مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

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

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

العام الثاني - العدد 5 فبراير 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com

أ.د.إحسان الديك (فلسطين)، أ.د.محمدجواد حبيب محمد البدراني (العراق)، أ.د.عبد الحميد النوري عبد الواحد (تونس)، د . محمد كمال سرحان (مصر)، د. عمر عتيق (فلسطين)، د.أسماء غريب (المغرب)، د. خليل شكري هياس (العراق)، د.حمد محمود محمد الدوخي (العراق)، د. وسام مجيد جابر البكري (العراق)، د.مصطفى عطية جمعة (مصر)، د.فاضل عبود التميمي (العراق)، د.الهواري بلقندوز (الجزائر)، د.هامل شيخ (الجزائر)، د.نبيل الشاهد (مصر)، د.لحسن عزوز (الجزائر)، د.مليكة ناعيم (المغرب)، د.دين لعربي (الجزائر)، أ.جربو فاطمة (الجزائر)،

شروط النشر

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

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

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

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

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

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

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

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

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

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

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

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

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

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

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

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

	الصفحة
• الافتتاحية	7
• آليات تلقي للنص العربي القديم في ضوء الاستشراق الإسرائيلي المعاصر -قراءة في نماذج / أ. أمينة بوكيل (الجزائر)	9
• «علاقة النص والصورة في استخدام آليات اللامركزية في الكتب القصصية المصورة للأطفال» قصة "كائنات سقف الغرفة" نموذجاً / د.حميد أحمديان، أ. بشرى سادات ميرقادري (إيران)	21
• الحدوث بين الوجود في الأذهان والوجود في الأعيان دلالات بنية المضارع نموذجا / د. عبد القادر بن فرح (تونس).	35
• الوسائل التعليمية وأهميتها في نجاعة العملية التعليمية / د. إدريس بن خويا؛ أ. فاطمة برماتي (الجزائر)	47
• شعرية القراءة في قصيدة لاعب النرد/ أ. أمينة حاج داود (الجزائر)	57
• الأسس الجمالية للإبداع الشعري قراءة في كتاب حياتي الشعر لصلاح عبد الصبور / أ.فايزة لولو (الجزائر)	65
• الخطاب العجائبي في السيرة الشعبية العربية "سيف بن ذي يزن " نموذجا/ د. الدكتور: ميلود عبيد منقور (الجزائر)	83
• إسلامية المجاميع (الموسوعات) الأدبية التراثية العربية / د. عطا أبو جبين (فلسطين)	101
• البناء التداولي للممارسة التفسيرية / قراءة في إمكانات التحقق / أ. الرحموني بومنقاش (الجزائر)	113
• تخطيب المكان ودلالاته في "لك أهدي عودتي " لغزلان هاشميالمنطلقات والآفـاق / أ. سماح بن خروف (الجزائر)	125
• سيميائية الشخصية في النّص الدرامي مسرحية "كل واحد وحكمه " لكاكي أنموذجا/ أ. وليد شموري (الجزائر)	133
• المقطع الصوتيّ في سورة مريم - دراسة إحصائيّة دلاليّة/ د.عزّة عدنان أحمد عزّت - م. نرمين غالب أحمد (كردستان العراق)	143

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يقدم العدد توليفة موضوعاتية ناهيك عن الاختلاف الموضعي للسادة المشاركين ببحوثهم في هذا العدد، والتركيز على ذلك ليس من باب المباهاة وإنما من باب التأكيد على التنوع في الطرح والرؤية، إذ كل قطر يتحدد توجهه النقدي والعلمي بحسب السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي والعلمي المهيمن، اعتبارا من ذلك يسهم الاختلاف في ثراء نوعي ويحافظ على حوارية معرفية أساسها التراكم فالانتقاء فالتجاوز .

البحوث تنوعت بين النقد وعلم الأصوات والنحو والتعليمية وأدب الطفل واللسانيات والمصادر، وهو ما يشكل مرجعية بحثية للباحثين والطلاب.

هذا وقد توزع منجزوها بين الجزائر وفلسطين وتونس والعراق والأردن ومصر وإيران، لذلك نؤكد على ما قلناه سابقا من كون التعدد يعكس رؤية المجلة ومسارها وأهدافها التي تصب في هدف رئيسي وهو القضاء على المركزيات المنغلقة والتقسيمات الداعية إلى مزيد من التشرذم بين الدول العربية والإسلامية، وخلق حوارية معرفية وثقافية تكون أرضية للحوار السياسي والاجتماعي ...

هذا ولا ننسى تنوع الانتماءات القطرية وكذا المعرفية للسادة أعضاء اللجنة العلمية، والذين سعوا جاهدين إلى توجيه المجلة نحو الارتقاء من خلال الانتقاء الممنهج والتوجيه الموضوعي والنقد البناء.

انطلاقا من ذلك أوجه لهم شكري على جهودهم الكبيرة وتوجيهاتهم المحكمة.

رئيسة التحرير/ أ. غزلان هاشمي

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 © 2015

آليات تلقي للنص العربي القديم في ضوء الاستشراق الإسرائيلي المعاصر

-قراءة في نماذج-

أمينة بوكيل / قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة جيجل -الجزائر-

الملـــخص:

الاستشراق هو دراسة الغرب الشرق واتخاذه موضوعا أساسيا للمعرفة وذلك من خلال إنتاج خطاب في ضوء رؤية الذات إلى الآخر وفق منطلقات ومرجعيات مرتبطة بالسياق التاريخي.

وشكّل الاستشراق الإسرائيلي جزءا من هذا الاستشراق مع بروز خصوصيته النابعة عن طبيعة العلاقة بين اليهود والعرب المتسمة بالتوتر الدائم والصراع المحتدم، واهتم الاستشراق الإسرائيلي بالأدب العربي القديم منذ أن صمّمت الصهيونية على إقامة دولة في فلسطين، فشرع المستشرقون الإسرائيليون في قراءة التراث العربي بنصوصه المختلفة بهدف الوقوف عند خصوصية العقل العربي عبر التاريخ وتحليل مواطن الضعف والقوة بغرض الهجوم والنقد .

وسنحاول في هذا المقال تحليل بعض الكتابات الاستشراقية الإسرائيلية المعاصرة التي تناولت الأدب العربي القديم باعتباره مكونا أساسيا من مكونات الأمة العربية، فكيف تلقى المستشرقون الإسرائيليون النص العربي القديم، ما هي الآليات الموظفة ؟ وما مدى تأثير الأيدولوجية الصهيونية في مقاربةالمستشرقينالإسرائيليين للنص العربي القديم؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة نقترح المباحث الآتية:

1-مقاربة تاريخية للاستشراق الإسرائيلي المعاصر(الإشكاليات و الأبعاد)

2-ترجمة الأدب العربي القديم في ضوء الاستشراق الإسرائيلي

٣-قراءة في نماذج استشراقية إسرائيلية : (رينا دروري ويوسف سدان)

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي القديم-الاستشراق الإسرائيلي-اليهود- العرب.

مقدمـــــــة

اهتم المستشرقين بدراسة الأدب العربي من جوانبه المختلفة باعت بار الأدب مكونا هاما من مكونات الهوية العربية، فقد لفت انتباه المستشرقين تنوع النصوص الأدبية القديمة من شعر ونثر ،كما أدركوا في الوقت نفسه أنّ أيدراسةلتاريخالفكرالعربي لا تتم إلا من خلال تحليل النصوص المؤسسة في الأدب العربي القديم .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لهذا برز الاستشراق كأسلوب منهجي واضح المعالم ومحدود الخطوات في معالجة قضايا الأدب العربي"..يستند إلى تمركز على الذات وإلى منظومة قيم تكرس هيمنة ذات الباحث وهيمنة منظوره الحضاري والعرقي.."(١) ، ويتجلى ذلك من خلال خطاب يصور مجموعة تمثيلات، تعيد خلق "الآخر" وقد لا يتطابق هذا الخلق مع الواقع(٢) فوظفتالدراساتالأدبية كوسيلة لفرض الهيمنةو تبرير وجود الاحتلال وإقناع الرأي العلمي بذلك.

ويندرج الاستشراق الاسرائيلي ضمن هذا الإطار باعتباره أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، انطلق من تصور مركزي للكون موظفا خطابا يمارس السلطة على الشرق،"...نتجتب عالم نطق مفصل، ليسمح كوما ببساطة الواقع التجريبي، بلبمجموعة من الرغبات والمقموعات والإسقاطات"(٣).

وتواجه الباحث الذي يقارب الاستشراق الإسرائيلي عدة عوائق نذكر منها :

١) "المصطلح" : فمن المعروف أن المستشرق الإسرائيلي هو الذيهتمبدراسةشؤونالشرقوالإسلام، فمن الناحية المعرفية والثقافية ينتمي هذا المستشرق إلى الغرب لكن ينتمي جغرافيا إلى الشرق ضمن الكيان الصهيوني ويتأثر سياسيا واقتصاديا بأوضاع الدول العربية المحيطة به، وهذا يطرح إشكالية على مستوى الهوية المضطربة لدى اليهود ويثير حاليا الكثير من الجدل خاصة في وسائل الإعلام(٤).

٢) أما العائق الثاني يتمثل في قلّة الدراسات والبحوث العربية التي تناولت الاستشراق الإسرائيلي وفحصت خطابه رغم أهمية الموضوع وأغلب هذه المراجع عبارة عن مقالات سريعة في مواقع إلكترونية لا تفي بالغرض.

ومنهناندركالأهميةالفاعلةفيضرورةفحص الخطاب الاستشراق الإسرائيلي وأبعاده المتعددةمن خلال وضعهفيموضعالتساؤل الآتي:

كيف قرأ المستشرقون الإسرائيليون الأدب العربي القديم؟ وما هي أهم المواضيع المتناولة ؟ وإلى أي مدى الاستشراق الإسرائيلي في قراءته للأدب العري القديم متأثرا بالأيديولوجية الصهيونية ؟

١ -مقاربة تاريخية للاستشراق الإسرائيلي:

يطرح التعامل مع تأريخ الاستشراق الإسرائيلي العديد من الإشكاليات نوجزها فيما يلي:

-ارتباط المستشرقين بالمستشرقين اليهود ودورهم في نشأة الاستشراق الأوروبي والأمريكي وتحديد أهدافه، وهذا يجعل أي دراسة موضوعية لهذا الاستشراق تنطلق من مناهج الاستشراق التقليدي .

-يرتبط الاستشراق الإسرائيلي ارتباطا وثيقا بالصراع العربي الإسرائيلي وبالقضية الفلسطينية .

-صعوبة الفصل بين الاستشراق الإسرائيلي وبين الصهيونية التي توجهه وتحدد له الأهداف والمناهج.

وعليهفإنمعالجةالاستشراق الإسرائيلي فيمختلفدراساتهلا تتمإلاّ عنطريق تحليل ميول ونواياالمستشرقين الإسرائيليين بغرض النفاذإلىالخطاب الإسرائيلي وتحديدآلياته.

نشأ الاستشراق الإسرائيلي ضمن الاستشراق الغربي، فقد أسهم العديد من المستشرقين اليهود في تطوير الصهيونية التي برزت في القرن التاسع عشر من خلال امدادها بمجموعة المعارف والمعلومات التي سهّلت احتلال فلسطين في سياق المد الاستعماري، ومن هؤلاء نذكر ما يلي:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المستشرق الفرنسي اليهودي سولومون مونك(١٨٠٣-١٨٦٧) والمستشرق المجري اليهودي وراميوس فامبري، والمستشرق الألماني اليهودي يعقوب بارت(١٨٩٠-١٩٨٩) والإنجليزي ريشار جوتهيل(١٨٦٢-١٩٣٦) والألماني جوزيف هورفيتش(١٨٧٤-١٩٣١)، والمستشرق الألماني اليهودي ماكس مايرهوف(١٨٧٤-١٩٤٥) والنمساوي باول كراوس(١٩٠٠-١٩٤٤) وغيرهم(٥).

ونلاحظ أن هؤلاء المستشرقين يحملون جنسيات غربية في المقابل استقوامعظم نظرياتهم وأطروحاتهم من الحركة الاستشراقية الغربية، وتركزت جهودهم على دراسة الموروث الشرقي لكن ما يميز كتابتهم أنهم ركزوا على مؤلفات اليهود في البلاد العربية ومدى تأثيرهم بالثقافة العربية، كما يبدو ارتباطهم بالحركة الصهيونية واضحا لهذا دعّموا الموجة الاستعمارية ضمنيا وتصريحا(٦).

وبدأ المسار الفعلي للاستشراق الإسرائيلي بعد قيام الكيان الصهيوني سنة ١٩٤٨ من خلال مجموعة مستشرقين ولدوا بفلسطين المحتلة، وأهتم المستشرقين الصهاينة بتعليم اللغة العربية وآدابها كجزء من استراتيجيتهم لاكتشاف المنطقة من خلال معرفة الآخر وتحديد كيفية التعامل معه في حالتي الحرب والسلم، ولتحقيق هذا الهدف أنشأت مدرسة الدراسات الشرقية التي تعنى بدراسة الحضارة العربية والإسلامية في الجامعة العبرية(٧)، وفي هذا الإطار قام "معهدالدراسات الشرقية في"الجامعة العبرية " الواقعة في القدس المحتلة بمشروع ضخم لتسجيل الشعرالعربي القديم وتفسير معانيه وتحليل أساليبه بغية دراسة الشخصيةالعربية ومراحل تطورها عبر التاريخ ومحاولة التنبؤ سلوكها وردة فعلها وأنماطها الفكريةالمتكررة(٨).

ويوجد الآن في أغلب الجامعات الإسرائيلية أقسام لدراسة اللغة العربية وآدابها والموروث الإسلامي الحضاري، كما يوجد أيضا "..مراكز بحوث عمليّة وجامعات ومعاهد وهيئات أكاديميّة إسرائيلية " كالمراكز اليهودية العربية في جامعةحيفا" و"معهد العلاقات الإنسانية" (في جامعة حيفا) و"معهد الدراسات العربية" في جفعات حفيفا، و"قسم الدراسات الإسلاميّة والشرق أوسطيّة في الجامعة العبرية" و "مركز الدراسات الاستراتيجية في جامعة تلأبيب (باسمجافي/ يافيه فيما بعد" و"المركز الدولي للسلام في الشرق الأوسط"(٩).

وما نلاحظه في هذه المراكز الاستشراقية أنها أسماءها عامة ذات دلالات سياسية مثل "المركز الدولي للسلام" الذي يوحي بأنه يهدف للتعايش والتطبيع، ويعد هذا تمويها عن الدور الفعلي لهذه المراكز المتمثل في تكريس الاستعمار.

ويتخذ الاستشراق الإسرائيلي أبعادا أخرى في ضوء الظروف التاريخية المحيطة بالكيان الصهيوني، لأنّ هذه الدولة الغاصبة تقع بين دول عربية محيطة بها من كل جهة، تعيش معها في صراع دائم رغم وجود اتفاقي سلام مع مصر والأردن، لهذا وجّهت جهودها لمعرفة هذه الدول العربية بحثا عن نقاط القوة والضعف للمواجهة المترقبة.

كما " هناك جانب آخر يتمثل في رغبة إسرائيل في صياغة خطاب صهيوني سلمي ظاهريا موجه إلى العرب، وخطاب آخر لحملهم على الأخذ بالخيارات التي تضعها الصهيونية وإسرائيل، وهي صياغة ترتبط بالإدراك الإسرائيلي لرد الفعل إزاء المواقف الإسرائيلية. "(١٠)

وتتعدد مظاهر الاهتمام الإسرائيلي بالشرق العربي الإسلامي بمكوناته المختلفة حيث يبرز في الميزانية الضخمة الموجهة للأبحاث العلمية التي تتناول هذا الشرق، وشجعت الباحثين على الحضور المكثف في المؤتمرات الاستشراقية والاحتكاك بمستشرقي العالم وتبادل الخبرات في هذا المضمار(١١)، لأنّ الحكومات الاسرائيلية المتعاقبة تدرك أهمية الدور الذي يؤديه المستشرقين الإسرائيلين في التعامل مع القضايا العربية والفلسطينية وفي المساهمة في اتخاذ القرارات الحاسمة .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لهذا نجد الكثير منهم يشتغل مناصب هامة في الحكومة والاستخبارات الإسرائيلية، "...فقد شغل كل من يهو شفاط هركابي وشلومو جازيت منصب رئيس الاستخبرات العسكرية ، وكان شلومو أفنيري مديرا عاما لوزارة الخارجية، ومناهم ميلسون رئيسا للإدارة المدنية في الضفة الغربية، وكان المستشرق يوسف جينات مستشارا لوزير الزراعة وكبير مساعدي الوزير موشى أرنز للشؤون العربية حتى آخر سنة ١٩٨٦ ، كما تولى رئاسة المركز الأكاديمي الاسرائيلي بالقاهرة حتى أوائل التسعينات .."(١٢) ، ويدل هذا على أن الاستشراق الإسرائيلي يتجاوز الدراسات الأكاديمية العلمية ويتحول إلى مصدر معلومات وأداةاستشارةوتكهن خلال الحروب والأزمات.

ولا يمكن تجاهل عامل العلاقات التاريخية بين اليهود والعرب الممتدة حتى العصر القديم حيث احتك اليهود بالعرب وتأثروا بعاداتهم وتقاليدهم، فبرزفيالبيئة الجاهلية العديد من الشعراء اليهود قرضوا شعرهم باللغة العربية وتحوّلت العلاقة إلى صراع محتدم ومع مجيء الإسلام حيث عارض اليهود الدين الإسلامي بشدة وبطرق مختلفة لأنّه يهدد وجودهم الاقتصادي والدين، وأدرك اليهود الواقع الجديد بعد انتشار الإسلام في شبه الجزيرة العربية وتأسيس الحضارة الإسلامية بمكوناتها الجديدة، فسعوا لتحقيق معادلة هامة تتمثل في الحصول على مكانة هامة في المجتمع الجديد من جهة، والحفاظ على هويتهم الدينية من جهةأخرى،خاصة وأن قانون "أهل الذمة"(١٣) يتيح لغير المسلمين حقوقا تسمح لهم بالعيش في آمان في كنف المجتمع الإسلامي.

وتطورت العلاقات بين اليهود والعرب بعد فتح الأندلس متخذة أشكالا أخرى لخصوصية البيئة الأندلسية التي هيّأت ليهود الأندلس بأن يحتلوا مكانة بارزة مقارنة بباقي الجاليات اليهودية المتواجدة في باقي بلدان العالم، فألّف اليهود باللغة العربية في عدة مجالات مثل الشريعة والفلسفة، وانتعش الأدب العبري بعد عهود من السبات واتسعت دوائر إبداعه وتعدّدت أجناسه بسبب الظروف الإجتماعية والتاريخية(١٤).

واهتم الاستشراق الإسرائيلي اهتماما بالغا بالتأثير العربي في الفكر اليهودي الوسيط الذي امتد حتى في مجالات الشريعة اليهودية والفلسفة اليهودية والأدب(١٥).

إن هذا الجانب التاريخي جعل من الاستشراق الإسرائيلي يختلف عن الاستشراق الأوروبي، فوظف الاستشراق كوسيلة لتبرير قيام الكيان الصهيوني في فلسطين من خلال التأكيد على مقولة أن هجرة اليهود إلى فلسطين – حسبر أيهم-تأتي ضمن مجيئ الحضارة لهذه المنطقة الصحراوية المتخلفة.

٢-ترجمة الأدب العربي القديم إلى العبرية في ضوء الاستشراق الإسرائيلي المعاصر:

تسمح الترجمة بتنقل الأفكار والنصوص وتضمن انتشارها فهي الجسر الحقيقي بين الثقافات، كما تعزز الترجمة التواصل الثقافي مع الآخر فهي جزء حي ويمن العلاقات التاريخية بين الشعوب وتخفّف من حدة الحواجز الثقافية، لكن قد تتحول إلى ضرورة ملّحة تقف وراءها أغراض أخرى مثلما في حالة ترجمة التراث العربي إلى العبرية في العصور الوسطى، فقد لعب اليهود دورا هاما في نقل التراث العربي إلى أوروبا(١٦) الذي أسهم في نهضتها، وتخصصت عائلات يهودية في هذه الترجمات نذكر منهاعائلة "تبنيون" و"القمحيون"،ومرّت حركةالترجمة بعدة مراحل:

-مرحلة ترجمة الفكر الإغريقي إلى اللغةالعبرية .

-مرحلة ترجمةالفكر العربي إلى اللغة اللاتينية.

-مرحلة ترجمة الفكر العربي إلى العبرية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

-مرحلة ترجمة الفكر العبري من العبرية إلى اللاتينية(١٧)

وأهم الأسباب وراء هذه الترجمات:

-"انتقالهم إلى مواطن لاتعرف العبرية، فاضطروا إلى نقل هذاالإرث إماإلى أبناء جلدتهم أوإلى رجال الكنيسة وبعض المتنورين، وتم ذلك على طريق الترجمة الشخصية أو الترجمةالحرفية.

-اهتمام العالم المسيحي بهذه الترجمات العبرية ونقلها إلى اللاتينية، سواء في اسبانيا نفسها كما في طليطلة في القرن الثاني عشر والقرن الثالث عشر أوخارج اسبانيا في جنوب فرنسا أو في بادو بإيطاليا.

-إن أقرب اللغات إلى الأساقفة وكانوا في حاجة إلى علوم الفلسفة العربية هي اللغة العبرية، لغة التوراة، فشجعوا على هذه الترجمة."(١٨)

أما في الأدب فقد ترجم يهودا الحريزي مقامات الحريري للعبرية لكن لم يهدف للتعريف بهذا الفن فالمتلقي اليهودي لم يكن في حاجة إلى لغة وسيطة لاطلاع على هذا الفن، جاءت هذه الترجمة ضمن سياق تاريخي هام حيث أراد الحريزي إثبات قدرة العبرية على استيعاب فن المقامة(١٩)، لكن ما نلاحظه أن ترجمة الأدب العربي في هذه الفترة اقتصرت على "مقامات الحريري" و"كليلة ودمنة" أما الشعر العربي ظل بعيدا عن الترجمة بسبب طبيعته الإيقاعية وخصوصيته الفنية.

وارتبطت ترجمة الأدب العربي إلى العبرية في العصر الحديث بالحركة الصهيونية وأهدافها فترجموا الأدب العربي ضمن المشروع الصهيوني بطريقة منهجية ومنظمة، ويوجد عاملين أساسين سهلاّ هذه الترجمة:

-انتماء اللغتين (العربية والعبرية) إلى العائلة السامية نفسها حيث يوجد الكثير من النقاط المشتركة على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، وهذا يسهل إيجاد مقابل لغوي عند الترجمة من اللغتين.

-انخراط اليهود اذين جاءوا من الدول العربية في الترجمة باعتبار لغتهم الأم اللغة العربية وهذا يجعلهم يقفون عند الخصائص اللغوية والثقافية للعربية(٢٠).

وبدأت حركة الترجمة بترجمة أمهات الكتب الأدبية العربية من العصور الأدبية المختلفة(٢١)، فترجم المستشرق الإسرائيلي "يوسيف يوئيل" العديد من القائد القصائد العربية القديمة، كما ترجم ألف ليلة وليلة بين١٩٤٧١٩٤٤، وترجم "أشير جورين" مختارات من المعلقات ومن الشعر الجاهلي والأموي والعباسي وقصائد من "ألف ليلة وليلة" التي صدرت سنة١٩٧٢ بعنوان " أشعار العرب" ضمن سلسلة تصدرها الجامعة العبرية.

ولتسهيل عملية الترجمة في عام١٩٤٤ تمنشرقاموس(عبري/ عربي)كبيرأعدبإشرافالأستاذين"أيلون"

و"شنعار"من الجامعة العبرية و صدرت طبعة منقحة له فيما بعد، ولايزال هذا القاموس مرجعا للطلاب الدارسين بأقسام اللغة العربية والدراسات الشرقية بالجامعات والمعاهد الإسرائيلية(٢٢).

" ومن هنا نلاحظ كل ذلك الاهتمام المتزايد بدراسة الأدب العربي على اتساعه بالإضافة إلى العناية بترجمة ونشر النصوص الأدبية العربية لتكون في متناول من يشاء من الباحثين الإسرائيليين المهتمين بدراسة الجوانب الاجتماعية والنفسية في المجتمعات العربية "(٢٣)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣-قراءة في نماذج استشراقية إسرائيلية : (رينا دروري و يوسف سدان)

يتم الكشف عن القراءات الإسرائيلية المعاصرة التي تشكلت حول الأدب العربي القديم عن طريق استنطاق خطاباتهم التي تناولت النص العربي القديم، فكل مستشرق إسرائيلي يقرأ النص العربي ويعيد انتاجه ضمن أفقه الخاص معبرا في الوقت نفسه عن التلقي الجماعي المشترك المتأثر بالأيديولوجيا.

وفي هذا المحور سنقف عند قراءات مستشرقين إسرائيليين معاصرين هما: الباحثة "رينا دروري"(רינה דרורי) والباحث "يوسف سدان" (יוסף סדן)،ما يميزهما أنهما ولدا بفلسطين المحتلة أيام الانتداب، ودرسوا بالجامعات الإسرائيلية في المراحل المختلفة، كما أنهما شاركوا في التدريس بجامعات غربية، وألّفوا بعدة لغات وهذه النقطة تعبر عن التعدد اللغوي الذي يعيشه المجتمع الإسرائيلي.

١-رينا دروري :

ولدت "رينا دروري" بالقدس سنة١٩٤٧ وتوفيت سنة٢٠٠٠ بتل أبيب ، درست بالجامعة العبرية بقسم اللغة العربية، وتابعت الدراسات العليا بجامعة تل أبيب حيث ناقشت رسالة الماجستير بعنوان "شعرية الإيقاع العربي الكلاسيكي"، وناقشت رسالة الدكتوراه سنة١٩٨٦ بعنوان "نشأة العلاقات الأدبية العبرية والعربية في بداية القرن العاشر"(٢٤).

اهتمت المستشرقة بموضوع "دورالعصرالجاهليفيتكوينالهويةالعربيةفيالقروناالأولىبعدالإسلام"، وهذه قضية مثيرة للجدل في تاريخ الفكر العربي، فعند مجيئ الإسلام تغير المجتمع العربي بنظامه القبلي تغيرا تدريجيا وجذريا في الوقت نفسه، فقد حلّت سلوكات جديدة محلّ سلوكات قديمة ارتبطت بالمجتمع الجاهلي الوثني، وكأنّ الباحثة تؤكد على استمرار الجاهلية بقيمها في بناء الهوية العربية فيما بعد، وتناولت المستشرقة هذا الموضوع موظفة معطيات الدراسات الثقافية ومسلطة الضوء على استمرار تلقي الشعر الجاهلي في العصر العباسي وفي بلاط الخلافة العباسية من خلال ثلاث فئات أساسية: الشعراء-الرواة-العلماء(٢٥).

وتحدّد المستشرقة عودة القيم الجاهلية المتمثلة في الفخر بالقبيلة التي برزت في شعر النقائض في العصر الأموي، أمّا في العصر العباسي فشجع الحكام على الاستشهاد بالنصوص الجاهلية، وترى دروري أن المعايير الجاهلية في النقد تجسدت في مؤلف "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحي الذي وضع الشعراء الجاهليين الأربعة في الطبقة الأولى(٢٦).

ما نلاحظه في دراسة دروري أن أحكامها جاهزة تفتقد الاستشهاد بالنصوص الشعرية التي تثبت استمرار القيم الجاهلية، فهي تكتفي بإيراد بعض الروايات(٢٧) رغم أنها تجيد العربية إجادة تمكّنها من الاستشهاد بالنصوص الشعرية، أما من ناحية المصادر والمراجع المستخدمة فهي أغلبها ذات طبعات قديمة طبعت في القاهرة، فلم تعتمد على طبعات جديدة منقحة كما لم تعتمد على الدواوين الشعرية مباشرة.

والموضوع الثاني الذي يندرج ضمن اهتمامات المستشرقة هو التأثير العربي في الأدب العبري الوسيط ، فقد عالجته دروري من ناحية أخرى حيث تحاول إثبات أن التأثير العربي في الأدب العبري قد توقف بعد هجرة اليهود إلى إسبانيا المسيحية والبروفانس معلّلة بأن السياق الثقافي قد تغير، وأنّ اللغة العبرية ازدهرت فعلا في اسبانيا المسيحية وأدّت دورا واضحا(٢٨).

لكن إذا تفحصنا جيدا التاريخ نجد أن الوجود اليهودي في اسبانيا المسيحية لم يدم طويلا فبعد انتهائهم من ترجمة التراث العربي الإسلامي، وجدوا أنفسهم أمام خيارات تراجيدية فإما اعتناق المسيحية أو الرحيل ومن بقي تعرض لمحاكم التفتيش

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والحرق في الساحات العمومية، كما تشكلت صورة قاتمة لليهودي في اسبانيا الوسيطة ولهذا أطلقت عليهم بعد سقوط الأندلس مصطلح (los marrones)التي تعني بالإسبانية "الخنازير" وهذا يختزل موقف الإسبان من اليهود(٢٩).

أما عن وضعية اللغة العبرية في اسبانيا المسيحية فإن البدايةالحقيقيةللدراسات اللغوية بدأت عند اطلاع اليهود على علوم اللغة العربية، فقننت العبرية وفق أقسام النحو العربي وعلم الصرف، وبرز إنتاج غزير كان كافيا للنهوض باللغة العبرية وتحوّلها من لغةطقوس إلى لغة حية ومرنة تتسع للأغراض المختلفة(٣٠)، وتأتي معالجة دروري ضمن سياق التقليل من أهمية التأثير العربي في الفكر اليهودي الوسيط واستبداله بالتأثير المسيحي الإسباني.

واحتلت المقامةمكانة هامة في دراسات دروري حيث تناولتها من جانب تأثيرها في المقامة العبرية من وجهة نظر مقارنة، فحللت أهم التأثيرات على مستوى الموضوعات مع الإشارة دائما إلى تكييف كتاب المقامة اليهود المواضيع مع النسق اليهودي(٣١).

وما نلاحظه في مقاربة دروري هو تنوع الأجناس الأدبية المدروسة من شعر ونثر ودراستها لمراحل تاريخية مختلفة من تاريخ الأدب العربي.

٢- يوسف سدان:

ولد يوسف سدان سنة١٩٣٩ بتل أبيب درس بالجامعة العبرية ما بين١٩٦٣٩٩٨) ثم ناقش رسالة الدكتوراه(٣٢)بجامعة السوربون، درّس بعدة جامعات إسرائيلية وأوروبية، وركّز المستشرق على الجانب المادي للحضارة الإسلامية الذي يتمثل في الحياة اليومية وأدواتها التي تتجلى في النصوص الأدبية مثل السرير والفراش والأثاث معتمدا في تحليلاته على ما كتبه الرّحالة الغربيون الأوائل من انطباعات ومشاهدات للحياة

الشرقية(٣٣)، وتندرج هذه الدراسة ضمن محاولة المستشرق كشف الفروقات الأساسية بين نمط الحياة الشرقية ونمط الحياة الغربية.

وتركزت في الآونة الأخير دراساته على ألف ليلة وليلة من خلال مجموعة مقالات، وحلّلها من جانبين أساسيين هما:

-اهتم سدان بالقصص التي يعتقد أنها جزء من ألف ليلة وليلة التي ألفت في العصر العباسي والمملوكي وحتى العثماني، وهذه القصص ذات طابع شفوي وفلكلوري ، وجدت كمخطوطات في مكتبة أوكسفورد ، وقد قام بمقاربات اجتماعية وثقافية ، وبرزت هذه الآراء في الدراسات الآتية:

-Still More Arabian Nights (Lo Elef ve-lo Layla), Tel Aviv (Am Oved; in the series of Sifrey Mofet), 2003.

-Et il y eut d'autres nuits, Paris (Editions Médicis-Entrelacs, Groupe Albin Michel), 2004 .

-"Aladdin and his Lamp Return to their Origins", Al-Karmil (Haifa University), XX (1999), pp. 149-188.

-"L'Orient pittoresque et Aladin retrouvé", in Emergence des francophonies, edited by D. Mendelson, Limoges (Pulim: Presses Universitaires de l'Université de Limoges

-"Examen de données extra-textuelles en arrière-plan de certains contes des Mille et une nuits", in : Aboubakr Chraïbi, Carmen Ramirez, Les Mille et une nuits et le récit oriental en Espagne et en Occident, Paris (Le Harmattan), 2009, pp. 75-92(٣٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

-وتناول نصوص ألف ليلة وليلة من ناحية أخرى تتمثل في تلقي اليهود هذا النص من خلال الوقوف عند ترجماتها إلى العبرية وإلى اللغةاليهوديةالعربية (Judéo-arabe)[٣٥] في القرن التاسع عشر بوهران، ويركز في هذه الدراسة على تأثير اللهجة العربية المغربية والبربرية في اللغة المترجمة إليها[٣٦].

-ما نلاحظه في دراسات يوسف سدان حول الأدب العربي تتجه للنثر أكثر من الشعر ، وتتميز مقارباته بالموضوعية والتنوع.

لكن ما يؤخذ عليه هو محاولته تقسيم ألف ليلة وليلة إلى أجزاء متناثرة متأثرة ببيئات مختلفة رغم إثبات علم السرد أن هذا النص كل حيث تربط لياليه رابطا خفيا يسهم في اتساقه وانسجامه.

الخـــاتمة:

توصلت الدراسة إلى عدة نتائج تتعلق بقراءة الاستشراق الإسرائيلي للأدب العربي القديم وأهم مناهجها وآلياتها:

- يعد الاستشراق الإسرائيلي امتدادا معرفيا ومنهجيا للاستشراق الغربي فالاستشراق الإسرائيلي يمثل المرحلة الأخيرة من مراحل تطور "المدرسة اليهودية في الاستشراق".
- يمكن تحديد إطار للدراسات الاستشراقية الإسرائيلية التي تناولت اللغة العربية من منظور تاريخي ضمن معطيات تاريخية وثقافية وحضارية تشكلت ضمن الاستشراق الغربي والاستعمار، وعكس هذا الاستشراق أجواء الصراع الحضاري بين اليهود والعرب.
- تختلف دوافع اليهود في ترجمة الأدب العربي القديم إلى العبرية في العصور الوسطى عن دوافع العصر الحديث التي ترتبط بال أيديولوجيا الصهيونية.
- تخرج العديد من المستشرقين الإسرائيليين من الجامعة العبرية، ويدل هذا على دور هذه الجامعة في تكوينالمستشرقين الأوائل.

-تنوع اللغات التي يكتب بها المستشرقين الإسرائيليين من العبرية إلى الفرنسية والانجليزية، الألمانية والإسبانية ويدل ذلك على رغبتهم في مخاطبة الرأي الغربي العام من خلال إعادة كتابة التاريخ العربي خدمة للصراع الحضاري بين العرب واليهود.

-المنهج السائد عند المستشرقين الإسرائيليين"التأثُّر والتأثير"لا سيما في مجال رصد التأثيرات العربية في الأدب العبري الوسيط، ويخفي هذا المنهج هوس المستشرقين الإسرائيليين بتقليل التأثير العربي وإبراز الشخصية اليهودية المستقلة.

-أغلب المقاربات للنص العربي القديم تقف عند السياقات الخارجية للنص ولا تقف عند جمالياته وخصائصه الأسلوبية وهنا ندرك أن الأيدولوجية هي من توجه المنهج .

الهوامش:

١. سالم يفوت: حفريات الاستشراق في نقد العقل الاستشراقي ،ط١ ، المركز الثقافي ، بيروت١٩٨٩، ص٦.

٢. المرجع نفسه، ص٨.

٣. إدوارد سعيد : الاستشراق، ترجمة :كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ص٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤. للمزيد من التفصيل ينظر:رشاد عبد الله الشامي: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، دار عالم المعرفة، الكويت، عدد٢٠ ،١٩٨٦.

٥. محمد جلاء إدريس :الاستشراق الإسرائيلي في المصادر العبرية، العربي للنشر والتوزيع،١٩٩٥م، ص٩٢.

٦. المرجع نفسه، ص٩٤.

٧. محمد أحمد صالح حسين: أثر الصراع العربي الإسرائيلي على حركة الترجمة من العربية إلى العبرية، ندوة "اللغات في عصر العولمة...رؤية مستقبلية" ، جامعة الملك خالد، ٢٢٢٢٥/٢٠٠، رقم٦ ، ج١ ، ص١٧.

٨. حاتم الجوهري: الاستشراق اليهودي في المرحلة الإسرائيلية وأهدافه الصهيونية

http://moheet.com/News/NewDetails/548077/1/الاستشراق-اليهودي-في-المرحلة-الإسرائيلية

٩. خلف محمد الجراد: الأبعاد الفكريّة والعلميّة –التقنيّة للصراع العربي –الصهيوني، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٠، ص٤٩.

١٠. محمدجلاءإدريس :الاستشراقالإسرائيليفيالمصادرالعبرية،ص٩٤.

١١. المرجع نفسه، ص٩٥.

١٢. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

١٣. للمزيد من التفصيل حول أحكام قانون أهل الذمة ينظر:

ابن قيم الجوزية: أحكام أهل الذمة، تحقيق: صبحي صالح، بيروت، دار العلم للملايين،ط٣ ،بيروت،١٩٨٣.

١٤. יוסף טובי : המפגש בין השירה העברית לבין השירה הערבית במזרח במאות הי-י"א, פעמים, 62, חורף תשנ"ה, עמ' 6.

١٥. للمزيد من التفصيل ينظر:

- محمد جلاء إدريس: التأثير الإسلامي في الفكر الديني اليهودي، دط، مصر، مكتبة المدبولي، دت.

-علي سامي النشار،: الفكر اليهودي وناثره بالفلسفة الإسلامية، دط، الإسكندرية، دار المعارف،١٩٧٢م.

.موسى إبراهيم هنداوي: الأثر العربي في الفكر اليهودي، دط، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٦٣م.

١٦. لا تخلو هذهالترجمات من بعض التغييرات والتحريفات التي حدثت لاسيما في الترجمات الفلسفية تحت تأثير الأيديولوجيا اليهودية.

١٧. أحمد شحلان: التراث العبري اليهودي في الغرب الأندلسي،ط١ ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، ٢٠٠٦م، ص١٧.

١٨. المرجع السابق، ص١٧٦-١٧٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٩. יהודהבנשלמהאלחריזי: ספרמחברותאיתיאל, תאומאטשגרי, ורליאמסונורגיט, כנתתדל"בלס"קילונדון,עמ '5.

٢٠. יהודהשנהב : הפוליטיקהוהתיאולוגיהשלהתרגום : ביצדמתרגמיסנכבהמערביתלעברית , סוציולוגיהישראליתיד 1, תשע " ב 2012, עמ '159.

٢١. ששוסומך: כיצדמתרגמיםשירהערביתלעברית ,ספרויותערביותמודרניותבעברית, האוניברסיטההעברית,2011, עמ '15.

٢٢.كرم سعيد: الاهتمام الإسرائيلي بترجمة الأدب العربي: الدوافع والاهتمامات

http://www.airssforum.com/showthread.php?t=7780

٢٣. إبراهيم البحراوي: الأدب الصهيوني بين الحربين (حزيران٦٧-تشرين٧٣)،ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧،ص ١.

٢٤. http://www.tau.ac.il/tarbut/rina.drory

٢٥. Rina Drory : "The Abbasid Construction of the Jahiliyya: Cultural Authority in the Making". Studia Islamica 83,1996, p37-40.

٢٦.المرجع نفسه، ص٤٤.

٢٧.المرجع نفسه،ص٤٧.

٢٨ Rina Drory : "El contexto hebreo de los contactos entre las culturas judía y árabe: el Oriente, la España musulmana y la España cristiana". Creencias y culturas, eds. C. Carrete Parrondo and A. Meyuhas Ginio. Salamanca: Universidad Pontifica de Salamanca y UTA, 1998 ,p 31 .

٢٩.للمزيد من التفصيل ينظر:هدى درويش: أسرار اليهود المنصرين في الأندلس، عين للدراسات والبحوث، القاهرة،٢٠٠٨.

٣٠.للمزيد من التفصيل ينظر: أمينة بوكيل: المؤثرات العربية في النحو العبري الوسيط، مجلة حوليات التراث ، جامعة مستغانم ،العدد١١ ،سنة٢٠١٢.

٣١.רינה דרורי: ה ה קשר הסמו י מן העין על תוצרים ספרותיים של מפגש תלת־תרבותי בימי־הביניים, פעמים 46–47, 1991, עמ' 16.

٣٢ www. Sadan-adab.com

٣٣ Joseph Sadan : Le Mobilier au Proche-Orient médiéval, Brill Archive, 1976 , p1

٣٤ www. Sadan-adab.com

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣٥. هي مجموعة اللهجات التي كان يهود العالم العربي يتحدثون بها، وهي ذات نطق عربي وكلمات عربية لكن تكتب بخط عبري، للمزيد من التفصيل ينظر:

.Benjamin H.HARY: Multiglossia in Judeo- arable, J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1992

٣٦. יוסף סדן :אלף לילה ולילה בערבי -יהודית , נוסח אוראן , פעמים 17, 1984, עמ' 84.

قائمة المصادر والمراجع

أ-المراجع العربية:

إبراهيم البحراوي: الأدب الصهيوني بين الحربين (حزيران ٦٧-تشرين ٧٣)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧م.

أحمد شحلان: التراث العبري اليهودي في الغرب الأندلسي، ط١، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، ٢٠٠٦م.

إدوارد سعيد، الاستشراق ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية.

خلف محمد الجراد: الأبعاد الفكريّة والعلميّة – التقنيّة للصراع العربي – الصهيوني، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٠.

سالميفوت: حفريات الاستشراق في نقد العقل الاستشراقي، ط١، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٨٩.

محمد جلاء إدريس :الاستشراق الإسرائيلي في المصادر العبرية، العربي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

ب-المراجع العبرية:

יהודה בן שלמה אלחריזי: ספר מחברות איתיאל, תאומאטשגרי, ורליאמסונורגיט, כנתתדל״בלס״קילונדון.

יהודה שנהב : הפוליטיקה והתיאולוגיה שלהתרגום : ביצד מתרגמים נכבה מערבית לעברית , סוציולוגיה ישראלית, יד 1, תשע " ב, 2012.

יוסף טובי : המפגש בין השירה העברית לבין השירה הערבית במזרח במאות הי-י"א, פעמים, 62, חורף תשנ"ה.

יוסף סדן :אלף לילה ולילה בערבי -יהודית , נוסח אוראן , פעמים 17, 1984.

רינה דרורי: ההקשר הסמוי מן העין על תוצרים ספרותיים שלמפגשת־תרבותיבימי־הביניים, פעמים 46–47, 1991.

ששון סומך: כיצד מתרגמים שירה ערבית לעברית, ספרויות ערב יות מודרניות בעברית, האוניברסיטה העברית, 2011.

ج-المراجع الأجنبية:

Joseph Sadan : Le Mobilier au Proche-Orient médiéval, Brill Archive, 1976

Rina Drory : "The Abbasid Construction of the Jahiliyya: Cultural Authority in the Making". Studia Islamica 83,1996.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

Rina Drory : "El contexto hebreo de los contactos entre las culturas judía y árabe: el Oriente, la España musulmana y la España cristiana". Creencias y culturas, eds. C. Carrete Parrondo and A. Meyuhas Ginio. Salamanca: Universidad Pontifica de Salamanca y UTA, 1998.

د-الويبوغرافيا :

http://moheet.com/News/NewDetails/548077/1

/الاستشراق-اليهودي-في-المرحلة-الإسرائيلية

تاريخ الاطلاع يوم٢٢٢٢٠١٣

http://www.airssforum.com/showthread.php?t=7780

تاريخ الاطلاع يوم٢٢٢١٣-٢٠١

http://www.tau.ac.il/tarbut/rina.drory

تاريخ الاطلاع يوم٢٢٢٢٠١٣

www. Sadan-adab.com

تاريخ الاطلاع يوم٢٢٢٢٠١٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

«علاقة النص والصورة في استخدام آليات اللامركزية في الكتب القصصية المصورة للأطفال» قصة "كائنات سقف الغرفة" نموذجاً

بشرى سادات ميرقادري
طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها جامعة أصفهان/إيران

د.حميد أحمديان
أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها جامعة أصفهان/ إيران

الملخص:

تهدف هذه الأوراق إلى دراسة العلاقة التي بين النص والصورة في الكتب القصصية المصورة في استخدام آليات اللامركزية؛ وهي التي تساعد المخاطب الطفل في الوصول إلى وجهات النظر المختلفة عبر مواجهته بآراء تختلف عن آرائه أو تُبيّن آرائَه من جانب آخر. للوصول إلى هذه الغاية، اختارت المقالة قصةً مصورة عربية من القصص الممتازة في السنوات الأخيرة وهي قصة "كائنات سقف الغرفة" التي كتبتها نبيهة محيدلي و رسمها حسان زهرالدين. قد تمّ تحليل القصة باستخدام المنهج النوعي القياسي على أساس كيفية استخدام آليات اللامركزية في النص والصورة والعلاقة البنّاءة بينهما.تسعى هذه الأوراق في تنمية الجانب التنظيري لهذا المجال، كما توجّه تطبيقاً للنظرية المتطورة على نموذج من القصص المصورة. تشير النتائج إلى أنّآليات اللامركزية تجلّت في هذه القصة بشكل مقبول. فبعض الآليات هي التي كشفها خسرونجاد و بعض آخر تطوير للآليات المكشوفة لديه. وهناك آليات للامركزية كشفتها هذه الدراسة.

الكلمات الرئيسة: علاقة النص والصورة، الكتب المصورة، آليات اللامركزية، أدب الأطفال، نبيهة محيدلي.

١.المقدمة:

تعتبر الكتب المصورة واحدة من الأنواع الأكثر انتشاراً من أدب الطفولة. القسم الأعظم من الكتب المرتبطة بالفئة العمرية الف و باء، يدخل في هذا النوع الأدبي. والكتاب المصور ينشئ علاقة وثيقة بين الصورة والنص. فهو « إن كان في مستوى عال، لغةٌ فنية فريدة من نوعها، كتابٌ يمتزج فيه الصورة والنص امتزاجاً يتولّد منه لغةً فنيةً جديدة.»(بولادي،٣٨٧ ١٩٨١)

الكتاب القصصي المصوّر هو كتاب أنشئ من العلاقة بين فنَّي الكتابة والرسم في مبنى واحد. الصورة والكلمة ترتبطان ارتباطا وثيقاً في كتابٍ مصوّرٍ جيد، إذ كلّ منهما يفقد قيمته الحقيقية دون الآخر. يجب اعتبار هذا النوع من الكتب، نوعاً بيانياً خاصاً إلى جانب الأنواع البيانية الأخرى كالقصة والشعر والرسم والنحت. جميع أجزاء الكتب القصصية المصوّرة، من الغلاف إلى القطع إلى اللون إلى النص والصورة، يتّبع خطةً واضحة وحيدة ويشكّل عملاً منسجماً وحيداً.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تختلف الكتب المصورة من حيث العلاقة بين النص والصورة. من جهة هناك كتب تتشكل من الصور ولا يشارك النص في خلقهن. و من جهة أخرى هناك كتبٌ فيها حصةُ النص أكثر من حصة الصورة في التعبير. ومعظم الكتب المصورة تختلف بين هذين القطبين. مبلغ مساهمة الصورة، من جهة يعتمد على الفئة العمرية للمخاطب. كلّما يقلّ عمر المخاطب، فدور الصور في الكتاب يكون أكبر ؛ وكلما يكبر المخاطب،فالنص يلعب دوراً أكبر من الصورة في الكتاب. تمتلك الفئات العمرية الأكبر سناً، قاموساً لغوياً أوسع و لهذا يستطيع الطفل الأكبر فهم الأوصاف الأكثر تعقيداً. هذا لايعني أنّ استخدام الصورة والنص يعتمد أولاً على عدم اتساع القاموس اللغوي عند الطفل. في الحقيقة أنّ ذهن الطفل يتناسب مع الصورة والرؤية البصرية أكثر من الكلام والنص؛ والأطفال يفكرون بصرياً.

العلاقة بين النص والصورة في الكتاب تساعد الكاتب والرسام على استخدام الآليات المختلفة لتنمية القدرات الذهنية والأدبية في المخاطب. واحد من هذه القدرات هو اللامركزية. تسعى اللامركزية أن تسوق ذهن المخاطب من الانتباه إلى ظاهرة معينة أو جانبٍ من جوانب ظاهرة إلى الجوانب الأخرى من الظاهرة. بما أنّ الانزياح والابتعاد عن التركيز على جانبٍمعتاد من الظاهرة أساسُ الإبداع والفهم الأدبى، فهذه التقنية تؤدي إلى ازدهار الموهبة الأدبية والفهم و الإبداع الأدبيين في المخاطب و تساعده في مشاهدة الرؤى المختلفة.

يقترح خسرونجاد(١٣٨) مصطلحَ اللامركزية لبيان الميزات الجمالية لأدب الطفولة لأول مرّة. فلهذا الكتاب دورٌ بارز في تشكيل هذه الدراسة. يبيّن خسرونجاد في قسم من الكتاب آليات اللامركزية ويطبّقها على بعض من الأساطير الإيرانية مشيراً إلى أنّه في دراسة أدب الطفولة يهتمّ بآليات اللامركزية بدلاً من آليات الانزياح. هذا الكتاب يزوّد الدراسة ببعض من آليات اللامركزية إضافة إلى أنّه نموذج جيد لدراسة هذه التقنيات في قصص الأطفال. درست مرادبور(١٣٩) استمراراً لدراسة خسرونجاد، آليات اللامركزية في عدد من الأساطير الإيرانية الأخرى. فهي في هذه الدراسة كشفت آليات جديدة في الأساطير إضافةً إلى الآليات المستخرجة من قِبل خسرونجاد. وفي هذا الصدد تخصصّ فيروزمند(١٣٩) قسماً من دراستها بتطبيق آليات اللامركزية في الكتب القصصية المصورة و تبيّن علاقتها مع التناص والتمكين. و تدرس الكتب على أساس التفاعل الموجود بين الاستراتيجيات الثلاثة. قاسمي(١٣٩٢) اعتماداً على الجوانب المرئية من الكتب، درست آليات اللامركزية في الكتب القصصية المصورة. لم يشاهَد مثل هذه الدراسات في أدب الطفولة العربي.

هناك العديد من الدراسات التي ركزت على جوانب مختلفة من الكتب القصصية المصورة. لكن عدد قليل منها تتناول دينامية العلاقة بين الصورة والنص في هذه الكتب، و دراسات نادرة اهتمت بشكل غير متسق بدور آليات اللامركزية في تفاعل النص والصورة البنّاء. بعض الأعمال في هذا المجال كالتالي:

خصص غلدن(١٩٩) جزءاً من كتابه بأنواع العلاقات بين الصورة والنص. فيرى أنه توجد خمس علاقات بين الصورة والنص في الأعمال المصورة. ومن الدراسات المفيدة في إطار الأبحاث النظرية في العلاقات بين الصورة والنص، يمكن الإشارة إلى مقالة لسايك(١٩٩). فهو في هذه المقالة بعد إشارة طويلة إلى أهمية التفاعل بين الصورة والنص، يهتمّ بدراسة مختصرة في العلاقة بين النص والصورة في كتاب «المكان الذي يعيش فيه الوحوش».

نودلمن أيضاً من النقاد الذين لديهم عدد غير قليل من الدراسات الثمينة في مجال الكتب المصوّرة. فهو يتناول في كتابه(١٩٩) أهمية العلاقة بين النص والصورة. وفي فصل من الكتاب يشير إلى أنواع العلاقات بين النص والصورة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يبيّن نيكولايوا واسكات(٢٠٠) في مقالتهما مجموعة متنوعة من التفاعلات المعقّدة بين النص والصورة التي تم اختيارها من الكتب من مختلف البلدان. إضافة إلى ذلك، يحاولان أن يبيّنا مجموعة متنوعة من العلاقات بين النص والصورة في كتابهما(٢٠٠)، فهذا الكتاب مهم جدا من الجهة التنظيرية.

يدرس تشوتغ(٢٠٠) في مقالته، العلاقة بين الصورة والنص في قصة "غوريلا" لـ"أنتوني براون". الجزء الأول من هذه الدراسة يحتوي على رؤية نقدية للكاتب على البحوث التي أجريت على الكتب المصوّرة، ويحتوي الجزء الثاني على العلاقة بين الصورة والنص في كتاب غوريلا.

تؤكد قائيلي(١٣٧) في مقالتها على العلاقة بين الصورة والنص مع أنها لم تشر إلى كيفية هذه العلاقة و أنواعها.

ترهند(١٣٨) أيضاً في مقالتها تنقد كتاب«الذئاب والبشر» و في هذا النقد تهتمّ بجانب كيفية العلاقة بين النص والصورة. رفيعي(١٣٨) في مقالته يشير موجزاً إلى أنواع العلاقات بين الصورة والنص.

من البحوث القيّمة في العلاقة بين النص والصورة يمكن الإشارة إلى دراسة ترهند(١٣٨). في هذه المقالة تدرس أربعة كتب مصوّرة و في هذه الدراسة تركز على كيفية العلاقة بين النص والصورة و تعاملها مع الفئة العمرية المخاطبة. لكنها مع الإطار العلمي و الدراسة البنّائة للنص، لم تتناول أنواع العلاقة بين النص والصورة.

هناك دراسات أخرى تتناول العلاقة بين النص والصورة، لكنها في منتصف الطريق تشغل بالمتغيرات الأخرى عن الصورة والنص. من هذه الدراسات يمكن الإشارة إلى ناصر إسلامي(١٣٨) وعلائي(١٣٨).

بعد مراجعة الدراسات السابقة في العلاقات بين النص والصورة، نرى أنّ هذه الدراسات مع كثرتها أهملت التفاعل بين النص والصورة في الكتب القصصية المصورة للأطفال وخاصةً الآليات المستخدمة فيها كاللامركزية. فلا يهتمّ بها إلاّ قليلا بشكل متناثر. السؤال الذي يطرح نفسه هنا أنّه كيف يمكن استخدام النص والصورة والعلاقة بينهما في تبيين آليات اللامركزية.

قد تمّ إنجاز هذه الدراسة باستخدام المنهج النوعي القياسي والاستقرائي. فتمّ تحليل الكتاب القصصي المصور على أساس الآليات المكشوفة عند خسرونجاد للامركزية؛ أولاً. ثمّ حاولت الدراسة أن تكتشف آليات أخرى مستخدمة في الكتاب لتنمية ذهن المخاطب بالتردّد بين المركزية واللامركزية.

أهمية البحث وقيمته:

القصة هي أساس كلّ الأنواع الأدبية و هي مهمة جدا في حياة الأطفال في مرحلة ماقبل المدرسة و السنوات الأولى من الدراسة. معظم كتب الأطفال القصصية، مصورةٌ والطفل قبل أن يقدر أن يقرأ ويكتب، ينظر إلى الصور في الكتب ويكتشف العلاقة بينها وبين القصة التي يرويها الآخرون ويلتذّ من كشف هذه العلاقة. كيفية العلاقة بين النص والصورة تؤثر على فضول الطفل وإبداعه. لبعض الصور علاقات معقّدة مع النص، فتستطيع أن تشارك الطفل في النص؛ وبعض الصور تنقل النص بالضبط، فليس إلا زخرفة في الصفحات ولاترتبط مع الطفل وتجعله مستمعاً فحسب.

من جهة أخرى، تعتمد تنمية الإبداع في الأطفال على تنمية مقدرتهم في العبور من العملية الصعبة التي تسمّى اللامركزية. والنتيجة المترتبة من هذا العبور، تحقيق الظروف التي فيها يمكن العيش بالسلام والتفاهم والصداقة. إذن اللامركزية، أو بالأحرى التردّد بين المركزية واللامركزية، من أهم أهداف أدب الطفولة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تُعتبر هذه الدراسة مهمة وضرورية، لأنها تهتم بتحليل واحد من أهم قدرات الإنسان، وهو اللامركزية في واحد من أهم المجالات المؤثرة في حياة الطفل و هو القصة. فيساعد الطفل أن يستعدّ للدخول إلى العالم الحقيقي من خلال دخوله في عالم القصة.

٢. العلاقة بين النص والصورة:

إنّ الصلة بين النص والصورة في الكتب المصورة، علاقة ديناميكية و مليئة بالحيوية. كل من النص والصورة يزوّدان القارئ بمعلومات طريفةٍ تغيّر تلقيّات القارئ فيهما وتجدّدها إضافة إلى أنّ بعضهما يكمل بعضاً. تنقسم الكتب المصورة من جهة العلاقة بين النص والصورة إلى عدة مجموعات. نسبة الصورة والنص في الكتاب ومهمتهما تجاه الآخر، يحدّدان الفئة العمرية للمخاطب. على سبيل المثال، الكتاب الذي يشتمل على الصور أكثر منه على النص، مفترض أنه لمخاطب ما قبل المدرسة والسنوات الأولى من الدراسة. لأنّ القاموس اللغوي له محدود وهو أضعف في مهارات القراءة بينما الصورة والخيال أقوى عنده. مع أنّه ليس السبب الرئيس والدائم في استخدام الصورة في كتب الأطفال.

يمكن تقسيم الكتب القصصية المصورة إلى عشر مجموعات، اعتماداً على نسبة النص والصورة ومهمة بعضهما تجاه البعض:

- النص: أصلي، الصورة: زخرفة
- النص: أصلي، الصورة: سرد النص
- النص: أصلي، الصورة: سرد وإكمال النص
- النص: أصلي، الصورة: مفهوم ماوراء النص
- النص: أصلي، الصورة: مفهوم إيحائي من النص
- الصورة والنص يكمل كلّ منهما الآخر
- الصورة: أصلي، النص: وصف الصورة
- الصورة: أصلي، النص: قسمٌ من الصورة
- الصورة دون النص
- النصوص المصورة

يقسّم غلدن، الكتب القصصية المصورة من جهة العلاقة بين النص والصورة إلى المجموعات الخمس التالية:

«في بعض الكتب، كلّ من الصورة والنص يقوّي معنىً وحيداً ويبيّنه. الصورة والنص في هذه الكتب تماثل بعضهما بعضاً. لهذا السبب يمكن للمخاطب متابعة الصور وفهم القصة من خلالها. بعبارة أخرى، في هذه الكتب النص والصورة يتماشيان جنباً إلى جنب، والصور تعكس النص كالمرآة وهكذا يمكن للمخاطب أن يفهم الموضوع الرئيس في النص دون قراءته بمجرد متابعة الصور.

القسم الثاني هي كتبٌ فيها يعتمد النص والصورة بعض على بعض للتوضيح والتوصيف؛ فلايمكن للمشاهد استيعابُ معنى واحدٍ منهم دون مشاهدة الآخر أو قراءته. ففهم النص يتوقف على الصورة والنص على حدّ سواء. بعبارة أخرى، هناك أجزاء

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من النص، شرحها في الصورة؛ فلايمكن فهمها بشكل كامل دون مشاهدة الصور. وهكذا هناك بعض المفاهيم المصورة لايمكن استيعابها دون قراءة القصة.

في النوع الثالث من العلاقة بين النص والصورة، فانّ النص لايهتمّ بالجزئيات ومهمة الصورة هو التوضيح. في هذه الكتب، يتمّ تضمين المعلومات اللازمة لتقدّم القصة، في النص والصورة. تسبب الصور عادةً غنى النص وتسهيل فهم النص للمخاطب باهتمامها بالتفاصيل الأساسية للقصة.

أما في القسم الرابع من العلاقة بين النص والصورة، النص له الدور الرئيس في انتقال المفاهيم السردية؛ وتختار الصور قسماً من النص وتعرضه فقط. في هذه الكتب، لاينتمي النص على الصورة لانتقال المفاهيم، وليس للصور تأثير كبير على استيعاب المخاطب للقصة.

القسم الأخير من العلاقات بين النص والصورة، كما يبيّن غلدن، مقابل للقسم الرابع. حيث أنّ الصور هي الراوية الرئيسة للقصة والمفاهيم فيها؛ والنص يعكس بعض أجزاء الصور ويبيّنها. في هذه الكتب، يمكن للمخاطب فهم القصة اعتماداً على مشاهدة الصور دون قراءة النص. بعبارة أخرى، النص مجرد توكيدٍ على المضامين المتجلية في الصور.»

٣.آليات اللامركزية:

من وجهة نظر بياجة، إنّ الميزة الرئيسة لذهن الطفل، هي المركزية واللامركزية.اللامركزية مقابل المركزية. وكلاهما معا يشكّلان قدرات العقل البشري المتمّمة. الذهن يميل إلى التركيز على ظاهرة معيّنة واستيعابه لفهمه من جهة، و من جهة أخرى يقدر الانفصال من الظاهرة التي تجذبه وينتقل إلى ظاهرة أخرى أو أبعاد أخرى من الظاهرة؛ وبهذا الطريق يصل إلى فهمٍ أوسع وأعمق.جميع المعلومات التي حصلنا عليها، ينشأ من إنجاز هذه العمليات التكميلية الثنائية. إذن المركزية هي التركيز على بُعدٍ واحد أو جانبٍ واحد أو ميزة واحدة، ورؤية الواقع من ذلك المنظر فحسب؛ بينما اللامركزية تعمل على عكس المركزية وتنظر إلى الواقع من وجهات نظر متعددة. وتتشكّل معلوماتنا و تكتمل عن طريق تردّد الذهن المستمر بين المركزية واللامركزية.

اللامركزية و المركزية، تشكّلان قوى ذهن الإنسان المكمّلة. فإنّ ذهن الإنسان يميل إلى التركّز على ظاهرة أو جزءٍ منها، للتعرّف بها و جذبها. و من جهة أخرى يستطيع أن ينفصل عن تلك الظاهرة و ينتقل إلى ظاهرة أخرى أو جزء آخر من الظاهرة و هكذا يصل إلى تعرّف أوسع و أعمق.

معرفة البشر قائمة على هذه الإجراءات. فالمركزية تدلّ على الميل و الجذب إلى جزءٍ من الحقيقة، و النظر إليها من منظار واحد؛ و اللامركزية نوع من القوى الذهنية و هي تعمل عكس المركزية. فإن اعتمد الشخص على المركزية، تعرُّفُه على الأشياء تعرّفٌ ناقصٌ و لا يمكن الاعتماد عليه. فاللامركزية، في الحقيقة، نتيجة من الجمع بين نظرات الشخص المركزية. فإن استطاع أن يجمع بين نظراته المركزية و أن يراها في آنٍ واحد، تحدث اللامركزية.

يقترح خسرونجاد(١٣٨) مصطلحَ اللامركزية لبيان الميزات الجمالية لأدب الطفولة لأول مرّة. يعتقد خسرونجاد أن التردد بين المركزية واللامركزية يسمح للطفل أن يرتقي من البراءة إلى البراءة المنهجية. هذه العملية تؤدي إلى تحقيق الذات والإبداع في الأطفال.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تمت دراسة آليات اللامركزية في عدد من الأساطير الإيرانية في كتاب "البراءة والخبرة"(١)(خسرونجاد،١٣٨٤). من هذه الآليات يمكن ذكر: دخل الراوي، النهاية السعيدة، الانعكاس، الكشف عن الذات، السطور البيضاء، الاختلاف، المرأى القريب والبعيد، والتوازن وعدم التوازن.

تدخل الراوي:تدخل الراوي من التقنيات التي يستخدمها الكاتب لإيقاظ المخاطب المغمور في حوادث القصة الرائعة. فيخرجه لفترة قصيرة من أجواء القصة، ثمّ يعيده إلى تلك الأجواء ثانية.

النهاية السعيدة:النهاية السعيدة للقصص الأطفال من التقنيات التي تسبّب اللامركزية. إن كشف الكاتب نهايةَ القصة في بدايته أو في منتصف القصة؛ يمكن للمخاطب أن يتابع حوادث القصة فارغاً من قلق النهاية. فهكذا يتأمل المخاطب في «كيف سيحدث؟» بدلاً من «ماذا سيحدث؟»، ويفكّر في المسير بدلاً من المصير.

الانعكاس: الانعكاس تقنية تُستخدم بشكل خاص في أدب الطفولة ويمكن أن نعتبرها نوعاً من المبالغة. في هذا الأسلوب فإنّ الكاتب يسند صفات أو ظروفاً إيجابية إلى شخصيةٍ تفتقر عادةً إلى تلك الصفات أو الظروف؛ فيشغل تركيز القارئ بالصفة الإيجابية عن الشخصية السلبية.على سبيل المثال اعتبار الحمار، كشخص فهيم، حكيم، لبيب، ينجي أصدقاءه من المهلكة بقدرة عقله و حكمته. إنّ جعل هذا الدور في غير محلّه، يذكّر المخاطب بتأكيد الراوي على قدرة العقل و أصالة التفكير، و يزيل عادة المخاطب في «قيمة التفكّر».

الإفصاح عن الذات:هذه التقنية من أروع التقنيات في اللامركزية وأصعبها في نفس الوقت. يمكن اعتبار هذا الأسلوب في عداد "الميتاقص(٢)"؛ فيساعد القارئ أو المستمع أن يطّلع على أسرار خلق القصص وأساليبها وأهدافها. بالاستعانة من هذه التقنية، يستطيع المخاطب أن يقف في موضع خارج القصة وأن يلتذّ بعملية القراءة مع فهم واعٍ للنصّ. هذا الفنّ أفضل أسلوب لترقية اطلاع الطفل بالنسبة إلى الاختلاف بين القصة و الواقع.

السطور البيضاء:على المؤلف أن يحترم فهم القارئ، و هذا الاحترام لا يتحقّق إلّا عندما يقسّم الكاتب الموضوع بينه و بين القارئ بالعطف، و يجعل شيئاً للقارئ، كي يربّيه بدوره، و بخياله الرحب،وهذا ما يسمّى بالسطور البيضاء. البحث عن الفجوات أو السطور البيضاء، ثمّ ملئها، يجعل النص ممتعاً للطفل. إن استطاع النص الأدبي المختص بالطفل بأن يسهّل هذه الاجراءات، سيمنح الطفل لذّة عميقة؛ و سيوثّق النص العلاقة الوطيدة مع الطفل، و هكذا سيحقّق أدب الطفولة نفسه.

الاختلاف:هذه التقنية تعتني بجماليات المكان في السرد. باستخدام هذه التقنية في كتابة القصة، يمكن للقارئ أن يطلع على الأمكنة من زوايا النظر المختلفة. في هذه التقنية، تبدأ الشخصية من الموقف الأول وتسير إلى الموقف الثاني ومنه إلى الثالث. ثم في طريق الرجوع تبدأ من الموقف الثالث السيرَ، ثم تصل إلى الموقف الثاني، ثمّ إلى الموقف الأول. لفهم هذا التغيير، على القارئ أن يزيل من ذهنه الترتيب السابق، ثمّ عليه أن يركّز على التوالي الجديد.

المرأى القريب والبعيد:هذه التقنية تؤكد أيضاً على عنصر المكان في القصة. فهذه التقنية أيضاً تهتمّ بتعزيز فهم وجهات النظر باستخدام آليات سرد القصة. باستعانة هذه التقنية يرى المخاطب شيئاً واحداً من مسافات مختلفة. على سبيل المثال عند الطيران، يرى الأشياء على الأرض تصبح أصغر وأصغر؛ ثمّ عند الهبوط ترجع الأشياء شيئاً فشيئاً إلى حجمها السابق. أو يرسم الأشياء من زوايا مختلفة، من الخلف أو من الأمام أو من زاوية أخرى للمخاطب. تعكس هذه التقنية في الأوصاف فضلاً عن الصور وتساعد المخاطب في الحصول على الرؤى المختلفة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

التوازن وعدم التوازن:هذه التقنية أيضاً تسبّب اللامركزية وبالتالي تؤدّي إلى فهم زوايا النظر المختلفة. بداية كلّ قصة تدلّ على التوازن؛ ثمّ يبدأ عدم التوازن نتيجةً لحادثٍ مفاجئٍ يغيّر الظروف السابقة. في هذه الأجواء يبدأ البطل بمغامرات تؤدّي إلى التوازن من جديد. بعبارة أخرى، في بداية القصة إنّ البطل يركّز على ظروف هادئ متوازن. ثم يطرأ عليه حالة من عدم التوازن، فالبطل في الظروف الجديدة عليه أن يستخدم اللامركزية وصولاً إلى التوازن.

٤.تحليل الكتاب:

٤.١. ملخص القصة:

اختارت هذه الدراسة، كتاب «كائنات سقف الغرفة» للمراجعة على أساس نظرية اللامركزية. هذا الكتاب ألّفته نبيهة محيدلي ورسمه حسان زهرالدين. نبيهة محيدلي من الكتاب الممتازين في أدب الطفولة؛ فنالت جوائز كثيرة في هذا المجال؛ فكتابها هذا نال على جائزة الاتصالات لكتاب الطفل سنة٢٠١٢. إنها قصة كريم ذي ثمان سنوات، بطل القصة الذي يعيش مع عائلته الفقيرة في بيت متواضع، وتكون أوقات خلوده إلى الفراش هي الأمتع حين يرى أشكالاً في سقف الغرفة سبّبها تساقط طبقة الدّهان بسبب الرطوبة والحرّ؛ فتترنّح أفكاره بين الواقع والخيال. سيتطوّر هذا العالم المتخَيَّل، بفعل دخول الكريم إليه، فيبحث عن العشب للبقرة وعن الشجرة للعصفور، مخترعاً الكلبَ لإخافة اللص، والغيمة لتروي العشب. إلى أن يأتي اليوم الذي يشكل صدمةً له. الطفل، صاحب الخيال الخصب، سيجد حينها طريقه الطبيعي والفطري لتفريغ طاقته في التخيّل، حين يبحث عنها.

٤.٢. علاقة النص والصورة في القصة:

علاقة النص والصورة في هذا الكتاب، كمعظم أعمال نبيهة محيدلي، علاقة توضيحية. بمعنى أنّ النص لايهتمّ عادةً بالجزئيات، والصورة تعكس الجزئيات. فالصورة تقوّي المادة الأساسية الموجودة في النص. لايمكن اتباع القصة من خلال الصور، لأنها لاتروي القصة بشكل كامل.

النص في هذا الكتاب جزء من الصورة وليس في صفحة مجزأة. لكن كتابة النص لاتتبع أسلوباً فنياً. فالفنان يجعل السطور في الأمكنة الفارغة في الصورة. لايغيّر أساليب الكتابة و لانرى اندماج الصورة والنص؛ مع أنّ مكان النص في الصورة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤.٣. آليات اللامركزية:

تدخل الراوي: مع أن الراوي في هذه القصة هو عالم الكلّ، يروي القصة دون التدخّل فيها. مع أنّه قادر على أن يشارك في نص القصة و يخرجه من الجمود. على سبيل المثال في نهاية القصة بعدما تمّ تدهين غرفة كريم، كان بإمكان الراوي أن يعبّر عن حيرته وما فاجأه في سقف الغرفة بهذا الشكل: «آه..! أنظروا إلى سقف الغرفة! ماذا حدث لسقف غرفة كريم؟! هيّا نسأله عنه!» و بهذا الأسلوب، يتنبّه المخاطب بحضور الراوي، فيخرج من القصة لحظةً ويتماشي مع الراوي ثانيةً لفهم مابقي منها.

النهاية السعيدة:الكاتب لم يعبّر عن نهاية القصة السعيدة في بدايتها أو في منتصف القصة. فالمخاطب لايدري ماذا سيحدث للبطل حتى الصفحة الأخيرة. لايمكن أن نعتبر عدم الإفصاح عن نهاية القصة في بدايتها، ضعفاً في الرواية؛ لأنّ القصة لم تشتمل على مغامرات ولا على التعليق كما نرى في القصص التي تعتمد على الحوادث أكثر من الوصف. فإنّ القصة هذه، وصفية أكثر من أن تكون حَدَثيّة.

الإنعكاس:لانجد في هذه القصة آلية الإنعكاس كما أشار إليه خسرونجاد.لكن يمكن أن نعتبر ظاهرة أخرى في هذا الكتاب في عداد الإنعكاس. فالقصة تدور حول حياة ابن يعيش في عائلة فقيرة. فالبيت قديمة وسقف غرفته تساقط منه الدّهان. لكنه مسرور في هذا البيت وفي غرفته وسعادته في النظر إلى سقف غرفته وخوضه في عالم الخيال باستعانة من الأشكال في سقف الغرفة. لكنه عندما يواجه مع الغرفة المدهونة، يحزن ولايستطيع النوم. فتساقط قطرات الماء من السقف يفرحه لكن الدّهان الجديد للسقف لايعجبه كثيراً. هذا الأمر خلاف ما نتوقع في الواقع، فيسبّب عدم تركيز المخاطب على الحزن عند الفقر والفرح عند الغنى. فالمخاطب يفهم أنه بإمكانه الغور في الخيال والالتذاذ بما حوله وإن كان فقيراً.هذا الأمر يعكس في الصور أيضاً، فوجه كريم في أول القصة ووجهه في نهايتها يختلف تماماً؛ فهو مسرور في البداية و قلق في الصفحات الأخيرة.

الإفصاح عن الذات: هذه التقنية من التقنيات الصعبة لكنها من أروع الآليات للامركزية. الكاتب عند استخدام هذه الآلية يبيّن للقارئ كيفية إنشاء القصة. مع أنّ الكاتب في هذه القصة لايتكلّم عن كيفية إنشاء قصته، يبيّن للمخاطب كيف يمكن لكاتبٍ أن يكتب قصةً. فكريم ممثّلٌ صغير للكُتّاب؛ وفي ذهنه قضايا مختلفة تدور، بعضها يؤلمه والبعض يفرحه. وفي النهاية هو يستطيع أن يبدأ بالكتابة عمّا يدور في باطنه من خيالات واسعة سببها النظر إلى سقف الغرفة عند النوم.

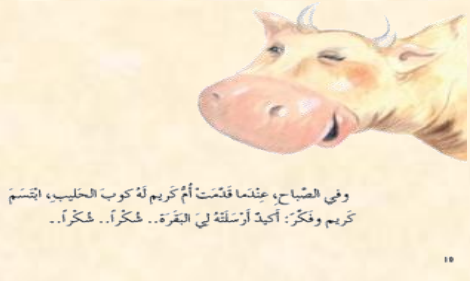
السطور البيضاء: هذا الكتاب لايشتمل كثيراً على مساحات خالية لمشاركة المخاطب. فالكاتب يفصح عن كلّ ما يريد المخاطب فهمه. مع هذا، الكاتب يستخدم الغموض في اختيار العنوان، "كائنات سقف الغرفة". فعند قراءة هذا العنوان يمكن للمخاطب أن يتخيّل أمور كثيرة: من يسكن في سقف الغرفة؟ هل الكائنات في عالم الواقع أم في الخيال؟ ماذا يحدث للكائنات؟ وغيرها من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأسئلة. فالمخاطب عند قراءة العنوان وقبل قراءة النص، يطرح هذه الأسئلة لنفسه ويجيب عنها بأشكال مختلفة. فالأجوبة تختلف من قارئ إلى آخر. فالمخاطب يركّز على أجوبته قبل قراءة النص، ولكن حين قراءتها عليه أن يزيل تركيزه من على افتراضاته و أن يركّز على ما جاء في النص. وأيضاً يمكن للمخاطب في حينها أن يقترح في ذهنه طرق أخرى لتكميل النص. وهذا الأمر يسبّب تقوية الإبداع و الذوق الفنّي في المخاطب.

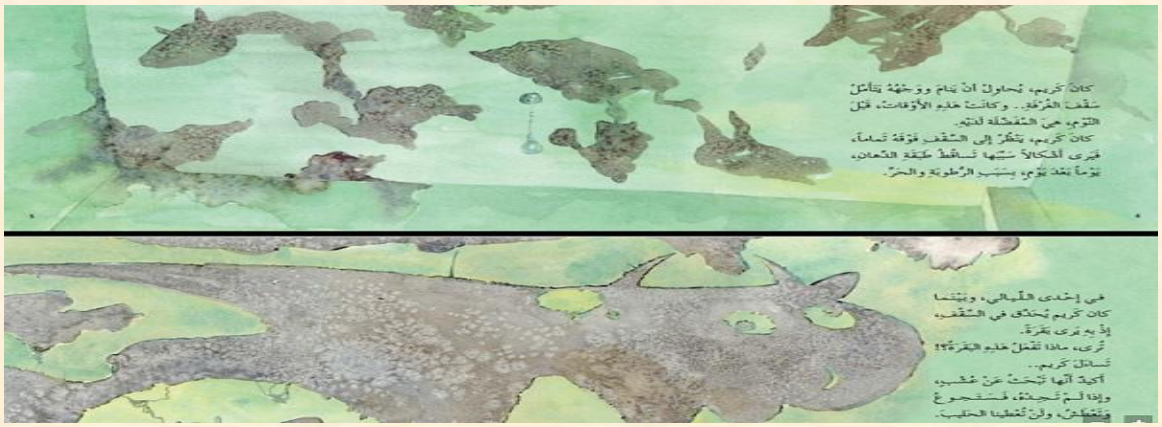
الاختلاف: يظهر الاختلاف في هذا الكتاب بشكل آخر يختلف عمّا ذكره خسرونجاد. كلّ ليلةٍ الشخصيات تتجلّي في سقف الغرفة وفي اليوم التالي يظهرون في حياة كريم اليومية. هذا الاختلاف، اختلافٌ بين الخيال والواقع ويسبّب عدم تركيز البطل والمخاطب على المرئيات واتساع الفكر إلى عوالم الخيال والربط بين العالَمين للوصول إلى الإبداع. كما يصل البطل في نهاية القصة إلى هذا الإبداع ويبدأ بالكتابة. ففي قسم من الكتاب، كريم يرى أن العشب يكاد أن يجفّ، فيحاول أن يجد حلًّا: «بحث كريم جيداً بين كلّ الأشكال عمّا يطمئنه. فوجد غيمة رمادية. فرح بها كريم ونام واثقاً أنّ الغيمة ستمطر، وسينمو العشب، وستشرب البقرة والعصفور والشجرة، وكلّ من يسكن السقف. وعندما استيقظ صباحاً، انتبه إلى نقاط ماءٍ ترشح من السقف.. تذكّر ليلة البارحة فقال: أكيد هذه النقاط تنزل من الغيمة.»(محيدلي، صص٢٢و٢٤) فتختلف الأشكال من الخيال إلى الواقع؛ وعندما يرى كريم ظاهرة في الواقع يحاول أن يركز على مثيلها في الخيال وأن يوثق علاقة وطيدة بين المثيلين باستخدام قصة خيالية. فاختلاف الشخصيات بين العالمين يسبّب النشاط الفكري في كريم وفي المخاطب في نفس الوقت.

يتجلّى هذا الاختلاف بشكل جميل في بعض الرسومات. فعندما يجد كريم العشب للبقرة ويرشدها إليه: «شكرته ووعدته بكوب من الحليب. [..] وفي الصباح عندما قدّمت أمّ كريم له كوب الحليب، ابتسم كريم وفكّر: أكيد أرسلته لي البقرة.. شكراً.. شكراً.»(السابق٨و١) الرسام يصوّر هذا الاختلاف بين الواقع والخيال بشكل جميل، فهو يصوّر البقرة تضحك في وجه كريم عندما تجده يشرب الحليب وكريم يهزّ يده لها للتعبير عن شكره:



المرأى القريب والبعيد: هذه التقنية تتجلّى في القصة كثيراً. فنشاهدها في الرسوم أكثر منها في النص. ففي قسم من الكتاب، صورة السقف بشكلٍ كامل ومن البعيد ولايمكن تمييز الأشكال بعضها من بعض. لكن في الصفحات الأخرى نرى الرسوم من المرأى القريب فيمكن تمييزها وتشبيهها بكائنات واقعية:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015



فالطفل عندما يواجه صورتين لمرأى واحد يمكنه أن يستوعب مفاهيم متعددة كالمسافة و أبعاد الأجسام بمساعدة التركيز على صورةٍ من بعيد ثمّ الانفصال منها والتركيز على صورة أخرى من الظاهرة من قريب. هذا الأمر يعطي المخاطب قدرة في تحليل قضايا أكثر تعقيداً في حياته اليومية. لأنّه أمكنته هذه التقنية رؤية الأمور من مناظر مختلفة.

التوازن وعدم التوازن: هذا الأسلوب للامركزية يكرّر مرّات في هذه القصة. فكلّ ليلة يواجه البطل ظروفا غير متوازنة، فيسعى لإيصالها إلى حالةٍ من التوازن. في الليلة الأولى يجد العشب للبقرة الجائعة وفي الليلة الثانية يحضر شجرةً للعصفور الجائع الذي يبحث عن الطعام. وفي الأخرى يظهر في السقف لصٌ يريد أن يسرق من المزرعة، فيخيف البقرة والعصفور والشجرة. فيبحث كريم عن حلٍّ للمشكلة، فيجد في السقف هيئة كلبٍ. فيريد منه أن ينبح بشدة لكي يخاف اللصّ. وفي ليلةٍ يجد العشب جافاً، فيبحث عن غيمةٍ ويريد منها أن تمطر على العشب. ففي كلّ هذه الليالي، كريم يواجه ظروفاً يسعى مواجهتها بأحسن طريقٍ. وهذا، يجعل المخاطب في ظروف مشابهة ويشوّقه للبحث عن أحسن حلٍّ للمشاكل حين تطرأ عليه.

يتجلّى أسلوب التوازن وعدم التوازن في نهاية القصة أيضاً. فالبطل كان يتعوّد أن يرى كائنات سقف الغرفة كلَّ ليلة. لكن في الليلة الأخيرة استلقى في سريره كالعادة وبحث فلم يجد شيئاً. كان تركيز البطل على أن يلتقي بأصحابه كلّ ليلة، لكنه حاول أن ينصرف عن الظروف السابقة ويركّز على الأجواء الموجودة. وحاول أن يطبّق نفسه مع الظروف الجديدة. فبدأ بكتابة القصص التي شخصياتها كائنات سقف الغرفة وبهذا الطريق استمرّ طريقه في عالم الخيال، فانتقل هذا العالم إلى الواقع وعلى صفحات دفتره الصغير.

هذه التقنيات ذكرها خسرونجاد في كتابه "البراءة والخبرة"، مستخرجة من الأساطير الإيرانية المحكية للأطفال. فلايمكن تطبيقها وملائمتها بشكل كامل على قصص الأطفال المعاصرة. فبعض التقنيات تختص بالأساطير أو تُستخدم فيها أكثر منها في القصص الجديدة. ففي هذه الدراسة وبما أننا ندرس فيها قصة من نماذج القصص المصورة الجديدة، حاولنا كشف آليات أخرى للامركزية.

واحد من الآليات التي يمكن مشاهدتها في هذه القصة هي «وجهات النظر لمشهد واحد». بمعنى التركيز على مشهدٍ واحد من وجهات نظر مختلفة. ففي نهاية قصة كريم، عندما يواجه مع سقف غرفته، يدهش لأنّه لايلتقي بأصحابه. لايجد الغيمة ولا العصفور، ولا الشجرة و لا البقرة؛ وفي ذلك الحين يدخل الأب مسروراً، البِشر في وجهه وفي كلامه، يقول: «هه.. هل أعجبك الدهان الجديد للسقف يا كريم؟»

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فالمشهد واحدٌ وهو السقف بالدهان الجديد.لكن يلتقي المخاطب بتعبيرين مختلفين. فردّ فعل كريم، الدهشة وردّ فعل أبيه السرور. هذا الأمر يسبّب اللامركزية، فالمخاطب مرةً يركّز على أحاسيس كريم ويماشي معه في دهشته. ثمّ ينصرف عن التركيز على ما يحسّه كريم عند قراءة كلام أبيه ومشاهدة الرسوم الفرحة.

فهذه التقنية نجدها في الرسوم أيضاً. فالصفحة التي تنتقل أحاسيس كريم، صفحة سوداء ووجه كريم فيها متعجبة، بينما الصفحة التالية وهي التي تنتقل أحاسيس أبيه، صفحة بيضاء ووجه أبي كريم مشرقٌ وفرحان. فتقابُل الرؤيتين ملحوظ في النص والصورة:

التقنية الأخرى التي يمكن الإشارة إليها في هذه القصة، هي «الطابع الموافق أو المغاير». بمعنى أنّ البطل أو شخصيات القصة يسمَّون بأسماء لاندري سببها في بداية الطريق. فالمخاطب يظنّ أن اسم البطل، اسم عَلم دون أية دلالة إيحائية. ثمّ بعد قليل وبعد مشاهدة تصرفات البطل والشخصيات يظهر سبب تسمية البطل أو الشخصيات بتلك الأسماء. فالاسم يصير طابعاً للشخصية إما موافقاً لتصرفاته وإما مخالفاً لها. ففي هذه القصة نلتقي بالبطل كريم. فهذا الاسم يرشدنا في البداية إلى دلالة خاصة. لكن بعد قليل وبعد مشاهدة حرصه على إعانة الآخرين حتى الشجرة والعصفور والبقرة، ننتبه إلى أنّ هذا الاسم طابع لشخصية البطل.

فكلّ صفحة من هذه القصة تحتوي على تقنية للامركزية.

النتائج:

حاولت هذه الدراسة تطبيق آليات اللامركزية على قصةٍ مصوّرةٍ من نماذج الكتب القصصية المصورة للأطفال. هذه الآليات تُستخدم في تعامل النص والصورة بشكل راق.

في قصة «كائنات سقف الغرفة» تعاملت الكاتبة والرسام في خلق فضاءٍ يترعرع فيه ذهنُ المخاطب عبر التردد المستمر بين المركزية واللامركزية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بعض الآليآت التي استخدمتها الكاتبة والرسام للامركزية، قد كشفها خسرونجاد(١٣٨٣) من قبل في كتابه «البراءة والخبرة»، حيث استخرجها من الأساطير الإيرانية المختارة. من هذه التقنيات، برزت تقنية «التوازن وعدم التوازن» و تقنية «المرأى القريب والبعيد»، بأحسن شكل في هذه القصة.

فضلاً على هذا، هناك تقنيات استخدمتها القصةُ بشكلٍ يختلف عمّا أشار إليه خسرونجاد. ففي هذه الدراسة تمّ تطوير بعض التقنيات كـ«الاختلاف» و «الانعكاس» و «الإفصاح عن الذات»، و تعميمها إلى مظاهر جديدة أخرى، وتبيين الاستعداد الذي في هذه المظاهر الجديدة للامركزية.

إضافة إلى ما كشفها خسرونجاد من الآليات للامركزية، حاولت الدراسة أن تكتشف تقنيات أخرى تساعد المخاطب في التردّد بين المركزية واللامركزية. فمن التقنيات التي وجدتها هذه الدراسة، هي «وجهات النظر لمشهدٍ واحد» و «الطابع الموافق أو المغاير».

مع أنّ القصة تجلّت فيها آليات اللامركزية في تعامل النص والصورة بشكلٍ مقبول، غير أنّ هناك لايزال مساحات فارغة لظهور هذه الآليات واستخدامها في تفعيل طاقات النص والصورة المكنونة لترقية ذهن المخاطب وسوقه نحو قراءة بنّاءة للنص الأدبي.

الهوامش:

(١)معصوميت و تجربه

(٢)تدخّلات السارد المتناثرة، وحديثه المباشر عن المشكلات التي واجهته في أثناء السرد وقبله، وعن قضايا ترتبط بكيفية خلق النص؛ تندرج في إطار تقنية «الميتاقص» أو «Meta fiction»:

المصادر:

١. بولادي، كمال(١٣٨٧). *بنيادهاى ادبيات كودک*. تهران: كانون پرورش فكرى كودكان و نوجوانان.

٢. ترهنده، سحر(١٣٨٧). «پوچ گرايى و زشت نمايى در متن و تصوير». كتاب ماه كودک و نوجوان. دى ماه. صص ٨٢٤.

٣. _____(١٣٨٨). «رابطه‌ى ناگزير متن و تصوير». كتاب ماه كودک و نوجوان. مهرماه. صص ٧٨٧.

٤. خسرونجاد، مرتضى(١٣٨٣). *معصوميت وتجربة؛ درآمدي بر فلسفه ادبيات كودک*. تهران: نشر مركز.

٥. فيروزمند، عطيه(١٣٩٠). «بررسى تطبيقى رابطه بينامتنيت، تمركززدايى و توانمندسازى در آثار داستانى- تصويرى احمدرضا احمدى، محمدرضا شمس، آنتونى براون و موريس سنداک». رسالة مقدمة للنيل على درجة الماجيسترفي الأدب الأطفال. جامعة شيراز/ ايران.

٦. قاسمي، سمانه(١٣٩٢). «شگردهاى تمركززدايي در كتاب هاى داستانى تصويرى». رسالة مقدمة للنيل على درجة الماجيسترفي الأدب الأطفال. جامعة شيراز/ ايران.

٧. قائينى، زهرا(١٣٧٧). «كتاب‌هاى مصور و كتاب‌هاى تصويرى كودكان». پژوهشنامه ى ادبيات كودک و نوجوان. سال سوم، شمارا ١ و ١٢. صص ١٩١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٨. محيدلي، نبيهة. (٢٠١٢) *كائنات سقف الغرفة*. بيروت: دارالحدائق.

٩. مرادبور دزفولي، ندا. (١٣٩١). «شگردهای تمرکززدایی در قصه های ایرانی». رسالة مقدمة للنيل على درجة الماجيسترفي الأدب الأطفال. جامعة شيراز/ ايران.

10. Chung, Yang Li. (2006). *"Recognizing the Narrative Art of a Picture Book". Word and Image Interaction in Anthony Browne's Gorilla.* University of Education. Journal of Taipei municipal. Vol.37, No.1.

11. Golden, J.M. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Explorations in the Construction of Text, Berlin: Mouton De Gruyter.*

12. Nikolajava, Mariya& Scott Carole (2000). *"The Dynamics of Picture Book Communication".*Children's Literature in Education, Vol. 31, No. 4. P 225-238.

13. _____ (2006). *How Picture Books Work.* New York, NY10016.

14. Nodelman, Perry. (1998) *Words about Pictures, The Narrative Art of Children's Picture Book,* The University of Georgia press.

15. Sipe, Lawrence. R. (1998). *"How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationship".*Children's Literature in Education, Vol. 29. No. 2. P 97-104

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الحدوث بين الوجود في الأذهان والوجود في الأعيان دلالات بنية المضارع نموذجا

د. عبد القادر بن فرح/ كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة (تونس).

"الحركة الموجبة للزمان نفسانية إرادية،

فالنّفس علّة وجود الزمان"

ابن سينا (عيون الحكمة)

مقدّمة

تمثّل بنية المضارع في النّحو العربي أنموذجا يؤكّد إيلاء النّحاة العرب القدامى الدّلالة جانبا كبيرا من اهتمامهم. ولكن لانفتاح الدّلالة على تأويلات غير متناهية متعلّقة بعدم تناهي التّصوّرات الذّهنيّة لحدوث الحدث الكلامي المرتبط بالسّياق القولي لنصّ مّا أو جملة مّا، فإنّ النّحاة العرب اكتفوا في مرحلة التّنظير بتعيين الدّلالة المباشرة للبنية التي قد تدلّ على الزّمن بهيئتها، وقد تدلّ عليه بقرينة. كما قد تقوم قرينة مّا بسلب دلالتها على الزّمن. وفي المقابل ترك النّحاة العرب المجال التّأويليّ رحبا أمام القارئ الذي عليه أن يربط الحدث الكلامي بالصّورة الذّهنيّة لكلّ من الباثّ والمتلقّي. في هذا الإطار نقترح بحثا نصوّب فيه قول من يرى أنّ النّحو العربي خال من التّدقيقات الزّمانيّة ولا يعرض إلاّ لدلالتي الانقضاء وعدمه المظهريّتين (Vendryes.1979.119). وكذلك من يرى عكس ذلك فيقول إنّ الدّلالات المظهريّة غُيّبت من اهتمام النّحاة العرب. (Fleish.1991 :11..19).

لذلك -وانطلاقا من فرضية مفادها أن بنية المضارع لا تكتفي بالدّلالة على الزّمن والمظهر(١)، بل إنّها تصل إلى درجة التّمثيل الدّلالي لكيفيّة وقوع الفعل مقارنة بالماضي والأمر- سنحاول في مرحلة أولى من هذا البحث، طرح تصنيفيّة عامّة لبنية المضارع انطلاقا من معايير دقيقة تحدّدها الخصائص العامّة لهذه البنية أي الخصائص التركيبيّة والدلاليّة لكل استعمال من استعمالاتها.

وسنحاول في مرحلة ثانية، كشف التّعالق بين التصوّرات الذّهنيّة لمنشئ القول والدّلالات الحدوثيّة التي تحيل عليها استعمالات هذه البنية داخل السّياقات المخصوصة.

1. الثّراء الدّلالي لبنية المضارع

عُرّف الفعل في النّحو العربي، تعريفات متنوعة(٢) لعلّ أشهرها تعريف سيبويه: "الفعل أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع"(سيبويه.الكتاب.I: ١٢).

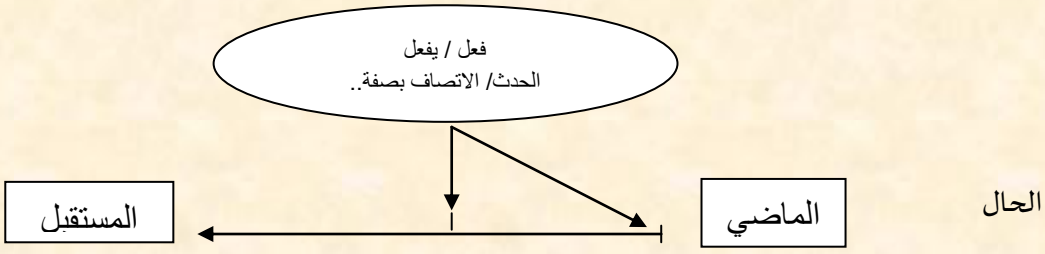
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والبناء في الكلمة يعني الصّيغة والمادّة التي تُبنى منها. وصيغة الفعل تعني صورته الصّرفية التي تحيل على دلالته الصّناعية(٣)، إذ الدّلالة الصناعية "وإن لم تكن لفظا، فإنّها صورة يحملها اللّفظ" (ابن جنّي. الخصائص:١٠). وبناءُ الفعل إنّما هو مشروط بالإحالة على أغراض نصّ عليها حرف التّعليل (اللاّم) الذي يتكرّر في تعريف سيبويه أكثر من مرة. وبالتّالي، فإنّ الفعل يمثّل وحدة نحويّة لا يمكن أن ترد مفصولة عن بقيّة المكوّنات التّركيبيّة، ولا يمكن أن نفصلها عن سياق التلفّظ الذي وردت فيه، حتى نحصل على المراد من استعمالها إذ المعنى ظاهرة نصيّة وسياقية. وإن حملت العلامات معاني في نفسها فإنّ دلالاتها تبقى مرتبطة بإعادة صياغتها داخل التّركيب(٤).

وهكذا فإنّ دلالة بنية المضارع في حالتها الإفراديّة تتفرّع إلى الدّلالة على الزّمان الحاضر مثلما دلّت بنية الماضي على الحدث والزّمان الماضي، وهو ما يتعارض مع ما ذهب إليه فندرياس Vendryes من القول بعدم وجود تدقيقات زمنيّة في النّحو العربي، مع اقتصار هذا النّظام النّحوي على الحديث عن حالتي الانقضاء accompli وعدمه(119 :Vendryes.1979) inaccompli. وذهب شقّ آخر من الباحثين إلى القول إنّ الدّلالة المظهريّة قد غيّبت من اهتمام النّحاة العرب (Fleish.1991 :11..19).

١.١. دور الصّيغة(٥) الصّرفيّة في توليد المعنى

تكاد مصنّفات النّحو العربي تُجمع أنّ الصّيغة الصّرفيّة للفعل يتجاذبها قطبان، قطب أوّل هو الإحالة على الدّلالة اللفظيّة - حسب تعبير ابن جنّي- وقطب ثان هو الإحالة على الدّلالة الصّناعيّة. ولا يخرج فعل عن هذين القطبين. فالفعل في أصل وضعه انعكاس لموجود عيني صيغ من خلال تصوّراتنا الذّهنيّة في أشكال تلفّظيّة تحيل حتما على العمليّات actionsأو الحالات états أو الأحداث évènements . وسواء انتمت الأفعال إلى هذا الصّنف أم إلى ذاك أم تراوحت بين صنفين، فإنّها تحمل حتما في المستوى المعجمي (الدّلالة اللفظيّة) معنى مّا يرتبط ضرورة بما تعارفت عليه مجموعة بشرية مّا ووسمته به. وقد تحيل صيغة المضارع (يفعل) على نفس ما تحيل عليه صيغة الماضي، إلا أنّ ورود صيغة الماضي معزولة عن السّياق فيه إحالة على معنى انقضاء الحدث في الزّمان الماضي. وفي المقابل، فإنّ صيغة (يفعل) تحيل في المستوى الصّناعي على عدم انقضاء الحدث أو الاتّصاف بالصّفة.. إذ هي حاملة في صورتها المحضة، معنى الحال، أي استمرار الحدوث زمان الحال، رغم ما أثاره زمان الحال من جدل بين النّحاة والمناطقة والفلاسفة(٦). ويمكن تمثيل هذه الدّلالات كالآتي:



والمقصود بالصّيغة المحضة دلالتها قبل التركّب(٧)، وذلك بافتراض عدم تركّبها داخل الإسناد، أي في معناها الأصلي الذي لم يساهم السّياق في تغيير دلالته إلى معنى زمانيّ ثان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١.١.١. دور صيغة (يفعل) في التّأسيس للزّمن

يقتصر زمن صيغة (يفعل) في النّحو العربي، على دلالة قاطعة هي دلالة الإخبار (سيبويه.الكتاب.I:١٢). والمقصود بالإخبار وصف الفعل في علاقته بالآن التّلفّظي أي في تزامنه مع لحظة إخبارك. ورغم أنّ الإخبار يفيد لغة معنى الإعلام بالشّيء والإنباء به. وهو ما قد يرتبط بالإنباء عن حدث مضى وانقطع، فإنّ سيبويه قصر دلالة الإخبار على صيغة (يفعل). وهو ما يعكس الحضور الضّروري للسّياق داخل الخطاب، وكأنّ سيبويه يريد أن ينبّه إلى علاقة الإخبار بوقوع الحدث زمان الآن التلفظي حتّى تحصل الإفادة زمان التّكلّم/التّخاطب، فأن تقول:

١- بيتك احترق

٢- بيتك يحترق

٣- ابنك تعارك مع ابن الجيران

٤- ابنك يتعارك مع ابن الجيران

٥- قائد الجيش دبّر لك مؤامرة

٦- قائد الجيش يدبّر لك مؤامرة

فإنّك لا تنتظر من المتلقّي للجمل الفرديّة التي وردت أفعالها في صيغة الماضي، ردّ فعل سريع أو استجابة لمضامينها. في حين أنّ الإخبار بالجمل الزّوجيّة (٦،٤)، يؤدّي القصد منه داخل إطار الخطاب، وذلك لإمكان حدوث ردود أفعال من المخاطب زمان القول، وهو ما يؤسس لارتباط الصّيغة الصّرفية (يفعل) بالدّلالة على زمان الحاضر. وهذه الدّلالة تبدأ بالصّيغة وتنتهي بها ولا تكون لها عندما تدخل في علاقات السياق(٨) (حسّان:٩٧ ١٩٢٤).

١.١.٢. دور صيغة (يفعل) في التّأسيس للمظهر aspect

فصَل سيبويه بين معنيين يتفرّعان عن الإخبار، وذلك بعطف جملة " **وكذلك** بناء ما لم ينقطع وهو كائن" على مضمر تقديره: بناء ما ينقطع وهو كائن لحظة التلفّظ، وهو ما يحيل على الدّلالة اللفظيّة للفعل نفسه، فالأفعال، بما هي مشتقّة من لفظ أحداث الأسماء، أي من المصادر (رأي بصري)، تختلف درجات حدوثها بالرّجوع إلى معانيها المعجميّة. فأن تقول (يسقط، ينفجر، يعطس..)، فإنّك تحيل على معان حاليّة لا يمكن أن تستمرّ طويلا. وفي المقابل، فإنّك حين تقول (يحبّ، يتنفّس، يذبل..)، فإنّك تحيل على معان كائنة غير منقطعة لحظة التلفّظ بها. وبالتّالي، فإنّ الدّلالة اللفظيّة والدّلالة الصّناعيّة تشتركان في تحديد المعاني المظهرية التي تحملها الصّيغة، وهي معاني الحدوث النُّقْطي procès ponctuel والحدوث القِطْعي procès segmental. وبذلك تساهم الدّلالة المعجميّة التي يمكن عدّها بشكل من الأشكال دلالة سياقيّة(٩) في تمييز المعاني الحدوثيّة للأفعال.

١.٢. دور التّركيب في إنتاج المعاني الحدوثيّة

رغم محاولتنا إخراج الصّيغة الفعليّة (يفعل) عن التّركيب، فإنّ هذا العزل يصعب في المستوى الإجرائي. إذ أنّنا بمجرد التلفّظ بالفعل نكون قد صرّفناه، أي أسندناه (المهيري١٩٩٤:٦٣). وبدخول الفعل المضارع في علاقات الإسناد تنكشف معانيه الحدوثية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والفعل المضارع مثلما يكون عاملا فإنه يكون معمولا، أي أنّه -على عكس الفعل الماضي وصيغة الأمر المبنيّتين- يخضع لتوارد جميع الحركات الإعرابية عليه داخل التّركيب. والحاصل من حالة التجرّد من العوامل هو حالة الرفع التي يدلّ من خلالها على وقوعه موقع الاسم. وبالتّالي، فإنّه يدلّ على معناه النّفسي مثلما هو الشّأن بالنّسبة الى الأسماء. أمّا إذا دخل في علاقات التّركيب فإنّ حالة الرّفع يمكن أن تخرج إلى حالة النّصب أو حالة الجزم لدخول الطارئ (الأستراباذي. شرح الكافية.VI:٨).

وبما أن الأفعال في الأصل صفات لفاعليها، لكونها الحاملة للمعلومة الأساسيّة في الجملة، من حيث هي العمل المخبر عنه -وهو ما يجعل منها محور الحديث في الجملة(١)- فإنّ الفعل، والمضارع منه على وجه الخصوص يطلب داخل التّركيب اسما يحقّق به الحدوث (م.ن:٢٢٤). ومعنى الحدوث مرتبط بدلالات الفعل الثّلاثة، اللّفظية والصّناعية والمعنويّة. والدّلالة المعنويّة (الحدوثية) تنعكس من خلال الحركة الظاهرة على أواخر الفعل المضارع. وهي حركة أوجدها عامل معيّن ركّبه منشئ القول.

١.٢.١. دور التّركيب في إنتاج المعاني الزمانيّة

أكّد النحاة العرب في كلّ مصنّفاتهم على الدّور المركزيّ للإعراب داخل الجملة(١)، إذ أن المعنى يتغيّر بكلّ واحد من الإعرابات الدّاخلة على المضارع (م.ن:١٨). وهو ما يمكّننا من حصر الأصناف الدّلاليّة لبنية المضارع انطلاقا من حالات تركّبها ودلالاتها الزّمانية(٢):

علامة البنية	الأداة الدّاخلة على البنية	القرينة (لفظيّة أو معنويّة/حاليّة)	المعنى	الزّمان المستفاد	بعض الأمثلة التّوضيحيّة(٣)
الرفع	- الخلوّ من العوامل	- الحالية - (الآن) وما في معناها من الظروف الدالة على الحال	- الإيجاب ≈	- الحال ≈ ≈	
≈	- لام الابتداء (عند الكوفيّين)	-	≈	≈	
≈	- إذن (الرافعة)		- الإيجاب	≈	
≈	- لو المصدرية	-	- الإيجاب	≈	-" وَدُّوا لَوْ تدْهِنُ" (القلم٩)
≈	- ليس	-	- السّلب	≈	- ليس زيد يقوم.
≈	- (ما) وغيرها مما يفيد النفي	-	≈		
- الرفع ≈ - الجزم أو الرّفع	-	- ظرف مستقبل (غدا مثلا) - إسناد البنية إلى متوقع - اقتضاء المعنى طلب الفعل	- الإيجاب ≈ - العرض - الأمر	- الاستقبال ≈ ≈ ≈	- تقوم القيامة. - ألا تقوم بذلك (الان..). - "الوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ.." (البقرة٢٣٣).
	- لا النّاهية	≈	- النّهي	≈	
	-	≈	- الدّعاء	≈	- يرحمك الله.
	- هلاّ	≈	- التّحضيض	≈	- هلاّ تفعل ذلك.(هلاّ فعلت ذلك).
	- لو (المصدريّة)/ليت	≈	- التّمنّي	≈	- " يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	- لعلّ	≈	- التّرجّي	≈	ألْفَ سَنَةٍ".(البقرة/٩٦). - " لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُون".(يوسف/٤٦).
		- السّياق	- الاشفاق	≈	
		-	- الوعد	≈	- عساه يتحرّر من ظلمة نفسه.
	-بنوني التّوكيد ولام القسم	-	-	≈	-"يُعَذِّبُ مَنْ يَشَاءُ وَيَرْحَمُ مَنْ يَشَاءُ".(العنكبوت/٢١).
- النّصب - الجزم أو الرّفع	- جميع النواصب - إذن (الناصبة)	-	-	≈	- والله، لأضربنّ.
	-جميع أدوات الشرط وإن لم تعمل (باستثناء لو)	-	-	≈	
	- حرف التنفيس - لا النافية	-	- السّلب	≈	- وإذن أكرمَك. - " إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيد".(ابراهيم/١٩).
- الجزم - الرّفع	- لم/ لما الجازمة - لو، غالبا، (أداة شرط في الماضي) -	-	- السّلب	- المُضيّ	
		-	-	≈	- "ولو يؤاخذ الله الناس بظلمهم.."(النحل/٦١).
		- إذ (موضوعة للماضي)	-	≈	- "و إذ تقول للذي أنعم الله عليه".(الأحزاب/٣٧).
		- ربّما	-	≈	-"ربما يودّ الذين كفروا لو كانوا مسلمين".(الحجر/٢).
		- خبرا لباب (كان)	-	≈	- كان زيد يقوم.

وهذا التّصنيف يؤكّد إمكان تراوح دلالة بنية المضارع بين حالات الحدوث المتفارقة وفق معيار القرينة التي يمكن أن تكون لفظيّة معجميّة أو حاليّة سياقيّة، فتدلّ على الأزمنة الثلاثة دلالة تركيبيّة إعرابيّة بعد أن دلّت بصيغتها الصّرفيّة على الحاضر.

٢.٢.١. دور التّركيب في إنتاج المعاني المظهريّة

يُخرج تركّب بنية المضارع داخل جملة مّا، دلالته على عدم الانقضاء إلى إفادة معاني مقترنة بدلالات الإيجاب أو السلب التي قد يفيدها دخول أداة معيّنة على البنية، أو دخول قرينة مّا عليها. فدخول أدوات على بنية (يفعل) في مثل :

١- لم يأكل

٢- لمّا يأكل بعد

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣ أ- يدخل الآن بسرعة

٣ ب- يدخل الآن على مهل

٤- يحاول أن يُدخل الخيط في سُمّ الإبرة

٥- كان يدخل كل مكان مظلم رآه

٦- كرّر(١) تمتمته وهو يبصق أسفل قدمه

يفيد في (١) نفي حدوث الفعل زمان الماضي. وفي (٢) عدم انقضاء الفعل لحظة التلفّظ ، مع إبقاء الإمكان مفتوحا على السّلب والإيجاب. وفي(٣ أ) أفاد الفعل (يدخل) الحدوث في الآن التلفّظي وإمكان انقضائه مع انتهاء التلفّظ. وفي (٣ ب) حدوث الفعل في الآن وإمكان امتداده لما بعد التلفّظ. وفي (٤) أفاد الفعل الأوّل (يحاول) مع صيغة المضارع في الفعل الثاني مظهرا استمراريّا غير منقض. وفي (٥) أفاد النّاسخ (كان) مع صيغة المضارع في الفعل الثّاني، انقضاء حدث تكرّر في الماضي. و في (٦) أفاد الفعل النّاقلsupportverbe (كرّر) مع صيغة المضارع في الفعل الثاني، انقضاء حدث تكرّر في الماضي (مظهر تكراري aspect itératif)، رغم أن المسند الدّلالي في (٦) هو الاسم الإسنادي (التّمتمة) وليس الفعل (كرّر) الذي يكتفي بدور تحييني للمسند الاسميّ الوارد بعده، والذي يحمل معنى المسند والحدث. ولكنّ استعمال الفعل الناقل (كرّر) يجعل الفعل المضارع (يبصق) متّسقا معه مظهريّا، من جهة أنّ حدث البُصاق حدث نُقطي، ممّا يفرض تكراره حتّى يساير حدث التّمتمة المتكرّر.

وهكذا نلاحظ أن القرائن التّركيبيّة ومن بينها النّواسخ أو الأدوات المحيّنة تساهم في التّعبير عن القيم المظهريّة المُراد كشفها من خلال استعمال بنية المضارع مركّبة إليها(١٩).

وعملية التّركب النّحوي مرتبطة أساسا، بالتّصوّرات الذّهنيّة السّليمة التي يَسِمُها الباث في عمليّة التّخاطب. وهو ما يؤدّي إلى قبول الجمل المنجزة التي تقوم على شروط أهمها التّسلسل الخطّي linéarisation، أي تنظيم العناصر في سلسلة الكلام، إضافة إلى عمليّة التّحيين actualisation. أي توفير العناصر التي تنزّل الجملة في حيّز زمانيّ مّا، وتعطيها دلالة مظهريّة محددة (Harris: 1964) تتوافق مع السّياق الذي يحدد عمليّة القول/الإنجاز اللّغوي، ويؤطّرها حتى تؤدّي المعاني المقصودة منها، والتي تمثّل انعكاسا لما يقوم في ذهن الباث من تصوّرات.

٢. تحكّم السّياق في المعاني التّركيبيّة لبنية المضارع

يتحكّم كلّ من سياق القول والعلاقة بين المتكلّم والمتلقّي في حصول الصّورة المنجزة للخطاب فتنقله من هيئة التّشكّل في الأذهان إلى واقع الحدوث في الأعيان. ويتشكّل هذا الأمر مع بنية المضارع التي قد تخرج عن أصل دلالتها وهي الاستمرار زمان الآن التلفّظي إلى دلالات يتحكّم منشئ القول في تفريعها حسب مقتضيات الخطاب وحسب القوّة المقصودة بالقول التي يريد بثّها من خلال إنجازه القولي في صورة الكلام.

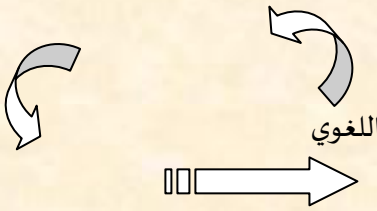
٢.١. التّعالق بين التّصوّرات الذّهنيّة(١) لحدوث بنية المضارع والاستعمال

أقرّ الشيخ ابن سينا التّعالق الأكيد بين التّصوّرات الذّهنيّة للمتكلّم والإنجاز اللّغوي الذي يمثّل انعكاسا لما في ذهن المتكلم، وفي أحيان كثيرة في ذهن المخاطَب كذلك، وخاصّة فيما يتعلّق بقضيّة الزّمان التي هي موجودة بالقوّة نظرا إلى عدم إمكان

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

معاينتها ماديّا. وقد أقرّ الشيخ في هذا الإطار أن "الحركة الموجبة للزّمان نفسانيّة إراديّة فالنّفس علّة وجود الزمان" (ابن سينا.عيون الحكمة٢٨).

وعلى هذا الأساس، فإنّ الزّمان الذي يؤطّر حدثا مّا ينطلق أساسا، من تصوّراتنا الذّهنيّة التي تجعل الوسم اللفظي الأداة المجسّدة لما نحمله من تصوّرات ذهنية و"نفسية" لما يحدث في الواقع، وهو ما ينعكس على الإنجاز اللغوي الذي يعكس بدوره الواقع العيني في حركة لولبيّة تفصيلها كالآتي :



وهكذا تدخل بنية المضارع في هذا البناء اللولبي مجسّمة حدوث الفعل في الواقع المادّي الذي يتبلور في مستوى التّصوّرات الذّهنيّة ليحقّق مستوى الإفهام من خلال الوسم اللفظي الذي يشكّل في مرحلة التّحقّق، الإنجازَ اللغوي.

٢.٢. انعكاس التّصوّرات الذّهنيّة لحدوث بنية المضارع على الدّلالة

تتضافر جميع المستويات المذكورة في الفقرة السّابقة في إنتاج الدّلالات. إذ يقتضي مفهوم الدّلالة حضور التّصوّرات الذّهنيّة المتمثّلة للأحداث العينيّة والتي تُسبَك في جمل مناسبة لمقام التلفّظ ولقوانين النّحو وللتّراتبيّة المنطقيّة المنظّمة لمحتويات التلفّظ داخل الخطاب. فأن تقول:

– كان الرجل يعمل باستمرار حتّى يحصّل المال الذي به يعيل ابنه الذي يدرس حاليا بالجامعة والذي ينتظر منه أن يعينه في إعالة إخوته الصّغار في المستقبل القريب.

فإنّك تحيل على دلالات حدوثيّة متعدّدة لاستعمالات بنية المضارع المتواترة في كلامك، والتي يمكن تفصيلها كالآتي:

١ - كان.. يعمل باستمرار افتراض انقضاء حدث استمر في الماضي.

[ح حدث١ قطعي مستمر]

٢- حتى يحصّل .. افتراض انقضاء حدوث الحدث في زمان لاحق لزمان الفعل الأول.

[ح حدث٢ قطعي متقطع< ح حدث١ قطعي]

٣- أمكن.. أن يعيل انقضاء حدوث حدث يمكن أن يستمرّ إلى لحظة التلفّظ.

[ح حدث٣ قطعي مستمر]

٤- يدرس حاليا افتراض استمرار حدوث حدث انطلق منذ زمان قريب من زمان التلفّظ + استمراره إلى الآن التلفّظي + إمكان استمراره في زمان المستقبل.

[ح حدث قطعي مستمر]

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٥- ينتظر حدوث حدث في حاضر التلفّظ ["حدث" نفسي يرجّح أن يكون ممتدّا إلى زمان المستقبل القريب]

٦- .. يعينه في إعالة عدم انقضاء الحدث لدلالة القرينة اللفظية (في المستقبل القريب) على افتراض حدوثه في زمان المستقبل.

[توقع ح حدث مستمر في المستقبل].

وهكذا، نلاحظ تفارق المعاني الحدوثية التي يمكن أن تفيدها بنية المضارع انطلاقا من الانعكاسات التفريعيّة الواضحة للمعاني الجزئيّة الكامنة في ذهن المتكلم، والتي تتجسد من خلال"ثلاثيّة الحاضر(١٧)Triple Présent، حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل، فـ "ثلاثيّة الحاضر تجعل الزّمان حاضرا وموجودا سواء كان ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا" (بن ساسي:٢٠٠٨:٨١). وهو ما يؤكّد أن بنية المضارع أو الفعل الحاضر أصل لكل من الماضي والمستقبل، وذلك لثرائها المرتبط بالدّلالات المعجميّة والصيغيّة إضافة إلى الدلالات السّياقيّة التي تدخل في إطار تركيب بنية (يفعل) داخل الجملة.

الخاتمة

كشف لنا الاستعمال أن بنية المضارع في النّحو العربي تمثّل أنموذجا يؤكّد إيلاء النّحاة العرب القدامى الدّلالة جانبا كبيرا من اهتمامهم. ولكن لانفتاح الدّلالة على تأويلات غير متناهية متعلّقة بعدم تناهي التّصوّرات الذّهنيّة لحدوث الحدث الكلامي المرتبط بالسّياق القولي وبطبيعة الباثّ والمتلقّي الخ.. فإنّ النّحاة اكتفوا في مرحلة التّنظير بتعيين الدّلالة المباشرة للبنية والتي قد تدلّ على الزمان بهيئتها، وقد تدلّ عليها بقرينة. كما قد تقوم قرينة مّا بسلب دلالتها على الزمان الأصليّ. وفي المقابل ترك النّحاة العرب المجال التّأويليّ رحبا أمام القارئ الذي عليه أن يربط الحدث الكلامي بالصّورة الذهنيّة لكلّ من الباثّ والمتلقّي، ويدخل معه في إيلاء علاقات السّياق الأهميّة الكبرى للوصول إلى الدّلالات التي تتوافق مع الأصل في النّظام أو تختلف عنه مسايرة لإمكانات التّأويل التي يسمح بها السّياق.

وقد أفضت بنا بعض التّطبيقات في هذا العمل، إلى الوصول إلى حقيقة لغويّة تفيد أنّ بنية المضارع في النّحو العربي -على عكس ما ذهب إليه بعض اللّغويّين الغربيّين- إنّما تمثّل نموذجا أشدّ ثراء من بنية الماضي وبنية الأمر لانفتاحها على مجالات لا محدودة ترتبط ارتباطا مباشرا بنتائج انعكاس التّصوّرات الذّهنيّة لفعل الحدوث على المعاني غير المتناهية لفعل القول الذي يتشكّل في أدنى مستوياته، في الجملة. وهذا الأمر يتأكّد بعدم إمكان فصل البنية التّركيبيّة التي ترد فيها بنية [يفعل] عن الأبنية الذّهنيّة التي تساهم في تشكيلها ورصد علاقاتها السّياقيّة المتعدّدة.

وما يزيد الأمر تأكيدا، دلالة هذه البنية في المستويات التّركيبيّة المتنوّعة على الأزمنة المختلفة، إضافة إلى إحالتها على الدّلالات المظهريّة المتعدّدة. ويؤكّد من جهة ثانية نمذجة بنية المضارع مقارنة ببقيّة البنيات لقيامها على مبدإ الحركة الذي هو حدوثيّة الحدث و"الفعل هو الكلمة المحققة للحدوث بالوضع، أي التي تنقله من حيّز الوجود في الأذهان إلى حيز الوجود في الأعيان، فتنزّله في نقطة معيّنة من مسار الزمن.." (بن حمّودة:٢٠٠٤:٤٥٦). وهو ما يجعل إمكانات تأويل بنية المضارع داخل الإنجاز اللّغوي، غير متناهية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الهوامش:

١. المظهر"مجموعة من سمات الحدث التي يُقاس بها الوقت ويوصف بها داخل الجمل" (السّعيدي.٢٠٠٥:٨٦). وهي مقولة نحوية متداخلة مع مقولة الزمن، رغم وجود بعض الاختلافات النسبية بينهما إذ "الزمن مقولة فعلية صِرافية [تصريفيّة] تُخصّص بموجّهات زمنية كالسين وسوف للدلالة على الزمن الحاضر والمستقبل أو بالمساعد"كان" في حال الماضي، وإن تحديد مقولة الجهة [المظهر] يتجاوز الفعل إلى السياق التركيبي[التجاوز لا يعني الإلغاء]، ويعني هذا تفاعل العناصر الوقتية مع العناصر غير الوقتية"(م.ن.٨٩٨٨). والزمن والمظهر من المفاهيم اللسانية الحديثة التي لم يقع الحديث عنها بصورة صريحة أو منتظمة في التراث النحوي العربي.

٢. يمكن العودة إلى: الفضلي.١٩٨٢ لرصد هذه التعريفات وتفريعاتها.

٣. يقسّم ابن جنّي الدّلالات إلى دلالة لفظيّة (معجميّة) وصناعيّة (صيغيّة) ومعنويّة (تركيبيّة).(ابن جنّي.الخصائص.III: ١٠ وما بعدها).

٤. هذه الأغراض (الدّلالة على المُضيّ، والوقوع في الحال، وعدم الوقوع، وتواصل الوقوع في الحال) تتحقّق في مستويين:

- المستوى الأول: مستوى اقتران دلالة الفعل بمعنى الحدث (الدّلالة اللفظيّة)، وبالمعنى الذي تحيل عليه الصّيغة الصّرفيّة، مثال ذلك دلالة (ضرب) على معنى الضّرب مقرونا بزمن الماضي ، ودلالة (يضرب) على معنى الضرب مقرونا بزمن الحاضر، ودلالة (اضرب) على معنى الضرب مقرونا بطلب تحقيق الفعل في زمان المستقبل.

- المستوى الثاني: مستوى تركّب الفعل مع غيره من المكوّنات داخل الجملة التي تعتبر الوحدة الدّنيا داخل الخطاب. والتركّب هو الذي يؤدي إلى الدّلالة المعنويّة.

٥. رغم أن مصطلحي (صيغة) و(بنية) متداخلان في النّحو العربي فإننا قصدنا استعمال مصطلح (صيغة) في هذا المستوى للدّلالة على صورة المضارع معزولة عن التركّب ومعزولة بالتّالي، عن دخول حركات الإعراب. وحضور هذين الأخيرين يجعلنا نتحدث عن بنية (المضارع).

٦. انظر في هذا الإطار: (الأستراباذي. شرح الكافية. VI: ١٦).

٧. هذا مجرّد افتراض ذهنيّ لا غير لأنّنا لا يمكن أن نفصل الفعل في العربيّة عن التّصريف والتّركّب إلى فاعل نحويّ.

٨. قد تحيل هذه الصيغ كذلك على وضعية بدأت بعد، و تتواصل في الحاضر، مثل قولك: يعيش، يتنفّس ..

٩. نفترض أنّ الدّلالة المعجميّة تحيل على معان متفارقة حسب صنف الفعل الذي تنتمي إليه. وبالتالي فإنّ الدّلالة المعجميّة قد تلتقي في مستوى التّصورات الذّهنيّة مع دلالات ورود الأفعال في حالة التركّب ودخول الأدوات عليها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٠. يرى روّاد النّحو التّحويلي grammaire transformationnelle أنّ الفعل - الذي هو في أغلب التّراكيب المسند- يمثل العنصر الأساسي بالنسبة إلى المتكلم والمخاطب، إذ هو المعبّر عن المعلومة الأساسيّة وهو المحدّد لسائر العناصر المتعلقة به والتي تسمّى معمولات arguments (هاريس٤:١٩٦).

١١. نستثني منهم قطربا، ومن نحا نحوه.

١٢. اعتمدنا في حصر هذه الأنماطية أساسا على: الأستراباذي. شرح الكافية. VI٢٩٢٨. والسّيوطي. همع الهوامع. I٢٣١٧ وهي تمثّل حالات نموذجيّة مرتبطة بسياقات تلفظيّة معيّنة.

١٣. اقتصرنا على ذكر الأمثلة التي يمكن أن تغيب عن ذهن القارئ في تراكيب معينة.

١٤. من الأفعال الناقلة الحاملة لقيم مظهرية: كرّر، بدأ، واصل..

١٥. انظر في هذا الإطار: الورهاني٩:٢٠٠٥.

١٦. التصوّرات الذّهنيّة هي ما عبّر عنه التهانوي بـ:"الكلام النّفسي". وافترض محمد الشّاوش أنه المعنى قبل أن يتشكّل باللفظ. (انظر الشاوش٤:٢٠٠٨).

١٧. انطلاقا من هذه الفرضية حلّ المفكر الفرنسي" دوسانتي"Jean –Toussaint Desanti "معضلة وجود الزمان باعتباره ماضيا مضى

- معدوم - وحاضرا لا يكاد يكون- الآن – ومستقبلا مازال طيّ الغيب- غير موجود- "(بن ساسي٨:٢٠١٠).

مصادر البحث ومراجعه

الأستراباذي، رضيّ الدين محمد بن الحسن. *شرح الرضى على الكافية*. تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر. منشورات جامعة قار يونس بنغازي (د. ت.)

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *الخصائص*. تحقيق محمد علي النّجار. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط.١٩٩٤.

حسّان، تمّام.١٩٧٣. *اللّغة العربيّة معناها ومبناها*. دار الثقافة. الدّار البيضاء.

بن حمودة، رفيق.٢٠٠٤. *الوصفيّة مفهومها ونظامها في النّظريّات اللّسانية*. دار محمّد علي الحامي. كليّة الآداب سوسة.

بنساسي، محمد.٢٠٠٨. *ابن سينا ومسألة الزّمان*. ضمن المجلة التونسيّة للدّراسات الفلسفيّة السّنة١٦. العدد٢٦٢٥.

السّعيدي، الحسن.٢٠٠٥. *المقولات الوظيفيّة في الجملة العربيّة*. كليّة الآداب. فاس.

سيبويه، أبو بشر. *الكتاب*. تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون. دار الجيل بيروت. ط١. (دت)

ابن سينا، أبو علي الحسين. *عيون الحكمة*. تحقيق بدوي. وكالة المطبوعات الكويتيّة. دار القلم بيروت.ط.١٩٨٣.

السّيوطي، جلال الدين. *همع الهوامع في شرح جمع الجوامع*. تحقيق و شرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون والدكتور عبد السلام سالم مكرم. دار البحوث العلمية. الكويت. د.ت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشّاوش، محمد. *أصول تحليل الخطافي النّظريّة النّحوية العربيّة*. كليّة الآداب منّوبة – المؤسّسة العربية للتوزيع. تونس: ٢٠٠.

الفضلي، عبد الهادي. ١٩٨٢. *دراسات في الفعل*. دار القلم. بيروت.

المهيري، عبد القادر. ١٩٩٠. *من الكلمة الى الجملة*. مؤسّسات بن عبد الله. تونس.

الورهاني، بشير. ٢٠٠٩. *الأفعال الناقلة في العربية المعاصرة، بحث في الخصائص التركيبيّة والدّلاليّة*. جامعة سوسة، كليّة الآداب سوسة.

Fleish Henri .*Sur l'aspect dans le verbe en Arabe classique* Arabica (Revue d'études Arabes) Tome 21-1974 .Swets & Zeitlinger B V lisse .The Netherlands.1991 imprimé en Belgique.

Harris Z. S. The elementary Transformationions, T. A. D. P. nr. 54, University of Pennsylvania. Philadelphia. 1964.

Vendryes Joseph. *Le langage.Introduction linguistique à l'histoire* .Albin Michel .Paris 1979.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الوسائل التعليمية وأهميتها في نجاعة العملية التعليمية.

د. إدريس بن خويا، أستاذ محاضر "أ"؛ أ. فاطمة برماتي، أستاذة مساعدة : قسم اللغة والأدب العربي - جامعة أدرار – الجزائر

ملخص:

يقول ابن جني: اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"، ومن خلال هذا المفهوم للغة يتبين لنا أنها تمثل أهم الأنظمة التواصلية بين مختلف الشعوب، بها تقضى الحاجات وتتحقق المطالب، وتحل المعضلات، وتتبادل الخبرات.

ولقد تعددت الاتجاهات في تعليم اللغات وتعلمها، وكان من أهمها الآتي: -اتجاه تقليدي لا يحفل إلا باللغة المكتوبة.-اتجاه بنيوي سلوكي عنى بظاهر اللغة ونظامها التركيبي.-اتجاه تواصلي يعنى بتنمية القدرة التواصلية للطلاب من خلال تعلم اللغة في إطارها الاجتماعي والثقافي.

إن اللغة العربية من أهم اللغات السامية الحية، وأشهرها وأوسعها انتشارا ، وأشدها تأثيرا في نفوس أصحابها، فهي لغة ذات طابع اشتقاقي ، تتولد عنها ألفاظا جديدة، وبدوها تتولد معان جديدة عن كل عملية اشتقاقية، وهو ما يساهم في الثراء اللغوي.

وبالتالي، أصبحت العربية لغة علمية نحتفل بها في سنة بتاريخ ١٨ ديسمبر، وهو أمر لا يمكن أن تتجاهله الشعوب الأخرى غير الناطقة بها، باعتبار أن العرب أسهموا في بناء صرح الحضارة العالمية، وكانت الأندلس وصقلية العربيتين سبيل الأوروبيين إلى وضع أسس النهضة الأوروبية الحديثة؛ فهي الخامسة من حيث ترتيب لغات العالم بالقياس إلى الناطقين بهاا من أبنائها، بعد الصينية والإنجليزية والهندية والإسبانية، وهي السابعة –حسب آراء بعض المختصين- بوصفها لغة رسمية بعد الإنجليزية والصينية والهندية والإسبانية والروسية والفرنسية.

وعلى الرغم مما يشاع من صعوبة تعلم العربية، فإنها لغة قياسية على نحو فريد، لا يكاد يمثل نظامها اللغوي صعوبة تذكر في تعليمها وتعلمها بشهادة من درسها وتعلمها من الأجانب، بل تأتي هذه الصعوبة من خارج النظام اللغوي متصلة بالجوانب التاريخية والأسلوبية والاجتماعية.

مقدمة:

إن الاتصال عملية معقدة جدا، وأن المرء يحاول أن يحلله قدر الإمكان؛ حيث تدرك من خلاله في نماذج مواقف اتصال نمطية في ملامحها الرئيسية، ويستعان في ذلك في الغالب بمفاهيم نظرية المعلومات؛ باعتبار أن البواعث الجوهرية لبحث الاتصال تنطلق من منظري المعلومات وفنى الأخبار، وفي تلك الاصطلاحات يصير المتكلم مرسلاً والسامع مستقبلا وما يقال إلى خبر ينقل عبر قناة الاتصال. ومن الضروري لعمل الاتصال أن يستطيع شركاء الاتصال أن يرجعوا إلى مخزون مشترك من وسائل الاتصال، ويمكنهم بواسطتها أن يتناقلوا الأخبار(١).

إن أهم وسيلة للاتصال بين الناس هي اللغة المكتوبة التي يمكن أن يطلق عليها في الاصطلاحات التي أعدتها نظرية المعلومات "الشفرة". أما تنظيم الخبر من جانب المتكلم، تشفير الأفكار والمعاني والمعلومات، فيطلق عليه تبعا لذلك عملية التشفير(٢).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١-اتجاهات تعليم اللغات وتعلمها:

إن من أهم هذه الاتجاهات نجد الآتي:

أ-اتجاه تقليدي لا يحفل إلا باللغة المكتوبة، ويتخذ من نماذج القواعد النحوية التي وضعت في الأصل للغات أخرى نموذجا يحتذى، فلا يكاد الدارس يخرج منه إلا بقدرة منقوصة على فهم بعض النصوص وترجمتها بالاستعانة بالمعجمات وكتب النحو والصرف، من دون قدرة على استعمال اللغة في تجلياتها الحية حديثا واستماعا(٣).

ب-وهناك اتجاه آخر ينعت بالاتجاه البنيوي السلوكي الذي يعنى بظاهر اللغة ونظامها التركيبي، فجعل اللغة المنطوقة من أكبر اهتماماته، وقدم وصفا علميا دقيقا لبنية اللغة معتمدا على معايير لغوية مستنبطة من اللغة ذاتها كما يستخدمها أصحابها بعيدا عن الأنماط المعيارية التي تفرض على اللغة من خارجها، مع التسليم بما بين اللغات من فروق ومالها من خصائص، وقد انتقل هذا التصور إلى تعليم اللغات الأجنبية فيما عرف بالطريقة السمعية الشفوية، أو السمعية البصرية الشفوية، التي ظلت مسيطرة على تعليم اللغات الأجنبية في معظم بلدان العالم لأكثر من أربعين عاما. وكان أهم ما عنيت به حصر النماذج التركيبية وتكرار التدريب عليها ومحاكاة نظامها الصوتي، وطرائق التركيب فيها لتكوين عادات لغوية ثابتة أشبه ما تكون بالعادات اللغوية التي يكتسب بها الطفل لغة أهله. على أن التطبيق العملي كشف عما في هذه الطريقة من عيوب أهمها:

-الإفراط في التدريب الآلي على الجمل والعبارات من دون اهتمام بالمواقف الاجتماعية والثقافية الي تستخدم فيها.

-العجز على تنمية المهارات الإبداعية لدى الطلاب، والعناية باللغة المنطوقة على حساب اللغة المكتوبة؛ ومن ذلك ما دلل عليه تشومسكي على أنه من المستحيل أن يكتسب الناس اللغة بالتكرار والتعزيز، ورأى أن الطفل لا يتعلم اللغة بهذه الطريقة، فهو لا يكرر ما يقوله الكبار، لكنه يبدع جمل خاصة وعبارات لم يسمعها من قبل، وهو يقع في أخطاء منتظمة، ولا يُجدى معه تصويب الأخطاء، ولا ما يقال أمامه من لام صحيح حتى يتخلص هو بنفسه منها، وأنه لا يتعلم نحو لغة، بل يستنبط لنفسه القواعد التي يجرى عليها الاستعمال(٤).

ج-اتجاه تواصلي –وهو الأهم في بحثنا-يعنى بتنمية القدرة التواصلية للطالب من خلال تعلم اللغة في إطارها الاجتماعي والثقافي، والاهتمام بتعليم اللغة لتحقيق التواصل المباشر حديثا واستماعا، والتواصل غير المباشر؛ قراءة وكتابة، من خلال مواد تعليمية أصيلة مؤسسة على استعمال اللغة في مواقف اجتماعية وثقافية حية تنجز من خلالها وظائف علمية في واقع الحياة بعد تحليل لحاجات الدارسين والوقوف على أهدافهم من تعلم اللغة.

إن هذا الاتجاه هو الذي نخصه بحديث مفصل في هذا البحث محددين مفهومه ونشأته وتطوره، ومنطلقاته المنهجية وغاياته وأهدافه، ثم ترصد محاولات تطبيقه على تعلم اللغة العربية لغير الناطقين بها وما واجهها من تحديات، ومنه:

-إن الاتجاه التواصلي يقوم على أن اللغة وسيلة تواصل بين البشر وليست مجرد ألفاظ وتراكيب مقطوعة من سياقاتها، وهذا التواصل يقتضي مرسلا مستقبلا ورسالة يراد إبلاغها وقناة تحمل هذه الرسالة، وهي هنا قناة لغوية، في إطار موقف تواصلي لإنجاز وظيفة بعينها أو مجملة من الوظائف.

-نشأ الاتجاه التواصلي من أعمال اللغوي الأنثروبولوجي ديل هايمز١٩٧٢، وبعض اللغويين الجدد كمثل هاليداي الذين درسوا اللغة بوصفها نظاما تواصليا في محيط اجتماعي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ونعود إلى اللغوي الأنثربولوجي ديل هايمز الذي تصدى لنظرية تشومسكي، مبيناً قصورها، لأنها تعزل الغة عن محيطها الاجتماعي وتوجه اهتمامها إلى النظام اللغوي المخبوء داخل الذهن البشري الذي يسمى القدرة اللغوية competence، دون الآداء performance، ومن ثم لم يستطع تشومسكي أن يأتي بشيء يذكر في تعلم اللغات. وقد رأى هايمز أن هذه القدرة اللغوية التي يولّد بها عدد لا يحصى من الجمل الصحيحة ينبغي أن تكون جزءا من القدرة التواصلية communication competence التي تتجاوز القدرة اللغوية إلى الأعراف الاجتماعية التي تحكم استعمال اللغة في مواقف اجتماعية.

٢-إن هذه القدرة التواصلية هي الغاية المبتغاة من تعلم اللغة، إذ اكتسابها يعنى القدرة على استعمال اللغة استعمالا صحيحا على نحو ملائم لموقف الذي تستخدم فيه لإنجاز الغايات أو الأهداف الاتصالية، وهي تتألف من أربعة مكونات أساسية:

أحدها: المكون النحوي grammatical ويتمثل في القدرة على التزام قواعد النحو والصرف والمفردات في اللغة الهدف، وهو يقوم على الإجابة عن أسئلة يمكن أن يلقيها الدارس على نفسه من نحو: أيّ كلمات أختار؟ كيف أضعها في عبارات وجمل؟(٥).

ثانيها: المكون اللغوي الاجتماعي sociolinguistic: ويتمثل في القدرة على استخدام اللغة على نحو ملائم للموقف الاجتماعي، والاستجابة اللغوية الملائمة لما يقال، ويدخل فيها كيفية اختيار موضوع الحديث والمشاركة فيه والانتهاء منه. وهو يقوم على أسئلة يمكن أن يلقيها الدارس على نفسه من نحو: أي العبارات والجمل تناسب هذا الموقف؟ كيف أعبر عما أريد من دون أن أصدم السامع بمخالفة الأعراف الاجتماعية، والقيم الخلقية والدينية السائدة في هذا المجتمع؟(٦).

ثالثها: المكون الخطابي discourse: ويتمثل في القدرة على الربط بين الجمل ربطا نحويا ودلاليا ومنطقيا، بحيث يؤدي إلى تماسك الخطاب سبكا وحبكا، وإذا كانت القدرة اللغوية تعنى بالجملة ومكوناتها فإن الخطاب يعنى بما بين الجمل من روابط وعلاقات، وهو يقوم على أسئلة من نحو: كيف أعبر عن فكرة تامة بكلام متصل متماسك مفهوم؟ ما هي الوسائل النحوية والدلالية التي تجعل الكلام مترابطا مرتبا ترتيبا منطقيا؟(٧).

رابعا: المكون الاستراتيجي strategic: ويتمثل في القدرة على تعويض النقص الذي ينشأ من متغيرات الأداء، وملء فجوات المعرفة الناقصة بالاستخدام اللغوي، فيحرص الدارس على ألا يصل إلى مرحلة انهيار الاتصال، وذلك من خلال شرح العبارات أو الدوران حول المعنى، أو التكرار أو التردد أو التخمين أو تغيير الأسلوب...وهو يقوم على أسئلة يمكن أن يُلقيها الدارس على نفسه من نحو: كيف أعرف أن كلامي غير مفهوم؟ وماذا أقول عندئذ؟! وكيف أعبر عن فكرتي إذا لم أتذكر الكلمة المناسبة أو العبارة الدقيقة، أو اختلط علي الأمر؟(٨).

٣-وظائف اللغة:

إن تعلم اللغة لا يعني العلم بنظامها اللغوي، بل بتحقيق وظائفها التواصلية؛ إذ إن النظام اللغوي لا يعنى للمتعلم شيئا إذا لم يستطع استخدامه في التواصل مع أبناء اللغة، حيث نجد النموذج الذي وضعه هاليداي في حصره لوظائف اللغة كالآتي:

أ- الوظيفة النفعية (الوسيلة) instrumental function: تحقق اللغة الإنسانية النزعة النفعية عند الفرد والمتكلم-المستمع؛ إذ تسمح له منذ نشأته باتعبير عن حاجاته وغباته الذاتية، وما يريد الحصوص عليه من الوسط الطبيعي والاجتماعي، وتنعت هذه الوظيفة عادة بوظيفة "أنا أريد"(٩).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ب-الوظيفة التنظيمية regulatory function: وهي تتبدى في أثر الكلمة في توجيه سلوك الآخرين عن طريق الطلب أو الأمر أو النهي، فتكتسب الكلمة القدرة على إحداث الفعل المنجز في الواقع، ففي عقد القران يتم الزواج شرعا بمجرد التلفظ بملفوظات معينة، وقد نجد ذلك أيضا واضحا في إصدار الأحكام القانونية، عندما يقول القاضي: حكمت المحكمة بكذا وكذا، فإن هذا الملفوظ يتحول إلى فعل، وتنعت هذه الوظيفة بوظيفة "افعل كذا ولا تفعل كذا"(١).

ج-الوظيفة التفاعلية interaction function: تظهر هذه الوظيفة بوضوح عندما يلجأ الإنسان إلى استخدام اللغة للتفاعل مع الآخرين الذي يشكلون المجتمع اللغوي، فالإنسان المستعمل لنظام لساني ما يشعر بأنه يتفاعل ثقافيا وحضاريا مع الأفراد المتكلمين بذلك اللسان، وتنعت هذه الوظيفة بوظيفة "أنا وأنت"(١).

د-الوظيفة الشخصية personal function: تعد اللغة البشرية مرآة عاكسة للعناصر المكونة لشخصية الفرد الذي يمكن لع عن طريق الممارسة الفعلية للحدث اللغوي التعبير عن آرائه الخاصة، وينقل خبرته إلى الآخرين، وفي ذلك تأكيد لكيانه الشخصي، وتثبيت لشخصيته(١٢).

هـ-الوظيفة الاستكشافية heuristic function: وتتجلى هذه الوظيفة في أن الإنسان ميال بطبعه إلى معرفة ما يحيط به من أشياء وأحداث وحقائق، فالوسيلة الوحيدة التي يستخدمها في استكشاف محيطه الطبيعي والاجتماعي هي اللغة، ومن الممكن أن يطلق على هذه الوظيفة، الوظيفة الاستفهامية؛ وما كان ذلك إلا لأن النزعة إلى الاستكشاف والرغبة في اكتساب المعرفة الجديدة هي تساؤل عن الجوانب المبهمة الغامضة في هذا الكون الذي يحيط بالإنسان(١٣).

و-الوظيفة التخيلية imaginative function: قلد يلجأ الإنسان أحيانا إلى عالم الخيال هروبا من واقع نفسي لا يطيقه، ومطية هذا الهروب هي اللغة نفسها التي تسعفه في إنتاج نظام لغوي يتجاوز نظام اللغة المعيارية، وهي اللغة التي كثيرا ما تكون كابحة لجماع طاقته الانفعالية، فيمرق عنها ليبدع نمطا آخر يسع انفعالاته وتجاربه وأحاسيسه، وتتجلى هذه الوظيفة بخاصة في الخطاب الأدبي(١٤).

ز-الوظيفة الإخبارية: تعد اللغة قناة رابطة بين أفراد المجتمع البشري، لها القدر على نقل المعلومات والأخبار على مسافات بعيدة، بخاصة بعد تطور وسائل الإعلام المسموعة والمرئية. وهذه الوظيفة الإخبارية قد تتحول إلى وظيفة إقناعية وتأثيرية كما نجد ذلك في الإعلام الجماهيري(١٥).

ح-الوظيفة الرمزية: تعود هذه الوظيفة إلى طبيعة اللغة البشرية في حد ذاتها من حيث كونها نظاما منالعلامات الاصطلاحية التي تحيل إلى أشياء واقعية في العالم الخارجي؛ فهي، من ههنا، تأخذ الطابع الرمزي، فتستخدم من حيث هي وظيفة رمزية(١٦).

والمتتبع لهذه الظواهر يد أنها تمتاز بالبساطة والتنوع والشمول والإيجاز، وأن كل وظيفة من هذه الوظائف لا تقف وحدها، بل تتكامل جميعا لتحقيق الهدف، ولا بد من التنبه إلى أن الوظيفة الواحدة من الممكن أن يعبر عنها بتراكيب لغوية مختلفة، كما أن التركيب اللغوي الواحد قد يستخدم في التعبير عن عدة وظائف لغوية، والذي يحكم استخدام تركيب لغوي معين في وظيفة لغوية محددة هو العلاقة الاجتماعية بين المشاركين في الحدث الكلامي في موقف بعينه. وهذه العلاقة يمكن تلخيصها في العبارة الآتية: من يتحدث مع من؟ ومتى؟وأين؟ وما دور كل من المتحدثين، فلا مفر في التواصل بين الناس من مراعاة القواعد الاجتماعية كما تراعى القواعد اللغوية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤-هناك خصائص للاستخدام اللغوي يحددها موضوع الحديث ومناسبته والمشاركون فيه والموقف الاجتماعي، فما يقال في التسوق مثلا يختلف عما يقال في مكان العمل، وما يقال للتحية يختلف عما يقال للسخرية أو التهديد، وما يقال في خطاب رسمي موجه لجمهور غير ما يقال في المعاملات التجارية، وهذه الخصائص يعنى بها الاتجاه التواصلي عناية كبرى؛ لأنها تمثل مشكلة لمتعلم اللغة الأجنبية؛ لما يمكن وراءها من اختلاف ثقافي، ومعرفة ما يلائم السياق وما يلائمه، فهذه الخصائص لغوية وثقافية واجتماعية في وقت واحد(١).

٥-هناك تواصل غير لغوي؛ أو ما يسمى بلغة الإشارات والإيماءات والحركات تؤديها بعض أعضاء الجسد، وهي تختلف ثقافة إلى ثقافة، ومن مجتمع إلى مجتمع آخر، وما يدل على التهذيب والتأديب في مجتمع قد يدل على إهانة أو خروج على القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية في مجتمع آخر، ومن اللازم أن تتضمن برامج تعليم اللغات الأجنبية هذا النوع من التواصل تمكينا للقدرة التواصلية العامة عند متعلم اللغة(١).

٦-إن الاتجاه التواصلي يهتم باللغة الطبيعية منطوقة كانت أم مكتوبة، في ارتباطها بالمواقف الاجتماعية الواقعية لا بمواقف مصطنعة، أو مواقف يتخيل مؤلفو الكتب التعليمي أن الدارس بحاجة إليها و يجعلونها وسيلة لاستظهار القواعد وحفظ الكلمات، ومن ثم كان حرص الاتجاه التواصلي على أصالة المادة التعليمية؛ إذ تؤخذ من مصادر أصيلة في العالم الواقعي تعبيرا عن مواقف وتحقيقا لوظائف، وما يجرى في الصفوف الدراسية من تدريب على التواصل أشبه بما يجرى في حمام السباحة من تدريب تهيئة لخوض لجج البحار، ومعروف أن اللغة أكبر من معجمها، وأكبر من طاقات الفرد، لذلك يصبح ضروريا أن يختار منها القدر الذي يحتاج إليه الدارسون لتحقيق التواصل اللغوي الذي يحقق أهدافم ويشبع رغباتهم ويسد حاجاتهم، ومن هنا كان تحليل حاجات الطلاب وأهدافهم من تعلم اللغة، دون إغفال لما لديهم من خبرات، أمرا لا مفر منه(١).

٧-مكونات العملية الاتصالية في العملية التعليمية:

إن أهم دور تقوم به العملية الاتصالية هو تبادل الأفكار والمعلومات بين الأفراد في إطار حوار هادف، وأدواته هي الأنظمة المتعددة والصور المتنوعة، وتتكون العملية من:

أ-المرسل: وهو الباث للرسالة، حيث يكنون فردا أو جماعة، وهو مصدر المعرفة في العملية التواصلية، حيث يقوم بإرسال رموز عبر اللغة، أ ما يشبهها، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا من خلال إعطاء الاتصال بعدا وظيفيا وربطه بأهداف التطوير(٢).

ب-المرسل إليه: وهو المتلقي الذي يستهدف من عملية النقل الاتصالية تفكيك الرسالة الكلامية Décodage(٢).

ج-الرسالة(المضمون): موضوع النقل الاتصالي، وبها نبث مشاعرنا الانفعالية، ويجب أن تكون ملائمة للمرجع وللمخاطب وللموقف الاتصالي، وتكون مقبولة من طرف المخاطب، فلا يمكن أن تحدث عملية الاتصال إلاّ بوجود سجل معرفي وقيمي له مضامين ودلالات متعارف عليها؛ لأن التواصل لا يكون نافذا إلاّ إذا استطاع المتلقي تفكيك الرسالة، مما يؤدي إلى ترك تأثير يعبر عنه من خلال رجع الصدى (التغذية الرجعية)(٢).

د-القناة: وهي الوسيلة المتعددة في النقل، والوسائل كثيرة ومتعددة، ونشير إلى البعض منها في تعليم اللغة:

- الكتاب وما يتعلق بوسائطه

-الإشارة وما يتعلق بها من إيماء وغيرها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

-الموسيقى والرسوم والصور.

-وسائل التقنية القديمة والحديثة(٢٣).

هـ -المرجع: ويتكون من السياق/الموقف الاتصالي.

وبالتالي نجد أن عملية الاتصال تقوم على مجموعة من العناصر الديناميكية والدائمة الحركة، والتفاعل فيما بينها في زمان ومكان محدد وظروف معيّنة، وتحدث هذه العملية داخل مجال واسع يدعى أحيانا البيئة التعليمية، وتستعمل لعدة أغراض أهمها:

-الإخبار

-التعبير عن المشاعر والعواطف

-التأثير في الآخرين.

-الاستجابة لتوقعات الآخرين.

-التخيّل(٢٤).

٨-طرائق تعليم اللغات:

التعلم هو عملية اكتساب الوسائل المساعدة على إشباع الحاجات والدوافع وتحقيق الأهداف، وهو كثيرا ما يتخذ صورة حل المشكلات. ويقوم التعلم على تفاعل بين عناصر أساسية هي : الفرد المتعلم، وموضوع المتعلم، ووضعية التعلم، في تعليم اللغة العربية-مثلا- لغير الناطقين بها. ولتوضيح ذلك أكثر نشير إلى ما يتعلق بطرائق التبليغ.

طرائق التبليغ:

والقصد به الخطاب الذي ينطلق من المعلم وصولا إلى المتعلم، ويتحدد التبليغ بأربع حالات:

-شكل الرسالة وأسلوب استعمالها في وضعية معينة.

-حالات ترميز الرسالة.

-الأدوار وتصرفات المتواصلين

-المضامين أو موضوع الرسالة

ومن هذه الطرق نجد:

أ-الطريقة الإلقائية: طريقة تقليدية يقوم فيها مدرس اللغة العربية –مثلا- بإلقاء المعلومات على متعلمي اللغة غير الناطقين بها بأسلوب المحاضرة والإملاء، وفيها تحول المعلومات من أدمغة المدرسين إلى أدمغة المتعلمين، وذلك في مثل أن يختار المدرس

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

محتوى البرنامج الدراسي دون استشارة الدارسين، وعليهم أن يتكيّفوا مع هذا المحتوى. وبالتالي فإن هذه الطريقة الإلقائية لا تعمل على إيجاد العلاقة بين المعلم والمتعلم، حيث تجهل العمل بطريقة الأخذ والرد(٢٩).

ب-الطريقة التكاملية: وهي تعتمد على الخصائص النفسية لعملية التعلم وللمتعلم نفسه، وترق بالتعلم إلى مستوى التجريد، وتراعي الخصائص المميزة للغة، وسميت بذلك لأنها تعلّم اللغة كوحدة تتكامل أجزاؤها منذ الخطوة الأولى لتعليمها وتنمو في مدارجها المتتابعة ككل له وحدته لا كأجزاء منفصلة. وبالتالي فإن من واجب متعلم اللغة العربية غير الناطق بها وفق هذه الطريقة معرفة خصائصها المتمثلة في الآتي:

-الاستعداد لاكتساب مهارة الكتابة

-أسماء الذات والجمل الاسمية

- الأفعال والجمل الفعلية.

-حروف الجر والجمل الفعلية والاسمية

-التفكير اللغوي والتدريب على التعبير

-القواعد النحوية والحركات والإعراب

-الحروف الهجائية وأشكالها المختلفة(٢٦).

ج-الطريقة التلقينية: وهي تعمل على حل المشكلات الصعبة؛ حيث يتدخل المعلم بتلك الحلول التي يقف الطالب عندها عاجزا، ومن هنا يرى بعض المختصين أن هذا التعلم هو الذي يحصل فيه الطالب على هدف تعليمي بمساعدة محددة من المعلم أو بدون مساعدة، ويتم فيها إعطاء المبادئ وحلول المشكلات من قبل المعلم(٢٧).

د-الطريقة الحوارية: وهي تقوم على الحوار، فالمعلم لا يتكلم وحده، بل يكون هناك تفاعل متبادل بين المعلم والمتعلم عن طريق المناقشة والحوار لموضوع ما. ومن مزاياها:

-تفسح المجال أمام المدرس لتنمية انتباه الطالب وتفكيره المستقل.

-تعتمد الأسئلة والأجوبة، وتجعل المتعلم يشعر بأنه ساهم في سير الدرس.

-تثبت المعلومات في ذهن الطالب، وتجعله حاضر البديهة شديد الانتباه(٢٨).

هـ-الطريقة الاستقرائية: الطالب فيها يبحث ويستقرئ الحقيقة، وهي الطريقة التي تبدأ بالجزئيات لتصل إلى القواعد العامة، وهي تستعمل كثيرا في المرحلة الأساسية؛ حيث ينطلق من التفكير في الجزئيات للوصول إلى العام، وعن طريق ذلك يتعود التلميذ على التفكير السليم المنطقي والاعتماد على النفس في الكشف عن الحلول(٢٩).

٩-أهمية الأنشطة اللغوية في العملية التواصلية:

ويعتمد التعلم التواصلي على الأنشطة اللغوية داخل الصف الدراسي وخارجه، بحيث يستطيع الطالب أن يفيد مما تعلمه داخل الصف في نشاطه الحيوي خارجه، وأن يفيد مما تعلمه خارج الصف فيما يدور داخله من خلال تقسيم الطلاب إلى

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجموعات أو ثنائيات تتواصل فيها بينها داخل الصف وخارجه تبادلا للأدوار والمعلومات، وتعويضا للنقص في الخبرات، وسدّاً للفجوات المعرفية عند كل منهم من خلال التفاعل المستمر بينهم، وتشجيعهم على الاستعمال المتدفق للغة الذي يمكنهم من الطلاقة اللغوية من بعد، وعلى ذلك فإن دور المدرس يقتصر على إدارة دفة التواصل بين الطلاب وتيسيره لهم، وحفزهم على المشاركة فيه وبث الثقة فيهم مع إشاعة جو من المرح والإثارة والتشويق، دون مقاطعة أو تصويب لأخطاء الاستعمال وقت الحديث، وتأجيل ذلك لما بعد الفراغ منه، فالخطأ لا يُعد عجزا، بل هو ملازم للتعلم لا ينجو منه أحد، وبهذا يصبح الطلاب في بؤرة الاهتما بدلاً من الانتقال من المدرس إلى الطالب، ومن الطالب إلى المدرس، واعتبار أن هذا الأخير هو الذي يملك كل الحكمة والعلم، على الطالب أو المتعلم أن يأخذهما عنه.

ومن الملفت للانتباه، أن هذا النوع من التعليم لايؤتى ثماره الحقة إلا إذا تلقى الطالب تعليمه في بلد اللغة، حيث يستطيع الطالب أن يخرج من قاعات الدرس ليتواصل مع أهل اللغة؛ لأنه لا بد من وضع المتعلم في بيئة لغوية تشبه قدر الإمكان البيئة الطبيعية للغة المتكلمة، وهو ما يعرف بالغمر في اللغة language immersion، وبهذا يستطيع المتعلم أن يحقق قدرا من التعلم بسرعة فائقة(٣).

وأن المتتبع لمهارات الحديث والكتابة، والقراءة والاستماع بخصوص النظام التواصلي بين الأفراد؛ بحيث إن المرء في مهارتي الحديث والكتابة يركب الشفرة وينتج الرسالة، لكنه في مهارتي الاستماع والقراءة يفك الشفرة ويستقبل الرسالة، وهو في المهارتين الأوليين مؤثر في غيره، لكنه في المهارتين الأخريين متأثر بغيره، ويلاحظ أن الرصيد اللغوي الذي يستخدمه المرء في الحديث والكتابة يكون عادة أقل منه في الاستماع والقراءة، لأن منطقة الفهم أو سع من منطقة الاستخدام.

ونجد أيضا أن الاختبارات في التعليم التواصلي شأنا يختلف عن الاختبارات في غيره؛ إذ ينبغي أن تتوفر فيها معايير صارمة تقيس القدرة التواصلية قياسا دقيقا بما تشتمل عليه من مكونات نحوية ولغوية اجتماعية وخطابية واستراتيجية، وأن تعنى بالجوانب التداولية في استعمال اللغة استعمالا طبيعيا في تواصل حقيقي توظف فيه اللغة في سياقات مناسبة تعكس الإدراك الصحيح لخصائص اللغة وثقافتها وأعرافها الاجتماعية(٣).

وبالتالي فإن الاتجاه التواصلي يعد أهم اتجاه في تعليم اللغات الأجنبية، الذي يندرج فيه أيضا تعليم العربية لغير الناطقين بها، فهو أكثر نجاحا في تزويد الطلاب بالقدرة التواصلية على أن يكونوا في أتم الفهم باللغة التي يتعلمونها وفي أقصر وقتت ممكن، وبرصيد أصيل من الاستخدام اللغوي يمكنهم من الطلاقة اللغوية، واستعمال اللغة على نحو مماثل لاستعمال أبنائها، لأنه على الرغم من صعوبة تعلم اللغة العربية فإنها لغة قياسية على نحو فريد، لا يكاد يمثل نظامها اللغوي صعوبة تذكر في تعليمها وتعلمها بشهادة من درسها وتعلمها من الأجانب، بل تأتي هذه الصعوبة من خارج النظام اللغوي متصلة بالجانب التاريخية والأسلوبية والاجتماعية(٣).

المصادر والمراجع المعتمدة:

- دروس في اللسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، دار هومه، الجزائر، ط٣، ٢٠٠٣.
- دراسات في اللسانيات التطبيقية - حقل تعليمية اللغات، د.أحمد حساني، ص٧٤، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٤، ٢٠٠٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- طرائق التدريس في الجامعات، محمود السيد، مجلة التعريب، دمشق، العدد الثاني، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر،١٩٩١.

- الطريقة التكاملية لتعليم اللغة العربية، فؤاد البهي السيد، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة الهامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة،١٩٧٣.

- سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٩م.

- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د.محمود أحمد نحلة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١،١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.

- المدخل إلى علم اللغة، كارل ديتر بونتخ، ترجمة وتعليق د.سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط١،١٤٢٣هـ-٢٠٠٦م.

الهوامش:

١.ينظر المدخل إلى علم اللغة، كارل ديتر بونتخ، ص٥١.

٢- المرجع نفسه، ص٥٢.

٣-آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د.محمود أحمد نحلة، ص٣٠.

٤- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د.محمود أحمد نحلة، ص٣٠.

٥.آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣٠.

٦- المرجع نفسه، ص٣٠.

٧- المرجع نفسه، ص٣٠.٣٠.

٨.المرجع نفسه، ص٣٠.

٩-دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، د.أحمد حساني، ص٧٣.

١٠-سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، ص٢٦.

١١-دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، د.أحمد حساني، ص٧٣٧٤.

١٢- ينظر المرجع نفسه، ص٧٤، وسيكولوجية اللغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، ص٢٦.

١٣.دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، ص٧٤، وسيكولوجية اللغة والمرض العقلي، ص٢٦.

١٤-ينظر دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، ص٧٤.

١٥-ينظر سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، ص٢٦.

١٦-ينظر دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، ص٧٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٧.آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣٠.

١٨- المرجع نفسه، ص٣٠.

١٩- المرجع نفسه، ص٣٠.

٢٠.دروس في اللسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، ص٤٥.

٢١- المرجع نفسه، ص٤٥.

٢٢- المرجع نفسه، ص٤٥ ٤٦.

٢٣- المرجع نفسه، ص٤٦.

٢٤ .دروس في اللسانيات التطبيقية، ص٤٦ .

٢٥ .طرائق التدريس في الجامعات، محمود السيد، ص١٣٥.

٢٦-الطريقة التكاملية لتعليم اللغة العربية، فؤاد البهي السيد،١٣٢ ٩٥٨.

٢٧- دروس في اللسانيات التطبيقية، ص٦١.

٢٨ .دروس في اللسانيات التطبيقية، ص٦٢.

٢٩- المرجع نفسه، ص٦٢.

٣٠- ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣٠٩.

٣١ .ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣١.

٣٢- المرجع نفسه، ص٣١ ٣١٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شعرية القراءة في قصيدة لاعب النرد

أ. أمينة حاج داود / ماجستير أدب عربي معاصر / تحليل الخطاب - كلية الآداب واللغات والفنون – وهران

ملخص :

عنيت الدراسات الحديثة عناية واضحة بالنص الشعري العربي من خلال ما جاءت به مناهج النقد الحديث من آليات ومكانزمات مكنت القارئ العربي من الولوج إلى عالم النص المغلق واستنطاقه، ولأن النص الدرويشي نص وارف فقد كان لابد أن يحظى أكثر من غيره بالعديد من الدراسات التي تناولت مختلف الجوانب النقدية به كالبنية والدلالة والرمز والأسطورة والتناص...الخ

تناول هذا المقال قراءة جمالية لقصيدة لاعب النرد بدء بقراءة في العنوان وانتشاره ضمن جسد النص من حيث أنه يسجل صفقته الحضورية ضمن النص من خلال عملية التشظي التي يقوم بها ليحفظ مسار القارئ في تتبعه لموضوع القصيدة، ثم قراءة في المتن من خلال محاولة الوقوف على أهم البنى الجمالية المتواجدة ضمن القصيدة واستقرائها فكانت شعرية الدهشة التي تولدها المفارقة والدمج بين كلمتين مختلفتين دلاليا أو يعرف بالاستعارة التنافرية ثم شعرية السرد والحوار وهي تقنية مكنت القارئ من الاستمتاع بمشاهد وضلال النص الشعري، ثم شعرية البياض والسواد حيث أن القراءة الحديثة أصبحت تعتبر أن الفضاء التشكيلي للنص الشعري مهم في عملية القراءة وأخيرا شعرية الاستفهام التي نجدها بوفرة في هذه القصيدة.

١. جمالية القراءة في العنوان

يعد العنوان أهم عتبة نصية تستوقف القارئ وتستحوذ على مستقبلاته البصرية والإدراكية وتستفز في الكثير من الأحيان خلفياته ومرجعياته الثقافية والمعرفية ولذا نجد أن اختيار العنوان لا يأتي عبثا وإنما هو إجراء مؤسس يسعى لإبرام صفقة القبول والإقناع مع المتلقي ، خاصة وأنه يعد واجهة أي عمل فني أو أدبي ، كما أنه في الآن ذاته همزة الوصل بين القارئ والنص، إذ يمكن اعتباره الواجهة أو الخريطة التي يلجا إليها المتلقي دائما وهو يتوغل في النص كي لا يحيد عن الفكرة العامة التي يتقمصها هذا الأخير – النص - من خلال مفردات وعبارات معينة. وصدق من قال : " العناوين فسحة لتأملات القراءة "(١). في الأسطر التالية سنحاول قراءة العنوان معتمدين على بعض الدراسات السابقة وأهمها كتاب خالد حسين حسين " في نظرية العنوان" حيث سنعتمد على الطريقة التي انتهجها في استقراء العناوين الشعرية.

توزعت البنية التركيبية للعنوان على مبتدأ وخبر مضاف + مضاف إليه ويتكون العنوان في مجمله من كلمتين لاعب / النرد فأما اللاعب فقد جاء نكرة ومجيئه نكرة يوحي إلى نوع من الزئبقية في تحديد هوية هذا اللاعب ويفتح باب الاحتمال إلا أن هذه الكينونة المجهولة عرفت بإضافة النرد في محاولة لتحديد نوع اللعبة التي يلعبها.

تحيل كلمة اللاعب إلى نوع من التجربة والحنكة والجهد والتحدي بينما تحيل مفردة النرد إلى نوع من العبثية والصدفة والاحتمال والربح والخسارة والصدفة والاستشراف والحظ ، فكيف استطاع هذا التركيب البسيط أن يختزل تجربة حياتية جسدها درويش في قصيدته.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

* الانتشار الصيغي للعنوان في النص :

انتشار مباشر	انتشار غير مباشر			
لاعب النرد	لاعب/الشاعر			النرد
* لاعب النرد * إن القصيدة لرمية نرد * القصيدة رمية نرد	انتشار بالفعل	انتشار بالضمير	انتشار بالاسم	*أولا * ثانيا * ثالثا * رابعا * خامسا *سادسا * مصادفة * الثلاث * واحد
	* أربح * أخسر *أتحايل *أخطئ *لم اجتهد *خفت*فرحت *حاولت	* أنا * لي * أني * مني	* جسمي * نفسي * أناي * جسدي	

لحضور العنوان ضمن جسد النص أهمية كبرى، حيث يعتبر نواة يدور حولها موضوع القصيدة ، ويكفل عدم انفلات القارئ في تتبعه للمسيرة الموضوعاتية لها ، إنه مؤشر دال على تآلف المقاطع وانسجامها .

على صعيد الانتشار المباشر نجد أنه بإمكاننا استنباط الترسيمة التالية :

لاعب ← النرد

القصيدة ← رمية نرد

الشاعر ← رمية النرد

هناك توحد بين اللاعب والشاعر والقصيدة ، حيث يشير في أحد المقاطع :

أنا لاعب النرد،

أربح حينا وأخسر حينا (٢)

ثم في مقطع آخر يقول:

إن القصيدة رمية نرد

على رقعة من ظلام(٣)

ثم يقول في مقطع آخر:

ولست سوى رمية النرد

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ما بين مفترس وفريسة (٥)

فالشاعر / اللاعب / القصيدة ليس سوى رمية نرد ، يطرح السؤال نفسه بقوة هنا : كيف يمكننا أن نحسب القاسم المشترك الأكبر بين شاعر ولاعب وقصيدة؟ ، هل هي اللعبة التي يمارسها الشاعر على الكلمات ليولد قصيدة مبنية على احتمالات الربح والخسارة؟ ، وما حظ الشاعر في قصيدته ؟ أين حظوظ درويش فيها وهو الذي تبرأ من فعل الخلق إلى فعل الامتثال كما هو حال حياته؟ وهل قواعد لعبة القصيدة هي نفسها قواعد لعبة النرد؟.

على صعيد آخر نجد أن كلمة النرد هي الأخرى تتوالد في النص ابتداء من المقطع الثاني ، ومن المعروف أن لزهرة النرد٦ أوجه وهي نفسها عدد الصفات والملامح والأمراض الموروثة ؟ فهل تحتمل القصيدة ستة أوجه هي الأخرى؟ كما نلحظ أن العدد ثلاثة تكرر مرتين كما في قوله:

ولدت إلى جانب البئر

والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات(٩)

فعن أي ثلاثة يتحدث درويش؟ ربما يتحدث عن ذاك الحلول الشعري الغاية في التماهي بين لاعب وشاعر وقصيدة.

من ناحية أخرى نجد أن اللاعب كان حاضرا في القصيدة من خلال الديناميكية الفعلية التي تضمنته،ا ما يوحي إلى الحركة والسرعة التي تصاحب اللعب، حيث تكرر الفعلان أرى وخفت أكثر من غيرهما، لأن أساس اللعبة الرؤية أو المراقبة ثم الخوف الذي يصحب الرمية، بينما يتساوى تكرار الفعل أربح / أخسر، أخطئ للإشارة إلى أنه كان يربح حينا ويخسر حينا، ويتكرر حضور الأنا والضمير " لي " للتوجيه وجلب الانتباه.

يحضر العنوان بصفته اسما بمفردات موحية تكرر فيها الجسد والحياة والأنا / النفس ، فاللاعب حاضر بجسده ونفسه في لعبة الحياة ، وهي لعبة قد تبدو آثارها منحوتة على الجسد مكنونة بين ثنايا النص.

٢/ جمالية القراءة في المتن :

أ/ شعرية الدهشة :

تعتمد هذه الآلية " على المزاوجة المبدعة بين النقائض والمتضادات، أي إشاعة التجانس في اللاتجانس بطريقة تؤدي إلى توهج وتألق العبارة الشعرية (٦) ، تحتفي القصيدة ومنذ بدئها وحتى نهايتها بهذا المظهر الجمالي الفاتن الذي يستطيع من خلاله الشاعر أن يحدث نوعا من المفارقة ليتفنن في ترصيع الصور الشعرية وتغيير نمطها والابتعاد بها عن المألوف ففي قوله:

ولا دور لي في المزاح مع البحر

أنقذني نورس آدمي

رأى الموج يصطادني ويشل يدي(٧)

منذ بدء المقطع ونحن نلتمس أن درويش خلق حس الدهشة بمزاوجته بين مفردة النورس ومفردة الآدمي رغم اختلاف حقولهما الدلالية من حقل الحيوان إلى حقل الإنسان ما أعطى الجملة الشعرية تدفقا معنويا وأحاطها بهالة من الأسطورة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ورسم لنا صورة ذات حمل سريالي لنجده مرة أخرى في العبارة الموالية يستنفر قدراته الشعرية ويكمل المشهد بجعل الموج يصطاده ويشل يديه ليكمل تفاصيل الصورة ويعزز عنصر الإدهاش بها.

أما في قوله :

حين تبدو السماء رمادية

وأرى وردة نتأت فجأة

من شقوق جدار(٨)

يقف هذا التوليف التركيبي الفجائي شاهدا على قدرة درويش في خلق الدهشة وهو ينتقل بنا من منظر السماء الرمادية الكئيبة الخالية من مظاهر البهجة إلى منظر جدار مشقق يفتقد لمعايير التماسك والجمال ليبحر بنا في جو عامر بالسكون والكآبة ثم يعمد فجأة إلى كسر هذا المشهد التراجيدي الخامد بشيء من الحياة والانبثاق جاعلا من الوردة أيقونة تختزل الكثير من الدلالات بعد أن بث فيها عنصر الحركة المفاجئ.

ب/ شعرية السرد والحوار:

أصبح النص الشعري العربي المعاصر يعتمد على العديد من الفنيات من أجل الوصول إلى ذروة الشعرية كالسرد والحوار والدراما وغيرها ونصوص درويش ليست بمنأى عن هذا التداخل الفني، حيث نجده يفتتح القصيدة بمشهد يتضمن العنصر الحواري في قوله :

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ؟(٩)

وكأنه يحدث ذاتا تقابله ، ذاتا يريد أن يبوح لها ويصرخ في وجهها في الآن ذاته، ذاتا يحدثها عن ماضيه وآلامه وآماله ورحلته عبر الحياة ، ذاتا لا تعرفه أو لا تعرف عنه أنه لاعب نرد يتأرجح بين الربح والخسارة ولا تعرف أنه سليل الصدفة والحظ، لينتقل بنا عبر أجواء القصيدة إلى نوع آخر من الحوار المقتضب كذاك الذي جرى بينه وبينه البحر حينما ناداه : **تعال إلي**، في إشارة منه إلى البحر بكل ما توحي به هذه الكلمة من دلالة السفر، والضياع والابتعاد هو من ناداه، واستخدامه لكلمة تعال إلي يوحي لنا بشيء من الحنو، و كأن البحر ناداه بلطف دون أن يكون مدركا أنه إنما يريد اصطياده وشل يده. نلتمس أيضا حضور المنولوج الداخلي في قوله:

يقول المحب في سره:

هو الحب كذبتنا الصادقة

فتسمعه العاشقة

وتقول : هو الحب ، يأتي ويذهب

كالبرق والصاعقة(١)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بينما نجد السرد بكل أبعاده الشخوصية والزمانية والمكانية، فعلى صعيد الشخوص نجد أنه بالإضافة إلى حضوره وحضور تلك الذات المؤنثة التي خصها درويش بأغلب أفعال الأمر كقوله: انتظريني، اختصريني، احتضنيني، فلتزرعيني... وكلها أفعال تدل على رغبته في التوحد معها والتمسك بها وكأنه أمر ممزوج برجاء. نجد أيضا حضور العديد من الشخصيات : لاعب النرد، الأم ، الأب، العائلة، القابلة، معلم الجغرافيا، المسافر،النبي، الفتاة ،ساعي البريد، النجار، باعة الخزف، الأصدقاء الجند، الرواة، الطبيب.

أما على صعيد الزمان فإننا نلحظ أن الليل كزمن تكرر أكثر من غيره ما يوحي إلى أن زمن القصيدة حوى الكثير من الهدوء والسكينة والتأمل كما يوحي إلى نوع من الوحدة والخلو بالذات وهو ما تعززه الأبيات الأخيرة التي قال فيها :

من حسن حضي أني أنام وحيدا

فأصغي إلى جسدي

وأصدق موهبتي في اكتشاف الألم..!(١)

كما يوحي زمن القصيدة إلى نوع من العتمة والسوداوية التي تخيم على جو القصيدة .بالإضافة إلى حضور أزمنة أخرى كالغد والضحى وغيرها.

تتعدد الأمكنة لتشمل البئر والبحر والبحيرة وكلها حاملة لدال الماء الذي يعني الحياة و الانبعاث وأمكنة أخرى أكثر حميمية من الشاعر كبوابة الدار، ومئذنة الجامع، والقرى، وقمة الجبل ومنحدر الحقل، والتل، وفي حضورها نلتمس نوعا من الاستذكار أو الفلاش باك .إلى جانب السينما وخشبات المسارح ومتحف اللوفر والمدن الساحرة وكلها أمكنة ذات ثقل دلالي .

ج/ شعرية البياض والسواد:

يلعب الفضاء التشكيلي دورا هاما في تزويد النص بقناديل تمكن القارئ من التغلب على مسارات النص المغلقة والمكتظة . ولم يكن النقد في فيما سبق يولي لهذا النوع من الآليات أهمية، إلا أن النقد المعاصر عمد إلى تسليط الضوء على النص كاملا دون إهمال أي جزئية مهما كانت، باعتبار أي علامة في النص بإمكانها أن تكون ثغرة أو فجوة لابد من ملئها عن طريق عملية القراءة، كما أن الكتاب المعاصرون استثمروا هذه الآلية الهيكلية و وظفوها ضمن جسد النص توظيفا جماليا تصويريا، وفي هذه القصيدة التي بين أيدينا نلحظ أنها عامرة بالسواد لأنها في معظمها محاكاة للماضي وماضي درويش عامر مكتظ بالذكريات، خاصة تلك التي تتعلق بالذاكرة البعيدة

في مثل قوله :

نجوت مصادفة: كنت أصغر من هدف عسكري

وأكبر من نحلة تتنقل بين زهور السياج

وخفت كثيرا على إخوتي وأبي

وخفت على زمن من زجاج

وخفت على قطتي وعلى أرنبي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العالية

وخفت على عنب الدالية

يتدلى كأثداء كلبتنا..(١٢)

إلا أن أكثر مقطع يمكننا من فهم أبعاد هذه الآلية هو المقطع العامر بالأفعال حيث يمكننا أن نتلمس وجود الحركة المستمرة والدائمة في ذاك التدافع المستمر للأفعال في المقطع الآتي:

أمشي / أهرول / أركض / أصعد / أنزل / أنزل / أصرخ /

أنبح / أعوي / أنادي / أولول / أسرع / أبطئ/

أهوي / أخف / اجف / أسير / أطير / أرى / لا أرى

/ أتعثر / اصفر / اخضر / ازرق / أنشق / أجهش /

أعطش / أتعب / أسغب / أسقط / أنهض / أركض/

أنسى / أرى / لا أرى / أتذكر / اسمع/ أبصر/

أهذي / أهلوس/ أهمس / أصرخ / لا أستطيع / أئن

/ أجن / أضل / وأكثر / أسقط / أعلو / وأهبط

/ أدمى / ويغمى علي (١٣)

بينما نجد البياض يطغى على مقطع آخر في قوله:

خلف الكواليس يختلف الأمر

ليس السؤال : متى؟

بل لماذا؟ وكيف؟ ومن؟ (١٤)

فلا مكان للأجوبة على هذه الأسئلة التي تفصح لنا عن ذاك القلق الوجودي الذي كان درويش يحاول القبض عليه وانتهاك أقنعته عبر بوابة السؤال، لكنه كان وفي كل مرة يفلت منه ويتملص لانعدام جواب يرضي وعي درويش وحجم إدراكه وتصوراته.

د/ شعرية الاستفهام :

السؤال في الشعر هو ذاك اليقين المرتبك، إنه إدراكنا المترقب للحظة القبض على المعنى، هو تلك الاستمرارية الزئبقية التي تجبرنا على طرح السؤال / الفخ، السؤال الذي يحس الشاعر من خلاله أننا نملك الجواب أو أننا نريد من الآخر " المتلقي" أن يجيبنا بالطريقة التي نرتضيها، فالشاعر وهو يطرح السؤال إنما هو يحاول أن يحد من غيبوبته في مواجهة المدى المتسع للكلمات ودلالاتها، محددا لنا مسارا يرسم معالمه بدقة من خلال إحداثيات سؤاله كي يطلعنا على ما يريد ويريحنا من مغبة البحث، و يقلص المسافة بين ما يريد أن يقوله وبين الاحتمالات الكثيرة التي نطرحها ويختزلها، ويمنح ذاته فرصة الاستمتاع معنا بتورطه في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لعبة القراءة من خلال تواريه ك " قارئ" خلف قناع السؤال. وقد جاءت هذه القصيدة عامرة بالاستفهام حيث نجد أن عبارة **من أنا لأقول لكم/ ما أقول لكم ؟** تكررت حوالي٠٥ مرات منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها، وبغض النظر عن أهمية تكرار العبارة من حيث أنه " يسهم في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها"(١٦) نجد أن تكرار الاستفهام ساهم في تعزيز البنية الدلالية للقصيدة ومنح القارئ فرصة البحث عن الأجوبة المتوارية خلف حجب الأسطر الشعرية التي تلت هذه العبارة، فمثلا في قوله:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

كان يمكن ألا أكون أنا من أنا

كان يمكن ألا أكون هنا(١٧)

فالسؤال الذي طرحه درويش وتملص من الجواب عنه إنما هو سؤال تداخلت من خلاله إحداثيات الهوية والكينونة، لترسم لنا معلما حافلا بالضياع، ضمن مجال هلامي لا حدود له.

وفي قوله :

لا دور لي في حياتي

سوى أنني،

عندما علمتني تراتيلها ،

قلت : هل من مزيد؟

وأوقدت قنديلها

ثم حاولت تعديلها...(١٨)

إن حلول الاستفهام في هذه الصيغة التناصية القرآنية يوحي إلى نوع من الاستسلام الوارف لما تفرضه الحياة من تفاصيل، كما يمكننا أن نستنتج أن درويش يشعر بأنه أخطأ حينما ترك الحياة تلقنه تراتيلها دون أن يقاومها أو يحاول ذلك، لأن عبارة **هل من مزيد ؟** توحي إلى النار/ جهنم التي تدل على الخطأ أو الخطيئة ويعزز هذا التخريج قوله وأوقدت قنديلها ثم حاولت تعديلها... وتلك النقاط الثلاثة المتراصة خلف كلمة التعديل والتي تدل على مسيرة حافلة بالخطأ والتصويب.

الهوامش:

١. خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، ص٢٧.

٢ . محمود درويش ، لا أريد له\ي القصيدة أن تنتهي ، رياض الريس للكتب والنشر، ط٩، ٢٠٠٩، ص٣٥.

٣. المصدر نفسه ، ص٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤.المصدر نفسه ، ص٤٠.

٥.المصدر نفسه٣٦.

٦.فائز العراقي ، ناهض حسن ، القصيدة الحرة ، محمد الماغوط أنموذجا ، مركز الإنماء الحضاري، ط١ ، ص٨٩.

٧.محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص٣٩٣٨.

٨.المصدر نفسه ، ص٥١.

٩.المصدر نفسه ، ص٣٥.

١٠.المصدر نفسه ، ص٤٦٤٥.

١١.المصدر نفسه ، ص٥٥٤.

١٢.المصدر نفسه ، ص٤٠.

١٣.المصدر نفسه، ص٤١.

١٤.المصدر نفسه ، ص٤٨.

١٥.فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،٢٠٠ ، ص١٠١.

١٦.محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص٥٣.

١٧.المصدر نفسه ، ص٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأسس الجمالية للإبداع الشعري

قراءة في كتاب حياتي الشعر لصلاح عبد الصبور

أ.فايزة لولو / جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر.

الملخص :

لقد عُرف صلاح عبد الصبور شاعرا له حضوره القويّ، وكاتبا مسرحيا متميّزا، لكنّ صلاح النّاقد لم يلق اهتماما كبيرا، وهذا ما أثار فضولنا لمعرفة أسس رؤاه النّقدية، ولأنّه كان مؤمنا إيمانا عظيما بالكلمة الصادقة النّقيّة التي لا تشوبها شائبة فأردنا أن نكشف سرّ هذه الكلمة.

ومن ثم خصصنا هذه الدراسة للأسس الجمالية للإبداع الشعري في نظر صلاح عبد الصبور من خلال كتابه " حياتي في الشعر "ذلك أن له كتابات نثرية عديدة ،إلا أن هذا الكتاب هو أحسن كتبه، وأوثقها تعبيرا عن فكره النّقدي لما يحتوي عليه من مادّة نقدية واسعة تعرض نظرية متكاملة في نقد الشعر، فكما يصلح هذا الكتاب ليكون وثيقة من وثائق تاريخ تطوّر الأدب العربي المعاصر، فإنّه يصلح كذلك ليكون صيغة متقدّمة لنقد هذا الأدب واكتناه قدرته على الانطلاقة نحو آفاق المستقبل.

وقد شغلته في هذا الكتاب العديد من القضايا منها على سبيل المثال لا الحصر: قضية التشكيل في القصيدة، التي يراها ضرورية في بناء القصيدة ، وقضية الذاتية والموضوعية وهو لا يفصل بينهما، وعلاقة الشعر بالفكر ، وهو يعتقد أنه لا يجوز بل لا يمكن الفصل بينهما ، فهما وجهان لعملة واحدة ، كما تطرّق إلى مسألة اللّغة الشعرية، مبيّنا أنّه ليس هناك لغة شعرية خاصة بالشعر ولغة نثرية خاصة بالنّثر، كما يرىأنّ اللّغة الفقيرة تعني فكرا فقيرا، وأنّ اللّغات الغنيّة هي تلك التي تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية، والوجدانية التي يواجهها الإنسان لا رموزا ميّتة محنّطة في القواميس، ولكن رموزا حيّة جاريةالاستعمال في الحياة اليومية، وهو بذلك يرفض فكرة القاموس الشعري التي كانت سائدة من قبل، وقد تأثّر في هذا الجانب بـ: ت.س. إليوت الذي اشتهرت قصائده باقترابها من الحديث اليومي ولكن في المقابل تتسم هذه اللّغة بالجسارة والقوة.

وعاد أيضا إلى إشكالية توظيف التراث والأسطورة في الشعر، حيث يؤكّد هذا الموقف، ولكنّه يضفي عليه لمسة نقدية تعطي له مبرّرات علمية.

توطئـة

كان صلاح عبد الصبور يعيش في بحر هائج من الانفعال الشعري الصاخب مرة، وفي جوّ من التفكير الهادئ مرة أخرى وهوما صاحب قراءته في رحاب النّتاج الفنّي والفكري، لذلك جاءت كتاباته النّثرية جامعة بين أصالة الشعر، ورزانة الفكر ودقّة النّقد، الأمر الذي جعل النّقاد يعدّون بعضها من عيون النّثر العربي، وقد تراوحت كتاباته بين النّقد الأدبي والتأمّل الجمالي في فلسفة الفنّ ومسائل الفكر ، حيث تجلّى ذلك بوضوح في كتابه " حياتي في الشعر " إذ عالج فيه العديد من القضايا النّقدية والفكرية والفلسفية، والتي طال النّقاش حولها بين النّقاد سواء في القديم أو في عصرنا الحديث.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد كان لصلاح عبد الصبور صوته المسموع في هذه القضايا المختلفة، لما له من حسّ نقدي واع، وفكر فلسفي ناضج، ولعلّ أهمّ هذه القضايا : قضية ماهية الشعر وكيفية صياغته، ومعايير جودته ووظيفته، وتقنياته الجمالية، كتوظيف التراث والأساطير القديمة... وقضايا أخربعديدة ، لكننا سنركّز في هذا المقام على الأسس الجمالية للإبداع الشعر كما تجلت في كتابه " حياتي في الشعر "

١- التّشكيل في القصيدة:

آمن صلاح عبد الصبور إيمانا مطلقا بفكرة التشكيل كتقنية جمالية وفنّية في الشعر حتّى بات يعتقد أنّ

<< القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبرّرات وجودها، فالقصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أوالمعلومات، ولكنّها بناء متدامج الأجزاء منظّم تنظيما صارما>>[1]. وعفويا في الوقت نفسه، فليس للعقل نصيب فيه، بل إنّ التشكيل يصبح لدى الشاعر << نوعا من الغريزة الفنيّة مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصورة... إنّ المقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفنّ العظيم>>[2] ذلك أن التشكيل هو الذي يلملم أشلاء القصيد ويزيد في تماسكها وانضمام وحداتها .

وقد تحدّثت نازك الملائكة عن فكرة التشكيل وهي تسمّيها بالهيكل حيث ترى أنّ << القصيدة ليستموضوعا فحسب وإنّما هي موضوع مبنيّ في هيكل>>[3]، ووظيفة الهيكل .كما تحدّده النّاقدة .هي أنّه << يوحّد القصيدة ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمّها داخل حاشية متميّزة>>[4] فالتشكيل هو بالنسبة للقصيد كالإطار بالنسبة للوحة الفنية .

ويرى صلاح عبد الصبور أيضا أنّ الكمال للقصيدة لا يتحقّق بإحكام بنائها فحسب، ولكنّه يتحقّق بتوفير عنصرين آخرين هما:

- **العنصر الأوّل:** ما يسمّيه بالذروة الشعرية وهي: << ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما، وإن **كانت** تحوي عنصرا دراميّا>>[5] ولكنّها شيء آخر يشبه ما اصطلح عليه النّقاد القدامى" ببيت القصيد" الذي تدور حوله القصيدة من بدايتها إلى نهايتها .

ووظيفة الذروة تكمن في أنّها << تقود كلّ أبيات القصيدة إليها وتساهم في تجلياتها وتنويرها>>[6]. ويختلف مكان الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتي في البداية كما قد تأتي في الوسط وفي قصيدة أخرى تأتي في نهايتها، وقد تختفي في ظلال التّفاصيل الدقيقة للقصيدة فلا نستطيع إدراكها بسهولة.

ويضرب لنا مثالا على ذلك بقصيدة الشاعر السكندري اليوناني" كافافيس " في انتظار البرابرة" تدور حول تصور المفارقة بين انتظار المدينة لمجيء البرابرة وعدم مجيئهم، فالنّاس قد تجمّعوا في الميدان، ومجلس

الشيوخ قد توقّفت جلساته عن سنّ الشرائع، والإمبراطور قد استيقظ مبكّرا وجلس على أبواب المدينة الرئيسية في أبهى زينة ينتظرهم، يصحبه القناصلة والنّبلاء الذين ارتدوا عباءاتهم الحمراء، ولبسوا أساورهم ، وارتكزوا على عصيّهم، ولكنّ البرابرة لم يأتوا فضاعت بذلك فرصة الخلاص:

لماذا حلّ هذا الاضطراب فجأة

فاكتست وجوه النّاس هذه الجهامة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة

ويعود كل انسان إلى بيته مثقلا بالفكر ؟!

لقد هبط المساء، والبرابرة ما أتوا

وجاء قوم من الحدود يقولون:

إنّه ليس ثمّة برابرة !

والآن ماذا تصنع بدون البرابرة

فقد كانوا نوعا من الخلاص![7]

إنّ الذروة في هذه القصيدة هي نهايتها، فالتّفاصيل تتراكم من أوّل القصيدة حتّى قرب نهايتها لتجلو موقفا ما، ثمّ ما يلبث كلّ ذلك أن يرتفع بارتفاع الذروة، ويكتسب دلالته بعمقهما، وهنا يعود القارئ مرّة ثانية على ضوء الذّروة الأخيرة لكي يعيد تقدير التفاصيل الأولى.

العنصر الثاني: يرى فيه صلاح لازما لأحكام البناء الشكلي للقصيدة وهو عنصر التوازن، بمعنى أن يكون في القصيدة توازن بين عناصرها المختلفة من صورة وتقدير، وموسيقى، وهو يرى أنّ لكلّ قصيدة توازنها الخاص ومنطقها الذي لا يتكرر أبدا، ويتحقق هذا التوازن بوسائل مختلفة << فقد يقوم على احتفال القصيدة **للصور**، كما يقوم على خلوّها منها حين يعتمد الشاعر على التقدير>>[8] فالقصيدة هي التي تفرض على صاحبها هذا التوازن الذي يعد السّمة الأخرى في التشكيل التي تتآزر مع البناء<< لتعطي القصيدة حياتها المتحققة بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب، بل هي إحساس متجسّد>>[9].

ويعرض لنا النّاقد مثالا على التوازن في القصيدة من خلال سرده لقصيدة "" قوبلاي خان" لـ: كولوردج التي يقوم توازنها كما يرى صلاح عبد الصبور على الصورة التي تخلومنها قصيدة " كافافيس" بحيث أنّ هذه القصيدة لوتكشّفت قليلا لفقدت توازنها:

في زنادو، قرّر قوبلاي خان

أن يبني قبّة اللذة

حيث يجري أكف النهر المقدّس

إلى أن يصبّ في نهر لا تطلع عليه الشمس

حيث كانت تزهر كثيرا من الأشجار

وتوجد غابات قديمة قدم التلال

ولكن آه تلك الهوّة الرومنتيكية المنحدرة

إلى أسفل التلّ الأخضر عبر غطاء أشجار الصرول<<[10]

وعلى هذا النّحو يتجسّد توازن القصيدة في بناء هذه السلسلة المتراكمة من الصور الطبيعية التي يعادل بها الشاعر أحاسيسه الباطنية ومواقفه الخاصة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ولنازك الملائكة رأي آخر في التشكيل أو الهيكل حيث ترى أنّ الهياكل تختلف باختلاف قدرات الشعراء التعبيرية وتفاوت مواهبهم الفنّية، والهيكل الجيّد هو الذي يملك صفات أربعة: التماسك، الصلابة، الكفاءة، التعادل.

1. **التماسك:**هو « أن يقيم الشاعر توازنا دقيقا بين العناصر الوجدانية والعناصر الفكرية»[11] بحيث لا يغلب أيّا منهما على الآخر ممّا يؤدي ذلك إلى تفكيك بين القصيدة إلى عناصر متناثرة من الانفعالات والأفكار.

2. **الصّلابة:**تعني أن يكون« هيكل القصيدة العام متميّزا من حيث التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري، وأن تجري الصورة والعواطف بحيث تطغى على الخط الأساسي في الهيكل»[12] فلا يسرف الشاعر في إيراد العاطفة على حساب الصورة الجمالية.

3. **الكفاءة:**كفاءة الهيكل تعني في المقام الأوّل « توحّده واستقلاله بمعنى أنّ عناصره الضرورية تتّحد لتجعل منه وحدة قادرة على الإبانة المستقلّة عن أيّة عناصر خارجية أخرى... وتتحقّق هذه الكفاءة من خلال عنصرين: الأوّل لغوي والآخر مجازي»[13] فأمّا بالنسبة للعنصر اللّغوي فهو الأداة الوحيدة في كفاءة الهيكل، لذلك لابدّ من وضوح معناها الذي يساهم في تفسير المواقف، أمّا العنصر المجازي المتجلّي في التشبيهات والصور فتكتسب قيمتها من دورها في بناء الهيكل، وصلتها بمعانيها لا بصلتها بذاتية الشاعر.

4. **التعادل:** يراه ضروريا لأنّه: « يقيم توازنا بين أجزاء الهيكل، فتتعاقب الصور والانفعالات، وتتوالى هذه الأفكار بقيم متساوية حتى تؤدّي إلى حتمية القصيدة»[14]وتوازنها واعتدالها.

وبهذا تتلاحم أجزاء القصيدة وترابط لتكون كلّا متكاملا هدفه ترك الأثر في المتلقي، ولقد قال جوته: «الفنّ تشكيل قبل أن يكون جمالا»[15]بمعنى أنه بناء قبل أن يقدم معنى معينا أو أثرا ما .

2-اللّغة الشعرية

إنّ الجدير بالذكر في هذا المقام أنّ العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية تتغير من زمن إلى آخر، بل تتغير أيضا في إطار الحقبة الزمنية الواحدة، وهذه العلاقة تختلف من شاعر إلى آخر، وإذا كانت اللغة المعيارية تجد تبريرها من خارجها في نقل الفكر أو الاتصال المباشر بين البشر؛ فهي وسيلة وليست غاية،أي أنها تكتفي بالوظيفة التواصلية فقط ، فعلى العكس من ذلك فإن اللغة الشعرية تجد تبريرها -وبالتالي تكتسب قيمتها - في ذاتها . إنّها لذاتها غاية ذاتها، فهي الوسيلة والغاية في الآن ذاته.

ولقد شكّلت اللغة في الشعر الحديث إشكالية كبرى، فلم تعد مجرد قالب يضع فيه الشاعر مشاعره وأفكاره؛ وإنّما اللغة هي تقنية جمالية وآلية فنّية في القصيدة المعاصرة لذلك أوجد شعراء هذا العصر لأنفسهم لغة جديدة تتعارض مع نمط اللغة التي كانت للشعر الكلاسيكي، فهي تقوم على تحطيم الطبيعة الوظيفية التلقائية للغة. وإذا سلمنا بأنّ اللغة وثيقة الصلة بالعصر والظروف الاجتماعية، فإنّ لغة هذا العصر هي لغة الإنسان العادي لا لغة الملوك والأبطال.

وبهذا اقتربت لغة الشعر من لغة الحياة اليومية، لأنّ الشعراء اقتنعوا بأنّ الجمالية تكمن في البساطة والعفوية لا في التعقيد والزخرف اللفظي ، وقد بلغت هذه البساطة ذروتها في قصيدة " الأرض الخراب" لـ: ت.س.إليوت التي كانت منهلا ومنبعا لشعرائنا المعاصرين لما احتوت عليه من تكثيف دلالي وجسارة لغوية يقول صلاح:«حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أوّل الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية فقد كنّا -نحن ناشئة الشعراء- نحرص على أن

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تكون لغتنا منتقاة منضدّة تخلو من أيّة كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج>>[16]. وهكذا نزلت اللغة الشعرية من القصور لتقترب من اللغة اليومية.

وقد امتلأت الساحة النّقدية بآراء مجموعة من النّقاد الذين طرحوا هذه القضيّة . اللّغة الشعرية الجديدة . فمنهم من كان مؤيّدا، ومنهم من عارض هذه اللّغة الأقرب إلى لغة الحياة اليومية. وكان صلاح من بين هؤلاء النّقاد الذين حاولوا معالجة هذه القضية معالجة ممنهجة حيث انطلق من أساسين هما:

الأوّل: أنّ اللّغات الغنّية هي اللّغات التي نجد فيها رموزا لكل المدركات الحسّية والوجدانية التي يواجهها الإنسان. وهي رموز يجب أن تكون حيّة جارية الاستعمال في الحياة اليومية، لا رموزا ميّتة مدفونة في صفحات المعاجم القديمة.

الثاني: أنّ اللّغة لا تعرف الترادف فليس هناك لفظة معادلة الدلالة للفظة أخرى تعادلا تاما، فالحب ليس هو الشغف أو العشق، بل إنّ لكل من الألفاظ الثلاثة دلالتها الخاصة بها التي تختلف عن دلالات اللفظة الأخرى،

<< وبهذا المعنى ليس هناك لفظ أجود من لفظ أو أكثر بلاغة، بل هناك لفظ أكثر صدقا، وأوضح دلالة

من سواه، وبهذا وحده يصبح جديرا بالاستعمال>>[17] دون غيره من الألفاظ الأخرى ، وذلك حسب السياق الذي يرد فيه .

وهذه النقطة طرحت قديما، وقد تفطّن لها العديد من النّقاد العرب القدامى وتوصلوا إلى أنّ اللغة العربية لغة غنية لما تملكه من مفردات وألفاظ ، وكذا لما لها من قدرة على التعبير عن المدركات الحسية والمعنوية.

كما كان للغة العربية موقف محافظ من ألفاظ الحضارة الجديدة، وهذا الموقف انعكس على لغة الشعر بشكل أو بآخر، إذ كان بعض الشعراء يتعفّفون << عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية رغم عربيّته الصحيحة إيثارا للزينة على الصدق>>[18]. هذا الموقف المتعالي تجاه اللّغة الشعرية ارتبط بالشعر العربي منذ القدم، إذ كان الشعراء يتخيّرون الألفاظ العربية الفصيحة التي لم تجر على ألسنة النّاس العاديّين.

ولكنّ هذا الموقف المحافظ تجاه اللّغة الشعرية جعلها محنّطة خامدة أميل إلى القاموسية منها إلى الشعرية. ولكي نبثّ الحياة في هذه اللغة، ونزع عنها هذا العقم يقترح صلاح عبد الصبور وغيره من دعاة الحداثة الشعرية كأمثال : يوسف الخال، ونزار قباني . المعروف بشعرية البساطة . وغيرهم التحرر من جمود اللّغة القاموسية والانفتاح على اللّغة الحضارية الراقية المستوعبة للفكر الحديث على أن تكون وسائلنا إلى هذا التحرّر نابعة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث، سعيا إلى بعثه من جديد وإعطائه شرعية الحياة، محاولين في ذلك إدراك غناه الفائق وتنوّعه الثري << ثمّ لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدّخول في سياقاتنا الشعرية .>>[19] في إطار ما يسمّيه بالجسارة اللّغوية التي تطغى على لغة إليوت في قصائده عامّة، والأرض الخراب خاصة، وهذه الجسارة قائمة على رفض القاموس الشعري، وإيثار لغة الحياة اليومية على أن تكون هذه اللّغة أداة طيّعة ووسيلة إيجابية في بناء لغة شعرية جديدة أكثر كثافة في التعبير عن المشاهد لا مجرّد لغة ناتجة عن عجز في استخدام البلاغة القديمة.

يقولعبد المعطي حجازيفي هذا المقام :<< حين نادينا بالعودة إلى لغة الحياة اليومية لم يكن قصدنا أن ننظم بلغة أكثر شيوعا أو أقرب من عامّة النّاس كما يخيّل إلى البعض، وإنّما كان القصد أن نقلب مستويات اللّغة كما يفعل الفلاّح بمحراثه حين يقلّب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

التربة قبل البذر، وفي اللّغة خروج وخروج، هناك خروج المضطر العاجز قليل الحيلة، وهذا هو الخطأ والركاكة، وهناك خروج المتمكّن الموهوب المتصرف وهذا هو الخلق والإضافة>>[20]

فالشاعر العربي الحديث يؤمن أنّ على اللّغة أن تساير تجربته الشعرية << وبذلك تبطل اللّغة أن تكون

ثقافة الذهن كما كانت في الماضي لتصبح ثقافة الحياة>>[21] ونعني بثقافة الحياة أنّه على اللّغة الشعرية الحديثة أن تكون قريبة من لغة اليومي والمعيش وأنّ على الشاعر << ألاّ يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللّغة العادية اليومية التي نستعملهاونسمعها>>[22] على أن لا يكون هذا القرب مخلاّ بخصوصية الشعر وميزته. وهذا راجع للمقدرة الفنّية والإبداعية للشاعر يقول صلاح عبد الصبور:<< ليست المشكلة إذن استعمال الألفاظ العامّية لتطعيم القصيدة بنبرة شعبية كما حلا لبعض من يكتبون الشعر، ولكنّها المقدرة على التصرف في اللّغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنّها كنز خاص. نحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أنّ محكّ جودة السياق الشعري هو المقدرة على التعبير وجلاء الصورة>>[23] فجودة العمل الشعري تكمن في قدرة الشاعر على التلاعب باللّغة وامتلاكها والسيطرة على مختلف مستوياتها، حتّى وإن كانت هذه اللّغة ذات ألفاظ عامية على أن تكون. هذه الأخيرة. ذات تدفق شعري قوي ممّا يجعلها تساعد على إيضاح اللغة وتباينها، وقد تجلت هذه الجسارة بقوّة في ديوانه" **الناس في بلادي**"، ولعل قصيدتة "**الحزن**" من أكثر القصائد تشخيصا لهذه الجسارة اللّغوية والمعنوية يقول :

"يا صاحبي إنّي حزين،

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح !

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح،

وغمست في الماء القناعة خبز أيامي الكفاف،

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش،

فشربت شايا في الطريق،

فرتقت نعلي،

ولعبت بالنرد الموزّع بين كفي والصديق،

قل ساعة أو ساعتين،

قل عشرة أو عشرتين،[24]

فهذه القصيدة صورة لحياة تافهة تنطلق في الصباح وراء فتات العيش، وتقضي مساءها في ممارسة السخف والابتعاد عن جوهر الحياة، وهي قصيدة معبّرة ومكثفة رغم استعمالها لكلمات بسيطة قريبة من العامية، فلأوّل مرة يستعمل الشعراء مثل هذه العبارات: الشاي، النّعل المرتوق، قروش، النّرد...إلخ.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فاللّفظ في اللّغة الحداثية لا يحمل جودته في ذاته كما كانت تعتقد ثلّة من الأوّلين وبعض المحدثين، وإنّما الشاعر هو الذي يعطي لغته الشعرية صبغة الفصاحة والبلاغة وجودة المعنى يقول صلاح:<< الألفاظ في القاموس جثث موتى، وليس بينها تفاضل جرسي ولكن الألفاظ تحيى في البنيان اللّغوي، فتستمد معانيها، وإيحاءاتها من النّظم.>>[25] أي في البناء الشعري .

ومن الملاحظ أنّ صلاح عبد الصبور مدين في لغته الشعرية إلى ت. س. إليوت، فمن خلال قصائده خاصة " الأرض الخراب" أخذ عنه ما يسميه بالجسارة اللّغوية التي مكّنته من أن << يتحرر من اللّغة التقليدية إلى لغة الحياة اليومية ، فراح يكسبها دلالات حيّة تعبّر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له>>[26].

يقول ت.س.إليوت:

"في الساعة البنفسجية،

ساعة المساء التي تقود

إلى البيوت وتعيد البحّار إلى بيته في البحر.

والتيبيست إلى بيتها في موعد الشاي

لتنظف المائدة من بقايا الإفطار،

ولتشعل الموقد وتخرج الطعام من علب الصفيح

لقد تدلت من النافذة منشورة خوف السقوط

أطقمها الداخلية وهي تجف إذا لمستها أشعة الشمس" [27]

كانت هذه القصيدة ملهمة لشعرائنا المعاصرين، وهي التي نبهتهم إلى استعمال اللّغة العادية، وأزالت الغطاء عن تفاصيل الحياة اليومية، وبهذا صار الشاعر المعاصر واحدا من النّاس العاديين، يعبر عن الحياة بكل ما فيها من مألوف وعادي ومبتذل، ولا يحسّ أنّه يُنزل الشعر من أبراجه العاجية؛ بل صار هو والشعر يمشيان على

قدمين في الأرض بين النّاس، ويجولان الأسواق، ويشرب الشاعر من مشاربهم ويعيش حياتهم، فقد تغيرت الحياة وتغير الشاعر، وبالتالي تغيرت وتطورت اللّغة.

ولكنّ أدونيس أحالنا على سؤال جوهري يجب طرحه في هذا الموقف هو :<< أيّهما أكثر تقدّمية

(وقدرة) على التعبير؟ الشكل التقليدي المشترك بين الجماهير، أي الذي تفهمه الجماهير، والذي يحمل مضمونا تقدّميا، أم الشكل الجديد غير المشترك والذي يصعب فهمه، لكنّه يحمل هو أيضا مضمونا تقدّميا؟>>[28]. ويجيب عن هذا السؤال بقوله:<< الجواب السائد هو الذي يفضل الإنتاج الأوّل، وهو في رأيي خاطئ؛ ذلك أنّه يفصل في الفعالية الجمالية بين محتواها وشكلها ويتبنّى الشكل المتخلف للتعبير بحجة سهولته. وهو رأي ينظر إلى الشعر بمقاييس خارج الشعر>>[29]. من هذه الإجابة يتضح لنا أنّه يتبنّى موقفا مضادا لبساطة اللّغة الشعرية؛ إذ يرى أنّ هذه البساطة مسقطة أو مقحمة - إن صحّ التعبير - في الشعر لأنّه ذو طبيعة تجنح للغموض والعزلة عن العالم الواقعي، وهذه النّظرة هي نظرة ترمي إلى وضع الشعر في برج عاجي لا يمسّه إلا المثقفون.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مقابل هذا الطرح نجد نزار قباني يقول:« كانت لغة الشعر متعالية، بيروقراطية، بروتوكولية لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلاّ بالقبّعة المنشاة وربطة العنق الداكنة ... وكل ما فعلته أنّني أقنعت الشعر أن يتخلى عن أرستقراطيته، ويلبس القمصان الصيفية المشجرة ... وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارّة ويضحك معهم ويبكي معهم، وبكلمة واحدة رفعت الكلفة بيني وبين لغة " لسان العرب " و" محيط المحيط"، وأقنعتها ، بأن تجلس مع النّاس في المقاهي، والحدائق العامة، وتتصادق مع الأطفال، والتلاميذ والعمال، والفلاحين... وتقرأ الصحف اليومية حتى لا تنسى الكلام»[٣]. لأنّ اللغة القاموسية ميّتة لا حياة لها ما لم تلق استعمالا بين الشعراء باعتبارهم النّاطق الرسمي باسم الجمهور، وهذا الاستعمال لا يعني مجرد توظيف لها وإنّما بعثها من جديد.

فلغة الشعر الأقرب إلى الاستعمال اليومي تعدّ آلية فنّية من آليات الشعر العربي المعاصر، وتقنية جديدة تهدف لجعل الشعر مشاعا بين الناس، وليس حكرا على فئة بعينها .

3- توظيف الأسطورة

من التقنيات التي طرحها الشعر الحديث، تقنية توظيف الأسطورة كعنصر فنّي له دلالة فنّية وجمالية، بل ورمزية أيضا. وتعود أسباب لجوء الشعراء إلى هذه التقنية ، إلى أنّ الأسطورة تحقّق ما يلي:

1. تكثيف التجربة الشعرية عبر رموز أسطورية دالة.
2. التقليل من النّزعة الخطابية والتجريدية والانفتاح على النزعة الدرامية.
3. مكّنت الأسطورة الشاعر المعاصر من الربط بين همومه الخاصة وهموم العصر من ناحيّة، ودلالات الأسطورة من ناحية أخرى.
4. كانت الأسطورة بمثابة حلقة وصل بين الثقافات الإنسانية .
5. كانت بمثابة القناع الفنّي للهروب من الرقابة.

كل أنّ هذه الدوافع والأسباب دفعت شعراءنا المعاصرين إلى الدخول في عالم الأساطير الغنيّ والمثير، فدأبوا يغرفون من الأساطير القديمة ويطعّمون بها أشعارهم، كلّ حسب طريقته الخاصة وغايته المنشودة .

وقد ظهر هذا التوظيف في ظلّ « تأثير النّزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الانثروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم النفس. فقد كان هذا العلم يرى في هذه الاهتمامات - حتّى عهد قريب- مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى العلم. فما شأن العلم بالسحر، أو بعادات القبائل المختلفة أو بطقوس الأديان البدائية أو غيرها من مخلفات الإنسانية المضطربة في صورها ومعانيها ، ولكن البحث حين اتجه إلى الإنسان رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزا من التجربة والمعرفة فحاول أن ينسّقها في علوم استدلالية، محاولا أن يعرف الإنسان عن طريقها بعد أن فشل في معرفة الإنسان عن طريق العلوم التجريبية الحديثة»[٣]فعالم الأساطير هو عالم البكارة والطهر والنقاء ، عالم لم يُدنس بعد بقذارة الماديات والمصالح ، إنها البداية الأزلية .

كما تفطّن الشعراء المعاصرون إلى ذلك الحبل المتين الرابط بين الشعر والأسطورة، إذ كلاهما ينبع من منبع واحد يقول أحد النّقاد :« إنّ عقل موجد الأسطورة هو الأنموذج الأعلى لعقل الشاعر.»[٣٢]، ويقول ميشال فوكو:«إنّ الأسطورة هي نوع من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

اللّعنة الشعرية»[٣٣]، فهناك إذن روابط وثيقة بين الشعر والأسطورة ليس من حيث المنبع فقط ، بل في أنّ كليهما« يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبةوالغموض والدهشة، حيث يتمثل فيهما وظيفة واحدة هي التطهير»[٣٤]والتطهير فقط .

هذا بالإضافة إلى أنّ الأسطورة « تجسّد أمامنا وحدة الوجود والطبيعة بكل ما فيها من حيوان، ونبات، وإنسان، بحيث نرى كلّ الأحياء والعضويات منسجمة متفاعلة»[٣٥]. وهذه هي غاية الشعر بصفة خاصة والفنّ بصفة عامة، والمتمثلة في توحيد الوجود، لذلك فإنّ الأسطورة أساس لا غنى عنه للشعر، كما أنّ الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه.

وقد عاد الشعراء إلى الأسطورة محاولة منهم « للخلاص من التوتّر والصراع والقلق، والتمزّق والتفكّك والتشوّه، وتحقيق الوحدة الكليّة للوجود بما فيها الإنسان؛ لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد لذاته تواصله مع الكون»[٣٦] فالذات الإنسانية هي بؤرة اهتمام الشعر الحديث الذي أحسّ بالتهميش والغربة والذوبان في عالم المادة بكل ما يحمله هذا العالم من همجية وتسلّط واستبداد، وفرقة وتشتت .

إلاّ أنّ هذه العودة إلى توظيف الأسطورة كملمح فنّي في الشعر قد اختلفت من شاعر إلى آخر، بل من ناقد إلى آخر. وقد بلور صلاح عبد الصبور هذه القضية من وجهة نظره الخاصة. هذه النظرة التي قد تختلف وقد تلتقي مع جملة آراء الكثير من النّقاد، حيث يرى أنّ الدافع لاستعمال الأسطورة في الشعر ليس مجرد معرفتها، ولكنّه« محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكبر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي، الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ»[٣٧] وبهذا الموقف فإنّ صلاح يعيب على هؤلاء الشعراء الذين يلصقون الأسطورة إلصاقا بقصيدتهم، لأنّ ذلك لا يكفي لجودة العمل الفنّي، بل لابد « أن تنحلّ هذه المادة إلى عناصرها الأولى من جهة نظر الشاعر التي تختلف عن وجهة نظر الدراسات الموضوعية، أو وجهة نظر غيره من الشعراء. فإذا تحدّثنا عن بروميثيوس فليس واجبا علينا أن نعتمد على تفسير شللي للأسطورة. كذلك الأمر في شمشون ملتون، و سيزيف كامي»[٣٨].فلكل شاعر فهمه الخاص للأسطورة، كما أنّ لكل شاعر نقطة إثارة تستهويه في هذه المادة، تختلف عن نقاط إثارة الآخرين. ولذلك يرى صلاح عبد الصبور أنّ التعامل مع الأسطورة يكون باستخدام ما يسمّيه بـ "التيمة" le Theme في الأسطورة، ثمّ إعادة عرضها على التجربة الخاصة للشاعر بغية إكساب هذه التجربة بعدا موضوعيا، وبذلك تكون الأسطورة هي بمثابة رؤية الشاعر إلى هذا الكون أو هذا الوجود يقول يوسف اليوسف :« إنّ الأسطورة لم تدخل الشعر لكي تكون عتلة رافعة للقصيدة، وإنّما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها»[٣٩] إنها المعادل الموضوعي على حد تعبير ت س إليوت .

كما يرفض صلاح أن يعلّق بالقصيدة دبّوس أسماء أعلام الأساطير بطريقة ساذجة كلون من الحلية الزائفة، « بل لابد لهذه المادة أن تختفي تحت السطح الظاهري بحيث تختفي إلاّ عن الأعين النافذة النافذة، فهو يؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة، كما يؤمن أنّ كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة القيمة.»[٤٠] بل لا تستحقّ القراءة لأنها لا تتوفر فيها صفة الصدود والتمنّع ، ولذلك فإنّ توظيف الأسطورة ليس موضة أدبية، وإنّما هو إبداع ثان للأسطورة، وبذلك تتكّثف التجربة الشعرية عبر رموز أسطورية دالّة. وقد استطاع الشاعر المعاصر بتوظيفه للأسطورة « أن يعانق الكلية ، وأن ينجو من المباشرة في التعبير، وأن ينجو من النثرية»[٤١] والسذاجة والسطحية .

وقد عدّد يوسف اليوسف المنافع الفنّية التي قدمتها الأسطورة إلى الشعر، فرأى أنّها خمس منافع هي:

"1. تعميق الكم الدرامي للقصيدة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

2. إعطاء المفاهيم والتصورات بعدا شخصيا.

3. إعطاء المضمون بعدا كونيا.

4. التخلص من الزمن أو تعطيله.

5. التعبير عن رغبة الشاعر في التطهر والتجدد»(٤٢)

وهذا التطهير يكون بالعودة إلى الطفولة البشرية حيث الصفاء المطلق والنّقاء الخالص، إنها البراءة بكامل معانيها .

ولعلّ الحديث عن توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر يفرض علينا التنبه إلى كيفية توظيفها « إذ لا يكفي أن يحمل الشاعر الأسطورة كرؤيا معاصرة فحسب، بل أن تدخل عضويا في نسيج القصيدة ولا تبقى مجرد عنصر خارجي مصطنع ومفروض علينا.»(٤٣) بل يجب استنطاقها، ومعاودة إحيائها، وجعل ولادتها داخل القصيدة ولادة طبيعية، وكأنّها جزء من العمل الشعري غير مفروضة عن القصيدة من الخارج.

4- توظيف التراث

لقد كانت الثورة التي قام بها الشاعر المعاصر على مستوى الشكل الشعري خطوة تمهيدية لم تغيّر كثيرا في طبيعة الشعر وإن غيّرت في بعض موضوعاته ومجالاته، ووسّعت من حدوده لتقبل تيارات معاصرة مختلفة« فلمّا أخذ الشاعر يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث . ومن ثمّ بالماضي والتاريخ . أصبح على أبواب ثورة جديدة تشكك في مدى أهمية ما حققته الثورة على الشكل»(٤٤)، وهذه الثورة التأثيرية التي قادها الشاعر المعاصر تعود لعدّة عوامل هي:

1. التأثّر بدعوة الأوروبيّين للعودة إلى التراث الغربي، يقول ت. س. إليوت :« إنّ التراث يتضمن أساسا الحسّ التاريخي الذي ينطوي على إدراك نافذ ليس لماضوية الماضي فحسب بل لحضوره»(٤٥).

2. إدراك الشاعر المعاصر لأهمية التراث وغناه الفنّي، فضلا عن كونه ملاذا له . أي الشاعر . يهرب إليه للتخلص من الإحساس بالغربة الروحية الناجمة عن الضياع، واستلاب الحرية في ظل هذا الصدام الحضاري.

3. النزعة القومية الطافحة التي جعلت الشاعر ينتقل من « واقع التاريخ إلى تبني الأسطورة التاريخية، واستخدامها حافزا في تقوية التكاتف الاجتماعي في الأمّة الواحدة»(٤٦).

اختلف الشعراء والنّقاد في إشكالية العودة إلى التراث وإحيائه من جديد داخل العمل الشعري، وظهر في هذا الشأن ثلاثة مواقف أساسية هي:

أوّلا:موقف سلبي عدمي: يرفض التراث جملة وتفصيلا دون مبررات ولا أسباب، حيث يرى أصحاب هذا الموقف أنّه لا طائل من العودة إلى الموروث القديم في ظل هذا التطور الذي لا يعرفه العالم، وفي ظل نظام العولمة الذي يتحكم في حياتنا. ويرى بأنّ تذكر الماضي واسترجاع ذكرياته إنّما ينمّ عن عجز وضعف وقلّة حيلة.

ثانيا:موقف سلفي تمجيدي : لا يتقبل كل ما جاء في التراث فحسب، بل يرغب جاهدا على أن يحتمي بذلك التراث، ويركن في أحضانه غير مدرك ما يحيط بالحياة من جديد « ناسيا أنّ هذا الماضي كان زاهرا لأنّه كان وفيّا لاحتياجات عصره مستجيبا لها،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وأنّ مادة العصر تتغير فتؤذن بل توجب صورته.»[٤٧]، ومن بين متبنّي هذا الموقف نجد توفيق زياد الذي يبحث عن حلول لمشكلات راهنة من خلال الارتماء في أحضان التراث الذي يعدّ الملاذ والمفر.

ثالثا :موقف واقعي مستنير: يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر حيث يقف أصحاب هذا الموقف عين على الماضي وعين على الحاضر محاولين الانتقاء من التراث العربي، وفي الوقت نفسه الانتقاء من الحداثة الغربية حيث يرون أنّه « من السخيف أن يحاول الناس التمسك بالمعايير الموروثة كل الوقت، كما أنّه من السخيف طرح التراث كله جملة كأنّما ينبثق المجتمع الجديد من أسباب مجهولة غيبية»[٤٨].

فالتراث وحده لا يكفي كما أنّ الحداثة وحدها لا تتماشى مع واقعنا العربي؛ لذا لابد من المزاوجة بينهما يقول محمد العروسي :« في تراثنا أشياء إيجابية علينا أن نحتفظ بها، وأن نعتز بها، أيضا في الحداثة أشياء قد تنفعنا، وأشياء قد تتلاق وواقعنا، فعلينا أن نجمع منها ما هو أفيد، وما هو أحسن»[٤٩].

فما التراث إلاّ حلقة وصل بين الماضي والحاضر متجهة نحو المستقبل، كما أنّ التراث « هو جذور الفنّان الممتدة في الأرض والفنّان الذي لا يعرف تراثه يقف معلقا بين والأرض والسماء »[٥٠]. ومن بين مؤيدي هذا الطرح نجد أدونيس الذي تحدّث في كتابه " زمن الشعر" عن التراث، وخلاصة ما ذهب إليه في هذا الشأن تظهر جلية من خلال قوله: « يجب أن نميز في التراث بين مستويين: الغور والسطح. السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال، أمّا الغور فيمثل: التفجر، التطلع، التغير، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه، بل أن ننصهر فيه... الشاعر الجيّد إذن منغرس في تراثه أي في الغور لكنّه في الوقت ذاته منفصل عنه إنّه متأصل لكنّه ممدود في جميع الآفاق»[٥١].

والمتأمّل في التجربة النّقدية للنّاقد صلاح عبد الصبور في ضوء هذه المواقف؛ يدرك أنّ مكانه الحقيقي في الموقف الثالث؛ حيث شُغل هذا النّاقد بقضية التراث، وصلته بالحاضر والمستقبل. وقد انطلق في دراسته لهذه القضية من المفارقة الفنّية الواضحة بين التطور الكبير الذي عرفه كل من فنّي القصة والمسرحية؛ إذ ارتقى إلى مستوى أمثالهما في الآداب العالمية « بحيث نستطيع أن نقدم بعض رواياتنا للعالم المتقدم، بينما لا يصلح معظم شعرنا إلاّ لارتقاء المنابر ولو وضع على الورق لمات موتا رهيبا»[٥٢].

ويُرجع النّاقد تطور هذين الفنّين إلى افتقارهما للموروث على عكس الشعر الذي ينسل من تراث متجذّر في الماضي، كما يرى أنّ« تخلف الشعر العربي الحديث راجع إلى صلته الوثيقة بتراثه القديم، حيث أنّالشعراء فرضوا على أنفسهم محاكاة الشعر الجاهلي. هذه الصيغة التي انتقلت من جيل إلى جيل، ومنشاعر إلى آخر»[٥٣]. ومن ثمّ فإنّ شعرنا المعاصر لم يتقدم إلاّ«بإعادة النظر في هذه الصلة وتنظيمها على أسس فكرية وحضارية، مستفيدين في ذلك من تجارب الأمم الأخرى التي ربطت بين القديم والحديث في آدابها ربطا مثمرا»[٥٤]. وإعادة النظر في التراث يحصرها صلاح عبد الصبور في ثلاثة أسس هي:

1. **الانتخاب:** إذ يرى صلاح عبد الصبور أنّ تراثنا الشعري فيه « الصالح وفيه الطالح، فيه الهازل الموهوب وفيه العاطل عن الموهبة مثل أهل عصرنا سواء بسواء»[٥٥]. لذلك فعلينا قبل التفكير في إحيائه وبعثه أن ننظر فيه نظرة انتقائية تخيره بتصفية ما يصلح للنّثر وما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافا كبيرا عن عصور التراث القديمة، يقول صلاح:« أدبنا الحديث لن يصلب عوده، وتستقيم مفاهيمه إلاّ إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة، فألقيناه من على ظهورنا ثمّ تأمّلناه، لنأخذ منه ما يصلح لنا في مستقبل أيّامنا فضممناه»[٥٦].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما يرى أنّ عملية الانتخاب هذه هي عملية خاصة، فكل شاعر وكل مثقف له ما يروقه ويوافق ذوقه، وبهذا يكون لكل منّا تراثه الخاصّ به ويقول عن نفسه:« انتظم مورثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس، وبودلير، وابن الرومي، وإليوت، والشعر الجاهلي، ولوركا»[٥٧]، وهكذا يقرّ صلاح عبد الصبور أنّ التراث لا يشتمل فقط على الماضي العربي بل تراث عالمي، وعلى كل فنّان النّظر في التراث من هذه الزاوية، زاوية العالمية، يقول :«كلّ فنّان لا يحسّ بانتمائه للتراث العالمي، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنّان ضال»[٥٨] فالتراث عند صلاح لا يقتصر على التراث العربي فقط، وإنّما ينفتح على التراث العالمي وما أنتجته البشرية في تاريخها الطويل من روائع وإبداع إنساني، والأدب العربي لا ينفصل عنه يقول:« إنّ الأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى في طابعها وعالمها، وهو يقف عليها معتزا بأصالته ووجوده، وإسهامه الحي في تطور التجربة الأدبية في العالم.»[٥٩] ولذلك فعملية الاختيار والانتقاء تكون من التراث العالمي بما فيه العربي والغربي.

2. **التفسير:** أو ما يسمّيه بإعادة القراءة أو القراءة الجديدة، وقد خصص لهذه القراءة كتابا كاملا أسماه بـــ:

" قراءة جديدة لشعرنا القديم" وقف فيه عند مختارات من شعرنا العربي القديم، وأعاد قراءتها وتفسيرها في ضوء معارفه الحديثة معتقدا بالحداثة الغربية كما يقول محمد إبراهيم:« لا أفهم كيف يمكن لإنسان أن يستحدث شيئا -أي يضيف سابقا إلى لاحق - دون معرفة هذا السابق وبالتالي معرفة ما ينبغي أن يضاف إليه»[٦٠].كما أنّ هذه القراءة التي تجعل من التراث تربة خصبة وصلبة في آن واحد نقف عليها لنطلّ منها على تطورات العصر، وبالتالي معرفة موقفنا من هذه التطورات.

إنّ صلاح .بهذا المعنى .يريدنا أن نقرأ تراثنا بعيون عصرنا حتى نستفيد منه في صياغة شعرنا الحديث، لأنّ الشعر حسب رأيه «هو ثمرة الحضارة والبداوة معا، لأنّه نتاج للحظات الخصبة التي يعرفها كل جيل وقليل من الناس»[٦١].

فلابد إذن من دراسة القديم وتفسيره قبل الانطلاق في الحديث أو الجديد، إذ لنا في التراث كنوز لا يمكن إغفالها يقول نزار قباني:« كل دراسة لا تنبش الجذور تبقى دراسة سطحية وأنانيّة، إنّ سمة التجديد، لم تكن واقفة قبلنا، والوقت الشعري لم يبدأ بنا، لأنّ كل لحظة شعرية مرتبطة باللحظة التي قبلها، والأصوات الشعرية لا تولد كالطحالب من العدم.»[62]، فالتراث فيه الجيّد وفيه الرديء، ولابدّ للانتقاء من قراءة جديدة واعية هي التي تؤهلنا للاختيار والتمييز.

3. **التجاوز:** يقصد بها أنّ التراث ليست تركة جامدة أو على أعمال مقدسة لا يمكن المساس بها، ولكنّها «رأس مال رمزي ثمين قابل للاستثمار عند الاقتضاء، وعلى هذا الأساس يمكن الانطلاق منه والبناء عليه، لتقريب الشقة بينه وبين العصر، والتخلص من وطأة الماضي المكبلة في الكثير من الأحيان»[63] فالتراث هو لبنة في المسيرة التاريخية للإنسانية لا يمكن إغفالها أو تهميشها ولا يمكن .في الوقت نفسه .الانزواء فيها والاحتماء بها، بل هي مرحلة من مراحل الفنّ يجب أن يتجاوزها الفنّان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنّه إلى آفاق من التطور والرقي أوسع وأرحب من الآفاق التي حققها التراث القديم، وهكذا تنبثق الحداثة الغربية من قديم هي في الوقت نفسه في تعارض معه<<فأن تكون شاعرا عربيا حديثا هو أن تتلألأكأنّك لهب خارج من نار القديم، وكأنّه في الوقت نفسه شيء آخر يغايره مغايرة تامّة»[64]ويختلف عنه اختلافا جوهريا .

هذه الأسس الثلاثة تجعل من عودة الفنّان إلى تراثه « عودة متبصرة متيقظة يلتقي فيها التراث ونفوسنا مع الحضارة المعاصرة يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية من هذا التزواج التاريخي بين وراثتنا وتقاليدنا وبين حضارة العلم المعاصرة»[65].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وبهذا لا تكون معرفتنا بالتراث معرفة سطحية ساذجة وإنّما معرفة ناتجة عن<< وعي أشمل وأعمّ ،إذ أنّ هذا التراث يمثل ذاكرة الإنسان الواعية لماضيه>>[66]. كما أنّ الوعي وحده لا يكفي بل لابد من تجاوز التراث وتطويعه لقضايا العصر وواقعنا الحالي وبذلك نمتلك التراث ولا ندعه يمتلكنا.

إنّ عودة صلاح عبد الصبور إلى التراث وإعادة قراءته قراءة واعية ممنهجة وفق الخطوات السابقة .الانتخاب، التفسير، والتجاوز.ليست فقط من أجل الوعي بالتراث وتكييفه لقضايا العصر، وإنّما أيضا من أجل توظيف التراث كتقنية جمالية وفنّية تضفي على القصيدة نوعا من الإثارة والتكثيف الدلالي. ويمكن حصر العناصر الفنّية التي أضفتها تقنية توظيف التراث على القصيدة المعاصرة في النّقاط التالية:

1. الروح القصصية والدرامية والبعد عن العاطفة والغنائية، وذلك بإعطاء الإشارات التاريخية والتراثية نوعا من المعاصرة يجعلها تتخطى الزمن التاريخي.

2. توظيف التراث يفسح المجال للشاعر في قصيدته لتعدّد الأصوات التي تتجاوب معه والتي مرّت ذات يوم بذات التجربة ومعاناتها كما عاناها الشاعر نفسه . وبهذا يحقق الشاعر إدماجه مع الشخصية التراثية ويضفي على تجربته الصبغة الإنسانية.

3. نقل التجربة الشعرية من الذاتية إلى الموضوعية حيث يمثل الرمز التراثي تقنية من تقنيات المعادل الموضوعي لإليوت. الذي يختفي وراءه الشاعر ويدع الرمز يعبر على لسانه.

4. التراث يخصّب التجربة الشعرية ويكثفها عبر رموز تاريخية وتراثية دالة.

5. يعتبر توظيف التراث قناعا يلجأ إليه الشاعر هربا من الرقابة. خاصة إذا تناول موضوعا شائكا كالمواضيع السياسية.

كلّ هذه الآثار الفنّية نلمسها في قصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور، حيث يقول فيها:

<<أخرج من مدينتي من موطني القديم

مطّرحا أثقال عيشي الأليم

فيها وتحت الثوب قد حملت سري

دفنته ببابها ثمّ اشتملت بالسماء والنّجوم

أنسل تحت بابها، حتّى لو تشابهت على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم.>>[67]

يقول صلاح معلّقا على قصيدته هذه:<< في ديواني" أحلام الفارس القديم" قصيدة الخروج استخدمت فيها كخطّ مناظر لتجربتي، إذ أخرج من واقع حياتي المرير إلى واقع رجوت أن يكون أكثر نورا وصفاء، استخدمت خطوط هجرة الرسول العربي من مكة إلى المدينة، فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة، بحيث يظل للقصيدة مستويان: مستوى مباشر هو التجربة الشخصية، ومستوى آ خر هو هذه التجربة بعد أن تحوّلت إلى تجربة موضوعية عامة، هي طوق الانسان إلى التحرّر والحياة في مدينة النوّر>>[68].

والأمر نفسه مع قصيدة " مذكرات الملك عجيب بن خصيب" يقول فيها:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لم آخذ الملك بالسيف، بل ورثته.

عن جدّي السابع والعشرين (وإن كان الزنا

لم يتخلل جذورنا)

لكنّني أشبهه في صورة أبدعها رسامه

رسامه...كان عشيق الملكة..>>[69]

هذه القصيدة كتبها عام1911 يقول عنها:<< وضعت قناع شخصية فلكلورية لكي أتحدّث من ورائه عن بعض همومي وشواغلي الفكرية والملك " عجيب بن خصيب" أحد ملوك ألف ليلة وليلة يرد ذكره في حكاية (الحمّال مع البنات) حيث نشهده صعلوكا خرج عن ملكه، حيث أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد والناس،وقد حاولت في هذه القصيدة أن أذكر ما فات ألف ليلة وليلة وهو حال عجيب بن خصيب قبل رحلته التي حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك؛ إذ نما في بلاط ملكي مليءبالتخليط في كل شيء>>[70].

فقصيدة صلاح هذه تبدأ من المسكوت عنه في حكايات ألف ليلة وليلة، وذلك بإعادة بناء الحكاية بحيث تحمل دلالات جديدة، وتشير إلى أبعاد أعمق، فهو ينطلق من الشخصية التراثية ليتجاوزها فيما بعد. وهذه

طريقته في التعامل مع التراث، إنّها الخلخلة والتهديم ثمّ إعادة البناء بطريقته الخاصة. كما فعل مع هجرة النبي صلى الله عليه وسلّم في قصيدة " الخروج".

وخلاصة القول أنّ توظيف التراث تقنية فنّية أنقذت القصيدة المعاصرة من الوقوع في المباشرة وضيق الأفق بتوسيع فضائها، وجعلها تحتمل أكثر من إحالة وأكثر من قراءة ممّا يثريها ويفتح مجالاتها. كما أنّ هذه التقنية أو هذه الآلية قد وسّعت بشكل كبير أفق دراميّة القصيدة وارتفعت بها وبدلالاتها إلى فضاء رحب.

الهوامـش :

1)عبد الصبور (صلاح): حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،دت.ص ص25-26.

2) المصدر نفسه .ص36.

3) نازك الملائكة: قضايا الشعر، ط4، دار العلم للملايين، بيروت،1974.ص224.

4) المرجع نفسه .ص258.

5) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص31

6) المصدر نفسه.ص3.

7) المصدر نفسه. ص33.

8) المصدر نفسه.ص39.

9) المصدر نفسه.ص43.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

10) المصدر نفسه.ص33.

11) إبراهيم عبد الرحمان محمد: بين القديم والجديد- دراسات في الأدب والنقد- مكتبة الشباب،د ط،د.ت.ص58.

12) المرجع نفسه.ص58.

13) المرجع نفسه..ص353.

14) المرجع نفسه..ص59.

15) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص43.

16)- المصدر نفسه.ص124.

17) المصدر نفسه.ص124.

18)إبراهيم عبد الرحمان محمد: بين القديم والجديد .ص314.

19)صلاح عبد الصبور:حياتي في الشعر.ص133.

20) رمضان الصبّاغ:في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1،1998.ص74.

21) محسن جاسم الموسوي: مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في الخمسينيات،مجلّة فصول.م١٥ ، ع٣ص48.

22) المرجع نفسه.ص48.

23) سعيد بن رزقة: الحداثة في الشعر العربي- أدونيس نموذجا-ط1 ،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،2004.ص156.

24) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص128.

25) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الشعر.الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1992.ص20.

26) رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر.ص149.

27) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص125.

28) علي أحمد سعيد " أدونيس" : الثابت والمتحوّل ، صدمة الحداثة.، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4 ،1983.ص245.

29) المرجع نفسه.ص245.

30) نزار قبّاني: قصّتي في الشعر.بيروت،لبنان،ط9،2000.ص122.

31) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص134- 135.

32) المصدر نفسه.ص132.

33) منير وليد: توظيف عنصر الأسطورة،مجلّة فصول،م2،ع2،مصر ،فبراير1982.ص32.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

34) المرجع نفسه.ص32.

35) نبيل راغب: فنون الأدب العالمي،ط1،الشركة المصرية للنشر والتوزيع، لونجمان،1996.ص9.

36) أحمد زياد محك:دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ط1، منشورات علاء الدين، دمشق،سوريا،2001.ص20.

37) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص137.

38) المصدر نفسه.ص138139-.

39) موقع اتحاد كتاب العرب:WWW.AWV-DAM.ORG

40) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر. ص ص140-141.

41) موقع اتحاد كتاب العرب:WWW.AWV-DAM.ORG

42) المرجع نفسه.

43) يوسف حلاوة: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر،، دار الآداب،ط1،1994.ص30.

44) إحسان عبّاس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر،ط3،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمّان، الأردن،2001.ص109.

45) ديتا عوض : الشعر والتراث- تواصل أو انقطاع ؟-، مجلّة العربي،ع508، الكويت،مارس2001.ص22.

46) إحسان عبّاس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.ص110.

47) عبد العزيز المقالح: تأملات في التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور، مجلّة فصول.ص98.

48)إحسان عبّاس: محاولات في النقد الأدبي والدراسة الأدبية.ص605.

49) وليد قصاب، جمال شحيد: خطاب الحداثة في الأدب- الأصول والمرجعية-،ط1،دار الفكر،دمشق،سوريا،2005.ص322.

50) صلاح عبد الصبور: أقول عن الشعر.ص152.

51) إحسان عبّاس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.ص114.

52) إبراهيم عبد الرحمان محمد: بين القديم والجديد- دراسة في الأدب والنقد- .ص316.

53)المرجع نفسه ص116.

54)المرجع نفسه.ص116.

55) إبراهيم عبد الرحمان محمد: نظرية الشعر في كتابات صلاح،مجلّة فصول.ص173.

56) عزّت قرني: النزاهة الفكرية- صلاح عبد الصبور والفكر المصري-، مجلّة فصول.ص189.

57) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص150.

58) نبيلة إبراهيم: فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية،مجلّة فصول،ع1،م1،مصر أكتوبر 1981 .ص129.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

59) المرجع نفسه.ص129.

60) وليد قصّاب، جمال شحيد: خطاب الحداثة في الأدب.ص322.

61) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم.ص14.

62) موقع اتحاد كتاب العرب:WWW.AWV-DAM.ORG

63) عبد المجيد الشرقاوي: الإسلام والحداثة،ط3، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.ص177.

64) سعيد بن رزقة: الحداثة في الشعر العربي- أدونيس نموذجا-.ص80.

65) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الشعر.ص ص153- 154.

66) رمضان الصبّاغ في نقد الشعر العربي المعاصر.ص368.

67)صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص141.

68) المصدر نفسه.ص141.

69) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة،د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،1993.ص485.

70) المرجع نفسه.ص383.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الخطاب العجائبي في السيرة الشعبية العربية "سيف بن ذي يزن " نموذجا

الدكتور: ميلود عبيد منقور جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، الجزائر

الملخص:

عَرف السردُ العربي القديم العجائبيَ منذ زمن بعيد، ومنه صُنع تاريخ امتزج فيه الواقعي بالمحتمل ليكون أشد واقعية من الواقع نفسه.

يمتزج في السيرة الشعبية العربية عالم الحقيقة و عالم الخيال، وهما عالمان متناقضان متكاملان، يتميّز الأول بالمحدودية، ويمتاز الثاني بالشساعةو الاتساع.

ولما كان العجائبي لا وجود له إلا في تصوّرات الإنسان، فإن اقحامه في الواقع ليس إلا تعويضا عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، و تجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه و الانفكاك من إساره.

إن السيرة الشعبية لم تستمد أحداثها و شخصياتها من التاريخ فقط، بل استعانت بالأحداث الغريبة و الكائنات العجيبة والأدوات السحرية، و عرضت كل ذلك بكثير من الخيال، و ذلك لأسباب فنية و دينية و سياسية و اجتماعية.

إن للعجائبي دورا مهما في لملمة الشتات و تضميد الجراح، ذلك أنه صورة عن احتدام الخير والشر.بين الانكسار والانتصار .و خندق بين الواقع المفروض و الواقع المأمول.

العجائبي كينونة مماثلة للتصورات الدينية و الشعبية: الجن، الأغوال، العمالقة ، الطيور الناطقة، الدابة، الغزالة.... التي تنسل إلى تضاريس الذاكرة لتنهض من الفراغ و الأمكنة الموحشة كممثل بارع للخوف والترهيب أو الاطمئنان و العطف، ولتسهم في إعادة التوازن و تحميض السرد و دفعه إلى الامتداد و الاستمرارية حتى يمارس النص مجموعة من الوظائف الشعرية الانفعالية التي تربك القارئ وتقذف بالمتلقي إلى فضاءات الدهشة والتردد و الرعب والخوف.

هذه العناصر . جميعها . استوقفتني لطرح مجموعة من التساؤلات: ما معنى العجائبي؟ و ماهي حدود العجيب والغريب والخارق(le merveilleux, l'étrange, le fantastique) و كيف يشتغل على مستوى الخطاب في السيرة الشعبية العربية.

الكلمات المفتاحية:السرد، الواقعي، العجائبي، سيمياء، وظائف إحالية، فضاء

مقدمة:

تنخض هذه المقاربة برصد صور متنوعة ومختلفة للظاهرة العجائبية في السرد العربي القديم:السيرة الشعبية العربية بعامة، وسيرة "سيف بن ذي يزن" على وجه الخصوص.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و في البداية، لعله من الأهمية بمكان الإشارة إلى النص العجائبي في علاقته بالظروف السياسية و الاجتماعية التي جعلت المخيال الشعبي يمتطي صهوة العجائبي القائم على مرجعيات دينية و أسطورية، وتوضيح الغاية من التعريج على العجائبي، والتعريف بمقولاته، و كيف نفهمه و بأيّ استعمال ينهض النص العجائبي.

فكان هاجس البحث يدفعنا دفعا إلى استنطاق النص بتفكيكه و التفرس في جزئياته و الغوص في محاوره بغية اقتناص دلالاته وبنيته العميقة مستعينين بالمنهج السيميائي.

أ. **في المفهوم و حدود المصطلح:**

يشهد الخطاب النقدي فوضى مصطلحية رهيبة، أدّت إلى العبث بالمفهوم والتشويش في الرؤية، "و مسوّغ ذلك اقتحام الكثيرين الساحة النقدية من غير زاد معرفي كاف بمعنى تلك الممارسة، و من غير ما وعي كاف أيضا بدلالات المصطلح و حدوده، الأمر الذي أنتج نوعا من الهجانة في الخطاب النقدي، وعمّق ذيلية هذا الخطاب و تبعيته للآخر دائما" "(١)".

إن المصطلح الواحد يعاني تعددا في الترجمات العربية، ومن الأمثلة على ذلك نجد: الفانطاستيك (بالطاء) و(التاء) الفانتاستيك، و العجائبي، و الفانتازيا، و السحرية و الخيال الخارق، و الخيال الحر، و العجيب والغريب، الخارق، والعجيب العجاب... إلى غير ذلك من الترجمات.

ب. **في التراث:**

القزويني يعرّف العجيب بأنه "حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه " "(٢)"و في المعاجم العربية العجيب: "ما يدعو إلى العجب، و العجب روعة تأخذ الإنسان عند استعظام شيء، يقال: هذا أمر عجب، و هذه قصة عجب، و عجب عجيب، و يستخدم أيضا على أنه مرادف للغريب، ولذلك فالعجيب والغريب هو ما استعظمه الإنسان أو استحسنه أو جهل سببه""(٣)" ، و في لسان العرب "(٤)": العجب هو انكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، و أصله في اللغة أن يرى الإنسان ما ينكره ويقل مثله ، فيقول: عجبت من كذا، و العجب أيضا : النظر إلى شيء غير مألوف و لا معتاد، و العجب أن ترى الشيء يعجبك، تظن أنك لم تر مثله،و آيات الله عجائبه...

والغريب: هو الغامض من الكلام، و كلمة غريبة قد غربت "(٥)"، يقول القزويني :"كل شيء عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة و المشاهدات المألوفة غريب"، ويف أن "الغريب هو الظاهرة المدهشة التي تحصل نادرا، وتختلف عن العادات المعروفة و المناظر المألوفة".

و مهما يكن من أمر، فإن العجائبي مأخوذ من العجائب، و معناها يتسع لكل ما يحدث الحيرة و التردد سواء عند البطل أو المتلقي، يقول سعيد يقطين:"أفضّل العجائب و "العجائبي" على الفانطاستيك و أحملهما المعنى الذي يمكن استنتاجه من خلال الاستعمال العربي رغم اتساعه" "(٦)"، وقد يقال ان العجيب أساسا هو الغريب "(٧)".

١.**السرد العربي القديم و العجائبي:**

عَرَف السردُ العربيُ القديمُ العجائبيَ منذ زمن بعيد، ومنه صُنِعَ تاريخٌ امتزج فيه الواقعي بالمحتمل ليكون أشد واقعية من الواقع نفسه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من هنا، لجأت السيرة الشعبية العربية إلى المزاوجة بين الواقعي والعجائبي، و هما عالمان متناقضان متكاملان، يتميز الأول بالمحدودية، ويمتاز الثاني بالشساعة و الاتساع.

"يمتزج في السيرة عالم الحقيقة وعالم الخيال امتزاجا شديدا يصعب الفصل بينهما" "(٨)"، فالسيرة لم تستمد أحداثها و شخصياتها من التاريخ فقط، بل استعانت بالأحداث الغريبة و الكائنات العجيبة والادوات السحرية، و عرضت ذلك كله بعد توشيته بكثير من الخيال، و تغليفه بالخوارق و العجائب لأسباب فنية و دينية و سياسية و اجتماعية.

و على خلاف تودوروف (Todorov) الذي يبني تصوراته انطلاقا من متون الثقافة الغربية"(٩)"، فإن العجائبي في المتون العربية يخرج من رحم التصورات الأسطورية و المرجعيات الدينية.

فلا غرو أن تَفَاعَلَ روادُ السيرة الشعبية مع الأحداث، وفَهِم أنصارها معالم و أسرار الحدث و دلالاته الأخلاقية والنفسية والوجدانية، فوجدوا الحل الملائم لمعاناتهم في هذا السرد الذي جاء في قالب عجائبي.

٢.١ القهر و النص العجائبي:

عاشت الطبقات الشعبية بؤسا وقهرا لا شبيه لهما، و أصيب المجتمع بالفساد على مختلف المستويات: السياسية والاقتصادية والاجتماعية و الدينية، ولم يكن يلوح في الأفق بصيص أمل ولا شعاع نور، "و لم يكن باستطاعة أي نص واقعي أن يرضي أذواق تلك الطبقات الشعبية التي حافظت، وبشكل لا معقول، على أملها بمجيء منقذ ما يخرجها من ظلامها و بؤسها، لذلك ارتمت هذه الطبقات في أحضان نصوص عجائبية" "(١٠)". و كيف لا تؤثر الطبقات الشعبية هذه العجائب و الغرائب؟ "وهي تحتاج أكثر من معجزة للتحرر" "(١١)" من آسار الظلم و الظلمات، والشعور بالدعة والطمأنينة، لهذه الأسباب و غيرها، جاءت السيرة الشعبية . سيف بن ذي يزن . حافلة بالأمور الخارقة و الأحداث العجيبة، وغصّت بالأدوات السحرية على شكل هدايا عجيبة، و بالكائنات الغريبة في هيئة الغيلان و الطودان.

و لم يقتصر الخطاب العجائبي على هذه الامور فحسب، بل طالعتنا عادات غريبة تدعو إلى الحيرة و الدهشة و يمجها القلب السليم.

و في خضم هذه الاجواء التي تثير التشويق و الإثارة تارة، والخوف والترهيب و الاشمئزاز و التقزز تارة أخرى يؤثث العجائبي عالما سحريا يصف فيه الوعي الاجتماعي فنيا و جماليا و معرفيا و يشكل ركنا ركينا في دحض أساطين الكفر: عباد النجوم والاوثان، و رفع راية الاسلام و الايمان.

و لما كان العجائبي لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان، فإن اقحامه ليس إلا تجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه، والانفكاك من إساره.

إن للعجائبي في السيرة الشعبية أسسا منطقية تقبل التفسير وتخضع لمنطق ديني واضح على غير ما ذهب

إليه تودوروف(Todorov).

و ما يبعث على الإطراف و الإدهاش أن هذه الوسائل الغريبة العجيبة ضخت دما جديدا في شرايين الأمة العربية، فكانت سببا في تحويل الهزيمة و الخيبة إلى فرحة عامرة، و الاحتقار إلى كبرياء شديد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢.بنية السرد العجائبي:

البنية العجائبية في سيرة "سيف بن ذي يزن" تعرض لعالم فوق طبيعي داخل عالم طبيعي، و الشخوص أو العوامل(actants) بتعبير غريماس يتعرّضون للتحوّل (transformation) و في أحيان أخرى إلى المسخ (métamorphose)، من هنا ينهض نص "سيف بن ذي يزن" على خرق الواقع (transgression du réel) إلى عالم تجتمع فيه مخلوقات عجيبة مختلفة: الجن والإنس و الغيلان والطودان، و مفارقات رهيبة: المألوف والخارق، الشيء الذي يولّد حيرة و ترددا لدى المتلقي.

و لعل الغاية من التعريج على العجيب والغريب كانت "التواصل العميق مع الأسئلة المصيرية التي تهدف إلى معرفة الإنسان واختباره على فوهة الحيرة والتردد " "(١٢)".

ذلك أن العجائبي يهدف فيما لا يستطيعه الخطاب المباشر إلى تجاوز الواقع لإكساب النص تفرّدا و معنى جديدا عبر مجموعة من التيمات (التحوّل أو المسخ) أو طائفة من حكايات الخوارق "(١٣)" .

حكايات الهاتف و الغزالة و الجن والغول والسحر و ... التي تحمل مضمونا خارقا عجيبا غريبا خرج من رحم التصورات الأسطورية والشعبية، و بكل ما يقترن بالذاكرة الجمعية والمخيال الشعبي لأن العجائبي "ليس سوى هدب من أهداب المخيلة "(١٤)".

و السيرة الشعبية هي شكل سردي ممزوج بالخارق والعجيب، فضاؤها ساحر و سحري عجيب، بطلها أو أبطالها في صراع دائم وشديد مع الغيلان والجن و الأشياء، "كل شيء يتحرك و يتكلم، فالسيف ينتقم لصاحبه، ويقطع رأس الظالم"(١٥)، والطيور تتكلم، تساعد البطل وتدله على الدواء، والغزالة ترضع الصبي و الجن تطوي به المسافات في برهة من الزمان كرمشة عين.

٢.١ البعد الخارق والعجيب والغريب:

تمزج الحكايات في السيرة الشعبية بين الحقيقة والخيال وانصهار الواقع في الحلم و توظيف المسخ و التحويل و التشويه ولعبة الظهور والاختفاء و كل ما يثير الاندهاش و الإعجاب لروعة الشيء أو لما يبثه من خوف أو هلع .

إن السير الشعبية ترتكز في معظمها على أحداث تحكي أيام العرب وحروبهم، ولكن الوجدان الشعبي قد أبعدها عن حقائق التاريخ وأرض الواقع ليحلّق بها في سموات الخيال والخوارق، ويضفي على أبطالها سمات التفوق الإنساني الذي يعلو أحيانا على القدرة الإنسانية " فالسيرة الشعبية تكتفي في بعض جوانبها بالخرافات و الأساطير، ولذا فإنها لا تراعي الجانب التاريخي، وليس من شأنها التحقيق والتوثيق، فكل ما فيها داخل في نسيج الوهم والأسطورة والحلم والخرافة والخيال " "(١٦)".

و سبب حضور العجائب في السير الشعبية بصفة عامة " إنما هو نتيجة انعكاس لأحلام قديمة لتطلّعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تعوق حصوله على ما يريد من مجد وسؤدد " "(١٧)".

وكثيرا ما نلفي قدرات البطل تصل إلى درجة الأسطورة، ف "سيف" بطل السيرة الشعبية يقوم بعدد من الأعمال البطولية الخارقة التي تمثل مراسم عبور له من حياة عادية أو هامشية إلى حياة مركزية تسمها حالة أسطورية .

يأتيه العون من البشر والجن والحيوان، وتحيطه العناية الإلهية، يصل إلى أقصى درجات التعب أو الموت ثم يستعيد قوته أو حياته، وكأنه يبدأ من جديد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كل شيء في السيرة الشعبية ممزوج بالخارق والعجيب والغريب، الفضاء فيها غريب وعجيب، والبطل أو الأبطال في صراع دائم وشديد مع الغيلان والعمالقة والأشياء...

" كل شيء يتحرك ويتكلم ، فالسيف ينتقم لصاحبه ويقطع رأس الظالم " "(١٨)"، والطيور تتحدّث و تساعد البطل فتدلّه على الدواء، والغزالة ترضع الصبي فتمدّه بالحياة، والجن تطوي به مسافات شاسعة في برهة زمنية قصيرة للوصول إلى المبتغى وفي قضاء كثير من حاجاته.

تعجّ السيرة الشعبية بالسحرة والحكماء، فنجد شخصيات عجائبية تلعب دورا حاسما في مجرى الحكي وتكون لها قدرات على معرفة ما جرى أو ما سيجري، ويكون لها أيضا خدم من الجن ينفذون أوامرها .

إلى جانب ذلك، هناك الممسوخات وهي " الكائنات والشخصيات الناتجة عن تركيب من جنس آخر، والتي نجدها جنسا مختلف التركيب عن باقي الأجناس " "(١٩)" ويشبه هذا النوع الذي يشكّل المارد المخيف نسل الغيلان، والذي ليس أبشع من خلقته ولا أهول من شكله .

و إذن فالمسخ هو ثمرة من ثمرات الخطيئة وجزاء المرء لارتكاب المحظور وتجاوز المحذور.

السير الشعبية تنتصر للخير دوما، وتميل إلى تصوير الحياة والقيم في جانبين، جانب خيّر يواجه جانب الشر فيتغلب عليه .

ولأنها تريد للخير أن ينتصر، وللحق أن يظهر، وللعدل أن يستتب "فلا ترى مانعا في الإستعانة بالقوى الخارقة، سواء من بشر يتميّزون بها أو من غير البشر والعفاريت والشياطين ونحوهم" "(٢٠)" .

وكثير من السير الشعبية تدفع الأبطال إلى الانتصار للحق والعدل والحرية والأمن، وتنزع إلى وصف القيم في جانبين : جانب خيّر يدرأ جانب الشر حتى تصفو الحال وتستمر الحياة ولكن لا يتحقق لهم ذلك إلا بالمعجزات والخوارق، مما يدل على إحساسهم بصعوبة الوصول إلى الخير في الواقع، "وهو ما يجعل للحكاية دورا في خلاصهم مما هم فيه من عنت وضيق ، فكأن الحكاية حلم، يتحقق فيه ما لا يمكن أن يتحقق في الواقع" "(٢١)".

وبذلك تخفّف السيرة الشعبية من وطأة الإحساس بالضعف والوهن، وتحرّض على الرفض والتغيير، حاملة موقفا إيجابيا ينضح بالكد والعناء لأن القوى الخارقة من شأنها أن تكون عاملا مؤازرا محققا للنصر ومؤكدا لانتصار الخير على الشر، وانتصار البطل على الأعداء، "وقد لا تعدو القوى الخارقة في بعض السير الشعبية مجرد المبالغة في قوة البطل، ومدى قدرته الجسدية ومهارته الفروسية وبراعته في المبارزة " "(٢٢)" ، بل إن لهذه الصفات حضورا كثيفا ونصيبا من الواقعية لدى الأبطال الشعبيين مثل "عنترة بن شداد"، و"سيف بن ذي يزن"، غير أن هذه الصفات يمكن أن تضخّم صورة البطل وتضفي عليه هالة خيالية تتجاوز الواقع، فتصفه "لا كما هو في الواقع ، ولكن كما يريده العقل الجمعي ليصبح المتنفس المنطقي الطبيعي لآماله وآلامه" "(٢٣)"، لأن العقل الجمعي يلجأ إلى صنع البطولة حتى تتحرر الأمة من وطأة الضعف والعجز.

ولا تكاد تصادف حكاية دون أن لا تكون فيها أحداث سحرية، وهي كلها أحداث خارقة للعادة، في غاية الإثارة والعجب، لا يمكن أن يفوقها بشر، تتحرك فيها الشخصيات وتتحول، وتنتقل إلى أمكنة خرافية لا تقل عنها غرابة وعجبا.

وقد احتوت "سيرة سيف بن ذي يزن " على قدر هائل من هذه الكائنات العجيبة الغريبة، وعلى صفات خارقة للعادة، فـ" سيف بن ذي يزن " ابن ملك معدٌّ منذ البداية لأداء دور بطولي وحمل رسالة والاضطلاع بمشروع دعاوي .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أرضعته غزالة وربّته جنية وحمل نبوءة جعلت منه فردا متميزا ومحطَّ اهتمام لما يتمتع به من صفات الخَلق والخُلُق.

إن عناصر الغرائب والخوارق تتعاون و تتضافر لمقاومة صعوبة الحياة الحبلى بالخوف لأن "تاريخ الخارق هو تاريخ الخوف "(٢٤)".

بالخوارق يتحوّل المحال إلى ممكن، "وبهذا يكتسب البطل بطولته ويكثر أتباعه ويعظم في أعين الناس" "(٢٥)".

والحق أن حكايات الخوارق أو الخرافة تجعلنا نرى في الغولة إنسانا تجمعت حوله الكراهية الشعبية لارتكابه شنيعة المحظور، إذ مسخه الله وحوّله إلى صورة بشعة مهولة جزاء بما فعل وكأن الغيلان مجرد رموز للخيانة والاغتيال والاستغلال البشع كما جاء في المأثور الشعبي "ما الغول إلا بنيادم (ابن آدم)" "(٢٦)" .

كذلك كان " سيف بن ذي يزن " موعودا بالقضاء على الأغوال وتطهير الفضاء من وجودهم بوصفهم أدناسا وأنجاسا اخترقوا النظام والعرف ولوّثوا الفطرة الجبلة واغتالوا القيم .

ولعل هذه العناصر الخيالية التي اصطنعها الخيال الشعبي لتجاوز الواقع هي خير شاهد على المخيال العربي و قوة الإبداع الشعبي "إلى مثال يشيع منه العدل ويتّسع فيه الشعور بالقدرة، فتحرر الإرادة كما يتحرر الفكر والضمير "(٢٧)".

٢.٢ عالم الجن :

إن عالم الجن حقيقة ثابتة بالقرآن و السنة لا نملك أن نرفضها، قال تعالى:" وَ مَا خَلَقْتُ الجِنَّ وَ الإِنْسَ إِلاَّ لِيَعْبُدُونِ "(٢٨)".

لذلك كانللاستعانة بالقوى الخارقة .في السيرة الشعبية . حضور كثيف.

و هذا المزيج من الخرافات و الأساطير كفيل بتطويع قوى خارقة أخرى لمساعدة البطل في فتوحاته أو حروبه و بمعنى أوضح، فإن ما نراه قوى خارقة يمثل حقيقة واقعة سواء تعلق الأمر بالقوى الجسمانية أو المهارية للبطل أو ما يتصل بقوى أخرى كالجن و الشياطين أو الأغوال.

فبفضل الله امتلك "سيف " السوط و استطاع أن ينقذ الأميرة "شامة" من مخالب المارد المختطف، والمارد في السياق هو رمز الطاغية، وبعد تحريرها تزوج بها، فقويت شوكته وعضد جانبه.

و لا شك أن الحكاية في إلغائها للعالم الواقعي و إحلال عالم آخر مليء بالسحر و التفاؤل و الخفة محلّه"(٢٩)" تحقّق ما يحلم به الإنسان من عدالة و حب ليعيش خفيفا متفائلا، وبالتالي يمكن القول أنها شكل أدبي يعبّر عن رغبة الإنسان في التغيير"(٣٠)".

تدعونا حكايات الخوارق والعجائب إلى إدراك قيمتها الفنية، فهي ليست قطعا أدبية للترفيه والتذوّق فقط وإنما هي صياغة للمُثُل السامية ودعوة "إلى الموازنة بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون، وبين واقع مرير مكدود وبين حلم يعتصم بالمثال الذي قدر له أن يخلص الأجسام والنفوس و الأرواح من ربقة الحاجة والظلم والاستعباد" "(٣١)".

و البطل العجائبي ليس أسير الزمن و المكان فهو بعيد ومنعزل عن الأهل والأقارب، يجد نفسه في فضاء قفر وحالة اضطرابية"(٣٢)"، فتأتي عناصر خيّرة من الإنس والجن لتخلّصه من مخالب العدوان والشر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يخوض غمار الأسفار البعيدة في الأجواء بغية تحقيق الذات، فيجعل لنفسه عالما آخر يطمئن إليه ويرتاح له، كمن يروم التحرّر من واقعه الأليم و المؤلم، ولا غرو أن برزت كلمة العجائبي لتدل على الوقائع و الأحداث غير المعقولة لتصبح مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق "(٣٣)" ، تلك الحكايات التي تتضمن مضمونا خارقا وغريبا عجيبا، من ذلك الهاتف و الغزالة والجان.

كل هذا يدعو إلى أن العجائبي هو شكل من أشكال الاختراق "(٣٤)"، و يمثل "ناقوس خطر ينذر ويحذّر مما سيأتي لكونه يجنح نحو اليوتوبيا(utopie)" "(٣٥)"، أي يسعى إلى بناء واقع مغاير أكثر جمالا و حبا و صفاء و عدلا طلبا للفردوس المفقود.

والبطل سيف ليس بطلا لذاته، إنما هو تجسيد لآمال و أحلام الطبقة التي ينتمي إليها "(٣٦)"، فهو الرمز و المثال وهو "خلاصة نقية للجماعة، و بطل يتجاوب مع روح الجماعة " "(٣٧)"، وهكذا فالخيال الشعبي ليس مجرّد س ياحة وهمية في عالم الأحلام وإنما هو أحد أشكال الروح الشعبية "(٣٨)".

من هنا يبدو أن السيرة الشعبية تتغذى من الواقع وتمتح من الأسطورة مستفيدة منها لمعالجة الهنا والآن"(٣٩)" .

٣.البنية و الدلالة:

وقع اختيارنا على أربع حكايات مأخوذة من سيرة "سيف بن ذي يزن " للفحص، وحاولنا الوقوف عند مقولات التحويل بأنواعه و التعرف على آليات اشتغاله.

١.٣.الحكاية الأولى:هدم الكعبة:

ينام الملك "ذو يزن" بنية هدم الكعبة ونقل أحجارها الكريمة إلى بلده حتى يفخر بها على ملوك الأرض، و في الصباح يجد نفسه متورما، وقد صار قدر الفيل ، يصر ف نيته الخبيثة فيتوب ويعود صحيحا معافى، و لكن سرعان ما يتراجع و يفكر ثانية وثالثة في الهدم فيعتوره سوء أخطر من الليلتين السابقتين، و في الليلة الثالثة و الأخيرة يتوب توبة نصوحا و يعلن إيمانه.

- **التحويل (transformation) أو المسخ (métamorphose) :**

وهما وجهان من أوجه العجائبي يمعنان في الهول و يثيران الخوف و الدهشة، ويصيبان الإنسان بالزيادة المفرطة عبر تحوّلات فيزيولوجية كأن يتحوّل إلى حيوان أو إلى غول إمعانا في السخرية نكالا لما اجترح من الخطايا، و إذا كان التحوّل أقل سوءا فإن المسخ أشد و أبلغ، وقد يكون بقدرة مقتدر أو عن طريق السحر يطال الإنسان.

الغاية من ذلك هو شل إرادته و إجهاض مشروعه و قطع الطريق أمام نزواته و غروره . الملك ذو يزن . عقابا لما اقترف من خطايا.

فالتحويل كان بغرض الاتعاظ و الاعتبار ، وقد جعله الله عبرة مانعة للكافرين و المارقين من ارتكاب المعاصي و المخالفات، و في الوقت نفسه موعظة للمتقين حتى يزدادوا إيمانا.

وينبغي أن نقارب التحويل أو المسخ من وجوه شتى:

أ . التحويل يكون من صفة آدمية إلى صفة حيوانية و لعل في ذلك إهانة و إذلالا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ب . و إذا كانت المحاولات الثلاث في الهدم تدل على العناد والمكابرة، والعدد ثلاثة مقدس يفيد الكمال والنهاية، و هنا الإصرار على الضلال و الغي، فإن الرد كان بأبلغ وجه حيث "إن الجزاء من جنس العمل" .

و هكذا تناسلت عن الحكاية مجموعة من التقابلات الثنائية:

محاولة هدم الكعبة	مقابل	هدم الصحة، السوء
الانتفاخ بمعنى الكبر والغرور	مقابل	تورم الجسد، تضخم الأعضاء
انتفاخ معنوي	مقابل	انتفاخ جسدي
محاولة الفعل	مقابل	اللافعل، عطل، اللاحركة

و السوء الذي تعرّض له الملك "ذو يزن" أحدث في نفسه شعورا بالخوف ترجمتها هذه الصور:

فأخذه الانذهال . و مضى يصيح من فرط الانفعال . ولما فزع أدرك عظمة الله . فاعترف و تاب . و ندم و تضرّع و استكان . وفزع إلى مفزع الخليقة و هو التوحيد و الاستغفار.

و لعل في ذلك إقرارا بالألوهية والربوبية، و ما من مكروب إلا فرّج الله كربه بالتوحيد.

و في اختيار لفظة "فيل" دقة وخصوبة فهي ليست بيضاء و لا حيادية، فإنها فضلا عن الحيوانية تحمل معنيين أو مدلولين، مدلول تقريري(dénotatif) له علاقة بالصورة المهولة للفيل التي ترتبت عليها الضخامة والانتفاخ و فعل الاساءة، ومدلول إيحائي (connotatif) يراد به الضعف و العطل و البعد عن الصواب، رجل فيل أي ضعيف الرأس، وفعله فال، يفيل: أخطأ وضَعُفَ "(٤)" .

و بهذا تعطّل المسعى و باء بالفشل و تحوّل الملك من العلو إلى الأسفل،و من الكبر إلى السوء و من الحركة إلى اللاحركة، و من موقع الفاعل إلى المنفعل الخائف والمندهش كما توضّحه الوحدات المعجمية التي تنتظم حول "الماقبل" مقابل "المابعد"

قبل ≠ بعد

صاح في ثورة≠ صامت

غضب و ثار≠ أنّ(أنين)

الغرور≠ العجب

الصحة≠ السوء

٣.٢.الحكاية الثانية: الهاتف:

يأتي الهاتف في شكل مرئي "*" ويظهر في صورة رجل صالح : أبو العباس الخضر أحيانا، و في أحيان أخرى يتمثل " في شكل صوت لا متعين، يخبر و يبشر أو ينذر أو يقدّم معلومة " "(٤)" .

و قد ينزل على الصالح والطالح"*"و بالليل، إذ يقوم بدور التوجيه و التطهير و التحويل، ويظهر في اللحظات الدقيقة لحسم الموقف و توجيه الأحداث توجها سديدا فيعطيها بعدا جديدا مشرقا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"وحين نام الملك هذه الليلة رأى هاتفا يصيح به أن يكسو البيت الشريف" "(٤٢)".

تتجسد مهمته في ترهيب الظالمين و الإرشاد على الخير، وهنا على مدار ثلاثة أيام، والعدد ثلاثة مقدّس متجذر في المرجعية الدينية يدل على الكمال و النهاية و الطهارة، كذلك الدين والكعبة لا يقبلان التدنيس ولا الانتهاك.

و الكساء علامة "(٤٣)" تفصح عن مكنونها و تبوح بدلالة الحماية، كسا يكسو الجسم معناه الحماية، فالكساء لا يعني الغطاء بقدر ما يعني حماية الدين و الدفاع عنه و تمجيده.

و على مستوى الخطاب، فإن الهاتف ينهض بالدور الأول في ازدجار الأحداث و تنمية مجرى الحكي و إحداث التوازن، يأتي ليلا و في لحظات متأزمة، يبشر بالخلاص تشجيعا للبطل و تأييدا له حتى يتخطى الصعاب و يتجاوز المحن، ويقوم بقلب الموازين و إحداث التوازن على مستوى الخطاب.

٣.٣.الحكاية الثالثة:الغزالة والطفل الغريب :

نحن بسبيل الحديث عن الطفل الصغير "سيف بن ذي يزن" الذي رمته أمه في مدينة الموت والخراب، بالوادي المقفر الموحش المخيف، إلا أن الطفل بدلا من أن يقع فريسة الضواري، يقع تحت رحمة أنثى حيوان مزدهرة الأمومة تحنو عليه و تنقده من الموت.

و الحال أننا أمام غزالة هاربة من وجه صياد أسر و ليدها، و كمن ينتظر عودتها ليقبض عليها و يحملها إلى بيته أو سوق اللحم، و حين أمنت الغزالة مطاردة الصياد، عادت إلى حيث تركت وليدها فلم تجده و "عثرت على الطفل الصغير تحت شجر الشوك يضرب الأرض بقدميه و يصرخ من الجوع" "(٤٤)".

فتحنّ أمومتها و تنبض عروق الرحمة بإذن الله "فأنزل الله في قلبها الرحمة، فألقت بثديها على فمه و مضى يمتص لبنها في نهم" "(٤٥)".

والصياد من بعيد يرقبها، فأخذته الدهشة مما يرى إلى أن يلحظ حركة الطفل ويسمع صراخه الخافت، فيقترب على حذر و قد دبّ إلى نفسه الخوف على الطفل...

إلا انه فوجئ بالغزالة و هي ترضع الطفل، ويصمت لصوت الطفل و هو يشرب اللبن في شراهة.

وكأنما تحلّ الغزالة محل الأم، ولا يجد الصياد في نفسه ان يقتلها، كما لا يجد بدا من أن يحرر وليدها فيطلق سراحه.

ينفصل الصياد عن وليد الغزالة و يتصل بموضوع الطفل، وكأننا أمام عقد ائتماني يقوم على تبادل موضوعين أو على تعاقد من النوع الترخيصي باعتبار المصلحة.

تستعيد الغزالة موضوعها المفقود "وليدها" لتعوّض افتقارها، ويستبدل الصياد "الطفل" بوليد "الغزالة" و بذلك يتساوى الجميع في تحقيق موضوع القيمة و استرجاع التوازن.

- **التحوّل من الطبيعة إلى الثقافة و العكس:**

تتحوّل الغزالة من الحيوان إلى الإنسان/ التي تجمع بين سيمي (sèmes)/ الحيوان الانسان الرحيم.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و في المقابل نجد الصياد يطارد و يحمل وليد الغزالة الذي وقف عاجزا وفي استكانة، بوصفه فريسة، وتدرك صورة الفريسة بصورتي الصيد والقتل.

فرس فريسته: صادها وقتلها، والفريسة ما يفرسه السبع من الحيوان "(٤٦)"

وبهذه الاضاءات الدلالية تتضح صورة /الإنسان الحيوان/ التي تجمع بين سيمي /الانسان/و /الحيوان/ المنصهرين في فعل الصيد، والشكل بشرى.

و بالمقابل نلفي الغزالة في صورة /الحيوان الإنسان/ بفعل الرضاعة و الشكل حيواني.

و بذلك تدرك صورة الأم البديل، الأم الراعية على مستوى الخطاب بمجموعة من الصور : الحنان، ألقت بثديها.

و ترقى الغزالة إلى قمة النبل والسمو الأخلاقي بصبرها وتضحيتها و رحمتها، فهي البديل للأم الحنون الرحيمة الخيّرة، أما الصياد فهو عنيف معتد بفعل المطاردة و حريص على حطام الدنيا... يجري بحثا عن المال والغنى.

- **العوامل والفضاء:**

لعل اختيار السيرة الشعبية للغزالة في هذه البقعة القفر الموحشة أمر عجيب يثير تساؤلات ، إذ كان الأجدر أن تصول و تجول في هذه المدينة المخوفة و المخيفة: مدينة الموت والخراب وحوش مفترسة"و لكننا لا نجد إلا وحشين آدميين أحدهما أم ترمي بطفلها ليموت و الآخر صياد يتربص بالغزالة ووليدها، و كأن الوحوش الحقيقية هي الوحوش البشرية" "(٤٧)".

كان الطفل ملقى في الخلا أو الفلا، وحيدا عرضة للوحوش و الحر و الهجير، في مدينة الخراب، تحت شجرة الشوك، وهو فضاء تجتمع فيه كل أسباب الموت، لأنه فليٌ عن كل خير، فطم وعزل، والصغير رضيع لا يقوى على شيء.

ولكنّ شيئا من هذا القبيل لم يحدث، حيث يتحوّل فضاء الموت إلى فضاء خصب أضفت عليه الغزالة بعدا إنسانيا.

و كأن السارد يريد أن يقول : إن هذا الفضاء القفري "لا ترتاده حيوانات ضارية و إنما حيوانات جميلة تطفح بالحب والحنان و العطاء" "(٤٨)".

وكانت الغزالة سببا دفع الصياد إلى نقل الصغير من شجرة الشوك في مدينة الخراب إلى القصر بالمدينة، وهو انتقال من الطبيعة إلى الثقافة أي من حياة طبيعية فردية غير خاضعة للنظام إلى حياة منظمة مبنية على مؤسسات و ابرام تعاقدات "(٤٩)"، لتدل على سير مصير "الطفل" و صهره مثل الحديد في النار، وتحويل الطبيعة وبناء الثقافة الأنتروبولوجي" "(٥٠)"

و هذا التحول، إن على مستوى الشخصيات (العوامل)، و إن على مستوى الفضاء يسعفنا في إقرار الخارق والمعجز الذي يرتهن به القرآن.

كل شيء يتحرك بإرادة الله، وهذا الحدث هو علامة على قدرة الله المتمثلة في فعل الغزالة و هي من مخلوقات الله.

- **تحوّل الجن إلى غزالة:**

و الذي لا شك فيه أن استخدام الغزالة في الحكاية يتماهى مع حدث الجن في ثنايا خطاب النص.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

حيث جاء في السيرة الشعبية "أن ملكا من ملوك الجانّ مرّت على هذه الفلاة التي تركت فيها قمرية طفلها، فرأت الطفل فنزلت محبته في قلبها، وعندما عادت إلى زوجها الملك الأبيض في جبال القمر ومنابع النيل لامها لتركها إياه، إذ لم يرزق إلا بفتاة اسمها عاقصة، و عادت ملكة الجان إلى مكان الطفل فلم تجده حيث رأته أول مرة و ظلت تبحث عنه حتى وجدته... و صاحت : هاتي الطفل فهو يتربى عندي حتى يكبر " "(٥١)".

و هذا النص ينهض دليلا قويا لتشابه الغزالة بالجن، و لعل اختيار الغزالة فيه جمال و رشاقة ورقة، الأمر الذي جعل النساء تشبّه بالظباء "وما أكثر ما جاء في الشعر العربي من تغزل في المرأة بإضفاء صفة الغزال عليها، و كأن العرب قديما يعتبرون الظباء من حيوان الجنة" "(٥٢)" و المسألة لا تقف عند البعد الجمالي، بل الأمر أبعد و أعمق فربما الأمر هو مجموعة من البقايا السحرية و الأسطورية تعلّقت بهذا الحيوان.

وكانت الغزالة محوطة بالأسرار، إذ هي من حيوان الجنة "(٥٣)" طورا، ومن مطايا الجان طورا آخر"يحدّث أبو عباس أن الظباء ماسة الجن" "(٥٤)"

و العلاقة بين الغزالة أو الجنية هي إما المقابل الحيواني لها، وإما هي الماشية التي يرعاها الجن و تستعمل لبنها في تغذية الصغار مصداقا لقول ابن عباس أن الظباء ماشية الجن.

و لعل حرص الشعراء على أن لا يقتل الغزال في قصائدهم كان يعني أنه معبود كالشمس.

يقول امرؤ القيس:

و ماذا عليه أذكرت اوانسا

كالغزلان رمل في محراب أقيال

و في ذلك ما يدل على ألوهية الغزلان، أفلم توضع في محاريب الملوك؟

و في نهاية الأمر، يبدو أن الغزالة كانت محوطة بالألغاز والأسرار، "و قد امكن العرب للظباء في مكة "، فكان لها هالة من القداسة مما يكشف عن بقايا و آثار و فلسفة و عقائد العرب ومتبقياتهم الأسطورية في الأزمنة الغابرة".

٣.٤.الحكاية الرابعة:وادي الغيلان:

يكفي العنوان للبوح عن طبيعة الفضاء فهو موسوم بالبعد العجائبي و الغرائبي لكونه يختلف عن الفضاءات الأخرى انطلاقا من طبيعة التركيبة و التشكّل الذين يعطيانه بعدا عجيبا و مخالفا للمألوف.

يتسم هذا الفضاء بالانغلاق والهلاك والهول و الرعب، من دخله يعد مفقودا.

الغيلان جمع للغول، والغول مشتق من الفعل غاله يغوله أو اغتاله بمعنى قتله و أهلكه، فالغول إذن يعني الهول و الهلاك و الموت والشر.

"فمضى فيه و قد ملأت قلبه الحسرة ""

فهو فضاء لم تكن العين قد شهدته من قبل، فضاء عجائبي لأنه مخالف للواقع، و محرّم الوقوع فيه أو الدخول فيه، فهو مهلك .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"لأنه علم أن الذي جعل فيه هذا... هو أمه التي توقعه في المهالك دون رحمة و لا شفقة" "(٥٥)" .

و يشعر سيف بالخوف و حضور ثقيل للموت الذي يترقبه .

"و ظل يسير بحثا عن مخرج دون جدوى" "(٥٦)"

وجد "سيف" نفسه كما بدأ وحيدا في صحراء موحشة تطوّقه كما يطوّق الموت الحياة.

" فعرف أنه وقع في وادي الغيلان، و أن لا مهرب له من الموت بين أنيابهم" "(٥٧)"

الفضاء قاس و محظور لا يرحم المتورط في مناكبه، و يبدو ملعونا لأنه يدخل في باب المسخ و اللعنات الحالة من الله على الناس الذين اقترفوا الفاحشة، حيث إن الغيلان هم نتاج الشذوذ الجنسي.

ذلك أن امرأة ملك عادل لم ترعو عما كانت فيه من إثم، ولم تقلع عن الفاحشة فلم تجد أمامها إلا الوحوش.

و كأن هذه المرأة تسعى من وراء ذلك إلى إضعاف شوكة زوجها و زلزلة تموضعه كحاكم، و من ثم تشكيل فضاء مغاير لفضاء الملك، فتلوذ بجسد الوحوش.

" وهذا يعني خلق ثغرات في خطاب السلطة تؤدي إلى إدانة هذا الخطاب من جهة، كما تضعه في إشكالية سياسية مع الشعب " "(٥٨)" .

و لأن هذا الفعل الشنيع يهدف إلى هدم النظام البطاريكي(الأبوي) و تدمير القيم التي يعمل على حمايتها.

"لقد كان أبي حكيما و ملكا لبلدة الصخر الأسود، و كان يحكم بين رعاياه بالعدل، ولكن أهل المدينة كانوا أهل سوء و غدر، فلما رأوه يمنع السرقة والرشوة ثاروا عليه وأرادوا أن يقتلوه" "(٥٩)".

و ليس هذا و حسب، بل حتى زوجته أهدرت كرامته و دنست عرضه "إلا أن زوجته كانت امراة سيئة لا تعرف الاخلاص لزوجها، و كان هذا الوادي بعيدا عن العمران فلم تجد امامها إلا الوحوش" "(٦٠)".

فالزوجة هنا لم يشر إليها باسم ولا بمكانة و لا حتى بالأم كأنها كيان محتقر و ممقوت.

وهذا ما يبرز تقزز الغيلونة منها، ورفضها لهذا الفعل الشنيع الذي يعد خرقا للعرف و الفطرة و خروجا عن المألوف ومسخا للطبيعة، لذلك كان هذا الخلق المشؤوم على هيئة الغيلان .

"فجاءت بولد وبنت من المسخ المشوّه على مثل الخلقة التي ترى""(٦١)".

فلا غرو ان يكون هذا التحوّل إلى صفة أرعب و أبشع دليلا على أن الله يردّ على تشويه بتشويه آخر يتموضع على مستوى التشاكل الديني(isotopie religieuse) "الجزاء من جنس العمل".

و لقد عبّر ت الغيلونة عن حزنها، فانبثق من حديثها معنى الإيمان.

"و أمرني (أبي) أن انتظر مجيئك لأدلك و أساعدك ليتوب الله علي و ينجيني من العذاب الذي أعده لهم ""(٦٢)

كما يظهر أيضا إدانتها لهذا الواقع القاتم من خلال هذه الاعترافات الجريئة، فالغيلونة تملك مواصفات التعبير، فهي لسان البطل، و في الوقت نفسه صوت الذهنية الشعبية المسموعة وهي التي ساعدت "سيف" على الحصول على التركة أو الذخيرة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المتمثلة في "الديك" التي مكّنته من اهلاك جميع الغيلان و كأن مرور "سيف" بوادي الغيلان يعد جسرا أو خطوة لنشر الدعوة، و ما موت الغيلونة سوى دليل على إزالة كل بذور الفساد و التطهر من الخطايا و الشذوذ، باعتبار ان الاسلام دين طهارة، و أنه لم يأت طفرة واحدة، و إنما جاء على مكث ومراحل. مما يدل على التحوّل أو الانتقال من الفضاء المدنس(profane) إلى الفضاء المقدّس(sacret) .

خاتمة:

العجائبي و الخارق والعجيب الغريب و الفانتاستيك :

تبدو هذه المصطلحات متقاربة من حيث المعنى، والجامع المشترك بينها يدل على اللامألوف و الدهشة والحيرة ،و هي كلها مجتمعة تمثّل خروقات لقوانين و منطق الحياة "(٦٣)" و تعمل على تأسيس منطقة حرة تعكس في تجلياتها المختلفة رفض الواقع.

و تمزج السيرة الشعبية بين الواقع والخيال و انصهار الواقع والحلم، و توظيف التحويل والمسخ و لعبة الظهور والاختفاء، و كل ما يثير الاندهاش و الإعجاب لروعة الشيء أو لما يبث من خوف وهلع.

وسبب حضور هذه الظواهر غير المألوفة، انما هو نتيجة "انعكاس لأحلام قديمة لتطلعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تعوق حصوله على ما يريد من مجد و سؤدد" "(٦٤)".

وكثيرا ما نلفي قدرات البطل تصل إلى درجة الأسطورة ف "سيف" البطل يقوم بأعمال بطولية خارقة، يأتيه العون من البشر والجن و الحيوان و تحيطه العناية الإلهية.

و لا تكاد تصادف حكاية دون أن لا يكون فيها أحداث سحرية، وهي كلها أحداث خارقة للعادة في غاية الإثارة و العجب وأشد إرعابا و تهويلا، حيث لا يمكن أن يفوقها بشر بحكم تحرك الشخصيات و تحوّلها و انتقالها إلى أمكنة خرافية لا تقل عنها غرابة وعجبا.

و قد احتوت سيرة "سيف بن ذي يزن" على قدر هائل من هذه الكائنات العجيبة الغريبة و على صفات خارقة للعادة و"سيف بن ذي يزن" بن ملك معدّ منذ البداية لأداء دور بطولي و حمل رسالة، أرضعته غزالة و ربته جنية، وحمل نبوءة جعلت منه فردا متميزا ومحط اهتمام لما يتمتع به من صفات الخلق والخلق.

و في الأخير نستطيع القول بأن العجائبي ينهض في السيرة الشعبية عبر جملة من الاستعمالات، فهو لا يخلو من مفردات التعجب وصيغ الدهشة والتردد والحيرة و الخوف والدعاء ، والسيرة الشعبية "سيف بن ذي يزن" تتضمن حكايات عجيبة غريبة "وهذا ما حدانا إلى اعتبارها ذخيرة أو خزّانا للعجائب" "(٦٥)".

حاولنا انطلاقا من هذه الذخيرة رصد جملة من المقولات أو التيمات: التحويل و المسخ و الهاتف والجان فضلا عن الخارق و الاختفاء، وخلصنا إلى أن العجائبي في السيرة الشعبية ينفض الغبار عن تصورات أسطورية و بقايا عقائدية وتتكئ بشكل قوي على المرجعية الإسلامية بهدف الإقرار بالألوهية و الربوبية و الدعوة إلى التوحيد و العمل على نشر قيم إيمانية حتى ينتقل الإنسان إلى بر الأمان والنجاة.

الهوامش:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١.ضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠١، ص١٩.

٢.زكريا القزويني، عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان،ط٤،١٩٨٠، ص٣١.

٣ .حمادي الزنكي، العجيب والغريب في التراث المعجمي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد٣٣،١٩٦٠، ص١٠١-١١.

٤ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ص٢٥٩-٢٦٠

٥ .ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص١٨.

٦.سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية : سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي ، بيروت. الدار البيضاء ١٩٩٤

٧- Fahd Tawfiq, l'étrange et le merveilleux dans l'islam médiéval (colloque) edt jeune afrique, 1978, p134.

٨.بنية السيرة الشعبية، طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١،١٩٩٠ ص٢٤٨.

٩ .شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة،ط١،٢٠٠٦، ص٤٥٥.

١٠. طلال حرب، بنية السيرة الشعبية، ص٣٠٦.

١١.المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة،دار الحوار، سوريا، ط١،٢٠٠٩، ص٢٣٥.

١٢ .عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص٨.

١٣.Fahd Tawfiq, l'étrange et le merveilleux dans l'islam médiéval (colloque)edt jeune afrique ,1978, p.٢٣٣

١٤. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر١٩٩٨. ص٥٧.

١٥ - موقع انترنت: Magazine com **Error! Hyperlink reference not valid.** www.arabi .

١٦ - مرسي الصباغ ، القصص الشعبي في تراث ، دار الو فاء لدينا الطباعة والنشر والتوزيع ، بدون طبعة ص٧٤ .

١٧. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون،الجزائر١٩٨٩، ص٥٧.

١٨- محمد أبو الفتوح العفيفي ، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية . عنترة بن شداد أنموذجا ،. إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط١،٢٠٠١، ص٣٤.

١٩- حلمي بدير ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ص٢٢.

٢٠- أحمد زياد محبك ، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ص٤٩.

٢١.حلمي بدير ، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، ص٢٣.

٢٢- حلمي بدير ، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، ص٢٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢٣- Tzvetan Todorov : introduction à la littérature fantastique, paris, 1970, p166 .

٢٤- محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي،١٩٩٠ ،ص١٤.

٢٥. نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٤، ص٧.

٢٦ .مصطفى الحواف، الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١،١٩٧٤.

٢٧.سورة الذاريات، الآية٥٦.

٢٨ .نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب العربي، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٣،١٩٧٥، ص٨٤.

٢٩.عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في بسكرة، المؤسة الوطنية للكتاب، الجزائر،١٩٨٦، ص١٣.

٣٠.عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٨، ص١٣.

٣١- désordre.

٣٢ .عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٨، ص٨.

٣٣- transgression

٣٤ - Raymond Williams, utopie et sciences fiction, in revues : l'homme et la société, n73-74, juillet/décembre, 1984, éd Anthropos, France, p51.

٣٥ .غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف، مصر،١٩٧٠، ص١٥.

٣٦. نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٤، ص٤٧.

٣٧.غالي شكري، أدب المقاومة، ص١٥.

٣٨. محمد إسماعيل بصل، قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سورية، الطبعة الأولى،٢٠٠٠، ص٢٥.

٣٩.ابن منظور، لسان العرب، المجلد لحادي عشر، مادة (ل)، ص٥٣٧.

٤٠.ملاحظة: يقول شعيب خليفي، الهاتف اللامرئي، ص٤٧.

٤١.شعيب خليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص٤٧.

٤٢. يقول ينزل على الصلحاء، ص٤٧.

٤٣.سيرة سيف بن ذي يزن، ص٣١.

٤٤.بسر ابرير، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، جامعة عنابة، ماي١٩٩٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤٥.فاروق خورشيد، سيف بن ذي يزن، ص٤٦.

٤٦.م ن، ص٤٦.

٤٧.القاموس الجديد للطلاب، ص١٤٧.

٤٨ .فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١ ، دار الشروق١٩٩١، ص٩٩.

٤٩ . المرجع السابق، ص٩٨.

٥٠.عبد الحميد بورايو، تحليل نموذجي لحكاية الطامة، مجلة السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، ص٩٨٩٧.

٥١ .المرجع نفسه، ص٩٨.

٥٢.فاروق خورشيد، سيرة سيف بن ذي يزن، ص٤٧.

٥٣ قمرية أم الطفل٤،٣،٢ . فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، نقلا عن الجاحظ من كتابه الحيوان في الأجزاء١،٢،٣،٦، ص٩٩-١٠٠.

٥٤.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢.

٥٥.م ن، ص١٨٢.

٥٦.م ن، ص١٨٢.

٥٧.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢.

٥٨.سوسن ناجي رضوان، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد ألف ليلة وليلة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد السادس و العشرون١٩٧٧، صص٣٢٣٢ .

٥٩.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢.

٦٠.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢.

٦١.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢.

٦٢.م ن، ص١٨٢.

٦٣.ت ي ابتير، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ترجمة صبار سعدون١٩٨٩، ص١ .

٦٤.مرسي الصباغ ، القصص الشعبي في تراث ، دار الو فاء لدينا الطباعة والنشر والتوزيع ، بدون طبعة ص٧٤ .

٦٥ .سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية : سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي ، بيروت . الدار البيضاء ١٩٩٤، ص٩ - ١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المصادر والمراجع:

.فاروق خورشيد، سيرة سيف بن ذي يزن، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٦.

ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت.

.بسر ابرير، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، جامعة عنابة، ماي١٩٩٩.

.ت ي ابتير، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ترجمة صبار سعدون١٩٨٩.

. زكريا القزويني، عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان،ط١٩٨١،١٤ حمادي الزنكي، العجيب والغريب في التراث المعجمي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد٣٣، ١٩٦.

.المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة،دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٩، ص٢٣٥.

.نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠١.

. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر١٩٩٨.

.سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية : سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي ، بيروت. الدار البيضاء ١٩٩٤.

. سوسن ناجي رضوان، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد ألف ليلة وليلة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد السادس و العشرون١٩٧٧.

.شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة،ط١، ٢٠٠٦.

.طلال حرب، بنية السيرة الشعبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١٩٩٩،١.

.عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

. عبد الحميد بورايو، تحليل نموذجي لحكاية الطامة، مجلة السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة.

.فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١ ، دار الشروق١٩٩١.

.القاموس الجديد للطلاب.

.مرسي الصباغ ، القصص الشعبي في تراث ، دار الو فاء لدينا الطباعة والنشر والتوزيع ، بدون طبعة.

- l'étrange et le merveilleux dans l'islam médiéval (colloque) édition jeune afrique, 1978.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إسلامية المجاميع (الموسوعات) الأدبية التراثية العربية

د. عطا أبو جبين/ محاضر غير متفرغ في جامعتي الخليل والقدس المفتوحة (فلسطين)

" الناس يكْتبون أحسن ما يسمعون، ويحفظون أحسن ما يكتبون، ويتحدثون بأحسن ما يحفظون" "ابن عبد ربه" العِقد الفريد.

المُقَدّمَةُ :

لقد حظيت الأمة الإسلامية والعربية بتراث ثقافي لم تحظ به أمة على سطح الأرض؛ من حيث التنوع والغزارة والشمول، ويشهد على ذلك ما هو مبثوث من مخطوطات في مكتبات العالم أجمع، وقد ذكر أنّ عدد هذه المخطوطات يقارب ثلاثة ملايين مخطوطة،(مكي :٧). ونظرة واحدة إلى ما يحويه كتاب الفهرست لابن النديم (توفي سنة٣٨٩ هـ) أو كتاب كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ل"حاجي خليفة" تبين لنا صحة هذا القول.

يقول وول ديورانت في كتابه المشهور قصة الحضارة : (إنّ عدد العلماء في آلاف المساجد المنتشرة في البلاد الإسلامية، من قرطبة إلى سمرقند، لم يكونوا يقلون عن عدد مافيه من الأعمدة) (إسماعيل :٥). إنّ هذه العبارة تحمل من الدلالات ما تحمله من شغف المسلمين وحبهم لطلب العلم، وكثرة عدد المشتغلين به والدارسين له , فالمساجد مراكز للعلم تعج بالطلاب من مختلف أصقاع الأرض فهي تشبه الجامعات المنتشرة في أنحاء العالم اليوم.

وفي عصر يشهد ظاهرة موت اللغات السريع؛ حيث يقدر المتتبعون لظاهرة موت اللغات أنه تموت لغة كل اثني عشر يوما في العالم (الموسلاي٢٠٠ :٢٧). والتنبؤ بأن خمسين إلى تسعين بالمئة من هذه اللغات ستختفي مع نهاية القرن الحادي والعشرين (الموسلاي٢٠٠ :١٥). ولم تكن العربية بمنجى عن هذا النذير؛ إذ هي في مطلع هذه اللغات المهددة كما يقول (بركة٢٠٠٩ :٢٤) نجد أننا لا نزال نقرأ هذا التراث في مظانه بلغته التي كتب بها قبل سبعة عشر قرنا إذا اعتبرنا تلك النصوص الجاهلية الأولى، ونتواصل مع هذا التراث بكل سهولة ويسر، ويعلل اللسانيون الاجتماعيون ذلك بعلاقة اللغة العربية الوطيدة بالقرآن، هذه العلاقة التي أبقت وستبقي تراثنا حيا خالدا إلى أن يرث الله الأرض وما عليها؛ متعهدا بحفظ كتابه في قوله تعالى : {إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ } الحجر٩ .

ولعل تلك الشواهد الحية ما حدت الكاتب الإسباني كاميلو جوزي الحائز على جائزة نوبل في الآداب وبصورة مضادة لما توقعه بركة وآخرون أن يقرر بأن العربية لن تواجه هذا المصير (يعني موت اللغات)، وأنه لن يبقى من اللغات البشرية إلا أربع قادرة على الحضور العالمي والتداول الإنساني، وهي : الإنجليزية، والإسبانية، والعربية، والصينية. (الموسلاي٢٠٠ :١٨). وقد عدتها (أي العربية) الجداول البيانية عن صعود اللغات وانحدارها لعام٢٠٥ في مصاف اللغات الكبرى مع الهندية والأردية والإنجليزية والإسبانية.كما عُدّت هي والملاوية من اللغات القواتل (الموسلاي٢٠٠ :١٨).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقبل أن نتطرق إلى الحديث عن إسلامية هذه المجاميع لا بد أن نتحدث بإيجاز عن أدبية هذه المجامع لما لذلك من اتصال وثيق بين الأدبية والإسلامية، حيث تعدان من أهم خصائص هذه المجاميع.

لقد برع مؤلفو هذه المجاميع وأبدعوا فيما يطلق عليه العلماء اليوم بنظرية تأليف الأشتات التي تنسب في العصر الحديث إلى عالم النفس الأمريكي (غوردون) (جروان،٢٠٠٢ ؛ ٣١٩). ولكن المتمعن في تراثنا يجد أنّ العلماء المسلمين قد توصلوا إلى هذه النظرية الإبداعية وطبقوها؛ سواء من الناحية العلمية أو الأدبية بأجلى صورها، وظهر ذلك جليا واضحا في مؤلفاتهم، وذلك باعتراف المنصفين من علماء الغرب أنفسهم. فإذا أخذنا المجاميع الأدبية أنموذجا نجد أن ذلك مشتهر وواضح في كل جوانبها وفصولها، حيث استطاع العلماء العرب، ببراعتهم، تنسيق هذه المفردات التي تبدو متباعدة ومختلفة وتجليتها بصورة مبدعة؛ فجمعوا العلوم، واللغة، والأدب، والتاريخ، وعلوم، الدين، والطب، والفلسفة، وعلم المنطق، ونسقوها بشكل رائع جميل، واستطاعوا بذلك تحقيق الهدف في جذب القارئ وإقناعه بالتواصل والمتابعة من خلال خيط دقيق ينتظم مواد الكتاب من أوله إلى آخره، ولم يغفلوا عن ذلك طرفة عين، مراعين في ذلك الظروف النفسية للقارئ حتى يتسنى لهم تحقيق الهدف الذي يريدون.

وقد كان نصيب المجاميع الأدبية في هذا التراث وافرا، وبخاصة في فجر حركة التأليف في العصر العباسي، وتطالعنا عناوين كتب مشهورة في ذلك العصر مثل : البيان والتبيين، والحيوان للجاحظ، والكامل للمبرد،وأدب الكاتب، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والأمالي لأبي علي القالي وغيرها من الكتب، مما حدا بمؤرخي الثقافة العربية إلى الإشادة بهذه الكتب، وذكرها، بل عدوها أصولاً لما جاء بعدها في هذا المجال، يقول ابن خلدون في مقدمته المشهورة : (سمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أنّ أصول فن الأدب وأركانه أربعة دواوين وهي : كتاب الكامل للمبرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها، وفروع منها) (ابن خلدون : المقدمة :٥)

ثم أخذ المؤلفون فيما بعد يتفنون في تصنيف هذه المجاميع وتنظيمها، ووضع العناوين والفهارس لها، وكذلك تفننوا في أ شكالها وموضوعاتها، فظهرت كتب مختلفة تتحدث عن الموضوع نفسه ولكن بأساليب مختلفة مثل : عيون الأخبار لابن قتيبة،و الإمتاع والمؤانسة، والبصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي، وأمالي الشريف المرتضى، والعقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي ،وكتاب الإبانة للعوتبي الصحاري، وبهجة المجالس لابن عبد البر القرطبي، والمستطرف للأبشيهي ، ونشوار المحاضرة للتنوخي.

وقد توجت هذه الكتب بالكتب الموسوعية الكبرى مثل كتاب الأغاني للأصفهاني، ثم ظهرت الموسوعات فيما بعد مثل نهاية الأرب،وصبح الأعشى وغيرها... مما يعز على الإحصاء والوصف من كتب المجاميع، وقد شاعت هذه الكتب وانتشرت بين الناس ، وتميزت بصبغتها الأدبية. ومما ساعد على انتشار هذه الكتب، والتفنن في تأليفها، والتأنق في موضوعاتها شيوع مجالس السمر بين الخلفاء والأمراء والوزراء , وانتقلت هذه المجالس إلى بقية طبقات الناس بلا استثناء، وظهور شخصية النديم، أو الجليس في مجالسهم، وما يشترط في شخصيته من الأدب والظرف وسعة الاطلاع والثقافة، وقد خلفت لنا هذه المجالس أدباً قلما نعثر على مثيل له في آداب الأمم الأخرى في أيّ عصر من العصور؛ فتسابق العلماء والأدباء في تأليف مثل هذه الكتب حتى ينالوا الحظوة عند الخلفاء والوزراء والأمراء، ومن ثم يحظون بالهبات والعطايا؛ ناهيك عن الشهرة وذيوع الصيت بين العامة والخاصة، في المشرق والمغرب،والتنافس بين الخلفاء في طلبهم، وكان التأليف هو طريقهم إلى الشهرة. وقد عنون أبو حيان موضوعات كتابه الإمتاع والمؤانسة، بذكر الليالي التي قضاها مع الوزير ابن العارض، وشاعت تسمية الكتب على اختلاف

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

موضوعاتها بأسماء تلك المجالس، مثل مجالس ثعلب، وأمالي الشريف المرتضى،وبهجة المجالس، والمستطرف في كل فن مستظرف وهكذا أصبح مدلول عنوان بعض تلك الكتب يحمل صراحة مضمون المجالسة والمؤانسة والمسامرة.

أدبية المجاميع التراثية :

ومما يلفت النظر أنّ القاسم المشترك بين أغلب هذه الكتب هو الصبغة الأدبية، على الرغم من أنها ليست أدبا بمعنى الكلمة، وإن كانت تتصف بالصبغة الأدبية، فلو دققنا النظر في هذه الكتب، مثل كتاب الحيوان، أو البيان والتبيين، أو الكامل، أو الأمالي، وغيرها مما ذكرنا سابقا من كتب المجاميع، لرأينا أن هذه الكتب وأمثالها تجمع بين دفتيها الأدب بأنواعه المختلفة؛ من شعر , ونثر، وخطب وحكمة، وأمثال، وطرائف، وأقوال مشهورة،.... وتجمع أيضا علوم اللغة بأنواعها المختلفة من غريب، ونحو، وصرف، ونقد، وبلاغة، وعروض،والتاريخ وأحداثه المختلفة ثم السير، والتفسير، والحديث، والفقه، والعلوم، والطب، والفلك والموسيقى..... فكل هذه العلوم تتزاحم وتتداخل مع بعضها بعضاً مكونة هذا النص الذي يمكن أن نطلق عليه النص الإشكالي، فكل نص من هذه النصوص يحقق المتعة الأدبية بالتناغم والانسجام بين مجموعة الأغراض والمواضيع التي يطرقها، والفصول كلها تصب في خانة الذوق واللذة التي يرتقي بها هذا النص الإشكالي وهذا ما نطلق عليه (الأدبية) أي تحقيق الذوق الأدبي من خلال هذه النصوص المختلفة دون أن يكون ذلك أدباً، فالنص الإشكالي تتزاحم فيه أمور من صلب الموضوع، مع عناصر أخرى لها علاقة بالموضوع نفسه، ولكنها تتداخل في تناسق منطقي عجيب، وتضفي جمالاً أخاذاً وغريباً على الموضوع، فهي تشبه المشموم من الطبيعة، فلو أخذنا كل قطعة من هذا المشموم وحدها لوجدناها متنافرة، لا جمال فيها ولا حياة، ولكن عندما يتدخل الذوق في تنسيق هذه الأشياء لتي كانت تبدو لنا متنافرة وهي مفككة، نراها في أبدع صورة وأبهاها وأجملها، وتسحر عيوننا، ويرجع ذلك إلى مهارة وعبقرية من يقوم بهذا التنسيق الجميل لموجودات الطبيعة المختلفة، وإضفاء الحياة على مكوناتها الجامدة، وهذا ما ينطبق تماماً على ما نطلق عليه (أدبية المجاميع) فهي ليست أدباً بمجموعها ولكنها تحقق المتعة للقارئ بعد قراءة النص وتتحقق بذلك ما يمكن أن نطلق عليه شعرية النص بما يبقى في النفس بعد قراءته، وتلك هي الغاية القصوى من الأدب، أي تحقيق المتعة الأدبية في النفس *.

إنّ هذه الكتب ليست متخصصة في الأدب وحده كما ذكرنا، بل تتزاحم فيها النصوص الأدبية مع غيرها من الموضوعات، ولذا نستطيع القول إن هذه الكتب تجمع ثقافة العصر، وهذا ما يطلق عليه النص الإشكالي أي الذي يتزاحم فيه النص الأدبي مع النصوص الأخرى، فتبعد القارئ عن الملل، وتثري ثقافة الفرد وتنميها بتنوع موضوعاتها، وشمولها، وقد أدرك العلماء الأوائل هذه الناحية فأولوها اهتمامهم وعنايتهم، لأن كتب التخصص تبحث في مادة ما ويسعى إلى تحقيق هدف معين، ومن ناحية أخرى تؤدي إلى ملل القارئ نتيجة لحصرها في موضوع واحد، والنفس البشرية مفطورة على حب التنوع والانتقال من موضوع إلى آخر، والقلوب إذا كلت عميت، وكل منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه ، فيكتسب المطالع لهذه الكتب علماً , وأدباً، ونحوا، وخبراً، وثقافةً... وتشيع فيها الطرائف والنوادر التي تسلي القارئ وتمتعه بين الفينة والفينة، فلا يمل من القراءة، فتغريه موضوعاتها وجدتها وطرافتها بمواصلة القراءة ، وهذا يدل من ناحية على مراعاة الظروف النفسية للقارئ، وهذا ما يحاول علم النفس أن يصل إليه اليوم، ولكن هيهات أن نصل إلى براعة هؤلاء العلماء في طرح هذه المادة بأسلوب أدبي رائع، وغير متكلف، ويجمع أغلب الفنون المتعارف عليها بدقة وإحكام. ولا شك أنّ علماءنا الأوائل كانوا متعددي الثقافات، ولا ينحصر علم الواحد منهم في مجال معين كما هو اليوم، فأبدعوا في ذلك وطرقوا هذه الموضوعات باقتدار عجيب، واستطاعوا بذلك بناء ثقافة الفرد، أعني ليس المتخصص، فاطلع من خلال ثنايا هذا الكتاب الشائق على الغريب، والحديث، والتفسير، والفقه، والفلك إلى غير ذلك من علوم العصر، واستطاع أن يلم بمادة أدبية جميلة من خلال هذا الاستطراد المقصود من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الكاتب وبراعته في طرق موضوعه، فإذا نظر القارئ إلى عنوان كتاب في النحو أو البلاغة، أو غيرها أحجم عن قراءته، ولكن هذه المادة تم إدراجها بأسلوب تكاملي من خلال النص، وجعلنا القارئ يطلع عليها من خلال التنقيب والبحث عن المعنى وعن جماليات النص الأدبي فحصل بذلك علماً وثقافة، وأدرك جمال اللغة واختزنت في نفسه دون أن نقحم ذلك إقحاما غير مبرر، وعلى قدر مهارة المؤلف في طرق هذا الموضوع كان شيوع الكتاب وأهميته وكثرة عدد قرائه وذيوعه، وعلى سبيل المثال لو نظرنا إلى كتاب الحيوان للجاحظ، فقد يحجم القارئ العادي عن قراءة هذا الكتاب ويذهب ذهنه إلى أنّه يتحدث عن الحيوان بأسلوب علمي أوغير ذلك، ولكنه إذا أخذ بقراءته فلا يستطيع أن يغادره، لما فيه من المتعة الأدبية والثقافة الغزيرة، والنوادر الغريبة، والطرائف الممتعة المسلية، إضافة إلى ما قصده الكاتب من تسريب أفكاره، وفلسفته الخاصة في أحيان كثيرة، وكل ذلك يعود إلى مهارة الكاتب في إبعاد الملل والسأم عن القارئ، فإذا أحس بذلك انتقلبالقارئ إلى موضوع شائق جميل وأغراه بالقراءة وحافظ بذلك على تعلقه بالكتاب وتواصله معه بذكاء ودهاء.

ولم يكن المصنف غافلا عن ذلك، أو يقوم بجمع عشوائي لمفردات أدبية وثقافيةوحضارية لوضعها في مصنف ضخم، ولكن العبقرية تجلت في طبيعة طرح هذه الموضوعات بصورة متكاملة، نلهث اليوم إلى الوصول إلى تحقيقها وانتظام مواد اللغة ودراستها متكاملة من جميع جوانبها؛ كما استطاع ذلك المبرد في كتابه الكامل.

فهذه المجاميع لم تكن تكراراً مع اختلاف العناوين وعند التمعن بالقراءة الدقيقة لمحتوياتها؛ نجد أنها اعتمدت على بعضها بعضا، وذلك من خصائص تراكمية العلم والمعرفة، ولكنها ليست تكرارا؛ فقد ترسم ابن عبد ربه في عقده خطى ابن قتيبة في عيون الأخبار، كما ترسم أبو حيان خطى الجاحظ، ولكن التمايز والنقاء يشع من كل مؤلف من هذه المؤلفات منهجاً وأسلوباً ومعالجة، بل تتجلى شخصية الكاتب وأثره؛ فابن عبد ربه مثلاً كان منشئاً ومؤلفاً،وكل كاتب كانت له سماته وشخصيته المستقلة، وإن تكررت بعض الأحاديث والمقولات؛ فذلك أمر سائغ في مثل هذه المصنفات، وقد يقع الحافر على الحافر. فهي كالروضة الغناء فقد اجتهد المؤلفون في رسمها وتقديمها لنا غضة ناضرة ناطقة بأبهى صورة وأجملها... فمضينا نشتم عبق التاريخ والحضارة من خلال ثناياها العطرة.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أننا نطمح إلى أن نبني مناهجنا الدراسية (أو بعضها على الأقل) خاصة في المراحل الدراسية المتقدمة والجامعات على هذه الشاكلة، مع مراعاة عدم التكلف والمبالغة، وعدم الفصل بين موضوعات اللغة المختلفة من نحو وصرف وبلاغة ونقد وعروض ولنا أسوة في تلك الإبداعات اللغوية في فجر التأليف، وقد نادى بهذا الرأي علماء أجلاء كثر ولكن لم يتمتطبيق ذلك في الواقع حتى الآن (مع أن هناك بعض الاستثناءات في المغرب العربي ولكنها غير كافية)، وهنا ندعو إلى تضافر الجهود بين المختصين في علوم اللغة وآدابها من جهة،والعلوم الأخرى، كعلم النفس، من جهة أخرى؛ لإيجاد منهج يحاول إنقاذ ناشئتنا مما يعانونه من تشتت وضعف عند دراسة اللغة العربية، والعمل على التكامل فيما بين فروعها دون إقحام، ولا شك أن ذلك يحتاج منا إلى تضافر الجهود حتى نغرس اللغة الصافية في نفوس أبنائنا من جهة، وما نود أن ينشأوا عليه من قيم أخلاقية وتربوية وعلمية من جهة أخرى.

<u>اسلامية المجاميع الأدبية :</u>

نستطيع القول بداية بأن الإسلام قد أثرى الأدب العربي، وعمق نظرة الأدباء المسلمين للإنسانية والكون فانطلقوا من عقال الأدب الضيق إلى فضاءات رحبة؛ بما تميز به الأدب العربي الإسلامي من تلك الشذرات والقبسات النورانية التي تشع من بين سطور هذه المؤلفات الخالدة، حيث كانت الرسالة التي يحملها الأدباء لا تقل بشكل من الأشكال عما يحمله الدعاةوالقضاة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والحكام والولاة، إن لم تكن أبعد أثرا لقدرتها وشفافيتها على مخاطبة النفس البشرية، ولمس مكنوناتها الدفينة بما تحمله في ثناياها من المشاعر الإنسانية الرقيقة والعواطف الجياشة التي تمس شغاف القلوب، ومن هنا يكون التأثير أعظم والحكمة أبلغ، لارتباطها مباشرة بحياة الإنسان الحقيقية، وما يعتريها من صروف الدهر وتقلباته؛من حب وكره وموت وحياة، ورضا وغضب.. فأضفت حياة وقوة على الأدب العربي خاصة، ورسخت بذلك الهدفوالعبرة المتوخاة من الأدب عامة.

ويظهر ذلك بجلاء في مقدمات بعض تلك المجاميع؛ حيث يعتبر ابن عبد البر القرطبي أن معرفة الأدب في حد ذاتها قربة إلى الله تعالى، وهي أولى ما يجب أن يعنى به الطالب بعد الوقوف على معاني الكتاب والسنة حيث يقول : " وبعد فإنّ أول ما عني به الطالب، ورغب فيه الراغب... بعد الوقوف على معاني السنة والكتاب مطالعة فنون الآداب... ولا شيء أنظم لشمل ذلك كله، وأجمع لفنونه، من تقييد الأمثال السائرة، والأبيات النادرة، والفصول الشريفة، والأخبار الطريفة، من حكم الحكماء، وكلام البلغاء والعقلاء من أئمة السلف، وصالحي الخلف الذين امتثلوا في أقوالهم وأعمالهم آداب التنزيل، ومعاني سنة الرسول، ونوادر العرب، وأمثالها، وأجوبتها، ومقاطعها، ومباديها، وفصولها، وما حووه من حكم العجم، وسائر الأمم... (القرطبي (د.ت) : ٣).وتتكرر هذه المقولة بصور شتى في كثير من كتب المجاميع.

بل قد تكون الغاية والهدف من الأدب أعمق من ذلك، حيث نرى بأن الدافع من وراء كتاب الحيوان للجاحظ هو إثبات القدرة والوحدانية لله تعالى، وبث الروح الإيمانية عن طريق أخذ العبرة من أدنى المخلوقات، وأهونها، وقد أبدع في ذلك بأسلوبه الشائق، وقدرته الفائقة على الإقناع، فلا يترك مجالا إلا ويثبت فيه عظمة الخالق ووحدانيته، كما في باب (ما يستدل به في شأن الحيوان على حسن صنع الخالق وإحكامه وتدبيره) حيث يقول : " ونبهنا الله عز وجل مبينا ما فيها(أي الحيوانات) من صفات بتقديمها على بني الإنسان في بعض الأمور وتقديم الإنسان عليها في أكثر الأمور، وأراد بذلك العبرة والموعظة، وكره لنا السهو والإغفال؛ فجعلنا لا نفتح أبصارنا إلا وتقع على ضرب من الدلالة والبرهان لآيات الله التي تدعو إلى التفكير فيها، ليعلم الإنسان مقدار عجزه، وأن الذي فضل الإنسان بالمنطق، والتفكير والقدرة،فضل غيره بأشكال أخرى، وكل ميسر لما خلق له، فإن الذي يعجز عن صنع وتدبير العنكبوت على ضعفها وصغرها لا ينبغي أن يتكبر في الأرض ويمشي الخيلاء، وليعلم أن عقله منحة وهبة من ربه وأنه يستبقي النعمة بإدامة الشكر ".

أي أدب هذا الذي يحمل تلك الرسالة الخالدة وتلك المضامين السامية؟! ولا نستطيع أن نستقصي ما ورد في تلك المجاميع كافة، فأغلبها تسير على النهج نفسه بتفاوت بين الأدباء، فكان لها كبير الأثر عند القراء،سواء أكانوا من المسلمين أم من غيرهم.

وهنا لا بد لنا من القول بأنه من الصعب أن يلم باحث بما ورد في هذه المجاميع من السمات والبدائع التي تطرق إليها الكتاب المسلمون، ولكننا سنورد بإيجاز الملامح العامة المشتركة بين هذه المجاميع لذا نكتفي بالإشارة إلى ذلك إشارة سريعة، من خلال قراءتنا واطلاعنا على بعض هذه المجاميع، وبيان مواقع الاستشهاد فيها كما يقتضي هذا البحث.

ونستطيع أن نجمل تلك الملامح فيما يأتي :

أولا : اصطباغ هذه المجاميع، بالصبغة الإسلامية، وبفكر الكتاب المسلمين في شتى بقاع الامبراطورية الإسلامية؛ فنرى بأن الصبغة الإسلامية واضحة جلية في هذه المجاميع،حيث كانت المنطلقات الرئيسة التي ينطلق منها الكاتب تعتمد على الأسس والمبادئ التي جاء بها الإسلام؛ وقد اتخذ أغلب المؤلفين أسلوبا ونمطا في التأليف يكشف عن تأثر إنتاجهم الأدبي بالإسلام، وإثرائه بمفاهيم ومبادئ إسلامية سامية، وعمق الارتباط بين ما يطرقه المؤلف من موضوعات أدبية وما يتصف به من مبادئ وقيم وأخلاق إسلامية،فهما متلازمان ومتجذران في بناء الكاتب المعرفي، وعلى الرغم من أن القلة النادرة قد خرجت عن المألوف؛

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما نرى في كتاب الأغاني للأصفهاني، والبصائر لأبي حيان التوحيدي، إلا أن هذا الخروج لم يحل دون أن تضم هذه المجاميع في ثناياها من الأحاديث المسندة، والأخبار، والآثار، والمغازي والسير،الكثير. وقد رأى بعض المصنفين فيما بعد تجريد مثل هذه الكتب مما يخدش الحياء، ويتنافى مع القيم الأخلاقية الإسلامية كما فعل ابن منظور صاحب اللسان الذي اختصر كتاب الأغاني وأسماه : "مختار الأغاني في الأخبار والتهاني ".فلم يكتف الأدباء والنقاد بتوجيه النقد إزاء تلك التجاوزات؛ بل تجاوزوا ذلك إلى تخليصها وتنقيتها من تلك الشوائب؛ انطلاقا مما بثه الإسلام فيهم من قيم أخلاقية سامية؛ للمحافظة على نقاء المجتمع المسلم، واستمراريته، وتماسكه؛ مدركين قيمة ما يغرسه الأدب في النفس، وذلك التأثير الذي يحدثه في المجتمع؛ بما يحوطه بسياج من القوة والمنعة.

وهنا لا بد من الاحتراس بأنه لا يوجد هناك تراث كله جيد، ولا تراث كله سيئ،ولم يكن المصنفون منزهين عن الخطأ أو الوقوع في المحذور، وينطبق عليهم ما ينطبق على باقي البشر، ولكننا نقول بأن هناك جوانب كثيرة مضيئة في تراثنا الأدبي الإنساني، نستطيع أن نفيد منها إذا أحسنا استغلالها،وعلينا التركيز على هذه الجوانب، مبتعدين عن كل ما يشوبه من شوائب قد تكدر صفوه.

ثانيا : تطرقت بعض هذه المجاميع إلى تفسير كثير من آي الذكر الحكيم، وخاصة غريب القرآن، ولم يكتفوا بالاستشهاد والاقتباسلتدعيم وتعزيز الآراء التي يأتون بها؛ بل أبدعوا في ذلك؛ اعتمادا على عمق معرفتهم بغريب اللغة، ومعاني مفرداتها،بما فيها من ترادف وتضاد، وعلومها من نحو وصرف وبلاغة، وتفسير بعض الآيات انطلاقاً مما ورد في أقوال العرب وحكمهم وأمثالهم وآدابهم من شعر ونثر للاستشهاد بها في مواقع كثيرة. فقد تعرض مؤلفو هذه المجاميع إلى آيات كثيرة، وجاءوا بتفاسير مستنبطة من اللغة؛ معتمدين على استقراء بعض المعاني اللغوية، وبعض هذه التفاسير لم يفطن إليه المفسرون، ولا نبالغ إذا قلنا بأنها كانت أقرب إلى الدقة، والعمق في كثير من الأحيان من كتب التفاسير المتخصصة، ولو حاول دارس أن يجمعها ورد في هذه الكتب في تفسير بعض الآيات التي كانت ترتبط بمضمون بعض القصائد أو الموضوعات الأدبية لاستخرج تفسيراً رائعاً وطريفاً لكثير من الآيات القرآنية، و كشف لنا عن مكنونات جديدة، كما نرى ذلك واضحاً في كتاب الأمالي، والحيوان، والبيان والتبيين، والإبانة للعوتبيالصحاري، مع العلم بأن بعض هذه المجاميع اكتفت بالاقتباس المباشر والاستشهاد والتدليل بما ورد في كتاب الله وذكر الآيات الدالة، كما يظهر لنا ذلك في العقد الفريد، ونهاية الأرب، والمستطرف، وغيرها...

ومرد ذلك التفاوت بين المؤلفين والكتاب في رأينا يعود إلى عمق ثقافة المؤلف ونوعها، وسعة اطلاعه وتوجهاته، واهتمامه بالدرجة الأولى؛ولا شك بأن ذلك يرجع في جانب كبير منه إلى أنّ كثيراً من الأدباء قد تلقوا علومهم في المساجد والكتاتيب؛ حيث كانت مراكز العلم؛ مما جعل الثقافة الإسلامية متجذرة في عقولهم وتمثلوها في إنتاجهم الأدبي، وظهر ذلك بجلاء في أغلب مصنفاتهم؛ وبعضهم تولى القضاء، وتجد لكثير منهم مؤلفات في التفسير والحديث والفقه والغريب... فنرى صاحب الأمالي يعنون بعض الموضوعات بذكر الآية التي يريد تفسيرها بما ينسجم مع الموضوع الذي يتحدث عنه كقوله : " مطلب الكلام على مادة نسأ، وقوله تعالى " مَا نَنسَخْ مِنْ آيَةٍ أَوْ نُنسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِّنْهَا أَوْ مِثْلِهَا }البقرة١٠٦ " و" {إِنَّمَا النَّسِيءُ زِيَادَةٌ فِي الْكُفْرِ } التوبة٣٧ " (القالي، ص:٤)، مطلب الحديث على مادة أمر وقوله تعالى : {وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُواْ فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيراً }الإسراء١٦ (القالي١٠٣) ويورد الوجوه الطريفة لمعاني بعض الكلمات مستشهدا باللغة على ورود معنى أمّر (بالتشديد) بمعنى كثّر، وكذلك تفسير (الصمد) في قوله تعالى الله الصمد (وتفسيره لقوله تعالى :(لاَّ تُوَاعِدُوهُنَّ سِرّاً

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

)البقرة٢٣، من ورود معنى كلمة سراً (نكاحاً) مستشهداً بما ورد في أشعار العرب على ورود هذا المعنى ويسهب في ذلك شرحاً وتفصيلا بحسب ما يقتضيه الموقف في أثناء تعرضه لتفسير بعض المعاني في اللغة.

ونرى هذا الطرح مباشرا ومعنونا عند الحديث عن بعض القصائد وتفسير غريبها عند القالي؛في حين نجد هذا الأمر مغايرا عند الجاحظ؛ حيث يتطرق إلى ذكر الآية والحديث عنها من خلال حديثه عن الموضوع الذي يطرقه مضمنا ذلك في نسيج كلامه بأسلوب جميل رائع، فلا يدع في كتابه الحيوان حديثا يمر إلا وتعرض فيه لآيات من الذكر الحكيم بالتفسير والتحليل والربط والاستنتاج، مدللا على عظمة الخالق ومعجزاته في خلقه، والشواهد على ذلك لا حصر لها؛ فعند حديثه عن النمل مثلا يقول :" ولا تلقى النملة أختها إلا وقفت وأخبرتها بشيء،... والقرآن الكريم قد نطق بما هو أكثر من ذلك. قال تعالى : {حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ }النمل١٨ " يقول معلقا ومستنتجا : " فقد أخبر القرآن الكريم أنها قد عرفت سليمان، وأنه قد علم قولها وأنها أمرت صاحباتها بما هو أسلم لهن، ثم أخبرنا فوق ذلك بأنها تعرف الجنود من غير الجنود".

ويمضي في ذلك في حديث طويل، ويمزج كل ما توصل إليه من ثقافات بالثقافة الإسلامية مدللاً على قدرة الله تعالى وحكمته في خلقه، معتمدا على المنطق وقوة الحجة في إقناع القارئ، حيث يسرب المبادئ والقيم والأفكار الإسلامية للقارئ من خلال حديث شائق ممتع؛ مما يمكننا من القول بأن الأدباء المسلمين توصلوا إلى ما يطلق عليه حديثا بنظرية الالتزام في الأدب أو الأدب الملتزم؛ حيث يتم بث الأفكار الهادفة وتسريبها عن طريق الأدب، مما كان له الأثر الأكبر في تمثل الثقافة الإسلامية ونشرها .

ولذا نستطيع القول بأن الإسلام إضافة إلى إثرائه الأدب العربي الإسلامي ، فقد أضفى عليه طابعا إسلامياً مستمداً من مبادئ الإسلام السمحة، وبذا يتمايز هذا الأدب عن غيره من آداب الأمم الأخرى وقد لا يختلف من هذا الوجه عن أي أدب، حيث إنه حقق شرط أدبيته من منظور تناظري؛ فكل أدب يصور منظومة القيم الدينية السائدة في سياقه؛ فالأدب اليوناني يعكس ديانات اليونان الأسطورية وكذلك الأدب الهندي والروماني والفارسي.... فأنتج لنا الأدباء المسلمون تراثا ضخما وفريدا تطور فيما بعد إلى إنتاج الموسوعات التي هي أشبه ما يكون بدوائر المعرف التي لم يعرفها العالم إلا حديثا،ولم تكن تلك النهضة الأدبية العريقة لتظهر على هذه الصورة لولا التأثير الديناميكي الفاعل الذي أثار عقول العلماء، والأدباء، وأثرى تفكيرهم؛ فتنوع إنتاجهم وتميز في كل المجالات العلمية، والأدبية، والدينية، فأثروا الحضارة الإنسانية بمعارف وتصانيف وعلوم لم تكن معهودة من قبل.

ومما يجدر ذكره أنّ علماء التفسير والحديث والفقه كانوا بالمقابل علماء في اللغة أيضا، ولذا نرى تعرض كثير منهم لبعض القضايا اللغوية والنحوية والبلاغية في ثنايا مؤلفاتهم؛ كالقرطبي والزمخشري والإتيان بوجوه بيانية لم يفطن لها اللغويون، إذ تعد اللغة أداة رئيسة لكل منهم، وعلى قدر تعمقه في علومها يكون إبداعه في إنتاجه الفكري الإبداعي؛ سواءً كان أدبياً، أم دينياً، أم اجتماعياً، أم ثقافياً، أم علمياً.

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أنَّ الاستشهاد أحياناً، كان يؤتى به من قبل المصنف لغاية في نفسه؛ لإثبات ولتأييد رأيه في مسالة ما، وبخاصة بعد أن ظهرت الفرق الإسلامية، واتخذت مذاهب شتى في التفسير والتأويل للمعاني الظاهرة والباطنة، فكل يدعم رأيه بالحجج، ولكل أسبابه وقناعاته ومنطلقاته الخاصة، في تحميل المعنى الذي يؤيد وجهة نظره، ومذهبه. ويتجلى ذلك في مؤلفات الجاحظ وحجاجه الكلامي في كثير من المسائل والقضايا، ولم تسلم التفاسير من ذلك أيضا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ثالثا : أما الجانب الآخر الذي يظهر فيه تأثير الإسلام على هذه المجاميع فهو الطريقة التي اتبعها المؤلفون في تصنيف كتبهم وترتيب موضوعاتها، حيث يلمح المتتبع لأغلب هذه المجاميع أنها اتبعت نسقا ونهجا محددا في طرحها لموضوعاتها؛ ولا يخفى على القارئ ذلك النهج في أغلب تلك الكتب، حيث تظهر أوضح صورها في مؤلفات الجاحظ والقالي، وابن عبد ربه، والتنوخي والعوتبي الصحاري، والنويري... حيث اتبع أغلبهم عند التعرض لموضوع ما أن يفتتحه بآيات من القرآن الكريم بما يتناسب مع الموضوع الذي يطرقه، ثم يأتي بالأحاديث الشريفة،المسندة، ومن ثم بأقوال الصحابة والتابعين، والخلفاء ومن ثم بأقوال العرب شعراً ونثراً حتى يستوفي الموضوع الذي يتحدث عنه، ونستطيع أن نتبين ذلك في تلك المؤلفات، فنرى مثلا أنّ النويري عند حديثه عن الليل والنهار في موسوعته يقول : "... والذي ورد في القرآن الكريم في ذكر الليل والنهار والظلمات والنور، بدأ الله عز وجل بذكر الليل قبل النهار، وبالظلمات قبل النور ".

ثم يبدأ بتعليل ذلك مبتدئاً بذكر الليل انسجاماً لما ورد في قوله تعالى فيقول : " وأقسامه اثنا عشر قسما على عدد ساعات الليل، أولها الشاهد، ثم الغسق، ثم العتمة، ثم الفحمة، ثم الموهن، ثم القطع، ثم الجوشن، ثم التباشير، ثم الفجر الأول، ثم الفجر الثاني، وأخيراً المعترض... "

وغالباً ما يستطرد الكاتب في أثناء ذلك لأحاديث شتى قد تطول وقد تقصر، وربما أطال في ذلك الاستطراد حتى نسي أن يعود إلى موضوعه الرئيس أحياناً، أو انصرف ذهن القارئ عما كان يهدف إليه المصنف، وقد كانت هذه الظاهرة من المآخذ التي أخذت على بعض هذه المصنفات، وخاصة عند الجاحظ في كتابيه الحيوان، والبيان والتبيين..

ومما يجدر ذكره أنّ بعض هذه المجاميع قد تأثرت تأثراً مباشراً بكتب الأحاديث في ذكر الأسانيد متخذة أسلوب رواية الحديث عند ذكرها لرواية ما شعراً أو نثراً أو قصة؛ مما يضفي طابع التمحيص والمصداقية على أدبنا المكتوب، ويوفر للباحث سبيلاً للمقارنة بين الروايات المختلفة. ولكنها من جهة أخرى تثقل كاهل القارئ والكتاب معاً.

رابعا: تكشف لنا هذه المجاميع عن خصائص العصر الذي تم تصنيف المؤلف فيه وسماته، وتعد سجلاً أميناً لأحداثه الزاخرة، حيث نستشف بوضوح في هذه المجاميع كثيراً من السمات التي تحلّى بها ذلك المجتمع المسلم في أزهى عصور ازدهاره والأسباب التي أدت إلى ذلك الازدهار الثقافي والعلمي والأدبي، ونتخذ من تلك الإضاءات التراثية العبرة والعظة وأسباب ازدهار الأمة في ذلك العصر وارتباط ذلك بوحي الفكر الإسلامي الساطع وإسهامه في تكوين الشخصية المنبثقة من الفكر الإسلامي للفرد والمجتمع والدولة بصورة منسجمة متكاملة لا تنفصم عراها.

كما تكشف لنا تلك المجاميع انتماء الكاتب والمصنف المذهبي وعلاقته بالدولة وولائه السياسي واتجاهاته وأهدافه المعلنة والباطنة،وأي هذه الاتجاهات كان سائدا في عصر من العصور، ويتمتع بالقوة والسيطرة، حيث غالبا ما يكون هناك ارتباط بين السلطة الحاكمة واتجاهها والإنتاج الفكري الأدبي والاجتماعي من خلال الانتماء، أو المعارضة، ولا شك أن هؤلاء المصنفين شريحة ممثلة عشوائيا لمجتمعهم، وخاصة بعد ظهور الفرق الإسلامية، وما دار بينها من صراعات واختلافات في الرأي بشأن قضايا دينية ودنيوية لا تزال آثارها ممتدة حتى الآن، وكيف تأثرت كتاباتهم واصطبغت بأفكارهم الخاصة ومعتقداتهم، بحيث يظهر التمايز الفكري في كثير من هذه المصنفات، ويظهر ذلك جليا في مؤلفات الجاحظ، والأصفهاني، والشريف المرتضى، وأبي حيان، والعوتبي الصحاري....

إن هناك هدفاً خفياً دائماً لكل كاتب أو أديب يحاول إيصال رسالته من خلاله للآخرين بطرق شتى، وما ما ورد في هذه المجاميع يعكس بوضوح عمق الانتماء ورسوخه لدى الكتاب المسلمين، كما يعكس تطور الفكر الإسلامي لدى الكتاب، وما يتميزون به

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من ثقافة أصيلة، ومدى امتزاجها وتأثرها بالثقافات الأخرى للشعوب التي دخلت في الإسلام، أو ممن نقلت كتبهم إلى العربية في ذلك العصر الذي سادت فيه اللغة العربية وأصبحت لغة عالمية.

إنّ قراءتنا لأدبنا اليوم يجب أن تكون غوصاً على تلك الجوانب الإيجابية المضيئة التي تسهم في جمع شمل الأمة، والابتعاد عن كل ما يحول دون ذلك، من أفكار مذهبية محاولين أن نبرز الصورة الحقيقية للإسلام والمسلمين، باحثين عن نقاط الالتقاء فيما بينهم، التي تنطلق أساساً من التوحيد الإلهي ، ولا شك أن هذا المنطلق يوحي لنا بضرورة توحيد الرأي والمواقف والعمل المشترك متخذين من المنهج الرباني في الكتاب والسنة طريقا وأسلوب حياة، ومبتعدين بأجيالنا عن كل ما يشوب ذلك النقاء الفكري الأصيل. فنحن أحوج ما نكون اليوم إلى وقفة موحدة أمام رياح العولمة العاتية التي تهب علينا من كل مكان، لكي نعيد صمودنا أمام تلك الحضارات القارضة#.

خامسا : تخليص التراث الإنساني من الشوائب والخرافات والأساطير المنافية للقيم والأخلاق انطلاقا مما جاء به الإسلام والتأثير الإيجابي على الأدب الإنساني العالمي المترجم والمسموع من الأمم السابقة، وإضفاء الطابع الإسلامي عليه، ونقل ما يتوافق مع مبادئ الإسلام، والاحتفاظ ببعض النتف لكتب ضاعت أصولها،و نقل عنها العرب وأثبتوها في هذه المجاميع، عن طريق الاختيار الهادف المقصود لما يتوافق مع الثقافة الإسلامية السائدة، فابتعدوا عن كل ما يمس العقيدة واشاروا إلى ذلك، ومن الدلائل على ذلك ان المترجمين لم يتطرقوا إلى الميثولوجيا اليونانية وآثار اليونان والإغريق الأدبية كالإلياذة والأوديسة لتعارض ذلك إما مع العقيدة كما في الميثولوجيا، وإما مع الذوق المحلي كما في حال الأدب .

هذا المصطلح للدكتور المرحوم عبد الرحمن صالح ويعني بها تلك الحضارة التي تكتسح وتقرض كل ما في وجهها محاولة إلغاءه عن الوجود..

الخاتمة:

مما لا مراء فيه، أنّ الأدب في كل زمان، ومكان،يعكس صورة واقعية للمجتمع بكل أطيافه، وأشكاله، وسماته، وتناقضاته، وقد نقلت إلينا تلك المجاميع صورة واقعية واضحة عن المجتمع الإسلامي في زمن تأليفها، وقد حملت إلينا فكر الكتاب وآراءهم،وفلسفتهم الخاصة، وما كان يسود المجتمع الإسلامي في تلك الفترة، ومهمتنا اليوم تكمن في إكمال ما بدأه السلف، ونقل صورة إيجابية عن مجتمعنا لأجيالنا القادمة، الذين سيقفون منا كما نقف اليوم أمام هذا التراث.....

فالمجاميع الأدبية الإسلامية كانت تحمل رسالة مكملة للرسالة الخالدة التي حملها العرب والمسلمون إلى أقاصي الدنيا، وأسهمت في بناء شخصية الإنسان في كل زمان ومكان،عن طريق ترسيخ البنية الثقافية الهادفة للقارئ، فهل نحن قادرون على إكمال هذه الرسالة ؟!

لقد تمثل أدباؤنا روح الإسلام السمحة، وعبق الرسالة الخالدة التي أمرنا الله بحملها وتبليغها للناس كافة؛كي نحرص على ديمومة الصفة التي شرفنا بها كتابنا الكريم بقوله تعالى (كنتم خير أمة أخرجت للناس).

وأخيراً لا بد من الاعتراف بأنّ هذه المجاميع تعد مفخرة من مفاخر التأليف عند العرب المسلمين، لا تضاهى ولا تجارى؛ تنوعاً وغزارة وطرافة، أسهمت في نقل ثقافة العصر، وتمثيلها أصدق تمثيل، وعرضتها في أبهى صورة وأجملها، تتقبلها النفس وتألفها، وألبستها ثوب الأدب الذي أضفى عليها وعلى لغتنا رونقاً وجمالاً يحملنا على عشق هذه اللغة والتعلق بها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما برزت فيها الثقافة العربية الإسلامية بشموخها، وأصالتها، وعراقتها، هذه الثقافة التي استطاعت أن تصهر كل ما وصل إليها من ثقافات الأمم السابقة في بوتقة عربية إسلامية، وأن تضفي عليها طابعها العربي الإسلامي العريق...

الهامش:

علال الغازي، لقاء مع الباحث في مسقط، فبراير عام ٢٠٠٣م

المصادر والمراجع :

الأبشيهي. (د. ت) *المستطرف في كل فن مستظرف*، دار مكتبة الحياة،بيروت : لبنان،

ابن خلدون(١٩٦). *المقدمة* دار الكتاب اللبناني: بيروت.

ابن عبد البر القرطبي.(د. ت) *بهجة المجالس وأنس المجالس*.

ابن عبد ربه الأندلسي، (د. ت) *العقد الفريد*، تحقيق : أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون

ابن قتيبة،(١٩٩٤ م): *عيون الأخبار*. دار الكتاب العربي، ط (١)

ابن قتيبة(١٩٦٣) *أدب الكاتب*، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد.المكتبة التجارية، القاهرة (ط٤).

أبو جبين، عطا محمد(٢٠٠٤) *روضة التراث*، مكتبة الجيل الواعد، مسقط :سلطنة عمان

أبو جبين، عطا محمد(٢٠٠٦) *اللغة العربية وتحديات العصر*، رسالة التربية،سلطنة عمان

أبو الفرج الأصفهاني، *الأغاني* : الدار التونسية للنشر، تونس

أبو حيان التوحيدي، *الإمتاع والمؤانسة*. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

أبوحيان التوحيدي. *البصائر والذخائر*، تحقيق : وداد القاضي، دار صادر: بيروت

إسماعيل، عزالدين : *المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي*، دار غريبللطباعة

بركة، بسام(٢٠٠٩) *اللغة العربية وتحديات العصر الحديث*.

التنوخي،(١٩٩٥ م). *نشوار المحاضرة*، دار صادر،بيروت، ط (٢)،

الجاحظ، عمرو بن بحر(١٩٨٢) *كتاب الحيوان* : دار صعب، بيروت، ط (٣).

الجاحظ(١٩٦٨م) *البيان والتبيين*. دار الفكر للجميع

جروان، فتحي عبد الرحمن(٢٠٠٢م) *الإبداع*. الأردن، عمان: دار الفكر

الزمخشري، *الكشاف*، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وآخران، مكتبة العبيكان : السعودية

الشريف المرتضى، *الأمالي*: للشريف المرتضى

الشكعة، مصطفى: *مناهج التأليف عند العرب*، دار العلم للملايين، بيروت .لبنان

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عبده، داود(٢٠٠٥). *من قضايا اللغة العربية*، وزارة الثقافة، عمان : الأردن

العوتبي،سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري(١٩٩٩)، كتاب الإبانة في اللغة العربية، تحقيق الدكتور عبد الرحمن خليفة وآخرون،.

القالي، أبي علي إسماعيل بن القاسم (د.ت).*الأمالي* ، دار الكتب العلمية، بيروت:لبنان

المبرد،(د.ت) *الكامل*، مكتبة المعارف، بيروت

مكي، الطاهر(١٩٩٨ م). *في مصادر الأدب*، دار الفكر العربي، ط (٨).

الموسى، نهال(٢٠٠٠) ، *اللغة العربية في العصر الحديث .قيم التحول والثبوت*، دارالشروق للنشر والتوزيع، عمان : الأردن

النويري، شهاب الدين. (د. ت) *نهاية الأرب في فنون الأدب* : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

البناء التداولي للممارسة التفسيرية / قراءة في إمكانات التحقق

أ. الرحموني بومنقاش / قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف٢ .الجزائر

ملخص البحث

إن ما تتغيا هذه الدراسة مبتغا، توسلا بالآلية التداولية إجراء،النظر إلى خطاب التفسير بوصفه ملفوظا لسانيا، وقيمة تراثية حاملة لثراء منهجي ومعرفي، فهو خطاب واصف لكلام الله بتوضيحه لمعاني الآيات، وبناؤه القصدي تتوقف الدلالة فيه على السياق التواصلي، كما لايخو هذا النوع من الخطاب من الأفعال الكلامية و الحجاج استكمالا للبنية التفاعلية للاستلزام الحواري،وفي خطاب التفسير تأويل من قبيل التأويل التداولي ،ولغته حاملة لرسائل عقدية وأدبية وغيرها،وهذه كلها فعاليات تداولية يظل الدرس اللساني الحديث يثريها.

الكلمات المفتاحية: البناء / التداولية/الممارسة / التفسير/ القراءة/ التحقق

فاتحة القراءة:

يتأكد التذكير في البدء أنّ التحليل التداولي للخطاب إنما يقصد به تلك الطريقة اللسانية النقدية، الفاحصة للظواهر اللغوية ، الخطابية والأدبية، حيث تدرس التداولية الخطاب الأدبي والنص في علاقته بالسياق التواصلي، متجاوزة بنية الجملة النحوية والتركيبة، إلى مقصدية المرسل وحالة المرسل إليه في أثناء تلقفه للخطاب، كما يركز هذا التحليل على الأفعال الكلامية وعلى المعنى في السياق التواصلي واستنطاق العلامات الحجاجية المنطقية فيالخطاب؛ **ليكون هذا التحليل تقليبا وفحصا نقديا، يتجاوز بناء الخطاب في دلالته المعجمية الظاهرة،إلى الدور الوظيفي للخطاب ضمن سياقه التلفظي**، عطفا على أنّ التداولية لا تستثني في أثناء تشريحها النصي دراسة العلاقة السياقية لطرفي الخطاب، المتكلم والمتلقي؛ ذلك أنّ الفهم التداولي للخطاب يقتضي إشراك مجموع روافده.

ولما كانت التداوليات محاولة إلمام بجوانب النص المختلفة، وكان تفسير النصوص - وما زال - الشغل الشاغل للنقاد والدراسين كلٌّ في مجال اختصاصه؛ فإن هناك تقاطع بين التفسير والتداولية؛ أي إن التفسير خطاب تداولي ، كما أنها - أي التداولية - منهج لتحليل الخطاب التفسيري، وهذا واضح في البرنامج التأويلي الذي يستند عليه المفسرون، إذ إن « الوعي الحاصل لدى كل من علماء التفسير وعلماء القرآن بالخاصية الموسوعية للمعرفة التفسيرية، وهو وعي لا يضل مضمرا ومستترا عند المفسرين ليتولى علماء القرآن استكشافه وإظهاره بحسب ما ينسجم والمهمة النظرية التي يضطلعون بها. إنه وعي صريح وبارز في أعمالهم، وغالبا ما يفصحون عنه بترجمته في إحدى المقدمات النظرية التي يوطئون بها لتفاسيرهم»(١).

وبناء على ما سبق، يجري البحث إجراءات تداولية على نص التفسير باعتباره خطابا وملفوظا لغويا ذا خصوصية متفردة، سواء أكان هذا الخطاب شفويا أم كتابيا، ربطا للفظ بالوظيفة، والسياق، والأداء الإنجازي، فكل قول بخطابية نص التفسير يجعل من خصوصياته الأخرى مناط بحث وتعالق مع مقتضى الدرس التداولي، نعني المقومات اللغوية المعرفية التي جعلت منه خطابا تداوليا. فما هي هذه المقومات؟ أو ما هو الجهاز المفاهيمي لتداولية خطاب التفسير؟.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من تداوليات التفسير/ الوصف الوظيفي للبناء المقاصدي للخطاب:

يقوم الخطاب على نظام لغوي مخصوص، صوتيا وتركيبيا ومعجميا، متفق عليه بين المرسل والمرسل إليه، ضمانا لفاعلية التواصل، ولكفاية اللغة من حيث هي فعل كلامي هدفها إقناع بشر برسالة ما، في هذه الأثناء تعالج اللسانيات الجملة باعتبارها منطلقا للدراسة والتحليل، بينما تتجاوز التداولية هذه المعالجة إلى الخطاب كله، معتبرة إياه جملة نصية كبرى، يمكن التعامل معها تماما مثل التعامل مع الجملة اللسانية.

وهكذا نجد التحليل التداولي للنص يستنطق ما في الخطاب عموما - وفي الخطاب التفسيري خصوصا - من وظائف ومقاصد سياقية، بل يحيل على غايات النص التداولية ومقاصده المباشرة وغير المباشرة، وهنا لا تصبح لغة الخطاب التفسيري مجرد لغة حاملة للفظ في الآيات ومعناه، بل لغة وظيفية وتداولية تحمل أبعادا سياقية دينية، وفقهية، وعقدية، وثقافية، وتاريخية، وسياسية؛ أي إن تفسير القرآن الكريم ليس علامات وبنيات داخلية مغلقة؛بل بنية ودلالة وتركيب ووظيفة سياقية، تنسجم مع غاية التفسير الكبرى،من إيضاح معاني آي القرآن الكريم،يقول الإمام الزركشي: « التفسير علم يعرف به فهم كتاب الله المنزل على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، وبيان معانيه، واستخراج أحكامه وحكمه، واستمداد ذلك من علم اللغة والنحو والتصريف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات، ويحتاج لمعرفة أسباب النزول والناسخ والمنسوخ»(٢).

إن المقصدية في الخطاب ركن عتيد في التحليل التداولي، ذلك أنها تحدد : « كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر، وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام، فالمقصدية تحدد اختيار الوزن، والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى، ولذلك نجد البحر الواحد ينظم فيه الشاعر مدحا أو فخرا أو هجاء أو رثاء.... فالمقصد يتحكم في نسيج القصيدة أو المقطوعة، بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى »(٣).

وإذا كان الخطاب الشعري يتحكم فيه المقصدية بتعبير محمد مفتاح، فإن الخطاب التفسيري ولارتباطه بالنص القرآني يزخر بالمقصدية، وبالدلالات السياقية والتداولية والحجاجية، فكل ما في خطاب التفسير دال؛ ويحمل مقاصد ووظائف سياقية، سواء أدل عليها اللفظ والنص بعينه أم دل عليها مقام الخطاب الخارجي.

لقد عنيت التداولية بالمتكلم بوصفه طرفا في الخطاب يمتلك سلطة القول ، وبالمخاطب لامتلاكه أدوات التلقي، وكذلك بالقصدية باعتبارها منطقة مشتركة تجمع المتكلم والسامع، فقامت هذه النّظرية على المقصدية، وجاءت نتيجةً حتميةً بعدما أُعطي الاعتبار في مرحلتين متتاليتين للمتكلّم ومقاصده، ثمّ للنصّ خالصاً، حيث كان: « مسار تأويل الخطاب الأدبي و تلقّيه لا يمكن فصله عن مسارات تأويل مجالاتٍ أخرى من النّتاج الفكري: النصّ الفلسفي، النصّ الدّيني، النصّ الصّوفي، الأحلام. هناك مرحلة كانت في الواقع ضدّ التّأويل، وهي مرحلة سادت فيها القصدية، وكلّ ما له علاقة بسلطة الكلام الفردي أو بالفكر المطلق؛ إمّا أن ترفض التّأويل أو أن تُوقفه في نقطةٍ حرجةٍ لا يجوز تخطّيها.هناك مرحلة الموضوعية، التي تهمل الذّات والمقصدية، وعلى إثر ذلك يُهمَل (التّأويل) لصالح المعاينة وإدراك القوانين، وهذه الموضوعية إمّا أن تكون متعلّقةً بالنصّ، أو بالنصّ ذاته لكن في إطار سياقه التّاريخي والاجتماعي. المرحلة الثّالثة أعادت الاعتبار لقضية التّأويل من خلال الاهتمام بالمؤوّل، ذلك أنّه في المرحلة الأولى كانت سلطة صاحب النصّ شبه مطلقة، وفي المرحلة الثّانية تمّ تهميش صاحب النصّ أو ألغي تماماً، ولم يُلْتَفَت إلى المؤوّل لصالح موضوعية (حرفية). لكن في هذه المرحلة الأخيرة أُعطي الاعتبار للقارئ ولتأويلاته»(٤).

إذا كانت المرحلة الأولى ثبّتت تبعية المقصدية للمتكلم، فإن المتلقي قد يتحكم فيها أيضا، حين يضطر المتكلم إلى تكييف خطابه حسب رغبات المتلقي، وهكذا يمكننا القول إنه:« لم تخل كتابة من الإشارة إلى القصد والقصدية والمقصدية،ومما يفيد

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هذا المعنى؛ إن الباحثين جميعهم يجعلون المميز الأساسي بين الإنسان وغيره المقصدية، ولكن هناك من قصرها على ما ورد فيه جذرها صراحة أو ضمنا(هرمان باريت Parret)، ومنهم من جعلها مسبقة(غريماس Greimas) كما أن منهم من جعلها ميكانيكية موجهة(أوستينAustin) وسيرل (Searl) وكرايس (Grice). بيد أنها لا تقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضا ؛ ولهذا فقد تتفق المقصديتان درجات من الاتفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف، مما أدى إلى طرح إشكاليتها الفلسفية والمنهاجية، بحكم أنها غالبا ما تكون ظاهرة في النص ، وإنما يفترض أنها تكمن خلفه. لذلك ، بذلتمحاولات لصورنتها(جان بيتيتو Jean Petito / وليو أبستل Leo Apstel) للخروج بها من ميدان علم النفس إلى مجال اللسانيات. إنها - مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناولها - مجمع على وجودها. كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة بل هي منطلق الدينامية»[٥].

وهكذا، تتوزع القصدية بين المتكلم والمخاطَب، بل إنها عصب الكلام وسبب ديناميته حسب الباحث محمد مفتاح، ويعني هذا أن التفسير بوصفه كلاما وجملا وملفوظات لغوية يحوي مجموعة من المقاصد، المباشرة أو الضمنية، سواء أفصح عنها المفسر أم أضمرها المفسر له، أي إن الرسائل التي يمررها المفسر كالدفاع عن مذهبه، أو ترجيح رأي نحوي أو بلاغي، أو عرضه لقول صحابي أو غيرها من قصديات التفسير، تمثل مقاصد رئيسة في خطاب التفسير، أما تعاطف المتلقي مع مفسره، وتأييده فيما ذهب إليه يمثل مقاصد ثانوية.أي إن القصدية هي: « تلك الشبكة من الأفكار والقيم والرموز لهذا العلم أو ما يمكن تسميته بقاعدة توازنه الداخلي. إنها المفاتيح الأساسية المعتمدة بين الباث والمتلقي في بناء التفسير واستيعابه »[٦].

البنية التفاعلية للاستلزام الحواري في خطاب التفسير:استنادا إلى الوظائف الست التي أقرها رومان جاكبسون Roman Jakobson،فإنه لا يستقيم النص خطابا إلا بها، فالمرسل وظيفته انفعالية، والمرسل إليه وظيفته تأثيرية،والرسالة وظيفتها جمالية/شعرية، والمرجع وظيفته مرجعية، والقناة وظيفتها إيصالية، واللغة وظيفتها وصفية تفسيرية،وهذا النموذج التواصلي لهذا اللغوي يحقق للنص التفسيري تواصليته؛ ذلك أن نص التفسير خطاب في المقام الأول، وعناصره الخطابية هي: الباث أو المرسل وهو المفسر، والمرسل إليه وهو المفسر له أو المتلقي لهذا الخطاب، ورسالة خطابية معينة تختلف من تفسير لآخر، مع سياق وظرف معين لهذا الخطاب، ووجود سنن أسلوبي متعارف عليه، والأكثر من ذلك أن تواصلية الخطاب التفسيري قد تحمل الوظائف الستة معا تأثيرية، تأثرية ، شعرية ، مرجعية، إيصالية، وصفية*.

والملاحظ أن التواصل في هذا النوع من الخطاب يكون ملفوظا،ومن هنا تثير الملفوظات التخاطبية في التفسير جملة من الإشكاليات على مستوى التداول والتواصل والتخاطب، ذلك أن التفسير وباعتباره ظاهرة تخاطبية بين المتكلم والمخاطب يثير عدة قضايا، إذ إن التفسير في سلوكه الإبداعي يوظف الأمثال، والحكم، والشعر، والازياح والتضمين والتلميح، والأسطرة، بل ويلجأ إلى القواعد النحوية والدلالية واللسانية.وهكذا يصبح خطاب التفسير تواصلا وتخاطبا وتبادلا، بل صار بمقتضاها « مفهوما يجاوز الحقل الديني، ليدرك حقولا معرفية أخرى، إذ لم يعد آلة مقصورة، بل غدا منفذا مفتوحا يمد الإنسان بأسئلة تستجمع من أعماقه وتستمد من دواخله، يؤول بها وجوده، ويقرأ من خلالها ممكنة: نصا مكتوبا أو قدرا غائما»[٧].

ولما كان خطاب التفسير : تخطابا / محادثة / يواصلا ، فإن التخاطب من المنظور التداولي ينبني على مجموعة من المبادئ، التي جمعها الفيلسوف والتداولي الأمريكي "بول غرايس"(Paul Grice) اشتهرت بـ"حكم المحادثة"، وهي مقاربة لإنتاجالجمل وتأويلها، وفق مفهومي الاستلزام الخطابي conversational implicatureومبدأ التعاونco-operative principle ، وهي مبادئ مبثوثة في ثنايا محاضرته المعنونة بـ" محاضرات في التخاطب" وفي مقالته الشهيرة" المنطق والتخاطب".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فأما الاستلزام الحواري فهوالمعنى المشتق من السياق الدال على معنيين آخرين، مثل "لا تنه عن خلق حسن وآمر بالمعروف"، ففي الجملة فعلين لغويين هما: النهي والأمر، يستدل عليهما بقرائن بنيوية؛ هي لا الناهية وصيغة الأمر افعل، والاستلزام الحواري هنا هو النصيحة، وهو معنى مشتق من المعنيين السابقين دل عليه السياق، في حين يقوم مبدأ التعاون على المقولة التي يتشارك فيها القائل والمتلقي بهدف فهم الخطاب وهي: "ليكن انتهاضك للتخاطب على الوجه الذي يقتضيه الغرض منه"، ثم فرّعغرايس هذا المبدأ العام إلى مجموعة من القواعد التخاطبية التي أريد منها ضبط الحوار وتوجيهه بما يسمح للمتحدث وللمخاطب من تواصل ناجح.

وقد قسم غرايس هذا المبدأ إلى أربعة أقسام هي الكم، والكيف، والعلاقة، والجهة،وقد صاغها وترجمها الباحث طه عبد الرحمن في كتابه "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي" على النحو الآتي(٨):

١ - قاعدتا كم الخبر :

- لتكن إفادتك للمخاطب على قدر حاجته.
- لاتجعل إفادتك تتعدى القدر المطلوب.

٢ - قاعدتا كيف الخبر:

- لا تقل ماتعلم أنه ليس صادقا أو ما تعلم كذبه.
- لاتقل ما ليست لك عليه بينة أو دليل يثبت صدق قولك.

٣ - قاعدة علاقة الخبر بمقتضى الحال:

- ليناسبك مقامك أو مناسبة الكلام للسياق الاستعمالي.

٤ - قواعد جهة الخبر:

- لتحترز من الالتباس.
- لتحترز من الإجمال.
- لتتكلم بإيجاز.
- لترتب كلامك.

وهكذا يمكن للتحليل التداولي أن يتعامل مع نص التفسير أو خطابه باعتباره بنية تخاطبية/تواصلية بين طرفين، يجمع بينهم سياق هو المحدد لنوع التخاطب التداولي. يبسط تطبيقاته العملية على الخطاب انطلاقا من اعتباره استلزاما حواريا، يجمع بين الدلالات الصريحة والضمنية؛ حيث يتعلق الاستلزام الحواري بالدلالات الضمنية التي يقتضيها سياق التلفظ، بنقل الكلام من حيزه الحرفي والقضوي المباشر إلى المعنى الحواري الاستلزامي غير المباشر، الذي يتحكم فيه السياق التداولي ؛ بمعنى أن الجمل الخطابية قد تحمل معاني صريحة أو ضمنية ؛ صريحة حين تحمل محتوى قضوي وقوة إنجازية حرفية وهو معنى مباشر وصريح، ضمنية حين تكون إما ذات معنى عرفي يتعلق بالإحالة والدلالة المنطقية، ومعنى حواري ؛ أي تجمع بين الاستلزام (الدلالة المنطقية) والمعاني الحوارية(استلزام حواري).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والملاحظ على الاستلزام الحواري أنه لا ينفصل عن نظرية الأفعال الكلامية ؛ ذلك أن: « ظاهرة الاستلزام الحواري دُرست، بعد كرايس، في إطار نظرية الأفعال اللغوية على أساس أنها ظاهرة تعدد الأفعال اللغوية بالنسبة للمحتوى القضوي الواحد، يصنف سيرل الجمل، من حيث عدد الأفعال اللغوية المواكبة لها، صنفين: جملٌ يواكبها فعل لغوي واحد، وجملٌ يواكبها أكثر من فعل لغوي واحد. في حالة مواكبة فعليين لغويين اثنين للجملة الواحدة، يميز سيرل بين الفعل اللغوي المباشر والفعل اللغوي غير المباشر، بين الفعل اللغوي الحرفي المدلول عليه بصيغة الجملة ذاتها والفعل اللغوي المفاد من المقام »(٩)، فلاستلزام الحواري هوالمعنى المشتق من السياق الدال على معنيين آخرين؛ مثل "لا تنه عن خلق حسن وآمر بالمعروف". ففي الجملة فعلين لغويين هما: النهي والأمر، يستدل عليهما بقرائن بنيوية هي: لا الناهية، وصيغة الأمر افعل(وأمر). والاستلزام الحواري هنا هو النصيحة، وهو معنى مشتق من المعنيين السابقين(النهي والأمر) دل عليه السياق.

ويرى الباحث أحمد المتوكل بأن فلاسفة اللغة العادية لم يهتموا بقضايا أخرى من: « تداوليات اللغة الطبيعية كالجوانب المرتبطة بالبنية الإخبارية للجملة عنايتهم بالإحالة والاقتضاء والأفعال اللغوية والاستلزام الحواري. هذه الجوانب المغلفة في الدرس الفلسفي هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات الجمل. فبالإضافة إلى العلاقات الدلالية كالمنفذ والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات التركيبية كالفاعل والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدأ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها »(١).

وفي ضوء مفهوم الاستلزام الحواري المتعلق بالتحليل التداولي للخطاب، يمكننا تصنيف الجمل اللغوية في التفسير إلى جمل صريحة المعنى ذات أفعال قضوية وذات قوة إنجازية، ومعاني ضمنية إحالية وعرفية ومنطقية. فيكون الاستلزام الحواري استكشافا للمعاني الإنجازية المتضمنة في السياق أو المقام، انطلاقا مما تمده التداوليات الوظيفة من أدوات فاحصة للأدوار التركيبية النحوية، والأدوار الدلالية والتداولية، مع تصنيف أفعال الخطاب التفسيري إلى أفعال تلفضية وأفعال قضوية وأفعال اقتضائية وأفعال عرفية غيرها.

ولعل الحوارية هي دلالة الملفوظ الخطابي في تموضعه بين متحاورين ومتخاطبين، فهي التي تقوم على تنسيق العلاقات بين المتحاورين وعلى تبادل الملفوظات بينهما، فهي إذن: « مكون لكل كلام، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لحظتين تلفظيتين توجدان في علاقة حالية، ويقدم المبدأ الحواري من خلال الحدود الآتية: كل تلفظ يوضع في مجتمع معين لابد من أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يتمرسون على ثنائية الإصاتةوثنائية العرض، على حد تعبير فرانسيس جاك، وإن كل كلام إلا مالكان تقريبيان، وربما كان من المضبوط القول بأن سيدة الكلام الحواري هي العلاقة التخاطبية ذاتها»(١)، فكل كلام حوار له مالكان أو أكثر، وكل حوار تتحكم فيه علاقات تخاطبية.

ولما كان كل تلفظ حوارا ،كانت الحوارية أقساما حسب أقسام الخطاب نفسه، حوارية فلسفية ، وحوارية أدبية ، وحوارية سياسية دينية وغيرها ، وهي أيضا حوارية صريحة أو مضمرة، وحوارية متعددة الأصوات، أما علىمستوى تحققها فإننا : « نجد في الدرجة الأولى أنها تمنح للتلفظ طبيعة نسبية تفاعلية. وتحكم في الدرجة الثانية عند المتكلمين - وأكثر في اللحظات التلفظية - نشاطين لا يفترقان عن إرادة القول والفهم : في الدلالة والفهم، حين تكون العلاقة التخاطبية غير متعادلة أو حين تكون موضوعا لنفي صراعي في الخطاب. وتحكم الحوارية في الدرجة الثالثة الدلالة العميقة للتلفظ: مادامت الآلية الإحالية والمضمون القضوي، والقوة الإنجازية للجملة في وضعية تخاطبية، وتعد أثار الحوارية في مفهوم المتكلم هامة بصفة خاصة؛ إذ تلغي استقلال الفاعل المتكلم تجاه الدلالات الموصلة. ويحيل التحليل المتعالي، في علاقة بهذا لا على الفاعل، بل على العلاقة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

التخاطبية نفسها»(١٢)، فتتحقق الحوارية في الدرجة الأولى بأنها تمنح التلفظ تفاعلية. وفي الدرجة الثانية الدلالة والفهم، وفي الدرجة الثالثة الدلالة العميقة للتلفظ: مادامت الآلية الإحالية والمضمون القضوي، والقوة الإنجازية للجملة في وضعية تخاطبية.

وهكذا نصل إلى أنّ حوارية خطاب التفسير تتضمن قوة إنجازية ، وحوارية متعددة بكثير من الأطروحات والإيديولوجيات، ووجهات النظر، بل تعددا في الرواة المتحاورين، وتعددا في الأساليب، وتعددا للأصوات مابين صوت الفقيه واللغوي النحوي والشاعر والمثل السائر، فعندما « يعمد المتكلم إلى اتخاذ موقف لا يدل على التبني لما يقول فإن هذا يؤدي إلى خلق مفارقة واضحة، وقد يتم ذلك عن طريق علامات التنصيص....عندما نذكر كلمة أو عبارة برمتها بهذا الطريقة فإننا نضفي عليها التخصيص لجماعة معينة أو شخص محدد »(١٣).

توقف الدلالة على السياق التواصلي: إن تسييق الخطاب إجراء رئيس تقوم عليه الاستراتيجيات التداولية، ذلك أن السياق من العوامل المعينة على فهم مقاصد الخطاب، إذ إن إدراك حيثيات السياق إدراك للمعنى، فإن لم يهدك السياق للمعنى قربك إليه، وهكذا نجد التحليل التداولي للخطاب يتكئ على القرائن اللغوية والمؤشرات التلفظية المحددة للسياق اللغوي، وعادة ما تكون هذه المؤشرات وحدات لغوية من قبيل الضمائر، وأسماء الإشارة ، وظروف الزمان والمكان، والصيغ الانفعالية الذاتية وغيرها ، وهنا تنفتح التداوليات على السيميوطيقا النصية والخطابية لاعتبارها القرائن اللغوية علامات سيمائية ، لها إحالات خارجية.

وإذاكانت القرائن اللغوية تمثل سياقا تلفظيا، فإن السياق أيضا هو: « مجموعة الظروف الاجتماعيةالتي تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقة الموجودة بين الظواهر اللغوية والإجتماعية، وتعرف بالسياق الإجتماعي للاستعمال اللغوي، أو سياق الحال Contexte de situation»(١٤)، فالسياق الاجتماعي من المعينات أو القرائن التي ترد في الخطاب الشفهي أو الكتابي، وتحيل على أطراف التواصل؛وهذا هو المبدأ العام الذي انطلقت منه هذه النّظرية في تفسير الأفعال اللّغوية.

ويرى الباحث أحمد مختار عمر أنّ « مدرسة لندن عرفت بما سمّي بالمنهج السّياقي ContextualApproach، أو المنهج العملي OperationalApproach، وكان زعيم هذا الاتّجاه Firth الذي وضع تأكيداً كبيراً على الوظيفة الاجتماعية للّغة... ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النّظرية هو (استعمالها في اللّغة) »(١٥) ؛ إذاً ارتبطت النّظرية السّياقية contextual theory باللّساني البريطاني فيرث، وتقوم هذه النّظرية على النّظر إلى المعنى بوصفه وظيفةً في سياقٍ. وأحدثت بذلك تغيّراً جوهرياً في النّظر إلى المعنى، وقد استُخدم السّياق في هذه النّظرية بمفهومٍ واسعٍ بحيث يشمل السّياق الصّوتي، والصّرفي، والنّحوي، والمعجمي، ولا يظهر المعنى المقصود للمتكلّم إلاّ بمراعاة الوظيفة الدّلالية للألفاظ المستخدمة(١٦).

كما ارتبط مصطلح السّياق بمصطلح المقام، والمعنى السياقي بالمعنى المقامي؛ حيث إن« المعنى المقامي: معنىً يُفهم من الموقف الخارجي الذي قيل فيه الخطاب أو من القرائن الخارجية التي تصحب اللّفظ من الموقف الاجتماعي الذي قيل فيه النصّ، فالمقام، هو العالم الخارجي الذي أُنتج فيه النصّ، و يدخل في تحديد دلالته والمراد به، فقد نعجز عن فهم المراد إذا اجتُثّ النصّ من سياقه الخارجي، وسوء التّفسير من عدم النّظر في القرائن الخارجية، مثل: المكان والزّمان، والأفراد المشاركين في الحدث، والمناسبة التي قيل فيها، وقناة التّواصل، وقد أعطى علماء المسلمين سياق المقام (السّياق الخارجي) أهمّيةً كبيرةً في تفسير النصّ القرآني وفي استنباط الأحكام الشّرعية، فبحثوا أسباب النّزول والظّروف الخارجية التي تتعلّق بالنصّ. واللّفظ يعطي أكثر من دلالةٍ، ويحدّدها السّياق اللّغوي والسّياق الخارجي... وهناك سياق خارجي يُفسّر في ضوئه المعنى »(١٧).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تتجلى الأهمية التي أعطاها علماء المسلمين لسياق المقام (السّياق الخارجي) **في تفسير النصّ القرآني اعتمادهم المأثور وتتبع أسباب التنزيل، بعدها قرينة تعين على فهم مراد الشارع**؛ بل إن« اقتضاء صحة التفسير، وعلميته للمأثور أمر تقتضيه أيضا ظروف تنزيله منجما على مدى ثلاثة وعشرين عاما تقريبا، إذ احتفت ببعض آياته ظروف ومناسبات يطلق عليها" أسباب النزول" مما لم يتح لغير من عاصر التنزيل مشاهدتهما، والوقوف على وقائعها، كما يطلق عليها بعض من تخصص في علم أسباب النزول " القصة التشريعية".وهي عنصر بالغ الأهمية من ثقافة المفسر....ولاسيما إذا كان النص القرآني ذا وجوه من المعاني أو يحتمل دلالات، فكان سبب النزول إذن قرينة على تعيين مراد الشارع منها أو ترجيحه على الأقل(١)».

الأفعال الكلامية و الحجاج فعاليات تداولية :يتجاوز خطاب التفسير وظيفة النص التواصلية، التي تسعى إلى تبادل الأخبار والأقوال والمعلومات، إلى السعيالتأثيري في المتلقي من خلال الأفعال الإنجازية، أو إلى تغيير معتقده، وبرمجة سلوكه من خلال ثنائية حلال/حرام. فالتفسير، فيما يذهب إليه الإمام الزركشي :«هو علم يُفهم به كتاب اللّه المنزل على محمد صلّى اللّه عليه وسلّم، وبيان معانيه، واستخراج أحكامه وحكمه، واستمداد ذلك من علم اللّغة والنحو والتصريف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات، ومعرفة أسباب النزول والناسخ والمنسوخ»(١).وهذا مؤداه **أن خطاب التفسير من منظور تداوليات جون أوستين و جون سيرل عبارة عن أفعال كلامية تفوق الملفوظات وتتجاوزها إلى أفعال غايتها إنجاز سلوك.**

وتنبني نظرية أفعال الكلام على ثلاثة عناصر أساسية ؛ أولها فعل القول، وهي الألفاظ المتضمنة في الجمل، الدالة في طياتها على قضايا وحمولات إخبارية،والمشتملة على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، مثل:« أحسن محمد»، وثانيها:الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي الذي يحدد مقصد القول، مثل صيغ الأمر، وثالثها الفعل الناتج عن القول، وهو ما ينتج عند المخاطب من أثر بعد فعل القول، كالإرشاد والنصح والتوجيه والحث... وعادة ما تجمع هذه العناصر الثلاث في الفعل الكلامي فتجعله كاملا.

فالفعل الكلامي فعل قول، أو فعل متضمَن في القول، أو فعل ناتج عن القول،أو هو بحسب أغراض إنجازه:

- **تقرير**؛ إنه توصيف لأحداث ووقائع معينة.

- **طلب أو أمر** أي طلب أو أمر بإنجاز فعل ما.

- **بوح أو إفصاح** للحالة النفسية للمتكلم.

- **وعد** من المتكلم بإنجاز فعل ما في المستقبل.

-**إعلان وإعلام** أي التصريح والإفادة بإنجاز فعل.

وبناء على هذا، يوفر خطاب التفسير للتحليل التداولي جملة من أفعال الكلام، من الأفعال القضوية والأفعال الإنجازية الخبرية، وأفعال السياق، إلى مقام الخطاب الوظيفي و الحجاجي، فكيف يحقق خطاب التفسير الوظيفية والحجاج في ضوء المقاربة التداولية ؟

يمثل الحجاج في تصور طه عبد الرحمن:« كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها»(٢)، وأنْ:« لا خطاب بغير حجاج،ولامخاطِب من غير أن تكون له وظيفة المدعي ولا مخاطَب من غير أن تكون له وظيفة المعترض»(٢)، فكل خطاب يتضمن الحجاج، مما يجعل العلاقات القائمة بين الملفوظات حجاجية، ومما يجعل الحجاج يحقق

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

للخطاب انسجامه واتساقه، ومن ثمة فهو فعالية تداولية، باعتبار هذه الأخيرة تتطرق للغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية.

ولا يمكن للخطاب التفسيري أن يشذ عن الصفة الحجاجية للخطاب ، ذلك أن المفسر لا يقصر نظره على ظاهر النص اللغوي فحسب، ولا على مضمون الآية المفسرة فحسب بل يتعداه إلى دراسة السياق الذي جمع بين الظاهر اللغوي والمضمون، لذلك يستوجب الوقوف على السياق ويبحث في دلالة الاقتضاء للملفوظات التي تهدف إلى الإقناع والتفنيد، وهكذا ألفينا الحجاج ضربين : صريح وضمني، الصريح يتعلق بالظاهر والضمني يشمل المضمون والسياق.

إن المقاربة الحجاجية التداولية توفر للنص التفسيري فضاء للدرس والاكتشاف، **وذلك عن طريق تحليل الروابط الحجاجية اللغوية التي تتحكم في بنائه الظاهري والباطني، مع البعد الإقناعي فيه ؛ وهو البعد الذي يُعنى بدراسة مسار الحجاج انطلاقا من طرح الحجة إلى أن تُؤتيَ أكلَها، مع توضيح طريقة التلازم بين الحجج من حيث القوة والضعف، ومدى استجابة المتلقي لها.**

٥/ **اللغة من الإنشاء الطبيعي إلى التفكيك التداولي:** يساعد التحليل التداولي للخطاب على بناء تصور دقيق للنص، وذلك بالاستعانة بالسياق والأفعال الكلامية، وفهم استلزامه الحواري ودلالته الضمنية والصريحة، ومع ذلك يواجه محلل الخطاب صعوبات في تطبيق المنهج، باعتبار أن المقاربة التداولية عالجت اللغة العادية التواصلية في أكثر أمثلتها وتطبيقاتها، ولم تطبق على اللغة الشعرية والأدبية، كما أنها تعاملت نظريا وتطبيقيا مع الجملة أكثر مما تعاملت مع الخطاب، ومعلوم أن تحليل الخطاب يسعى إلى البحث في العبارة بوصفا شيئا قائما بذاته. بينما يكون البحث في ما وراء العبارة - وهو حال التداولية - تحليلا للفكر، ففي «تحليل الحقل الخطابي، لا يتوجه الاهتمام إطلاقا إلى البحث خلف ما هو ظاهر عن الثرثرة شبه الصامتة لخطاب آخر، بل إلى إظهار لماذا صعب عليه أن يكون غير ما كان، وكيف ينفرد بذلك الحق على غيره من الخطابات الأخرى»(٢٢).

وبناء على اختلاف اللغة الطبيعة عن خطاب اللغة الشعرية والأدبية، توجهت اهتمامات التداوليين وعلى رأسهم جون أوستين إلى تحليل اللغة العادية ؛ ذلك أنّنا إذا دققنا النظر في اللغة الأدبية ألفيناها غير جدية ومشوشة ولا ترجع إلى أفعال الكلام، ولذلك يكون المقال الإنجازي فارغا أو خاليا إذا نطق به ممثل على الخشبة أو أدمج في نص شعري(٢٣). وهذه اللغة العادية أيضا خاضة لمقاييس ومعايير تداولية ، ومعنوية حسب جون سيرل، وكل استعمال لهذه المقاييس في المجال الأدبي هو محض إيهام، ومرد ذلك أن « المتكلم ليس ملزما بصدق إخباره الأدبي مثلما هو ملزم بصدق إخباره العادي، وقول سيرل هذا هو الخلاصة التي انتهى إليها كثير من الباحثين في الخطاب الأدبي»(٢٤).

ومع هذا يبقى التحليل التداولي يتمتع بخصوبة وليونة، فأغلب الأعمال ذات الولاء التداولي تنتمي إلى الحقل العلمي الإنساني بصفة عامة؛ فأوستين فيلسوف، وغمبرز لساني إثنولوجي، وغوفمان سوسيولوجي، ومن تداولية كونية لمدرسة فرانكفورت مع هابرماس، إلى تداولية عقلانية لمدرسة القدس مع كاشر، إلى تداولية حوارية مع فرانسيس جاك، إلى إثنوغرافيا التواصل مع هايمس، بل إننا نقف على مبادئ تداولية حتى في الفيزياء الكوانطية(٢٥).

إنّ الذي نحرص على بيانه هو تأكيد **قابلية نظرية أفعال الكلام والتصورات التداولية لمعالجة أي خطاب كما تعالج اللغة العادية تماما، فالإجماع الحاصل في طرح التداوليين لمناسبة التداولية للغة العادية لا ينفي مناقشة أطروحاتهم**، يقول محمد مفتاح :« إن هذا الإجماع لا يمنع من مناقشة بعض الأفكار الواردة في برهنتهم، مثل: المقابلة بين الادعاء/الواقع، وبين العادي/ اللاعادي وغيرهما، فهي ليست متقابلات متناقضات، إذ قد يكون بين المتقابلين طرف محايد. كما أن برهنة سيرل لم

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تشمل جميع الأنواع الخمسة(الفعل الإخباري، والفعل الأمري، والفعل الالتزامي، والفعل التصريحي، والفعل البوحي الشعوري)، وإنما ضرب مثلا للإخبار والالتزام، وقد نسلم له بما قاله في المثلين من ادعاء،ولكننا لا نسلم له بأن النوع التعبيري فيه ادعاء، بل يمكن القول إنه واقعي في كل استعمالات اللغة وبخاصة الشعر، وهذا ما أثبتته دراسات كثيرة، بحيث جعلت الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية من بين الوظائف الأساسية للغة، فالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية هي جوهر الشعر الذي هو عبارة عن توجع وآهات إلى حد كبير. فهناك خلط، إذا، يضاف إليه غموض آخر نجده في التفرقة بين الخيالي/ اللاخيالي، ودلالة الكلمات في كل منهما، فهي ليست لها الدلالة العادية في الخطاب الخيالي، إن هذه الثنائية مجحفة أيضا، فالخطاب الخيالي يكون محتويا بلا شك على قسط واقعي، ومنه ما يتمرد عليها، وقد يتجلى خرق العادة اللغوية في أنواع أدبية خاصة، مثل : الأدب الفنتازي، وأدب الغرائب والعجائب، وفي بعض النصوص الشعرية الحديثة. ومهما يكن، فإنّ هذا الجيل من فلاسفة اللغة أبعد البحث في الأدب مؤقتا، ولكن سيرل بدأ ينفتح عليه أخيرا بوضع مفاهيم إجرائية مفيدة لدراسة النص الأدبي، وبخاصة في كتابه: المعنى والتعبير والمقصدية، كما نجد لدى كرايس مفهوم التضمن الذي يتيح الفرصة للبحث عن التشاكل الجامع، وترابط الكلام بعضه ببعض، على الرغم مما يعترضه من انقطاعات وثغرات»(٢٦).

وبناء على هذا، فإن كل خطاب يحتوي على قسط من الواقع، إن لم يكن واقعيا كله، ولذلك يرتبط الخطاب بلحظة الخطاب نفسه، فيختلف كل خطاب عن الآخر لما فيه من خصوصية خاصة، ليأتي الدرس التداولي باحثا في الخصوصية التداولية والقدرة الكفائية لهذا الخطاب، فيجيب عن أسئلة تستوعب مجالات معرفية وثقافية متنوعة داخل الخطاب، يمكن أن نجمل هذه المجالات في ست قضايا هي(٢٧):

١/ الذاتية، فما الذي يتغير في مفهوم الفاعل إذا،حين ننظر إليه كمتكلم، وأكثر من هذا، كمتحدث؛ حين نقاربه لا انطلاقا من الفكر، بل انطلاقا من التواصل.

٢/ الغيرية،ويتم الاهمام بالقضية التي تخص الآخر انطلاقا من المخاطب.فالآخر هو الذي أتكلم معه، أو لا أتكلم معه، والذي أتموضع معه في مجتمع تواصلي.

٣/الكوجيتو الديكارتي، فأفكر هو تفكير حقيقي في كل مرة أتلفظ فيه بذلك.فهو حقيقي من خلال ضرورة تداولية، كما أن تناقضه خاطئ دائما تداوليا.

٤/الاستنباط المتعالي للمقولات،ويتعلق الأمر بتحصيل القيمة الموضوعية للأنماط الأساسية في تركيب الفكر، إذ إن الاستعمال الموضوعي تنتظمه مبادئ. من هنا تقود وجهة النظر التداولية إلى الأخذ بعين الاعتبار المظهر اللغوي المحض لهذا الاستنباط، وكذلك المظهر التداولي للوجهة التفاعلية،لما يعد كقضايا كبرى في العالم.

٥/يعبر عن هذا المظهر التفاعلي بطريقة أكثر وضوحا في المناقشات التي تشخص تاريخ العلوم.

٦/ يمكن للتيمة التداولية أن توضع في عمق المنطق؛إذ يجد المنطق من هنا، مصادره الإغريقية.

خاتمة وهكذا تستدعي قضايا التداولية الخطاب في سياقه التفاعلي/ التخاطبي /التحاوري، بالتركيز على أفعال الكلام وعمليات التفاعل: إحالة سياق مقصدية وظيفية تأويل استلزام الحواري...، ليغدو الخطاب- والتفسيري خصوصا - مستفيدا من آليات المقاربة التداولية، ويغدو التحليل التداولي له فاتحالآفاق جديدة لتحليل التفسير قديمه وحديثه. ويوفّر زادا نظريّا مهمّا لدراسة أقسامه وفهم آليات اشتغاله،ولكنّه في المقابل اهتمّ هذا التحليل بمقاصد القول وأغفل طرائق القول.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الهوامش:

(١)محمد الحيرش، النص وآليات الفهم في علوم القرآن دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا،ط١، ٢٠١٣،ص٩١.

(٢)بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة دار التراث مصر، (د ط، د ت). ج١،ص١٣.

(٣)محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة الدار البيضاء١٩٨٩ ، ص٥٣.

(٤)حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٣ ، ص٨٠.

(٥)محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت، المركز الثقافي العربي١٩٨٧ . ص ص٣٨٣٩.

(٦)احميدة النيفر، الإنسان والقرآن وجها لوجه(التفاسير القرآنية المعاصرة) قراءة في المنهج، دار الفكر، سورية٢٠٠٤،ص١٦.

*قد يحمل تفسير القرآن الكريم كل هذه الوظائف لقيام منظومته على الموسوعية، يقول ابن جزي في مقدمة تفسيره بأن تفسير القرآن يستدعي اثنا عشر" فنا من العلوم، وهي التفسير، والقراءات، والأحكام، والنسخ، والحديث، والقصص، والتصوف، وأصول الدين، وأصول الفقه، واللغة، والنحو، والبيان" ابن جزي، التسهيل لعلوم التنزيل، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١٩٩٥،١.٩١.

(٧)علي الشبعان، الحجاج والحقيقة والتأويل بحث في الأشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٠م, ص٧٦.

(٨)طه عبد الرحمن اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١٩٩٨م، ص٢٣٨٣٧.

(٩)أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية.أحمد المتوكل،اللسانيات الوظيفية،دار الكتاب الجيد المتحدة بيروت، ط٢٠١٢ ص٣٠.

(١٠)السابق، ص٣٢.

(١١) فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية.ص١١.

(١٢)جميل حمداوي، المقاربة التداولية في الأدب والنقد، مجلة العربية والترجمة،المنظمة العربية للترجمة، لبنان، العدد٩، ٢٠١٢.ص ص٩٧٩٨.

(١٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص. ص ص٩٤٩٥.

(١٤)*Jean dubois, dictionnaire de linguistique, pp 120, 121.*

(١٥)أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط١٩٩٥. ص٦٨.

(١٦)محمّد محمّد يونس علي، مقدّمة في علمي الدّلالة والتّخاطب، دار الكتاب الجيد المتحدة،لبنان ،ط٢٠٠٤.ص ص٢٧٢٨.

(١٧)محمود عكّاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، ص ص١٧٢١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(١٨)فتحي الدريني،دراسات وبحوث في الفكر الإسلامي المعاصر،دار قتيبة،دمشق، ط١٩٨٨،م١ ،ص:١٦٧٦.

(١٩)محمدالزركشي،البرهانفيعلومالقرآن،تحقيقمحمدأبوالفضلإبراهيم،المكتبةالعصرية،بيروت،ط2 ، 1972 ، ج 1 ، .ص:٢٩.

(٢٠)طه عبد الرحمن اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١٩٩٨م ،ص:٢٢٦.

(٢١)نفسه.ص:٢٢٦.

(٢٢)ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط١٩٨٦م. ص:٢٧.

(٢٣)محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ص:١٤٤,

(٢٤)السابق،ص١٤٥.

(٢٥) ينظر: فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان،فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلىغوفمان ، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار للنشر سوريا، ط٢٠٠٧م ص:١٧٩.

(٢٦)محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري.ص ص:٤٥ ١٤٦١

(٢٧)فرنسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية. ص:١٠.

مصادر ومراجع البحث

[1]/أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية ،دار الكتاب الجيد المتحدة بيروت، ط٢٠١٢

٢/احميدة النيفر، الإنسان والقرآن وجها لوجه(التفاسير القرآنية المعاصرة) قراءة في المنهج، دار الفكرسورية،٢٠٠٤.

٣/أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط١٩٩٥.

٤/ابن جزي، التسهيل لعلوم التنزيل،دار الكتب العلمية، لبنان،ط١٩٩٥.

٥/بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة دار التراث مصر، (د ط، د ت).

٦/جميل حمداوي، المقاربة التداولية في الأدب والنقد، مجلة العربية والترجمة،المنظمة العربية للترجمة، لبنان، العدد٢٠١٠،٩

٧/محمد الحيرش، النص وآليات الفهم في علوم القرآن دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا،ط٢٠١٣

٨/محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة الدار البيضاء١٩٨٩،

٩.محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت، المركز الثقافي العربي١٩٨٧.

١٠/محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص بيروت، المركز الثقافي العربي١٩٨٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١١/محمّد محمّد يونس علي، مقدّمة في علمي الدّلالة والتّخاطب، دار الكتاب الجيد المتحدة،لبنان ،ط١، ٢٠٠٩.

١٢/حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٣،

١٣/علي الشبعان، الحجاج والحقيقة والتأويل بحث في الأشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١ ، ٢٠١٠م

١٤/طه عبد الرحمن اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ١٩٩٨م،

١٥/فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية.فرنسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي،(دت.دط).

١٦/صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، بلاغة الخطاب وعلم النص،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،(دت،دط).

١٧/فتحي الدريني،دراسات وبحوث في الفكر الإسلامي المعاصر،دار قتيبة،دمشق، ط١، ١٩٨٨م،

١٨/ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط٣، ١٩٨٨م

١٩/فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، التداولية من أوستين إلىغوفمان ، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار للنشر سوريا، ط١، ٢٠٠٧م

Dubois Jean, dictionnaire de linguistique, librairie larousse, paris.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تخطيب المكان ودلالاته في "لك أهدي عودتي " لغزلان هاشمي

المنطلقات والآفـاق

أ. سماح بن خروف / جامعة محمد البشير الإبراهيمي/البرج (الجزائر)

توطئة:

يعدّ المكان من أبرز المكونات السّردية للأعمال التي تعتمد الحكي والسرد، وطرفا أساسا في المعادلة الاكتمالية لمقتضيات النص السردي سواء كان رواية أو مسرحية أو قصة، فهو بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، ومثلما يعد الزمن جوهرا للذات الإنسانية لدرجة أنه اعتبر الإنسان نفسه، فإن شخصية هذا الأخير موجودة في في المكان الذي يوسم بهمزة الوصل التي تربط بين لفرد والعالم الخارجي، وقد تعددت المفاهيم الخاصة بالمكان انطلاقا من مفهومه الجغرافي، المتعارف عليه منذ الفطرة، إلى مدلولات أخرى تعالقت وإياه فصار له معان نفسية وأخرى اجتماعية ودلالة فنية على الصعيد الأدبيوقد كان لتعدد الأمكنة الأثر البارز في توجيه أقلام الباحثين وبخاصة علماء السرد، إلى العناية به، وقد تأججت الدراسات المكانية بإقرار الغالبية على يد الفرنسي"غاستون باشلار" ضمن مؤلفه الموسوم ب"جماليات المكان" فهو يقر بالجانب الجمالي والمجازي الذي يفوق فكرة حصر المكان في الحيز الجغرافي فقط لا غير.

١ - المكان ؛ بين الجغرافية والتخطيب

ولكي تحيا شخصيات المتخيل السردي وتتسم بالحركية لابد لها من فضاءات وأمكنة تضمن لها هذه الحياة فهو "**حيز روائي جوهري، يتخذ أشكالا وتصورات ويتضمن معاني عديدة وفي غالب الأحيان يكون الهدف من الرواية بأكملها**" (١) وأي عمل قصصي بما هو ناقل للحدث ومصوّر للحالات والوضعيات التي تتعلق بمختلف الشخصيات فإنه يحوي الجانب المعنوي للمكان فيتم تخطيبه من خلال الأساليب المتاحة للرواية والقصة مثلا، فعبر المتخيل السردي والمجازات والتلميح و الشعرية المفصحة عن الخصائص الأدبية لهذا العمل يصبح المكان بعيدا عن حدّ الأرض أو السماء ولكنه تشبيك معقد من الهوية والانتماء،والوعي الفردي وحتى الجماعي، وهو أيضا الرمز السردي الذي لا تنضب دلالاته إلا بانتهاء العمل، فيتخطى سلبيته، والتي قصرت على الديكور والبروتوكول الخارجي إلى مستوى أكثر عمقا "**فهو يقتضي أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان، الهدف من وجود العمل كلّه**" (٢) ليست مغالاة وإنما هي رفع من شأن مكون لولاه لما تم الإلمام بالأحداث بل وتفعيلها.

وقد اختلف النقاد والدارسون في ضبط التسمية فمنهم من آثر اسم الحيز، ومنهم من أطلق عليه اسم الموقع، أو واجهه بمصطلح البقعة كذلك، وهناك من أسماه بالفضاء إلا أن هناك اختلاف بين كل من المكان والفضاء، لأن هذا الأخير "**أوسع من المكان،وهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها سيرورة الحكي**"(٣) إذن هي علاقة الكل بالجزء فكلاهما شرط أساسي لوجود الإنسان –خارجا- وبالتالي أمر ضروري لتوفر باقي العناصر السردية داخل الرواية بما فيها الزمن والشخصية التي تزاول فيه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

حركتها وتمارس فيه فعل الحياة ومن هنا تعد"**مكانا للوعي تختزل عبر الوعي الأمكنة كلها،ابتداء من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة،وانتهاء بالمكان المطلق(الكون)**" (٤) فيتداخل المكان ومواقف الشخصية إذ يمكن إسقاط جغرافيته وإكسابه حلة نفسية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية وإلا سياسية، أو حتى أركولوجية. وهي -الشخصية- لا تسير حرّة طليقة في الرواية بل لها معالمها النفسية والجسدية ويحيط بها عالم له ميزاته المناخية والمادية تنسل منه عوالم مادية صغرى،تهيكل على شكل أمكنة تيسر استنطاق الأهواء والنوازع، فيتحداها الروائي لجعله دعامة يستند إليها بغية صياغة المواقف والأشياء وتنسيقها؛فتارة يلجأ إلى تعددية الأمكنة ليشعب الحالات النفسية والوقائع،وتارة ينتهج الأحادية ليتوسل بحيز واحد تدور فيه جلّ الأحداث.

ولأن القائم بالسرد لا يشيّد أمكنة عمله عرضا، بل يقيمها على نحو مخصوص ليحيل بها إلى ما يريده من أوطار يبتغيها من النص، مما يسمح لهذا الحيز بأن يظهر بأنماط مختلفة يختص كل واحد منها بوظيفة معينة، تكون إيحائية تلميحية ، أو تصريحية مباشرة، فينتقل بذلك من وضعية السكون إلى الكينونة المكانية المقترنة بحركة الحدث اللصيقة بالشخصية. ولاستنطاق المكان لابد من أداة إجرائية أو مفاهيم نقدية تصل إلى المكامن الجوهرية التي يرومها الكاتب منه، وهو ما تصطلح عليه الشعرية بالتقابل الضدي أو كما يسميها البعض بالتقاطب "**وهو ما يأتي عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الرواي أو الشخصيات بأماكن الأحداث**"(٥) وهو ما يجزم بحضور المكان في النص السردي بناء ودلالة، ليتفرد بأصناف تجلّي بدورها المعنى الرمزي المستمد من الخيال الإنساني، وفق القيمة الفنية والجمالية التي يعكسها المكان باعتباره نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرّد، من خلال جدلياته الضدية (قريب/ بعيد، متصل/منفصل،مغلق /مفتوح) ولكن بالتجاوز دائما إلى المتعلق بالشخصية "**فله دور كبير في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية ووظيفته هي إلقاء مزيد من الضوء على الشخصية**"(٦) فيصبح للمكان إذن أبعادا فكرية ونفسية، تفعّلها اللغة داخل الرواية بفضل موازاته السردية لعنصر الشخصية،ينزاح بذلك معناه المجرد إلى ما هو أدلّ، ويعرف أيضا بأنه"**نظام من العلاقات المكانية المتصف بحدين، الأول يتسم بالملموسية الواضحة وهو وعاء للشخصيات، أما الثاني فيتمثل في كل جهات المكان التي تشكل المستويات من خلال فعالية الشخصيات والأبطال**"(٧) أي يتضمن المكان الشخصية على الصعيد الفردي فتستقل بكيانها المكاني،كما يبرز كحلبة صراع وتفاعل لمختلف الشخوص في العمل الواحد.

وفي روايات الشخصية التي أشادت بها فرجينيا وولف وذهبت إلى أن الرواية وجدت لغرض التعبير عن الشخصية نجد بأن البطل غالبا ما يلجأ إلى"**إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية على المحيط الذي يوجد فيه،يجعل للمكان-بذلك-دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر للأحداث**"(٨)فتجاوز بذلك المكان النظرة السابقة والمجحفة في حقه،في اعتباره مجرد خلفية للأحداث والشخصيات والزمن لكن هذا الأخير ينطبق على المكان،حيث يصبح كل منهما وجهين لعملة واحدة (الزمكان)والعلاقة بينهما علاقة تكامل،فالحركة تحدث في مكان والأحداث تقع فيه أيضا،ما سمح له بأن يسترجع سيادته السردية ويحظى بالمرتبة المهمة لدى النقاد لمرونته المعينة والمغدقة على تطويعه لدرجة تبني المتفاعلات الخارج نصية(أيديولوجية،السياق الثقافي..) والتجاوه الشديد بها.

يمكن القول بأن الدراسات السردية الحديثة قد ذهبت بالمفهوم الضيق للمكان إلى ما هو أبعد وقد اتكؤوا إلى دراسات سيكولوجية وأخرى اجتماعية وأثنوغرافية حتى يبرزوا التخطيب وبنوع من التأكيد على ضرورة ربط المكان الذي تتحرك فيه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشخصية بعالمها الداخلي وبنواميس محيطها وبعاداتها وتقاليدها، ليتطابق المكان بعد ذلك والعالم الخارجي إلى حدّ ما، فيعلو مبرزا خطابا جميلا تنطق به جدران البيت أو مياه البحر أو كراسي المقهى أو أزقة الشوارع ولم لا؟

٢ - لك أهدي عودتي في نقاط:

هي مجموعة قصصية تتضمن عشرة قصص خطّتها أنامل أنثوية، ولأن الأدب الجزائري في فترة حرجة من محطاته قد اتهم بالعقم والجفاف انسحب هذا الاتهام بدوره على الأدب النسوي فيه بخاصة، وغمرت الأيدي الناعمة، وحرمت الخروج إلى النور وولوج الساحة الأدبية الإبداعية، إلا أن فكرة التحدي مغروسة في هذا الجنس اللطيف الذي ما فتئ يسرح بالكلمات بعيدا ليثبت ذاته المبدعة، ويطفو بالأديبة الجزائرية إلى ما يليق بها.

وغزلان هاشمي من الأديبات اللواتي عدّهن النقاد مشروعا للفكر، ورمزا للمرأة/الكاتبة التي تتوق دائما "**إلى الحرية وتكافح من أجلها، مهما كانت التضحيات التي تقدمها في سبيل الكلمة الحرة رافضة فكرة الاستسلام، والانهزام معلنة لحظة الانعتاق ومبشرة بالغد المشرق**"(٩) وهذا التشبث قد أثبتته مجموعتها القصصية المخاطبة للنخوات والمستنهضة للهمم، حافلة بالتاريخ الذي عاد بالقارئ إلى تاريخ الأمجاد، ومطعّمة بأنواع التناصات الدينية والأدبية وغيرهما، مكثفة دلاليا إلا أن الفحو يسيح بالمخيلة إلى زمن الانتصار، ويستشرف عودة ليالي الصفا لفلسطين ولغزة التي لازالت تنتظر الهدايا كالتي قدمتها المبدعة غزلان هاشمي التي حمّلت اللغة التي كتبت بها صوتها وأنينها الأبدي، وأعلنت عن انسحاق آمالها البعيدة في زمن يحتاج فعلا إلى تخطيب للمكان المتواجد فيه.

ويحسّ القارئ لمجموعة غزلان بأن الأحداث مترابطة على اختلاف العناوين من قصة لأخرى، والخيط الوهمي الذي يربطها واحد ويكمن في الألم والحسرة على حال غزة الجريحة التي كتبت لأجلها هذا المجمعة إهداء وحبّا، ويتمثل الخيط أيضا في التشظي والانكسار الذي غادر إلى اللاعودة لذا أبقت الكاتبة "**على ذلك الخيط الرفيع الذي يشدّ عناصر الحدث إلى بعضها، فيجعل لاحقها ينمو من سابقها بشكل يختلف من موقع إلى آخر**"(١٠) وهذا ما جعل مكونات السرد تنمو هي الأخرى وتتغاير لتوليد دلالات جديدة وخادمة لسمة التخطيب، حتى اللغة انبرت بمفارقات استوعبت الجراح العميقة والتجارب الحسية الخالية للكاتبة غزلان.

٣ -إيحاءات المكان في لك أهدي عودتي:

اخترنا الإيحاءات لتكون قريبة من مصطلح التخطيب من حيث الدورُ فالمكان عندما يتعدى حدوده الجغرافية إلى التماهي مع الأحداث والبوح عن الوقائع المتخفية والتي لن يستجليها إلا القارئ المتأمل بوجدانه قبل فكره "**لأن المكان قد يعبّر بمجرّد ذكره عما يعجز النص الأدبي الإبانة عنه، أو التعبير عن دلائليته**"(١١) وهذا ما ألفيناه مع مجموعة الكاتبة وقد تم التركيز على الأمكنة الملازمة للصرخة الدفينة في نفس القاصة، فمنحت الطابع السردي ازدواجية انسجمت والمتخيل، وعكست المرجع الذي استجلته الكاتبة عن وعي كامل بالتاريخ والتراث والأدب.

٣-١ استراحة الـوداع:

قامت هذه القصة على حوصلة الوقائع- في الغالب – في مكانين رئيسن هما القطار والبحر، ولم يعد الأول وسيلة نقل فقط يسافر الفرد بها من بلد لآخر، أو من مدينة لأخرى وإنما كان موضوعا للخوف من الرجل الظالم والمهدّد للشخصية الجذع، والحيرة في كيفية التخلص من جثة أبي مسلم، كما مثل القطار السفر البعيد، الذي ينطلق من العدم إلى المجهول، وليس أمامه سوى الانتظار، لأنه عاجز حتى عن القيام بدوره "**وصل البحر إلى القطار أخيرا، فسار الناس في اندفاع شديد نحو الباب**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يرتشفون من مائه"(١٢) ليصرح القطار عن قلب الأدوار في زمن بات الكبار فيه صغارا والصغار أكبر من الكبار، والعجز حليف القوي مادام أخرسا ويسير على طريق وتيرته واحدة، ولم يهج هيجان البحر الذي يخافه كل البشر، وجعلت القصة البحر مخبأ الآلام ومدفن الخوف لأنه قد أبعد الرجل الواقف عن الشخصية الجذع، وما هو مألوف عن البحر أنه مصدر الإلهام والراحة، والرومانسية أصبحت صورة أمواجه تخلص المقهور من سلب وظلم الآخر الغاشم.

٢.٣ ناصب الفاعـــل:

العنوان يصرّح بقضية متعارف عليها في علم النحو وباتت بديهية، ألا وهي رفع العامل أو الفعل للفاعل ونصبه للمفعول لكن هذه القصة قد قلبت الموازين، ووضعت النقاط تحت الحروف، وتحدثت بلغة الحركات لكنها صرحت عن مكانين مفتوحين يمثلان الهوان والنضال في الآن نفسه هما فلسطين والعراق، كانتا ضحية الألعوبة الكبرى والتواطؤ المخزي من العرب، لينتقل الحديث عن الغرفة رقم خمس وعشرين قبل ميلاد الشخصية الجذع، هو زمن سابق يسترجع القارئ من خلاله عصر الجهل والتقهقر عاشه الماعز والبقر والحمير لكل حيوان دلالته الرمزية ولكن تتقاطع جلها في سمة الانقيادية والخنوع.

أما السجن فلا يغيب عن ذهن القارئ بأنه "**مكان مغلق ضيق يتصف بالمحدودية، وإن ذلك سيزيد من التضييق على السجين"(١٣)** إلا أنها تنعته بالسجن السّري الذي يمارس الخيانة ويمتهنها لتجعله شكلا من أشكال الأيديولوجيا، لأن مسألة عدم الجهر به هي الخطر بعينه لأن الصهاينة سيتعسفون في الخفاء في عالم سوداوي لايحق لأي كان أن يستفسر عنه والسؤال عن كنهه يتبع صاحبه الندم "**ولما سألتهم عن البوليس السري، والمرافعات السرية، والسجن السري"(١٤)** فالبطلة غير معروفة لا باسم شخصي ولا بسمات جسدية، تعيش سجنا كبيرا وضيقا في الآن نفسه، إلا أن أحلامها تبنى وأحزانها تستفحل، تعيش عالما كئيبا مزيفا لا يرحب بها لأنها رفضت شعاراتهم ونواميسهم"...**اتهموني بالخيانة لأنني رفضت أن ألبس ربطة عنق...أو أرص في كواليس ندواتهم...انظر إلى صحني و ستعرف من أنا... فتات من الخبز و قليل من القمل يعلن استقالته تقززا مني..."(١٥)** فيبدو جليا أن الكاتبة ملتزمة بقضايا الأمة وما ساعدها هو إلغاء الزمن، وحركية الشخوص في الأمكنة تعيش أحلامها في عالم يوتوبي خارق ، تبحث عن السعادة اللامحدودة للعرب بعامة وغزة على وجه خاص، لأن المكان بقي على حاله لم يتغير فالسجون قائمة، والسلطات المستبدة تزيد في تسلطها يوما بعد يوم ، وإلا تحول إلى-المكان- اللامكان " **فتقذف المخيلة خارج الواقع نحو هناك"(١٦)** وهذا ما فعلته الكاتبة فقد وظفت اليوتوبيا كشهوة فطرية لم تعرف لها الطريق نحو النضوب، والملجأ الوحيد القادر على نقض العالم المعيش نقضا كلّيا فقد أيقنت الرحيل ولكن مع انبعاث متجدد يذكرنا بطائر الفينيق مردفة" **كلنا نرحل ثم نعود...تستنجد بنا اللحظات في شبه إغماءة...لتعلمنا تحية الانصياع...و يأخذنا النسيان إلى حدود المنتهى...ثم يقودنا الفكر في تجبر إلى قيود الذكرى...حانت الآن لحظة الحساب ... هل قلت الحساب ؟! لا عفوا بل لحظة الانسحاب ... لنترك الدنيا تلعب على منطق واحد...منطق كربلاء"(١٧)** فهي تستشرف اليوم الموعود رغم الانسحاب، يوم يوتوبي بلا ملامح ولا أمكنة، وإن آمنت بزمن الشتات الصهيوني وبعنصرية نزعتهم القائمة على سياسة الجبن والهروب فاليهود يعتقدون "**بأن الصهيونية نزعة قائمة على الوعي الزائف، مقرين بأن دولة إسرائيل التي قامت للهروبمن الفاشية أصبحت هي نفسها دولة فاشية"(١٨)** هواجس وترهات نبذتها الكاتبة بتجريدهم من الهوية وبعثهم إلى الجحيم ليخلدوا في العذاب وإن اقتضى الأمر التضحية بنفسها التزاما وعرفانا لغزة ولشعب فلسطين فآثرت مكانا-الجحيم- مدلوله عاتم في الأذهان ولا أحد يأمل السماع عنه ولا رؤيته حتى في الأحلاموالباعث هو موت الكيان العربي كما تقر"**مات الكبرياء العربي...دمعك سيدتي مستلقى كنكتة مؤجلة..ينتظر أن تفرغ عمليات التمشيط...حتى يبدأ عملته الأزلية المقدسة ...عشتار... تثقلك**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المسارح؟!...أطلقي مزاميرك...فصرخة الموت لا تسمعها إلا البهائم...حياة البرزخ أولها كبرياء...و آخرها كبرياء...و منطقها كبرياء"(١٩) متوسلة الأسطورة (عشتار) وقبلها في مقطع سردي سابق التناص الأدبي مستحضرة الفرزدق وغيره من الشعراء كصلاح عبد الصبور، كما استوحت التراث والتاريخ.

٣-٣ اسأل قلـــبي:

كان للتجريب سطوة أساسية في مدوّنة غزلان هاشمي إذ إنه أعطى أبعادا جديدة للأمكنة من حيث تجردها من التقوقع في إطار الجغرافية الضيق، كمجرد مكان لتفاعل الشخصيات وتسجيل الأحداث إلى مخاطبتها بل وقهرها وتملكها لا أنانية من الشخصية وإنما حبا في المجازفة لإنقاذ المقهورين في غزة "**وإلغاء عنصر الزمان والمكان يعطي للعمل الإبداعي بعدا إنسانيا شاملا لا يخضع للتجزئة الإقليمية الضيقة"(٢٠)** فهي تمتلك سفينةأضحت مع الكتابات المعاصرة رمزا للانطلاق ومغادرة لعبة الحياة الأليمة على غرار القطار كم ألفينا مع المدونة المختارة، فقط اعتادت النصوص السردية القديمة نمطية معينة في الأماكن بدءا بالغرفة وصولا إلى البحر، إلا أن الكاتبة استطاعت أن تحاور المكان وتقهره لصلتها الشديدة به في متخيلها وهذا ما يراه غاستون باشلار"**فالمكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه، فالعناصر الطبيعية كالماء والهواء، كثيرا ما تكون مشحونة بالدلالات إذ يكسبها هذه المعاني من خلال تجربته الخيالية"(٢١)** فقد كان من المفترض مثلا أن تعكس السواحل الجمال والهدوء والرونق الطبيعي، وتعزو المتنفس المتفرد للبشر إلا أن الدلالة قد تغيرت مع غزلان في قصتها فأحالته إلى موضع للتهديد والإنذار المترصد للأبرياء والمستضعفين الذين تمثلهم الذات الفلسطينية المنكوبة روحا وجسدا "**وإذْ بها سواحله تعلن عن صفارة الإنذار بغرق سفينتي الوحيدة"(٢٢)**.

٤-٣ حديث الطـواف:

رسمت القصة الأمكنة رسما حزينا معدما لا ينجر عنه سوى الوجع الأبدي ولا يرى منها السكان غير الغصص والرزايا، جعلتها مصدرا للبلاء وناطقا بالرياء، ومسببا للوباء "**كان الطريق يهديني كل يوم تكشيرة، تنم عن وجع مشمئز في ثنايا المدينة"(٢٣)** وإن كانت الشخصية البطلة تعد بالدواء مثلما فعلت مع هذه المدينة العليلة "**سأعيد إلى المدينة صفاء العدم وطمأنينة الرحيل، وأعلق فوق أستار الهواء لافتة تعلن عن استقالة الربيع"(٢٤)** بمجاز جميل رصين استطاع السارد أن يسمو بمدلولات الأمكنة إلى التجسيم والتشخيص الذي ما انفك أن حافظ على الكثافة الدلالية،من جهة وأفرز جانبا فنيا تجاوز المحدودية الواقعية من جهة أخرى.

فعادت مثلا إلى الأساطير اليونانية واستلهمت فكرة تقديم القرابين للآلهة فمثل البحر كمكان مفتوح السلطة والتعسف الصهيوني الذي لا يؤمن إلا بسياسة العقاب ويفرض كعاقبة متاهة اللاحل أمام زمرة المظلومين "**امرأة أرادها البحر قربانا ليثبت براءة الغموض، وعظمة الانتصار"(٢٥)** ويا له من انتصار يتحقق على حساب الأخرين.

٥-٣ سأصافح العدم:

لعل المكان البارز في هذه القصة القصيرة هو قاعة الحفلات التي مثلت النفاق والزيف، والتلاعب بالمشاعر، والانسلاخ عن الماضي السحيق، ماضي الأجداد الأصيل، فألغى هؤلاء الخلق تراث وثقافة آبائهم، وتجرّدوا من هويتهم وعروبتهم ودينهم وانغمسوا في حوض التغريب الذي مسخ معه جوهرهم الذي صار هباء تذروه رياح الغزو الفكري قبل المادي "**دخلت قاعة**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الحفلات فوجدت صفوفا من ربطات العنق، كان زوج واحد يتغافل بزيه التقليدي عاد إلى الحي بعد زمن طويل"(٢٦) فالمتأصلون يعدون على الأصابع ولا وجود لهم في هذا الزمن الرهيب، مغتربون بين ذويهم، لا يفقهون سوى التأمل الجبان، فلا غيرة على أصولهم، ولا نخوة على إخوانهم في الأراضي المحتلة.

٦.٣ طفلي الذي لن يعود:

تتجلى الغرفة المظلمة صارخة لما تعكس من عتمة وهوان وانكسار رهيب بفعل العذاب والطغيان الذي يمارسه العدو، وبخيال جامح أيضا تصف الحال المزرية للضحايا بمفارقة لغوية خرجت بها عن النطاق التعبيري المألوف، لتؤثر في المتلقي الذي ملّ جفاف اللغة لجفاف الحدث عينه "**هذه الغرفة المظلمة سكنتها محاكمات طويلا، وقد علقت عليها كل ضحاياك في مشانق من كلمات"(٢٧)** فالمشانق تصنع من حبال وتجاوزت المعنى الحقيقي حتى تستجلي قساوة الأجواء في هذا المكان المظلم الذي تحدث بلغة الزنزانة التي ابتلعت الأجيال واستفرغت الأشلاء بلا رحمة من جدرانها ولا شفقة، وهو المكان الذي آثرته مركّبا مزجيا الأول هو دال الغرفة المعروف أما الثاني والواصف لسابقه فهو الذي يعمل على أن "**يخرج مكنونات اللاشعور، أو يرسلها على طبيعتها وعفويتها، لتظهر في صورة مشاعر خوف، أو رهبة من المستقبل،أو تصورات سوداء موروثة"(٢٨)** فهذا ما ساعد على تفعيل تخلص الأمكنة في مجموعة الكاتبة من ربقة النمطية والجغرافية المقوضةلانسياب المشاعر والأحاسيس أحيانا.

٧.٣ همس الخواطر:

تتجلى وطنية الكاتبة بقوة فلا شك بأنها من يسرد بألم عمق الأحداث، وهذا ما صرّحت به في عتبة المجموعة، وقد انبرى الوطن كمكان مفتوح كشخص يتسم بالعطف والطيبة، ولكن يتقنع بقناع لم تعد الساردة تعي ما مادته ولونه "**وطني العزيز كم كنت طيبا إلى حدّ قتلي، أتراني كرهت إمبراطوريتك أم أنه الحنين ينسيني"(٢٩)** فكأنها تقود النضال بأمكنتها بواقعية حينا وبغرابة منفعلة حينا آخر.فأبت خواطر إلا أن تقهر كل ما يحيط بها ، وتتسامى إلى عالم يوتوبي خاص يؤكد فكرة اللاحاجة إلى مواضع باتت بليدة لا تنم إلا عنها الأحزان، العجائب.تتشوف من خلالها الغد المجهول، تعاتبها تارة وتصاحبها لعلها تلاحم الحسّ، وتعيد الزمن الجميل ولو بالذكرى إلى المستضعفين في فلسطين بخاصة.

وقد تم تجاوز ثلاث قصص قصيرة ضمن المجموعة لا لأن المكان غير متوفر، وإنما لأن القهر وتخطيبه قد استفحل في باقي القصص التي نجح فيها عنصر المكان في جعل التفاؤل والأمل رغم المعاناة يغمران القارئ الغيور على أمته، ويشده إلى محاورة المكان مثلما حاورته الشخصية الجذع في المدوّنة. وبحمولة تاريخية، اجتماعية، سياسية، دينية وأدبية وضعت غزلان هاشمي يدها على النبض الخافق ببطء السنين التي وارت التراب على حلم الانتصار والانعتاق الذي لن يعود إلا بعد عودة الطفل المفقود في الغرفة المظلمة ؟؟...

الإحالات والهوامش:

١. أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،٢٠٠٩، ص٣٤.

٢. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢٠٠٩٢، ص٣٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣. روزو ماري شاهين،قراءات متعددة للشخصية،دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ،دار ومكتبة الهلال،مصر،ط١٩٩٥م،ص٤١.

٤. الشريف حبيلة، الرواية والعنف،دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١،٢٠١٠ ، ص٢٢.

٥. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٣٨.

٦. يحي العبد الله، الاغتراب، دراسة تحليلية لروايات الطاهر بن جلون الروائية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١،٢٠٠٩، ص١٦.

٧. نعيمة فرطاس، بنية الفضاء السردي في رواية غدا يوم جديد، الملتقى الدولي العاشر للرواية، مديرية الثقافة برج بوعريرج، دار هومة، الجزائر،ص٧٨.

٨. حميد لحمداني،بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٣،٢٠٠٠، ص٧١.

٩. ينظر:عيسى ماروك، دلائلية العنوان في قصة طفلي الذي لن يعود، لغزلان هاشمي، الاستهلال، ع٣، سبتمبر، فاس، المغرب،٢٠١٣، ص٥٢.

١٠. عمر بن قينة، دراسات في القصة القصيرة الجزائرية، دار الظامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الجزائر، ط١ ، ٢٠٠٩، ص٢٦.

١١. ذويبي خثير الزوبير، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر،ط١،٢٠٠٦، ص٢٢.

١٢. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مجموعة قصصية، شركة الارتقاء المعرفي، السعودية ، ط١،٢٠٠٩م، ص٤.

١٣. روزو ماري شاهين، قراءات متعددة للشخصية، دراسات تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، دار ومكتبة الهلال، مصر، ط١٩٩٥ ، ص٦٥.

١٤. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص٦

١٥. المصدر نفسه، ص٥.

١٦. بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة-حسان بورقية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط١ ، ٢٠٠٤،ص٢٧.

١٧. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص٩.

١٨. عطيات أبو السعود، الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنست بلوخ،منشأة المعارف، الإسكندرية،مصر،ط١٩٩٧١م، ص٤٠.

١٩. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص١٦.

٢٠. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائري المعاصرة، في الفترة ما بين(١٩٧٦٩٣)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،١٩٨٩، ص١٤.

٢١. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١ ،ص٦٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢٢. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق،٧.
٢٣. المصدر نفسه، ص٩.
٢٤. المصدر نفسه، ص٨.
٢٥. المصدر نفسه، ص٩.
٢٦. المصدر نفسه، ص١٢.
٢٧. المصدر نفسه، ص١٤.
٢٨. عدنان كزارة، القصة القصيرة في أفق التلقي، نقد تطبيقي،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٧، ص٦٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

سيميائية الشخصية في النّص الدرامي مسرحية "كل واحد وحكمه " لكاكي أنموذجا

أ. وليد شموري جامعة محمد بوضياف المسيلة

مقدّمة:

يتضمن أي نص مسرحي مجموعة من الرسائل يبثها المؤلف، وهذه الرسائل لا تصل بشكل مباشر على طول الخط؛ إذ تتضمن مجموعة من الشفرات التي يحتاج حلها إلى إحالة مرجعية للمتلقي لفكّها ومن بينها الشخصية الدرامية التي تعد من أهم العلامات التي يقع على عاتقها مهمات كثيرة في دوافع الفعل وإتمام المفعول على مستوى النّص الدرامي، فهي تنمو وتتطور كما يتطور الحدث الدرامي وتطورها محكوم وفق محور الزمان بمجهر القارئ والمتفرج فهي تبنى على مراحل حسب شفرة معينة، ولا ترجع الى الخلف ،ومن خلال تحديد مواقعها ، يتم الكشف عن العلامات الصّغرى، والتي تحدد بواسطة علامات كبرى كالملابس، والسلوك، والشكل، والماضي، وشبكة من العلاقات التي تقيمها فيما بينها.

وتحليل الشّخصية الدرامية من النّاحية السيميولوجية عملية بالغة التعقيد وذلك لصعوبة تتبع أحد الخيوط وتحليله حتى النهاية دون تقاطعه مع آخر فعند تحليل الشخصية يحدث نوع من التعارض أو المقابلة،ولقد وضعت الدراسات الحديثة مجموعة من المعايير المنتهجة في تحليل الشخصية منها دراستها من حيث كونها دالا ومدلولا وكذا البحث عن مستواها العلامي (السماتي) ومرجعياتها وخطاباتها النهائية التي يبثها المؤلف من خلالها.

ويعد عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي من أهم الكتاب والمخرجين المسرحيين الجزائريين الذين يتمتعون بخصوصية ثقافية وفنّية من خلال عمله المخبري المسمّى ما قبل المسرح، الأمر الذي جعله من بين أبرز الكتاب الذين سعوا إلى.تأصيل الظاهرة المسرحية، التي يمكن أن تتحقق عن طريق شدّ انتباه المتفرج، والتفاعل معه، والتأثير فيه، لذا فقد ركز على الحكاية الشعبية، التي قد تكون قناة من قنوات التجريب في المسرح ونص "كل واحد وحكمه" نص تراثي بامتياز اعتمد فيه كاتبنا على لغة شعبية مميزة ،كما ان توظيفه للشخصيات التراثية راجع الى استلهامه للتراث الشعبي الجزائري الاصيل وسنحاول من خلال هذه الدراسة دراسة الشخصيات التي وظّفها كاكي من الناحية السيميائية بعدّها علامة من العلامات المكونة للنص الدرامي

وقد ارتاينا ان تقسّم هذه الدراسة الى قسمين القسم الاول وهو شق نظري يتحدث عن الشخصية وفق رؤية سيميائية اما القسم الثاني فهو قسم تطبيقي يتمثل في دراسة الشخصية من حيث دلالاتها كونها دالا ومدلولا ،وكذا الكشف من مستوياتها ووظائفها ومرجعياتها التي أشار اليها "فيليب هامون" ثم تحديد الخطابات النهائية التي بثّها المؤلف من خلال تلك الشخصيات.

<u>الاطار النظري:</u>

الشخصية من وجهة نظر سيميائية:

١ -حول مفهوم الشخصية:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تعد الشخصية احد أهم مكونات العمل الأدبي سواء السردي كما الرواية والقصّة أو الحواري كما المسرح،وقد لاقى مفهوم الشخصية اهتماما واسعا في كيفية تحديده حيث ظهرت العديد من التعريفات

حيث يعرفها **أريسطو طاليس** بقوله: « **هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل، والمقصود بالفعل هنا هو الفعل الدرامي كما يتم تجسيده في النص المسرحي**»، وهنا نلمح أن أرسطو طاليس لا يجمح إلى تعريف الشخصية بوصفها كائنا سيكولوجيا، وإنما يعرفها بوصفها جملة من الخصائص والصفات[1].

ويرى **واطسن**: «**أن الشخصية هي مجموع أنواع النشاط التي نلخصها عند الفرد عن طريق ملاحظة خارجية لفترة طويلة تسمح لنا بالتعرف عليه**».

ويعرّفها **واردن** بدوره بالقول: « **إن الشخصية هي التنظيم الفعلي للإنسان عند مرحلة معيّنة من مراحل النمو تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية، عقله، ومزاجه، ومهاراته، وأخلاقه،و اتجاهاته**»[2].

ويعرفها **بيرس** بقوله: «**إن الشخصية مجموعة الاستعدادات والنزاعات والميول الفطرية والغرائز عند الفرد وكل ما اكتسبه من خبرة و استعدادات وميول**»[3].

٢-مستويات الشخصية الدرامية وتحليلها:

«نظرا لأن المسرح غير خطي وإنما "جدولي" فإن الشخصية عنصر قاطع في رأسية النص Verticalte du texte وهي التي تسمح بتوحيد العلامات المتزامنة المتفرقة فالشخصية إذن في الفضاء النصي نقطة التقاء أو نقطة انطباق سلم الاختيار على محور التركيب، فهي الموضوع الشاعري ذاته»[4].

ويقوم النّص الأدبي بوصف الشخصية دلاليا ، عبر المظهر والأحداث، وعن طريق كينونته الداخلية وعن طريق ما يمكن ان تقوله الشخصيات الأخرى عنها بشكل مباشر- في الحوار والإرشادات المسرحية- أو غير مباشر، وقدّم بافيز دراسة خاصّة للشخصية الدرامية في إطار مفهوم السيميولوجية المعاصرة في بحث تحت عنوان "العوامل والممثلون "مبيّنا أطوارها من خلال الجدول التالي[5]:

المستويات	طراز الشخصية	مستوى الوجود
العرض	الممثل	الشخصية المرئية
النص	المؤدي،الفاعل(الشخصية)، الأدوار	المستوى الاستدلالي أو المنطقية(الدوافع والثيمات ووحدات الحدث)
تركيبة السرد (المستوى العميق)	العوامل	المستوى الحكائي (منطقية الأحداث)

ويعبّر(بافيز)- من خلال الجدول السابق- عن مستويات وجود الشخصية ويمكن إيضاح ذلك على النحو التالي[6]:

أ -**مستوى البنية الأولية** : الحامل للمعنى الذي يحتوي علاقات التضاد، التناقض، التضمين بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقي السيميولوجي كما قدمه غريماس عام(١٩٦٦-١٩٧٠).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ب – **مستوى العوامل**: فيه تكون العوامل غير مادية وغير إنسانية مثل السّلام، الحب...الخ والعوامل ليس لها وجود إلا على المستوى النظري/ المنطقي في وحدات منطقية منظمة مكونة حدثا أو سردا.

ج - **مستوى الشخصية**: عبارة عن وحدات فاعلية مصورة، لها وجود داخل المسرحية، والشخصية هنا بمفهومها التقليدي.

ويمثل المستوى الوسيط –بين المستويين الثاني والثالث- مستوى الأدوار، وهي وحدات تصويرية عامة مثل الجبان، الخائن...الخ وينتمي الدور- في آن واحد- للبنية النصية (مثل تيرتوف وهو نوع معين من الخونة).

د -**مستوى العرض المسرحي: أو** مستوى الممثل بمفهومه التقني كما تؤدى أدواره بواسطة ممثلين حقيقيين.

«تعد الشخصية الدرامية حاملة وناقلة للمحتوى الفني والتعليمي، كالنص واللغة حيث تتميز كل شخصية بملامح جسدية ومعنوية، ويمكن للقارئ اكتشاف الصفات الأولى بسهولة لأن السارد أو الكاتب يعتمد فيها على التصوير الخارجي القائم على الملاحظة. أما الصفات المعنوية فإنه لا يتسنى للقارئ اكتشافها إلا من خلال أفعالها وأقوالها، وفي هذه الحالة تقوم الشخصية بإنجاز أفعال التعبير رغبة أو التظاهر بأمر ما وهي تبطن أمرا آخر، ويترتب عن ذلك انبثاق الشخصية وعلامتها»[٧].

وهكذا فإن وجود الشخصية يكون وفق تصور بنيات دلالية مجرّدة، وليس لحظة تحقق النّص كمجموعة من العناصر ويفترضوجودها مستويين:

- مستوى أول: تحدد داخله الشخصية باعتبارها مسندا منجزا قبلا لاستقبال استثمارات دلالية متنوعة.
- مستوى ثاني: تتحدد داخله الشخصية من خلال بعدها باعتبارها عنصرا يقوم بالربط بين مجموعة من السمات[٨].

وتأخذ الشخصية المسرحية أبعادا ثلاثة تتجلى في:

– البعد الجسماني: من حيث الجنسُ، البيئة،المظهر، الهيئة.
– البعد الاجتماعي: التعليم، العمل، مكانتها الاجتماعية، هواياتها.
– البعد النفسي: من حيث أهدافها، وقدراتها، ومساعيها، تفكيرها.

و يقودنا الحديث عن الشخصية من الجانب السيميولوجي ، إلى الحديث عن (فلاديمير بروب) ودراساته عن الشخصية الحكائية، إذ يعد أحد أهم رواد الشكلانية ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، حيث قدّم تصورا عن الشخصية في كتابة "مرفولوجية الحكاية الخرافية الروسية" ركز فيه على الجانب المورفولوجي للشخصيات الحكائية وأفعالها وما تصدره تلك الشخصيات من وظائف منوطة بها ،وقد عرف تحليله بالتحليل الوظيفي نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي فعل الشخصية مهمّة في مسيرة الفعل[٩].

لقد رسم بروب حدود الوظيفة في عملية إحصائية (٣١ وظيفة) من مجموع ١٠٠ حكاية خرافية روسية وحدد دوائر الفعل السبعة لأنها تسند الفعل لها فتحملها دلالة وقيمة بتحقيقها لدور الاعتدال أو المساعدة أو التفويض لذلك فإن إغفال البعد الثقافي في التعامل مع الشخصية يبقينا في حدود تحليل شكلي لا طائل من ورائه، فالشخصية وحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي، وهي عنصر لا يستهان به من بين العناصر المشكلة للكون السردي، وإدراكها لا يمكن أن يتم بمعزل عن باقي تلك العناصر، وخاصة عنصر الحدث والفعل باعتباره وحدة داخل سيرورة تكون المعنى[١٠].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

واشارت (آن أوبرسفيلد) في كتابها "قراءة المسرح" الصادر عام١٩٧٩ إلى الأزمة التي تعرفها الشخصية المسرحية، وأرجعت ذلك إلى انقسامها وتبعثرها وتفتتها بين مجموعة من المؤدّين ورأتأن خطابها أصبح مشكوكا فيه، وتشير أيضا إلى أن (rastier) يقرر في كتابه (دون جوان) إلى ضرورة الاستغناء عن مفهوم الشخصية إلى درجة الإنكار التام، لكنها تضع مجموعة من الشروط الواجب توافرها عند القيام بعملية تحليل الشخصية سيميولوجيا وتلخصها في:

– وجوب النظر إلى الشخصية بوصفها كلاّ مهما اختلفت مباحث دراستها.

– اختلاف مباحث تحليل الشخصية وفقا للحظة التاريخية للمسرحية.

– ضرورة عدم عزل الشخصية عن سياقها ولو بشكل مؤقت.

و«تعزى الدراسة الجيدة للشخصية في الأعمال الروائية إلى فيليب هامون ويعد حسن بحراوي أن أغنى التبولوجيات الشكلية تعود إلى فيليب هامون في دراسته المتميزة حول القانون السيميولوجي للشخصية باعتبارها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق ولا تتوسل بالنموذجين النفسي والدرامي وغيرهما من النماذج المهيمنة في التوبولوجيات السائدة»[١١].

يربط هامون الشخصية بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، وقد عمد إلى تصنيفها حسب ثلاث فئات هي[١٢]:

- شخصيات مرجعية:(personnage référentiel): وهي عنده كل الشخصيات التاريخية كنابليون أو الأسطورية كفينوس وزوس والجازبة، الحب والكراهية والاجتماعية كالفارس والمحتال وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

- شخصيات إشارية(personnages embrayeurs): وهي الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف.

- شخصيات استذكارية (personnages anaphores): وهذا النوع من الشخصيات كما يرى هامون تكون فيها مرجعية النسق الخاص للعمل هي التي تحدد هويتها حيث تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس.

تقوم مقاربة **هامون** للشخصيات على ثلاثة محاور، الأول يتعلق بمدلول الشخصية والثاني يتعلق بدال الشخصية،أما الثالث فيتعلق بمستويات التحليل فإذا ما عدّت الشخصية مدلولا فان العملية هنا تتعلق بدلالة يولدها النص ومن ثم يفسرها القارئ. فالمدلول محكوم بيد القارئ، ويرى هامون أن الشخصية وحدة دلالية بها تنمو على طول النص وهذا ما يراه اغلب السيميائيين «**إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها بالأفعال والصفات، إن الشخصية هي دائما وليدة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/ نصية) ونشاط استذكاري يقوم به القارئ، وإذا اعتبرنا الشخصية دالا فإنها بذلك ولا شك تختلف عن كونها مدلولا لأننا نعرف أن المدلول شيء مختلف لا يظهر إلا من خلال دالّ هو مجموعة من الإشارات التي يمكن أن تكون سمة، فالشخصية تكون بمثابة دال "من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها" »[١٣].

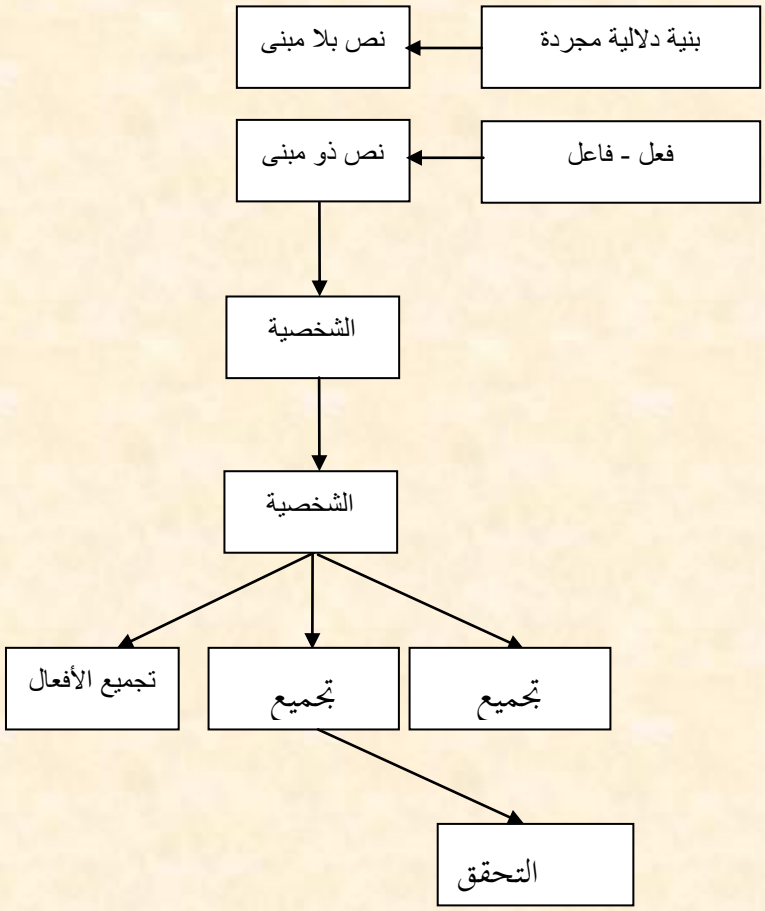
فتحديد هامون للشخصية ليس أدبيا محضا «**وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص حيث يلتقي عنده مفهوم الشخصية بمفهوم العلاقة اللغوية يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص**»[١٤].ويرى **لوتمان** (**yourilotman**) في تناوله للشخصية بأنها قطب يغذي النص ببنية خاصة ذات جوهر دلالي بحت،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فمستوى التجلي كما يرى لا يفيدنا بمعارف عن هذه الشخصية،كون النظرة الإستشراقية عليها تبقى سطحية تهتم بكل ما هو سطحي، لكن السعي إلى فهم مستواها الآني يجعلنا نتحرى الدّقة في النظر فيها و في وجودها العميق وتداعياتها المختلفة حيث يرى – لوتمان- بضرورة استحضار عنصرين أساسين[١٩]:

- البعد الدلالي أولا؛ فالنص يتحدد من خلال الكون الدلالي الذي يؤطره.
- وعالم الشخصية ثانيا فلا يمكن أن نشيد كونا دلاليا داخل نص سردي في غياب السند الذي يقوم عليه الكون وهذا السند هو الشخصية.

وقد ميز لوتمان بين الشخصية والعامل، حيث يعرّف هذا الأخير بكونه منبع الفعل وأصله، إنه التجسيد المطلق للفعل، في حين يصور الشخصية على أنها مجرد أداة محركة للتنفيذ... ونتيجة لذلك فإن العامل عند لوتمان أرقى مستوى ومرتبة من الشخصية فهو يعبر عن العظمة التي تجسدها التجربة الإنسانية في شموليتها فيما يجد الشخصية في صورة مصغرة للعامل لدرجة أنه يقزمها كي تقترب من تصور المتلقي الساذج ويمكن تلخيص تصوره وفق الترسيمة التالية[١]:



جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- البنية الفنية للنص السردي عند لوتمان

الإطار التطبيقي:

- مدلول الشخصية ودالها في نص "كل واحد وحكمه":

تتميز المسرحية بهيمنة الجانب القولي الحواري على الجانب السردي هذا الأمر نلمسه في مسرحية "كل واحد وحكمه" وإن ظهرت ملامح سردية في جانب مهم من شخصية الراوي (البخّار) إذ تعدّ هذه الشخصية مصدرامهما من مصادر العملية الإخبارية وذلك بتقديمها أكثر معلومات حول سيرورة الأحداث ثم ما تلبث أن تترك مجالا واسعا للشخصيات الأخرى للحوار فيما بينها والتعبير عن نفسها بنفسها، ولعل ما يلفت انتباه المتلقي في المسرحية أسماء الشخصيات، وهو جانب مهم في تحليلها وفهمها باعتبارها دالا ومدلولا (**بنية سطحية، وبنية عميقة**)، حيث يشير فيليب هامون في حديثه عن الشخصية ووصفها بانّها«**تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها**».

لقد استند "**(كاكي)**" في أغلب أعماله على توظيف التراث الأسطوري،فجاءت شخصياته تراثية وأسطورية غنية بدلالاتها فهي رمزية من الطراز الأول وكل شخصية منها تملك دلالات خاصة واقعية أو ممكنة وفي الوقت نفسه تعدّ وجها من وجوه التجربة الإنسانية العامة، لقد وضع (كاكي) في مسرحيته أسماء منسجمة ومناسبة للشخصيات فهي تحقق للنص مقروئيته ومتابعته، وللشخصية احتماليتها ووجودها الفني، فالأسماء إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصياتوهي:

شخصية (البخّار) -بتشديد حرف الخاء-؛ والبخار رجل يبيع البخور في الأسواق والأزقة وينتقل من مكان إلى مكان ينشر رائحة البخور ويحادث الناس ويسأل عنهم، وفي الليل يسامرهم ويروي لهم حكاياته وأقاصيصه الشعبية، ولعل الكاتب استعان بشخصية البخار (الراوي) ووسم أفعالها بكل ما هو جميل وخير وممدوح،ليصبح إلى جانب ذلك ضمن صورة مخالفة ومناقضة لبعض شخصيات المسرحية.

(جبور) : اختاره (كاكي) مقابل اسم **(حميدي)** هذه الأخيرة مأخوذة من كلمة الثناء ؛ حيث صار محمودا، فقد استحمد الناس بإحسانه إليهم فاستوجب عليهم حمده، فهو كثير الخصال الحميدة ومن هنا علا عليهم ليتجبر ويتكبر فأصبح جبور **(حميدي المتجبر)** الذي يعيش وسط إطراء المجتمع له والمدح بقدراته وماله أو لأي شيء يتعلق به،

شخصية (الجوهر):جاء بما يحمله من دلالات عميقة فهي تمثل بطل التمزق البطل الضائع في متاهات الحياة، يجابه الخيبات حيث اختارت هذه الشخصية الإنتحار ليس هروبا من واقعها بقدر ما هو شجاعة. وقد وظفه (كاكي) قاصدا، فالجوهر: من الجواهر أو كل ما يستخرج منه شيء ينتفع به، لا يقبل الانقسام وإذا انقسم يهت بريقه ويصبح أشتاتا وهو حال الجوهر بصفات البراءة الصافية، وكان ردّها لما تحطمت طموحاتها بإنهاء كل شيء فإمّا تكون أو لا تكون.

اسم (السعدي): عكس مدلوله تماما وربما اختاره (كاكي) بهذا الاسم من باب (التهكم) فالسعدى مشتق من السعادة وبالعامية (السعد) يعني الحظ وفي هذه الحكاية لم تكن هذه الشخصية محظوظة بخسرانها كل شيء.

ويأتي **اسم (نقوس)** -خادم الحاج جبور - عازب رغم كبر سنه، شخص تابع لاحق يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة او حتى بأقل الاحتمالات، روح التحدي وهو مطالب بالطاعة وحسب كما يشير إلى ذلك اسمه ومثله الكاتب بالناقوس المصنوع من الخشب أو الحديد الذي يضربون به للإعلان عن وقت الصلاة؛ أي هو شبيه بالجرس الذي يرن وقت الحاجة إليه،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما عن شخصية كل من سليمان وزوجته فقد ذكر (كاكي) اسم الزوج سليمان ولم يذكر اسم الأم للدلالة على الغياب وسليمان شخصية زئبقية لا يثبت على حال ويتحرك بحيث لا يمسك فهو كالسم قاتل لغيره حتى اقرب الناس إليه، فلو قالت زوجته لا لكانت تجرّعت مرارة السم.

وقد وظف الكاتب شخصيات أخرى غير رئيسة لكن لولاها لما عدت المسرحية أسطورة وهي **شخصية الجن** والذي قسمه الكاتب إلى ثلاثة أقسام (جن الأرض، جن البحر، جن السماء) فجن الأرض للدلالة على الطبقة الشعبية العادية وغير لمثقفة، وجن البحر للدلالة على الطبقة المتعلمة وليست بالمثقفة في أمور الحياة، أما جن السماء فللدلالة على الطبقة الحاكمة والتي يجسدها القاضي الذي يحكم على الناس وهو (سكران) للدلالة على غياب تحكيم العقل (الرشوة في اغلب حالاتها والمظلومين في السجن) فلفظ الجن بصفة عامة جاءت للدلالة على أن الناس الداخل فهم يستتر بهم فيقال(جنون) أو (شياطين) فهي نقيض الملائكة.

٢- المستوى السماتي (العلامي) للشخصيات وأنواعها:

تجسد الشخصيات حضورها الكمي والنوعي من خلال حواراتها فبواسطتها تتخاطب فيما بينها وعن طريقها تعبر عن حالاتها ورغباتها ومواقفها إزاء الأشياء التي تعرض عليها بما فيها المخاطون أنفسهم.(١٧) وللوقوف عن كثب عن هذه الجوانب نقترح جدولا نتبع فيه ترتيب الشخصيات الرئيسة حسب ظهورها على مسرح الأحداث من حيث مقومات هويتها وخصائصها وأحوالها:

المحاور الشخصيات	مقومات الهوية الأساسية				الخصائص		الأحوال
	الاسم	الجنس		السن	مادية	معنوية	
					الجسم والمال	الثقافة والأخلاق	
البخار	البخار	ذكر	بائع متجول	/	/	شخصية حكيمة محترمة متفهمة	النقد والسخرية وصياغة الحكم والامثال
جبور	جبور (حميدي)	ذكر	تاجر	55سنة	ثري	منافق، طماع، شرير	من السعي الى الزواج الى الاصطدام بالواقع
الجوهر	الجوهر	أنثى	/	أربعة عشر ربيعا	فتاة صغيرة وجميلة، بالغة	غير محجبة، مخلصة وفية، شجاعة	ترفض الزواج من جبور وتظل مخلصة لسعدي إلى أن تضع حدا لحياتها
سعدي	سعدي	ذكر	حرفي بطال	/	فقير	سكير (حشايشي) غير جدي في تصرفاته	يتيم يعيش ظروف صعبة لا يملك حلول ولم يحاول البحث عنها
نقوس	نقوس	ذكر	خادم جبور	/	كهل	عازب رغم كبر سنه ضعيف الشخصية	من المعارضة لفكرة الزواج الى قبولها في الأخير
سليمان	سليمان	ذكر	/	/	فقير	متذبذب الآراء، أناني	من المعارضة الى تغليب المصلحة الشخصية على حساب رغبة الجوهر
الأم	/	أنثى	/	/	/	تقليدية خيرة، راضخة لأوامر جبور	من المعارضة إلى الانصياع

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢/ مرجعيات الشخصيات في "كل واحد وحكمه"

أ- شخصيات مرجعية personnages référentials: ويندرج ضمنها شخصيات أسطورية (الجنّ) وهي غير (واقعية) من العالم الغيبي، وشخصيات ذات مرجعية اجتماعية تتمثل في شخصية (جبّور) ذلك الشخص المتسلط والمحب للتملك (الظلم)، وشخصية (الأم)و(سليمان) و التي تمثل عاطفة التحسّر على ضياع ابنتهما بسبب تلك الظروف الاجتماعية الصعبة التي يعيشونها **(الفقر)** وكذلك بسبب أنانيتهما ومصلحتهما الشخصية، فكلّ هذه الشخصيات المذكورة آنفا تعبر عن ظواهر اجتماعية متفشية في واقعنا المعيش،ومن هنا يمكن ان نطلق عليها اسم شخصيات مرجعية..

ب-شخصيات إشارية (واصلة) personnages Embrayeurs : ولعل ما يمثلها هنا هو شخصية (البّخار) ذات الوظيفة السّردية التي تشير إلى إيديولوجية الكاتب ((كاكي)) وتوجّهاته ونظرته إلى قضايا المجتمع والتي ساغها الكاتب بصفة اختلافيه عن باقي الشخصيات، فهي وإن ظهرت عبر فترات فقط إلا أن حضورها كان قويا في استمرار الحدث وتحقيق الفرجة المسرحية باستخدام ما يسمى السرد المقصود،كما يمثلها شخصية (نقوس) ذات "الوظيفة الاختلافية fonctionnalité différentille" مبرمجة لأداء دور تربطه علاقة بشخصية أخرى **(جبور)** وشخصية **(البخار) أيضا**، فهذه الشخصيات الإشارية تميّز بين القيم المرفوضة الممنوعة (ذات الطابع السلبي) والقيم المثمنة – المقبولة- (ذات الطابع الإيجابي).

ج- **شخصيات إستذكارية personnages anaphores» كانت**غائبة في هذه المسرحية.

٣- الشخصيات والخطاب النهائي/خطاب المؤلف:

إذا تأملنا خطابات الشخصيات من زاوية العلاقة الممكنة فيما بينها أمكننا أن نصل في النهاية إلى استخلاص خطاب المؤلف خصوصا وأن خطاب هذا الأخير ما هو إلا خلاصة تركيب لصراع الخطابات داخل المسرحية، ومن خلال القراءة الأفقية تبين أن كل شخصية تجسد خطابا متميزا ويمكن أن نلخص ذلك من خلال الجدول الآتي:

الشخصيات	نوعية الخطاب
البخار	خطاب الحكمة
جبور	خطاب التسلط/السيطرة
الجوهر	خطاب المواجهة
سعدي	خطاب العجز
نقوس	خطاب التبعية
سليمان زوجته	خطاب المصلحة/الانصياع
الجن	خطاب الطبقات

من خلال تتبعنا لخطابات الشخصيات في الواردة في المسرحية بإمكاننا تحديد أكثر الخطابات حضورا وجعلها كنقطة انطلاق لتحديد العلاقات، وهي خطاب التسلّط والسيطرة، والذي يمثله (جبور)، وخطاب المواجهة الذي تمثله (الجوهر) فإذا اتخذنا خطاب كل من (جبور) و (الجوهر) كنقطة انطلاق يمكن أن نرصد بنيات علائقية تحكمها المحاور التالية:

- محور التسلّط: ويحكم العلاقة بين جبور وباقي الشخصيات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- محور الفشل: ويحكم العلاقة بين جبور والجوهر.

- محور المواجهة: ويحكم العلاقة بين الجوهر ووالداها من جهة وجبور من جهة ثانية.

- محور الخلاص: ويحكم العلاقة بين الجوهر وواقعها.

وكل محور من هذه المحاور يرتبط بمظهر صراعي معين بين خطاب التسلط الذي يمثله (جبور) وخطاب المواجهة الذي تمثله(الجوهر) وبين سائرخطابات الشخصيات الأخرى وهذا الصراع تكون نتيجته ايجابية أحيانا وأحيانا أخرى سلبية كما يشخص ذلك الجدول الآتي:

	محاور العلاقة	
جبور	التسلط	الفشل
	+	-
الجوهر	المواجهة	الخلاص
	+	+

فجبور بانطلاقه من موقع التسلط يكون صاحب القوّة، الأمر الذي يلغي أمامه باقي الخطابات الخاضعة له ويقوّضها ، فالصّراع في البداية كان لصالحه، بينما ما ربحه في محور التسلط والسيطرة، نلحظ أنّه يخسره في المحور الثاني- محو المواجهة- فحينما أراد خطاب المواجهة تحقيق الذّات ومواجهة هذا الأخير، ترتّب عن ذلك محور جديد هو محور الفشل . هذا التنافي والتقويض المتبادل بين هذه الخطابات هو الذّي يبنى على أنقاضه خطابا بديلا ينسل بين ثنايا النّص ويتسرّب عبر قنوات الصراع وهو خطاب تحقيق الذات من طرف خطاب المواجهة (الجوهر)، التي حاولت تحقيق العدالة بنفسها والثورة ضد الظلم من خلال محور الخلاص (الإقدام على الانتحار)، حيث دحر الخطاب الثاني خطاب التسلط، وهذا ما أراد الكاتب((كاكي)) أن يوصله وهو زرع الحقد والكراهة ضد كل نظام مستبد وظالم من خلال تحقيق الذات والتحرر مهما اقتضت الظروف حتى ولو على حساب التضحية بأغلىالأشياء.

الهوامش:

(١)عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب٢٠٠٧ د.ط ص١٨.

(٢)شكري عبد الوهاب: النص المسرحي ـ دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف للمأساة الإغريقية المكتب العربي الحديث الإسكندرية، د.ط١٩٩٠، ص١٥.

(٣)المرجع نفسه، ص١٥

(٤)آن اوبرسفيلد:قراءة المسرح، تر:مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار د.ط، د.ت، ص١٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(٥)عصام الدين أبو العلا، آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص٨١.

(٦)المرجع نفسه: ص٨٢.

(٧)ربعية رويقي: سيميائية العلامة في المسرح الجزائري أدباء المظهر لرضا حوحو أنموذجا مخطوط ماجستير جامعة باتنة١ ٢٠١٤-٢٠١٥، ص٨٦.

(٨)سعيد بن كراد:سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الصراع والعاصمة الختامية نموذجا) ط١، عمان، دار مجدلاوي٢٠٠٣،ص٤٩.

(٩)جهاد يوسف العرجا:سيميائيات الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ٢٠٠٨ د.ط، ص٢١.

(١٠)نادية بوشفرة:معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص ٨٠،٨١.

(١١)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: نقلا عن زورو نصيرة، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال، لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الغنسانية، بسكرة، ص216

(١٢)فيصل الأحمر معجم السيميائيات، ص٢١.

(١٣)المرجع السابق، ص٢١.

(١٤)آسيا جريوي:سيميائية الشخصية الحكائية في رواية الذئب الأسود للكاتب حنا مينا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السادس،٢٠١٠، ص٤.

(١٥)نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص٨٢.

(١٦)المرجع السابق:ص٨٣

(١٧)حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي، ص٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المقطع الصوتيّ في سورة مريم - دراسة إحصائيّة دلاليّة

د:عزّة عدنان أحمد عزّت، م:نرمين غالب أحمد

جامعة زاخو/كوردستان - العراق / قسم اللغة العربيّة

الملخَّص

تناول البحث من خلال الإحصاء واعتماد النسب المئويّة في سورة مريم ربطَ المقاطع الصوتيّة عدداً أو نوعاً بالسياق،نذكر من ذلك أن المقاطع المفتوحة وردت في السو رة بنوعيها : القصيرة (ص م) ،والطويلة (ص م م) بشكل عام بنسبة (٦٦.٠٢%)،منها (٤٢.٧٥%) للمقطع القصير (ص م) ،و (٢٣.٣%) للمقطع الطويل (ص م م) ، ووردت المقاطع المغلقة بأنواعها الثلاثة: الطويل (ص م ص) والمتمادي في الطول (ص م م ص) والمنتهي بصامتين(ص م ص ص) في السورة بشكل عام بنسبة (٣٣.٩٧%) ،فكانت نسبته المقطع (ص م ص) فيها هي (٣٣.٦%) ،أما المقطع (ص م م ص) فكانت نسبته (٠.٣٤%)، والمقطع (ص م ص ص) كانت نسبته ٠.٠٤%، ومجيئ نسبة المقاطع المفتوحة بضعف نسبة المقاطع المغلقة تقريباً ناسب جو السورة الذي يفيض بالرحمة ويعبر عن الانفتاح ، أما ارتفاع نسبة المقاطع القصيرة (ص م) في السورة بنسبة كبيرة (٤٢.٧٥%) فبدا متناسبا والايقاع في السورة من خلال العرض القصصي للقرآن الكريم في السورة ، ومن خلال النظر في الفواصل و المقاطع الصوتيّة للسورة يبدو أنها مطابقة لفحواها، فجميع فواصل هذه السو رة ماعدا الفواصل المحصورة بين الآيتين (٣٤- ٤٠) منتهية بمقاطع مفتوحة ، وكأنَّها تشكل في هذا الموقع نقطة استراحة وارتكاز؛ لتستأنف رحلة المد والانفتاح من جديد حتى نهاية السورة الكريمة

الكلمات المفتاحية :(المقطع الصوتي ، سورة مريم ، الصوامت ، المصوتات ، المقطع القصير ، المقطع الطويل ، المقطع المغلق ، المقطع المفتوح ، ص م ، ص م م ، ص م ص) .

This research tackles the syllabic sounds according to number of sounds and quality. This research studies the link of syllabic sounds in number and quality to context via statistic analysis and percentages.

In Mariam Surah (chapter). For example ,open syllables occur as CV which is short and CVV which is long .Generally ,the open syllables occur with 66.02% .the short ones CV occur with 42..75% , whereas long ones CVV take place with 23.3% . As for closed syllables, they are found as CVC, CVVC, CVCC with 33.7% in general.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

With regard to (CVC) syllables, the percentage is 33.7% , while the percentage for (CVVC) is 0.34% .As for the syllables (CVCC),the percentage found to be 0.4% .The occurrence of the open syllables are twice as the closed ones. This means that, this occurrence comes in compatibility with the merciful and opening nature of this Surah.

With regard to (CVC) syllables, the percentage is 33.7% , while the percentage for (CVVC) is 0.34% .As for the syllables (CVCC) ,the percentage found to be 0.4% .The occurrence of the open syllables are twice as the closed ones. This means that, this occurrence comes in compatibility with the merciful and opening nature of this Surah.

The high percentage occurrence of the short syllables (CV) which is 42.75% coincides with the rhythmic nature of the Surah. This reveals through the nature of narration in the Glorious Quraan.

A close look at the spaces and syllables reveal that they compatible with the contents of these Surahs. All these spaces between (34-40) are ended with open syllables as if they were forming a rest and supporting point to start again the trip of lengthening and opening newly till the end of the glorious verse.

المقدمة

يُعدُ علم الصوت من أشد العلوم أصالةً وأهمّية عند العرب، وقد حظي هذا العلم باهتمام كبير؛ لما تلعبه الأصوات من دور رئيس في اكتمال النّظام التّواصلي بين أفراد المجتمع البشري، وانطلاقاً من كون القرآن الكريم المعجزة الخالدة التي نزلت على رسولنا الكريم نزولاً صوتياً ، ولبيان عظمة هذا الكتاب حاولنا الكشف عن ارتباط دلالة المقاطع الصوتية كمّا أو نوعا بالسياق معتمدين في ذلك على الإحصاء الدقيق والنسب المئوية التي بُنيّ عليها التحليل، لأنها الأدق في نظرنا من الأعداد ، فهي مقياس يعطي صورة واضحة لا تعطيها الارقام نظرا لاختلاف طول الآيات وبالتالي عدد الأصوات فيها ، وجاء البحث في المقطع من حيث نسبته نوعا أو عددا ، وبيان دلالة ارتفاع أو انخفاض كل نوع وأثره في السياق إمّا في الآية الواحدة قياسا ببقية المقاطع فيها ، أو في الآية قياسا ببقية المقاطع في مجموعات السورة ، أو السورة كلها ، وذلك بناء على تقسيمات السورة إلى مقاطع أو مجموعات ، ولابد أن نذكر أننا اعتمدنا في بحثنا رواية حفص عن عاصم التي كتب بها المصحف الشريف في أغلب الأمصار الاسلامية ،ولاسيما أننا وجدنا أنها الأقرب إلى الاعجاز الصوتي من خلال بحو ث سابقة لنا في هذا المضمار*

- مصطلح المقطع الصوتي

يعود مصطلح المقطع في العربيّة إلى (الفارابي ت ٣٣٩هـ) ، فهو أوّل من ذكره في قوله :((كلُّ حرف غير مصوِّت اتبع بمصوِّت قرن به))١ ،وقد أدرك (ابن سينا ت ٤٢٩هـ) هو الآخر أركان المقطع أو حدوده وهي : الحروف المصوتة والصامتة كما تُسَمَّى

* ينظر : رواية حفص عن عاصم – دراسة صوتية في جزء عمّ ، د . عزّة عدنان أحمد عزّت .

١ الموسيقى الكبير، الفارابي/١٠٧٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

اليوم ، والمصوّتات بفرعيها الطويلة و القصيرة أو كما سمّاها النحاة بالحركات(١)، أمَّا ابن جني (ت٣٩٢هـ) فاستخدم مصطلح المقطع بمعنى المخرج بقوله : ((أعلم أنَّ الصوت عرضٌ يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً ، حتّى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته ، فيسمَّى المقطع أينما عرض له حرفا ، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعه))(٢)،وعلى الرغم من أنَّ مفهوم ابن جني لا يرتبط من قريب أو من بعيد بالدرس الصوتيّ الحديث ، إلاّ أنَّ كثيراً من الدارسين يرون أنَّ مفهوم المقطع موجود في أعمال ابن جني ، فيراد بالمقطع في عبارة ابن جني هذه : قطع الهواء ، أو وقوفه كلياً كما في الوقفيّات ، أو جزئيّاً كما في الاحتكاكيّات حتّى يتكوَّن (الحرف)،أو الصوت ويتحقَّق قطعه من مخرج معيَّن ، أو عند مقطعه (٣)،وتكتمل فكرة المقطع عند (ابن رشد ت ٥٩٥هـ)،وهو يزاوج في التعبير عن مفهومه بمصطلحين مترافقين هما لفظ (المقطع) نفسه من جهة ، و لفظ (السُّلابيّ) من جهة أخرى ،وهو بهذا يحدِّد ((أنَّ المقطع يحدث من اجتماع الحرف المصوِّت وغير المصوِّت))(٤)، ويستخدم (ابن رشد ت ٥٩٥هـ) المقطع بدلالته العلميَّة كما يُعرِّفه الدرس الصوتيّ الحديث ، حيث قام بتعريب مصطلح السُّلابي الذي نقله من الأصل اللاتينيّ(syllabe) الذي يعود إلى اللفظ اليونانيّ (sullaba) وقابله بمصطلح (المقطع الصوتيّ)، فهو بذلك يُعد سبّاقاً في هذا المجال(٥).

ومازال تعريف المقطع تعريفا علميًّا عامًّا يمثل صعوبة ظاهرة أمَّام الدارسين ينبئ عن هذه الصعوبة اختلاف العلماء إلى حد ملحوظ في هذا الشأن، فمنهم من نحا نحو الجانب الصوتيّ المحض (phonetic aspect)،أي: النطقي الفعلي(antic illation) وآخرون اعتمدوا الجانب الفونولوجي (phonological) معيارا للحكم(٦).

ومن أهم تعريفات المقطع أكوستيكيا :((تتابع زمن ثابت من الأصوات الكلامية، تحتوي على قمة واحدة من الوضوح أو البروز))(٧)، أو قطاع من تيَّار الكلام يحوي صوتاً مقطعياً ذا حجم أعظم ،محاط بقطاعين أضعف أكوستيكياً (٨)، أو أصغر وحدة في تركيب الكلمة (٩) ، أما فونولوجيا فيعرّف المقطع با لنظر إلى كونه وحدة في كل لغة على حدة، ولهذا فإن التعريف الفونولوجي الدقيق لا بد من أن يكون خاصاً بلغة معينة، أو مجموعة من اللغات (١٠)،ومما قيل في تعريف المقطع الفونولوجي: تعريف الدنماركي:(هيلمسلف)(١١): ((الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النبر))(١)، ويعرَّف المقطع

---

٢ أسباب حدوث الحرف/٨٤

٣ سر صناعة الإعراب:١/٦

٤ علم الاصوات، د. كمال بشر/٥٠٦

٥ التفكير اللساني في الحضارة العربية/٢٦٣

٦ النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة/٢٢

٧ علم الأصوات، د. كمال بشر/٥٠٤

٨ علم الصوتيات /٢٧٩

٩ دراسة الصوت اللغوي /٢٨٥

١٠ يُنظر: الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الاقليم الشمالي: د. عبد القادر عبد الجليل/٧١، دراسة الصوت اللغوي /٢٨٥

١١ دراسة الصوت اللغوي/٢٨٦

١٢ لويس هيلمسيلف(Louis Trolle Hjelmslev)(١٨٩٩- ١٩٦٥)الرائد الأساسي لمدرسة كوبنهاغن اللسانية، اقترح مقاربة شكلانية formalistic لدراسة اللغة، عرفت بـ(الغلوسماتكية(glossematicsأكد من خلالها على ضرورة خلق لغة عليا تكون وسيلة للتعريف العلمي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فسيولوجيا بأنه نشاط جهاز النطق يحصل عن تقلص فجائي لجهاز النفس تتبعه نبضة صدرية يحمله المصوت الذي يشكل نواة المقطع والصوامت التي تتألف مع بداية النبضة الصدرية التي تشكل هوامش المقطع، فالمقطع إذن نبضة صدرية واحدة٢ .

٢ - بنية المقطع الصوتي

لبنية المقطع في اللغة العربيّة أشكال وهي : مقطع قصير، ويتكوَّن من (صامت+ مصوت قصير)،مثل: الكاف وحركتها في(كَتَب)،(كَ =ص م)،ومقطع طويل مفتوح، ويتكوَّن من (صامت+ مصوت طويل)،مثل: الكاف و الألف في (كاتب)،(ك/ا /= ص م م)،ومقطع طويل مقفل، ويتكوَّن من(صامت+ مصوت قصير+ صامت)مثل: الأداة(كَم)،(ك / /م = ص م ص) ، و هناك مقطعان يردان في النطق، في حالة الوقف غالباً، وهما : مقطع مديد مقفل بصامت ، ويتكوَّن من :(صامت+ حركة طويلة+ صامت)، مثل النطق بالفعل (كان)،(ك/ا ا /ن = ص م ح ص) ومقطع مديد مقفل بصامتين، ويتكوَّن من :(صامت+ حركة قصيرة+ صامتين)،مثل النطق بكلمة(قدْرْ) ، (ق/ /دْ /رْ= ص م ص ص)(٣).

والمقاطع الثلاثة الأولى هي الشائعة ، وهي التي يتكوَّن منها الكلام العربي المتصل، وقد تقع الأنواع الثلاثة الأوَّلى في أول الكلمة، أو وسطها، أو آخرها، فليس منها ما يختص بموضع ما من الكلمة، وأمَّا النوعان الأخيران، أي الرابع (ص م م ص) ، والخامس(ص م ص ص)، فقليلا الشيوع ويكونان في أواخر الكلمات وحين الوقف، وقد يأتي المقطع(ص م م ص)قليلاً جداً في وسط الكلام(٤)،ويتميز المقطع الصوتيّ في اللغة العربيّة بأنه (٥)لا يبدأ بصامتين ،كما لا يبدأ بصوت مصوت، و يبدأ إ مَّا بصوت صامت وإمَّا بنصف مصوت، ويتبع الصوتُ الصامتُ المصوت الذي يشكل بداية المقطع، وينتهي بمصوت قصير أو طويل و إمَّا بصامت واحد، ولا يتكوَّن من صوامت فقط.

٣ - طول المقطع الصوتي

وللمقطع الصوتيّ طول يعرف بأنه :((الكم الزمني المستنفذ في نطق الصوت الكلامي مق درأ بأجزاء من الثانية))(٦)،وهو مصطلح يشير الى الأمد الفيزيائي الذي يستغرقه الصوت الى جانب ارتباطه بالكميَّة (quantity)أي : عدد الجزئيات الصوتيّة والمدة(duration)، أي: الزمن الذي يستغرقه عضو النطق في إخراج الجزيء الصوتيّ، ويمكن قياس الطول بمقياس من أجزاء الألف من الثانية (٧)،ويُعتبر جهاز المطياف من أفضل الأجهزة التي خدمت الصوتيّات الأكوستيكية، وهو يقدِّم ثلاثة أبعاد للموجات المرسومة وهي : التردد، والشدة، والزمن (٨)،وطول الصوت إما ان يكون طبيعياً أو مكتسباً، فأصوات اللين

---

١٣ النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة /٢٧

14 acuerse in phonetics:36

١٥ في علم اللغة العام /١٠٧

١٦ الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس /١٥٦

١٧ علم وظائف الاصوات/٩٤

١٨ علم الصوتيات/٣٤٠

١٩ يُنظر : دراسة الصوت اللغوي/ ٢٣٣

٢٠ الصوتيات العربية/١٨٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(الواو، والياء)بطبيعتها أطول من الأصوات ا لساكنة، والأصوات الأنفيَّة أطول من الأصوات الجانبية، والمكررة ،ثم تأتي الأصوات الرخوة ذات الصفير أو الحفيف، وأقل الأصوات الساكنة طولاً هي الأصوات الوقفية أو الانفجاريَّة (١)،والمقطع المتوسط المغلق (ص م ص) أطول وأقوى من المقطع المفتوح (ص م م)، وهذا يعني ان ا لسمة الرئيسية للمقطع القوي هي(الطول)(٢).

٤ - دلالة المقطع الصوتي في سورة مريم

وردت المقاطع المفتوحة في السورة بنوعيها: (ص م)و(ص م م) بشكل عام بنسبة (٦٦.٠٢%)، منها (٤٢.٧٥%) للمقطع (ص م) ،و(٢٣.٣%) للمقطع (ص م م) ، ووردت المقاطع المغلقة بأنواعها الثلاثة :(ص م ص)و(ص م م ص)و(ص م ص ص)في السورة بشكل عام بنسبة (٣٣.٩٧%)، فكانت نسبته المقطع (ص م ص) فيها هي : (٣٣.٦%)، أما المقطع (ص م م ص) فكانت نسبته (٠.٣٤%)، والمقطع (ص م ص ص)كانت نسبته (٠.٠٤%) ، ومجيئ نسبة المقاطع المفتوحة بضعف نسبة المقاطع المغلقة تقريباً يناسب جو السورة الذي يفيض بالرحمة ويعبر عن الانفتاح، ويأتي ارتفاع نسبة المقاطع القصيرة (ص م) في السورة بنسبة كبيرة (٤٢.٧٥%) متناسبا وايقاع السورة من خلال العرض القصصي للقرآن الكريم فيها ، فمن خلال النظر في الفواصل والمقاطع الصوتيّة للسورة يبدو مطابقتها لفحواها، فج ميع فواصل هذه السورة ماعدا الفواصل المحصورة بين الآيتين: (٣٤- ٤٠) منتهية بمقاطع مفتوحة ،وكأنَّها تشكل في هذا الموقع نقطة استراحة وارتكاز؛ لتستأنف رحلة المد والانفتاح من جديد حتى نهاية السورة الكريمة(٣).

٥ - أمثلة تطبيقية لتناغم المقطع الصوتي والسياق في بعض الآيات الكريمة في سورة مريم

يبدو الاعجاز اللغوي الصوتيّ من خلال انعام النظر في المقاطع الصوتية لآيات السورة وتناغمها مع السياق ، ولا يسعنا المجال لذكرها كلها ، نقتطف بعضا منها:

١/ نرى المقطع الصوتيّ (ص م ص ص) في الآية الأولى {كهيعص} وهي الآية الوحيدة في السورة التي ورد فيها هذا المقطع في درج الكلام ، فهو مقطع لا يرد إلاّ في نهاية الكلام ، و لم يرد هكذا في القرآن الكريم إلاّ مرتين فقط :(في سورة مريم ،وسورة الشورى)،بل لم تتجاوز نسبة وروده في فواصل القرآن الكريم (٠.٤%). وإذا ما نظرنا في المجموعة التي تتحدث عن اختلاف النصارى بشأن عيسى -عليه السلام- فقد يبدو لنا أن في وجود هذا المقطع في الآية الأولى ما يربطها بهذه المجموعة ويشير إلى خصوصيات مختلفة، وذلك من خلال الألفاظ التي وردت فيها و هي : (يمترون- كن فيكون- صراطٌ مستقيم- يوم عظيم- ظلال مبين- لا يؤمنون- إلينا يرجعون).

٢ / نلحظ في الآية الثانية {ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا}ما ينسجم والجو العام للسورة، فسورة مريم هي السورة الوحيدة التي تبدأ بالحديث عن الرحمة التي ينعم الله سبحانه تعالى بها على عباده (٤)، وإذا ما استثنينا البسملة المُباركة فإنَّ لفظ (الرحمن) قد تكرر في القرآن الكريم سبعةٍ وخمسين موضعاً ، وكان نصيب سورة مريم منها ستة عشر موضعاً، أي بنسبة

---

١ ٢ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس /١٤٥، ويُنظر : الأصوات اللغوية، استيتية/٢٥١

٢ ٢ السمات الصوتية المميزة في الخطاب الشعري/١٤٠

٣ ٢ مستويات أسلوبية في سورة مريم/٨

٤ ٢ الدلالة النفسية في سورة مريم /٧٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تزيد على (٢٨%)، ولم تحظ أيّة سورة قرآنية أُخرى حتى بنصف هذا العدد (١)،وهنا ترسم المقاطع المفتوحة بنسبة (٦٦.٦٣%) في الآية الكريمة، وهي نسبة تماثل نسبة ورود المقطع نفسه في السورة كلها وهي (٦٦.٠٢%)، وهذا الانفتاح هو الذي يناسب جو الرحمة في السورة بصورة عامة، فرحمة الله مستمرة ولا تنتهي.

٣ / يبدو لنا في الآية الثالثة {إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا}تناسبَ مد هاء (ربه) والمد في النداء بلفظة (نادى) بمقطعيهما المتوسطين، فضلا عن المد في (نداء) و(خفيا) ؛ لترسمَ لنا النداء ومدّ الصوت واستمرار الدعاء، فالمقطع المفتوح مثل ما نسبته (٦٦.٦٦%)،وهي نسبته في الآية السابقة نفسها، وحصلت الآية الكريمة على أعلى نسبة للمقطع ا لطويل المفتوح الممدود في السورة كلها وهي: (٤١.٧%)،وهو مقطع قوي يتناغم في هذا معها في موضوعها وهو النداء .

٤ / يُلحَظُ في الآية الرابعة {قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا } أنَّ لفظة (شقياً) وردت مع عيسى - عليه السلام- في حين وردت لفظة (عَصيًّا) مع يحيى - عليه السلام- والشَّقي: الذي أصابته الشقوة، أي الحرمان من المأمول وضلال السعي (٢)،وكثرة المقاطع المغلقة (ص م ص) بنسبة (٤٠%) تتناسب ودلالة الجزم في الآية ، فضلا عن استعمال أداة الجز م في التركيب (لم أكن) بمقاطعه الصوتيّة:(ص م ص /ص م/ص م ص) التي يشكل المقطع الصوتيّ المفتوح فيها نسبة (١٤.٣%) فقط، فهذا المقطع لا يعطي قوة الجزم المطلوبة، ويأتي عدم انتهاء التركيب الثاني بمقطع صوتي مغلق منسجما و عدم الحركة ومتناغما مع الجزم، والنظر في نسبة ا لمقاطع المفتوحة في الآية بنوعيه البالغة (٦٠.١%) يرسم لنا كيف انخفضت الحركة تدريجياً بتقدم العمر، وقلّ النشاط المتمثل بهما، و يتناغم يتعلق الجار والجرور (لي) و (من لدنك) بفعل (هَبْ) في قوله تعالى : {وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَ أَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا } مع تقديم (لي) على (من لدنك) التي فَصَلت بمقطعها الطويل المفتوح بين مقطعين مغلقين (ص م ص)فخفَّفت من شدَّة الإيقاع وتناسبت وتقديم الأهم في غرض الداعي، وهو غرض خاص يقدَّم على الغرض العام (٣)،وقد يوحي صوت (اللام) في (مِن لدُنك) بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق الصوتيّ (مِلْلَدُنك)(٤)، أمَّا حصول الآية الكريمة على نسبة عالية من مصوّت الكسرة وهي:(٣٦.٣٦%) فاقت النسبة المثالية للكسرة (٢١.٩%) فيرسم لنا صورة الشيخ الكبير المكسور، ولا سيّما أنَّ الوَلِيُّ هو:((الناصِرُ، والمُتَوَلِّي لأُمور العالم والخلائق والقائمُ بها))(٥)، أي هب لي ولياً يكون ناصراً للرسالة ومعيناً لي في شؤن الخلق ووريثاً لـ(آل يعقوب).

٥ / نلحظ في الجزء الأول من الآية الكريمة :{يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا} كثرة المقاطع القصيرة المفتوحة (ص م) التي ورددت بنسبة (٥٤.٥٥%)، ولو نظرنا إلى المقاطع الصوتيّة للتركيبين نرى أنَّ عدد المقاطع الصوتيّة في التركيب الأول أقل، فقد اتصل بفعل الوراثة من الأب (زكريا)مقطع صوتي واحد،وهو بهذا يتناسب والمدة الزمنية للموارث ة، فوراثة يحيى زكريا(عليهم السلام) أقرب زمنا من وراثته آل يعقوب ؛لأنه والده، فضلا عن معنى التبعيض في حرف الجر (من)، فآل

---

٢٥ يُنظر: الدلالة النفسية في سورة مريم /٨٤

٢٦ التحرير والتنوير:١٦/ ٦٥

٢٧ التحرير والتنوير:١٦ /٦٧

٢٨ يُنظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها/٧٨

٢٩ لسان العرب :١٥/٤٠٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يعقوب لديهم ذرية أخرى غير يحيى،وهذا قد يُلمح في (عشرة)أصوات في التركيب (من آل يعقوب)التي لم يتكرر أي منها،أمّا التركيب الثاني(يرث من آل يعقوب)فكان الحال فيه مختلفا؛ لتباعد الزمن بين الوريث(يحيى)ومن ورث منهم، فضلا عن كونه ليس الوريث الوحيد لهم، وهذا يناسب سياق الآية، فهي تتحدث عن الوراثة والزمن الذي تستغرقه، فالإنسان يبحث عن الخلود ؛ لقوله تعالى في سورة طه : {فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آَدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى (١٢٠)} ، وفي الحديث((إذا مات الرجل انقطع عمله إلا من ثلاثةٍ، إلا من صدقة جارية أو عِلمٌ ينتفع به أو ولدٌ صالحٍ يدعو له))(١).

٦ / يبدو لنا في قوله تعالى : {يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا } تجمهر المقاطع المفتوحة بنوعيها (ص م) و(ص م م) التي بلغت نسبتهما (٧٥.٦٣%)، واجتماع هذه المقاطع يرسم لنا الفرج والبشارة بقدوم يحيى -عليه السلام- ولأن المقاطع المفتوحة أكثر وضوحاً في السمع لذلك تناسبت مع النداء الذي في الآية(٢).

٧ / يبدو الانفتاح في الآية اللاحقة {قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا} من خلال المقاطع الصوتيّة المفتوحة التي وصلت نسبتها إلى (٧٥%) والاستمرار بذلك من خلال مجيء النغمة الصاعدة في سياق الاستفهام (٣)، وكأن الحركة فيه يتناسب وسرعة حركة الزمن الذي يقلل فرص مجيء الولد فضلاً عن وجود المقاطع القصيرة (ص م) بنسبة (٥٠%) وهي مقاطع ضعيفة تناسبت مع ضعف زكريا عليه السلام !

٨ / يبدو في حصول الآية التسعة {قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَقَدْ خَلَقْتُكَ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ تَكُ شَيْئًا} على نسبة عالية من المقاطع القصيرة (ص م) وهي (٥٨.٨٢%)،ما يرسم بإيقاعها السريع تيسير الأمور بإذن الله، والهيّن: من(هون)وهو السهل وهانَ عليه الشيءُ أي خَفَّ وهَوَّنه الله عليه أي سهَّله وخففه٤.

٩ / حصد المقطع القصير (ص م) في قوله تعالى :{فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا } نسبة عالية بلغت (٤٥.١٦%) ؛لترسم لنا هذه المقاطع بإيقاعها السريع كثرة ا لتسبيح، أمّا استخدام حرف الجر (على)فيرسم لنا صورة زكريا_عليه السلام - وهو بمكان مرتفع؛ لأنَّ من معانيها (الاستعلاء)(٥)،والمِحراب:((أَرْفَعُ بَيْتٍ في الدَّارِ وأَرْفَعُ مَكان في المَسْجِد، والمِحْرابُ عند العامة الذي يُقِيمُه النّاس اليَوْمَ مَقام الإِمامِ ف ي المَسْجد))(٦)، أمّا(من) فتفيد ((ابتداء الغاية إلى نهايتها))(٧).

---

٣٠ صحيح ابن خزيمة، باب ذكر الدليل على أن أجر الصدقة المحبسة يكتب للمحبس بعد موته ما دامت الصدقة جارية، رقم الحديث(٢٤٩٤)، بلفظ إذا مات الإنسان:١٢٢/٤، سنن الدارمي، باب البلاغ عن رسول الله صلى الله عليه و سلم وتعليم السنن، رقم الحديث(٥٥٩):١٤٨/١، سنن الترمذي، باب في الوقف رقم الحديث(١٣٧٦):٦٦٠/٣.

٣١ دراسة أسلوبية في سورة مريم/١٢

٣٢ ينظر: السمات الصوتية المميزة للانفعالات الإنسانية في القرآن الكريم /٤١٠

٣٣ لسان العرب مادة(هون): ٤٣٨/١٣

٣٤ ينظر: كتاب أسرار العربية /٢٣٨

٣٥ التعريفات/٦٤٢، لسان العرب: ٣٠٢/١

٣٦ معجم حروف المعاني في القرآن الكريم: ١٠٤٠/١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٠ / كثرة المقاطع المفتوحة في الآية الكريمة :{وَحَنَانًا مِنْ لَدُنَّا وَزَكَاةً وَكَانَ تَقِيًّا } إذ بلغت نسبتها (٧٢.٢٤%)،و كأن في هذا الانفتاح إشارة إلى رحمة الله الواسعة التي يعطيها لكل عبد من عباده الأتقياء، وهذا يتناغم مع الانفتاح الذي في الآية، حيث ورد مصوت الفتحة فيها بنسبة(٨٣.٣٣%)؛ فناسبت هذا الانفتاح سياق الرحمة والحنان .

١١ / حصد المقطع القصير المفتوح (ص م) في قوله تعالى :{وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُ بْعَثُ حَيًّا } نسبة(٦١.٥٤%)وهي أعلى نسبة في السورة كلها، وتجمُّع هذه المقاطع بأعلى نسبة في هذه الآية الكريمة وسرعة توالي النغمات يناسب وكثرة الدعاء، ويرسم حركة دورة الحياة، ولاسيَّما أنَّ نسبة هذا المقطع قد تجاوزت النسبة المثالية في السورة البالغة(٤٢.٧٥%) فتناغمت وموضوعها: الموت والحياة من خلال الولادة والموت والبعث !

١٢ / نلحظ في قوله تعالى :{قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا } نسبة عالية من المقطع المغلق (ص م ص) وهي (٤٢.١١%) وكأنَّ اجتماع المقاطع المغلقة الدالة على السكون؛ لانتهائها بصامت، يرسم لنا حالة الخوف التي كانت فيها مريم(عليها السلام) منذ رؤيتها الملك.

١٣ / بلغت نسبة المقاطع القصيرة في قوله تعالى :{قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَقْضِيًّا} (٤٨.٨٩%) وكأنَّ في ذلك ما يشير إلى سرعة حدوث الأمر بل حدوثه فعلاً وبسرعة،لما تتسم به هذه المقاطع من سرعة وترددات عالية.

١٤ / يبدو لنا في قوله تعالى:{فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا} أنَّ مريم -عليها السلام- في أشد حالات الخوف من العار، فهي تنادي أداة التمني (ليت) ،بقولها: (يا ليتني) ، وتتمنى الموت ، بل تناديه قبل هذا ، فالموت فِرار من عار الاتهام الظالم(١)،ونلاحظ أنَّ الآية الكريمة ابتدأت بالمقطع القصير الضعيف(ص م)،حيث وصلت نسبته إلى(٣٧.١٤%) ومجيء هذه المقاطع يتناسق مع حال مريم- عليها السلام- فكأنَّها تشير إلى قصر الزمن بين انتباذ مريم - عليها السلام- ومجيء المخاض إليها.

١٥ / ونرى في الآية الكريمة {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا} التي حصلت على نسبة عالية من المقاطع القصيرة المفتوحة (ص م) أنها تتناسب والحركة المطلوبة ، كما نرى في وجود حرف الجر الباء ما يسهم في ذلك دلاليا وصوتيا، فلو حذفت الباء لتغيرت نسبة المقاطع الصوتيّة القصيرة المتحركة الدالة على عملية الهز وانخفضت نسبت ها من(٥٠%)إلى(٤٥%) ،وسترتفع نتيجة ذلك نسبة المقاطع الصوتيّة المقفلة بالصامت من (٣٧.٥%)إلى(٤٠%) وهذا لا يتناسب وسياق الآية الدالة على الحركة سواء أكان الهز بجذع النخلة أم كان بتساقط الرطب.

١٦ / يبدو معنى الصوم صوتيا في قوله تعالى :{فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا } يقال: إنَّ ((كل صوم في القرآن الكريم هو الصيام المعروف ويختص بالعبادة، إلاّ الذي في سورة مريم يعني الصمت عن الكلام))(٢)،فقد جاءت كلمة الصوم مرة واحدة في القرآن الكريم في سورة مريم (صوماً)

---

٣٧ زهرة التفاسير/ ٤٦٢٧

٣٨ البرهان في علوم القرآن:١/١١١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بالمصدر، وهي الكلمة الوحيدة التي دلت على معنى الصمت والامتناع عن الكلام (١)،وتكونت من مقطعين كلاهما منتهٍ بصامت (ص م ص_ص م ص)تناسب وسياق الآية، أي معنى الصمت.

١٧ / يبدو استعمال الوصف بـ(يا اخت هارون)في قوله تعالى: {فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا} متناغماً مع جو الأسرة، فذُكِر في الآية نفسِها الأب والأم والأخ، أمّا الآية السابقة لها، فلأنها جاءت في نظرهم بشيء فريّ: فقد ناسب انفصالها عن أسرتها المعروفة بحسن خُلقها، ففي :(يا مَر يَ مُ)أربعة مقاطع وفي (يا أُخ تَ ها رو نَ)ستة مقاطع، وكأنّ في زيادة المقاطع في هذه الآية عن التي قبلها زيادة للتأنيب ، فهم لم ينسبوا السوء إلى أسرتها، وذلك من خلال استخدامهم النداء أكثر من مرة، فضلاً عن الإيقاع الممتد بالمقطع الطويل (ص م م) الذي بلغت نسبته(٣٤.٦%).

١٨ / ويصور إيقاع الآية {فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا } معناها، فالمقاطع المتحركة ترسم فعل الإشارة؛ لأنَّ الإشارة هنا بمعنى الحركة، وتمثل المقاطع المفتوحة بـنسبة(٦٦.٦٣%) في الآية وذلك بقوله :(فأشارت) التي تنتهي بالمقطع المغلق، فكأنَّ الحركة توقفت ، وكذا الإيماء بأي شيء.

١٩ / وردت المقاطع المفتوحة بنسبة عالية في قوله تعالى : {قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا } وكانت (٧٨.٢٨%)،فتناسبت و الحديث عن المستقبل الذي سيحل ببني اسرائيل بمجيء عيسى - عليه السلام- بمعجزة كهذه، وكأنه تحدٍ لهم من خلال تصاعد نسب المقاطع المفتوحة، وتضافر السمات يضفي على الإيقاع الصوتيّ دلالات أكثر وضوحاً، فقد دلت الأفعال الماضية على المستقبل، والتقدير كان:(سيؤتيني الكتاب،وسيجعلني نبياً)،كقوله تعالى:{أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ }(٢)؛ وذلك لأن الفعل الماضي أسهل في تحقيق وقوع الفعل من المستقبل (٣)،ففي(آتاني)ثلاثة مقاطع صوتية، وهي أسرع من(سيؤتيني) التي تزيد عليها بمقطع صوتي، فمقاطعها الصوتية أربعة، وكذلك (جعلني) بمقاطعها الصوتية الأربعة أسرع من (سيجعلني) بمقاطعها الصوتية الخمسة . وتأتي الآية {وَأَنْذِرْهُمْ يَوْمَ الْحَسْرَةِ إِذْ قُضِيَ الْأَمْرُ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ وَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ } لتحصل على نسبة عالية من المقاطع المغلقة وهي (٥٥.٥٥%)،فيوحي تجمهر المقاطع المغلقة في الآية بالشدة والانكسار، ويرسم لنا ارتفاعُ نسبتها التحذيرَ من هول يوم القيامة وانتهاء فرص الانسان في التقديم للحياة الآخرة لقوله تعالى في سورة الفجر : {وَجِيءَ يَوْمَئِذٍ بِجَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ يَتَذَكَّرُ الْإِنْسَانُ وَأَنَّى لَهُ الذِّكْرَى (٢٣) يَقُولُ يَا لَيْتَنِي قَدَّمْتُ لِحَيَاتِي (٢٤)}، فالحسرة: الندامة الشديدة، والمراد بيوم الحسرة يوم الحساب، وأضيف اليوم إلى الحسرة؛ لِكثرة ما يحدث فيه من تحَسر المجرمين على ما فرطوا فيه(٤)،والإنذار:((هو التخويفُ من العذاب))(٥).

٢٠ / حصلت الآية في قوله تعالى: {إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا يَسْمَعُ وَلَا يُبْصِرُ وَلَا يُغْنِي عَنْكَ شَيْئًا}على نسبة عالية من المقاطع المفتوحة بنوعيها (ص م)و(ص م م)وكانت(٧٨.٩٩%)، فكأنَّها ترسم صورة إب راهيم - عليه السلام- وهو مستمر في

---

٣٩ يُنظر: معاني الأبنية العربية /٢٠

٤٠ سورة النحل

٤١ يُنظر: أضواء البيان/ ٣٤٤، زهرة التفاسير/٤٦٣٤

٤٢ التحريروالتنوير:١٠٩/١٦

٤٣ اللباب في علوم الكتاب: ٧٠/١٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

توجيه والده من خلال تكرار قوله: (يا أبتِ) أربع مرات بمقاطعها الصوتية المفتوحة بنسبة (١٠٠%) وهي: (ص م م_ص م_ص م_ص م).

٢١ / أما أكثرُ الآيات مقاطعَ صوتية في السورة فالآية {أُولَئِكَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ مِنَ النَّبِيِّينَ مِنْ ذُرِّيَّةِ آدَمَ وَمِمَّنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ وَمِنْ ذُرِّيَّةِ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْرَائِيلَ وَمِمَّنْ هَدَيْنَا وَاجْتَبَيْنَا إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّ حْمَنِ خَرُّوا سُجَّدًا وَبُكِيًّا } حيث بلغ عدد مقاطعها (٨٦) مقطعاً صوتياً؛ ليتناسب ومعناها، فهي تتحدث عن الكثير من الخلق إن لم يكن جميعهم،فضلاً عن معنى الصيغة الذي يفيد التكثير، أي الكثرة في السجود.

٢٢ / حصد المقطع المتوسط المغلق (ص م ص) في قوله تعالى: {جَنَّاتِ عَدْنٍ الَّتِي وَعَدَ الرَّحْمَنُ عِبَادَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأْتِيًّا} نسبة(٣٤.٣٨%)؛ لترسم لنا هذه المقاطع القوية قوة الوعد وأنَّه ناجز، والجنَّة مأتية لا محال (١)،فضلا عن استخدام لفظة(مأتيا)بصيغة اسم المفعول التي تدل على وقوع فعل الاتيان على الوعد .

٢٣ / نلحظ في قوله تعالى: {وَإِنْ مِنْكُمْ إِلَّا وَارِدُهَا كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْمًا مَقْضِيًّا} كَثرة المقاطع المغلقة فناسبت الإيقاع النفسي، ولا سيَّما أنَّها تجاوزت نسبة المقاطع المغلقة المثالية في السورة البالغة (٣٣.٦%)،ووصلت إلى(٤٠.٩١ %)،فكلُّهم واردُها لا محال، وأمر الله مقضيّ من قبل لا جدال فيه؛ لقوله تعالى:{وَكُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرْدًا} وهذا بالتأكيد يناسبه المقطع المغلق الذي لا يعطي أي مجال لحركة غير مسموح بها في هكذا موقف.

٢٤ / وتُرى من خلال حصول الآية: {وَنَرِثُهُ مَا يَقُولُ وَيَأْتِينَا فَرْدًا} على أعلى نسبة للمقاطع المفتوحة بنوعيها : (ص م) و (ص م م) وهي : (٨٦.٦٧%) مناسبة السياق ؛ لأنَّ يوم القيامة هو يومٌ تفتح فيه الصحائف وتُنشر، ورسمت لنا جو التهديد من خلال وجود النغمة الصاعدة.

٢٥ / وتُلحظ غلبة المقطع القصير (ص م) في الآية الكريمة {فَإِنَّمَا يَسَّرْنَاهُ بِلِسَانِكَ لِتُبَشِّرَ بِهِ الْمُتَّقِينَ وَتُنْذِرَ بِهِ قَوْمًا لُدًّا } الذي جاء في لفظتي (يَسَّرناهُ، وبِلِسانِكَ)بنسبة عالية وهي : (٥٢.٩٤ %) ، وهذا المقطع فيه إيقاع سريع يناسب الإنذار والتيسير في الأمور، فالأمور المُيسَّرة تسير بشكل أسرع من الأمور المُعسرة، فكأ ن لهذه الآية أثراً في الابلاغ عن كتاب الله بسرعة ، ويأتي أخيرا حصول الآية الكريمة {وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنْ قَرْنٍ هَلْ تُحِسُّ مِنْهُمْ مِنْ أَحَدٍ أَوْ تَسْمَعُ لَهُمْ رِكْزًا } على ثاني أعلى نسبة للمقاطع المغلقة في السورة كلها وهي (٦٢.٠٧%)، وفي الوقت ذاته حصلت على أقل نسبة للمقطع الطويل الممدود (ص م م)وكانت النسبة(٦.٩ %) ؛ لتناسب وجو التهديد الذي في السورة، فكأنها ترسم لنا صورة حسم الأمر وانتهائه.

جدول بنسب المقاطع الصوتية في سورة مريم					
رقم الآية	نسبة ص م	نسبة ص م ص	نسبة ص م م	نسبة ص م م	نسبة ص م ص

٤٤ يُنظر: أسئلة بيانية في القرآن الكريم/ ١٢٠

١) **معجم حروف المعاني في القرآن الكريم**، تصنيف: محمد حسن الشريف، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الاولى،(١٤١٧هـ- ١٩٩٦م).

٢) **الموسيقى الكبير**، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي المتوفى سنة ٣٣٩هـ،تحقيق:غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة بالقاهرة،(د- ط)(د - ت).

3) **Acourse in phonetics** , peter ladefoged, second edition , university of California, los Angeles

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

				ص	ص
	٠	٠	٤٠	٤٠	٢٠
	٥٣.٣٣	٣٣.٣٣	١٣.٣	٠	٠
	٢٥	٣٣.٣٣	٤١.٧	٠	٠
	٤٥.٧١	٤٠	١٤.٣	٠	٠
	٤٢.٤٢	٣٠.٣	٢٧.٣	٠	٠
	٥٤.٥٥	٢٧.٢٧	١٨.٢	٠	٠
	٤٠.٦٣	٣٤.٣٨	٢٥	٠	٠
	٥٠	٢٥	٢٥	٠	٠
	٥٨.٨٢	٢٩.٤١	١١.٨	٠	٠
	٤٠.٦٣	٢٨.١٣	٣١.٣	٠	٠
	٤٥.١٦	٣٥.٤٨	١٩.٤	٠	٠
	٣٦.٣٦	٣٦.٣٦	٢٧.٣	٠	٠
	٤٤.٤٤	٢٧.٧٨	٢٧.٨	٠	٠
	٣٨.٨٩	٤٤.٤٤	١٦.٧	٠	٠
	٦١.٥٤	٢٦.٩٢	١١.٥	٠	٠
	٣٧.٥	٤٥.٨٣	١٦.٧	٠	٠
	٤٤.١٢	٣٢.٣٥	٢٣.٥	٠	٠
	٣١.٥٨	٤٢.١١	٢٦.٣	٠	٠
	٦٠	١٦	٢٤	٠	٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	٣٨.٤٦	٣٤.٦٢	٢٦.٩	.	.
	٤٨.٨٩	٣١.١١	٢٠	.	.
	٥٢.٩٤	٢٩.٤١	١٧.٦	.	.
	٣٧.١٤	٣٧.١٤	٢٥.٧	.	.
	٤٢.٣١	٣٠.٧٧	٢٦.٩	.	.
	٥٠	٣٧.٥	١٢.٥	.	.
	٤٣.١٤	٣٩.٢٢	١٧.٦	.	.
	٤٠.٧٤	٣٣.٣٣	٢٥.٩	.	.
	٣٨.٤٦	٢٦.٩٢	٣٤.٦	.	.
	٤٥.٨٣	٣٣.٣٣	٢٠.٨	.	.
	٤٣.٤٨	٢١.٧٤	٣٤.٨	.	.
	٤٥.١٦	٢٥.٨١	٢٩	.	.
	٣١.٥٨	٤٢.١١	٢٦.٣	.	.
	٥٧.٦٩	٣٠.٧٧	١١.٥	.	.
	٤٠	٣٥	٢٠	٥	.
	٤٤.٧٤	٢٦.٣٢	٢٦.٣	٢.٦٣	.
	٣٤.٧٨	٣٤.٧٨	٢٦.١	٤.٣٥	.
	٤١.٣٨	٤٤.٨٣	١٠.٣	٣.٤٥	.
	٣٢.١٤	٣٩.٢٩	٢٥	٣.٥٧	.
	٣٧.٠٤	٥١.٨٥	٧.٤	٣.٧	.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	٤٢.٨٦	٣٨.١	١٤.٣	٤.٧٦	.
	٢٨.٥٧	٣٨.١	٣٣.٣	.	.
	٥٢.٩٤	٢٠.٥٩	٢٦.٥	.	.
	٤٠.٦٣	٣٤.٣٨	٢٥	.	.
	٣٦	٣٦	٢٨	.	.
	٤٨.٤٨	٢٧.٢٧	٢٤.٢	.	.
	٤١.٦٧	٣٣.٣٣	٢٥	.	.
	٤٦.١٥	٢٦.٩٢	٢٦.٩	.	.
	٤٠.٥٤	٢٧.٠٣	٣٢.٤	.	.
	٤١.٠٣	٣٣.٣٣	٢٥.٦	.	.
	٤٤	٣٦	٢٠	.	.
	٣٦	٣٢	٣٢	.	.
	٣٦.٣٦	٣٦.٣٦	٢٧.٣	.	.
	٤٥	٢٠	٣٥	.	.
	٣٧.٩٣	٣١.٠٣	٣١	.	.
	٤٦.٤٣	٢٨.٥٧	٢٥	.	.
	٣٠	٤٠	٣٠	.	.
	٤٥.٤٥	٢٧.٢٧	٢٧.٣	.	.
	٣٨.٣٧	٣٨.٣٧	٢٣.٣	.	.
	٥٠	٣٧.٥	١٢.٥	.	.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	٥١.٤٣	٢٢.٨٦	٢٥.٧	.	.
	٣٧.٥	٣٤.٣٨	٢٨.١	.	.
	٣١.٠٣	٣٧.٩٣	٣١	.	.
	٣٨.١	٣٣.٣٣	٢٨.٦	.	.
	٤٨.٨٩	٢٢.٢٢	٢٨.٩	.	.
	٤٤.٤٤	٣٣.٣٣	٢٢.٢	.	.
	٤٧.٦٢	٢٨.٥٧	٢٣.٨	.	.
	٤١.٦٧	٣٧.٥	٢٠.٨	.	.
	٥٤.٥٥	٣٦.٣٦	٩.١	.	.
	٤٤.٤٤	٤٤.٤٤	١١.١	.	.
	٤٥	٣٥	٢٠	.	.
	٣١.٨٢	٤٠.٩١	٢٧.٣	.	.
	٤٣.٤٨	٣٠.٤٣	٢٦.١	.	.
	٣٨.٧٨	٣٠.٦١	٣٠.٦	.	.
	٢٨.٥٧	٥٧.١٤	١٤.٣	.	.
	٤٠.٩٨	٣٧.٧	٢١.٣	.	.
	٣٦.٨٤	٣٩.٤٧	٢٣.٧	.	.
	٥٨.٦٢	١٣.٧٩	٢٧.٦	.	.
	٤٤.٤٤	٤٤.٤٤	١١.١	.	.
	٥٢.١٧	٢١.٧٤	٢٦.١	.	.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	٤٦.٦٧	١٣.٣٣	٤٠	.	.
	٣٨.١	٢٨.٥٧	٣٣.٣	.	.
	٤٧.٨٣	٢٦..٩	٢٦.١	.	.
	٤٠	٣٦	٢٤	.	.
	٣٥.٢٩	٤٧..٦	١٧.٦	.	.
	٣٧.٥	٤٣.٧٥	١٨.٨	.	.
	٥٠	٢٥	٢٥	.	.
	٣٩.١٣	٣٤.٧٨	٢٦.١	.	.
	٥٠	٢٥	٢٥	.	.
	١٢.٥	٧٥	١٢.٥	.	.
	٤٤.٨٣	٣٧.٩٣	١٧.٢	.	.
	٤٠	٤٠	٢٠	.	.
	٤٧..٦	٢٩.٤١	٢٣.٥	.	.
	٢٣.٨١	٤٧.٦٢	٢٨.٦	.	.
	٢٧.٢٧	٥٤.٥٥	١٨.٢	.	.
	٤٠	٣٣.٣٣	٢٦.٧	.	.
	٥٠	٢٥	٢٥	.	.
	٥٢.٩٤	٢٩.٤١	١٧.٦	.	.
	٣١..٣	٦٢..٧	٦.٩	.	.
٩٨-١					

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الخاتمة

تبين لنا من خلال البحث أن المقاطع الصوتية بأنواعها المختلفة المفتوحة أو المغلقة ، الطويلة أو القصيرة لم تأت اعتباطا اعدادها كثرة أو قلة وإنما جاءت متناغمة مع السياق وما يتطلبه الموقف من شدة أو لين ، أو إطالة أو تقصير ، ولو استبدلت بعض الالفاظ بمرادفاتها أو التراكيب النحوية بغيرها لأحدثت خللا في هذا التوافق والانسجام ، فقد كان عدد المقاطع المفتوحة في السورة ضعف عدد المقاطع المغلقة تقريباً ، وهذا كله يناسب جو السورة الذ ي يفيض بالرحمة ويعبر عن الانفتاح ، وارتفاع نسبة المقاطع القصيرة (ص م) في السورة بنسبة كبيرة تكاد تصل الى النصف تناسب والايقاع السريع في السورة من خلال العرض القصصي للقرآن الكريم ، أما المقاطع المغلقة (ص م ص) فقد صورت لنا الشدة والضيق والانكسار في السورة ، ولوحظ تناغم المقاطع الصوتيَّة ومعاني السورة، فكانت للمقاطع المفتوحة دلالة الانفتاح المتناسب مع جو الرحمة الذي في السورة، وكانت للمقاطع المغلقة دلالة الشدَّة والصعوبة التي تتناسب مع السياق الذي يتحدث عن المجرمين ، وهذا قطر من فيض من الاعجاز الصوتي في القرآن الكريم .

مصادر البحث

١) **أسباب حدوث الحروف**، أبو علي الحسين بن عبدالله بن سينا المتوفي سنة ٤٢٨هـ ، تحقيق :محمد حسان الطيان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،(د- ط) و (د_ت).

٢) **أسئلة بيانية في القرآن الكريم**، الدكتور: فاضل صالح السامرائي، مكتبة الصحابة ، (الإمارات_الشارقة) مكتبة التابعين (القاهرة_عين شمس) الطبعة الاولى،(١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م).

٣) **الأصوات اللغوية** ، الدكتور:ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة،(٢٠٠٧م).

٤) **أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن** ،محمد الأمين بن محمد بن المختار الجكني الشنقيطي المتوفي سنة ١٣٩٣هـ، تحقيق: مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (د_ط)، (١٤١٥هـ - ١٩٩٥م)

٥) **البرهان فى تناسب سور القرآن**، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير الغرناطي المتوفي سنة ٧٠٨هـ، تحقيق :محمد شعباني،وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،المغرب، (١٤١٠هـ- ١٩٩٠م).

٦) **التحرير والتنوير**، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور المتوفي سنة ١٣٩٣هـ،دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة التونسية،(١٩٩٧م).

٧) **التعريفات**، علي بن محمد بن علي الجرجاني المتوفي سنة ٤٧١هـ،تحقيق:إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت،الطبعة الأولى،(١٤٠٥هـ).

٨) **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، الدكتور:عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية،(١٩٨٦م).

٩) **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دراسة للدكتور: عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(١٩٩٨م).

١٠) **الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الاقليم الشمالي**، الدكتور: عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، الطبعة الاولى،(١٤١٧هـ - ١٩٩٧م).

١١) **الدلالة النفسية في سورة مريم**، الدكتور: عقيل عكموش عبد،كلية التربية/جامعة القادسية، مجلة القادسية ، في الآداب والعلوم التربوية ، العددان(٣-٤) المجلد (٦) سنة(٢٠٠٧م).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٢) **رواية حفص عن عاصم – دراسة صوتية في جزء عمّ** ، الدكتورة . عزّة عدنان أحمد عزّت ، بحث منشور في مجلة آداب الرافدين التي تصدر عن جامعة الموصل / العراق ، العدد (٤٤/٢)سنة(١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٦ م).

١٣) **زهرة التفاسير**، الأمام الجليل أبو زهرة المتوفي سنة ١٩٧٣م، دار الفكر العربي،(عمان_الأردن)، (١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م).

١٤) **سر صناعة الاعراب**، أبو الفتح عثمان بن جني المتوفي سنة ٣٧٥هـ،دراسة وتحقيق: الدكتور حسين هنداوي، دار القلم، دمشق،(الطبعة الثانية)،(١٤١٣هـ – ١٩٩٣م).

١٥) **السمات الصوتية المميزة للانفعالات الإنسانية في القرآن الكريم**، الدكتور: عبد الستار صالح أحمد البنا، مطبعة جامعة صلاح الدين(أربيل– العراق)،الطبعة الاولى،(١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م).

١٦) **سنن الترمذي**، محمد بن أبو عيسى الترمذي السلمي المتوفي سنة ٢٧٩هـ،تحقيق:أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(د – ط)(د – ت).

١٧) **سنن الدارمي**، عبد الله بن عبد الرحمن أبو محمد بن بهرام الدارمي المتوفي سنة ٢٥٥هـ،تحقيق:فواز أحمد زمرلي، خالد السبع العلمي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى،(١٤٠٧هـ).

١٨) **صحيح ابن خزيمة**، محمد بن اسحاق بن خزيمة بن أبو بكر النيسابوري المتوفي سنة ٣١١هـ،تحقيق الدكتور: محمد مصطفى الأعظمي، دار المكتب الإسلامي، بيروت،(د – ط)،(١٣٩٠هـ– ١٩٧٠م).

١٩) **الصوتيات العربية**، الدكتور: منصور بن محمد الغامدي، مكتبة التوبة، (الرياض– المملكة العربية السعودية)،الطبعة الاولى،(١٤٢١هـ – ٢٠٠١م).

٢٠) **علم الأصوات**، الدكتور:كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،(د – ط)،(٢٠٠٠م)

٢١) **علم وظائف الاصوات اللغوية، الفونولوجيا** ، الدكتور: عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الاولى،(١٩٩٢م).

٢٢) **في علم اللغة العام**، الدكتور: عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة (١٤١٣هـ–١٩٩٣م).

٢٣) **كتاب أسرار العربية**، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري المتوفي سنة ٥٧٧هـ،دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى،(١٩٩٥م).

٢٤) **اللباب في علوم الكتاب**، تفسير الامام عمر بن علي بن عادل الدمشقي الحنبلي المتوفي سنة ٨٨٠هـ،تحقيق:الشيخ عادل احمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية(بيروت– لبنان) الطبعة الأولى،(١٤١٩هـ – ١٩٩٨م).

٢٥) **لسان العرب**، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري المتوفي سنة ٧١١هـ،دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى،(د– ت).

٢٦) **مستويات أسلوبية في سورة مريم**، الدكتور:فيصل حسين طحيمر غوادرة، أستاذ مساعد في جامعة القدس المفتوحة ،كلية التربية(جنين– فلسطين)،(د_ت).

٢٧) **معاني الأبنية في العربية**، الدكتور: فاضل صالح السامرائي، دار عمار، الأردن، الطبعة الثانية، (١٤٢٨هـ،٢٠٠٧م).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015