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 50 - مارس 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. الشارف لطروش. جامعة مستغانم. الجزائر

.د. أكثيري بوجمعة. جامعة ابن طفيل، القنيطرة- المملكة المغربية

د. السعيد ضيف الله. المركز الجامعي بريكة. الجزائر

.د. بلخير شنين. جامعة قاصدي مرباح ورقلة. الجزائر

.د. داود خليفة. جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف. الجزائر

.د. رسول بلاوي. جامعة خليج فارس، بوشهر/ ايران

.د. عبدالله بن صفية. جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج. الجزائر

.د. علي سحنين. جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر. الجزائر

د. علي عبد الامير عباس فهد الخميس. جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة. العراق

.د. غنية بوضياف. جامعة محمد خيضر. بسكرة. الجزائر

.د. فتوح محمود. جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف. الجزائر

.د. فريدة أولمو. جامعة الجزائر2. 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 باللغة العربية والانجليزية.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها باللغة العربية والانجليزية.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12 باللغة العربية والانجليزية.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص باللغة العربية والانجليزية.

- 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
- تَحوُّلاتُ القصيدةِ بينَ الشّعْريَّةِ والسّرْديَّة مأساةُ النَّرْجِسِ ملهاةُ الفضَّةِ لـ (محمود درويش أنموذجاً) وليد العرفي ، جامعة البعث ، المعهد العالي للغات ، قسم اللغة العربية. 9
- الوقف والابتداء و أثرهما على معاني القرآن الكريم دراسة نظرية تطبيقية، إبري أمينة . كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة جيلالي ليابس بسيدي بلعباس-الجزائر- 25
- البلاغة الجديدة وتحليل الخِطَاب، محمد القاسمي. جامعة سيدي محمد بن عبد الله. فاس. المغرب 35
- رِهانُ التَّشعُّبِ في الشِّعريَّةِ، قِرَاءَةٌ في التَّحوُّلاَتِ والإشْكَالاتِ، محمَّد مزيلط. بجامعةُ ابنُ خلدُون. تيارت/ الجزائر 43
- الحب كمعبر إلى الانعتاق.. قصيدة "ريتا والبندقية" لمحمود درويش نموذجا، عزيز بويغف– كلية الآداب والعلوم الإنسانية / الرباط - المغرب 61
- قيود اللفظ الفصيح في تصور البلاغيين العرب بين بنياته الصوت صرفية ومؤثراته الخارجية، مجيد الخلطي. جامعة سيدي محمد بن عبد الله . فاس، المغرب. 69
- الشيخ الطنطاوي بين حركتي الاستشراق والاستعراب، إيمان عواد الرجب / جامعة طنطا جمهورية مصر العربية. 87
- رحلة القارئ في النصوص الأدبية والفنية والحضارية: العبدري نموذجا، سعيدة ابن الشرقي، جامعة محمد الخامس بالرباط. المغرب 101
- جدلية السرقات والتناص: العقد أنموذجا، فريدة مقلاتي جامعة خنشلة - الجزائر- 117
- نظرية التأثير، نحو تعددية تأويلية عند وولفغانغ أيزر، عمار أيت عيسى: طالب دكتورا ـ جامعة عبد الرحمان ميرة ـ بجاية ـ الجزائر 131
- الخيال الشعري لدى الدكتور الوزير جنيد: دراسة جمالية، ناصر أحمد صكتو، بشر مالمي ساعي، جامعة عثمان بن فودي ، صكتو – نيجيريا 143

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

استطاع هذا العدد أن يجمع بين موضوعات مختلفة ومتنوعة ، فقد احتوى بحثا انشغل بإشكالية الجمع بين السردي والشعري في القصيدة المعاصرة،من خلال نموذج لمحمود درويش، كما احتوى دراسة حول القرآن الكريم بحثت عن تأثيرات الوقف والابتداء فيه، هذا وضم العدد على بحث في البلاغة الجديدة وتحليل الخطاب، وآخر قدم قراءة في تحولات الشعرية وإشكالاتها، ليتناول آخر قراءة في أعمال الطنطاوي وجدلية الاستشراق والاستعراب.

قدم العدد أيضا قراءة في قصيدة ريتا والبندقية لمحمود درويش، كما قدم دراسة أخرى في تصور البلاغيين العرب لقيود اللفظ الفصيح، هذا واحتوى على دراسة تناولت رحلة القارئ في مختلف النصوص من خلال نموذج العبدري، وأخرى تناولت الفروق بين السرقات والتناص من خلال نموذج العقد . كما احتوى على محاورة لنظرية التأثير والتعدد التأويلي عند آيزر، وآخر بحث في الخيال الشعري لدى الوزير الجنيد.

العدد رافق تنوع الأذواق من خلال الحفاظ على التنوع الموضوعاتي ،وهذا بفضل جهود مستمرة وكبيرة من قبل أسرة المجلة (هيئة التحرير واللجنة العلمية ولجنة التحكيم).

في الأخير نرجو أن يكون العدد في مستوى تطلعات الباحثين .

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

تَحوُّلاتُ القصيدةِ بينَ الشّعْريَّةِ والسّرْديَّة مأساةُ النَّرْجِسِ ملهاةُ الفضَّةِ لـ (محمود درويش أنموذجاً) [1]

The poem's transformations between poetry and prose (the tragedy of the palace's silver comedy of the poet Mahmoud Darwish model

د. وليد العرفي ، جامعة البعث ، المعهد العالي للغات ، قسم اللغة العربية

Dr. Waleed Al-Ourfi Syria Homs university al Baath Higher

Institute of Languages Department of Arabic language teaching

Abstract:

The research examines the question of the overlap between the type of writing: poetry and prose by highlighting a specific creative model, to be the text space product that defines the search in its substantive dimensions, emanating from the parameters of the text that brings to mind those The issue that you want to confirm is that the creative product does not recognize those classifications, because it is a creative override trying to determine its sexual characteristics away from the ready-made templates and the detailed monetary divisions on a specific literary gender according to the theoretical frameworks that have captured themselves within Its laws that restrict the real creativity that is rebelling against what is being created by its own existence in accordance with a special awareness of the aesthetic of the necessity that it wants to be, and from here we can deal with the text of poet Mahmoud Darwish as a milestone in his creative career that opens Writing on the horizons of creativity that wander behind all the new andAll new and amazing, since the search is heading to the application, I have found that the poem: (The Tragedy of the Palace of the Silver comedy) constitutes a vast space, allowing the hopeful to highlight aspects of that issue that were manifested in the poem by including the narrative elements without To forget the condition of her bias to poetry

Keywords: Narrative, plot, time, place, descending event, rising event.

[1] .ديوان محمود درويش (أرى ما أريد) دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1990 م ، ص 49 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ملخص:

يتناولُ البحثُ مسألةَ التَّداخلِ بين نمطي الكتابة : الشّعرِ والنّثرِ من خلال تسليطِ الضُّوءِ على أنموذجٍ إبداعيٍّ محدّدٍ ، ليكون هذا المنتجُ الفضاءَ النصيَّ الذي يُحدِّدُ سمْتَ البحثِ بأبعادِهِ الموضوعيَّةِ الّتي تنطلقُ من محدّدات النّص الذي يُعِيدُ إلى الذهن تلك القضيةَ التي تريد أن تؤكِّد أنَّ المنتجَ الإبداعيَّ لا يعترف بتلك التصنيفات ، لأنهُ تجاوزٌ خلاَّقٌ يحاول أن يُحدّدَ سمْتَهُ الجنسي بعيداً عن القوالبِ الجاهزةِ والتقسيمات النقديّةِ المفصّلةِ على جنسٍ أدبيّ مُحدّدٍ وفق الأطرِ النظريّةِ التي أسَرتْ نفسَها في حدودِ قوانينِها التي تُقييدُ الإبداعَ الحقيقيَّ الذي يتمرَّدُ على ما هو كائنٌ ليوجدَ كينونتَه الخاصَّة وفقَ وعي خاصّ بجماليَّةِ السيرورة التي يريدُ أن يكونهَا ، ومن هنا نستطيع التعاطي مع نص الشّاعر محمود درويش بوصفه علامةً فارقة في مسيرتِه الإبداعيَّة التي تفتح الكتابةَ على آفاقِ الإبداعِ الذي يهيمُ وراءَ كلّ جديدٍ ومُدهشٍ ، ولمَّا كان البحثُ يتَّجهُ إلى التطبيقِ ، فقد وجدْتُ أنَّ قصيدةَ : (مأساة النَّرْجِس ملهاة الفضَّة) تُشكِّلُ فضاءً واسعاً ، يفسح المجال للمتأمِّل فيه إبرازَ جوانب تلك المسألةِ التي تبدَّتْ في القصيدةِ منْ خلالِ اشْتمالِها على عناصرِ السّردِ منْ دون أنْ تنسى شرطَ انحيازِها إلى الشّعر .

كلماتٌ مفتاحيّة : السّرد ، الحبكة ، الزّمان ، المكان ، الحدث الصّاعد ، الحدث الهابط .

مقدمة في الإطار النظري :

تُعِيدُ قصيدةُ مأساةِ النرجسِ ملهاةِ الفضّةِ للشاعر الفلسطيني محمود درويش الحديثَ في العلاقةَ بين طرفي الكتابة : الشعرِ والنثرِ ، مثلما تُعِيدُ طرحَ أسئلةٍ تبدو مشروعةً في قضية الأجناس الأدبيّة ، وإلى أيِّ مدى يتقدّمُ جنسٌ على آخر ، وما هي المعايير التي تُقدِّم أو تُؤخّر المنتجَ الإبداعيَ على غيره ؟ كلُّ تلك الأسئلة تستحضر في ذهن المتلقي عندما يقرأ هذه القصيدة كما تستفز القارىء على متابعة إرهاصات النقد في بواكيره التي حاولت تفسير نظرية الأجناس الأدبية لدى النقاد العرب والأجانب على حدٍّ سواء ، وسأبدأ من حيث التمهيد الذي قُدِّمَتْ فيه هذه القصيدة في مجلة لوتس التي خصَّها الشاعر محمود درويش بها ، وقد نشرتها متزامنةً مع نشرها في مجلة الكرمل بالقول إن : (قصيدةً استثنائيةً يطلع بها شاعرٌ قد تقلب هذه الهواجس رأساً على عقب ، لتقول أن الأولوية للإبداع بما هو طاقةٌ ورسالةٌ بغض النظر عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص) [1]

بدايات قضية الأجناس الأدبية :

لم يعرفِ الأدبُ تقسيماتِه وفق الأجناس الأدبية إلَّا في مراحل متأخِّرة ذلك أن الشعر كان هو الجنس الذي يندرج تحت مسمَّاه الأدب ([2]) ، فقد أورد ديفيد ديتش عن أرسطو: (أنه لم يكن في زمنه اصطلاح جامع تنطوي تحته جميع الأنواع التي تتخذ اللغة أداة للمحاكاة سواء في النثر أو في النظم ، والاستعمال الحديث لهذا الاصطلاح هو كلمة أدب) ([3]) وقد حدَّد أرسطو في كتابه فن الشعر الأجناس التي تنطوي تحت تسمية الشعر بـ: (الملحمة والملهاة والمأساة) وبيَّنَ نقاط التشابه والاختلاف بين كل جنس وآخر ([4])ويأتي كروتشه (ت 1952 م) في طليعة من شككوا بمسألة الأجناس الأدبية ورأى أن نظرية التجنيس (تشوش نقاد الفن ومؤرخيه) ([5])

---

[1] . مقدمة القصيدة بقلم زياد عبد الفتاح ، وقد نشرت في مجلة لوتس الصادرة عن اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا ، العدد /68 ، 1989 م ، ص 7.

[2] . انظر رولان بارث : قراءة جديدة للبلاغة العربية ، تر :عمر أوكان ، ط1 ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1994 م ،ص 16.

[3] . ديتشس ، ديفيد ، مناهج النقد الأدبي ، ، تر : محمد يوسف نجم ، ط1 ، دار صادر ، بيروت 1967 م ، ص 46.

[4] . انظر : أرسطو ، فن الشعر ، ، تر : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،1953 م ، ص 16 .

[5] . كروتشه بنديتو علم الجمال ، تر : نزيه الحكيم ، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق 1963 م ، ص 48.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ووفق هذه الرؤيا ربط رولان بارت النص بالكتابة وعنده أن حضور النص ينفي فكرة التجنيس الأدبي فالكتابة عنده غاية بحد ذاتها وهي (فعل لازم وليس متعدياً) ([1]) وقد أثارت قضية التأثر والتأثير فيما عرف بالتناص مسألة القول بالأجناس الأدبية التي بنيت عليها الكتابة إذ إن (مقام الكتابة أجناسي)([2]) وغير بعيد عن هذا الاتجاه فقد كان لدى النقاد العرب مواقفهم من تلك المسألة التي صنفوا فيها الكتابة إلى نوعين رئيسين هما المنظوم والمنثور كما في قول ابن وهب (اعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوماً أو منثوراً والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام) ([3])وحقيقة القول إن قضية الأجناس الأدبية ارتبطت ارتباطاً وتيقاً بالشعر والنثر وقد أورد مسكويه (ت 421 هـ) (النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام ، والكلام جنس لهما) ([4]) لعل هذه المواقف وتلك الآراء التي اقتصرنا فيها على الأعم والشائع نظراً لانحياز البحث إلى النص الذي بين أيدينا فإن هذا الاستعراض إنما كانت الغاية منه تأكيد أن ثنائية الكتابة في جوهرها إنما تعود إلى الشعر والنثر الذي كان مرادفاً لها في تراثنا العربي .

يُعرِّفُ السرد كما جاء في لسان العرب : **(تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعا ، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه ، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له). والرسول الكريم لم يكن يسرد الحديث سردا ، أي يتابعه ويستعجل فيه ، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه)**([5]) .

وفي المصطلح السرد : هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق الراوي والمروي له ، وما تخضع له من عوامل ، بعضها متعلق بالرواي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها ([6])، و هو مصطلح يُعنى بـ: **(نقل الحادثة من صورتها الو اقعية إلى صورة لغوية)**([7])، وعند رولان بارت السرد هو الأنموذج الممثل للحياة المتطورة بتشبيهه إياه بأنه : **(مثل الحياة عالم متطور من التاريخ والثقافة)**([8]). والسرد كما يراه سعيد يقطين : **(فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أم غير أدبية ، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان)** ([9]). وقد ارتبط هذا المصطلح بفعل الحكي ، أو نمط الحكاية خاصة في فني القصة والرواية ، ذلك أن الأديب يختار ما يريده من الواقع من أحداث بصورة اجتزاء ، وهو اجتزاء لا يخضع لتتابع زمني وإنما تفرضه الضرورة الفنية ، **(فالرو ائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ، ليمنحها شكلا فنيا ناجحا ومؤثرا في نفس القارىء)** ([10]) . ويعرف غريماس السردية بأنها : **(مداهمة اللا متواصل المنقطع للمطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة ، إذ تعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي**

---

[1] .رولان بارت درس السيمولوجيا ، تر: عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1993 م . ص 50.

[2] .روبرت شولس ، صيغ التخييل نظرية الأجناس الأدبية ، تعريب : عبد العزيز شبيل ، ط النادي الأدبي الثقافي ، جدة ،1994 م ،ص 93 .

[3] .ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، تح : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، ط1 ، مطبعة العاني ، بغداد ،1967 م ،ص 160 .

[4] .أبو حيان التوحيدي ، الهوامل والشوامل ، تح : أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ،1951 م ، ص 309.

[5] .ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، بلا ، مج 7 ، مادة (سرد) .

[6] .حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ثالثة ، 2003 م ، ص 45 .

[7] .آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار ، سورية ، 1997 م ، ص 28 .

[8] .انظر عبد الرحيم الكردي : البنية السردية في القصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط ثالثة ، بلا ، ص 13 .

[9] .سعيد يقطين : الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط أولى ، 1997 م ، ص 19 .

[10] .آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 28 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها)[1] ، وهي تقوم على علاقات الفواعل بعضها ببعض والمشاريع العملية المؤدية إلى انتقال الموضوعات انتقالا متنوع الوجوه)[2]

والسردية هي : تحليل مكونات الحكي وآلياته ، و الحكي : كلام منقول بفعل سردي ، ولذلك فقد اتسع مجال السردية الذي لم يعد مقتصرا على فني الرواية والقصة ، بل امتد ليشمل كل ما هو محكي .

ـ سردنة الشعر وشعرنة السرد :

مما لا شك فيه أن الشعر قد ارتبط بالموسيقى ارتباطا وثيقا منذ أن كانت الولادة فالشعر كلام مموسق أو هو الكلام المنتظم ضمن قوالب غنائية لها حدودها وقواعدها الضابطة وهو كما عرفه القدامى (كلام موزون مقفى) [3]، وهذه الحقيقة جعلت من الشعر نمطا مستقلا بذاته ، ومع نزول القرآن الكريم الكلام الإلهي المعجز الذي تحدى العرب ـ على علو كعبهم في الفصاحة والبلاغة ـ وهو كلام سردي كان له تأثيره الواضح في الذائقة العربية بما جعل للسرد خصوصية جمالية لا تقل في كثير من تجلياتها عن الشعر الذي يحتل المكانة الأولى في أجناس الأدب الأخرى ما مهد ليكون للسرد حضوره في العصور اللاحقة في الكتابة الإبداعية على اختلاف مسمياتها وتباين أنماطها ذلك أن (رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء ، وتحدد علاقته بالعالم إنها رغبة في البوح وإعادة صياغة العالم وهو في حالة تجل) [4]، وهذا الحكي إنما هو السرد الذي يشتمل عليه النوع الأدبي بمعزل عن تصنيفه بوصف السرد ظاهرة تستقل بذاتها قد يحويها الشعر كما يحويها النثر القصصي [5]) ولا يخفى على متتبع السيرورة الإبداعية في تراثنا الأدبي حضور السرد في الإبداع الشعري الذي اتخذ من فعل الحكي نمطاً من أنماط السرد مثلما كان القصُّ والحوار أبرز عنصرين من عناصر السرد البارزة في ذلك الإرث الممتدّ منذ حواريات امرىء القيس في مغامراته ، وليس انتهاء بغزليات عمر بن أبي ربيعة ، كما تحضر قصيدة الحطيئة التي يستهلها بـ :

وطاوي ثلاثٍ عاصِبِ البطن مرملٍ ببيداءَ لم يعرفْ بها ساكنٌ رسما [6]

أنموذجاً لذلك الحضور القصصي من خلال القص الذي قام على تداخل الأصوات واستحضار المكان والزمان ، ويُمثّل الشاعر محمود درويش الأنموذج الأبرز في اعتماده تقنيات السرد في قصائده الملحمية ، ولذلك فإن هذا الطموح يجعل السرد حاضراً بكل ثقله في النص الشعري الذي يحاول أن يجعل من السرد الممتدّ زمنيّاً لحظة تكثيف شعري تحاول أن تمسك بالزمن عبر **شعرنة**

---

[1] . محمد ناصر العجيمي : في الخطاب السردي (نظرية غريماس) الدار العربية للكتاب ، بلا ، 1993 م ، ص 56 .

[2] . عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط! ، 2005 م ، ص 7 .

[3] . أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر تح : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، بلا ، ص 53.

[4] . عبد الناصر هلال : تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي) منشورات النادي الأدبي الثقافي ،ب جدة ، العدد 164 ، ط أولى ، 2012 م ، ص 54 .

[5] . أحمد مداس : السردي في الخطاب الشعري ، مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، العددان العاشر والحادي عشر ، يناير / يونيو ، 2012 م ، ص 35.

[6] . الحطيئة الديوان الحطيئة (ت 246) هـ و اسمه جرول بن أوس بن مالك بن جؤية بن مخزوم بن غالب بن قطعة بن عبس بن بغيض بن غطفان بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار و الحطيئة لقب قيل بسبب دمامته انظر للاستزادة عن خبره : الأغاني ج 2 ، دار الكتب العلمية ، ص 149.

(الديوان): برواية وشرح ابن السكيت دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1، 1993 م ، ص 178

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

السرد وتسريد الشعر الذي يتغلغل في عوالم السرد المنفتحة بلا حدود ما يحقق لهذا التمازج الحيوية التي تتفاعل (**داخل تشكيل ذي تحفيزات تأليفية في شكل يمزج بين الشعرية والسردية**)([1]) . وقد عبر جيرار جنيت عن مدى العلاقة بين الشعر والسرد إذ عد (الشعر الغنائي هو ذات الشاعر وفي الشعر الملحمي أو الرواية يتحدث الشاعر باسمه الخاص بوصفه راويا ، ولكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم) ([2]).

العنوان و ثنائية الأضداد

يمثّل العنوان في النص الأدبي البوصلة التي تحدد سمت المتن لما يمثله العنوان من حمولات دلالية توجه المتلقي إلى إمكانية تخيل المناخ العام للنص ، فالعنوان مفتاح الولوج إلى المتن ، وهو بوابة التغلغل إلى عالم النص الذي يشير إليه العنوان بالتصريح أو التلميح ، وفي قصيدة الشاعر محمود درويش الموسومة بـ: (مأساة النرجس ملهاة الفضة) يبدو العنوان محفزا ذهن المتلقي في تخيل الفضاء الشعري الذي يبدو إدهاشياً في علاقاته بما فيه من تضاد يجمع بين نسقي التركيبين الإضافيين اللذين شكّلا البنية الرئيسة للعنوان عبر تمازج وحّد بين الأضداد ، والضد يعرف بالضد ، وكما قال الشاعر قديماً :

ضدّانِ لمّا اسْتُجْمِعا حسُنا والضّدُّ يُظْهِرُ حسْنَهُ الضّدُّ [3]

وفي نسقي العنوان في قصيدة درويش ذات النفس الملحمي نجد الشاعر يلجأ إلى الجمع بين المتناقضات التي تبعث على التساؤل وتستثير الذهن للتفكير عن تلك الرابطة التي تجمع بين هذه العوالم من حيث اللغة ، ومن حيث مدلولات العناصر المكونة لها والدالة عليها ، فقد جاء التركيب الأول تركيباً إضافياً مع النرجس ، وهو من حيث الحقل الدلالي ينتمي إلى حقل النبات ، فيما التركيب الثاني جاء مقترنا بالفضة ، وهي تنتمي إلى الحقل الدلالي الخاص بالمعادن الثمينة ، والفضة تأتي من حيث القيمة بعد الذهب ، فيما تشير لفظتا : مأساة وملهاة إلى نمطين من أنماط الكتابة المسرحية اللذين يمثلان وجهي الحياة المتناقضة بين الحزن والفرح ، وتعرف المأساة حسب معجم المصطلحات بأنها : قصيدة مسرحية وضع قواعدها أرسطو في كتابه فن الشعر ، وهي التي تتطور فيها الأحداث جدية وكاملة مستمدة من التاريخ أو من الأساطير على أن تكون شخصياتها من طبقة سامية وغرضها إثارة الخوف أو العطف في نفوس الجمهور المشاهد ، أما الملهاة فهي: مسرحية أقل جدية من المأساة وشخوصها من الطبقة المتواضعة ، وتنتهي نهاية سعيدة وتعتمد على المفارقات والمفاجآت التي تكشف عن طبائع الناس وعادات المجتمع بطريقة ساخرة ([4]) كما أشار إليهما أرسطو ([5]) فالملهاة تحاكي الأراذل من الناس لا في كل نقيضة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسيم القبيح ، وأما المأساة فهي محاكاة فعل

---

[1] . أحمد مداس السردي في الخطاب الشعري ، مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، العددان العاشر والحادي عشر ، يناير / يونيو ، 2012م ، ص 34.

[2] . جيرار جنيت : مدخل إلى النص الجامع ، تر : عبد العزيز شبيل ، مراجعة : حمادي صمود ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 م ، ص 8.

[3] . هذا البيت من القصيدة المشهورة المعروفة بـ: (اليتيمة) لعدم معرفة قائلها ، وقد نسبت إلى أكثر من شاعر على وجه التخمين لا اليقين ، فقيل بأنها : لـ دوقلة المنبجي ، أو لـ ذي الرمة ومطلعها :

هل بالطلول لسائلٍ ردُ أم هل لها بتكلمٍ عهدُ ؟!

وأول من أورد منها بعض الأبيات هو : محمود شكري الألوسي البغدادي ، ولم ينسبها لأحد انظر : بلوغ الأرب في أحوال العرب ، تح : محمد بهجة الأثري ، دار الكتاب المصري ، دون ، ج 2، ص 20 .

وينظر : قصائد العشق والجمال في الشعر العربي ، عمر فاروق الطباع ، دار القلم ، 1993 م ص 49 .

[4] انظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، كامل المهندس ومجدي وهبة ، بيروت ، طبعة 2 ، 1984 م ، ص 225/ 286 ص .

[5] وكتاب فن الشعر لأرسطو شرح وتعليق د إبراهيم حمادة مكتبة الأنجلو المصرية ،1982 م

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين وفقا لاختلاف الأجزاء وتتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات ([1]) جميعها ، وكأنما الشاعر أراد من خلال العنوان أن يقدم قصيدته الملحمة وفق هذا البعد لتكون لوحة للحياة بما تحمله من تناقض وصراع بين الحزن والفرح والموت والحياة من خلال بعض العناصر المكونة للطبيعة وهي عناصر : الماء والهواء والتراب والنار التي تستحضر وفق حتمية السبب والمسبب ، أو الحاجة والضرورة ، فالنرجس (النبات) يحتاج إلى التراب والماء وفق علاقة السببية ، والفضة تستدعي النار والهواء بحكم الضرورة والانتقال من حالة إلى حالة ، فالمعادن تصهر بالنار وتجفف بالهواء ، وهكذا يبدو العنوان مشكاة الشاعر التي ألقت بإشعاعاتها على فضاء النص الذي أراد الشاعر له أن يكون أحد أبرز العناصر الملحمية في هذه القصيدة ، وهو ما يتأكد من خلال دلالة حضور الزمن الذي يستهل الشاعر فيه القصيدة ، وهو الزمن الماضي من خلال الفعل (عادوا) والزمن الماضي حدث انقضى وجوديا ، وما أنهى القصيدة به وهو الفعل : (يرجعون) الذي يشير إلى الزمن الحاضر ، والفعل المضارع يفيد استمرار الحدث في المستقبل ، وهو ما حاول الشاعر أن يؤكده من خلال الربط بين الزمن الماضي بداية القصيدة والمضارع في ختامها تأكيداً منه على حياة القضية التي يؤمن بعدالتها واستمرار المقاومة من أجل استعادة ذلك الحق عبر تعاقب النضال المستمر جيلاً بعد جيل .

ـ أنماط البنى السردية :

يقوم السرد على خلق أنساق عبر تعاقب تراكيب تتخذ من ذلك التعاقب مسار نظم يمتد على مساح أفقية ما يمكن الشاعر من شحن لغته بطاقات تنعتق من أسر النظام الشعري إلى تعابير منعتقة من محددات الإيقاع ، ومنفلتة من قوالب البحر ، و تقييد القافية إلى فضاءات السرد في فعل الحكي من خلال مشاهد وصفية وأحاديث سريعة تتوالى وفق تراتبية متعاقبة تحد من سيطرة النظام الشعري الذي يخضع لها ما يمنح اللغة القدرة على الانتقال بالنص المسرود إلى علاقات جديدة ، وأنماط كلامية تتجاوز مألوف اللغة على المستوى التركيبي لتشكل لغتها الجديدة التي تعتمد على السرد في تشكيلها المتجدد القائم على التنويعات وفق النمط البنائي السردي .

تقسم البنى السردية إلى نمطين : **أوّلاً ـ البنى السردية المتشابهة :** وهذا النوع يقوم على تكرار بنى متشابهة من حيث التراكيب اللغوية ، أو الصيغ الاشتقاقية أو الأسلوب التعبيري ، يقول محمود درويش : من بنية النداء : **(يا نشيدُ خذِ العناصرَ كلَها)** وقد كرر أسلوب النداء (3) ثلاث مرات ، ومن تكرار التركيب الخبري **قوله : (وإنَّ الأرضَ تُورَثُ كاللُّغة)** ، وقد شكّل تكرار هذا الخبر لازمةً في النص الشعري في تأكيد من الشاعر على قضية الحق الذي لن يموت ، كما فيه تأكيد على أهم العوامل التي تجمع الأمة العربية المتمثلة بـ: وحدة الأرض ووحدة اللغة ، وبذلك يشير الشاعر إلى ثنائية الثبات والتجدد التي توحي بهما وراثة الأرض في إشارةٍ تؤكّد ثبات الشعب الفلسطيني والعربي على مركزية القضية الفلسطينية ، مثلما هي مستمرة بتوارثها عبر الأجيال التي تتوارث اللغة من زمان إلى زمان عبر سلسلة الأجيال المتلاحقة المتمسكة بثنائيتي :الأرض الثابتة ، واللّغة المستمرّة .

ثانياً ـ **نمط البنى السردية المتجاورة :** وفيه تتنوع لغة الخطاب كما تتنوع الضمائر ، وتتناوب لغة السرد ، وأساليب اللغة الإنشائية المتنوعة من : استفهام ونداء و خبر ، فمن الاستفهام قول درويش :

هلْ كانَ أول قاتلٍ قابيل يعرفُ أنَّ نومَ أخيهِ موت ؟!

هلْ كانَ يعرفُ أنَّهُ لا يعرفُ الأسماءَ بعدُ ولا اللغة ؟!

---

[1] ـ فن الشعر ، أرسطو ، تر : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،1953 م ، ص 18.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

هلْ كانتِ امرأةً يُغطِّيها قميصُ التوتِ / أول خارطةٍ لا شمسَ تحت الشمسِ إلَّا نور هذا القلب يخترقُ الظلالْ

كمْ من زمانٍ مرَّ كي يدركوا / أنَّ الجوابَ عن السؤالِ وما السؤالُ إلا جوابٌ لا سؤالَ له / وكانت تلك أسئلةُ الرمالِ إلى الرمالْ

ومن النداء : يا بحرَ إيجةَ عُدْ بنا يا بحرُ ، قدْ نبحَتْ كلابُ العائلات

لتعيدنا من حيثُ هبَّتْ ريحُنا فالنصرُ موت

وتتجلى عناصر السرد المتجاورة في هذا النص من خلال:

أوّلاً- **حضور السارد الراوي** الذي يقوم بدوره الشاعر نفسه بوصفه الراوي والناقل للحدث والمشارك في الفعل الجماعي المقاوم ، وقد تبدّى حضور السارد (الشاعر نفسه) من خلال حركة الضمير الدال على الجماعة (نا) ما يشي باندماج ذات الشاعر بذوات الجماعة : ونشيدُنا حجرُ يحكُّ الشمسَ فينا / حجرٌ يشعُّ غموضَنا

أقصى الوضوحِ هو الغموضُ / فكيفَ نُدرِكُ ما نسينا ؟!

إنَ هذا الاندماج بين ذات الشاعر وذوات الآخرين ، إنما هي المرتكز الاساس الذي يعمل الشاعر على ترسيخه في الفعل المشترك الذي ينتج المقاومة حدثاً مشتركاً يجتمع فيه الواحد في الكل ، ليصبح هذا الكل هو الواحد في الهدف والفعل ، كما يتجلى من خلال ضمير ياء المتكلم الذي اقترن بأفعال دالة على رغبة الاستعادة للذات التي لا تريد أن تكون غير ذاتها ، ولذلك فإن تكرار الشاعر للفعل خذ بصيغة الأمر له دلالته في تنبيه المخاطب إلى مقصدية الشاعر في العودة إلى نفسه التي أُرْغمَ على الابتعاد عنها ، وما تلك الذات إلا الأرض التي يراها جزءاً قد اقتطع من جسده :

خُذْني إلى حجرٍ لأجلسَ قربَ جيتارِ البعيدِ

خُذْني إلى قمرٍ لأعرفَ ما تبقَّى من شرودي

خُذْني إلى وترٍ يشدُّ البحرَ للبرِّ الشريدِ

خُذْني إلى سفرٍ قليلِ الموتِ في شريانِ عودِ

خُذْني إلى مطرٍ على قرميد منزلنا الوحيدِ

خُذْني إليَّ لأنتمي لجنازتي في يوم عيدي

خُذْني إلى عيدي شهيداً في بنفسجةِ الشهيدِ

عادوا ولكنْ لم أعدْ / خُذْني هناك إلى هناك من الوريد إلى الوريدِ .

ثانياً- **الشخصيات** : تبدو الشخصية الرئيسة في هذه القصيدة شخصية الجماعة التي تعكس انشغال الشاعر بالهم النضالي الذي يعني الشعب العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص ،وقد جاء التعبير عنها بصيغة الضمير الفاعل ، وهو هنا واو الجماعة التي اقترنت دائما بالفعل ، لأن هذه الجماعة هي صاحبة الفعل المستمر ماضياً وحاضرًا ، وسيستمر في المستقبل ، فيما تبدو شخصية الشاعر الذي يقوم بدور الراوي للحدث ومتابعته عبر صيرورته المكانية و الزمانية شخصيّةً مشاركةً وليست مجرّد مصوّرٍ متابعٍ لمجريات الأحداث في تناميها التصاعدي ، فالشاعر ابن القضية ، وأحد رموز النضال الفلسطيني المقاوم .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ثالثاً ـ المكان ودلالاته في شعر محمود درويش :

لقد ارتبط الإنسان منذ أن وجد كائناً حيّاً بالمكان الذي قامت علاقته معه على عدم التوافق والرضى ، وقد مثّلَ معلماً أساسيّاً من معالم بناء القصيدة العربية التي اتخذت في هندستها المعمارية من المكان اللبنة الأولى التي شيد عليها شعرنا العربي القديم الذي وصل إلى قمة إبداعه في المعلقات التي كانت تستهل بالوقفة على الأطلال بما يحيل عليه الطلل من أمكنة ترتبط بذكريات الشاعر.

وفي الشعر الحديث الذي يمثل الشاعر محمود درويش أحد أبرز شعرائه المعدودين يحضر المكان الذي يعني المكان الجمعي ، والذاكرة التاريخية المرتبطة بواقع شعب لم تعرف البشرية معاناة مثل معاناته ، وبذلك يكون المكان في شعر محمود درويش مكاناً نفسيّاً ، وحالةً انفعاليّةً أكثر منه مكاناً جغرافياً خارجيّاً ، إذ إن نوافذ الأمل المفتوحة على سمت فلسطين هي الحقيقة الثابتة في وجدان الشاعر ففلسطين هي المكان الثابت والأماكن الأخرى كلها متحولات ، ولذلك نجد الشاعر يوائم في قصيدته بين حالة ثبات ، وأخرى تغير من خلال ثنائية الوطن /المنفى ، والغياب / الحضور ، والذهاب /العودة تلك العلاقة الضدية التي تعكس الواقع الفلسطيني بكل أبعاده على المستويات السياسية والاجتماعية التي يعبر الشاعر عنها من خلال علاقته بـ: المكان الذي يظهر في النص الأدبي دوره البارز ، لأنه يشغل الحيز الأكبر الذي تدور في فلكه الأحداث، وعلى مساحته الجغرافية تنمو عناصر القص كلها ، ومن هنا (يتمتع المكان بأهمية استراتيجية وسيميائية في تشكيل الخطاب السردي عبر تحايثه ـ تداخله ـ مع المكونات السردية الأخرى) [1] ، كما يحضر المكان في هذه القصيدة عبر ثنائية : الذات والآخر ، إذ يمكن أن نصنفه وفق الحالة الموضوعية إلى : **مكان مغلق** مثل : (سقف القلاع ، النفق ، باب) ، وهو ما يحيل على مرجعية جغرافية لها موقعها على خريطة الواقع الوجودي ، مثلما لها حيزها النفسي الذي يعيش في ذاكرة الشاعر ووجدانه يقول :

في كلِّ منفى قلعةٌ مكسورةٌ أبوابُها لحصارهم / ولكلِّ باب صحراءٍ تكمِّل سيرةَ السفر الطويل من الحروب إلى الحروبْ

ولكلِّ عوسجةٍ على الصحراء هاجرُ هاجرَتْ نحو الجنوب.

ومكان مفتوح من مثل (بحر ، نهر) حسب دلالته الموضوعية يقول :

يا أيُّها البطلُ الذي فينا تمهَّلْ / مازال فيهم من منافيهم خريفُ الاعتراف.

مازال فيهم شارعٌ يُفْضي إلى المنفى وأنهارٌ تسير بلا ضفاف.

ومن حيث الدلالة النفسية إلى : مكان أليف مرغوب كما في ألفاظ (قوس النصر ، شارع الليمون ، نوافذ الدور ، المدينة ، شام ، جسر عبورنا ، نهر دجلة) :

كانوا هناك يحاورون الموجَ / كي يتشبّهوا بالعائدين منَ المعاركِ تحتَ قوسِ النصرِ

لم تذهبْ سدىً أبداً ولم نذهبْ إلى المنفى سدىً

سيموتُ موتاهم بلا ندمٍ على شيءٍ وللأحياء أن يرثوا هدوءَ الريحِ

أن يتعلّموا فتحَ النوافذِ أن يروا ما يصنعُ الماضي بحاضرِهِمْ

وأن يبكوا على مهلٍ على مهلٍ / لئلا يسمعَ الأعداءُ ما فيهم من الخزفِ المكسّرِ

---

[1] ـ خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا) مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، 1421 هـ ، ص 78 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

أيُّها الشهداءُ قد كنتمْ على حقٍ لأنَّ البيتَ أجملُ من طريق البيتِ رغمَ خيانةِ الأزهارِ

لكنَّ النوافذ لا تطلُ على سماءِ القلبِ / والمنفى هو المنفى

ومكان مفروض منبوذ مثل : (منفى ، خيام ، صحراء ، الرمل ، ممرات) يقول : مروا على أسمائهم منقوشةً فوق المعادن والحصى / لم يعرفوها فالضحايا لا تصدِّق حدسَها / لم يعرفوها ممحوة بالرمل أحيانا وأحيانا تُغطِّيها نباتاتُ الغروبْ

أمّا المنافي فهي أمكنةٌ وأزمنةٌ تغيَّر أهلُها / وهي المساء إذا تدلَّى من نوافذَ لا تطلُّ على أحدْ / وهي الطيورُ إذا تمادَتْ في مديح غنائِها وهي البلدْ

وقدِ انتهى للعرشِ واختصرَ الطبيعةَ في جسدْ

رابعاً. الزمان : يتعلق الزمن في هذه القصيدة بمرجعيته النضالية التي ترى في الزمن مسيرة لا تنتهي وحالة مقاومة متعاقبة تتمسك بأمل مفتوح على النصر وهو ما يتجلى في استهلال القصيدة التي تبدأ بالفعل عادوا الذي يشير الى الزمن الماضي وقد اقترن فعل العودة الحدث بمحدث وهو هنا الجماهير التي عبر عنها واو الجماعة التي تحمل هم العودة وتعمل على تحقيقه وهي تبوصل سمت نضالها باتجاه ذلك الهدف وهو الرجوع إلى الوطن فلسطين يقول بداية : عادوا / من آخرِ النفقِ الطويلِ إلى مراياهُمْ وعادوا / حين استعادوا ملحَ أخوتِهم فُرادى أو جماعاتٍ وعادوا

من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيطِ من الكلام

عادوا ليحتفلوا بماءِ وجودِهم ويُرتِّبوا هذا الهواءْ

يرتبط فعل العودة هنا بفاعل هو القوة الجمعية التي يرى فيها الشاعر القوة الأسطورية التي تجعل من فعل العودة ممكنا فالشاعر يؤمن بالبطولة الجماعية لا أسطرة البطل الفرد كما هي الخرافات والأساطير وهو ما يجعل الشاعر يكرر الجماعة من خلال واو الجماعة الذي سيطر على القصيدة منذ استهلالها ، فهذا الفاعل الجماعي هو القادر على تحقيق فعل العودة ،وهو ما يعبر الشاعر عنه في ختام القصيدة التي تأتي حاملة ذلك الأمل من خلال الزمن المضارع الذي أكده بالتكرار ثلاث مرات ، ليكون ذلك التأكيد في رجوع الفلسطينيين يقيناً يستند إلى حقائق الوجود والتاريخ ، وليس قائماً على الخيال الشعري :

جاؤوا منَ الغدِ نحوَ حاضرِهِم وكانوا يعرفونْ / ما سوفَ يحدثُ للأغاني في حناجرِهم وكانوا يحلمونْ / بقرنفلِ المنفى الجديدِ على سياجِ البيتِ كانوا يعرفونْ

ما سوفَ يحدثُ للصقور إذا استقرَّتْ في القصورِ / ويحلمون بصراعِ نرجسِهم مع الفردوس حين يصيرُ منفاهم وكانوا يعرفونْ / ما سوفَ يحدثُ للسنونو حين يحرقُهُ الربيعُ / ويحلمونَ بربيعِ هاجسِهم يجيءُ ولا يجيءُ ويعرفونْ / ما سوفَ يحدث حين يأتي الحلمُ من حلمٍ ويعرفُ أنَهُ / قد كان يحلمُ ويعرفُ أنَهُ يعرفون ويحلمون ويرجعون ويحلمون / ويعرفون ويرجعون و يرجعون ويحلمون و يحلمون ويحلمون ويرجعون .

إن هذا التكرار في الفعل المعبر عن الجماعة المؤمنة تحققه ، إنما جاء بتقابلات ثنائية إمعاناً من الشاعر في ترسيخ قناعته التي لا تقبل الشك بأن هذا الحلم سيتحقق فالشاعر عندما يكرر لفظاً ما فإنه يشير إلى أمر ما يريدُ تأكيده ، ولذلك نرى أن دائرة المعجم اللغوي في هذا المقطع الختامي ينغلق على دائرة اليقين ، فقد ترددت ألفاظ الدلالة على العلم من خلال تكرار الفعل : (يعرفون) الذي تناوب مع الفعل : (يحلمون) ، والحلم هنا ليس ابتداع الخيال ، بل هو حلم يستند إلى معطيات الواقع وبذلك تكون المعرفة أول درجة في سلَّم الارتقاء إلى الحلم الذي يعيد الشاعر تكرار العودة إليه متعاقباً مع فعل المعرفة ، وهو تكرار متناوب قائم على

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

تصور ذهني يراهن الشاعر على إمكانية تحققه ، والوصول إلى ذلك الحلم بمعرفة الرجوع إليه وبذلك يستشرف الشاعر درويش المستقبل عبر زمني : الماضي : (عادوا) في الاستهلال ، و من خلال النهاية التي ختمها بـ تواتر أفعال : (يعرفون ، يحلمون ، يرجعون) التي تمثل عبر هذا التكرار الحاضر الذي يستشرف من خلاله الشاعر محمود درويش رؤيته للمستقبل بحسه ووعيه فعلاً واقعاً مهما امتدَّتْ رحلة الزمن وبذلك ينهض دلالة استخدام حرف الاستقبال (سوف) الدال على المستقبل البعيد بوظيفتها الدلالية واللغوية في ذلك المدى الذي يريد الشاعر أن يقارب أفاقه ، فيكرر سوف ، لينعتق من أسر الواقع الحقيقي إلى واقعه الافتراضي الذي لن يكون وليد تصور شعري ، بل هو انعكاس لحقيقة التاريخ ، وسيرورة الشعوب في نيل حقوقها بتأكيد أن النهاية هي حقيقة العودة الحلم الفلسطيني المؤجل بفعل ارتهانه إلى سياسات فاشلة ، وقرارات أممية ظالمة ، وواقع فلسطيني منقسم على ذاته على الصعيدين : الداخلي المقيم في الأرض الفلسطينية المحتلة وصعيد الخارج المتمثل بالفلسطيني النازح في بلاد اللجوء ، ومن هنا نلمس جمالية ذلك الربط عبر البعد الزماني الذي حقق للقصيدة قدرتها التعبيرية على مقاربة التجربة الفلسطينية في ثنائية اللجوء والمقاومة .

زمكانية اللغة

يختلف المكان في النص الأدبي عنه في الواقع الجغرافي لما يقوم بفعله الخيال الشعري من إضافات وإيحاءات تحيل على مرامي النفس التي تتعلق بالمكان بوصفه واقعاً موضوعياً يرتبط بالتراث الوجودي للشاعر ، ما يمنح المكان في القصيدة بعده الجمالي ، كما يتمدد الزمان الذي لا يصبح مدة زمنية محددة بالساعات والأيام ،وإنما يتحول الزمن إلى استحضار وجودي متسلسل يربط عناصر الزمن من ماض مستذكر إلى حاضر يجري فيه الحدث وصولاً إلى المستقبل الذي يستشرفه الشاعر زمناً متصوراً ، وفي نص محمود درويش نجد الزمن يتداخل من خلال تصاعد درامي يجعل للزمن بعداً جديدا ، إذ يتداخل بأزمنته الثلاثة ، ليصبح مفهوماً لزمن واحد هو زمن الحدث ، وبذلك يحول درويش مفهوم الزمن من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، وهو يقدم فلسفته عبر هذا المفهوم متجاوزاً بذلك الزمن المرتبط بدلالته على الماضي والحاضر ، لأنه يريد تجاوزهما إلى المستقبل الذي يؤمن بأن الغد سيكون أفضل يقول :

ها نحنُ نحنُ فمَنْ سيرجِعُنا إلى الصحراء / سوف نلقِّنُ الأعداءَ درساً في الزراعة وانبثاق الماء من حجرٍ

سنزرع فلفلاً في خوذة الجنديّ/ نزرع حنطةً في كل منحدرٍ

لأنَ القمحَ أكبرُ من حدود إمبراطوريَّة الحمقاءِ في كلِّ العصورِ

سنقتفي عاداتِ موتانا ونغسلُ فضَّةَ الأشجارِ من صدأ السنين

بلادُنا هي أن تكونَ بلادَنا / وبلادُنا هي أن نكون بلادَها

ليؤكد أن الوطن هو الذات نفسها في ثبات مواقفها ، وفي تجددها واستمرارها في الحياة ، فلفظ النبات يشير إلى الحياة ، و لفظ الطير يعني الحركة ، فيما يعني لفظ الجماد الثبات والتمسك بالوطن ، وهي الوجود الحقيقي للإنسان ، وتاريخه الممتد والمتوارث من الأجداد إلى الأحفاد :

هي أن نكون نباتَها وطيورَها وجمادَها / وبلادُنا ميلادُنا / أجدادُنا أحفادُنا

أكبادُنا تمشي على القندول أو زغب القطا

/ وبلادُنا هي أن نسيّجَ بالبنفسج نارَها ورمادَها

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

هي أن تكون بلادَنا هي أن نكون بلادَها هي جنَّةٌ أو محنةٌ

ولا تخفى دلالة الزمن في هذا المقطع الذي تشير إليه دلالات اللغة من حيث الحرف (س) الذي أعاده (3) ثلاث مرات ، و(سوف) ما يشير إلى المستقبل ،كما تعاقبت أفعال : (يرجع ، نلقن ، نزرع ،نقتفي ، نغسل ، تكون ، تمشي، نُسيّج)

وهي أفعال تفيد الحركة والنشاط مثلما توحي معانيها بالولادة والتجدد والحياة والاستمرار ،وفي هذا التجدد يتحد الزمان بالمكان ، ويصبح الزمن فعلاً في المكان مثلما يكون المكان إشارة رامزة إلى الزمن يقول :

عاد المسيحُ إلى العشاء كما نشاءُ ومريمٌ عادَتْ إليه /على جديلتها الطويلةِ كي تُغطّي مسرحَ الرومانِ فينا / هلْ كانَ في الزيتونِ ما يكفي من المعنى ؟

لنملأ راحتيه سكينةَ وجروحَهُ حبقاً / وندلقُ روحَنا ألقاً عليه

ويا نشيدُ خذِ المعاني كُلّها / واصعدْ بنا جرحاً فجرحا

ضمّدِ النسيانَ / واصعدْ بنا / ما استطعْتَ بنا إلى الإنسان حولَ خيامِهِ الأولى

يلمعُ قبَّةَ الأفقِ المُغطَّى بالنحاس لكي يرى ما لا يُرى

من قلبِهِ واصعدْ بنا واهبط بنا / نحوَ المكانِ فأنتَ أدرى بالمكانِ

وأنتَ أدرى بالزمان

يستحضر الشاعر رمزية السيد المسيح وأمه السيدة العذراء بما يحيل عليه هذا الاستحضار من دلالة إلى ولادة السيد المسيح في غار بيت لحم بفلسطين المحتلة وهي دلالة بالغة الأهمية ، لما تحمله من دلالة دينية وتراثية تجعل من قيامة السيد المسيح إعادة لتدوير الزمن الذي يلغي الشاعر بعديه الماضي بما عرفه فيه ،والحاضر بما خبره وعاشه واضعاً نصب عينيه المستقبل ، فيرى في قيامة السيد المسيح شرفةً مفتوحةً على ذلك الغد الذي يأمل فيه أن يكون غد طمأنينة وسلام، وهنا تكون رمزية الزيتون محققة دلالتها الحقيقية والشعرية ،لما للفظة الزيتون من دلالة على بعد ديني ، فقد وردت في القرآن الكريم في موضع القسم في قوله تعالى (والتين والزيتون)[1] كما تشير شجرة الزيتون إلى دوام الخضرة والتجدد الذي يرمز إلى الحياة ، مثلما ارتبط الزيتون بدلالته على السلام ، ولذلك يلجأ الشاعر هنا إلى أسلوب النداء الذي يريد من خلاله توجيه رسالته التي يسعى من خلالها لاستعادة الإنسان لطبيعته الإنسانية ووجوده الحقيقي في الحياة الأفضل .

خامساً ـ الحبكة في السرد الشعري :

الحبكة في العمل السردي هي التي تستقطب الأحداث ، وهي العقدة التي تقوم عليها حركة البناء القصصي الذي تتعاقب فيه الأحداث ، وتتوالى مسيرة الشخوص فيه ضمن مكان وزمان محددين ، وحوار كاشف للخصائص النفسية للشخصيات ، والحبكة في السرد هي : (**مفتتح الكلام واللحظة الحرجة التي يبدأ منها السرد** [2]) وقد اعتمد الشاعر درويش الحبكة ذات الحدث الهابط التي تقوم على تغيير النمط المعروف ، فتبدأ من النهاية في طريقة استعراض الحدث ، وهي من الأساليب المستخدمة في الكتابات الروائية ، فيما يعرف اصطلاحا (بالخطف خلفاً)، و في هذا النمط من البناء السردي للحبكة (**قد لا يطابق الزمن السردي الزمن**

---

[1] التين : مكية 95 /1

[2] ـ سامح الرواشدة : منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 2001 م ، ص 141.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الوقائعي الذي يحيل إليه ، وقد لا يتابع تسلسله ، فالراوي يتفنن في سرد ما يحدث : يقدم ويؤخر فعلا على فعل ، ويلعب وفق ما يراه مناسبا للمسار الذي يبني ، أو لسؤال التشويق الذي يحاول أو العقدة التي يعقد)([1]) فقد بدأ درويش قصيدته من الحدث الأخير الذي وقع في الحقيقة ، وهو (العودة) التي تتسلسل عنها مجموعة من الأحداث الارتدادية التي يعود الشاعر إلى استدعائها واحدةً تلو الأخرى .

يبدأ الشاعر محمود درويش بناء حبكته في هذا النص الملحمي بتأكيد حدث العودة التي يحدد فيها المساحة الجغرافية التي يقيم حدثه عليها ، فهي عودة من آخر النفق إلى مراياه ،إنها عودة من التيه والمجهول الذي تعبر عنه دلالة التركيب الوصفي : (النفق الطويل) إلى لحظة المواجهة ، والكشف حيث المرايا هي لحظة المعرفة التي تتجلى في مواجهة الشخص ذاته ، وهذه العودة ارتبطت زمنياً بعوامل تحققها ، وهي استعادة ملح إخوتهم ، فكانت العودة متخذة أجد شكليها الفردي والجماعي ، وهذه العودة عودة مدركة لفعلها ، وتعرف ما تريد أن تقوم به من أحداث بعد هذه العودة ، وهي أحداث متراتبة وفق تسلسل زمني مرتبط بالمكان الجغرافي والنفسي الذي يقدمه الشاعر وفق صور من العادات اليومية ، والأحداث المعتادة تزويج الأبناء للبنات ، وتعليق البصل والبامياء والثوم للشتاء ، وحلب أثداء الماعز مؤكداً حقيقة استمرارهم الوجودي في هذه الأرض ، وزوال المستعمرين العابرين فيما بقيت الأرض : هبَّتْ رياحُ الخيلِ والهكسوس هبُّوا والتتار مقنعينَ وسافرين

وخلَّدوا أسماءَهمْ بالرّمحِ أو بالمنجنيق وسافروا

لم يحرموا إبريلَ من عاداتِهِ / يلدُ الزهورَ من الصخور

ولزهرة الليمونِ أجراسٌ / ولم يُصَبِ الترابُ بأيّ سوءٍ أيّ سوءٍ أيّ سوءٍ بعدهم

وإنَّ الأرضَ تُورَثُ كاللغةْ

إنه إيمان الشاعر الذي لا يتغير ، وقناعته المُتجذّرة في فكره ووجدانه تجذر الليمون بأرض فلسطين وبقاء التراب الفلسطيني مثلما توارث اللغة عبر أبنائها،وتتوالى الأحداث ، ليشير إلى الأماكن التي كانوا يعيشون فيها قبل هذه العودة ، وهي المنافي فيصور تلك يقول:

في كلّ منفى من منافيهم بلادٌ لم يصبْها أيّ سوء / صنعوا خرافتَهم كما شاؤوا وشادوا للحصى ألقَ الطيور / وكلَّما مرّوا بنهرٍ مزّقوه وأحرقوه من الحنينِ

وكلَّما مرّوا بسوسنةٍ بكوا وتساءلوا : هلْ نحنُ شعبٌ أم نبيذٌ للقرابين الجديدَة ؟

وما بين اللحظة الماضية المستعادة في المكان الذي كان واللحظة الحاضرة المعيشة في المكان الجديد تبدو المقارنات محفزة الذاكرة ، فتتداعى الأسئلة التي تضيق بها الإجابات لتبقى أسئلة مفتوحة على غير احتمال

هلْ نستطيعُ بناءَ معبدِنا على مترٍ منَ الدُّنيا

لنعبدَ خالقَ الحشراتِ والأسماءِ والأعداءِ والسّرِّ المخبّأ في ذبابَهْ ؟

هلْ نستطيعُ إعادةَ الماضي إلى أطرافِ حاضِرِنا

لنسجدَ فوقَ صخرتِنا لمنْ كتبَ الزمانَ على الكتابِ بلا كتابَهْ ؟

---

[1] ـ جينيت جيرار : خطاب الحكاية (بحث في المنهج تر : محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ـ عمر حلمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 2 ، 1997 م، ص 80 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وهنا تمتزج ال أنا بالهم لتكون الذات هي الآخرون ، إذ ينتقل الشاعر من الراوي الواصف للحدث المصور له إلى مشارك فيه ، فيلغي تلك المساحة الفاصلة بينه وبين الآخرين التي كانت بالضمير الغائب ، ليصبح ضمير الـ (أنا) حاضراً بقوَّة ، ومُندمجاً في الجماعة التي تحقق حلم العودة ، ذلك الأمل الذي يعيش الشاعر تفاصيله المستقبلية من خلال ما سيقوم به من أفعال يستشرفها في لحظته الحالية يقول :

سوفَ نعلّمُ الأعداءَ تربيةَ الحمامِ . إذا استطعْنا . أنْ نُعلّمَهُمْ

وسوفَ ننامُ بعدَ الظهرِ تحتَ عريشةِ العنبِ الظليلةِ

حولنا قططٌ تنامُ على رذاذِ الضوءِ / أحصنةٌ تنامُ على انحناءِ شرودها

بقرٌ ينامُ ويمضغُ الأعشابَ / ديكٌ لا ينامُ لأنَّ في الدُّنيا دجاجاتٍ

وسوفَ ننامُ بعدَ الظهرِ تحت عريشةِ العنبِ الظَّليلةِ

كمْ تعبْنا كمْ تعبْنا من هواءِ البحرِ والصحراءِ كانوا يرجعونْ

وما بين الماضي الذي يُستذكَرُ ، والمستقبل الذي يأمل تبقى اللحظة الفاصلة التي تستوقف الشاعر على عتبتها في حالة توقٍ وحنين إلى خطوة تنقله إلى الدخول في الحلم الذي يريد أن يستيقظ عليه واقعاً ، ليفصل بينه وبين العائدين في التفات ضمير الغائب الذي يواري الشاعر نفسه فيه ، ليعيش الحلم ، وهو يصوره بعين القلب ويكتبه بقلم الأمنيات : كانوا يرجعونَ ويحلمونَ بأنَّهُمْ وصلوا

لأنَّ البحرَ ينزلُ عن أصابعِهم وعن أكتاف موتاهُمْ

وكانوا يشهدون فجاءةً ريحانةَ البطلِ المُسجَّى فوقَ خطوتِهِ الأخيرَةْ

أهنا يموتُ على مسدسِهِ وسندسِهِ وعتبتِهِ الأخيرَةْ ؟

أهنا يموتُ هنا هنا والآنَ في شمسِ الظهيرَةْ ؟

والآنَ هزَّتْ إصبعاهُ بشارةَ النصرِ الأخيرَةْ

بَّوابة البيت القديم وهزَّ أسوار الجزيرَةْ

الآنَ سدَّدَ آخرَ الخطواتِ نحو البابِ ..... واخْتتمَ المسيرَةْ

إنها مشهدية الموت الذي يصنع الحياة ، ليكون الموت جسر العبور ، ونهاية البطل بداية الجيل الذي يمشي مقتفياً خطواته على الدرب التي بدأها :

لم يستطيعوا أن يضيفوا للنهاية وردةً / ويغيّروا مجرى الأساطير القديمةِ فالنشيدُ هو النشيد / لا بُدَّ من بطلٍ يخرُّ على سياج النصر في أوج النشيد

يا أيُّها البطلُ الذي فينا تمهّلْ

وهؤلاء الأبطال يدركون حقيقة الحلم ، مثلما يعرقون الواقع ، ويعلمون تفاصيل الطريق المعبدة بالشوك والحراب ، ولكنهم مصممون على الوصول بالحلم إذا ما تعذر الوصول بالقدم ، ولذلك فإنهم :

يَعرفونَ ويَحلمونَ ويَرجِعونَ / ويَحلمونَ ويَعرفونَ ويَرجعونَ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

و يَرجِعون ويَحلمون و يَحلمون ويَرجِعون

ـ الخاتمة :

لقدْ قدّمَ الشاعرُ محمود درويش في قصيدتِهِ ـ الملحمة ـ (مأساةُ النّرجِسِ ملهاةُ الفضّةِ) أنموذجاً جديداً للكتابة الإبداعيّة التي تنسفُ مقولةَ التجنيس الأدبيّ ، وتؤكّد انحيازَها إلى قانون الإبداع الذي يعني تجاوز المألوف ، وتخطّي المتعارف عليه ، فالشاعر المبدع هو الذي ينسج من جلده عباءةَ الشكل اللغويّ الذي يُعبّر من خلاله عن قانونه الخاص الذي لا يعترف إلا لذاته في هذا النسيج ، بعيداً عن تصنيفات المُسمّيات النقديّة والمدارس الشعريّة ، فالإبداعُ إنما هو الخلقُ الذي لا يعكس على موشور ذاتِهِ إلّا لونه الخاص ، مثلما لا يرى غير صورتِهِ التي لا تشبه غير ملامِحِها ، وهي تعزفُ نغمتَها على إيقاعِها المُتفرِّدِ الذي لا تشبهُ فيه إلّا صوتَها .

المصادروالمراجع :

*** القرآن الكريم**

درويش ، محمود ، (أرى ما أريد) : دارتوبقال ، الدارالبيضاء ، المغرب ، 1990 م

أوّلاً ـ الدواوين الشعرية :

ـ امرؤ القيس : (الديوان) : تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 4 ، 1984 م .

ـ الحطيئة : (الديوان) : برواية وشرح : ابن السكيت ، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1993 م .

ـ ابن زيدون (الديوان) : شرح : عبد الله سندة ، دار المعرفة ، بيروت ، 2005 م .

ثانياً ـ المعاجم :

ـ(ابن منظور) : جمال الدين محمد بن مكرم المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، بلا

ـوهبة ، مجدي ، والمهندس كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مكتبة لبنان ، بيروت ، طبعة 2 ،1984م

.

ثالثاً ـ كتب التراث :

ـ الألوسي البغدادي ، محمود شكري ،: بلوغ الأرب في أحوال العرب ، تح : محمد بهجة الأثري ، دار الكتاب المصري ، دون .

ـالتوحيدي (أبو حيان) الهوامل و الشوامل ، تح : أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ،1951 م .

(أبو الفرج) ابن جعفر ، قدامة : نقد الشعر ، تح : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، بلا .

ابن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان تح : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ،مطبعة العاني ، بغداد ، ط 1 ، 1967 م .

رابعاً ـ المراجع الحديثة :

إبراهيم ، عبد الله : موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1، 2005 م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

حسين ، خالد : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا) مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض، 1421 هـ .

لحمداني ، حميد :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ثالثة ، 2003 م .

الرواشدة ، سامح : منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 2001 م .

الطباع ، عمر فاروق ، قصائد العشق والجمال في الشعر العربي ، دار القلم ، 1993 م .

العجيمي ، محمد ناصر : في الخطاب السردي (نظرية غريماس) الدار العربية للكتاب ، بلا ، 1993 م .

العيد ، يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي ، ط 1،1990 م .

فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ،ط 3، 1985 م .

القاضي ، عبد المنعم زكريا : البنية السردية في الرواية ، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية ، طبعة أولى ، 2009م.

قطوس ، بسام : سيمياء العنوان : وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، 2001 م .

الكردي ، عبد الرحيم : البنية السردية في القصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط ثالثة ، بلا .

مرشد ، أحمد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت , ط أولى ، 2005 م .

النابلسي ، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، 1994 م .

هلال ، عبد الناصر:تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي) ، منشورات النادي الأدبي الثقافي ،ب جدة ، العدد 164 ، ط 1 ، 2012 م .

وغليسي ، يوسف : الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم) منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري، قسنطينة ، بلا ، 2007 م .

يقطين ، سعيد :الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط أولى ، 1997 م .

يوسف ، آمنة : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار ، دمشق ، 1997 م

خامساً . الكتب المترجمة :

. أرسطو :فن الشعر ، تر : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،1953.

فن الشعر: شرح وتعليق: د إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1982 م .

. بارث ، رولان : قراءة جديدة للبلاغة العربية ، تر :عمر أوكان ، ط1 ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1994 م .

. درس السيمولوجيا ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1993 م .

. بنديتو ، كروتشه ،علم الجمال تر : نزيه الحكيم ، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، 1963م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

. جينيت ، . جيرار : مدخل إلى النص الجامع ، تر : عبد العزيز شبيل ، مراجعة : حمادي صمود ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 م .

. : خطاب الحكاية (بحث في المنهج تر : محمد معتصم عبد الجليل الأزدي . عمر حلمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 2 ، 1997 م .

. ديتشس ، ديفيد ، مناهج النقد الأدبي ، تر : محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، 1967 م.

. شولس ، روبرت : صيغ التخييل نظرية الأجناس الأدبية تعريب : عبد العزيز شبيل ، ط النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1994 م .

سادساً . الأبحاث الجامعية والمجلات :

. الشياب ، صدام : البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان : جامعة مؤتة ، رسالة ماجستير ، 2007 م .

. عبد الفتاح ، زياد : مجلة لوتس ، اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا ، ع / ،68 ، 1989 م.

. مداس ، أحمد : السردي في الخطاب الشعري : مجلة كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، ع :11/10 ، يناير / يونيو ، 2012 م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الوقف والابتداء و أثرهما على معاني القرآن الكريم دراسة نظرية تطبيقية

د.إبري أمينة .كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة جيلالي ليابس بسيدي بلعباس-الجزائر-

Waqf and the beginning and their impact on the meanings of the Koran applied theoretical study

Dr.ibri Amina. Faculty of Arts and Humanities at the University of Jillali Laybes in Sidi Bel Abbes - Algeria -

ملخص:

يهدف هذا البحث المتواضع لدراسة علم مهم من علوم القرآن التي تفرض على قارئ القرآن أن يكون على أتم الدراية به وهو علم الوقف والابتداء،تطرقت في هذا المقال إلى التعريف بهذا العلم وأنواعه لكي تتضح الصورة أكثر،بالرغم من أنه هناك كتب كثيرة ودراسات تطرقت لمفهوم الوقف والابتداء ولكن طبيعة فرضت ذلك،ثم تطرقت لنماذج تطبيقية للوقف والابتداء في القرآن الكريم،وفي الأخير تطرقت لخاتمة عرضت فيها أهم نتائج الدراسة.

Abstract:

This humble research aims at studying the important science of Quranic sciences that compel the reader of the Qur'an to be fully aware of it, namely, the science of endowment and beginning. This article deals with the definition of this science and its types in order to make the picture clearer. Although there are many books and studies And the beginning, but nature imposed it, and then applied to the models of application of the moratorium and start in the Koran, and finally touched on the conclusion presented the most important results of the study.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مقدمة:

حبا الله الأمة العربية عندما أنزل القرآن الكريم بلسانها فزاد لغتها تشريف وتعظيما ،واللغة العربية من اللغات السامية التي عرفت بزخمها اللفظي والمعنوي على غرار نظيراتها .

والقرآن الكريم منهل لاينضب، يغذي بروحه علوم متعددة ومتنوعة من المستحيل حصرها مادام هو مصدرها الأول ،ومن بين هذه العلوم التي كان شرفها وعظمتها من عظمة مشرفها علم الوقف والإبتداء -هذا الأخير- الذي ألفت

فيه كتب عديدة منها:علل الوقوف للساجوندي،والوقف اللازم لأبي عبد الرحمان جمال ابن ابراهيم القرش،وكتاب إيضاح الوقف والابتداء للأنباري ،ويعدهذا العلم من أكثر علوم القرآن خطورة لأهمية البالغة ودروه العظيم في تغيير المعاني،وهنا تكمن إشكالية الموضوع :فهل يحدث حقا الوقف والابتداء أثرا على معاني القرآن الكريم؟ولهذا السبب أردت أن يكون موضوع بحثي أثر الوقف والابتداء على معاني القرآن الكريم دراسة نظرية تطبيقية،والإجابة على هذا السؤال فرضت علي اتباع خطة محددة،تمثلت في تعريف بعلم الوقف والابتداء،وأنواعه،ثم تطرقت إلى نماذج من القرآن الكريم في الوقف والابتداء،متبعة المنهج الوصفي التحليلي،لأني تطرقت لمجموعة بسيطة من الآيات وما وقع فيها من وقف وابتداء.

***الوقف و أنواعه:**

1-تعريف الوقف:

الوقف ظاهرة من الظواهر الصوتية التي لها أثر عظيم في إبراز المعنى، و هو عملية تلقائية يتطلبها النطق السليم للغة من أجل إيصال المعنى و تبليغه، و لهذا لا يمكننا مطلقا أن نتصور كلاما متلاحقا و ممتدا في موضوع ما، دون أي وقوف في الكلام فهذا أمر يتسبب في وقوع لبس في المعنى[1]

سمي هذا النوع بهذا الاسم لأنه يعرض للقارئ أثناء قراءته فيضطر إليه،وقد يكون سبب ذلك انقطاع نفس أو ضيقه أو عجز عن القراءة أو نسيان لها، أو أي عذر يحيل على القارئ مواصلة القراءة[2]،و لهذا السبب يجوز للقارئ إذا تعرض لمثل هذه الأشياء الوقف على أي كلمة و إن لم يتم المعنى.

2-أنواع الوقف:

الوقف الاختباري :

و هو أن يأمر الأستاذ تلميذه بالوقف على كلمة ليختبره في حكمها من قطع أو وصل، أو إثبات أو حذف، أو وقف عليها بالتاء أو بالهاء. لا يكون هذا النوع من الوقف إلا بالرسم لبيان المقطوع و الموصول من الكلمات و الثابت و المحذوف، و المرسوم بالتاء و الهاء[3].

و الهدف من هذا الوقف هو سؤال ممتحن أو تعليم القارئ كيف يقف إذا اضطر إلى الوقف، لأنه قد يضطر إلى ذلك فلا يدري كيف يقف.

1- ينظر، المبروك زيد الخير، ظاهرة الوقف القرآني و أثرها في تغير المعاني النحوية، دار الوعي الجزائر، ط2، 2012، ص219.

2- ينظر، محمود خليل الحصري، أحكام قراءة القرآن الكريم، ص 251.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص 251.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

2-الوقف الانتظاري :

و هو الوقف على الكلمة القرآنية التي بها خلاف ليستوعب ما فيها من قراءات وأوجه و طرق[1]، و ذلك بجمع القراءات المختلفة في الآية الواحدة، و عرضها على الشيخ و لهذا "يُغتفر في حالة جمع القراءات ما لا يُغفر في غير ذلك"[2].

3-الوقف الاختياري :

و هو أن يقف القارئ على الكلمة القرآنية بمحض إرادته دون أي سبب أو ضرورة تلجئه إلى ذلك، لملاحظته معنى الآيات، و ارتباط الجمل، و موقع الكلمات، و ينقسم هذا النوع إلى أنواع و هي:

أ-الوقف اللازم : هو الذي يلزم الوقف عليه و الابتداء بما بعده ،و لو وصل بما بعده ليدل على معنى آخر غير المعنى المقصود، مثل الوقف على "قَوْلُهُمْ" في قوله تعالى :"وَلَا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ" [3] فالوقف على "قَوْلُهُمْ" لازم، لأنه لو وصل بقوله تعالى"إِنَّ الْعِزَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا" لأوهم هذا الوصل جملة"إِنَّ الْعِزَّةَ لِلَّهِ جَمِيعًا" من مقول الكافرين و هي ليست كذلك، بل هي من مقول الله عزّ وجل. .

ولهذا السبب حكم هذا النوع من الوقف : اللزوم، و منهم من يسميه الوقف الواجب بدلا من اللازم، و ليس المراد بوجوبه الوجوب الشرعي الذي يُثاب الإنسان على فعله و يعاقب على تركه، بل المراد به هو الوجوب الصناعي الذي يترتب عليه جودة القراءة و حسن الأداء والحفاظ على المعنى.

ب-الوقف التام المطلق : هو الوقف الذي يحسن الوقف عليه و يحسن الابتداء بما بعده، و يجوز وصله بما بعده لأنه لا يحدث تغييرا في المعنى، و لكن الوقف أولى. و أكثر ما يكون في أواخر السّور، وأواخر الآي و عند انتهاء القصص كقوله تعالى"فَأَنْجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَقَطَعْنَا دَابِرَ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَاۖوَمَا كَانُوا مُؤْمِنِينَ" [4]، و قوله"وَإِلَىٰ ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا" [5] فالوقف على"مُؤْمِنِينَ" وقف تام لانتهاء القصة.و يكون على رأس الآية كما في قوله تعالى "مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ" [6] الوقف هنا وقف تام.

وقد يكون قبل نهاية الآية : مثل قوله تعالى" يُبَلِّغُونَ رِسَالَاتِ اللَّهِ وَيَخْشَوْنَهُ وَلَا يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلَّا اللَّهَ" [7]، في الآية الكريمة ثناء على الأنبياء و الرسل ثم يقول عزّ وجل "وَكَفَى بِاللَّهِ حَسِيبًا".

و يكون في وسط الآية : في قوله تعالى"لَّقَدْ أَضَلَّنِي عَنِ الذِّكْرِ بَعْدَ إِذْ جَاءَنِي" [8] هنا ينتهي كلام الظالم ثم يقول عزّ و جل"وَكَانَ الشَّيْطَانُ لِلْإِنسَانِ خَذُولًا".

و قد يكون بعد انقضاء الآية بكلمة : نحو قوله تعالى"وَإِنَّكُمْ لَتَمُرُّونَ عَلَيْهِم مُّصْبِحِينَ" [9]"وَبِاللَّيْلِ"، الوقف هنا تام لتمام الكلام.

1- الحصري، أحكام قراءة القرآن الكريم، ص 254.

2- ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، (م.س)، ص 236.

3- سورة يونس، الآية 65.

4- سورة الأعراف، الآية 72.

5- سورة الأعراف، الآية 73.

6- سورة الفاتحة، الآية 04.

7- سورة الأحزاب، الآية 39.

8- سورة الفرقان، الآية 29.

9- سورة الصافات، الآية 137 - 138.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

العلامات الدالة على الوقف التام:

الابتداء بعد بالاستفهام نحو"اللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ* أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ"[1].

الابتداء بعد بـ"يا" النداء نحو"إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ * يَا أَيُّهَا النَّاسُ [2].

الابتداء بعده بالشرط نحو"لَّيْسَ بِأَمَانِيِّكُمْ وَلا أَمَانِيِّ أَهْلِ الْكِتَابِ مَن يَعْمَلْ سُوءاً" [3].

4-الابتداء بعده بفعل الأمر مثل"ذَٰلِكَ ذِكْرَىٰ لِلذَّاكِرِينَ*وَاصْبِرْ فَإِنَّ اللّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ" [4].

5-الفصل بين آية عذاب بآية رحمة مثل"فَاتَّقُواْ النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ* وَبَشِّرِ الَّذِين آمَنُواْ" [5].

6-العدول عن الإخبار إلى الحكاية نحو"وَمِن قَوْمِ مُوسَى أُمَّةٌ يَهْدُونَ بِالْحَقِّ وَبِهِ يَعْدِلُونَ * وَقَطَّعْنَاهُمُ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ أَسْبَاطاً" [6].

ج-الوقف الكافي : هو الوقف على كلام تم معناه و "وهو منقطع في اللفظ، متعلق في المعنى فيحسن الوقف عليه و الابتداء بما بعده أيضا"[7]، أي أن هذا النوع من الوقف لا علاقة له بما بعده في اللفظ و إنما له علاقة بما بعده في المعنى.و لهذا سمي كافيا لاستغنائه عما بعده في الإعراب دون المعنى.

و من أمثلته في حديث الله عزّ و جل عن الكافرين في قوله"إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ" [8] ثم الابتداء بقوله تعالى"خَتَمَ اللّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِم"فالآية الأولى ليست لها أي علاقة بالآية الثانية من جهة الإعراب ولكن لهما علاقة في المعنى لأنه عزّ و جل يتحدث عن الكافرين.

غالبا ما يكون بعد الوقف الكافي مبتدأ، أو فعل مستأنف، أو لفعل محذوف أو نفي أو استفهام، أو "إن" المكسورة الهمزة المشددة أو المخففة.

و يتفاضل الوقف الكافي في كفايته[9]، كقوله تعالى "فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ فَزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضًا وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْذِبُونَ" [10]، فالوقف على كلمة (مرض) كاف، و الوقف على كلمة (مرضا) أكفى منه و الوقف على (يكذبون) أكفى منهما.

1- سورة الحج، الآية 69.

2- سورة البقرة، الآية 20.

3- سورة النساء، الآية 123.

4- سورة هود، الآية 114-115.

5- سورة البقرة، الآية 24-25.

6- سورة الأعراف، الآية 159-160.

7- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج1، (م.س)، ص 233.

8- سورة البقرة، الآية 06.

9- ينظر، ابن الجزري، النشر، ج1، ص 228.

10- سورة البقرة، الآية 10.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

د-الوقف الحسن : الوقف الحسن هو الوقف على كلام تام المعنى تعلق ما بعده لفظا و معنى.و المراد بالتعلق اللفظي هو التعلق من جهة الإعراب، كأن يكون ما بعد اللفظ الذي يوقف عليه شديد التعلق باللفظ، أو بما قبله أو صفة له أو حالا منه أو معطوفا عليه، أو مستثنى منه[1].

و من أمثلة قوله عزّ وجل "يَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ الْمُؤْمِنُونَ" [2] فالوقف على (الْمُؤْمِنُونَ) شديد التعلق بقوله تعالى "بِنَصْرِ اللَّهِ" فالآيتان مرتبطتان ببعضهما معنى و لفظا.سمي هذا النوع من الوقف حسنا لإفادته معنى يحسن السكوت عليه و هذه الألفاظ و ما شابهها في القرآن الكريم يحسن الوقف عليها، و لكن لا يحسن الابتداء بما يسبب التعلق اللفظي الإعرابي.

4-الوقف القبيح :

هو الوقف على لفظ لا يفهم منه السامع معنى، و لا يفيده بمعنى يحسن السكوت عليه لشدة تعلقه بما بعده و تعلق ما بعده به من جهتي اللفظ و المعنى معا.

و من أمثلته الوقف على المبتدأ و الابتداء بالخبر، و الوقف على الجار و الابتداء بالمجرور، و الوقف على فعل الشرط و البدء بجوابه. و الوقف على الاسم الموصول والابتداء بالموصول، و غيرها من الأوقاف التي لا تتم بسببها الجملة و لا يفهم منها المعنى، فلا يكون الوقف في هذه الحالة إلا للضرورة ثم يوصل بما بعده[3].

و من الوقف القبيح الوقف على ما يوحي و يوهم بخلاف المعنى المراد مثل الوقف في قوله تعالى "لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ" [4] فلا يجوز الوقف هنا لإفساده المعنى و إيهامه بمعنى آخر.على القارئ في هذه الحالة أن يرجع إلى استئناف الكلام بما يفيد معنى تام

***الابتداء و أنواعه :**

1-تعريف الابتداء :

هو الشروع في القراءة سواء كان بعد قطع و انصراف عنها أو بعد وقف والابتداء لا يكون إلا اختياريا لأنه ليس كالوقف تدعوا إليه ضرورة، فلا يجوز إلا بكلام مستقل في المعنى موف بالقصود[5].

2-أنواع الابتداء :

الابتداء نوعان : ابتداء حسن و ابتداء قبيح.

1-الابتداء الحسن : هو الابتداء بكلام مستقل في المعنى بحيث لا يغير ما أراده الله تعالى.

1- ينظر، الحصري، أحكام قراءة القرآن، (م.س)، ص 258.

2- سورة الروم، الآية 04.

3- ينظر، الحصري، أحكام قراءة القرآن، تح:محمد طلحة بلال،المكتبة المكية،ط1995،1ص 259.

4- سورة النساء، الآية 43.

5- ينظر، أبو عبد الرحمن حمدان بدر، عون المجيد في علم التجويد، مر : ياسين إبراهيم ياسين، تق : محمد جبريل، مكتبة السنة، القاهرة، ط1، 2000، ص 106.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

2-الابتداء القبيح : هو الابتداء بكلام يفسد المعنى أو يغيره، و هذا النوع من الابتداء يتفاوت في القبح، فإذا تم الابتداء بكلمة متعلقة بما قبلها لفظا و معنى في مثل قوله تعالى "أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ"[1] فهو ابتداء قبيح لأنه يجعل المعنى مقطوعا و فاسدا و لهذا يجب الابتداء بما قبله[2].

أما إذا تم الابتداء بكلمة تغير المعنى تماما و تفسده عكس ما أراده الله مثل في قوله عزّ وجل "يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ"[3]،"عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ"[4] ، "إِيَّاكُمْ أَنْ تُؤْمِنُوا بِاللَّهِ رَبِّكُمْ"[5]، فهذا النوع أشد قبحا لأنه يغير المعنى تماما و لهذا يجب على القارئ أن يتجنبه.

نماذج تطبيقية على الوقف والابتداء في القرآن الكريم

إن علم الوقف و الابتداء علم بالغ الأهمية فيه تعرف معاني القرآن الكريم، و ذلك من خلال معرفة مواضع الوقف و الابتداء بما يتفق مع وجوه التفسير و القراءة و استقامة المعنى، فحينئذ يتحقق لطالب العلم فهم كتاب الله و التعرف على مقاصده و يتجلى إعجازه[6]. و أمثلة ذلك كثير في القرآن الكريم منها:

1- قوله عزّ و جل "**قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ**"[7] إذا تم الوقف على "**فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً**" يفهم أنها حُرِمت عليهم هذه المدة فقط فيكون لفظ أربعين سنة ظرفا للتحريم.

أما إذا أوقف على "**فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ** "يُفهم أنها محرمة عليهم دائما و أبدا، وأنهم يتيهون أربعين سنة. فيصبح لفظ أربعين سنة ظرف زمان للتيه.

هذه الآية الكريمة و غيرها كثر في القرآن الكريم دليل على أن في معرفة الوقف والابتداء تفريقا للمعاني، ولهذا وجب على القارئ القرآن إذا قرأه أن يفهم ما يقرؤه، ويحرص دائما أن يفهم المستمعين ما يقرؤه، إذ يكون وقفه على كلام مستغن عما بعده ولا يرتبط به، ويكون ابتداؤه صحيحا حسنا[8] قارئ القرآن يجب عليه العناية بالوقف، يعرف متى يقطع و يقف و كيف يستأنف القراءة لكي لا يحرف المعنى المراد، و لهذا وجب عليه الحذر في هذا الشأن، أما من لم يهتم بذلك فقد يصل بين المعنيين المختلفين، و قد يقف قبل تمام المعنى، و إن اضطر إلى ذلك يجب عليه أن يصل ما وقف عليه بما بعده،حتى ينتهي إلى ما يصح أن يقف عنده لأنه قد يفهم غيره خلاف المعنى المراد من كلام الله تعالى[9]، و هذا خطأ كبير و لا تصح به القراءة .

1- سورة المسد، الآية 01.

2- ينظر، المرجع السابق، ص 106.

3- سورة المائدة، الآية 64.

4- سورة التوبة، الآية 30.

5- سورة الممتحنة، الآية 01.

6- ينظر، السخاوي، جمال القراء و كمال الإقراء، ج2، تح : علي حسين البواب، مكتبة التراث، مكة، ط1، 1987، ص 553.

7- سورة المائدة، الآية 26.

8- ينظر، السجاوندي، علل الوقوف، ج1، تح : محمد بن عبد الله بن محمد العبدي، مكتبة الرشد، الرياض، ط2، 2006، ص 13.

9- ينظر، عبد الفتاح السيد عجمي، هداية القارئ إلى تجويد كلام البارئ، تق : حسين محمد مخلوف، المملكة العربية السعودية، ط1، دت، ص 367.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

2-فمثلا في قوله تعالى "إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ وَالْمَوْتَى يَبْعَثُهُمُ اللَّهُ ثُمَّ إِلَيْهِ يُرْجَعُونَ"[1] فمن قرأ "إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ وَالْمَوْتَى" ثم وقف فقد وصل بين معنيين مختلفين، حيث أشرك بين المستمعين من المؤمنين و الموتى في الاستجابة، و لكن ليس هذا هو المقصود من الآية بل المعنى المراد هو أن الموتى لا يستجيبون لدعوة الرسل، و إنما يبعثون للحساب.

3-و الأقبح من هذا ما يسوء به معنى الآية، و سوء الأدب مع الله تعالى عزّ و جل نحو الوقف عند قوله تعالى "إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي" في قوله عزّ و جل "إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا"[2].

ففي هذا الموضع لا يجوز الوقف أبدا لأنه مخل و مفسد تماما لمعنى الآية. وعلى القارئ أيضا أن يراعي حسن الابتداء، لأنه لا يكون إلا اختياريا فهو ليس كالوقف تدعوا إليه الضرورة.

و يجب على القارئ أن يجتهد كي يكون ابتداؤه حسنا، فلا يبدأ إلا بكلام مستقل بالمعنى متجنبا – في هذا الصدد – ما يقبح الابتداء به. فلا يبدأ مثلا بالمعمول دون عامله لأن في ذلك فساد في المعنى مثل :

1-" إِنَّ اللَّهَ فَقِيرٌ"في قوله تعالى"لَقَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ فَقِيرٌوَنَحْنُ أَغْنِيَاءُ"[3]

إذا وقف القارئ على كلمة "قالوا"وبدأ بقوله "إن الله فقير"ارتكب خطئا عظيما جدا لأنه بقراءته هاته وصف الله عز وجل بالفقر

2-و"الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ" في قوله تعالى عزّ وجل "وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌابْنُ اللَّهِ وَقَالَتِ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ بِأَفْوَاهِهِمْ يُضَاهِئُونَ قَوْلَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَبْلُ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ"[4].المسيح ليس ابن الله كما يدعي هؤلاء ولكن الابتداء في هذا الموضع يؤكد قولهم[5]،وهذا أمر خطير جدا ينافي معنى الآية الكريمة.لأن القارئ إذا وقف على كلمة "النصارى" في الآية الكريمة ،وبدأ بقوله المسيح ابن الله أكد بقراءته قولهم

3-وفي قوله عز وجل: "وأَمَا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللهُ بِهَذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا ويَهْدِي بِهِ كَثِيرًا ومَا يُضِلُ بِهِ إِلَّا الفَاسِقِينَ"[6] يجب الوقف عند كلمة مثلا والابتداء بكلمة"يضل" وألا يصلها بالجملة التي تليها لأنه سيحدث غلط كبير في الفهم وهو أن الكفار هم من قالوا الجملة ولكنها في الحقيقة ابتداء إخبار من الله عز وجل عنهم[7].

4-وفي قوله:" وَلَقَدْ عَلِمُوا لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الآخِرَةِ مِنْ خَلَاقٍ وَلَبِئْسَ مَا شَرَوْا بِهِ أَنْفُسَهُمْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ "[8] يستلزم في هذه الآية الوقوف عند كلمة أنفسهم ،لأن وصلها بما يليها يوهم بأن الذم مرتبط بعلمهم، أما المعنى المقصود من الآية هي أنهم لو كانوا يعلمون ما ينتظرهم من عذابِ ما تعلموه-أي السحر-[9]

1- سورة الأنعام، الآية 36.

2- سورة البقرة، الآية 26.

3- سورة آل عمران، الآية 181.

4- سورة التوبة، الآية 30.

[5] -ينظر،الأنباري،إيضاح الوقف والإبتداء،تح:محي الدين عبد الرحمان رمضان،دمشق،دط،1971

[6] -سورة البقرة ،الآية26

[7] -ينظر،الساجوندي،علل الوقوف،(م،س،د)،ص193

[8] سورة القرة،الآية 102

[9] -ينظر،الساجوندي،علل الوقوف(م،س،ذ)،ص225

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

5-وفي قوله:" **وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللهُ والرَّاسِخُونَ فِي العِلْمِ يَقُولُوْنَ آمَنَّا بِهِ** "[1] استوجب الوقف في هذه الآية عند الكلمة "الله" وبدء الحديث من جديد من كلمة "والراسخون" لأنه لوقرأ القارئ بالوصل هنا يعطي مفهوما آخر للآية وهو مشاركة الراسخون في العلم مع الله في معرفة التأويل الذي هو علم الغيب[2].والله عز وجل لايشاركه في علمه بالغيب أحد

6-وفي قوله:"**لَعَنَهُ اللهُ وقَالَ لَأَتَّخِذَنَّ مِنْ عِبَادِكَ نَصِيبًا مَفْرُوضًا** "[3] يستوجب في هذه الآية الوقف على كلمة الله،والبدء من جديد بقوله"وقال" لأنه لو تم وصلها بما بعدها سيتم عطف جمل قال التي هي من قول الشيطان على جملة لعنه التي هي من قول الله عز وجل فيُفْهم من ذلك أن جملة "**لَأَتَّخِذَنَّ مِنْ عِبَادِكَ** "من قول الله وهذا المعنى خطأ،لأنها من قول الشيطان[4]،فهذا دليل قطعي على أنه يجب على القارئ أن يحسن الإبتداء وأن يكون متيقنا من المواضع التي يمتنع الإبتداء فيها،والمواضع التي يجب الإبتداءفيها لأن في ذلك توجيه للمعاني.وهذا ما يؤكده المثال التالي

7-وفي قوله:"**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا المسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ ومَا قَتلُوهُ ومَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ**"[5] يجب الوقف عند كلمة مريم لأن القارئ في هذه الحالة لو وصلها بكلمة رسول سيعني بذلك أن اليهود كانوا معترفين

بأنه رسول الله ،فلمذا يقتلونه؟،فالصواب هو أن نقف عند كلمة" مريم" ثم نبدأ الحديث من كلمة "رسول"،أي أعني رسول الله[6].

8-وفي قوله:"**وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ أَنْ صَدُّوكُمْ عَنِ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ أَنْ تَعْتَدُوا وَتَعَاوَنُوا عَلَى البِرِّوَالتَّقْوَى وَلَا تَعَاوَنُوا عَلَى الإِثْمِ وَالعُدْوَانِ** "[7]

يجب الوقف عند كلمة" تعتدوا" لأن وصلها بما يليها يوحي بالعطف، أي عطف التعاون على الإعتداء وهذا ما لم يكن مقصودا من الآية الكريمة، فالمقصود هو استئناف الحديث من جديد وهو أمره عز وجل بالتعاون على البر والتقوى[8]

9-وفي قوله:"**اللهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَالحَيُّ القَيُّومُ....**"[9] يقبح الوقف على كلمة "لا إله" [10] لأنه بذل يوحي بمعنى خطير جدا وهو نفي الألوهية عن الله عز وجل ولهذا سبب وجب عليه الوصل بقوله"إلا هو"وبذلك يكون القارئ تجنب الوقوع في الخطأ،بل أكد على أن لا إلاه آخر يشارك المولى عز وجل مصداقا لقوله عز وجل:"ولم يكن له كفؤا أحد"

---

[1] -سورة آل عمران، الآية07

[2] -ينظر،أبو عبد الرحمان جمال بن ابراهيم القرش،الوقف اللازم،الدمام المتطقة الشرقية،ط1426هـ،ص79

[3] سورة النساء،الآية118

[4] ينظر،الوقف اللازم،الآية84

[5] النساء،الآية157

[6] ينظر،الوقف اللازم،ص86

[7] سورة المائدة،الآية2

[8] ينظر،الوقف اللازم ،ص91

[9] -سورة البقرة،الآية255

[10] -الأنباري،إيضاح الوقف والإبتداء،(م،س،ذ)،ج1،ص450

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

10-وفي قوله:"**وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَانُ وَلَدًا**"[1] الوقف عند كلمة "قالوا" قبيح"[2]،لأن في هذه الحالة سيبدأ القارئ الآية بقوله"اتخذ الرحمن ولدا"،وبهذا أضاف للآية الكريمة معنى فاسدا وهو أن لله عز وجل ولد ،وهذا غير صحيح مصداقا لقوله عز وجل:"لم يَلِد ولم يُولَد"

فهذه الآيات تدل كلها على أهمية علم الوقف والإبتداء في توجيه والمعنى وتغييره،ونماذج أخرى من القرآن الكريم لايسع المقام لذكرها كلها تؤكد على عظمة وشرف هذا العلم لشرف وعظمة مصدره ألا وهو القرآن الكريم ولهذا وجب على قارئ القرآن أن يكون حذرا قدر الإمكان لكي لا يقع في الخطأ.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

1-علم الوقف بكل أنواعه له أهمية عظيمة،فمثلا الوقف الإظطراري يقف عنده القارئ إذا لم يستط إكمال القراءة أو لأي غرض آخر شريطة إعادة القراءة من الكلمة التي توقف عندها كي يستقيم المعنى.

2-الوقف الإختياري يقف عنده المعلم لتعليم هذا العلم الجليل لمتعلميه

3-يجب أن يتقن قارئ القرآن الوقف ،خاصة الوقف اللازم لأن فيه دقة في تحديد المعنى المقصود من الآي القرآنية

4-الوقف القبيح هو أخطر الوقوف لما فيه من تغيير جذري في المعنى وهذا أمر محظور على قارئ القرآن أن يتجنبه إلا ما وقع اظطرارا فهذا أمر بديهي ومعروف لايحاسب صاحبه

*ما لفت انتباهي أن القراء اختلفوا في عدة ظواهر صوتية في القرآن الكريم التي كانت لها آثار طفيفة في المعنى في مواضع مختلفة من القرآن الكريم،ولكنهم لم يختلفوا مطلقا في الوقف ،لأنه آثره ليس بسيطا وإنما جذريا.ولهذا لم يذكر أي خلاف فيه.

***القرآن الكريم**

***قائمة المصادروالمراجع:**

1-المصادر:

1-الأشموني أحمد بن محمد بن عبد الكريم،منار الهدى في بيان الوقف والابتداء،شركةمكتبة و مطنعة مصطفى الحلبي البابي وأولاده،مصر،ط1973،2.

2-الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم،تح:محي الدين عبد الرحمان رمضان،دمشق،د ط،1971.

3-ابن الجزري،النشر في القراءات العشر،تح:محمد تميم الزعبي،دار الهدى،المدينة المنورة،ط1994،2

4-السجاوندي،علل الوقوف،تح: محمد ابن عبد الله ابن محمد العبدي ،مكتبة الرشد،الرياض،ط2006،2

---

[1] -سورة مريم،الآية88

[2] -ينظر،الأشموني،منار الهدى في بيان الوقف والإبتداء،شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي البابي وأولاده،مصر،ط1973،2.ص123

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

5-السخاوي،جمال القراء وكمال القراء،تح: علي حسين البواب،مكتبة التراث،مكة،ط1987،1.

6-السيوطي،الإتقان في علوم القرآن،دار الفكر،بيروت،د ط،1368هـ

2-المراجع:

1-أبو علد الرحمان جمال القرش،الوقف اللازم،الدمام المنطقة الشرقية،ط1426هـ

2-أبو عبد الرحمان حمدان بدر،عون المجيد في علم التجويد،مر:ياسين ابراهيم ياسين،تق:محمد جبريل،مكتبة السنة،القاهرة،ط2000،1

3-عبد الفتاح السيد عجمي،هداية القارئ إلى تجويد كلام البارئ،تق:حسين محمد مخلوف،المملكة العربية السعودية،ط1،د ت.

4-المبروك زيد الخير،ظاهرة الوقف القرآني و أثرها في تغيير المعاني النحوية،دار الوعي،الجزائر،ط2012،2.

5-محمود خليل الحصري،أحكام قراءة القرآن الكريم،تح:محمد طلحة بلال،المكتبة المكية،ط1995،1

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

البلاغة الجديدة وتحليل الخِطَاب

د . محمد القاسمي . جامعة سيدي محمد بن عبد الله . فاس . المغرب

Discourse analysis and the New rhetorical

Elkassmi mhamed . University of Sidi Mohamed Ben Abdallah Fes Morocco .

ملخص :

يطرح البحث جملةً من الأسئلة المنهجية والمعرفية التي تتمحور حول علاقة الدرس البلاغي بتحليل الخطاب، وسرِّ تغير آليات التحليل في ضوء تطور معطيات الدرس البلاغي عبر العصور. فقد شغلت البلاغة، بمكوناتها وآلياتها وعناصرها المختلفة، حيّزًا كبيرا في مختلف المجالات الفكرية والحقول المعرفة،خاصة الدينية والنقديَّة والأدبية منذ البلاغة اليونانية، مرورًا بالدِّراسات العربيَّة في مراحلها المختلفة ، وانتهاء بالمناهج النقدية والتيَّارات الأدبية الحديثة المتصلة بتحليل الخطاب وتجديد الدرس البلاغي.

ويسعى هذا البحث إلى رصد علاقة الدرس البلاغي بتحليل الخطاب وبالدرس الأدبي في شتَّى مَظاهرِه الأدبية وتجلياته الفنيَّة، قبل أن يتحول هذا الدرس إلى بلاغةٌ عامَّة تجمع بين مُعْطيات البلاغة القديمة والبلاغة الجديدة في تحليل الخطاب(جماعة مو البلجيكية)، وإلى بلاغة حجاجية تهتم بأنواع مختلفة من الخطاب بدءا بالخطاب الشعري مرورا بخطاب الصورة وانتهاء بأنواع أخرى من الخطاب كالخطاب القانوني و السياسي والفلسفي وغيرها من النصوص اللغوية وغيراللغوية مع بيرلمان وتيتكا اللذين استثمرا إنجازات البلاغة القديمة و معطيات الدراسات النقدية والسيائية الحديثة ، وإلى بلاغة الصورة التي يمكن أن تكون صالحة للصَّوت المنطوق، والصورة الإشهارية (خاصة عند رولان بارت).

Abstract:

This paper examines a number of the methodological as well as the cognitive questions that revolve around the relationship between discourse analysis and the rhetorical lesson. It also traces the dynamic alterations of analysis in light of the evolving rhetorical lesson throughout different eras.Rhetorics,with its different components and mechanisms, has occupied a large scope in all intellectual and cognitive fields, especially the religious, critical, and literary ones starting from the Greek rhetorics through Arabic studies and ending with the modern critical and literary trends that are strongly related to discourse analysis and the rhetorical lesson.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مقدمة

اتجهت مختلف المناهج النقدية الحديثة إلى إعادة قراءة البلاغة في ضوء المعطيات المنهجية الحديثة ومتطلبات آليات تحليل الخطاب، فمنذ الستينات من القرن الماضي بدأ ينظر إلى البلاغة باعتبارها الإمبراطورية التي هيمنت على جميع أنواع الخطاب ومختلف الحقول المعرفة النقدية والأدبية والاجتماعية والقانونية .وهكذا ارتبطت **عند** مازاليغا وجورج موليني بفن الإقناع في مكوناته وتقنياته لاستنباط الحجج ومعالجتها وبالمقاربة الحجاجية عند كل من بيرلمان وتيتكا وبالتعبير الشعري عند جماعة مو البلجيكية،إضافة إلى اجتهادات رولان بارت وجيرار جنيت وألفييه روبول وتودوروف وفاركا وغيرهم.

وابتداء من منتصف القرن العشرين (1950) أصبحت البلاغة الجديدة، باعتبارها تخصصا مستقلا،موضوع اهتمام المفكرين والباحثين وخاصة في الجامعات البلجيكية مع كل من برلمان Perlman وتيتكا Tyteca وغيرهما، مع التركيز على الجوانب الحجاجية في البلاغة الجديدة.وبعد حوالي خمسة عشرة سنة دعا رواد جماعة ليبج البلجيكية إلى ما يسمى " بالبلاغة العامة" التي ترتكز على اللسانيات والسميولوجيا في إنتاج الوقائع الأدبية والقطع مع كل التصورات التقليدية للبلاغة والصور الأسلوبية القديمة.[1]

وفي ضوء تلك الاجتهادات المختلفة، يمكن التمييز بين وظيفتين أساسيتين للبلاغة الجديدة، منفصلتين لكنهما متكاملتين:

الأولى: تهتم بالمعني التعبيري الشعري الذي يصب في الأسلوبية.

الثانية : تهتم بالمعني الحجاجي الإقناعي الذي يصب في التداولية الحديثة.

وتفرض هاتين الوظيفتين الأساسيتين الاهتمام بالبلاغة الجديدة في بعدها الأدبي والفني، عند جماعة مو البلجيكية (التي تضم مجموعة من النقاد واللسانيين) أو ما يعرف ببلاغة الصورة، وببعدها الحجاجي الإقناعي عند بيرلمان وتيتكا.

وتختلف البلاغتان وفق الأهداف العامة لكل منهما وتبعا للقوانين التي تتحكم فيهما.فالبلاغة الأولى (بلاغة الصورة) تهتم بدراسة آليات الخطاب بشكل عام وفعاليته التطبيقية وهو مجال اهتمام الدراسات التداولية، لذلك نجد المجال الأفضل لتطبيق هذه البلاغة الجديدة تكمن في بعض الخطابات الجديدة كالدعاية السياسية و التجارية وفي المرافعات القانوني ، والنقاشات الفلسفية وغيرها.

أما البلاغة الجديدة الثانية التي طورها بعض اللسانيين فتهتم بدراسة البنى اللغوية للأدب والتي تولد عنها ما يعرف بالشعرية المعاصرة، التي اعتمدت في كثير من مفاهيمها على البلاغة القديمة،خاصة الجانب المتعلق ببلاغة الصور.وغالبا ما كانت تقدم هذه البلاغة الجديدة باعتبارها " بلاغة مختزلة "مقارنة بالبلاغة التقليدية الممتدة وبالبلاغة الجديدة الثانية (البلاغة الحجاجية). ."[2]

وإذا كانت البلاغة الحجاجية تهتم بكل ما هو مشترك وترفض كل عمل استثنائي فإن بلاغة الصور تهتم بكل ما هو استثنائي، ولهذا يشكل العمل الأدبي بشكل عام والخطاب الشعري بصف خاص النموذج الأسمى لهذه البلاغة على اعتبار أن ما يميز الأدب عن

---

[1] -Perelman, Olbrechts-Tyteca, , .). La nouvelle rhétorique ; Traité de l'Argumentation (Coll. Logos). Paris, Presses Universitaires de France 1958.

[2] - Groupe µ Rhétorique générale , Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points 1970 : 37)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

غيره هو انزياحه عن القواعد والاهتمام بكل ما هو استثنائي.[1]،(وقد طور جون كوهين هذه الفكرة في كتابه المعروف " بنية اللغة الشعرية").

ورغم الاختلاف بين البلاغتين الجديدتين فإنه يمكن تسجيل بعض نقط الالتقاء بينهما ومن أهمها:

1 – إن موضوع البلاغتين هو الخطاب، أي الأفعال الكلامية، ومن هنا يمكن دراسة مختلف الصور البلاغية من منظور حجاجي.ولكي تكون الصورة حجاجية ، لا بد من توفر شرطين أساسيين : التنافر الدلالي بين مكونات الصورة ثم إمكانية التغلب على التنافر الدلالي وتحويله إلى التفاعل عوض الصراع بين مكونات الجملة.[2] فدور الحجاج هو إعادة ترتيب التنافر الدلالي والقيام بدور الوساطة بين مكونات الصورة.أما الصورة فتقوم بالربط الجدلي بين معنيين مختلفين.

2 – أن البلاغة الجديدة، بصنفيها، " انكبت على مدارسة آليات الخطاب الاجتماعي العام وفعاليته العملية"[3]

كما تمر عملية إنتاج الصورة بأربعة مراحل:

- الخطوة الأولى هي تحديد النظائر في الملفوظات، حيث إن كل ملفوظ في السياق يحدد معناه من خلال العناصر التي سبقته.

- الخطوة الثانية هي تتبع المنافرة الدلالية بين العناصر، حيث يلاحظ المتلقي المنافرة بين المعنى ومعنى المعنى.

- الخطوة الثالثة هي إعادة بناء المعنى.

- الخطوة الرابعة عبارة عن عملية تركيبية للمعنى المدرك والمعنى المفترض.

الصورة والحجاج:

وتسمح الخطوات السابقة بتحديد أربعة عناصر حجاجية للصورة :

1 – تنهض الصورة بدور تشاركي في العملية التواصلية بين الباث والمتلقي. فالباث يعمل على خلق انزياح عن القاعدة،مع قدرة المتلقي على تجاوزه (اي الانزياح) وتقديم تأويل مناسب للسياق.

2 – يقوم الباث بخلق الانزياح في العملية الإرسالية، سرعان ما يتم تصحيحه من قبل المتلقي.

3 – المرحلة الثالثة هي إنتاج المعنى البلاغي، فعملية إنتاج الصورة البلاغية وفك شفرتها وتأويلها مهمة مشتركة بين الباث والمتلقي، فكل طرف منهما يتحمل جانب من المسؤولية في بناء الدلالة البلاغية.

4 – بالإضافة إلى المحتوى الدلالي للصورة،نجد أيضا المحتوى الأسطوري والموسوعي الذي يمكن أن يشكل مصدر اهتمام السميولوجيا الأنساق غير اللغوية خاصة السميولوجيا، ونستحضر في هذا الصدد اجتهادات بول ريكور في تحليل بعض الصور الاستعارية التي تتطلب استدعاء بعض الأنساق الثقافية.

5 – الصورة تسمح بإعادة بناء تنظيم المعرفة والمعتقدات.

---

[1] - Groupe µ, 1970 : 127)

[2] - لمزيد من التفصيل يمكن العودة إلى مقال الباحث مصطفى الغرافي " عن البلاغة دراسة في تحولات المفهوم "

http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=402811&r=0

[3] - Jean Marie Klinkenberg Précis de sémiotique générale p 259

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

البلاغة الحجاجية عند بيرلمان :

يرجع الفضل في استعادة البلاغة لمكانتها في هذا الدراسات النقدية الحديثة إلى العمل المشترك لكل من "بيرلمان* *و تيتيكا * المعنون ب "مصنف في الحجاج " الصادر سنة 1960 والذي يقع في ثلاثة أقسام كبرى، خصص القسم الأول للقضايا المنطقية في معالجة الظواهر البلاغية.[1] في حين خصص القسم الثاني للافتراضات الحجاجية التي تهتم بالوقائع اللغوية والحقائق وكل القيم الثابتة والمتغيرة في الخطاب[2] .

أما القسم الأخير فخصصه الباحثان للتقنيات الحجاجية أي البنيات الحجاجية وطريقة ترتيبها في الخطاب.[3]. وكل هذه الأقسام تندرج ضمن تجديد الدرس البلاغي أو ما يعرف " بالبلاغة الجديدة " وبتعبير أدق "البلاغة الحجاجية " التي يبقى هدفها الأساسي " إشباع النزوع الحجاجي في معتركاته الفكرية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية والجمالية،إذ صار النزوع الحجاجي ملازما لفضيلة التواصل من أجل تشييد مجتمع خال من الاستعبادين الفكري والاجتماعي ، ذلك أن الحجاج الذي ننشده هو الذي يكون سندا قويا للحوار ضمن قيم بلاغية تمجد الحرية، وتتطلع إلى آفاق الإبداع المفتوح" [4]

ويعد الكتاب السابق تأصيلا منهجيا لتجديد الدرس البلاغي وانطلاقة جادة لمجموعة من المحاولات البلاغية الأخرى وفي مقدمتها تنظيرات أعضاء جماعة مو البلجيكية في تجديد الدرس البلاغي من منظور جديد يقوم على استثمار مفاهيم البلاغة التقليدية برؤية منفتحة على مختلف العلوم والمعارف في دراسة الخطاب.

ولتحديد الإطار العام للبلاغة الحجاجية، يحدد أولفيه روبول أربعة ملامح أساسية للحجاج مستلهما آراء كل من بيرلمان وتيتكا وهي :

.لابد أن يتوجه الحجاج إلى متلق

.يعبر عن المعنى بلغة طبيعية

.مسلماته احتمالية لا قطعية

.خلاصاته غير ملزمة.[5]

ويستفاد من كل ذلك أن الحجاج الذي لا يندرج ضمن التوجه البلاغي يكتسي طابعا جدليا يغلب عليه السفسطة، أما البلاغة الحجاجية فتنبني على كل ما هو ممكن واحتمالي عبر مقدمات شبه منطقية. ورغم العلاقة الجدلية بين الحجاج والمنطق أثناء التطبيق، فإن هناك وعيا بضرورة الفصل بينهما. بين الحجاج والمنطق. والقطع مع المفاهيم الصورية للمنطق في أفق تأسيس " بلاغة جديدة" أو "بلاغة حجاجية" ويوضح الباحث عبد الله صولة ذلك بوضوح وهو يتحدث عن مشروع بيرلمان وتيتكا " فالباحثان قد عملا من ناحية أولى على تخليص الحجاج من التهمة اللائطة بأصل نسبه وهو الخطابة، وهذه التهمة هي تهمة

---

[1] - Perelman (Ch.) et Olbrechts-Tyteca (L.). L*a nouvelle rhétorique ; Traité de l'Argumentation* (Coll. Logos). Paris, Presses Universitaires de France, 1958 p 62

2 - نفسه ص 168 .

[3] - نفسه ص 545

[4] -السميائيات والبلاغة الجديدة، أحمد يوسف مجلة علامات ع 28، ص 111.

[5] - Introduction à la rhétorique: théorie et pratique Presses Universitaires de France - P.U.F.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المغالطة والمناورة والتلاعب بعواطف الجمهور وبعقله أيضا، ودفعه دفعا إلى القبول باعتباطية الأحكام ولا معقوليتها. وعمل الباحثان من ناحية ثانية على تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال، الذي يجعل المخاطب به في وضع خضوع واستلاب .الحجاج عندهما معقولية وحرية، وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، ومن أجل حصول التسليم برأي الآخر بعيدا عن الاعتباطية واللامعقولية، اللذين يطبعان الخطابة عادة، وبعيدا عن الإلزام والاضطرار اللذين يطبعان الجدل[1]. "

ويؤكد بيرلمان أن نظرية الحجاج المعاصرة تعود إلى مجموعة من المفاهيم النقدية والبلاغية المبثوثة في أعمال أرسطو. وهي مفاهيم تركز كلها على كيفية إقناع المتلقي. ويمكن تلخيص تلك المفاهيم في ثلاثة عناصر أساسية : "المتكلم" الذي أصبح عنصرا حجاجيا يتكلم ويكتب في مختلف المجالات المعرفية ثم " الخطاب " بأشكاله المختلفة الإبداعية والقانونية والاجتماعية وأخيرا " المتلقي " بنوعيه الحقيقي والافتراضي.

وينطلق بيرلمان في تأسيس مشروعه البلاغي في بعدها الحجاجي من الإرث البلاغي عند أرسطو، ومن منجزات الدرس اللساني والسميائي، حتى صارت البلاغة الجديدة معه نظرية متكاملة لتحليل الخطاب تتكامل معه مختلف العلوم والمعارف، وبعض الآليات المنهجية التي تتقاطع معها كاللسانيات والسميائيات والأسلوبيات والشعريات، وتمكنت بذلك من مقاربة مختلف أفانين القول. وبذلك " غدت البلاغة الجديدة حجاجية في منطلقها وعمومية في متصوراتها وبرهانية في حقيقتها ، فهي تقتدي من وجوه بمسارات اللسانيات من حيث إنها لا تكتفي بالوقوف على بلاغة بعينها ، وإنما تطمح لوضع قوانين عامة تشمل جميع الأنساق السميائية الدالة بوصفها لغات.[2]

و يرى بيرلمان أن درجة التأثير الحجاجي في أي خطاب يقاس بمدى انحراف الكلمة المستعملة عن اللغة العادية والاستعمال العادي للغة ، مع العلم أن مفهوم اللغة العادية نفسها نسبي، ليس فقط في محيط الاستعمال ولكن داخل الخطاب نفسه. ومن هنا فإن فرضية التمييز بين اللغة العادية واللغة المجازية لا يتم تحديده بشكل دقيق إلا داخل الاستعمال اللغوي.[3] ويوضح تيتكا بوضوح أكثر أن كل انزياح عن القاعدة، يشكل قوة للإقناع في الحجاج ومولدا أساسيا للوقائع الشعرية والجمالية.

ومع ذلك فإن بيرلمان يرى أن التعبير العادي نسبي ليس فقط بالنسبة للسياق أو المتلقي ، ولكن في لحظة معينة أثناء استعماله في الخطاب. ومن هنا فإن تحديد مجازية التعبير اللفظي من عدمه يرجع إلى مدى التأثير في المتلقي ومدى تفاعل هذا الأخير معه وليس إلى التعبير اللفظي في حد ذاته.[4]

إن ما يثير الاهتمام في البلاغة الجديدة عند بيرلمان هو إعادة النظر في موقف أرسطو من البلاغة وخاصة التمييز بين الحجج المنطقية الخالصة الخاصة بالوقائع اللغوية والحجج المرتبطة بالباث أو المتكلم أو الخطيب،والحجج المرتبطة بالمتلقي، وبين تلك الحجج كلها وبين الأساليب الخطابية. وهذا التمييز بين الحجج المختلفة مكنته من إعادة النظر في الدور الذي تنهض بها المقومات الأسلوبية في البلاغة التقليدية، حيث يؤكد بيرلمان في هذا السياق أن المقومات الأسلوبية لا تقتصر وظيفتها في التحسين والتزيين ، بل تؤدي وظيفة حجاجية.[5]

---

[1] - http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=402811&r=0

[2] - -السميائيات والبلاغة الجديدة، أحمد يوسف مجلة علامات ع 28، ص 112.

[3] -Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1958 : p 201

[4] - - نفسه ص 231

[5] - لمزيد من التفصيل يمكن العودة إلى مقال الدكتورة خديجة بوخشة " الوظيفة الحجاجية للشعر" مجلة النص العدد 15 جوان 2014 أو عبر الرابط

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إن التركيز على الوظيفة الحجاجية للمقومات البلاغية جعل بيرلمان، يعيد النظر في الوظيفة التقليدية للبلاغة التي تقتصر على أشكال محددة من أنواع الخطاب خاصة الشعر والخطابة، لتنفتح البلاغة الجديدة على أنواع جديدة من الخطابات الأخرى، كالخطاب اليومي، والفلسفي،والخطاب الأدبي والسياسي والإشهاري والديني وغيرها. وبذلك اقتحمت البلاغة الجديدة عند بيرلمان مختلف العلوم الإنسانية بعد أن ظلت حكرا على العلوم الأخرى.

البلاغة الجديدة وتحليل الخطاب الأدبي : جماعة مو البلجيكية.[1]

تعتبر البلاغة الجديدة عند جماعة مو البلجيكية إحدى النظريات الكبرى والمهمة في مجال تحليل الخطاب في القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، فقد شكلت مصدر اهتمام البحث العلمي في مختلف الحقول المعرفية و العلوم الإنسانية واللغوية وخاصة السميائية والبلاغة وتحليل النصوص الأدبية وغيرها. ولا تكمن أهمية بلاغة جماعة مو البلجيكية في إعادة تعريف البلاغة فحسب، ولكن من حيث كونها إحدى النماذج الناذرة إلى يومنا هذا في مجال تحليل الصورة من منظور سميولوجي. حيث يتم من خلالها التركيز على تداخل المعارف والتخصصات المختلفة، فمهمة السميولوجيا هو خلق تفاعل بين مختلف العلوم الإنسانية.

ويواجه المشروع البلاغي عند جماعة مو مجموعة من التحديات، أولها هو محاولة تطبيق " بلاغة عامة" على نصوص منجزة وافتراضية، بصرف النظر عن طبيعتها اللغوية وغير لغوية .فالبلاغة العامة فضاء رحب للتطبيق على اللسانيات والسميائيات بأشكالها المختلفة كالصورة الإشهارية، والرسم والسينما والموسيقى[2] وغيرها، ومجال للاهتمام بالكليات والجزئيات داخل الخطاب.

أما التحدي الثاني في التفكير البلاغي عند جماعة مو فيتمثل في ضبط العلاقات الممكنة بين البلاغة والسميولوجيا. فإذا كانت البلاغة مصدر توليد الوحدات الكلامية و المقومات الإبداعية ، فإن السميولوجيا تبحث عن الجانب المعرفي المسكوت عنه في الخطاب كما تهتم برصد العلاقات البنائية داخل الخطاب ، ويوضح جان ماري كلانكينبرج Klinkenberg طبيعة العلاقة بين البلاغة والسميولوجيا في كون البلاغة مرتبطة بفن الكلام، أما السميولوجيا فهي مرتبطة باللغة ، و البلاغة التي تستحق أن تكون عامة يمكن مقارنتها بالسميولوجيا عندما تصل إلى مستوى التجريد3.

أما المقاربة الثالثة التي استأثرت باهتمام جماعة مو، وهي التي تشكل التحدي الثالث في مشروعها فتتعلق بطبيعة العلاقة بين البلاغة والشعرية (بلاغة الشعر) وبين البلاغة والأسلوبية في مقاربة بعض القضايا والمفاهيم وفي مقدمتها مفهوم الانزياح والذي أثير بشكل خاص في مقال "Madeleine Frédéric, «Les travaux du Groupe µ: amers pour la stylistique?

---

file:///C:/Users/hp%20pc/Downloads/307-Texte%20de%20l'article-402-1-10-20180301.pdf

[1] - وهذه الجماعة معروفة بثلاثة مؤلفات وهي : Rhétorique générale (1970), Rhétorique de la poésie (1977) et Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image (1992

[2] - حيث يتم النظر إلى الموسيقى باعتبارها لغة يمكن دراستها من خلال مستويات لسانية مختلفة صرفية وتركيبية ودلالية (انظر دراسة : de Meeùs et Bartoli, « Sémiotique et rhétorique musicales : la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart

[3] - ولمزيد من التفصيل في العلاقة بين البلاغة العامة والسميولوجيا وطرق اشتغالهما في الخطاب ينظر :

M. G. Dondero et G. Sonesson (dir.), « Le Groupe µ. quarante ans de rhétorique – trente trois de sémiotique visuelle», *Nouveaux Actes Sémiotiques*. en ligne: http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=3246

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ومن هنا فإن المشروع النظري لجماعة مو له جانبان أساسيان لا ينفصلان ، جانب تاريخي وآخر نقدي (أو معرفي)، ولهذا يمكن مقارنة هذا المشروع بما أنجزه بيرلمان قبل عشر سنوات في بلجيكا حول البلاغة الحجاجية، حيث يندرجان معا ضمن " البلاغة الجديدة".

إن البلاغة الجديدة عند جماعة مو تقوم على اتجاهين : اتجاه منطقي يقوم على الوظيفة conative للغة واتجاه جمالي يرتكز على الوظيفة الشعرية.وهو الأمر الذي يختلف عن التصور التقليدي للبلاغة الذي يحصر مهمة البلاغة في التحسين والتزيين وفي أحسن الحالات على فن الإقناع.

ومع ذلك فإن البلاغة عند جماعة مو البلجيكية قد أقصت من اهتمامها مجموعة من المباحث الأساسية في البلاغية التقليدية واقتصرت على دراسة جانب من الصور البلاغية و يتعلق الأمر بالمجاز في بعده الأسلوبي.كما أنها انفصلت عن جذورها الفلسفية، وانحصر اهتمامها على المجال الشعري، ولهذا وصف بلاغتهم – بلاغة جماعة مو – بالبلاغة المختزلة، نظرا لتضييق مجال اهتمام البلاغة بعد كانت توصف بالإمبراطورية لتجاوزها مجال الشعر إلى النثر خاصة في بعده السردي.

وقد عمل النموذج اللساني البنيوي على تقوية هذا التوجه الاختزالي للبلاغة من خلال التركيز على مبدأ الانزياح في دراسة الظواهر الأدبية ومن أبرز هؤلاء المنظرين رومان ياكبسون الذي ينظر إلى الانزياح باعتباره " بلاغة عامة " يمكن اعتماده في فهم الخطاب وتأويله. ومن هنا يمكن القول إن المنطلقات المنهجية بين اللسانيات البنيوية وجماعة مو البلجيكية واحدة أو على الأقل متشابهة، إذ إن البحث في خصوصية الخطاب الأدبي بأجناسه المختلفة هو الأساس المشترك بينهما، فالوظيفة الشعرية عند ياكبسون باعتبارها صفة ملازمة لكل خطاب فني، تتقاطع مع مفهوم" الوظيفة البلاغية" عند جماعة مو.وكلا الوظيفتين تسعيان إلى ضبط الخصوصية الأدبية من خلال تجاوز الوظيفة التواصلية للغة إلى التركيز على مختلف المقومات التي تجعل من نص ما نصا فنيا، أي إلى وظيفة التأثير الفني والجمالي في المتلقي مع فرق جوهري بين النموذجين أو الوظيفتين وهو أن أن الوظيفة الشعرية عند ياكبسون تقتصر على الخطابات اللغوية عامة والخطاب الشعري بصفة خاصة، في حين تهتم الوظيفة البلاغية عند جماعة مو البلجيكية بالخطابات اللغوية وغير اللغوية.

وبهذا المعنى تسعى جماعة مو إلى تطبيق " بلاغة عامة" أي "بلاغة الوظيفة البلاغية" وتحديدا مفهوم الانزياح على أنواع مختلفة من الخطاب، فالوظيفة البلاغية هي التي تسمح برصد كل التحولات التي تطرأ على لغة الخطاب . غير أن انحصار الوظيفة البلاغية في مفهوم الانزياح ، جعل مشروعهم البلاغي يقتصر على الخطاب الشعري ولا يتسع لأنواع أدبية أخرى وخاصة الخطاب النثري.

وقد شكل هذا الاختزال لوظيفة البلاغة مجالا خصبا لسلسلة من الانتقادات الأساسية خاصة من قبل التوجه الحجاجي في البلاغة (أولفيه روبول، بيرلمان ، تيتكا) واللسانيات البنيوية (خاصة مع جيرار جونيت وبارت وغيرهما). فقد انتقد جونيت بشدة التوجه المختزل للبلاغة ودعا إلى توسيع وظيفة البلاغة ليشمل الأجناس الأدبية الأخرى.

وخلاصة القول إن هيكلة البلاغة القديمة وبناء بلاغة جديدة منهجا وموضوعا قد تم بشكل تدريجي ومع تطور مناهج العلوم الإنسانية. كما علمت كل العلوم المرتبطة بالدرس البلاغي على إعادة بناء صرحها وفق تصورات جديدة ومفاهيم إجرائية حديثة، وفي مقدمتها الأسلوبية التي تعتبر في الدراسات النقدية الحديثة الوريث الشرعي للبلاغة القديمة من خلال تحويل مفاهيمها وتصوراتها إلى نظرية جديدة تتماهى مع مختلف مع مختلف العلوم المجاورة في دراسة اللغة في علاقتها بالمجتمع وفي مقدمتها السميائيات واللسانيات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

رِهانُ التَّشعُّبِ في الشِّعريَّةِ، قِرَاءَةٌ في التَّحوُّلاَتِ والإشْكَالاتِ

أ/ محمَّد مزيلط .بجامعةُ ابنُ خلدُون. تيارت/ الجزائر

The Challenge of Hypertextuality in Poetics: Reading of Mutations and problematics

MEZILET Mohammed . université of ibn khaldoun / Tiaret- Alegria

Abstract :

The literary text, along its historical evolution, is marked by variations and differences. Thus, hypertext presents a particular model to confirm the simultaneous presence of variations and transpositions affecting the structure of literary discourse. It shows us stylistic and structural options that are distinct from language based texts in its linear and vertical form as a unique mode of writing.

An extensive observation of this type of text confirms the existence of several forms. The alteration of the oral code to the written, then to the digital has generated writings with various forms of hypertextuality to the point that it is justiciable to say that each form bases its own poetics, these same transpositions also generated various problematics .

Thus, this contribution, claims to debate these two axes: the mutations of hypertextuality in the literary discourse, poetic in particular, and the problematics which they arouse. It also tries to propose a series of epistemological obsessions like the identity of the hypertext, as it inquires if it is possible to reduce its mutations to the transpositions of the code, and if there is a numerical poetics, and what is the status of this hypertextual form among texts genres, and what is the most relevant methodological model for analyzing it.

Keywords : Poetic, hypertextuality, tenor, calligraphy, interactionality

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مُلَخَّصُ البَحْثِ:

إنَّ التَّنوُّعَ والاخْتِلافَ يحكُمُانِ النَّصَّ الأدبيَّ عَبْرَ مَسَاراتِهِ التَّاريخِيَّة الطَّويلة، ويُقَدِّمُ النَّصُّ المُتشعِّبُ أُنْمُوذجًا مُتَميِّزًا في التَّدْليلِ على التَّنويعِ والإبدالاتِ الحاصِلةِ في بنيَةِ الخطابِ الأدبيِّ في آنٍ واحدٍ، فهو يُبِيْنُ لَنَا عن اختِيَاراتٍ أُسلوبيَّةٍ وتَشْكِيليَّةٍ تَنْأَى عن النُّصُوصِ المُعْتَمِدَةِ على اللُّغةَ في مَنْحَاها الخطيِّ العَمُوديِّ كَسبيل أَوْحَد في الكِتَابةِ.

ويَقِفُ المُتتبعُ الحَصِيفُ لهذا النَّمطِ من النُّصُوصِ على أكْثَر من شَكْلٍ لهُ، فتغيُّرُ الوَسِيطِ من الشَّفَويِّ إلى المكتُوبِ إلى الرَّقميِّ، أَفْضَى إلى كتابَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ في طَرَائِقِ تَشَعُّبِهَا، فَكُلُّ شَكْلٍ يُؤَسِّسُ لِشِعريَّتِهِ الخَاصَّة، ولقد ترتَّبَتْ عن تلك الإبدالاتِ إشكاليَّاتٌ مختلفةٌ.

وتأسِيسًا عَلَى ما تَقَدَّم، تأخُذُ هذه الورقَةُ العلميَّةُ على عاتِقِهَا مُناقَشَةَ المحورين المُشَارِ إليهما، أي: سَيرورَاتُ التَّشعُّبِ الحاصلةِ في الخِطاب الأدبيِّ وخاصَّة الشِّعريِّ منهُ، فَضْلاً عن الإشْكَالات المُترتِّبةِ عن تلك السَّيرُورَات، وتُحَاولُ طَرْحَ جُمْلَةٍ من الهَوَاجِسِ المعرفيَّة، من قَبِيلِ: بيان ماهيَّة النَّصِّ المُتشعِّبِ، وهل يمكنُ اختزالُ صَيرُوراتِهِ في الإبدالاتِ الحَاصِلةِ في الوسيطِ؟ وهل تُوجَدُ شِعْرِيَّةٌ رقميَّةٌ؟ وماذا عن الوَضْعِ الأجْنَاسيِّ لهذا النَّمَطِ من النُّصُوصِ المتشعِّبةِ؟ وعَن المنْوَالِ المنهجيِّ الكَفِيلِ بِمُقَارَبَتِهَا؟

الكلماتُ المفتاحيَّةُ: الشِّعريَّة، التَّشعبُ، النَّبر، كَاليغرَافِيَا، التَّفاعليَّةُ.

تَوْطِئَةٌ:

ثَمَّة اختلافٌ بين المُنظِّرين والنُّقاد حول حَقِيقَةِ الشِّعريَّة، فمنهم من قرَّبها من العِلميَّةِ، في حين لا تَعْدُو أكْثَرَ من مجردِ نظريَّةٍ لدى البعضِ الآخر. وتبعًا لهذا التَّمفصُل يقفُ الباحثُ أمام جُملةٍ من المفاهيم، من قَبِيل: الشِّعريَّةُ انزياحٌ، أو فنٌّ للتَّأليف، أو دراسةٌ للوظيفةِ الشِّعريَّةِ للُّغةِ، أو أسلوبيَّةٌ لجنسٍ ما مِنَ الأجناسِ الأدبيَّةِ، أو توتُّرٌ، أو سمةٌ لنصٍّ من النُّصوص، أو دراسةٌ للخَصَائص النَّوعيَّةِ التي تجعلُ من عملٍ ما عملاً أدبيًّا...لكنّ التَّعدُّدَ المفاهيميّ لا يُلغي وُجُودَ رابطٍ بين تلك المُقترحاتِ المُختلفة، ويكْمُنُ في الشَّكل. فالخصائِصُ المُشارِ إليها آنفًا تُصبِحُ شكلاً، يتألَّفُ من جُملة البُنى النَّصِّيةِ، فيما الانزياحُ يحصُل في اللُّغةِ وباللُّغة، واللُّغةُ هي القالب الشَّكليُّ الحاملُ للنَّصِّ،كما أنَّ الأجناسَ تَتَمَايَزُ عن بعضِهَا بأشكالها، والأمرُ نفسُهُ تقريبًا ينطبقُ على الوظيفة الشِّعريَّةِ لدى "ياكبسون"، وهو ما يؤكِّدُ أنَّ حقيقةَ الشِّعريَّةِ تُلْتَمسُ في أشكال النُّصوص في كثيرٍ من الحالاتِ.

لا يُفْهَمُ من التَّقديم السَّابق أنَّ البحثَ يَرُومُ الخوضَ في الأُطُر النَّظريَّة لمفهوم الشِّعريَّةِ، فالحقُّ أنَّ هذه المسألة تكبَّدَتْ مشقَّتَهَا بحوثٌ أُخرى قدَّمت قَدْرًا معرفيًّا لا يُستَهَانُ بِهِ، وإنَّما تسعَى إلى بيانِ الطَّابع الدّينامِيّ للشِّعريَّة إذْ لا تَكَادُ تَشْتَقُّ كينُونَتَها إلاَّ بِهِ، والشَّواهدُ على ذلك كثيرةٌ، ولا سَبِيلَ لحصرها، وسَنَكْتَفِي بما قدَّمهُ الشَّكلانيُّون الرُّوس من أطروحاتٍ، ومقُولاتٍ، فقد «رأوا نواة الادراك الإستطيقي ومنبع القيم الفنية في خاصية الاختلاف differenzqualitàt. يبدو أن هذا المفهوم كان يعني بالنسبة إلى الشكلانيين الروس ثلاثة أشياء مختلفة: فعلى مستوى تمثيل الواقع كانت differenzqualitàt تعني الاختلاف عن الواقع، أي تعني المسخ الخلاق. وعلى مستوى اللغة تعني البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع. وأخيرا، على مستوى الدينامية الأدبية، يقتضي هذا المصطلح العام الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار»[1].

[1] **فكتور إيرليخ:** الشكلانيَّة الروسيَّة، تر: محمَّد الولي، المركزُ الثقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط1، 2000، ص 130.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إنَّ المُقترحَ الشَّكلانيَّ السَّابق يَقْتَضِي البُعْدَ عن كلِّ أنماطِ القَولَبَةِ، والنَّماذج الجَاهزة سلفًا، فشعريَّةُ النَّصِّ تُقاسُ بمدى اختلافهِ عن غيرهِ من النُّصوص لا بمُطابقته لها. وتَسَاوُقًا مع هذا التَّوجُه، صَاغَ الشَّكلانيُّون مقُولاتٍ أُخرى على غرارِ التَّغريب، فَكُلُّ نصٍّ يؤسِّسُ شِعريَّتَهُ الخاصَّة به. وما يَلْفِتُ النَّظر هنا أيضًا ارتباطُ الشِّعريَّةِ باللُّغةِ، ولا يُسْتَغْربُ هذا الأمرُ من الشِّعريَّةِ مادامت لسانيَّة المولد، وفي ظلِّ ما حقَّقَهُ المُنجزُ اللِّسانيُّ الحديث من حُظوةٍ في العلوم الانسانيَّةِ، ولا سِيمَا في الأدبِ ونقدِهِ، لكن يَبقَى رهانُ تلك النَّظريَّة على اللُّغة أو حتَّى من يُشَاطرها الرؤيةَ تلك خِداجًا؛ لأنَّ اللُّغةَ لا تعدو أكثر من ممكنٌ من المُمْكِناتِ التي تحقِّقُ للنَّصِّ شعريَّتهُ.

ومع عَصْرِ الصُّورةِ حدثت انعطافةٌ نحو الشِّعريَّات البصريَّة، وأَضحَتْ مُكَوِّنًا رئيسًا في الكتابات المُعاصِرة، وقَبْلَ ذلك لم تكد تجد سَبيلَهَا نحو المقْصَدِ المُشارِ إليه آنفًا إلاَّ انطِلاقًا من اللُّغةِ نَفسِها، حيثُ أخَذَتْ مظهرًا كَالِيغرافيًّا* لا يخلو من تَدْلِيلٍ، فحينما «نتحدث عن البصري المقروء يفترض أنَّ الأشكال الكاليغرافية ليست أجسادا غريبة عن النص، ولا هي مجرد وسائط شفافة أو معتمة تستعمل في تشفير الرسالة، بل هي أجساد دالة»[1]، أي أنّها ليست مجرد تَفضِنَاتٌ بَصَرِيَّة اعتباطيَّة؛ بقدر ما هي أنْسَاقٌ تدليليَّةٌ في عالم النَّصِّ.

لقد تنوَّعت الشِّعريَّات البَصريَّة سواءٌ باللُّغة أو بغيرها، وبَاتَ الفَضَاءُ النَّصيُّ «مجالا لالتقاء وتجاور أشكال لا تهادن العين وفق إنجاز خطي مألوف، بل سيجعل الصفحة مكانا للقاء المُتَعَارِضَاتِ، وتجاور مالم يكن يقبل التجاور من قبل»[2]، وأَضْحَى التَّشَعُبُ مطلبًا إبداعيًّا، وسِمَةً مميّزةً لحداثة الكتابةِ، ومِسْبَارًا لشعريَّةِ النُّصوصِ، وتجدرُ الإشَارةُ إلى أنَّ تغيُّرَ الوسيطِ من الشَّفويِّ إلى المكتوب إلى الرَّقميِّ أفضى إلى أنماطٍ مُختلفَةٍ في طرائقِ تشعُّبِ النُّصوص ، فكلُّ وسِيطٍ يؤسِّسُ لنصٍّ خاصٍّ، ولشعريَّةٍ لا تقلُّ خُصوصيَّةً عنهُ ، ولقد ترتَّبت عن تلك الإبدالات إشكاليَّاتٌ مختلفةٌ.

ولذلك، تأخذُ هذه الورقة العلميَّة على عاتِقِهَا مُناقشةَ المحورين المُشارِ إليهما، أي سيرُورُاتُ التَّشعُّبِ الحاصلةِ في الخطاب الأدبيِّ وخاصَّة الشِّعريِّ منهُ، فضلاً عن الإشكالات المُترتِّبةِ عن تلك السَّيرورات، وهذا تماشيًا مع مُحاولات رصْدِ الشِّعريَّة العَربيَّة في رحلتها لـ اللاَّثبات، وتُحَاولُ طَرْحَ جُملة من الهواجسِ المعرفيَّة من قَبيلِ بيان ماهية النَّصِّ المُتشعِّبِ، ثُمَّ هل يمكنُ اختزالَ صيروراته في الإبدالات الحاصلة في الوسيط؟ وهل يمكنُ الحَدِيثُ عن شِعْرِيَّةٍ رقميَّةٍ؟ وماذا عن الوَضْعِ الأجْنَاسيِّ لهذا النَّمَطِ من النُّصوص المُتَشَعِّبةِ؟ وعن المنوال المَنْهَجِيِّ الكَفِيلِ بمُقاربتها؟

تلكم هي أهمُّ الإشكاليَّات التي يَرُومُ البَحْثُ الكَشْفَ عن مَكْنُونَاتِهَا، وقَبْلَ ذلك يَحْسُنُ بِنَا بَيَانَ مُصْطَلَحَي الشِّعريَّة والتَّشعُب؛ إذْ لا يَسْتَقِيمُ الحديثُ عنهُمَا دُونَمَا تَفْصِيلٍ في مدلُولِهما.

1/ الشِّعريَّةُ والتَّشَعُبُ:

يَرْتكِزُ البَحْثُ على مصطلحين مِفْتَاحيَّين: الشِّعريَّةُ والتَّشَعُبُ. يَتَطلَّبان تَحْدِيدًا؛ لِئلاَّ يَقَعَ القَارئُ في التباسٍ بِشَأنِهِمَا، وخاصَّة الشِّعريَّة، والحَامِلَةُ لأكثر من تحديدٍ كما وَرَدَ في مُفتَتَحِ الورقة، فما الشِّعريَّة المقصودة في هذا السِّياق؟ ولم أُختيرَ النَّصُّ المُتشعبُ؟

---

* كاليغرافيا: فن كتابة الأحرف بشكل جمالي باستخدام القلم أو الريشة.

[1] **Jacques Anis :** vilisiliblite du texte poétique (article), le signifiant graphique, Larousse, paris, 1983, p.89.

[2] **صلاح بوسريف:** حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدَّار البيضاء، المغرب،2012،ص.198.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

تَوصَّلَ "تزفيتان تودوروف"، و"أزوالد ديكرو"في: المعجم الموسوعي لعلوم اللِّسان إلى جُمْلَةٍ من المفاهيم الخاصَّة بالشِّعريَّةِ، يَقتربُ أحَدُها من النَّظريَّةِ، حينما يعتبران «السؤال الأول الذي تقدِّم الشِّعريَّة إجابة له هو: ما الأدب؟»[1]. يُعَدُّ السُّؤال المُشارِ إليهِ إلى جانبِ وظيفةِ الأدب ومَصْدَرَهُ المباحث الثَّلاثة الكُبرى لنظريَّةِ الأدبِ، ومن شَأْنِ الاشتغالِ بهِ أن يُقرِّبَ الشِّعريَّةَ من طابع النَّظريَّةِ كما أشرنا، ويُبْعدها أكثر عن الدَّلالةِ المُبتغاة في البحث، بَيْدَ أنَّه لَفَتَ انتباهنا تحديدٌ آخر لها في المعجم نَفْسِهِ، حيثُ «تنطبقُ على اختيارِ مُؤَلفٍ من عدَّةِ إمكاناتٍ مُتوفرةٍ (نظام موضوعاتيٌّ، تركيبٌ، أسلوبٌ...الخ »[2]. وشعريَّة النَّصِّ المُتَّشعُبِ لا تنأى كثيرًا عن تلك الإمْكَانَات، فهي أُسْلُوبٌ خاصٌّ في الكِتَابَةِ، وتركيبٌ يَتَجَاوزُ الخطيَّةَ والأُفقيَّة، وتركيبٌ عبر لغويٍّ، بالتَّالي فهي سِمَة نصِّيَّةٌ.

أمَّا اختيارُنا لوصفِ التَّشعُّبِ لم يكن مَحْضَ اعْتِبَاطٍ؛ لأنَّ مُصطلحَ النَّصِّ المتشعِّبِ يُسْتَعْمَلُ كبديلٍ للنَّصِّ المُترابط hypertexte، أو النَّصِّ الشَّبكيِّ cybertexte لدى بعض النُّقاد العرب، وذلك في نَعْتِ انفتاح فعل الكِتابَةِ على الرَّقميَّةِ، وفي الانعطافةِ من الفَضَاءِ الورقيِّ إلى الفضاءِ العنكبوتيِّ، فأفضى كلُّ ذلك إلى ميلادِ الأدبِ التَّفاعليِّ، ونحسَبُ أنَّ هذا الاختيار أي النَّصّ التَّفاعليّ، أو حتَّى المُترابط أقربُ إلى الدِّقةِ من النَّصِّ التَّشعُّبيِّ، لكن هذا الأمر يَنْطَبِقُ على وَصْفِ أَحْدَثِ الصَّيرورات التي شهدها الأدبُ، بَيْدَ أنَّه لا يُفْسِدُ للوُدِّ قضيَةَ في سياق بحثنا؛ لأنَّنا بِصَدَدِ بيان السَّيرورات التي مرَّ بها النَّصُّ المتشعِّبُ، كَوْنُهُ افتقر إلى خَاصِيتَي التَّفاعليَّةِ والتَّرابطيَّةِ في أَطْوَارِهِ التَّاريخِيَّةِ الأُولَى، واعتمد بَدَلاً من ذَلكَ على التَّنويعِ في طرائقِ الكِتَابَة بالاعتماد اللاَّخطيَّة كما سيُفَصَّلُ في ذلك لاحقًا، وسنقتصرُ في عرضنا على المدوّنات العربيَّة، وخاصَّةً الشِّعريَّة منها؛ نظرًا لِغِنى هذا الجنس بها؛ فَضْلاً تناغُم بنيتِهِ مع تلك الخاصِّية.

2/ التَّشَعُّبُ في الشِّعرِ العَربيِّ القَدِيم:

إنَّ تَتبُّعَ سيروراتِ التَّشعُّبِ يَفْرِضُ علينا العَودَةَ إلى التُّراث العربيِّ القديم، ونخصُّ بالذِّكْرِ هنا الشِّعرَ، قصْدَ الوقوفَ على أُولى صُوَرِها، فضلاً عن بيان مدى الوعي بها. ولا يُمْكِنُ الإيغالُ زمنيًّا في ذلك؛ نظرًا لحداثتِهِ نسبيًّا، كما يَصْعُبُ الحديثُ عن تَشْكيلٍ بَصَرِيٍّ للشِّعر، وعن الجماليَّات البَصَرِيَّة في ثقافةٍ عربيَّةٍ تشكَّلت شفويًّا في مُعْظَمِ أطوارِهَا؛ نظرًا لعوامل تاريخيَّة، ومعروفٌ أيضًا عن الشُّعراء أنَّهم لم يكتبُوا قصائدَهُم، ولم يتوقَّفْ الأَمْرُ عِنْدَ هذا فَحَسب؛ بل إنَّ الأمرَ يَتَجَاوزَهُ إلى الرُّواةِ، وهو ما يؤكِّدُهُ "ابنُ النَّديم" في الفِهْرِست«ولم نَرَ لحمَّادٍ كتَابًا وإنَّما رَوَى عنه النَّاسُ وصُنِّفت الكُتُبُ بَعْدَه»[3]. وذكر "الطاهر أحمد مكي" أنَّ «أقدم مخطوط عربي كتب على الورق وصل إلينا في الحديث، اسمه "غريب الحديث" لأبي عبيد القاسم بن سلام المتوفى عام 837م ويحمل تاريخ 252هـ»[4]. ولعلَّ هذه الوقائع التَّاريخيَّة تدعمُ حقيقةَ التَّأخُّر، لكنها لا تنفي وُجُود محاولاتٍ سعت إلى إحداث إبدالاتٍ في شعريَّة النُّصوص، بالاشتغال على الفضاءِ النَّصيِّ، والرِّهان على الشِّقِّ البصريِّ. وغالبًا ما يؤرَّخُ لهذه التَّجربةِ مع الأندلسيِّين، حيثُ تحوَّلت الكِتَابةُ على أيديهم إلى «مساحات بديعية تعتمد توشيح المكان بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساس لتخطيط القصائد، تبعا لقالب الإيقاع، فأن قواعد ملء/ إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولانهائية»[5]، ولا يمكنُ أن تختزل في شكلٍ أوحد، ولا يختلف "بول شاوول"، و"طراد الكبيسي" في عدِّ الموشَّحة من بَواكِير الخروج عن جغرافيَّة القصيدة العربيَّة[6].

---

[1] **Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov** :*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Edition du seuil, paris, 1972, p107*.

[2] Ibid. p106.

[3] **محمَّد بن أبي يَعْقُوب إسحاق النَّديم:** الفهرست، تع: فؤاد أيمن سيِّد، مؤسَّسة الفرقان للتُّراث الإسلاميّ، ج3، لندن، 2009، ص، 287.

[4] **الطاهر أحمد مكي:** دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر، القاهرة، ط8، 1999، ص55.

[5] **محمَّد بنيس:** بيانُ الكتابةِ، مجلّة الثَّقافة الجديدة،ع19، المحمَّديَّة، المغرب،1981،ص46.

[6] **محمَّد نجيب التلاوي:** القصيدةُ التَّشكيليَّة في الأدب العربيّ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2006،ص،29.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ولم يتأتَ التَّحوُّلُ المُشارُ إليه من عدمٍ؛ فالخَطُّ العَربيُّ شَهِدَ نقلةً نوعيَّةً، لم يعُدْ مجردَ واسطةٍ، وترجمان عن اللِّسان؛ بل أضحى غايةً، ولَبِسَ لِبسَةً فنيَّةً ابتداءً من أواخر القرن الثَّالث هجري[1]، وجَنَحَ نحو الزَّخرفةِ. وتفنَّنَ الخطَّاطون في الطُّغراءاتِ، وزخرفةِ الحُروفِ، وهو ما يؤكِّدُ الأثر الذي تركَتْهُ الحياةُ الجديدةُ التي عرفها العربُ في فنونهم وآدابهم، وتأسيسًا على ما تقدَّمَ تتَّضِحُ لنا جدليَّة العلاقة بين الذائقَةِ الجَماليَّةِ والتَّحوُّلِ، فإرضاؤُها يفرِضُ تخطي المألوف، ويبدو أنَّ التَّخريجَ نفسَهُ ينطبقُ على الشِّعريَّةِ، إذْ سبيلَ إليها باستنساخ التَّجارُب، ومُطابقةِ النُّصوص السَّابقةِ.

وفي السِّياقِ ذاتِهِ أيضًا، لا بُدَّ من الإشارة إلى دَوْرِ الحُقُول المُجَاورةِ للشِّعْر وللأدَبِ في التَّأْسِيسِ لِلْوَعي بالإمكَانَاتِ المخْبُوؤَة في مُكوِّناتِ الخطاب الشِّعريِّ، وإليها يُعْزَى الفَضْلُ في إغنَاءِ الإمكانيات القِرَائيَّةِ، ونَخُصُّ بالذِّكرِ الفَضَاء الشِّعريّ، فالخطَّاطون «هم الذي الّذين انتبهوا أكثرَ من غيرهم لخاصية المكان في النص الشعري، فوافقوا بين سيمترية المكان وسيمترية الزمان، وزاوجوا بين الوسيلة والغاية. جعلوا النصّ وسيلةً عندما استعانوا به في تشكيل إبداعاتهم، وغايةً عندما حوّلُوه إلى مجال لأبحاثهم التشكيلية»[2]. ولا ريْبَ أنَّ هذا المنحى يَصُبُّ في تَوسِيعِ حُدودِ الشِّعريَّة في النَّصِّ، وانفِتَاحُ الشِّعر على مُحِيطِهِ يُوسِّعُ حُدُودَ النَّصِّ وشعريَّتِهِ معًا.

وفي خُصُوصِ الشَّواهِدِ الدَّالةِ على مسَالِكِ التَّشعُّبِ توصَّلنا إلى بَعْضِ الأنواعِ التي حاولت أن تسْلُكَ هذا السَّبيل، ولا يتَّسِعُ البَحْثُ لعَرْضِ جميعِ الشَّواهد، ولقد أفاضت المراجِعُ التي اعتمد عليها فيها، وسنكتفي في المقابل بِسَوقِ نماذجَ ومن أمثلَتِها:

المُخلَّعات:

المخلعات عبارةٌ عن «قصائد يمكن أن تقرأ طردا وعكسا بأوجه مختلفة، وفي التسمية ما يشيرُ إلى ما في القصيدة من تفكك، أو ما يمكن أن يصيبها من انحلال، ولعلَّ أوَّل مخلعة ظهرت في الأندلس على يد الوزير

لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني »[3]. كمخلَّعة صفي الدِّين الحلي:

لَيْتَ شِعْرِي لَكَ عِلْمٌ من سقَامِي يا شِفائي
لَكَ عِلْمٌ من سقَامِي ونُحُولي وضنَائِي
من سقَامِي ونُحُولي دَاوِنِي إذْ أنتَ الدَّاءُ
يا شِفائي وضنَائِي أنتَ دائِي ودوائِي

إنَّ قراءةَ الأبياتِ على نحوٍ عَمُوديٍّ أو أُفقيٍّ سيانٌ، ففي الحالتين يستقيمُ المعنى.

الشِّعرُ المعكوس:

لا يختلفُ كثيرًا عن سابقه؛ أي المخلَّعات، ويقْتَصِرُ الفرق بينهما في زاويةِ القِراءَة، حيثُ يمكنُ أن يُقْرأَ هذا النَّمطُ من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، ومع ذلِكَ لا تتغيَّر ألفاظُهُ، نحو قولِ "القاضي الأرجاني":

مَودَّتُهُ تدُومُ لِكُلِّ هَوْلٍ وَهَلْ كُلُّ مَودَّتُهُ تدُومُ

---

[1] ينظر: **صالح بن إبراهيم الحسن:** الكتابة العربيَّة من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافيَّة، الرِّياض، السعوديَّة، 2003، ص189.

[2] **محمَّد بنيس:** ظاهرة الشِّعر المُعاصر في المغرب، مقاربةٌ بنيويَّةٌ تكوينيَّةٌ، دار توبقال، الدَّار لبيضاء، المغرب، ط3، 2014، ص102.

[3] **إميل بديع يعقوب:** موسوعة علوم اللُّغة العربيَّةِ، ج6، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، 2006،ص،117.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

أو أن يُقرأ بالطريقة ذاتها، أي في الاتجاهين معًا، لكن يتحول المدح إلى هجاءٍ، أو العكس.نحو قول الشَّاعر:

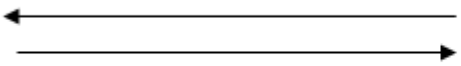
بَاهِي المَرَاحِمِ لابسٌ كرمًا قَديرٌ مسنِدُ

بعد القلب يتحوَّل إلى:

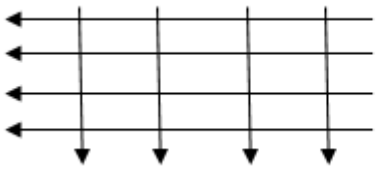
دنسٌ مريدٌ قامرٌ كَسَبَ المحارِمِ لا يُهابُ

يبدو أنَّ الأنماط الشِّعريَّةَ السَّابقةِ لم تَسْتَغِل كُلَّ الإمْكَانَات التي يُتيحُهَا الفَضَاءُ النَّصيُّ للُّغة؛ وكلُّ ما قدَّمته لا يَعْدُو أكثَرَ من طريقتين مَعْكُوستين في قراءة البيت، وقد يترتَّبُ عنهُما المعنى نفسَهُ، أو معنى يُناقضُهُ في أكثر الحالات، وفضلاً عن ذلك كرَّس التَّناظُر الإيقاعيُّ تناظُرًا بصريًّا، كما توضِّحُهُ المُخطَّطات التَّاليَّة:

الشَّكل الأوَّل



الشَّكل الثَّاني



لم يُسْهِم الدَّالُ البَصَريُّ في إضفاءِ التَّشعُّب على النَّصِّ، وخضع لِهَيْمَنَةِ الوزنِ المتماثلِ، وكرَّس شعريَّةً رياضيَّةً، والجماليَّات الكلاسيكيَّة، ونخصُّ بالذِّكر المثاليَّة اليونانيَّة، والمدرسة الفيثاغورثيَّة، التي تَرْتَكزُ على مبادئ الهندسة، كالتَّناظر، والتَّوازي، والتَّشاكُلِ، والتَّرتيب، والانسجامِ. لكن القيَّم الجماليَّة، والشِّعريَّة لم تعُدْ تتكئ على معايير ثابتة «وتتفق دراساتٌ عديدة اليوم على أن القيمة الجمالية متصلة دوما بوحدة جدلية متناقضة من الترتيب والفوضى، ومن الاطراد القانوني والمصادقة، من التناظر وعدم التناظر، ومن الحركة والسكون، إن الترتيب أو النظام يبدو على الدوام آليا باردا مملا لم تمسه يد لا يد الإنسان ولا يد الطبيعة بل صنعته الآلة. ففي كل نشاط إنساني خلاق كما في كل حركة ونشاط تكون درجة الترتيب نسبية»[1]. فالتَّماثُلُ لا يمكنُ أن يُلغيَ السبُل الأخرى للشِّعريَّة.

لقد حَالَ الاستئثارُ بالوزنِ دونِ الوصُولِ إلى مُمكناتٍ أُخْرَى للنَّصِّ المُتشعِّب، ومن ثمَّة للنَّصِّ التَّفاعُليِّ الذي يُشْرِكُ القارئ في بناء الدَّلالة، ولعلَّ من أبرزها: لُعبة البياض والسَّواد التي أشار إليها "محمَّد بنيس" فالكتابةُ عندَهُ ترمي إلى «إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ، وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ومن ثمة

[1] نايف بلّوز: علمُ الجمال، منشورات جامعة دمشق، المطبعة التعاونيَّة، دمشق، سوريا،ط2، 1983/1982،ص59.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة»[1].

وارتباطًا بمسألة أهميَّة البياض، أشار"محمَّد مفتاح" إلى أنَّ الشِّعريَّةَ المُعاصرة تَعُدُّ البياض أصلَ الكتابةِ، وافترض أصحابُها «أنَّ الشعر الذي ينشأ من البياض الذي يكون في الصفحة أكثر من السواد الذي يكون فيها، وقد صار الافتراض اعتقادا بأن البياض باعتباره عدمًا، أسبق من الوجود»[2].

ويعتبرُ النَّبرُ البَصَرِيُّ من الإمكانات التي يُتيحُها الاشتغالُ البَصَريُّ في الشِّعر أيضًا، إذْ من شأنِهِ الإفضَاءُ إلى التَّشعُّبِ. والنَّبْرُ في الدَّرْسِ الصَّوتيِّ هو «نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيا من بقية المقاطع التي تجاوره»[3]. وما ينطبقُ على المقطع في الكلمةِ؛ ينْسَحِبُ على الكلمةِ في البيت أو السَّطر الشِّعريّ. فهو نبرٌ على دلالتها، وعلاقتها بالتَّركيب الواردَةِ فيه. ونَودُّ التَّأكيدَ على أنَّ طرائق وضع الخطِّ والطِّباعة لا يُمكِنُ عدُّهما مجرّد وسيلتين وتقنيتين للتوصيل والإفصاحِ عن المكنُونَات المجرَّدَةِ القَائِمَة في النَّفسِ، بقدر ما هُمَا فاعِلِيتَين أسَاسِيَتَن في التَّدليل. وهُناكَ أكثرُ من طريقةٍ للنَّبر البصريّ، كأن تظهرَ الكلِمَةُ بخطٍّ **بارزٍ**، ويُمكنُنا توضيحُ ذلك ببيتٍ لأبي العتاهية:

أَلا لَيْتَ الشَبابَ **يَعُودُ** يوماً فَأُخبِرُهُ بما فَعَل المَشِيبُ

فَنُوستَالُوجِيَا العودة في هذا السِّياق تَبقَى الدَّال الأبرز، وتختزلُ معها الألم الآني والأمل في غَدٍ مستحيلٍ لايُدْرَك، والرَّغبة في السَّرد للذَّاتِ بما فعلت الذَّاتُ، وتُوارِي العَودَةُ الاغترابَ النَّفسيّ، والقلقَ من مصير الموتِ. فَنَبْرُ العودةِ فيه تَكْثيفٌ يستوعبُ بقيَّة الدَّوال الأُخرى: ليت(الرجاءُ المستحيلُ)/ أُخْبِرُهُ(التَّنفيسُ بالسَّردِ)/ المشيب(رحلَةُ جلجامش)/ الشباب(إصْبَاحُ القُوَّةِ).

وتَتَضاعَفُ إمكانياتُ النَّبرِ البصريّ كُلَّمَا خرجنا عن نظام الشَّطرين، ومتى اقتربنا من قَصِيدَةِ النَّثرِ؛ نظرًا لطابِعِها المُتشعِّب، فبالامكانِ فَصْلُ حُرُوفِ الكلمةِ أُفُقيًا على نحو ما تقدَّم، أو عموديًّا. أو تُعزلَ الكلمةُ عن غيرها فَتَسْتَقِلُّ قائمةً بذاتها «فمن الحرف الأبيض العادي إلى الحرف الأسود البارز، الذي يحف الصفحة من كل جوانبها، إلى كثافة الصفحة، إلى تشظية الجمل وتفتيت الكلمة ...كل هذه الطبقات أصبحت العين أمامها ملزمة بإدراكها كإيقاعات ناتئة بعضها يمحو بعضًا، وبعضُها يسعى لإثبات وجوده عبر تأكيد اختلافه عن الآخر»[4].

وبهذا كُلِّهِ تتحقَّقُ شعريَّةُ التَّجاوُزِ، والصَّمْتِ، والعَبْرِ. فَالتَّجَاوُزُ يتعلَّقُ بالنُّصوصِ السَّابقةِ، فَيُعَدِّلُ في آفاقِ تَوقُّعِ القُرَّاءِ، وأمَّا الصَّمْتُ، وخاصَّة في النُّصُوصِ الصُّوفيَّةِ هو«الأكثرُ قدرة على تبليغ الكلام حيث العلاقة بين الصمت والكلام، هي علاقة فَنَاءِ كلِّ من الطرفين في الآخر هذا الفناء، ضمان لحياة جديدة أو لكلامَ جديد بَاطِنه صمت مؤهل وحدهُ لِكَشْف المحجوب وقَول ما لاَ ينقال»[5]. وأمَّا في العَبْرِ، يتجاوزُ النَّصُّ حُدُودَ جِنْسِهِ، ويَنْفَتِحُ على الفُنُونِ المُجاورةِ لمجَالِ الأَدَبِ.

---

[1] **محمَّد بنيس:** بيانُ الكتابةِ، ص46.

[2] **محمَّد مفتاح:** مفاهيمُ موسَّعةٌ لنظريَّة شعريَّةٍ، اللُّغة، الموسيقى، الحركة، نظريات وأنساق، ج2، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص261.

[3] **كمال بشر:** علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص512.

[4] **صلاح بوسريف:** حداثة الكتابة في الشِّعر العربي المعاصر، ص101.

[5] **صلاح بوسريف:** رهاناتُ الحداثة، أُفُقٌ لأَشكَالٍ مُحْتَمَلَةٍ، دارُ الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع، الدَّار البيضاء، المغرب، ط 1 ،1996، ص50-51.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

بَقِيَ لنا في مُختَتَمِ المبحثِ الإشَارةُ إلى طريقة أُخْرَى سَلَكَهَا القُدامى في الكتَابَةِ الشَّعريَّة، وتمتُّ بِصلَةٍ وثيقةٍ للتَّشعُّب، وتَأْخُذُ فيها النُّصُوصُ أَشْكَالاً هَنْدَسيَّةً، كالدَّوائرِ والمُربعات، والمُثلَّثات. وعُرِفَت أنمَاطٌ أُخرى لدى النُّقاد بالتَّخْتِيمِ، والتَّشْجِير؛ لأنَّها أخَذَتْ شَكَلَ الخواتِمِ، والأَشْجَارِ، اختصَّ بها المُتَصوِّفَةِ منهم. «وهذه الرسوم ولأشكال هي تعبيرات عن لحظة تَبَدّي لَطَائف وأسرار يبدو أن الصّوفي لم يجد أفضل منها للقبض على ما كان يَعْتَمِلُ في دواخله، لأنّ اللّغة، في مثل هذا الوضع، تكون عاجزةً عن تمثيل هذا الاشتغال»[1].

اتَّضحَ لنا ممَّا تَقَدَّمَ مَدَى اعتياص الحديث عن شِعريَّةٍ للنَّصِّ المُتشعِّب، مادام النَّصُّ ذاتُهُ كَينَونَةً سرابيَّةً، ولم يكن محلَّ اهتمام كافٍ؛ لأنَّ تحقُّقه يُراهِنُ كثيرًا على الفَضَاء البَصَريّ، وجُلُّ الحدود المُقدَّمةِ في الشِّعرِ حصرته في الكلام، فالشِّعرُ كلامٌ موزونٌ. ويَتجلَّى هذا الكلام بطريقتين: بالصَّوتِ، أو بالخطِّ المُجسِّد للصَّوتِ، كما أن «مجموع المباحث المهتمة بالخطاب الأدبي عموماً، والشعري تحديداً بقيت أسيرة تصورات تعلي وتقدم (اللوغوس) على مجموع الأنماط التعبيرية الأخرى. فلقد أبرزته اللسانيات في صيغتها البنيوية تمركزاً حول الصوت لا يبارح التعريف القديم بالعلامة اللسانية عند سوسير»[2]. وأضحت الكتابةُ امتلاءً ماديًّا ودلاليًّا، وانتفى بهذا الملء مبدأ التَّفاعُلِ بين النَّصِّ والقارئ، وحَالَ دون الوصولِ إلى شعريَّة النَّصِّ، القائمة على الفجوات النَّصِّيَّةِ. ويبقى هذا الحُكْمُ نسبيًّا، وخاصَّةً لما يَتَمَحَضُ الشَّأنُ للكتاباتِ الصُّوفيَّةِ التُّراثيَّة، حيثُ عَمِلَتْ جَاهدةً على تَجَاوُزِ الأِرْثِ السَّابق في كَيفيَّةِ تَعَاطِيهِ مع اللُّغةِ.

3/ التَّشَعُّبُ في الشِّعرِ العَربيِّ المُعاصر:

يمكننا التَّمييزُ بين نمطين من التَّشعُّبِ، أو بين نصَّين أحدُهما متشعِّبٌ، والآخرُ متشعِّبٌ تفاعليٌّ، ولعلَّ مردَّ ذلك إلى الوسيط الحامل للنَّصَّين، كَون الأوَّل منهُما محصورٌ فيما تُتِيحُهُ الورقةُ من إمكاناتٍ لذلك، بَيْدَ أنَّ الثَّاني أَضَفْنَا له وَصْفَ التَّفاعليّ، أو حتَّى المُتَرابِط؛ نظرًا لاعتماده على الرَّوابط في الوسيط الشَّبكيِّ، وهو الأكْثَرُ إثارةً للجَدَلِ؛ لأنَّ مُعْظَمَ الإشكالات التي تَرُومُ الوَرَقةُ الإجَابةَ عنها لا تَكادُ تخرج عَنْهُ.

أ/ النَّصُّ المُتشعِّبُ الورقيُّ:

لم يكن هذا النَّمط من النُّصوصِ بدعًا من بِدَعِ المُعاصرين، ولكنَّهُ وُجِد أيضا لدى القُدامى، غير أنَّه لم يكن بمستوى الوعي، ولا حتَّى التَّنويع الذي عُرِفَ به المعاصرون، ويمثِّلُ الشّكلان التَّاليان نماذج منهُ.

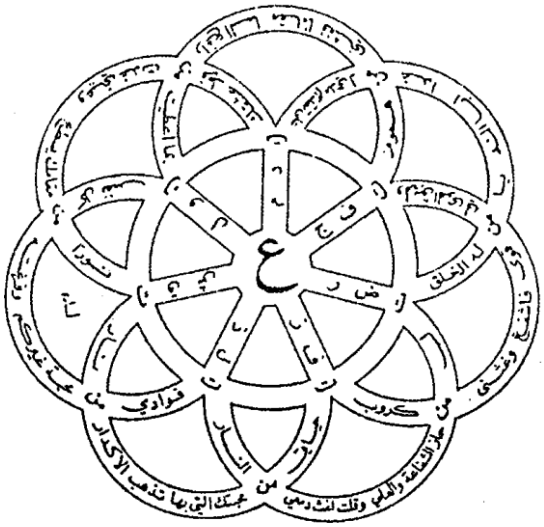
الشَّكل الأوَّل :

[1] صلاح بوسريف: فخاخُ المعنى، قراءاتٌ في الشِّعر المغربي المعاصر، دار الثَّقافة، الدَّار البيضاء، المغرب،ط2000،1،ص 86.

[2] محمَّد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،1991، ص05.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الشَّكل الثَّاني:



وهناك أشكالٌ ونماذجُ أُخرَى غيرها، لا يتَّسعُ المجالُ لعرضا جميعًا. والمُلاحَظُ أنَّ قراءَةِ الأبيات في الأشْكَالِ السَّابقة لا تَتِمُ دونَ العَودَةِ إلى وَسَطِ الدَّائرة، ولا يُنْظرُ إلى الوَسَطِ كَنُقْطةٍ تَنْتَهِي إليها العينُ في عَمَليةِ استكمالِهَا بَقِيةَ البيتِ، بِقَدْرِ ما يُنظرُ إلى ذلك الوَسَطِ، أو الأعلَى، أو أيَّ فضاءٍ آخر بوصفه فَضَاءً، ومُستوى مُتميّزًا للتَّفاعُلِ بين النَّصِّ والقِراءَاتِ التَّأويليَّة المُقدَّمة في مَتْنِهِ، وتَجْدُرُ الإشارة أيضًا إلى الأشْكَالِ وطرائقِ توزيعِهَا تُخْفِي وراءَهَا رُموزًا، وخَاصَّة في نظام الحُرُوفِ، لا يُدْرِكُهَا إلاَّ أَهْلُ السِّر، وهو ما سَارَ عليه المُتَصَوِفَةُ، وخَصَّ"ابنُ خلدون" الفصل التاسع والعشرين من مقدِّمته لهذا الغرض بالذَّات، وَرَبَطَهُ بالتَّصَوُّف، وذَكَرَ أنَّ هذا العلم «حدثَ هذا العِلمُ في المِلَّةِ بعد صدرٍ منها، وعندَ ظُهُورِ الغُلاةِ من المتصوِّفَةِ، وجنوحِهِم إلى كشفِ حِجابِ الحِسِّ وظُهُورِ الخوارِقِ على أَيديهم والتَّصَرُّفات في عالمَِ العناصِرِ، وتدوين الكُتبِ والاصطلاحاتِ، ومزاعمهم في تنزُّلِ الوجودِ عن الواحِدِ وترتيبِهِ»[1]. وهكذا أُودِعَ في كُلِّ حرفٍ أو شَكْلٍ أسرارًا مَكْنُونَة لا يُدْرِكُهَا إلاَّ أهلُ الحَقيقَةِ على حدِّ وصفِ الصُّوفيَّةِ.

وتَلتَقِي الكِتَابةُ الشِّعريَّةُ المعاصرةُ مع الكتابات الصُّوفيَّة القديمة في قُدْرَتِهِمَا على خَلْقِ تَفَاعُلٍ بين النَّصِّ والقَارِئِ اعتمادًا على البياضات، «وكلما اشتدت نشوة الصوفي، تقلص وضوح العبارة وانسحب ليترك أمام القارئ بياضات تفزعه لأنها ممتلئة بأشباح وصور يصعب إدراكها انطلاقا من مواضعات الحس السليم وبداهاته»[2]. وهنا يَتَجَلَّى البَيَاضُ في بُعدِهِ الأوسع، والذي يَتَجَاوزُ البُعد الماديّ.

وليس النَّبرُ البَصَرِيُّ السَّبيلَ الوحيدَ للقصيدةِ المُعَاصِرَةِ من أَجْلِ التَّأسِيسِ لجمالياتٍ جديدةٍ، بل هناك طرائق وأساليب أخرى لبلوغ هذا المقصد، كالرَّسْمِ الحرفيِّ، ففي قصيدة "دليل الطيور" ل"فوزي السَّعد"

---

[1] **عبد الرحمن بن خلدون:** المقدِّمة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص388.

[2] **عبد الحق المنصف:** أبعادُ التَّجربة الصُّوفيَّة، الحب، الإنصات، الحكاية، أفريقيا الشرق، الدَّار البيضاء، المغرب، 2007، ص231.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

جاءت على النحو الآتي:

كَموجٍ
يَسْرِقُ
الزَّبَدَ
وَسأبقَى
أَدُلُّ
الطُّيُورَ
عَلى ضِفةٍ

ففكرة إرشاد الطيور ودَلِّهَا على الطَّريق قُدِّمت بطريقتين في آن واحد، دالٌّ لغويٌّ في قوله: أدلُّ الطيور. أي أنَّ الشَّاعر يُصَرِحُ عَلَنًا بنِ ُهُوضِهِ بهذه المَهَمَةِ، ودَالٌّ بَصَريٌّ ويتمثَّلُ في الشَّكل الهَنْدَسيّ الذي جَاءَت وفقه هذه الأبيات، حَيْثُ أنَّ الضَّمير المُستتر "أنا" الذي يُحِيلُ إلى الشَّاعِرِ أيْضًا جاء على رأسِ شَكْلٍ مُثلَّثٍ، وهو الشَّكلُ الذيّ تُحلِّقُ به الطُّيورُ حينما تَكُونُ في سِرْبٍ، ولدى قطعها لمَسَافَاتٍ طَويلةٍ، وكأنَّ بوقوع الضَّمير في ذلك المَوْضِعِ من فَضَاءِ الصَّفحةِ يُؤكِّدُ طَليعَتَهُ في قيادة السِّرْبِ.

وفي المثال السَّابِقِ تتَّضِحُ العَلاَقةُ بين الدَّالين: اللُّغويّ والبَصريّ، وقامت على أساس التَّشاكُلِ «أي إنَّ الفضاءين يبرزان نفس الدلالة، بحيث تكون دلالة الواحد منهما مراكمة لدلالة الأخرى»[1]. أي يتعاضدانِ من أجل تقديم الدَّلالة الواحدة، وهي أكثرُ العلاقاتِ النَّاظِمَةِ للعلاقة بين العلامات اللُّغويَّةِ والأيقونيَّة، التي استنتجها "محمَّد الماكري" إلى جانب علاقتي التَّفسير والتَّناقض.

إنَّ اللاَّفِتَ للنَّظَر في هذه الحِقبَةِ بالذَّاتِ هو الوعيُ النَّظريُّ والإبداعيُّ بشعريَّةِ التَّشعُّبُ لدى النُّقادِ والكُتَّابُ على حدٍّ سواء، ومحاولتهم لتوسيع دائرة الذائقة الشِّعريَّةِ لحواس جديدة، وهو ما يُفهَمُ من "الجُنُون المُعقلَنِ" لعبد الله راجع، ويشيرُ في هذا الخُصوص «نريد هنا أن نمتلك عذا الكائن الصامت- الناطق الذي يدعى المكان. نريد أن نسخره ليدخل بدوره مملكة الدلالة وليصبح من ثمة بعدا من أبعاد النص المقروء المرئي ليس الأمر صعبا على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر. ولكن كم نحن في أمس الحاجة إلى عين غير مدجنة لتكتشف داخل الصفحة حقلا قابلا للتوزيع والتشكيل بحيث يمكن للأرضية – البياض أن تصبح في بعض الأحيان بديلا عن الشكل - الحبر، بل وقد تمتد دلالتها لتتحول نطقا، في حين يتقلص دور الحبر يصبح مجرد صمت أو نزوعا إلى الصمت. إن في الأمر محاولة لعقد زواج شرعي بين الشعر والفنون التشكيلية، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده»[2].

إنَّ دعوة "راجع" إلى فتح الكتابة الشِّعريَّةِ على الفُنون البَصَريَّة لم تكُن دَعْوَةً يتيمةً؛ بل شَدَّ أَزْرَهَا شُعراءٌ آخرون، على غرار: "محمَّد بنيس" حيثُ نَظَّرَ للمسألة عبر (بيان الكتابة) في المجلة نفسها، وأعاد نَشْرَهُ في (حداثةُ السُّؤال1985)، ونشر فيها أيضًا: (هكذا كلَّمني الشَّرقُ مَوسِمُ الحَضرَةِ) بخطِّ: "عبد الوهاب البوري" في خطٍّ مغربيٍّ أصيل، في نزعةٍ تفكيكيَّةٍ صريحةٍ لم يُخْفِ فيها إعجابَهُ "بالمفكر، وعالم الاجتماع، والأديب "عبد الكبير الخطيبي" في مُؤَلَفَيْهِ: (الاسم العربيُّ الجريحُ) و(ديوانُ الخطِّ العربيّ)، وجاءت

[1] **محمَّد الماكري:** الشَّكلُ والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 303.

[2] **عبد الله راجع:** الجنون المُعَقلَن، مجلّة الثَّقافة الجديدة،ع19،ص58.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

قصائدُه على نحوٍ بصريٍّ، وفي أشكال* مختلفة تعذَّر علينا نقلُها. كما أنَّ الخطيبيّ قارب بعض المُونُوغرامات، والطُغرات في مُؤَلَفِه الأوَّل من منظورٍ تأويليّ.

ويبدو أنَّ النَّزعة التَّفكيكيَّة لم تكُن وقفًا على الأعلام السَّابق ذِكْرُهُم، بل هي ميزةٌ طَبَعَتْ العديدَ من الكتابات الشِّعريَّة العربيّة المُعاصرة مع الثَّمانينيَّات، والتِّسعينيَّات، وهو ما خلُصَ إليه"مُحمَّد الشحات" في دراسته للكتابات الشِّعريَّةِ الأخيرة لمحمود درويش"، و"سيف الرحبي"، واسكندر حبش"، حيثُ يستعينُ بعضها بمفهوم الأثر التَّفكيكيّ. فضلاً عن اشتمالها على «رؤى شعريَّة متباين، متناغمة متنافرة في آن، ودفقات، أو نفثات، تمزج الشعري بالنثري، والدرامي بالملحمي، والصوفي بالعدمي، وتؤكد على فكرة الكتابة في إطلاقيتها بعيدا عن قيود النوع أو الجنس الأدبي»[1]. ولم تكن الشِّعريَّة في منأى عن هذا التَّعويم، وافْتَكَّتْ الشِّعريَّاتُ الجديدة لنفسها مكانًا إلى جانب الشِّعريَّةِ الآرسطيَّةِ واللِّسانيَّةِ، فأضحى للقُبْحِ مكانًا كما للجمالِ مكانًا، وقِسْ على ذلك بقيَّة المركزيَّات التي تمَّتْ الدعوةُ إلى تَفْكِيكِهَا.

ومن غيرِ اليَسِيرِ الإحَاطةُ بتَشَعُّباتِ هذه المسألةِ في وَرَقةٍ مُوجَزَةٍ، لكن لابدَّ من الإشَارَةِ إلى السِّياق الذي جَاءَت فيه مُحَاولاتُ التَّأسِيس لِشِعْرِيَّاتٍ مختلفةٍ تَسْتَجيبُ إلى رُوحِ العَصرِ، ولنا في التَّحَوُّل من إيقاعِ الأراجِيزِ إلى المُوشَّحَاتِ مثالٌ بسِيطٌ على ذلك، دونَ أن نَنْسَى أيضًا أنَّ الشِّعر تَمْثِيلٌ للوُجُودِ، وتأسِيسًا على ذلك نُظِرَ إلى الذَّات الشَّاعِرَةِ كَبِنيةٍ « مُعقَّدَة متشعِّبَةً في تجربة لم يعد النص فيها، أو الشعر بالأحرى تعبيراً عن إحساسٍ مَعزُولٍ، بل إدراكاً مُرَكَّباً لمشكلات الوجود ومُعضلاتِه، وتمثُّلاً مأساوياً لوجودٍ أصبحت فيه الذات عاريةً في مواجهة مُضاعِفَاتِها، بل كذلك مُتشَظِّيَةٍ مُتَكثِّرةٍ ممتلئة بنقائضها»[2]. يبدو أنَّ الطَّرْحَ البُوسريفيَّ يميلُ إلى نَفْيِ المِعيَاريَّة عن الشِّعريَّةِ، فهي ليست قواعد ثابتةً سابقةً على فِعْلِ الكتابةِ، فلا يُبْنَى الحاضرُ بِشَرْطِ الماضي، بل ديناميَّة تتأثَّرُ بسياقات مختلفةٍ.

إنَّ حدَّة التَّجريب التي طبعت الكِتابَاتِ السَّابِقَةِ لم تَشْفَعْ لها بُلُوغَ الحُدُود القُصْوَى في تَشَعُّبِ الكتابةِ الشِّعريَّةِ، على الرَّغم من انفتاح الشِّعرِ على الفُنُون البصريَّةِ، ولعلَّ مردَّ ذلك إلى محدوديَّة الإمكانات التي يُتيحُها الوسيطُ الورقيُّ خلافًا للوسيطِ الرَّقميّ.

ب/ النَّصُّ المُتشعِّبُ التَّفَاعُليُّ:

يُمْكِنُنَا الاسْتِغْنَاءُ عن مصطلحِ التَّشعُّب في عنوان هذا المبحث، كون مُصطلح النَّص التَّفاعليّ يكفي للإحالة عليه؛ لأنَّ وَصْفَ التَّفاعُليَّة لا يُطلقُ إلاَّ في ظلِّ جُملةٍ من الخصائص، ويعدُّ التَّشعُّبُ واحدًا منها، وإبقاؤُنا عليه أَمْلَتهُ اعتباراتٌ مَنْهَجِيَّةٌ بَحْتَةٌ، ولا نُرِيدُ إقْحَامَ البَحثِ في مُمَحَكَاتٍ اصْطِلاحيَّةٍ ليست من صمِيمِ أَهْدَافِهِ.

تعدُّ هذه الصَّيرورة التي شهدها الأدبُ من أهم التَّحوُّلات عبر تاريخه الطويل، ولابدَّ من الإقرار أيضًا بأنَّ عصر الرقميَّة، والثَّورة في مجال الاتِّصال، التِّكنولوجيات كُلُّها عَوامِلٌ غيَّرت مَنْظُومَةَ القيَّمِ في حياة الإنسانِ، وخَاصَّةً المتعلق منها بِوِحْدَةِ المكان، وأَفْرَزَتْ نِتَاجَاتٍ جَدِيدَةٍ لعلَّ من أبرزها: ظُهُور ما يُعْرَفُ بالمُجتَمعَات الافتراضيَّة، التي خَلَقَتْهَا وَسائِطُ التَّواصُلِ الاجتماعيّ، وتراجُعُ العوالم

---

* يُنظر: **محمَّد بنيس:** هكذا كلَّمني الشَّرقُ مَوسِمُ الحَضرَةِ ، مجلّة الثَّقافة الجديدة،ع19، المحمَّديَّة، المغرب،1981،ص96.

[1] **محمَّد الشحات:** قصيدةُ النَّثر ، من الفوضى الخلاَّقة إلى الشِّعريات البديلة، مجلة فصول،ع 92/91، الهيئة المصريَّة للكتاب، القاهرة،2014/2015،ص 91.

[2] **صلاح بوسريف:** مضايق الكتابة، مُقدِّمات لما بعد القصيدة، دارُ الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع، الدَّار البيضاء، المغرب،ط2002،1، ص72.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الواقعيَّة*، وخاصَّةً على عهد الألفيَّةِ الثَّالثةِ. ولم يَكُن الأَدَبُ في مَنْأًى عمَّا كان يَعْتَمِلُ في مُحِيطِهِ. ولِذَا انخَرَطُ طائِفَةٌ من الكُتَّاب في تَجْرِيبِ الوَسَائِطِ التكنولوجيَّةِ الجَدِيدَةِ، وأَصْبَحْنَا إزاءَ أَدَبٍ تفاعليٍّ، أو نَصٍّ تَفَاعُلِيٍّ. «وقد بزغ هذا الجنس الأدبي في الغرب منذ الثمانينيات بدءًا بالرواية 1986 وبعدها الشعر 1990، لكن العالم العربي لم يلج هذا الجنس إلا في القرن الحالي، وقد بقي مجال الشعر العربي خاليا من تجريب هذا الجنس الجديد إلى أن طرح الشاعر المجدّد د مشتاق عباس معن 2007 مجموعته الشعرية التفاعلية الرقمية العربية الأول بعنوان تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق»[1].

ويبدو أنَّ هذا النَّمطَ من النُّصوصِ يَطْرَحُ إشكاليَّاتٍ مُضَاعَفَةٍ. فالمُتَمَعِنُ في الاقتباسِ السَّابق، يُدْرِكُ لا محالة الاضطراب الذي وقَعَ الباحثون في خُصُوصِهِ، حيثُ وُصِفَ بالجنس الأدبيّ. فهل هو جنسٌ أدبيٌّ؟ وماذا عن مصطلحات: الشِّعر التَّفاعليّ، والرِّواية التفاعليَّة...؟ أليست أجناسًا موازيةً؛ لا جِنْسًا واحدًا كما أُشِيرَ إلى ذلك سَابقًا؟ ثمَّ إنَّ بَحْثَ شِعْرِيَّة النَّصِّ المُتشعِّب التَّفَاعُليّ أَشَدُّ اعْتِيَاصًا، من الأدب الكَلاسيكيّ، أو الأَجْنَاسِ الكَلاسِيكِيَّةِ، خَاصَّةً، إذَا أَخَذْنَا في الحُسبانِ عَمَلِيةَ إنشاء النَّصِّ التَّفاعليّ، إذْ لا تتمُّ بواسطةِ الكاتِبِ وحدَهُ؛ بل بِطَرَفٍ، أو يتعيَّنُ عليه إلى جانب الكِتَابَةِ إتقانَ البرمجيَّات، ولُغَةَ html ومن هُنَا نَتَساءَلُ: فهل تُوجَدُ شِعريَّةٌ للرقميَّةِ، وللتِّكنُولُوجيَّات؟ ثمَّ ما عَلاقَةُ شعريَّة النُّصوصِ التَّفاعُليَّة بالشِّعريَّات السَّائِدَة قبلها؟ هل تحتكمُ إليها؟ أم أنَّها تَتَجَاوَزُها ؟

لا يُمكنُ الإحاطةُ بالإشكَاليَّات السَّابقة ما لم نُحَدِّدْ طبيعَةَ النَّصِّ التَّفاعُليّ، أو عَلَى الأَقَلِّ، نُحَدِّدُ مُكَوِّناتِهِ؛ لأنَّ شِعْرِيَّتَهُ يَسْتَحِيلُ رَصْدُهَا بِمَعزِلٍ عن مُكوِّناتِهِ. فالأدبُ التَّفاعليُّ هو«الذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، لا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الالكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء. ولا يكون هذا الأدب تفاعليّا إلا إذا أعطي المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص»[2]. طرحت"البريكي" في هذا التَّحْديد مسألةَ التَّفاعليَّة، وهناك عُنصُران آخران متَّصلان بخاصيَّة التَّشعُّب، ويتعلَّقُ الأمرُ بالمتلقي، والوسيط.

وتَنطَوي العَنَاصِرُ الثَّلاثَةُ المَذكُورَةُ على أهميَّةٍ بالغةٍ في الإمسَاكِ بِتعقيدَاتِ الإشكاليَّةِ. فَوَضْعُ التَّفاعليَّةِ بَيِّنٌ في النَّصِّ التَّفاعليّ، إذا ما قِيْسَ بالمُتلقي والوسيط، فالتَّفاعليَّةُ هي شَرْطُ النَّصِّ ،ومنها يَشْتَقُّ تَسْمِيَتَهُ، وبها تَتَحقَّقُ كَينُونتَهُ القائمة على الاحتمال واللاَّ ثبات، وهذا حسب ما توصَّلتْ إليه البُحوثُ المُتخصِّصَة في هذا المَجَالِ، لكن مع ذلك يَصْعُبُ تحقِيقُ التَّفَاعليَّةِ من دون العنصُرينِ المُتبقيَّين؛ أي المُتلقِيُّ، والوَسِيطُ. وبناءً على ما تقدَّم، هل يُمكِنُ عدُّهُما مُكوِّنين؟

---

* يمكنُ التَّمثيل لذلك بالصُّحُف اليوميَّة الورقيَّة، حيثُ أغنت النُّسخ الالكترونيَّة الكثير من القرَّاء عن اقتناء النُّسخ الورقيَّة، بل أكثر من ذلك، فلم يعد الخطاب الإعلامي وقفًا على مؤسسات الإعلام؛ بل تشارك فيه أطرافٌ من خارج تلك المؤسَّسات.

[1] **حسن عبد الغني الأسدي:** المدوَّنة الشِّعريَّة الرقميَّة، المجال/ التفاعل/ التعالق، مطبعة الزوراء، بغداد، العراق،ط1، 2009، ص09-10.

[2] **فاطمة البريكي:** مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،2006، ط1، ص49.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

يصعبُ اعتبارهُما مكوّنين نصّيين داخليّين، كما هو مُبيَّنٌ في الشكل.

مخطّط توضيحيٌّ لكيفيّة تَشَكُّل النَّصِّ التفاعليّ

يقوم النَّصُّ التفاعليُّ على مبدأ التَّشعُّب، ويظهرُ في المكوّنات التي تمُيِّزُه عن النَّصِّ الورقي المُعْتَوِز إلى الوسِيطِ، والمتمثل في الفَضَاء الشَّبكيّ، فلا يُتَصَوَّرُ وُجُودَ نصٍّ مُترابطٍ (تفاعلي/ متشعب) عند "سعيد يقطين" دون الشَّبكة، فَضْلاً عن المتلقي وهو قارئ/كاتب، أو المُستعمل، فشكلُ النَّصِّ يتيحُ للمستعمل (القارئ) التَّعديل والإضافة في النَّصِّ فلا يعترف الأدب التَّفاعلي بالمبدع الوحيد النص، فبالتَّشكيل «والكتابة الالكترونية والإبحار والتأويل يتحقّقُ التَّفاعلُ»[1]. فالتَّفاعُلُ يتمُّ بطريقين: بالنَّصِّ، عن طريق الرَّوابط الالكترونيَّة، وبتفاعلِ القارئ مع النَّصِّ. كما يُتيحُ الوسيطُ أيضًا إقحام عناصر لا خطِّية في النَّصِّ، كالصَّوت والحركة، والعناصر التي لا يُمكنُ أن تُحْمَلَ على الورقِ.

وترى"زهور كرام" في النَّصِّ التَّفَاعُليِّ بنيةً ديناميَّةً؛ بحُكْمِ التَّفَاعُلِ المُشارِ إليه سابقًا، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك حينما اعتبرت التِّقنيَّة مكوّنًا نصِّيًّا، خلافًا لما يُظْهِرُهُ الشَّكلُ أعلاه، «فالبرمجة تدخل باعتبارها لغة محورية، ومنجزة لنصية النص التخييلي الرقمي»[2]. ولكن، هل بوسعِ تلك اللُّغة أن تكون موضُوعًا جماليًّا أو موضُوعًا للشِّعريَّةِ؟ يمكنُ الإجابةُ عن هذا التَّساؤُل بِسُؤالٍ آخر. فهل الورقةُ تُشَكِّلُ موضُوعًا للشِّعريَّةِ أم امتِلاءُ الصَّفحَةِ وبَيَاضُها؟ إنَّ ما ينطَبِقُ على الورقة كَمَادَّةٍ يَسْرِي أيضًا على التِّقنيَّة، ومن هنا ينبغي التَّمييزُ بين العناصر البانيةِ للنَّصِّ التّفاعليّ والمُكوّنَة لهُ، والعناصر النَّاظِمَة للبناءِ، فالنَّاظِمةُ في حقيقتها حواملُ للبانية، التي تُشكِّلُ نسيجًا للنَّصِّ، ولِئَلا يَلْتبِسَ علينا وَضْعُ تلك العناصر، لا بُدَّ من تَصْنِيفِها على نحوٍ تَقْبَلُ معَهُ الاندِرَاجَ ضِمْنَ فنٍّ من الفُنُونِ، تراكيب لغويَّة: الأدب. أصوات: موسيقى، حركة، إضاءة: المسرح. لون، أشكال، مجسمات: الرَّسم. وإنْ لم تَقبَلْ أيًّا من تلك التَّصنيفات يَصْعُبُ عدُّها موضُوعًا للشِّعريَّة.

4/جَدَلُ الشِّعرِيَّةِ في النَّصِّ التَّفاعليّ:

بعدما عَرَضْنَا لسيرُورَاتِ التَّشعُّب، بقي لنا فيما يلي بيان الجدل حول شِعريَّة النَّصِّ التَّفاعليّ، بِوَصْفِهِ آخرَ صيرُورَةٍ بلغها التَّشعُّب، وقد تركَّزَ الجدلُ حول مشروعيَّة الشِّعريَّة التَّفاعليَّة، بالإضافة إلى مُمْكِنَاتها، وتجدرُ الإشارةُ أيضًا إلى أنَّ مَوَاقِفَ الباحثينَ لم تَكُن مُوحّدةً بخصوصِ هذه المسألة. حيثُ تراوحَت بين التَّحفُظِ، والحَمَاسِ الشَّديد لهذا الطرح.

فـ"آمنة بلعى" بدت أكثر تحفُّظًا إزاء الشِّعريَّة الرقميَّة، ولم يكن ذلك التَّحفُّظُ نابعًا من فراغٍ؛ بل أَمْلَتْهُ اعتباراتٌ عديدةٌ منها: صعوبةُ استقرار النُّصوص التَّفاعليَّة على حال يمكنُ معهُ التقعيدُ لها «فنحن أمام نصوص متاهية متحركة غير ثابتة. فكيف يمكن

---

[1] **رحمن غركان:** القصيدة التَّفاعلية في الشِّعرية العربيَّة، تنظير وإجراء، دار الينابيع للنشر والتوزيع،ط1، 2010،ص28.

[2] **زهور كرام:** الأدب الرَّقمي، أسئلة ثقافيَّة وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتَّوزيع، مصر،ط2009،1،ص50.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

معاينة القوانين التي تنتظمها، وهنا نلاحظ عجز التنظير والشعرية عن أداء وظيفتها. نظرا إلى زوال ما يضمن البحث عن القوانين في الظواهر وهو الاستقراء والتصنيف. لنتحدث عن ما بعد الشعرية انسجاما مع ما بعد الحداثة»[1]. فإذا نَظَرنَا إلى الشِّعريَّةِ بِوَصْفِهَا قانُونًا، أو من مَنْظُورٍ مِعياريٍّ، فإنَّه يَصْعُبُ رَصْدُهَا في النُّصُوصِ الزِئْبَقيَّةِ؛ لأنَّها لا تَرْسُو على حَالٍ؛ ولأنَّها تُمْعِنُ في التَّجريبِ، الأمر الذي يُصَعِّبُ مهمة إيجاد معيار تَسْتَنِدُ إلى الشّعريَّة، ثمَّ إنَّ الشِّعريَّةَ من نِتَاجِ اللِّسَانِيات، وبِالتَّالي هي تَجَلٍّ من تَجَلِّياتِ الحَدَاثَةِ، والنَّصُّ التَّفاعُليُّ يستقي رُوحَهُ من طِينَةٍ مُغَايِرَةٍ للسَّابقةِ، حَيثُ يَنْسَجِمُ مع ما بعد الحدَاثَةِ، ولهذا السَّبب لا يَسْتقِيمُ الحَديثُ عن شعريَّةٍ، كتلك التي تَسْتَمِدُ معَالِمَهَا من اللِّسانِيَّاتِ، مَادامَتْ اللِّسانيَّاتُ في نُسْخَتِهَا البنيويَّةِ مُتَعَارِضَةً مع التَّوجُه المابعدي.

ومن ثمَّة، إذَا رُمْنَا أنّ نُؤسِّسَ لِشِعْرِيَّةٍ مُغَايِرَةٍ، أو لِجَمَالِيَّةٍ مُخْتلِفةٍ، فَإنَّ الرِّهَانَ يكُونُ مشرُوطًا بمُجَاوَزَةِ النَّظرة المِعياريَّة التي تَقُومَانِ عَلَيهِما، إنْ لن نَقُلْ إنَّهُ يَقتَضِي الأَمْرُ أكثَرَ من ذلك، أي بمُجَاوَزَتِهِمَا معًا؛ أي بالبحثِ عن بدائل عن الجماليَّات والشِّعريَّات.

وأشَارَتْ البَاحِثَةُ أيضًا إلى وَهْمِ القيَّم البَلاغيَّة الجَدِيدَةِ التي ينشُدُها المتَحَمِّسُون للأَدبِ التَّفاعليِّ، وترى الباحثةُ أنَّ المساعي المنشُودة، تَنْدَرِجُ ضِمْنَ العَقْلِ الأَدَاتيِّ، الذي «يسعى إلى فرض برنامج مسبق عملية الإبداع، يمكن تطبيقه على كل المبدعين، فتحديد عدد الصفحات للرواية الواحدة وعدد الكلمات للجملة استجابة لسرعة التقنية يجعل الأدب خاضعا للتكنولوجيا، تابعا لها»[2]. وكأنَّنا هُنا إزاءَ براديغم مفروضٌ سلفًا، وهذا ما يَتَنَافى مع طَبيعَةِ فِعلَي الكتابة والإبْدَاعِ.

ومن زاويةٍ أُخرى دافَعَت البَاحِثَةُ عن الكَلِمَةِ، والأدب الوَرَقي، فالكَلِمةُ يُمكُنُها تَأْدِيةُ ما تُؤدِّيهِ بَقِيَّةُ المُكوِّناتُ البَصَرِيَّةُ، ثُمَّ إنَّ تلك المُكوِّنات لا تَعْدُو في نَظَرِ الباحثةِ أكثرَ من مجرد نُصُوصٍ مُوازيةٍ، تُؤَدِي ما يُؤدِّيهِ النَّصُّ. ويبدُو هذا التَّحَفُظُ أَمرًا طبيعيًّا مادامت المحاولات التَّجديديَّة تصطَّدِمُ دائمًا بالاعتراض في بَواكيرها؛ نظرًا لِتَعَارُضِهَا مع الذَّوْقِ السَّائِدِ، وهذا فضلاً عن الاعتراضات الموضوعيَّة التي بسطها الباحثة.

غير أنَّ الطَرحَ السَّابقَ لا ينفي وُجُودَ آراءٍ أُخرى، قد تتعارضُ معه، حيثُ شدَّدَ أصحُابها على ضرُورةِ انفتاحِ الأَدَبِ على الوسَائطِ الالكترونيَّةِ، وعلى الفُنونِ البصريَّة، وبالتَّالي يمكنُ للكِتَابَةِ أن تلتقي مع المُوسيقى، والألوان، واللَّوحات الزيتيَّة، والمنحوتات، وذلك ما لمسناه في اطِّلاعنا على نُصُوصٍ من موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب.

ويبدو أنَّ رحلةَ البَحْثِ عن شِعْرِيَّةٍ تَفَاعُليَّةٍ بدأت بالدِّفاع عن وجود النُّصوص التَّفاعليَّة نفسها، ونُشيرُ هُنا إلى "فاطمة البريكيّ"، التي ترى أنَّ الكتابة التَّفاعليَّة لابدَّ أن تأتي في إطار «الرغبة في التجديد، وابتداع طرق مبتكرة فريدة في نظم الشعر، ومحاولة جذب الإنسان العربي المُعرِض عن الأدب عمومًا والشعر خصوصا إليه، ومواكبة العصر الإلكتروني»[3]. يُفْهَمُ من كلام "البريكي" أنَّ الرِّهان على الكتابة الرَّقميَّة لم يكن وليد رغبة في تمزيقِ ثوبِ الأدب الورقيّ؛ بقدر ما هي مُحاولةٌ للخُرُوجِ من الأُفُقِ الضِّيق الذي انحسَرَ فيه، ورأب الصَّدع الذي أصاب العلاقةَ بين النَّصِّ ومُتلقِّيه. ومن ثمَّة يبدو الرِّهانُ مُزدوجًا: البحثُ عن جمهورٍ، والتَّأسيسُ لِشِعْرِيَّةٍ تَنْسَجِمُ مع طبيعة الوسيط الجديد.

---

[1] **آمنة بلعى:** خطاب الأنساق، الشِّعر العربي في مطلع الألفية الثَّالثة، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص115-116.

[2] المرجع نفسه، ص113.

[3] **فاطمة البريكي:** مدخل إلى الأدب التَّفاعليّ، ص79.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ويعتقدُ "محمَّد سناجلة" أنَّ «العصر الجديد يحتاج إلى وسيلة جديدة لاحتواء المعنى وهذه الوسيلة يجب أن تأتي من داخل وسائل هذا العصر، فلا يمكن أن تعبّر عن معنى عصر ما من غير استخدام نفس وسائله، وهنا فإنّ الكتاب الالكتروني هو الأقدر للتعبير عن العصر الرقمي الذي نعيش فيه»[1].

ويبدو أنَّ المسألة تجاوزت عند بعض المُسْتَعْمِلِينَ مجردَ اختيارِ وسيطٍ على حِسَابِ وسائِطَ سابقةٍ إلى حَدِّ أَنْسَنَةِ الوسيطِ نفسه، وهو ما يَظهَرُ من تَجْرِبةِ القاصِّ"جمال الخياط"«كيف لا تقوم ألفة حتى ولو كان الطرف الآخر مجرد آلة خرساء؟ المسألة إذن ليست تلاعباً بالألفاظ أو تضخيماً أجوف بقدر ما هي إحساس خالص تجاه ما أشعر به، وعرفان بالجميل لذلك الجماد الذي كان له الفضل الأكبر في حفظ كتاباتي... لدي طقوسي الخاصة في التعامل مع الكمبيوتر، فهو الصديق الفعلي بعد ابتعاد أغلب الأصدقاء»[2].

وليست الأنْسَنةُ في الرأيّ السَّابق سوى وجه من أوجه الانتصارِ للكتابةِ التَّفاعليَّةِ، والوسيطِ الجديدِ، فقد تضمَّنَ كتابُ: الإنترنت بوصفِهَا نصًّا جُملةً من المقالاتِ، منها ما تحدَّث عن فوبيا المثقفين من التكنولوجيا، وتحدَّث آخر عن الكُتُب الورقيَّة كمخطوطاتٍ للمتاحف، وهذه الأوصاف ليست بريئةً أبدًا، بل فيها تحيُّزٌ واضحٌ للنُّصوص التَّفاعليَّةِ. غير أنَّ ما يهُمُّنا يتَلخَّصُ مَكَامِنِ شِعريَّتِهَا.

أمَّا فيما يخص الرَّصدُ النَّقديُّ لشعريَّة التَّشَعُّبِ في النَّصِّ التَّفَاعُليِّ تبدو بعيدةَ المنال، على الأقل فيما اطَّلَعنا عليه من بُحُوثٍ؛ لأنَّ النَّقد التَّفَاعُليِّ لم يَسْتَطَعْ الفِكَاكَ من أسْرِ نظيرِهِ المُوجَّه للنُّصُوص المطبوعة، أو المعتمدة على الوسيط الورقيِّ، ويكَادُ يَسْتَعيرُ جُلَّ أدواتِهِ منه، وهي إشكاليَّةٌ قائمةٌ بذاتها، تحتَاجُ أيضًا إلى نقاشٍ عميقٍ وجادٍ معًا.

ذكرنا في مُفْتَتَحِ الورقةِ إلى ارتباطِ الشِّعريَّةِ بِبُنَى النَّصِّ. ولبيانِ ذلك لابدَّ من الوقوف على التَّجارب النَّقديَّةِ التي قاربت النُّصوص التَّفاعُليَّة، ولا يسعنا المجال لعَرْضِهَا جميعًا ويُمْكِنُ الإحَالَةُ هنا إلى: الحداثة التِّكنُوثقافيَّة لـ"علاء جبر"، فقد حاول بحث العلاقات التَّركيبيَّة والاستبداليَّة في صياغة النَّصِّ التَّشعبيِّ[3]. وقد أَبْدَى الباحِثُ جُهْدًا محمودًا في عرضِ منطق تركيب النَّصِّ التَّفاعليِّ، ونجده يستعير المفاهيم اللِّسانيَّة في وَصْفِ هذا الإطار، وهو ما يحمِلُنَا على إدْراجِهِ ضِمنَ المُقَارَبةِ البنيويَّة الواصِفَةِ، وكان بإمكانهِ تجاوز البُنى النَّصِّيَّة إلى الدَّلالات المُتواريَّة وراءها، أو على الأقل منطق تشكُّل الدَّلالة، وهذه الإجراءاتُ وغيرُها هي التي تفتح الأفُقَ واسعًا لارتياد شعريَّة تلك النُّصوص.

ويُشارُ أيضًا إلى مُكوِّناتٍ أخرى أشار إليها"إبراهيم أحمد ملحم" في كتابه: الرقميَّةُ وتحوُّلاتُ الكتابةِ، النَّظرية والتَّطبيق، وركَّز في قراءته لبعض النُّصوص على: الصَّوت، اللَّون، الموسيقى، والرَّوابط. وبالتَّالي يمكنُ ربطُ الشِّعريَّة بتلك المكوِّنات، والإشكال المطروح هنا هل نسبر شعريَّةَ الصّوت بمسبار اللُّغَةِ؟ ويقودنا هذا الإشكال إلى نقد النَّصِّ المُتشعِّب، حيثُ لم تدَّخر محاولاتٌ أخرى أيَّ جُهدٍ في سبيلِ التَّأسيس لنقدٍ تفاعليٍّ ينسجمُ مع طبيعة المتغيّر الجديد الذي دخلته الكتابةُ الأدبيَّةُ، لكن الطريقَ إليه يبقى شاقًّا ومحفوفًا بالمزالق؛ لأنّهُ لم يتحرر بعد من أَسْرِ النَّقدِ المُتوجه للنُّصوص الورقيَّةِ.

5/ مُخْتَتَمٌ:

اتَّضحَ لنا ممَّا تقدَّم جُمْلَةً من النتائج وفي مُقدِّمَتِهَا: ارتباطُ شعريَّةُ النُّصُوصِ بالوسَائِطِ الحاملَةِ لها، فكُلِّ إبدالٍ حاصِلٍ على مُستوى الوسيطِ إلاَّ وتَرْتسِمُ مَعَهُ معالم شعريَّةٍ جدِيدَةٍ. كما تبيَّن من البحثِ أيضًا رِهَانُ الشِّعْرِ العربيِّ على سمَةِ التَّشعُبِ الذي أضحى

---

[1] **محمَّد سناجلة:** روايةُ الواقعيَّة الرقميَّةِ، منشورات اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة www.youblisher.com

[2] **خالد الرويعي:** الإنترنت بوصفها نصّا، المؤسَّسةُ العربيَّةُ للدِّراسات والنَّشر، بيروت، لبنان،ط1، 2006، صص 136-137.

[3] ينظر: **علاء جبر:** الحداثة التكنوثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009. ص77.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

آليةً من آليات التَّغريبِ، فالكِتَابةُ الشِّعريَّةُ تسعى دائمًا إلى الاختلافِ لا المطابقة مع ذاتِهَا، وتكرَّست بذلك ديناميَةُ الشِّعريَّة، ولعلَّ ما يُثْبِتُ ذلك هو تلك السيرُورَات المُشارِ إليها في الشِّعْرِ العَرَبيِّ في تمَفْصُلَيهِ القديم والمُعاصِر. وهذا في الشِّعر المعكوس، والمُخلَّعات، وحتَّى المونوغرامات المُعاصِرَة، التي أبانَ فيها الشُّعراء المُعاصِرون وعيًا مُتَمِيِّزًا بالنَّبر البَصَريِّ مُقَارَنَةً بِنُظرائِهُم القُدامى.كما تجدُرُ الإشارَةُ إلى ما بين الواقعِ والفنِّ من صِلاَتٍ، فشعريَّةُ النَّصِّ ليست غَرِيبَةً عن القيّم الجماليَّة السَّائدة في العصر. وأبانَ البحْثُ على أنَّ النَّصَّ التَّفاعُليّ أكثر استثمارًا لإمكانات التَّشعُّب من الورقيِّ، نظرًا لما تُتِيحُهُ التِّقنيَّةُ، ويُشَارُ أيضًا إلى تَضَارُبِ المواقف بشأن شعريَّة النَّص التَّفاعليّ، إذْ يَصْعُبُ رصْدُها في اللُّغَةِ المُحَوسبةِ، وفي التِّقنيَّةِ الخَالِصَةِ، بل تُدْرَكُ في نتاجِهُما معًا، وعلى وَجْهِ التَّحديدِ في مُكوِّناتِ النَّصِّ الأكثر اتّصالاً بعوالم الفَنِّ من كتابةٍ، ورسمٍ، وموسيقى، وحركةٍ، كما أنَّ وجهُ الاعتياصِ الآخر لشِعْرِيَّةِ النَّصِّ التَّفاعُليِّ يَتَأَتَّى من عدم اكتمالِ تجربتِهِ، وهو ما يُصَعِّبُ كلَّ استقراءٍ لشعريَّتِهِ الخاصَّة، والتي تبقَى متوقِّفةً على مدى تَفَاعُلِ القُراءِ مَعَهُ.

مَراجعُ البحثِ:

آمنة بلعى:خطاب الأنساق، الشِّعر العربي في مطلع الألفية الثَّالثة، الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2014.

إميل بديع يعقوب: موسوعة علوم اللُّغة العربيَّةِ، ج6، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

حسن عبد الغني الأسدي: المدوَّنة الشِّعريَّة الرقميَّة، المجال/ التفاعل/ التعالق، مطبعة الزوراء، بغداد، العراق،ط1، 2009.

خالد الرويعي: الإنترنت بوصفها نصّا، المؤسَّسةُ العربيَّةُ للدِّراسات والنَّشر، بيروت، لبنان،ط1، 2006.

زهور كرام: الأدب الرَّقمي، أسئلة ثقافيَّة وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتَّوزيع، مصر، ط1، 2009.

صالح بن إبراهيم الحسن: الكتابة العربيَّة من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافيَّة، الرِّياض، السعوديَّة، 2003.

صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدَّار البيضاء، المغرب،2012.

صلاح بوسريف: رهانات الحداثة، أُفُقٌ لأَشكَالٍ مُحْتَمَلَةٍ، دارُ الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع، الدَّار البيضاء، المغرب،ط1، 1996.

صلاح بوسريف: فخاخُ المعنى، قراءاتٌ في الشِّعر المغربي المعاصر، دار الثَّقافة، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

صلاح بوسريف: مضايق الكتابة، مُقدِّمات لما بعد القصيدة، دارُ الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع، الدَّار البيضاء، المغرب،ط1 ،2002.

الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر، القاهرة، ط8، 1999.

عبد الحق المنصف: أبعادُ التَّجربة الصُّوفيَّة، الحب، الإنصات، الحكاية، أفريقيا الشرق، الدَّار البيضاء، المغرب، 2007.

عبد الرحمن بن خلدون: المقدِّمة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان ، ط1، 2006.

فكتور إيرليخ: الشكلانيَّة الروسيَّة، تر: محمَّد الولي، المركزُ الثقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط1، 2000.

كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

محمَّد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،1991.

محمَّد بن أبي يَعْقُوب إسحاق النَّديم: الفهرست، تع: فؤاد أيمن سيِّد، مؤسَّسة الفرقان للتُّراث الإسلاميّ، ج3، لندن، 2009.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

محمَّد بنيس: بيانُ الكتابةِ، مجلّة الثَّقافة الجديدة،ع19، المحمَّديَّة، المغرب،1981.

محمَّد سناجلة: روايةُ الواقعيَّة الرقميَّةِ، منشورات اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة www.youblisher.com

محمَّد مفتاح: مفاهيمٌ موسَّعةٌ لنظريَّة شعريَّةٍ، اللُّغة، الموسيقى، الحركة، نظريات وأنساق، ج2، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

محمَّد نجيب التّلاوي: القصيدةُ التَّشكيليَّة في الأدب العربيّ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2006.

علاء جبر: الحداثة التكنوثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009.

نايف بلّوز: علمُ الجمال، منشورات جامعة دمشق، المطبعة التعاونيَّة، دمشق، سوريا،ط2، 1983/1982.

Jacques Anis : vilisiliblite du texte poétique (article), le signifiant graphique, Larousse, paris, 1983

[2] **Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov:** Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Edition du seuil, paris, 1972,.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الحب كمعبر إلى الانعتاق.. قصيدة "ريتا والبندقية" لمحمود درويش نموذجا

د.عزيز بويغف– كلية الآداب والعلوم الإنسانية / الرباط - المغرب

Love as a passage to liberation Rita and the rifle poem as a model by Mahmoud Darwich

Aziz Bouyghf - phd in medern literature.

Regional Academy for Training and Education of Ouarzazate – Morocco

ملخص:

يعد المنجز الشعري للشاعر الفلسطيني محمود درويش منجزا زاخرا بالمعاني والدِّلالات العميقة، إنه منجز مُتجدِّد لا يأفل ولا يخفت، وكلما ظن المتلقي أنه تمكن من ضبط عوالم هذا المنجز إلا وانفلت ليفصح عن مكنونات أخرى دفينة. وقد شكلت قصيدة "ريتا والبندقية" ضمن هذا المنجز لمحة فارقة عكست آفاق الانعتاق والكشف والولادة الجديدة، كما شكَّلَت وثيقة ملحمية أماطت اللثام عن معاناة الإنسان الفلسطيني في سبيل الكرامة والحرية والعدالة الاجتماعية، لقد احتفت بالحب في أسمى تجلياته، احتفت بهذا الإحساس النبيل، واتخذته سبيلا إلى إماطة اللثام عن قلق وجودي يعيش الشاعر في خضمه، خاصة حين ووجه إخلاصه ووفاؤه لـ "ريتا" بالجحود.

الكلمات المفتاحية: شعر، انعتاق، حب، أمل، ألم، انكسار، احتراق، تجدد، قيم إنسانية

Abstract:

The poetic work of the Palestinian poet Mahmoud Darwish is rich in meaning and signification. This work is renewed and does not fade away or die down. The more readers think they can grasp the worlds of this work, the more it escapes them, showing other implicit ideas.

The poem"Rita and the rifle" is considered, in the work of the poet, a unique instance reflecting horizons for liberation, uncovering and a new birth. It is also the document in an odyssey to uncover the sufferings of Palestinians so as to regain their dignity, freedom and social injustice.

The poem celebrates love in its noblest manifestations. It celebrates this noble feeling and uses it as a means to uncover an existential unease the poet goes through especially when his loyalty and faithfulness to "Rita" is faced with ungratefulness.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

تقديم:

ثمة عوامل تجعلنا نقف مليا عند التجربة الشعرية للشاعر الفلسطيني محمود درويش، منها ما يتصل بمكوناتها الإبداعية وتشكُّلاتها، ومنها ما يتصل بتيماتها وبالقضايا التي تحمل بين دفتيها، ما يجعلها علامة مائزة ضمن المنجز الشعري العربي الحديث والمعاصر. إننا إزاء تجربة متفاعلة مع سياقات مختلفة، تاريخية واجتماعية وسياسية، تجربة تحاول استحضار الذات في علاقتها بالآخر، فتمتح من عوالم الرؤيا لتميط اللثام عن الواقع الكائن، ثم لتنفتح على الممكن والمأمول، فتضعنا أمام متن كله كشف واستشراف.

والمتأمل في مُنجز الشاعر يلفِيه منجز قضيةٍ، منجز أدب ملتزم لطالما عبر عن آهات الإنسان، ولطالما عكس عذاباته في صور امتاحت من معين التراجيديا والحزن الدفين، إنه متن يُمَسْرِحُ الحياة فيضفي عليها مُسَحًا ملحمية تتغنى بالوطن والذات والجمال، متن ينبش في وجودية الإنسان وما يعتمل في وجدانه من إحساسات وخلجات.

ومن الجدير بالذكر أن تجربة الشاعر انفتحت على قضايا الإنسان الفلسطيني إن في الوطن أو في الشتات، فأضحى متنه وثيقة حملت بين طياتها قضايا مصيرية عادلة، وقيما إنسانية نبيلة، فتحت منجزه على الأدب الإنساني الكوني، إذ يتحول الإنسان في شعره إلى بؤرة وجود، فيصدح صوت المظلومين، ويرتفع لواء النضال والكفاح.

زاوج الشاعر في متنه بين عدة تيمات جعلت قصيدته معبرا إلى اليقين أحيانا، وإلى الحيرة في أحايين أخرى، حيث الشك والتأمل قِوام التجربة، فتستحيل القصيدة عنده جلبة كلها إيحاء وترميز نُشدَانًا للتسامي، ورغبةً في الغوص في عوالم الرؤيا، فيلهج بالانعتاق النداء، ويتماهى المرئي في اللامرئي، فتَتوَحَّدُ العاطفة والخيال واللغة معلنة ولادة جديدة، وخلاصا من قيود ثقافة متجاوزة.

وضمن هذا المنجز الغزير للشاعر، نجد قصيدة "ريتا والبندقية"، والتي يمكن عدُّها قصيدة كشف وتجدُّد، قصيدة تحرُّر وانعتاق من كل القيود والمواضعات الاجتماعية التقليدية، لقد انفتحت على قيم إنسانية خالدة، واحتفت بالحب رغم اليأس والانكسار. إنها وَمْضَةٌ تجاوز فيها محمود درويش كل المحرمات، وقرر أن يخوض مغامرة مختلفة، قَرَّرَ أن يحب في زمن الحظر، أن يعانق حبه بعيدا عن واقعه المأساوي، أحبَّ "ريتا" الفتاة اليهودية الفاتنة، أحبها رغم القهر والظلم، رغم اغتصاب الأرض وسرقة الأحلام، أحلام الفلسطينيين التواقين إلى الحرية واستعادة الأرض، وصون المقدسات. إن حب درويش لريتا هو خط انعتاق، انعتاق أولا من كل التقاليد التي كانت ترى في الارتباط بفتاة يهودية خيانة للقضية، ثم ثانيا انعتاق تمثل في خوض الشاعر لتجربة الحب الصادق، وتشبثه بهذا الحب حتى آخر رمق، رغم الهجران والجحود، ورغم تخلي "ريتا" عنه لتنخرط في صفوف الجيش الإسرائيلي، لقد استجابت لنداء الانتماء إلى الصهيونية عوض أن تستجيب لنداء الحب الصحيح، استجابت لنداء الحرب والبندقية عوض أن تستجيب لنداء الأمل والحياة.

لا غرو إذن، أن الشاعر خاض تجربة الحياة (حبه لريتا) والتي استحالت في الأخير تجربة موت (البندقية)، إنه موت رمزي فلسفي، اتخذه الشاعر سبيلا للانبعاث والانعتاق، سلك الشاعر سبيل العشق والهيام، سبيل الحُلم، ليكتشف أن كل آماله تحوَّلت إلى أوهام. لقد انهدم كلّ ما بناه أمامه في رمشة عين، ليصدح فؤاده بالآهات والأنَّات، إنها آهات الولادة الجديدة، حيث ينفض الشاعر عنه غبار الواقع المر، ويتحول إلى طائر فينيق يحرق نفسه ليبعث الربيع، يختار الشاعر خط النضال والمقاومة ويكرس جهده ومنجزه الشعري لخدمة قضيته الأولى، قضية الوطن والأرض، كما يكرس منجزه ليدافع عن كل المهمشين والمحرومين في كل مكان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وسنحاول في هذا المقال الغوص في ثنايا قصيدة **"ريتا والبندقية"** بما تحمله هذه الأخيرة من دِلالات ومعانٍ لا تنضب، جسَّدت بحق تيمة الحب كقيمة إنسانية وجودية خالصة للذات، وكنسق مستحيل التحقق أحيانا، ثم كمسلك إلى الانعتاق والتحرر والتشبث بالأرض والوطن.

ريتا والبندقية/ من الحب إلى ألم الخذلان

لا غرو أن قصيدة **"ريتا والبندقية"** لمحمود درويش، قصيدة زاخرة بالإيحاءات والرموز والدِّلالات العميقة، إن عوالمها كُوة تفتح عيون المتلقي على قيم إنسانية مقدسة، لقد عكست صراعا فارقا بين الحب والخذلان، وبين الوفاء والجفاء، فأعلنت ميلاد ذات اكتوت بنار الجحود، وظلت رغم ذلك تبحث عن ملاذها متوسلة تارة بالعزلة، وتارة بالتأمل في أعماق الذات، وتارة أخرى باستحضار الماضي وذكرياته الوردية. إننا بصدد قصيدة عمل فيها الشاعر على "تعميق لمحةٍ من اللَّمحات، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل"[1].

اتسمت قصيدة الشاعر بمنحنيات عدة، وخطوط متشابكة، ما أضفى على النص حركية وديناميةً ضَمَّها بين دفتيه، فعكس معاني الانعتاق والتجدُّد، كما عكس أيضا معاني الاغتراب والضياع والتمزق والاضطراب الداخلي.

إنّ درويش يرجو من أشعاره أن تتحول إلى وسيلة للرفض والمقاومة، وأنْ تكون منجلا في يد كادح، وبندقية في يد مقاتِل، يرجو الشاعر أن تكون كلماته فخرا لوطنه، وأن تكون صوت غضب ينشده المناضلون، لقد حَوَّلَ قصيدته إلى جَدَلِيَّةٍ "تحمل رؤى مكثفة ذات دِلالات متعددة ومنفتحة على تأويلات مختلفة"[2]، إن الشاعر في قصيدته يحملنا إلى عوالم بعيدة حين يُفلسف المعاني، وحين يتوسل بشعرية الجملة حتى يبني آفاق قصيدته. يقول:

بين ريتا وعيوني.. بندقيهْ

والذي يعرف ريتا ، ينحني

ويصلي

لإلهٍ في العيون العسليّهْ!

.. وأنا قبّلت ريتا

عندما كانت صغيره

وأنا أذكر كيف التصقتْ

بي، وغطّت ساعدي أحلى ضفيره

وأنا أذكر ريتا

---

[1] - صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، 1988 ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1 ص: 22.

[2] - تحولات الرؤيا في شعر محمود درويش، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إعداد الطالب أنور محمد الطورة، إشراف الأستاذ الدكتور سامح عبد العزيز الرواشدة، جامعة مؤتة الأردن، 2016، ص: 11.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مثلما يذكر عصفورٌ غديره[1]

وضعنا "درويش" في هذا المقطع أمام ثنائية لها دِلالات عميقة، هي ثنائية الحب والحرب، ثنائية الأمل والألم، لقد صَوَّرَ لنا في المقطع أحلامه، ماضيه مع "ريتا"، هيامه بها، وعشقه الأسطوري لها. لقد أماط اللثام عن جراحات لا تندمل، عن آهات أراد لها الانعتاق، أراد لها الانفلات من ربقة الحصار لتطل بعمقها إلى العلن، إنها جراحاته وعبرها جراحات الإنسان الفلسطيني في كل مكان. رأى الشاعر في "ريتا" الأنثى الحلم، رأى فيها الحب النقي الصافي الذي جعله يبني في قصيدته عوالم مُتجدِّدة بعيدا عن كل انتماء عرقي أو ديني، لقد هام الشاعر بمحبوبته هياما إنسانيا قيميا.

هكذا أعلن الشاعر انطلاق سفره الوجودي بحثا عن ولادة جديدة، وبحثا عن لحظات بوح يعلن فيها من خلال القصيدة عشقه الفلسفي وروحانيته المفعمة بالأمل، وهُيامه بمحبوبة أَسَرَتْهُ وهَزَّت كِيانه، قبل أن تأخذ القصيدة منحى آخر بظهور البندقية في المقطع، بما تحمله من دِلالات تنحو منحى الحرب والموت والدمار.

جعل الشاعر القصيدة تأخذ زخما جديدا كله مآسٍ وآلام، صوَّر لنا الشاعر كيف انكتم صوت الحب، وكيف استحال ذاك الإحساس النبيل أَلَمًا تراجيديا، وكيف تحول المشهد خوفا ورهبة بعد أن كان لحظة هيام وحب، واللافت أن البندقية جاءت نكرة في المتن عكس العنوان **(بين ريتا وعيوني.. بندقية)**، كما أن الخبر في السطر تقدم ليتأخر المبتدأ ولتفصل بينهما نقاط تنهي الحلم بالحقيقة، وتعلن تفجير ما اعتمل في دواخل الشاعر من إحساسات، إنَّ النَّفَسَ الشعري لمحمود درويش "يموج بالسطور التي تنقل المعاناة ونتائج المأساة الأليمة بكل أبعادها، فهذه المأساة حلقة من صراع الإنسان المسحوق، ليأخذ دوره الذي يستحق في الحياة وفي نشاطه البشري. إنه لا يصمت، وشعره ليس معزولا عن الناس، لأنه يعتقد بأن الصمت المفروض من جانب العدو يساوي الموت، وهو كالسيف الذي يجرحه"[2].

لا شك إذن أن "ريتا" التي هام بها الشاعر، لم تكن أبدا أنثى عادية، إنها محراب يقف عنده درويش، ينحني ليغترف من حياض كلها غنج ودلال، يدنو لينهل من عيون عسلية آسرة، هي كُوة وواسطة بينه وبين إلهه المعبود. إننا إزاء لحظة تسامٍ حيث يرتفع النداء، ويعلو الصدى في الميادين معلنا ولادة تجربة بهية، تجربة انفتحت على الوجدان والذات في حيرتها وقلقها، لتسدل الستار عن نبوءة الشاعر في اختلافها وتفرُّدِها.

أضحت قصيدة **درويش** صفحة تعكس حقيقة الفلسطيني العاشق للحرية، المُؤمن بقيم الحب والخير. لقد كشف في قصيدته عن علاقته بـ"ريتا" الصغيرة الحالمة، "ريتا" التي عشقها عشقا أسطوريا، ريتا التي قَبَّلَ وَحَضَن وهو يحضن فيها الإنسانية والإخاء والتسامح، لقد أحبَّ فيها الإنسان بعيدا عن كل انتماء ديني أو عرقي، لقد شَكَّل الشاعر ريتا تَشْكِيلًا جديدا مفتوحا على تأويلات عدة، فريتا صغيرة، وعيناها عسليتان، وضفيرتها عنوان جمال، إنها غضة بهية بريئة، هي رمز عنفوان ونقاء وصفاء، هي تلك الأنثى الحلم التي آمن الشاعر بها، وقرأ في ارتباطه بها وجودية مائزة تقوم على الثقافي والجمالي، إنها في غنجها ودلالها بؤرة انعتاق وكشف، لذلك يستحيل الشاعر أمامها عصفورا حالما ملتصقا بغديره الذي يعني له الحياة، كل الحياة.

---

[1] - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، (الأعمال الأولى 1)، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، يونيو 2005م، ص: 200.

[2] - الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، حسن مجيدي، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكّمة) السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء 1390 ش/كانون الأول 2011 م، ص: 9.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إن الغدير في المقطع - بكل حمولاته الدلالية - يرمز إلى السكينة والطمأنينة، إنه ملجأ العصفور، عمقه الذي لا يعي وجوده إلا بين عوالمه، هو مُستقره بعد رحلة السفر والمغامرة بحثا عن معان أخرى للحياة. تضعنا بذلك القصيدة أمام صورتين تمتح كل منهما من الأخرى، فالعصفور صورة الشاعر، والغدير صورة "ريتا" الأنثى الحلم التي أثارت في وجدان الشاعر بؤر توتر قيمي وجمالي.

إننا إزاء بلاغة مائزة نهلت من جماليات المشابهة أسسها، فأضحى السفر عبر آفاق القصيدة سفرا أنيقا بلا شط ولا ضفاف، أضحت "ريتا" "درويش" آية رقي جمالي، أحبها الشاعر بعيدا عن كل المواضعات الاجتماعية، بعيدا عن كل وثوقيات الشرق التقليدية، وبعيدا عن كل انتماء أيديولوجي، فاستحال الشاعر صورة لانعتاق الشرقي من أتون الأصولية المتزمتة.

لكن ريتا ورغم عشق البدايات، فضَّلت ركوب أهوائها، والانسياق وراء انتمائها الديني والعرقي، والذي لا يعني إلا الوفاء للمرتكزات التي قامت عليها إسرائيل، ما حَطَّمَ أماني الشاعر وهيامه بها، لتأخذ القصيدة بعد ذلك منحى آخر، منحى عكس فيه الشاعر آلامه وعذاباته، يقول:

آه .. ريتا

بيننا مليون عصفور وصوره

ومواعيد كثيره

أطلقتْ ناراً عليها.. بندقيّهْ[1]

هكذا حَوَّلَ الشاعر فضاء القصيدة إلى آهات، هي آهات شوق وعشق، وحسرة وألم وحزن، هي آهات الضياع والاغتراب والتمزق. إننا إزاء ثنائيات تبرز القلق الوجودي الذي يعيشه الشاعر، وهو قلق عرَّى الكائن واحتفى بالممكن المأمول، بَيَّنَ الحقيقة ورصد خفوت الحلم.

إن العصفور والصور والمواعيد هي بُؤر تجدُّد، هي أمارات أمل وانعتاق، بينما النار والبندقية هي ومضات انكسار الشاعر واستفاقته من حلم أضحى في نهاية المطاف وَهْمًا، إن "الشاعر باستدعائه الذكريات الماضية، وتجليات المكان بصوره الغائرة في النفس يبعث الحياة في أرض موات، انقطعت صلته المباشرة بها بعد أن أصبحت أسيرة في أيدي المحتل. إنه يريد أن يقلب دورة الزمن ليرى الأحداث من جديد ويبدأ الحياة كما يرغب ويشتهي، بعد رحلة التجريب المريرة التي عاشها بعيدا عن المكان/ الوطن"[2].

لقد رسم "درويش" في قصيدته خرائط هيام فلسفي، وتوسل بالاسترجاع **(كان عيدا/ كان عرسا)** حتى يبرز قيمة تلك اللحظات العميقة التي جمعته وريتا، وحتى يبين كيف تَرَفَّعَ عن كل انتماء ضيق رغم الجراحات والفظاعات، ليقدم نموذجا لعشق أسطوري أبى أن يخبو، فاستحال قصيدة رائقة حاولت النبش في اللامرئي، وفي حقيقة الإنسان، وفي القيم الخالدة التي يجب أن يعكسها الأدب، مادام أن مهمته طرح الأسئلة، واستنهاض الهمم، ورصد الجماليات. يقول:

إسمُ ريتا كان عيداً في فمي

جسم ريتا كان عرساً في دمي

---

[1] - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 201.

[2] - جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش، محمد صلاح أبو حميدة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث الإنسانية غزة فلسطين، مجلد 22/ فبراير 2008 ، ص: 468.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وأنا ضعت بريتا .. سنتينِ.

وهي نامت فوق زندي سنتين

وتعاهدنا على أجمل كأس ، واحترقنا

في نبيذ الشفتين

وولدنا مرتين!

آه .. ريتا

أي شيء ردّ عن عينيك عينيَّ

سوى إغفائتين

وغيوم عسليّهْ

قبل هذي البندقيهْ![1]

كان اسم ريتا عيدا في فم الشاعر، بما يعنيه ذلك من حب وتقدير، لقد سكنت وجدانه، عانقته في لحظات حزنه وألمه، احتضنته في كل لحظات الضياع، فأضحت الملاذ والمهرب، أضحت العمق الذي يبحث عنه الشاعر حتى يعيش أمانه الروحي. لقد استحالت عرسا في دم الشاعر، لذلك يرى أنها تستحق كل التضحيات، تستحق أن يحترق من أجلها آلاف المرات، وهو في احتراقه يعلن ولادة جديدة، يظهر ذلك في قوله : **(وَوُلِدنا مرتين..)**. إنها ولادة من عمق المخاض، من عمق الكشف والتأمل والمغامرة **(ضعت بريتا سنتين..)** لتأتي لحظة التماهي التام، حيث يَتَوَحَّدُ جسد الشاعر وريتا ويبلغ كل منهما كُنه الآخر **(تعاهدنا على أجمل كأس، واحترقنا في نبيذ الشفتين، وولدنا مرتين)** . إننا إزاء مسحة فلسفية صوفية فيها ما فيها من الحيرة والقلق، فيها ما فيها من صور التضحية ونكران الذات، فيها نفحات طائر الفينيق في احتراقه بحثا عن وجودية مختلفة، فيها شاعر يحاول أن يفصح عن آهاته وحرقاته في زمن كله جحود، وهو ما يفسر استحضاره لعبارة : **(آه ريتا...)** وهي صرخة أفصحت عن خلجات الشاعر في لحظات إحباطه وانكساره.

إنها آهات النداء حين يخترق المدى، حين يصدح بالقلق والحيرة، وحين يستحيل الوجود دُجى، لا أمل فيه ولا تجدد. لقد بنى الشاعر هذه العوالم حين توسل باستفهام بلاغي يحمل دلالات الأسى والألم **(أيُّ شيء رد عن عينيك عيني)** في إشارة إلى رحيل "ريتا" وتشبث الشاعر بوصالها حتى آخر رمق، فلولا إطلالة البندقية بحمولاتها الرمزية الدالة على الحرب والظلم والقهر لما انقطع الوصال، ولما استحال التآلف والعشق الأسطوري وَهْمًا وألما وكمدا.

وليضعنا الشاعر في لحظة النهاية فإنه يلجأ إلى الزمن اللانهائي، زمن يقوم على الاسترجاع إلا أنه يحمل بين طياته نفحات التحسر والحزن الدفين، يقول:

كان يا ما كان

يا صمت العشيّهْ

[1] - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 201.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

قمري هاجر في الصبح بعيداً

في العيون العسليّةْ

والمدينة

كنست كل المغنين ، وريتا

بين ريتا وعيوني . بندقيّةْ[1]

إن المقطع كما هو بادٍ، يزخر كغيره من المقاطع بحمولات رمزية لا يمكن استكناه دلالاتها إلا من خلال إعمال التأويل، فالصمت لحظة اغتراب، لحظة قلق وحيرة وشك، وقد يكون أيضا إشارة إلى امتلاء ذاكرة الشاعر وجوارحه، إذ لم يعد هناك مجال للركض وراء الوهم، ونشير إلى أن هذا الصمت سبقته صيغة النداء بما تحمله من زخم تعبيري ينم عن تردد يتراوح بين الرغبة في البوح والرغبة في الكتمان. إن الشاعر وبمجرد أن يكون "عبّر بصدق وعمق وابتكار عن حالة معيّنة حتّى يتيح للقارئ، أيّ قارئ، إمكان أن يتماهى وهذه الحالة ويجد نفسه فيها. إن أغلب شعر درويش مكرّس لتشخيص حالة حصار طويلة يعيشها الفلسطينيّ في الداخل والخارج، على مستوى كلّ من الجسد والرّوح. حالة كهذه يمكن أن يعيشها كل متلقٍّ، ولها من الرّصيد الكوني ما يجعلها قابلة للتأثير فوراً، ما إن تضطلع بالتعبير عنها لغة تتّسم بما يكفي من النفاذ والانتظام والتنوّع والموسيقية".[2]

لقد فتح الشاعر قصيدته على زمن غير محدد الملامح **(كان يا مكان..)**، زمن بعيد ممدود لكن حضوره في ذهنية وجوارح الشاعر حضور عميق، حضور يعكس أمارات زمن جميل كان لكنه خَبَا وانطفئ، فلم يترك للشاعر إلا الآلام والآهات. قَمَرُ الشاعر ضاع في الأفق البعيد، ذاب في اللانهائي، تاهت وجودية الشاعر وانكتم صوت الأمل، تاه الصبح بما يحمله من أمارات التجدد والانعتاق ليستحيل ديجورا دامسا. إننا بذلك إزاء هاجس ملحمي حاول الشاعر أن ينقل لنا صوره، هاجس أضحت فيه المدينة حزينة مأساوية فارغة من كل معاني الحياة، إنها مدينة تكنس كل المغنين لتعلن انتهاء الفرح وانطلاق موكب كله سواد ونحيب.

خاتمة:

لاغرو أن الشاعر الفلسطيني محمود درويش قامة من قامات الشعر العربي الحديث والمعاصر، منجزه باكورة تجدد وتصوره للشعر تصور مختلف، ظلت تجربته مفعمة بالحياة والإنسانية والقيم الخالدة، ولأنها كذلك فإنها تبقى نابضة بالأمل، سابرة لأغوار الألم، زاخرة بتيمات هي رؤيًا للعالم، ونزوعا نحو إشكالات وجودية لطالما أرقت الإنسان، وهَدَّتْ كِيانه، فكانت مسلكه إلى القلق والحيرة والشك، كانت سبيله إلى الذوبان في كوة اللانهائي حيث تتناسل آفاق التأويل، ويستحيل الشاعر نبيا يخط للإنسانية صفحات الانعتاق والتحرر من أتون الوثوقيات التقليدية المتجاوزة.

لقد خط درويش في قصيدته "ريتا والبندقية" منحيات ارتكزت على الذات، الذات الشاعرة المتأمِّلة، الذات الحائرة في علاقتها بالآخر، فأرسى بذلك أسس جماليات عَبَرَتْ بالمتلقي من الحدث إلى فلسفة الحياة المليئة بالمتناقضات، جاءت القصيدة لتعكس عمق تجربة الشاعر وانفتاحها على الإشكالات الوجودية، إشكالات الهوية والانتماء، إشكالات الاغتراب والضياع في الزمان والمكان، انتصرت القصيدة للحس الإنساني في أبعاده اللامتناهية، تجاوزت كل انتماء عرقي وديني فعكست قيم الفلسطيني المناضل

---

[1] - المصدر نفسه، ص: 202.

[2] - عزلة الشاهد - محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، كاظم جهاد، مجلة الكرمل، عدد 90، مايو 2009، ص: 83

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المقاوم، قِيَمَهُ العميقة حين يقرر التضحية بالذات في سبيل الآخرين، حين يتحول إلى عنوان فداء حتى لو تعرض للخيانة والخذلان من أقرب المقربين.

إن "ريتا" درويش نافذة إلى حقيقة الإنسان في الأرض، حقيقته في علاقته بذاته وفي علاقته بالآخرين، وكيف يكون مُحَتَّمًا عليه أن يُحَوِّلَ لحظات انكساره إلى لحظات نهوض وَتَجَدُّدٍ، كيف يكون لزاما عليه أن يرى في الحب الصادق العميق حتى وإن وُوجِهَ بالخذلان والجحود لحظة تسامٍ وتطهير، حتى يجعل هذا الإحساس النبيل معبرا إلى الانعتاق، انعتاقا من الجمود والتقوقع على الذات، ومن كل انتماء ضيق أساسه العرق أو الدين أو غيرهما من الانتماءات الإقصائية.

المصادروالمراجع:

- الأعمال الشعرية الكاملة، (الأعمال الأولى 1)، محمود درويش، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، يونيو 2005م.

- تحولات الرؤيا في شعر محمود درويش، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إعداد الطالب أنور محمد الطورة، إشراف الأستاذ الدكتور سامح عبد العزيز الرواشدة، جامعة مؤتة الأردن، 2016م.

- جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش، محمد صلاح أبو حميدة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث الإنسانية غزة فلسطين، مجلد 22/ فبراير 2008م.

- الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، حسن مجيدي، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكّمة) السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء 1390 ش/كانون الأول 2011م.

- صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط 1، 1988م.

- عزلة الشاهد، محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، كاظم جهاد، مجلة الكرمل، عدد 90، مايو 2009م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

قيود اللفظ الفصيح في تصور البلاغيين العرب بين بنياته الصوت صرفية ومؤثر اته الخارجية

د. مجيد الخلطي. جامعة سيدي محمد بن عبد الله . فاس، المغرب.

The Restrictions of the Eloquent Utterance as Perceived by Arab Rhetoricals Between its Phono-Morphological Structures and its Extrinsic Influences

*Majid Kholti. University Sidi Mohamed Ben Abdallah, Fes, Morocco.

Abstract

This study seeks to unveil the properties of the eloquent utterance and the reason behind the neglect of some of the Arab publications. It equally reveals the discrepancy in the attitudes of the old Arab rhetoricals towards the existing dissonance between the sound utterances and the requisites for its concordance, which makes it undesirable and shunned by the speaker or appealing and aspired for.

I demonstrated the impact of the phonological, morphological, pragmatic and aesthetic restrictions that were put in place by these rhetoricals on the eloquent utterance both in its spread and usage. I also proved that sounds' proximity or remoteness are not valid criteria because some close sound utterances are appreciable while some remote sound utterances are unappealing.

This study did not overlook their disagreement over the influential factors in the utterance eloquence: Is it the sounds structure or remoteness and closeness? Or Pronunciation? Or listening? Or composition? I concluded that all these extrinsic factors overlap with one another to constitute a wholistic context which turns into the real influential element in the eloquence of the utterance and the expansion of its usage zone. I also found that previous explications were not scientific enough and tended more towards subjectivity.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز خصائص اللفظ الفصيح وسبب إهمال بعض التأليفات العربية. وتكشف كذلك عن تباين مواقف البلاغيين العرب القدماء من التنافر الحاصل بين أصوات اللفظ وشروط انسجامها، مما يجعله مستكرها يعدل عنه المتكلم، أو مستحسنا يقبل عليه.

وقد بينت أثر القيود الصوتية والصرفية والتداولية والذوقية التي وضعها هؤلاء البلاغيون للفظ الفصيح في شيوعه وتداوله، وأن قيدي تقارب الأصوات وتباعدها ليسا معيارين سليمين، لأن بعض الألفاظ متقاربة الأصوات مستحسنة، وبعضها متباعدة الأصوات مستقبحة.

ولم تغفل اختلافهم في العنصر المؤثر في فصاحة اللفظ أهو بنية الأصوات أم تباعدها وقربها؟ أم النطق؟ أم السمع؟ أم النظم؟ وخلصت إلى أن هذه العناصر الخارجية تتضافر فيما بينها فتشكل سياقا شموليا يكون هو المؤثر الفعلي في فصاحة اللفظ واتساع دائرة استعماله، وأن تفسيرات اللفظ الفصيح لم ترق إلى التحليل العلمي الدقيق، وطغى عليها المنحى التأثري.

الكلمات المفاتيح

اللفظ الفصيح، البلاغيون العرب، تأليف الأصوات، الألفاظ متقاربة الأصوات، الألفاظ متباعدة الأصوات، القيود، العنصر المؤثر.

مدخل:

عني اللغويون العرب القدماء بمبحث الأصوات وأولوه أهمية خاصة؛ إذ درسوها دراسة مستفيضة، وحددوا مخارجها وصفاتها، وبينوا تأثيرها في النطق، وعلى مدلول الكلمة.

وعلى الرغم من أنهم الأوائل الذين تحدثوا عن هذا المبحث، إلا أن الجاحظ كانت له الريادة في نقل تنظيراتهم إلى المجال التطبيقي في الدرس البلاغي، وأضحى مبحثا رئيسا فيه. ويؤكد ذلك قول عبد الحكيم راضي: *«وإذا كان مبحث الأصوات والحديث عن مخارج الحروف وسلامتها وقوتها، واختلافها وتوافقها قد بدأ في مؤلفات اللغويين، وبالذات عند الخليل بن أحمد، فقد كان للجاحظ فضل انتقال هذا المبحث. من منطلق تطبيقي. إلى مؤلفات البلاغيين، فلم يستمر وقفا على المؤلفات اللغوية المعنية ببحث الصوت بعيدا عن التفكير في استعماله، أو. بعبارة أدق. بعيدا عن قيمته، وإنما غدا الحديث فيها مبحثا أساسيا في كثير من كتب البلاغة وعدد من المؤلفات التي تعرضت لقضية الإعجاز القرآني»*[1].

لقد درس البلاغيون مكونات الألفاظ الصوتية وكيفية تأليفها، ومدى تآلفها أو تنافرها، وخفتها في النطق أو ثقلها على اللسان، ومن ثم انتهوا إلى ضبط مواصفات اللفظ الفصيح، وصياغة القيود التي تحقق له شروط الفصاحة. وشرعوا في دراستها وتحليلها بشكل مستفيض. ولا تختلف كثيرا قيود اللفظ الفصيح عندهم عن قيود تأليف اللفظ عند النحويين. فإلى أي مدى كانت هذه القيود معيارا لتحديد مفهوم اللفظ الفصيح، وقبول المولّد واستحسانه أو رفضه والنفور منه؟

[1]. الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي عند الجاحظ ، (ص ص: 102. 101).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

1.تصور البلاغيين القدماء لمفهوم الفصاحة

الفصاحة لغة هي البيان والظهور[1]. أما اصطلاحا فالملاحظ في المصنفات العربية أنها لا تقتصر على الكلمة بمفردها، وإنما تتعداها لتشمل الكلام، والمتكلم؛ إذ تقع وصفًا لهذه العناصر كلها[2].

ويرى أبو هلال العسكري (ت: نحو 395هـ) *«أن الفصاحة تمام آلة البيان فهي مقصورة على اللفظ؛ لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى»*[3].

ويتبنى ابن سنان الخفاجي (ت: 466هـ)، التصور نفسه؛ إذ يرى: *«أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفاً للألفاظ مع المعاني»*[4].

ويذكر ابن الأثير (ت: 673هـ) أن اكتفاء البلاغيين في تعريفاتهم للفصاحة بالوقوف عند الدلالة اللغوية لا يجلّي مفهومها؛ لأن: *«غاية ما يقال في هذا الباب: إن الفصاحة هي الظهور والبيان في أصل الوضع اللغوي، يقال: أفصح الصبح، إذا ظهر، ثم إنهم يقفون عند ذلك، ولا يكشفون عن السر فيه. وبهذا القول لا تتبين حقيقة الفصاحة»*[5]. ولذلك يرى أن اعتبار اللفظ الفصيح هو الظاهر البين من غير تفصيل يصاحبه اعتراضات ثلاثة واردة: *«أحدها: أنه إذا لم يكن ظاهرا بينا لم يكن فصيحا، ثم إذا ظهر وتبين صار فصيحا.*

الوجه الآخر: أنه إذا كان اللفظ الفصيح هو الظاهر البين فقد صار ذلك بالنسب والإضافات إلى الأشخاص، فإن اللفظ قد يكون ظاهرا لزيد، ولا يكون ظاهرا لعمرو فهو إذا فصيح عند هذا وغير فصيح عند هذا، وليس كذلك، بل الفصيح هو فصيح عند الجميع، لا خلاف فيه بحال من الأحوال، لأنه إذا تحقق حد الفصاحة وعرف ما هي لم يبق في اللفظ الذي يختص به خلاف.

الوجه الآخر: أنه إذا جيء بلفظ قبيح ينبو عنه السمع، وهو مع ذلك ظاهر بين، ينبغي أن يكون فصيحاً وليس كذلك لأن الفصاحة وصف حسن اللفظ، ولا وصف قبح»[6].

---

[1].أبو هلال العسكري، (الصناعتين، ص7). وابن الأثير، المثل السائر، ص: 38. وابن منظور (ت: 711هـ)، لسان العرب، (مادة فصح).

[2].ينظر على سبيل التمثيل: القزويني (ت: 739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، (ص ص 19.13). والشريف الجرجاني (ت: 816هـ)، التعريفات، ص 72. (يذهبان إلى أن الفصاحة في اللفظ خلوصه من تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القِياس، وفي الكلام خلوصه من ضعف التأليف، وتنافر الكلمات مع فصاحتها، وفي المتكلم ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فَصِيح).

[3].كتاب الصناعتين، ص: 7.

[4].سر الفصاحة، ص: 29.

[5].المثل السائر، ص: 38.

[6].المرجع نفسه، ص: 38.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ويفرق ابن الأثير بين الفصاحة والبلاغة[1]. ويرى[2] أن اللفظة الواحدة يطلق عليها اسم الفصاحة، لوجود وصف المختص فيها، وهو الحسن، ولا يطلق عليها اسم البلاغة لعدم وجود الوصف فيها؛ لخلوها من المعنى المفيد الذي ينتظم كلاما.

ويرى أيضا[3] أن البلاغة شاملة للألفاظ والمعاني، وهي أخص من الفصاحة، ولذلك فكل كلام بليغ يوصف بالفصاحة، ولا تتحقق البلاغة لكل كلام فصيح.

لكن صلاح الدين الصفدي (ت: 764هـ) يختلف معه، ويذكر كما يشير إلى ذلك محمد سلام زغلول أن هناك فرقا دقيقا بين المفهومين لم يتنبه إليه ابن الأثير: *«والذي أقوله إنما هو أن بين البلاغة والفصاحة عموما من وجه وخصوصا من وجه، وبيان ذلك، أما عموم البلاغة فلأنها تتناول الكلام الفصيح أعني الحسن البين، وغير الفصيح، أعني الغريب الوحشي، وعموم الفصاحة فلأنها تتناول الألفاظ العذبة الحسنة مفردة ومركبة*، أما خصوص البلاغة فلأنها لا تتناول إلا الألفاظ المركبة فقط فثبت أن بين البلاغة والفصاحة عموما من وجه وخصوصا من وجه، ومثل هذا لا يبينه ابن الأثير»[4].

ويستند ابن الأثير في الفصاحة إلى حاسة السمع، فهي المرجع في حسن اللفظ وقبحه، *«فما استلذه السمع منه هو الحسن، وما كرهه فهو القبيح، والحسن هو الموصوف بالفصاحة، والقبيح غير موصوف بفصاحة، لأنه ضدها لمكان قبحه»*[5]. ويمثل للصنف الحسن بكلمتي "دِيمَة، ومُزْنَة"، وللصنف القبيح بلفظ "بُعاق".

فإلى أي مدى يمكن أن تكون ملكة السمع هي الفيصل في تحديد اللفظ الفصيح؟ أو ليست الأذن مجرد قناة توصل الملفوظ إلى الدماغ البشري وتجعله يتفاعل مع المعجم المخزن فيه فيثير دلالات تنعكس على النفس فتتأثر بذلك الملفوظ، وتتفاعل معه إما إيجابا وإما سلبا؟ أو ليس هذا ما عبّر عنه البعض بالذوق؟!

ويرى حازم القرطاجني (ت: 684هـ) في المنهاج أن من شروط فصاحة الكلمة وقيودها التأليفية: *«أن تكون الكلمة متوسطة بين قلة الحروف وكثرتها»*[6].

---

[1]. يعرف ابن الأثير البلاغة بقوله: "وأما البلاغة فإن أصلها في وضع اللغة من الوصول والانتهاء، يقال: بلغت المكان، إذا انتهيت إليه، ومبلغ الشيء منتهاه، وسمي الكلام بليغاً من ذلك، أي أنه قد بلغ الأوصاف اللفظية والمعنوية". (المثل السائر، ص: 40).

ولا يقتصر مفهوم الفصاحة على اللفظ فحسب كما يقول محمد زغلول سلام، بل يتجاوزه إلى كيفية نطقه: "استخدم هذا اللفظ، أول الأمر دالا على حسن التعبير، فالفصاحة البيان والخلوص، وقد استخدم كثيرا بمعنى خروج الكلام مخرجا واضحا، دون تلعثم أو تعثر أو عيّ أو تحبس". (تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص: 23).

ويرى هذا الباحث أن مفهوم البلاغة الاصطلاحي استقام في القرن الرابع الهجري. يقول: "وهكذا نخرج من عرضنا بالقول بأنه في نهاية القرن الرابع الهجري، ظهرت كلمة بلاغة بمدلولها الاصطلاحي المعروف، وألف عبد القاهر الجرجاني كتاب (أسرار البلاغة) وهو مدرك لهذا المدلول تمام الإدراك. ويقول المؤرخون للبلاغة إن عبد القاهر هو الذي وضع الأسس الواضحة لهذا العلم، بتأليفه كتاب (دلائل الإعجاز) في (علم المعاني)، و(أسرار البلاغة) في (علم البيان)". (تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص: 23).

[2]. المثل السائر، ص: 41.

[3]. المرجع نفسه، ص: 40.

[4]. تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص: 24.

[5]. المثل السائر، ص: 39.

[6]. عن السيوطي، المزهر، ج1، ص: 199.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ويقول عبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ)، في سياق حديثه عن الفصاحة: *«فلو كانت الكلمة إذا حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبدا، أو لا تحسن»*[1].

ويرى أيضا أنه لا تفاضل في الدلالة بين اللفظتين: *«هل يتصور أن يكون بين اللفظتين/ تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به، حتى يقال إن (رجلا) أدل على معناه من (فرس) على ما سمي به»*[2].

ويؤكد في موضع آخر اللاتفاضل للألفاظ من حيث هي ألفاظ مجردة: *«ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»*[3].

الملاحظ من التعريفات المقدمة هو أن مفهوم الفصاحة يختلف عن مفهوم البلاغة، وأن فصاحة الكلمة لا ترجع إلى مادتها التي تشكل بنيتها، وإنما إلى عنصر خارجي يحدده ابن سنان في "بنية أصوات الكلمة وكيفية تكوينها ونطقها"، وابن الأثير في "السمع" الذي يفاضل بين حسن اللفظة وقبحها. ويتحدد أيضا عند حازم القرطاجني في "السمع"؛ لأنه هو المراد من حجم المادة المنطوقة (التوسط في الحروف) والزمن الذي يستغرقه النطق، بينما ينحصر عند الجرجاني في "النظم"؛ إذ هو الفيصل في إضفاء صفة الحسن أو القبح على الكلمة.

وعلى الرغم من أن فصاحة اللفظ لا تخرج عن نطاق المتكلم والسامع، إلا أن هناك تباينا بين هؤلاء البلاغيين في العنصر المؤثر فيها أهو بنية الأصوات أم النطق؟ أم السمع؟ أم النظم؟

ويبدو أن هذه العناصر الخارجية تتضافر فيما بينها فتشكل سياقا شموليا يكون هو المؤثر الفعلي في فصاحة الكلمة، فتحظى بالاستحسان ويُقبل عليها، أو تُنعت بالاستثقال ويُنفر منها.

2.تصور البلاغيين القدماء لتأليف الأصوات

لا يحيد ابن سنان الخفاجي[4] في تحديد سبب إهمال بعض التأليفات عن علماء اللغة المتقدمين أمثال: الخليل بن أحمد (ت: 175هـ)، وابن دريد (ت: 361هـ)، وابن فارس (ت: 395هـ)، وابن جني (ت: 392هـ)، الذين أجمعوا على كون الاستثقال الناتج عن تقارب مخارج الأصوات هو السبب الرئيس للإهمال. يقول: *«ووقوع المهمل من هذه اللغة، على ما قدمته لك، في الأكثر من*

---

[1].دلائل الإعجاز، ص: 48.

[2].المرجع نفسه، ص: 44.

[3].المرجع نفسه، ص: 46.

[4].بالإضافة إلى تبني الخفاجي طرح المتقدمين عليه في المهمل، اعتمد التقسيم الذي ذكره ابن جني لأوجه تأليف الأصوات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

اطراح الأبنية التي يصعب النطق بها لضرب من التقارب في الحروف، فلا يكاد يجيء في كلام العرب ثلاثة أحرف من جنس واحد في كلمة واحدة؛ لحزونة[1] ذلك على ألسنتهم وثقله»[2].

ويذكر السيوطي (ت: 911هـ)[3] أن الخفاجي يذهب إلى أن هناك ألفاظا مشكلة من أصوات متقاربة المخارج مثل: **شَجَرٌ**، و**جَيْشٌ**، و**فَمٌ**، ولا تنافر فيها، وكذلك المتباعدة منها، المفرطة في بعدها مثل: **عَلِمَ** و**بَعُدَ**، بل اعتبر تباعد مخارج الحروف شرطا للفصاحة[4].

والحقيقة أن هذا التعريف لا يرد سبب التنافر إلى مخرج الصوت ذاته، ويضمر عاملا آخر مؤثرا في ذلك يكشف عنه في محاولته تفسير إهمال لفظة وذيوع أخرى على لسان متكلمي العربية، معتبرا مسألة التنافر تنحصر في سببين: الأول يتمثل في كيفية تأليف أصوات اللفظ التي تراعي تباعد مخارج الأصوات، والثاني يتمثل في العامل النفسي الذي يجعل المرء يميل إلى تفضيل كلمة على أخرى تبعا لذوقه.

وفي هذا السياق يقول ابن سنان الخفاجي: *«والثاني أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ومثاله في الحروف ع ذ ب. فإن السامع يجد لقولهم العَذيب اسم موضع وعذيبة اسم امرأة، وعذب وعذاب وعذب وعذبات ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ولو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير [...]، وقد يكون هذا التأليف المختار في اللفظة على جهة الاشتقاق فيحسن أيضا»[5].*

ويبدو أن الخفاجي حاول تعليل شيوع لفظة دون سواها بإضافة خاصية ضمنية تتمثل في تأليف الأصوات على وجه مخصوص من خلال تحليل لفظة **"عذب"** وكيفية تأليف أصواتها على هذا الترتيب الذي يمنحها حسنا وجمالية.

فإلى أي مدى يمكن اعتبار هذا التفسير صحيحا؟ وما سبب عدم استحسان تغيير ترتيب حروف "عذب" أهو التداول الذي أشاع اللفظة على الألسنة أم العامل النفسي المتمثل في التعود على سماع هذه الكلمة على هذا الترتيب الأصواتي حتى أضحى من العسير خرقه كي لا تنفر منه النفس أم السياق الذي ترد فيه هذه اللفظة في اللسان العربي، وهو الذي أثر على الذوق وعمل على تشكيله؟

على الرغم من تداخل هذه المسوغات التي تبدو مجتمعة تعزز مقبولية اللفظة، إلا أننا نرجح الترتيب الأصواتي في إشاعة اللفظة[6] ليس لأن خرقه يفسد حسن اللفظة. كما يرى الخفاجي. ولكن لأنها وردت مرتبة[7] من حيث قرب مخارجها من الحلق، ولا يتم الرجوع عند نطقها إلى مخرج متقدم حتى لا يكون تقطع لامتداد الصوت وانسيابه، مما يمنحها خفة في النطق ووقعا حسنا في النفس.

---

[1]. حزونة: خشونة. ابن منظور (مادة حزن).

[2]. سر الفصاحة، ص: 28.

[3]. المزهر، ص ص: 161. 162.

[4]. اعتبر ابن سنان الخفاجي طول اللفظة مقياسا لقبحها. (سر الفصاحة، ص: 78).

[5]. سر الفصاحة، ص: 32.

[6]. لأن الأصوات المشكلة للفظ أو عناصر الجذر تخضع في تجاورها لقيود صوتية تأليفية صارمة تفرض قبول مجموعة من الجذور، ويكثر تداولها في الاستعمال العربي دون غيرها.

[7]. العين من اصوات الحلق، والذال لثوي، والباء صوت شفوي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

أما ابن الأثير[1]. في سياق حديثه عن تباعد مخارج الأصوات. فيقول في معرض تعليقه على كلام ابن سنان: *«أما تباعد المخارج فإن معظم اللغة العربية دائر عليه، لأن الواضع قسمها في وضعه ثلاثة أقسام: ثلاثيا، ورباعيا، وخماسيا، والثلاثي من الألفاظ هو الأكثر، ولا يوجد ما يكره استعماله إلا الشاذ النادر، وأما الرباعي فإنه وسط بين الثلاثي والخماسي في الكثرة عدداً واستعمالاً، وأما الخماسي فإنه الأقل، ولا يوجد فيه ما يستعمل إلا الشاذ النادر، وعلى هذا التقدير فإن أكثر اللغة مستعمل على غير مكروه»*[2].

ويذهب[3] إلى أن أكثر اللغة مستعمل على غير مكروه، وأن كثيرا من الحروف المستكرهة أسقطها الواضع أثناء تأليف الكلمات؛ فلم يؤلف بين حروف الحلق كالحاء والخاء والعين، ولا بين الجيم والقاف، ولا بين اللام والراء، ولا بين الزاء والسين. ويؤكد أن *«كل هذا دليل على عنايته بتأليف متباعد المخارج، دون المتقارب»*[4].

يتبين من كلام ابن الأثير أن استحسان الكلمة يقتضي تباعد مخارج صوامتها. وفي موقفه هذا لم يضف جديدا إلى ما قاله المتقدمون عليه؛ لكونه يرجع أسباب إهمال الألفاظ إلى تقارب المخارج الذي يتولد عنه ثقل نطق الأصوات من طرف المتكلم، واستقباحها من طرف المتلقي واستكراهها. وفي مقابل ذلك يستحسن هذا المتكلم الكلمات متباعدة المخارج؛ لخفتها في النطق، ووقعها الحسن[5] على سمع المتلقي.

لكن استحسان ابن الأثير للكلمة عنده لا يرتبط بعدد مكوناتها الصوتية، ولذلك خالف[6] ابن سنان في كون طول الكلمة معيارا لقبحها مستندا في رأيه إلى ألفاظ في القرآن الكريم التي وردت طويلة، ومع ذلك عدت من الألفاظ الحسنة كقوله تعالى في سورة البقرة، الآية 137: "فسيكفيكهم الله"، وقوله أيضا في سورة النور، الآية 55: "ليستخلفنّهم في الأرض"؛ لأن الطول فيهما ليس أصلا، لكنه خلص إلى أن الطول الناجم عن كثرة الحروف الأصول قبيح، ولا يحسن إلا في الثلاثي وبعض الرباعي، ولا يكاد يوجد منه شيء حسن في الخماسي، وعلى هذا الأساس استقبح كلمة **"جَحْمَرش" و"صَهْصَلَق"**؛ لأنهما من الخماسي المجرد.

ويرى أن الاستحسان والاستقباح رهينان بحاسة السمع. وفي ذلك يقول: *«وإنما شّذ عنه الأصل في ذلك، وهو أن الحسن من الألفاظ يكون متباعد المخارج، فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج، وإنما علم قبل العلم بتباعدها، وكلُّ هذا راجع إلى حاسة السمع، فإذا استحسنت لفظا أو استقبحته وجد ما تستحسنه متباعد المخارج وما تستقبحه متقارب المخارج، واستحسانها واستقباحها إنما هو قبل اعتبار المخارج لا بعده»*[7].

لكنه يذهب إلى أن العربي نطق الألفاظ على غير علم برتبتها في مخارجها. ويستدل على ذلك من خلال جواب المخاطب الفوري عند استجوابه عن كون اللفظة حسنة أو قبيحة دون علمه بتباعد مخارجها، وإلا لصح ما ذهب إليه ابن سنان في اعتبار حسن الألفاظ رهين بتباعد مخارجها.

---

[1]. المثل السائر، ص: 86.

[2]. سر الفصاحة، ص: 32.

[3]. المرجع نفسه، ص: 86.

[4]. المرجع نفسه، ص: 87.

[5]. إن عناية البلاغيين بوقع اللفظ الحسن على نفسية السامع جعل حازم القرطاجني يولي عناية لبنيتها الإيقاعية، "ويميز في الأوزان بين ملائمة خفيفة وبين متنافرة ثقيلة فمن أسباب الثقل وقوع الأسباب الثقيلة والأوتاد المقرونة في نهايات الأجزاء التي ينبغي أن تكون مواطن ارتياح ومقاطع أنفاس، فلا تلائم النفس". (المنهاج، ص: 230).

[6]. المثل السائر، ص ص: 104. 105.

[7]. المرجع نفسه، ص:87.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ونشاطر ابن الأثير رأيه؛ لأنه من غير المنطقي استحضار العربي تقارب وتباعد أصوات اللفظ لحظة نطقه حتى يتم تأليفه ومنحه صفة الاستحسان أو الاستقباح، وإنما هذه الصفة نعت بها لا حقا بعد تداوله وسماعه. وأنه بعد استقراء وتقعيد المتن اللغوي علم بذلك، واتضح له أن الألفاظ متباعدة المخارج مستحسنة، ومتقاربة المخارج مستقبحة.

ويؤكد في موضع آخر عدم مراعاة المتكلم تباعد وتقارب الأصوات عند تأليف اللفظ لإضفاء صفة الاستحسان أو الاستقباح عليه، ويعتبر حاسة السمع هي الفيصل في قبول اللفظ أو النفور منه: *«لو أراد الناظم أو الناظر أن يعتبر مخارج الحروف عند استعمال الألفاظ وهل هي متباعدة أو متقاربة لطال الخطب في ذلك وعسر، ولما كان الشاعر ينظم قصيدا ولا الكاتب ينشئ كتابا إلا في مدة طويلة تمضي عليها أيام وليال ذوات عدد كثير، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك، فإن حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح»*[1].

إن موقف ابن الأثير الذي يتبنى طرح المتقدمين عليه فيما يخص حسن تأليف الأصوات يتأرجح بين تباعد مخارجها وحاسة السمع. وهوما يحيل على عدم اقتناعه بالتعليل الأول ومحاولته سنده بحاسة السمع، خاصة أمام وجود ألفاظ مستقبحة رغم تباعد مخارجها مثل **بُعاق**[2]، **علِم**، **ملَعَ**، وألفاظ مستحسنة مع تقارب مخارجها مثل: **شجَرٌ**، **جيْشٌ**، **فمٌ**. والراجح أنه يحيل من خلال تركيزه على حاسة السمع على التداول؛ ذلك أن السمع قناة توصل الملفوظ بخصائصه الصوتية إلى النفس فتألفه وتعتاد عليه، وبكثرة الاستعمال قد تستحسنه.

وعرض القزويني لتنافر أصوات الألفاظ، وما يترتب عنها من ثقل في النطق واستكراه الأسماع لها؛ مما يعرضها إلى الإقصاء من دائرة الكلام الفصيح. يقول: *«أما فصاحة المفرد، فهي خلوصه من تنافر الحروف، والغرابة ومخالفة القياس اللغوي، فالتنافر منه ما تكون الكلمة بسببه متناهية في الثقل على اللسان، وعسر النطق بها، كما روي أن أعرابيا سئل عن ناقته؛ فقال: تركتها ترعى الهعخع*[3]*. ومنه ما هو دون ذلك كلفظ مستشزر*[4] *في قول امرئ القيس»*[5].

---

[1]. المرجع نفسه، ص:87.

[2]. تفيد لفظة البُعَاق السحابة الممطرة، وهي عصية على النطق وتستثقلها الأذن لقلة تداولها مقارنة مع لفظتي الدِّيمة والمُزنة اللتين تحيلان على نفس المدلول. وفي شأن هذه الألفاظ يقول ابن الأثير: "هذه اللفظات الثلاثة من صفات المطر، وهي تدل علي معني واحد، ومع هذا فإنك ترى لفظتي المُزنة والدّيمة وما جرى مجراهما مألوفة الاستعمال، وترى لفظ البُعاق وما جرى مجراه متروكا لا يستعمل". (المثل السائر، ص: 91)

[3]. يرى إبراهيم أنيس أن البلاغيين في تفسيرهم للهعخع ومستشزرات ضلوا الطريق العلمي الصحيح، فرأوا في المثال الأول أن العين والهاء لا يأتلف واحد منها مع الآخر من غير فصل، والحقيقة أن الهاء والعين في (الهعخع) قد فصلت بينهما الضمة فلم يلتقيا التقاء مباشرا [...]، وربما كان الثقل في كلمة الهعخع مرجعه مجاورة العين للخاء مجاورة مباشرة وكلاهما من حروف الحلق التي لا يجاور بعضها بعضا في الكلمة الواحدة إلا نادرا. (موسيقى الشعر، ص: 24).

[4]. في قول امرئ القيس: *غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعُلاَ *** تضِلُّ الْمَدَارِي فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ*

غدائره: ذوائب الشعر/ مستشزرات: منفتلات؛ شزر الحبل: فتله؛ أي: لوَّاه وبرَمه، واستشزر: انفتل/ المدارى: ج: مِدْرى؛ الأمشاط المثنى: المفتول/ المرسل: غير المفتول.

يقول: إن خصل شعرها مرتفعات وأن أمشاطها تغيب بين الشعر المفتول والشعر المرسل.

يقول إبراهيم أنيس في تفسير البلاغيين لتنافر أصوات مستشزرات: "وأما تفسيرهم لتنافر الحروف في (مستشزرات) فبعيد عن الصواب أيضا. وكان الواجب أن يعزى هذا إلى مجاورة السين التاء مع مجاورة الشين للزاي في الكلمة الواحدة. وهو ما ندر في اللغة العربية أيضا". (موسيقى الشعر، ص:24). والحقيقة أن ما ذهب إليه الباحث ليس جديدا فهو مبثوث في المزهر للسيوطي، ص: 156.

[5]. الإيضاح، ص: 13.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

يتضح من اللفظتين اللتين استدل بهما القزويني على التنافر أنه ليس نوعا واحدا ثابتا، بل هو درجات تتفاوت فيها الألفاظ تبعا لنوعية الأصوات التي تؤلفها، ولكنه يظل ثقيلا على اللسان مستكرها، يمجه السماع والذوق العربي.

ويعرض بهاء الدين السبكي (ت: 773هـ) في عروس الأفراح تصور المتقدمين عن تنافر الحروف كما يورد السيوطي: *«قالوا: التنافر يكون إما لتباعد الحروف جدا، أو لتقاربها، فإنها كالطفرة والمشي في القيد»*[1].

ويرى أن التنافر الحاصل من تباعد الحروف البين أو تقاربها، هو نفسه الحاصل من المثلين لشدة تقاربهما والضدين لشدة تباعدهما، وإن كان تنافر المتباعدين عنده أخف. يقول: *«ويشبه استواء تقارب الحروف وتباعدها في تحصيل التنافر استواء المثلين اللذين هما في غاية الوفاق، والضدين اللذين هما في غاية الخلاف، في كون كل من الضدين والمثلين لا يجتمع مع الآخر، فلا يجتمع المثلان؛ لشدة تقاربهما، ولا الضدان لشدة تباعدهما، وحيث دار الحال بين الحروف المتباعدة والمتقاربة، فالمتباعدة أخف»*[2].

ويرى الدسوقي محمد بن عرفة[3] (ت: 1230هـ) أن سبب الثقل فيها راجع إلى توسط الشين المهموسة الرخوة بين التاء المهموسة الشديدة وبين الزاي المجهورة، وأن التنافر ليس مرده قرب المخارج، وإنما ثقل الكلمة في السمع لاختلاف صفات أصوات تأليفها.

3. موقف بعض البلاغيين المحدثين من تصور البلاغيين القدماء للتنافر الصوتي

إذا كان البلاغيون والنقاد القدماء يسوقون كلمة **"مُسْتَشْزِرات"** في وصف امرئ القيس شعر محبوبته؛ للاستدلال على تنافر حروفها، ويكادون يتفقون على أن مصدر صعوبتها يكمن في اجتماع حروف خاصة هي (السين والشين والزاي) *«وذلك لتوسط الشين وهي مهموسة رخوة بين التاء - وهي مهموسة شديدة - والزاي وهي مجهورة»*[4]، فإن هناك من المحدثين من يخالفهم الرأي، ومنهم مصطفى إبراهيم عبدالله [5] الذي يعتبر كلمة مستشزرات فصيحة، ومجسدة للمعنى المراد. ويذهب إلى أن التنافر فيها لازم لزوما فنيا؛ لأنه يعكس الصورة التي يريد الشاعر رسمها لخصلات شعر المحبوبة الكثيفة، وينسجم معها؛ ذلك أن كلمة **استشزر** فيها زيادة في المبنى تحيل إلى زيادة في المعنى. وقد وردت بمعنى **انفتل**[6] التي تدل على مدى تداخل خصلات الشعر واختلاف أوضاعها. ويسمي ذلك بالسياق السببي.

---

[1]. المزهر، ص: 161.

ذيل القول بجملة: نقله الخفاجي في "سر الفصاحة" عن الخليل بن أحمد. أو ينظر السبكي بهاء الدين (عروس الأفراح، ج1، ص: 57).

[2]. المزهر، ص: 162.

يبدو أن السبكي يتبنى رأي من ذهب إلى أن التنافر قد يكون مع تباعد الأصوات تباعدا مفرطا، عند حديثه عن رتب الفصاحة، حيث قال: "رتب الفصاحة متقاربة، وإن الكلمة تخف وتثقل بحسب الانتقال من حرف إلى حرف لا يلائمه قربا أو بعدا"، وكلامه يحيل على قناعته بأن كلا من الُقرب والبعد يمكن أن يؤديا إلى التنافر".

[3]. حاشية الدسوقي، ج1، ص: 80.

[4]. المزهر، ج1، ص: 185.

[5]. نظرية السياق السببي في المعجم العربي، ص: 196.

[6]. ورد في "لسان العرب": شزر الحبل: فتله؛ أي: لوَّاه وبرَمه، واستشزر: انفتل.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وهذا التفسير له ما يعضده لغويا وبلاغيا؛ لأن الغاية التعبيرية التواصلية تقتضي اعتماد الشكل اللساني الذي يحتضن المدلول مع استيفاء المعنى. ويؤكده قول الطاهر بن عاشور: *«لأن حسن دلالة اللفظ على المعنى بحيث لا يخلُفه فيه غيره، مقدَّم على مراعاة خفَّة لفظه»*[1].

ومن الألفاظ التي يستثقلها اللسان **"اثّاقلتم"** في قوله تعالى في سورة التوبة، الآية 38: (يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثّاقلتم)، لكن ذلك لا يخرجها من الفصاحة؛ لأنها تصور حقيقة المتقاعسين عن الجهاد في سبيل الله. يقول سيد قطب: *«ولو أنك قلت: تثاقلتم لخفَّ الجرس، ولضاع الأثَر المنشود، ولتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ واستقلَّ برسمها»*[2]. وقد عرض لذلك موضحا البعد الدلالي المعبر لهذا التأليف الصوتي الذي يحصر **"اثَّاقلتم"** في الألفاظ التي يستثقلها اللسان. ولكن ما كان لهذا اللفظ أن يحققه لولا هذا التأليف.

ويعلل أبو موسى تنافر لفظ **"الهعخع"** بقوله: *«وهذه كلمة ثقيلة لا يستطاب دورانها على الألسنة، إلا أن يكون شجراً كريهاً مرا، لا يطاق طعمه، كأنه هذه الكلمة التي لا يطاق النطق بها»*[3]. وقد يكون ما ذهب إليه أبو موسى، في كون ثقل هذه الكلمة راجع إلى دلالتها الحقيقية التي لا تطاق، مقبولا، إلا أنه لا يقدم تفسيرا مقنعا لسبب تنافر أصوات الكلمة.

ولعل التفسيرات التي قدمها اللغويون والبلاغيون القدماء والمحدثون فيما يخص تنافر أصوات اللفظ وفصاحته والمتأرجحة بين تقارب المخارج وتباعدها، وثقلها على السمع وخفتها، والذوق ترجع إلى السياق التركيبي والزمني الذي يرد فيه هذا اللفظ والحالة النفسية للمتلقي عندئذ، وما قد يصاحبها من تفاعل أو عدمه مع هذا اللفظ، مما يترتب عنه إما انجذاب النفس إلى ذلك اللفظ والإقبال عليه واستحسانه، أو الإعراض عنه والنفور منه، واستثقاله. ولذلك ظلت هذه التفسيرات تأثرية انفعالية؛ لأن التعليلات التي قدمت في شأنها غير علمية؛ لاتستند إلى معايير دقيقة أو عقلية منطقية. وفي ذلك يقول تمام حسان: *«والانعكاسات النفسية فيما أرى كالقيم الطبيعية لا تخضع للمقاييس الموضوعية ولا للعبارات المعيارية، ومن ثَمَّ كان من الصعب على المتأخرين من دارسي المعاني أن يستثمروا إشارات المتقدمين، ويبنوا عليها النظريات، ولاسيّما أن الدراسات النفسية لم تكن في ذلك الوقت شيئاً مذكوراً، إذ لم تكن تعدو أن تكون جزءاً من الميتافزيقا في معسكر الفلاسفة أو من التجارب الفردية في مضارب المتصوفة»*[4].

4.قيود اللفظ عند البلاغيين القدماء

أثار مفهوم اللفظ الفصيح جدلا واسعا بين البلاغيين، وتباينت تحليلاتهم في شأنه. فمنهم من رد الفصاحة إلى التأليفات الصوتية، ومنهم من ربطها بالبنية الصرفية، ومنهم أرجعها إلى الذوق السليم، ومنهم من عزاها إلى التداول. فما مدى صحة طروحاتهم؟ وما حدودها في ذيوع اللفظ وفصاحته؟

---

[1]. تفسير التحرير والتنوير، ج1، ص: 113.

[2]. التصوير الفني في القرآن، ص: 92.

[3]. خصائص التراكيب، ص: 62.

ربما يكون اسم شجرة يقزز طعمها النفس إلى درجة التقيئ، وكأن اللفظة تحكي صوت التقيئ ولا يطاق النطق بها.

[4]. الأصول، ص: 358.

رغم تطور الدراسات النفسية ومناهجها، وإقرار نظريات علم النفس مجموعة من الحقائق نتيجة إخضاع النفس البشرية إلى القياس والتجريب، إلا أنه في مجال العواطف والانفعالات تبقى النتائج المتوصل إليها نسبية؛ لأنها تخص عينة خضعت للتجريب والتتبع. ومن غير المنطقي والمستساغ تعميم نتائجها على بقية الأفراد؛ لأن الظاهرة الإنسانية تتغير بتغير الزمان والمكان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

1.4.قيود اللفظ الصوتية

أسفرت دراسة البلاغيين لأصوات اللفظ الفصيح عن تصنيفها إلى صنفين: الأصوات المستحسنة والأصوات المستقبحة. واعتمدوا هذا التصنيف في الحكم على فصاحة اللفظ.

والأصوات المستحسنة عند العلوي[1] (ت: 745هـ) هي الشفوية "الباء، والفاء، والميم، والواو". والذلق "الراء، واللام، والنون". ويرجع سبب استحسان الشفوية في بناء الألفاظ إلى كونها أخف الأحرف موقعا، وألذها سماعا، وأسلسها جريا على الألسنة. ويرجع استحسان حروف الذلاقة إلى مخرجها من طرف اللسان وكثرة استعمالها في الكلام، وتلطيف الأبنية، وتحسين سماعها.

أما الأصوات المستقبحة وعلى الخصوص في الأشعار؛ فقد حصرها ابن الأثير في: ث، ذ، خ، ش، ص، ط، ظ، غ. يقول: *«واعلم أنه يجب على الناظم والناثر أن يجتنبا ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف الباقية مندوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها، والناظم في ذلك أشد ملامة؛ لأنه يتعرض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجه السمع لعدم استعماله، كما فعل أبو تمام في قصيدته الثائية التي مطلعها:*

قف بالطلول الدارسات عُلاثا

وكما فعل أبو الطيب المتنبي في قصيدته الشينية التي مطلعها:

مبيتي من دمشق على فراش

وكما فعل ابن هانئ المغربي في قصيدته الخائية التي مطلعها:

سرى وجناح الليل أقتم أفتخ»[2].

ويرى ابن الأثير[3] أن القصائد المقصدة لا تصاغ من هذه الحروف وإن صيغت ورد أكثرها بشعا، وهي متفاوتة في الكراهة وأشدها الخاء، والصاد، والظاء، والغين، أما الثاء، والذال، والشين، والطاء، فإن الأمر فيهن أقرب حالا.

وخلص البلاغيون من استقرائهم للمتن العربي إلى أن اللفظ الفصيح يقتضي سهولة نطقه، وحسن وقعه الصوتي في الأسماع، ووضعوا لذلك العديد من القيود الصوتية؛ منها مخرج الصوت، وقربه أو بعده من الصوت الذي يليه، وطبيعة الأصوات المشكلة لمقاطع الكلمة، وأيضا نوعية المقطع الصوتي من حيث الطول والقصر والتوسط، وعدد مقاطع الكلمة. واختزلوا تلك القيود فيما يترتب عنها من صعوبة نطق بعض الأصوات، مما نتج عنه إهمال بعض التأليفات.

وقد عرض لهذه الظاهرة مجموعة من البلاغيين؛ فابن الأثير يتفق مع ابن سنان في سبب الإهمال وينسبه إلى الاستثقال. وحازم القرطاجني يرى أن قيود تأليف الكلمات تقتضي التوسط بين قلة الحروف وكثرتها، وهو ماعبر عنه ابن سنان بالاعتدال في عدد الحروف. والقزويني أشار إلى التنافر الصوتي الذي يؤدي إلى الثقل على اللسان وعسر النطق. وبهاء الدين السبكي يرى أن تباعد مخارج الحروف أخف من التقارب.

---

[1]. الطراز، ج1، ص: 58.

[2]. المثل السائر، ج1، ص ص: 181. 182.

[3]. المرجع نفسه، ص ص: 181. 182.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

24.قيود اللفظ الصرفية

لقد اشترط البلاغيون في اللفظ الفصيح عدم مخالفته القياس الصرفي[1]. وقد أورد السيوطي[2] في سياق حديثه عن هذا القيد البلاغي قول بهاء الدين السبكي في معرض رده على الخطيبي (ت: 745هـ) في شرح التلخيص في شأن لفظة سُرُر: *«إن عَنَى بالدليل ورود السماع فذلك شرط لجواز الاستعمال اللغوي، لا الفصاحة: وإن عنى دليلا يُصيّره فصيحا، وإن كان مخالفا للقياس، فلا دليل في سرر على الفصاحة إلا وروده في القرآن؛ فينبغي حينئذ أن يقال: إن مخالفة القياس إنما تخل بالفصاحة حيث لم يقع في القرآن الكريم»*[3].

ومن خلال هذا القول يتضح تصور بهاء الدين السبكي (ت: 773هـ) للفظ المخالف القياس الصرفي[4]، والمتمثل في كونه فصيحا إذا كثر استعماله وورد في القرآن الكريم. ومن تجليات مخالفة القياس كما يشير إلى ذلك ابن سنان الخفاجي[5] الاستعاضة عن جمع التكسير بالجمع الصحيح.

*«قال الطرماح: وأكره أن يعيب على قومي*** هجاي الأرذلين ذوي الحنات*

فجمع إحنة على غير الجمع الصحيح، لأنها إحنة وإحن، ولا يقال حنات».

وأيضا فك إدغام الحرفين في الحالات التي يجب فيها كما يشير إليه (المراغي[6] في *«قول أبي النجم بن قدامة من رجاز الإسلام:*

*الحمد لله العلي الأجلَلْ*** أنت مليك الناس ربا فاقبل»*

وفي نفس السياق يقول ابن سنان الخفاجي[7]:

«ومنه أيضا إظهار التضعيف[8] في الكلمة مثل قول الشاعر: هو قعنب بن أم صاحب:

*مهلا أعاذل قد جربت من خلقي*** أني أجود لأقوام وأن "ضننوا"»*

ومنه أيضا جمع صيغة فاعِل على فواعل كما يذكر المراغي: *«كجمع ناكس على نواكس بمعنى مطأطئي الرؤوس في قول الفرزدق:*

*وإذا الرجال رأوا يزيد رؤيتهم*** خُضْع الرقاب نواكس الأبصار*

مع أن فواعل إنما تقاس في وصف لمؤنث عاقل لا لمذكر كما هنا»[9].

---

[1]. المراد بمخالفة القياس "كون الكلمة غير جارية على القانون الصرفي المستنبط من كلام العرب".

[2]. يورد السيوطي قول الخطيبي في "شرح التلخيص" في أن مخالفة القياس لدليل لا تخرج اللفظ من الفصاحة كما في سُرُر، وأن قياس سرير هو أن يجمع على أفعلة وفُعْلان، مثل أرغفة ورُغفان. المزهر، ص: 158.

[3]. المرجع نفسه، ص: 158.

[4]. ذكر السيوطي (المزهر، ص: 158) أن الخطيبي ذهب إلى أن اللفظ المخالف للقياس الصرفي يعد فصيحا إذا كثر استعماله وورد في القرآن الكريم.

[5]. سر الفصاحة، ص: 40.

[6]. علوم البلاغة، ص: 19.

[7]. المرجع نفسه، ص:41.

[8]. المراد بإظهار التضعيف فك الإدغام. وقد أورد فيه السيوطي قول الراجز: "الحمد لله العليّ الأجلل". (المزهر، ص: 157).

[9]. علوم البلاغة، ص: 19.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وبالإضافة إلى ذلك تنوين الممنوع من الصرف، ومنع التنوين مما ينصرف، ومدّ المقصور[1]. يقول ابن سنان:

«وأما صرف ما لا ينصرف كقول حسان بن ثابت:

*وجبريلٌ أمين الله فينا *** وروح القدس ليس له كِفاءُ*

ومنع الصرف مما ينصرف كما أنشدوا قول العباس بن مرداس:

*وما كان حصن ولا حابس *** يفوقان مرداسَ في مجمع*

وكما قال البحتري:

*هزج الصهيل كأن في نغماته *** نبرات معبدَ في الثقيل الأول*

فمنعا الصرف عن مرداس ومعبد. وقصر الممدود كقول الآخر:

*والقارح العدا وكل طمرة *** ما إن تنال يد الطويل قذالها*

ومد المقصور على ما روى بعضهم:

*سيغنيني الذي أغناك عني *** فلا فقر يدوم ولا عناء»*[2]

يتضح من القيود الصرفية التي سنها البلاغيون لمعيرة اللفظ الفصيح أن هناك خرقا لها. وعلى الرغم من ذلك يظل هذا اللفظ منتميا لدائرة الفصيح. والسند في ذلك حضور اللفظ في النص القرآني، وكثرة استعماله بين متكلمي العربية.

34. قيود اللفظ بين نفسية المتلقي وذوقه

رغم القيود الصوتية والصرفية التي أقرها البلاغيون في اللفظ الفصيح إلا أنهم اعتبروا الذوق السليم هو معياره الأساس؛ ذلك أن المتلقي عند سماعه الألفاظ تتحرك مشاعره. ويتفاعل ذوقه المكتسب في الجماعة التي ينتسب إليها مع نفسيته فيستجيب للمسموع ويشعر بخفته عليه، ويرتاح له أو ينفر منه لوحشيته، وغلظته، وثقل وقعه عليه فيعرض عنه.

ويولي ابن الأثير مكانة رفيعة للذوق في انتقاد الأعمال الأدبية ؛ إذ يقول: *«واعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حاكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم»*[3].

ويذهب ابن خلدون إلى أن مدار البلاغة على الذوق، حيث يقول: *«اعلم أن لفظة "الذوق" يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان»*[4]. ويضيف[5] أن علماء البيان استعاروا لملكة البلاغة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق.

---

[1]. مد المقصور يترتب عنه تغير صيغته الصرفية.

[2]. سر الفصاحة، ص: 41.

[3]. المثل السائر: 3.

[4]. المقدمة، ص: 599.

[5]. المرجع نفسه، ص: 600.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إن الذوق يمكن صاحبه من إدراك مواطن الجمال والخلل في الكلام، والانجذاب إليه أو النفور منه دون حاجة إلى معرفة قوانينه. ولذلك يرى[1] أن الذوق لا يحصل للأعاجم الداخلين في اللسان العربي المضطرين إلى النطق به، لقصور حظهم في هذه الملكة.

وعلى أساس الذوق قد يتم خرق قيود اللفظ التأليفية وتجاوز معياريتها فيتم الحكم للفظ بالحسن على الرغم من تقارب حروفه مثل: **جيش**، **شجر**، **فم**، أو بتنافر أصواته على الرغم من تباعد حروفه مثل: **بُعاق**، **مَلع**، **عَلِم**.

44.قيود اللفظ التداولية

إذا كان "الذوق السليم" الذي يستند فيه العربي إلى فطرته هو المعيار الأساس في تقبل اللفظ، فإن التداول هو المعيار الثاني الذي يسمح للفظ بالشيوع والانتشار بين الجماعة اللسانية.

ويبين ابن النفيس (ت: 687هـ) أثر التداول في إكساب الكلمة فصاحتها، ذلك أن تغيير بنيتها الصرفية، ونقلها من استعمال إلى آخر يجعلها مستحسنة بعد أن كانت مستقبحة. يقول "الطريق إلى الفصاحة" حسب السيوطي[2]: *«قد تنقل الكلمة من صيغة لأخرى، أو من وزن إلى آخر، أو من مُضِيّ إلى استقبال وبالعكس، فتحسن بعد أن كانت قبيحة وبالعكس؛ فمن ذلك خَوَّدَ بمعنى أسرع قبيحة، فإذا جُعِلت اسما "خَوْداً"، وهي المرأة الناعمة قل قبحها، وكذلك دَعْ تقبُح بصيغة الماضي؛ لأنه لا يُستَعمل وَدَع إلا قليلا، ويحسُن فعلَ أمر أو فعلا مضارعا. ولفظ اللُّبّ بمعنى العقل يقبح مفردا، ولا يقبح مجموعا، كقوله تعالى: (لأولي الألباب)[3] [...]، وكذلك الأرجاء تحسن مجموعة كقوله تعالى: (والملك على أرجائها)[4]. ولا تحسن مفردا إلا مضافة، نحو رجا البئر[5] [...]، ومما يحسن مفردا ويقبح مجموعا المصادر كلها، وكذلك بقعة وبقاع، وإنما يحسن جمعها مضافا مثل بقاع الأرض».*

إن ابن النفيس يربط فصاحة الكلمة بالتداول والسياقات التي يوردها فيها المتكلم من خلال العمليات التحويلية التي يخضعها لها أثناء استعمالاتها حسب ما يفرضه المقام. وهو في هذا الطرح لا يختلف عما تذهب إليه النظريات اللسانية الحديثة التي تعتبر كفاية المتكلم اللسانية عنصرا رئيسا ومهما في عمليات التواصل.

ولا يقل رأي القزويني (ت: 739هـ) في مفهوم الفصاحة أهمية عن رأي ابن النفيس؛ إذ اعتبر الاستعمال علامة الكلمة الفصيحة والمحك الحقيقي لنعتها بهذه الصفة. يقول: *«ثم علامة كون الكلمة فصيحة أن يكون استعمال العرب الموثوق بعربيتهم لها كثيرا، أو أكثر من استعمالهم ما بمعناها»*[6]. ولعل في هذا التعريف إدراك قل نظيره عند المنظرين لمفهوم الفصاحة، ويتمثل في شرط تداول اللفظ واستعمال العرب له بكثرة.

---

[1].المرجع نفسه، ص: 599.

[2].المزهر، ص: 165.166.

[3].سورة آل عمران، الآية 190، وسورة يوسف، الآية 111.

[4].سورة الحاقة، الآية 17.

[5].رجا البئر: الناحية من البئر.

[6].الإيضاح، ص: 15.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ولا يختلف تصور السيوطي لمفهوم الفصاحة عن تصور القزويني لها؛ ففي سياق تفسيره لكلام ثعلب عن الفصاحة يرجع معيار الفصاحة إلى كثرة تداول اللفظ بين العرب، وتناقله على ألسنة العرب قائلا: *«والمفهوم من كلام ثعلب أن مدار الفصاحة في الكلمة على كثرة استعمال العرب لها»*[1].

ويحيل كلام السيوطي والقزويني على أن هناك ألفاظا تتوفر فيها شروط الفصاحة، ولكنها محصورة في المعجم العربي لا تتداول. وفي مقابل ذلك هناك ألفاظ تخرق شروط الفصاحة ومع ذلك يكتب لها الشيوع والانتشار على ألسنة العرب بفضل ترويج المتكلم لها؛ حيث يجعلها تتجلى في نماذج تركيبية تكتسب من خلالها قيمتها الفصاحية والدلالية والتداولية، ولو بعد حين.

ولذلك عَدّ النقاد العرب اللفظ غير الظاهر المعنى وغير المألوف الاستعمال عند العرب الأقحاح غريبا؛ إذ المعنى عندهم هو القصد والغاية. وعناية العرب بألفاظهم إنما هو عناية بمعانيها، وتحسين ألفاظهم وإظهارها في صورة تستجيب فيها للقيود التأليفية هو خدمة منهم للمعاني. وفي ذلك يقول ابن الأثير: *«واعلم أن في تقابل المعاني بابا عجيب الأمر، يحتاج إلى فضل تأمل، وزيادة نظر، وهو يختص بالفواصل من الكلام المنثور، وبالأعجاز من الأبيات الشعرية»*[2].

5. رتب الفصاحة عند البلاغيين القدماء

لقد انتهت عناية البلاغيين باللفظ الفصيح إلى اقتراح تصنيف له في سلم الرتب تبعا لتأليفاته الصوتية، وخصوصياته التداولية. وقد تباينت تحديداتهم له ودرجات تصنيفه عندهم.

يقول السيوطي: *«رتب الفصيح متفاوتة؛ ففيها فصيح وأفصح؛ ونظير ذلك في علوم الحديث تفاوت رتب الصحيح؛ ففيها صحيح وأصح»*[3].

ووفق هذه المعايير سار البلاغيون يميزون بين الألفاظ؛ فيحببون في بعضها، وينفرون من البعض الآخر. ومن ذلك قول صاحب الجمهرة: *«البُرُّ أفصح من قولهم القمح والحنطة. وأنصبه المرض أعلى من نَصَبَهُ. وغلب غَلَبا أفصح من غَلْبا. واللُّغوب أفصح من اللَّغْب»*[4].

ويذكر السيوطي: مثالا آخر لرتب الفصاحة؛ إذ يقول: *«وفي ديوان الأدب: الحِبر: العالم، وهو بالكسر أفصح؛ لأنه يجمع على أفعال، والفعل يجمع على فُعول. ويقال: هذا مَلْك يميني، وهو أفصح من الكسر»*[5].

ويورد في نفس السياق قول ابن خالويه (ت: 370هـ) في شرح الفصيح: *«قد أجمع الناس جميعا أن اللغة إذا وردت في القرآن فهي أفصح مما في غير القرآن، لا خلاف في ذلك»*[6].

وقد فاضل السبكي في عروس الأفراح حسب السيوطي[7]، بين الألفاظ من حيث فصاحتها، وحدد تراكيب الكلمة الثلاثية من حيث مخارجها في اثني عشر تركيبا. وجعل أفضلها وأكثرها استعمالا ما انحدر فيه من الأعلى إلى الأوسط إلى الأدنى.

---

[1]. المزهر، ص: 156.

[2]. المثل السائر، ص: 417.

[3]. المزهر، ص: 174.

[4]. السيوطي، المزهر، ص: 174.

[5]. المرجع نفسه، ص: 174.

[6]. المرجع نفسه، ص: 174.

[7]. المزهر، ص ص: 164.165. وقد رتب السبكي الاثني عشر تركيبا وفق هذا الشكل:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ورغم محاولته ضبط اللفظ الفصيح اعتمادا على خفة النطق وثقله، والانتقال في نطق الأصوات من مخرج إلى آخر وتحديد رتبه، إلا أنه في تفسيراته لم يعالج هذه الظاهرة اللغوية في شموليتها، وظلت محاولته عملية وصفية.

6. خاتمة

لقد اتضح من التحليل أن اللغويين العرب القدماء كانوا سباقين إلى دراسة بنية الكلمة الصوتية، لكن البلاغيين أولوها عناية خاصة، وشكلت مبحثا رئيسا في مصنفاتهم تجاوزوا فيه طروحات اللغويين الصوت صرفية إلى دراسة مفهوم الفصاحة، ومواصفات اللفظ والكلام الفصيحين.

وإذا كانت مكونات اللفظ الصوتية هي المنطلق الرئيس للبلاغيين العرب القدماء في ذلك، فإن تصوراتهم للعنصر الخارجي المؤثر في فصاحة الوحدة المعجمية اتسمت بالتباين والتعارض أحيانا، مما كان له تأثير بيّن في استعمالها أو إهمالها، وإفراز قيود أضحت معيارا لا محيد عنه للفظ الفصيح، تمثلت في:

.قيود صوتية تراعي أساسا عدم تنافر أصوات اللفظ وسهولة نطقه، وحسن وقعه الصوتي في الأسماع.

.قيود صرفية تقتضي عدم مخالفة القياس الصرفي الذي يحدده النسق العربي.

.قيود ترتبط بذوق المتلقي الذي يتفاعل مع المسموع ويرتاح له أو ينفر منه.

.قيود تداولية هي سند اللفظ في شيوعه وانتشاره.

وعلى الرغم من محاولاتهم الإقناع بأثر هذه القيود في تحديد الألفاظ التي يستحسنها المتكلم ويقبل عليها في استعمالاته اللغوية، والألفاظ التي ينفر منها ويهملها، إلا أن تفسيراتهم اصطدمت ببعض الحالات التي تخرق تلك القيود. ومما يؤكد ذلك شيوع ألفاظ عديدة في المتن العربي شعرا ونثرا لا تتوفر فيها شروط الفصاحة، وانحسار أخرى فصيحة لتصبح من المهمل، ومحصورة في المعاجم العربية. وهذا يحيل على كون القوانين اللغوية المعيارية لا تصمد دائما أمام الجماعة اللسانية التي هي مصدر اللغة؛ إذ فيها تعرف هذه اللغة تطورات وتخضع قوانينها لتعديلات تجعلها ملائمة للنسق اللغوي الجديد.

ولم تقتصر العناية بالتنافر الصوتي واللفظ الفصيح على البلاغيين القدماء فحسب، وإنما امتدت إلى بعض المحدثين الذين لم يستسيغوا تفسيراتهم وتعليلاتهم، مما دفعهم إلى انتقادها، والتأكيد على أن الغاية التعبيرية تقتضي اعتماد اللفظ الذي يحتضن المدلول مع استيفاء المعنى، حتى وإن اجتمعت فيه تلك الأصوات التي تبدو في ظاهرها متنافرة، بينما هي في بعدها الدلالي ليست كذلك.

وعموما تبقى الجهود التي بذلها البلاغيون العرب القدماء في تحديد اللفظ الفصيح وقيوده أثرت الدرس البلاغي، وفرضت انتقاء اللفظ المتداول، والارتقاء بالكلام العربي، ومنحه جمالية ظلت ترصعه. ولكن ذلك لا يمنعنا من القول بأن تفسيراتهم بقيت في

الأول: الانحدار من المخرج إلى الأعلى الأوسط إلى الأدنى: "ع ذ ب". الثاني: الانتقال من الأعلى إلى الأدنى إلى الأوسط: "ع ر د".
الثالث: من الأعلى إلى الأدنى إلى الأعلى: "ع م د". الرابع: من الأعلى إلى الأوسط إلى الأعلى: "ع ل ن". الخامس: من الأدنى إلى الأوسط إلى الأعلى: "ب د ع ". السادس: من الأدنى إلى الأعلى إلى الأوسط: "ب ع د". السابع: من الأدنى إلى الأعلى إلى الأدنى: "ف ع م". الثامن: من الأدنى إلى الأوسط إلى الأدنى: "ف د م". التاسع: من الأوسط إلى الأعلى إلى الأدنى: "دعم". العاشر: من الأوسط إلى الأدنى إلى الأعلى: "د م ع".
الحادي عشر: من الأوسط إلى الأعلى إلى الأوسط: "ن ع د". الثاني عشر: من الأوسط إلى الأدنى إلى الأوسط: "ن م ل".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

شموليتها وصفية بعيدة عن التحليل العلمي الدقيق، وطغى عليها المنحى التأثري؛ لأن اللفظ الفصيح أكبر من أن يستجيب لتلك القيود التي وضعوها له، باعتباره وحدة معجمية مشكلة من أصوات، وتحكمها ضوابط صرفية، وعناصر خارجية متداخلة فيما بينها؛ تتمثل في المتكلم والسامع، والتركيب، وهي مجتمعة تشكل سياقا شموليا هو المؤثر الفعلي في تصورنا في عملية إنتاج اللفظ وفصاحته.

المراجع المعتمدة

.القرآن الكريم برواية ورش.

.إبراهيم، عبد الله مصطفى، نظرية السياق السببي في المعجم العربي، مؤسسة اليمامة، الرياض، السنة 2005م.

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الموقع على الإنترنيت: http://www.al-mostafa.com

.أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية 1952م.

.تمام، حسان، الأصول، دراسة إيبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1401هـ.1981م.

.الجرجاني، الشريف، التعريفات، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر المحمية، الطبعة الأولى 1306هـ.

.الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1402هـ 1989م.

.ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، اعتنى به هيثم جمعة هلال، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1428هـ.2007م.

.الدسوقي، حاشية الدسوقي على مختصر السعد، ج1، مطبعة الهادي، بيروت، 1989م.

.راضي، عبد الحكيم، الأبعاد الكلامية والفلسفية في الفكر البلاغي والنقدي عند الجاحظ، مكتبة الآداب.القاهرة، الطبعة الثالثة 2006م.

.زغلول، سلام محمد، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2002م.

.ابن سنان، الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت).

.السيوطي، جلال الدين، المزهرفي علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد عبد الرحيم. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى (1425هـ 1426هـ).2005م.

.ابن عاشور، محمد الطاهر، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م.

.العسكري، أبو هلال ، كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر، الموقع على الإنترنيت: http://www.al-mostafa.com

.العلوي، الحسيني الطالب، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي: المكتبة العصرية، صيدا، الطبعة الأولى 1423هـ 2002م.

.القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، التاريخ الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثالثة 2008م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

.القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1424هـ.2003م.

.قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، الطبعة الشرعية السادسة عشرة 1423هـ.2002م.

.المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة، المكتبة المحمودية التجارية، الطبعة الخامسة، (د ت).

.ابن منظور، لسان العرب، طبعة صادر، الطبعة الثالثة 1414هـ.1994م.

.أبو موسى، محمد محمد، خصائص التراكيب، الناشر مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الرابعة 1416هـ.1996م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الشيخ الطنطاوي بين حركتي الاستشراق والاستعراب

Sheikh Tantawi between the movements of Orientalism and approach

تقديم الباحثة : إيمان عواد الرجب / باحثة ماجستير، قسم اللغة العربية (أدب ونقد) ،
جامعة طنطا جمهورية مصر العربية.

Iman Awad Al-Rajab PhD Researcher, Department of Arabic Language (Literature and Criticism),
Tanta University, Egypt

Abstract:

The research deals with four main axises:

first: Is take about the movements of European Orientalism and its impact on the realization and preservation of the heritage, Russian-Arab relations , and the establishment of the Faculty of Eastern Languages at St. Petersburg before the arrival of Sheikh Tantawi to the Russia, And the chair of the Arabic language, which was the first Arab teacher gets the honor of this position, and the third professor in the College of St.

second :The Effect of the Sheikh's connection with the circles of orientalism between him and his non-Arab students during his teaching of Arabic sciences in Egypt, which played a key job in calling his Russian Caesar to work in the Tsarist court as the first Arab teacher studying Arabic in the Russian countries In addition to the positions he occupied during his stay there, and the attention he received from the Kaiser himself, his colleagues, his students, the press and the media, and finally from the general public.

Third: I spoke about the role of Sheikh in the teaching of Arabic language in addition to other Arab sciences at the University of Petersburg , and his methods that he depended on him throughout his work, and his impact on the souls of his colleagues in the work, and in the hearts of his students.

Finally :I spoke about his students , And his impact of him on their literary and scientific output and tem recognition of their credit for them, and mentioned his most important works in foreign languages, which contributed in time teaching Arabic to non-Arab and Arabs, which is still to the present time manuscripts preserved in libraries scattered around the world.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الملخص :

يتناول البحث أربع محاور رئيسية :

الأول : يدور حول حركة الاستشراق الأوروربي وأثرها في تحقيق التراث والحفاظ عليه ، والعلاقات الروسية العربية، واهتمام عدة كليات في روسيا القيصرية بتعليم اللغات الشرقية بشكل عام وبتعليم اللغة العربية بشكل خاص ، وانشاء كلية اللغات الشرقية في جامعة بطرسبورج قبل وصول الشيخ الطنطاوي إلى بلاد روسيا ، ومنصب كرسي اللغة العربية الذي كان الشيخ أول عربي ينال شرف هذا المنصب ، وثالث أستاذ في كلية بطرسبورج يحظى بهذا المنصب ، وتتابع الأساتذة العرب في شغل هذا المنصب من بعده.

الثاني : تطرقت من خلاله إلى أثر اتصال الشيخ بدوائر الاستشراق وعمق العلاقة التي نشأت بينه وبين تلاميذه غير العرب في أثناء تعليمه للعلوم العربية في مصر ، والتي ساهمت بدور رئيسي في استدعاء قيصر روسيا له للعمل في البلاط القيصري كأول معلم عربي يدرس اللغة العربية في البلاد الروسية ، بالإضافة إلى المناصب التي شغلها خلال فترة اقامته فيها ، والاهتمام الذي حظي فيه من قِبل القيصر نفسه ، ومن زملائه ، وتلاميذه ، ومن الصحافة والإعلام ، وأخيرا من عامة الناس ، والاحترام والتقدير المتبادل بينه وبينهم .

الثالث : تحدثت فيه عن دور الشيخ في تعليم اللغة العربية بالإضافة إلى العلوم العربية الأخرى في جامعة بطرسبورج ، والأساليب والمناهج التي اعتمد عليها طوال فترة عمله ، وأثرها في نفوس زملائه في العمل ، وفي نفوس تلاميذه ، وعن جهوده العلمية التي بفضلها انشأت مدرسة الاستعراب الروسي الكلاسيكية ، والاحترام والتقدير الذي حمله له كل من المستشرقين و المستعربين في نفوسهم ، واعترافهم بفضله وجهوده العلمية القيمة ، واهتمامهم بأسلوبه ومنهجه التعليمي .

الرابع : ذكرت فيه أهم تلاميذه من المستشرقين والمستعربين ، وأثر جهوده العلمية على نتاجهم الأدبي والعلمي واعترافهم له بالفضل عليهم ، وأثر جهوده ومنهجه في اهتمامهم باللغة العربية ، بالإضافة إلى نظرتهم للشيخ الطنطاوي التي حظيت بكل حب وتقديرله ولجهوده ، وما قدموه من اهتمام بالعرب وتراثهم بفضل حبهم وإعجابهم بالشيخ الطنطاوي ، وذكر أهم مؤلفاته في اللغات الأجنبية التي ساهمت في وقتها بتعليم اللغة العربية والعلوم العربية لغير العرب ، والتي لا تزال حتى وقتنا الراهن مخطوطات محفوظة في مكتبات متفرقة حول العالم .

Introduction:

The Arab world has been and is still full of symbols of scientists who devoted their lives to the service of science, and to serve the Arabic language, and there is no doubt that their efforts have borne fruit in our time, We find that the students of science are walking on their path, they have been to achieve the language books throughout the ages and strive to seek to highlight the scientific value, and Know Fadl al-Ulama through the knowledge of their scientific achievements, but there are some figures are still immersed in the pages of the past did not reach any hands for its and did not disclose their efforts , Although the West realized their value and sought to narrate them lives, and the achievement of their books, which highlighted the importance of our, Arab heritage to mention Personal perfect in Arabic language, Sheikh Mohammed Ayad Tantawi in one of the largest school of the general in the Arab world and he has been taught by the greatest professors of Al-Azhar and he had take the attention of his professors and their recommendations for what they saw in him the acumen and intelligence and love of science in general and his love of the Arabic language on In particular.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المقدمة :

إن الوطن العربي كان ولا يزال يزخر برموزٍ من العلماء ممن كرسوا حياتهم لخدمة العلم ، ولخدمة اللغة العربية ، ومما لاشك فيه أن جهودهم قد آتت ثمارها في عصرنا ، فنجد أن طلاب العلم يسيرون على خطاهم ، فانكبوا على تحقيق كتب اللغة على مر العصور ويسعون جاهدين لتسليط الضوء على القيمة العلمية ، وذكر فضل العلماء من خلال الاطلاع على إنجازاتهم العلمية ، إلا أن هناك بعض الشخصيات لا تزال مغمورة بين صفحات الماضي لم تطالها يد ولم يكشف عن جهودها اللثام ، على الرغم من أن الغرب أدركوا قيمتهم وسعوا في سرد سيرة حياتهم ، وتحقيق كتبهم ، مما سلط الضوء على أهمية تراثنا العربي، وجهود علمائنا على مدى قرون عدة ، ومن هنا جاء البحث ليذكر علمًا من علوم اللغة العربية وألا هو الشيخ محمد عياد الطنطاوي أحد تلاميذ أكبر صرح للعلوم في الوطن العربي فقد تتلمذ على يد أكبر أساتذة الأزهر الشريف ، وحظي باهتمام أساتذته وبتوصياهم لما رأو فيه من فطنة وذكاء وحب مخلصٍ للعلم بشكل عام ، وحب للغة العربية على وجه الخصوص .

أهداف الدراسة

يعد الشيخ الطنطاوي أحد رواد الحركة الفكرية في عصر النهضة ، ويشاركه بذلك زميله وصديقه رفاعة الطهطاوي الذي ذاع صيته وانتشر ، إلا أن الطنطاوي وعلى الرغم من جهوده العلمية لم يحظ بماحظي به رفاعة الطهطاوي من تحقيق لكتبه وعلمه وجهوده العلمية ، فما تزال كتبه في طي النسيان ، ومن هنا جاء البحث ليسلط الضوء على أهمية هذا الشيخ الجليل وما قام به لخدمة اللغة العربية ، وذلك عن طريق ذكر آراء كل من تعرف عليه أو تتلمذ تحت يديه ، ونفض الغبار عن أسماء كتبه التي لا تزال تقبع بين رفوف المخطوطات العربية .

منهج الدراسة

اقتضت طبيعة البحث اتباع المنهج الوصفي والتاريخي وذلك للتعريف بشخصية الشيخ الطنطاوي وذكر ملامح شخصيته وجهوده في تدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها ، وأثره في نفوس تلاميذه .

التعريف بالشيخ الطنطاوي

هو محمد بن سعد بن سليمان الشافعي المرحومي الطنطاوي ، واشتهر باسم محمد عيّاد الطنطاوي، ولد الشيخ في قرية نجريد إحد قرى الغربية بالقرب من طنطا ، زاول الشيخ مهنة التدريس بجانب دراسته ؛ وذلك بفضل أستاذه مصطفى القنائي ، إلا أنه كان ميالًا إلى علوم اللغة وآدابها ، وهو بذلك يعد من علماء الأزهر الأوائل الذين اتخذوا الوجهة الأدبية مسلكًا لهم ، ومما عزز موقفه دعم أستاذه حسن العطار له ، كما أنه عمل على تدريس العروض ، ومن ثم النحو ، وقرأ أغلب الشروح التي سمعها من شيوخه ، وفي سنة 1840م رحل إلى روسيا القيصرية وقضى فيها ما تبقى من عمره ، و عمل فيها مدرسًا للغة العربية لمدة خمسة عشر سنة دون إنقطاع ، شغل فيها العديد من المناصب ولم يغادرها إلا مرة واحدة ؛ وذلك بسبب حالته الصحية التي لم تكن تعينه على السفر والترحال ، وبذلك قضى أغلب عطلاته في بطرسبورج كما أن الشيخ كان يعد من أعيان الأعلام في القرن التاسع عشر ، فقد كان راسخ القدم في العلوم العقلية والنقلية ، آخذًا بحظ وافر من الأدب ، وأحد أهم أعلام النهضة الحديثة ، بالإضافة إلى ميله للتجديد بفضل جهود شيخه حسين المرصفي.[1]

---

[1] ترجمته في : أعلام عرب محدثون من القرنين 19 /20 م ، نقولا زيادة ، 193 – 215 ، الأزهر في ألف عام ، محمد عبد المنعم خفاجي، علي علي صبح ، 3 / 340 – 348 ، أعلام الفكر الإسلامي في العصر الحديث ، أحمد تيمور باشا ، 45 – 51 ، أعلام لم ينصفهم زمانهم ، أنور

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

نبذة تعريفية عن الاستشراق

تباين مفهوم الاستشراق حتى لدى المستشرقين أنفسهم ، ممن لهم باعٌ طويل في هذا الحقل المعرفي ، وبين المفكرين العرب الذّين اهتموا بدراسته ، وكانت النظرة العربية إليه باعتباره أحد رموز العنصرية الأوروبية التي هيمنت على الشرق بدافع التفوق الأوروبي ، في حين كان الشرق يعاني من الاستعمار الأوروبي [1]، وجاءت البدايات الأولى لحركة الاستشراق بقرار من المجمع الكنسي في فينا عن طريق قبولها لتدريس اللغات الشرقية في خمس جامعات أوروبية إلى أن توسعت إلى كافة أنحاء أوروبا [2]، وبفضل جهود الحركات الاستشراقية حظيت المخطوطات العربية بكل الاهتمام والتقدير ، في حين تم إهمالها من قِبل العرب ، فساهموا في جمعها - حتى لو تكبدوا العناء في سبيل ذلك - ومن ثم أحلوها محلها في المكتبات العامة ومكتبات الشرق ، وبادروا إلى فهرستها فهرسة علمية دقيقة ، وتحقيقها تحقيقًا علميًا ، بالإضافة إلى المتاحف التي تمثل أهم ثمرات جهودهم العلمية ؛ لكشفها عما نجهله من حضارات تعود لأجدادنا طُمِرت تحت الأرض [3].

تعريف الاستعراب الروسي

تعود أصول العلاقات بين العرب والروس إلى العصر العباسي ، حيث كانت البدايات الأولى لهذه العلاقة عن طريق تجار بغداد الذين قصدوا روسيا بهدف البيع والشراء ، وتشير الأحداث التاريخية إلى وقوع روسيا تحت النفوذ المغولي الذي تمكنت من الخروج منه في القرن السادس عشر المبلادي ، وربطتها حينها عدة روابط بالإسلام ، كما أنها تفاخرت دومًا بمفكريها أمثال الخوارزمي وابن سينا وغيرهم ، وعندما بدأت الحملات الاستشراقية الغربية أرسل بطرس الأول – قيصر روسيا- خمسة طلاب من موسكو لتعلم اللغة الشرقية في الشرق ، كما أن الملكة كاثرين سارت على خطاه فأمرت بتعليم اللغة العربية سنة 1779م في جامعة قازان ، و اتصلت روسيا بالاستشراق الهولندي واستفادت منه ، وأخيرا جاء اهتمام مجمع العلوم الروسي بالدراسات الشرقية [4].

كما لابد من التفريق بين الاستشراق الأوروبي الذي نشأ على أهداف استعمارية وبين الاستعراب الروسي الذي نشأ من دون هذه الدوافع والغايات الاستعمارية ، كما أن مفهوم اللغات الشرقية في الاستعراب الروسي تتعارض مع وجهات نظر الاستشراق الأوروبي الذين وضعوا اللغة العبرية في الصدارة أما حركة الاستعراب الروسية كانت اللغات الشرقية تعني لهم لغات الشرق المسلم الواقع ضمن الإمبراطورية الروسية أو المناطق المتاخمة لها ، وشغلت اللغة العربية منصب الصدارة فيها على خلاف حركة الاستشراق الأوروبي [5].

الحركة العلمية ، واللغات الشرقية في روسيا

تعود جذور اهتمام روسيا بتعليم اللغة الشرقية إلى القيصر بطرس الأول (1672-1725م) الذي عني بالبعثات الموجهة نحو الشرق ؛ محاولة منه لتكوين أُطر تسير عليها المعاهد والمدارس التي عزم على إنشائها ، كما اهتم بدراسة المخطوطات وتحقيقها ، ودراسة

الجندي ، 16 – 18 ، الأعلام ، خير الدين الزركلي ، 6 / 320 – 321 ، حياة الشيخ الطنطاوي ، أغناطيوس كراتشكوفسكي ، رحلة الشيخ الطنطاوي إلى البلاد الروسية .

[1] إضاءات على الاستشراق الروسي ، فاطمة عبد الفتاح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2000م ، ص 11 .

[2] الاستشراق ، محمد عبد الله الشرقاوي ، دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر ط1 ، د.ت ، ص 30 .

[3] المستشرقون ، نجيب العقيقي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، د.ت ، ص 1124 – 1125 .

[4] المرجع نفسه ، ص 915-917 .

[5] إضاءات على الاستشراق الروسي ، فاطمة عبد الفتاح ، ص 27 ، 33 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الآداب الشرقية وترجمتها ، وجاءت جهوده بانعكاسٍ إيجابي على حركة الاستعراب الروسي ، وساهمت بتطوره على الرغم من حركته البطيئة ، بالإضافة إلى ماسبق نجد أنه استعان بالمستشرقين الألمان واليونانيين لدعم حركة الاستعراب الروسي [1].

وعلى إثر ذلك تم إنشاء منصب كرسي اللغات الشرقية في عدة جامعات روسية [2]، ومنها جامعة بطرسبورج والذي شغله ديمانج (1819م) [3]، ومن ثم خلفه سينكوفسكي (1822-1847م) وحينها ضم قسم اللغات عدة لغات عدا العربية كالفارسية والتركية والمغولية وما إلى ذلك ، وتولى الشيخ الطنطاوي هذا المنصب من بعده (1847 – 1861م) ليخلفه من بعده نافروتسكي (1861) [4] ، ومن ثم توالى عدة عرب على هذا المنصب مثل سليم نوفل ، وإنطوان خشاب وغيرهم ، حيث بلغ مجموعهم قرابة أربعة عشر أستاذًا قدموا خدمات جليلة ، مساهمين في عدة إنجازات مع المستعربين الذين تتلمذوا على أيديهم [5]، وعلى إثر ذلك تمكنت روسيا من أن تنهج في تدريسها للغة العربية نهجًا علميًا ساعد فيما بعد على على إنشاء عدة معاهد للغات ، يتعهدها رجال الاستعراب الروسي وأشهرهم المستعرب كراتشكوفسكي ، كما تم تأسيس جمعية المسعربين في المعهد على يديه ، بالإضاغة إلى أن تلاميذه أسسوا من بعده معهدًا للدراسات العربية في تنليس [6].

ومن الجدير بالذكر أن جميع الجهود التي بُذلت من قِبل الإمبراطورية الروسية ساهمت في الاطلاع على قواعد اللغة العربية ، وساهمت في تمكنهم منها ، بالإضافة إلى تلقينها بتفانٍ للأجيال اللاحقة ، كما أن هذه الجهود ساهمت في اطلاعهم على ذخائر حضارتنا الشرقية ، ونود أن نشير إلى أن المستعرب الروسي كراتشكوفسكي يعد مؤسس حركة الاستعراب الروسي حيث عمد إلى تغير مصطلح الاستشراق إلى الاستعراب ، وهو نفسه الذي جمع تاريخ حياة الشيخ الطنطاوي في حين اغفلنا عنه ، وعده معظم الأدباء أحد تلاميذ الشيخ لسبب سيره على خطاه واهتمامه بكل تفاصيل حياته على الرغم من عدم معاصرته للشيخ ، أو تتلمذه الفعلي على يديه .

الشيخ الطنطاوي ودو ائر الاستشراق

لقد جذبت مشروعات محمد علي باشا في مصر كثيرًا من الأجانب ، عملوا في وظائف مختلفة ، وكان منهم كثير من النهندسين ، والعسكريين ، والسياسيين ، ولقد اهتم بعضهم بمكان عمله الجديد اهتمامًا بالغًا ، وتركوا أثرًا كبيرًا في الاستشراق ، مع أنهم لم يكونوا مستشرقين ، وكان الطنطاوي في هذه الفترة مشهورًا كعالم باللغة العربية الفصحى ، فجذبته هذه البيئة الجديدة ، وكان الدور الذي لعبه بين فئة منهم أهم من دور إبراهيم الدسوقي معلم لين وكريمر وديترشي (lane , Kremer , Dieterici) ، ومن جهة أخرى كان لتعارفه بهم أن طبع أعماله بطابعٍ خاص ، ووجهه أخيرًا إلى الشمال ، فجاء رحيله إلى روسيا نتيجة تعرفه بهؤلاء الشبان الذين كانوا يعملون في مصر ، وكان أولهم فرنيل (Fresnel) الذي أصبح فيما بعد قنصلاً في جدة والموصل ،وكان له الفضل في تعلم

---

[1] دور الأساتذة العرب في تطور الاستعراب الروسي ، الشيخ محمد عياد الطنطاوي أنموذجًا ، عبد الرحيم مرون الوهابي ، مجلة الدفاع (القوات المسلحة السعودية) ، السعودية ، المجلد 36 ، العدد 109 ، ديسمبر ، 1997م ، ص73 .

[2] من الجامعات التي اهتمت بمنصب كرسي اللغات الشرقية : جامعة قازان ، وجامعة خادكوف ، وجامعة موسكو ، وكلية لازاريف ، وأخيرًا جامعة بطرسبورج ، للمزيد من التفاصيل انظر : المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 917 – 919 .

[3] يعد ديماج أول أستاذٍ للغة العربية في قسم اللغات الشرقية في جامعة بطرسبورج ، واعتمد في تعليمه للغة العربية على سور القرآن الكريم ، وقواعد اللغة العربية ، وأمثال لقمان ، ومختارات من كتب دي ساسي ، للمزيد من التفاصيل انظر : المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 919.

[4] المستشرقون ، نجيب العقيقي ص 920 .

[5] دور الأساتذة العرب ، عبد الرحيم الوهابي ، ص73 .

[6] المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 919- 921 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الشيخ اللغة الفرنسية ؛ لأنه كان أول من أعطاه فكرة عنها ، وكان معلمه ، كما يقول الشيخ عن ذكرياته مع فرنيل : " وبإجمال أشعر بأنه لا يمكنني أن أفيه دينه " وكان هو الآخر يكن له عواطف الشكر ، فقد وجد في شخص الشيخ واحدًا من أكثر العلماء معرفة بمصر [1].

فبرزت شخصية الشيخ منذ كان في مصر كمعلم للغة العربية على حد سواء لدى العرب وسواهم، ونشأت علاقة صداقة قوية بينه وبين تلاميذه ، وكان لجهوده الأثر في أن استدعاه قيصر روسيا ليكون بدوره أول معلم عربي يدرس اللغة العربية في البلاد الروسية ، كما أن الشيخ يوضح من خلال كتابه (تحفة الأذكياء) رحلته إلى البلاد الروسية وطبيعة هذه البلاد وأساليب معيشتها ، ويذكر محقق الكتاب الدكتور عيسى صالحية هذه البداية بقوله : " إن بداية اتصاله بدوائر الاستشراق تعود إلى المسيو فرنيل (Frensel) الذي قرأ كتبًا عربية وأدبية وتاريخية على الشيخ الطنطاوي ، وكذلك موخين (Mochin)الذي كان يعمل مترجمًا للقنصلية الروسية في إسطنبول سنة 1840م ، بالإضافة إلى علاقته بفرنيل الذي عمل على تقديمه إلى القنصل والجنرال الكونت ميدن (Count Midn) – أحد أعيان روسيا وكبارها – وفي ذلك الحين كانت مدرسة الألسن الشرقية في بطرسبورج بحاجة لمعلم للغة العربية ، وكُلف الكونت ميدن بهذه المهمة ، فوقع اختياره على الشيخ الطنطاوي ، كما يزعم البعض أن من خلال تعرفه على بيرون الفرنسي (Perron) – أستاذ الطبيعة والكيمياء بمدرسة الطب المصرية – ومن خلال تعرفه على الألماني فراهن (R.Fraehn) الذي كان والده مدرسًا للشرقيات في كلية هيلدبرج " [2].

إن الدور الذي لعبه الشيخ في تاريخ الاستعراب الأوروبي ليس بيسير كما زعم بعض مؤرخي الاستشراق ، فقد كانت شهرة الشيخ بين الجالية الأوروبية في القاهرة كبيرة ، وكان من بين تلاميذه من المستشرقين كلا من موخين وفرين –من الشخصيات السياسية – كما تتلمذ على يديه شخصيات عدة من دوائر الاستشراق من عدة بلدان كفرنسا وألمانيا وفلندا وغيرها، كما أنه حظي بالاعجاب من قِبل كل من كان يلتقي به [3].

الطنطاوي في البلاط القيصري

شكل مجيء الشيخ إلى بطرسبورج حدثًا مهمًا بالنسبة للحياة العلمية والفكرية في البلاد ، فحظي بالحب والاحترام والتقدير ، كما أنه بادلهم نفس الشعور ، ولم يخف إعجابه في نظام حياتهم ونجده يصف الحياة الروسية قائلا : " أنا مشغوف بكيفية عيش الأوروبيين ، وانبساطهم [4]، وحسن إدارتهم وتربيتهم ، خصوصا ريفهم ، وبيوتهم المحدقة بالبساتين ، و الأنهار إلى ذلك مما شاهدتهم قبلي بمدة في باريز [5]، إذ بطرسبورج لا تنقص عن باريز في ذلك ، بل تفضلها في أشياء كاتساع الطرق ، أما ما قيل في البرد فلم يضرني جدًا ، إنما ألزمني ربط منديل في العنق ، ولبس فروة إذا خرجت ، أما في البيت المدافئ المتينة معدة لإدفاء الأرض ، ولطاما أنشدت عند جلوسي قرب النار "[6].

---

[1] حياة الشيخ محمد عياد الطنطاوي ، إغناطيوس كراتشكوفسكي ، ترجمة كلثوم نصر عودة ، مراجعة وتحقيق وتعليق عبد الحميد حسن ومحمد عبد الغني حسن ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مصر ، ص 88 – 90 .

[2] رحلة الشيخ الطنطاوي إلى البلاد الروسية المُسماة بتحفة الأذكياء أخبار بلاد روسيا ، محمد عياد الطنطاوي ، قدم لها وحررها محمد عيسى صالحية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ن لبنان ، 1412هـ/ 1992م ، ص 12-13 .

[3] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 92 ، 94 ، 96 ، 182 .

[4] يقصد بها طبيعة الحياة الأوروبية وما فيها من سهولة ويسر وسعاده ، وما يشعر به الناس .

[5] يقصد بباريز: باريس(عاصمة فرنسا)

[6] تحفة الأذكياء ، محمد عياد الطنطاوي ، ص22 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

فقد كان للمكانة العلمية للشيخ بالغ الأثر في أن يستدعيه القيصر ليكون معلمًا للغة العربية في القسم التعليمي لوزارة الخارجية في البلاد الروسية [1]، وتم تعينه بعد وصوله إلى روسيا بشهر برفسيورًا في اللغة العربية في القسم التدريسي في الدائرة الآسيوية لوزارة الخارجية الروسية ، كما اختير لرتبة مستشار دولة، وشغل وظيفة مشرف على الاحتفالات الملكية ، فنجد أنه عمل في روسيا كموظف يؤدي مهام الدولة ، وعضوًا في طبقة النبلاء ، وأحد المقربين من البلاط القيصري الروسي ، وكما كان من حسن حظ الدائرة الآسيوية أن وُجِدَ فيها موظف رفيع المستوى وعالي المؤهلات كالشيخ الطنطاوي ؛ لمعرفته باللغة العربية ، ولمعرفته بجميع الجوانب الحساسة التي تميز المراسلات مع الشرقيين ، وخاصة مع الجهات العثمانية، فكانت صياغته تضفي سمة القبول لهذه المكاتبات . [2].

كما حظي خلال إقامته في روسيا بعدة نِشانات (أوسمة فخرية) قدمها له قيصر روسيا بفضل جهوده العظيمة التي قدمها خلال فترة تعليمه للغة العربية ، وتميز تلاميذه بالبحث ، فحصل الشيخ على وسام القديسة آنا من الدرجة الثالثة مع السيوف والأقواس بترشيح من وزارة الخارجية ، كما أصدر على إثره المرسوم الإمبراطوري الذي كلف أكاديمية الفنون الجميلة بتجسيد صورة شخصية للشيخ نفذها الرسام مارنينوف كما منحه القيصر وسام ستانسيلان ، ووسام حنا ، بالإضافة إلى خاتمٍ مرصع بالألماس الغالي [3]، بالإضافة إلى أنه استحق شكر القيصر في 15 أغسطس سنة 1850م على جهوده في تدريس القوقازيين ، وفي سنة 1852م حاز على ميدالية من ملك فيرتمبرج شكرًا على قصيدته باللغة العربية كما أهدى له القيصر خاتمًا مرصعًا بالجواهر شكرًا على جهوده في زخرفة الغرفة التركية في قصر تسارسكي سيلو، التي كتبت على جدرانها قصائد له ، كما تم حفظ عدد من مخطوطات الشيخ في الحجرة ، كما حظي الشيخ كذلك باهتمام كبير من قِبل الصحافة والإعلام الروسي [4].

ومن الواضح أن الشيخ الطنطاوي وصل لهذه المكانة بفضل جهوده ، وحبه للغة العربية ، وتعليمها لتلامذته بحب نابع من أعماق نفسه ، مما حبب اللغة العربية إلى نفوسهم ، بالإضافة إلى حبهم لأستاذهم؛ لأنه كان يتسم بصفاتٍ جعلت منه شخصًا محببًا من قبل كل من يلقاه أو يتعرف به ، وبذلك حظي بكل تقديرٍ واحترام من قِبل كل من التقى به .

رتبة أستاذ جامعة بطرسبورج

ومن هنا نجد أن هذه الشهرة الواسعة التي حظي بها الشيخ ، بفضل جهوده العلمية ، أكسبته مكانة مهمة في البلاد الروسية ، مما دعى كلية اللغات الشرقية المحلية ببطرسبورج لدعوته ليشغل منصب كرسي اللغة العربية الشاغر في ذلك الوقت [5].

وقد اعتمد الشيخ في تدريسه للغة العربية في الكلية على اللغة الفصحى ، بالإضافة للغة العامية ، فكان يدرس الفصحى من خلال منتخبات سلفستر دي ساسي (Selvester De Sasy) فقد كان شديد الاهتمام بهذا الكتاب - وذلك يبدو واضحًا من خلال مقالاته الفرنسية - أما ما يخص اللغة العامية فكان يعتمد على الدروس التي يكتبها بنفسه ، وهي محفوظة في مخطوطاته ، وخلال فتره عمله في جامعة بطرسبورج حصل على عدة مناصب قبل أن ينال منصب كرسي اللغة العربية ، فقد تم تعينه أستاذًا (Extra

---

[1] من تراث الشيخ محد عياد الطنطاوي ، أول معلم العربية في البلاد الروسية ، حسين الشافعي ، أنباءروسيا ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2013 ، ص10 .

[2] أنباء روسيا ، مقال بعنوان : الشيخ محمد عياد الطنطاوي ، بقلم حسين الشافعي ، موقع إلكتروني : www.russiannewsar.com

[3] تحفة الأذكياء ، محمد عياد الطنطاوي ، ص 188 ، أنباء روسيا ؟؟؟؟

[4] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص11 ، 122 ، 123 .

[5] المرجع نفسه ، ص111 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

Ordinains) بعد تقاعد سيموفسكي سنة 1847م ، كما يبدو أنه كسب مودة ومحبة زملائه في فترة وجيزة ، فتم ترشيحه من قِبل القسم الأول في كلية الفلسفة ليشغل منصب كرسي الآداب الشرقية بعد ميرزا توتبشباشف ، إلا أن هذا الطلب بقي دون جواب ، إلا أنه خلال هذه الفترة حصل على ترقية جديدة ، فقد نال خلالها رتبة أستاذ (Ordinains)، كما أن الشيخ اعتمد في أساليب تدريسه على الجانب النظري والعملي معًا ، فمن جهة كان يدرس قواعد اللغة العربية ، ويشرح أمثال لقمان ، ويقرأ قطعًا من مؤلفاتٍ تاريخية من مثل : مجموعة بولدريف ، ومقامات الحريري ، ومن جهة أخرى كان يدرس الترجمة من اللغة الروسية إلى اللغة العربية ، بالإضافة إلى الخطوط الشرقية ، وقراءة المخطوطات ، وأخيرًا المحادثة باللغة العربية ، كما أنه اهتم بتدريس تاريخ العرب من عهد الخلافة إلى الفتوحات العربية على الغزو المغولي ، معتمدًا بذلك على كتب ابن خلدون والسيوطي ، وكان تلميذه وصديقه غريغورف (Grigorff) يرى في هذه المحاضرات أهمية بالغة ، فقد آتت جهود الشيخ خلال فترة وجيزة ثمارها في تلاميذه ، فنجد تلميذه نيموفيف يرحل للعمل في القاهرة ، بالإضافة إلى تلميذه فالن (Wallin) الذي كان له أثرُ بالغٌ في الاستعراب وتاريخ الجغرافيا[1].

كما تخرج على يديه عدد من المستعربين الروس الذين كانوا الأساس في إنشاء مدرسة الاستعراب الكلاسيكية ، فقد وصفه كراتشكوفسكي بقوله : " فيالها من زهرة نادرة تلك الشخصية التي تلألأت في روسيا القديمة "، وجمع الشيخ خلال فترة عمله عدة مخطوطات آلت إلى مكتبة جامعة سان بطرسبورغ ، وحل جزء منها في نطاق الاستخدام العلمي ، كما اهتمت الأوساط الاستعرابية الفرنسية بالشيخ ففي سنة 1944م كتب محرر الطبعة العالمية المشهورة بدائرة المعارف الإسلامية مطالبًا من كراتشكوفسكي كتابة مقال عن الشيخ الطنطاوي [2].

ظل يعمل الشيخ الطنطاوي في تعليم اللغة العربية في روسيا ما يقارب20سنة (1840-1861م) انتفع خلالها عدد من التلاميذ والأساتذة الروس والأجانب ، وخاصة منهم الفلنديين ، وبهذا يكون هذا العالم الجليل قد ترك بصمة واضحة في حركة الاستعراب الروسي والاستشراق الغربي [3].

ونلاحظ أن مناهج الشيخ التدريسية كانت متعددة ومختلفة ، فعلى الرغم من اهتماماته اللغوية إلا أنها كانت متباينة ومتنوعة مثل معاصريه العرب ، إلا أنه كان تقليديًا في منهجه ، كما أن معظم ما كان يستند إليه من كتب سواء كانت لسيبويه أو للنحاة كانت تعود إلى كتب القرون الوسطى ، كما كان لاتصاله بالمستشرقين الأجانب والمستعربين الروس أن ساهم في زيادة اهتمامه بالمقارنة النقدية للنصوص الأدبية ، والسعي إلى تحليل قواعد اللغة العامية ، كما أنه اعتمد على تدريس لغة المخاطبة كمنهجٍ له في روسيا [4].

آثار الشيخ الطنطاوي في تعليم اللغة العربية

إن ما قدمه الشيخ في حركتي الاستعراب والاستشراق في عصره تبدو جليةً من خلال الاطلاع على علاقته بتلاميذه ، ونتاجهم العلمي الذي يشهد للشيخ ولهم بجهودهم ، فقد لعب شيخنا دور الوسيط بين الثقافتين العربية والروسية ، مما ساعد على انشاء روابط

---

[1] المرجع نفسه ، ص 119 - 122 .

[2] إضاءات على الاستشراق الروسي ، ص 36- 37 .

[3] الشيخ محمد عياد الطنطاوي والمدرسة الاستشراقية الروسية ، عبد الرحيم العطاوي ، أعمال الندوة التكريمية التذكيرية للعلامة محمد بن تاويت الطنجي ، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة ، طنجا ، المغرب ، 1997م ، ص 219 .

[4] الشيخ محمد عياد الطنطاوي أول أستاذ عربي في روسيا ورائد من رواد الدراسات في اللغة العامية المصرية ، جريجوري شرباتوف ، مجلة مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، مصر ، نوفمبر ، 1984م ، المجلد 55 ، ص 72 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

بين مجموعة من المستشرقين مع رواد ورجال الأدب المصري ، بالإضافة إلى تخرج عدد لا بأس به من الباحثين الفلندين على يديه ، ليس هذا فحسب بل من شدة تأثرهم به وبعلمه أسلم على يديه بعض من تتلمذ على يديه كالرحالة الفلندي (فالن) الذي طالما حثه الشيخ على الترحال إلى البلاد العربية والاطلاع عليها عن كثب ومعاينة الحقائق [1]،ونعتمد في ترتيبهم على حسب الأكثر تأثرًا وتأثيرًا في حياة الشيخ ، ونذكر من تلاميذه:

*** فرنيل Frensel (1795-1855م)**

تخرج فرنيل من مدرسة اللغات الشرقية ، وعين قنصلاً في جدة ، ثم مشرفًا على بعثة أثرية إلى بلاد ما وراء النهرين للكشف عن آثار بابل سنة 1851م ، وتوفي بعد أربع سنوات خلال عمله بالبعثة ، كما اهتم بدراسة تاريخ وجغرافية الجزيرة العربية وخاصة لهجاتهم ، فكتب عنهم عدة مقالات في المجلة الآسيوية، وتعد لامية العرب من أشهر مؤلفاته ، وله أيضًا تاريخ الجاهلية ، وجغرافية البلاد العربية ، والكتابات الحميرية في اليمن والآثار البابلية ، ووصف رحلة أرنو إلى بلاد اليمن ، وساعدته لغته العربية على فك بعض الرموز السبئية (56رمز) وبذلك استخدمت الحروف العربية الجنوبية لأول مرة ، وترجم لفتح الله الصايغ رحلة لاماتين إلى الشرق [2].

كما أنه يعد من أوائل العلماء الذين التقوا بالشيخ الطنطاوي في مصر ، وتتلمذ على يديه ، ويصفه بقوله :" إن حبه للغة العربية كان كامنًا في طبيعته ، وقد كان دائمًا يحثني على العمل ، وبفضله رسخت قدمي في علوم الآداب ؛ لأنني قرأت كثيرًا معه ، وهو إنسانٌ مدقق رفيع الذوق ، وله ملاحظات قيمة ، وأفكار طيبة "[3].

ويعود الفضل إليه في تعلم الشيخ الطنطاوي للفرنسية ، ووجد كذلك في شخصه واحدًا من أكبر العلماء معرفة بمصر ، وكانت دراستهما تشمل ماعدا اللغة العربية كتب الأدب من مثل ديوان الشنفرى ، وأيام العرب ، فأثرت هذه المؤلفات في نفسه بعد دراسة دامت لعامين مع الشيخ ، وأبحاث دامت قرابة عشر سنوات ، فكتب ترجمة حياة الشنفرى ، وتاريخ العرب قبل الإسلام ، وهو يرى أنه مدين بذلك للطنطاوي ، وأنه الشيخ الوحيد الذي يدرس لغته بكل حبٍ واهتمام [4].

دامت المراسلات بينهما طوال فترة حياتهما ، وقد ذكر الشيخ الطنطاوي جزءًا من مراسلاته مع فرنيل في كتابه تحفة الأذكياء [5] ، وهنا نجد أن حب فرنيل لتاريخ العرب يعود إلى قراءته لتاريخ العرب مع الشيخ الطنطاوي أثناء تتلمذه على يديه ، وقد أثبت ذلك بمؤلفاته العربية والمترجمة ، ولم ينكر فضل الشيخ عليه أبدًا .

*** والن Wallin (1811-1852م)**

أطلق عليه بعض الرحالة اسم (فالن) ، وهو اسم شهرته ، ولد في فلندا ، وتعلم في كليتها ، وفي سنة 1841م قصد روسيا ، وتضلع في العربية على يد الشيخ الطنطاوي في مدرسة الألسن حتى عام 1842م ، ثم رحل إلى بلاد الشرق ، دامت رحلته ست سنوات ، زار فيها مصر والجزيرة العربية وبغداد وبصرى والشام وأصبهان ، فخورًا بزيه العربي الذي ارتداه ، فأحبه العرب ، فعمل على دراسة لهجاتهم وعاداتهم وتقاليدهم ، وعاد إلى فرنسا بعد رحلته وعمل فيها أستاذًا للغة العربية في كلية هلسنكي ، ويعد كتابه الفروق بين

---

[1] دور الأساتذة العرب ، عبد الرحيم الوهابي ، ص76 .

[2] المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 187.

[3] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 89 .

[4] المرجع نفسه ، ص 90-92 .

[5] تحفة الأذكياء ، محمد عياد الطنطاوي ، ص 78 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

لهجات العرب المتأخرين والمتقدمين من أهم مؤلفاته ، كما نشر تائية ابن الفارض مع شرحها للشيخ عبد الغني النابلسي ، كما حظيت مؤلفاته بالاهتمام حتى أن مذكراته طبعت بعد وفاته [1].

وكان فالن في سن أستاذه الطنطاوي ، و كان يفخر دائمًا في أنه تمكن من أن ينال العلم على يدي الشيخ ، ونشأت بينهما صداقة قوية ، كما دامت بينهما المراسلات ، فكانت رسائل فالن للشيخ باللغة العربية [2]، ودامت صداقتهما طوال فترة حياتهما ، ومن شدة إعجابه بأستاذه أرسل إلى أستاذه المستشرق (Geitlin) يخبره عن اتمامه ترجمة نصف مؤلف مجهول وقرب انتهائه من ترجمة سيلر (De Naffals Onke) قائلاً : " والآن ابتدأنا نتحدث مساءً ، ففي إحدى الأمسيات نتكلم الألمانية فقط ، وقد يبدي الشيخ بعض النجاح في هذه اللغة ، وفي أمسية أخرى نتكلم العربية متبادلين معلوماتنا الأدبية ، كما أن طيبة قلبه وطبعه تشبه صفات الأطفال ، وذكاؤه واستقامته يستدعيان احترامي المتزايد ، ولم تعد علاقتنا رسمية كما بين المعلم والتلميذ ، بل أصبحت علاقة ودٍ وصداقة ، وهو إنسان تغلب على التعصب ، وهذا أمر رئيسي ، فهو لم يعد يعمل من عبقريته سرًا ، ويجيب عن كل الأسئلة حتى لو كان هذا السؤال في غير محله ، وقد بدأت بقراءة الرسائل التي تصله من أصدقائه المصريين ، وأردت أن أكتب لكم هذه الرسالة باللغة العربية ؛ لأريكم نتيجة دراستي مع الشيخ "[3].

ومما يبدو واضحًا أن نجاح فالن كان باهرًا فتم إرساله في بعثة إلى الشرق ، وكتب الطنطاوي في شهادته له :" إنه يقرأ ويكتب ويتكلم العربية بسهولة "، وعندما عزم فالن على الرحيل ألح على الشيخ في مرافقته إلى مصر ، إلا أن الشيخ حينها لم يتمكن من السفر – بسبب وضعه الصحي - بل اكتفى بسفره إلى فلندا لتوديعه هناك [4].

عندما رحل فالن إلى الشرق أطلق على نفسه اسم عبد المولى كما نصحه الشيخ ، والتقى بمصر بمصطفى شقيق الطنطاوي ، كما التقى بمعلمي الطنطاوي ورفاقه (الدسوقي ، ومحمد قطة) كما حظي بالترحيب بفضل توصيات الطنطاوي ، إلا أنه ظل يردد دوما: " لم ألق مثل الطنطاوي أحدًا "، وأثناء عودته إلى بلده عَرَجَ إلى بطرسبورج ليرى الشيخ ، كما أن المراسلات لم تنقطع أبدًا بينهما [5].

*** لان Lane (1801-1876م)**

اهتم لان بدراسة حضارة قدماء المصريين ، مما دفعه للسفر إلى مصر ، وخلال اقامته فيها تنكر بالزي العربي ، وأطلق على نفسه اسم منصور أفندي ، كما أنه وجد في حياة المسلمين متعة صرفته عن قدماء المصريين ، فانصرف إلى التصنيف في معاصريه بعد أن أتقن العربية لغةً وكتابة ، ، ومن أشهر انجازاته العربية ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة، وتعد ترجمته لها فريدة عن سابقاتها بروح المتن العربي وفحواه [6] ، ويعود ذلك إلى أنه نقلها عن نسخة صححها وعلق عليها الشيخ الطنطاوي ، كما أنه كان شديد الإعجاب بالشيخ فنجده يصفه بقوله : " يمكن أن نسميه أول عالم لغوي في أول مدرسة عربية في أيامنا " [7]، كما ألف كتابًا عن عادات

---

(1) المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 1040 – 1041 .

(2) حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 65 .

(3) المرجع نفسه ، ص 127 – 128 .

(4) حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 128 - 129 .

(5) المرجع نفسه ، ص 129 – 130 .

(6) المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 480 – 481 .

(7) حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 92 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وأخلاق المصريين المعاصرين [1] ، بالإضافة إلى المعجم العربي الإنجليزي الشامل ، الذي يعد من الأعمال الجبارة في ميدان المعاجم [2].

*** فرين Frahn (1782 – 1851م)**

ولد فرين في ألمانيا وتخرج من جامعتها ، اهتم بدراسة الحضارة والتاريخ والثقافة والنقود ، تميّز بجده واخلاصه في البحث ، وبغزارة إنتاجه الأدبي ، رحل إلى روسيا بدعوة من القيصر وانتخب عضوًا في مجمع العلوم الروسي في بطرسبورج ، وتعد لامية العرب للشنفرى من أشهر كتبه التي عمل على تحقيقها [3].

كما أنه أقام فترة في مصر تتلمذ خلالها على يدي الشيخ الطنطاوي ، وهو يعد من أحد الأسباب التي ساهمت في رحيل الشيخ إلى البلاد الروسية ؛ لتدريس اللغة العربية ، ويعود ذلك إلى مركزه في أمور الاستشراق ، كما أنه ذكر فضل الشيخ عليه ومساعداته في تحقيق عناوين الكتب وأسماء مؤلفيها ، وصحة كتاباتها ، و أنه كان يطلب مساعدة الشيخ حتى في أمور النقود التي كان حجة عصره فيها [4] .

*** بيرون Perron (1805 – 1876م)**

عمل بمدرسة الطب في القاهرة ، واشتهر بوفرة الكتب التي عمل على تحقيقها وترجمتها ونشرها، ومن أشهر آثاره : قواعد اللغة العربية ، ونساء العرب قبل الإسلام وبعده ، ترجم كتاب الطب النبوي لجلال الدين أبي سليمان داود ، وكتاب الخيل للبيطار [5].

كما أنه خلف المستشرف فرنل في إعداد كتاب الأغاني بعد أن قرأه مع الشيخ الطنطاوي ، هو وكتاب العقد الفريد ، اللذان كانا الأساس لمؤلفه الكبير عن نساء العرب ، كما أن علاقته بالشيخ كانت مثل سابقيه من المستشرقين ، فدائمًا كان هناك ما ميزه عمن سواه من العلماء المحليين ؛ بوصفه الشيخ الواسع المعرفة و الاطلاع [6].

***جوستاف فيل Gustav Weil (1808 – 1889م)**

مستشرق ألماني ، سافر إلى باريس سنة 1830م ، وتلقى دروسًا في العربية على يد تلميذ الشيخ الطبيب بيرون ، ومن ثم رحل إلى القاهرة ، وأقام بها قرابة سبع سنوات تتلمذ خلالهم على يد الشيخ الطنطاوي ، وكان زميله المستشرق فيرنل (Fernsel) وتتلمذ أيضًا على يد الشيخ أحمد التوانسي ومن أشهر أعماله ترجمته لكتاب أطواق الذهب للزمخشري إلى اللغة الألمانية ، وترجمة ألف ليلة وليلة والنبي محمد حياته ومذهبه من خلال اعتماده على سيرة ابن هشام ، وتاريخ الخلفاء العباسيين في مصر [7]،واشتهر بأنه

---

[1] المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 481 .

[2] موسوعة المستشرقين ، عبد الرحمن بدوي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1993م ، ص 524 .

[3] المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 933 - 934 .

[4] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 99 ، 124 – 125 .

[5] المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 195 .

[6] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 93 .

[7] موسوعة المستشرقين ، ص 390 – 391 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مؤرخ الخلافة ، كما أننا نرى أثر دراسته على الشيخ الطنطاوي الذي كان يميل إلى هذا النوع من الأدب ، كما أنه ترجم حياة الشاعر الشنفرى ؛ الذي درس تاريخ حياته مع الشيخ الطنطاوي دراسة عميقةً [1].

بالإضافة إلى كل من سبق ذكرهم هناك: موخين الذي عين مترجم في القنصلية العامة الروسية بمصر سنة 1835م ، وتعرف خلال اقامته بالشيخ ، وأخذ عنه دروسًا باللغة العربية ، وقرأ معه الشعر ، ومن ثم رحل إلى اسطنبول سنة 1837م بصفة ترجمان رابع بالسفارة ، كما وصفه الشيخ الطنطاوي بقوله: " وهذا الترجمان كان صاحبي في مصر خلال عدة أعوام ، وقرأ عليّ شيئا من المعلقات وأخبار شعرائها ، وله دراية بكثير من اللغات كالفرنسية والتركية ، واسمه نقولا موخين " كما أنه وفرين (Frahn)من عملا على دعوة القيصر الروسي للشيخ ، كما أنه صحب الشيخ الطنطاوي في رحلته من إسطنبول إلى بطرسبورج سنة 1840م [2]، والمستشرق غريغورف (Grigorff) ، وصديقه سافليف (Savlef) الذي تخرج على يد فرين (Frahn) ، واختص بالآثار والنقود وكان من رواد الأدب العربي في روسيا [3]، وجوتفالد الذي دعاه فران (Frahn)لفهرسة المخطوطات الشرقية في مكتبة بطرسبورج فنشأت صداقة بينه وبين الطنطاوي [4]، وكليجرن (Clegren) الذي درس على يدي الشيخ الطنطاوي لامية العرب [5].

كما كان للشيخ أثر كبير في نفوس المستعربين مثل الروسي غوتولد ، الذي كان يتواجد في البلاد الروسية قبل قدوم الشيخ ، وكان حينها يعمل موظفًا في المكتبة العمومية بتوجيه من فرين (Frahn) ومما جمع بينه وبين الطنطاوي الاهتمام بأمور الاستعراب ، مما ساهم على بناء صداقة قوية بينهما ، كما كان غوتولف مهتمًا بآثار الشيخ ؛ حتى أنه قدم تصحيحات جوهرية في ترجمة حياته إلى الألمانية ، وبقى على اتصال بالشيخ حتى بعد رحيله إلى قازان [6].

كما أنه احتل المكانة التي يستحقها بين المستشرقين أمثال غريغورف (Grigorff) وسافليف(Savlef) [7]، فكان للرحالة الأوروبيين الذين كانوا يدينون له بالعرفان بنجاحاتهم واكتشافاتهم الأثر الكبير في وصوله إلى روسيا ، وأن يلقى كل ترحيب وتقدير في البلاد الروسية [8].

وجاء كتاب كراتشكوفسكي (Krackovski)"حياة الشيخ الطنطاوي" دليلاً واضحًا على مدى تعلق الروس بهذه الشخصية العربية الفذة ، فنجد أن كراتشكوفسكي لم يغفل عن أصغر تفصيلة من تفاصيل حياة الشيخ ، بل إننا نجده مغرمًا بأسلوبه وطريقته في التعليم ، فانجذب إلى سيرة حياته كما فعل غيره من الأدباء والعلماء الأجانب ، لما تميَّز به الشيخ من مثل اتقانه عدة لغات (الفرنسية والروسية ، والتركية ، والفارسية ، والألمانية ، والتترية) ،وبالإضافة إلى قدرته على إدراك المعلومة بسهولة ويسر [9].

---

[1] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 90 – 91 .

[2] المرجع نفسه ، ص 96 ، 97 ، 99 .

[3] المستشرقون ، نجيب العقيقي ، ص 935 .

[4] المرجع نفسه ، ص 939 .

[5] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 131 .

[6] المرجع نفسه ، ص 126 .

[7] المرجع نفسه ، ص 124 .

[8] دور الأساتذة العرب ، عبد الرحيم الوهابي ، ص74 .

[9] حياة الشيخ ، كراتشكوفسكي ، ص 32 – 33 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

جهوده العلمية:

ولا يخفى علينا جهوده العلمية من خلال آثاره الأدبية التي خلفها لنا سواء كانت كتب أدبية أوعلمية أومعاجم أو مقالات بلغات أجنبية ، و كتاباته المترجمة ، هذا وبالإضافة إلى أثاره في الجغرافيا والتاريخ ، والأدب ، والعروض ، والبلاغة ، والشعر، وما إلى ذلك ، ومن اشهرها : كتاب تحفة الأذكياء - الذي حققه الدكتور محمد عيسى صالحية - الذي ضم فيه العديد من المعلومات عن رحلته وعن طبيعة الحياة الروسية ، وكما نعلم فإن معظم مخطوطاته لا تزال محفوظة في مكتبة جامعة بطرسبورج .

ونذكر منها ، **في العقائد** :حاشية على التحفة السنية و العقائد السنية ، حاشية على رسالة الباجوري ، ختم على متن الجوهرة ، شرح منظومة الشيخ السلموني في العقائد ، غنية المريد في علم التوحيد ، **وفي القواعد** : تقيدات على شرح الأزهرية: حاشية الزنجاني ، ختم على شرح القطر لابن هشام قواعد الصرف ، نظم تصريف الزنجاني ، **وفي العروض** : تعليق الكافي في علمي العروض والقوافي، حاشية الكافي في علمي العروض والقوافي ، ولذيذ الطرب في نظم بحور العربِ .

وكتب باللغات الأجنبية ، ونذكر منها: كتابه أحسن النخب في معرفة أشعار العرب (فقد ضم فيه العديد من الألفاظ والمصطلحات العامية ، بالإضافة إلى الأمثال ، والمراسلات التي كانت بينه وبين أصدقائه مع ترجمتها باللغة الفرنسية) ، وموسوعة الحكايات الروسية ، وقواعد اللغة العربية باللغة الروسية ، والتاريخ الإسلامي بالروسية، وثلاث مقالات فرنسية ، ترجمة لتاريخ روسيا ، قاموس عربي فرنسي طبع في قازان سنة 1849م ، والمعجم التتري - العربي ، ونقد ترجمة بعض التعابير العربية في كتاب المستشرق دي ساسي ، ترجمة تاريخ روسيا الصغير لأسترالوف وغيرها ...

الخاتمة

وفي الختام نجد أن الشيخ الطنطاوي حظي باهتمامٍ لائقٍ به في عصره من قِبل قيصر روسيا ، وتلاميذته ، وزملائه ، معظم من التقى بهم ، كما أنه حظي بالحب والاحترام والتقدير من قِبل كل من تعرف إليه ؛ ويعود ذلك إلى طبعه وإلتزامه وسماته السمحة ، وبفضل جهوده ، وكان حبه للغته التي عَمِلَ على تدريسها للعرب ومن سواهم الأثر البالغ في تعلق تلاميذته بعلوم اللغة العربية ، وكان ذلك نابعًا من اعتقاده بأن علوم اللغة العربية تعد من أهم العلوم التي بمعرفتها نتمكن من معرفة علوم الشريعة والعلوم الأخرى ، فكان بحرًا زاخرًا بالعطاء ، ومن هنا استطاع أن يؤثر في كلٍ من حركتي الاستعراب والاستشراق في عصره ، وكما أنه تمكن من أن يدرس قواعد اللغة العربية لغير العرب ، بالإضافة إلى قراءته لكتب التاريخ الإسلامي ، ولا نغفل عما تركه لنا الشيخ من ملاحظات مختلفة سواء في النحو أو اللغة أو البلاغة أو العروض ، والتي لا تزال حتى يومنا هذا مخطوطات لم تنل نصيبها من التحقيق والدراسة ، كما أنه لم يحظ باهتمام العرب إلا في الآونة الأخيرة ؛ ويعود ذلك إلى المبادرة الروسية التي أسهمت بدورٍ كبيرٍ في تسليط الضوء على جهوده العلمية ، وأهمية دوره في تدريس اللغة العربية وعلومها، وأخيرًا لا يسعنا إلا أن نفخر بأن أستاذًا عربيًا مثله تقام عنه الندوات حول العالم ، إلا أنه من المؤسف بأن لا نكون نحن من بادر وأسهم وتنبه إلى ذلك ، آملين من المولى عز وجل أن نكون قد نفضنا بعض الغبار عن شخصية إسلامية عربية نشرت وعلمت اللغة العربية للشرق والغرب ، ونرجو أن نكون قد وفيناه جزءًا من حقه الذي سلبه الزمان إياه .

المصادروالمراجع

- الأزهر في ألف عام ، محمد عبد المنعم خفاجي ، علي علي صبح ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1432هـ / 2012م.

- الاستشراق ، محمد عبد الله الشرقاوي ، دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر ط1 ، د.ت

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

- إضاءات على الاستشراق الروسي ، فاطمة عبد الفتاح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2000م.

- أعلام الفكر الإسلامي في العصر الحديث ، أحمد تيمور باشا ،دار الآفاق العربية ، القاهرة ، مصر، 1423هـ/ 2003م .

- أعلام عرب محدثون من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، نقولا زيادة ، الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ، 1994م .

- الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط15 ، 2002م .

- أعلام لم ينصفهم زمانهم ، أنور الجندي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، د.ت .

- أنباء روسيا ، مقال بعنوان : الشيخ محمد عياد الطنطاوي ، بقلم حسين الشافعي ، موقع إلكتروني : www.russiannewsar.com

- حياة الشيخ محمد عياد الطنطاوي ، إغناطيوس كراتشكوفسكي ، ترجمة كلثوم نصر عودة ، مراجعة وتحقيق وتعليق عبد الحميد حسن ومحمد عبد الغني حسن ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مثر ، 2013م .

- دور الأساتذة العرب في تطور الاستعراب الروسي ، الشيخ محمد عياد الطنطاوي أنموذجًا ، عبد الرحيم مرون الوهابي ، مجلة الدفاع (القوات المسلحة السعودية) ، السعودية ، المجلد 36 ، العدد 109 ، ديسمبر، 1997م

- رحلة الشيخ الطنطاوي إلى البلاد الروسية المُسماة بتحفة الأذكياء أخبار بلاد روسيا ، محمد عياد الطنطاوي ، قدم لها وحررها محمد عيسى صالحية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ن لبنان ، 1412هـ / 1992م .

- الشيخ محمد عياد الطنطاوي أول أستاذ عربي في روسيا ورائد من رواد الدراسات في اللغة العامية المصرية، جريجوري شرباتوف ، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، مصر ، نوفمبر ، 1984م ، المجلد 55.

- الشيخ محمد عياد الطنطاوي والمدرسة الاستشراقية الروسية ، عبد الرحيم العطاوي ، أعمال الندوة التكريمية التذكيرية للعلامة محمد بن تاويت الطنجي ، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجا ، المغرب ، 1997م

- المستشرقون ، نجيب العقيقي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، د.ت .

- من تراث الشيخ محد عياد الطنطاوي ، أول معلم العربية في البلاد الروسية ، حسين الشافعي ، أنباءروسيا، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2013م .

- موسوعة المستشرقين ، عبد الرحمن بدوي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1993م .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

رحلة القارئ في النصوص الأدبية والفنية والحضارية: العبدري نموذجا

Article:the reader's journey in literary, artistic and civilizational texts : Al .Abdari is a model

سعيدة ابن الشرقي طالبة باحثة بسلك الدكتوراه تخصص السيميائيات وفلسفة الأدب والفنون بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط. المغرب

Saida bencherqui ,student researcher doctoral course specializing in semiology and philosophy of literature and arts, faculty of arts and humanities,Mohammed v University,Rabat ,Morocco

Summary :

The literary text is a cognitive system bazed on knowledge,it is the body of speech that the writer is familiar with on humanitarian,social,intellectual,political and cultural issues.this is evident in the various literary texts:story,novel,poetry,essay,play, speeches and journey literature.

In this study ,we will examine a series of paths and concepts related to the literature of the journey.we will also stop at the letter of the journey from the traveler's perspective,which is a model of fruitful and fruitful interaction with different cultures,with reference to the relationship of the traveler 's speech to narrative heritage and it's relation with reading theory :(reader,reading,waiting horizon) .

According,we approached this study from two angles:

1. rebuilding the flight letter, according to the perspective of the AL Abdari reader.

2. Monitor the interactions and fertile interactions between the culture of AL Abdari and other cultures.

. keywords :

The concept of the trip,reader and reading, horison waiting reader,competency, cultural cross . fertilization, interaction

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

.الملخص:

يعتبر النصّ الأدبيّ منظومة معرفيّة تنبني على المعرفة، فهو متن الكلام الذي يعبر به الأديب عن قضايا إنسانية واجتماعية وفكرية وسياسية وثقافية، ويكون ذلك واضحاً في النصوص الأدبية المتنوعة، وهي: القصة، الرواية، الشعر، المقالة، المسرحية، والخطب وأدب الرحلة.

سنتناول في هذه الدراسة، مجموعة من المسارات والمنطلقات المتعلقة بأدب الرحلة، كما سنتوقف عند خطاب الرحلة من منظور الرحالة، الذي يعد نموذجا للتلاقح الخصب والمثمر مع الثقافات المختلفة، مع الإشارة إلى علاقة الخطاب الرحلي بالتراث السردي، ومقاربته في ضوء نظرية القراءة: (القارئ، القراءة، أفق الانتظار).

وبناء عليه، قاربنا هذه الدراسة من زاويتين:

1. إعادة بناء خطاب الرحلة، وفق منظور القارئ العبدري.
2. رصد التلاقحات والتفاعلات الخصبة، بين ثقافة العبدري والثقافات الأخرى.

.الكلمات المفتاحية:

مفهوم الرحلة، القارئ والقراءة، أفق انتظار القارئ، المثاقفة، التلاقح الثقافي، التفاعل.

تمهيد:

عرفت المجتمعات الإنسانية في مختلف العصور السابقة فن الرحلة والارتحال، وتنوعت هذه الرحلات بين العربية والأجنبية، التي طافت مختلف أنحاء العالم العربي الإسلامي والغربي، فقد كانت لكل منهم دورا لمعرفة الآخر، واستجلاء عالمه الأدبي والفكري والثقافي والحضاري. وتعددت بذلك الكتابات الرحلية في مجالات ارتبطت بتخصصات مؤلفيها في التاريخ والجغرافيا والأدب والخدمات السفارية وغيرها.

وبما أن الرحلة هي ترحال وسفر عبر القارات والمدن والعواصم، فإن المقصود بمفهوم رحلة العبدري في النصوص الأدبية والثقافية والفنية وغيرها، ما هو إلا تفاعل وتأثر وتأثير بين الثقافات والمجتمعات، بل هو حوار بين الحضارات ونقل لثقافة الآخر، إذن، فالعبدري هو قطب مشترك له دور إيجابي، في الاستفادة ومعرفة طريقة الآخر، وعاداته الفكرية والثقافية والأدبية من خلال استغوار نصوصه بمختلف أنواعها ومشاربها، وهو ما يمكن أن يصطلح عليه في العصر الحديث التناص أو التفاعل النصي INTERTEXTUALITE، [1] حيث اعتبره جيرار جنيت، مكونا أساسيا لكون التناص عبارة عن تفاعل نصي، لأن التاريخ الأدبي ما هو إلا نتاج إطلاع على نصوص أخرى .

إذن، كيف يتجلى هذا التفاعل والتلاقح الثقافي في الأدب والفن معا؟ وكيف استطاع القارئ إحداث هذا التفاعل من خلال نقل ثقافة الآخر؟ ما هي صوره الفكرية والعلمية والفنية؟ للإجابة عن هذه التساؤلات، ينبغي تحليل نموذج الرحلة عند العبدري،

1_ Genette Gerard palimspestes la littérature au second degre ,editions du seuil, paris, 1982

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

والوقوف على هذه التجليات الفكرية والأدبية والعلمية، والتطورات التي أحدثتها رحلته داخل الثقافة المغربية خصوصا والعربية على وجه العموم.

رحلة العبدري وخطاب الرحلة:

تعد الرحلة شكلا تعبيريا يوظف من خلاله الرحالة في كتاباته ضمير الأنا، باعتباره قارئا نموذجيا[1] lecteur modèle، محددا المقصود من هذه الرحلة، وهو الفعل التشاركي مع المؤلف، من خلال رسم فرضية لنفسه عن المؤلف، لأن أي عمل أدبي متوقف على فعل القراءة ، فالقارئ هو صنو الكاتب، يعيد بناء النص وفق معطياته الإبداعية، أي الدخول فيما يسميه إيكو بالعالم الممكن، وقد أشار العبدري بقوله:" ق 13 م ".....وبعد فإني قاصد بعد استخارة الله سبحانه إلى تقييد ما أمكن تقييده، ورسم ما تيسر رسمه وتسويده، مما سما إليه الناظر المطرق في خبر الرحلة إلى بلاد المشرق من ذكر بعض أوصاف البلدان، وأحوال من بها من القطان، حسبما أدركه الحس والعيان، قام عليه بالمشاهدة، شاهد البرهان من غير تورية ولا تلويح، وتقبيح حسن ولا تحسين قبيح..."[2].

ومن خلال هذا التحديد للخصوصية الخطابية للرحلة، يمكن الإشارة إلى أن القرن التاسع عشر، هو بداية التأريخ للرحلات العربية المكتوبة، مع اتساع دائرة التأليف في التصنيف لها، فتعددت الكتابات الرحلية في مجالات ارتبطت بتخصصات مؤلفيها في التاريخ والجغرافيا والأدب، والخدمات السفارية وغيرها، وقد استمرت هذه الرحلة التأريخية والتصنيفية إلى حدود القرن الثامن عشر، أو قبله بقليل.

إن الرحلة نص مفتوح على كافة الحقول بأشكال مكتملة أو جزئية، وقد عبر عن ذلك فلاديمير كريزنسكي، حين قال: "هي بطبيعتها متعايشة ومشاركة للتاريخ والميثولوجيا والأدب دون الحديث عن الإثنوغرافيا...إنها إحدى النماذج التيماتيكية والرمزية من الأدب الأكثر إنتاجا"[3]. حيث ربطها بالأدب العربي، الذي يعد نسقا عاما في إدماج خطاب الرحلة ضمن النسق الثقافي بكافة حقوله، ومد جسوره بدائرة الأدب لما يحمله من خطاب مباشر لصورة البلدان التي رحل إليها، وسيرهم وثقافاتهم الشعبية. فنص الرحلة ومحكيها بتعبير تودوروف[4]، وجد قبل الرحلات ؛ بمعنى أن المتخيل الذي شكل النص الرحلي عنصرا ونصا، كان هو المادة التي انفتحت على المعطيات الواقعية والاحتمالية.

وبهذا، تشكل الرحلة العربية في عموميتها، عنصرا وشكلا خالصا، ضمن دائرة معرفية منفتحة على أنواع أدبية أخرى صغرى وكبرى، هي ذلك البناء الذي يتناسل ويتوالد ويتشاكل باستمرار، ولها مميزات مشتركة تلتقي فيها مع مجمل الرحلات الإنسانية، لذلك يمكن النظر إلى الرحلة العربية من خلال معطياتها؛ أي مضمونها وشكلها مقارنة مع باقي الأشكال التعبيرية في التراث السردي العربي، منها:

---

[1] . إيكو أمبريطو القارئ في الحكاية" التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1996، ص 61.

[2] .العبدري، أبو عبد الله رحلة العبدري، المحقق د. علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر الفحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005، ص: 28

[3] _ krysinski wladimir : discours de voyage et sens de l alterite in la littérature de voyage, No cursos da arrabida coorden acao de maria alzira seixio ; bublicucoes amirica,c d a,Portugal, 1997,P :236

[4]. Todorov Tezvetan ,les morales de l'histoire ,France ,ed grasset ,1991 ,P 95

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

. **التخييل الذاتي:** استفادت الرحلة من أشكال تاريخية وأدبية مثل التراجم والسير والأخبار، كما تم دعم هذا النوع من النصوص الرحلية أثناء نقلها لأخبار وسير الآخرين بضمير المتكلم لإبراز الذات والهوية مقابل الآخر والغيرية.

. **التنوع في الأشكال:** لقد تنوعت أشكال الخطابات الرحلية وتعددت أنواعها، مما يعطي لقارئ هذه النصوص صورا وانطباعات، تدفع به إلى استجلاء أهدافها وخصوصياتها الأدبية والمعرفية.

. **التنوع في الهوية الثقافية والاجتماعية:** للرحالة المؤلف ما بين أديب ومؤرخ وجغرافي... وغيرها، مما مكنه من تقديم صورة عن هوية هذا النص الرحلي.

فمن خلال هذه المعطيات، التي تمت مناقشتها وتحليلها، يمكن القول، إن نص الرحلة له خصوصيات ثقافية وفنية وفكرية، تظهر من خلال دور الرحالة/ القارئ، هذا الأخير، الذي يجسد جل الأخبار والتراجم والأحداث التاريخية والفقهية، والنصوص القرآنية بضمير المتكلم، فهذا التنوع في الأشكال في حد ذاته، هو استجلاء للخصوصيات الأدبية والمعرفية للآخر، وتقديم صورة عن بلاده، فكل هذا هو نتيجة لكون الرحالة / المؤلف، له زاد معرفي من الأدب وحفظ الأشعار، فهي تأوي خطابات تتجه لأكثر من متلق، مما يولد جدلا يثري التأويل، ويجعل من خصوصية الرحلة العربية مشهدا ينتمي إلى النسق الثقافي المشرقي.

وقد سعيت في هذا المقال إلى مقاربة رحلة العبدري، ذات البعدين الحجاجي والثقافي، للإشارة إلى التنوع النسقي للثقافة العربية، والتحولات التي عرفها السرد العربي في مراحله الأخيرة. لقد قام العبدري برحلته في الخامس والعشرين من ذي القعدة عام ثمانية وثمانين وستة مئة، حيث كان له تكوينا ثقافيا على يد والده" المعلم"، ثم درس في الكتاب في بلدة" حاحة" وحفظ القرآن، وتعلم العمليات الحسابية، إذ أصبح طالب علم، وانتقل إلى مراكش التي كانت مركزا علميا مرموقا آنذاك. ودرس على يد أحد العلماء محمد بن علي بن يحيى الشريف، الذي كان شيخه وشيخ صاحبه ابن عبد المالك المراكشي، وعلى يد العديد من الفقهاء، وأتقن بذلك كثيرا من الفنون منها، حفظ القرآن والحديث والشعر والخطب والرسائل، واهتم بمصطلحات علم الأدب والبلاغة والعروض.

نستنتج مما تم جرده، أن للعبدري تكوينا مزدوجا باعتباره أديبا وعالما ورحالة، حيث انصب اهتمامه أثناء الرحلة على الجوانب العلمية في البلاد، التي قطعها برا من المغرب الأقصى إلى البلاد الحجازية والقدس والخليل، فضمن هذه الرحلة هناك رصد للعديد من تراجم العلماء، الذين التقاهم في رحلته، وذكر كثيرا من مبادئهم وعاداتهم، وأخبارهم وأشعارهم.

ومن هنا، يعد العبدري قارئا للثقافات المختلفة والمتنوعة، التي تلقاها عن طريق الرواية الشفوية والمشاهدة، لأن هذه الرحلة عنده ترتكز على مستويين هما:

. **ارتحال ذهني:** كون المؤلف يرتحل من أجل معرفة أحداث ماضية، يتم استقاؤها من الأسفار، أو مما هو شفوي، ويتجلى في استعادة سرد بداية الخلق وأخبار الأولين.

. **ارتحال فعلي:** للمؤلف نحو فضاءات متعددة ومتنوعة، بحثا عن الأحداث من أفواه الرواة، أو عن أماكن بها آثار شاهدة، بقصد توثيق الأخبار وتقييد المشاهدات.

فهذان المستويان الارتحال الذهني والفعلي، هما التحقق الفعلي لخصوصية القارئ ومبدأ القراءة، بواسطتهما يمكننا أن نشير إلى كون القراءة هي فعل ذهني، يقوم على عملية فهم النصوص، ومحاولة استنطاقها والاستفادة منها، ويشكل القارئ ضمن هذه العملية قطبا أساسيا في النظرية الأدبية، ويجعل من القراءة مدخلا أساسيا لمقاربة الظاهرة الأدبية وغيرها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

لقد تعدد فعل القراءة عند الرحالة العبدري باعتباره قارئا أولا، ثم مؤلفا ثانيا من خلال سرد ورصد كل ما يتعلق بالرحلة. فبالنسبة لفعل القراءة أصبح مادة أساسية لجرد هذه الأحداث والمواقف في إطارها المرجعي، لأن النص كما نرى يتخطى قصدية مؤلفه، لأنه أثناء كل قراءة يخرج من العالم الممكن، الذي يصوره المؤلف ليصنع عالما ممكنا جديدا، وكل قراءة جديدة فهي ولادة لعالم ممكن جديد بشكل متواصل. ومن هنا، وحسب نظرية القراءة، نتحدث عن أنواع القراء ضمن النظرية الأدبية، هنا القارئ الضمني لفولفغانغ إيزر[1] والقارئ الفعلي لياوس[2]، ثم هنا القارئ المخبر لستانلي فيش[3]والقارئ المقصود[4] والقارئ النموذجي[5].

وبناء على هذه التنوع، يمكن إدراج القارئ في هذه الرحلة ضمن القارئ المخبر والنموذجي، لأنه يقدم لنا مجموعة من الأشعار والأخبار والأحاديث النبوية، ثم يفيد بعض البلدان التي رحل إليها بالأشعار وبعض العلوم مثل: علم العروض والنحو وغيره، فهو مخبر وقارئ نموذجي في طريقة التلقين لهذه العلوم.

ولتوضيح ذلك، سنقف على بعض النماذج من الرحلة، من خلال تجلي ظاهرة المثاقفة والتلاقح الثقافي، حيث كان للعبدري صيت واسع، وله ثقافة متنوعة، تتجلى في مشاركته في الفنون والعلوم المختلفة، فالأخذ عن العلماء في رحلته كان متنوعا في الكتب والمعارف، كما أن ملاحظاته كانت أحيانا في النقد والأدب والفلك، ولقد بدأ في كل مراحل الرحلة قارئا متميزا قادرا على تمثل هذا الإرث الثقافي.

إذن، لقد كان لدور الرحلة في أفق انتظار القارئ، القيام بشعيرة الحج وتأديته المناسك، والاتصال بالعلماء، وذلك لإثبات كينونته، وأيضا تزكية المشارقة لعلمهم، وثنائهم على مستواهم العلمي والفني، ولهذا ينظر إلى الرحالة بعد رحلته على أنه استكمل أدوات البحث والمعرفة، واكتسب المناهج المعرفية، وكأنه قد تخرج من مؤسسة علمية، تستند إليه بعض المهام بعد عودتهم من الرحلة، وعلى العموم، فإن مراكز النشاط العلمي في المشرق، كانت مقصد المغاربة، تستهويهم بما تضمه من مجالس علمية ومؤسسات ثقافية، وهذا هو أحد الأسباب العلمية التي كانت وراء" الرحلة إلى كبريات الحواضر المشرقية".

نستخلص مما سبق ذكره، أن الهدف الأساسي من الرحلة، هو هدف تتبع ثقافة الآخر، من خلال القراءة المباشرة أثناء الرحلة إلى المشرق على يد علماء وفقهاء، الذين أخذ عنهم العلوم الدينية والأدبية، وزودهم بدوره بما يحمله من الثقافة الفكرية والعلمية عن بلده المغرب. ولتوضيح ذلك، لابد من التطرق إلى مبحث دور الرحلة في أفق انتظار القارئ.

الرحلة و أفق انتظار القارئ:

يعتبر أفق انتظار القارئ[6]، مصطلحا مركزيا عند أصحاب نظرية التلقي، ويعرفه فولفغانغ إيزرizer بأنه مجموع التوجهات التي يبديها النص إزاء قارئ معين في لحظة محددة، أي أن النص هو الذي يقترح قراءاته على المتلقي، في حين يرى ياوسH.S JAUSS

---

[1] . فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحميداني ود. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس 1975،ص:25

[2] ._H R Yaus ; pour une esthetique de la reception ،ed gallimard, PARIS ،1978,P : 49

[3] . فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحميداني ود. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس 1975،ص:25

[4] . نفسه ص: 27.

[5] . إيكو أمبريطو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1996 ص: 61

[6] W.ISER ; Acte de lecture ; theorie de l effet esthetique ; pierre Mardaga, paris; 1985 ;P : 8

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

أن قراءة النص هي في الأساس قراءة تناصية INTERTEXTUELLE وانطلاقا من هنا، يمكن صياغة أفق انتظار يشمل كل تنويعات الجنس الأدبي. لقد لوحظ، أن رحلة القارئ في النصوص الأدبية وغيرها، اهتمت بتفجير طاقات النص الأدبي والحضاري وسبر أغوارها، محاولة منه أيضا استنطاق ثقافة هؤلاء للخروج بنتائج جديدة.

والجدير بالذكر، أن هذه الرحلة، ساهمت في دعم أسس الإحياء الأدبي والحضاري، لتغذي طموح الإنسان الذي لا ينتهي إلى التجديد، بل إلى تطور أفكاره عن طريق الانفتاح اللامتناهي، الذي ينظر إلى التاريخ مثل تجربة ترفض الانغلاق، ولقد كان للتطور النقدي في العالم الغربي، دافعا للقيام بالاطلاع على ثقافة الآخر، وبالخصوص الرجوع إلى الفن السردي الحديث بأوروبا، وأقصد القصة والرواية، لأنه بعد الاطلاع على نشأة هذا الفن في موطنه، يمكننا تقييم محاولات الذات المبدعة العربية، التي كانت تعيش ظروفا يصعب معها القول إنها قد توصلت إلى تأصيل هذا الفن، فبعد أن عبرت الملحمة عن البعد الأسطوري للتفكير الإنساني في مرحلته، جاءت الرواية الحديثة لتتخذ من الإنسان ذاته محورا لقضاياها، خاصة عندما أصبح هذا الإنسان أمام التقدم الحضاري الكبير مجرد أداة مستلبة[1].

ولهذا، قد أجبرت الرحلة على استمرارية الخطاب النقدي لسبر أغوار النص الفني، مما منح هذا الخطاب نفسا قويا أضحى معه بدوره إلى قراءة إبداعية للنصوص الأدبية. ومثلت كتب الرحلات[2] بداية للانفتاح الأدبي، كما ظهرت بعض الأشكال السردية الأخرى، استقت من التراث العربي بعض تقنياتها، وكان الجديد في هذه الأعمال مضمونها لا غير. وقد كان تلقي هذه الروائع الأدبية عن طريق الترجمة، وبذلك تبلور الإطار الفني للرواية من خلال التراث الأوربي، من خلال رواية زينب لحسين هيكل. حيث شكلت القصة والرواية مظهرا من مظاهر التثاقف العربي الأوروبي، إذ فتحت الباب أمام أعمال كرست للتجديد في النصوص الأدبية وازدهار حضارة العرب وفنونهم. ولهذا قدمت الرحلة مقصدية العبدري، فهو أراد نقل صورة الوطن العربي، وما تزخر به من علم وعلماء، باعتباره عالما موسوعيا يعرف فنون الأدب على اختلافها من علوم دينية ودنيوية.

وفي إطار هذه العلاقات الثقافية بين المشرق والمغرب، عرفت هذه الفترة الزمنية، بانتقال النظريات العلمية والأدبية إلى كل من مصر والشام وغيرها. وهذا ما أشار إليه حسين هيكل: " في سنة 1875 كانت أوروبية فكرية قوية، غاية القوة، فكانت النظريات العلمية والفلسفية القديمة، قد أخذت تنهدم وتنهار أمام الفلسفة الواقعية، التي مكن لها أوغست كونت في فرنسا.... وكانت نظريات "لامارك" و" داروين" وغيرهما، ذات شأن يذكر، عند كثير من أصحاب هذه الفلسفة الواقعية. وكانت هذه النظريات ترد إلى الشرق عن طريق بعض الغربيين، الذين أقاموا فيه زمنا طويلا، وعن طريق بعض الشرقيين، الذين تعلموا في المدارس الأوربية. كان محتوما على هذا الاتصال المتزايد بين الشرق والغرب، ومع هذه الحركة العلمية والفكرية والأدبية الشديدة في الغرب، أن تقابلها في الشرق حركة علمية وفكرية وأدبية جديدة"[3].

المثاقفة وخطاب الرحلة:

يركز أدب الرحلة في التراث المغربي، على أهميتها في مختلف المجالات، نظرا لما تحتويه من فوائد علمية وأدبية مهمة، تعتمد في كثير منها على المشاهدة والرواية الشفوية، وقد برزت مجموعة من الرحلات مثل: رحلة ابن جبير ورحلة ابن بطوطة، ورحلة العبدري، التي لا تقل أهمية على سابقتها، لما لها من أهمية في جانبها الأدبي، لأن العبدري كان أديبا وعالما من علماء المغرب في القرن

---

[1].Goldman ; pour une sociologie du roman, gallimard, paris,1964

[2] . الطهطاوي رفاعة، تلخيص الإبريز في تلخيص باريز "1834" ، أوديوان النفيس بإيوان باريس، دار التقدم، مصر، 1905 .

[3] .. اليبوري أحمد، في الرواية المغربية : التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، الدارالبيضاء،ط1 ،2000، ص:37.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

السابع الهجري، حيث انصب اهتمامه أثناء الرحلة على الجوانب العلمية، في البلاد التي قطعها برا من المغرب الأقصى إلى بلاد الحجاز والقدس، فضمن هذه الرحلة هناك العديد من تراجم العلماء، الذين التقاهم في رحلته، وذكر كثيرا من طبائعهم، وعاداتهم وأخبارهم وأشعارهم " فالجانب العلمي فيها يستحق أن يلقي الضوء عليه، ليكون الدراسون والباحثون على معرفة بهذا الأثر الأدبي الذي ضم بين دفتيه كثيرا من ألوان المعرفة والثقافة"[1]. إذن كيف تم ذلك؟ وما هي سبل ترسيخ ثقافة الآخر داخل الثقافة الأدبية والفكرية عند المغاربة؟ إذن، للإجابة عن هذه التساؤلات، يمكننا أن نطرح مفهوم المثاقفة أو التثاقف ودوره في تطوير ثقافة بلده والبلد الذي ارتحل إليه.

تشير الموسوعة العالمية لمصطلح المثاقفة [2] acculturation إلى المعاني التي يحملها، وأصل هذه الكلمة يعود إلى اللاثينية، وتعني التقارب، في حين يستعمل الإنجليز مصطلحا آخرا بديلا لكلمة مثاقفة، وهو التبادل الثقافي"cultural change" ، والمقصود منه التبادل والتقارب لتوسيع المعارف. في حين استعمل الفرنسيون مصطلح " التمازج الحضاري"interpertation des civilisations، وهذا النوع من المثاقفة، أو التثاقف تتم عبر الرحلات والأسفار إلى البلدان، لأنه انفتاح على جميع المعطيات والنتائج المتواجدة في ثقافة الغير. إذن، وبهذا "تتمثل المثاقفة في قدرة الثقافات الوطنية والتيارات الفكرية والأدبية والفنية على التحاور والتفاعل مع احتفاظ نسبي ببعض الخصوصيات، التي بدونها تفقد الثقافة صفة الأصالة"[3]. لهذا، تتحقق المثاقفة في عملية النقل والتحول من حيز معرفي إلى حيز معرفي آخر، وهي رحلة تعبر عنها المصطلحات، التي تقتحم الأجواء، وتبحث عن قراء ذوي انتماءات فكرية متباينة.

هذا النوع من المثاقفة التي تحمل في طياتها مقاصد فكرية وحضارية وفنية وأدبية، تحدث تأثيرا وتأثرا، وقد أشار إلى ذلك هيبوليت تين "H TAINE"، إلى كون النمط الإنساني هو نفسه موضوع التمثيل أو التصوير، حيث يبقى القالب الشعري نفسه، والبناء الدرامي نفسه، إلا أن اختلافا أساسيا، وهو أن أحد الفنانين هو السابق، والثاني هو اللاحق. وليس لدى الأول نموذج، في حين أن الثاني فيراها من خلال الأول، بمعنى أن العمل الأول يمارس تأثيرا في العمل الثاني"[4].

هنا، يؤكد "تين" على فكرة أساسية أهمها، التأثير الذي يمارسه التراث الفني السابق في اللاحق، وما يمكن أن يمارسه أيضا الحاضر في المستقبل، وهي فكرة تشكل محورا مهما في الدراسات المهتمة بفعل القراءة، وهو موضوع يندرج ضمن الأدبيات النقدية " بالتناص"، الذي يتناول علاقة النص بنصوص أخرى سابقة عنه، وهو موضوع يثير ضمنا مسألة القراءة عند الكاتب.

وهذا الجانب الأساسي للمثاقفة، وإدراج ثقافة الآخر ضمن ثقافته، لا تتم عبر نقل كل ما شاهده، ولكن يتم ذلك عن طريق الانتقاء؛ أي هي عملية انتقاء من الأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية[5]، ومما يدل على ذلك، الأخذ والتثاقف بين الحضارتين أثناء رحلته ،يقول أحد الدراسين: "وقد أفاد العبدري من كثرة مشايخه، وتنوع ثقافاتهم فأتقن كثيرا من الفنون، ظهرت جلية في رحلته التي بدا فيها المؤلف حافظا للقرآن والحديث، مطلعا على الأدب العربي نثره وشعره، وخطبه ورسائله عارفا بأيام

---

[1]. كوكة فاتن، الجانب العلمي في رحلة العبدري، مجلة جامعة دمشق، المجلد 31.العدد الثالث. 2015، ص: 33

[2].Encyclopedia universalis " Acculturation",in Roger bastide p :114 .

[3]. اليبوري أحمد، في الرواية المغربية : التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص : 37

[4] . فتحي أبو العيش، التفسير الإجتماعي للظاهرة الأدبية: التراث ومشكلات المنهج، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،مج:23 عدد 3 . 4 يناير . مارس . أبريل . يونيو 1995 ص: 181.

[5].W.ISER ; Acte de lecture ; theorie de l effet esthetique ; pierre Mardaga, paris, 1985

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

العرب وغزواتهم ، وفصحاء خطبائهم، وله معرفة بالأسماء والألقاب والكنى، وأسماء الأماكن، ومصطلحات علوم الأدب والبلاغة والعروض"[1].

وقد أبدى بذلك الرحالة العبدري، الاهتمام بتلك النظرية الأدبية الثاقبة التي أولاها في تقييم هذه الآثار، وما تستحقه من قراءة وفهم وإدراك لمكانة هذه النصوص التي تعكس مكانة أصحابها ورسوخهم في العلم. وما هذا إلا دلالة واضحة على نقل هذا الموروث الثقافي لهذه البلدان ونشرها في وطنه الأصلي" المغرب". ولهذا يقترح ياوس من خلال نظريته، تأسيس البحث الأدبي على جمالية الأثر المنتج والمتلقي، عوض جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية؛ ذلك لأن العمل الأدبي يثير لدى كل قراءة صدى جديدا، من هنا، يدعو إلى ضرورة رصد الآثار التي ينتجها العمل الأدبي في القراء المتعاقبين[2].

التلاقح الثقافي وفن الارتحال:

تشكل رحلة العبدري وثيقة حضارية وثقافية، ربطت بين المشرق والمغرب، من خلال تنقلات الرحالة بين عوالم عاش فيها واندمج مع سكانها وتأثر بهم وبعاداتهم، دون مجمل المعلومات الدقيقة التي عرفها ونقلها إلى مجتمعه، ليتم ربط شعوب وحضارات وثقافات في لحظات مختلفة، وفي ظروف متمايزة، كما أنه نقل ثقافة مجتمعه وحضارته إلى كل البلدان التي ارتحل إليها، مشيرا بذلك، إلى أوجه التقارب والاختلاف، معتزا بانتمائه إلى المغرب وبقدرته على ربط جسر للتفاعل والتلاقح بين الحضارات في المشرق والمغرب.

إن التلاقح الثقافي، هو التحاور والتفاعل بين الثقافات الوطنية، والتيارات الفكرية والأدبية والفنية بين المجتمعات الإنسانية، وتعد الترجمة أحد الوسائل الأساسية التي تسهل عملية التلاقح والحوار بين الحضارات. وفي إطار الترحال بين هؤلاء الرحالة العرب إلى بلدان أخرى، يساهم في توسيع وتنويع الثقافة المحلية، من خلال انتقال النظريات العلمية والأدبية، التي تمثل جسرا بين ثقافتين ولغتين ونصين، ومن ثم، فإنها انتقال من حقل ثقافي إلى حقل آخر مختلف عنه.

تعد هنا رحلة القارئ، عبارة عن تمثلات معرفية عن العالم المحيط بها في فترة من الفترات، أي أنها تفاعل محمل بالقيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية لصورة الآخر المتعدد، حيث توزعت مضامين هذا التثاقف بين الحضارتين، ما بين معارف فقهية وشعرية وجغرافية وتاريخية وأدبية، لتكون رحلة العبدري خطابا مليئا بالأجناس المتخللة. حيث استمد بعض الأشعار من التراث والسير أومن العلماء الذين التقى بهم، إذن، فهي صورة واضحة المعالم عن شخصية العبدري الرجل الفقيه والشاعر والناقد والمؤرخ والجغرافي.

من يقرأ ويتتبع مراحل رحلة هذا القارئ النموذجي، والمخبر للقاءاته المكثفة بالعلماء والشيوخ، والاجتماع بأصحاب العلم، يكشف مدى حرصه على تحقيق الهدف العلمي، الذي وضعه أساس هذا التلاقح الثقافي أثناء قيامه بهذه الرحلة، حيث كانت لهذه اللقاءات العلمية نتيجة مهمة على الصعيد الفكري والثقافي والأدبي والحضاري، منها:

أ: إدراج " السند" بطريقة متسلسلة عند إيراده لبعض الأخبار، كما قال حين لقائه بالشيخ الفقيه المحدث، الراوية المتفنن أبي زيد عبد الرحمان بن محمد، بن علي بن عبد الله الأنصاري الأسيدي من ولد أسيد بن حضير والمعروف بالدباغ من أهل العلم بالقيروان: " وحدثني حفظه الله بحديث عبد الله بن عمرو بن العاص عن رسول الله ص : " الراحمون يرحمهم الرحمان، ارحموا

---

[1] . العبدري، أبي عبد الله، رحلة العبدري، تحقيق وتقديم د. علي إبراهيم كردي، تقديم د. شاكر فحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005، ص:8

[2] H R Yaus ; pour une esthetique de la reception ; ed gallimard, 1978,p: 46p :49

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

من في الأرض يرحمكم من في السماء" وهو أول حديث سمعته منه عن الفقيه أبي عبد الله محمد بن إبراهيم بن عثمان الحنفي، سمع منه بالمهدية عام ثمانية وعشرين بسنده مسلسلا[1]، وبحديث أنس بن مالك رضي الله عنه، والأحاديث التساعية، والمقصود بهذا الصنف من الأحاديث أن يكون سندها تسعة رجال من الرواة عن الرسول صلى الله عليه وسلم.

ب: الأخذ عن أهل العلم عن طريق القراءة والسماع:

لقد أنتج هذا النوع من التلاقح الثقافي والفكري والديني والحضاري، عن مجموعة من اللقاءات العلمية مع الفقهاء والعلماء في كثير من المدن والبلدان التي جابها، وقام فيها بتطبيق وسائل البحث العلمي والتحصيل على كم وافر من الجوانب الثقافية والعلمية، فمن ذلك، لقاؤه بالشيخ أبي الحسن علي بن الشيخ الفقيه العالم المحدث أبي العباس أحمد بن عبد المحسن الحسيني، المعروف بالغرافي بالإسكندرية سليل بيت النبوة، وهو عالم محدث أخذ عنه مجموعة من المغاربة والرحالة الوافدون إلى هذا البلد، فقد ذكر العبدري أنه قرأ عليه وأخذ عنه، إذ قال: " قرأت عليه ثلاثيات البخاري، وكتبتها من أصله، وحدثني بها عن الشيخ الصالح أبي الحسن علي بن أبي بكر بن عبد الله بن روزية القلانسي سماعا لجميع " البخاري" عليه عن أبي الوقت عبد الأول بن عيسى بن شعيب السجزي سماعا عليه عن أبي الحسن بن عبد الرحمان بن محمد بن المظفر الداودي البوشنجي عن أبي محمد عبد الله بن أحمد بن حمويه السرخسي عن أبي عبد الله محمد بن يوسف بن مطر الفربري عن البخاري"[2].

كما قرأت عليه أحاديث إسماعيل بن جعفر من جزء أبي صالح محمد بن أبي الأزهر المكي، عرف بابن زنبور، وكتبتها من أصله، وسمعت من لفظه حديث عبد الله بن عمرو: " الراحمون يرحمهم الرحمان"، هو أول حديث أخرجه الترميذي في البر والصلة[3].

ج.ذكره للمصادر المتنوعة والفوائد المرتبطة بها، منها: كتاب الشمائل، مقامات الحريري، حماسة أبي تمام، والتلقين للقاضي أبي محمد عبد الوهاب، والموطأ للإمام مالك، وكتاب الترمذي، وسنن أبي داوود.

د: الترجمة للعلم والعلماء:

اهتم القارئ في هذه الرحلة بالترجمة والتعريف بهؤلاء العلماء الذين درس وسمع لهم أثناء اللقاءات العلمية، فكان يترجم لهم، ويذكر صفاتهم ونشاطاتهم العلمية، وآثارهم من المصنفات في مختلف العلوم الفقهية واللغوية، فمفهوم الترجمة كما أشار إليه أحمد اليبوري، قائلا: "اعتبرت الترجمة في الأدب العربي الحديث، من طرف بعض المبدعين والنقاد العرب، مجرد نقل عن أصل لا تتقيد به، في أغلب الأحيان، معتبرين ذلك من أبرز نقائصها، غير مدركين أنها تمثل جسرا بين ثقافتين ولغتين ونصين، ومن تم فإنها انتقال من حقل ثقافي إلى حقل آخر يختلف عنه، مع ما يعنيه ذلك من تغير ومحاولة للتكيف مع لغة وذهنية وثقافة حقل المتلقي"[4]. حيث نجده في مدينة بجاية التقى بالشاطبي، وقام بترجمة أعماله في المجال الديني، وعنه قال العبدري: " ولم أر بها من أهل الشيمة الفضلى، والطريقة المثلى، أمثل من الشيخ الفقيه الخطيب الصالح المسند الراوية أبي عبد الله محمد بن صالح بن أحمد الكناني الشاطبي، وهو شيخ على سنن أهل الدين، سالك سبيل المهتدين، مقبل على ما يعنيه، مشتغل بعمر في طاعة الله يفنيه، دأبه

---

[1] . العبدري أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق: د علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر فحام. ،دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005،ص: 246

[2] . نفسه، ص: 246

[3] . نفسه ص: 246 .

[4] . اليبوري أحمد، في الرواية المغربية: التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1،2000، ص: 38

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الاقتصار على تجويد الكتاب، والتردد ما بين بيته والمحراب. وقد لقي من الشيوخ أعلاما، صيره لقاؤهم والأخذ عنهم إماما، وله مع علو الرواية حظ وافر من الدراية إلى خلق لو شاب ماء البحر صار فراتا، ودين ألزمه خشوعا وإخباتا، وقد شاهدت له من غزارة العبرة، ما هو من أعظم العبرة[1]، فهو يشير إلى سمو روح الشاطبي، ونبل أخلاقه، وعلو مكانته في الرواية؛ أي رواية أحاديث الرسول "ص"، وما دار بينهما من حوارات للتعريف بالعلم والعلماء.

ولهذا، تعد الترجمة آلية من الآليات التي يوظفها القارئ، لتحقيق التفاعل والتلاقح الثقافي بين ثقافة المجتمعات الإنسانية، من أجل خلق التطور والتجديد في مختلف المجالات العلمية والثقافية والفكرية.

إن الرحالة العبدري، كان قارئا مقدما لترجمة وافية عن أهل العلم، وعن حياتهم، وتصوير المشاهد، ونقل الأوصاف لكثير من المدن والأماكن والبقاع التي زارها أثناء رحلته، "وترجم لمجموعة من العلماء الذين لا نكاد نعثر لهم على صورة واضحة في المصادر المختلفة، فأضاء جوانب من شخصياتهم، وعرفنا بهم وبطبائهم، وكانت أوصافه وأحكامه تتصف بالدقة لأنها صادرة عن شاهد عيان"[2].

وبالتالي، إن الجمع بين الفائدة والمتعة في أي أثر أدبي هو الهدف الذي يصبو إليه المؤلف، ويتطلع إليه القارئ، وهذا ما وجدناه في رحلة العبدري، فقد أفادنا بكل ما أورده فيها من الإشارات التاريخية والأمور اللغوية والأدبية والفقهية وعلم المنطق، وأمتعنا بأسلوبه الأدبي الرائع، وعباراته الأنيقة، وبنقله صورا حية لمشاهداته، وأحداث رحلته التي شابهت المغامرات في بعض الأحيان، لكنها مغامرات في البحث العلمي والأدبي والفكري والفني والحضاري لثقافة الآخر، وإنما هو نقاش وتداول للعلم ومعرفة العلماء، مما يمكن أن نصطلح عليها بالمجالس الأدبية والفقهية والمناظرات الثقافية، لترسيخ العلم وفوائده في الحياة الاجتماعية ودورها الفعال على الفرد والمجتمع.

توحي الرحلة لقارئها، عن القدرة المعرفية التي يتميز بها ومكانته العلمية، وولعه بالعلم والعلماء، حيث تعد هذه الرحلة محط لتداخل العديد من الأجناس الأدبية:" السير، الرسائل..."، تمثل رحلة العبدري مزيجا من المعارف الثقافية والفكرية، التي استقاها من الثقافات المتنوعة. إن الأولوية التي أعطاها الرحالة العبدري، ارتبطت بلقائه بالعلماء في شتى المجالات الفقهية والدينية وعلوم اللغة والشعر والنقد، لهذا كانت الرحلة، عبارة عن خطابات متعددة ومتداخلة نصيا وثقافيا.

رحلة القارئ التفاعلية للنصوص:

تعتبر الرحلة لدى العبدري عملا أدبيا، لما تحتويه من رواية وتراجم العلماء والأدباء، كما أنها تتجه إلى الشعر حيث دون نصوصه الخاصة، كما جمع قصائد هؤلاء الشعراء والعلماء والفقهاء. إن هذه الرحلة نموذج من الآثار الأدبية، التي وصلت إلينا من التراث الأدبي والأندلسي والمغربي، قدمت صورة جلية وواضحة المعالم لمظاهر النشاط العلمي في كل بقعة من بقاع المشرق والمغرب التي رحل إليها.

لقد جسدت الرحلة الحياة الثقافية في أواخر القرن السابع الهجري، فهي مصدر مهم للأدباء والعلماء والمؤرخين، لما تتضمنه من نصوص أدبية وآثار فكرية وثقافية ونقدية ومحاضرات علمية ودينية. وبذلك استفاد العديد من الدارسين والنقاد والباحثين من هذه المعرفة العلمية والثقافية والدينية، "ومما يدل على أهمية هذه الرحلة انتشار نسخها المخطوطة في كثير من مكتبات

---

[1]. العبدري أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق: د علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر فحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005ص: 84

[2]. نفسه،ص:18

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

العالم واحتفال المؤرخين بها إذ نقل كثير منهم عنها كالتنبكتي صاحب" نيل الابتهاج" الذي أفاد منها أيما إفادة ونقل كثيرا من التراجم عنها، وعدها مصدرا من مصادر كتابه. ونقل عنها الوزير السراج في كتابه "الحلل السندسية في الأخبار التونسية" فقرات طويلة في الأوصاف والتراجم. وعدها أيضا من مصادره في تأليف كتابه"[1].

ومن هنا، سنحاول في هذا المقال، أن نرصد جميع مظاهر هذه التفاعل بين مختلف هذه الثقافات التي ذكرناها، والتي تعد مجالا للتداخل الثقافي بين المغرب والمشرق. ولإبراز ذلك، نشير إلى الجهود التي قام بها العبدري في رحلته الأدبية والثقافية والفنية، قاصدا بذلك، تطوير ثقافته المحلية والوطنية. وقد استمر اهتمام العلماء والباحثين حتى العصر الحديث برحلة العبدري، ذات البعد الثقافي والعلمي والحضاري، فهي رحلة ثقافية أكثر منها رحلة من أجل التجوال والزيارة فقط، كما أنها تعد مرجعا مهما لدارسي ومؤرخي الأدب والفقه، "إذ عمد العلامة عباس بن إبراهيم المراكشي إلى تلخيصها في كتابه الجليل: "الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام"[2].

وكما سبقت الاشارة إلى ذلك، فقد استمد جل ثقافته من خلال المشاهدة، والرواية الشفوية والحفظ على يد العلماء الذين تلقى عنهم مختلف العلوم من الفقه والنحو والشعر وعلم المنطق والنقد وغيره، مما أعطى بعدا إيجابيا لتنوع الثقافة عند المغاربة، وغيرهم ممن اطلعوا على كتاب الرحلة، منها أولا:

النصوص والآيات القرآنية:

اهتم الرحالة العبدري باعتباره قارئا نموذجيا، بالموروث الديني والثقافي، واستوعب الشواهد الدينية والقرآنية، التي حفظها أثناء زيارته لمكة وتداوله لحقيقة بعض الامور الدينية، مثل: قصة بناء الكعبة، إذ دل على أنها كانت قبل سيدنا إبراهيم عليه السلام، وذلك أنه دعا عند وضعه هاجر وابنها اسماعيل بمكة قبل بنائه البيت بزمان "ربنا اني اسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم، سورة ابراهيم، الآية 37 [3]. ثم أفرد فصلا في ذكر أسماء مكة، فقد أورد قوله تعالى " إن اول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركا " آل عمران الآية 96، وقول تعالى "وهو الذي كف أيديهم عنكم، وأيديكم عنهم ببطن مكة "[4]الفتح الآية **24** والأمثلة كثيرة.

الأحاديث النبوية الشريفة:

ويتجلى البعد الثقافي أيضا، في الأحاديث النبوية التي أوردتها رحلة العبدري عن الرسول "ص"، التي حدثه بها مجموعة من الفقهاء المحدثين والرواة منهم، أبو زيد عبد الرحمان بن محمد المعروف بالدباغ، الذي التقى به في القيروان وابن دقيق العيد بمصر، وما ذكره عن التشهد، وفضل الحج، وأيضا ما روي عن مالك في الموطأ عن النبي "ص"، "العمرة الى العمرة" كفارة لما بينهما، والحج، المبرور ليس له جزاء الا الجنة"[5] أخرجه مالك الموطأ برقم 237، والبخاري في العمرة باب وجوب العمرة، رقم 1773، 597/3.

---

[1]. العبدري أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق: د علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر فحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 2005، ص:16، ص: 17

[2]. نفسه،ص:17 .

[3]. العبدري أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق: د علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر فحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 2005، ص: 381

[4]. نفسه ص: 376

[5]. نفسه،ص: 411 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

القصائد الشعرية:

كما تجدر الإشارة إلى كون الثقافة المغربية، تأثرت بثقافة الآخر، من خلال إعجابه بأشعارهم وقصائدهم، إذ استفاد بذلك الشعر المغربي من هذه الأشعار، وتمثلت عملية التأثير في إنشاد العبدري لبعض القصائد التي نظمها وتأثر بها وقرأها. إذن، فالعبدري باعتباره قارئا نموذجيا، حاول أن ينقل ثقافة الآخر من خلال تجواله في كل من تونس والجزائر والمغرب والحجاز وغيرها من البلدان المشرقية، حيث نظم قصائد شعرية، يخاطب فيها ابنه محمد، يشكو من ألم الشوق والفراق:

أصخ سمعا أوصك يا بني وصية والد بر حفي

جرى القدر المتاح لنا ببين قضاء جاء من ملك علي

وقد فتت نواكم في فؤادي وأشجت بالأسى قلب الخلي[1]

نستنتج أن العبدري له موهبة شعرية قوية، وخيال خصب غني بالصور الشعرية "images poetique"، ولغة رصينة مستمدة من الواقع الاجتماعي. وما يزيد ثراء هذه الثقافة المغربية، هو كون الرحلة أيضا، زاخرة بالمختارات الشعرية المتنوعة، التي تتضمن مواضيع مختلفة، فمنها أشعار لكبار الشعراء في الجاهلية "مجنون ليلى"، والإسلام "أبي العلاء المعري"، ومنها أشعار بعض العلماء والأدباء والفقهاء. وأيضا ما ألقاه ابن خميس من أشعار أمام العبدري في المحافل الأدبية، فمن ذلك قوله:

ومن العجيبة أن أقيم ببلدة يوما وأسلم من أذى جهالها[2]

ثم هناك القصيدة النبوية التي نظمها بالحجاز أمام الشيخ عفيف الدين البصري التمار من أهل العراق في مدح خير البرية محمد "ص"[3]، ومنها قوله:

فهناك سر أخو الظواهر ظاهرا وأخو الحقائق في المقيم المقعد

وبهذا، تلونت رحلة العبدري بالكثير من الأشعار المتفرقة والقصائد المطولة، التي تدل على موهبته الشعرية من جهة، وعلى أهمية اللقاءات التي جمعته مع العلماء والفقهاء من جهة أخرى.

الأمثال والأقوال السائرة:

كما اتبع العبدري في منهجه، طريقة لإيراد الأمثال والحكم والأقوال، مكنته من إقامة المثل في الموضع المناسب، ويأتي بالمثل ضمن سياق أدبي، وفق صور وتشبيهات، تنقل القارئ إلى مكان الحدث، منها ما أورده في وصفه لمدينة طرابلس وأرجائها، قال: "لا ترى بها شجرا ولا تمرا، ولا تخوض في أرجائها خوضا ولا نهرا، ولا تجتلي روضا يحوي نورا ولا زهرا، بل هي أقفر من جوق حمار، وأهلها سواسية كأسنان الحمار ليس على ناشئ منهم فضل لذي شيبة، ولا لذي الفضل منهم هيبة"[4]. فالمقصود بالحمار هنا في هذا المثل

---

[1]. العبدري أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق: د علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر فحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005، ص: 176

[2]. نفسه ص: 54.

[3]. نفسه ص: 431.

[4]. نفسه، ص: 184. 185

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

هو رجل اسمه حمار بن مويلع كفر بعد إيمانه لموت أبنائه، وقال: لا أعبد من فعل هذا ببني، ودعا قومه إلى الكفر فأهلكه الله تعالى، وأهلك جوفه، والمقصود بالجوف أرض خصبة كانت له، انظر ثمار القلوب ص: 84.

الخطب والرسائل:

لقد تأثر العبدري بالنصوص المختلفة، التي تتجلى في الرسائل والخطب باعتبارها نموذجا أدبيا، تدل على بلاغة صاحبها، ومنها خطبة الفقيه القاضي حفص عمر بن عبد الله السلمي، ومنها:" عباد الله الدين النصيحة، فخذوها محضة صريحة، هدي الله هو الهدى، ومن اتبع رسل الله اهتدى[1].

كما أن له أبحاث ودراسات وآراء في اللغة والنقد، حيث نجده في اللغة، لا يتردد في عرض مواقفه ولو خالفت مواقف مشاهير النحاة واللغويين مثل المبرد في" كتابه الكامل"، الذي أنكر مجيء رعد وبرق بالأردف؛ أي أرعد وأبرق "[2]. فهو يرى صواب الحالتين أو الوجهين، ويذكر بأنهما لغتان، الأشهر فيها بغير ألف، ثم استدل بما ذكر في شرح ديوان المتلمس نقلا عن الأصمعي على مجيء برق ورعد بالألف. كل هذه الآراء والمواقف اللغوية والنحوية التي دارت بين العبدري، وكبار اللغويين والنحويين، تغني بذلك ثقافة القارئ، كما أن تلك المناقشات تفتح أبوابا للمناقشة والشرح والتفسير فيما بعد" ...فإن هذه الرحلة تفيد علماء الجغرافية والتاريخ في دراسة الظواهر التي كانت سائدة آنداك، كما تفيد مؤرخي الأدب في التاريخ الأدبي للأقطار التي مر بها العبدري، فهي تضم نصوصا أدبية.وشعرية ونثرية ونقدية.مهمة تتفرد الرحلة في بعضها، بما يزيد في أهمية الرحلة ويضعها في مكانها الصحيح بين كتب الرحلات المختلفة"[3]

كما أن له حظ وافر في مجال الدراسات النقدية، حيث أبدى العبدري رأيه النقدي في أبيات من نظم الشيخ ابن خميس التلمساني أبي عبد الله محمد بن عمر، إذ قال: " قلت: هذه القصيدة مهذبة الألفاظ والمعاني، وألذ من نغمات المثالث والمثاني، إلا أن مقطعها قلب ناب، لا يلين ولو مضغ بضرس وناب، ليس يلتئم بما قبله ولا يمتزج، ولا يزال السمع به يقلق وينزعج، وقد زاولته أن يلتحم فأبى، وحاولته كي يلتئم فنبا وقوله:

وعادتها ألا توسط عندها فإما سماء أو تخوم تراب "[4]

هذه الأبيات مقتطفة من قصيدة خميس التلمساني، له حظ وافر في الأدب وطبع فاضل في قرض الشعر، له ديوان بعنوان " المنتخب النفيس في شعر ابن خميس" وهذا البيت هو الثالث والعشرون ضمن هذه القصيدة. "انظر القصيدة في أزهار الرياض للمقري 2/ص 317. 319. والوجه فيه " وإما تخوم تراب" بتكرار إما بعد حرف العطف، كما هو الشأن في البيت الذي قاله الشاعر كما ورد في نص الرحلة:

إما فتى نال العلا فاشتفى أو بطل ذاق الردى فاستراح "[5].

---

[1]. العبدري أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق: د علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر فحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005، ص:286.

[2]. نفسه، ص: 61.

[3]. نفسه، ص: 18

[4]. نفسه، ص:51 .

[5]. العبدري أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق: د علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر فحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005، ص: 58. 59.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

يقول العبدري الناقد كل هذه الألفاظ، فهي عذبة ومنتقاة بعناية، لكن ما يلاحظ فيها هو الافتقار إلى الترابط وإحكام السبك، وقد ناقش هذه المسألة اللغوية، من خلال حديثه عن تكرار" إما" بعد حرف العطف.

كما أن له ذخيرة كبرى في مجال الفقه والتفسير، حيث ناقش بعض القضايا المرتبطة بهذا المجال من تفسير وشرح مواقف فقهية للقرآن الكريم، وقد أدلى بدلوه فيها، حيث دار بينه وبين الشيخ أبي محمد عبد الله بن عبد السيد في أحد مجالسه العلمية في التدريس، تفسيرهما للآية الكريمة:" وإن كذبوك فقد كذب الذين من قبلهم جاءتهم رسلهم بالبينات وبالزبر وبالكتاب المنير"[1]. سورة فاطر الآية 25. حيث استفسر الشيخ عن ما المراد بالكتاب المنير الذي أراد هنا؟ فأجاب بأنه جنس، وحمد على ذلك. وقد أبدى العبدري رأيه في ذلك، أن للآية الكريمة وجهان "[2]

الوجه الأول: " إن قوله تعالى " جاءتهم" يعود فيه الضمير على المكذبين للنبي "ص"، وعلى الذين من قبلهم، فيكون النبي"ص" داخلا في الرسل المذكورين.

والوجه الآخر:" أن يكون المعنى على حذف مضاف كأنه قال: وبخبر الكتاب المنير يعني: القرآن الكريم، فيكون مثلا قوله:" ومبشرا لرسول يأتي من بعدي اسمه أحمد" سورة الصف الآية 6. ويقول: هذا وجه حسن وقريب، وكان شيخنا زين الدين أبو الحسن المالكي الإسكندري قد استحسنه حين عرضته عليه والحمد لله"[3].

نستنتج من كل ما سبق ذكره، أن ما قدمه العبدري من آراء، تبدو زاخرة بالجوانب اللغوية والبلاغية، مركزا بذلك على حجج وأدلة قوية، مدعومة بشواهد لآيات بينات من القرآن الكريم، وأبيات من الشعر ومواقف وآراء بعض كبار العلماء، وهذا يدل على تمكنه من أصول النقاش العلمي، وأسس تدارس القضايا والمسائل اللغوية والعلمية المختلفة، من عرض للرأي والاحتجاج له بالأدلة المناسبة. وبالتالي، يعد العبدري قارئا نموذجيا متمكنا وليس قارئا مبتدئا، حسب تصور أمبرطو إيكو للقارئ النموذجي أو الناقد المبدي للرأي، "إن النص وكذا الموسوعة Encyclopédie، التي يفترضها، هو الذي يضع بين يدي القارئ النموذجي ما توحي به الاستراتيجية النصية"[4].

خلاصة:

إذن، فالعبدري صاحب علم وثقافة ومعرفة، له قدرة على إظهار الكثير من جوانب علمه في المواضيع المناسبة، فهو متمكن من نقد ما يراه، مستحقا لذلك، معتمدا على سعة علمه ومعارفه التي حصل عليها عبر دراسته الأولية بمراكش، ثم من خلال لقائه بالعلماء، والاطلاع على الكثير من المصادر في الفقه، التفسير، الشعر، اللغة، النحو والبلاغة وغيرها من العلوم. فرحلة العبدري، هي رحلة ثقافية وعلمية بامتياز، غنية بالآراء والمواقف العلمية القيمة، والإشارات المفيدة في اللغة والفقه وغيره، وكذلك في الجزئيات المعرفية والثقافية، التي تدل على علمه الواسع ومعلوماته الوفيرة في المجال الأدبي والعلمي والثقافي والفني والفكري.

---

[1]. نفسه، ص: 188.

[2]. نفسه، ص: 189. 191.

[3]. نفسه، ص:191 .

[4]. إيكو أمبريطو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،2000 ص: 162 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المصادروالمراجع:

المتن المدروس:

.العبدري، ، أبو عبد الله، رحلة العبدري، المحقق د. علي إبراهيم كردي، تقديم: د. شاكر الفحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 ، 2005 .

بالعربية:

. أبو العيش فتحي ، التفسير الإجتماعي للظاهرة الأدبية: التراث ومشكلات المنهج، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،مج:23 عدد 4.3 يناير . مارس . أبريل . يونيو 1995.

.إيكو أمبريطو القارئ في الحكاية" التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1996 .

.إيكو أمبريطو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

.الطهطاوي رفاعة ، تلخيص الإبريز في تلخيص باريز "1834" ، أوديوان النفيس بإيوان باريس، دار التقدم، مصر، 1905.

.فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحميداني ود. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس 1975.

.كوكة فاتن، الجانب العلمي في رحلة العبدري، مجلة جامعة دمشق، المجلد 31.العدد الثالث. 2015 .

.اليبوري أحمد، في الرواية المغربية : التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

بالفرنسية:

Encyclopedia universalis “ Acculturation”,in Roger bastide_

_ Genette Gerard palimspestes la littérature au second degre ,editions du seuil, paris, 1982

_Goldman, pour une sociologie du roman, gallimard, paris,196

_H R Yaus , pour une esthetique de la reception , ed gallimard, 1978.

_ krysinski wladimir : discours de voyage et sens de l alterite in la littérature de voyage, No cursos da arrabida coorden acao de maria alzira seixio , bublicucoes amirica,c d a,Portugal,1997

. Todorov Tezvetan, les morales de l’histoire, France ,ed grasset ,1991

_W.ISER ; Acte de lecture ; theorie de l effet esthetique ; pierre Mardaga, paris, 1985

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

جدلية السرقات والتناص: العقد أنموذجا

Dialectical of thefts and the Intetextuality : the al-akked a modle

د/ فريدة مقلاتي جامعة خنشلة - الجزائر-

Dr/Meguellati farida- University, of Abbes Laghrour Khenchela - Algeria

الملخص:

يتميز النص الإبداعي بالانفتاح وتعدد المعاني؛ لأنه لم ينشأ من فراغ، بل هو نسيج من نصوص أخرى تنتمي إلى ثقافة متعددة تشربها النص بطريقة معينة، وبذلك فكل نص هو امتصاص، وتحويل، وإعادة لعدد من النصوص الأخرى، وهذا يعني أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، بل يتضمن نصوصا سابقة، وبذلك فقد تأسس على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص، وهذا ما أقر به النقاد المعاصرون، ولكن الشعراء والنقاد القدماء بدورهم قد تفطنوا إلى وجود نصوص سابقة على النص المنجز، وتجلى ذلك من خلال طرحهم لقضية السرقات، وإن كانت نظرتهم إلى هذه القضية نظرة جزئية، وبذلك فقد استخدموا مصطلح السرقة للدلالة على هذا التفاعل، ربما هذا يعود لخفاء وتستر العملية - سرِقَ الشَّيْءُ: خَفِيَ ، بَقِيَ مُسْتَتِراً- ولكنهم استخدموا أيضا مصطلحات أخرى للدلالة على هذا التفاعل منها العقد (نظم المنثور).

الكلمات المفتاحية: العقد (نظم المنثور)، التناص، السرقة، التفاعل، النقاد المعاصرون، النقاد القدماء.

Abstract

Creative text is characterized by openness and multiple meanings, because it is not created in a void. It is a text from other texts that belong to a different culture that the text absorbed it in some way, so that each text is an absorption, conversion, and repetition of a number of other texts. This means that the text is not a closed or final formation, but it was established on the base of interaction with other texts. It is what contemporary critics have acknowledged, but the poets and ancient critics in turn have noticed, as the existence of earlier texts on the text accomplished, and this was manifested through the introduction of the issue of thefts, and since that their view of this issue was partial, so they used the term theft. This is probably due to the hiding and concealment of the process - the object was stolen: hidden, remained unseen- but they also used other terms to denote this interaction, including the al-akked, that is the versification of the prosaic, which reflects the process of interaction between the prose and verse clearly.

key words: the al-akked -Intetextuality, robbery, interaction, contemporary critics, ancient critics.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

توطئة:

أقر بعض النقاد المعاصرين أن قضية التفاعل بين النصوص قد وعاها الشعراء والنقاد منذ القديم، وقد عمدوا إلى إبراز مواطن التفاعل، ومظاهر التشابه باعتبار أن المعنى يمكن أداؤه بأشكال تعبيرية متباينة إلا أن وَقْع المصطلح الذي استخدموه على السمع جعل بعضهم يستخدم مصطلحات أخرى للدلالة على هذا التفاعل والتعالق، وتجاوزا لمصطلح السرقة المنفر، ومن هذه المصطلحات نجد مصطلح " **العقد**"، إذ هناك من يرى أن الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وقد عده القدماء من أَجَلِّ السرقات حسب تعبيرهم، وهو أيضا من المصطلحات التي أدخلها النقاد المعاصرون ضمن التفاعلية النصية، وبذلك فهذه الدراسة ستنطلق من مجموعة من التساؤلات منها : ما هو العقد؟ وكيف نظر إليه النقاد القدماء؟ وهل يمكن لهذا الأسلوب هضم النصوص وتذويبها وتوظيفها في نص جديد؟ وما مدى وعي الشعراء القدماء أثناء قراءتهم للنص الغائب واستدعائه في نصوصهم الجديدة بواسطة هذه التقنية؟

1- **العقد:** هو مصطلح بلاغي نقدي، وقد ورد في المعجم المفصل في علوم البلاغة أن« العقد ضد الحل؛ لأن العقد نظم المنثور، والحل نثر المنظوم»[1]، وذكر "**ابن حجة الحموي**" (837هـ) في كتابه "خزانة الأدب وغاية الأرب" أن « العقد ضد الحل؛ لأن " العقد" نظم المنثور، و"الحل" نثر المنظوم، ومن شرائط العقد أن يؤخذ المنثور بجملة لفظه أو بمعظمه فيزيد الناظم فيه وينقص ليدخل في وزن الشعر، ومتى أخذ بعض معنى المنقول دون لفظه كان ذلك نوعا من أنواع السرقات، ولا يسمى عقدا إلا إذا أخذ الناظم المنثور برمته، وإن غير منه طريقا من الطرق التي قدمناها كان المتبقي منه أكثر من المغير بحيث يعرف من البقية صورة الجميع»[2].

بيَّن "**الحموي**" أن الشاعر إذا أخذ اللفظ كله أو معظمه، فيزيد فيه أو ينقص ليستقيم له الوزن الشعري، فهذا يعد سرقة، أما إذا أخذ المنثور برمته، أو كان المتبقي أكثر من المغير فهذا يعد عقدا؛ أي الناظم يحافظ على صورة المقصدية الأصلية للكلام المنثور، وهذا يعني أن الناظم إذا أخذ المنثور معنى ولفظا؛ أي بما يناسب القصد الذي يسعى إلى تحقيقه وعمل على حسن تأليفه وجودة تركيبه، وكمال حليته فإنه بذلك يحقق إضافة جديدة إلى نصه؛ أي يحقق تفاعلية نصية بطريقة جلية مع غيره من النصوص، وهذا ما أقر به "جيرار جنيت" عندما تحدث عن البيونصية.

وهذا يعني أن العقد هو أخذ المنثور، ونظمه لذلك قيل أن« ...الشعرُ رسائل معقودة والرسائل شعر محلول»[3]، وعرفه أيضا "**عبد الغني النابلسي**" في كتابه "نفحات الأزهار في نسمات الأسحار" بقوله:«هو أن يؤخذ المنثور من قرآن أو حديث أو حكمة أو غير ذلك، بجملة لفظه أو بمعظمه، فيزيد الناظم فيه أو ينقص ليدخل في وزن الشعر، فالنثر الذي قصد نظمه إن كان غير القرآن والحديث فنظمه عقد على أي طريق كان إذ لا دخل فيه للاقتباس، وإن كان قرآنا أو حديثا فإنما يكون عقدا إذا غُيِّر تغييرا كثيرا لا يتحمل مثله في الاقتباس، أو لم يغير تغييرا كثيرا ولكن أشير إلى أنه من القرآن أو الحديث وحينئذ لا يكون على طريق الاقتباس»[4]. نعاين من خلال هذا التعريف أن عبد "**الغني النابلسي**" لم يعده نوعا من أنواع

---

[1] - إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان: 1996م، ص 603.

[2] - ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج4، دراسة وتحقيق كوكب دياب، دار صادر، ط2، بيروت، لبنان، 2005م، ص 421.

3-ابن طباطبا ، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زوزو، دار الكتب العلمية ،ط1، بيروت، لبنان: 1982م. ص 81.

[4] - عبد الغني النابلسي، نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار: شرح البديعية المزرية بالعقود الجوهرية، عالم الكتب، ومكتبة المتنبي، دط، بيروت- القاهرة، دت، ، ص 324.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

السرقة، كما فرق بين الاقتباس والعقد، حيث بيّن أن النثر الذي قصد الناظم عقده إن كان في غير القرآن والحديث فهو عقد، أما إذا كان المنثور المأخوذ قرآنا أو حديثا فهو اقتباس، وليس عقدا، إلا إذا أدخل الناظم تغييرا كبيرا على النثر المأخوذ من القرآن والحديث، وأشار إلى ذلك فهذا لا يكون على طريق الاقتباس.

ونستشف مما سبق أن الشاعر إذا أخذ المعنى المنقول دون لفظه كان ذلك نوعا من أنواع السرقات، أما إذا أخذه لفظا ومعنى فذلك هو العقد، أي القارئ عندما يقرأ النص يشعر بالعلاقة التي تربط النص الجديد برؤى ومكونات أخرى لها السمات الرئيسة نفسها، فالعلاقة تكون واضحة بين النص، والنص المعقود، ونلاحظ أيضا أنهم أخرجوا العقد من باب السرقة ولكن بشروط، وإن خالف الشاعر هذه الشروط، فعقده ينضوي تحت باب السرقات، باستثناء عبد الغني النابلسي الذي لم يدخله تحت هذا الباب سواء زاد الناظم في الكلام المعقود أو أنقص ليدخله في وزن الشعر.

2- تجليات المصطلح عند النقاد القدماء:

ورد هذا المصطلح عند العديد من النقاد حيث طرحوه أثناء حديثهم عن قضية السرقات، ومن بينهم "**الحاتمي**" (388هـ) الذي أورده في كتابه "حلية المحاضرة" (نظم المنثور)، حيث يقول:« ...ومن الشعراء المطبوعين طائفة تخفي السرق، وتلبسه اعتمادا على منثور الكلام دون منظومه، واستراقا للألفاظ الموجزة، والفقر الشريفة، والمواعظ الواقعة، والخطب البارعة»[1] ونلاحظ أن الحاتمي قد عده آلية لإخفاء السرق، كما عده سمة للمطبوعين، وهذا الخفاء يقابله قارئ متميز وعارف، حتى يدرك هذا العقد، وبخاصة إذا صدر عن شاعر مطبوع غير متكلف، كما ذكر أنواع المنثور الذي قد يعمد الناظم إلى عقده، ولكنه على الرغم من نعته لهذا النمط بالسرق، إلا أنه في بعض النماذج يستخدم بعض المصطلحات التي توحي باستساغه لهذا التفاعل بين النصوص، ويتجلى ذلك من خلال تعليقه على بعض نماذج "نظم المنثور" نحو قوله: « ومن بديع التشبيه قول العباس بن الأحنف:

أُحْرَمُ منكم بِما أقول وقد * نال به العاشقون مَنْ عَشِقُوا**

حتى كأني ذُبالةٌ نُصِبَتْ * تُضِئُ للناس وهي تحترق**

وإنما انتظم به قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه" أنا لكم ذبالة تضئ وتحترق"»[2] . نعاين من خلال تعليقه أنه معجب بهذا المعنى الذي جاء به" **العباس بن الأحنف**" فعبر عن إعجابه بقوله:"بديع التشبيه" فامتصاص هذه الفكرة معنى ولفظا، وصياغة نص جديد يدل على طبع وحذق الشاعر الذي حقق له التميز والتفرد، وقد اعترف بهذا التميز الرياشي عندما سمع هذين البيتين، فقال:« والله لو لم يقل من الشعر إلا هذين البيتين لكفيا»[3] ، فهذا المعنى الذي عقده الأحنف منبثق عن نص آخر .

---

[1] - الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن المظفر) ، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج1، تحقيق جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية،سلسلة كتب التراث (82)، 1979م، ص 92

[2] - الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن المظفر) ، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج1، ص 92

[3] - الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني،ج8، تحقيق سمير جابر، دار الفكر ،ط2، بيروت، دت، ص 386.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

كما استحسن أيضا نظم "**صالح بن عبد القدوس**" لقول أرسطاطاليس، حيث يقول:« يقال أنه لما مات الاسكندر نَدَبَهُ أرسطاطاليس فقال" طال ما كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من موعظته بسكوته" فنظم هذا المعنى صالح بن عبد القدوس وبسط لفظه، فقال وأحسن:

وَيُنَادُونَه وقَدْ صُمّ عَنهم * ثُمَّ قالوا: وللنساءِ نحيب**

مَا الذي عَاقَ أن تَردّ جوابا * أَيُّهَا المِقْوَلُ الألد اللبيبُ**

إن تَكن لا تطيقُ رجع جواب * فيها قدْ نَرَى و أنت مطيبُ**

ذُو عِظاتٍ وما وعظْتَ بشَيء * مثلَ وعظ السُكوت إذ لا تُجِيبُ»**[1]

نعاين من خلال هذا التعليق أن "**الحاتمي**" أشار إلى هذا الأخذ الذي تم على مستوى اللفظ والمعنى، وقد استحسنه، وذلك لقدرة الشاعر على نظم هذا المعنى وبسط لفظه، وكأن هذا الأمر لا يتأتى إلا للحاذق والمطبوع، والذي يحتاج في المقابل إلى متلق مزود بالثقافة لتحقيق عملية التواصل.

وقد أشار "**أبو هلال العسكري**"(395هـ) إلى هذا المصطلح، وذلك من خلال حديثه عن أسباب إخفاء السَّرَق، وذلك بقوله:« والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى يأخذه في سُترة فيَحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به، وأحد أسباب إخفاء السرق أن يأخذ المعنى من نظم فيُورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم... إلا أنه لا يكمل لهذا إلا المبرِّر، والكامل المقدم...»[2]. نعاين من هذا النص أن أبا هلال أيضا عدّ "نظم المحلول" سببا من أسباب إخفاء السرق، علما أن هذا الإخفاء لا يتقنه - حسب تصوره- إلا الناظم المبرز والكامل والمقدم؛ أي هناك علاقة تربط بين النص اللاحق والسابق دون أن يشير المبدع إلى ذلك، وبذلك فهذا التفاعل لا يتمكن منه إلا الناظم الحاذق العارف بأحوال النظم، وكيفية امتصاص نص سابق وتذويبه في نص لاحق، وهذا ما يجعل عملية استشفاف النصوص المذوبة والمتعالقة في نص ما عملية معقدة؛ لأن هذه العملية تتم بطريقة محبوكة تدل على حذق ومهارة الصنعة فيه، وبذلك فهي تحتاج إلى قارئ مطلع ليمسك بأطرافها ويرجعها إلى مظانها التي استقيت منها.[3]

بل وبيّن أن نظم المحلول أسهل من ابتدائه؛ لأن المعاني إذا نظمت - حسب تصوره- منثورة حاضرة بين يديك يمكن أن تنْقص منها شيئا فينتظم، أما إذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبة عنك عندئذ تحتاج إلى فكر يحضرها[4]، وقد أدخل هذا النمط في حسن الأخذ الذي خصه بالباب السادس، والذي قسمه إلى فصلين، الأول: في حسن الأخذ، والثاني: في قبح الأخذ.

وقد أشار أيضا إلى استحالة استغناء الناظم عن تناول المعاني السابقة، وذلك بقوله:« ... ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن ... يزيدوا في حسن تأليفها،

---

[1] - الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن المظفر) ، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج1، ص 93.

[2] - أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط1، صيدا- بيروت: 2006م، ص 178.

[3] - ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز العربي الثقافي، ط2، بيروت، 1990م، ص 105.

[4] - ينظر، أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)،الصناعتين : الكتابة والشعر، ص 194-195.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وجودة تركيبها ... »[1]. نلاحظ أن أبا هلال يعترف بقضية التفاعل بين النص السابق واللاحق، بل لا يمكن أن يستغني القائل عما سبقه من المعاني المتجلية في النص إلا أنه يشترط دائما قضية الإجادة، والتفوق في عملية النظم .

وقد أشار ابن رشيق (456هـ) بدوره إلى "نظم المنثور" وعده من أجل السرقات، بل وقال:«فما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق...»[2] إذن قد عد العقد بابا من السرقات، ولكن المفارقة تكمن في قوله:" أجل السرقات". كما قال:«اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل»[3]، إذن هو أقر بضرورة تفاعل الشاعر مع المعاني السابقة، ولكن باعتدال؛ أي ضرورة الإبداع والاختراع حتى يحقق التميز والتفرد، وربما استخدم هذا المصطلح "السرقة"؛ لأن معناه الخفاء والتستر، ومادام هذا المعنى يذوب في ثنايا النص الجديد، ولا يظهر إلا للحاذق المتمرس أطلقوا عليه هذا المصطلح على الرغم من أن السمع لا يستسيغه، فهو مرتبط بخُلق سيء.

وقد تحدث الحميدي (ت 488هـ) بدوره عن الأخذ، وعدَّه من أساليب المبدع الحذق الفطن، وبخاصة إذا انتقل المبدع بالمعنى من موضوع إلى آخر، نحو تمثل المنثور وصرفه منظوما، والعكس[4]، فهو إذن أشار إلى العقد (تمثل المنثور وصرفه منظوما). وهو لا يرى عيبا في تمثُّل المعاني، وإعادة بنائها بناءً فنيًّا جديدًا، والتمثل لا يتأتى للمبدع إلا إذا توفرت فيه بعض الشروط، وقد حددها بقوله:« أن يضرب في النحو بنصيب، ولا أقل حتى لا يقع في اللحن، ويبعد صور لفظه عن قباحة الخطأ، وأن يعرف لغة العرب، ويقف ما أمكنه من نوادر البلغاء قبله، وصفاتهم للأمور، وتصرفاتهم في المعاني، وكذا توسعهم في الألفاظ؛ لأن ذلك يقويه على إيراد المعاني وتصريف الألفاظ، وهذا يجعله إذا امتثل أمكنه باتساعه في اللغة، ومعرفته بوجوه الكلام، ووقوفه على حقائق المعاني أن يصور ما امتثله في صورة يوحي بها أنه ابتدع، ولم يمتثل، ولم يتعذر عليه أن يصور المعنى الواحد، والمثل الوارد في صور كثيرة مختلفة الألفاظ »[5].

نلاحظ أن الحميدي أشار إلى ثقافة المبدع ودورها في تحقيق هذا العقد، ولهذا عده من الحذق، ولا يراه عيبا، بل يمكن للمبدع إذا امتلك طبعا قويا أن يحقق التميز والتفرد، وذلك بإعادة تشكيل بنية نصية جديدة ترقى من الاقتداء، والامتثال إلى حدود الاختراع.

وقد ذكره أيضا ابن أيوب البطليوسي (494هـ) في كتابه " شرح الأشعار الستة الجاهلية"، فالعقد(نظم المنثور) عنده هو أخذ معنى الأقوال المنثورة، ونظمها شعرا، وذلك بإخراجها في صياغة فنية راقية، ومثّل لها بقول امرئ القيس:

قولا لِدودانَ عبيدَ العَصا * ما غَرَّكُمْ بالأَسَدِ الباسِلِ**

---

[1]- المصدر نفسه، ص 177.

[2] - ابن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، قدم له وشرحه وفهرسه صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، ج2، دار مكتبة الهلال للطباعة والنش، دط، بيروت- لبنان: 2002م ص 438.

[3] - المصدر نفسه، ص 422.

[4]- الحُمَيْدِي (محمد بن أبي نصر فتوح) ،" تسهيل السبيل إلى تعلم الترسيل"، طبع بالتصوير عن مخطوطة أحمد الثالث، مكتبة طوب قابو سراى استنابول، ص 15.

[5]- المصدر نفسه، ص 14.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

فهذا المعنى حسب رأيه مأخوذ من المثل : " **العبدُ يُقرَعُ بِالعَصَا**".[1] ويتجلى هذا أيضا في قول ابن مقبل في صفة القدح، إذ قال:« إذا امتحنه ممتحنٌ غدا يقدحُ ناراً قبل الإفاضة به ثقة بفوزه، وأول من نطق بهذا امرؤ القيس بقوله:

إِذَا مَا رَكِبْنَا قَالَ ولدان أهلنا *** تعالوْا إلى أن يأتي الصيدُ نحطبِ »[2].

وقد طرح ابن السراج قضية "نظم المنثور، ونثر المنظوم" في كتابه "جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب[3]، وأقر بدوره أنها من أجل السرقات، وبذلك فهو يلتقي أيضا بهذا الرأي مع العديد من نقاد المشرق والمغرب، ومثل لهذا النمط بقول« نادِب الإسكندر: " حَرَّكنَا المَلكُ بسُكُونِهِ"، فأخذه أبو العتاهية، فقال:

قَدْ لَعَمْري حَكَيْتَ لي غُصَصَ المَوْ * تِ وَحَرَكَّتْنِي لَهَا وَسَكَنْتا**»[4].

وقد أشار ابن "خيرة المواعيني" أيضا إلى هذا النمط ونعته بـ"سرقة الشعر من النثر" وقد أورد كثيرا مما يسمى في نظم المنثور (العقد)، ومن ذلك إشارته إلى أخذ المتنبي من أرسطوطاليس حكيم العجم فنظمه أحسن نظم.[5] وقد مثل لها أيضا بقول الماوردي:

يَا فَاخِرًا للسَّفاهِ بِالسَّلَفِ * وَتَارِكًا لِلْعَلَاءِ وَالشَّرَفِ**

آباءُ أَجْسَادِنَا هُمُ سَبَبٌ * لأنْ جُعِلْنَا عَوَارِضَ التَّلَفِ**

مَنْ عَلَّمَ النَّاسَ كَانَ خَيْرَ أَبٍ * ذَاك أَبُو الرُّوحِ لا أبو النُّطَفِ**

فهذه الأبيات تدخل -حسب تصوره- في إطار نظم المنثور؛ لأنها مأخوذة من قول الإسكندر حينما« قيل له ما بال تعظيمك لمعلمك أشد من تعظيمك لأبيك؟ قال: لأن أبي سبب حياتي الفانية، ومعلمي سبب حياتي الباقية »[6]، ونعاين مما سبق أن جل النقاد في القرنين الرابع والخامس الهجريين قد أشاروا إلى الدلالة العامة لهذا المصطلح، والشاعر حتى وإن أخذ اللفظ والمعنى معا فهذا الأسلوب الذي يدخل في إطار نظم المحلول (العقد) فقد عدوه نمطا من أنماط السرقة، على الرغم من أن بعض النقاد لا يرون عيبا في تمثُّل المعاني، وإعادة بنائها بناءً فنيا جديدا؛ لأن هذا يحقق التميز والتفرد للمبدع، ولكن في القرن السادس الهجري نجد "**أسامة بن منقذ**" (584هـ) قد استخدم مصطلح "العقد" في كتابه " البديع في نقد الشعر"، وعرفه بقوله:«...هو أن يأخذ لفظا منثورا فينظمه...مثل قول الرشيد: ولو جمد الخمر لكان ذهبا، أو ذاب الذهب لكان خمرا فنظمه غيره فقال:

---

[1]- عاصم بن أيوب البطليوسي، (أبو بكر)، شرح الأشعار الستة الجاهلية"، ج1، تحقيق ناصيف سليمان عواد، مراجعة لطفي التومي، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ط1، بيروت: 2008م، ص 178-179.

[2]- المصدر نفسه، ج2، 421.

[3]- ابن السراج (محمد بن عبد الملك الشنتريني الأندلسي)، جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، ج 2، تحقيق محمد حسن قزقزان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2008م، ص750 - 760.

[4]- المصدر نفسه ، ص 761.

[5]- ابن خيرة المواعيني، ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الآداب ، تحقيق وتقديم مصطفى الحيا، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط: 1988-1989، ص 32.

[6]- ابن خيرة المواعيني، ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب، ص 77.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وَزَنَّا لها ذهبا جامدا *** لكالتْ لنا ذهبا سائلاً...

وقال عبد الله بن الزبير لما قُتل مصعبٌ أخوه: إن التسليم والسلوةَ لحزماءِ الرجال، وإن الهلع والجزع لِرَبَّات الحِجَالِ، عقده أبو تمام فقال:

خُلقنا رجالاً للتجلُّدِ والأَسَى *** وتلكَ الغوانِي للبُكا والمَآتِمِ»[1].

وغيرها من الأمثلة التي أوردها، وحاول من خلالها توضيح عملية العقد (نظم المنثور)، دون أن يدخله في باب السرقات، كما أنه خلال تعليقاته لم يستخدم ملفوظ السرقة قط، بل كان يذكر النص المنثور، ثم يقول وعقده الشاعر بقوله.

كما قدم "**ابن أبي الأصبع**" (ت 654هـ) تعريفا اصطلاحيا للعقد في كتابه " تحرير التحبير"، حيث يقول:« هو ضد الحل؛ لأنه عقد النثر شعرا، ومن شرائطه أن يؤخذ المنثور بجملة لفظه أو بمعظمه فيزيد فيه أو ينقص منه أو يحرف بعض كلماته ليدخل به في وزن من أوزان الشعر ...ولا يسمى عقد إلا إذا أخذ المنثور برمته، وإن غير منه بطريق من الطرق...كان المُبَقى منه أكثر من المغيَّر بحيث يعرفُ من البقية صورة الجميع »[2] فالعقد عنده هو أخذ الشاعر المنثور بجملة لفظه أو بمعظمه، وأن يبقى ما يدل على صورة المعنى.

وأورد هذا المصطلح أيضا "**الخطيب القزويني**" (739هـ) في كتابه" الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع"، حيث عرفه بقوله: « هو أَنْ يُنْظَمَ نَثْرٌ لاَ عَلَى طرِيقِ الاقْتِبَاسِ»[3]؛ كقول أبي العتاهية:[4] **مَا بَالُ منْ أَوَّلُهُ نُطْفَةٌ *** وَجِيْفَةٌ آخِرُهُ يَفْخَرُ**

يرى القزويني أنه عقد قول علي رضي الله عنه: وَمَا لابْنِ آدَمَ وَالفَخْرَ، وَإنما أَوَّلُه نطْفَةٌ وَآخِرُهُ جِيْفَةٌ.[5]. كما أورد أمثلة عن عقد القرآن، والحديث، والأمثال، وأقوال بعض الحكماء.

وهذا ما أقر به أيضا "**سعد الدين التفتازاني**" (792هـ) بقوله:« [العقد فهو أن ينظم النثر]قرآنا كان أو حديثا أو مثلا أو غير ذلك لا على طريق الاقتباس، وقد عرفت الاقتباس هو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه...»[6]. أي لابد من التغيير الكبير حتى يدخل في العقد لا في الاقتباس، وألف "**السيوطي**" (911هـ)بدوره كتابا وسمه بـ "الأزدهار في ما عقده الشعراء من الأحاديث والآثار "، وصرح بأنه جمع فيه الأشعار التي عُقد فيها شيء من الأحاديث والآثار، وله فوائد: منها الاستدلال به على شهرة الحديث وصحته في الصدر الأول، ومنها الاستشهاد به في فن البديع: في

---

[1] - أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، دط، القاهرة : 1960م، ص 259.

[2] - ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، دط،دت، ص 441.

[3] - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت - لبنان: 2003م، ص 318.

[4] - أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، بيروت، 1986م، ص 187.

[5] - ينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع، ص 319.

[6] - سعد الدين التفتازاني، المطول، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت- لبنان، 2013م، ص 728.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

أنواع العقد والاقتباس والانسجا.[1]، ومن الأمثلة التي أوردها قوله:«...حدثنا يزيد بن زريع، قال: رأيت أبا نواس عند روح ابن القاسم، فتحدث روح عن سهيل بن أبي صالح عن أبيه عن أبي هريرة قال: قال صلى الله عليه وسلم: القلوب جنود مجندة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف. قال يزيد: فقال أبو نواس: أنت لا تأنس بي،

وسأجعل هذا الحديث منظوما بشعر. قلت: فإن قلت ذلك فجئني به، فجاءني فأنشدني:

يَا قلب رِفقاً أَجَدا مِنْكَ ذا الكلف * ومن كلفت به جافَ كمَا تَصفُ**

وَكانَ في الحق أن يَهْوَاكَ مُجتهدا * بذاك خبر منا الغابر السلف**

إنَّ القلوبَ لأجنادٌ مجندةٌ * لله في الأرض بالأهواء تعترفُ**

فما تناكر منها فهو مختلف * وما تعارفَ مِنْهَا فَهُوَ مُؤْتَلِفُ »**.[2]

نعاين أن أبا نواس امتص النص الغائب المنثور وعقده؛ أي حوله إلى نص شعري، مع المحافظة على معنى النص الغائب، وعلى ألفاظه.

ونلاحظ أنه مع بداية القرن السادس اتخذ هذا المصطلح منحى آخر، حيث نظر إليه النقاد والبلاغيون نظرة إيجابية أخرجته باب السرقات، بل هناك من وسم كتبه بهذا المصطلح، وقد اتضح لنا من خلال هذا الطرح أن الشاعر قد يعمد إلى استخدام بعض الآليات التي تمكنه من إقامة علاقات تفاعلية مع نصوص أخرى، وفي الوقت نفسه تبعده عن مذمة السرقة، وتمكنه من التفاعل الإيجابي مع نماذجه الفنية السابقة عبر تحقيق الاختلاف المبدع معها[3].

كما نستشف مما سبق أن الناقد القديم قد كان على وعي ودراية بحقيقة التفاعل بين النصوص، أو أخذ اللاحق عن السابق، وبذلك ينفي وجود نص مستقل بذاته، وبمعزل عن غيره من النصوص، وإن كان طرحهم لهذه القضية يختلف عن طرح النقاد المعاصرين، فكل ناقد عالجها حسب ظروف عصره.

ومهما كان فإن هذا الفهم يعكس مدى وعيهم بحقيقة التداخل والتساوق داخل النص الواحد، لذا عملوا على تجلية مكنوناته الداخلية وإبراز طبيعة هذا التفاعل، حتى وإن تتبعوا مصدر هذا المعنى المذوب في النص الجديد، فهذا إنما يدل على رغبتهم في معرفة مدى توفيقه -المعنى- في موضعه الجديد الذي وضع فيه، ومدى نجاح الشاعر واستفادته منه في صياغة نص جديد يعبر عن معان وأفكار تناسب عصره[4]، وإن كانوا في تلك الحقبة اهتموا بالتفاعل الخاص الجزئي بين النصوص، ولم يهتموا بالتفاعل العام الكلي بينها، أي التفاعل النصي بأنواعه وأشكاله مثل ما نعرفه اليوم من مناص، وتناص، وميتانص[5]وبذلك فهمهم يلتقي، ولو جزئيا مع طبيعة التناص الأدبي من حيث هو « تداخل نصوص أدبية مختارة

---

[1] - ينظر، السيوطي (جلال الدين)، الازدهار في ما عقد الشعراء من الأحاديث والآثار، تحقيق علي حسين البواب، منشورات المكتب الإسلامي دط، بيروت، 1991م، ص2.

2 - السيوطي (جلال الدين)، الازدهار في ما عقد الشعراء من الأحاديث والآثار، ص 2.

[3] - ينظر، عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية تطبيقية، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2007م، ص 43.

[4] - ينظر، سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد- الأردن، 2010م،ص 87.

[5] - ينظر، سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 44.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

قديمة أو حديثة، شعرا أو نثرا مع النص الأصلي. بحيث تكون منسجمة ومتسقة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يقدمها أو يعلنها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويتحدث عنها»[1].

وقد أشار ابن سلام الجمحي (232هـ) إلى مفهوم التداخل بين النصوص حينما تحدث عن الدربة؛ أي الخبرة وضرورتها في حياة المبدع، ويعني بذلك أن المبدع بعد إطلاعه وقراءاته، أو سماعه لنصوص عدة، واستيعابها ينتقل إلى مرحلة إبداع نصوص جديدة نتيجة للدربة التي ملكها طيلة فترة تحصيله وتعايشه مع النصوص الأخرى.[2] وقد تجلى مثلا هذا في استئذان "**أبي نواس**" لخلف الأحمر في نظم الشعر فطلب منه أن يحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، فلما حفظها أمره بنسيانها، وبعد نسيانها قال له: الآن أُنظم الشعر.[3].

وهذا ما ذكره أيضا ابن رشيق في كتابه " قراضة الذهب" بقوله:« يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديما...»[4]، وقد حدد "**ابن خلدون**" بدوره نوعية المحفوظ بقوله:«وعلى قدر جودة المحفوظ ...وكثرته...تكون جودة الملَكَةِ الحاصلةِ عنه للحافظ...وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال بعده...فبارتقاء المحفوظ ... ترتقي الملكة الحاصلة؛ لأن الطبع ينسج على منوالها وتنمو قوى الملكة بتغذيتها ...»[5]، كما أشار إلى ضرورة نسيان ذلك المحفوظ وطمس رسومه الحرفية الظاهرة.[6]

وهذا يعني أن مخزون الشاعر له أهمية كبرى في عملية التفاعل، وهذا ما أشار إليه أيضا بعض النقاد المعاصرين نحو "رولان بارت" (Roland Barthes)حينما بيّن أن التناص يمتحُ من مخزونين اثنين أحدهما مخزون المؤلف الثقافي الذي يبدع النص[7]، وهذا يدل على أن الكتابة لا تأتي طفرة واحدة، بل لابد من مخزون ثقافي، ومعرفي يستغله المبدع في صياغة نصوص جديدة حسب السياق الذي يريده، ونسيان المحفوظ قد طرحه نقاد الغرب مثل "**رولان بارت**" وسماه "تضمينات من غير تنصيص"، وعليه فحفظ النصوص ثم نسيانها هي أساس فكرة التناصية عند هؤلاء فهي تلازم كل مبدع، وهذا يعني أن المخزون من النصوص المقروءة أو المحفوظة المنسية هو الذي يتحكم غالبا في صنعة النص المكتوب، وبهذا فإن فكرة التناص قد وردت عند النقاد القدماء وتجلت في مظهرين: الأول وهو أن النصوص تتوالد من بعضها البعض، والثاني: التكرار وهو إعادة نماذج ونصوص أصلية وتكرارها من طرف الشعراء والكتاب.[8]

---

[1] - أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية: (رؤيا) لهاشم غرايبة، وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، عمان- الأردن، 2000م، ص50.

[2] - ينظر، سعيد سلام، التناص التراثي، ص 83.

[3] - ينظر، ابن منظور المصري، أخبار أبي نواس: تاريخه، نوادره، شعره، مجونه، السفر الأول،شرحه وضبطه محمد عبد الرسول إبراهيم، وعني بنشره عباس الشربيني، دار الكتب المصرية، دط، 1924م، ص 266-267.

[4] - ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق منيف موسى، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، 1991م، ص 78.

[5] - ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، مقدمة، تحقيق شرح وفهرسة سعيد محمود عقيل، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، بيروت- القاهرة- تونس، 2005م، ص 484-485.

[6] - ينظر، المصدر نفسه، ص 481.

[7] - ينظر، إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث ط1،إربد: 2011م، ص 16.

[8] - ينظر، سعيد سلام، التناص التراثي، ص 85.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وعليه فعملية " العقد"؛ أي نظم المنثور عند الشاعر تتم بطريقة واعية يعني أن الشاعر قد يقصد إليها قصدا للاستفادة من النص المنثور المحفوظ أو المقروء، وبخاصة أن بعض النقاد قد عدوه آلية لإخفاء الأخذ، وبينوا أن هذا النمط لا يتقنه إلا المطبوع الحاذق، فيعتمد على مخزونه من النصوص المقروءة والمحفوظة، ويعيد عقدها بما يتناسب والمقصدية التي يسعى إلى تحقيقها من خلال نصه الجديد؛ أي أنه يصور ما امتثله في صورة فنية توحي بالابتداع، وقد عمد الشعراء القدماء إلى تفعيل هذه الآلية لبعث نصوص جديدة فهذا محمود الوراق سمع قول القاسم بن محمد " أبونا آدم أخرج من الجنة بذنب واحد " فعقده بقوله:[1]

تَصِلُ الذنوبَ إلى الذنوبِ وترتجي* دركَ الجنانِ بها وفوز العابد**

ونسيتَ أنَّ الله أخرج آدما * منها إلى الدنيا بذنب واحد**

قد سمع الشاعر قول "**القاسم بن محمد**" وعمد مباشرة إلى عقده، ولكن بعد أن حدد المعنى الذي يريد، والوزن فأخرجه نظما صحيحا، وبذلك فقد امتص القول معنى ولفظا، وحضر النص حضورا مباشرا في قول هذا الشاعر، وهذا ما أقر به بعض نقاد الغرب وبخاصة جيرار جنيت (G. Genette،) الذي اهتم بالنص من رؤية تعاليه النصي: أيّ معرفة كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص.[2]وعليه فالحضور المباشر لنص من النصوص في نص آخر يدخل في إطار البيونصية (التناص)، وبخاصة أن "جيرار" ذكر خمسة أنماط للتعددية النصية[3]، وكل نمط بين فيه طبيعة العلاقة التي تربط النص بنص آخر. ومن الشعراء الذين استعانوا بهذه الآلية لنظم الشعر المعري، وقد تجلى "العقد" في بعض أشعاره منها قوله:[4]

لَعِبَتَ بسحرنَا والشِّعْرُ سِحرٌ* فَتُبْنَا منه توبَتَنا النَّصُوحا**

فقد ورد معنى الشاعر متآلفا ومتطابقا لفظا ومعنى مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «... وإن من البيان لسحرا»[5]، وعليه فالشاعر قد استثمر النص الشريف ليجسد المعنى الذي أراده.

وقول المعري أيضا:[6] **رَوِّح ذَبيحكَ لا تُعْجِلْهُ مِيتَتَهُ*** فَتَأْخذَ النَّحْضَ منهُ وهوَ يَخْتَلجُ**

نستشف من هذا القول أن الشاعر قد استند إلى نص الحديث النبوي الشريف ممثلا بقوله صلى الله عليه وسلم:«إن الله كتب الإحسان على كل شيء، فإذا قتلتم فأحسنوا القِتلة، وإذا ذبحتم فأحسنوا الذبح، وليُحدَّ أحدكم شفرته، فليُرح

---

[1] - الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن المظفر) ، حلية المحاضرة، ج1، ص 93.

[2] - ينظر، جنيت جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال،ط2، المغرب1986م: ص 90

[3] - المتمثلة في: التناص: Intertextualité- المناص: Paratexte - الميتانصية: Métatextualité- النص اللاحق: Hypertexte- معمارية النص: Architextualité.(ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص- السياق، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت: 1989م، ص 96.)

[4] - ابن السيد البطليوسي، (أبو محمد) شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا، وآخرون، إشراف طه حسين الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1986م، ص 276..

[5] - صحيح مسلم، دار الرشيد، الجزائر، رقم الحديث 869، ص 393.

[6] - أبو العلاء المعري، شرح اللزوميات، ج1، تحقيق سيدة حامد وآخرون، إشراف مراجعة حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، ص 309.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ذبيحته»[1]. إن الشاعر تفاعل لفظا ومعنى مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، فملفوظات النص الشعري (روح، ذبيحك)، تتعالق وتتآلف مع ملفوظات حديث الرسول (ليرح، ذبيحته)، ونلاحظ أن الشاعر استخدم ملفوظ "رَوّح" ليدل به على معاني الراحة والرحمة، وغيرها من النصوص الشعرية عند المعري التي تجلت فيها آلية العقد لصياغة نص جديد منفتح، انطلاقا من النص الغائب، وعقد ابن الرومي أيضا قول عبد الملك (إن كان الحقد لقاء الخير والشر فهما باقيان في صدري فإنه خزانة تحفظ ما استودعت من خير وشر)[2] بقوله:[3]

لئن كنت في حفظي لما أنا مودعٌ * من الخير والشر انتحيتُ على عرضِي**

لما عبتني إلا بما ليس عائبي * وكم جاهل يُزْرِي على خلق محض**

وما الحقدُ إلا توأم الشكر في الفتى*وبعضُ السجايا ينتسبنَ إلى بعض**

فحيث ترى حقداً على إساءة * فثمَّ لها شُكرا على حَسنِ القرض**

استطاع ابن الرومي أن يستوعب مضمون ودلالة قول "عبد الملك" وأن يوظفها في نصه توظيفا فنيا، وهذا ينم عن توظيفه لآلية العقد، التي تعمل على امتصاص النص النثري وتحويله إلى نص شعري جديد ذي أبعاد دلالية وتعبيرية، فهو قد عكس من خلال نصه الجديد طبيعة النفس البشرية، فالشر والخير عند ابن الرومي، لصيقان بالإنسان، ولكن يبقى الخير هو الجوهر في صدر الإنسان، أما الشر فهو العرض .

وقد تجلت هذه الآلية عند الشعراء القدماء بشكل كبير، فلا يخلو شعر شاعر من العقد، وهذا يعني أن الشاعر قد عمد إلى توظيف هذه الآلية توظيفا إبداعيا، وبخاصة أن النقاد القدماء يصرون على ضرورة اختلاف النص اللاحق عن النص السابق، فهذا الاختلاف شرط لتحقيق الإبداع؛ لذلك نجد النقاد دائما يقترحون بعض الآليات على الشعراء لتمكنهم من التفاعل الإيجابي مع النصوص الممتصة والمذابة في نصوصهم ليتمكنوا بذلك من تحقيق الاختلاف والمغايرة.[4]

وعليه قد أدخل النقاد القدماء في بداية الأمر مصطلح العقد في باب السرقات، ولكن السرقات الجليلة حسب تصورهم، ولكن مع مرور الوقت هناك من أخرج العقد من باب السرقات نحو: أسامة بن منقذ، والقزويني والسيوطي وغيرهم، وهذا يعني أن النقاد القدماء قد أقروا بقضية التفاعل بين النصوص، وعملوا على تحديد بعض الآليات لامتصاصها، وتذويبها لخلق نص جديد، ولكن نظرتهم تبقى جزئية، على الرغم من فهمهم لخصوصية الظاهرة النصية.

أما بالنسبة للنقاد المعاصرين الذين اهتموا بموضوع السرقات في القديم نجد "مصطفى هدارة" الذي لم يكن له في دراسة هذا النوع " العقد" من جهد سوى الإشارة إليه أثناء تتبعه للمؤلفات، والنقاد الذين درسوا قضية السرقات في مصنفاتهم، أما "**صبري حافظ**" الذي يعد رائد الدارسات العربية الحديثة في "التناص"، ويعد أول من تبنى مشروعا عربيا للتناص منبثقا من النقد العربي القديم وإنجازات علم البديع[5] فإنه لم يدرج "العقد" ضمن المصطلحات العديدة التي

---

[1] - صحيح مسلم، ، رقم الحديث 1955، ص 993.

[2] - ينظر، عزت العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، المطبعة العربية، دط، مصر، 1927م، ص 40.

[3] - ابن الرومي، الديوان،ج2، شرح احمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت- لبنان، 2002م، ص 270.

[4] - ينظر، عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية تطبيقية، ص 47-48.

[5] - ينظر، يوسف بكار، في النقد الأدبي: جدليات ومرجعيات، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد- الأردن، 2014م: ص 75

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ذكرها في مقاله المنشور في مجلة "ألف"، وقد ذكره كل من "**بدوي طبانة**" في "معجم اللغة العربية"[1]، و"**أحمد مطلوب**" في "معجم المصطلحات البلاغية وتطورها"[2] ونجد "**نهلة فيصل الأحمد**" التي أخرجت "العقد" من باب السرقات إلى التناصية، حيث قسمت المصطلحات التي عرفت عند النقاد القدماء إلى قسمين، قسم المصطلحات التي لا تنتمي إلى عملية التفاعل النصي، وقسم المصطلحات التي تنتمي إلى عملية التفاعل النصي.[3] وبذلك فالعقد مصطلح يدل على امتصاص النص الغائب، وتحويله إلى نص شعري يخدم مقصدية المبدع، ولكن دائما بطريقة فنية توحي بالإبداع، وهذا يدل على التفاعل النصي، وهو بذلك يلتقي مع مصطلح التناص الذي يعني بدوره التفاعل بين النصوص.

الخاتمة:

- يعد العقد صورة مطابقة في كثير من جوانبها مع البيونصية وفق النظريات الحديثة التي أقرت بعلاقة النص الخفية أو الجلية مع غيره من النصوص.

- نظر النقاد القدماء إلى العقد نظرة غير متوازنة فأحيانا يصفونه بالسرقة، وأحيانا أخرى يدخلونه ضمن السرقات الجليلة فهذه المفارقة توحي بالاضطراب الذي كان يشوب مفهومهم لهذا المصطلح بخاصة في القرنين الرابع والخامس الهجريين.

- عده النقاد القدماء آلية لإخفاء السرق، علما أن هذا الإخفاء لا يتقنه حسب تصورهم إلا الناظم المبرز والكامل والمقدم؛ أي أن هذا التفاعل لا يتمكن منه إلا الناظم الحاذق العارف بأحوال النظم، وكيفية امتصاص نص سابق وتذويبه في نص لاحق.

- إخراج مصطلح "العقد" من باب السرقات في القرن السادس عند كل أسامة بن منقذ، والقزويني، والسيوطي، وغيرهم، وهذا يعني أن النقاد القدماء قد أقروا بقضية التفاعل بين النصوص، وعملوا على تحديد بعض الآليات لامتصاصها، وتذويبها لخلق نص جديد، ولكن نظرتهم تبقى جزئية رغم ما قد يظهر في جانبها الجمالي من فهم دقيق وعميق لخصوصية الظاهرة النصية.

- التقاء النقاد القدماء والمعاصرين في قضية مخزون المؤلف الثقافي الذي يبدع النص، فهذا المخزون حسب تصورهم يستغله المبدع في صياغة نصوص جديدة حسب السياق الذي يريده، فحفظ النصوص ثم نسيانها هي أساس فكرة التناصية عند نقاد الغرب فهي تلازم كل مبدع، وهي الفكرة نفسها عند النقاد القدماء الذين أقروا بتوالد النصوص من بعضها البعض.

- تجلي هذه الآلية - العقد- عند الشعراء القدماء بشكل كبير، فلا يخلو شعر شاعر منها، وقد وظفها الشاعر توظيفا إبداعيا، وبخاصة أن النقاد القدماء يصرون على ضرورة اختلاف النص اللاحق عن النص السابق، فهذا الاختلاف شرط لتحقيق الإبداع.

---

[1] - ينظر، بدوي طبانة، معجم اللغة العربية، دار المنارة، ودار الرفاعي للنشر والتوزيع، ط3، جدة- الرياض، 1988م: ص 433.

[2] - ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج3- د-و، مطبعة المجمع العلمي العراقي، دط، 1987م، ص 84-85-86.

[3] - ينظر، نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي: التناصية، النظرية، والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة: 2010م، ص 236.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

- تتجلى براعة الشعراء في توظيف النص المنثور في نصوصهم الشعرية توظيفا فنيا واضحا للقارئ للتعبير عما يجيش في صدورهم من معان مختلفة ومواقف متعددة، فعقد المنثور والتقاطع معه في نص شعري جديد دلالة واضحة على براعة الشعراء وتمكنهم من هذه الآلية.

إذن يجب الاعتراف أن العقد يدخل في إطار التفاعل النصي، وبخاصة أن النقاد القدماء قد بينوا- من خلال متابعتهم لعملية تداول المعاني بين الشعراء - أن النص اللاحق بإمكانه أن يحمل في ثناياه رماد نصوص سابقة، ولكن المبدع يعيده، ويحوله إلى نصوص مناسبة للسياق الذي يريده.

*** البيبليوغرافيا:**

1- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث،ط1، إربد، 2011م.

2- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية: (رؤيا) لهاشم غرايبة، وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،ط2، عمان- الأردن: 2000م.

3 - أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، دط، القاهرة، 1960م.

4- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي. دط،دت.

5 -.الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني،ج8، تحقيق سمير جابر، دار الفكر، ط2،بيروت، دت..

6- إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 1996م.

7- ابن أيوب البطليوسي (أبو بكر)، شرح الأشعار الستة الجاهلية، ج1-2، تحقيق ناصيف سليمان عواد، مراجعة لطفي التومي، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ط1، بيروت، 2008م.

8- بدوي طبانة، معجم اللغة العربية، دار المنارة، ودار الرفاعي للنشر والتوزيع، ط3،جدة- الرياض: 1988.

9- الحُمَيْدِي (محمد بن أبي نصر فتوح) ، تسهيل السبيل إلى تعلم الترسيل، طبع بالتصوير عن مخطوطة أحمد الثالث، مكتبة طوب قابو سراى استنابول.

10-جنيت جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط2، المغرب، 1986م.

11- الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن المظفر) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج1، تحقيق جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، سلسلة كتب التراث (82)، 1979م.

12- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1،بيروت - لبنان، 2003م.

13- ابن خيرة المواعيني، ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الآداب، تحقيق وتقديم مصطفى الحيا، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1988-1989م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

14- ابن السراج (محمد بن عبد الملك الشنتريني الأندلسي)، جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب ، ج 2،تحقيق محمد حسن قزقزان منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دط، دمشق: 2008م.

15- ابن رشيق(أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، قدم له وشرحه وفهرسه صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، ج2، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، دط، بيروت- لبنان: 2002م .

16- ابن الرومي، الديوان،ج2، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط3،بيروت- لبنان: 2002.

17- سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد- الأردن: 2010م.

18- سعيد يقطين، " الرواية والتراث السردي"، المركز الثقافي العربي، ط1الرباط – المغرب: 1992م.

19- ابن السيد البطليوسي، شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا، وآخرون، إشراف طه حسين الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1986م.

20- السيوطي (جلال الدين)، الازدهار في ما عقد الشعراء من الأحاديث والآثار، تحقيق علي حسين البواب، منشورات المكتب الإسلامي، دط، بيروت:1991م.

21-عزت العطار، المتشابه في نظم النثر وحل الشعر، المطبعة العربية، دط، مصر: 1927م.

22- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية تطبيقية، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2007م.

23- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998م.

24- أبو العلاء المعري، شرح اللزوميات، ج1، تحقيق سيدة حامد وآخرون، إشراف مراجعة حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.

25 - عبد الغني النابلسي، نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار: شرح البديعية المزرية بالعقود الجوهرية، عالم الكتب، ومكتبة المتنبي، دط، بيروت- القاهرة، دت.

26- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز العربي الثقافي، ط2، بيروت، 1990م.

27- ابن منظور المصري، أخبار أبي نواس: تاريخه، نوادره، شعره، مجونه، السفر الأول،شرحه وضبطه محمد عبد الرسول إبراهيم، وعني بنشره عباس الشربيني، دار الكتب المصرية، دط، 1924م.

28- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي: التناصية، النظرية، والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2010م.

29- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين : الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ط1،صيدا-بيروت: 2006م.

30- يوسف بكار، في النقد الأدبي: جدليات ومرجعيات، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد- الأردن: 2014م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

نظرية التأثير، نحو تعددية تأويلية عند وولفغانغ أيزر

Theory of effect, toward a pluralistic interpretation at W.ISER

عمار أيت عيسى: طالب دكتورا ـ جامعة عبد الرحمان ميرة ـ بجاية ـ الجزائر

Ammar AIT AISSA: PH D student-Université of Abd Raman MIRA-Bejaia-Algeria

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى إماطة اللثام عن الأهداف الخفية التي تسعى إليها نظرية التأثير، التي يمثّلها وولفغانغ أيزر، وهي المهام الثانية لجمالية التلقي التي انفرد بها أيزر، بعد أن انفرد زميله ياوس بالمهام الأولى المتمثّلة في التلقي. وستعمل هذه الدراسة على كشف تلك النقلة النوعية التي سعى أيزر إلى ترسيخها في مجال تأويل الأعمال الأدبية، إذ سعى إلى نقل التأويل من الأحادية إلى التعددية، وذلك بتجاوز التوجّه النسقي الذي استأسد فيه النص الأدبي ومجّد لأحادية التأويل حين اعتبر المعنى مكنونا في النص نفسه وهذا الأخير يحقق اكتفاءه الذاتي، وعرض أيزر البديل بالتوجّه نحو تجسيد تعددية تأويلية انطلاقا من اعتبار المتلقي شريك للنص في بناء المعنى، متأثرا بذلك بالخلفية الفينومينولوجية التي بنا عليها نظريته.

الكلمات المفتاحية: التأويل، التلقي، التأثير، التعددية، المتلقي، أيزر.

Abstract :

This study seeks to uncover hidden goal sought by effect theory, presented by W.ISER, these are the second tasks of aesthetic reception, which was interested, after his colleague H.R.JAUSS was interested to the first tasks, which is receive.

This study will reveal also the qualitative shift that ISER sought to establish in the field of interpreting literary. He sought to move the interpret ion from unilateralism to pluralism, by bypassing the structural approach, which the text was solidified when he call for unilateralism. ISER was based in his goal to the philosophy of phenomenology, because he was influenced by it.

Keys words: Interpretation, Receive, Effect, Pluralistic, Receiver, ISER.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

ـ تمهيد:

انفرد أيزر بالمهام الثانية التي تحويها جمالية التلقي، حيث اتجه نحو الاهتمام بعنصر التأثير، بعد أن رأى زميله ياوس قد اهتم بالاستقبال أو التلقي، وفي هذا الصدد قال هولب أنّ ياوس اهتم بالكون الأكبر ويقصد به التلقي، في حين اهتم أيزر بالكون الأصغر المتمثّل في الأثر.

إنّ كل من ياوس وأيزر اتجها مبدئيا نحو تجاوز ما أسست له الدراسات النقدية السالفة، والتي كانت قد اهتمت إما بالمؤلف في مرحلتها الأولى ثم بالنص في المرحلة الثانية، ليأتي الثنائي بتوجّه جديد، يعيد الاعتبار للمتلقي الذي ظلّ منسيا طيلة عقود في الدراسات النقدية وكان ينظر إليه نظرة سلبية، ويهتم بتلك العلاقة التي تجمع النص بالمتلقي.

إلا أنّ هذا التوجّه المبدئي الذي سار عليه كل من ياوس وأيزر، سرعان ما أخذ ينحو نحو التشعّب، وذلك حين اختار كل واحد منهما مهاما واحدة يركّز جهوده عليها، «فبينما انتقل ياوس كباحث رومانسي بشكل أساسي نحو نظرية الاستقبال عبر اهتمامه بالتاريخ الأدبي، فإنّ أيزر كباحث في الأدب الإنجليزي، جاء من زاوية التفسيرية الموجهة للنقد الجديد ونظرية السرد»[1]، في خطوة نحو تحديد التخصص والالتزام بمهام واحدة فقط.

إنّ اللافت للانتباه في منهج كل واحد من الباحثين، أنّ أيزر ـ وعلى خلاف زميله ياوس الذي أخذ يتحوّل في فكره ويجري تعديلات في مشروعه ـ سعى إلى أن يتبنى توجها يخضع لنوع من التطور التدريجي، وذلك بتقديم متقن لمبادئه وآليات نظريته، بهدف بناء نظرية تحقق نوعا من التماسك، وبالتالي يصل في نهاية المطاف إلى بث مصداقية أكبر على نظريته.

لقد سعى أيزر إلى بناء نظرية التأثير، مؤكّدا بذلك العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ كخطوة أولى، وذلك بالاهتمام «بسيرورة التفاعل القائم بين النص والقارئ من جهة، والتركيز من الجهة الأخرى على التمييز بين ما يعود إلى النص في هذه العملية وما يعود إلى أفعال التحقيق التي يمارسها القارئ»[2]، مؤكدا بذلك البعد الظاهراتي لنظريته، وما تفرزه من إعادة الاعتبار للذات التي تحقق الموضوع، متأثرا بذلك بصفة خاصة بأستاذه رومان إنجاردن.

أضف إلى هذا تأكيده لقضية أخرى، انبثقت من توجهه الظاهراتي، والمتمثّلة في تركيزه على دور فعل القراءة في تحقيق العمل الأدبي، والذي يناط بالقارئ، مؤكّدا بذلك ما أقرّه أنصار الظاهراتية حول دور الذات تحويل الأشياء إلى ظواهر، وكذلك ما ذهب إليه جون بول سارتر حين أقر بأنّ القارئ هو مصدر تحقيق النص وبدونه يبقى هذا الأخير مجرد خطوط سوداء.

كانت بداية التأسيس لنظرية أيزر بمقال نشره بعنوان، "بنية الجاذبية"، حيث بدأت أفكاره الثورية تتجلى فيه، وبدأ بذلك يضع أساس نظريا لنظرية التأثير، أين شدّد على نقطتين مركزيتين، وهما على التوالي، «اعتباره أن النص لا يحتوي على المعنى، بل الأحرى أنّ المعنى يتولّد من خلال عملية القراءة، ما يعني أنّ القارئ هو الذي ينتجه، أي أنّه طرف أو شريك فعّال فيه، أضف إلى ذلك موقفه من النصوص الأدبية، حيث رأى أنّها تبنى وفق شكل يتيح قدرا من الحرية للقارئ، وهو ما يسمح إلى حد ما بقدر ما بحرية

---

[1] ـ روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2004، ص143 ص144.

[2] ـ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص181.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

التعدد في الإدراك»[1]، وفي هذا التوجّه أوّل خطوة نحو الاهتمام بالنص في حالة انفراد ضمن العلاقة التي يعقدها مع القراء، انطلاقا من ذلك التأثير الذي يمارسه عليهم، ولذلك نجد أيزر في إطار حديثه عن هذه الاستجابة، يفصل بين ما هو للنص نفسه وتدخلات القارئ، أي بين النص كبنية أنطولوجية ودور القارئ في تحقيق هذه البنية عبر ما يقوم به من إجراءات خلال القراءة.

إنّ هذا التوجّه الظاهراتي لنظرية أيزر، دفعه إلى أن يميل أكثر إلى تبني النظريات النصية، نظرا لما في هذه الأخيرة من قدرة على تشريح بنية النص، إلاّ أنّه يستثمرها دائما في إطار مشروع نظريته العام، أي أنّه لا يكتفي بها، بل يدمجها مع دور القارئ، لأنّ نظريته بالأساس مبنية على عنصر التفاعل، الذي يؤسس لعلاقة حوار بناء بين النص والمتلقي.

وفيما يلي مجموعة من القضايا، التي يمكن أن نتبيّن من خلالها حدود نظرية التأثير عند وولفغانغ أيزر، والتعددية التأويلية التي سعى إلى التأسيس لها:

1ـ تجاوز التأويل الكلاسيكي:

اتضح لأيزر منذ بداياته الأولى، أنّ بناء نظرية نقدية تقوم على أساس جديد، أمر صعب، ذلك أنّ الأمر يستدعي كخطوة أولى، تجاوز بعض المسلمات التي أرستها النظريات النقدية التي سبقته، وبالتالي كان عليه أن يقيم الحجّة عليها، إذا أراد أن يتجاوز ذلك المنطق الذي يؤسس لها.

تمحور نقطة الخلاف بين نظرية أيزر والنظريات النقدية السابقة له، في نظرة كل واحدة منهما إلى قضية التأويل، حيث يبدوا أنّ أيزر يعارض طبيعة التأويل الكلاسيكي الذي قامت عليه النظريات النقدية التي سبقته، لذلك سعى إلى تجاوزه، من خلال تقديم اقتراح بديل، يرى أنّه الأجدر بالاهتمام، لأنّه سيفضي إلى نتائج أكثر دقة.

يرى أيزر أنّ نموذج التأويل الذي سبقه، يميل أكثر إلى تبني التفسير، وذلك لأنّ النظريات التي مثّلته لم تدرج الذات المتلقية ضمن اهتماماتها واعتبرتها ذات سلبية تكتفي بالقراءة فقط، في حين نظرت إلى النص بعين التقديس. وجاء هذا التوجّه من قبل أيزر وليدا للأثر الذي تركته الفلسفة الظاهراتية فيه، والتي دفعته إلى تبني فكرتها المركزية، قوامها أنّ الأشياء لا تصبح ظواهر إلاّ بفعل تدخل الذات، وكذلك النصوص لا تصبح أعمالا أدبية إلا بعد تدخل القارئ.

إنّ استبعاد هذه النظريات النقدية التي تعتمد التفسير، جاء وليد تأثرها بالفلسفة التي فصلت الذات عن الموضوع وأهملتها، لذلك رأت أنّ النص «مكتمل في ذاته وتحكمه قوانين داخلية، فهو إذن ظاهرة مستقلة عن الذات، ولا توجد قوى سابقة عليها في تشكيلها. وعلى وفق هذا، أصبح شكل الظاهرة هو معنى الظاهرة، لأنّ العلّة موجودة فيها، ويتحدد معنى هذا الشكل بواسطة الكيفيات التي يظهر بها»[2]، فيصبح معنى النص وفق هذا المنظور محمولا في ثناياه، أي كامنا فيه، لأنّ النص يحقق اكتفاءه الذاتي، ليقتصر دور الذات على استخراج هذا المعنى مباشرة.

---

[1] ـ روبرت سي هولب: مدرسة كونستانس، ترجمة محمد بريري، ضمن موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي، (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، الجزء 08 ، تحرير رمان سلدان، المشرف العام جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص489 ص490.

[2] ـ جاسم حميد جودة: جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص33.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إنّ أيزر لم يقتنع بهذا الطرح، بحكم توجهه الظاهراتي، حيث اعترض على إهمال الذات أولا، ثم على الحال الذي يصبح عليه النص بعد التوصّل إلى المعنى الذي يكتنزه، حيث سيصبح بلا قيمة، ولذلك بنا نظريته على أساس إعادة الاعتبار للذات كونها عنصرا فاعلا لا تقلّ أهميتها عن أهمية النص نفسه، لأنّ المعنى يتجلى بفعل التفاعل الذي يجمع النص بالمتلقي.

سار أيزر إذن على توجه جديد في التأويل، يقوم على تبني «مقاربة تعتمد على خبرات الذات في التعامل مع النص. إنّ دخول الذات طرفا في المعنى يعني أنّ المعنى غير مكتمل داخل النص وإنّه ناتج عن الحوار الحاصل بين القارئ والنص»[1]، ليصبح هذا التحول الانتقالي عند أيزر، لا يقلّ أهمية عن ذلك الذي أحدثه ياوس متحديا النظرية الأدبية، عندما سعى إلى إعادة الاعتبار للمتلقي، في إطار بناء مشروعه الهادف إلى التأسيس لتاريخ أدبي جديد، يؤرخ للقراءات.

من أجل أن يدعم أيزر مسعاه هذا، استعان بمضمون إحدى الأعمال القصصية، التي تسير على نهج نظريته، وتتمثّل في قصة "الصورة في البساط" أو "الصورة في السجادة" للروائي هنري جيمس، والتي صدرت سنة 1896، حيث جعل أيزر مضمونها بمثابة مقدمة لكتابه "فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)"، أين سعى من خلالها إلى توضيح الانتقال الذي يسعى إليه في مجال التأويل، بعد أن وجد فيها مثالا جيدا، يمكن أن يؤيّد به طرحه حول التأويل، ويعترض بها أيضا على الطرح الكلاسيكي للتأويل الذي ذهبت إليه النظريات السابقة.

يقوم فحوى هذه القصة على معالجة قضية تجلي المعنى في النص الأدبي، وذلك انطلاقا من «مهام تكلّف بها الشخصية الرئيسية في القصة المتمثّلة في ناقد شاب، وتتمثّل هذه المهام في كتابة تقرير عن رواية ألّفها فريكير، إلى أن يحدث ويلتقي هذا الناقد الشاب مع المؤلف فريكير، فيقول له هذا الأخير أنّ نقده كان لطيفا، إلاّ أنّه يشبه عمل سابقيه من النقاد، فيتبين للناقد الشاب أنّ هناك خدعة في النص هي مفتاح القصة، وينبغي عليه أن يبحث عنها، فيسعى في ذلك رفقة صديقه كورفيك وخطيبة الأخير غويندولن. ومع مرور الزمن لا يتوصلون إلى نتيجة، فيسافر كورفيك للعمل في الهند، ومن هناك يراسل خطيبته عبر برقية يخبرها فيها أنّه توصّل إلى اكتشاف الخديعة وأنّه سيكشف عنها بعد الزواج، فيحول دون ذلك حادث سيارة يودي بحياته، كما ترفض غويندولن الإفصاح للناقد الشاب عن السر، فيسأل زوجها الثاني، فيجيبه أيضا بالرفض لأنّ زوجته رأت أنّه ليس من المناسب إخباره...»[2].

اعتمد أيزر على هذه القصة، من أجل أن يدعّم وجهة نظره، ويبطل بها النموذج القديم للتأويل، وهذا الأخير ممثّل في هذه القصة بمذهب الناقد الشاب الذي بقي يتطلّع إلى اكتشاف المعنى، الذي يظنّه كامنا في النص، في حين أنّ المؤلف فيريكر نفسه نبهه عبر إشارات ضمنية حين قال له أنّ نقده لطيف إلاّ أنّه لا يختلف عن نقد سابقه من النقاد، إلى أنّ مسعاه يجعل من العمل الأدبي بعيدا من العملية التواصلية، أي أنّه يخرج العمل الأدبي من إطار التواصل.

إنّ هنري جيمس، بهذا الطرح الذي سجّله في قصته، كان بمثابة دعوة إلى مشروع جديد للتأويل، وذلك بالسعي إلى تجاوز الطرح الذي ذهب إليه أنصار التأويل القديم الذي يمثّلهم في القصة الناقد الشاب، والقائم بالأساس على النظر إلى النص باعتباره حاملا لمعناه في ثناياه، حيث يكون في هذه الحالة على الناقد أن يكتشف هذا المعنى فقط لينهي عمله. في حين رأى هنري جيمس أنّ هذا الطرح الأخير لم يعد يؤتي أكله، وينبغي تجاوزه وذلك بالسعي نحو تأسيس تأويل جديد.

---

[1] ـ جاسم حميد جودة: جمالية العلامة الروائية، ص34.

[2] ـ ينظر: فولفجانج إيسّر، فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2000 من ص 09 إلى ص15.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

لقد هدف أيزر من خلال استحضار قصة هنري جيمس "الصورة في البساط"، من جهة إلى الدفاع عن وجهة نظره التي يؤيّدها هنري جيمس، ومن جهة أخرى إلى استيضاح طبيعة الخلاف القائم بين التأويل القديم الذي يمثّله الناقد الشاب في القصة والتأويل الجديد الذي يدعوا إليه والذي حمل إشارات تلميحية من فيريكير، والذي تبناه أيزر هو الآخر.

وعلى هذا الأساس، عمل أيزر بداية على دحض توجّه الناقد الشاب الذي يمثّل التأويل في نسخته القديمة، القائم على جعل المعنى تصوري، وجاء مذهب أيزر هذا بعد أن أدرك خطورة التأويل القديم ومزالقه، على النقد الأدبي وعلى النص الأدبي نفسه، حيث لو أننا سلمنا سلفا أنّ المعنى مكنون في النص، فإنّ الناقد بمجرد ما يتوصّل إليه فلن يعود له دور، ومن جهة أخرى فإنّ النص يصبح خال من أي استقطاب للقارئ ما دام قد أفصح عن معناه.

بينما ينصب البديل الذي اقترحه أيزر والذي دعّمه بموقف هنري جيمس، على رد الاعتبار للمتلقي، وذلك حين يصبح المعني مع هذا التأويل الجديد، «حصيلة تفاعل بين تلميحات النص وفهم القارئ لها، حين يندمج النص والقارئ بهذه الطريقة في موقف واحد فإنّ الفصل بين الذات والموضوع يصبح غير ذي صلة، وبالتالي فإنّ المعنى لا يصبح موضوعا يتمّ تعريفه، بل تأثيرا يتمّ الخضوع له»[1]، وهذا الانتقال من نموذج تأويلي إلى آخر قائم بالأساس على رد الاعتبار لدور المتلقي الذي طالما بقي في الهامش مع النموذج التأويلي القديم.

إنّ قصة هنري جيمس "الصورة في البساط"، التي اعتمدها أيزر لتدعيم طرحه، تفتح الباب أيضا على قضية في غاية الأهمية برزت أيضا عند أيزر نفسه، ويتعلق الأمر بأحادية المعنى وتعدده، فهل للنص معنى واحد أو له عدة معاني؟

لقد مثّل الناقد الشاب التأويل القديم وفكرة أحادية المعنى، أي أنّ النص عند أنصار هذا التوجّه لا يتضمن إلاّ معنى واحد، يجب على القارئ أو الناقد الاجتهاد من أجل اكتشافه ما دام محمولا في النص، في حين يوجد توجه آخر ينادي بالتعددية، وهو الذي تبناه أيزر، وهو أيضا ما عمل فيريكير في القصة على التلميح إليه، بحيث ينظر إلى النص على أنّه يحمل إمكانيات متعددة للمعنى، حيث يعتبر المعنى بهذا المنظور نسبيا، إذ إنّ «قدرة المؤول على صناعة المعنى لا اكتشافه تعد مصدر حرية وقوة، لا بدّ من الاحتفال بها لا إنكارها»[2]، وذلك لما لها من فضل على الذات أولا، بحيث تجعلها عنصرا لا يقل أهمية عن النص، ولما لها من فضل على النص نفسه أيضا، وذلك حين تجعله حيا على الدوام، لا يمكن استنفاذ معناه، ما يعني أنّ القارئ يمكنه الرجوع إليه على الدوام.

2.العمل الأدبي بين القطب الفني والقطب الجمالي:

إنّ تأثّر أيزر بالفينومينولوجيا، دفعه إلى تبني فكرتها القائمة على إعادة الاعتبار للذات، وجعل هذه الأخيرة عنصرا يؤطّر به مشروعه التأويلي، فحرص على الاهتمام بفعل الإدراك الذي يناط به المتلقي، بالقدر نفسه الذي يجب أن يهتم بالنص، ولذلك ذهب إلى تبني فكرة الثنائية القطبية، حيث قسم العمل الأدبي إلى قطب فني **artistique** وقطب جمالي **esthétique**، أما القطب الفني فهو يشير «إلى النص الذي أبدعه المؤلف، ويشير القطب الجمالي إلى الإدراك الذي ينجزه القارئ، وينتج عن هذه الثنائية القطبية أنّ العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النص تماما أو مع إدراك النص، إنّما هو يشغل منزلة وسطا بين

---

[1] ـ فولفجانج أيسر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ترجمة عبد الوهاب علوب، ص15.

[2] ـ بول ب أمسترونغ: القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص09.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

القطبين»[1]، فيكون العمل الأدبي بهذا المنظور أكبر من أن يكون نصا، ذلك أنّ هذا النص نفسه لا يتحقق إلى بفعل تدخل القارئ، كما لا يمكن أن يكون هذا العمل الأدبي أيضا إدراكا فقط، لأنّ الإدراك نفسه يستدعي وجود النص، ما يعني أنّ العمل الأدبي ينزل منزلة الوسط بين القطب الفني والقطب الجمالي، أي بين النص وإدراك القارئ.

إنّ هذه العلاقة التي تنشأ بين النص والمتلقي، أي بين القطب الفني والقطب الجمالي، هي النقطة التي تقع في الوسط بينهما، وهي بالتالي المكان الذي ينشأ فيه العمل الأدبي، حيث يكون هذا الأخير بمثابة نتيجة للقاء القطبين، لأنّ لكل قطب دور معين أو نشاط فاعل، يساهم به في تكوين هذا العمل، «فلا حقائق في النص، إنّما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى تصبح حقائق. وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقية الخافية المخفية، ومن ثمة يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر وتأليفها، ويعيد باستمرار بؤرة اهتمامه حتى يستطيع أن يكوّن فكرة شاملة. ومن سمات الأنماط والهياكل أنّها أشكال فارغة يصبّ فيها القارئ مخزونه»[2]، ليصبح المتلقي على هذا الأساس العنصر المفعّل للهياكل التي يحتويها القطب الفني المتمثّل في النص، بحيث يضع عناصره في إطار الحركة، كما يجد نفسه هو الآخر في حركة، عندما يستحضر مخزونه المعرفي ليواجه بها هياكل النص.

ليتجلى العمل الأدبي في نهاية الأمر، كنتيجة حتمية لهذا اللقاء الذي يجمع القطب الفني والقطب الجمالي، أين يدفع القطب الفني بكلّ ما يحمله من مظاهر تخطيطية المتلقي للدخول معه في حوار، إذ يثير فيه قوى التخيّل، وعندما يشرع المتلقي في الاستجابة للنص، يبدأ العمل الأدبي بالخروج إلى الوجود، بوصفه نتيجة للقاء القطبين.

3ـ اللاتحديد بين إنجاردن و أيزر:

لقد تأثّر أيزر أيّما تأثير بأستاذه رومان إنجاردن، ولذلك نرى أنّه غالبا ما اشترك الاثنان في الأطروحات نفسها، وغالبا ما كانت أفكار أيزر ما هي إلاّ امتداد لأفكار إنجاردن، وإن كان أيرز في العادة لا يترك ما يستمدّه من أستاذه على ما هو عليه، إذ يعمل غالبا على إثرائه وتطويره وفق ما يتماشى مع الأساس العام الذي يحكم نظرية التأثير الذي سعى إلى بنائها على أسس متينة.

يلتقي أيزر مع إنجاردن في الكثير من النقاط، ومن بين أبرزها قضية اللاتحديد، التي كان فيها لإنجاردن السبق، وذلك حين جعلها هذا الأخير عاملا أساسا في حديثه عن العمل الأدبي باعتباره عملا قصديا، وذلك طبعا في ظلّ التوجّه الفينومينولوجي الذي سار عليه، إلا أنّ أيزر هو الآخر وضع بين عينيه عنصر اللاتحديد وجعله قضية أساسية يدعم بها طرحه.

كي يوضّح إنجاردن قضية اللاتحديد في الأعمال الأدبية والتي تبناها، يبدأ أولا في التمييز بين طبيعة المواضيع، إذ يجعلها إما مثالية أو واقعية، إلاّ أنّه يستثني منها الموضوعات الفنية، والأدبية ما دامت جزءا من هذه الأخيرة، إذ يجعلها خارج هذا التصنيف الثنائي، حيث «يختلف العمل الفني عن هاذين النموذجين، وذلك لأنّه ليس محدد بشكل عام ولا مستقل، بل هو قصدي»[3]، وكون الأعمال الأدبية قصدية هو ما يجعل أماكن اللاتحديد تتخللها، وهذا اللاتحديد بدوره الذي يسم الأعمال الأدبية، هو ما يتيح لها أن تكون منفتحة من جهة، ومستعصية عن التحديد النهائي، مهما كان الجهد المبذول من أجل بلوغ هذه الغاية.

---

[1] ـ فولفجانج أيزر: عملية القراءة (مقترب ظاهراتي)، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد الحداثة)، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص113.

[2] ـ عبد الله أبو هيف: النص المترجم والمنهج (نظرية التلقي أنموذجا)، مجلة الآداب العالمية، عدد 142، 01 أفريل 2010، سورية، ص38.

[3] ـ وولف غانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ط1، 1995، ص12.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

إنّ طرح إنجاردن يبدو أقل تعقيدا من طرح تلميذه أيزر، إذ يرى أن الأعمال الأدبية عادة ما تتخللها أماكن اللاتحديد، وهذه الأخيرة تعتبر عنده إحدى العوامل الأكثر تسببا في إحداث عنصر التفاعل بين النص والقارئ، إذ إنّ غياب التحديد يدفع القارئ إلى التدخّل، وذلك من أجل تحقيق العمل الأدبي، وهذا لا يحصل إلاّ بعدما يقوم المتلقي بملئ هذا اللاتحديد، بهدف إحداث اتساق في النص كان غائبا قبل أن يلج المتلقي عالمه ويتصرف إلى حد ما فيه.

إنّ الطرح الذي ذهب إليه إنجاردن يعيد الاعتبار للقارئ، بحيث يجعله شريكا في تكون معنى النص، إلاّ أنّه يجعل «من عملية اللقاء بين القارئ والنص تسير في اتجاه واحد، أي من النص إلى القارئ فحسب»[1]، ما يعني أنّ إنجاردن من جهة يشيد بضرورة تدخل القارئ، وذلك لكون اللاتحديد محفزا لذلك، إلاّ أنّ هذا التفاعل قصير المدى، ما دام يجعل القراءة تسير في اتجاه واحد، أي من النص إلى المتلقي، مما يعني تقليل فاعلية المتلقي.

لا ينكر أيزر فضل إنجاردن عليه، خاصة في مسألة اعتبار الأخير الأعمال الأدبية موضوعات قصدية، وجعل اللاتحديد من مميزات هذه الأخيرة، وهي بالتالي تفسح المجال لإشراك القارئ في تحقيق هذه الأعمال الأدبية، وذلك انطلاقا من تدخلاته من أجل استكمال هذا اللاتحديد.

إلاّ أن أيزر يعيب على أستاذه طريقة فهمه للاتحديد الذي يتخلل الأعمال الأدبية، وجعله عملية القراءة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ، وهذا في نظر أيزر تقليل من أهمية القارئ نفسه، أي «لم يكن التحقيق بالنسبة لإنجاردن تفاعلا بين النص والقارئ، بل كان مجرد تحيين للعناصر الكامنة في العمل. ولهذا السبب لا تؤدي مواقع اللاتحديد عنده إلاّ إلى إتمام غير دينامي في مقابل عملية دينامية»[2]، وهذا الذي ذهب إليه إنجاردن حول دور اللاتحديد في التفاعل، ينفي أن يكون اللاتحديد مرتبطا بمفهومه التواصلي الشامل حسب أيزر.

اتجه أيزر إلى تجاوز الزلة التي وقع فيها أستاذه إنجاردن، الذي جعل من عملية القراءة تسير في اتجاه واحد، أين جعل دور القارئ مقصورا على ملئ الفجوات التي تتخلل الأعمال الأدبية، بحيث عمل أيزر على التأسيس لفعل التواصل بمفهومه الشامل والحقيقي، والذي يجمع القارئ والنص من خلال مفهوم اللاتحديد، حيث ستصبح عملية القراءة معه تأخذ مسارا حواريا تبادليا، أي تصبح تسير من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.

يصبح اللاتحديد مع أيزر، عائقا أمام القارئ، وفي الآن نفسه يكون عاملا للربط بين أجزاء النص، إذ إنّ «أجزاء النص المختلفة ونماذجه ينبغي أن تكون مترابطة حتى إذا لم يقل النص نفسه ذلك. فهي المفاصل اللامنظورة للنص، مثلما أنّها تفصل المخططات والمنظورات النصية بعضها عن بعض، وهي التي تحثّ على نحو متزامن على أفعال التخيّل من ناحية القارئ»[3]، فينتقل بالتالي اللاتحديد إلى أن يصبح وفق هذا المنظور يشيّد مفهوما جديدا للتواصل والتفاعل بين النص والقارئ، وبالتالي تسير القراءة من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، أي تأخذ مسارا مزدوجا من حيث الاتجاه.

---

[1] ـ ينظر: وليام راي: المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيك)، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص43.

[2] ـ فولفغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص112 ص113.

[3] ـ وولف غانغ أيزر: التفاعل بين النص والقارئ، ضمن كتاب القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، تحرير سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص135.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

بالإضافة إلى هذه النقلة النوعية التي أحدثها أيزر في مجال حديثه عن اللاتحديث من حيث تفعيله أكثر لدور القارئ، يعتبر أيضا أن اللاتحديد عاملا أساسا في اختلاف التأويلات، ذلك أنّ القراء لا يتعاملون بالطريقة نفسها مع الفراغات وهم بصدد ملئها، وذلك لكون «المدرك يتسم بالفعالية وليس السلب في فعل الإدراك، وآية ذلك أحجية البطة ـ الأرنب الشهيرة، حيث المدرك وحده هو الذي يقوم بتوجيه تشكل الخطوط ليحدد ما إذا كانت بطة تنظر صوب اليسار أو أرنبا يتطلّع صوب اليمين»[1]، في إشارة واضحة إلى مكانة القارئ في ظل نظرة أيزر إلى مواقع اللاتحديد، ودوره في تفعيلها وفق منظوره ورؤيته الخاصة، التي يبقى فيها مرتبطا بمخططات النص، لذلك مع أيزر يبقى للمتلقي دور لا يقل أهمية عن دور النص، إذ إنّه سيؤثر بالضرورة في تحقيق النص، وبالتالي في الشكل الذي سيتّخذه معناه.

4ـ بناء الذات:

إنّ التوجّه الفينومينولوجي الذي بنا عليه أيزر نظريته، دفعه إلى الاهتمام بالذات القارئة بالقدر نفسه الذي اهتم فيه بالنص، حيث نظر إلى ثنائية الذات والموضوع في إطار مشروع القراءة، فجعل الذات ممثّلة بالقارئ في حين جعل الموضوع ممثلا بالنص، ورأى أنّ تجلي الظاهرة باعتبارها هنا العمل الأدبي يقتضي تفاعل القارئ بالنص، وذلك من أجل تحقيق هذا الأخير، وهذا ما دفعه في نهاية الأمر كما أسلفنا القول إلى جعل العمل الأدبي يتموقع بين القطب الفني المتمثّل في النص والقطب الجمالي المتمثّل في عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ.

انطلاقا من هذا التوجّه الذي تبناه أيزر، راح «يركّز على تشريح القراءة ذاتها كفعل وخاصة علاقة النص بالقارئ أي بالذات القارئة»[2]، حيث فصل بين ما هو للنص من جهة وما هو للقارئ من جهة أخرى، مع النظر في تلك العلاقة التي تنتج عن لقاء الطرفين، وذلك باعتبار عنصر المعنى في نهاية الأمر ما هو إلاّ نتيجة لهذا اللقاء، وبالتالي يعتبر بناء يُشيد.

أما بالنسبة للقطب الفني المتمثّل في النص، فإنّه يبقى على الحال نفسه أي أنّه يحتفظ بالبنية نفسها، مع أنّ دلالات هذه البنية تتغير بمرور الزمن، في حين أنّ الذات القارئة، فبالإضافة إلى ما تفرضه أثناء عملية القراءة، أي توجيهها لعملية القراءة انطلاقا من خصوصياتها، فإنّ عملية القراءة أيضا لها أثر على هذه الذات القراءة، بمعنى أنّ لقاء القارئ مع ما يمليه النص من مظاهر تخطيطية، إذ إنّ هذه العملية التفاعلية التي تجمع القارئ بالنص، والتي تهدف في النهاية إلى «بناء الموضوع الجمالي لن تكون بدون تأثير على الذات القارئة»[3]، وهذا التأثير الذي يمارس على الذات القارئة، يحصل في الوقت نفسه الذي يبنى فيه المعنى.

ويمكن القول أنّ أثر صيرورة القراءة على القارئ يأخذ مجريين أساسين حسب أيزر، فمن جهة يتمكن القارئ من معرفة ذاته أكثر ويكشف عن ثناياها، ومن جهة أخرى يتمكّن القارئ من تعديل بعض الرؤى التي ترسّخت عنده من قبل. أما فيما يخصّ الأثر الأوّل، فإنّها الغاية القصوى من القراءة على حد قول أيزر، وتتمثّل في كونها تقودنا إلى وعي أعمق بذاتنا، أضف إلى ذلك تشكيل رؤية لهوياتنا، وهذا لأنّ تعرّض الذات القارئة إلى تجارب جديدة التي تخوضها مع النصوص، يمكّنها من التعرّف أكثر على إمكاناتها وطبيعة الوعي الكائن في أعماقها، وذلك بفعل اللقاء بينها وبين العناصر التي تحملها هذه التجارب والتي لم تكن قد تعوّدت عليها.

---

[1] ـ رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص165.

[2] ـ عبد العزيز طليمات: فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات (قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ أيزر)، ضمن كتاب نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الرباط، المغرب، ط1، 1993، ص159.

[3] ـ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، ص216.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

في حين يكون الأثر الثاني، متمثّلا في التعديل الذي تحتّمه القراءة على القارئ، حيث إنّه «حين يعدّل القارئ النص بواسطة إستراتيجيته في القراءة، فإنّ النص ـ بالمقابل ـ يعدّل القارئ في الوقت نفسه، فيرد على أسئلة القارئ بجواب لم يكن يتوقعه»[1]، حيث تدفع تجربة اللقاء هذه القارئ إلى تبنى رؤى نقدية جديدة تجاه وعيه، وهو ما يسمح له بمناقشة بعض المسلمات، التي ظلّت راسخة عند.

يصبح في نهاية الأمر، فعل بناء معنى النص الذي يكون حصيلة للتفاعل الذي يجمع القارئ بالنص، يحدث في الآن نفسه الذي تحدث فيه عملية بناء الذات القارئة، فأثناء صيرورة القراءة يبنى المعنى وتبنى الذات أيضا.

5ـ الرو اية جنسا أنموذجيا للتطبيق:

إن أيزر عندما أخذ يروّج لنظريته، وجد في الجنس الروائي دعامة أساسية لتشييد نظريته، وذلك من خلال التطبيق على الرواية باعتبارها جنسا أدبيا الذي يتناسب مع أطروحاته، وذلك من أجل تفعيل أطروحاته ونقلها من حيز التنظير إلى مجال التطبيق، ولا شك أنّ المُطلع على منجزاته النقدية، يجد أنّه في غالب الأحيان لما يتحدث على الأدب يقصد بصيغة غير مباشرة الأعمال السردية وبصفة خاصة الرواية.

لجأ أيزر في الغالب الأعم للتمثيل بالرواية، وعيا منه بما تتيحه هذه الأخيرة، بالنظر لكونها عملا سرديا يعتمد على الحكي أو القص بالدرجة الأولى، وهذا الأخير يفسح المجال لتحقيق عنصر التفاعل بين القارئ والنص، باعتبار عنصر التفاعل الأساس الذي احتفت به نظرية التأثير.

ليؤكّد أيزر فاعلية الجنس الروائي، وتماشيه أكثر من غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، مع الطرح الذي يذهب إليه والأطروحات التي طورها، يقيم مقارنة بسيطة بين الرواية باعتبارها عملا فنيا إبداعيا يتجلى عبر اللّغة والفيلم باعتباره عملا فنيا يجمع بين الصوت والصورة، وذلك في سبيل الحديث عن دور الرواية في تفعيل عنصر الخيال لدى القارئ وبالتالي التفاعل معه.

ولكي يزيد من فاعلية مثاله، يختار أيزر رواية "توم جونز" التي حوّلت إلى فيلم، ويحاول التوصّل إلى طبيعة تفاعل المتلقي مع كلا النموذجين، ويركّز بصفة خاصة على إحدى الجزئيات، ويتعلّق الأمر بإدراك المتلقي لصورة البطل في كل من الرواية والفيلم، فيجد أنّ القراء عندما «يقرؤون رواية "توم جونز" قد لا يكون لديهم تصور واضح عن حقيقة البطل، لكن عند مشاهدة الفيلم الذي يصور هذه الرواية، فربما يقول بعضهم: "إنّ االبطل يبدوا على غير ما تخيّلته". والنقطة الأساسية هنا هي أنّ قارئ رواية "توم جونز" قادر على تصور البطل بالقياس إلى نفسه، وبذلك يشتمل خياله على عدد كبير من الإمكانيات، وفي اللّحظة التي يتم فيها تضييق الإمكانيات إلى صورة واحدة كاملة وثابتة، فإنّ الخيال ينطفئ ونشعر بأننا كنّا مخدوعين»[2]، إنّ هذا المثال يوضح بصفة جليّة دور القارئ عندما يتعلّق الأمر بالرواية في تكوين صورة عن البطل عبر تفعيل خياله والأخذ بعين الاعتبار ما ورد في المتن من معلومات، وهذا بدوره يوسّع من عدد الإمكانيات التي يمكن أن تختلف على أساسها صورة هذا البطل بين قارئ وآخر، في حين عندما يتعلّق الأمر بالأنموذج الثاني المتمثّل في الفيلم، فإنّ المتلقي يجد نفسه أمام صورة للبطل مكتملة يتبناها مباشرة، أي أن هذه الصورة تأتيه مفروضة عليه، فيجد بذلك نفسه بعيدا عن إعمال خياله ليشكّل هذه الصورة كما كان الحال عندما قرأ الرواية.

---

[1] ـ محمد عزام: نظرية التلقي مجلة البيان الكويتية، عدد 330، الكويت، 01 يناير 1998، ص43.

[2] ـ وولفغانغ أيزر: عملية القراءة (بعد ظاهراتي)، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، ص124 ص125.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

يتضح الآن أكثر من خلال المثال السالف، المجال الذي تفسحه الرواية للقارئ كي يتفاعل مع مظاهرها التخطيطية ويفعّل خياله من أجل أن يكوّن صورة غائبة. بالإضافة إلى هذا الدور المنوط بالقارئ المجسد في المثال، يبقى «فعل تكوين الصورة الذي ينجزه خيالنا هو فعالية واحدة فقط من مجموع فعاليات نقوم من خلالها بتكوين صيغة كلّية لنص أدبي ما»[1]، أضف إلى ذلك كل ما يقوم به القارئ من إجراءات تخييلية، تنبع من طبيعة اللاتحديد التام الذي يسم الأعمال الأدبية وبصفة خاصة الرواية، وذلك بهدف تحقيق اتساق في النص، وهذه الفرصة التي تمنح للقارئ في الآن نفسه تفسح له المجال للاختلاف مع غيره من القراء، وهو ما ينتج في النهاية تعددية التأويل، على أساس الاختلاف في طبيعة العملية التخييلية من قارئ إلى آخر.

ـ خاتمة:

يتبيّن لنا في النهاية أنّ جمالية التلقي، التي كانت وليدة مدرسة كونستانس الألمانية، حملت في طياتها مجموعة من الأطروحات التي تبناها روادها، والتي كانت عاملا حاسما في تطور النظرية الأدبية، حيث عملت على إعادة الاعتبار للقارئ الذي ظلّ منسيا طيلة عقود مع النظريات والمناهج النقدية التي سبقتها، ولقد حوت جمالية التلقي اتجاهين، اتجاه مثّله هانس روبرت ياوس وآخر مثّله وولف غانغ أيزر، إلاّ أنّ الأمر لا يتعلّق بفصل الأوّل عن الثاني فكلاهما يهتم بالتلقي، بل يتعلّق الأمر فقط بتوزيع المهام فيما بينهما.

اهتمت نظرية التلقي التي مثّلها ياوس بالتلقي الأكبر، في حين اهتمت نظرية التأثير بالتلقي الأصغر، حيث راح هذا الأخير يبحث في المهام الثانية لجمالية التلقي والمتمثّل في الأثر، فجعل من المعنى بناء يكون حصيلة لتفاعل القارئ مع النص، ولذلك نراه نقل التأويل من مرحلة كان ينظر فيها إلى المعنى باعتبارها كامنا في النص إلى مرحلة جديدة يصبح فيها المعنى حدثا يقع موقعا وسطا بين القطب الفني المتمثّل في النص والقطب الجمالي المتمثّل في عنصر الإدراك المنوط بالقارئ، على هذا الأساس كان قارئه افتراضيا ضمنيا أي كان بنية نصية، ليفتح أيزر بهذا العملية التأويلية على تعدديتها، حيث تنبع هذه الأخيرة من تفرد كل قارئ على آخر، وتفرد كل قراءة على أخرى.

ـ المصادروالمراجع:

1ـ بول ب أمسترونغ: القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

2ـ جاسم حميد جودة: جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص33.

3ـ رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

4ـ روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2004.

5ـ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص181.

6ـ عبد الله أبو هيف: النص المترجم والمنهج (نظرية التلقي أنموذجا)، مجلة الآداب العالمية، عدد 142، سورية، 01 أفريل 2010.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص125.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

7. مجموعة من المؤلفين: القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، تحرير سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

8. مجموعة من المؤلفين: ضمن كتاب نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الرباط، المغرب، ط1، 1993.

9. مجموعة من المؤلفين: ضمن كتاب نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد الحداثة)، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

10. مجموعة من المؤلفين: ضمن موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي، (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، الجزء 08، ترجمة مجموعة من المؤلفين، تحرير رمان سلدان، المشرف العام جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص489 ص490.

11. محمد عزام: نظرية التلقي مجلة البيان الكويتية، عدد 330، الكويت، 01 يناير 1998، ص43.

12. وليام راي: المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيك)، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1987.

13. وولف غانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ط1، 1995، ص12.

14. وولف غانغ أيزر، فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الخيال الشعري لدى الدكتور الوزير جنيد: دراسة جمالية

Poetic imagination by Dr. Waziri Junaidu; an Artistic research

الدكتور ناصر أحمد صكتو، قسم اللغة العربية، جامعة عثمان بن فودي ، صكتو – نيجيريا

Dr. Nasser Ahmed Sakto, Department of Arabic Language, Uthman Ben Foudi University, Sikto, Nigeria

بشر مالمي ساعي، طالب الماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة عثمان بن فودي ، صكتو – نيجيريا

Bisher Malmi Master student Department of Arabic Language, Uthman Ben Foudi University, Sikto, Nigeria

المستلخص:

هذا المقال المعنون بـ" **الخيال الشعري لدى الدكتور الوزير جنيد: دراسة جمالية**" يهدف إلى تقديم رؤية عن مقدرة الشاعر على استحضار الصّور الرائعة في شعره وروعة لغته التصويرية. تناول الشاعرَ من حيث النشأة والتعلم وعوامل تكوين شاعريته، وأوضح من خلال ذلك أنّ الشاعر ترعرع في بيت علم وثقافة إسلامية، كما عاش في بيئة مكتظة بالعلماء اللغويين والأدباء البارعين. وقد ترك ذلك كله أثرا إيجابيا في تكوين شخصية الشاعر. ثم سرد الحديث عن دراسة الخيال لغة واصطلاحا، كما تطرق إلى الدراسة التطبيقية للخيال في شعر الوزير جنيد. ويستنتج من الدراسة أنّ الشاعر استخدم الصور البيانية الحية مما يوحي إلى مدى مقدرته التعبيرية التي مكنته من التشخيص والتمثيل والتجسيد للمعاني المجردة، وتحويلها إلى أشخاص، وذوات الأجسام تحس وتتحرك، وتعي وتفهم وتدرك كل ما يدور حولها. وذلك ليسهل الصعب وليقرب البعيد إلى ذهن القارئ.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي النيجيري، الشاعر الوزير جنيد، جودة اللغة التصويرية.

Abstract

*The paper entitled "**poetic imagination by Dr. Waziri Junaidu; an Artistic research**" is aiming to introduce the vision about the poets ability in bringing the exceptional imagination in his poem as well as his beauty in his visualized language. The research discussed the growth study and the factors that brought about the poetic development of the poet. The paper also explained that the poet raised in the house of Islamic education and densely populated environment with proficient lexicologists and writers. All these factors left behind a positive impact in the formation of poet's personality, therefore, the paper deals with technical and literal meaning of fictitious study in Waziri Junaidu's poem. The research concludes that the poet used a lively pictures revealing the extent of his expressional ability which enable him to personify, represent the abstract meanings and change them to people and other living things that feel, move and understand what goes around them, in a view of simplifying the complex and drawing the distant closer to the mind of the reader.*

Key Words: Nigerian Arabic Literature, the Poet Waziri Junaidu, Quality of Imaginative language.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

المقدمة

الحمد لله أهل الحمد والثناء، والصلاة والسلام على النبي القائل: "إن من الشعر حكمة"[1] ثم الرضا عن آله المشهود لهم بالسبق في حلبة الفصاحة، وأصحابه الفائقين في مناهج البيان مجازا وكناية وصراحة، ومن تبعهم بإحسان السلوك إلى يوم الدين.

أما بعد: فإنّ الشعر العربي من أبلغ المؤثرات في إيقاظ الشعوب وبث روح الحياة والحركة فيها، *لأنّ الشاعر ضمير الأمة المتكلم بلسانها والمعبّر عن آمالها وآلامها*. وكان الخيال الخصب هو مصدر الصورة الرائعة ترسمها مخيلة الشاعر، والفضاء الأرحب من الواقع، وأشدّ وقعاً في نفس القارئ، لأنه كلما كانتْ داعية إلى التحليقِ في سماء الخيالِ كان وقعُها في النفسِ أشدّ، ومنزلتُها في البلاغة أعلَى. وهو يبرز مدى تمكّن الشاعر من صناعته الشعرية بما يمتلكه من قوة الملكة اللغوية التي تنفذ إلى معان جمالية رائعة.لذا اهتم النقاد بالخيال الأدبي اهتماما بالغا قديما وحديثا، حيث يمثل عنصرا مهما من العناصر الأدبية، وهو أكثرها قدرة على التعبير عن العواطف، يعتمد على قوة التذكر وتداعي المعاني على الذهن بسهولة، ويلوّنها ثم يبث فيها حياة وحركة، ويلقي عليها ظلا جميل المنظر ليجعل القارئ يتمثّل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه، والغاية من تشكيل هذه الصور؛ التأثير في الوجدان، وتنشيط القارئ، أو التخفيف من ألمه إن كان متألما، كما يسهّل الصعب ويقرّب البعيد ويكثّر القليل ويكبّر الصغير ويصغّر الكبير ويوضّح الغامض ويجسّد المعاني التي يريد الكاتب أن يقنع بها القارئ وتطرب لها نفسه.

لقد كان للشاعر الوزير جنيد ذكاء خارقا وقوة بيانية عالية وقدرة في اقناع القارئ بروعة خياله وسمو عاطفته وقيمة أفكاره، وهو من أشهر الشعراء تأثيرا على مجتمعه النيجيري، يتكلم بلسانهم ويعبّر عن آمالهم وآلامهم. وقد استطاع الشاعر أن يصوّر المعاني في ذهنه ويجسدها ثم يصوغها صياغة فنية رشيقة، فصبّ عليها خياله وعاطفته الحساسة ليعرضها للقارئ في ألوان مجنّحة من صنعة الخيال المتصرف في ملكات النفس والشعور، كي يخيل للقارئ أنه أمام منظر سينيمائي جذاب يشاهد ما يعبر عنه الشاعر أو يجسده من المعاني الخلابة خلال المجازات اللطيفة، مما يشهد على جودة اللغة التصويرية لدى الشاعر، لأنّ ما يبتكرهُ الشعراء من الصور الّتي تأخذُ بمجامع الأفئدة، وتملك على القارئ والسامع لبَّهما وعواطفهُما هو سرُّ الخيال.

انطلاقا من هذا، جاء هذا المقال ليقدّم رؤية عن مقدرة الشاعر الوزير جنيد على استحضار الصّور الرائعة في شعره وروعة لغته التصويرية، بعنوان: "**الخيال الشعري لدى الدكتور الوزير جنيد: دراسة جمالية**". ذلك لأنّ الشاعر أنتج وأجاد، فأحسن الصياغة، وصور المعاني خلال تلك المجازات اللطيفة، فبرزت منها قوة الخيال، وسيتضح ذلك – إن شاء الله – من المقالة. وتتكوّن المقالة من العناصر الآتية:

- حياة الشاعر
- مفهوم الخيال الشعري
- الخيال الشعري لدى الشاعر
- الخاتمة

---

[1] البخاري، محمد بن إسماعيل الجعفي:الحافظ،**الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه**، تحقيق:محمد زهير بن ناصر الناصر،ط1، نشر دار طوق النجاة (مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي)سنة1422م، ج8، ص:34، رقم الحديث:6145

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

حياة الشاعر

هو العلامة الأديب الأريب المحرر المؤرخ أمير المصالح ووالي النصائح وزير صكتو الحاج الدكتور جنيد بن العالم الكبير والمصلح الشهير الوزير محمد البخاري بن أحمد بن الوزير عثمان غطاطو بن أبي بكر سمبو*ليمن* الفلاني رحم الله الجميع آمين.[1]

ولد الدكتور الوزير جنيد في مدينة صكتو عام: 1906م، بعد سيطرة الاستدمار البريطاني على الدولة الصكتية الإسلامية بثلاث سنوات، توفي والده و هو طفل.[2] نشأ الدكتور الوزير جنيد يتيما وكانت رعايته منتقلة من يد إلى أخرى كما سبق.[3] وبدأ تعلمه في الكتاتيب بدأ بالمبادئ الإسلامية وتلقى القرآن من الإمام عبد القادر بن أبي بكر المدرس في مسجد أمير المؤمنين محمد بلو وختم عنده القرآن الكريم قبل الثانية عشر من عمره، وكذلك تعلم منه المبادئ في الفقه، والتوحيد. واستمر في تحصيل، وقرأ بعض الكتب المقررة في الدراسات الإسلامية. فكان ينتقل من عالم إلى عالم آخر ومن متخصص إلى متفنن.

ومن هؤلاء العلماء المعلم يحيى بن الوزير إبراهيم الخليل والقاضي يحيى بن عبد القادر، وأخذ من الوزير عبد القادر والعالم المشهور بمَالَمْ بُوبِي، والعالم الفلاني الذي هاجر من جمهورية مالي المسمى: الشيخ ألفا نوح، وتعلم على العالم عثمان المعروف بمَالَمْ شيخ نَلِيمَنْ، وقد اتصل الوزير جنيد بكثير من العلماء وحضر مجالسهم وأخذ العلم منهم.[4]

وقد نشأت الاتجاهات العلمية والأدبية تنطوي على يد رجال ينتمون إلى المدرسة الفودية والدكتور الوزير جنيد من أكثرهم وأبرزهم في العلم صيتا وقد تميز هذا البطل بخصائص ومميزات بسبب تأثره بالأدب العربي وخاصة في عصريه الجاهلي والعباسي وبسبب التأثر بجانب من حياة علماء الجهاد أحيانا أخرى حتى أمكن اعتباره مدرسة مستقلة وإن كانت اتجاهاته لا تخرج من أصول الاتجاهات الفودية الكبرى. والوزير جنيد عميد الأدب العربي، والشاهد على ذلك أقواله في أشعاره، والجدير بالذكر هنا أن الوزير جنيد تعلم اللغة الفلاتية وأتقنها إتقانا جيدا وهذا ما أتاح له أن يؤلف كتبا في هذه اللغة وكما له اتجاه إلى إحياء التراث الإسلامي واهتم بإخراج المخطوطات من أعمال علماء الجهاد وهو أول من أسس مكتبة فائقة وهي فيما يحتاج الباحث إليها إذ جمعت كل مجهودات قام بها العلماء والأدباء في العصر الحديث لنشر التراث العربي والإسلامي القديم.[5] وقد حصل الوزير جنيد على الجوائز والمنح كثيرة .

ولوزير جنيد طلاب كثيرون من حيث أنه يدرسهم العلوم العربية والثقافة العربية الإسلامية وكما كان ينفق أوقاته مع الطلاب والعلماء الوافدين إلى بلد صكتو وقراها والذين يأتون من نواحي شتى وغيرهم يدرسون الفنون والعلوم الإسلامية والثقافة العربية الإسلامية كما كان يفتي لهم الفتاوي، وقد أصبح الدكتور الوزير جنيد منقطع النظير في عصره، وقد استخرج من مدرسته أجلاء من جهابذة العلماء في مدينة صكتو وخارجها وكما استفاد من علومه عدد كبير من الطلاب والباحثين.

ومن هؤلاء الطلبة الذين أخذوا منه العلم محمد أكُورا إمام مسجد أمير المؤمنين محمد بلو، ومالم بوصيري محمد بلو غِلْغِلْ قوفر مَركي صكتو، و*حاكمي*[6] عباس غطاطو صكتو وكذلك مالم محمد الخرشي بن الشيخ غِلْغِلْ قوفر مركي صكتو، والشهيد عمر

---

[1] سمبو ولي جنيد: الأستاذ الدكتور، **من نبو ابغ الشعر العربي النيجيري عبد القادر مشطو**، مخطوط، بلا تاريخ، : ص: 8

[2] سمبو ولي جنيد: الأستاذ الدكتور، **من نبو ابغ الشعر العربي النيجيري عبد القادر مشطو**، المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

[3] الوزير جنيد: الدكتور، **عرف الريحان في التبرك بذكر الشيخ عثمان ومن اشتهر من أولاده**، بلا مطبعة ولا تاريخ، ص:7

[4] الوزير جنيد: الدكتور، **عرف الريحان في التبرك بذكر الشيخ عثمان ومن اشتهر من أولاده**، المرجع نفسه، ص: 11

[5] الوزير جنبد: الدكتور، **عرف الريحان في التبرك بذكر الشيخ عثمان ومن اشتهر من أولاده** المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

[6] هي كلمة هوسوية، تعني:"الرئيس" أو "القيل"

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

حمزة *طَنْ مَيْشِيَا*[1] *غطاطاوا* صكتو والوزير الأستاذ الدكتور سمبو والي جنيد ومالم إبراهيم غندي وكلاهما من أبنائه، وكذلك من طلابه أيضا مالم عبد الله جَاتَوْ المعلم المشهور والمفسر في مسجد أمير المؤمنين محمد بلو صكتو وقد أخذ منه الدكتور إبراهيم الدسوقي أمير المؤمنين العلم.[2]

وفاته: توفي الوزير جنيد يوم الخميس صباحا1417/9/1م عن احدى وتسعين سنة قضاها في خدمة العلم ونشر الثقافة العربية الإسلامية.[3]

مفهوم الخيال الشعري

الخيال في اللغة مؤخوذ من "خالَ الشيءَ يَخالُ خَيْلاً وخِيلة وخَيْلة وخالاً وخِيَلاً وخَيَلاناً ومَخالة ومَخِيلة وخَيْلُولة إذا ظَنَّه"[4] ويأتي لمعان كثيرة، منها تحرك وتلوّن، ومنه "السحاب الذي إذا رأيته حسبته ماطراً ولا مَطَر فيه".[5] والخَيال "خَشَبة عليها ثياب سود تُنْصب للطير والبهائم على المزروعات لتظنه إنساناً"[6] ومن ذلك "الشخص والطَّيْف"[7] وأصله: "ما يتخيّله الإنسان في منامه لأنّه يتشبّه ويتلوّن"[8] ومنه قوله تعالى"قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى"[9] أي: يخيل للناظر- من شدة سحرهم- أن هذه الحبال والعصى حيات تسعى على بطونها باختيارها، مع أنّها حيلة،[10] وتطلق اللفظة ويراد بها "صورة تمثال شيء في المرآة".[11] و"الخَيال لكل شيء تراه كالظِّل"[12]

والخيال عند النقاد هو "الصور التي يختلقها العقل ويؤلفها من إحساسات سابقة"[13] وهو "قوة تتصرف في المعاني لتنتج منها صورا بديعية"[14] وهذه القوة" إنّما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها من طريق الحس أو الوجدان"[15]

---

[1] كلمة هوسوية مركبة من كلمتين: "طن" بمعنى "ابن"، ثم "ميشيا" بمعنى :"رئيس الحارة"

[2] **مقابلة مع مالم بلو سوقي غِطَاطَاوا يوم الأحد التاسع من شهر الله الحرم 1436:الهجري, الساعة الثانية عشر نهارا.**

[3] ناصر أحمد صكتو، **القيم الروحية في شعر الدكتور الوزير جنيد**، بحث مقدم إلى جامعة عثمان بن فودي صكتو، قسم اللغة العربية، لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، **سنة 2002م**، صفحة:22

[4] ابن منظور الأفريقي، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر-بيروت، الطبعة الأولى بلا تاريخ، ج11، ص:226

[5] ابن منظور الأفريقي، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

[6] ابن منظور الأفريقي، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

[7] ابن منظور الأفريقي، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

[8] ابن فارس، أحمد بن زكريا، **مقاييس اللغة**، بتحقيق: أنس محمد الشامي، دار الحديث، القاهرة، سنة:2008م، ص:276، مادة: خيل.

[9] سورة طه، الآية:66

[10] سيد طنطاوي، محمد، **التفسير الوسيط للقرآن الكريم**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة – القاهرة، ط1، مصدره: المكتبة الشاملة، الاصدار الأخير، ج9، ص:124

[11] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، دار الدعوة، ج1، ص:411، باب الخاء، مادة: خيل

[12] ابن منظور الأفريقي، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

[13] شوقي ضيف: الدكتور، **في الأدب والنقد**، دار المعارف، بلا تاريخ، ص:19

[14] عبد العزيز عتيق: الدكتور، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، سنة:1972م، ص:119

[15] التونسي، محمد خضّر حسين: الأستاذ، **الخيال في الشعر العربي**، المكتبة العربية في دمشق، سنة: 1922م، ص: 13

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وتلتمس من السابق ما للمدلول اللغوي والاصطلاحي لكلمة الخيال من العلاقة الوطيدة، إذ يفهم من الأولى التشبه والتمثال والتصور مع شيء من التحرك والتلوّن، بينما يدرك من الثانية أنّه صور من المعاني الحيّة يختزنها العقل ثم يجسدها أمام القارئ حتى تثير مشاعره وأحاسيسه وتربط عالم الشعور بعالم الإدراك.

الخيال الشعري لدى الدكتور

ولمّا كان الكلام المشتمل على صور من المجازات الرائعة أروع مشهدا وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وأشد تأثيرا في النفوس فإنّ الشاعر الدكتور الوزير جنيد صاغ المعاني في شعره صياغة فنية رشيقة تهب المعنى المجرد شكلا حسيا يمكّن حواس الإنسان من التفاعل معها تفاعلا إيجابيا، فصبّ عليها خياله وعاطفته الحساسة ليعرضها للقارئ في ألوان مجنّحة من صنعة الخيال المتصرف في ملكات النفس والشعور. والغاية عنده من تشكيل هذه الصور الفنية المبدعة تقريب البعيد وتسهيل الصعب، وتوضيح الغامض من المعاني التي يريد أن يقنع بها القارئ وتطرب لها نفسه، مما يدل على تمكن الشاعر في فنهم الأدبي وسلامة لغته التصويرية ذلك لأنّ من أصل المجازات والتشبيهات والاستعارات والكنايات التوضيح.

ومن نماذج الخيال الشعري لدى الشاعر قوله يرثي أستاذه الشيخ أبا بكر بُوبِي، يقول الشاعر في بحر الطويل:

أَثَارَ هُمُومَ الْعَيْنِ بَعْدَ هُدُوِّهَا ** مَصَائِبُ كَادَتْ أَنْ تَحُلَّ عُرَى الصَّبْرِ

كانت هموم الشاعر وأحزانه كثيرة غاية من فقد أستاذه الشيخ أبي بكر بُوبِي، فخيّل أنّ المصائب نازلة عليه من كل جانب، فجسد هذه المصائب في صورة أناس ومنح لهم قوة منقطعة النظير ليصارعون بها الصبر ويقضون عليه. ثم جسد الصبر ومنح له قوة يقاوم بها تلك المصائب، تَصوّرْ هذا المشهد كيف تكون هذه المعركة في هذا الموقف؟!

يروّعك من سرد الشاعر هذه المعاني في شكل سينمائي جذاب، وكأنّ القارئ أمام شاشة تلفاز يشاهد هذه المقاومة الحزينة حيث عجز الصبر عن مقاومة تلك المصائب وانكسر قلبه وتخربت أركانه! ياتُرى!! هل من ناصر ينصره؟!!! وتظهر الحلاوة في النظم حيث اختار الشاعر صيغتي جمع الكثرة "هموم" و"مصائب" ليدل بالأولى على كثرة الخطب وشدته، وجمع التكسير في الثانية يدلّ على عظم ما أصابه وانكسار ركن صبره وإظهار ضعفه لأجل هذه المصائب المحيطة به من كل جانب.

استطاع الشاعر أن ينتقل بالقارئ إلى عالم التيه والحيرة الذي لم يعايشه من قبل، واستنّ له مشاركته في الشعور والوجدان، ثم أردف ما أصابه بما يلائمه بقوله:" كادت أن تحل عرى الصبر"دلالة على عظم ما أصابه وذعره! وإظهار ضعفه. ولِمَ لاتضعف قوته وقد نزلت عليه هذه الداهية؟!! ألا وهي فقد شيخه الذي عايشه ليل نهار؟!!! وما أشبه حال الشاعر بقول محمد بن يسير:

وَلتُلْفَيَنَّ إذا رَمَتْكَ بسهمها أيدي المصائب منك غيرَ صبور[1]

ومما أجاد الشاعر الدكتور الوزير جنيد في هذه الظاهرة قوله في بحر الطويل يرثي أستاذه أبابكر بُوبِي رحمه الله:

وَلَا بُدَّ أَنْ تَعْشى الْعُيُونُ تَحَيّرًا ** لَقَدْ غَرُبَتْ شَمْسُ الْفَضَائِلِ بِالسّحرِ

وَلَابُدّ أَنْ تَسْوَدَّ أَقْطَارُ أُفْقِنَا ** لَقَدْ غَابَ بَدْرُ الْأُفْقِ يَاظَلْمَةَ الْقَمَرِ

وَلَابُدَّ أَنْ تَزْوَرَّ خَوْفًا قُلُوبُنَا ** لَقَدْ هُدَّ رُكْنُ الْحِصْنِ يَاخيفةَ الضَّيرِ

---

[1] الأصفهان، أبو الفرج، **الأغاني**، دار الفكر-بيروت، ط2، ج14، ص:39

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

وكلمات:" غربت شمس الفضائل بالسحر" و " غاب بدر الأفق" و " هُدّ ركن الحصن"كلها استعارات، وقيمة هذه الاستعارات في إيجازها وقوة تصويرها، يصرح فيها الشاعر ما للمفقود من الخصال الحميدة، حيث شبه بشمس الفضائل بجامع نفع الأمة في كل منهما، وهو بدر الأفق في ظلمة الليل بجامع الإشراق في كلٍّ، وكأنّ الشاعر متحير في ظلمات بعضها فوق بعض من فقد فقيد الإسلام والمسلمين بعد أن كانت آفاق الشعب مشرقة رائعة لما قام به المرثي عنه من نشر العلوم الدينية واللغوية قبل وفاته، لذلك كان الشاعر في تيه وخوف من هذه المصيبة التي تخفق بها القلوب وترتعد بنزولها المفاصيل وتخرب أركان الحصن من أجلها!

تظهر الجودة من هذه الصنعة، في تصوير الشاعر المصيبة من فقد هذا الشيخ باللون الأسود الممتدّ في الأقطار السماوات والأرض من الليل المليئة بالأهوال والمخايف وانسحاب الضياء الممتدّ من الشمس المليئة بالحركة والنشاط. وا حسرتاه! ويا طول بكائه!! كأنّ الشاعر في هذه الحالة يتمثّل بقول امرؤ القيس حيث يقول:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولهُ عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي [1]

وكقول بشار

خليلى ما بال الدجى لا تزحزح وما لعمود الصبح لا يتوضح

أضل النهــار المستنير طــريقه أم الدهر ليل كله ليس يبرح[2]

ومن صور الخيال الشعري الرائع لدى الشاعر استعماله التشبيهات الرائعة في مقامها، وتلمس هذا من قوله:

وطار عقول عن صدور كأنّها طيور أطارتها الصقور عن الوكر

أبدع الشاعر في تصوير المعنى، حيث عقد المماثلة بين العقول التي طارت من أصحابها ذعرا ولوعة من فقد شيخها وبين الطيور التي أزعجتها الصقور القاتلة وأطارتها عن منازلها خوفا من نفسها، ياترى! تصور جيدا هل تلمس صورة الخوف والتيه والدهشة في الموقف؟!!

ومن روائع الخيال عند الشاعر قوله:

وسالت دموع عن عيون كأنّها إلى النّحر ميزاب يصب على النّهر

والشاعر في تيه وحيرة يذرف الدموع ويصور ما ألّم به من الهموم والأحزان من فقد شيخه أبي بكر بوبى، وشبّه مجرى دموعه بميزاب الماء ثم شبه كثرة هذه الدموع بماء النهر الفياض، واستعمل صيغة جمع الكثرة في كلمتي"دموع" و"عيون" دلالة على كثرة سيلان هذه الدموع وشدة انهمارها، واستخدم الجملة المضارعية في كلمة "يصب" دلالة على استمرار سيلان الدموع والأحزان من فقد هذا الشيخ الكريم. وهل هناك فزع وحزن أشدّ من أن تتحول العيون نهرا من الدموع الدفّاقة؟

ومن جودة اللغة التصويرية لدى الشاعر قوله:

وذابت قلوب من لظى الهم والأسى كما ذاب من جمر اللظى قطعة التبر

---

[1] الإربلي، بهاء الدين، **التذكرة الفخرية**، مصدره: المكتبة الشاملة، الإصدار الأخير، ص:43

[2] أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، **الأمالي في لغة العرب**، الجزأ الأول، ص:100

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

فتصوير ذوب القلوب من تحرق الهم والأسى بذوب قطعة الذهب في جمرات اللظى تصوير في غاية الروعة والجمال، ذلك لأنّه دال على شدة ما يتألم به الشاعر من المصيبة التي ألمّت به، فشبّه حالة القلوب المحترقة من نيران الهم والأسى بحالة احتراق المعدن النفيس بنيران الحدادين، وعقد المماثلة بين الصورة المعنوية وهو احتراق القلب وبين الصورة الحسية وهو احتراق المعدن النفيس بنيران الحدادين عن طريق الخيال لينتقل بالقارئ من العالم المعنوي إلى العالم الحسي. ثم استعماله جمع الكثرة في قوله:"ذابت قلوب" دلّ على نجاح الشاعر في نقل المستمعين إليه خلال نغماته الحزينة إلى عالم الهم والحيرة فشاركهم في الأحاسيس والانفعالات.

ومن الخيال الخلاب لدى الشاعر استخدام الكناية للتعبير عن معنى لايريد الافصاح عنه، وتتمثل هذه الكناية في قول الشاعر:

ونوحي على مأى الضيوف رحيمهم وكهف اليتامى ذي السلامة في الصدر

وقوله: "مأى الضيوف" كناية عن الكرم وسعة الصدر، و"وكهف اليتامى" كناية عن السلامة واللطف والرحمة وحسن المعاشرة، لكنّ الشاعر عدل عن التصريح بهذه الصفات إلى الكناية عنها، ويريد الشاعر أن يبين كرم الممدوح في كثرة استعداد الطعام للضيوف، لأنه يستلزم من كثرة الضيوف كثرة القرى والكرم، كما أنّه يلزم من كون الممدوح كهفا لليتامى أن يكون كفيلهم وراحما لهم .

وهذه الكناية هنا كانت أبلغ من التصريح لأن في تشبيه الممدوح بمأوى الضيوف وكهف اليتامى من العظمة والإكرام ليس في تعيينه باسمه، إذ أنه قد يستصغره بعض الناس لكنه بهذه الكناية أضفى عليه شيئا من الوقار والهيبة.

ولما كان كل تركيب من هذين التركيبين قد كني به عن صفة لازمة لمعناه كان كل تركيب منهما كناية عن الصفة.

فالشاعر في البيت يبكي وينوح، ويذرف دولاب الدموع والدماء، يستعظم المصيبة التي ألمّت بهم من فقد هذا الركن العظيم، فهي داهية ألمّت على الشعب كله، من فقد مقري الضيوف وكفيل اليتامى والمساكين، وموصل الرحم مع ما عليه من أثقال الدعوة والتدريس.

الخاتمة

تلك جولة بسيطة عن "**الخيال الشعري لدى الدكتور الوزير جنيد: دراسة جمالية**". حيث تناولت حياة الشاعر ثم عرضا سريعا عن مفهوم الخيال المعجمي والاصطلاحي ثم تطرقت إلى إبراز الصور الخيالية الفنية الرائعة لدى الشاعر، وتبين من خلالها أنّ الشاعر الدكتور الوزير جنيد صاغ المعاني في شعره صياغة فنية رشيقة تهب المعنى المجرد شكلا حسيا يمكّن حواس الإنسان من التفاعل معها تفاعلا إيجابيا، فصبّ عليها خياله وعاطفته الحساسة وعرضها للقارئ في ألوان مجنّحة من صنعة الخيال المتصرف في ملكات النفس والشعور. والغاية عنده من تشكيل هذه الصور الفنية المبدعة تقريب البعيد وتسهيل الصعب، وتوضيح الغامض من المعاني التي يريد أن يقنع بها القارئ وتطرب لها نفسه، مما يدل على تمكن الشاعر في فنهم الأدبي وسلامة لغته التصويرية. وأنّ الصور الخيالية في الانتاج الأدبي القيم بمثابة القلب في الجسد.

وقد سبق أنّ هدف المقالة إبراز الخيال الشعري لدى الدكتور الوزير جنيد، والرجاء أن يتحقق الأمل في السطور المتقدمة.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

الأصفهان، أبو الفرج، **الأغاني**، دار الفكر-بيروت، ط2، ج14

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

الإربلي، بهاء الدين، **التذكرة الفخرية**، مصدره: المكتبة الشاملة، الإصدار الأخير.

البخاري، محمد بن إسماعيل الجعفي:الحافظ، **الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه و أيامه**، تحقيق:محمد زهير بن ناصر الناصر،ط1، نشر دار طوق النجاة (مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي)سنة1422م، ج8.

التونسي، محمد خضّر حسين: الأستاذ، **الخيال في الشعر العربي**، المكتبة العربية في دمشق، سنة: 1922م.

سمبو ولي جنيد: الأستاذ الدكتور، **من نبو ابغ الشعر العربي النيجيري عبد القادر مشطو**، مخطوط، بلا تاريخ.

سيد طنطاوي، محمد، **التفسير الوسيط للقرآن الكريم**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة – القاهرة، ط1، مصدره: المكتبة الشاملة، الاصدار الأخير، ج9.

شوقي ضيف: الدكتور، **في الأدب والنقد**، دار المعارف، بلا تاريخ.

عبد العزيز عتيق: الدكتور، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، سنة:1972م.

أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، **الأمالي في لغة العرب**، الجزأ الأول.

ابن فارس، أحمد بن زكريا، **مقاييس اللغة**، بتحقيق: أنس محمد الشامي، دار الحديث، القاهرة، سنة:2008م.

مقابلة مع مالم بلو سوقي غِطَاطَاوا يوم الأحد التاسع من شهر الله الحرم 1436:الهجري, الساعة الثانية عشر نهارا.

ابن منظور الأفريقي، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر-بيروت، الطبعة الأولى بلا تاريخ، ج11.

مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، دار الدعوة، ج1، باب الخاء، مادة: خيل

ناصر أحمد صكتو، **القيم الروحية في شعر الدكتور الوزير جنيد**، بحث مقدم إلى جامعة عثمان بن فودي صكتو، قسم اللغة العربية، لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، **سنة 2002م.**

الوزير جنيد: الدكتور، **عرف الريحان في التبرك بذكر الشيخ عثمان ومن اشتهر من أولاده**، بلا مطبعة ولا تاريخ.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2019