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 - 00961/71053262 - 00213/554115098

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

العدد الرابع: ديسمبر / كانون أول 2014

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 يعقوب حسن الديك - أ.د. منتصر عبدالقادر الغضنفري - أ.د.محمد جواد حبيب البدراني - أ.د.ضياء العبودي
أ.د. مصطفى بوعناني - د.أسماء غريب - د. حمد محمود محمد عبدالله الدوخي - د. فاضل عبود التميمي - د.مصطفى الغرافي
د.عبد الحق بلعابد - د.دين لعربي - د.محمد سرحان كمال - د. أسامة محمد موسى عبدالرزاق العواصي - د. نبيل حمدى الشاهد - د.جيلالي بوبكر - د.عبدالعليم محمد إسماعيل علي - د.لحسن عـزوز - د.بولرباح عثماني - د. محمد ضياء الدين خليل إبراهيم الصالحي - أ.ناصر بوصوري - أ. كريم محمد بن يمينة

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 اللغويةِ والنحويةِ والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها 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	
• بين النحو العربيّ واللّسانيّات الحديثة/ أ.د. عبد الحميد عبد الواحد (تونس)	9
• الفكر النحوي في ضوء المنطق الأرسطي/ أ.د. حسن منديل حسن العكيلي(العراق)	23
• الصورة الشعرية / الدرامية في قصيدة الحداثة العربية / دكتور / أحمد محمد الصغير (تركيا)	37
• تجليات الجسد المعذب في الشعر الثوري الجزائري: الشعر السجني أنموذجا ما بين 1954 و 1962 / أ. وسيلة بكيس (الجزائر)	53
• النصّ بين السياق والتّلقي في الفكر الأدبي / د.حمو الحاج ذهبية (الجزائر)	67
• مقولات نظرية التلقي: بين المرجعيات المعرفية والممارسة الاجرائية / د. محمد عبد البشير مسالتي (الجزائر)	83
• روايات عماد الدين خليل قراءة في(البنية والدلالة) / د. سعاد عبد الله أبو ركب (السعودية)	101
• جمالية الترتيب اللغوي بين النص واللغة في البلاغة العربية / د عبد الحكيم المرابط (المغرب)	113
• تطور النص السردي في الجزائر / د. مخلوف عامر (الجزائر)	119
نظرية التلقي والأدب الرقمي : حفر في نقاط الاتفاق / الباحثة خديجة باللودمو (الجزائر)	123
النقد الأسطوري في العمل الأدبي: مقدمة في المنهج / د.جعفر يايوش (الجزائر)	133
The Important Value Dissertations Have in Forming Future Algerian Teachers and Researchers / Miss Nassira BOUDERSA (Algeria)	141
• مسابقة جيل الأدب السنوية: جائزة الدكتور محمد مصايف	153

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

في اليوم العالمي للغة العربية الموافق لـ 18 ديسمبر يطل عليكم العدد الرابع من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، بمضمونية متنوعة ومختلفة دليل احتفاء واحتفال بجهود معرفية عربية تحاول الحفاظ على هويتها اللغوية، فمن النحو إلى نقد الشعر . ، إلى مسألة التلقي ومناهج النقد وكذا الدراسات السردية والبلاغة العربية والتعليمية تتأرجح الموضوعات ، محققة هدف المجلة منذ تشكلها بل وهدف مركز جيل البحث العلمي ككل والمتمثل في خلق حوارية معرفية تجاوز راهنية تسعى لترسيخ وعي المطابقة، ليأتي التنوع المصدري/الجغرافي لأسماء الباحثين المشاركين وكذا أعضاء الهيئة العلمية مدعما لهذه الحوارية النابذة للاصطفائية القطرية الضيقة والمركزية المنغلقة.

إذن لا حدود للحرف ومع احتفال المجلة بعام صدور أثبتت توجهها الفكري والأدبي والأهم الإنساني المنبثق من خطاب المغايرة والاختلاف الذي يقر بالمقوم الذاتي /الهوياتي لكنه لا يلغي كل آخرية تضيف أصيلا ومفيدا لمسارنا العلمي .

إذن تطرح المجلة رؤية مفادها احترام الاختلاف والتنوع وكذا التلازم الموضوعي بين أجيال مختلفة، فلا مركزية جيلية ولا ثقافة إقصائية لأي طرف، من هنا يفرض الحرف الجيد نفسه بعد أن تقوم الهيئة العلمية الموقرة بالانتقاء المنهجي والموضوعي والذي لا يلتفت إلى أية خلفيات أيديولوجية أو طائفية أو سياسية أو اجتماعية.... ومع هذا القول لا يسعني إلا أن أقدم شكري وتقديري لأعضاء اللجنة العلمية والباحثين المشاركين والقائمين على المجلة . وأولهم رئيسة المركز .على هذا المجهود المعرفي الذي نتمناه مفيدا وممتعا .

رئيسة التحرير

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 © 2014

بين النحو العربيّ واللّسانيّات الحديثة

أ.د عبد الحميد عبد الواحد

جامعة صفاقس. تونس، ملحق بجامعة أمّ القرى. مكّة الكرّمة

ملخّص البحث :

نحن نروم في هذه الدراسة أن نقيم مقابلة بين النحو العربيّ القديم واللّسانيّات الحديثة، وذلك في ما يتعلّق بالبعدين النظريّ والإجرائيّ. وإذا كانت اللّسانيّات البنيويّة الوصفيّة، ممثّلة في بعض اللّغويّين المحدثين العرب، قد وقفت موقفا سلبيّا من النظريّة النحويّة القديمة وانتقدتها كأشدّ ما يكون الانتقاد، فإنّ النظريّة التوليديّة التحويليّة قد أنصفت، في ما أمكننا أن نتمثّله، النحو العربيّ القديم، وذلك للتوافقات الكثيرة التي وجدناها بين النظريّتين، سواء في ما يتعلّق بالتصوّرات المجرّدة المفترضة، أو الإجراءات التوليديّة، وضبط القواعد

وتحديد سياقاتها الموجبة لتطبيقها، وذكر شروطها الملازمة لها. وهذا بغاية الوصول إلى نسق، أو أنساق نحويّة تمثّل النحو أفضل تمثيل.

الكلمات المفاتيح :

اللّسانيّات - النحو – القاعدة النحويّة – النسق النحويّ – التوليد – المنجز – المفترض .

هل هناك ما يسوّغ الجمع في هذا الموضوع بين طرفين قد يبدوان للوهلة الأولى على أشدّ ما يكون الاختلاف. الطرفان، مثلما هو جليّ ومن خلال ما يُوحي به العنوان، هما النحو العربيّ من جهة واللسانيّات الحديثة من جهة ثانية . وهل من شأن هذا الطرح أن يقرّبنا من حقيقة العلاقة القائمة بين هذين الطرفين، وهل الواو الرابطة بين ركني المعادلة هي الواو العاطفة أم غيرها ؟ وإذا ما رجّحنا واو العطف فهل هي تفيد الجمع وحده أم الجمع والترتيب ؟

هذه الأسئلة نطرحها في مستهلّ بحثنا لاعتقادنا في أهمّيتها في إثارة جوانب نظريّة إجرائيّة هي نتاج الجمع بين مسألتين هامّتين تبدوان في الظاهر على طرفي نقيض، لا من حيث الفارق الزمنيّ والمكانيّ، وإنما من حيث الخلفيّات المعرفيّة والاختيارات المنهجيّة أيضا.

ولعلّ ما يعمّق هذه البينيّة أو هذا البعد بين النحو من جهة واللسانيّات من جهة أخرى الصفتان الملازمتان لكلّ منهما، إذ الصفة الأولى المتعلّقة بالنحو ، ومثلما هو بيّن ، هي عبارة "العربيّ" .ولا توحي هذه العبارة بالنحو الخاصّ المتعلّق باللغة العربيّة وحدها، وإنما توحي بالبعد التاريخيّ الذي يحيل على النحو القديم أيضا. وأما الصفة الثانية أي المتعلّقة باللسانيّات فهي لا توحي بالحداثة وحدها، وإنّما توحي بالتقابل بين النحو الغربيّ القديم واللسانيّات الحديثة.

هذه المقابلة بين الطرفين المذكورين ظلت قائمة في الأذهان، وذلك منذ عقود، بداية من تأسيس هذا المجال المعرفيّ المختصّ في بلاد الغرب أي اللسانيّات، وكأنّ لا نحو إلّا النحو القديم (سواء كان عربيّا أو غيره)، ولا لسانيّات إلا اللسانيّات الحديثة .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ومن باب المفارقة قد نشير إلى أن مصطلح النحو، وإن كان مصطلحا قديما، فهو ما فتئ يفرض نفسه في المجالات المعرفيّة الحديثة، وإنّه لأدلّ على ذلك الاستعمالات الراهنة المتعدّدة الشائعة اليوم والتابعة للأدبيّات اللسانيّة، مثل **النحو التوليديّ التحويليّ** و**النحو المعجم** و **النحو الخاصّ** و **النحو الكليّ** و**النحو الذهنيّ**[1]. وفي المقابل فإن مصطلح اللّسانيّات بدوره لم يعد حكرا على اللسانيّات الحديثة، وإنّما هو يطلق على اللسانيّات القديمة أيضا . ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى ما سبق أن ذكره شومسكي في كتابه **اللسانيّات الديكارتيّة**، وذلك بأنّ اللسانيّات الحديثة " انقطعت بطواعية عن النظريّة اللسانيّة التقليديّة ، وحاولت إنشاء نظريّة لغويّة بكيفيّة جديدة كلّ الجدّة ومستقلّة. ولم يهتمّ اللسانيّون المحترفون عموما إلا قليلا بالإسهامات المقدّمة إلى النظريّة اللسانيّة من قبل التقليد الأوروبيّ السابق، واهتمّوا بمسائل مختلفة جدّا، داخل نطاق ثقافيّ بعيد عن أن يجعلهم مدركين للمسائل التي أثارتها الدراسات اللسانيّة الأكثر قِدما، والتي أوصلت إلى النتائج المحقّقة إلى حدّ الآن، وما زلنا إلى اليوم نجهل كثيرا إسهامات الماضي هذه أو ننظر إليها باستخفاف غير خفيّ".[2]

إن هذا النقد الصريح الذي يوجّهه شومسكي إلى اللسانيّين المحدثين يجعلنا نعتقد في أهمّية التراث اللسانيّ عموما، والتراث اللسانيّ العربيّ على وجه أخصّ، ويجعلنا لا نأبه بالقطيعة المعرفيّة المفترضة بين الدرس اللسانيّ القديم والدرس اللسانيّ الحديث. وهذا من شأنه أن يجعلنا نعيد النظر في النحو العربيّ (وفي التراث اللسانيّ العربيّ عموما)، لا باعتباره نحوا معياريّا تقعيديّا Grammaire normative مثلما هو قائم في أذهان الكثيرين، وإنّما باعتباره نظريّة لسانيّة . وتبعا لهذا فإن الهوّة بين النحو العربيّ واللّسانيّات الحديثة في اعتقادنا هي هوّة متوهّمة أحدثها البعد الزمنيّ من جهة وتمثُّل اللسانيّات الحديثة (أو لنقل بعض توجّهاتها) للنظريّات اللسانيّة القديمة من جهة ثانية . ولتوضيح الأمر وحتى لا نسقط في التعميم والخلط سوف نميّز في بحثنا بين اتّجاهين عريضين في اللسانيّات الحديثة ألا وهما :

- اتجاه اللسانيّات البنيويّة الوصفيّة .

- واتجاه اللسانيّات التوليديّة التحويليّة.

ومن باب التوضيح أيضا نشير إلى أنه ليس بمقدورنا الحديث عن اللسانيّات الحديثة بإطلاق، عندما نريد التفصيل في جزئيّات بعض المسائل، لأن هذه اللسانيّات في عمومها باعتبارها علما حديثا هي مشارب شتّى و مدارس مختلفة، ومناهج متفاوتة ما فتئت تنمو وتتطوّر، و بشكل سريع، منذ تأسيسها على يد فردينان دي سوسير في نهاية الربع الأوّل من القرن العشرين إلى يومنا هذا .

١ - اللسانيّات البنيويّة الوصفيّة :

إنّ اللسانيّات البنيويّة الوصفيّة في حدّ ذاتها اتجاهات عدّة، ومدارس مختلفة، تُنسب إمّا إلى أصحابها كالسوسوريّة والبلومفيلديّة والهاريسيّة، أو إلى البلد الذي نبتت ونشأت فيه، وذلك مثل دائرة براغ ودائرة كوبنهاغن والمدرسة الفرنسيّة والألمانيّة والأمريكيّة، أو تُنسب إلى اتجاهاتها النظريّة كالوظيفيّة والبنيويّة والتوزيعيّة وغيرها .

بيد أنّ هذه المدارس، وإن اختلفت في توجّهاتها اللسانيّة، وخلفيّاتها المعرفيّة ومناهجها المعتمدة، هي قائمة على جملة من المبادئ المشتركة التي لا يمكن إنكارها،ونحن نسعى إلى إجمالها في النقاط التالية:

.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١-ادّعاء العلميّة، والتحلّي بالموضوعيّة، ودراسة اللغة أو اللسان دراسة مجرّدة بعيدة عن كلّ انتماء عرقيّ أو إيديولوجيّ، باعتبار أن الكلام موضوع قابل للتحليل والتوصيف، وباعتباره موضوعا جديرا بالدراسة في حدّ ذاته ولذاته، الغاية منه البحث في بنية هذا اللسان أو ذاك، والبحث عن النظام أو الأنظمة المتحكّمة فيه.

٢- إنّ هذا المبدأ العلميّ المفترض يقرّ بالقطيعة المعرفية (أو الإبستمولوجيّة) بين اللسانيّات الحديثة و اللسانيّات القديمة ، واعتبار أنّ الأولى قامت على أنقاض الثانية. وعموما يلخّص دي سوسير اتجاهات هذه اللسانيّات القديمة في الأطوار التالية:

_ النحو القديم : وهو ما يعرف بالنحو المعياريّ أو التقعيديّ وقوامه المنطق، وهمّه التمييز بين الصحيح والخاطئ في الاستعمال، وضبط القاعدة النحويّة المتعلّقة بالاستعمال الأمثل le bon usage .

- فقه اللغة (أو الفيلولوجيا): وهو يَدرس اللغة من خلال النصوص المدوّنة وتأويلها، وذلك في علاقتها بالتاريخ أو الأدب أو الدين .

- النحو المقارن: ويبحث في أصل اللّغات، والتوافقات أو الاختلافات الموجودة بين لسانَيْن مختلفين، أو بين ألسن مختلفة ترجع إلى أرومة واحدة.

إنّ هذه الاتجاهات اللّسانيّة القديمة حسب دي سوسير لم تؤسّس علما حقيقيّا، ولم تضبط منهجا محدّدا، ولم تحدّد أهدافا واضحة إلاّ في ما ندر. وهذا ما يشرّع في تصوّره إرساء ما يسمّى باللّسانيّات الحديثة.

٣- ومن هذه المبادئ أيضا التمييز بين البحث اللّسانيّ في بعده الزمنيّ (أو الدياكرونيّ) وبعده الآني أي الظرفيّ، ولا مجال للتداخل بين هذين البعدين.

٤- اقتصار المدارس البنيويّة الوصفيّة على الملاحظة والوصف والتصنيف بغاية التحليل اللّسانيّ، ولا مجال للافتراضات العلميّة في هذا، وإنّما الاهتمام كلّ الاهتمام ينصبّ على المنجز من الكلام وحده La parole.

5- إنّ دراسة اللّغة أو اللّسان من خلال الكلام هي المبدأ الأساس بالنسبة إلى المدارس البنيويّة الوصفيّة، وذلك في ما يتعلّق بأسبقيّة المنطوق على المكتوب. وما اللّغة عند أصحاب هذه المدارس إلاّ لغة المشافهة، وما الكتابة إلاّ ترميز للمنطوق وصورة تقريبيّة له، هذا فضلا على أنّ الكتابة من شأنها أن تقضي على حيويّة اللغة و تلقائيّتها، وهي تظلّ في كلّ الحالات تقريبيّة لما تنطق به المجموعة اللّسانيّة الواحدة.

6- هذا المنطوق باعتباره أصواتا تتلاشى في الفضاء الخارجيّ، يجدر تدوينه، لا بالكتابة وإنّما بالتسجيل الحيّ، وذلك باعتماد التقنيّات الحديثة لجمع المادة المطلوبة.

7- هذه المادة المجمّعة هي ما يُطلق عليها اسم المدوّنة le corpus. وهي مجموع ما يُسَجَّل، وتُنتقَى منه عيّنات ممثّلة للشريحة الاجتماعيّة التي يُراد دراسة لغتها، أو بالأحرى سجلّها اللّغويّ.

8- تُكثّف هذه المدارس الاهتمام بالشكل أكثر من الاهتمام بالمضمون أو المعاني. ومن هذا التصوّر توسم هذه المدارس اللّسانية بأنّها بنيويّة أو شكلانيّة formalistes .

وملخّص القول، وللخروج بصورة مجملة عن هذه التوافقات الحاصلة بشأن المدارس البنيويّة الوصفيّة بمختلف اتجاهاتها، يكفي أن نشير في هذا الصدد إلى ما ذكره ليونز، وهو من أبرز أعلام هذه المدارس، من أنّ نقاط الاتفاق بين مختلف أصحاب هذه المدارس تتمثّل في اعتبار اللّسانيّات علما تجريبيّا، يقوم على التجربة لا على التأمّل أو الحدس. واللّسانيّ في هذه المدارس يتعامل مع حقائق ملموسة هي حقائق اللّسان أو

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الكلام. وبالنظر إلى أنّ هذا العلم علم تجريبيّ فهو موضوعيّ، وهو موضوعيّ بقدر ما يبتعد عن الذاتيّة، وعن كلّ التحيّزات الفرديّة والاجتماعيّة والعرقيّة.[1]

2- اللّسانيات البنيويّة الوصفيّة و النحو العربيّ :

للحديث عن العلاقة بين اللّسانيّات البنيويّة الوصفيّة والنحو العربيّ لا يفوتنا أن نشير إلى أنّ الاستفادة من اللّسانيّات البنيويّة حاصلة لا محالة، وذلك بالنسبة إلى كثير من علماء اللّغة العرب المحدثين، مثلما هي حاصلة بالضرورة للكثير من اللّسانيّين الغربيّين، وهذه الاستفادة عند هؤلاء وأولائك متفاوتة فيما يتعلّق بالتعامل معها، وهم يتراوحون بين الرفض و القبول، أو بين القبول الجزئي أو الرفض الجزئي.

وفي ما يتعلّق باللّغويين المحدثين العرب نحن لا نشكّ في قيمة أعمال كثيرة أنجزوها، تناولت مسائل تهمّ اللّغة العربيّة بالدرس والتحليل والإضافة، فأفرزت بحوثا جيّدة، الاستفادة فيها من اللسانيّات الحديثة واضحة ولا ريب، وإنّ ما أضافته إلى التراث النحويّ مكسب لا ينكره إلّا جاحد. ولكن حسبنا في هذا المقام أن نشير إلى بعض الهنات أو النقائص التي طبعت أبحاث هؤلاء، وذلك لوقوفهم عند أطروحات هذه المدارس البنيويّة الوصفيّة المشار إليها وعدم القدرة (أو الرغبة) في تخطّيها إلى ما أُنشئ بعدها، وفي مواكبة تطوّر الدرس اللّسانيّ الحديث. وللتدليل على صحّة ما نذهب إليه لنقف عند جيل من هؤلاء اللغويّين العرب المحدثين ممّن حاولوا إرساء تصوّرات لسانيّة جديدة تسعى إلى أن تقيم أركانها على أنقاض التراث النحويّ العربيّ، وذلك بنقده ودحض أطروحاته والتشكيك في الكثير من منطلقاته وتوصيفاته وتعليلاته، بتعلّة أنّها لا تتماشى وما وصل إليه علم اللّغة الحديث. ولعلّ من أبرز هؤلاء، وممّا لا يخفى على أحد، لغويّون مشهورون لهم باع في هذا المجال أمثال إبراهيم أنيس وتمّام حسّان وكمال محمد بشر وغيرهم. إنّ هؤلاء ودون مزايدات كَالُوا الاتّهامات إلى النحاة العرب القدامى في أكثر من مناسبة وفي أكثر من موضع، وانتقدوهم انتقادات شديدة، وذلك أسوة بالنقد الذي كان يوجّهه أعلام كبار من المدارس البنيويّة الوصفيّة في أوروبا إلى الأنحاء الغربيّة القديمة، وخاصّة منها النحوَيْن اللاتينيّ والإغريقيّ، وكأنّ ما ينطبق على الأنحاء الغربيّة ينطبق بالضرورة على كلّ الأنحاء القديمة، ومن ضمنها النحو العربيّ.

وللتدليل على ما نقول لنعرض لبعض ما ورد في كتابات بعض من هؤلاء اللغويّين المحدثين العرب لنبيّن هذه التصوّرات المجحفة في حقّ التراث النحويّ العربيّ من جهة، وفي حقّ التطوّرات اللّسانيّة التي ما فتئت تظهر يوما بعد يوم من جهة ثانية. فممّا جاء على لسان الدكتور كمال محمّد بشر في حديثه عن المنهج المتّبع في الدرس الصرفيّ، وفيما يخصّ الأفعال المعتّلة على وجه الدقّة قوله: " إنّ للأفعال المعتّلة منهجين منفصلين: أحدهما تاريخيّ والثاني وصفيّ. ويعنى الثاني منهما بوصف الموجود بالفعل، مضيفا قوله، ولا يجوز لنا أن نتعدّى هذا الواقع بحال من الأحوال ونحصر عملنا في الوصف دون التورّط في افتراض أو تقدير أو تخمين"[2]. وبالنظر إلى ما يقوله الأستاذ كمال بشر وإذا ما قبلنا بالفصل المنهجيّ عنده، وفي اللّسانيات البنيويّة الوصفيّة في التمييز بين المنحى الزمنيّ والمنحى الآنيّ، فليس بالضرورة أن نقبل الحكم على أنّ الدرس اللّسانيّ (وهو وصفيّ بالأساس) أن يقتصر على الموجود، أي على المنجز أو المتحقّق على ألسنة الناس. وبناء على ذلك لا حديث في ما يرى عن الأفعال المعتّلة مثل "قال" و"خاف" و"دعا" و"رمى" إلاّ باعتبارها كذلك. ولا مجال، كما يقول الدكتور بشر، ليتعدّى هذا الوضع بحال من الأحوال. وعليه فإنّ التصوّر المفترض في صيغ من نحو /قَوَلَ/ و/يَقْوُلُ/ و /يَوْصِفُ/ و /مِوْزان/ الخ.. هي من باب الافتراض والتخمين، الذي لا يُقرّه العلم الحديث، أو هي صور مفترضة من باب ما نَطق به الناس تاريخيّا في يوم من الأيّام[3].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

إنّ هذا الكلام الذي أورده الدكتور بشر بشأن التصوّر والافتراض مردود عليه. ومبدأ الافتراض هذا مبدأ من مبادئ اللّسانيّات الحديثة مثلما سنراه لاحقا. وهذا الافتراض ليس من باب التصوّر التاريخيّ، وإنّما هو من باب التصوّر النظريّ المجرّد.

و نقرأ للدكتور الطيّب البكّوش، وفي المضمار نفسه، وبشأن النظريّة الصرفيّة أيضا قولَه: " تتضمّن النظريّة النحويّة عيوبا جوهريّة"، وذلك كالخلط في المصطلحات وفي بعض المفاهيم الصوتيّة والخطأ في تعليل بعض التغيّرات الصوتيّة لانطلاقها من الرسم المرئيّ لا من سلسلة الأصوات المنطوقة[1].

إنّ الحديث عن العيوب الجوهريّة والخلط والخطأ لمّما يشين النظريّة الصرفيّة القديمة حقّا، إن كان هذا موجودا فعلا، وهذا يدعونا بلا شكّ إلا مزيد التمحيص في هذه النظريّة، والالتزام بالقراءة المتأنيّة والموضوعيّة، وعدم التعجّل بإصدار الأحكام.

وأمّا بشأن الأخطاء في هذه النظريّة التي مردّها إلى الانطلاق من الرسم المرئيّ أو الكتابة فهذا لا سبيل إلى قبوله لا من باب التحيّز إلى النحاة القدامى، وإنّما بالنظر إلى أنّ المقصود الذي يرمي إليه هؤلاء ليس الرسم المكتوب مطلقا، وإنّما الصور الصوتيّة الافتراضيّة التي يقرّ علم الأصوات الحديث بأصالتها. فـ "الواو" في يَقُولُ التي أصلها /يَقْوُلُ/ مثلا تعتبر في الحالة الصوتيّة الوظيفيّة مصحّحة عندما تتبعها حركتها، وهي حرف إشباع في حالة التحقّق الصوتيّ عندما تسبقها الحركة التي هي من جنسها. وفي هذه الحالة نطبّق نظريّا قاعدة النقل أو ما يطلق عليه إسكان متحرّك وتحريك ساكن لتصبح الصيغة الجديدة "يَقُوْلُ". إنّ هذا الإجراء الذي أنجزه النحاة القدامى لهو على درجة عالية من التجريد في تمثّل وضع الحركات من الحروف و الالتجاء إلى الصيغ المجرّدة وتطبيق جملة من القواعد تدخل ضمن نسق القواعد المفترض والذي هو أساس النحو بالمعنى الحديث.

وفي هذا الشأن أيضا يقرّ الدكتور فوزي حسن الشايب بأنّ نظرة النحاة العرب القدامى للمسائل اللغويّة "قد أثقلت كاهل الدراسة اللغويّة بكثير من الأحكام والتأويلات التي تُجافي طبيعة اللغة، ممّا جعل النحو والصرف من أكثر الميادين التي باضت وفرّخت فيها كثير من التخيّلات والمفاهيم الخاطئة والآراء المعدّة سلفا"[2].

إنّ الحكم على النحو العربيّ هكذا بجرة قلم واحدة باعتباره قائما على التخمينات، والمفاهيم الخاطئة، والأحكام المسبقة، لهو أمر ينمّ في تقديري مجدّدا عن عجلة واضحة في إطلاق الأحكام ، وينمّ عن قراءة غير متأنّية للنظريّة أو النظريّات النحويّة القديمة، وعن نظرة قاصرة في فهم التراث النحويّ واللّغوي عموما. وليست التصوّرات والافتراضات الصوتيّة (أو الفونولوجية) في اعتقادنا من باب ما ذهب إليه هؤلاء، وإنّما هي من باب الافتراض العلميّ الذي تقرّه مسائل التصريف والاشتقاق في العربيّة. وليس من باب الوهم في تصوّرنا وتصوّر النحاة أن نُرجع "قال" إلى فَعَل و"خاف" إلى فَعِل و"طال" إلى فَعُلَ، وليس من باب التخمين أيضا أن نرجع "قال" و"خاف" و"طال" إلى الواويّ لا إلى اليائيّ، فكلّ هذا له ما يدلّ عليه للبرهنة على صحّته ومقبوليّته.

إنّ هذه النماذج من الأحكام التي تعرّضنا لها ومثل ما تبيّناه، لا تتوانى في وصف التراث النحويّ بالخلط في المفاهيم والمصطلحات، ولا تتوانى في اتّهامه بأنه قائم على الأوهام والتخمينات، وبأنه يجافي طبيعة اللغة والوقائع اللّسانيّة. هذه الأحكام هي أحكام، في تقديرنا، أبعد ما تكون عن الموضوعيّة، ولعلّها جاءت من تبنّي الأطروحات اللسانيّة التي روّجت لها المدارس البنيويّة الوصفيّة التي تناوئ الأنحاء القديمة. لكن وللملاحظة نقول إنّ ما يمكن إطلاقه على الأنحاء القديمة الغربيّة، لا يمكن إطلاقه بالضرورة على النحو العربيّ، فضلا عن القصور الواضح عند علماء اللغة المحدثين العرب في فهم أطروحات النحو العربيّ القديم فهما دقيقا من جهة، وفي القدرة على تجاوز حدود هذه النظريّات اللّسانية الحديثة المشار إليها من جهة ثانية ، وفي عدم الاستفادة من أطروحات جديدة غيرها، وعدم الاطّلاع على ما استجدّ في الدرس اللّساني من الحديث.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٣- اللّسانيات التوليديّة التحويليّة :

بعد التطرّق إلى اللّسانيّات البنيويّة الوصفيّة وتأثيرها السلبيّ على جملة من اللّغويين العرب المحدثين لنرى ما مدى أهميّة المدرسة التوليديّة التحويليّة في تحويل مسار البحث وتصحيح بعض المواقف المشار إليها سابقا. إنّ اللّسانيّات التوليديّة التحويليّة لهي من نتاجات التطوّر اللّسانيّ الحديث. ولعلّ انبعاثها قائم على نقدها العلنيّ للمدارس البنيويّة الوصفيّة التي كنّا بصدد الحديث عنها. إذا انتقد شومسكي وبشدّة أطروحات أستاذه هاريس، مثلما انتقد أطروحات بلومفيلد وسكنر ونظريّة الانعكاس الشرطيّ، وقلبَ جملة من المفاهيم في الدرس اللّسانيّ والسلوك اللّفظيّ والاكتساب اللّغويّ وغيرها. ولا يخفى أنّ اللّسانيّات التوليديّة التحويليّة سعت إلى أن تُرسي نظرة جديدة للّغة والنحو والتحليل اللّسانيّ وفهم منطلقات الكلام ، ممّا أدّى بها إلى رفض جملة من المفاهيم اللّسانيّة الشائعة، واستبدالها بمفاهيم جديدة ومصطلحات غير المصطلحات السائدة، وباتت النظريّة التوليديّة التحويليّة تنظر إلى اللغة لا باعتبارها أداة للتواصل، وإنّما باعتبارها عددا غير محدود من الجمل أي (+ ما لا نهاية). وهي تميّز في هذا المنوال بين الجمل الصحيحة والمقبولة، والمقبولة وغير الصحيحة، والصحيحة وغير المقبولة، مثلما هي قادرة على التمييز أيضا بين الجمل الملتبسة ،وبين حقيقة الجمل في بنيتها العميقة وبنيتها السطحيّة . وكلّ هذا حسب ما يقّره حدس المتكلّم المستمع. وتعني الصّحة في هذا المضمار الصحّة التركيبيّة ، في حين تعني المقبوليةّ المقبوليّة من حيث المعنى.

ولا يخفى أنّ النحو التوليديّ التحويليّ حاول في بناء مشروعه النظريّ أن يبني نماذج نحويّة هي عبارة عن أنساق أو جملة من القواعد، هي قواعد توليديّة من جهة، وتحويليّة transformationnelles من جهة أخرى. ومصطلح النحو على ما هو شائع في النظريّة التوليديّة التحويليّة مصطلح مُلتبس، إذ يمكن نظريّا الوصول لا إلى نحو وحيد، و إنّما إلى جملة من الأنحاء المختلفة، وليس ثمّة ما يمنع من المقارنة بينها، وذلك بغاية الوصول إلى النحو الأفضل أو الأمثل. وأفضليّة هذا النحو أو ذاك لا تعود إلى الكفاية الوصفيّة وحدها، بل تعود إلى الكفاية التفسيريّة أيضا، وبهذا المعنى نفهم النحو في بحثنا هذا ولا فرق فيه بين مسائل التركيب أو الإعراب ومسائل الصرف، ولا فصل فيه بين التركيب والدلالة وبين التركيب والمعجم. وانطلاقا من هذا التصوّر

فإنّ النحو التوليديّ قائم على مكوّنات ثلاثة، هي المكوّن التركيبيّ و الصوتيّ و الدلاليّ . والمكوّن الرئيسيّ فيها هو المكوّن التركيبي Le Composant syntaxique . ويتّسم توليد الجمل السليمة في هذا النحو انطلاقا من المعجم أو من الوحدات المعجميّة، وتطبيق القواعد التركيبيّة بما فيها الصوتيّة والصرفيّة، وذلك بغاية الوصول في نهاية المطاف إلى التمثيل الصوتيّ، أي الوصول إلى الجملة باعتبارها كلاما منجزا أو متحقّقا.

وأمّا القواعد التوليديّة والتحويليّة التي يقوم عليها هذا النحو فهي قواعد إعادة كتابة ، وتكون هذه القواعد حرّة أو مقيّدة، أي هي مقيّدة بسياقات محدّدة . وهي تمثّل في كلّ الحالات صياغات صوريّة، تجعلها أقرب ما يكون إلى المعادلات الرياضيّة أو الفيزيائيّة. وأمّا في ما يخصّ بناء هذا النحو، وبالنظر إلى ما سبق أن ذكرنا، رفضت المدرسة التوليديّة التحويليّة فكرة المستويات اللّسانيّة المختلفة في التحليل اللّساني، وفكرة الفصل بين هذه المستويات، مثلما رفضت فكرة المدوّنة والاهتمام بالعيّنات والولع بالمنطوق وما ينتجه المتكلّم المستمع في وضع معيّن. وانطلقت في المقابل من الحدس اللغويّ L'intuition linguistique، ومن العام إلى الخاصّ، ومن بنية الجملة المفترضة لبلوغ التمثيل الصوتيّ. وفي هذا المضمار ميّزت النظريّة التوليديّة التحويليّة بين البنى العميقة والبنى السطحيّة، وجعلت البنى التركيبيّة تفسيريّة، والبنى الدلاليّة تأويليّة. ولم تَعد اللّغة، في نطاق هذه المدرسة، درسا "علميا" قائما على التجريب، هو أقرب ما يكون إلى العلوم الطبيعيّة، وإنّما جعلتْ منه موضوعا ذهنيّا ، يحاول اللّسانيّ أن يتعرّف من خلاله على ما يجري في الدماغ البشريّ. وهذامّا دعا أصحاب المدرسة التوليديّة إلى الحديث عن الاستعدادات

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الفطريّة، والجينات الوراثيّة، ودور هذه الاستعدادات في الاكتساب اللغويّ، والحديث عن النحو الذهنيّ في مقابل النحو النظريّ، والحديث عن الكفاية اللّسانية في مقابل الإنجاز.

وفي الأخير نشير إلى أنّ المدرسة التوليديّة التحويليّة ما فتئت تتطوّر، وتنفي نفسها بنفسها للوصول إلى النموذج الأمثل في دراسة الألسن لا بغرض الوصول إلى الأنحاء الخاصّة أي الخاصّة بكلّ لغة، وإنّما بغرض الوصول إلى ما يسمّى بالنحو الكليّ Grammaire universelle .

٤- النحو العربيّ :

من منطلقات المدرسة التوليديّة التحويليّة ليس من اللائق أن نرفض النحو العربيّ أو أن نقبله دون الحكم عليه، أو أن نقلّل من شأنه لا لشيء إلّا لكونه قديما. وقد يكون من الإجحاف أن ننتقد النحو العربيّ انتقادا ينّم عن سوء تقدير أو فهم وعجلة في الخروج بأحكام أو استنتاجات تسمه بالخلط، أو أنّه متورّط في الافتراض والتخمين، أو هو قائم على تأويلات تجافي طبيعة اللّغة على نحو ما سبق أن قدّمناه.

ممّا لا شكّ فيه في أنّ الأسباب الداعية إلى نشأة النحو العربيّ تاريخيّا تكمن في محاولة التصدّي لظاهرة اللّحن، وتقويم اللّسان والعمل على فهم النّص القرآني وتأويله. إلاّ أنّ الطفرة الحقيقيّة التي جاءت مع الخليل وسيبويه ومع من جاء من بعدهما تؤكد بأنّ الصبغة التقعيديّة التعليميّة للنحو ليست هي الطاغية على هذا النحو، وإنّما أمرها متداخل مع البعد التنظيريّ للمسائل النحوية والصرفيّة والصوتيّة. وذلك ممّا جعل النحو العربيّ في عزّ نضجه يمثل نظريّة لسانيّة قائمة بذاتها، تضاهي دون ادّعاء، الكثير من النظريّات اللّسانية الحديثة، وذلك بالنظر إلى كلّيّتها وتكاملها، مع الفارق في الزمان والمكان.

ولهذه النظرية، ولا شكّ، مقوّماتها، وما الفرق بينها وبين النظريات اللّسانية الحديثة إلاّ في ما تروّج له هذه الأخيرة بشأن الجانب النظريّ، وما تقدّمه له، وما تدافع به عنه، وذلك بغاية اختبارها وتوسيع دائرة تطبيقاتها، وتحسين مردوديّتها، وترسيخها وتصحيحها في كلّ مرّة، وصياغتها الصياغة الأمثل. وهذا خلافا، وبلا ريب، لما عليه النظريّة النحويّة العربيّة القديمة التي لا تفصح عن أبعادها، ولا عن منهجها أو خلفياتها المعرفيّة. وإن كان كلّ هذا مضمّنا للعين الفاحصة في غضون الدرس النحويّ، وهو غير معلن، فلا يمكن الاهتداء إليه إلاّ بعد نظر واستقصاء، وذلك من خلال القرائن الدّالة التي نستشفّها من أبعاد التحليل والتأويل والتبويب وتنظيم المادة اللغويّة ، أو من خلال بعض الإشارات والتعريفات والتلميحات القليلة الواردة في ثنايا البحث. علما أنّ المنهج المتّبع في الآثار النحويّة القديمة غير معلن بدوره إلاّ لماما، وإن لا بدّ من حسن تمثّله من خلال ربط الجزئيّات بالكليّات، وإعادة تنظيم المادة أو ترتيبها.

ولعلّ من أبرز مقوّمات هذه النظريّة ما شاع في كتب أصول النحو مثل السماع والقياس والتعليل، فضلا عن الاستقراء والاستنباط والوصف والتصنيف. وهي كلّها مقومات متّبعة في الدرس اللّسانيّ الحديث، وإن اختلفت الرؤى والمفاهيم والمصطلحات. والنظريّة عموما لا بدّ أن تقوم بضبط مجالها المعرفيّ، وأن تضع الحدود الفاصلة بينها وبين مجالات أخرى قريبة منها أو بعيدة عنها. وعلى هذا الأساس رسمت النظريّة النحويّة العربيّة القديمة العلاقات التي تربطها بمجالات أخرى قريبة منها مثل الصرف والاشتقاق وعلم اللغة والإعراب. فجمعت بين الإعراب والصرف في حالات، وفصلت بينهما في حالات أخرى. و نظرت إلى الصرف باعتباره قسمين: قسم يهتمّ بالصيغ والأبنية والزيادة، و قسم يهتمّ بالتغيّرات الطارئة على الكلمات. وقرّبت بين الاشتقاق وعلم اللّغة، وباعدت بين الاشتقاق والإعراب. ومن هنا تتداخل الأصوات بالأبنية، وتتداخل الأصوات بالإعراب، ويتداخل الصرف بالتركيب، والتركيب بالمعجم والدلالة الخ..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ولا تكتفي النظريّة النحويّة العربية بضبط مجالها المعرفيّ، وإنّما هي تسعى إلى إرساء جهازها المفاهيميّ والاصطلاحيّ، والعمل على وضع التعريفات أو الحدود والرسوم اللّازمة. وتعتبر المفاهيم، والحالة هذه، المقوّم الأساسيّ للنظريّة لأنّها هي التي يقوم عليها التحليل والدرس اللّساني عموما. وهذه المفاهيم تستمدّ مصطلحاتها من اللّغة ليغدو المصطلح وضعا على وضع، أو مفتاحا من مفاتيح أهل الصناعة.

و قد يكون من السهل حقّا أن نتحدّث في بداية التأسيس للنحو العربي عن مفاهيم باتت رائجة عندنا، من نحو الإسناد والإعراب والعمل والأثر العاملي والابتداء والخبر والتجرّد والزيادة والصحة والإعلال و البدل والقلب والإدغام والإسكان والحركة والوقف والإمالة وغيرها.

و لا تقف هذه النظريّة عند حدود المفاهيم أو المصطلحات أو التعريفات، وإنّما لا بدّ لها من رصد الظاهرة ووصفها، والبحث عن الخصائص المشتركة المتعلّقة بها وما يقابلها بغيرها، بغاية الوصول في آخر الأمر إلى استنباط القوانين العامّة أو الشاملة، والتثبّت من صحّة تطبيق هذه القوانين، وما يخرج من مجال تطبيقها.

و بهذه الاعتبارات، وإذا ما نظرنا إلى أيّ مسألة من مسائل اللّغة الكفيلة بالدرس، فإنّنا سوف نجد مدخلا منهجيّا واحدا لا يفتأ يتكرّر هو الملاحظة. والملاحظة في النظريّة تستند إلى السماع أي إلى ما يُنجز من الكلام، و ما هو متواتر في الاستعمال. ولا تعدّ الملاحظة غاية في حدّ ذاتها، إذ هي صالحة للوصف والتصنيف ثمّ التفسير أو التعليل، وذلك بغاية استنباط القاعدة بالاعتماد على جملة من المقوّمات كالقياس والاستقراء والاستنتاج الخ..

ومن باب التوضيح وإثبات صحّة ما تذهب إليه النظريّة النحويّة العربيّة، نأخذ أمثلة من الصرف العربيّ، وتحديدا مثال قلب حرف العلّة ألفا، فنخلص إلى ما يلي: تقول القاعدة الصرفيّة الصوتيّة في هذا المضمار "إذا تحرّك حرف العلّة وكان ما قبله مفتوحا قلب ألفا". هذه القاعدة مثلما ضبطتها النظريّة النحويّة، ومثلما تعلّمناها ونعلّمها، لا بدّ لها من قدرة على الإلمام بحقائق اللّغة وجزئياتها، ولا بدّ لها من حسّ لغويّ يجعل النحويّ قادرا على أن يعالج مثل هذه القضايا، وإن بدت لنا اليوم بديهية إلّا أنّها لم تكن كذلك في بداية التأسيس. فمفهوم القلب لا يدرك وحده ولا قيمة له في حالة انعزاله عن بقيّة الظواهر الصوتيّة الصرفيّة الأخرى، وبالتالي لا بدّ من ربطه بمسائل أخرى كثيرة كالحذف والنقل والبدل والإسكان. وهذه المسائل مجتمعة لا معنى لها بمعزل عن التغيّرات الطارئة على الكلمة في باب الصرف. والكلمة نفسها لا تفهم إلاّ في نطاق أقسام الكلم وعلاقة الفعل بالاسم وعلاقة الفعل و الاسم بالحرف الصحيح. والحرف عموما لا معنى له إلاّ في مقابل الحركة. والحركات لا بدّ من ضبطها، والحروف كذلك، وكلّ هذه الأصوات أو الصوائم (الفونيمات) لا بدّ من معرفة مخارجها أو مواضع نطقها، وتحديد صفاتها، ودرجة الانفتاح فيها. ولا حديث عن السياق الموجب للتغيير، أي تحرّك حرف العلّة وانفتاح ما قبله إذا كنّا غير قادرين على إدراك معنى الافتراض. والافتراض في هذه الحالة يتعلّق بالأفعال والأسماء المعتلّة خاصّة، وذلك من قبيل الأجوف والناقص والمضاعف والمهموز. وهذه الأفعال والأسماء القابلة للتغيير عموما لا بدّ من إرجاعها إلى أبنية محدّدة، ليكون باب الأفعال أو الأسماء الصحيحة والمعتلة واحدا، وذلك من باب التقدير.

وأمّا التغيير الذي تمليه هذه القاعدة فلابدّ له من أن يتعلّق بقواعد أخرى فرعيّة، وذلك بالإضافة إلى القاعدة الأساسيّة. والقواعد الفرعيّة في حالتنا هذه هما قاعدتان مكمّلتان للقاعدة الأصل، تعرف الأولى بقاعدة **الإيهان** وتعرف الثانية بقاعدة **الإشباع**. وقاعدة الإيهان من شأنها أن تضعف حرف العلّة، وذلك بحذف حركته حتّى نتمكّن من قلبه. والقاعدة الثانية (أو الثالثة في الترتيب) هي قاعدة الإشباع التي تقضي بإشباع الحركة في جوارها لحرف من حروف المدّ واللّين يكون مجانسا لها. وقاعدة القلب في حدّ ذاتها لها أصل وفرع. فأمّا الأصل فما نحن بصدد الحديث عنه، وأمّا الفرع فهو أن يُقلب حرف العلّة إذا جاء متحرّكا وكان ما قبله ساكنا، وذلك في أمثلة من نحو "أقام" و"استقام" و"استبان" التي أصلها وعلى التوالي /أَقْوَمَ/ و/اسْتَقْوَمَ/ و/اسْتَبْيَنَ/. ويتمّ التغيير في هذه الحالات بشروط إضافية تتعلّق بالصيغ لا بالسياقات لا حاجة لنا للدخول في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

تفاصيلها[1]. وجدير بالملاحظة أنّ لكلّ من القاعدتين الأم والفرع شواذا تُطرح من مجال تطبيقهما. والقاعدة الأمثل في النحو هي التي تأخذ بعين الاعتبار هذه الشواذ، وتحدّ منها بقدر الإمكان وذلك بالزيادة في فعاليّة هذه القاعدة أو تلك، وبتدقيق صياغتها، وضبط سياقاتها والشروط الملازمة لها.

هذا مثال من النظريّة النحويّة مأخوذ من مجال الصرف. وكلّ جزئيّة من جزئيّات النحو أو الصرف هي في اعتقادنا بحاجة إلى إعمال نظر وتدبّر. وكلّ هذا يجعلنا نقرّ بأنّ النحو العربيّ بالمعنى الدقيق للكلمة ليس نحوا معياريّا تقعيديّا مثلما يشاع عند الكثير من الناس، من شأنه أن يضبط الصحيح والخاطئ أو أن يقوّم الألسن، أو أن يقول هذا فاعل وهذا مفعول، وهذا مبتدأ وهذا خبر، وهذا صحيح وهذا معتلّ وما شابه ذلك، وإنّما هو في الواقع يذهب إلى أبعد من هذا، وذلك في وصف الظاهرة في حدّ ذاتها، ومقابلتها بغيرها من الظواهر الأخرى القريبة منها أو البعيدة، وتصنيف المسائل النحويّة بالنظر إلى الخصائص المشتركة، ومعالجة كلّ ظاهرة وتوليدها من ظواهر أخرى، وتعليلها في نهاية المطاف، وكلّ هذا من عمل اللّسانيات بامتياز.

٥- التوافق بين النحو التوليديّ والنحو العربيّ:

قد يكون من المفارقات، أو لعلّه من باب توارد الخواطر أن نجد هذا التوافق العجيب بين النحو العربيّ والنحو التوليديّ، وذلك بالرغم من الهوّة الزمنيّة الفاصلة بينهما، واختلاف الخلفيّات المعرفيّة المتحكّمة في كلّ منهما، واختلاف المنطلقات وبيئة النشأة أيضا. هذا التوافق الذي نَلفت الانتباه إليه يثير في الحقيقة دهشة كبيرة بالنظر إلى الشبه الحاصل بين النظريّتين،أي النظريّة النحويّ القديمة والنظرية التوليديّة التحويليّة، وخاصّة في ما يتعلّق ببعض التصوّرات والافتراضات، وتطبيق القاعدة وضبط سياقاتها والشروط الملازمة لتطبيقها. ومن هذه التوافقات، ونحن حريصون أن نبقى في مجال الصرف باعتباره مكوّنا من مكوّنات النحو، نشير إلى ما يلي:

- اللّجوء في التحليل اللّسانيّ إلى الاستعمال، والتعويل على الحدس اللّغوي أو ما يُطلق عليه السجيّة اللغويّة عند اللّغويّين العرب القدامى.

- افتراض الصيغة المجرّدة أو ما يعبّر عنه بالأصل في مقابل الصيغة المنجزة. وإذا كانت الصيغة المنجزة أو المتحقّقة التي ينطق بها المتكلّم المستمع هي من باب الحاصل المنطوق، فإنّ الصيغة المجرّدة هي من باب الافتراض. ولا يعني الافتراض هنا التخمين، مثلما يرى بعض علماء اللّغة المحدثين، وإنّما هو افتراض له ما يقرّه ويبيّن صحّته، وذلك بالنظر إلى آليات الاشتقاق وتوليد الصيغ بعضها من بعض.

- التحوّل من الصيغة المفترضة إلى الصيغة المنجزة، ويتمّ هذا وفق تطبيق جملة من القواعد، في مجملها هي قواعد إعادة كتابة، أي أن نعيد كتابة العنصر (أو مجموع العناصر) "أ" بالعنصر أو مجموع العناصر "ب". وما إعادة الكتابة هذه إلاّ توليد صيغة من أخرى، تتحقّق في سياقات معيّنة تُحدّ يمنة بالعنصر "س" ويسرة بالعنصر "ع". هذا فضلا على بعض الشروط الملازمة للقاعدة، وذلك للتقليل أكثر ما يمكن من الشواذّ التي تفلت من تطبيق القاعدة. هذه القواعد يَفيض بها النحو العربيّ، وذلك من قبيل "قلب حرف العلّة ألفا" و"قلب الواو ياء" والعكس، و"الحذف لالتقاء الساكنين" و "إدغام المثلين" الخ...

- تُكوّن هذه القواعد نسقا نحويّا تخضع فيه لترتيب معيّن، بحيث لا يمكن تقديم قاعدة على أخرى، أو الإخلال بهذا الترتيب، أي أنّ القاعدة الأولى لا بدّ أن تطبّق قبل الثانية، والقاعدة الثانية لا بدّ أن تطبّق قبل الثالثة وهكذا دواليك. فلو أخذنا على سبيل المثال توليد صيغة "قال" من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

/قَوَلَ/، وللوصول إلى الصيغة السليمة انطلاقا من الصيغة المفترضة نطبّق ثلاث قواعد متتالية: هي قاعدة الإيهان، وقاعدة القلب، وقاعدة الإشباع، ولا سبيل إلى تقديم قاعدة على أخرى.

- و ممّا تُمكن ملاحظته بشأن هذه القواعد أنّ لها أولويّات في التطبيق، بمعنى لا يجب تطبيق قاعدة على حساب أخرى، وذلك إذا ما تشابهتا، ممّا يجعل قاعدة معيّنة أقوى من قاعدة أخرى، وهذا من نحو تطبيق قاعدة "التقاء الساكنين" على حساب قاعدة "الإشباع"، وذلك في حالة وجود حرف ساكن بعد حرف المدّ واللّين .

- تراعي هذه القواعد في التطبيق حالات أمن اللّبس، فيُمنع تطبيق قاعدة ما إذا كان تطبيقها يؤدّي إلى الالتباس، سواء كان في المعنى أو الصيغة. ومن هذه الحالات عدم تطبيق قاعدة "الإدغام" على أمثلة من قبيل "جَلببَ" أو "اسْحَنْكَكَ"، لأنّ في تطبيقها إبطال للإلحاق.

إنّ هذه التوافقات المعتبرة في تصوّرنا هي التي تجمع بين طرفي المعادلة، أي بين النحو العربيّ القديم واللّسانيّات الحديثة، وممّا يجعل إمكانية ربط الصلة بين هذين الطرفين المذكورين قائمة، وإن اختلفت الخلفيّات المعرفيّة ونشأة الأصول. وما التوافقات التي أشرنا إليها في هذا العرض إلاّ مجال من مجالات النظريّة (أو النظريّات) اللّسانيّة. اقتصرنا فيها على جوانب من النظريّة النحويّة القديمة، هي الجوانب الصرفيّة أو بالأحرى الصرفيّة الصوتيّة (أو الصوتميّة)، حاولنا من خلالها أن نعيد قراءة بعض المسائل الصرفيّة، وذلك بالتوسّل بأدوات منهجيّة حديثة نراها مفيدة لإعادة قراءة النظريّة الصرفيّة، بل النحويّة عموما والتراث اللّسانيّ العربيّ بوجه أعمّ. ويظّل النحو المفترض في هذه الحالات نحوا من جملة الأنحاء القابلة للمقارنة في ما بينها، وذلك بغاية الوصول إلى النحو الأفضل. والأفضليّة على ما ذكرنا آنفا لا تتعلّق بالكفاية الوصفيّة وحدها، وإنّما تتعلّق بالكفاية التفسيريّة أيضا.

الهوامش :

١-النحو التوليديّ التحويليّ:

نظريّة لسانية قائمة على مكوّنات النحو والصوت والدلالة، نشأت على يد نعام شومسكي ومرّت بمراحل أهمّها مرحلة ١٩٥٧ و ١٩٦٥ و ١٩٧٣ و١٩٨٠ و ما بعدها. و يركّز النحو التوليديّ على المتكلم المستمع المثاليّ في إنجاز كلامه، ومن هنا جاء التمييز بين الإنجاز والكفاية اللسانيّة، وبين البُنى العميقة للجمل و البنى السطحيّة. والنحو التوليديّ قائم على قواعد توليديّة من جهة وقواعد تحويليّة من جهة ثانية ، وذلك في محاولة لإرساء نسق من القواعد وبالتالي إرساء النحو. والقواعد في مجملها هي قواعد إعادة كتابة سواء كانت حرّة أو مقيّدة.

النحو المعجم:

نظريّة لسانيّة تهتمّ بوصف اللّغة شكليّا بغاية إنشاء ما يُطلق عليه القواميس الإلكترونيّة. نشأت هذه النظريّة على يد اللّسانيّ الفرنسيّ موريس غروس في أواخر الستّينات ، وهي تطوير للنظريّة التوزيعيّة الأمريكيّة التي تُنسب إلى زليق هاريس والقائمة أساسا على التحويل. و النحو المعجم يهتمّ كثيرا بالجانب الإجرائيّ وجمع الوقائع اللّسانيّة والاعتماد على الاستعمال الشائع، كما تهتمّ بالمتطلّبات الشكلانيّة في التحليل اللّساني بغاية المعالجة الآليّة . وهي تدرس الوحدات المعجميّة في علاقتها الوثيقة بالخصائص التركيبيّة ولا أهميّة للمعنى خارج التركيب، ومن هنا جاءت شرعيّة التسميّة القائمة على الدمج بين النحو والمعجم.

النحو الخاصّ:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

هو نظام القواعد المتعلّقة بلسان ما والمتعلّق بالتصوّر نفسه الذي سبق أن أشرنا إليه في النحو التوليديّ التحويليّ، وذلك بناء على البنى العميقة والسطحيّة، وعلى القواعد التوليديّة و التحويليّة وعلى قواعد إعادة الكتابة التي تحاول أن تجمع في التحليل اللسانيّ بين المكوّنات الثلاثة : التركيبيّة والدلاليّة والصوتيّة.

و يتقابل النحو الخاص مع النحو الكليّ وإذا كانت قواعد هذا الأخير هي قواعد كليّة أو كونيّة فإنّ قواعد النحو الخاصّ تتعلّق بلسان معيّن، وإن شابه ألسنة أخرى أو خالفها.

النحو الكليّ:

و هو ممّا يهتمّ به النحو التوليديّ، غايته أن يطبّق على كلّ اللّغات الطبيعيّة، سواء منها المنطوقة أو المكتوبة، و ترجع جذور هذه النظريّة إلى بور رويال Port Royal ولها علاقة بالمنطق. و يشيع النحو الكليّ في جوانبه الدلاليّة عند مونتان montagneأيضا و الخلاف بين شومسكي و مونتان غير خاف، باعتبار أنّ الدلالة عند مونتان هي مكوّن من مكوّنات المنطق ولا ترجع إلى علم النص وقد لا تكون بالضرورة قاعدة تركيبيّة أو دلاليّة تُعزى إلى المتكلّم المستمع مثلما يتصوّر شومسكي ذلك، وإنّما تُعزى إلى النحو الكليّ المشترك بين كل الألسن، والنحو الكليّ هو القواعد الكليّة التي تشترك فيها الألسن الطبيعيّة ولها مساس شديد بالمبنى لأهميته وتظهرجليّا في عمليّة الاكتساب اللغوي.

النحو الذهنيّ :

النحو الذهنيّ نسق قواعد مفترضة توجد في ذهن المتكلّم المستمع، وهو يعود إلى الاكتساب اللغويّ والاستعدادات الفطريّة الموجودة عند كلّ الناس ، وهو يرجع إلى التعامل مع كلّ لغة خاصّة في نطاق المجوعة اللّسانيّة الواحدة مهما تكن صورتها. و قد يشمل هذا النسق الخاص قاعدة تعود إلى النحو الكليّ أو إلى النحو الخاصّ. وتمسّ هذه القواعد المكوّنات اللّسانيّة الثلاثة، التركيبيّة والصوتيّة و الدلاليّة. والنحو الذهنيّ لا يُتعلّم وإنّما هو موجود بالقوة في الذهن أو الدماغ.

٢-Shomsky, N. : **La linguistique cartésienne**, P.15

٣- ليونز: **اللغة و علم اللغة**. ترجمة التوني. ص ص٥١٥ .

٤- كمال محمد بشر: **دراسات في علم اللغة**. ص١٦

٥- و يقول ابن جنّي في هذا الغرض: " و إنّما معنى قولنا إنّه كان أصله كذا: أنّه لو جيء مجيء الصحيح ولم يُعلل لوجب أن يكون مجيئه على ما ذكرنا. فأمّا أن يكون استعمل وقتا من الزمان كذلك، ثمّ انصرف عنه فيما بعد إلى هذا اللفظ فخطأ لا يعتقده أحد من أهل النظر". (**الخصائص** ج١ ص٢٥٧) .

٦- الطيّب البكّوش: **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**. ص٢٠ .

٧ - فوزي حسن الشايب: **تأمّلات في بعض ظواهر الحذف الصرفيّ**. ص١٦

٨- لمزيد من التفصيل انظر مقالنا "قلب حرف العلّة ألفا" .

قائمة المراجع

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١- بالعربية:

* الأستراباذي (رضي الدين): **شرح شافية ابن الحاجب**. تحقيق محمّد نور الحسن ، ومحمّد الزفزاف، و محمّد محيي الدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية. بيروت١٩٨٢.

* د.بشر (كمال محمد): **دراسات في علم اللغة**. دار المعارف بمصر. القاهرة١٩٧٣.

* د. البكّوش (طيّب): **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**. ط٢. المطبعة العربية. تونس١٩٨٧ .

* ابن جنّي (أبو الفتح): **الخصائص**. تحقيق علي النجّار، ط٢. دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت (د.ت).

* د.الشايب (فوزي حسن): **تأمّلات في بعض ظواهر الحذف الصرفيّ**. حوليّات كليّة الآداب. الحوليّة العاشرة. الرسالة٦٢. جامعة الكويت١٩٨٨١٩٨٩ .

*شومسكي (نعام): **اللغة و مشكلات المعرفة**. ترجمة د.حمزة بن قبلان المزيني. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، المغرب١٩٩ .

* عبد الواحد (عبد الحميد): **من أصول التصريف: شرح التصريف الملوكي**. وحدة بحث اللسانيّات والنظم المعرفيّة المتّصلة بها. قرطاج للنشر والتوزيع. صفاقس. تونس٢٠١ .

* عبد الواحد (عبد الحميد): "قلب حرف العلّة ألفا". **بحوث جامعية**. مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة. العدد الثاني. صفاقس. تونس. جانفي٢٠٠٢ .

* عبد الواحد (عبد الحميد): **بنية الفعل. قراءة في التصريف العربي**. كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة. صفاقس. تونس١٩٩٦ .

* ليونز (جون): **اللغة و علم اللغة**. ترجمة مصطفى التوني. ج١ . دار النهضة العربيّة. القاهرة١٩٨٧ .

* ليونز (جون): **نظريّة شومسكي اللغويّة**. ترجمة د. حلمي خليل. دار المعارف الجامعيّة، الإسكندريّة. مصر١٩٨٥ .

* ابن يعيش (موفّق الدين): **شرح الملوكيّ في التصريف**. تحقيق د. فخر الدين قباوة. المكتبة العربيّة بحلب. سوريا١٩٧٣ .

٢- بالفرنسية:

- Chomsky, N. : (1965) **Aspects de la théorie syntaxique**, Tr. Milner, Seuil. Paris 1971.
- Chomsky, N. : **La linguistique cartésienne**, Tr. Delanoé, N. et Sperber, D. Seuil. Paris 1969.
- Chomsky, N. et Halle, M. : (1968) **Principes de phonologie générative**, Tr. Encrevé,P. Seuil. Paris 1973.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الفكر النحوي في ضوء المنطق الأرسطي

أ.د. حسن منديل حسن العكيلي/ كلية التربية للبنات- جامعة بغداد

الخلاصة

اللغة نظام لها منطق خاص بها يتمثل بواقعها الاستعمالي ، الذي ينأى عن المنطق العقلي العام ، والخلط بينهما يؤدي الى انحراف الدرس النحوي واللغوي ويضرّ بهما.

البحث يسلط الضوء على الفارق بين النحو المنطقي العقلي المعياري وبين النحو اللغوي الاستعمالي أو بين المنطق اللغوي والمنطق العقلي العام.

Grammar between Logic and

Linguistic Utilization

Asst. Prof. Hasan Mandeel Al-Ugaily

Arabic Language Dept. College of Education for Women

Abstract

Language is a system that has its own logic represented by its realistic usage which apart from general mental logic. Any mixture between them leads to a deviation in the grammatical and linguistic lesson and causes harm to it. This research sheds light on the difference between standard mental logical grammar and between grammatical linguistic in use and between linguistic logic and general mental logic.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

لكل لغة منطق ونظام خاص بها ، يراعيه المتكلمون بها "لأنه شرط الفهم والافهام في البيئة اللغوية الواحدة ، واذا أخلّ المتكلم بهذا النظام ، حكم السامع على كلامه بالغرابة والشذوذ والغموض...ويرتبط هذا النظام بعقول أصحاب اللغة وتفكيرهم الى حد كبير ... ولكنه النظام الخاص الذي يختلف من لغة الى اخرى ، ويتصف في كل بيئة بخصائص معينة تجعل لكل لغة استقلالها وتميزها من غيرها"[١].

فنظام العربية – مثلا - يختلف عن نظام الانجليزية في كثير من الظواهر والقواعد والأسس ولاسيما في ترتيب الجملة وفي الافراد والتثنية والجمع وفي التأنيث والتذكير وغير ذلك فالصفة مثلاً في نظام الانجليزية تخالف الموصوف من حيث الرتبة والمطابقة في العدد والجنس ، ويُعد ذلك في العربية لحناً وخطأ ذلك ان نظامها ينأى عن نظام الانجليزية نحو :

ولدان ذكيان Two clever boys .

بنتان ذكيتان Two clever girls .

بنات ذكيات Clever girls .

ولد ذكي a clever boy.

بنت ذكية a clever girl.

ربط القدماء بين اللغة والمنطق العقلي ، فدعا فلاسفة اليونان الى طرائق تهيمن على التفكير الإنساني وجعلوها بديهيات لا يُختلف فيه ، ومقدمات لقضايا عقلية ينتهون منها الى حكم خاص لا يتردد العقل في قبوله[٢].

هذا المنهج العقلي هو المنطق الذي اكتمل لدى أرسطو ، حيث ربط بينه وبين اللغة لتوضيحه ووضعه في قوالب نحوية. صاغها في صور ألفاظ وأصوات. والمنطقيون بعده حاولوا صبّ اللغات في تلك القوالب المنطقية لأرسطو .

وقد أعجب النحاة العرب بمنطق أرسطو وحاولوا تطبيقه على النحو العربي لذا نجد في بحوثهم اللغوية من الأقيسة والاستنباط ما لا يتصل بروح العربية.

والحق إن النحاة العرب المتأخرون هم الذين تأثروا بالمنطق الأجنبي وخلطوا بينهما للشبه الكبير بينهما . أما النحاة المتقدمون فقد تأثروا بمنطق الفقه الإسلامي وطبقوه على علوم العربية وهو نابع من منطق العقيدة الإسلامية ، فالحضرمي معاصر الحسن البصري استخدم الرأي في الظواهر النحوية مثله ، وتبعه تلميذه عيسى بن عمر. وأبو عمرو بن العلاء ، والخليل بن احمد تأثروا بقياس أبي حنيفة الذي وسع القياس. وسيبويه تأثر بأبي يوسف محمد بن الحسن الشيباني(١٨٩هـ) ، الذي تأثر فيه نحاة كثيرون منهم الفراء[٣].

وكان بعض النحاة يفتي الناس من كتاب سيبويه[٤] ، وربط ابن جني النحو بالفقه واضح في كتبه ، وقد صرّح بذلك[٥]. وتبعه آخرون ولاسيما أبو البركات الانباري[٦] وغيره.

ويرى بعض الدارسين أن "القياس الأصولي يختلف عن القياس النحوي ، والمنطقي فالقياس الأصولي وبالخصوص قياس العلة ، منهج خاص يستهدف معرفة علة الحكم الوارد في النص أي الأصل وإضافة الحكم نفسه على المماثل الذي لا نصّ فيه وهو الفرع وذلك بجامع العلة. ومن أشهر أمثلته: إن علة تحريم الخمر هي الاسكار وان النبيذ مسكر ، فالنبيذ محرم بسبب هذه العلة"[٧].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وهناك شبه بينه وبين القياس النحوي لأن كليهما (حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه) ، فالنحو قياس ، وعُرّف بأنه: (العلم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب).

وشبه أبو البركات الانباري والسيوطي[٨] القياس النحوي بالقياس الأصولي بالمقارنة ، فجعلا أركانه أربعة: أصل وفرع وحكم وعلة ، ومثّلا برفع ما لم يُسمّ فاعله قياساً على الفاعل لعلة جامعة هي الإسناد[٩].

"يتمثل المنطق الأرسطي في استنتاج شكلي من مقدمتين مسلم بهما مثل: (إن كل إنسان فانٍ ، وانّ سقراط فانٍ والنتيجة: إن سقراط فانٍ). وهذا النمط من القياس شكل صوري لا يستبعد تطبيقه في وسائل الإثبات بالبراهين العقلية دون أن يصلح منهجاً لعلم معين مثل النحو أو الفقه. وتأثر النحاة له لم يظهر بوضوح إلا في القرن الرابع الهجري ، وكان اعتماده في التعريفات والحدود أكثر منه في القياس"[١٠].فهو تمييز بين القياس النحوي والقياس المنطقي الأرسطي والأصولي.

ومعناه القياس لغة : "تقدير شيء على مثال شيء آخر وتسويته به". والتفكير البياني لأنه يقوم على القياس يلتقي مع البيان الذي هو: إنّ الإظهار والإيضاح يتم بتقدير شيء على مثال شيء آخر. بذلك سمّاه الغزالي: القياس البياني تفريقاً له عن القياس المنطقي الأرسطي[١١] و"لا يعني استخراج نتيجة تلزم ضرورة عن مقدمتين أو أكثر بل يعني إضافة أمر إلى أمر آخر (بنوع من المساواة). انه ليس عملية جمع وتأليف بل هو عملية مقايسة ومقارنة"[١٢].

والقياس في العلوم البيانية الاستدلالية (النحو واللغة والبلاغة وعلم الكلام والمنطق) يقوم على المقاربة بين أصل وفرع ، شاهد وغائب وليس على التأليف بينهما. والقائس لا يبدي حكماً ولا يستخلص نتيجة من مقدمات بل تقتصر على تحصيل حكم الأصل في الفرع ، وهذا يقوم على ظن القائس على أن علة الحكم هي ما اعتبره هو كذلك هذا في الفقه ونجده في القياس النحوي وكذلك في قياس المتكلمين لكنهم يسمونه (الاستدلال) بالشاهد على الغائب.

ويطلق المتكلمون والفقهاء عليه اصطلاح (الاعتبار)[١٣]. وكذلك لدى علماء الطبيعيات كابن الهيثم وابن النفيس[١٤].

قال الدكتور الجابري: "القياس ، الاستدلال ، النظر ، الاعتبار ، أسماء لعملية ذهنية واحدة تقوم على تقدير شيء على مثال شيء آخر يجمع بينهما"[١٥].

وقال: "إن الاستدلال في العلوم البيانية والاستدلالية واقع تحت وطأة إشكالية واحدة ، إشكالية تدبير الأحكام"[١٦].

لكنهم نسبوا إلى سيبويه تأثره بالمنطق الأرسطي لا الفقهي الإسلامي ، أو منطق العربية إذ تصرف بالألفاظ والمعاني تصرّفاً منطقياً. وتقسيمه الكلام على اسم وفعل وحرف ، والجملة على الحسن والقبيح والجواز والوجوب والتناقض. وصنّف الكلام على: مستقيم حسن ومحال مستقيم كذب ومستقيم قبيح وما هو محال كذب.

ومن ذلك المقارنة بين المشتقات التي قال بها النحاة وبين مقولات أرسطو ، وطابقوا بينهما[١٧].

وفرّق بعض الباحثين المعاصرين[١٨] بين القياس النحوي المعول عليه في بناء اللغة وارتقائها ، وبين القياس الذي يراد به "الاستدلال الذهني لاستنباط القواعد وتعليقها فان في الغلو فيه بعداً عن خصائص اللغة ونأياً عن طبيعتهما ، لذلك إن في تحكم المقاييس العقلية في كثير من مسائل النحو تضييق واسع ، يمنع سائغاً. بل يحضر صحيحاً فصيحاً ، فطرائقهم العربية لا تقاس بمقاييس عقلية كما تقاس مسائل المنطق وقضايا الفلسفة وعلم الكلام ، وليس النحو قياساً كله" كما يذكر الكسائي وتبعه أبو البركات الانباري.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ومناظرة متّي بن يونس والسيرافي[١] الذي رفض دعوى المناطقة والذي كان يقول: (النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية ، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة).

وقال أبو حيان التوحيدي ، وهو الذي وضع هذه المناظرة : "مابين المنطق والنحو مناسبة" و "النحو منطق عربي والمنطق نحو عقلي ، وجل نظر المنطقي في المعاني وان كان لا يجوز له الإخلال بالألفاظ التي هي لها كالحلل والمعارض ، وجل نظر النحوي في الألفاظ وان كان لا يسوّغ له الإخلال بالمعاني التي هي لها كالحقائق والجواهر"[٢]

اللغة منطق وعقل ، والنحو كذلك ، ولاسيما أن العربية لها منطقها ونظامها المطّرد القياسي فلا عجب إذن أن نجد هذه التوافقات ولاسيما لدى المتأخرين كابن مالك والسعد والجزولي وغيرهم ممن جعلوها قوانين ومعايير. قال احد الباحثين المعاصرين ناقداً النحاة المتأخرين: "نقبّوا عن كل ما هو جائز في حيز الممكن دون الواقع والاستعمال النحويين"[٢].

إن اللغة لا تصح دراستها إلا بمناهج اللغويين والنحويين المتقدمين ذلك أنها تخضع لنظام خاص بها مرتبط بالأنظمة الأخرى: الاجتماعية والثقافية وغيرها ، ويمكن الاستفادة من المناهج والعلوم الأخرى كما اخذ النحاة القدامى من دراسات الأصوليين والفلاسفة والمناطقة وكذلك النحاة المعاصرون استفادوا من العلوم المعاصرة كعلوم النفس والاجتماع والرياضيات والعلوم الصرفة كالطب والفيزياء وغيرها. ذلك أن الدلالة علم لا يختص باللغة وحدها بل بكل العلوم إلا أن علم اللغة أقربها إليه لذلك يشمل علم العلامات العام اللغة وغيرها من علوم عدّة . وليس الخلط بين العلوم مذموما بل هذا يؤدي إلى الإبداع والتطور والابتكار من خلال مزج العلوم والاستفادة بعضها من بعض ، فان كل العلوم الحقة مصدرها واحد هو الله تعالى.

فالدكتور الجابري عند تناوله القياس والقضايا المنطقية والعقلية لدى النحاة واللغويين يبدع لكونه مختصاً ، أما القضايا اللغوية والبيانية فليس بالمستوى الذي تناول فيه القضايا العقلية المنطقية.

وهناك محاولات لدراسة اللغة والنحو في ضوء المناهج الرياضية والمنطقية قديمة وحديثة ، فنشأ احد فروع المعرفة حديثاً هو:

علم اللغة الرياضي Mathematical Linguistics أخذت بعض الجامعات بتدريسه والاهتمام به.

ومن المحاولات التي سعت إلى تطبيقه على اللغة العربية كتاب (النحو المنطقي).

ومحاولة الدكتور ياسين خليل في بحثه: (منطق اللغة ، نظريات عامة في التحليل اللغوي)[٢٢].

قدّم منهجاً جديداً في تحليل اللغة من نواحيها المختلفة مستعيناً بمبادئ المنطق الرياضي في وضع القوانين والمبادئ الأساسية التي تؤلف طبيعة اللغة الأساسية و تعالج التركيب العام للغة والمعاني المقترنة بالعبارات اللغوية. ثم حاول وضع قاعدة أساسية بوساطتها نشتق الظواهر اللغوية الرئيسة المتعلقة بـ (سنتاكس) Syntax وهو العلم الذي يدرس التركيب اللغوي أو المنطقي للغة والسيمانطيقية Semantics وهو علم يهتم بدراسة المعنى والدلالات التي تقترن أو تشير إليها العبارات اللغوية. والبراجماتية Pragmatics وهو العلم الذي يدرس علاقة الفرد المتكلم بالعبارات اللغوية.

والعلم الذي يضمها جميعها هو: (السيمطيقية) أو (علم العلامات) Semiotics الذي يدرس من نواحيها المختلفة: التركيب والمعنى والدلالة ، وصلة الفرد باللغة ، لذا يجب وضع قاعدة عامة تشمل القوانين الرئيسة المكونة لكل لغة.

ومهما يكن من محاولات لإخضاع اللغة إلى المناهج العقلية المنطقية ،فلا تُدرس اللغة إلا بمناهج اللغويين ومن ثم يمكن الاستفادة من العلوم الأخرى ومناهجها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

إن المنطق العقلي ينأى عن الواقع الاستعمالي للغة ، ولابدّ للمتصدي لدراسة اللغة من التمييز بين منطقها والمنطق العقلي العام بل هذا يختلف عن الواقع في أحايين كثيرة. وفي هذا حكمة من الله تعالى ومغزى ذلك أن المنطق اتخذته بعض الأمم ديناً أو بديلاً من الدين والشريعة السماوية وقد اتكأ عليه الملحدون وأعداء الإسلام وحاولوا نشره بديلاً من الشريعة الإسلامية في بعض حقب التاريخ ، لذلك نجد كثيراً من الفرق الإسلامية والفقهاء والأصوليين[٢٣] يرفضون المنطق الأرسطي اليوناني الذي يتعبّد العقل وبعضهم حرّمه وفي ذلك خلافات ، ونجد في التاريخ نكبات لأهله كثيرة كنكبة ابن رشد .

وما يزال من المعاصرين مَنْ يرفض الفلسفة والمنطق ويهمشهما ، قال احد الباحثين المعاصرين الذين عملوا في الجامعات المختلفة في دول الخليج و المملكة العربية السعودية ، والكويت وسلطنة عمان والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة ، إن هذه الجامعات ترفض دراسة الفلسفة والمنطق وتهمشهما .

وصف بعض الأكاديميين الرافضين للمنطق الأرسطي بأن الذين يدعون إلى المنطق يجهلون "مكانة الإسلام وعلومه اليقينية والتي هدى الله إليه الفريق الحق المقابل لهؤلاء المفتونين بالمنطق"[٢٤] ورأوا ذلك باطلاً وفساداً فكرياً لذا حذر أهل الحق من العلماء من المنطق وحرّموا الاشتغال به كالشيخ ابن تيمية[٢٥].

وخلص البحث إلى أن رأي المانعين يستند إلى استغناء المسلمين بكتاب ربهم عزّ وجلّ وسنّة نبيّهم صلى الله عليه وآله وسلم عن منطق اليونان.

لقد أدرك الفلاسفة العرب الفرق بين المنطق والنحو (النحو اللغوي والنحو العقلي). يرى الفارابي أن صناعة المنطق تناسب صناعة النحو ، ذلك أن قوانين النحو في الألفاظ وقوانين المنطق نفسها في المعقولات[٢٦]. ورأى أن السيرافي قد فعل حماقة أو جاء منكراً عندما فصل بين النحو والمنطق[٢٧].

و "هذا التمييز هو طريدة دريدا في عصرنا التي تصّيدها عند أفلاطون وعند اللغويين من بعده ، قال دريدا: "وإذا جردنا مفردة النحو من الانتماء إلى لغة بعينها فإننا سنرى أن النحو هو البنية التي تحكم المنطق عموماً وتحكم قواعد لغة معينة ، بل حسب المرء أن ينظر في آليات المنطق الأرسطي أو المقولات ليدرك أنها لا تعالج غير البنية النحوية القواعدية"[٢٨].

القياس :

أهم مبحث يؤسس عليه علما النحو والمنطق هو القياس فهوباب مشترك بينهما لذا تأثر النحاة ولا سيما المتأخرون منهم بالقياس المنطقي ومزجوا بين القياس النحوي والقياس العقلي المنطقي.

وقد رفض كثير من الفقهاء القياس وأبطلوه واخذوا مآخذ على الذين يؤيدونه ويقرونه كأبي حنيفة النعمان الذي يعد كبير المؤيدين للقياس ، والمعتزلة والأشاعرة والمتكلمين وغيرهم. وينقل السيوطي أراء الفقهاء في ردّهم على الإمام الشافعي في قوله بالقياس[٢٩].

وأبرز المعارضين داود بن خلف مؤسس المذهب الظاهري. فكان بين المذهب الظاهري وبين المذاهب: الشافعية والحنفية والمالكية صراع لأخذهم بالقياس[٣٠].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وفي المغرب ابن حزم الظاهري الذي أبطل القياس والرأي والاستحسان والتقليد والتعليل[٣١] ، يرى أن القياس "بدعة حدثت في القرن الثاني ثم فشا وظهر في القرن الثالث وعدّه باطلاً ، لأن الدين كله منصوص عليه ، ولا علة لشيء من أحكام الله تعالى"[٣٢].

وتبعه ابن مضاء القرطبي الظاهري ، إلا انه لم يبطله[٣٣] ، لكنه حمل على أقيسة النحاة المشارقة ، وهي رؤية مذهبه الظاهري طبّقها ابن مضاء على النحو ، وقد تبعه أصحاب التيسير النحوي المعاصرين[٣٤] وغيرهم من الدارسين المتذمرين من القياس النحوي.

كان المعارضون للقياس من الفقهاء يحتجون بان الرسول صلى الله عليه وآله وسلم (لم يقل برأي ولا قياس) ، والصحابة والتابعين – رضي الله عنهم- كقول ابن سيرين: "القياس شؤم ، وأول من قاس ، إبليس وإنما عبدت الشمس والقمر بالقياس"[٣٥].

إن من أسباب رفض القياس لدى بعض اللغويين والنحاة القدامى مذاهبهم الفقهية والسياسية وتطبيقها على اللغة والنحو ذلك لارتباط اللغة بالشريعة الإسلامية المستنبطة من النص اللغوي (القرآن الكريم) وكان الفقهاء والأصوليون يرون اللغة العربية من الدين الإسلامي ، وان دين الله لا خلاف فيه مطرّد في أوامره ونواهيه ، وكذلك اللغة العربية ، التي هي جزء من الدين.

وممن تبع الفقهاء من اللغويين ابن فارس[٣٦] ، دعا إلى غلق باب القياس بعد انتهاء عصر الاستشهاد والرواية عن فصحاء العرب ، قال: "وليس لنا أن نخترع ، ولا نقول غير ما قالوه ولا نقيس قياساً لم يقيسوه ، لان في ذلك فساد اللغة وبطلان حقائقها ، ونكتة الباب أن اللغة لا تؤخذ قياساً نقيسه الآن نحن"[٣٧].

ابن فارس لا يرفض القياس لكنه متأثر بأقوال الفقهاء المانعين للقياس ذلك انه يرى في معجمه (مقاييس اللغة) إن مقاييس العربية ونظامها وقفاً ، قال: "أجمع أهل العربية إلا من شذّ منهم – إن للغة العرب قياساً ، وان العرب تشتق بعض كلامها من بعض"[٣٨].

ومنهم أبو العلاء المعري الذي كان يضيق ذرعاً بأقيسة النحاة الذين (قوّلوا العرب ما لا يقولون) بأقيستهم[٣٩] ، إلا أنه لم يرفض القياس إنما كان يدعو إلى التخفيف منه وهذا موقف التوسط من القياس الذي دعا إليه المعاصرون وأثنوا عليه ذلك أن "التوسط في القياس خير من المبالغة فيه بفتحه على مصراعيه ، وخير من سدّه إلى الأبد ، إذ هو وسيلة من وسائل نمو اللغة وتطورها ورقيها"[٤٠].

إن نصوصاً كثيرة فصيحة بليغة تتقاطع مع المنطق والقياس العقلي المنطقي ، وفي النص القرآني ترد ألفاظ وتراكيب بل دلالات تبدو غير متفقة مع المنطق العقلي أو متقاطعة مع قواعد النحو ومقاييسه المتفق عليها.

وهذا يعرفه أهل المنطق أكثر من غيرهم فابن رشد الفيلسوف المنطقي الذي عالج النحو بمنهج منطقي في كتابه: (الضروري في صناعة النحو)[٤١]. أخذ على النحاة قياس المجهول على المعلوم ، لكنه لم يرفض نظرية العامل.

قال محقق الكتاب وواصفه: "هذا دليل على أن ابن رشد كان يذهب مذهب الرافضين للقياس في علم النحو"[٤٢].

ولا ننسى انه كان يعيش في ظل دولة الموحدين الظاهرية التي يرفض فقهاؤها القياس كابن حزم وابن مضاء القرطبي. والغريب أنهم لا يرفضون المنطق فقد ألفوا فيه. قال الدكتور سعيد الأفغاني محقق كتاب (ملخص إبطال القياس) "ابن حزم منطقي إلى ابعد حدود المنطقية"[٤٣] ولا يرى في ذلك تعارضاً بل انسجاماً. ذلك انه أبطل المنطق في التشريع ، وان المنطق نفسه ساعده على ذلك وعلى التحليل وكذلك إبطاله للتعليل. قال: "ليس في الشرائع علة أصلاً"[٤٤]. فردّ العلل وعدّها فاسدة متوهمة.

ولا اعرف كيف يلغي الشيء بالشيء نفسه هذا ينافي المنطق. قال الأفغاني: "وحسبك هذا بياناً في التزامه حدود المنطق وإخلاصه وغوصه في دقائقه بفهم وأمانة ، فهو لا يستخفه اتحاد النتائج إذا اختلفت المقدمات ولا يرضَ إلا بالضبط فيها كليهما"[٤٥].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ويبدو هذا سبب اتفاق ابن رشد مع ابن مضاء القرطبي في ردّ القياس ، وربما كانت دعوتهما سياسية توافق السلطة آنذاك ، لذلك لم تلق هذه الدعوة قبولاً لتناقضها مع المذاهب الإسلامية الأخرى.

لقد دافع ابن رشد عن نفسه وردّ من يرى انه خلط بين النحو والمنطق اليوناني ، وخرج عن طريقة النحاة ذلك أن النحو يعصم النطق عن الخطأ في الألفاظ كما هو الحال في علم المنطق الذي هو آلة تعصم الذهن عن الخطأ في الفكر[٤٦].

النحو إذن ليس قياساً كله ، ونظام العربية ليس نظاماً عقلياً صرفاً فالسماع أو الاستعمال الفصيح يخالف المنطق والعقل كثيراً. وبهذا لا يكون الخروج عن القياس النحوي شاذاً إلا عن القواعد العقلية المنطقية. وهذا فهم النحاة المتقدمين للشذوذ النحوي أو اللغوي فقد يكون فصيحاً لكنه ليس مطرداً مع القياس النحوي.

قال ابن جني: "معاذ الله أن ندّعي أن جميع اللغة تستدرك بالأدلة قياساً"[٤٧] وأحد أقسام اللغة التي ذكرها تدل على ذلك وهو (الشاذ في القياس المطّرد في الاستعمال) وهو كثير وقد ساق شواهد لغوية فصيحة مطرّدة في الاستعمال اللغوي.

وقول النحاة المتقدمين خاصة بما سموّه بـ (القياس المتروك أو المهجور)[٤٨] من ذلك قولهم: "ربما جاء في الشعر ثلاث مئات وأربع مئات ونحوهما مضافاً إلى الجمع على القياس المتروك"[٤٩]. قال سيبويه: "وأما ثلاثمائة إلى تسعمائة فكان ينبغي أن تكون في القياس مئين أو مئات"[٥٠].

ومن أحكام المقيس عليه: (ألا يكون شاذاً في الاستعمال مطرّداً في القياس) قال ابن جني : "فان كان كذلك فاستعمل من هذا ما استعملت العرب وأجز منه ما أجازوا"[٥١] وإلا "تحاميت ما قالت العرب من ذلك وجريت في نظيره على الواجب في أمثاله"[٥٢] نحو: (كان زيدٌ يقوم) ، و (أقائم أخواك أم قاعدهما) إلا أن العرب لا تقوله لأنه قليل شاذ في الاستعمال إنما تقول: (أقائم أخواك أم قاعدان) فتصل الضمير والقياس يتوجب فصله ليعادل الجملة الأولى[٥٣]، ولا يقال: (عسيت أخانا)[٥٤] ، ولا (أعسى زيد قائماً أو قياماً) فهذا هو القياس غير أن السماع ورد بغيره[٥٥]. وعقد ابن جني في الخصائص باباً سمّاه: (امتناع العرب من كلام بما يجوز في القياس)[٥٦].

فالقياس النحوي هو الاستعمال وليس المنطق العقلي الرياضي ، والاستعمال العربي يخضع لنظام العربية ومن نظامها: حمل الكلام بعضه على بعض أو حمل المعنى بعضه على بعض. قال الأخفش الأوسط: "وأما قوله تعالى (واستعينوا بالصبر والصلاة وإنها لكبيرة)(البقرة ٤٥) فلأنه حمل الكلام على الصلاة ، وهذا الكلام منه ما يحمل على الأول ومنه ما يحمل على الآخر" ، وفي قوله تعالى: (والله ورسوله أحق أن يرضوه) (التوبة ٦٢) "فهذا يجوز على الأول والآخر أقيس ، هذا إذا كان بالواو أن يحمل عليهما جميعاً "[٥٧].

إن قياس أهل اللغة أسلم من قياس النحويين الذين أجازوا مثلاً: (أعطاكني). قال سيبويه: "إلا انه قبيح ، لا تكلم به العرب ، ولكن النحاة قاسوه لكراهة المتكلم أن يبدأ بالأبعد قبل الأقرب"[٥٨]. فاللغة ليست نظاماً هندسياً محكماً ولو كانت كذلك لتوقفت عن الحياة وخلت من الإبداع ، وما من لغة إلا وفيها فجوات ومخالفات ، أي اختيارات باصطلاح علم الأسلوب يسميه النحاة شذوذاً أو عدولاً عن القياس النحوي.

يقول باحث معاصر: "ليست اللغة منطقية دائماً ، هي كل ما يتألف من ذكاء وإرادة وحساسية وفي كثير من الأحيان نستطيع أن نلحظ فرقاً بين لغة العقل والمنطق ولغة الإرادة والرغبة ولغة الانفعال والحساسية"[٥٩].

لذلك فرّق البلاغيون بين الأسلوب الخبري ويدخل فيه لغة المنطق ، والأسلوب الإنشائي وهو لغة الإرادة والرغبة. وثمة تداخل بين لغة المنطق ولغة الانفعال ، وتتأثر الواحدة بالأخرى وتأخذ منها ، مثل قول من يرى حادثا فيرثي لحاله فيقول: (آه ! المسكين) ، ومصادفة صديق لم

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

يتوقع لقاءه فيقول: (أنت هنا؟) ، وهذه الجملة ذات قيمة انفعالية فإذا صيغت في لغة المنطق الجدلية صارت: (أرثي لهذا المسكين) أو (يدهشني أراك هنا).

وكذلك بين قولنا: "(يا عبد الله) و (أدعو عبد الله) ، الأولى أسلوب إرادة ورغبة ، والأخرى أسلوب عقل ومنطق كما تختلط اللغتان في الندبة والاستغاثة"[٦٠].

وقال أيضاً: "توشك لغة المحادثة أن تكون لغة انفعالية كما أن اللغة المكتوبة اقرب إلى اللغة المنطقية"[٦١].

والشواهد على ذلك في اللغة كثيرة ، ولاسيما في المطابقة من حيث الإفراد والتثنية والجمع ، أو التذكير والتأنيث ، أو التعريف والتنكير ، وكذلك في ظواهر لغوية كثيرة مثل الحمل على المعنى والالتفات والتناوب والتغليب وغيرها. وقد ورد منه في النص القرآني كثيراً في ضوء نظام لغة القرآن الذي يبنى على المشابهة وتعلّق الكلام بعضه برقاب بعض لحكمة أو لغرض دلالي وان بدا مخالفاً للقياس النحوي والمنطق العقلي لكنه يرد في ضوء نظام لغة القرآن ومنطقه وقد سميناه: العدول النظامي[٦٢].

يرى الدكتور إبراهيم أنيس ذلك بأنها ظواهر مشتركة بين لغات العالم وعادات مرتبطة بالفكر الإنساني للارتباط بين لغات البشر والمنطق ، ثم حدّد الأمور العقلية المشتركة بين لغات البشر ، وهي من المنطق العقلي العام. وتناول الأفراد والجمع ، والتذكير والتأنيث وزمن الفعل ، والنفي إلا انه فسّر ذلك تفسيراً تاريخياً بحسب المنهج المقارن بين اللغات السامية واللغة العربية الحديثة ، قال: "النفي في اللغات (رغم) انه معنى عقلي مشترك بين جميع العقول عبرت عنه اللغات بسبل وأساليب لا تطابق دائماً الأساليب المنطقية أو الرياضية"[٦٣]كظاهرة التضاد الذي يشبه التناقض والمغالطة لدى المناطقة لكنها بمنطق اللغة مقبولة.

وفي اللغة نفي ضمني نحو: (لو لي مالٌ ...) ولا يعدّ ذلك نفياً إلا بأداة ، المنطقي يعده نفي النفي لدى اللغة تأكيد النفي والمنطقي إثبات[٦٤].

وأخذ على النحاة قواعدهم المنطقية ، ولاسيما ربطهم الصيغة الزمنية ببنية الفعل وفي العربية الزمن في أوسع من ذلك كأن تسبق الفعل أدوات نحو: سين وسوف وما النافية والمصدر وغير ذلك[٦٥]

وفي التذكير والتأنيث وعدم مطابقتهما قال: "إن فكرة التأنيث والتذكير قد اختلطت بعناصر لا تمت للمنطق العقلي بسبب لذا نرى النحاة من العرب يقسّمون التأنيث إلى مؤنث حقيقي ومؤنث مجازي ولكل منهما أحكامه النحوية ، نحو: المرأة الكاعب ، والمرضع[٦٦] والعاجز ... وفي النص القرآني شواهد كثيرة من ذلك:

قال تعالى: (السماء منفطر به) {البقرة٢٧٥}

وقوله تعالى: (لنحي به بلدة ميتاً) {الفرقان٤٩}

وقوله تعالى: (وأخذ الذين ظلموا الصيحة) {هود٦٧}

وقوله تعالى: (فضلت أعناقهم لها خاضعين) {الشعراء٤}

وثمة ممازجة بين الجمع اللغوي والجمع المنطقي ذلك ان اللغات تسلك مسالك متعددة في علاج التثنية والجمع. ويرى خروج صيغ الجمع عن دلالتها كجمع القلة للكثرة ، وجمع الجمع لم تكن من الظواهر الملتزمة في العربية لكن النحاة ذكروا ذلك[٦٧].

ومن دلائل خروج الظواهر اللغوية عن المنطق العقلي العلاقة بين العدد والمصدر في العربية ، من ثلاثة إلى عشرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ونحو الجمع وإرادة المثنى وعكسه والواحد وإرادة المثنى وعكسه وتقليباتها نحو قوله تعالى: (هل آتاك نبأ الخصم إذ تسوّروا المحراب) {ص ٢١} و (قالتا آتينا طائعين) {فصلت١١} , (قال فمن ربكما يا موسى) {طه٤٩} و (ألقيا في جهنم كلّ كفّار عنيد) {ق٢٤} قالوا: المراد (مالك) خازن النار وقال الفراء: الخطاب لخزنة النار والزبانية وهذا من سنن العرب في مخاطباتها[٦٨].

فاللغة لا تسلك في علاجها (إذن) الإفراد والتثنية ، والجمع وغيرها من ظواهر اللغة مسلكاً منطقياً. ذلك أن منطق اللغة ينأى عن المنطق العقلي وان تأثر احدهما بالآخر.

الهوامش:

١. من أسرار اللغة١٧.

٢. ينظر: المصدر نفسه٣٤ـ١٤.

٣. ينظر: في أصول النحو٨٤ ، والزمخشري لغوياً ومفسراً٣٨ ، والقياس النحوي بين مدرستي البصرة والكوفة٨٥.

٤ - ينظر: لمع الأدلة٩٥ والاقتراح٤٢.

٥ - ينظر: الخصائص١.

٦ - ينظر: الإنصاف١/٣ .

٧- تاريخ النحو العربي بين المشرق والمغرب٢٩.

٨- ينظر: لمع الأدلة٩٥ ، والاقتراح٤٢.

٩- تاريخ النحو العربي٢٩ ـ ٣٠.

١٠. المصدر نفسه٢٩ .

١١ - ينظر: المستصفى٢٣.

١٢- بنية العقل العربي١٣٨.

١٣- ينظر: المعتمد١/٣٣ والكافية في الجدل٦٢ ، والمقدمات ، ابن رشد١٩.

١٤- بنية العقل العربي٢٤ .

١٥- بنية العقل العربي١٤ .

١٦- المصدر نفسه١٧ ولمزيد من تفصيل الفروق بين قياس النحو والمنطق والفقه وعلم الكلام ، راجع المصدر نفسه١٤٥ـ١٥٩.

١٧- المصدر نفسه٤٩ـ٥٠.

١٨. ينظر: القياس وصيغ المبالغة توطئة في القياس ، صلاح الدين الزعبلاوي ، مجلة التراث العربي ع١١ ، س٣ ، سنة١٩٨٣ ، ص١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١٩- وان كانت المناظرة من وضع أبي حيان التوحيدي كما أثبتنا ذلك في محاضراتنا على الدراسات العليا / الدكتوراه عام ٢٠٠٦ بأدلة كثيرة إلا ان ذلك لا يمنع من الاستشهاد بالأقوال التي وردت فيها. مادة (النحو والعلوم المجاورة) (مخطوط).

٢٠- المقابسات ٦٧.

٢١- ينظر: خطى متعثرة ١٥٣ ، والخلاف النحوي في ضوء محاولات التيسير ٧٧.

٢٢- مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ع٥ ، نيسان ١٩٦٢ ص ٣١٣-٣٤.

٢٣- ينظر: أدب الكاتب ٢١ ، الرد على المنطقيين ٧٣.

٢٤- محنة الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية ، دراسة تطبيقية في فلسفة العلوم ، سعد توفيق ، مجلة نزوى ، ع٤ ص ٥٢٤.

٢٥- نقد ابن تيمية للقياس المنطقي ، د. ابتسام احمد جمال ، مجلة أم القرى ج٥ ، ع٦ ، صفر ١٤٢٤ ص ٥٤١.

٢٦- ينظر: إحصاء العلوم ٥٤.

٢٧- التنبيه على السعادة ١٢.

٢٨- دليل الناقد العربي ١٦٩ .

٢٩- المزهر ١/ ٦٠.

٣٠- ينظر: طبقات الشافعية ٤٩١.

٣١- ينظر: ملخص أبطال القياس ٨ والأحكام في أصول الأحكام ٧/٨٧.

٣٢- ملخص أبطال القياس ٧.

٣٣- ينظر: الرد على النحاة ٣٣ ٣٤ ١٣٧ ١٣٨.

٣٤- ينظر: الخلاف النحوي في ضوء محاولات التيسير ، وظاهرة الشذوذ ٣٧ ، ودراسات لغوية ، د. شاهين ١٠ ، والموازنة بين المفاهيم ، مجلة آداب القاهرة مج ٢٣ ١٩٦٢ ص ٢٣.

٣٥- ملخص أبطال القياس ٧٠.

٣٦- ينظر: الصاحبي ٦٧ والمزهر ٦/ ٣٤ ، والمعجم المفصل في فقه اللغة ٣٦.

٣٧- الصاحبي ٦٧.

٣٨- المصدر نفسه.

٣٩- ينظر: المهرجان الألفي لذكرى أبي العلاء ٣٦ ، والمعري والنحو ٧٦.

٤٠- فقه اللغة العربية ٢٧٥.

٤١- ينظر: اكتشاف مخطوط مفقود لابن رشد ، سيدي ولد مناه ص٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٤٢- المصدر نفسه٧.

٤٣- مقدمة تحقيق: (ملخص أبطال القياس) ١.

٤٤- التقريب لحد المنطق١٦.

٤٥- مقدمة تحقيق: (ملخص أبطال القياس) ١٢.

٤٦- اكتشاف مخطوط مفقود لابن رشد٩.

٤٧- الخصائص٢/٤٤.

٤٨- ينظر: الإيضاح العضدي١/٢٨.

٤٩-معاني الأخفش١/٢٦، ٧٧١ وينظر: معاني الفراء٣/٢٥، وابن يعيش١/٢١٦.

٥٠- الكتاب١/٢٩ وينظر:١/٥٠، ٤٣٦، ٢١٢، ٥١، ٦٩، ٤٨٢، ٤٠.

٥١- نفسه٥/٤١.

٥٢- الخصائص١/٣٩.

٥٣- الخصائص١/١٠.

٥٤- كتاب سيبويه١/٥١.

٥٥- الخصائص١/٧٩.

٥٦- الخصائص١/١٣٩.

٥٧- معاني القرآن١/٨١، ٢٨٣، ١ ن وينظر أمثلة أخرى، المقتضب٣/٢٤٤، ٢٥، وشرح القصائد السبع الطوال.

٥٨- كتاب سيبويه١/٣٨٣.

٥٩- مدخل إلى دراسة النحو، عابدين٥٩، ٦٠.

٦٠- المصدر نفسه٦٢، وينظر: اللغة، فندريس٣٨٢، ١٩٢.

٦١- مدخل إلى دراسة النحو٦٢.

٦٢-ينظر: العدول عن النظام التركيبي في لغة القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه ثانية).

٦٣- من أسرار اللغة١٧٦.

٦٤- المصدر نفسه١٧٩.

٦٥- المصدر نفسه١٧/١١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٦٦- المصدر نفسه ١٥٨.

٦٧-ينظر: الصاحبي ٢١٩ ، ٢١ ، والبرهان ٤١/٣.

٦٨- ينظر: الصاحبي ٢١٩ ، ٢١ ، والبرهان ٤١/٣.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الاقتراح في علم أصول النحو ، جلال الدين السيوطي ، تح: د. احمد الحمصي و د. محمد احمد قاسم ، ط١ ، جروس برس ١٩٨٨.
- اكتشاف مخطوط مفقود لابن رشد ، سيدي ولد مناه ، شبكة الاتصالات العالمية ، موقع الدكتور محمد عابد الجابري ٢٠٠٧.
- الإنصاف في مسائل الخلاف ، أبو البركات الانباري ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٤ ، دار التراث العربي ١٩٩١.
- البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين الزركشي ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، (د.ت)
- تاريخ النحو العربي في المشرق والمغرب ، د. محمد ولد أباه المختار ، ط١ ، دار التقريب ، بيروت ٢٠٠٤.
- التنبيه على سبيل السعادة ، الفارابي ، تح: جعفر آل ياسين ، دار المناهل ، بيروت ١٩٨٥.
- الخصائص ، ابن جني ، تح: محمند علي النجار ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٨.
- صون المنطق والكلام ، السيوطي ، تح: علي سامي النشار ، مكتبة الخانجي ، (د.ت).
- خطى متعثرة على طريق تجديد النحو العربي ، د. عفيف دمشقية ، دار العلم للملايين ١٩٨٠.
- الخلاف النحوي في ضوء محاولات التيسير الحديثة (اطروحة) ، د. حسن منديل ، الجامعة المستنصرية ، آداب ١٩٩٦.
- دليل الناقد الأدبي ، ميحان الرويلي ، د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت (د.ت)
- الرد على المنطقيين ، الشيخ ابن تيمية ، دار المعرفة ، بيروت (د.ت)
- الرد على النحاة ، ابن مضاء القرطبي ، تح: د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر (د.ت)
- شرح المفصل ، ابن يعيش (٦٤٣ هـ) ، مطبعة عالم الكتب ، (د.ت)
- الصاحبي في فقه اللغة ، ابن فارس ، تح: السيد احمد صقر ، مطبعة عيسى الحلبي ، القاهرة ، (د.ت)
- ظاهرة الشذوذ في النحو العربي ، د. فتحي الدجني ، دار ن والقلم ، بيروت ١٩٧٤.
- العدول عن النظام التركيبي في أسلوب القرآن الكريم (اطروحة دكتوراه ثانية) د. حسن منديل ، جامعة بغداد ٢٠٠٨.
- في أصول النحو ، د. سعيد الأفغاني ، ط٢ ، مطبعة الجامعة السورية ١٩٥٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

- القياس النحوي بين مدرستي البصرة والكوفة ، محمد عاشور السويح ، الدار الجماهيرية للنشر ، مصراتة ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ١٩٨٦.
- القياس وصيغ المبالغة توطئة في القياس ، صلاح الدين الزعبلاوي ، مجلة التراث العربي ، ع ١١ ، س ١٩٨٣، ص١١.
- الكافية في الجدل ، امام الحرمين الجونيي ، تح: فوزية حسين ، البابي الحلبي ، القاهرة١٩٧٩.
- الكتاب ، سيبويه(١٨٠هـ)، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخاجي، القاهرة١٩٨٨.
- اللغة ، فندريس ، ترجمة عبد الحميد الدواحلي ومحمد القصاص ، مكتبة الانجلو المصرية١٩٥٠.
- اللغة والإبداع ، شكري محمد عياد ، ط١ ، بيروت١٩٨٨.
- لمع الأدلة في اصول النحو ، ابو البركات الانباري ، تح: سعيد الافغاني ، دار الفكر ، بيروت١٩٧١.
- محنة الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية ، دراسة تطبيقية في فلسفة العلوم ، سعد توفيق ، مجلة نزوى ، ع ٤ ٥٢.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، السيوطي ، تح: محمد جاد المولى وآخرون ، المكتبة العصرية ، بيروت١٩٧٨.
- المستصفى من علم الأصول ، أبو حامد الغزالي ، ط١ ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، (د.ت)
- معاني القرآن ، أبو زكريا الفراء ، تح: محمد علي النجار ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، (د.ت)
- معاني القرآن ، الأخفش الأوسط ، تح: فائز طه ،ط٢ ، الشركة الكويتية١٩٨٥.
- المقتضب ، أبو العباس المبرد ، تح: محمد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، (د.ت).
- ملخص أبطال القياس ، ابن حزم الظاهري ، تح: سعيد الأفغاني ، بيروت١٩٧٣.
- من أسرار اللغة ، د. إبراهيم أنيس ، ط٦ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة١٩٧٨.
- منطق اللغة ، نظريات عامة في التحليل اللغوي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ع٥ ، نيسان١٩٦٢ ، ص١٣١-٣٤.
- الموازنة بين المناهج ، د. احمد مكي الأنصاري ، مجلة آداب القاهرة، مج٢٣ ١٩٦٢، ص٢٣.
- نقد ابن تيمية للقياس المنطقي ، د. ابتسام احمد جمال ، مجلة أم القرى ، ج٥ ، ع٦ ن صفر١٤٢٢ ، ص٥٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الصورة الشعرية / الدرامية في قصيدة الحداثة العربية

دكتور / أحمد محمد الصغير/ أستاذ مساعد الأدب العربي الحديث – كلية العلوم الإسلامية ـ جامعة أرتفين ـ تركيا

Artvin Çoruh Üniversitesi ilahıyat fakültesi

Yard doç dr Ahmed Mohamed Elsagheer

ملخص البحث :

اهتم الباحثون في النقد الأدبي بالصورة الشعرية ، وأنواعها وحركاتها داخل النص الشعري ، لما لها من دور في عملية بناء النص الشعري وتأويلاته ؛فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري، وهي روح الشعر، وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعنيّ به. وتعد الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري ، نظراً لاختلافها، وخصوصيتها عند شاعر وآخر ؛ فكل شاعر له صوره التي يبتكرها، ويتميز بها عن الآخرين. ويرتبط أسلوب الشاعر ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرته على الابتكار والتجديد في لغته الشعرية وصوره أيضا. وقد جاء هذا البحث في مجموعة من النقاط المحددة أولها مفهوم الصورة الشعرية بعامة ، الصورة الدرامية ، الصورة السينمائية ، التقطيع والمونتاج .

الكلمات المفتاحية :

١ـ مفهوم الصورة الشعرية بعامة ، ٢ ـ الصورة الشعرية والحداثة :

٣ ــ الصورة الدرامية ، ٤ ـ الصورة السينمائية ، ٥ ـ التقطيع والمونتاج .

- **مفهوم الصورة الشعرية :**

تعددت المفاهيم حول الصورة الشعرية [١] ؛فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري، وهي روح الشعر، وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعنيّ به. وتعد الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري ، نظراً لاختلافها، وخصوصيتها عند شاعر وآخر ؛ فكل شاعر له صوره التي يبتكرها، ويتميز بها عن الآخرين. ويرتبط أسلوب الشاعر ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرته على الابتكار والتجديد في لغته الشعرية وصوره أيضا؛ فالصورة الشعرية " هي رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[٢]وما دامت الصورة ركناً أساسياً في النص الشعري فهي أيضا " الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلاً جديداً مبكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة ، وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية ، تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي[٣]" .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وتعد الصورة الشعرية صورة الشاعر ذاته ؛ فهو يطرح هذه الذات من خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة ، وتنبثق الصورة من خلال الذات الشاعرة. فالصورة هي الملمح الأسلوبي الذي يتميز به شاعر عن آخر. والصورة وسيلة الشاعر للتجريب والتجديد ،فقد يُحدِث الشاعر صدمة ودهشة للمتلقي في آن واحد من خلال صوره المبدعة. فالصورة هي أول ما يلفت عين القارئ وأذن المتلقي ، بخاصة حين تكون الصورة جديدة في تناولها،مبتكرة ، غير متداولة، أو بمعنى آخر أنها (صورة بكر) ؛" فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يحقق في نصه بكارة التصوير وبكارة الدلالة ؛ فالصورة هي وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً " [٤].

وتعد الصورة وسيلة حتمية لمعرفة الأجواء النفسية التي يكون عليها الشاعر؛ " فالصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها و يجسدها بدون الصورة "[٥] ، ويحدد جابر عصفور مفهوم الصورة في قوله : " إن الصورة الفنية مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي ....وقد لانجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول"[٦].إذن فالصورة الشعرية لم تختلف في وقتنا الحاضر عن الماضي بقدر ما اختلفت في طريقة العرض والتناول؛ فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني ، التي يصور الشاعر من خلالها تجاربه وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه . ويشير عبد القادر القط إلى أن " الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع ، والحقيقة والمجاز ، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، أو يرسم بها صوره الشعرية ؛ لذلك يتصل الحديث عن الصورة بناء العبارة "[٧].

فالصورة الشعرية تعتمد إذن اعتماداً كلياً على التجربة الشعرية الكاملة ؛ فهي نتاج تشكيل لبنات النص الشعري من اللغة ، والإيقاع (الوزن + القافية) والتركيب والأفكار ، وهذه الوسائل كلها تتآزر فيما بينها مكونة جسد النص الشعري.

فالصورة الشعرية تغذى خيالات القارئ / المتلقي أثناء الفعل القرائي / التلقي ؛ فتجعل القارئ / المتلقي مشاركاً فعلياً في عملية إبداع النص .ويقول صلاح فضل : " إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أيه حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أوسمعيه أو لمسية أو شمسية أو ذوقية ، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته ، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية "[٨]. والصورة هي انعكاس الذات على نفسها ورصد ملامح تطورها وتحولها فهي " المرآة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي فحسب ، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها"[٩].

فالصورة الشعرية هي التي يتبدى من خلالها جوهر النص الشعري الحقيقي ، وتسجل التجربة / الحالة التي يقاسيها الشاعر ويعاني من خلالها لهيب التجربة ، فتجئ صورة ملتهبة مدهشة في آن ." فالصورة مظهر من مظاهر خصوصية الشاعر الفنية وهي التي تحدد مدى قدرته على الابتكار والخلق، وهي عنصر التميز الفني وسط السياق ، كما أنها وسيلته وغايته في تكوين تجربته النصية "[١٠] فقد كانت الصورة الشعرية الهاجس الأكبر الذي انشغل به الشاعرالحداثي، فانشغل بالابتكار والابتداع في خلق صور جديدة طبع عليها بصمته الفنية وكانت جزءاً من أسلوبه الذي امتاز بالتجاوز ورفض الاجترار الزائف عن السابقين ، فجاءت صوره صادمة للمجتمع ، لأنها كادت أن تُنبئ عن حقيقة مّا يخشاها المجتمع " فالمظهر العام لخيال المتفنن هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات ، وتأملات ، أو معاناة من تحصيل وتفكر"[١١].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

- **الصورة الشعرية والحداثة :**

من الملاحظ أن الصورة الشعرية عند شعراء الحداثة هي الصورة المثيرة ،التي تعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة والبكارة التركيبية. وهذا ما أكده محمد حمود بقوله : " إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري ؛ فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف، لذلك لجأ الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري؛ فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته ، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنيه القصيدة "[١٢]. فالصورة تمثل البنية المركزية بوصفها الجوهر الحقيقي لتميز الشعر عن النثر بعد الوزن (التفعيلة) .

وقد جنح شعراء الحداثة إلى التجريب الفني على مستوى اللغة ، والصورة ، والبنية التركيبية والإفرادية للنص الشعري "؛ فالصورة هي جوهر النص الشعري ، فإن تشكيل الصورة هو ميدان إبراز موهبة الشاعر ومقدرته الفنية ،وذلك أن الصورة هي قبل كل شيء تشكيل مكاني، والمكان بذاته جمود وسكون وتلاشٍ ومقدرة الشاعر الفنية تبرز في الخلق الصوري، أي في بث الحركة والحياة في المكان في جعله مكاناً زمانياً"[١٣].

إن بحث الشاعر الحداثي المستمر وراء الصورة الشعرية الجديدة يتسم بالجدية والطزاجة، كما أنه يعبر من خلالها عن آرائه وأفكاره وخيالاته ؛ لذلك تجاوز الصور التقليدية المحفوظة التي يمتلكها شعراء آخرون سابقون عليه .

فالصورة الشعرية هي الحلم الذي يرنو الشاعر دائماً إليه محاولاً تحقيقه أو البحث عنه في أغوار نصه الشعري ؛ فقد يلجأ الشاعر للصورة الجديدة ، لبناء النص الشعري ، فالنص الشعري الحداثي مفعم بالصور الشعرية التي تتفتق حسبما تكون الحالة / التجربة التي يمر بها الشاعر . وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء الحداثة كل ما هو تقليدي ، قد تم إنجازه ؛ لأن الشاعر الحداثي يبحث عن الأشياء التي لم تنجز بعد؛ " فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية ، وصنعت مناخاً استعارياً شديد العصف بالمنطق القديم وطرحت التراكيب اللغوية الجديدة الكثيفة المدهشة تعدداً في المعاني المطروحة ، يجعل من الصعب أن تعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر بسبب التفاعل العميق الذي يطرح حاسة مجازية مختلفة "[١٤].

ومما لاشك فيه أن الصورة في ذاتها ، هي الفضاء الذي يتحرك من خلاله الشاعر فهي " ليست حلى زائفة ، بل إنها جوهر فن الشعر ، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه وهذا ما انتبه إليه فاليرى إن الزحافات والعلل من جانب الاستعارات والمجاز والصور هي خصائص الشعر الجوهري وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه"[١٥].

" وقد انفتحت قصيدة الحداثة على الصورة الشعرية ، وعلى فضائها بحيث أنتجت عالماً رحباً من الصور الشعرية التي تنطلق منها وتدور في فضاءات متعددة ، تبدأ من الهاجس الصغير الكامن فى الذات إلى التأمل الكوني المطلق ، وتتخذ السمت التجريبي الذي يؤالف بين موجودات متناكرة ، ويعطي صوراً صادمة لذوق المتلقي والثقافة الجمالية التي خبرها"[١٦].

" وارتبطت الصورة الشعرية دائما بموقف من الحياة ، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى الأمور وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً ، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية وهي وإن ظلت حسية ، فلأن الصورة دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية ، ومازالت تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة "[١٧].

" مما يميز الصور التي يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوي عليه من لا نهائية وانقسام، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسي ، ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك . وتعنى هذه المقولة – فينومينولوجيا – أن الموضوع المدرك محصلة لا متناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة ، يعد الموضوع حاضراً فى كل منهما ، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال ، وإذا كان المدرك لا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

يستنفد ، فحرى بالصور التي تستند للمدركات ألا تتناهى أو تستنفد ، ولكن تظل هناك دائماً فيما هو ليس بعد الصورة التي لم يبدعها خيال" (١٨).

الصورة الدرامية:

تبدو الصورة الدرامية في قصيدة الحداثة العربية متنوعة ، ما بين الصورة المركبة ،والصورة الذاتية / الإنسانية التي ترتبط بوجع الإنسانية بصفة عامة ،معبرة عن آلامها وتمزقاتها وأمكنتها وأزمنتها من خلال الحركة المتنقلة والمتغيرة التي ترتكز عليها الصورة الدرامية داخل النص الشعري ،وتعتمد الصورة الدرامية بشكل عام علي شعرية المشهد الدرامي الذي ينسجه الشاعر، هذا المشهد الدرامي الذي يتخلق من مجموعة من الصور الإنسانية الخالصة ، ملتحمة بروح الإنسان وبطبيعة حياته ، ومن الطبيعي أيضا أن يرتدي الشاعر قناعات تصويرية داخل النص ، بوصفها أجسادا تتحرك داخل الصورة الدرامية التي تعزف عن استخدام المجازات والأخيلة بل ترصد الواقع الإنساني كما هو رصدا شعريا دقيقا . لحال الإنسان الذي يطرح تجربته الدرامية في الحياة على الفضاء الورقي/ الصفحات البيضاء ، لأننا نظن أن الصورة الدرامية تختلف تمام الاختلاف عن الصورة الشعرية المغَلَّفَةِ التي تعتمد على المجاز بشكل كبير من حيث الأخيلة والاستعارات والتشبيهات ، غيرها ، ومن ثم ، فإن الصورة الدرامية تنفي كل هذا ، وتصبح هي الصورة المجسدة لكيان وصراع الإنسان في الحياة بشكل عام . وقد اتكأ الشاعر الدرامي / الحداثي في بناء صوره الدرامية على معطيات تراثية كثيرة من بينها الأسطورة والرمز ، وتتجلى الصور الدرامية الممتزجة بالأسطورة التراثية (الملك أُدِيب) في شعر أمل دنقل فيقول :

"أوديب" عاد باحثا عن الذين ألقياه للردى

نحن اللذان ألقياه للردى

وهذه المرة لن نضيعه

ولن نتركه يتوه

نادِيه

قولي إنك أمه التي ضنت عليه بالدفء وبالبسمة والحليب .

قولي له إني أبوه

(هل يقتلني ؟) أنا أبوه

ما عاد عارا نتقيه

العار: أن نموت دون

ضمة من طفلنا الحبيب

من طفلنا " أوديب " (١٩).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

يطرح النص السابق مأساة أوديب ذلك الولد الذي تزوج أمه وقتل أباه دون أن يدري فيشعر الحزن والمأساة فيقوم بالانتقام من نفسه ففقع عيناه وشنقت الأم نفسها كما تقول الأسطورة ، ومن ثم جاء الإسقاط الرمزي جليا في نص أمل دنقل علي المجتمع الذي أنكر أبناءه وعاملهم معاملة الملك لابنه أوديب ،فكان من الأبناء إلا التمرد علي هذا المجتمع والتنديد بالظلم الذي لحق بهم ، ومن ثمَّ فإن العار الذي لحق بأوديب لم يكن له يدا فيه بل وقع عليه جراء اللعنة التي تنبأ بها أحد الدجالين ، وعليه استلهم أمل دنقل هذا العار الذي التصق بالمجتمع وأصبح واقعا علي أبنائه من جراء الظلم والجهل .يبدو المشهد الدرامي متسعا يحمل الكثير من الصور الذاتية التي تتشابك بحياة الشاعر نفسه من خلال العار الذي لحق بالذات ، ولكن يسأل عن ماهية هذا العار هل هذا الطفل هو الظلم الواقع علينا ؟ ومن الصور الدرامية التي اعتمدت على المفارقة الطويلة في قول الشاعر محمد عفيفي مطر :

" عند باب الخان أرْخيت اللجام

وتركت السرج ، ألقيتُ عن الوجه اللثام "[٢].

يرتكز الشاعر عفيفي مطر في بداية المشهد على الصورة الدرامية من خلال حركة الكاميرا ، محددا المكان ، والهيئة التي عليها البطل داخل النص الشعري ، وبدأ الفارسُ في المسير ، والفارس هنا الشخصية التي تقوم عليها الصورة الدرامية .فتتلاحق المشاهد لرصد الحركة الدرامية داخل النص فيقول :

"قلتُ : فليعرفني .. ولأمشِ .. لاسيف ، ولا

رمح ولادرَّاعة من وبر النوق

وقلتُ : اخطبْ إلى أيِّ مليك بنته

تستكمل الأربع زيجاتٍ

وسقتُ الأهل من خلفي قبيلا فقبيلا

ثم قدمتهمو ، فاستعرض الأعمام والأخوالُ

ما شاءوا من المحتد والملكِ

فمن تطلب ؟

صغراهنَّ

فلتبق زمانا بيننا

فانصرف الأهلُ.. "[٢].

تتجلى الصورة الدرامية بمفهومها السينمائي داخل النص من خلال الحوار الداخلي من ناحية والحوار الخارجي من ناحية أخرى، حيث تحديد ملامح الشخصيات المشاركة في الحدث الدرامي من خلال الزواج، ولكن الشاعر يضمر مفارقة قاسية داخل النص، ستنكشف لاحقا في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

النهاية عندما ندرك أنه ليس زواجا بل موتا محتوما، وحفلة من حفلات التعذيب داخل سجون الحاكم الديكتاتور. فيقول مستكملا المشهد الدرامي :

" وفي الليل أحاط الجند والأصهار بي ،

شدوا إلى أعمدة القصر وثاقي

ثم دار الطقس من حولي ، فهم أقنعة تسقط

في كل يد كأسُ من الرُّبِّ وطاسٌ ملئت من عسل

الموسم

طافوا ، ثم صبوا ما بأيديهم على رأسي وأعضائي ،

وخلوا بين عينيَّ وبين الشمس حتى لا أنام

فتداعت حشرات الأرض ، نملٌ مرسلُ الزحف قبيلا فقبيلا

العظاءاتُ، طرود النحل ،جرذان ، وطير لاحمٌ

أبناء آوى ،البوم ، دود عُمْيُ حيْاتٍ ، هوام

أخرجتْ أثقالها الأرضُ فهل من صرخة تُسْمَعُ

أبصرتُ العظام

تتعرى من فتوق اللحم ، تبيضُّ قليلا ، ثم تجلوها

يد الشمسِ فيصفو عاجها ، فهي رخام من رخام "[٢٢].

تبدو الصورة الدرامية في المقطع الشعري السابق مرتكزة على مجموعة الآليات الفنية داخل النص الشعري بدءا من استدعاء الجنود والأصهار الذين تجسدت من خلالهم الصورة الدرامية ،ووقوعهم على الضحية / الشخصية الدرامية في النص ،وقد دار عليها طقس التعذيب المخيف في المعتقلات ، والسجون التي يقبع بها شرفاء الوطن من الشعراء والمبدعين ، ومن ثم نلاحظ الحركة الدرامية من خلال الكاميرا الشعرية التي يحملها الشاعر داخل النص في قوله : "طافوا ، ثم صبوا ما بأيديهم على رأسي وأعضائي ،وخلوا بين عينيَّ وبين الشمس حتى لا أنام" تبدو الصورة الدرامية الموحشة من خلال حفلات التعذيب التي كانت تقيمها الأنظمة المستبدة في العالم لضحاياها ، فقد صور الشاعر عفيفي مطر هذه الحفلات من خلال نصه الشعري ، لأنه قد مرَّ بها وذاقها في المعتقل من قبل،وإنْ دلَّ هذا التصوير ، فإنما يدل على الصدق الفني الدرامي والحتمية الواقعية التي ارتكز عليها الشاعر في كتابة نصه الشعري من خلال استخدام العناصر الدرامية ومنها الصورة الدرامية بشكل كبير ، وتجلى ذلك في ديوانه احتفالات المومياء المتوحشة ، وغيرها من الأعمال الشعرية.

- **الصورة السينمائية /الدرامية :**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

لقد أفاد الشعر العربي الحديث بعامة وشعر الحداثة بصفة خاصة من تقنيات فن السينما في تشكيل صورهم الشعرية المبتكرة والخلاقة عن طريق اللقطات ،والمشاهد ،والمونتاج (التقطيع)؛ لأن السينما تتحدث بالأساس بلغة الصورة ، "فإن الصورة تقدم في الشعر علي مستوي لغوي ، يمكن تأملها عن طريق الخيال ، أو طريق البصيرة لا البصر، وتصبح الصورة المشهدية هي الإطار الذي يتماس فيه الفنَّان ؛ (فن الشعر وفن السينما)، من خلال التركيز على لقطة محددة أو تقديم الصورة بشكل يلعب فيه المونتاج في القطع والمزج دوراً أساسيا في توالي اللقطات وتتابعها زمنياً أو تعاصرها "[٢٢].

وتتبدى اللقطة التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال مدي محاولته الإغراق في التجريب وإقحام صور جديدة النسج ، بديعة التراكيب . ويظهر ذلك في نصوص شعراء الحداثة علي وجه الخصوص ، وتصبح الرؤية مكتملة من خلال تضافر هذه اللقطات واتحادها بعضها ببعض لتخرج لنا مشهداً مكتمل النضج ." فوظيفة الشاعر أو المصور هي تكوين المنظر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام قبل أن تتم ، واختيار زوايا الكاميرا المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث ، وإلي أن يتم ترتيب عناصر المنظر لا يمكن للمصور أن تبين بالضبط ما هو مقبل علي تصويره "[٢٢]. ومادامت الصورة الشعرية مرتبطة، علي نحو ما ، بالصورة المرئية السينمائية ، فإنه قد تبدي لنا جوهر هذه الصورة من خلال نصوص شعراء الحداثة أنفسهم . وقد تجلت هذه الصورة المرئية عند رفعت سلاّم بطريقة واسعة ومختلفة الملامح فيقول :

" قتلوني ،

فانفرطت :

قطارات تعوي قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت يهوي

على حجر خنجر معلق في سماء الذاكرةليل قروي

صبي يهرب خوفاً من الخميس طائر يلوح من نافذة غامضة

قاعد على حافة وقت من رماد مرأة تمضى إلي قبر

ومرأة تجيء يارا غابة من الضحك طبول تقرعها الريح

في زمن قديم"[٢٣].

يبدأ المشهد الشعري السابق بلقطتين ؛ الأولي : تحققت من خلال الجملة الفعلية (قتلوني) وقد توحي بمشهد القتل المعنوي الواقع علي الذات نفسها، والثانية : هي نتيجة القتل فقد حدث الانفراط وتبعثر الأشلاء. ثم ينقلنا الشاعر إلى عدة لقطات أخرى طرحها عبر فضاء النص / الصفحة البيضاء ، وقد أطاح الشاعر بعلامات الترقيم لإحداث عملية الامتزاج واكتناز التعبير ، بل العمل علي إثراء النص بوصفه عملاً كليا لا يقبل الانفصال ، وقد ارتكز الشاعر رفعت سلاّم في ديوانه (هكذا قلت للهاوية) على تلك الرؤية التصويرية التي توائم بين ما هو بلاغي قديم تقليدي في تكوين الصورة ، وما هو حديث في بلاغة المشهد أو اللقطات بوصفهما مكوناً رئيساً للمشهد السينمائي و الشعري ." فقد تميل

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الصورة إلى أن تكون منعزلة ، وتسلسل الصور أن يكون غير مترابط ، والمسئولية التي تفرض علي خيال القارىء لكي يفهمها تتزايد كثيراً، لأن المسألة لم تعد مقصودة علي اختيار إرشادات مترابطة ، بل علي مضادات يبدعها ذهن الشاعر ، مستقاة من أزمنة وأمكنة متنوعة في تجربة الكُتَّاب الذهنية أو الجسدية وقد أدي الأمر بالنقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور المتحركة (السينما) أو حتى مع سلسلة (لقطات) مع آلة التصوير"[٢٤].

هذه اللقطات تبدو ، وكأنها مفككة ، وكل لقطة تحتوي علي مفردات تنتمي لحقول دلالية متباينة ومتباعدة ،ولكن الشاعر ربط بينها برباط خفي ، اعتمد فيه على التجاور الدلالي لخلق صور ومشاهد متعددة تصور تقلبات الذات الشاعرة وتحولاتها من خلال موقفها من هذه الأشياء. وعلي سبيل المثال ذكر الشاعر رفعت سلاّم ، (قطارات تعوي – قبائل مدججة – جرة مقلوبة – صمت يهوي علي حجر)؛ فما علاقة هذه الأشياء بعضها ببعض ؟ قبل أن نجيب عن هذا التساؤل يجب علينا أن ندقق النظر في تلك المفردات ونخرجها من دلالاتها النصية إلى دلالاتها الحياتية ، وسوف نلمس العلاقة الوثيقة بين عواء القطارات ، واستعداد القبائل للحرب ، وانقلاب الجرار؛ فهذه الأشياء كلها تشي بإعلان الحرب النفسية التي يعاني منها الشاعر ، فيُسقط آلامه وأوجاعه من خلال تتابع اللقطات السينمائية داخل النص الشعري الحداثي،هذا المشهد الشعري الذي يطرحه الشاعر ، قد نخرج منه ونحن مثخنون بالجراح ، لأنه مشهد مأساوي، فهو يصور مأساة الواقع الأليم الذي آل إليه المجتمع الإنساني بعامة والعربي بخاصة في الوقت الراهن.

- **التقطيع (المونتـاج) :**

" هو هذه العملية التي تعتمد على الصور / الحركة بغية تحرير الكل الفكرة [أعني صورة الزمن]، وهذه الصورة بالضرورة صورة غير مباشرة ، مادامت مستخلصة من صور وحركة ؛ فالمونتاج أيضاً هو التركيب والتنسيق لصور أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن ، وهو عملية التوليف / التركيب عملية اللصق والقطع وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني ويقوم علي تحديد اللقطات المختارة ، واستبعاد اللقطة غير المرغوب فيها ، وتزامن الصوت والصورة ، وتحضير الموسيقا والمؤثرات الصوتية "[٢٥] .

وقد استمد الشاعر الحداثي من المونتاج السينمائي تقنية لبناء الصورة الشعرية بوصفها أداة فنية من أدوات السينما ؛ لأن الخطاب الشعري الحداثي قد انفتح على جميع الفنون الأخرى وأفاد من أدواتها ، وهذا إن دل علي شيء فإنما يدل علي قوة هذا الخطاب وثرائه الفني والدلالي ، فقد حقق الشاعر الحداثي من خلال إغراقه في التجريب المستمر في استخدام الصورة الشعرية إنتاجاً شعرياً يعتمد على بلاغة المشهد وتوليف علاقات بين اللقطات بعضها ببعض . وقد التفت شعراء الحداثة إلي التغيرات الحديثة التي طرأت علي الحياة بصفة عامة في الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، والتي تتمثل في ثقافات عدة ،كثقافة الحاسوب ، وشبكات الإنترنت **(INTERNET)** التي جعلت العالم مجرد قرية صغيرة .

ونلاحظ في نصوص رفعت سلاّم تلك الإفادة من الأنواع الفنية الأخرى كالمونتاج .

ففي قصيدة (منية شبين) يقول :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

" بيوت من طين وطيبة ناس لهم غصون وأوراق

خضراء ، تسقط في الشتاء وتنمو في الشفق لهم

أحياناً - أشواك عتيقة في نهارات القيظ الزاهقة

جدران تتكاثر بلا بذور ، بلا ماء ، بأنفاس النوم وهواجس

الماشية ، والنخيل أعمدة في رواق ، لها أذرع مرفوعة تمنع السماء

من السقوط المفاجئ "[٢٦].

إن استخدام المونتاج وسيلة للتعبير الشعري ، قد تحقق من خلال تركيب اللقطات في السياق الشعري لمطابقة التقطيع الفني ؛ فعمد الشاعر إلى اختيار لقطات محددة ، واستبعد لقطات أخرى؛ فنلاحظ أنه قد بدأ بلقطة اختارها في قوله (بيوت من طين)، وقد ربط بين هذه البيوت التي تحتضن ناساً طيبين ،وطيبةٍ، وصفها الشاعر وكأنها غصون أوراق خضراء ، لشدة نقائها وصفائها ، ثم نلاحظ أن الشاعر قد جمع لقطات متفرقة ، وقام بعملية اللصق (لصق اللقطات) وتركيبها تركيباً له طابعه الدلالي وأسقط كل ما حدث في كواليس النص الشعري من مسودات ، وكتابات أخري للنص قبل أن تثبت هذه الكتابة التي قُدِّم بها ، وبَتَرَ (مَنتَج) الصور التي لا تتفق أو تناسب الحدث الشعري الزماني والمكاني ؛ فقد رصد مشهد البيوت الطينية القديمة التي تفوح من أركانها عطور التواريخ القديمة ، وأرواح هؤلاء الناس الطيبين ، وقد أراد الشاعر أن يعلن عن انتشار العقم الاجتماعي بين أفراد المجتمع الذي انهارت قيمه وأخلاقه.

وقد انشغل الشاعر حلمي سالم باستخدام التصوير السينمائي للتقريب بين الصور اللغوية والصور المرئية " فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد ، قد ساعد علي تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية ، إذ أمكن فيه التغلب علي العنصر الزماني نهائياً ، غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركاً(أو المكان متزامناً) أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه (التصوير السردي)"[٢٧].

ويموج النص الشعري لدي حلمي سالم بالصور الدرامية الخلاقة ، المبدعة؛ حيث تميزت الصورة عنده بالبكارة والصياغة التي طغي عليها التجريب (فالتجريب مغامرة فنية غير مضمونة النتائج)، ولكنه يسعي لتحقيق هدف ما من خلال هذا التجريب ،وقد غلب علي نصوص حلمي سالم تقريب الصورة اللغوية من الصور الدرامية المرئية؛ فأصبحت الأولي الخلفية المتوقعة للثانية .

يقول حلمي سالم :

"الأرض جمرة في اليدين

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وكانت العصافير تستحم في دمى المراق في الطريق

فهل قلت : إن العصافير في دمي طليقة ؟

" الزهرة ، الزهرة

الحزن في الليل المصفرة

المقلة المغبرة

والأرض جمرة جمرة "

أعطني شعراً عنيفاً

أعطني لحناً كثيفا

لم تخلع بحيرتي البردة القديمة

فكفى عن انتشارك الرجيم في رئتي ياعزيمتى التي أسقطتني

علي الشط فارساً بلا هزيمة"[٢٨].

جمع الشاعر بين لقطات عدة من خلال توليفه لبعض المفردات التي تنتمي لحقول دلالية متقاربة توحي بمدي أثر الصورة الشعرية في تكوين النص الشعري الحداثي ، فقد مزج الشاعر بين بلاغتين ؛ بلاغة المشهد ، مع بلاغة الاستعارات المتعددة التي حفل بها النص . ومن هذه الاستعارات (الأرض جمرة ، العصافير تستحم في دمي، لم تخلع بحيرتي البردة القديمة) هذه التراكيب الاستعارية كلها تجعل النص محملاً بكم كبير من الصور التي تشكل بدورها صورة كلية منتجة للدلالة النصية .

وقد انشغل حلمي سالم ببناء صورته الشعرية بناءً محكماً ، ومنسقاً ، فاعتني باختيار استعاراته (قصور الكون / الأرض جمرة / النار المشتعلة) ومجرد النظر في هذه اللقطات ، نشعر برؤية الشاعر السوداوية التي يشوبها الحزن والألم والتمزق علي مستوي (الذات / الآخر) و (الداخل / الخارج) .

وهناك علاقة بين استحمام العصافير في الدم المراق ، و" العصافير في دمي طليقة "؛فإن دم الشاعر المراق في السطر الأول هو الذي أغرى العصافير بالاستحمام فيه ؛ فالعصافير قد استباحت دماءه المراقة ، والمبعثرة في كل مكان علي الطريق .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وقد استخدم الشاعر التناص عندما استدعي قول الشاعر الراحل علي قنديل في المقطع الثاني إذ يقول (الزهرة الزهرة ، الحزن في الليل المصفر)[٢٩] فقد كتب الشاعر هذا التناص بالبنط الكتابي العريض، وقد أثَّرَ رحيل الشاعر علي قنديل علي نفس حلمي سالم (فهو أكثر شعراء الحداثة ذكراً له في نصوصه) ؛ لأن علي قنديل يعيش فى مخيلة الشاعر دائماً وله أثره الفني والاجتماعي الجلي في نص حلمي سالم .

وهذا (التناص الممتد) الذي فعله حلمي سالم جعلنا أمام مشهدين متلاحمين ؛مشهد للشاعر علي قنديل ومشهداً لحلمي نفسه. وهذا التضفير النصي لا يخلو من دلالة حقيقية، وهي أن شعراء الحداثة ، قد اتكأوا علي التواصل الشعري فيما بينهم، بمعنى أن الشاعر يستدعى قولاً لصديقه الذي ينتمي لنفس جيله أو جزءاً من نصه وقد تتشابه بينهما الرؤية الفكرية والثقافية ، بل بالفعل تشابهت ؛لأن شعراء الحداثة قد جمعتهم رؤية كلية واحدة حول مفهوم القصيدة العربية الحداثية

وينتقل الشاعر حلمي سالم إلى لقطة أخري محدداً اتجاه هذه اللقطة وانتشارها في قوله (أعطني شعراً عنيفاً ، أعطني لحناً كثيفاً) فالشعر العنيف الذي قصده الشاعر ، ليس هو الشعر الثوري الذي يدغدغ مشاعر المتلقي ، الذي يتبعه تصفيق حاد عقب سماعه ، ويزول هذا الشعور بانتهاء هذا التصفيق ؛ فالشعر العنيف هو الشعر الذي يكسر كل الحواجز ، ويعلن تمرده علي الأمس واليوم، وهو أيضاً الذي يثور على اللغة ليخرجها من سكونيتها إلى تفجيرها الدائم .

وقد ربط الشاعر بين (الشعر واللحن) فهما وجهان لعملة واحدة فلا يوجد شعر بدون لحن الموسيقى التي يتجلى من خلال الإيقاع الشعري سواءً كان إيقاعاً تفعيلياً أو إيقاعاً لغوياً ، أو بصرياً .

ومن الملاحظ أن شعراء الحداثة قد انفتح خطابهم الشعري على فضاءات اللغة ، والعالم ، لإعادة تشكيل هذا العالم ؛ فجنحوا للتجريب والتفكيك، ثم إعادة بلورة هذا العالم وصياغته صياغة جديدة تناسب رؤاهم وأفكارهم ؛ فجعلوا النص الشعري نصاً متعدد الملامح والتأويلات، وأصبح للنص مستويات عدة للتلقي. وكانت الصورة الشعرية هي المحك الأساسي للحداثة ، لأنه لا يمكن أن نطلق علي أي قصيدة بأنها حداثية إلا إذا توافرت فيها مقومات الحداثة من حيث حداثة اللغة والصورة ، والتركيب والإيقاع ، والشكل والمضمون ، والأفكار الجديدة التي لم يطرقها شعراء آخرون. وفيما أظن أن شعراء السبعينيات (شعراء الحداثة المصرية) قد فعلوا هذا كله ، وعملوا علي ترسيخه في الواقع الشعري الراهن .

وقد اهتم الشاعر حسن طلب بالصورة الشعرية اهتماماً بالغاً ، وقد استمد من التراث العربي صوره ولغته وألاعيبه الفنية، فاتخذ " من البنفسج منطلقاً متماسكاً في قصائد الديوان رمزاً لغوياً وكونيا لجملة من التجارب الشخصية والقومية الحميمة يتكئ عليها في تجميع خيوطه وتكثيف صوره وتكوين عناصر شعريته"[٣٠] و نلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان زبرجدة الغضب فيقول :

" فدع الشعر.... وقل :

ذهب العرب / العرب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

عربي

عربيان

ثلاثة أعراب

عربي..... عربان

خن

ويخون

وخان :

٤٨

٥٦

٦٧

٧٣

٨٢

نفس المشهد والعينان هما العينان

نفس القصة ٠٠ نفس المسرح والأبطال

فهل من أحد الشجعان

يكفر بالعمم البيضاء

وبالتيجان "[٣]

نلاحظ في المشهد الشعري السابق تعدد اللقطات التي أوردها الشاعر لبناء مشهده ؛ فقد أعطي الشاعر لنفسه صفة علوية من خلال استخدام فعل الأمر (دع) و (قل) – و (خن) وقد صور الشاعر في اللقطة الأولي ضعف الأمة العربية واندثارها وزوالها فقد ذهب العرب ، وجاء العرب الأمريكان علي حد قول حسن طلب. وقد جمع الشاعر صورة الخيانة من خلال استخدامه لفعل واحد (خان)؛ فقد جاء به الشاعر في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

صورة الأمر (خن) و(يخون) المضارع و(خان) الماضي؛ فالعرب هم الخونة الذين باعوا الأرض والأجساد ثم يرجع الشاعر بالذاكرة علي طريقه " flashback " ليستدعي مشاهد الضعف العربي؛ فيذكر هذه المشاهد التي جاءت تباعا في صورة درامية محزنة، كما هو موضح بالرسم الآتي :

المشهد الأول	⟵	حروب٤٨
المشهد الثاني	⟵	العدوان الثلاثي٥٦
المشهد الثالث	⟵	هزيمة العرب٦٧
المشهد الرابع	⟵	انتصار الجيش المصري٧٣
المشهد الخامس	⟵	اجتياح لبنان٨٢

هذه خمسة مشاهد قد أثرت في وجدان الشاعر وجعلته يبوح بمكنون صدره ، وقد جمع أجزاء هذه الصورة الكبيرة من صور صغيرة ، هذه الصور كانت تمثل الضعف العربي؛ " فالصورة الشعرية تنحل إلى صور جزئية، وهذه الصور نفسها تكون مكبرة في شكل لوحة ؛ فالصورة هنا مركبة ، والتركيب يختزن مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشاراً لا متواليا بل دائريا واسعاً يطول في اتساعه عالما غنيًا من الذاكرات والرؤى"[٣٢]. ومن ثم فنلاحظ أن هذه المشاهد الخمسة التي تجسد الحروب العربية ضد الكيان الصهيوني وبخاصة الحروب المصرية التي دفع الشعب المصري دماء أبنائه الغالية من أجل النصر وتحرير الأرض الغالية سيناء . فقد ضاعت فلسطين في حروب١٩٤٨ بسبب الأسلحة الفاسدة ، وضعف الجيوش العربية ، وجاء العدوان الثلاثي على مصر بقيادة فرنسا وانجلترا وإسرائيل ، ردا على تأميم قناة السويس ، ثم الحدث الأبشع وهو نكسة الخامس من يونية في العام السابع والستين ، وحرب السادس من أكتوبر١٩٧٣ ، وعبور الجيش المصري ، وإعادة سيناء ، وبقاء فلسطين تحت الاحتلال ، وفي عام١٩٨٢ اجتاحت الكيان الإسرائيلي لبنان ، وما شهدته لبنان من مذابح حتى اللحظة الراهنة .

إن كل هذه الصور الدرامية التي جسدها الشاعر حسن طلب في تواريخ مهمة في حياة الوطن العربي ، ترجع إلى القلب لهبه واشتعاله ، رغبة في عودة القدس عاصمة لفلسطين ، وهو حلم كل عربي من المحيط إلى الخليج . ..

المصادر والمراجع

(١) يجد الباحث أسماء أخرى أطلقت على هذا المفهوم ، منها :

- الصورة الأدبية : وقد أطلقه مصطفى ناصف في كتابه المعنون بهذا الاسم .
- الصورة الشعرية : كما عند : صبحي البستاني : في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

- التصوير الفني : ونجده عند سيد قطب : في " التصوير الفني في القرآن الكريم" .
- الصورة الفنية : ونجده عند جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية ، ومحمد حسن عبد الله في كتابه الصورة الفنية في شعر على الجارم .

(٢) سى داى لويس : " الصورة الشعرية " ، ت أحمد نصيف الجنابى وآخرين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، سنة١٩٨٢ صـ٢٣ .

(٣) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، سنة١٩٩٤ ، صـ١٣ .

(٤) السابق ، صـ١٢ .

(٥) خالد محمد الزواوى : " الصورة الفنية عند النابغة الذبيانى " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، سنة١٩٩٢ صـ١٠١ـ١١٠ .

(٦) جابر عصفور : " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي " ، دار المعارف ، سنة١٩٧٤ ، صـ١٧٢ .

(٧) يراجع : عبد القادر القط : " الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر " ، مكتبة الشباب ، سنة١٩٩٢ ، صـ٢٩١ .

(٨) يراجع صلاح فضل : "علم الأسلوب مبادئه ، وإجراءاته" ،مؤسسة مختار للنشر ، سنة١٩٩٢ ، صـ٢٥٩ .

(٩) يراجع : بشرى موسى : " الصورة الشعرية " ، صـ٧٣ .

(١٠) عبد الفراج خليفة : " قصيدة الحداثة " ، مرجع سابق ، صـ٢٣٦ .

(١١) مصطفى ناصف : " الصورة الأدبية " ، دار مصر للطباعة ، صـ١٢ .

(١٢) محمد حمود :" الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها " ، الشركة العالمية للنشر ، بيروت ، طـ١ ، سنة١٩٩٨ ، صـ٩٤.

(١٣) محمد حمود : " الحداثة في الشعر " مرجع سابق ، صـ٩٥ .

(١٤) أمجد ريان : " الحراك الأدبي " ، سلسلة كتابات نقدية ، ع(٥٧) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة١٩٩٦ ، صـ١١٧.

(١٥) صلاح فضل : " نظرية البنائية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، سنة٢٠٠٣ ، صـ٣٥٦ .

(١٦) عبد الفراج محمد أحمد ، " قصيدة الحداثة في شعر السبعينيات " ، صـ٢٣٨ .

(١٧) عز الدين إسماعيل : " الأدب وفنونه " ، دار الفكر العربي ، سنة١٩٩٤ ، صـ٨٢ .

(١٨) عاطف جودة نصر : " الخيال مفهوماته ووظائفه " ، مكتبة الشباب، صـ٢٦١ .

(١٩) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طـ١٩٩٨ـ١٩.

(٢٠) محمد عفيفي مطر: الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، صـ٣٧٦ـ٣٧.

(٢١) المرجع نفسه .

(٢٢) جوزيف ماشيللي : التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة ٠ هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة١٩٨٣ صـ٢٩ .

(٢٣) رفعت سلاّم : " هكذا قلت للهاوية " صـ٥ .

(٢٤) سلمي الخضراء الجيوسي : " الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث " ترجمة : عبد الوهاب لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، سنة٢٠٠٠ ، صـ٧٥ـ٧٦.

(٢٥) جيل دولوز : الصورة – الحركة ، فلسفة الصورة ، ت : حسن عودة ، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سنة١٩٩٧ صـ٣١ .

(٢٦) رفعت سلاّم : " إلى النهار الماضي " ، صـ٢٧ .

(٢٧) عز الدين إسماعيل : " الشعر العربي المعاصر " ، صـ١٣٨.

(٢٨) حلمي سالم : " سكندريا يكون الألم " ، دار المصير ، بيروت ، سنة١٩٨١ ، صـ١٣ـ١٤.

(٢٩) وقد أشار الشاعر في هوامش الديوان أن هذه الكلمات لعلي قنديل وهذا نوع من التواصل مع الشاعر الراحل .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

(٣١) صلاح فضل : " شفرات النص " ، ص٦٦ .

(٣٢) حسن طلب : " زمان الزير جد "٦ ١٧٧١٧٦ .

(٣٣) يمني العيد : في معرفة النص ، منشورات دار لآفاق ، بيروت ، ط٣ ، سنة١٩٨٥ ، ص١٠٦ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

تجليات الجسد المعذب في الشعر الثوري الجزائري

الشعر السجني أنموذجا ما بين ١٩٥٥ و١٩٦٢

أ. وسيلة بكيس/ جامعة سطيف

ملخص الدراسة :

يعالج هذا البحث موضوعة الجسد وتجليات هذا الجسد المعذب في الشعر الثوري الجزائري، حيث تبرز مظاهره أكثر في الشعر السجني في الفترة ما بين ١٩٥٥ و١٩٦٢ . منذ آمن الشعب الجزائري بضرورة الكفاح المسلح حتى ينفض ذاك القهر، ويكسر تلك القيود والأغلال التي فرضتها السياسة الاستعمارية عليه منذ قرون خلت. إذ حشدت لذلك كل الوسائل الهمجية للقضاء على الجزائريين، وجبرهم على الموت والاندثار؛ فاستهدفت الشعب روحا وجسدا، ولقد كان حشد الشعب في **"السجون"** صورة أخرى من صور القمع ووسيلة همجية لتعذيبه والنيل منه. لكن الذات الشاعرة لا تهدأ ولا تستكين لهذا المصير، بل تتحداه وتتجاوز قيوده وقمعه وعذابه، لتحلق روح الشاعر إلى آفاق سامية تنم عن ثورة داخلية يحياها السجين، لتصل إلى الحرية المسلوبة ولو على مستوى المتخيل الخاص والشعري ومن هؤلاء الشعراء نذكر على سبيل المثال لا الحصر: **محمد سعيد الزاهري، مفدي زكريا، عبد الكريم العقون، محمد العيد آل خليفة، أبو القاسم سعد الله، أحمد سحنون**....إلخ.

الكلمات المفتاحية: **الشعر / السجون / الجسد / العذاب/ الثورة الجزائرية**

***الهاجس الثوري والإبداعي في الشعر السجني الجزائري:**

منذ توهج وعيُ الشعب الجزائري بضرورة الكفاح المسلح، وإيمانه المطلق بضرورة العمل ثوري ضد المستعمر الفرنسي، بسبب ظروف عديدة ومتباينة منتهجا سبيل الحركات التحررية في العالم بأسره، فإنه سعى جاهدا لتمكين تلك الظروف وتجسيدها بأنها الحل الأنسب للوصول إلى نيل الحرية. فثورة التحرير التي اشتعل لهيبها في الفاتح من نوفمبر لم يكن تاريخا اعتباطيا؛ إنه عنوان قدر جديد للجزائر ولدت من رحمه ثورة مظفَّرة جذورها عزة وكرامة وحرية هذا الوطن، قوتها روح الشعب الجزائري، طاقتها قلوبهم المؤمنة بنصرها الواعية بالصبح الذي يسفر بعد انقضاء الليل مهما طال.

فآمن الجزائري بأن حياة الذل والاضطهاد، والعنف والتعسف... كلها حياة لا تؤسس للأمن والاستقرار الدائم فهي حياة مضطربة متدهورة دائمة البحث عن قاعدة تؤسس لأمنها، ولا تنفك تروم سيادتها حتى تنفض ذاك القهر، وتكسر تلك القيود والأغلال. ولا غرابة في ذلك فالحرية تؤخذ ولا تُعطى وتنتزع ولا توهب مهما طال زمن الرقود ومهما فعل المجرم المستعمر من قوة وبطش وأساليب التعذيب وطمس الهوية وتذهيب الأخلاق ودحضها بشتى الطرق والوسائل، فإن إرادة الشعوب في الحياة تفوقها كل إرادة ولا تقف في وجهها أي عقبة فَهِمة ابن آدم لو تعلقت بالثُّريا لأدركها كما قال خير البرية. عليه الصلاة والسلام. وهي أيضا سنة كونية تمر عليها البشرية جمعاء. تتمثل في قول عمر بن الخطاب. رضي الله عنه. "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا" ثم نجد الحركات التحررية العربية والعالمية تناشد هذه المقولات التي تأسست عليها الجبلة الأولى... وهو أيضا ما عبر عنه أبو القاسم الشابي بقوله:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

إذا الشّعْبُ يَوْمَاً أرَادَ الْحَيَاةَ

فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَر

وَلا بُدَّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي

وَلا بُدَّ للقَيْدِ أنْ يَنْكَسِر

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ

تَبَخَّرَ في جَوِّهَا وَانْدَثَر

كما أن الحرية تؤخذ ولا تُعطى: فالشعب إذا أراد الحياة، فليكن كالأمم الأخرى التي ناشدت الحياة فبلَغتها بعز عزيز، وناشدتها بقوة وقرار مكين. كان لابد لهذه التحولات الثورية أن تُحدث أخاديدها على الواقع والشعب الجزائري، إذ فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء هذا البلد، فاستنهضوا الهمم وبشروا بالحرية المصلوبة على أبواب أرواحهم وأجسادهم في ظل القمع والبطش الذي يمارسه المستعمر ضد هذا الوطن وخيراته وضد أبنائه.

ولقد كان **الشعر** قوام هذه الثورة بكل عنفه وقوة توهجه الإبداعي، وعنوانا آخر لوجودٍ إنساني وحس قومي من لدُن الشعب الجزائري وشعرائه "فكان في هذه الفترة مسايرا للمجتمع الجزائري في جميع مناحيه، ومرآة صافية عكست عواطف الشعب وكفاحه "(١) ولأن همجية المستعمر في قمع الشعب الجزائري وخفوت نضاله، جعلته يستغل شتى الوسائل القمعية لقهر أبناء هذا الشعب والقضاء على ثورته، فسخرت لذلك طاقات رهيبة ووحشية وسلطت عليه أقسى أنواع القهر "فحشدوا لذلك كل وسيلة همجية ممكنة لإرهاب الجزائريين، وجبرهم على الموت والاندثار"(٢) استهدفت سياسة المستعمر الشعب روحا وجسدا، بعدما أدركت أن الخطر عليها لا يمكن أن يزول إلا بقهر إرادة هذا الشعب في النصر والحرية، فكان **السجن** صورة أخرى من صور القمع ووسيلة همجية للتعذيب والنيل من الشعب الجزائري روحا وجسدا "ولاشك أن السجن هو الحدث التاريخي المبتكر ليتماشى مع مستلزمات المرحلة الراهنة، إنه اكتشاف ملائم باعتباره يخفي جلافة الجلاد، فبدل وحشية وضراوة القتل العلني يظهر العزل، في صورة أرحم حيث يوقع العقوبة بقدر الخرق وأثره، بمعنى الاستعاضة عن تقنية الإدانة والتنكيل بتقنية إثبات الجرم، وتعيين طبيعته لدرء شبهة الظلم المؤسس"(٣)

*** الذات الشاعرة بين الحرية المسلوبة وسجن الجسد الثائر:**

منذ أن اغتصب المستعمر الفرنسي هذه الأرض، مارس شتى فنون العذاب والقتل والإبادة والتنكيل والتدمير لكل مظاهر الحياة...، والزج بالشعب في مجاهيل السجون والتصرف في رقابهم المسلوبة بالقتل والتعذيب. فكان أفراده يقضون أياما مطرزة بأشد أنواع التعذيب، محفوفة بالمخاطر بين جدران مظلمة الجوانب خلعت شمسها عنها نورها من قساوة ظلم المستعمر، وحجبت عن أعينهم نور الحرية الذي تسموا به أنفسهم.(٤) ولا يعالج الشعر السجني الجزائري موقف شاعر خاص أو أزمته النفسية أو الفكرية، إنما يعالج قضية أمة بأكملها. لذلك كان هاجسه الثورة وهمه الحرية والانتصار، وكانت موضوعاته تدور في فلك هذا الهاجس الكبير فلم تخرج عن دائرة:

. الدعوة للثورة واستنهاض الهمم لها.

. التنديد بالظلم والقهر والذل والهوان الذي يلاقونه من طرف المستعمر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

. خلق القصيدة الثورية المتحررة رغم السجن والقيود.

. العبودية للمستعمر التي يراها الشاعر استلابا لجسده ولروحه.

. وصف مجاهيل السجون الفرنسية وأنواع العذاب القاهر الذي يكابده الشعب الجزائري.

. الدفاع عن قضيتهم الثورية بخلاف كل المسجونين في التاريخ، فهم لم يرتكبوا جرما أو إثما أو سرقة أو قتلا أو اعتداءً على حرمات أحد؛ وإنما ذنبهم أنهم قالوا: **لا للمستعمر**، أنهم قاوموا المحتل لأرضهم...فكان جزاء مئات الآلاف أن سيقت رقابهم إلى مجاهيل السجون،تنتظر عذابها أو موتها المحتوم بإعدامها، في **السجن** أو**الحبس** أو**المعتقل** أو**المحتشد** أو**مركز الاستنطاق** مهما تعددت مسمياته لدى المستعمر إلا أنها تدل على مكان واحد تزجهم فرنسا فيه، بين جدرانه تُفقَدُ الحرية وتُعطَل الحركة، وتُفقد كل مظاهر الحياة بإقامة جبرية تحت وحشية العذاب والتنكيل.

في هذا الفضاء الخانق المنعدم لأدنى قيم الحياة، يُحبس الجسد الثائر وتُمارس عليه كل أنواع التعذيب والقهر والحرمان، "فالتعذيب تقنية ...فهي يجب أولا أن تُحدث كمية من الوجع إن لم يكن بالإمكان قياسها بدقة يمكن تقديرها ومقارنتها وترتيبها...فالموت التعذيبي هو فن إمساك الحياة في الوجع، وذلك بتقسيمه إلى ألف موتة مع الحصول قبل أن تتوقف الحياة على أشد حالات الفزع...التي تقاوم حضورها لتُلقي بها في نهاية المطاف إلى عَدَمٍ مُطبق"(٥)لكن الذات الشاعرة لا تستكين لهذا المصير، بل تتحداه وتتجاوز قيوده، وتحلق روح الشاعر إلى آفاق سامية تنم عن ثورة داخلية يحياها السجين، تصرخ برفضها القيد والذل والهوان لتصل إلى الحرية المسلوبة . ولو مؤقتا . وتعبر عنها بسيل إبداعي مفعم بنشوة الثورة المظفرة، فالشعر كما يقول **محمد السعيد الزاهري** "هو الشعور وأبناء الجزائر يشعرون بهذه الآلام جميعا، فما بالهم لا يكونون شعراء أجمعين؟"(٦) وهذا يحيلنا على حقيقة أن الشعر السجني الذي وصلنا اليوم لا يوازي عظمة الثورة الجزائرية وبشاعة التعذيب الفرنسي شكلا ومضمونا، ويفتقد هذا الشعر للصراحة النفسية في مثل هذه المواقف، إذ لا يكاد بعضهم يفصح عن خلجاته وهو داخل السجن، لأنه تنازل عن الذات في سبيل الجموع المقهورة(٧) لذلك يخلو شعرهم من البكاء والشكوى والألم والخوف، فذات الشاعر متعالية عن الذل والهوان الذي تعانيه تعرج إلى سماء الحرية وتعانقها لتستمد منها طاقات للمقاومة، فالهاجس الثوري يسكنهم، روحا وجسدا، فلم تركن ذواتهم لهاجس الإبداع والتجديد في الشعر، وبقيت هذه الذات الثائرة حبيسة سجن القصيدة التقليدية فلم تخرج عن إطارها ولم تتح لهم الفرص للتجديد والتفرد.

عندما يفقد الإنسان حريته ويعيش داخل أقفاص صنعها أناس ليس لهم من الإنسانية إلا الاسم ولا يعرفون من الرحمة معنى، فإنهم لا يُعطون قيمة لهذا الإبداع الشعري والدليل أن فرنسا أحرقت الكثير منه وأتلفته، وبسبب سوء تدوينه أيضا وانعدام وسائل الكتابة المتطورة، تفسير لضياع جزء كبير منه وفقدانه(٨)

وعندما نقارب شعر **مفدي زكريا** الذي ألقي عليه القبض مع زملائه المناضلين وأودع سجن بربروس في١٩٥٩ ثم إلى سجن الحراش ثم إلى البرواقية إلى غاية١٩٥٩ ، لا نجد فيه تلك الروح المتألمة من هول العذاب، ولا ذلك الجسد المنهوك من الجراح والدماء النازفة منه، ولا تلك الذات المحترقة شوقا وحنينا للأهل والأبناء وتذمرا مما تعانيه، ففي قصائد ديوانه **اللهب المقدس** التي كتب معظمها في السجن (**الذبيح الصاعد، زنزانة العذاب، وقال الله، حروفها حمراء...**) نحس النبض الثوري مجسدا بهذه الكلمات نجد قصف مدافع وشواظا من نار في كل صوت موجه للعدو، وهو الجواب الذي جسدته روحه المتسامية عن كل هول وعذاب(٩)فمضامين قصائده لا ترينا نفسا مقهورة، إذ يتصاعد **مفدي** بنفسه رغم الأزمة التي تعصره، ويقف للسجّان في إباء عجيب وهو لا يجحد أن توهن عزيمته، وأن تُلهه عن هدفه وهو النضال من أجل **"الحرية والاستقلال"**، الأمر الذي يجعلنا نقول عن **مفدي أنه ثائر شاعر قبل أن يكون شاعرا ثائرا.**(١) فإذا كانت ذات الشاعر وجسده وراء قضبان السجن الحديدية، وتحت رحمة جلاديه، في ظلمات السجن، تنتظر وقت الإعدام لحظة بعد لحظة فإن مرارة الأيام وفضاعة هذا المكان تزداد

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

لحظة بعد الأخرى. لذلك وقف شعر **مفدي** مبدعا لوحة فنية مصورًا لمشهد في قمة الإباء، إنه مشهد إعدام **الذبيح الصاعد أحمد زبانا** كما وصفه **مفدي** قائلا:

قَام يختال كالمسِيح وئيدا
يتهادى نَشوان يَتلو النشيدا
بَاسم الثَّغر كالملائك أو كالطِفل
يَستَقبل الصَباح الجَديدا
شَامخا بِأنفِه جَلالا وتِيهَا
رافعًا رأسَه يُناجي الخلودا
وتَسامى كالرُّوح في ليلَة قدر
سَلاما يشعُّ في الكَون عيدا
اشنُقوني فَلست أخشى حِبالا
وأصلبُوني فَلست أخشى حديدا
وأقضِ ياموت مَا أنت قَاض
أنَّا راض إن عَاش شَعبي سعيدا(١)

كان الشاعر **مفدي زكريا** سجينا مع الشهيد **أحمد زبانا** حين نفذ فيه حكم الإعدام، في سجن بربروس في العاصمة، فسجل لنا بشعره هذا المشهد البطولي(١٢) لكن الشاعر في هذا الوصف لم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والصور، بل كان يحاول نقلها نقلا أمينا صادقا، محولا كل ذلك إلى لوحات فنية تقطر بفيض عطاء هذا البطل الذي يتمتع بإرادة فولاذية في مواجهة عَادِمِيه فهم يسوقونه إلى فم الردى وهو يبتسم...إضافة إلى قوة الأحاسيس والشعور بهذه المواقف وبهذه النفوس الثائرة رغم القيد والذل والهوان.

إن الإقبال على الموت بهذه الشراهة، لا تبررها حالات النضج وممارسة الحرية بطريقة عبثية، إنما هو فعل يستمد وجوده من واقع الإحباط وانسداد الرؤيا، وعدم قبول الفساد للحظات الضعف البشري، التي تنتاب الذات حين تستنفذ مخزونها الروحي فيصبح الجسد شهقة للعين والذكريات.(١٣) قَدَّم الذبيح نفسه فداء لوطنه فروحه رضية سعيدة بسعادة شعبه وتحررها من جلادها ومغتصبها. فالإيمان بالثورة هو السبيل الأساسي للتحرر من هذا المستعمر، وهذا ما أهَّلهم أن يصنعوا جهادا وصبرا وتضحية وصمودا دوخ سياسة فرنسا بأكملها وأناب عن أزيز الرصاص، لهذا تعبأ شعرهم بشحنات لغة التحريض واستنهاض النفوس الخاملة للثورة في الوقت الذي كانت فيه(١٤) كلمة الثورة بلافِظِها كافية لنزول العقاب الأليم بلافظها قبل أن يتم تركيب الجملة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

*** السجن للعذاب الجسدي أم للعذاب الروحي للشاعر؟**

تفننت فرنسا في إذاقة أبناء هذا الشعب المسجونين أشد أنواع العذاب وأشرسها، عذابات منافية لحقوق الإنسان وسلامته الجسدية فاستعملت الكهرباء والثلج والجليد، والغطس في الماء البارد إلى حد الموت، الحبس في الغرف الانفرادية، الصلب عل الأشجار في العراء، التعرض لنهش الكلاب وتسليط الأضواء الكاشفة على العينين لمدة طويلة[١٥] وقد كان من نتائج ذلك موت الكثيرين ممن لم تقو أجسادهم على تحمل العذاب، فللبشر طاقات محدودة في تحمل قسوة هذا العذاب، أو فقدانهم لأجزاء من أجسادهم أو ذاكرتهم أو إصابتهم بالجنون والخبل، "عنف يتجاوز مسمياته وما كُتب عنه...إنها شهوة العنف لدى المستعمر والتي يقابلها حد الرغبة في البقاء. من طرف الجزائريين. وحد الرغبة ولو بالبقاء على صعيد المتخيل، وإعلام الآخر. المستعمر. الذي هو فاعل العنف أن التاريخ لا يمكنه البتة تمثيله وتقويله كما يشاء"[١٦] يقول **مفدي زكريا** في قصيدة **"زنزانة العذاب رقم ٧٣"**:

سيَّان عندي مفتوح ومُنغلق

يا سِجن أم شدَّت به الحلق

أم السيَّاط بها الجلاد يلهبني

أم خازِن النار يكويني فأصطَفق

والحَوض حوض وإن شتى منابعه

أُلقى إلى القعر أم أُسقى فانشرق

سري عظيم فلا التعذيب يسمح لي

نُطقا ورّب ضعاف دون ذا نطقوا

يا سِجن ما أنت لا أخشاك تعرفني

من يَحذق البَحر لا يخدق به الغرق

أنام ملء عيوني عن غبطة ورضى

على صياصيك لا هم ولا قلق[١٧]

هذه الأبيات تضعنا في جو رهيب لذلك السجن أو تلك الزنزانة بما تتوافر عليه من (**سياط وجلاد ونار وأحواض وتعذيب..**) وتشكل هذه الصور هذا الفضاء القاتل الذي تنعدم فيه كل صور الإنسانية، لكن ذات الشاعر لن يكسرها هذا العذاب وصنوفه المتنوعة، بل ترفع راية

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

التحدي موصولة بياء المنادى (يا سجن) ولعل المسافة الموجودة حرف النداء (يا) وبين مناديه (السجن) هي مسافة بين ذات الشاعر وبين عذاباته وكأنه يضعها جنبا من على جسده ويستريح متعاليا بروحه طامحا للحرية والدليل نومه غبطة ورضى دون هم ولا قلق.

إن الرغبة الجامحة في كسر حصار السجن والخروج منه، تتكشف نزعة التحرر والخروج في الرغبة في كسر القيد بكل تجلياته وأنواعه، والانطلاق في الإبداع والاستمتاع بلذة الخلق؛ أن يخلق الشاعر العالم من جديد في جسد القصيدة، وأن يُفَعل هذا القصيدة لتساهم في تغيير الذات والعالم(١) المحيط به هذا المكان الموحش، الذي وقف الشعراء "أمام اختبار دقيق لثوريتهم، فاثبتوا فعلا بأنهم أهلها حين انتزعوا الإعجاب بالقوة والتحدي، وحول بعضهم عالم الوحشة والعذاب إلى عالم القوة والحياة"(٩) يقول **مفدي** أيضا غير آبه بعذابات السجن صارخا:

أدخِلونا السجون جَرعونا المنون

ليس فينا خَوَون يَنشي أو يَهون

أجلدوا...

اشنقوا...

واحرقوا...

واصلبوا..

وعَذبوا...

واخربوا...

نَحن لا نرهب

لا نَمل الكِفاح لا نَمل الجِهاد

في سَبيل البِلاد(٢)

حينها تشهد الأغلال أن من غلوا بها هم الأبطال الحقيقيون وتزأر الأصفاد معلنة التمرد على من أوثقوا بها أيادي الأبطال تستحق أن تكتب بلغات العالم الحية والميتة مأساة الحبس والقهر وبشاعة الظلم الإنساني ووحشية الطغيان الاستعماري، تكتب بالكلمة الملتهبة فصولا إبداعية في أساليب تحدي هذا المستعمر فالجسد المعذب لم تعد تقهره العذابات ولا فنونها، لأن الشعب الجزائري لم تثنه كل الوسائل التي كانت تستعملها فرنسا معهم من سجن وتعذيب فهو قد اتخذ من الأرواح مهرا للحرية الغالية، وقرابين لذلك المطلب العزيز، الأرواح التي هي أثمن ما يملكه الإنسان وأسمى ما يهدف إليه ليحقق من خلالها وجوده، ومن ثَمة سطر لنا التاريخ للثورة الأسطورة بطولات قل نظيرها ومواقف لا يجود الزمان بمثلها، وعن ذاك الأثر الذي تحدثه المواقف ويخططه الرجال يقول **مالك بن نبي** "فإذا كانت كل قضية جليلة تضع بصماتها في مصير الإنسانية وتترك صداها في التاريخ وترسم على مركب الزمن وجودها كريمة تمثلها."(٢) جسَدُ الشاعر مسجون لكن روحه المتحررة السابحة في معارج الشعر تتنبأ بذلك الغد المشرق علها تواسي به جسدها المنهوك، وترسم به آمالا للظفر بالحرية والاستقلال؛ فتتكشف لها صور الحياة المشرقة الحالمة بها، وتتراءى لهم مزدانة بأنوار الحرية مشرقة في كنف عزة وإباء هذا الوطن الغالي الذي كابدوا كل هذا لأجله يقول الشاعر **عبد الكريم العقون** الذي ألقي عليه القبض هو الآخر سنة ١٩٥٩ ولم تعرف عنه أسرته شيئا إلا بعد ٥ أشهر تعرض لعذاب جهنمي من طرف المستعمر إلى أن تم إعدامه. ففي هذا المكان المعنون بالسجن، يجد الشاعر ملاذا للحلم عبر تقاطعات جسده وعذاباته، فيرسم ألوانا وأحلاما ومفاعيل للقوة من خلال اللغة التي تُحول الموت إلى حياة يقول الشاعر متأملا بالمستقبل المشرق:

سيَقشع الغَيم المخيِّم عن شَعبي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

فيَغدو ضَحوكا مشرق الأفق كالغرب

ويَحظى بآمال عِذاب جميلة

وكم من عَذب لدى الأمل العذب

ويَخلَعُ أغلالا ثِقالا يَجرُّها

ويَجلو ظَلام الظُّلم بالزَّأر والوثب

سيُصلى شَياطين الطُّغاة بجمعهم

شُواظا من النّيران كالوابل السَكب(٢٢)

إن القاموس السجني الذي شكلته هذه الاستعمالات اللغوية وهذه الألفاظ الجزلة القوية، الكاملة الصياغة والتراكيب التامة التي تصب في رصيد من المدلولات تحيل كلها على الثورة؛ هي السمة التي انفرد بها شعر السجون الجزائري في هذه الفترة حيث تواشج مع الثورة فكرا ومضمونا وشكلا وألفاظا وروحا. فالذات الثائرة والجسد المعذب عندما يلتحمان بموضوع ثوري وقومي، تفتك الذات من اندفاعها لاكتشاف المغامرة حيث نصيبها الخوف والألم ...فهذا الواقع السجني يحيل إلى الواقع الإبداعي، وتتحول كتابة الشعر أيضا إلى مغامرة لا تقل خطورة عن اكتشاف مجاهيل المغامرة الأولى.(٢٣) ومثله الشاعر **محمد العيد آل خليفة** الذي ألقي عله القبض وزج في السجن وذاق ألوانا من العذاب والهوان فيه، لكن روحه حاملة للأمل المشرق بين دفات كلماته... أملا في غد مشرق في ظل الحرية والنصر والعيش الكريم في هذا الوطن المفدى يقول **محمد العيد**:

سيَحمد شَعبك العُقبى قَريبا ويُحرِز نَصره بيد القَدير

ويَشهد بعثَ لتِه فيرضـــى ويحـظى بالهِـــــلالي المُنير

ويَحكُم حُكمه الشّورى حُرا وخيرالحكم حُكم المُستنير(٢٤)

إن التعبير بالفعل المضارع (سيحمد، سيشهد، يحكم، يحظى) لدلالة على أن المستقبل الذي تستشرفه ذات الشاعر قريب جدا منه، ليؤكدها بلفظ (قريبا) فلا تفصله سوى قضبان هذه الزنزانة التي يقبع فيها جسده مكبلا، بعد أن تجاوز الإيمان بالنصر المحقق، هاهو يرسم صورة لدولته التي قُدمت لها الأرواح والنفوس والأجساد فداءً، ستكون دولة الحرية والديمقراطية وسيحكمها خير حكم لتكون قدوة لغيرها. إن الشاعر هو "بطل المأساة في كل هذا فصوته يذوب في معاناته بينما تصير الذات عند محمد العيد آل خليفة وأمثاله تابعة وشيئا واقعا تحت الظل تنافسها الجموع التي تعاني الغربة في وطنها وتتحرق شوقا للحرية.(٢٥) على أننا نجد. بصفة عامة. في شعر السجون صورا تقابلية صراعية متضادة، إحداها زفرات ولوعات من السجن المظلم القاهر، والأخرى بصيص أمل مشرق في الحرية والاستقلال من خلال الإيمان العميق بثورة النصر؛ فالقصائد السجنية صرخات جريحة أضناها الاستعباد تنتظر هذه النفوس الجريحة الغد المشرق بشوق ولهفة، رغم أنها لا تقدم الجديد من حيث التجربة الفنية والشعرية، فهي تعتمد الصور الحسية وتكبح الخيال لأن خيال الشعراء الجزائريين هو حقيقة ينتظرون ساعات تحققه بالنصر المظفر ودحر العدو

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وقهر جبروته والتخلص من قيوده المادية والنفسية وأطماعه الجشعية. ونلتقي بالشاعر **أبو القاسم سعد الله** بعد أن ضنكت عليه الحياة في زنزانة عذابه فيصرخ في وجه السجن **بربروس**:

أجب بربروس؟

أشعب تعذبه أم ذباب؟

أقلبا تحطمه أم حجر؟

وماذا أأنت الجحيم الذي لا يطاق؟(٢٦)

حول الشاعر صورة **بربروس** السجن إلى ذات لها معادلها من الذوات الإنسانية أصبحت بربروس جسدا يُسأل يَسمع ويُحس ويريده الشاعر أن يجيب! بعد أن ذاقت نفس الشاعر وجسده ذرعا بالمعاناة والعذابات فيه، أرسلت هذه الزفرات الحارقة بصيغ الاستفهام الطلبي، لأن أدب السجون تتواتر فيه الأساليب الإنشائية وتتبوأ المرتبة الأولى وهذا ما جعله مثيرا للعواطف.(٢٧) لذلك تواتر ذكر سجن **بربروس** في شعر الشعراء الذي ذاقوا مُرَ العلقم فيه، وظل سجن **(بربروس)** هو المدرسة العليا التي تربى فيها معظم الثوار وجعل الأدباء والشعراء الذين كتبوا في زنازنه أروع القصائد الثورية، ليتضح لفرنسا إذن أنها لن تستطيع قهر المقاومة التي تسكن قلوب الجزائريين؛ **بربروس** هو معقل الثوار ومدرسة الرجال ومصنع الأبطال. والحقيقة أن "السجون إذا كانت في نظر المستعمر لكبح جماح الثوار، فإن السجون في غالب الأحيان تعطي مردودا عكسيا للهدف الذي وضعت من أجله سرعان ما تتحول إلى مدارس يتلقى فيها السجين دروس الحياة التطبيقية، ويقف على أسرارها الحقة التي لا تدرك إلا بعد التجارب العديدة...ويعرفه السجن معنى كلمة الحرية التي كان يتمتع بها ولا يقدر قيمتها، ولهذا كان لهذه المدرسة شأن عظيم إذ فيها تتخلق الرجال الذين يقلبون صفحات التاريخ، وفي ظلمة السجن يظهر بصيص الحضارة والتمدن، ومن غرفاته تزرع الثورات في هدوئه وتؤسس الدول وتهدم"(٢٨)

على أن هذا النوع من شعر المقطوعات هي الأكثر شيوعا أو الأكثر ما نظم في الأسر وهي موافقة للأحاسيس والخواطر التي تلم بالسجين فيصوغها في أبيات موجهة معبرة حيث نجد فيها الصور الصادقة لواقع الحياة التي يعيشونها...وتتمثل في المقطوعات وحدة الموضوع والتجربة الشعورية الصادقة على ما فيها من سرعة وإيجاز، وتركيز وتوجيه مباشر للهدف، هذا اللون تهتف به النفوس المتألمة في المواقف الحرجة أو اليائسة عفو البديهة، بدافع الخوف والرهبة أو الرغبة والرجاء، وينبثق انبثاقا حرا بتأثير المعاناة والضغوط المرهقة على النفس.(٢٩)وتعد موجودات السجن. جميعها. باعثا لزعزعة النفس وثورة الروح، ويتجلى ذلك في شيوع معاني الحزن والإحساس بالعزلة والظمأ النفسي لمعانقة المطلق... فتصطدم نفسه وروحه بالأسوار والحواجز والقيود الفرنسية. فالسجن خير ميدان تتفتق فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي"(٣٠). وشعر **أحمد سحنون** يصور ذلك في مشاهد كثيرة خاصة قصيدة **الطود** التي ناجى فيها **(جبل الضاية)** من وراء القضبان بأبلغ تعبير عن لحظات النفس المجاهدة التي تفارق السجن وتتخطى حواجز الأسوار لتسمو إلى عالم الروح الذي هو في يقين الشاعر والغاية من الخلاص، وهو الشفاء والسعادة لكبريائه المسجون بين جدران ضيقة(٣١).إذ يقول:

أيُّها الواقِف المطل على الدُّنيا

بِرأس متوجٍ بالإباء

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

يتحدى الرّدى ويهزأ بالإء

صار والعاصِفات والأنواء

لا يُبالي صُروف اللّيالي ولا

يَحفل بالحادثات والأرزاء

أيُّها الطود ليت لي منك

ما أوتيته من مناعة واعتلال

ليتني كنت أيّها الطود حر

ا من قيود قد حَطمت كبريائي(٣٢).

لشعراء السجون بوح بما ألَّم بهم من هموم في الأيام القاسية وبخاصة في دياجي العتمة، حيث تسمح للذات الداخلية أن تستيقظ، ولكوامن المشاعر أن تبرز فيبيت السجين تحت هجمتين من عذاب الجسد وأحزان القلب معا.(٣٣)

والى جانب كل من الشاعرين السجينين عبد الكريم العقون ومحمد العيد آل خليفة، هناك الشاعر **الربيع بوشامة** الذي تم القبض عليه. أيضا . وهو يزاول عمله بوصفه مديرا لمؤسسة الثبات بالحراش بقي في مراكز الاستنطاق حتى استشهد تحت التعذيب عام١٩٥٩.ومثله الشاعر **محمد الأمين العمودي** الذي عذب في سجون الاستعمار الفرنسي واعترته حركة الارتعاش وكاد يصاب بالشلل إلى أن توفي في أكتوبر١٩٥٧. والقائمة طويلة لا تحصر في لأسماء محددة، كل ذلك ينضاف إلى الرصيد المأساوي الذي عاشه شعراء الثورة من محن وتعذيب وقتل من قبل المستعمر الفرنسي.(٣٤)

*** قانون "مشبوه" صورة أخرى لسلب الحرية وتعذيب الجسد**

قانون **"مشبوه"** صورة أخرى من صور الاستعباد والذل فقد سنت فرنسا لنفسها من خلاله إعمار سجونها ومعتقلاتها بالجزائريين، قانون جديد لإبادة وقهر الشعب الجزائري... قانون كما وصفه **عبد الله الركيبي** من قوانين **(شريعة الغاب)** تعمد إليه كلما أرادت أن تنتقم من الشعب ومن أبنائه، فعندما تريد أن تلقي القبض على أحد توجه له هذه التهمة **(تهمة المشبوه)** لتلقي به في غياهب السجون أو تقتله بعد تعذيبه.(٣٥) وقصيدة **أحمد معاش الباتني** تسجل هذا الحادث وتقدم لنا تفاصيل دقيقة كان يتعرض له أفراد الشعب الجزائري من خلال هذا القانون:

قالوا خُذوه فإنَّه مشبوه ومَضوا لما في البَيت فانتهبوه

ما ناله بالكَدح قد سَلبوه وإذا تأبَّى للردى وهبوه

لن يرحموه فإنَّه مشبوه

ساقوه للجلَّاد حيث يُعذب شرَّ العذاب لأجل شرِّ الاعتراف

في كلِّ سوط أو عذاب مطلب يملي عليه الجرم من دون اقتراف

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وهناك تبكي أمُّه وبنوه

سألوه بذل اليتيم أمًا لمًا ... ساروا به يا أمّ مشدود الوثاق

قالت وعين القلب تبكي دما ... ومضرَّج الخدين صوحة الفراق

قالت بني أبوكم مشبوه

ربَّاه لطفك.. ليس فينا مجرم ... والقوم شنوها على البراء

حَربا عوانا نارها تتضرَّم ... من وقعها إنَّا لفي بأساء

رباه لطفك كلنا مشبوه(٣٦)

إن قراءة تأويلية أولية لهذه القصيدة تبرز وقائع حقيقية لما آلت إليه الحالة الأمنية في تلك الفترة؛ حيث غدت صفة **"مشبوه"** تهمة سائرة بأرجل، ناطقة بلسان. تسيرها أيد قادرة تطال من تشاء وكما تشاء، تستبيح حرمات الآمنين وتسفك دماء المسالمين، لتجرهم بغير رحمة إلى مصيرهم المحتوم، تُيَتِّمُ أبناءهم وتُثكلُ نساءهم باسم الأمن وإحلال السلام والمساواة. لتسجل هذه القصيدة وقائع حقيقية فهي أشبه بوثيقة تاريخية مصورة بنغمة حزينة متألمة، بزفرات بثّها الشاعر من أعماق قلبه مشكلا لصنوف التعذيب وما نتج جرَّاء تهمة المشبوه؛ حيث صور الشاعر **أحمد معاش الباتني** مشاهد متعددة لحالة الاعتقال التي تعرض لها المشبوه وما نتج عنها من نهب وسلب لما في البيت من قوت للعيال، وتصوير آخر لصنوف التعذيب والتنكيل بالسياط وقهر الزنازن، من أجل الإرغام والقسر على الاعتراف بذنب بريء منه ولا علاقة له به إلا أنه مسا لم وآمن عن شرهم. صورة لبكاء الأم الحنون التي تعيش بخوف كبير وبترقب أكبر متى يأتي الدور على أحد فلذات كبدها لتطاله يد التهمة، وصورة الأبناء إذ فتح عليهم باب اليُتْم، والتشرد المبكر. وتتشهى فرنسا في تعذيب الجماعة وإذاقتهم صنوف العذاب المرير... وفقط تعذيب من أجل التعذيب. صورة لحال العائلة المقهورة المتسائلة: أتبكي وطنا جريحا؟ أم شعبا مسكينا؟. أتراها تندب شهيدا قضى نحبه مدافعا عن عرضه وشرفه وترابه، أم تندب مقتادا لظلام مجهول؟ أم تراها تبكي ثكلى ويتامى، أُلقي كاسيهم في قعر مظلمة كما عبر في ذلك الحطيئة.

ليختم الشاعر المشاهد في مجملها بدعوات بالهناء والاستقرار، وطلب اللطف من المولى لتنكشف هذه الغمة ويُرفع البلاء عن الشعب الذي ينشد سلاما والعيش بكرامة وطمأنينة وبسيادة في أرضه التي لم ولن يتنازل عن شبر منها.

هذه الحشود الكثيرة من المشاهد والصور والتعابير رغم بساطتها إلا أن هذه النغمة الجياشة وهذا الجو الشاعري الذي يلف القصيدة بأكملها... تنم عن مدى وعي الشاعر بسياسة المستعمر وقضايا الإنسانية التي هضمت حقوقها، وتشعر المتلقي بعمق المأساة التي يعانيها وتسلبه إلى جوها ليندمج في تاريخها المؤلم، وإن تحررت عواطف الشاعر وانسابت دفقا شعريا إلا أن الشاعر كان متحررا نوعا ما عن الجو التقليدي للقصيدة العمودية، فانزاح عنها قليلا مغيرا حرف الروي وحركته ومغيرا في القافية في كل مشهد شعري (كل بيتين) كما استعمل اللازمة التي غير فيها كل مرة فلم تبق ثابتة، وكل هذا ينم عن قلق الذات الشاعرة واتخاذها سبيل الشعر ملاذا للتعبير والتصوير عن مآسي عجز الفرد الجزائري جسدا وروحا عن تحملها.

*** سلطة السجان قهر للجسد والروح**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

"السجان" هو ممثل السلطة في السجن وعلاقته مباشرة بالسجين،ويبدو أنه كان له هيمنة مرعبة على المحبوس، تلك الهيمنة نلمس أثرها من خلال شعرهم حيث إن معظم شعراء السجون تحدثوا عن **السجان** الذي هو غرض مهم من أغراض أدبهم، ففي كل مرة يفتح السجن ترتعد فرائص كل سجين من الخوف وذلك لأنهم تعودوا أن يفتح باب السجن لاستدعاء أحدهم لقتله أو إعدامه أو تعذيبه شر عذاب.(٣٧) ولم يتوان الشعر أيضا عن تسجيل مشاهد التعذيب ومشاهد معذبيه وجلاديه، فكان لا يليق بهم إلا صفات من قبيل: **السفاحين، الوحوش، الجلادين، المعتدين، الجبابرة، الطغاة، الأوغاد...**

وقد كان سيد الجلادين **لاكوست** وأعوانه الساديون الذين أتقنوا فنون التعذيب التي شهد على ويلاتها الفرنسيون أنفسهم، يقول الفيلسوف الوجودي **جان بول سارتر** معبرا عن وحشية لاكوست "إن الذين ماتوا من الهول والألم ...إنما ماتوا بإرادته"(٣٨)ويذكره الشاعر **صالح خباشة** معبرا عن وحشيته في قصيدة مأساة القصبة:

أيا لاكوست أنذرناك شرا

فنحن ندُك عَرش الطامعينا

ويقول أيضا ساخرا واصفا **"لاكوست"** بالمغفل:

أربع ساعات توعدنا لاكو

ست أين وعيد المتميع

زعَم المغفل أن سيمحق شَعبنا

فابشر بطول سلامة يا مربع(٣٩)

لم يأت الفعل الثوري عند هذا الشاعر وبعض أمثاله إلا في صيغ تراثية محاكيا ما قاله السابقون، ناسجا على منوالهم شكلا وفكرا ومضمونا "وحينئذ تتحول صورة السفاح "لاكوست" إلى معادل لها في الماضي، فيغدوا "لاكوست" الفرنسي السفاح عمرو بن هند ويغدوا الشاعر عمرو بن كلثوم... وفي نفس الأبيات محاكاة على منوال نقائض جرير المتوعدة"(٤٠) وإن اعتمد الشاعر التصوير الشعري **"كوثيقة إدانة مؤكدة"** رغم أنها لا تضيف الجديد ولا تخرج عن الإطار التقليدي شكلا مضمونا وحتى مواقف، لكنها جسدت صور الفرنسي الغاصب والمعتدي ومختلف أوصافه الهمجية.

وخلاصة القول إن الشعر السجني الجزائري في هذه الفترة كان الحافظ الأمين للثورة التي قام بها الشعب جسدا وروحا آمن قلبه بنصرها، فكان شعرا **"مقاوما"** و**"ثائرا"** حافزه الأساسي هذا السجن أو القيد الخانق لروح الإبداع وللحرية المسلوبة من طرف المستعمر الغاشم....

وقد احتفظ التاريخ بعباقرة ألهمتهم السجون بما لم يلهم غيرهم خارجها، فهذا (يوليوس خوتشيك) يعيش في ضمير الناس بما أبدعه تحت أعواد المشانق، وأجمل ما أبدعه (بول إلوار) من شعر كان نظمه في زنازين المحتل الهتلري قبل إعدامه، ولم يكن (أبو العلاء المعري) جاهلا بأنه سيقتل بالسم حين أبدع "رسالة الغفران"، ويقضي المعتقلون الفلسطينيون في زنازين الاحتلال الإسرائيلي بقية أعمارهم في تهريب إلى النور بما يبدعونه من رسومات وحياكة، وشعر وقصة على ما تيسر لهم من ورق أو خرق(٤٠)و قد احتفظ التاريخ الإنساني والجزائري بالشاعر مفدي زكريا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وأمثاله الذين أبدعوا في سجنهم وصدحوا بشعرهم رغم كل قيود الحبس وذل المستعمر الفرنسي، فهم أبطال الثورة الأشاوس الذين عانقوها بأرواحهم ووهبوها كل أجسادهم ودمائهم وضحوا لأجل حريتها وعزتها. لقد تلاحم الجسد المعذب الفيزيائي والجسد الشعري المبدع والجسد الوطن المغتَصَب،فمهما قمع المستعمر هذا الجسد المتحد فإنه لن يستطيع.

الهوامش:

١. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر دط، دت، ص٣٥.

٢. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى الجزائر، دط،٢٠٠٤، ص٦.

٣. ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي، منشورات الاختلاف /الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١،٢٠٠٩، ص١٢٤.

٤. ينظر محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص٣٦٣.

٥. ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة، ص١٢١.

٦. أحمد يوسف، السلالات الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسمياء اليتم، مكتبة الرشاد، الجزائر، دط،٢٠٠٤، ص١٢٩.

٧. عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث١٩٦٢٩٥، منشورات جامعة باتنة الجزائر، دط، دت، ص٨٥.

٨. نفسه، ص٨٦.

٩. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر دط، ص٧٣.

١٠. عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث١٩٦٢٩٥، ص٨٨.

١١. محمد رمضان شاوش وآخرون، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر أو الأدب العربي الجزائري عبر النصوص، دار البصائر الجزائر، دط ٢٠١١، ج٤، صص٤٦٧،٤٧٤.

١٢. ينظر، نفسه، ج٤، ص٤٧٦.

١٣. أحمد يوسف، يتم النص الجنيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١،٢٠٠٢، ص١٩٧.

١٤. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص٦٦.

١٥. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٣٤.

١٦. ينظر، إبراهيم محمود، النص الجسد الهاوية، قراءات في ظلال المعاني، تموز للنشر والطباعة دمشق سوريا، ط١،٢٠١١، ص٤٩.

١٧. مفدي زكرياء، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،١٩٨٢ ص٢٠.

١٨. فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي لبنان/المغرب، ط٥،٢٠٠٩، ص٦٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١٩. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٣٣.

٢٠. مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص٨٤.

٢١. حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط،١٩٩٤، ص٧٢.

٢٢. محمد رمضان شاوش وآخرون، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ص٣٧٢،٣٧٣.

٢٣. ينظر. فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، ص٥٠.

٢٤. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٥٨.

٢٥. نفسه، ص٨٨.

٢٦. عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص١٢٥.

٢٧. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط١٩٩٥،١، ص٢٥٨.

٢٨. حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ص١٠٤.

٢٩. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، صص٢٦٣،٢٦٤.

٣٠. حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ص١٠٤.

٣١. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٤٦.

٣٢. ديوان أحمد سحنون، ص٥٩، نقلا عن عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٤٦،٤٧.

٣٣. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص٢٠٩.

٣٤. أحمد يوسف: يتم النص الجنيالوجيا الضائعة، ط١٩٨.

٣٥. عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي الجزائر، د ط،٢٠٠٥، ص١٥٦.

٣٦. محمد رمضان شاوش وآخرون، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، صص٦١٤،٦١٥.

٣٧. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، صص٢٢،٣٢٢.

٣٨. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٩.

٣٩. نفسه، ص٢٠.

٤٠. نفسه، الصفحة نفسها.

٤١. ينظر، حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ص١٠٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

النصّ بين السياق والتّلقي في الفكر الأدبي

د.حمو الحاج ذهبية / جامعة مولود معمري، تيزي وزو ، الجزائر

ملخّص الدّراسة:

لقد تعرّض السياق إلى عدّة تعريفات، وأطّره الباحثون من عدّة زوايا أملا في القبض على بنية اللغة الخارجية، ولكنّه لم يحض دائما بالقبول خصوصا في الدراسات اللسانية السوسورية والمدارس التي توجّت التوجّه البنوي بعده، إلا أنّ رغبة الدّراسات اللغوية في الانفتاح على منتج اللغة ومؤولها، وعلى ظروف العملية الخطابية وملابساتها سمح بالعودة إلى هذا العنصر المتميّز، الذي وجدناه عند الباحثين القدماء من مختلف المدارس والتوجّهات، فقد عاد إليه كلّ من البلاغيين والأصوليين، والفقهاء والأدباء لعلّه يضمن لهم الولوج إلى المعاني الحقيقية الظاهرة والخفيّة.

أردت العودة إلى هذا العنصر بالذات لرصد حدوده في الفكر الأدبي العربي، للنّظر في اختلاف الرؤى والتوجهات، وكذا أدوات تحديده عند باحثين من مشارب مختلفة، جعلت السياق من العناصر المهمّة للوصول إلى المقاصد الحقيقية من وراء استعمال اللغة في مواقف معيّنة، وأدركنا أن الالمام بالبنية الخارجية يسمح بالحجاج، وبالتفاوض، وبالاستدلال، وبالإقناع....

الكلمات المفتاحية: السياق، التلقي، النصّية، لسانيات النص، البلاغة، النصّ الأدبي

إنّ الاهتمام بالنص والبحث فيه وكذا التنظير له باعتباره أداة إجرائية في الدرس اللساني الحديث هو وليد اللسانيات كعلم حديث النشأة في الغرب مقارنة مع باقي مستويات الدرس اللساني الأخرى كالأصوات، المعجم، التركيب، فقد استطاع أن يفرض نفسه نظرا للمفاهيم والإجراءات الجديدة التي جاء بها، حيث تبيّن أنه لا يمكن لباقي مستويات الدرس اللغوي الأخرى الاستغناء عنه، خصوصا بظهور لسانيات النصّ وتحليل الخطاب، الذين يقومان على دعامتين هما النص والخطاب.

يتفق الباحثون في أحايين كثيرة على تعاريف خاصة للنص ويختلفون كذلك في بعض الأحايين، ومكمن الاختلاف راجع إلى المنطلقات المتبناة، التي يوجهون من خلالها صوب نظرهم للنص، لكن إذا ما قمنا بحصره في نظرة واحدة وقلنا أننا نودّ النظر إليه من وجهة اشتغال السياق الوارد فيه، فماذا نقول حينذاك؟ أو بالأحرى كيف يمكننا الوصول إلى أغوار النص بالكشف عن سياقه؟، وما هو السياق، الذي ينبغي إيلاؤه العناية؟ وانطلاقا من هذه التساؤلات فإن فإنّنا نروم الدخول إلى النص بمعنى استنطاقه، ليس فقط من جانبه الشكلي المحض، وإنما بالولوج إلى كل الحيثيات التي تحيط به سواء كانت مرئية أو مخفية.

إنّ السياق عنصر ضروري لتحقيق التفاعل بين الذات والموضوع أي بين الكاتب ونصّه ثم بين المتلقي والنص، " وله مجالات معرفية متعدّدة تتنوّع عبر فضاءات معرفية كثيرة منها ما هو مرتبط بالمتكلّم والمتلقي وشروط الإنتاج اللغوي والزّمان والمكان (...) وغيرها"(1) لهذا فهو ملمح رئيسي من ملامح التعرف على النص، إذ يتسع ليشمل كل الأطراف المكوّنة لعملية التواصل وقدرته الإجرائية على الفهم والتأويل في المجال الأدبي، ونظرا لأهمية السياق ودوره في موضوع النص وكذا تداخل العديد من النصوص، التي يصعب تحديدها أو حتى التعرف على سياقاتها، حيث نجد من يقول:" إنّ تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نصّ يعتبر مركزا، وفي النّهاية تتحدّد معه، هو واحد من سبل

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ذلك التفكيك والانبناء: كلّ نصّ هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه مستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم..."(٢) ، ارتأينا الحديث عن عامل السياق في النص، هذا العامل الذي سيحيلنا لا محالة على الباحث والمستنطق لهذا السياق، ألا وهو المتلقي، وبتعبير آخر ارتأينا أن نتوقف عند بعض الإشكالات، التي تحيط بالنص حين الحديث عن عاملي السياق والمتلقي فيه، هذان العاملان اللّذان سيفتحان الباب على النص من أجل الولوج إليه من منطلقات عدة (تداولية، ثقافية...). ما هي مكانة السياق في تحديد ماهية النص؟ إلى أي حدّ تظهر فاعليته في قيام النص؟ ثم هل النص الأدبي خارج عن السياق أم أنه داخل فيه ومرتبط به؟ هل يمكن الاقتصار على العلاقات النصية واعتبارها قوام النظام الداخلي للنص أم أنه لابد من مرحلة يتم فيها الربط بين كل العلاقات؟ ألا يمكن الأخذ بالعلاقات النصية واعتبارها في ذات الوقت تمثّلا للواقع ؟ وهل هذا الواقع هو الأحداث أم النصوص المعاشة والمقروءة؟ أم هي اللغة أم المتخيّل في النص؟

هذه جملة من الإشكالات التي رأينا ضرورة طرحها في غمار حديثنا عن هذا الموضوع رغبة في نفض الغبار عن النص، الذي كثر الكلام عنه في الدراسات الحديثة خاصة التداوليات، لسانيات النص، تحليل الخطاب (...) محاولين اكتشاف ما وصل إليه أحد هذه الميادين في مجال دراسة التوجه السياقي في النص، هذا المجال هو "لسانيات النص"(٣)، ولا يفوتنا أن نقوم باستنطاق بعض ما تبنّاه أسلافنا العرب في حديثهم عن السياق أو هل عرفوا قديما ما نشهده اليوم في الدراسات النصية وخاصة موضوع الحديث عن السياق.

ورغبة في إثراء الموضوع فإن الحديث فيه صغناه ضمن عناوين فرعية تصبّ في إطار العنوان الرئيسي " **النصّ بين السياق والتّلقي في الفكر الأدبي**"، وركزنا الحديث في البداية عن السياق وأهميته في الدراسات النصية، وذلك بالاستفاضة نوعا ما في دلالته اللغوية والاصطلاحية عند بعض الباحثين في هذا الميدان، بالوقوف عند ما وصلت إليه الأبحاث النصية في حديثها عن عامل السياق في النص، ليكون من بعده الحديث عن إسهام قطب من أقطاب هذا التوجه في حديثه عن السياق في النص ألا وهو "فان ديك"، ثمّ الحديث عن أثر هذا السياق في النص الشفوي(٤) باعتباره نصا نفرض عليه سياقات الحديث، بالبحث عن أثره ضمن الدراسات التراثية العربية، ليكون بمثابة عامل مستفز لنا لنبحث عن دلالاته عند العرب القدامى.

بين السياقية والنصية

ظلت السياقية عند كل من البنيويين والتحويليين، وغيرهم ممن نهجوا هذا السبيل حبيسة أسوار الجملة بالمفهوم التقليدي، أي عند الحدّ الذي يمكن أن يكون فيه الكلام فيه فائدة يحسن السكوت عليها، على حدّ تعبير النحاة العرب، وبظهور علم لغة النص أو ما يعرف بلسانيات النص، خرج هذا المنهج بالدراسة اللغوية إلى وجهة جديدة وإلى نطاق أكبر وأوسع، أي من نطاق الجملة إلى النص اللغوي بأكمله، حيث قاموا على الاشتغال على النصوص ومحاصرتها –إن صح القول- ثم وصفها والكشف عن علاقاتها، التي من خلالها تتحقق النصية، وكان هذا المنطق إقرار أن لسانيات النص هي ذلك العلم، الذي يكون قادرا على وصف وتفسير الملامح المشتركة والمتباينة بين هذه النصوص أو الأنماط، كما يمكن الكشف عن الغموض، الذي يُفك بتدخل عناصر تساهم في فكه وجلائه، من هذه العناصر نجد "السياق"(٥)، فحينما نقول مثلا: "ارتدى الطفل الملابس التي اشتراها أبوه من السوق"، فإنّ إزالة اللبس عن هذه الجملة يستوجب إدخالها ضمن السياقات الممكنة والمفترضة فنقول:

- الطفل ارتدى الملابس.
- ارتدى الطفل الملابس التي اشتراها أبوه.
- الملابس، أبو الولد اشتراها من السوق.

بهذا التحليل نتوصل إلى أن عملية الارتداء قد تمّت بعد الشّراء وليس الشراء هو المحتمل، وإذا غيرنا تحليلنا بالطريقة الآتية فنقول:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

- ارتدى الطفل الملابس التي اشتراها أبوه من السوق.
- الطفل ارتدى الملابس التي اشتراها أبوه من السوق.
- ارتدى الملابس التي اشتراها أبوه من السوق.
- أبو الطفل اشترى الملابس من السوق .

وهنا تكون عملية الشراء هي التي حدثت في السّوق، وهكذا تتواصل عملية التحليل، فكلما أضفنا عنصرا آخر إلى هذه الجملة يعطي شيئا من الغموض (مثلا نضيف كلمة يوم العيد). وهكذا نقول أن ظاهر النص وصريحه، ليس حاسما في الكشف عن الغموض بل هناك تداخل في التّماسك وعناصر النصية الأخرى، لهذا نجد من بين ما تبنّته اللسانيات النصية:

- أنّ الكلمة والجملة بالرغم من أنهما من العناصر الهامة في التحليل اللغوي إلا أنّهما لا يعطيان صورة كاملة للأحداث اللغوية، لهذا لجأ أصحاب هذا المنهج إلى النص باعتباره حدثا تواصليا مركبا ذا بنية مكتفية بنفسها، قادرا على الإفصاح والتأثير والفعل للكشف عن وظيفته في التفاعل الإنساني العام.
- أن الكلمات التي نقرؤها أو نسمعها ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا وعلى نحو مشترك داخل السلسلة الكلامية، طبقا للسندات النحوية المقررة، ومن هنا فقد اعتبر النص لدى الدارسين –النص اللغوي- وحدة متكاملة يجب دراستها ككل لا يتجزأ، ووضعوا المبادئ والأسس، التي تتحقق بها النصية بغض النظر عن الكم المادي للأحداث اللغوية المتتابعة أو سلسلة الجمل، فقد تكون الجملة في ذاتها نصا إذا ما توافرت لها هذه المبادئ –فقد أشار "هاليداي ورقية حسن" بأن النص يرتبط بالإدراك وليس بالحجم، وتحدث تودوروف عن التّطابق، إذ يستطيع النصّ أن يتطابق مع جملة، مثلما يستطيع التّطابق مع نصّ كامل.

ومن بين الأسس التي حكموا بها عن نصية النص نجد: السبك، الحبك، القصد، القبول، الإعلام، المقامية، والتناص(٦). يذهب عبد النعيم خليل" إلى القول أن قيامنا بتطبيق مبدأ السياقية على هذه الأسس سيفرّعها إلى مجموعتين لا ثالث لهما: إحداها تنتمي إلى السياق اللغوي وتتضمن السبك، الحبك، والتناص. أما الثانية فتتجه إلى سياق الحال(٧) أو المقام، وتتضمن القصد، القبول، الإعلام، والمقامية.

تشكل المجموعة الأولى مجموع الأحداث المرئية أو المسموعة، فينتظم بعضها تبعا للمباني النحوية، لكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل التّماسك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته، "وهو مجموعة من الوسائل اللغوية، التي تضمن الرّبط بين العناصر الدّاخلية والخارجية للجمل، وتسمح لملفوظ مكتوب أو منطوق التّجلي على شكل نصّ[...]، وهي الضمير العائد، الروابط، الاقتضاءات، تتابع أزمنة الفعل..."(٨) ، وهذا كله يدخل فيما يمكن أن نسميه بالاعتماد النحوي على مستوى النص، على أساس من علاقات الكلمات بعضها ببعض ثم الجمل والمقطوعات، كل ذلك في إطار القواعد، التي تقررها اللغة وتقررها الأعراف والتقاليد، وهو قريب جدا من فكرة "النظم"، التي رآها عبد القاهر الجرجاني في قوله "واعلم أنه إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك"(٩). أما المجموعة الثانية (القصد، القبول، الإعلام، المقامية)، فهي عناصر نصية تتصل بسياق الحال أو المقام، فالقصد يرتبط بهيئة المنتج والوقوف على هذا العنصر أمر شائك في الدرس اللغوي، حيث لا يفصح المتحدث عن قصده في كثير من الحالات، وهنا يكون السند في استخلاصه متمثّلاً في المقام أو سياق الحال أو الظروف المحيطة بالمنتج، كما يتدخل التنغيم(١٠) "Intonation" في أن نتعرف الإقرار بنغمة أخرى. وأما القبول فهو مرتبط بالمستقبل، ولا يعني القبول أن تكون الجملة موافقة للنظام اللغوي فقط، فقد تأتي حسب هذا النظام ولا تظهر بهذا المبدأ، إنما القبول أن تأتي الجملة بحسب النظام اللغوي المفروض، كما يجب أن تتلاءم مع الواقع الخارجي للغة، فقولنا مثلا: "محمد أعزب، ولذلك فهو لم يتزوج" فهي جملة مقبولة على المستوى اللغوي والمقامي، حيث يتطابق ركناها

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

لغة ومنطقا. كذالك حينما نقول " الجزائر عاصمة الجزائر والعربية لغتها الرسمية" هي جملة مقبولة. أما في قولنا "معسكر عاصمة الجزائر"، فقد تكون هذه الجملة مقبولة لدى المعسكريين، لكنها ليست مقبولة عند غيرهم كونها لا تتطابق مع الواقع، وكذلك بالنسبة لقولنا "محمد أعزب"، ولهذا فإن "الجزائر هي عاصمة الجزائر"، إذ لا يوجد بين ركنيها علاقة سببية تطابق الواقع.

أما فيما يخص معياريْ الإعلام والمقامية فهما متصلان بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، الذي يندرج تحت مصطلح سياق الحال أو المقام، فالإعلام يختص بكل من المنتج والمستقبل، وعلى الأول أن يصوغ عباراته بحسب ما يقتضيه سياق الحال، الذي يكون المتلقي جزءا منه، وذلك بمراعاة معارفه وثقافته وتوقعاته، ويوضّح "فان ديك" معيار الإعلام في مثال: "بيتر قد أصيب في حادث دخل على إثره المستشفى"، فرغم إمكانية الاستبدال في مواقع الكلمات والتعابير إلاّ أنّ كلا منها تختص بسياق معيّن. أمّا معيار المقامية فهو مرتبط بالعوامل، التي تشير إليها أحداث النص، كما يرتبط ارتباطا وثيقا بكل من المنتج والمتلقي، ومن ثمّ فقد اكتسب أهمية خاصة بين المعايير(١١). ولعلنا بعد هذا إدراك ما قاله أحد الباحثين من أنّ أجرومية النص ولدت من رحم البنيوية الوصفية القائمة على أجرومية الجملة في أمريكا، ولنا أن نقول أن أجرومية النص قد ولدت من رحم السياقية بشقيها المقامي والمقالي(١٢)، ذلك لعدم إمكانية فصل النصّ عن كلّ الملابسات التي تؤطّره.

السياق ولسانيات النص

سعى "فان ديك" ابتداءً من١٩٧٢م إلى إقامة ما سماه بأنحاء النص متجاوزا الآراء المطروحة حول (نحو النص)، والنص مأخوذ عنده بمعنى عام يتجاوز الجملة وهو ما يتبلور في الخطاب. تندرج طروحات "فان ديك" في إطار ما يسمى "أنحاء النص" حيث أنه لا يقف عند البنى السطحية والتركيبية للنص ولكنه يتجاوزها إلى ربط النص ببنيات خارجية ساعيا بذلك إلى إقامة تصور متكامل حوله، فالنص حسب "فان ديك" يتشكل من مظاهر أكثر تعقيدا مثل الممارسات النصية والتواصلية، التي بدورها ترتبط بعدة سياقات يتبع بعضها الآخر ويتداخل معه، وانطلاقا من هذا الرأي نجده يقدم تحديدا للنص بناءً على تصورات(١٣):

١. ليس الأدب مجموعة نصوص فقط، إنّه بالأحرى مجموعة من الممارسات النصية والتواصلية.
٢. تقع هذه العمليات التواصلية الأدبية في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيو ثقافية تحدد الممارسات النصية.
٣. النص الأدبي هو نتاج وأساس أفعال وعمليات تلقٍ واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل.
٤. إلى جانب تمفصل هذه السياقات حسب جماعة المشاركين وأدوارهم وبحسب المقامات (المؤسسات...) وغالبا ما تنظّم الممارسات النصية في سياقات تتأسس على قاعدة مجموعة من القيم والأحكام والايدولوجيا الأدبية.

نلحظ أن "فان ديك" يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد الدلالية والتداولية المكونة للنص، ويحدده بأنه بناء نظري مجرد لا يتجسد إلا من خلال الخطاب باعتباره فعلا تواصليا، وفي إطار هذه العلاقة يتم الربط بين النص وسياقه التداولي، كما يدعو "فان ديك" إلى تجاوز الخصائص الداخلية، التي تتصف بها النصوص إلى الخصائص الخارجية والشروط، التي يخضع لها ضمن سياقات معينة. تحدث "فان ديك" عن المضمون الإجمالي للنص أو البنى الكبرى التي تربط القضايا المعبر عنها بعمل النص بواسطة ما يسمى القواعد الكبرى، وهذه القواعد تحدد بدورها ما هو أكثر أهمية وجوهرية في مضمون نص متناول ككل، كون هذه القواعد تلغي بعض التفاصيل وتركز على المعلومات الأساس في النص، ومن هذه القواعد الكبرى نجد الحذف (الانتقاء) التعميم، والبناء وهي تعمل وفق معرفتنا بالعالم والسياق فمثلا: لو لم نكن نعرف أن الرحلة في القطار تقتضي الذهاب إلى المحطة وشراء تذكرة... الخ، لمّا أمكننا استبدال كل هذه التفاصيل بفكرة "رحلة في القطار".

السياق ومستوياته (عند "فان ديك")

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١- السياق التداولي: متعلق بالنصّ باعتباره فعلا كلاميا أو أفعالا كلامية، ويقوم على تأويل النص باعتباره فعلا كلاميا أو سلسلة أفعال كلامية، كالوعود، التهديدات، التأكيدات والأسئلة والأوامر (...)، وتبقى مهمة التداولية متمثّلة في تحديد الشروط، التي يجب أن تتوفر في كل فعل كلامي حتى يكون ملائما لسياق معيّن مثل الشروط، التي يجب أن تتمتع بها الملفوظات، ويتألف هذا السياق من جميع العوامل النفسية والاجتماعية، مثل المعرفة التي يملكها مستعملو اللغة، رغباتهم، إراداتهم، أشياؤهم المفضلة، آراؤهم وكذلك علاقاتهم الاجتماعية (...)، فالتداولية النصية[١] تُعنى بتحديد الشروط، التي تمكّن من ترتيب أفعال كلامية في متتاليات أفعال كلامية، وكذا التساؤل عن كيفية ارتباط هذه المتتاليات بمتتاليات جمل أو ملفوظات النص المنطوق.

٢- السياق الإدراكي: يتعلق بفهم النصوص، وينطلق "فان ديك" من افتراض مفاده أنّه حتى يتمكن المستمع/ القارئ من استخدام نص معيّن في مقام تواصلي ما، عليه أن يفهم هذا النص. إن مستعمل اللغة سيفهم بالدرجة الأولى الكلمات ومجموعات الكلمات والجمل، ثمّ يفهم متتاليات الجمل، وهنا يمكن أن نعمّم فنقول أن سياق الفهم يؤوّل إلى تحليل المعلومة المنقولة بواسطة بنية النص السطحية وترجمتها إلى مضمون يكون على شكل معلومة مفهومة، وفي هذا الصدد يشير "فان ديك" إلى جملة من المعطيات، التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار في إطار توضيح سياق الفهم (فهم النص):

- استعانة المستعمل بمعرفته للعالم انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في الذاكرة.
- تخزين القضايا في الذاكرة الطويلة الأمد، فلكي نستطيع أن نفهم نصا معينا علينا أن نقيم الروابط الضرورية في الذاكرة العملية.
- لكي نتمكن من إضفاء ترابطا على نص ما يجب حفظ بعض المعلومات في الذاكرة العملية، وهكذا لا يكون علينا أن نسجلها باستمرار في الذاكرة الطويلة الأمد.
- لأجل فهم النص يجب تنظيم المعلومات المستنبطة من بنية نص ما، فالقارئ لا يستطيع تكرار النص كلمة كلمة ولا جملة جملة، وإنما يتذكر فقط أهم موضوعات النص، وهنا تتدخل بنية النص الكبرى، التي تقاوم النسيان بوجه خاص.

تسهم هذه العوامل في تحديد ما يراه أحد القراء ملائما ومهما في النص، عندما يكون في "ذهننا" موضوع محدد بسبب مهمة معينة أو حقل اهتمام معيّن أو أمنية معينة، فإننا سنقوم بتحليل إدراكي لهذا النص، فرغبتنا مثلا في شراء منزل من نوع معيّن نجسده من خلال قراءتنا لإعلانات متعلقة بهذا النوع، فنختار من المعلومات ما هو متعلق بهذا المنزل، وهنا يتضح دور هذه العوامل في معالجة النصوص الإدراكية في مختلف المواقف والمعايير والقيم التي يعتمدها المتكلمون.

السياق وتأثيره في النص الشفوي

إن الحديث عن النص الشفوي يحيلنا على نصوص غير مكتوبة أو ما يمكن تسميته بالخطاب، هذا النص/ الخطاب، الذي يفترض وجود متخاطبين أو ما يسمى عند المتخصصين بالمرسل والمرسل إليه، فيسعى المرسل إلى إيصال رسالته إلى متلقيه، هذا الأخير الذي سيحاول بدوره فك شفرات الرسالة "النص، الخطاب" من أجل إنجاح عملية التواصل بالنجاح، لكن ما هي الدعامة التي يستند إليها عند كل من المرسل والمرسل إليه؟ ينتج المرسل خطابه انطلاقا من المقاصد، التي يود إيصالها بمراعاة السياق الذي هو فيه، فكل عملية تخاطبية تتطلب مراعاة لسياق الإنتاج والتأويل، وحجتنا هنا أن الخطاب القانوني سيختلف لا محالة عن الخطاب الثقافي وعن الخطاب التربوي (...) لا لشيء إلا لاختلاف ملابسات العملية الخطابية. يذهب "ليتش" إلى أن كل قول يحصل بشكل نمطي في "مقام خطابي" يتضمن العوامل التالية:

السياق المقامي للخطاب

مخاطِب	موضوع	مخاطَب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

إنّ إنتاج الرسالة وتلقيها منظومة تقع عادة في زمكان واحد، وإذا كان المتخاطبان في التبادل اليومي يعرفان بعضهما بعضا فإنهما يسلكان سبيلا متعارفا عليها تتحكم فيها الأوضاع، هذا في حالة النص الشفوي (المنطوق)، لكن المؤلف/ الكاتب لا يعرف في معظم الأحوال شيئا عن متلقيه المفترضين، أو أن ما يعرفه عنهم ضئيل نسبيا، كذلك جهله للمقام الذي سيتلقون فيه خطابه، وفي المجال الأدبي ونظرا لصعوبة إسناد دور المتكلم ودور المخاطب إسنادا مباشرا إلى شخص بعينه، نجد الباحثين يلجأون إلى الحديث عن كاتب ضمني وقارئ افتراضي (ضمني)، لا يتقاسم مع الكاتب معرفته الخلفية فحسب، بل يتقاسم معه أيضا مجموعة من الافتراضات والآمال والمعايير(١٥)، ولهذا يرى "ليتش" أن إنشاء خطاب ما يقتضي طرح الأسئلة التالية:

- من هم المشاركون؟
- ما هو موضوع التواصل؟ (ما هي الموضوعات (الأشياء) المشار إليها في مجرى الرسالة؟...)
- بأيّ واسطة تمّ التواصل؟ (هل الرسالة مكتوبة أو منطوقة؟ ما هي وسيلة نقلها؟...)
- ما هي وظيفة التواصل؟ (الإخبار، التعليم، الإقناع؟...)(١٦).

من الملاحظ أن تحديد عناصر السياق يسهّل اكتشاف المعنى المقصود من النص، وقد رأى "ليتش" أن الصعوبة تقع على مستوى الخطاب الشعري على خلاف باقي الخطابات، لكن بما أن النص الشعري عبارة عن فعل تواصلي يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة) فإنه لا محالة مشروط بسياق داخلي أو خارجي، لكن البحث عن سياق النص الشعري مثلا يستوجب أن نراعي فيه بعض الخطوات المعتمدة من أجل استنطاقه، منها الوقوف عند المعلومات الموسوعية المرتبطة بالتقاليد الأدبية وبمنتج النص، والتي غالبا ما توجّه القارئ في بناء سياق النص، خاصة وأن هذا السياق قد يكون ممتدا إلى الوراء في نصوص سابقة في نفس الديوان مثلا -إذا كان النص نصا شعريا- وإلى الأمام في اتجاه نصوص لاحقة في الديوان أيضا، وهنا تظهر أهمية المعرفة الخلفية(١٧) سواءً تعلق الأمر بالإنتاج أم بالتلقي، لأنها -المعرفة الخلفية- تساهم بشكل فاعل في بتر العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النص.

السياق و شفوية النص عند العرب القدامى

يعدّ عصر ما قبل الإسلام عصر الشفوية، والمجال الحيوي لنشأتها، إلا أن هذه الشفوية لا تعني نفي الكتابة ضرورة، فقد يكتب النص الشعري ويُدون تدوينا، ثم لا يخرج عن إطار الشفوية، لأن هذه الشفوية تفترض سلفا وجود متلقٍ شفوي أيضا، ونجد المثال الوافي هنا في تلك الأسواق الأدبية، التي كانت تقام قديما، أين كان الشعر يُلقى شفاهة على مرأى الأدباء والشعراء، الذين يُعتبرون سامعين -متلقين- شفويين (النابغة الذبياني واحتكام الشعراء إليه من أجل سماع الشعر والحكم بالجودة أو الرداءة).

وبعد بزوغ فجر الإسلام تغيّر موقع المتلقي في النص العربي، فلم يعد سامعا على الأغلب بل أصبح سامعا وقارئا، وقد أسهم التطور اللغوي في تجديد الحياة الثقافية العربية حين أوجد ظروفا مناسبة لفهم دلالة النص وتحليل بنيته، بيد أنّ المتلقي لم يخضع خضوعا تاما لسلطان الكتابة حتى بالنسبة للعصور، التي تكاثرت فيها الأقلام، حيث بقي التلقي الشعري يعتمد قناة المشافهة، وقد اعتبروا أن حسن السماع هو الميزة أو

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الصفة المحببة، التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتدعم توازنه الثقافي، لهذا كله ظلّ السماع بمثابة أسس للتلقي، وقد عزز مكانة السماع ووسعت دائرته على الخصوص بظهور النص القرآني، هذا لكون كلام الله ليس بكلام عادي، وإنما يقتضي أول ما يقتضي الإصغاء، الذي يعتبر عتبة الولوج لعالم الفهم والتأثير(١)، فالنص الجيّد يجبر السامع على الإصغاء ويدفعه للتفاعل معه، وقد قال تعالى: "**فَبَشِّرْ عِبَادِي الَّذِينَ يَسْمَعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ**"(١)، لهذا كله عُنِيَ بالسماع أيما اعتناء، ولكن ظاهرة السّماع وما تفرضه من قوانين حتّى يصل المتلقي إلى الفهم الصحيح يستوجب العناية بالسياق، وهنا تكمن أهمية استقصاء البحث فيه، والمنهل الأساس الذي يمكن أن يساعدنا على ذلك هو التيار البلاغي، والنقدي والأصولي (الأصوليون)، فهل للسياق نصيب عند هؤلاء العرب؟ وإذا كانت الإجابة بالإثبات، نعود لنتساءل عن مواطن هذا التجلي للسياق عندهم؟

ارتبط التراث العربي بممارسات معرفية عديدة، فرضت حضور معطيات عامة تتعلق "بالسياق" لكنها مجرد أفكار مقارنة بالأطروحات الغربية، ومنها نجد ما جاء في البلاغة، والنقد الأدبي، والتفسير و"علم أصول الفقه".

١ - السياق في المنحى البلاغي

عرّفت البلاغة وحدّدت بشكل جامع عند أغلب علماء العرب، فقد حدّدها ابن المقفع بقوله:" البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون جوابا ومنها ما يكون ابتداءا...فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة"(٢)، أمّا اصطلاحا هي بلوغ المتكلم في تأدية المعنى حدّا له اختصاص بتوفيه خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها، كما عُبّر عنها بكونها أن يجعل المؤلف لكل مقام مقال ولكلّ حال مقتضاها، فيوجز حيث يُحسن الإيجاز، ويطنب حيث يجمل الإطناب (...) لهذا عُرفت في أقصر عبارة أنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، وهذا طبقا لما قاله السّكاكي في كتابه مفتاح العلوم:" ...أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التّشكّر يباين مقام الشّكاية، ومقام التّهنئة يباين مقام التّعزية،...ثمّ إذا شرعت في الكلام، فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، ولكلّ حدّ ينتهي إليه الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام من باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق، وهو الذي نسميه مقتضى الحال"(٢)، والمقصود بالحال هنا هو الموضوع، الذي من أجله يميز المتكلم حديثه بما يقتضيه هذا السياق، فقولنا "محمد طيّب" فالتأكيد في هذه الجملة هو ما نسميه بمقتضى الحال، أمّا بلاغة النصّ فتعني إظهار وفحص كيف يعرض النصّ أو "ينّظر" صراحة أو ضمنا القراءة أو القراءات، التي نقوم بها أو يمكننا القيام بها(٢).

ولقد ربط العلماء البلاغة بالعبارة، والفصاحة بالكلمة المفردة، وقد انضمت الدراسة البلاغية في علوم ثلاث هي: علم المعاني، علم البيان، علم البديع(٢). إنّ حديث البلاغيين العرب عن هذه العلوم الثلاث قد تضمّن بعض القضايا التي تتشابه وتتلاقى مع نهج السياقية الحديثة رغم اختلاف المنهج والتطبيق بين البلاغيين، ومنها نجد:

– فكرة المقام من خلال عبارتهم الشهيرة "لكل مقام مقال"، حيث ترتبط هذه الفكرة بما أسماه أصحاب النظرية السياقية بالمقام أو السياق الاجتماعي(٢) من ناحية، كما ترتبط بالسياق اللغوي من ناحية ثانية، إلا أن فكرة المقام عند السياقيين هو كل ما يحيط بالحدث اللغوي ويُعين على فهمه سواء أكان إنسانا أم جمادا أم غيرها مما له علاقة بهذا الحدث، فحديث السياقيين عن المقام كان من منطق البحث عن المعنى الدلالي وإظهاره لا من منطق البحث عن الصواب والخطأ ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، ففكرة المقام عند البلاغيين كانت بهدف الوصول إلى أعلى مستوى بلاغي للنص(٢)، وبحديث المحدثين عن الإشارة والإيماءة لما لها من دور في إبراز المعنى، نجد الجاحظ في البيان والتبيين

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

يقول: "فأما الإشارة فباليد والرأس والعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان وبالثوب والسيف (...) والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وتغنى عن الخط"(٢٦) ، ثم يقول: "وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة يسرها الناس من بعض ويخفونها من الجليس وغير الجليس ولو لا الإشارة لم يتفهم الناس معنى خاص الخاص ولجهلوا هذا الباب البتة"(٢٧)، وهنا يتّضح لنا أن البلاغيين عنوا بحركات الشخوص وإيماءاتهم باعتبارها عنصرا من عناصر المقام كما فعل السياقيون. وإلى جانب الجاحظ نجد عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن "النظم"، الذي يتحدّد من حيث هو إدراك لتلك القوانين النحوية، التي تنظم العلاقة الأسلوبية بين الوحدات اللغوية من منطق قضية الصواب والخطأ(٢٨). لقد قام عبد القادر الجرجاني بربط النحو العربي من الوجهة السياقية بالدلالة، وهو يتفق في ذلك مع أصحاب النظرية السياقية في الدرس اللغوي الحديث، وهذا ما غفله النحاة قبله، فالمعنى الدلالي عنده عبارة عن النظم أو طرائق التعليق بين الكلم بالإضافة إلى المعاني الوظيفية للوحدات اللغوية على مستوى التركيب فيقول: "اعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة وذلك أنك إذا قلت: "ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له"، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم على مفهوم هو معنى واحد، لا عدّة معان كما يتوهّمه النّاس وذلك لأنّك لم تأت بهذه الكلم لتفيده معانيها وإنما جئت بها لتعيد وجوه التعلق بين الفعل، الذي هو ضرب وبين ما عمل فيه، والأحكام التي هي محصول التعلق"(٢٩)، وهكذا فإن دراسة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني مرتبط بالنظم خصوصا.

والأسلوب عامل أساس في طريقة النّظم وانسجامه، وكثيرا ما يخرج الأسلوب عن معناه الأصلي، الذي وُضع له إلى معنى آخر ليس له وإنما اقتضاه السياق الوارد فيه.

قسّم البلاغيون الأسلوب إلى قسمين: خبري وإنشائي، بُني الأسلوب الخبري على أحد الأمرين: إفادة المخاطب الحكم أو إفادة المخاطب علم المتكلم بالحكم، كقولنا "عمر ذكيّ" لمن لا يعلم أنه "ذكيّ" ويسمى هذا بفائدة الخبر، وأما كون المخبر عالما بالحكم، فهو كقولنا لمن "عمر" عنده ولا يعلم أننا نعلم ذلك: "عمر عندك"، ويسمى بلازم فائدة الخبر، لكن قد يخرج الخبر عن هذا الأصل الذي وُضع له، ليفيد معنى آخر غيره كإفادة معنى الأمر كما في قوله تعالى: " **وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ لِمَنْ أَرَادَ أَنْ يُتِمَّ الرَّضَاعَةَ وَعَلَى الْمَوْلُودِ لَهُ رِزْقُهُنَّ وَكِسْوَتُهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ لَا تُكَلَّفُ نَفْسٌ إِلَّا وُسْعَهَا لَا تُضَارَّ وَالِدَةٌ بِوَلَدِهَا وَلَا مَوْلُودٌ لَهُ بِوَلَدِهِ وَعَلَى الْوَارِثِ مِثْلُ ذَلِكَ فَإِنْ أَرَادَا فِصَالًا عَنْ تَرَاضٍ مِنْهُمَا وَتَشَاوُرٍ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِمَا وَإِنْ أَرَدْتُمْ أَنْ تَسْتَرْضِعُوا أَوْلَادَكُمْ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ إِذَا سَلَّمْتُمْ مَا آتَيْتُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ** "(٣٠) وقوله سبحانه: " **وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ثَلَاثَةَ قُرُوءٍ وَلَا يَحِلُّ لَهُنَّ أَنْ يَكْتُمْنَ مَا خَلَقَ اللَّهُ فِي أَرْحَامِهِنَّ إِنْ كُنَّ يُؤْمِنَّ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ بِرَدِّهِنَّ فِي ذَلِكَ إِنْ أَرَادُوا إِصْلَاحًا وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ وَلِلرِّجَالِ عَلَيْهِنَّ دَرَجَةٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ** "(٣١)، فصيغة الفعلين "يرضعن"، "يتربصن" صيغة خبرية، غير أنها قد اكتسبت معنى الأمر من خلال السياق الاجتماعي، الذي يعدّ التعاليم الإسلامية التي قضيت بذلك عنصرا من عناصره، كما يمكن للخبر أن يأتي بصيغة النهي نحو "**لاَ يَمَسُّهُ إِلاَّ الْمُطَهَّرُونَ**" وبمعنى الدعاء نحو "**وإياك نستعين**" أي أعنا، زمنه "**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ**" فإنه دعاء عليه وكذا قاتلهم الله، فكل هذه المعاني الفرعية للخبر مكتسبة من السياق سواء لغويا أم اجتماعيا(٣٢). أما بالنسبة للأسلوب الإنشائي فنجد البلاغيين قسموه إلى نوعين "طلبي وغير طلبي"، الطلبي يكون بصيغ منها الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء (...)، وأما غير الطلبي فيكون بصيغ كثيرة كالتعجب، المدح، الذم، القسم (...)، وكذلك صيغ العقود، وقد يخرج هذان النوعان عن معانيهما الأصلية إلى معان أخرى فرعية بحسب ما يقتضيه السياق، منها:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١. **الاستفهام**: وهو "طلب الفهم وهو بمعنى الاستخبار، فحقيقة الاستفهام وأصله هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما لدى المستفهم من قبل، إلا أن هناك كثيرا من أساليب الاستفهام تخرج عن هذا الأصل إلى معان أخرى قد استخلصت من السياق، ومن هذه المعاني نجد:

- **الإنكار**: كما في قوله تعالى: " **قَالُوا أَنُؤْمِنُ لَكَ وَاتَّبَعَكَ الْأَرْذَلُونَ** "(٣٣) وكذلك " **فَقَالُوا أَنُؤْمِنُ لِبَشَرَيْنِ مِثْلِنَا وَقَوْمُهُمَا لَنَا عَابِدُونَ** "(٣٤)، فالهمزة في الأصل إمّا للتصور وهو إدراك المفرد، أو للتصديق وهو إدراك النسبة وليس في الآيتين شيء من ذلك، وإنما تفيدان الإنكار(٣٥).
- **التقرير**: وهو حمل المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده، ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله سبحانه: " **أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ وَيُخَوِّفُونَكَ بِالَّذِينَ مِنْ دُونِهِ وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ** "(٣٦)، وقوله تعالى: " **وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ** "(٣٧)، ففي الآية الأولى أدخلت همزة الإنكار على كلمة النفي، فأفيد معنى إثبات الكفاية وتقريرها، كذلك بالنسبة للآية الثانية.
- **التعجب**: كما في قوله تعالى: " **كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ** "(٣٨) فبالرغم من أن الأسلوب هو الاستفهام إلا أن سياقه في هذه الآية يحمّله معنى الإنكار والتعجب.

ومن هنا يمكننا القول أنه لا يمكن الوقوف على هذه الأغراض غير الأصلية للأساليب السابقة إلا بالوقوف على السياق اللغوي وسياق الحال، ومن هنا نستطيع القول أن البلاغيين قد عرفوا كل أنواع السياق من منطلق هذه الأغراض البلاغية لهذه الأساليب، وإن لم تكن دراستهم للسياق من خلالها هدفا في حدّ ذاته(٣٩)، لأنّ السياق باعتباره مصطلحا برز عند الغربيين، الذين فصّلوا فيه ودقّقوا في حيثياته ومعالمه، في حين أورده العرب في أبحاثهم دون تحديد منهجي واضح.

الفصاحة والسياق

قسم العلماء العرب الفصاحة إلى مستويين، مستوى الأفراد ومستوى التركيب، أما المستوى الأول فهو مرتبط بالسياق الصوتي والمستوى الثاني فمرتبط بالسياق اللغوي، بالنظر في اللفظ المفرد وموقعه من العبارة أو الجملة، بتساؤل عنه مفاده هل اكتسب هذا اللفظ الفصاحة بهذا الموقع بين الألفاظ السابقة واللاحقة، إذ أنه من التركيب تتضح فصاحته وبلاغته، وهذا ما نجده عند المحدثين فيما يعرف بالسياق اللغوي، الذي يتعلّق بالجانب التركيبي للغة، إذ تتحدّد الوحدة اللسانية من خلال ما يسبقها ويلحقها من وحدات أخرى، يعرّفه جون ديبوا J.Dubois قائلا: " نسمي السياق أو السياق التّلفظي مجموعة النصوص التي تتموقع فيها وحدة لسانية معيّنة، أي العناصر التي تسبق وتلحق بها"(٤٠)، ويعني نظم الكلمة في الجملة وموقعها من ذلك النظم، ومكمن الاختلاف بينهم وبين البلاغيين فقط هو أن موقع الكلمة في النّظم عند المحدثين هو لأجل البحث عن الدّلالة، بينما هو عند البلاغيين أساس البحث عن جودة التّماسك وحسن الصياغة مع ارتباطها أيضا بالدلالة، بعبارة شهيرة متداولة هي: "إيصال المعنى إلى القلب مع أحسن صورة من اللفظ".

إن حديث البلاغيين عن الفصاحة على مستوى التركيب أقرب إلى السياق اللغوي، حيث نظروا إلى الكلمة على أنها جزء من وحدة أكبر هي الجملة أو العبارة، فكان حكمهم بالفصاحة أو عدمها على هدي من ذلك، وهذا ما نجد له وضوحا عندهم عند حديثهم عن الإعجاز القرآني في سياقه اللغوي، خاصة بتساؤلهم عن علاقة الوحدات اللغوية في النص القرآني الكريم، ومثالنا هنا قوله تعالى: " **قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ** "(٤١)، فقد تساءلوا: أيهما أكثر ملاءمة وتجانسا في السياق أن يقول: أكله الذئب أو أفترسه الذئب؟ لأن الافتراس أنسب لكلمة الذئب من الأكل، حيث يقال "افترس السبع"، علما أنّ الافتراس من صفات الحيوانات المتوحّشة. يقول الخطابي في كتابه "بيان إعجاز القرآن": فأما قوله تعالى "فأكله الذّئب" فإن الافتراس معناه في فعل السبع

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

القتل، والقوم ادعوا على الذئب أنّه أكل أكلا، وأتى على جميع أجزائه وأعضائه، فلم يترك مفصلا ولا عظما، وذلك أنهم خافوا مطالبة أبيهم إياهم بأثر باقٍ منه يشهد بصحة ما ذكروه، فدفعوا فيه الأكل ليزيلوا عن أنفسهم المطالبة، فلم يصلح على هذا إلا أن يعبر عنه بالأكل، على أنّ لفظ الأكل شائع الاستعمال في الذئب وغيره من السباع"(٤٢)، ومن هنا كان التعبير بقوله سبحانه "أكله" أكثر ملاءمة وترابطا مع السياق من "افترسه"، بحيث يتلاءم مع السياق الاجتماعي أيضا. هكذا يتراءى لنا أن حديث البلاغيين عن الفصاحة على مستوى الكلمة وعلى مستوى التركيب يقترب في كثير من جوانبه من حديث اللغويين المحدثين عما يسمى بالسياق الصوتي متمثلا في الفصاحة على مستوى الكلمة، والسياق اللغوي متمثلا في الفصاحة على مستوى التركيب(٤٣)، والفارق واضح بينهما رغم تكاملها في ضمان انسجام النصّ وتماسكه.

٢ - السياق والنقد الأدبي

اعتنى العرب القدماء منذ العصر الجاهلي ببعض الأسس النقدية التي يتراءى لنا فيها اهتمامهم بالسياق اللغوي، فكانوا يفاضلون بين الشعراء، ويؤثرون كلمة مكان كلمة أخرى تكون أبْيَن للدلالة وأدق في وصف المراد، إلى جانب اعتنائهم بأوضاع الكلمة في الجملة من حيث التقديم والتأخير. ومن بين تلك النظرات النقدية التي وُجدت عند القدماء في مجال النقد الأدبي ما يروى عن النابغة وحسان بن ثابت، حيث كان النابغة تُضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فيأتيه الشعراء ليعرضوا عليه أشعارهم، ومن بين المواقف النقدية التي دُونت عن النابغة حينما أنشده "ميمون بن قيس أبو بصير" قائلا:

ما بكاء الكبير بالإطلال وسؤالي وما تُرد سؤالي

ثم أنشده "حسان بن ثابت الأنصاري" قائلا:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحا وأسيافنا يقطرن من نجده دما

ولدنا بني العنقاء وابني مرحق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابننا

فقال النابغة: أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن أنجبك(٤٤)، ويروى أيضا أن النابغة طعن في بيت "حسان بن ثابت في قوله: "لنا الجفنات الغر..." حيث كان ممكنا أن يقول "البيض"، لأن الغرة مكان قليل في لون آخر غيره، وكذلك قوله "يلمعن بالضحى ولو قال "الدجى" لكان أحسن، وكذلك قوله: "وأسيافنا يقطرن من نجده دما"، فلو قال "يجرين" لكان أحسن إذ الجري أكثر من القطر (...)، فهي بمثابة لفتة نقدية من قِبل النابغة اتجاه السياق اللغوي، الذي يعنى بوضع الكلمة في سياقها مع الجملة أو العبارة وأدائها للمعنى المراد، ويمكن أن نلخّص هذه اللفتة النقدية للنابغة بقولنا أنها تقوم:

- على أساس من السياق اللغوي، وهو علاقة الكلمة بالكلمات المجاورة لها على مستوى الجملة أو العبارة أو النص.
- على أساس من المقام أو سياق الحال، وهو أن الموقف موقف فخر وزهو، لهذا كان لزاما على الشاعر أن يأتي بأنسب الكلمات الخادمة لموقفه الحالي.

٣ - السياق عند الأصوليين

انتبه الأصوليون – علماء الأصول- إلى السياق بمعناه الشمولي والعام لإبراز وعيهم بقيمة السياق ومكانته ودوره في تحقيق "الانسجام النفسي"، فقام علماء أصول الفقه بحصر مباحث علم الأصول في أقسام أربعة هي: الأحكام الشرعية، الأدلة الشرعية، طرق الاستبدال –القواعد

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الأصولية اللغوية-، أحكام الاجتهاد. وقد اهتموا باللغة بهدف استنباط الأحكام الشرعية من النصوص القرآنية والسنة بالاعتماد على مقدمات عامة من أصل اللغات، وعن الأسماء اللغوية والعرفية والشرعية، وعن الحقيقة والمجاز. مثلا: تقديم المعنى اللغوي والاصطلاحي للكلمة. ومن بين دوافع الأصوليين أساسا في اهتمامهم بالسياق هي محاولة كشف وتحليل دلالة الألفاظ وعلاقتها بالمعاني، وقد وجدوا لهذه العلاقة عدة اعتبارات وقسموها إلى أربعة (٤) أقسام:

أ - اللفظ باعتبار المعنى الذي وضع فيه: وعالجوا فيه الخاص والعام المشترك.

ب - اللفظ باعتبار المعنى الذي استعمل فيه: وعالجوا فيه الحقيقة والمجاز.

ت - اللفظ باعتباره ظهورا للمعنى أو لخفائه: وقسموه إلى ظاهر وخفي.

ث - اللفظ باعتباره طرق الوقوف على مراد المتكلم.

وهي أقسام تبرز اهتمام الأصوليين بمختلف أشكال العلاقة، التي تربط اللفظ بالمعنى سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي أو السياقي، حيث أدركوا أن للسياق دورا مهما، فهو يتدخل في الانجاز، ومن بين القضايا التي كان فيها حضور للسياق ووعي بقيمته عند الأصوليين نجد:

١ - اعتناءهم بدلالة اللفظة المفردة، حيث أدرجوا فه العام والخاص والمشترك وهي بمجملها تدخل في السياق:

العام هو لفظ يدل حسب وصفه اللغوي على أفراد غير محصورين على سبيل الشمول والاستغراق، وقد تكون دلالته بلفظة أو بمعناه. مثال: على مستوى اللفظ: المسلمون، الرجال... وعلى مستوى المعنى: ما، من ... فهي تعود على المعنى. يعتبر مبحث "العام" من أهم مباحث الأصوليين حيث اجتهدوا فيه وظهرت اختلافات بينهم لاختلافهم في الحكم، فتولدت عنه مسائل هامة في مبحث الدلالة المعاصر كقولهم "ما من عام إلا خصص". مثلا: لفظ الصلاة وُضع في اللغة للدعاء، ثم خصص الاصطلاح الشرعي بدعاء مخصوص مع إضافة أقوال وأفعال. (...)، وهنا يمكن إثارة ما يدعى بعبارة النص التي يقصد منها الصّيغة المكوّنة للنص من حيث المفردات والجمل، والمراد ما يفهم من عبارة النص المعنى الذي يتبادر فهمه من صيغته (أي بنيته اللغوية) أو المعنى الحرفي(٤٥)، فحتّى نتعرّف على دلالة كلمة من الكلمات وباعتبار تعدّدها الدّلالي ينبغي العودة إلى ما يسبقها وما يلحقها في الجملة التي وردت فيها.

أما الخاص فهو لفظ وضع لدلالة على واحد مفرد سواء أكان شخصا كمحمد أو نوعا كإنسان أو جنسا كحيوان، ويندرج في الخاص: المطلق والمقيد، الأمر والنهي، وأما المشترك اللفظي فهو حسب الأصوليين دال على معنيين مختلفين فأكثر. مثلا: لفظ "عين" تكون الجارحة، الجاسوس، النبع، المال، السحابة، المطر (...) فلفظ "عين" لا يمكن أن تستقر دلالتها المقصودة إلا اعتمادا على السياق، الذي تحدّده فاطمة بوسلامة:" يقصد بالسياق ما يسبق أو يلحق ما هو موضع بيان أو تأويل، أو جملة العناصر المقالية المحيطة بالآية أو الجملة موضوع الدّراسة"(٤٦)، فحتّى نتعرّف على دلالة كلمة "عين" ولاعتبار تعدّدها الدّلالي ينبغي العودة إلى ما يسبقها وما يلحقها في الجملة التي وردت فيها.

٢ - اللفظ باعتبار المعنى الذي استعمل فيه، قسّم الأصوليون اللفظ باعتبار المعنى الذي، استعمل فيه إلى قسمين "الحقيقة والمجاز" ولا يوصف اللفظ باعتبار الحقيقة إلا بعد الاستعمال، [...] وهذا ينبع من اعتناء الأصوليين بالوظيفة الجمالية للفظ على اعتبار أنها تتبع الإيصال والإبلاغ على شكل إجراء يُساعد على فهم النص الديني وضبط كيفية اشتغاله بدقة وعمق كبيرين.

أما بالنسبة للحقيقة فقد تعاملوا معه لغة واصطلاحا، فلغة يعني اللفظ المستعمل فيما وضع له مثل: أسد للحيوان. واصطلاحا نجد الحقيقة عند الأصوليين، اللفظ المستعمل فيما وُضع له في اصطلاح التخاطب، والملاحظ أنه تعريف يتقاطع مع بعض الدراسات اللسانية المعاصرة حيث أن الكلمات لا تمتلك معاني مسبقة بل استعمالات، وهو ما أثاره التّداوليون في العصر الحديث، يقول محمد سويرتي:" إنّ استعمال اللغة من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

المنظور التّداولي غائي، فالتّكلّم يتمّ لتحقيق غاية ما أو هدف معيّن أو إشباع حاجة محدّدة أو الحصول على فائدة، فلذا تستعمل اللغة للأغراض والمقاصد والمآرب ذاتها بصفة فعلية وعملية في سياقات مختلفة ومقامات متباينة"(٤٧) ، والفكرة ذاتها قد أثيرت عند اللسانيين ومنهم بيير جيرو في قوله :" إنّ اللسانيات تعتبر أنّ الكلمات لا تحتمل فقط معاني وإنّما لها استعمالات، وإنّ معاني الكلمات ليست شيئا آخر إلاّ جملة استعمالاتها"(٤٨) . وقسم الأصوليون الحقيقة إلى لغوية وشرعية... واللغوية تنقسم إلى أقسام وهذا يدل على انتباه الأصوليين إلى السياق متمثلا في تمييزهم بين الدلالة الأولى للكلمة "الحقيقة اللغوية الوضعية" والدلالة العرفية، والتي تعني عند الأصوليين التغيير الدلالي الذي يلحق الكلمة، فدلالة الألفاظ عندهم تحدد بالاستعمال، وهذا ما تبنّته التداوليات.

أمّا "المجاز" فحُدّد لغة واصطلاحا، فهو عند الآمدي " اللفظ المتواضع على استعماله في غير ما وضع له أولا في اللغة"، وعند الغزالي يعرفه "المجاز" ما استعمله العرب في غير موضعه"، ويشترطون لصحة المجاز وجود علاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي أي وجود مناسبة واتصال بين المعنى الأصلي والمعنى الفرعي، يكون أعم من المشابهة أو غيرها. حاول الأصوليون تحديد أسباب وقوع المجاز منها: سبب صوتي، سبب نفسي، سبب جمالي، سبب مقامي (...) وهي تشير إلى التفات الأصوليين إلى مسألة السياق ودوره في تحديد المعنى المقصود، وقد تنبّه اللغويون القدماء إلى أن مجيء الإسلام قد أحدث تغييرا دلاليا في كثير من الألفاظ: لفظ "الصلاة" مثلا كان يدل في وضعه الأول على الدعاء ثم في الإسلام ليدل على العبارة المخصوصة لأن الدعاء جزء من الصلاة.

٣ - اللفظ باعتبار الوضوح والخفاء، إنّ مسألة وضوح اللفظ وغموضه وعلاقة ذلك بالمعنى تواجه بشكل لافت مستعملي اللغة ودارسي المعنى، مما دفع بالأصوليين إلى تبني دراسة الوضوح والخفاء في الألفاظ من خلال استعمالها في النصوص الشرعية، والاستعمال يحيلنا إلى مقتضى الحال، يقول السكاكي:" ولا يتّضح الكلام في جميع ذلك اتّضاحه إلاّ بالتّعرّض لمقتضى الحال"(٤٩).

ونخلص لننوه بدور الأصوليين وتفردهم بتصورات لغوية لا نجد لها مثيلا عند غيرهم، من هذه النتائج تمثيلا لا حصرا نذكر:

- إقرارهم بحقائق لغوية عديدة تجعلهم يتقاطعون مع الدرس اللساني الحديث خاصة الدلالي والتداولي.
- محاولتهم وضع قواعد وضوابط ومصطلحات في غاية الدقة، تثبت ارتكاز نظريتهم اللغوية على أساس عقلي ومنطقي.
- اهتمامهم بكل مستويات السياق، ساعيين من خلالها إلى إبراز الاتساق النصي الديني في بعديه الدلالي والتداولي.

إن السياق من بين الروافد المعرفية، التي تقف عليها النصوص كيفما كانت، وغالبا بل إن لم نقل دائما ما يتعثر الدارس في استنباط معنى نص ما، إذا لم يُلم بسياقه، وحجتنا هنا التي نزعم بها وقوفنا على رأينا هذا أنه غالبا ما تتغير دلالة نص معين في سياقين مختلفين، وهنا تدخل المعارف القبلية –المعرفة الخلفية- في تحديد هذه الدلالة النصية، ومن هنا يمكننا القول إنّه يصعب الحديث عن سياق مباشر في النص الشعري بالخصوص، والبحث في سياق نص أدبي ما ينبغي أن يُعتمد فيه على النص نفسه، إذ أن هذا الأخير يبني هذا السياق طوعا أو كرها من أجل أن يحيا كنصّ، ثمّ إنّه غالبا ما تكون المعارف الموسوعية المرتبطة بالتقاليد الأدبية، وبمنتج النص بمثابة موجّه للقارئ في بناء سياق النص. أمّا المعرفة الخلفية في النص سواءٌ تعلق الأمر بالإنتاج أم بالتلقي، فهي تساهم بشكل فاعل في بتر العلاقة المتوترة بين القارئ والنص وبالتالي تجعله قادرا على الفهم والتأويل.

وإن كانت هذه هي النتائج المستنبطة بشكل عام، فإنّ القول سيوجّهنا إلى التّذكير أنّ النحويين واللغويين وكذا البلاغيين القدامى أدركوا فكرة السياق اللغوي وسياق الحال أو المقام، ويتجلى ذلك في مختلف الظواهر، التي وقفوا عندها والتي تبرز استيعابهم لحمولة هذا المصطلح، وكان ذلك على طريقتهم التي تختلف نوعا ما عمّا هو متداول حديثا، بينما أخذ الأصوليون السياق بمعناه المقامي والمقالي في الحسبان، وذلك في أثناء

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

البحث عن الدلالة التامة وصولا إلى الحكم الشرعي، وكان حديثهم عن ذلك مباشرا في أغلب الأحيان مما يدل على إدراك تام بمفهوم السياق بمعناه الاصطلاحي.

الهوامش:

١- علي أيت أوشان، السياق والنصّ الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النّجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص١٦-١٧.

٢- مجموعة من المؤلفين، آفاق التّناص المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، ط١، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت ٢٠١٣، ص٥٢.

٣. تعدّ لسانيات النصّ أحدث فروع اللسانيات، ولها علاقة جدّ وثيقة بما يدعى بـ"النص"، إذ تنطلق منه لدراسته دراسة لسانية مؤسسة على وصفه وتحليله متجاوزة دراسة الجملة التي توقّف عندها القدماء والمحدثون من المدرسة البنوية، ينظر في : جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النّص دراسة لسانية نصّية، النّادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١، بيروت٢٠٠٩، ص١٩.

٤ . هنا استعملنا مصطلح النص الشّفوي إحالة إلى أصوله الأوّلية ومرجعيته المتداولة، فحسب والترج.أونج فإنّ الأدب يشير إلى حروف الأبجدية Lettres، بينما مصطلح النصّ يدل جذره على النّسيج وينطبق أكثر من حيث الاشتقاق على التّعبير الشفاهي، لكن الكتاب يستخدمون مصطلح النصّ للإشارة إلى الأداء الشّفاهي ويتصورونه موازيا للكتابة. أنظر: أونج، الشفاهية والكتابية، والترج، ترجمة حسن البناء عزّ الدّين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت١٩٩٤، ص٥٠.

٥- عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٧، ص٣٣٧.

٦- المرجع السابق، ص٣٤.

٧. سياق الحال هو العالم الخارج عن اللغة بما له من صلة بالحدث اللغوي أو النّص، ويتمثّل في الظروف الاجتماعية والنّفسية والثّقافية للمتكلّم والمشتركين في العالم، ينظر: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ط٢، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية١٩٩٥، ص١٦١.

٨. - P.Charaudeau, D.Mainguenau, Dictionnaire d'Analyse du discours, Editions du seuil, Paris 2002, P 99.

٩- نقلا عن عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ص٣٤.

١٠- زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التّاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر١٩٩٩، ص٩٤٩٣.

١١- نقلا عن عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ص٣٤٩.

١٢- المرجع نفسه، ص٣٥.

١٣- علي أيت أوشان، السياق والنصّ الشعري من البنية إلى القراءة، ص٧٨٧٧.

١٤ Editions Nathan, Paris 1999, P 120. - J.M, Adam, Linguistique textuelle, des genres du discours aux textes,

١٥- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢، المركز الثّقافي العربي، المغرب٢٠٠٦، ص٣٠٢.

١٦- المرجع السابق، ص٣٠٣.

١٧- المرجع نفسه، ص٢٢٥٦٢٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١٨- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٩، ص١٠٩.

١٩- سورة الزمر، الآية:١٨،١٧.

٢٠- نقلا عن أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتّوزيع، ج١ ، القاهرة،١٩٩٨، ص١١٥-١١٦.

٢١- السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠٠، ص٢٥.

٢٢- محمد، مشبال، البلاغة والسّرد، جدل التّصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، جامعة عبد الملك السعدي، المغرب،٢٠١، ص٢٥.

٢٣- عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٦١.

٢٤ . يُقصد بالسياق الاجتماعي هنا النص في التفاعل والمؤسسة الاجتماعية حيث أن الأفعال الكلامية هي أفعال اجتماعية تنتج في سياقات من التفاعل التواصلي ضمن مقامات اجتماعية، وحسب "فان ديك" فإن ميدان اللسانيات الاجتماعية وسوسيولوجيا اللغة هما الأكثر اهتماما بالعلاقات القائمة بين السياق الاجتماعي واستعمال اللغة، إذ أنّ النص باعتباره فعلا كلاميا لا يحدد فقط المقام الاجتماعي أو بالأحرى التأويل الذي يعطيه له المستعمل/ المشارك، إنما المقام الاجتماعي نفسه تحدده كيفية استعمال اللغة.

٢٥- المرجع نفسه، ص١٦٢.

٢٦- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ط١ ، دار الفكر العربي، بيروت،٢٠٠ ، ص٤٤.

٢٧- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٢٨- نقلا عن عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٧٢.

٢٩- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط١ ، مطبعة المدني، السعودية،١٩٩، ص٣١٦.

٣٠- سورة البقرة، الآية:٢٣٣.

٣١- سورة البقرة، الآية:٢٢٨.

٣٢- عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٧٧.

٣٣- سورة الشعراء، الآية: ١١.

٣٤- سورة المؤمنون، الآية:٤٧.

٣٥- عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٧٨.

٣٦- سورة الزمر، الآية:٣٦.

٣٧- سورة الأعراف، الآية:١٧٢.

٣٨- سورة البقرة، الآية:٢٨.

٣٩- ينظر: عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٦.

٤٠- J.Dubois et Autres, Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris 1999, P 116.

٤١- سورة يوسف، الآية:١٧.

٤٢- بيان إعجاز القرآن، الخطابي، ص٣٧، نقلا عن عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٨.

٤٣- ينظر: عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٨.

٤٤- المرزباني : الموشح، ص٦٠، نقلا عن عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٤٥- محمد يوسف حبلص، البحث الدّلالي عند الأصوليين، ط١ ، مكتبة عالم الكتب، القاهرة١٩٩، ص٤٣٤٢.

٤٦- فاطمة. بوسلامة،، "السياق عند الأصوليين: المصطلح والمفهوم"، مجلة الإحياء، ع٢٥، الرّابطة المحمدية للعلماء، دار أبي الرقراق، الرباط ٢٠٠٧، ص٢٥.

٤٧- محمد سويرتي، " اللغة ودلالاتها. تقريب تداولي للمصطلح البلاغي"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٠، ص٣٠.

٤٨- Pierre. Guiraud, La Sémantique, 1ereEdition, Que sais-je ? P.U.F, P 91.

٤٩- السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ص٢٥٦.

المراجع:

*القرآن الكريم

١- علي أيت أوشان، السياق والنصّ الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النّجاح الجديدة، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب،٢٠٠.

٢-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتّوزيع، ج١ ، القاهرة ١٩٩٨.

٣ - السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت٢٠٠.

٤ -أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، زكريا عميرات، ط١ ، دار الفكر العربي، بيروت٢٠٠.

٥ - محمد، مشبال، البلاغة والسّرد، جدل التّصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، جامعة عبد الملك السعدي، المغرب٢٠١.

٦ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط١ ، مطبعة المدني، السعودية١٩٩.

٧ - محمد يوسف حبلص، البحث الدّلالي عند الأصوليين، ط١ ، مكتبة عالم الكتب، القاهرة١٩٩.

٨ – فاطمة. بوسلامة، "السياق عند الأصوليين: المصطلح والمفهوم"، مجلة الإحياء، ع٢٥، الرّابطة المحمدية للعلماء، دار أبي الرقراق، الرباط ٢٠٠٧.

٩- محمد سويرتي، " اللغة ودلالاتها. تقريب تداولي للمصطلح البلاغي"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت٢٠٠.

١٠- مجموعة من المؤلفين، آفاق التّناص المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، ط١ ، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت ٢٠١٣.

١١-جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النّص دراسة لسانية نصّية، النّادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١ ، بيروت٢٠٠.

١٢-والترج، أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البناء عزّ الدّين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت١٩٩.

١٣ - عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ط١ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٧.

١٤-حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ط٢ ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية١٩٩.

١٥ - زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التّاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر١٩٩.

١٦ - محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢ ، المركز الثّقافي العربي، المغرب٢٠٠.

١٧- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٩.

١٩ P.Charaudeau, D.Mainguenau, Dictionnaire d'Analyse du discours, Editions du seuil, Paris 2002.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٢٠- J.M, Adam, Linguistique textuelle, des genres du discours aux textes, Editions Nathan, Paris 1999,.

٢١- J.Dubois et Autres, Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris 1999,.

٢٢- Pierre. Guiraud, La Sémantique, 1ere Edition, Que sais-je ? P.U.F.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

مقولات نظرية التلقي: بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية

د. محمد عبد البشير مسالتي/ جامعة سطيف٢ - الجزائر

ملخص :

إن ما تتغيا هذه الدراسة بلوغه بوساطة الإجرائية التفكيكية هو الوقوف على أبرز المرجعيات والخلفيات الفلسفية والفكرية في التأسيس النظري لمقولات نظرية التلقي ؛ هذا ولا يخفى على أهل النظر أنّ موضوع القراءة وإشكال العلاقة بينها وبين النّص الأدبي/النّقديّ، يعدّ من المواضيع الأكثر حداثة والأكثر تعقدا في ميدان البحث النّقديّ الحاليّ، وهي على كل حال ضرورة تحقيقيّة وإنتاجيّة Productivité، تنهض على مجموعة من الإواليّات والاشتغالات النّفسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والجماليّة وغيرها. ولذلك فقد نظر إليها وإلى حركيتها من زوايا مختلفة، فكانت هناك أبحاث في سيكلوجيّة القراءة وفي سوسيولوجيّة القراءة وفي جماليّة التّلقيّ وما إلى ذلك. فاعتبرت القراءة بمثابة نشاط نفسيّ أو استجابة داخليّة، واعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعيّة وتاريخيّة، واعتبرت بمثابة تجليّات ديناميّة لمعطيات ثقافيّة ومعرفيّة....

الكلمات المفتاحية: القراءة، التأويل، الفهم، نظرية التلقي،النص.

مهاد نظري:

يتأكد التذكيرُ في البدء أنّ نظرية التّلقّي جاءت رداً على الاتجاهات النّقديّة، التي كانت سائدة، بحيث ركّز بعضها على مبدع العمل الأدبيّ، وركّز بعضها الآخر على النّص، فأهملوا بذلك العنصر الثّالث الهام من عناصر العمليّة الإبداعيّة، وهو القارئ أو المتلقّي؛ ولم يلقَ القارئ الاهتمام الكافي إلا بعد أن قامت مدرسة كونستانس Constance الألمانيّة، في أوائل السّبعينيّات، بأكبر محاولة لتجديد دراسات النّصوص، على ضوء القراءة، ونادى رائداها، هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)، وفولفجانج إيزر (Wolfgang Iser) بالانتقال في الدّراسة، من العلاقة بين الكاتب ونصّه، إلى العلاقة بين القارئ والنّص.

لقد وضع ياوس وإيزر رائدا مدرسة كونستانز الألمانيّة هيكلاً نظريّاً لما يُسمى بجماليّة التّلقيّ Esthetique de la Reception وهي نظريّة «توفيقيّة تجمع بين جماليّة النّص وجماليّة تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحيّاً ، يقوم بينه وبين النّص الجماليّ تواصلٌ وتفاعلٌ فنيٌّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعاليّة، ثمّ تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعيّ»[1].

من المعروف أنّ الإشكاليّة المحوريّة التي تطرحها نظريّة التلقيّ هي العلاقة بين النّص والقارئ، فما شكل تلك العلاقة ؟

من منظور نظريّة التّلقي يصعب، إن لم يكن مستحيلا، الفصل بين حدود النّص وحدود القارئ؛ إذ«من الصّعب التّمييز أو وضع حدود دقيقة بين الوّاقعة و**التّأويل**[2]، أو بين ما يمكن أن يقرأ في النّص وبين ما هو مقروء منه فعلا»[3]، حيث إنّ العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل، وليس بالإمكان تصور تلك العلاقة إلا على تلك الصورة؛ إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النّص ذاته، و بما أنّ النّص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإنّ الفصل بين الذّات والموضوع حسب إيزر « لم يعد صالحا، ومن ثمة فإنّ المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التّعريف به،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وإنّما أصبح أثرا يعاش»[٥]، وناتجا عن التّفاعل الحاصل بين النّص والقارئ، فلو أنّ النّصوص لا تحمل سوى المعنى المختبئ الذي يكشف عنه التأويل، لما تبقى «أما القارئ الكثير ليفعله، ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التّأويل أو رفضه، الأخذ به أو تركه »[٩]؛ ولهذا ينبغي لنا، من هذا المنظور، أن نسلم بأنّ المعاني **نتاج تفاعل نشط بين النّص والقارئ ، وليست موضوعات مختبئة في النّص.**

لقد أنكر **إيزر** استمرار مفهوم التأويل التّقليديّ الكليّ الذي كان يبحث في العمل الأدبيّ عن معنى خفيّ، بينما أصبح الفن L'art جزئياً لا يدّعي امتلاك الحقيقة.

لكن هل نستطيع أن نمضي مع طروحات إيزر إلى أنّه لا وجود لنتيجة يتوخاها قارئ النّص غير سيرورة التفعيل التي يضطلع بها، مادام هذا النّص لا يحمل معنى محددا أو معنى مرجعياً ؟!

١ - فعل القراءة وبناء المعنى عند إيزر:

انصب اهتمام إيزر على القارئ الفرد، وعلى كيفية أن يكون للنّص معنى لدى القارئ، وفي أيّ الظّروف، ورأى «المعنى بوصفه نتيجة للتّفاعل بين النّص والقارئ أي بوصفه أثراً Trace يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده»[٦]. فالعمل الأدبي ليس نصاً تماماً، وليس ذاتية القارئ تماماً، ولكنّه يشملهما مجتمعين، ولكي يصف إيزر التّفاعل بين النّص والقارئ، يقدّم مفهوم «القارئ الضمني» ضمن كتاب يحمل هذا الاسم، وعرّفه بقوله: «إنّ المصطلح يدمج كلاً من عملية تشييد النّص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة... إنّ جذور القارئ الضّمنيّ مغروسة بصورة راسخة في بنيّة النّص... إنّه بنيّة نصيّة، تتطلع إلى حضور متلق ما»[٧]. هذا يعني أنّ النّص لابدّ أن يضبط مسيرة القارئ إلى حد ما.

وهكذا، لم يهتم إيزر بما هو متكوّن وإنّما بما يمكن أن يتكون، أي بتشكل النّص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه، ولذلك فللأدب حسبه قطبان، هما القطب الفنيّ وهو النّص كما أبدعه المؤلف، والقطب الجماليّ وهو التّفعيل الذي ينتجه القارئ. وهذا يعني أنّ الإنتاج الأدبيّ لا يتطابق مع النّص الأصلي ولا مع القراءة، وإنّما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، ومن ثمّ لا ينبغي البحث في النّص عن معنى مخبوء، وإنّما ينبغي استطلاع ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ. وهو إذ يقرأ فإنّما يقرأ على هديٍ من النّص، وبإرشاد التّرسيمات التي يوفرها له والتي تتكفل القراءة بتنفيذها. فهو إذن قارئ مُقَدَّر في بنيّة النّص ذاته.

يتضح من خلال المفاهيم والفرضيّات التي اعتمدها إيزر في نظريّة التّلقيّ، أنّه يشدّد على أهميّة التّلقيّ في تحديد الموضوع الجماليّ، موضحاً أنّ النّص وحده بعيداً عن المتلقي؛ وعن ردود فعله لا ينتج عنه شيء ويظلّ عملاً جامداً، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج به إلى الوجود؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة. وهذا ما يشير إليه **إيزر** في قوله الآتي: «عن الشيء الأساسيّ في قراءة كلّ عمل أدبيّ هو التّفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نبهت نظريّة الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبيّ يجب أن تهتم، ليس فقط بالنّص الفعليّ بل كذلك وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع ذلك النّص. فالنّص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطيّة" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجماليّ للنّص بينما يحدث الإنتاج "الفعليّ" من خلال فعل التّحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، الأوّل هو نص المؤلف، والثّانيّ هو التّحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التّقاطب يتضح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنّص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما»[٨].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وفحوى كلام إيزر كما وقف على ذلك الباحث **حبيب مونسي** ينمّ عن «ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان "العلامة الدالة"، ونص القارئ مكان "التحقيق الجمالي" لها. أما قيمة العمل الأدبي فتتموقع بينهما مادام العمل ذاته، هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين، أو النصين، فلا يمكن اختزاله في واقع النص، ولا في ذاتية القارئ»[٩].

إنّ النص وحده بعيداً عن المتلقي؛ وعن ردود فعله بفهم إيزر لا ينتج عنه شيء ويظل عملاً جامداً، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج إلى الوجود؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة. ونستطيع. من خلال نص إيرز. أن نميز بين بنيتين اثنتين: هما بنية النص وبنية الفعل، وأن العلاقة بينهما هي علاقة لزومية، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل. وهكذا يكون. فعل القراءة منطلقاً من الذات نابعاً منها، وأن النص يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه Reconstruction وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى أن تحديد ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي.

هكذا، ومن على شرفة هذا الفهم تتعارض فهومات **إيزر** مع ما شيّدته المقاربات المشدودة إلى النّص والمعنية بتحليل النّص الأدبي في ذاته ولذاته، وذلك كما هو عند **الشّكلانيين الرّوس والنقد الجديد والبنويّة** وغيرها، حيث كان التّأكيد دائما ينصب على **النظر إلى النّص بوصفه شيئا موضوعيا**، يملك وجودا مستقلا عن أي أشكال الارتباط، سواء أتعلق الأمر بالقارئ أم بالمجتمع أم بالمؤلف. فقد كان النّص، بحسب أشهر استعاراته، عبارة عن جرّة **حسنة الصّنع، أيقونة لفظيّة**، أي موضوع مرئيّ مستقل بذاته له أبعاده الخاصة والمحدودة، وعلى هذا الأساس لا يمكن الحديث عن أيّة امتدادات للنّص خارج حدوده، ولما كان ذلك كذلك فإنّ الوسيلة المثلى للتعامل مع هذا النّص بالمنطق البنوي هي دراسته **بصورة وصفية محايثة** Immanence، تهدف، قبل كل شيء، إلى الكشف عن بنياته وشكله وأنساقه وكيفية تركيبه ووحدته الفنيّة المتجانسة.

لقد كان لهذا التّصور الأيقوني الشائع عن النّص دور كبير في توجيهه مقولات النقد الحديث إلى الاهتمام بالنّص في ذاته ولذاته، وإلى الوقوف عند مستوى الكلمات والأصوات والتراكيب والمقاطع...، غير أنّ الحال قد انقلبت، وما لبثت الاعتراضات أن انهالت على هذا التصور من كل حدب وصوب، وفي الواقع أن أغلب تلك الاعتراضات كانت كامنة في هذا التصور ذاته.

إنّ دراسة النّص بوصفه شيئا موضوعيا يفترض إمكانية وصفه بصورة محايثة، وبوفاء تام دونما تدخّل من ذات القارئ أو المؤول، حيث لا يتم الوفاء التام للنص إلاّ على حساب امحاء القارئ بصورة تامة، فأي تهاون في الوفاء للنص إنّما يقود حتما إلى محذور شدّد عليه **النقاد الجدد** بوصفه خطأً في التقويم والتأويل، وهو ما عُرف بالمغالطة التأثيرية، أي الخلط بين ما هو للنص وما هو من نتائجه وتأثيراته في القارئ، وهي التأثيرات التي كانت نظرية التلقي تجادل بأنّ **فهم النّص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات**[١]. بيد أنّ النقاد الجدد عدّوا تدخل هذه التأثيرات في تحليل النّص محذوراً علينا تجنبه، ولتجنبه يلزمنا نقد موضوعي، حيث الناقد لا يصف تأثيرات العمل في نفسه، بل يركز على تحليل أدوات العمل وسماته المميزة، لكن هل بالإمكان حقاً أن يتحقق التعامل مع النّص دون الوقوع في شرك تلك المغالطة؟ وهل بالإمكان أن نكون أوفياء للنص بصورة تامة؟ وهل بالإمكان أصلاً أن نجعل النّص يتكلم بنفسه دونما تدخل من القارئ؟ وهل بالإمكان أصلا دراسة النّص دون إسقاطه خارج ذاته؟

من أجل الإجابة عن ذلك يمكننا أن نسترشد بما كتبه **تزفتان تودوروف** T. Todorov في سياق دفاعه عن الشعرية البنيوية والنقد الداخلي المحايث للنص الأدبي، يرى تودوروف أنّ الهدف الأساس من التفسير أو التأويل أو القراءة أو التحليل أو النقد هو جعل النّص **يتكلم بنفسه**، وحديث النّص بنفسه لا يتم إلا على حساب التّخلي عن الذات، مؤلِّفة كانت أم قارئة، غير أنّ المشكلة في هذا التصور، من منظور تودوروف، أنّه لن يقدّم لنا إلا النّص نفسه **مكررا تكراراً** حرفياً كلمة كلمة، حيث إنّ «تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلاً، أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، لكن الوصف لن يكون حينئذٍ إلا تكرارا حرفيا للعمل نفسه، فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكوّن الاثنان شيئاً واحدا. فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه»[١]، ولما كان تكرار النّص حرفيا ليس غير محاولة متطفلة عبثية، فإنّه يلزمنا لتجاوز حالة التطفل العبثي هذه أن نعاين النّص من منظور آخر، حيث يكون للقارئ دور في جعل عملية «تكلّم النّص» أمرا ممكنا، فالنّص **يتجاوز ذاته بالضرورة**، وإسقاطه خارج ذاته أمر ضروري لتحقيقه، وهو، وإن كان شرّاً، أمر لا مهرب منه.

ليست القراءة إذن وصفا موضوعيا للنّص، وما ينبغي لها أن تكون كذلك، بدليل **أنّ قراءتين لنّص واحد لا يمكن أن تتطابقا أبدا**؛ إذ إنّنا «نخطّ أثناء قراءتنا كتابة سلبية؛ فنضيف إلى النّص المقروء أن نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النّص»[٢]، أو بالأحرى تقترب وتتداخل وتتكامل؛ إذ القارئ دائما يقول شيئا لا يقوله النّص، أو يقوله النّص بصورة ملتبسة خاطفة. وفي هذا التداخل بين ما يقوله النص وما يقوله القارئ يتحقق، من منظور **فولفغانغ إيزر** فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين النّص والقارئ، حيث النّص يجاوز نفسه ممتدا في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته ممتدا في النّص.

٢- مقولة الفراغات والأثر الظاهراتي:

عدّت جمالية التلقي تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص لأنّها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال، لأنّ الشيء المفقود: «في المشاهد التي تبدو تافهة، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. يجذب القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. إنّ المعاني الضمنيّة وليست ما يعبر عنه بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى»[٣]. وقد عدّ إيزر هذه الفراغات Les vides مفاصل حقيقية للنص لأنّها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النّصية، وأنّها في نفس الوقت تثير التّخيّل لدى القارئ، وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات[٤].

إنّ الفراغات هي بالتّحديد ذلك المكان الذي يكون فيه الشّخص القارئ الذي تناط به مسؤولية إعادة تركيب النّص ، وبتعبير آخر هي منطقة عمل القارئ داخل النّص، حيث يتكون هذا الأخير من مناطق مبهمة غير محددة، كما لو كانت بياضا شاغرا يجب ملؤه ليتحقق النّص، بل لتتحقق القراءة، حيث **الفراغات** هي بالذات ما يعطي لفعل التحقق والقراءة انطلاقته، وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النّص والقارئ، فعلاقة القارئ بالنّص تفترض التفاعل، بيد أن هذه الفراغات والفجوات توقف هذه الإمكانية، فلتحقيق التفاعل يلزمنا ملء هذه الفراغات والفجوات. وهكذا، فالنّص من منظور **إيزر** بنية مليئة بالفراغات تتطلب من القارئ ملئها، بل إنّها تحفز القارئ على ملئها، حيث إنّها «تشتغل كمحفز أساسي على التواصل. وبطريقة مشابهة فإنّ الفراغات...هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة »[٥].

ولَعَلّنا لا نبتعدُ عن الصّواب إذا صدحنا بأنّ الاتساق والتوازن في فهم النّص، حسب ما يفيد به **إيزر** لن يتأتى إلا بعد سدّ تلك الفجوات، وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، « فالتواصل بين النّص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة، أو قل إلا من خلالها، الحلقة ذات الأهمية العظيمة التي تربط بين النّص والقارئ»[٦]، وبما أنّ الفراغات لا يمكن أن تملأ من قبل النّص ذاته، فقد لزم أن يتدخل طرف آخر ليقوم بتلك المهمة، إنّه القارئ.

والحق أنّ الفراغاتِ، من منظور إيزر، ليست شيئا موضوعياً، أو واقعا وجوديا معطى، لكنه موضوع يتم تشكيله وتعديله من قبل القارئ حين يدخل في علاقة تفاعل مع النّص؛ إذ السمة المميزة لتلك الفراغات أنّها ذات طبيعة مبهمة غير محددة، وعدم التحديد هذا هو بالذات ما يكثّر

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

من تنوع التواصل الممكن بين النّص والقارئ[١٧]، وهو ما يجعل النّص مفتوحا لإمكانيات عديدة لتحققه، وعملية «تحقق النّص» Concrétisation هذه عملية غير محددة ولا منتهية، ومن ثمّ فإنّها مختلفة من قارئ لآخر، ومن عصر لآخر، حيث النّص، من هذا المنظور، يقبل وجود إمكانية تحققه بطرائق شتّى ومتغايرة.

لقد اعتمد إيزر اعتماداً كبيرا على ما قدّمه الناقد البولندي **رومان إنجاردن**[١٨] (Roman- Ingarden) في كتابه «العمل الأدبي الفني»، وخاصة حديثه عن بنيّة اللاتحديد والتحقق والتجسيم، ونلحظ أنّ إنجاردن يميّز في العمل الأدبي الفني بين وضعين، الوضع الأول **وضع أنطولوجي فني**، والآخر **وضع معرفي جمالي**، الأول يخص نص المؤلف، والثاني هو النّص الذي يحققه القارئ. وهذا التمييز يستند من حيث الأصل إلى تمييز آخر، كان **إنجاردن** قد استوحاه من **ظاهراتية**[١٩] **هوسرل** (Husserl)، حيث يتم التمييز بين نوعين من الموضوعات، الموضوعات الواقعية، والموضوعات المثالية، إذ إنّ «الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها، والموضوعات المثالية ينبغي تكوينها، وفي كلتا الحالتين فالنتيجة نهائية من حيث المبدأ فالموضوع الواقعي يمكن فهمه بشكل تام والموضوع المثالي يمكن تكوينه أيضا بشكل تام»[٢٠]. أما العمل الأدبي فإنّه يقع خارج هذه القسمة، فلا هو موضوع واقعي يمكن فهمه بصورة نهائية تامة، ولا هو موضوع مثالي يمكن تكوينه أيضاً بصورة نهائية تامة؛ صحيح أنّ النّص موضوع واقعيّ، لكنّه غير محدد بصورة نهائيّة تامّة، كما أنّه يعتمد على فعل الوعي، فهو إذن غير مستقل بذاته، حيث الموضوعات القصدية لا وجود تاماً لها إلا بفعل الوعي Conscience والإدراك Perception ، فالموضوع القصدي ينقصه التحديد الكامل والاستقلال التام.

يقول الباحث **سمير حميد** «وتبقى مفاهيم إنجاردن حول العمل الفني والأدبي من أكثر المفاهيم حضوراً في نظرية إيزر، فقد أمدته بإطار للعمل مفيد، ويتجلى ذلك في تركيزه على فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً وذهنياً؛ يساهم أولاً في إنتاج المعنى؛ وثانياً في بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم. ويعني هذا أن إيزر ينظر إلى النص، مثل إنجاردن على أنه هيكل عظمي أو "جوانب تخطيطية"، توجد بها فراغات بيضاء وأماكن شاغرة، يسميها إنجاردن بالفجوات أو عناصر اللاتحديد. وهي التي تؤدي إلى عدم التوافق بين النص والقارئ، ثم تتحول إلى تفاعل واتصال متبادل بينهما. أي أن هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص مما يستدعي استجابة القارئ، تتجسد في شكل معان وموضوعات جمالية تضمن للنص التماسك والانسجام»[٢١]

ورغم استفادة إيزر من طروحات إنجاردن إلا أنه انتقد تصوره[٢٢] لمفهوم المواقع غير المحددة، **وتحققات النّص**، من جهة أنّه يجعل العلاقة في اتجاه واحد، من النّص إلى القارئ فقط، في حين أن تحقق النّص يتطلب تفاعلا متبادلا بينه وبين قارئه، أي علاقة تتم في اتجاهين، من النّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النّص وهكذا. يقول **إيزر**: «لم يكن التحقق بالنسبة **لإنكاردن** تفاعلا بين النّص والقارئ، بل كان مجرد تحيين/ترهين Actualisation للعناصر الكامنة في العمل. ولهذا السبب لا تؤدي «مواقع اللاتحديد» عنده إلا إلى إتمام غير دينامي في مقابل عملية دينامية، حيث يُلزم القارئ بالانتقال من منظور نص إلى آخر»[٢٣]، حيث القارئ هو الذي يؤسس الروابط بين تلك «المظاهر الخطاطية» التي تحدّث عنها إيزر، أو «العلامات السود» بمفهوم **جان بول سارتر**[٢٤].

يعادل جهد القارئ، من منظور **سارتر**، جهد المؤلف؛ إذ النّص حسبه «خذروف عجيب لا وجود له في الحركة، ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى: القراءة. وهو يدوم مادامت القراءة، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق»[٢٥] لا وجود لها في ذاتها إلا من خلال الوعي والإدراك، أو قل القراءة والتأويل.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

إنّ هذه «العلامات السود» التي يتحدث عنها **سارتر** هي، على وجه التحديد، ما يظهر عليه النّص قبل أن يطاله فعل القراءة. فالنّص قبل القراءة – أي قبل تعلق الوعي به – مجرد هيكل لا يقدّم إلا «مظاهر خطاطية» يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» للنص من خلال فعل القراءة أو الوعي.

وفي هذا السياق يؤكد سارتر على أنّ «العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه»[٢٦]. وهذه إشارة يفهم منها أن العمل الفني هو عمل مشترك، يتوزع بين نص المؤلف وما يحققه القارئ من إنجاز فعلي؛ يتمثل في موضوع جمالي؛ يكون بمثابة «تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه»[٢٧]، وفي موضع آخر من كتاب "ما الأدب" يذكر سارتر صراحة أن العلاقة بين الكتابة والقراءة هي علاقة لزومية وتضمنية، يقول: «إنّ عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها. وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين، الكاتب والقارئ. فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معاً. فلا وجود لفنٍ إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم»[٢٨].

وإجمالا فإنّ فعل القراءة أو إواليات بناء المعنى وإنتاج الدلالة التي استخلصها إيزر تصب كلها في مفهوم المشاركة واستحلاب النص الذي هو قادر على استقطاب القارئ ودفعه إلى تحقيق هويته وبناء معناه، الشيء الذي يجعل العمل الأدبي شركة بينهما ولا يبلغ مداه إلا بتعاونهما.

هكذا إذن، تمثل القراءة في نظر إيزر بنية الفعل فهي التي ترفع انغلاق النص وتملأ فراغه؛ وتصوغه في شكل كلام؛ ثم تعيده إلى قلب التواصل الحي. بمعنى أن فعل القراءة هو الذي يجعل النص مفتوحاً، قابلاً لإعادة الإنتاج، يملك قدرة أصيلة على استعادة ذاته بشكل متجدد؛ وذلك من خلال عمليتي التفسير والتأويل. ويبدو أن اهتمام إيزر بقضية القراءة والتفسير بوصفهما إبداعاً للمدلول، هو ما جعل نظريته أكثر ارتباطاً بالاتجاه الظاهراتي وبهرمينوطيقا إنجاردن على وجه الخصوص، لكن السؤال المهم الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكننا أن نجعل هذا التفاعل موضوعا لدراسة منهجية ملموسة؟ فإذا كان من المهم القول إنّ عملية القراءة هي ما يضمن تحقق النّص، فإنّه من المهم أيضاً أن يكون في الوسع تجاوز مستوى التوصيف النظري المجرد لفعل القراءة. وتبعا لهذا التصور؛ كيف يتأتى لنا تجاوز ذلك لدراسة فعل القراءة أثناء تحققه الفعلي في لحظة تاريخية محددة؟ وهل بالإمكان الحديث عن قراءة جماعية لنصوص أدبية، حيث تكون تحققات النّص متشابهة لدى قرّاء كثر ينتمون إلى لحظة تاريخية محددة؟ بمعنى آخر: هل يمكننا تصور القراءة وهي تشتغل في الزمان، وتتحرك في الواقع؟ و من ثم كيف يمكننا دراسة العلاقة بين قراءة جيل وقراءة جيل آخر سابق أو لاحق؟ وكيف يمكننا كذلك تحديد النّص أو معناه عبر التتابع التاريخي لتحققاته أو تجسداته؟

إنّ أسئلة مثل هذه لن تجد إجاباتها عند إيزر؛ إذ ما يشغل إيزر هو فعل القراءة وآلياته واستراتيجيته وأنشطته في صورته المجردة، فهو يشدّد على عملية القراءة بدرجة أكبر من تشديده على التلقي التاريخي للعمل.

٣- القراءة وسيرورة التأويل عند ياوس:

إنّ الاهتمام بالقارئ الفعليّ، وبالتواصل الأدبي الحاصل بينه وبين النّص في اللحظات التاريخية المتعاقبة سنجده لدى منظِّر آخر من منظري جماليّة التلقي، وهو هانز روبرت ياوس(Hans Robert Jauss) إنّ كل القراء يعيشون في ظروف تاريخية (Historicité) واجتماعية، ولهذا فإنّ طريقة تأويلهم للأعمال الأدبية تتشكل من خلال هذه الحقيقة. ويوضح ياوس أنّ الغاية من جمالية التلقّي هو إخضاع التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، دون أن تدعي أنّها نموذج بل إنّها ليست إلا «تفكيراً جزئياً قابلاً لأن ينضم إلى مناهج أخرى ويكتمل بها»[٢٩].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وتبعا لهذا، فقد تغيا ياوس لنظريته التي سمّاها **(جماليات التلقي)**، أن تكون طريقاً ثالثاً وسطاً، بين الماركسية (Marxisme) والشكلانية (Formalisme)، إذ كانت الأولى ترى في الأدب انعكاساً للواقع الاجتماعي، وتعد الثانية الأدب منظوماتٍ مغلقةٍ، فجاء بنظريته لتواجه الأدب بوصفه نشاطاً تواصلياً[٣٠]، ولتعيد النظر في طرائق دراسة تاريخ الأدب، فرأى «أنّ الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي»[٣١] لأنّ النّص عنده، لا يتضمن معاني مطلقة ونهائية، بل يتضمن دلالات، ولكي تتحقق لابدّ من قارئ يقيم حواراً مع النّص، من هنا، وجد أنّ «الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف، لأنّ هذه الأعمال تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على الكلام، إلى حد أنّها تحاول حل مشكلات الشكل والمحتوى، وأن تمتد على هذا النحو، إلى مدى بعيد، وراء مخلفات الماضي الأثرية الصامتة»[٣٢]. وعلى هذا، فإنّ التاريخ الأدبي «هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة، أكثر من تاريخ العمل الأدبي نفسه»[٣٣]. وهو لذلك يؤدي دوراً واعياً، يصل الماضي بالحاضر «لأنّه يُعيننا على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءاً من الممارسات الراهنة»[٣٤].

هكذا، بات من الواضح أنّ الشيء الأساس في نظرية التلقيّ بتعبير ياوس هو **التواصل الأدبي بين النّص والمتلقي**؛ ومن ثمّ فقد ارتكزت أطروحته على نقد كلٍّ من الماركسية والشكلانية الروسية، لأنّهما لم ينظرا إلى الحقيقة الأدبيّة إلا ضمن دائرة مغلقة لم تشمل بعدا خطيرا، وهو التلقّي ومدى تأثير النّص في القارئ والسامع، وبعبارة أخرى فإنّ محاولتي: الماركسية/الشكلانية، كما يشير ياوس «لم تفلح بعد، في إعطاء ميلاد لبعض التواريخ الكبرى للأدب»[٣٥].

وبخلاف إيزر[٣٦] نجد أنّ **هانز روبرت ياوس** قد سعى إلى موضعة الأعمال الأدبيّة ومجموع التلقيات معاً في آفاقها التاريخية وسياقاتها الثقافية. فالموضوع الأثير لدى ياوس هو التلقّي بوصفه حدثا يجري في الزمان ويتحرك في أسيقته التاريخية والثقافية، لهذا كان طبيعيا أن يكون اهتمام ياوس بالتلقّي منطلقا من حقل «تاريخ الأدب»؛ وذلك رغبة منه في تطوير هذا الحقل الأخير من خلال تأسيس تاريخ أدبي جديد، يقوم أساسا على أخذ مجمل عناصر التواصل الأدبي بعين الاعتبار. وقد ألحّ ياوس، مثل إيزر، على أهمية التواصل بين النّص والمتلقي. فـ«تاريخ تأويلات عمل فنيّ عبارة عن تبادل تجارب... أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة»[٣٧] متبادلة بين النّص والمتلقّي، أو بين المتلقّي السابق واللاحق، فتاريخيّة الأدب، تستلزم حوارا وعلاقة متبادلة بين العمل والجمهور والعمل الجديد، الذي يتكوّن في علاقة بين الرسالة والمستقبل، كما بين السؤال والجواب، والمشكلة والحل؛ حيث التلقّي تجربة Expérience لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النّص والمتلقّي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي Récepteur والأجوبة التي يقدّمها النّص في أفق تاريخي محدد.

إن هذا التصور لطبيعة العلاقة بين النّص والمتلقي سيمكّن **ياوس** من النّظر إلى تاريخ الأدب من خلال أفق الحوار بين النّص والتلقي الذي شكّله وحفظ استمراريته، كما سيسمح له بإعادة التفكير بشأن الوظيفة الاجتماعيّة للفن والأدب، فالتّطور الأدبيّ ينبغي «أن يُحدّد بوظيفته في التاريخ، وبتحرر المجتمع، كما أن تتابع الأنظمة الأدبية ينبغي أن يدرس ضمن تعالقه مع المسلك التاريخي العام»[٣٨].

وعلى هذا، فليس بالإمكان من منظور ياوس الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للنص وللتواصل الأدبي إن نحن تجاهلنا العلاقة الحوارية بين النّص ومستقبليه، والمستقبلين فيما بينهم، أو إن نحن اختزلنا التجربة الجمالية المتداخلة للذة النّصوص.

وهكذا، نصل مع **ياوس** إلى أنّ دراسة تاريخ التواصل الأدبيّ لن تتطور ما دامت تتجاهل أهم ركن في حدّث التواصل، أي المتلقّي الذي أهمل لصالح المؤلف أو النّص، حيث كان تاريخ الأدب والفن عامة «لزمن طويل جدا تاريخا للمؤلفين والمؤلفات. لقد اضطهد أو تناسى من اعتبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث عن الوظيفة التاريخية للمتلقي برغم ما بدا من ضرورتها على الدوام. ذلك أن الأدب والفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ويقوّمونها ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو يهملونها»[٣٩]. وعلى هذا الأساس كان اهتمام **ياوس** منصبا على المتلقّي الفعليّ والجمهور الذي يستقبل النّص ويقومه بناء على مصالحه التّاريخيّة وخبرته بالتّقاليد والأعراف الأدبيّة، وبما أنّ طموح **ياوس** هو تحديد حقل التاريخ الأدبيّ من خلال الاهتمام بقطب التلقي والمتلقي الذي يحيّن الأعمال الأدبية طبقا لحاجاته التاريخيّة وبناءً على أفقه الخاص، فقد لجأ، من أجل بلوغ هذا الطموح، إلى مفهوم «أفق التوقع» أو «أفق الانتظار»[٤٠] L'horizon d'attente

٤- مقولة أفق الانتظار وتعدد الأنساق/المرجعيات:

يحتل مفهوم **أفق الانتظار** دورا مركزيا في نظرية التلقي عند ياوس فهو، «الركيزة المنهجية لنظريته»[٤١]، ويشير هذا المصطلح إلى «منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ، في لحظة معينة، يتمّ انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً، ويمتلك هذا العمل أيضاً أفقه للتوقع»[٤٢].

وعلى الرغم من تعدّد جذور هذا المصطلح واختلاف أصوله، فإنّه يظلّ، حتى عند **ياوس**، مفهوما غامضا ملتبساً، وقد تكون سلسلة الأصول تلك هي ما يجعل من هذا المفهوم يبدو على تلك الصورة من الغموض والالتباس؛ إذ يلاحظ **روبرت** هولب R . Holub أنّ المشكلة في استخدام **ياوس** لمصطلح الأفق هي في «أنّه عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنّه قد يتضمن – أو يستبعد – أي معنى سابق للكلمة...، يضاف إلى هذا أنّ هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة. فياوس يشير إلى «أفق التجربة»، و«أفق تجربة الحياة»، و«بنية الأفق»، و«التغيّر في الأفق»[٤٣] Changement d'horizon، أضف إلى ذلك أنّ ياوس نفسه يستخدم المصطلح بصورة متباينة، فحينا هو عنده بمعناه عند هانز جورج غادامير[٤٤] Gadamer ، أي بوصفه مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه، وحيناً يستخدمه بمعنى مجموعة من المعايير والمقاييس، أي نظام مشترك من التقاليد والأعراف الثقافية والأدبية التي يستعين بها القارئ في مواجهة النّص، وهو يتمثل بصورة أوضح في نظام النوع الأدبي الذي يختزنه القارئ ليتناول به النّص، ويرصد من خلاله أشكال الانحراف التي يأتي بها.

يبدو أنّ استخدام ياوس المبكر لهذا المفهوم كان محددا في الوجه الأخير، أي أفق الانتظار بوصفه مجموعة المعايير والخبرات والأعراف الأدبية والجمالية، وقواعد النوع الأدبي التي يتمثّلها القارئ في تناوله للنص وقراءته. فإذا كان كل نص ينتمي إلى نوع أدبي، فإنّه بالضرورة «يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبّل تقييمي»[٤٥].

وعلى هذا الوجه يكون الأفق عبارة عن مجموعة من خبرات وكفاءة يختزنها القارئ الفعلي حين يتناول نصاً من النّصوص، لكنّه ليس أي قارئ، القارئ الذي يفترضه هذا المفهوم هو قارئ كفء ، ذو حظ كبير من المعرفة المكتسبة من طول فحصه ومعالجته للنصوص قراءة وتحليلاً؛ إذ القارئ الكفء وحده من يستطيع أن يرصد بحساسية عالية أي تحريف أو تشويش يحدثه النّص المقروء في بنية الأفق العامة. ومن هنا كان ستاروبانسكي، في مقدمته للطبعة الفرنسية من كتاب ياوس الموسوم «نحو جمالية للتلقي»، يقول: «إنّ هذا المنهج يقتضي ممن يطبقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيرات. إنها فيما يبدو الصعوبة التي يواجهها عا لم تفشّى فيه زهو المعرفة الناقصة، فجمالية التلقي ليست مبحثاً مباحاً للمبتدئين المتعجلين»[٤٦]؛ إذ إنّها تتطلب معرفة واسعة بالفهم القبلي pré-compréhension بكل معاييره المقررة وأعرافه المرضية، ذلك أنّ علاقة النّص بسلسلة النّصوص السابقة عليه تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله أو تحطيمه فالنّص، حتى لو تظاهر بأنّه جديد، لا يقدّم نفسه كما لو كان جديدا بصورة مطلقة.

وبهذا الشكل فإنّ إعادة تأسيس تاريخ الأدب Histoire de la littérature، أو تاريخ التواصل الأدبي تتم بناء على تتبع مسار الأفق من إقامته حتى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه؛ إذ إنّ معرفة استجابة جمهور معين لنّص محدد لا تتحقق إلا بمعرفة الأفق الذي استأنس به ذاك

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الجمهور حين كان يقرأ النّص، مما يؤكد أنّ العلاقة بين النّص والقارئ علاقة جماليّة وتاريخيّة معاً[٤٦]. وبهذه الطريقة أمكن لياوس أن يوظّف مفهوم أفق الانتظار بوصفه **أداة لإعادة تركيب تاريخ تلقيّ الأعمال الأدبيّة**.

بيد أن المنزلق الخطير الذي سيترتب على سوء توظيف أفق الانتظار، هو أن يعامل هذا المفهوم كما لو كان مقياسا تقويمياً لجمالية الأدب، حيث يمكن باستخدام هذا المفهوم قياس مدى جمالية نص من النّصوص، أو ما عرف عند ياوس بـ «المسافة الجمالية» « La distance esthétique»، أي «المسافة الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل... وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات»[٤٨]. وعلى هذا الأساس ستكون جمالية العمل مرهونة بمدى كسر العمل لأفق انتظارات وتوقعات القارئ، أي بمدى خرقه وخيانته لهذا الأفق، وهكذا كما لو كنا أمام صياغة جديدة لمفهوم الانزياح[٤٩] L'écart أو العدول في الشعرية البنيوية.

لقد أثار هذا الاستخدام لمفهوم **أفق الانتظار** اعتراضات كثيرة، فهو كما يبدو يتضمن عودة جديدة للنقد الحُكمي الذي تلعب فيه المعايير المقرّرة دورا كبيرا في تحديد جمالية أي نص من النّصوص، كما أن قياس المسافة الجمالية أمر ليس سهلاً دائما، فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال، أضف إلى ذلك أن خرق الأفق وكسره ليس مقياساً صالحا أو كافيا في كل الأحوال. «فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشامبانزي على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلا، فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء...وبعبارة أخرى فإنّ المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية»[٥٠]، بدليل أنّ هذا المعيار لن يصطفي إلا تلك الأعمال التي كان خرق الأفق مطلبا أساسياً لها، أما غير ذلك فإنه لن يحظى بالتقدير والاعتراف.

وفي الواقع أنّ خرق الأفق، أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساس في كل أدب وفي كل عصر، بل إنّ بعض العصور والمجتمعات كانت تتحدد عندها جمالية الأدب بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء. ولهذا كان **روبرت هولب** يذهب إلى أنّ أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس يرجع إلى **اعتماده الكبير على الشكلانيين الروس، وذلك فيما يتصل بمفهوم «الإغراب» الذي أنيط به مسؤولية تأسيس القيمة الجمالية للعمل**. يرى **هولب** كذلك أن ليس ثمة ما يبرر هذا الاعتماد عند **ياوس**، ويوجز روبرت **هولب** العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي في خمسة مؤثرات هي على التوالي[٥١]:

- الشكلانية الروسية
- بنيوية براج
- ظواهرية رومان انجاردن
- هيرمينوطيقا غادامير Gadamer
- سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر

كما وجد **هولب** أنه ليس من الصعب العثور على إرهاصات لهذه النظرية في كتاب فن الشعر لأرسطو، باشتماله على نظرية التطهير التي تعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي. كما وجد في التراث البلاغي كلّه وعلاقاته بنظرية الشعر، إرهاصاً بالنظرية أيضاً، بفضل تركيزه على أثر الاتصال بالقارئ[٥٢]. لكن الإرهاصات التي ركّز عليها **هولب**، وخصص لها الفصل الثاني من كتابه، هي تلك الاتجاهات أو النظريات، التي ظهرت خلال الستينيات، وهيّأت المناخ الفكري لازدهار نظرية التلقي[٥٣].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

على الرغم من تلك الاعتراضات التي أثيرت ضد مفهوم أفق الانتظار، فإنّه يبقى من أهم المفاهيم لكل من يريد دراسة تاريخ التلقيّ، أو التّواصل الأدبيّ في مجتمع من المجتمعات، وذلك إذا أمكن تخليصه من التبسيط المخل الذي انتهى إليه، أي معاملته كما لو كان معياراً لقياس جمالية العمل الأدبي. وفي هذا الشأن يذكر **روبرت هولب**[٥٤] أنّ اهتمامات **ياوس** فيما بعد عام١٩٧٠ قد انصرفت بعيدا عن تلك الاهتمامات التي ظهرت في تلك الدراسة المبكرة، كما أنّ المفهوم الواعد لأفق الانتظارات قد توارى، وأخذ يتقلّص بصورة لافتة في كتابات ياوس اللاحقة. والحقيقة أن ياوس لم يتخلّ عن مفهوم أفق الانتظار بصورة جذرية كما تُوهِم بذلك ملاحظة هولب، فـ**ياوس** في كتاباته اللاحقة قد تخلّى عن فكرة أن مفهوم أفق الانتظار يمكن توظيفه كمعيار حاسم في تحديد جمالية الأعمال الأدبية، فكسر أفق الانتظار ليس إلا مجرد حالة في تاريخ التلقي الممتد، وهو لا يعدو كونه شكلاً واحدا من أشكال التلقّي المحتملة للنص. وقد سبق **لياوس** نفسه أن استدرك على مفهوم أفق الانتظار في بحث له منشور سنة١٩٧٥، حيث ذهب إلى أن «مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمراً شائعا فقط، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسئولا عن جزء منها»[٥٥].

إنّ معاملة أفق الانتظار بوصفه مقياسا معياريا يفرّغه من كل معاني التواصل التي كان **ياوس** نفسه يلحّ عليها. فإذا كانت جمالية نص تقاس بمقدار كسره لأفق توقعات القراء، فإن هذه الجمالية تحدد لنا ما يحدثه النّص في القارئ فقط، أما ما يحدثه القارئ في النّص فأمر لا اعتبار له، في حين أن موضوع جمالية التلقي، من منظور **ياوس** و**إيزر**، هو ذلك التفاعل والتواصل بين النّص والقارئ أو المتلقي.

ومن هنا كان ياوس يشير إلى القصور في هذه الصورة الأولية لجمالية التلقي، وذلك حين ذهب إلى القول بأن جمالية التلقي كانت في البداية تقدّم نفسها «كجمالية مستقلة محيلة على الأعمال الفنية التي تتجاوز أفق انتظار جمهورها بفضل قيمها البريئة أو «السلبية»، وبفضل معانيها التي تثير فيما بعد تاريخاً تأويلياً غنيا. وفي حدود طرح جديد لمشاكل الوظائف الاجتماعية للفن، على حقل الأبحاث أن ينفتح على تقاليد أدبية لما بعد القترة المستقلة للفن وخارج المفهوم الإنساني للنهضة وعلى التواصل في اتساع لكل الوظائف»[٥٦].

ومع ذلك يبقى مفهوم **أفق الانتظار** استراتيجية Stratégie تعين الباحث على دراسة طبيعة التلقي وخصوصيته في أيّة لحظة من تاريخ التلقيّ، وذلك بشرط أن نضع تطورات المفهوم بعين الاعتبار. ففي مقابل مفهوم أفق الانتظار كما عرضه ياوس عام١٩٦٧، حيث كان التركيز منصبا على أفق الانتظار بوصفه نظاما من المعايير والخبرات، يمكن تحديده وموضعته، في مقابل ذلك نجد **ياوس** يستخدم مفهوم الأفق لاحقا بصورة أشمل من كونه مجرد نظام من المعايير والخبرات بالنّصوص المقروءة سلفاً، بل إنّه يشمل هذا النّظام، كما يشمل خصوصيات اللحظة التاريخيّة ودور الثقافة والأخلاق ومجمل الشروط المحيطة بحدث التلقي.

لقد عاد ياوس سنة١٩٧٥ وما بعدها ليعطي أفق الانتظار أبعاداً أشمل مما قرّرها سابقا، فهو عنده بمثابة «تهيؤ قارئ العمل الأدبي تهيُّؤاً ناتجاً عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبيّ نفسه (الجنس الأدبي، الأسلوب، الثيمات)، في لحظة ظهور العمل زمنياً»[٥٧].

يتضح من هذا التصور الأخير أنّ مفهوم الأفق ينبثق عن التراث الأدبيّ، كما ينبثق عن مجمل الأعراف الثقافيّة والاجتماعيّة والأدبيّة والشروط التاريخيّة المحيطة بالقارئ، والتي توجّه، إلى حد كبير، قراءته واستراتيجياتها، حيث الأفق يتحكم، بقدر كبير، في تحديد مدى الرؤية الذي يجعل القارئ قادراً على رؤية مناطق معينة، في حين تحجب عنه مناطق أخرى[٥٨].

وينبغي التأكيد والإقرار في هذا السياق بأنّ ثمّة صعوبة كبيرة في التمييز بين ما هو للنص في أول ظهوره، وبين ما هو من إضافات التلقيّات التي تعاقبت عليه. إنّ هذه الصعوبة ناتجة من حقيقة أنّ النّص لا يقدّم نفسه لأي قارئ بصورة مباشرة شفّافة، فهو لا يظهر إلا مصحوبا بجملة التلقيّات التي قرأته Pré-compréhension، وإلى حد كبير كانت تعيد تصنيعه وإنتاجه من خلال تلك القراءة. فأهمية النّص وقيمته ليست موجودة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

في النّص ومقتصرة عليه فحسب، بل إنّها تعتمد، بدرجة كبيرة، على القارئ والأفق التاريخي الذي يقرأ النّص من خلاله. ومن هنا ندّد ياوس، كما فعل قبله غادامير[٥٩] Gadamer، بأوهام التاريخيّة «التي تدعو إلى العودة إلى المنابع والإخلاص للنصوص، وتقود المؤول إلى تجاهل حدود أفقه التاريخي، وتجاهل ما عليه أن يقوم به تجاه تاريخ استقبال نصّه، وإلى الحد الذي لا يرى فيه غير سوء التّفاهم في عمل سابقيه، وعلى أهبة للاعتقاد في علاقة خالصة ومباشرة بالنّصوص التي تمتلك وحدها المعنى الحقيقيّ»[٦٠].

وهكذا، فالنّص هو حصيلة تلك العلاقة الجدليّة والتّفاعل النَّشط بينه وبين القارئ، كما أنّه حصيلة هذا التفاعل النّشط بين المتلّقين أنفسهم. فأن تعرف ما هو النّص هو أن تعرف كيف قُرِئ، وتاريخ النّص هو، على وجه التحديد، تاريخ تلقيّه وتجسداته المتلاحقة عبر التّاريخ L'histoire ، حيث النّص لا يفهم دون أخذ تحققاته وتجسداته بعين الاعتبار.

ولا نجافي الصواب إذا قلنا إنّ اهتمام ياوس كان منصبا على إعادة تركيب آفاق الانتظار؛ كي يتسنى له تأسيس تاريخ أدبي جديد، يضع منظور المتلقي في صلب اهتمامه، وبما أنّ النّص يدخل في علاقة مع سلسلة من النّصوص السابقة عليه، فإنّ اكتشاف أفق انتظار كل جيل يعتمد على قدرة الباحث على تحديد نمط تلك العلاقة التي يقيمها النّص المقروء مع تلك السلسلة من النّصوص السابقة.

ويمكننا أن نصدح بأنّ توظيف مفهوم الأفق عند **ياوس**، ارتبط بغاية تأسيس تاريخٍ أدبيّ جديد أكثر مما ارتبط بتأسيس تاريخ تلقٍ جديد للأدب؛ إذ ينظر ياوس إلى النّص في علاقته بسلسلة النّصوص السابقة، والتي تشكل النوع الأدبيّ، وهذه العلاقة تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتشكيله، أو كسره وتحطيمه، أو تعديله وتصحيحه، وهذا ذاته ما طالب ياوس بتجاوزه فيما بعد من خلال التركيز على التواصل بين النّص والمتلقي، وبين المتلقي السابق واللاحق وهكذا.

يقول حسن البنا: «يستخدم ياوس مصطلح أفق التوقعات محددا به مجموعة من المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما ويمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف السائدة وتعريفات الفن(مثل الذوق) أو الشفرات الأخلاقية السائدة ومثل هذا الأفق خاضع للتغير التاريخي»[٦١].

جُماع القول: هذا، وعلى الجملة، فإنّ الشيء الجديد الذي حملته نظريات التلقي والقراءة –وقد تم تنزيل مقولاتها في سياقها المعرفي- ولم ينتبه إليه النقد الأدبي من قبل، هو أن تحديد الأدبية[٦٢] Littérarité لا يعتمد في هذه النظريات بالضرورة على بنية النص، بل يقوم على تحليل تجربة الفهم عند القارئ وتحليل النشاط الّذي يقوم به لتفسير الآثار الجمالية التي يستشعرها أثناء القراءة. لعل تحليل تجربة القارئ الجمالية أن يمثل اعترافا بأن المعنى لا يوجد في النص، بل في منطقة التفاعل بين القارئ والنّص. هكذا تدعو هذه النظريات المحلل إلى الاهتمام بفعل القراءة نفسه باعتباره نشاطا جماليّا، بدل الاهتمام بالنص في حدوده الذاتية. ولعل هذه الفكرة أن تعيد النظر في التصور التقليدي الذي يرى أن النص وحدة مطابقة لذاتها في جميع الأحوال. على هذا النحو يكون النقد الأدبي قد نقل محور اهتمامه من المرسل والنص إلى المتلقي؛ أي إن التأويل الذي صيغ في هذه النظريات يقوم مفهومه على الانشغال بتفسير ما يحدث في أثناء القراءة كما يرى إيزر[٦٣]، أو الانشغال بالكشف عن التشكل الجدلي لمعنى العمل الأدبي تاريخيا وفق فهم تحاوري بين العمل وسلسلة القرّاء المتعاقبين كما يرى هانس روبرت ياوس.

وإجمالا فالأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته، وقد أصبح القارئ الآن صاحب سلطة لا تنازع في توجيه النّص وتحديد قيمته، حيث إنّ كل نص يتوجه إلى القارئ ويحيل إليه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الهوامش:

١- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص١٤.

٢- إن مرجعية مصطلح التأويل فيما يذهب إليه **تودوروف** T.Todorov «هي استخلاف أي نص بنص آخر. وهي كل إجراء يحاول الكشف عبر النسيج النصي الظاهر، عند نص ثان أكثر موثوقية» تودوروف: كيف نقرأ، ت: محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد٩٨ ربيع١٩٩٩ السنة الرابعة والعشرون، ص١٣٨ ، وبتعبير آخر فالتأويل هو حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتمال له بدليل يرجّحه، ويركّز التأويل عادة على النصوص الأدبية الغامضة أو التي يتعذّر فهمها من القراءة الأولى، وهو ينطوي على شرح خصائص النص وسماته، كالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره، وبنيته، وغرضه، وتأثيراته. والتأويل آلية تفكير ونهج للتعامل مع النصوص الإشكالية.

٣- أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب :نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط٣، ١٩٩٤، ص٢٣.

٤- فولفغانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٦، ص٧٦.

٥- نادر كاظم: المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى٣، ٢٠٠٤. ص٢٤.

٦- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة٤، ١٩٩٤، ص٢٠. وقد مهّد عز الدين إسماعيل لكتاب هولب بمقدمة طويلة عن نظرية تلقي الأدب، يقول : «عندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي. كما يعرضها المؤلف. تشير إجمالاً إلى **ذلك التحول، في الاهتمام، إلى النّص والقارئ**» ص٧.

٧- المرجع نفسه، ص٢٠-٢٠.

٨- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص١٢. استطاع الباحث حميد سمير. من خلال نص إيزر. أن يميز بين بنيتين اثنتين: هما بنية النص وبنية الفعل، وأن العلاقة بينهما هي علاقة لزومية، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل. وهكذا يكون. فعل القراءة منطلقاً من الذات نابعاً منها، وأن النص يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه. وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى أن تحديد ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي. **ينظر:** حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، ص٣٧.

٩- حبيب مونسي: في القراءة والتأويل ، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد٤٤ ، كانون الأول، السنة السابعة والثلاثون٣٧، ٢٠٠٧، ص٦٠.

١٠- **ينظر:** نادر كاظم: المقامات والتلقي. ص٢٥.

١١- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠، ص٢١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

١٢- المرجع نفسه، ص ن.

١٣- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ص١ .

١٤- **ينظر:** المرجع نفسه ، ص ن.

١٥- المرجع نفسه، ص٩٨.

١٦- نادر كاظم: المقامات والتلقي. ص٢٥.

١٧- **ينظر:** فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص٩٩.

١٨- كان أحد تلامذة **أدموند هوسرل** Husserl) فيلسوف الظاهراتية الكبير، وإليه يرجع مفهوم أفق التوقع الذي يستعمله لتحديد التجربة الزمنية **ينظر:** جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، تر: محمد العمري، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، ط٢، ٢٠٠٥، ص١٥

١٩- تعتقد الظاهراتية بأنّ الأشياء بذاتها لا تعدو أن تكون مجرد ظواهر مدركة عن طريق التجربة المباشرة وهي إشارات وتأثيرات للغة، وتعتقد الظاهرية أيضا بأن "الوعي" وليس الشيء ، هو الشيء الواقعي الوحيد بالنسبة لنا، أي إن حقيقة الأشياء تظهر من خلال وعينا لها وإلا فهي غير متحققة وهذا ما يدعى "القصدية" L'intention التي تعني أن وجود الأشياء لا يتحقق إلا إذا أدركها الإنسان بأن وجه إليها قصده في الوعي ، أي إنه يقصد وعيها فعلا لتكون متحققة في الوجود، وتنتمي هذه الفلسفة إلى أصل أكبر هو الفلسفة التشكيكية التي ركزتها نسبية **البرت انشتاين** وأسندتها فلسفة الألماني **نيتشه** العدمية ، وهي جميعا تلتقي عند نقطة حركة المعنى أو عدم ثباته.

٢٠- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ص١٠٢.

٢١. حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، ص٢٦.

٢٢- لقد أراد إيزر من خلال انتقاده لتصور إنكاردن حول مفهوم المواقع أن يوضح أنّ هذا الأخير لم يكن يفكر في «مواقع اللاتحديد» Indétermination أو في التحقق باعتبارهما مفهومين للتواصل بين النّص والقارئ، وهذا هو بالتحديد، بحسب إيزر، ما أوقع إنكاردن، على الرغم من أهمية تصوره، في منزلق خطير، هو المفاضلة بيت تحققات النّص، حيث يكون ثمة تحققات صحيحة ملاءمة، وأخرى خاطئة غير ملاءمة، فمن منظور إنكاردن يتحتم علينا أن نشكّ في صحة التأويلات حين تختلف في عمل أدبي فني واحد. فنحن لا نستطيع أبداً أخذ كل تحققات النّص المحتملة بعين الاعتبار، بل يجب أن نقيد أنفسنا ببعض التحققات النموذجية التي يمكن استقصاؤها، وهذا على خلاف ما شدّد عليه إيزر ومعظم النقاد المهتمين بالتلقي والقراءة.**ينظر:** المرجع نفسه،ص ن

٢٣- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ص١١٢-١١٣.

٢٤- ولد في باريس عام١٩٠ ، أتاحت له إقامته في **برلين** تعلم علم الظواهر على يد هوسرل Husserl عام١٩٣٦ ، نشر مقالاً عن «التخيل» ثم آخر عن «الخياليّ» عام١٩٤٠ ، كما نشر عام١٩٣٩ كتاباً بعنوان Esquisse d'une théorie des émotions ، أما أهم عملين فلسفيين له فكانا: «الوجود والعدم» L'être et le néant عام١٩٤٣ ثم «نقد في العقل الجدلي» la critique de la raison dialectique عام١٩٦٠ ، قامت فلسفة سارتر

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

على رفض المنطلقات الفلسفية التي تقوم عليها جمالية كانط، حينما كانت تفرق بين الوجود الأول للعمل الفني؛ وبين وجود ثان يرتبط بنظرة المتلقي.

٢٥- جان بول سارتر: ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، د.ت، ص٤٣.

٢٦. المرجع السابق ص٥٥.

٢٧- المرجع نفسه، ص٦١.

٢٨- المرجع نفسه، ص٤٩.

٢٩Hans Ropert Jauss :Pour une esthétique de la réception, P. 244

٣٠- **ينظر**: دانيي، هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٧، ص٧٧.

٣١- **ينظر:** روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٢.

٣٢.المرجع نفسه، ص١٧٢.

٣٣- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٤، ص١٠.

٣٤- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٤.

٣٥Hans Robert Jauss :Pour une esthétique de la réception, p31.

٣٦- رغم أنّ إيزر كان على وعي بالبعد الاجتماعي للقراءة، بيد أنّه ركز انتباهه بصورة كبيرة على الأبعاد «الجمالية» بخلاف ياوس؛ بمعنى أن اهتمامه كان منصباً أكثر على العلاقة بين مكونات النص الداخلية وبين التلقي والقراءة بصفتهما فعلاً إبداعياً، يكوّن أو يولّد الدلالة النصية التي لا تقدم إلا على أنها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصية وأفعال كفاءة القارئ.

٣٧- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ص١٠٧.

٣٨- هانز روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ضمن: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١،١٩٩٩، ص٨٦. والذي يفهم من نص ياوس أنه كان يتوسم تاريخا يؤدي دورا واعيا يصل الماضي والحاضر، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق.

٣٩- جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، ص١٤٨. ويذهب جان ستاروبانسكي إلى أنّ اهتمام ياوس بالمتلقي الذي يستجيب للمؤلف ويُحينه يربط فكر هذا الأخير (ياوس) بطروحات سابقة أرسطية وكانطية «ذلك أنّ أرسطو وكانظ كانا الوحيدين تقريبا اللذين استطاعا في الماضي إقامة جمالية (خاصة بكل منهما) تأخذ أثر الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية. لقد عرف ياوس ذلك جيدا ولم يتردد في دعم أطروحاته حول التجربة الجمالية ضمن عمل له حديث بنقل نصوص لكانط يقارن فيها الدعوة التي يوجهها المؤلَف الفني إلى الإجماع الحر والتواصل الكوني في العقد الاجتماعي» المرجع نفسه ص ن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٤٠- يطرح هذا المصطلح النقدي في جمالية الاستقبال إشكالية نظرية من حيث الترجمة والنقل إلى المدونة النقدية العربية؛ إذ نجد هذا المصطلح في الكثير من الدراسات العربية قد ترجم إلى أفق الانتظار وفي القليل منها نجده قد ترجم إلى أفق التوقع. **ينظر:** في هذا السياق: خير الدين دعيش: أفق التوقع ما بين الجمالية و التاريخ، ص٩٠ (الإحالات).

٤١- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٤.

٤٢- دانيي هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص٧٧.

٤٣- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٥.

٤٤- أهم ما قدمه **غادامير** في هذا السياق هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، ويصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعاراته بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقي بالأفق التاريخي المستقبل لنص أدبي ما، فعندما نضع وعينا التاريخي نفسه خلال الآفاق التاريخية فإنّ هذا حسب غادامير «لا يستطيع العبور على عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا، ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذي نتحرك من داخله والذي يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي، إنه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شيء احتواه الوعي التاريخي». صلاح فضل: في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٧، دمشق،ص٨٣.

٤٥- هانز روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ص٥٥.

٤٦. جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، ص١١٥-١٥.

٤٧- تكمن العلاقة الجماليّة في حقيقة أنّ التلقيّ الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختبارا لقيمته الجماليّة بالمقارنة مع أعمال أخرى قد قُرِئت من قبل، أما العلاقة التاريخيّة الواضحة لذلك فهو أن فهم القارئ الأول سيدعم ويُغنَى بسلسلة من التلقيّات من جيل إلى آخر، وبهذه الطريقة تتقرر دلالة العمل التاريخيّة، وتتضح قيمته الجماليّة.

٤٨. نادر كاظم: المقامات والتلقي. ص٣٥.

٤٩- هو خرق للقواعد، وخروج على المألوف، واحتيال من المبدع على اللغة اللاّشعورية لتكون تعبيراً غير عادي عن عالم غير عادي، فاللغة يبدعها الكاتب/المبدع ليقول كلاماً لا يمكنه قوله بشكل آخر، ولا يكون الانزياح هدفاً في ذاته، خوفاً من الانبهام التام، وإنما هو وسيلة لخلق الجمالية الشعرية، ويؤدي الانزياح وظيفته الدلالية والشعرية إذا كان مقبولاً من المتلقّي.

٥٠. روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١١٦-١٦.

٥١- صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص٨١ إنّ هذا التنوع لمصادر نظرية التلقي الذي ذكره هولب ليفسر بوضوح طابع المرونة، الذي ميزها بوصفها منهجاً سجالياً يقوم على مبدأ الحوارية؛ ومناقشة المناهج الأخرى، مع ما يقتضيه ذلك من نقد وتجريح لبعض آلياتها وتجاوز لبعضها الآخر.

٥٢- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص٦٦٥.

٥٣- **ينظر:** المرجع نفسه، (الفصل الثاني، المؤثرات والإرهاصات)، ص١٣٥-١٤.

٥٤- **ينظر:** المرجع نفسه، ص١١٧و١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٥٥- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ،مركز الحضارة العربية،القاهرة، ط٢٠٠٢، ص ٨٤.

٥٦- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، والتواصل الأدبي، ص١١٢.

٥٧- السيد إبراهيم: النظرية الأدبية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات، ع٣٢،١٩٩٩، ص١٨٤.

٥٨- والمقصود هنا أنّ كل قارئ إنّما يقرأ النّص وهو محكوم بأفقه الخاص، ومنطوٍ على أعراف قرائيّة قد تمثّلها، واستراتيجيات في القراءة قد تمت المصادقة على نجاحها، أي إنّ ما يمكن أن نقرأه في النّص هو، إلى حد كبير، محدد سلفا من خلال الأفق الذي يسمح بالرؤية والفهم، فما يمكن رؤيته وفهمه هو بالتحديد ما يكون مندرجا في أفق أو نظام يمكن أن يفهم من خلالهما، وبما أنّ هذا الأفق في تغيّر مستمر من مجتمع لآخر، ومن عصر لآخر، فإنّ هذا الفهم لن يكون ثابتاً ومستقراً أبداً، فهو في حالة تكوّن مستمرة.

٥٩- ونرى أنه من المناسب هنا أن ننقل كلام غادامير يقول: «يتشكل أفق الحاضر في ارتباط بالضرورة الدائمة لوضع مسلماتنا موضع اختبار ، فمن مثل هذا الاختبار ينشأ أيضا اللقاء مع الماضي وفهم التقليد الذي نصدر عنه، ومن ثم فإنّ أفق الحاضر لا يمكن أن يشكل بتاتا في انقطاع عن الماضي. لا وجود لأفق حاضر في انفصال عن الماضي، ولا لآفاق تاريخية يمكن عزلها، بل يكمن الفهم بالأحرى في عملية دمج هذه الآفاق ندعي فصل بعضها عن بعض» H.G. Gadamer ; Vérité et méthode, trad, E. Sacre, rev , par p. Ricoer, parl 156156, نقلا عن جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، ص١٥١. ويعلق جان ستاروبانسكي على نص غادامير بقوله: «ويمكن القول بأنّ هذا الاندماج بين الآفاق هو موضع مرور التقاليد، فالمؤلفات الكلاسيكية هي التي تقوم حسب **غادامير** بالوساطة عبر المسافة الزمنية La distance Temporelle وهي فكرة لا يسايره فيها ياوس». المرجع نفسه ص ن.

٦٠- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ص١٠٨.

٦١- حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٨.

٦٢- هي مجموعة القوانين والخصائص التي تجعل من نصٍّ ما نصّاً أدبيّاً، وتحوّل الكلام من حدوده العادية إلى جماليات لغوية، ولذلك فإنّ أصحاب هذا المصطلح ركزوا في دراساتهم على أدبية النصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها بما هو خارجي عنها، كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي، فالدارس الأدبي، من وجهة نظر هؤلاء، يبحث في مجال اللغة، ويدع لعالم السيرة وعالم الاجتماع والاقتصاد وسواهم البحث في المجالات الأخرى. ومصطلح "الأدبية" مقتبس من الشكلانيين الروس، ومن أبرزهم رومان ياكبسون، وقد مهدّت هذه المصطلحات وأمثالها لسلطة النّص في البنيوية.

٦٣: L'Acte de lecture, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1997, p. 43- 44. - Wolgang Iser

مراجـع الدراســة:

-بالعربية:

-الكتب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

–حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥.

–أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب :نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،١٩٩٣؟

–نادر كاظم: المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٣.

–حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٤.

–صلاح فضل: في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب،٢٠٠٧، دمشق.

–حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ،مركز الحضارة العربية،القاهرة، ط١،٢٠٠٢.

–حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ، ط١،٢٠٠٨.

– المفالات:

– حبيب مونسي: في القراءة والتأويل ، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد٤٤٤، كانون الأول، السنة السابعة والثلاثون،٢٠٠٧

– خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد الأول، جوان،٢٠٠٩.

– السيد إبراهيم: النظرية الأدبية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات، ع٣٢،١٩٩٩.

–كتب ومقالات مترجمة:

الكتب:

–روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة،١٩٩٤

–فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل،

–تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢،١٩٩٠

– جان بول سارتر: ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، د.ت

–دانيي، هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٧.

–هانز روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ضمن الكتاب الجماعي: نظرية الأجناس الأدبية،، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط:١،١٩٩٤، ص٨٦.

المقالات:

– تودوروف: كيف نقرأ، ت: محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد٩٨ ربيع١٩٩٩ السنة الرابعة والعشرون،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

– فولفغانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٦،

– جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، تر: محمد العمري، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، ط١، ٢٠٠٥

– هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، والتواصل الأدبي. مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع٣٨، ١٩٨٦.

–كتب أجنبية:

- Hans Ropert Jauss :Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1987,
- Wolgang Iser: L'Acte de lecture, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1997,

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

روايات عماد الدين خليل قراءة في(البنية والدلالة)

د. سعاد عبد الله أبو ركب

أستاذ مساعد/جامعة حائل

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة روايات عماد الدين خليل قراءة في (جماليات البنية والدلالة)، و بيان مدى قدرتها على تحقيق الرؤية الإبداعية والفكرية للمبدع؛ وقد كشفت الدراسة عن مواكبة الروائي للتطور في البناء الفني الروائي، حيث انتقل من السرد التقليدي، إلى السرد متعدد الأصوات، والتداعي والمونولوج الذي اعتمده في رواية (السيف والكلمة)، أما من الناحية الفكرية فرواياته بمجملها تهتم بالقضايا التاريخية والقومية، التي كانت نقاط تحوّل في الحياة العربية.

Imaduddin Khalil's Novels: On Structure and Sense

Dr. Suad Abdullah Abu Rukab / University of Hail Abstract

This study aims at reading the aesthetics of structure and sense in Imaduddin Khalil's novels, the capability of which in fulfilling the novelist's intellectual and artistic vision is demonstrated.

The study explored the novelist's keeping abreast with the development of the narrative artistic structure.

The novelist shifted from traditional into polyphonic narration, associations and monologue in his novel " Assaif Walkalimah " (Sword and Word).On the intellectual scale, Khalil's novels overall treat historic and pan-national issues which were turning points in the Arab life.

تقديم

عماد الدين خليل كاتب متعدد المواهب، فهو مفكر ومؤرخ وناقد وشاعر وروائي وقاص ومبدع، وكل تلك المواهب اجتمعت في نسيج رواياته، فعالمه الروائي يمتاز بالغنى والثراء، ورواياته يجتمع فيها التاريخ والفن والخيال والفكر واللغة الشعرية؛ ذلك أن الروائي يقول ما يريد قوله بلسان الشخصيات.

وله من الإنتاج الروائي ثلاث روايات، رواية (الإعصار والمئذنة)و(السيف والكلمة)، أما روايته الثالثة فهي(مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم)، وتستمد هذه الروايات مادتها الأساسية من التاريخ، فأحداثها و بعض شخصياتها مستمدة من التاريخ الواقعي، حيث استعان المؤرخ والروائي بعلمه الواسع وقدرته على سرد الوقائع التاريخية بلغة شعرية و بناء سردي شيق يتخلله حوار هادف، كما نلمح الإبداع الفني والبراعة اللغوية، والمزج بين السرد والحوار والتطويع للخيال، بأسلوب يجذب القارئ ويشده منذ بدية الرواية حتى بلوغ النهاية، ورواياته في مجملها تعكس استمرارية الروائي في البحث والتجريب، كما تعكس ثقافته الواسعة، فضلاً عن قدرته على التلاعب بالمفردات ورمزيتها

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ومعانيها البعيدة من أجل الوصول إلى الهدف الفكري، حيث أن من "ملامح التجريب والحداثة لجوء الكُتاب إلى التاريخ والتراث العربي، واستذكار الحوادث والشخصيات التاريخية وإعادة كتابتها من جديد، والأحداث تحيل القارئ إلى الماضي في محاولة من الكاتب لربط الماضي بالحاضر، وبناء عنصر المقارنة والإسقاط على الواقع المعاش"(١)

وقد سعى هذا البحث لدراسة البنية الفنية ودلالتها في روايات عماد الدين، حيث تنوعت طرائق السرد لديه،فضلاً عن قدرته الكبيرة في التحكم بالوقفات الوصفية وبراعته في الوصف، وامتلاكه لناصية اللغة، وتمكنه من الأدوات الفنية، وقدرته الفائقة على التجسيد والتشخيص من خلال رسم الشخصيات وصناعتها بمهارة، ومع أن رواياته تمتاز بحجمها الكبير نسبياً، إلا أن حدة التوتر تظل في تصاعد حتى نهاية الرواية، وعلى الرغم من ذلك لا يجد القارئ صعوبة في تحديد هدف الكاتب منذ الصفحات الأولى في القراءة، فمثلا في بداية رواية (السف والكلمة) يعلن الروائي أن الوليد مطارد من المغول:"أعود لأغذ سيري ..ما يعزيني ، والشمس تنغرز في الأفق الغربي، فما تلبث أن تغيب أن مظلة الليل ستحميني من ملاحقة المغول"(٢)، وهنا يجد القارئ نفسه في بحث عن السبب، و هو الذي يشدّنا لإكمال القراءة، فضلا عن تعدد الأصوات التي جاءت على ألسنة أبطال الرواية، كلٌ يروي الحدث من وجهة نظره، مستعينا بالاسترجاع حيناً، والتداعي حيناً آخر.

ولأن كل رواية لها بناؤها الخاص، ونسيجها اللغوي ووظيفتها المميزة عن غيرها من الفنون القصصية الأخرى؛ فهي تخضع لأسس وعناصر تتوحد في كل فن قصصي وتختلف في آلية الاستخدام، وتعد هذه شبكة من العلاقات المكونة للنص السردي، ويطلق على هذه العناصر"البناء الفني"(٣)، وهي العناصر التي ترقى بالبناء والغرض والشكل، وتتشكل من الحدث والشخصية والزمان والمكان واللغة والسرد.

العنوان جمالية التشكيل وبلاغة الدلالة:

إن كل جزء من الرواية يحمل دلالة أرادها الكاتب:ف"البنية دالة، والشكل يقول"(٤)، وكل " خطاب أدبي يعتبر شكلاً من أشكال التعبير"(٥)، ويعبر عن هدف ما، وقد تطرقت هنا لدلالة العنوان لأن العنوان جزء لا يتجزأ من الرواية، فالعنوان والنص كلاهما مواز للآخر، وقد لقي العنوان اهتمام كثير من الدارسين باعتباره أحد أجزاء النص، ومؤشراً دالاً على مضمون النص، فالعنوان المتشكل على غلاف الرواية ينعكس تماماً داخل الرواية، ويعبر تعبيراً مقصوداً عن نهايتها، فرواية (الإعصار والمئذنة)تبدأ بالجهاد الإسلامي ضد الشيوعية، وتنتهي بالإعصار الذي يدمر كل شيء، ثم ينتهي الإعصار ويذهب ضحيته المناضلون الشرفاء، وتبقى المئذنة شاهدةً على الحدث لا تهزها رياح الظلم والعدوان،كما أن هذه النتيجة لا تعني" نهاية الملاحقة الأبدية بين الشعاع والدخان"(٦)، وبهذا فقد حقق عنوان الرواية انسجاماً مع المسار العام للسرد.

أما رواية(السيف والكلمة) فلم يأت تشكيل العنوان فيها اعتباطاً، إذ حاول أن يثبت الكاتب أنه"لن يكون بمقدور الكلمة أن تواصل طريقها وسيف المغول مصلت عليها"(٧)، كما بين الطريق التي يجب سلوكها هنا وهي أن"علينا أن نحميها من القتل قبل أن نفكر في ممارسة طموحاتنا"(٨)،فالكلمة نفسها ترفض أن تتشكل في الظلام.

أما رواية (مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم)، فهدفت إلى إحياء الماضي وتمجيده في قالب روائي خدمة لهدف إسلامي(٩).

وقد تطابق العنوان في رواية (السيف والكلمة) و(الإعصار والمئذنة) من حيث البنية، حيث تكوّن العنوانان من اسمين معرفين وحرف العطف الواو، وكلنا يعلم أن حرف العطف الواو يفيد الجمع والمشاركة، وقد نتساءل عن السبب في اختيار الروائي لهذا الرابط ولم يستخدم غيره من حروف العطف، ولعل هذا الاختيار في الجمع بين المتباينين يولّد الانسجام،"فالعالم كله يتكون من عناصر متعارضة"(١) وهنا نجد أن اختيار

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

حرف الواو بين الاسمين المعرفين جاء للجمع والمشاركة في الحدث، والتباين والتضاد أيضاً؛ لأن المبدع عندما يربط بين أشياء متشابهة لا يأتي بجديد، فالأشياء المتشابهة واضحة للجميع، لكن الشعرية تنشأ من استنتاج علاقات متشابهة بين أشياء قد تبدو شديدة التناقض(١١) ،وتقديم أحدهما على الآخر قد جاء للأهمية حيث السيادة للقوي ، في زمن اختلت فيه الموازين فتقدّم السيف حين تراجعت الكلمات، وتقدّم الإعصار المدمر على المئذنة التي بقيت صامدة رغم قوة الإعصار؛ وذلك لأن المئذنة لم تقو على المقاومة بالرغم من عدم استسلامها ومحاولاتها التي باءت بالفشل ، في حين يرى رومان ياكبسون أن في تعاقب كلمتين معطوفتين، أن التشكيل الأفضل الممكن للصدارة في الاسم الأكثر قصراً(١٢).

البنية الدلالية في رواياته:

جاءت روايات عماد الدين خليل محاولة لتوظيف الواقع التاريخي في النصوص السردية، وقد طرحت قضايا هامة في التاريخ العربي و الإسلامي، إذ ناقشت رواية (مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم) معارك عصر الرسالة في سياق روائي يتحدث عبره البطل وهو سهيل الأنصاري - جندي في جيش رسول الله (صلى الله عليه وسلم)- عن الأحداث التي شهدها أو سمع بها أبان بدايات الدعوة الإسلامية، مثل معركة بدر وأحد وغزوة الخندق وفتح مكة ومعركة مؤتة وغيرها من الأحداث الهامة التي شهدها في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، كما أشاد بالجهد العسكري الذي قاد في النهاية إلى نشر الإسلام وإقامة دولة إسلامية في بلاد شاسعة، والحقيقة أن البنية الدلالية للرواية تتلخص في أن القيادة الإسلامية القوية هي الوحيدة القادرة على أن تقود الشعوب إلى بر الأمان.

وقد هدفت روايته(السيف والكلمة) إلى إظهار حالة الرعب والجوع والألم والمرض والدمار والقتل والتشرد وإبادة العلم والعلماء التي عانت منها بغداد بالتحديد أبان الغزو المغولي على العراق، حيث وظفت الرواية واقعة الغزو المغولي لبغداد من خلال تنامي الحدث عبر أربعة أصوات هي(الوليد وحنان وعبد العزيز وسليمان) وهي الشخصيات الرئيسة في الرواية.

أما رواية (الإعصار والمئذنة) فقد تحدثت عن ثورة الموصل التي قام بها الشوّاف في الموصل ضد المد الشيوعي وأنصار السلام أبان حكم عبد الكريم قاسم للعراق(١٣)، والرواية تسجّل جانباً من الأحداث العسكرية التي حدثت أبان الثورة، معتمدة على الوقائع التاريخية، يقول محمد رشدي:"يمكن أن نستشف من رواية الإعصار والمئذنة معنى عميقاً ذا شقين، الشق الأول: انكشاف لا جدوى معاكسة التقاطع مع القناعات الإيمانية المستقرة في ضمير هذه الأمة وضرورة العودة من رحلة الاغتراب والجحود والذوبان فيما رضي به الآخر لنفسه من رؤى أو فرض عليه،وثانيها حتمية تولي المتقين المتمرسين المستكملين لشرائط التمكين زمام المواجهة بين حراس المآذن والقافزين على متن الأعاصير"(١٤).

وقد جاءت الرواية على شكل فصول، وكل فصل من هذه الفصول يحمل مشهدا من مشاهد الرواية، وقد ساعد تقسيم الرواية بهذا الشكل إلى تنقُّل الراوي العليم _الذي جاءت أغلب الأحداث على لسانه_ للحديث عن الشخصيات بضمير الغائب.

وكأني بالروائي يريد أن يقول لنا :" إن التاريخ يعيد نفسه"، فما حدث منذ قرون يعيد نفسه، يقول الراوي متحدثاً عن الخليفة "في إحدى رسائله لهولاكو هدد بأن وراءه ملايين المسلمين، ولن يكون بمقدور الطاغية تحقيق هدفه، فإن دونه المستحيل ...كان الخليفة محقاً في هذا، على الأقل على المستوى النظري، لكنه لم يفعل أي شيء لتحويل مقولته إلى قوة ضغط حقيقية يقلم بها أظافر هولاكو ويقطع يده إذا اقتضى الأمر"(١٥)، وفي هذا نقد لاذع لحقيقة تاريخية تتكرر على مرّ العصور، وهي عدم ربط القول بالفعل.

السرد والسارد :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

قدم عماد الدين رواياته بعدة طرق ، ومن أهمها أسلوب المذكرات بضمير المتكلم، وضمير الهو وخطاب الراوي العليم بالرؤية الخارجية ، وأسلوب السرد الوصفي والحوار ، وضمير الأنا المتكلم المعتمد على تعدد الأصوات .

فالسارد في رواية (مذكرات..) هو المحرك الرئيس للأحداث،وتقع عليه مسؤولية نقلها، إن السرد هنا يستعمل في الغالب ضمير المتكلم وضمير الجماعة ، مؤسساً بذلك لسيرة جماعية، من خلال السرد الاستعادي المعتمد على الذاكرة. فاستعادة تاريخ حياة يخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، وقد استثمر أسلوب السرد بضمير المتكلم، وطريقة السرد المتنامي في نزوع خفي من المؤلف لاستقصاء جميع الأحداث التي مرّت بالرسول صلى الله عليه وسلم منذ دخوله المدينة المنورة حتى وفاته صلى الله عليه وسلم،

ونهاية هذه الرواية هي التي تحدد أفق انتظار التلقي حيث أن النهاية معلومة قبيل انتهاء حياة البطل، وهي التي توجه هدف سير القراء إلى هدف محدد أثناء قراءة المذكرات ، وبما أن البطل جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم فستنتهي مغامراته وبطولاته بوفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، ويساهم الخيال في إبعاد الرواية عن التاريخية والجمود قليلاً، كما تتخللها الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، والأقوال المشهورة، وقد انصب جل اهتمام الراوي على القضايا العامة والأحداث التاريخية التي رافقت بداية الدعوة الإسلامية إلى وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم؛ لذا لم تتطرق الرواية إلى الحياة الخاصة للصحابي سهيل الأنصاري.

وفي هذه المذكرات الروائية تظهر الذات الفردية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والمكونات السردية تتصل بتلك الذات، ويظهر هنا فعل التخيل، فتقع مزاوجة إبداعية بين الواقعي والتخيلي، وتؤدي الصياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دوراً أساسياً في إضفاء طابع فني على العلاقة المذكورة.

ويتخذ الروائي من أسلوب السرد وتقنياته طريقاً إلى توضيح مراده ،متردداً بين الاسترجاع ومخاطبة النفس، كما يقوم الحوار بدور رائع في تقديم الشخصيات وإبراز المفارقة، فضلا عن اهتمامه بالتمحيص والتدقيق في رسم الشخصية التاريخية، كما كان للحوار دور كبير في التعبير عن رؤية الكاتب من خلال أصوات المتحاورين.

وإذا كانت رواية (مذكرات جندي...) تتميز بالصوت الواحد وهو صوت السارد، فإن رواية (السيف والكلمة)تتميز بتعدد الأصوات، بينما يأتي السرد في رواية (الإعصار والمئذنة)بأصوات الأبطال أحياناً وتدخل الراوي العليم بالحديث نيابة عنهم .

وعلى الرغم من أن عماد الدين في رواية (السيف والكلمة) قد اختار الأبطال لرواية الأحداث، حيث تجاوز البناء التقليدي للسرد، ولذا فإن أول ما حققته هذه الرواية في بناء السرد هو أن هذا السرد لم يعد مطابقاً للقصة، وأن المبنى الحكائي لم يعد يعتمد نفس ترتيب الأحداث في المتن . إن السرد هنا لم يعد أفقياً تماماً ، بل صار الحاضر يلتحم بالماضي سواء عن طريق السرد التقليدي وتقنياته أم عن طريق المونولوج والتداعي، وقد جاءت وجهات النظر عن طريق شخصيات الرواية وبأصواتها.

والواقع أن عماد الدين تسلسل في بناء الرواية ووجهة النظر، حيث جاءت روايته الأولى (الإعصار والمئذنة) بصوت الراوي كلي العلم، ومشاركة الشخصيات بأصواتها عن طريق الحوار، لكن الراوي العليم كان سيد الموقف، ذلك أنه كان قادراً على الولوج في أعماق الشخصيات، وتفسير تصرفاتهم" نهض عاصم من مكانه، واقترب من المدفأة،لكي يتزود بشيء من الدفء.."(١٦)و"حدّق في الأفق الشرقي بنشوة عارمة،وهو يقول في نفسه ها هي ذي دورة جديدة من التقابل الأبدي"(١٧).

أما في روايته(السيف والكلمة) حيث اعتمدت الرؤية على الشخصيات نفسها، لذا فهي تروي الأحداث من منظورها، "فدكتاتورية الراوي الذي يشهد الأحداث من فوق قد انتهت، وأصبحت وجهة نظر الشخصيات وأصواتها ماثلة في القص والحوار"(١٨) .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الشخصيات ودلالاتها:

الشخصية الروائية هي بنية فكرية ووجدانية وعاطفية، تمتلئ بالحياة وتتحرك داخل الفضاء الروائي بناء على الحركة الكلية التي تسيطر على النص السردي.

ويميل بعض النقاد"إلى اعتبار التصوير الناجح للشخصيات من أهم علامات نجاح العمل الروائي"(١٩)، ويأتي اهتمام عماد الدين بشخصياته، فتأتي على درجة من الذكاء، تعكس عبقرية الروائي وقدرته على رسم الشخصية بالقدر الذي يخدم الرواية.

وقد جاء تقديم الشخصيات في رواياته معتمداً على الراوي العليم في رواية(الإعصار والمئذنة)، بضمير الغائب " أنفها وفمها مرسومان بمهارة فائقة، ووجهها ممتلئ بعض الشيء .."(٢٠)، أما في رواية (السيف والكلمة) فإنه يقدم الشخصيات بأصواتها، يقول عبد العزيز:"وأغذ السير مباعدا بين خطواتي، ليس من أجل الوصول إلى قاعة الدرس هذه المرة، ولكنه الهروب من الهاجس الذي طالما عذبني، يجلس إلى جواري بين الحين والحين، شاب مثلي في منتصف العشرينات من عمره،يدعى الوليد... لا أدري كيف تأسرني حيويته الفائقة، مثلي تماماً، يبكر في الحضور، ولا يدع درسا واحداً يفوته مهما كانت الظروف"(٢١).

إن الشخصيات في روايات عماد الدين تحمل قضايا عظيمة، لذا لم يعن الروائي كثيراً برسم الشخصيات في جانبها الشكلي، بقدر ما كان اهتمامه منصباً على الجانب الفكري، يقول على لسان الراوي في (الإعصار والمئذنة) متحدثا عن شخصية عاصم الدباغ:"أميل إلى الطول، ذو بشرة بيضاء مشربة بقليل من السمرة..وكان الرجل يعنى بهندامه، فيجاوز حد المعقول من التأنق، الذي يستهويه، كان يؤثر – في بعض الأحيان – أن يطوي منديلاً ملوناً، فيضعه في جيب سترته العلوي، لكي يتناظر مع رباطه الأنيق، أما باقة القميص المنشاة البيضاء، فما انحرفت زواياها يوماً عن أماكنها، ولا عرفت بقعة من عرق، أو ذرة من غبار...."(٢٢) حيث يتبين لنا أن وصف الشخصيات لم يأت عابراً، بل يحمل دلالة عميقة تضاف إلى دلالات الرواية،أما رواية (السيف..)حيث ساعد تعدد الأصوات فيها والحديث بلسان الشخصيات نفسها إلى تجنب الحديث عن الصفات الجسدية، والاهتمام بالجانب الفكري بشكلٍ أكبر.وإمعانا من الكاتب في التركيز على الجانب الفكري في رواية (مذكرات جندي...)؛ فإنه لم يقدم لها أي صفات جسدية.

إن اهتمام الكاتب بالفكر والتاريخ جعل اهتمامه منصباً على الجانب التاريخي الفكري للشخصية، فشخصيات رواياته على قدر كبير من الذكاء، فعاصم الدباغ في (الإعصار والمئذنة) " لم يكن يعوزه الذكاء، ولا سرعة البديهة،ولا الخبرة الاجتماعية"(٢٣)، أما سليمان فكان" يستطيع في أشد اللحظات قسوة واكتئاباً، أن يشيع الابتسام، وأن يرسم بالسخرية الذكية، ما تعجز الكلمات الجادة عن أن تقوله"(٢٤) إذ إن كاتبا كبيرا يحمل هم أمة لا يمكن بأية حال أن يأتي بشخصية لا تحمل قضية، بيد أنه لم يهمل الجانب الفني، ولكن هذا الاهتمام بالجانب الفكري كما قلنا سابقا جعل هناك مقاربة كبيرة بين شخصيات الروايات وأبطالها.

والحقيقة إذا عدنا للشخصيات الروائية في رواياته نجد أن رابطا ما يربط بين تلك الشخصيات، فشخصية عبد العزيز في(رواية السيف و الكلمة) هي نفسها شخصية عاصم الدباغ في رواية (الإعصار والمئذنة)فكلاهما تخاذل في أكثر الأوقات إلحاحاً، وكلاهما غلّب المصلحة الشخصية على قضية الوطن، وكلاهما عاش قصة حب بنهاية مؤلمة، فجاء تدليل الروائي أن الحب والانشغال بالقضايا الشخصية لحظة نداء الوطن لن يجدي شيئاً، يأتي القول على لسان سلمى في رواية (الإعصار..)"لو أن عاصماً يتجاوز_ قليلاً _ إحساسه الذاتي، ينفتح قليلاً على

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

معاناة الأهل والناس...آه لو أن عاصماً كان واحداً من هؤلاء الذين يقفون اليوم على التخوم،يحملون خناجرهم ورشاشاتهم مستجيبين لنداء اللحظة التاريخية، لتحدي القادمين من بغداد"(٢٥) ، ونجد نفس الشخصية في رواية (السيف..) . يقول الوليد:"قَبلَ عبد العزيز أن ينفصل عن الحدث شيئاً فشيئاً أن يعاينه عن بُعد كأنه لا يعنيه...كانت النار تدمر الأهل والولد والأخوة والأصدقاء،وكان الخوف يلاحقهم في اليقظة والمنام وعبد العزيز بارد كالجليد، ينظر من بعيد دون أن يمسه الخوف أو تلفحه النار"(٢٦) كما أن شخصية حنان في (السيف..)هي نفسها سلمى في(الإعصار..)وكلاهما أيضاً تحمل صورة الفتاة الملتزمة المطيعة لذويها، الذكية، التي يغلب عليها التفكير البناء وتغليب المصلحة العامة على المصالح الشخصية،يأتي صوت الراوي العليم ليتحدث عن سلمى:"كانت تجد نفسها محاصرة بما هو ألعن من الأرق..إحساس بالتمزق بين محبتها لخطيبها، والذهاب معه بعيداً إلى أحضان الأمن والسكينة، وبين إشفاقها على المدينة"(٢٧) ويأتي صوت عاصم ليقول:"ما لها وما يجري في البلد؟ والريح آتية على أية حال، وخير لها أن تأوي إلى مرافئ الحب والحنان والسكينة، من أن تجتاز البحر المرعب"(٢٨) وكذلك الشيخ الكبير سليمان وما تنطوي عليه شخصيته من حكمة وذكاء وتفاني من أجل الوطن، هو نفسه (محمود في رواية (الإعصار..) الذي حرص على خدمة بلده حتى الموت، فكانت نهايتهما متشابهة الموت لكليهما في نهاية الرواية.

الزمان والمكان ودلالتهما

تحمل روايات عماد الدين تقنيات فنية متماسكة فيما يتعلق بالسرد والفضاء والوصف والحوار، ويبدو المكان مهماً في رواياته؛ لأنه يحوي جميع عناصر الرواية من شخصيات وأحداث وزمان، حيث تتخذ الشخصيات من المكان مسرحاً للأحداث، "ووجود الشخصيات في مكان ما يفرض أحداثاً معينة"(٢٩)،كما يمكننا أن نلمس أثر المكان في الزمان والشخصيات، حيث أنه يسبغ عليها طابعة الخاص من عادات وتقاليد ولباس وغيره.

إن الزمان والمكان يندمجان في روايات عماد الدين خليل من حيث ارتباطهما بالتاريخ، ووضوح المكان في الروايات الثلاث واتساعه يؤكد تنامي الأحداث، فالمكان هو بغداد وشوارعها وأزقتها ومسجدها ومدرسة المستنصرية و نهر دجلة والرصافة والكرخ، و في رواية(السيف والكلمة)، والمكان هو الموصل وشوارعها وأزقتها ومساجدها وبيوتها في رواية(الإعصار والمُذنبة)" والموصل بالنسبة لعماد الدين خليل الهوى والغرام والعشق والهيام(٣٠)؛ لذا رسم المكان فيها بفنية بارعة، بينما يمتد المكان ويتسع في رواية(مذكرات..) من المدينة المنورة ومداخلها وشوارعها إلى مكة المكرمة وجبالها وأوديتها إلى تبوك ومعان وغور الأردن، حيث يشير هذا الاتساع في المكان إلى اتساع الزمن، وإذ يتسع المكان في رواية (مذكرات..) فإنه ينحصر في الموصل وبغداد في روايتي (الإعصار..)و (السيف..) حيث ينحصر زمن الرواية كله في أيام معدودة تتمثل في ثلاثة أو أربعة أيام في رواية (الإعصار ..) وهو يوم الثورة وأيام التحضير لها ثم القضاء عليه في لحظات عن طريق الطيران القادم من بغداد ، ولا يتجاوز زمن رواية (السيف والكلمة) بضعة أيام منذ انطلاقة بطلها الوليد هربا من الروم إلى نهاية الرواية عندما أقبل على مشارف فلسطين مع فرسه الشهباء،حيث انتهت الرواية من حيث بدأت، بيد أن التلاعب بتقنيات السرد هو ما أغنى الرواية، حيث جاءت أغلب أحداث الرواية عن طريق الاسترجاع والتداعي والمونولوج الداخلي.

ويأتي تركيز الروائي على المكان المفتوح بشكل أكبر؛ حيث أنه يعالج قضايا تاريخية كبيرة لها أثر فاصل في حياة الشعوب العربية والإسلامية، لذا لم يتطرق إلى المكان المغلق والبيوت إلا ما ندر، ويمكننا القول إن المكان من أكثر عناصر البناء وضوحاً في رواياته الثلاث.

الحدث:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الأحداث هي عبارة عن مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً(٣٠)،وقد وضع توماشفسكي مبدأين لنظام الزمن المتعلق بالأحداث، المبدأ الأول هو النظام المنطقي الزمني ، يتحكم بها مبدأ السببية كالبناء المتتابع(٣١)، وقد جاءت رواية (مذكرات جندي..) ضمن هذا البناء، حيث انتظمت فيها الأحداث وفق التتابع الزمني ومبدأ السببية، أما المبدأ الثاني الذي لا يحفل بالزمن بل بعلاقات التجاور حيث تتداخل الأحداث دون أن تراعي مبدأ السببية وهو ما أطلق عليه بالنظام المكاني(٣٣)، ويمكننا إن ننسب رواية (الإعصار والمئذنة) إلى أكثر من نوع من الأبنية مثل البناء المتتابع والبناء الدائري، أما رواية (السيف والكلمة) فقد اتبعت نظام السرد الدائري حيث انتهت الرواية من حيث بدأت، وما بين البداية والنهاية جاء عن طريق التداعي والاسترجاع .

" إن الرؤى تنهض بمهمة ترتيب النص الروائي إذ إن ترتيب النص يمد الرواية بقوة تركيبية ودلالية، وخاصة فيما يخص الحدث والشخصية"(٣٤) فترتيب الحدث يشكل إحدى المعضلات الأساسية التي تواجه الروائي(٣٥) وأي حدث يخضع لنظام ترتيب معين، فرواية (الإعصار والمئذنة) تقدم عن طريق الرؤية الخارجية في أغلبها بصوت الراوي العليم باستثناء تدخل أصوات الشخصيات من خلال الحوار، إن هذه الرؤية"لا تقتصر على ملامح شخصيات الرواية،إنما تمهد لأفكارها، وتكشف وعيها ومواقفها البطولية"(٣٦) وملامحها الفكرية،كما أنها قامت بترتيب أحداثها،وقدمت الزمان والمكان، "وكأن الرؤية الخارجية المؤلف نفسه"(٣٧).

فرواية (مذكرات..) أحداث منتقاة من حياة البطل سهيل بن حذيفة الأنصاري ، سهيل الذي روى الغزوات التي شهدها مع الرسول صلى الله عليه وسلم ، وقصة سير الدعوة الإسلامية في حياة الرسول صلوات الله عليه، ومن خلال هذه المشاهد يتنامى الحدث في الرواية ويتقدم، ومما يدعم ذلك التركيز على ضمير المتكلم –على الأغلب- وهذا النوع من الحدث يمكن يطلق عيه "البناء المتنامي"(٣٨)،الذي ينمو بتسلسل الأحداث.

كما دعّم الروائي أبنية رواياته بالبناء الحواري ل"خطورة الدور الذي يحظى به الخطاب الحواري في النص بنائياً ودلالياً"(٣٩)، فضلاً عن دوره في إثراء الأحداث وتنويعها وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات(٤٠)، و"تصعيد المواقف دراماً بما يخدم الغرض الذي يهدف إليه المؤلف"(٤١)، فقد قامت كثير من المشاهد في روايتي (السيف والكلمة) و(الإعصار والمئذنة) على الحوار، فالحوار ركن أساسي في رواياته، فمن خلاله تتكشف ثقافة الشخصيات الروائية، وتطرح أفكارهم، كما يكسب الرواية قوة الإقناع، ويبعد الرتابة والملل عن القارئ ويشوقه لإتمام الرواية، كما أنه يطور الأحداث ويعمقها.

وتأتي الرواية بضمائر متغايرة يغيب فيها الراوي تماما، وذلك في محاولة لتنفيذ بناء أكثر حداثة في العمل الروائي، وتؤكد يمنى العيد على أهمية هذا البناء في الرواية العربية حيث تقول:"إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة"(٤٢) كما يكشف هذا البناء لنا عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير، فضلاً عن أنه يجعل القارئ مهتما بتحديد موقف خطاب المؤلف.

اللغة

تعد اللغة هاجساً لدى عماد الدين خليل، فعن طريقها يتم التواصل بينه وبين القارئ، ورغم امتلاكه لناصية اللغة إلا أنه يتوق للمزيد، يقول:"أتوق أحياناً وأنا أحترق بنار التجربة، أن أجد اللغة التي تحمل صوتي إلى الآخرين،أن أعثر على صيغة ملائمة للخطاب ...لإخراج النار التي تئز في جملتي العصبية لكي أشعل بها وجدان الآخرين"(٤٣).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

و لشدة اهتمامه باللغة والمحافظة عليها يعرض الحوار باللغة الفصحى، ذلك أن الابتعاد عن العامية واللهجات الدارجة يعلي من شأن الأدب، ويرفع من قيمته، وتنزاح اللغة لديه في السرد الروائي لتصل إلى اللغة الشعرية، ذلك أنه يشحنها بالتجسيد والتشبيهات والصور الفنية الساحرة، فالتشبه يعطي الأدب بعداً شعرياً" أيام قد تمتد شهوراً، تشتعل فيها نار الشوق ويتألق جمر الوجدان الخابي"(٤٤) و" الأمن الذي تفككه الصحراء فيتسرب كحبات الرمال"(٤٥) وتخرج اللغة لديه من التوصيل المباشر وتنزاح؛ ذلك لأن الشعرية لا تنبع من التعبير بالأسلوب العادي المألوف، يقول الراوي في (الإعصار والمئذنة):"كان الوقت مساء، قبل دقائق فحسب، هبطت تلك اللحظات، التي لا تعرف في مدينة الموصل حلا وسطاً، فهي إمّا أن تقطر كآبة، وإمّا أن ترقّ وترق حتى يخيل للمرء أنه يتلقى نفحة من نسيم اللجنة"(٤٦)، ويقول بصوت الوليد في (السيف والكلمة) " تغرز الشهباء حافرها الأيمن في الأرض، فيتطاير نثار بلون الذهب من تراب الصحراء... لحظات ثم يستقر على الأرض.. ويكون الحافر الآخر قد ارتفع وشلال الرمل يتصاعد برشاقة ويمطر بهدوء..معجوناً بشعاع الشمس..ملتمعاً .مغسولاً..خطوة..خطوة"(٤٧) فهذه الصورة وغيرها تجعل القارئ يتابع هذا التصوير الدقيق والتشخيص الحي للأشياء والتلوين والحركة تجعل القارئ يتمثل هذه الصور والأجواء العامة في ذهنه .

إن اللغة الشعرية كما يراها كوهن"انحراف عن قواعد الكلام"(٤٨)، كم أنها اللا تجانس بين المسند والمسند إليه(٤٩)، والصفة والموصوف، وهذا الانحراف هو ما يزيد لغته جمالاً،ف" شلال الرمل يتصاعد"، وهو" معجون بشعاع الشمس"،وهذا ما يمكن أن يطلق عليه الوظيفة الجمالية للغة(٥٠)،ومع ذلك لا ينسى الروائي الوظيفة الأساسية لديه وهي الوظيفة الفكرية، بل يزاوج بين الوظيفتين،متجاوزاً "الزخرفة المجانية للغة"(٥١)، مستخدماً الإيحاء والتلميح والصور السردية المتحركة، كل ذلك يصور الحدث تصويراً بارعاً ويخلق من القارئ مشاركاً فيه يتألم ويحزن ويفرح مع الشخصيات.

خاتمة :

ناقشت هذه الدراسة قضية البنية والدلالة في روايات عماد الدين خليل،حيث تناولت رواية (الإعصار والمئذنة)ورواية (السيف والقلم) ورواية (مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم)، كما تحدثت عن البنية الدلالية في رواياته، وبحثت القول في العنوان وجمالية التشكيل، وتطرقت لعناصر البناء مثل السارد والسرد والحدث والزمان والمكان ، وأخيرا تناولت اللغة الشعرية في أعماله الروائية.

الهوامش:

١- المؤمني، علي، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية،٢٠٠٩م ،دار اليازوري العلمية، عمان ، ص٨٣ .

٢- خليل ،عماد الدين،٢٠٠٨م ،السيف والكلمة ،ط١ ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب ، ص٦٥ .

٣- إبراهيم، عبد الله،١٩٨٨م البناء الفني في رواية الحرب في العراق،ط١ ، الشؤون الثقافية،العراق، ،ص١٩ .

٤- العيد، يمنى،١٩٩٠م، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط١ ،دار الفارابي، بيروت-لبنان، ص٢٣ .

٥- المراكشي ، عمر،١٩٩٠م ،تحليل نصوص سردية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،خريف- شتاء-، المغرب، عدد٥، ص٦٦ .

٦- خليل ،عماد الدين،٢٠٠٩م، الإعصار والمئذنة،ط١ ، دار ابن كثير،١ ، ص١٠٣ .

٧- خليل،السيف والكلمة ، ط١،٢٣ .

٨- خليل،السيف والكلمة ، ط١،٢٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٩- عبد الخالق، نادر أحمد، ٢٠٠٩م ،الرواية الجديدة،، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ص٢٢ .

١٠- ياكبسون، روما، ١٩٨٨م، قضايا الشعرية ،ترجمة محمد الولي، دار توبقال للنشر،ط١ ، ص٩ .

١١- ينظر: ناصر،بشير مطيع وداود، غيثاء حبيب، ٢٠٠٣م) اللغة الشعرية،، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية) - سوريا , مج٢٥, ع١٨. ص١٩٧ .

١٢- ياكبسون ،قضايا الشعرية ، ص٣٢ .

١٣-يحيى، حاج يحيى، ٢٠٠٩م، قضايا المسلمين في القصص الإسلامي ، الإدارة العامة للثقافة والنشر، ص٤٢ .

١٤- عبيد، محمد رشدي، ١٤١٩هـ، مقاربة نقدية لرواية الإعصار والمئذنة، مجلة الأدب الإسلامي،العدد ٢١ ، ص٣٩.

١٥- خليل،السيف والكلمة ، ص١٤٣ .

١٦- خليل،الإعصار والمئذنة ، ص١١ .

١٧- خليل،الإعصار والمئذنة ١٠٣ .

١٨- العاني ، شجاع، ١٩٨٦م ،تطور البناء الروائي في الرواية العراقية ،مجلة الأقلام ، بغداد، العددان ١٢١ ،ص١٨

١٩-عبيد، محمد رشدي، مقاربة نقدية لرواية الإعصار والمئذنة، ص٣٧ .

٢٠- خليل،الإعصار والمئذنة، ص١ .

٢١- خليل،السيف والكلمة، ص٢٢ .

٢٢- خليل، الإعصار والمئذنة، ص٩ .

٢٣- خليل،الإعصار والمئذنة، ص٩ .

٢٤- خليل،الإعصار والمئذنة، ص٩ .

٢٥- خليل،الإعصار والمئذنة، ص١٩، ٢٠ .

٢٦- خليل،السيف والكلمة، ص٣٦

٢٧- خليل،الإعصار والمئذنة، ص١٩ .

٢٨- خليل،الإعصار والمئذنة، ص٢٨ .

٢٩- السرور، سهام علي، ٢٠١٤م ،البناء الفني في روايات سهيل إدريس، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، ص٢٤.

٣٠- قُفة ، حيدر، ١٤١٤هـ ،نقد تطبيقي (رواية الإعصار والمئذنة)مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثالثة ،العدد الحادي عشر، ص٨٥ .

٣١- المرزوقي، سمير و شاكر، جميل، ١٩٨٦م ، مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً وتطبيقاً)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص١٢٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٣٢- فضل، صلاح١٩٨٥م، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣،دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط٤١٨.

٣٣- فضل،صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٤١٨.

٣٤- إبراهيم، عبد الله١٩٩٦م، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،ط١ ، المركز الثقافي العربي، ص١٢١.

٣٥- إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص١٢١.

٣٦- إبراهيم، عبد الله، المتخيل السردي ،ص١٢٦.

٣٧- المتخيل السردي ،ص١٢٨.

٣٨- مساعدة ، نوال٢٠٠٤م، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز،ط١ ،دار الكرمل،عمان،ط١٠٦ .

٣٩- سويدان، سامي١٩٩٨م ،الحوار في الرواية ، الفكر العربي، بيروت ،عدد٩١،ط٢١٩ .

٤٠-القط، عبد القادر١٩٩٦، فن المسرحية،ط١ ، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، ص٢٧ .

٤١- أبو شنب، عادل١٩٧٤م ،الرواية الحوارية، مجلة المعرفة ، عدد١٤٦ ،نيسان، ط١٤٩.

٤٢- العيد، يمنى١٩٨٦م، الراوي الموقع والشكل،ط١ ،مؤسسة الأبحاث العربية ، ص١١.

٤٣- خليل، عماد الدين، تأملات في الكتابة والإبداع(حلقة من السيرة الذاتية)، مجلة الأدب الإسلامي ، عدد٦٩، ص١٤

٤٤- خليل،السيف والكلمة ، ص٤٢ .

٤٥- خليل، السيف والكلمة ، ص٢٠٣ .

٤٦- خليل،الإعصار والمئذنة ، ص٨ .

٤٧- خليل، السيف والكلمة ، ص٥ .

٤٨- كوهن،جان١٩٨٦م، بنية اللغة الشعرية،ط١ ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص١٠٥ .

٤٩- الشوابكة،محمد علي٢٠٠٤م ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف" البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، ص ١٦٦ .

٥٠- الشوابكة، السرد المؤطر ص١٦٦ .

٥١- الشوابكة، السرد المؤطر ، ص١٦٦ .

المراجع:

١. إبراهيم، عبد الله١٩٨٨م البناء الفني في رواية الحرب في العراق،ط١ ، الشؤون الثقافية،العراق.

٢. إبراهيم، عبد الله١٩٩٦م، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،ط١ ، المركز الثقافي العربي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٣. أبو شنب، عادل١٩٧٤م ،الرواية الحوارية، مجلة المعرفة ، عدد١٤٦ ،نيسان، ص١٤٩ .

٤. خليل ،عماد الدين٢٠٠٧م ،السيف والكلمة ،ط١ ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب .

٥. خليل ،عماد الدين٢٠٠٩م، الإعصار والمئذنة،ط١ ، دار ابن كثير.

٦. خليل، عماد الدين، تأملات في الكتابة والإبداع(حلقة من السيرة الذاتية)، مجلة الأدب الإسلامي ، عدد٦٩، ص١٤ .

٧. السرور، سهام علي٢٠١٠م ،البناء الفني في روايات سهيل إدريس، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت.

٨. سويدان، سامي١٩٩٦م ،الحوار في الرواية ، الفكر العربي، بيروت ،عدد٩١ ،ص٢١ .

٩. الشوابكة،محمد علي٢٠٠٦م ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف" البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى.

١٠. العاني ، شجاع١٩٨٦م ،تطور البناء الروائي في الرواية العراقية ،مجلة الأقلام ، بغداد، العددان١ ١٢١ ،ص١٨ .

١١. عبد الخالق، نادر أحمد٢٠٠٣م ،الرواية الجديدة،، العلم والإيمان للنشر والتوزيع .

١٢. عبيد، محمد رشدي١٤١٩هـ، مقاربة نقدية لرواية الإعصار والمئذنة، مجلة الأدب الإسلامي،العدد٢ ، ص٣٩.

١٣. العيد، يمنى١٩٨٦م، الراوي الموقع والشكل،ط١ ،مؤسسة الأبحاث العربية.

١٤. العيد، يمنى١٩٩٦م، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط١ ،دار الفارابي، بيروت-لبنان.

١٥. فضل، صلاح١٩٨٥م، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣ ،دار الأفاق الجديدة، بيروت.

١٦. القط، عبد القادر١٩٩٨م ، فن المسرحية،ط١ ، الشركة العالمية للنشر، القاهرة.

١٧. قُفة ، حيدر١٤١٧هـ ،نقد تطبيقي (رواية الإعصار والمئذنة)مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثالثة ،العدد الحادي عشر، ص٨٥.

١٨. كوهن،جان١٩٨٦م، بنية اللغة الشعرية،ط١ ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

١٩. المؤمني، علي، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية٢٠٠٩م ،دار اليازوري العلمية، عمان .

٢٠. المراكشي ، عمر١٩٩٦م ،تحليل نصوص سردية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،خريف- شتاء-، المغرب، عدد٥، ص٦٦ .

٢١. المرزوقي، سمير و شاكر، جميل١٩٨٦م ، مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً وتطبيقاً)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

٢٢. مساعدة ، نوال٢٠٠٧م، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز،ط١ ،دار الكرمل،عمان.

٢٣. ناصر،بشير مطيع وداود، غيثاء حبيب٢٠٠٩م) اللغة الشعرية،، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية) - سوريا , مج٣٥, ع١٨. ص١٩٧.

٢٤. ياكبسون، رومان١٩٨٨م، قضايا الشعرية، ط١ ،ترجمة محمد الولي، دار توبقال للنشر.

٢٥. يحي، حاج يحيى٢٠٠٩م، قضايا المسلمين في القصص الإسلامي ، الإدارة العامة للثقافة والنشر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

جمالية الترتيب اللغوي بين النص واللغة في البلاغة العربية

د عبد الحكيم المرابط: أستاذ وباحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة القاضي عياض بمراكش المغرب

ـ ملخَّص للدراسة:

تقوم هذه الدراسة برصد جمالية الترتيب اللغوي بين النص واللغة في البلاغة العربية وذلك بالتركيز على تتبع هذه الظاهرة عند كل من ابن سنان الخفاجي و عبد القهر الجرجاني ثم الترتيب اللغوي بين ضياء الدين بن الأثير وابن أبي الحديد

الكلمات المفتاحية: الترتيب اللغوي – التقديم والتأخير- البعد الجمالي والفني- النص – اللغة_ البلاغة- الإعجاز

لكل لغة نظامها الخاص الذي تبني نفسها وفقه، نظام لا يخلو من بعض المباحث التي تأخذ بعدا جماليا يخرج اللغة من الاستعمال العادي نحو أساليب متنوعة بطاقات تعبيرية فنية أرحب. وقد سعت البلاغة العربية في هذا الساق إلى الاهتمام بهذه الأساليب التي تتحقق لها مزية الفضل على باقي الاستعمالات العدية للغة. ونلمس في هذه الدراسة مبحث الترتيب أو ما يصطلح عليه بالتقديم والتأخير في البلاغة العربية، ونحصر التعامل معه في أربعة نماذج: ابن سنان الخفاجي (توفي٤٦٦هـ) وعبد القاهر الجرجاني (توفي٤٧١هـ) ثم ضياء الدين بن الأثير (توفي٦٣٧هـ) مع ردود ابن أبي الحديد عليه (توفي٦٥٦هـ) وداخل هذه النماذج الربعة لا نرصد إلا جزءا من ملامحه البادية في بعض النصوص التي استخرجناها من كتب الآنفي الذكر.

١ - الترتيب اللغوي عند ابن سنان الخفاجي:

تعرض ابن سنان لقضية الترتيب اللغوي عندما كان بصدد الحديث عن شروط خاصة بالتأليف منها وضع الألفاظ في موضعها حقيقة أو مجازا لا ينكره الاستعمال اللغوي ولا يبعد فهمه ، فلم تكن نظرته شاملة(١) يقول ابن سنان الخفاجي "فمن وضع الألفاظ موضعها ألا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدى ذلك إلى فساد في معناه وإعرابه في بعض المواضع أو سلوك الضرورات حتى يفصل فيه بين ما يقبح فصله في لغة العرب كالصلة والموصول وما أشبههما ولهذا أمثلة، منها قول الفرزدق يمدح إبراهيم بن إسماعيل خال هشام بن عبد الملك:

وما مثله في الناس إلا مملكا ** أبو أمه حي أبوه يقاربه

ففي هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه لأن مقصوده وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه - يعني هشاماً لأن أبا أمه أبو الممدوح"(٢).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

نسجل هو هذا النص الاعتراض البارز لابن سنان على التقديم والتأخير الذي قد يخل بالإعراب ويفسد المعنى، ورغم تمثيله لموقفه ببيت الفرزدق غلا انه تعامل مع هذا الشاهد الذي يدخل ضمن نظام النص بآليات نظام اللغة، بمراهنته على الإعراب وبرده البيت على جملة تلغي شعريته وتبحث فقط عن معناه، وهو ما نلمسه في نص آخر عالج فيه بيتا للمتنبي يقول ابن سنان الخفاجي: "فأما قول أبي الطيب:

المجد أخسر والمكارم صفقة **من أن يعيش لها الهمام الأروع

فجار هذا المجرى وفيه تقديم وتأخير وفصل بين الصلة والموصول، وتقديره: المجد والمكارم أخسر صفقة"(٣).

نلاحظ هنا أن ابن سنان عمل على رد البيت إلى تقديره وألغى فنيتهن واهتم بقاعدة عدم الفصل بين لصلة والموصول ، وتتجلى هذه النظرة المتحفظة والمؤسسة على شرط عدم فساد الإعراب والمعنى بشكل جلي في هذا النص: "وأما قول الفرزدق:

فليست خراسان التي كان خالد بها أسد إذ كان سيفاً أميرها**

فإن جماعة من النحويين قالوا: أنه يمدح خالداً ويذم أسداً، وكانا واليين بخراسان وخالد قبل أسد. وتقدير البيت فليست خراسان بالبلدة التي كان خالد فيها سيفاً إذ كان أسد أميرها ويكون رفع أسد مكان الثانية وأميرهما نعت له وكان في معنى وقع أو يكون في كان ضمير الشأن والقصة ويكون أسد وأميرها مبتدأ وخبراً في موضع خبر الضمير وقال أبو سعيد السيرافي: إن تقدير البيت عنده أن يجعل أسداً بدلاً من خالد ويجعله هو خالد على سبيل التشبيه له بالأسد، فكأنه قال فليست خراسان التي كان بها أسد إذ كان سيفاً أميرها ويجعل سيفاً خبراً لكان الثانية ويجعل أميرها الاسم. وعلى التأويلين معاً فلا خفاء بقبح البيت والتعسف فيه ووضع الألفاظ في غير موضعها"(٤).

يتبين هنا تضارب مواقف النحاة حول بيت واحد والواقع أن لإيراد هذه المواقف غرضا مفاده أن هذا البيت بخروجه عن نظام الترتيب المألوف فسد إعرابه ولم يحسم في معناه وبما أن ابن سنان يبحث في كتابه عن سر الفصاحة فغنه يروم السلاسة والبساطة والوضوح في إيصال المعنى،فهو لم ينظر على التقديم والتأخير نظرة شاملة، وإنما ذكرهما عندما كان يتحدث عن شروط خاصة بالأليف وهي نظرة تختلف عن نظرة عبد القاهر الجرجاني. الذي بين التقديم والتأخير بين الاسم والفعل وفي الاستفهام بأنواعه وفي النفي كما بين التقديم والتأخير في الخبر المثبت والخبر المنفي وكذا بين تقديم المفعول والجار والمجرور وتقديم مثل وغير، كما بين متى يفيد تقديم الاسم على الفعل ثم ختم بحثه ببيان الفرق بين أداة العموم السلب وتأخيرها عنه مع أثر التقديم والتأخير في التعبير(٥).

٢- الترتيب اللغوي عند عبد القاهر الجرجاني

يصرح عبد القاهر الجرجاني أن "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"(٦) إذ لا تستقيم الجملة إلا بانتظامها وفق معايير اللغة "فلو ان عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق. وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني وفيه أفرغ المعنى واجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد وبنسقه المخصوص إبان المراد نحو أن تقول في "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل" منزل قفا ذكرى من نبك حبيب أخرجته من كمال البيان إلى محل الهذيان"(٧).

الأصل حسب هذين النصين هو تبات الترتيب على حاله لكن خلقه لا يعني "ضرورة" إخراجه عن معناه. إذ الحديث فيهما ما زال يلامس الاستعمال العادي للغة المتحكم في نظامها الثابت (القاعدي) وتتغير النظرة بتغير مستوى الحديث نحو باب التقديم والتأخير. يقول عبد القاهر الجرجاني بخصوصه " باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"(٨).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وعلى هذا الأساس فتقديم الشيء عند عبد القاهر الجرجاني على وجهين: "تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل، كقولك: "منطلق زيد" و"ضرب عمرًا زيدٌ" (...) وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا ومثاله ما تصنعه بزيد والمنطلق، حيث تقول مرة "زيد المنطلق" وأخرى "المنطلق زيد""(٩).

وانطلاقا من هذا القول يذهب عبد العاطي غريب إلى أن حكم الإعراب قد تغير معه المعنى أيضا فقولك "زيد منطلق" يفيد أن الانطلاق معلوم للمخاطب قبل التكلم وإن كان لا يعرف صاحب الانطلاق، وفي "منطلق زيد" يفيد أن المخاطب لم يعلم الانطلاق إلا وقت التكلم، فعبد القاهر لم ينظر إلى تغير الإعراب فحسب، وإنما نظر إلى اختلاف المعنى باختلاف صورة التركيب(١)، ومواقع الألفاظ حاسمة في تحديد المعنى حيث " أنك إذا قلت: "أفعلت ؟" فبدأت بالفعل، كان الشك في الفعل نفسه، وكان غرضك من استفهامك أن تعلم وجوده، وإذا قلت: "أأنت فعلت؟" فبدأت بالاسم، كان الشك في الفاعل من هو، وكان التردد فيه"(١).

يلمس الجرجاني في هذه المسألة تأثير مواضع الألفاظ في المعنى المقصود، فليس حديثه عاما بل هو خاص بالشاهد، وهو بإلحاحه على تحديد فائدة التقديم والتأخير وسببه يرد على الفكرة الواقعة في ظنون الناس لأنه في نظر عبد القاهر لا ينبغي الوقوف فقط عند القول "إنه قدم للعناية والاهتمام"، بل هناك غايات أخرى لا ينبغي حصرها وتحديدها في غاية أو غايتين أو أكثر.

لذلك نجده يخصص حديثه حول كل حالة من الحالات ويحتكم إلى الغرض والقصد من الجملة، بما يحقق مزية الجمل بعضها عن بعض وأسلوب عن آخر يقول في معرض حديثه عن تقديم المفعول عن الفعل مع الاستفهام في قوله تعالى (قل أغير الله أتخذ وليا) "الأنعام١٤" وقوله عز وجل (قل أرأيتكم إن أتاكم عذاب الله أو أتتكم الساعة أغير الله تدعون)، "الأنعام٤٠" "وكان له من الحسن والمزية والفخامة ما علم أنه لا يكون لو أخر فقيل قل أتتخذ غير الله وليا و أ تدعون غير الله وذلك لأنه حصل بالتقديم معنى قولك أيكون غير الله بمثابة أن يتخذ وليا وأيرضى عاقل من نفسه أن يفعل ذلك وأيكون جهل أجهل وعمى أعمى من ذلك ولا يكون شيء من ذلك إذا قيل أأتخذ غير الله وليا وذلك لأنه حينئذ يتناول الفعل أن يكون فقط ولا يزيد على ذلك فاعرفه"(١٢).

يتبين أن عبد القاهر الجرجاني قد سلك طريقة حجاجية تقوم على المقارنة حيث يضعنا أمام تركيبين : الآية الكريمة من جهة والمثال النقيض من جهة ثانية، ويشرح الدلالة التي يؤديها كل منهما ليستطيع بذلك المتلقي الحكم بنفسه للشاهد القرآني بالحسن والمزية في تأدية الدلالة عن طريق زحزحة الترتيب اللغوي، ونستشف من خلال التعليقات الواردة لمبحث التقديم والتأخير في كتاب دلائل الاعجاز أن تعليقات الجرجاني تأخذ بعدا تعليليا يحتكم إلى الدلالة والمعنى يقول معلقا على قوله تعالى: (إنه لا يفلح الكافرون) المؤمنون١١٧ " يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين ما لو قيل إن الكافرين لا يفلحون لم يفد ذلك ولم يكن ذلك كذلك إلا لأنك تعلمه إياه من بعد تقدمة وتنبيه أنت به في حكم من بدأ وأعاد ووطد ثم بين ولوح ثم صرح ولا يخفى مكان المزية فيما طريقه هذا الطريق"(١٣)، فقصد الآية هو الذي فرض هذا النمط من الترتيب لأن هذا الترتيب خليق بأن يمنحها مزية وفضلا لا تسمح به باقي التراكيب. وعلى هذا فإن أي تحريك لأحد عناصر الجملة بالتقديم والتأخير يؤدي دلالة جديدة "ومن البين فيه قول عروة بن أذينة : من الهزج

سليمى أزمعت بينافأين تقولها أينا**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وذلك أنه ظاهر معلوم أنه لم يرد أن يجعل هذا الإزماع لها خاصة ويجعلها من جماعة لم يزمع البين منهم أحد سواها هذا محال ولكنه أراد أن يحقق الأمر ويؤكده فأوقع ذكرها في سمع الذي كلم ابتداء ومن أول الأمر ليعلم قبل هذا الحديث أنه أرادها بالحديث فيكون ذلك أبعد له من الشك"(١٤).

وبهذا يتضح أن الجرجاني لم يحصر تعليلاته في مقولة العناية والاهتمام بل يتبين أسبابهما والعلاقة القائمة في الترتيب اللغوي بالدلالة في الجملة.

٣- الترتيب اللغوي بين ضياء الدين بن الأثير وابن أبي الحديد

نعرض في هذا المحور نصوصا لابن الأثير نقارعها بردود صاحب الفلك الدائر ونسجل استنتاجاته

"قال المصنف (المقصود ضياء الدين بن الأثير) أما تقديم المفعول على الفعل فهو كقولك: زيدا ضربت، وضربت زيدا لأن اللفظ الأول يفيد أنك لم تضرب إلا زيدا خاصة، والثاني لا يقتضي ذلك. قال: وذلك لأنك إذا قدمت الفعل كنت بالخيار في إيقاعه على أي مفعول شئت، بأن تقول بكرا أو عمرا أو خالدا، وإذا أخرت الفعل لزم الاختصاص بزيد وحده"(١٥)

ويرد ابن أبي الحديد قائلا: "مثل هذا موجود في تأخير الفعل لأنك إذا قدمت المفعول فأنت بالخيار قبل أن تتلفظ بالفعل، فيمكن أن تقول أكرمت وضربت أو رأيت، فلست مضطرا عن ذكر المفعول، وقبل ذكر الفعل إلى أن تقول زيدا ضربت لأن غير ذلك من الألفاظ. فالحاصل أن الصورتين سواء في التخيير أو عدم التخيير"(١٦).

قام ابن أبي الحديد بعكس موقف ضياء الدين بن الأثير لبجعه حجة عليه، إلا أن النصين معا لا مسا فقط الجانب العادي من الاستعمال اللغوي وهو موقف يتطور أثناء البحث في النصوص الفنية ونقصد القرآن الكريم: "قال المصنف (المقصود ابن الأثير) وعلى هذا ورد قوله تعالى: (بل الله فاعبد وكن من الشاكرين) سورة الزمر٦٣ فإنه يفيد الأمر باختصاص العبادة به دون غيره، ولو قال: اعبد الله وكن من الشاكرين لم يفد الاختصاص"(١٧) ويرفض ابن أبي الحديد هذا الموقف لأن الافادة لم تتم من تقديم المفعول فقط بل من القرينة أيضا: "فالاختصاص مفهوم من سياق الكلام، لا من تقديم المفعول، ولو قال في هذا السياق بل اعبد الله لأفاد الاختصاص لا محالة، فلا تأثير ههنا في الاختصاص المعلوم، لا لتقديم المفعول ولا لتأخيره"(١٨).

إذا كان ابن الأثير قد حاول إثبات الاختصاص في هذا التقديم فإن صاحب الفلك الدائر رد الأمر للسياق والقرينة دونما احتفاء كبير بظاهرة الترتيب اللغوي في الآية، ونسجل أنهما معا ورغم تأخرهما زمنيا مقارنة مع عبد القاهر الجرجاني، لم يستطيعا تجاوز ما قدمه في هذه القضية، إذ لا نلمس الحس التعليلي الذي نجده مرتكزا على دلالة الجملة في نصوص الجرجاني.

تركيب

يتضح إذن التباين الحاصل في الإحساس بجمالية الترتيب اللغوي بين النماذج الآنفة الذكر، وتظل محاولة الجرجاني الساعية إلى إدراك الدوافع الخاصة لكل ترتيب لغوي دون الاتكاء على ظنون الناس الذاهبة إلى تعميم حكم العناية والاهتمام دوافع وإن استلهم لفحصها مقولات النحو إلا أنه لم يقارب من جهة فساد الإعراب ولا بالبحث عن العلة النحوية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الهوامش:

(١) عبد العاطي غريب علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، دار لجيل بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص١٣٩.

(٢) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٢،١، ص١١.

(٣) نفسه ، ص١١٢

(٤) نفسه ، ص١١٢.

(٥) عبد العاطي غريب علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين ، ص١٣٨-١٣٩.

(٦) الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المديني ، جدة ط١٩٩٩،١ ، ص٤.

(٧) نفسه ،٥٤

(٨) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط.٣، القاهرة١٩٩٢،١، ص١٠٦.

(٩) نفسه.

(١٠) عبد العاطي غريب علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين ، ص١٣٠.

(١١) الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص١١١

(١٢) نفسه، ص١٢٣.

(١٣) نفسه، ص١٣٥.

(١٤) نفسه، ص١٣٨

(١٥) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الثاني مكتبة نهضة مصر، ط١٩٥٩،١، ص ٢٤٤-٢٤٥

(١٦) نفسه٢٤٦

(١٧) نفسه.

(١٨) نفسه٢٤٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

تطور النص السردي في الجزائر

د. مخلوف عامر / جامعة سعيدة.الجزائر

إن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية بقي أسير المنطلقات الإصلاحية، ولذلك فإن الدعوة إلى التجديد والاستفادة من الأدب الإنساني التي نادى بها "رمضان حمود" لم تجد صداها، فساد الاتجاه المحافظ الذي يجعل الشعر العمودي في المقام الأول، ثم المقالة التي تصلح للدعاية والوعظ، وتأخر ظهور الأشكال النثرية الحديثة، بينما كانت قد خطت خطوات متميزة شكلا ومضمونا في أوساط الأدباء الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية وفي بعض البلدان العربية.

وإنه من الواضح أن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية كان تابعا لأحداث حرب التحرير المتصارعة، مما جعل الأناشيد الشعرية تتصدر الموقف الأدبي في نظم حماسي يستمد شرعيته من هوْل الحدث أكثر مما يستمدها من طبيعته الفنية. وحتى ما كتبه نقاد عرب في تلك الفترة عن الأدب الجزائري لم يخْلُ من النبرة التعاطفية مع الثورة، ما جعل البُعْد الفني للعمل الأدبي لا يحظى بالاهتمام اللازم.

قد تُعد "غادة أم القرى" لـ: "أحمد رضا حوحو(١٩٤٧)، بداية تأسيسية للجنس الروائي في الجزائر، لو كُنَّا متأكدين من أن الذين يأتون لاحقا سيخرجون من معطفه فعلا. لكن نظرا للموانع الكثيرة في ذلك الوقت يصعب الجزم بتأثير هذا النص في الكتابات اللاحقة، ثم لأن الكُتاب الجزائريين سيستفيدون أكثر من وجودهم في بعض البلدان العربية تعاطفا مع الثورة ودعما للحرف العربي.

ظهرت"الطالب المنكوب"لـ" عبد المجيد الشافعي" سنة١٩٥٠، و" الحريق" لـ:نور الدين بوجدرة سنة١٩٥٧، و "صوت الغرام "لـ: " محمد منيع " سنة١٩٦٧. وهي محاولات أولية لا ترقى إلى ما يستحق أن يسمى رواية بالمستوى الذي سيُدشِّنه "عبد الحميد بن هدوقة" بـ:"ريح الجنوب سنة١٩٧١.

وظهرت إلى جانب ذلك مجموعات قصصية في وقت مبكر منها: "دخان من قلبي لـ:"الطاهر وطار،تونس١٩٦١، "نفوس ثائرة"لـ: عبد الله ركيبي، القاهرة١٩٦٢ ،"بحيرة الزيتون"لـ: أبو العيد دودو١٩٦٠، "الرصيف النائم "لـ: زهور ونيسي١٩٦٥ .

لكن مظاهر التجديد الفعلي يمكن أن تُلحظ لدى ابن هدوقة في " الأشعة السبعة".(تونس١٩٦٢) والطاهر وطار في"رمانة"(العراق١٩٧٤) و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع"(الجزائر١٩٧٤). إن الكاتبيْن كليهما قد كان لهما السبق في تحديث الكتابة باللغة العربية فجرَّب كل منهما فنيات الكتابة الجديدة في القصة قبل انتقالهما إلى الرواية. والعامل الأساسي الذي جعل هذيْن الأديبيْن يجدِّدان في الكتابة، أنهما لم يبقيا في دائرة الثقافة التقليدية. إذ اكتسبا ثقافة تراثية أتقنا فيها اللغة العربية ثم عانقا الثقافة الإنسانية. فهما من هذا الجيل المخضرم بهذا المعنى.

فأما الاستناد إلى "حكاية العشاق"[i]على أنها أول رواية فيبدو لي أنه لا يعدو أن يكون ضربا من التسابق على ريادة وهْمية. فهذه الحكاية تقليد واضح لـ"ألف ليلة ليلة " ولكنها من الضعف بحيث لا ترقى إليها من حيث البناء . والغريب أن البداية والنهاية كلتيهما لا علاقة لهما بمجريات الأحداث. فالمقدمة نصح ووعظ وإرشاد بنفَس ديني واضح وكذلك النهاية ، بينما مجريات الأحداث على نقيض تام من كل ذلك .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وكأن المؤلف بلجوئه إلى اللهو والمجون يعبر عن حالة يأس وقنوط بعد الذي جرى له . ويعبر في الوقت ذاته عن طبقة عاشت مترفة في الجزائر في زمنه .

والقصيدة المطوَّلة التي ذَيَّل بها الحكاية ذات نبرة تعليمية أخلاقية وكأنها تعبير عن إحساس بالذنب ورغبة في التكفير عما اقترفه ، أو هو ينقل تجربته إلى الآخرين ليَنْهى عن تكرارها .

فأما اللغة فهي إلى العامية أقرب ، لا فرق فيها بين التاء والثاء ولا بين الظاء والضاد ولا بين الذال والدال ، ناهيك عن قواعد اللغة العربية التي أثبت النص بأن المؤلف يجهلها إلى حد كبير.

ربما كانت فترة الاستقلال أدعى . لما فيها من هدوء نسبي . إلى الميل نحو كتابة الفن القصصي لكن صورة الحرب/الثورة ظلت تلاحق كل الكتّاب، سواء بوصفها انعكاسا للخطاب الرسمي الذي يمتطيها لتأكيد شرعية تاريخية أو بوصفها خطابا نقيضا يتَّكئ عليها لنقد الواقع.

بدأ معظم الكُتاب بتجريب القصة القصيرة بسبب قِصرها أو لسهولة نشرها أو لاستسهالها، ولكنهم سرعان ما غادروها إلى كتابة الرواية. كما انتقل بعض من الذين عُرفوا شعراء في أطول شطر من حياتهم إلى تجريب الكتابة الروائية ومنهم: "عز الدين ميهوبي" الذي كتب(اعترافات أسكرام) و"ربيعة جلطي"(الذروة) و"أحمد حمدي "(حومة الطليان). لأن الرواية أصبحت الجنس الأدبي الذي يُعوَّل عليه سواء لأنه يتسع للفكر والتعبير أو لأنه مَعْبر إلى اكتساب شهرة أدبية. وتبقى طبيعة العمل الأدبي هي التي تحدِّد حظه من النجاح.

لعل الميزة الأساسية في تطور النص السردي عموما والروائي منه على وجه الخصوص أنه استمر لصيق التحولات الجارية في البلاد. فبرزت القضايا الاجتماعية والسياسية (الثورة، المرأة، التناقضات المختلفة....) في "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" لـ "ابن هدوقة". ثم تقدم الخطاب السياسي/الإيديولوجي إلى الواجهة لدى "الطاهر وطار" في "اللازّ حيث لم تبق الثورة المسلحة خطابا تمجيديا، بل راح الكاتب يبحث عن الطرف المغَيَّب في الحرب وهو دور الحزب الشيوعي ممثلا ببطل الرواية"زيدان"،ولكنها كتابة يهيْمن فيها السارد العارف ويدعو القارئ إلى إعادة قراءة التاريخ. يقول "عبد الحميد عقار:

((وتنهض الواقعية الملحمية بوصفها الاتجاه العام الذي يؤطر رواية "اللاز" فخصائصها الفنية ومقومات البناء فيها مؤسسة على جمالية المحتمل والتمثيل أين يقع الماثل الافتراضي بين العالم اليومي للقارئ ، وعالم التخييل ، ويهَيْمن السارد العليم الذي يضطلع بوظيفتيْ السرد والتأويل ويتم توظيف عدد كبير من الشخصيات تعنى الرواية بمتابعة مصائرها . ومن هذه الزاوية قد نجحت"اللاز"في بناء نموذج للشخصية الإشكالية بالمعنى الذي يتصوره لوكاتش أي بما هو نمط يجسد القوى الاجتماعية المؤهلة للتأثير في سيرورة التاريخ ، وبالمعنى الذي يعطيه باختين للبطل بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن الذات معا . وأهم ما يطبع عالم الأبطال من هذا النوع هو التناقض بين الرغبة والواقع))[ii].

وهو الموضوع الذي سيتكرر وفق رؤيا مختلفة لدى "رشيد بوجدرة" في روايته"التفكُّك"، لأنه لا يبقى في حدود التعاطف مع أبطاله الشيوعيين، بل يطرح أسئلة نقدية واخزة:

((لماذا لم يقودوا الثورة المسلحة ؟ كان ذلك شيئا ممكنا ، مر القطار وهو يترقبون بنيتهم الحسنة في قاعة الانتظار يترقبون تفجر الثورة العالمية . هل فاتتْهم طبيعة الاستعمار ؟ هل سبب هذا الخلل الهائل : كان عدم وجود طبقة عاملة قوية وواعية ؟ هل كان لا بد للثورة الوطنية من مرحلة انتقالية تقودها البرجوازية الصغيرة وأحزابها ؟))[iii]

فأما "واسيني الأعرج" فإنه عندما كتب (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) فقد أراد أن يقول شيئا آخر غير الذي يقوله "وطار". إذ المناضل الشيوعي لا يذبحه خصمه السياسي ، بل يُجبَر صديقه على تنفيذ العملية . وزيدان في تقديره يعاني من جمود عقائدي ، يقول : ((إنها التركيبة لتي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

لم أفهمها وفهمها زيدان وليد عمي الطاهر .. في البداية لم أقتنع بموته ..قلت في نفسي ، لماذا لم يتصرف تصرفا آخر ..على كل حال ، تصرف يضمنه شرفه وشرف حزبه وشرف قناعاته .تصورت أنه بقدر ما كان عظيما ، كان جامدا عقائديا.(...) أنا متأكد أنه لو آل الأمر إلى لخضر حمروش كان تحرك غير حركة زيدان))(iv)

على نحو ما، كانت رواية "اللاز" مرجعا يحضر في أذهان الكُتاب ليس بسبب ما نالته من شهرة وحسب، بل أيضا لأن الواقع المستجد وتأثير الفكر الماركسي-يومئذ-حمل الكُتاب على مراجعة التاريخ الوطني فلم يكن "ابن هدوقة بعيدا عن هذا التوجه عندما وظَّف اللون الأحمر في (الجازية والدراويش) ولا "أمين الزاوي" عندما كتب ّصهيل الجسد".

فأمَّا رواية"الزلزال" لـ:"الطاهر وطار" فيكفي عنوانها إعلانا ترحيبا بالثورة الزراعية ويواصل في روايته "العشق والموت في الزمن الحراشي" هذا المنحى الواقعي بأنْ عبَّر عن الصراع بين أنصار التوجُّه الاشتراكي والثورة الزراعية تحديدا وخصومهم من الإسلاميين. وقد تمثل " الحوات والقصر" طفرة نوعية يثبت فيها "الطاهر وطار ّ أنه قادر على التحليق في عوالم الخيال، كما هي الحال بالنسبة لـ"ابن هدوقة" في " الجازية والدراويش".

صورة الثورة في أعمال "الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأمين الزاوي ومرزاق بقطاش و"الحبيب السائح" - على تفاوت فيما بينهم - لم تحضر بوصفها رقعة أرجوانية تزيّن النص الأدبي ولا كجسر يمكّن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشرعية الأدبية، وإنما الارتداد إلى صورة الحرب يمثل مرتكزا نقديا نقيضا لشرعية تاريخية يكرِّسها الخطاب الرسمي بشكل مبتذل. وهنا يتداخل السياسي والاجتماعي والنفسي والتاريخي وتقْصر أية مقاربة نقدية عن ملامسة الإشكالية التي يطرحها النص إذا هي اعتمدت منطلقا أحاديا، وإذا هي لم تتسلح بوعي واقعي وتاريخي.

بينما هناك كتابات لم تتعدَّ الفهم المؤروث السائد عن حرب التحرير من حيث هي صراع بين مستعمِر ومستعمَر .

كان العالم يخضع للتقاطب بين الرأسمالية والاشتراكية ، ونشط الجيل الجديد من الناشئين في تجريب الفنون الأدبية المختلفة تحت مظلة الخطاب الاشتراكي ، فكان من الطبيعي بالنسبة لشباب يُقْبلون على الكتابة مع ما يحملونه من حلم وإخلاص للوطن ، وذكريات الثورة وتضحيات الشهداء مازالت تلاحقهم ، وبما لديهم من تصوُّر عن قداسة الكتابة ، كان من الطبيعي أن يطمح الكاتب الناشئ إلى أن يرى اسمه على صفحة جريدة أو على غلاف كتاب ولو أن ما يكتبه ليس سوى صدى للخطاب الرسمي أو أنَّ البُعْد الأيديولوجي هو الذي يتقدم إلى الصدارة على سواه . ولكن مهما ينشأ من عملية الانعكاس الآلي من عيوب ، فلا ينبغي أن يغيب عن البال أنها الفترة التي انتعشت فيها اللغة العربية وأثبت فيها الحرف العربي – رغم قِصَر تجربتنا – قدرته المطواعة على احتضان أعمق الفلسفات ومعانقة أرقى الفنون شعرا ونثرا، علما بأن ما كان يتلقَّاه هذا الشاب في المنظومة التربوية لم يكن يؤهِّله إلى ذلك المستوى من العطاء . فكانت تلك الفترة عتبة ضرورية للانتقال إلى ما هو أكثر تميُّزا .

فالكُتّاب المبتدئون في فترة السبعينيات من القرن المنصرم، وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي/الأيديولوجي السائد، ورأَوْا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية المفقّرة. إلا أن انعكاس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم، لم يُنْجِهم من الفجاجة والتسطيح إلى حدّ تغييب أدبية الأدب، حتى ليبدو العمل حاملا لفكرة أو موقف لا للذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها.

كانت سبعينيات القرن الماضي هي الفترة التي برز فيها البعد الاجتماعي في الإبداع وفي المحاولات النقدية على حدّ سواء، إلى درجة أن الخطاب الرسمي- وهو الخطاب الاشتراكي يومئذ- قد انعكس بطريقة شبه آلية أو آلية في كثير من الأعمال، مثل :(الأكواخ تحترق ١٩٨٢) لـ"محمد

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

زتيلي" و(الشمس تشرق على الجميع ١٩٧٨) لـ "اسماعيل غموقات" و(الزلزال ١٩٧٤) لـ "الطاهر وطار")و(زمن النمرود ١٩٨٥) لـ "الحبيب السائح" وبعض كتابات "واسيني الأعرج" و"الزاوي أمين" و"عمار بلحسن" وعمار يزلي. . . "

ويكفي أن نلتفت اليوم إلى بعض الأسماء المعروفة في الساحة الأدبية من الذين واصلوا الكتابة واستطاعوا أن يقوموا بمراجعة مفاهيمهم بنوع من ممارسة النقد الذاتي الأدبي لنتأكّد من أنها كانت مرحلة حُبْلى بأقلام الواعدة .

وبفعل التحولات العالمية وبتأثير مما تسرَّب إلينا من المدارس النقدية المعاصرة، عادت نخبة من الكُتاب إلى مراجعة وظيفة الأدب الالتزامية فلم يعد الكاتب الراوي خارج السرد ولا المضمون يحتل الصدارة، بقدر ما أصبحت الذات الكاتبة صوتا مركزيا تتمحور حولها أصوات متعددة. لأن الجيل الذي عاش الثورة ضد المستعمِر وكان يطمح- بفضل التضحيات الجسام- إلى أن يرى بلدا ينهض ويُشيَّد على أسس تضمن الحرية والعدالة والمساواة بين المواطنين ، بلدا يدخل إلى عصر العلم والمعرفة والتنافس الحضاري ، ذالكم الجيل والذي لحقه أصيب بالخيْبات والإحباطات وتحتَّم عليه أن يراجع الالتزام الواقعي الذي طالما تشبث به بفعل فورة الحماس والأمل . ولذلك فإن مفهوم الالتزام والشكل الواقعي اللذيْن رافقا تلك المرحلة سرعان ما بدآ يفسحان المجال لتجريب أشكال وطرائق مجددة في كتابة الرواية ، خاصة بعد السبعينات عندما أسفرت الاستقلالات عن خيبات وإحباطات جعلت القيم تهتز، وأجهزة القمع للدولة الوطنية تستأسد وتكشر عن أنيابها..."[٧]

وبما أن الكاتب صار يهتم أكثر بالبناء الروائي وبالاشتغال على اللغة، فقد استرجع النصُّ رونقَه الأدبي كما في رواية "السعيد بوطاجين"أعوذ بالله، وفي رواية "زهوة" لـ "الحبيب السائح" ، مما يمكن أن يُدرج في الكتابة الحداثية والتي تتميز بما يلي:

١. يبدو الكاتب مُقلاّ، يمنح الوقت الكافي لخلق الأجواء والاشتغال على اللغة

٢. تحضر الذات الكاتبة موزَّعة على مختلف الشخصيات في حركتيْ مدّ وجزر تؤول في النهاية إلى رؤيا أو موقف يختفي خلف حجاب أدبي يستوقف القارئ قبل اختراقه إلى غيره.

٣. يستدعي فعل الكتابة المخزون الثقافي المتعدد، التراث الوطني والعربي الإسلامي والإنساني.

٤. ينكسر العمود التقليدي بتداخل الأزمنة وتعدد الأصوات ما يضطر المتلقي إلى إعادة ترتيب الأحداث وإعادة القراءة ليتمكَّن من تحريك النص في رحابة ذهنية.

٥. إنها كتابة منفتحة على جملة من الاحتمالات والتأويلات.

ثم سنشهد في تسعينيات القرن الماضي عودة واضحة إلى الخطاب المباشر، كتابات أقرب إلى التقارير الصحفية منها إلى الأعمال الروائية الناضجة لذلك ظهر الحديث عن الأدب "الاستعجالي" . ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن عند سماعها أنها وصف لأدب لا يرقى إلى المستوى المنشود من المقاييس الأدبية كما يتصوَّرها القائلون بها . فهي صفة الغرض منها الانتقاص من قيمة هذه الكتابات لأنها كَثُرت أو لأن أصحابها يكتبون على عجل .

فإذا ما نظرنا بعيْن واقعية إلى ما عشناه من آلام في تلك الفترة ، فخير للمرء أن يكتب من أن يصمت .فالكتابة في ظرف عصيب قد تكون المتنفَّس الوحيد ، والشحنة الضاغطة أشبه بقنبلة إذا هو لم يُفْرغها انفجرت عليه ودمَّرته.

وربما كان مصدر صفة الاستعجالية أولئك الذين يريدونها ردَّ فعل دفاعي على انتقاد تجربة السبعينيات . في حين ليست المسألة أن جيلا يزاحم آخر ليُلْغيه ويحل محلَّه، بل هي طبيعة الحركة الأدبية في مسارها استمرارا لا انقطاعا ، وكما كانت الفترة السابقة حبلى بأسماء واعدة أثبتت

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

حضورها ، فلا نعدم أن نجد في الفترة اللاحقة محاولات أدبية راقية ، إذا نحن أقبلنا فعلا على قراءة هذه الأعمال ولم نبقَ فريسة لتصريحات نرجسية لا موضوعية فيها .

وفي كل الأحوال فإن النص السردي الجزائري قد استطاع في فترة قصيرة أن يجرب تقنيات الكتابة الجديدة من ارتداد ومناجاة وسخرية إلى خلخلة التسلسل الزمني ، كما تمكَّن من توظيف التراث على نحو جمالي . وبعدما كان التراث الوطني المحلي هو الغالب ، أصبح الكاتب يعانق التراث العربي الإسلامي والإنساني مستفيدا من المعارك الفكرية التي امتدَّت طوال القرن العشرين.

إحالات:

(1) حكاية العُشاق في الحب والاشتياق وما جرى لابن الملك الشائع مع زهرة الأنس بنت التاجر ،محمد بن إبراهيم (الأمير مصطفى) ،تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله- المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية الجزائر١٩٨٣.

2) عبد الحميد عقار"تحولات الرواية في الجزائر ط – آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب،العدد١٩٩١ ،ص٤٦

3) رشيد بوجدرة :"التفكك" الشكة الوطنية للنشر والتوزيع،الطبعة الثانية-الجزائر١٩٨٢ ، ص١٧:٢

4) واسيني، الأعرج – ما تبقى من سيرة اخضر حمروش –دار الجرمق ، ص١٢٨.

5) محمد برادة :الرواية في المغرب العربي ،الأدب المغاربي اليوم،قراءات مغاربية،مجموعة من الباحثين،منشورات اتحاد كتاب المغرب٢٠٠٦ص:٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

نظرية التلقي و الأدب الرقمي: حفر في نقاط الاتفاق

خديجة باللودمو- باحثة أكاديمية/ جامعة قاصدي مرباح - ورقلة-الجزائر

الملخّص:

يتناول البحث بالدّراسة أهم مقولات نظرية التلقي في طبعتها الألمانية تحديدا، و يحاول ربطها بما جاء به الأدب الرقمي و هو التمظهر الجديد للأدب في الفضاء السيبراني؛ إذ استفاد من المعطيات التكنولوجية المتمثّلة فيما توفّره الوسائط المتعدّدة من معطيات صوريّة و صوتية؛ و لأن هذين التجربتين تشكلتا تقريبا في ذات الظروف و استفادتا من مقولات الحداثة و ما بعدها و من مقولات النظرية البنيوية و ما بعدها. فاتفقتا في الإعلاء من دور القارئ –المتلقّي- و التركيز على دوره الإيجابي في عملية قراءة العمل الإبداعي؛ بل دعته التجربة الرقمية إلى المساهمة في كتابة النص الأدبي و أعطته صفة المشارك. هذه التجربة الجديدة استطاعت أن توضّح العديد من الأفكار التي جاءت بها نظرية التلقّي، و التي ظلّت غير واضحة و في حاجة إلى تجسيد و تمثيل. يبقى المتلقي عنصرا مهمّا جدا في العملية الابداعية و لم يحظ قبلا بأهمية و لم يُسمع صوته و لهذا حقّ له أن يتربّع عرش الإبداع الحديث.

الكلمات المفتاحيّة:

١-نظرية التلقي ٢-الأدب الرقمي ٣-أفق التوقعات ٤-القارئ الضّمني ٥-الأدب التفاعلي ٦-النص المترابط ٧-الوسائط المتعدّدة ٨-النص المتفرع ٩-الفراغات ١٠-السيبرنطيقا

تحاول هذه الورقة البحثية أن تقف عند أهم نقاط الاتفاق بين نظرية التلقي التي تُعتبر من أحدث النظريات النقدية المعاصرة؛ و التي حاولت أن تعلي من دور القارئ و تسمع صوته في قراءة العمل الابداعي، معتبرة إياه شريكا ل يقل أهمية عن بقية عناصر المنظومة الإبداعية. و بين الأدب الرقمي الذي يمكن اعتباره ثمرة التزاوج بين التكنولوجيا و العمل الابداعي، فالأدب عندما استفاد من المعطيات التكنولوجية استطاع أن يقدّم أعمالا ابداعية تختلف تمام الاختلاف عن الأعمال الأدبية التي سبقتها و التي عوّدت الذّائقة الابداعيّة على نماذج محدّدة. و لنظرية التلقي مع الأدب الرقمي نقاط يلتقيان فيها سواء من حيث الأهمية التي قدّماها للمتلقّي كونه مشاركا في إنتاج العمل الابداعي أو من حيث الدّور الذي يقوم به هذا الأخير في قراءته للمادة الإبداعية. و هنا يمكن أن تستوقفنا جُملة من الأسئلة لعلّ أبرزها: ما الجديد الذي أضافته نظرية التلقي ضمن مقولات نظرية القراءة في عملية قراءة العمل الابداعي و إنتاجه؟ هل أخذ القارئ نصيبه من خلال هذه المقولات في قراءة المنتوج الإبداعي؟ و هل استطاع الأدب الرقمي أن يُخرج المتلقّي من دائرة القراءة السلبية للنص؟ و هل يمكن أن نقول أن المتلقي في أزهى عصوره مع نظرية التلقي و الأدب الرقمي؟

أفتتح هذه الدراسة بمحاولة ضبط تعريف لنظرية التلقي –و أقصد هنا نظرية التلقّي في طبعتها الألمانية- فقد عُرّفت ب "دليل الناقد الأدبي" بالقول: " من الصعب الإحاطة بتفرعات هذه النظرية و تشعباتها، و ترجع الصعوبة إلى عدم ثبات نقاط التركيز و اتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي. و لعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ و التركيز على دوره الفعال

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

كذات واعية لها نصيب الأسد من النص و إنتاجه و تداوله و تحديد معانيه. و بقدر ما يساعد "القارئ" على تحديد الإطار العام لهذا التوجه النقدي بقدر ما يكون هو أساس التشعب و الانتشار"(١)

و هذا الاهتمام بالقارئ يُعدّ مرحلة ضروريّة في رحلة الاهتمام بعناصر العملية الابداعية، فقد أخذ المبدع نصيبه في العملية القرائية و النقدية للعملية الابداعية و تمحورت حوله المناهج النقدية دارسة نفسيته فمجتمعه و ما يتعلق به و هو ما عُرف بالناهج السياقيّة التي اهتمت بالمبدع و ما يتعلق به ، إلا أن النصّ افتكّ منه هذه المكانة فظهرت المناهج النّسقية التي تمحورت حول النص الأدبي محاولة قراءته و تأويله، و دارت الدّائرة لتنصّب القارئ سيّد العملية الابداعيّة و تتهم به و كيف يقرأ النص ؛و تحديد دوره في عملية القراءة و التأويل. لهذا فنظرية التلقي أو نقد استجابة القارئ ركّزت على هذا العنصر الذي ظلّ مهمّشا على أهمية دوره في عملية إبداع النص الأدبي و تفكيك معانيه ؛ لهذا فمن المهم جدا تناول هذه النظرية بالدراسة خاصة في عصر المعلومات التي صار المتلقي مشاركا فيها في حينها. إذ يتلقى العمل الإبداعي أو المعلومة و يساهم في تحديد مسارها و يكون بذلك مشاركا إيجابيا فعالا؛ و هذا الذي دفعني إلى الربط بين هذه النظرية و مقولات الأدب الرقمي الذي يُعتبر المتلقي طرفا في إنجاز العملية الإبداعية و مشاركا إيجابيّا فيها.

فالأدب الرقمي كما يعرّفه "عمر زرفاوي": " يمثل الأدب التفاعلي Interactive Literature جنسا ً أدبياً جديداً تخلّق في رحم التقنية، قوامه التفاعل و الترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، و يشتغل على تقنية النص المترابط Hypertexte، و يوظّف مختلف أشكال الوسائط المتعدّدة Hypermédia يجمع بين الأدبية و الإلكترونية"(٢)

إنه نص مختلف تماما على ما تعوّدت الذّائقة العربية سواء من حيث الفضاء الذي يتشكّل فيه او من حيث عناصره البنائيّة؛ أو على مستوى الآليات التي يجب امتلاكها لقراءته و فكّ شفراته المختلفة، إنّه نصّ مغاير تماما يبدعه مؤلّف يمتلك مهمّتين أساسيتين هما: التأليف و التوليف بين العناصر البنائية غير اللسانية من صوت و صورة و حركة، و أمام نصّ تشكّله عناصر لسانيّة و غير لسانيّة و تُعامَل على أنها كلّ متكامل. و أمام متلقٍّ لم يعد يتبع مسارا مقترحا عليه سلفا، بل هو سيد العملية الابداعية، هو مؤلّف أيضا للعمل الإبداعي بما يقترحه عليه هذا العمل من اختيارات و مسارات. إذ يتعامل مع النص الرقمي بصورة لا خطية لا نمطيّة، يختار البدايات و يكتب النهايات و يشارك في عملية تأليف هذا العمل.

إن الرّبط بين نظرية التلقي و مقولات الأدب الرقمي و عقد المقارنة بينها، هو بمثابة مقارنة العملية الإبداعية و عناصرها بصورتها التقليديّة الورقيّة و نظيرتها الرقميّة، هي محاولة للإجابة على أسئلة تتمركز على استفادة الدب من المعطيات التكنولوجية و القول بمدى اجتماع الأدبية مع التقنية في هذه الأعمال الرقمية.

أوجه الاتفاق:

إذا انطلقنا من المنطلق التّأسيسي لكلٍّ من نظريّة التلقي و الأدب التّفاعلي سنجد أنّهما يتقاطعان في نقاط عدّة أهمّها:

١- الموضوع الذي تأسّستا من أجله ألا و هو المتلقّي، إذ أنّ كلّ منهما تركّز على إعلاء دور القارئ و إعادة الاعتبار له، و هذه أوّل و أبرز مواضع التقائهما. فنظريّة التلقّي أعطت كامل السّلطة للقارئ كي يحدّد المعنى و يطارد دلالاته و يتتبّع مختلف الإمكانات التي يحتملها النص

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الإبداعي فيفجّرها، فمسألة موت المؤلّف كانت تمهيدا لإحياء القارئ و استدعائه للمشاركة في إنتاج المعنى؛ و لعل الألمان استطاعوا أن يبلوروا فكرتهم و يعرضوها مُكتملة جاهزة للأخذ بها، فالمتلقّي من حقّه أن يجرّب الإمساك بالمعنى و يتدخّل فيه.

لهذا فقد "فجاء نقد (التلقي أو الاستقبال) ليقلب المقولة تماما و يركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى انتاجه و استقباله أو تلقيه. من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ و بعملية القراءة و تحديد معنى النص و تأويله. و لئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارئ؟ و كيف يستقبل النص و يتلقاه؟ لم تكن مطروحة. و قد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية " [٣]

إذا هذا هو الطّرح الجديد الذي جاءت به نظريّة التلقّي، هو القارئ الذي أخذ له مكانا في القراءة المتأنّية التي كانت تستهدف عناصر أخرى غيره من المنظومة الإبداعيّة. و هذا الطّرح الألماني كان واضحا و صريحا بأهمّية دور القارئ في عمليّة القراءة و أهمّية مشاركته فيها، و قد سبقته بعض الاتّجاهات التي حاولت إعطاء القارئ فرصة للمشاركة في توليد المعنى مثل مقولات رولان بارت و باختين و غيرهما. إلا أن الطرح المباشر لهذه النّظرية جاء من لدن أصحاب نظرية التلقي –التي تشترك في بعض منطلقاتها مع نظرية نقد استجابة القارئ الأمريكية- إذ قالوا بضرورة إشراك المتلقّي في عمليّة توليد المعنى.

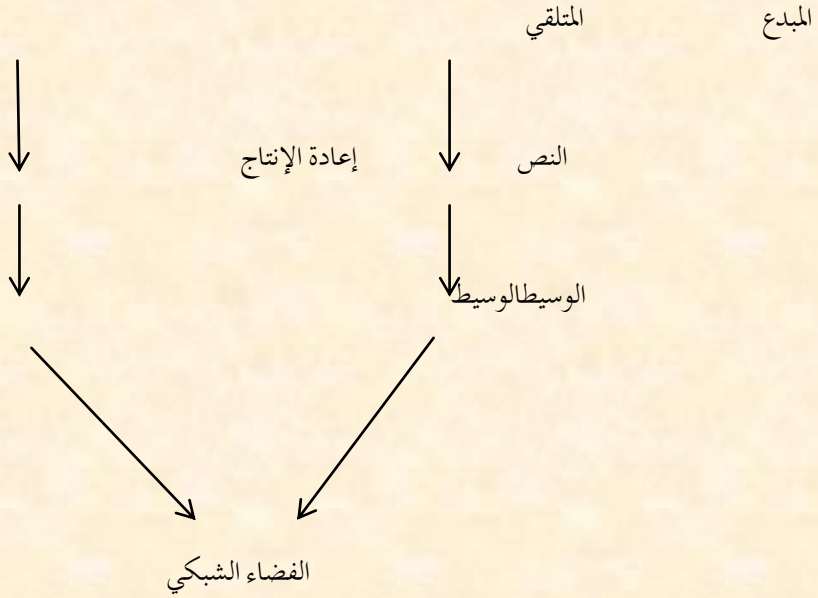
و لعل الأدب التفاعلي بدوره بنى مقولاته و آرائه على هذا الدّور المهمّ الذي يلعبه القارئ؛ فقد جُعل التّفاعل الذي يبادر به المتلقّي أساس طرحهم؛ و لولا هذا الدّور لما كان للعمل الإبداعي بُعد و لا اتّخذ له قيمة معيّنة، فالتّفاعل هو منبع المعنى و المشاركة الفعليّة للقارئ هي التي تذهب بالمعنى إلى أقصى احتمالاته. فالأدب التّفاعلي يستقي مقولاته من المشاركة الفعّالة للقارئ الذي بيده تحديد الدّلالات من خلال نقره لمختلف الأيقونات و تجوّله بينها، و المتلقّي هو الذي يوجّه المؤلّف و النّاقد للدّلالات الممكن تشكيلها من خلال مختلف القراءات التي ينحوها. و " يجسّد هذا البعد التفاعلي بوضوح كون الشاعر و المتلقي معا يشتركان في إدراك خصائص القصيد و مميزاته الجمالية و التعبيرية (اشتراكهما على مستوى القدرة أو الكفاءة). إنهما يوجدان في مرتبة واحدة على هذا المستوى، و إذا حصل تفاوت فهو الذي يقع عادة بين المبدع (الإنجاز) و المتلقي (الكفاءة). وكلما انعدم هذا الاشتراك على هذا المستوى استحال التفاعل" [٤]

٢-المبدع و المتلقّي في مستوى واحد و بهذا يمكن أن تتحقق عملية التّفاعل، فالمشاركة الفعليّة للقارئ هي التي تضع التّفاعل في أعلى مراتبه. و أظنّ أن نقطة الالتقاء هذه –المتمثلة في إعلاء دور القارئ- هي التي جمعت بين نظرية التلقي و الأدب التفاعلي، و إن لم يصرّح "سعيد يقطين" بذلك بل اكتفى بشرح أبرز مقولات النصّ المترابط و الأدب التفاعلي من خلال عرض المفاهيم و التصورات و شرحها؛ فإن البريكي و بصورة واضحة أكّدت على ذلك في مبحثها الثاني من فصلها الأخير في كتابها (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، إذ ربطت الأدب التفاعلي بالنظرية النقدية بدءً بنظرية التلقي الألمانية. فتقول البريكي: " تزامن ظهور مفهوم (النص المتفرع-Hypertext)، في عالم الإنترنت و الثورة المعلوماتية، مع ظهور الاتجاه نحو القارئ، في ميدان النظرية النقدية الحديثة، في ستينيات القرن المنصرم، ليكون القرن العشرون بذلك شاهدا على أهم الإنجازات في حقل العلوم التطبيقية، و وسائل الاتصال تحديدا، و كذلك في حقل العلوم الإنسانية، و تحديدا الأدب و نقده "[٥]

ذهبت البريكي إلى الرّبط بين نظرية التلقّي و أبرز مفهوم ظهر بالأدب التفاعلي و هو النص المتفرع –كما اختارته هي اقتداءً بحسام الخطيب- تاريخيّا. و بما أنّهما برزا في نفس المرحلة الزّمنية فهذا يعني أنهما نبعا من نفس الظّروف الاجتماعيّة و الدّوافع –لعلّ التجديد و رغبة تصحيح المفاهيم أهمها- و نهجا نفس الاتجاه. و كان أثرهما بالغا في المنظومة الفكريّة و النقديّة الأدبيّة؛ حتى أن البريكي وصفته بالجذري من زاوية النّظر إلى عناصر العمليّة الإبداعيّة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

فالبريكي تقرأ نظرية التلقّي، مُعلنة أنّها تقوم على تفعيل دور القارئ لإزالة سلبيته و ذلك بإشراكه في إنتاج المعنى، لتكون له فرصة كتابة النص و بالتّالي تنفتح دلالاته. و أطروحات الأدب التفاعلي ساعدت كثيرا في فهم مقولات إحدى أهم المابعديات؛ و هي ما بعد الحداثة التي جاءت بأفكار حديثة لم تعتد عليها الذّهنية و لهذا بقيت غامضة.و قد مُثّلت دورة حياة النصّ التفاعلي بالمخطط التالي:



(مخطط يوضح دورة حياة النص التفاعلي)[٦]

لهذا فمن المنصف القول: " إن الكتابة التفاعلية عموما كما تراها (سهام الشجيري) "مستوحاة من الكتابة التلفيزيونية أي تخاطب المتصفّح، كأنك تتحدث لصديق و أنت تكتب بلغة الإعلاميين (للعين)، و من ميزاتها الإبتعاد عن الحشو بفقرات قصيرة و معبرة و من الممكن أن يصل المتصفح إلى الموقع عن طريق رابطة من موقع آخر، و بعض المعلومات على الويب ممكن أن تختصر أو تلخص في شكل رسومات أو بيانات تخلق أسئلة تفاعلية أو استفتاء، و بحوث، ... فضلا عن الوسائط كلقطات فيديو أو مقتطفات من حديث أو تصريح و روابط ذات صلة بالموضوع متتبعا تقنية جديدة في إضافة أو حذف أجزاء مما يكتب بتوجيه إلى روابط لها صلة بالنص الأصلي "[٧]

فالمتلقّي حاضر في كلا المقولتين، و مشاركته لها دورها الكبير في توجيه دلالات النص و تحديد معانيه. و فكرة الاتّصال هذه و التّواصل ليست غريبة عن الفرد بل هي متأصّلة فيه، و بفطرته ينحو إليها –حتّى الرضيع يحاول ذلك مع الآخرين- فلا عجب أن نعود لدور المتلقّي و نأخذ بشرح أهميّة هذا الاتّجاه. لهذا فضّل الإنسان منذ القديم التجمّع في مجموعات من بني جنسه؛ و هذا يعبّر عن حاجته البيولوجيّة للتّواصل.

و في البدء و الختام فـ" الإنسان –كما قيل- حيوان اتصالي، و لا تقوم للمجتمع الإنساني قائمة دون نظام للاتصال، الذي اعتبره البعض شرطا من شروط بقاء الكائن البشري(٩:٦٦). و تاريخ البشرية، من عصور نقوش الأحجار إلى بث الأقمار، يمكن رصده متوازيا مع تطور وسائل الاتصال التي تربط بين الأفراد و الجماعات. و يشهد هذا التاريخ أن الاتصال كان دوما وراء كل وفاق و صراع "[٨]

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

و كما نادت نظرية التلقي بدور المتلقّي في إنشاء دلالات النص؛ فإن زواج الأدب بالتكنولوجيا جاء لتكريس هذه الفكرة. " و لم تؤازر تكنولوجيا المعلومات المبدع فقط، بل وقفت –و بشدة- بجانب المتلقي أيضا؛ حيث وفرت له العديد من الوسائل التي تمكنه من التفاعل مع العمل الفني، و تنمية حاسة التذوق لديه، و تكثيف عملية شعوره بالمتعة. "[٩]

ويمكن هنا أن نقرّ بخصوصيّة هذا النصّ فـ " لقد تفجر النص في عدد لا نهائي من القراءات الممكنة و أصبحت مهمة إلحاق المعنى به مسؤولية القارئ لا الكاتب وحده، إن الكاتب –كما أورد مادان ساروب (يموت بمجرد إنتاج نصه ليحيى قارئه) و يخلد نصه بديمومة قراءته و دخوله في تناص لا نهائي مع ما سبقه و ما يلحقه من نصوص"[١٠]، في ظل هذا المفهوم لم يعد النص هو مجرد ذلك الأثر المادي الملقى على سطور الأوراق بل ذلك الكل المتداخل أو المجال اللامتناهي الذي تندرج تحته جميع احتمالات قراءة النص و علاقات تناصه "[١١]

فغاية تكنولوجيا المعلومات في الأساس هي الارتقاء بالمتلقي من مستهلك إلى مشارك فعّال، يستطيع في النّهاية النّفاذ إلى أعماق العمل الأدبي. و إذا تتبّعنا المحاولات التي سعت إلى استضافة المتلقي في العالم الإبداعي فاحتوائه منذ القديم، فسنجد عديد النماذج، لكن هذه المحاولات لم تتعدّ المحاولة و الطرح السّطحي للعمل. " لقد حاول بعض المبدعين في الماضي مناوشة عقل المتلقي، و حثه على إمعان الذهن فيما يسمعه أو يشاهده. و لكن تظل هذه المبادرات على مستوى الحد الأدنى من التفاعل الذهني. تسعى فنون عصر المعلومات إلى مخاطبة عقل المتلقي بصورة سافرة، إن هذه الاستثارة العقلية هي نقطة البدء لرحلة طويلة من أجل تحويل المتلقي السلبي إلى متأمل عقلي ثم متفاعل إيجابي، فمبدع مشارك، عساه في النهاية أن يستقل بنفسه كمبدع مكتمل "[١٢]

و عندما نقرّ بجدّية الطّرح الألماني الذي تأطر تحت إطار نظريّة التلقي، سندرك البُعد الذي ذهب إليه حتى تفجّرت المعاني و تعدّدت؛ و بالتّالي أخذ النصّ صورا عديدة تمثّلت في إعطائه قيمة أكبر من كونه مجرّد عمل محدود منغلق على مجموعة دلالات، فالمؤلّف يضع إطارا معيّنا لعمله الإبداعي لكن القارئ يخرقه و يضيف ما أراد و يوسّع حيّز النص الضيّق.

فالقارئ هو الذي يحيي النص بعد موت مؤلفه، فالنصّ اليتيم يبحث عن أبوّة قد يجد ضالته في نظر أصحاب التلقي لدى القارئ. فالنص الذي وجد ما كان يبحث عنه لدى المتلقي سيتمظهر بمظهر متكامل و يتجلّى بالاستعانة بهذه القراءات المتعددة. " و لعل أي قارئ لما يذكره منظّرو (الأدب التفاعلي) من تأكيد على البعد التفاعلي بين المتلقي و النص يستحضر بقوة ما قاله النقاد، أصحاب نظريات القراءة و التلقي، عن الفكرة ذاتها، في ستينيات القرن الماضي، إذ ألحّوا على ضرورة قيام تفاعل بشكل من الأشكال بين النصوص و متلقيها كي يكتسب النص وجوده و كينونته "[١٣]

٣-أمّا النقطة التّالية التي تتّفق فيها نظرية التلقّي و الأدب التفاعلي، فتتمثّل في أن كلّ واحدة منهما جاءت بجديد، و استطاعت أن تغيّر مسيرة فكريّة. فالتلقي صرّحت بما لمحت به نظريات قبلها؛ فدور المتلقي لم يأخذ شرعيته الكاملة إلا معها، و بالتالي نجحت في فتح باب فكريّ جديد يضيف للجهود النقديّة جهدا معتبرا. و لعل الشّجاعة الألمانية التي تمكّنت من دفع رائديْها للقول بهذه المقولات الجديدة هي التي سمحت بهذا الطّرح الجديد.

فـ " أما نظرية التلقي و نقد استجابة القارئ، التي ظهرت عند أعضاء مدرسة (كونستانس) الألمانية من مثل (ياوس) و (إيزر)، و أصبحت معروفة أيضا في الأوساط الأدبية و النقدية، فيمكن القول إنها اتجاه نقدي اهتم بالمتلقي، مُحدثًا بذلك تغييرا جذريا في زاوية النظر إلى عناصر المنظومة الإبداعية، إذ عمل على إعادة صياغتها بناء على نظرة جديدة، و تنظيم مختلف لدور كل عنصر من عناصرها في عملية الإبداع الأدبي"[١٤]

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

هذا التّغيير الجذري استطاع أن يفسح المجال للمتلقّي الذي هُمّش لفترة زمنية طويلة، فالصّياغة الجديدة للمنظومة الإبداعيّة سمحت بتشكيل قراءات متعدّدة للعمل الإبداعي و فتح باب احتمالات أخرى يقترحها المتلقّي. و هذا الاقتراح آتى ثماره إذ تفجّرت معانٍ عدّة ما كان لها أن ترى النّور لولا الدّور الفعّال الذي جاء به المتلقّي؛ و مع الثّقة الكبيرة التي تمتّع بها هذا الأخير و التي لم تنقص من حرّيته فقد استطاع أن يطارد المعاني و يقف عند كل أوجهها، و هذا هو الفتح الذي جاءت به نظريات ما بعد البنيوية.

لهذا فمن الممكن القول أنّه " و قد جاء التفات نظرية التلقي إلى القارئ، أو المتلقي، نتيجة لعوامل عدة تسببت في انحراف بؤرة الاهتمام من المبدع إلى المتلقي، مرورا بالنص، ليس هذا موضع الدخول في تفاصيلها، و لكم من المهم الإشارة إلى أن نظريات القراءة و التلقي جاءت بمثابة ردة فعل على الإهمال الذي عانى منه المتلقي في فترات زمانية طويلة "[١٤]

و لا يقلّ دور الأدب التّفاعلي و الأثر الذي أحدثه في المسار الأدبي، فقد جاء بما لم يتقبّله جمع من الأدباء و النقّاد. لكن تبقى مشروعيّة طرحه واردة انطلاقا من دور التّكنولوجيا الكبير و مساهمتها في عالم الأدب و أطرافه المختلفة، و لو نظرنا إلى أثر هذا المعطى الجديد لأدركنا أهمية هذا الاقتراح و ضرورتها في عصر أقل ما يقال عنه أنّه عصر الاتّصالات.

فقد " كان ظهور (السيبرنطيقا) حاسما في تغيير النظر إلى العديد من القضايا، و على رأسها التواصل، و أدى ذلك إلى تفاعل العديد من العلوم مع منجزاتها، و انطلاقهم من النتائج التي توصلت إليها. لذلك كانت فعلا إبدالا جديد في التفكير و مدخلا ملائما لكل ما تحقق بعد ظهورها على المستوى العلمي و التكنولوجي، و خاصة على مستوى الإعلاميات و كل ما يتعلق بها من علوم الإعلام و التواصل"[١٥]

و كما نطالع دائما فإن السيبرنطيقا تعني نظريّة التّحكّم، و التي تدور حول إمكانيتنا في التّحكم بكل ما حولنا بأداة التحكّم. و هذا فتح علمي تكنولوجي مُعتبر، لا يمكننا أن نُغفل دوره و أثره في كافة مجالات الحياة و الأدب جزء منها. فالتّفاعل الوارد هنا يتجسّد من خلال الفضاء الذي يتحرك فيه المتلقّي، و بهذا تكون السيبرنطيقا فاتحة كوكبة اتّصالات جديدة.

٤-كما تتّفق نظريّة التلقي مع الأدب التفاعلي في كونهما يحدّدان المعنى انطلاقا ممّا يحدّده المتلقي، فبالإضافة إلى أنّه هو محور العمليّة الإبداعيّة و محرّكها، فإنه هو الذي يرسم سيرورة المعاني و لا يوجد طرف آخر يشاركه هذا الدّور –حتى المؤلّف لا دخل له في تحديد المعاني- من هنا يمكننا أن نتأكّد من ضرورة الاعتراف بدور المتلقي في المنظومة الإبداعيّة. فهو لم يعد مجرد ضيف عابر على النص بل هو سيده و حاكم دلالاته. المعنى لا يتكشّف إلا للقارئ و لا يتجسّد إلا كما شكّله في ذهنه، و لا قيمة للمعاني التي بطّنها المؤلّف نصّه و لا أهمية لمقصده في تحديد المعنى.

و إذا أردنا مزيدا من التّوضيح فيمكن الإشارة إلى أهمّية القراءة في هذا المقام، " و القراءة هي حالة تفسير ... لأن كل قارئ يتناول نصا من النصوص يقرأه و يقوم بتفسيره داخليا في ذهنه، أي أنه يعكس نفسه على النص، فالقراءة أيضا هي حالة بيان، أي كشف للمحجوب و إبراز لكنوز النص. و لا قيمة للكنز المحجوب، و من هنا تأتي أهمية الكشف التي هي فعالية قرائية "[١٦]

فالمعنى لا يتأتّى إلا للقارئ من خلال عمليّة القراءة التي تعتمد أساسا على دور القارئ الذي يشتغل على العمل الإبداعي حتى يقبض المعنى، فليست المسألة سهلة بل هي مطاردة و متابعة جادّة يقوم بها المتلقي. و الأدب التفاعلي بدوره يربط المعنى بالمتلقي، و لا يؤمن بغيره كمانح للدلالة التي تتغير من قارئ لآخر بل تتعدّد بحسب المسار الذي اختاره المتلقّي من قراءة لأخرى. فالعمليّة هنا تعتمد على دور القارئ الذي لا يضاهيه دور، و لا يمكن أن نتّخذ مرجعا عداه لتشكيل الصّورة العامّة و المعاني المحتملة من خلال العمل الإبداعي.

و هنا يسترعي انتباهنا المجهود القيّم الذي يبذله منظّرو التفاعلية، ذلك " إن منظّري (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) يرون، مثلهم مثل نقاد نظريات القراءة و التلقي، أن النص لا يكتمل فعليا، و لا يظهر إلى الوجود، إلا عندما يصل إلى المتلقين فيفهمه كل منهم بطريقته، و

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

يؤول معناه بحسب ظروفه النفسية، و الاجتماعية، و الاقتصادية، و غيرها، مما من شأنه أن يؤثر في طرقة تلقي كل متلق للنص نفسه، و بالتالي فهمه و تأويله بشكل قد يختلف عن غيره "[١٧]

فقراءة المتلقّي للعمل الإبداعي تكون قراءة حرّة غير مقيّدة فهو يعرض احتمالات عديدة بينه و بين النصّ الذي يتناوله، و هذه المعاني التي يخرج بها المتلقّي قد تُخالف أفق توقّعات القارئ بل قد تختلف حتّى على نيّة المؤلّف التي أبدعه من أجلها، و هذا الطّرح تتّفق فيه كلّ من نظريّة التلقي و أطروحات الأدب التفاعلي.

و من المهمّ التنبيه لحقّ المتلقّي المهدور عبر سنين فـ" لقد عانى المتلقي كثيرا من سطوة القابض على (محبس) الإرسال الإعلامي، و يأمل الجميع أن تحرر تكنولوجيا المعلومات المتلقي من قبضة مرسله. فمثلما تسعى هذه التكنولوجيا إلى تحرير القارئ من قبضة مؤلفه، و المتعلم من قبضة معلمه، و مستخدم برامج الكمبيوتر من قبضة مصممه، مثلما فعل غيرها، تسعى نظم الاتصال إلى إضفاء الطابع الشخصي على عملية التلقي، بحيث يكون للمتلقي الخيار في اختيار رسالته الإعلامية "[١٨]

التّكنولوجيا بوّأت المتلقي مكانا ما كان ليتحقّق له خارج هذا المعطى، فنظريّة التلقي و أطروحات الأدب التفاعلي استطاعتا أن تمنحا المتلقّي حرّية أكبر في قراءة الأعمال الإبداعية. فالتكنولوجيا قوّضت المقولة التي تدّعي أن المؤلّف هو سيّد العملية الإبداعية، صحيح أنّه هو الذي ألّف نصّه لكنّه في النّهاية فقد ملكيته بمجرد إنهاء كتابته؛ و صار للمتلقّي دخل في تشكيل المعنى الذي لا يمكن أن نجد له نهاية بل يبقى من خلال هذيْن المذهبيْن حلما تطارده التّجارب القرائيّة و لا تناله. " و بعد ان يتحرر المتلقي من هذه القبضة المتسلطة، له ان يتفاعل مع العمل الإبداعي و يستحضر ما يمكن أن يشكّل معاني حلاّقة للنص، و بذلك تتحقق التفاعلية في أسمى حالاتها و أعمقها. " فصار مصطلح (التفاعلية) عميقا في تعبيره عن أبعاد متعددة منها؛ أثر المتلقي في إعادة إنتاج النص بما يكشف عن مدى حضوره فيه، و توجيهه بالقراءة و إعادة إبداعه بالتأويل و المساهمة بإخراجه (إنتاجه) في صور متعددة؛ ثم ((ان التفاعل عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، و قارئ قادر على ان يستوعب هذا النص "[١٩]

فالتّفاعلية لا تتمثّل في عملية التلقّي الأوّلية التي يلتقي فيها المتلقّي بالنصّ الأدبي التفاعلي، بل هي تلك الجولات الاستكشافيّة التي يقوم بها القارئ ليلمّ بالنص الإبداعيّ من جوانبه المختلفة؛ ليكون في النّهاية قادرا على إضافة ما يراه مناسبا على النص الأصلي. لذلك لم يهتم أعلام نظرية التلقي و لا منظّرو الأدب التفاعلي بالقراءة العابرة أو المتلقّي العادي، بل طمحوا إلى أكثر من ذلك؛ فجعلوا للقراءة مراحل مختلفة و جعلوا من القارئ خبيرا و عليما [٢٠]

" و كثيرا ما تتردد في المراجع المتخصصة في (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) و المراجع المعنية عموما بالعلاقة بين الأدب و التكنولوجيا، إشارات إلى أن ما نادت به نظرية التلقي من اهتمام بالمتلقي، و بدا غريبا و غير مقبول آنذاك، نادت به التكنولوجيا الحديثة، و جعلت المتلقي (أو المتصفح بلغة الإنترنت) سيد الموقف و مالك زمامه "[٢١]

و هذا ما يذهب له (**جورج لاندو**) و هو أحد منظّري الأدب التفاعلي، فهو يعتبر أن النص الإلكتروني استطاع أن يذلّل عدّة مفاهيم ظهرت مع موجة ما بعد الحداثة؛ نظرا لتوفّره على خصائص لم تتوفّر في نظيره الورقي فكان بذلك مجالا خصبا لتجريب هذه المفاهيم و بلورتها.

٦-من نقاط الالتقاء فكرة (الفراغات) التي اقترحها آيزر في مشروعه. و إن كانت غير ظاهرة في النصّ الورقي -ممّا أدّى الى عدم فهمها- فقد صارت واضحة بالنصّ الإلكتروني، و هذا هو الجديد الذي أضافه هذا الفضاء،" و هذه المشاركة في العملية الإبداعية هي التي تعنينا، إنها عملية ملء الفراغات التي تحدث عنها (إيزر) و غيره من نقاد نظرية التلقي. و قد قرّر أرباب (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) بعدم قدرة النص على

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الوجود بمعزل عن المتلقي الذي يقوم بمشاركة المبدع في العملية الإبداعية، بل إن عملية ملء الفراغات، و ما يقوم به المتلقي من فعل تجاه النص، هي التي تكسب النص الأدبي طبيعته الحركية، و تجعله كائنا متغيرا و متجددا من قراءة لقراءة "[٢٢]

٧-نقطة أخرى تتمثل في تعدّد التّأويلات و النّهايات غير الموحّدة، تجمع بين نظريّة التّلقّي و الأدب التّفاعلي. فالنصّ الأدبي صار مع الحريّة التي أُعطيت للمتلقّي ذو دلالات عديدة؛ كما أن نهايته صارت محض خيال، فكل قارئ يرسم النّهاية التي يريدها و هو تحديدا مع الأدب التّفاعلي يرسم لكل مسار يختاره ما شاء من النّهايات.

و" لقد أسهم أعلام التلقي في الحديث، نظريًا، عن ضرورة انفتاح النص الأدبي على عدد لا نهائي من التأويلات، و تكلموا كثيرا على قدرة النصوص على احتواء المعاني الكثيرة غير القابلة للعدّ و الحصر ضمن كلمات قليلة معدودة ... و في خضمّ الثورة التكنولوجية، و ما تقدمه من تسهيلات لمختلف جوانب الحياة، و ما تبثه من روح في جوانبها المختلفة، يبدو أن النظرية النقدية قد وجدت بيئة مناسبة تستطيع أن ترى فيها آراءها النظرية حقيقة ماثلة أمامها "[٢٣]

برغم أن أصحاب التلقّي قد دعوا إلى بعض المساهمات الفعّالة للمتلقّي إلا أنّ هنالك بعض المقولات التي لم تجد لها مجالا للتّطبيق، لأن الطّابع الورقيّ للأعمال الأدبيّة حال دون تحقيق تلك الأفكار، إلا أن النصّ الالكتروني حقّق تلك الأفكار و مكّن من تطبيقها لأنّه نصّ مرن مُنفتح على مختلف التّجريبات و متشعّب في مسار لا خطّي يسمح للمتلقّي باختيار المسلك الذي يراه مناسبا و له أن يعيد كرّة القراءة باختيار مسار آخر يفتح له دلالات جديدة؛ قد تختلف نهائيّا عن سابقتها و بذلك تصبح التّجربة القرائيّة متعة حقيقيّة للقارئ.

و قد " أكدت سعي الورقيين " الشاعر المستثمر الورق لحضانة نصه الإبداعي " لحيازة الخيال الكامل، من خلال جمع الخيال المستثار بالحرف، و المستثار بالصورة، و المستثار بالسمع، لكن سعيهم ذلك شابته كثير من العوائق التي منعت من تحقيقه، بسبب قصور إمكانات الحاضن " الورق " =الوسيط المحايد "[٢٤]

يمكننا في النّهاية أن نقف على الأهمية التي تكتسحها المقولات التي جاءت بها نظرية التلقي؛ إذ استطاعت أن تُعلي من دور القارئ و تجعله مشاركا في قراءة النص الإبداعي و تحديد معانيه و هذا بحدّ ذاته جديد استطاع أن يسير بالنظريّة النقدية مسارا جديدا و يعطيها بعض الانفتاح في قراءاتها. و قد اتّفق الأدب الرقمي في الكثير ممّا جاء به مع نظرية التلقي بل أكثر من هذا فقد استطاع أن يوضّح العديد من الأفكار التي دعا إليها أقطاب نظرية التلقي، فقد استطعنا أن نفهم جمالية "هانز روبرت ياوس" و استدعائه للتّاريخ حين اقترح آفاق التوقعات و اندماجها و حاول شرحها، مفاجئا المتلقّي بما لم يكن متوقّعا له و هذا الذي عرّفه بالعدول أو الانزياح. كما استطعنا أن نفكّك الأفكار التي جاء بها "فولفغانغ ايزر" عندما قال بالأعراف الأدبية محاولا البحث في معنى النص، و اقترح مصطلح القارئ الضّمني معتبرا إياه محور العمليّة القرائيّة؛ هذه الأفكار لم تتّضح و لم تتجسّد في كثير من المناسبات كما تجسّدت مع النماذج التي قدّمها الأدب الرقمي، إذ اتّضح فعلا دور القارئ و استطعنا أن نتتبّع أثره الفعلي في النص من خلال النّسق الايجابي الذي يساوي بين المؤلّف و القارئ، و لا يمكننا إغفال اتفاق نظرية التلقي و الأدب الرقمي في بعض المرجعيات، فكلا التجربتين استفادت من مقولات النظرية البنيوية وما بعدها، لهذا فالمؤلف ميّت في كلا المقولتين و القارئ هو سيّد العملية الإبداعية و محورها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الهوامش:

(١) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط٣، ص٢٨٢.

(٢) عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، كتاب الرّافد عدد٥٥، دائرة الثقافة و الإعلام، حكومة الشارقة،أكتوبر٢٠١٣، ص١٩٤

(٣) ميجان الرويلي، سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي، ص٢٨٣.

(٤) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٥. ص٢١٧.

(٥) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط٦،٢٠٠٦، ص١٤٥.

(٦) إياد إبراهيم فليّح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة و تغير الوسيط، ط١١،٢٠١١، ص٢٣.

(٧) إياد إبراهيم فليّح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة و تغير الوسيط، ص٢٤.

(٨) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير٢٠٠١، ص٣٤٩.

(٩) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات ، ص٤٩.

(١٠) نبيل علي: العرب و عصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، أفريل١٩٩٤، ص٢٨٢.

(١١) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص٥٥.

(١٢) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٤٩.

(١٣) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص١٤٥.

(١٤) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص١٥٠.

(١٥) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص٩١.

(١٦) عبد الله محمد الغذامي: الموقف من الحداثة، و مسائل أخرى، ط٣،١٤١٣هـ١٩٩٢م، ص٧٢.

(١٧) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٥١.

(١٨) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص٣٧٢.

(١٩) رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير و إجراء، دار الينابيع، ط١،٢٠١١، ص٢٧.

(٢٠) لتفاصيل أكثر في هذه النقطة يُنظر: موقع اتحاد كتّاب الإنترنت المغاربة: http://www.ueimarocains.com

(٢١) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٤٦.

(٢٢) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص١٥٥.

(٢٣) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٥٩.

(٢٤) مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي، ص١٦٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

النقد الأسطوري في العمل الأدبي: مقدمة في المنهج

د.جعفر يايوش / جامعة عبد الحميد بن باديس. الجزائر.

توطئة

الأدب المقارن هو المجال الذي يخصص حيزا واسعا لدراسة الأساطير باعتبارها مناسبة لحقله، ومن فروع الأدب المقارن التي تختص بالأساطير ما يسمى بعلم الأغراض، حيث يختار العلماء المقارنون عادة تلك القصص التي لها ارتباط بواحد من أكثر الشخوص شهرة في الأساطير الكلاسيكية ، ثم يدرسون ما يطرأ على تلك الشخصية التي تداولها بين الأدباء على اختلاف حكاياتهم مثل دراسة تروسون ل"**بروميثوس**" سنة ١٩٦٤ أو دراسة كالينسكي عن "هرقل" سنة ١٩٧٢[24]، فلا تدخل الأسطورة حيز الدراسة في الأدب المقارن، إلا إذا تعدت محليتها واكتسبت شهرة عالمية، وهذا لا يعني أن الدراسات المحلية للأساطير من نفس المستوى ليست بتلك الأهمية، و لكي تنتمي لمجال الدراسة المقارنة وجب لها شروط هي:

١/ معرفة خيوط الربط التي نسجت الأسطورة.

٢/ معرفة أصلها بالبحث عن الأمة التي أنتجتها من واقعها.

٣/ البحث في أصول ميثولوجية الأسطورة و نوعية أحداثها و أبطالها.

٤/ البحث عن علاقتها بالدين و التاريخ و مدى صلتها بهما.

٥/ منهجية البحث في دراستها.

٦/ أسباب الاختلاف و أوجه التشابه بين أديب و أديب،أو بين أدب و أدب[25].

١/ علم الأغراض هو ذلك الفرع من الدراسات الأدبية، الذي يستهوي الذين ينزعون إلى شيئ أكثر طموحا من الواجب المتواضع للأسطوري في جمع الأساطير وتحقيقها بكل أشكالها المتنوعة. إن علم دراسة الأساطير فرع دراسي بين أيدي رجال الأدب المقارن، ويؤلف جانبا من جوانب **تاريخ الماهية** Stoffgeschichte. يختار علماء الأغراض عادة تلك القصص التي لها ارتباط بواحد من أكثر الشخوص شهرة في

[24] ك . ك . راثفين : **الأسطورة** ، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت – لبنان ، الطبعة ٠١، سنة ١٩٨١ ، ١٤٨ صفحة، ص ١٩٥

[25] ك. ك . راثفين: **الأسطورة** ، صص ٥٦ – ٥٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

الأساطير الكلاسيكية، ثم يدرسون ما يطرأ على تلك الشخصية أثناء قيام الأدباء على اختلاف مشاربهم بإعادة حكايته منذ القديم حتى الحاضر . انظر للمزيد: ك, ك راثفين: **الأسطورة**، ص١١٩ .

وجه سيجموند فرويد سؤالا إلى (ويلهلم فلايس) يقول فيه : " أيمكنك أن تتصور ما هي الأساطير الأندوسايكية ؟ " ، وهذا بعد شهرين من إطلاعه على **نظرية عقدة أوديب** التي لم سمع بها العالم إلا بعد ثلاث سنوات . وشرح فرويد ذلك ، بأن إدراك الفرد أجهزته العضوية إدراكا داخليا غامضا يستثير عنده خيالات خادعة تتصور طبيعيا في الخارج ، وتدخل بنحو مميز إلى المستقبل وإلى عالم ما وراء ذلك. وهذه التخيلات الناشئة كليا عن هذا التصور النفسي تشمل أفكارنا عن (**الخلود** ، **الثواب والعقاب** ، **وعالم ما بعد الموت**) ، وهي جميعا وبكل بساطة منعكسات ذهنية عن النفس الداخلية : **النفس – الأسطورة** .

وأول ما اكتشفه سيجموند فرويد هو **ميكانيكية التصور الفاعلة** هذه ، أثناء دراسته لحالات **جنون الاضطهاد** ، والتي اطلع عليها (فلايس) في جانفي عام١٨٩٥ . ثم ظهرت في مقال له سنة١٨٩٦ حول **العصاب الدفاعي** ، وبعد خمس سنوات أمكنه – أي فرويد – استخدام مفتاح جنون الاضطهاد لفتح مغاليق **الأسطورة** أيضا ؛ ففي بحثه **علم النفس المرضي** في الحياة اليومية الصادر سنة١٩٠١ ، يعلن فرويد بكل وضوح عن اعتقاده بأن جانبا كبيرا من المظهر الأسطوري للعالم، والذي يمتد عميقا في أحداث الديانات ليس سوى **علم نفس تصور العالم الخارجي**. وأن واجب العالم النفساني كما جاء في كتابه **الطوطم والمحرم** الصادر سنة١٩١٣ ، هو أن يعكس العملية ويعيد إلى العقل البشري ما تعلمه لنا الروحية عن طبيعة الأشياء. وينظر فرويد إلى الأساطير باعتبارها ترسبات ناتجة عن **تفاعلات اللاوعي**، بحيث يرى مثلا أن قصة (**نارسيس**) ترمز من خلال التحليل النفسي إلى ارتكاس عصابي وأطلق عليه من **الناحية المرضية اسم النرجسية** وذلك في مقالته عن **ليونادرو دافينتشي** الصادرة عام١٩١٠ ، كما أن مصير الرجل الذي أصيب بالعمى لاختلاسه النظر إلى (**الليدي كوديفا**)، سمح لفرويد بتكوين رؤية واضحة عن نظريته عن **تشوش الرؤية النفسي**.

وإذا كانت الأساطير بروزا للتصورات؛ فمن أي جزء من العقل تبرز؟ يرى فرويد أن منبعها اللاوعي، الذي يتصوره كقبو خزنت فيه خيالات جنسية لا يكاد **العقل الواعي** يعلم عنها شيئا، وبحسب ذلك؛ فالأساطير في رأي فرويد تحرر من الجنس بما لا يقل عما ضمّنه العالم (ر. ب . نايت) في مقال عن **عبادة بارايابوس** صادر بلندن قبل ذلك سنة١٧٨٦ . أما العالم (يانك) فقد عارض ذلك ؛ ففي البداية تقبل **نظرية بروز التصورات** ولكنه أجرى عليها تعديلا بعد ذلك بقوله أن **العقل الباطن** ناقل للصور البدائية وليس طاردا لها ، ثم خطوة جذرية أخرى وهي اختيار (يانك) رفض **النموذج الفرويدي عن اللاوعي**، مستبدلا إياه بمستويين من اللاوعي، أحدهما **علوي** أو **سطحي** وأطلق عليه **اصطلاح اللاوعي الشخصي** ويقع مباشرة تحت **طبقة الوعي**، وهو **وعاء المكبوتات**، وهذا يتفق وتصورات فرويد عن المكبوتات القابعة في **اللاشعور**، وتحت هذا المستوى يوجد **المستوى الثاني** والذي أطلق عليه **اللاوعي الجماعي** والذي تستعصي مغاليقه على الأساليب الفرويدية للتحليل النفسي وهي تلك التي تتمظهر في زلات اللسان وتداعي الكلمات واستكناه **المعاني الرمزية للأشياء**، وهذا المستوى من اللاوعي الجمعي يؤلف قاعدة فوق شخصية دائمة الحضور في كل فرد، وأطلق (يانك) على هذا اللاوعي الجمعي اسم **الأنماط الأولية** سنة١٩١٩ ، وهذه الأنماط الأولية هي المسؤولة عن **صناعة الصور النمطية في الأساطير وفي الأحلام وفي الفن والأدب**، ومعنى ذلك أنه لا توجد أفكار فطرية أو قبلية، بل توجد إمكانات أو استعدادات فطرية لتكوين التصورات وتحديد المعالم والأطر للتخيلات البشرية ؟ ولذا فمفاهيم (يانك) استرعت انتباه الأدباء أكثر من مفاهيم فرويد، وهذا ما دفع بالنقاد والباحثين الأنثروبولوجيين بطرح التساؤل عن كيفية إمكان شعوب وأمم متباعدة في المكان والزمان من وضع قصص متشابهة إلى حد كبير. ومن هنا هل الأسطورة تتسم بالعالمية أم لا ؟ وهل الأسطورة فعلا تخضع **لقانون التكرار الأزلي** ؟

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

ومن ثم هل نحن أمام حالات **تماثل حقيقي** وكلي أم هي حالات تشابه وكفى ؟ ومن ثم فالذي يرى بأن الأساطير تتشابه إلى حد التماثل الأقصى، هذا يعني أن الأساطير سواء، لأن جميع الناس سواء، وبالتالي تلغى الخصوصية وميزة التفرد والتنوع الثقافي لأننا هنا أمام **آلية نفسية وميكانيكية برمجية واحدة**، أما أصحاب الرأي المعارض يرفضون فكرة التشابه المبنية أساسا على **مقولة الانتقاء أو الانتخابية**، إذ كثير من ذوي **التوجه المسيحي والذين يؤمنون بأن الحركة التاريخية في خط متقدم غير قابل للارتداد** ولا إلى **قانون الدور والتكرار**، ومن هنا نفهم مقولة هنري برغسون المسيحي المتصوف الخالدة: **أن المرء لا يستحم في ماء النهر مرتين ، وبأن الزمن نهر متدفق**، وأيضا تصريحات (أونك) بأن **ما نعرفه في هذا الكون لا يوجد فيه تكرار حقيقي أبدا**، إذ كل شيء في نشوء فعال، وإنما نحن نرى ما يشبه التكرار إن لم نتمعن جيدا في النظر إلى الظواهر.

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تلك الرؤية الفلسفية الغربية الممزوجة بالموروث اليوناني القديم وهي **فكرة رفض القدرية والعقاب الأبدي لصخرة سيزيف**، وبأن **لا شيء جديد بل هو قديم متجدد** ؟ للمزيد انظر: ك. ك. رائفين : **الأسطورة** ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، صص٣٤ـ٤٥ ، وأيضا : مصطفى غالب : **هنري برجسون** ، منشورات دار مكتبة الهلال الطبعة الثانية ، بيروت – لبنان١٩٨٢ ١٥٦ صفحة ، فصل **هنري برجسون والحياة والشعور** ، وفصل **برجسون والجهد العقلي** وأيضا فصل **برجسون والديمومة** ، وكذلك مرة أخرى مصطفى غالب في كتابه **الجنس عند فرويد** ، منشورا مكتبة الهلال، بيروت – لبنان ، الطبعة الرابعة١٩٨٢ ١٩١ صفحة. و**سيجموند فرويد في كتاب الأحلام**، عرض وتقديم مصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال، بيروت لبنان، الطبعة الرابعة١٩٨٢ ١٥٧ صفحة.

كما نضيف **كتاب الشخصية الناجحة** لمصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال الطبعة الثالثة١٩٨٢ ١٤٥ صفحة خاصة في مبحث **الأنماط الأولية** و مبحث **اللاشعور الجمعي**، ومبحث **القناع**، وجاء في الموسوعة الفلسفية لمجموعة من العلماء والأكاديميين الروس والتي ترجمها سمير كرم ما يلي :

" الأساطير شكل من الأشكال الشفهية للفلكلور من أخص خصائص القدماء. والأساطير هي حكايات تولدت في المراحل الأولى للتاريخ، لم تكن صورها الخيالية (الآلهة، الأبطال الأسطوريون، الأحداث الجسام الخ) إلا محاولات لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع. إن الأساطير كلها تتغلب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال وبمساعدة الخيال، ومن ثم فإن الأساطير تختفي مع بزوغ سيادة حقيقية على قوى الطبيعة (...) لكنها كانت تعكس في الوقت نفسه الآراء الأخلاقية والموقف الجمالي للإنسان بالنسبة للواقع." الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، الطبعة الخامسة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان١٩٨٥ ، ص٢٣ مادة الأساطير.

٢/ إن المعالجة البنائية للأساطير ، قد تشكل نسغها من الفطريات اللسانية الجديدة لفرديناند دي سوسير، وذلك من خلال مقولة (**التعاقب / التزامن**) أو المعروفة ب (**التطورية / التزامنية**) وأيضا ب (**الدياكرونية / السانكرونية**) ، والمفردة الأكثر استعمالا هي مفردة (**التاريخي**) ، والتي مفادها أن كل لحظة من الزمن يمكن أن تحطم إلى العناصر النووية المكونة لها، وكل واحد من هذه العناصر لا يدرك بمفرده تماما إلا ضمن إطاره العام الذي أوجده أي ضمن شروط ماضيه الخاص به. وهذا يشبه إلى حد كبير حزمة أسلاك الهاتف؛ فهي مربوطة في حزمة معا، ولكنها منفصلة في اتصال كل منها بنقطة في الماضي البعيد.

أما **الأسلوب التزامني** فإنه يتجاهل التاريخ الفردي الخاص بكل عنصر بمفرده، ويركز على على الوشيجة والعلاقة الرابطة بين هذه العناصر في أية لحظة من الزمن. فبدلا من نزع غلاف كل سلك بمفرده عن حزمة الأسلاك؛ فإنك تقطع الحزمة على شكل عرضي لترى ترتيب النهايات المقطوعة، والأسلوب التزامني يشبه لعبة الشطرنج، كما يقول دي سوسير: "إن لك أن تدخل اللعبة في أية مرحلة تشاء، وأن تعرف الموقف بكل

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

دقة، دون أن تكون ثمة ضرورة لمعرفتك المواقع السابقة لكل قطعة قبل دخولك، لأن المهم هو الموقع الراهن لكل قطعة بالنسبة لمواقع القطع الأخرى. وبهذا المعنى؛ فأي عنصر لغوي منفرد لا يمكن أن يوجد بمعزل عن غيره، لأن هويته تتقرر بالمجموعة التي تضمه، وهو يحافظ على تلك الهوية بالوقوف موقف المعارض للعناصر المجاورة المتبقية". إن إعادة تعريف علم النطق بالطريقة التي اقترحها دي سوسير مكنت الباحثين في التطور التاريخي من دراسة **علم الأصوات** لينفصلوا عن الأسلوب التزامني في **دراسة الفونيمية** .

إن أهمية **وحدة الأفكار** أو **الأنساق** من الوجهة التطبيقية مفيدة في **تطورية تاريخ الأفكار** ومن رواد هذا الاتجاه نجد (آرثر او . لوفجوي)، وينصح (آلان داندیز) الباحثين في الفنون الشعبية بأن يتجاوزوا **بواعث الفونيمية التزامنية**، ووفق هذا التصور قدم (يوجين دروفمان) دراسته عن القصصية في أغنية رولان، وفي قصيدة السيد، وكذلك الأمر نفسه مع كلود ليفي شتراوس في دراسته عن الأسطورية في أساطير هنود أمريكا الجنوبية. إن الباحث البنيوي (**البنائي**) يؤكد مثلا على دراسة أسطورة الخلق وأسطورة عدن باعتبارهما وحدتي تزامن ضمن المجموع الديني المعروف باسم (**سفر التكوين**)، وذلك بغية تشخيص التشابه في (سفر التكوين) ككل، بدلا من جمع المتشابهات عن أجزاء قائمة بذاتها تؤدي في النهاية إلى مجموعة واسعة من الأصوات مثل (الغضن الذهبي)، ولذا يقول ليفي شتراوس: "إن الوحدات الصحيحة التي تتألف منها الأسطورة ليست العلائق المنعزلة، بل حزم من تلك العلائق، والشكل الحزمي لهذه العلائق هو الوحيد الذي يمكن استخدامه وجمعه حتى ينتج عنه معنى." وعليه **فالنص الموجود لسفر التكوين يؤلف كلا بنائيا**، ولعل المعنى المزعوم لهذا الكل يكون مدعاة دهشة أولئك الذين اعتادوا على استخلاص المعاني ب**الانتقاء الصوتي للأجزاء**، بدلا من انتقائها من بناءات كلية فونيمية، لذلك عندما نجد تحليل شتراوس يؤدي إلى كشف تلك **المجموعات ثنائية التضاد**، و**لكل مجموعة رتبتها التوسطية**، مثل السماء توسطية بين الماء الذي يعلو الفلك والماء الذي تحته، ومثل حواء وسيطة بين آدم الإنسان والحيوان، وعند تحليل محتويات قصص منفصلة للكشف عن **الشكل الهيكلي لهذا النظام**، قد يكتشف البنائي أن أسطورياته تتجاوز وظيفتها الوصفية من خلال ايجاد امكانات تفسيرية لا يصل إليها القارئ العادي الذي **لا يجرؤ على مفارقة التتابع القصصي في امتداده الخطي**. فهل الأفعى مثلا في سفر التكوين هي أنثى كما ظل أعداء المرأة **أصحاب الرؤية الإنجيلية الضيقة**، الذين كانوا مختلفين في طبيعتها إن كانت شيطانا في صورة بشرية، أم هي **بحسب التفسير الفرويدي** تمثل القضيب (العضو الذكري) ؟ لكننا نجد (إدموند ليج) يمارس طريقة (ليفي شتراوس) بشكل معكوس؛ فهو يحدد سلفا وسيطه، ثم يبحث عن الأقطاب التي يتجه إليها الوسيط، ويلاحظ على **التحليل البنوي (البنائي) للأسطورة شيء من الارباك يعترض ذلك التأويل الدائري**، إذ يبدو أن الوصايا الضمنية التي يكشفها ليفي شتراوس في الأسطورة ناشئة من الفرضية الثنائية التي يبرزها كي يفسرها. ولذا يقول شتراوس: " إن الغرض من الأسطورة هو ايجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض "، ومعنى ذلك أن الأسطورة تسعى للتوسط بين التناقضات في الخبرة الانسانية، **وإن منطق الأسطورة عند ليفي شتراوس أساسا هو القاعدة ثلاثية القوائم : (الموضوعة – نقيض الموضوعة – مركب الموضوعة)**، ويضيف إدموند ليدج توضيحا آخر بأن ثنائية التضاد أمر جوهري وميزة خاصة بالتفكير البشري ولكن عند الشعوب غير الأوروبية . ولقد قام ليفي شتراوس بالتعاون مع (رومان جاكبسون) بدراسة لسوناتة (بودلير) "قطط"، لأنه سبق وأن ميز بين الشعر الذي لا يمكن أن يترجم والأسطورة التي يمكن ترجمتها، وما يلاحظ على قصيدة بودلير وجود تضاد ثنائي في البيت الأول، بين حبيبين متقدين حرارة وباحثين قساة، مما يستدعي التحليل البنائي، فقام شتراوس وجاكبسون بتفكيك وتركيب القصيدة بضع مرات، مرتبين أجزاءها في تنظيمات متنوعة، وما يميز قراءتهما لبودلير كون شكل بناء القصيدة المرئي يتكرر دون وعي، المرة بعد المرة في سياق اللبنة البنائية غير المرئية في خطة القافية وفي قواعد النحو وفي الجنس وغيرها. هذا هو البعد الأسطوري للقصيدة كما يفهمه ليفي شتراوس، **لأن وظيفة التكرار هي أن يمنح بنية الأسطورة جلاءها، وهو بهذا يقدم لنا قراءة منفتحة، قراءة منتجة**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

لتجربة جديدة ولمعرفة مضافة عن معرفتنا السابقة. للمزيد انظر ، ك.ك. راثفين : **الأسطورة** ، صص٦٧ ـ ٧٤ . وانظر كلود ليفي شتراوس : **الإناسة البنيانية** ، ترجمة حسن قبيسي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – بنان ، سنة١٩٩٩ ٣٩١ صفحة

٣/ هناك اتجاهات نقدية أخرى للأسطورة ، ومنها ، نجد **التوجه الطبيعي** والذي يرى في الأساطير إمكانية تقديم **قراءة للتاريخ الطبيعي** ، عن الإنسان والحيوان والطبيعة والكون ، وهذا وفق مقولة (سيسرو) " أن هذه الأساطير العديمة التقوى تضم تحت أضرحتها ، قطعا ، نظرية علمية ذكية " وأيضا مقولة (فونتني) " إن كل أدوار الإستحالة هي فيزياء العهود الأولى " ، وهذا يعني تقديم قراءة علمية للنصوص الأسطورية ليس باعتبارها مادة للأدب والفن فقط ، بل باعتبارها مادة للفكر تكتنز كافة الخبرات الإنسانية عن الإنسان والكون والحياة ، فهي مصدر هام للمعرفة البشرية الحالية عن كيفية التفكير المعرفي لدى الإنسان الأول ما قبل فجر التاريخ، أي قبل ظهور الحضارات الإنسانية الكبرى ، وهذا التوجه حكمته معطيات التفكير العلمي الذي ساد خلال القرن التاسع عشر ، على أساس أن المرحلة الأولى التي مر بها الفكر البشري هي المرحلة الأسطورية كما يقول بذلك أجوست كونت ، وعلى أساس من هذا الفهم ، عرف **التوجه الطبيعي** في دراسة الأساطير عدة مفاهيم تفسيرية للأساطير، هناك تفسير يرى أن الأساطير ما هي إلا قراءة **للتاريخ الطبيعي** كما مر معنا سابقا عند كل من سيسرو وفونتني، بل حتى بعض المسيحيين أمثال (السير والتر رالي) كانوا يرون أن أسماء الآلهة الوثنية ما هي في حقيقة الأمر سوى أسماء " القوى الطبيعية والسماوية "، و**هناك التوجه التنجيمي**، ومن رواده (جورج ساندیز) الذي رأى في إشارة (أوفيد) إلى ارتكاب فينوس الزنا مع مارس ، إنما هي إفادة تنجيمية من خلال اتحاد مارس (الحار) بفينوس (الرطوبة المعتدلة) ، ويقول (نيسكاروب) في مكتابعاته لتعليقات (مارسيليو فيسينو) على محاورات أفلاطون " أن الزاوية التي تفصل بين العاشقين في لوحة (فينوس ومارس) التي رسمها (بوتيشيلي) (في المتحف الوطني) ، يقصد بها إبراز البعد الزاوي الثلاثي في اقتران نجميهما، أو كما ذهب (شارل فرانسوا دو بوي) في كتابه (أصل العبادات – باريس١٧٩٤) على أن البروج هي الرحم التي حملت بجميع الأساطير، وفي ولادات هرقل الأثنتي عشر إشارة إلى حقائق فلكية أثناء مسيرة الشمس في مدار البروج (دخول الشمس في برج الأسد ، فيما يقتل هرقل أسد نيميا ، ...الخ)، أو كما جاء في استنتاجات (هالبوخ) في كتابه (نظام الطبيعة – لندن١٧٧٧) عن الأسطورة " يمكن القول بأنها إبنة الفلسفة الطبيعية ، زوقها الشعر بتمويهاته ، ولا هدف لها سوى وصف الطبيعة و أجزائها "، وهناك **التوجه الجغرافي والجيولوجي** ، والذي مثله كل من (ثيجينيز الريجومي) القائل بامكانية فهم الألوهيات الوثنية القديمة على أساس أنها **ترميز لعناصر الطبيعة الأساسية** ، وبذلك قد يفهم سبب تضاربها وفق (**نظرية المتضادات**) ؛ فإله البحر (بوسيدون) هو الماء ، و (أبللو) النار ، و (هيرا) الهواء ، وبعد قرن من الزمان تابع (أمبيدو وكلس) التوجه ذاته في رسالته الشعرية عن الطبيعة ؛ **فاتخذت العناصر الأربعة أسماء أسطورية** ، وظلت (هيرا) تمثل الهواء ، ولكن (زوس المضيء) أصبح رمزا للنار ، أما الأرض يمثلها (أيدنيوس) إله العالم السفلي ، والماء تمثله حورية مجهولة باكية تدعى (نستيس). أو ما فعله (جون راسكين) في دراسته (ملكة الهواء – لندن١٨٦٩) ، لما أحال مضمون الأساطير على معطيات علم الظواهر الجوية، ومن ناحية أخرى هناك **التوجه الكيميائي** ومن دعاة هذا التوجه نجد (سليمان تريسموسين) في كتابه (الصوفة الذهبية - رورشاخ سنة ١٥٩٨)، وكوميدية (بن جونسون) (الكيمياوي – سنة١٦١) التي يهجو فيها الدجل في أعمال (ساتل) وبعده جاء (روبرت نابير) وتعرض لموضوع الصوفة في كتابه (كشف لغز الصوفة الذهبية)، و(مايكل ماير) في كتابه (أتلانتا المهزومة – أوبنهايم سنة١٦١٨)، و(يوهان يواكيم بخر) وضع كتابه (كيمياء أوديب – أمستردام١٦٦٤)، وآخر محاولة لقراءة **الأسطورة القديمة باعتبارها لغة كيمياء خفية** كانت على يد (أنطوان برنيتي) في مؤلفه (المعجم الأسطوري الهرمزي – باريس١٧٨٧). انظر، ك.ك.راثفين : الأسطورة ، صص٢٢ ـ ٣٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

٤/ يرى بعض الباحثين المهتمين بموضوع الأسطورة أنها في حقيقة الأمر ، **ليست سوى تحويرا للغة البشرية**، وقد **وجد من علماء فقه اللغة المقارن من اهتموا بدراسة الأساطير انطلاقا من التحليل الفيليلوجي للنصوص الأسطورية**، ومن أمثلة ذلك أن هناك أسطورة تقول بأن حيوان القندس عند مطاردته من طرف القناصين وتضييق الخناق عليه، كان يلجأ إلى قضم خصيتيه ادراكا منه بأن مطارديه سيتركونه لذلك السبب، وردت هذه المعلومات في كتاب بعنوان (**كتاب الحيوانات** – لندن سنة ١٩٤٥) من وضع (ت . هـ . وايت)، حيث سمي طلب الماء باسمه اللاتيني (كاسترو / Castro ، إذن جاءت تسمية الحيوان (كاستر) من قيامه بفعل (الإخصاء) لنفسه، ويعلق (ايزودور) في (علم الاشتقاق) في مادة astores a Castrando : "لا يعرف أحد كيف انتشرت هذه الأسطورة عن القندس بادئ ذي بدء، إلا أن من الموثوق به هو أن الذي ابتدعها لم يفحص هذا الحيوان بدقة بالمرة، ولو فعل ذلك لعلم أن خصيتي ذكر الحيوان داخليتان؛ فلا يمكن قطعهما بالقضم".

ولعل الأسطورة وضعت لتفسير الإسم اللاتيني للحيوان وفق المنطق ذاته الذي بموجبه تقررت تسمية المعلم في قصة (موك تورتل): "لقد أطلقنا عليه اسم (السلحفاة) لأنه كان يعلمنا"، ولقد بدأ التحليل الشكلي لهذه الفرضية في البدايات الأولى على يد (أفلاطون) في (كراتيلاس) **حيث بحث في ما إذا كانت الأسماء التي تطلق على الأشياء قد اختيرت اعتباطا وهو نفسه رأي علماء الأجناس وعلماء اللغة المحدثين، أو أن الأسماء قد اختيرت أصلا لتمثل طبيعة تلك المسميات وهو ما يذهب إليه أفلاطون وأغلب الشعراء والروائيين**. ويعقد (كاسيير) مقارنة بين الكلمتين الإغريقية واللاتينية الدالتين على (القمر) بهدف توضيحه لكيفية اللغة في **التدليل على مفهوم الشيء وليس على الشيء في ذاته**، يقول: "فالكلمة عند الإغريق كانت تعني (الذي يقيس)، فيما كانت عند الرومان تعني (اللامع)، **يعتبر بعض المؤرخين لتاريخ الأفكار والعلوم أن ما عرف من علم باسم (علم الأسطورة / الميثولوجيا) في القرن التاسع عشر ، إنما كان نتاجا معرفيا متطورا عن نظرية (اللغة الهند – أوروبية) بفضل تلك الدراسات الفيلولوجية المقارنة بين السنسكريتية والإغريقية واللاتينية بحسب مفاهيم** (السير ويليام جونز) سنة ١٧٨٦ ، ثم **اصطلاح النحو المقارن** على يد (فردريك شليكل) عام ١٨٠٨ ، وتلاه **قانون (كريم)** سنة ١٨٢٢ ، و**قانون (ورنر)** في ١٨٧٥ ، لشرح التطورات الصوتية التي جرت على كل لغة من الأصل الهندي – الأوروبي، ومنذ البداية تم تقؤير ما إذا كان التشابه اللفظي في مختلف اللغات تصادفيا، أم أنه أشكال متقاربة ضمن عائلة كبيرة واحدة، **ونحن في رأينا من وجهة نظر متفحصة أن هذا التصنيف خاضع للمقولة الأرسطية المنطقية (جنس الأجناس، الجنس العام، النوع)**، وذهب (ماكس موللر) في كتابه (الميثولوجيا المقارن – سنة ١٨٥٦) إلى اعتبار أساطير (الفيدا) بالنسبة للأساطيرالمقارنة كالسنسكريتية بالنسبة للنحو المقارن، ومؤدى آرائه في نهاية المطاف أن منشأ الأسطورة هو ضرب من ضروب التلاعب بالألفاظ، ولقد امتدت تأثيرات (ماكس موللر) إلى كل من (أي . ب . تايلر) و(و . أي . كلاديستون) و(ر . ف . ليتلد يل) و(ستيفان مالارميه) **ومعظم الرمزيين الفرنسيين على أساس أن منشأ الأسطورة راجع إلى تفوق الكلمة على الفكرة في خلق الشعر**، وهذا ما دفع ب(جون كرو رانسوم) في كتابه (**جسد العالم** – نيويورك ١٩٣٨) يقول: "الأسطورة مجازاستولدتها الاستعارة). انظر بالتفصيل ما جاء في كتاب ك.ك. راثفين: **الأسطورة**، صص٥٣ ـ ٦١ .، ويذهب عبد المنعم تليمة في كتابه (**مقدمة في نظرية الأدب**) إلى اعتبار **الأسطورة هي حالة اغتراب عن الطبيعة**، (مقدمة في نظرية الأدب)، الطبعة الثالثة، دار العودة بيروت – لبنان، سنة ١٩٨٣، ٢٤ صفحة .

٥/ ولقد تأخر حضور النقد الأسطوري في النقد العربي المعاصر إلى غاية أواخر السبعينيات من القرن الماضي ، حيث كان تسيطر على الساحة النقدية النظريات الماركسية والوجودية والفرويدية ، ولا يوجد أي تفسير علمي أو تارخي أو منطقي لهذا التأخر الذي عرفه التوجه النقدي الأسطوري أكثر من غيره من التوجهات النقدية الأخرى في الممارسة النقدية العربية ، مع أن حضور الأسطورة في الأدب العربي الحديث والمعاصر ، عرف حضورا مبكرا مع بدايات بدر شاكر السياب الشعرية ، ومع البدايات الروائية للكاتب ياسين في روايته (نجمة) من خمسينيات القرن الماضي(١٩٥٦) ، وإن كا العا لم العربي قد عرف قبل ذلك بقليل، أي قبل فترة السبعينيات ، دراسة أولى تعتبر بذرة التوجه النقدي الأسطوري في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

النقد العربي، ألا وهي دراسة سعد رزوق (الأسطورة في الشعر المعاصر، سنة ١٩٥٩)، والتي يرى فيها أن استقبال الأسطورة في الشعر العربي المعاصر كان بسبب استقبال شعر (س . إليوت) في قصيدته (**الأرض اليباب**)، والتي عرفنا لها أول محاولة تحيين من طرف عباس محمود العقاد في قصيدته (**الأرض الخراب**)؛ **فالدراسات التي تدخل في صلب النقد الأسطوري العربي تأخرت حتى أواخر السبعينات**، ومن هذه الدراسات نشير إلى: دراسة بعنوان "**مضمون الأسطورة في الفكر العربي**" (بيروت١٩٧٣) لخليل أحمد خليل. وهي لا تعتبر دراسة أدبية بقدر ما تعتبر تشخصياً لاتجاه الفكر العربي نحو الميتافيزياء. ولذلك يفسر تخلفنا في كل شيء بالفكر الأسطوري، فحيثما كان التخلف تكون وراءه الأسطورة، أو بالأصح الفكر الأسطوري الموجه لتصرفاتنا. و لهذا يربط بين الفكر الأسطوري وبين العبودية الاجتماعية، بينه وبين التسلط السياسي وقيام الأنظمة القهرية، وما شابه ذلك من أنواع الإعاقات لظهور الفكر العلمي الاجتماعي.

وفكرة خليل هذه ضعيفة على الرغم من نبل مقصدها واستهدافها التقدمي الإنساني وصدق صاحبها في دعوته إلى الخلاص من التخلف الذي يخيفه ويتوجس من أنه سيستمر مدة ليست بالقصيرة.. إلى أن نصفي حساباتنا مع الفكر الأسطوري.

بعده بسنوات ظهرت دراسة أخرى بعنوان "**أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**" (بيروت١٩٧٨) **لريتا عوض** التي اكتفت بتلمس جانب الموت والانبعاث في الشعر العربي. وهو جانب هام من دون شك، لكن الباحثة تصيب إذ تدخل إلى الصور الكبرى التي يلعبها الخضر أو العذراء أو ما شابه ذلك من الأنماط الأولية: أب- أم- ابن .. الخ وبذلك تكون قد أسهمت في تقديم جانب هام من جوانب النقد الأسطوري. إنه -في اعتبارها- **أهم جوانب النقد الأسطوري**، أو بالأحرى إنه الجانب المحوري في "**أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير**" (بيروت ١٩٧٩)، ثم "**الرؤيا في شعر البياتي**" (دمشق١٩٨٦) لمحي الدين صبحي، وفي هذه الدراسة تبرز ناحية أخرى من النقد الأسطوري، يعتبرها الباحث هامة جدا و هي "**القناع**" أو ما يسميه يونغ "**البرسونا**" وما له من دور في التعبير عن حلم الجماعة.

ثم الأداء الأسطوري في الشعر العربي المعاصر (مجموعة ميرادية١٩٩٢) لعلي البطل. وهنا نجد أنفسنا أمام دراسة أشمل، لا تقتصر على التشديد على ناحية أكثر من غيرها. فالباحث يعرض علينا الأداء الأسطوري في شعرنا وكيف انتقل من التعامل مع الرموز الأسطورية إلى التعامل مع منطق الأسطورة. ففي البداية كان الشعراء يستخدمون أسماء أبطال أسطوريين للدلالة على مقصدهم، لكنهم فيما بعد اتقنوا منطق الأسطورة ذاته واستخدموه في أدائهم، فلم يعد الشاعر ينتقي من الأساطير ما يحمل مضمونه المرغوب، بل صار يصوغ بنفسه لغة الأسطرة.

ويؤكد على ملمح دقيق في لغة الشعر وهو التفريق بين "**لغة الطقس**" و"**لغة الحياة" اليومية**"، فالشعر يستخدم الاثنين معاً ولكن الحاصل يكون إبداعاً فنياً خاصة إذا كان الشاعر قادراً على التحكم في توظيف اللغة اليومية واختار ما يوحي بمكنون الصورة الشعرية، أو الصور الشعرية التي تستخدم لغة الطقس. وبذلك يكون الشاعر قد قام بالتعديل بالمناسبة ووافق بين الأسطرة وبين الواقع اليومي الذي بسببه يضطر الشعر إلى التجديد والتعديل .

ثم هناك الدراسة القيمة التي وضعها الباحث حنا عبود بعنوان: "**النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري**" سنة١٩٩٩ ، (منشورات احاد الكتاب العرب – دمشق) ، وهي **تعتبر إعادة صياغة منهجية على مستوى الرؤية والمنهج والموضوع**، بحيث يعتبر هذا البحث مرجعا أصيلا وشافيا للباحث العربي الذي يريد ولوج هذا التوجه النقدي، بل سيساعده على تكوين خلفية مرجعية جيدة حول كثير من المفاهيم النظرية المتشعبة والمختلطة فيما بينها، كأن الباحث أراد أن يجمع بين العمل الموسوعي وفي ذات الوقت التقصي التحليلي وفق المفاهيم الإجرائية للنقد الأسطوري، خاصة في المباحث التطبيقية التي ختم بها دراسته هذه .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

وخلاصة المبحث، يمكننا أن نقول أن عودة الشعراء والفنانين لاستخدام الأساطير لا يعني أنهم عادوا إلى العقلية البدائية وأسقطوها على التفكير المعاصر، بل نعني أنهم استغلوا روح تلك الأساطير وجمالياتها وألبسوها حلة عصرها، فنتاجهم الفكري متجدد ومبدع على الرغم من الرجوع إلى الأساطير القديمة، فالأسطورة بتركيبها الدرامي مكنت الإنسان القديم من أن يرسخ دعائم حياته الاجتماعية، وبتعبير آخر كلما اقترب إلى المنهج الأسطوري ازداد روعة لأنه أسلوب من الطراز الرفيع في المرتبة الأولى، ولا زال يساير العصر حتى يومنا الحالي إذ أصبحت معظم الروايات لا تخلو من الأسلوب الأسطوري، حتى الفنون التشكيلية... كما ازداد اهتمام الفلاسفة والنقاد بها أكثر فأكثر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

The Important Value Dissertations Have in Forming Future Algerian Teachers and Researchers

Miss Nassira BOUDERSA

Applied Language Studies

Faculty of Foreign Languages

University of Constantine 01 (ex Mentouri)

Introduction

In the learning process, students go through various phases of learning and receive a great deal of knowledge in different subject matters in order to form them for future jobs and to get them ready for the benefit and success in their societies. Writing dissertations at the end of the under-graduation or graduation phase is one of the most important things students are required to write in the form of a research paper about a given topic related to their field of study. The overall aim of writing dissertations is to help students to learn how to do research. Its great benefit lies in the fact that such kind of research practices help students a great deal to rely on themselves in searching for and in acquiring new knowledge and information about a particular topic with the guidance of their teachers and supervisors. Accordingly, and given the importance doing research and writing dissertations have in forming good future researchers and teachers, the aim of this paper is to highlight the importance of writing dissertations in the production of good and ready to take responsibility researchers and teachers, by providing them with knowledge and experience in their field of study.

There are many benefits in conducting undergraduate research which are significant. Doing research has a high status in contemporary higher education. According to Lopatto (2006 : 22), undergraduate research is an experience that "include doing original research while being mentored by an experienced researcher." Involving students in many undergraduate research activities and tasks is very necessary at undergraduate level and undergradaute research is seen as a promising activity in forming good future teachers and researchers. Using Lopatto's (*ibid.* : 22) words, " the undergraduate research experience may be the epitome of engaged learning." Research has a great deal of value because it offers students as young researchers the opportunity to attain a wide range of educational

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

goals. Undergraduate research can also facilitate empowered learning (communication, problem-solving, teamwork), informed learning (allowing the student to study the natural and cultural world), and responsible learning (permitting the study of social problems and the self).

1. Definition of Dissertation

Conducting undergraduate and/or graduate research project or dissertation is considered as the capstone project of students' graduate education. This project is not like anything else that students have been engaged in before.

The dissertation is a unique, hybrid project—both a professional-level research project and a crucial piece of evidence of your qualification for a credential. It is a point of exit from student status and a point of entry to professional and scholarly life. (Lovitts &Wert, 2009: vii)

An undergraduate dissertation is a process and a product at the same time. It is a process in the sense that it develops expert knowledge through understanding, developing skills, thinking and so on. The dissertation is also considered as a product in the sense that it represents an external representation of what a researcher has achieved and the degree of expertise he has reached in a given field. Conducting research is a real demonstration that the young researcher knows how to approach the topic, how to master complex ideas and information, has acquired professional skills and competencies, and is also able to conduct future independent research.

Reading (2013) provides the following definition of what is meant by dissertation by stating that,

[...] a dissertation is a major piece of independent research-based study undertaken towards the end of [educational] programme. A dissertation is often viewed as the culmination of a programme of learning which helps consolidates the students' knowledge, skills and understanding of research base of the discipline. (Reading, 2013:3)

She (*ibid.*) further states that,

A dissertation is an extended and substantial piece of work carried out independently. [...] The dissertation is quite different from other assignments in terms of its depth and the length of time engaged with it. While it may be divided into sections or chapters, it needs to demonstrate a coherent and well-structured format which poses a question that is then addressed and answered in relation to a specific practice issue. (2013:8)

The choice of the research topic on the part of students is a central matter in doing research, be it undergraduate or graduate. A good topic for research will increase the personal and the professional depth of understanding the subject. Not only this, but very often the breadth of knowledge can be extended into other areas of research. To use Reading's (2013: 9) words again, "Producing a dissertation demonstrates and communicates that you have consolidated a range of skills, including intellectual, professional, information seeking, critical analysis and synthesis of knowledge."

East Tennessee State University provides the following definition of undergraduate research. It is "any creative effort undertaken by an undergraduate that advances the knowledge of the student in an academic discipline and that leads to new scholarly insights or the creation of new works that adds to

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

the wealth of the discipline." In the same line of thought, the university of California defines undergraduate research as :

mentored, self-directed work that enables individual students or small groups of students to explore an issue of interest to them, and communicate the results to others. The project involve inquiry, design, investigation, research, scholarship, discovery, application, writing and/or performance to a greater or lesser degree depending on the topic.

1. The Importance of Undergraduate Research Projects

As undergraduate students, anyone will most probably embark on a dissertation or a final-year project. Winstanley (2010: 1) advances the following definition of what is a dissertation and its importance for learners.

A dissertation is just an important sounding name for a long essay based on your own research. Writing a dissertation is an exciting, challenging, rewarding and often wonderful experience. At the same time it can be exhausting, time-consuming, frustrating and exasperating.

In the final year of their undergraduate studies, students reach an important stage in their career. They start preparing their dissertation or research project but many students find this stage flounder(*ibid.*:4). Understanding what research means is a central step for undergraduate students to conduct good research in the future. Research can be defined as a process of gathering information about a specific topic. The more information we have about the topic, the better our stand and understanding will be in making the right decisions. It is also a process based on advancing knowledge generated from past research, theories and studies done by other researchers, teachers and so on. People from different walks of life can contribute in the gathering of information be it in medicine, biology, science, literature, linguistics and so on.

Another major aspect in doing research is the fact that this latter is designed to answer a given question or solve a given problem. It is very vital in our everyday life since it arms us with information and knowledge and makes us better researchers and thinkers that think critically and do not accept anything put before hands without questioning. The overall aim of research is to help students question, research, make hypotheses, answer them on the basis of knowledge and information gained during researching and reading about the topic.

Giving students the opportunity to participate in undergraduate stage and to do research is a very important experience in their lives. Doing research and writing dissertations is an intellectual activity that aims at answering curiosity, satisfying the students' thirst for discovery and giving them an outlet for creativity also. A great deal of learning is said to occur when undergraduate students undertake research. Generally speaking, learning does not always happen inside class only. Knowledge gained in

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

classroom is usually reinforced and assimilated when learners are given some opportunities to apply what they have learnt.

The importance of doing research lies also in the fact that it leads to a better understanding of a given subject and a deeper appreciation of the discipline under investigation. In addition to that, doing research helps students later on to better clarify their goals in their career. None can have a deep knowledge of a given topic in a specific field of study unless s/he has the chance to do some of the thinking, the researching and writing about that topic.

Another important role of research for undergraduate students is that it is considered as a significant ***confidence booster***. The more students enrich and widen their knowledge by researching, asking questions and analyzing, the greatest their understanding and mastery of the subject will be. This can be better improved especially if the student is surrounded by teachers and members of the faculty who provide useful guidance and encourage her/him.

In some cases, the benefit or the importance of doing research may not seem clear despite the fact that it is taken for granted that doing any kind of research will lead at least to a better understanding of a given matter in any subject field. One thing is sure, though, about doing research; if we do already know a lot about something, doing research about it would be considered as being useless in some cases. Research is an activity done to investigate, to explore, to gain more knowledge. It may involve doing experiments, writing questionnaires, doing interviews, and so forth, and it involves reading too much about the subject in a critical manner, analyzing and interpreting the results inter alia.

Put differently, research is considered as the source and the foundation of knowledge. It allows one to enlarge her/his understanding and apply new methods and theories of research. Undergraduate research done by students adds to their global knowledge. It is seen as the best source for new ideas, methods and techniques in the different areas of studies. Another important factor in doing a good research project or dissertation by undergraduate students is the presence of a good mentor or supervisor. Finding a good mentor is also an advantage for undergraduate students and their participation in research. Students need that because they will benefit a great deal from the mentor's knowledge, experience, and wisdom.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

2. Purpose of Writing a Research Paper

All types of writing are done for some specific purposes like writing essays, reports, articles and so forth. Writing dissertations is also done for some specific purposes. Glatthorn and Joyner (2005) make the purpose behind writing dissertations clear in the following statement:

The dissertation is a report of research intended primarily for a scholarly audience. It is not a longer version of a term paper. It is not an anecdotal account of your professional success. And it is not a personal statement of your philosophy or a collection of your opinions. It is an objective, documented, and detailed report of your research. (Glatthorn & Joyner, 2005: 6)

According to Winstanley (2010), there are three main important purposes for writing an undergraduate research paper or dissertation. These are namely the ***institutional purpose***, the ***personal purpose*** and the ***communicative purpose***. The institutional purpose in conducting research is said to ensures that the one holding the degree had made a contribution in a given field. The dissertation is perceived by members of the faculty as a clear demonstration that the candidate is liable to conduct other research and even to publish it, hence, become a member in their community. In the institutional purpose of writing dissertations and conducting research, the faculty gives a great importance to dissertations and doing research because in this case the researchers will take the task of generating and disseminating knowledge in a serious manner. The research dissertation is considered as the best form of knowledge dissemination. (*ibid.*)

Undergraduate students may have different personal purposes in undertaking. The most important purpose is of course to get the undergraduate degree. To use Glatthorn and Joyner's (2005:4) words, writing a dissertation is very central because,

Writing is a way of knowing and thinking: The process of systematizing knowledge and finding a form to express that knowledge becomes a means of discovering meaning. [...] Such learning will foster your personal and professional growth.

The third important purpose in undertaking undergraduate research is the communicative purpose. This purpose is quite clear and simple: the researcher conducts research in order to report the results of the research. The overall aim behind doing that is not to persuade or entertain the audience, but rather, the most important aim is to inform a particular type of audience about a given research.

All in all, the three aforementioned purposes are some of the main reasons for researchers to conduct research and write a dissertation be it in undergraduate or graduate stage. What is important though is the fact that the three purposes—institutional, personal and communicative—interact together to shape the dissertation in a particular way (Winstanley: 2010).

According to Germano (2008), a dissertation can become many things. It can become a scholarly article (s), a book and so on. According to him (2008:5), "The dissertation is usually the longest work the young scholar has ever

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

written, an exhausting trek across the scholarly tundra." Teachers and faculty members in a scholarly community at university, always perceive good dissertation research as being a genuine and serious contribution to the field. If it is not an addition, then it is not considered as something important at all. Great dissertations usually show the researcher's mastery and command of the material, both broadly and deeply. They must show that s/he has something new to say, show and prove at the same time.

Briefly stated, the undergraduate or graduate researcher should break new ground and bring new things to the particular audience. Many dissertations can be found to be a repetition of previous research using the same process, methods, and getting may be the same results that will add nothing to the specific field. The researcher, in this case, will be considered as breaking old ground only. To use Germano's (2008: 6) words again, "the good dissertation is a work of intellectual substance that makes a contribution to the author's field."

In the same line of thought, Bryant (2004) maintains that writing a research paper/dissertation is regarded as being a study that makes a contribution to learning. The educational degree the researcher will get signals the discovery of new knowledge and learning experience: "[Research dissertation] does afford intellectual growth and knowledge of the research in one's field. [...] it is widely held expectation that the dissertation will add to the knowledge base of its field and train the student as a researcher." (Bryant, 2004:5)

3. The Role of Academic Research in Students' Learning

White (2002: 5) states that a dissertation reflects the following things:

- A dissertation illustrates the context of existing knowledge. It is important that a literature review is included that collates previously published work in the same field. Your dissertation is not an isolated investigation. You need to show how it relates to what other people have done. Again, other people's work must not simply be described. It is the relationship between your work and theirs which demonstrates criticism and analysis.
- A dissertation demonstrates original work and research. By original work and research, we mean that you should put forward your own ideas and back them up with appropriate evidence.

The young undergraduate researcher is claimed to absorb knowledge required to become an independent researcher and then engages fully in the process of knowledge generation, dissemination, transfer, and utilization cycle (Lyons & Doueck, 2010).

The dissertation is your opportunity [...] to produce a guided [...] piece of research that hones and demonstrates your research skills. [...] The purpose of dissertation research is to learn more, not in a vague nonspecific way, but in a disciplined, rigorous, and purposeful way. Completing dissertation research therefore requires discipline, rigor, and purpose. (Lyons & Doueck, 2010:9)

The research paper or dissertation is an important piece of work. In a final year project, the dissertation forms may be the quarter, less or more, of the students' mark in their final year. The importance of the end of year dissertation on students lies in the fact that it can be used as an evidence about students' knowledge and research abilities. Getting a good mark in one's dissertation should, for the previous reason, be a key goal of all undergraduate students.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

Besides that, doing a final year project or dissertation is the first and only step to get one's degree. According to Roche (2007: 9), "La validation de la plupart des diplômes nécessite pour l'étudiant d'avoir rédigé, et parfois soutenu, un mémoire de fin d'études."

The holder of a given degree is often regarded as someone who has demonstrated a great ability to conduct research independently or collectively in the case of undergraduate students. Doing research is a central stage for undergraduate students because it is considered as a type of learning whereby undergraduate students accumulate knowledge through research, investigation and reflection. This involves also PhD researchers who are in the course of conducting research or writing their research proposals. To use Bryant (2004: 5) words, "the knowledge gained in carrying out a dissertation is, in most cases, the result of discovery."

When conducting research, either personal or collective, the students move away from what is termed 'aided discovery' whereby the teacher is considered as the main source of knowledge and information deliver. The students' role in this case is that of knowledge receivers. Research, however, turns the role of the student as an active learner. S/he is seen as an active participant in the process of research and knowledge seeking (Bryant, 2004).

While doing research, student train themselves to acquire knowledge through discovery. Being not trained in how to conduct or do research can have lot of negative effects on students later on in their academic career and education because this may create large obstacles for them in conducting their undergraduate research. Given the problems that may surface if students are not given some training to do research in their undergraduate courses, some courses are devoted in the early years of studying at university to introduce students to research methodology and how to do research especially in the field of English. Students are given theoretical knowledge and information and they are also involved in some practical tasks as a check up of their learning. Some of the main aspects in research methodology where focus is placed on in undergraduate courses of English students at the university of Constantine 01, for instance, is citing, summarizing, paraphrasing, gathering information, reading and analyzing it to answer a given question, and so forth. The most important thing that undergraduate students should recognize well, however, is that in their final studies' research paper or dissertation, they are at that stage operating in a very different learning level and environment.

It is extremely important to make this psychological shift from thinking of yourself as a passive learner to thinking of yourself as an independent and active learner. The [...][researcher or] student writing the dissertation is almost always the initiator of action. There are no obligations to do an assignment or show up for class. There is no formal feedback along the way; the judgment comes all at once. Dissertation learning is truly a different kind of learning. (Bryant, 2004:6)

4. The Value of the Dissertation

4.1. The Academic Value

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

For many students the undergraduate dissertation is the first independent piece of work they completed. The value of the dissertations lies in the fact that it allows students or new researchers to show that they can work alone. In other words, the research paper or dissertation is an opportunity for the student to show her/his true worth.

Writing dissertations and carrying out research in the undergraduate stage is a central part of the final phase in the students' studies to get their degrees. In certain courses, the value of the dissertation may reach up to 40% of the students' assessment. There is a general consent among teachers that conducting research and writing dissertations reflects the students' true intellectual ability (White, 2002).

4.2. Personal and Career Value

In addition to their academic importance, dissertations have also a personal and career importance in the students' lives. At the end of educational programmes, the dissertation comes as an assessment of the whole range of skills and competencies students have gained and developed. Conducting research can help students even in getting a job in the future; through writing dissertations students develop some important skills that many employers require. They are called 'personal transferable skills' and they involve such matters as the ability to plan, to organize, to creticize, to gather information, to solve problems, to think logically, time management, data interpretation, communication skills and so forth. To use White's (2002: 6) words, "In summary, [a dissertation] is a piece of tangible evidence of the sort of work of which you are capable." Since The undergraduate students' experience can be greatly enriched by being engaged in research experiences, students involved in research have many benefits. To use Madan and Bradan (2013) words,

Research experience allows undergraduate students to better understand published works, learn to balance collaborative and individual work, determine an area of interest, and jump start careers as researchers. Through exposure to research as undergraduates, many students discover their passion for research and continue on to graduate studies and faculty positions.

One direct benefit of research is that when investigating a phenomenon is class, and by being engaged in research, undergraduate students will find it easier for them to understand the rationale underlying research. Another important benefit in conducting undergraduate research is that students will learn how to work independently and in collaboration with others. Undergraduate research is usually conducted in groups that is why it is very important for undergraduate students to learn how to balance collaborative efforts with what they can do independently : "The nature of research today is that interdisciplinary teams are becoming the norm, and gaining firsthand experience in teamwork should be promoted in the undergraduate education." (Madan and Bradan, 2013)

Exposure to research for undergraduate students is of key importance also and helps students explore career fields. Some students might consider research as a path for their careers that is why it is

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

of valuable importance to them. Exposure to undergraduate research can be the door that opens for students opportunities toward research after graduation. The more the students get involved in research, the more experience they will gain, which will have positive effects and enhance their future career choices. Exposure to research is also important since it is said to increase the likelihood of undergraduate students to become successful researchers. Upon degree completion , undergraduate students might find themselves in a position of being unsure of how to proceed to graduate stage.

The following are the benefits from participating in undergraduate research as identifies by the university of Missouri (2013) :

1. Help clarify your academic and créer interest and goals ;
2. Acquire knowledge in your academic field that transcends classroom study ;
3. Enhance critical skills in communication, independent thinking, creativity and problem-solving ;
4. Enhance professional and academic credentials to support applications for scholarship, awards, career employment, and entry to graduate and professional schools ;
5. Engage in the creation of new knowledge on the cutting edge of an academic discipline and apply that knowledge to real-world problems ;
6. Participate directly in the university's central mission of scientific discovery, scholarly activity and artistic creation.

In the same line of thought, the following are also the reasons in getting involved in undergraduate research as stated by the department of sociology at Utah States University (2013):

1. Get involved in research, scholarship, and creative activity that is innovative.
2. Engage in one-to-one with faculty in the work of your discipline.
3. Clarify and prepare of your créer by developing an understanding of research methodology in your field of study.
4. Develop critical thinking creativity, problem-solving, and intellectual independence as well as team skills and communication skills.
5. Reinforce what you are learning in your classes with a steady supply of hands-on research opportunities.
6. Investigate a problem or question, carry out a project, and then share those discoveries with their peers.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

7. Become one of the undergraduate researchers who have been shown to persist in finishing their undergraduate degrees at a higher rate and also persue graduate education at a higher rate.

Moreover, research is claimed to help students by enhancing the following :

1. Analytical Skills
2. Teamwork
3. Time Management
4. Leadership
5. Writing Skills
6. Troubleshooting
7. Understanding Ethics
8. Communication
9. Self-Confidence

Conclusion

A significant number of undergraduate students at the end of their academic studies are usually overwhlmed by the academic process they go through, subjects they have to pass exams in, and tasks they are obliged to do. Many of them do not know how to do research because they have not been engaged in such kinds of tasks before. It is the role of teachers and adivisors in the undergraduate phase then to help students by giving them more opportunities to do research and get more experience. The clue is that there should be more chances provided for undergraduate students to do research, and the role of the teachers is to ignite a passion in them to do it with great devotion. The purpose behind that is to avoid the students' delimma of getting involved in research late in their undergraduate careers, and finding serious difficulties in conducting research.

Academic institutions can play a great role also by enhancing the undergraduate curriculum and promoting research to students. The more they are involved in research tasks, the more understanding they will get about how to do research individually or collectively. Last but not least, as it has been discussed in the present paper, doing research has many advantages on students' learning and improving their academic levels, boosting their knowledge of their field and gaining experience. All these benefits will help form good researchers and teachers who possess a good deal of knowledge with regard to

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

their fields of studies and will open for them new doors for research and improving their teaching knowledge and practice as well.

Bibliography

Bryant, M. T. (2004). *The Portable Dissertation Advisor*. California: Corwin Press.

East Tennessee State University. (2013). What is Undergraduate Research? Retrieved September 18, 2013, from: www.etsu.edu/honors/research/what-asp

Germano, W. (2008). *From Dissertation to Book*. USA: University of Chicago Press.

Glatthorn, A.A. & Joyner, K. J. (2005). *Writing the Winning Thesis or Dissertation: A Step-by-Step Guide*. California: Corwin Press.

Lopatto, D. (2006). *Undergraduate Research as a Catalyst for Liberal Learning*. AAC&U.

Lovitts, B. E. & Wert, E. L. (2009). *Developing Quality Dissertations in the Humanities: A Graduate Student's Guide to Achieving Excellence*. Virginia: Stylus Publishing, LLC.

Lyons, P. & Doueck, H. J. (2010). *The Dissertation: From Beginning to End.* Oxford: Oxford University Press.

Madan, C. R. & Braden, D. T. (2013). The Benefits of Undergraduate Research: The Students' Perspective. Retrieved from: http://dus.psu.edu/mentor/2013/05/undergraduate-research-students-perspective

Reading, S. (2013). Starting your dissertation journey. In A. Glasper, & C. Rees, *How to Write Your Nursing Dissertation* (p.2-13). Oxford: John Wiley & Sons Ltd.

Roche, D. (2007). *Rédiger et soutenir un mémoire avec success*. Paris: Groupe Eyrolles.

Winstanley, C. (2010). *Writing Dissertation for Dummies*. John Wiley & Sons.

White, B. (2002). *Writing Your MBA Dissertation.* UK: Thomson.

University of California. (2013). What is Undergraduate Research? Retrieved September 18, 2013, from: http://our.unc.edu/

University of Missouri. (2013). Benefits of Undergraduate Research. Retrieved September 18, 2013, from: http://www.undergradresearch.missouri-edu/getting-started/benefits.php

Utah State University. (2013). *Top Eleven Reasons to Get Involved in Undergraduate Research*. Retrieved September 18, 2013, from: sociology.usu.edu/urbenefits.aspx

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

مسابقة جيل الأدب السنوية: جائزة الدكتور محمد مصايف

" إحياء فكر ومؤلفات الناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف "

المشرفة على المسابقة: أ. غزلان هاشمي رئيسة تحرير المجلة

آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢ ديسمبر من كل سنة

تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢ يناير من كل سنة

حاولت الحركة النقدية الجزائرية تأسيس وعي نقدي يختلف في ارتكازاته عن كل راهنية نقدية سائدة وذلك بالنظر إلى انبثاقه من سياقات مختلفة، وإن تراوحت هذه المرتكزات بين الموضوعية والذاتية، ولكون الساحة النقدية الجزائرية تعج بأسماء نقاد منهم من أسعفه حظ البحث المتجدد في فهم خطابه النقدي ومنهم ما سيج بصيغة تغييب وإقصاء وتهميش، فقد اخترنا مسيرة باحث استطاع أن يقدم منظورا نقديا مغايرا ولكن غيبه الصمت.

فالباحث والناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف رحمة الله عليه كانت مسيرته حافلة بعطاءات علمية كثيرة وببحثه عن خطاب نقدي يجاوز راهنية نقدية مؤسسة على الانتقاص حال التقييم إلى حضور فاعل ضمن المسار الإبداعي وذلك بمساعدة المبدع على تخطي عثراته وتطوير تجربته في إطار موضوعي ممنهج ووفق رؤية شمولية، باحثا عن علاقة الأدب بالمجتمع وموجها الذائقة العامة نحو نماذج أدبية تعتمد الانتقائية بعيدا عن صفة الانحراف، من هنا فمصايف يبحث عن واقع جمالي مسيج بالتزام نقدي ومساءلة تعول على الاستقراء والاستنتاج ثم التقييم.

اعتبارا من ذلك ورغبة منا في احياء الذكرى السابعة والعشرين لرحيل أبرز النقاد العرب في العصر الحديث والتي تصادف يوم ٢٠ يناير ١٩٧٧، يطلق مركز جيل البحث العلمي مسابقة سنوية لأفضل بحث يتناول مواضيع أدبية وفكرية نستهلها بالبحث في مؤلفات الدكتور مصايف من أجل تعريف الجيل الجديد من الباحثين بمؤلفاته وبمسيرته العلمية الحافلة وذلك بالبحث في المحاور الآتية:

- **الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: الرؤية والمنهج**
- **الأزمة النقدية في الجزائر من منظور الدكتور محمد مصايف**
- **الكتابة الإبداعية لدى الدكتور محمد مصايف**
- **اللغة والهوية من منظور الدكتور محمد مصايف**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

للراغبين في المشاركة تقديم أبحاثهم وفق الشروط العلمية المتعارف عليها و في التواريخ المحددة:

١ - شروط الأبحاث المقدمة ومواصفاتها :

- ✓ أن يكون البحث في موضوع المسابقة باللغة العربية أو الفرنسية.
- ✓ يجب أن يكون البحث المقدم بحثًا أصيلا لم يسبق نشره بأي شكل من الأشكال.
- ✓ تقبل المشاركات الفردية فقط .
- ✓ أن يذكر الباحث المعلومات التالية بعد عنوان بحثه مباشرة (الاسم واللقب، الرتبة العلمية، المؤسسة الجامعية، البريد الإلكتروني، رقم الهاتف).
- ✓ أن يرفق الباحث سيرته الذاتية العلمية مع البحث.
- ✓ أن يرفق الباحث ملخصين للبحث أحدهما باللغة العربية والآخر بلغة مغايرة (فرنسية أو انجليزية)، بحيث لا يتعدى كل ملخص ثمانية أسطر كحد أقصى.
- ✓ مراعاة المنهج العلمي في كتابة المقالات والبحوث العلمية.
- ✓ أن لا يتجاوز عدد صفحات البحث (٢٠) صفحة بما فيها قائمة الملاحق، ولا يقل على (١٠) صفحات.
- ✓ أن يكون نوع الخط (Traditional Arabic)، بمقياس (14) في المتن، و(11) في الهامش، وبحجم١٢ Times New Roman إذا كان باللغة الأجنبية. وأن تكون هوامش الورقة من جميع الجهات (٢ سم) وتباعد بين الأسطر(١ سم).
- ✓ ترسل الأبحاث بالمواصفات المذكورة أعلاه حصرا على البريد الالكتروني التالي: **competitions@jilrc.com**

٢- التواريخ: تسجيل المشاركة وإرسال البحث في التواريخ المحددة أدناه:

- آخر مهلة للتسجيل في المسابقة: ٢ يونيه من كل سنة

- آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر من كل سنة

- تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير من كل سنة

الجوائز:

يحصل الفائز بالمرتبة الأولى على درع الدكتور محمد مصايف ، كما يقدم المركز للمشاركين الفائزين بالمراتب الثلاثة الأولى:

المشاركة مجانا في مؤتمراتنا وتظاهراتنا العلمية المقبلة.

الحصول على شهادات مشاركة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014

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 © 2014

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X - العدد الرابع : ديسمبر / كانون أول 2014

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2014