضع فهارسه علي شيرازي، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

5. الخطيب، قحطان فؤاد، 1974م، **مصطلحات مختارة في الأدب واللغة والدراما**، بيروت: المطبعة الجمهوريّة.

6. خليفة، عبد اللطيف،2003، **دراسات في سيكوبوجيّة الاغتراب**، القاهرة: دار غريب.

7.خليل جحا، ميشال، 1999م، **الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، ط1، بيروت: دار العودة.

8. راجح، أحمد عزت، 1976م، **أصول علم النفس**، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.

9. شاخت، ريتشارد، لاتا، **الاغتراب**، ترجمة كامل يوسف حسين، ط ٣ ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

10. ضيف، شوقي، 1991م، **تاريخ الأدب العربي (العصر الباسي)**، بيروت: دار النهضة العربيّة.

11. عز الدين، يوسف، 1960م، **الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه**، بغداد: مطبعة أسعد.

12. فروخ، عمر، 1984م، **تاريخ الأدب العربي**، ج1، ط5، بيروت: دار العلم للملايين.

13. قاسم، سميح، 1991م، **القصائد**، المجلد الثالث، ط 1، بيروت: دارالهدى.

14. المتنبي، أبوالطيب، 1980م، **شرح ديوان المتنبي**، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، بيروت: دار الكتاب العربي.

15. المرزوقي، علي أحمد بن محمد الحسين، 1951م، **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون.ط1، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

16. مصطفى، إبراهيم و الزيّات، أحمد حسن والآخرون، 1386هـ.ش، **المعجم الوسيط**، طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

17. الملائكة، نازك، **ديوان**. بيروت: لاتا، دار العلم للملايين،

18. الملائكة، نازك، 1978م، **قضايا الشعر المعاصر**، ط5، بيروت: دار العلم للملايين.

المقالات

19. أمين، أحمد، 1995 م، «**التمرد والرفض في شعر الحداثة**»، مجلة الآداب. بيروت، العدد المزدوج 7.8.

الرسالات

20. جعفر، محمد راضي، لاتا، «**الغربة والاغتراب في الشعر العراقي المعاصر**»، مرحلة الرواد، رسالة ماجستير.

21. رشيد، بالخير، 2013م، «**الاغتراب النفسي الاجتماعي وعلاقته باحتمالية الانتحار لدى الطلبة الجامعيين**»، الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم علم النفس.

22. سلوم، سفانة داود، 2007م، «**ظاهرة التمرد في أدبي الرصافي والزهاوي**»، بغداد. رسالة ماجستير. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

23. العبيدي، أمل، 2005، **الفكر النقدى في أدب الزهاوي والرصافي**، رسالة ماجستير، بغداد.

24. العذب، محمد أحمد، 1976م، «**ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر**»، جامعة الأزهر، رسالة دكتوراه، قسم اللغة والنقد، كلية اللغة العربيّة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الحكاية الشعبية في الجزائر تحليل مورفولوجي لحكاية "ودعة مشتة السبعة".

الطالب: طيبي بوعزة طالب دكتوراه (ل م د) سنة أولى تخصص: اتجاهات النقد المعاصر في الجزائر
إشراف: د كبريت علي جامعة ابن خلدون – تيارت-

الملخص:

يرتبطُ موضوع البحث بالأدب الشعبي وبالحكاية الشعبية منه على وجه الخصوص التي تستمد مضامينها ومعانيها من صورة الإنسان الشعبي البسيط. استناداً إلى الطابع الشفاهي للأدب الشعبي واختلافه من منطقة لأخرى واختلاف المروي الواحد نفسه اتَّخذ البحث حكاية "ودعة مشتَّة السبعة" موضوعا له، معتمدين في ذلك على صيغتها المتداولة في منطقة "تيسمسيلت"، وهي موثَّقة في "موسوعة التراث الشعبي لمنطقتي تيارت وتسمسيلت" الجزء الثاني، إشراف وتحقيق الأستاذ علي كبريت. يهدف البحث إلى الكشف عن الوظائف المورفولوجية في الحكاية، وإبراز مواطن الجمال والابداع في الحكاية الشعبية من خلال تناص حكاية "ودعة" مع القرآن الكريم ولتحقيق ذلك يتَّخذُ البحث التحليل البنائي للحكايات لدى "فلاديمير بروب" منهجا له أو ما يُعرف بـ" التحليل المورفولوجي" أو "المنهج الصرفي". وتجدُر الإشارة إلى أنَّ "النموذج العامليّ و"التناص" لا ينتميان للمنهج المورفولوجي ولكنَّنا آثرنا التطرق إليهما لإثراء البحث.

الكلمات المفتاحية: الأدب الشعبي، الحكاية الشعبية، الوظيفة، التحليل المورفولوجي، النموذج العاملي حكاية ودعة، التناص.

مقدمة:

تتوفَّرُ الجزائر على تراث شعبي ضخم، يمثِّل فيه الأدب الشعبي الحيِّز الأكبر، نظرا لتنوع موضوعاته ومضامينه وأجناسه من أغاني شعبية وألغاز وحكايات بمختلف أنواعها... ومنطقة "تسمسيلت" عَرفت هي الأخرى أدبًا شعبيا مميزا، حازت الحكاية الشعبية منه قسما هاما باعتبارها تجسيدا للواقع المعاش وتوثيق لأحداث تاريخية مهمَّة وتصويرٌ لمظاهر اجتماعية وعادات وتقاليد راسخة في المجتمع الجزائري.

فالتراث الشعبي على اختلاف أنواعه وأصنافه يساهم في بلورة وتركيب الشخصية الجماعية وترسيخ معتقداتها من جهة والمحافظة على عاداتها وتقاليدها من جهة أخرى، فهي (الحكاية الشعبية) نوع من الأدب الشعبي، بل ربَّما النوع الأقدم، ذلك أنَّها تستوعبُ داخلها أنواعا أخرى من الأدب الشعبي، فهي واقع فني مكتمل يكشف في بناءه عديد الجوانب عن تاريخ شعب يمتد تاريخه وتراثه لفترات زمنية طويلة، وهذا هو السر الكامن وراء استمراريتها وقدرتها على التَّجديد والتَّجدُد.

لقد حظت الحكاية الشعبية باهتمامٍ كبيرٍ من الدارسين والمختصين، وترجع المحاولات الأولى لتحليل بنيتها التركيبية إلى الدراسات البنيوية ممثلة في أعمال الفرنسي "جوزيف بيدني" "Joseph bedier"، و"فلاديمير بروب" (Vladimir Propp)، هذا الأخير الذي أولى

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

اهتماما كبيرا للحكاية الشعبية الروسية وعمل على تحديد عناصرها ووظائفها، وضمَّن آراءه في كتاب "مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية" سنة 1929م.

لقد حصر "بروب" عدد الوظائف في الحكاية الشعبية الروسية في إحدى وثلاثين وظيفة، على أنَّ مفهوم الوظيفة عنده هو "فعل شخصية قد حُدِّدَ من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة"[1] فالوظيفة التي يُعتدُّ بها تلك التي تقوم على أساس الفعل الذي يساهم في نسج الحبكة، وعليه ليس كل فعل وظيفة، وعلى العموم فقد فتح "بروب" باب الدراسات البنيوية للنص الحكائي فاستطاع أن يصل إلى هيكل بنائي للحكاية الشعبية بواسطة منهجه المرفولوجي، الذي سمحت طبيعة تكوينه بتطبيقه في دراسة الأنماط القصصية في الحكايات الشعبية الأخرى.

إنَّ مقام البحث وهدفه لا يسمحان بذكر الوحدات الوظيفية جميعها بشيء من التفصيل ولكنَّنا سنعرض بعضها في تحليل الحكاية موضوع البحث، وهو ما يتفق وما قال به "بروب" فليس من الضروري اجتماعها (الوظائف) في كل حكاية نظراً لتفاوت عددها من حكاية لأخرى[2]، لذلك سنركِّزُ في دراستنا لهذا النموذج على الوحدات الوظيفية الواردة فيه، ولتحقيق ذلك وجب تقطيع النموذج إلى وحدات ومن ثمَّ استخلاص الوحدات الوظيفية.

1- متن القصَّة:

كان يا مكان في قديم الزمان، عائلة تتكون من زوجين، وشاءت الأقدار أن تُرزق هذه العائلة من كل شيء سبعة "سَبْعْ مْكَاحَلْ سَبْعْ عْوَادْ، سَبْعْ كْلابْ سَبْعْ وْلادْ..."[3] وعندما كبُر الأولاد السبعة، حملت أمُّهم من جديد، وعندما أعلمتهم، قالوا لها: "رَانَا رَايحِينْ إِلَا جَبْتِ طُفْلَة رَيْشِينَا بِالفُرَانَة الصَّفْرَا، وَلاَ جَبْتِي طُفْلْ رَيْشِينَا بالمَنْجَلْ نَنْجْلاَوْ"•، وغادر الأولاد البيت ومكثوا غير بعيد عنه، ينتظرون الإشارة، ومرَّت الأيام إلى أن وضعت الأم حملها، فكان المولود بنتا فطلبت الأم من الخادمة "ستوت" أن تخرج وتشير لأولادها بـ"الفُرَانَة الصَّفْرَا"، غير أنَّ الخادمة أشارت لهم بـ"المنجل"، ففهم الأولاد معنى الإشارة وغادروا بعيدا. بعد ذلك بدأت البنت تكبر والتي سمَّتها والدتها "وَدْعَة"، وكلَّما لعبت "ودعة" مع أقرانها "يْعَيْطُولْهَا: وَدْعَة مْشَتَّةْ السَّبْعَة" وفي كل مرَّة تسأل والدتها عن السبب، فتمتنع عن اخبارها.

وذات يوم وبينما والدتها تحضِّر الأكل، رمت "ودعة" شيئًا بداخله، ولمَّا همَّت الأم باستخراجه أمسكتها "ودعة" وقالت لها:"مَانَطَلْقَكْشْ حتَّ تخبريني بالصَّح"••، فاضطرَّت لإخبارها بالقصَّة كاملة. وفي اليوم الموالي حزمت "ودعة" أمتعتها وجهزَّت متاعها وقرَّرت الرحيل بحثا عن إخوتها حاولت الأم منعها دون جدوى، فقالت لها: "رُوحِي بَصَّحْ نَبْعَثْ مْعَاكْ الخادم والخادمة، وَعْطَاتْهَا المنجل يْكَلَّمْهَا وَيْوَرِيلْهَا الطريق"•، وفي الطريق دبَّر الخادمة والخادم حيلة وسرقا المنجل منها، و"لما وصلوا للعين الحرَّة والعين

---

[1]- مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: أبوبكر باقادر، محمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية،ط1، ص77.

[2]- ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ص79.

[3]- موسوعة التراث الشعبي لمنطقتي تيارت وتسمسيلت، اشراف وتحقيق: علي كبريت، دار الحكمة الجزائر، 2007م، ج02 ص45. مكاحل: جمع مكحلة وهي البندقية، عواد: الأحصنة.

• كل مقاطع الحكاية الواردة في البحث مقتبسة من المصدر نفسه. الفرانة الصفرا: قطعة قماش توضع على رأس المرأة ذات لونٍ أصفر، ريشيلنا: أشيري لنا بمعنى أعطينا إشارة، المنجل: أداة تستعمل لحصاد القمح، ننجلاو: نذهب دون رجعة.

•• ما نطلقكش: لن أتركك، الصح: الحقيقة.

• بصَّح: ولكن، يكلمها: يحدثها، يوريلها: يبين ويوضح لها

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

البَرْهُوشَة، دَارُوا ودعة في العين البرهوشة حتى رجعت خادمة والخادمة في العين الحرَّة ولات سيِّدة." وعند عثورهم على الإخوة السبعة ادَّعت الخادمة أنَّها أُختهم، ففرح الإخوة بأختهم (المزيفة) ورحَّبوا بها، وجعلوا منها أميرة، بينما كانت "ودعة" (الأخت الحقيقية) ترعى الإبل، وكانت "كي تَدِّي البَلْ ترعى بِيه تَقْعُد تَحْكِيلُوا في قصتها وتبكي، فيعود قَاعْ ذَاك البَلْ يبكي معاها ما عدا ناقة وَحْدَة وكانت طَرْشَة، كانت تأكل حتى تشبع"•• ومرَّت الأيام والشهور وقطيع الإبل يزداد نحالة، ما عدا الناقة الصمَّاء، ولاحظ الإخوة الحال السيِّئة التي صارت إليها الإبل، فأرسلوا أخاهم الأصغر يتقصَّى أحوال الإبل " كي راح عْقَابْهَا سْمَعْهَا تَحْكِي للبَلْ وهو مْدَّاوَرْ بيها ويبكي، قالها: لاَزَمْ تحكيلي أنا ثاني، فحكاتلوا قاع القصَّة"•••، وأخبرته أنَّ دليل صدقها هو المنجل الذي تحتفظ به الخادمة، فعاد الأخ الأصغر وأخبر إخوته، فحقَّقوا مع الخادم والخادمة واكتشفوا الحقيقة "وقالوا للخادمة والخادم لازم ترجعوا للعين اللي رَجَعتوها منها برهوشة ترجعوها هي حرة كيما كانت وانْتُوما كيما كنتوا."

وعادتْ "ودعة" إلى هيئتها الأولى، وغمر الإخوة "ودعة" بالحب والحنان، وجعلوا من زوجاتهم خدما لها، وعاقبوا الخادمة والخادم وجعلوهما يرعيان الإبل مكانها. ومرَّت الأيام و"ودعة" سعيدة بين إخوتها، الأمر الذي أثار حفيظة زوجات الإخوة، فكادوا لها مكيدة "جَابُوا بيضة نْتَاعْ حْنَشْ وْدَارُوها وسط حَبَّة كَعْبُوشْ، وقالوا لي عزيزة على امْهَا وبُوهَا تاكل هذي البيضة بلا مْضِيغْ"•••• فقالت ودعة: أنا. ومرَّت الأيام وتفقست بيضة الثعبان وبدأ بطنها ينتفخ شيئا فشيئا، وأصبحت كثيرة الشرب ودائمة العطش، عندها ذهبت النسوة إلى الإخوة وأخبروهم أنَّ أختهم قد اقترفت المحرَّم وأضحت حاملا، فاحتار الإخوة وأرسلوا أخاهم الأصغر ليتأكد "راح خُوهُمْ الصغير، دار وَاشْ قَالُولُوا فسمع حاجة في كَرْشِها تتحرك"، فغضب الإخوة غضبا شديدا وقرروا معاقبتها وطلبوا من الأخ الأصغر أن يأخذها للغابة ويقتلها "والدليل جِيبَنَا أَفْوَام الكلاب مْطَلْسِينْ بالدم" لكنَّ الأخ الأصغر رقَّ قلبه لأخته، فقام بجرحها من أصبع يدها، وجعل الدَّم على أفواه الكلاب وعاد لإخوته، وظلَّت "ودعة" مرمية على الأرض، حتى طال شعرها وانتصب في السماء معانقا الحشائش والأعشاب، إلى أن جاء رجل يبغي حصاد الحشيش "كي يضرب الرَاجَلْ المنجل تقول هي: اسْتْحَاضْ بِيَا يْسْتحاضْ ربي بِيكْ"، فاستغرب الرجل وسألها إن كانت من الإنس أم الجن؟ قامت "ودعة" وروت له قصَّتها، هدَّأ الرجل من روعها، و"ذْبَحَلْهَا نَعْجَة وْشْوَاهَا على النَّار وكَثَّرْ فيها الملح وقالها كُولِي بْلَا ما تشربي الما، ومن بعد جَابْ إناء كبير فيه الما وعلقها من رجليها، وعَادْ يخلط في الما وكي عطش الحْنَشْ نزل للما"، همَّ الرجل بقتل الثعبان لكنَّ "ودعة" طلبت منه أن يكفَّ عن ذلك، وأسمت الثعبان "كاس" ووضعته في كيس، وتزوجت الرجل وأنجبت طفلا أسمته "حب حب الرمان"، وبعد مدَّة استأذنت زوجها للبحث عن إخوتها أذن لها الزوج، وفي الطريق طلبت من ابنها أن يسألها بإلحاح عن قصة "ودعة مشتة السبعة" عند وصولهما إلى غايتهما، ولدى وصولها واجتماعها بإخوتها (وهم لا يعرفونها) طلب الولد من والدته أن تحكي له القصة، فوافقت شرط أن يجتمع الجميع حولها، وبدأت تروي الحكاية ولما انتهت "قالت: اسْكُتْ يا حَبْ حَبْ الرُّمَانْ وخْرُجْ يا كاس"، تعرَّف الإخوة على أختهم "ودعة" وندموا أشدَّ الندم على فعلتهم، وقرَّروا الانتقام من نسائهنَّ، فقاموا بحفر حفرة كبيرة وأضرموا النار بها، وطلبوا من زوجاتهم القفز فوقها، فسقطنَّ جميعا إلاَّ زوجة الأخ الأصغر، لأنَّها لم تكن حاضرة، وعاش الجميع حياة سعيدة.

•• البل: الإبل، قاع: كل، كرشة: لا تسمع.

••• عقابها: وراءها، مداور: مجتمع حولها.

•••• حنش: ثعبان، داروها: وضعوها، كعبوش: أكلة شعبية جزائرية تصنع من الدقيق والتمر، مضيغ: تبلعها مباشرة دون مضغ.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

2- تحليل الحكاية:

تتطلبُ عملية تحليل الحكاية الوقوف على الوحدات أو المقاطع التي تتكون منها، لذلك سنعمد إلى تقطيع الحكاية موضع الدراسة إلى وحدات حتَّى تسهُلَ عملية التحليل، مراعين في ذلك مفهوم الوحدة في الحكاية الشعبية، فهي التي تشمل "أصناف الوظائف المرتبطة فيما بينها حسب علاقة منطقية تشكل مقطعا"[1] ، يُضاف إلى ذلك أنَّ تقطيع الحكاية يكون وفقًا لمجموعة من الاعتبارات أهمها: تغيُّر مجرى الأحداث والمكان، وتغير الشخوص ووظيفتها في الفعل الحكائي.

- الموقف المبدئي (الحالة الاستهلالية):

الموقف المبدئي أو الحال الاستهلالية هو ما تُفتتح به الحكاية، فهو تمهيد يعطينا لمحة عامة عن حياة الشخوص والمكان والزمان، وعادة ما يتم خلاله التَّركيز على تعداد أوصاف الشخصية التي تتقمص فيما بعد دور البطل، "والاستهلال ليس وظيفة، وعلى الرغم من أنَّ هذه الحالة لا تُعد وظيفة إلاَّ أنَّها تمثل عنصرا مورفولوجيا مهمًا"[2] ، ذلك لكونه متغير من حكاية إلى أخرى، فتوافره في مطلع الحكاية يبيّن ويفسِّر الخلفيات التي ستبني عليها الأحداث فيم بعد .

تُستهل الحكاية بتقديم عرضٍ موجزٍ للظروف التي سبقت ميلاد "ودعة"، فيتحدَّث الراوي عن الأم التي رُزقت بسبعة أولاد ذكور، وامتلاك هذه العائلة من كل شيء سبعة (الأحصنة الكلاب، البنادق...) كان للإخوة والأم حلم واحد، أن تُرزق العائلة بفتاة، وحدث أن حبلت الأم، وبعد تأكدها من الحمل نقلت الخبر السَّار لأولادها.

مثل هذا الموقف المبدئي للحكاية لا يشكل وظيفة ولا يحمل أيَّ قيمة، لكنَّه يثير في المتلقي عديد الاحتمالات ويفتح الآفاق أمامه واسعة للوظائف الأساسية اللاحقة.

- الوحدة الأولى: ودعة ورحلة البحث عن الإخوة.

تبدأ أحداث الوحدة الأولى من ولادة "ودعة" ومغادرة إخوتها البيت في اللحظة ذاتها التي أوهمتهم الخادمة فيها أنَّ المولود ذكر، وسُؤال "ودعة" المتكرر لأمها عن سبب مناداة الأولاد لها بـ"ودعة مشتة السبعة"، ومع رفض الأم المتكرر أمام اصرارها الدائم، لجأت لاستعمال القوة معها، فاضطرَّت الأم لإخبارها بالقصَّة كاملة، فعزمت "ودعة" على البحث عن إخوتها رفقة الخادم والخادمة اللَّذان دبَّرا لها مكيدة، وكيف انتهى بها المطاف راعية لإبل إخوتها، ليكتشف هؤلاء الحقيقة في الأخير.

تقوم هذه الوحدة على جملة من الوظائف، هي:

1- الرحيل: وهو رحيلين، الرحيل الأول يظهر في رحيل الإخوة بعد أن أوهمتهم الخادمة أنَّ المولود ذكر، والثاني هو قرار "ودعة" البحث عن إخوتها، بعد أن علمت الحقيقة، وأدركت سرَّ مناداة الأولاد لها بـ"ودعة مشتة السبعة".

2- المنع: محاولة الأم ثني "ودعة" ومنعها من الرحيل، ومع اصرارها على الرحيل لم تجد غير أن تُرسل معها الخادم والخادمة لمساعدتها و"المنجل" الذي يوضِّح لها معالم الطريق.

3- خرق المنع: وهنا تدخل شخصية جديدة تمثَّلت في المعتدي على البطل أو ما يعرف بشخصية الشرير، وهو في الحكاية الخادم والخادمة، وقيامها بخرق الاتفاق الذي أبرمته مع والدة "ودعة" وهو مساعدتها.

---

[1]- التحليل السيميائي للخطاب السردي – نماذج تطبيقية- عبد الحميد بورايو، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر (د/ت) ص07.

[2]- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص83.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

4- وظيفة الاستخبار: الحيلة التي دبَّرتها الخادمة مع الخادم للتخلص من "ودعة" قبل وصولها للمكان الذي يقيم فيه إخوتها.

5- وظيفة إطلاع: سرقة الخادمة "المنجل" من "ودعة".

6- وظيفة خداع: يحاول المعتدي خداع ضحيته للتمكن منها أو من أملاكها، وفي غالب الأحيان يتقدَّم المعتدي بمظهر يخالف مظهره العادي[1] ، وهي في الحكاية وضع الخادمة لـ"ودعة" في البِركة (البرهوشة) لتصير خادمًا ودخولها إلى البِركة (الحرة) لتصبح حُرَّة وسيِّدة.

7- وظيفة تواطىء عفوي: تُخدَع الضحية بسهولة وتقوم بإعانة عدوها بكل عفوية. فـ"ودعة" لم تشك لحظة في ما يمكن للبِركة أن تُصيِّرها إليه، ولا بالأمور التي تخطط لها الخادمة.

8- وظيفة إساءة: يؤكد "بروب" على الدور الأساسي لهذه الوظيفة، فهي التي تُكسب الحكاية حركيتها باعتبار أنَّ الوظائف السابقة ليست سوى تمهيدا لها، فحدوث هذه الوظيفة يؤدي إلى حدوث حالة افتقار. ووظيفة الإساءة في الحكاية هي ادعاء الخادمة أنَّها "ودعة" لدى وصولها إلى الإخوة، أمَّا وظيفة الافتقار، تظهر في الحالة التي آلت إليها "ودعة".. راعيةً للإبل.

9- وظيفة وساطة: تكتسي هذه الوظيفة أهمية بالغة في حركية الحكاية واستمراريتها، حيث يتم إدراج البطل في السياق، بعدما تفشى خبر الإساءة، فيُوجَّه إلى البطل أمر أو يُطلب منه طلب والبطل عند "بروب" نوعان:[2] أبطال فاعلون وأبطال ضحايا.

وعلى هذا الأساس فإنَّ معنى البطولة لا ينحصر في القيام بأفعال خارقة للعادة، بل إنَّ البطل هو الشخصية التي لها مساس رئيسي بوظيفة حدوث الإساءة أو تقويمها[3]. وإذا ما عدنا إلى متن الحكاية نجد أنَّ شخصية البطلة هي "الأخ الأصغر" الذي كلَّفه باقي الإخوة بالتَّحري واكتشاف سبب نحالة الإبل.

10- وظيفة بداية الفعل المضاد: قبول البطل الضحية القيام بمهمة التحري والاستكشاف.

11- وظيفة المنح: تتمحور هذه الوظيفة حول امتحان البطل عن طريق اختبار، وهذا لمنحه الكفاءة التي يفتقر إليها أي القدرة المادية على الإنجاز، مثل: اكتساب البطل بعض الأسرار والخفايا، وهي المعرفة التي تمكنه من التخلص من العقبات، وهي في حكاية "ودعة" سؤال الأخ الأصغر لها عن فحوى الحكاية التي ترويها للإبل والتي تسبَّبت في نحافتهم.

12- وظيفة رد فعل البطل: اقتناع الأخ الأصغر بما روته "ودعة" واخبار إخوته بالأمر.

13- وظيفة علامة: تتمثل في "المنجل" الذي أخبرتهم "ودعة" عنه والمكان الذي يجدونه فيه.

14- وظيفة انتصار: اكتشاف الإخوة للحقيقة.

15- وظيفة التعرف على البطل: التعرف على البطل الحقيقي.

16- نزع القناع عن المعتدي أو البطل المزيف: ادخال الخادمة والخادم في البِركة "البرهوشة" ليعودا خادمين كما كانا في الأول.

17- وظيفة تجلي: تدخل "ودعة" البِركة "الحرَّة" فتعود إلى حالتها الطبيعية، وتصبح سيدةً.

---

[1]- نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية بلبنان، ط01، 1982م، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص68.

[3]- المرجع نفسه، ص68.

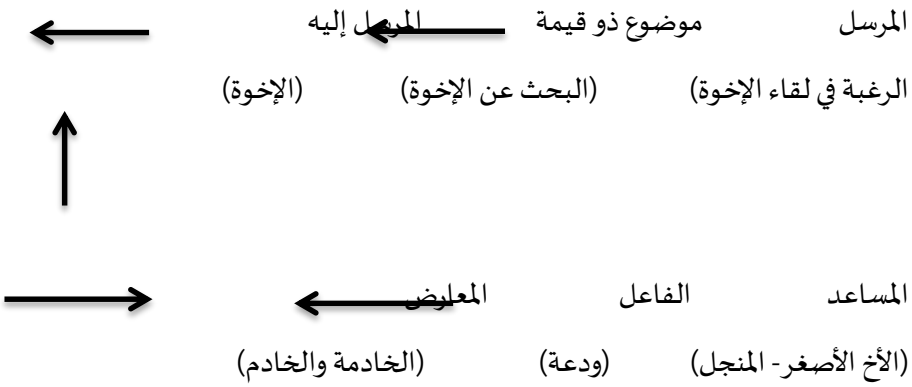
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

18- وظيفة عقاب: معاقبة الخادمة والخادم بأن يُصرفا لرعي الإبل وخدمة "ودعة".

19- وظيفة تتويج: عودة "ودعة" إلى إخوتها، الذين أحاطوها بالعناية والاهتمام.

- النموذج العاملي للوحدة الأولى:

سبق وأن أشرنا في ملخص البحث أنَّ النموذج العاملي ليس أداة اجرائية من أدوات المنهج المورفولوجي لـ"بروب"، بل يعود إلى "غريماس" الذي استوعب منهج "بروب" في تحليل الحكاية الشعبية وأعاد النظر في بعض المفاهيم الوظيفية، وصاغها "صياغة جديدة موسومة بالاختزال والتجريد الرياضيين."[1]



- الوحدة الثانية: ودعة وزوجات الإخوة.

تبدأ أحداث هذه الوحدة الثانية لحظة انتهائها في الوحدة الأولى مباشرة، فبعد أن وجدت "ودعة" إخوتها وحقَّقت الهدف المرجو من رحلتها، حاول الإخوة بدورهم تعويضها عن الضرر الذي لحق بها، غير أنَّ "ودعة" تقع مرة ثانية فريسةً لمكر زوجات إخوتها، اللواتي دبَّرن لها مكيدة تدفعهم في ذلك غيرتهن الشديدة فاهتدين لحيلة، حيث قامت نساء الإخوة بتحضير أكلة شعبية (الكعبوش) ووضعنَّ داخلها بيضة ثعبان، وطلبوا من "ودعة" أن تبلعها دون مضغ، مستغلات في ذلك سذاجتها وعفويتها، فأكلت وسرعان ما فقست البيضة في أحشائها وبدأ بطنها ينتفخ أخبرت الزوجات الإخوة بأنَّ "ودعة" تحمل طفلا غير شرعي، فقرر الإخوة معاقبتها وقتلها وأوكلوا المهمة للأخ الأصغر مرة ثانية، هذا الأخير الذي رقَّ لحالها، فجرحها من إصبع يدها كدليل لإخوته على هلاكها، وبقيت "ودعة" مرمية في الحقول، حتَّى جاء رجل ساعدها في التخلص من الثعبان، ليتزوج بها وينجبا طفلا، أسمياه "حب حب الرمَّان".

من الوظائف الموجودة في الوحدة الثانية:

01- وظيفة خرق المنع: ظهور معتدي يحاول النيل من "ودعة" وهو زوجات الإخوة.

02- وظيفة الاستخبار: تتجلَّى في بحث الزوجات عن الطريقة المثلى للإيقاع بـ"ودعة".

---

[1]- في الخطاب السردي نظرية قريماس، محمد الناصر الجمعي، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1991م، ص ص 24-25.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

03- وظيفة إطلاع: حصول الزوجات على معلومات وتفاصيل الخطَّة، فحضَّرنَّ الأكلة المفضلة لـ"ودعة"، وكذا معرفتهنَّ مقدار حبها الكبير لوالديها.

04- وظيفة خداع: تقديم الزوجات الأكل لها، وطلبنَّ منها أكله دون مضغ، بل ابتلاعه مباشرة.

05- وظيفة تواطئ عفوي: "ودعة" لم تشك في الأكل الذي قُدم لها، ولا في نيَّة زوجات إخوتها.

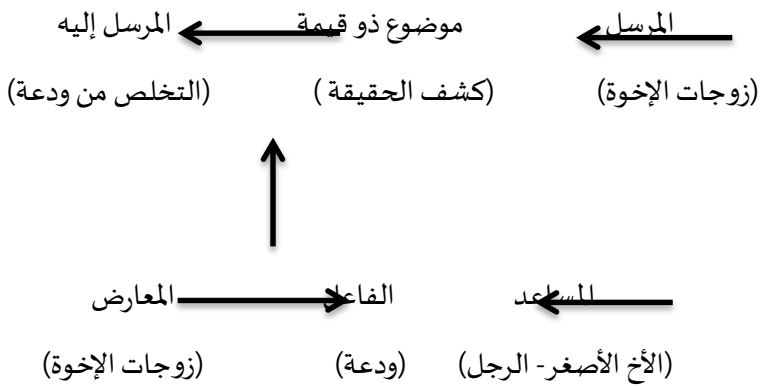
06- وظيفة إساءة: بعد أن أكلت "ودعة" أضحت حاملاً، يُضاف إلى ذلك القرار الذي اتخذه إخوتها بقتلها، وتكليفهم للأخ الأصغر مرة أخرى، لكن في هذه المرَّة طلبوا منه قتلها.

07- وظيفة وساطة: الأخ الأصغر لم يقتلها بل قام بجرحها من إصبع يدها، ووضع الدم على أفواه الكلاب تمويها لإخوته. كما يظهر في هذه الوحدة بطل آخر يتمثَّل في الرجل الذي ساعد "ودعة".

08- وظيفة تقويم الإساءة: تخلص الرجل من الثعبان.

09- وظيفة تتويج: زواج الرجل من "ودعة".

- النموذج العاملي للوحدة الثانية:



- الوحدة الثالثة: ودعة والعودة إلى حضن الإخوة.

احتفاظ "ودعة" بالثعبان في كيسٍ، وأسمته "كاس" ورُزقت بولد أسمته "حب حب الرمان"، ومن ثمَّ عاودتها الرغبة في البحث عن إخوتها، واتَّفقت مع ابنها على خطة، ولمَّا وصلت لإخوتها أنكروها ولم يتعرفوا عليها هم وزوجاتهم، فجلست ثم بدأت تروي قصة "ودعة مشتة السبعة" بعد الحاح كبير من ابنها (تنفيذ الخطة)، وهكذا تفطَّن الإخوة للأمر وعرفوا أختهم وقاموا بمعاقبة النسوة إلاَّ زوجة الأخ الأصغر التي كانت غائبة وقت تدبير وتنفيذ المكيدة.

وظائف الوحدة الثالثة:

01- وظيفة الرحيل: رحيل "ودعة" عن زوجها وعودتها لإخوتها، وهي في نفس الوقت وظيفة العودة باعتبارها ستعود إلى نفس المكان الذي انطلقت منه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

02- وظيفة وساطة: تظهر في الخطة التي رسمتها "ودعة" وابنها الذي يلعب دور الوسيط.

03- وظيفة انتصار: كشف "ودعة" لحيل ومكر زوجات الإخوة.

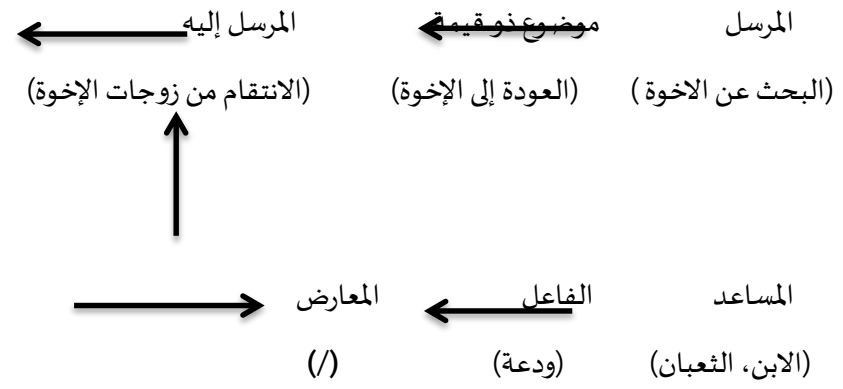
04- وظيفة تقويم الإساءة: استرجاع "ودعة" لمكانتها بين إخوتها.

05- ينزع القناع عن المعتدي أو البطل المزيف: فضح زوجات الإخوة.

06- وظيفة عقاب: حفر حفرة كبيرة وإضرام النَّار فيها وسقوط النسوة بداخلها.

07- وظيفة تتويج: عودة "ودعة" إلى حضنِ إخوتها من جديد.

- النموذج العاملي للوحدة الثالثة:



لقد خضعت الحكاية لثلاث مراحل، استهلت بحالة من الأمن والاستقرار ثم اضطراب وتغيير ثم استقرار متبوع بتغيير ثم استقرار نهائي، وهذا ما يؤكده "تودوروف" بقوله: "إنَّ القصَّة المثالية هي التي تبدأ بوضعية هادئة تجعلها قوة ما مضطربة ينتج عن ذلك حالة اضطراب ويعود التوازن بفعل قوة موجهة معاكسة[1]. ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

استقرار	اضطراب	استقرار	اضطراب	استقرار نهائي
الموقف المبدئي (الاستهلالي)	حيلة الخادم والخادمة للتخلص من ودعة.	اجتماع شمل "ودعة" وإخوتها	حيلة زوجات الإخوة ومحاولة قتلهم لها.	عودة "ودعة" من جديد لحضن إخوتها.

[1]- الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري مخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1990م ص68.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3- اختبارات "بروب" في حكاية ودعة:

الاختبار مصطلح استخدمه "بروب" في تناوله للحكاية الشعبية، وفي الوظيفة الثانية عشرة بالضبط، ويظهر ذلك في الاختبار الذي يخضع له البطل للحصول على أداة سحرية، وجاء بعده "غريماس" الذي قسَّم الاختبار إلى ثلاثة أنواع: الاختبار الترشيحي، والرئيسي، والتمجيدي[1].

ومن خلال تحديد الوظائف وتصنيفها يظهر لنا جليًا أنَّ حكاية "ودعة مشتة السبعة" تشتمل على ثلاثة اختبارات هي:

- **اختبار ترشيحي:** يتمحور حول شخصية الفاعل والمانح، ويتجلَّى في الوحدة الأولى في منح الأم لـ"ودعة" الخادمة والخادم لخدمتها ورعايتها، بالإضافة لـ"المنجل" كوسيلة مساعدة لها للبحثِ عن إخوتها.

- **اختبار رئيسي:** يحدث فيه الصراع الأساسي والفاصل في الحكاية، ويظهر في الوحدة الثانية في استيلاء الخادمة على ممتلكات "ودعة" وتحويلها إلى خادمة، وادِّعاء الخادمة أنَّها "ودعة" أمَّا في المقطع الثالث فيتمثَّل في المكيدة التي دبَّرتها زوجات الإخوة للإيقاع بها.

- **اختبار تمجيدي:** يحدث فيه التعرُّف على البطل ومكافأته. ويظهر في المقطع الثاني في اكتشاف الإخوة لحقيقة "ودعة" التي كانت ترعى إبلهم وإعادة الاعتبار لها وإحاطتها بالحب والحنان وفي المقطع الثالث فضح "ودعة" للمكيدة التي دبرتها زوجات الإخوة، ومساعدة الرجل لها وعودتها من جديد لحضن إخوتها ومعاقبة الإخوة لزوجاتهم.

4- الدوافع:

المقصود بالدوافع عند "بروب" هي "أسباب وأهداف الشخصيات التي تجعلها تقوم بأفعال مختلفة"[2]، والدوافع في الحكاية الشعبية هي التي تُكسبها الحيوية والواقعية، الأمر الذي يُلفت انتباه المتلقي.

والدوافع التي أثَّرت على أفعال الشخوص في حكاية "ودعة":

1- دافع فعل "اصلاح الضرر": ففي اللَّحظة التي علمت فيها "ودعة" بالحقيقة من أمِّها وسرَّ مناداة الأولاد لها بـ"ودعة مشتة السبعة" قرَّرت البحث عن إخوتها في محاولة منها لإصلاح الضرر الذي لحق بهم جرَّاء كذب الخادمة عليهم وإيهامهم أنَّ المولود ذكر. فهذا الدافع أساسي في الحكاية لأنَّه السبب الرئيس لرحيل "ودعة" وتعرضها لكل تلك الأحداث.

2- **دافع فعل "الغيرة والحسد":** الشخصية الشريرة في الوحدة الأولى هي الخادمة التي تُكن لـ"ودعة" مشاعر الحسد والبغض، وهذه المشاعر هي التي دفعت بها إلى الكذب على الإخوة والاستيلاء على ممتلكات "ودعة" وانتحال شخصيتها، ويظهر هذا الدافع أيضا عند زوجات الإخوة بسبب احتفاء الإخوة بـ"ودعة".

---

[1]- قاموس السرديات، محمد القاضي، دار الفارابي، لبنان، ط01، 2010م، ص16.

[2]- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص152.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3- **دافع فعل "الفضول وحب الاستطلاع"**: يتجلَّى في تساؤل الإخوة عن سبب نحالة الإبل وضعفها، الأمر الذي تطلَّب منهم ارسال الأخ الأصغر، الذي هاله أن يرى الإبل مجتمعة حول الخادمة، فدفعه الفضول لمعرفة ما ترويه لهم، وكذا فضول الرجل وحب استطلاعه للكشف عن مصدر الصوت الذي سمعه وهو يقص الحشيش.

4- **دافع فعل "الشفقة والتعاطف"**: شكّلت هذه الوظيفة نقطة تحوّل حاسمة في مجرى الأحداث فالأخ الأصغر رقَّ قلبه لأخته، ولم يستطع القيام بما أُمِر به، فاهتدى لحيلة أنقذ بها أخته، واشفاق الرجل عليها عندما علم بقصتها.

5- **دافع فعل "المساعدة"**: قيام الرجل بمساعدة "ودعة" واخراج الثعبان من بطنها، وتكفَّله بها.

6- **دافع فعل "العقاب"**: عقاب الإخوة الخادمة.

7- **دافع فعل "الانتقام"**: انتقام الإخوة من زوجاتهم.

وفي ما يلي جدول توضيحي للشخوص والدوافع والأفعال:

الشخوص	الداوفع	الأفعال
ودعة	اصلاح الضرر	رحلة البحث عن الإخوة.
الخادمة	الغيرة والحسد	السرقة
زوجات الإخوة	الغيرة والحسد	المكيدة
الإخوة	الفضول وحب الاستطلاع	التعرف على ودعة الحقيقية
الأخ الأصغر	الشفقة والتعاطف	تراجعه عن قتل أخته(ودعة)
الرجل	المساعدة	استخراج الثعبان والزواج بـ"ودعة".
الإخوة	العقاب	معاقبة الخادمة.
الإخوة	الانتقام	رمي زوجاتهم في الحفرة.

5- التناص في حكاية ودعة:

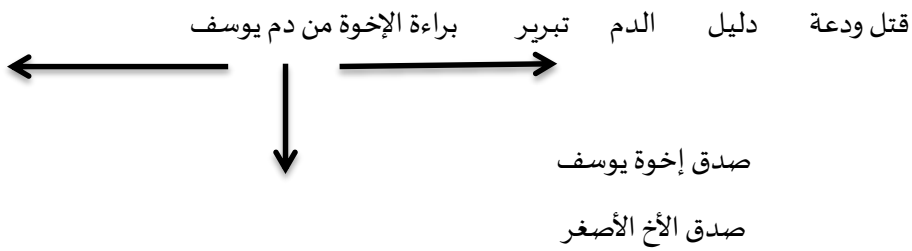
تبرزُ مشاعر الحسد والغيرة في متن الحكاية، هذه المشاعر التي اكتوت بها زوجات الإخوة وأجَّجتها "ودعة" نظرا للمكانة الرفيعة التي احتلتها في قلوب إخوتها، "لكن بعد كل ما صْرَالْهَا مَاتَسْلَكْشْ مَرَة ثانية مَنْ نْسَا الخَاوَة، قالوا كيفاه خَوَاتْهَا يَبْغُوها قَاعْ هَاك، لازم نْدِيرُوا حاجة بَاهْ نَتْخَلْصُوا منها للأبد" وفي المقابل نجد في قصَّة سيدنا يوسف – عليه السلام – الوارد ذكرها في القرآن الكريم

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قوله تعالى: "إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ"[1]. فالنسوة وإخوة يوسف هنا في مقام واحد، مقام الحاسد المبغض (المعتدي) و"ودعة" و"يوسف" في مقام الضحية.

كل هذا ونار الحسد والغيرة تضطرم في صدورهنَّ، والشيطان يُزيّن لهنَّ فعلتهنَّ، فدبَّرنَّ مكيدة لها "جابوا بيضة نتاع حنش، وداروها في وسط حبة تاع كعبوش" والأمر نفسه مع إخوة يوسف جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: "اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ."[2]

لقد طلب الإخوة في الحكاية من الأخ الأصغر قتل "ودعة" فكان القتل هو الهدف، والدم هو دليل ذلك، بينما في قصَّة سيدنا يوسف كان القتل تبرير لعدم عودة يوسف معهم والدم دليل براءتهم، فتشابهت القصَّتان في هذه الجزئية أيضًا، ففي الحكاية نجد أنَّ الأخ الأصغر "كي داها غَاضْتُ وما قْتَلْهَاشْ جْرَحَلْهَا اصبعها الصغير وطَلَسْ أفوام الكلاب بالدم وقالهم راني قتلتها" وفي القرآن الكريم نجد قوله تعالى "وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ"[3]، ويمكن توضيح هذه المفارقة في المخطط الآتي:



والأخ الأصغر حاضر في القصتين، فهو في حكاية "ودعة" من تابعها وهي ترعى الإبل وأول من اكتشف أنَّها الأخت الحقيقية، وهو الذي تركها لتعيش عندما طُلب منه قتلها، وهو في قصَّة سيدنا يوسف "وَلَمَّا دَخَلُوا عَلَىٰ يُوسُفَ آوَىٰ إِلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إِنِّي أَنَا أَخُوكَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ"[4]. فالحب الذي يجمع "ودعة" وأخاها الأصغر هو ذاته الحب الذي يجمع يوسف وأخاه الأصغر.

وفي الحكاية تناص آخر مع قصَّة سيّدنا يوسف في القرآن الكريم، يتجلَّى في اجتماع "ودعة" وابنها مع إخوتها في آخر الحكاية وهم لها منكرون، حتى إذا طلب منها ابنها أن تحكي له حكاية "ودعة مشتّتة السبع" وانصياعها له وانتهائها من الحكاية، تفطَّن الإخوة إلى الحقيقة، وفي قصَّة سيّدنا يوسف نجد قوله تعالى: "قَالَ هَلْ عَلِمْتُم مَّا فَعَلْتُم بِيُوسُفَ وَأَخِيهِ إِذْ أَنتُمْ جَاهِلُونَ (89) قَالُواْ أَإِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَاْ يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَنَّ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ."[5] فإخوة يوسف لم يتعرَّفوا عليه إلاَّ بعد أن سألهم عمَّ فعلوه مع أخيهم يوسف، عندها فقط أدركوا أنَّه يوسف.

ويمكن أن نلخص أوجه التماثل بين الحكايتين في الجدول الآتي:

---

[1]- القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية08.

[2]- القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 9-10.

[3]- القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية18.

[4]- القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية69.

[5]- القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 89-90.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

القصَّة القرآنية (قصة سيِّدنا يوسف)	حكاية ودعة مشتَّة السبعة
يوسف	ودعة
الإخوة	زوجات الإخوة
الغيرة والحسد	الغيرة والحسد
الأخ الأصغر	الأخ الأصغر
الدم على قميص يوسف	الدم على أفواه الكلاب
عودة يوسف إلى أبيه	عودة ودعة إلى إخوتها
عدم تعرف الإخوة على يوسف	عدم تعرف الإخوة على ودعة

- خاتمة:

بعد تحليل مورفولوجي لحكاية "ودعة مشتة السبعة" يُمكن تلخيص أهم النتائج المتوصل إليها فيما يلي:

- الحكاية الشعبية شكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ذات محتوى اجتماعي ثقافي، ولها بنية شكلية مميَّزة.

- حكاية "ودعة مشتة السبعة" حكاية شعبية لها تاريخها في التراث الشعبي الجزائري، وهي منتشرة في مناطق عديدة وإن تغيَّرت تسمياتها، فالأحداث والشخوص واحدة.

- تقترب الحبكة الفنية للحكاية الشعبية في الجزائر إلى حد كبير من النموذج الوظائفي لـ"فلاديمير بروب".

- توفر معظم وظائف "بروب" في الحكاية وتفاوت درجة حضورها في وحدات الثلاثة للحكاية.

- رحيل البطل (ودعة) إراديًا هو النقطة الفعلية لبداية الأحداث التي اتخذت منحى تصاعدي.

- إنَّ فعل الشر الناجم عن شخصيات نسائية له رمزية مهمة لا يمكن إغفالها، وهو تعبير عن نظرة الإنسان الشعبي البسيط للمرأة.

- النهاية السعيدة في الحكاية تعبير على قدرة الإنسان في تغيير مصيره بالإصرار.

- وجود تماثل وتشابه بين قصَّة يوسف – عليه السلام – و"ودعة" وهو تناص يهدف إلى أداء وظيفة وتبليغ رسالة وإبراز الصراع التاريخي الخفي بين الخير والشر.

- قائمة المصادروالمراجع:

- القرآن الكريم.

- المصادر:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- كبريت علي، موسوعة التراث الشعبي لمنطقتي تيارت وتسمسيلت، دار الحكمة، الجزائر 2007م، ج02.

- المراجع:

- ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانيين الروس- الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية بلبنان، ط01، 1982م.

- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري مخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر المغرب، ط02، 1990م .

- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي – نماذج تطبيقية- دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر (د/ت).

- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم: أبوبكر باقادر، محمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط01.

- محمد القاضي، قاموس السرديات، دار الفارابي، لبنان، ط01، 2010م.

- محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي "نظرية غريماس"، الدار العربية للكتاب، تونس د ط، 1991م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تجريب تداخل السردي.التاريخي في رواية (تاء الخجل) للكاتبة "فضيلة الفاروق"

أ.إيمان مليكي.باحثة في مرحلة الدكتوراه.جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة

الملخص :

يهدف هذا البحث إلى معرفة كيفية توظيف التاريخ في رواية (تاء الخجل) للكاتبة "فضيلة الفاروق" ،و كيف تجاوزت هذه الرواية السرد التقليدي في خصوصية كتابية تجريبية للتاريخ ، استطاعت من خلالها مزج المرجعية بالجمالية ، أي مزج ما هو تاريخي بما هو سردي .

لذا جاءت خطة البحث مرتسمة من خلال ثلاثة عناصر ، تناولت في العنصر الأول : كتابة التاريخ الاجتماعي ، و من ثمة عرجت إلى : كتابة النص التاريخي عن طريق المحافظة على بنيته و شكله ، و في العنصر الأخير عولج : النص التاريخي المتماهي مع النص الروائي.

و خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج ، أهمها أن الكاتبة "فضيلة الفاروق" استطاعت أن تكتب التاريخ دون أن تنتسب إليه أجناسيا ، عن طريق مزج التاريخ بالسردي ،و هذا من أجل إضاءة مرحلة تاريخية في الجزائر : العشرية السوداء ، و الكشف عن الآلام و الظلم الذي تعرضت لهما المرأة الجزائرية جرّاء هذه الأحداث الدامية .

الكلمات المفتاحية : التجريب / العشرية السوداء / مزج المادة التاريخية بالنص الروائي.

مقدمة :

التاريخ هو خطاب نفعي له وظيفة مرجعية في نقل الأحداث وفق تتابعها بأمانة تامة،و لهذا فالمؤرخ يلتزم الصدق في سرد الأحداث ، فتأتي حقيقية و شفافة ، في حين يلتزم معظم الروائيين التخييل في سردهم للأحداث ، فتأتي مزيجا بين الواقع و الخيال ، أي أن الرواية لم تتخل نهائيا عن الوظيفة المرجعية عندما أخرتها من اهتمامها في تقديم الوظيفة الجمالية عليها، فالرواية الجديدة مثلا توظف التاريخ ليبقى في خدمة مآربها ،و تبقى وفية لمادتها فلا تجعل من التاريخ هاجسا ، بل تقنية لتوخي الوعي النقدي ،و البعد الجمالي ،و بذلك فهي تجمع بين الهم في مرجعيته الواقعية و الهم الابداعي في وظيفته الجمالية.

و منه تأتي رواية (تاء الخجل)[1] للكاتبة "فضيلة الفاروق" وفية لمادتها، فلم تفقد خصائصها الجمالية حين استقت موضوعها من واقع (العشرية السوداء في الجزائر) ،وبالتالي فإن استحضارها للمرجع الواقعي لم يقيدها بالتسلسل الزمني عند توظيفها للمادة التاريخية ،و على الرغم من طغيان الجانب التاريخي فيها على مستوى العناصر السردية ، فهي تبقى رواية غير تاريخية ، بل

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ، منشورات ضفاف ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، الجزائر، ط3 ، 2013 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هي رواية تخضع الخطاب التاريخي لسلطانها وفق ما تقتضيه متطلبات الخطاب الروائي ،أي أنها تجعل من الوقائع التاريخية أداة لبناء متخيلها السردي ،عكس الرواية التاريخية التي تعتمد على المراجع التاريخية المباشرة في نقل أحداثها .

ليس هدفنا في هذا البحث توخي ماهية الرواية التاريخية وفق دلالتها التقليدية التي مثلها "جورجي زيدان " عربيا ،و ليس مبتغانا عرض الجانب النظري بخصوص علاقة الرواية بالتاريخ ،و علاقة التاريخ بالواقع و غير ذلك ، بل الهدف هو الوصول إلى كيفية توظيف التاريخ في رواية (تاء الخجل) وأهدافه؟ و تبيان كيف تجاوزت هذه الرواية السرد التقليدي نحو خصوصية كتابية تجريبية للتاريخ ، تساير بها الواقع المأزوم و تتوافق معه؟ ،و كيفية تمازجهما أيضا ؟

و بالتالي سوف نهتم في هذا التحليل بأشكال حضور التاريخ في النص الروائي ،و كيف انتمى النص لزمان مأزوم بموضوعه و لغته ،و لكن ليس بمقارنة الوقائع التاريخية في النص كما هي في وجودها المادي ، أي أن اهتمامنا ليس برصد مدى مصداقية الكاتبة في سوق الأحداث التاريخية ، لأن ما يهمنا هو خصوصية العمل السردي ،و معيار الفن الروائي في توظيفه للتاريخ و ليس معيار الصدق التاريخي .

و عليه سنولي اهتماما واضحا لكيفية تمازج التوثيق بالفن و المرجعية بالجمالية ،و التاريخي بالروائي،و قد انصب اهتمامنا في رواية (تاء الخجل) لأننا لمحنا فيها طغيان هذه الظاهرة في نصها ، حتى على مستوى السير ذاتي فيها ،و هو الدافع الذي حفزنا لاتخاذها كنموذج تحليلي لمقاربتها من هذا الجانب.

العرض :

أولا.كتابة التاريخ الاجتماعي:

تحكي القصة في الصفحات الأولى في الرواية عن سيرة ذاتية للساردة ،و التي تحيل إلى الكاتبة بشكل غير مباشر ،لكن هذه السيرة لم تكن معنية بالقدر الذي كانت فيه وسيلة من أجل كتابة التاريخ، في الصفحات المتبقية في الرواية ،و من أجل عرض وضعية المرأة المهمشة و المضطهدة داخل أسرتها و خارجها ،و العنصر الضحية دائما في جميع المآسي ، تقول في مستهل السرد : " منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاءً للخجل، كل شيء عنهن تاءً للخجل ، منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف ، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة ، منذ أقدم من هذا ، منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما ، منذ كل ما كنتُ أراه فيها يموت بصمت ، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها و صفقت له القبيلة ،و أغمض القانون عنه عينيه. منذ القدم ، منذ الجواري و الحريم ، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم ،منهنّ ... إليّ أنا ، لا شيء تغيّر سوى تنوع في وسائل القمع و انتهاك كرامة النساء. لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي ، و كثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة."[1]

في (تاء الخجل) تشتبك خصوصيات الذات الساردة الحميمية مع ماهو عام وماهو تاريخي ،و تتجاوز سيرتها في الخوض في تفاصيل ذهنية عائلتها الصغيرة والكبيرة ،و اعترافات ضحية تعاني القمع الاجتماعي ،وتشكيل مصيرها صورة لذلك التاريخ ،و التطلع إلى تقارير صحفية و غير ذلك ، فالرواية هي في آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعي ، دون أن تنتسب إلى واحدة منهما ، لكنها تميل إلى الطرف الثاني كونها تشتغل في إبراز القيم و العادات و التقاليد ،و رصد ذهنيات المجتمع الذكوري التي شكلت معوقات المرأة و ساهمت بالدرجة الأولى في قمعها و تهميشها. و بهذا تكون الكاتبة قد نقلت رؤية جديدة عالجت فيها التاريخ الاجتماعي المأساوي للمرأة المهمشة ،و مثل هذا العمل لا تلتفت إليه كتابات المؤرخين و تتجاوزه بادعائهم الموضوعية و الحياد ، فـ"التاريخ الاجتماعي

---

[1] الرواية ، ص 09 ، 10.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الذي تقوم عليه كل رواية يكون سعيها قائما على تأمل المجتمع الذي انكتبت فيه و له ، هو فعل راهني يشكل أحد تجليات الحداثة"[1].

و بهذا تكون الكاتبة أدت دور مؤرخ الحياة اليومية للتقاليد الجماعية ،و التمزقات النفسية التي سببتها الأزمات الاجتماعية في حقبة التسعينيات،و بهذا التحديد الزماني تضعنا الرواية في قلب فاجعة العشرية السوداء ،وقد تم إدخال المادة التاريخية في الرواية داخل السياق النصي ،وفق شكلين :

ثانيا .كتابة التاريخ عن طريق المحافظة على بنيته و شكله :

يقول السارد :

" ثم ابتداءا من عام 1995 أصبح الخطف و الاغتصاب استراتيجية حربية ، إذ أعلنت الجماعات الاسلامية المسلحة "GIA" في بيانها رقم 28 الصادر في 30 نيسان (أفريل) أنها قد وسّعت دائرة معركتها:« للانتصار للشرف بقتل نسائهم ، و نساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نتعرض فيها لشرف سكانها،و لم نحاكم فيها النساء(...) و سنوسع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات و أخوات و بنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيوتهن و اللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء...»" [2]

إن هذا النص التاريخي ورد كما جاء في مصدره ، فحافظت الكاتبة عليه عن طريق قطع السرد الروائي و تبيانه على شكل بنية سردية مستقلة بحصره بين مزدوجتين في المتن الروائي ،و أشارت إليه في ملحق الهوامش، كالتالي : (* الخبر الأسبوعي ، العدد 75من 9 إلى 15 أوت 2000.) [3]

إن ذكر النص التاريخي مستقلا لا يعني أنه يحدث قطيعة مع فنية النص الروائي ، بل قد جاء وفق هذا لتناسبه و المحتوى ،و بغية إثباته أيضا ، تأكيدا للمتلقي أن المتخيل السردي في جانبه التاريخي يستند إلى حقائق موثقة ،و نلاحظ أن (تاء الخجل) تمكنت من مزج ماهو تاريخي بما هو متخيل ، بسبب كفائتها على الامتصاص ،و يرجع هذا إلى انفتاح بنيتها السردية .

و مثل هذا ما نجده في الآتي :

" وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد ،و انتهاك الأنا ،وحدهن يعرفن وصمة العار ،وحدهن يعرفن التشرد ،و الدعارة ،و الانتحار ،وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت "الاغتصاب" : « الأمير هو الذي يهديها. لا يقبّلها إلا من أهديت له ،و بإذن الأمير . لا تجرد من الثياب أمام الإخوة. لا يجوز النظر إليها بشهوة . لا تضرب من الأخوة بل ممن أهديت له، فعليه أن يفعل بها ما يشاء في حدود الشرع. إذا كانت سبية و أمها ، دخلت على أمها ، فلا يجوز أن تدخل على ابنتها . إذا وطأها الأول فلا يجوز وطؤها إلا بعد أن تستبرئ بحيضة ، و تجوز المداعبة (مع الغزل). إذا كان الأب و ابنه فلا يجوز الدخول على نفس السبية و أختها ، لا يجوز الجمع بينهما مع مجاهد واحد. »"[4]

---

[1] مجموعة من المؤلفين ، المحكي ، الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع ، تقديم سعيد بوطاجين ، تحت إشراف ، منى بشلم ، دار الألمعية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2014،ص 219.

[2] الرواية ، ص 38.

[3] ينظر هامش الرواية ، ص 38.

[4] الرواية ، ص 59.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أما توثيق هذه المعلومة التاريخية الموظفة في متن الرواية ورد كالآتي : " * وثيقة عُثر عليها بعد مجزرة بن طلحة و اجتياح الجيش الوطني الشعبي لمنطقة أولاد علال ، وثيقة توضح أدبيات "الوطء" حررت يوم 5 جمادى الأولى 1418هـ كما هو واضح . ومصدر الفتوى مجهول تماما."[1]

الكاتبة لا تستمد أحداث هذه الواقعة من كتاب تاريخي موثق ، لذا فإنها قد لجأت للتوثيق / الهامش بغية تقديم مصداقية أكثر عن كلامها ،و إضافة إلى مهمة الهامش في كسب يقين المتلقي ،و القيام بدور التوضيح ،و ربط الواقع بالنص ، فهو يتخذ بعدا آخر كونه " النص الموازي ، نص الواقع بواقعيته مقابل نص الرواية بفنيتها ،و الرواية التي يرويها واقعها هي غير الرواية التي يرويها الكاتب ، رواية الكاتب كتابته ،و كتابته هي استكشاف طاقة اللغة على التغلغل في النفس،و بيان أثر الواقع و الوقائع في تلك النفس،من هنا نستطيع القول إن النص قد جاء مفتوحا على الواقع من زاويتين ، رواية الواقع كما هو و قد جاءت في الهامش لتبيّن هامشيّة النص الذي ينقل الواقع كما هو ،ورواية الشخصية الكاتبة ، الذات الكاتبة ، متأثرة بهذا الواقع."[2]

لقد نقلت الكاتبة أحداث العشرية السوداء من زاوية الاغتصاب الارهابي للمرأة ،واستنطقتها . الأحداث . بلغة احصائية و تقريرية ،و قامت بتهميش ما دونته ، حتى لا يبقى الكلام مجرد انطباعات دون أدلة ،و لكي تثبت علاقة النص بالواقع المرجعي أيضا ،فالكاتبة كانت تستطيع تدوين ما جاء في الهامش على المتن دون أن يختل البناء و دون أن يكون عبئا على العمل السردي ، لكنها أرادت استغلال فضاء الهامش بغية نقل النص من شكله التقليدي إلى شكل جديد.

ثالثا . النص التاريخي المتماهي مع النص الروائي:

يغلب على الرواية تلك الأحداث التاريخية الممزوجة مع نصها ،و المشتقة من مجموع أحداث العشرية السوداء ،و هنا لا تنقل الكاتبة النص بحرفيته و لا توثقه، كون النص التاريخي متماهي مع النص الروائي، مثل : " 550 حالة اغتصاب (لفتيات و نساء) تتراوح أعمارهن بين 13 و 40 سنة سجلت تلك السنة. تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت . 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و 1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997. و البعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة . و لا أحد يملك الأرقام الصحيحة ، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه.

جاءت هذه السنوات متلاحقة لنصنع سجني الذي لم اتوقعه ، سجني الانفرادي ، داخل وطن مليء بالقضبان.إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب ، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة ، مثلي مثل الملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس، صرت أخطط للهروب . أريد هواء لا تملأه رائحة الاغتصابات"[3].

نلاحظ هنا أن الكاتبة أفادت من أسلوب الكتابة التاريخية بحيث تذكر السنة ثم تذكر ما جاء فيها من أحداث ،و بالتالي فقد أفادت منه ليس كجنس فقط بل كلغة أيضا ،لكنها تسعى من وراء هذا بالدرجة الأولى إلى رصد التاريخ ،و نقده بنزعة ذاتية منفعلة و الكشف عن المسكوت عنه و انتقاد الواقع ،و تعرية حقائق كانت و لا تزال موجودة في المرجع الواقعي ،إذ " لا يكفي أن يمتلك الكاتب الجرأة في طرح القضايا بحماس ،و نقد الأوضاع بعنف ،بل لا بد من رصد مرجعي ثري بالمعارف الكفيلة بإضفاء سمة

---

[1] ينظر هامش الرواية، ص 59.

[2] حكمت النوايسة ، وعي الكتابة ، دراسة في تجربة إلياس فركوح السردية ، أمانة عمان ، الأردن ، ط1، 2008، ص 145 ، 146 .

[3] الرواية ، ص 38 ، 39.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

موضوعية على نقده حتى يجد مصداقية في التاريخ ذاته ،و لا يكون معزولا عن سياقاته و حتى لا يتحول ذلك النقد إلى تجن على التاريخ"[1].

يقول السارد :" ثم أشارت إليّ أن أسكت ، و واصلت الحديث :

هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء و يرغموننا على ممارسة "العيب" ،وحين نلد يقتلون المواليد ، نحن نصرخ و نبكي و نتألم و هم يمارسون معنا "العيب" ،نستنجد ، نتوسلهم، نقبّل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك و لكنهم لا يبالون.

علّت كمّيْ جلبابها و قربت معصميها المشوهين مني :

. انظري ... ربطوني بسلك و فعلوا بي ما فعلوا ، لا أحد منهم في قلبه رحمة ،و حتى الله تخلى عني مع أنني توسلته. أين أنت يا رب ، أين أنت يا رب؟

صار صوتها يرتفع شيئا فشيئا ، ثم صارت تصرخ و بدأت تشد شعرها و تمزق ثيابها ،وصراخها يعلو."[2]

إن هذه الأحداث التاريخية المتماهية مع النص الروائي ، نقلتها الشخصية الرئيسية بوصفها شاهدة عليها ،وعايشت فترة الأحداث. و قد تسنى للكاتبة المزج بين ما هو تاريخي و ما هو تخييلي عن طريق الجمع بين الزمنين الماضي و الحاضر ، فالماضي ينفتح على الحاضر ،و يستمر الماضي في الحاضر . و هذا التداخل هو الذي كسر التسلسل الزمني الذي يتميز به النص التاريخي و أدى بالأحداث أن تتماشى وفق منطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن ، فيقدم أحداث و يؤخرها ،و بهذا فهو يتصرف في المادة التاريخية و يخضعها للبناء الفني ،و بالتالي فمبتغى الرواية هو تحقيق المهاة بين الماضي و الحاضر في خطابها الفني.

كما أن الرواية تأخذ من خصائص النص التاريخي توظيفها للضمير الغائب ،فيتموقع السارد خارج السرد و لا يشارك في الأحداث بصفته شاهدا عليها ، مثل : " بقيت مذهولة ، عاجزة عن التصرف ، دخلت ممرضتان طلبتا مني الخروج ، لم أخرج ، بقيت واقفة قرب الباب ، أزاحتا الغطاء فإذا برقعة كبيرة من الدماء تغطي ساقيها ، أزالتا حفاض القطن المشبع بالدم ،و اللحاف مع قطعة بلاستيك ، كان المنظر مفزعا ، أغمضت عيني و ابتعدت، بعد لحظات خرجت الممرضتان ، استوقفت إحداهما و سألتها : ما بها ؟"[3]

أما السرد الروائي فينوع في الضمائر ، لأن الرؤية السردية فيه تتميز بالعمق و الولوج إلى أعماق الأشياء[4] ، مثل : " كان الموت يحاذيها تماما ،و قد صمّمت على ألا أبكي أمامها أبدا ، اقتربت منها ، لمست يديها الميتتين ، قالتا البرد بصيغة مخيفة جدا. قالتا الموت بالأحرى. ارتبكتُ ، فتوجهتُ نحو النافذة لإغلاقها ، و لكنها بادرتني:

.لا تغلقيها أريد هواء.

.لكن يديك كقطعتي ثلج.

.نار الغضب لا يطفئها الثلج . لا يطفئها شيء.

---

[1] بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ، ط1 ، 2005، ص 281.

[2] الرواية، ص 47 ، 48.

[3] الرواية، ص 48.

[4] محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2012 ، ص 112.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لم أجد ما أقوله لها ، فأدرت الراديو حتى لا يزيد ارتباكي.

قالت المذيعة :

."يومكم كذب اليوم ، حضروا أكاذيبكم الجميلة ، و اتصلوا بنا ، سنختار أجمل و ألطف كذبة و لكم منا هدايا جميلة ."[1]

إن الوقائع التاريخية التي وظفتها الرواية هي أحداث سقوط شهدتها الجزائر إثر فترة العشرية السوداء ،" ها هي أيام الثورة تعود ، الموتى في كل مكان ،و القبور كالمقاهي يزورها الناس أكثر من مرة في اليوم "[2].سردت من خلالها معاناة المرأة المغتصبة من طرف الارهاب و همجية هذا الأخير ،و عرضت كيف يتبرأ الآباء من بناتهن المغتصبات و كيف ينتحرن أو ينقلن إلى المصحة العقلية .

كما أن النص الروائي استدعى الشخصيات التاريخية عن طريق ذكر أسمائها مثل : المناضلة النسوية "خالدة مسعودي " ،أو عن طريق ذكر أقوال تلك الشخصيات التاريخية ، مثل :

."قول الرسول صلى الله عليه و سلم : "رفقا بالقوارير[3]

." قال "غي دي كار" امرأة و " المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة "[4]

." و قفزت إليها منقادة بمقولة لفاطمة المرنيسي " إن الحلم أساسي بالنسبة للذين لا يتوفرون على السلطة"[5].

."وحده الصمت له الموهبة " عبارة للكاتب الجزائري مالك حداد".[6]

تحيل هذه الأقوال المتناثرة في النص و المنسوبة إلى شخصيات تاريخية إلى إفادة الخطاب الروائي من اللغة التاريخية ، كصوت آخر ، ساهم جنبا إلى جنب مع الأصوات الأخرى التي سمحت لها الكاتبة بالظهور ، إلى خلق تعددية صوتية ، جعلت من الرواية حوارية و منفتحة على الآخر ، مما يجيز لنا الحكم عليها .من هذا الجانب . بأنها رواية تنتمي إلى تيار التجديد.

الحديث عما هو خارجي يتيح فرصة أكبر و أعمق لدراسة أبعاد الرواية في علاقتها بالتاريخ [7] ،و من هنا فإن (تاء الخجل) بتوظيفها للمادة التاريخية جسدت رؤية وموقف تجاه هذا التاريخ ،و أرادت من ذلك تلمس عدة أبعاد ، أهمها موقف الشخصية النسوية من العشرية السوداء ،و تحطم حاضرها ،و وصف العنصر الارهابي بأنه وحش غابة و همجي ،و هو دعوة لإعادة النظر عبر كتابة جديدة في معاملة المرأة ، عن طريق لسان السارد : " لكنني وجدت نفسي في مكتبي بمقر الجريدة في آخر النهار ، كتبتُ الكثير و قلتُ في النهاية رفقا بالقوارير"[8] ،و بالتالي ما نقلته الرواية هو استنطاقها للواقع المأساوي للمرأة ،و قد تسنى لها ذلك فقط عند استضافة الرواية البعد التاريخي لها ،و من هنا يتأكد أهمية الربط بين النص التخييلي و الواقع ، يقول "فيصل دراج" مأكدا

---

[1] الرواية ، ص 75.

[2] الرواية ، ص 40.

[3] الرواية ، ص 96.

[4] الرواية ، ص 12.

[5] الرواية ، ص 43.

[6] هامش الرواية ،ص 71.

[7] سليمة عذاوري ، شعرية التناص في الرواية العربية ، الرواية و التاريخ ، تقديم واسيني الأعرج ، دار رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ،2012، ص 208.

[8] الرواية ، ص 96.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هذه الفكرة: "المتخيل الخالص ، المبرأ من خارجه ، لا وجود له ، إلا إن كان هذيانا أو ثرثرة فارغة . يتكشف الأدب ، مرة أخرى ، ممارسة اجتماعية ، و تستبين العلاقة الأدبية علاقة اجتماعية تعطف على علاقات أخرى "[1].

الخاتمة :

تم تحليل هذه رواية (تاء الخجل) للكاتبة "فضيلة الفاروق" عن طريق استبيان التقاطعات الكثيرة على مستوى بنية خطابها السردي مع وقائع فترة العشرية السوداء ،و كانت الغاية منذ البداية هو الكشف عن كيفية تمازج المادة التاريخية بالنص الروائي ،و قد تم الوقوف عند ذلك في قدرة الكاتبة على المزج بينهما في لحمة واحدة ،و هذا التمازج هو ما انزاح برواية (تاء الخجل) نحو الرواية التي تستمد مادتها من الواقع ،و هدفها كانت من أجل إضاءة مرحلة تاريخية عانت فيها المرأة الويلات بشدة و على كافة المستويات ،و قد جرتها هذه الأحداث المأساوية والدامية إلى توظيف التاريخ في نصها الروائي وفق شكلين : الأول عن طريق المحافظة على بنيته و شكله ،و الثاني عن طريق تماهي النص التاريخي مع النص الروائي .و هنا تبرز مهارة الكاتبة في تحويل المادة التاريخية الجاهزة إلى تقنية حداثية لبناء خطابها السردي ،و هذا ليس من أجل استعادة الماضي فحسب ، بل من أجل خدمة الحاضر و عرض همومه أيضا،و المتمثل في مآسي المرأة الجزائرية وقتها ،و من هذه الزاوية تتخذ خصوصيتها في الحداثة ، ذلك أن مثل هذه الكتابات أزاحت وظيفة الأساليب الواقعية التي لم تعد قادرة على التعبير عن الواقع ، و عبّرت عنه وفق أسلوب حداثي قادر على إثراء الواقع نصيا ،عن طريق تداخل ماهو سردي بما هو تاريخي .

قائمة المصادر و المراجع :

.بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ، ط1 ، 2005.

.حكمت النوايسة ، وعي الكتابة ، دراسة في تجربة إلياس فركوح السردية ، أمانة عمان ، الأردن ، ط1، 2008.

.سليمة عذاوري ، شعرية التناص في الرواية العربية ، الرواية و التاريخ ، تقديم واسيني الأعرج ، دار رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1، 2012.

.فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ، منشورات ضفاف ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، الجزائر، ط3 ، 2013 .

.فيصل دراج ، الرواية و تأويل التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2004.

.مجموعة من المؤلفين ، المحكي ، الروائي العربي أسئلة الذات و المجتمع ، تقديم سعيد بوطاجين ، تحت إشراف منى بشلم ، دار الألمعية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2014.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

التناص الديني في شعر أبي القاسم السهيلي: رصد لتفاعلات الخطابين الشعري والديني.

نبيل الهومي، أستاذ مادة اللغة العربية، حاصل على الإجازة في الدراسات العربية.كلية اللغة العربية مراكش/ المغرب.

ملخص الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة أشعار أبي القاسم السهيلي (ت 581 ه)، من خلال البحث في مواطن الجودة، ومكامن الجمال، التي خلدت ذكر قصائده، وضمنت لها الشيوع والذيوع في الأصقع والأمصار، وتتجه سهام الدراسة رأسا إلى التناص على اعتبار أن هذا الأخير حاضر في العملية الإبداعية،.فلا مناص للمبدع من الاستناد إلى النصوص الأخرى الغائبة، من أجل تدبيج عمله، واستيحاء أفكاره، ومسوغ انصراف عنايتنا بالأساس إلى الخطاب الديني (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف) من أجل بحث التعالقات القائمة بينه وبين شعر السهيلي، راجع إلى أن أبا القاسم كان فقيها، لذلك فطبعي أن يحضر النص الديني في مكتوبات الرجل العلمية وروائعه الأدبية.

وقد مكن البحث في أشعار أبي القاسم من تسجيل جملة من الملاحظات، منها أن تأثر السهيلي بالأساليب اللفظية للنص الديني كان منطلقا لمحاكاتها ومعارضتها، كما أن التأثر بالنص الديني من الناحية المعنوية تجسد في زهد أبي القاسم في زهرة الدنيا وإدباره عنها، وكبح جماح النفس حتى لا تنساق في رعونتها.

ج- **الكلمات المفتاحية:** أبو القاسم السهيلي- التناص- البائية.

تقديم:

يعتبر البحث في التراث المغربي بكافة تفرعاته وتشعباته ضرورة ملحة، ينبغي أن تكون هاجس كل باحث، وذلك من خلال نفض الغبار عن نصوص هذا التراث وتيسير إخراجها، فضلا عن التعريف بالأعلام الذين تركوا بصماتهم وأسهموا في خدمة هذا التراث، بغية إثبات جدارة هذا الموروث وأصالته وفرادته. وانطلاقا من هذا المبدأ عملنا على مقاربة شعر أبي القاسم السهيلي.

وقد تواشجت اعتبارات ذاتية وموضوعية كوّنت لدينا قناعة بضرورة البحث في شعر عالم فذ من علماء المغرب قصد استجلاء خصائصه ومميزاته. وتعود فكرة هذا العمل إلى الوقوف على مقال للأستاذ الدكتور حسن جلاب في مجلة دراسات سيميائية وأدبية ولسانية حول الإمام السهيلي وسمه بعنوان "هاجس الذنب في شعر السهيلي"، فاطلعنا على شعر أبي القاسم وخاصة قصيدته البائية، ووقفنا على مكامن الجمال التي تفرّدت بها القصيدة ومواطن الإبداع التي خلدت شهرتها، فتملكتنا فكرة البحث في أشعار السهيلي واستبدت بنا، وانثالت على الذهن أسئلة عديدة ملحّة، واستثار البحث في شعر السهيلي فضولنا لمباشرة البحث واستهلال التنقيب في أشعار عالم من علماء مراكش.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وبعدما وقفنا على حقيقة إهمال الدارسين لشعر السهيلي، واعتنائهم بما خلفه الرجل من كتب في النحو والفقه والسيرة، خاصة أننا نعدم دراسات حاولت فك رموز شعر السهيلي والكشف عن خصائصه باستثناء دراسة الأستاذين الزاكي بنيونس وحسن جلاب، ترسخت القناعة، ومضينا مع غربة السؤال الذي ساور مخيالنا، وسألنا ثم سألنا وندبنا كل الجهود بغية استقصاء شعر أبي القاسم أولا ومحاولة تحليله ثانيا.

ومما زكى اهتمامنا بموضوع البحث هو أن قصائد دفين مراكش عرفت طريقها نحو الخلود، ونمت شهرتها خاصة منها البائية والعينية، فشمخ بنا الأمر إلى التساؤل عن حقيقة هذه القصائد وسر ذيوعها واشتهارها بين الناس، كما قادتنا ومضة السؤال إلى الاستفسار عن إعراض الدارسين عن تناول السهيلي وشعره بصفة خاصة بالبحث والدراسة.

على أنه من الجائز أن ننسب هذا الإهمال وذلك الإحجام إلى انصراف الباحثين عن شعر الإمام السهيلي وتركيزهم النظر على تصانيفه في الفقه والنحو والسيرة، كما أن نبوغ السهيلي في النحو والفقه والسيرة كان مدعاة إلى انفضاض الدارسين عن سبر أغوار شعره واستخراج كنهه وماهيته.

ولم نلف سوى دراستين لشعر السهيلي، الأولى قام بها الأستاذ الزاكي بنيونس، وهي مرقونة بجامعة محمّد الأول بوجدة، لم نتمكن من الاطلاع عليها، فاعتمدنا على نسخة مستلة من مجلة معهد المخطوطات، والملاحظ على دراسة الزاكي بنيونس أنها دراسة تاريخية عملت على استقراء حياة السهيلي وعرض أشعاره، ولم تكلف نفسها عناء مقاربة موضوعات هذا الشعر لتوضيح مواطن الجودة فيه. بيد أن عمل الأستاذ الزاكي بنيونس يعد عملا رائدا، لأنه أخرج شعر السهيلي إلى الوجود، وربما لولا الزاكي بنيونس لكادت آثار شعر أبي القاسم أن تزول.

ويتجلى العمل الثاني الذي قارب شعر السهيلي في عمل الأستاذ حسن جلاب في إطار دراسته لأثر العقيدة -أي التصوف- في الأدب وخاصة في مدينة مراكش، ذلك أنه عرض لحياة السهيلي ونماذج من شعره وعمل على تحليل هذه النماذج، إلا أن ما يؤاخذ على هذا التحليل كونه لم يأت على كل خصائص شعر دفين مراكش، وإنما كانت محاولة تناولت شعر السهيلي بشكل عام ولم تفصل في كل خصائصه.

من هذا المنطلق وجد بحثنا لنفسه موطئ قدم، حيث حاول تلافي الهنات والثغرات التي وسمت الأعمال السالفة، وارتاد عوالم شعر السهيلي لاكتشاف آفاق جديدة تكون منطلقا لدراسات وأعمال لاحقة. ويتمثل الجديد الذي أتى به البحث في محاولة توظيف السيميائيات في تحليل شعر السهيلي، وذلك من خلال استخدام الشبكات الدلالية والتراكم الدلالي والرمزية الصوتية.

وقد كانت المقولة التي توجهنا دوما ونحن بصدد إنجاز ركن من أركان هذا البحث هي قولة القاضي أبي بكر بن العربي شيخ السهيلي حين قال عن التأليف: "لا ينبغي لحصيف يتصدى إلى تصنيف أن يعدل عن غرضين: إما أن يخترع معنى، أو يبتدع وضعا ومتنا، وما سوى هذين الوجهين فهو تسويد الورق والتحلي بحلية السرق"[1]، فكان الإتيان بالجديد والمفيد يحكم رؤيتنا لأي مكون من مكونات هذا البحث، كما أن اشتغالنا على شعر السهيلي وحياته ولّد لدينا فضولا معرفيا، ورغبة في استكشاف عوالم الرجل ومداخل شعره، وكنا معجبين بذكائه وحافظته ومكتوباته، وكلما اكتشفنا جديدا يزداد ولعنا بالرجل وإعجابنا به.

المبحث الأول-الإمام السهيلي: إضاءات تعريفية

[1]- الإمام أبو القاسم السهيلي، حسن جلاب، ط1، المطبعة والوراقة مراكش، 2008، ص: 85.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تعدّ البيئة عنصرا فاعلا في استكناه شخصية المبدع والإحاطة بدقائق نفسه وخباياها، ويعتبر الوسط كذلك معينا ثرا يروم الإفصاح عن عبقرية المبدع وصلة ذلك بأعماله وروائعه، كما أن التسلّح بمعرفة دقيقة وموسعة للعصر الذي عاش فيه المبدع من شأنها أن تكشف عن الظروف التي أسهمت في تكوين عبقريته وتشكيل نبوغه. فضلا على أن معرفة العصر وما يرفل به من ظواهر إنسانية ويرشح به من قضايا علمية، هو السبيل إلى فهم شخصية المبدع وما يكتنفها من ميول وأهواء وعواطف، بحيث يغدو المبدع انعكاسا للعصر الذي نشأ فيه، وصورة للجماعة التي شبَّ وسطها.

ولا ينبغي لكل من يروم مقاربة أي عمل أدبي، أن يَعْزُبَ عن باله صلة ذلك العمل بمؤلفه، بحيث ينقدح لدارس العمل الأدبي ما يبين انعكاس الإبداع على شخصية مبدعه، وما يبين أنّ الإبداع ما هو إلا تجربة صاغها فكر المبدع وترجم عنها تدوينا قلمه، وهذه حقيقة لا مِرْيَة في صدقها وتفرض نفسها بقوة.

وإذا كان الفن نشاطا إنسانيا، يقوم على أن ينقل أحدهم إلى الآخرين عن وعي وبإشارات خارجية مشاعرا أحسها، وأفكارا جالت بفكره، فينفعل بها الآخرون، فإن من أصول هذا الفن وتفاريعه، ومن اللازم اللاَّزِبِ على الدارس، الرجوع إلى حياة المبدع، حتى يتسنى له تشكيل الصورة الكاملة التي تجمع بين المبدع وأرومة الإبداع، أو بين العمل وصاحبه، وهذا حقيق بأن يجري في كل دراسة تَبْغِي مقاربة مصنف من المصنفات، وتعمل على سبر أغواره. وكل دراسة تُلْجِمُ عن البحث في تفاصيل حياة المبدع لاستجلاب العناصر المساهمة في تحليل الإبداع، تعتبر مجهودا قاصرا يَعْرَى من الدّقة والشمول. لذلك كان لِزَامًا علينا، ونحن بصدد العكوف على تحليل شعر الإمام السهيلي، التنقيب في حياة الرجل، من أجل اقتناص الدرر المساعدة والإرشادات الكفيلة بالتعرف على إسهامات السهيلي الشعرية، كَلَفًا بمقولة الكاتب الفرنسي سانت بوف* (1804-1869م) "معرفة الشجرة قبل معرفة الثمرة".

تُداهِمُ الباحثَ في سيرة السهيلي، جُملة من العلامات، منها أن السهيلي لم يكتب ترجمة لنفسه، على غرار ما فعل بعض العلماء الذين خلّفوا وراءهم ترجمات تحكي عن آثارهم الخالدة، وتُسهِّل الطريق لمن يَبْغي اقتفاء أثرهم والتنقيب في سِيَرِهِمْ.

1- لمحة عن مولد السهيلي وكناه:

يعتبر السهيلي واحدا من الرجال السبعة[1] الذين اشتهرت بهم مدينة مراكش؛ فإلى جانب شهرة المدينة الحمراء بساحة جامع الفنا، فإن صورة الرجال السبعة الذين يحرسون مراكش عالقة في أذهان الكثيرين، وذلك نظرا لصيتهم الذي دوّى في كل صُقع،

---

*شارل أوغستين سانت بوف (1804-1869)، كاتب وناقد فرنسي، غادر مهنة الطب ليلتحق بالأدب، بدأ حياته الأدبيةكمحرر لمجلة "العَالَمَيْن"، مما جعل منه أحد رواد الرومانسية التحرّرية، عاصر نادي فكتور هيغو الأول، تعرض للانتقاد بعد فشل قصائده "الحياة" "قصائد وأفكار لجوزيف ديلورم" المنشورة سنة 1829، ليكتشف بعد ذلك أنّ مصنفاته الأدبية لم تحقق ما كان يصبو إليه في المستقبل. عمل أستاذا للأدب بباريس ما بين 1837-1838، وقد جمعت محاضراته خلال سنوات تدريسه في كتاب "Port Royal"، وتعدّ أحاديث الاثنين التي كان يكتبها سانت بوف قاعدة نقدية رصينة وأصيلة. وكان بوف أيضا عضوا بارزا في الأكاديمية الفرنسية سنة 1844، فضلا على أن الانشغالات الأدبية لم تبعد سانت بوف عن الحياة السياسية التي كان فاعلا أساسيا فيها.

Sainte-Beuve de l'imitation a la critique, Ali Massoud Tarmale, university Bulletin, issue novembre 16, volume 3, July 2014,p: 195-196.

[1]- "بعضهم من أبناء المدينة، ولدوا ونشئوا بها مثل يوسف التباع، ومنهم من جاء إليها من مدن تاريخية كسبتة (عياض والسبتي) أو من قرى في الجنوب (الجزولي) أو الشمال (الغزواني). أما السهيلي فهو الوحيد الذي قدم من الأندلس.

وإذا كان بعض هؤلاء الوافدين قد اندمج مع السكان وقضى فترة غير قصيرة بالمدينة كالسبتي والغزواني، فإن البعض الآخر لم يعش إلا فترة قصيرة: السهيلي، عياض، الجزولي".

الحركة الصوفية بمراكش ظاهرة سبعة رجال، حسن جلاب، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ط1، 1994، ص: 162.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

حتى أمسوا بالنسبة للمدينة، و"كأنهم عيونها الساهرة، وحصنها الحصين الذي يحميها من عاديات الدّهر"[1]، وربما نما فضل مراكش إلى الأمصار بسبب ما احتوته المدينة من مزارات للأولياء وأضرحة للصلحاء[2].

ويعتبر كتاب ابن دِحية "المُطْرِب من أشعار أهل المغرب"[3] أقدم مصدر يُمكّن من استخلاص نسب السهيلي وتاريخ ولادته، وما المصادر التي ترجمت للسهيلي فيما بعد إلا عِيَالٌ على كتاب ابن دِحية في الترجمة لأبي القاسم. وقد حدّد السهيلي تاريخ ميلاده بنفسه كردٍّ وجواب على سؤال تلميذه ابن دِحية؛ حيث يقول أبو الخطاب في نسبه: "أبو القاسم السهيلي، أبو زيدٍ عبدُ الرحمن بن عبد اللّه بن أحمدَ بن أبي الحَسن[4]، واسمه: أصبغُ بن حُسين بن سعدون بن رِضوان بن فَتُّوح، وهو الدّاخل للأندلس. هكذا أملى علَيّ نسبه، وقال: إنّه من ولد أبي رُوَيحة الخَثْعمي[5] الذي عَقد له رسول الله صلى الله عليه وسلم لواء عام الفتح، ذكره أهل السِّير"[6].

وُلد السُّهيلي[7] سنة ثمان وخمسمائة بمدينة مالقة، ولا يكاد يقوم خلاف حول سنة ولادته[8]، ويُجمعُ المؤرخون على أن السهيلي ينتمي إلى سُهيل، ويذكر الحميري سبب تسميتها–سُهَيْل– بذلك عند وصفه "مَرْبَلَّة" بأنّها قرب مرسى سهيل، فيقول: "وهناك جبل منيف عال، يزعم أهل تلك الناحية أن النجم المسمّى سُهيلاً يُرى من أعلاه، ولذلك سُمِّيَ أبو القاسم الأستاذ الحافظ مؤلّف الرّوض الأنف: السهيلي"[9]. وسُهيل أيضا بلدة أسبانية قديمة يرجع تاريخها إلى عهد الرومان، وكانت تُدعى **Selitana**، وقد تفطَّنَ عبد الله عِنان إلى تحريف هذا الاسم الإسلامي عن الاسم الروماني، ولا زالت هذه المدينة قائمة، وتُدعى **Fuengirola**، وقد وصف الأستاذ عبد الله عنان في كتابه الموسوم بـ "الآثار الأندلسية الباقية في أسبانيا والبرتغال" بلدة سهيل بقوله: "وسهيل أو فُونخورُولاَ: بلد كبير يقع على البحر مباشرة فوق سفح الجبال المجاورة، على قيد ثلاثين كيلومتراً غربي مالقة ويمتدّ من الشاطئ إلى مسافة كبيرة، وإلى شرقها تقع بلدة صغيرة تسمى"بنى المدينة"**Beni Almedina**[10]، ويضيف عنان أنّ بجانبها حصنا يرجع تاريخ بنائه إلى عهد عبد الرحمن بن الحكم في منتصف القرن التاسع الميلادي؛ ويُردف بقوله: "وفي حصن سُهيل كان مولد العلاّمة عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد بن أبي الحسن السهيلي"[11]. وربّما يَجْنَحُ بنا التّفكير إلى أن الإمام السهيلي وُلد بسُهيل، لأن ابن خلّكان

2- الرجال السبعة الذين يحرسون مراكش، بوشعيب الضبار، صحيفة الشرق الأوسط، العدد 9546، 16 يناير 2005.

3- ينظر: عبقريات مغربية أسهمت في نشر الحضارة والثقافة، إبراهيم الهلالي، (د-ط)، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، 2012، ج126/1.

1- صدّر إبراهيم الأبياري تحقيق هذا الكتاب بقوله: "هذا كتاب يعني أمتين: العرب والأسبان، إذ هو يعرض حِقبة مشتركة من تاريخهما".

2- في: وفيات الأعيان "أبو القاسم وأبو زيد عبد الرحمن بن الخطيب أبي محمّد عبد الله بن الخطيب أبي عمر أحمد بن أبي الحسن".

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، ابن خَلِّكان، تح إحسان عباس، (د-ط)، دار صادر بيروت، 1977، مج143/3.

3- "الخثعمي: بفتح الخاء الموحدة وسكون الثاء المثلثة وفتح العين المهملة وبعدها ميم، هذه النسبة إلى خَثْعَمْ بن أنمار، وهي قبيلة كبيرة، وفيه اختلاف".

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلّكان، ص: 144.

4- المُطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دِحية، تح إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، راجعه طه حسين، (د-ط)، دار العِلم للجميع، بيروت-لبنان، 1993، ص: 230.

5- "السُّهيلي: بضم السين المهملة وفتح الهاء وسكون الياء المثنّاة من تحتها وبعدها لام، هذه النسبة إلى سُهيل، وهي قرية بالقرب من مالقة، سمّيت باسم الكوكب لأنّه لا يُرى في جميع بلاد الأندلس إلا من جبل مطلٍّ عليها".

المصدر نفسه. ص:14.

6- "قال ابن مَلْجُومْ: أخبرني أنّه وُلِدَ عام سبعة أو ثمانية وخمسمائة، شكّ فيه، لوُقوع مداد على تاريخه".

التّكملة لكتاب الصّلة، ابن الأبّار، تح عبد السلام الهراس، (د-ط)، دار المعرفة، (د-ت)، ج332/3.

7- الرّوض المِعْطَار في خَبرِ الأقطار؛ معجم جغرافي، الحِمْيرِي، ط2، تح إحسان عبّاس، مكتبة بيروت-لبنان، 1984، ص: 543.

8- الآثار الأندلسية الباقية في أسبانيا والبرتغال؛ دراسَة تاريخيّة أثريّة، عبد الله عنان، ط2، مكتبة الخانجي القاهرة، 1997، ص: 257.

1- الآثار الأندلسية الباقية في أسبانيا والبرتغال، عبد الله عنان، ص: 257.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذكر في كتابه "وفيات الأعيان" أن السهيلي وُلد بمالقة، وربما كان هذا صحيحا، ولا يُسْتَغْرَبُ مع ذلك انْتِسَابُهُ إلى سهيل، فلعلّه كان من آبائه من ينتسب إليها نسبة ميلاد ومنه انتقلت إلى صاحبنا. أما هو فقد وُلِدَ بمالقة التي كانت تتبعُها سُهيل. أما ما انفرد الذهبي بذكره في تذكرة الحفاظ من أن السهيلي وُلِد بإشبيلية[1] مُعتمِداً على ما وجده مكتوبا على ظهر كتاب "الفرائض"، فهو قول تُعوزُهُ الحجة ويَعْدَمُ الدّليل على صحّته. أمّا عن نشأة السهيلي بمالقة[2] فهذه حقيقة لا مِرية في صدقها، وقد صرّح بها ابن دحية في المطرب؛ حيث قال: "نشأ بمالَقة، وبها تَعرّف، وفي أكنافها تصرّف، حتى بزغت في البلاغة شَمسُه، ونزعت به إلى مطامح الهمم نفسُه"[3].

اشتهر السهيلي عند من أرّخ له بثلاث كنى، وهي"أبو القاسم وأبو زيد عبد الرحمن، ذكرهما ابن دحية في المطرب وصاحب وفيات الأعيان نقلاً عنه وغيرهما، وذكر الذهبي في تذكرة الحفّاظ أنّه يكنّى أيضا أبا الحسن، ولكن ما اشتهر به السهيلي في كتب النحو وغيرها أبو القاسم"[4]. ولقد اعتُبر تعدّد هذه الكُنى، أمرا مشكلا، بسبب أن بعض المصادر أَحْجَمَتْ عن ذكر حياة السهيلي الخاصّة.

2- ومضات من حياة السهيلي:

شبّ السهيلي في بيت يَلْتزِجُ فيه العلم بالخطابة، وقد أشار الذهبي في تذكرة الحفاظ إلى شيء من ذلك عند ترجمته للسهيلي بقوله: "وَلَدُ الخطيب أبي محمّد بن الإمام الخطيب أبي عمر"[5]. ولم تتعرض المصادر التي ترجمت للسهيلي إلى حياته الخاصة، وكلّ ما نُمِيَ إلينا من أخبار أسرة السهيلي لا يعدو أن يكون خبرين، الأوّل ألمح إليه ابن دِحية - في معرض حديثه عن شيوخ السهيلي-إذ قال: "ورَحل إلى قرطبة، فقرأ القرآن العظيم بالمقَارئ السبعة على المقرئ أبي داودَ سُليمان بن يحيى بمسجده بباب الجوز، وقال لي عنه: كان يجلُّ أبي رحمهما الله"[6]. أما الثاني فقد ساقه السهيلي نفسه في كتابه "الرّوض الأنُف" عند حديثه عن جدّه فقال: "وروي حديث غريب، لعلّه أن يصح، وجدته بخط جدّي أبي عمران أحمد بن أبي القاضي رحمه الله"[7]. فهذه كلها قرائن يتبين منها أن السهيلي نشأ في بيئة كان العلم عمادها، وقد انعكس أثرها على شخصيته فنشأ محبًّا للعلم وأهله.

3- دلائل ذكاء أبي القاسم ونبوغه:

توحّدت كلمة المترجمين للسهيلي في أنّه كان بحرا متفجّرا من العلم، وشِهَابًا واريًا من الذكاء[8]، وقد كان القرن السادس الذي شهد نبوغ السهيلي، حافلا بالعلم والثقافة على حد سواء؛ والآية في ذلك أن هذا القرن عرف علماء نالوا الحُظوة في العلم

2- قال الذهبي: "كذا وجدت على ظهر كتاب فرائضه وأنّه ولد بإشبيلية سنة ثمان وخمس مائة".
تذكرة الحفّاظ، الذّهبي، (د-ط)، نشر محمد أمين دمج، بيروت، (د-ت)، مج1349/2.

3 ـ"ومالقَةُ"ـ بفتح الميم وبعد الألف لام مفتوحة ثم قاف مفتوحة وبعدها هاء، وهي مدينة كبيرة بالأندلس، وقال السمعاني: بكسر اللام، وهو غلط".
وفيات الأعيان، ابن خَلِّكان، ص: 144.

4- المُطرِب من أشعار أهل المغرب، ابن دِحية، ص: 230.

5- نتائج الفِكْر في النحو، السهيلي، حققه وعلق عليه، عادل أحمد عبد المَوجود وعلي محمّد معوّض، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1992، ص: 20.

6- تذكرة الحفاظ، الذهبي، ص: 1348.

7- المُطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دِحية، ص:231.

8- شعر أبي القاسم السهيلي؛ مستل من مجلة معهد المخطوطات، الزاكي بنيونس، مج 42، 1998، ج111/2.

1- "كان السهيلي مصنّفا في طبقات العلماء الكبار كابن زهر، والجزولي، والرّعيني".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وأفانين القول؛ فاختمرت معارفهم وامتلكوا زمام العلم وناصية اللغة. فكان هذا القرن بذلك مسرحا لنَفَرٍ من العلماء، الذين تحدثنا كتب السير عن تراجمهم الضّافية وتفننهم في طلب العلم وتوسل السبل المؤدية إليه.

فاق السُّهيلي أقرانه في العلم، واشتهر بسعة الاطلاع، وشبق الذكاء، وتصيّد المعرفة من المصادر والمظان. وتَأَتَّى هذا النبوغ للإمام السهيلي من خلال حياة الطلب التي أفناها في الترداد على العلماء والنهل من حياض العلم؛ ذلك أنّه "حفظ القرآن وتعلّم مبادئ العربية على يد والده، وأخذ باقي العلوم المتداولة في عصره على يد مجموعة من كبار الفقهاء والعُلماء من مالقة وغيرها من الحواضر الأندلسية الشهيرة؛ إذ كانت له رحلات علمية إلى قرطبة وإشبيلية وغرناطة"[1]. وكانت مالقة مسقط رأس السّهيلي مركزا علميا رائدا في الأندلس؛حيث عرفت المدينة رواج الفقه وشيوع القراءات وتنامي الإقبال على تعلّم النحو.

ومن أبرز الشيوخ الذين تتلمذ لهم السهيلي بمالقة أبو الحسن بن الطراوة[2]، وكان من أكبر حفاظ كتاب سيبويه بالأندلس. أخذ عنه السهيلي النحو ولزمه طويلا، وأثّر في منهجه في التأليف، وتَنَاوُل القضايا، وكان يحترمه ويقدرّ علمه؛ إذ لم يذكره في مؤلفاته إلا بلفظ "**شيخنا**".

وفي وجهته إلى قرطبة التقى السهيلي كذلك بشيوخ القراءات والنحو والحديث، ويبدو أن إقامته فيها لم تكن طويلة. وكانت رحلته الثانية إلى إشبيلية؛ وفيها لازم أبا بكر بن العربي وأخذ عليه في الأصول، بَيْدَ أنه أخذ أيضا عن جماعة من أعلام إشبيلية بين محدثين وقراء ونحاة، ومن نحاتها ابن الرَّمَّاك، وهو من تلاميذ ابن الطراوة، وقد لازمه السهيلي، ولقن عنه فوائد في النحو، وغيرهم من الشيوخ، حتى أحصى له بعض مترجميه أزيد من ثلاثين شيخا.

ومن المرجح أنّ السهيلي قد فرغ من الطلب قبل "سنة 542هـ وعمره حينئذ أربع وثلاثون سنة، وقد حَسَبْنَا ذلك بوفاة شيوخه في إشبيلية، وكان أبو بكر بن العربي آخرهم وفاة؛ فقد وافاه الأجل بفاس سنة 543، وكان قد غادر إشبيلية قبل هذا التاريخ، وذلك في أوائل سنة 542 مع وفد من أهلها لمبايعة الموحدين"[3].

ينظر: مرّاكش في زمن الموحّدين جوانب من تاريخ المجال والإنسان، محمّد رابطة الدين، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، 2008، ص: 221.

2– معلمة المغرب، إشراف: محمّد حجي، نشر مطابع سلا، 2002، ص: 5145.

3- "بفتح الطاء والرّاء المهملتين. قال ابن عبد الملك: كان نحويًّا ماهرا، أديبا بارعا، يقرض الشعر ويُنْشِئُ الرَّسَائِلَ. سمع على الأعلم كتاب سيبويه. وعلى عبد الملك بن سِراج، وروى عن أبي الوليد الباجي وغيره، وروى عنه السهيلي والقاضي عيّاض وخلائق. وله آراء في النّحو تفرّد بها، وخالف فيها جمهور النّحاة. وعلى الجملة كان مبرّزا في علوم اللسان نحوا ولغة وأدبًا.

مات في رمضان ـ أو شوّال ـ سنة ثمان وعشرين وخمسمائة عن سنّ عالية.

ومن شعره في فقهاء مالقة:

إِذَا رأوْا جَمَلاً يَأْتِي عَلَى بُعُدِ ... مَدُّوا إِلَيْهِ جَمِيعًا كَفَّ مُقْتَنِصِ

أَوْ جِئْتَهُمْ فَارِغًا لَزُّوكَ فِي قَرَنٍ ... وَإِنْ رَأَوْا رِشْوَةً أَفْتَوْكَ بِالرُّخَصِ"

ينظر: بُغية الوُعاة في طبقات اللغويين والنحاة، السيوطي، تح محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة عيسى البابلي الحلبي وشركاه، 1964، ج602/1.

.

1– أمالي السهيلي في النحو واللغة والحديث والفقه، السهيلي، تح محمد إبراهيم البنا، ط1، مطبعة السعادة، 1970،(د-ت)، ص:10.

2- الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، تح وتع محمد الأحمدي أبو النور، (د-ط)، دار التراث للطبع والنشر، القاهرة-مصر، (د-ت)، ص: 481.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وبعد حياة العلم الشـاقة التي قضـاها السـهيلي، والتي دأب فيها على ارتياد مجالس العلم في كلّ من قرطبة وإشـبيلية وغرناطة، علاوة على بلدته الأم مالقة، أضـحى أبو القاسـم عالما ذا شـأو؛ إذ "برع في العربية واللغة، والأخبار، والأثر"[1]، مما جعله موئل الطلاّب وملاذ العلماء الراغبين في النهل من علمه والغَرْفِ من معين مناقبه وشـيمه. وقد تصـدّر السـهيلي للتدريس بمالقة وكان "يُدرّس السيرة والحديث واللغة، وأملى بعض كتبه على طلبته، ويشهد على مستوى هذه الدروس وأهميتها العدد الكبير من الطلبة والعلماء الذين أخذوا عنه، وتخرّجوا على يده، ومنهم:

الأزدي: أبو الحسـن سـهل بن الحاج أبي عبد الله محمّد بن سـهل الغرناطي (ت1241/639) أخذ عنه الموطأ والسـيرة والقراءات، وسـمع عليه كتابه "الروض الأنف" وغيره من كتب اللغة والأدب؛ والأموي[2]: أبو القاسـم أحمد بن زيد بن عبد الرحمن بن بقي بن مخلد (ت1227/625) سـمع عنه تأليفه "الروض الأنف"؛ والبكري: أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن محمد المالقي (ت1219/616) روى عن السـهيلي واختص به، وتأدّب عنده في العربية، وكان الشـيخ معجبا بذكائه وفهمه. وابن حوط الله: أبو محمّد الحجاج بن سليمان بن داود الأنصاري (ت1210/607)، أشار الذهبي في تذكرة الحفّاظ إلى أخذه عن السهيلي وهو محدّث الأندلس وحافظها الكبير. وابن دحية: أبو الخطاب بن دِحية الكلبي[3] (ت1235/633) أكبر طلبة السـهيلي ترجمة وافية، أخذ عنه الحديث والسـيرة واللغة، وسـمع عنه كتابه "الروض الأنف" وغيره"[4].إلى جملة من التلاميذ لا يحصـرها العد، وقد كان لتلمذتهم على يد أبي القاسم أثر كبير في ذيوع خبرهم واشتهار مواهبهم؛ إذ بات لبعضهم فيما بعد شأو كبير في اللغة والأدب.

وقد أُعجب العلماء بذكاء السـهيلي المتوقّد وبديهته الفيّاضـة، فحلّوه بغُرَرٍ من العبارات المؤنّقة، كقول الزرقاني: "واسـع المعرفة، غزير العلم، النحوي اللغوي، الإمام في لسان العرب، العالم بالتفسير وصناعة الحديث ورجاله وأنسابه وبالتاريخ وعلم الكلام وأصـول اللغة"[5]. ووصـفه تلميذه ابن دِحية فأبدع وأجاد في تعداد مناقب شـيخه؛ حيث قال: "وكان رحمه الله أقام

3- "يُكنّى أبا القاسم، ولِيَ قضاء الجماعة بمراكش، إلى أن تقلّد قضاء بلده؛ فسمع منه الناس وتنافسوا في الأخذ عنه، وكان أهلا لذلك، وانفرد برواية "الموطأ" عن ابن عبد الحق قراءة، وعن ابن الطلاّع سماعا. سَمِعَ من السّهيلي تأليفه "الروض الأنف". توفي إثر صلاة الجمعة الخامس عشر من رمضان سنة 625، ومن شعره أيضا:

إِرْجِعْ إِلَى اللهِ وَدَعْ غَيْرَهُ ... فَكُلُّ شَيْءٍ غَيْرُهُ بَاطِلُ

وَكُلُّ مَا بُطْلاَنَهُ مُمْكِنُ ... فَلَيْسَ يَغْتَرُّ بِهِ عَاقِلُ"

تاريخ قُضاة الأندلس أو المرقبة العُليا في من يستحق القضاء والفُتْيا، النُّبَاهي، نشر ليفي بروفنصال، ط117، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1948، ص:1-118.

1- "هاجر أبو الخطاب بن دِحية إلى مصر واتّصل بعُلماء الأزهر، وكانت له معهم جولات في الحديث قرَّرتْ عُلُوّ كعبه في الرواية والحفظ، تُوفي سنة 633 هـ، وله كتاب "التنوير في مولد السراج المُنير".

يُنظر: الدولة الموحدية بالمغرب في عهد عبد المؤمن بن علي، عبد الله عَلي علام، (د-ط)، مكتبة الدراسات التاريخية، دار المعارف مصر، (د-ت)، الصفحات: 301-352.

2- معلمة المغرب، إشراف محمّد حجي، ص: 5145.

3- دراسات في الحضارة الإسلامية وثقافة الغرب الإسلامي، محمّد زنيبر، سلسلة أبحاث ودراسات رقم42، ط1، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمّد الخامس- أكدال، مطبعة الأمنية بالرباط، 2010، ص: 332.

4 - المطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دِحية، ص: 232.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

للتصريف وعِلَلِ النحو بُرهانا، وتَيَّم ألبابا وأذهانا؛ فترشّف من ماء العربية أتِيَّ مُزْنه، وتوطّأ من أكنافها كُل سَهله وحَزْنه؛ وأفاض على الطلبة من سَجْله، وجلب على النّحاة بخَيْله ورجْله؛ وتلقّى الرّاية باليَمين، وحَوَى الغَايَةَ بالهزيل والسَّمين"[1].

المبحث الثاني- التناص في شعر السهيلي:

1- قبسات من شعر أبي القاسم:

إلى جانب نبوغه في النحو واللغة، اشتهر السهيلي بالبديهة الفياضة في صناعة الشعر ونظمه، فقد كانت له موهبة قلما تتهيأ لشاعر، جعلته يحسن النظم. وقد أجمع كل من ترجم للسهيلي أنه كان على منزلة رفيعة من حسن تأليف الكلام، ونظم القريض، كما أكد كل من تعرّض لترجمة السهيلي أنه كان"شاعرا أديبا"[2]. ولم يكن أبو القاسم الوحيد الذي انفرد بنظم الشعر عن باقي الرجال السبعة الذين عرفتهم مدينة مراكش، فقد اشتهر أيضا بالشعر عياض[3]والغزواني[4]. وهؤلاء الثلاثة يختلفون من "حيث موضوعات شعرهم ومعجمها، ومستواها... وهذا طبعي لاختلاف شروطهم وتكوينهم، إلا أنهم يلتقون جميعا في العاطفة

1- معجم الحضارة الأندلسية، يوسف فرحات ويوسف عيد، ط1، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 2000، ص: 162.

2- قال محمّد بنشريفة: "ما زلنا في مرّاكش حتى يومنا هذا وكذلك في غيرها من المدن المغربية نسمع هذه العبارة: لولا عيّاض لما ذكر المغرب، وهي عبارة شائعة على ألسنة الناس وخواصهم وعوامهم، ولا نعرف من أين ومتى قيلت ولا من قالها؛ ولكنّها على كل حال قويّة الدلالة على شُهرة عيّاض. وقد طارت هذه الشهرة في عصره وبعد عصره بالمغرب والمشرق على السواء، وكُتبَ الذيوع والانتشار بحق مؤلفاته، ورُزِقَ مثل كتاب "الشفا" بعضها من الحظوة والسر وحسن القَبول ما لم يرزقه فيما كَتَبَ مؤلف مغربي آخر. وآية ذلك هذه النسخ الخطية التي تزخر بها الخزائن في كل مكان، وهذه الطبعات العديدة له منذ ظهرت الطباعة في العالم الإسلامي، وهذه الشروح العديدة للكتاب المذكور، والعناية الفائقة بروايته جيلا بعد جيل. لقد كُتِبَ الكثير حول القاضي عياض، وتوجد ترجمته في مصادر كثيرة. بل إنّ حياته أُفْرِدَتْ بثلاث مؤلفات أحدها من وضع وَلَدِهِ".

مذكرات من التراث المغربي، محمّد بنشريفة، إشراف العربي الصقلي، (د-ط)، مطبعة ألتميرا-مدريد، 1985، مج271/2.

3- "عبد الله بن عجال الغزواني، توفّي عام 935هـ ويعرف باسم (مول القصور)".

الرجال السبعة بمراكش: أبو العبّاس السبتي، محمّد المهدي بوزيد، مجلة أنوار التصوف المغربية، ص: 68.

4- الآثار الأدبية لصوفية مرّاكش، حسن جلاب، ص: 9.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المتأججة والنفس التوّاقة إلى السـمو والصـفاء، والابتعاد عن الذنب والتماس العفو من الخالق، والتوسـل بالرسـول الأمين الشفيع"[1].

وقد كانت الظروف التي مرّ منها الإمام السهيلي دافعا حدا به إلى نظم الشعر لأجل التعزي به عن المعاناة والإثم الذي كان يراوده، والتخفيف من وطأة الفقر والضنك الذي رسف به واقعه. ولم يكن هذا الصالح الورع كغيره من الشعراء لسان حال السلطة، ولم يمزج شعره بنوع من المَلَقِ السياسي، لأنه كان يرى من الزِّرَايَةِ أن يُسَخِّرَ شعره في سبيل التكسب واستجلاب العطايا والهدايا. وبخلاف ذلك كان السهيلي المؤمن حتى أطراف أنامله، يرنو بشعره إلى مغفرة ربه ونوال رضاه، ويهفو إلى التماس عفوه. والمستقرئ لأشعار السهيلي يجد أن هاجس الذنب يَنْبَجِسُ من أشطر قصائده، ولَوْعَة الألم التي نَكَأَتْ في صدره وخلّفت جروحا غائرة في نفسه، تَتَفَتَّقُ من مقاطع شعره، والرغبة في الانعتاق من براثن الهموم ومطاوي الأوصاب، تتفتّح من المعاني الثاوية التي حملها شعره التوسلي. وبذلك تواشجت هذه العوامل كلها لتدفع السهيلي للإتيان بذلك الدفق الشعري الذي أسر الألباب، وجذب الأسماع، وقرع القلوب.

وجاء شعر السهيلي الرّاشح بهاجس الذنب الذي أرّق باله، يشفّ عن ألوان من الانفعالات والأحاسيس، فقد كان الذنب ذكرى هاجعة في أعماق الرجل، وكانت صرخات الألم تنكتم في طويات صدره، وتضطعن ومضات التشوف إلى عفو ربه في قلبه، فاجترح السهيلي لنفسه منهجا في نظم الشعر التوسلي، ومن ثمة نحت لنا قصائد ظلت خالدة متجددة على كرّ السنين وتوالي الأيام. ولربما كادت معالم شعر السهيلي أن تُطمس وأوشكت خطوطه أن تمّحي، لولا أن قيّض الله الأستاذ الزاكي بنيونس لجمع شعر السهيلي، والحفاظ على هاته القصائد التي ذاع صيتها ونمت شهرتها.

2- إنتاج السهيلي الشعري:

المتتبع لديوان السهيلي يلحظ أنه نظم الشعر في موضوعات متعددة، وهذا دليل على حركية الإبداع الشعري عند السهيلي، فأبو القاسم لم يكن ينظم في موضوعات بعينها، وإنما أسعفته بديهته في صوغ الخطابات الشعرية في كل صنوف القول وضروب الموضوعات، فتارة ينظم أبياتا في مَحْمَلِ كتب، فيقول:

حَامِلٌ لِلْعُلُومِ غَيْرُ فَقِيهِ ... لَيْسَ يَرْجُو ضَرًّا وَلاَ يَتَّقِيهِ

يَحْمِلُ الْعِلْمَ فَاتِحًا قَدَمَيْهِ ... فَإِذَا انْضَمَّتَا فَلاَ خَيْرَ فِيهِ[2]

وتارة ينظم رثاءً في سُهيل، بعد أن أغار عليه الفرنج، وخرّبوه وقتلوا أهله وأقاربه، وكان غائبًا عنهم فاستأجر من أركبه دابّةً وأتى به إليه، الأمر الذي جعله ينوء بشعور حزين، فأنشد يقول:

يا دارُ أيْنَ البيضُ والآرَامُ ... أَمْ أَيْنَ جِيرانٌ عَلَيَّ كِرَامُ

1- زاد المُسافر وغُرّة مُحَيّا الأدب السافر؛ أشعار الأندلسيين من عصر الدولة الموحدية، التجيبي، أعدّه وعلّق عليه: عبد القادر محداد، (د-ط)، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، 1980، ص: 139.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

رَابَ[1] المُحِبَّ مِنَ الْمَنَازِلِ أَنَّـــهُ ... حَيَّ فلَمْ يَرْجِعْ إِلَيْـهِ سَـــلاَمُ

لَمَّا أَجَابَنِي الصَّدَى عنهم وَلَـــمْ ... يَلِجِ الْمَسَامِعَ لِلْحَبِيبِ كَـــلاَمُ

طَارحتُ وُرْقَ حمامها مترنّـمًا ... بمقالٍ صبٍّ والدموعُ سِـــجامُ

يا دارُ مَا فَعَلَتْ بِكِ الأيَّامُ ... ضامَتْكِ والأيَّامُ لَيْسَ تُـــضَامُ[2]

ومرة ينظم شعرا في تلميذه وضيءُ الوجه الذي كان يحضر لحلقته، فانقطع لعارض، فخرج السهيلي مارًّا في الطريق الذي جرت عادته بالمشي فيه، فوجدَ قَنَاةً تُصلَح، فمنعته من المرور، فرجع وسلك طريقا آخر، فمرَّ على دار تلميذه الوضيء. فقال له بعض أصحابه مُمازحًا بعبوره على منزله، فقال: نعم، وأنشد ارتجالا:

جَعَلْتُ طَرِيقِي عَلَى بَابِه ... وَمَالِي عَلَى بَابِه مِنْ طَرِيقْ

وَعَادَيْتُ مِنْ أَجْلِهِ جِيرَتِي ... وَآخَيْتُ مَنْ لَمْ يَكُنْ لِي صَدِيقْ

فَإِنْ كَانَ قَتْلِي حَلاَلاً لَكُمْ ... فَسِيرُوا بِرُوحِيَ سَيْرَ رَفِيقْ[3]

ومن شعر أبي القاسم السهيلي، مُذَيَّلاً ببيت أبي العافية في قطعة لزومية:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ تَسْطُو خُطُوبُهُ ... بِكُلِّ جَلِيدٍ فِي الوَرَى وهِـــدَانِ

وَلَمْ أرَ مِـــنْ حِرْزٍ أَلُوذُ بِظِلِّه ... وَلاَ مَنْ لَـهُ بِالْحَادِثَاتِ يَـدَانِ

فَزِعْتُ إلى مَنْ تملكُ الدَّهرَ كفهُ ... ومَنْ لَـيْـس ذو مُلْكٍ لَهُ بِمُـدَانِ

وأعْرَضْتُ عَنْ ذِكْرِ الْوَرَى مُتَبَرِّمًا ... إلى الـربِّ من قـاصٍ هُنَاكَ ودانِ

وَنَادَيْتهُ سِرًّا لِيَـرْحَـمَ عَبْرَتِـي ... وَقُلْتُ رَجَـائِي قَادَنِي وَهَدَانِي

تغطَّيْتُ من دَهْرِي بِظِلِّ جَنَاحِهِ ... عَسَى أَنْ أَرَى دَهْرِي وَلَيْسَ يَرَانِ[4]

2- رَابَهُ : أوقعه في الشك.

3- المُغرب في حُلى المغرب، ابن سعيد، وضع حواشيه: خليل المنصور، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1997، ج1. ص: 370.

1- موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، عبد الرحمن الحاج صالح وعبد الرحمن الطيب الأنصاري وهلال ناجي، ص: 444.

2- موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، ص: 444.

3- المرجع نفسه. ص: 444.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وربما توهّم متوهم أن السهيلي ومن خلال شعر التوسل الذي اشتهر به، انعدم عنده الوعي بالذات الشاعرة، وعلى العكس من ذلك فأبو القاسم أولى الاهتمام بذاته وعبر عن عواطفه الجياشة ومشاعره الفياضة وأحاسيسه المرهفة. ومثال ذلك قول السهيلي، وهو يتغزل:

وذي نَفَسٍ أَنَـــمُّ من الخُزَامى ... وثَغْرٍ مثل ما عَبَقَتْ مُدَامُ

شَكَوْتُ لَهُ الهَوَى وَبَكَيْتُ شَوْقًا ... فَأَعْقَبَ عَبْرَتِي مِنْهُ ابْتِسَامُ

فَقُلْتُ: أَضَاحِكٌ مِنِّي وَهَذِي ... دُمُوعِي عَنْ لَظَى كَبِدِي سِجَامُ

فَقَالَ: الرَّوْضُ تَضْحَكُ كُلَّ حِينٍ ... أَزَاهِرُهُ، وَإِنْ دَمَعَ الْغَمَامُ[1]

وقد اشتهر السهيلي خاصة بشعره التوسلي، وذاع صيت قصائده التي نظمها في هذا الباب؛ حيث لقيت ذيوعا وإقبالا منقطع النظير، وتمثل هذا الإقبال في قراءة الناس لقصائده في المناسبات الدينية على وجه التحديد.

وينشطر شعر السهيلي التوسلي إلى ثلاث قصائد، وهي:

- العينية الكبرى.

- العينية الصغرى.

- البائية.

وسنعرض لكل قصيدة من هذه القصائد على حدة.

2-1-العينية الكبرى- "لك الحمد ياذا الجود والعلا":

وهي طويلة أوردها الأستاذ الزاكي بنيونس في الديوان الذي حققه، ومطلعها:

لكَ الْحَمْدُ يَاذَا الْمَجْدِ وَالْجُودِ وَالْعُلاَ ... تَبَارَكْتَ تُعْطِي مَا تَشَاءُ وَتَمْنَعُ

وسنكتفي بإيراد أبيات منها، وفيها يقول الإمام السهيلي:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لَكَ الْحَمْدُ يَاذَا الْمَجْدِ وَالْجُودِ وَالْعُلاَ ... تَبَارَكْتَ تُعْطِي مَا تَشَاءُ وَتَمْنَعُ

إِلَهِي وَخَلاَقِي وَحِرْزِي وَمَوْئِلِي ... إِلَيْكَ لَدَى الْأَعْسَارِ وَالْيُسْرِ أَفْزَعُ

إِلَهِي لَئِنْ جَلَّتْ وَحَمَتْ خَطِيَّتِي ... فَعَفْوُكَ عَنْ ذَنْبِي أَجَلُّ وَأَوْسَعُ

إِلَهِي لَئِنْ أَعْطَيْتَ نَفْسِي سُؤْلَهَا ... فَهَا أَنَا فِي بَحْرِ النَّدَامَةِ أَرْتَعُ

إِلَهِي تَرَى حَالِي وَفَقْرِي وَفَاقَتِي ... وَأَنْتَ مُنَاجَاةَ الْحَقِيقَةِ تَسْمَعُ

إِلَهِي فَلاَ تَقْطَعْ رَجَائِي وَلَا تُزِغْ ... فُؤَادِي فَلِي فِي بَحْرِ جُودِكَ مَطْمَعُ

إِلَهِي لَئِنْ خَيَّبْتَنِي وَطَرَدْتَنِي ... فَمَنْ ذَا الَّذِي أَرْجُو سِوَاكَ فَيَدْفَعُ[1]

2-2-العينية الصغرى-"يا من يرى ما في الضمير ويسمع":

وهي مشهورة ومتداولة بين الناس، وقد شاع في الكتب التي ترجمت للسهيلي"أن العينية ما سأل الله بها أحد إلا استجاب له"، وهو قول أورده ابن دحية في المطرب حين قال: "وأنشدني رحمه الله، وذكر لي أنه ما سأل الله بها حاجةً إلا أعطاه إيّاها، وكذلك من استعمل إنشادها"[2]، ويقول فيها الإمام السهيلي:

يا مَنْ يَرَى مَا فِي الضَّمِيرِ وَيَسْمَعُ ... أَنْتَ الْمُعِدُّ لِكُلِّ مَا يُتَوَقَّعُ

يَا مَنْ يُرَجَّى فِي الشَّدَائِدِ كُلِّهَا ... يا مَنْ إِلَيْهِ الْمُشْتَكَى والْمَفْزَعُ

يَا مَنْ خَزَائِنُ رِزْقِهِ فِي قَوْلِ كُنْ ... امْنُنْ فإنَّ الخَيْرَ عِنْدَكَ أَجْمَعُ

مَالِي سِوَى فَقْرِي إليكَ وَسِيلَةً ... فَبِالافْتِقَارِ إِلَيْكَ فَقْرِيَ أَدْفَعُ

مَالِي سِوَى قَرْعِي لِبَابِكَ حِيلَةً ... فَلَئِنْ رَدَدْتَ فَأَيُّ بَابٍ أَقْرَعُ

وَمَنِ الَّذِي أَدْعُو وَأَهْتِفُ بِاسْمِهِ ... إِنْ كَانَ فَضْلُكَ عَنْ فَقِيرِكَ يُمنعُ

حَاشَا لِمَجْدِكَ أَنْ يُقَنِّطَ عَاصِيًا ... الفَضْلُ أَجْزَلُ وَالْمَوَاهِبُ أَوْسَعُ

ثُمَّ الصَّلاَةُ عَلَى النَّبِيِّ وآلِهِ ... خَيْرُ الأَنَامِ وَمَنْ بِهِ يُسْتَشْفَعُ[3]

وقد استعمل العباس بن إبراهيم هذه الأبيات في نزول الشدائد، وقال عنها: "هذه القصيدة البائية التي أنبأت بمعرفته لربه، وقوّة يقينه، وتستعمل في نزول الشدائد، وقد استعملتُ مرارا لهذا الغرض ففرّج الله بها خصوصا عند ضريحه رضي الله عنه، جرّبتُها فرأيتها ترياقا مجربا"[4].

---

[1]- شعر أبي القاسم السهيلي، الزاكي بنيونس، ص: 147.

2- المطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دِحية، ص: 235.

[3]- بلوغ الآمال في تتميم مناقب سبعة رجال، أحمد بوستة، (د-ط)، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ص: 257.

[4]- الإمام السهيلي، حسن جلاب، ص: 70.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3- أشكال التناص في شعر السهيلي:

تتجاذب النص الشعري مجموعة من الثقافات التي تلتقي في فضائه الفسيح، وتصويب سهم الدراسة نحو دراسة التناص الديني في شعر السهيلي، مردّه إلى ما يحدث من تفاعل ومواءمة بين المضامين الشعرية عند أبي القاسم، سيما أنه كان يتسم بحصافة الرأي ورجحان العقل، وقد تأتت هذه الملكة لدفين مرّاكش من خلال التّفقّه في القرآن الكريم الذي كان فرقانا فاصلا في جميع مناحي الحياة، والبصر بمعانيه، فضمن قصائده معاني القرآن الكريم التي حازها شغاف قلبه، واحتوتها حافظته. وقد شكل القرآن الكريم بما تضمنه من بلاغة وفصاحة، تحدّى بها صناديد العرب في البلاغة والبيان، وباعتباره نصا مقدسا ومعجزا، وجهة الراغبين في النهل من معانيه السامقة، والاهتداء بوحيه والاستنارة بهديه.

وقد عملنا على استخراج النصوص القرآنية والحديثية التي تناصت مع قصيدة البائية للإمام السهيلي، والتي يقول فيها:

صَرَفْتُ إِلَى رَبِّ الأَنَامِ مَطَالِبِي ... وَوَجَّهْتُ وَجْهِي نَحْوَهُ وَمَآرِبِي

إِلَى الْمَلِكِ الأَعْلَى الَّذِي لَيْسَ فَوْقَهُ ... مَلِيكٌ يُرَجَّى سَيْبُهُ فِي الْمَسَاغِبِ

هُوَ الصَّمَدُ الْبَرُّ الَّذِي فَاضَ جُودُهُ ... وَعَمَّ الْوَرَى طُرًّا بِجَزْلِ الْمَوَاهِبِ

مُجِيرِي مِنَ الْخَطْبِ الْمُخَوِّفِ وَنَاصِرِي ... مُغِيثِي إِذَا ضَاقَتْ عَلَيَّ مَذَاهِبِي

مُقِيلِي إِذَا زَلَّتْ بِيَ النِّعَلُ عَاثِرًا ... وَأَسْمَحُ غَفَّارٍ وَأَكْرَمُ وَاهِبِ

فَمَا زَالَ يُوَلِّينِي الْجَمِيلَ تَفَضُّلاً ... وَيَدْفَعُ عَنِّي فِي صُدُورِ النَّوَائِبِ

وَيَرْزُقُنِي طِفْلاً وَكَهْلاً وَقَبْلَهَا ... جَنِينًا وَيَحْمِينِي دَنِيءَ الْمَكَاسِبِ

إِذَا سَدَّتِ الأَمْلاَكُ دُونِي بَابَهَا ... وَنَهْنَهَ عَنْ غَشَيَانِهِمْ زَجْرُ حَاجِبِ

فَزِعْتُ إِلَى بَابِ الْمُهَيْمِنِ ضَارِعًا ... ذَلِيلاً أُنَادِي بِاسْمِهِ غَيْرَ هَائِبِ

فَلَمْ أَلْفُ حِجَابًا وَلَمْ أَخْشَ مِنْعَةً ... وَإِنْ كَانَ سُؤْلِي فَوْقَ هَامِ الْكَوَاكِبِ

كَرِيمٌ يُلَبِّي عِنْدَهُ كُلَّمَا دَعَا ... نَهَارًا وَلَيْلاً فِي الدُّجَى وَالْغَيَاهِبِ

يَقُولُ لَهُ لَبَّيْكَ عَبْدِي دَاعِيًا ... وَإِنْ كُنْتَ خَطَّاءً كَثِيرَ الْمَعَائِبِ

فَمَا ضَاقَ عَفْوِي عَنْ جَرِيمَةِ خَاطِئٍ ... وَمَا أَحَدٌ يَرْجُو نَوَالِيَ بِخَائِبِ

فَلاَ تَخْشَ إِقْلاَلاً وَإِنْ كُنْتَ مُكْثِرًا ... فَعُرْفِي مَبْذُولٌ إِلَى كُلِّ طَالِبِ

فَسَائِلْهُ مِمَّا شِئْتَ إِنَّ يَمِينَهُ ... تَسِحُّ دِفَاقًا بِالْمُنَى وَالرَّغَائِبِ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فَحَسْبِي رَبّي فِي الْهَزَائِزِ مَلْجَأً ... وَحِرْزًا إِذَا خِيفَتْ سِهَامُ النَّوَائِبِ

وَحَسْبِي رَسُولُ اللهِ فِي كُلِّ أَزْمَةٍ ... مَلاَذاً وَأَمْنًا فِي اخْتِشَاءِ الْعَوَاقِبِ

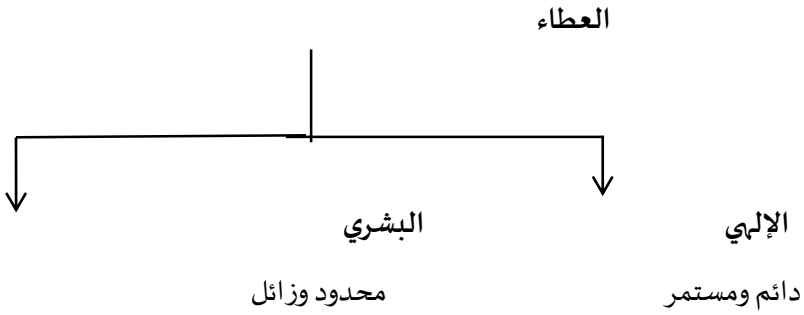
وَحَسْبِي رَسُولُ اللهِ أَوْثَقُ شَافِعٍ ... وَأَكْرَمُ مَنْ مُدَّتْ لَهُ كَفُّ رَاغِبِ

عَلَيْهِ كَمَا هَبَّ النَّسِيمُ تَحِيَّةً ... تَفُوحُ بِهَا الأَرْجَاءُ فَيْحَ السَّبَاسِبِ

وَأَزْكَى صَلاَةٍ يَنْتَهِي القُطْرُ دُونَهَا ... وَيَقْصُرُ عَنْ إِحْصَائِهَا كُلُّ حَاسِبِ[1]

3-1- التناص مع القرآن الكريم:

يبرز السهيلي في البائية مدى تضرعه واستنجاده بالله تعالى في مواجهة إعراض الملك عن إجزال العطاء له، فشرع السهيلي من خلال قصيدته في عقد مقارنات شكلت الأساس الذي يلحم كل أبيات قصائده، وهي مقارنات تبرز محدودية الكرم البشري، في مقابل ديمومة العطاء الإلهي واستمراريته، وقد وجد السهيلي في الشعر بعض العزاء عن إعراض الملك من جهة وحرقة الفاقة التي كان يصطلي بنارها من جهة أخرى. ونمثل لهذه المقارنة من خلال الخطاطة الآتية:



في البيت الأول هناك تناص في قول السهيلي "رب الأنام" مع قوله تعالى: ﴿**والأرض وضعها للأنام**﴾[2]، وفي لفظة "مآربي"تناص مع قوله تعالى: ﴿**ولي فيها مآرب أخرى**﴾[3]، ويمكن أن نُجْمِلَ مآرب ومطالب السهيلي التي دعا الله بها في الترسيمة الآتية:

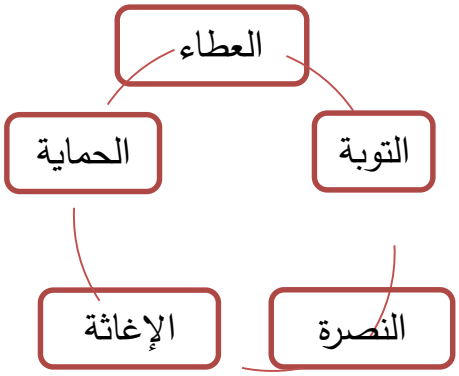
---

[1]- إظهار الكمال، العباس بن إبراهيم، ص: 158.

[2]- سورة الرحمن، الآية: 8.

[3]- سورة طه، الآية: 17.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

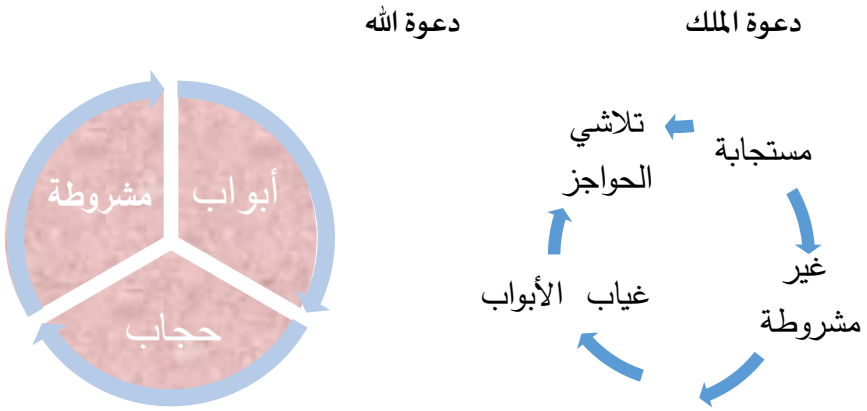


كان السهيلي لا يألُ جهدا في دعوة الله تعالى، فبعدما سدت الملوك أبوابها أمام أبي القاسم الذي عرف بعاهته وضنك عيشه، ناء بشعور حزين، ففزع إلى باب الرحمن الذي لا يسد، حاملا معه التمني المشمول بالرجاء في التغلب على مخاض الحياة العسير، وبعدما تصرّم عمره الذي قضاه في الفقر والفاقة، حاول البحث عن منقذ له من بوار حاله، فاتجه إلى باب الرحمن ليروي عطش فقره. وعلى الرّغم مما مرّ به أبو القاسم من فقر وحاجة، فإن ذلك لم يؤثر على ثبات إيمانه ومضاء عزيمته، فكانت همته تتأبى الخضوع للمعاناة.وفي قول السهيلي: "هو الصّمد البر الذي فاض جوده" تناص مع قوله تعالى: ﴿**الله الصمد**﴾[1]. وقد عمل السهيلي على إظهار عظمة الخالق وقدرته لتبرير الفزع واللجوء إليه بجملة من الصفات، هي:

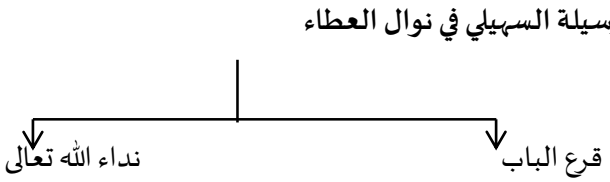
[1]- سورة الإخلاص، الآية: 2.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وقد اقتبس السهيلي قوله تعالى في سورة النمل:﴿**أمّن يجيب المضطر إذا دعاه ويكشف السّوء**﴾[1]وضمّنه قوله: "كريم يلبي عنده كلما دعا نهارا وليلا في الدّجا والغياهب"، ومن خلال هذا الموقع يمكن أن نعقد مقارنة بين دعوة الملك ودعوة الله تعالى:



وقد استنار أبو القاسم أيضا بقوله تعالى: ﴿**فقل حسبي الله لا إله إلا هو**﴾[2] في قوله: "فحسبي ربي في الهزائز ملجأ". وتوسل السهيلي في نوال عطاء الله تعالى اعتماد على طرق النداء والقرع.



وقد أمر الله تبارك وتعالى بابتغاء الوسيلة إليه، وذلك في قوله: ﴿**اتقوا الله وابتغوا إليه الوسيلة**﴾[3].

3-2- التناص مع الحديث النبوي:

نهل السهيلي في نحت قصيدته البائية من الحديث النبوي الشريف، وذلك استرشادا بالبيان النبوي الساطع، وسنكتفي بإيراد بعض الأمثلة، وإلا فالقصيدة حُبلى بالإشارات التي تلمّح إلى مجموعة من النصوص الحديثية. من ذلك تلميح السهيلي وهو يقول: "كريم يلبي عنده كلما ما دعا"، إلى قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "ينادي كل ليلة ساعة فيها مناد، هل من داع فأستجيب له؟ هل من سائل فأعطيه؟ هل من مستغفر فأغفر له؟"[4].

---

[1]- سورة النمل، الآية: 64.

[2]- سورة التوبة، الآية: 130.

[3]- سورة المائدة، الآية: 35.

[4]- أخرجه الشيباني، مسند عثمان بن أبي العاص، (د-ب)، رقم الحديث: 17904، ج434/29.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتناصَّ أبو القاسم في قوله: "وما أحد يرجو نوالي بخائب"، مع قوله صلى الله عليه وسلم فيما يرويه عن ربه: "أنا عند ظن عبدي بي، وأنا معه حين يذكرني، إن ذكرني في نفسه، ذكرته في نفسي، وإن ذكرني في ملإ، ذكرته في ملإ هم خير منهم، وإن تقرب مني شبرا، تقربت إليه ذراعا، وإن تقرب إلي ذراعا، تقربت منه باعا، وإن أتاني يمشي أتيته هرولة"[1].

وتداخل كذلك قول السهيلي:"تسح دفاقا بالمنى والرّغائب"، مع قوله عليه الصلاة والسلام في حديث قدسي: "أَنْفِقْ أُنْفِقْ عَلَيْكَ، وَقَالَ: يَدُ اللَّهِ مَلْأَى لاَ تَغِيضُهَا نَفَقَةٌ سَحَّاءُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ، وَقَالَ: أَرَأَيْتُمْ مَا أَنْفَقَ مُنْذُ خَلَقَ السَّمَاءَ وَالأَرْضَ، فَإِنَّهُ لَمْ يَغِضْ مَا فِي يَدِهِ، وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى المَاءِ، وَبِيَدِهِ المِيزَانُ يَخْفِضُ وَيَرْفَعُ"[2]. وأخيرا تناص السهيلي في قوله: "وإن كنت خطاء كثير المعايب"، مع قوله عليه أفضل الصلاة والسلام في حديث قدسي: "يا ابن آدم إنك ما دعوتني ورجوتني غفرت لك على ما كان فيك ولا أبالي، يا ابن آدم لو بلغت ذنوبك عنان السماء ثم استغفرتني غفرت لك، ولا أبالي، يا ابن آدم إنك لو أتيتني بقراب الأرض خطايا ثم لقيتني لا تشرك بي شيئا لأتيتك بقرابها مغفرة"[3].

يتبين مما سبق أن قصيدة البائية للإمام السهيلي تناصت مع نصوص الدّليل الشرعي، والتي ألمعنا إلى عيّنات منها، وعلى هذا الأساس يبدو أن قوانين التحويل جاءت على الشكل الآتي:

أ- **تحويل التطابق**:

يتم نقل نص من سياق إلى آخر مع المحافظة على أصوله الدلالية ووحداته المعجمية، إلى درجة أننا لا نتبين الفرق بين النص الأصلي والنص الفرعي؛ مثل ﴿الله الصمد﴾﴿غفار﴾، "وجهت وجهي"، وغيرها.

ب- **تحويل التصرّف**:

يتم من خلاله التصرف في بنية النص الأصلي، وذلك عن طريق الاستغناء عن بعض الكلمات، أو استبدالها، أو حذفها في بعض الأحايين، وفي هذا السياق يلاحظ:

1- إلحاق تغييرات نوعية بالنص الأم، بحذف بعض الكلمات وتعويضها بأخرى دون أن يفضي ذلك إلى اختلاف بين النصين...

قال السهيلي: "**فحسبي** ربي".

قال تعالى: ﴿فقل **حسبي** الله﴾. (التوبة، الآية: 130).

قال السهيلي: "وأسمح **غفار**".

قال تعالى: ﴿إنه كان **غفّارا**﴾. (نوح، الآية 10).

2- حذف بعض الكلمات من النص الأصلي وتعويضها بكلمات أخرى ليست مطابقة أو مرادفة لها، ومثاله:

قال السهيلي: "فما **ضاق** عفوي عن جريمة خاطئ".

---

[1]- أخرجه مسلم، كتاب صحيح مسلم، (باب الحث على ذكر الله تعالى)، رقم الحديث: 2675، ج2061/4.

[2]- أخرجه البخاري، كتاب صحيح البخاري، باب قوله: ﴿وكان عرشه على الماء﴾، رقم الحديث: 4684، ج73/6.

[3]- أخرجه الترمذي، سنن الترمذي، (د-ب)، رقم الحديث: 3540، ج548/5.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قال تعالى: ﴿حتى إذا **ضاقت** عليهم الأرض بما رحبت﴾. (التوبة، الآية: 119).

3- استبدال تركيب النص الأصلي بتركيب آخر مع الحفاظ على نفس المعنى، ومنه:

قال السهيلي: "فحسبي ربي في الهزائز **ملجأ**".

قال تعالى: ﴿وظنوا أن **لا ملجأ** من الله إلا إليه﴾. (التوبة، الآية: 119).

ج- **تحويل الاختزال**:

يتم عبر اختزال السهيلي لبعض العبارات القرآنية وبترها، على الرغم من أنها ظلت مرتبطة بالسياقات التي وردت فيها. ومثاله:

قال السهيلي: "وأسمح **غفار**".

قال تعالى: ﴿وإني **غفار** لمن تاب﴾. (طه، الآية: 80).

قال السهيلي: "**مليك** يرجى".

قال تعالى: ﴿عند **مليك** مقتدر﴾ (القمر، الآية: 55).

قال السهيلي: "نحوه **ومآربي**".

قال تعالى: ﴿ولي فيها **مآرب** أخرى﴾(طه، الآية: 17).

وعلى الجملة فهذا النوع من الشعر الذي اختطه يراع السهيلي، يغلب عليه أنه "شعر حافظة يجد فيه صاحب نظرية التناص مجالا للتحليل، ويرجع منه من تشبع بنظريات تحليل الشعر الحديث خائب المسعى"[1].

مراجع البحث:

أ- باللغة العربية:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1- الإمام أبو القاسم السهيلي، حسن جلاب، ط1، المطبعة والوراقة مراكش، 2008، ص: 85.

2- الحركة الصوفية بمراكش ظاهرة سبعة رجال، حسن جلاب، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ط1، 1994، ص: 162.

3- الرجال السبعة الذين يحرسون مراكش، بوشعيب الضبار، صحيفة الشرق الأوسط، العدد 9546، 16 يناير 2005.

4- عبقريات مغربية أسهمت في نشر الحضارة والثقافة، إبراهيم الهلالي، (د-ط)، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، 2012، ج126/1.

5- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، ابن خَلِّكان، تح إحسان عباس، (د-ط)، دار صادر بيروت، 1977، مج143/3.

[1]- الخطاب الصوفي مقاربة وظيفية، محمّد مفتاح، ط1، مكتبة الرشاد، 1997، ص: 277.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

6- المُطرب من أشعار أهل المغرب، ابن دِحية، تح إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، راجعه طه حسين، (د-ط)، دار العِلم للجميع، بيروت-لبنان، 1993، ص: 230.

7- التّكملة لكتاب الصّلة، ابن الأبّار، تح عبد السلام الهراس، (د-ط)، دار المعرفة، (د-ت)، ج332/3.

8- الرّوض المِعْطَار في خَبرِ الأقطار؛ معجم جغرافي، الحِمْيرِي، ط2، تح إحسان عبّاس، مكتبة بيروت-لبنان، 1984، ص: 543.

9- الآثار الأندلسية الباقية في أسبانيا والبرتغال؛ دراسَة تاريخيّة أثريّة، عبد الله عنان، ط2، مكتبة الخانجي القاهرة، 1997، ص: 257.

10- تذكرة الحفّاظ، الذّهبي، (د-ط)، نشر محمد أمين دمج، بيروت، (د-ت)، مج1349/2.

11- نتائج الفِكْر في النحو، السهيلي، حققه وعلق عليه، عادل أحمد عبد المَوجود وعلي محمّد معوّض، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1992، ص: 20.

12- شعر أبي القاسم السهيلي؛ مستل من مجلة معهد المخطوطات، الزاكي بنيونس، مج 42، 1998، ج111/2.

13- مرّاكش في زمن الموحّدين جوانب من تاريخ المجال والإنسان، محمّد رابطة الدين، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، 2008، ص: 221.

14 - معلمة المغرب، إشراف: محمّد حجي، نشر مطابع سلا، 2002، ص: 5145.

15- بُغية الوُعاة في طبقات اللغويين والنحاة، السيوطي، تح محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة عيسى البابلي الحلبي وشركاه، 1964، ج602/1.

16- أمالي السهيلي في النحو واللغة والحديث والفقه، السهيلي، تح محمد إبراهيم البنا، ط1، مطبعة السعادة، 1970،(د-ت)، ص:10.

17- الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، تح وتع محمد الأحمدي أبو النور، (د-ط)، دار التراث للطبع والنشر، القاهرة-مصر، (د-ت)، ص: 481.

18- تاريخ قُضاة الأندلس أو المرقبة العُليا في من يستحق القضاء والفُتْيا، النُّبَاهي، نشر ليفي بروفنصال، ط117، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1948، ص:1-118.

19- الدولة الموحدية بالمغرب في عهد عبد المؤمن بن علي، عبد الله عَلي علام، (د-ط)، مكتبة الدراسات التاريخية، دار المعارف مصر، (د-ت)، الصفحات: 301-352.

20- دراسات في الحضارة الإسلامية وثقافة الغرب الإسلامي، محمّد زنيبر، سلسلة أبحاث ودراسات رقم42، ط1، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمّد الخامس- أكدال، مطبعة الأمنية بالرباط، 2010، ص: 332.

21- معجم الحضارة الأندلسية، يوسف فرحات ويوسف عيد، ط1، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 2000، ص: 162.

22- مذكرات من التراث المغربي، محمّد بنشريفة، إشراف العربي الصقلي، (د-ط)، مطبعة ألتميرا-مدريد، 1985، مج271/2.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

23- الرجال السبعة بمراكش: أبو العبّاس السبتي، محمّد المهدي بوزيد، مجلة أنوار التصوف المغربية، ص: 68.

24- زاد المُسافر وغُرّة مُحَيّا الأدب السافر؛ أشعار الأندلسيين من عصر الدولة الموحدية، التجيبي، أعدّه وعلّق عليه: عبد القادر محداد، (د-ط)، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، 1980، ص: 139.

25- المُغرب في حُلى المغرب، ابن سعيد، وضع حواشيه: خليل المنصور، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1997، ج1. ص: 370.

26- موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، عبد الرحمن الحاج صالح وعبد الرحمن الطيب الأنصاري وهلال ناجي، ص: 444.

27- بلوغ الآمال في تتميم مناقب سبعة رجال، أحمد بوستة، (د-ط)، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ص: 257.

28- الخطاب الصوفي مقاربة وظيفية، محمّد مفتاح، ط1، مكتبة الرشاد، 1997، ص: 277.

ب- باللغة الأجنبية:

1- Sainte-Beuve de l'imitation a la critique, Ali Massoud Tarmale, university Bulletin, issue novembre 16, volume 3, July 2014,p: 195-196.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Empreintes psychoaffectives du mythe de Jonas dans N'Zid de Malika MOKEDDEM

Dr Faid Salah, HDR en Langue et Littérature Française

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila – Algérie

Résumé

Un récit fondateur... Si comme telle est la considération que l'on prodiguait au mythe en littérature, comme telle aussi, cette considération faisait jaillir un imaginaire s'alimentant intarissablement du fabuleux et de l'idéal humains. Non que son analyse soit pour le peu moins exhaustive, les dissections autour du mythe impliquent que l'on s'interroge sur sa forme, ses noyaux constitutifs, voire même ses rudiments les plus raffinés ; et qu'à l'instar de la visée épistémique la plus exacte, l'on remonte vers ses premières origines, vers son archétype. Dans le roman N'zid de Malika Mokeddem, on peut voir une manière, comme bien d'autres manières, permettant de rapprocher au lecteur une facette du mythe de Jonas.

Mots-clés : - mythe, - littérature, - archétype, - Jonas, - psychique, affectif.

ملخص

قِصّة مُؤَسِّسة... لوْ كانَ مثلاً هذا الاعْتِبار الذّي أُغْدِقتْ بهِ الأسْطورة في ميْدان الأدَب، فإنَّ الاعتِبار ذاته يُتيحُ المجال إلى طابعٍ خياليّ يتغَذّى باسْتمرارٍ من المِثاليّة البشريّة. ليْسَ على اعتِبار أنَّ النّص الأسْطوري يكْتَسي أقلَّ شُموليّةً، ولكِن تشْريحَ هذا النّوْع من الخِطابِ يُؤدّي بالقارِئ إلى التَّساؤلِ عنْ شكْلِه، عنْ هَويّة العناصِرِ التيّ أتاحَتْ ترْكيبتَه، بَلْ وحتىّ عن الجزْئياتِ الأساسيّة المُتناهِيةِ الدِّقة التيّ تدْخُلُ في بِنْية هذا النّوْع من الخِطاب. وباللُّجوءِ إلى المُقارَبة عن طريقِ الدِّراسةِ المَعْرِفيّة، يَتسنّى للْقارِئ العَوْدَة إلى النموذَجِ الأصْليّ للأسْطورَة. تُتيحُ رِواية (N'Zid) للأديبة آسيا جبّار للقارِئِ التطرُّقَ إلى شكْلٍ منْ أشْكال هذِه المُقارَبة، أيْنَ يَتمكَّن هذا الأخير مِن العوْدَة إلى النموذَج الأصْلي لأُسْطورة يونس.

الكلمات المفتاحية: - أُسْطورة، - الأدب، - النموذَج الأصْلي، - يونس، - نفْسي، وُجْداني.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

1. Introduction

De par le pouvoir de son verbe, vu comme charpente de l'art oratoire, il est bien admis que le mythe constitue l'âme de la littérature, il constitue son réservoir inépuisable et le dynamisme par lequel se manifeste la littérarité des textes ; c'est pourquoi, il ne semble pas trop étonnant de remarquer que l'archétypologie mythique, un concept purement littéraire, interpelle à son tour les notions de la mythanalyse et de l'intertextualité ; deux notions qui sont indissociablement au cœur même de ce mythique.

C'est encore à partir du constat que dressaient certains mythologues et spécialistes dans le grand domaine littéraire comme Mircea Eliade, qui confirmait en essayant de nous parler autour de la notion du mythe que ce dernier : « [...] raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »[1] que nous ambitionnions prendre part par l'intervention dans la présente étude, en mettant l'accent précisément sur le surgissement du mythe comme médiateur des indications psychoaffectives dans le texte Mokeddemien, notamment dans son roman N'Zid.

2. La baleine de renaissance

Remontant à des inspirations perses, et équivaut similairement à la collection des fables animalières Kalila et Dimna, l'œuvre Les Mille et Une Nuits est également un recueil de contes et un chef-d'œuvre qui a marqué notoirement d'une manière assez pressante la littérature arabo-musulmane. Nous voyons dès lors que plusieurs étaient les contes qui confectionnaient ce recueil, nous en évoquerons parmi eux à titre illustratif, ceux qui se sont intéressés à relater les aventures maritimes du personnage de Sindbad lors de son voyage en Afrique et en Asie, un récit que nous devons souligner son caractère appréciable à profusion, et ce, par une mise en séquences, remarquablement répartie en sept voyages fantastiques.

De l'Est de l'Afrique jusqu'au grand Sud de l'Asie, la légende du fameux personnage Sindbad retraçait merveilleusement, tout à tour, les innombrables aventures et explorations maritimes d'un courageux matelot en pleines mers. Le premier voyage de Sindbad[2], en effet, commençait quand ce dernier décida, alors qu'il était à peine bien plus grand que son âge, de gagner sa propre vie en s'engageant comme marin ; cela bien sûr après avoir dépensé toute la fortune qu'il avait héritée de son père. Prenant ainsi les mers, et laissant derrière-eux de longues

[1] Mercia, E. *In.* Brunel, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. p. 8. Paris : Éditions du Rocher.

[2] Galland, M. (1972). *Mille et une nuit Contes arabes*. p. 175. Paris : Garnier.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

journées de navigation, les matelots l'ayant accompagné ont fini par jeter l'ancre du bateau aux abords d'une belle île étrange, jonchées d'arbres exotiques, jusqu'alors inconnue des grands aventuriers des mers.

Mais singulièrement, l'aventure avait révélé que cette île en question, n'était autre que le dos vouté d'un énorme poisson (une baleine). C'est alors que ce redoutable animal, un peu gêné par la présence exploratrice de tout l'équipage, faisait trembler l'île entière, et les aventuriers qu'elle portait sur son dos ; elle en finit par submerger sous les sombres profondeurs de la mer pour que notre héros, le brave Sindbad, se retrouva d'abord naufragé, puis, débarqué grâce à un bateau passant sur une autre île, cette fois-ci, une véritable île terrestre. Dans la continuité de la série de cette histoire, Sindbad redonna l'élan à un rebondissement passionnant de ses magnifiques aventures, en emportant les lecteurs dans odyssées surprenantes et admirables à la fois.

Cependant, il paraît qu'en vérité, cette histoire de prendre par erreur une baleine inerte pour une île avait été également et manifestement présente dans la pensée occidentale. La légende médiévale de l'irlandais Saint Brendan de Clonfert, surnommé aussi le Navigateur, a été souvent « [...] interprétée comme un récit symbolique se rapportant à la liturgie pascale »[1]. Il s'agit, en effet, de l'histoire d'un moine qui avait pris la mer atlantique, aussi en compagnie de ses frères, et ce pendant sept ans rien qu'à la recherche du fameux Paradis d'Éden. Un jour alors, tandis qu'ils s'arrêtaient sur une île nue de plants pour se rassasier, ils avaient allumé du feu ; aussitôt, le sol commença à bouger sous leurs pieds en les séparant de leur navire. Ils ont saisi vers la fin que ce qu'ils avaient considéré comme une île, ne représentait pareillement qu'une grande baleine, donnant son immense dos aux rayonnements du soleil afin de s'en rassasier, elle aussi, de chaleurs, avant de reprendre les lointaines profondeurs de la mer glaciale.

Cela va sans dire que cet ajustement et ce croisement, conduisent à la confirmation de l'idée selon laquelle, l'universalité du mythe se voit comme un constat notablement incontestable ; un constat réaffirmant, de ce fait, une référence au même archétype de la morale des hommes, voire même de leurs affections et sentiments vécus dans le quotidien, n'est-ce donc pas, nous semble-t-il, une façon illustre de ce collectif qui nous réunit en tant qu'espèce humaine, sans vouloir aborder les détails de ce collectif que nous partageons sur plusieurs plans.

Parallèlement à cette idée, et sur le plan théologique, nous pouvons bien considérer l'exemple du pélican,

[1] *Wikimédia par moulin*, moulin://encyclopedia/fr/Saint_Brendan *Consulté le* 26.02.2016 à 23h49.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

qui était le plus souvent tributaire de la symbolique de Jésus ; sans grande étrangeté, cet exemple se prête à forte transposition au Bouraq du prophète Mohamed (qsssl), et sans doute évidemment, la symbolique de la baleine, demeure quant à elle bien étroitement liée à l'histoire du prophète Jonas, comme le stipule d'ailleurs Georges Romey dans le Dictionnaire de la symbolique :

> « Pour avoir dérogé au sens de la vie – ce que le mythe exprime par la rébellion vis-à-vis des lois divines-, Jonas est avalé par le Léviathan. Dans l'obscurité intérieure, il prend conscience de sa faute, se repent et, le troisième jour, accomplit une nouvelle naissance. Trois, le symbole de la résurrection dans l'Esprit ! »[1].

Néanmoins, nous tenons à souligner que parmi l'espèce des cétacés, la baleine de Jonas, animal spécifiquement se retrouvant doublement figurée : Nous savons bien qu'elle représente une créature maléfique, parce que symbolisant la confrontation avec la mort qui se présente, à de fortes chances, comme une destinée fatale (il s'agit de l'intérieur de la baleine), mais d'une manière un peu réversible, cette créature demeure, tout autant que cela nous semble, bénéfique par sa rétro-symbolique de permettre le retour à la vie (sortir du ventre de la baleine).

En ce sens précis, nous continuons de noter que maintes lectures bibliques ont l'apanage de se croiser, parfaitement peut-être, avec leurs homologues islamiques ; d'où nous lisons que le sort du prophète Jonas paraît en corrélation versifiée : Réprimandé, en effet, d'avoir quitté son peuple avant d'obtenir l'accord de son Seigneur, Jonas se jeta à l'eau et s'adonne aux furieuses vagues ensuite :

> « Dieu inspira à la baleine de l'avaler et de le cacher dans son ventre, mais à condition de ne point lui manger la chair, ni de lui briser les os, car il n'était tout compte fait, qu'un noble prophète, qui avait pensé et s'était trompé [...] Jonas se blottit dans le ventre de la baleine, et la baleine fendait les vagues. Il s'enfonçait dans les profondeurs, passait de ténèbres en ténèbres et se trouvait dans une obscurité persistante »[2].

---

[1] Romey, G. (1995). *Dictionnaire de la symbolique, Le vocabulaire fondamental des rêves*. p. 342. Paris : Albin Michel.

[2] Issa, N. (1994). *Les histoires du Coran*, p. 226. Liban : Dar el Fikr.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3. Le mythe autrement : lecture d'une culture

Les traits de culture relatifs à l'histoire du prophète Jonas nous permettent de saisir des similitudes intéressantes. Dans la culture arabo-musulmane précisément, la baleine est connue sous le nom de Nûn (ن), et la nouvelle naissance figurée par la sortie de Jonas du ventre de l'animal est spirituellement liée à la calligraphie de la lettre arabe Nûn (ن) ; nous devons cette étonnante démonstration interprétative à Jean Chevalier et à Alain Gheerbrant qui confirmaient manifestement la présence de cette caractéristique culturelle en disant qu' :

> « En arabe, nûn, signifie poisson, et en particulier la baleine (selon la zoologie de l'époque) EL-Hût. C'est pourquoi le prophète Jonas, Seyidna Yûnûs, est appelé Dhûn-nûn. Dans la Kabbale, l'idée de la nouvelle naissance, au sens spirituel, s'attache à cette lecture nûn. La forme de la lettre en arabe (à savoir la partie inférieure d'une circonférence, un arc surmonté d'un point qui en indique le centre) symbolise l'arche de Noé flottant sur les eaux, et le point central suggère René Guénon, le germe de l'immortalité, le noyau indestructible qui échappe à toutes les dissolutions extérieures »[1].

Dans le roman N'Zid de Malika Mokeddem, le lecteur comprendra certainement l'analogie frappante dont il est question, en ce qui concerne tous les propos que nous avons jusqu'ici avancés du mythe de Jonas. Les traces du mythe de Jonas jaillissent dans ce roman donc à travers une réactualisation qui s'opère avec quelques mutations des faits. Les péripéties du roman nous rappellent que Nora Carson, personnage principal, se découvre le talon de dessinatrice, elle se mettait alors à peindre des animaux marins, essayant par ce fait de se laisser jouir d'une certaine aisance, de vaincre ses angoisses, de ses songes et de sa nostalgie, etc. enfin, de tous ces sentiments magnifiés par les souvenirs qui la condamnent depuis le commencement de son voyage, elle est souvent :

> « Épuisée par ses angoisses et sa nostalgie, l'héroïne tente de s'enfuir de la réalité qui la tourmente, vers un monde libre dans lequel se trouve liberté et bonheur : "Nora n'a pas de terre. Elle n'en souffre pas. Bien au contraire. L'attachement à une patrie ne symbolise pour elle qu'un état de souffrance : celui de son père, celui de Zana, celui

[1] Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1973). *Dictionnaire des symboles*. p. 168. Paris : Seghers.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

qui l'a privée d'une mère. »[1].

En poursuivant la lecture du roman, nous finirons par déduire que c'est la rencontre de la baleine qui soulageaient les maux de Nora ; une rencontre qui va lui offrir le plaisir de de trouver au moins un être de consolation, de réconfort et d'apaisement ; un être avec qui, nous pouvons même exprimer nos malheurs, nos désillusions et nos déceptions :

> « À deux cents mètres du bateau, une baleine sort la tête, souffle, replonge [...] Après quelques respirations, la baleine s'enfonce définitivement en laissant Nora en proie à une curieuse nostalgie. Un sentiment archaïque qu'elle renonce à démêler. Elle repense aux baleines croquées autour de son père, sort toutes les planches, s'arrête sur celle des barques aux cadavres. »[2].

Bien que la baleine n'ait avalé Nora Carson comme l'avait déjà fait Léviathan ou El-Hût avec Jonas, nous assistons ici à une image poétique anthropomorphique dans laquelle l'animal invite l'héroïne à l'acte d'avalement, et ce, par pitié, tout en espérant redonner à cette femme égarée, désespérée et psychologiquement détruite l'aide consentie à travers une nouvelle naissance, disons une renaissance qui lui permettra, tant sur le plan psychique qu'affectif, de se débarrasser de ses malheurs :

> « Son amie la baleine lui répète encore : Hé, la minuscule, la presque invisible, tu me fatigues avec des excentricités et des excès que moi, l'énormité, je n'oserai jamais ! Arrête de faire le plastique flottant. La mer déteste ça. Elle risque de se fâcher et d'aller te vomir, toute mazoutée, à la gueule de la terre. Viens donc dans ma bouche. Je vais te projeter si haut dans les airs que tu en verras mille arcs-en-ciel. Ça te déchargera peut-être les démangeaisons... »[3].

Si nous revenons à Georges Romey, nous verrons que cette question de la symbolique des cétacés, précisément chez baleine, revêt un caractère psychologiquement lié à l'inconscient de l'individu. De par ce

---

[1] Mokeddem, M. (2001). *N'Zid*, p. 173. Paris : Seuil.

[2] *Ibid.* p. 147.

[3] *Ibid.* pp. 180-181.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

caractère donc, Romey affirme qu'il y a lieu d'évoquer une phase purement psychique, pendant laquelle, le sujet craint le plus souvent l'affrontement de ses afflictions ; Romey avance ainsi que :

> « L'imaginaire qui inspire la vision du cétacé est en recherche d'un rapport satisfaisant entre l'anima et l'animus. Le praticien qui reçoit l'image de la baleine se souviendra que le symbole peut exprimer la peur des contenus de l'inconscient »[1].

Cela peut paraître un peu étrange, mais quand Gaston Bachelard a évoqué le complexe de Jonas, il avait distinctement insisté sur la séparation que nous devons opérer entre le fait avalement et dévorement, car « [...] la cavité qui absorbe peut-être accueillante et même régénératrice. Ventre digestif et ventre maternel étant confondus, Jonas peut renaitre. Il est une image de résurrection »[2]. Il est encore si important de prendre en considération un autre aspect de la psychologie analytique qu'expose Romey Georges, celui de l'identité sexuelle :

> « Si l'anima constituait la dominante de la psychologie du père et l'animus l'élément fort de la psyché maternelle, la problématique s'est probablement organisée autour de l'identité sexuelle, jusqu'à déterminer parfois la tendance à l'invasion ou à l'impuissance »[3].

Cela nous conduit à dire que l'animus, reconnu comme archétype provenant de l'inconscient collectif et représentatif de la part masculine de la femme (symétriquement l'anima chez l'homme), se manifeste inconsciemment tout au long du parcours narratif de Malika Mokeddem, notamment sur le parent du sexe opposé, d'où nous lisons :

> « Nora se souvient sans cesse de l'amour de son père : Elle repense aux baleines croquées autour de son père, sort toutes les planches, s'arrête sur celle des barques aux cadavres : Je vois papa dans le hangar. Je vois ses cheveux en bataille. Je vois ses

---

[1] Romey, G. *op.cit.* p. 345.

[2] Brunel, P. *op.cit.* 1080.

[3] Romey, G. *op.cit.* p. 345.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

mains dans la résine. Comme toujours. Il raconte comme toujours. »[1].

Il faut remarquer que bien que la tentative de fuite vers l'inconnu ne soit qu'un espoir réfutant une réalité qui reste à confronter, Nora s'attachait copieusement à son passé lointain. Ainsi, Après avoir cru être délaissée par sa mère, l'héroïne contactait Zana qui va lui révéler la vérité attestant que Nora Carson n'est en vérité que la fille de Samuel, un tailleur de pierres passionné par la construction des bateaux, et d'une mère décédée appelée Aïcha qui était frappée de mutisme pendant trente-cinq ans. C'est cette vérité qui va remettre en cause les jugements que portait l'héroïne à l'encontre de sa mère ; elle éprouvait du coup le besoin et la sensation intenses de la revoir.

Toutefois, l'animus qui se présentait comme un archétype du côté du père ne manque pas, lui pareillement, de se manifester, et d'une manière tout à fait inconsciente, tout au long de l'œuvre de N'Zid, nous pouvons en citer à titre illustratif les pages 54, 55, 59, 66, 102, 121, 122, 192, etc. du roman.

A titre illustratif aussi, si nous établissons des rapports entre ces déterminations psychologiques et N'Zid, nous pouvions, sans grande peine peut-être, constater que dans ses romans, Malika Mokeddem choisit des personnages en paire ; autrement dit, la femme ombre de l'auteure et le sexe masculin (Mahmoud / Yasmine ; Sassi / Nour ; Bouhaloufa /Saâdia). Sachant bien sûr que Malika a souvent éprouvé explicitement son aversion enfantine aux hommes, un penchant que nous croyons volontairement dissimulé, et qui s'exprime par le besoin à l'autre sexe ; et c'est ainsi que Malika Mokeddem en faisait du récit de N'Zid, un récit qui se nourrissait continuellement d'un imaginaire revenant de son passé lointain.

> « Aussi ces regards affamés nous (es filles) traquaient-ils, s'emparaient-ils de nous pour ne plus nous lâcher. Je les sentais grouiller sur mon corps comme une vermine. Ils me souillaient, me donnaient la nausée soulevaient ma répulsion [...] la métamorphose du regard masculin, je la découvrirai en tant qu'étudiante en médecine, puis en médecin [...] C'est cette conversion qui allait changer mon regard. Ce regard méprisant et arrogant que j'opposais à leurs agressions »[2].

---

[1] Mokeddem, M. *op.cit.* p. 147.

[2] Labter, L. (2007*). Malika Mokeddem, à part, entière*. pp. 55-56. Alger : Sedia.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

4. Conclusion

Pour conclure, nous avons pu voir au cours de cette brève étude combien le mythique, tout en se jouissant de cette puissante faculté d'être non seulement transposable à travers des récits littéraires, mais aussi représentatif d'une archi-typée remarquablement apparente, combien ce mythique, ayant des connexes épistémologiques, culturelles et idéologiques, semble parvenu à tracer les bords d'une trame analytique aussi bien diversifiée qu'abondante.

La baleine qui, dans les récits mythiques les plus ancrés, et dans les histoires relevant du fantastique, avait été sujette de cette archi-typée ; mais de par la symbolique ordinaire que traduisait cet animal dans les aventures de Sindbad, ou même autres évoquées plus haut, il convient de dire que dans N'Zid de Malika Mokeddem, cette symbolique revêtait une autre forme, une forme relativement calquée sur des mœurs interpellant le fictif, l'affectif, le psychique et le sociologique, une forme enfin que nous pouvons qualifier d'empreintes psychoaffectives.

Bibliographie

- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1973). Dictionnaire des symboles. Paris : Seghers.

- Galland, M. (1972). Mille et une nuit Contes arabes. Paris : Garnier.

- Issa, N. (1994). Les histoires du Coran. Liban : Dar el Fikr.

- Labter, L. (2007). Malika Mokeddem, à part, entière. pp. 55-56. Alger : Sedia.

- Mercia, E. In. Brunel, P. (1988). Dictionnaire des mythes littéraires. Paris : Éditions du Rocher.

- Mokeddem, M. (2001). N'Zid. Paris : Seuil.

- Romey, G. (1995). Dictionnaire de la symbolique, Le vocabulaire fondamental des rêves. Paris : Albin Michel.

- Wikimédia par moulin, moulin://encyclopedia/fr/Saint_Brendan.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

The Discrepancy between Art, Philosophy, Religion, and the Aesthetic

Dr. Abdel Elah Al-Nehar/ Associate Prof. Dept. of English Mu'tah University Kerak- Jordan

Abstract

The aim of this paper is to shed light on the discrepancy between art, philosophy, religion, and the aesthetic. These terms are interwoven together that make the reader perplexed and puzzled to grasp each of these terms.

The paper discusses the viewpoints of well known philosophers like Kant, Hegel, Collingwood, and the viewpoints of men of letters like Emerson, Sidney, Coleridge, Wordsworth and Keats. Also the paper discusses some standpoints of theologians and the aesthetics viewpoints like Collingwood, Kant, Santayana, and Schiller respectively.

There is no space here to discuss each term mentioned above; all are discussed in detail in the forthcoming text.

ملخص

تهدف هذه الورقة لإزالة اللّبس وسوء الفهم بين الفن والجمال والفلسفة والمعتقد الديني، حيث تتداخل معاني هذه المصطلحات مع بعضها بعضاً؛ ممّا يصعب على القارئ التمييز بين معانيها وبين مداخلاتها.

تناقش هذه الورقة وجهات نظر بعض الفلاسفة المعروفين مثل: كانت، وهيقل، وكولنج وود، وكذلك وجهات نظر بعض الأدباء المشهورين مثل: رالف والدو إمرسن، وسدني، وكولردج، ووردزويرث، وكيتس. وكذلك تتطرَّق الورقة إلى وجهات نظر رجال الدين وآراء أصحاب فلسفة الجمال مثل: كولنج وود، وكانت، وسانتايانا، وشلر.

لا يوجد هنا في هذا الملخص متَّسع لمناقشة كل مصطلح على حدة، ولكن تمّ مناقشتها جميعاً وبالتفصيل في ظهر الورقة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

In the Middle Ages art, science, philosophy, history and practical life were all offshoots of religion, and so regarded theoretically. Nowadays, however, they are usually treated as separate universes of discourse. The most sustained attempts to chart their boundaries have been made within the Idealist tradition. Here each is assumed to be a particular mode, or phase, of Geist (the German word for both 'mind' and 'spirit'). Typical Idealist thinkers in this respect are Kant, Schiller, Hegal, Croce, Collingwood, Oakeshott and Santayana[1].

The key tenet of Idealism is that reality is first and foremost mental. (Nature and the physical world are merely abstract aspects of it). That is, it belongs to consciousness, from whose contents, or possible contents, it is scarcely to be distinguished. Anything wholly transcendental -- i.e. permanently inaccessible to consciousness -- might as well, at least for a strict Hegelian, not exist. A thing exists, ultimately, only so far as it can exist for us. Emerson states in his "The Transcendentalist" that "Every materialist will be an idealist; but an idealist can never go backward to be a materiallist"[2].

Nevertheless, for many Idealists, the phenomenal world (the world as it appears to consciousness) is shot through with intimations of transcendence. For Kant, since the transcendental is ex hypothesi inscrutable, traditional theology is impossible. The divine (which, whatever else it may be, is normally thought of as transcendental) cannot be known, 'proved', or reasoned about. At best it can be intuited from the manifest facts of ethical and aesthetic life. Emerson adds that the "idealist does not deny the sensuous fact: by no means; but he will not see that alone. He does not deny the presence of this table, this chair, and the walls of this room, but he looks at these things as the reverse side of the tapestry, as the other end, each being a sequal of a spiritual fact which nearly concerns him. This manner of looking at things transfers every object in nature from an independent and anomalous position without there, into the consciousness"[3].

Judgments in both spheres ('this is good', 'that is beautiful', etc.) possess a peculiar subjective immediacy which seems to confirm their implicit claim to objective, universal validity. The self is necessarily their focus, but their intrinsic structure is such as to point away from it, towards the transcendental. The reality of the transcendental is underwritten by the fact that the experiencing self must logically belong to it, since it cannot simultaneously be an object of its own observation.

---

1. *Gillespie, Michael Allen. Hegel, Heidegger, and the Ground of History*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1993, p. 86

2. *Selections from Ralph Waldo Emerson* (The Transcendentalist), ed. Stephen E. Whicher. Houghton Mifflin Company, Boston, 1960, p. 193

3. Emerson, p. 193

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

In ethical life, according to Kant, we feel ourselves to be governed by an imperative which no naturalistic or utilitarian considerations can fully explain[1]. No doubt the cohesion of society, like our aggregate self-interest, is furthered by observance of the unwritten moral law, but that is not the reason, subjectively speaking, why we observe it. We observe it simply because we know we must; and that undeniable 'must', though (or perhaps because) it is inscrutable, points to a transcendent source. A command cannot issue from nowhere.

Aesthetic judgment similarly legislates for all observers. A thing can be pleasing, but it cannot be beautiful. The beautiful is not independent of the observer's subjectivity, since a thing's beauty, though objective, must be subjectively experienced. It cannot simply be taken on authority or accepted as a piece of information, as Keats confirms in his "ode on a Grecian Urn", "Beauty is truth, truth beauty, that is all ye know on earth, and all ye need to know".

It is, however, independent of the observer's self-interest. This makes it apprehensible only by those, who have the capacity to suspend their self-interest. On the other hand, it is also independent of the observer's moral interests and enthusiasms. It is not its goodness which makes a thing beautiful, but its appearance of 'free' or self-governed purposiveness. (Not, be it noted, its appearance of serving some extraneous purpose. The latter is the principle behind the so-called 'functionalist' aesthetic, where beauty is not 'free', but dependent on function)[2].

Kant was notoriously indifferent to art, and has little to say about it, since he invariably regards its beauty as inferior to that of nature. But what he says about the relation of the aesthetic and the moral to the transcendental is clearly suggestive in respect of any joint consideration of art and religion, particularly in the case of his remarks on the sublime. Kant's response to the sublime in nature and in art, so far as "art reflects nature and prefigures the religious attitude"[3]. It consists in the awareness of an awesome limitlessness and unbounded power, but natural fear of such a power is qualified by a sense of righteousness and innocence when confronted by it.

In this respect the awe provoked by the sublime differs from the superstitious, self-abasing terror of the savage. The civilized man's fortitude and self-respect -- i.e. his own sublimity of character -- at once enable him to triumph over a threatening nature (or his terror in the face of it) and reconcile him with it, so that he not only participates in its power, but also gathers from it the intimation of an underlying, and ultimately benevolent, divinity[4].

Kant, Immanuel. *The Critique of Judgment*, trans. J.C. Meredith. Oxford: Clarendon Press, 1969, p. 94..[1]

[2]. Schiller, Friedrich Von: *On the Aesthetic Education of Man*, ed. And trans. E. M. Wilkinson. Oxford: Clarendon Press, 1967, p. 102

[3]. Kant, p. 112.

[4]. Schiller, p. 116.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Schiller's account of the sublime, as of the aesthetic generally, has much in common with Kant's. Hegel's aesthetics, however, like his metaphysics, are different[1]. They are art-rather than nature-centred. Art is superior to nature as a vehicle of the divine, because, like the Absolute Mind (or Idea) of which the universe as a whole consists, and unlike nature, it too is self-conscious, or a product of self-consciousness. In his "science of the Experience of Consciousness", Hegel considers consciousness primarily as individual consciousness, which participates in the general but which is and remains the consciousness of an I, i.e., the relationship of being and knowing in and through the I. The experience of consciousness is, on one hand, the actual historical development of the individual I as the process of the coming to know itself and, on the other hand, the development of the twofold of being and knowing, that is, of the various forms of historical consciousness and hence of the world and knowledge as they appear in and through consciousness[2].

The divine, however, is not transcendent, since there is no transcendence, Hegel's 'God', therefore, is more or less a figure of speech, being simply the immanent Absolute risen to self-consciousness in the world which it has itself created or 'posited'. A prime medium through which it rises to self-consciousness is art, defined as 'the sensuous embodiment of the Idea'[3].

In primitive or 'symbolic' art the Absolute fails to achieve full articulation, being overwhelmed by the 'crassness' (as Hegel calls it) of the sensuous or natural world. This is because man, or incarnate Mind, is yet undeveloped, and is hence still too deeply enmeshed in that world. At the other extreme, in modern or 'romantic' art like Blake's and Keats', form has been outstripped by content. Mind is now so self-aware that representations of nature (which is not self-aware) are inadequate fully to embody it[4]. Art has finally been superseded by philosophy (most notably by Hegel's own), in which alone the Absolute is completely realized, and of which even religion is a mere shadow. Only in 'classical' art, epitomised by Graeco-Roman sculpture, are form and content wholly in balance, since only then was the evolving Idea precisely matched to the natural forms available for its representation, i.e. the human body, used to depict the gods, as well as the sculptures and statues of the ancient pharaohs of Egypt found in their pyramids and tombs.

Hegel's aesthetics, like his ethics, are a branch of his metaphysics. The Beautiful is essentially an 'appearance' of the True, of ultimate reality. The aesthetic Ideal is the Idea in sensible form. If it be asked why the

---

1. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phenomenology of Spirit*, trans. By Arnold V. Miller, Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 57.
2. Mechael Allen Gillespie Hegel's "Science of the Phenomenology of Spririt" Quoted in Hegel, Heidegger, and the Ground of History, p. 61.
3. R. G., Collingwood, *The Principles of Art*, Clarendon Press, 1938, reprinted 1995, p. 72.
4. See Coleridge's. *Biographia Literaria*, Chs. 4, 13

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Real should manifest itself in beauty, the reason lies in its essential organic harmony, or unity in diversity, which is also the principle of the beautiful[1].

The earlier Collingwood, like Hegel, sees religion as a more 'advanced' phase of spirit than art. For religion, though defective, deliberately aims at truth, while art (like primitive man) is indifferent to truth, making no distinction between fact and imagination. Religion is the prototype of science, history, and philosophy. Other thinkers (including Santayana and Collingwood) have seen art as superior to religion, precisely because, in its purest or most mature form, it actively asserts nothing[2]. 'The poet nothing affirmeth', said Sir Philip Sidney, 'and there fore never lieth'[3]. The idea that art (or the highest art) is essentially non-declarative points in two directions. On the one hand it leads to aestheticism, the view, central to the so-called Aesthetic Movement (e.g. Pater, Whistler, Wilde), to Bloomsbury aesthetics (e.g. Fry, Bell), and to Oakeshott, that aesthetic experience, and thus art, is not like anything else. I see there is no need and space to discuss the aestheticists alluded to above separately or connectively.

On the other hand, art's non-declarative character is taken by some (mostly critics, such as Matthew Arnold and F. R. Leavis, rather than philosophers) merely to indicate that, unlike religion (or at least, dogmatic religion), it recognises the limits of the sayable. Nevertheless, what cannot be said can still be suggested; and art's suggestiveness, for all that its medium is fiction, is actually truer to the complexities of experience than the cut-and-dried factual claims of religion or philosophy.

A tacit presupposition of this view (which is essentially a secular Kantianism, disengaged from any explicit metaphysical theory) is that all art, even non-realist art, is in some sense representational. (So-called 'expressive' art may be thought to represent inner, 'subjective' experience, which eludes one-to-one pictorial or linguistic articulation). Art points beyond itself to a reality apprehensible by no other means. It elicits meaning and coherence from experience. Art reconciles us to life by exposing some of its mysteries as superficial, and persuading us humbly to accept the rest. Kant demonstrated in his "Transcendental Aesthetic", "that all that we experience has no grounded existence outside of our own thought; that we do not perceive or experience the things in themselves but only that which appears within the forms of our consciousness-within space and time[4]. In short, art does what

---

1. G. W. F., Hegel. *Hegel's Introduction to Aesthetics*. Trans. T. M. Knox, ed. C. Karelis. Oxford: Clarendon Press, 1979, p. 32
2. R. G. Collingwood, *Speculum Mentis: or the map of knowledge*, Oxford: Clarendon Press, 1924, reprinted, 1952, 65, 84, p. 102
3. Sir Philip Sidney, "The Defence of Poesy", *Norton Anthology of English Literature*, V. I, Norton and Company: New York, London, p. 504-505
4. Yirmiahu, Yovel, *Kant and the Philosophy of History*. Princeton University Press, 1980, p. 132

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

religion offers to do, only better, because more honestly. Religion achieves symbolic 'truth' precisely by forswearing any claim to literal veracity.

What mentioned above raises the question as to whether religious art can be called art at all, unless religion itself is somehow to be regarded as an imperfect form of art. Clearly, on the Idealist view, both art and religion endeavour, by imaginative means, to discover structure and meaning in the cosmos. The difference is that art knows itself to be fictional (at least in form), whereas religion claims to be true. It demands active belief, where art demands at most Coleridge's 'willing suspension of disbelief'[1].

Art which invites literal or near-literal belief is fantasy-art (what Plato supposed most art to be). Its aim is to excite pleasurable emotions by constructing, and sustaining, an illusory world more submissive to the subject's self-indulgent desires than the real one can be. Accordingly it will usually employ more surface verisimilitude, and less obvious stylization, than art which has no such extraneous purpose, or whose purpose is simply to focus attention on the object for its own sake.

Hence there arises the paradox that fantasy-art often seems more 'real' than what Collingwood called 'art proper', or even than nature. An obvious example is pornography, which has come overwhelmingly to rely on photographic images. For a photograph seems to present the object directly, rather than depict it; to be not art, but fact. It thus exacts a minimum of imaginative effort from the spectator.

Collingwood stigmatised pornography as typical of 'amusement art', while regarding religious art as 'magical art'. Amusement art excites emotions simply in order that we may enjoy the sensation of having them without the responsibilities involved in acting upon them. It is, in Collingwood's view, a substitute for action[2].

This conviction is shared, incidentally, by many who defend pornography as harmless, because supposedly cathartic. The question is not usually addressed as to whether the emotions concerned would stand in need of catharsis if they had not first been stimulated to an unnatural degree; nor whether, since the whole point of pornography is to obliterate the distinction between fantasy and reality, the user can be relied upon to discharge them solely in fantasy; nor whether, even if he could, his craving for fantasy ought to be indulged.

These reservations, of course, could apply equally to sentimental or any other amusement art. The impulse might legitimately be satisfied so long as its being so did not thwart the satisfaction of 'superior' impulses. Ignoring the question as to what 'superior' might mean, however, it may be felt in general that amusement art is tolerable or even valuable when we understand it to be such, and is therefore in no danger of being mastered by our fantasy, i.e. of mistaking it for reality. But clearly we have to do here not with fantasy in a pejorative or debilitating sense,

---

1. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Ch. 4.

2. Collingwood, p. 115

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

rather with something like play (a category central to Schiller's aesthetics). Play may be considered either as a necessary liberation from the serious business of life, or as a rehearsal for it. In the first capacity it recalls the aestheticist view of art, in the second the Leavis view, of art as a means of grasping and mastering a complex reality, which will include the appropriate emotions[1]. But either option must render dubious the distinction between amusement art and 'art proper'. The real distinction is between 'art proper' and fantasy-art as discusses above.

Magical art stimulates emotions (martial, patriotic, revolutionary, religious, acquisitive, moral, etc.) with a view to their being discharged in the appropriate actions. Its value therefore will depend entirely on that of the ends it serves. The sole aesthetic criterion, if it can truly be called aesthetic, will be technical or pragmatic, concerning the efficiency with which a given art-work stimulates the required emotion. Beauty might conceivably do this (though not on Kant's view), but will otherwise be incidental like Keats' beauty[2]. For crudity, either of execution, or of the emotion demanded, will not matter so long as the emotion is, in fact, evoked and acted upon. A vulgar advertisement may sell a product better than a sophisticated one. A sentimental religious print may conduce to piety as effectively as an artistic masterpiece, and more. From a religious standpoint, as from any other of a primarily purposive character, 'good' art, or 'art proper', is superfluous, except as a lexicon of proven techniques of emotional stimulation.

Indeed, in and for itself, 'art proper' might even be harmful. The object of religion is to open the mind to the possibility of transcendent things, and thereafter to close it. In the religious view the complexities of experience, transcendent or otherwise, to which 'art proper' exposes us are at best irrelevant, and at worst a return to the chaos and doubt from which, in virtue of its affirmative or even dogmatic character, religion rescues us.

It might be said, nevertheless, that 'art proper' is itself insufficiently distinguishable, except on pure aestheticist premises, from magical art. Certainly nineteenth-century realists such as George Eliot, Trollope and Tolstoy claimed to be writing with a moral purpose, revealing the hidden order of things, and extending human sympathies. How much difference is there between an art which professes (and achieves) such aims, and explicitly didactic (i.e. magical) art?

The answer might be that whatever the authors themselves may have claimed, and whatever moral effects their work actually had, what made it 'art proper' was the fact that in practice it did not subordinate the immediate aesthetic aim (truth to the object, or fidelity to the integrity of the artistic creation as such) to any prior goal, moral or otherwise. This patient refusal to jump to conclusions, or to bend the artistic process into premature conformity with them, would itself constitute a moral phenomenon and a moral example.

---

1. Rene Wellek, *Leavis, F. R., Literary Criticism and Philosophy*. New York: New York University Press, 1984, p. 116

2. See John Keats "Ode on a Grecian Urn".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Science and history present parallel cases. How far religion also does so -- and here obvious political analogies suggest themselves -- will depend on whether we see religion primarily as a 'world-open' receptivity to the transcendent, or as a 'world-closed' claim finally to have captured it in doctrine. If the first, how is religion to be distinguished from art, or from its supposed effects? Those are questions which can be answered neither simply, nor here.

Bibologhraphy and References:

Coleridge, S. T.: Biographia Literaria, Oxford University Press, 1976.

Collingwood, R. G.: Speculum Mentis: or the Map of Knowledge. Oxford: Clarendon Press, 1924, repr. 1988.

Croce, Benedetto: Aesthetic.trans. D. Ainslie, London: MacMillian, 1922, repr. 1978.

Durant, Will: The Story of Philosophy. A Touchstone Book Published by Simon and Schuster. New York, 1961.

Hegel. G. W. F.: Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. J. C. Meredith. Oxford:Clarendon Press, 1969.

Phenomenology of Spirit.trans. Arnold V. Miller. Oxford University Press, 1977.

Gillespie. Michael Allen. Hegel, Heidegger, and the Ground of History. The University of Chicogo Press. Chicago and London, 1993.

Kant, Immanuel: The Critique of Judgment. Trans. J. C. Meredith: Oxford Clarendon Press, 1969.

Keats, John. "Ode on a Grecian Urn".

Leavis, F. R., and Wellek, Rene: "Literary Criticism and Philosophy" in Scrutiny, Vol. V, No. 4 and Vol. VI, Nos. 1, 2, reprinted in Eric Bentley, ed., The Importance of Scrutiny. New York: New York University Press, 1984.

Santayana, George: The Life of Reason. London: Constable, 1922, repr. 1972.

Schiller, Friedrich Von: On the Aesthetic Education of Man. Ed. And trans. E. M. Wilkinson. Oxford: Clarendon Press, 1977.

: Naive and Sentimental Poetry and on the Sublime. Trans. J. A. Elias. New York: Frederick Ungar, 1976.

Scruton, Roger: The Philosopher on Dover Beach. Manchester: Carcanet, 1990.

Sir Philip Sidney: "The Defence of Poesy" in Norton Anthology of English Literature, V. I., New York and London, 1986.

Stephen, E. Whicher. Ed. Selections from Ralph Waldo Emerson. (The Transcendentalist). Houghton Mifflin Company, Boston, 1960.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017