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

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 08 - www.jilrc.com +96171053262

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Journal of Literary Studies
ISSN 2311-519X

العام السادس - العدد 48 - يناير 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 08 - www.jilrc.com +96171053262

سرور طالبي / المشرفة العامة

المؤسسة ورئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد 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 روابنية، 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. محمد تحريشي. جامعة طاهري محمد.بشار. الجزائر

أ.د. بشرى تاكفراست. جامعة القاضي عياض / مراكش- المغرب

د. خثير عيسى. المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت. الجزائر

د. سحنين علي. جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر. الجزائر

د.سعدلي سليم. جامعة برج بوعريريج. الجزائر

د.سليم حمدان. جامعة الشهيد حمة لخضر. الوادي. الجزائر

د عبدالقادر بن فرح. جامعة سوسة. تونس

د.لحسن عزوز. جامعة الشهيد حمة لخضر. الوادي. الجزائر

د. محمود خليف خضير الحياني. الجامعة التقنية الشمالية. العراق

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني 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 سوسيو ثقافي 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 التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر شهريا 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، وتتو افر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة: literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية 7
- السرعة الافتراضية.. مراجعات لتدقيق المصطلح، د.أحمد عمار، جامعة القاهرة، مصر. 9
- سيمياء الحواس في قصة رمادي لنادرة العويتي ، د. صفاء امحمد ضياء الدين فنيخرة، الجامعة الأسمرية- ليبيا. 23
- الدلالة الصوتية والصرفية في لغة نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين: ديوان الضوء والأثر أنموذجاً، أ. حسين عمر دراوشة، جامعة غزة- فلسطين. 37
- بواكير علم الأرطفونيا عند العربي من خلال المساهمة الجاحظية، د. خديجة بصالح . المركز الجامعي –بلحاج بوشعيب - عين تموشنت (الجزائر) 51
- نص "الاستقامة من الكلام والإحالة" لسيبويه وتطبيقاته لدى البلاغيين، د. زكرياء سلمان، جامعة القاضي عياض، مراكش (المغرب) 59
- الصفات الصوتية الخاصة بصوتي الراء واللام في اللغة العربية، أ. محمد بولخطوط، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل (الجزائر). 71
- مفاهيم النظرية الخليلية الحديثة، د.فاطمة الزهراء بغداد. جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر 89
- رُؤَى دوستويفسكي الجَمَاليّة، ناظم وهبي الديبو بإشراف أ.د. أحمد سيف الدين، جامعة البعث، سوريا 99
- المكان في قصص موباسان : **L'espace dans les nouvelles de Maupassant** 111

د / بلمختار عزالدين، المركز الجامعي - مغنية – الجزائر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

هذا العدد ثمرة جهد متواصل لأسرة مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، تحكيما وانتقاء ...، لذلك يفترض المقام أن نوجه شكرنا إلى أفرادها واحدا واحدا...، وقد احتوى على دراسات متنوعة ومختلفة ، منها الدراسة التي تناولت موسيقى الشعر من خلال مصطلح السرعة الافتراضية ، وكذا الدراسة التي بحثت في سيمياء الحواس في إحدى قصص نادرة العويتي، والثالثة التي قدمت بحثا في ديوان الضوء والأثر من خلال الدلالة الصوتية والصرفية.

قدم العدد أيضا بحثا في بدايات علم الأرطفونيا عند العرب وبالتحديد لدى الجاحظ، وآخر في تطبيقات إحدى نصوص سيبويه لدى البلاغيين ، هذا وقدم دراسة تناولت الصفات الصوتية الخاصة بصوتي الراء واللام في اللغة العربية، وكذا بحثا في مفاهيم النظرية الخليلية الحديثة، وآخر يبحث في رُؤَى دوستويفسكي الجَمَاليّة..

هذا واحتوى العدد على دراستين باللغة الأجنبية، تناولت إحداهما المكان في قصص موبسان، وتناولت الأخرى التعدد الثقافي في المغرب من خلال الرواية المغربية...

في الأخير لا يسعنا إلا أن نقول نرجو أن يحقق العدد المتعة والإفادة المنشودة.

رئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

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 © 2019

السرعة الافتراضية.. مراجعات لتدقيق المصطلح

د.أحمد عمار، مدرس الأدب العربي الحديث.كلية الآداب – جامعة القاهرة

ملخص:

تحاول هذه الدراسة مراجعة مصطلح السرعة الافتراضية الذي قدمه سيد البحراوي لدراسة سرعة إيقاع الشعر العربي، متتبعة ظهور هذا المصطلح، ثم خطواته المتتالية، والتغييرات التي طرأت على كيفية قياس سرعة الإيقاع، مؤكدة السقوط في عدد من الأخطاء الرياضية أثناء هذه العملية، وهو الأمر الذي جعل النتائج التي تم التوصل إليها غير دقيقة.

وتختتم الدراسة بمحاولة من الباحث لتقديم معادلة واضحة صحيحة رياضيًا، ومعتمدة على دراسة الموسيقى لنستطيع من خلالها تقديم طريقة قياس جديدة لسرعة إيقاع الشعر العربي، ومن ثم نستطيع حساب السرعة الافتراضية للبنى الإيقاعية للشعر العربي بقياس علمي دقيق، وهو ما ينعكس بالضرورة على ربط هذه النتائج بدلالة النص الشعري.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع – السرعة الافتراضية – العروض – التمبو – المقاطع

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

تمهيد

شغلت العلاقة بين الأوزان الشعرية والمعنى عقول وأذهان العروضيين واللغويين العرب القدماء والمحدثين، وكان هناك سعي حثيث كذلك لإطلاق الأوصاف -التي لم تكن تستند إلى دليل علمي واضح، وإنما اكتفت بالاستناد إلى الإحساس والحدس، إن جاز ذلك الوصف- على بحور الشعر العربي، ومناسبتها لأغراض دون أخرى، لنرى من يقول إن "العروض الطويل نجد فيه أبدا بهاء وقوة، ونجد للبسيط بساطة وطلاوة، ونجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سهولة وبساطة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة، وكما للمديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء"[1]. أو من يقول: "والخبب بحر دنيء للغاية... ولا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا، وقد أهمله الخليل، وأظنه تعمد ذلك، واستدركه عليه سعيد بن مسعدة الأخفش.. ولا يصلح لشيء فيما نرى إلا للحركة الراقصة الجنونية، وقد استفاد منه الصوفية في منظوماتهم التي تنشد لتخلق نوعا من الهستيريا"[2].

وكذلك يذهب القائل إلى "أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس، وزيادة النبضات القلبية ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع، لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة، فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس لليأس والهم المستمر"[3].

إلا أن هذه الأقوال والادعاءات لم تقدم دليلا عمليا أو علميا عليها -كما سبق أن ذكرنا- مكتفية بإطلاق أحكامها بشكل يثير الاستفهام والتعجب في آن واحد. وفي إطار محاولة البحث عن علاقة علمية تستند إلى دلائل وإجراءات عملية واضحة، قدم سيد البحراوي[4] ما أسماه بقياس السرعة الافتراضية للنص الشعري؛ حيث بدأ ذلك في كتابه "موسيقى الشعر عند شعراء أبولو"، ثم أجرى عليه بعض التعديل في دراساته التالية. ويمثل هذا المصطلح (السرعة الافتراضية) محور حديث هذه الورقة البحثية، في محاولة للوصول إلى قياس دقيق لها، ينعكس بالضرورة على سبر أغوار إيقاع الشعر العربي، وفهم العلاقة بين هذا الإيقاع ودلالة النص الشعري.

(1)

في (موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو) يقول البحراوي: "أصبح من الممكن قياس tempo لكل وزن، ولكي نحقق ذلك علينا أن نقوم بمجموعة من الخطوات:

أولا: تحديد درجة سرعة "تمبو" فرضية للمقاطع:

- المقطع القصير: من حيث إنه يأخذ فترة زمنية أقل، ويعتبر أسرع عن غيره.

---

[1] حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. 268.

[2] عبد الله الطيب المجذوب. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر. بيروت. 1970. ص 80.

[3] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1952. ص 175، 176.

[4] الأستاذ الدكتور سيد البحراوي (1953 – 2018) أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب- جامعة القاهرة. له عدد كبير من الدراسات الأدبية والنقدية بدأت برسالة الماجستير (موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو) ورسالة الدكتوراه (الإيقاع في شعر السباب)، ثم تلاهما عدد كبير من الأعمال منها (في البحث عن لؤلؤة المستحيل) و(البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث) و(محتور الشكل في الرواية العربية). كما قدم عددا من الأعمال الإبداعية منها (ليل مدريد) و(شجرة أمي) و(هضاب ووديان) و(في مديح الألم)، ويجمع محبوه وتلاميذه الآن السيرة الذاتية التي كان قد كتبها قبل وفاته.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

- المقطع المتوسط: من حيث إنه يأخذ فترة زمنية أكبر من السابقة، وأقل من المقطع الطويل. إذن فسرعته تعلو الطويل وتلي القصير.
- المقطع الطويل: من حيث إنه أطول المقاطع الثلاثة، وبالتالي يأخذ فترة زمنية أطول من السابقين؛ فهو أقل سرعة منهما.

ثانيا: إيجاد قيمة تمبو للتفعيلة: نقسم التفعيلة إلى وحداتها (أي مقاطعها)، ثم يعطى كل مقطع الدرجة السابق تحديدها له (يعطي الباحث المقطع القصير رقم 2، والمتوسط رقم 1، والطويل رقم 0.5). وتجمع درجات المقاطع المكونة للتفعيلة، وتقسم على عدد هذه المقاطع، فيكون الناتج متوسطا رمزيا لسرعة إيقاع التفعيلة.

ثالثا: إيجاد قيمة تمبو للبحر باعتباره مقطوعة، تحسب درجات فرضية لسرعة كل تفعيلة في البحر، ثم تجمع وتقسم على عدد هذه التفعيلات المكونة للبحر"[1].

ولنبدأ نقاشنا أولا بالحديث عن التمبو الذي سعى البحراوي إلى قياسه والتعرف عليه، والحقيقة أن هذا المصطلح مصطلح موسيقي بالأساس، فـ"في الفن الموسيقي (وحدة نغمية) يمسكها ويسيرها سرعة وبطئا (ضارب الطبلة أو الرق) في (التخت) القديم، أما في (الأوركسترا) الحديث فيمسكها (المايسترو)، وكذلك فإن الإلقاء محتاج إلى هذه (الوحدة النغمية) التي يعبر عنها عند الموسيقيين بـ(التمبو)"[2]. وإذا نظرنا إلى محاولة البحراوي لقياس التمبو، فسنجد ما يتعارض مع المصطلح ذاته. لقد قامت المحاولة بالأساس على مقدمة خاطئة، مما أدى إلى الوصول إلى نتيجة غير دقيقة، فقد افترض أن كل تفعيلة/ بحر لها تمبو خاص ثابت لا يتغير، وهذا أمر غير صحيح، فالوزن واحد والتمبو متغير.. إن الموسيقي يستطيع أن يعزف اللحن (الواحد) القائم على ميزان موسيقي ثابت بأكثر من تمبو، وكذا فإن قارئ النص الشعري يستطيع أن يقدم هذا النص (الواحد) بأكثر من تمبو.. تخيل معي أن النص الذي بين أيدينا هو (السلام عليكم ورحمة الله وبركاته).. إنك تستطيع أن تقرأ هذا النص بعدد كبير من الطرق التي يختلف فيها التمبو وفقا لاختلاف الموقف الذي يقال فيه، فشتان -مثلا- بين التمبو الذي تقولها به وأنت تدخل إلى عزاء، والذي تقولها به وأنت تدخل إلى حفل زفاف.

الحديث هنا -إذن- عن سرعة مجردة لتوالي المقاطع المكونة لكل تفعيلة/ بحر، وليس عن التمبو، الذي يجب أن يستقر في أذهاننا أنه عنصر غير ثابت، ولا يمكن أن تعطى له قيمة ثابتة لكل بحر من بحور الشعر العربي، أو لكل تفعيلة من تفعيلاتها. وعلى ما يبدو فإن البحراوي قد التفت إلى ذلك، فقد اختفى المصطلح تماما -كما سنرى- عند الحديث عن قياس السرعة الافتراضية في الكتب التالية لكتابه الأول الذي جاء فيه هذا النص الذي نحن بصدد الحديث عنه.

الأمر الثاني الذي بنى عليه البحراوي فكرته في قياس السرعة الفرضية (التمبو) -كما سماها هنا- هو تلك المعادلة الرياضية التي صنعها، وقد بناها على إعطاء قيمة رقمية لكل نوع من أنواع المقاطع في العربية؛ حيث أعطى المقطع القصير (2) والمتوسط (1) والطويل (0.5)، وهذا يعني -رياضيا- أن زمن المقطع القصير يساوي نصف زمن المقطع المتوسط، الذي يساوي -بدوره- نصف زمن المقطع الطويل*، ولا يخفى أن في ذلك خطأ رياضيًا واضحًا.

إن مقاطع اللغة العربية "يمكن أن تقسم حسب مدة النطق بها إلى أنواع ثلاثة:

(1) مقطع قصير وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة)

كَ كُ كِ

(2) مقطع متوسط وهو عبارة عن:

---

[1] سيد البحراوي. موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. دار الثقافة العربية. القاهرة. ط3. عام 2002. ص 47، 48.

[2] عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص115.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن

كَمْ كُمْ كِمْ

أو عبارة عن:

صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مد)

كا كُو كي

(3) مقطع طويل، وهو عبارة عن:

صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن

نارْ طولْ نيرْ

أو عبارة عن:

صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان

بحْرْ دُرْجْ فِكْرْ"[1].

ونستطيع أن نوجز أنواع المقاطع في شكل معادلات رياضية كالتالي:

مقطع قصير= ص + ح

مقطع متوسط = ص + ح + ح

أو = ص + ح + ص

مقطع طويل = ص + ح + ح + ص

أو = ص + ح + ص + ص

ومن كل هذه المعادلات الرياضية يتضح لنا أن ص = ح، وإذا ما أعطينا لكل منهما قيمة رمزية = 1، فإن نتيجة هذه المعادلات ستكون كالتالي:

المقطع القصير = 1 + 1 = 2

المقطع المتوسط = 1 + 1 + 1 = 3

المقطع الطويل = 1 + 1 + 1 + 1 = 4

وهو ما يعني أن زمن المقطع القصير يساوي ثلثي زمن المقطع المتوسط، الذي يساوي ثلاثة أرباع المقطع الطويل. ومن ثم فإن سرعة المقطع القصير تساوي ضعف سرعة الطويل، بينما تساوي سرعة المتوسط ثلثي سرعة المقطع القصير، وهو ما يمكن التعبير عنه بقيم فرضية كالآتي:

سرعة المقطع القصير = 6

سرعة المقطع المتوسط = 4

سرعة المقطع الطويل = 3

[1] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر. مصدر سابق. ص 145.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وحقيقة الأمر أن كل هذه المعادلات التي قدمناها تبدو صحيحة للوهلة الأولى، ولكنها بنيت -في الأساس- على مغالطة رياضية أدت إلى خطأ في النتائج التي تم الوصول إليها. وهذه المغالطة الرياضية تكمن في إعطاء الصوت الصامت الذي تبدأ به كل أنواع المقاطع قيمة زمنية، علما بأننا نعي جيدا أن العربية لا يمكن فيها أن تنطق صامتا وحده -أو حركة وحدها- وأن الصامت هنا ما هو إلا نقطة بداية ينطلق منها المقطع، وأنه هنا يكاد أن يكون بلا قيمة زمنية على الإطلاق، وأن ما يشغل الزمن -في حقيقة الأمر- هو تلك الحركة التالية له. وقد يتساءل البعض: وماذا عن قيمة الصوامت التالية في مختلف أنواع المقاطع؟ ألا تشغل زمنا هي الأخرى؟ والإجابة هي: بلى، تشغل زمنا بكل تأكيد، وهو زمن الوقوف على ذلك الصامت.. إنها الوقفة التي تأخذ زمنا يساوي -تقريبا- زمن الحركة. ومن كل ذلك، فإننا لا نجد إلا إعادة مراجعة المعادلات التي قدمناها، لنصل إلى النتائج التالية:

المقطع القصير = ص + ح

= صفر + 1 = 1

المقطع المتوسط = ص + ح + ح

أو = ص + ح + ص

= صفر + 1 + 1 = 2

المقطع الطويل = ص + ح + ح + ص

أو = ص + ح + ص + ص

= صفر + 1 + 1 + 1 = 3

وبالتالي فإن سرعة المقطع القصير تساوي ضعف سرعة المقطع المتوسط، بينما تساوي سرعة المقطع الطويل ثلثي سرعة المقطع المتوسط. ونستطيع أن نقدم قيما افتراضية تعبر عن ذلك كالآتي:

سرعة المقطع القصير = 6

سرعة المقطع المتوسط = 3

سرعة المقطع الطويل = 2

وهذه النتائج التي توصلنا إليها تتفق مع القول: "يعتبر المقطع القصير ضعف الطويل (المتوسط) في سرعته، كما يعتبر المقطع زائد الطول (الطويل) مساويا في سرعته لطويل (متوسط) ونصف"[1].

ومن كل ما سبق يتضح أن القيم الافتراضية التي وضعها سيد البحراوي في كتابه الأول "موسيقى الشعر عند شعراء أبولو" لم تكن دقيقة، ولم تكن لتصل في النهاية إلى نتائج صحيحة.

(2)

وفي إطار ما يبدو -للوهلة الأولى- أنه مراجعة يقيمها البحراوي لذاته عاد ليقول في دراسة تالية إن نسبة السرعة الافتراضية هو مصطلح اعتمده "لمحاولة تحديد سرعات الأوزان المختلفة في صورتها المجردة على أساس الخطوات التالية:

إعطاء كل قيمة رقمية تدل على قيمته، فنعطي المقطع الطويل (1)، والمتوسط (2)، والقصير (4).

---

[1] سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار الفكر الجديد. بيروت, 1988. ص 59.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

نجمع هذه الأرقام ونقسمها على عدد المقاطع، فتنتج لنا نسبة السرعة الافتراضية للتفعيلة"[1].

أقول إن هذا يبدو كما أنه مراجعة من البحراوي، ولكن الحقيقة غير ذلك، فقد عاد ليكمل قائلا: "فمثلا: فاعلاتن = 1 + 2 + 1 + 1 $= \frac{5}{4} = 1\frac{1}{4}$

3- وهذه النسبة تعتبر هي نسبة وزن الرمل الافتراضية إذا كان يتكون من تكرار نفس التفعيلة ست مرات، ولكن حيث إنه يصاب بحذف واجب في العروض والضرب، فإن نسبة سرعته الافتراضية تحسب على النحو التالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

121 1121 1121 121 1121 1121

القيمة الرقمية للكم 28 وعدد المقاطع 22

أي أن النسبة $\frac{28}{22} = 1\frac{6}{22}$ أي $1\frac{3}{11}$"[2].

بهذا يتضح أن البحراوي -أولا- عاد مجددا للقيم القديمة؛ حيث عاد ليعطي للمقطع القصير (2)، والمقطع المتوسط (1)، على عكس ما قال في بداية حديثه. كما أنه -ثانيا- حتى إن أعطى القيم التي يقترحها في بداية نصه لسرعات المقاطع، فإن النتيجة لن تتغير مطلقا؛ حيث ظلت النسبة واحدة كما هي، فجعل سرعة المقطع القصير تساوي ضعف سرعة المقطع المتوسط، الذي تساوي سرعته ضعف سرعة المقطع الطويل.

ولتأكيد ذلك، فلنقدم في الجدول التالي السرعات الافتراضية لبحور الشعر العربي كما قدمها البحراوي في كتابيه[3]، مقرونة بالسرعات التي كان يجب أن يقدمها وفقا للقيم الجديدة التي اقترحها في بداية نصه السابق.

الوزن	السرعة الافتراضية التي قدمها البحراوي	السرعة الافتراضية وفقا للقيم الجديدة	ترتيبه	الوزن	السرعة الافتراضية التي قدمها البحراوي	السرعة الافتراضية وفقا للقيم الجديدة	ترتيبه
الكامل	1.6	3.2	الأول	السريع	1.27	2.54	الخامس
الوافر	1.54	3.08	الثاني	المنسرح	1.25	2.5	السادس
المتدارك	1.33	2.66	الثالث	الهزج	1.25	2.5	السادس
المتقارب	1.33	2.66	الثالث	الرجز	1.25	2.5	السادس
الطويل	1.29	2.58	الرابع	الخفيف	1.25	2.5	السادس
المديد	1.29	2.58	الرابع	المجتث	1.25	2.5	السادس
البسيط	1.29	2.58	الرابع	الرمل	1.18	2.36	السابع

[1] سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة العامة للكتاب. 1993. ص 56، 57.

[2] المصدر السابق. ص 57.

[3] سيد البحراوي. موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. والعروض وإيقاع الشعر العربي. مصدران سابقان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

لم يعد الأمر في حاجة إلى تعليق، فلم يحدث أي شيء سوى أننا ضاعفنا سرعات البحور جميعا، وهذا بالطبع لا يعد تغييرا من أي نوع، لنظل في أسر الأخطاء الرياضية ذاتها.

(3)

وتأتي المراجعة الحقيقية من البحراوي في كتابه (في البحث عن لؤلؤة المستحيل) حيث يقول: "يعتبر المقطع القصير ضعف الطويل (المتوسط) في سرعته، كما يعتبر المقطع زائد الطول (الطويل) مساويا في سرعته لطويل (متوسط) ونصف، فإذا أعطينا القصير رقما افتراضيا (6)، فإن الطويل ينال رقم (3)، وزائد الطول (2) وهكذا يمكننا أن نحسب عدد مرات مجيء كل نوع من هذه المقاطع الثلاثة في كل جزء من القصيدة، ونحسب السرعة الافتراضية لكل نوع في كل جزء بضرب عدد المقاطع في رقم سرعته الافتراضي ثم نجمع الناتج ونقسمه على عدد المقاطع في الجزء فتنتج لنا نسبة سرعة افتراضية لكل جزء من القصيدة.

مثال: السطر الأول في القصيدة: (جاء طوفان نوح)، يتكون من المقاطع التالية

∩∪..∪.

أي أنه يتكون من مقطعين قصيرين وثلاثة طويلة وواحد زائد الطول. وبضرب عدد كل نوع في رقم سرعته الافتراضي ينتج لدينا:

$23 = 2 + 9 + 12 = 2 \times 1 + 3 \times 3 + 6 \times 2$

وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو 6 فينتج لنا: $\frac{23}{6} = 3.83$

وهذه هي نسبة السرعة الافتراضية لهذا السطر"[1].

هنا يقدم البحراوي قيما مغايرة تماما لكل ما قدم قبل ذلك، وهي قيم تتفق مع ما قدمناه وأثبتناه رياضيا، كما يقدم مثالا توضيحيا لحساب السرعة الافتراضية الجديدة وفقا للقيم الجديدة التي اقترحها، والتي تحافظ بدقة على النسب الحقيقية بين طول المقاطع في اللغة العربية، وزمنها.

ويبدو أن طبيعة كتابه الذي قدم فيه هذه الرؤية، وهو (في البحث عن لؤلؤة المستحيل) القائم بالأساس على تحليل نص بعينه، لم تكن لتسمح له بأن يقدم لنا جدولا جديدا بسرعات البحور ينسخ الجدول الذي قدمه من قبل، ولكننا نستطيع أن نفعل ذلك الآن، لتتضح الصورة أمامنا، ونتعرف على الفروق بين طريقتي الحساب اللتين قدمهما.

الوزن	السرعة الافتراضية وفقا للقيم القديمة	السرعة الافتراضية وفقا للقيم الجديدة	ترتيبه	الوزن	السرعة الافتراضية وفقا للقيم القديمة	السرعة الافتراضية وفقا للقيم الجديدة	ترتيبه
الكامل	1.6	4.8	الأول	السريع	1.27	3.81	الخامس
الوافر	1.54	4.62	الثاني	المنسرح	1.25	3.75	السادس
المتدارك	1.33	4	الثالث	الهزج	1.25	3.75	السادس
المتقارب	1.33	4	الثالث	الرجز	1.25	3.75	السادس
الطويل	1.29	3.87	الرابع	الخفيف	1.25	3.75	السادس
المديد	1.29	3.87	الرابع	المجتث	1.25	3.75	السادس
البسيط	1.29	3.87	الرابع	الرمل	1.18	3.54	السابع

[1] سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل. مصدر سابق. ص 59، 60.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المتأمل للجدول السابق سيعي جيدا أنه -في الحقيقة- لم يقدم جديدا هو الآخر، فكل ما فعلناه أننا جعلنا السرعة ثلاثة أضعاف فقط، مع الحفاظ على النسب ذاتها. وهنا قد يتسرع البعض ليقول لنا إن القيم الجديدة لم ولن تصنع نتيجة مغايرة لما سبق، والأمر بالطبع غير ذلك.. إن هذا الجدول لم يقدم جديدا لأن كل المحاولات التي قدمها البحراوي حافظت على العلاقة ذاتها بين كل من المقطع القصير، والمقطع المتوسط (الطويل)، فقد ظلت سرعة الأول دائما تساوي ضعف سرعة الثاني، ولا يخفى علينا أن "المقطع الطويل لا يرى إلا في حالة الوقف، ولهذا لا نراه في الشعر العربي إلا في قافية بعض الأوزان..... فالشعر العربي، فيما عدا بعض الحالات..... يتكون من المقطع القصير والمقطع المتوسط".[1] كما لا يخفى أن الصور المجردة للبحور لا يظهر فيها المقطع الطويل (الذي تغيرت نسبة سرعته وفقا للقيم الجديدة) مطلقا، ولهذا غاب تأثير تغيير نسبة سرعته عن الجدول السابق. ولكن هل هذا يعني أن هذه القيم الجديدة لن تضيف شيئا؟ الجواب يظهر من خلال المثال الذي قدمه البحراوي، وهو السطر الأول من قصيدة أمل دنقل (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، وهو "جاء طوفان نوح" = .∪..∪∩

السرعة الافتراضية وفقا للقيم الجديدة = 2 x 6 + 3 x 3 + 1 x 2 = 12 + 9 + 2 =23

وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو 6 فينتج لنا: $\frac{23}{6}$ = 3.83

السرعة الافتراضية وفقا للقيم القديمة = 2 x 2 + 1 x 3 + 0.5 x 1 = 4 + 3 + 0.5 = 7.5

وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو 6 فينتج لنا: $\frac{7.5}{6}$ = 1.25

هنا يظهر الفارق بشكل واضح بين كلا الرقمين، ولتتضح الصورة أكثر دعونا نذهب إلى السطر التالي من القصيدة ذاتها لنرى الفارق بين الطريقتين من خلال عقد المقارنة بين السطرين.

يقول السطر الثاني: "المدينة تغرق شيئا فشيئا" = .∪.∪∪ .∪∪.∪..∪..

السرعة الافتراضية وفقا للقيم الجديدة = 6 x 6 + 7 x 3 = 36 + 21 = 57

وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو 13 فينتج لنا: $\frac{57}{13}$ = 4.83

السرعة الافتراضية وفقا للقيم القديمة = 6 x 2 + 7 x 1 = 12 + 7 = 19

وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو 13 فينتج لنا: $\frac{19}{13}$ = 1.46

وفي الجدول التالي نعرض مقارنة بين متوسط السرعة في السطرين وفقا لطريقتي الحساب:

السطر	السرعة بالقيم القديمة	السرعة بالقيم الجديدة
جاء طوفان نوح	1.25	3.83
المدينة تغرق شيئا فشيئا	1.46	4.83

[1] إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1952. ص 146، 147.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ويظهر في الجدول أن سرعة السطر الأول (وفقا للطريقتين) أقل من سرعة السطر الثاني، إلا أن السرعة زادت وفقا للطريقة الأولى بنسبة 16.8%، بينما زادت وفقا للطريقة الثانية (الأكثر دقة) بنسبة 26.1%، وهو ما يعني أن الزيادة، وفقا للطريقة الثانية، أكبر بكثير.

(4)

وصل البحراوي في محاولته الأخيرة لنتيجة رياضية قريبة إلى حد كبير من الدقة، لنتعرف من خلالها على سرعات البحور، ومقارنة سرعة كل بحر ببقية البحور الأخرى، بل مقارنة سرعة كل سطر/ بيت شعري ببقية أسطر/ أبيات القصيدة، ولكن الأزمة بقيت -في رأيي- في أن كل القيم التي نتوصل إليها ليست إلا متوسطا **رمزيا** لسرعة الإيقاع، وليس متوسطا دقيقا يعبر بالفعل عن نسبة سرعة كل إيقاع مقارنة بالآخر سواء داخل النظام الواحد (القصيدة) أو خارجه من خلال أنظمة مغايرة (قصائد أخرى). صحيح أن هذه الطريقة تقدم لنا ناتجا يكشف لنا أن هذا الإيقاع أسرع/ أبطأ من ذاك، ولكن هذا ليس كافيا، فالوصول إلى الفارق في السرعة شيء بالغ الأهمية كذلك، لا سيما ونحن نتحدث دوما عن عقد المقارنة بين إيقاعين مختلفين أو أكثر.

ولكن ما الخطأ الذي ارتكبه البحراوي، وأدى إلى بقاء هذه القيم قيما رمزية فقط؟ وقبل الإجابة عن هذا السؤال يجب التأكيد أنه كان على وعي بذلك (أعني بقاء هذه القيم قيما رمزية)، بل إنه أكده أكثر من مرة، وما كانت محاولاته هذه إلا لتقديم إجراء علمي رياضي دقيق -أو يسعى إلى الدقة على الأقل- يكشف عن سرعة الإيقاعات المختلفة للشعر العربي، بعيدا عن تحكيم الإحساس والحدس، كل بطريقته الخاصة، وهو ما غرقنا فيه قرونا طويلة كان الحدس فيها هو الوسيلة المتاحة دوما لدى دارس الشعر العربي وإيقاعاته. وهذا المسعى من البحراوي -لا شك- أمر محمود، ونحن هنا -بالطبع- لا نهدم ذلك، بل نبني عليه ونحاول أن نكمل ما بدأه هو، منطلقين من فكرة المراجعة ذاتها التي بدأها هو بنفسه لنفسه، كما أوضحنا سابقا.

والآن نحاول أن نجد إجابة عن السؤال الذي طرحناه، وهو ما الذي جعل هذه القيم مجرد قيم رمزية فقط؟ إن قانون قياس السرعة يقدم معادلة واضحة، وهي: السرعة = $\frac{\text{المسافة}}{\text{الزمن}}$، ولنبدأ من النقطة الأولى لنقف على المعادلات التي قدمها البحراوي، وهل تسير على هذا القانون، أم لا؟ لا شك أن الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير أقل من الزمن الذي يستغرقه المقطع المتوسط (النصف تقريبا)، وهو أقل من الزمن الذي يستغرقه المقطع الطويل (الثلثان تقريبا) ومن ثم فقد وصلنا إلى طرف من المعادلة، وهو الزمن، بحيث نستطيع القول إن الزمن الذي يستغرقه النطق بالمقطع القصير = س، وزمن المقطع المتوسط = 2 س، وزمن المقطع الطويل = 3 س.

هنا أعطى البحراوي -وفقا لطرف واحد من طرفي المعادلة الرئيسة- حكما بسرعة هذا المقطع على حساب ذلك، متناسيا الطرف الآخر من المعادلة، وهو المسافة، فهل يكفي أن نعرف أن قطارا خرج من القاهرة واصلا إلى طنطا في ساعة، وأن آخر وصل إلى الإسكندرية في ساعة ونصف، لأن نقول إن الأول أسرع من الثاني؟ إنك تعرف جيدا أن هذا ليس صحيحا، بل إنك تعرف كذلك أن الثاني هو الأسرع لأن المسافة عامل حاسم في المعادلة.

ونجد أنفسنا أمام سؤال شديد الصعوبة لنكمل طرفي المعادلة، وهو ما المسافة التي يقطعها هذا المقطع أو ذاك؟ والحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال شديدة التعقيد، فما نقطة بداية الصوت، وما نهايته؟ هل تقع نقطة البداية عند الرئتين من حيث يبدأ الهواء في الخروج، فـ"كل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين"[1] فتكون البداية لكل المقاطع الصوتية واحدة؟ وإذا كان الأمر كذلك -ونحن لا نسلم به- فهل نقطة النهاية هي خروج الهواء من الجسم؟ وإذا كانت كذلك، ألا يتغير مخرج الهواء، ألا يمكن أن يخرج تارة من الفم، وتارة من الأنف مثلا؟ وربما يرى البعض أن نقطة النهاية هي نقطة مخرج الصوت، وربما يراها البعض

[1] المصدر السابق نفسه. ص 90، 91.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

نقطة البداية! وماذا إذا كان المقطع الواحد يضم عددا من الأصوات التي ستتنقل بين مخارجها أثناء النطق بها؟ الخلاصة أننا أمام مسافات متباينة يصعب -إن لم يكن يستحيل- قياسها، ولكن الحل بالتأكيد ليس إهمالها، وإلا ظلت المعادلة ناقصة بكل تأكيد، وهو ما حدث بالفعل؛ حيث انتهينا في النهاية إلى رقم ربما يقودنا إلى الوصول إلى دلالة ما، ولكنه لا يعني شيئا في ذاته، فما معنى أن نقول إن السرعة الافتراضية لهذا المقطع = 6 مثلا؟ ما التمييز الذي سنكتبه بعد هذا الرقم؟ إن مقياس السرعة المعروف -كما أوضحنا- مسافة/ زمن، وهو الأمر الذي لم ولن نصل إليه مطلقا بهذه الطريقة.

لكل ما مضى فإن الباحث يرى أن علينا السير في اتجاه آخر، يستند إلى العلمية كذلك، ولكنه يعطي نتائج أكثر دقة، وهذا – بالطبع- يحتاج إلى أن نحدد هدفنا منذ البداية.. إننا -في الحقيقة- لا نسعى لقياس سرعة المقطع نفسه، بل إن الهدف الحقيقي هو قياس سرعة تتابع المقاطع، والفارق كبير بالطبع.. إنك حين تحدد مسافة ولتكن عشرة أمتار لتقطعها أنت ماشيا وابنك الصغير جاريا، فإنك حتما ستصل قبله، وهو ما يعني أنك أسرع في الوصول، ولكنك لست أسرع في الحركة، وهدفنا هنا أن نضع معادلة دقيقة لقياس سرعة توالي خطواتكما، لنتعرف على صاحب الحركة الأسرع، وقد قدمت لنا الموسيقى حلا واضحا لذلك.

(5)

إن الموسيقى تقوم على ما سمي بالموازين الموسيقية، التي ترتبط بما أطلق عليه الموازير الموسيقية.. إن الموسيقي يقسم مقطوعته الموسيقية إلى أجزاء متساوية تسمى بالموازير، بحيث تكون كل مازورة مساوية زمنا للمازورة الأخرى، وعلى صانع المقطوعة الموسيقية أن يحدد ميزانه الذي يسير عليه من البداية، فإذا كان اختياره هو الميزان الثنائي، فهذا يعني أن كل مازورة ستتكون من زمنين موسيقيين، والزمن الموسيقي هو وحدة قياس مجردة، وضع الموسيقيون لها رمزا، وسمي (نوار) ثم وضعوا رموزا لمضاعفاته، وأجزائه، بحيث يمكن أن تجد مازورة واحدة فيها مثلا (نوارين) أو (4 كروش، وهو نصف النوار) أو (نوارين وكروشين)، وهكذا.

وقد قدم جويار Stanislas Guyard محاولة لتقسيم بحور الشعري إلى موازير موسيقية متساوية، وقد انطلق من أساس مفاده أن كل موازين بحور الشعر العربي رباعية ($\frac{4}{4}$)، أي أن كل مازورة تتكون من أربعة أزمنة، و"يمكنك أن تتصور هذا الوزن إذا نقرت بإصبعك أربع نقرات على مسافات زمنية متساوية"[1]. كان هذا هو الشكل الموسيقي الملائم في هذا الوقت (وقت جويار)، وفقا لتقدم علم الموسيقى، ولكن "قرب نهاية القرن التاسع عشر، بدأ الانتظام الرتيب للمقادير الثنائية والثلاثية ومضاعفاتها يتحطم، فبدلا من الكتابة على إيقاع لا يتغير، مكون من واحد اثنين، أو واحد اثنين ثلاثة، نجد تشايكوفسكي في الحركة الثانية من سيمفونيه العاطفية يكون إيقاعا مركبا من الاثنين: واحد اثنين واحد اثنين ثلاثة"[2].

لقد مضى جويار Stanislas Guyard في نظريته عن العروض العربي على أساس الموسيقى "بالحدود التي كانت تقف عندها في نهاية القرن الماضي، ويمكننا الآن أن ندرك أن تغيرا كبيرا قد حدث لهذا الأساس الموسيقي؛ بحيث إن بعض المبادئ الأساسية، لم تعد كذلك، وأهم هذه المبادئ مبدأ تساوي القدر الموسيقي، مما يسمح لنا بأن نعيد النظر إلى التفعيلات الخليلية من هذا المنطلق، فنرى فيها بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة مثل فاعلن ($\frac{5}{8}$) وآخر من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن ($\frac{7}{8}$).. إلخ"[3].

---

[1] شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة. القاهرة. ط2. 1978. ص 74.

[2] المصدر السابق نفسه. ص 90، 91.

[3] سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. مصدر سابق. ص 121. وقد أكد في هامشه أن فكرة أزمنة الأوزان من إنجاز الأستاذ محمد حبيب أستاذ العروض الموسيقي بمعهد الموسيقى العربية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

والنص الأخير الذي أوردناه دقيق جدا إلا في تفصيلة شديدة الأهمية، وهي أن التفعيلات لا تتكون من أزمنة خمسة ولا سبعة كما قال، ويبدو أن الرقمين ($\frac{5}{8}$) و($\frac{7}{8}$) هما سبب الخلط[1]، والصحيح أنها تتكون من زمنين ونصف الزمن مثل فاعلن وفعولن، وثلاثة أزمنة ونصف الزمن مثل فاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن.. إلخ.

إن تفعيلة فاعلن تتكون من (نوار + كروش + نوار) ويمكن التعبير عنها بنقرة، ثم نقرتين متتاليتين

أما فعولن، فتتكون من (كروش + نوار + نوار)، ويمكن التعبير عنها بنقرتين متتاليتين، ثم نقرة.

وتتكون مفاعيلن من (كروش + نوار + نوار + نوار)، ويمكن التعبير عنها بنقرتين متتاليتين، ثم نقرة، ثم نقرة.

وتتكون فاعلاتن من (نوار + كروش + نوار + نوار)، ويمكن التعبير عنها بنقرة، ثم نقرتين متتاليتين، ثم نقرة.

وتتكون مستفعلن من (نوار + نوار + كروش + نوار)، ويمكن التعبير عنها بنقرة، ثم نقرة، ثم نقرتين متتاليتين.

وتتكون مفاعلتن من (كروش + نوار+ كروش + كروش + نوار)، ويمكن التعبير عنها بنقرتين متتاليتين، ثم ثلاث نقرات متتالية.

وتتكون متفاعلن من (كروش + كروش + نوار + كروش + نوار)، ويمكن التعبير عنها بثلاث نقرات متتالية، ثم نقرتين متتاليتين.

نستطيع الآن أن نصل إلى كل المعايير التي حددناها لقياس السرعة الافتراضية لكل تفعيلة/ بحر/ قصيدة؛ حيث يمكننا الوصول –بدقة وعبر طريقة علمية- إلى طريقة حساب متوسط سرعة تتابع النقرات، أو سرعة الحركة، كما أشرنا سابقا، من خلال هذه المعادلة البسيطة (الزمن/ عدد النقرات)، وهو ما سنقوم به في الجدول التالي:

التفعيلة	طريقة الحساب	متوسط السرعة الافتراضية
فاعلن	عدد النقرات = 3 نقرات ——— الزمن = زمنان موسيقيان ونصف الزمن	$1.2 \frac{ن}{ز}$[2]
فعولن	3 نقرات ——— زمنان موسيقيان ونصف الزمن	1.2
مفاعيلن	4 نقرات ——— 3 أزمنة موسيقية ونصف الزمن	1.14 تقريبا
فاعلاتن	4 نقرات ——— 3 أزمنة موسيقية ونصف الزمن	1.14 تقريبا
مستفعلن	4 نقرات	1.14 تقريبا

[1] لاحظ أن المقام في الميزانين الثنائي والرباعي هو الرقم (4) لأنها تقوم على الوحدة (نوار) التي تساوي زمنا موسيقيا، أما في الموازين ($\frac{5}{8}$)، و($\frac{7}{8}$) فالمقام (8) لأنها تقوم على الوحدة (كروش) التي تساوي نصف الزمن.

[2] (ن) تساوي عدد النقرات، و(ز) تساوي الزمن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

	ــــــــــــــــ 3 أزمنة موسيقية ونصف الزمن	
مفاعلتن	5 نقرات ــــــــــــــــ 3 أزمنة موسيقية ونصف الزمن	1.43 تقريبا
متفاعلن	5 نقرات ــــــــــــــــ 3 أزمنة موسيقية ونصف الزمن	1.43 تقريبا

وفي الجدول التالي نعرض متوسط السرعة الافتراضية للصور الرئيسة للبحور[1]:

الوزن	متوسط السرعة الافتراضية	ترتيبه	الوزن	متوسط السرعة الافتراضية	ترتيبه
الكامل	1.43	الأول	السريع	1.14 تقريبا	الخامس
الوافر	1.37	الثاني	المنسرح	1.14 تقريبا	الخامس
المتدارك	1.2	الثالث	الهزج	1.14 تقريبا	الخامس
المتقارب	1.2	الثالث	الرجز	1.14 تقريبا	الخامس
الطويل	1.12	الرابع	الخفيف	1.14 تقريبا	الخامس
المديد	1.16 تقريبا	الرابع	المجتث	1.14 تقريبا	الخامس
البسيط	1.17 تقريبا	الرابع	الرمل	1.14 تقريبا	الخامس
المقتضب	1.14 تقريبا	الخامس	المضارع	1.14 تقريبا	الخامس

ومرة جديدة سنستخدم مطلع قصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح" لعقد مقارنة بين النتائج التي قدمها سيد البحراوي لمتوسط السرعة الافتراضية لأول سطرين، والنتائج التي نقدمها هنا:

"جاء طوفان نوح" = .∪..∪∩[2]

السرعة الافتراضية وفقا لسيد البحراوي = 2 x 1 + 3 x 3 + 6 x 2 = 12 + 9 + 2 = 23

وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو 6 فينتج لنا: $\frac{23}{6}$ = 3.83

السرعة الافتراضية وفقا للمقترح الذي نقدمه = $\frac{\text{6 نقرات}}{\text{5 أزمنة ونصف الزمن}}$ 5 أزمنة ونصف الزمن / 6 نقرات = 1.09 $\frac{\text{ن}}{\text{ز}}$

[1] نعرض هنا سرعة صور البحور الرئيسة المتحققة بالفعل، وليس على النحو التي توجد به في الدوائر العروضية، ففي بحر المديد مثلا وضعنا هنا سرعة الصورة المتحققة وهي (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، وليس صورة البحر كما في الدائرة العروضية (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)، وهي الصورة التي لا تتحقق مطلقا... إلخ.

[2] المقطع الزائد في الطول يساوي زمنا موسيقيا ونصف الزمن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ويقول السطر الثاني: "المدينة تغرق شيئا فشيئا" = .∪.∪.∪ .∪∪ .∪∪..∪..

السرعة الافتراضية وفقا لسيد البحراوي = 6 x 6 + 3 x 7 = 36 + 21 = 57

وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو 13 فينتج لنا: $\frac{57}{13}$ = 4.83

السرعة الافتراضية وفقا للمقترح الذي نقدمه = $\frac{13\ ن}{10\ ز}$ 10 = 1.3 $\frac{ن}{ز}$

وفي الجدول التالي نعرض مقارنة بين متوسط السرعة في السطرين وفقا لطريقتي الحساب:

السطر	متوسط السرعة وفقا للبحراوي	متوسط السرعة وفقا للمقترح المقدم
جاء طوفان نوح	3.83	1.09
المدينة تغرق شيئا فشيئا	4.83	1.3

ويظهر في الجدول أن سرعة السطر الأول (وفقا للطريقتين) أقل من سرعة السطر الثاني، إلا أن السرعة زادت وفقا للطريقة الأولى وفقا للبحراوي بنسبة 26.1%، بينما زادت وفقا للطريقة المقترحة بنسبة 19.3%، وهو ما يعني أن الزيادة، وفقا للطريقة المقترحة، أقل كثيرا، وهذا بالطبع سيعطي نتائج مغايرة عند عقد المقارنة بين كل أسطر القصيدة.

خاتمة

قامت هذه الورقة البحثية على الجهد الذي قدمه سيد البحراوي، فيما أطلق عليه حساب متوسط السرعة الافتراضية، وقدم من خلاله طريقة رياضية لحساب سرعة بحور/ تفعيلات الشعر العربي، محاولا مراجعتها عبر دراساته المتعددة، ويدخل هذا البحث في إطار هذه المراجعات؛ حيث طرحنا بداية محاولاته للوصول إلى طريقة قياس سرعة إيقاع بحور الشعر العربي، لنصل إلى أنها قامت على خطأ رياضي بالأساس، ثم تتبعنا محاولاته المتتالية، لنجد أن فكرة سرعة مقطع على مقطع هي فكرة يجب أن تكون محل نقاش وبحث؛ حيث إنها قامت على طرف واحد من طرفي معادلة قياس أي سرعة، وهو المسافة، فقد اكتفى البحراوي هنا بالزمن، محيدا عنصر المسافة تماما، أو متجنبا الحديث عنه. وفي ظني أن على الباحثين في علم الأصوات السعي وراء هذه الفكرة لقياس المسافة التي يقطعها الصوت الإنساني من نقطة تولده، وحتى نقطة نهايته، وهو ما سيعطينا القدرة بعد ذلك للحديث عن سرعة هذا المقطع أو ذاك.

بعد ذلك حاول البحث أن يقدم طريقة مقترحة لقياس سرعة توالي المقاطع، مستعينا بالمصطلحات التي قدمها الموسيقيون، ومنهم من حاول ربط علم العروض بالموسيقى، لنصل في النهاية إلى معادلة دقيقة –في رأينا- لحساب السرعة الافتراضية للبحر، أو التفعيلة، أو البيت، أو السطر الشعري، تقوم على طرفين أساسيين هما عدد النقرات (كل مقطع يعبر عنه بنقرة والاختلاف في زمن السكنة التالية لها)، والزمن (الموسيقي)، بعد أن حددنا زمن كل مقطع من المقاطع (القصير = كروش أو نصف زمن موسيقي،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

والمتوسط = نوار أو زمن موسيقي، والطويل = نوار + كروش أو زمن ونصف زمن موسيقي)، لتكون المعادلة هي (السرعة = $\frac{ن}{ز}$ أي $\frac{\text{عدد النقرات}}{\text{الزمن}}$)، ولا شك أن هذا البحث هو مجرد اجتهاد من الباحث، يحاول من خلاله أن يكون إضافة إلى جهود متواصلة من الدارسين والباحثين في موسيقى الشعر العربي، الذين يسعون لكشف هذا السر الذي لم يبح بكل ما فيه بعد.

المصادروالمراجع:

- إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1952.

- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

- سيد البحراوي. موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. دار الثقافة العربية. القاهرة. ط3. 2002.

في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار الفكر الجديد. بيروت. 1988.

العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة العامة للكتاب. 1993.

- شكري عياد. موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة. القاهرة. ط2. 1978.

- عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

سيمياء الحواس في قصة رمادي[1] لنادرة العويتي(*)

د. صفاء امحمد ضياء الدين فنيخرة
الجامعة الأسمرية-كلية اللغة العربية- زليتن. ليبيا

ملخص:

وظفت الكاتبة نادرة العويتي في القصة القصيرة (رمادي) القدرات التعبيرية للحواس في استبطان دلالات العالم القصصي، وبخاصة البصرية ويليها السمعية والشمية متفاعلة مع نمط الخطاب وسيرورته، وأنتجت فاعليتها على مستوى الحكاية والخطاب والدلالة، وقد خضع تحليل هذه المدركات الحواسية سيميائيًّا لمفارقات تقوم على رصد تناقضات الألوان والحركات والحجوم والأشكال على مستوى حاسة البصر، والأصوات والروائح على مستوى حاستي السمع والشم .

الكلمات المفتاحية :

سيمياء الحواس– الصورة - المفارقة – العتبات النصية – المدرك البصري – المدرك السمعي – المدرك الشمي .

---

[1]) ينظر: لعنة الرواية، مجموعة القصصية، نادرة العويتي ، دار مداد للطباعة والنشر ، طرابلس ليبيا ، ط1 ، 2009م ، ص 29 – 31 .

*كاتبة ليبية ولدت بدمشق1949م، حيث هاجرت أسرتها إبان الاستعمار الإيطالي لليبيا، كتبت في الصحافة الليبية كمشرفة على الصفحات الأدبية ونشرت بصحف كالفصول الأربعة والناشر العربي، والوطن العربي، والفجر الجديد، والأسبوع الثقافي، والشمس، صدر لها رواية: المرأة التي استنطقت الطبيعة في 1983م، ومجموعات قصصية: حاجز الحزن في1988م، واعترافات أخرى في 1994م، ولعنة الرواية المجموعة التي وردت فيها القصة القصيرة موضوع الدراسة في ..... للمزيد ينظر: معجم الكاتبات والأديبات الليبيات تراجم ونصوص، عبدالله سالم مليطان، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، ط1، 2005م ، ص 69 وما بعدها .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

تمهيد :

تعدّ الفنون وسيلة تعبيرية تعبر عن رؤية وتصورات الإنسان عن ذاته وعالمه، وهذا ما أهلها لصياغة وتشكيل التجارب الإنسانية على اختلاف أنماطها ودرجات عمقها وتعقدها أو بساطتها، وهي تقدم هذه الرؤى والتصورات بوسائط متنوعة بصرية أو لفظية أو سمعية أو مختلطة، وقد شهد الإبداع الأدبي المعاصر ما يعرف بالتجريب الذي يعد من أهم مظاهره توظيف التقنيات الحواسية .

وتتميز القصة القصيرة (رمادي) للكاتبة نادرة العويتي بهذه السمة؛ ولهذا وجدتني منجذبة لتأمل رؤيتها السردية التي تكاد تخلو من طرق التعبير التلفظي، حيث اكتفت الذات المدركة بقراءة الفضاء الخارجي حواسيًّا، وبرزت المدركات الحواسية وبخاصة البصرية ويليها السمعية والشمية متفاعلة مع نمط الخطاب وسيرورته، وأنتجت فاعليتها على مستوى الحكاية والخطاب والدلالة، وقد خضع تحليل هذه المدركات سيميائيًّا لمفارقات وتقاطبات تقوم على رصد تناقضات الألوان والحركات والحجوم والأشكال على مستوى حاسة البصر، والأصوات والروائح على مستوى حاستي السمع والشم، وهذا يحتم على القارئ دراسة العلاقة بينها وبين الذات المدركة من جهة، وبين الإدراك اللغوي من جهة أخرى، ومعرفة كيفية تجليها داخل منظومة الخطاب القصصي، وهي صلة فريدة بين الحواسي والبصري خاصة واللفظي باعتبارهما وسيلة الذات لإعادة بناء وترتيب الواقع المادي بحسب إدراكها ووعيها الخاص بها .

والهدف من هذا البحث دراسة كيفية اشتغال الحواس في هذه القصة، وارتباطه بالرؤية السردية، وسيميائية هذه اللغة الحواسية –إن صح التعبير_ ودلالاتها الحضارية والاجتماعية والأدبية، فلم تعد الحاسة البصرية أو السمعية –مثلا- وسيلة لالتقاط الصور والأصوات، أو معرفتها انطباعياً ونقلها، بل لها قدرة على إقامة علاقة جدلية مع العالم الخارجي بكل مكوناته، وللحواس دور في صياغة منظور الذات إلى ذاتها وإلى العالم الآخر ، فالنظر للذات وللآخر ليس بالعين الباصرة وحدها ، بل بالحواس كلها .

وقد اقتضت منهجية البحث التمهيد التعريفي بمفاهيم المصطلحات الأساسية في الدراسة كالسيمياء والحواس في اللغة والاصطلاح، ودور الحواس في الأدب عامة والقصة خاصة، ثم تلج الدراسة الجانب التطبيقي لسيمياء الحواس في القصة وينقسم إلى عدة جوانب: سيمياء العنوان _ سيمياء الصورة وتشمل الغلافين الخارجي والداخلي – سيمياء المدرك البصري _ سيمياء المدرك السمعي _ سيمياء المدرك الشمّي، ثم خاتمة البحث .

1 / مفهوم السيمياء :

السيمياء لغة بمعنى العلامة، فمادة (سوم) يشتق منها السيمة والسُّوْمَة والسيماء والسيمياء وكلها بالمعنى نفسه، سوَّم الفرس: جعل عليها السيمة قال تعالى: ﴿حِجَارَةً مِّنْ طِينٍ.مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾[1]، أي معلمة ببياض وحمرة[2]، ويتضح من هذه الدلالة اللغوية تطابق المعنيين اللغوي والاصطلاحي، فالسيمياء: علم العلامات، وهو يبحث في نظام العلامات أو الإشارات اللغوية وغير اللغوية، وقد اعتبر اللغوي فرديناند دي سوسير النظام اللغوي (الشفاهي والمكتوب) جزءاً منه ، وكل ماعداه من أنظمة الإشارات التي ترتكز على اعتباطية الإشارة جزءاً من السيمياء ، لأنها كاللغة عبارة عن نسق دلالي يعبر عن المعنى ، كوسائل التعبير التي يستخدمها المجتمع وتعتمد على السلوك الجماعي ، والطقوس الرمزية، وأشكال اللياقة وآداب السلوك ، والإشارات المتعارف

---

[1]) سورة الذاريات ، الآيتان: 33 – 34 .

[2]) لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، د.ت ، مادة سوم ، مج 12 ، ص 312 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

عليها لدى الجنود وغيرهم ، فالسيمياء علامة لغوية واجتماعية، كما أنها أوسع من اللغة، واللغة جزء منها[1]، فإشارة الخرس مثلاً لغة وإن لم تكن منطوقة .

أمّا إيكو فقد اتسعت رؤيته للسيمياء ، حيث اعتبر علامات كثيرة تدخل ضمنها، مثل: "علامات الحيوانات، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس، كودة المذاق، الاتصال البصري، أنماط الأصوات والتنغيم(...) التشخيص الطبي، حركات وأوضاع الجسد، الموسيقى، اللغات الصورية، اللغات المكتوبة، الأبجديات المجهولة، قواعد الآداب، الأيديولوجيات، الموضوعات االجمالية والبلاغة"[2] ، وهي أنماط كثيرة ومتنوعة من أنماط الاتصال والتبليغ لها علاقة وثيقة بالسيمياء .

وإذا كانت السيمياء تعني دراسة أساليب التواصل والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد إقناعه والتأثير فيه بواسطة الإشارة أو العلامة، فإن المنهج السيميائي ينصب على قراءة النصوص قراءة منظمة تهدف إلى الوقوف عند هذه العلامات وتفجير طاقاتها ومحمولاتها الإشارية الكامنة ومخزونها الفاعل، من خلال الاحتكام إلى العلاقة بين الدوال ومدلولاتها .

2 / مفهوم الحواس :

تفيد مادة الحِسُّ في المعجم اللغوي ومشتقاتها معاني الإدراك والوعي والمعرفة، فتطلق على الصوتُ الخَفِيُّ[3]والشعور بالشيء والعلم به، فالحواس جمع حاسة وهي القوة التي بها ندرك الأعراض الحسية من قولهم: أحسست، أي علمت بالشيء[4]، قال تعالى: ﴿هَلْ تُحِسُّ مِنْهُمْ مِنْ أَحَدٍ﴾[5]، والاسم منه (الحِسُّ) بكسر الحاء: من أحْسَسْتُ بالشيء، حسَّ بالشيء يَحُسُّ حَسّاً وحَسِيساً، وأحَسَّ به وأحَسَّه: شعر به، والإحساس وجدان الشيء بالحاسة"[6]، وهي إشارة إلى الحواس الخمس، وهي السمع والبصر والشم والذوق واللمس، التي هي قنوات معرفية نطل بها على المدركات المحسوسة الخارجية كالمسموع والمرئي .

وقد توسع البعض في دلالة الحواس فجعل من ضمنها الإحساس النفسي الوجداني، نظراً لوجود حواس ظاهرة وأخرى باطنة، فالإحساس هو "إدراك الشيء بإحدى الحواس الخمس الظاهرة أو الباطنة، فإن كان الإحساس بالحس الظاهر فهو المشاهدة وان كان بالحس الباطن فهو الوجدان"[7].

ويبدو جلياً ارتباط الحواس بالمشاعر فقد قال بعض اللغويين إنها تسمى بالمشاعر الخمس، وهي اللمس والذوق والسمع والبصر والشم[8]، أما مصطلح الحواس الخمس "فهو متأخر اقتضته طبيعة الحياة، وتطور اللغة"[9]، ولاتزال الحواس الداخلية

---

[1] ينظر : دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1985م ، ص 112 . وينظر كذلك: دوسوسير من جديد مدخل إلى اللسانيات، مختار زواوي، ابن النديم للنشر، دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر، ط1، 2017م، ص 107 .

[2] تيارات في السيمياء ، عادل فاخوري ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1990م ، ص8 .

[3] لسان العرب ، ابن منظور ، مج 6 ، ص 49 ، مادة (حسّ).

[4] ينظر : معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت 395هـ، تحقيق وضبط: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر ، طبع بإذن: محمد الداية، رئيس المجمع العلمي العربي الإسلامي ، 1399هـ – 1979م مادة: حس ، ج2، ص9 .

[5] سورة مريم ، الآية 98 .

[6] لسان العرب ، ابن منظور، مج6 ، ص49 .

[7] جامع العلوم في اصطلاحات الفنون الملقب (بدستور العلماء): عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري، اعتنى بتهذيبه وتصحيحه: محمود الحيدر آبادي ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت 1395هـ-1975م ، ج1 ، ص49.

[8] ينظر: معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج2 ، ص 9، وينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة: حسس مج 6 ، ص 49 .

[9] اللغة والحواس رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، محمد كشاش ، ص 29 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

كحاسة الشعور بالرضا، وحاسة الحاجة إلى الطعام، وحاسة الاطمئنان.. وغيرها، موضع بحث لدراسة ظواهرها وإدراكاتها، وإثبات أعضائها، وتعد الحواس الخارجية والداخلية كلاً متكاملاً يسمو معه الإنسان، فالداخلي ينتمي للنفس أو الروح، والخارجي للجسم أو الجسد؛ لأن جواهر الأشياء تقوم على ثنائية المادي والمعنوي[1].

وبين ابن الجوزي أنّ آلاتَ الحس خمسٌ هي: السمع وهي الحاسة المدرِكة للأصوات، ووصفها بأنها أدق الحواس وأغمضها في كيفية تحصيل الإدراك بها، والبصر وهي الحاسة التي تدرَك بها المُبصَرات، وأنها أغلظ من السمع وأدق من غيره، والشم وهي الحاسة التي تدرك بها الروائح الطيبة والكريهة، والذوق، وهي الحاسة التي يدرك بها الطعوم من الحلو والحامض وغيره، واللمس وهي الحاسة التي يدرك بها الناعم من الخشن، ووصفها بأنها أغلظ الحواس جميعاً[2].

أما كيفية الإحساس فقد فسره علماء النفس فسيولوجيًا بأنّه قرع المنبهات الحسية لحواسنا، وانتقال أثرها إلى المخ عن طريق أعصاب خاصة، وتحول هذه المنبهات إلى حالات شعورية نوعية بسيطة ، فهو الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس، وتأثر مراكز الحس في الدماغ، كالإحساس بالألوان والأصوات والروائح والأطعمة والحرارة والبرودة[3]، ويرى علماء النفس أن الحواس قد تكون باطنية كالإحساس بالجوع والشبع أو الاتزان والدوار، وحواس خارجية تتصل بالعالم الخارجي وتخضع للجهاز العصبي المركزي، وتجسد الاستجابة للمثيرات الخارجية، وهي السمع والبصر واللمس والذوق والشم[4] .

ولا تخفى علاقة الحواس بالإدراك، فنحن لا يمكننا الحديث عن المحسوسات إلا من خلال إدراكنا لها، الإدراك الذي هو عملية عقلية تنتج من الإحساس، وهو الوسيلة لمعرفة العالم واستكشافه والعلم بما حولنا، أو بما نسمع أو بما نتخيله ونفترض وجوده ، أي أن الإدراك مرتبط بالحواس، ولكن لا يكون العالم الخارجي موجوداً إلا بكونه بؤرة للرؤية، فالذات تفهم العالم بإدراكها له، وتستوعبه بالعين والجسد فيتفاعلان معاً حفاظاً على هذه الصلة .

فالحديث عن الحواس يقودنا إلى مفهوم (الرؤية) في الخطاب القصصي، تلك التي جعلت السرديين يتساءلون من رأى؟ وما الأداة التي تُنقل بها هذه الرؤية، ولا شك أنها أوسع مجالاً من أن تكون رؤية بصرية، بل هي تتسع لجميع أنواع الإدراك، فهي "عملية المعرفة أو الإدراك بواسطة الفكر والحواس"[5]، فعلى سبيل المثال تعدّ "حاسة السمع هي أولى أبواب الإدراك في (الأيام) لطه حسين، وحاسة الشم مرصد[*]المحيط ومصدر المادة القصصية في الفقرة الآتية: (رائحة عكر الخمور، ورائحة عرق الأبدان، ورائحة زيت المصابيح)... وفي هذا السياق قد يكون التداول بين الحواس تقنية طريفة في القصة -مهما يكن مَحْمَلُها- فرب رؤية بصرية أرجعت الرائي إلى أصوات من الماضي، وكم من شم أعاد أمام ناظري صاحبِهِ حقولاً غناء أو حدائق فيحاء"[6] .

ولغة الحواس في النص الأدبي هي لغة الإيحاء والرمز؛ لأنها تحاول تجاوز وظيفتها الطبيعية، ولا تكتفي بوصف ما تراه بل تصف ما هو غير مرئي أيضاً، ولهذا ترتبط الحواس في السرد الأدبي بالإدراك التخييلي والإحساس والتذكر والإسقاطات الداخلية على

---

[1]) ينظر: نفسه ، ص 30 – 31 .

[2]) ينظر : نزهة الأعين النواظر في علم الوجوه والنظائر جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، ت 597هـ، دراسة وتحقيق : محمد عبد الكريم كاظم الراضي ، ط1 ، مؤسسة الرسالة – بيروت 1404هـ-1984م ، ص 240 .

[3]) ينظر : أصول علم النفس العام: أحمد عزت راجح، دار القلم -بيروت- لبنان، (د.ت) ص187.

[4]) ينظر : مدخل إلى علم النفس العام: أحمد فائق، ومحمود عبد القادر، المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة، (لا.تا) ، ص87- 88 .

[5]) طرائق تحليل القصة ، الصادق قسومة ، (مفاتيح سلسلة يديرها حسين الواد) دار الجنوب ، تونس ، 2015م ، القسم الثاني ، ص 55 .

*) المرصد: هو مركز الإبصار أو الموضوع الذي يتم منه النظر، ويطلق على النقطة التي يكون فيها الراوي لرؤية موضوعه . ينظر: نفسه ، ص 56 .

[6]) طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة ، القسم الثاني ، ص 55 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الخارجي، فالحواس هي الجسور التي تخلقها القصة من أجل إقامة علائق وصلات بين الشخصيات القصصية ومحيطها، أو هي تفسير مرآوي يعكس ما وراء الظاهر .

ويستطيع السارد من خلال هذه اللغة الحواسية بناء عالم حكائي تخييلي على أنقاض العالم الواقعي، وتشكيل عناصر المحكي، عالم تتحول فيه الأشياء إلى علامات دالة، وذلك بالمزاوجة بين السرد والوصف والتصوير، وهذا يفتح للقارئ مجالاً رحباً للقراءة والتأويل لمدى علاقة هذا المحسوس بالذات أو بالسارد نفسه ورؤيته للعالم، ومدى تكثيفها للحظة، وتفجيرها للأفكار والعواطف، فظاهرة اشتغال الحواس في السرد القصصي ظاهرة سيميائية أسلوبية يركز فيها الناقد على علاقة الحسي باللغوي أو التلفظي .

وقد تأسست قصة (رمادي) على ثنائية كبرى قوامها المفارقة بين الاتصال والانفصال والداخل والخارج، فتضارب الخارج الظاهري الهادئ للمكان (مبنى المصرف الذي جمع شخصيات القصة ومن ضمنهم الساردة) مع الداخل المفخخ بالبؤس والهم ، وذلك من خلال قراءة سيميائية لظواهر الشخصيات والفضاء السردي وقد وظفت الساردة المدركات الحسية لتجسيد هذه المفارقات الحواسية .

3 / سيمياء الحواس في قصة (رمادي) :

1/3 . سيمياء المدرك البصري (اللون) في (عتبة العنوان) :

تُظهر العتبة الأولى للنص وهي العنوان (رمادي) اهتماماً جلياً بتوظيف الحاسة البصرية، بتضمينه علامة بصرية ذات دلالة سيميائية وهي اللون، ويعتبر العنوان مرتكزاً أساسيًّا في بيان أبعاد النص، ومفتاحاً تأويلياً يتلقفه القارئ، فهو أول ما يقرع سمعه ويلفت بصره على بياض الصفحة، وسيميائيته جزء من استراتيجية النص الحديث، حيث يتصل العنوان بمضمون النص اتصال الشفرة بدلالتها، فهو "سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن، وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته"[1]، وقد اهتم علم السيمياء بالعنوان لكونه نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية ورمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة[2]، فهو يشير بكيفية أو بأخرى إلى طبيعة النظام السيميائي للنص ودلالاته الرمزية، فهو جزء من الخطاب القصصي هو والغلاف الخارجي والصور المصاحبة للقصة والإخراج الطباعي، كلها عتبات لتأويل النص وفك شفراته وقراءته من خلال جمالية التلقي .

وإذا كان العنوان دالاً علاميًّا للنص فإن اللون الرمادي هنا قد اصطبغت به القصة القصيرة وتخلل إلى مفاصلها السردية، وتمركزت وحداتها كلها حول هذا العنوان اللوني، بحيث كان مرآة مصغرة للنسيج النصي، وهذا يعكس ارتكازاً أساسياً من الساردة على العالم المرئي من حولها وقراءته بصرياً، فالعنوان مفردة لونية خلقت لغة خاصة، وإضاءات دالة انسبغت عليه من أوله إلى آخره، ولعلّ تنكيره ليعم ويشمل كل الموجودات السردية، وهذا ما يدفع القارئ إلى التساؤل ماهي المسارات الدلالية لهذا اللون؟ وما وظيفته السيميائية والجمالية في القصة؟ وهل تناغمت حاسة البصر مع الحواس الأخرى؟ وما مدى تبادل مدركاتها؟ وما دور ذلك كله في صنع وتدشين الرؤية السردية؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في البدء من خلال سيميائية اللون (رمادي) .

تعد الألوان الأبيض والأسود والرمادي الذي هو مزج بينهما، من الألوان الحيادية-من وجهة النظر العلمية-بل إن الأبيض والأسود ليسا لونين حقيقيين "فالسطح الأسود يمتص معظم وربما كل الضوء الذي يسقط عليه، أما الأبيض فيعكس كل الضوء الذي يسقط عليه، وتعد الألوان البيضاء والسوداء والمركب منها –أي الرمادي- هي ألوان لا لونية أو محايدة من دون وجود أية

---

[1]) سيمياء العنوان ، بسام قطوس ، مطبوعات وزارة الثقافة، عمان، ط1 ، 2001م ، ص 39 .

[2]) ينظر: نفسه ، ص 33

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

خاصية تتعلق بالهوية اللونية المميزة لها"[1]، وإذا كانت السيميائية الثقافية للون الأبيض هي النقاء أو الفراغ، وعكسه السواد فهو علامة ثقافية للحزن والهزيمة والموت والحداد، فإن الرمادي يقترب بحياء من هذه الدائرة، وإن كان اندراجه في اللغة الأدبية شعراً وسرداً أقل بكثير من توظيف اللونين الأبيض والأسود، ودلالته العلامية في الأنماط الثقافية والاجتماعية تشي بالميل للكآبة والحزن والرحيل والانطفاء، ولعل اشتقاق اللفظ من (الرماد) وهو بقايا جذوة النار الخامدة توحي بكل ذلك .

وتعد الألوان من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤيا في شعرية الصورة السردية وتشكيل أطرها لما تحمله من طاقات دلالية، وما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات في القارئ[2] .

2/3 . سيمياء المدرك البصري (الصورة) في (الغلاف الخارجي والداخلي) :

تعد صور الغلاف والصورة التي تتصدر القصة عتبة هامة في التلقي القرائي والنقدي، فهي رسائل بصرية كالكلمات وككل الأنظمة العلامية الأخرى لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى[3]، فالصورة علامة أيقونية وخطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع؛ لأنها تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرائي (القارئ)، وهذا ما يبرز جمالية المرئي الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب، فالصورة هنا تنقل الفكرة بلغة خفية شديدة التركيز، تخاطب الحاسة باللون والشكل والظلال، تحث العقل والإدراك على استخدام شتى مهاراته، وكانت الصورة الخاصة بقصة (رمادي) أيقونة رامزة للشخصية بطلة القصة، وهي شخصية كلية متفاعلة، وأصل فكرها وإحساسها وانفعالها ليس الداخل، بل الواقع الخارجي ذو الأبعاد التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، وهي كما في صورة (1) صورة فوتوغرافية لبورترية جانبية معتمة لامرأة غائبة الملامح، قد تقصد إخفاء ملامحها عمداً أو بغير عمد، وهي ترنو بنظرها إلى المجهول وكأنها في حالة تأمل أو مناجاة وبوح وشجن وتفريغ هموم دفينة، ويوحي شعرها الأشعث بالفقر أو بإقصاء الجانب الأنثوي فيها، الأمر الذي يدفعنا إلى إسقاط ذلك على بطلة القصة، أما اللون الرمادي الموحد فينبئ عن سيطرة الحالة الذهنية وتعتيم التفاصيل الذاتية التي تعزلها عن هموم الجماعة، وقد أحدث تفاعلاً وتماهياً مع القصة عنواناً ومحتوى ووحدات سردية، أما الغلاف الخارجي فيشير بألوانه المتنوعة إلى تنوع المضامين والإشارات في القصص القصيرة، كما هو في الصورة (2)

---

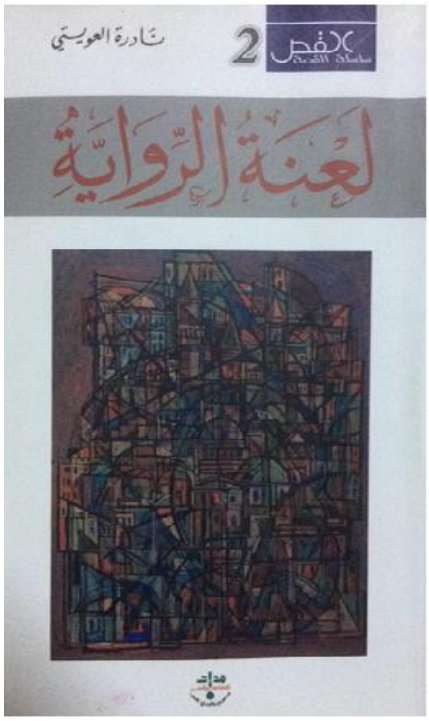
[1]) الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، شاكر عبدالحميد ،، دار العين القاهرة، ط1، 2007م ، ص 130 .

[2]) ينظر: اللون ودلالته في الشعر (الشعر الأردني نموذجاً) ، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد، عمان، ط1، 2008م ، ص 13 – 17 .

[3]) ينظر: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، قدور عبدالله ثاني، دار الغرب، وهران الجزائر، ط1 ، 2005م ، ص 22

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الصورة (1)



الصورة (2)

إنّ القصة تعلن منذ العتبات الأولى تورطها في لعبة الألوان، فالرمادي وصف لشيء يتصف به، فهو –إذاً- لون حاضر بقوة في النص، الأمر الذي أعطاه نوعاً من لفت الانتباه يغري القارئ بإطلاق الاحتمالات الممكنة لردم مساحات الغياب، وتتبع إحالاته في داخل الخطاب القصصي وخارجه أيضاً، فقد تناغم هذا اللون مع الغلاف الخارجي للمجموعة القصصية، بل مع كل الصور المصاحبة للقصص التي ارتكزت على اللون الرمادي بدرجات متفاوتة .

3/3 . المفارقات البصرية في القصة :

لقد اتضح تأسيس الخطاب القصصي على عنصر بصري مكاني غلب عليه اللون وبخاصة اللون الرمادي ... جدران مبنى المصرف الذي ترتاده الشخصية، ولباس المرتادين له بل ولون العيون أيضاً .

وإذا كان الرمادي حلا وسطاً بين الأبيض والأسود وهما من الألوان الحيادية، فهل يعني ذلك أن القصة تثور على الحياد وترفض المفاهيم السلبية التي تقف عندها؟ أم أن الرمادي يأخذ من اللونين مفارقة تشي باجتماع المتناقضات كالفقر والغنى والعدم والامتلاء والجمال والقبح والطهر والدنس، والسلام والحرب؟ وإذا كان البياض يعني الفراغ والسواد كذلك، فقد يكون اللون الرمادي فعلاً تخييلياً يملأ هذا الفراغ، ويؤسس نواة لنص أدبي، فعلاً يبدأ من الكتابة نفسها، وقد يكون رمزاً للكتابة نفسها، وقد تكون صورة لونية قاتمة لوضع اجتماعي سياسي اقتصادي ميئوس منه، فهي كالرماد وقد كان شعلة متقدة ملؤها الحركة والضوء واللهب .

إنها احتمالاتٌ مختلفة تقفزُ على مسارات السرد، قد تَمنحُ مفاتيحَ التأويلِ، وقد يُستغنى عنها لاكتشاف تأويلات أخرى .

وقد جعلت الكاتبة هذا اللون هو المفتاح والوسيلة لتسريد الرؤية البصرية، وتحويل مضمونها إلى وحدات تقابلية مفارقية، من خلال التركيز البصري على اللون بشكل عام، واللون الرمادي على نحو خاص، الذي غلب على لون الجدران ولباس الأشخاص، فطغى على كل شيء داخل المبنى، وتضارب مع الرمادي نفسه رمادي لماع الخادع للأبصار، ويتماهى اللون الرمادي للباس الموظف

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المسن مع اللون الرمادي لغيوم مثقلة بالرماد في عينيه أما بياض شعره فيشي بزوال زمن الأمل والآمال، "ذاك الموظف القديم بقميصه الرمادي وشعره الأبيض المكدس خلف أذنيه(...) غيمة رمادية كانت تطوف في مجال عينيه تشتهي أن تنسكب لتروي حالته"[1]، وتتساوى صفة القدم للإنسان مع وصف الشيء غير العاقل فبِدَلُ الرجال قديمة ذات لون كالح، والموظف قديم أيضاً وهي مفارقة مؤلمة تدل على تشيئ البشر وانعدام قيمتهم الإنسانية، كما تظهر المفارقة اللونية بين المظهر الخارجي اللوني للباس الذي لم يفلح في إزالة اللون الشاحب لوجهه والهزال في بدنه: "البدلة الزرقاء الموقرة ربما أضفت عليه مسحة كبرياء قداسة.. لكن الشحوب لم يترك للبدلة دوراً مؤثراً مقنعاً إلى حد كبير"[2].

وإدراك الساردة للمدرك الحسي اللوني باعتباره بنية سطحية ليس بالضرورة أن يكون نقلاً ومحاكاة للصورة الواقعية، بل له آثاره على الدلالة، ويرتبط بالعاطفي والقيمي، كما أن المدركات السمعية والشمية لها علاقة بالضغط النفسي والتوتر، أو الهدوء والراحة، وقد وظفت الساردة الحواس (البصر والسمع والشم) وذلك في إطار الحوار الداخلي للشخصية التي لاتني واصفة كل ما يقع في مجال الرؤية الحواسية: البصرية أو السمعية أو الشمية، وإن كانت الحاسة البصرية هي التي طغت على غيرها بطبيعة الفضاء المكاني الخارجي للقصة، وهو (مبنى المصرف) مكان يقبع في الصمت والبلادة والألوان الباردة الكئيبة، رغم ما يحتويه من حركة وضجيج، تتحرك فيه سلسلة من الذوات بموضوعات قيمية متعددة تملك عوالمها الخاصة، وتجمع الساردة بينها بصرياً في لوحة تشكيلية فيها الكثير من الشعرية على الرغم من اعتياديتها وبساطة لغتها، معتمدة على المدركات الحسية (البصرية): كالشخوص (الشرطي والوجوه المحنطة الواقفة في طابور الانتظار، والموظف المسؤول القابع خلف الرخامة الرمادية) والأشياء التي خَلَقت لها شعرية دالة كالرخامة الرمادية الفاصلة بين الموظفين والجمهور، وأشعة الشمس المنسابة، والحركة الرتيبة ليد الشرطي، وأيدي المتعاملين، وحركة الطابور المترنح، ملابس النساء الطويلة البالية المتسخة بالغبار، وعيونهن الناعسة، وقد أشارت الساردة إلى المفارقة الصارخة بين دلالة اللون الخارجي ودلالة الداخل؛ أي مفارقة المضمون للشكل والباطن للظاهر ومفارقة القيمة الحقيقية للشيء وغلافها الخارجي الذي لا يوحي بحقيقتها غالباً، فصورة الشرطي حارس هذا المبنى الكبير (المصرف) تتضمن العديد من المفارقات والتناقض بين الصورة المفترضة التخيلية وهي الدلالة على القوة البدنية والنشاط والتفاعل مع المكان والقدرة على الحماية، والصورة الواقعية الماثلة في اللحظة الحاضرة بعكس ذلك فهو ضعيف البنية هزيل مسترخ منطو على نفسه ومنعزل عن العالم الخارجي، " تصورت أنه سيقف فوراً وبحركة سريعة مباغتة سيعيد لي محفظتي إذا ما انتشلها أحدهم من يدي . تصورت ذلك.. وتخيلت المشهد كما لو أنه يدور الآن أمامي.. لكنه شرطي نحيل.. نحيل للغاية. وجه شاحب، يدان مسترخيتان باستكانة على حافتي الكرسي لاحول ولا قوة."[3]، والمفارقة بين الحضور المفترض والغياب الماثل حقيقة في الواقع: "نظرة شاردة في البعيد لا علاقة لها بكل ما يدور في هذا المكان"[4]، وقد اعتمدت الساردة في ذلك كله على الوصف السردي لهذه اللوحات برؤية مغرقة في الذاتية، وأغلبها صور بصرية سينمائية تعتمد أبعاد الإضاءة والتركيز على المرئي والحركة والألوان والمشاهد، مثل: "الجدران أيضاً مطلية بطلاء رمادي لماع .. والمكان تخترقه أشعة الشمس المتسللة من النوافذ الأمامية المطلة على الشارع الرئيسي والإضاءة الأساسية تأتي من المصابيح الزرقاء المستطيلة"[5]، والإضاءة وسيلة الاتصال بالمدرك البصري، كما لا يدرك الضوء إلا بإسقاطه على المرئيات، ويشتمل ضوء الشمس الذي هو ضوء أبيض على كل ألوان الضوء التي تشكل الجانب

---

[1] لعنة الرواية ، نادرة العويتي ، قصة رمادي ، ص 31 .

[2] نفسه ، ص 29 – 30 .

[3] لعنة الرواية ، نادرة العويتي ، قصة رمادي ، ص 29 .

[4] نفســه .

[5] نفسه ، ص 30 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المرئي من الطيف الكهرومغناطيسي[1]، ومثال الصورة البصرية المعتمدة على الحركة "سيقف فوراً وبحركة سريعة مباغتة"[2]، "الرجل يمد دفتر حسابه ليستلم مرتبه بحركة فيها شيء من الاستكانة وكأنه يتوسل صدقة"[3]، ووصف طابور الجمهور الواقفين في تعاسة وبلادة "هناك طابور طويل على أن أنضم إليه لنشكل جميعاً عقداً متهالكاً يترنح تعباً وملاً يمنة ويسرة"[4].

وكانت هذه الصورة الكلية التي أجملتها القصة في فضاء زمكاني واحد، لم تتعد الساردة بهو المصرف الذي يعدّ بؤرة ثابتة في السرد، ولم تعدل عن الزمن الحاضر إلا مرة واحدة لاستذكار ماضي الموظفين الواقفين خلف الرخامة الرمادية، وتأمل تغييرات الزمن على وجوههم، فـ"في الماضي كانوا يرتدون القمصان الأنيقة ويتحركون بنشاط وحيوية"[5]، وقد عبرت بهذه الصورة بكل عناصرها وشخوصها عن نوع من التواصل غير اللفظي الذي لمست به هموم الآخر ومعاناته الشرطي وجمهور الفقراء الواقفين في طوابير متهالكة- الرجال ذوي البدل الكالحة القديمة والنساء ذوات الملابس المتسخة بالغبار والموظفين الذين طرأت عليهم عوامل الزمن وهم رهن الروتين الوظيفي القاتل، بل تواصلت مع كل الأشياء من حولها، فليست اللغة المنطوقة وحدها رمز الحياة الاجتماعية والمشاركة، ووسيلة التواصل الإنساني، بل إن الوعي الباطن يتصل بعمق وحميمية مع الخارج، وهنا نلمس آثار اللغة غير المنطوقة في القصة كلغة الجسد من خلال وصف الشرطي: "وجه شاحب ويدان مسترخيتان باستكانة ونظرة شاردة"[6]، ورغبتها في التمعن في أشكال وجوههم عن قرب وبطريقة أفضل، وهو تواصل من طرف واحد، ولغة العيون التي كادت تتحول إلى لغة منطوقة وتواصل بين طرفين مع الموظف الذي تتعامل معه مباشرة، لولا اللون الرمادي القاتم الذي غطى بعتمته كل أمل وانفتاح للحظة السوداوية من الممكن أن تختتم بها القصة "ووجدتني وجهاً لوجه أمام ذاك الموظف القديم بقميصه الرمادي وشعره الأبيض المكدس خلف أذنيه ونظارته الطبية السميكة. الموظف فهم ما كان يجول في خاطري اليوم . غيمة رمادية كانت تطوف في مجال عينيه تشتهي أن تنسكب لتروي حالته . غيمة تنادي أطرافها لتصب ماء كئيباً يتوحد مع مساحات الرماد"[7]، "فالصمت في الواقع ظاهرة تتساوى في الأصل على الأقل مع ظاهرة الكلام"[8]، وبهذا فقد أدى هنا دور الكلام المعبر، ومن الممكن وصفه بالصمت العميق، وهو أيضاً نوع من التواصل غير اللفظي، وقد تأجج هذا التواصل في مساحات الصمت وعتمة الرماد، واللجوء إلى الصمت تعني عدم جدوى الكلام، بل عجزه عن التعبير وفضح حقائق الأشياء، وهذا المشهد الصامت صورة بصرية اعتمد الفعل التواصلي فيها على علاقة بصرية/نفسية بين الرائي والمرئي، وقد انزاحت فيها إلى لغة شعرية استعارية تكشف عن البنية العميقة للتواصل التي تتماهى فيها وتتحد الكينونة الإنسانية .

4/3 . سيمياء المدرك السمعي :

مادة الأصوات: الألفاظ، وهي –فيزيائياً-أمواج تحتوي على تضاغط وتخلخل[9]، ولهذا المدرك صلة وطيدة بالجانب النفسي الإيجابي كالراحة والبهجة، والسلبي كالضغوطات والتوتر، وعلى الرغم من أهمية حاسة السمع إلا أن التركيز كان على المبصرات،

---

[1] ينظر: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، شاكر عبدالحميد ، ص 125 .

[2] لعنة الرواية ، نادرة العويتي ، قصة رمادي ، ص 29 .

[3] نفسه ، ص 30 .

[4] نفسه .

[5] نفسه .

[6] نفسه ، ص 29 .

[7] نفسه .

[8] محاضرات الملتقى الخامس (السيمياء والنص الأدبي) جامعة محمد خيضر بسكرة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، 15-17 نوفمبر 2008م ، سيمياء الحواس في فوضى الحواس، بايزيد فاطمة الزهراء ، ص 459 .

[9] اللغة والحواس ، محمد كشاش ، ص 41 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

فالصوت البشري يكاد ينعدم في هذا المكان الذي تطغى فيه القيم المادية ولهذا ارتفع: "صوت الآلات التي تحصي هذه الأوراق النقدية، وصوت همهمة الزبائن وهم يخاطبون الموظفين الكرام . الصوت البشري في هذا المكان يأتي خافتاً ضعيفاً كضعف أصحابه"[1]، وتظهر المفارقة جلية بين الصوت الطاغي المرتفع للآلات الحديدية، والصوت الإنساني المنخفض الذليل، وبالمقابل يتجانس المدرك السمعي صوتاً ودلالة فالأوراق المالية صوتها مرتفع وهي ذات سطوة، أما الإنسان فقد ضعف صوته وذبلت إرادته.

5/3 . سيمياء المدرك الشمي :

تدل حاسة الشم دائما دلالة اللغة، كما يرى محمد كشاش، فتنوب الرائحة عن البوح والتعبير ، لأنها "رسالة تحكي تناهي الرائحة فيها العبارة، تثير الأشجان في بعض الأحيان، وتنعش أحياناً الجنان(...) وهي تشهد يقيناً بصحة إطلاق مصطلح (اللغة) عليها، أو بمصطلح أدق (لغة الكيمياء)"[2]، فتحمل الروائح الطبيعية والصناعية دلالة ما، وتؤدي غرضاً وغايةً، بل تقوم مقام التلفظ بالكلمة، وقد وظفت الساردة هذه الحاسة بل أسندت إليها القدرة على التأثير البالغ في النفس، والقدرة على الفعل والرفض والعصيان إنها رائحة الفقر والبطالة والقيم المادية القاسية المنبعثة من الأوراق المالية المكدسة في هذا المبنى: "للمرة الأولى ألحظ أن للفقر رائحة تعصر القلب .رائحة لا يستطيع أن يتحاشاها ذاك الشرطي القابع في الخارج لغرض الحراسة .. رائحة غاضبة تتصادم بشكل خفي مع كنوز الخزائن الحديدية الموصدة داخل المصرف"[3]، وقد ارتفعت الساردة في توظيف الروائح إلى الانزياح والتراسل الحواسي، وهذه من الآليات التي تتحكم بها الذات لإدراك العالم وتفسيره وإعادة صياغته برؤيتها الخاصة، وهو التوظيف المجازي للحواس، أي استدعاؤها "لمحسوسات لا تنتمي منطقياً ولا وظيفياً إلى طبيعتها العضوية، فالأنف(...)بوساطة الشم يستقطب رائحة الحزن أو الحقد أو الحب"[4] أو الفقر، ويطلق عليه أيضاً (تراسل الحواس)، فقد صنعت الساردة للظاهرة الحواسية ملامح انزياحية جديدة تسهم في تفعيل القيم الدلالية والوجدانية وتنتج المعاني الجديدة، دافعة للمسار السردي للأمام، فالآن أصبح للفقر رائحة تنضح بالغضب، وتشكل مفارقة مؤلمة مع رائحة النقود في الخزائن الضخمة الموصدة .

وهذه التحولات المفارقية في الألوان والأصوات والروائح تحمل عواطف جد عميقة كالإحساس بعدم الأمان والخوف واللايقين والتشكيك في المحيط الخارجي والآخرين، فحواس الساردة تقع على المخلوقات والأشياء من حولها، وتفترض أنها لم تكن ترى ذلك من قبلُ، ومن حولها لا يرون ما تراه، ولهذا تكررت اللازمة السردية التي افتتحت بها كل الصور المرئية والسمعية والشمية وهي عبارة (للمرة الأولى ألحظ أنّ هناك)، تقول: "للمرة الأولى ألحظ أنّ هناك شرطياً(...) أن لاصوت مميز(...) أن هناك طابور طويل(...) أن للفقر رائحة تعصر القلب(...)أن الرمادي طغى على كل الألوان"[5].

لقد منحت الكاتبة السرد عمق الحالة الشعرية ، وانتشلته من التقليدية على الرغم من ذاتية السرد والانطلاق من الفضاء الداخلي للشخصية، فالجمل السردية لم تكن مجرد وسيط لنقل الحدث، بل أسهمت في تكثيف اللحظة الحاضرة وتعميقها من خلال لوحات واقعية اشتغلت فيها المدركات الحسية دلالياً على مساحتها لتعبر عن الرؤية السردية، وفي الوقت نفسه استفزت القارئ بصمتها وغموضها على فك شفراتها واستقراء علاماتها .

---

[1]) لعنة الرواية ، نادرة العويتي ، قصة رمادي ، ص 30 .

[2]) اللغة والحواس ، محمد كشاش ، ص 139 .

[3]) لعنة الرواية ، نادرة العويتي ، قصة رمادي ، ص 30 .

[4]) الحواس الخمس في قصص لطيفة الدليمي دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي، علي عزالدين الحطيب، مجلة كلية التربية ، بغداد-العراق، ع9 ، ص 157 .

[5]) ينظر: لعنة الرواية ، نادرة العويتي ، قصة رمادي ، ص 29 – 31 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وربما يرجع هذا النوع من السرد الحواسي إلى نسائية القصة، فالمرأة تتميز بحدة الملاحظة والقدرة على الاستبطان، وهو ما يسمى بحدس المرأة فهي سريعة التقاط وفك شفرة الإشارات والحركات الشفوية وتعبيرات الوجه، وهي قادرة على رصد ما بين كلمات الشخص وتناقضات لغـة جسده[1]، والحساسيـة تجاه انفعالات الآخرين .

إنَّ كل ما ورد في القصة من وصف يخضع لذاتية تجر القارئ قسراً إلى العالم الداخلي للساردة، فلاوجود لأحداث أو أصوات مستقلة عنها، فلا صوت إلا صوتها، وقد أطلقت العنان لقص مشاهداتها الحسية باعتبارها أداة غير مباشرة للدلالة، ويرى بعض النقاد أن هذا النوع من السرد يتيح للسارد استبطان أغوار النفس، والإحساس ببواطن الأشياء، ووصف أسرار الفكر والمشاعر وضروب الإدراك التي يعيشها الإنسان وتترجم رؤيته ومواقفه[2] .

وقد استطاعت الساردة بهذه اللغة تدشين كون سردي يتأسس على التواصل الحواسي النابع من رصد ثنائيات قيمية تظهر فيها المفارقات القاسية المشكلة من العناصر الحسية في الأشياء والحركات والألوان والأصوات والروائح .

أما سيمياء الدلالة فلا تخفى مدلولات كل هذه الدوال التي تشير إلى عدة جوانب منها :

_ الجانب الاقتصادي، وأعني به الطابع الاستهلاكي للحضارة الحديثة، حيث يعتمد الفرد على ما يقتاته من وريقات مالية مقابل عمله، وقد لا تسدّ رمقه ولا تفي بمواجهة متطلبات الحياة الحديثة .

_ والجانب الاجتماعي فالقصة صورة لطائفة من البشر يرتادون مكاناً واحداً للغرض نفسه على نحو دائم، ويشير طمس ملامح وجوههم وطمس أصواتهم وغياب أي شكل من أشكال الحوار إلى انعدام التواصل الإنساني والفقر الروحي والتضعضع الاجتماعي، حتى تلك الشخصية التي حققت تواصلاً مع الساردة ماتت الكلمات على شفتيها وحلت الغيمة الرمادية في عينيها مثقلة بالهموم والدموع ، على الرغم من أنّ الساردة استطاعت أن تعبر عن هموم الآخر/الجماعة من خلال التوغل في اللون الرمادي الكئيب المنبعث من أمكنتهم وملابسهم وعيونهم .

خاتمة البحث :

إذا كانت الحواس وسيلة لإدارك المظاهر الواقعية من حولنا، فقد انسبغ هذا الإدراك على الخطاب القصصي، واستطاعت الساردة التفاعل مع المدركات الحواسية وخلق محيط للصراع والتوتر مع موضوع قيمها وتدفق أفكارها وانفعالاتها، وقراءة الواقع حواسيًّا، بحسب تقاطبات ومفارقات مؤلمة، فاستنطقت سيمياء اللون بالدرجة الأولى، لبروزه بشكل أساسي في البرمجة البصرية لما تراه، وأثر ذلك على المسار الدلالي للقصة، فقد سيطر اللون الرمادي، وما عداه كان مجرد بقع صغيرة تشكل صحبته مفارقة وقتية سرعان ما تنزاح لتسود كآبة الرمادي أو الرماد، والحركة التي غلب عليها البطء والضعف والترنح، والأشكال المختلفة للشخوص والجدران والأشياء كانت تسبح في برود وصمت، أمّا المدركات السمعية والشمية فقد وظفتها الساردة للتعبير عن هذه المفارقات فرائحة الفقر الغاضبة تصطدم مع روائح النقود المهادنة، وأصوات الآلات المتعالية تتناقض مع الصوت البشري الخانع الضعيف، كما حققت الساردة رغم إيغالها في الذاتية التعبير عن هموم الجماعة، وأثبت أنه لا تعارض بين الأنا الواحدة وصوت الجماعة، فما الذات إلا وسيط لنقل هموم المجتمع، وتعبيرها عن ذاتها يتسرب خلال معطيات أيديولوجية تشترك فيها الأنا الواحدة مع مجموع الأنوات الممكنة في المجتمع الواحد .

---

[1]) ينظر : التواصل الإنساني ودور لغة الجسد ، (لا يكفيني صوتك لمعرفتك) مصطفى العادل ، ضمن الدراسات اللغوية: قضايا ومناهج، 2017م ، (لا.م) ص 34 – 35 .

[2]) ينظر : طرائق تحليل القصة ، الصادق قسومة ، ج2 ، ص 160 – 161 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم ، قراءة قالون عن نافع المدني .

1. أصول علم النفس العام : أحمد عزت راجح، دار القلم -بيروت- لبنان، (لا.تا) .
2. التواصل الإنساني ودور لغة الجسد (لا يكفيني صوتك لمعرفتك) ، مصطفى العادل ، ضمن الدراسات اللغوية: قضايا ومناهج ، 2017م ، (لا.م) .
3. تيارات في السيمياء ، عادل فاخوري ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1990م .
4. جامع العلوم في اصطلاحات الفنون الملقب (بدستور العلماء): عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري، اعتنى بتهذيبه وتصحيحه: محمود الحيدر آبادي. مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت 1395هـ-1975م. مج1 .
5. الحواس الخمس في قصص لطيفة الدليمي دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي، علي عزالدين الحطيب، مجلة كلية التربية ، بغداد-العراق، ع9 .
6. دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1985م .
7. سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، قدور عبدالله ثاني، دار الغرب، وهران الجزائر، ط1 ، 2005م .
8. سيمياء العنوان ، بسام قطوس ، مطبوعات وزارة الثقافة، عمان، ط1 ، 2001م .
9. طرائق تحليل القصة، ، الصادق قسومة ، (مفاتيح سلسلة يديرها حسين الواد) دار الجنوب ، تونس ، القسم الثاني ، 2015م ، .
10. الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، شاكر عبدالحميد، دار العين للنشر، القاهرة، ط1 ، 2007م.
11. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، (لا.تا) .
12. لعنة الرواية المجموعة القصصية، نادرة العويتي ، دار مداد للطباعة والنشر ، طرابلس ليبيا ، ط1 ، 2009م
13. اللغة والحواس رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية ، محمد كشاش، المكتبة العصرية صيدا بيروت ، ط1 ، 1422هـ - 2001م .
14. اللون ودلالاته في الشعر (الشعر الأردني نموذجاً) ، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد، عمان، ط1، 2008م .
15. محاضرات الملتقى الخامس (السيمياء والنص الأدبي) جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، 15-17 نوفمبر 2008م ، مداخلة بعنوان: سيمياء الحواس في فوضى الحواس، بايزيد فاطمة الزهراء .
16. مدخل إلى علم النفس العام: أحمد فائق ومحمود عبد القادر، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة، (لا.تا) .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

17. معجم الكاتبات والأديبات الليبيات تراجم ونصوص، عبدالله سالم مليطان، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني، طرابلس، ط1، 2005م .

18. معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق وضبط: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، طبع بإذن: محمد الداية رئيس المجمع العلمي العربي الإسلامي، 1399هـ - 1979م ، ج 2 .

19. نزهة الأعين النواظر في علم الوجوه والنظائر جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي ، دراسة وتحقيق: محمد عبد الكريم كاظم الراضي ، ط1. مؤسسة الرسالة – بيروت 1404هـ-1984م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الدلالة الصوتية والصرفية في لغة نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين ديوان الضوء والأثر أنموذجاً

أ. حسين عمر دراوشة باحث ومحاضر غير متفرغ في علوم العربية بجامعة غزة- فلسطين

الملخص:

يسعى البحث إلى دراسة الدلالة الصوتية والصرفية في لغة نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين، وذلك من خلال ديوان الضوء والأثر للشاعر علي عصافرة "شاعر الأسرى"، وتسليط الضوء على الدلالة الصوتية بالحديث عن طبيعة الأصوات وصفاتها التي استخدمها أهل المعتقلات في نصوص لغة خطابهم الشعري، وكذلك الكشف عن المقاطع الصوتية والموسيقى الشعرية، ومن ثم بيان الدلالة الصرفية بتوضيح طبيعة بنية الفعل والاسم والصيغ المستخدمة والزوائد وأسماء المشتقات وانعكاساتها على المعني في سياق نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين، مع ضرب نماذج وأمثلة من ديوان الضوء والأثر وتحليلها باستخدام المنهج الوصفي التحليلي، وبعد ذلك الخاتمة وفيها نتائج البحث وتوصياته، وفهرس للمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: (أدب المعتقلين، الدلالة الصوتية والصرفية، الخطاب الشعري، لغة النصوص).

Phonological and Phonetic Significance in the Language of Poetic Texts in Palestinian Prisoners

The Bureau of Light and Impact is a model

Abstract: The study seeks to study the significance of voice and morphology in the language of the texts of the poetry discourse of the Palestinian detainees, through the Office of Light and the impact of the poet Ali Asafra "Poet of prisoners", and shed light on the significance of the voice talk about the nature of sounds and descriptions used by the people of detention in the texts of the language of their speech Poetry, as well as the disclosure of syllables and poetic music, and then the statement of morphological significance to clarify the nature of the structure of the verb and name and formulas used and appendices and names of derivatives and their implications on the meaning in the context of the texts of poetry discourse of Palestinian detainees, beating models and examples of Diwan of light and impact and analysis using the descriptive analytical approach, and then the conclusion and the results of the research and recommendations, and a catalog of sources and references.

Keywords: (the literature of detainees, voice and morphology, poetic discourse,).textual language

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المقدمة:

تمثل اللغة الوسيلة التعبيرية الأولى عند الإنسان، وتشتد الحاجة إليها في ظل وجود ساحة للصراع والتحدي مع القوى الاستعمارية وأطماعها، فمُنيتْ فلسطين بالاحتلال الصهيوني البغيض، الذي زجّ بأحرار الشعب الفلسطيني في المعتقلات والزنازين ومسالخ التحقيق؛ لكسر شوكتهم ومصادرة عزيمتهم، ودفع شباب فلسطين زهرات أعمارهم في سبيل كنس المحتل وتحدي جبروته وصلفه، فمثّل المعتقل الفلسطيني في السجون الصهيونية شعلةً من النشاط، والجدية، والتحدي بنفس طويل للممارسات الاستفزازية، التي يقوم بها السجان الظالم، ويلاحظ أن أهل الإبداع في المعتقلات قد أنتجوا إبداعات أدبية ذات أجناس فنية مختلفة، ولكن هذه الإبداعات تعرضتْ للمصادرة والملاحقة كصاحبها؛ لأن العدو الغاصب يحاول جاهداً وأد الأفكار النضالية المجاهدة، وقتل تنقلات التجارب الحية للمقاومين الأبطال خلف القضبان.

وعمد الاحتلال إلى قمع التفكير والكتابة، وممارسة سياسة القوقعة والتجهيل، فلم يُدخلْ لهم الكتب المفيدة، فقام مبدعو المعتقلات بتهريب الكتابات الإبداعية عبر مناشير متقطعة يتم ضغطها فيما تُعرف بِـ"الكبسولة"، وعانى المعتقلون الأمرّين في سبيل إيصال كتاباتهم ورسائلهم للعالم الخارجي، ونجح شعراء المعتقلات من إيصال رسائلهم عبر دوائر ضيقة وخاصة، لا يمكن الكشف عنها لحساسية سياق الولادة الإبداعية داخل الفضاء المغلق وبنيته الحالمة، فترك ذلك بصمات صوتية وبنيات صرفية لها دلالاتها في شعر المعتقلات الفلسطيني المعاصر؛ لذا يحاول البحث إلى استشرافها وقراءتها من خلال نماذج وتطبيقات من ديوان "الضوء والأثر" للمعتقل علي عصافرة الملقب بِـ"شاعر الأسرى"، فهذا الديوان يمثل تجربة شعرية أدبية واعية وُلِدَتْ في رحم معاناة المعتقلات وقسوتها وآهاتها وآلامها وشوقها وحنينها، وتسليط الضوء على الدلالة الصوتية في لغة نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين، وذلك من خلال الحديث عن الصوت المفرد ودلالاته في سياق الخطاب الشعري، وتحليل دلالة المقطع الصوتي في الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين، ومن ثم بيان الدلالة الصرفية خلال بنية الأفعال والأسماء التي تمثلها المشتقات، والحديث عن السوابق واللواحق التي تُزاد في بنية الكلمة، وتآلفها مع نسقيات الخطاب وتراكيبه في البُنى اللسانية المنجزة في نصوص أدب المعتقلات عند الفلسطينيين، ويُلاحظ الباحث أن التداخل بين المستوى الصوتي والصرفي يشكل بنية أساسية في النص والخطاب "فأصوات اللغة تتأثر بالصيغ، والصيغ تتأثر هي الأخرى بالأصوات، فالتغيرات الصرفية تقوم على عناصر صوتية، وليست الوحدات الصرفية إلا أصواتاً، والصوت والصيغة كلاهما يتأثر بالمعنى"[1]، ويبرز ذلك بصورة واضحة تفاعلات الروح الأدبية داخل الفضاء المغلق، ورؤيتها للحياة والواقع الذي تحياه، ففلسفة تحليل لغة الخطاب ومشكِّلاتها في شعر المعتقلين، تنطلق من تتبع " مظهر خطابي معين للوقوف على درجة تكراره من أجل صياغة اطّراده، فهدفه هو الوصول إلى اطّرادات وليس إلى قواعد معيارية، باعتبار أنّ معطياته خاضعة للسياق الفيزيائي والاجتماعي وأغراض المتكلمين واستجابة المستمعين"[2]، فالاستقراء الجيد للنصوص المنجزة من وجهة نظر علم تحليل الخطاب أن يتبنى محلّل الخطاب " المنهجية التقليدية للسانيات الوصفية محاولاً وصف الأشكال اللغوية التي ترد في معطياته دون إغفال المحيط الذي وردت فيه، فمحلّل الخطاب يحاول أن يكشف الاطّرادات في معطياته وأن يصنّفها"[3]، بمعنى أن البحث يحاول استكشاف طبيعة الدلالة الصوتية والصرفية باعتبارها مكون أساس في بنية نصوص الخطاب الشعري ومشكِّلاته عند المعتقلين الفلسطينيين، فاستخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على الدلالة الصوتية والصرفية في نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين في السجون الصهيونية،

---

01 التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص15.

02 لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، ص49.

03 المرجع السابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وتقديم دراسة جادة لمكتبة اللغة والأدب العربي الفلسطيني؛ ليستفيد منها الباحثين والدارسين وأهل الاختصاص والجهات ذات العلاقة.

المبحث الأول: الدلالة الصوتية في لغة نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين- ديوان الضوء والأثر نموذجاً.

يتكون الكلام البشري من " سلاسل صوتية يتصل بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً، فنحن لا نتكلم أصواتاً مفردة، وإنما كلمات وجملاً وفقرات"[1]، فيمثل الصوت أهم مشكِّلات النص، ويهتم مستوى الأصوات في التحليل الدلالي اللغوي بدراسة " أصوات اللغة من ناحية بيعتها الصوتية مادة خاماً تدخل في تشكيل بنية لفظية، ويدرس وظيفة بعض الأصوات في الأبنية والتراكيب- والأخير مهم في الدلالة- ويدخل هذا تحتما يعرف بعلم وظائف الأصوات(phonology)، وهو دراسة وظيفية الصوت اللغوي في الكلام عن طريق زيادة في الكلمة مثل العناصر الصرفية ومن ناحية تقسيم الكلمة إلى مقاطع صوتية وصفات كل مقطع أو عن ريق أدائه صوتياً، وما ينتج عن ذلك من نبر وتنغيم ووقفات وطبقة الصوت، وكل العناصر الصوتية التي تشارك في الدلالة وتؤثر في المتلقي"[2]، ويعد هذا المستوى " أساسي من المستويات اللسانية التي تعمل على تلوين المعاني وتشكيل المباني"[3]، فيمثل اللَّبنة الرئيس في تشكيل النص وبناءه، ويُلاحظ أن اللغة تتألف" من الوحدات الصوتية مركبة في جذور وفي أبنية مختلفة"[4]؛ لذا تنطلق الدلالة الصوتية من تعبير الصوت في جوهره عن معاني ودلالات داخل نصوص لغة الخطاب الشعري، فيحمل سمات لها علاقة بظروف الإبداع والولادة الأدبية داخل المعتقلات الصهيونية، التي يعاني فيها المعتقلون ويلات العذاب وقسوة الآلام، ويُلاحظ أن الذات المبدعة المقيدة تبدع في انتقاء الألفاظ وتكوين المنطوقات في بينة نصوص الخطاب، فوظف الشعراء الأصوات الشديدة الانفجارية التي ترتبط بعقيدتهم الحرة؛ فيقول الشاعر[5]:

ولى زمان تُستباح ديارنا ... ويقيل في أفيائها الفجار

هذا زمان المرهفات من القنا ... والضامرات بعدها الإعصار

وظف الشاعر الصوت المنفرد الذي يتسم بالشدة والانفجار والتكرار والقلقلة(ت- ب- ق-ج-د-ر-هـ-ع)؛ مما يوحي إلى الحالة الشعورية التي يمر بها المبدع داخل أسوار المعتقلات، ومنح النص بنية متفاعلة لها مدلولاتها في سياق الخطاب الشعري وظروف إبداعه، فالإدراك السمعي الصحيح للأصوات، وهو "الإدراك الذي إذا تحقق مكّن السامعين من ميّز الأصوات اللغوية بعضها من بعض"[6]، واستخدم الشعراء الأصوات الموحية والمعبرة عن واقع المعتقلات وما فيها من آلام وعذابات، تلك المعتقلات، التي تزهق الآمال، وتقتل الأحلام عند الأحرار الأبرار؛ فيقول الشاعر عصافرة[7]:

يا أيها المعزول خلف الشمس طال الانتظار

مر الزمان ولا حِراك وفات في العمر القطار

مر الرفاق وخلفوك فريسة تحت الجدار

---

01 أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، ص15.

02 التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص13.

03 العوامل الصوتية في توجيه الصيغ المورفولوجية الحدثية وتلوينها، ص50.

04 علم اللغة، ص57.

05 ديوان الضوء والأثر، ص44.

06 فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، ص237.

07 ديوان الضوء والأثر، ص32-33.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

يقتات قلبك والشباب يستبد ولا فرار

قد شد حولك فكه شد المعاصم بالسوار

عبر الشاعر عن حال المعتقلات وآلامها وضيق آفاقها وترامي الزفرات النفسية فيها من خلال الاعتماد على الأصوات الصفيرية التنفيسية(س، ش) التي تعبر عن ذات الشاعر وما يدور في مخيلته، والارتكاز على الأصوات الجانبية التكرارية(ل، ر، ن) للتعبير عن المعاناة المتكررة التي تجثم على صدور الأحرار في زنازين الظلم وسجون القهر.

ووظف الشعراءُ في المعتقلات الصوائت الطويلة للمد، التي توفر مساحة واسعة للنفس الشعري الذي يكتنز في ثناياه كثير من المعاني والدلالات، التي تنقل معاناة المعتقلين وآلامهم وآمالهم؛ علاوةً على أن "الصوت الأسهل يميل إلى أن يكون أشيع، وكلما كان نطقه أصعب، قلّ شيوعه في معظم الحالات"[1]، فصوائت المد؛ فيقول الشاعر رثاء إخوته الشهداء[2]:

وشجا فؤادي أن صحبي ودعوا تحت الثرى والعين شوقاً غصّت

تكررت الألف في البيت السابق خمس مرات وفي هذا دلالة على ما في النفس من كمد وحزن وألم على فراق رفاق الدرب؛ حيثُ تعد بيئة المعتقلات الصهيونية ملتقى للأحرار، واستطاعوا بفكرهم النيّر تحويل المعتقلات لمنابر من نور ترسم خُطى المجد؛ فهم لم يعدموا الوسيلة في ظل قهر السجان وجبروته، ونلمس كل ذلك من بنية نصوصهم وإنتاجيات خطاباتها في ظل سياقات مختلفة.

ووظف الشعراء المعتقلون في لغة نصوص خطابهم الشعري الترديد الصوتي داخل بنية الكلمات الشاعرة، التي تجسد روح الإبداع؛ فيقول الشاعر[3]:

ما أسكر الروح كالذكرى أرددها كأن شط الصبا لاحت سواقيه

جاء الترديد الصوتي في توظيف صوت الدال في الفعل (أرددها) في سياق الافتخار بمجد الأمة وعزها ورفعتها، وتشت حدة الترديد الصوتي مع الحروف المشددة؛ فيقول الشاعر[4]:

صحب تفرقنا البطون وحسبنا نسباً حماسُ وصنعةُ الأمجاد

نجلو به صخب الحياة وهمَّها ونجدّد الأرواح في الأجساد

الترديد الصوتي في (نجدّد) يعبر في نفس الشاعر وما يمثل مشاعره وأحاسيسه وما يعمل به فكره في رؤيته للحياة والواقع من داخل الفضاء المغلق، واعتمد شعراء المعتقلات على ترديد الألفاظ في لغة بنية نصوص الخطاب الشعري، فيما يتعلق بواقع المعتقلات، وما يتعرض له الأحرار من مضايقات وممارسات عدوانية؛ فقال الشاعر في قصيدة له بعنوان "الورقاء"[5]:

ورقاء في نفسي الجريحة حيرة من فعل حر للنجوم ربيب

---

[01] الأصوات اللغوية، ص145؛ 155.

[02] ديوان الضوء والأثر، ص7.

[03] ديوان الضوء والأثر، ص61.

[04] ديوان الضوء والأثر، ص17.

[05] ديوان الضوء والأثر، ص76.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ورقاء[1] ماذا تفعلين بمحبس صحراء لون رملها التعذيب

ردد الشاعر لفظة(ورقاء) التي تدلل الحمامة التي تعد دال سيميائي يوحي بتشوق المعتقلين للحرية والانعتاق من براثن السجون وأقبيتها، فتوظيف مادة الصوت الخام الأولى للغة يمثل بؤرة ارتكازية في تكوين دلالات نصوص الخطاب في شعر المعتقلات، ويحمل في طياته سمات ومعادلات نصية يودع فيها أهل المعتقلات ما تجيش به نفوسهم، ويرسمون من خلال رؤيتهم للواقع والحياة نظراً لخبرتهم النضالية في مجابهة المحتل وأعوانه؛ مما يضمن حيوية النص وفاعليته عند جمهور المتلقين.

ويختار المبدع المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية والوجدانية، وهذه المقاطع تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري، الذي يعد لازمة من لوازم النص في الخطاب الشعري، وتُؤثر المقاطع الصوتية في تحديد الدلالة التي يريد المبدع المعتقل إيصالها، فوصف الشاعر ثورات الأحرار في البلدان العربية؛ فيقول في قصيدة بعنوان "صباح النصر"[2]:

صباح النصر يا مصر

صباح النيل منتشيا

ص با ح لن ن ص ر يا

ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ح

مص ر ص با ح

ص ح ص ص ح ص ح ص ح ح ص ح

لن ني ل من ت ش يا

ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ح

بلغ عدد المقاطع (20) مقطعاً في هذين السطرين الشعريين، بلغ عدد المقاطع القصيرة (11) مقطعاً وعدد المقاطع الطويلة المقفلة (4) مقطعاً، وعدد المقاطع الصوتية الطويلة (5) مقاطع، فالمقطع القصير أكثر المقاطع وروداً؛ لتعبيرها عن مدى قوة الفرحة بالنصر ببيان مقتضب والافتخار به بأصوات ثورية انفجارية وتكرارية ومهموسة وصفيرية؛ لأنها هي المميز لعملية الهمس في الطبيعة[3]، فتكونت التفعيلة من ألفاظ متساوية في السطرين السابقين؛ مما شكل إيقاعاً موسيقاً يتمثل من " مجموعة المقاطع الصوتية لكل (تفعيلة) أي أن القصيدة تتألف من أشطر مختلفة الطول تتكرر فيها تفعيلة واحدة متشابهة من أول القصيدة إلى آخرها"[4]، ويرتبط الإيقاع الموسيقي في نصوص شعر المعتقلات بالجرس الصوتي للألفاظ المستخدمة في أبنية نصوص الخطاب ومشكِّلاتها؛ مما يضفي على النص حيوية تأويلية يستنتجها المتلقي؛ لأن الموسيقى " تدرك بواسطة الأذن دون بقية الحواس، فالأذن هي سبيل تسلل الموسيقا إلى النفس"[5]، وتمُيز الشعر عن النثر إلى الشكل العروضي الذي يلتزمه الشعر

---

01 الورقاء: الحمامة. انظر: المعجم الوسيط، ج2/ص1026.

02 ديوان الضوء والأثر، ص71.

03 بحوث ومقالات في اللغة، ص78.

04 الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، ص4.

05 البناء العروضي للقصيدة العربية، ص17.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

العربي من توالي مقاطع الكلام على طريقة خاصةٍ؛ حيثُ يتكون من كميات نغمية تتكرر عدة مرات؛ لتؤدي الإيقاع الموسيقي الذي هو أهم خصائص الشعر[1].

تقوم القافية مع الوزن بوضع إطار معين للشعر، وللقافية" دور كبير في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معاً"[2]، ويُلاحظ تردد القوافي وتكرارها على نظام خاص وشروط محددة تفصلها كتب العروض، وكأنما تصنع القافية وقفة موسيقية في نهاية البيت، يبدأ بعدها التفاعل في البيت الذي يأتي بعد ذلك، مكوناً إيقاعاً موسيقياً يمتد دلالته من المعاني، التي تجيش بها نفس الأسير داخل معتقله، وكل وزن يكتب خصائصه داخل التجربة الشعورية في هذا الفضاء المغلق، وهذا يعني أن الشاعر يصوغ في الوزن الواحد أكثر من غرض دلالي، ينبو عما في النفس؛ لأن الشعر "شيء تجيش به صدورنا، فتقذفه على ألسنتنا"[3]، فركز شعراء المعتقلات على بنية الروي في قوافيهم، فهو" الحرف الذي تُبنى عليه القافية"[4]، الذي يعد من العناصر الصوتية المركزية في بنية موسيقا النصوص الشعرية، ومن أهم الحروف التي وردتْ روياً في قصائده(التاء- الدال- الراء- الحاء- النون) وجمعها أصوات شديدة انفجارية وتكرارية وأشباه صوائت تتميز بوضوح نبراتها وسهولة نطقها، وتتسم بانتظامها وتكرارها على مستوى القصيدة؛ مما يمنح النص جرساً موسيقياً يتسرب إلى عمق النفس البشرية؛ ليعبر عن حال المعتقلين ووصف واقعهم المؤلم، وتعكس مواقفهم تجاه القضايا والأحداث والوقائع، ومن أمثلتها قول الشاعر [5]:

داوِ الجراحَ وأيقظ الأفراحا واترك عدوك في الدما سياحا

داوِ الجراحَ فقد أيسنا بُرأها طول العناء يورث الأتراحا

وردت الألفاظ (سياحا، الأتراحا) بقافية مطلقة "كانت موصولة، والوصل حرف اللين الناشئ عن إشباع حركة الروي"[6]؛ مما أنتج بنية موسيقية للنص الشعري، لقد أشبعت الحركة بدفقات نطقية تعبر عن الحالة الشعورية، التي يحياها أهل المعتقلات وما يحملونه من مشاعر ثورية ترسم درب الحرية والاستقلال أمام الأحرار في الساحات والميادين، وتعبر هذه القافية عن النفس الثوري العميق عند الأسرى، والتي توحي بها الألفاظ والتراكيب، فلغة نصوص الخطاب في شعر المعتقلين تمتاز بالشعرية أي أنها أداة للتواصل، ونقل الأفكار والعواصف، ووعاء لحفظ التجارب والذكريات، وهي أبنية صوتية تحمل معاني ودلالات محددة، تصبح شاعرية إذا تغيرت معانيها ودلالاتها، وبالتالي تتحول إلى شكل أدبي أكثر بعداً عن لغة الواقع أو اللغة المادية، واللغة الشرقية كما يُعرفَها العقاد، هي اللغة التي: " بُنِيَتْ على الشعرِ في أصولهِ الفنيةِ والموسيقيةِ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولم يكن منه كلام الشعراء" [7]، هذا مجمل ما حملته البنية الصوتية من دلالات لها عمقها النفسي في ذوات المبدعين داخل المعتقلات الصهيونية.

المبحث الثالث: الدلالة الصرفية في لغة نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين - ديوان الضوء والأثر نموذجاً.

تتكون النصوص في الخطاب الشعري من مجموعة من الأبنية، التي تشكل جوهر المادة التعبيرية التي تتآلف مع السياق الأدبي؛ لتحمل في تشكّيلاتِها مدلولات نصية في شعر المعتقلين الفلسطينيين، ويدرس المستوى الصرفي في التركيبة اللغوية

---

01 التحرير الأدبي، ص49.

02 البناء العروضي للقصيدة العربية، ص165.

03 البيان والتبيين، ج3/ص274.

04 القافية في العروض والأدب، ص5.

05 ديوان الضوء والأثر ص42.

06 المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص284.

07 اللغة الشاعرة، ص11.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

للنصوص "صيغ الكلمات من حيث بناؤها والتغيرات التي تطرأ عليها من نقص أو زيادة وأثر ذلك في المعنى"[1]، ويبحث الصرف في " الوحدات الصرفية كالسوابق واللواحق، ويعرض الصرف كذلك للصيغ اللغوية فيه ويصنفها إلى أجناس وأنواع بحسب وظائفها، كأن يقسمها إلى أجناس الفعل والاسم والأداة، أو ينظر إليها من حيث التذكير والتأنيث، ومن حيث الإفراد والتثنية والجمع إلى غير ذلك من كل ما يتصل بالصيغ المفردة"[2]، وبرز في العصر الحديث عند أهل اللغة أن الصرف " يعنى بالصيغ كما يعنى بالتغييرات فيها سواء كانت عن طريق السوابق أو اللواحق، أو التغيرات الداخلية فيها، التي تؤدي المعنى الأساسي للكلمة، وتعرف الوحدة الصرفية بأنها أصغر وحدة ذات معنى ومنه المورفيم الحر المتصل أو المقيد"[3]، وترتكز الدلالة الصرفية على الصيغ ومعانيها، فصيغة (صادق) تدل على الذي يصدق مرة أو مرتين وهي اسم فاعل، بينما صيغة (صدوق) تدل على من يصدق كثيراً وهي صيغة مبالغة على وزن(فعول)، فهذه الإضافات والتغييرات في بنية الكلمة " تشارك في الدلالة ويتأثر المعنى باختلافها ومقدار الزيادة في الكلمة"[4]، اعتمد شعراء المعتقلات على توظيف الأفعال بمختلف أبنيتها، التي تحمل دلالات أدبية في نصوص الخطاب الشعري وسياقاته في الفضاء المغلق، الذي يبلور رؤية الأحرار وأحلامهم التي تراودهم بالحرية والانعتاق من سدفة براثن السجون وأقبية زنازين القهر، فركن عصافرة إلى استخدام أفعال فيها حركة ونشاط وذات منحى دلالي متنوع، تنسجم مع مضمون القصيدة، وطبيعة الولادة الأدبية داخل المعتقلات؛ مثل: (نال- قال- فهم- قم-شتم-طاب- كسر- فاض-جاد-نال-صار- رمى)، ومن ذلك قوله:

وفررت من حُرقٍ تذيب حشاشتي وتركتني والهمُّ حشو وسادي

وظف الشاعر صيغة الفعل الثلاثي الماضي والمضارع؛ ليدلل على قسوة الألم داخل السجون، وشدة العذابات التي يحياها أهل المعتقلات في حضرة الشوق والحنين والألم والوجع، واستخدم الشاعر صيغة الفعل الثلاثي المضعف(مُدّ- شُدّ)، ومنه قول الشاعر[5]:

مدّ السنا ليشُدَّ أفئدة الورى عن هوة الإنكار والإلحاد

استخدم أدباء المعتقلات الفعل المضعف؛ ليعبر عن حالة العنفوان النفسي والاندفاع نحو نيل الحرية والاستقلال وتحقيق الأماني والأحلام، لقد أوجب الجمهور ضمَّ فاء الفعل الثلاثي المضعف، وهو ما كان عينه ولامه من جنس واحد[6]، وهذا فيه دلالة على القوة والأمر بشده، وكثيرة هي الأفعال المضعفة في ثنايا شعر المعتقلين، التي تدلل على مدى صدق الأبطال وبسالتهم في الثورة على العدو والنيل منه، فالزيادة في " المبنى الصرفي للفعل، بدخول حروف الزيادة عليه، أضافت إلى دلالته دلالات فرعية أخرى، فمزيد الثلاثي بحرف يأتي بثلاثة أوزان(أفعل، فعّل، فاعل)، ولكل زيادة دلالة جديدة، علاوةً على دلالة الفعل على الحدث والزمن"[7]، ومن الأفعال التي استخدمها عصافرة الأفعال الثلاثية المزيدة صيغة(فَعّل) وتكون بزيادة حرف من جنس عينه أي تضعيفه[8]، وقد وردتْ للدلالة على التكثير والمبالغة، ومن أمثلة هذه الصيغة قول الشاعر[9]:

---

01 العربية وعلم اللغة الحديث، ص106.

02 دراسات في علم اللغة، ص12.

03 أسس علم اللغة، ص44.

04 التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة راسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، ص13-14.

05 ديوان الضوء والأثر، ص17.

06 أوضح المسالك، ج2/ص136 وشرح التصريح، ج1/ص439 وهمع الهوامع، ج3/ص315 وشذا العرف، ص41.

07 علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، ص35.

08 التطبيق الصرفي، ص30.

09 ديوان الضوء والأثر، ص43.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ثقّف يراعك هُزّتِ الأوتار وتحرّرت من سكرها الأشعار

وظف الشاعر صيغة(ثقّف، هُزّت، تحرّرت) التي تحوي في طياتها دلالة على التدريب والاستزادة من كل شيء، وكذلك النبر الصوتي الناتج عن الحرف المضعف فيه دلالة على القوة وشحذ الهمم لملاقاة العدو في ساحات النزال كافةً، وتوحي بالتكرار والمبالغة في حياكة الحدث وإدارة الموقف الحاسم الذي يرسم طريق النصر والتمكين بعيداً عن الأشعار والإبداعات المقيدة بالهوى والثمالة.

ووظف الشاعر صيغة (فعلّ) التي تحوي في فحواها دلالات من وحي المعتقلات، فيقول[1]:

ولىّ المداد وحلّ دمع المقلة وجرت على خدي بقايا المهجة

يصور الشاعر حالته الثورية التي تنتاب شعوره فالمداد قد ذهب وحل بدلاً منه المقلة، وفي هذا دلالة على صدق المشاعر الثورية والوطنية في شعر الأسرى حتى أنّ ألفاظهم تنبو عن ذلك، وكذلك استخدم الشاعر صيغة(أفعَل) ثلاثي مزيد بحرف تأتي للتعدية، وقد جاءتْ للدلالة على أن الأسير يريد الحرية، ومن ذلك قول الشاعر[2]:

أما من موعد للصبح إنّي أتوق لبقعة فيها الضياءُ

ومن الأفعال التي استخدمها الشاعر ثلاثية المزيدة بحرفين صيغة (تفعّل) فهي مزيدة بالتاء وتضعيف العين (تقدّم)، دلالة على القوة والشجاعة في المواجهة، ومن ذلك قول الشاعر[3]:

وأبي تقدّم يوم حمحمت الرّحي فوج الكتائب هازئاً بالهجد

يمنح استخدام صيغ الفعل المزيدة أبنية نصوص الخطاب الشعري مزيداً من المعاني والدلالات التي تمثل واقع المعتقلين وحياتهم في السجون الصهيونية، فكل "زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى"[4]، كما أن الأفعال فيها معانٍ ثوريةٍ كامنةٍ طوعها أهل المعتقلات في أشعارهم، فهو شعر ثوار ثورة من أجل الحرية والاستقلال، وطرد المحتل وكنسه عن ثرى فلسطين الطاهرة.

ووظف أدباء المعتقلات في أشعارهم الصيغ الفعلية المركبة، التي تتآلف فيها الحروف مع صيغ الأفعال لتبلغ المقصود وتوصل رسائل لغة نصوص الخطاب المنجز، وشكّلت هذه النسقيات التركيبية سمات دلالية متفاعلة مع الحدث الأدبي والمعاني الإبداعية، التي يَروم المعتقل إلى إيصالها والإفصاح عنها، ومن ذلك استخدم الشاعر (قد) التي تدخل على الفعل الماضي والمضارع، ويُلاحظ أن الشاعر اعتمد إلى تركيبها مع الفعل الماضي؛ مثل: (قد نزلت- قد ملأ- قد فقد- فلقد خلت- قد أجلبوها- قد كنتُ- قد أقسموا- قد عزمت- قد شد- قد نسيت- قد كابد- قد مضى)؛ لأنها تفيد التحقيق والتأكيد للقضايا والدلالات التي يريد أهل المعتقلات التأكيد عليها؛ لأنها من الثوابت في معتقداتهم وسجلهم الجهادي؛ فيقول الشاعر واصفاً بسالة المجاهدين[5]:

أشراف قوم لا يُضام نزيلهم وإذا استحثوا خيلهم لم تبهتِ

---

[01] ديوان الضوء والأثر، ص7.

[02] ديوان الضوء والأثر، ص48.

[03] ديوان الضوء والأثر، ص19.

[04] بحوث ومقالات في اللغة، ص21- 22.

[05] ديوان الضوء والأثر، ص7 -8.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

قد أجلبوها حرة أنسابها جابوا بها أنف الصعاب فذلت

وأبر من حمل اللواء فوارس بهم إذا عز الفداء تفدت

خاضوا المنايا لا تمل نعالهم دوس العداة ولا لهيب العركة

قد أقسموا أن لا تغل لهم يد ذوداً عن الحرم الأسير فبرت

وظف الشاعر قد مع الفعل الماضي (أجبلوها، أقسموا)؛ ليؤكد على قوة شكيمة الأحرار وإيمانهم المطلق بنهج الثورة والجهاد ضد الطغاة المعتدين وأعوانهم، كل ذلك يدلل على مدى قوة الشكيمة التي تختزنها نفوس المبدعين من المعتقلين خلف قضبان السجون، وتحمل زفرات شعرية وشعورية نابعة من حب الوطن وترتبط بالبعد القومي والتاريخي لأمجاد العرب والمسلمين، وقال الشاعر في رثاء إخوة الدم من الأحرار[1]:

رغب الخلود بصحبة فاختارهم ولقد أجاد بذا اصطفاء الصحبة

استخدم الشاعر (قد) مع الفعل الماضي للتأكيد على رابط الإخوة في طريق الجهاد والمقاومة، وتنكب سبيل ذات الشوكة من أجل نصرة المستضعفين ورفع الظلم عن أبناء الأمة.

ووظف مبدعو المعتقلات (لم) مع الفعل المضارع التي تفيد نفي حدث المضارع وتحويله إلى الزمن الماضي[2]، وهذا التحول يكون في الفضاء المغلق للمعتقلات بما يشي بحالة الرفض والتمرد على الطغاة الظالمين ومن والاهم؛ مما يشحن النص دلالياً،" فانتقال المبدع بين الأزمنة داخل النص هو بعث للحركة وموت للركود، وهو مقابلة وصراع بين أزمنة وأحداث، وبالتالي يظل العمل الفني قلقاً نتيجة هذا الانتقال المحسوب بين الأزمنة، فالزمن في بنية النص لليس زمن صيغة فقط بل يتحول كثيراً إلى دلالات يفرزها السياق النصي"[3]، ومن التراكيب الواردة في ديوان عصافرة (لم يثنه- لم تبلغ- لم تشبع- لم تنطق- لم يعد- لم تذق-لم يركع)، ومثال ذلك قول الشاعر[4]:

وأين اللذائذ إن لم يكن قراع الخطوب ودفع العداء

نفى الشاعر التمتع بملذات الدنيا ونعيمها، وحول جل اهتمامه لمنازلة الأعداء ومواجهة المصائب والملمات ودفع العدوان عن بني شعبه وأمته، فجاء الفعل المضارع(يكن) منفياً يدلل على ثبات المعتقلين وصمودهم أمام موجات المحن والآهات والآلام، وقال الشاعر[5]:

وأبي تقدم يوم حمحمت الرحى فوج الكتائب هازئاً بالهجد

وأضاف طراد العداة مكرماً وفداهم بالنفس فدي الأمجد

---

01 ديوان الضوء والأثر، ص8.

02 انظر: دليل الطالبين لكلام النحويين، ص29.

03 جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة(دراسة في لسانية النص الأدبي)، ص69-70.

04 ديوان الضوء والأثر، ص12.

05 ديوان الضوء والأثر، ص19.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

لم يثنه عن عزمه حب الضنى والإبنُ مجبنةٌ لغير محمد

يصور الشاعر الهمة العالية التي يستمدها من والده الذي أنشأه على درب الشهادة والجهاد، تلك الطريق التي رسمها الشهداء بدمائهم وأشلائهم، واستخدم (لم) مع الفعل المضارع(يثنه) للدلالة على الاستمرار والصمود في المعتقلات والساحات في وجه صلف المحتل وأعوانه، وقال[1]:

لم يعد في القلب إلا وجده وكلوم لم تذق طعم الشفاء

ووظف الشاعر (لم) مع الفعل المضارع(يعد، تذق) ليدلل على مدى المعاناة الإنسانية التي يحياها أهل المعتقلات وما يكتنف ذلك من مآسٍ وآهات يمارسها المحتل الغاصب على أبناء الشعب الفلسطيني.

واستخدم شعراء المعتقلات حرف النفي(لا) مع الفعل المضارع التي تحمل معنى النهي، ومن أمثلته قول الشاعر[2]:

أصخر أنت لا يعروك وجد وقد فقد الفطيم أبا فناحا

أصخر أنت لا يبكيك طفل كسير القلب قد فقد الجناحا

يصور الشاعر مدى بشاعة الصورة في حرب غزة فيقول للمخاطب لا يهز وجدانك ومشاعرك ما ترى، لا تبكي تأثراً ولا تهتز مشاعرك من الأطفال الذين قطعوا أشلاء وإرباً من طائرات الحقد والكراهية، وقال[3]:

لا زلت أنعم بالربيع بقربه حتى أهل خريف دهر أجرد

وظف الشاعر حرف النفي مع الفعل (زلت)، التي تنفي الركون والابتعاد، وتؤكد قوة الروابط والثبات على النهج الصحيح، وتدخل (لا) على الاسم لنفيه؛ ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[4]:

أحياةٌ بنت ثلاثة لا رجعةً فيهن لا أسفٌ على الأوهام

يخاطب الشاعر نفسه في الأسر وذلك عندما بلغ ثلاثين عاماً، فالحياة تمضي فنفى عنها الرجوع، وكل ذلك يصدر عن عقيدة راسخة وإيمان قوي ثابت في القلب لا تحركه الأنواء، فينفي الأسف على هذه الحياة أو البكاء على هذا العمر، ولعمري هذه الروح الثورية والنفس الوثابة والمشتاقة للحاق بركب الثوار والمجاهدين الأبرار، ومن أمثلة ذلك أيضاً، قوله:(لا فرار - لا حِراك- لا ريح – لا ضياء) [5]، وهذا يدل على مدى ظلم السجان وقسوته وجبروته في تعامله مع المعتقلين في السجون؛ حيثُ القيود والسلاسل والشباك والقضبان الحديدية، فلا فرار ولا حراك؛ لثقل القيد وضيق المكان داخل غرف الاعتقال والزنازين، وكذلك لا ريح ولا ضياء سواد حالك وظلام دامس.

---

[01] ديوان الضوء والأثر، ص6.

[02] ديوان الضوء والأثر، ص10.

[03] ديوان الضوء والأثر، ص19.

[04] ديوان الضوء والأثر، ص41.

[05] ديوان الضوء والأثر، ص18.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

استخدم شعراء المعتقلات المشتقات، التي تعد وصفاً لها سماتها الدلالة على مستوى أبنيتها وتآلفها مع سياق نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين، فارتكز مبدعو المعتقلات على بنية اسم الفاعل الذي هو الصفة الدالة على فاعل[1]، ولمن وقع منه الفعل، أو تعلق به[2]؛ للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحَدَث[3]؛ ومن أمثلة ذلك استخدام الشاعر:(ماجد- مبيت- الفتّان- متقدِم – الشادي – الساقي- الغاصبين- شامخ- جاثم-خائف)، واستخدم اسم المفعول الذي يدل على الحدث ومفعوله[4]، ويستخدم لمن وقع عليه فعل الفاعل[5]، ومن أمثلته في شعر عصافرة (منبع- المعزول- معقود- المقدَّم)، واستعمل صيغ المبالغة (خلّاق- عوّار- مقدام- كسير- سبّاق- حمّال- سيّال-خيّال)؛ حيثُ تدل على المبالغة والكثرة في معنى الفعل الثلاثي الأصلي[6]، واستخدم الصفة المشبهة التي ليست من الصفات الجارية وإنما هي مشبهة بها في أنها تذكر وتؤنث وتثنى وتجمع نحو كريم وحسن وصعب، وهي تدل على معنى ثابت[7]، ومن الأمثلة عليها في شعر عصافرة(سَمْحُ الخليقة- عَذب الكلمات- عقيد القوم- بَسْطَ الكريم- صخب الحياة-خفض الجناح- عَجِل المنون)، هي ومن أمثلة استخدامه المشتقات قوله[8]:

الفخر معقود لآل محمد	والعز مرتهن لهم في المولد
عين العصافرة الكرام وعقدهم	وبهم أصابت كل شأوٍ مُحْصَدِ
إذا سراة الناس أجفت وانكفت	وسلت مكارمها بلُسنِ رُقَّدِ
فأبيُّ سبّاق لكل فضيلة	وأبيُّ ورّاد المكارم باليد

وظف عصافرة المشتقات في أبياته السابقة، فكلمة (معقود) اسم مفعول مشتق من الفعل الثلاثي (عُقِدَ) يدل على أن الفخر موجود وواقع في آل العصافرة الذين يعتز بهم الشاعر المعتقل داخل سجنه، وهذا يمثل حالة الشوق والحنين عند أدباء المعتقلات في ظل قلة المناصرين وغيابهم، ووظف الشاعر كلمة (مُحْصَد) على وزن(مُفْعَل) اسم مفعول من غير الثلاثي يكون كاسم فاعله، ولكن بفتح ما قبل آخره[9] كما ورد في هذا المثال، وهذا يدل على تحقق الحصاد ووصف المحصود، الذي تم جنيه من معالي الأمور ومراتبها، ووظف الشاعر صيغة المبالغة في كلمتي (سبّاق، ورّاد) على وزن (فعّال) الذي يفيد التكثير؛ مما يدلل على روح الثورة والشجاعة والإقدام في ميادين البذل والعطاء عند أبناء الشعب الفلسطيني، لم يكن أهل المعتقلات ظاهرة عابرة أو لمحة دالة إنما يعبرون عن القيم والثوابت التي يؤمن بها الإنسان الفلسطيني الحر، ويذود عنها مهما كلّف الأمر من ثمن، فوهب أهل المعتقلات أرواحهم ودمائهم وأجسادهم من أجل الفوز برضوان الله، وتحقيق الحرية والاستقلال وتقرير المصير أمام قوات الاحتلال الصهيوني وصلف الاستكبار الاستعماري العالمي، فجاءتْ الدلالة الصوتية والصرفية معبرة عن تكوينات الخطاب اللغوي في شعر المعتقلات، توحي بدرجة البيان والمقصدية والشعرية المختزلة في الأصوات والأبنية وتشكّيلاتها، التي تتصل اتصالاً مباشراً برؤية المعتقلين من داخل الفضاء المغلق لسجون الظلم.

---

01 حاشية الصبان، ج2/ص442 والنحو المصفى، ص65.

02 شذا العرف، ص61.

03 شذا العرف، ص62.

04 شرح التصريح، ج2/ص22.

05 شذا العرف، ص 63 والنحو الواضح، ج1/ص328.

06 أوضح المسالك، ج3/ص184.

07 المفصل في صنعة الإعراب، ص293 وشذا العرف، ص63.

08 ديوان الضوء والأثر، ص39.

09 شذا العرف، ص63.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

النتائج والتوصيات

توصل البحث لمجموعة من النتائج والتوصيات، وذلك على النحو الآتي:

أولاً- النتائج.

1- اعتمد شعراء المعتقلات على تشكّيلات من الأصوات التي تحمل الشدة والانفجار والقلقة للتعبير عن موقفهم الرافض لظلم الاحتلال وجبروته؛ مما يضمن شعرية لغة نصوص الخطاب الشعري.

2- وظّف شعراء المعتقلات بوتيرة عالية الأصوات المهموسة والرخوة في حديثهم عن الشوق والحنين والأمل المنشود بتحقيق الحرية والاستقلال؛ مما مَنَحَ بنية النصوص حيويةً دلاليةً.

3- اختار شعراءُ المعتقلاتِ حروف المد والمقاطع الصوتية الطويلة، التي حملتْ جزءاً من معاناتهم وآهاتهم وآلامهم وآمالهم التي يصبون إليها، والتي تتمثل في الانعتاق من الواقع المرير داخل أقبية الزنازين ومسالخ التحقيق وعتمة السجون وظلامها الدامس.

4- استخدم شعراء المعتقلات بنية الفعل بأنواعه كافةً؛ للدلالة على حالة العنفوان الثوري واستمرار المعاناة داخل السجون، والارتكاز على بنية الاسم في استعراض الثوابت والقيم والمبادئ، التي دفعوا زهرات أعمارهم من أجلها.

5- جاءتْ زيادات الأبنية تعبر عن معانٍ تتعلق بحياة الشعراء في السجون، ورؤيتهم في كيفية الخلاصِ من هذا الظلم والعدوان، ورسم طريق الحرية والاستقلال لأبناء الشعب الفلسطيني.

6- استعمل شعراءُ المعتقلاتِ أسماء المشتقات بدرجة كبيرةٍ؛ لأنها تصف أحوالهم التي تكون ثابتة ومتغيرة، نظراً للممارسات الوحشية اليت يقترفها السجان الصهيوني.

7- تتسم دلالات الأصوات بمنحى متصاعد يحمل وتيرةً ذاتْ نفسٍ شعري عميق، يعبر عمّا يجيش به صدور المعتقلين.

8- تميّزتْ الدلالة الصرفية في شحن النص وضمان فاعلية في تثبت القيم والمبادئ والتعبير عن الأحداث والوقائع ومجرياتها داخل سجون الاحتلال الصهيوني.

ثانياً- التوصيات.

1- ضرورة الكشف عن المكون الصوتي ومتعلقاته في لغة نصوص الخطاب الشعري عند المعتقلين الفلسطينيين.

2- بيان معالم الأبنية التي تجمع الأصوات لتشكل البناء الذي يندرج تحت التراكيب في لغة نصوص الخطاب الشعري؛ لأن جزئيات النص لها دلالاتها في التشكيل الكلي.

3- يجب نشر أدب المعتقلين على الساحة المحلية والعالمية، وطباعته بشكل جيد.

فهرس المصادروالمراجع

1- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة: أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، ليبيا 1973م.

2- الأصوات اللغوية، محمد الخولي، دار الفلاح، الكويت 1990م.

3- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري(ت761هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر ، القاهرة.

4- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، العراق 1970م.

5- بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب (ت 1422هـ)، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة 1415هـ-1995م .

6- البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، ط1، القاهرة 1990م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

7- البيان والتبيين ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ)، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون (ت 1408هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت.

8- التحرير الأدبي، حسين علي محمد حسين (ت 1431هـ)، مكتبة العبيكان، ط5، الرياض2004م.

9- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة راسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة 2005م.

10- التطبيق الصرفي، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت 2004م.

11- جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة(دراسة في لسانية النص الأدبي)، محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان، ط1، القاهرة 2007م.

12- حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك، لمحمد بن علي الصبان الشافعي (ت 1206هـ)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1997م.

13- دراسات في علم اللغة، كمال بشر، دار المعارف، القاهرة 1973م.

14- دليل الطالبين لكلام النحويين، مرعي الكرمي(ت1033هـ)، إدارة المخطوطات والمكتبات الإسلامية، الكويت 2009م.

15- ديوان الضوء والأثر، علي محمد عصافرة، رابطة الأدباء والكتاب الفلسطينيين،ط1، غزة 2012م.

16- شذا العرف في فن الصرف، أحمد بن محمد الحملاوي (ت1351هـ)، تحقيق: نصر الله عبد الرحمن نصر الله، مكتبة الرشد، الرياض.

17- شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، خالد الأزهري (ت905هـ)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2000م .

18- العربية وعلم اللغة الحديث، محمد داود، دار غريب، القاهرة 2001م.

19- علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، فريد حيدر عوض، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة 2005م.

20- علم اللغة، حاتم الضامن، مطابع التعليم العالي، العراق 1989م.

21- العوامل الصوتية في توجيه الصيغ المورفولوجية الحدثية وتلوينها، سعاد بسناسي، رسالة دكتوراه، جامعة السانيا وهران، الجزائر 2006م.

22- فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، خلدون أبو الهيجاء، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد 2006م.

23- القافية في العروض والأدب، حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة 2001م.

24- القوانين الصوتية في بناء الكلمة، فوزي الشايب، عالم الكتب الحديث، 1، إربد 2004م.

25- لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، محمد خطابي، المركب الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991م.

26- اللغة الشاعرة – مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، عباس العقاد، دار غريب للطباعة، القاهرة.

27- المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت 1984م.

28- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة ، مصر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

29- المفصل في صنعة الإعراب، أبو القاسم الزمخشري(ت538هـ)، علي بو ملحم، مكتبة الهلال، ط1،بيروت 1993م.

30- النحو المصفى، محمد عيد، مكتبة الشباب، القاهرة.

31- النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، على الجارم ومصطفى أمين، الدار المصرية السعودية، القاهرة.

32- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت 911هـ)، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

بواكير علم الأرطفونيا عند العربي من خلال المساهمة الجاحظية"

د.خديجة بصالح .المركز الجامعي –بلحاج بوشعيب - عين تموشنت (الجزائر)

الملخص

إن الباحث في تراث "الجاحظ" يمكنه اكتشاف بعض الجوانب الخفية حينا، والمهملة حينا آخر للعبقرية اللسانية التي ميّزت هذه الشخصية الفذة، وخاصة إدراكه المذهل للوظيفة الأساسية للغة –طبعا- دون إقصاء الوظائف الأخرى.

لقد أدرك الجاحظ إدراكا تاما لأصول اللسانيات، عندما تطرق في كتابه الحيوان للغة إذ يراها بين الإلهام والاصطلاح، في أوّلها إلهام من الله للناس جميعا، ولكن مكّن الله البشر من الاشتقاق والتصرف بها، ودليله في ذلك أنه لو كانت اللغة إلهاما لما تمكن الناس من الاستبدال والاشتقاق ووضع كلمات جديدة، ويقول في ذلك: " ...فإذا كان العرب يشتقون كلاما من كلامهم، وأسماء من أسمائهم، واللغة عارية في أيديهم ممن خلقهم ومكنهم وألهمهم وعلمهم، وكان ذلك منهم صوابا عند جميع الناس، فالذي أعارهم هذه النعمة أحق بالاشتقاق وأوجب طاعة، كما أن له أن يبتدئ الأسماء فكذلك له يبتدئها مما أحب."[1] أما في الجانب الاصطلاحي فنلفيه يتكلم عن إسهام المتكلمين والمنظرين في إثراء اللغة بألفاظ جديدة فيقول: "وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصاروا في ذلك سلفا لكل خلف، وقدوة لكل تابع..."[2] بهذا يقترب الجاحظ من الرؤية الحديثة لعلم اللسانيات النظري في معالجته النظرية لمفهوم اللغة، حيث يعتقد ما اعتقد العالم الغربي اللغوي تشومسكي Chomsky في نظريته التي تقول:" إن اللغة إلهام على حد تعبير الجاحظ وذلك أن الطفل مهيأ لتعلمها، بل إن المراكز البيولوجية في دماغه مصوغة ومخططة لتعلُّم النظام اللغوي واكتسابه..."[3]

تكاد تجمع المصادر على أنّ علم اللسانيات منجز غربي، في حين أن المتتبع للدرس اللغوي العربي يدرك أن التراث العربي غنيّ بالدراسات اللسانية، إذ توجه العلماء العرب أمثال الخليل وسيبويه وابن جنّي... إلى الظاهرة اللغوية وتناولوا مجموعة من الدراسات الصوتية التركيبية، كالإبدال، والإعلال، والقلب، والإدغام، والإخفاء، والإظهار، والوقف، والمعاقبة). إن الكثير من المعارف اللسانية التي أصبحت رائجة في الساحة اللغوية المعاصرة نلفي جذورا لها في الدراسات اللغوية التراثية العربية، ولعلّ خير دليل على ذلك ما قدّمه العالم الجليل "الجاحظ" حين اهتم بالظاهرة اللغوية وما يصيبها من اضطراب وعيوب، ذاكرا الحروف التي تلحقها هذه الاضطرابات، والأعضاء النطقية المسؤولة عنها، وبالتالي نجده يشير بشكل غير مباشر إلى علم جديد هو ما يصطلح على تسميته حاليا بـ" الأرطفونيا". لنا أن نتساءل: فيما تتجلى المساهمة الفعالة للجاحظ في إرساء هذا العلم؟

- **الكلمات المفتاحية:** عيوب النطق – الدرس اللغوي – الدراسة الصوتية – التراث – المساهمة الجاحظية.

---

[1] الجاحظ (أبو عثمان) : الحيوان، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1969، ج 1، ص348.

[2] الجاحظ : البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،ج 1، ص139-140 .

[3] مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، دار طلاس، دمشق، ط 1، 1988، ص559 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

- تقديم:

إنّ الباحث المتعمق في التراث العربي يدرك أن "الجاحظ" رائد من رواد البيان العربي، أسهم في الكشف عن معناه في مؤلفاته المختلفة، وبالخصوص في كتابه "البيان والتبيين". لقد شرح "الجاحظ" معنى **البيان** في مؤلفه المذكور، وأظهر أهميته وقيمته، فالبيان "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع."[1]

تعرض "الجاحظ" أثناء حديثه عن صفات البيان العربي للأجانب الذين يتكلمون العربية فيمزجون بين لكنة لغتهم الأصلية وبين اللكنة العربية، فمهما أتقنوا اللغة العربية بما لها من أحكام إعرابية، وبالغوا في اختيار الألفاظ الفاخرة والمعاني الشريفة، فإن النزعات اللغوية الباطنية لا تلبث أن تكشف عن هويتهم وتنم عن أصولهم. فالبيان من وجهة نظر الجاحظ، هو أن يكون الكلام واضحا مفهوما خالي من الغموض والتشويش الذي قد يسببه أحيانا النطق السيئ للحروف لوجود علة ما.

-الظاهرة اللغوية عند الجاحظ .

إن الباحث في تراث الجاحظ بإمكانه اكتشاف بعض الجوانب الخفية حينا والمهملة حينا آخر للعبقرية اللسانية التي ميّزت هذه الشخصية الفذّة، حيث أدرك الوظيفة الأساسية للغة دون إقصاء للوظائف الأخرى، بل أدرك أصول اللسانيات، هذا العلم الذي ظهر مع بداية القرن العشرين في أوربا. تكاد تجمع معظم المصادر على أن علم اللسانيات بشقّيه النظري والتطبيقي وليد البيئة الغربية، خاصة مع ظهور كتاب "فرديناند دي سوسير" Ferdinand DE Saussure(محاضرات في اللسانيات العامة – Cours de Linguistique Générale) الذي صدر عام 1916 ، و تناول فيه الظاهرة اللغوية. إذا توغلنا في تاريخ اللسانيات يمكن تعيين تاريخ هذا المصطلح في عام 1933 ، لكن اللسانيات كانت قبل هذا التاريخ.[2] وبالتالي يمكن القول أن التراث العربي حافل بالدراسات اللسانية، حيث توجه العرب إلى الظاهرة اللغوية يدرسونها من مختلف مستوياتها اللسانية (الصوتي، النحوي، التركيبي، الدلالي)، مما يؤكد أن الكثير من المعارف اللسانية التي أصبحت رائجة في الساحة اللغوية المعاصرة، نجد لها جذورا في الدراسات اللغوية التراثية العربية، ولعلّ خير دليل على ذلك تلك الأعمال التي جادت بها قريحة العالم العربي **الجاحظ** ومن سبقه من العلماء الأجلاّء أمثال "الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت170 ه) الذي عني بأوزان الشعر، وهو واضع علم العروض، وصاحب (معجم العين)، إذ رتّب ألفاظ اللغة حسب مخارج الأصوات.[3] أما سيبويه (ت180 ه) صاحب (الكتاب) فقد "وضع ستة عشر مخرجا لحروف العربية، وتناول صفات الأصوات من جهر وهمس وشدّة ورخاوة ومنحرفة ومكررة ولينة ومطبقة ومنفتحة..."[4]، في حين يعد ابن جنّي (ت392 ه) أوّل من نظر إلى المبحث الصوتي على أنه علم قائم بذاته، وأنه أوّل من استعمل مصطلحا لغويا للدلالة على هذا العلم، وما زال مستعملا لحدّ الآن وهو "علم الصوت". أما ابن سينا (ت 428 ه)، فقد تناول في رسالته (أسباب حدوث الحروف) طبيعة الصوت، ولم يغفل السكّاكي (ت 626 ه)" في كتابه (مفتاح العلوم) الجانب الصوتي، حيث تعرض إلى مخارج الحروف وصفاتها.[5] إنها مساهمات فعالة جادت بها قرائح علماءنا العرب من أجل توسيع مجال الدرس اللغوي العربي.

---

[1] - الجاحظ: البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام محمّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص76 .

[2]Georges Mounin : Histoire de la linguistique des origines au 20eme siècle , Presses universitaires de France, 1 éd : 1967, P 50 (Introduction).

[3]رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخاجي، مصر، ط3 ، 1998، ص16 .

[4]المرجع السابق ص16 .

[5]أحمد عزوز: مقال: مصادر التراث الصوتي العربي، مجلة التراث العربي، العدد 71-72 ، 1998،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ص121 / 129.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

اهتم **الجاحظ** كأسلافه بالظاهرة اللغوية في مختلف مستوياتها اللغوية، بدءا بالمستوى الصوتي الذي يعدّ المادة الخام التي تتشكل منها العناصر اللسانية، وتقوم على أساسه المستويات الأخرى. فالصوت هو لبّ التقطيع (Syllabisation) (الذي يعتمد على الحركات الوظيفية للأعضاء المصوتة عند الإنسان، وعلى ضوئه تتشكل العناصر اللسانية وفق تركيب خاص تفرضه الطبيعة الخطية لكل لغة، وبناء على ذلك يفرق الجاحظ بين اللغة باعتبارها نظاما من العلامات الدالة، والصوت. ويعرف الصوت على أنه): "آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف."[1]

-إسهامات الجاحظ في تأسيس علم الأرطفونيا.

شدّت انتباه **الجاحظ** ظاهرة الأمراض اللغوية والعيوب النطقية عندما تطرق للآليات إنتاج الخطاب البليغ، فتناولها بالبحث والاستقصاء، وهو ما ينعت حاليا بعلم الأرطفونيا الذي هو "الدراسة العلمية للاتصال اللغوي وغير اللغوي في مختلف أشكاله العادية والمرضية، والتي تهدف إلى التكفل بمشاكل الاتصال بصفة عامة واضطرابات اللغة والكلام بصفة خاصة"[2]، وذلك من منظور خاص، محدّدا أنواعها بدقة متناهية، ذاكرا الحروف التي تلحقها هذه الأمراض، والأعضاء النطقية المسؤولة عنها كسقوط الأسنان، أو كسر في الفكّ، أو اللسان المشدود إلى الأسفل...الخ بهذا يؤسس **الجاحظ** لعلم خاص قائم بذاته، و"يصبح رائدا في علم تقويم اللسان (L'orthophonie) الذي شاع في أيامنا هذه."[3]معتمدا في ذلك على دقة الملاحظة سيرا على نهج العلماء العرب قديما في تعاملهم مع الظواهر اللغوية، وخبرتهم بالحالات النطقية التي تظهر فيها هذه الأمراض، على الرغم من أن البحوث الطبية الحديثة ترجع هذه الأمراض والعيوب إلى وجود خلل على مستوى الدماغ، مما يؤثر في المريض ويعيق عملية التواصل مع غيره. لقد أثبتت الدراسات الحديثة التي تناولت الظاهرة اللغوية أن "الخلل الفسلجي الذي يعتري الأقسام الدماغية العليا الأكثر تعقيدا، والأعلى تطورا والأحدث من ناحية النشوء والارتقاء يؤدي إلى تفككها الوظيفي – بما فيها بالطبع وبدرجة أهم – المراكز المخية اللغوية والأدوات الفسلجية الأخرى المرتبطة بها".[4]

اعتمد الجاحظ في تجاربه ودراسته للظاهرة اللغوية على الملاحظة والإحصاء، ومن بين تجاربه نذكر على سبيل المثال ما قاله: "أنشدني أبو محمّد اليزيديّ:

وخلّة اللفظ في الياءات إن ذكرت // كخلة اللفظ في اللامات والألف

وخصلة الراء فيها غير خافية // فاعرف مواقعها في القول والصحف

يزعم أن هذه الحروف أكثر ترددا من غيرها، والحاجة إليها أشدّ. واعتبر بأن تأخذ عدة رسائل وعدة خطب من جملة خطب الناس ورسائلهم، فإنك متى حصّلت جميع حروفها، وعددت كل شكل على حدة، علمت أن هذه الحروف الحاجة إليها أشّد."[5]

يشير الجاحظ إلى مسألة صوتية شديدة الأهمية تتعلق بالحروف الأكثر دورانا في الكلام، ويزعم أن هذه الحروف الحاجة إليها أشد، كان يقوم بدراسة إحصائية في الخطب والرسائل الصادرة عن عامة الناس، ويتتبع كيفية استعمال الحروف لدى

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1 ، ص 79 .

[2] محمد حولة: الأرطفونيا: علم اضطرابات اللغة والكلام والصوت، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007 ، ص13.

[3] محمد الصغير بنّاني: النظرية اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 ، ص 114 .

[4] عبد السلام المسدّي: اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، ط2، 1986 ، ص 22 .

[5] الجاحظ: البيان والتبيين، ص 22 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

أصحاب تلك الخطب، فغالبية الاستعمال للحرف دليل على أهميته والحاجة إليه في العملية التواصلية. وأشار في موضع آخر إلى أسهل الحروف نطقا عند بعض الأمم فقال: "لكل لغة ألفاظ تدور في أكثر كلامها، كنحو استعمال الروم للسين، واستعمال الجرامقة للعين."[1]

لقد تمكّن الجاحظ وغيره من العلماء (كابن جني، وسيبويه) أن يصلوا إلى نتائج جدّ مقنعة في ملاحظتهم للظاهرة اللغوية في جميع مستوياتها اللسانية، نتائج أقرّتها البحوث العلمية الغربية في مجال اللسانيات وعلم الأرطفونيا استنادا إلى أجهزة مخبرية عالية التقنية، في حين أن الجاحظ كان "ينصت إلى الخطباء بكل اهتمام قصد تفحص سلامة ألسنتهم وفصاحتها، فكان يراقب زلات ألسنتهم ومن ثمة يستخرج العيب بتحديد الحرف المتعرض له وكذا تحديد مخرجه."[2] لقد اعتمد الجاحظ في دراسته للظاهرة اللغوية وما يصيبها من عيوب على الملاحظة والتحليل الدقيق.

-الأمراض النطقية عند الجاحظ وكيفية التعرف عليها.

أدرك الجاحظ –الفونولوجي العربي- ما أصبح يعرف في علم الصوتيات بمفهوم الوظيفة الحرفية، مستدلا على ما يطرأ على حرف (الراء) من تحريف وإبدال عند الألثغ، وحدد الحروف التي تصيبها اللثغة فجعلها أربعة أحرف وهي: القاف، والسين، واللام، والراء. فأما اللثغة التي تعرض **للسين** فتكون **ثاء**، كقولهم لأبي يسكوم: أبي يثكوم، وكما يقولون بثرة إذا أرادوا بسرة، وبثم الله إذا أرادوا باسم الله. والثانية اللثغة التي تعرض للقاف، فإن صاحبها يجعل **القاف طاء**، فإذا أراد أن يقول: قلت له، قال: طلت له، وإذا أراد أن يقول: قال: قال لي، قال: طال لي. وأما اللثغة التي تقع في **اللام** فإن من أهلها من يجعل **اللام ياء**، فيقول بدل قوله: اعتللت: اعتييت، وبدل: جمل: جَميْ، وآخرون يجعلون **اللام كافا**، كالذي عرض لعمر أخو هلال، فإنه إذا أراد أن يقول: ما العلّة في هذا، قال: ما كعكة في هذا. وأما اللثغة التي تقع في الراء فإن عددها يضعف على عدد لثغة اللام، لأن الذي يعرض لها أربعة أحرف: فمنهم من إذا أراد أن يقول عمرو، قال: عميْ، فيجعل **الراء ياء**، ومنهم من إذا أراد أن يقول: عمرو، قال: عمغ، فيجعل **الراء غينا**، ومنهم من إذا أراد أن يقول: عمرو، قال: عمذو، فيجعل **الراء ذالا**.[3]

ضبط الجاحظ الحروف التي تدخل عليها اللثغة بطريقة علمية وموضوعية وهي أربعة أحرف (القاف، السين، اللام، الراء)، أما الشين المعجمة فيرى أنه شيء لا يصوّره الخط لأنه ليس من الحروف المعروفة وإنما هو مخرج من المخارج، والمخارج لا تحصى ولا يوقف عليها، وكذلك القول في حروف كثيرة من حروف لغات العجم، وليس ذلك في شيء أكثر منه في لغة الخوز، وفي سواحل البحر من أسياف فارس ناس كثر كلامهم يشبه الصفير ممن يستطيع أن يصور كثيرا من حروف الزمزمة، والحروف التي تظهر من فم المجوسي إذا ترك الإفصاح عن معانيه وأخذ في باب الكناية وهو على الطعام.[4]

لم يتوقف الجاحظ عند ذكر العيوب النطقية، بل ذكر أيضا بعض أسماء الشعراء والخطباء من اعترى ألسنتهم هذا العيب اللغوي معتمدا في ذلك على الملاحظة والتجربة، حتى أصبح هذا النهج معتمدا من قبل عامة الناس حفاظا على النطق السليم للحروف العربية، وخوفا من تسرّب هذه العيوب إلى ألسنة الناس، وخير دليل على ذلك أنّ أبا رمادة "طلق زوجته حين وجدها لثغاء، وخاف أن تجيئه بولد ألثغ، فقال:

لثغاء تأتي بحيفس ألثغ // تميس في الموشى والمصبع [5]

---

[1] المصدر السابق، 65/1 .

[2] أحمد عبد المجيد هريدي: الألعاب الكلامية اللسانية- دراسة صوتية تركيبية- الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ط1 ، 1999 ، ص 67 .

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ص 35/34 .

[4] المصدرالسابق ، ص 34 .

[5] المصدر السابق، ص 57 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إن ما قام به أبو رمادة يؤكّد أن العرب كانت على علم بأن الجانب الوراثي عامل مهم في ظهور هذه الأمراض عند الأطفال، ولعلّ الجاحظ يؤيّد هذا الرأي، والدليل أنه أورده أثناء حديثه عن اللثغة. نستنتج هاهنا أن الجاحظ سبق الدراسات الحديثة في علم اللسانيات العصبية والنفسية على حد قول الباحث مازن الوعر:

"لقد اقترب أبو عثمان الجاحظ في بحثه في الأمراض اللغوية وطبيعتها من البحوث اللسانية المعاصرة القائمة على المعايير اللسانية البيولوجية، ولاسيما المعايير اللسانية النفسية." [1] ثم أن القبائل العربية جعلت نخاسا في سوق النخاسة لامتحان الجواري من حيث فصاحتهن وبيانهن، فكان "يمتحن لسان الجارية إذا ظنّ أنها رومية وأهلها يزعمون أنها مولدة، باستنطاقها بأن تقول (ناعمة وشمس) ثلاث مرّات."[2]

على الرغم من الجهود المضنية التي بذلها الجاحظ في دراسة هذه الأنواع المرضية النطقية، والناتجة عن خلل في الجهاز النطقي، إلا أن الرجل يعترف ضمنيا أن بعض الأصوات قد أفلتت منه، فلم يتمكن من تقديم تفسير علميّ مقنع بشأنها، كتلك اللثغة التي "كانت تعرض لواصل بن عطاء، ولسليمان بن يزيد العدويّ الشاعر، فليس إلى تصويرها سبيل. وكذلك اللثغة التي تعرض في (السين) كنحو ما كان يعرض لمحمد بن الحجاج كاتب داود بن محمد، كاتب أم جعفر، فإن تلك أيضا ليست لها صورة في الخط ترى بالعين، إنما يصورها اللسان و تلتقط بالسمع، وربّما اجتمعت في الواحد لثغتان في حرفين..."[3]

تناول الجاحظ بالشرح والتعليل الأنواع الأخرى من الأمراض النطقية كالحبسة، والفأفأة، والعقلة، واللكنة فقال: "ويقال في لسانه حبسة، إذا كان الكلام يثقل عليه ولم يبلغ حدّ الفأفأة، والتمتام. ويقال في لسانه عقلة، إذا تعقّل عليه الكلام. ويقال في لسانه لمنة، إذا أدخل بعض حرف العجم في حروف العرب، وجذبت لسانه العادة الأولى إلى المخرج الأوّل. فإذا قالوا في لسانه حكلة، فإنما يذهبون إلى نقصان آلة المنطَق، وعجز أداة اللفظ حتّى لا تعرف معانيه إلا بالاستدلال."[4]

ومما يضر بطلاقة اللسان أيضا وتدفقه: طول الصمت، الذي عدّه الجاحظ عيبا ومرضا إذ يقول بهذا الشأن: "طول الصمت يفسد اللسان، وقال بكر بن عبد الله المزني: "طول الصمت حبسة"، كما قال عمر بن الخطاب رحمه الله: "ترك الحركة عقلة، وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره، وتبلّدت نفسه، وفسد حسّه، وكانوا يروون صبيانهم الأرجاز ويعلمونهم المناقلات، ويأمرونهم برفع الصوت وتحقيق الإعراب، لأن ذلك يفتق اللهات..."[5] يتضح مما سبق أن العرب القدماء كانوا على دراية بالعيوب اللغوية وما تسببه من خلل على مستوى الكينونة، وبالتالي يقدمون بعض الأساليب لمعالجة تلك العيوب النطقية كالتمرّن على التلفظ السليم للكلمات مع مراعاة الحركات الإعرابية، وحفظ الأشعار العربية لما تحتويه من فصاحة وبيان، بالإضافة إلى المجاهرة بالصوت لمعرفة الخلل عند الناطق وتصحيحه تماما كما يفعل عالم الأرطفونيا حاليا، حيث يعقد جلسات مع الأطفال المصابين بالأمراض النطقية واللغوية ويمرنهم على النطق السليم للأصوات باستعمال بعض الوسائل العلمية في ذلك.

---

[1] مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة ، ص550 .

[2] المصدر السابق، ص 56 .

[3] المصدر السابق، ص ن .

[4] الجاحظ : البيان والتبيين، ص 40/39

[5] المصدر السابق، 1/ 272 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

-نظرة الجاحظ السوسيولسانية.

للجاحظ –بحسب لساني التراث- ملاحظات تألّف في مجموعها إدراكا واضحا ومباشرا للبعد الاجتماعي للغة، وعلاقة اللغة بالمجتمع، إذ يتحدث عن التنوعات اللغوية والمجتمعات الكلامية ، وتفرع اللغة إلى لهجات، واللهجات الاجتماعية واللغة الفصحى وعلاقاتها بالعامية، واللكنة واللهجات الإقليمية، وغير ذلك في إطار العربية وتنوعاتها المختلفة.[1]

عندما تطرق الجاحظ لأعراض **اللكنة** تنبّه إلى اللغة الطبيعية التي ينشأ عليها الفرد، فتصبح ملكة في نفسه على حدّ قول ابن خلدون، وإذا تعلّم لغة أجنبية أخرى موازية للغته يكون سببا في تسرّب اللكنة إلى لسانه. وهذا ما تشير إليه اللسانيات التطبيقية وحقل تعليمية اللغات، على أن تعلّم اللغة الأجنبية للطفل لا يجب أن يكون هذا التعبير غير سليم لغة بل نقول يجب أن لا يكون في السنوات الأولى من عمره، حفاظا على البيان العربي وسلامة نطقه للأصوات العربية محدّدة من خلال مخارجها. إن الأجانب "الذين يتكلّمون العربية والذين يمزجون بين لكنة لغتهم الأم، وبين لكنة عربية، فمهما بالغوا في تعلمهم العربية واختيار الألفاظ الفاخرة والمعاني الشريفة، ومهما أخذوا أنفسهم بالدّقة ورعاية الأحكام الإعرابية في اللغة، فإن النزعات اللغوية الباطنة لا تلبث أن تكشف عنهم ذلك القناع الذي يصطنعونه وينم على أصولهم."[2] أدرك الجاحظ بعمق خصائص الأصوات العربية من حيث موقعها ضمن الملفوظ اللساني، وهي خصائص الفصاحة العربية، وهذا باب يتعلق بالبيان أسهم فيه مؤلفون عرب كثر من خلال تمييز اللفظة العربية عن سواها من الألفاظ الدخيلة وذلك من خلال اقتران الحروف بعضها ببعض "فالجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا تأخير. والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال، بتقديم ولا تأخير. وقد يتكلم المغلاق (الذي يستعصي عليه الكلام) الذي نشأ في سواد الكوفة بالعربية المعروفة، ويكون لفظه متخيّرا فاخرا، ومعناه شريفا كريما، ويعلم مع ذلك السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نبطيّ. وكذلك إذا تكلم الخراساني غلى هذه الصفة، فإنك تعلم من إعرابه، وتخيّر ألفاظه في مخرج كلامه أنه خراساني، وكذلك إن كان من كتاب الأهواز."[3] إن ما يدّعم هذا الرأي، ما ذهب إليه رمضان عبد التواب قائلا: "... وكذلك النبطي القح خلاف المغلاق الذي نشأ في بلاد النبط، لأن النبطي القح يجعل الزاي سينا، ويجعل العين همزة، فإذا أراد أن يقول: شمعل، قال شمئل."[4] ولنا هنا أن ندرج رواية من الروايات التي تبرز لنا اللكنة التي تعتري الأعاجم، وما تخلفه من سوء الفهم وتحريف الدلالة، ومنها: "قيل لنبطيّ: لمَ ابتعتَ هذه الأتان؟ فقال: أركبها ولَدَ (بالفتح المتتابع للحروف) لي." فجاء بالمعنى بعينه ولم يبدّل الحروف بغيرها، ولا زاد ولا نقص، ولكنه فتح المكسور حين قال وتلد (بفتح اللام)، ولم يقل تلد (بكسر اللام).[5]

لم يكتف الجاحظ بالجوانب النفسية والعضوية، وحتّى العصبية التي تكون سببا أساسيا في إصابة الطفل بأي نوع من الأمراض السالفة الذكر، بل كان عالما اجتماعيا يحدد دور البيئة اللغوية التي ينشأ عليها الطفل، لأن هذا الأخير يتفاعل مع بيئته ومجتمعه، ويكتسب لغته الطبيعية دون عناء وبجهد يسير من خلال الأسرة اعتمادا على كفايته اللغوية، ومن تقليده للأصوات اللغوية أيضا.

لقد ربطت البحوث بين العوامل الوراثية وظاهرة الأمراض اللغوية، بل إن بعض الباحثين من "يميّز بين التأتأة التي تعود إلى عامل وراثي، وبين التأتأة التي تعود إلى عامل اجتماعي مؤكدين على أن العامل الوراثي أشدّ تأثيرا وفاعلية من العامل الاجتماعي،

---

[1] ينظر: حلمي خليل: دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ص155 .

[2] مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1 ، 1988 ، ص 549 .

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ص 69 .

[4] رمضان عبد التواب: التطور اللغوي، مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط 3، 1997، ص 124 .

[5] المصدر السابق، ص 74 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

فإذا كان الباحثون يؤكّدون على العامل الوراثي للتأتأة، فمنهم في الوقت نفسه لا يعرفون الطريق التي يتم بها انتقال التأتأة من الآباء إلى الأبناء(...)ولكن الغريب أن هؤلاء الباحثين لم يكتشفوا أي خلل عضوي في الجهاز النطقي عند المتأتئين، فقد أثبتوا أنه ليس هناك اختلاف كبير بين الجهاز النطقي عند المتأتئين وغير المتأتئين."[1]

لقد عمّق الجاحظ نظرته السوسيولسانية لظاهرة الأمراض اللغوية مستخلصا تأثيراتها على الطفل فقال: "والذي يعتري اللسان مما يمنع من البيان أمور: اللثغة التي تعتري الصبيان إلى أن ينشئوا، وهو خلاف ما يعتري الشيخ الهرم الماج..." [2] يفرق الجاحظ بين اللثغة التي تصيب الشيخ المتقدم في السن والناتجة عن خلل في الجهاز النطقي كسقوط الأسنان، أو كسر في الفك مثلا، واللثغة عند الطفل التي تكون نتيجة عامل وراثي.

إن تتبع الجاحظ للاستعمالات اللغوية في سياقها الاجتماعي، و حالات الانجاز أو التحقق اللغوي غير السوي، سواء في مستواه الدلالي أو الشكلي، وتحليله للأمراض اللغوية وبيان أسبابها، وما يمكن أن تؤديه من تنافر اجتماعي ومزالق لسانية خطيرة، جعله يقترب بآرائه من البحوث اللسانية المعاصرة القائمة على المقاييس النفسية والطبية وقضايا علم الاجتماع اللغوي وما أنتجته التكنولوجيا الحديثة في هذا الميدان.[3]

-خلاصة.

سعى البحث إلى تسليط الضوء على دور الجاحظ في الدرس الصوتي العربي، و توضيح إسهاماته الهامة في هذا المجال، وعرض آ رائه التي ميزته عمن سبقوه. وقد جاءت آراؤه من واقع ملاحظاته الشخصية .

ثمة إشارات مهمة أوردها الجاحظ، والتي تتعلق بظاهرة الأمراض اللغوية وأشكالها وتشعبها، وتداخل الكثير من العوامل في إثارتها، و تظل آراءه في مجالات شتى تستوقفنا ما دمنا نطالع كتبه، حيث خلّف لنا وجهات نظر قيمة ما تزال محطات اهتمام وإعجاب الدارسين، كحديثه عن عيوب النطق سواء أكانت عيوبا ناتجة عن نطق الأعاجم لأصوات العربية، أو ناتجة عن عاهات.

وبهذا نلاحظ "أن أبا عثمان بحسه العلمي المرهف يلمس ظاهرة لسانية مهمة جدّا في حقل اللسانيات البيولوجية التي تعالج الأمراض معالجة علمية تجريبية دقيقة، تخضع لأساليب الموضوعية الخالصة".[4] وبالتالي يكون قد طرق هذا العلم قبل الأبحاث الغربية في مجال الأمراض اللغوية (Pathologie du Langage)، خاصة إذا ما علمنا أن البحث العلمي للأمراض والعيوب النطقية ظهر عند الغرب في القرن التاسع عشر، مع تحديد علميّ لمصطلح "الحبسة" (Aphasie)وهي "عدم القدرة على الكلام إثر خلل في قشرة النصف الأيسر للمخ (اليمنى أو اليسرى)، ومع تعيين منطقتها يتحدد نوع الحبسة."[5]

إذًا لنا أن نفتخر بهذه العبقرية الناذرة التي جاد بها العصر العباسي، ووجب علينا أن نزل هذا العالم الموسوعي المنزلة التي هو جدير بها، ونفاخر به علماء الغرب، كما ينبغي علينا أن نستنطق التراث العربي اللغوي واللساني وننشره في ضوء اللسانيات الحديثة، ويكون هذا – بالطبع – بالقراءة الواعية بمنظار حداثي .

---

[1] مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة ، ص 537 .

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ص 71 .

[3] ينظر: أحمد حابس: اللثغة عند الجاحظ، مجلة اللسانيات واللغة، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، العدد 1، 2006، ص 65 .

[4] مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، ص 550 .

[5] Di Dictionnaire petit Larousse , Librairie Larousse, 1983 , p 51.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

نص "الاستقامة من الكلام والإحالة" لسيبويه وتطبيقاته لدى البلاغيين

د. زكرياء سلمان، جامعة القاضي عياض، كلية الآداب، مراكش (المغرب)

ملخص

اهتم سيبويه بالحكم النحوي وما يترتب عليه من أثر دلالي، وأدرك بعمق علاقة التركيب بالمعنى، ولعل أبين موضع تجلت فيه هذه النظرة، هو نص الاستقامة و الإحالة، الذي صنف فيه الأنماط الكلامية إلى التقسيم الخماسي.

ويأتي هذا المقال لبيان وجه الربط بين هذا النص وبين كلام البلاغيين، والوقوف على مدى استفادتهم منه.

الكلمات المفتاحية: سيبويه، حكم ، نحو ، بلاغيون

ABSTRACT:

sebawaiyh was interested in grammtical judgment and its consequent indicative effect. He deeply understood the relationship between the structure and the meaning . This view is most clear in the text of texte « al -istiqama wa l'ihala » where sebawaiyh classified the speech patterns into quinary partition. this article shows the link between this text and rhetoricians' ideas to see to which extent they benefit from it.

Keywords: Sebawaiyh ; judgment ; Grammar ; rhetoricians

Résumé

Sebawaiyh était intéressé par le jugement grammatical et son effet consécutif ; Il a profondément compris la relation de la structure avec le sens. L'endroit où cela est apparu Clairement : réside dans le texte « al -istiqama wa l'ihala » . Cet article vient montrer le lien entre ce texte et les idées des rhétoriciens ; afin de voir comment ils en bénéficient.

Mots-Clés : Sebawaiyh ; jugement ; Grammaire ; rhétoriciens.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مقدمة

يمكن عَدُّ باب (الاستقامة من الكلام والإحالة) من كتاب سيبويه (180هـ)، من الإرهاصات المبكرة لنشأة علم البلاغة عامة وعلم المعاني خاصة، ذلك أنه من يطالع كلام الإمام في هذا النص يجد حديثه عن التركيب حديث العارف بأسراره، و" يعرفُ أنه كان حاذقا في التمهيد لكتابه بمباحث تعد الأساس في البحث النحوي؛ لينفذ منها إلى ما هو أكثر تفصيلا، وذلك بالانتقال من موضوعات التركيب إلى بيان مواقع أجزاء الجملة وعلاقاتها بعضها ببعض. "[1] وقد أحسن جمهرة من البلاغيين فهم كلام الإمام، وجعلوه هاديا لهم لوضع أسس علم ظل إشارات متناثرة في كتب الأوائل، وعلى رأس هؤلاء البيانيين نجد أبا هلال العسكري (395هـ) وعبد القاهر الجرجاني(471هـ).

أولا- سيبويه ومعاني التراكيب

خصص سيبويه بابا في بداية "الكتاب" عن الاستقامة والإحالة، وفيه نجد " تناولا مهما لقضية العلاقة بين صحة التركيب نحويا ومدى استقامته لأداء المعنى" [2] ، وهي إشارة موجزة من إمام النحاة تدعم فكرة اهتمام النحو العربي بالظواهر الدلالية.

يقول سيبويه " هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة:

فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب.

فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسآتيك غدًا.

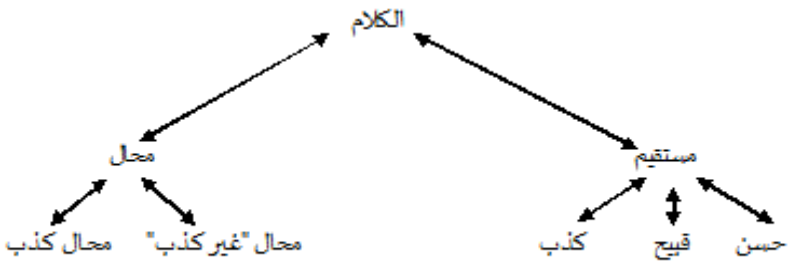
وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره، فتقول: أتيتك غدا، وسآتيك أمس.

وأما المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر، ونحوه.

وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيدًا رأيت، وكي زيدٌ يأتيك، وأشباه هذا.

وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس." [3]

قسم سيبويه الكلام إلى قسمين كبيرين وهما : الكلام المستقيم، والقسم الآخر: المحال



(1) الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية ،ط1، دار صفاء ، عمّان ،الأردن ، 2006م، ص316

(2) حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دون. ط ،دار قباء القاهرة 1997م، ص 108

(3) سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون ،ط3، مكتبة الخانجي القاهرة ، 1408 هـ/1988م، ج1 ص 25

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ولم يعرّف سيبويه من هذه الأنواع، كما هو بيّن، إلا المحال من الكلام، والمستقيم القبيح، واعتمد على الأمثلة في تحديد ما يريده بالمصطلحات الأخرى.

وفيما يلي بعض التوضيح لكلام الإمام:

1- الكلام المستقيم

ويراد به كما قال السيرافي (368هـ): " الذي لم يكن في لفظه خلل من جهة اللغة والنحو "[1]

وأيضا الذي يكون جائزا في كلام العرب دون أن يكون مختارا "[2]

و" يعود مفهوم (مستقيم) إلى تحقق أمور ثلاثة فيه:

**- اكتمال عناصر تركيب ما.

**- تحقق المعنى المعجمي لكل عنصر.

**- توافق العلاقة بين العناصر والمعاني.. وفق قواعد الاختيار. "[3]

أما صفات الكلام المستقيم عند سيبويه فهي ثلاثة: فإما أن يكون حسنا، أو كذبا، أو قبيحا.

أ- المستقيم الحسن

وهو قولك: أتيتك أمس وسآتيك غداً. وقُيِّد بالحسن، وهو المختار من كلام العرب، وهذا يفهم من كلام أبي سعيد السيرافي عند تعريفه للمستقيم بقوله " وأيضا الذي يكون جائزا في كلام العرب دون أن يكون مختارا."[4] وهذا الكلام المستقيم الحسن يكون مستقيما من الناحية النحوية، وحسنا من الناحية الدلالية؛ بمعنى أن هذا النوع " جمعَ السلامة النحوية قياسا واستعمالا، والحسن دلاليا؛ بحيث تخلق بمزايا تركيبية ودلالية، من نحو بناء نحوي سليم، ووضوح الدلالة، وعدم مخالفة مضمونه ." [5]

وهنا يمكن القول إن ما " مثل به سيبويه للمستقيم الحسن يدل على دقة النحاة في تقصي معاني كل لفظة ومعانيها في الجملة، وعلاقتها بغيرها، وانسجامها معها، وترابطها بها. "[6]

ب- المستقيم الكذب

كقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر ونحوه. يقول السيرافي " والكذب إنما هو الإخبار عن الشيء بخلاف ما هو به. "[7]
ويقول العسكري "وأما قولك: حملت الجبل وأشباهه فكذب، وليس بمحال، إن جاز أن يزيد الله في قدرتك فتحمله."[8]

---

(1) السيرافي، شرح الكتاب تحقيق: رمضان عبدالتواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986 القاهرة ج2 ص 89

(2) نفسه، ج2 ص 90

(3) بحيري، عناصر النظرية النحوية في كتاب سيبويه (محاولة لإعادة التشكيل في ضوء الاتجاه المعجمي الوظيفي- علم اللغة التقابلي) الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية،1410هـ/1989م ، ص 156

(4) السيرافي، شرح الكتاب، ج2 ص 90

(5) حاتم لطيف، الكلام المستقيم في النظر النحوي عند سيبويه (دراسة في المصطلح واستعماله)، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية العراق، المجلد 8 العددان 3و 4 ،سنة 2005م (ص197-206)، ص 182

(6) الخالدي، نظرية المعنى ، ص 319

(7) السيرافي، شرح الكتاب، ج2 ص 93

(8) العسكري، الصناعتين، ، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العنصرية ،بيروت 1419هـ ص 70

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وقد تحققت الاستقامة هنا في اللفظ فقط دون المعنى في هذا النوع من الكلام، فالمحتكم إليه في تقويم التراكيب الموصوفة بالكذب هو المعنى الدلالي لا النحوي.

ج-المستقيم القبيح

وهو أن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيداً رأيت، وكي زيد يأتيك، وأشباه هذا. وأما وجه استقامته فهو عدم اشتماله على اللحن (جاء الفاعل مرفوعا والمفعول به منصوبا) ووجه قبحه هو إنما هو وضع اللفظ في غير موضعه وهو خارج عن القياس، يقول العسكري "وإنما قبح؛ لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير."[1]، وهذا هو مراد السيرافي إذ يقول " فإن قال قائل كيف جاز أن يسميه مستقيما قبيحا، وهل هذا إلا بمنزلة قوله، حسن قبيح؟ لأن المستقيم هو الحسن. فإن الجواب في ذلك أن الكلام ينقسم قسمين: كلام ملحون وكلام غير ملحون، فالملحون هو الذي لُحِن به عن القصد، وكذلك معنى اللحن، إنما هو العدول عن قصد الكلام إلى غيره. وما لم يكن ملحونا فهو على القصد وعلى النحو، ومن ذلك سمي النحو نحوا، والمستقيم من طريق النحو هو ما كان على القصد سالما من اللحن، فإذا قال "قد زيدا رأيت" فهو سالم من اللحن، فكان مستقيما من هذه الجهة، وهو مع ذلك موضوع في غير موضعه فكان قبيحا من هذه الجهة. "[2]

فالوصف الأول "مستقيم " يعني صحة وقوع الشروط الثلاثة المحددة للصحة النحوية إلا أن الوصف الثاني "قبيح" يعني وقوع خلل في ترتيب عناصر الجملة مما يفضي إلى نشوء تركيب غير مسموح به في نظام الجملة." [3]

ويمكن " أن نتصور ذلك على النحو التالي:

*- من جهة الدلالة : مستقيم حسن ≠ مستقيم كذب

*- من جهة التركيب : مستقيم حسن ≠ مستقيم قبيح

*- من جهة الدلالة والتركيب : مستقيم حسن ≠ محال كذب" [4]

ومن هنا كان "فكر سيبويه النحوي يربط بين قواعد التركيب، وينظر أيضا في مدى اتفاق المكون الدلالي ونسق قواعد التركيب" [5]

2- الكلام المحال

وهو كما عرفه سيبويه: أن تنقض أول كلامك بآخره فتقول: أتيتك غداً، وسآتيك أمس. ويوضح السيرافي معناه فيقول: "أي أنه أحيل عن وجهه المستقيم الذي به يفهم المعنى إذا تكلم به."[6] ويقول العسكري "والمحال ما لا يجوز كونه البتة، كقولك: الدنيا في بيضة. وهو ما لا يمكن تصوره في الواقع "[7] فهو الكلام الذي " يبدو تركيبه النحوي سليما .. ولكن هذا التتابع الصحيح نحويا قد لا يحمل أي معنى على الإطلاق؛ لأن كلماته متناقضة دلاليا، مثل: أتيتك غدا، أو سأتيك أمس." [8]

---

(1) نفسه، ص 70
(2) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ج2 ص 92
(3) بحيري، عناصر النظرية النحوية، ص 158
(4) بحيري، عناصر النظرية النحوية ، ص 159
(5) حجازي، مدخل الى علم اللغة، ص 108
(6) السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ج2 ص 90
(7) العسكري، الصناعتين، ص70
(8) حجازي، مدخل الى علم اللغة، ص 108

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

فيمكن أن يستقيم المحال في القياس والاستعمال، غير أن فساده راجع إلى المعنى المتضمن فيه.

وقسم سيبويه المحال إلى قسمين:

أ- محال

ويعني به سيبويه المحال الذي ليس بكذب؛ لأنه ورد في مقابل قسيمه(المحال الكذب).

يقول السيرافي: "وقد يكون كذبا وغير كذب، غير أن ما يجمع ذلك كله تناقض اللفظ فيه. "[1]

ويعرفه أبو سعيد بقوله "هو اللفظ الذي يستحيل في الأمر و في الاستفهام وفي كل موضع لا يقع فيه الكذب كقولك لمن تأمره "قم أمس" و لمن تستفهمه " أستقوم أمس " و هل قمت غدا."[2]

ب- محال كذب

ومثاله عند سيبويه: سوف أشرب ماء البحر أمس.

وكلا الوصفين "المحال" والكذب " متعلقان بالمعنى، فالمحال له عُلْقة بالتناقض، والكذب يوجب ذكر الشيء على خلاف ما هو عليه، مع إمكان أن يكون تركيبا موافقا على القياس.

يقول السيرافي " فأما استحالته فلاجتماع سوف وأمس فيه، وهما يتناقضان ويتعاقبان .وأما الكذب فيه، فإنا لو أزلنا عنه أمس الذي يوجب المناقضة والإحالة لبقي كذبا "[3] ، ويضيف العسكري في الصناعتين " ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذبا محالا؛ وهو قولك: رأيت قائما قاعدا، ومررت بيقظان نائم؛ فتصل كذبا بمحال، فصار الذى هو الكذب هو المحال بالجمع بينهما، وإن كان لكل واحد منهما معنى على حياله؛ وذلك لمّا عقد بعضها ببعض حتى صارا كلاما واحدا."[4]

ويعلق محمد حماسة على نص سيبويه فيقول " في هذا النص الموجز و الدال تكمن بذور نظرية نحوية دلالية، حيث تندمج في تواؤم حميم قوانين النحو مع قوانين الدلالة، أو بعبارة أخرى قوانين المعنى النحوي الأولي وتمثله الوظائف النحوية المختلفة، مع قوانين دلالة المفردات الأولية وتمثلها الدلالة المعجمية للكلمة، وتمتزج فيما يمكن أن يسمى المعنى النحوي الدلالي. ومن خلال مناقشة هذا النص نستطيع أن نتعرف قوانين تكوين المعنى النحوي الدلالي." [5]

ثانيا- البلاغيون ونص سيبويه

لا شك أن دقة عبارات سيبويه في تحديده لأنماط الكلام كانت مصدرا ملهما لدى من جاء بعد أبي بشر، وهذا يدل على أن النحاة المتقدمين كانوا أصحاب خبرة مرهفة بأساليب العرب، "فهم أصحاب الفضل الأول في نشأة البلاغة، على الرغم من أنها كانت في البداية نظرات متناثرة هنا وهناك ضمن مباحثهم النحوية، ثم أتيح لمن أعقبهم أن يصوغ من هذه النظرات العابرة قواعد بلاغية ذات صبغة علمية، وقد رسخ في أذهان الباحثين عن نشأة البلاغة و تطورها أن أباعبيدة هو أول من تناول البلاغة بالحديث ولعل الذي أغراهم بهذه المجازفة في القول مصنفه "مجاز القرآن " الذي يحمل عنوانا بلاغيا صرفا .ومن ثم أغفلت كوكبة الباحثين

---

(1) السيرافي، شرح الكتاب ج2 ص 94

(2) نفسه، ج 2 ص 94

(3) السيرافي، شرح الكتاب ،ج2 ص 92

(4) الصناعتين، ص 70

(5) حماسة ، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، ط1 دار الشروق – مصر،1420هـ/2000م ص 65

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الحديث عن الفترة التي سبقت أباعبيدة و لم يتناولوا بالبحث آراء الخليل البلاغية ..وقريب من ذلك تلك النظرة التي ألقاها الباحثون على كتاب سيبويه و أثره في نشأة هذا العلم ."[1]

هذا ما ميز نحو المتقدمين، إذ قد ضمت مباحثهم البلاغة ممتزجة بالنحو؛ بحيث نجدهم يشيرون إليها في تحليلاتهم ومناقشاتهم ومناظراتهم، فلم يكونوا يفرقون بين النحو والبلاغة، ولم يكن النحو عندهم مجرد النظر في أواخر الكلمات من حيث الإعراب والبناء، وإنما النحو عندهم يشمل هذا كله، ويشمل أيضا تأليف الجملة، ونظمها، وسر تركيبها، وبيان ما فيها من حسن أو قبح.

وقد اعترف الجرجاني بذلك في مواضع من دلائله، مشيرا إلى إدراك النحاة للدقائق، وأنهم أصحاب تمحيص واستقراء ونظر وتدبر لطيف[2] ، رغم أنه كان يعيب عنهم قصور العبارة، والاكتفاء باللمحة الدالة، والإشارة الخاطفة.

وسنخصص بالذكر كُلا من أبي هلال العسكري[3] وعبد القاهر الجرجاني[4] للوقوف على مدى تأثرهما على المستوى التنظيري والتطبيقي بنص الاستقامة والإحالة؛ وجاء اختيارنا لهذين العَلمين لكونهما مبرزين في البلاغة، ولوجود إشارات عديدة في كتابيهما: الصناعتين والدلائل، تدل على حسن تمثلهما لكلام سيبويه.

---

(1) حسين عبد القادر، أثر النحاة في البحث البلاغي ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، 1998م، ص 3

(2) - أشاد الجرجاني بجواب أبي العباس ثعلب (291هـ) بما نقله عنه فقال " رُوِيَ عن ابن الأنباريّ أنه قال: ركبَ الكنْديُّ المتفلسِف إلى أبي العبّاس وقال له: إني لأَجِدُ في كلامِ العَرب حَشْواً! فقال له أبو العباس: في أي وضع وجَدْتَ ذلك؟ فقال: أَجدُ العربَ يقولون: "عبدُ الله قائمٌ"، ثم يقولون "إنَّ عبدَ الله قائمٌ"، ثم يقولونَ: "إنَّ عبدَ اللهَ لقائمٌ"، فالألفاظُ متكررةٌ والمعنى واحدٌ. فقال أبو العباس: بل المعني مختلفةٌ لاختلافِ الألفاظِ، فقولُهم: "عبدُ الله قائمٌ"، إخبار عن قيامه وقولهم: "إن عبد الله قائمٌ"، جوابٌ عن سؤالِ سائلٍ وقوله: "إنَّ عبدَ اللهِ لقائمٌ"، جوابٌ عن إنكارِ مُنْكِرٍ قيامَهُ، فقد تَكرَّرَت الألفاظُ لتكرُّرِ المعاني. قال فما أَحَارَ المتفلسِفُ جواباً. ..واعلمْ أنَّ ههنا دقائقَ لو أنَّ الكنديَّ استقرى وتصفَّحَ وتَتَبَّع مواقعَ "إنَّ"، ثم أَلْطَفَ النظرَ وأكثرَ التدبُّرَ، لعَلِمَ عِلْمَ ضرورةٍ أنْ ليس سواء دخولها وأن لا تدخل" .الدلائل، قراءة وتعليق: محمود شاكر ،ط3 ، دار المدني بجدة ،1413هـ/ 1992هـ ص315

(3) - أَبُو هِلَال العسكري الْحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهْرَان. هُوَ تلميذ أبي أَحْمد العسكري الَّذِي قبله، توافقا فِي الِاسْم وَاسم الْأَب وَالنِّسْبَة. وَكَانَ مَوْصُوفا بِالْعلمِ وَالْفِقْه، وَالْغَالِب عَلَيْهِ الْأَدَب وَالشعر، وَكَانَ يتبرز احْتِرَازًا من الطمع والدناءة. روى عَنهُ أَبُو سعد السمان وَغَيره.وَله من التصانيف: كتاب صناعتي النّظم والنثر، مُفِيد جدا، التَّلْخِيص فِي اللُّغَة، جمهرة الْأَمْثَال، شرح الحماسة، من احتكم من الْخُلَفَاء إِلَى الْقُضَاة، لحن الْخَاصَّة، الْأَوَائِل، نَوَادِر الْوَاحِد وَالْجمع، تَفْسِير الْقُرْآن، الدِّرْهَم وَالدِّينَار، رِسَالَة فِي الْعُزْلَة والاستئناس بالوحدة، ديوَان شعره؛ وَغير ذَلِك.قَالَ ياقوت: وَلم يبلغنِي شَيْء فِي وَفَاته إِلَّا أَنه فرغ من إملاء " الْأَوَائِل " يَوْم الْأَرْبَعَاء لعشر خلت من شعْبَان سنة خمس وَتِسْعين وثلاثمائة.

ينظر: السيوطي (جلال الدين)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1384هـ/ 1965م ، ج1ص507

(4) - هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني فارسي الأصل، تصدّر بجرجان، الملقب بالنحوي، قال عنه معاصره الباخرزي:" اتّفقت على إمامته الألسنة، وتجمّلت بمكانه وزمانه الأمكنة والأزمنة.وأثنى عليه طيب العناصر، وثنيت به عقود الخناصر. فهو فرد في علمه الغزير، لا بل هو العلم الفرد في الأئمة المشاهير". وُصفت مؤلفات الجرجاني بالجيدة، والجليلة، والمفيدة، والكثيرة، وأشهرها كتابيه الدلائل والأسرار وقد أبدى كثير من العلماء شدة إعجابهم بهذين الكتابين، من ذلك ما قاله صاحب مفتاح السعادة (968هـ) "وهما الآية الكبرى، واليد البيضاء في العلمين المذكورين ، وإليهما ينتهي علم من تأخر في ذينك العلمين " طاش كبرى زاده، مفتاح السعادة و مصباح السيادة في موضوعات العلوم، ص 166 . وأضاف في موضع آخر "ومن أراد الوقوف في علم البلاغة على العجب العجاب والتبحر في هذا الباب، فعليه بكتابي: (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، كلاهما من مؤلفات الشيخ عبد القاهر الجرجاني... وقيل: إن كتابيه في هذه الفنون بحران ينشعب منها العيون. " طاش كبرى زاده، مفتاح السعادة و مصباح السيادة في موضوعات العلوم ، ط1، دار الكتب العلمية ، 1405 هـ/ 1985م ص 198

ينظر للاستزادة في ترجمة الجرجاني : الباخرزي دمية القصر وعصرة العصر ، تحقيق محمد التونجي، ط 1 ، دار الجيل , بيروت ،لبنان، 1414 هـ، ج1، ص 578

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

1- مظاهر تأثر أبي هلال العسكري بنص سيبويه

يمكن عدُّ أبي هلال من أهم البلاغيين المتأثرين بكلام سيويه، ويتجلى ذلك من خلال مباحثه البلاغية في الصناعتين، ففضلا عما نقلناه عن العسكري من اهتمامه بنص الإمام شرحا وبيانا، نسجل له أقوالا دالة على هذا التأثر؛ ومن ذلك إيراده عند حديثه عن النظم وجودته ما يقارب تعريف سيبويه للكلام المستقيم القبيح، والذي يوضع فيه اللفظ في غير موضعه، حيث قال " وحسن الرّصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمّى المعنى؛ وتضمّ كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفقها."[1]

ومن ذلك قوله "وليس الشأن في إيراد المعاني؛ لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا. "[2] وفي هذا النص (المقتبس أوله من كلام الجاحظ) نجد أن أبا هلال قد أدخل ما يتعلق بالصياغة والتأليف والتركيب في أداء الكلام البليغ.

وقال أيضا في (باب في البيان عن حسن النظم وجودة الوصف والسبك) " أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشّعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب. وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا، ومع سوء التأليف ورداءة الرّصف والتركيب شعبة من التّعمية، فإذا كان المعنى سبيّا، ووصف الكلام رديّا لم يوجد له قبول، ولم تظهر عليه طلاوة. وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيّدا كان أحسن موقعا، وأطيب مستمعا؛ ... وحسن الرّصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمّى المعنى؛ وتضمّ كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفقها. وسوء الرّصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها. "[3]

ومن يتدبر كلام أبي هلال العسكري يجد أنه لا يختلف كثيرا عما قاله سيبويه فقد أراد بقوله "مخالفة الاستعمال " أي مخالفة القواعد التي استنبطها النحاة من استقراء كلام العرب ونصوص العربية المدونة. كما أراد بقوله " توضع الألفاظ في مواضعها و تمكن في أماكنها " تطبيق الأحكام النحوية في تأليف الجمل وإسناد الألفاظ بعضها إلى بعض، وهذا ما تحدث عنه سيبويه في باب الاستقامة والإحالة .

2- تنظيرات الجرجاني المستوحاة من نص سيبويه

يعد الجرجاني من البلاغيين القلائل الذين برزوا في النحو والبلاغة معا، وقد أسعفته إمامته في النحو في حسن استيعاب كلام النحاة السابقين، فقد أدرك من كلام سيبويه على وجازته أنه متضمن " كل الجوانب التي يستقي منها التفسير الدلالي للجملة. وقد اقتفى عبد القاهر أثره، غير أنه شرح هذه الفكرة على مدى كتاب بأكمله هو "دلائل الإعجاز.. وقد تكفل عبد القاهر الجرجاني بشرح أصول هذه النظرية والتطبيق المتكرر لجزئياتها وعناصرها. "[4] .

من ذلك إشارته، في غير ما موضع من دلائل الإعجاز، إلى ما يساوي "المستقيم الحسن" عند سيبويه كقوله " اعلم أنْ ليسَ "النظمُ" إلا أن تضعَ كلامكَ الوضعَ الذي يَقتضيهِ "علمُ النحو"، وتعملَ على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَه التي نُهِجتْ فلا تزيغَ

---

(1) حجازي، مدخل الى علم اللغة ، ص 161

(2) الصناعتين، ص 58

(3) نفسه، ص 161

(4) حماسة، النحو والدلالة، ص99

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

عنها، وتحفَظ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك، فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها. وذلك أنَّا لا نَعلم شيئاً يبتغيهِ الناظمُ بنَظْمه غيرَ أنَ ينظرَ في وُجوهِ كل بابٍ وفُروقهِ "[1] .

فقوله " لا تخل بشيء منها " دال على الاستقامة، أما النظر و التدبر في الفروق التي يتيحها علم النحو وتخير الوجوه بحسب الأغراض، فهو الذي يحقق حُسن الكلام.

وأوضَحُ من ذلك قول عبد القاهر، بعد تحليله لنماذج شعرية، " فيصيب بكل من ذلك مكانَه، ويستعملَه على الصِّحة وعَلَى ما ينبغي له. "[2]

ومن المواضع التي تجلى فيها استعمال الجرجاني ألفاظ نص "الاستقامة والإحالة"، وعلى استغلاله الأحكام النحوية خدمة للمعنى كما وردت في نص سيبويه قوله « ومِنْ أَبْيَن شيءٍ في ذلك "الاستفهامُ بالهمزةِ"، فإنَّ موضعَ الكلام على أنك إذا قلتَ: "أَفَعلْتَ؟ فبدأتَ بالفعل، كان الشكُّ في الفِعل نَفْسِه، وكان غَرضُكَ مِن استفهامِك أنْ تَعْلم وُجودَه. وإذا قلتَ: "أأَنْتَ فعلتَ؟ "، فبدأْتَ بالاسمِ، كان الشكُّ في الفاعِل مَنْ هوَ، وكان التردُّدُ فيه...فهذا منَ الفَرْق لا يَدْفعُه دافعٌ، ولا يَشكُّ فيه شاكٌّ، ولا يَخْفى فسادُ أحدِهما في موضع الآخر. فلو قلتَ: "أأَنْتَ بَنيتَ الدارَ التي كنتَ على أنْ تَبنيها؟ "، "أأَنْتَ قلتَ الشعرَ الذي كان في نفسِك أن تَقولَه؟ "، "أأَنْتَ فرغْتَ منَ الكِتاب الذي كنتَ تكْتُبه؟ "، خرَجْتَ مِن كلام الناس. وكذلك لو قلْتَ: "أبَنَيْتَ هذه الدارَ؟ "، "أَقلت هذا الشعرَ؟ "، "أَكتبتَ هذا الكتابَ؟ "، قلْتَ ما ليس بقولٍ. ذاكَ لِفَساد أنْ تقولَ في الشيء المُشَاهَدِ الذي هو نُصْبُ عينيكَ أَموجودٌ أم لا؟ ومما يُعلَمُ به ضرورةً أنه لا تكونُ البدايةُ بالفعل كالبداية بِالاسم أَنك تقولُ: "أقلتَ شعراً قط؟ "، "أرأيتَ اليومَ إنساناً؟ "، فيكونُ كلاماً مستقيماً. ولَو قلتَ: "أأنتَ قلت شعرًا قط؟ "، "أأنت رأيت إنسانًا"، أحلت، وذاك أَنه لا مَعْنى للسؤالِ عن الفاعلِ مَنْ هو في مثلِ هذا، لأنَّ ذلك إنما يُتَصوَّر إذا كانتِ الإشارةُ إلى فعلٍ مخصوصٍ نَحْوَ أَنْ تقولُ: "مَنْ قال هذا الشعر؟ "، و "من بنى هذه الدار؟ " و "من أتاك اليوم؟ "، و "من أذن لك في الذي فعلتَ؟ "، وما أشبَه ذلك مما يُمكنُ أن يُنَصَّ فيه على مُعَيَّنٍ. فأمَّا قيلُ شعرٍ على الجملة، ورؤيةُ إنسانٍ على الإطلاق، فمُحَالٌ ذلك فيه، لأَنه ليس مما يُخْتصُّ بهذا دون ذاكَ حتى يُسْأَلَ عن عينِ فاعلهِ. ولو كان تقديمُ الاسم لا يُوجب ما ذكَرْنا، من أنْ يكونَ السؤالُ عن الفاعل مَنْ هو؟ وكان يَصِحُّ أن يكونَ سؤالاً عن الفعلِ أكانَ أمْ لم يكُنْ؟ لكانَ ينبغي أَنْ يستقيمَ ذلك. "[3]

ونلاحظ فيما أورده عبد القاهر من أمثلة صناعية في كلامه، أنه قد جاءت كل كلمة في وضعها الملائم نحويا وحققت هدفها الدلالي، فهي إذن كلام مستقيم حسن ومثاله (أقلتَ شعراً قط؟) .وفي مقابلها أورد الشيخ، بعد أن غير ترتيب كلماتها، ما يمثل الكلام المحال (أأنتَ قلت شعرًا قط؟)

ونسجل في هذا النص، حضور عدد من الأحكام النحوية التقويمية للكلام، فيما مثَّل به الجرجاني من مثل " **ولا يَخْفى فسادُ أحدِهما في موضع الآخر - خرَجْتَ مِن كلام الناس- قلْتَ ما ليس بقولٍ - فمُحَالٌ ذلك فيه – أحلت**) (وهذه تخص أحكام المنع)، وكقوله (**فيكونُ كلاماً مستقيماً- يُوجب ما ذكَرْنا- يستقيم**) وهذه أحكام الوجوب.

ومن خلال ما سبق، نجد عبد القاهر يشيد بالتركيب الصائب المستقيم، وينتصر له، ويستعمل للتعبير عليه ألفاظ التحسين والتجويد والاستقامة، إذا ما وافق الفصيح من كلام العرب؛ لأن التركيب الصائب هو من لوازم مزية الكلام، وأساس من أسس النظم لديه وهو ما عرف بالتعليق فينا بين الكلم .

---

(1) نفسه، ص 80

(2) الدلائل، ص 82

(3) الدلائل، ص 112

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وفي المقابل يرفض عبد القاهر الاستعمال غير الصحيح الخارج عن الفصاحة ولغة العرب، ويعبر عنه بألفاظ كالقبيح والخطأ والمحال والممتنع ونحو ذلك.

وهنا تظهر معالم الدلالة النحوية عند الجرجاني وهي "الدلالة التي تحصل من خلال العلاقات النحوية بين الكلمات التي تتخذ كل منها موقعا معينا في الجملة حسب قـوانين اللغة، إذ أن كل كلمة في التركيب لا بد أن تكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها." [1] فهي تحصل نتيجة التفاعل بين الوظائف النحوية والمفردات المختارة، ولا بد إذ ذاك، أن يستتبعها معنى معين؛ بحيث لو اختل نظام الجملة لغمض المعنى.

فلا تتحقق المزية لدى الشيخ بمجرد رصد الحركة الإعرابية فحسب، يقول عبد القاهر " ومن هاهنا لم يجز إذا عدت الوجوه التي تظهر بها المزية أن يعد فيها الإعراب، وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية .. ولكن بالوصف الموجب للإعراب." [2]

ويقول في موضع آخر " فإن قلت: أفليس هو كلاماً قد اطرد على الصواب، وسلم من العيب؟ أفما يكون في كثرة الصواب فضيلة؟ قيل: أما والصواب كما ترى فلا. لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن، وزيغ الإعراب. فنعتد بمثل هذا الصواب. وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركاً فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركاً، حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر، وفضل روية، وقوة ذهن، وشدة تيقظ .وهذا باب ينبغي أن تراعيه، وأن تعنى به. حتى إذا وازنت بين كلام وكلام ودريت كيف تصنع، فضممت إلى كل شكل شكله، وقابلته بما هو نظير له، وميزت ما الصنعة منه في لفظه، مما هي منه في نظمه"[3].

ومن هذين النصين ندرك أن الدلالة النحوية عند عبد القاهر ليست هي العلاقات النحوية التي بها تصح الجملة ويستقيم الإعراب؛ لأن كون الكلام صوابا لا يتوجب له مزية ولا فضل عنده، ولكنها ذلك الاختيار الموفق الدقيق بين المفردات والعلاقات النحوية.

فدلالة المستقيم الحسن كما وردت عند سيبويه، تعني مقومات الدلالة النحوي لدى عبد القاهر، القائمة على مراعاة المعاني النحوية، وكيفية ترتيبها معا في علاقات مخصوصة، مع مراعاة الصحة النحوية أولا لأن " الجملة التي ينكسر فيها النظام النحوي انكسارا غير مسموح به مطلقا في المستوى اللغوي المعين لا تعد جملة صحيحة مطلقا لا نحويا ولا دلاليا ، فالصحة الدلالية هنا مشروطة بالصحة النحوية. "[4]

3- نموذج تطبيقي من الصناعتين والدلائل

نخلص من خلال ما سبق إلى أن البلاغيَين العالمين أبا هلال وعبد القاهر قد أحسنا تنزيل ما استوعباه من كلام سيبويه في كتابيهما، ومفاده أن صحة الكلام جزء لازم للبيان، وهو التي تتطلبه الاستقامة، ولكنه غير كاف لتحقق جودته، ذلك أن الفضيلة

---

(1) زينب مديح، الدلالة النحوية بين القدامى والمحدثين، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العراق،ع12 ،2009م (ص9-37)

(2) الدلائل، ص 395

(3) الدلائل ، ص 98

(4) حماسة، النحو والدلالة، ص 57

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

تتنوع بتنوع سياق الكلام وتعدد أغراض المتكلمين" فليسَ مِنْ فضلٍ ومزيةٍ إلاَّ بحسَبِ الموضع، وبحَسبِ المعنى الذي تُريدُ والغرض[1] الذي تؤُمُّ. "[2]

ونورد مقارنة لهذا الأمر في بيتين ورد فيهما "لفظ نكرة" في سياق مستقيم، فحُكِم على أحدهما بالجودة وعلى الآخر بالرداءة:

المعنى النحوي	مثال راق فيه التنكير	مثال جاء فيه التنكير قبيحا
التنكير	قال البحتري: تنقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدُدٍ سَماحاً مُرجًّى وبَأساً مَهيبا	وقال آخر: لما التقينا صاحَ بَيْنٌ بيننا يدني من القرب البعاد لحاقا[3]
	قال عبد القاهر مشيدا بمجيء التنكير في هذا السياق: " أفلا تَرى أنَّ أولَ شيءٍ يَروقُك منها.. "تنقَّل في خُلُقَيْ سؤددٍ" بتنكير "السؤدد".[4]	مثَّل به أبو هلال[5] في قوله" ومن الألفاظ ما إذا وقع نكرة قبح موضعه وحسن إذا وقع معرفة، فقال عنه مبينا قبحه وأن التعريف في هذا السياق أقرب، فقوله: «صاح بين بيننا» متكلّف جدا. فلو قال: «البين» كان أقرب.

وهذان الشاهدان يدلان على أن مجرد التنكير ليس فضيلة في ذاته، وإنما إذا وقع موقعا مناسبا كما في بيت البحتري، أما إذا لم يصادف موقعه، فلا فضيلة، بل قد يكسبه الموقع غير المناسب قبحا، ويجعله مستكرها، كما في شاهد العسكري. " تفسيرُ هذا: أنَّه ليسَ إذا راقَكَ التنكيرُ ... فإنه يَجبُ أنْ يروقَكَ أبداً وفي كلِّ شيء ... وأنه ينبغي أن لا تراهُ في مكان إلا أعطيته مثل استحسانك ههنا. "[6]

فلا يقال إذن إن التنكير ينشئ في الكلام مزية أبدا وباطراد، فلا مزية في الكلام إلا بتفاعل معنى من معاني النحو، وغرض ملائم، وأن يقع هذا الكلام موقعا يليق به.

خاتمة

تبين لنا من نص الإمام سيبويه وتنظيرات العسكري والجرجاني أن التراكيب اللغوية لا بد لها أن تستمد قيمتها من الدلالة التي تحقق مقاصد المتكلم، وإن الاستقامة النحوية لازمة بدورها للإبانة.

ومن ثم فالنحو والدلالة متلازمان. وبيان ذلك أن كل تغير يحدث لهذا التركيب، إنما يرجع للدلالة ومتطلباتها، وبمعنى آخر، فإن الدلالة هي التي تتطلب هذا التغير.

---

(1) والغرض في كلام عبد القاهر هو نفسه فكرة مقتضى الحال الذي جاء به السكاكي وقد أشار الخطيب القزويني إلى هذه العلاقة بين النظم ومقتضى الحال فقال" وهذا -أعني تطبيق الكلام على مقتضى الحال- هو الذي يسميه الشيخ عبد القاهر بالنظم ؛ حيث يقول: "النظم تأخِّي (هكذا عنده)معاني النحو فيما بين الكَلِم على بحسب الأغراض التي يُصاغ لها الكلام". الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق :محمد عبد المنعم خفاجي ط3، دار الجيل،بيروت، ج1 ص44

(2) الدلائل، ص87

(3) البيت بدون نسبة في الصناعتين .

(4) دلائل الإعجاز، ص 85

(5) الصناعتين، ص 14

(6) الدلائل، ص87

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ونستطيع أن نقرر بأن أبا هلال والجرجاني قد أوليا الجانب الدلالي الأهمية التي أولاها للتركيب النحوي، "وأن كليهما في الميزان راجحان، ولا ينبغي أن ننسب للواحد منهما فضلا أو تميزا على الأخر "[1]، فهما يتضافران من أجل الوصول إلى الكلام البليغ. وهذا ما جعل لكلامهما قيمة علمية لدى الخالفين، وجعلهما من مؤسسي علم البيان العربي، وما ذلك إلا بحسن استقرائهما تراث الأسلاف، الذي يتضمن خبيئات دالة على براعة علمائنا المتقدمين (وخاصة النحاة)، والتي كانت موطئة لنشأة علم البلاغة.

المصادروالمراجع

- بحيري (سعيد حسن)، عناصر النظرية النحوية في كتاب سيبويه (محاولة لإعادة التشكيل في ضوء الاتجاه المعجمي الوظيفي- علم اللغة التقابلي) الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية،1410هـ/1989م ،
- الباخرزي، دمية القصر و عصرة العصر ، تحقيق محمد التونجي، ط 1 ، دار الجيل , بيروت ، 1414 هـ
- البهنساوي (حسام) ، أهمية الربط بين التفكير اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديث،دون ط، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1414هـ/1994م ،
- الجرجاني (عبد القاهر)،دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق: محمود شاكر ،ط3 ، دار المدني بجدة ،1413هـ
- حاتم (لطيف)، الكلام المستقيم في النظر النحوي عند سيبويه (دراسة في المصطلح واستعماله)، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية العراق، المجلد 8 ، العددان 3و 4 ،سنة 2005م
- حسين (عبد القادر)، أثر النحاة في البحث البلاغي ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، 1998م،
- حماسة (عبد اللطيف)، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، ط1 دار الشروق، مصر،1420هـ
- الخالدي (كريم) نظرية المعنى، نظرية المعنى في الدراسات النحوية ،ط1، دار صفاء، عمّان، الأردن، 2006م،
- زينب (مديح)، الدلالة النحوية بين القدامى والمحدثين، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العراق،ع12 ،2009م
- سيبويه (أبو بشر)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون ،ط3، مكتبة الخانجي القاهرة ،
- السيرافي(أبو سعيد)، شرح الكتاب تحقيق: رمضان عبدالتواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1986م
- السيوطي (جلال الدين)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1384هـ
- طاش كبرى زاده، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، 1405هـ
- العسكري(أبو هلال)، الصناعتين، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية ،بيروت، لبنان، 1419هـ
- القزويني (جلال الدين)، الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي ط3، دار الجيل، بيروت.

(1) حسام البهنساوي، أهمية الربط بين التفكير اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديث،دون ط، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1414هـ/1994م ، ص 38

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الصفات الصوتية الخاصة بصوتي الراء واللام في اللغة العربية

الأستاذ الباحث: محمد بولخطوط/ قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل (الجزائر)

الملخص:

يعالج هذا البحث مسألة لغوية تتمثّل في الصفات الصوتية التي يشترك فيها صوت الراء مع صوت اللام، سواء أكانت تلك الصفات لازمة للصوت ثابتة فيه، أم عارضة عنه تلازمه حينا وتنفكّ عنه حينا آخر حسب مجاورته لصوت آخر (السياق الكلامي).

الكلمات المفتاحية: الصفة الصوتية، اللام، الراء، الصفات اللازمة، الصفات العارضة.

-

Abstract:

This research paper tacles the linguistic issue of the phonetic characteristics shared between the two letters r and l. Be they necessary or casual, which means when the given letter is affected by the different aspects of connected speech (i.e. when it is adjacent to another letter), its characteristics or qualities may or may not occur.

Key terms: phonetic quality, the letter l, the letter r, necessary qualities, unnecessary (casual) qualities.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مقدمة:

الصفات الصوتية في العربية صنفين: صفات ذاتية لازمة، وأخرى عارضة غير ثابتة، فأمّا النوع الأوّل فإنّه يتفرّع بحسب التقابل وعدمه في لغتنا العربية إلى فرعين هما: الصفات المتضادة، والصفات التي لا ضدّ لها.

فالصفات المتضادّة هي: الجهر وضدّه الهمس، الشدّة وضدّها الرخاوة، الاستعلاء وضدّه الاستفال، الإطباق وضدّه الانفتاح، الإذلاق وضدّه الإصمات، التفخيم وضدّه الترقيق، ...الخ، والصفات التي لا ضدّ لها كثيرة منها: الصّفير، القلقلة، اللّين، الانحراف، التكرير، التفشّي، الاستطالة، الغنّة (الأنفية)، الهتّ، الهوائية (الجوفية)، الخفاء، ...الخ.

وأمّا النوع الثاني وهو الصفات العارضة التي تعتري الأصوات حينا، وتنفكّ عنها حينا آخر، كلّ ذلك منوط بالسياق، ومتوقف على الأصوات المجاورة.

ثمّ إنّ كلّ حرف من حروف الهجاء لا بدّ أن يتّصف بزوج واحد من الصفات المتقابلة؛ بمعنى أن يأخذ صفة واحدة فقط من كلّ صفتين متضادّتين، فلا يمكن أن يأخذ الحرف صفتين متضادتين معا، كأن يكون مجهورا مهموسا في آن واحد، أمّا غير المتضادّة فقد يتّصف منها بواحدة، وقد يتّصف بصفتين، وقد لا يتّصف منها بشيء، فحينئذ لا تقلّ صفات أيّ حرف عن خمس صفات ولا تزيد عن سبع.

وصوتي الراء واللام من بين الأصوات العربية التي تتصف بصفات لازمة سواء أكانت عامة أم خاصة، متضادة أم غير متضادة، وبأخرى عارضة يكتسبها الراء واللام حسب التركيب والسياق الذي يوجدان فيه. **فما هو المقصود بالصفة الصوتية، وما هي الصفات اللازمة لصوتي الراء واللام، وفيم تكمن صفاتهما العارضة في النظام اللغوي العربي؟**

أولا: الصفة الصوتية: مفهومها و أنواعها

1 ـ مفهوم الصفة الصوتية:

يقدّم "مصطفى رجب" تفريقا بسيطا بين النَفَسْ والصوت والحرف وصولا إلى الصفة، مبيّنا بذلك المراحل التي يمكننا من خلالها الوصول إلى صفة الحرف، فيقول: «يراد بالصّفة كيفية تولّد الحرف وخروجه من مخرجه، وذلك لأنّهم يسمّون الهواء الخارج من الرئة إن خرج بطبعه دون أن يحتكّ بأوتار الصوت (نَفَسًا)، فإن وجّه الإنسان بإرادته هذا الهواء إلى أوتار الصوت الموجودة في الحنجرة، فاحتكّ بها وحدث له تموّج وتذبذب مسموع فإنّهم يسمّونه حينئذ (صوتا)، ثمّ هذا الهواء المصحوب بهذه التموّجات الصوتية يتوجّه إلى مقطع من مقاطع الفم أو الحلق؛ أي إلى حيّز محدّد منها، فإذا قرّبه وانحصر فيه تولّد الحرف، ثمّ الكيفية التي يكون عليها مرور هذه التموّجات الصوتية الممزوجة في النَفَس بذلك المقطع

هي ما تسمّيه بـ (صفة الحرف)، فبالمخرج إذا تُعرف ماهية الحرف ويتولّد شكله ويتحدّد، وبالصفات يحصل التمييز بين

الحروف، وخاصة تلك التي تتحدّد مخارجها أو تتقارب».[1]

([1]) – مصطفى رجب: دراسات لغوية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دب، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص254.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إذن، يتبيّن لنا من خلال هذا الكلام أن الصفة الصوتية هي الكيفية أو الكيفيات التي تظهر في الحرف أثناء حدوثه في مخرجه، فتميّزه عن غيره من الحروف عمّا اشترك منها معه في موضع النطق، وتتمثّل تلك الكيفيات في أمرين أساسين هما: «تحديد طريقة مرور النَّفَسْ في المخرج عند النطق بالصّوت، وتحديد حالة الوترين الصوتيين في أثناء ذلك».[1]

2 ـ صلة الصفة الصوتية بالمخرج الصوتي:[*]

إنّ الأصوات إذا كان يجمعها حيّز صوتي واحد؛ أي إنّها تشترك في مخرج واحد، فهي في هذه الحالة تضلّ بحاجة إلى أساس آخر يفرّق بين كلّ واحد منها، وبين الآخر في نطاق المخرج الواحد، وهنا يأتي دور الصفات التي تتّصف بها الأصوات، والتي تعدّ: «الأساس السمعي للتفريق بينها، وهذه الصفات نفسها تختلف من حيث الأساس الذي تنبني عليه، فقد يكون التبويب مبنيا على أساس طريقة التدخّل في مجرى الهواء الرئوي الذي يعتبر المادة الأولى للكلام».[2]

إذن فالعلاقة بينهما هي علاقة بين: «ذات الصوت المادية المحسوسة، وصفاته التي تشكّل الملامح المميّزة له، وخاصة إذا كانت المجموعة المعيّنة من الأصوات تنتمي إلى مخرج واحد، فعلى سبيل المثال: الأصوات/ز، س، ص/ هي مجموعة الصفير، ولكن تتميّز [ز] بالجهر و[س] بالهمس و[ص] بالإطباق».[3]

3 ـ أنواع الصفات الصوتية:

يمكن تقسيم الصفات الصوتية باعتبار اللّزوم والعُرُوضِ إلى قسمين:

* القسم الأول: وهي **الصفات الذاتية اللازمة للحرف**: بحيث لا تنفكّ عنه مطلقا، سواءً أكان ساكنا أم متحركا بأيّة حركة.

* القسم الثاني: **الصفات العَرَضِية**: وهي التي تعرض للحرف حينا وتفارقه حينا آخر.

ثانيا: الصفات اللازمة الخاصة بصوتي الراء واللام:

1 – كيفية تشكيل صوتي الراء واللام فسيولوجيا:

◈ **الراء**: يتكوّن هذا الصوت بأن تتوالى ضربات اللسان تواليا وتتابعا سريعا على اللثة، وذلك بأن يكون طرف اللسان ملامسا للثنايا العليا، فيضغط من الأمام بالمجرى الهوائي، وبفضل مرونة هذا العضو يرجع اللسان إلى وضعه الأوّل، وتتكرّر الحركة نفسها أربع أو خمس مرّات متتالية بالنسبة إلى الراء القويّة، ويرافق نطق الصامت المكرّر ذبذبة في الأوتار الصوتية، فهو صوت صامت مجهور لثوي مكرّر.[4]

---

(1) – غانم قدّوري الحمد: ظواهر لغوية في القراءات القرآنية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ/ 2006م، ص9.

(*) – المقصود بالمخرج الصوتي: موضع النطق، أين يكون فيه انحباس الهواء وحجزه عن المرور كلّيا أو جزئيا بأحد الحواجز الموجودة في الحلق أو الفم كاللهاة أو اللسان أو الشفتين. **مجد محمّد الباكير البرازي: فقه اللغة العربية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1407هـ/ 1987م، ص44.**

(2) – تمّام حسّان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1418هـ/ 1998م، ص ص67-68.

(3) – صبري المتولي: دراسات صوتية في تجويد الآيات القرآنية، زهراء الشرق، القاهرة، مصر، دط، 1429هـ/ 2008م، ص83.

(4) - هيام كريدية: الألسنية الفروع والمبادئ والمصطلحات، دون دار النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1429هـ/2008م، ص140.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

◈ **اللام**: صوت لثوي جانبي مجهور منفتح، يتمّ نطقه بأن يتّصل طرف اللسان باللثة، ويرتفع فَيُسَدُّ المجرى الأنفي عن طريق اتصاله بالجدار الخلفي للحلق مع حدوث ذبذبة في الوترين الصوتيين.[1]

هذا ويشترك الصوتان في عدّة صفات صوتية لازمة في شقها الأوّل (الصفات المتضادة)، وينفصلان في الشق الثاني (الصفات غير المتضادة)، وعند هذه النقطة بالذات يتميّز صوت الراء عن صوت اللام، وقبل التعرّض لجملة الصفات المشتركة بين الصوتين والأخرى التي تميّز أحدهما عن الآخر، نشير هاهنا إلى أنّ صوت الراء واللام من بين الأصوات العربية التي عرفت تواشجا وتداخلا فسيولوجيا كبيرا، وهذه الظاهرة يطلق عليها في الدرس اللغوي الحديث تسمية: التبادل أو التناوب النطقي، يحدث هذا نتيجة تقارب المخارج الصوتية؛ ففي كلام العرب نجد مثلا: «"رَبَدَ" و "لَبَدَ" بمعنى واحد وهو "أقام"، "رَكَدَ" و"لَكَدَ" بمعنى "لزِم وسكن"، "رَمَزَ" و"لَمَزَ" أي "أشار"، "جَرَفَ" و"جَلَفَ" أي قذف وأبعد، ويقال أيضا: هَدَلَ الحمام وهَدرَ والمعنى واحد، والطلمساء والطرمساء كلاهما للظلمة، وقيل للدرع: "نثلة" و"نثرة" إذا كانت واسعة».[2]

2- الصفات المتضادة الخاصة بصوتي الراء واللام:

◈ **الجهر**: الراء واللام صوتان مجهوران في الدرس اللغوي القديم والحديث بلا خلاف، يعرّفه "ابن جنّي" بقوله: «الصوت المجهور حرف أُشْبِعَ الاعتماد في موضعه، ومُنِعَ النفس أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت ... »[3]، ونقيض الجهر الهمس.

يتّضح من خلال الكلام الذي ساقه "ابن جنّي" أنّ الأساس المعتمد في التمييز بين ما هو مجهور وما هو مهموس من الأصوات هو: وضعية الوترين الصوتيين؛ ففي حالة تقاربهما أو التقائهما فإنّ الهواء الصاعد من الرئتين عبرهما يساهم في تذبذبهما، ممّا يُصْدر ذلك صوتا مسموعا، وهذا ما يقصده "ابن جنّي" في التعريف السابق بكلمة "الاعتماد"، والذي لا يجري معه النَّفَسْ إلاّ إذا انقضى (انفراج الوترين) وهذا هو المقصود بمصطلح الإشباع؛ أي الاتّصال والتلاحم التّام للعضوين المسؤولين عن نطق الصوت، أمّا في حالة ما إذا مرّ الهواء دون إحداث ذبذبة على مستوى الوترين الصوتيين

نتيجة تباعدهما سُمِعَ حينها صوت مهموس، نتيجة ضعف الاعتماد الذي يسمح بجريان النَفَسْ دون عائق يكون هنالك.

◈ **التوسّط**: تُصنّف أصوات العربية في التراث الصوتي العربي، وذلك بالنظر إلى درجة اعتراض الهواء (النَفَسْ الصاعد من الرئتين) إلى ثلاثة أنواع:

* الشّديدة، ويسمّيها كثير من المحدثين: الأصوات الانفجارية، ولها تسميات أخرى مثل: الأصوات المؤقّتة أو الآنية أو اللحظية أو الوقفية...

* الرّخوة، ويسمّيها كثير من المحدثين: الأصوات الاحتكاكية.

* المتوسّطة؛ أي بين الشديدة والرخوة، وتسمّى كذلك بالبينية أو المائعة أو السائلة، وصوتي الراء واللام يندرج ضمن هذا النوع، لأنّ حال النطق بهما لا يكون اعتراض الهواء بشكل تام نتيجة انطباق أعضاء النطق كما هو الحال مع الأصوات الانفجارية، ولا هو بجزئي نتيجة تباعد أعضاء النطق تاركة المجال للهواء الصاعد كما هو الحال مع الأصوات الاحتكاكية، وإنّما يكونان في حالة بينية،

---

(1) – سليمان بن سالم بن رجاء السحيمي: إبدال الحروف في اللهجات العربية، مكتبة الغرباء الأثرية، السعودية، ط1، 1415هـ/ 1995م، ص312.

(2) – إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1992م، ص189.

(3) – ابن جنّي؛ أبو الفتح عثمان: سرّ صناعة الإعراب، ج1، تح: حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1413هـ/ 1993م، ص60.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

يعرّف "صلاح صالح سيف" التوسط فيقول: «اعتدال جريان الصوت مع الحرف بعدم انحباسه، وهو بين الشدّة والرخاوة؛ أي فلا ينحبس الصوت كما في الشدّة، ولا يجري كجريانه في الرخاوة».[1]

وقد حصر علماء الأصوات المحدثين أصوات التوسط في أربعة وهي: اللام والنون والميم والراء، وأضاف إليها القدامى صوت "العين"، وعدّوه صوتا متوسطا أيضا.

ويمكن أن نقسّم الأصوات المائعة بحسب طريقة خروجها، والأعضاء المشاركة في تشكيلها إلى ثلاثة أقسام، هي:[2]

1 ـ الأصوات الجانبية أو المنحرفة أو الحافية، ويمثّل هذا القسم في العربية صوت: "اللام".

2 ـ الأصوات المكرّرة أو التردّدية، ويمثّل العربية الفصحى في هذه المجموعة صوت: "الراء".

3 ـ الأصوات الأنفية أو الغنّاء: ويمثّل صوتا "الميم" و"النون" العربيتين هذه المجموعة الصوتية.

◈ **الانـفتاح:** وهو عكس الإطباق الخاص بالحروف الأربعة: الصاد، الضاد، الطاء والظاء، والانفتاح صفة أخرى تجمع صوتي الراء واللام، يعرّفه "سيبويه" فيقول: «كلّ ما سوى ذلك من الحروف، لأنّك لا تُطْبِقُ لشَيءٍ مِنْهُنَّ لسانك، ترفعه إلى الحنك الأعلى».[3]

والمقصود بـ: "كلّ ما سوى ذلك من الحروف": أنّ حروف الانفتاح هي جميع حروف الهجاء المتبقّية، بعد استبعاد حروف الإطباق الأربعة المذكورة سابقا، لأنّك أثناء النطق بهذه الأصوات يتجافى اللسان عن الحنك ويتحاشاه، فلا ينطبق عليه تاركا المجال للهواء الصاعد ـ من الرئتين ـ منفتحا دون اعتراض تام، وعليه فإنّ الانفتاح هو: «عدم

انحصار الصوت بين وسط اللسان والحنك عند النطق بالحرف لانفتاح ما بينهما، سواء انطبق الحنك على أقصى اللسان

أم لا، وحروفه كلّ ما عدا الأربعة المطبقة، وكلّ حروف الاستفالة منفتحة».[4]

ويجمعها "محمّد عصام مفلح القضاة" في التركيب التالي: «من أخذ وجد سعة فزكا حق له شرب غيث».[5]

◈ **الاستفال (الانخفاض):** يعرّفه الشيخ "محمود خليل الحصري" قائلا: «هو انخفاض اللسان عند خروج الحرف عن الحنك إلى قاع الفم وحروفه اثنان وعشرون حرفا، وهي ماعدا حروف الاستعلاء السبعة».[6]، والاستفال نقيض الاستعلاء، وحروفه هذا الأخير سبعة مجموعة في قولهم "خصّ ضغط قظ".

◈ **الإذلاق:** وهو ضدّ الإصمات، ويعني: «سرعة النطق بالحرف بسهولة ويسر لخروجه من طرف اللسان والشفاة، أو هو الاعتماد على ذلق اللسان والشفة، أو هو خروج الحرف بسهولة ويسر».[7]

---

(1) - صلاح صالح سيف: العقد المفيد في علم التجويد، المكتبة الإسلامية، عمان، الأردن، ط1، 1408هـ/ 1987م، ص69.

(2) ـ ينظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1418هـ/ 1998م، ص ص145- 146.

(3) ـ سيبويه؛ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، ج4، تح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ودار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط2، 1402هـ/ 1982م، ص437.

(4) ـ محمّد بن إبراهيم الحمد: فقه اللغة مفهومه، موضوعاته، قضاياه، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1426هـ/ 2005م ص111.

(5) ـ محمّد عصام مفلح القضاة: الواضح في أحكام التجويد، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 1998م، ص47.

(6) ـ محمود خليل الحصري: أحكام قراءة القرآن الكريم، دار البشائر الإسلامية، دب، ط4، 1999م، ص91.

(7) ـ السيّد أحمد عبد الغفّار: الكلمة العربية كتابتها ونطقها، ج2، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، ط2، 1426هـ/2006م، ص24.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وحروف الإذلاق ستّة جمعها العلماء في قولهم: "فر من لب"، يقول "ابن جنّي": «...ومنها حروف الذلاقة وهي ستة: اللام والراء والنون والفاء والباء والميم، لأنّه يُعْتَمَدُ عليها بذلق اللسان وهو صدره وطرفه».[1]

وهذه الحروف الستّة يقال لها كذلك: «الحروف الذلق بضمّ الذال وسكون اللام، وكذلك الحروف المذلقة، وإنّما سمّيت هذه الحروف بالذلاقة لخروج بعضها من ذلق اللسان، وبعضها من ذلق الشفتين».[2]

فـ"الفاء" و"الميم" و"الباء" مخرجها من ذلق الشفة، في حين أنّ "الراء" و"النون" و"اللام" من ذلق اللسان.

3- الصفات التي لا ضدّ لها لصوتي الراء واللام

◈ **التكرير:** يعرّفه "داود عبده" فيقول: «ويسمّى أيضا التردّد، وهو سمة يتّصف بها صوت واحد وهو الراء، وسمّيت الراء صوتا تكراريا؛ لأنّ طرف اللّسان يضرب أصول الأسنان العليا أو اللثة ضربات متكرّرة عند نطقها».[3]

يتّضح من خلال هذا التعريف أنّ صفة التكرار أو كما تسمّى كذلك "التكرير" صفة مفردة خاصة بصوت واحد وهو "الراء"، وتكمن علّة تسميته بالمكرّر لتكرار ضربات وطرقات اللسان على الثنايا العليا أو اللثة بشكل متتابع ومستمر، ويشتدّ هذا التكرار حالة تشديد أو إدغام "الراء"، وفي هذا يقول "محمّد بن إبراهيم الحمد": «التكرير هو ارتعاد رأس اللسان عند النطق بالحرف، وحرفه الراء فقط، وأكثر ما يظهر تكريره إذا كان مشدّدًا نحو: مَرَّةً، وكَرَّةً».[4]

◈ **الانحراف:** يقول "سيبويه" محدّدا معنى الانحراف: «ومنها (المنْحَرِفُ) وهو حرف شديد جرى فيه الصّوت لانحراف اللسان مع الصّوت، ولم يعترض على الصّوت كاعتراض الحروف الشديدة وهو "اللام"، وإن شئت مددت فيها الصّوت، وليس كالرّخوة؛ لأنّ طرف اللسان لا يتجافى عن موضعه، وليس يخرج الصوت من موضع "اللام"، ولكن من ناحيتي مستدق اللسان وفُوَيْقَ ذلك».[5]

إذن فصفة الانحراف ـ على مذهب "سيبويه" ـ من الصفات المفردة والخاصة بصوت واحد وهو "اللام"، ولكن هناك الكثير من اللغويين والعلماء من يجعلها صفة لصوتين هما "اللام" و"الراء" معا، ومن هؤلاء الشيخ "الحُصري" الذي يعرّف الانحراف بأنّه: «الميل بالحرف عن مخرجه حتّى يتّصل بمخرج غيره، وهو صفة لازمة لحرفين اللام والراء، وإنّما وُصِفَا بالانحراف لأنّهما انحرفا عن مخرجهما حتّى اتّصلا بمخرج غيرهما؛ فاللام فيها انحراف وميل إلى طرف اللسان، والراء فيها انحراف إلى ظهر اللسان جَانِحَةً قليلا إلى جهة اللام».[6]

ثالثا: الصفات الصوتية العارضة لصوتي الراء واللام

إنّ الصفات العرضية كما ذكرنا هي تلك الصفات التي قد يكتسبها الحرف في سياق كلامي ما ويفقدها في سياق آخر؛ بمعنى أنّ هذه الصفات غير ثابتة في الحرف، وهو إنّما يكتسبها حينما يكون بمحاذاة حرف معيّن أو حركة معيّنة أو كليهما معا، ما إن يحدث تغيّر في هذا الحرف أو تلك الحركة أو كلاهما حتّى تسقط منه صفته العرضية، ويمكن أن نستدلّ على هذا النوع: بأحكام

---

(1) ـ ابن جنّي: سر صناعة الإعراب، ج1، ص64.

(2) ـ مصطفى رجب: دراسات لغوية، ص259.

(3) ـ داود عبده: دراسات في علم أصوات العربية، ج2، دار جرير للنشر والتوزيع، دب، دط، 1431هـ/ 2010م، ص43.

(4) ـ محمّد بن إبراهيم الحمد: المرجع السابق، ص112.

(5) ـ سيبويه: الكتاب، ج4، ص435.

(6) ـ محمود خليل الحصري: أحكام قراءة القرآن الكريم، ص ص103- 104.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

النون الساكنة والتنوين، وكذا أحكام الميم الساكنة، إضافة إلى هذه الصفات هناك صفة أخرى لا تقلّ أهمّية عن هذه الصفات المذكورة، ألا وهي صفتي "التفخيم والترقيق".

1- الإدغام بغير غنّة (الإدغام الكامل/ التام):

الإدغام التام صفة عارضة تعترى الراء واللام حال مجاورتهما للنون الساكنة أو التنوين(*) فقط، ممّا يعني أنّه إذا غيّرنا النون الساكنة أو التنوين بصوت آخر سقطت هذه الصفة عن الراء واللام.

يعرّف "الكيلاني" الإدغام مبيّنا مفهومه، أقسامه وحروفه فيقول: «هو إدخال حرف ساكن في حرف متحرك، بحيث يصيران حرفا واحدا مشدّدا، والإدغام قسمين: قسم بغنّة وقسم بغير غنّة، والإدغام لا يكون إلّا من كلمتين، وحروف الإدغام بقسميه ستة مجموعة في أحرف: "يرملون"».(1)

وما يهمّنا نحن في هذا البحث هو القسم الثاني من الإدغام، والذي له علاقة بصوتي الراء واللام، يقول "ابن الجزري" في "المنظومة الجزرية" متحدثا عن هذه الصفة:(2)

فَعِنْدَ حَرْفِ الحَلْقِ أَظْهِرْ، وَأَدْغِمْ فِي اللّامِ وَالرَّا لَا بِغُنَّةٍ لَزِمْ

والإدغام بغير غنّة هو: أن يقع بعد النون الساكنة أو التنوين أحد هذين الحرفين: "اللام" أو"الراء"، فإذا وقع أحدهما بعد "النون" بشرط أن يكونا في كلمتين، أو بعد التنوين ولا يكونان إلاّ في كلمتين «وجب إدغام النون أو التنوين في اللام والراء إدغاما كاملا بغير غنّة، بأن يُبدل كلّ من النون الساكنة أو التنوين لاما ساكنة عند اللام وراء ساكنة عند الراء، ويدغم فيما بعده إدغاما تاما».(3)

(*) ـ **النون الساكنة**: هي: «النون الخالية من الحركة، ويتوقف النطق بها على حسب الحرف الآتي بعدها» **حسام الدّين سليم الكيلاني: البيان في أحكام تجويد القرآن، دون دار النشر، السعودية، دط، 1419هـ/ 1999م، ص60.**

- **التنوين**: هو: «نون ساكنة زائدة تلحق آخر الاسم لفظا ووصلا، وتفارقه في الخطّ والوقف، وعلامته: الضمّتان أو الفتحتان أو الكسرتان» **حسام الدّين سليم الكيلاني: المرجع نفسه، ص60.**

وعليه فإنّ الفرق بين النون الساكنة والتنوين فيمكن توضيحه كما يلي:

النون الساكنة: حرف أصلي، تثبت لفظا وخطّا أمّا التنوين فزائد عن الأصل، يثبت لفظا دون الخط، النون الساكنة: تثبت وصلا ووقفا أمّا التنوين فيثبت في الوصل دون الوقف، النون الساكنة تأتي في الأسماء والأفعال والحروف، في حين لا يكون التوين إلّا في الأسماء، النون الساكنة: تكون متوسطة ومتطرفة في الكلمة، والتنوين لا يأتي إلّا في آخر الكلمة (متطرفا فقط)، النون الساكنة أحكامها تأتي في كلمة أو كلمتين، والتنوين أحكامه لا تأتي إلّا في كلمتين. **أحمد محمود عبد السّميع الشافعي: الوافي في كيفية ترتيل القرآن الكريم في القراءات السبع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ/ 2000م، ص28، وسعاد عبد الحميد: تيسير الرحمن في تجويد القرآن، دار التقوى للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1430هـ/ 2009م، ص170.**

(1) ـ حسام الدّين سليم الكلاني: البيان في أحكام تجويد القرآن، ص65.

(2) ـ ابن الجزري؛ أبو الخير محمّد بن محمّد بن محمّد بن علي بن يوسف الدمشقي: منظومة المقدمة فيما يجب على قارئ القرآن أن يعلمه، تح: أيمن رشدي سويد، دار نور المكتبات للنشر والتوزيع، جدّة، السعودية، ط4، 1427هـ/ 2006م، ص7.

(3) ـ محمود خليل الحصري: أحكام قراءة القرآن الكريم، ص176.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ويطلق علماء التجويد على هذا النوع من الإدغام اسم: "الإدغام الكامل/التام"، وذلك «لعدم وجود الغنّة التي تمنع من كمال التشديد، أو لذهاب الحرف المدغم وصفته معا».[1]

ويحدّد "ابن الجزري" علّة إدغام النون الساكنة والتنوين مع "اللام" و"الراء" بقوله: «قربهما من مخرجهما، لأنّهنّ من حروف طرف اللسان، فتَمَكَّن الإدغام وحَسُنَ لتقارب المخارج، وذهبت الغنّة لأنّ حقّ الإدغام ذهاب لفظ الحرف الأوّل بكلّيته وتصييره بلفظ الثاني».[2]

2- الإظهار الشفوي: الإظهار الشفوي صفة عارضة تعتري صوتي الراء واللام حال مجاورتهما الميم الساكنة[*] فقط فإذا: «وقع بعد الميم الساكنة أحد الحروف الباقية [بما فيها الراء واللام] وَجَبَ إظهارها سواء كان ذلك في كلمة واحدة أم في كلمتين».[3]

فواضح من خلال هذا التعريف أنّ هذا الحكم سمّي إظهارا لأنّ الميم الساكنة تُظْهَرُ عند ملاقاتها للحروف الستة والعشرين بعد استبعاد "الباء" و"الميم"، أمّا كونه شفويا فلأنّ: «الميم الساكنة وهي الحرف المظهر تخرج من الشفتين[*] فنُسب الإظهار إليها لأنّ مخرجها محدّد، ولم يُنسب إلى الحروف الستة والعشرين لأنّ مخرجها غير محصور في مخرج معيّن؛ إذ بعضها يخرج من الحلق وبعضها من اللسان وبعضها من الشفتين، بخلاف الإظهار الحلقي فإنّه نُسِبَ إلى مخرج الحروف التي تظهر عندها النون والتنوين، وذلك لانحصارها في مخرج محدّد وهو الحلق».[4]

---

(1) ـ المرجع نفسه، ص177.

(2) ـ ابن الجزري؛ أبو الخير محمّد بن محمّد بن محمّد بن محمّد بن علي بن يوسف الدمشقي: التمهيد في علم التجويد، تح: علي حسين البوّاب، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، 1405هـ/ 1985م، ص ص155- 156.

(*) - الميم الساكنة هي: «الميم التي لا حركة لها، وسكونها ثابت وصلا ووقفا، وتكون أصلية أو زائدة في وسط الكلمة أو متطرفة». **سعاد عبد الحميد: تيسير الرحمن في تجويد القرآن، ص187.**

إذن فالميم الساكنة لا هي متحركة ولا هي مشدّدة، كما أنّها ليست متحركة بحركة عارضة للالتقاء الساكنين، ولا هي ساكنة سكونا عارضا للوقف، وهي ميم أصلية تقع في الأسماء نحو: ﴿**الحَمْدُ لِلَّهِ**﴾ [سورة الفاتحة/2]، والأفعال نحو: ﴿**وَمَنْ يُعَظِّمْ**﴾ [سورة الحج/32]، والحروف نحو: ﴿**لَمْ**﴾ [سورة المدثر/43]، فالميم الساكنة في هذه الأمثلة وقعت متوسطة وكذا متطرّفة، وقد تأتي الميم الساكنة زائدة، وتكون في ميم الجمع نحو: ﴿**لَّهُمْ فِيهَا**﴾ [سورة هود/106]، وتقع قبل حروف الهجاء كلّها إلاّ أحرف المدّ الثلاثة لأنّها ساكنة، ولابدّ أن تسبقها حركة مجانسة لها، ولا يجتمع ساكنان في اللغة ـ كما هو متعارف عليه ـ كما أنّها لا تقع قبل همزة الوصل، لأنّها تتحرّك للالتقاء الساكنين نحو: ﴿**عَلَيْكُمُ القِتَالُ**﴾ [سورة البقرة/216]. **سعاد عبد الحميد: المرجع نفسه، ص187.**

وتتعلّق بالميم الساكنة في علم التجويد ثلاثة أحكام هي: الإخفاء الشفوي، الإدغام الشفوي والإظهار الشفوي، وإنّما سمّيت شفوية لأمرين اثنين: «الأوّل لكون الميم حرف شفوي، والآخر ليُفَرَّقَ بينها وبين أحكام النون الساكنة». **عبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008م، ص70.**

(3) ـ محمّد عصام مفلح القضاة: الواضح في أحكام تجويد القرآن، ص80.

(*) ـ الميم الساكنة خيشومية المخرج عند علماء الدرس الصوتي، في حين اعتبرها علماء التجويد شفوية.

(4) ـ سعاد عبد الحميد: تيسير الرحمن في تجويد القرآن، ص ص190- 191.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

3- التفخيم والترقيق: يُعرّف الأوّل بأنّه: «سِمن يعتري الحرف فيمتلئ الفم بصداه».[1]، أمّا الثاني فهو: «نحافة الصوت عند النطق بالحرف فلا يمتلئ الفم بصداه، فيكون الحرف نحيفا في المخرج، رقيقا في الصفة».[2]

ونشير هنا إلى أن علماء اللغة والتجويد يستخدمون التفخيم والتسمين والتغليظ بمعنى واحد، غير أنّ الأكثر استعمالا في "اللام" هو مصطلح التغليظ وفي "الراء" مصطلح التفخيم.

أ/ أقسام الحروف العربية من حيث التفخيم والترقيق:

يمكن تقسيم حروف اللغة العربية بالنظر إلى تفخيمها أو ترقيقها إلى ثلاثة أقسام مجمع عليها وهي:[3]

1 ـ حروف مفخّمة دائما: وهي حروف الاستعلاء (خص ضغط قظ).[**]

2 ـ حروف تفخّم تارة، وترقق تارة أخرى وهي: الألف المدّية، اللام، الراء، وأضيفت إليها غنّة الإخفاء.

3 ـ حروف مرققة دائما، وهي الحروف الباقية.

ب/ أحكام التفخيم والترقيق عند الإمام "ورش"

لا شأن لنا في هذا المقال بالقسم الأول من الحروف الهجائية بالنظر إليها من زاوية تفخيمها أو ترقيقها لأنّها مفخّمة قطعا، وهذا لا خلاف فيه عند جمهور العلماء، وكذا الأمر مع القسم الثالث المرقق مطلقا، وسيأتي الآن التفصيل في القسم الثاني؛ أي الأحرف التي تفخّم تارة، وترقق تارة أخرى، ويتعلّق الأمر هاهنا بصوتي الراء واللام على وجه التحديد.

ج/ حالات تفخيم الراء واللام وترقيقهما:

◈ **أحكام الراء:** الراء حرف شبيه بالمستعلي، والأصل فيه التفخيم، غير أنّه يرقّق عند القراء في الحالات التالية:

يقول "ابن الجزري" في باب الراءات:[4]

وَرَقِّقِ الرَّاءَ إِذَا مَا كَسُرَتْ ... كَذَلِكَ بَعْدَ الكَسْرِ حَيْثُ سَكَنَتْ

إِنْ لَمْ تَكُنْ قَبْلَ حَرْفِ اسْتِعْلاَ ... أَوْ كَانَتِ الكَسْرَةُ لَيْسَتْ أَصْلَا

والخُلْفُ فِي: فِرْقٍ، لِكَسْرٍ يُوجَدُ ... وأَخْفِ تَكْرِيرًا إِذَا تُشَدَّدُ.

وسيأتي فيما يلي شرح هذه الأبيات من خلال عرض أحكام الراء من حيث التفخيم والترقيق.

---

(1) - مصطفى أكرور: مخارج وصفات الحروف العربية عند جمهور علماء التجويد، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1434هـ/2013م ص 66.

(2) - أحمد بن أحمد بن محمد عبد الله الطويل: فن الترتيل وعلومه، ج2، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ومكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1420هـ/ 1999م، ص 611.

(3) - عبد الفتّاح عبد العليم البركاوي: ترتيل القرآن الكريم في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، الجريسي للطباعة والتصوير، القاهرة، مصر، ط1، 1425هـ/ 2004م، ص 76.

(*) - "خُصَّ": البيت من القصب، "ضَغْطٍ": ضيق، "قِظْ": فعل أمر من قاظ بالمكان: إذا أقام فيه؛ والمراد: اقنع من الدنيا بمثل ذلك، ولا تغترّ بزخارفها. محمود خليل الحصري: أحكام قراءة القرآن الكريم، ص90.

(4) - ابن الجزري؛ أبو الخير محمّد بن محمّد بن محمّد بن على بن يوسف الدمشقي: منظومة المقدمة فيما يجب على قارئ القرآن أن يعلمه، ص5.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

◈ حالات ترقيق الراء:[1]

* أن تكون مكسورة سواء أكان الكسر أصليا أم عارضا. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّه حال الوقف على "الراء" المكسورة يُنظر لما قبلها فإذا سُبقت بكسر ـ ولو حال بينها وبينه حاجز غير حصين ـ أو ياء ساكنة سكونا حيا[*] أو ميتا[**] فقد وجب ترقيقها كما سيتمّ ذكره لاحقا إن شاء الله تعالى، ومن أمثلة ذلك:

ـ المكسورة كسرا أصليا: نحو: ﴿الجَوَارِحِ﴾ [سورة المائدة، الآية 4]، ﴿رِجْسٌ﴾ [سورة المائدة، الآية 90]، ﴿الحَوَارِيُّونَ﴾ [سورة المائدة، الآية 112]، وغيرها من الأمثلة.

ـ المكسورة كسرا عارضا: نحو الكلمات التالية: ﴿النُّورِ﴾ [سورة المائدة، الآية 16]، ﴿مُنْكَرٍ﴾ [سورة المائدة، الآية 79]، ﴿الخَمْرِ﴾ [سورة المائدة، الآية 91]، ﴿البَحْرِ﴾ [سورة المائدة، الآية 96]، وغيرها من النماذج؛ فبمجرّد الوقف على الراء المكسورة في هذه الأمثلة وغيرها، يترتّب على ذلك زوال الكسر وحلول السكون محلّه.

* أن تكون ساكنة سكونا أصليا أو عارضا، مسبوقة بكسر أصلي، فأمّا الساكنة سكونا أصليا فنحو كلمة: ﴿شِرْعَةً﴾

[سورة المائدة، الآية 48]، وكذا: ﴿تَغْفِرْ﴾ [سورة المائدة، الآية 118]، وأمّا الساكنة سكونا عارضا بسبب الوقف فمثل كلمة: ﴿يَغْفِرُ﴾ [سورة المائدة، الآية 20 و42] وقفا لا وصلا؛ حيث تتحوّل الضمّة فيها إلى سكون عارض.

* ترقق الراء كذلك عند "ورش" إذا كانت مسبوقة:

ـ بياء ساكنة في كلمة واحدة، سواء أكان ذلك في الوصل أم في الوقف، وسواء أكان السكون حيّا أم ميّتا، ومن أمثلة هذه الحالة في سورة المائدة الكلمات التالية:

السكون الحيّ: مثل: ﴿الخَيْرَاتِ﴾ [سورة المائدة، الآية 48]، ﴿الطَّيْرِ﴾ [سورة المائدة، الآية 110] وغيرها.

السكون الميّت: نحو: ﴿الخِنْزِيرِ﴾ [سورة المائدة، الآية 3]، ﴿المَصِيرُ﴾ [سورة المائدة، الآية 18] ﴿بَحِيرَةٍ﴾ [سورة المائدة، الآية 103]، وغيرها من النماذج.

ـ بحرف ساكن غير (ص، ط، ق)، وكان قبل الحرف الساكن كسرا أصليا، مثل: ﴿ذِكْرِ﴾ [سورة المائدة، الآية 91] و﴿سِحْرٌ﴾ [سورة المائدة، الآية 110].

* ومن أسباب ترقيق الراء كذلك عند "ورش": الإمالة، وذلك إذا:

ـ وقعت بعد حرف ممال، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿أُولَٰئِكَ لَهُمُ اللَّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدَّارِ﴾[سورة الرعد، الآية 25] و﴿فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ﴾ [سورة البقرة، الآية 24] و﴿أَدْبَارِكُمْ﴾ [سورة المائدة، الآية 21] و﴿وَإِنَّهُمْ عِنْدَنَا لَمِنَ الْمُصْطَفَيْنَ الْأَخْيَارِ﴾ [سورة ص، الآية 47] و﴿جَبَّارِينَ﴾ [سورة المائدة، الآية 22]، ...الخ.

---

(1) - ينظر: غنية بوحوش: الوجيز النافع في أصول رواية ورش عن نافع، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ودار بهاء الدّين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط3، 2014م، ص ص104- 105، وعبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، ص ص78- 79.

(*) - حينما يكون الحرف الذي يسبق الراء حرف لين يسمّى ذلك سكونا حيّا.

(**) - حينما يكون الحرف الذي يسبق الراء حرف مدّ لا لين يسمّى ذلك سكونا ميّتا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ـ إذا أميلت الألف بعد الراء، ومن أمثلة الحالة قوله عزّ وجلّ: ﴿التَّوْرَاةُ﴾ [سورة المائدة، الآية43]، و﴿وَقَالُوا كُونُوا هُودًا أَوْ نَصَارَىٰ تَهْتَدُوا﴾ [سورة البقرة، الآية 135] و﴿وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ﴾ [سورة الحج، الآية 2] و﴿وَإِنْ يَأْتُوكُمْ أُسَارَىٰ تُفَادُوهُمْ وَهُوَ مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ﴾ [سورة البقرة، الآية 85] و﴿فَإِذَا جَاءَتِ الطَّامَّةُ الْكُبْرَىٰ﴾ [سورة النازعات، الآية 34]،...الخ.

* وقد رقّق "ورش" كذلك كلّ راء جاءت مفتوحة أو مضمومة ولكن بشروط:

ـ إذا كانت مسبوقة بكسر متصل لازم، ومن أمثلة الحالة في سورة المائدة الكلمات التالية: ﴿شَعَائِرَ﴾/2، ﴿الكَافِرُونَ﴾/44، ﴿القِرَدَةَ﴾/60، ﴿طَائِرًا﴾ /110، ...الخ.

ـ إذا كانت مسبوقة بكسر لازم وفصل بينهما حرف الخاء ساكنا أو حرف مستفل ساكن نحو: كلمة "مِحْراب" عند قوله تعالى: ﴿كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا﴾ [سورة آل عمران، الآية 37]. وكذا كلمة "إخْراج" في قوله عزّ وجلّ: ﴿وَإِخْرَاجُ أَهْلِهِ مِنْهُ أَكْبَرُ عِنْدَ اللهِ﴾ [سورة البقرة، الآية 217].

ـ رقّق ورش الراء الأولى من (شرر) في قوله تعالى: ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ﴾ [سورة المرسلات، الآية 32]، ويمكن تفسير قراءة "ورش" للراء الأولى مرققة «نتيجة تأثير فتحتها بتنوين الكسر تأثرا مدبرا».[1]

هذه إذن هي حالات ترقيق "الراء" عند الإمام"ورش"، وما عدا ذلك فإنّ "الراء" فيها مفخمة أو تحتمل الوجهين، وسنورد فيما يأتي حالات تفخيم "الراء" عند "ورش":

◈ **حالات تفخيم الراء:**[2]

* إذا جاءت مفتوحة غير ممالة أو مضمومة، ولم يقع قبلها في الكلمة الواحدة كسر أصلي ولا ياء ساكنة، ومن أمثلة هذه الحالة نذكر النماذج التالية: قال تعالى: ﴿عُرُبًا أَتْرَابًا﴾ **[سورة الواقعة، الآية 37]** و﴿...وَآتَيْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ الْبَيِّنَاتِ وَأَيَّدْنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ...﴾ **[سورة البقرة، الآية 87]** و﴿الْمُتَرَدِّيَةُ﴾ [سورة المائدة، الآية 3] و﴿وَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ فَإِنَّكَ بِأَعْيُنِنَا...﴾ **[سورة الطور، الآية 48]**،...الخ، أو جاءت ساكنة وقبلها فتح أو ضمّ، ومن أمثلة هذه الحالة النماذج التالية: ﴿وَإِنْ مِّنْ قَرْيَةٍ إِلَّا نَحْنُ مُهْلِكُوهَا قَبْلَ يَوْمِ الْقِيَامَةِ﴾ [سورة الإسراء، الآية 58] و﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾ **[سورة الأنبياء، الآية 69]** و﴿أَرْبَعِينَ﴾ [سورة المائدة، الآية 26]، و﴿قُرْبَانًا﴾ [سورة المائدة، الآية 27]، ...الخ.

* إذا جاءت ساكنة أو مفتوحة أو مضمومة بعد كسر عارض نحو قوله تعالى: ﴿وَإِنِ امْرَأَةٌ خَافَتْ مِن بَعْلِهَا نُشُوزًا أَوْ إِعْرَاضًا...﴾ **[سورة النساء، الآية 128]** و﴿...ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾ **[سورة الفجر، الآية 28]** و﴿يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يَشْفَعُونَ إِلَّا لِمَنِ ارْتَضَىٰ وَهُم مِّنْ خَشْيَتِهِ مُشْفِقُونَ﴾ **[سورة الأنبياء، الآية 28]** و﴿أَفِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ أَمِ ارْتَابُوا...﴾ **[سورة النور، الآية 50]، وغيرها.**

---

(1) - عبد المهدي كايد أبو أشقير: تحليل أكوستيكي لوجوه الاختلاف الصوتي بين ورش وقالون في قراءة نافع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006م، 42.

(2) - ينظر: عبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، ص ص79، 81 وغنية بوحوش: الوجيز النافع في أصول رواية ورش عن نافع، ص ص 104، 107.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

أو جاءت مكسورة موقوفا عليها، وكانت مسبوقة بفتح أو ضمّ أو سكون أو ألف أو واو، نحو: المسبوقة بالواو في كلمة: "الصُّدُورِ" عند قوله تعالى: ﴿...إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ﴾ [سورة المائدة، الآية 7]، والمسبوقة بالألف في كلمة: "أَنْصَارٍ" عند قوله عزّ وجلّ: ﴿...وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنَ أَنْصَارٍ﴾ [سورة المائدة، الآية 72].

* إذا جاءت ساكنة أو متحرّكة بعد كسر أصلي، ووقع بعدها حرف استعلاء واتّصل بها في كلمة واحدة نحو: ﴿وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَابًا فِي قِرْطَاسٍ﴾ [سورة الأنعام، الآية 7] و﴿فَلَوْلَا نَفَرَ مِنْ كُلِّ فِرْقَةٍ مِنْهُمْ طَائِفَةٌ لِيَتَفَقَّهُوا فِي الدِّينِ﴾ [سورة التوبة، الآية 122] و﴿إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا﴾ [سورة النبأ، الآية 21] و﴿...وَإِرْصَادًا لِمَنْ حَارَبَ اللهَ وَرَسُولَهُ مِنْ قَبْلُ...﴾ [سورة التوبة، الآية 107]، وكذلك إذا فصل بينها وبين حرف الاستعلاء ألف مثال ذلك قوله عزّ وجلّ: ﴿وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ﴾ **[سورة القيامة، الآية 28]** و﴿وَإِنِ امْرَأَةٌ خَافَتْ مِن بَعْلِهَا نُشُوزًا أَوْ إِعْرَاضًا...﴾ **[سورة النساء، الآية 128]** و﴿اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ﴾ **[سورة الفاتحة، الآية 6]**.

* إذا وقعت الراء مكرّرة في كلمة واحدة، وقبلها كسر أصلي، وقد وقع ذلك في عدّة كلمات في القرآن الكريم منها: ﴿ضِرَارًا﴾ [سورة التوبة، الآية 107]، و﴿فِرَارًا﴾ [سورة نوح، الآية 6]، ﴿إِسْرَارًا﴾ [سورة نوح، الآية 9]، ﴿مِّدْرَارًا﴾ [سورة هود، الآية 52 وسورة نوح، الآية 11، وسورة الأنعام، الآية 7]، ﴿الفِرَارُ﴾ [سورة الأحزاب، الآية 16].

* إذا حال بين الكسر اللازم والراء المفتوحة أو المضمومة حرف استعلاء غير الخاء، أو حرف استفال متحرك، أو كان هذا الكسر غير أصلي مثل: ﴿وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا﴾ [سورة البقرة، الآية 286] و﴿...إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ...﴾ **[سورة الإسراء، الآية 23]** و﴿وَلَا يَشْفَعُونَ إِلَّا لِمَنِ ارْتَضَىٰ وَهُم مِّنْ خَشْيَتِهِ مُشْفِقُونَ﴾ [سورة الأنبياء، الآية 28].

* تفخم الراء في الكلمات الآتية حيثما وقعت: **[إبراهيم، إسرائيل، عِمران، إِرَمَ]**.

* إذا كانت الراء مفتوحة أو مضمومة مسبوقة بياء متحركة، نحو كلمة: **[الخِيَرَةُ]**.

* إذا وقعت بين الراء والكسرة أحد هذه الحروف (ط، ق، ص)، مثل: ﴿...وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ...﴾ [سورة الأعراف، الآية 157] و﴿اهْبِطُوا مِصْرًا...﴾ [سورة البقرة، الآية 61] و﴿...قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا﴾ [سورة الكهف، الآية 96] و﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا...﴾ **[سورة الروم، الآية 30]**، ﴿وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا﴾ [سورة الأنعام، الآية 25] **...الخ**.

* إذا وقع قبل الراء لام الجرّ أو ياء الجرّ، أو بعبارة أخرى: إذا كانت الراء مفتوحة أو مضمومة، ومسبوقة بكسر متّصل عارض، ومن أمثلة ذلك في سورة المائدة المواضع التالية: ﴿بِرُسُلِي﴾/12، ﴿بِرُوحِ﴾/110، ﴿بِرَسُولِي﴾/111، وقوله تعالى في مستهلّ سورة الناس: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ﴾ [سورة النّاس، الآية 1]...الخ.

ومعنى هذا أنّ الكسرة التي سبقت الراء كسرة عارضة، ولو كانت أصلية لرُقِّقَت كما أشرنا في السابق.

ويندرج ضمن هذه الحالة أيضا: كون الراء مسبوقة بكسر لازم منفصل؛ أي أنّ الكسر في كلمة، والراء في كلمة أخرى.

◈ **ما فيه الوجهان: (التفخيم والترقيق):** وذلك في الحالات الآتية:[1]

* ما كان على وزن (فِعْلاً)، وهي ستُّ كلمات مخصوصة: **{ذِكْرًا، سِتْرًا، إِمْرًا، وِزْرًا، حِجْرًا، صِهْرًا}**، فإذا اجتمع مدّ البدل مع هذه الكلمات الست المخصوصة كقوله تعالى: ﴿...فَاذْكُرُوا اللهَ كَذِكْرِكُمْ آبَاءَكُمْ أَوَ اَشَدَّ ذِكْرًا ...﴾ [سورة البقرة، الآية 200]، فللإمام

---

(1) - عبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، ص ص 81- 82.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

"ورش" فيها خمسة أوجه، وهي: قصر البدل مع ترقيق الراء وتفخيمها (أي الوجهان جائزان)، وتوسط البدل مع التفخيم فقط، وطول البدل مع ترقيق الراء وتفخيمها (أي الوجهان جائزان).

* في كلمة ﴿حَيْرَانَ﴾ [سورة الأنعام، الآية 71]، ففيها الوجهان والتفخيم مقدّم حملا على كلمة عِمْران.

* في الكلمات الآتية: ﴿يَسْرِ﴾[سورة الفجر، الآية 4] ، و﴿نُذُرِ﴾ [سورة القمر، الآية 16] ، و﴿فِرْقٍ﴾ [سورة الشعراء، الآية 63] ، و﴿القِطْرِ﴾ [سورة سبأ، الآية 12] ، و﴿مِصْرَ﴾ [سورة يوسف، الآية 99]، فيجوز في هذه الكلمات الخمس الوجهان، غير أنّ الترقيق مقدّم في الكلمات "الأربع الأولى"، والتفخيم مقدّم في "الكلمة الخامسة".

ملاحظة عامة: إذا وقف "ورش" على الراء بالسكون وكان قبلها كسر مثل: (يَغْفِرُ، يَصْبِرُ)، أو ياء ساكنة مثل: (خَيْر، ضَيْر، السَّبْر)، أو حرف ممال مثل: (الدار، النار)، أو حرف ساكن وقبل الساكن كسر مثل: (السِّحْر والذِكْر)، فإنّه يرقق الراء كحالة الوصل، وأمّا إذا انعدمت هذه الأسباب فإنّه يفخّمها سواء أكانت مرققة وصلا أم لا، وكذلك رقّق الراء إذا وقف على كلمة ﴿بِشَرَرٍ﴾ [سورة المرسلات، الآية 32].[1]

◈ **أحكام اللام:** اللام حرف مستفل، والأصل فيه الترقيق غير أنّه يُغَلَّظ ـ والتغليظ مرادف للتفخيم ـ بيد أنّ المستعمل مع اللام التغليظ عند جميع القراء كما أشرنا.

يقول "ابن الجزري" في باب اللامات:[2]

وَأَزْرَقٌ لِفَتْحِ لاَمٍ غَلَّظَا ... بَعْدَ سُكُونِ صَادٍ أَوْ طَاءٍ وَظَا

أَوْ فَتْحِهَا وَإِنْ يَحُلْ فِيهَا أَلِفْ ... أَوْ إِنْ تُمَلْ مَعَ سَاكِنِ الوَقْفِ اخْتُلِفْ

وَقِيلَ عِنْدَ الطَّاءِ والظَّا والأَصَحْ ... تَفْخِيمُهَا والعَكْسُ فِي الآيْ رَجَحْ

كَذَلِكَ صَلْصَالٍ وَشَدَّ غَيْرُهَا ... ذَكَرْتُ واسْمَ اللهِ كلٌّ فَخَّمَا

مِنْ بَعْدِ فَتْحَةٍ وَضَمٍّ واخْتُلِفْ ... بَعْدَ مُمَالٍ لاَ مُرَقَّقٍ وُصِفْ

بناء على هذا النظم يمكن تقسيم أحكام اللام من حيث تفخيمها وترقيقها إلى قسمين أساسيين:

◈ **أحكام لام لفظ الجلالة (الله، اللّهمّ):** للام لفظ الجلالة حالتين: حالة الترقيق وحالة التفخيم:

◈ **حالة الترقيق:**[3]

ترقّق لام لفظ الجلالة إذا سُبقت بكسر سواء أكان الكسر أصليا أم عارضا، ومثال ذلك من سورة المائدة: ﴿عَنْ ذِكْرِ اللهِ﴾/91... وغيرها من النماذج،كما ترقّق لام لفظ الجلالة كذلك إذا تقدّمها ساكن بعد كسر (الكسر+ الساكن+ لام لفظ الجلالة)، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿قَالَتْ رُسُلُهُمْ أَفِي اللَّهِ شَكٌّ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ...﴾ **[سورة إبراهيم، الآية 10]** و﴿يَأْتِيْ

---

(1) – عبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، ص ص 82- 83.

(2) - ابن الجزري؛ محمّد بن محمّد بن محمّد بن علي بن يوسف الدمشقي: طيبة النشر في القراءات العشر، تح: محمد تميم مصطفى الزعبي، مكتبة دار الهدى جدّة، السعودية، ط1، 1414هـ/ 1994م، ص 55.

(3) - عبد الكريم مقيدش: مرجع سابق، ص ص 73- 74.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

اللهُ﴾ [سورة المائدة، الآية 54] و﴿وَيُنَجِّي اللَّهُ الَّذِينَ اتَّقَوْا بِمَفَازَتِهِمْ لَا يَمَسُّهُمُ السُّوءُ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ [سورة الزمر، الآية 61]...الخ.

وكذا إذا وُصِلَ لفظ الجلالة بتنوين آخر كلمة قبله، مثل: ﴿أَحَدٌ (1) اللهُ﴾ [سورة الصمد، الآية 1و2]؛ بمعنى: أنّ الكلمة الأولى المنوّنة في آخر الآية السابقة، والكلمة الثانية في أوّل الآية اللاحقة.

◈ **حالة التغليظ:**

ـ تفخّم "اللام" في لفظ الجلالة إذا: «لم يسبقه كسر؛ أي إذا كان مبتدأ به، أو سبق بفتح أو ضمّ».[1]، فأمّا حالات الابتداء بلفظ الجلالة نحو: ﴿**اللهُ لَا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الحَيُّ القَيُّومُ**﴾ [سورة البقرة، الآية 255]، ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ...**﴾ **[سورة النور، الآية 35]، ...الخ.**

وإليك الآن بعض نماذج ما كان مغلّظا من لامات لفظ الجلالة بسبب فتح أو ضمّ من سورة المائدة: ﴿**شَعَائِرَ اللهِ**﴾/2، ﴿**يَدُ اللهِ**﴾/64، ﴿**مَرْيَمَ اللَّهُمَّ**﴾/114، وغيرها من النماذج.

ـ تُغَلّظ اللام كذلك إذا كانت مسبوقة بساكن وقبل الساكن فتح أو ضمّ.[2] ، ومن أمثلة هذه الحالة النماذج التالية: ﴿**...وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ سَيُؤْتِينَا اللَّهُ مِن فَضْلِهِ ...**﴾ **[سورة التوبة، الآية 59]** و﴿**وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ**﴾ [سورة البقرة، الآية 74] و﴿**وَإِذْ قَالُوا اللَّهُمَّ ...**﴾ **[سورة الأنفال، الآية 32]** و﴿**أَطْفَأَهَا اللهُ**﴾ [سورة المائدة، الآية 64]، و﴿**وَأَطِيعُوا اللهَ**﴾ [سورة المائدة، الآية 92]، ...الخ.

◈ **أحكام اللام في غير لفظ الجلالة:**

يمكن أن نميّز لـ "اللام" في غير لفظ الجلالة من حيث تفخيمها وترقيقها بين ثلاث حالات:

◈ **تُغلَّظ اللام في غير لفظ الجلالة** في رواية "ورش" حصرا إذا توفّرت الشروط الثلاثة الآتية:[3]

1/ أن تكون اللام مفتوحة (مخفّفة أو مشدّدة).

2/ أن تسبق اللام بأحد الأحرف الآتية: الصاد، الطاء، الظاء، وفي كلمة واحدة من غير فاصل.

3/ أن تكون هذه الحروف ساكنة أو مفتوحة (مخفّفة أو مشدّدة)، وذلك نحو: الصَلاة، يَصْلَى، الطَلاق، مطْلع، ظَلَمَ، أظْلم،... الخ.

ونمثّل عن تغليظ اللام من غير لفظ الجلالة بنماذج من سورة المائدة كما يلي:

ـ لفظة: ﴿**الصَّلَاةَ**﴾ أو﴿**الصَّلَاةِ**﴾ الواردة في الآيات التالية من السورة الكريمة: (106/91/58/55/12/6)؛ ففي هذه الكلمة اجتمعت "الصاد" و"اللام" معا في كلمة واحدة من غير فاصل: "اللام" هنا جاءت متوسطة ومفتوحة مسبوقة بحرف "الصاد" المطبق مشدّدا ومفتوحا؛ أي توفّرت جميع شروط التغليظ.

ـ لفظة: ﴿**يُصَلَّبُوا**﴾ الواقعة في الآية 33؛ ففي هذه الكلمة اجتمعت "الصاد" المفتوحة المخفّفة، مع"اللام" المتوسطة

---

(1) - محمد نبهان بن حسين مصري: الإستبرق في رواية ورش عن نافع من طريق الأزرق (الشاطبية)، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدّة، السعودية، ط2، 1428هـ/ 2007م، ص65.

(2) - عبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، ص 74.

(3) – المرجع نفسه، ص ص 109- 110.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المفتوحة المشدّدة ولهذا غُلّظَتْ.

ـ لفظة: ﴿أَصْلَحَ﴾ الواقعة في الآية 39؛ وفي هذه الكلمة اجتمعت "الصاد" الساكنة المخفّفة (السابقة)، مع "اللام" المتوسّطة المفتوحة المخفّفة ولهذا غُلِّظَتْ.

ويشار هنا إلى أنّه لا بدّ أن تتوفر هذه الشروط الثلاثة مجتمعة في "اللام"، وأنّ أيّ تخلّف لشرط واحد منها فإنّ حكمها يتحوّل من التغليظ إلى الترقيق تلقائيا.

هذه ـ إذن ـ هي حالات اللام المغلّظة فقط، وما عداها فهي حالات ترقيق لا تغليظ، فما هي إذن حالات ترقيق اللام من غير لفظ الجلالة؟

◈ **ترقيق اللام في غير لفظ الجلالة**: وترقق فيما عدا ما ذكرنا:[1]

1/ كأن تكون اللام مضمومة أو مكسورة أو ساكنة نحو الكلمات التالية: (تطلُع، لأصلِبنّكم، صلْصال).

2/ أو وقع أحد الأحرف الثلاثة بعد اللام لا قبلها نحو الكلمات التالية: (سلَّطهم، ولْيتلطّف، إنّها لظى،...).

3/ أو كان أحد هذه الأحرف مضموما أو مكسورا نحو الكلمات التالية: (الظُلّة، فصِّلت، ظِلال،...).

4/ أو لم يأت أحد هذه الأحرف الثلاثة قبل اللام، نحو الكلمات التالية: (ينقلب، سئلت، العلماء).

ونشير هنا إلى أنّ هذه الحالات الأربع الخاصة بترقيق "اللام" إنّما هي خرق لأحد الشروط الثلاثة المذكورة سابقا، والتي بموجبها يتمّ تغليظ "اللام" في غير لفظ الجلالة، وإليك الآن بعض نماذج ترقيق "اللام" من غير لفظ الجلالة في نص سورة المائدة:

ـ الكلمات التالية: ﴿أُحِلَّتْ﴾/1، ﴿الإِنْجِيلَ﴾/46، ﴿مَغْلُولَةٌ﴾/64، ﴿أَهْلَ﴾/65، ﴿وَبَالَ﴾/95، ...في هذه الأمثلة وغيرها توفّر شرط واحد فقط من شروط التغليظ المذكورة سلفا وهو: فتح "اللام" وتخلّف اثنين، فوجب حينها ترقيق "اللام" في الأمثلة السابقة.

ـ الكلمات التالية: ﴿أَكْمَلْتُ﴾/3، ﴿عَلِيمٌ﴾/7، ﴿قُلُوبَهُمْ﴾/13، ﴿الكَلِمَ﴾/13، ﴿يَخْلُقُ﴾/17، ﴿مُلْكُ﴾ /18، ﴿قَلِيلاً﴾/44، ﴿رَسُولٌ﴾/70، ﴿أَلِيمٌ﴾/94، ﴿الأَلْبَابِ﴾/100، ﴿مُسْلِمُونَ﴾/111، ﴿خَالِدِينَ﴾ /119، ... الخ؛ ففي هذه الأمثلة وغيرها حكم "اللام" فيها: الترقيق لا التغليظ؛ لسقوط جميع الشروط فيها: "اللام" في هذه النماذج إمّا مضمومة أو مكسورة أو ساكنة، ولا يسبقها ولا حرف من حروف الإطباق الثلاثة (ص، ط، ظ).

ـ الكلمات التالية: ﴿الصَّالِحَاتِ﴾/9، ﴿تَطَّلِعُ﴾/13، ﴿الظُّلُمَاتِ﴾/16،... الخ؛ في هذه الكلمات وأمثالها "اللام" فيها مرقّقة، توفّرت فيها شروط وسقطت أخرى؛ ففي الكلمة الأولى: "اللام" فيها مكسورة، وفصل بينها وبين الحرف المطبق"الصاد" ألف مدّية، وفي المثال الثاني توفّر شرطان وتخلّف واحد؛ توفّر الشرط الثاني والثالث: "اللام" فيه مسبوقة بـ "الطاء" المفتوحة، وسقط الشرط الأول وهو تحرك "اللام" هنا بالكسر لا بالفتح، وما يقال على المثال الثاني ينطبق على المثال الثالث؛ ففيه توفّر شرطان أيضا وهما وقوع "الظاء" المتحرّكة قبل "اللام"، وتخلّف شرط فتح "اللام" (جاءت مضمومة لا مفتوحة).

---

(1) - أبو عبد الرحمن عاشور خضراوي الحسني: أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، مكتبة الرضوان، مصر، دط، 2005م، ص 45.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

◈ **ما فيه الوجهان (التفخيم والترقيق):**

يجوز تغليظ اللام وترقيقها ـ والتغليظ مقدّم ـ في الحالات الثلاث الآتية:[1]

الحالة الأولى: إذا حال بين اللام وبين أحد الحروف الثلاثة (ص، ط، ظ) ألف لينة ـ وصلا ووقفا ـ وقد وقع ذلك في ثلاثة ألفاظ في القرآن، في خمسة مواضع وهي: (طال، فصالا، يصّالحا):

1 ـ ﴿**فَإِنَ أَرَادَ فِصَالاً**﴾ [سورة البقرة، الآية 233].

2 ـ ﴿**فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْهِمَا أَنْ يَّصَّالَحَا**﴾ [سورة النساء، الآية 128].

3 ـ ﴿**أَفَطَالَ عَلَيْكُمُ العَهْدُ**﴾ [سورة طه، الآية 86].

4 ـ ﴿**حَتَّى طَالَ عَلَيْهِمُ العُمُرُ**﴾ [سورة الأنبياء، الآية 44].

5 ـ ﴿**فَطَالَ عَلَيْهِمُ الأَمَدُ**﴾ [سورة الحديد الآية 16].

الحالة الثانية: إذا وقف القارئ على "اللام" المتطرفة المغلّظة بالسكون بالشروط السابق ذكرها، نحو الكلمات التالية: [**يوصل فصل، بطل، ظلّ**]، الواردة في سورة البقرة: الآية 27و 249، الأنعام 119، الأعراف 118 الرعد 25، النحل 58، ص 20 والزخرف 17.

الحالة الثالثة: إذا وقع بعد "اللام" ألف ذات ياء (أي ألف مقلّلة)، ففيها وجهان: **ترقيق اللام مع التقليل وتغليظها مع الفتح** وصلا ووقفا، بشرط أن تكون في غير رؤوس الآي من السور الإحدى عشرة التي رؤوس آياها فيها التقليل فقط، وقد وقع ذلك في القرآن الكريم في سبعة مواضع: البقرة الآية 125 في حال الوقف على ﴿**مُصَلًّى**﴾، الإسراء /18، الانشقاق/12، الأعلى/12، الغاشية/4، الليل/15 والمسد/3 حال الوقف على: ﴿**يَصْلَى**﴾ أو ﴿**تَصْلَى**﴾.

خاتمة:

نصل في نهاية هذه الورقة البحثية إلى استخلاص جملة من النتائج، يمكن رصد أبرزها في النقاط التالية:

* تدعى الصفة الثابتة في الصوت؛ أي التي لا تفارقه أبدا إفرادا أو تركيبا مهما اختلف السياق بـ: الصفة اللازمة، أمّا إذا كانت تلازمه مرّة وتفارقه مرّة أخرى سمّيت حينها صفة عارضة.

* تنقسم الصفات الصوتية في اللغة العربية إلى عدّة أقسام لعدّة اعتبارات منها: العموم والخصوص؛ فهناك صفات صوتية عامة تشترك فيها عدّة أصوات، إذ هناك صفات صوتية تجمع جلّ أصوات العربية تماما كما هو الحال مثلا مع صفة الانفتاح الذي يجمع كلّ حروف العربية بعد استبعاد حروف الإطباق الأربعة، الاستفال الذي يجمع كلّ حروف العربية بعد استبعاد حروف الاستعلاء السبعة، الجهر وحروفه باقي الأصوات بعد استبعاد حروف الهمس المجموعة في قولهم (فحثّه شخص سكت)،... الخ، وهناك صفات أخرى عامة لكنّها لا تجمع إلاّ بعض الأصوات كما هو الحال مع الاستعلاء وأصواته سبعة (خص ضغط قظ)، القلقلة وأصواتها خمسة (قطب جد)، الإطباق وحروفه أربعة (الصاد، الضاد، الطاء، الظاء)، الصفير وأصواته ثلاثة (الصاد،

---

[1] - ينظر: عبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، ص ص 75، 77.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

السين، الزاي)، الغنّة ولها صوتان (النون والميم الساكنتين). وهناك في المقابل صفات مفردة خاصة بصوت واحد دون غيره، كما هو الحال مثلا مع الانحراف (اللام)، التكرير (الراء)، الاستطالة (الضاد)، التفشي (الشين)، ... الخ. ومن الاعتبارات الأخرى والتي تصنّف على أساسها الصفة الصوتية إلى أصناف أخرى: التقابل وعدمه، فَوِفْقَ هذا الاعتبار يمكن أن نميّز للصفة الصوتية أيضا بين صنفين: صفات متضادة مثل: الجهر وضدّه الهمس، الانفجار وضدّه الاحتكاك، الإطباق وضدّه الانفتاح، الاستعلاء وضدّه الاستفال، الإذلاق وضدّه الإصمات، التفخيم وضدّه الترقيق،... الخ، وصفات غير متضادة نحو: الصفير، اللين، القلقلة، الانحراف، التكرير، التفشي، الاستطالة، الغنّة، المهتوتة، الخفاء، الجوفية،... الخ.

* تكتسب الصفة الصوتية أهمية بالغة في التمييز بين الأصوات، إذ تقف فيصلا بين الأصوات التي تتّفق في مخرج صوتي واحد، أو في مخرج واحد وبعض الصفات الصوتية الأخرى.

* الراء واللام صوتان صامتان لثويان، ففضلا عن اشتراكهما في المخرج الصوتي، فهما يشتركان في عدّة صفات صوتية أخرى، فكلاهما صوت: مجهور، مذلق، متوسط، مستفل، ومنفتح ...، إلاّ أنّ الراء صوت مكرّر، واللام صوت منحرف، وهنا تلعب الصفة الصوتية دورها في التمييز بين الصوتين، فلولا التكرار الملازم للراء، والانحراف المصاحب لنطق اللام لصارت الراء لاما، واللام راء.

مراجع البحث:

1. إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط8، 1992م.
2. أحمد بن أحمد بن محمد عبد الله الطويل: فن الترتيل وعلومه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ومكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1420هـ/ 1999م.
3. أحمد محمود عبد السّميع الشافعي: الوافي في كيفية ترتيل القرآن الكريم في القراءات السبع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ/ 2000م.
4. تمّام حسّان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1418هـ/ 1998م.
5. ابن الجزري؛ أبو الخير محمّد بن محمّد بن محمّد بن علي بن يوسف الدمشقي: التمهيد في علم التجويد، تح: علي حسين البوّاب، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، 1405هـ/ 1985م.
6. ابن الجزري؛ محمّد بن محمّد بن محمّد بن علي بن يوسف الدمشقي: طيبة النشر في القراءات العشر، تح: محمد تميم مصطفى الزعبي، مكتبة دار الهدى جدّة، السعودية، ط1، 1414هـ/ 1994م.
7. ابن الجزري؛ أبو الخير محمّد بن محمّد بن محمّد بن علي بن يوسف الدمشقي: منظومة المقدمة فيما يجب على قارئ القرآن أن يعلمه، تح: أيمن رشدي سويد، دار نور المكتبات للنشر والتوزيع، جدّة، السعودية، ط4، 1427هـ/ 2006م.
8. ابن جنّي؛ أبو الفتح عثمان: سرّ صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1413هـ/ 1993م.
9. حسام الدّين سليم الكيلاني: البيان في أحكام تجويد القرآن، دون دار النشر، السعودية، دط، 1419هـ/ 1999م.
10. داود عبده: دراسات في علم أصوات العربية، دار جرير للنشر والتوزيع، دب، دط، 1431هـ/ 2010م.
11. سعاد عبد الحميد: تيسير الرحمن في تجويد القرآن، دار التقوى للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1430هـ/ 2009م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

12. سليمان بن سالم بن رجاء السحيمي: إبدال الحروف في اللهجات العربية، مكتبة الغرباء الأثرية، السعودية، ط1، 1415هـ/ 1995م.
13. سيبويه؛ أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ودار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط2، 1402هـ/ 1982م.
14. سيّد أحمد عبد الغفّار: الكلمة العربية كتابتها ونطقها، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، ط2، 1426هـ/2006م.
15. صبري المتولي: دراسات صوتية في تجويد الآيات القرآنية، زهراء الشرق، القاهرة، مصر، دط، 1429هـ/ 2008م.
16. صلاح صالح سيف: العقد المفيد في علم التجويد، المكتبة الإسلامية، عمان، الأردن، ط1، 1408هـ/ 1987م.
17. أبو عبد الرحمن عاشور خضراوي الحسني: أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، مكتبة الرضوان، مصر، دط، 2005م.
18. عبد الفتّاح عبد العليم البركاوي: ترتيل القرآن الكريم في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، الجريسي للطباعة والتصوير، القاهرة، مصر، ط1، 1425هـ/ 2004م.
19. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1418هـ/ 1998م.
20. عبد الكريم مقيدش:مذكرة في أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008م.
21. عبد المهدي كايد أبو أشقير: تحليل أكوستيكي لوجوه الاختلاف الصوتي بين ورش وقالون في قراءة نافع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006م.
22. غانم قدّوري الحمد: ظواهر لغوية في القراءات القرآنية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ/ 2006م.
23. غنية بوحوش: الوجيز النافع في أصول رواية ورش عن نافع، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ودار بهاء الدّين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط3، 2014م.
24. مجد محمّد الباكير البرازي: فقه اللغة العربية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1407هـ/ 1987م.
25. محمّد بن إبراهيم الحمد: فقه اللغة مفهومه، موضوعاته، قضاياه، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1426هـ/ 2005م.
26. محمّد عصام مفلح القضاة: الواضح في أحكام التجويد، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 1998م.
27. محمد نبهان بن حسين مصري: الإستبرق في رواية ورش عن نافع من طريق الأزرق (الشاطبية)، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدّة، السعودية، ط2، 1428هـ/ 2007م.
28. محمود خليل الحصري: أحكام قراءة القرآن الكريم، دار البشائر الإسلامية، دب، ط4، 1999م.
29. مصطفى أكرور: مخارج وصفات الحروف العربية عند جمهور علماء التجويد، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1434هـ/2013م.
30. مصطفى رجب: دراسات لغوية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دب، ط1، 1429هـ/ 2008م.
31. هيام كريدية: الألسنية الفروع والمبادئ والمصطلحات، دون دار النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1429هـ/2008م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مفاهيم النظرية الخليلية الحديثة

د.فاطمة الزهراء بغداد. جامعة طاهري محمد بشار، الجزائر

الملخص باللغة العربية:

يجسد مقالنا منحى لسانيا مثله عبد الرحمن الحاج صالح في نظريته الخليلية، و التي شكل بها اتجاها قائما في الفكر العربي المغاربي، حيث انصبت دراسته على استقراء التراث اللغوي العربي الأصيل و بخاصة ما تركه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) و تلميذه سيبويه (ت 180 هـ) و عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) و السهيلي (ت 581 هـ) و رضي الدين الاستربادي (ت 686 هـ) و غيرهم قصد تقويم النظرية اللغوية العربية التي كانت أساسا لأغلب ما يقوله سيبويه و شيوخه و لاسيما الخليل بن أحمد الفراهيدي، و ما تركه المبدعون من علمائنا في العصور الأولى و كيفية مواصلة هذه الجهود الأصيلة في الوقت الراهن، و ذلك بالمقارنة بين المبادئ التي تأسست عليها اللسانيات الحديثة و خاصة البنيوية و النحو التوليدي التحويلي، و بين هذه النظرية.

نتعرض إلى مفهوم الاستقامة، و الباب، و المثال، و الانفصال و الابتداء، و الأصل و الفرع، و اللفظة و العامل، و ترتكز هذه النظرية على عدد من المفاهيم التي أحدثتها اللسانيات الغربية.

الكلمات المفتاحية: النظرية الخليلية، الباب، المثال، مثال الكلمة، التحويل، اللفظة، العامل ، النحاة العرب.

Abstract:

Our article reflects a linguistic orientation founded by **Abdulrahman al-Haj Saleh** in his theory **Alkhaliliat**, which formed a trend in the thinking of the Arab Maghreb,His study focused on the extrapolation of the original Arabic linguistic heritage, notably by **Khalil ibn Ahmad al-Farahidi** (170), his student **Sibuya** (180), **Abd al-Qaher al-Jarjani** (471), **al-Suhaili** (581)) and **al-Rida al-Din al-Istrabadi** (686) (And others designed to evaluate the Arabic linguistic theory, which was the basis for most of what Siboyeh and his elders, especially **Khalil ibn Ahmad al-Farahidi**, and what left the creators of our scientists in the early ages and how to continue these efforts now; In comparison with the principles on which modern linguistics, especially structuralism and transformational syntax, were founded.

We are exposed to the concept of rectitude, door, example, departure separation, origin and branch, word and verb. This theory is based on a number of basic concepts and principles of language analysis, which are no less important than the concepts created by Western linguistics.

keywords : Theory, **Alkhaliliat**, modern, word, example word, conversion, Arabic grammar, origin and branch.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

1- بعض المفاهيم الأساسية للنظرية الخليلية الحديثة:

نتعرض إلى مفهوم الاستقامة والباب، و المثال، والانفصال و الابتداء، و الأصل والفرع، و اللفظة و العامل.

وترتكز هذه النظرية على عدد من المفاهيم، والمبادئ الأساسية لتحليل اللغة والتي لا تقل أهمية عن المفاهيم التي أحدثتها اللسانيات الغربية وأهمها:

1-1 الاستقامة:

يقول سيبويه في أول كتابه "فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسآتيك غدا.وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره، فتقول : أتيتك غدا، وسآتيك أمس. وأما المستقيم الكذب فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكي زيد يأتيك، وأشباه هذا. وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر"[1].

فباستقامة اللفظ تقوم النظرية النحوية العربية ويميز سيبويه في تقسيمه الكلام بين السلامة الخاصة باللفظ، المستقيم الحسن، والمستقيم المحال، والتي حللها الحاج صالح بهذه الكيفية:

- مستقيم حسن = سليم في القياس والاستعمال
- مستقيم قبيح = غير لحن ولكنه خارج عن القياس وقليل
- محال = قد يكون سليما في القياس والاستعمال ولكن غير سليم من حيث المعنى"[2]

فالجملتان سآتيك أمس وسآتيك غدا تتناسب مع القواعد التركيبية التي تحكم العلاقة بين الفعل أتى الماضي، وظرف الزمان الدال على الزمن الماضي أمس، هذا عن المستقيم الحسن، ويتضمن المستقيم القبيح الجملتين (قد زيدا رأيت، وكي زيد سآتيك) لأن القياس على ما اطرد في كلام العرب يقتضي أن يرد بعد (قد، وكي) الفعل لا الاسم؛ وذلك لأن "من الحروف حروفا لا يذكر بعدها إلا الفعل، ولا يكون الذي يليها غيره، مظهرا أو مضمرا فما لا يليه الفعل إلا مظهرا: قد، وسوف، ولما، ونحوهن فإن اضطر شاعر فقدم الاسم، وقد أوقع الفعل على شيء من سببه لم يكن حد الإعراب إلا النصب"[3].

فورود الاسم بعد هذه الحروف في (المستقيم القبيح) لا يخرجهما من باب الاستقامة لكونهما ارتبطتا بكلام العرب في الشعر لا في النثر، ولم تطرد قاعدة ورود الاسم بعد الحرفين (قد، وكي) في منثور كلام العرب، وإنما أوردته الضرورة الشعرية.

في حين يخرج المحال عن المعنى الحقيقي الذي وضع له في الأصل فصح بذلك لفظه، واستحال معناه وإذا خرج اللفظ عن المعنى الموضوع له في الأصل كما في المجاز فتعنى البلاغة بنقل المعاني من أصلها الوضعي إلى معنى آخر.

ولعل هذا دليل على أن النظرية الخليلية الحديثة تفصل بين التركيب والدلالة على أساس أن مجالهما علمان مختلفان، فالأول منها يعنى بقواعد انتظام اللفظ أو الألفاظ؛ أي علم النحو، ويعنى الثاني بالمعنى الدلالي الذي يمكن أن يأتي وفق هذه القواعد، وهو علم البلاغة.

---

[1] - سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ج1، ص 25-26.

[2] - عبد الرحمن الحاج صالح " بحوث ودراسات في اللسانيات العربية"، ج1، منشورات المجمع للغة العربية، موفم للنشر، الجزائر، 2007. ص 218

[3] - سيبويه: الكتاب، ج1، ص 98.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ولعل اعتماد عبد الرحمن الحاج صالح على مقولة سيبويه في تبيان دلالة الاستقامة في اللفظ كمفهوم أول تقوم عليه النظرية الخليلية الحديثة إلى أنه يشير إلى أن النظرية النحوية العربية قائمة على أساس استقامة الكلام لفظا، فما أورده سيبويه من أقسام الكلام كله يندرج ضمن المستقيم لفظا، بغض النظر عن حسنه أو قبحه أو استحالته؛ حين اعتبر الكلام المستقيم:"الكذب كلاما مستقيما قبل أن يكون كذبا... نستدل من ذلك أن سيبويه قد أقام في مجال تحليل اللغة، فاصلا واضحا من الدلالة والنحو، واعتبر أن الدلالة لا تدخل في استقامة الكلام"[1].

2-1 المثال:

ذهب عبد الرحمن الحاج صالح إلى أن مفهوم المثال لا مقابل له في اللسانيات الغربية، فالمثال* أو البناء أو الحد أو الزنة و هو: "حد إجرائي تتحدد به العناصر اللغوية لأنه ترسم فيه جميع العمليات التي بها يتولد العنصر اللغوي في واقع الخطاب"[2].

و مفهوم المثال في النظرية الخليلية الحديثة، هو :"مجموعة من المواضيع الاعتبارية مرتبة ترتيبا معينا يدخل في بعضها، وقد تخلو منها العناصر الأصلية وما فوقها"[3]. هو مفهوم منطقي رياضي محض ينطبق على مستويات اللغة في أدناها مستوى الكلمة، و في أعلاها مستوى التراكيب. والمثال في مستوى الكلمة هو "مجموع الحروف الأصلية و الزائدة مع حركاتها و سكناتها كل في موضعه و هو البناء أو وزن الكلمة (مثال الكلمة)؛ وذلك على نحو كتب، وكاتب، ومكتوب، و استنتج، واستخرج...فلكل كلمة من هذه الكلمات مثال يحكم بناءها؛ أي عدد هذه الحروف مع حركاتها و سكناتها مع مراعاة الحروف الأصلية و الزائدة فيها؛ لأن هذه الزوائد ثابتة بالنسبة للمثال، أما المتغير فهو الأصل نحو الميم: في (مكتب)،والألف والسين في استخرج و استنتج.

والمثل الذي يحكم بناء هذه الكلمات: (كتب)، و (كاتب)، و (مكتب)، و (استنتج) و (استخرج)، تكون لـ (فعل)، و (فاعل)، و (مفعل)، و (استفعل). و ما يأتي مرتبا على ترتيب هذه الحروف يندرج تحت هذه الأبنية أو المثل.

و عدد مثل الكلمة محصور في العربية وفق ما أجازته العرب في: "أوزانها و أبنيتها (الاسم المفرد و الفعل المفرد) فقال النحاة بأنها تبلغ ألفا وثلاثمائة مثال، و قد أحصى منها سيبويه ثلاثمائة تقريبا و هي أشهرها"[4]. ومن هذه الأوزان ما هو سماعي، ومنها ما هو قياسي.

أما المثال في مستوى اللفظة فهو: "مجموع الكلم الأصلية و الزائدة مع مراعاة دخول هذه الزوائد و عدم دخولها (العلامة العدمية)، كل في موضعه. و هو مثال اللفظة اسمية كانت أم فعلية"[5] .

و يذهب الحاج صالح إلى أن هناك :"مثالا واحدا للاسم، و ثلاثة مثل للفعل"[6]، ومثال كل منها النواة زائد عدد المواضع التي يمكن أن تتوفر عليها.

---

[1] - حسام البهنساوي: أهمية الربط بين التفكير اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديث، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، د ط، 1994، ص 51.

* ترجم الحاج صالح المثال بـ« schème générateur » لأنه تتفرع عليه الفروع.

[2]- عبد الرحمن الحاج صالح " بحوث ودراسات في اللسانيات العربية"، ج1، ص 319.

[3]- المرجع نفسه، ج 2، ص16.

4 - المرجع نفسه ج 2، ص 17.

[5]- المرجع نفسه ، ج 1، ص 89.

6 - المرجع نفسه، ج 2، ص 17.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وأما المثال في المستوى التركيبي فيتضمن: "موضع العامل (ع) يدخل فيه الابتداء والنواسخ، والفعل، والناسخ، وغير الناسخ، وموضع المعمول الأول (م 1) ويدخل فيه المبتدأ أو الفاعل أو ما يقوم مقامهما، وهي النواة، وتلحق بهذه النواة مواضع للعناصر المخصصة (خ) الحال، والتمييز والمفاعيل الأخرى، ويرمز إلى هذه العناصر بالصيغة الآتية:

[(ع←م1)≠ م2] ≠ خ"[1]

وتوضح هذه الصيغة أن المثال في مستوى التراكيب، يتكون من العامل ومعموليه (اللفظين المبنيين)، والعلاقة التي: "تجمع بينهما هي علاقة بناء لا وصل وبالتالي حذف إحدى اللفظتين المبني أو المبني عليه، يؤدي حتما إلى زوال البناء أو زوال التركيب"[2].

وما يميز مثال المستوى التركيبي عن مثال المستويات الأخرى التي تأتي تحته الكلمة واللفظة هو "أن العناصر الداخلة في اللفظة والداخلة في الكلمة لا يمكن أن يحصل فيها تقديم وتأخير، أما المستوى الأعلى فيمكن ذلك في بعض الأوضاع لكن بشروط معينة"[3].

وذلك لأن الترتيب في مثال الكلمة أو اللفظة ثابت ملازم لمجرى واحد، ولا يجوز التقديم أو التأخير في ما بين وحداته، أما مثال المستوى التركيبي فإن وحداته لها إمكانية تغيير في المواضع، حسب ما تجيزه اللغة العربية من قواعد التقديم والتأخير، فتخضع بذلك هذه المواضع لترتيب مخالف، وفقا لمقتضيات المقام، كأن يتقدم المعمول الثاني على عامله لكن بشروط (أن يكون العامل مشتقا لا جامدا) نحو قولك: منطلقا كان زيد.

و للفظة اسمية كانت أم فعلية أيضا "مثال" و هو كما ورد عن الحاج صالح:" مجموع الكلم الأصلية و الزائدة مع مراعاة دخول هذا الزوائد و عدم دخولها(العلامة العدمية كل في موضعه)"[4]

فالمثال هو بنية تندرج فيها وحدات عدة، و يوجد في جميع مستويات اللغة التي تدل على معنى ففي المستوى اللفظي نجد اللفظة الاسمية و الفعلية.

3-1 مفهوم الباب:

ينطبق مفهوم الباب في النظرية الخليلية الحديثة على ما تجمعه بنية واحدة.وفي مستوى التراكيب ذكر الحاج صالح أن سيبويه سمى أنواعا منها "أبوابا" مثل قوله في باب "حسبك به"[5] و باب "لقيا و حمدا"[6].

وقصد سيبويه من الفصول التي قسم بها كتابه هذا المعنى في قوله:" هذا باب ما جرى من الأمر و النهي فيه بأسماء مضافة"[7].

---

[1] المرجع نفسه ، ج1 ، ص 90

[2] - فتيحة بن عمار: دراسة تحليلية تقويمية لأنواع التمارين النحوية للسنة السادسة من التعليم الأساسي واقتراح أنماط جديدة بناء على النظرية الخليلية الحديثة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللسانيات التعليمية، المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر، 2003، ص 189.

[3] عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1، ص 15.

[4] - المرجع نفسه، ص 90.

[5] - سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج1، ص 300.

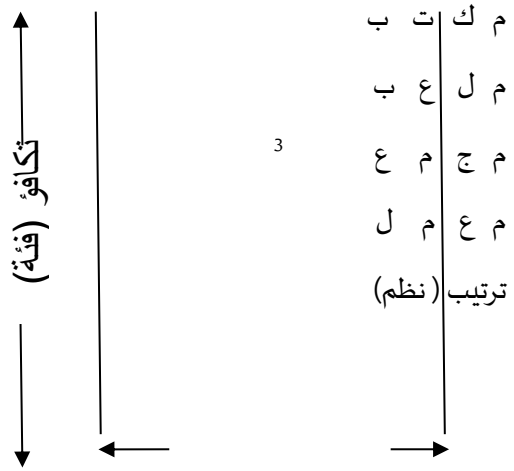
[6] - المصدر نفسه: ج 1، ص 186

[7] المصدر نفسه: ج 1، ص 128.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ويعرفه الحاج صالح بأنه:" مجموعة من العناصر تنتمي إلى فئة أو صنف وتجمعها بنية واحدة"[1] و كونها مجموعة بالمعنى المنطقي الرياضي لا مجرد جنس بالمعنى الأرسطي، الذي لا يشبه مفهوم الباب في المعنى العربي إلا من حيث كونه صنفا له بل صفة مميزة :" إلا أن القدر المشترك بين أفراد الباب الواحد ليس مجرد صفة، بل بنية تحصل و تكتشف في نفس الوقت يحمل كل فرد على الآخرين لتتراءى فيها هذه البنية، فهذه العملية ليست تجريدا بسيطا يؤدي إلى كشف فئة بسيطة هي الجنس بل عملية منطقية رياضية تسمى قديما حمل الشيء أو إجراءه عليه أو اعتبار شيء بشيء "[2] على حد تعبير الحاج صالح؛ ذلك أن النحو العربي لا يكتفي بعملية الاشتمال، بل يتجاوزها بإجراء الشيء على الشيء أو حمل العنصر على الآخر، وهو لا يكتفي بالجنس والفصل الذي عرف عن أصحاب النزعة الأرسطية، وبهذا يتضح أن التصنيف بالباب عند النحاة أعم وأشمل من التصنيف بالجنس والفصل؛ لأن التصنيف بالباب لا يكون إلا إذا تحقق بين البنى اللغوية تكافؤ تام، و ليس مجرد صفة واحدة تجمعهما في جنس واحد أو فصيلة واحدة، ويوضح هذا بالمثال الآتي: فالوحدات التي يجمعها باب (فعل) ليس عدد الحروف وحدها، وإنما التكافؤ الحاصل بين حروفها من حيث الكيف والكم، وينطبق مفهوم الباب في النحو على:" إن وأخواتها"، و"ظن وأخواتها"، والتي يتفرد كل منها باب خاص لاشتراكها مع أخواتها في نفس العمل، أو تكافؤها في العمل بالنسبة لما يرد بعدها من الأسماء، أو الأبنية.

وهذا ما يسمى في الرياضيات حديثا تطبيق مجموعة على مجموعة أخرى تؤدي إلى إظهار بنية تشترك فيها جميع عناصرها و يمكن التمثيل لهذه البنية بالرسم الذي قدمه الحاج صالح .



[3]

فهذه فئة اسم المكان أي باب مَفْعَل (مثاله مَفْعَل) تكافؤ⟵ فئة+ ترتيب (أو نظم)= فئة اسم مكان- أي باب مفعل و مثاله مَفْعَل.

- عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1،, ص 318.[1]
- المرجع نفسه: ص ن[2]
عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1،, ص 318.[3]-

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ففي مثال مفعل حسب الحاج صالح توجد متغيرات هي الحروف الأصول (الفاء و العين و اللام)، أما الثوابت فهي الحركات و السكنات و الزوائد فـ المثال يحصل بتركيب عمليتين: "عملية تجريدية تؤدي إلى فئة تسلط عليها هي نفسها عملية أخرى ترتيبية فيحصل بناء معين مشترك يسمى مثالا"[1].

4-1 مفهوم الأصل و الفرع:

استعمل سيبويه كلمتي الأصل و الفرع في قوله: "لأن الأسماء كلها أصول التذكير"[2].

و عرف الحاج صالح الأصل بقوله:" ما يبنى عليه و لم يبن على غيره وهو ما يستقل بنفسه - أي يمكن أن يوجد في الكلام وحده - و لا يحتاج إلى علامة ليتمايز عن فروعه فله العلامة العدمية* "[3] « marque zéro » فهو عنصر ثابت مستمر لا يمكن أن ينحل أو يتجزأ إلى أصغر و إلا زال بناؤه و فقد معناه، و من بين خصائصه:

- خال من كل زيادة إيجابية أو سلبية.
- يتعلق وجوده بمفهوم آخر يدعى الفرع.
- ينتمي إلى جميع المستويات.

مثال: المذكر أصل للمؤنث كذلك النكرة أصل للمعرفة.

و أما الفرع عند النحاة العرب هو:" الأصل مع زيادة إيجابية أو سلبية".[4]

و يحدده الحاج صالح بالعبارات التالية:" و الفرع هو الأصل مع زيادة مع شيء من التحويل"[5].

و قد يمكن القول مما سبق أن الأصل هو العنصر الثابت المستمر، له العلامة العدمية يرمز له بالرمز صفر(0... الأصل) فعدم الزيادة أو غياب الزوائد أو العلامات هي دائما الميزة الأساسية للأصل.

و هذا ما جعل سيبويه يعبر عن مفهوم الأصل أحيانا بعبارة الأول:" فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى " و اعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة و هي أشد تمكنا، لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به .... و اعلم أن الواحد أشد تمكنا من الجمع، لأن الواحد الأول، و اعلم أن المذكر أخف عليهم من المؤنث لأن المذكر أول و هو أشد تمكنا، و إنما يخرج التأنيث التذكير"[6]. أما:" أصالة الاسم فلأنه يمكن أن يظهر وحده في الكلام، أما الفعل و الحرف فلا يظهران أبدا إلا مع الاسم أو مع كليهما معا ... أن كل كيان لغوي إما أصل يبنى عليه غيره أو فرع يبنى على أصل أو أصول"[7].

---

[1]- المرجع نفسه، ج1 ، ص318.

[2]- سيبويه : الكتاب، ج 1، ص 22.

* تعرف في الدراسات اللسانية الغربية الحديثة بالتعرية من العوامل اللفظية ويرمز لها بالرمز Ø على حد تعبير اللسانيات marque zéro ومفهوم العلامة العدمية في النحو العربي على معنى ثبوته في اللفظ.

[3]- عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1 ، ص 217.

[4]- صالح بلعيد: اللغة العربية العلمية, ص 109-110.

[5]- عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1، ص 127.

[6]- سيبويه: الكتاب، ص 20-22.

[7]- عبد الرحمن الحاج صالح : بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1، ص 321.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

و التحويل يحصل إما بالانتقال من الأصل إلى الفرع فيكون التحويل طرديا، و إما برد الفروع إلى الأصل فيكون التحويل عكسيا: "تحويل يخضع لنظام من القواعد و التفريع و بالتالي له مقابل و هي الحركة العكسية للتفريع، فكل كيان لغوي بالنسبة للنحاة العرب إما أصل يبنى على غيره أو أصل يبنى على أصل أو أصول"[1].

و الأمر أن الأصل هو الذي يكون خاليا من العلامات و الزيادات و الفرع هو الأصل مع زيادة أي مع شيء من التحويل، كلما أضفنا علامة أو زائدة من الزوائد فرعنا عن الأصل وحدة جديدة، و لعل نوام تشومسكي في النظرية التوليدية التحويلية أشار إلى أن التحويل في هذه النظرية يقتصر على نوع واحد و هو الذي يربط بين البنية السطحية و العميقة للجملة (التحويل في النظرية التوليدية التحويلية)، و هذا ليس إلا نوعا من التحويل في النظرية العربية و "هو التحويل التقديري فكل كلام يحتمل أكثر من معنى - في أصل الوضع- فإن النحاة يقدرون لكل معنى لفظا و هذا يحصل خاصة عندما يحاولون تفسير الكثير من الأبنية الملبسة أو التي وقع فيها حذف أو التي لم تأت على البناء المتوقع أي بناء نظائرها"[2]. و يشمل هذا المفهوم في النحو العربي الأصيل جميع المستويات اللغوية فللكلمة أصول و فروع ، و للفظة أيضا أصول و فروع، و كذلك مستوى التراكيب.

5-1 مفهوم الانفصال و الابتداء:

" الانفصال ليس بعده شيء، و الابتداء ليس قبله شيء و بهما يتحدد الكلام الأدبي، و معنى ذلك أن كل وحدة لغوية قابلة للانفصال عما قبلهاأو ما بعدها من الوحدات، و كل وحدة يمكن الابتداء أو الوقوف عليها حسب موقعها من الكلام و هناك أضاف ثلاثة في اللسان العربي:

- وحدات يبتدأ بها فتنفصل عما قبلها و لا يوقف عليها مثل(إلى).

- وحدات لا يبتدأ بها و يوقف عليها، أي أنها تنفصل عما بعدها مثل الضمير المتصل بالاسم أو الفعل.

- وحدات يبتدأ بها فتنفصل عما قبلها و يوقف عليها فهي منفصلة عما بعدها مثل عبارة سعيد في جواب سؤال: من دخل؟"[3]

و الأمر أن النحاة العرب الأولين اتبعوا طريقة علمية موضوعية في تحليل الكلام مستغلين مبدأ الانفصال و الابتداء و هما صفتان يتحدد بهما الكلام العربي، و هذا ما يصفونه بأنه: " ما ينفصل و ما يبتدأ"[4]

و يرى الحاج صالح بأن صفتي الانفصال و الابتداء تمكنان الباحث من: " استكشاف الحدود الحقيقية التي تحصل في الكلام و بهذا ينطلق الباحث من اللفظ أولا و لا يحتاج إلى أن يفترض أي افتراض كما يفعله التوليديون و غيرهم عندما ينطلقون من الجملة قبل تحديدها ... هذا المنطق هو في نفس الوقت وحدة لفظية لا يحددها إلا ما يرجع فقط إلى اللفظ وهو الانفصال و الابتداء و وحدة إفادية لأنها يمكن أن تكون جملة مفيدة و على هذا فهي تحتل مكانا يتقاطع فيه اللفظ مع المعنى أو البنية بالإفادة"[5]

---

[1]- المرجع نفسه، ج1، ص 127.

[2]- عبد الرحمن الحاج صالح : بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1، ص 216.

[3]- صالح بلعيد: اللغة العربية العلمية، ص 110.

[4]- سيبويه: الكتاب، ج 1، ص 96.

[5]- عبد الرحمن الحاج صالح : بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1، ص 219.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

و هنا يتعرض الموضوع إلى مقياس التمكن، و الذي يعني أن القطعة يمكن أن تحتمل عددا من الزيادات يمينا و يسارا على صورة التعاقب، و يعتبر هذا الاسم المظهر في العربية أكثر الكلمات تمكنا، يقول الخليل بلسان تلميذه:" إنه لا يكون اسم مظهر على حرف أبدا لأن المظهر يسكت عنده و ليس قبله شيء و لا يلحق به شيء".[1]

" و الذي يسكت عنده و ليس قبله شيء هو الاسم الذي ينفصل و يبتدأ".[2]

و منه نستطيع القول إن النحاة العرب الأولين انطلقوا من أقل ما يمكن أن ينطق به من الكلام المفيد والمقصود، و منطلقهم من كل ما ينفصل و يبتدأ، و قد يكون بذلك الأصل لأشياء أخرى تتفرع عليه؛ أي أن ينطلق من أقل ما ينطق به مما ينفصل و يبتدأ (الاسم) و كل شيء يتفرع عليه و لا يمكن لما في داخله أن ينفرد فهو بمنزلته، و سمى سيبويه هذه النواة بالاسم المفرد أو ما بمنزلة الاسم المفرد و ترجمها الحاج صالح بـ: lexie؛ أي اللفظة. و يوضح هذا الحاج الصالح بقوله:" هو أن يمكن بالنسبة إلى قطعة من الكلام أن ينطق بها منفردة لا يسبقها و لا يأتي بعدها شيء مثل" زيد" أو " أنا" أو "كتاب" في الإجابة عن الأسئلة، من هذا؟ و من خرج؟ و ما هذا؟ فالمنطلق منه هو أنه يبني تحديده على مفهوم واحد هو" الانفراد" و الجدير بالملاحظة هو أن هذا المفهوم يوجد في مكان واحد يتقاطع فيه الكلام كلفظ و الكلام كخطاب فهو لفظ مسموع له بنية و كلام مفيد لمعنى فيصح أن ينطلق منه كمفهوم واضح معقول و مدرك حسيا "[3].

و قد نستطيع القول إن مثل هذه القطعة "كتاب" على حد تعبير الحاج صالح يمكن أن تكون كلاما مفيدا في الإجابة عن الأسئلة ما هذا مثلا، و هذه القطعة من الكلام المفيد التي لا يمكن أن تنحل إلى أكثر من هذا بعملية الوقف تكون منطلقا للحد الإجرائي الذي سيحدد به الاسم، و كذا الفعل وما يدخل عليهما بكيفية صورية، أي دون اللجوء إلى المعنى أو شيء آخر غير اللفظ الدال، و هذه القطعة هي في الوقت نفسه وحدة لفظية لا يحددها إلا ما يرجع فقط إلى اللفظ و هو الانفصال و الابتداء، و لابد: "من الملاحظة أن هذا المنطلق هو في نفس الوقت وحدة لفظية (unité sémiologique) لا يحددها إلا ما يرجع إلى اللفظ وهو الانفصال والابتداء، ووحدة افادية لأنها يمكن أن تكون جملة مفيدة (فقد اكتشف في الكلام الحقيقي) و على هذا فهي تحتل مكانا يتقاطع فيه اللفظ مع المعنى أو البنية بالإفادة"[4]. و هذه القطعة هي وحدة لفظية في الوقت نفسه لا يحددها إلا ما يرجع فقط إلى اللفظ و هو الانفصال و الابتداء، و وحدة إفادية لأنها يمكن أن تكون جملة مفيدة ونمثل لهذه القطعة على سبيل المثال بكتاب.

و يختبرون هذه القطعة بحملها على قطع أخرى مثل: ≠ كتاب≠ و≠ بالكتاب≠ و≠ كتاب كبير≠ التي هي مكافئة لها (= بمنزلتها) من حيث الانفصال و الابتداء(=الانفراد) بإلحاقها ما يسمونه بالزوائد، و هي أداة التعريف و حرف الجر على اليمين و الإعراب و التنوين أو المضاف إليه و أخيرا الصفة. و هناك مقياس آخر و هو "التمكن" الذي يعني أن القطعة يمكن أن تحتمل عددا من الزيادات يمينا و يسارا على صورة التعاقب. و عند تطبيق هذين المقياسين نستطيع أن نضع حدودا إجرائية للفعل والاسم مبنية على مبدأ الأصالة والفرعية. و في هذا التحديد الإجرائي يراعي المحوران الأفقي أو التركيبي؛ أي (محور الإدراج) الذي توصل فيه العناصر اللغوية بعضها ببعض. و المحور العمودي أو الاستبدالي؛ أي (محور التصريف) الذي تتفرع فيه الوحدات اللغوية من أصل لا زيادة فيه إلى فرع تكثر فيه الزيادات:" إذ كل شيء مما هو بنية يتحدد بموضعه في داخل الحد الإجرائي أي بإحداثيات تبنى

---

[1]- سيبويه: الكتاب، ج 2، ص 69.

[2]- المصدر نفسه: ج 1، ص 96.

[3]- عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 2، ص 82-83.

[4]- عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1، ص 219.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

على المحور الأفقي الذي يقع فيه التركيب بالزيادة و المحور العمودي الذي هو التحويل و التصريف أي الانتقال من الأصل إلى الفروع".[1]

1-6 مفهوما الموضع والعلامة العدمية: "الموضع هو المكان الذي تظهر فيه بعض العناصر اللغوية في مفهوم المثال أو الحد الذي ينطبق على كل مستويات اللغة و هو ناتج عن التحديد الإجرائي، فكل عنصر يتحدد بحمل المجموعة التي يظهر فيها على مجموعات أخرى من جنسها فيظهر بذلك مكانه في داخل المثال أو البنية الجامعة لهذه المجموعات و ليس مكانا ثابتا بالضرورة بالنسبة لمدرج الكلام. فهو الحيز الذي يمكن أن يشغله عنصر معين في البنية و يمكن أن ينعدم هذا العنصر تماما"[2].

وخلو الموضع من العنصر له ما يشبهه و هو ما يسميه الحاج صالح بالعلامة العدمية و هي التي:" تختفي في موضع لمقابلتها لعلامة ظاهرة في موضع آخر و ذلك كجميع العلامات التي تميز الفروع عن أصولها (المفرد و المذكر لها علامات غير ظاهرة بالنسبة للجمع، و المثنى، و المؤنث، و المصغر) و كذلك هو الأمر بالنسبة للعامل فإن العامل الذي ليس له لفظ ظاهر هو الابتداء"[3] ثم إن الموضوع:" لا يلتبس بما يمكن أن يكون فيه فالموضوع باق كجزء من البنية إذا ما خلا مما يدخل فيه"[4] و قد يكون الموضع فارغا لأن الموضع شيء و ما يحتوي عليه شيء آخر و عملية الزيادة هي التي تحدد المواضع التي يمكن أن تظهر فيه هذه الزوائد مثلا: سيارة، السيارة، في السيارة، ...

و منه نقول إن الموضع هو الحيز الذي يمكن أن يشغله عنصر معين في البنية و يمكن أن ينعدم كذلك، و قد يكون الموضع موقعا أو موضعا اعتباريا، و قد يكون خاليا ففي مثال اللفظة " بكتاب" موضع أداة التعريف موجود في الاعتبار بين الباء و كتاب إذ قد تظهر فيه أداة التعريف" ال" عند الاقتضاء.

1-7 مفهوم اللفظة والعامل:

لم يخلط النحاة العرب الأولون عند تحليلهم للغة بين البنية الصورية النحوية للفظ و بين آليات الإفادة و المفاهيم الراجعة إلى المعاني وحدها، و رأوا من الضروري أن ينطلقوا في تحليل اللغة من اللفظ وحده دون اللجوء إلى المعنى المقصود و الأمر فيما يبدو أن النحاة العرب الأولون قدموا دراسة اللفظ على دراسة المعنى لأن المعنى يفهم من اللفظ. و ميز العرب بين اللفظ و المعنى يقول سيبويه في أول كتابه:" فمنه؛ أي الكلام... قد زيدا رأيت"[5].

و انطلق النحاة العرب الأوائل في تحليلهم للغة من مستوى اللفظة* (la lexie) و هو: "المستوى الذي تتحدد فيه الوحدة اللفظية و الوحدة الإعلامية (أو الإفادية)"[6]. و ما يمكن قوله أن هذا المنطلق هو وحدة لفظية (unité sémiologique) لا يحددها إلا ما يرجع فقط إلى اللفظ، و وحدة إفادية (unité communicationnelle)لأنها يمكن أن تكون جملة مفيدة.

---

[1]-المرجع نفسه، ج 1، ص 326.

[2]-المرجع نفسه، ج1، ص 221.

[3]- المرجع نفسه، ج 1، ص 222.

[4]- عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث و دراسات في اللسانيات العربية ج1، ص ن.

[5] - سيبويه: الكتاب، ج 1، ص 01-02.

*مصطلح اقترحه ووضعه الحاج صالح في مقابل اللفظة

[6] - عبد الرحمن الحاج صالح : بحوث و دراسات في اللسانيات العربية، ج 1، ص 326

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

و قد نستطيع القول إن النحاة العرب الأولين لم ينطلقوا من مستوى الوحدة الصورية و لا مستوى الكلمة، و لا مستوى الجملة بل من مستوى اللفظة و هو:" المستوى المركزي باعتبارها أصغر وحدة في الكلام يمكن أن يبدأ و ينفصل و لا تقبل التجزئة"[1].

قائمة المراجع

1- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ج1

2- عبد الرحمن الحاج صالح " بحوث ودراسات في اللسانيات العربية"، منشورات المجمع للغة العربية، موفم للنشر، الجزائر، 2007. ج1.

3- حسام البهنساوي: أهمية الربط بين التفكير اللغوي عند العرب ونظريات البحث اللغوي الحديث، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، د ط، 1994،

4- فتيحة بن عمار: دراسة تحليلية تقويمية لأنواع التمارين النحوية للسنة السادسة من التعليم الأساسي واقتراح أنماط جديدة بناء على النظرية الخليلية الحديثة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللسانيات التعليمية، المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر، 2003،

5- صالح بلعيد: اللغة العربية العلمية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر، طبع في 2004.

[1]- صالح بلعيد: اللغة العربية العلمية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر، طبع في 2004. ص 111.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

رُؤَى دوستويفسكي الجَمَاليّة

إعداد: ناظم وهبي الديبو (طالب ماجستير دراسات عليا).
بإشراف: أ.د. أحمد سيف الدين (أستاذ في قسم اللّغة العربيّة - جامعة البعث).

ملخّص البحث:

يهدف هذا البحث إلى تقديم الرؤى الجماليّة للأديب الروسي المفكّر والفيلسوف ف. م. دوستويفسكي، هذه الرؤى التي تجلت في رواياته، ولا سيما في «الأبله» و«الإخوة كارامازوف» و«الشياطين» على الترتيب. وقد تمّ عرض هذه الرؤى في محاورَ خمسة، ويمكننا بيان سيرورة ومضامين هذه المحاور كالآتي:

- **المحور الأوّل: (الجمال حاجة)**؛ يبيّن مدى حاجة الإنسان إلى الجمال كضرورة لاستمراره.
- **المحور الثاني: (الجمال لغز ووعي)**؛ يوضح مفهوم الجمال لدى دوستويفسكي، كما يشير إلى كون الجمال وعياً عميقاً وإدراكاً حادّاً.
- **المحور الثالث: (الجمال كمال و انسجام)**؛ يتحدّث عن علاقة الجمال بالكمال والانسجام كشرطين ضروريّين للجمال حتّى يكون فعّالاً.
- **المحور الرابع: (الجمال عذاب)**؛ في هذا المحور نبيّن كيف يكون الجمال عذاباً؛ عذاباً في الوصول والحصول عليه، وعذابًا لصاحبه؛ وذلك إن كان جمالاً غيرَ كاملٍ أو ملوّثاً.
- **المحور الخامس: (الجمال قوّة إنقاذ وبناء)**؛ هنا نشرح كيف يكون الجمال قوّة تخليص، كما أنّنا نذكر الشروط التي يجب أن تتوفّر فيه ليكون كذلك.

الكلمات المفتاحيّة (Key words):

أدب - رواية - رؤيا - جمال - قيْمة - محبّة - انسجام (هارمونيا) - تطهير – إنقاذ.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المقدّمة:

إنّ الأدب الروسي أدب قد أخذ مكانه بين آداب العالم، ومن المعلوم أنّ هذا الأدب هو أدب إنساني بامتياز، ومعلوم -أيضاً- أنّه أدب ينزع إلى أنسنة الثقافة العالمية، وبناءً على هذا لا غرْوَ أن نجد لدى أبرز روّاد هذا الأدب (فيودور دوستويفسكي) نزوعاً إنسانيّاً فلسفيّاً، ونحن في هذا البحث سنبرز اعتناءه بالجانب الجمالي بشكل خاص.

إنّ الإشكاليّة التي يشتغل عليها هذا البحث والفرضيّة التي يعمل على إثبات صحّتها يمكن أن تتّضح بوِساطة أسئلة عدّة يطرحها هذا البحث، وهذه الأسئلة هي:

1. ما هو مفهوم الجمال من منظور دوستويفسكي؟
2. ما مدى أهميّة الثقافة الجماليّة في رفع سويّة المجتمع الإنسانيّ؟
3. إلى أيّ مدى تمتلك رؤى دوستويفسكي الجمالية القدرة على تنمية وعينا الجماليّ؟
4. ما الطريقة التي قدّم بها دوستويفسكي رؤاه الجماليّة؟

وهذه الأسئلة سيجاب عليها في أثناء البحث، كما أنّها ستصاغ كنتائجَ مكثّفة في خاتمته.

وفيما يخصّ منهج البحث، فإنّه قد أصبح من المسلَّم به أن أيّ اشتغال نقديّ على نصّ ما لا يمكن أن يكون اشتغالاً موضوعيّاً إذا ما قيَّد نفسه بمنهج واحد، وتجاهل المناهج الأخرى؛ لذا تركنا طبيعة البحث هي التي تحدّد مناهجه، وعموماً يمكن القول: إنّ الدراسة الجماليّة غالباً ما تكون أقرب إلى المقاربة الفلسفيّة. كما أنّنا نزعم أنّ هذا البحث المتواضع ينماز بجِدته وراهنيته، وكذلك بأصالته العلميّة.

التمهيد:

ليس بخافٍ النزوع الفلسفيّ لدى دوستويفسكي وبالتالي ليس مستغرَباً أن نجدَ لديهِ رؤى جماليّة؛ أفلم يجعل ((باومغارتن علمَ الجمال (...) فرعاً من الفلسفة))؟[1]

ونريد أن نشيرَ ها هنا إلى أنّ دالّ الجمال يفتح الأبواب على مدلولات متعدّدة بتعدّد المجالات التي يُستعمَل فيها هذا الدالّ؛ فالجمال في مجال الفلسفة يختلف عنه في مجال الطبّ أو العمارة أوغيرهما، لذا ارتأينا أن نوضحَ معنى (الجمال) لغةً واصطلاحاً؛ فقد جاء في (لسان العرب) عن الجمال: ((الجمال: مصدر الجميل، الفعل جَمُل، وقوله عز وجل: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون"[2]؛ أي بهاء وحسْن، ابن سِيْدهْ: الجمال الحسْن يكون في الفعل والخلُق)).[3] أمّا اصطلاحاً فقد جاء في المعجم الفلسفيّ: الجمال: صفة في الأشياء تبعث في النفس سروراً ورضاً، وهو تناسُبٌ واعتدالٌ يُريحانِ النفس، والجميل يكون متوازناً منسجماً؛ بحيث يميل إليه الطبع وتقبله النفس.[4]

---

[1] ماري شايفر، (جان): (وداعاً علم الجمال): تر. زبيدة القاضي، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط. 1، 2015م.، عدد الصفحات 120، ص9.

[2] [النحل: 6].

[3] (ابن منظور): (لسان العرب): مج. 11، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، عدد الصفحات 742، مادة (جَمَلَ).

[4] ينظر: صليبا، (جميل): (المعجم الفلسفي): ج.1، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، د.ط، 1982م. عدد الصفحات 765، ص 407 - 408.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

كما نريد أن نشير هنا إلى استعمالنا مصطلحَ (رؤى) الذي مفرده (رؤيا) وليس (رؤية)؛ إذ إنّ الأُولى تكون عقليّة أو فكريّة وتُنسَب على (رؤياوي) أما الثانية فهي آلية بصرية وتنسب على (رؤيوي).

بالإضافة إلى هذا وذاك نودّ أن نقدّم تعريفاً موجزاً بدوستويفسكي: اسمه الكامل هو فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي Фёдор Михайлович Достоевский. وُلد في موسكو، وعاش بين عامَي 1821 - 1881م. وهو من أعظم الروائيّين الروس في القرن التاسعَ عشرَ، وعلى الرغم من اهتمامه بالأدب في سنّ مبكّرة، إلّا أنّه درس الهندسة العسكريّة في بطرسبرغ، ثمّ عاد إلى الأدب، حيث حقّق نجاحاً في روايته الأولى «أناس فقراء» 1846م. ثمّ تتالت رواياته، وأشهرها «الجريمة والعقاب» 1866م، «الأبله» 1869م، «رجل السرداب» 1871م، «الشياطين» 1872م، «الإخوة كارامازوف» 1880م، وهي آخر رواياته.[1]

أوّلاً- الجمال حاجة:

"تستطيع البشريّة أن تحيا بلا علم وبلا خبز، ولكنّها لا تستطيع الحياة بلا جمال"

في مقام (الجمال حاجة) نتذكّر قول أحدهم: ((لا بدّ من الجمال حيّاً كان أو حلماً))[2]، يتقاطع هذا الكلام مع قول دوستويفسكي على لسان الشيخ فيرخوفينسكي في رواية «الممسوسون»[*]: ((تستطيع البشريّة أن تحيا بلا علم وبلا خبز، ولكنّها لا تستطيع أن تحيا بلا جمال. إنّ السرّ كلّه هناك وكلّ التاريخ)).[3]

من هذا الكلام نفهم مدى إصرار دوستويفسكي على كون الجمال حاجة بل ضرورة لا غنى عنها من أجل استمرار البشريّة، وقد تأكّدت هذه الفكرة جيّداً لدى دوستويفسكي في روايته (الممسوسون): حيث يقول: ((إذا احتفظت أمّةٌ بفكرةِ الجمال فهذا يعني أنّ بها حاجة للصحّة وسلامة المقاييس، وهذه الحقيقة نفسها تضمن التطوّر نحو الأفضل لهذه الأمّة)).[4]

ويؤكّد دوستويفسكي مدى حاجة الإنسان إلى الجمال واستسلامه له ((خلال مناقشة جرَت بينه وبين الناقد دوبروليوبوف متحدّثاً عن أهميّة المَثل الأعلى للجمال في حياة الإنسانيّة [يقول]: إنّ الحاجة إلى الجمال والإبداع المجسِّد له ترتبط دائماً بالإنسان، وبدون الجمال يفقد الإنسان رغبته بالحياة، والإنسان ظامئٌ إلى الجمال، وهو يجده ويتقبّله دون[*] شروط، وينحني الإنسان أمام الجمال باحترام وتبجيل؛ لأنّه جمال فقط، ولا يَسألُ الإنسان عن فائدته، أو عن قيمته الماديّة)).[5] ويبيّن

---

[1] ينظر: هيرلاندز، (ليليان)، و ج. د. بيرس، وستيرلنج. أ. براون: (دليل القارئ إلى الأدب العالمي): تر. محمّد الجورا، دار الحقائق، بيروت - لبنان، دمشق -سورية، ط.1، 1986م.، عدد الصفحات 637، ص146.

[2] كليب، (سعد الدين): (المدخل إلى التجربة الجماليّة): الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط.1، 2011م.، عدد الصفحات 224، ص5.

[*] الممسوسون: الاسم الأشهر لها هو (الشياطين).

[3] ويليك، (رينيه): (دوستويفسكي): تر. نجيب المانع، مؤسسة فرنكلين، بيروت - نيويورك، د.ط، 1967م.، عدد الصفحات 287، ص230.

[4] م.ن: ص 229 - 230.

[*] دون: الصحيح بدون أو من دون.

[5] (مجموعة من المؤلّفين): (دوستويفسكي - دراسات في أدبه وفكره): تر. نزار عيون السود، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1979م.، عدد الصفحات 295، ص48.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

دوستويفسكي أنّ الحاجة إلى الجمال تشتدّ عند الإنسان المنفصل عن الواقع؛ إذ إنّه يكون في حال عدم انسجام واصطراع مع هذا الواقع، فيشعر بتعطّش ورغبة بالانسجام؛ وهذا الانسجام موجود في الجمال.[1]

ثانياً- الجمال لغزووعي:

"أفظع ما في الجمال ليس أنّه مخيف بل أنّه سرٌّ لا يُفهم ولغز لا يُحَلُّ"

إنّ اضطّراب مفهوم (الجمال) أمر معلوم حتّى في وقتنا الراهن، وقد لمسنا هذا الأمر لدى دوستويفسكي أيضًا؛ إذ يختلط هذا المفهوم بين الشر المعبّر عنه لدى دوستويفسكي بـ (سدوم)[*] وبين الخير المعبر عنه بـ (مادونا)[*]؛ يقول ديمتري مخاطباً أخاه أليوشا في «الإخوة كارامازوف» معبراً عن كون الجمال سراً وشيئاً مخيفاً ورهيباً وأنّه مختلط بين الشرّ والخير: ((الجمال شيءٌ رهيب مخيف؛ هو رهيب لأنّه لا يُدرك ولا يُفهم... لقد ملأ الله الأرض ألغازاً وأسراراً. الجمال! هو شطآن اللانهاية تتقارب وتختلط، هو الأضداد تتحد ويَحلُّ بينهما الوئام والسلام)).[2]

بادٍ -حسب كلام ديمتري- أنّ الرهبة في الجمال نابعة من كونه سرّاً مستعصياً على الفهم، ويعود ديمتري ليقول: ((هل في سدوم جمال؟ ثق أنّ الجمال في نظر أكثر الناس لا وجود له إلّا في الخطيئة والضياع. هل كنت تعرف هذا السر؟ أفظع ما في الجمال ليس أنّه مخيف، بل أنّه سرٌّ لا يفهم ولغز لا يُحَلّ))[3]؛ يريد ديمتري بالجمال المرتبط بالشر (سدوم) يريد به (حشرة اللذة) على حدّ تعبيره؛ أي الجمال الذي يجده الإنسان في لذّته (المتعة) هذه اللذة التي ربّما تكون بعيدةً كلَّ البعد من الخير؛ إذاً ((وجود حشرة اللذة هذه (...) يبدو أنّه يلقي ظلال الشكّ على مثال الجمال، فربّما لم يكن انجذاب الإنسان إلى الجمال طاهراً ونزيهاً)).[4] وفي مقام الحديث عن غموض الجمال نشير -أيضاً- إلى جمال ناستاسيا فيليبوفنا وآجلايا إيفانوفا اللتين كانتا تتمتّعانِ بجمال جسديٍّ رائع، هذا الجمال الذي ما إن بدا لباصرة الأمير ميشكين حتّى أدهشه، فبدأ يتأمّله ويتفحّصه؛ فعندما رأى ميشكين صورة ناستاسيا، كان أثرها فيه كبيراً ، فعاد إليها يتفحّصها مرّةً أخرى، وكأنّها لغزٌ متخفٍّ يريد حلّه، وهذه الأحجية التي يلقيها جمال ناستاسيا يتضمّنها لقب ((الغامضة)) ((Dvosmyslennyy)) الذي غالباً ما وصفت به، وكذلك فإنّ ثمّة لغزاً في جمال آجلايا[5] ويمكن أن نؤكّد هذا بشاهدين من رواية «الأبله» يدلّان على كون الجمال شيئاً رهيباً مخيفاً ولغزاً؛ يقول ميشكين: ((أنت آية من الجمال يا آجلايا إيفانوفا، إنّك تبلغين من الجمال أن المرء لا يجرؤ أن ينظر إليك)) [6]، وعندما سُئل عن رأيه في جمالها قال: ((يصعب على المرء أن يقضي في الجمال برأيي، لم أتهيّأ لهذا بعد، الجمال لغز)).[7] إنّ هذا الذهول في مقام الجمال والعجز

---

[1] ينظر: م.ن: ص 48.

[*] سدوم: اسم قرية فسقت فنزل بها العذاب، وغدت رمزاً للشرّ.

[*] مادونا: كلمة ترمز إلى السيّدة مريم العذراء، وهذه الكلمة رمز للخير.

[2] دوستويفسكي، (فيودور): (الإخوة كارامازوف): ج.1، الأعمال الكاملة مج.16، تر. سامي الدروبي، دار الكاتب العربي، مصر، د.ط، 1969، عدد الصفحات 524، ص 260.

[3] م.ن: الصفحة نفسها.

[4] پيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): تر. عبد الحميد الحسن، مطابع كليّة القيادة والأركان، د.م، د.ط، د.ت، تاريخ المقدّمة 1970، عدد الصفحات 531، ص 346.

[5] ينظر: م.ن: ص 119.

[6] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.1، الأعمال الكاملة، مج.10، تر. سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر (المطبعة الثقافية)، د. ط، 1970، عدد الصفحات 630، ص 158.

[7] م.ن: الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

عن الحكم الارتجالي عليه دليل كافٍ على كون الجمال لغزاً. أما عن كوْن (الجمال وعياً) فقد ظهرت هذه الفكرة لدى دوستويفسكي بوصفه مفكراً جمالياً صاغ تجربته الفكرية صياغة جمالية ولاسيما في روايته «الأبله» «Idiot»؛ إذ نلحظ أنّ ((هذا الجمال هو "وعي للذات" (...) إنه حالة من أعلى حالات الوعي، يشعر خلالها ميشكين -[بطل رواية الأبله]- بالحياة شعوراً حادّاً. إنّ مِثل حالة الإدراك المحتدّ هذه التي تحدُث بالتأثير الصوفي للجمال هي التي يبشر بها ميشكين (...) هذه اللحظة التي يدعو فيها إلى النظر وإلى تذوق جمال العالم الخارجي للوصول إلى السعادة والاطمئنان إلى كل الموجودات تنقطع بوقوعه في نوبة صرع[1] إن حالة الانسجام والجمال التي يتلمَّحها ميشكين في لحظة وعيه المحتدّ قبْل نوبة الصرع هي كشفٌ أو بصِيرة (...) والبحث عن هذا الجمال هو الذي يشغله طوال الرواية)).[2]

إنّ الجمال الذي لا يفتأ الأمير ميشكين يذكّرنا بأنّه أُحجية يَعجز العقل المنطقي الرياضي عن حلّها، كان لابد لها من طريق آخر لحلّها، وكان ذلك الطريق هو ((الكشف الصوفي حيث ينكشف الجمال لميشكين أثناء فترة الهالة من الانتعاش التي تسبق نوباته)).[3] وبإمكاننا أن نتلمّس لحظة هذا الكشف والوعي الحادّ التي كان يشعر فيها ميشكين بالجمال في رواية الأبله؛ حيث يقول دوستويفسكي: ((إن إحساساً خاصاً اجتاحه في تلك اللحظة (...) هو الشعور بتحقّق النبوءة هذا الشعور قد حاصر قلبه وملأ نفسه برهبة (...) بدا له أن كل شيء يتسع من حوله وأن الرهبة تتبدد أمام إحساس بالضياء والفرح والنشوة والوجد. انقطعت من ذلك أنفاسه... لكن ذلك لم يَدُمْ طويلاً)).[4]

إنّنا نريد أن نلمح ها هنا إلى أمر؛ فنحن نتساءل لماذا يسقط ميشكين في نوبة صرع كلما حاول عرْض أفكاره الجمالية؟ فنجد أن هذا كله لم يأتِ عبثاً؛ إذ إنّ دوستويفسكي المفكر الفذ والروائي البارع كان يوقِع بطله في هذه النوبة؛ ليقول للقارئ: إن ميشكين عاجز عن العيش والاستمرار بحسب مقتضيات هذه الأفكار؛ فوعيه الجمالي لم يكن منسجماً؛ إذ إنه يمتلك مثالين جماليين متناقضين؛ هما ناستاسيا الساقطة وآجلايا العذراء؛ وبالأساس فإن ذيْنِكَ المثالين الجماليين ليسا كاملين ولا منسجمين؛ والانسجام هو شرط ضروري من شروط الجمال الصحي لدى دوستويفسكي، وهذا ما سنلاحظه في المبحث الآتي (الجمال كمال وانسجام).[5]

ثالثاً- الجمال كمال و انسجام:

"الجمال متغلغلٌ في كل شيءٍ صحيٍّ سليم... إنه انسجام وهو يشتمل على ضمان الطمأنينة"

إننا بقولنا: (الجمال كمال) نريد أن نقدم رؤيا دوستويفسكي للجمال الكلي الخالص؛ حيث يشترط دوستويفكسي في الجمال أن يكون صافياً نقياً من الشائبات؛ حتى يكون قادراً على الاضطلاع بمسؤولياته. وما إن يُدنَّس هذا الجمال بأي ملوِّث، حتى يفقد قدرته على النهوض بأعبائه؛ ولإيضاح هذا الطرح نقول: إن دوستويفسكي قدم نمطين من الجمال؛ الأول: الجمال الظاهري البصري، والثاني: الجمال الباطني الأخلاقي.

---

[1] پيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 117.

[2] م.ن: ص 119.

[3] پيس، (ريتشارد): دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 149.

[4] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.2، ص 421.

[5] للتوسع يُراجَع: پيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 114 - 115.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وقد دعا دوستويفسكي إلى إحداث تلاؤم بين شقي الجمال الخارجي والداخلي، وهو بذلك لم يلغِ الجمال الظاهري إلا أنه قد أعطى الأهمية الكبرى للجمال الأخلاقي الروحي، ولتأكيد هذا نورد مقطعاً من «الإخوة كارامازوف» يصف فيه ميتيا[*] جمالَ فتاةٍ كان قد رآها؛ يقول: ((إنها جميلة جمالاً رائعاً، ولكن ليس وجهها الذي بدا لي جميلاً (...) لقد كانت (...) جميلةً بنُبلِ نفسِها وعظمة روحها (...)، كانت جميلةً بالتضحية التي تقدّمُها في سبيل أبيها)).[1]

فنحن نلاحظ أن دوستويفكسي ((لم يَسِم بطلاتِه إلا بجمال روحي صرْف، وعندما يكون الأمر على عكس ذلك، فإنّ ذلك الطعم الجسدي الذي يَحمِلْنه يكون بالنسبة لهنّ عِبئاً ثقيلاً))[2]؛ فنحن نجد في «الأبله» ناستاسيا وآجلايا[*] اللتين كانتا تتمتعان بجمال جسدي رائع، إلا أن هذا الجمال قد أهلكهما؛ لأنهما تفتقران إلى الجمال الروحي الأخلاقي. بينما نجد في «الجريمة والعقاب» سونيا تلك الفتاة التي كانت تمتلك جمالاً روحياً، وقد أنقذها هذا الجمال بالرغم من عدم امتلاكها جمالاً جسدياً. كما نجد في الرواية نفسها مثالاً للجمال المتوازن الذي يتكامل فيه الجمال الجسدي مع الجمال الأخلاقي وذلك في شخصية دونيا، هذا الجمال المتكامل كان قادراً على إنقاذها أيضاً.

وقد آخى دوستويفسكي بين الجمال والانسجام؛ إذ إن ذلك الاعتدال والتوازن (الانسجام) يبعث الشعور بالجمال، وهذا الجمال بدَوره يحقّق الطمأنينة للإنسان؛ ((ولقد كتب دوستويفسكي ذاتَ مرة في (فريميا[*] سنة 1864): الجمال متغلغل في كل شيءٍ صحي سليم... إنه انسجام وهو يشتمل على ضمان الطمأنينة))[3]؛ إذاً ((فالانسجام ملازم للجمال (...)، والجمال يبعث إحساساً بالاعتدال والطمأنينة، إنه بكلمة أخرى المِزاج الشديد الهدوء الذي اكتشفته آجلايا في فلسفة ميشكين)).[4]

وفي هذا الصدد يشار إلى أن فكرة الانسجام هذه لم تتحقّق حتى عند بطل رواية «الأبله» (الأمير ميشكين) وهذا ما يفسّر لنا المصير المأساوي الذي أوصله إليه دوستويفسكي. إنّ عدم الانسجام لدى ميشكين يظهر في التعارض بين أفكاره السامية وحركته المضطربة؛ ((فمن الناحية الجسدية يفتقر الأمير إلى اللطف والرشاقة؛ فحركاته كثيراً ما وصفت بأنها خبط عشواء كما أن هندامه المشوش يلفت النظر (...)، إن ميشكين ذاته يقرّ بأنه يفتقر إلى المناقب التي يمجدها))[5]؛ فها هو ميشكين يقول معبّراً عن خوفه من عدم الانسجام بين فِكْره وحركته. ((ما زِلْتُ أخشى أن تُفسِد هيئتي المضحكةُ فِكْري (...)؛ إن حركاتي وإشاراتي غيرُ موفَّقة، إنها تجيءُ في غير وقتها وأوانها، فتثير الضحك وتُفسِد الفكرة، يَنقُصني أيضاً حسْنُ الاعتدال والقصْد، وذلك أمرٌ خطير، بل هو أخطر شيءٍ)).[6]

---

[*] ميتيا: اسم التصغير والتحبُّب لـ (ديمتري) في اللغة الروسيّة.

[1] دوستويفسكي، (فيودور): (الإخوة كارامازوف): ج.1، ص 272 - 273.

[2] مادول، (جاك): (دوستويفسكي): المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، د.ط، 1975م.، عدد الصفحات 185، ص 51.

[*] آجلايا: اسم روسي، يعني: (الجمال والسطوع).

[*] فريميا (Время): كلمة روسيّة تعني (الوقت)، وهي اسم مجلّة لدوستويفسكي.

[3] ويليك، (رينيه): (دوستويفسكي): ص 229.

[4] پيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 116.

[5] م.ن: ص 118.

[6] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.2، الأعمال الكاملة، مج.11، تر. سامي الدروبي، د.ط، 1970م.، عدد الصفحات 550، ص 428.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ونحن نلتمس براعة دوستويفسكي في توظيف أسماء شخوصه في التعبير عن فكرته؛ فاسم (الأمير ليف ميشكين) لم يأتِ عبثاً؛ فهو يُعبِّر عن ذلك الاضطراب واللاانسجام لدى ميشكين؛ حيث إن ثمة تعارضاً بين أجزاء هذا الاسم؛ إذ إن (ليف) تعني (الأسد)؛ و(ميش) تعني (الفأر)؛ فكيف يجتمع (الأمير الأسد) من جهة مع (الفأر) من جهة أخرى؟![1]

ما نريد أن نقوله ها هنا: إن دوستويفكسي أكّد على التماهي بين الجمال والانسجام؛ حتى لكأنهما صارا شيئاً واحداً، وبناءً عليه فإن أيّ جمال خالٍ من الانسجام لا يمكن عدُّه جمالاً حقيقياً (فعّالاً)، وبالتالي فإنّ مصير من يحمل هذا الجمال الناقص سيكون مصيراً تراجيدياً.

رابعاً- الجمال عذاب:

"لا بدّ من العذاب للوصول إلى الجمال"

ربما يكون مستغرَباً اجتماع الجمال والعذاب، ولكن ذلك أمر لابدّ منه بالنسبة لدوستويفسكي؛ حتى لقد رُسِمت في ذاكرة دوستويفسكي منذ الطفولة صورة (بستان المرضى)؛ إذ كان يتأمل في هذين النقيضين المجتمعين آلام البشر وعذابهم إلى جانب جمال الطبيعة المتمثل في (البستان) كان يفصل بين بيت دوستويفكسي الطفل وبين (بستان المرضى) سياجٌ عالٍ، إلا أنه لم يقوَ على الحيلولة بينه وبين جمال الطبيعة وعذاب الإنسان؛ إذ كان يتسلل إلى ذلك البستان بالرغم من تهديد والده له بالعقاب إن كرر هذا السلوك، إلا أن دوستويفسكي كان يرحب بهذا العقاب؛ وكأنه وجد فيه عذاباً يقربه من المعذبين الذين يعيشون وسْط الجمال! ولعل هذه المفارقة قد أوحت إليه منذ الصغر بأنه لابدّ من العذاب للوصول إلى الجمال.[2]

إن الجمال لدى دوستويفسكي مرتبطٌ بالعذاب؛ إنه عذاب يكابده الإنسان في طريقه إلى الجمال؛ حيث يخوض صراعاً مع ذاته ومع الآخر في بحثه عن مَثله الجمالي الأعلى؛ وهذا ما حدَث مع الأمير ميشكين في «الأبله»، وذلك في علاقته المضطربة بين ناستاسيا وآجلايا تلك العلاقة المطبوعة بالعذاب الذي نشأ بسبب الاختلاف والتفاوت في تجسُّدات الجمال في النساء اللواتي يبحث فيهن عن مَثله الجمالي الأعلى، وهو لم يصل إلى مَثلٍ جماليٍّ واحد، إنما ظل متأرجحاً بين ناستاسيا المرأة الساقطة وآجلايا الفتاة العذراء.[3] ومما كان يعذبه -أيضاً- عدم الانسجام بين أفكاره الجمالية الراقية وبين سلوكه الحركي المضطرب.

كذلك فإن الجمال الملوّث يسبب عذاباً لصاحبه؛ أفليس الذي قتلَ ناستاسيا هو جمالها الملطخ بالعار؟! ولنستمعْ إلى ما يقوله ميشكين، وهو يتأمل صورة ناستاسيا شاعراً بالعذاب الذي يحمِله وجهُها الجميل: ((في هذا الوجه ألمٌ كبير وعذابٌ عظيم...)).[4] إن مصدر العذاب في جمال ناستاسيا وآجلايا هو أن جمالهما لم يحقق شروط (التكامل والتوازن والانسجام)؛ لذلك أمسى عذاباً لهما؛ وعذابُ ناستاسيا وشقاؤها واضحان أكثر مما هما عند آجلايا، والفرق بينهما أن ناستاسيا -بالرغم من كِبَر قلبها- تفتقر إلى العقل،[5] ولنستمعْ إلى حديث ناستاسيا مع آجلايا في رواية «الأبله» ،تقول ناستاسيا: ((إن الحمقاء التي لها قلبٌ وليس

---

[1] ينظر: بيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 106.

[2] ينظر: مراد، (حلمي): (فيودور دوستويفسكي - الروائي الذي تغلغل إلى أعماق النفس البشريّة): "كتابي" كتاب شهري، ع.29، القاهرة، 1954م.، صفحات البحث 108ـــ119، ص 109.

[3] ينظر: بيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 121.

[4] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.1، ص 165.

[5] ينظر: بيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى) ص: 125.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

لها ذكاء، لا تقلُّ شقاءً عن حمقاءَ لها ذكاءٌ وليس لها قلب، هذه حقيقة قديمة؛ فأنا الحمقاء التي لها قلب وليس لها ذكاء، وأنت الحمقاء التي لها ذكاء وليس لها قلب، وذلك هو السبب في أننا كلتينا شقيّتان، وفي أننا كلتينا نتألّم ونتعذب)).[1]

إذاً يريد دوستويفسكي أن يقول لنا: إنّ الجمال إنْ لم يحقّق شروط (التكامل والتوازن والانسجام)، فلن يكون اطمئناناً وسعادة لصاحبه، بل سيكون عذاباً وهلاكاً؛ والذي يؤكد قولَنا هذا هو مصير ميشكين وناستاسيا وآجلايا المأساوي.

خامساً- الجمال قوةُ إنقاذٍ وبناءٍ:

"الجمال سينقذ العالم"

هذا هو شِعار الأمير ميشكين في رواية «الأبله»، ونحن نتساءل -بعد أن وصلنا إلى المحطة الأخيرة في هذا البحث-: ما الجمال الذي سينقذ العالم؟ ما نوعه، وكيف سينقذ العالم؟ : إن الجمال الذي سينقذ العالم -حسب رؤيا دوستويفسكي- هو جمال التواضع؛ أوليس دوستويفسكي هو من أطلق النداء الآتي: ((ارضَخْ أيها الإنسان المتشامخ))[2]؛ إن هذا النداء موجَّه إلى الذات وإلى الآخر في آنٍ واحد، إنه نداءٌ يحمل معانيَ عدة منها: تذويب (الأنا) الفردية في (أنا) الجماعة؛ ليحدث ذلك الادِّغام والانسجام الذي طالما ركّز عليه دوستويفسكي كشرط من شروط الجمال الفعَّال.

إن ميشكين يركز على فكرة التواضع كقوة جمالية قادرة على الإنقاذ؛ فبعد أن أطلق شعاره الأول: (الجمال سينقذ العالم) أعقبه بشِعار ثانٍ هو: (التواضع قوّة هائلة). وقد ركّز دوستويفسكي على أهمية هذه المقولة وثبتها في رواية «الأبله»، حتى إنه يمكن تحسس هذه الفكرة في اسم الأمير ميشكين نفسه؛ فقد أشرنا سابقاً إلى أن اسم (الأمير ليف ميشكين) يعني: (الأمير الأسد الفأر)، وهو بالإضافة إلى ذلك رجل أبله؛ فإنه لَمِن المدهش أن تجتمع الإمارة والأسد من جهة مع الفأر والبلاهة من جهة ثانية!؛ ولكن هذا لم يكن عبثاً، إنما كان مقصوداً من قِبَل دوستويفكسي؛ وذلك ليقول لنا: إن اسم ميشكين ومركزه الاجتماعي كليهما صفتان ضروريتان عند تصوير ميشكين؛ إذ توحيان بأنه تجسيد لقوة التواضع الهائلة؛ إن هذا التواضع قد أوصله إلى الإمارة، وإن الفأر أسد في الحقيقة، وإن أدنى الأخلاق هي العليا؛ هذا هو التواضع الذي يجعل الإنسان خادماً للإنسانية، وهذا ما لمسناه لدى ميشكين وفيرا ليبيديف في «الأبله».[3]

كذلك فإنّ الجمال الذي سينقذ العالم هو جمال المحبّة والتضحية والإيمان؛ محبّةِ الحياة والأرض والناس؛ هذه المحبّة التي وجدناها لدى كلٍّ من ديمتري وأليوشا وإيفان في «الإخوة كارامازوف» وكذلك لدى كيريللوف في «الشياطين» وأيضاً عند ميشكين في «الأبله»؛ إذ كانوا جميعاً يرَون في الطبيعة أملاً، ويجدون فيها باعثاً على الحياة، حتى في ورقة الشجر، وكذلك في أعين الأطفال كانوا يتحسّسون الجمال والسعادة؛ فها هو ميشكين يقول: ((اعلموا أنني لا أفهم أن يمرّ امرؤٌ بشجرة دون أن يشعر لمرآها بالسعادة، أو أن يكلّم إنساناً دون أن يسعد بحبه (...) ما أكثر الأشياء الجميلة التي نراها! (...) والتي يحس بجمالها أيُّ إنسان مهما يكن متدنيّاً، انظروا إلى الطفل، انظروا إلى فجر الإله الخالق، انظروا إلى العشب الذي ينبتُ في الأرض، انظروا إلى الأعين التي تتأمّلكم وتحبّكم...)).[4] إنّ عاطفة المحبّة هذه تعدّ طاقةً جمالية تشحن الإنسان بقوة تُعيْنه على الاستمرار، وهذا ما حدَث مع

---

[1] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.1، ص 167.

[2] بورسوف، (بوريس): (شخصيّة دوستويفسكي)، تر. نزار عيون السود، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط.1، 2017م.، عدد الصفحات 916، ص168.

[3] ينظر: بيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 106 - 152.

[4] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.2، ص 431.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إيفان في «الإخوة كارامازوف» الذي أنقذته محبته ولو إنقاذاً جزئياً؛ وقد تنبّه أخوه أليوشا إلى ((أنّ هذا الجانب العاطفي الجمالي من إيفان هو النصف الآخر من طبيعته الذي سوف ينقذه)).[1]

كذلك فإنّ الجمال الذي سينقذ العالم هو جمال التضحية، التضحية في سبيل الآخر، هذه التضحية التي وجدناها عند ديمتري في «الإخوة كارامازوف» وقد كانت تضحيةً نابعةً من الإيمان؛ ذلك الإيمان الذي كان الأب زوسيما يستمدّ تعاليمه من الإنجيل؛ إذ اِستُخدِمَ في «الإخوة كارامازوف» مقبوسٌ من الإنجيل يحثّ على التضحية ويرغِّب فيها، وهو: ((الحقّ الحقّ أقول لكم: إن لم تقعْ حبّة الحنطة في الأرض وتَمُت فهي تبقى وحدَها. ولكن إن ماتت تأتي بخيرٍ كثير)).[2]

ولا يزال يتردّد في آذاننا صدى صوتِ الأبِ زوسيما وهو يصدَح بتعاليمه في المحبة في «الإخوة كارامازوف»؛ حيث يقول: ((أحبّوا بعضكم بعضاً (...)، وعندئذٍ سيجد كلٌّ منكم في نفسه القدرة على غزو العالم كلِّه بالحب)).[3]

إنّنا نتحسَّس في قوله الطاقة الجمالية التي تحملها المحبة، تلك الطاقة القادرة على فتح العالم. إنّ فكرة قدرة الجمال على تغيير العالم موجودة في أكثر من موضع في رواية «الأبله»، وبإمكاننا أن نقتبس منها قول آديلائيد وهي تتحدث عن جمال ناستاسيا؛ إذ تقول: ((إنّ جمالاً كهذا الجمال له قوة، إن جمالاً كهذا يمكن أن يقلب العالم!)).[4]

كذلك فإنّ الجمال الذي سينقذ العالم هو الجمال الروحي الأخلاقي، وقد ((استعمل دوستويفسكي المعايير الجمالية كبديل لمعايير الأخلاق، فأصبح وكأنه يقول: إن الجمال هو قوة أخلاقية ذات طاقة عالية باستطاعتها تخليص العالم)).[5] إن الجمال الروحي الأخلاقي هو الذي أنقذ سونيا وراسكولينكوف في «الجريمة والعقاب»؛ وذلك بعذاب الضمير الذي أوصلهما إلى التطهير، ونحن نذكر قول راسكولينكوف: (إنني قَمْلة جمالية)؛ أليس في قوله هذا دليل على تعذيب (الأنا) بالجمال الروحي وبإبرة الضمير؟ نعم إنّ جماليّات راسكولينكوف تعني وخزات الندم، وبالتالي فإن العقاب عنده هو نظرية جمالية؛ إنّ جماليات راسكولينكوف هي اسم مختلف للحب والضمير والحياة؛ إن جمالياته هي الجزء الأقوى من شخصيته؛ تلك هي جماليات الروح التي لا يمكن استئصالها، وهذه الجماليات هي التي ستساعد في النهاية على إنقاذه وإحيائه؛ إنها ستنتشِله من وُحُول الجريمة إلى فضاءات التطهير والسعادة.[6]

والجمال الذي سينقذ العالم -أيضاً- هو جمال الوعي والانسجام، ذلك الجمال الذي كان ميشكين يستخلص تعاليمه في لحظات الكشف الصوفي وحِدَّة الوعي التي يتمكن خلالها من تشكيل فلسفته الجمالية؛ فكان يرى أن الجمال محيطٌ بنا وباستطاعته إثارة إحساس من الانسجام والسعادة في ذهن المتطلع اليقظ.[7]

---

[1] پيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 353.

[2] إنجيل يوحنّا، الإصحاح الثاني عشر، 24، دار الكتاب المقدّس، مصر، ط.1، 2006 م.

[3] دوستويفسكي، (فيودور): (الإخوة كارامازوف): ج.1، ص 390 -391.

[4] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.1، ص 166.

[5] پيس، ريتشارد: (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 102.

[6] ينظر: كارياكين، (ي.): (دوستويفسكي - إعادة قراءة): تر.خليل كلفت، كومبيونشر، بيروت، ط.1، 1991م.، عدد الصفحات 206، ص 97 - 98.

[7] ينظر: پيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): ص 102.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وفي هذا الصدد يشار -أيضاً- إلى أن مثالَي الجمال ناستاسيا كمثال ديني وطني وآجلايا كمثال دنيوي سياسي هما مثالان ((ربما كانا قادرين على جلب الانسجام والجمال والسعادة للجنس البشري؛ فوراء الجمال الخارجي للمرأتين يختفي أمل نظري بالانسجام العالمي الكلي؛ عالم مُخلَّص إما بمثَلٍ أعلى ديني وطني، أو بمَثلٍ أعلى دنيوي سياسي)).[1]

إذاً هذا الكلام ينبِّئُنا بأن دوستويفسكي يريد بنَاء العالم على أسس جمالية، أو يريد إعادة تشكيله تشكيلاً جمالياً.

فأمّا إن كان الجمال ناقصاً أو ملوثاً بقبحٍ ما، فلن ينقذ العالم ولا حتّى نفسه، بل سيكون هو نفسه بحاجة إلى إنقاذ؛ أفلم تكن ناستاسيا ضحية جمالها الملطَّخ المضطرب؟ أولم تقل معبّرةً عن استسلامها وعن تخليها عن العالم: ((لقد علمْتُ أن أختكِ آديلائيد قالت ذات يوم، وهي تنظر إلى صورتي: إن المرء يستطيع بجمالٍ كهذا الجمال أن يحدث في العالم ثورة. ولكنني عَدَلتُ عن العالم، عَزَفتُ عن العالم)).[2]

أولم تطلب هي نفسها من راغوجين هذا المجرم الذي قتلها فيما بعد، أولم تطلب منه أن ينقذها؛ حيث جاء في «الأبله» مشهدٌ يصوّرُها وراغوجين وهي تستنجد به وتلتجئ إليه: ((فركضت إليه كالمجنونة، وأمسكتْ يديه، وقالت له: أنقذني! خذني! خذني إلى حيث تشاء! حالاً! ...)).[3]

نعم إن هذا الجمال المشُوْب بالقبح عاجزٌ تماماً، ولقد كتب دوستويفسكي نفسُه قائلاً: ((إن الفكرة الجمالية قد تلوّثتْ لدى البشر))؛ أفلم يقل فيرخوفينسكي -وهو أحد شخوص روايات دوستويفسكي-: ((إنّني عَدَميّ، ولكني أُحِبُّ الجمال)).[4] كيف هذا؟!؛ ولسان حال المنطق يقول: ما كان للإلحاد والجمال أن يجتمعا. إنّ هذا التلويث للجمال سيُفقِده قدرته على الإنقاذ، وكذلك فإنّ التلوّث والاضطراب في الوعي والحكْم الجمالي بيْن العقل والقلب سيؤول بالجمال إلى نفس النتيجة، وقد أتى في «الإخوة كارامازوف» أن ما ينظُر إليه العقل على أنه مُخجِل يبدو للقلب ذا جمالٍ طَهور.[5]

الخاتمة:

في النهاية لا نقول إلا كما قال الأمير ميشكين بطلُ «الأبله» المحمَّلُ برؤى دوستويفسكي والناطقُ الرسمي بها، نقول: لا فائدةَ من الكلام مالم يقترن بالتطبيق العملي، وكما يقول المثل الإنجليزي: "العِبرة بالأفعال لا بالأقوال"؛ إذاً إن المزية كلَّها للفعل وبه؛ فلابُدّ لنا -لكي نستفيد من آراء دوستويفسكي الجمالية- أن نسلك سلوكاً جماليّاً، وهذا السلوك بدوره يجب أن يكون إماماً مؤهلاً لأنْ يُقتدى به؛ إذ إنّ أفضل طرق تعليم السلوك -حسب مدارس علم النفس ونظرياته- هي الاقتداء والتنميط السلوكي، وليس الإرشاد والتوجيه الكلامي.

ومن النتائج التي خرج بها هذا البحث المتواضع ما يأتي:

---

[1] م.ن: ص 150 - 151.

[2] دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.2، ص 252 -253.

[3] م.ن: ص 503.

[4] دوستويفسكي، (فيودور): (الشياطين): ج.2، الأعمال الكاملة مج.13، تر. سامي الدروبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د.ط، 1972، عدد الصفحات 523، ص63.

[5] ينظر: ويليك، (رينيه): (دوستويفسكي): ص 230 - 231.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

1- إن مفهوم الجمال لدى دوستويفسكي هو مفهوم عامّ؛ (جسدي- أخلاقي- روحي- ديني...)، مع الإشارة إلى أن جمالية دوستويفكسي هي أقرب ما تكون إلى الجمالية الأخلاقية التي تهدف إلى تنظيم السلوك وفقاً لمقتضيات الجمال والانسجام.

2- إن آراء دوستويفسكي الجمالية سارِيَة الصلاحية؛ لكونها مرتبطةً بأحوال الناس وأوجاعهم في كل زمان ومكان.

3- إن دوستويفسكي -باعتباره مفكراً جمالياً- قدّم لنا رؤى جمالية يمكن جعلها قوانينَ سلوكيةً واستثمارها عملياً.

4- قدّم لنا دوستويفسكي رؤاه الجمالية تقديماً إرشادياً وعظياً؛ إذ لا يخلو من الترغيب والترهيب؛ وذلك بتقديم الشيء ونقيضه؛ لتتضح أمامنا المفارَقة؛ فكما أنّ الجمال منقِذٌ (إن كان كاملاً خالصاً منسجماً)، فهو كذلك مُهلِك (إذا كان ناقصاً ملوَّثاً مضطرباً).

ومما يُوصي به بحثنا -في هذا المقام، وانطلاقاً من مقولة دوستويفسكي: (الجمال حاجة)- تكثيف البحوث والدراسات الجمالية الهادفة والموجهة؛ للارتقاء بالوعي الجمالي لدى الإنسان؛ لتحقيق مقولة دوستويفسكي: (الجمال انسجام وفيه ضمانٌ للطمأنينة والسعادة)، لاسيَّما في زمنٍ قَد امتلأَ بالتنافر والصراع والقلق والشقاء.

المصادروالمراجع:

1- القرآن الكريم.

2- إنجيل يوحنّا، دار الكتَاب المقدّس، مصر، ط.1، 2006م.

3- بورسوف، (بوريس): (شخصيّة دوستويفسكي): تر. نزار عيون السود، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط.1، 2017م.، عدد الصفحات 916.

4- پيس، (ريتشارد): (دوستويفسكي - دراسة لرواياته العظمى): مطابع كليّة القيادة والأركان، د.م، د.ط، د.ت، تاريخ المقدّمة 1970م.، عدد الصفحات 531.

5- دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.1، الأعمال الكاملة مج.10، تر. سامي الدروبي، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنشر (المطبعة الثقافيّة)، د.ط، 1970م.، عدد الصفحات 630.

6- دوستويفسكي، (فيودور): (الأبله): ج.2، الأعمال الكاملة مج.11، تر. سامي الدروبي، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنشر (المطبعة الثقافيّة)، د.ط، 1970م.، عدد الصفحات 550.

7- دوستويفسكي، (فيودور): (الشياطين): ج.2، الأعمال الكاملة مج.13، تر. سامي الدروبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د.ط، 1972م.، عدد الصفحات 523.م.

8- دوستويفسكي، (فيودور): (الإخوة كارامازوف): ج.1، الأعمال الكاملة مج.16، تر. سامي الدروبي، دار الكاتب العربي، مصر، د.ط، 1969م.، عدد الصفحات 524.

9- صليبا، (جميل): (المعجم الفلسفي): ج.1، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، د.ط، 1982م.، عدد الصفحات 765، ص 407 - 408.

10- كارياكين، (ي.): (دوستويفسكي - إعادة قراءة): تر. خليل كلفت، كومبيونشر، بيروت، ط.1، 1991م.، عدد الصفحات 206.

11- كليب، (سعد الدين): (المدخل إلى التجربة الجماليّة): الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط.1، 2011م.، عدد الصفحات 224.

12- مادول، (جاك): (دوستويفسكي): المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت - لبنان، د.ط، 1975م.، عدد الصفحات 185.

13- ماري شايفر، (جان): (وداعاً علم الجمال): تر. زبيدة القاضي، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط.1، 2015م.، عدد الصفحات 120.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

14- (مجموعة من المؤلّفين): (دوستويفسكي - دراسات في أدبه وفكره): تر. نزار عيون السود، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1979م.، عدد الصفحات 295.

15- مراد، (حلمي): (دوستويفسكي - الروائي الذي تغلغل إلى أعماق النفس البشريّة): "كتابي" كتاب شهري، ع.29، القاهرة، 1954م.، صفحات المقال 108_____119.

16- ابن منظور: (لسان العرب): ج.1، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، عدد الصفحات 742.

17- هيرلاندز، (ليليان)، و ج. د. بيرس، وسترلنج، أ. براون: (دليل القارئ إلى الأدب العالمي): تر. محمّد الجورا، دار الحقائق، بيروت - لبنان، دمشق - سورية، ط.1، 1986م.، عدد الصفحات 637.

18- ويليك، (رينيه): (دوستويفسكي): تر. نجيب المانع، مؤسّسة فرنكلين، بيروت - نيويورك، د.ط، 1967م.، عدد الصفحات 287.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

L'espace dans les nouvelles de Maupassant

المكان في قصص موباسان

د / بلمختار عزالدين، المركز الجامعي - مغنية - الجزائر

ملخص

المكان في القصص القصيرة عند موباسان هو أداة بلاغية قوية. وبعيدًا عن كونه مجرد زخرفة أو ديكور، فهو يخضع الى استراتيجية كتابة مدروسة بشكل جيد، أعطت للقصص بنى محكمة، زادت النص قناعة وتقبلا عند القارئ. كما يفرض نفسه كرهان قوي في متاهات المكان والزمان كعامل رئيسي في توليد وتأسيس المعنى. سنعيد اكتشاف في هذا المقال موباسان الأديب الذي يطلق العنان لمخيلته لتنتج لنا صورا تتمتع بدقة عالية تحاكي أماكن من الريف، مصقولة بشيء من الغرابة الممتعة.

الكلمات المفتاحية: موباسان-القصص القصيرة-المكان-تمثيل-استراتيجية الكتابة

Abstract

The space in Maupassant's short stories constitutes a powerful rhetorical tool. Far from being a mere decoration, it traces a well-studied writing strategy that has given a fictitious but also persuasive construction that imposes itself as a diegetic issue, a generating substance, a structuring agent and a signifying vector. In this article, we rediscover a Maupassant that "territorializes", invites to the bucolic, exotic dreaming and to a purely and pictorial meditation by the image of high mimetic technicality.

Mots clé/Key words: Maupassant- short stories- The space- representation- writing strategy.

Le résumé

L'espace dans les nouvelles de Maupassant constitue un outil rhétorique puissant. Loin d'être un simple décor, il trace une stratégie d'écriture bien étudiée qui a donné une construction fictive mais aussi persuasive qui s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Dans cet article, nous ré-découvrons un Maupassant qui « territorialise », invite à la rêverie bucolique, exotique et à une méditation purement et picturale par l'image de haute technicité mimétique.

Mots clés : Maupassant – nouvelles- espace- représentations- une stratégie d'écriture.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

Les représentations de l'espace dans les nouvelles de Maupassant

« *Mais* on va quelque part, n'est-ce pas ?

On le sait. On va vers le silence *».*

(J.M Le Clézio *: L'inconnu sur la terre,* p.116)

L'espace était conçu comme un arrière-plan des événements et des personnages or les études récentes montrent qu'il est un élément à part entier qui joue un rôle indépendant et contribue à la construction du récit. A partir de l'espace les événements se déclenchent et se déroulent. C'est à l'intérieur de l'espace que les personnages activent aussi. Ces derniers peuvent prendre ou perdre de leur valeur à partir de cet élément[1].

L'utilisation des représentations spatiales dans la nouvelle d'une manière générale nous intéresse en tant que stratégie d'écriture. Pourquoi alors étudier l'espace ou l'espace géographique chez Maupassant ? Ce terme devrait ici être saisi dans son sens le plus large, celui qui désigne tout ce qui contribue à la persuasion du lecteur.

L'analyse que nous avons faite a pris en compte un corpus constitué d'une dizaine de nouvelles. Ces nouvelles sont représentatives d'une production qui avoisine les trois cent nouvelles. Or, nous nous sommes intéressé aussi aux corpus étudiés par d'autres auteurs et critiques comme celui de Bernard Demont qui avoisine les cinquante-six contes et nouvelles de Maupassant.

Nos lectures des nouvelles de Maupassant nous laissent dire que l'espace constitue un outil rhétorique puissant. La rhétorique est ici utilisée plutôt par sa dimension argumentative et évoque aussi ce que la rhétorique classique nommait la *topographie* qui consiste proprement en la description de paysages et de contrées, essentiellement du point de vue physique. « Lorsqu'il est activé, se fixe toute l'organisation du discours »[2]. La topographie est donc un lieu, c'est-à-dire comme le suggère métaphoriquement Roland Barthe, « une réserve », (une région où « l'on peut trouver des arguments), une veine de tel minerai » et elle fait partie des descriptions

[1] Le lecteur se situe dans une perspective plus spatiale que temporelle, or pour Bakhtine, le temps domine alors que pour Henri Mittérand, « ...le temps et l'espace sont presque toujours évoqués, ...comme substances référentielles du récit » Henri Mitterand, » Chronotopies romanesques : Germinal », in *Poétique* N° 81, pp89-104

[2] Michéle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de Poétique*, « La Pochothèque », Le livre de Poche, Paris 1996, p 378.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

fortement codées ». Précisant donc que les lieux ne sont pas les arguments mais des compartiments dans lesquels on les range ».[1]

Dans ces nouvelles, le lecteur se trouve pris au piège de cette rhétorique du réel, de cette construction fictive et persuasive[2].

Dans cette tentative de faire apparaître les principales modalités de l'usage structural et rhétorique de l'espace, nous ne prétendons bien entendu pas avoir épuisé le sujet c'est-à-dire de mettre en valeur toutes les virtualités de la rhétorique de l'espace des nouvelles de Maupassant.

Nous allons voir que, inconsciemment ou non, notre auteur, saisit dans les lieux qu'il décrit et veut faire percevoir au lecteur ce qui le touche d'une manière particulièrement sensible.

L'espace serait-il juste un arrière-plan d'un ou des événements ? La notion de l'espace pourrait-elle avoir d'autres dimensions que celle attribuées à un simple décor ?

Les dimensions spatiales

L'espace représente un élément important dans son inspiration et dans sa conception de la vie d'une manière générale dans toutes ses dimensions (sociale, politique, historique, religieusement, idéologique). L'espace va jouer une importance capitale dans beaucoup de récits de notre auteur, tant par l'esthétique que définit leur description que par l'effet qu'il produit sur les personnages.

L'espace est-il un simple décor ?

Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit un simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant d'articuler une critique sociale. Il invite à la rêverie bucolique, exotique et à une méditation purement esthétique et picturale. Cet aspect n'est pas à négliger chez Maupassant car son époque n'était pas tellement dominée par l'image de haute technicité mimétique. Ce point nous révèle une suprématie de la dimension rhétorique de la représentation spatiale dans ses nouvelles car celle-ci ne tient pas uniquement à la séduction poétique ou plastique ou à son rôle d'appât que pourrait installer dans l'imaginaire du lecteur pour contribuer au

---

[1] Roland Barthe ajoute cette idée séduisante : « ...pourquoi lieu ? parce que dit Aristote , pour se souvenir des choses ; il suffit de reconnaître le lieu où elle se trouvent (le lieu qui devient donc un élément commun , l'élément d'une association d'idées, d'un conditionnement) » Roland Barthe, l'ancienne Rhétorique » , in l'Aventure sémiotique , Seuil, Paris 1985, pp137 et 153.

[2] Voir Michel Crouzet, « *Une rhétorique de Maupassant* ? », in La Rhétorique au XIXe siècle, N° spécial, de la revue d'Histoire Littéraire de la France, mars –avril 1980 Armand Colin, Paris

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

flux narratif et à la texture argumentative mais va au-delà. Maupassant « territorialise »[1] comme l'a montré Philippe Hamon, dans un espace dont la description vise à l'exhaustivité, témoigne d'une « volonté didactique » [2]et même pédagogique qui a la prétention d' « insérer un savoir dans un texte »[3].

La ville et la compagne

Maupassant nous révèle à travers deux aspects de lui-même : nous le découvrons citadins épris de sa ville à travers les aventures parisiennes qui se déroulent loin de l'extérieur, loin de la nature. Outre ses récits de l'intérieur, Maupassant se montre toujours amoureux de la nature et de la compagne.

L'amour de la compagne

Il nous dit lui-même à travers le héros des « Bécasses », en comparant la compagne à la ville :

> « A paris, il ne me semble que je ne suis jamais dehors ; car les rues ne sont encore que de grands appartements communs, et sans plafonds. Est-on à l'air, entre deux murs, les pieds sur des pavés de bois ou de pierre, le regard borné partout par des bâtiments, sans aucun horizon de verdure, de plaine ou de bois ? Des milliers de voisins vous coudoient, vous poussent, vous saluent, et vous parlent ; et le fait de percevoir de l'eau sur un parapluie quand il pleut ne suffit pas à me donner l'impression, la sensation de l'espace. Ici, je perçois nettement, et délicieusement la différence du dehors et du dedans. »

Le vide et l'irrationnel

En lisant Maupassant, on s'interroge souvent sur ce qui se cache derrière cette notion du vide. Finalement, on se rend compte rapidement que c'est l'irrationnel et l'inexplicable qui créent le vide. L'esprit finit par accepter l'invisible et le vide comme une réalité et une vérité. Le vide devient vrai. Le personnage du *Horla,* l'accepte et l'admet pourtant autour de lui, il n'y a rien. C'est vide. Certes, ce vide n'est en réalité ce qui nous demeure voilé. Le vide de Maupassant crée la peur incompréhensible.

« Il répéta : « on a vraiment peur de ce qu'on ne comprend pas. » [4]

Effectivement, l'incompréhension se définit par la négative ou absence de bruit, de son, quelque chose de vide. L'auteur, l'autorité pensante du texte, laisse au lecteur une marge d'inscription de soi importante. Mais ce silence textuel, quel est-il finalement ? Notre auteur use d'un foisonnement de mots pour parler du vide.

---

[1] Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman*, Droz, Genève 1983, p 35.

[2] Ibid., p 29.

[3] Ibid., p 67.

[4] Guy de Maupassant, *Contes Fantastiques*, éd Marabout, France, 2004.p 203.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

L'espace réel

Avant d'aborder ce point qui parmi d'autres tentatives de classification des récits de Maupassant, basés sur les grandes subdivisions régionales de l'aire maupassantienne qui quant à lui n'est d'ailleurs pas fréquent que celui qui s'appuie sur les thèmes[1] (la solitude, la guerre, les employés, les prostituées, etc.) ou sur les genres (contes fantastiques, contes d'épouvante). Il est à noter dans ce contexte que Maupassant, ne s'est jamais soucié de préciser les motifs ou les origines de ses nouvelles, relève Armand Lanoux[2]

Ceux que l'on connaît de source avérée sont en toute nature et le plus souvent, selon le processus à la fois logique et mystérieux de l'invention artistique, composites. Prenons l'exemple précis que nous donne, pour la *Maison de Tellier*, cette anecdote rapportée par René Dumesnil :

« Il aimait errer dans les petites rues mal famées du port- ces rues dont chaque maison abrite un mauvais lieu, et qui, au soir tombant, s'éclairent et s'animent de façon si étrange. Les Rouennais font détour pour n'y point passer, et même évitent de prononcer le nom que l'une d'elles, fameuse autant que la rue *Bouterie* marseillaise, doit aux religieux se saint François. Or, un jour qu'il avait erré à travers ce quartier réservé, Maupassant en parla le soir à Charles Lapierre, le directeur de nouvelliste. Et Lapierre lui dit qu'une des maisons de la rue des Cordeliers avait été fermée pendant plusieurs jours et qu'à la porte on pouvait lire, durant cette vacance, un écriteau manuscrit portant ces mots : » fermé pour cause de première communication » [3]

Lorsqu'il rapporta l'histoire à ses amis, Maupassant ajouta, son récit terminé :

- « Beau sujet de nouvelle, n'est-ce pas ? » [4]

Dans la célèbre nouvelle née apparemment de ce trait pittoresque, la localisation même de la maison close, comme le fait observer Louis Forestier, a été modifiée :

« On la situe généralement à Rouen, rue des Cordeliers, célèbre pour ce genre de commerce. Or Maupassant la transporte à Fécamp, ville d'origine de son ascendance maternelle »[5]

Et dans un autre texte Maupassant nous donne sa définition du réalisme en montrant les écueils où se heurtent nécessairement ceux qui cherche le vrai qu'en se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes,

---

[1] Quant à l'importance plus au moins marquante du lieu factuel dans le mécanisme de création d'un récit, il n'est pas dans notre propos de l'évaluer en détail. Au reste, que l'on consulte la correspondance de Maupassant ou les études consacrées à l'élaboration de son œuvre, on ne trouve que fort peu de renseignements sur les motifs générateurs des contes et nouvelles

[2] Armand Lanoux, *Maupassant, le Bel-Ami,* Grasset, Paris, 1979, p.149.

[3] Guy de Maupassant, *Maison de Tellier, (internet)*

[4] René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, Tallandier, Paris 1979, p.159.

[5] I,1362.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : « Rien que la vérité et toute la vérité ».

Ce réalisme des lieux est omniprésent dans les nouvelles de Maupassant qui était influencé notamment par les principes théories du maître à penser de l'époque, Hippolyte Taine, l'écriture zolienne de l'espace marque, rappelons-le, « le souci(...) d'inscrire les personnages dans un milieu local qui détermine, limite leurs libertés, conditionne leurs conduites »[1]

Dans le *Horla* les toponymes tels que « Rouen », « le Havre » mais aussi la « seine » permettent d'identifier facilement la Normandie pays qui a vu naître le narrateur et l'auteur dès la description inaugurale. Au fil des premières pages, le narrateur mentionne aussi la « forêt de Roumare », le village de la « Bouille » et surtout le « Mont Saint Michel » et « Avranches », tous identifiables sur une carte. Le cadre de la nouvelle est enraciné dans le terroir normand, ce qui permet d'ancrer le récit dans un univers réaliste.

L'espace fantastique

La mise en place d'un cadre spatial peut être moins discrète dans sa façon de renforcer la texture de l'intrigue et articuler à une construction serrée au sein de laquelle l'espace- matériellement circonscrit-, joue le rôle de principe organisateur. Ce rôle y est même structurant qu'il pourrait conduire à s'interroger sur le point de départ de l'invention chez Maupassant. On assiste très souvent à une rupture des lois fondamentales qui régissent l'espace, mais ce procédé n'en est qu'un parmi d'autres utilisés dans l'élaboration de l'effet fantastique. Parmi ces ruptures que nous pouvons signaler dans cette étude, cet espace clos et unique où se déroulent les événements.

On retrouve ce choix chez Maupassant, par exemple dans *Mademoiselle Fifi.*

« Le major, commandant prussien, comte de Farlsberg, achevait de lire son courrier, le dos au fond d'un grand fauteuil de tapisserie et ses pieds bottés sur le marbre élégant de la cheminée, où ses éperons, depuis trois mois qu'ils occupaient le château d'Uville, avaient tracé deux trous profonds, fouillés un peu plus tous les jours.

Une tasse de café fumait sur un guéridon de marqueterie maculé par les liqueurs, brûlé par les cigares, entaillé par le canif de l'officier conquérant qui, parfois, s'arrêtant d'aiguiser un crayon, traçait sur le meuble gracieux ddes chiffres ou des dessins, à la fantaisie de son rêve nonchalant(...) La salle à manger du château d'Uville était une longue et royale pièce dont les glaces de cristal ancien, étoilées de balles, et les hautes tapisseries des Flandres, tailladées à coups de sabre..(..) .[2]

---

[1] Henri Mitterrand, *l'illusion réaliste*, De Balzac à Aragon, PUF, Écriture, Paris, 1994, p80.

[2] Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, Bibliothèque électronique du Québec, p 9.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

On retrouve la même technique chez Kafka, dans *La colonie pénitentiaire* qui raconte l'histoire d'un fonctionnaire gouvernemental, dont on ne nous dit pas le nom qui fait un voyage dans une colonie pénitentiaire étrangère. La nouvelle nous le montre en plein désert, face à une machine d'exécution capitale. La machine lui est présentée par un militaire, et le "spectacle" devra s'achever par la mort d'un condamné. Selon les règles en vigueur dans cette colonie, le condamné ne sait pas quelle sera sa peine. Mais le rôle de la machine est de graver la sentence sur le corps du condamné jusqu'à ce que mort s'ensuive.

On la retrouve encore une fois dans *Omphale* de Gautier l'histoire racontée par un narrateur qui se présente comme "conteur fantastique", raconte un événement qu'il a vécu quand il avait dix-sept ans. Il loge dans la vieille maison de style rococo de son oncle. Les murs de sa chambre sont habillés d'une tapisserie représentant une scène mythologique etc.

Dans tous ces récits, on introduit aussi directement le lecteur au sein de territoires bien délimités et de dimensions relativement réduites.

Délimiter l'espace est donc une manière pour contenir, isoler et réduire cet espace qui ne peut-être qu'un champ symbolique qui conduit et se projette vers d'autres dimensions plus grandes, vers des niveaux plus profonds de significations et d'interprétations. Thierry Ozwald l'explique bien dans le passage suivant :

« La logique réductrice qui est l'œuvre dans la nouvelle conduit à poser les jalons d'un espace symbolique qui tend à sa propre résorption et qui, loin d'ouvrir des vues, de donner naissances à des paysages ou de dévoiler des panoramas, abdique au fil de lecteur de sa faculté de structurer et de conceptualiser le monde»[1]

La fonction de l'espace

L'espace, tout en ayant une signification propre, va donc avoir un rôle conséquent dans l'agencement des événements. Il introduit le récit ou on marque le point final lorsqu'il y réapparaît à plusieurs reprises il en marque les différentes étapes par les changements qu'il subit. Son rôle technique va plus loin encore puisqu'il participe à l'action psychologique.

Avant de revenir sur le *Horla,* mais avant, il faut rappeler que *ce* récit dans sa version définitive est écrit sous forme de journal intime. Dans cette version, le narrateur nous raconte des événements du 8 mai au 10 septembre. Il vit seul avec ses domestiques, dans une maison près de Rouen. Pris de malaise dont il ignore l'origine et qui s'amplifie jour après jour, différents voyages le soulagent. Mais dès son retour, ses maux reprennent... puis, cet individu devient obsédé par son double maléfique.

[1] Thierry Ozwald, *La nouvelle,* Hachette, 2003 France, P 135.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

Les événements du *Horla* se déroulent dans différents lieux du fait de la mobilité du narrateur et ses voyages « 8 mai. - quelle journée admirable ! J'ai passé toute la journée étendue sur l'herbe, devant ma maison (...) j'aime ma maison où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route (...). A gauche, là-bas, Rouen, la vaste ville aux toits bleus, ...»[1]

La maison et ce beau paysage décrit par le narrateur, ont une fonction peut être symbolique car ce sont les lieux qui inspirent en évidence confiance et censés être des lieux de repos et de détente.

Toute la note de la première journée du 8 mai, est caractérisée par la description de l'espace -temps, ce qui donne si on parle avec le vocabulaire de la narratologie la situation initiale. Cette description de l'espace veut mettre le lecteur dans un univers particulier qui le préparera à la lecture suite de l'histoire.

Pour une grande partie des Anglo-saxons et presque tous les français, la nouvelle accélère bien les processus de perception et l'entrée dans le monde narratif, mais ceci est dû à un « pouvoir allusif » du genre, qui suggérerait tout ce qu'il ne dit pas.

L'espace dans les nouvelles de Maupassant, est ordinaire dans le sens où il évoque souvent un univers rural et urbain, sans exception utile à signaler. On est face à un espace qui contribue à fonder un ancrage réaliste. Dans le *Horla*, la description des lieux est plus riche, plus détaillée, plus « réaliste » -si on ose dire- par le fait qu'on nous peint avec une précision marquante et des détails, qui sont clairement repérables par le nombre important des adjectifs, et les propositions subordonnées relatives et avec un degré moins important les compléments du nom. Ce passage est représentatif et contient les qualifiants évoqués et commence par des phrases simples pour décrire, Avranches, ensuite, elles deviennent plus au moins longues et contiennent des comparaisons pour rapprocher les images voulues aux esprits des lecteurs et donner un effet plus artistique à son style.

L'espace référentiel et l'espace introduction

Le héros du *Horla aiment est itinérant ;* l'espace référentiel est donc changeant. Le héros est devant sa maison, puis devient itinérant en se déplaçant chez le médecin, en errant dans la forêt, près de la mer etc. Mais l'endroit dans lequel la plupart des événements de l'histoire se déroulent c'est bel est bien sa demeure. Mais avant de raconter son horrible aventure, il nous présente les lieux du drame après avoir dit son âge, sa situation sociale et ses gouts. Il donne sur le même plan un bref aperçu du paysage qui l'entoure en le situant géographiquement et en le plaçant ainsi sur un plan concret et véritable pour donner un accent de vérité à ce drame déroutant et surnaturel. Ce paysage, décrit au début de ses récits sert d'entrée en matière des nouvelles[2.] Il peut n'être qu'une simple description des lieux. Ainsi dans « La légende du Mont Saint Michel » une longue peinture de ce *Mont* précède la

[1] Guy de Maupassant, *le Horla.* Éd. Pocket, 1998, p. 115.

[2] Selon l'étude faite par Hélène Druard sur les paysages dans les contes et nouvelles de Maupassant.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

nouvelle proprement dite : avant de nous rapporter la légende de Satan berné par Saint Michel, Maupassant la replace dans le cadre pittoresque où elle naquit. La description de l'espace est donc une introduction au corps du récit. « Le retour » raconte sur un ton paisible l'histoire d'un marin qui parvient après bien des années à rentrer chez lui où sa femme, le croyant disparu à jamais, a refait sa vie avec un autre homme. La nouvelle commence par une description de la mer calme, et bleue, de cette mer qui est la cause de la disparition puis du retour du marin : placée avant la narration, cette description de la mer est un accès à la nouvelle que nous allons lire.

On est donc face à des nouvelles qui respectent « parfaitement » le modèle type d'une nouvelle littéraire par le fait qu'elles présentent des lieux et un espace narratif qui se veut réaliste.

L'espace fonctionnel

Daniel Grojnowski précise que « le simple inventaire des espaces référentiels – déjà cités- en relève la composante fonctionnelle. Du fait, que l'histoire est inhérente à la nouvelle, la représentation d'un lieu, sa disposition dans un ensemble, met en évidence sa fonction dans le déroulement de l'action. »[1] On va en déduire alors que, les événements de «*Sous l'abri »*, « une maison de mauvaise réputation», «le magicien est parti avec le plat!». C'est le cas pour la plupart des nouvelles de Maupassant, citons le « *Horla »*, « le trou », «la main », « la nuit » etc. L'espace de ces nouvelles est référentielle mais aussi fonctionnelle puisque dans les textes que nous avons analysés, la fonction de l'espace est de servir de décor et en même temps ces mêmes lieux sont l'espace des événements des histoires. Il faut signaler comme même que cela s'adapte avec un degré plus important sur *Sous l'abri* car ce même lieu de décor est le champ de ces *scènes de cinéma* ou de *ces scènes absurdes.* Alors que le les événements du *Horla* se déroulent principalement dans la maison du héros, les autres lieux cités ont des fonctions parfois de décor mais aussi il révèle des aspects de l'état d'âme de celui-ci et sa psychologie, de délimitation du trajet du héros et parfois ces espaces cadres qui ont pour fonction d'introduire les récits pour les situer dans une atmosphère précise et plonge le lecteur dans une ambiance voulue comme un avertissement suggestif. Ces avertissements servent de *catalyseur* pour relancer les récits. Les extraits suivants vont l'illustrer :

Décor : « *8 mai.* – Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même »[2]

---

[1] Daniel Grojnowski, *lire la nouvelle* ; Nathan, Paris. 2000, p82.

[2] Guy de Maupassant, le Horla. Éd. Pocket, 1998, p 115.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

Trajet : « 14 juillet. – Fête de la République. Je me suis promené par les rues. Les pétards et les drapeaux m'amusaient comme un enfant. ... »[1]

Trajet : « Dès l'aurore, j'allai vers lui. La mer était basse, comme la veille au soir, et je regardais se dresser devant moi, à mesure que j'approchais d'elle, la surprenante abbaye. Après plusieurs heures de marche, j'atteignis l'énorme bloc de pierre qui.... Quand je fus sur le sommet, ... »[2]

Les espaces récurrents

Selon l'étude faite par Hélène Druard sur les paysages dans les contes et nouvelles de Maupassant, les paysages se distinguent en trois catégories.

a) Les paysages voilés par les brumes,

b) Les paysages vus de loin,

c)Les paysages de forme circulaire.

Les paysages voilés par les brumes

Les exemples sont nombreux dans les nouvelles de Maupassant. En voici, un :

« Je me vis, perdu, allant à l'aventure dans cette brume épaisse, me débattant au milieu des herbes et des roseaux que je ne pourrais éviter, râlant de peur, ne voyant pas la berge, ne retrouvant plus mon bateau, et il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire »[3]

Les paysages vus de loin ou paysages qui s'éloignent

Chez Maupassant, dans *Une partie de compagne* par exemple, avant d'arriver à l'auberge particulièrement champêtre de Bezons, les Dufour passent successivement d'un paysage urbain à un autre intermédiaire. Paris, rejeté par les parisiens, n'est désigné que par deux lieux : les Champs Elysées et la Porte Maillot. La description devient plus détaillée quand les personnages portent leur regard sur l'horizon de la proche banlieue. Dans un premier temps donc, les Dufour s'approprient collectivement le paysage par le regard qui opère un mouvement panoramique de droite à gauche, de bas en haut, du proche au lointain dessinant une sorte de cadre, et construisant une image du paysage qui s'éloigne, thème récurrent chez Maupassant.

---

[1] Guy de Maupassant, le Horla. Éd. Pocket, 1998, p 124.

[2] Ibid., , P 124

[3] Guy de Maupassant, Contes *fantastiques (version intégral)*, éd Marabout 2004, p93.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

Les paysages de forme circulaire

On a tendance à retrouver des descriptions des paysages de forme circulaire dans les nouvelles de Maupassant.

Voici deux exemples :

« Le lendemain, à la nuit tombante, j'arrivai au château de Murol. La vieille forteresse, tour géante debout sur son pic au milieu d'une large vallée, au croisement de trois vallons, se dresse sur le ciel, brune, crevassée, bosselée, mais ronde, depuis son large pied circulaire jusqu'aux tourelles croulantes de son faîte» [1]

« La grosse dame, rouge, dépeignée, affreuse, jette un regard circulaire et méchant à ses voisins »[2]

Le paysage et la sensation de malaise

Le paysage pour Maupassant n'est pas seulement un tableau que l'on contemple, il n'est pas seulement une description de la chose vue, plus qu'une belle image, il est la vie même. Il pénètre de désir ses personnages en leur apportant les sensations dont ils sont avides. Le paysage agit sur les personnages incapables de rester insensibles ou indifférents face à ces paysages. Hormis une minorité qui ressent une gêne et un malaise: «je me mis à gravir à pied ce singulier cône, haut peut-être de cent cinquante ou deux cents mètres et couvert de plantes aromatiques, de cystes surtout, dont l'odeur est si vive et si pénétrante qu'elle trouble et cause un malaise»[3]

Ce type de sensation de malaise chez les personnages de Maupassant, n'est qu'une exception car souvent c'est plutôt des sensations qui provoquent l'énergie et des désirs qu'ils ne connaissaient pas auparavant. C'est par l'odorat que le héros du « *Horla* » , reprendre vie, alors qu' il s'est éloigné de chez lui , où vit le monstre : « Je crus d'abord que l'air frais, léger et doux, plein d'odeur d'herbes et de feuilles, me versait aux veines un sang nouveau, au cœur une énergie nouvelle »[4]. Le « vagabond » lui est pris de sensation et d'envies folles et puériles au contact de la mousse qui touches ses pieds « Il marchait maintenant sur une mousse épaisse, humide et fraîche, et ce tapis doux sous les pieds lui donna des envies folles de faire la culbute, comme un enfant. Il prit son élan, cabriola, se releva, recommença » [5]

L'amour de la nature

Des désirs nés de sensations causés par la nature, sont les plus fréquemment des désirs d'amour, de tendresse de cet amour toujours présent, toujours inassouvi, qui emplit le cœur des personnages de Maupassant. Le

---

[1] Maupassant, Œuvres complète de Guy de Maupassant, (*humble drame).* Ed. Louis Conard Paris , p 293.

[2] Maupassant, Œuvres complète de Guy de Maupassant, Compte de la Bécasse (*Notes d'un voyageur)*, Ed. Louis Conard. Paris, p 265.

[3] Guy de Maupassant, Œuvres complète de Guy de Maupassant, La Petite Roque, (*Hermite)*, Ed. Louis Conard. Paris p96

[4] Guy de Maupassant, *le Horla*. Éd. Pocket, 1998, p.118.

[5] Guy de Maupassant, Œuvres complète de Guy de Maupassant, Le Horla (Vagabond*)*, Ed. Louis Conard. Paris, p 243

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

bourgeois confiné, le pressent dans la nature : « Puis il se tut. Alors Patissot, contemplant l'immense perspective de la terrasse ombragée d'arbres séculaires, sentant en ses poumons le grand souffle de la forêt qui bruissait derrière lui, rajeuni par les effluves printaniers des bois et des larges campagnes, eut un petit rire saccadé et, l'œil vif :

– Voici de beaux ombrages pour des amoureux »[1]

Dans « l'aveugle », un personnage veut embrasser le soleil et la nièce de l'abbé Marignan dans « Claire de lune » à envie d'embrasser les fleurs.

Toujours selon l'étude d'*Hélène Druard,* ces désirs peuvent se transformer et devenir plaisirs sensuels, plaisirs qu'apporte la nature à ceux qui les attendent inconsciemment ou non de l'amour. Ainsi en est-il pour « Yvette » :

«Elle nageait avec bonheur, avec ivresse, toute caressée par l'onde, frémissant d'un plaisir sensuel, soulevée à chaque brasse comme si elle allait s'élancer hors du fleuve » [2]

Cette sensualité libérée par le paysage est tellement vraie et tellement forte qu'elle ne peut être cachée ; dans « un fou », elle déchaîne la jalousie de l'amant qui se sent trompé à cause du bien-être charnel que procure la nature à sa maitresse :

« J'avais compris ! J'étais jaloux maintenant du cheval nerveux et galopant ; jaloux du vent qui caressait son visage quand elle allait d'une course folle ; jaloux des feuilles qui baisaient, en passant, ses oreilles ; des gouttes de soleil qui lui tombaient sur le front à travers les branches ; jaloux de la selle qui la portait et qu'elle étreignait de sa cuisse.

C'était tout cela qui la faisait heureuse, qui l'exaltait, l'assouvissait, l'épuisait et me la rendait ensuite insensible et presque pâmée.

Je résolus de me venger. Je fus doux et plein d'attentions pour elle. Je lui tendais la main quand elle allait sauter à terre après ses courses effrénées. L'animal furieux ruait vers moi ; elle le flattait sur son cou recourbé, l'embrassait sur ses naseaux frémissants sans essuyer ensuite ses lèvres ; et le parfum de son corps en sueur, comme après la tiédeur du lit, se mêlait sous ma narine à l'odeur âcre et fauve de la bête.

Je sortis avant l'aurore, avec une corde dans la main et mes pistolets cachés sur ma poitrine, comme si j'allais me battre en duel » [3]

---

[1] Guy de Maupassant, *Les dimanches d'un Bourgeois de Paris*, p176

[2] Guy de Maupassant, Œuvres complète de Guy de Maupassant, *Yvette* (*Yvette)*, Ed. Louis Conard. Paris, p 84.

[3] Guy de Maupassant, *Œuvres complètes (Un fou)*, éditions Arvensa, p 2147.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

L'ivresse paysanne

Et au-delà des désirs, au-delà des excitations et exaltations diverses, c'est l'ivresse même qu'apportent les sensations dues aux paysages.

L'héroïne de « Au bois » nous dit bien en comparant toutes ces sensations à celles causées par le champagne : « La verdure, les oiseaux qui chantent, les blés qui remuent au vent, les hirondelles qui vont si vite, l'odeur de l'herbe, les coquelicots, les marguerites, tout ça me rend folle ! C'est comme le champagne quand on n'en a pas l'habitude ! »[1]

La caractéristique de cette ivresse donnée par l'absorption du paysage par les sens est une douceur, une mollesse que Maupassant décrit de différentes manières. Cette ivresse profonde lui fait l'effet d'une drogue au pouvoir féérique :

« Avez-vous jamais dormi, mon amie, dans un champ d'orangers fleuris ? L'air qu'on respire délicieusement est une quintessence de parfums. Cette senteur violente et douce, savoureuse comme une friandise, semble se mêler à nous, nous imprègne, nous enivre, nous alanguit, nous verse une torpeur somnolente et rêvante. On dirait un opium préparé par la main des fées et non par celle des pharmaciens »[2]

Dans les « sœurs Rondoli », le souffle puissant et continu des roses rend l'air « savoureux et alanguissant » et plus loin : « quelque chose de doux de délicieux, de divin, semblait flotter dans l'air embaumé »[3].

Dans « un soir de printemps », c'est « la bonne odeur alanguissante des bourgeons et des premières fleurs » et dans « clair de lune » : « le chèvrefeuille exhalait des souffles délicieux et comme, sucrés, faisant flotter dans le soir tiède et clair une espèce d'âme parfumée »

Dans "la femme de Paul " :

« Les flottantes exhalaisons de l'herbe se mêlaient aux humides senteurs du fleuve, imprégnaient l'air d'une langueur tendre, d'un bonheur léger, comme d'une vapeur de bien-être »[4].

---

[1] Guy de Maupassant, Le Horla, (Au *bois), Ed, Paul Ollendorff ,1896, Paris,* p244

[2] Guy de Maupassant, Œuvres complète de Guy de Maupassant, (*En voyage*), Ed. Louis Conard. Paris p 254.

[3] Guy de Maupassant, *Sœurs Rondoli,*

[4] Maupassant, *La femme de Paul,*

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

Et nous pouvons retrouver sans cesse les termes « mou », « doux », « délicieux », « alanguissant ». C'est à l'aide de ce type de vocabulaire que le lecteur saisit ce que ressentent les personnages et devine[1] les sensations que leur procure la nature.

La nature et la femme

Chez Maupassant le paysage se confond et se mêle avec la femme, dans « l'imprudence », le narrateur confond l'un et l'autre dans son souvenir :

« Il l'avait aimée, blonde et frêle, dans ce cadre de flots bleus et de ciel immense. Et il confondait l'attendrissement que cette femme à peine éclose faisait naître en lui, avec l'émotion vague et puissante qu'éveillait dans son âme, dans son cœur, et dans ses veines, l'air vif et salé, et le grand paysage plein de soleil et de vagues » [2]

Et dans «*A vendre*» ,l'auteur s'exclame : « Pourquoi gardons-nous le souvenir si clair , si cher , si aigu de certaines minutes d'amour avec la terre , le souvenir d'une sensation délicieuse et rapide , comme de la caresse d'un paysage rencontré au détour d'une route , à l'entrée d'un vallon, au bord d'une rivière, ainsi qu'on rencontrerait une belle fille complaisante ? »[3]

Circuits et sorties dans la superstructure narrative

Pour mieux comprendre les circuits dans la superstructure narrative des nouvelles de Maupassant, nous avons emprunté le tableau suivant de Bernard qui l'emprunte à son tour de modèle quinaire de Larivaille[4] des huit récits. Nous mettons en évidence la dimension spatiale du circuit, et notamment, l'importance de la sortie du circuit dans l'enchainement des propositions narratives (voir tableau ci-dessous). Celle-ci est toujours située dans les trois propositions médianes du schéma morphologique de Larivaille, celles qui représentent la dynamique du récit et la modification d'un état initial (comprenant la description du circuit dans sept cas sur huit) en un état final.

Si parmi les huit récits abordés, la sortie du circuit correspond dans six cas à la phase « provocation », il en va autrement pour les deux autres : *Clair de Lune,* où la sortie peut être située dans la phase « action », et La *Martine*,

---

[1] Il serait fastidieux de noter ici aussi l'utilisation d'un style hésitant et imprécis. Les quelques expressions le montrent tel que (quelque chose de, quelque chose comme, une sorte de, une de ces ....) ainsi que toutes les conjonctions « comme » ou de la locution « comme si). Ce vocabulaire va être repris quand nous évoquerons le fantastique.

[2] Maupassant, *Imprudence,*

[3] Guy de Maupassant, *contes fantastiques* (version intégrale), Marabout, 2004, p, 217.

[4] Paul Larivaille, *« L'analyse (morpho) logique du Récit »*, Poétique N° 19, 1974, p 387.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

où elle ressorti au stade de la résolution. Ces décalages tendraient à indiquer entre ces deux textes une analogie plus profonde que, par exemple, celle de l'espace rurale qui leur est commun[1].

Ce sont ainsi les deux seuls récits où le héros sort du circuit avec un but très précis, de l'ordre de ma jalousie dans les deux cas :

-Dans *Clair de Lune*, il s'agit pour l'abbé Marignan de surprendre et de défaire le couple de sa nièce et de son amoureux ;

-Dans la *Martine, Benoist* s'achemine directement vers la maison de la jeune mariée comme s'il voulait, en toute lucidité, de soumettre à l'épreuve d'une réalité que l'on ne pourra plus éviter après avoir quitté son abri à la recherche du bonheur perdu.

Dans les deux récits la sortie correspond à une visée et non à un déplacement anodin. Elle est le résultat d'un débat intérieur, d'un mûrissement, ce qui explique qu'elle se situe qu'au stade de l'action ou de la résolution.

L'Espace symbiose ou l'espace symbolique

Bernard Demont a fait une étude sur un corpus représentatif de cinquante-six contes et nouvelles de Maupassant (18.3% de sa production) dans son livre intitulé « *Représentation spatiale et narration dans les contes et nouvelles de Maupassant* » ; il a pressenti que la dimension spatiale et géographiquede ces récits , ne constituaient pas qu'un ensemble de décors fournissant la toile de fond ou la couleur locale des récits parisiens, provinciaux ou africains de Maupassant, mais jouaient un rôle de premier plan dans la structure narrative et l'efficacité d'un nombre notable de textes.

Du point de vue analytique note Roger Brunet dans *les Mots de la Géographie, « ...l'espace géographique* comprend tout ce qui fait la singularité des lieux[2] et l'ampleur de leurs relations », incluant aussi les relations matérielles et immatérielles entre (les) personnes, lieux et même des lieux symboliques, des représentations, des paysages[3] ; ainsi que l'organisation de tous ces éléments, les rapports qui les entretiennent, les réseaux qui les lient... »

---

[1] Demont, Bernard. *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : Une Rhétorique de l'espace géographique*. Paris : Honoré Champion, 2005, p91.

[2] Lieu : au sens le plus générale, partie déterminée de l'espace. Roger Brunet précise que le « lieu est un point, mais un point singulier, identifiable et identifié, distinct des autres ... »

[3] L'une des définitions les plus larges est par exemple celle présentée par le petit Robert : « Partie d'un pays que la nature présente à un observateur ». Parmi les nuances d'emploi, ce dictionnaire précise tout de même : « par extension, paysage urbain ».

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

L'espace et les étapes biographiques

Les nouvelles de Maupassant sont-ils associées à des espaces liées aux étapes biographiques ou les voyages de cet écrivain ? La Normandie natale, la côte d'Azur, la Corse, le Valais, l'Italie et l'Afrique du Nord pour Maupassant.

Dans ce même contexte Pierre Cogny nous dit que les contes les plus proches de la perfection sont ceux qui se déroulent dans un cadre dont Maupassant s'était imprégné[1] le plus intimement, ce qui explique l'incontestable supériorité des récits normands[2].

Bernard DEMONT nous dit que la coïncidence des récits avec le vécu de l'écrivain soit légèrement décalée dans le temps ou dans l'espace, mais pas moins suggestive. *Première neige* publié le 11 décembre 1883, qui se passe alternativement en Normandie et à Cannes, est écrit au moment où « … Maupassant, s'il faut en croire la chronologie de François Tassart, se disposait à partir pour Cannes où il allait rejoindre sa mère et son frère »[3]

Nous introduisons ce titre, tout d'abord par une situation de Maupassant qui décrit parfaitement ses pensées quant au faite de rendre la description d'une manière générale réaliste[4].

« Tout arrive dans la vie et tout peut arriver dans le roman, mais il faut que l'écrivain ait la précaution de rendre tout naturel par le soin avec lequel il crée le milieu et prépare les événements au moyen des circonstances environnantes »[5]

Il faut dire, que la réalité chez Maupassant se transforme en une illusion parfaite du vrai qui devient plus saisissante. Maupassant a la capacité de recréer une atmosphère en quelques lignes. Il utilise beaucoup de descriptions des lieux, des personnages. Le réalisme et le naturalisme peuvent avoir une fonction explicative.

«Les femmes des faubourgs populaires, je les ai côtoyées directement, car nous vivons dans le même quartier. A Gamaliyya, il me suffisait de sortir sur le pas de la porte pour les voir.

---

[1] Confirmant aussi sur ce point l'observation de Pierre Cogny, les récits de Maupassant correspondant parfois dans leur référentiel géographique, aux déplacements, aux séjours ou aux espaces familiers de notre écrivain français. *En voyage* publié le 10 mai 1882 ou *Rencontre*, publié le 26 mai 1882 , par exemple , dont les sujets se situent respectivement à Saint-Agnès, près de Menton, et dans les environs de Saint-Tropez, coïncident avec un voyage de plusieurs semaines effectué par l'auteur dans le Midi dès le début de mai 1882. Paru dans *Illustration* des 19 et 26 janvier 1889, *Un soir* est sans doute rédigée pendant ou peu après le séjour que fait Maupassant en Algérie et en Tunisie durant le mois de novembre et décembre 1888.

[2] Pierre Cogny, *Maupassant, Peintre de son temps*, Larousse, Paris 1976, pp17-18.

[3] Selon Louis Forestier ,I , 1607.

[4] Il invite à la rêverie bucolique, exotique et à une méditation purement esthétique et picturale

[5] Guy de Maupassant, « Messieurs de la Chronique », in *Chroniques 3,* Editions 10/18, Paris 1980, p 14.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

L'amoureux de la faune

Maupassant est contrairement aux écrivains de son époque voués au grand air, et à la haine du confinement socio-spatial. Il grandit dans l'amour de la nature et des sports en plein air ; il va pêcher avec les pêcheurs de la côte et parle patois avec les paysans.

Maupassant écrit à son amie Gisèle d'Estoc[1] pour lui exprimer son amour pour la faune.

« Oui, je suis faune et je le suis de la tête aux pieds. Je passe des mois seul à la compagne, la 1 nuit, sur l'eau tout seul, toute la nuit, le jour, dans les bois ou dans les vignes, sous le soleil furieux et tout seul, tout le jour.

La mélancolie de la terre ne m'attriste jamais : je suis une espèce d'instrument à sensations que font résonner les aurores, les midis, les crépuscules, les nuits et autres choses encore. (...)

Je vous répète que je suis faune. De là vient peut-être l'exaspération où me jette la société, les réunions du monde, la médiocrité des conversations, la laideur des costumes, la fausseté des attitudes.

Dans un salon, je souffre dans tous mes instincts, dans toutes mes idées, dans toutes mes sensibilités, dans toute ma raison.[2] »

Dans cette lettre Maupassant utilise les termes et expressions suivants : « la mélancolie ... *ne m'attriste jamais ... Dans un salon, je souffre...»* Voyons maintenant, l'une de ses nouvelles où on peut retrouver des traces qui reflètent cette amertume vis-à-vis des lieux publics.

« Sur le boulevard, les cafés flamboyaient ; on riait, on passait, on buvait.

J'entrai au théâtre, quelques instants, dans quel théâtre ? Je ne sais plus. Il y faisait si clair que cela m'attrista et je ressortis le cœur un peu assombri par ce choc de lumière brutale sur les ors du balcon, par le scintillement factice du lustre énorme de cristal, par la barrière du feu de la rampe, par la mélancolie de cette clarté fausse et crue. Je gagnai les Champs-Élysées ou les cafés concerts semblaient des foyers d'incendie dans les feuillages. Les marronniers frottés de lumière jaune avaient l'air peints, un air d'arbres phosphorescents. Et les globes électriques, pareils à des lunes éclatantes et pâles, à des œufs de lune tombés du ciel, à des perles monstrueuses, vivantes,

---

[1] Gisèle d'Estoc est la fille du sculpteur Alphonse Courbe. Elle demande un rendez-vous à Maupassant alors qu'elle n'a que 17 ans. Par sa vie libre et sa bisexualité affichée (elle avait fui Paris avec une amie de pension dont elle était follement éprise !) cette jeune fille mince, aux yeux noirs et aux courts cheveux bruns, a déjà scandalisé la bonne ville de Nancy.

Elle déborde de tempérament et de talent : elle peint, elle sculpte, elle écrit, elle publie, elle expose et, entre deux poses pour des photos légères destinées à un amant officier en Afrique..

[2] Lettre à Gisèle d'Estoc, janvier 1881

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

faisaient pâlir sous leur clarté nacrée, mystérieuse et royale, les filets de gaz, de vilain gaz sale, et les guirlandes de verres de couleur. »[1]

Dans un salon, je souffre dans tous mes instincts, dans toutes mes idées, dans toutes mes sensibilités, dans toute ma raison.[2] »

Pour Maupassant, c'est l'autre qui rit et qui boit dans ces espaces publics « On riait, on passait, on buvait .... » le narrateur qui se désigne par le « je » est triste « cela m'attristait » et on retrouve le mot « mélancolie » aussi car cette clarté dit –il est « fausse ».

Dans les deux premiers paragraphes de la nouvelle « sur l'eau » Maupassant nous présente son personnage (le canotier qui en toute sorte est comme un deuxième narrateur de l'histoire) et il profite ainsi pour nous raconter l'histoire du vieux canotier :

« J'avais loué, l'été dernier, une petite maison de campagne au bord de la Seine, à plusieurs lieues de Paris, et j'allais y coucher tous les soirs. Je fis, au bout de quelques jours, la connaissance d'un de mes voisins, un homme de trente à quarante ans, qui était bien le type le plus curieux que j'eusse jamais vu. C'était un vieux canotier, mais un canotier enragé, toujours près de l'eau, toujours sur l'eau, toujours dans l'eau. Il devait être né dans un canot, et il mourra bien certainement dans le canotage final. Un soir que nous nous promenions au bord de la Seine, je lui demandai de me raconter quelques anecdotes de sa vie nautique. Voilà immédiatement mon bonhomme qui s'anime, se transfigure, devient éloquent, presque poète. Il avait dans le cœur une grande passion, une passion dévorante, irrésistible : la rivière. »[3]

Dans la même nouvelle, on a affaire à un narrateur amoureux de la nature, du silence et du calme :

« Le fleuve était parfaitement tranquille, mais je me sentis ému par le silence extraordinaire qui n'entourait. Toutes les bêtes, grenouilles et crapauds, ces chanteurs nocturnes des marécages, se taisaient. Soudain, à ma droite, contre moi, une grenouille coassa. Je tressaillis : elle se tut ; je n'entendis plus rien, et je résolus de fumer un peu pour me distraire. Cependant, quoique je fusse un culotteur de pipes renommé, je ne pus pas ; dès la seconde bouffée, le cœur me tourna et je cessai. Je me mis à chantonner, le son de ma voix m'était pénible ; alors, je m'étendis au fond du bateau et je regardai le ciel. Pendant quelque temps, je demeurai tranquille, mais bientôt les légers mouvements de la barque m'inquiétèrent. Il me sembla qu'elle faisait des embardées gigantesques, touchant tour à tour les deux berges du fleuve ; puis je crus qu'un être ou qu'une force invisible l'attirait doucement au fond

---

[1] Guy de Maupassant, *le Horla*. Éd. Pocket, 1998, P144-145

[2] Lettre à Gisèle d'Estoc, janvier 1881

[3] Guy de Maupassant, *contes fantastiques* (version intégrale), Marabout, 2004, p 89.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

de l'eau et la soulevait ensuite pour la laisser retomber. J'étais ballotté comme au milieu d'une tempête ; j'entendis des bruits autour de moi ; je me dressai d'un bond ; l'eau brillait, tout était calme. »[1]

Conclusion

Nous avons vu comment Maupassant, inconsciemment ou non, investit cet élément narratologique qu'est l'espace. Comment ces lieux qu'il décrit et veut faire percevoir au lecteur contribuent à donner une âme particulière aux récits. Ces lieux le touchent d'une manière particulièrement sensible. Il est attaché à sa Normandie natale, Paris et la vallée de la Seine, la Bretagne, l'Auvergne, la côte d'Azur, la Corse, le Valais, l'Italie et L'Afrique du Nord.

L'espace est donc travaillé pour servir et fournir une toile de fond aux récits. La dimension spatiale des récits et le réalisme des régions décrits, des lieux, des paysages ne constituent pas uniquement un ensemble de décors des récits parisiens mais jouent aussi un rôle de premier plan dans la structure et l'efficacité d'un nombre notable des textes. Ces lieux appréhendés comme moteur de l'intrigue, véhiculent de mondes possibles permettant à l'auteur d'articuler une critique sociale.

C'est la nature, à travers les sensations qu'elle provoque, que nous découvrons dans les descriptions de paysages qui resurgissent à plusieurs reprises dans divers récits. Le thème de la nature sensation y est particulièrement privilégié. En effet, chez Maupassant, le paysage est une œuvre complète qui a touché les sens de tous ceux qui se trouvent à son contact, et qui ainsi reçoivent de lui des sensations profondes et inévitables.

Nous avons vu que le vide auquel aboutit l'espace de quelques nouvelles surgit quand le narrateur s'approche du but, plus l'étau se resserre et plus le lecteur est à même de se représenter l'espace vide qui s'est réduit à l'extrême par l'effet d'une pression exercée de toutes parts et que l'écriture cherche à cerner pour mieux le supprimer.

C'est l'incompréhension ou absence de bruit, de son, qui provoque parfois le vide. Ce vide devient alors créateur puisqu' il contribue à l'évolution et à la richesse des lectures.

Nous assistons aussi souvent à une rupture des lois fondamentales qui régissent l'espace, mais ce procédé n'en est qu'un parmi d'autres utilisés dans l'élaboration de l'effet fantastique[2]. Il s'agit du fantastique, qui par

---

[1] Ibid., p 91.

[2] Le fantastique est un genre littéraire né à la fin du XVIIIe siècle, se basant sur l'intrusion dans le réel de phénomènes considérés comme surnaturels, reposant sur l'angoisse ou l'effroi causés par ces phénomènes inexplicables et frappant fortement l'imagination des personnages, de même que celle du lecteur.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

définition est un genre littéraire né à la fin du XVIIIe siècle, se base sur l'intrusion dans le réel de phénomènes considérés comme surnaturels, reposant sur l'angoisse ou l'effroi causés par ces phénomènes inexplicables et frappant fortement l'imagination des personnages, de même que celle du lecteur.

L'espace est aussi l'un des fondements de l'ancrage réaliste de l'histoire. Il peut ainsi ancrer la nouvelle dans le réel. Le lecteur croit à l'existence de ce réel car il le voit par analogie dans son monde.

Nous avons constaté que les procédés littéraires ont évité deux écueils extrêmes : la littérature sophistiquée et la littérature banale. Les procédés littéraires passent inaperçus, ne sont pas sentis comme tels. C'est pour cette raison, on ne manque pas l'effet du réel et le lecteur subira le texte comme il subirait un événement, sans filtre littéraire. Seuls les vrais artistes arrivent à ces résultats. on dira sur Maupassant qu' il est un : « un évocateur d'âmes, sans rival pour nous faire pénétrer les dedans d'un être dont il nous montre aussi les dehors comme si on le voyait, et cela sans qu'on remarque jamais ses procédés, ses mots, ses intentions et ses malices d'écrivain »[1]

Chez Maupassant, nous avons vu que certains paysages se répètent. Nous pouvons les classer en trois catégories : Les paysages voilés par les brumes, les paysages vus de loin et les paysages de forme circulaire. Il a aussi tendance à associer des images tirées de la nature à la femme. Cette ivresse de la nature est à son apogée dans ce type de récit.

Peau noire, peau blanche

Eléments d'interculturalité au Maroc du XIXème et XXème siècle

Bouchra AINOUCH

Professeure de l'enseignement supérieur assistante

Centre des Métiers de l'Enseignement et de l'Education – Rabat- Maroc

Résumé

L'interculturalité suscite actuellement l'intérêt particulier des sciences humaines eu égard à la mobilité croissante de l'Homme. Le Maroc, pays aux origines culturelles multiples, constitue un objet de réflexion approprié à la question de la dynamique identitaire : la rencontre séculaire entre les Noirs subsahariens et les Blancs berbères ou arabo-andalous a créé des lieux de brassages. Une approche analytique de *Soldats,*

[1] In l'*Adultère*, éd, cit, II. , p. 43.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

domestiques et concubines, l'Esclavage au Maroc au XIXème *siècle* de Mohammed Ennaji et *du roman mariage de plaisir* de Tahar Ben Jelloun, éclaire le fonctionnement de l'interculturalité entre Noirs et Blancs au XIXème et XXème siècle. Il en résulte que l'interaction mue par des valeurs d'amour ou de dévouement dilue les obstacles, que la religion dynamise l'interculturel et que la réciprocité favorise l'émergence d'espaces interculturels. Des pratiques à la croisée de la religion et de la culture s'inscrivent dans un processus évolutif aboutissant à un amalgame où le discernement de la différentiation des identités culturelles et de leurs apports respectifs est difficile.

Mots clés : interculturalité -Noirs –Blancs –brassage –culturel –cultuel

Peau noire, peau blanche

Eléments d'interculturalité au Maroc du XIXème et XXème siècle

L'interculturalité est une question située aux fluctuations de diverses disciplines des sciences humaines, et quoique de découverte récente, elle suscite l'engouement de nombreux chercheurs ces derniers temps. Cet intérêt est particulièrement dû à la mobilité croissante de l'Homme à travers le monde et aux répercussions que la migration engendre au niveau individuel, social et universel. Dans cette perspective, le Maroc, pays aux origines culturelles multiples, terre d'accueil des flux migratoires depuis l'antiquité, se prête parfaitement à l'interprétation et à l'analyse en tant qu'objet de cette dynamique identitaire dont la consécration porte sur l'altérité, l'acculturation ou l'interculturalité.

En effet, la rencontre entre les Noirs provenant de l'Afrique subsaharienne et les Blancs d'origine arabo-andalous ou berbères a eu probablement des implications et des transformations sociétales, néanmoins, le choc de ces cultures, à priori différentes, n'a pas donné lieu à des conflits ou à des violences manifestes comme c'est le cas en Afrique du Sud, en Europe ou en Amérique. Dès lors, la littérature relative à ce phénomène au Maroc est pauvre en documents de référence, les récits de voyage et les quelques œuvres littéraires qui évoquent la confrontation entre les Noirs et les Blancs, n'en font pas un état alarmant quand ils abordent l'esclavage, la domesticité ou le concubinage ; la rencontre y semble avoir été accomplie en sourdine, sans heurts ni violences car la négritude ou la servitude est un fait établi depuis des siècles qu'il paraît anodin, Malek Chebel affirme à cet effet : « [...] l'esclavage est devenu un fait musulman. Nulle part on ne trouve contre lui d'opposition ou de réprobation. Le nombre d'esclaves et la condition servile étaient profondément enracinés dans la société féodale et passaient pour un fait naturel. ».[1]

[1] Chebel (M.), L'Esclavage en terre d'Islam, éd. Fayard, Paris,2007, p.27

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

A travers cet article, sans prétendre à l'exhaustivité, nous procèderons au repérage de quelques éléments d'interculturalité à l'aune des extraits de l'œuvre socio-historique *Soldats, domestiques et concubines, l'Esclavage au Maroc au* XIXème *siècle* du sociologue marocain Mohammed Ennaji; nous consulterons également *Le mariage de plaisir,* une œuvre littéraire romanesque de Tahar Ben Jelloun dans laquelle l'auteur s'intéresse à la problématique du mariage de plaisir et à la qualité des rapports entre les Noirs et les Blancs au Maroc du XXème siècle. Nous tenterons de voir comment le teint de la peau humaine, noire ou blanche, représente une dénotation culturelle que les sujets en présence interprètent en fonction de leurs représentations personnelles ou sociales. Il s'agit de découvrir quels sont les éléments à l'origine de la fusion entre des êtres issus de deux cultures distinctes et au-delà entre deux civilisations, et paradoxalement comment la couleur de la peau peut constituer un véritable obstacle à l'émergence d'un espace d'entente et de vivre ensemble.

Les œuvres de référence

Le choix de ces deux ouvrages est mû par leur représentativité de deux classes sociales dont la distinction est fondée en particulier sur la couleur de la peau qui, traduit ou trahit leurs origines et leur statut social car entre les maitres, les esclaves et les domestiques, la différence est d'abord de l'ordre de l'aspect de l'anatomie physique respective, c'est-à-dire la peau, parce que dans ce Maroc là, les maîtres sont blancs, mais à moins qu'ils ne soient des princes ou des chefs de tribus (à en croire les descriptions des Occidentaux et les portraits afférents) presque aucun noir n'est maître ; les métis issus de l'union entre les Blancs et les Noires peuvent être parfois des maîtres.

Dans le premier ouvrage de Mohammed Naji, le sociologue étudie le rapport entre les esclaves et les maîtres en partant de sources traditionnelles qu'il juge non fiables tels que les récits des voyageurs occidentaux déterminés préalablement, selon l'auteur, par des idées préconçues sur « la vie orientale » ; ou les recueils de droit qui ne livrent pas non plus une idée précise du « fonctionnement réel de l'institution.[...]La réalité ne colle pas toujours au droit, surtout dans des sociétés où l'Etat était loin de maîtriser parfaitement l'espace relevant théoriquement de sa compétence.»[1]. Il recourt également aux œuvres littéraires qui, malgré leur aspect fictionnel, rendent compte de la réalité dans laquelle évoluent les protagonistes, Mohammed Dib, écrivain algérien d'expression française, dit à ce propos : « Une œuvre ne peut avoir de valeur que dans la mesure où elle est enracinée, où elle puise sa sève dans le pays auquel on appartient, où elle nous introduit dans un monde qui est le nôtre avec ses complexités et ses déchirement.».[2] Dans cet ouvrage inédit, l'auteur passe en revue les archives de l'Etat marocain ainsi que les consultations juridiques en vue de recueillir des informations ponctuelles et précises. Ernest Gellner écrit dans la préface qu'il lui a consacrée: « On peut être profondément reconnaissant envers l'auteur pour avoir contribué à

[1] Ennaji (M.), Soldats, domestiques et concubines, L'esclavage au Maroc au XIXe siècle, (3ème édition) Eddif, Casablanca,1997, p.12

[2] Dib(M.),La grande maison, Editions du Seuil, Paris,1952, 4ème de couverture

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

l'histoire sociale du Maroc et pour avoir décrit avec perspicacité et élégance un aspect très significatif de la vie marocaine. »[1]

Le mariage de plaisir, lui, est un roman polyphonique narré initialement par un conteur Goha, il relate l'histoire d'un commerçant de la bourgeoisie de Fès qui contracte un mariage de plaisir avec une jeune femme rencontrée au Sénégal, Nabou, une peule de Dakar dont Amir tombe éperdument amoureux qu'il la ramène chez lui et en fait sa seconde épouse, et surtout sa préférée. Elle enfante des jumeaux, l'un blanc et l'autre noir. Aussi, doit-elle vivre le racisme au quotidien dans un milieu où seule la femme blanche est reconnue comme étant la maîtresse de maison. Le conteur énonce son récit en ces termes : «Une fois n'est pas coutume, ce soir je m'en vais vous conter une histoire d'amour, un amour fou et impossible pourtant vécu jusqu'au dernier souffle par chacun de ses personnages. Mais comme vous le verrez, derrière cette histoire miraculeuse, il y a aussi beaucoup de haine et de mépris, de méchanceté et de cruauté. ».[2] L'intérêt de cette œuvre est qu'elle s'inscrit au XXème siècle et qu'elle rend compte des échanges affectifs et culturels entre les Blancs et les Noirs dans la ville de Fès, lieu emblématique de leurs conflits et de leur entente.

Les espaces d'entente

La présence de l'Homme noir au Maroc remonte à des époques lointaines dans l'Histoire, elle est inséparable de la notion de servitude ou d'esclavage ; que ce soit en agriculture, dans les mines ou dans les maisons, les Noirs, en dépit de leur rareté, étaient au service des familles aisées depuis l'époque romaine, en attestent les vestiges romains « Comme le montrent les mosaïques, les familles riches avaient un Noir comme garçon de bain ou serviteur à table »[3]. Plus tard, au IXème siècle, la floraison du commerce et les déplacements incessants des caravanes entre le Maroc et le Sahara est marqué par l'importation de l'or et des esclaves d'après le voyageur et géographe Al Idrissi[4] ; pendant l'ère des Almoravides, des Almohades et des Alaouites, particulièrement à l'époque du sultan Moulay Ismail, les Noirs intègrent l'armée et guerroient pour l'empire marocain avec fidélité et abnégation.

Leur présence devient plus intense et plus stable eu égard à l'importance de leur rôle par rapport au pouvoir pour lequel ils constituent un allié incontournable. Certes, les conditions de leur acquisition ne sont pas des plus honorifiques, il n'en demeure pas moins qu'il y a des lieux d'entente entre l'armée noire et leur chef suprême représenté en la personne illustre du roi ou du prince; ils lui témoignent respect et dévouement et reçoivent en contre partie les marques de confiance et de reconnaissance « Ils étaient les hérauts de la grandeur. Ils l'affichaient

---

[1] Ennaji(M.), Op.cit., p.10

[2] Ben Jelloun (T.), Le mariage de plaisir, éd. Gallimard, Paris, 2016, p.15

[3] Ennaji(M.), Op Cité, p.16

[4] Ennaji(M.), Op Cité, p.17

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

à mille lieues de la maison, en portant les messages du maître, ses faire-part et ses sommations. Leur présence aiguisait et renforçait la puissance des grands. Tout en eux conviait à la crainte et au respect : leurs susurrements aux portes des maisons princières, leurs allées et venues autour des maîtres les jours de fête, leurs oreilles tendues à l'écoute du moindre mouvement, les coups d'œil complices dans l'occasion, leurs mines éplorées lors des deuils, leur dévouement éprouvé.»[1]

Doit- on considérer cette entente entre les maîtres et les soldats comme un élément d'interculturalité ou s'agit-il simplement d'une attitude déterminée par la hiérarchie qui oblige les subalternes à protéger leurs supérieurs et à leur être fidèles ,et que le cas échéant, ils souffriraient les sanctions correspondant à leurs manquements ou délits ? Certes, l'interculturalisme est le partage de valeurs sociétales appartenant aux droits humains notamment le respect, l'égalité, la liberté d'action, etc. ; dans ce cadre, on ne saurait parler d'interculturalisme principalement à cette époque où l'abolition de l'esclavage n'est pas encore proclamée (le décret d'abolition date du 27avril 1848 en France et dans les colonies françaises), comment est-il possible de l'évoquer entre esclave et maître, entre dominant et dominé ? Il est plus question d'exécution d'ordres que d'échange, d'acculturation et de multiculturalisme que d'interculturalisme.

Il n'en reste pas moins qu'il existe par le passé des maîtres qui ont hissé leurs esclaves ou les Haratines à des rangs élevés de la société et qui les ont dotés de pouvoir ; c'est ainsi qu'un caïd du Haouz, fait de Najem Ben Mbarek, un affranchi de la lignée des Khssas au sud de Tiznit un commerçant, mais celui-ci ne tarde pas à rejoindre le Haouz pour le défendre contre les Rehamna qui siègent Marrakech après le décès de Hassan 1er « Il fit ses preuves se révélant un guerrier de premier plan, au point de susciter l'admiration des autorités de la ville, qui ne tardèrent pas à le nommer caïd de garnison. Il fut un moment proche serviteur du ministre de la Guerre, le frère du grand vizir Ahmed ben Moussa, avant de donner toute sa mesure dans la campagne contre Bouhmara. »[2].Cet exemple illustre la nature des rapports qui peuvent se tisser entre un Noir et un Blanc lorsqu'il est question de défendre le pays auquel le Noir se sent affilié, à défaut d'une origine qu'on lui a ravie. Sa bravoure et ses performances guerrières lui valent le titre d'officier auquel il n'aurait pas pu accéder sans le concours des personnes éminentes de la société. Ainsi la guerre contre l'ennemi et le sentiment d'appartenance au pays d'accueil dilue tous les obstacles de rang, de couleur ou de statut que la société dresse pour délimiter les rôles et les espaces.

Une autre preuve de l'union entre les Noirs et les Blancs : les portiers. Hommes de confiance, gardiens de l'inaccessibilité et de la paix des habitations prestigieuses, ils sont conséquemment récompensés et traités à ce titre. Il en est de même pour les magasiniers qui bénéficient du pouvoir de nourrir ou d'affamer les résidents du logis et détiennent les clés qui conduisent aux provisions « Le trousseau cliquetant au passage de la vieille esclave

---

[1] Boubker Ben Abdelouahed/Moulay Abdarrahman (08.06.1274/24.01.1858), D.207?V.VIII, FZ, cité in Ennaji(M.), Qp. Cit.p.25 ,

[2] Ennaji (M.), op .cit, p.101

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

noire, qui en avait la charge dans les demeures bourgeoises, rappelait la haute main de la préposée sur les vivres conservés par le maître dans le cellier. ».[1] A la longue, la confiance, la considération et l'affection s'installent réciproquement entre les Noirs et les Blancs, ils ont beaucoup de peine quand l'un d'eux vient à disparaitre « La dada (nourrice) faisait partie du décor familial, et nulle disgrâce ou vicissitude ne pouvait l'en éloigner sans que les cœurs vacillassent et que toute la vie des proches s'en ressentit ».[2]

Cet échange est le résultat d'un changement de comportements et de regards portés sur soi et sur l'autre, la "symbiose" des sentiments est l'issue d'un processus relationnel qui traverse plusieurs étapes depuis l'acheminement de la personne noire du souk des nakhassines ou marché des esclaves vers la demeure du maître. Le premier regard, indifférent voire hautain que ce dernier pose sur l'esclave- marchandise, a pour dessein de jauger la valeur relative à son exploitation dans les travaux domestiques ou dans toute autre tâche qui participera à l'aisance, à la prospérité économique et au paraître social ; parallèlement, le Noir, épie le futur maître en vue de trouver un indice susceptible de le renseigner sur son caractère. Les regards respectifs sont motivés par les représentations personnelles ou sociales, de tout un chacun de l'autre, si le Noir éprouve des sentiments confus d'appréhension, de curiosité et de méfiance vis-à-vis de l'autre, c'est en partie à cause de son expérience ou de celles de ses semblables dont le vécu douloureux crée l'angoisse ou la haine de l'autre. Cet autre peut être heureux d'avoir fait une acquisition, impassible ou inquiet, le désir de satisfaire son égo et de correspondre à l'image requise par la société est à l'origine de la transaction accomplie, d'ailleurs, toute une littérature est développée autour de l'achat d'un esclave en vue d'échapper à la duperie et aux manigances des marchands d'esclaves[3].

Le temps aidant, en portant un nouveau regard sur l'autre et sur soi, un travail de construction et de déconstruction s'élabore; l'observation de l'autre, l'analyse de ses actions et réactions et finalement la comparaison avec ses préjugés obnubile les perceptions initiales et donne lieu à une transmutation des représentations et des attitudes. Le jeu de miroirs adhère à l'émergence d'un espace d'intersection où la vision du monde, l'affect et la pensée convergent vers des points communs, en d'autres termes, c'est ce qui érige l'interculturel. Or, il n'ya pas que ces lieux d'accord entre domestiques ou esclaves noirs et chefs ou maîtres blancs, il existe d'autres aires d'interculturalité entre les hommes de peau blanche et les femmes de peau noire.

Mariage et concubinage

Le traitement et les fonctions réservées aux femmes ne sont pas similaires à ceux des hommes, non plus les esclaves noires des campagnes n'ont pas les mêmes privilèges que celles des cités. Les Noires, celles qui ont la chance d'être distinguées par la beauté de leur corps, de leur voix ou de tout autre don ou qualité dont la nature

---

[1] Ennaji (M.), op. cit, p.51

[2] Taraud,Fès, p.31, cit in Ennaji (M.), op .cit , p.52

[3] Chebel (M.), op.cit, p.306

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

les a pourvues, sont désirées par les hommes blancs qui les comblent d'amour et de présents afin qu'elles assouvissent leur concupiscence « Avec ton corps si bien sculpté, avec tes yeux en amande et ton intelligence, tu auras l'homme que tu voudras »[1]. Les plus chanceuses bénéficient des faveurs des maîtres habitant les cités, connus, généralement, pour être délicats et fins, elles sont parfois élues au rang d'épouses temporaires au moyen du mariage de plaisir et dans le meilleur des cas à celui d'épouses permanentes « Nombre de ces Noires, aimées et admirées, jouissaient de la plus haute considération dans les maisons des maîtres. Et quand, grosses de leurs œuvres, elles finissaient par mettre au monde des enfants, elles accédaient au statut d'esclave-mères, ou se voyaient leurs unions dûment légitimée par un mariage légal. ».[2]

En fait, l'épouse blanche est consacrée à la reproduction et à la sauvegarde de la pureté de la lignée, tout comme la concubine est destinée au plaisir du corps et à la paix de l'âme«[..] « Pourquoi notre mariage est de plaisir ? L'autre celui avec votre femme au Maroc, est un mariage comment ? Il m'a regardée et m'a dit : « Là-bas c'est la tradition, ici, c'est la liberté » »[3]. Les hommes blancs avaient une prédilection pour les Noires en raison de la liberté qu'ils se permettaient avec elles. Quant à ces dernières, elles étaient à la recherche d'une stabilité affective et matérielle, par amour ou de peur de se retrouver entre les mains de nouveaux maîtres moins prévenants, soucieuses de tomber dans l'indigence, les Noires usent de toute leur intelligence et de tous les privilèges naturels dont elles sont dotées pour que le maître s'attache indéfiniment à leur personne. Amir est tombé sous le charme de la jeune sénégalaise et ne peut s'en détacher «Elle lui réservait des acrobaties [..] qui le comblaient [..]Chaque fois qu'il achevait ses prières quotidiennes, il levait ses mains jointes au ciel et remerciait Dieu de lui avoir fait connaitre cette femme qui lui donnait un plaisir qu'il n'avait jamais connu auparavant. [..]Elle ne répondait rien, se laissait aimer et faisait tout pour le bonheur de son homme».[4]Dans l'imaginaire érotique des hommes blancs, la femme noire était une source de plaisir et de liberté alors que la blanche représentait la froideur et la privation « La Blanche est un corps de glace sans répondant, impassible aux caresses, une neige d'hiver. La Noire, en revanche est le feu de la Géhenne : paradis par temps chaud et armure contre le froid »[5] Pour les femmes noires, l'accès au statut d'affranchies ou d'épouses légales, puis à celui de mères représente une sécurité, aussi se mobilisent-elles afin de concrétiser ces rêves qui deviennent chimères parfois. « Nabou eut un moment de panique : quel serait son sort si par malheur, il venait à disparaître ? Cela la fit réfléchir. ».[6] De par cette quête permanente de trouver des terrains de concorde avec l'autre, quelques Noires du Maroc sont parfois esclaves de leur liberté.

---

[1] Ennaji (M.), op .cit , p.93

[2]Idem, p. 67

[3] Ben Jelloun (T.), op.cit, p.39

[4] Ibid, p.34

[5] Al-Bokhari al-Makki '*ala'ddin Mohamed,at-Tiraz al-manqouch fi mahâsin al houbouch, msn°5888, BH*, in Ennaji (M.), op .cit, p.65

[6] Idem, p.127

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

Parallèlement, elles sont à l'origine d'un métissage culturel qui va au-delà de la négritude et de la délivrance de l'homme blanc de ses complexes et préjugés.

Epouse, concubines ou domestiques, les Noires sont à l'origine de l'émersion d'espaces culturels matériels et immatériels communs car, dans ce genre de relation, ce sont souvent les dominés qui vont à la rencontre des dominants. La culture médicinale traditionnelle confirme l'apport des femmes noires, elles préparaient des infusions ou des cataplasmes qu'elles prodiguaient en cas de maladie ou de blessure, cuisinaient des plats africains, ajoutaient des épices de leurs terroirs ou simplement changeaient le mode de cuisson des plats marocain existants. Quand les Noires n'étaient pas acquises en bas âge, elles transmettaient leur savoir –faire aux Blanches. Hormis cela, les femmes blanches, repoussées par leurs maris, jalouses des Noires, soupçonnant des pratiques de sorcellerie et de magie, font appel aux domestiques et aux voyantes noires pour se faire aimer de leurs maris et les délivrer du sort qu'on leur a jeté « Ce sorcier devait éloigner Nabou et surtout provoquer une fausse couche. ».[1]La superstition était l'apanage même des hauts dignitaires d'après les chroniqueurs qui sont unanimes sur ce fait, ils confirment que « La pratique des sortilèges était chose courante, au point que ceux d'entre eux qui s'y adonnaient étaient très craints par leur voisinage. Au sein même des serviteurs makhzéniens promus à de hautes charges ».[2] Il est donc évident que des pratiques culturelles, encore en vigueur aujourd'hui, rassemblaient les Noirs et les Blancs au même titre que les pratiques religieuses.

L'Islam

La religion islamique a dynamisé l'interculturel entre les Noirs et les Blancs : musulmans de naissance ou convertis, les Noirs partagent avec les Blancs les croyances et les pratiques cultuelles propres à l'Islam. De là, chacune des deux parties s'est ouverte à l'autre, les Blancs, en essayant d'appliquer la loi islamique ont adouci leur traitement des Noirs et les ont même affranchis afin de s'assurer une place au paradis « Ceux qu'Allah a préférés font part des dons à leurs esclaves, en sorte que tous aient une part égale »(XVI,73); dans le même sens, un hadith extrait de Al-Bûkhari et Mûslim incite à la bonne conduite à l'égard des esclaves et à leur affranchissement « Celui qui, possédant une esclave, l'entretient, l'éduque, la traite bien, puis l'affranchit et l'épouse, aura une double récompense divine. ». De leur part, les Noirs ont veillé au bien –être de leurs maîtres pour répondre aux préceptes de l'Islam et s'inscrire sur le droit chemin, ainsi un hadith jugé vrai dans Al Bûkhari et Mûslim recommande aux esclaves : «Heureux d'entre vous qui se distingue par la piété envers le Seigneur et qui donne de bons conseils à son maître, il sera doublement récompensé. ». De la sorte, l'esclavage et la discrimination raciale sont subrepticement ressentis au Maroc ; dans une certaine mesure, c'est en vertu de l'adoption de la religion islamique qui a atténué les violences des uns et créé la sérénité chez les autres que les mœurs et habitudes se sont adoucis,

---

[1] Ben Jelloun (T.), op.cit, p.131

[2] Ennaji (M.), op. cit, p.46

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

que les représentations se sont rapprochées et que la rencontre entre les Noirs et les Blancs n'a pas eu d'échos retentissants même dans les documents écrits par des Occidentaux et qui témoignent de cette époque.

En outre, l'Islam se montre un fédérateur incontournable dans leurs interactions, en effet, de tous les temps, ils ont partagé les lieux de culte que ce soit les mosquées ou les Zaouïas et se sont activés dans différentes confréries notamment la Tarîqa tijania, la confrérie musulmane la plus répandue au monde, fondée en 1782. Toutefois, la confrérie la plus représentative, semble t-il, des interactions culturelles entre les arabes, les berbères et les Noirs d'origine africaine est celle de Gnaoua, «Les Gnaoua se distinguent par la pratique d'un rite de possession (derdeba) où se combinent les apports culturels issus de l'Afrique Noire, au Sud, ceux de la civilisation arabo-musulmane venue de l'Est et des cultures berbères autochtones » .[1]L'influence interculturelle entre les Gnoua et les autres confréries d'affiliation soufie telles que Hmadcha ou Aissaoua est indéniable; dans les répertoires des musiques profanes ou dans la musique sacrée, les poèmes relevant du discours pathétique ou de l'axiologie et de la spiritualité réitèrent les mêmes invocations et paroles.

Pour conclure, les œuvres consultées nous ont permis d'éclairer quelques éléments d'interculturalité et d'étayer approximativement le fonctionnement des regards croisés, un ensemble de pratiques, dont la genèse est à la croisée de la religion et de la culture, s'inscrit dans un processus évolutif pour aboutir à un amalgame, où le discernement de la différentiation des identités culturelles et de leurs apports, est difficile à accomplir. Les antagonismes entre les Noirs et les Blancs se sont progressivement et relativement dissipés au point que l'intégration des Noirs s'est effectuée de manière naturelle et sans revendication de reconnaissance ethnique. Néanmoins, le brassage entre les cultures des Noirs africains et celles des Blancs amazighes et Arabes est loin d'occulter les souffrances morales, physiques et psychologiques engendrées par un ostracisme pratiqué au quotidien par les Blancs à l'égard des Noirs, la pléthore des désignations dépréciatives et humiliantes au sujet des Noirs traduit le regard méprisant et réducteur des Blancs qui, pénétrés de leur supériorité, exerçaient la discrimination et l'asservissement à l'encontre des Noirs, une ségrégation fondée essentiellement sur la pigmentation et qui les assignait aux métiers et aux tâches les plus pénibles.

Bibliographie

-CHEBEL (M.), L'Esclavage en terre d'Islam, éd. Fayard, Paris,2007

-CHLIYEH (A.), "*Les Gnaoua du Maroc, itinéraires initiatiques, transe et possession*" Grenoble, Editions La Pensée Sauvage, 1999

[1] Chliyeh (A.), "*Les Gnaoua du Maroc, itinéraires initiatiques, transe et possession*" Grenoble, Editions La Pensée Sauvage, 1999, p.8

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

-DIB(M.), La grande maison, Editions du Seuil, Paris,1952

-ENNAJI(M.), Soldats, domestiques et concubines, L'esclavage au Maroc au XIXe siècle, (3ème édition) Eddif, Casablanca, 1997

-BEN JELLOUN (T.), Le mariage de plaisir, éd. Gallimard, Paris, 2016

-DEMORGON (J.)L'histoire interculturelle des sociétés,Paris : Anthropos, 2002

-SRPOVA (M.), « Les interactions non-verbales dans la communication interculturelle, La linguistique », 1995

-BOTTE(R.), Esclavages et abolitions en terres d'Islam : Tunisie, Arabie saoudite, Maroc, Mauritanie, Soudan, éd. André Versaille éditeur, Waterlow, 2010

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019