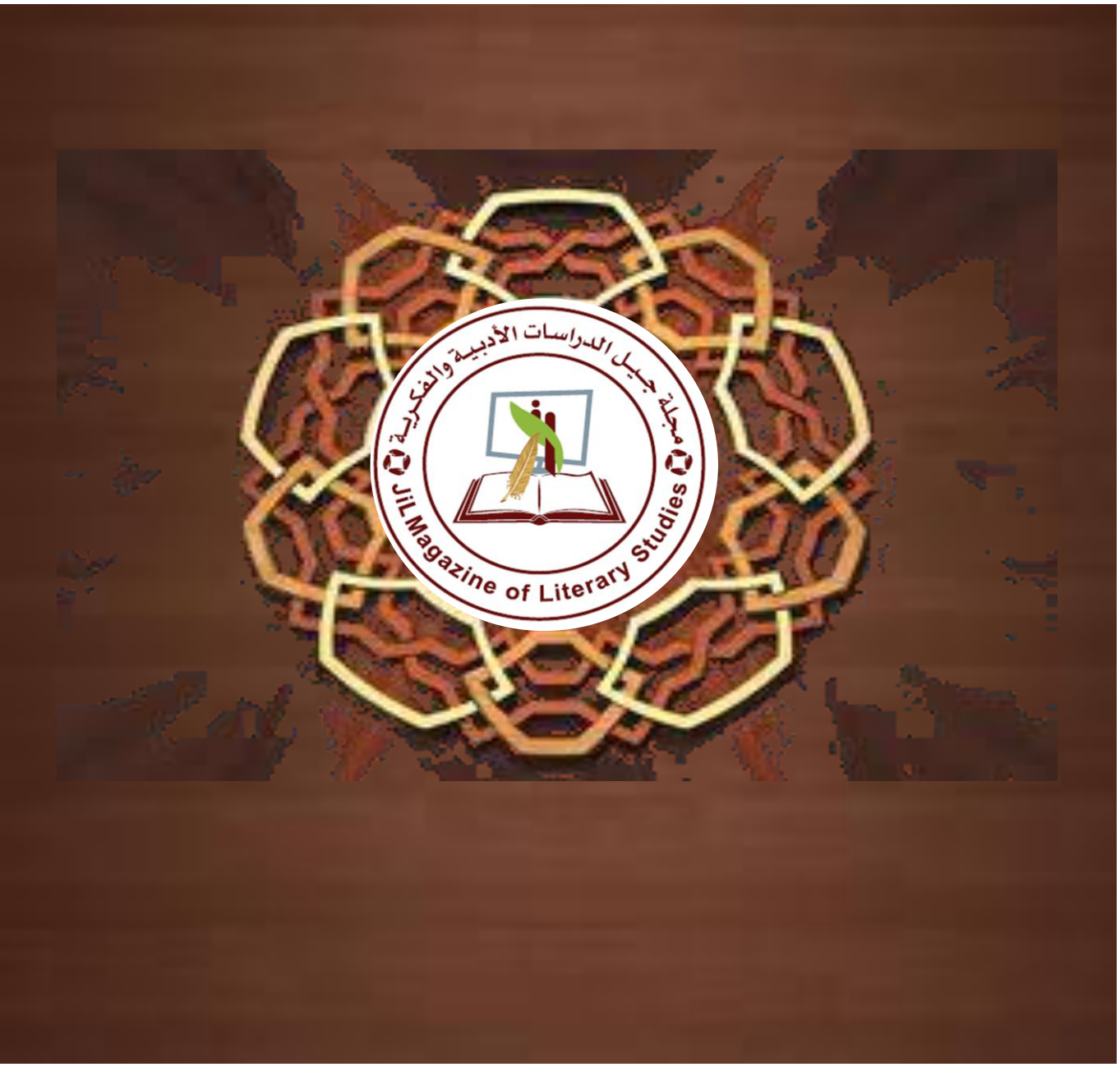
مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

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

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



العام الثاني - العدد 7 مايو 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

المشرفة العامة : د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشي

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،الجزائر

د.مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس، ليبيا

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

المنسق العام: أ. جمال بلبكاي

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

اللجنة العلمية :

أ.د. عبد الحميد عبد الواحد،جامعة صفاقس،تونس

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

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

د. سليمة لوكام، جامعة محمد الشريف مساعدية،الجزائر

د.محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة،مصر

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

د.مليكة ناعيم، جامعة القرويين- المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د. منتصر عبدالقادر الغضنفري، جامعة الموصل،العراق

أ.د.محمد جواد حبيب البدراني،جامعة الموصل(العراق)

د.الشارف لطروش،جامعة مستغانم(الجزائر)

د. نبيل حمدي الشاهد، الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا

د. أمين مصرني،جامعة تلمسان،(الجزائر)

د. نور الدين السافي كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ٩ أفريل تونس (تونس)

د.عبد الحق بلعابد ،جامعة الجزائر٢،(الجزائر)

د.كريم المسعودي، جامعة القادسية، العراق

د.هامل شيخ المركز الجامعي عين تموشنت (الجزائر)

د. خليل شكري هياس،جامعة الموصل(العراق)

د.حمد الدوخي،جامعة تكريت(العراق)

د.فاضل عبود التميمي جامعة ديالى (العراق)

د. أسماء غريب،جامعة المعرفة(روما)

أ. كريم محمد بن يمينة جامعة د.مولاي الطاهر-سعيدة- (الجزائر)

أ.حسن المغربي ،(ليبيا)

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

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

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

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

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

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

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

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

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

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

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

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

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

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

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

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

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية 7
- الثنائية اللغوية بين اللغات الهندية والعربية الفصحى: المشاكل وسبل مواجهة التحدي - الدكتور قمرشعبان الندوي / مركز الدراسات العربية والإفريقية - مدرسة دراسات اللغة والأدب والثقافة جامعة جواهرلال نهرو، نيودلهي، الهند 9
- الأفراح والأتراح في روايات الطيب صالح المرجعية الثقافية وسؤال الثقافة السودانية - أ/ إسحق علي محمد باحث في النقد الأدبي والدراسات الثقافية محاضر متعاون بكلية أفريقيا الجامعية السودان – الخرطوم 33
- الآليات العقلية في الثقافة العربية الإسلامية - الأستاذة: سليمة محفوظي جامعة محمد الشريف مساعديه- الجزائر- 49
- دون كيشوت أسطورة أدبية - أ.هدى بن جديد. جامعة محمد الشريف مساعدية. 61
- الكتابة و سر الذات في الرواية المغاربية -دراسة نفسية في نماذج مختارة- أ.دلال عبابسية. جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر 79
- آليات انسجام النص في شعر رجب الماجري - ميلود مصطفى عاشور، د. أياد عبد الله، د. زين الرجال عبد الرزاق - كلية دراسات اللغات الرئيسة بجامعة العلوم الإسلامية (ماليزيا) 89
- الأسلوبية والتقاطع المعرفي في مساءلة الأدب - د.مومني بوزيد جامعة جيجل 105
- الخطاب الإشهاري وآليات اشتغاله - يوسف بن اسعيد (طالب باحث في سلك الدكتوراه السنة الثالثة جامعة سيدي محمد بن عبد الله سايس فاس) 119
- الشّخصيّة القدريّة في رواية " عابر سرير". - بن عودة دولات سروري. ماجستير في اللغة العربيّة من جامعة وهران. باحث أكاديميّ. 131
- البوح الصوفي في المصاحبات النصية - دراسة نقدية في (مدخل إلى الضوء) لوفاء عبد الرزاق - د.إخلاص محمود عبدالله ، جامعة الموصل – العراق 141

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يعتبر العدد السابع من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية نقلة نوعية ،نظرا لتحولها . أي المجلة . إلى إصدار شهري، وقد حفزتنا . على سبيل الفرض . كثافة المواد الواردة مع النشاط الهائل والمفرح للجنة التحكيم على اتخاذ هذا القرار، وفي هذا المقام نوجه شكرنا الكبير . رئيسة تحرير ورئيسة المركز . إلى السادة المحكمين الذين تضافرت جهودهم من أجل إنجاح هذا العمل المعرفي ، وإلى الباحثين الذين أسهموا ببحوثهم سواء في هذا العدد أو الأعداد السابقة .

في هذا العدد كما العادة نستمتع بسياحة معرفية من خلال الولوج إلى تنويعات موضوعاتية وجغرافية وثقافية كشفا ومساءلة، إذ نقف عند محطات سردية مع رواية عابر سرير ومع الرواية المغاربية من خلال البحث في سر الذات والكتابة وكذا في سؤال المرجعيات مع روايات الطيب صالح، كما نلج عالم الشعر مع ديوان الشاعرة العراقية الكبيرة وفاء عبد الرزاق، هذا مع التطرق إلى الآليات النصية والعقلية في الشعر والثقافة الإسلامية والخطاب الإشهاري وكذا إلى الأسلوبية والأسطورة مع دون كيشوت لتكون للدراسات اللغوية المقارنة نصيب في الظهور مع دراسة تروم البحث في اللغات الهندية والعربية الفصحى مشابهة واختلافا.

نترك لكم . القراء . حرية الانتقاء والتقييم مستقبلين فيما بعد تعقيباتكم وملاحظاتكم وكذا مشاركاتكم، شاكرين لكم دوام المتابعة والاهتمام والتواصل.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الثنائية اللغوية بين اللغات الهندية والعربية الفصحى:

المشاكل وسبل مواجهة التحدي

الدكتور قمرشعبان الندوي / مركز الدراسات العربية والإفريقية - مدرسة دراسات اللغة والأدب والثقافة

جامعة جواهرلال نهرو، نيودلهي، الهند

بسم الله الرحمن الرحيم

الملخص

تتكون الهند من شتى اللغات والثقافات، والطقوس والتقاليد، يتكلم أهلها بلغات تنطق على مستوى العالم بفضل الدراسة والتدريس، وعن طريق خبرات الترجمة، والمهارات الوظيفية، وفي جانب آخر تنطق في مختلف مناطق الهند لهجات ولغات إقليمية من الرسمية والمحلية لايستطيع أن يفهمها حتى أغلبية من أبناء جلدتها من غير سكان تلك المنطقة، ولكن اللغة العربية فيما بين هذه اللغات واللهجات قد حلت في المراكز التعليمية الإسلامية محل اللغة الأولى، بغض النظر عن تأثيرها على بعض اللغات الهندية من النواحي: الصوتية والتعبيرية والمعنوية أيضا، كاللغة الأردية التي-بتأكيد ورأي بعض علماء اللغة بالهند-هي أكثر لغات العالم تأثرا بلغة القرآن، إذ أخذت الأردية حروف الهجاء وعلم العروض وكثيرا من التراكيب والأوزان والصيغ من اللغة العربية، وأما بالنسبة للمفردات العربية فهي تستخدم في الأردية على أربعة أنماط، وهي على النحوالمذكور أدناه:

١ - كلمات عربية تنطق بالأردية باللهجة المحلية، وتفيد معانيها العربية أمثال:

مشغول، ومقصد، وموت، ومعاني، كتاب، محفل، محض، مجموعه، وهلم جرا.

٢ - كلمات عربية منطوقة بلهجة محلية، وقد خصّص لها من معان في الأردية، مثلا:

حفظ: معناها بالأردية حفظ القرآن الكريم. وكلمة "انتقال" تفيد في الأردية بمعنى "الموت"، أما في العربية فلاتفيد هذا المعنى إلا إذا قيل في الجملة "انتقل إلى رحمة الله تعالى".

٣ - كلمات عربية تفيد في الأردية معاني غير معلومة عند العرب أوعكس ما يستعملها العرب، مثلا:

- مدينة: معناها في الأردية، المدينة المنورة. -اتفاقية: معناها في الأردية، صدفة.

٤ - كلمات عربية تستعمل بالأردية في كلام الفقهاء والقضاة والعلماء، ولايستخدمها العامة من الناس مثلا كلمة "إجماع" مصطلح فقهي لايستعمل في كلام العامة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

واللغة العربية رغم تأثيرها على الأردية لم تكن آمنة من التأثر بها وباللغات الهندية الأخرى في الهند، فدارسو العربية والعاملون بها في الهند ينتمون إلى مناطق مختلفة وينحدرون من شعوب شتى، لغاتها الأم مختلفة وكذلك لهجاتها مختلفة، وإنهم لا يتعلمون العربية من الأساتذة العرب، بل من الأساتذة الهنود، فطبعا تؤثر لغاتهم الوطنية على عربيتهم وعلى طريقة نطق المفردات، والتعابير، والجمل، والمعاني والأفكار.

المقدمة

إن مشاكل الثنائية اللغوية في الهند متشعبة الأطراف، وذلك لكثرة اللغات الرسمية، وغير الرسمية مع لهجاتها التابعة لها، إذ بلغ عدد لغات الهند حسب الإحصائيات اللغوية الحكومية ما يقارب ثلاثمئة لغة فصاعدا، وأما اللغة العربية فقد احتلت في الهند مكانة اللغة الثانية، وازداد إقبال الناس الآن على تلقي هذه اللغة أكثر من العصور القديمة، وذلك من أجل اتساع نطاق الاحتكاكات بين الهند والعالم العربي، في المستويات الثقافية، والدبلوماسية، والسياسية، والوظيفية، والتجارية، ولكن رغم كل ذلك إن المشتغلين باللغة العربية دراسةً وتدريساً في الهند، هم أجانب، ثم تُدرَس العربية فيها فيمابين مئات اللغات الهندية، ودارسوها ينطقون بلغات ولهجات مختلفة، وذلك ما يؤدي إلى إحداث خلل لغوي، ومشاكل لغوية في كنه اللغة العربية الفصحى في الهند، وكان هذا الوضع السائد على اللغة العربية يتطلب دراسة تحليلية للمشاكل التي تواجهها العربية من أجل الثنائية اللغوية في الهند.

فقد عالجت هذه الدراسة قضية الثنائية اللغوية، وتأثر اللغات الهندية والعربية بعضها ببعض، وما طرأ ويطرأ من أجلها من الخلل في العربية الفصحى كتابةً وتحدثاً عند الهنود، وتتمحور الدراسة حول معالجة المشاكل والقضايا اللغوية المذكورة فيمايلي:

١ - المشكلة الصوتية.

٢ - المشكلة التعبيرية.

٣ - مشكلة بين التفكير والكتابة.

٤ - مشكلة الإعراب والضبط.

واعتمدت الدراسة على ثلاثة مناهج:

أولا: المنهج الوصفي: يعني "عملية وصف للظواهر اللغوية، والظواهر المتعلقة باللهجات، وتحديد خصائصها المتمثلة بلغة التخاطب".

ثانيا: المنهج التحليلي: يعتمد على دراسة البنية الوظيفية والتحليل اللغوي.

ثالثا: المنهج التقابلي: يعتمد على عرض أصول مفردات اللغات المدروسة في البحث.

وقد انقسمت الدراسة إلى الملخص، والمقدمة، ومبحثين، وخاتمة، واقتراحات، وثبت المصادر والمراجع.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المبحث الأول: تأثير اللغة العربية في لغات الهند: اللغة الأردية أنموذجا

العلاقات الهندية-العربية لم تزل ولاتزال قائمة منذ عصور عريقة في القدم، وفي تحقيق بعض المحققين يرجع تاريخ العلاقات الهندية-العربية عن طريق التجارة إلى ألفي عام قبل الميلاد([1])، ولكنها ظلت في ارتباط أوثق وأوطد منذ فجر الإسلام، إذ وفد الصحابة البررة دعاة إلى الهند، ثم بدأ نطاقها يتسع ويتوطد على مر العصور والأزمان بحد، تأثرت الهند بالعرب حضارةً وثقافةً ولغةً وأدباً، حتى وجدت بالهند مناطق ناطقة بالعربية، وفي ضوء الإحصائيات الحكومية للغات الهندية، بلغ عدد ناطقي اللغة العربية في الهند ٧٢،٥١(واحدا وخمسين ألفا وسبع مئة، وثمانية وعشرين شخصاً([2])، وهذا العدد يتجاوز عن عدد ناطقي اللغة السنسكريتية التي هي إحدى أهم لغات الهند الرسمية والتاريخية، إذ لم يتجاوز هذا العدد عن ١٣،٥٤(أربعة عشر ألفا، ومئة، وخمسة وثلاثين شخصا)([3])، وذلك في ضوء التقرير نفسه للإحصائيات اللغوية الهندية لعام ٢٠٠١م.

فكان من الطبعي أن تتأثر لغات الهند المحلية والوطنية والرسمية، التي ينطقها المسلمون من اللغة العربية نتيجة نفوذ الإسلام والقرآن في عقليتهم، وتعاملهم ومعاشرتهم، إضافة إلى الصلات التجارية والثقافية والسياسية والاقتصادية والدبلوماسية، التي لم تكن مقتصرة على الديانة والاعتقاد الإسلامي فحسب، بل تجاوزت إلى سكان الهند من الهندوس والآخرين.

ولكن اللغة الأردية فيما بين هذه اللغات واللهجات الهندية، أخذت من العربية شيئا أكثر، مما تأخذه اللغات الأخرى([4]) لا على مستوى الهند فحسب، بل على المستوى العالمي. وتأثرت منها على جهات مختلفة من أهمها:

١ ـ الأصوات.

٢ ـ الأعلام.

٣ ـ الإملاء.

٤ ـ العروض.

٥ ـ الألفاظ/ والمعاني.

٦ ـ الأوزان.

١ ـ الأصوات

الأصوات العربية أجنبية نسبة للأردية، ولكنها ليست خارجة عن مقدرة الناطقين بها، إن أرادوا نطقها وتقليدها، فإنهم لايجدون الصعوبة، التي يشعربها غيرهم في نطق أصوات عربية، مثل: العين والحاء والصاد والضاد، وذلك لأنهم إن لم يكونوا ينطقون بهذه الأصوات، ولكنها ليست غريبة عنهم، فإنهم سمعوها من المقرئين عند ما يرتلون القرآن الكريم، وقرؤوا في مادة التجويد الحروف العربية وصفاتها، فأصبحت هذه الأصوات في متناول جهازهم الصوتي، وهذه ميزة يشترك فيها مع المسلم

([1]) محمد طلعت حرب: تاريخ دول العرب والإسلام، ج: ١، ص: ١١٣، سنة الطباعة غير مذكورة.

([2]) تقرير الإحصائيات اللغوية لحكومة الهند، وزارة الشؤون الداخلية، جزء:"ب"، قائمة اللغات غير الرسمية، رقم المسلسل: ٦.

([3]) المصدر نفسه، قائمة اللغات الرسمية، جزء: أ، رقم المسلسل: ١٧.

([4]) عبد الله عباس الندوي: نظام اللغة الأردية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص: ٣٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الهندي المسلمون الفرس والأتراك والأفغان، وما إلى ذلك من البلدان الأخرى، إلا أن هناك عددا كبيرا من الهنود يصعب عليهم تلفظ بعض الأصوات العربية لعدم التدرب على ذلك.

وهناك مظهر آخر لتغلغل نفوذ العربية في المجتمع الإسلامي الناطق بالأردية، ويتمثل ذلك في أن المسلمين من مناطق بنجاب في باكستان يصعب عليهم النطق بالقاف فهم يبدلونها بالكاف، ولكنهم عندما ينطقون لفظة: "القرآن" فيفصحون عادة. وهكذا في منطقة حيدرآباد (الهند) حيث تعود أهلها على نطق الخاء والقاف بالاستبدال، أي ينطقون القاف خاءً، والخاء قافاً، ولكنهم إذا نطقوا بلفظة: "القرآن" يصيبون في النطق.

وهناك علاقة وثيقة بين مخارج الحروف العربية والحروف الأردية إلى حد كبير، فأصوات كل منهما تقريبا تدور حول المخارج التالية:

*الحنجرة.*وسط الحلق.* أدنى الحلق.*اللهاة. * اللثوي.*وسط اللسان. *أسناني لثوي.*الشفتان.([1])

ولكن المناطق الشرقية الشمالية في الهند أمثال ولايات: بنغال الغربية، وآسام، ومانيفور، والمناطق الشرقية لولاية بيهار، المجاورة لبنغال يصعب على سكانها الذين لم يدرسوا التجويد، ولم يتدربوا على نطق الأصوات العربية والأردية أداء بعض الحروف العربية والأردية كذلك على طريقة سليمة، وفي التالي جدول لحروف المعجم الأردي مع حروف المعجم العربي إشارة إلى المشكلة الصوتية التي يواجهها سكان بعض المناطق الهندية في أدائها:

بين حروف المعجم للغة العربية واللغة الأردية		
حروف المعجم الأردي	حروف المعجم العربي	الفرق في نطق الحروف العربية في اللغة الأردية
ا	الألف	ألف / أليف
ب	الباء	با/بے
پ	لايوجد في العربية الفصحى	
ت	التاء	تا/تے
ٹ	لايوجد في العربية الفصحى	
ث	الثاء	ثا/ سا/ سے
ج	الجيم	جيم/ زيم
چ	لايوجد في العربية الفصحى	

([1]) أنظر: نظام اللغة الأردية، ص: ٤٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ح	الحاء	حا/ ها/ ہے
خ	الخاء	خا/ کھا/ کھے
د	الدال	دال
ڈ	لايوجد في العربية الفصحى	
ذ	الذال	ذال/ زال/ جال
ر	الراء	را/ رے
ز	الزاي	زا/ جا/ جے
ژ	لايوجد في العربية الفصحى	
س	السين	سين
ش	الشين	شين/ سين
ص	الصاد	سواد
ض	الضاد	زُوَاد/ زاد/ جُوَاد
ط	الطاء	تو/ طاء
ظ	الظاء	زو/ زا، ظا، جو، جا
ع	العين	أين/ عين
غ	الغين	غين / گين، غائن
ف	الفاء	فا/ پھے
ق	القاف	قاف/ كاف
ک	الكاف	كاف
گ	لايوجد في العربية الفصحى	

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ل	اللام	لام
م	الميم	ميم
ن	النون	نون/ نو
ه	الهاء/ التاء المدورة	ھ
بھ	لايوجد في العربية الفصحى	
و	الواو	وا/ واو
ے	لايوجد في العربية الفصحى	
ى	الياء	يا/ ے

الجدول رقم:١

٢ - الأعلام

قد جرت العادة فيما بين المسلمين الهنود منذ قديم أنهم يسمون أولادهم بكلمات عربية إسلامية، إن لم يفهموا معانيها، وإن لم يوجد لها النظائر في أسماء العرب، وإن لم يكن لها من معان مفيدة مناسبة، فإنهم يفعلون ذلك تيمناً من لغة القرآن الكريم، كما أن العلماء يُعَنوِنون كتبهم ومؤلفاتهم ومجلاتهم وجرائدهم الأردية بكلمات عربية، وإن تأثير اللغة العربية على اللغة الأردية، الذي يتضح لنا بعد تتبع أسماء المسلمين وأعلامهم، ومؤلفاتهم في الهند، هو على جوانب مختلفة كالنحو المذكور فيما يلي:

(أ) أسماء المسلمين الهنود

- أسماء سميت بالكنى على تركيب اللغة العربية، مثلا: أبوالكلام آزاد[١]، وأبوالأعلى المودودي[٢] وأبوالحسن علي الحسني الندوي[٣]، وأبوالمحاسن سجاد[١]، وأبوهريرة، وأبوبكر، وأبو ذر، وأبوأمامة، وأبو تراب.

([١])وهو العالم الهندي الكبير، والزعيم السياسي الذي بذل كل غا ل ونفيس في تحرير البلاد من الإ فرنج، ومفسر القرآن الكريم، والأديب الألمعي، والخطيب المصقع، وصاحب أسلوب منفرد في كتاباته الأردية.

([٢]) وهو مؤسس الجماعة الإسلامية في شبه القارة الهندية الباكستانية، والمفكر والمؤلف الإسلامي الكبير، وصاحب تفسير معروف بـ تفهيم القرآن الكريم.

([٣]) العلامة المفكر الإسلامي صاحب المؤلفات العربية الكثيرة، ومن أشهرها : ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، وقد نال جائزة الملك فيصل للخدمات الإسلامية والفكرية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- يستهل الكثير تسمياتهم بـ"محمد"، تعبيرا عن نسبتهم إلى الإسلام، وحبا للنبي الكريم -صلى الله عليه وسلم-، مثلا: محمد ريحان، ومحمد ميزان الحق، ومحمد شاكر، ومحمد صابر، ومحمد نعمان، ومحمد إقبال[2] وقس على ذلك.
- أسماء تلحقها كلمات: عالم، وحسين، وأحمد، مثلا: نور عالم، نوشاد عالم، منظور عالم، ومحمد حسين، وإقبال حسين، وحسين أحمد، وكليم أحمد[3].
- أسماء لواحقها: الرحمن، والدين، والحق، مثلا: مجيب الرحمن، وحسيب الرحمن، وحبيب الرحمن، ومغيث الدين، وبدر الدين، وميزان الحق، وأسرار الحق.
- أسماء مستهلها كلمة "عبد" إضافة إلى أحد أسماء الله أو صفاته، مثلا: عبد الله، وعبد الجبار، وعبد الغفار، وعبد الرحمن، وعبد الرؤوف.
- أسماء تلحقها كلمة "الله"، مثلا: ثناء الله، وولي الله، ومحب الله، وحبيب الله[4].
- أسماء بأسماء الأنبياء-عليهم السلام-، والصحابة البررة-رضي الله عنهم جميعا-، مثلا: إبراهيم، وعيسى، وسليمان، ويحيى، وزكريا، وشيث، ومن الصحابة مثلا: سلمان، وعمار، وعمر، وفاروق، وعثمان، و علي، وكعب، وحسان، وزيد، وحسن، وحسين، ومسعود، وعباس، وحمزة.[5]
- أسماء البنات بأسماء الصحابيات، وبوجه خاص بأسماء أمهات المؤمنين-رضي الله عنهن جميعا-، مثلا: عائشة، وخديجة، وأسماء، وماريه، وزينب، وكلثوم، وحفصة، وسمية، ولاتوجد في الهند قرية أو حي إلا وقد تتواجد فيها البنات بهذه الأسماء، وأما "عائشة" فأخذت تسمى بها بعض البنات الهندوسيات هذه الأيام، لشهرة هذا الاسم فيما بين المجتمعات الهندية، ولسهولة جريان الكلمة على اللسان، ولما يوجد فيها من جمال اللفظ والأداء بغض النظر من معناها.

وجملة القول إنه لايوجد في الهند مسلم إلا واسمه بكلمة عربية، حتى إن بعض المسلمين يسمون أولادهم بصيغة فعل مقتبسٍ من آي القرآن الكريم، مثلا : يعلمون، و فسيكفيكهم الله، ولكنها قليلة ونادرة، وأما من يعتنق الإسلام من الهندوس

---

(1) هو أول من قدم فكرة إنشاء الإمارة الشرعية الإسلامية في الهند، فتأسست هذه الإ مارة في ولاية بيهار، وأدى دورا في تربية جيل من العلماء على القيام بمسؤولية هذه الإمارة في ضوء القرآن والحديث.

(2) هو العلامة محمد إقبال، الشاعر الإسلامي والفيلسوف، صاحب دواوين شعرية بالفارسية والأردية، وقد ترجمت دواوينه كلها منظوما باللغة العربية في مجلدين بعنوان: ديوان محمد إقبال، وصدرت له طباعات من بيروت.

(3) هناك شخصيتان كبيرتان بهذا الاسم في الهند بولاية بيهار، كليم الدين أحمد (١٩٠٩-١٩٨٣م): الناقد الأردي واللغوي الكبير، له مؤلفات في الأدب والنقد، وكذلك له معجم لغوي (إنكليزي-أردو)، وهناك شخصية أخرى، كليم أحمد عاجز : وهو شاعر أردي كبير، وله الاسم الكبير في النقد الأردي أيضا وهو لايزال على قيد الحياة.

(4) ويرد الذكر في تاريخ الهند لشخصيات كبيرة بكل هذه الأسماء، وأجدرها بالذكر : الشاه ولي الله الدهلوي، صاحب كتاب : "حجة الله البالغة " و"الفوز الكبير".

(5) للتفصيل راجع: عبد الحي الحسني، أجزاء مختلفة من: الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام، بيروت، ١٩٩٩م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أو السيخ أو البوذيين أو المسيحيين في شبه القارة الهندية، يبدل اسمه بكلمة عربية إثر دخوله الإسلام، إلا أن بعضهم يلحقون لقبهم العائلي الهندوسي مع الاسم العربي، مثلا: عمر گوتم.

(ب) أسماء الأماكن والمدن الهندية

ومظهر آخر لتأثير العربية على لغات الهند يتجلى في أسماء الأماكن والمدن الهندية المختلفة، فإن المسلمين الهنود اهتموا كثيرا، ولايزالون يهتمون بتسمية مناطقهم بكلمات عربية تعبر عن المعنى الإسلامي، مثلا هناك مدينة شهيرة وقديمة اسمها: إله آباد أو الله آباد[1]، مع السوابق أو اللواحق من كلمة إحدى لغات الهند، وحيدرآباد[2]، ومليح آباد[3]، وتعليم آباد، وهذه الأسماء عامة مخلوطة من كلمات فارسية أو هندية، ممايبدو أن الحكام المسلمين في العهد الإسلامي بالهند هم، الذين عمروا هذه المناطق، وأسموها بهذه الأسماء العربية المخلوطة من الفارسية أوالتركية.

(ج) عناوين الكتب والمؤلفات الأردية

يهتم العلماء والكتاب المسلمون في الهند بتسمية مؤلفاتهم الأردية بكلمات عربية مركبة تركيبا إضافيا أو تركيبا وصفيا أو تركيب مزج، كما نجد عددا كبيرا من المؤلفات الأردية أن عناوينها بكلمات عربية إما بصيغة المفرد أو الجمع، فتوجد عناوين الكتب الأردية بكلمات عربية على الطرق المذكورة فيما يلي:

- اسم بكلمة عربية بصيغة المفرد مع أداة التعريف"ال" مثلا: الفاروق، الغزالي، النعمان.[4]
- مؤلفات أردية عناوينها بكلمات عربية غير مركبة، على صيغة النكرة، مثلا: دجال، مقالات، حلال وحرام، تذكره، تفهيمات، تلميحات.
- مؤلفات أردية عناوينها بكلمات عربية مركبة تركيبا إضافيا مع "ال" التعريف، مثلا: "تفهيم القرآن"[5] و"بيان القرآن"[6] و"تاريخ أرض القرآن[7]"، وسيرة النبي[8]-صلى الله عليه وسلم-، ومعارف الحديث[9]، ومصباح اللغات،[10]ونور اللغات،[1] وشعر الهند لعبد السلام الندوي، وشعر العجم للعلامة شبلي النعماني، وقس على ذلك.

([1]) مدينة تاريخية في شمال الهند، تبعد من دلهي عاصمة البلاد ب٧٥٠ كم تقريبا إلى الجهة الشرقية الشمالية .

([2]) مدينة تاريخية وهي الآن عاصمة ولاية آندهرا براديش بالهند، تبعد من دلهي١٨٠٠ كم تقريبا إلى جنوب الهند، حيث فيها دائرة المعارف العثمانية .

([3]) قصبة قديمة بجوار مدينة لكناؤ، تعرف بأنواع مختلفة للأنبج، وخلا فيها شاعر وأديب للغة الأردية كبير، ألا وهو جوش المليح آبادي، و الكاتب والصحفي العربي عبد الرزاق الندوي المليح آبادي، أول رئيس تحرير مجلة ثقافة الهند العربية الصادرة من المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، حكومة الهند.

([4]) هذه كلها مؤلفات باللغة الأردية، ألفها العلامة شبلي النعماني ، وقد ترجم الدكتور جلال سعيد الحفناوي بعضها إلى العربية.

([5]) تفسير القرآن الكريم باللغة الأردية للعلامة أبي الأعلى المودودي.

([6]) تفسير القرآن كريم بالأردية للشيخ أشرف علي التهانوي.

([7]) كتاب أردي في تاريخ وجغرافية الجزيرة العربية، ألفه العلامة السيد سليمان الندوي، وبدأ ينقله الدكتور جلال الحفناوي إلى اللغة العربية.

([8]) كتاب شامل حول السيرة النبوية في٧مجلدات، ألفه العلامة شبلي النعماني، وتلميذه العلامة السيد سليمان الندوي، ويعد موسوعة مهمة في السيرة النبوية .- على صاحبها أفضل الصلاة والتسليم-.

([9]) كتاب في شرح وترجمة الحديث النبوي الشريف، جمعه ونقله إلى الأردية الشيخ محمد منظورالنعماني في٨مجلدات.

([10]) معجم لغوي (عربي-أردي) للأستاذ عبد الحفيظ البلياوي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- مؤلفات أردية عناوينها بكلمات عربية مركبة تركيبا وصفيا، مثلا: القاموس الجديد، والقاموس الاصطلاحي، والقاموس الوحيد[2].

ومن نافلة القول إن المسلمين الهنود يفضلون أن يُعَنونِوا مؤلفاتهم الأردية أيا كان موضوعها بكلمات عربية تأثرا بها، وتعبيرا عن حبهم لها لكونها لغة القرآن والإسلام.[3]

(د) عناوين المجلات والجرائد الأردية

وكذلك يتجلى تأثر اللغة الأردية بالعربية، وميل العلماء الهنود إلى الإسلام والعربية في تسمية جرائدهم ومجلاتهم وصحفهم الأردية بكلمات عربية مثلا: "الفرقان" اسم مجلة تصدر من لكناؤ، و"تهذيب الأخلاق" تصدر من عليكراه، و"معارف" تصدر من أعظم كراه، و"تعمير حيات" مجلة تصدر من لكناؤ، و"سياست" و "منصف" و"اعتماد" [4]، وقران السعدين، وفوائد الناظرين، ومحب هند، وإفاده، وتحفه، ولسان الملك، وارتقاء، وتجلي، وتاريخ، وترجمان القرآن، هذه هي أسماء المجلات الأردية، التي صدرت وتصدر في الهند، مما يبدو جليا كيف تأثرت الأفكار والعقول الهندية بلغة القرآن الكريم.[5]

٣ - **الإملاء**: رغم وجود أصوات غير عربية، ورغم توافر الوسائل، والتسهيلات في اتخاذ الهجاء الهندي-أي الخط الهندي-السنسكريتي- للكتابة الأردية،لم يرض أهل هذه اللغة أن يتركوا الهجاء العربي، فطريقة الإملاء الأردي، والخط هو نفس الطريقة العربية، وكل حروف المعجم العربي متوافرة في الأردية مع بعض الحروف الزائدة، التي لاتوجد في العربية.[6]وتكتب من اليمين إلى اليسار، وهناك رواج عام للخطوط العربية من: الرقعة، والنسخ، والثلث في الأردية أيضا.

٤ - **العروض**:يخضع الشعر الأردي للعروض العربي في أوزانه وبحوره، فتقاطيع الشعر الأردي، وقوافيها تابعة لفن العروض، الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وعلى هذا، تتوافر البحور الشعرية العربية معظمها في علم العروض الأردي، من: الطويل، والمديد، والبسيط، والكامل، والوافر، والهزج، والرمل، والرجز، والمنسرح، والمضارع، والسريع، والخفيف، والمجتث، والمقتضب، والمتقارب،[7] وإن كانت أصناف القصائد مختلفة عن العربية، فهناك وزن خاص للرباعية، ووزن للقصائد، كما أن الغزل بالأردية لايراد منه الغزل، والنسيب الواقعي،

---

(١) معجم لغوي للغة الأردية في ٤ مجلدات ضخمة، للمولوي نور الحسن نير.

(٢) كلها معاجم لغوية (عربي-أردي وبالعكس) للمرحوم وحيد الزمان الكيرانوي(١٩٢٩-١٩٩٦م) ، وله مؤلفات في أدب الأطفال عديدة كما له إسهامات بارزة في الصحافة العربيةالهندية أيضا.

(٣) للتفصيل والاطلاع على مثل هذه الأسماء راجع: عبد الحي الحسني، الثقافة الإسلامية في الهند. طبع بيروت.

(٤) هذه الثلاثة صحف يومية تصدر في حيدرآباد، بالهند ورؤساء تحريرها ومالكوها مسلمون.

(٥) راجع للتفصيل: المجلس الوطني لتنمية اللغة الأردية، جامع اردو انسائكلوبيديا(الموسوعة الأردية الشاملة، نيودلهي، ٢٠٠٣م، ص: ٣٩.

(٦) أنظر الجدول رقم : ١.

(٧) الحكيم نجم الغني خان نجمي الرامفوري: بحر الفصاحت، نيودلهي، ٢٠٠٦، المجلد: ١، ص: ١٦٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بل الغزل في الأردية عبارة عن نوع خاص للقصائد، يتميز البيت الأول، ويقال له المطلع، بتوافق القافية في الشطرين الأولين، وفي البيت الأخير يذكر الشاعر اسمه الرمزي أو لقبه الشعري([1]).

وكذلك أخذت اللغة الأردية من البلاغة العربية شيئا كثيرا في كل أنواعها من البديع، والمعاني، والبيان.([2])

٥ - **الألفاظ/والمعاني:** لقدوجدنا فيما درسناه من الأصوات بالأردية أنه يوجد بعض التشابه بينها وبين أصوات اللغة العربية، فهناك مجموعة من الكلمات العربية يستعمل بعضها في اللغة الأردية في معانيها العربية، وبعضها يختلف في المعاني، وبعضها يشترك في معنيين مختلفين، ويمكن تقسيم هذه الكلمات على أربعة أنماط:

١ - كلمات عربية تستعمل في الأردية في معانيها العربية، مثلا: انتظار، واستقبال، وإنعام، وأسرار، ودواء، وخادم، وتاريخ، وتجارت، وثابت، وذكر، وعشق، وعاشق،([3]) وقد تتواجد في الأردية ١٢٢٧كلمة تقريبا من هذا القبيل.([4])

٢ - كلمات عربية تستعمل في الأردية في معنى خاص، بينما هي تحمل المعنى العربي أيضا، فخذ على سبيل المثال كلمة "انتقال" تفيد في الأردية معنى "الموت"، أما في العربية فلاتفيد هذا المعنى إلا إذا قيل في الجملة "انتقل إلى رحمة الله تعالى". وتتواجد في الأردية أكثر من ١٣١ كلمة من هذا النوع.

٣ - الكلمات العربية المنطوقة بالأردية في غير معانيها العربية مثلا، كلمة "ملائم" تستخدم بالأردية في معنى: "الناعم"، بينما هي تدل في العربية على معنى "مناسب". وتوجد تقريبا ٥٠ كلمة من هذا القبيل في الأردية.

٤ - كلمات عربية تستعمل بالأردية في كلام الفقهاء والقضاة والعلماء، ولايستخدمها العامة من الناس مثلا كلمة "يمين" مصطلح فقهي لاتستعمل في كلام العامة، وقد توجد من هذا النوع تقريبا ١٠ كلمات في الأردية([5]).

٦-**الأوزان:** تتوافر في الأردية كلمات لابأس بها على أوزان الأسماء والأفعال العربية، من المجرد والمزيد فيه، وقد رتبها العديد من اللغويين بكل دقة وخبرة، وإليكم قائمة لمثل هذه الكلمات مع بيان أوزانها:

- فعل: (بفتح الفاء وسكون العين واللام) مثلا: "قتل" و"صبر" و"عقل".
- فعل: (بفتح الفاء والعين وسكون اللام) مثلا: "أثر" و"كفن" و"غلط".
- فعل: (بكسرالفاء وسكون العين واللام) أمثال: "علم" و"عشق" و" ذكر".
- فعالة: (بكسرالفاء وفتح العين واللام ، المكتوبة بالتاء المبسوطة) مثلا: "كفالت" و"جهالت" و"نفاست".([6])

([1]) للتفصيل راجع: محمد الرابع الحسني الندوي، الغزل الأردي محاوره ومكانته في الشعر، مكتبة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، لكناؤ، ٢٠٠٦م، ص: ٤٨.

([2]) بحر الفصاحت، المجلد: ٢، ص: ٩٥٧.

([3]) سيد إحسان الرحمن، معاني الكلمات العربية المتغيرة في اللغة الأردية بين الفرضية والحقيقة، مجلة ثقافة الهند، العدد:٢-٤، ٢٠٠٢م، ص: ٣٩.

([4]) أنظر للتفصيل: عبد الله عباس الندوي، نظام اللغة الأردية، ص: ٢٣٩.

([5]) لقد ألف سمير عبد الحميد إبراهيم معجما مستقلا في هذا الموضوع بعنوان: معجم الألفاظ العربية في اللغة الأردية، دارالفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.

([6]) الصواب في العربية في هذه الكلمات "فتح الفاء" ولكنها في الأردية تستخدم بكسر الفاء بدل الفتح.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- فعالة: (بفتح الفاء والعين واللام، المكتوبة بالتاء المبسوطة) أمثال: "شرافت" و "سخاوت" .
- فعل: (بضم الفاء وسكون العين واللام) أمثال: "لطف" و"قرب" و"حسن".
- فعال: (بفتح الفاء والعين، وسكون اللام) "قرار"و "ثبات" و"جواب".
- فعال: (بكسرالفاء وفتح العين وسكون اللام) " شعار" و "حساب" وعلاج".
- فعال: (بضم الفاء وفتح العين وسكون اللام) " غبار" و"بخار".
- فَعلة كـ"نعرة".
- فُعلة كـ"تحفة".
- فَعلة (بالتاء المبسوطة)كـ"عظمت".([1])
- فُعلة (بالتاء المبسوطة)كـ"قدرت".
- فِعلة (بإدغام العين واللام والتاء المبسوطة)كـ"عزت".
- فِعلة كـ"قبلة".
- فِعلة (بالتاء المبسوطة)كـ"نعمت".
- مفعل (بفتح الميم وسكون الحاء وفتح الراء) كـ"محرم".
- مفعل كـ" محمل".
- مفعلة كـ"مشورة".
- مفعلة كـ" مقبرة".
- فعول كـ"ثبوت".
- فاعل كـ" خالص".
- مفعول كـ" مقبول".
- فعيل كـ"عظيم".
- فعيلة كـ"سليقة".
- فعيلة (بالتاء المبسوطة) كـ " نصيحت".
- فاعليّة (بالتاء المبسوطة) كـ"قابليت".

([1]) في العربية تستخدم هذه الكلمة بتحريك "الظاء"إلا أنها تستخدم في الأردية بسكون .الظاء".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وهناك ألفاظ على أوزان الثلاثي المزيد فيه:

- تفعيل كـ"تعظيم".
- مفعِّل كـ"معلم".
- مفعَّل كـ"معظم".
- تفعيلات (بالجمع) كـ" تسليمات"
- مفاعلة كـ"محاورة".
- مفاعلة (بالتاء المبسوطة) كـ"مناسبت".
- مفاعِل كـ" مخالف".
- فِعال كـ"جهاد".
- إفعال كـ" إنصاف".
- مفعِل كـ"منصف".
- إفعال (بزيادة التاء) كـ"إشاعت".
- تفعُّل كـ"تعلق".
- متفعِّل كـ" معلق".
- متفعَّل كـ"متبرك".
- تفعل (بزيادة المبسوطة على الجمع) كـ"تبركات".
- تفاعل كـ"تعامل".
- متفاعل كـ"متنازع".
- انفعال كـ"انحصار".
- منفعل كـ" منحصر".
- افتعال كـ"احترام".
- مفتعل كـ"ممتحن".
- مفتعَل كـ"محترم".
- استفعال كـ"استقبال".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- مستفعِل كـ"مستعفي".
- مستفعَل كـ"مستقبل".
- افعللال كـ"اضمحلال".
- مفعَلِل كـ"مضمحل.([1])

هذه أوزان عربية مختلفة تستخدم كلماتها في الأردية، فبعض يفيد المعنى العربي، وبعض يتغير معناه العربي ويدلّ على معنى خاص غير المعنى العربي.

المبحث الثاني: تأثر العربية الفصحى بلغات الهند

إطلالة سريعة على بعض اللغات واللهجات الهندية

قد سلف أن الهند تتكون من شتى اللغات واللهجات، وذلك لأسباب: أولا أن الهند تشتمل على ولايات وأقاليم مختلفة، وأكثر الأقاليم، لها لغات مستقلة وخاصة بها، رسمية وغير رسمية، رغم كون اللغة الهندية لغة رسمية للهند كلها، كما أن اللغة الإنكليزية لها الكلمة النافذة في الدوائر الحكومية، وفي أغلبية المدارس والكليات والجامعات المعاصرة العلمانية الحكومية والخاصة، بالإضافة إلى الشعائر، وأحجار أميال الطرق، ولوحات أسماء محطات القطار المبعثرة طول الهند شرقا وغربا مع اللغة الهندية، واللغة الرسمية لتلك الولاية.

ولكن ثمة عدد كبير للغات الهند، لها آداب وقواعد ومؤلفات، ولها شعراء وأدباء، وكتاب وصحفيون، ولها أفلام سينمائية، وموشحات، ومسرحيات، وأغان، وصحافة على مستوى البلاد، وإنني بادئ ذي بدء سأجلب جدولا للغات الهندية الرسمية، وما يتفرع منها من لغات دارجة ولهجات مع ذكر عدد الناطقين بها وفق الإحصائيات الحكومية لعام ٢٠٠١م، إشارة إلى مناطق النطق وولاياتها، والتي تنطق في الهند على مستويات مختلفة في الأوساط العلمية والثقافية، وفي الأرياف والقرى، وفي المناطق الهندية المختلفة، والتي تتأثر أيما تأثر من اللغة العربية، كما هذه اللغات نفسها تؤثر في العربية الفصحى عند الناطقين بها، ثم أعالج المشاكل التي تطرأ على العربية الفصحى صوتا وتعبيرا ومعنى ولفظا:

جدول اللغات الرسمية للهند مع اللغات المتفرعة واللهجات التابعة لها

المسلسل	اسم اللغة/ اللغة الأم/اللهجات التابعة لها	عدد الناطقين بها	الولايات التي تحل فيها اللغات بمكانة اللغات الرسمية
١	**الأردية:** ١ - الأردية ٢ - الأخرى	٥١٥٣٦١١١	كشمير، وآندهرا براديش، وأترا براديش، وبهار، ودلهي
٢	**الآسامية:** ١ -الآسامية	13,168,484	آسام

([1]) عبد الله عباس الندوي: نظام اللغة الأردية، مكة المكرمة، ١٩٨٦م، ص: ٢٨٦-٣٠٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	٢ -الأخرى		
٣	**الأورية:** ١ -الهاترية ٢ -الأورية ٣ -البروجية ٤ -الريلية ٥ -السامبالفورية ٦ -الأخرى	٣٣.١٧٤٤٦	أوريسه
٤	**البنجابية:** ١ -الباغرية ٢ -البلاسفورية/ الكاهلورية ٣ -البنجابية ٤ -الأخرى	٢٩١.٢٤٧٧	بنجاب، تشاندي كراه، هاريانه، دلهي
٥	**البنغالية:** ١ -البنغالية ٢ - الراجبنسية ٣ - الشاكمائية ٤ - الهاجونكية ٥ - الأخرى	٨٣٣٦٩٧٦٩	بنغال الغربية، تريفورا، آسام، جهار كهاند، أندامان
٦	**البودو:** ١ -البودوية/ البوروية ٢ -الأخرى	١٣٥.٤٧٨	آسام
٧	**التاملية:** ١ - التاملية ٢ - الكائكادية ٣ - اليروكالية/ اليروكولية ٤ - الأخرى	٦.٧٩٣٨١٤	تامل نادو، أندامان، بودوتشري
٨	**التلغوية:** ١ - التلغوية ٢ - الفادارية ٣ - الأخرى	٧٤.٠٢٨٥٦	آندهرا براديش، وبودوتشري
٩	**الدوغرية:** ١ - الدوغرية	٢٢٨٢٥٨٩	كشمير

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	٢ - الأخرى		
١٠	**السانتالية:** ١ - السانتالية ٢ - الكارمالية ٣ - الأخرى	٦٤٦٩٦٠٠	جهار كهاند
١١	**السندهية:** ١ - السندهية ٢ - الكاتشية ٣ - الأخرى	٢٥٣٥٤٨٥	بنجاب
١٢	**السنسكريتية:** ١ - السنسكريتية ٢ - الأخرى	١٤١٣٥	أترا براديش
١٣	**الكشميرية:** ١ - السراجية ٢ - الكِشتوارية ٣ - الكشميرية ٤ - الأخرى	٥٥٢٧٦٩٨	كشمير
١٤	**الكنرية:** ١ - الباداغية ٢ - الكنرية ٣ - الكوروبائية/ الكورومبائية ٤ - الأخرى	٣٧٩٢٤٠١١	كرناتكا
١٥	**الكجراتية:** ١ - الكجراتية ٢ - الكجراوية ٣ - الساؤراشية ٤ - الأخرى	٤٦٠٩١٦١٧	كجرات، دادرا، دمن
١٦	**الكونكانية:** ١ - الكونكانية ٢ - الكودوبية/ الكودومبية ٣ - المالوانية ٤ - الأخرى	٢٤٨٩٠١٥	غوا، دمن

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٧	**المانيفورية:** ١ - المانيفورية ٢ - الأخرى	١٤٦٦٧٠٥	مانيفور
١٨	**الميثلية:** ١ -الميثلية ٢ -الأخرى	١٢١٧٩١٢٢	مانيفور
١٩	**المراتهية:** ١ -المراتهية ٢ -الأخرى	٧١٩٣٦٨٩٤	مهاراشترا
٢٠	**الميالية:** ١ - الميالية/ مالايعلمية ٢ - اليارافية ٣ - الأخرى	٣٣٠٦٦٣٩٢	كيراله، لاكشاديب، بودوتشري
٢١	**النيبالية:** ١ - النيبالية ٢ -الأخرى	٢٨٧١٧٤٩	سكّم، بنغال الغربية
٢٢	**الهندية:**	٤٢٢٠٤٨٦٤٢	أترا براديش، دلهي، بيهار، تشاتيس كراه، هاريانه، هماتشل براديش، جهاركهاند، مادهيا براديش، أتراكهاند، راجستهان، أندامان، دادرا.

اللغات واللهجات التابعة للهندية:

يناهز عدد اللهجات التابعة للغة الهندية خمسين لهجةً، تنطق في ولايات هندية مختلفة سبق ذكرها، وأسماء هذه اللهجات فيمايلي:

الأودهية، الباغري راجستهانية، الباغهيلية، البانجارية، البانش بارغانية، البانغوالية، الباهارية، الباوارية، البراج بهاشية، البهادراواهية، البهارماؤري ة، البهوجفورية، البونديلية، التشاتكارية، التشامبيلية، التشوراهية، الجاؤنسارية، الخاري بولية، الخوطاوية، الخيرارية، الدهوندهارية، الراجستهانية، السادان / الصدرية، السرمورية، السورجافورية، السورغوجية، السوغالية، السوندوارية، الغارهوالية، الغوجرية، الكانغرية،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الكورنالية، الكولاهية، الكوماؤنية، اللابانية، اللارية، اللامانية /اللامبادية، اللودهية، الماروارية، الماغادهية، المالفية، الماندیلية، الميواتية، الميوارية، الناغفورية، النيمادية، الهاراؤتية، الهاريانوية، الأخرى([1])

وأما اللغات الهندية غير الرسمية فعددها مع لهجاتها التابعة لها مايقارب مئة وثمانين لغة، واللغة العربية تعد في الهند حسب الإحصائيات الحكومية من أحد اللغات الهندية غير الرسمية، التي يبلغ عدد ناطقيها ٥١٧٦ شخصا. ومجموع عدد اللغات الهندية ما يقارب ثلاثمئة وسبع لغات فصاعدا تقريبا، وأكثر هذه اللغات تتأثر من العربية، كما عربية ناطقي هذه اللغات تتأثر وتواجه الخلل في مستويات صوتية، ولفظية، ومعنوية، وضبطية أيضا.

مشاكل لغوية تواجهها اللغة العربية في الهند

المسلمون هم الذين يهتمون باللغة العربية في الهند دراسة، وتدريسا، وكتابة، وتعليما، وصحافة، وأما الهندوس فعدد من يدرس العربية قليل، وأما المجتمعات المسلمة فهي مجتمعات مبعثرة عبر الهند، شرقا وغربا وجنوبا وشمالا، ولكل منطقة لغتها الرسمية مع اللهجات الدارجة واللغات الأم، والمسلمون لايتلقون العربية إلا من أساتذة مناطقهم، و هم الأساتذة الهنود، وليس هناك مدارس عربية إسلامية يأتيها الأساتذة العرب للتدريس فيها إلا ما شذ وندر، فلا يتمكن النشء الجديد من التخلص من أثر العجمة في عربيتهم، فتواجه عربيتهم أولا مشاكل صوتية، ثم مشاكل تعبيرية، ثم مشاكل ضبط الكلمات، والمشاكل الأخرى في مستويات مختلفة، وقد بلغ عدد اللغات الهندية مع لهجاتها، ما يقارب ثلاثمئة لغة فصاعدا، منها الرسمية وغير الرسمية. وإن اللغة العربية تدرس وتدرّس في الهند بجنب الكمية الهائلة لهذه اللغات واللهجات الهندية، التي تنوعت أنواعها الصوتية والكتابية، وأسرها اللغوية تنوعاً كبيراً، فكيف بمن يشتغلون بها أن لايواجهوا المشاكل تعلما وتعليما، وكتابة، وصوتا، ولفظا، ومعنى، وتعبيرا، وفكرا.

وإن اللغات الأردية، والهندية، والآسامية، والبنغالية، والمانيفورية، والمليالية، والتلغوية، والكنرية، والتاميلية، والراجستهانية، والكشميرية، والكجراتية، والمراتهية، والأورية، واللداخية، هذه هي اللغات الهندية الرسمية مع لهجاتها الدارجة، ومن بعض اللغات غير الرسمية، التي تتضمن تقريبا أكثر ولايات الهند جغرافيا وثقافيا ودراسيا، وتدريسيا أيضا، وهذه هي اللغات التي يشتغل ناطقوها باللغة العربية كثيراً دراسةً وتدريساً وكتابةً، وتأليفا أيضا نسبة لناطقي اللغات الأخرى، وفيما بينهم عدد كبير من الناطقين، الذين لايتدربون على مخارج حروف اللغة العربية والتجويد بشكل عام، ولكنهم يتعلمون اللغة العربية كمادة اختيارية أو كلغة ثانية مع المواد اللازمة الأخرى، في المدارس والكليات الخاصة، والحكومية في ولايات: آسام، وبنغال الغربية، وكشمير، وبهار، كما هناك عدد كبير ممن يتعلمون العربية في كليات وجامعات حكومية، حيث لايوجد اهتمام ما بالتدريب على المخارج، وكذلك يوجد في الجامعات الحكومية عدد من الطلاب الهندوس، الذين يتعلمون العربية للحصول على الوظائف، فهؤلاء هم الذين دائما يواجهون المشاكل الصوتية أولا، ثم مشاكل ضبط الكلمات ثانيا، ثم مشاكل فهم المعنى ثالثا، ثم مشاكل الكتابة، والإملاء رابعا، ثم مشاكل التعبير خامسا، ووراء كل هذه المشاكل أسباب جذرية، يمكن حصرها فيمايلي:

- بعض الأصوات العربية لاتوجد في الكثير من اللغات الهندية، أمثال: الحاء، الخاء، الذال، الثاء، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين، القاف.
- وبعض اللغات رغم وجود الأصوات العربية فيها، لايتقن ناطقوها الأصوات العربية بطريقة سليمة إلا من دُرّب عليها.

([1]) أنظر موقع الحكومة الهندية، وزارة الشؤون الداخلية، مكتب المسجل العام، لجنة الإحصاء الرسمي، للهند.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- وكذلك هناك الكثير من الكلمات العربية التي يتغير تلفظها في اللغات المحلية، فإنهم يتلفظون في عربيتهم حسب التلفظ المحلي، فيقع خلل التلفظ في مثل هذه الأحوال، مثلا كلمة: تَتَلمَذَ من تَفَعلَلَ، يستخدمها حتى كبار الأساتذة الهنود تَلَمَّذَ من تَفَعَّلَ. وهذا خطأ.

- تتوافر الألفاظ العربية تقريبا في كل هذه اللغات الآنف ذكرها، ولكن أغلبية الألفاظ العربية من القبيل الذي لقد تغير معناها ومدلولها في هذه اللغات، فإنهم حينما يستخدمونها في العربية الفصحى، لايستطيعون التميز بين المعنى الأصلي العربي للكلمة، وبين المعنى الذي استخدمت فيه الكلمة في لغاتهم، فإنهم عندما يترجمون مادة بالعربية، أويُعبِّرون عن شيء ما، يستخدمون الكلمات العربية المستخدمة عندهم حسب مدلولاتها المحلية، مما يؤدي إلى الخلل المعنوي في العربية الفصحى.

- وكذلك معاني الكلمات العربية تتغير، وتتأثر عند النطق الخاطئ للكلمة، فطالما يتغير المدلول الصحيح للكلمة بتغير مخارجها، كما هو من أهم القضايا الفقهية في تلاوة القرآن الكريم في الصلاة أيضا، هل تجوز الصلاة أم لا؟.

استنتاجات مقابلات شخصية مع ناطقي اللغات الهندية المختلفة

بعدما أجريت مقابلات شخصية بقراءة العبارات والجمل العربية، وبالتحدث مع عدد من طلبة البكالوريوس، والماجستير، وبالتأمل في محاضرات بعض أساتذة اللغة العربية في الهند، توصلنا إلى ما يلي:

- الحروف العربية التي يصعب تلفظها على طلاب المناطق الشرقية الشمالية، التي ينطق أهاليها البنغالية، والآسامية، والأورية، والهندية مع بعض لهجاتها التابعة لها هي:

ث/ ج/ ح/خ/ ذ/ ز/ ش/ ص/ ض/ ط/ ظ/ ع/ غ/ف/ ق/ (خمسة عشر حرفا/ صوتا)([1])

- الحروف العربية التي يصعب أداؤها على ناطقي اللغة الأردية، هي:

ث/ذ/ص/ض/ط/ظ/غ/ف/ق (تسعة حروف/ أصوات)

- الحروف العربية التي يصعب أداؤها عند العديد ممن يتخصص في اللغة العربية، هي:

ذ/ظ/ص/ض/غ/ق (ستة حروف/أصوات)

مشاكل الأصوات والتلفظ

الألفاظ العربية	المشاكل الواردة في مخارج الحروف
ث: ثلاثة وثلاثون، ثلاجة كبيرة، ثمر **ص:** الصلاة، الصبر، صورة	لعدم وجود أصوات: الثاء والصاد والشين في بعض لغات المناطق الشرقية الشمالية إنهم يبدلون كل هذه الأصوات بالسين المهملة، فيقولون، سلاسة

([1]) للتفصيل راجع: الدكتور جهانغير عالم، الأصوات العربية ومشاكل الطلاب الآساميين في نطقها: دراسة وتوجيهات، ٢٠٠٩م، غواهاتي، الهند، ص: ١١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ش: شكر، شجرة، شديد	وسلاسون،سلاجة، وسمر، والسلاة، والسبر، والسورة، وسكر، وسجرة، وسديد، فيتغير المعنى
ذ: لذيذ، ذِكر، ذبذبة **ز:** زمان، زلزلة، وزير **ض:** ناضج، ضرب، ضيف **ظ:** ظفر، ظهيرة، ظل	سكان المناطق الشرقية الشمالية للهند بمافيها البنغال الغربية، وآسام، ومناطق شرقية لولاية بيهار، وأوريسه يبدلون أصوات الذال، والزاي، والضاد، والظاء بالجيم تماما، فيقولون: لجيج، وجِكر، وجبجبة، وجَمان، وجلجلة، ووجير، وناجج، وجرب، وجيف، وجفر، وجهيرة، وجل، وبعضهم يبدلونها بالزاي، ولاغير
ط: طماطم، طهارة، مطر	يبدلون بالتاء ، فيقولون: تماتم، وتهارة، ومتر
ح: حامد، حرية، حار	يبدلون الحاء بالهاء، فيقولون: هامد، وهرية، وهار
ع: عنب، عين، علم	يبدلون العين بالهمزة فيقولون: ئنب، وئين، وإلم
غ: غيم، مغرب، غرفة	يبدلون الغين بالجيم المصرية، فيقولون: گيم، مگرب، گرفة
ف: فم، فاكهة، فكر	يبدلون الفاء بالفاء الفارسية، وهو متكونة بحرفين من الأردية: پھ، فيقولون: پھم،پھاكهة، پھكر
ق: قمر، القرآن، قلم	يبدلون القاف بالكاف فيقولون: كمر، الكرآن، كَلَم
خ: خمار، خَتم، خادم	يبدلون الخاء بالخاء الهندية وهي: كھا، فيقولون: كِھمار، كھَتم، كھَادم

مشاكل ضبط الكلمات

هناك كلمات عربية كثيرة تستخدم في اللغات الهندية، وخاصة في اللغة الأردية، ويستخدم أكثر هذه الكلمات على طريقة تختلف حركات بعض حروفها أحيانا كثيرة، وحينما يستخدمها الناطقون باللغة الأردية في عربيتهم، لايميزون بين الحركة العربية الأصلية، وبين استخداماتهم المحلية، وذلك يتسبب في أخطاء ضبط الكلمات عامةً في مصادر الأفعال، وفي وسط الكلمة، وفي جموع المؤنث السالم للكلمة التي آخرها التاء المدورة، وفي مضارع الأفعال الثلاثية، وما إلى ذلك، وإليكم جدول لمثل هذه الأخطاء:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المفردات الصحيحة	الأخطاء في الضبط عند الهنود	المفردات الصحيحة	الأخطاء في الضبط عند الهنود
الميدان(بتحريك الياء)	الميدان (بسكون الياء)	الضياع (بفتح الضاد)	الضياع (بكسر الضاد)
معركة(بفتح الراء)	معركة(بكسر الراء)	خطابة(بفتح الخاء)	خطابة(بكسر الخاء)
علاقة(بفتح العين)	علاقة(بكسر العين)	نشاط(بفتح النون)	نشاط(بكسر النون)
تلمذ(كفعلل)	تلمذ(كتصدّق)	حماس(بفتح الحاء)	حماس (بكسر الحاء)
ترجمة (كفعللة)	ترجمة(بضم الجيم)	الزواج(بفتح الزاي)	الزواج(بكسر الزاي)
قبول(بفتح القاف)	قبول(بضم القاف)	متنوع(كمتنعم)	متنوع(كمتبوع على مفعول)
ندوات(بتحريك الدال)	ندوات(بسكون الدال)	فرح(بفتح الراء)	فرح(بسكون الراء)
كسل(بتحريك السين)	كسل(بسكون السين)	ينهض(كيفتح)	ينهض(كينصر)

مشاكل التعبير والمعنى

وأنا أكتفي هنا بجلب فقرة من رسالة كتبها أحد الهنود باللغة العربية، ولم يتمكن من التخلص من المعنى الأردي المحلي للكلمة العربية في هذه الرسالة، وهذه الرسالة لايستطيع أن يفهمها تماما إلا من لديه الثقافة الأردية مع الذوق الهندي، يقول بعد التحية:

"كيف مزاجكم العالي، وصحتكم الغالي، إننا جميعا الحمد لله بخير وعافية، والدعاء من الله أن يبقيكم في خير وعافية، وأنت تفرح بالخبر أن فزت الامتحان ميتري كوليشن Higher Secondary وأخذت رقم درجة أولى في العربي"([1])

ترجمة الرسالة والمشاكل فيها

يريد كاتب الرسالة أن يقول: كيف أحوال حضرتكم، ونحن الحمد لله بخير، وندعو الله تعالى لكم الخير والعافية، ويسركم أنني فزت في الامتحان النهائي للثانوية، وحصلت على الرتبة الأولى في مادة اللغة العربية.

كلمة مزاج عربية، ولكنها تستخدم في اللغة الأردية عند استفسار الأحوال في لغة المثقفين، وصحتكم الغالي، فالغالي أولا غلط لعدم الموافقة بين النعت والمنعوت، ثم هذا استعمال خاطئ في التعبير العربي، والدعاء من الله، معناه: ندعو الله تعالى، وأما فزت الامتحان فهو ترجمة الجملة الأردية بألفاظ عربية على الأسلوب الأردي، وكل هذا الخلل من أجل عدم التخلص من المعنى المحلي للكلمة العربية في الهند.

([1]) أنظر: نظام اللغة الأردية، ص: ٢١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وقد ظهر في الهند بعض الشعراء، يقرضون الشعر باللغة العربية، ويستخدمون فيها كلمات أردية وفارسية وهندية على الأسلوب العربي، ويستحيل لمن لايعرف الأردية أو الفارسية أن يفهمه، أورد هنا بعض الأبيات من هذا القبيل مع التحليل، يقول الشاعر عمران الأعظمي([1]):

إذاما تَرَسنا لِدِيدارِك	جلسنا بِسِايَةِ دِيوارِك
وحبي لكم ليس أفسَانَةً	أرددها بين بَازَارِكم
جزاء الوَفَادَارِي هل هكذا؟	گوَجتُم بَرَستُم على يَارِكم([2])

تحليل الشعر

البيت الأول:

ترسنا: كلمة فارسية مصدرها ترسيدن، على صيغة الجمع المتكلم من الماضي المعروف، المعنى هنا: الاشتياق الزايد، والتململ على فراق الحبيب. ديدار، معناه: زيارة. سايةِ، معناه: ظلال. ديوار، معناه: جدار، ومعنى البيت:

إذاما تململنا واشتقنا لزيارتك شديدا يا حبيبتي، جلسنا على ظلال جدران بيتك.

البيت الثاني:

أفسانة: قصة موضوعة([3]). بازار: السوق. ومعنى البيت: إن حبي لكم ليس قصة وضعناها لأرددها وأحكيها على الناس في الأسواق.

البيت الثالث:

الوفاداري: الوفاء. گوجتم: صيغة الجمع للمخاطب من الماضي المعروف على فعلتم، معناه: ضجرتم، وصرختم، يار: الصديق، والحبيب، معنى البيت:

هل جزاء وفاء الحب أن تضجروا صديقكم وحبيبكم، وتصرخوا عليه غضبا.

إن هذه الأبيات الثلاثة من قصيدة فيها أربعون بيتا على القافية نفسها، فإن هذه اللغة العربية التي قرض بها الشاعر قصيدته على هذا الإطار خطير وتحد كبير على اللغة العربية الفصحى، لأن القصيدة حينما تحتل مكانة في الأوساط اللغوية والأدبية، تبعث الآخرين على أن يسلكوا هذا الدرب الشعري، وذلك لايترك اللغة العربية إلا فريسةً للعجمة والتعقيد والاستنكار اللغوي، الذي سوف يكون سببا قويا للقضاء على أصالة اللغة العربية وفصاحتها وبلاغتها، التي فُطرت عليها هذه اللغة الجميلة والفصيحة.

([1]) محمد عمران الأعظمي كان يشتغل مصححا في دائرة المعارف العثمانية، بحيدرآباد، الهند، وقد أحيل إلى المعاش ، ويعيش مع عائلته في المدينة نفسها . وله مجموعة شعرية باللغة العربية التي لاتخلو من العجمة، وكما له قصائد عديدة على هذا الإطار.

([2]) محمد عمران الأعظمي: مخطوط مجموعة شعرية، بعنوان: الأربعون في الغث والسمين، حيدرآباد، الهند، ص: ٦.

([3]) مولوي سيد أحمد دهلوي: فرهنك آصفيه، نيودلهي، ١٩٩٨، الجزء: ١، ص: ١٩٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الخاتمة

لقد درسنا مشاكل الثنائية اللغوية بين اللغات الهندية والعربية الفصحى، وتوصلنا إلى أن العدد الكبير للغات الهندية، رسميةً كانت أو غير رسمية، إنما هي تتأثر من اللغة العربية منذ زمن عتيق في التاريخ، وذلك من أجل الاحتكاكات والتبادلات الثقافية والتجارية والدبلوماسية والوظيفية، ولكن اللغة الأردية هي التي أخذت من العربية أكثر بالنسبة للغات الأخرى. بيد أن اللغة العربية تُدرس وتُدرَّس من خلال الناطقين باللغات اللهجات الهندية التي لقد بلغ عددها مايقارب ثلاثمئة لغة فصاعدا، فلم تكد اللغة العربية في خضم هذه اللغات آمنةً من التأثر بها، وذلك ما يؤدي إلى إيجاد خلل في مستويات لغوية مختلفة كالنحو المذكور فيمايلي:

١ - الخلل في المستويات الصوتية: وذلك لعدم وجود بعض الأصوات العربية في اللغات واللهجات الهندية، ولعدم التدرب على مخارج الحروف.

٢ - الخلل في المستويات اللفظية: وذلك لأن الكلمات العربية المستخدمة في بعض اللغات الهندية تُنطق في لهجة فارسية أو هندية، وحينما ينطقها عدد كبير من الهنود في اللغة العربية لايستطيعون التخلص من أثر العجمة في عربيتهم.

٣ - الخلل في المستويات المعنوية والتعبيرية: لاشك أن عددا كبيرا من الكلمات العربية تستخدم في بعض اللغات الهندية، وعلى وجه الخصوص في اللغة الأردية في معانيها العربية، ولكن ثمة عدد لابأس به من الكلمات العربية التي تستخدم في الأردية في معنى مختلف عن المعنى العربي، فحينما ينطقها الهنود في العربية فلايتمكنون أحيانا من التمييز بين المعنى العربي الحقيقي، والمعنى الأردي المحلي للكلمة العربية، فيقع الخلل في المعنى والتعبير.

الاقتراحات

١ - **إعادة النظر في طرق التدريس:**

إن طريقة التدريس من أهم وسائل التعليم، ولها أهمية في حل المشاكل الصوتية في المجال اللغوي، فلابد لمن يشتغل باللغة العربية دراسةً وتدريساً من اتخاذ الطرق المختلفة المفيدة لتدريس اللغات الأجنبية من:

- الطريقة التركيبية (الجزئية) مع الطريقتين المتفرعتين منها: من الأبجدية والصوتية
- الطريقة التحليلية (الكلية) التي تشتمل على طريقة الكلمة والجملة.
- الطريقة التوليفية (المزدوجة).

٢ - **الإصلاح في المقررات:**

إن المقررات الدراسية الرائجة في مختلف المراكز التعليمية في الهند لاتعتني بالأصوات العربية كما يلزم، ومدارس تحفيظ القرآن الكريم فقط هي التي تعتني بالأصوات العربية إلى حد كبير خلال تعليم مادة التجويد. وأما الأقسام العربية في الجامعات الحكومية فالاهتمام بمخارج الحروف، والنطق السليم مفقود تقريبا. فإن المقررات الدراسية في حاجة إلى مادة مستقلة لتدريس الأصوات وفونولوجيا العربي، مع التدريبات والتطبيقات باستخدام الآلات الحديثة للتدريب على النطق السليم، من أمثال:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- الآلات السمعية-البصرية (Audio-Visual Instruments)
- المسجل الصوتي (Tape Recorder)
- القرص المدمج([1]) (CD)

٣ - التركيز على النصوص الأدبية:

أما حل المشاكل اللفظية والمعنوية فهو يتطلب التركيز الخاص والاهتمام البالغ بقراءة النصوص الأدبية من كل العصور، ومن كل النماذج الأدبية، وبخاصة تلاوة القرآن الكريم مع فهم المعاني، لكي يتعود الدارس على أن يقضي وقتا مع هذه النصوص في بيئة عربية وإلا لايمكن أن يتقن الناطق الأجنبي اللغةَ العربيةَ كتابةً ونطقاً وإبداعاً.

٤ - بعث الأساتذة العرب إلى الهند:

نناشد المؤسسات المعنية بالعربية بعث الأساتذة العرب إلى المدارس الإسلامية العربية الأهلية في الهند، لتدريس اللغة العربية حتى يتحسن المستوى الدراسي واللغوي وكذلك إلى الجامعات العربية الإسلامية والحكومية لتحسين المستوى اللغوي والأدبي في مراحل البحث والكتابة والإبداع.

٥ - توسيع نطاق التبادل الثقافي:

وأن تفتح المنظمات العلمية والأدبية العربية في العالم العربي آفاقا ثقافية مع الهند بإرسال المجلات والجرائد والصحف العربية التي لها مستوى لغوي مقبول، وكذلك أن ترسي كراسي عربية في الجامعات الهندية الحكومية مع اتفاقيات ومعادلات ثقافية راقية رفيعة المستوى.

ثبت المصادر والمراجع

١-إبراهيم، سمير عبد الحميد: معجم الألفاظ العربية في اللغة الأردية، دارالفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٦.

٢-أحمد، الدكتور محمد عبد القادر: طرق تعليم اللغة العربية للمبتدئين، مصر،١٩٨٢م.

٣-الأعظمي، محمد عمران: مخطوط مجموعة شعرية، بعنوان: الأربعون في الغث والسمين، حيدرآباد، الهند.

٤-البلياوي، عبد الحفيظ: مصباح اللغات، معجم لغوي (عربي-أردي) للأستاذ عبد الحفيظ البلياوي.

٥-حرب، محمد طلعت: تاريخ دول العرب والإسلام، ج:١، ص:١١٣، سنة الطباعة غير مذكورة.

٦-الحسني، عبد الحي: الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام، بيروت،١٩٩٩م.

٧-الحسني، عبد الحي: الثقافة الإسلامية في الهند. الطبعة الثانية، دمشق،١٩٨٣م.

([1])Colin Painter: An Introduction to Instrumental Phonetics, University Park press,Baltimore,1979,2-3.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٨-الحكومة الهندية، وزارة الشؤون الداخلية، مكتب المسجل العام، لجنة الإحصاء الرسمي، تقرير للإحصائيات اللغوية، عام ٢٠٠١.

٩-الدهلوي، مولوي سيد أحمد: فرهنك آصفيه، نيودلهي،١٩٩٨، الجزء:١.

١٠-الرامفوري، الحكيم نجم الغني خان نجمي: بحرالفصاحت، نيودلهي،٢٠٠٦، المجلد:١، ص:١٦.

١١-عالم، الدكتور جهانغير: الأصوات العربية ومشاكل الطلاب الآساميين في نطقها: دراسة وتوجيهات، غواهاتي، الهند،٢٠٠٩م.

١٢-الكيرانوي، وحيد الزمان: القاموس الجديد، ديوبند، الهند،٢٠٠٩م.

١٣-المجلس الهندي للعلاقات الثقافية: مجلة ثقافة الهند، العدد:٤٢،٢٠٠٢م.

١٤-المجلس الوطني لتنمية اللغة الأردية، جامع أردو إنسائكلوبيديا (الموسوعة الأردية الشاملة، نيودلهي،٢٠٠٣.

١٥-الندوي، الدكتور شفيق أحمد خان، والدكتور حبيب الله خان، والدكتور نسيم أختر الندوي، اللغة العربية الوظيفية، الوحدة: نيو دلهي،٢٠٠٣م.

١٦-الندوي، عبدالله عباس: نظام اللغة الأردية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة،١٤٠٦هـ١٩٨٦م.

١٧-الندوي، محمد الرابع الحسني: الغزل الأردي، محاوره ومكانته في الشعر، مكتبة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، كناؤ، ٢٠٠٦م.

١٨-نير، المولوي نور الحسن: نور اللغات، نيودلهي،٢٠٠٠م.

١٩- Dr. Colin Painter, An Introduction to Instrumental Phonetics, University Park press, Baltimore, 1979

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأفراح والأتراح في روايات الطيب صالح المرجعية الثقافية وسؤال الثقافة السودانية

أ/ إسحق علي محمد ، باحث في النقد الأدبي والدراسات الثقافية،
محاضر متعاون بكلية أفريقيا الجامعية السودان – الخرطوم

ملخص الدراسة:

تتناول الدراسة المرجعية الثقافية التي ينطلق منها الطيب صالح في رواية عرس الزين، والتي يعبر من خلالها عن واقع خيالي سردي يتماهي مع واقع السودان، وإنسان السودان؛ المتلقي لرسالة الكاتب التي يضمنها أعماله. والمرجعية الثقافية هي الأرضية التي يتقاسمها المنتج والمتلقي في تفسير شفرات النص، والتفاعل معه. وهو ما يجعل سؤال الثقافة السودانية مشروعا، للوقوف على بصمة الكاتب في هذه الثقافة، ومن ثم دوره في تشكيل الهوية الثقافية السودانية، مرورا بالوقوف عند المسكوت عنه في هذه الثقافة وتعريته بهدف تجاوزه بوصفه مشروعا للكاتب غير معلن. والمنهج السيميوطيقي هو المنهج المقترح لفحص فرضية: أن الطيب صالح أسهم في تشكيل الثقافة العربية في السودان. وأنه صمت عن مكونات ومرجعيات أخرى لهذه الثقافة سببها تأثره بالثقافة العربية والانجليزية، وذلك من خلال العلامة اللغوية والثقافية. وقد جاءت الدراسة في مبحثين: المبحث الأول: في المصطلح والمنهج. والمبحث الثاني: الأفراح والأتراح وسؤال الثقافة السودانية. ثم خاتمة.

الكلمات المفتاحية:

الثقافة . المرجعية الثقافية . العلامة الثقافية . العلامة اللغوية . الثقافة السودانية

مقدمة

مما لا شك فيه، أن الأدب مرآة الشعوب، وخاصة الأدب النثري منه، ولذلك كان اختيارنا لروايات الطيب الصالح بوصفه رمزا سودانيا في هذا المجال، وهي أدب حكائي سردي، يوقفنا على طبيعة المجتمع السوداني من حيث لغته، وثقافته، وإثنيته. ومعروف أن الرواية تنجز هدفها الجمالي من خلال تصديها لمعضلات اجتماعية، وثقافية، ولغوية حفظتها الموروثات، والمعتقدات بواسطة كشفها للبنى، والأنساق الفاعلة فيها، وبذلك تنجز الرواية مهمتها في التغيير، والتحريض، والتطور، والتقدم.

الأهداف: تهدف هذه الدراسة الى معرفة المرجعية الثقافية للكاتب وعلاقتها بالثقافة والهوية السودانية. ومعرفة أهمية الأدب النثري في قاموس الجماعة اللغوي، وأفكارهم من خلال بناء واقع خيالي سردي، يعالج إشكالات الواقع المعيش، ويبصر بمستقبل مشرق، ويحرّض على التغيير، من خلال رؤية الطيب صالح عبر رواياته.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المنهج: المنهج السيميوطيقي الذي يهتم بالعلامات اللغوية والثقافية أكثر المناهج ضرورة في هذه الورقة؛ لأنه يدرس كل أنساق العلامات التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس(1)، وهذا التواصل هو صميم العلاقة بين المبدع/الكاتب والمتلقي، وهو ما يسمح بقراءة رسالة الكاتب، ويفتح المجال للمتلقي ليؤول الرسالة بناءا على المرجعية الثقافية التي تحكم هذا التواصل.

المبحث الأول: في المصطلح والمنهج

أولا: في مصطلحات الدراسة:

. **الثقافة**: معظم التعريفات لكلمة ثقافة في العصر الحديث، وضعت نصب أعينها تعريف عالم الاجتماع إدوارد تايلور في كتابه (الثقافة البدائية) الذي يقول: "الثقافة هي ذلك الكل المعقّد الذي يتضمن المعارف والمعتقدات، والفنون، والآداب، والأعراف والقوانين. وغير ذلك من منجزات الإنسان كفرد أو كمجتمع.(2) بعضهم زاد، والآخر شرح، وفصّل، ولكنه ارتكز على تايلور. وقد لخّص تيري ايجيلتون مفهوم الانثربولوجيين للثقافة بقوله: "الثقافة هي طريقة حياة شعب يعيش معا في بقعة واحدة"(3) ويضيف:"ما من مشكل معرفي أشدّ دهاء وبراعة في رسم خارطة لتعقيدات القلب (الوجدان) من الثقافة الفنية، وهذا ما جعل الرواية الواقعية مصدرا للمعرفة الاجتماعية أشد تفصيلا، وصميمية بما لا يقاس بأي علم اجتماع وضعي"(4).

وأستطيع أن تعامل مع مفهوم اليونسكو للثقافة في هذه الدراسة، وكما ينظر اليها اليوم على أنها: جميع السمات الروحية والمادية والفكرية (اللغة)، العاطفية التي تميز مجتمعا بعينه، أو فئة اجتماعية، وهي تشمل الفنون والآداب، وطرق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم، والتقاليد والمعتقدات"[5]، والتي من من خصائصها أنها من اكتشاف الإنسان؛ فهي إرث اجتماعي، يتطور من خلال الفن، والفكر، والسلوك. وأنها قابلة للتعديل، والتعبير من جيل لآخر، حسب الظروف الخاصة بكل مرحلة؛ فهي متجددة ومتحولة. وبالجملة هي وضعية؛ شاملة ونسبية.[6].

. **المرجعية الثقافية**: عندما يبدع الكاتب نصا، فإنه ينطلق من ثقافة محددة، تملي عليه اختيار لغة نصه، وتموضع النص في ثقافة معينة، هي ما يعين المتلقي على التواصل معه. ولكي يتواصل المتلقي مع الكاتب، ومع الأفراد المنتمين لهذه الثقافة/المجتمع، فإن اللغة تحيله إلى خارج النص لاكتساب دلالات؛ هي المرجعية التي يركن إليها ا لكي يفهم كلامه/معناه، هذه المرجعية يحددها سياق اللغة، وهو المقام الذي يناسب تركيبه اللغوي، ليفيد دلالة محددة، يفسرها المتلقي من خلال مخزون ثقافي هو المرجعية.

. **العلامة اللغوية**: طبيعة اللغة أنها نظام مغلق؛ بنية . صارمة في قواعدها، وهي بذلك تحدد طريقة تعبيره، وحالما يدخل الفرد عالمها يتقيد بنظامها، وتعطيه هي صفة الانتماء للمجتمع الذي يتحدث بها. "هي نظام للعلامات يعيد تقديم العالم بشكل

---

[1] – انترنيت: www.ta5atub.vom/t1500-topic#izz28Hzz64MT.

[2] – تيري ايجلتون. فكرة الثقافة تر: ثائر ديب. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا،دمشق. ٢٠٠٠م. ص٨٠.

[3] – نفسه. ص٢٣٢.

[4] – نفسه. ص١٠٩.

[5] – الرميحي. واقع الثقافة ومستقبلها في أقطار الخليج العربي. ص٢٦٨.

[6] – أحمد أبوزيد. خصائص الثقافة ومميزاتها . محاضرات في الانثربولوجيا الثقافية. دار النهضة. مصر، الاسكندرية، ١٩٧٨. ص ٤٢ . ٥٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

رمزي؛[1] العالم المادي، والأفكار الذهنية تتحول إلى رموز تفهمها الجماعة التي تتحدث اللغة. فنحن أمام مفردات هي علامات لغوية لها دلالات معجمية توافقية، تخص جماعة المتكلمين بهذه اللغة؛ تركب في جمل، هذه الجمل هي علامات لغوية أيضا تتركب في نص هو وحدة كتابية؛ وعلامة لغوية. فالعلامة اللغوية هي الكلمات ذات الدلالة الثقافية، والتراكيب.

ولكي يحدث التفاهم لابد من الاشتراك في معرفة رموز هذه الوسيلة وما تحتويه من معان سياقية، واجتماعية، وثقافية متفق عليها مسبقا. فاللغة منتج إنساني تراكمي، وثقافي؛ أنتجته ضرورة تواصل أهل بيئة واحدة بعضهم ببعض، وهو ما يعطي معنى للعلامة اللغوية متعدد بحسب ثقافة المتلقي، ويعطي المنتج الابداعي تعددية المعنى واحتماليته. "فاللغة . في الغالب مفتاح لسوك الجماعة... والعامل اللغوي في الثقافة أكثر أهمية ما دامت اللغة خاصة في صورتها المكتوبة تقوم بدور الأداة، أو الواسطة للثقافة"[2]؛ والثقافي يستدعي الاجتماعي بما هو مؤسس علية مع الاستقلال النسبي، والسياق الثقافي للنصوص اللغوية المكتوبة، هو كل ما يمثل مرجعية معرفية لإمكانية التواصل اللغوي، أو بعبارة أخرى إذا كانت اللغة تمثل مجموعة من القوانين العرفية، والاجتماعية؛ بدءا من المستوى الصوتي، وانتهاء بالمستوى الدلالي، فإن هذه القوانين تستمد قدرتها على القيام بوظيفتها في الاطار الثقافي العام.[3] فالأفراد يستعملون اللغة للإشارة الى هويتهم الثقافية، ومن ثم جعل هذه اللغة مشحونة ثقافيا[4].

. **العلامة الثقافية:** هي العادات والتقاليد التي تؤشر الى سلوك خاص بمجتمع معين أو أمة معين، يرشد إليها حال التعرف إلى العلامة؛ التي قد تكن صورة، أو شيئا، أو عادة خاصة بمجتمع محدد، أو سلوكا مرتبطا بموقف معين، مثلا: التعبير بالرقص/الايقاع؛ هو علامة ثقافية أفريقية. والمدفأة الانجليزية هي شيء/علامة ثقافية إنجليزية، والجلد بالسوط في الأفراح، هو علامة ثقافية سودانية، وهكذا.

. **الثقافة السودانية**: هي جماع العادات والتقاليد والفنون والآداب، وطرق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم، والتقاليد والمعتقدات؛ الأديان. ولأن الجغرافية تركت بصمتها في الثقافة من خلال الموقع بين ثقافتين؛ العربية والأفريقية. الثقافة العربية بكل ثقلها الديني واللغوي، والثقافة الأفريقية بكل أساطيرها وفنونها وعلاقتها بالطبيعية. فضلا عن الثقافة الإنجليزية؛ ثقافة المستعمر التي تسربت الى بعض طريق الحياة، والتي تتجلى في ثقافة الكاتب. فالثقافة السودانية هي هذا المزيج من تلاقح الثقافات، ولكن أسها هو تزيل القيم الثقافية العربية ممثلة في الدين من جانبه الصوفي الى الحياة في طبيعتها الأفريقية سلوكا اتسم بالتسامح، وهنا الأفراح والأتراح بوصفها مفردة رئيسة من مفردات الثقافة السودانية.

. **من هو الطيب صالح؟:** اسمه الكامل؛ الطيب محمد صالح أحمد. ولد عام ١٣٤٩هـ ١٩٢٩م) في إقليم مروي شمال السودان بقرية كَرْمَكوْل بالقرب من قرية دبة الفقراء؛ وهي إحدى قرى قبيلة الركابية التي ينتسب إليها.[5]. ترتيبه الثالث في أسرته. سبقه

---

[1] – نصر حامد أبوزيد. مفهوم النص" دراسة في علوم القرآن" ط:٢، المركز الثقافي. بيروت. ١٩٩٤م. ص٢٥.

[2] – ماريو باي. أسس علم اللغة. تر: أحمد مختار عمر. منشورات جامعة طرابلس، ليبيا. ١٩٧٣. ص٢٠٨

[3] – نصر حامد أبوزيد. النص السلطة الحقيقة . الفكر الديني بين إرادة الهيمنة وإرادة الهيمنة. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان. ص٩٩.

[4] – جون جوزيف. اللغة والهوية . قومية، إثنية، دينية. تر: عبد النور خراقي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس ٢٠٠٧م. ص٢٢٦.

[5] – طلحة جبريل . على الدرب، مع الطيب صالح : ملامح من سيرة ذاتية، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ١٩٩٧م. ص٢١. وانظر: أحمد محمد البدوي . الطيب صالح سيرة كاتب ونص. ص٢٠. زانظر: محمود صالح عثمان صالح. بعد الرحيل(١).: أقلام سودانية. مركز عبدالكريم ميرغني. ط:١، ٢٠١٠م. وانظر: عثمان محمد الحسن. الطيب صالح: الرجل وفكره. ط:١. مطبعة أكاديمية العلوم الطبية. الخرطوم، ٢٠٠٢م. ص٥٣-٦٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أخوان لم يعيشا، ولذلك سمي الطيب تفاؤلا بالصحة وطول العمر. تزوج الطيب صالح من سيدة بريطانية، فضلى اسمها (جولي)، وهي ربة بيت[1]. ورزق بثلاث بنات هن: زينب وسارة وسميرة،[2]. تنقل الطيب صالح بين عدة مواقع مهنية، بدأها بخبرة قصيرة في مدرسة في السودان برفاعة، غادر رفاعة، ليلتحق بمعهد التربية في بخت الرضا، على طرف الدويم، عند النيل الأبيض، ليلتحق بمدرسة السنتين التي تعد مدرسي المرحلة الوسطى، وفق منهج دراسي محكم لأداء دوره التربوي والتعليمي. توفي في الساعة التاسعة مساء يوم الثلاثاء١٧ فبراير عام٢٠٠٩ في لندن[3]. شيع جثمانه يوم الجمعة ٢ فبراير في السودان[4].

رواياته: كتب الطيب صالح العديد من الروايات التي ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة وهي: "نخلة على الجدول١٩٥٢م"، و"عرس الزين١٩٦٢م" و"موسم الهجرة إلى الشمال١٩٦٦م" و"ضو البيت١٩٧٢م" و "مريود١٩٧٣م"[5] و"منسى: إنسان نادر على طريقته٢٠١٠م"[6]. تعتبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من أفضل مائة رواية في العالم. وقد حصلت على العديد من الجوائز. وقد نشرت لأول مرة في أواخر الستينات من القرن العشرين في بيروت، وتم تتويجه ك"عبقري الأدب العربي". في عام ٢٠٠١م تم الاعتراف بكتابه من قبل الأكاديمية العربية في دمشق، على أنه صاحب "الرواية العربية الأفضل في القرن العشرين. في فبراير من العام٢٠١٠م تم الإعلان عن جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي، تقديرا للدور الكبير الذي قام به في الثقافة العربية[7]. طبعت أعماله في كتاب من منشورات مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي٢٠١٠م بعنوان: (الطيب صالح الأعمال الكاملة الروايات والقصص). في ٥١٢ صفحة. وهو الكتاب الذي سوف نعتمد عليه في هذه الدراسة.

ثانيا: في المنهج:

تعتمد الورقة المنهج السيميوطيقي، وهو منهج ينهض بمعالجة المعنى من خلال العلامة؛ وهنا العلامة بوصفها كلمات، أو تراكيب في اللغة، والنص، تقدم المعنى من خلال مرجعية ثقافية يفك شيفرتها السياق والتأويل. فللعلامة مدلولان مدلول ثقافي، ومدلول لساني. ما يفرض الثقافي أن كل مجتمع يخلق شيفراته الخاصة التي يستمدها الأفراد المنتمون إليه للتواصل فيما بينهم، وهي التي تسمح لهم بتبادل الدلالات واستهلاكها، بينما يتواصلون فيما بينهم، وعالمهم الخارجي. هذه الشيفرة هي أمارة أو سمة، أو هي شيء مدرك يمكن أن تستخلص منه توقعات، واستنتاجات، وإشارات خاصة بشيء آخر غائب، ومرتبط به[8].

هذه الشيفرة هي العلامة، وهي الوسيط بين الإنسان، وعالمه الخارجي، ولكنها لا تحيل إلى الواقع الموضعي مباشرة، وإنما تحيل الى عالم الصور الذهنية، والمفاهيم، والمدلولات. فهي دال رمزي، وأداة من خلالها "تأنسن الإنسان وانفلت من ربقة

---

[1] – عثمان محمد الحسن. الرجل وفكره. ص٥٣.

[2] – طلحة جبريل. على الدرب. ص٥٦.

[3] – محمود صالح عثمان صالح. بعد الرحيل(١).: أقلام سودانية. مركز عبدالكريم ميرغني. ط:١، ٢٠١٠م. ص٧.

[4] – نفسه. ص١٦

[5] – أحمد درويش. الرؤية الفكرية والجمالية. (النيل مكانا روائيا في كتابات الطيب صالح). جائزة الطيب صالح ٢٠١١م. ص٣.

[6] – "يروق لبعض المهتمين بأدب الطيب صالح. وربما شاركهم الطيب نفسه. أن يجعل (منسي: انسان نادر على طريقته) واحدة من رواياته". انظر: الطيب صالح الأعمال الكاملة. الروايات والقصص. مركزعبدالكريم ميرغني الثقافي، السودان، الخرطوم. ط: ١. ٢٠١٠م. ص٧.

[7] – الطيب صالح. http://ar.wikipedia.org/wiki

[8] – المصدر نفسه. ص:٣٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الطبيعة ليلج عالم الثقافة الرحب الذي سيهبه طاقات تعبيرية هائلة"[1]، من ذلك أية ايماءات، وأفعال تحيل إلى طريقة في الوجود، والفعل، والاحساس؛ مثل التعابير التي تعطى كعلامات للفرح، وكذلك كل حركة إرادية نعبّر من خلالها عن شيء، أو نخبر عنه. وكذلك كل كيان تصويري يمثل حدثا، أو قيمة من خلال خصائصه الشكلية؛ مثل الصليب، والمنجل، وجمجمة ميت... إلخ[2].

وأما لسانيا؛ فالعلامة أداة يتم من خلالها تمثل مفهوم، أو موضوع خلال صورة سمعية . كلمة مثلا، أو جملة، أو نص"[3]، وأن العرف الاجتماعي هو الذي يجعل من العلامات أدوات ثقافية[4]، هي التي تفسر بها الجماعة نصوصها اللغوية"، فلا يمكن أن أفهم كلمة إذا كنت أجهل اللغة التي تنتمي إليها هذه الكلمة... فنحن ننظر إلى الأشياء، والكلمات كما علمتنا الثقافة أن نفعل ذلك دائما[5]."والنص في تعريفه المعاصر؛ هو سلسة من العلامات المنظمة في نسق من العلاقات، تنتج معنى كلياً يحمل رسالة"[6]، فإذا كان هذا النص رواية، فهو بالضرورة خطاب سردي، وهو بالتالي مجموعة من العلامات اللغوية؛ (الحروف، والكلمات، والجمل، والصور البلاغية)، وهي محل التواصل؛ رسالة مع المتلقي/ المجتمع الذي يستدعي مخزونه الثقافي للحضور في عملية التواصل هذه. فالعلامة دال يؤشر إلى صورة ذهنية/مفهوم، تتم ترجمته عبر وقائع، هي الكلمات، والجمل، والصور البلاغية إلى دلالة، تجد معناها في المخزون الثقافي/المرجعية للفرد، ومن ثم تنتج معنى جديدا هو علامة/دال؛ وهذا بالضبط ما اشترطه إيكو في العلامة كي تحقق وظيفتها، فالعلامة "لابد أن تكون لها شفرة تقضي الى فهم المتلقي لها"[7]، لذا فلا يمكن للعلامة إلا أن تصور الموضوع وتخبر عنه؛ بمعنى أن العلامة تفترض معرفة قبلية بالموضوع المعين -مرجعية- من أجل توصيل معلومات إضافية بصددها[8].

يقول رولان بارت: "لا نستطيع الفكاك من أسر اللغة"[9]. ويعني قوانينها المألوفة من حيث تركيب الجملة، ووضع المفردات فيها، والتذكير، والتأنيث، والإفراد، والجمع، وأنواع الضمائر، وغير ذلك من أنظمة اللغة التي هي قيود في نظره تحكم النصوص، ودلالاتها، وتحد من قدرة المؤلف في التعبير عن مراده. فاللغة إذن لا تمكننا من تبليغ أفكارنا كما نريد"[10]. واللغة والثقافة ضابطان يؤطران الفرد، ويمنحانه هوية جماعية؛ حالما يستعمل الفرد تلك اللغة الخاصة بالجماعة[11]، والجماعة ستعترف بالفرد باعتباره عضوا كاملا فيها عبر اللغة، والثقافة؛ فهو يخضع لقانون مقابل الحصول على اعتراف بهويته التي

---

[1] – نفسه. ص:٩.

[2] – نفسه. ص:٩.

[3] – نفسه. ص:٣٧.

[4] – نفسه. ص: ٢٥٢.

[5] – نفسه. ص:٦.

[6] – نصر أبوزيد. النص السلطة الحقيقة. ص:١٦٩.

[7] – جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الاسلوبية. ط:١. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م. ص٣٨.

[8] – عواد علي وآخرون. معرفة الآخر. ط:١. المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م. ص٨٠.

[9] – رولان بارت . درس السيميولوجيا . تر: عبدالسلام بنعبدالعالي. تقديم: عبدالفتاح كيليطو. دار توبقال للنشر . ط:٢. الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٦م.. ص١٢.

[10] – نفسه.

[11] – جلبير غرونيوم. مصدر سابق. ص٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تطابق هوية القانون[1]، فهو مأسور لهذه السلطة الثقافية، واللغوية، ومحكوم وجوده بها في التعبير عن نفسه، وفي تواصله مع الآخرين.

تأسيسا على ذلك فإن سلطة اللغة هي القانون الذي يجبر الكاتب، والمتلقي على السواء على الخضوع له، والتقيد به في التعبير، وفي فهم مدلولات النص، ومن ثم تأويلها. ذلك لأن "اللغة بوصفها نظاما رمزيا لا تمد الفرد بالمعاني، وإنما تمده بالنظام الذي يعد الوسيلة المعينة على التعبير عن المعاني وفهمها(...) ولا حيلة للمتكلم إزاء تلك القوانين، فهو مجبر على العمل بها"[2]. وهذا ما أكده بارت بان الإنسان خاضع لسيطرة سلطة اللغة، وخاضع لمعناها الدلالي، أسير لمفهوم محدد للكلمة، أو الجملة، أو الصورة، أو العلامة اللغوية، مادام ينتمي لجماعة لغوية ذات مرجعية ثقافية، وهوية لا تكتسب إلا بالانتماء إلى قانونها. ولهذا لا يجد الكاتب مفرا من التمرد على هذه القيود، للتعامل مع الخيال الأدبي بفرض أسلوب يعطي مشروعية لوجوده ككاتب من خلال لغته هو؛ المعتمدة على أساليب اللغة نفسها، ليؤسس لمصداقية أفكاره وأنساقها.

وأما التأويل: فقد وضع معجم المصطلحات الأدبية ثلاثة معان للكلمة (تأويل)[3]: التأويل تفسير ما في نص ما من غموض بحيث يبدو واضحا جليا، ذا دلالة يدركها كل الناس. وهو أيضا: إعطاء معنى معين لنص ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلا. وهو أيضا: إعطاء معنى، أو دلالة لحدث، أو قول لا يبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة، ويكون في التأويلات السياسية. فهو إما تفسير معنى بغية توضيحه، وإما استنباط مضمون، أو إضافة معنى مدفون بين ثنايا الكلام. وجميعها شغل على اللغة، والنصوص يقوم به المتلقي؛ الناقد والقارئ، في سبيل التواصل مع النص عبر رسالته المرجوة. فالتأويل "نشاط فكري ولغوي يتعلق بالترجمة والتفسير (...) هو النظر فيما تؤول إليه الأشياء، أي صيرورتها، والقيم الوجودية، والمعرفية، والجماعية التي يمكن أن تتصف بها لدى مآلها إلى أمر ما."[4] وذلك بأخذ المعنى على غير معنى الكلمات؛ بتجاوز الظاهر إلى الخفي بالاعتماد على قدرة المتلقي اللغوية، والثقافية. "إذا أردت تأويل نص، فعليك أن تحترم خلفيته الثقافية، واللسانية"[5]- تفتح طريقا نحو النص بما يخدم بقية القراء. "فالتأويل ترميم وإصلاح، وإعادة تجميع المعنى"[6].

وأما السياق: فهو:"هو مجرى الكلام وتسلسله، أو اتصال بعضه ببعض"[7]، والكلام –هنا- هو التركيب؛ (المفردات، والجمل، والنص)، فالمفردة داخل الجملة لها معنى مكتسب من هذا الوضع استنادا إلى ما قبلها وما بعدها، والجملة نفسها تكون في سياق النص؛ اللغوي، أو غير لغوي الذي يعتمد على ما حول النص؛ من ظروف خارجية تفرض نفسها عليه[8]. والدلالة بهذا هي وليدة سياقات لغوية، أو نفسية، أو فكرية، لأنه من الصعب أن يدرس التركيب بعيدا عن دلالته التي يحكمها السياق الذي

---

[1] – نفسه. ص٣.

[2] – مصطفى حميدة. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. مصدر سابق. ص٥٢.

[3] – مجدي وهبة، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان. ط:٢. ١٩٨٤م. ص٨٦.

[4] – المناهج الفلسفية الغربية المعاصرة، النقد، التأويل، الحفريات، التفكيك.مجلة عالم المعرفة. ص١٧.

[5] – امبرتوايكو.التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. ط:٢. ٢٠٠٤/. الدار البيضاء، بيروت. ص٨٧.

[6] – عمارة ناصر . اللغة والتأويل"مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ". ط:١. ٢٠٠٧/. منشورات الاختلاف . دار الفارابي، الجزائر . ص٣٨.

[7] – فاضل صالح السامرائي. الجملة العربية: تأليفها وأقسامها. دار الفكر ناشرون وموزعون. مج:١. ط:٢. الأردن،٢٠٠٧م.. ص٦٣.

[8] – محمد أحمد خضر. التركيب والدلالة والسياق، دراسات تطبيقية. المكتبة الأنجلومصرية.القاهرة،٢٠٠٥م. المقدمة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يفتح النص على الثقافة؛ بوصفها مرجعية للتواصل بين الكاتب، والمتلقي من خلال لغة هي علامة الهوية الأولى. والسياق -بهذا- أداة لازمة للفهم والتأويل[1]، لأنه "يرشد إلى تبيين الجمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم"[2].

فعندما اتحدث عن اللغة، والنص، والتأويل، والسياق؛ اتحدث عن اللغة بوصفها نظاما، يعوّل على ثقافة هي المجتمع، ولهذا فهي تؤدي وظيفتها التواصلية من خلال هذه الثنائية، "ومن هذه الزاوية لا يمكن حصر الدلالة في المنطوق الملفوظ وحده، كما لا يمكن حصرها في دلالة الفحوى، بل لابد أن تتسع لتشمل دائرة الصمت، والسكوت في بنية الخطاب".[3] وأتحدث عن آليات أسلوبية يستخدمها الكاتب للخروج من أسر اللغة، وتتيح له مساحة للتعبير أكبر، وتعين المتلقي في كشف خبايا النص من خلال التأويل.

المبحث الثاني: الأفراح والأتراح وسؤال الثقافة السودانية

أولا: في ثقافة الطيب صالح

عاش مطلع حياته وطفولته في شمال السودان، "في بيئة سكانها مزارعون، يزرعون شريطا زراعيا ضيقا يمتد على ضفتي النيل، مكتفون ذاتيا، ينتجون كل ما يحتاج اليه، خيالهم خصب. عرفت المنطقة تعليما دينيا من خلال المساجد والخلاوي. وقد خلق هذا النوع (من التعليم) ثراءا لغويا ملحوظا، كما رسخ روح التسامح بين الناس"[4]. وفي شبابه انتقل إلى الخرطوم لإكمال دراسته فحصل من جامعتها على درجة البكالوريوس في العلوم. سافر إلى إنجلترا موظفا في هيئة الاذاعة البريطانية؛ القسم العربي. عام١٩٥٣م.[5] "وما لبث الطيب أن التحق بمدرسة لندن للاقتصاد، لدراسة العلوم السياسية، على أن مدرسة لندن في رسالة موجهة إلينا، في رد رسمي على استفسار من جانبنا، لم توفق في العثور على اسم الطيب صالح في سجلات خريجيها، ولأن مدرسة لندن مؤئل علم أثيل، يدخل السعادة على قلبها أن يظفر أحد خريجيها، بقدر استثنائي من نجاح، فإن وقوفها على المكانة التي نالها الطيب في عالم الكلمة، على المستوى الإقليمي والدولي، دفعها إلى إيلاء الأمر عناية مشهودة في البحث والتدقيق، ولم تعثر على الاسم، ربما لطول العهد، ربما لأنه لم يكمل، ربما لأنه اعتد بالعلم وليس الدرجة. المهم هذا أمر نثبت الإشارة إليه، لأن روايته مصدرها الطيب نفسه في أكثر من موضع، في حين أن مدرسة لندن لم تجد دليلا عليه في أوراقها"[6].

تهيأت له فرصة السفر إلى بريطانيا، ليعمل في القسم العربي بهيأة الإذاعة البريطانية، عام١٩٥٣م، التي عمل فيها لسنوات طويلة من حياته, وترقى بها حتى وصل إلى منصب رئيس قسم الدراما[7]. وبعد استقالته من البي بي سي عاد إلى السودان

---

[1] – محمد إقبال عروي. مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي. مجلة عالم الفكر. مجلة عالم الفكر: المجلد ٣٧ / سنة ٢٠٠٩.. ص٥٣.

[2] – نفسه. نقلا عن: ابن قيم الجوزية. بديع الفوائد. دار الكتاب العربي. ج:٤. ص٧ – ٩.

[3] – النص، السلطة، الحقيقة. نصر حامد بوزيد. ص ١٠٩.

[4] – طلحة جبريل. على الدرب. ص٢٢.

[5] –نفسه. ص٥٠.

[6] – أحمد محمد البدوي. ص٥٧.

[7] – طلحة جبريل. على الدرب. ص٥٦. وأنظر: أحمد محمد البدوي. سيرة كاتب ونص . ص٣٩، ٤٥، ٥٣، ومحمد زغلول سلام، القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث العربية، القاهرة، ١٩٧٠م. ص ١١٠. وأحمد محمد البدوي. سيرة كاتب ونص . ص١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وعمل لفترة في الإذاعة السودانية, ثم هاجر إلى دولة قطر، وعمل في وزارة إعلامها وكيلاً ومشرفاً على أجهزتها. عمل بعد ذلك مديراً إقليمياً بمنظمة اليونيسكو في باريس, وعمل ممثلاً لهذه المنظمة في الخليج العربي. "في عام ١٩٧٤، ذهب إلى الدوحة، مديرا لوزارة الإعلام القطرية، ثم مستشارا لها. ثم انتقل إلى هيأة اليونسكو، وأقام في باريس مدة، إلى أن عاد إلى لندن مؤخرا"[1].

يقول الطيب صالح: "لغتنا الأم هي العربية، ونتحدث الانجليزية وقليلا من الفرنسية... نعم نحن عرب.. طبعا هذا الكلام ألقيته على عهناته، فمعلوم أننا لسنا كلنا عربا في بلاد السودان المتباعدة الأكناف"[2]. إنه لا يوجد شك في أن الثقافة العربية هي الثقافة السائدة، وكذلك الاسلام هو دين الاغلبية[3] ، "وإن العلاقة بين الرواية ولغتها هي علاقة انتماء بديهية، وإن تعددت روافدها الثقافية والتعبيرية؛ بالاقتباس أو التحويل، أو المزج[4].

وسؤال الثقافة السودانية في روايات الطيب صالح يطرح أسئلة كثيرة أهمها ربما أثر التعدد الثقافي في السودان على لغة الطيب صالح، وما هو موقفه منه في ظل هيمنة لغة عربية وثقافة عربية، ومن ثمّ هل الثقافة العربية طمست الثقافة السودانية؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي يمكن أن تثار في هذا الموضوع. أم أن "الثقافة تمتلك عنصرا كونيا يجعلها تسمو على الاقليمية والقومية والمحلية والاثنية العرقية، والطبيعة، الى آخر ذلك من التصنيفات التي ظلت تثقل كاهل الثقافة؟"[5]، أم يصدق قول الدكتور محمد جلال هاشم في ورقته (السودانوعروبية): "إن عالم الطيب صالح القصصي هو نفس عالم ثقافة المركز القائمة على الأسلمة والاستعراب"[6].

تنطلق هذه الدراسة من اللغة باتجاه الثقافة، وتبحث في لغة الطيب صالح في رواياته للوقوف على الثقافة السودانية محمول اللغة من خلال مفردات وتعابير وعلامات لغوية وثقافية أخرى. وأثر الثقافة العربية والافريقية والانجليزية فيها، وفي رسالة الكاتب الى المتلقي.

"بنت البلد تعمل الدلكة والدخان والريحة وتلبس القرمصيص، وحين ترقد على البرش الأحمر بعد العشاء يشعر الرجل كأنه أبوزيد الهلالي"موسم٩٩. "أنا سعيد ود زايد ود حسب الرسول، عربي حر، عليّ اليمين أهلي في سودري يحجبوا ضو الشمس". ضو٢٧٣. "كان كرار –رحمه الله- سودانيا قحاً فيه كل فضائل أهل السودان، وبعض مساوئهم، كان رجلا (شيخ عرب) كما نقول". منسي٧٣.

---

١ – طلحة جبريل. على الدرب. ص٦٦. وأحمد محمد البدوي. سيرة كاتب ونص. ص٨٣.

٢ – الطيب صالح. مختارات(٥). ص٢٩٤.

٣ – محمد أحمد محجوب. مجلة النهضة السودانية، ١الأدب القومي). يونيو ١٩٤١م. ص ٢٧.

٤ – يمنى العيد. فن الرواية العربية. دار الاداب. ط: ١، ١٩٩٨م. بيروت، لبنان. ص٥٤.

٥ – ادوارد سعيد. الثقافة والمقاومة. حاوره: ديفيد بارساميان. تر: علاء الدين أبوزرينة. دار الاداب. لات. ص١٠.

٦ – عبدالمنعم عجب الفيا. في عوالم الطيب صالح. ص١٣٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

النصوص أعلاه تصنف الطيب صالح في قائمة الثقافة النيلية، وهي عماد الثقافة في وسط السودان، وقد ظل إبداعه دائما "إعادة إنتاج لهذه الثقافة"[1] التي تلعب الثقافة النيلية فيها دورا كبيرا متأثرة بالثقافة العربية الاسلامية والصوفية(عربي حر، وشيخ عرب).

وقد تناول الطيب صالح كثيرا من العادات والتقاليد السودانية في أعماله الروائية مثل عادات الزواج والمأتم والحتفال بالمناسبات الدينية(رمضان مثلا) وعادة الجلد بالسوط والمنهات (كالتنباك مثلا)، والمشروبات كعرق البلح (والمريسة)، والموسيقى والايقاع المحلي السوداني، وضعها في سياق لغوي له دلالته في النص، وله مرجعيته الثقافية من خلال علامات اجتماعية سرّب من خلالها مفهومه للهوية، ووضع بصمته في نقل مجتمعه الى رحاب الإنسانية بالتخلص من العادات السالبة، وهي طريقة مشروعة وومقبولة في أعمال الكتاب للنهوض بثقافاتهم، وخلق جسر إنساني بينها وشعوب الأرض.

ثانيا: الأفراح والأتراح بوصفها علامة ثقافية

تحدث الطيب صالح عن عادات السودانيين في الأفراح والأتراح، وخص الأفراح برواية كاملة؛ سماها(عرس الزين)، و"عنوان الرواية هو المفتاح الإجرائي الذي يمدّنا بمجموعة من المعاني، التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره، وتشعباته الوعرة"[2]. ومفردات العنوان علامات لغوية، تحمل دلالات معينة على مستوى المعجم، والاصطلاح، والثقافة، والتأويل. "فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه"[3].

(عرس الزين)؛ عنوان مكون من كلمتين فقط (نكرة، ومعرفة؛ مضاف ومضاف إليه) في صيغة مبتدأ محذوف الخبر المقدر بالظرف؛ زمان/اليوم/ ومكان/هنا. أو في صيغة خبر محذوف المبتدأ المقدر بالإشارة إليه/هذا عرس الزين.

(عرس): جاء في اللسان: والعُرْسُ والعُرُس: مِهْنَةُ الإِملاكِ والبِناء، وقيل: طعامة خاصة. وأَعْرَسَ فلان أَي اتخذ عُرْساً. وأَعْرَسَ بأَهله إِذا بَنَى بها وكذلك إِذا غشيها، ولا تَقُلْ عَرَّسَ، والعامة تقوله. قال الأَزهري: العُرُس اسم من إِعْراسِ الرجل بأَهله إِذا بَنى عليها ودخل بها، وكل واحد من الزوجين عَرُوس؛ يقال للرجل: عَرُوس وعُرُوس وللمرأَة كذلك، ثم تسمى الوليمة عُرْساً.[4]

فالمفردة علامة تؤشر إلى معنى النكاح/الزواج في الثقافة العربية، وترتبط بكل ما هو مفرح ومبهج، وهي علامة على تجمع كبير للناس؛ باعتبار الإشهار في الزواج؛ ثقافيا. وفيه معاني الوليمة، والأكل، والغناء، والرقص في ثياب جميلة منتقاة، وحسان يظهرن مفاتنهن للعرض الخجول، ربما بحثا عن شريك حياة. ويظهر معنى العنوسة مندسا في ايحاءات الخوف، وتتداعى قيم الكرم، والجمال، متضمنة معاني الضد؛ البخل، والقبح... إلخ.

و(الزين): جاء في اللسان: الزَّيْنُ: خلافُ الشَّيْن. وزانه زَيْناً وأَزَانه وأَزْيَنَه، على الأَصل، وتَزَيَّنَ هو وازْدانَ بمعنًى، وهو افتعل من الزِّينةِ. ويومُ الزِّينةِ: العيدُ. فالزين مفردة/علامة تؤشر ثقافيا إلى كل ما جميل ماديا في الملابس والشكل الخارجي عموما/المظهر. ومعنويا في القيم السمحة التي قررها المجتمع وقبلها. نقول: هذا الشكل زين، وهذا الفعل زين. وتضفي ألف ولام

---

[1] – محمد المهدي بشرى. الرؤى الفكرية والجمالية عند الطيب صالح: قراءة في الخطاب النقدي للطيب صالح. الفعاليات الختامية لجائزة الطيب صالح للابداع الكتابي. الدورة الأولى، فبراير، ٢٠١١م. الخرطوم. ص٦.

[2] – جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفكر. الكويت. مج:٢٥. ع:٢٣. يناير/ماس ١٩٩٧م. ص:٩٠.

[3] – محمد مفتاح. دينامية النص: تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي. ط:٢. الدار البيضاء، ١٩٩٠م. ص٧٢.

[4] – ابن منظور، لسان العرب. مادة (عرس).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

التعريف (الزين) مع التضعيف في حرف الزاي معنى الاصرار على هذه الزينة، وهذا الجمال، كأنها ألف ولام العهد، بين الكاتب والمتلقي. مع أنه في العمل الروائي. شكلا. ليس زينا[1].

و(عرس الزين) تركيب/علامة تدل ثقافيا إلى حفل زواج شخص اسمه الزين، وهي فرصة لجمع من الناس يتواصلون ثقافيا مع الحدث الذي يحمل معنى الفعل، على الرغم من أن بنية العنوان خالية منه، وتكتسب دلالة الاسم معنى الثبات، حيث لا شك في أنه عرس الزين؛ هذا الشخص الذي هو اسم على مسمى من حيث المعنى. خاص بالزواج في الثقافة السودانية (العديل والزين)، وطقوس الحناء، فهو (عديل) لا عوج فيه، وهي صفة جميلة، وهو (زين) في كامل هندامه، وزيّه الباهي (عريس)، حيث ملتقى الأعين، وحلم العذارى، وخفقان قلوب العانسات.

فالعرس مفردة تؤشر الى الاحتفاء والاحتفال، وظفها الكاتب ليعبر من خلالها عن مجتمع ود حامد في نص سردي خيالي ضمنه كثيرا من مفردات الواقع: "وفي الأعراس حين تأتي (سُفرة الطعام) ويتحلق الناس حلقات يأكلون"عرس الزين/١٧٧. "وماج الحي من أركانه وامتلأت الدروب بالوافدين"عرس الزين/٢٣٧.

حتى اذا لم يضف الكاتب كلمة (سفرة) الى طعام لدلت المفردة مباشرة الى ما لذّ وطاب من الطعام؛ طعام مميز لاحتفالية خاصة، وهي هنا علامة ثقافية بامتياز، ولعل الكاتب لم ينس المتلقي العربي الذي هو مستهدف بالنص ايضا كونه بلغته فأراد أن يفصح ويدلل على معنى كلمة (سفرة) في سياق (الطعام والأكل). وهو يصور في النص الثاني حالة الفرح العامة التي تسري في الحي كله؛ من خلال مفردات في سياق العرس (ماج الحي، امتلأت الدروب، الوافدون). صورة تضجّ بالحركة، وتدل ثقافيا على تواصل اجتماعي يرغّب فيه النص، ومن خلفه الكاتب، لأن سياق الكلام يدل على فرحة الكاتب بالعرس التي يشارك بها المتلقي، كأنه يؤمن على مثل هذه العادات الاجتماعية التي توحد الناس في المحبة. وهو ما يدعم أن (عرس الزين) لها خصوصية ثقافية سودانية".

فقد استخدم الطيب صالح الكلمات (عرس، الزين، السفرة، يأكلون، يتحلق الناس، الوافدون، امتلأت الدروب، ماج الحي). علامات لغوية عبر من خلالها عن قيمة الفرح، بوصفه ثقافة مجتمع، تؤشر الى عاداته وتقاليده، ذات المكون الثقافي المحلي المرتبط بالبيئة، والمتعالق مع الثقافة الوافدة والتي هنا الثقافة العربية.

هذا المكون الثقافي المحلي يعبر عنه الكاتب من خلال عادات سودانية هي علامات ثقافية خاصة في الأعراس؛ مثل عادة المبارزة بالسوط: "ويقف مختار وسط الحلقة عاري الظهر يركز للمبارزة... والمبارزة بايش؛ سوط طوله الذراع من عروق السنط... طول النهار مختار راكز وسط الحلقة والأولاد يدخلو واحد واحد" ضو/٢٧٦ -٢٧٧. " ضو البيت كان واقفا في قلب الدائرة يهز فوق الراقصات بسوط من جلد عجل البحر. ويتقافز الرجال فيضربهم كيفما شاء" ضو/٣٤٤. "وفي يده سوط من جلد التمساح" زين/٢٣٩.

يحشد الطيب صاالح كل إمكانات السرد ليحضر المتلقي في جوّ المبارزة والتي تعرف في السودان بـ(البُطان)؛ (وسط الحلقة، مختار يركز، مختار راكز، للمبارزة/المبارزة، سوط) فيه يكرر الصورة/المكان؛ وسط الحلقة، في دلالة على جمهور يلتف حول المتابرزين، وما يصاحب ذلك من تشجيع، خاصة من النساء بالزغاريد، وتعالي صوت الرجال: ابشر.. ابشر بالخير. مع

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب. مادة (زين).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

احتفاء بموسيقى الحروف (شر، بُب): "مسك السوط... وفرقعه في الهواء وج وج... فرفعت السوط ونزلتو شر... السوط الخامس وقع بُب غمران".ضو٢٧٦-٢٨٠. وهي علامات ثقافية سودانية في تقليد لحركة الفعل (شر للقطع، وبُب للسقط دفعة واحدة).[1] لعلها علامة على الثقافة الأفريقية في لغة الكاتب، التي وظفها ليعبر عن أحد الجذور الثقافية لمرجعيته التي تتوافق مع المشهد الاحتفالي العرس وتؤمن للمتلقي شيفرة يتواصل من خلالها مع النص. و(مختار) اسم يدل على معناه هنا، وهو لغويا منفتح على دلالتين؛ اسم الفاعل واسم المفعول. هو اسم فاعل في دلالة على أن الشخصية الروائية هي من اختار المبارزة، وهذا يعادل الواقع الثقافي السوداني، لأن المبارز يتقدم ويعري ظهره ويركز للعريس حتى يضربه. واسم مفعول في دلالة على أن الكاتب اختاره ليقدم من خلاله رؤيته وموقفه من المجتمع, لأن "حضور الشخصيات في الجنس الروائي غالباً ما يتحول إلى إشارات/ علامات مبرمجة؛ وفق توجهات اللعبة السردية والاختيارات الجمالية والأيديولوجية للكاتب"[2].

صور الكاتب هذا المشهد في أربع صفحات في إيحاء للوقوف أمام هذه العادة والتي تحمل معنى الشجاعة والتحمل، وهو نوع من التربية الذي يقابل صعوبات الحياة. لكن ذلك يحدث في الغالب في مناسبات الأفراح؛ خاصة العرس حيث يصحب ذلك ايقاعات وزغاريد، وأشعار مما يلهب حماس المبارزين[3].

يضع الكاتب هذا النص في سياق الاحتفاء بالقوة مقابل تبعية الآخرين –الضعفاء- للقوي فقد تحول الحاضرون الى الوقوف خلف حمد ود حليمة المستحقر قبل المبارزة مما أبطره –مثلا للقوة- ولكن هناك دائما القوة الاجتماعية –الرقيب والحارس- جد الراوي وبندر شاه، حيث تمت معاقبة حمد ود حليمة ووضع بجانب غريمه مختار في دلالة على التصافي. "وقت صحيت لقيت نفسي في بيت بندر شاه على عنقريب وجنبي راقد مختار"ضو٢٨٠.

فهو من خلال هذه المبارزة يعرض لعلاقات الناس بالسلطة، والوقوف مع القوي، في دلالة على مفهوم السلطة بمعنى مصدر القوة، مطلق القوة، خاصة في جانبها الاجتماعي حين تصبح العادات قوة توجه المجتمع، ويقوم أفراد على حمايتها، في تأشير الى أن العادات هي هوية الجماعية، التي ربما لا تخضع لتفسير منطقي.

والكاتب يركز على أنواع السوط (عرق سنط، جلد عجل البحر، جلد التمساح). وفي الثقافة السودانية فرس البحر هو (القرنتي)، وهو المشهور بقوة السياط ومورنتها بينما عجل البحر – والبحر في الثقافة السودانية هو النهر- هو نوع من الأسماك شهي اللحم، ولم يعرف أن جلده يستخدم سياطا. مثل التمساح تماما. ولعل الكاتب وهم. وتركيزه على السوط يدل على بحثه عن قوة السوط ومرونته؛ لتأتي دلالة قوة التحمل معنى مطلوباً. يعمقه سياق مجاورة العلامات الثقافية المحلية(شجرة السنط، وعجل البحر/القرنتي/ والتمساح/النيل) في ربط للنص بالبئية المحلية/الجغرافيا. وثمة علاقة بين السنط والجلد؛ ذلك أن السبط نبات ثمره القرض/القرظ، وهو يستخدم في دبغ الجلود، ومنها (السوط) حتى يكون طريا مرنا، وهي صناعة رائجة في السودان.

ولكنه –أي الكاتب- استخدم مفردة (مبارزة) وهي في دلالتها السياقية تدل على الاعتراف بقوة الآخر، وتحمل ثقلا دلاليا عربيا يستدعي الفروسية، وأداة المبارزة (السيف). بينما في الثقافة السودانية مبارزة من نوع آخر، ولم ينص عليها الكاتب هي

---

[1] – عون الشريف قاسم. قاموس اللهجة السودانية. ص٤٥.

[2] – بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان. ص٧١. نقلا عن فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية. ص٥٥.

[3] – عون الشريف قاسم. مصدر سابق.ص١٧٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(البطان)، وهذا هو اسمها في الثقافة[1]، لكن الكاتب فضل (المبارزة) مع ثقلها الدلالي العربي (الفروسية) في تقنين لها ربما يكون بوعي من الكاتب المحتفي بهذه الثقافة. ولا تخفى دلالة الفروسة في الثقافة الغربية في القرون الوسطى حيث قيمة النبل تكون مطلوبة بوصفها رسالة مضمنة في هذا السياق. وهو مايدلل على تسرب الثقافة الانجليزية -ثقافة القرون الوسطى- الى سرد الكاتب ولغته فية سياق التعبير عن قيم إنسانية هي النبل في ربط لعلاقة الرجل بالمرأة في محفل العرس، وبروز قيمة الحب، والانتصار لسلطة المرأة.

ومن الأفراح عادة الختان: "سنختتنهما هذه المرة، وسنحضر المغنين والمداحين، ونقيم احتفال يكون ذكرى مضيئة من ذكريات طفولتهما"موسم/١٠٥. "يوم الاحتفال... خلعت حسنة الثوب عن رأسها، ورقصت - كما تفعل الأم- يوم ختان ولديها"موسم/١٢٠.

(الختان، والمغنين، والمداحين، والرقص، كشف الشعر، والاحتفال، ذكرى مضيئة). في الثقافة السودانية الختان عرس مصغر يقام فيه كل ما يقام في العرس[2] -على أن الكاتب أشار الى ثقافة الرقص، وإظهار الجمال، ممثلا في الشعر، وهو مطلب عزيز لا يكون إلا في مثل هذه المناسبات، وفي دلالة على التحرر، وربما هو موقف من الكبت الثقافي الممارس ضد المرأة في منحها المساحة لإظهار أنوثتها، فهي تنتهز هذه السانحة/الغفلة من عين الرقيب لتثبت موقف من هذه القيم المرفوضة في داخلها، والتي تستجيب لها قهرا. فهذه حسنة الأرملة المحرومة يضج قلبها بالفرح، وتنطلق معبرة عن هذه الفرحة بالرقص -وهو نفسيا تفريغ لاعتمالات كثيرة- وتتحلل من القيود الاجتماعية (فك الخمار)، في دعوة للتحرر من قيد العادات والتقاليد السالبة، لممارسة الحياة على طبيعتها وانفتاحها. لعل ذلك ما حاول الطيب صالح أن يبثه خلف هذا الصورة الجميلة لمظاهر الاحتفال والرقص، الذي يمثل الغناء فيه دورا رئيسا:

عشا البايتات القوى فارس العشائر

زغردن يابنات دا عريس بت الناظر. ضوالبيت/٢٧١، ٢٧٤

يستدعي غناء البنات كل معاني الشجاعة والنخوة والرجولة والكرم، وكل القيم المطلوبة في الرجال، على خلفية ايقاع (الدلوكة)، وزغاريد النساء، تقوم بالغناء مغنية معروفة عادة ما تُحفَّز بقيمة مالية حتى تجود قريحتها بأوصاف للعريس لم توصف من قبل، كما فعل سعيد عشا البايتات القوى، وهو تقليد ثقافي سوداني أسهم بدور كبير في نقل القيم الى الأجيال اللاحقة، وأشّر دوما الى هوية محلية ذات خصوصية أصبحت علامة على سلوك معين. ودائما ما ترسخ مثل هذه المناسبات في الذاكرة لأنها على خلاف العادة، كسر لرتابة الثقافة والقيد الاجتماعي، الذي لا يجد له الكاتب ها هنا مبررا، وهو ما دفعه لاستخدام ثيمة رقص حسنة الأرملة وكشفها لشعرها في تحريض للممارسة الحياة.

يساعد الكاتب في توظيف هذه العلامات الثقافية ارتباطها بمرجعية ثقافية افريقية تمثلت في الرقص الايقاع واختلاط الرجال والنساء، هو مظهر ربما يتنافى مع الثقافة العربية الإسلامية، وهو ما تتمتاز به الثقافة السودانية في السلوك، لكن على مستوى اللغة بوصفها علامة ثقافية تجد المتلقي يهتم بالقيم التي تكرسها اللغة من خلال الغناء، وهي قيم مرتبطة

---

[1] - عون الشريف قاسم. قاموس اللهجة السودانية. ص٧٦.

[2] - نفسه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بالدين الإسلامي، خاصة في المديحن الذي هو هنا نوع من الغناء يصاحبه ايقاع بالدفوف، ورقص يصاحب الايقاع يقوم به الرجال النساء تزغرد، مع الاحتفاظ بوقار المقام الديني الممثل في النبي صلى الله عليه وسلم.

والكاتب إذ يحضر هذه الأغاني في نسيج رواياته، فإنه يكرس لهذه القيم الجميلة، ويحمل همّ أن يصدرها للآخر، فهو مهموم بأن يُعرف وطنه، وأن يسهم في بناء الحضارة الإنسانية. ولم ينس الطيب صالح أن يثبت مصدرا مهما من مصادر تشكيل الثقافة السودانية، وهي الدين، عبر بوابة التصوف ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

"نعم العبا وحادا

بي سهل الفريش شاف العلم نادى

زار جد الحسين

فرشو له الزبيب والتين والحبحب

كاسات من حميا قالوا له هاك اشرب

زار جد الحسين" عرس الزين/٢٤٣

يقول: يافرحة من عبأ للرحيل، وهيأ نفسه للسفر الى الأراضي المقدسة حيث قبر النبي صلى الله عليه وسلم، وسهل الفريش هو المكان الذي كان يحرم منه السودانيون، وفيه يستجم الحجيج من رهق السفر ويتنعمون بمطايب المدينة، لكنه هنا ربما يشير إلى معان صوفيه في الترقي إلى معارج الوصول. ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم تسرب الى الثقافة السودانية عن طريق التصوف، وأصبح علامة ثقافية لها طقوسها الخاصة من (طار وجرس ورق) وغيرها، وبعضها يتم في أداء جماعي في حلقة. والتصوف ثقافة وسلوكا تمدد في البيئة السودانية، وانتشر في سلوك الناس قيما تمارس، وأصبح السودانيون يحتفلون بالنبي صلى الله عليه وسلم، وبمل ما له علاقه به، وكثر المديح والمداحون، واشتهر بعضم مثل أولاد الماحي الذين ذكرهم الطيب صالح[1].

وفي النص المادح يتحدث عن زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة، وذكر الحسين بن علي بن ابي طالب يستدعي أمه فاطمة الزهراء بيت النبي الكريم صلى الله عليه وسلم. ومن ثم كل آل البيت. وهي أشواق كثير من السودانيين، ولعل ذلك أثر في هوية بعضم بانتمائة الى نسب الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ربما يدعم افتراض أن احتفاء بعض السودانيين بالعروبة على الرغم من بشرتهم السوداء، إنما مرجعه ديني، هو محبة الرسول صلى الله عليه وسلم، وليس للأمر علاقة بالعرق العربي، قوى ذلك تحدثهم بلسان العرب.

أما الأتراح، فقد تحدث عن عادات السودانيين فيه باختصار: "فقد توفقيت أم آمنة، وجاءت نساء البلد جميعا يعزينها إلا سعدية... وأصبحت آمنة لا تكلم سعدية، وسعدية لا تكلم آمنة حتى قبل شهرين"عرس الزين/١٨٧. "والناس ما زالوا على (فراش البكاء) وقد فرغوا لتوهم من إقامة الصدقة"عرس الزين/٢٠٦.

---

[1] – الطيب صالح. الاعمال الكاملة. ص٣٨٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فهو يتطرق لعادة (الخصام) بين النساء في مسألة العزاء، وكيف هي مهمة ومقدمة حتى على الأفراح –لما فيه من ألم الفقد وحاجة المفجوع للمواساة- حتى ولو مرّ على الوفاة زمن طويل "وكانت أمي لي بالمرصاد، تذكرني بمن مات لأذهب وأعزي، وتذكرني بمن تزوج لأذهب وأهنئ. جبت البلد طولا وعرضا معزيا ومهنئا"موسم ٣٩. والكاتب يعي ذلك جيدا، لهذا فانه يطوّع اللغة لتقول ذلك حيث قدم الموت والعزاء على الفرح. وهذه علامة ثقافية استندت الى مرجعية تحرك فيها الكاتب بكل حرية. والمفجوع يتذكر من عزاه ومن لم يعزه، وتنتظر الى أن يموت لمن لم تعزها عزيز فلا تذهب للعزاء. والأخرى تتفهم ذلك، وترتاح الأولى. وتبدأ الحياة من جديد. فقد ردت ما عليها من دين. انها ثقافة المعاملة بالمثل، وفيها اعتراف بالآخر وندية.

وذكر الكاتب (فراش البكاء) والصدقة التي تكون في اليوم الثالث، والكل يأكل ويشرب في بيت العزاء، ويبقى أهل الميت الى اليوم السابع، وأحيانا الى الأربعين، وهي كلها عادات نيلية نوبية، أو فرعونية قديمة لها راتباطات بالطقوس الدينية ربما.

(فراش البكاء) عادة سودانية، وعلامة ثقافية بامتياز، وفراش لأن الناس يفترشون الأرض نوما وجلوسا طيلة فترة العزاء، كأن في ذلك دلالة على التذكير بان أصل الإنسان من هذه الأرض وسوف يصير اليها أمره، وهي الدائمة كا يقول السودانيون.

الخاتمة

هيمنت الثقافة العربية على فكر الطيب صالح وإنتاجه الأدبي، فأنتج أدبا موسوما بهذه الثقافة، خالطها بعض التأثير من الثقافة الأفريقية، التي فرضها السياق من خلال استخدام كثير من الكلمات/ العلامات اللغوية، ولكن الكاتب استطاع أن يفرض طريقته في التناول لقضايا مجتمعه، وأبدى موقفه من بعضها في جانب العادات والتقاليد (الأفراح والأتراح).

في رواياته كان يهتم بالمتلقي العربي، مما دفعه الى استخدام اللهجة السودانية في قالب عربي حتى يسهل التواصل مع المتلقي العربي، واضطر لحشد كثير من العلامات الثقافية العربية في سياق الثقافة السودانية، ليكسب النص دلالة التوجيه، والتاثير في الهوية الثقافية المحلية.

أهمل الكاتب مكونا مهما من مكونات المرجعية الثقافية السودانية وهو الثقافة الأفريقية، في جانبها السطوري الذي كان سوف يرفد كتاباته بعجائبية تفتح نصوصه لعوالم منفتحة للمعنى والتأويل. وهو يصرح بذلك، في سياق يوحي ربما بالاعتذار، ولكنه يؤمن هوية خطه الابداعي العربي. وفي ذلك تجاهل كبير لعلامات ثقافية ذات مرجعيات أفريقية، كانت سوف تثري نصوصه كثيرا، وتؤمن إظهار الهوية الثقافية السودانية ذات التعدد الثقافي. على الرغم من أنه فضح كثيرا من المسكوت عنه في الثقافة السودانية؛ مثل الخفاض، وعادات الضرب بالسوط.. الخ.

يبدو الطيب صالح متسامحا مع الغرب، ومطمئنا إلى المرجعية الثقافية العربية في مخاطبة المتلقي السوداني، وهو ما يضع رواياته أمام سؤال الهوية الثقافية السودانية، والتعدد الثقافي السوداني، ورسالته بوصفه كاتبا سودانيا حمل رسالة التبشير بهذه الثقافة، وأصبح هو نفسه علامة ثقافية على السوداني (الزول)! "كان كرار –رحمه الله- سودانيا قحاً فيه كل فضائل أهل السودان، وبعض مساوئهم، كان رجلا (شيخ عرب) كما نقول". منسي/٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المصادر والمراجع

١. ابن قيم الجوزية. بديع الفوائد. دار الكتاب العربي. ج:٤. لات.

٢. أحمد أبوزيد. خصائص الثقافة ومميزاتها . محاضرات في الانثربولوجيا الثقافية. دار النهضة. مصر، الاسكندرية، ١٩٧٨.

٣. أحمد درويش. الرؤية الفكرية والجمالية .(النيل مكانا روائيا في كتابات الطيب صالح). جائزة الطيب صالح ٢٠١١م.

٤. أحمد محمد البدوي. الطيب صالح .سيرة كاتب ونص. الدار الثقافية للنشر. مصر، القاهر. ط:١، ٢٠٠٢م.

٥. ادوارد سعيد. الثقافة والمقاومة. حاوره: ديفيد بارساميان. تر: علاء الدين أبوزرينة. دار الاداب. لات.

٦. امبرتوايكو.التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. ط:٢ الدار البيضاء، بيروت،٢٠٠٤ م.

٧. تيري ايجلتون. فكرة الثقافة تر: ثائر ديب. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا،دمشق. ٢٠٠٠م.

٨. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. لسان العرب. ط:٣. دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

٩. جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفكر. الكويت. مج:٢٥. ع:٢٣. يناير/ماس ١٩٩٧م.

١٠. جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الاسلوبية. ط:١. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

١١. جون جوزيف. اللغة والهوية . قومية، إثنية، دينية. تر: عبد النور خراقي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس ٢٠٠٧م.

١٢. رولان بارت. درس السيميولوجيا. تر: عبدالسلام بنعبدالعالي. تقديم: عبدالفتاح كيليطو. دار توبقال للنشر. ط:٢. الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٦م.

١٣. طلحة جبريل. على الدرب، مع الطيب صالح: ملامح من سيرة ذاتية، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٤. الطيب صالح الأعمال الكاملة . الروايات والقصص . ط:١. مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي، السودان، الخرطوم. ٢٠١٠م.

١٥. الطيب صالح. مختارات١. منسي إنسان نادر على طريقته. رياض الريس للكتب والنشر. ومركز عبدالكريم ميرغني. امدرمان السودان. ط:١، ٢٠٠٤م.

١٦. الطيب صالح. مختارات٥. في صحبة المتنبي رفاقة. رياض الريس للكتب والنشر. ومركز عبدالكريم ميرغني. امدرمان السودان. ط:١، ٢٠٠٤م.

١٧. عثمان محمد الحسن. الطيب صالح: الرجل وفكره. ط:١. مطبعة أكاديمية العلوم الطبية. الخرطوم، ٢٠٠٢م.

١٨. عمارة ناصر. اللغة والتأويل"مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي". ط:١. منشورات الاختلاف. دار الفارابي، الجزائر. ٢٠٠٧م.

١٩. عواد علي وآخرون. معرفة الآخر. ط:١. المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.

٢٠. عون الشريق قاسم. قاموس اللهجة السودانية. المكتب المصري. ط١ ، ١٩٧٢م.

٢١. فاضل صالح السامرائي. الجملة العربية: تأليفها وأقسامها. دار الفكر ناشرون وموزعون. مج:١ . ط:٢. الأردن،٢٠٠٧م.

٢٢. ماريو باي. أسس علم اللغة. تر: أحمد مختار عمر. منشورات جامعة طرابلس، ليبيا. ١٩٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢٣.مجدي وهبة، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط:٢. مكتبة لبنان. ١٩٨٤م.
٢٤.محمد أحمد خضر. التركيب والدلالة والسياق، دراسات تطبيقية. المكتبة الأنجلومصرية.القاهرة،٢٠٠٥م.
٢٥.محمد أحمد محجوب. مجلة النهضة السودانية،٠الأدب القومي). يونيو ١٩٤١م.
٢٦.محمد إقبال عروي. مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي. مجلة عالم الفكر. مجلة عالم الفكر: المجلد ٣٧ / سنة ٢٠٠٩م.
٢٧.محمد زغلول سلام، القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث العربية، القاهرة، ١٩٧٠م
٢٨.محمد مفتاح. دينامية النص: تنظير وإيجاز. المركز الثقافي العربي. ط:٢. الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
٢٩.محمد المهدي بشرى. الرؤى الفكرية والجمالية عند الطيب صالح: قراءة في الخطاب النقدي للطيب صالح. الفعاليات الختامية لجائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي. الدورة الأولى، فبراير، ٢٠١١م.
٣٠.محمود صالح عثمان صالح. بعد الرحيل(١):. أقلام سودانية. مركز عبدالكريم ميرغني. ط:١، ٢٠١٠م.
٣١.مصطفى حميدة. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. الشركة المصرية العالمية للنشر،. ١٩٩٧م.
٣٢.نصر حامد أبوزيد. مفهوم النص" دراسة في علوم القرآن" ط:٢، المركز الثقافي. بيروت. ١٩٩٤م.
٣٣.نصر حامد أبوزيد. النص السلطة الحقيقة . الفكر الديني بين إرادة الهيمنة وإرادة الهيمنة. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان.
٣٤.يمنى العيد. فن الرواية العربية. دار الاداب. ط:١،. بيروت، لبنان. ١٩٩٨م.
35. www.ta5atub.vom/t1500-topic#izz28Hzz64MT.
36. http://ar.wikipedia.org/wiki.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الآليات العقلية في الثقافة العربية الإسلامية

الأستاذة: سليمة محفوظي

جامعة محمد الشريف مساعديه- الجزائر-

الملخص

تحاول هذه الورقة البحثية الإجابة على تساؤلات عديدة لقضايا موغلة في تراثنا النقدي والمتعلقة بالملامح الأولية للعملية الحجاجية في الثقافة العربية الإسلامية فقد اختلفت ظروف نشأة البلاغة عند العرب اختلافا جذريا عن اليونان ، ففي حين نشأت عندهم نشأة فلسفيّة منطقيّة ، تحاول تصنيف الأقاويل بحسب قدرتها على قول الحقيقة - كما عند أفلاطون - أو في مجال اختلاف الآراء، أين يواجه الرّأي بالرّأي المضاد - كما عند أرسطو - ولا تكون الكلمة الأخيرة إلّا لمن كانت حجّته أكثر إقناعا وأوضح في نفس السّامع ،نجد البلاغة العربية نشأت في أحضان الشّعر والشّعر فضله في صورته وشكله وما يتوفّر عليه من طرق القول، وأساليب التّعبير التّي يمكن على أساسها أن تحدد خصائص نصّ معيّن أو نميّز بين نص ونص آخر، وحتى القرآن الكريم ذهب كثير من الدّارسين إلى أنّ فضله يرجع إلى شكله وهيأته، وتصريف الكلام فيه وقليلون هم الذّين ذهبوا إلى أن عظمته مستقاة من الحجج الواردة والسّياسة التّي ينتهجها في وصفها. فإلى أيّ مدى يمكن الحديث عن الحجاج في الثقافة العربية الإسلامية؟

لكلّ ما سبق نحاول الحديث على الحجاج عند العرب، مركزين على أصالة هذا المبحث عندهم. وخصوصياته العربيّة الإسلاميّة.

تعريف الحجاج

الحجاج لغة:تجمع المعاجم اللّغوية الأساسيّة في تعريفها للحجاج على ما جاء في لسان العرب لـ "ابن منظور" "يقال حاجّته أحاجّه حجاجًا حتىّ حاججته أي غلبّته بالحجج التّي أدليت بها [....] و الحجّة البرهان و قيل الحجّة ما دافع به الخصم وقال الأزهري الحجّة و الوجه الذّي يكون به الظّفر عند الخصومة وهو رجل محجّاج أي جدل، وحجّه يحجّه حجّا: غلبه على حجّته، وفي الحديث فحجّ أدم موسى أي غلبه بالحجّة»[1] ويقابل هذه اللفّظة في الفرنسيّة لفظة Argumentation والتّي تدلّ على معاني متقاربة أبرزها حسب قاموس "روبير" Petit robert- القيام باستعمال الحججّ أو مجموعة من الحجّج التّي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة[2]

«أما في الانجليزيّة فيشير لفظ « Argue » إلى وجود اختلاف بين طرفيّن ومحاولة كلّ منهما إقناع الأخر بوجهة نظره، بتقديم الأسباب أو العلّل « Reasons » التّي تكون الحجّة« Argument » مع أو ضدّ فكرة أو رأي أو سلوك ما "[3]

---

[1] . ابن منظور: لسان العرب،مادة (ح ج ج) ج ص 223.

[2] . petit robert dictionnaire de la longue française p 99

[3] . Longman dictionary OF contemporary English p 104

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أ - **الحجاج اصطلاحًا:** هو مجال غنّي من مجالات التّداوليّة "يشترك مع العديد من العلوم الأخرى يعدّ ضمن الحقل التّداولي، لكنّه انبثق من حقل المنطق و البلاغة الفلسفيّة[1] يرتبط مفهومه بالفعل، وهو بحث من أجل ترجيح خيار من بين خيارات قائمة وممكنة بهدف دفع فاعلين معينيّن في مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء الوضع الذّي كان قائما[2] يقوم في مفهومه على صناعة الجدل والخطابة، بل إن من الدّارسين حديثا من عدّة خطابة جديدة لا هو بالجدل ولا هو بالخطابة[3] ولتوضيح مفهوم الحجاج argumentation ينبغي مقارنته بمفهوم البرهنة Démonstration أو الاستدلال المنطقي "فالخطاب الطبيعي ليس خطابا

ب -برهاني بالمعنى الدّقيق للكلمة فهو لا يمدّ براهين وأدلّة منطق ولا يتبع مبادئ الاستنتاج المنطقي"[4]

٢-الحجاج في الجاهليّة:

لا يُعرف للإبداع اللّغوي الأدبي العربي بدايات محددّة، أو نقطة انطلاق يرجع إليها ولكن العصر الجاهلي يمثّل العصر الذّهبي في صفاء ونقاء اللّغة العربيّة، واشتهر عند العرب آنذاك الخطب لأشهر الفصحاء كقيس بن ساعدة وأكتم بن صيفي، إضافة إلى الوصايا التّي تعتبر نوعا من الخطب، موجّهة إلى جمهور خاص حميم، كالأبناء، البنات، أو الأصدقاء.... وأيضا المنافرات والمفاخرات، والمحاورات والمجادلات ...[5] ويعدّ ما دار بين امرئ القيس وعلقمة أشهر شاهد على ذلك، إذ احتكما إلى أم جندب وجعلا يتذاكران الشّعر ومن بين ما قال امرئ القيس :

فللسّوط ألهوب وللسّاق درّة ∴ وللزّجر منه وقع أفرج متعب [الطويل]

وقال علقمة :

فأدرك لمّ يجهد ولم يثن شأوه ∴ يمرّ كمرّ الرّائح المتحلب [الطويل]

ولما فرغا قضت أم جندب لعلقمة على امرئ القيس لأنّ فرس علقمة أجود من فرس امرئ القيس فقد حرّكه بساقه وامتراه بسوطه، وزجره بصوته[6]

كان العصر الجاهلي، ملحمة لقراع الألسنة وتصاول الفصحاء في الأسواق الأدبيّة والمحافل الجامعة ولم يكن لأشراف القبائل و سادات العشائر عند تفاقم الفتن وتدافع الخصوم بدّ من كلام، بل من كلام مؤثّر طويل. وكانت الخطبة فيهم طبيعة وقريحة كالشّعر لا تحملّهم عناء ولا تكلّفهم رهقا ووضعوا لها الأسماء، فقد ذكروا من خطب العرب "العجوز" وهي خطبة لآل رقبة ومتى تكلّموا فلا بدّ لهم منها أو من بعضها وكذلك "العذراء" وهي خطبة قيس بن خارجة، و"الشوهاء" وهي خطبة سعبان بن وائل وقيل لها ذلك من حسنها، وذلك أنّه خطب بها عند معاوية، فلم ينشد شاعر ولم ويخطب خطيب[7]وكان من منزلة

---

[1] . محمد سالم ولد محمد الأمين: مفهوم الحجاج و تطوره في البلاغة المعاصرة ص ٥٨

[2] . المرجع نفسه ص ٥٧

[3] . عبد الله صوله: الحجاج في القران ص ٣٦/١

[4] O Ducrot; dire et ne pas dire p 286.

[5] . محمد هاشم: عطية الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي ص ٧٩-٨٠.

[6] . نفس المرجع ص ١٥٣

[7] . الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ٢١٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الخطابة وأثرها في الجاهلية أنّها تركت في نفس النّبي صلى الله عليه وسلم ذلك الأثر العميق، فظلّت الصّورة التّي شهد عليها قيس بن ساعدة وهو يخطب في عكاظ ماثلة في ذهنه الشّريف، نازلة من نفسه منزلة التّقدير حتّى إذا وفد عليه وفد إياد سألهم عنه، فلمّا قالوا: إنّه هلك، **قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: برحمة الله كأنّي أنظر إليه بسوق عكاظ على جمل له أحمر وهو يقول" أيّها النّاس اسمعوا وعوا من عاش مات ، ومن مات فات ..."**[1].

وللخطابة عندهم ملامح وصفات وخصائص، تتفق إلى حدّ بعيد مع الأصول العامة المعروفة لفنّ الخطابة ، فهم لم يغفلوا استخدام الحجج والأدلّة المؤثرة في النّفوس ، وظهر ذلك جليا فيما كانوا يحشدونه في خطبهم من حكم وأمثال، لها في الإقناع قوة البراهين والأقيسة المنطقيّة، وفيما يتخللها من تشبيه واستعارة، وفيما كان يجيء بها على قلة من مجاز شديد العلاقة بالمعنى الأصلي، وكناية قليلة الوسائط، قريبة المنال اتقاء التّصريح بما لا يحمل ذكره. أو بعثا للنفس في استحضار صورة المكنى عنه بذكر أخص صفاته[2].وإن كان العرب لم يعرفوا الخطابة القضائيّة كاليونان ولا الاستشاريّة وأكثر خطبهم استدلاليّة تتّجه إلى تحسين الشّيء أو تقبيحه، ومدحه أو ذمه مستهدفة الفضيلة أو الرّذيلة بالإضافة إلى المفاخرة والمنافرة، والمجادلة فهذا لا ينفي أنّهم عرفوا هذا اللّون من الفن النّثري.

٣-الحجاج في القرآن:

أيّد الله سبحانه الرّسالة الإسّلاميّة بمعجزة كاملة دائمة مؤثّرة في عصرها وبعد عصرها في بيئتها وفي غيرها، في الأمّة التّي بعث فيها الرّسول الكريم وفي كلّ الأمم الأخرى، إنّه القرآن الكريم كتاب الإسلام ودستوره، ومعجزته الخالدة، الذّي لاقى منذ نزوله المعارضة ومحاولة تغطية نوره، من منكرين عرب ومن أبناء الملل والدّيانات الأخرى.[فقالوا هو كلام ساحر ومجنون، وشاعر...] .

فالقرآن الكريم عظّم العقل، وبوّأه المنازل الكبرى، ولهذا جاءت معظم آياته مخاطبة أولي الألباب وذوي العقول اليقظة لا الغافلة التّائهة قال تعالى : **"كذلك يُبيّن الله لكم الآيات لعلّكم تتفكرون " [البقرة٢١٩] أو " يُؤتي الحكمة من يشاء ومن يُؤتى الحكمة فقد أوتي خيرا كثيرا وما يذّكّر إلّا أولوا الألباب " [البقرة٢٦٩] .**

الدّين الذّي دعا الإنسان إلى التّفكر والتّدبر في خلق السّموات والأرض يقول الله تعالى " **إن في السّموات والأرض لآيات للمؤمنين - وفي خلقهم وما يبثُّ من دابّة آيات لقوم يُوقنون -واختلاف اللّيل والنّهار وما أنزل الله من السّماء من رزق فأحيا به الأرض بعد موتها وتصريف الرّياح آيات لقوم يعقلون " [الجاثية ٣/٤/٥] .**

ولأنّ الإسلام دين العقل والعلم والحق، فقد نبذ أشد النّبذ حجج الكافرين الذّين كانوا يرفضون الحق ولا يقبلونه بحجّة أنّه لا يوافق ما وجدوا عليه آباءهم قال تعالى **"وإذا قيل لهم اتبعوا ما أنزل الله قالوا بل نتّبع ما ألفينا عليه آباءنا أوَ لو كان آباؤهم لا يعقلون شيئا ولا يهتدون" [التوبة ٢٠]**

---

[1] . ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت. محمد محي الدين عبد الحميد ص ١٢٨.

[2] . ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تر جمة محمد محي الدين عبد الحميد ص ١٣٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"حذف جواب الشّرط وهذا أبلغ من أن يذكر، لأنّ الجمل الشّرطيّة في القرآن قائمة على ضمير الخطاب دون الغيبة وهو ما يقتضي وجود متلق مباشر معنيّ بالكلام، موكول إليه أن يتصوّر الجزاء بناء على ما قُدّم إليه من شرط تصوّرا يذهب به في كل اتجاه[1].

القرآن الكريم عموما كتاب الإنسان، وكما أنّ الإنسان كلّ متكامل، قلب وعقل وجسد تلاءم القرآن معه فكان فيه ما يناسب كل جزء "هذا ما تجده في كتاب الله حيث ما توّجهت إنّه لا ينسى حق العقل من حكمة وعبرة، وإنّه في معمعة براهينه وأحكامه لا ينسى حظّ القلب من تشويق، وترقيق وتحذير وتنفير، وتهويل، وتعَجّب، يبث ذلك في مطالع آياته يقول الله تعالى: " **الله نزّل أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني تقشعرّ منه جلود الذّين يخشون ربّهم ثمّ تلين جلودهم وقلوبُهم إلى ذكر الله ذلك هدى الله يهدي به من يشاء** " [2].

فما على القارئ إلّا أن يفتح المصحف الشّريف ليجد من التّرغيب ما يملأ نفسه سرورا وأملا ومن التّرهيب ما يرجف قلبه ويملأه خوفا وفرقا وأمّا العقل فإنّه يجد من وسائل الإقناع ما تصلح لها دراسات كبيرة ، فالقرآن يخاطبه بكلّ معانيه ومستوياته ، ولذلك احتوى القرآن على جميع أنواع البراهين والأدلّة " فما من برهان ودلالة وتقسيم وتحذير تبنى من كليات المعلومات العقليّة والسمعيّة إلّا وكتاب الله قد نطق به ..."[3] وهذه بعض الأدلّة البسيطة من القرآن الكريم :

أ - **<u>القياس المضمر</u> في قوله تعالى " ولو أنّ أهل الكتاب آمنوا واتقوا لكفرنا عنهم سيئاتهم ولأدخلناهم جنّات النّعيم ، ولو أنّهم أقاموا التّوراة والإنجيل وما أنزل من ربهم لأكلوا من فوقهم ومن تحت أرجلهم منهم أمّة مقتصدة وكثير منهم ساء ما يعملون " [المائدة ٦٦]**

وتخريجه:

المقدمة الكبرى (مذكورة) : لو أنّ أهل الكتاب آمنوا واتقوا لكفّرنا عنهم سيئاتهم . الأولى

لو أنّهم أقاموا التّوراة والإنجيل...لأكلوا من فوقهم. الثّانية

المقدمة الصغرى (مضمرة) : لكنّهم لم يؤمنوا ولم يتقوا ... الأولى

لكنّهم لم يقيموا التّوراة والإنجيل... الثّانية

النتيجة محذوفة: لن نكفّر عنهم سيئاتهم ولن ندخلهم الجنة ... الأولى

لن يأكلوا من فوق أيديهم ... الثّانية

ب **<u>قياس الخلف</u> في قوله تعالى "أفلا يتدبرون القرآن ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا "[النساء٨٢]**

---

[1] . عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلا أهم خصائصه الأسلوبية، ص ١ /٤٥٧ .

[2] . الشيخ طه عبد الله محمد السبعاوي: أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي، ص ١١

[3] . محمد الكتاني: جدل العقل والنقل في مناهج التفكير الإسلامي، ص ٤٤٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وتخريجه :

المقدمة الكبرى (مذكورة) :لو كان القرآن من غير عند الله لوجدا النّاس فيه اختلافا

المقدمة الصغرى (مضمرة) :لكنّهم لم يجدوا فيه اختلافا

النتيجة (مضمرة) :إذن القرآن الكريم هو من عند الله

ج -من قياس التّمثيل قوله تعالى "أولم يروا أن الله الذّي خلق السّموات والأرض قادر على أن يخلق مثلهم وجعل لهم أجلا لا ريب فيه فأبى الظالمون إلّا كفورا"[الإسراء ٩٩].

د - ومن القياس على المحال قوله تعالى " إنّ الذّين كذّبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تفتّح لهم أبواب السّماء ولا يدخلون الجنة حتّى يلج الجمل في سمّ الخياط كذلك نجزي المحسنين"[الأعراف /٤٠]

الشّرط: المقدمة: يدخل المكذبون بآيات الله الجنّة عندما يلج الجمل في سمّ الإبرة.

جواب الشّرط: لكن الجمل لن يدخل أبدا من سمّ الإبرة.

النّتيجة : لن يدخل المكذبون الجنّة أبدا ...

لا نقول إنّنا نستقصي هذه الأساليب في القرآن الكريم ، فهذا عمل يجب أن تفرد له دراسات وبحوث خاصّة، ولكنّها لمحات خاطفة لنبيّن أنواع الأقيسة التّي وردت في القرآن. والذّي منه انطلقت الدّراسات العربيّة التّي أثرت المكتبات بشتى أنواع العلوم .

٤-الحجاج في الثقافة الإسلامية

تميّز الفكر الإسلامي في عهد الرّسول صلى الله عليه وسلم بأنّه تعليميّا تعلّميّا، مع ما تقتضيه العمليّة التعليميّة من احترام متبادل بين المعلّم والمتعلّم. وإنصات وتدبّر، بالإضافة إلى وجود فروق فرديّة بين المتعلّمين. هذا ما طبع مجالس الرّسول الكريم مع صحابته الأجلاء وهذا ما جعل الصّحابة يتفاوتون في فهم القرآن، فكان منهم القرّاء والحفّاظ المجيدون وكان منهم الفقهاء، وكان منهم المفتون.

وفي غير موضع من حياة الرّسول صلى الله عليه وسلم " حوادث تثبت أن الصّحابة كانوا يناقشونه ويجادلونه جدلا في الخير, خير الإنسان فالقرآن الذّي احترم العقل لن يرضى برؤية أتباعه يتّبعون كلامه عن جهل، بل يسمح لهم بالاستفسار إلى أن يصبحوا على بيّنة وهاهو عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- كما تذكر الكتب جادل الرّسول في عديد المواضع وأكثر من ذلك وافقه القرآن في حوالي خمسة عشر مرّة ولم ينكر عليه الرّسول ذلك "[1].

وفي عهد بني أميّة عندما اتسعت الدّولة الإسلاميّة أشدّ ما يكون التّوسع ، وأقبل على الإسلام من أبناء الدّيانات الأخرى العدد الكثير، منهم من أسلم ومنهم من بقي على دينه .

[1] . طه عبد الله السبعاوي: أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي، ص ٢١٠ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وتكاد تكون الخطابة الجنس الأدبي الأوحد -في ذلك العصر- الذّي استجاب لمنطق هذه الدّعوة ومتطلباتها لأنّها تعتمد الشّواهد والحجج والبراهين وتخضع لمقتضيات الاحتجاج والجدل بهدف الإقناع والتّأثير. فتنوّعت بتنوّع مجالات الحياة[1]فقد تكون دينيّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة ففي الخطبة الدّينيّة نجد[2]:

١.٤ خطب التعليم: تعتمد الإخبار والتّأكيد، ويمكن الاستغناء عن المنطق والحجج العقليّة .

٢.٤ خطب الوعظ :تعتمد بعض وسائل الإقناع كالتّرغيب والتّرهيب وبعض الوسائل العقليّة كالمثال وأخبار الأولين.

٣.٤ الخطبة السّياسيّة: دارت الخلافات حول الخلافة وشؤونها فكانت هناك مقامات بين أفراد مهمّين أو بين فرد هو الخليفة أو الوزير مع العامة، و من أمثلة النّوع الأول خطبة أبي بكر-رضي الله عنه- يوم السّقيفة حيث تحدث عن تضحيات المهاجرين وأيضا عن كرم وفضل الأنصار وانتهى إلى حلّ وسط " فنحن الأمراء وأنتم الوزراء، لا تفتاتون بمشورة ولا تقضى دونكم الأمور"[3]

ومن أمثلة النّوع الثّاني، خطب علي -كرم الله وجهه- سواء مع الخوارج أم مع جماعة جنده المتخاذلين وإن اختلف المقام، "فإذا كان مع الخوارج مضطرا إلى الإتيان بالحجة الصّائبة والبرهان المفحم لردعهم، فإنّه مع المتخاذلين كان واعظا، ولائما، ومعاتبا في كثير من الأحيان مع ما يصاحب ذلك من التّشجيع والتّدعيم المعنويّين"[4].

٤.٤ الخطب الاجتماعيّة الدفاعيّة : كانت تدور بين المتخاصمين على مسمع من الأمير أو الوزير مثل مخاصمة أبي الأسود الدّولي لزوجته في موضوع حضانة طفلها بعد الطّلاق عند "زياد" انتهت بانتصار المرأة حيث التفت له الأمير قائلا: "أردد على المرأة ولدها، فهيّ أحق به منك، ودعني من سجعك"[5].

٥.٤ المناظرات المذهبيّة: تعتمد الوسائل المنطقيّة واللّغويّة والعمليّة للنّجاح وغلبة الخصم وفيما يلي نبذة عن دوافع ظهور هذا النّوع من التّيار الفكري في الثقافة الإسلاميّة .

١.٥.٤ المناظرة في التاريخ الإسلامي:

كانت البذور الأولى للمناظرة، هذا التّيار الفكري والمذهبي... متّصلة بالخلافة وأولى جذورها تمتد إلى نشوء المعارضة في عهد عثمان بن عفان -رضي الله عنه- التّي لم ترضى بسياسة الخليفة "حيث انتشرت الأحاديث عن أنّه -رضي الله عنه- يوظّف المقربين منه ويتغاضى عن كثير من أخطائهم"[6].

فانتهى الأمر بالمأساة الكبرى،مقتل عثمان حوالي٣٥هـ وعند مبايعة علي -كرّم الله وجهه- واجه نفس موقف عثمان -رضي الله عنه- إذا ما لبث أن خرجت عليه طائفة من الصّحابة الكبار تؤيّدهم أم المؤمنين عائشة -رضي الله عنها- حوالي سنة ٣٦ هـ

---

١ . الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ ، ص٢٦٥ .

٢ . طه عبد الله السبعاوي: أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي ص ٢١١

٣ . محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص ٥١ .

٤ . نفس المرجع ص٦٠ .

٥ . محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص٦٣.

٦ . ابن كثير: البداية والنهاية،ج٧، ص ٢٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فكانت معركة الجمل المشهورة وسفك الدّم العربي المسلم من الجانبين واغتنم معاوية بن أبي سفيان الفرصة وشقّ عصا الطّاعة بحجة الثّأر لعثمان، ولأن عليّا لم ينفّذ حكم القصاص في قاتليه، وتقاتل الفريقان في معركة الصّفين سنة ٣٦ هـ وانتهى الأمر بخدعة التّحكيم التّي أتى بها معاوية بعد نصح عمرو بن العاص له قبله علي وهو له كاره فأنتج ذلك طائفة أخرى رافضة رفضا مطلقا هذا الخيار، خرجت على علي وهي الخوارج، معارضة لعلي ومعاوية معا، وانتهى ذلك كلّه بمأساة ثانية هي مقتل الإمام علي غيلة وهو يصلي[1].

توزّع المسلمون بسبب هذه الأحداث إلى فرق جمّة، فنشب الجدل والخلاف بينهم حول الإمامة ومن الأحقّ بها بعد الرّسول *صلى الله عليه وسلم* كما اختلفوا حول صاحب الكبيرة فالخوارج كفّروه واعتبروه مخلدا في النّار، واعتبروا العمل شرطا للإيمان وتناقضت الآراء في التّسيير والتّخيير، فقالت الجبريّة بأن الأفعال كلّها لله، وقالت القدريّة بأنّ الإنسان خالق أفعاله[2]

ودار الجدل حول قضية الصّفات والذّات الإلهية، فقال بعضهم بإثبات الصّفات بحرفيتها كما جاء في القرآن، وغالى آخرون في تأويلها فاليد بمعنى القوة والاستيلاء ... ولم يأت القرن الرّابع الهجري إلاّ والمؤرّخون يجدون صعوبة بالغة في حصر الفرق الإسلامية ...[3].

كما ساعدت الظّروف السّابقة على بروز مبدأ لا يختلف عليه كلّ أهل الرّأي (أشاعرة ومعتزلة) على تقديم العقل، وإنزاله المنزلة الرّفيعة في الحياة، ونشير هنا إلى أنّ كثيرا من ملاحدة الإسلام كان سبب إلحادهم إنكارهم للنّبوة والرّسل ومعجزاتهم، باعتبار أنّ العقل يصل الإنسان إلى معرفة الخالق تعالى بالإضافة إلى نفعه الدّنيوي، ونذكر على رأسهم ابن الرواندي،في كتابه "الزمرد" وللتوضيح نستشهد بما جاء على لسانه حيث يقول:"فقد ثبت عندنا وعند خصومنا أنّ العقل أعظم نعم الله تعالى على خلقه، وأنّه هو الذّي يُعرف به الرّب ونعمه، ومن أجله صحّ الأمر والنّهي، والترّغيب والتّرهيب، فإذا كان الرّسول صلى الله عليه وسلم يأتي مؤكدّا لما فيه من التّحسين والتّقبيح والإيجاب والحظر فساقط عنّا النّظر في حجّته وإجابة دعوته، إذ قد غُنينا بما في العقل عنه والإرسال على هذا الوجه خطأ، وإن كان بخلاف ما في العقل من التّحسين والتّقبيح والإطلاق والحظر فحينئذ يسقط عنّا الإقرارُ بنبوته "[4]

وإنّ اعتماد هؤلاء من البداية كان على الحديث الذّي عُرف فيما بعد بحديث العقل"أوّل ما خلق الله تعالى العقل، فقال له أقبل فأقبل، ثمّ قال له أدبر فأدبر فقال: وعزّتي وجلالي ما خلقت خلقا أكرم عليّ منك فبك آخذ وبك أعطي، وبك الثّواب والعقاب "[5] ولكنّ الكثير من العلماء رفضوا هذا الحديث واعتبروه موضوعا .

---

١ . محمد الكتاني: جدل العقل والنقل، ص ٤٠٥.

٢ . الإمام جمال الدين أبو الفرج ابن الجوزي: تلبيس إبليس، ت خالد ابن محمد ابن عثمان، ص ٣٣ .

٣ . ابن كثير: البداية والنهاية، ج٧ ص٤٢١.

٤ . أرثور سعد وتوفيق سلوم: الفلسفة العربية الإسلامية، الكلام والمشائية والتصوف، ص ٦٠

٥ . حديث رواه الطبراني في الأوسط من حديث أبي إمامة، ورواه أبو نعيم من حديث عائشة بإسناد ضعيف ٢١- محمد الكتاني، جدل العقل والنقل، ص ٤٧٠ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كان الأمر على درجة من الصّعوبة بين أبناء الإسلام المتفرّقين بين فرق إسلاميّة لا حصر لها فلنا أن نتصوّر كيف يكون الحال بين المسلمين وأبناء الدّيانات الأخرى ممن لا يعترفون بسلطة القرآن الكريم أو الحديث الشّريف، فكان الواجب اعتماد أدلّة عقليّة، ليكون المنقذ آنئذ هو العقل .

كلّ ما سبق يوضح الفكرة ولو قليلا حول ظروف نشأة علم جديد في الثّقافة العربيّة هو علم الكلام. وهو يقابل العلم الذّي عُرف في الغرب المسيحي تحت اسم Théologie بدأ بين المسلمين أنفسهم ثمّ بينهم وبين ممثلي الدّيانات الأخرى ومنه نشأت المناظرة التّي اعتمدت النّظر العقلي والاستدلال المنطقي .

٢.٥.٤ المناظرة وتعريفاتها:

أ- **المناظرة لغة**: من ناظر على وزن فاعل التّي تعني المشاركة. وعند ابن منظور"المناظرة أن تناظر أخاك في أمر كذا، إذ تناظرتما معا كيف تأتيانه وعن التّناظر يقول: "التّناظر التّراوض في الأمر ونظيرك الذّي يراودك وتناظره، وقال في الفعل ناظر: ناظرتُ فلانا أي صرت له نظيرا في المخاطبة"[1].

ب- **المناظرة اصطلاحا** : يذكر الزبيدي (ت ١٢٠٥ ه) في معجمه تاج العروس "والمناظرة هي المباحثة والمباراة في النّظر،واستحضار كل ما يراه ببصيرته ، والنّظر البحث"[2].

نلاحظ هنا إدخاله لمصطلح " البصيرة " مع ما تقتضيه هذه الكلمة من كشف داخلي للحقيقة لا باعتماد العقل ولكن باعتماد القلب أيضا .

ولعلّ خير تعريف تطالعنا به الكتب هو من كتاب " رسالة آداب البحث وشرحها " لأبي الخير أحمد المشهور باسم طاش كبرى زاده (٩١٤ ه) يقول : " اعلم أنّ المناظرة في اللّغة مأخوذة من النّظير أو النّظر بمعنى البصر أو الانتظار، وفي الاصطلاح هي النّظر بالبصيرة من الجانبيّن بالنّسبة بين الشّيئين إظهارا للصّواب " وما يميّز تعريف طاش كبرى زاده اعتماده المنطق في تحديد كلّ مفردات ذلك التّعريف .

٣.٥.٤ موضوعات المناظرة:

تنوّعت موضوعات المناظرة بتنوع التّوجهات الفكريّة والاجتماعيّة والسّياسّية السّائدة آنذاك تسجل كتب التاريخ عدة أنواع منها:

- **المناظرات التّي تناولت الموضوعات الدّينيّة** : تبحث في عدة جوانب منها
  - ما تعلق بالجانب العملي من الدّين (المعاملات) لا يوجد موقف معارض لها
  - ما تعلق بموضوعات علم الكلام (كلام الله ، الصّفات ، القدر، الجزاء ، العقاب...)

نحصي لهذه المناظرات ثلاثة مواقف هي:

---

[1] . أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة ـ ن ـ ظ ـ ر، ص ٢١٩.

[2] . حسين الصّديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، ص ٥٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أ - الموقف الأوّل:

يرتبط هذا الموقف بالمشكلة المعرفيّة التّي نشأت من تحفظّ العرب المسلمين القدامى من العلوم القديمة وإذا كان هذا الموقف يشمل كلّ العلوم اليونانيّة فإنّه تجاوز ذلك كثيرا فيما يتعلّق بالفلسفة والمنطق[1] حيث اعتبرت الفلسفة وسيلة شيطانيّة لهدم الإسلام ، ومع ذلك فعداء هؤلاء العلماء للمنطق كان أكثر بكثير ، فإذا كانت الفلسفة ميدانا واسعا ومتميّزا يمكن رفضه بسهولة ، فإنّ المنطق كان يحاول أن ينافس طرق البحث ومناهجه في العلوم الدّينيّة، ومثال ذلك مناظرة أبي سعيد السّيرافي ممثّل النّحو العربي (التّراث والأصالة) في وجه متّى بن يونس ممثّل المنطق اليوناني (الوافد المستورد)، نلاحظ كيف خرجت المناظرة في عديد مراحلها عن مسارها الموضوعي، سواء من جانب السّيرافي ومنهجيّته، أم بتدخل السّلطة[2] ولكنّ الفكرة الأساسيّة في هذه المناظرة -كما استنتج- هي اعتقاد السّيرافي عن حسن نيّة أو سوء نيّة أن "المنطق" هو خصيصة ثانيّة فحسب.. لذلك فالمناظرة تميّزت بحدوث سوء فهم عويص.

لم يأت القرن الرّابع الهجري، إلّا وهذا الموقف يتّخذ طابع المنهجيّة والتّكتل نظريا وعمليّا نجد مؤلّفات كاملة وضعها أصحابها للنّيل من أصحاب المناظرات، أهمّها "**صون المنطق والكلام عن فنّ المنطق والكلام** " للسّيوطي (ت٩١١ ه) عرض فيه لشخصيات كبيرة أدلت برأيها في هذا الموضوع، خاصة الأشعري[3] الذّي أصبح من أكبر المهاجمين للمعتزلة وآرائهم، واعتبر أحسن وسيلة لذلك مقارعة الذّي كان يوم ما أستاذه الجبائّي، يقول الأشعري "إنّ أهل السنّة والحديث ينكرون الجدل والمراء في الدّين والخصومة في القدر، والمناظرة فيما يتناظر فيه أهل الجدل"[4].

كثيرا ما كان هذا الموقف مدعوما من السّلطة ، فالكتب تطالعنا أنّ هارون الرّشيد منع الجدال في الدّين وحبس أهل الكلام [5] وكذلك المتوكل الذّي " أمر بترك النّظر والمباحثة لمّا كان عليه النّاس في أيام المعتصم والواثق والمأمون، وأمر النّاس بالتّسليم والتّقليد وأمر شيوخ المحدّثين بالتّحديث وإظهار السّنة والجماعة[6]" ويبرز هذا التّدخل خاصّة في مسألة القضاء والقدر .

هذا الموقف أبطاله السّنة المتشدّدون الذّين يأمرون بالتّشاغل بقراءة القرآن وتدبّر معانيه من جهة والمتكلّمين من جهة أخرى، يمثّل مناظرة مستوفيّة الأركان فهناك :

- طرفي الجدل، السّنة المتشدّدون والمتكلّمون.

- موضوع الجدل، هل يجوز الكلام في كلّ الأمور أم لا ؟

- يعتمد كلّ طرف على جملة من الحجج والبراهين.

---

١ . عدناني عبد القادر وبن زيوش عمار: الفلسفة، ص ٢/ ٢٤-٢٥

٢ . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، ص ٣٦٩-٣٧٥

٣ . الإمام أبي الحسن علي ابن إسماعيل الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة ، حققه بشير محمد عيون ، ص١١ .

٤ . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي ، ص ١٣٤ .

٥ . الكتاني: جدل العقل والنقل ، ص ٤١٢-٤١٣ .

٦ . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي ، ص ١٣٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- **السّنة:**

<u>حجج تقوم من داخل المناظرة</u> فقد وجدوا أنّ:

الجدل والنّظر في موضوعات الكلام يؤّدي إلى إثارة الشّبهات والوقوع في البدع .

القرآن والسّنة لا يسمحان ولم يوجد من السّلف الصّالح من بحث في هذه الموضوعات

المناظرة من أسباب ترك الكتاب والسّنة ونسيانهما .

✓ **<u>حجج من خارج المناظرة(سياقيّة)</u>**

تؤسّس على التّناقضات العمليّة التّي يقع فيها المتناظرون والمتكلّمون بالإضافة إلى الطعن في أخلاق المتناظرين وإيمانهم، وصحة عقيدتهم، ونزاهتهم [1]

✓ **<u>حجج أخرى</u>**:

تقوم على تهلهل هذا النّظام الجدلي بسبب الخلاف الواقع بين المتكلّمين أنفسهم ، فهذه حجّة تؤكّد ضلالهم، وآخرون استغلّوا درجة هذا الخلاف فلا يكون خطيرا إلّا إذا كان في أصول الدّين، ولذلك فالخلاف بين أهل السّنة لا يوجب التّكفير [2] .

- **المتكلمون:**

ونعتمد هنا مؤلّفا الأشعري، فإنّه وإن هاجم المعتزلة وابتعد عن أقوالهم لم يرض بالتّقليد الأعمى وإتّباع التّعاليم الإسلاميّة عن ضلالة وتجدر الإشارة بداية إلى اعتزاز الأشعري بالإمام أحمد بن حنبل فهو عنده "الإمام الفاضل والرّئيس الكامل، الذّي أبان الله به الحق ورفع به الضّلال وأوضح به المنهاج وقمع به بدع المبتدعين، وزيغ الزّائغين وشك الشّاكين[3] والمثير للدّهشة أنّ الإمام أحمد، إمام المعتمدين على أدّلة النّقل في الفكر الإسلامي يستفيد إلى حد بعيد من العقل في فهم النّصوص القرآنيّة[4] لذلك لا غرو أن نجد الأشعري بطلا في مواجهة طرفي العصا ليمسكها من الوسط

كانت رسالة الأشعري " استحسان الخوض في علم الكلام"[5] خير نموذج لعمل منظّم يردّ على الطّرف الأوّل من الحجج التّي اعتمدها .

- اتهام السّنة المتشدّدين بالتّخفيف والتّقليد، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ أنّ الجهل هو رأس مالهم إذ ثقل عليهم البحث والنظر في الدّين .
- الرّد عليهم بقلب السّؤال حيث أنّه إن كان الرّسول *صلى الله عليه وسلم* لم يقل ابحثوا في الدّين (قول السّنة) فإنّه أيضا لم يقل: من بحث عن ذلك وتكلّم فهو مبتدع ضال فإذن الطرفان متعادلان، ولا ترجح كفة طرف على آخر وأكثر

---

١ . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي ص ٤٣١.

٢ . الكتاني: جدل العقل والنقل ، ص ٤١٦ .

٣ . الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة ، ص ٢١ .

٤ . الكتاني: جدل العقل والنقل ، ص ٤١٢ .

٥ . أرثور سعيد: وتوفيق سلوم ، الفلسفة العربية الإسلامية ، ص ٤٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من هذا، لقد قلتم على الرّسول صلى الله عليه وسلم ما لم يقل، وضللتم وكفّرتم من لم يكفّره، وهذا أكبر إثم بل الضّلال بعينه.

- يؤكد أنّ الصّحابة تعرضوا إلى مسائل مهمّة ناظروا فيها، مثل مسائل الطّلاق والميراث والفرائض...وكانت هذه الأمور بعد النّبيّ ومع ذلك تأخذون بتصنيفات مالك والشّافعي وأبو حنيفة، فهم بالتالي من المبتدعة الضالين، إذ فعلوا ما لم يفعله النبي. ويلزمكم أنّكم ضالون من جهة، وغير عادلين من جهة أخرى[1]. والحقيقة لقد أورده عدّة حجج تعتمد القياس والوسائل المنطقيّة، وتحاول أن توقع الخصم في التّناقض ألقولي أو الفعلي، وهذا من أكثر آليات الحجاج تأثيرًا

ب -الموقف الثّاني :

حاول التّوفيق بين مواقف الأطراف المتنازعة، يمثّله خاصة أبو سليمان أحمد بن محمد الخطابي (٣٨٨هـ) في الرّسالة الجامعة[2] خلص إلى أنّ أهل السّنة لا يرفضون أدلّة العقل وأهميتها ، ولكنّهم يرفضون الطّريقة التّي يمارس بها المتكلّمون مناظراتهم، فهم مثلا لا يثبتون النّبوّة ولا يرون لها حقيقة وهذا إهمال للشّطر المهما من الإسلام "ولذلك كان حق العقل عند ابن حزم ومن وافقه من النّصيين محدودا بوظيفة الفهم والتّميّز ليس إلّا، وعليه فإنّ العقل البشري لا يمكن أن يضع دينا، إنّما يملك تفسير الدّين، وتبيّينه للنّاس حسب تفاعله معه واستجابته له، كما له أن يكشف القواعد والضّوابط والموازين لا أن يضعها بشكل مستقلّ عن النّص لأنّه إن تساور عن هذه الحدود يوشك أن يُشرّع ، ولا مُشّرع إلّا الله تعالى والنّبيّ بما يوحى إليه"[3]. ويبدوا ابن حزم معتدلًا حيث أنّ هناك عامّة يجب أن يؤمنوا بما جاءهم النّص وهناك الفلاسفة العارفون يمكن لهم أن يتأوّلوا آيَ القرآن الكريم[4] والعقل يرى أنّ هذا الموقف هو أحسن المواقف تمامًا باعتباره يعطي لكلّ قدرة في الإنسان ما يناسبها من الأحكام فعلى الإنسان أن يعلم دائما وأبدا أنّه مخلوق ضعيف وأن قوتّه إنّما تُستمدّ من اعتقاده، وإيمانه بقوة وعظمة الله عزّ وجل.

ج- الموقف الثّالث :

يمثّل موقف المؤيّدين والمدافعين عن المتكلّمين وهم متكلّمون في أغلبهم متّهمين المهاجمين بالنّقل والجمود، واصفين أنفسهم بأنّهم حماة الإسلام، والمدافعون عن قيمته أمام المنكرين للإسلام والملحدين وكان الباقلاني أكثر من اشتهر اسمه بين المتكلّمين الذّين جادلوا وناظروا المسيحيّين وانتصروا عليهم.

٤.٥.٤ المناظرات التّي تناولت موضوعات ثقافيّة -علميّة-

كان هذا النّوع من المناظرات أكثر الأنواع طلبا ، لذلك لم ينتج عنها أي صراعات مذهبيّة أو عرقيّة، ولذلك نرى "التوحيدي" قد أثّرت فيه مجالس المقابسات التّي نقلها لنا والدّليل على ذلك أنّه في مناظرته مع ابن عبيد المحاسب ومع ضعف مرتكزات حجاج الأوّل وقدرة التّوحيدي الظّاهرة على غلبته في إثبات فضل البلاغة على الحساب نجده يقول: "ولو أنصفت

---

[1] . القرطبي (أبو عبد الله محمد ابن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، تقديم هاني الحاج، تحقيق عماد زكريا البارودي سعيد،ج١ ص٢٧٦

[2] . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، ص ١٣٩ .

[3] . نعمان بوقرة: النظرية البيانية عند ابن حزم الأندلسي، ص ١٤٨ .

[4] . المرجع نفسه ، ص ١٤٧ – ١٤٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لعلمتَ أنّ الصّناعة جامعة بين الأمريّن، أعنى الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتي إلى صناعة فيشقها نصفين، ويشرّف أحد النصفين على الآخر"[1].

يمكن القول أن موضوعات المناظرات الدّينيّة كانت من أكثر المناظرات مدعاة للأخذ والردّ لصبغتها الجدليّة.

نشأ التّفكير الحجاجي العربي الإسلامي نشأة أصيلة، نابعة من القرآن، ومن خصوصيّات الدّين الإسلامي الحنيف، في خطابه للنّاس على قدر عقولهم ومختلف عقائدهم، فلم تكن الكتب الفلسفيّة قد ترجمت إلى اللّغة العربيّة في البيئة الإسلاميّة، ومع ذلك فإن المشكلات الخلافيّة الخاصّة بالكبيرة والقضاء والقدر، وكيف النّعيم، وكيف الجحيم كانت قد أثيرت، ونوقشت وأبدى فيها زعماء الفكر الإسلامي آرائهم المختلفة التّي تستند في كلّ منها إلى أدلّة عقليّة مدعومة بأخرى نقليّة، موظّفة على أحسن ما يكون التّوظيف، ويذكر بن الأثير "أن الشّعر والخطابة في الأدب العربي لم يتأثرا بثقافة اليونان البيانيّة، فهذا شيء لم يكن ولا علم أبو نواس منه، ولا مسلم، ولا أبو تمام، ولا البحتري ولا المتنبي، ولا غيرهم، وكذلك جرى الحكم في أهل الكتابة كعبد الحميد وابن العميد وهو نفسه ينفي أن يكون قد تأثر بذلك ويذكر أنه اطلع على ما كتبه ابن سينا في الخطابة والشّعر فلم يوافق ذوقه واستهجنه ورأى أن ما ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئا"[2]

بعد نشاط حركة التّرجمة، وتأثر عدد كبير من الشخصيّات الفاعلة في التّاريخ الإسلامي بالفلسفة والمنطق اليونانيّن، لم تذب الشّخصيّة العربيّة تماما ولم تنصهر في هذه الوافدات الأجنبيّة في "لئن نفذت إلى الثقافة الإسلاميّة تيارات مختلفة اجتمعت فيها وتفاعلت، إلا ّأنها أنبتت جديدا طيبا... كيفما كانت الأفكار الأجنبيّة التّي تسربت إلى المسلمين استطاعوا أن يخلقوا بيئة عقليّة خاصة بهم، وينشئوا لأنفسهم حياة فكريّة مستقلّة"[3]لأنّ العرب وإن كانوا أخذوا التّنظير، فهذا أمر موجود لدى كلّ الأمم.

إنّ أخذ حضارة من أخرى لا ينقص من قدرتها لأنّه من سنّن الكون والحياة أن تخدم كلّ حضارة الحضارة الأخرى وإن استفاد العرب من التّفكير الفلسفي اليوناني فلهم الفضل في حماية هذا التّراث الإنساني من الضّياع، ولولا فلاسفتنا الكبار ما عرف فكر أرسطو وأفلاطون على هذا النّحو الرّائع من الوضوح والشّرح والصّدق.

ارتبط باب الحجاج عند العرب بالتّفكير فيما هو كائن وما ينبغي بقاؤه وما يجب حذفه، بالنّسبة إلى كلّ طرف من الأطراف المتحاجة في هذا التّاريخ العريق.

---

[1] . حسين الصّديق: المناظرة في الأدب الإسلامي، ص٣٦٩-٣٧٥

[2] . الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج١ ص ٢٥ نقلا عن ابن الأثير المثل السائر ص ١٠.

[3] . محمد عبد الرحمان محمد: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص ٣٥٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

دون كيشوت أسطورة أدبية

أ.هدى بن جديد. جامعة محمد الشريف مساعدية.

I- الأسطورة الأدبية:

يعدّ مصطلح الأسطورة من المصطلحات الإشكالية التي اختلف الدارسون في التعامل معها مفهومًا و نوعًا و منهجًا، و تعدّدت حولها الآراء بين الباحثين المحدثين و المعاصرين، و مرّد ذلك ارتباطها بحقول معرفية متعدّدة كالفلسفة و علم النفس و الأنثروبولوجيا، و علم الاجتماع، و الثقافة و الأدب...إلخ.

١- مفهوم الأسطورة:

كلمة أسطورة مشتقة من الفعل (سطر)، و قد ورد في لسان العرب: "...**يقال بنى سطرًا، و غرس سطرًا و السطر هو الخط و الكتابة...قال الزجاج في قوله تعالى "وقالوا أساطير الأوّلين" معناه سّطره الأوّلون و واحد الأساطير أسطورة، كما قالوا: أحدوثة و أحاديث، و سّطر يسّطر إذا كتب ...**"[1]

و بذلك كانت الأساطير مرتبطة عند العرب بالحديث و الكتابة، و يبدو أنّ الأسطورة صيغة المفرد لم تستعمل قديما "...**و كلمة أسطورة تشبه كلمة هستوريا Historia اليونانية، و تدّلان معا على معنى القصة أو الرواية أو التاريخ، و تدّل أيضا ما كتبه الأقدمون أو تركوه من روايات و حكايات، و هي في الأغلب أحداث خارقة للعادة و أباطيل ...**"[2]

و يتضّح ممّا سبق أنّ الأسطورة ارتبطت بتاريخ الإنسان، و عبّرت عن أحداثه، و صيغت في شكل حكايات و روايات، و حتى خرافات و أباطيل حين وصلت إلينا "...**فالأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص ... يعطي لها من الامتداد ما لا يتوّفر للكثير من الكلمات في أيّة لغة من اللغات ... إذ هي توحي بالامتداد عبر الزمان و المكان ... توحي بالعطاء المجنّح للعقل الإنساني و الوجدان و توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة.**"[3]

و لعلّ من أبرز الخصائص التي تميّز الأسطورة [الامتداد عبر الزّمان و المكان]، و التي جعلتها معروفة عند كلّ الشعوب لأنّها تراث الإنسان حيثما كان و أينما كان و مع بُعد المكان و اختلاف الزّمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيجها المتشابك الموّحد، و هذه الأهمية و التميّز من الصعب أن نكتفي فيها بالتعريف اللغوي

القديم، و لذلك احتاجت و بفضل حيّويتها الدائمة إلى نظرة أخرى، و مفهوم أعمق، حاول صياغته مجموعة من الباحثين و العلماء، يعرّفها مارسيا إلياد Mercea Eliade بقوله: " **حكاية مقدّسة تروي حدثا جرى في الزمن الأوّل، أيّ زمن البدايات العجيب، و بعبارة أخرى فالأسطورة تحكي لنا كيف جاءت حقيقة جزئية مثل جزيرة أو جنس نباتي أو سلوك بشري، أم**

---

[1] . أنظر: ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مكتبة الهلال، دار صادر لبنان، ط١، المجلّد السابع، مادة (س.ط.ر).

[2] . طلال حرب: أوّلية النّص: نظرات في النقد و القصة و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص ٩٢.

[3] . فاروق خورشيد: أدب الأسطورة عند العرب، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤، ص ٠٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تعلّق الأمر بمؤسسة، و هي بالتالي: حكاية خلق دائما: كيف خلق شيء معين، و كيف بدأ يتجلّى." [1] و يجمع الدارسون على أنّ هذا التعريف من أشمل التعريفات التي أحاطت بمفهوم الأسطورة، ذلك أنّه تضمّن أهّم العناصر الواجب توّفرها في الأسطورة ألاّ و هي القداسة و الأحداث الخارقة، و الشخصيات العجائبية.

تنشأ الأسطورة لمحاولة تفسير الظواهر الطبيعية الخارقة التي يعجز العقل و المنطق عن تفسيرها، فهي تهدف إلى وظيفة الإفهام و الإيضاح، يقول بيار برونيل Pierre Brunel في محاولة تعريف للأسطورة أنّها: " **تنشأ من الغرابة، فالحالة الذهنية المناسبة لظهور الأسطورة هي حالة التساؤل، فعندما أجد نفسي أمام شيء لا أفهمه، و لا تفسّره لي أيّة نظرية، ألجأ إلى نوع آخر من التفسيرات دون الاستعانة بالعقل، و لا بالتجربة العلمية.**"[2]

و قد أصبحت الأسطورة بفضل خصائصها و مميّزاتها المنقذ للأديب و الشاعر المجدّد، فكلّ من يرغب في صناعة الجديد يتجّه صوب الأسطورة لينهل من نهرها لأنّها تمثّل بالنسبة إليهم " **النموذج الأوّل الذي يمتلئ بكل أسباب السحر، و يزخر بجلال المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة، فالأديب يحاول أن يخلّص الأسطورة القديمة من مسوحها، و أصولها الدينية، و يسقطها على من يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات أو أحداث دون الوقوع في حمأة المحاكاة.**"[3]

و في هذا دليل واضح على إفادة الأدب من الأسطورة، فهو يحاول الاستفادة منها أملا في التجديد و التغيير، و ابتعادا عن التقليد الذي يقتل النص الأدبي، فالأدب هنا يتغذى و يحيا بالأسطورة، فما هي العلاقة بين الأدب و الأسطورة ؟، و ما هي حقيقة القول بوجود أسطورة أدبية ؟.

٢- الأسطورة الأدبية:

" **تعود علاقة الأسطورة بالأدب إلى أقدم العصور، لاشتراكهما من جهة في المادة التبليغية أي الكلمة، حتى و إن اختلفت طبيعتها بينهما، ثم صدورها من جهة أخرى عن مصدر واحد، أي المتخيّل مع اختلاف طبيعتها أيضا**"[4] و إن بقي معرفة جوهر هذا الاختلاف عسير على البعض، فاكتفى باعتباره الأسطورة مجرّد جنس أدبي، فتكون حسبه الأسطورة معرفة بالأدب، و هو يحمل هويتها بين كلماته، لأنّه يعجز عن فصلها عنه، أو التطرّق إليها كحقيقة مقدّسة.

و يشير نوثروب فراي (N. Frye) في حديثه عن علاقة الأسطورة بالأدب " **إلى أنّ الأساطير تجد نفسها ثانية في الأدب بمجرّد أن تنتهي علاقتها مع الاعتقاد كما حدث للأساطير الكلاسيكية في أوروبا المسيحية..**" [5]

و مع ذلك تربط علاقة قوية بين الأسطورة و الأدب، فهما يتقاطعان في اللغة و الخيال و السرد و التعبير عن هموم الإنسان، و إن اختلفا في وظائف تلك العناصر، فالأسطورة تغذّي الأدب و هو يحافظ عليها، و يثريها و قد وظف الأدباء

---

1. **Eliad Mercea : Aspects du Myth, éd Gallimard, Paris, 1964. P15.**
2. **Pierre Brunel : mythocoritiques, théories et parcours puf, Paris, 1968. P18**
٣. عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط، **2003**، ص **12**.
٤. عبد المجيد حنون: النقد الأسطوري و الأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية عن المجلس الأعلى للغة، الجزائر، العدد الرابع عشر شتاء ٢٠٠٥، ص ٢١٧.
5. **Frey Northrop : Mytholyse, poétique, N° 8, Seuil, Paris, P 495.**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأساطير في نتاجهم الأدبي شعرًا و نثرًا، فكانت هذه الأسطورة تمدّ المبدع بمادة خام يستلهمها للتعبير عن أفكاره، و وصف شخصياته و صوّره البلاغية، كما كان خادما للأسطورة – من جهته – حيث يسهم في نشرها و استمرارها و خلودها.

لقد أصبح موضوع الأسطورة و الأدب من أبرز الموضوعات التي تناولها النقاد و المقارنون، لما يجمعهما من صلات على اعتبار أنّهما يرتبطان بمنتج واحد هو الإنسان و يتناولان مجمل الموضوعات المرتبطة به، و قد نشأ عن هذا الارتباط بين الأسطورة و الأدب مصطلح غزا الساحة الأدبية و النقدية و أثار اهتمام النقاد و المقارنين على حدّ سّواء، و هو ما يعرف "بالأسطورة الأدبية" "MythLittéraire".

و يبدو المصطلح الجديد و كأنّه يجمع بين نقيضين، إذ تختلف الأسطورة عن الأدب بطابعها القداسي و الجماعي، بينما يتميّز الأدب بالفردية و لا يتسم أبدا بالقداسة. " **و هناك خلاف آخر مرّده إلى أن بعض الأساطير الأدبية منشأها غير أسطوري (جان دارك، كيلوباترا..)، و إنّما أضيفت عليها هالة أسطورية عندما تداولتها الأجناس الأدبية، في حين أنّ أساطير أدبية ذات أصول أسطورية شأن أسطورة (أفروديت أوإيزيس) تبقى محافظة على رمزيتها، و طاقتها الأسطورية، مهما تعدّدت النصوص الموّظفة لها.**"[1] و هو ما يؤكد على أنّ هناك تفريق بين النموذجين، فلا يمكن أن تكون الأسطورة ذات المنشأ الأدبي هي نفسها الأسطورة ذات المنشأ الأسطوري، و لذلك تمّ إدراجها ضمن نوعين من الأسطورة " **و لحسم هذا الخلاف يطلق بعض المقارنين الفرنسيين على الصنف الأوّل اسم الأسطورة الأدبية باعتبارها إبداعًا أدبيًا له ملامح أسطورية فقط، و يطلقون على الصنف الثاني مصطلح أو تعبير الأسطورة المؤدبة لأنّها في أصولها أسطورة مقدّسة ثم تدّنست عندما تحوّلت نصا أدبيًا.**"[2]

و بذلك أصبح الحديث عمّا يسّمى بالأسطورة الأدبية، يبيّن مصطلح يستوعب " **كل ما استطاع الأدب تحويله إلى أساطير**"[3].كتلك الشخصيات التي احتضنها الأدب بعد أن كانت مادة اعتقاد و ديانات قديمة مثل [عشتار، أدونيس، بروميثوس...]، و كذلك الشخصيات التاريخية الشهيرة [الاسكندر، قيصر، جانكيز فان، جان دارك ..] أو تلك الشخصيات الأدبية المحضة ذات الصيت العالمي [شهرزاد، فاوست، دون كيشوت...].

و لهذه الأساطير ذات المنشأ الأدبي أثر بالغ في الإبداع الأدبي، فدون كيشوت كان من أميّز النماذج الأدبية حيث أقحم فيه سرفانتس البعد الخيالي داخل الإنسان بكلّ مقتضياته الرهيبة و الرائعة فشكّل بذلك نموذجًا أدبيا جميلا و خالدًا، و هو ما أدخله في دوامة نقدية ارتكزت أغلبها على مجموعة من الأسئلة: كيف كان البناء الروائي لدون كيشوت ؟ و ما مدى تأثّر دون كيشوت بحياة سرفانتس ؟ و بعبارة أدق: ما هي العلاقة بين دون كيشوت و سرفانتس ؟.

---

[1] . نظيرة الكنز: أسطورة شهرزاد في الرواية العالمية، دراسة نقدية أسطورية، مقارنة في نماذج، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة ٢٠٠٧.ص ٢٠.

[2]. André Siganos : le minotaure et son Myth. P.U.F. Paris, 1993. P32

[3]. Pierre Brunel et Autres : Dictionnaire des mythes littéraires, édition du Rocher, Paris, 1967. P12.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

II- دون كيشوت سرفانتس:

أ- سرفانتس مبدع الأسطورة الأدبية:

توّج الأدب الاسباني و العالمي "بدون كيشوت" "Don Qujote" هذه الرائعة العالمية التي أبدعها سرفانتس (S. Cervantes) "**.. المولود في مدينة القلعة عام ١٥٤٧، و قد كان الابن الثاني لرود ريجو سرفانتس و السيّدة ليونودر كورتيناس، و بعد ما أقامت الأسرة في مدينة فالادوليد [مدينة الوليد] مدّة، انتقلت في منتصف الخمسينيات من القرن السادس عشر إلى مدريد لترحل عنها في مرحلة تالية إلى اشبيلية، و تعود في سنة ١٦٦٦ إلى مدريد، حيث استقر بها المقام بصفة نهائية**"[1].

نشأ سرفانتس و تعلّم فيما بعد حتى أصبح شاعرًا متمّكنًا، و قد انخرط في الجيش بعد وجوده في روما أواخر سنة ١٥٦٩، و هنا كان التحوّل في حياته، فقد خاض العديد من المعارك، و شاءت الأقدار أنّه مرِض بالحمّى و لكنّه قاوم، و اشترك في الحرب فأصيب بجراح، ثم وصلته منحة مالية مكافأة له على أعماله و جرأته.

" **و عقب ذلك مُنِح إجازة للعودة إلى اسبانيا، و قد حمل معه رسالة توصية من كلّ من الدون خوان و الدون دوسيسى، نائب ملك اسبانيا على صقيلية إلى الملك فيليب الثاني، و لمّا وصلت السفينة التي تقلّه إلى المياه المقابلة لشواطئ مارسيليا تعرّضت لها سفن الأسطول الجزائري في ٢٦ سبتمبر ١٥٧٥ و أَسِرَتُه هو و شقيقه روديجو، و عددًا من الإسبان، و أخذوا إلى مدينة الجزائر...**" [2]

كانت هذه التجربة مفترق الحياة عند سرفانتس، فقد عاش عبدًا في الجزائر طيلة أسره، و تجاوزت مدّة طويلة من الزمن، كان فيها الشاعر يحاول الهرب، و لكنّ في كلّ مرة محاولاته تبوء بالفشل، و في هذه الأثناء و على الرغم من التوصيات التي حظيّ بها سرفانتس إلاّ أنّ داي الجزائر رفض إطلاق سراحه، لأنّه كان يعلم قيمة هذا الشاعر الاسباني.

و تواصلت معاناة الشاعر داخل التراب الجزائري حتى جاء الفرج، و بعثت أمّه بمبلغ من المال [٥٠٠ دوقية] من أجل تحريره، و بالفعل حرّر سرفانتس و عاد إلى اسبانيا ليجد نفسه في مأزق آخر، و هو ضعف مورده، لأنّه لم يعد لديه مورد للرزق سوى قلمه خاصة بعد وفاة أبيه.

أخذ سرفانتس يؤلف المسرحيات و القصص" **.. و في سنة ١٥٩٦ فاز الشاعر في مسابقة شعرية أقيمت في سرقسطة** " [3] ثم واصل إبداعاته و مساهماته الفنية، و بعد ذلك انحصرت مساهماته في نظم بعض القصائد التي توحي بها المناسبات، و لكن شعره – على العموم – لم يكن يحظى برضا النقاد المعاصرين.

---

[1] . حول حياة الكاتب أنظر: ميغيل دي شربانتس: كهف سلمنقة تر: علي إبراهيم الأشقر، الآداب الأجنبية، اتحاد الكتّاب العرب دمشق العدد ١٠٦، ١٠٧، ربيع و صيف ٢٠٠١.ص ٢٤٧.

[2] . إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج٢، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ١٦٨٦.ص ١٦٥.

[3] . إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج٢، .ص ١٦٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كان سرفانتس قد شرع في العمل في روايته الخالدة "**دون كيشوت**"[1]منذ بداية التسعينيات من القرن ١٥ و قد أنجز بعض أجزاء الكتاب أثناء إقامته في السجن، و حياته هذه لم تكن منفصلة عن ظروف إبداع الكتّاب " **.. فقد عاش سرفانتس حياة تعيسة، و كانت تسيطر على نفسه فكرة واحدة هي أن يصبح بطلا، كما كان ذلك حقا في معركة "لبانتو" في الجزائر، و لذا فقد ربح تقدير "دون خوان" دي أوستريا" و تقدير الملك حسّان، و حتى تقدير رفاقه في الأسر، لدرجة أن ذلك الملك كان يردّد دائما "ما دام هذا الأقطع الاسباني – يعني سرفانتس – في حوزتي فإن جميع المسيحيين الآخرين هم في حوزتي أيضا مع زوارقهم. و حتى المدينة بكاملها في حوزتي.**" [2]

و هذا ما يوّضح المكانة التي كان يتمتع بها سرفانتس في الأسر في الجزائر، مكانة ضيّقت عليه الخناق و جعلتهم يحاولون إذلاله بتشغيله عبدًا عند المغاربة [المسلمين] " **و يضيف الدكتور [سوسا] إلى ذلك بأنّ ثربانتس تذّمر عدة مرات، من أنّ سيّده كانت لديه فكرة عظيمة عنه، و أنّه كان يعتقد أنّه سيصبح من الفرسان الاسبان الأوائل، فلذلك كان ينهكه بالأعمال الشاقة، و يقيّده بالسلاسل و الأصفاد.**" [3]

ولّد هذا العذاب الشديد الإرادة في نفس سرفانتس، و جعله يتغلّب على معاناته، فكانت تسيّره الأحلام و تشدّ من أزره في الصّعاب، و تدفعه للحياة من أجل تحقيق أهداف خيالية، و حين عاد سرفانتس إلى بلده اسبانيا كان مفعما بالأمل و الثقة المتوّلدة من رحم المعاناة، ظنا منه أنه سيحتفل به في بلاده كبطل قومي، أو سينال مكافأة أو وظيفة تليق بمؤهلاته و بما قدّمه لبلده اسبانيا، و كان المسلمون و المسيح يعتقدون بأنّه أفضل أسير ضمن خمسة و عشرين ألف اسباني بالجزائر، و لكن جلّ ما حصل هو إسناده مهمة في وهران، فقال: " **إنّها لمهمة خطيرة و لم يكن أحد ليقبلها.**"[4]

في ظلّ هذه الظروف الصعبة بدأت عملية الولادة لأفضل إنتاج أدبي "الكيخوتة" و التي حين ألّفها لم يكن دماغه منهوك القوى، أو خائب الأمل فحسب، بل كان أيضا فاشلا كافرا بالمثل العليا، متأملاً أن يرتاح عند كتابة مؤلفه على المستويين المعنوي و المادي، و كانت هذه الرغبة أقصى ما يتمناه، فقلبه أملى على مبتكراته و كلماته الشوق العميق القوي، إنّه الشوق الذي يحسّ به القارئ في كلّ صفحة من كتاب "الدون كيشوت".

إنّ الأخذ بعين الاعتبار حياة و معاناة سرفانتس يسّهل فهم كتابه "دون كيشوت" فهمًا أوضح و أعمق "**.. فليس هو كتاب محاط بالأسرار، و يلمّح فيه من حين إلى حين إلى أشخاص عصره فحسب، و لكنّه ذكريات حياة شربانتس الخاصة، و طموحه و أحلامه و شقاؤه، إنّ هذا كلّه، يصبغ كلّ صفحة من صفحات الكتّاب، و إنّ دون كيخوته هو ثربانتس نفسه مجرّدًا عن الظروف السطحية كلّها و لكنّه صعب الفهم و الإدراك الخيالي، مرتفع فوق الزّمان و المكان، حيث يلمس قلوب الذين حلقوا بأحلامهم فوق الوسائط التي يمتلكونها، و ذلك لكي يحققوا أحلامهم.**"[5]

---

١ . الأصل بالاسبانية "**Don Quijote** " و ترجمت إلى العربية: "دون كيشوت" و "دون كيشوط"، "دونكيخوته".

٢ . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية دون كيخوته، تحوّلات الخطاب النقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط١، عمّان، الأردن، ص ١١٤٠.

٣ . المرجع نفسه، ص ١١٤٠.

٤ . المرجع نفسه، ص ١١٤١.

٥ . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية دون كيخوته، ص ١١٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و ذلك ما يؤكد مرّة أخرى أنّ العلاقة بين سرفانتس و كتابه علاقة وطيدة، فلا يكفي أن يقال إنّ سرفانتس هو من ألّف الدون كيشوت، بل يجب البحث في من هو الدون كيشوت بالنسبة لسرفانتس؟ و هل يمكن القول إنّهما شخص واحد؟.

هذه التساؤلات كلّها تعطي بعدًا أعمق لهذا المؤلف الخالد، و المؤكد أنّ " **دون كيشوت هي إبهام و التباس، إن جميع قصائد المديح، ما يعرف بفنّ الخطابة التي جاءت من مواطنيه الاسبان لم تصلح لشيء إنّ جميع الأبحاث العلمية حول حياة (ثربانتس) لم توّضح حتى الآن، و لا حتى زاوية واحدة من الالتباس الجبّار، هل يسخر ثربانتس؟ وممن يسخر؟... فلا يوجد أي كتاب له قوّة التلميح الرمزي للمعنى الشامل للحياة أعظم من هذا الكتاب، و مع ذلك ليس ثمة من كتاب يتضمّن سوابق أقل و علامات أقصر لتفسيره و تبيينه.**"[1]

يؤكد الحديث عن هذه الرواية وفق تحليلات و تساؤلات مختلفة بأنّ تأليفها كان سيكرّس لسرفانتس نجاحًا كبيرًا، و بصورة عارمة " **.. حيث لم تكد تظهر الطبعة الأولى منه في مدريد، حتى نشرت له ثلاث طبعات مسروقة في لشبونة، وقد أعقب الطبعة الأولى الرسمية في مدريد، طبعة ثانية، تلتها طبعة ثالثة صدّرت في بلنسية بموافقة المؤلف سنة ١٦٠٥.**"[2] و من ذلك فقد حققّت هذه الرواية نجاحًا كبيرًا في اسبانيا.

و لم يكن نجاح هذا العمل على الصعيد الأدبي يعني ثروة، أو حتى دخلا محترما، كما تعوّدنا أن نفهم معنى النجاح في عصرنا هذا، على العكس " **فإنّ الكاتب كان يعيش عقب ظهور هذا الكتّاب في حالة تعيسة من الفقر – على الأقل – خلال الشهور الخمسة الأولى التي أعقبت ظهوره، كونه اضطر إلى استيلاف مبلغ ٤٥٠ ريال من ناشره شهر نوفمبر ١٦٠٧، ممّا يدل على أنّ وضعيته المالية لم تتحسّن إلا ببطيء – هذا إذا تحسّنت على الإطلاق – و نحن نعرف أنّ الشاعر كان يعيش في أواخر حياته من عطف أسقف طليطلة و كونت ليموس (lemos) الذي أصبح فيما بعد نائب للملك علي نايلي.**"[3]

أمّا الكتاب فقد كان على عكس صاحبه شاع و ذاع في الأوساط الأدبية داخل اسبانيا و خارجها، و عرف قراءة كبيرة لم يشهد لها مثيل لأيّ كتاب آخر، و هذا ما ساعد على التعجيل بترجمته إلى لغات أخرى "**.. فمنذ سنة ١٦١٢ ترجم دون كيشوت للمرّة الأولى إلى الانجليزية، ثم ترجم للمرة الأولى إلى الفرنسية في سنة ١٦١٤، و الكتاب كان قد طبع من قبل لغته الأصلية في بروكسال سنة ١٦٠٧.**"[4]

و مع النشاط القرائي الذي روّج له "دون كيشوت" فقد غادر صاحبه الحياة بعد ما حقّق أحلامه في المجد "**.. و لو أنّه مات فقيرا معدما في ٢٣ أبريل ١٦١٦ و دفن في مقبرة إحدى كنائس مدريد.**"[5]

---

[1] . المرجع نفسه، ص ١١٢٥.

[2] . إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج٢، .ص ٢٧٠.

[3] . المرجع نفسه، ص ١٧٠.

[4] . المرجع نفسه، ص ١٧١.

[5] . المرجع نفسه، ص ١٧١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و بعد وفاة سرفانتس أخذ "دون كيشوت" يدخل مجال القراءة، فاستقبله القراء بمنظورات مختلفة، أحدهم حبّذ فيه منطق السخرية، و آخرون تعاطفوا مع هذا الطيب الساذج، لكن الأكيد أنّ الكلّ أجمع على أنّها رائعة عالمية، فكيف كان البناء الروائي لدون كيشوت ؟، و ما هي أبرز الأحداث التي عرضتها ؟، و بطريقة أخرى ما هي قصّة الدون كيشوت ؟.

ب – قراءة في نص الدون كيشوت:

إنّ الحديث عن شخصية "دون كيشوت" في الرواية يجرّنا مباشرة للحديث عن هذه الرواية، و أهّم الأحداث و الشخصيات التي استعملها المؤلف، و التي أعانت البطل حتى يظهر بهذه الصورة المقنعة، و ينال هذه الشهرة الكبيرة.

"دون كيشوت" في الرواية هو رجل نحيف طويل، ناهز الخمسين، برجوازي متوسّط الحال، يعيش في إحدى قرى اسبانيا إبّان القرن السادس عشر، لم يتزوّج، و من كثرة قراءاته في كتب الفروسية كاد يفقد عقله، و ينقطع ما بينه و بين الحياة الواقعية، ثم يبلغ به الهوس حدًا يجعله يفكرّ في أن يعيد دور الفرسان الجوالين و ذلك بمحاكاتهم و السير على نهجهم حين يضربون في الأرض، و يخرجون لكي ينصروا الضعفاء، و يدافعون عن الأرامل و اليتامى و المساكين.

فأعدّ عدته للخروج، بأن استخرج من ركن خفي بمنزله سلاحا قديما متآكلا خلّفه له آباؤه " **.. أوّل ما فعله هو صقل السلاح الذي ورّثه عن والد جدّه، بعد أكله الصدأ زمانا طويلا في زاوية البيت ... فنظفه ... لكنّه عندما رأى الخوذة ناقصة ... استخدم الكرتون بمهارة و ربط بعضه ببعض، و جعل منه خوذة أو على الأقل مظهر خوذة.**"[1] و حمل سلاحا و سيفا، و ركب حصانا أعجف هزيلا، و انطلق على هذه الهيأة شأن الفرسان السابقين الذين انقرضوا منذ أجيال.

ثم تذّكر و هو سائر في طريقه فرحا، أنّ الفارس الجوال لابد له من تابع مخلص أمين، فعمد إلى فلاح ساذج من أبناء بلدته و هو "سانشو بانزا"، و قال له دون كيشوت بين أشياء أخرى " **أنّه ينبغي أن لا يخشى شيئا حين يأتي معه، و أنّه سيربح الكثير، و لن يخسر شيئا، و أنّه ربما أعطاه بدلا من القشّ و الزبل الذين سيتركهما، حكم إحدى الجزر، بهذه الوعود و غيرها غُرِرّ سانشو بانزا فترك امرأته و أولاده و تبع جاره بصفته مرافقا له و حاملا لسلاحه .**"[2]

كان سانشو بانزا ضخم الجثة بعكس صاحبه دون كيشوت الطويل، الهزيل، و تنشأ المفارقات المضحكة ابتداء بمنظر الرجلين، ثم تستمر طوال هذه الرواية الكوميدية ذات الأسلوب الجميل و الخفيف، و أوّل المعارك التي سعى هذا الفارس الوهمي إلى خوضها كانت ضدّ طواحين الهواء التي ظنّ أنّها شياطين ذات أذرع هائلة، و اعتقد

أنّها مصدر الشرّ في الدنيا، فهاجمها غير مصغ إلى صراخ تابعه و تحذيره، و رشق فيها رمحه، فرفعته أذرعها في الفضاء و دارت به و رمته أرضا، ثم كانت معركة الأغنام الشهيرة، فلا يكاد دون كيشوت يبصر غبار قطيع من الأغنام يملأ الجوّ حتى يخيّل إليه أنّه زحف جيش جرار، فيندفع بجواده ليخوض المعركة، التي أتاحها له القدر ليثبت فيها شجاعته و يخلد اسمه.

و تنجلي المعركة عن قتل عدد من الأغنام، و عن سقوط "دون كيشوت" نفسه تحت وابل من أحجار الرعاة، يفقد فيها بعض ضروسه، و لا يسلم سانشو المسكين خلال مغامرات سيّده المزعوم من الأذى، فبالرغم من أنّه يحب السلم، و يؤثر

---

[1] . سرفانتس: دون كيشوت تر: صياح الجهيم، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٩.ص ٠٩ .

[2] . المصدر نفسه، ص ٣٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

السكينة على القتال، فإنّ المشكلة تجيء من أنّ "دون كيشوت" بوصفه فارسا لا يباح له إلا قتال الفرسان، فإذا جاء العدوان أو الاستفزاز من مدنيين فقد أوجب أن يتكفّل بهم سانشو، و النتيجة الحتمية لذلك أن يتحمل سانشو الكلمات و الصفات و الضرب بالعصى و الرجم بالحصى، تماما كما حدث مع فريق من البالغين الذين احتك فرس دون كيشوت بأفراسهم أثناء مسيرته. " **.. لجؤوا إلى عصيتهم، و أحاطوا بالفارس و بمرافقه و أوسعوهما ضربا بهمة و نشاط عجيبين، و بما أنّهم كانوا يفعلون ذلك بحماسة فقد انتهوا من العملية بسرعة، سقط سانشو أرضا من هجمتهم الثانية.. و لم تنفع شجاعة دون كيشوت و براعته، فقد أصابه ما أصاب مرافقه..**"[1]

و هو ما حدث مرة أخرى عندما رفض دون كيشوت أن يدفع أجر مبيتهما في فندق على الطريق إذ توّهم أنّه بات ليلته في قلعة من قلاع الفرسان .. و تتوالى مغامرات دون كيشوت الذي يجرجر وراءه تابعه المغلوب على أمره، و تتوالى هزائمه في كلّ المعارك التي خاضها، و هو في كلّ مرة يدرك أنّه قد هزم بالفعل، و لكنّه لا يفسّر الأمر على الوجه الصحيح، فيرجعه إلى جنونه هو، و إنّما يفسّره على أنّ خصومه من السحرة قد أرادوا حرمانه من نصر مؤكد، فمسخوا بسحرهم العمالقة الشياطين إلى طواحين هواء، و مسخوا الفرسان المحاربين إلى أغنام.

ثم نجد "دون كيشوت" الذي جلد سانشو قبل قليل لاعتباره أن معلمه لا يعرف إنّ دولوسينيا ليست فائقة الجمال، إنّه يعرف أنّها مجرّد فتاة قروية سوقية، لكنّها أن تبقى كذلك، ينادي على سانشو تعال، يكفي أن أراها أنا جميلة و شريفة " **.. صاح دون كيشوت لنتكلّم باحترام عن كلّ ما يخصّ السيدة دولوسينية، فهذه هي وسيلتنا للعيش..**"[2]

هنا ينقض دون كيشوت على دمى متحركة، و يقطع رأس الجنود الدّمى ليمنعهم من اعتقال عاشق و أميرته، و هما هاربان معا إلى أحضان الحرية، ثم يعوّض بعدئذ صاحب الدّمى بسخاء لقاء "دين الشرف" هذا.

و في الفصل الأخير تبرأ دون كيشوت المحتضر من "أشباح الجهل السوداء" التي جاءته من القراءة في كتبه البغيضة عن الفروسية، و يندم على شيء فقط هو عدم امتلاكه الوقت الكافي لقراءة كتب أخرى يمكن أن تنير الروح.

و بالعودة للرواية نلاحظ أن سرفانتس جعل كلّ الشخصيات مهيئة لخدمة بطله "دون كيشوت" فهو الشخصية الأبرز، وقد صوّره سرفانتس كإنسان تسلّطت على عقله فكرة واحدة استعبدته، و جعلته أسيرا لها و هذه الفكرة هي أنّه فارس مغوار ألقى على عاتقه مهمة إنقاذ العالم من الظلم و الفساد، و هو غير قادر على التفكير بطريقة مغايرة لما عهده في الروايات التي كان يقرؤها بنهم شديد، بل أنّه يحاول تطبيق ما بها من قيم و مثل على العالم الذي يعيش فيه " **و سرفانتس حريص على أن لا يجعل من بطله إنسانا مجنونا لا يستطيع التفكير، بل جعله قادر على إبراز الحجج و تقديم البراهين، و إن كانت المقدّمات التي يبدأ منها خاطئة دائما.**"[3] فقد حذر سرفنتس على أن يظهر دون كيشوت مسلوب العقل، بل إنسانا عادي في زمن غير عادي أي إنّه كان يعيش أوهام سيطرت على عقله نتيجة الإكثار من قراءة الكتب.

---

[1] . سرفانتس: دون كيشوت تر: صياح الجهيم، ص ٤٥.

[2] . المصدر نفسه، ص ١٢٢.

[3] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويت، المجلد ١٣، العدد الثالث، ص ٢١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و "دون كيشوت" بطل حقيقي، لأنّ البطولة ليست في النجاح بل في المثابرة " .. **كم مرّة أصاب الفشل الفارس ذو الوجه الحزين ؟، عشرات المرات، و مع ذلك لم يكن يأبه الفشل، بل تابع مسيرته ليكمّل بطولته في الحق و الخير و الجمال من أجل عيون دولوسينيه.**"[1] و التي جعلها ملهمة له " .. **ففي المحبة للمرأة يتأمّل حفظ الذات، فتفرض بذلك ما هو جوهري على ما هو ظاهري محض، الشوق للخلود المرأة و المجد، و بما أنّه لم يستطيع الديمومة بإنجاب أولاد منها، من لحم و دم، فقد بحث الخلود بواسطتها في مغامرات الروح .**"[2] و بذلك كانت دولوسينيا تمثّل الدافع لدى "دون كيشوت" في بطولاته.

لا يمكن لقارئ الرواية أن يغفل وجود شخصية مهمّة رافقت البطل، و هي سانشو بانزا هذا الفلاح الساذج الذي سيّره الطمع لمرافقة دون كيشوت، هذا الخادم الذي كان مناقضا لسيّده، حتى أصبح يصعب أن نتخيّل دون كيشوت بدون خادمه فهم يمثلان إلى حد كبير " .. **وجهين أساسيين للطبعة الإنسانية، فإذا كان دون كيشوت يمثّل العقل، فسانشو يمثّل الجسد والغريزة، و إذا كان يعبّر عن مثالية الإنسان غير الواقعية فإنّ سانشو يمثّل فطنة الإنسان الغريزية التي لا تأخذ في حسبانها الأفكار المجرّدة، بل تسعى إلى إشباع الحاجات الأساسية للإنسان.**"[3]

و يمكن القول إنّ التناقض بين الاثنين يولّد نوعا من السخرية الذي لا ينصب على واحد منهما دون الآخر، فانشغال سانشو طوال الوقت يثير الكثير من الضحك عندما يوضع جنبا إلى جنب مع اللامبالاة غير الواقعية، بل غير الطبيعية التي يظهرها دون كيشوت حيال الطعام، كمّا أنّ شجاعة "دون كيشوت" التي يمكن أن توصف بالتهوّر تتناقض و تتنافى مع جبن سانشو " .. **و إذا كان سرفانتس حريصا ألا يجعل من هذا الجبن دليلا على خسّة سانشو، بقدر ما هو إشارة أو تنويها بالتصاق سانشو بالحياة و حبّه الغريزي لها، فسانشو على النقيض من دون كيشوت – لا يدخل إلاّ إذا كان لديه سبب لهذا، كأن يحصل على فائدة ما أو يدافع على مكسب مادي ما يمكن أن يحقّقه..**"[4]

و يولّد التناقض بين "دون كيشوت" و سانشو نوعًا من السخرية الضاحكة، و الفكاهة الطيبة التي أصبحت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج الذي قدّمه سرفانتس في هذه العلاقة بين السيّد و الخادم، و نجد أنّ الرواية في القرون الأخرى اقتبست الكثير من سرفانتس، و لكنّ العلاقة بين شخصيتين متناقضتين و متقابلتين مثل تلك التي وجدت بين دون كيشوت و خادمه، كانت من أهّم النواحي التي تركت أثرًا في رواية ذلك العصر.

كلّ هذه المميّزات جعلت من "دون كيشوت" رواية فريدة، ارتبط نجاحها بصاحبها سرفانتس الذي عاش ظروف صعبة و متعبة أسهمت بشكل أو بآخر في ولادة هذا النموذج الأدبي.

---

[1] . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – من منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٢٦١/٢٦٢.

[2] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية دون كيخوته، تحوّلات الخطاب النقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط١، عمان، الأردن، ص ١١٢٣.

[3] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في ق ١٨، ص ٢١٦.

[4] . المرجع نفسه، ص ٢١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و قد غادر سرفانتس و ترك مؤلفه يخوض عملية جراحية صعبة على أيدي النقاد، فتهافتت عليه الدراسات والأبحاث والتحاليل داخل اسبانيا وخارجها منذ تأليفه إلى اليوم، وهو ما جعله يرقى إلى أن يدخل نطاق الأسطورة الأدبية، فما هي عوامل تأسطر دون كيشوت ؟ و كيف تحوّل من شخصية متخيّلة إلى أسطورة أدبية متجدّدة؟.

III- دون كيشوت من النّص إلى الأسطورة:

١ - مميزات هذا العمل الأدبي:

إذا كان مولد الفنّ القصصي الإسباني، و معه الأوروبي يدين بالكثير للقصص العربي، فإن هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطوّر اللاحق للفنّ القصصي الإسباني حتى القرن السابع عشر، و قد كان أهّم التيارات التي أسهمت في إنضاج الرواية الاسبانية، و الارتقاء بها تياران بارزان: "**.. الأوّل: قصص الفروسية العربية التي كانت شائعة في الأندلس بحكم الصّراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الإسلام و المسيحية، و هو صراع تميّز بكثير من الفروسية الحقّة، و اشتد شغف النّاس باسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس عشر، و أدّى هذا إلى ضيق ذرع المثقفين بها**"[1].

و تجلّى السخط على هذه القصص التي غزت عقول الإسبان مدّة من الزّمن في كتاب "سرفانتس" الخالد "دون كيشوت"، و الذي تضمّن في صفحاته نقدًا لاذعًا لهذه المؤلفات، و لكلّ ما فيها من خوارق و مبالغات.

أمّا " **التيار الثقافي هو المقامات العربية التي كانت في الأصل ابتكارًا شرقيا ظهر على أيدي بن دريد و الهمذاني، و انتقلت المقامات إلى الأندلس منذ ظهورها، و نسج أدباء الأندلس على منوالها، و لسنا نشّك في أنّه كان لتلك المقامات الشرقية و الأندلسية فضل كبير في ظهور فنّ قصصي جديد في اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر، و نعني به ما اصطلح تسمّيته بالرواية البيكارسكية "Norvela Picarexa"، أي قصص الشطارة و الشّطار و بطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة هو شاطر محتال، يعيش في بيئة قاسية، و يستعين على الجوع و البطالة بالحيّل و خداع البسطاء**"[2].

فنستنتج من هذين التيارين أنّ الأدب القصصي الاسباني خلال العصر الذهبي تأثر كثيرا بالمؤثرات العربية حتى أنّه قيل إنّ هذا القرن الذي شهد طرد بقية الشعب المسلم [الموريسكيين] كان بالذات أخصب فترة تمثّلت فيها اسبانيا كلّ ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال التسعة قرون، و يتوّج الفنّ الروائي الاسباني أخيرًا بذلك العمل الفنّي الخالد في التاريخ الإنساني كلّه "دون كيشوت" لسرفانتس، و فيه يلتقي الاتجاهين السابقين، فهو يعتبر أوّلا من كتب الفروسية لأنّه كما صرّح سرفانتس جاء كرّد فعل على هذه الفترة [السخرية]، و في الوقت نفسه علّقت به عناصر كثيرة من أدب الرواية البكاريسكية، و إن لم ينخرط في سلكها تماما.

و قد اعتبر عنصر [السخرية] من أهّم الجوانب التي جعلت من "دون كيشوت" عملا متميّزا فريدا فارتفعت العديد من الأصوات التي تدافع عن الرواية، و ترى أنّ السخرية التي استخدمها سرفانتس كانت ذات أثر كبير في القضاء على ظاهرة غير صحية في المجتمع الاسباني في عصره ألا و هي: الاغراق في قراءة الروايات.

---

[1] . محمود علي مكي: الفنّ القصصي المعاصر في اسبانيا،عالم الفكر،وزارة الإعلام الكويت،المجلّد الثالث،العدد الثالث،١٩٧٢،ص ٤٤.

[2] . المرجع نفسه، ص ٤٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

" و في عام١٧١١ ، كتب شافتسبري Shaftesbury يقول: لو كنت مثل سارفنتس الاسباني و استطعت بنجاح يماثل نجاح هذا الكاتب المرح أن أقضي على هذا الشغف بالفروسية القوطية أو المغربية، لكنت هدأت بالا حتى و لو شاهدت بنفسي عملي الساخر هذا يقابل بالاحتقار بعد أن حقّق المراد منه، و حطّم مردة العقول و وحوشه و هو الغرض الذي من أجله كتب "[1]. و في هذا اعتراف بقيمة ما كتبه سرفانتس، و هذه القيمة ترتكز بقدر كبير على مقدرة هذا الكتّاب على إحداث التغيير، و هي ميزة إضافية تضاف لهذه الرواية.

أمّا أهّم ميزة تصبغ رواية "دون كيشوت" هي أنّها رواية إنسانية استطاع سرفانتس أن يجعلها، و بفضل محتواها، صالحة لكل زمان و مكان، و هذا ما يركزّ عليه أحد النقاد الاسبان حيث يؤكد أنّه **" عندما يجتمع بعض الاسبان المتأثرين من بؤس ماضيهم و من قساوة حاضرهم، و من عداوة مستقبلهم الصلبة، تتنزّل بينهم روح "دون كيشوت"، فتوّحد الحرارة المذابة في شخصيته الغربية بين تلك القلوب المتفرّقة و تدخلها في خيط روحي كحبّات عقد، و تسكب فيها مشاعر الوطنية، وتضع وراء مرارة شخصياتها ألما وطنيا مشتركا، و قد كان يسوع يردّد دائما في كلّ مرة تجتمعون سوية أكون معكم، غير أنّ الأخطاء أدت إلى أن ينظر إلى "دون كيشوت" من زاوية واحدة فقط هي بالواقع مجال للسخرية "**[2].

إنّ هذا النقد اعترف بقيمة الرواية و ببعدها الإنساني، و كذلك تركيز على أنّ للرواية أوجه عدّة و أبواب مختلفة، و هو ما يوجب على النقاد التنويع في زاوية الرواية و التحليل، و عدم الاكتفاء بزاوية واحدة.

٢- أسطورة الدون كيشوت موضوعًا أدبيا و نقديا:

أ- دون كيشوت في اسبانيا:

انطلق النقاد الاسبان في تعاملهم مع "الدون كيشوت" من زاوية المقارنة بين نظرتهم لهذا الإبداع الأدبي و نظرة هؤلاء النقاد الغربيين له، و هذا على حدّ قولهم **" .. كانت الكيخوته لهؤلاء فضولية، و ألهية، و لم يكن مثل ما هو في نظرنا مسألة مصيرية، و لذلك تكلّف الأعمدة الاسبان الأربعة من رجال الفكر و الدراسة الذين برزوا خلال القرن العشرين، و تبوّؤا الصدارة في هذا الحقل من البحث و النقد، و على التوالي: "خوسيه أورتيغا أي غاسيتا" José ortega y gasset [١٨٨٣ – ١٩٥٥]، و الذي ألّف تأملات في الكيخوته"، و ميغيل دي أونامونو "Miguel de Unamuno" [١٨٦٤ – ١٩٣٦]: و من مؤلفاته كتاب "حياة الدون كيخوته و سانشو، و قد أبدع أيضا في نقد هذا المؤلف راميرو دي مائيثتو [١٨٧٤ – ١٩٣٦]: و نشر في سنة ١٩٢٦ أشهر كتاب له و هو "دون كيخوته، دون خوان و دولوسينيا، و أما الناقد الرابع فو خوسيه مرتينث رويث المعروف باسم "آثورين" José Au gusto trinidad Marting Ruis – Agorin [١٨٧٣ – ١٩٦٧] و هو صاحب كتابات كثيرة حول الدون كيشوت أهّمها: "طريق دون كيخوته"، "مع الاذن من أتباع ثربانتس"، "مع ثربانتس"**[3].

---

[١] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢٠٩.

[٢] . محمود صبح: الرقد المعاصر لرواية "دون كيخوته"، ص ١١٢٣.

[٣] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية الدون كيخوته – دراسة –، ص ١١١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و كان لهؤلاء الأربعة الفضل في تناول الشخصية من نظرة مقرّبة و التعامل مع الرواية من منظور تأمّلي و فلسفي، حاول خلاله أن يتعدى مذهب الواقعية و مذهب المثالية، فيما يسميه "فلسفة العقل الحيوي"، فأخذ النقد كعامل قومي، و اعتبر ثربانتس أكبر معلم للأدب الاسباني، و ميزته العقل الرشيد.

أما ميغيل دي أونامونو، فتطرّق إلى ما حدث لدون كيشوت مع بعض رعاة الماعز يقول " **.. و لعلّ ثمة من كان يعتقد أنّ دون كيخوته كان يدري بأنّ لكل مقام مقال، فهو عندما خاطب الرعاة حدّثهم في شؤون الماعز، و دّلهم على الطريقة التي يمكنهم بها أن ينقدوا أنفسهم من الحضيض الذي يعيشون فيه، و هذا هو بالذات ما كان فعله سانشو لو كان درى بهذه الأمور، و كانت لديه القدرة على ذلك و لكنّ الفارس لا يصنع ذلك، إنّ دون كيخوته يدرك إدراكا كاملا أنّه ليس ثمة إلا قضية واحدة و هي لجميع النّاس على حد السواء**".[1] و في هذا دليل واضح على أن الناقد يريد أن يثبت أنّ البطل ليس بمجنون، بل له مبرّراته التي جعلته

يخالف الواقع، و يعيش الخيال " **.. ذو النية السيئة "ثربانتس" ينعت الخطاب بقوله: إنّه تفكير لا يجدي ليضيف بعد ذلك قائلا: إنّ رعاة الماعز أصغوا إليه مدهوشين**"[2].

و الحقيقة التاريخية التي لابد من إقرارها أنّه: بما أنّ دون كيشوت استطاع أن يجعلهم ينصتون إليه، و أذهلهم و أدهشهم بتفكيره، فإن هذا التفكير لا يمكن أن يكون عديم الجدوى، و دليل ذلك هو إكرامهم له، و يواصل دي أونامونو نقده للرواية حتى يصل في الأخير إلى نتيجة تثني على هذا العمل و تجعله خالد في الساحة الأدبية " **.. و كما علّمنا النبيل الطيب إنّ أصول المجد لهي في المكان ذاته، و في العصر نفسه الذي نعيش فيه و المجد الذي يتجاوز المكان و الزمان، هذا المجد هو ما يدوم خلال أجيال، و ينتشر في أراضي شاسعة، إنّ ما هو عالمي يشاكس ما له صفة الشّمول، بقدر ما يكون المرء أكثر انتسابا لبلده و عصره بقدر ما يكون أكثر انتسابا لجميع البلدان، و جميع العصور**"[3].

حاول الناقد الثالث راميرودي مائيثتو هو الآخر زيادة الربط بين الرواية و صاحبها و بين اسبانيا، إلى أنّ تحليل الكيخوته، و تحليل ثربانتس و رفاقه يدّل على أنّ التعاليم التي يستقيها الشعب من هذا الكتّاب مهمّة جدًا " **.. أوّلا لأنّ قراءة الكيخوته تعزينا في مصائبنا، و تغسل لنا رؤوسنا من الأوهام، و ثانيا لأنّ هذا هو ما هو هدف إليه ثربانتس في كتابه، أي أن يعزي نفسه و يضحكنا من ويلاته التي كما كان يعتبرها هو، قد توّلدت في أحلام فائقة الحد، ثالثا لأنّ اسبانيا في تلك الساعة كانت تعبة مرهقة بسبب العمل البطولي الفذ المجهد في القرن السابق، و قد وجدت اسبانيا في الكيخوته الإيحاء الذي نحتاج إليه للشفاء و الراحة اللازمين لروحها و جسدها** "[4].

---

[1] . المرجع نفسه، ص ١١٢٩ – ١١٣٠.

[2] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية الدون كيخوته – دراسة –، ص ١١٣٠.

[3] . المرجع نفسه، ص ١١٣٤.

[4] . المرجع نفسه، ص ١١٣٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و نلمح من هذا القول ربطا قويّا بين اسبانيا و الكيخوته، بين أحداث الرواية و أبطالها و بين تاريخ اسبانيا الذي حسب الناقد لا يمكن الفصل بينهما ليضيف بعد ذلك حكمه على هذا العمل في تأكيده على أنّ " **الدون كيخوته لم يكن شجاعا أدبيا فحسب بل كان كما قال عنه أحد النقاد " مثال الرجل الخيالي في جميع العصور**"[1].

لم يخالف آثورين النقاد الثلاثة، و حاول أن ينقد الدون كيشوت انطلاقا من كونه اسباني يمثّل اسبانيا و انطلاقا من كونه علامة رائعة في الأدب الاسباني و وصل في الأخير إلى أنّه باختصار " **.. هذا هو الهوس الجنوني التافه الذي شجبه (ثربانتس) في كتابه "دون كيخوته" و لكنّه لم يشجب أبدًا ذلك الحب، حب ما هو مثالي، و لا ذلك الأمل، و لا تلك الثقة بأنفسنا، و لا تلك الأحلام التي يعجب بها غد فارسنا النبيل فكأنّها لازمة لانجاز جميع المشاريع الإنسانية الجبارة، المعطاءة، و دون هذه المزايا تسارع الشعوب، و كذلك الأفراد حتما إلى هاوية الانحطاط**"[2].

و نلحظ انطلاقا من هذه الآراء الأربعة لأهّم نقاد اسبانيا، أنّ الأهمية التي نالها كتاب "الكيخوته" لم تكن من الخارج فحسب، بل كانت حتى من اسبانيا التي رأى أبناؤها النقاد أنّ لهم كثير من الحق في الاحتفاء ببطلهم بل قل بطل الإنسانية على حدّ قولهم.

لم يحظ "دون كيشوت" بهذه الأهمية في مسقط رأسه فحسب، بل امتدت شهرته إلى أوروبا عامة، و إلى انجلترا خاصة، فاهتم الانكليز بهذه الرواية أكثر من غيرهم، و لكن السؤال المطروح: كيف تعامل مبدعو انجلترا مع الرائعة "دون كيشوت" ؟.

٢- دون كيشوت في انجلترا:

مما لا شك فيه أنّ رواية "دون كيشوت" للكاتب الاسباني ميغيل دي سرفانتس لها أعمق الأثر في الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر، و كان ذلك نتيجة الضغط الذي كانت تعيشه انكلترا آنذاك "**حيث عانت أكثر من غيرها من وطأة المتطهرين، وأغلب الظّن أنّها هي التي صدّرت بعضهم إلى أمريكا الشمالية... و منذ ظهور المتطهرين في انكلترا لم يعد يظهر شاعر جوال واحد، و لا حتى في الريف البعيد عن المدينة، لا يعني هذا أنّ المتطهرين هم سبب القضاء على الشعراء الجوالين، و لكنّهم عجلوا في القضاء عليهم، لقد كان العصر كلّه ضد الشعر و الشعراء و الرومانسات، و لذلك كتب سرفانتس رومانسيته المضادة**"[3].

و بذلك كانت رواية "دون كيشوت" من أكثر الأعمال الأدبية الأجنبية تأثيرا فيه على الإطلاق " **و يبدو هذا جليا ليس فقط في تعدّد الترجمات التي قام بها رجال الأدب في ذلك القرن، بل يبدو واضحا أيضا في أن كتابات الأدباء كبارهم و صغارهم تعجّ باشارات هذا العمل و تعليقات عليه، و اقتباسات منه، بل**

و قلما خلا عمل أدبي عظم شأنه أو صغر من ذكر له و لو عابر"[4].

---

[1] . مرزاق بقطاش: الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص ١٦٨.

[2] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية "الدون كيخوته" تحوّلات الخطاب النقدي المعاصر، ص ١١٤٤.

[3] . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – ، ص ١٦٨.

[4] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢٠٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و في هذا الأثر الكبير لدون كيشوت في الأدب الانجليزي دليل على قيمة هذا العمل الروائي الاسباني و على تميّزه و تفرّده بين منتوجات عصره مما جعله يصبح رافدا للأدب الانجليزي عامة، و الرواية بصفة خاصة " **و تمثل العلاقة بين دون كيشوت و الأدب الانجليزي بالقرن الثامن عشر في أقوى صوّرها في الرواية الأدبية، فلم يحدث أن أنتج عصرا واحدًا عددًا أكبر من الروايات التي تحاول أن تتخذّ من "دون كيشوت" نموذجا تتبعه، و شكلا تحتذيه، فلقد حاول العديد من روائي هذا القرن اقتباس جوانب القوة في هذه الرواية، و خاصة عنصر السخرية بها، حيث بدا لهم كأرض خصبة يحاولون فيها تحديد شكل الرواية و مضمونها، و كسلاح نفاذ يستطعون به تحقيق ما يرمون إليه من إصلاح في المجتمع**"[1]، خاصة و أنّ رواية سرفانتس أثبتت نجاحه فيما يخصّ قضية التغيير، و استطاعت أن تؤثّر في النّاس، و تجعلهم يرفضون واقعا و يحاولون تحويله.

فنجد مثلا "**"هنري فيلدنج" Henry Fielding في كتابه "جوزيف آندروز" Joseph Andrews" يحاول تتبّع الخط الكيشوتي" في نواح كثيرة، و يعترف فيها مباشرة بسرفانتس، و يعبّر عن امتنانه له، و نجد "طوباياس سمولت" Tobais Simollett" يكتب "سير لا نسولت جريفز" Sir launcelot grearves" و فيها يحاول البطل سير لا نسولت – بمثالية بعيدة عن الواقع – أن يصلح العالم، و تثير محاولاته هذه ضحك القارئ و شفقته في آن واحد، كما نجد "لورانس ستيرن" Laurence Sterne" يتخذّ من الرواية الاسبانية اللينة التي يشكلّها بقلمه الفائق المرونة، و يخرج للعالم روايته "تريسترام شاندي" التي يستخدم فيها بعض العناصر المقتبسة من دون كيشوت بطريقة جديدة، و فريدة، بحيث تضفي الجديد على شكل الرواية عامة، و تغيّر من تاريخ الانجليزية خاصة**"[2].

و لقد كان للقرن الثامن عشر و نقاده خاصة في انجلترا آراء و تحاليل لهذه الرواية، فنظرت الدون كيشوت نظرة مغايرة، و ابتعدت عن الدراسات التي تعرّضت لها الرواية في القرن السابع عشر، حيث كانت الثانية مرّكزة على الجوانب الهزلية في الرواية و هو ما جعلها تتغاظى على عناصر أخرى أكثر أهمية، فكان نقاد هذا القرن قد

لفتوا الانتباه و الأنظار إلى الجوانب النبيلة في شخصية البطل، و إلى قدرة هذا العمل على إثارة الضحك البريء الطيب لدى القارئ.

كما نجد "**"ادموند جيتون" Edmund Gayton في كتابه "تعليقات مرحة على تاريخ و مغامرات السيد الشهير دون كيشوت" الذي صدّر سنة ١٦٥٤، يعبر أصدق تعبير على تلك الرواية، ففي هذا الكتاب يتخذّ جيتون من دون كيشوت مادة للتهّكم، و يصوّره كإنسان مسلوب العقل غير جدير بالاحترام و لا يثير في القارئ سوى مشاعر السخرية**"[3].

أما في القرن الثامن عشر، فالأمر يختلف حيث لم تعدّ هناك على الأقل هذه السخرية الجارحة التي يصوّرها "دون كيشوت"، بل يمكن القول إنّ شخصيته أصبحت تحمل كلّ المعاني المثالية، و تعبّر عن جميع الفضائل التي كان مصلحوا هذا القرن ينادون بها، فهناك ما يشبه الاتفاق بين ناقدي هذا العصر على اتخاذ "دون كيشوت" كتعبير عن روح نبيلة أصيلة تبعث على الضحك فينا بعض الوقت، و تدفعنا إلى المشاركة و التعاطف و الإنسانية طوال الوقت.

---

[1] . المرجع نفسه ، ص ٢٠٧.

[2] . المرجع نفسه ، ص ١٠٨.

[3] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و كما سبق الذكر أنّ خاصية هذا العمل، و ميزته الأساسية تقوم على القيمة الإنسانية التي يحملها، و هذا ما يؤكد عليه بيتر موتو في المقدّمة لترجمته لهذه الرواية " .. **و هي ترجمة ظهرت في عام ١٧٠، و فيها يعتبر نفسه منقذًا لسرفانتس الذي عانى من مترجميه الذين شوّهوا صورته بمحاولتهم إثارة الازدراء تجاهه، يقول: لقد أخذت على عاتقي مهمة إنقاذ بطل سرفانتس من مترجميه السابقين، و أنّ أفكّ قيوده لكي يسعى إلى مغامرات أسعد في ثياب أفضل، و فضلا عن ذلك فقد أعرب موتو عن اعتقاده بأنّ دون كيشوت – بالرغم من شطحات الخيال التي تعتريه، و التي تصلّ أحيانا إلى حدّ الجنون – هو لا يختلف عن جوهر الإنسان العادي**"[1].

و هو ما يؤكد على إنسانية دون كيشوت و منطقية تصرّفاته، فهو ليس بالغريب و لا بالبعيد عن كلّ النّاس لأنّه ببساطة يتحدّث بمنطق يغلّفه الخيال، فلو كان البطل مجنونا و فاقدا لعقله، لما حققّ هذا النجاح لأنّ تصرّفاته تكون تحصيل حاصل، و لكن ذكاء سرفانتس جعل بطله يعيش أسير فكرة واحدة استعبدته، و هي الفروسية.

و قد وصل موتو إلى القول " .. **إنّ كلّ إنسان يحمل بين جنبيه شيئا من الدون كيشوت، أو يطوي في جوانبه و عقله مثل دالسينيا كثيرا ما تحضه على القيام بمغامرات مجنونة، و بحلول منتصف القرن الثامن عشر نجد تحوّلا طفيفا، و إن كان ملحوظا في صورة الدون كيشوت، يتمثّل في الاهتمام المتزايد بشخصيته و علاقته بالعالم، و صفاته المحببة، و شطحات خياله التي تبعث على الضحك و لا تثير الاستهزاء و الاشمئزاز، بحب الخير و الإنسانية، و ربما هذا الموقف هو الذي انعكس على نظرتهم للبطل و استحسانهم لكلّ ما يمثّل من قيم و مثل، و لهذا نجد أن موقف د. جونسون يتسم بتعاطف شديد تجاه الدون كيشوت، و تفّهم عميق لحالته، كما أنّ محاولاته المتكرّرة و البائسة لإصلاح العالم أكسبته لونا من النبل، الذي اعتبره منتصف القرن خير تعبير عن الإنسان كوجود مثالي**"[2].

و لكنّ تصوير القرن الثامن عشر لنجاح سرفانتس، كان به بعض المغالاة فمثلا نجد الروائي "طوباياس سمولت" " Tobaise Smolltt" يكتب عام١٧٥٩" لم يكد دون كيشوت، يظهر حتى اختفت الروايات الرومانسية كما يختفي الندى عندما تظهر الشمس، و في مجلة لندن London Magazine يكتب كاتب غير معروف الهوية يقول: " **عندما كتب سرفانتس روايته "دون كيشوت" كانت آراؤه حكيمة و نبيلة، فلقد حاول في الرواية أن يستعيد الحكمة الفطرية لأهل بلده ... فتبدّد تدريجيا جنون عصره، و أخذت الحكمة الهادئة رويدا رويدا تستعيد مكانها الأصلي، و برهن نجاح الكاتب على حكمته**"[3].

كما نجد أيضا ناقد آخر من أبرز نقاد هذا القرن، و أشهرهم هو: جيمس بيتي Jamas Beattie: " **صوّر تأثير دون كيشوت في مجتمعه كإصلاح، و ليس كتدمير أو تحطيم لما هو قائم بالفعل، و في هذا يعبّر "بيتي" "Beattie" تعبيرا صحيحا عن النصف الأخير من القرن، و الذي لم يجد في سخرية سرفانتس سلاحا مدّمرًا فتاكًا، بل أداة للتغيير و الإصلاح، بالإضافة إلى هذا فإنّ بيتي قد أصاب حينما اعتبر سرفانتس المؤسس الحقيقي للرواية الواقعية**"[4].

---

١ . المرجع نفسه ، ص ٢٠٩.

٢ . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢١١.

٣ . المرجع نفسه ، ص ٢١١.

٤ . المرجع نفسه ، ص ٢١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تؤكد هذه الآراء النقدية المعروضة أنّ الرواية لم تكن بمعزل عن مقتضيات العصر، و عن ظروفه و إيديولوجياته السائدة، **"ففي بداية القرن كان الإيمان بالعقل في ذروته، فليس غريبا إذن أن نعدّ مغامرات**

دون كيشوت وقتها شطحات خيال محموم تستحق الهجوم، و لكن بتقادم السنين في هذا القرن بدأ في ظهور تيار فكري يؤمن بأنّ الإنسان طبع على حبّ الخير، و يؤكد أهمية للتفاؤل، و حبّ البشرية، و طيبة النفس، و هي قيّم نادى به كل من شافنتسبري و ايديسون في بداية القرن، و إن لم تجتذب مؤيدين لها إلاّ عند منتصف القرن حيث أصبحت قوّة فكرية لا يستهان بها، فليس من المستغرب أن تبدو الطيبة الأساسية في شخصية "دون كيشوت" كعذر كاف لكلّ ما يبدر منه من تصرّفات طائشة، بل و النظر إليها بكثير من التعاطف و الفهم"[1].

و أمام هذا الكمّ من الدراسات و النقد الذي وجّه لهذه الرواية منذ أن طبعت أوّل مرّة و وجهت إلى القراء و بعد أن تضاعف وقت ترجمتها، و جاء إليها من مختلف أوروبا، حاول على إثرها النقاد المعاصرون الاهتمام بهذه الرائعة على اعتبار أنّ دون كيشوت ليس شخصية أدبية فحسب، بل رمزا وطنيا محرّضا على الكفاح، و داعيا إلى مثل إنسانية عليا، و مجاهد في سبيل رسالة خالدة.

٣- القراءة المعاصرة لدون كيشوت:

" في ذات مرة كتب الروائي الكولومبي الشهير "غابريال غارثيا ماركيز" إنّه علينا أن نقرأ، و نعيد يوميا قراءة الدون كيشوت" [2]، و هذا يعني أنّ الكتاب الأشهر في العالم، الذي أصدره سرفانتس في جزأين مطلع القرن السابع عشر، و الذي ترجم إلى عدة لغات، لا يزال بعد أربعة قرون من صدوره حاجة فكرية و أخلاقية في يومنا هذا نظرًا لمضمونه الإنساني و النبيل.

لم ينتصر دون كيشوت و لكنّه لم يمت أبدا، فهو: **" .. البطل الذي لا يموت كلّ التاريخ الذي أعقبه يدّل على ذلك، و عدم انتصاره و خلوده أمران حتميان فلا يمكن أن ينتصر على عصر فيه كلّ هذه الزناخة، بل ربّما كلّما ازدادت ظلامية العصور، ازداد توّهجا و اشراقا، لقد أثبت أنّ النبلاء لا يموتون"**[3].

و لقد عرف سرفانتس الخير و السعادة منذ أن ولد السيّد دون كيشوت من نفث قلمه، و عندها ابتسمت له الحياة، و تيسّرت أموره، لكنّ الموت زاره بعد زيارته لدون كيشوت بعام واحد فقط" **.. لو بقي حيًّا لشهد لنفسه أنّ بطله لا يموت، فقد أعيدت طباعته حتى قبل الحرب الكونية الأولى خمسمئة مرة في اسبانيـا**

وحدها، و مئات المرات في انجلتر و فرنسا، و لا نعتقد أن لغة حية لم تتعرّف على دون كيشوت عشرات الأفلام و المسلسلات، و أفلام الكرتون تعرض دون كيخوته"[4].

---

[1] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢١٢.

[2] . نادية ظافر شعبان: شربانتس و القراءة المدّجنة لرواية دون كيشوت، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويت، ٢٠١٠ ، ص ١٢٦.

[3] . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – ، ص ١٦٤.

[4] . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – ص ١٤٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و بذلك حققت الرواية أكثر ما يمكن أن يحققه أي عمل أدبي آخر، فالذي لا يتقن الاسبانية يقرأها مترجمة، و الذي لا يعرف القراءة يشاهدها عبر شاشات السينما، و هذا كلّه أضاف شهرة و حياة للدون كيشوت، و هو ما ساهم بشكل كبير في تحوّله من شخصية أدبية إلى شخصية متخيلة.

و قد أعيد قراءة " الدون كيشوت " في عصرنا، انطلاقا من دراسات أخرى أهملت بعض الأسماء و الشخصيات التي حاول سرفانتس أن يظهرها دالة على ما كان لا يستطيع التصريح به، حيث " **.. يشير الباحث أوغستين ريدوندو في كتابه "منهاج آخر لقراءة دون كيشوت" إلى أنّ ثربانتس استفاد بذكاء من ازدواجية معنى الاسم – المكان و اللطخة – ليطلقه على عنوان روايته العالمية، و أن تعبير "Los Manchados" أي الملطخين، و الذي كان يمكن أن ينعت به سرفانتس لتحدّره من أجداد مسلمين كان تعبيرًا متداولا في القرنين السادس عشر، و السابع عشر، و يرد باستمرار في القانون الاجتماعي للأحوال الشخصية الذي يتطرّق لنقاء الدّم في قشتالة الجديدة**"[1].

و لما كان دون كيشوت لا يريد أن تذكر بداية اسم المكان الذي انطلق منه في جولة أولى .. فهو كما يلاحظ " **البروفسور ادوارد و غودوي القنطرة، يطل علينا في بداية الرواية في أجواء ضبابية غامضة مقنعا ماضيه، أو متنكرًا له، في زمن كان يبالغ فيه بتقدير الأنساب انطلاقا من إيديولوجيا "نقاء الدم" السائدة في عصر إلغاء الهوية الموريسكية و قمع الحرّيات الشخصية للموريسكيين أفرادًا و جماعات**"[2].

و يمكننا أن نستخلص من هذا، أنّ هذه الضبابية، و هذا الغموض بالذات هما اللذان يعرفان بسرّية الهوية الموريسكية لبطل ثربانتس، و سواء كان "دون كيشوت" موريسكي أو اسباني، المهّم أنّه خُلِقَ ليدافع على الإنسانية و مبادئها، و ليتخذّ موقفا من الظلم اللاحق به، تضامنا مع الأفراد و الجماعات المختلفين عنه، و اللذين شاءت أقدارهم أن يكونوا مستضعفين.

نلحظ أنّ هذه الدراسات و الإبداعات القديمة و المعاصرة و التي ناقشت الرواية "دون كيشوت" أسهمت بشكل كبير في تلميع هذا الأثر الأدبي، و نفض الغبار عنه حتى انطلق إلى جميع العالم و استقبلته كلّ الأقطار و هو ما كان سببا في تأسّطره و تحوّله من شخصية أدبية إلى شخصية متخيّلة إبداعية، و إذا كان "دون كيشوت" قد أثّر في الآداب العالمية، فما هو تأثيره في الأدب الجزائري ؟ و بصفة أدّق: كيف تجلّى دون كيشوت في الرواية الجزائرية ؟.

---

[1] . نادية ظافر شعبان: شربانتس و القراءة المدّجنة لرواية "دون كيشوت"، ص ١٢٩.

[2] . المرجع نفسه ، ص ١٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الكتابة و سر الذات في الرواية المغاربية -دراسة نفسية في نماذج مختارة-

أ.دلال عبابسية . جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر

الملخص:

يعالج الأدب العام القضايا التي تجمع الفكر البشري، و البوح ظاهرة بشرية لا تخلو منه حضارة أو مجتمع و إنما تختلف طرق التعبير عنه حسب الظروف و السياقات...و الأهم حسب النفسيات،حيث تجلى ذلك في أدبنا العربي قديما و حديثا وبطبيعة الحال فالمنهج الذي يسعفنا لخوض هذه الإشكالية هو المنهج النفسي.

هل باح العربي بأسراره؟؟؟كيف كان ن ذلك؟؟ كيف تجلى ذلك في الرواية المغاربية؟

تمهيد:

يقول" فرويد" بأن الشعراء و الكتاب هم أساتذتنا في معرفة النفس البشرية، إذ يعتبر الأدب نافذة سحرية تطل على عمق الإنسان...و فعل الكتابة هو فعل كشف و تعرية. يقول <<عز الدين إسماعيل "في كتابه"أن الاهتمام بالدوافع اللاشعورية في الأدب ظاهرة حديثة نسبيا وقد استمد هذا الاهتمام دفعته الأولى منذ عصر النهضة ومنذ أن بدأ الإنسان ينظر إلى الذات الداخلية للفرد "الحر" على إنها العامل الأساسي في تحديد مصيره ،فبينما كانت القوى التي تحرك الشخصيات في العمل الفني قوي ميتافيزيقية ،نجد أنها أصبحت قوى داخلية (...) الإبداع يرجع مصدره إلى الرغبة في التخفف من عبء خاص والى محاولة تحقيق رغبات في عالم الخيال لم تشبع في عالم الواقع >>[1]

"فواد عبقر "الذي انطق الشاعر العربي وآلهة الشعر التي ألهمت اليوناني ،وذلك التفسير القديم للإبداع ،لم يعد يقدم إجابات مقنعة لأن الدافع للكتابة داخلي يتعلق بالذات ويتمحور حولها لمواجهتها حينا وللدفاع عنها أحيانا وكاتب السيرة الذاتية والاعترافات ورواية السيرة ... وغيرها من أنواع الكتابة عن الذات يتمتع بأكثر من دافع للكتابة قد نلخصها كالآتي:

- محاولة دحض الموت ،البحث عن الخلود .

- التطهر من الذنوب والخطايا (عند الغرب) .

- وبالعودة إلى بعض المدارس النفسية والتي تعتبر المبدع مريض عصابي يعاني من عقدة حب الظهور، فقد يكون هذا سبب آخر

لكن تتجاوز الكتابة هذه الحدود خاصة الرواية التي تتشكل حول سؤال الذات و إشكاليات الوجود ، ذلك ما يدفعنا الى التساؤل بين واقعية السيرة و خيال الرواية ؟.

ينصهر الخيال و الواقع في هذا البحث، ويضطرنا للتساؤل ونحن واقفون بين السيرة والرواية ، ونميل للأخيرة بقدر ما نحتاج للأولى << أين يبدأ واقع حياة الفرد في رواية السيرة الذاتية وأين ينتهي ، وأين يبدأ المتخيل وأين ينتهي ؟ تلك هي المشكلة الكبرى

---

[1] . عز الدين إسماعيل : التحليل النفسي للأدب ،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،ص:٩٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

في التصنيف ، فالسر ديات جميعا تسير دائما وقف نظام : الاتصال و الانفصال ، الاتصال بالواقع ثم الانفصال عنه >> [1] وهي مشكلتنا أيضا ، لان البحث عن لحظات البوح سيتأرجح بين تلك الثنائية حقيقة الواقع وزيف الخيال ، امتزاج للانفعالات ، ودفعة لاشعورية... أسرار مؤلمة ، وأخرى مضحكة ، يكتسي كل سر لون صاحبه ويختلف باختلافه وكذا ثقله ومدى تأثيره ، فللمتصوف سره ، وللزنديق هو الآخر سر ، وللطفل الذي كذب على أمه ....وللرجل الذي خان زوجته ...والآخر الذي خان وطنه ....أو الذي أحب وطنه كذلك .. أسرار جميلة وأخرى قبيحة تشبه الحياة .أما المبدع فتلك قضية أخرى ، فلقد <<كان سر الإبداع لدى الأدباء والفنانين ، ومازال من الأسرار النفسية والكونية المحتجبة عن إمكانية التحليل والتحديد والتعريف العامي أو الفكري الواضح ، الثابت المتفق عليه ، شأنه في ذلك شأن سر الخلق ، وسر الإلهام وسر الكشف ، وسر التواصل الحدسي [2]>>

قديما ربط العرب الشعر بواد عبقر، وجعلوا لكل شاعر شيطانه الذي يلقنه، وربطه الإغريق بالآلهة، حيث استجدى "هوميريس " في إلياذته " بربة الشعر "...، وإذا كانت الكتابة لحظة غير واعية، تتداعى خلالها أفكار المبدع، حتى التي لم يعرفها عن نفسه ، فهو دون أن يدري ، يكتب نصا واحدا ، ويفشي سره دفعة واحدة ،فبالعودة للغرب تتكرر مشاهد العنف والاقتتال في روايات " ارنست همنغواي " وتكشف عن نفسية تميل لذلك << ....كنت شديد الحرص على الذهاب إلى إسبانيا لدراسة هذا المشهد ، فقد كنت لأحاول تعويد نفسي على الكتابة عن أبسط الأشياء في الحياة وأن أبسط الأشياء و أكثرها أصالة في صميم الحياة هو الموت الدموي العنيف>> [3] فقد كان العنف سر حياته ، وسر روايته ، وأختار لنفسه نهاية دموية عنيفة ، منتحرا بالرصاص .

و في قصص "د.ه لورنس " التي تؤكد على التواصل و يغلب عليها الميل الجنسي يتجلى سره ، و دعوته إلى تحدي الجزيئية المادية <<...روحي التي هي جزء من الروح الإنسانية ن كما أن نفسي جزء من أمتي و من عائلتي ، لاشيء هناك في كياني يقف منعزلا أو منفردا بذاته لذلك فإن فرديتي ليست سوى وهم>> [4] ولعلنا نقول سر روايات "نجيب محفوظ" الموغلة في الواقعية ، المقاهي و الحارات التي تردد عليها .

في مرحلة السبعينات تلونت أحلام الشباب الجزائري بالأحمر و لم يتردد وطار في اختياره، فكانت رواياته لتلك المرحلة تناضل معه و تكشف سره <<المسئول الكبير سألني في المرة الأخيرة هل مازلت شيوعيا أحمر... أفهمته بأن الشيوعية ليست رداءا ننزعه في الوقت الذي نشاء ، و أنها عقيدة تقوم أول ما تقوم على الاقتناع المدرك للحياة >> [5] و لكن في ظل المتغيرات ، و حال الوطن ، كان التوجه يتغير ، و المبادئ تهتز ، و الرداء يتلون بلون آخر ، فهل كانت الاشتراكية حقا سره ،أم كانت سر الوطن ، ففي أوج الاشتغال بالبناء و التعمير ، ليس للدمار المادي الذي خلقه الاستعمار الفرنسي فقط ، بل بناء الفرد الجزائري و تبلور الهوية أصبح الأحمر المعشوق، نارا تكوي جبين الوطن فقد أصبح لونا لدم جزائري يسفك

---

[1] . أحمد حميدوش : السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية ، ملتقى إشكاليات الأدب في الجزائر ٢٦ – ٢٨ أبريل ٢٠٠٥ كلية الأدب والعلوم الإنسانية جامعة باجي مختار عنابة ، ص٣٣

[2] . محمد جابر الأنصاري : لحظة البوح في حياة المبدعين : الإمساك بهم متلبسين بفعل الإبداع ، مجلة الدوحة ، العدد ١١٠ – ١٩٨٥ ص١٩

[3] . المرجع نفسه ص ١٩-٢٠

[4] . المرجع نفسه: ص: ٢١

[5] . ابراهيم عباس:الروايةالمغاربية:الجدلية التاريخية و الواقع المعيشي،دراسة في بيئة المضمون،المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر،ص:٦٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الاستقلال أحد أبرز أسرار الرواية المغاربية <<من الحقائق المسلم بها في الأدب المغربي لأن الرواية العربية و المغربية لم تنبت خارج مدار الصراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد الاستقلال في ظل مجموعة متغيرات ....>>[1]

حيث كشفت الروايات "الطاهر وطار " جانبا خفيا من الثورة الجزائرية ثم ما بعد الاستقلال"فالزلزال ، و اللاز...." تجلى فيها الصراع بين من أعطى للوطن كل شيء و لم يأخذ منه شيئا، و بين الملطخين بعار الخيانة و الذين أصبحوا أسيادا، كان "وطار" بطل رواياته الحمراء، و وليها الصالح.... المبدع الذي يحمل رسالة التغيير ، و يبوح دائما بما يريد ، وما لا يريد فصوت اللاز<<أراد له الكاتب أن يكون المعبر عن الضمير الجمعي عن الشعب الذي ناضل أيام الثورة و قدم كل ما يملك من أحل أن يرى النور يوما ، و يرفع عن كاهله ثقل الاستبداد و التسلط >> [2]

على يد جزائرية ، ليسجل وطار روايته "الشمعة و الدهاليز" ثم قرر العودة إلى مقامه الزكي في رؤية دينية لعله خلالها أراد أن يفهم أو أن يفهمنا تلك المحاولة و أسباب الصراع العبثي الذي طرح بقوة "من يقتل من " كانت الفوضى و ذلك ما باحت به نفس وطار << رأيتني ممزقا بين أنا و بين آخر غيري نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم و الحديث الشريف و بابن عربي و المتنبي و الجاحظ و الشنفرى و امرؤ القيس و زهير بن أبي سلمى و محمد عبد الوهاب و محمد عبده و جمال الدين الأفغاني ، ونصفي الآخر ممتلئ بماركس و انجلز و لينين و سارتر ، و غوركي هيمنغراي و هيغل و دانتي >> [3]

و لا يكتفي ببوحه ، و إنما يضمن روايته بوحا لأحد أطراف القضية ،رسالة " لعيسى لحيلح" بعث من وراء جبال ورصاص ، تروي فترة صعبة من حياته <<.. .ولا يعرف قيمة " الآخر" إلا من يقضي الليل البارد خلف شجرة بلوط ، يتربص بهذا " الآخر" ليقتله ويعلم علم اليقين ، أن هذا الآخر يتربص به هو كذلك على مشارف قرية أو مدينة ، ليرد له الجميل ؟!كم يبدو الأمر عبثيا ..؟!جيجل٧ ٦٢ ٩٩٠ >>[4]

ومن هنا فنحن لانكشف فقط سر المبدع ، بل أسرار مختلفة تجيبنا عن أسئلة كثيرة ، وتمنح مسافة حرية وثقه بين المبدع والقارئ هذا الأخير الذي يجد نفسه ، بل ويكتشفها من خلال نص يعري الحقيقة ويسمي الأمور بمسمياتها ليصبح لا شعور المبدع ، لاشعور ا جمعيا كل واحد فينا يجد فيه ذاته ، لذا سيختلف البوح باختلاف. النفسيات ، والتجارب من هنا سنختار نماذج معينة لإبراز هذا الاختلاف وأسبابه في الرواية المغاربية .

ومن هنا فنحن لانكشف فقط سر المبدع ، بل أسرار مختلفة تجيبنا عن أسئلة كثيرة ، وتمنح مسافة حرية وثقه بين المبدع والقارئ هذا الأخير الذي يجد نفسه ، بل ويكتشفها من خلال نص يعري الحقيقة ويسمي الأمور بمسمياتها ليصبح لا شعور المبدع ، لاشعور ا جمعيا كل واحد فينا يجد فيه ذاته ، لذا سيختلف البوح باختلاف. النفسيات ، والتجارب من هنا سنختار نماذج معينة لإبراز هذا الاختلاف وأسبابه في الرواية المغاربية .

---

[1] . المرجع نفسه:ص:١٥

[2] . الطاهر وطار :اللأز :دار بن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ،١٩٨٣. ص ١٠٥.

[3] . الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود للمقام الزكي (موقع زيارات. الأنترنيت) ، ص: ١٥

[4] . المرجع نفسه : ص :٢٠.٣٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أ_ البوح الأنثوي عند أحلام مستغانمي:

قيل الكتابة رجل و الحكي أنثى ولولا الحكي ما انتصرت شهرزاد ، وما بقي للنساء وجود، هذا الوجود الذي تريد المرأة إثباته مرة أخرى وبطريقة الرجل ، حيث اقتحمت ميدان الكتابة ونفخت من روحها إبداعات "هي <<موضوعها وببطلتها وضحيتها ... والمرأة التي توصف بالثرثرة وحب الذات كانت الأكثر بوحا لأنها حقا كتبت لنفسها "أكتب نفسي بصدق ولا أخاف لائمة لائم . لأن أعماق الشخصي لا يعرفها إلا الله لكثرتها فما كتبته جزء صغير مني ولكنه يشبهني جدا>>[1] وليس هذا كلام "فضيلة الفاروق لوحدها.وإنما إذا صح أن نختصر الكتابة النسوية في كلمة فلن تكون إلا "البوح" خاصة لو ربطنا المرأة المبدعة بحال مجتمع يوصف "بالذكوري" ويقمع صوت الأنثى ليقوم الأدب بوصفه"تنفيس" برفع ذلك الصوت وتحويل الكتب والصمت إلى بوح يقدم أسرار المرأة ويفتح عوالمها أما "السيد" الذي سرعان ما يضعف أمام سلطتها ،سلطة سحر الحكي القديمة التي تعود أكثر شاعرية على صفحات رواية تجيبك قبل أن تسأل <<...هل بحت حقيقة بما يجيش في باطني؟ هل قلت ما سكت فيه الآخرون أم لا؟! أنا جدا شفافة .. الكتابة تغريني والكلمات لا تغطيني.. كلما تكلمت تعريت (...) وأكاد أقول إنني في البداية لا أكتب إلا نفسي>>[2] هكذا باحت" أحلام مستغانمي" وهي ذي لغتها الشاعرية التي تميز كل أعمالها لغة تنتسب إلى الأنوثة، متبرجة، معطرة، ومغرية، تؤثث الرواية بالأزهار والشموس، وتقول لكل قارئ "هيت لك" بوح له القدرة على دفعك للبكاء، وللضحك، ويجعلك تتذوق الجميل وتهتز للقبيح ، رواية /امرأة تجيد الهمس في الأذن ، وبهرجة البسيط ، ومباشرة تقدم أحلام ذاتها ، وتعلن تمردها<< كن نساء الضجر والبيوت الفائقة الترتيب والأطباق الفائقة التعقيد ،الكلمات الكاذبة التهذيب وغرف النوم الفاخرة –برودة ،(...) وكنت أنثى القلق ،أنثى الورق الأبيض، والأسرة الغير مرتبة والأحلام التي تنضج على نار خافتة وفوض الحواس لحظة الخلق ، أنثى عبادتها كلمات ضيقة تلتصق بالجسد وجل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة ، منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبير وكانت النساء مولي ممتلئات بأجوبة فضفاضة (...) ومازلت أنثى الصمت وأنثى الأحرف فمن أين أتي بالكلمات كي أتحدث إليهن عن حزني>>[3].

تلك هي الأنثى الجديدة والمختلفة التي تكشف عن وجهها وتمارس طقوسها للتطلع على كل مجهول أو محجوب وتعريته.فالكتابة الأنثوية تمتاز بـ<<الإشتغال المكثف على لغة البوح التي تضفي على الخطاب الروائي شكل المناجاة والاعتراف من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها وتعريها لأشكال وجعها الأنثوي المعيش والحلمي..>>[4]

وفي روايتها "ذاكرة الجسد" باحت "مستغانمي" على لسان رجل، وقولته ما تريده وأبدلت الدور ليصبح الرجل مازوشيا، وتتسلط المرأة بالسادية محققة بذلك انتصارها في لحظات شاعرية، أداتها"كتابة" تفضح هزيمة الرجل . وامرأة تقف خلف الستار وتحرك الأحداث مثل عرائس ترقص على الحان الوجع ، والحب والخيانة ،رقصة الديك المذبوح كما يحلو لـ "خالد" بطل الرواية تسميتها "هاهو ذا القلم إذن ...الأكثر بوحا والأكثر جرحا.

---

[1] . كمال الرياحي: حوار مع الروائية الجزائرية فضيلة فاروق،مجلة عمان،العدد١٤٩ .تشرين الثاني ص:٣١

[2] . سامي جبيل:أناامرأة ساذجة جدا و أمنيتي أن أختفي عن الجميع، مجلة عمان العدد ١٢١،تموز ٢٠٠٠.

[3] . أحلام مستغانمي:فوضى الحواس، دار الآداب ،بيروت،ط١١.ص:١٢٤ | ١٢٥

[4] . بوشوشة بن جمعة:الرواية النسائية الجزائرية: الملتقى الدولي الثامن للرواية بن هدوقة،ص ٩٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هاهو ذا الذي لا يتقن المراوغة ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروض للفرجة "[1] وهذا القلم هو الذي سيروي قصة رجل ووطن وامرأة ،تدور أحداثها حول الحب والخيانة ، عن الحياة التي لا أصعب من الكتابة عنها دون ألم وعن الحقيقة القاسية والخسارات المتتالية، رجل يعري ذاته وضعفه أما أنثى ، بعد أن خسرها مثلما خسر وطنه الذي أخذ منه ذراعه، مثلما أخذت منه الأنثى قلبه ، من هنا تكون الكتابة بوحا شاعريا حزينا وسكينا تشرح الواقع وتكشف فضاعته << قبل اليوم.. كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين دون جنون، ودون حقد أيضا

أيمكن هذا حقا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا .

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا>>[2]

من هنا تبدأ الحكاية ، وكذلك تنتهي. "لا نشفى من ذاكرتنا" لأن ما يختزنه اللاشعور من أسرار غامضة يبقى مرتبطا بنا نمارسه بإدراك أو دون إدراك نبوح ببعضه ويتكشف بعضه الآخر في حركاتنا وهفواتنا، لكن الكتابة تحول السر إلى نص شعري يغريك للاستماع دون ملل والتلذذ بالصدق والعفوية وتجعل سكين الواقع تمتد إلى شراييننك لتشعرك أنه لا أصعب من كشف الأسرار، ولا أروع منها كذلك .

ب- بوح الوجع في يوميات عمار بلحسن

الآلام العظيمة، فقط تجعل منا عظماء. درس الإنسان الأول ، والسر العظيم خلف كل رائعة أدبية، حيث قال المسعدي ،الأدب مأساة أو لا يكون، من هنا ينكشف الوجع في يوميات بلحسن الذي توقف أما جسده العليل مليا ليبوح بآلام لم يستطع تحملها وموعدا مع الموت على عجل بعد أن أصبح جسده لغم يتوقع انفجاره في كل لحظة

<<يقول الحكماء... في جسدك لغم.. ورم

قف خطر ألغام

سرطان ينهش الأحشاء.

ويطلق مياها

قيحية، شائبة..>>[3]

لقد حاور جسده ، وفكر بصوت عال في معادلة الجسد والكتابة بين صعوبة البوح وعدم القدرة على التكتم فكانت يومياته أنين وتأوه وفاجعة الإنسان عندما يبدأ في الشعور بعظمة حياته في لحظة انتهائها وروعة جسده المتألم<< أه يا جسدي. الذي

---

[1] . أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،دار الآداب، بيروت ط، ٢٠٠١.١٦ ص:١٦.

[2] . المرجع نفسه:ص:٧

[3] . عمار بلحسن: يوميات الوجع ، منشورات التبيين الجاحظية.سلسلة الإبداع الأدبي الجزائر ط١. ١٩٩٥ ص:٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كان ، وعذبني ، يا جسد جسدي ودنياي ونص... بأي اللغات أقرؤوك وأكتب في مكنوناتك وجوانبك أحكي سيرك وسيرتك ومسارك>> [1]

هل كانت يوميات بلحسن اعترافا؟! أظنها كانت أعظم، لهذا فهي أقرب ما تكون إلى البوح ، رغبة ملحة في تعرية المرض وفي كشف لحظات صراع الموت المستعجل، محطة انتظار النهاية إنها لحظة إنسانية خارجة عن إطار الشرق والغرب اللحظة التي نتشابه فيها جميعا ونتساوى،ليصبح التاريخ شاهدا على علاقة غامضة بيننا وبين الآلام <<هل يمكن أن أقرأ التاريخ المرضي الجسدي لأبوح أقول أنني صديق للألم والمرض>> [2]

ومات "بلحسن" وبقيت آلامه تشهد على ضعف الإنسان ، و أيضا على قدرة الأدب في نحت الألم البشري وتخليده. لم تكن يومياته مثل اعترافات روسو العارية ، إنما كانت بوحا صادقا لا يخون لا يغدر ولا يدعي بأن الإنسان كتلة مغامرات وتمرد وتآمر على الحياة وقفز على كل الحواجز بل يهمس لنا فنبكي ويهمس مرة أخرى فنضحك ، يقول في الأولى لا بد للإنسان من ألم ويعيد في الثانية : لا تحزنوا للألم رفيق دائم لن يشفى منه أبدا ولأخر لحظة .هو الأمل .

ج-بوح رشيد بوجدرة "الطفولة وصورة الأم"

تنحو روايات بوجدرة إلى السيرة الذاتية إذ نشعر في كل مرة أن الشخصية لا تتغير وبان البطل هو الكاتب نفسه وإنما كما عبر عنه بعض النقاد يكتفي بتغيير ملابسه من رواية إلى أخرى وهذه ليست بالظاهرة الغريبة إذ<<إن ظاهرة اللجوء إلى السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية تكاد تشكل القاسم المشترك الذي تلتقي عنده جل الروايات إن لم تكن كلها منذ نشأة الرواية الجزائرية إلى آخر ما صدر في المدة الأخيرة>>.[3]ولمقاربة الموضوع أكثر اخترنا رواية "الحلزون العنيد<< والتي-حسب رأينا –تبرز جوانب كثيرة من شخصية بوجدرة الذي يعود دائما إلى طفولته، الطفولة التي تعد في عالم النفس أهم بوابة لفهم الإنسان وتحليل تصرفاته، وفي الرواية تبرز شخصية الأم مدى تأثيرها في حياة الكاتب الذي نشعر عندما يتكلم عنها، بحب أوديبي-إن جاز القول-تارة، وبحقد تارة أخرى <<لكن أمي تشوقني ،أنا لها مدين بكل شيء بالنظام ، بالدقة، بكره الأيام الممطرة، ووظيفة الرجل التناسلية ، والمرايا (...) كانت صارمة، وغدت هزأة أسرتها وجيرانها ، لكنها صمدت ورثت عنها نفورها>>[4]. إن العلاقة بين الأم والأب،وديكتاتورية الأم أمام ضعف واستسلام الأب، تركت أثرا عميقا في حياة الكاتب إذ كانت"الأم " حتى بعد وفاتها ،سببا لكل عاداته وطباعه ، من نفور،ووحدة ومزاج غريب، بينما أورثه والده رئة مريضة هي كل ما يذكره به، <<أفكر بحظي،أنا مدين به لأمي ،لدي منزل صغير أنيق،وبسيتن أولية عناية عاشق(...) وإخلاص للدولة متفان،إن أصون خلوتي أشد صيانة،وأراقب رئتي عن كثب،ولا أضجر أبدا ، يقرفني الآخرون والموسيقى تصيبني بصداع مرعب، أعيش وسط غبطة الصمت في بيتي>>[5].

لقد كانت حياة الشخصية ، تدور بين ذكريات الأم ،وواجبة الوظيفي المتمثل في القضاء على الفئران ، هذه الرغبة الجياشة،التي باح الكاتب بسببها حيث يبدو أنه يعاني من فوبيا الفئران وهو مرض نفسي ،تصبح فيه الفئران عدوا

---

[1] . المرجع نفسه:ص:٧

[2] . المرجع نفسه:ص:١٤٥

[3] . المرجع نفسه :ص:٢٠

[4] . احمد حميدوش: السيرة الذاتية الجزائرية: ملتقى إشكالياتالأدب في الجزائر،ص:٣٧

[5] . رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد،ترجمة المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار ،ط ١ ، ٢٠٠٢ ص:٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مخيفا،ومرعبا، لهذا كانت وظيفته القضاء عليها كيف لا وله معها حكاية طفولية <<ظهرت ميولي مبكرا بالتأكيد ،حين بلغت السنتين ، سلمتني أمي إلى مربية كما يتسن لها العمل في بيوت الأثرياء ، كانت حاملا بأختي ،ليس لي سوى واحدة ، وهي تعرج بفضاعة ، ومع ذلك فقد وجدت زوجا ،بفضل مركزي الاجتماعي، وعناد أمي(...) وضعوني إذا في عهدة إمرأة ريفية ،ذات يوم صيفي شديد القيظ حبستني في حجرة (...)وإذا بعشرة جرذان كبيرة هيجتها الحرارة تهاجمني(...) وهكذا نذرت للجرذان حقدا تفاصل حياته ،وأهمها،كانت مواقفه صارمة ومحددة،فهو كاتب مزدوج اللغة ،وروايته هذه مترجمة،وقد وضع بوجدرة كذلك صورة عن نفسه ، وعن وطنه (الشرق بالنسبة للغرب)ليست ببعيدة عن صورة المستشرقين التخلف العصبية ، السحر،وبصورة واضحة " الجنس" وإذا كانت الفئران تتميز بكثرة التناسل وطبيعته الشبقية ،وكذلك الحلزون الذي عنون به روايته واختار له نهاية تحت قدمه فقد يكون الكاتب وضعها معادلا موضوعيا للمجتمع الجزائري- أو العربي- الذي يعاني من انفجار سكاني ،وعدم ترتيب الولادات مثلما كانت تفعل أمه وبحرص شديد على عكس الكثيرات-"في داخلي إذن فولاذ صمت انطواء ، في كل هذا يغلب لون رمادي ، وهو مثال المحايدة بين الألوان << أنا متوهج ووحيد يحدث أنا تتملكني سعادة عظيمة لكن تلك اللحظات نادرة ،كل ما أحرزه من نجاح في تقتيل الجرذان لا جدوى منه فالسكان يتناسلون بهوس والنزوح يفسد كل شيء>>[1]

هذا هو الطفل الذي رأس أمه تسيطر على والده، وتنفر ، وتحدد ولاداتها وتفضل الوحدة على "الخلطة" رمادي ،يريد ممارسة النظام ، ويحرص على بقايا ذكرياته، وينمو حاقدا على النساء ، ربما خوفا من أن يجد نفسه في مكان والده<< ... لكن مجرد التفكير بأن إمراءة تلمس ثيابي يشعرني بالغثيان>>[2]

كذلك يبوح ، بوجدرة بموقفه من الأعياد الدينية ، ذلك الموقف الذي تبرره "أخته" بمرضه<<...أختي نفسها لم تدخل بيتي (...) اذهب لزيارتها أربع مرات في السنة ،أول أيام الجمعة من كل فصل، وهو ما لا أفعله قط أيام الأعياد الدينية ،يؤسفها ذلك لكنها تحترم مباديء، تزعم أن هشاشة رئتي هي سبب الحادي >>[3] والمناسبات الدينية من الطقوس التي تتناولها الروايات الفرانكفونية، التي ترى الشرق والمغرب عموما،غارق في الغيبيات بعيد عن المنطق ، لهذا يتمرد الكاتب عن عادات بل أخلاق ثابتة، ويرفضها لأسباب ، هي نفسها تتكرر مع نخبة كبيرة من أدباء يعيشون في الغرب، ويتطلعون إلى الشرق في حالة تشبه النكوص إلى الطفولة ، لكن ما يميزها أنها نظرة تحمل الكثير من الحقد والثورة بوح فيه حقائق لا ننكر وجودها في مجتمعنا وكذلك لا ننكر زيفه في مواقف كثيرة إذ علينا دائما وعندما ننظر داخلنا أن لا نقارن وأن لا نضع صورة محددة لنتشكل بها وإلا سنبقى نعاني من الغربة الدائمة ولن نكتشف أنفسنا أبدا.

د- حيلة الدفاع عن الذات :

الرواية هي من أكثر الأجناس الأدبية استو عابا للفكر البشري في هذا العصر ،وبن جلون اتخذ منها قناعا يطلق من خلاله أفكاره ونقده ونظرته للمجتمع المغربي خاصة والعربي عامة .وصلاة الغائب رواية ترتدي قناع السيرة أو سيرة ترتدي قناع الرواية، لكن بالتأكيد أنها حيلة دفاعية من الذات المجرحة والتي انهال عليها الكاتب جلدا ،لتتخلص من الضغط،فتجربة الغربة والحياة

---

[1] . المرجع نفسهً:ص:٣٥

[2] . المرجع نفسه :ص:٣٥\٣٦

[3] . المرجع نفسه:ص:١٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الجديدة والهوة الشاسعة بين وطن الكاتب إلام وفرنسا .كلها أصابت الذات بالخوف الشديد فهربت من سيرتها إلى سيرة الوطن<< ... أننا نشكو من خواف الجديد، أي أننا نخاف لا شعوريا من التحرر فنحتمي بالتراث وننكص إلى التقاليد والأساطير لوقاية الذات من الإقرار لعدم النجاح .من جهة ثانية يصيبنا القلق من المجابهة فنرتص إلى الوراء لنغطي ذلك التوتر (...) صونا للكرامة أو دفاعا>>[1]

وبما أن بن جلون كتب روايته في مرحلة انتقالية فالتجربة كانت مثل الموت والبعث .لهذا كان لابد في هذه المرحلة من تصفية الماضي ،و تغذية الأنا من جهة أخرى بما يعوضها،فكانت الروحانية وطقوس المغرب الغريبة تطغى على رواية تبدو الذات محورها<<ثم إن الفتى الشرقي ،و لأنه شرقي،يقيم و لو في لاشعوره أيضا علامة مساواة بين الشرق و الروحانية تؤازره في ذلك و تعاضده إيديولوجيا كاملة نسجها الشرق حول نفسه عندما دخل معركة التحدي مع الغرب >>[2]

من هنا يصبح للبوح فضاء شاسعا له القدرة على استمالة القارئ الغربي الذي توجه له الأعمال أولا ولعله بوح ناجح لدرجة أن بن جلون أصبح من الأسماء المعروفة في المجتمع الفرنسي ويحضى بالجوائز بل ويرشح لجائزة نوبل .

- المغالطة : (الحقيقة والزيف)

أراد بن جلون في روايته هذه أن يكشف على أكثر من نفسه ،فقد يكون نموذجا إنسانيا أو عينة من العالم الثالث ،أو مغتربا يعاني صراعا الحقد على وطنه الذي لم يمنحه فرصة الوجود ، والحنين إليه في نفس الوقت .لكنه كأحد أهم ميزاته كاتب ومفكر، يهتم بقضايا الإنسانية ،توصف كتاباته بطابعها الفكري، وصلاة الغائب رواية تضعنا في دوامة الموت والحياة،وتخلخل علاقتنا بالواقع لان كل شخصيات هذه الرواية تخرج عن حدود المعقول وتفتح باب الشك. يقول السند باد ،الذي نرى فيه أحد وجوه الكاتب والناطق بالكثير من أفكاره مخاطبا بوبي <<هل تعلم يا بوبي أن الحياة ليست ممكنة ولا يتيسر تحملها إلا بشيء من المغالطة ،إني على رأي من قال : إني متيقن أنه بدون تلك المغالطة الكونية لا أحد يريد اقتحام هذا العالم الخادع ،وأن الناس لو نبهوا مسبقا إلى حقيقة الحياة لما قبلها إلا قليل منهم >>[3]

والمغالطة لغز آخر من ألغاز هذه الرواية ،فهل تكمن في نظرتنا (الشرق) للحياة وما بعد الموت ؟ أم الإيمان بالقدر ؟ أم في النظرة الصوفية التي تكدس ثقافة الروح على حساب الجسد وتجعل من الحياة محطة عبور؟ لقد تاه "بن جلون" وعندما كشف عن الحقيقة وجدها نقطتين لا غير "الولادة والموت" وما بينهما هباء<<كنا نعيش في صمت الأموات وطمأنينتهم كنا أمنين ملتحفين بأغطية الليل كنا نحن أنفسنا سرا ونغما ،بقينا على قيد الحياة بفضل تلك المغالطة التي يتحدث عنها الفيلسوف ،أما الآن فنحن عراة ، لم يعد لنا قناع أو على الأقل نحن مطالبون بنزعه>>[4]

أراد "بن جلون"اكتشاف ذاته والعودة إلى الأصل وفي فوضى بحثه لم تجبه حياته الماضية ،ولم يجبه التاريخ ،ولا القلق الوجودي ولا الجنوح الصوفي وإذا كان الغزالي في منقذه خلص إلى أن الحقيقة المطلقة الوحيدة في هذا الكون هي الله ، فإن نهاية الرحلة ما يمكننا من مصارعة القدر لمادا سنفرض الحياة على هدا الطفل لماذا سنثقله في حين أن الانتقال مباشرة من المهد إلى اللحد

---

[1] . المرجع نفسه:ص:٣٤

[2] . علي زيعور: التحليل النفسي للذات العربية، ص:٢٠٩

[3] . جورج طرابيشي: شرق غرب،رجولة أنوثة، ص: ٦٠

[4] . الطاهر بن جلون: صلاة الغائب،ص:٩١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

سهل جدا >>([1]) لقد تجلت الحقيقة قاسية كالعادة و فوق كل الاحتمالات و محاولات الهروب ليستعد أصحاب الرحلة جميعا<< لاستقبال ماكان دوما في انتظار ه دون أن يعرف بالضبط ما هو الحقيقة كان دلك الانتظار يسكنه مند مدة طويلة لكن بصورة غامضة فهو يتذكر ما كان يردده عليه فيلسوف أزعجه أهل العصر الدين نفد صبرهم الحقيقة دامية أو لا تكون>>[1]

أمر واحد وانتظاره كذلك كان لأمر واحد <<وبعد هل تظن ان لنا من القوة

ما يمكننا من مصارعة القدر لمادا سنفرض الحياة على هدا الطفل لماذا سنثقله في حين أن الانتقال مباشرة من المهد إلى اللحد سهل جدا >>[2] لقد تجلت الحقيقة قاسية كالعادة و فوق كل الاحتمالات و محاولات الهروب ليستعد أصحاب الرحلة جميعا<< لاستقبال ماكان دوما في انتظار ه دون أن يعرف بالضبط ما هو الحقيقة كان دلك الانتظار يسكنه مند مدة طويلة لكن بصورة غامضة فهو يتذكر ما كان يردده عليه فيلسوف أزعجه أهل العصر الدين نفد صبرهم الحقيقة دامية أو لا تكون>>[3]

و لعل تلك الحقيقة الدامية،هي ما جعلت نهاية الرواية هي موت الشخصيات التي غابت أجساده

<<و في المحراب قبالة الشيخ لم يكن بالطبع يوجد جسم فدلك من طبيعة تلك الصلاة الخاصة و أقيمت الصلاة بدون سجود على أجساد غائبة أجساد مجهولة صائغة توارت في أرض بعيدة و لفها صمت الرمال أمواج بحر هائج>>[4]

---

[1] . المرجع نفسه:ص:٩١

[2] . المرجع نفسه:ص:٩١

[3] . المرجع نفسه:ص:٢٠٨

[4] . المرجع نفسه:ص:٢١٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

آليات انسجام النص في شعر رجب الماجري

ميلود مصطفى عاشور، د. أياد عبد الله، د. زين الرجال عبد الرزاق

كلية دراسات اللغات الرئيسة بجامعة العلوم الإسلامية (ماليزيا)

خلاصة

تعدمعايير نظرية نحو النص التي وضعها دي بوجراند ودريسلر(١٩٨١)(من)أحدث مناهج النقد المتبعة في تحليل ونقد النصوص الأدبية وفق سبعة معايير علميّة، لعلَّ أهمها معياري التماسك والانسجام. ويهدف البحث إلى تطبيق معيار الانسجام على قصيدة "يا زماني" للشاعر الليبي رجب الماجري. لرصد ملامح انسجام النص وتشخيص أدوات السياق، والبنية الكبرى والعلاقات الدلالية وغيرها. لذلك فالسؤال الذي نسعى للإجابة عنه هو: ما مدى انسجام هذا النص الشعري؟ وما هي أهم الأدوات التي تساعد المتلقي في استيعاب النص وفهمه وتأويله؟ باعتماد المنهج التحليلي في مناقشة، ونقد مستوى الانسجام في هذه القصيدة؛ (و)جاءت النتائج لتدلل على أنَّ الشاعر قد أبدع نصاً منسجماً؛ تتضافر دلالاته فيما بينها لتعبر عن فكرةٍ مفادها:"صلابة العزيمة وقوة الإرادة، لنيل الاستقلال التام لكامل التراب الليبي". فقد جاءت القصيدة متلاحمة الأجزاء متماسكة البناء، منسجمةَ المعاني، صوّرت إرادة الشاعر في الثباتعلى مبادئه من أجل تحقيق أهدافه السامية. ويؤكد الباحثون أنَّ نظرية نحو النص أضحت على قدرٍ كبير من الأهمية في تحليل النصوص وفهمها؛ لأنَّه يدعو إلى تطبيق النظرة الكلية للنص، والنظر في وسائل تماسكه، وأدوات انسجامه، وعلاقته بالمتلقي، وبغيره من النصوص وكل هذا لا يتأتى إلَّا من خلال وحدة النص الكلية.

الكلمات المفتاحية: نحو النص، آليات انسجام، قصيدة "يا زماني"، الماجري

TEXT COHERENCE IN THE POEMS RIJEB Al-MAJIRI

Miloud Mustafa Ashour, Dr. Ayad Abdullah, Dr. Zain Alrijal Abdul Razak Faculty of major languages Studies, Islamic Science University of Malaysia (Malaysia)

Abstract

Text grammar theory developed by De Bojerand and Dressler (1981) its text's standards are considered the latest criticism approaches used in the analysis and critique of literary texts, based on seven scientific standards. Perhaps the most important criterion of coherence and cohesion. The article aims to apply the coherence standard on "Ya Zamani" poem for the Libyan poet Rijeb Al-Majiri, to distinguish the features of text coherence, to diagnosis context tools, major infrastructure, semantic relations and others. Therefore the question arises that the article is seeking to answer is: What is the extent of coherence in this poetic text? What are the major tools that help the poem recipient to understand and interpret the text? Through the adoption of the analytical method in the discussion and critique the level of coherence in this poem; the findings indicated that the poet has created a coherent text; the meanings were combine together to express the idea of: "Hard determination and willpower to gain full independence for the entire Libyan territory". The poem came indivisible parts in a coherent construction, consistent meanings, portrayed the poet's stable will of his principles to

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

achieve the supreme objectives. The researchers emphasize that the text grammar theory has become a great importance in the analysis and understanding of texts; it calls for the adoption of the text's general view, and consider means of cohesion, harmony tools, its relations to the recipient, and to other texts. These all can be achieved only through the unity of the whole text.

Key words: text grammar, coherence tools, "Ya Zamani" poem, Al- Magiri

(بسم الله الرحمن الرحيم)

المقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى، أمَّا بعد:

فيكاد يجمع النقاد الذين تطرقوا للأدب الليبي بالدراسة والنقد، على أنَّ سبب الركود والسطحية التي يعاني منها النتاج الشعري الليبي هو غياب الممارسة النقدية الفاعلة في ليبيا؛ مِمَّا حال بينه وبين الشهرة والذيوع سواءٌ على النطاق المحلي في ليبيا، أو على صعيد الشهرة والذيوع عربياً وعالمياً. إذ الملاحظ على هذا النشاط النقدي أنه – علاوةً على قِلَّته - يفتقر إلى العلمية والعمق وغياب المنهجية. فلأكثر الكتابات النقدية هي كتاباتٌ معزولةٌ عن بعضها ومستقلةٌ بما تقدمه، مثلما أنَّها تخضع لذائقة الناقد ومزاجه وليس لمنهجه. فهي في مجملها كتاباتٌ انطباعيةٌ وصفيةٌ لم تستطع الوصول بالنقد إلى أن يكون إبداعاً موازياً للعمل الشعري. وبما أنّ الممارسة النقدية هي في حقيقتها إنعاشٌ وإحياءٌ للنصوص الأدبية المدروسة؛ فقد تبادر إلى ذهن الباحث أن يقيم هذه الدراسة على نتاج واحدٍ من شعراء ليبيا المرموقين والمنسيين في الوقت ذاته ألا وهو رجب مفتاح الماجري.

مشكلة البحث:

منذ اللحظة التي عرفت فيها ليبيا دخول المطابع، وصدور أول ديوان شعري ليبي سنة ١٨٩٢ وصدور أول صحيفة سنة ١٨٩٩؛ وحتى اللحظة لم يتبلور مشروعٌ نقديٌّ ليبيٌّ، لا في شكل مشروعٍ عامٍ؛ أي: طرحٌ فكريٌّ تنظيريٌّ، ولا في مشروعٍ خاصٍ، أي: ممارسة حقيقية للعمل النقدي. فالنشاط النقدي الممارس تجاه الأعمال الشعرية في ليبيا-مع قلته- يفتقر إلى العلمية والعمق والانفتاح والمرونة والمنهجية[1]، وهي ظاهرة عامة كانت نتيجة توالي سياسات التجهيل والتضييق على الحريات خلال حقب زمنية متتالية في عصرنا الحديث، إذ نلاحظ أنّ أكثر الممارسات النقدية التي تناولت الأدب الليبي هي كتابات تخضع لذائقة الناقد ومزاجه وليس لمنهجه[2]. لذلك فلا عجب - والحال هذه- أن يُحال بين هذا النتاج وبين الشهرة والذيوع عربياً وعالمياً.

ويعد ديوان الماجري (همسات الصبا) مثالاًحياً للأزمة التي يعيشها النتاج الأدبي في ليبيا، وما يفتقر إليه من دراسةٍ ونقدٍ وتحليلٍ تبوئه المكانة التي تناسبه على خارطة الشعر عربياً وعالمياً؛ إذ غيّب عن أعين القراء وحجب عن أقلام النقاد لما يزيد عن نصف قرنٍ من الزمان[3]، ففي حين أبصرت أولى قصائد الشاعر النور سنة ١٩٤٤ فإنّ ديوانه لم يطبع إلَّا في عام ٢٠٠٠. ضمن مجموعة تكونت من ثلاثة دواوين هي (همسات الصبا) و(أقوى من الموت) و(براعم الخريف).

---

١ . ينظر: النويصري، رامز. قراءات في النص الليبي : ٣٢. والحداد، صلاح. على ضفاف الشعر: ٦

٢ . ينظر: النويصري، رامز. قراءات في النص الليبي : ٣٢. والحداد، صلاح. على ضفاف الشعر: ٦

٣ . ينظر المزوغي، محمد. مقدمة ديوان "في البدء كانت كلمة" للشاعر رجب الماجري: ٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وهكذا تتجسد مشكلة البحث في أنَّ قصائد الماجري بقيت دون نقدٍ وتحليلٍ لمكوناتها الفنية، ودون مناقشة قيمتها الفنية وجوانبها الجمالية، ومقوماتها الإبداعية. لذلك حرص الباحث على دراسة ونقد قصائد الماجري، وفق أسسٍ نقديةٍ حديثةٍ؛ استناداً لمعايير نظرية نحو النص، لتكون مثالاً لممارسةٍ نقديةٍ جادةٍ، تفتح الباب أمام الباحثين الليبيين لإجراء دراساتٍ نقديةٍ تثري التراث الأدبي الليبي المغمور، وتكسبه خاصية التداول، وتضمن له الاستمرارية، وتضفي عليه سمة التجدد.

أهمية البحث:

يستمد هذا البحث أهميته من كونه ممارسة نقديةً تؤسس لرسم صورةٍ واضحةٍ لمرحلةٍ من مراحل تطور الشعر العربي في ليبيا، مثلما يُؤمل أن يكون مساهمةً في تداول النص الشعري الليبي بشكلٍ أكبر؛ ليستفيد القارئ من مضمون رسالته، ويستقي المبدع من بديع صياغته، ويجد الناقد متعةً في تأمُل جماليته. من خلال الكشف عن جانب من جوانب التجربة الشعرية لدى الشاعر الليبي رجب مفتاح الماجري، لمعرفة ما حقق شعره من أدبيةٍ، انطلاقاً من أنَّ هذه الشعرية هي ما يحكم بها على أدبية النص، فبقدر شعرية القصيدة يكون تأثيرها، إذ إنَّ شعرية الشعر هي التي تحكم إمَّا بتلقي النص أو الانصراف عنه.

وجديرٌ بالذكر أنَّ اعتماد الدراسات اللسانية الحديثة، والاستفادة من تطبيقاتها النقدية على النماذج الشعرية الليبية من شأنه أن يفتح الباب أمام الدارسين والباحثين لإعادة قراءة المنتج الإبداعي، والانطلاق من النص ومرجعياته. اعتماداً على منهجٍ نقديٍ محددٍ، يَنحاز إلى النص كله، ويسعى إلى التنظير للممارسة النقدية وتقديم فكرٍ نقديٍّ مؤسسٍ على منهجٍ واضحٍ بحرفيةٍ أكثر، تتناول الإبداع الأدبي بعيداً عن الانطباعية، وتجعل من الممارسة النقدية عملاً إبداعاً موازياً ومتمماً للنص الشعري. ومِمَّا لا شك فيه أنَّ هذا العمل سيثري المكتبة الليبية ويسد فيها فراغاً كبيراً ما انفك يتسع في ظل غياب المنهج العلمي الواضح في الممارسة النقدية في ليبيا.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحث على المنهج التحليلي في دراسة معيار الإنسجام النصي في القصيدة، إذ استند في مناقشته لمدى تحقق هذا المعيار في النص الشعري في سياق التواصل الشعري، على الإنتاج، والاستقبال، والعوامل الشعرية الاجتماعية والنفسانية التي تؤثر في النص.

١. تمهيد

لعلَّ الصفة التي تؤكد عليها اللسانيات النصية هي صفة الاطراد والاستمرارية داخل النص، التي تتمثل في التواصل والتتابع بين الأجزاء المكونة للنص. فالنص عبارة عن وحدة شاملة تتشكل من أجزاء متعددة وفق نمط نحوي أفقي وآخر دلالي رأسي. فالمستوى الأفقي عبارة عن وحدات نصية مترابطة فيما بينها بعلاقات النحو وأساليب اللغة المتداولة على ألسنة أهلها، أمَّا المستوى الرأسي فهو يمثل العلاقات الدلالية وخيوط المعنى المنطقية[1].

وفي حين يُعْنَى التماسك بتحقق الترابط اللغوي الشكلي على مستوى جمل النص المكتوبة أو المنطوقة، بحيث لا يشعر السامع أو القارئ بأية انقطاعات أو فجوات في النص تحول بينه وبين مضمون النص، فإنَّ الانسجام يُعْنَى بكل ما من شأنه أن يحقق الترابط بين المفاهيم والعلاقات الدلالية بشكل منطقي داخل النص، بحيث لا يتعذر هذا الترابط ولا ينقطع مِمَّا يسبب صعوبة الفهم

١ . ينظر: عبد المجيد، جميل. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: ١٤٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والتفسير والتأويل[1]. لذا فإنَّ وسائل انسجام النص تكمن في الأبعاد الدلالية والروابط المفهومية التي تقود إلى المعنى العميق في النص. ويمكن القول بأنَّ التماسك هو البنية السطحية للنص، والانسجام هو البنية التحتية العميقة التي يؤولها ويؤدي إليها ذاك النص. ولذلك فإنَّ الانسجام يعتمد على التأويل وتفعيل دور المتلقّي.

٢. الدراسات السابقة

قامت دراسات عدة على تحليل ونقد وسائل السبك النصي، وناقشت دورها في الرقي بالنص الأدبي، وأثرها في عملية التواصل، ومن ثَمَّ التأثير في المتلقي. من هذه الدراسات:

٢,١. دراسة محمود، محمد خليفة (٢٠٠٩) "**التوحد الإبداعي في نحو النص، قصيدة زحلة لأمير الشعراء نموذجاً**"؛ هدف البحث التعريف بمنهج نحو النص وأدواته ونتائجه، ومعرفة عناصر الربط وأدواته. وطبق ذلك على قصيدة (زحلة) لأمير الشعراء أحمد شوقي. قامت الدراسة على جانبين؛ جانبٌ نظريٌّ، وآخر تطبيقيٌّ. اتبع الباحث في الجانب التطبيقي مناهج عدة منها: الوصفي، والتحليلي، والدلالي. وتوصل إلى أنَّ نحو النص علمٌ يبين دور كلٍ من الناص والنص والملتقي. يستفاد من هذا البحث أنَّه محاولةٌ جادةٌ تستدل على روافد ثقافة الشاعر استناداً إلى نتائج نظرية نحو النص. مِمَّا يمهد الطريق للباحث لكي يستفيد منها في دراسة قصيدة الماجري، كونهما يتفقان في نوع المادة المدروسة ألا وهي الشعر.

٢,٢. دراسة العمري، عيدة مسبل (٢٠٠٩) "**الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني: دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص**"؛ هدفت إلى بيان وسائل الترابط النصي في رواية "النداء الخالد" في مستويين: الرصفي والمفهومي. وتوصلت إلى أنَّ الروائي "نجيب الكيلاني" تمكن من إنتاج نصٍ مترابطٍ بروابط رصفيةٍ ومفهوميةٍ، استعملها بنسبٍ متفاوتةٍ في جمل وفقرات وأحداث وفصول الرواية. يستفاد من هذه الدراسة أنَّها قدمت وصفاً دقيقاً للأبنية النصية وقواعد تماسكها، وأدوات انسجامها، استناداً إلى نظرةٍ شاملةٍ للنص الروائي باعتباره البنية الكبرى.

٢,٣. دراسة قواوة الطيب (٢٠١٢) "**الانسجام النصي وأدواته**"؛ هدفت إلى الكشف عن أهم آليات الانسجام النصي التي تتيح للمتلقي فهم النص وتأويله، وانطلق فيها الباحث من مناقشة مفهوم الانسجام (Coherence) مبيناً أنَّه أعمق وأشمل من مفهوم التماسك (Cohesion). ثم ناقش أهم الآليات التي حددها علماء النص وبينوا أنَّها تسهم في انسجام النص، كالسياق والعلاقات الدلالية والمعرفة الخلفية. وخلص إلى أنَّ العلاقات الدلالية تسهم بشكلٍ كبير في ترابط النص وترتيب أفكاره، ويستفاد من هذه الدراسة نظرياً لأنَّها ناقشت أدوات الانسجام النصي نظرياً ولم تطبّق تلك الأدوات على النصوص.

أكدت أغلب الدراسات التي اعتمدت معايير نظرية نحو النص على أهمية انسجام النص، إذ كشف هذا المعيار عن آليات الترابط المفهومي وأدوات الاستمرار الدلالي. وتكاد تتفق تلك الدراسات على أنَّ مصطلح الانسجام يقصد به ذلك الترابط النصي الناتج من العلاقات المختلفة التي تربط معاني الجمل والفقرات داخل النص، وأنَّه يُعْنَى بالترابط المفهومي ووسائل الاستمرار الدلالي والعلاقات الخفية التي تقود المتلقي إلى أعماق النص.

وأهم ما يؤخذ على تلك الدراسات هو استعمالها عدة مرادفات لمصطلح الانسجام مثل: التقارن، والتماسك، والاتساق، والحبك، بل إنَّ صلاح فضل مثلاً يستعمل الانسجام ويستعمل التماسك في آنٍ معاً للدلالة على المصطلح الغربي (Coherence)[1]. لذلك فإنَّ

---

١ . ينظر: منصر، يوسف. الجاحظ في الخطاب اللساني العربي: ٢٧٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كثرة هذه المصطلحات وتعدد المفاهيم خلقت نوعاً من الاضطراب وعدم الوضوح، مِمَّا أدَّى ببعض الباحثين إلى أن يحملوا هذه المصطلحات ما لا تحتمل من مفاهيم، أو استعمالها في مواضع غير مناسبةٍ، فلا تؤدي معناها أداءً تاماً دقيقاً، وتخلق لبساً لدى الباحثين والقراء.

٣. مفهوم الانسجام

٣,١. الانسجام في اللغةً:

يدور لفظ الانسجام في معاجم اللغة حول السيلان والتتابع والانتظام. ففي اللسان:"سَجَمَتِ العين الدمع والسحابةُ الماء تَسْجِمُه وتَسْجُمُه سَجْماً...وانْسَجَمَ الماءُ والدمع فهو مُنْسَجِمٌ إذا انْسَجَمَ، أَي: انصب"[2]، وفي القاموس المحيط:"سجم الدمع سجوماً وسجاماً...قطرَ دمعها وسال قليلاً أو كثيراً "[3]،وبعد تقصي معاني(س ج م)في المعاجم(ذكرت معجمين فقط لو أحلت على معاجم أخرى في الهامش حتى تستقيم الإشارة) العربية نجد أنَّها تدور حول القطَران والصب والسيلان وهذه المفردات توحي بالتتالي والتتابع والانتظام وعدم الانقطاع.

٣,٢. مفهوم الانسجام في حقل اللسانيات الحديثة:

الانسجام عند روبرت دي بوجراند ودريسلر هو الترابط الفكري أو المفهومي الذي تحققه بنية النص اعتماداً على عناصر منطقية كالسببية والعموم والخصوص وغير ذلك من العلاقات الدلالية[4]،ويكاد يتفق الباحثون على أنَّ الانسجام في النص هو البنية التحتية لأدوات الربط الظاهرة[5]،فهو إذن يتعلق بالعلاقات الدلالية، أو العلاقات غير المنظورة، فيكون في مقابلة مع التماسك النصي الذي يتعلق بالدلالات المنظورة أو الشكلية. ولذلك يوصف عنصر الانسجام بأنَّه عنصر خفي"فهو تلك العلاقة الخفية التي تنظم النص وتولده "[6].

وممّا يتطلّبه مفهوم الانسجام هو جملة من الإجراءات التي تنشط بها عناصر المعرفة، لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه. إذ تشتمل وسائل الانسجام على العناصر المنطقية؛ كالسببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمؤلف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدّعم الانسجام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النصّ، مع المعرفة السابقة بالعالم، وهو ما يولد الدلالة وهذا ما يسميه دي بوجراند "Connectivity Conceptual"

إنَّ الانسجام خاصية دلالية تقوم على تأويل جمل النص الواحدة تلو الأخرى. ولذلك فإنَّه قد يحمل دلالات يسودها الغموض والمتلقي هو الذي يزيح من خلال ربطه لمعاني داخل النص ويتيح إمكانية تأويل عنصر من الخطاب بعنصرٍ آخر من خلال ربط معانيهما ببعض إذ إنَّ أحدهما يفترض الآخر ويستلزمه. وهذه هي الاستمرارية التي يراد بها تدفق المعاني داخل النص وتعالقها

---

١ . فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢٣٦.

٢ . ابن منظور، لسان العرب: ١٩٤٧/٢٣.(اذكر اسم المادة)

٣ . الفيروزآبادي، القاموس المحيط: ١١١٩.(اذكر اسم المادة)

٤ . ينظر: مدخل إلى علم النص: ١٣٤.

٥ . ينظر: فرج، حسام أحمد. نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري: ١٢٧.

٦ . خطابي، محمد. لسانيات النص: ٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ببعضها. وبحسب خطابي، فإنَّه "ليس هناك نص منسجم في ذاته، وغير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل إنَّ المتلقي هو الذي يحكم على نصٍ بأنَّه منسجم، وعلى آخر بأنَّه غير منسجم "[1].

وخلاصة القول أن(إنَّ)مصطلح الانسجام يقصد به ذلك الترابط النصي الناتج من العلاقات المختلفة التي تربط معاني الجمل والفقرات داخل النص، فهو يُعْنَى بالترابط المفهومي ووسائل الاستمرار الدلالي والعلاقات الخفية التي تقود المتلقي إلى أعماق النص، ولذلك فإنَّ هذه العلاقات تقوم في جانب كبيرٍ منها على التفسير والتأويل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ هذه العلاقات الدلالية تخضع لثقافة المتلقي ومعارفه ومعلوماته التي يختزلها من العالم الخارجي عن النص.

٣,٣. ترجمة مصطلح النظرية (Coherence) إلى العربية

تعددت الترجمات العربية التي استعملها الدارسون العرب للدلالة على(Coherence)فترجمه خطابي(١٩٩١) الانسجام، بينما ترجمته إلهام أبو غزالة وعلي خليل(١٩٩٢) التقارن، وجاء من بعدهم سعيد بحيري(١٩٩٦)وسماه التماسك، وترجمه تمام حسان(٢٠٠٠) الاتساق، بينما آثر كل من سعد مصلوح(١٩٩٦) وجميل عبد المجيد(١٩٩٨) وأشرف عبد البديع(٢٠٠٨)استعمال مصطلح الحبك استناداً إلى قربه من المفاهيم النقدية التراثية. أمَّا صلاح فضل(١٩٩٩)فاستعمل الانسجام والتماسك معاً ترجمةً (Coherence) ومع هذا الخلط والتباين في استخدام المصطلحات يضل مفهوم الانسجام في دائرة العلاقات الدلالية التحتية التي تسمح للنص بأن يفهم ويستخدم وعلى قدر قوة الترابط بين الدلالات الجزئية للنص وقوة علاقاتها تكون قوة حبك النص، التي يزيد وينقص تبعاً لها عملية فهم النص وإدراك مضمونه.

٣,٤. مصطلح الانسجام في التراث النقدي

نظر النقاد القدامى إلى العمل الشعري على اعتبار أنَّه ائتلافٌ بين مجموعة من العناصر والمكونات. تعتمد جودة هذا العمل تبعاً لجودة هذه المكونات شكلياً، ثم لمدى ائتلافها وانسجامها مع بعضها دلالياً. فجاءت نظرتهم إلى عناصر النتاج الشعري نظرةً تكامليّةً، يمثّل فيها البناء الشعري قالباً لغويًّا، أو شكلاً فنيًّا تتفاعل فيه عناصر الائتلاف كلها لتدلّ على المعنى، وتجسده تجسيداً فنيًّا إبداعيًّا معبّراً. وإذا كان مفهوم الانسجام يدور حول العلاقات الدلالية التحتية التي تسمح للنص أن يفهم ويستخدم[2] وإذا كان دي بو جراند يقرر أنَّ الانسجام يُعْنَى بمدى وثاقة الصلة بين أجزاء النص، اعتماداً على مكونات عالم النص من مفاهيم وعلاقات دلالية؛ فإنَّنا نجد هذا الفهم قد تبلور عند النقاد القدامى، ولا نجد صعوبةً في الوقوف على شذرات هذا المفهوم في كتاباتهم. ولعلنا نقتصر على ما جاء في البيان والتبيين، إذ ذهب الجاحظ إلى أنَّ المزية تكمن في حسن الصياغة، وجودة السبك وبراعة التأليف. فبحسب (قول)الجاحظ فإنَّ النص إذا سلم من حيف التأليف، وبَعُد عن سماجة التركيب؛ ظهر بتركيب كلماته، ونظم مفرداته، مسبوكاً كالعقد المنتظم ومحبوكاً كالوشي المنمنم، فأجود الشعر عنده "ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"[3] حتى "يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت

---

١ . نفس المرجع السابق(اذكر اسم المصدر أولى):٥١

٢ . ينظر: فرج، حسام أحمد. نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري:١٢٧

٣. الجاحظ. البيان والتبيين: ٦٦/١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كالكلمة، تسالماً لأجزائه وتقارناً"[1]. إنَّ هذا الفهم لترابط أجزاء النص وضرورة أن يتحقق فيه معيار الانسجام، هو ذاته ما نجده في كتب اللسانيين الحديثة.

وخلاصة ذلك أنَّ تراثنا النقدي زاخر بكثير من المصطلحات والمفاهيم اللسانية التي تعبر عن مصطلح الانسجام كالتناسب والمناسبة والمجاورة والتلاؤم والالتحام والتآلف. ويمكن أن نستشف مفهوم الانسجام عند علماء التراث من تأكيدهم على ضرورة تلاحم أجزاءِ الكلام، وسلامةِ تركيبه، واعتدال نظمه. فما يميز النص المحبوك عندهم هو أنَّ جمله وعباراته منتظمة ومترابطة دلالياً بحيث تكوِّن كل جملة تمهيداً لما يليها، وهذا هو معيار ترابط النص وحسن انسجامه دلالياً عند علماء اللسانيات المعاصرين وهو ما يميز النص عن اللانص عندهم.

٤. قصيدة "يازماني"

تقع القصيدة في عشرة أبياتٍ، من الخفيف، كتبها الماجري في ٢٠ سبتمبر١٩٥ وعبَّر فيها عن رفضه للواقع السياسي المتردي الذي تسوده الدسائس والمؤامرات الاستعمارية التي تسعى إلى فرض الوصاية وترسيخ فكرة التبيعية، فصدح الماجري بموقفه في تحدٍ لكل تلك المؤامرات التي تحاك ضد وحدة الوطن وحريته. يقول الماجري[2]:

يَا زَمانِي عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ
وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَباباً وتعمّدْ طولَ المدى حرماني
وابْعثِ الكونَ في عواصفَ هُوجٍ منْ ضروبِ الخُطوبِ والأَشْجانِ
فإذا ما عصفتَ كان جوابِي لنْ تنالَ الأحداثُ من إيماني
أتحداكَ أنْ تزعْزعَ عزمِي عنْ مكانٍ أردتُه لمكانِ
إنّ بينَ الضلوعِ قلباً فتيّاً والمنى والشبابُ مِلْؤُ كياني
وإذا صحّتِ العقيدةُ والعزم وَجَدْتَ المُحالَ في الإمْكانِ
قدْ دفنْتُ اليأسَ المريرَ وأحلاماً عجافاً منْ صنعةِ الشيطانِ
وهجرتُ المنى التي اعتادها الناس لأخرى في عالمٍ روحاني
لنْ تراني أخشاكَ بعد خلاصي منْ قيودٍ حطّمتها لن تراني

٥. أدوات الانسجام النصي في القصيدة

تتنوع أدوات انسجام النصوص وتتجدد وتختلف من نص إلى آخر"بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية"[3]، غير أنَّ علماء النص حددوا أنماطا عدة للعلاقات الدلالية الرابطة بين مفاهيم النص والأدوات، التي من شأنها أن تقود المتلقي لفهم وتفسير

---

١. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة:١/١١

٢ . الماجري، رجب مفتاح. ديوان همسات الصبا ضمن مجموعته الشعرية المسماة "في البدء كانت كلمة" : ٩٢.

٣ . حماسة ، محمد. الإبداع الموازي: ٣٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

النص. ولعلَّ أهم الأدوات التي يُعوّل عليها في مساعدة المتلقي على فهم وتأويل النصوص تتمثل في: معرفة سياق النص، والإلمام بالعلاقات الدلالية الرابطة بين قضاياه، وكذلك موضوع النص، وبنيته الكبرى. كل هذه الوسائل تسهم في انسجام النص وتساعد على تحقيق الغاية التواصلية وتجعل منه نصاً ذا قيمةٍ، وفيما يأتي بيان هذه الآليات:

١,٥. السياق Context

السياق بالنسبة للنص كالسماء للنجم. إذ لاوجود للنجم خارج سمائه، فكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه[1]. وتكمن أهمية السياق في ما يقدمه لنا من إمكانيات تساعدنا على الاحاطة بالنص "واستجماع كل خصوصياته وضبط مختلف علاقاته، من خلال تجاوز القراءة النصية المغلقة إلى قراءة مفتوحة تمكن القارئ من الوقوف على النص الشعري في سيرورته التواصلية"[2]. ومِمَّا يؤكد هذه الأهمية لسياق النص الشعري؛ القصور الذي سُجل على مناهج الشكلانيين ولسانيات الجملة، التي أُخذ عليها اقتصارها على الاهتمام بالبنى الداخلية للنص وإغفالها الأطراف المشاركة في إبداع النص وتلقيه، وعلاقتها بالزمان والمكان.

وإذا كانت محاولة فهم النص فهماً مقبولاً، تبدأ من إعادة بناء سياقه، فإنَّ من أهم المكونات السياقية التي يمكن أن ننطلق منها في إعادة بناء سياق هذه القصيدة تتمثل في معرفة نوع النص، ومعرفة منشئه، ومتى تلفظ به، وكيف تم التواصل، وما وسيلته أكان مكتوباً، أم منطوقاً، ومعرفة: من كان السامع، أو القارئ. كل هذه المكونات والاحالات المرجعيات تكشف عن مقومات انسجام النص في سياق معين له ملامح خاصة وتزودنا بمفاتيح فهم النص وإدراك أبعاده[3].

وفيما يأتي القرائن الأساسية والمكونات السياقية التي يمكن أن تساعدنا في إعادة تشكيل السياق الذي ولدت فيه قصيدة الماجري "يا زماني"، فنحاول فهمها وتفسيرها من خلال المعطيات التي يقدمها السياق ببعديه المقالي والمقامي، والوقوف على مدى انسجام النص واستمراريته الدلالية.

١,١,٥. نوع النص

إنَّ نوع الجنس الأدبي يفرض على المتلقي نمطاً معيناً من الفهم وأسلوباً خاصاً في تأويل النص. فطبيعة النص الأدبي وخصائصه التي ينضوي بها تحت جنس معين من أجناس الأدب؛ توجّه القارئ إلى ترجيح فرضيات معينة دون غيرها في التأويل والفهم. لذلك فإنَّ معرفة نوع النص من أولى العلامات التي تحدد جوانب مهمة من الغايات البراجماتية للنص؛ لأنَّ نوع النص علامة اجتماعية متعارف عليها بين الجماعة اللغوية. فبنية النوع الأدبي بنية وظيفية تشير إلى العمليات الاجتماعية المتشكلة التي تظهر ملازمةً للنص. مثلما أنَّ نوع الجنس الأدبي يعد قيداً يحدد علاقة النص بالموقف الاتصالي. يتضح ذلك من هيمنة السياق على النص التي تختلف في الشعر عنها في النثر. فالروائي عندما يهم بسرد أحداث الرواية يسير في حبك الرواية تبعاً لتنبؤه بالسياق الذي تفرضه الرواية كجنس أدبي له خصوصيته. ويختلف الحال تماماً مع الشاعر الذي يلتزم بسياق مخصوص يفرضه جنس الشعر، فالشفرة الشعرية لايجوز أن تفسّر بمفهومات السياق الروائي"[4].

---

١ . ينظر: محمد عزام. تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة: ١٣٠

٢ . أوشان، علي. السياق والنص الشعري : ١٦٩

٣ . خطابي، محمد. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: ٣١

٤ . الغامدي، عبد الله. الخطيئة والتكفير: ٧٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وفيما يخص النص الذي بين أيدينا يمكننا تتبع المكونات السياقية التي تضيئ النص، وتساعد على فهمه انطلاقاً من الاستراتيجيات التي يوفرها نوع الجنس الأدبي "الشعر" الذي بين أيدينا فيما يلي(يأتي):

- إنَّ أول ما يطالعنا كلمة "قصيدة" التي تدل على أنَّ نوع النص ينتمى إلى الشعر. وهذا يوحي بارتباط النص بنصوص أخرى على شاكلته، ويمكن للقارئ أن يسترشد من خلال مخزونه الثقافي والمعرفي ويستعين بهذا المخزون في عملية فهم النص. فبمجرد إدراك القارئ بأنَّ النص الذي بين يديه "شعر" فإنَّه يتهيأ لاستيعاب النص وفق قيود معينة يتميز بها الشعر عن النثر، والخيال عن الواقع أو الحقيقة والمجاز. مثلما سيدرك المتلقي المتخصص أو القارئ النموذجي أنَّه أمام نص يتضمن المعنى ومعنى المعنى.

- ثم إنه من النظرة الأولى ندرك أنَّ تلك القصيدة عمودية تقليدية وذلك من أسلوب كتابتها على هيئة شطرين صدر وعجز. وهذا يفيدنا في التمييز بينها وبين الشعر الحداثوي. ولعلَّ مِمَّا يميز هذه البنية التقليدية أنَّ الشاعر يحرص فيها على تحقيق نوع مميز من اللذة الجمالية المتوافرة في الشعر العمودي، اعتماداً على موسيقى الوزن والقافية.

- وأيضاً يدرك القارئ أنَّ الشعر العمودي يحتاج إلى فهم وتأويل معين يختلف كثيراً عن الشعر الحر. علاوةً على توّلد انطباع تلقائي عن صاحب النص فحواه أنَّه من الشعراء المحافظين على النسق القديم للشعر العربي، وهذا في حدِ ذاته ينبؤ بقوة الملكة الشعرية لدى صاحب النص، استناداً على التراث الشعري والمعجم اللغوي والخبرة الواسعة بالنصوص الشعرية القديمة.

كل هذه المكونات السياقية المرتبطة بنوع النص تساعد المتلقي في تأويل النص وفهمه استناداً إلى القيود التي تميز جنس "الشعر" وتحدد شكله، سواء كانت قيوداً لفظية أو أسلوبية أو موسيقية، أو قيود تتعلق بالأغراض والموضوعات. وكذلك فيما يخص بالضرورات الشعرية واللغة المجازية المتاحة للشعر دون الناثر وكذلك كل ما يتعلق بمقومات النص الشعري العمودي، وجميع هذه القيود يخضع لها الشاعر منشئ النص (في)أثناء عملية إنتاج النص، مثلما يخضع لها المتلقي عند تلقي النص ومحاولة فهمه.

٥,١,٢. صاحب النص

صاحب النص هو الشاعر رجب مفتاح الماجري الدرناوي المحامى الوزير السابق الشاعر، الذي بدأ كتابة الشعر منذ نعومة أظفاره قبل أكثر من نصف قرن. يصف الناقد أحمد الفيتوري شاعرية الماجري بقوله: "القصيدة التي عنده حالة شعورية قصوى يجمع ويجتمع فيها كل رجب الماجرى: الإنسان، المثقف، الفنان، القانوني، السياسي، الأب، الزوج، والابن، والأخ، والصديق، لكن ذلك ينحصر فى الوطن وفي المرأة"[1]. ومِمَّا يساعد على فهم النص الالمام بمراحل حياة الشاعر، وأهم النجاحات التي حققها أو النكسات التي واجهته، وكذلك فهمنا لأهم المؤثرات التي شكلت ثقافته، وأثرت في بناء شخصيته. وغيرها من المراحل المهمة والأحداث الخطيرة التي عاشها وعايشها الشاعر.

وأهم ما يمكن الإشارة إليه هنا أنَّ الماجري ولد وترعرع يتيماً في زمان ومكان تدرّجت فيه الأوضاع السياسية والاجتماعية من الصراع المسلح والمقاومة المستميتة ضد الاستعمار الإيطالي، إلى النضال من أجل الاستقلال والتحرر من التبعية والهيمنة الإنجليزية، ثم إلى الكفاح من أجل بناء ليبيا الموحدة المستقلة. وكان للماجري دورٌ مباشر في تلك المراحل التي عبرت عن حدّة الصراع من أجل الحرية والوحدة والسيادة الليبية.

---

١ . الفيتوري، أحمد. والمسماري، إدريس. عن الوطن والشعر والمرأة "حوار مع الشاعر رجب الماجري": ٦٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٥,١,٣. زمان النص ومكانه

إنَّ السياق المقامي الذي نشأ فيه النص ركن أساس في عملية تأويل النص وفهمه، لذلك تعد القرائن المرتبطة بالقصيدة من تاريخ النشر ومكانه والمناسبات المشار إليها في متن القصيدة أو في هامشها، من أهم القرائن التي نعتمد عليها في إعادة بناء سياق النص الشعري وفهمه فهماً سليماً.

والقصيدة ذيّلت في الديوان بتاريخ ٢ ديسمبر١٩٥. والمتتبع للأحداث الدائرة في ليبيا آنذاك يكتشف أنَّ القصيدة كتبها الماجري في خضم الصراع السياسي والأيدلوجي الذي احتدم قُبَيلَ إعلان استقلال ليبيا بأقاليمها الثلاثة في٢٤ ديسمبر١٩٥. فكان الصراع السياسي على أشده حول شكل الدولة الوليدة ونظام حكمها. في الوقت ذاته كانت الدوائر الاستعمارية تدبر المكائد لمستقبل ليبي؛ حين اتفقت بريطانيا وإيطاليا وفرنسا على مشروع يقضي بفرض الوصاية الإيطالية على إقليم طرابلس والوصاية البريطانية على برقة والوصاية الفرنسية على فزان. على أن تمنح ليبيا الاستقلال بعد عشر سنوات من تاريخ الموافقة على مشروع الوصاية. كان الماجري يرفض كل تلك التجاذبات السياسية والمكائد الاستعمارية. لقد ناضل من أجل قضية الوطن الكبرى المتمثلة في استقلال كامل التراب الليبي ورفض الوصاية والتبعية.

إنَّ إلمام المتلقي بهذه الأحداث من شأنه أن يوجه فهمه إلى دلالات بعينها في القصيدة. ليس أقلها دلالات الرفض والتحدي وعدم القبول بالواقع التي تستشفها من مطلع القصيدة:

يَا زَمانِي عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ

وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَبَاباً وتعمّدْ طولَ المدى حرماني

٥,٢. العلاقات الدلالية الرابطة بين قضايا النص

إنّ مفردات الثروة اللفظية لأية لغة تترابط فيما بينها بشبكة من العلاقات الدلالية والمنطقية، إذ لا توجد مفردة إلَّا وقد ارتبطت بمفردة أخرى أو أكثر. والكلمة في اللغة بما تختزنه من ملامح دلالية تتنوع علاقاتها الدلالية والمنطقية ببقية كلمات اللغة التي تستعملها الجماعة اللغوية، وذلك وفق الاعتبارات المنطقية والمعرفية والعرفية المعتمدة في التصنيف، كمعيار العموم والخصوص، أو السبب والنتيجة، ويرى دي بوجراند أنّ انسجام النص يتحقق من خلال العلاقات المنطقية وطريقة تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف وكذلك تفاعل المعلومات داخل النص مع المعرفة السابقة بعالمه[1]. وفيما يأتي أهم العلاقات الدلالية التي تمثل خيوط الشبكة التي تعبر عن مضمون النص وفحوى أفكاره، وتسهم في انسجام النص في القصيدة:

٥,٢,١. العلاقات السببية

هي علاقة منطقية تعطي النص ترتيباً وسهولة في الفهم، ليكون نصاً مقبولاً، وتساعد المتلقي على تفسير النص. إذ تربط هذه العلاقة بين جملتين؛ تكون إحداهما سبباً والأخرى نتيجةً له، فمثلاً يجعل الماجري صحة العقيدة وقوة العزم سبباً للصمود أمام المحن ووسيلةً للوصول إلى الهدف مهما كان قصياً:

وإذا صحّتِ العقيدةُ والعزم وجَدْتَ المُحالَ في الإمْكانِ

---

١ . ينظر: دي بوجراند. النصّ والخطاب والإجراء: ١٠٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وكذلك عندما قال:

لنْ تراني أخشاكَ بعد خلاصي منْ قيودٍ حطّمتها لن تراني

فالخلاص من القيود سبب، أدَّى إلى نتيجة عبر عنها بقوله: "لن تراني أخشاك".

٢,٢,٥. علاقة الإجمال والتفصيل

تقوم هذه العلاقة على ذكر المعنى مجملاً ثم يأتي بعد ذلك التفضيل لما سبقه من إجمال؛ ولذلك تكتسي هذه العلاقة بصفة المرجعية. لأنَّها تقوم على شرح المجمل المذكور سابقاً وتحيل إليه. وقد تسير العلاقة في اتجاه معاكس فتنتقل من التفصيل إلى الإجمال. ويطلق علماء البلاغة على هذه العلاقة علاقة التقسيم ثم الجمع. أمَّا إنْ ذكر الكلام مجملاً ثم فصل بعد ذلك فيسمى عندهم علاقة الجمع ثم التقسيم[1]،ومثل هذه العلاقة في هذه القصيدة نجدها في البيت الخامس:

أتحداكَ أنْ تزعْزعَ عزمِي عنْ مكانٍ أردتُه لمكانِ

إذ يجمل الشاعر هنا معنى الثبات والصمود وقوة العزيمة التي يمتلكها، ثم يأتي ببيان وتفصيل مقوماتها والمتمثلة في: "القلب الفتي، وطموح الشاب اليافع، والعقيدة الصحيحة، والعزم القوي، هجر الدنايا والأحلام الزائفة..." في قوله:

إنّ بينَ الضلوعِ قلباً فتيّاً والمنى والشبابُ ملْؤُ كياني

وإذا صحّتِ العقيدةُ والعزم وجَدْتَ المُحالَ في الإمْكانِ

قدْ دفنْتُ اليأسَ المريرَ وأحلاماً عجافاً منْ صنعةِ الشيطانِ

وهجرتُ المنى التي اعتادها الناس لأخرى في عالمٍ روحاني

لنْ تراني أخشاكَ بعد خلاصي منْ قيودٍ حطّمتها لن تراني

وقد يأتي المعنى مفصلاً ثم مجملاً كما في الأبيات الثلاثة الأولى:

يَا زَماني عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ

وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَباباً وتعمّدْ طولَ المدى حرماني

وابْعثِ الكونَ في عواصفَ هُوجٍ منْ ضروبِ الخُطوبِ والأَشْجانِ

فقوله: "عربد، ثُرْ، تكلّف، انشر اليأس، تعمّد الحرمان، ابعث العواصف" كلها تفصيل أجمله في قوله: "فإذا ما عصفت ..". نخلص من ذلك أنَّ الماجري اعتمد على العلاقات الدلالية المتنوعة في إيصال معانيها إلى ذهن المتلقي في أبهى صورة، وأيسر أسلوب، وسعى حثيثاً إلى استثمار الإمكانات جميعاً المتوافرة في هذه اللغة وتوظيفها في بناء القصيدة؛ من أجل تحقيق الهدف الذي رمت إليه القصيدة، وإيصال الرسالة التي أنشأت من أجلها.

---

١ . ينظر: عبد الحميد، جميل. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات الحديثة: ١٦٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣,٥. البنية الكبرى وموضوع النص

يُقصد بالبنية الكلّية للنص أن يكون للنص "جامعٌ دلاليّ، وقضيّة موضوعيّة يتمحور النصّ حولها، ويحاول تقديمها بأدوات متعدّدة"[1]،ومع أنَّ قوام النص يتكون من الكلمات والجمل لكن هذه التراكيب الجزئية لا تكفي لاكتشاف الخواص النوعية للنص إذ "لابُدَّ أن يبدأ التحليل النصّي من البنية الكبرى في العمل الأدبي، وشرح ما في المتواليات النصّية من تماسك وانسجام، وتكون المتتاليةُ متماسكةً دلاليًا عندما تقبلُ كُلُّ جملةٍ فيها التأويلَ والتفسيرَ"[2].

إنَّ أول ما يطالعه المتلقي عنوان النص المقترن غالباً باسم صاحبه، وكثيراً ما يكون هناك إشارة إلى نوع النص كأن يكون هناك كلمة "شعر" أو "قصة" أو "رواية" مثلاً؛ وبحسب محمد خطابي[3]فإنه كلما توفّر (توافر)للمتلقي معلومات عن المتكلم والمخاطب والرسالة والزمان والمكان ونوع الرسالة كلما كانت حظوظ فهم النص وتأويله أكبر.

إنَّ القصيدة التي بين أيدينا تعبر عن حالة إصرار واستماتة كان يجاهر بها عدد كبير من الرافضين لمبدأ التخاذل والسكوت على سياسات المستعمر، التي تقود الناس إلى القبول بفكرة تقسيم ليبيا إلى ثلاثة أقاليم آنذاك. فالماجري في هذه القصيدة أراد أن يعبّر عن ثقته القوية بمبادئه؛ فربط في تتابع زمني كل الاحتمالات التي قد تجتمع لزعزعة الثقة في مبادئه الفاضلة، التي تتمركز في الإصرار على الاستقلال والوحدة لكامل التراب الليبي قائلاً:

يَا زَمَانِي عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ

وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَباباً وتعمّدْ طولَ المدى حرماني

وابْعثِ الكونَ في عواصفَ هُوجٍ منْ ضروبِ الخُطوبِ والأَشْجانِ

فقال "عربد، وثُر، وتكلّف، وانشر، وابعث" في نبرة صريحةٍ مليئةٍ بالتحدي، ثم يأتي بالفاء للدلالة على سرعة الرد قائلاً:

فإذا ما عصفتَ كان جوابي لن تنالَ الأحداثُ من إيماني

فهذه القصيدة تتحدث عن المحن التي كانت تمر بحياة الشاعر، وتعبّر عن مدى صبره وإصراره في مواجهة الصعاب؛ وتصور الشاعر وكأنَّه طائرٌ وحيدٌ يغرّد خارج السرب، لذلك فإنَّها تكشف عن جانب مهمٍ من شخصية الشاعر العصامية، وتنبؤ عن إرادته القوية.

فقارئ النص يتفاعل مع كل تلك القرائن اللفظية، التي تتوالى فيه في انسجامٍ تامٍ حتى يسهل عليه استيعاب الفكرة الأساسية التي يعرضها الشاعر. فابتداءً من المطلع تتجلى فكرة التحدي التي نتجت عن إضافة "العربدة والطغيان" إلى "الزمان"، فيتبادر إلى ذهن المتلقي المبدأ الذي تبناه الشاعر متمثلاً فكرة التحدي والإصرار على الاستقلال والوحدة لكامل التراب الليبي، هذا المبدأ النبيل الذي طغى على قصائد ديوانه الأول المسمى "همسات الصبا".

---

١ . الرواشدة، سامح. إشكالية التلقي والتأويل: ٩٦

٢ . عزام، محمد. النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي : ٥٠

٣ . خطابي، محمد. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : ٢٩٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤,٥. الخلفية المعرفية

إنَّ الحكم على النص بأنَّه منسجم أو غير منسجم يتوقف على المتلقي، ومقدرته في فهم النص وتأويله. لذلك فمن المهم أن تكون لدى المتلقي خلفية معرفية كافية حول مكونات النص من حيث المنشئ والأفكار والأساليب، وكذلك المعتقدات والعادات والتقاليد والتيارات السياسية والصراعات. بمعنى آخر يجب أن يكون المتلقي على قدرٍ من المعرفة بالأطر التي تحكمت في فكر الكاتب وشاعرية الشاعر. لذلك فالخلفية المعرفية عامل مهم يكشف لنا عن الأطر والمبادئ التي سيطرت على النص سواء في أثناء الكتابة أو في أثناء التلقي.

ويرى الباحث أنَّه من المهم جداً التمييز بين نوعين من أنواع الخلفية المعرفية المتحكمة في كيان النص، أحدهما متعلق بالكاتب صاحب النص والثاني متعلق بالمتلقي. أمَّا التي تخص صاحب النص، فمن أهم العوامل المؤثرة فيها ما يسمى بالكتاب الأكبر. إذ إنَّ وقوع الشاعر تحت سطوة وتأثير سابقيه أمر لافرار منه. وهذا لا يعني القدح في شاعرية الشاعر اللاحق باتباعه أو تأثره بالشاعر السابق. فما اتفق عليه النقاد أنَّ "النصوص الشعرية التي تنتمي إلى فضاء نصي مشترك تحيل جميعها على كتاب أكبر، تربطها به علاقة الجزء بالكل، والمقصود بالكتاب الأكبر هو الحياة الثقافية"[1]،فعملية إنتاجية النصوص يغلب عليها اجترار ما هو متداول في الثقافة. وبذلك يصبح كل نص حاملاً في بنيته"بقايا وآثاراً وشذرات من ذلك الكتاب الأكبر"[2]. لهذا السبب فإنَّ "مسألة أخذ النصوص بعضها من بعض، مبدأ شعري عام لامناص منه للعملية الشعرية. والسبب في ذلك راجع إلى تشابه الذخيرة الشعرية عند الشعراء الذين ينتمون إلى فضاء نصي واحد، ثم إلى الإكراهات التي يفرضها الجنس الأدبي ذو الرصيد الفني المشترك على الشعراء؛ الأمر الذي يجعل نصوصهم استنساخاً وتكراراً لنماذج عليا في الثقافة العربية"[3]، إنَّ هذه المسألة تمثل الخلفية المعرفية أو الخلفية المرجعية، التي تتحكم في جزءٍ كبير في شاعرية الشاعر وتوجهاته وأفكاره التي تنعكس بدورها على أساليبه وطريقة معالجته للقضايا المختلفة. وبالنسبة للماجري فقد جعل من الوطن قضيته الأولى في أشعاره وسار في ذلك على خطى أستاذيه أحمد رفيق، وإبراهيم الأسطى عمر، ولعلَّ هذه الأمور ساهمت بشكل كبير في إنتاج أشعار الماجري قائل النص.

أما الخلفية المرجعية التي يمتلكها المتلقي، فهى التي تسيطر على طريقة فهم النص وتفسيره. فالمتلقي يرتكز في عملية التأويل على ملئ فجوات النص بما يتناسب مع الإطار الذي يحدده السياق العام. وهذا السياق يتشكل في ذهن المتلقي بناء على معطيات النص الشكلية وأسلوب تماسكه وبنائه اللفظي أولاً، ثم على معرفة الخلفية المتوافرة لدى متلقي النص حول النصوص السابقة التي يمتصها النص ويختزلها؛ سواء بأشكالها أو مضامينها، فضلاً عن معرفة المتلقي المسبقة بالأعراف والتقاليد والقيم الاجتماعية والعقدية لبيئة النص.

وبالعودة إلى قصيدة الماجري، فإذا اعتبرنا أنّ هذه القصيدة وحدة معرفية مستقلة، تنطوى(تنطوي)على بنية تتضمّن مفاهيم ومرجعيات تفسّر هذه المفاهيم، فإنَّ هذه المرجعيات تمثل حجر الزاوية لفهم وتأويل النص. فالخلفية المعرفية التي ينطلق منها المتلقي تفصح له عن جوانب مهمة من النص منها ما هو مرتبطٌ بالواقع الاجتماعي لصاحب النص، ومنها ما يتعلق بالمعتقدات

---

١ . سمير، حميد. النص وتفاعل المتلقي: ٩٥

٢ . حمودة، عبد العزيز. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: ٣٢٤

٣ . سمير، حميد. النص وتفاعل المتلقي: ٩٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والعادات والتقاليد وكذلك المبادئ والقيم التي تبناها الكاتب وما دفعه إليها، وغير ذلك من المكونات المعرفية التي تقود المتلقي إلى تبني فهم معين للنص.

ومثلما أسلفنا فإنَّ أهم القضايا التي جعلها الماجري نصب عينيه كانت قضايا الوطن، وعلى رأسها رفض أي شكل من أشكال الاستعمار. وعلم المتلقي بتوجهات الماجري الوطنية هي مفتاح أساس في فهم وتفسير أشعاره ومن بينها قصيدته "يا زماني".

٦. الخاتمة

إنّ إعادة تشكيل السياق الذي ولدت فيه قصيدة الماجري "يازماني"؛ اعتماداً على القرائن اللفظية، ومعرفة صاحب النص، ونوع النص، وزمانه ومكانه، وبنيته الكبرى، واستثمرار الخلفية المعرفية والمرجعيات التاريخية والثقافية، تمكننّا من فهم وتفسير النص فهماً مقبولاً الأمر الذي أتاح لنا الحكم على النص بأنَّه منسجمٌ ومترابطٌ دلالياً.

إذ إنّ الخلفية المعرفية لدى المتلقي مفتاح أساس،من مفاتيح قراءة النص قراءة سليمة ومقبولة. بعد ربط النص بالواقع الاجتماعي لصاحب النص، وبكل ما يتعلق بالمعتقدات والعادات والتقاليد والمبادئ والقيم التي تبناها الكاتب وما دفعه إليها، وغير ذلك من المكونات المعرفية التي تقودنا إلى تبني فهم معين للنص.

لقد برع الماجري في عرض فكرته التي تعبِّر عن إرادته القوية وإصراره على مبادئه التي تعبر عن تطلُّع الليبيين للحرية زمن الاستعمار الأوروبي الحديث لليبيا، ورفض الوصايا والتقسيم الفدرالي الذي تسعى إيطاليا وإنجلترا وفرنسا إلى ترسيخه وفرضه على ليبيا. فصوَّر فكرته التي توحي بمدى إصرار الليبيين على نيل الحرية والاستقلال ورفض الوصاية والتبعية، في نبرةٍ من التحدي والتصدي لكل مؤامرات المستعمر ودسائس الداعمين للتقسيم والباحثين عن كراسي السلطة على حساب وحدة الوطن وحريته التامة.

٦,١. النتائج

أ. من أهم الأدوات التي حققت انسجام النص وجعلته نصاً على درجة عالية من الانسجام والترابط العلاقات الدلالية التي ربطت بين مفاهيم النص وأفكاره.

ب. كان للالمام بالسياق المقامي الذي ولد فيه النص دورٌ بارزٌ في عملية الفهم والتفسير.

ج. لقد شكلت البنية الكبرى إطاراً يحكم دلالات النص، وساعدت المتلقي فى استيعابه.

د. إنَّ قارئ النص يتفاعل مع كل القرائن اللفظية وغير اللفظية التي تتوال في النص في انسجامٍ تامٍ وتسهّل عليه استيعاب الفكرة الأساسية التي عرضها الشاعر.

٦,٢. التوصيات

أ. يوصي الباحثان ضرورة تطبيق معايير أخرى على هذه القصيدة، مثل معيار التماسك، أو معياري القصدية والتقبلية، لإضاءة جوانب فنية تساهم في تشكيل فضاء النص.

ب. يجب أن يتكيء القارئ على جدار صلب من الثقافة العامة والمتخصصة، وأن يكون ملماً بمعارف تتصل بالنص المراد تحليله، سواء النصية أو المقامية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ج. تثبت نظرية نحو النص يوماً بعد يومٍ مدى نجاعتها في نقد وتحليل النصوص الشعرية؛ إذ أضحت من أهم المناهج النقدية التي تصف النص الشعري وتكشف عن قيمته الأدبية. لذلك يوصي الباحثان ضرورة التوسع في تطبيق هذه النظرية على النصوص الشعرية والنثرية.

المصادر والمراجع

ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٩٤. **لسان العرب**، (د/ت) بيروت، دار صادر.

أوشان، علي. ٢٠٠. **السياق والنص الشعري**، ط١ ، الدار البيضاء، مطبعة النجاح.

بحيري، سعيد. ١٩٩. **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، ط١ ، القاهرة، الشركة المصرية للنشر.

الجاحظ، أبوعثمان. ١٩٩. **البيان والتبيين**، ط١ ، بيروت: دار الكتب العلمية.

الحداد، صلاح. ٢٠٠. **على ضفاف الشعر دراسة في الشعر الليبي الحديث**، ط١ ، القاهرة، دار البستاني.

حسان، تمام. ٢٠٠. **البيان في روائع القرآن**، ط١ ، القاهرة، عالم الكتب.

حماسة، محمد. ٢٠٠. **الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر**، ط١ ، القاهرة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

حمودة، عبد العزيز. ١٩٩ **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٣٢٣.

خطابي، محمد. ١٩٩. **لسانيات النص مدخل لتحليل الخطاب**، ط١ ، بيروت، المركز الثقافي العربي.

دي بوجراند، روبرت. ١٩٨. **النصّ والخطاب والإجراء**، ط١ ، القاهرة، عالم الكتب.

دي بوجراند، روبرت، وآخرون. ١٩٨. **مدخل إلى علم النص**، ط١ ، القاهرة، دار الكتاب.

الرواشدة، سامح. ٢٠٠. **إشكالية التلقي والتأويل**، ط١ ، عمان منشورات أمانة عمان، الأردن.

سمير، حميد. ٢٠٠. **النص وتفاعل المتلقي**، ط١ ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد المجيد، جميل. ١٩٩. **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ط١ ، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.

عزام، محمد. ٢٠٠ **النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي**، ط١ ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عزام، محمد. ٢٠٠، **تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، ط١ ، دمشق من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الغامدي، عبد الله. ٢٠٠. **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، ط٦ ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

فرج، حسام. ٢٠٠. **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري**، ط٢ ، القاهرة: مكتبة الآداب.

فضل، صلاح. ١٩٩. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٦٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الفيتوري، أحمد. ٢٠٠٠. **قصيدة الجنود في المسألة الشعرية الليبية**، ط١ ، القاهرة، دار الأنجلو.

الفيتوري، أحمد. وآخرون. ١٩٩٥. "**عن الوطن والشعر والمرأة**" حوار مطول مع الشاعر رجب الماجري نشر في مجلة الفصول الأربعة التي تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، العدد٧٩

الفيروزآبادي، محمد. ٢٠٠٥. **القاموس المحيط**، ط٨، بيروت، مؤسسة الرسالة.

الماجري، رجب. ٢٠٠٥. **في البدء كانت كلمة**"ديوان شعر"، ط١ ، بنغازي، مجلس تنمية الإبداع الثقافي.

المرزوقي، أحمد. ٢٠٠٣. **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، ط١ ، بيروت، دار الكتب العلمية.

المزوغي، محمد. **مقدمة ديوان "في البدء كانت كلمة"** للشاعر رجب الماجري، ط١ ، بنغازي، مجلس تنمية الإبداع الثقافي.

مصلوح، سعيد. ١٩٩١. **نحو أجرومية للنص الشعري**، مجلة فصول، المجلد العاشر العددان الأول و الثاني.

منصر، يوسف. ٢٠٠٨. **الجاحظ في الخطاب اللساني العربي**، العدد٨،مجلة كلية الآداب جامعة، جامعة محمد خيضر، الجزائر.

النويصري، رامز. ٢٠٠٨. **قراءات في النص الليبي**، الجزء الثاني، ط١ ، منشورات مجلس الثقافة العام، ليبيا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأسلوبية والتقاطع المعرفي في مساءلة الأدب

د.مومني بوزيد جامعة جيجل

ملخص:

فرّق علم اللغة الحديث بين قطبي الثنائية اللغوية:(اللغة والكلام)، إذ اللغة نظام من الإشارات تعبّر عن أفكار، والكلام الجانب التنفيذي لذلك النظام، فإن الدراسة الأسلوبية تعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة، لأنّه يمثّل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما تعكسه من انفعالات وعواطف ومشاعر، وليس بما فيها من أفكار وموضوعات، وموضوعها اللغة كأداة للتعبير والفعل، فيتضح أن الأسلوب غير اللغة أو التعبير بل هو شكله، لأن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر باللغة، وإنّ الأسلوبيّة دراسة لهذا التعبير.

The modern linguistics make difference between the poles of bilingualism: (speech and language), as the language system of signs expressing ideas, but speech operational aspect of the system, the study stylistic means to speak and the actual practice of the language, because it represents the use of the individual who is the field, which is looking at language as reflected in the emotions and feelings, not including the ideas and themes, and the theme of language as a tool to express and act, emerges that the style is not the language or the expression of it is its shape, because the style is a way to express thought, language, and stylistic is the study of this expression.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، الثنائية اللغوية، اللغة، الكلام، التعبير، البلاغة، النحو، التداولية، اللسانيات، الشعرية، علم الدلالة

لقد نشأت الأسلوبية من فكرتين أساسيتين تتلخصان في:

1- التمييز بين اللغة والكلام (دو سوسير) :فاللغة: نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس.

والكلام: صورة اللغة المتحققة في الواقع، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن هنا جاءت الأسلوبية لتعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال وهذه السمات هي التي تكوّن الأسلوب، الذي يختلف من فرد إلى آخر.

2- الاختلافات اللغوية ترجع غالبا إلى اختلاف المواقف، فاللغة بعدّها نظاما اجتماعيا تأخذ أشكالا متعددة خاصة في الاستعمال. (لكلّ مقام مقال)، هذه الاختلافات تشترك في تكوين الموقف الذي يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير .ولهذا فهو يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف، فيأتي علماء الأسلوب ليحددوا الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية ،ويربطوا بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والدلالات –عموما- ذات طابع وجداني أي أن القول بجانب أدائه للمعنى ،ينقل إلى متلقيه اتجاها شعوريا معينا (رضا ،تعظيم، مدح، هجاء...) لكن فريق من الباحثين يفضل إبعاد الأدب عن مجال علم الأسلوب بحجة أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه الدلالات الوجدانية استخداما مقصودا لإحداث تأثير جمالي أي أن التأثير الجمالي الذي يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى الدلالة الوجدانية ويخرجها عن طبيعتها التعبيرية.

فشارل بالي يرى أن الأسلوبيّ دارس لغوي محض، يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية مهما تكن طبيعة النص والمسألة عنده مسألة منهج :فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية (الاختيار)التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة، وقد اتّبعه الكثيرون، حيث راحوا يسجلون الخصائص التعبيرية كنوع من الاستعمالات اللغوية، مفصلين السمات الأسلوبية المميزة للنص من حيث نطق الحروف، صيغ المفردات وأنواعها، أشكال الجمل وطرق الربط بينها غير متجاوزين ظاهر اللغة.

مادام الأمر كذلك، ما مدى تتقاطع الأسلوبية مع باقي العلوم اللغوية الأخرى؟

أجمع الباحثون على أن "الأسلوب" من أهم المقولات التي توحد بين علمي اللغة والأدب، وأن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما كونه ركيزة لغوية ونوعا من التعبير المنفرد بخواص تعبيرية لغوية غير لغوية كما ذهب إليه الدكتور كمال بشر في قوله: " وحقيقة الأمر عندنا أن علم الأسلوب ينتمي إلى مجالين:

- مجال الدراسات اللغوية وذلك بالنظر إلى الأسلوب على أنه بناء أو هيكل لغوي مكونة عناصره من وحدات لغوية جاءت منسوقة وفقا لمعايير لغوية على وجه من وجوه قواعد اللغة المعينة.

- والأسلوب أيضا ينتمي إلى مجال الأدب ونقده بوصفه نوعا من التعبير منفردا بخواص تعبيرية مميزة لغوية وغير لغوية، وبوصفه نمطا خاصا من الكلام يفي أولا بأغراضه الأدبية والثقافية والاجتماعية والنفسية أيضا[1].

وإذا كانت اللغة بناء إلزاميا على الأديب من حيث الشكل فإن الأسلوب هو تلك الإمكانات التي تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل ينبغي أيضا الوصول إلى المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب[2] ومن هنا نحاول أن نجيب على سؤالنا المطروح سابقا.

الأسلـوبية والبلاغـة:

تعرضت البلاغة القديمة لأزمة حقيقية مع ظهور الرومانسية وتفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية. وهي أزمة لم تعرفها البلاغة طوال تاريخها الأوروبي منذ ظهور كتابي أرسطو "**الخطابة**" و" **فن الشعر**" اللذين احتلا مكانة مرموقة في صياغة التصورات النقدية التي عرفها عصر النهضة الأوروبية حتى العصور الحديثة. وقد قيل عن هذه البلاغة أنها ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية والشعرية لتتربع على عرشها.

---

[1] – **كمال بشر التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢١.

[2] – **ريمون طحان الألسنية العربية** ٢ دار الكتاب اللبناني– بيروت، لبنان (د. ت) ص١١٦–١١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وكان ظهور الدراسات الأسلوبية المعتمدة في جانب كبير منها على اللسانيات البنيوية التي أحدثها (دي سوسير) في كتابه محاضرات في "علم اللغة العام" الذي نشر بالفرنسية عام١٩١٣، هو الرافعة التي انتشلت البلاغة من الهوة التي سقطت فيها، بحيث صارت الدراسات الأسلوبية التي طورها "شارل بالي" وأتباعه، بديلا عن الدراسات البلاغية. وهذه الأسلوبية تستند إلى قواعد معرفية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي "بيير جيرو" للأسلوبية بوصفها "دراسة للتعبير اللساني" ثم للبلاغة التي هي عنده "أسلوبية القدماء"[1] وبها يتحدد، كما يقولون، تشغيل آلية المنهجية الأسلوبية بوصفها الوجه الجديد للبلاغة، أو هي البلاغة الحديثة نفسها.

ومن المعروف أيضا أن علم اللسان قد تفاعل مع مناهج النقد الجديد فأرسى قواعد علم الأسلوب الذي يعتمد كثيرا على درجات تحدد ظهور الملامح اللسانية المتغيرة، هذه الملامح التي يمكن لنتائجها أن تضبط باستخدام التحليل الإحصائي[2]. علما بأن فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير البلاغي الأوروبي، وقد ارتبطت أول أمرها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالنقد. ولم يكن لذلك من سبب سوى أن الأسلوب قد درس من حيث هو عنصر التأثير في الخطابة. والخطابة القديمة كانت تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى بمضامينها السياسية والوعظية والحجاجية الجدلية. ولذا كان على الخطيب، كي يحقق مراميه في الخطبة، أن يستخدم ألفاظا مقنعة وعبارات محكمة وأشكالا من الكلام التي تجعل النص واضحا ملموسا. وقد وردت الإشارة إلى كل ذلك في كتاب الخطابة لأرسطو وفي كتاب الأسلوب الرفيع (The suplime style) لمؤلفه" لونجانيوس "الذي عني بالأخلاق مثلما عني بالمنابع الروحية للأدب[3].

ومهما يكن من أمر فإن الذي تركه لنا التراث البلاغي الأوربي وما كتب حول الأسلوب، يعد من الأفكار الرئيسية التي قام عليها النقد الذي يميز بين المادة والطريقة في الفن، أو ما نسميه العلاقة بين المضمون والشكل. وشيء من هذا القبيل غالبا ما قيل مقرونا بالاستعارة Metaphor التي تستخدم فيها اللغة للتعبير عن الفكرة استخداما خاصا بحيث تكون اللفظة ثوبا للمعنى، بينما يكون الأسلوب هو التصميم الذي يخاط هذا الثوب طبقا له، كما يقول غراهام هوف في كتابه الأسلوب والأسلوبية[4].

فمن أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسم الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته. وموضوعه بلاغة البيان، بينما تنفى الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال أحكام تقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية علمية البتة." فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية. والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعدما يتقرر وجودها"[5].

ومن هنا نستطيع أن نقول : البلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يقضي إلى جزم عقلاني غايته تعليمية أما الأسلوبية فهي علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث و الظواهر المشتتة لتنتهي إلى

---

[1] – **بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان (د. ت)، ص٢٩

[2] – **سندس عبد الكريم، شعر رشيد أيوب، دراسة أسلوبية** (رسالة دكتوراه)، ص٣.

[3] – **إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص**، دار النشر، بيروت ١٩٩٧، ص٦٧.

[4] – **غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص١٥

[5] – **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص ٥٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

خصائص مشتركة. والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزت الأغراض عن الصور بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفهما معا للدالة، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم." والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعا لنموذج سابق فـ"ماهية " الشيء تسبق "وجوده " بالتعبير الفلسفي أما الأسلوبية فهي لا تُحدد للأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها فهي تدرك الشيء من خلال معاينة أو دراسة الخطاب الأدبي[1].

إن هدف علم البلاغة يتمثل في خلق الإبداع إذ يعتبر الكفيل الوحيد لعملية الإخراج الفني بحيث يعمل على "طبع الكلام بطابع الإحساس الجمالي الذي لا يغيب أثره عن الإنتاج الذي يتوخى منه صاحبه أن يكون إنتاجا فنيا، فلا يكون الكلام بليغا إلا إذا أخذ من الألوان البلاغية ما يحصل به مقاصده الفنية التعبيرية والنفسية والاجتماعية وما إلى ذلك"[2]

الأسلوبية والنحو:

لقد كان للقدماء تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقلي اللغة والدين، فمن إشعاعات القرآن الكريم، توسعت المدارك وتفجرت العلوم المرتبطة به أولا، والهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانيا، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلوم اللسان، وكان التواصل قائما بين دراسة الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومد بعضه بعضا في تكامل مثمر انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحا ومتشابكا وصعبا.

لقد كانت علوم النحو واللغة والمنطق والأصول والمعاني ...تمثل لحمة عدد هائل من العلوم لا يستغني عن واحد منها إلا انعكس ذلك سلبا على الفهم السليم لمضامينها، ولم يكن اللغويون في القرون الأولى-خاصة- منفصلين عن النحاة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نرى فرقا بين هاتين الطائفتين، ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كطبقات النحويين واللغويين لابن قاضي شهبة وإنباه الرواة للقفطي وبغية الوعاة للسيوطي...

وقد حاول الجرجاني ترتيب العلوم اللغوية وإفضاء بعضها إلى بعض حيث قال: " فالتربة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريفي والثالثة بالنحوي والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع، ويجب على صاحب كل علم منها ألا يتسلم الكلام ممن قدمه إلا بعد كمال صنعته"[3] "فإذا عُني علم المعاني بإقامة الصرح وعُني البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء، فإن علم البديع يُعنى بطلاء المبنى وزخرفه فهو علم طرق التحسين الكلي القائم على علاقات"[4]

لقد كانت العلوم متداخلة يظاهر بعضها بعضا، ويفيد بعضها البعض، ولم يكد ينفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلا بعد محاولة وضع الحدود لتمييز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها. فأصبح بعض علماء العربية ينظرون إلى هذه الفروع كما لو كانت منفصلة، يقول **كمال بشر**: "إننا لا ننكر إدراكهم لنوع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضا رئيسيا واحدا، وهو الحفاظ على اللغة وصيانة القرآن الكريم، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا

---

[1] – **إبراهيم الرماني – مدخل إلى الأسلوبية** –مرجع سابق، ص ٤٤

[2] – **الطاهر قطبي –التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة**، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، سنة١٩٩١، ص٢

[3] – **ابن سينا. الإشارات والتنبيهات**، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، ط٣، ص٣-٤.

[4] – **تمام حسان. الأصول، دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**(نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢، ص٣٨٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أن علوم اللغة ومسائلها العامة لا تعدو أن تكون جوانب لشيء واحد أو حلقات في سلسلة واحدة وهي بهذا المعنى تستلزم أمرين: **أولهما**: أنه لا يجوز الفصل بين هذه الفروع فصلا ينبئ عن استقلال أي واحد منها والاكتفاء به في معالجة أية قضية لغوية. وهذا الكلام يقودنا إلى:

الأمر الثاني: وهو ضرورة اعتماد كل فرع على الآخر وحتمية الالتجاء إلى نتائجه وخلاصة بحوثه للاستفادة منها[1].

أخيرا نستطيع القول:إنّ النحو هو مجال القيود والأسلوب مجال الحريات وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية، إذ هو شرط واجب لها. كما أنها رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوبية بدون نحو، فلا نستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بلا أسلوبية.

على هذا المقتضى "يحدد لنا النحو ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو يني والأسلوبية تثبت، معنى ذلك أن الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[2]. أما النحو فهو علم "يرعى الجانب الصوابي في الكلام من حيث الصحة والفساد في مستوى تأليف الجملة ووضع كل كلمة في مكانها الذي وضعته العرب فيه"[3] ثم يأتي علم المعاني وعلم الدلالة وعلم التركيب ولسانيات النّص... للتدخل في النظام العام للنّص أو الخطاب ودلالتهما.

الأسلوبية والتداولية

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا معقّدا بالبنيوية كارتباطها باللسانيات في صيغتها الأولى- التي جاء بها دي سوسير- ف **شارل بالي** جمع محاضرات أستاذه ونشرها بعد وفاته، هو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية[4]. ولقد تعددت مذاهب الأسلوبية، وكثر مزاولوها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بل والقائلون بجفافها وقرب زوالها[5] ويصرّ المتمسكون بهذا المنهج أنه صالح للتطبيق على النصوص، وأنّه لا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان ما دام مسلكا إجرائيا في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصا. وقد تعددت العناوين التي تعتبر الأسلوبية مزوّدا منهجيا للمحلّل بقائمة من الأدوات والرؤى التي تسهّل على صاحب القراءة الوقوف على أدبية النص من خلال "دراسة شروطها الشكلية دراسةً فنية". [6]

---

[1] – **كمال بشر. التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، مرجع سابق، ص ١٤٩.

[2] – **عبد السلام المسدي – الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق، ص ٦٣

[3] – **الطاهر قطبي، التوجيه النحوي للقراءات القرآنية في سورة البقرة** مرجع سابق، ص٠٢

[4] – يقول جورج مولينييه عن مدرسة بالّي الأسلوبية : " فأسلوبية بالي ليست إنجازا أدبيا ولا فرديا . (انه) يستعمل العمل الأدبي كسند وكإطار أو كذريعة تتيح تحليل أفعال اللغة الشعورية، وتكتسي هذه العلاقة الأخيرة أهميتها انطلاقا من هذه النظرية واعتبارا لعموميتها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر إلى النسق الشامل للغة ما (مثلا الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين)". **تاريخ الأسلوبية: جورج مولينييه**، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، طرابلس ليبيا، صيف- خريف ١٩٩٦، العددان٨٥- ٨٦، ص١٤٦

[5] – يقول جورج مولينييه : " كان يظن سنتي ١٩٦٨ و ١٩٧٤ أن الأسلوبية قد ماتت، إذ إن للعلوم أعمارا (. . .) وابتداء من سنة ١٩٨٧ عشنا عودة الأسلوبية" لجورج مولينييه تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد ٢٤٣- ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩.

[6] – المرجع نفسه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن المقاربة الأسلوبية بما هي تطبيقية إجرائية، تلغي الأبعاد التي تخرج عن البعد اللساني المحض للظاهرة الأدبية، وإن أقرّت بوجود نواحٍ اجتماعية ونفسية وثقافية واقتصادية تؤثر في "صناعة النص"، فإنها لا تهتم بها في تحليله، لأنّ مثل ذلك الاهتمام يؤدي بالأسلوبية إلى إبداء أحكام، وهو ما تعزف عنه عزوفا مبدئيا، وهذا ما يميّزها عن النقد الأدبي الذي يعطي حكما على الأثر(النص) المنقود.

بهذا المعنى نفهم الاتصال بين الأسلوبية والمنهج النصّاني (الذي جاء به رولان بارث) والانفصال بينهما في الوقت ذاته. فهما متصلان لانكبابهما على النص إجراء وتطبيقا، ولاشتراكهما في اعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور، المجازات، الجُمَل ...)في تحليل النص. وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصّاني هو مركز يستقطب التحليل أمّا منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر إليه من جهة وقوعه ضمن ثنائية السُّنَّة والعدول (أو النمط والانزياح، أو الاستعمال المعياري والاستعمال الأدبي، أو اللغة العادية والكلام الأدبي...) . لذلك قيل إنّ الدراسات النصية تنظر"إلى المنظور الأسلوبي بصورة هامشية. فالأسلوبية تضع قاعدة أو معيارا متحققا بالقوة (réalisé virtuellement) في اللغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب. ويتعارض هذا التصوّر مع فكرة مركزية النص(أي حصر إشكالية النّص في مفهوم واحد).

إن الشعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية لكنها تضعها ضمن نظام حتى أنّ مصطلح النقد النصي ذاته لا يُستخدم إلا بشيء من التحفّظ" [1] ولعل هذه المفارقة التي تسمى الممارسة الأسلوبية هي التي بوّأتها منزلة العلم المساعد الذي يقف في مفترق الطرق. فالشكلانيون الروس من جهة وشارل بالّي من جهة أخرى، قد حدّدوا - فيما يذكر مولينييه- وقوع الأسلوبية "في مفترق الأدب واللسانيات أي في تقاطع مجموعة محدّدة (النصوص الأدبية) مع جهاز من التصوّرات والمناهج المتدبرة بطريقة خصوصية (اللسانيات البنيوية). ومنذ ذلك الحين، لم توجد أسلوبية إلا وهي بنيوية"[2].

فالأسلوبية تحلل النصوص الأدبية خاصة: تصف أدبيتها وتبيّن الخواصّ الفنية الموجودة في الجماليات الكلامية"[3] لذلك فهي تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر(كما هو الحال في النقد الأدبي).

وليس تعيين حدود الأسلوبية هذه قولا يُنقص من قيمتها أو يدعو إلى هجرها، ولكن من المفيد فهم سيرورة المناهج الناتجة عن احتكاكها وتعايُشها.

غير أن مولينييه يقيم علاقة تواصل متين بين الأسلوبية والبراغماتية تجعل الأولى موجّهة للثانية، وليس العكس حيث ينطلق صاحب كتاب "الأسلوبية" من أن البراغماتية تدرس نظرية الأعمال اللغوية كما ظهرت مع أوستين وسورل، فهي تنظر إلى الأقوال بما هي مسرح تظهر عليه ثلاثة مستويات من العمل اللغوي:

- العمل اللغوي.

- العمل المتضمن في اللغة (أو اللاقولي).

---

[1] – **جيزيل فالانسي" Gisèle Valency: النقد النصي"**، ضمن كتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٢١، مايو/ أيار ١٩٩٧، ص216 .

[2] – **جورج مولينييه: "الأسلوبية"، تعريب صابر الحباشة**، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد ٢٤٣، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩

[3] – **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي** "، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان– طرابلس ليبيا، شتاء ١٩٩٨ العدد٩٤، السنة ١٩، ص ٢٣١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- عمل أثر القول.

ويعود مولينييه إلى برّوندونير "الذي يرى أن كل فعل كلامي هو تحقيقي لذاته ولمجرد كونه إنتاجا كلاما، في حين أن القيمة التأثيرية تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقا فعليا بواسطة التكلم وحده"[1]

ويرى الباحث الفرنسي أن قيمة العمل الفني هي شيء إضافي، فهي "لا توجد في أي مكون من مكوناته "وهي - مع ذلك- " تنتمي إلى طبيعة لغوية- وهذا هو واقعها المادي- وتنتمي في الوقت نفسه إلى طبيعة الحدث غير اللغوي بقدر ما يصبح الفعل اللغوي نفسه حدثا في العالم، تماما مثل اللوحة الفنية، أو السيمفونية، أو المنحوتة في عالم الأشكال الجمالية، ومثل الطاولة أو المحرك في العالم الاجتماعي- الاقتصادي. هذه القيمة علامة الرهان البراغماتي للفن الكلامي، وهي هدفه ونتيجة له"[2].

وتضع هذه القيمة النشاط الكتابي على أساس كونه ممارسة للمرجعية الذاتية في العمل اللغوي.

إن الفعل الكلامي الذي يتسم بكونه أدبيا هو "تأثيري" أولا يكون شيئا.

فالأدبية هي انجازية performativité مطلقة للغة إذ تتحول إلى وظيفة شعرية، أي إن الفعل الخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء"[3]

يبدو للباحث أنّ هذا التوجيه الذي عمد إليه مولينييه لكل من التداولية والأسلوبية محكوما بمحاولة إخراج الأسلوبية من المضيق الذي آلت إليه ولا سيما "أسلوبية الأثر" كما يقول هو[4]، ثم إن إمكانية تلاقي هذين المنهجين على صعيد واحد، لا يمكن أن تتم إلا إذا صادق التداوليون والأسلوبيون معا على تصور موحد في نظرية المعنى: فإذا اقتصر التداوليون على المعنى المقامي واعتبروه عمدة التفسير، وانكبّ الأسلوبيون على المعنى اللغوي (الحرفي المجازي)- على حدّ تعبيره- فقط فإن هذا الافتراق الجوهري في تصور المعنى لا يسمح بتلاقي المنهجيْن إلا إذا عدّلَ كل منهما من منظوره إلى هذه المسألة المركزية.

وثمة مَشابِهُ كثيرةٌ للخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداولية، لعل من بينها علاقة المنهجين كليهما بالبلاغة. فضلا عن الرأي القائل بوراثة الأسلوبية للبلاغة، فقد شاع أن "الأسلوبية مرتبطة تاريخيا بالبلاغة" [5] فضلا عن الرأي القائل، بوراثة الأسلوبية للبلاغة، ثم ما تشهده الوسائل والوجوه البلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المطبقة على النص الأدبي. ويقوم التصور الأسلوبي للبلاغة- من منظور مولينييه - على اعتبار البلاغة ثلاث بلاغات:

١- البلاغة الإقناعية وهي "التيار الأكثر ذيوعا وهو المتصل بفن الإقناع إذ يعمد باثّ (خطيب)إلى فعل أمر أو تفكير بأمر، ولا يوجد مبدئيا ما يدعوهم أو يرغبهم في فعله أو التفكير فيه، نصل هكذا إلى التفريق بين ثلاثة أصناف كبيرة من الفصاحة وهي:

أ - الإقناع بالصحيح أو بالخطأ

---

[1] – **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، مرجع سابق، ص٢٣٢.**

[2] – **المرجع السابق**، ص٢٣٤

[3] – **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، مرجع سابق** ، ص ٢٣٤

[4] – **المرجع نفسه** ، الصفحة. ٢٣٥

[5] – **جورج مولينييه**: "**الأسلوبية**"، ترجمة صابر الحباشة، الصحافة، الورقات الثقافية، العدد٢٤٣، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ب - الإقناع بالعادل أو بالظالم

ج - الإقناع بالنافع (المشرف) أو بالضارّ (المخزي) "[1]

٢- بلاغة الإنشائية "هي إجمالا دراسة التعابير البيانية" وأعلام هذا الصنف من البلاغة[2] قد أنشأوا نظرية المجازات ذات بنى صغرى وأخرى ذات بنى كبرى وهذه النظرية تشكل التفكيك الأسلوبي لبعض الآثار مهما كانت، إذ علينا أن نلاحظ جيدا ضرورة التفريق في الاستعمال اللغوي الأساسي للغة المجازية بين وجهة نظر الباث الذي يعمل على نقل مدلول ثابت إلى مجموعة من الدوال، وبين وجهة نظر المتلقي الذي يتقبل دالا واحدا فيسعى إلى وضعه في تركيب المدلولات الصحيح، أو لا يسعى إلى ذلك.

٣- البلاغة النمطية ويقصد بها فنون محاكمة مؤلفات الفكر محاكمة جيدة، وهي فنون لا تحصى، تتوجه للنقاد كما لممارسي اللغة الجميلة، وقد سيطرت بذلك على عالم الكتابة الرسمية منذ عصر" لابرويار" إلى زمن" أناتول فرانس" وأندريه جيد". ويشير "مولينيه" إلى أن هذا الضرب الأخير من البلاغة الذي ظهر على هامش الضربين الأولين وازدهر في فرنسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتواصل في التعليم المؤسساتي حتى القرن التاسع عشر، قد لفظ أنفاسه الأخيرة وأصبح مسدود الأفق[3].

والملاحظ أنّ الأسلوبية المعاصرة قد استثمرت كلاّ من البلاغة الإقناعية وبلاغة الإنشائية بل أكثر من ذلك فمباحثهما – عند مولينييه – جزء لا يتجزأ من الأسلوبية. فالبلاغة الإقناعية هي التي تحلل "مجازات ذات بنى كبرى من الدرجة الثانية وهي نماذج منطقية مقالية خاصة بإثراء الاستراتيجيات البرهانية هذا التوجه، يتفق مع الأبحاث الحالية في البراغماتية سواء بمحاولة سبر الأساليب البرهانية والفعّالة الراجعة إلى تلفّظ خيالي بالكلام داخل كون أدبي معطى أو بمحاولة قيس المحمل الثقافي في المنتجات الأدبية المعتبرة أعمالا لغوية مخصوصة. فهذا التصوّر النظري للأسلوبية يشير إلى أنّ البلاغة والتداولية تعدّان منجميْن تغرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا ليُثريَ مقاربتها للنص.

إن رؤية الأسلوبية لهذين العلمين تتسم بالتجزيئية، بمعنى أنها تهمل "فلسفة" كل علم ومقوماته الإبستيمولوجية وتعتبره مادة خاما قابلة للاستغلال في إطار الأسلوبية المعرفي. وليس الأمر على القدر ذاته بالنسبة إلى البلاغة أو بالنسبة إلى التداولية.

فالأسلوبية قد "استباحت" أدوات التحليل البلاغي بل وظّفتها بشكل يستأصلها من المنظار النظري التقليدي. أمّا التداولية – بما هي علم/ منهج حديث – فتستفيد منها الأسلوبية من جهة تعديل النظرة إلى العمل الأدبي باعتباره واقعا تحت طائلة نظرية الأعمال اللغوية (العمل القولي والعمل اللاقولي وعمل أثر القول)، مع أن البعد الثالث المتصل بالقيمة غير اللسانية للقول ليست هدفا أدبيا، فالأسلوبية لا تهتم بها، ولكنها تقرأ لها حسابا. وتترك أمر تحليلها للتداولية. فالأسلوبية والتداولية كلتاهما منهج من مناهج تحليل الخطاب. وهما تتقاطعان من بعض الجهات نحو اهتمامهما بالكيان اللغوي الذي يتجلى فيه القول، غير أن كل واحدة منهما تتميز بخصوصية المقاربة: فإذا كانت الأسلوبية تقف عند حدود جمالية القول، فإن التداولية تنظر في قيمة القول خارج العالم اللساني، أي هي تنظر إلى البعد العملي للقول.

---

[1] – **جورج مولينييه**: "الأسلوبية"، المرجع نفسه

[2] – من أعلام هذا الصنف من البلاغة الذين نظروا له دي مارسيه ((Du Marsais وفونتانيي ((Fontanier و بون أوم ((Bonhomme ولوغارن (Le Guern) وفريق مو

[3] – **جورج مولينييه**: " **الأسلوبية**"، مرجع سابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن الذي نقف عليه في هذه المماثلة العامة بين التداولية والأسلوبية أنهما تتوازيان توازيا يشاكل ذاك الذي شهده تاريخ البلاغة بين ضربي البلاغة الكبيرَيْن: البلاغة الإقناعية / الخطابية والبلاغة الإنشائية / الجمالية.

فالتجاور بينهما قد استُعيد في هذا العصر بين التداولية (بما هي وريثة الضرب الأوّل من البلاغة) والأسلوبية (بما هي وريثة الضرب الثاني).

الأسلوبية واللسانيات

هناك من حاول محو الأسلوبية ونادى بموتها وقال بأنه "على ذوي الاختصاص أن يأخذوا بعين الاعتبار بأن الأسلوبية لا يمكن أن تفصل عن اللسانية ولا أن تبحث خارج نطاقها، ذلك لأن اللسانية تشكل قاعدة ثابتة لضمانة الموضوعية ودقة البحث في دراسة أي أسلوب كان، في أي نص أدبي كان »[1]

قد حاول الناقد " **ميشال أريفيه**" – الذي أعلن موت الأسلوبية – أن يرسم طريق هذا الاحتضار ليعطي في النهاية لمفهوم علم الأساليب معنى جديدا خاصا: الأسلوبية هي «وصف لغوي للنص الأدبي »وذلك في مقال نشر له في عدد خاص من مجلة «اللغة الفرنسية ».

فاللسانية تبقى الأكثر رواجا واستخداما إلا أن هذا العلم لا يبدو قادرا على تلبية كل المطالب وكل العلوم تأخذ من غيرها ما تحتاجه لكي تحقق استقلالها«فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وعطاء بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير، غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه وما يتوسل به إلى إقرار حقائقه »[2].

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيداً عن المعيارية الحكمية، ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومناداتها بدراسة اللغة تزامنياً، دراسة علمية وصفية، تقصي من غاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية، ينضاف إلى ذلك إقصاء الدراسة التعاقبية التاريخية للغة، وعلى هذا النهج، ومن هذا الرحم اللساني المحض نهلت الدراسة طريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص"فإذا كانت لسانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً "شعرية" جاكبسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتير. ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهجا"[3]، ما دامت أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة المعتمدة الوصف العلمي منهجاً.

---

[1] – **عزة آغا ملك – الأسلوبية من خلال اللسانية**–مرجع سابق، ص٨٤

[2] – **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب** – مرجع سابق، ص ٥، ٦

[3] – **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب** ، مرجع سابق **ص٥١**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغوية، غير أنها درست الخطاب ككل، وما يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي، في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية.

زودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، وبذلك جعلت منه منهجاً علمياً وصفياً ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

والأسلوبية بوصفها منهجا نقديا يصنفها جون دوبوا على أنها: "فرع من فروع علم اللسان"، وهذا ما يؤكده ميشال أريفي بقوله: "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية.

وقد نادى **رومان جاكبسون** (١٩٨٢٨٩٦) في إحدى محاضراته الشهيرة إلى توثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما" وكذلك **جون لويس كابانيس** الذي دافع عن قوة العلاقة بين علم اللسان والنقد الأدبي، من خلال بيان مظاهر التأثير اللساني في النقد (دروس سوسير، مبادئ الشكلانيين الروس).

الأسلوبيـة وعلم الدلالة

لقد استفادت الأسلوبية كثيرا من علم الدلالة كون هذا الأخير مهم جدا في فهم النص الأدبي -شعرا كان أو نثرا-، كما يقوم بتحليل بناه المكونة له على الصعيدين الخارجي والداخلي "ذلك أن النص يتحرك ضمن دلالاته، ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديد مواقعها أو رسمها وبنائها قدر ما يقوّي الأسلوب عليه، ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسلوبي حيث لا غنى للمحلل عنه، وإن اقتضاء هذا الأمر إنما يعني في أحد وجوهه ضرورة هذين العلمين أو اشتراكهما معا للإمساك بالمتغيرات الدلالية التي ينطوي عليها الحدث الأسلوبي"[1].

إن النص الأدبي هو نظام لغوي يعبر عن ذاته وقد احتلت قضية الدلالة اللغوية وماهيتها وأبعادها النفسية والاجتماعية جزء كبيرا من اهتمامات النقاد الأسلوبيين "وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع إلى مقاييس أربعة هي:

١ - دلالة أساسية معجمية

٢ - دلالة صرفية

٣ - دلالة نحوية

٤ - دلالة سياقية موقعية

وهذه الدلالات تأتلف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبهذه الصيغة يتم تلقيها، لأن العمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"[2].

إن البنية اللغوية-كما يقول صلاح فضل-لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية

---

[1] - **نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ج١، دار هومه، الجزائر، ص ٤٨

[2] - **نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ، مرجع سابق، ص٨٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

موسيقيا ودلاليا فـ"شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة في الشعر تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجها الدلالي المتميز. الأمر الذي يجعل الإحصاء المعجمي مهما تقدمت سبله، واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسيب الآلية، لا يعدو أن يكون مجرد مؤشر مساعد في تحليل بعض طبقات لغة الشعر، دون أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار في العمل اليدوي الممتع في تحديد علاقات الدوال بالمدلولات بمستوياتها المختلفة ونقد النتائج التي يسفر عنها التحليل"[1]

وعلم الدلالة أشمل من الأسلوبية، ولكن لا يمكن فصله عنها "فكما تستعين علوم اللغة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها، يحتاج علم الدلالة-لأداء وظيفته-إلى الاستعانة بهذه العلوم. فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم بملاحظات تشمل الجوانب الآتية:

أ - ملاحظة الجانب الصوتي الذي قد يؤثر على المعنى...

ب -دراسة التركيب الصرفي للكلمة وبيان المعنى الذي تؤديه صيغتها...

ت -مراعاة الجانب النحوي...

ث -بيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يعرف باسم المعنى المعجمي...

ج -دراسة التعبيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كل كلمة من كلماتها[2].

فعلم الدلالة إذا يهتم "بالجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، أو ما يدفع -بسبب التطور-إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها. ومن الممكن متابعة"الدلالة"من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به"[3]. وبالتالي فعلم الدلالة بحاجة ماسة ومستمرّة إلى العلوم اللغوية الأخرى كالنحو والصرف، بل يحتاج إلى كل ما له علاقة بالبنية اللغوية.

إن الموضوع الحقيقي لعلم الدلالة هو"المعنى"ولا أحد ينكر قيمة المعنى بالنسبة للعلوم اللغوية وخاصة الأسلوبية فبدون المعنى لا يمكن أن تكون لغة، وبدون لغة لا وجود للأسلوبية إطلاقا.

خلاصة:

إنّ الأسلوبية تشتغل في موقع وسط بين محطتين هما اللغة والأدب وهي موصولة بهما ومرتبطة بحضورهما معاً، فصلة الأسلوبية بالألسنية هي صلة الكل بالجزء، وإذا كانت البنيوية تربط العمل الإبداعي بمؤلفه فإن الأسلوبية لا تنكر الصلة بين الإبداع والمبدع، وهي تفيد من التأثير النفسي الذي يوحي به العمل الإبداعي حين يمارس فعله على القارئ أو المتلقي عامة، وإذا كانت ثمة رؤية للبلاغة على أنها الإهاب الجديد للأسلوبية فإن في البلاغة جانبا أدبيا وآخر لغويا، وهي رافد مهم من روافد الأسلوبية، وعلى هذا الأساس ليست قسيما لها أو مرادفا تقتصر عليه.

---

[1] – **صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٤٥

[2] – **أحمد مختار عمر، علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص١٣، ١٤

[3] – **رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** – مرجع سابق- ، ص٦٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فنجد الأسلوبية تحتفي بالنص دون تطرف كما هو شأن البنيوية وتفيد من صلة المبدع بنصه الإبداعي، ممّا يمكنّها من فتح آفاق على صعيد المناهج النقدية وإعطاء الناقد أو الباحث عامة أدوات منهجية مضافة تجدد المنظور البلاغي والنحوي واللساني... على حد سواء.

كما أنّ طريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي تخلق له أسلوبه الخاص، من هنا فقد قال الناقد (بوفون) مقولته الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، بمعنى أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرّف إلى التشابه للوصول إلى التميّز، فلغة الأدب تقوم باستغلال بُنى اللغة بكثير من التعمّد والتنظيم، وأي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من جمالية الخطاب وتفرّده، إذ جماليته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، والمبدع الحاذق هو الذي يسخّر إمكانات اللغة ويعزف على أوتار تراكيبها مما يمنح نصّه خصوصية فنيّة تجعله يتميز عن غيره.

المصادر والمراجع

١ - **الأسعد محمد**(١٩٨٠) **مقالة في اللغة الشعرية** المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان

٢- **ابن سينا. الإشارات والتنبيهات** ط٣ شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف مصر

٣- **بشر كمال**(٢٠٠٥) **التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة

٤- **تمام حسان**(١٩٨٦) **الأصول، دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب** (نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٥- **جيرو بيير** ،(د. ت) **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان

٦- **جيزيل فالنسي "Gisèle V** (مايو/ أيار١٩٩٠) "**النقد النصي** العدد٢٢ ، ضمن كتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت.

٧ - **خليل إبراهيم**(١٩٩٧) **الأسلوبية ونظرية النص**، دار النشر، بيروت

٨- **رجاء عيد**(١٩٩٣) **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** ط١ **دار المعارف، مصر**

٩- **الرماني إبراهيم مدخل إلى الأسلوبية** ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر

١٠- **السد نور الدين الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ج١ ، دار هومه، الجزائر

١١- **سندس عبد الكريم** ، **شعر رشيد أيوب، دراسة أسلوبية** (رسالة دكتوراه)،غير منشورة

١٢- **صلاح فضل**(١٩٩٥) **أساليب الشعرية المعاصرة** ط١ دار الآداب، بيروت ،

١٣- **طحان ريمون** (د. ت) **الألسنية العربية** ط٢ دار الكتاب اللبناني- بيروت، لبنان

١٤- **عزة آغا ملك**(١٩٨٦) **الأسلوبية من خلال اللسانية** عدد٣٨"آذار "مجلة الفكر العربي المعاصر

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٥ - **قطبي الطاهر** (١٩٩١) **التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة** ، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر

١٦ - **المبرد**،(١٩٨٢) **الكامل**، نشر بتحقيق طه محسن، مطبعة الإرشاد، بغداد

١٨ - **مختار أحمد عمر** (١٩٩٢) **علم الدلالة**، ط٣ عالم الكتب، القاهرة

١٩- **المسدي عبد السلام** (١٩٨٢) **الأسلوبية والأسلوب** ط ٢ الدار العربية للكتاب، ، طرابلس ليبيا

٢٠ - **مولينييه ج:** "(٢٩ أكتوبر ١٩٩٩) **الأسلوبية**" العدد ٢٤٣ ،تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية

٢١ - **مولينييه ج:** (١٩٩٨) **دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي** العدد٩٤،"، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان- طرابلس ليبيا

٢٢- **هوف غراهام** (١٩٨١) **الأسلوب والأسلوبية** العدد١ ، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية الصادرة عن دار آفاق عربية، بغداد

٢٣ - **يمنى العيد** (١٩٩٩) **في معرفة النص**، ط١ دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الخطاب الإشهاري وآليات اشتغاله

يوسف بن اسعيد (طالب باحث في سلك الدكتوراه السنة الثالثة جامعة سيدي محمد بن عبد الله سايس فاس)

الملخص:

The semeotic study of the advertising discourse is considered as one of the important approaches that has attracted the attention of several researchers due to the importance of such a discourse in our contemporary era.

When the industrial and commercial sectors have flourished .such a development. thus was behind the unprecedented competition over the market .for this reason .advertising has been employed to inform the audience of the existence of a new product in the market .its price and hon its is used and accessed .therefore. Advertising is a massive means of communication that aims at convincing and influencing the masses to buy and consume the product .hence .the ultimate end of advertising is up-rising the selling rate. This latter fact which leads to a financial prosperity .however. Such an ultimate goal is not directly expressed; on the contrary. The product is introduced in an artistic advertising masterpiece that draws and turns on the audience is attention and senses .In order to easily achieve such an end .advertising is aimed to be selective and categorical utile directing its audience .such a fact makes us come across the differences among ads according to the nature of the product and the addressed category of the audience.

Key words:

Advertising discourse. Convincing. The audience. The consumer. The product. The message. The goods and services .the means of introducing. Communicating the advertising message. Advertising discourse is apparatus.

تقديـــم

ترتبط السميائيات ارتباطا وثيقا بعلوم أخرى كالفلسفة وعلم الاجتماع واللغة والمنطق والأدب والفنون التعبيرية سواء اللفظية أو البصرية كالرسم والموسيقى والمسرح والسينما وغيرها من الجوانب التي تشكل مجالا خصبا للدراسات السميائية. ولعل من بين المجالات التي حظيت باهتمام السميائيين في مجال التواصل بكل أنواعه، نجد التواصل الإشهاري، وما يمتاز به من قدرة تواصلية خارقة تجازوت المنطوق والمكتوب إلى المرموز الذي بث الروح في المدركات الجامدة بنفس جديد أكسب الخطاب الإشهاري مرونة تواصلية عالية، جعلت التعبير ينتعش داخل رحابة مجموعة من الأنساق اللسانية المختلفة، الشيء الذي منح الخطاب سلطة التحرر من قيود اللغة اليومية، وبسط امتداده نحو رؤية ما لا يرى بين ثنايا السطور، وفق آليات تواصلية امتازت بطابع تذوق لغة الخطاب التي سحرت جل مشارب القراء والباحثين والمتخصصين، بفضول معرفي يعج بحمولة إبداعية قادرة على الإقناع والتأثير في المتلقي، وفق آليات استطاعت استنطاق مكنونات الخطاب الإشهاري لما له من أهمية كبرى في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عصرنا الحالي الذي يشهد تطورا كبيرا على مستوى تقنيات التواصل. ومن أهم ما يميز الخطاب الإشهاري: اعتماده على مجموعة من الأنساق المختلفة سواء اللسانية أو غير اللسانية، مما سيزيد من شغف الباحثين في دراسته، ومعرفة سبل اشتغاله، ومكوناته، وكذا قدرته على الإقناع والتأثير في المتلقي.

الخطاب الإشهاري

إن وظيفة الإشهار وطبيعته ومجالات استعماله تجعله يؤثر في سلوك المستهلكين ويغير نمط عيشهم، إذ أصبح جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية. فالإشهار يرافق المتلقي في معظم الأوقات وبكل الأشكال، ومما زاد من قيمته في عصرنا الحالي، اعتماده(انسجامه مع) على كل وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري، هذا ما يمكنه مما مكنه من السيطرة والتأثير على أكبر عدد من المتلقين، بسبب قدرة نفاذه إلى عمق المتلقي ومخاطبة وعيه الباطني بخلق من البساطة التي تفتح شهية المتلقي لتقبل الخطاب الإشهاري في أقرب تمثلاته الواقعية التي تجعل الزبون أو المتلقي يعقد صفقة ثقة متبادة، وما كان لذلك أن يتأتى إلا بفضل انفتاح قوة الخطاب الإشهاري على مستجدات التطور التكنولوجي... من بلوغ أكبر عدد ممكن من المتلقين. فالإشهار أصبح يقدم لنا المنتوج في صورة أكثر قربا من الواقع، نظرا لاستفادته من التطور التكنولوجي الهائل في مجال الإعلام، فأصبحنا نرى وصلات إشهارية جديدة فيها الكثير من الإبداع مما يزيد من قوتها الإقناعية والتأثيرية على المتلقي من أجل إقناعه بالإقبال على الخدمة المعروضة دونة أي تردد.

من المعلوم جيدا، أن عصرنا الحالي يشهد تنافسية كبيرة على الإنتاج، تواكبه وفرة المنتوجات التي تساهم في التسابق نحو اكتساح أكبر عدد ممكن من الأسواق، ولعل هذا ما دفع المنتجين إلى البحث عن سبل الترويج لمنتوجاتهم بشكل يحوّل المنتوج من مادة نفعية إلى مجموعة من القيم، وذلك عن طريق التعريف به وذكر مميزاته وفعاليته ومقارنته مع باقي المنتوجات المنافسة له. فالوصلة الإشهارية تعمل على بلوغ هدفها عن طريق دغدغة عواطف المتلقي وتحريك كل الرغبات المكبوتة في اللاشعوره، وجعلها تتحقق من خلال السلعة أو الخدمة المعروضة، مما يفسح المجال أمام أهواء المتلقي وأحلامه التي ستتحقق من خلال المنتوج الذي يوجه أفكاره. وغالبا ما يقوم الإشهار بتبني القيم الإنسانية الكبرى كالسعادة والحب والراحة والحرية والكرامة والأناقة والجمال والرفاهية وغيرها من الجوانب التي يطمح الجميع إلى لتحقيقها.(حاول ألا تقطع الفقرات كثيرا حتى لا يتشوش ذهن القارئ)

إن العالم يشهد تطورا كبيرا وبشكل مستمر في جميع المستويات والميادين خاصة في مجال الإعلام والتواصل، حيث أصبحنا نرى أصنافا جد متطورة من الوسائل المستعملة في التواصل بين أفراد المجتمع الواحد وكذا بين مكونات العالم، مما جعل الحصول على المعلومة والوصول إليها أمرا سهلا، مكن الإشهار من «لعب دور اقتصادي يساعد على البيع والدفاع عن المصالح واكتساب الأسواق، في سياق تنافسي صعب، يمر عبر تواصل قوي. »[1]. وبهذا أصبحنا نتلقى في كل يوم عددا لا متناهيا من المعطيات دون أي صعوبة. ومما لاشك فيه أن هذا التطور طال وسائل الإعلام والوسائط المعتمدة في الإشهار، سواء المكتوبة أو المسموعة أو السمعية البصرية، الشيء الذي جعلها تصل إلى أكبر عدد ممكن من المستهلكين في كل مكان، مدنا وقرى ، في المنازل وفي الشوارع ومقرات العمل. ففي كل زاوية وركن نتلقى كما هائلا من الإشهارات المختلفة الأشكال والأنواع، إذ أصبحت جميع المعلومات الخاصة بالبضائع والخدمات تصل إلى المتلقي بشكل سريع وفي وقت قياسي. فالإشهار يختصر الزمان والمكان

---

١ بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، منشورات علامات ، طبعة ٢٠١٢، ص٢٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ليجعل العالم يبدو كقرية صغيرة تتوفر فيها كل ظروف الحياة السعيدة والمريحة وغيرها من القيم المطلقة التي يحلم بها كل إنسان، ويعزى هذا الاكتساح إلى تطور آليات التناول الإشهاري بأسلوب كيفي مؤثر في الوعي الجمعي للمستهلك.

إن الاهتمام الذي يحظى به الإشهار من طرف مجموعة من الباحثين راجع بالأساس لأهميته كوسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري المعتمدة للترويج للسلع والخدمات المعروضة، فهو الوسيط بين المنتجين والمستهلكين. فالإشهار يقوم بتقديم المنتوج إلى المتلقي مع ذكر مميزاته ومكوناته وطرق استعماله وسبل الوصول إليه وثمنه. ويقوم منتج الوصلة الإشهارية بصياغة قالب فني ساحر، يشد المتلقي ويسحر عقله وقلبه عن طريق الاحتفاء بمجموعة من القيم التي تكون محفزا للدفع به للقيام بفعل الشراء، وبالتالي امتلاك وتحقيق كل ما يعد به المنتوج من مقومات تخضع لمقاييس الشكل الذي يغري بالمضمون، من خلال قدرة المنتج على مخاطبة ذوق المتلقي لفتح شهيته والدفع به إلى الشراء، وهذا ليس بالأمر الهين، حيث تتفاوت قيمة التأثير والتنافسية بين المنتجين، لكن الغلبة تكون لصالح من علم بخبايا الإشهار ومكونات اشتغاله السحرية التي تلف المنتوج بسلطة إغراء الزبون.

ولعل ما يميز الإشهار كونه ينتقي جمهوره: فالإشهار يختلف من منتوج لآخر حسب طبيعة الفئة المستهدفة، لارتباطه المباشر بالجوانب الثقافية والاجتماعية والنفسية لتلك الفئة. ومن هنا يمكن اعتبار الإشهار محددا لسلوك المستهلك، لأنه يقوم بتغيير مواقفه عبر إقناعه بالإقبال على منتوج دون آخر من المنتوجات المنافسة له وإقناعه بفعاليته. ومن الأشياء المهمة التي يجب التركيز عليها في الخطاب الإشهاري هي الفترة الزمنية المخصصة لعرضه، والآلية التي سيعرض بها، حيث يتم اختيار أوقات الذروة لعرض المنتوجات، لاستقطاب أكبر عدد من المتلقين عبر التلفزة والمذياع، كما يتم عرض نفس المنتوج وبأساليب مختلفة لترسيخ الفكرة بشكل أفضل لدى المتلقي.

إن الخطاب الإشهاري يعتبر خطابا غير بريء، لأنه عبارة عن نتاج مشفر وملغوم قد يحوي في طياته مجموعة من الأساليب الخادعة التي تساهم في إقناع المتلقي، وبهذا اعتُبر الإشهار عنصرا فاعلا وفعالا في عملية الترويج للمنتوجات، وحث المستهلك على الإقبال على الخدمة أو البضاعة المعروضة، وبالتالي تحقيق الربح المادي للشركة المنتجة.

وبناء على أهمية الإشهار في حياتنا اليومية، كان لزاما على المنتجين تطوير طرق عرض المنتوجات، بغية التأثير في نفوس المتلقين وقلب مواقفهم ودفعهم إلى اقتناء البضاعة المعروضة، وذلك مراعاة لطبيعة الوسيلة المستعملة، ومدى إقبال المتلقين عليها، وطبيعة الفئة المستهدفة، وغير ذلك من الأشياء التي تساهم في صياغة وصلة إشهارية ناجحة وقادرة على شد انتباه المتلقي. فالإشهار يخاطب مشاعر المتلقي من أجل تحريك مجموعة من الرغبات الدفينة التي تنتظر من يعمل على إيقاظها وإشباعها، كما يعد المستهلك من خلال المنتوج المقدم، تحقيق الاقتصاد والجودة والراحة والحب والسعادة والانتماء الاجتماعي وما شاكل ذلك من الرغبات التي لا تحلو الحياة إلا بإشباعها وتحقيقها. وفي مقابل هذا وذاك، يتم تبخيس قيمة المنتوج المادية مقارنة مع ما يقدمه من خدمات، ليصبح المنتوج المعروض هو الحل أو المنقذ من كل المتاعب والمشاكل التي قد يعاني منها المستهلك.

الخطاب الإشهاري وآليات اشتغاله

يعتبر الخطاب الإشهاري من الخطابات التي نتلقاها في حياتنا بشكل يومي ، وذلك راجع للأهمية التي يحظى بها في عملية الترويج للسلع والبضائع والخدمات في ظل الوفرة التي يعرفها سوق الإنتاج، حيث أصبح الإشهار سلطة تمارس علينا أينما حللنا وارتحلنا وفي جميع الأوقات، لدرجة أنه لا يمكن أن نجد وسيلة من وسائل الإعلام والتواصل سواء المكتوبة منها أو

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المسموعة، أو السمعية البصرية خالية من الإشهار، مما يجعل المتلقي يحس بنفسه محاطا بسيل من الإعلانات التي تستعمل مجموعة من الشعارات والإيقاعات التي تجعل المستهلك يقبل على السلعة أو الخدمة المعروضة دون تردد، «لذا قيل بأن الإشهار هو السلطة الهادئة التي تمارسها المؤسسات التجارية لضمان استمرار وجودها وتنافسيتها التي باتت مضمونة بالسلطة نفسها»[1]، فما هو إذن الخطاب الإشهاري؟ وما هي أنواعه؟

الخطاب الإشهاري

إن الإشهار ظاهرة اقتصادية أثارت انتباه العديد من الباحثين والمهتمين، «ومع ظهور السميائيات كحقل معرفي معاصر حاولت فهم خطاباته المتعددة، إنه وسيلة إقناع وتأثير يستطيع التاجر من خلالها التسويق لبضاعته، وقد صار الإشهار علما بداية القرن العشرين يدرّس في معاهد خاصة، له معارف نظرية وتطبيقية،كما أنه فن يعتمد على الكفاءات الشخصية ورهافة الحس ودقة الملاحظة، وله دخل كبير في مجال التقنية لاشتغاله بمختلف التقنيات المتطورة والبديعة، فمنها الكلام والصورة والضوء، والحركة، والكتابات المرافقة.»[2] ، وبهذا تتجلى لنا أهمية الإشهار في حياتنا اليومية، خاصة في مجال الترويج للبضاعة والتعريف بها، حيث يعتمد على مجموعة من التقنيات والأساليب التي تساعده على الإقناع، لهذا جاءت السميائيات كحقل معرفي لدراسة الخطاب الإشهاري وتقنياته وكيفية اشتغاله. فالإشهار له مجموعة من الخصوصيات التي تجعل من البحث فيه أمرا ضروريا، لأنه يعتمد على أنساق مختلفة، فيمزج ما هو لغوي بما هو غير لغوي من أجل صياغة رسالة إشهارية مقنعة قادرة على التأثير في المتلقي وجعله يقوم بفعل الشراء واستهلاك المنتوج، «فالإشهار إذن عملية بيع من شخص أو جماعة إلى مشتر قد يكون هو الآخر فردا أو جماعة، ولكن مجال عمله ينحصر في نقل وخلق المناخ الملائم لاستقبال وقبول المنتوج الذي يتم الإعلان عنه»[3]، مما يحتم على المرسل أن يراعي مجموعة من الأشياء التي ترتبط غالبا بالمستهلك، لأن الغاية من الوصلة الإشهارية هي إقناع المتلقي بالقيام بفعل الشراء والإقبال على المنتوج أو الخدمة المعروضة دون تردد. لهذا وجب مراعاة مجموعة من الضوابط والمقومات التي تساعد على نجاح أي رسالة إشهارية، «ذلك أن الاعتماد على المنتَج وحده من أجل الإقناع لا يمكن أن يخلق رغبة حقيقية تقود المستهلك دائما إلى الشراء، إن الأساسي في الوصلة هو العوالم التي يمكن أن تستثيرها عند المستهلك، فقد تكون الحاجة النفعية هي الدافع إلى الشراء، ولكن هذا الشراء ذاته، من حيث هو قرار يخص منتَجا، يقتضي مضافا لا تقدمه الحقائق الموضوعية دائما "فما نقتنيه هو صورة للمنتج أو الماركة لا الموضوع ذاته" بتعبير المؤلف إن الرمزي والاستعاري وما يصنفه ضمن المخيالي والأسطوري كلها عناصر تتسرب إلى هذا الشراء وتقود إلى انتقاء هذا المنتوج دون ذاك»[4]. من هنا يتضح أن المنتوج وحده غير كاف لإقناع المتلقي على القيام بفعل الشراء بل تتضافر مجموعة من المقومات التي تساعد على التأثير والإقناع، وبالتالي بلوغ الهدف المنشود وهو بيع المنتوجات وتحقيق الربح المادي، «الإشهار إذن هو السلاح الأساسي لتكييف الأفراد لتقبل العلاقة بين الفرد والمؤسسات التجارية. ولذلك حظي بهذا الاهتمام المبالغ فيه أحيانا بالنظر إلى ما يلاحظ من استخدامه لجميع الإمكانيات التعبيرية والتصويرية لتحقيق غايته المنشودة.»[5]. فالوصلة كي تحقق

---

١ حميد لحميداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات العدد ١٨، ص٧٤

٢ فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص١٤٤

٣ محمد خلاف، الخطاب الإقناعي الإشهار نموذجا، مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ٥، ص ٣٣.

٤ سعيد بنكراد، الإشهار والمجتمع، منشورات علامات ٢٠١٢، ص٦

٥ حميد لحميداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات العدد ١٨، ص ٧٥، بتصرف

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

غايتها لابد أن تقدم لنا المنتوج في قالب يثير مجموعة من العوالم النفسية والعاطفية والثقافية المبثوثة في لاشعور المتلقي، وذلك في قالب استعاري وفني يجعل من استهلاك المنتوج قيمة وتحقيقا لمجموعة من الرغبات الدفينة، «لا يستطيع الإشهار الوصول إلى الزبون والدفع به إلى الشراء إلا إذا كان عارفا بتفاصيل حياته: نفسيته ووضعه الاجتماعي وسنه وجنسه وانتماؤه المهني، وكذلك تاريخه وثقافته العامة والثقافة الفرعية التي تبلورها الانتماءات المهنية والثقافية»[1]. وبالتالي فالوصلة الإشهارية لا تستطيع الوصول إلى غايتها إلا بمراعاة المستهلك باعتباره المستهدف بمضمون الرسالة، لهذا وجب الاطلاع على كل التفاصيل المرتبطة به، وبكل ما من شأنه أن يساعد على صياغة وصلة إشهارية فعالة ومقنعة تجعل المستهلك يقبل على الخدمة أو المنتوج المعروض دون أي تردد، «واستنادا إلى ذلك حاول الإشهاريون الاستجابة للرغبات الدفينة العميقة كالنسيان والمسخ والتأمل وتفتح المستهلك المواطن وراحوا يبحثون عن حلول لها في البعد الفني الجديد»[2].

بالإضافة إلى هاته الأشياء التي ذكرناها من قبل، هناك مجموعة من العوامل التي تساعد على نجاح الخطاب الإشهاري، ومن بينها نجد فيصل الأحمر يقول: «ومن خصوصيات الإشهار أيضا الإيجاز، ومراعاة السياق ومقتضى حال المشاهدين واستعمال أسلوب التأكيد الذي يؤدي في النهاية إلى الإقناع، وكذلك مدح البضاعة وتمجيدها بكلمات رنانة من مثل "هذا الثوب فصل خصيصا لك سيدتي"، أما عالمه فمثالي يسوده الأمان والتفاهم، والسعادة، وكلماته مسجوعة ذات نغم موسيقي وأيضا موزونة، فالبلاغة مهمة جدا في الإشهار»[3]. ما جعلنا نشهد وصلات إشهارية جد متطورة تعتمد على أساليب وتقنيات عالية الجودة من أجل إقناع المتلقي وسحر عقله، وفي هذا الصدد نجد كاتولا katola يقول: «هناك عناصر أخرى يجب أخذها بعين الاعتبار، ومنها الإبداع الفني الذي استعمل من أجل الإقناع والإغراء، فقد لعب في ذلك دورا مركزيا.»[4]. الرسالة الإشهارية تُخرج المنتوج من بعده النفعي لتقدمه في قالب فني ساحر، يجعل من استهلاكه تحقيقا لمجموعة من الغايات، بل أكثر من ذلك هو انتماء لفئة معينة بكل ما تحمله من قيم ومميزات. فالمرسل يقوم «باستخدام العديد من الأساليب للتأثير في الأفراد والجماعات مختلفي الثقافات والحاجات والدوافع، ووفقا للتطور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في المجتمع (عملية الإقناع)»[5]. وبهذا تتأكد فكرة أنه لا وجود للإقناع في الوصلة الإشهارية دون مراعاة المتلقي. فالإشهار يخرج بالمنتوج من النفعي إلى ما هو قيمي وثقافي، وذلك دون إهمال طبيعة الفئة المستهدفة، فكلما أحطنا بظروف المتلقي كلما كانت الوصلة الإشهارية أكثر نجاحا وفعالية، «فالإشهار يستعير لحسابه الخاص، كثيرا من الصور والقيم الرمزية من مختلف سجلات المتخيل الاجتماعي والثقافي والديني والأسطوري، ويمثل بذلك أحد مكونات متخيل الفرد في المجتمع المعاصر بل إنه يتدخل باستمرار وإلحاح في إعادة صياغة منظومة القيم الرمزية والاجتماعية والثقافية عن طريق تشغيل آليات تخيلية تجمع بين التوهيم والتعجيب والترغيب والتلميح والاستدعاء والاقتراح والأسطورة»[6].

---

١ سعيد بنكراد، الإشهار والمجتمع، منشورات علامات ٢٠١٢، ص٥

٢٢ بيزنار كاتولا الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، منشورات علامات ٢٠١٢ ص ٢٦

٣ فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص١١٥.

٤ بيزنار كاتولا الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، ص ٢٦

٥ د. عيسى عودة برهومة، اللغة والتواصل والإشهار، آليات الخطاب الإشهاري ورهاناته، اج٢، دار التوحيد، ط١، ٢٠١١، ص ١٠٦

٦ ذ. العربي الذهبي مجلة كلية الآداب بني ملال، عدد ٦، ٢٠٠٣، ص ٢٤٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

آليات الإقناع في الخطاب الإشهاري

إن الرسالة الإشهارية تعتمد على مجموعة من الآليات التي تساعدها على الإقناع، نجد اللغة التي تكون من طبيعة خاصة تمتاز بالإيجاز والخفة في الإيقاع وكذلك تكون موزونة «وهو ما يعني أن الإشهار لا يبيع منتجات فحسب، وهو ليس واجهة لتواصل محايد، وهو أيضا ليس مجرد واسطة بين البائع وزبونه، إنه ظاهرة اجتماعية في المقام الأول. وبصفته تلك فإنه يقوم بوظائف ثقافية تتنوع وتتعدد في القيمة والاشتغال، فهو يكرس الموجود من حيث إنه يلتقط السائد القيمي ويجعله وعاء لمنتج هو الضمانة على استمراره وهيمنته»[1]، ما سيجعل من دراسة البعد اللغوي في الخطاب الإشهاري أمرا شيقا.

وإلى جانب اللغة نجد حضور الصورة بشكل كبير في الخطاب الإشهاري، حيث تعتبر من أهم الدعائم التي يعتمد عليها الإشهار في تبليغ أفكاره وغاياته، الشيء الذي يزيد من متعة البحث في موضوع الخطاب الإشهاري، لأن دراسة الصورة الإشهارية يفتح أمامنا مجموعة من العوالم التي تجعلنا نبحر في عالم لا حدود له من الأفكار.

إن الإشهار أصبح ضرورة ملحة في عصرنا الحالي نظرا لأهميته في إبلاغ المتلقي عن ظهور منتوج جديد ينبغي اقتناؤه، «لعل أهم ما يميز المجتمعات المعاصرة هو انتشار الإشهار بشكل كبير. فحسب بعض الدراسات فإن الفرنسيين يواجهون في المتوسط ما يفوق خمس مائة وصلة إشهارية كل أسبوع، مما يعني أن الإشهار هو وسيلة مهمة في التواصل، سواء كان مكتوبا أو مسموعا، فطبيعة اللغة الإشهارية تمتاز بالتعدد الدلالي، وبما أن الهدف من الخطاب الإشهاري هو التأثير في المستهلكين المحتملين فهو ينتقي قاموسه حسب طبيعة الفئة المستهدفة، فيجعل من استهلاك المنتوج بمثابة انتماء لفئة محددة كالشباب أو انتماء طبقي كالبرجوازية وغيرها من الرغبات، فالإشهار له القدرة على إعادة صياغة الواقع وتشكيل صور نمطية...»[2]. فالإشهار يستخدم مختلف الوسائل من أجل الوصول إلى الهدف (المستهلك)، حيث «أصبح الإشهار اليوم بإمكانه ممارسة تأثير قوي على البنية الاجتماعية والذوق الجماعي للفئات التي يتوجه إليها، ويتأتى له ذلك عن طريق القيم التي يؤسسها بفضل العادات الاستهلاكية الجديدة التي يمررها وينشرها ويروج لها»[3].

فالإشهار إذن عنصر مهم في عصرنا الحالي لأنه يلعب دورا مهما في الترويج للمنتوجات والتعريف بها وحث المتلقي على استعمالها، «ناهيك عن قيمته التجارية المباشرة، فهو وإن ارتبط ارتباطا وثيقا بالدعاية بمفهوم عام، إلا أنه يبطن في الممارسة اللغوية و الأيقونية قيمة ثقافية ذات سمة إيديولوجية غالبة تحاول أن ترسَخ لدى المستقبلين، وبهذه الطبيعة المتشابكة لابد من تمييز ما هو من الخطاب نفسه بوصفه نسيجا لغويا دالا يهدف إلى الإقناع»[4]. ومن هنا تتأكد قيمة الإشهار في حياتنا اليومية، إلا أنه من الضروري التأكيد على الدور التجاري الذي يلعبه في المجتمعات، لأن غاية الرسالة الإشهارية هي إقناع المتلقي بالإقبال عن المنتوج أو الخدمة المعروضة. لكن الإشهار لا يصل إلى غايته إلا إذا قام بمراعاة طبيعة الفئة المستهدفة، «أما مادة الإشهار وكيفية تشكيل خطاباته فتعود إلى الفكرة الأساسية المتمثلة في معرفة حاجيات المواطن، ومشاكله التي تحتاج إلى علاج، والمهمة في عالمنا تكون أصعب لعدم ثقة المواطن في الإشهار عكس الغرب تماما، أما الحديث أو الخطاب فيُغيب فيه الأنا، ويعممه ليشمل الجميع متحدثا نيابة عنهم، للإعلان عن بضاعة وجب مراعاة ثلاثة أقسام مهمة:

---

١ سعيد بنكراد، الإشهار والمجتمع، ص١٣.

٢ Pierre Brouland; Rhétorique de la publicité dans le français contemporain P82.

٣ محمد خلاف ، الخطاب الإقناعي ، الإشهار نموذجا ،مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد٥، ص ٣٣

٤ محمد خلاف ، الخطاب الإقناعي ، الإشهار نموذجا ،مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد٥، ص ٣٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

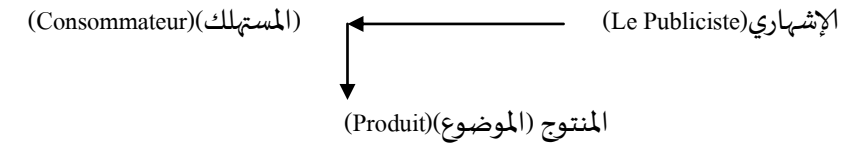
الاستهلال: وهو عبارة عن مدخل للموضوع يكون على شكل حكمة أو شعار، عبارة موجزة وجذابة، وسهلة الحفظ دعوة ضمنية لمساهمة المتلقي.

العرض: يتضمن جميع المعلومات الخاصة بالمنتوج وتكون دقيقة وجزئية (تاريخ الشركة، طول عمرها،...)، وهذا لترسيخ الثقة في المنتوجات وإعطاء مواصفات عامة عن البضاعة مع إضافة صفات محببة مع عدم المبالغة التي قد تنفر المتلقي.

الخرجة: هي نهاية العرض تكون عبارة عن جملة رنانة، تحتوي على اسم البضاعة، وهي قابلة للترديد مع تكرارها.»[1].

تأسيسا على ما سبق يتضح أن بناء الخطاب الإشهاري لا يكون اعتباطيا وإنما يخضع لمجموعة من المقومات والخطوات المنهجية بدءا بدراسة الفئة المستهدفة وحاجياتها ومشاكلها التي يسعى المنتوج لحلها، وصولا إلى البناء العام للوصلة الإشهارية، حيث يبدأ المنتج بمقدمة تشد انتباه المتلقي، ثم بعد ذلك يتم سرد المعلومات الخاصة بالبضاعة أو الخدمة وكل ما يتعلق بها من معطيات، ليتم في النهاية ختم هذا العرض المتماسك بقولة أو جملة مثيرة وموزونة غالبا وسهلة الحفظ والتكرار تتضمن اسم المنتوج.

« يتأسس الخطاب الإشهاري في بعده التأثيري على مبدأ الترويج للسلعة والفكرة المنوطة بها من خلال عرض خصائصها المميزة، بهدف الدفع بالجمهور المستهلك إلى الاقتناء ، وهكذا تتجسد العملية الإشهارية كفعل اقتصادي اجتماعي وفق العلاقة التالية :



بناء على ما سبق فالفعل الإشهاري في بعده الخطابي يضم مرسلا ومتلقيا وخطابا من تكوين معين ودلالة مخصوصة تمتاز عن سائر أنواع الخطاب الأخرى السردية والوصفية والطلبية والتفسيرية ، وإن تقاطعت معها في بعض البنى والسمات»[2].

إن الإشهار له أشكال وخصوصيات تميزه و تحدد ماهيته، إلا أنه من الناحية التجريبية، يتبين أن المجتمع يعج بأنواع كثيرة من الخطابات لها نفس الخصوصيات، لكن لا علاقة لها بالإشهار، ولهذا يجب التحقيق في هويته حتى يتسنى لنا رسم ورصد خصوصياته وتحليل أساليبه الإقناعية، « لقد ميز الدارسون بين نسقين أساسين في بنية الخطاب الإشهاري: أحدهما لساني صرف تكون العلامة اللسانية أداته المهيمنة في التبليغ، وثانيهما أيقوني صرف تكون العلامة البصرية أداته الرئيسة، إلا أن خروجهما إلى عالم الواقع وحضورهما معا بهيمنة طرف على آخر مبني على قصد معين يتوافق مع المقام الإشهاري، ذلك أن الفاحص لهذا النوع من الخطابات يعاين هيمنة نسبية للصورة ثابتة كانت أو متحركة، ولعل ذلك راجع إلى:

---

١. محمد خلاف، الخطاب الإقناعي، الإشهار نموذجا، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد ٥، ص ٤٢، بتصرف.

٢. عمان عبد الحميد بوقرة، مجلة الخطاب الثقافي العدد الثالث، ص١٢١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١- الوظيفة الجمالية للصورة .

٢- الوظيفة التوجيهية للدلالة، إذ تحيل الصورة على قراءة الخطاب الإشهاري وتأويله وفق ما يبدي من أفكار وحجج.

٣- الوظيفة الإيحائية للصورة، وتعويلها على التخييل .

٤- الوظيفة الدلالية، فالدلالة - هنا- محصلة تأثير الصورة في المشاهد.

٥- الوظيفة التشخيصية، بفضل الصورة وتجسيدها للفكرة تتحول الموجودات الذهنية إلى موجودات عينية ملامسة للوجود الإنساني فيكون أكثر قربا منها واحتكاكا، فتتولد لديه الرغبة في امتلاكها والانتفاع بها »[1].

ومن خلال هذا يمكن القول: "إن عملية الإشهار تمر عبر مراحل أربعة: انطلاقا من المرسل إلى المرسل إليه"ويتضح هذا أكثر من خلال الشكل التالي:

المرسل ← الرسالة ← منافذ الاتصال ← المرسل إليه

من ← ماذا تقول ← أي منفذ ← إلى

ومن هنا فإن عملية الاتصال تبدأ أولا بتحديد طبيعة المعلومات التي يتوخى المرسل نقلها إلى الآخر/ المرسل إليه، ثم ثانيا تحديد القيمة المادية التي ترصد لهذا النشاط الإشهاري وتعتبر هذه القيمة التي تنفق على الإشهار بمثابة استثمار في أعمال الشركة، حيث تستخدم في تحقيق قدر أكبر من المبيعات أو المحافظة عليها في مستواها المطلوب، لذلك وجب مراعاة هذه القيمة وتحديدها تحديدا عمليا وعقلانيا، وثالثا: ما الهدف من هذه العملية، إنه علاوة على اقتناء المنتوجات المشهر بها، من سلعة أو غيرها، فإن المستهلك يريد التميز والتفرد والميل إلى إثارة الإعجاب، وهذا ما يسعى الإشهار إلى تحقيقه، وذلك بالإطراء المفرط للسلعة نفسها، أو بالهالة التي يضفيها استعمالها على من يقتنيها»[2].

وفي نفس الصدد نجد فاطمة كدو تقول: «الإشهار عبارة عن خطاب له مساحة انتشار كبيرة يقدم بشكل مختصر منتوجا (تجاريا أو ثقافيا أو سياسيا)، وذلك من أجل الإقناع بأهميته ويستهدف أن يقوم المتلقي بفعل الشراء وبفعل الاختيار»[3]. من هنا يمكن القول إن: «الإشهار في المقام الأول وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري، ويستخدم في الترويج لمنتج و التعريف به في وصلة إشهارية بعناية، سواء بواسطة التلفاز أو الملصقات وذلك للتعريف بالمنتج »[4].

إن الخطاب الإشهاري هو خطاب متشعب، الأمر الذي جعل أغلب الباحثين يُجمعون أنه خطاب متمرد على قواعد اللغة، كما يمثل في نفس الوقت نقطة التقاء جميع الخطابات، حيث تتشاكل مجملها في إرسالية إشهارية تسعى إلى تحقيق مجموع غايات لدى المشاهد. لذا فالخطاب الإشهاري هو خطاب متميز عن باقي الخطابات الأخرى، نظرا لانزياحه عن الخصائص التركيبية والدلالية والتداولية ، ولعل ما يضفي عليه خصوصيته وتميزه هو التنوع الذي تشهده الساحة الإعلامية، وهذا يجعلنا

---

١ سعيد بنكراد العلامة اللسانية والعلامة السميولوجية –الصورة نموذجا-، ص ١١-١٤

٢ عبد الرحمان قوبي، شعرية الخطاب الإشهاري، العربية في الإشهار والواجهة منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط،٢٠٠٣ ص ١٢٨-١٢٩ بتصرف

٣ فاطمة كدو، لغة الإشهار بين الخطاب السياسي والخطاب الاقتصادي،العربية في الإشهار والواجهة منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، ٢٠٠٣، ص، ١٤٥

٤ Tomas Léauté, Les Moyens de persuasion utilises dans la publicité, p4

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نجد أنفسنا أمام كم هائل من الوصلات الإشهارية، مما يعطى الإشهار قيمة خاصة في الحياة اليومية، وفي هذا الصدد نجد كيران (guerin) يقول: «إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار »[1].

من خلال ما سبق يمكن استخلاص ما يلي: « الإشهار رافعة اقتصادية، ورمز لمجتمع الاستهلاك، وجهاز إنتاج وتواصل، ووسيلة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية. الإشهار يكتسح كل يوم أكثر فضاءنا الإعلامي السمعي البصري والبيئي، عبر اللقطات الإشهارية واللوحات الصوتية والملصقات الورقية ومختلف الوسائط الموظفة في الصحف وغيرها»[2].

إن الإشهار وليد ظروف تزدهر فيها التجارة، وتجعل التاجر أو المنتج في حاجة إلى البحث عن الوسائل والأساليب التي تمكنه من بيع بضاعته أو خدماته للغير، فالإشهار إذن عملية بيع من شخص أو جماعة إلى مشتر قد يكون هو الآخر فردا أو جماعة، لكن مجال عمله ينحصر في نقل الخبر وخلق المناخ الملائم لاستقبال وقبول المنتوج الذي يتم الإعلان عنه، «إن الغاية من الدعاية الإشهارية هي الربح، ولا يشكل الاحتفاء بالإنسان والعالم المخملي الجميل الذي يعد به الإشهار سوى وسائل غير مباشرة للبيع و ترويج البضائع وعلى الرغم من بداهة هذه الحقيقة، فإن هذه الغاية لا تكشف عن نفسها أبدا بشكل صريح فلن نعثر أبدا على وصلة إشهارية تقول لنا علنا اشتروا المنتوج (س) فهو أنفع لكم وأجدى لحياتكم. فتلك حقيقة لا تساعد على البيع لأنها تعزل المنتوج عن محيطه القيمي وتحوله إلى مادة استهلاكية بلا قلب ولا روح »[3]. هذا من جهة، «ومن جهة ثانية، فإن الاقتصار على الدعوة الصريحة إلى شراء المنتوج واستعماله، معناه جهل أو تجاهل لآليات اشتغال شعور الإنسان ولاشعوره. فالمستهلك لا ينجذب إلى هذا المنتوج لأنه الأنفع والأجدى من غيره، إنه يفعل ذلك لأن هذا المنتوج يقدم نفسه للمستهلك بطريقة أجمل وأذكى من غيره أولا، وثانيا لأن فعل الشراء ذاته تتحكم فيه مجموعة من الصور النمطية الثاوية في الدهاليز المظلمة للاشعور وهي التي تملي شروطها لحظة الشراء وتدفع المستهلك إلى اقتناء هذا المنتوج دون ذاك»[4]. لأن الإشهار يعمل على إقناع المتلقي باستهلاك المنتوج المقدم، «هذا ما تدل عليه الاستراتيجية التي تعتمدها الإرسالية الإشهارية دائما في صياغة مضامينها وطريقة عرضها. فهي لا تكتفي بعرض المنتوج بل تستفرد بالمستهلك الفرد وتعزله عن غيره باعتباره لله وأنا لله مميزة تعيش وسط ملكوت فريد، وبهذا فهي " تخلق بينه وبين أمثاله وضعا تنافسيا، إنها تقول له: كن أكثر سعادة كن محبوبا أكثر، أبيض أكثر، كن أحسن من أي كان."»[5].

كل هذا جعلنا نلمس شبه إجماع وإن لم نقل إجماعا تاما في كون الهدف الأسمى للخطاب الإشهاري هو الترويج للمنتوجات والتأثير في المتلقي بهدف تحقيق الربح، فالإشهار لا يعلن عن غايته بشكل صريح، إنما يختفي وراء مجموعة من القيم الإنسانية وبعض العوالم الدفينة في نفسية المستهلك التي يتوصل إليها المشهِر عن طريق دراسات مسبقة للمجتمع والواقع المعني بالوصلة المعروضة، كي لا يفقد المنتوج قيمته الجمالية، ويدخل في الجانب النفعي، وبالتالي عدم تحقيق الأهداف المرسومة ألا وهي: الحصول على أكبر عدد ممكن من المستهلكين وبالتالي تحقيق نسبة مهمة من المبيعات، مما سينتج عنه تحقيق الأرباح التي تشكل الهدف الأسمى من الدعاية الإشهارية وتكوين الخطاب الإشهاري.

---

١. محمد خلاف. الخطاب الإقناع: الإشهار نموذجا. مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد ٥،ص٣٢

٢. عبد القادر الفاسي الفهري، العربية في الإشهار والواجهة، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، ٢٠٠٣ ص، ٥

٣. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، دار الكتاب الوطني إفريقيا الشرق المغرب ٢٠٠٦ ص ٧

٤. نفسه، ص ٨

٥. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص ٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن الخطاب الإشهاري هو مجموعة من الغايات المسطرة من قبل وبشكل مدروس وممنهج «ومن هنا فإن الخطاب الإشهاري يجعل المنتوج يتأرجح بين مظهر مادي وهو موضوع الاقتناء والغاية من الإشهار وبين الكون القيمي الذي يختزنه هذا المنتج ويعد رمزا له»[1]. من هنا «فإن الإشهار يطّلع بدور أساسي في توجيه الحياة المعاصرة وتحديدها، هذه الحياة أصبحت أكثر من أي وقت مضى، قائمة في جميع مظاهرها على الاتصال الشامل. وهذا ما يميز الخطاب الإشهاري من خلال اعتماده على الجانب الاجتماعي والثقافي باعتبارهما ركيزتين أساسيتين لا يمكن أن تخلو منهما أي وصلة إشهارية، «فسلوك الإنسان ليس دائما فرديا ولا يعبر بالضرورة عن ميل خاص لا تدرك سره سوى الذات الفاعلة، فهذا السلوك قد يكون جزءا من خطاطة ثقافية عامة اعتبرها فرويد بقايا (مهجورة)، أي أشكالا نفسية لا يمكن للحدث الفردي وحده أن يشرحها أو يبررها فهي تشكل إرثا للذهن البشري. ولقد أطلق يونغ على هذه البقايا "الصور النمطية " أو "الصور الأولية" وهي صور تكمن وظيفتها في "تنظيم وبرمجة ردود أفعال الأفراد " وعلى هذا الأساس فإن سلوك الفرد يخضع لبرمجة قبلية غير مرئية وغير مفهومة عقليا وهي التي "تمكن الفرد من التصرف بطريقة تتوافق مع وضعية ما كما لو أنه سبق أن عاشها"»[2].

فالإشهار يغازل الشعور الفردي والجماعي ويحرك الوجدان بغية كسب الثقة والرضى عن البضاعة التي يشهرها. تبدأ وكالة الإشهار أولا بجمع المعلومات عن السوق وسلوك الأفراد الذين تتوخى مخاطبتهم، ثم تعكف على البحث عن الموضوع وإيجاد الفكرة الجذابة قبل الشروع في العملية الإقناعية، «من هنا كان من الضروري أن ننظر إلى الأحكام بشكل نسبي ومراعاة خصوصية كل مجتمع، والنظر إلى الواقعة الإشهارية بمنظار المحلي والثقافي الخاص فما تقدمه القنوات التلفزية أو ما تنشره الصحف والمجلات الوطنية لا يستعيد بالضرورة الظاهرة في عموميتها وكونيتها المطلقة، فمع الإجماع المطلق حول كونية الظاهرة الإشهارية، وكونية أساليب الإقناع الإشهاري، وتشابه الأساليب، والتسلل إلى لاشعور المستهلك وقرارات نفسه وتكيفه مع الحاجات الجديدة، فإننا لا يمكن أن نتجاهل الوقائع المخصوصة، فوجدان المستهلك المحلي وطريقة تحديد حاجاته لا تشبه بالضرورة وجدان المستهلك الغربي وحاجاته. بل إن نظرة المستهلك إلى نفسه وإلى الأخر تستند أحيانا إلى فعل الانتقاء ذاته، فالاستجابة للحاجات لا تسلك دائما نفس السبيل، كما أن القناعات العقائدية والفكرية لا تعبر عن نفسها بصفاء ونقاء كما يتصور البعض أو يحاول أن يوهمنا بذلك. فالحاجات تفسر بالانتماء إلى ثقافة أو دين أو أية عقيدة أخرى، إنها معقدة ومركبة لذا فهي مزيج لكل هذه المظاهر ومظاهر أخرى قد لا ندرك سرها أبدا»[3]. استنادا على هذا يمكن القول بأن الوصلة الإشهارية تهيئ كل السبل للوصول إلى قرارات النفس وإيقاظ لا شعور المستهلك وحثه على اقتناء المنتوج « وعلى هذا الأساس، فإن الإشهار ليس إقناعا بالمفهوم المنطقي للكلمة، وهو ليس كذلك حتى بالمعنى الذي يحيل عليه الحس السليم. إن الإشهار يمتلك أسراره الخاصة وله آلياته في مخاطبة الفرد المستهلك واستدراجه إلى شراك فعل الشراء الذي لا ينتهي»[4].

تقوم الوصلة الإشهارية بتمجيد البضاعة وامتداحها، بحيث تكتسي لباسا أنيقا من المعاني، وتنتقل من طبيعة مادية إلى عالم من القيم والدلالات بفضل تلك الهالة التي يضفيها عليها الإشهاري بحديثه لأنه يعرف مواطن الإغراء، ومن المعلوم أن الزبون لا يشتري دائما بناء على أسباب موضوعية، لذلك يتبلور الإقناع للتأثير في النفس والوجدان عبر ميكانيزمات نفسية،

---

١. سعيد بنكراد، العلامة اللسانية والعلامة الأيقونية – الصورة نموذجا – ص١١

٢. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص١٠

٣. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص ٢٣

٤. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص ١٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وهذا الإقناع بالنسبة للمرسل وسيلة وغاية في نفس الآن لا ينتهي عند اقتناء البضاعة، بل يتجاوز هذا الفعل ليظل مستقرا في فكر المشتري وسلوكه.

وبهذا «فالإشهار يسعى بواسطة إثارة انفعالات الفرد، إلى إعطاء رغباته الخفية قوة لا تقاوم بحيث أنها تدفعه إلى الفعل لأجل إشباعها »[1]، فالجانب النفسي يكون حاضرا في الوصلة الإشهارية وإن لم نقل هو المستهدف بالإشهار، وذلك لأن الوصول إلى قرارات النفس والدهاليز المظلمة في اللاشعور على حد تعبير "فرويد" يجعل التأثير في المستهلك أمرا سهل المنال، وممكن التحقق بنسبة أكبر، « لهذا فإن غاية الإشهاري هي السيطرة على اللاشعور أولا، فذلك هو السبيل الوحيد نحو توجيه سلوكنا وتنميط ردود أفعالنا، استنادا إلى مجموعة من المسبقات الاجتماعية التي نرتكز عليها في الشراء والاستهلاك، وهو ما يعني ضمنيا الدعوة إلى الانخراط في "نمط معين للحياة " تثمنه الأحكام الاجتماعية وتغلي من شأنه التصنيفات الثقافية. وهذا أمر بالغ الأهمية، فتكييف السلوك الإنساني وفق الحاجات الحياتية المتنوعة - الوهمية والحقيقية على حد السواء- مرتبط بحقيقة ردود الأفعال الإنسانية ذاتها التي ينظر إليها عادة على أنها "ردود أفعال بشكل سابق". وأحيانا تكون ردود الأفعال هذه مدرجة ضمن سلوك أسطوري لا نعي كنهه ومراميه بشكل عقلاني. ولهذا، "فإن الأساس الذي تقوم عليه أساليب الإقناع الإشهاري سواء تعلق الأمر بالدعوة إلى مذهب فلسفي وهو العمل على تحرير ردود الأفعال هذه عن طريق الكلمات والرموز، أو أي فعل يلعب دور المنبه"»[2].

إن الخطاب الإشهاري هو خطاب متشعب تتداخل فيه مجموعة من الجوانب المختلفة والمتباينة، وذلك باعتماده على عدة مقومات منها ما هو اجتماعي وما هو ثقافي وما هو ديني وما هو سياسي وغيرها من الخطابات، بالإضافة إلى الربط بين مجموعة من الأنساق اللفظية والبصرية بطريقة تجعل المتلقي يقف مذهولا أمام دقة النظم وحسن التأليف بين هاته المكونات في وقت محدد ووجيز، ومن هنا فإن الوصلة الإشهارية غير بريئة وإنما تخفي ورائها مجموعة من العوالم الدفينة في لاشعور المستهلك، مما يجعل من التأثير فيه وإقناعه باستهلاك المنتوج أو الخدمة المعروضة أمرا سهل المنال.

في هذا الإطار نجد الإشهار أمام إشكالية معقدة، بحيث يأخذ على عاتقه مسؤولية الوصول إلى كل فرد على حدة في محيطه الطبيعي، وكذا إلى الجماعة لإقناعها وتلبية رغباتها، « إن الإحاطة بما يميل إليه الإنسان تجعل المرسل يمتلك مفتاحا أساسيا للمنافذ الموصلة إلى قلب المتلقي لأجل التمكن منه وإقناعه. إن الإنسان الحسود قابل للاقتناع بسهولة بالتمرد على الأثرياء الذين يتمتعون بثروات غير مستحقة »[3]. من هنا فإن الغاية من الإشهار كما سبقت الإشارة هي الوصول إلى قرارات النفس والدهاليز الثاوية في نفس المستهلك والسيطرة عليها ودفع المستهلك إلى الإقبال على المنتوج أو الخدمة المعروضة، وكذلك توجيه سلوكه وتنميط ردود أفعاله اعتمادا على مجموعة من الدراسات المسبقة للمجتمع المعني بالوصلة التي يستند إليها في فعل الاختيار والشراء، مما يجعل الفرد لا يقدم على شراء منتوج فحسب، بل يعلن انتمائه الضمني إلى نمط عيش بعينه أو إلى طبقة اجتماعية محددة، فالمنتوج هو بمثابة قيم وعوالم إنسانية يطمح المتلقي للوصول إليها وتحقيقها، كالسعادة والراحة والطمأنينة والشجاعة والأناقة والجمال وغيرها من الرغبات الدفينة في نفس المستهلك، والتي تطمح النفس إلى الوصول إليها من أجل تحقيق حياة أفضل.

---

١. محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص ٨ بتصرف.

٢. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص ١٣

٣. محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص ٩، بتصرف.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

خاتمة

انطلاقا مما سبق، يتبين لنا أن الخطاب الإشهاري ليس خطابا بريئا أو شفافا يكشف عن نفسه بشكل صريح، بل هو مجموعة من التراكمات التي يتم التأليف بينها بشكل مدروس وممنهج، من أجل التأثير في المتلقي والدفع به إلى استهلاك المنتوج أو الخدمة المعروضة، داخل قالب يمتزج فيه ما هو لفظي بما هو بصري، وما هو ثقافي بما هو ديني واجتماعي وسياسي واقتصادي، مما يجعل من استهلاك السلعة أو الخدمة بمثابة انتماء لنمط عيش محدد أو طبقة اجتماعية بعينها دون أخرى، وفي نفس الصدد نجد دْيِيتِرْ فْلاَدِرْ، «يذهب إلى أن الإشهار لا يخاطب عقلنا أو الراشد الذي يتجسد فينا بل يخاطب الطفل الذي يقبع في دواخلنا، وهذا الطفل لا يستجيب إلا لما هو مجمل وتبسيطي وصبياني، بشكل لا يصدق»[1]، «ولو استعرضنا كل التيمات الثابتة في الخطاب الإشهاري لوجدناها غالبيتها ترتوي من هذه المنابع التي يمكن أن نقف على بعضها من قبيل القلق والإحساس العدواني والتخوف من الفقدان والبقايا الطفولية والجنس والجمال والضجر والحب والكراهية وفتنة الأماكن والأمن التام والحلم والإشباع والحلم الأسطوري... الخ»[2].

---

١ محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص 914، بتصرف.

٢ محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص ٩، بتصرف.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشّخصيّة القدريّة في رواية " عابر سرير".

بن عودة دولات سروري. ماجستير في اللغة العربيّة من جامعة وهران. باحث أكاديميّ.

- ملخّص :

يستشعر الدّارس لرواية " عابر سرير " وقوع الشّخصيّات ضحيّة للمفارقات الكونيّة، بعد أن تحكّم القدر في مصائرها وصارت تحرّكاتها رهينة لقوى غيبيّة، وسُلِبت منها القوى ولم تعد لها القدرة على التأثير في الأشياء، فاستسلمت لرياح المصادفات، بعد أن خامرها شعور بالتّشيؤ جعل منها شخصيّات تجنح إلى السّلبيّة، ما حتّم عليها مُعاودة النّظر في مُدركاتها ومعارفها القبليّة، حتّى تتحرّر وتستعيد قدرتها في التأثير فيما حولها.

ومع هذا الحضور الكثيف والمميّز لمصادفاتٍ قدريّة نادرة الحدوث، يصبح عنصر المفاجأة مضموناً، يُثير إعجاب القارئ ويحمله على القراءة الواعية المنتجة، خصوصاً بعد أن يجد نفسه كلّ حينٍ مُضطرّاً إلى إعادة بناء أفقٍ جديدٍ جرّاءَ الخرق المتواصل لأفق توقّعاته، ما يَشُدُّ القارئَ ويُشعره بالتّلذذ والرّغبة في استكشاف مجاهيل النّص وسبر أغواره قصد الوصول إلى البُنى العميقة والمعاني الخفيّة التّي رامَ الكاتب إيصالها إلى قُرّائِهِ المتميّزين.

- الكلمات المفتاحية :

القدر – المصادفة – المفارقة - المفاجأة – الضحيّة – التشيّؤ .

لقد وجد الإنسان نفسه ضئيلاً قُبالةَ تلك العلاقة المركّبة الّتي تجمعه بالكون، فما كان عليه إلاّ أن يتفهّم موقعه وعجزه لاستحالة بسط نفوذه على هذا الكلّ، ولأنّه مخلوقٌ فانٍ فقد تحتّم عليه أن يُدرك أنّه إزاءَ رواية الحياة الكبرى الّتي يُواجه فيها الإنسان الضّعيف القوى الكونيّة، وتتصارع فيها الإنسانيّة مع قَدَرٍ ساخرٍ يلهو ويعبث بأشواق النّاس وأهدافهم دون أن يكترث لحالهم، هذا الوضع دفع بالرّومانسيين الألمان وعلى رأسهم "**فريديريك شليجل** " إلى تغيير نظرة الإنسان إلى المفارقة باعتباره كائنا محدوداً يقع دوماً ضحية هذا الكون اللا محدود[1] ، وعليه فإنّ المفارقة الأساسيّة الّتي يحياها الإنسان هي المفارقة الكونيّة، بحيث تصبح المفاجأة أو المصادفة هي المدار الّذي تدور حوله الأحداث في الحياة، فمثلما يتحكّم الكاتب في مصير الشّخصيات الّتي يختلقها لأداء أدوار معيّنة في الرّواية، فإنّ مصير الكاتب أو الإنسان عامّة لا يختلف عن مصير شخصياته، كونه لا يعدو أن يكون دمية مشدودة تتحكّم فيها الأقدار، تقول " **أحلام مستغانمي** " على لسان بطلتها: « **إنّه امتياز ينفرد به الرّوائيّ، إنّه يمتلك العالم بالوكالة، فيعبث بأقدار كائنات حِبْرِيّة، قبل أن يغلق دفاتره، ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط، لا مرئيّة تُحركّه كغيره في المسرح الشّاسع للحياة... يَدُ الأقدار!** »[2]

---

[1] .حسن حماد:المفارقة في النص الروائي،محفوظ نجيب نموذجا،المجلس الأعلى للثقافة،ط١،٢٠٠٥،ص٣٠. ويُنظر أيضا: دي. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي– المفارقة ، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١، ١٩٩٣ . ص ٣٦

[2] .أحلام مستغانمي،فوضى الحواس ،دار الآداب،بيروت،ط٥،١٩٩٨.ص٣٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نكاد نُلْفِي في رواية " **عابر سرير** " أنّ القدر قد تحوّل إلى شخصيّة من الشخصيات المؤثّرة في الرّواية، فهو يتحكّم في مسار الأحداث لشدّة ما تحكّمَ في مصائر الشّخصيات، وصار هذا الكلّ رهينة المصادفات، فالبطل " خالد " أحسّ بأنّه « **يُدير علاقات متداخلة متشابكة مع بعضها البعض، خلقتها مصادفة تواجدهم جميعاً في باريس، حتى أصبحت تحتاج إلى شرطي القدر لتفادي حوادث سير المصادفات!**»[1] فالمصادفة هي الّتي رتّبت موعداً بينه وبين حبيبته « **الّتي تجيء بها مصادفة وتذهب بها أخرى** »[2] والمصادفة هي الّتي قادته إلى القرية حيث التقط صورة « **لامرأة وجدت مصادفة حيث عدسة المصوّر، وأطفال وجدوا مصادفة حيث براثن الموت.**»[3] وحياة وجدت « **نفسها مصادفة تحضر المشهد الأخير لموت رجل عشقها ورسمها كمجنون.**»[4] والبطل الّذي اكتسب اسم خالد مُصادفة خَلُصَ إلى أنّنا « **عندما نراجع حياتنا نجد أن أجمل ما حدث لنا كان مصادفة، وأنّ الخيبات الكبرى تأتي دوماً على سجّاد فاخر فرشناه لاستقبال السّعادة.**»[5] ما دفعه إلى أن « **يترك قميصه مفتوحاً لرياح المصادفة.**»[6] وأحيانا كان يشعر بأنّ « **هذه المصادفات مجتمعة باتت أكثر تعسفيّة من أن تكون مصادفات. لها إصرار القدر في عبثيته.**»[7] حتى غدت بالنّسبة إليه « **المصادفة هي الإمضاء الذي يُوقّع به الله مشيئته، ومشيئته هي ما نسميه قدراً.** »[8]

وعليه فإنّ مدار الأمر كلّه كان على المصادفة الّتي صارت الخيط الّذي يجمع حبّات العقد فلا تنفرط، فلا الشّخصيّات على دراية بما سيحصل، ولا القارئ باستطاعته التّنبؤ بما سيحدث، ما أسهم في توفير بيئة خصبة تتحقّق فيها المفاجأة الّتي صارت عنصراً مهيمنا، عزّز من عملية التّلقيّ جَرَاءَ خرقِ أفق القارئ كلّ حين، ومع خيباته المتكرّرة يكون القارئ مدفوعا إلى مواصلة القراءة لمعرفة ما ستؤول إليه الأمور، مادام النّص مطبوخا على نارٍ هادئة، ومُنَكّهاً بِبَهَارَاتِ المتعة والتّشويق.

- <u>البطل خالد ضحيّة القدر</u>:

لقد أحسّ خالد بأنّ لعنة النّجاح قد حلّت به منذ ربح تلك الجائزة، لتتوالى الخسارات الّتي لم يكن يحسب له حساباً تِباعاً، فسفره إلى باريس كان لأجل استلام جائزته الماليّة ثمّ يعود أدراجه إلى أرض الوطن، وهو لم يكن يُخطّط لتلك اللّقاءات الّتي ساقتها رياح المصادفة والّتي جمعته بغيره من الشّخصيّات، بدءاً بزيّان ، حياة وأخيها ناصر، ومراد ... ليجد خالد نفسه وقد تكفّل بإدارة علاقات متشابكة تقاطعت فيها الأقدار بينهم لدرجة تدعو إلى الرّيبة « **وكان في تقاطع أقدارنا في تلك النّقطة من العالم أمرٌ مذهلٌ في تزامنه. لن أعرف يوماً إن كان هبةً من الحياة أو مقلباً من مقالبها.**»[9]

---

١ . أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات ANEP، طبعة الجزائر، ٢٠٠٤، ص ١٥١

٢ . م ن ، ص ١٣٣

٣ . م ن ، ص ٣٤ –٣٥

٤ . م ن ، ص ٢٨٩

٥ . م ن ، ص ٢٢٩

٦ . م ن ، ص ١٥٢

٧ . م ن ، ص ٢٣٢

٨ . م ن ، ص ١١٨

٩ . م ن ، ص ١١٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لقد خلق المسار الّذي سلكه خالد إيقاعاً في النّص، فمن قسنطينة إلى باريس ثمّ العودة إلى مطار محمّد بوضياف، مرورا بأمكنة أبرزها المعرض وبيت فرنسواز الواقع على ضفاف نهر السّين ثمّ المستشفى، وهي الأمكنة نفسها ثمّ عبرها "زيّان" وتعرّف فيها ببعض الشّخصيّات وخاض فيها مغامرات مع حياة و " فرنسواز"، فبدا المشهد وكأنّ خالداً يحيا حياةً مستنسخة لمن حمل اسمه (**خالد بن طوبال**) ودخل بيته وعاشر حبيبته.. كان ثمّة قوى خفيّة تحرّكهم وتخطّ لهم مداراً يُقرّبهم ويبعدهم بعد أن سُلِبت قواهُم، وصار القدر هو من يُقرّر بالنّيابة عنهم متى وأين يلتقون، ومتى يفترقون، وماذا يكسبون، وماذا يخسرون، ومتى يموتون .. يتساءل خالد: « **في مجرة الحبّ، من يُدير سير الكواكب؟ من يبعدها ويقرّبها؟ من يبرمج تلاقيها وتصادمها؟ من يطفئ إحداها ويضيء أخرى في سماء حياتنا؟ وهل ينبغي أن يتعثّر المرء بجثمان ليقع في الحب؟**»[1]

- **قدر خالد: اليد الّتي تُسلّمُ لوحة وتستلم جثماناً :**

لم يكن يُخيّلُ للبطل خالد أنّه سيُسلّمُ تلك اللوحة إلى أحد أثرياء فرنسا من ذوي الأرجل السّوداء، بالرّغم ممّا أبداه من تمسّك بها وقطعه وعوداً لـ " زيّان " بأنّه سيحافظ عليها إلى آخر رمق من حياته، فصاحب اللّوحة الّذي عرض جميع أعماله للبيع إلاّ تلك اللّوحة كان قد قرّر الاحتفاظ بها، وجد نفسه مُضطّراً إلى النّزول عند رغبته وبيعها إيّاه لِمَا أبداه من إصرار للحصول عليها، ومع ذلك كان يُقابل حماسته واندفاعه بحكمة عُمرٍ لا يُقاسُ بعدد السّنوات، وإنّما بعدد ما خسره من أشياء، لذلك كان يُنبّه خالداً بقوله: « **لا تهتم .. حتى أن تكون اللوحة لك، فلست من يُقرّر قدرها. أنت لست سوى يد في عمر أشياء ستتناوب عليها أيدٍ كثيرة. كلّ شيء يُغيّر يد صاحبه، وأحياناً يستبدلها بيد عدوّه.**»[2] وكأنّه كان على علمٍ مُسبق بما سيحدث لاحقاً، ولكنّ الأكيد أنّ خالداً بحماسته العمياء لم يفهم المقصود، وربّما لم يأخذ كلام زيّان بمحمل الجدّ، ولأجل ذلك راح يقصّ على مسامعه ما حصل مع بعض معارفه من الفنانين، بدءاً بما حدث مع الرّسام المغربيّ " المهديّ القطبيّ " الّذي قضى ثلاثين سنة « **مثابراً على إنجاز لوحات أخذت منه أجمل أعوام عمره، حرم فيها نفسه من كلّ شيء ليُنجز معرضاً بدل أن يحضره الزُّوّار، زارته النيران.**»[3]

إذا كانت النيرانُ قد مثّلت الزّائر غير المرغوب فيه بالنّسبة لصاحب المعرض، فإنّها في النّص قد لعبت دور العنصر المضادّ الّذي كسر السّياق مُشكّلا واقعة أسلوبيّة تُفاجئ القارئ وتخرق أفق توقعاته، مثيرة فيه ضروبا من الذهول والانفعالات الّتي تصبّ في خانة التّعاطف مع ضحيّة وقع في مفارقة كونيّة، حاكَ خيوط تفاصيلها قَدرٌ عابثٌ بآمال وأحلام ضحيّة أنفقت نصف عمرها في إنجاز أعمال فنيّة، مُمَنِيّةً النّفس بمجيء ذلك اليوم الّذي تتمكّن فيه من إقامة معرض خاصّ، فلمّا جاء اليوم الموعود صحب معه ضيفاً لم يتوقّع أحد حضوره، التهم الأخضر واليابس تاركا الضحيّة ومعها القارئ في حالة ذهول.

وإذا كان قدرُ هذا الفنان أن تصبح أعماله قوتاً للنّيران، فثمّة أقدارٌ أكثر تعسفيّة وأشدّ غرابة تنأى فيها الضحيّة بنفسها وتختار أكثر الأماكن أماناً، فإذا ما خالته الملجأ والمأمنَ اتّضح لها أنّه ليس سوى جُحْرِ عدوّها والسّاعي وراء حتفها، كتلك القصة العجيبة الّتي راح ضحيّتها صديقٌ عراقيٌّ لزيّان، الّذي يُخبرنا عنه فيقول أنّه: « **يقيم في أوربا منذ عشرين سنة. رجلٌ مهووسٌ بالبصرة كَهَوَسِي بقسنطينة. لا يرسم إلاّ مدينته، لا يتحدّث إلاّ عنها. وكان لشهرته، يعرض الكثيرون عليه شراء لوحاته** تلك.

---

[1] . م ن ، ص ٣١٥

[2] . م ن ، ص ١٤٧

[3] . م ن ، ص ١٤٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وعلى حاجته كان يرفض ويقول: " إنّني أحتفظ بها لذلك اليوم الذي يتحرّر فيه العراق من طُغاته، فأهدي يومها لوحاتي إلى متحف البصرة، مكانها الحقيقي."

ذات يوم زارته سيّدة كويتيّة ثريّة مشهورة بولعها باقتناء الأعمال الفنيّة وحبّها لمساعدة المبدعين العرب في المنافي. وعبثاً حاولت إغراءه بشراء لوحاته، غير أنّه أمام خوفه أن تتشرّد لوحاته بعده، وثقّة منه في تقدير تلك السّيّدة للفنّ، قبل عرضها في أن تحتفظ بها وتبقى في حوزتها حتى " تتحرّر البصرة " فتسلّمها بنفسها إلى متحف المدينة.

غير أنّ الّذي حدث لا يمكن حتى لسينمائيّ أن يتصوّره. بعد سنة من حيازتها اللّوحات، قامت جيوش صدّام بغزو الكويت، وأثناء احتلالهم قصرها وقعوا على لوحات الرّسّام، فأخذوها غنيمة حرب إلى العراق حيث اختفت أخبارها مع المختفين والمخطوفين. وربّما تكون أعدمت نيابة عن صاحبها المحكوم عليه بالإعدام منذ عشرين سنة! أو ربّما تكون زيّنت قصور الطّغاة أنفسهم! »[1]

يُمكن اعتبار الثّقة الّتي وضعها الرّسام في هذه السّيّدة في محلها، كونها سيّدة تقدّر الفنّ ولا تتوانى في مساعدة المبدعين العرب المضطهدين، كما أنّ قصرها بعيد المنال عمّن يسعون وراء هذا الفنّان، لهذا فإنّه كان مطمئنا إلى أنّ نذره سيتحقّق وستحرص السّيدة على تسليم لوحاته إلى متحف البصرة بعد أن تتحرّر من حكم المستبّدين، لكنّ القدر خَطَّ مساراً آخر لأعمال الفنّان، فكانت وجهتها معاكسة تماما للمأمول، فما حدث غير متوقّع تماماً ومخَيّبٌ لكلّ التّوقّعات ومفاجئ حدّ الذهول، حيث أنّ حرصَ الفنّان على أعماله وحرصه على وضعها في أيدٍ أمينة، لم يمنع القدر من أن ينحُوَ بها المنحى الّذي حاول الرّسام تجنبّه بشتى السّبل، فوقع ضحيّة مفارقة بطلها قدرٌ ليس بمقدور البشر ثنيُهُ عمّا عزم عليه، وبالتّالي فلا سبيل إلى مقاومته إلاّ بالإذعان والرّضا بمشيئته.

فعلى عكس خالد، يبدو زيّان متحرّرا وفي حالة عُلُوٍ، يُراقب الأشياء من فوق ويتفرّج على الضحيّة الّتي أعمتها حماستها فأوقعتها في شرك المفارقة، أمّا خالد فكان لزاما عليه أن يكتوي بنار المفارقة قبل أن تتغيّر نظرته إلى الأشياء وتخمد حماسته شيئا فشيئا، خصوصاً بعد أن بدأ يشتمّ رائحة مكيدة تُدبّرها الأقدار، فكلّ تلك المصادفات المتوالية لم تعد في نظره صُدفةً « **أكان في الأمر وما سيليه من مصادفات أخرى .. مصادفة حقاً؟**[2] » سيّما وأنّه ثمّة قوى كونيّة جعلته يزور القرية، يلتقط الصّورة يفوز بالجائزة، ينتقل إلى باريس، يلتقي مع حياة وزيّان، يشتري اللوحة، يضطرّ لبيعها، وأخيرا يتكفّل بنقل الجثمان، فالأقدار قد هيّأته للقيام بمهمّة مسطرّة سلفاً، ولأجلها اختارته من بين مئات المصوّرين ليكون الفائز بالجائزة، والذهاب لاستلامها حيث يوجد زيّان، فأخيراً أدرك خالد ذلك ولو أنّ إدراكه جاء متأخّرا . يقول: « **أكان القدر قد جاء بي، فقط لأكون اليّد الّتي تسلِّم لوحة وتستلم جثماناً؟** »[3]

لقد انتقت الأقدار ضحيتها ونقلته من مكان إلى آخر باقتدار، من دون أن يشعر بأدنى ارتياب لفرط ما كان فيه من غفلة مطمئنة وحماسة عمياء، وحين أفاق من غفلته وجد نفسه ضحيّة قوى كونيّة أخذت منه اللّوحة أخذَ عزيز مقتدرٍ، ولم تترك له خياراً سوى التّكفّل بنقل جثمان " زيّان " ليُوارى الثّرى في أرض الوطن، فجاءت الأحداث معاكسة للسّياق ومخالفة للتّوقّعات

---

[1] . م ن ، ص ١٤٤

[2] . م ن ، ص ١١٨

[3] . م ن ، ص ٢٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ومفاجئة للقارئ، الّذي يكون في هذا الموقف قد أرجع شريط ذكرياته مُفتّشاً عن مواقف كان فيها ضحيّة مفارقات قدريّة، لأنّ مثل هذه المفارقات لا يسلم منها أحد، ولا شكّ أنّه قد وقع على بعضٍ منها، وإن كانَ فهمه لم يُسعفه حينها في استيعاب تلك المواقف، فإنّه الآن بعد أن أدرك أنّ ثمّة قوى كونيّة وأقدار تتحكّم في مصائر البشر، يكون قد وجد تفسيراتٍ لما وقع معه حينها، وما سيقع معه فيما تبقى له من عمر في يد القدر.

- **تشيّؤ الإنسان أمام إرادة الأقدار:**

كحالِ كلّ إنسان محدود نسبيّ يحيا في هذا الكون المطلق اللامحدود، لم يكن في استطاعة البطل خالد أن يفعل شيئا إزاء تلك القوى الكونيّة الّتي سلبته إرادته وأنهكت قواه، ولم يُغْنِ عنه تساؤله شيئا: « **كيف تردّ عنك أذى القدر عندما تتزامن فاجعتان؟** »[1] فليس ثمّة من وسيلة يردّ بها أذى القدر، وتكشّفت حقيقة تلك المصادفات الّتي كانت تبدو هبة من الحياة، فاستحالت مقلبا من مقالبها، وكأنّ الأمر دُبّر بلَيْلٍ ووقوعه باتَ حتميّا لا تُجدي معه جهود الإنسان نفعاً، ويُخالج النّفسَ شعورٌ بالتّعجب وتكثر معه التّساؤلات: « **ماذا أستطيع ضدّ قدرٍ حَجَزَ لي في سفريات الحياة مقعداً فوق رائحة (جثة) وجوار عطرٍ، يستقلان الطائرة نفسها.**»[2] فتلك الفتاة الّتي جلست إلى جوار خالد في مقعد الطائرة العائدة بجثمان زيّان من باريس إلى قسنطينة، كانت تضع العطر نفسه الّذي كانت تضعه حبيبته " حياة "، ما أشعر البطل الّذي فَقَدَ الثّقة في مثل هذه المصادفات بأنّ القدر عاد إلى مداعبته، وربّما رمى إليه بطُعمٍ حتى يستدرجه ويجعل منه ضحيّة لألاعيبه ومفارقاته الّتي لا يملّ من نصب فخاخها.

ولأنّ الشّخصيّات في الرّواية تبدو مُفرغة من القدرة على التأثير بعد أن سلبتها الأقدار القوّة والإرادة، فهذا العجز جعل خالداً يشعرُ أنّه لا فرق بينها وبين الأشياء، ينقل لنا البطل هذا الإحساس قائلا: « **قبالة الضفّة اليسرى لنهر السّين، كانت كَرَاسٍ تنتظر لقاء المصادفات، وطاولات تحتسي الضجر المسائيّ، وكان ثمّة أنا، خلف واجهة زجاجيّة لمقهى في زاوية.**»[3] حيث يبدو خالد وكأنّه مجرّد قطعة من الدّيكور لا يختلف عن الكرسي والطاولة، وهذا التّشيّؤ ناجم عن الإحساس بالعجز وعدم القدرة على التأثير فيما حوله بعدما أصبح كالقشّة الّتي يجرفها التّيار إلى المصبّ، كيف لا وهو لا يعرف سبب وجوده في هذا المكان، وكيف صار وصيّا على جثمان زيّان، فيناجي نفسه: « **من أنت حتى تغيّر مجرى التّاريخ أو مجرى نهر لست فيه سوى قشّة يجرفها التّيار إلى حتمية المصبّ؟**

أنت لا تعرف حتى ماذا تفعل هنا، وكيف أصبحت الوصيّ على هذا الجثمان[4] »

يبدو البطل كالفارس الّذي فقد السّيطرة على فرسه واستيأس من القدرة على ترويضه، فترك له زمام الأمور يسلك به أيّ سبيل شاء، فخالد قد ضلّ اتّجاهه فكريّا واجتماعيّا وسياسيّا وعلى هذا الأساس يطالبنا أن نعامله معاملة الأشياء، وأن لا نعلّق عليه آمالا كبيرة لأنّه مُسيّر لا مخيّرٌ، فالتّشيّؤ « **ينتج عادة من فقدان الإنسان اتّجاهه في حياته الفكريّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، ويؤدّي هذا الفقد إلى التّعامل مع الإنسان المتشيّئ كشيء، لأنّه تحوّل إلى شيء بعد أن أُنتُزِعت منه شخصيّته،**

---

[1] . م ن ، ص ٢٤

[2] . م ن ، ص ن .

[3] . م ن ، ص ن .

[4] . م ن ، ص ن .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وبالتّالي تَتَشَيَّأُ العلاقات.»[1] ولا يزال هذا الإحساس يراوده مادام ضحيّة المفارقات القدريّة، ولن يستردّ روحه وشعوره بأنّه إنسان حتى يتحرّر، ولن يتحرّر حتى يُعيد النّظر في معارفه ومدركاته السّابقة وينظر إلى الأشياء نظرة زيّان إليها، ولعلّه قد أدرك ذلك حينما قارن بين جثّة زيّان الموضوعة بين الأمتعة في جوف الطائرة، وبينه هو الجالس بين الرّكاب. يقول: « **حملوه ليقبع هناك شخصاً بين الأمتعة. أمّا أنا فولجتُ الطّائرة متاعاً بين الرّكّاب.**»[2]

لقد أراد الرّاوي أن يُعطينا صورة واضحة المعالم عن حالة التّشيّؤ الّتي آلَ إليها، مستخدما مفارقة لغويّة ذات تنافر بسيط، خرج بها عن النّسق البنائيّ المألوف والمتعارف عليه بإحداث خلخلة على المستوى التّركيبيّ واستبدال موقع المسند إليه بنقله إلى الطرف المقابل، ما نجم عنه عدول في الدّلالة أسهم في شحن الخطاب بطاقات أسلوبيّة وجماليّة، خلّفت تأثيرا خاصّا في الملتقى وحملت له مفاجآتٍ لم يكن يتوقّعها، حتى أنّه يُخيّل للقارئ في الوهلة الأولى أنّ ثمّة خطأ، وأنّه كان على عمال المطار إنزال خالد ليقبع تحت مع أمتعة الرّكاب، في حين يتوجّب عليهم تخصيص مقعد بين الرّكاب لجثّة زيّان. ولا يتمّ القبض على المعنى الّذي رامَ الرّاوي إيصاله للمتلقي إلاّ بتلمّس حالة البطل النّفسيّة ومعاناته من شعوره بالتّشيّؤ، ولأجل ذلك تعمّد الكاتب تحطيم الصيّغ اللّغويّة المألوفة، و تفريغها من مضمونها عبر بثّ الخلل في وظيفتها، ومنحها هوية غير هويّتها، مستغلا ما تملكه المفارقة من قوّة ومقدرة على تقويض اللّغة من جهة، وعلى إنهاك للقارئ وجعله لاهثا وراء المعنى المقصود منها، إذْ بالرّغم من « **صعوبة القبض عليه وتحديد ماهيتها وأبعادها وأشكالها، باعتبارها نصّا متعدّد الرّؤى، ذا شحناتٍ انفعاليّة تحكمها قواعد لغويّة وغير لغويّة (فنيّة جماليّة)، إلاّ أنّها تبقى رسالة لها سلطتها ولقارئها سلطته، كما كان لمُبدعها منتهى السّلطة والقصديّة في إنتاجها وإرسالها إلى المتلقي.**»[3]

- <u>تشكيلات الموت بين عبثية المصادفات وغرابة الأقدار:</u>

يُعدُّ الموت ظاهرة حتميّة باعتباره نهاية كلّ كائن حيّ، وفيه يقول اللّه عزّ وجلّ: ﴿ **كلّ نفسٍ ذائقة الموت.**﴾[4] ولكنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الّذي يؤرّقه الموت، وربّما لا يقلقه شيء في حياته أكثر من كلمة موت، وفي خبرٍ عن النّبي عليه السّلام: ﴿ **لو أنّ البهائم تعلم من الموت ما تعلمون، ما أكلتــم منها سمينًا.**﴾[5]

وما يهمّنا في معرض حديثنا عن الموت هو غرابة أقداره وعبثيّة مصادفاته الّتي تبدو وكأنّها خدعة متقنة ضحيّتها الإنسان الضعيف « **في قبضة القدر الجبّار، قصة السّخرية الدائبة الّتي تتناول بها الأقدار تلك الإنسانيّة المسكينة، هذه أسرة تفرّ من هول الغارات وخطر الموت من حي إلى حي، فما تغادر هذا الحي الآمِنَ! إلاّ وقد أصابها الموت في أنضر زهرة وأقوم عودٍ .. وهذا شابّ مستهتر عابث، ما كاد الحبّ يُقوّمه ويبعث فيه الجدّ والمبالاة حتى يخطفه الموت الّذي لم يخطفه أيام العبث والاستهتار.**»[6] فيكون الإنسان ضحية مفارقة مقصودة دبّرها صانع حذق، استغلّ غفلة الضحيّة واطمئنانها خصوصاً بعد

---

[1] . حسن عليان، البطل في الرّواية العربيّة في بلد الشّام (منذ الحرب العالميّة الأولى حتى عام ١٩٧٣)، ط١، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الأردن، ٢٠٠١، ص ٨٥.

[2] . أحلام مستغانمي، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص ٢٤

[3] . أ / نعيمة السعديّة، شعريّة المفارقة بين الإبداع والتلقيّ، مقال منشور بمجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، العدد الأول، جوان ٢٠٠٧.

[4] . سورة الأنبياء، الآية:٣٥.

[5] . القرطبي شمس الدّين أبي عبد الله بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري، التـذكرة في أحوال الموتى و أمور الآخرة، المكتبة التوفيقية، (د ت)، ص ٨

[6] . سيّد قطب، الطريق والصدى، ص ٢٤٤، نقلاً عن: حسن حمّاد، المفارقة في النّص الرّوائيّ، محفوظ نجيب نموذجاً، مرجع سابق، ص ١٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تجاوزها مرحلة اللا أمن وشعورها بالأمن، ليُباغتها من حيث لا تدري، بحيث يفقد الموت صفة الحادث العَرَضي الّذي يمثّل نهاية طبيعيّة لكلّ كائن حيّ، ويبدو كأنّه مقلب ترصّد صاحبه لضحيّته وأوقع بها بعد أن صارت تشعر بالأمان أكثر من أيّ وقت، هذا ما جعل " خالدا " يسخر من تلك العجوز الجالسة جواره في مقعد الطائرة، والّذي لاحظ أنّ خوفها قد زال وحلّ محلّه شعور بالأمان بعد أن حطّت الطائرة على مدرج المطار، قائلا: « **مسكينة هي، تعتقد أن لا أخطر من طائرة محلّقة في السّماء.**

لا تدري أنّ الموت قد يدبّ لك مقلباً آخر، وينتظرك أرضاً عند سلّم الطّائرة. »[1]

ولإثبات الرّاوي وجهة نظره، يسرد علينا قصة رجل ضرب له الموت موعدا عند سلّم الطّائرة، وبالرّغم من أنّه كان مُعلّقا بين السّماء والأرض لساعاتٍ على متن رحلة جويّة، إلاّ أنّ القدر أمهله حتى تحطّ الطّائرة بسلامٍ على مدرج المطار، وتطفئ محرّكاتها وتودّع المضيفات الرّكاب بعد أن حانَ موعد النّزول من على متنها، فهذا الرّجل تربطه صلات وثيقة بقائد الطّائرة الّذي « **كان من معارفه، فقام بنقله للدّرجة الأولى وأوصى المضيفات به خمراً، فرُحن يسقينه كؤوس الويسكي الواحدة بعد الأخرى، بحيث كان بعد ساعتين من الطيران بين باريس والجزائر غير قادر على الوقوف على رجليه. وما كاد يضع قدميه على أول درج للطّائرة حتى تدحرج من سّلمها الحديديّ الضيّق الّذي كان يهتزّ تحت قدميه، وانتهى جسده في الأسفل ليموت**[2]! »

لم يكن قائد الطّائرة يتوقّع أنّه سيقود الرّجل إلى حتفه حينما " أوصى المضيفات به خمراً "، هذا القول حمل بين ثناياه تناصّا مع (أوصيكم به خيراً) وهو قول شائع إذْ دَرَجَ العرب على أن يقرنوا الوصية بالخير، وورد ذكره في أحاديث نبويّة شريفة، ما يعني أيضاً أنّ ثمّة انزياحا في دلالة الخمر على الخير، وكأنّ القائد لم يجد من وسيلة إلى الإحسان إلى هذا الرّجل المعروف بمعاقرته للخمر والإفراط في شربها، إلاّ بنقله مع ركّاب الدّرجة الأولى وتمكينه من كؤوس الويسكي الواحدة تلوَ الأخرى، ليقضي رحلة ممتعة غيرَ حاسبٍ حساباً لما ينتظره على الدّرج، إلى أن حدث ما لم يتوقعه هو ولا قائد الطائرة وحتى القارئ الّذي فوجئ بالمصير الّذي آلَت إليه الأحداث، وهذا المنقلب الّتي انقلبته من الحال إلى نقيضه، بعدما تدخّلت يد الأقدار موقعة ضحيّتها في مفارقة من المفارقات الكونيّة.

كما يحدث أن ينجوَ الإنسان من موتٍ مُحقّق يخطف من كان بقُرْبِهِ، فيعتقد بنجاته أنّه قد أفلت من قبضة القدر وأنّه قد كُتِبَ له عمرٌ جديد وطويل، ما يُشعره بالأمان وفي خضمِ تلك الغفلة يُفاجئه القدر من حيث لم يتوقّع، تقول الكاتبة: « **مرّة أخرى، الموت يحوم حولك إيغالا بالفتك بك، كلُؤْمِ لُغْمٍ لا ينفجر فيك، وإنّما دوما بجوارك.**

يخطئك، ليصيبك حيث لا ترى، حين لا تتوقّع. يلعب معك لعبة نيرون، الّذي كان يضحك، ويقول أنّه كان يمزح كلّما انقضّ على أحد أصحابه ليطعنه بخنجره فأخطأه.

اضحك يا رجل، فالموت يمازحك ما دام يخطئك كلّ مرّة ليصيب غيرك! »[3]

فالأقدار الّتي تُخضع الإنسان لمشيئتها تفعل ذلك من دون أن يبدو عليها مظهر الجدّ، بل على العكس من ذلك تتبدّى وكأنّها تعبث وتلهو غير مُبالية بتطلّعات البشر، فما أشبهَ الموت بلعبة " **نيرون** " الّذي كان يتظاهر بالمزاح حينما ينقضّ على

---

[1] . أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص ٣٠٩

[2] . م ن ، ص ٣٠٩

[3] . م ن ، ص ٢٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شخص كي يُردِيَهُ فيُخطئه، وهو يسعى من وراء تظاهره إلى أن تأمن الضحيّة جانبه فتغفل عن الاحتراس منه، ليُعاود الكَرّة على حين غفلة فيضع حدّا لحياتها.

أو لنقل أنّ حياة البشر لا تعدو أن تكون مسرحيّة انفردت الأقدار بكتابة النّص فيها، وتوزيع الأدوار على النّاس بين ممثّلين ومتفرّجين، ولأنّ الممثلين لم يطلّعوا على أدوارهم فهم لا يعلمون متى سيحين دورهم لاعتلاء المنصّة، ولا على أيّ مكانٍ في الخشبة سيقفون .. فكم من رجل طاعن في السّنّ كان يعتقد أنّ ابنه سيتكفّل بدفنه حينما يموت، فإذا بالأقدار تقرّر العكس ويكون هو الوصيّ على دفنه، لذا لا ينبغي لأيّ أحد أن يأمن مسرحيّة الحياة: « **يرتجله القدر، ووحده الموت يوزع فيه الأدوار على النّاس بين متفرّجين وممثّلين، لا دّقاتٍ ثلاثاً تسبق رفع السّتار، فالقدر لا ينبّهك عندما يحين دورك ببدء المسرحيّة، لا في أيّة جهة من المسرح ستكون، ولا من سيكون الحضور يومها.**»[1]

كما أنّ عاملي الزّمان والمكان لا يُشكّلان أيّ عائق أمام يد الأقدار الّتي تطال ضحيّتها متى وأنّى شاءت، فقد يُباغت الموتُ ضحيّته نائماً، جالساً، واقفاً، باكياً... فليس ثمّة وضعية آمنة يكون فيها المرء بمنأى عن الموت، فقد يُفاجَئُ المرءُ بسكرات الموت وهو يضحك على نكتة سمعها، مثل ما حدث مع " **عبد الحفيظ بو الصّوف** " الّذي « **توفي سنة١٩٨ إثر أزمة قلبيّة فاجأته وهو يضحك ضحكاً شديداً على نكتة سمعها من صديق عبر الهاتف!**»[2] وعلى ما يبدو فإنّ هاته الميتة أفضل من أن يموت الإنسان قهراً مثلما كان الحال مع زميله ورفيق سلاحه " سليمان عميرات " « **الّذي مات بعد ذلك حزناً بسكتة قلبيّة أثناء قراءته الفاتحة على جثمان محمد بوضياف، رفيق سلاحهما الآخر الّذي سقط مغتالاً؟** »[3] بحيث لا أحد ممّن حضروا ليُودعوا جثمان الرّئيس " **بوضياف** " الثّرى، توقّع أن يكون شاهدَ عيانٍ على وفاة " **عميرات** " الّذي حضر جنازة الرّئيس كغيره، فإذا به يلحق به ويُدفنُ إلى جواره.

كما أنّ للموت القدرة على الجمع بين ما لا يجتمع، والمصالحة بين البشر ممّن أحدثت بينهم شؤون الحياة قطيعة عجز الأهل والخلان عن درأها، حتى أيقن الجميع أن لا سبيل إلى اللقاء بينهما إلاّ في حياة أخرى، وإذا بالأقدار تقرّر أن يرقدا جنبا إلى جنبٍ كلّ في تابوته، وأن يقبعا منتظرين في القاعة نفسها، ثمّ يستقلان الطائرة نفسها، ويُوارَيا الثّرى في مقبرة واحدة في اليوم نفسه، على مرأى ومسمع من حضروا جنازتيهما بعد موتهما، وعجزوا عن جعلهما يلتقيان في حياتهما. يسرد الرّاوي قصة " **كاتب ياسين**" وابن عمّه "**مصطفى كاتب**" فيقول: « .. **وكانا بحكم اختلاف معتقداتهما ومزاجهما منقطعين عن بعضهما انقطاعاً كأنّه قطيعة. كلٌّ يدور في مجرّته، حتى ذلك اليوم الذي جاء بهما الموت كلّ من مدينة ووضعهما متجاورين في قاعة كهذه في مطار مرسيليا قبل سفرهما الأخير إلى الجزائر.**

- أليس القدر هو الذي جعل كاتب ياسين يموت في مدينة غرونوبل (جنوب فرنسا) يوم٢٨ أكتوبر١٩٨٩، وابن عمّه مصطفى كاتب يموت بعده بيوم واحد في٢٩ أكتوبر في مرسيليا. حتى إنّ إحدى الجرائد عنونت الخبر " كاتب + كاتب = مكتوب."

---

[1] . م ن ، ص ٢٨٩

[2] . م ن ، ص ١٦٤

[3] . م ن ، ص ١٦٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هكذا جيء بجثمان كاتب ياسين إلى مطار مرسيليا ليتمّ نقله على الطّائرة نفسـها مع مصطفى كاتب.»[1]

تضعنا الكاتبة أمام مفارقة كونيّة تُبرزُ بجلاء ما للأقدار من قوّة في تقرير مصائر البشر، بحيث يتبدّد تعنّت الإنسان ويستحيل خنوعا وإذعانا أمام قوى لا سبيل إلى مجاراتها، إذْ لا تترك للإنسان الّذي لا حول له خيارا ويُصبح كالقشّة في مهبّ الرّيح تنقله من مكانه إلى الموضع الّذي تبتغيه، وتدبّر له موعداً مع من تصطفيه، فتلك المصادفات بتفاصيلها المتقنة تجعل المشهد مثيراً للغرابة، ومستفزّا يدعو إلى أن يُنظر إليه بصفة المؤامرة المدبّرة الّتي لا تترك للضحيّة من مجال سوى الوقوع في شَرَكِ المفارقة، هذا ما حمل الرّاوي على أن يقطع الشّك باليّقين مُستخدِمًا عبارة استفهاميّة الغرض منها التّأكيد والجزم " **أليس القدر هو الذي جعل كاتب ياسين يموت في مدينة غرونوبل (جنوب فرنسا) يوم ٢٨ أكتوبر ١٩٨٩ ، وابن عمّه مصطفى كاتب يموت بعده بيوم واحد في ٢٩ أكتوبر في مرسيليا.**" ولعلّ ما دفعه إلى التّأكيد أنّه ليس ثمّة قوى أخرى في استطاعتها جعلُ المصادفات تبدو متقنة إلى هذا الحدّ باستثناء الأقدار.

وجدير بالتّنويه أنّ لجوء الكاتبة إلى تضمين الحوادث ذات البعد الفلسفيّ والإنسانيّ، كان لغرض إثارة التّعجّب لدى القارئ، ذلك أنّ طريقة التّشكيل اللّغويّ ليست الطريقة الوحيدة للتأثير في المتلقيّ، فللمضمون حظّه من الإثارة والتّشويق وتحقيق عنصر الإدهاش، خصوصاً وأنّ المتلقيّ تَوّاقٌ بطبعه إلى نصوص تفاجئه بتشكيلاتها وعلاقاتها ونسيجها اللّغوي-الدّلالي، إلى كلّ ما من شأنه أن يهزّه ويُمتعه ويُدهشه ويقنعه، إلى ما يبدو وكأنّه يستنطق دواخله ويهتك أسراره في غفلة من اندهاشه به، وبالتالي يدفعه إلى المشاركة في توليد المعاني. وهذا ما نلمسه لدى الكاتبة الّتي سعت إلى توظيف كلّ ما من شأنه أن يؤثّر في القارئ ويُسهم في توسيع قناعاته وتغيير رؤاه، وذلك بحمله على أن يُديمَ البحث « **عمّا لم يَقُله النّص ولم يفكّر فيه، ولكنّه يعيش من وراء كلماته ... فحقيقة العمل أو تأويله هو التأمُّل في ذلك الفراغ الخلاّق الّذي ينبع منه النّص.**»[2]

- **خاتمة البحث** :

وخلاصة القول أنّ المصادفة قد سجّلت حضورا مميّزا في رواية " **عابر سرير** " لـ " **أحلام مستغانميّ** " ، وهذا الحضور ناجِمٌ عن تدخّل القدر في الأحداث وتحكّمه في مصائر الشّخصيّات، ما أسهم في خلق بيئة خصبة ازدهرت فيها " المفارقات الكونيّة " الّتي كانت سببا في شعور البطل بـ " التّشيّؤ " والّذي بِدَوْرِهِ كان دافعا له إلى ضرورة إعادة النّظر في ما كان يعتقده من الثوابت والمُسّلمات، وبالتّالي الوصول إلى مرحلة التّحرّر.

---

[1] . م ن ، ص ٢٩١

[2] . مصطفى ناصف ، نظرة التأويل، النادي الأدبي الثقافي ، ط.١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٨٨-٨٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

البوح الصوفي في المصاحبات النصية دراسة نقدية

في (مدخل إلى الضوء) لوفاء عبد الرزاق

د.إخلاص محمود عبدالله جامعة الموصل العراق

ملخص البحث:

يتضمن بحثنا المعنون (البوح الصوفي في المصاحبات النصية، دراسة نقدية في مدخل الى الضوء، لوفاء عبد الرزاق)،دراسة في هذا الديوان للمصاحبات النصية، إذ تحتضن المصاحبات بوحا صوفيا تتجلى فيه الذات نحو غايتها الأسمى ،فجاء بحثنا هذا بتعريف المصاحبات وأقسامها بـ(مصاحبات محيطة خارجية مثل: العنوان الرئيس/ اسم المؤلف/ الغلاف) و(مصاحبات محيطة داخلية وتمثل: الإهداء/ العناوين الداخلية)، فعبرت الشاعرة عن بوحها بنصوصها والمصاحبات النصية لها، التي تعد العتبة الأولى للكشف عن البواطن .

مقدمة :

في البوح الصوفي

إن التجربة الصوفية في الشعر هي فعالية الواقع ومجاهدته، فالشاعر يجابه مصيره إما بالتملص، أو بالتسامي عن طريق الإبداع بحثا عن قيم تبحث فيها الذات عن معادلها الفكري والوجداني.[1] لذا يتم البحث عن وجه الحقيقة الغائبة والتعالي عن ما ينتاب الواقع من شقاء، وخرق الرتابة والمألوف والوصول إلى عالم الكشف .[2] والكشف عن عالمه الداخلي بفعل دوافع عالمه الظاهري، وكأنه في صراع مع وعي الذات ووعي الكشف ويمكن مواجهة الواقع وتجاوزه كونه ضربا من التدني .[3] فتجد الذات في التصوف مخرجا لها من مأزقها، لأن كلا من الشاعر والمتصوف يتعامل مع الباطن والمضمر عندما يتحد مع المضمون.[4] و((يمكن اعتبار الرؤية الصوفية في الشعر العربي بوجه عام هي بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى، لتأصيل جوهر إنسانية الإنسان بوصفه امتداد روحيا لأصالة الذات في نشدانها العليائي، والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على العيان والاستبصار والتأمل .))[5]

إذن تقع الصوفية في تماس مع الشعر، فالشاعر يلج الأعمق في محاولة تخطيه عوالم الحس، إذ تنبجس حقائق الروح بكل تجلياتها .[6] هي دعوة لمجافاة الواقع الخارجي، واستلهام العالم الباطني بوصفه قوة خفية لا تتجلى إلا لأكثر الناس نفاذا في

---

١ . ينظر: النزعة الصوفية ، د.عبدالقادر فيدوح ، www. Fidouh.com : ٧_٨

٢ . ينظر: العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير، د.عبد القادر فيدوح www.sudan_forall.org : ٥

٣ . ينظر: المصدر نفسه :٩

٤ . ينظر : النزعة الصوفية : ٢_٣

٥ . المصدر نفسه : ٢_٣

٦ . ينظر: المصدر نفسه : ٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بواطنه بما يحملونه من رؤى كشفية وتبصر، فيجدون في ذواتهم ما يغنيهم عما هو موجود في الخارج ، فالذات تسعى إلى التواصل مع المتعالي، فهي تبحث عن المعادل الروحاني لوجودها، إذن هي ترفض الواقع في اعتناقها مبدأ الرفض كأساس جوهري .[1]

لذا يتم البحث عن وجه الحقيقة الغائبة والتعالي عن ما ينتاب الواقع من شقاء وخرق الرتابة والمألوف والوصول إلى عالم الكشف .[2] ولما كان التصوف تجربة ذوقية يعبر الصوفي عنها بوسيلته وطريقته، وأهم ما تتصف به أنها تتميز بالترقي الأخلاقي، فهي تهدف إلى تصفية النفس من أجل الوصول إلى تحقيق القيم الأخلاقية.[3] فعبرت الشاعرة (وفاء عبد الرزاق) عن ذلك بنصوصها والمصاحبات النصية لها، التي تعد العتبة الأولى للكشف عن البواطن، لأن هذا الوقت بحاجة لمثل هذا الكشف والبوح، ونزع كل الصفات السيئة والعودة بالإنسانية إلى عهدها ومكانتها الأسمى .

المصاحبات النصية

تعددت تسميات المصاحبات النصية في الكتب النقدية التي تطرقت لها، وذلك حسب ترجمتها ومفضلية التسمية لدى النقاد، إذ تسمى بـ(النص الموازي /المتعاليات النصية/ النص المحيط /.....)، وكلها تعبر عن ما يحيط بالنص من علامات تخاطب عين المتلقي (العنوان / المقدمة /الغلاف/ الإهداء/ ....) .

ويمكن ان نقسمها على قسمين :

١ - مصاحبات محيطة خارجية يندرج فيها كل ما نجده مثبتا في صفحة الغلاف الخارجية مثل: العنوان الرئيس/ اسم المؤلف/ صورة الغلاف .

٢ - مصاحبات محيطة داخلية وتشمل: الإهداء/ الخطاب التقديمي/ العناوين الداخلية والفرعية / الحواشي .[4]

ترتكز الشاعرة في (مدخل إلى الضوء) على الرؤيا البصرية التي ترى الضوء ومدخله لكن هذه الرؤيا تتضمن ناحيتين : الأولى رؤية بصرية عينية تترجمها الصورة التي تعزو إليها الابصار وتحاورها نحو الباطن، فهي طريق للمتلقي نحو الداخل وبذلك كانت الواجهة الصورة للغلاف مدعاة لدخول الأعماق، والثانية الرؤية القلبية التي تتميز بالعرفان والكشف عن الدواخل، واستخدام البوح الخالص بطريقة الصوفي العارف،لأن الصوفي يتسامى عن الأمور البصرية والمدركات الداخلية، ويتخذ من الظاهر وسيلة للوصول إلى الداخل .

---

[1] . ينظر: المصدر نفسه : ١١

[2] . ينظر: العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير : ٥

[3] . ينظر: جمالية الرمز في الشعر الصوفي،محي الدين بن عربي نموذجا،هدي فاطمة الزهراء، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر،٢٠٠٦ : ٣٠

[4] . ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبدالمالك اشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية_ سورية ، ط١، ٢٠٠٩ : ٣٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١ _ مصاحبات محيطة خارجية : تتمثل بالعنوان والغلاف

_ العنوان :

يقع العنوان ضمن المصاحبات المحيطة بالمتن التي تشكل عالما خاصا، ونصوصا موازية بما تتضمنه من شفرات توصل إلى المعنى العميق، فيعد العنوان عنصرا فعالا وحيويا من عناصرها ، وموجها مهما نحو النص . ((فموقعه في أعلى النص يغدو نظيرا للسيطرة، وتكريسا لاستقبال القارئ، وتمكينه من الاهتداء إلى ما تحته من نصوص، كما تفعل الثريا عندما تنث ضوءها في فضاء النص)).[1] فهو يمثل سلطة النص وواجهته الإعلامية[2].

ويرى بعض النقاد أن وظائف العنوان يمكن اختصارها بما يأتي:

١ - إبراز مضمون النص: من خلال إبراز المضمون المباشر أو غير المباشر أو المضمون الواسع أو إبراز الأفكار الخاصة.

٢ - إبراز شخصية المعنون/ المبدع.

٣ - التأثير على المتلقي.[3]

والعناوين الشعرية تؤدي وظيفتها في اتجاهين متعاكسين متكاملين أي((أن العنوان يمكن أن يكون منطلقا لوصف النص الشعري وتفسيره وتأويله، كما يمكن أن يكون هو نفسه محل وصف وتفسير وتأويل، انطلاقا من النص نفسه، فهو إذا (مفسِّر) للقصيدة و(مفسَّر) بها في آن معا))[4].

إن العنوان عند (وفاء عبدالرزاق) في ديوان (مدخل إلى الضوء) سواء كان عنوانا خارجيا للديوان أم داخليا لعناوين القصائد يتميز بحضور جمالي، واختزال جملي واحساس وذوق عال، يستطيع النفاذ إلى منابع الحس والقلب لدى المتلقي ،وهو ينقط تعبيرا ودلالة عما يختلج في كينونتها.

إذ جاء الديوان بسبع عشرة قصيدة تتبادر بالصعود فيها إلى منابر الضوء ،وتنحني شوقا نحو الكشف عن منابته في عمق الوجود المعرفي، وبهذا شكلت ملمحا صوفيا في عناوينها يتجلى في البحث عن المعرفة والطاقة الضوئية، وإدراك الحقيقة والاتحاد بالآخر حبا وعشقا وصولا إلى المعرفة الحقة .

أقول ليس من فراغ جاءت عناوينها، بل استدعت ذلك حاستها الذوقية واحاسيسها المتعمقة الغارقة بالآخر حدا لايوصف، فكانت وراء هذه القمة الجمالية المعرفية من اختياراتها لعناوينها، التي جاءت متناسقة مكملة الواحدة الأخرى في قصائدها، وكأنها عبارة عن سلسلة من بدئها إلى منتهاها.

---

[1] . ثريا النص محمود عبد الوهاب، مدخل لدراسة العنوان القصصي، الموسوعة الصغيرة (٣٩٦)، محمود عبد الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد_العراق ، ١٩٩٥ : ١٠

[2] . ينظر: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسة في الرواية العربية، شعيب حليفي، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء_المغرب، ط١، ٢٠٠٥ : ١١.

[3] . ينظر: العنوان في الادب العربي، النشأة والتطور، د. محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٨٨ : ٣٧٣.

[4] . وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد ٨١، لسنة ٢٠٠٣ : ١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وإذ كان لي من كلام فالشيء الذي جذبني حقا يتمثل في سمة التناغم والاتحاد بين غلاف الديوان، وعنوان الديوان، والإهداء، والعناوين الداخلية للقصائد، وهذا التناسق مدعاة إلى الوحدة في التعبير والصياغة نحو الهدف المنشود من الاتحاد في الحب بالآخر، إذ ما وصلت الذات بأقصى حالات الوجد أدركت معنى التصوف .

نجد في العنوان الخارجي للديوان (مدخل إلى الضوء) إن لفظة (مدخل) مشحونة بدلالات الاختراق والعبور، فيقصد بـ (مدخل) المكان الذي يربط بين جهتين، أو يشكل مكانا انتقاليا من حيز إلى آخر. ومدخل على وزن (مفعل) اسم مكان يدل على المفرد لا الجمع والتعدد، أي مدخل واحد، ليعطي عدم التشتت في الأمر، لأن مدخل الحقيقة والمعرفة واحد لا يتعدد وبذلك شكل مدخل الضوء. أما الجزء الثاني من العنوان (إلى الضوء) شبه جملة جار ومجرور خبر للمبتدأ، وإن هذا التعلق للخبر بالمبتدأ يستدعي تعلقا آخر في المعنى، إذ يبوح بالحالة أو المكان الإنتقالي، وما تسعى الذات الوصول إليه، والمتمثل بـ (الضوء) وهو الإشعاع العلمي والفكري ومنبع الأمان والمعرفة، وإن دخلت الذات إليه فقد دخلت إلى حيز معرفي وإدراك واسع لعالم الوجود .

إن السمة الاسمية التي جاءت بها العنونة تعني الثبوت، فأي ثبوت تكرس هل هو ثبوت الذات على مدخل الضوء المعرفي أم ثبوت بث الضوء. من هنا نرى التلون الدلالي الذي يصاحب الضوء، ونلمح ذلك عندما ندخل إلى القصائد .

_ الغلاف :

تدخلنا اشارات غلاف الديوان الى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له.[1] إذ يتشكل الغلاف من الغلاف الأمامي والخلفي، وكلاهما يحملان من الدلالة ما تؤهلهما للتعبير عن المضمون، لكن الغلاف الأمامي يبرز أكثر كونه الواجهة الأمامية للمتلقي وأول ما يطالعه، فيدخل عينه مباشرة ودائرة اهتمامه، مع التركيز على اشياء عدة تظهر فيه .فيتكون الغلاف الأمامي من وحدات هي (اللون ، الصورة ، التجنيس واسم المؤلف، العنوان) وإن الترتيب الذي وضع في الغلاف هنا يتكون من(اسم المؤلف_الشاعرة/ اسم الديوان/ التجنيس)، أما في الصفحة الداخلية نرى ان هذا الترتيب ينعكس بـ(اسم الديوان /اسم التجنيس/ أسم المؤلف). واختلاف الموقع راجع الى رغبة الشاعرة باستقطاب النظر حول الأسم أولا لما يحمله من مكتنز فكري وثقافي ثر .

١ _ اللون :

إن أول ما يطالعنا في صفحة الغلاف (اللون)، فلون الغلاف يشكل علامة سيميائية أولى تتصدى وتجابه عين المتلقي، إذ تستحوذ على حركة عينه البصرية، لأن لون الغلاف هو القناة الأولى لتوصيل المعنى واستقباله، وبذلك له وظيفة كبرى في التدليل على المعنى العام .

فاللون يؤثر في قدرة الإنسان على التمييز ويغير المزاج والأحاسيس، وهو ليس خاليا من دلالات جمالية وتعبيرية ورمزية، فيعبر عن موضوعات الحياة وانفعالات الفنان.[2] فالألوان في صفحة الغلاف هي :((نوع من التشكيل الذي تجلى نصا مصاحبا

---

[1] . ينظر: تداخل النصوص، حسن محمد حماد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة_مصر، ١٩٩٨ : ١٤٨

[2] . ينظر : الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدى ممتحن، فصلية دراسات الأدب المعاصر،السنة الثالثة، ع٩ ٨٤:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

استخدمه الشاعر بإعتباره مضمونا لا يؤديه اللسان، ولا يتجسد في جملة من الألفاظ والتراكيب.وإنما يحتاج إلى وسيلة أخرى هي :الرسم(الشكل واللون) وإلى قناة أخرى هي العين.))[1] واكتسبت الألوان وظائفها التواصلية والجمالية في علاقاتها في ما بينها . فقد يحل اللون محل اللغة والكتابة، لذا وجب ربطه بنفسية المتحدث والمتلقي ثم بالوسط الاجتماعي والبيئة، فتسهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية .[2]

يدخل ضمن لون الغلاف ما يأتي :

_ **لون الغلاف العام** : وهو(الأزرق الغامق أو القاتم)، الذي يدل على الهدوء ومرتبط بالطاعة والتأمل والتفكير.[3] والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة يمكن تأديتها.[4] من هنا حمل هذا اللون الشعور بالمسؤولية بتوصيل المعنى الأول، أو الإشارة الأولى وشرارة الانطلاق نحو معنى الديوان، وما يحمله من رسالة توجه للمتلقي .

_ **لون اسم الديوان :** هو اللون الأحمر الذي يدل على الحيوية والنشاط والحب وخطورة الموقف كما يستدعي الحذر وشدة الإنتباه .[5] فهو في لون اسم الديوان عنوانه يحفظ الحيوية نحو القضية، وفتح الباب للضوء المعرفي، وإن كان اللون يستدعي الحذر والتنبيه، فهو هنا يستدعي التنبيه لهذا الأمر وتركيز النظر إليه .

_ **لون اسم الشاعرة** : هو الأبيض رمز النقاء والصفاء، وجاء الأبيض من دلالة حرفين لهما من تعالق الحضور فيه. حرف (الياء) الدال على الاتساع، والضاد بما فيها من نفور وإفلات من المركز.[6] وبهذا يجمع بين الاتساع والحرية، وهما رمز للشاعرة وصفة من صفاتها .

_ **لون تخصيص الديوان بـ(شعر):** هو الأزرق الغامق الذي يشبه لون الغلاف العام، لأنه جزء من العملية الكلية.

_ **لون صورة الغلاف:** الأبيض ليتم توحد هذا اللون مع لون اسم الشاعرة في الدلالة عليها .

وإذ استخدمت الألوان كإشارة للمعنى، فيأتي اللون الأزرق للدلالة على الحياة بصورة عامة، ويشير إلى الكم المتدفق من بحر شعرها خاصة، وان لون الغلاف جاء مترابطا مع لون كلمة (شعر) إذ يدل عليه، والأحمر إلى الحب وفورته والتضحية والثورة ويعني المخاض العسير نحو الحب والمعرفة، والأبيض إلى الصفاء والنقاء والهداية، وهذه الأمور لا غنى لنا عنها .

٢_ صورة الغلاف :

إن الصورة علامة ايقونية هي خطاب يسعى الى تحريك الدواخل للمتلقي، ويرمز للمرئي وتظافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب، لأن اللغة البصرية تشارك في نقل الأفكار والدلالات بلغة الشكل واللون والاتساق البصري .[7] وعن طريق ((تشابه

---

١ . النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحديث الشعري(اللغة والغفران)عينة، د.رشيد شعلان، مجلة المخبر ،الجزائر،ع٦، ٢٠١٠ : ٢

٢ . ينظر: جماليات اللون في شعر ابن المعتز، عبد الفتاح نافع، مجلة التواصل ،١٩٩٩: ٢٥

٣ . ينظر: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبدالله محمد،رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية، فلسطين ، ٢٠٠٨ : ٥١

٤ . ينظر: اللغة واللون ،أحمد مختار عمر،عالم الكتب، ط٢ : ١٨٣

٥ . ينظر: دلالات الألوان في شعر نزار قباني : ٥١

٦ . ينظر: المصدر نفسه

٧ . ينظر: سيمياء الخطاب الروائي، قراءة في الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي للطاهر وطار .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها ،وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلية في قراءة الموضوع نفسه.))[1] وتتميز هذه الصورة بأنها بسيطة ذات فكرة واضحة ،إذ تربطنا مباشرة بعنوان الديوان وموضوعه وتجليات الذات وتوجهها نحو الضوء يعطيها قوة حضور وسطوة في الظهور العرفاني. فالصورة تدخل في علاقات مع العلامات المجاورة، من العنوان وباقي الوحدات على الغلاف فلا تدرك لوحدها، فالشكل البصري للغلاف أصبح منفتحا على النص.[2]

إن مكونات الصورة الأساسية تنحصر بـ(الشخصية الذات/ الضوء الأبيض) ، فالصورة للشخصية تتحدد بأمرين :

١ _ هيئة صورتها واتجاهها

٢ _ لون لبسها وطبيعته

فالشخصية غير واضحة، لأنها ظاهرة بذراعها فقط ، لذا من الصعب تحديد جنسها برجل أو إمرأة ،وهذا الإطلاق في الجنس رغبة في العموم، أو كون الجنسين الأثنين معا في طلب مدخل الضوء. لكن حضور الذات يتم من خلال لبسها الطويل الأبيض وتعطي ظهرها للغير، لأنها متجهة نحو الضوء .

أما الضوء الأبيض فقد عم الصورة تقريبا ،وغمر الذات بلونه، فالصورة للذات أشبه ما تكون بناسك /ناسكة متعبدة تستقطب منافذ الضوء الروحاني وترجو الاتصال به .

تعلن صورة الغلاف بأن مدخل الضوء واحد والذات ثابتة في مكانها تؤشر بيدها إليه طلبا لمشاركة الضوء أو مباركته، وهذا ما تشير إليه الجملة الاسمية للعنوان ، وإن مدخل الضوء ثابت مكانه علوي يهبط فيضا حميميا على عالم الذات، وكشفا روحيا تستعين به، وتستخدم فاعلية الإشارات بإشارتها باليد رغبة في مباركته، أو استدعائه والاتحاد به ضوءا معرفيا وحبا واسعا، فضلا عن الإشارة باللبس في الصورة يظهر بجزء يسير من جلباب أبيض ترتديه، فتعزز الصوفية التي تراها في خضم صراعات الحياة.

كما نشهد من الربط بين لون اسم الشاعرة والصورة باللون الأبيض ،إذ يلتقي اللون دلالة على معرفة الذات بالدخول إلى الضوء،أو هي الذات الشاعرة نفسها التي تسعى الى فتح معابر الضوء طلبا للإستنارة الروحية .فالترابط ناتج عن الإدراك الذاتي للآخر المعرفي وما تحمله في داخلها من معرفة وفيض حب فاق حده ووسع صداه فإخترق الكل .

٣ _ **التجنيس واسم المؤلف** : التجنيس يساعد القاريء على استحضار أفق انتظاره لاستقبال النص، فهو يفيد عملية التلقي.[3] و((يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص في هذه الحالة لا يستطيع القارىء تجاهل أو اهمال هذه النسبة وإن لم يستطع تصديقها أو اقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل))[4] وبهذا نتعرف على جنس العمل الذي يحدد هنا بـ(شعر).

---

[1] . قراءة في السيميولوجية البصرية، محمد غرافي، مجلة عالم الفكر،الكويت،مج٣١، ع١ ، ٢٠٠٢: ٢٢٢

[2] . ينظر: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي، روفية بو غنوط ،رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجزائر،٢٠٠٧ : ٢٧٢

[3] . ينظر: مدخل الى جامع النص ،جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٨٦ :٩٧

[4] . المصدر نفسه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما اسم المؤلف فهو يوجه النظر نحو شخصية معينة بذاتها، وما تحمله من مخزون فكري وثقافي يوجه مرجعيتنا بالتذكر لما كتبه في السابق من أعمال، فالمتلقي يستطيع أن يحدد الخصائص لهذا المؤلف، وهويته الجغرافية والتاريخية وغيرها، ولا يخلو عمل من اسم صاحبه،ومن هنا تبرز وظيفة الأسم بوظيفة التسمية التي تعمل على تثبيت هوية العمل للمؤلف ،والوظيفة الملكية فالاسم علامة على ملكيته الأدبية.[1] كما نلحظ ترتيب وضع الاسم يأخذ مكانا معينا. ((فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل))[2] وهذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن الغلاف.

٤ _ الغلاف الخلفي : يتكون الغلاف الخلفي من :

١ _ لون عام يشكل أرضية الغلاف_ كما قلنا سابقا_ باللون الأزرق الغامق.

٢ _ صورة الشاعرة .

٣ _ كلام يقدم به للديوان من قبل(سعدي يوسف).

وما دمنا قد تحدثنا عن اللون سابقا نصل بالحديث عن صورة الشاعرة التي جاءت متطابقة في لون لبسها مع لون الديوان، وتعبر الصورة عن شخصيتها المتطلعة نحو الجمال والسمو .

أما كلام (سعدي يوسف) فتضمن أمورا عدة ركز في كلامه على وصف شخصية الشاعرة بالكرم والسخاء والإخلاص في العاطفة، وترحيب بها في الشعر الفصيح، كما يشيد ببوحها الذي لم يره منذ(لميعة عباس عمارة)، وهو بمثابة شهادة لها. كما أعطى عنوانا آخر للديوان بـ(مداخل إلى الضوء)، ظنا منه بأن هناك مداخل عدة للضوء يطل منها على الروح الإنسانية . وأنا مع الشاعرة في التسمية بـ(مدخل)، لأن طريق الضوء والهداية واحد لاتعدد فيه .

٢ _ مصاحبات محيطة داخلية: تتمثل بالإهداء والعناوين الداخلية

_ الإهداء : تختصر الشاعرة الإهداء بقولها :

طعم النار لك ..

ولي بابك ،، البريء الوحيد .

يعد الإهداء من المصاحبات النصية، وله وظيفة دلالية وتداولية تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب ومتلقين عمله، وفي تفاعل بين المهدى والمهدى إليه .[3] وبذلك يشكل ارتباطا حيا بالديوان وعنوانه، ويفتح مجال الرؤى نحو التأويل . و((إن القاريء قد يجد نفسه ازاء عنقود من الطرق المفضية الى النص، أو حزمة من المفاتيح التي تصلح كلها ربما وبفاعلية متفاوتة لفك

---

[1] . ينظر: عتبات ، جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨ : ٦٤

[2] . تداخل النصوص في الرواية العربية : ٦٤

[3] . ينظر: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص :٩٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مغاليقه))[1] ويظل ترجيحا لدلالة النص واستخلاصا للقول واهتداء الى مفتاح بذاته. فهو ((أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص))[2].

إن الإهداء هنا وإن لم يكن محصورا بعلامة تنصيصية قوسية، وذلك لإطلاقه وعدم تحديده، لكنه يبقى محصورا بين (أنت وأنا_ لك ولي)، المحور الأساس الذي يختصر العلاقة في هذا الديوان،إذ جعلت الشاعرة (طعم النار) له ، فالصعاب ومواجهتها تختص به لذاته التي تذوق الآه والألم. أما الذات الشاعرة فلها بابه، والباب رمز الانتقال من مكان لآخر، ومن حالة لأخرى، وهذا المعنى يخدم دلالة الديوان. وقد حدد بـ (البريء الوحيد) وهو المدخل الوحيد، ويعزز ثبوت الحالة في الجملة الأسمية لعنوان الديوان. وحضور النقطتان (..) التي تفتح المجال للتأويل وآثرتها بالفارزتين .

((إن مثل هذا الإهداء يمثل موجها خارجيا للقراءة لايمكن تجاوزه أو تخطيه))[3] فالإهداء لم يأت مجرد حلية بل اختارته الشاعرة بقصدية تامة، لتحقق من ورائه مزيدا من الدلالات والإضاءات التي تسهم في فك رموز نصها.[4] فالإهداء رسالة ضمنية تحمل دلالة تعمل على كشف الإتجاه الثقافي للذات المبدعة وغايتها.[5] ، وهو جزء من المصاحبات النصية التي لا تخلو من قصدية في اختيارات العبارات والمهدى إليه .

لكن دلالته تبقى غائبة عصية على الفهم تحتمل تلك التأويلات، ومثل هذا الإهداء يضفي ملمحا صوفيا ويحيط بالغموض الشخصيات المهدى إليها (لي/ لك) (أنا /أنت) وبالمادة المهداة أيضا .ولأن الاهداء هنا لايكشف عن دلالاته ولا يصرح بمعانيه مباشرة، وهذا يدفعني الى القول إن الشاعرة حتى في اهدائها زادت علي من العمل والجهد ما جعلني أفتق مضامين التأويل بحثا وتقصيا عما أرادته .

فلم يكن على الصيغة المتعارفة من ذكر الاسم وما شابه بل جاء بإهداء اقتسم صيغته(لك لي). وإذا كان الإهداء يعتمد على الإنتقال من الأنا إلى الآخر[6]، فهو هنا يتوسط العلاقة بين الأثنين في الرسالة التوصيلية مرسل مرسل إليه رسالة. إذ خص الإهداء بالمرسل والمرسل إليه معا الذات الشاعرة والآخر .

فطعم النار من نصيبه والباب من نصيبها، والنار هي المطهرة من الاثم والوجع وتمثل الهالة الضوئية والمعرفية، ومايحمله الطعم من اللذة، فجاءت النار هنا تحمل ضوء العنوان ولذته المعرفية النورانية(مدخل الى الضوء)، و(بابك) الذي خصته الذات بها هو الا(مدخل) ، كأنما هو اهداء داخل اهداء ، الباب الذي يتصف وحده بالبراءة يلتقي بالعنوان، لأن الباب المدخل الأول وهو باب النجاة نحو النور العرفاني . فالإهداء لاينفصل دلالته عن السياق العام للعمل الشعري بأبعاده الإيحائية.[7] ويخلق علاقات مع عنوان الديوان الشعري كما وضحنا ذلك، أو نصوصه بصورة مباشرة أو غير مباشرة .

---

١ . الشعر والتلقي، علي جعفر العلاق، دار الشرق ،عمان، ط١، ١٩٩٧ : ٨٦

٢ . عتبات النص،البنية والدلالة ،عبدالفتاح الحجمري،منشورات الرابطة ،الدار البيضاء،١٩٩٦ : ٣٠

٣ . النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية، عبدالرحيم حمدان، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد ٢،٢١، ٢٠٠٧ : ٥٧٦

٤ . ينظر: المصدر نفسه : ٥٧٩

٥ . ينظر: شعرية النصوص الموازية :٥٤

٦ . ينظر: المصدر نفسه :٥٥

٧ . ينظر: المصدر نفسه : ٥٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

_ العناوين الداخلية (عناوين القصائد وعلاقتها بنصوصها) :

لابد أن يكون لهذا المدخل _(مدخل إلى الضوء)_ من شكل للدخول يتمثل بأول عنوان للقصيدة بـ (آثرت خمرتك)، والخمرة أول فاعلية الحب، فهي رمز لفقدان العقل للذات فيمن تحب، إذ يكون بالسكر في الآخر حتى تكتمل الحالة بعنوان آخر قصيدة في الديوان (على سرعة من عيوني) الذي يحدد سرعة دخوله في نفسها، وإن كان المدخل يتحدد بالضوء فلا بد من رؤية له لذا جاءت بـ (عيوني) في العنوان مركزة على جانبين (السرعة،العيون) السرعة في نفاذ الحب واختراقه، والعيون التي يدخلها وتشاهد سطوة حضوره الضوئي. هكذا يتم الجمع بين العنوان الأول للقصيدة والعنوان الأخير الذي تختتم به عشقها الأبدي .

فتأتي العناوين مشحونة بالمعاني العرفانية الصوفية بشكل صريح أو ضمني. فالمحبة التي ينشدها المتصوف هي محبة الله له، والتي تضمن له الاتحاد معه، والكلمة اصبحت وسيلة فعالة لإبراز غايته وتخرج معاناته، فهي مشحونة ومكثفة دلاليا .[1]

نرى في عناوين القصائد اشياء ومظاهر عدة يمكن حصرها بـ :

١ _ العناوين ذات البوح الصوفي

نجد هذه العناوين واضحة وصريحة بالبوح الصوفي من مثل:(آثرت خمرتك/ اصغاء/ ارمني بك إليك/ سمني ما شئت/ ارتويتك كشفا/ صعودا إليك/ الغرق شوقا/عن بعد أناجيك /في ينبوع روحك..).

إذ تبدأ بالخمرة والإصغاء رمز صوفي للحب وشدة الجذب للآخر، ليصل السكر حده في (في ينبوع روحك) من الإمتزاج، ويصبح (الشوق غرقا) .كما نلاحظ أن الشاعرة تلون الآخر في نصوصها ما بين المذكر والمؤنث، لتعلن سمة الاتحاد من قبل الأثنين معا، فالحب بأسمى معانيه حب متبادل من قبلهما يصل بهما إلى أعلى درجاته. لأن الشعر الصوفي وسيلة من وسائل التعبير عن الأحوال، والحب عند الصوفي استلهام الحقيقة.[2]

تأتي بعنوان(سمني ما شئت) لتكون تناصا في التسمية في قوله تعالى :(وعلم آدم الاسماء كلها).و(ارتويتك كشفا) من الارتواء بالمحب هو كامل الذروة في الصوفية للحب، وكشفا له صلة بعنوان الديوان،لأن من خصائص الضوء الإظهار والإيضاح وجل مهام الضوء الكشف. فتعمل الذات على خرق المألوف والوصول إلى عالم الكشف،بالكشف عن العالم الداخلي بفعل دوافع العالم الظاهري، وكأنه صراع مع وعي الذات ووعي الكشف.[3]

ففي(آثرت خمرتك) يتم التركيز على الخمرة و((الخمرة الصوفية مصدر من مصادر معرفة الحقيقة الإلهية وسبب من اسباب التجليات النورانية وبشربها يغيب الصوفي عن الحضور الذاتي وتبقى روحه متعلقة بالحضرة الإلهية فلا يرى في شهوده إلا وجوده)).[4] فيتوسل الصوفي بالخمرة ليعبر عما يستشعره من سكر معنوي، فيستعير الخمر وما تثيره من نشوة لدى شاربها

---

١ . ينظر: النص الصوفي وسؤال التأويلية تائية ابن الفارض أنموذجا، علجية مودع ،ع١٠ ،مجلة المخبر،جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر ،٢٠١٤ : ٢٦

٢ . ينظر: جمالية الرمز في الشعر الصوفي محي الدين بن عربي نموذجا :٨٠

٣ . ينظر : العبارة الصوفية :٩

٤ . جمالية الرمز في الشعر الصوفي،محي الدين بن عربي نموذجا :٧٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

للتعبير عن نور الشهود ونشوة الوصال بالكينونة الأزلية، فالكلمات تثري دلاليا، فتنتقل من أحادية المعنى وتصريحه إلى تعدديته وايحائيته.[1] وهكذا هي الشاعرة في توسلها السبل للوصول إلى الآخر.

٢_ الاختصار والاختزال اللفظي :

يتم ذلك في اختزال(الفعل+ الفاعل+ المفعول به) في كلمة واحدة كما في : (أرمني بك إليك/ سمني ما شئت /ارتويتك كشفا/ أجلسني قربه). وإن كانت تختزل هذه التركيبة اللغوية، فهي تختزن فيها الفعل والذات والآخر، كما يحدث تداخلا بينها نتيجة هذا الاختزان، وبذلك تعرب الذات عن حبها عبر هذا الإمتزاج، فهو حب متحد بالآخر، وجعلت من الألفاظ أيضا أن تتحد معا في إبرازه وايضاح معالمه .

٣_ استخدام الضمير(ك) في الأفعال و الاسماء والحروف:

_ في الأفعال كما : (ارتويتك كشفا / عن بعد أناجيك)

_ في الاسماء (آثرت خمرتك / في ينبوع روحك)

_ في الحروف (أرمني بك إليك / صعودا إليك)

إن هذا الاستخدام للتراكيب يضفي نوعا من التنوع في الحضور لحرف(ك) مابين هذه الصيغ المختلفة .

٤_ ظاهرة خاصة من الجمع بين الضمائر

جاء هذا للجمع بين أثنين (أنا +أنت) أو أكثر (أنا + أنت+ هو) لتعدد جهات القصد والاشتغال . من مثل: (ارتويتك كشفا/ أجلسني قربه) وكأن الجلوس لايتم برغبة الذات وإرادتها بل بطلبها من الآخر فعل ذلك. هل لأن ليس باستطاعتها فعله بقرب الآخر؟! وكأنما هو توسل تصدره الذات لمن بيده الأمر للجلوس قرب الآخر الذي تتوسم به حبا جما .

٥_ الجمع بين حروف الجر

يكون هذا الجمع في حروف الجر بظهور كثيف في عناوين قصائد الديوان، إذ تأتي بداية عنوان القصائد، وهي كثيرة هنا مثل: (في ينبوع روحك/ عن بعد أناجيك /على حفيف الشجر)، وهذا الحشد العنواني لحروف الجر يظهر لتقريب المسافة بين أثنين، وقد تأتي الحروف متأخرة في نهاية جملة العنوان كما في :(صعودا إليك/ أرمني بك إليك) .

إن هذا المزج والتنوع في استدعاء حروف الجر والجمع بينها جاء رغبة في توصيل المعنى ،ولا سيما هي الحروف التي يتم بواسطتها ذلك، إذ تعرف بأنها: هي التي يتم بواسطتها نقل المعنى.[2] وقد يكون الجمع لحروف الجر بأكثر من حرف في العناوين مثل :(على سرعة من عيوني/ أرمني بك إليك).

---

[1] . ينظر: التلقي في الشعر الصوفي، خديجة توفيق، علامات، ٢٨ : ٦٩

[2] . ينظر: ويكيبديا الموسوعة الحرة ar.m.wikipedia.org

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٦_ التفات الضمائر

تسعى الشاعرة إلى نوع من الإنزياح عبر التفات الضمائر، لنقل دائرة الضوء إلى غيره للجمع بينهم والتداخل ،مثل: (ارمني بك إليك) ضمير المتكلم والمخاطب يفسرهما بوجود صاحبهما وقت الكلام ،وينتج من عملية الرمي هذه الاتحاد بينهما، لأن الرمي يكون بالآخر الذي يصل الذات ويتحد بها عبر عملية الرمي، ومن ثم تبدأ عملية أخرى محصورة بـ (إليك) رد فعل عن الأخرى لتعلن دائرة الرمي تكون في اطار واحد هو المحبوب الآخر،وإن كانت بإتجاهين يمثلهما (بك /إليك)، إذ تختمها بـ (إليك) وإلى تعني انتهاء الغاية بما تريده الذات، فجاء الإنزياح بالضمير هنا للجمع بينهم واعلان التداخل الحاصل، فيقف شاهد عيان على هذا الامتزاج .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015