



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 الثالث - العدد 21 يوليو 2016

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

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

المشرفة العامة : د. سرور طالبي المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

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 وأبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تماثله تأخذ موضوعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس... وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف... وإيماننا 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 الالكترونية.

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر
د.مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/المغرب
د. أحمد رشاش جامعة طرابلس، ليبيا
د.خالد كاظم حميدي وزير الحميداي، جامعة النجف الأشرف / العراق

المنسق العام: أ. جمال بلبكاي

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

اللجنة العلمية :

أ.د. أيمن ميدان جامعة القاهرة . مصر
أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين
أ.د. عبد الحميد عبد الواحد، جامعة صفاقس، تونس
أ.د. ضياء غني لفته العبودي، ذي قار، العراق
أ.د.منتصر الغضنفرى جامعة الموصل العراق
د.محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة، مصر
د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر
د.كريم المسعودي جامعة القادسية العراق
د.مليكة ناعيم، جامعة القرويين- المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د.محمد جواد حبيب البدراني . جامعة الموصل . العراق
د.طارق ثابت . جامعة باتنة . الجزائر
د. عبد الحق عمر بلعابد . جامعة الملك سعود . السعودية
د. فاضل عبود التميمي . جامعة ديالى . العراق
د.لطيف يونس حمادي الطائي . جامعة ديالى . العراق
د.لحسن عزوز. جامعة الوادي . الجزائر

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دورياً عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تشكل دورياً 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 العلمية، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

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

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

• أن يكون البحث خالياً من الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

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

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

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

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

• أن يرفق صاحب البحث تعريفاً مختصراً بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، 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 إلكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية ٧
- حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب: د. مباركي بوعلام، جامعة سعيدة - الجزائر - ٩
- جماليات التعدد الأسلوبي وإشكالياته في الخطاب الروائي : د. مهلول شعبان، قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون-جامعة سعيدة-الجزائر ٢١
- استراتيجية الخطاب الشعري عند أبي تمام تناول تداولي لقصيدة فتح عمورية: د. فريدة موساوي، أستاذة محاضرة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة البويرة. الجزائر ٤٣
- التعليل الصوتي للظواهر الصوتية في كتاب (التنبهات المستنبطة) للقاضي عياض (رحمه الله) نموذجًا: المدرّسة. المساعدة. ضوية صادق جعفر الربيعي، المديرية العامة لتربية محافظة ديالى/ العراق ٥٥
- شعرية العنوان في رواية "بم تحلم الذناب؟" لياسمينه خضرا: أ. بسمة جديلي/ باحثة دكتوراه/ جامعة تبسة/ الجزائر. ٧٥
- التراث و أدب الطفل المغربي المعاصر دراسة نقدية في "سلسلة أيمن ونهى": د. بوزيد الغلى، أستاذ باحث بمركز علم وعمران للدراسات و الأبحاث و إحياء التراث الصحراوي ، كلميم ، المغرب ٨٩
- «جاك دريدا» وامرأة المجهى الممكن: الباحث ميداني بن عمر، جامعة سطيف ٢ طالب دكتوراه بجامعة قاصدي مرباح/ورقلة ١٠١
- التحليل الصرفي لمكونات الكلمات العربية - دراسة لغوية حاسوبية: د. أحمد راغب أحمد، أستاذ اللغويات الحاسوبية المشارك، الجامعة الإسلامية العالمية - ماليزيا ١١١
- الخلفية الأبيستيمولوجية للفكر السميائي وعلاقته بالبناء المفاهيمي في التصورات العربية: أ. سمراء جبايلي . جامعة عباس لغرور. الجزائر ١٢٣
- مصطلح التخيل الذاتي في النقد العربي المعاصر: أ. غيتري كريمة - جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان. الجزائر ١٣٥
- العدول البلاغي و الأسلوبي و جمالياته في الحديث النبوي الشريف: الأستاذ: ياسين فرفوري، جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف. الجزائر ١٤٣
- مظاهر التعدد الثقافي في الرحلة العياشيّة للبقاع الحجازية للشيخ عبد الله بن محمد العياشي (ت ١٠٩٠ هـ) ١٥٩
- د. سليمان قوراري. جامعة أدرار. الجزائر

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

نطالع في هذا العدد موضوعات معرفية متنوعة تتوزع بين بحوث لغوية اهتمت بالظواهر الصوتية في مدونة قديمة وكذا بمسألة العدول البلاغي والأسلوبي في الحديث النبوي الشريف وبمكونات الكلمة العربية من خلال تحليلها صرفيا وبدراسة تداولية في إحدى قصائد أبي تمام ... وبحوث نقدية تناولت بالدراسة والتحليل والرصد حركية المسرح الجزائري منذ بدايته إلى مرحلة التجريب وكذا أدب الطفل المغربي المعاصر بالتركيز على سلسلة أيمن ونهى وشعرية العنوان في رواية بم تحلم الذئب ومصطلح التخيل في النقد العربي المعاصر.

هذا واحتوى العدد مقارنة مفاهيمية في الفكر السيميائي ودراسة حول إحدى أعمال جاك دريدا وأخرى تحاول رصد مظاهر التعدد الثقافي في الرحلة العياشية .

ولأن المجلة مع إصدارها لك ل هذه الأعداد حتى بلوغها هذا العدد الذي بين أيديكم قد حققت بعض الأهداف التي سطرته هيئة التحرير منذ نشأتها ، فقد ارتأينا فتح باب المشاركات من جديد لكن بشرط الاشتغال على محاور خاصة و متنوعة في الوقت نفسه نعلن عنها بحول الله وذلك وفاء لكل الأذواق والاهتمامات .

نرجو أن يكون العدد في مستوى ما تطمحون إليه ، كما نوجه شكرنا . هيئة تحرير ورئيسته ورئيسة المركز إلى كل العاملين بهذه المجلة (اللجنة العلمية . لجنة التحكيم) على تفانيهم وجهودهم النوعية وإلى كل المساهمين فيه.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب

د. مباركي بوعلام، جامعة سعيدة - الجزائر -

الملخص :

تتناول هذه الدراسة مسيرة المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي إلى مراحل التجريبية في الستينيات والسبعينيات من القرن نفسه . فكانت البداية على إثر زيارة بعض الفرق المسرحية العربية إلى الجزائر كفرقي جورج أبيض ونجيب الحداد وتقديمهما لبعض العروض المسرحية ، وبفضل هذه الزيارات التي أدت إلى الاحتكاك والتواصل بين المشرق والمغرب العربيين ، حاول رواد المسرح الجزائري الأوائل استزراع هذا الفن الدخيل في تربتهم الجزائرية . فأنشأوا فرقا مسرحية وقدموا عروضاً مسرحية هزلية وفكاهية ، بالإضافة إلى ترجمتهم ، واقتباسهم وإعدادهم ، وجزأتهم لبعض المسرحيات الأوروبية وتقديمها في قالب مسرحي شعبي يتلاءم مع ذوق جمهورهم . أما مرحلة ما بعد الاستقلال فحاول روادها تجريب الأشكال التراثية الشعبية والظواهر المسرحية الفرجوية الماقبلية في أعمالهم المسرحية قصد تأصيلهم لمسرح جزائري نابع من هويتهم العربية ، ومعبّر عن تطلعات مجتمعاتهم الثقافية والحضارية .

الكلمات المفتاحية : الدراسة ، المسرح ، الجزائر ، التجريب ، الرواد ، الترجمة ، الاقتباس ، الجزائر ، الإعداد ، التأصيل ، التراث ، الفكاهة ، الهزل ، الهوية .

يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين للمسرح الجزائري على أن البدايات الأولى للحركة المسرحية الجزائرية، تعود إلى مطلع القرن العشرين أي في الفترة الممتدة من (1921 إلى 1925)، بحيث شهدت الساحة الثقافية الجزائرية تقديم بعض العروض المسرحية في بداية القرن الماضي. إلا أن ما لم يذكره بعض هؤلاء الدارسين، ومن بينهم محمد يوسف نجم، ويعقوب لاندو وعلي الراعي ولا حتى تمارا ألكسندرو بونيتسفا، وحتى كتابات سعد الدين ورشيد بن شنب، ومذكرات علالو ومحيي الدين باشطازري هو عدم إشارتهم إلى مسرحية الكاتب الجزائري اليهودي إبراهيم دانييوس التي كُتبت وطُبعت في مدينة الجزائر في السنة نفسها التي قدّم فيها مارون النقاش أول عرض لمسرحية "البخيل" لموليير سنة 1847.

ففي هذه السنة بالذات حسب بعض الدراسات المسرحية الجزائرية، طُبعت بالجزائر مسرحية "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق"، التي اكتشفها وترجمها الباحث البريطاني "فيليب سادجروف"، فعُدّت بالنسبة إليه أقدم مسرحية عربية معاصرة¹

ومن هنا، نستطيع القول أن التأريخ لبدايات المسرح الجزائري يعود إلى ما قبل فترة العشرينيات، ما دام هذا النص المسرحي المطبوع سنة 1847 يشكل البداية الحقيقية للمسرح الجزائري حسب رأي هذا الباحث البريطاني.

¹ . إبراهيم دانييوس ، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق ، تح : مخلوف بوكروح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر 2003 ، ص 23 - 24

وتعد فترة العشرينيات والثلاثينيات مرحلة مهمة في تاريخ المسرح الجزائري، حيث جرب فيها الرواد الأوائل شكل المسرح الكلاسيكي، وذلك بتواصلهم ثقافياً ومعرفياً مع بلدان المشرق العربي بفضل زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر سنة 1921. ونتيجة هذا التواصل والتأثر بهذه الفرقة تأسست سنة 1921 أول فرقة مسرحية جزائرية هي فرقة المهديية. أو "جمعية الآداب والتمثيل العربي بتقديمها لثلاث مسرحيات باللغة العربية هي: مسرحية (الشفاء بعد العناء) و(خديجة الغرام)، ومسرحية "بديع" من تأليف رئيسها طاهر علي شريف.¹

ومن الأرجح أن هذه المسرحيات هي أول النصوص المسرحية التي كتبت في الأدب الجزائري الحديث، بحيث كتبها صاحبها بلغة عربية فصحة متأثراً هو وأعضاء فرقته بفرقة جورج أبيض الذي قدم مسرحياته بالفصحى "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" لمؤلفهما نجيب الحداد.

كما قدمت أيضاً جمعية "الموسيقى المتربية" سنة 1922 مسرحية من فصلين عنوانها "في سبيل الوطن" لكتبتها محمد رضا المنصالي المتأثر بالنهضة العربية الحديثة، وقد كتبت بالعربية الفصحى كالمسرحيات السابقة لعلي الشريف الطاهر. وهذا ما يؤكد الطاهر فضلاء بقوله: «ونظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر مثلاً في سبيل الوطن. وفتح الأندلس، وغيرهما، يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا...»²

وانطلاقاً من هذا القول، حاول بعض رواد المسرح الجزائري الأوائل تجريب الشكل المسرحي الكلاسيكي لإعطاء البدايات الأولى للمسرح الجزائري الحديث، والمحافظة على القيم الوطنية والمثل العليا، من خلال مضامين المسرحيات المقدمة في هذه الفترة.

وابتداءً من سنة 1926، ظهر أقطاب المسرح الجزائري، الذين جربوا الشكل المسرحي الشعبي، فحاولوا إعادة بناء الفلك الثقافي الجزائري الذي تعرض إلى الطمس من طرف الاستعمار الفرنسي بمساهماتهم في تأسيس مسرح شعبي يهتم بقضايا كل الطبقات الشعبية، ويضطلع بكل المهمات المنوطة به. وفي هذا السياق يلاحظ عبد القادر جغلول: «أن المسرح الجزائري في بداية ظهوره كان يمثل ثلاثة أمور جديدة فهو يتضمن موقفاً جديداً تجاه العمل الثقافي، فمع جحا لا تبقى الثقافة عملاً معيارياً، بل تصبح مشهداً قائماً على أداء الممثلين، وعلى لغة عربية تعمل من جديد لتعبر عن الواقع المعيش...»³

وبناءً على هذه الملاحظات، حاول رواد المسرح الجزائري الأوائل تكوين مسرح شعبي يعبر بصدق عن قضايا الإنسان الجزائري. وذلك نظراً للوضع الثقافي الذي كانت تعيشه الجزائر والمتمثل في تفشي الأمية في أوساط المجتمع الجزائري، الذي لم يكن يسمح باستمرار التجربة المسرحية باللغة الفصحى، الأمر الذي جعل حركة المسرح الشعبي تتخذ اللغة العامية أداة للتعبير الدرامي، واستلهاها لمواضيع من الآداب والحكايات الشعبية المحلية والعربية. وأول تجربة في هذا المجال هي مسرحية جحا، لعلالو ودحمون التي عُرضت سنة 1926 فلاقت نجاحاً كبيراً في الأوساط الشعبية.

¹ : عز الدين جلاوي. النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، الجزائر، 2000، ص41.

² : محمد الطاهر فضلاء. المسرح تاريخاً ونضالاً، مجلة الثقافة، ع87، الجزائر، 1985، ص283.

³ : عبد القادر جغلول. نقلاً عن مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص25.

وهناك تجارب مسرحية شعبية أخرى تلت هذه التجربة وهي أعمال محيي الدين باشطارزي ورشيد القسنطيني المسرحية. فإذا كان علالو قد أعطى ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بالعامية، فإن رشيد القسنطيني قد طبع هذه البداية وأعطاهما شخصيتها المميزة المتمثلة في الموضوعات والشخصيات واللغة والحوار. أما محيي الدين باشطارزي، فيعد أحد أقطاب المؤسسة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حد التأليف والتمثيل والإخراج والغناء بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية بإنشائه فرقاً عديدة وتكوينه جيلاً مسرحياً، وتركه تراثاً مسرحياً ضخماً، وكتباً سجلت تاريخ الحركة المسرحية.¹

ومن هنا، تميز كل من علالو رشيد القسنطيني، ومحيي الدين باشطارزي بأنهم مؤلفون للمسرحيات الهزلية وللأغاني، وقد قدموا عروضاً ناجحة طوال عقدين من الزمن، وهم في نفس الوقت مؤلفين وممثلين، غير أن نصوصهم المسرحية غير مدونة ومتوفرة لأنها كانت تؤدي ارتجالياً ولم يهتم أصحابها بطبعتها.

لقد اتكأت هذه التجارب المسرحية لهؤلاء الرواد على التراث الشعبي وذلك من خلال توظيفها لحكايات جحا المستلهمة من الإبداع الشعبي، ذلك أن العودة إلى التراث في هذه الفترة بالذات له أكثر من دلالة. فهو من جهة يبين رغبة الكُتّاب في بعث ثقافة وطنية، ومن جهة أخرى يفسر الرفض القاطع للاستعمار الفرنسي. فالمسرحية جزائرية بكل المقاييس، والجديد فيها هو الشكل فقط، أي الفصول والمشاهد، وهذا ما أدى بهؤلاء المسرحيين إلى إقامة مسرح شعبي متميز عن المسرح الفرنسي الذي كان سائداً آنذاك في تعاملهم مع التراث العربي والمحلي في صياغة أعمالهم المسرحية التي لم تنطلق من النقل عن المسرح الفرنسي

وبناءً على هذا، نجد علالو قد استمد موضوعات مسرحياته من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفاهي الشعبي الذي تزخر به قصص كتاب ألف ليلة وليلة، فعبّر عن بطولة هذا الشعب الحالم، بمستقبله المشرق من خلال هذه القصص الهزلية التي تعتمد على المغامرة والفانتازيا في تحرير هذا الشعب من واقعه المثقل بالهموم والآلام، فقدّم بعض الأعمال المسرحية الهزلية ومن بينها مسرحية "أبي الحسن المغفل" التي استقى موضوعها من حكايات ألف ليلة وليلة.

ولقد تميز مسرح "علالو" بالطابع الشعبي الكوميدي الساخر الذي أضفى على أعماله المسرحية سحراً بالنكتة اللاذعة والغرض منها إيقاظ النفوس وإحياء الضمائر والهمم.

أما رشيد القسنطيني فقد اتسمت تجربته المسرحية بأسلوبه المنفرد عن أقرانه المؤلفين والممثلين، فهو مبتكر لحوار خاص ونثر منعش جد حيوي، وإيقاع للصوت وحركات وطاقات مرحة، بالإضافة إلى صوته المتميز وتقليده البارع.

كما اتسم مسرحه - رشيد القسنطيني - أيضاً بطابعه الشعبي الوطني الموجه إلى عامة الناس مهما كان وضعهم الاجتماعي، ومستواهم الثقافي، وينتمي مسرحه إلى الحيز الثقافي للشفهية، ولا يخضع للقواعد الصارمة للمسرح الكلاسيكي الأوروبي، بحيث تمتاز سائر الأنواع الفكاهية في أعماله المسرحية.

ومن هذا المنطلق، قدمت تجربة القسنطيني المسرحية نوعاً ثقافياً جديداً متكناً على التراث في استخدام عناصره كأدوات تعبيرية في شكل فني جديد ليتأقلم مع الجمهور.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن تجريب رواد المسرح الجزائري واستلهمهم للتراث الشعبي لم يكن في مصاف كُتّاب المشرق العربي لأنهم لم يكونوا من المتعلمين ومن خريجي المعاهد، والمدارس العليا كمنظرائهم في المشرق العربي، وهذا ما نجده في تحليل سعد

¹ : Mahiedine Bachtarzi. Mémoire.Tome1, Alger, SNED, 1968.

الدين بن شنب: «إن تعامل الكتاب المسرحيين الجزائريين مع النصوص التراثية في صياغة أعمالهم المسرحية أقرب من حيث الانتماء إلى المذهب الطبيعي ولكن هذه الطبيعة لا تظهر إلا بشكل متقطع، لأن أي فن بالنسبة للذهنية الشرقية يتضمن تغيراً مستمراً، وهو بحث عن الحقيقة المثلى وليس صورة مطابقة للواقع...»¹

وإلى جانب تعامل هؤلاء الرواد الأوائل مع التراث العربي، يقر بن شنب أيضاً أنهم تأثروا بالمسرح الفرنسي، لكنهم لم يترجموا ولم يقتبسوا، لأن الجمهور يجد صعوبة في فهمها وتذوقها. وهكذا كان المسرح الكوميدي هو النوع الملائم والمفضل من طرف الجمهور نظراً للغته الشعبية التي جعلت المسرح في متناول الجمهور.

ومن هنا يتضح لنا أن الجهد الذي بذله رواد المسرح الجزائري من خلال تجاربهم المسرحية في خلق مسرح وطني جزائري أصيل يؤكد بعض المثقفين الفرنسيين ففي نشأة المسرح العربي في الجزائر بعد 1920 يقول الكاتب غابريال أوديزيو: «إن ميلاد المسرح في الجزائر في العشرينيات دليل على أن الجزائريين بدأوا يعبرون علانية عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم، ويثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره وقدراته، ولم يكن تحقيق ذلك ممكناً لأول وهلة في غياب الريبورتوار والقاعات والجمهور [...] كل شيء يجب ابتكاره...»²

نستشف من خلال هذا القول جملة من الخصائص التي طبعت البدايات الأولى للمسرح الجزائري، والتي اتسمت في مجملها بالسمات المحلية، والسعي الحثيث إلى الاتكاء على التراث الشعبي لتأسيس مسرح جزائري له شكله وقالبه الفني والجمالي، حتى وإن تعامل مع المسرح الأوروبي عن طريق الترجمة والاقتباس، فإننا نجد تغيير

عناوين بعض الأعمال المسرحية المقتبسة مثل مسرحية "سي قدور المشحاح" المقتبسة عن مسرحية البخيل لموليير.

التأصيل والتجريب (مرحلة ما بعد الاستقلال):

شهد المسرح الجزائري بعد الاستقلال في ظل إرهابات التحول الاجتماعي، تطوراً ملحوظاً شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، بحيث حاول المهتمين بهذا المسرح التعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بفلسفة جديدة ونظرة جاءت وليدة الظروف التي ساهمت في تأصيل هذا المسرح بواسطة العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية الفلكلورية المؤثرة في الجماهير. وذلك لقرب هذه الأشكال من أحاسيس ومشاعر هذه الجماهير.

ومن هنا، يعدّ تأصيل المسرح الجزائري غاية أساسية في البحث عن تجربة مسرحية تراثية تسعى إلى إيجاد أشكال ومضامين مناسبة للوصول إلى المتلقي الجزائري لإعطاء قالب مسرحي شعبي بعيد عن الأشكال الغربية، التي لا زال ينفر منها هذا المتلقي. فالعودة إلى التراث الشعبي تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية من خلال إحياء تراثنا التليد وتكييفه فنياً وجمالياً ليلائم واقعنا المعيش.

¹ : سعد الدين بن شنب. المسرح العربي لمدينة الجزائر، عائشة حمار، مجلة الثقافة، ع55، وزارة الثقافة، الجزائر، 1980، ص35.

² : نقلاً عن مخلوف بوكروح، تح، نزهة، المشتاق و غصّة العشاق في مدينة طريفان بالعراق، ص45.

وفي هذا الإطار تأتي أهمية البحث عن خصوصية التجربة المسرحية بعد الاستقلال بغية الكشف عن العلاقة بينها وبين حركة التغيير الاجتماعي كما يرى مخلوف بوكروح: «إن أي تجربة لا تنشأ من تلقاء ذاتها أو من عوامل خارجة عن البيئة الاجتماعية المعبرة عنها، بل تتشكل من طبيعة هذا التغيير الذي يضيء عليها طابعاً خاصاً»¹.

لقد أدت هذه الرؤية التأصيلية للمسرح الجزائري بفضل استلهاام التراث إلى تجريب بعض الكتاب المسرحيين الجزائريين الهواة منهم والمحترفين أشكالاً متعددة من المسرحية التجريبية، وذلك لتأثرهم بالوسائل الفنية المستخدمة في المسرحية الغربية والعربية، ومن بين هذه الأشكال التجريبية، نجد الشكل الملحمي الذي ظهر ابتداءً من السبعينيات على يد مجموعة من هؤلاء الكتاب، ومن أبرزهم ولد عبد الرحمن كاي في مسرحيته التجريبية "القراب والصالحين" الذي استخدم فيها وسائل فنية بريختية مثل تقنية التغريب، وهي دعوة الجمهور إلى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر، وهدم الجدار الرابع ليؤكد للجمهور مسرحية المسرح، ويمنعه من الاندماج مع الشخصيات والأحداث.²

ولقد استخدم كاي في تجريبه للشكل الملحمي بالإضافة إلى هذه التقنيات، الراوي والمداح لهدم الجدار الرابع وتحقيق مبدأ الإيهام ليؤكد للمشاهد بأن ما يراه ليس حقيقة بل تمثيل.

كما اعتمد ولد عبد الرحمن كاي في تجريبه للشكل المسرحي الملحمي على التعامل مع التراث الشعبي، هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياءها من جديد، وتعود اهتمامات كاي بالتراث إلى السنوات الأولى من حياته حين كان يتلقى دروساً في المسرح على يد أستاذه الفرنسي (هنري كوردو Hinri Kordou) دفعه فيها للبحث في التراث قائلاً: «أذهبوا وفتشوا في تراثكم عن مسرحكم وفنكم ولا تسمموا أنفسكم بمسرحنا الذي وصل الجمود والتصلب...»³

إنها دعوة صريحة من هذا الأستاذ الفرنسي إلى كل المسرحيين الجزائريين، يحثهم فيها على تأصيل مسرح جزائري يعبر عن همومهم وقضاياهم من خلال الرجوع إلى استلهاام القصص والخرافات والأحاجي والأغاني الشعبية الموجودة في تراثهم الشعبي. وانطلق كاي وفرقته يبحثون في تراثهم الشعبي، ويدرسون أحواله، ويسجلون أساطيره وأغانيه وأهازيجه الشعبية، فجمعوا العديد من الأشكال التراثية الشعبية مثل الموشحات الأندلسية والحكايات والأساطير الخرافية، والشعر الملحون، فعاشوا مع الفلاح في الحقل، ومع العامل في المصنع، ومع كل مواطن حسب مركزه الاجتماعي.

وبهذا التوجه إلى استلهاام التراث الشعبي، استقى كاي موضوعاته المسرحية التي أثرت للعبة المسرحية، وخاصة في جانبها الفرجوي، فأعدت تجربته المسرحية للعناصر والأشكال التراثية كالحلقة والمداح، والغناء والرقص مكانتها في الثقافة المسرحية، لأنها عناصر مكونة للفرجة التي تشد المشاهد إليها وتمهره.

وقد قدّم ولد عبد الرحمن كاي الأعمال المسرحية التجريبية الأولى ابتداءً من سنة 1951، مثل مسرحية (تاريخ الزهرة) ثم (الكوخ) و(الشبكة) و(السفر) و(ديوان القراقوز)، وهي أعمال مسرحية من تأليف جماعي، لأنها اعتمدت على البحث والتنقيب في التراث الشعبي بإشراف فرقة القراقوز.

¹ : مخلوف بوكروح. المسرح والجمهور، دراسة سوسيلوجيا في المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002، ص10.

² : ينظر حفناوي بعلي. أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، 1، الجزائر، 2002، ص357.

³ : تجربة مسرحية عربية، مجلة المعرفة، عدد خاص عن المسرح، ع34، سوريا، 1964، ص267.

ومن هنا، استمر كاكي في البحث والتجريب عن صيغ مسرحية ذات قالب جزائري أصيل¹، فأثمرت عدة مسرحيات تابعة من غوص هذا الفنان في أعماق الطبقة الشعبية للبحث عن جوهر الشخصية الوطنية القومية، وهذه نظرة تأصيلية للمسرح الجزائري العربي. وهي نظرة ثاقبة حول دور الفن في المجتمع إذ يؤكد كاكي قائلاً: «إن الشعب هو - دائماً - المحور الأساسي للفن الدرامي، أي أنه المصدر الذي ينبغي أن يستوحي منه المسرح أشكاله ومضامينه لأن هذا الشعب هو الجمهور الذي سيتلقى هذا الفن في النهاية، لذلك فالفنان ينبغي - دائماً - أن يكون عمله نابعاً من روح الشعب...»¹

وبهذا، ارتكزت تجربة كاكي المسرحية على خلقية تراثية شعبية فانبتقت من الحلقة والمداح، والأغنية الشعبية والحكم والأمثال فضاهت أعمالاً تجريبية مسرحية ملحمية أوروبية وعربية من حيث مستواها وقيمتها الفنية والجمالية، وهذا ما نجده في مسرحيات "القرباب والصالحين" و"كل واحد وحكمه" و"ديوان القراقوز" وغيرها من الأعمال المسرحية الأخرى ذات الطابع الملحمي الشعبي.²

نستشف من خلال هذا، أن تجريب كاكي للشكل المسرحي الملحمي، تجاوز حد الاقتباس، بإعادته النظر في الهيكل الكلي للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد، حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلاً ومضموناً، فاكتملت أعماله المسرحية طابعاً تجريبياً، حاول من خلاله ولد عبد الرحمن كاكي أن يأخذ القالب المسرحي الأوروبي ليصب فيه مضامين جزائرية مستوحياً ومستلهماً فيها بعض الأشكال الفرجوية الشعبية.

كما جرت أيضاً كاتب ياسين شكل المسرحية الملحمية التسجيلية في عدة أعمال مسرحية ومنها "الجنة المطوقة" التي ركز فيها على تسجيل الوقائع الثورية المتعلقة بالثورة الجزائرية. ومسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" التي تناول فيها كفاح الشعب الفيتنامي بشكل توثيقي.³

وقد أدى هذا التجريب المسرحي الملحمي عند كاتب ياسين بالدرجة الأولى إلى مسرح نضالي ثوري يدعو إلى التحريض ضد الاستعمار الفرنسي، ليصور بكل براعة كل أنواع الضغط الاستعماري والإرهاب والتعسف الذي عانى منه الشعب الجزائري أثناء فترة الاحتلال الفرنسي. إنه مسرح يدفع القارئ أو المشاهد دفعاً من خلال أحداث المسرحية إلى الثورة ضد هذا الاحتلال الغاشم.⁴

ومن هنا، بدأ تأثر كاتب ياسين في تجريبه لشكل المسرح الملحمي واضحاً بأعمال الكاتب المسرحي الألماني "بريخت" الداعية إلى الحرية والثورة ضد كل أشكال الظلم والاستعباد، وهذا ما تجسد في مسرحية "الجنة المطوقة" التي بدا فيها هذا التأثير جلياً من خلال طابعها الملحمي التسجيلي الثوري. كما جرب بعض المسرحيين الهواة شكل الملحمة، ومن بين هذه الفرق، نجد فرقة مسرح البحر التي تناولت في عروضها المسرحية قضايا المسرح الثوري مثل "ملحة مستغانم" باستيعابها لجملة من الأشكال المسرحية الملحمية والتعليمية والعبثية.

¹ : صالح المباركية. دراسات في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص102.

² : Mohamed Aziza, Regard sur le théâtre arabe, p.81.

³ : حفناوي بعلي. مرجع سابق، ص359.

⁴ : سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1997، ص61.

ومن الخصائص الفنية لتجربة فرقة مسرح البحر، اعتمادها على مبدأ التأليف الجماعي لتغطية أزمة غياب النص المسرحي، وتبنيها للشكل الحلقي أثناء العرض للخروج من شكل اللعبة الإيطالية والتخلص من الإخراج العمودي بغية منح المتفرجين زوايا شتى يشاهدون منها العرض، فيلامسون الممثلين فتعود بهذا متانة العلاقة بين قطبي العمل الفني، الفنان والمتفرج.¹

وقد توصلت هذه الفرقة بفضل ممارستها التجريبية إلى صوغ آليات مختلفة على مستوى العرض المسرحي، وذلك لاعتمادها على تقنيات العرض الحلقي الذي يؤدي إلى الشكل الفرجوي بحيث يسمح للمتلقى (الجمهور) بالالتفاف حول مكان الفعل المسرحي فيصبح هذا الأخير مشاركاً في اللعبة المسرحية، ومكسراً لحاجز الخشبة الإيطالية.
كما استخدمت هذه الفرقة أيضاً تقنية المسرح داخل المسرح وتطعيمها للمسرحية بفواصل تمثيلية صامتة، ورقصات في حركات عنيفة وغريبة.²

تجريب الأشكال التراثية:

يشكل التراث أهم المرتكزات الفنية والجمالية التي اعتمد عليها التجريب المسرحي الجزائري، لأنه يشكل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وهو الذات التي تناديننا من وراء الأزمنة والعصور، وذلك بمساهمته الفعالة في تقديم أفكار جديدة تخدم التجريب المسرحي، وهذا ما نجده في تجربة مسرح الحلقة.

وفي هذا الإطار، حاولت بعض التجارب المسرحية الجزائرية إلى جانب تجريبها للأشكال المسرحية الغربية، التركيز على تجريب الأشكال التراثية مثل المقامة والقصص، والأمثال والأشعار والأغاني الشعبية، والمداح، والحلقة، فحققت ما يعرف بمتعة النص أو الفرجة.

ومن هنا، انطلقت هذه المحاولات التجريبية التراثية بشكل مكثف عند المحترفين والهواة، فعادت إلى البحث والحفر في الذات العربية عامة والجزائرية خاصة، لتوظف ظواهر وأشكال مسرحية ما قبلية في عروضها المسرحية، كتوظيف شخصية المداح والحلقة، واستعمال الشعر الملحون، والرقص وحركات الجسد.³

ومن بين أبرز هذه التجارب، نجد تجرّبي كل من ولد عبد الرحمن كاي وعبد القادر علولة، إلى جانب بعض التجارب المسرحية الأخرى الهاوية منها والمحترفة. وبناءً على هذا، تُعدُّ تجربة عبد القادر علولة من بين أهم التجارب المسرحية الرائدة في الحركة المسرحية العربية بعامة والجزائرية بخاصة. وهذا راجع إلى القدرات الفنية التي يتمتع بها هذا الأخير في مجالات التأليف، التمثيل، والإخراج.

ولقد ارتكزت الوسائل التقنية المعتمدة في التجريب المسرحي عند عبد القادر علولة تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً على خلفية استلهام التراث وتوظيف الأشكال التراثية الشعبية مثل القوال والمداح والحلقة.

¹ : علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1999، ص479.

² : ينظر تمارا ألكسندر ويونتسييفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط1، دار الفارابي، لبنان، 1981، ص260.

³ : ينظر حفناوي بعلي، مرجع سابق، ص361.

إن اعتماد علولة في تجريبه المسرحي على هذه الأشكال التراثية الشعبية مكنه من خلق فن مسرحي أصيل يجمع بين الحقيقة والخيال وبين الفن والواقع، استطاع من خلاله طرح قضايا ومشاكل المجتمع الجزائري في شكل فني جمالي، فعاد إلى الحلقة كوسيلة فنية وتقنية حتى يخلق نوعاً من التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها وسيلة فنية والدلالة المعاصرة باعتبارها حقيقة تاريخية.¹

من هنا، أخذ علولة شكل الحلقة التقليدي وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمة فكرية وجمالية جديدتين وبعداً شعبياً قريباً من إحساس المتلقي دون أن يحدث شرخاً كبيراً بين المعطيات المعاصرة وبين عناصر الثقافة الشعبية بالإضافة إلى اعتماده المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة والعبارة في سرد الحكاية.

وهذا ما نجده جلياً في ثلاثيته المسرحية (الأقوال، الأجواد، اللثام) بحيث تشكل لنا نوعاً من البحث عن مجموعة من العناصر المختلفة في الثقافة الشعبية الشفوية كالأقوال، المداح، الحلقة والحكايات الشعبية الملحمية بوصفها أشكالاً تساعد على تكوين فن مسرحي أصيل وإعداد قالب مسرحي ملائم.

وهذا، استطاع علولة من خلال هذه الثلاثية المسرحية أن يحقق عملاً إبداعياً، وشكلاً مسرحياً أساسه التراث الشعبي فكانت تجربته المسرحية قائمة على تطوير هذا التراث وتطويره ليصبح شكلاً واقعياً يكسب جمهوره الذي يتذوقه تعبيراً جمالياً يكشف عن همومه وتطلعاته، حيث يقول عبد القادر علولة في هذا الشأن: «عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البيئة ومكوناتها التقليدية...»².

وانطلاقاً من هذا القول، حاول علولة ترسيخ مكونات الثقافة الشعبية الجزائرية الأصيلة باستلهامه وتوظيفه للحلقة والقوال في صياغة أعماله المسرحية، التي اتخذت بناءً خاصاً يعبر عن انشغالات الطبقة الاجتماعية الكادحة. وبهذا يصبح القوال شخصية مركزية في العرض المسرحي الحلقي، فيمسك بخيوطه في تشويق وأصالة.

وإذا نظرنا إلى البناء العام لمسرحيات عبد القادر علولة نجد أن القوال داخل الحلقة هو الحاكي لأحداث المسرحية، وهو أيضاً الشخصية الرئيسية للعمل المسرحي، كما أنه يلعب دور الوسيط بين المسرحية والجمهور في سرده للأحداث والتعليق عليها، وهذا ما نلاحظه في مسرحيتي "الأقوال" و"الأجواد".

وهكذا، تميزت تجربة عبد القادر علولة من خلال تجريبه للأشكال التراثية الشعبية في بناء أعماله المسرحية بخصائص فنية وجمالية استقاها من مناهل الثقافة الشعبية فأصبح توظيف القوال واستخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي الاجتماعي والسياسي في قالب فني وجمالي يستغني عن خشبة الإيطالية وعناصرها السنوغرافية مثل الديكور والملابس والمؤثرات المسرحية.

نخلص مما سبق ذكره، إلى أن التجريب المسرحي للشكل التراثي (الحلقة والقوال) عند عبد القادر علولة انطلق من محيطه الاجتماعي وواقعه الثقافي والسياسي، لأن المجتمع بالنسبة له - علولة - يعتبر أحد المصادر الهامة في التأليف المسرحي، فمنه استقى علولة موضوعاته، ومنه عالج القضايا الاجتماعية والسياسية التي يعاني منها هذا المجتمع، وهو بهذا يهدف إلى تأصيل

¹ : Hommage a Abdelkader Alloula, (Alger, du 1^{er} au 4 mars 2004) salle Ibn Khaldoun et médiathèque, p.30.

² : عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص235.

فن مسرحي يتماشى مع قضايا المجتمع والبيئة الجزائرية، فاستطاع أن يكيف الحلقة مع طبيعة قضايا مجتمعه وبيئته من إطارها التقليدي الشعبي إلى نسقها الدرامي. وغايته من هذا التكييف هي البحث عن الثقافة والهوية الوطنية من أجل تأسيس فن مسرحي أصيل تقوم معالمه على البحث والتجريب في الأشكال التراثية الشعبية لخلق قالب مسرحي تنبني خلفيته ومرجعياته الفنية والجمالية على الحلقة والقوال. وتوظيفها بشكل جديد يوفق فيه علولة بين المصدرين التراثي والواقعي توفيقاً خالياً من سرد الأحداث التاريخية، وبالتالي خالياً من المواقف السطحية.

وخلاصة القول، نستطيع أن نصل إلى الحكم على التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة بالرغم من أنها تجربة رائدة على مستوى الحركة المسرحية الجزائرية من خلال البحث والتجريب على الأشكال التراثية الشعبية، إلا أنها بقيت منحصرة في الممارسة بعيدة عن التنظير، بخلاف التجارب المسرحية العربية الأخرى التي دعمت بالجانب التنظيري مثل تجربة المسرح الاحتفالي في المغرب الأقصى، وهذا راجع في نظرنا إلى عدة أسباب منها:

- غياب البعد التنظيري للمسرح الجزائري.

- نقص الثقافة المسرحية وانعدام النقد المسرحي.

وقد برز أيضاً هذا الشكل التجريبي للأشكال التراثية الشعبية بشكل جليّ عند بعض الفرق المسرحية الهاوية ومنها على وجه الخصوص فرقة نادي المسرح التجريبي بقسنطينة، وذلك بانتهاجها أسلوباً جديداً اعتمد على التجريب المحض، ومحاولة تطوير تقنيات العرض المسرحي.

وهذا أثار أعضاء الفرقة بقيادة "عمار سيمود" بتجريبهم المسرحي على الأشكال المسرحية الجاهزة، في اعتمادهم على النصوص المرئية المركبة، التي تمزج فيها بين شاعرية الحركة وعنف الكلمة وقسوة الصورة، وذلك كله في طقوس اعتمدت فيه أغاني ورقصات العيساوة.¹

وهذا ما نجده في مسرحية "البعد السابع" التي اتخذت ملمحاً تجريبياً طقوسياً أساسه مسرحية الجسد وحركات العيساوة الطقسية، بالإضافة إلى توظيف "الحلقة والقوال" كمرجعية أساسية في بنائها الفني.

وهناك فرق مسرحية هاوية أخرى حاولت إقحام الشكل التراثي في تجريبها المسرحي مثل فرقة الموجة بمستغانم، وفرقة البليري بقسنطينة، وفرقة مسرح سيدي بلعباس وغيرها من الفرق المسرحية الأخرى التي أعطت للتجريب المسرحي في مختبراتها المسرحية أهمية بالغة تتماشى مع تحديث التراث وعصرنته مساهمةً للتيارات التجريبية المسرحية العالمية.

وإلى جانب تجريب الشكل التراثي، نجد تيار اللامعقول حاضراً هو الآخر كشكل تجريبي في بعض الأعمال المسرحية التي كتبت أثناء فترة الثمانينيات ومنها مسرحيات "وين بيها" و"لعبة الموت" باستخدامهما لعدد كبير من الوسائل الفنية المستخدمة في مسرح العبث الأوروبي.

كما نجد أيضاً شكل المسرح داخل المسرح الذي جرّبه الهواة في بداية التسعينيات المتأثر بتجريب (بيرانديللو) في أساليبه الفنية المستخدمة في بعض العروض المسرحية الهاوية ومن بينها مسرحية "المهرج".

¹ : حفاوي بعلي. مرجع سابق، ص 361.

نخلص مما سبق ذكره إلى أن التجريب المسرحي الجزائري استفاد من التجريب المسرحي العالمي استفادة تجاوز فيها حد الاقتباس والترجمة، فطال تجريبه مختلف الرؤى والمناهج والنظريات الحديثة على مستوى الفن الدرامي، سواء ما تعلق بتقنيات الكتابة الدرامية أو ما تعلق بالكتابة الركحية من أداء، وسنوغرافيا وتجاوزه للفضاء الدرامي الإيطالي إلى فضاء يتلاءم وثقافة وبيئة المجتمع الجزائري.

وبناءً على هذا، أصبحت لهذه الأشكال المسرحية التجريبية قيمة لا يستهان بها، وخاصة منها التجريب المسرحي الحلقوي، بالتفات جل التجارب المسرحية منذ الاستقلال إلى تجريب هذه الأشكال التي تباينت في تجريبها، فمنها من ركز في تجريبه المسرحي على الموروث الشعبي ومختلف أشكاله التعبيرية، ونجد هذا عند كل من كاي وعلولة ومنها من وظف هذه الأشكال التراثية كتقنية فقط مثل استخدام تقنية الحلقة، كمعمارية للعرض المسرحي وأنموذج للتشكيل الحركي والسنوغرافي، ونجد هذا عند فرقة نادي المسرح التجريبي بقسنطينة، وفرقة خميس مليانة في عرضها المسرحي (ليل الليل) الذي أخذ شكل دوائر متوالية من خلال تبنيه لتقنية الحلقة.

ومن هنا يمكن القول أن جل التجارب المسرحية الجزائرية لم تخرج عن إطار تجريب الأشكال التراثية الشعبية مستلهمة عناصرها كتقنية تجريبية خلخلت قواعد المسرح الأرسطي، وذلك لإعطاء المسرح الجزائري قلبه الفني والجمالي الخاص به والنابع من أصالة وتراث الشعب الجزائري والمعبر عن هويته وثقافته مجتمعه وتطلعاته وآماله.

إن هذا البحث عن أصالة الذات الجزائرية والعربية على وجه العموم هو الذي دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى التوقف أمام تقليدهم للمسرح الأوروبي، وذلك بتوظيفهم للأشكال التراثية والظواهر الاحتفالية الشعبية وتحويلها إلى مادة درامية فخلقوا منها أعمالاً مسرحية.

وهذا اتخذ المأثور الشعبي طريقه إلى المسرح الجزائري في شكل تجريبي غايته خلق قالب مسرحي جزائري أصيل. إلا أننا إذا غربلنا هذه التجارب المسرحية كلها لوجدناها تنصب في شكل مسرحي واحد هو الحلقة والمداح. فهل نجحت هذه التجريبية في تحقيق أهدافها الفنية؟

أما التجريب في مرحلة ما بعد منتصف الثمانينيات فقد واكب التطورات الاجتماعية والسياسية للمجتمع الجزائري، حيث بدأ يقف موقف المعارضة من الشعارات والأهداف التي نادى بها الفرق المسرحية أثناء فترة الستينيات والسبعينيات. وهذا ما جعل الأسلوب المسرحي الذي كان صالحاً لتحقيق الأهداف السابقة غير صالح لمواجهة التطورات الجديدة، ولعل أبسط مثال على ذلك أن البريختية التي كانت وراء الكثير من التجارب المسرحية الجزائرية في رفعها شعار إيقاظ الفكر لتغيير المجتمع، لكن الأمل بالتغيير انحسر وحلّ محله إدراك عميق بالإحباط الاجتماعي والسياسي فلم تنحسر البريختية وحدها بل انحسرت معها التجريبية كلها.¹

ولقد شمل التجريب المسرحي الجزائري في هذه المرحلة تغييرات جديدة، تمثلت في ظهور نزعة استقلال العرض المسرحي، وكانت هذه النزعة أشد دافعاً للمسرحيين الجزائريين إلى ممارسة التجريب، فسعت هذه التجريبية إلى تقديم أشكال فنية جديدة باستخدامها لتقنيات مسرحية معاصرة على مستوى العرض المسرحي.

¹ : ينظر: فرحان بلبل. التجريب على تحديث المأثور الشعبي، مجلة الحياة المسرحية، ع42، وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص49.

وبهذا الشكل، صار التجريب المسرحي الجزائري نوعاً من التمرد على المسرح التقليدي بمعناه الواسع، بحيث انصبت جهود المسرحيين الجزائريين على تطبيق أساليب الإخراج الحداثية في عروضهم المسرحية. وقد أدى اهتمام هؤلاء المسرحيين بتقديم أشكال فنية جديدة إلى التركيز على الناحية البصرية في العرض المسرحي، ومناقشة موضوعات إنسانية متعلقة بالقلق الإنساني العام.

كما اعتمدت غالبية العروض المسرحية التجريبية في مرحلة ما بعد الثمانينيات على الإعداد عن نص قصصي أو مسرحي أو على التأليف الجماعي، مما زاد بُعد الكُتَّاب المسرحيين عن المخرجين والممثلين، وزاد بُعد المسرح أيضاً عن معالجة قضايا اجتماعية معاصرة.

وإذا كانت التجريبية السابقة في مرحلة الستينيات والسبعينيات قد غاصت في المأثور الشعبي وفي المظاهر الاحتفالية واتكأت على التراث العربي التاريخي والشعبي، فإن التجريبية اليوم تبتعد عن هذه المظاهر الاحتفالية بعداً شديداً، وذلك لميلها إلى توظيف التقنية المسرحية الغربية. الأمر الذي أدى إلى تفرق هذه التجارب المسرحية وانفضاض الجمهور المسرحي من عروضها. نستخلص مما سبق، أن إحياء التجريب المسرحي للمأثور الشعبي في فترة الستينيات والسبعينيات أهم وأكبر خطوة رسخت وأصلت المسرح الجزائري في نفوس الجمهور بجعله جزءاً من الحياة الاجتماعية الجزائرية لردح من الزمن.

جماليات التعدد الأسلوبي وإشكالياته في الخطاب الروائي

د. بهلول شعبان، قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون-جامعة سعيدة-الجزائر

الملخص:

يتطرق هذا المقال إلى ظاهرة التعدد الأسلوبي؛ جمالياته وإشكالياته في الخطاب الروائي انطلاقاً من الدراسات النقدية التي أسست لأسلوبية الرواية وانطلاقاً من المبدأ الحوارية، كما يقف على خاصية التنوع الصوتي في تشكيل الرؤى ومسرحتها أمام القارئ، حيث يسمح هذا الفضاء بحركة الشخص داخل البنى السردية وبتنوع الفعل اللغوي، كما يفسح هذا الفضاء - أيضاً- بتلون النص بأساليب أخرى عن طريق التناسل الأسلوبي لتحقيق أثر الأبعاد الجمالية والتواصلية، العمودية والأفقية، فالأولى بامتداداتها التراثية، والثانية بتجلياتها المعاصرة، واستجابتها للمنظومات الثقافية والمكونات الإبداعية والمتغيرات الفكرية والاجتماعية.

هذا التقاطع يضع الرواية في شكلها الإبداعي الجديد، ومن ثم تطرح المقالة إشكالية الذاتية والجماعية التي تعكسها الأجناس الأخرى ((الشعر/ الرواية / القصة...))، وعلى هذا الأساس يصبح الملفوظ الذي يعبر عن نفسه قد يتشكل من مجموعة من الأساليب تظهر حسب السياق والتوظيف ببعدهما الجمالي والدلالي، فتطفو إلى سطح النص أنماط اجتماعية مختلفة ومتباينة منها؛ الحضري، البدوي، الساخر، الجاد، الأدبي، العلمي... كما تعالج المقالة إمكانية التوحد الأسلوبي من عدة أساليب ولذلك يدخل أسلوب الكاتب في تشكّل جمعي ليأخذ قيمته النصية والموضوعية والدلالية، حيث يتلون أسلوب المؤلف بأساليب الموعظة والخطابة والرسالة والوصية والحكاية والأسطورة، ويشكل هذا التداخل في نهاية المطاف ظاهرة أسلوبية وخاصة جمالية.

الكلمات المفتاحية: أسلوب-التنوع-الرواية-الجمالية-النظم-الصوت-التعددية-الأحادية-المركز-الظاهرة-

تمهيد:

إذا كان من الممكن الأخذ بمقولة بيفون ((الأسلوب هو الإنسان)) وإسقاط خصائصها على الشّعر وخاصة الغنائي منه، فهل يمكن قبول هذا الاعتقاد في الرواية، وخاصة إذا علمنا أنّها تتحدث عن شخصيات مختلفة ومتباينة وعن عالم متخيل قد يكون قريباً من الواقع؟ وإذا قابلنا تلك المقولة بأخرى جديدة، ((فالنص أسلوب وأساليب))، وبهذا الطرح الجديد كيف يمكن لنا أن نتعامل مع النصوص الروائية من حيث أنّها نصوص ذات أساليب متعدّدة؟

ما زال الأسلوب يطرح الكثير من الأسئلة حول مفهومه وماهيته وحدوده، ولم يتوصّل الدارسون بعد إلى مفهوم موحد يتفقون حوله، فتقارب به تصوراتهم محورا مشتركا تتقاطع نظرتهم عند مرتكزه، ويتحدّد من خلاله الإطار النظري المتكامل والجامع، ونظرا لذلك التباين فقد تعددت تعريفاتهم، ويرجع ذلك إلى تعدّد المذاهب والمنطلقات الفكرية والاتجاهات الأدبية

التي تقع خلف ذلك الاختلاف،" ففي الوقت الذي يذهب فيه بعضهم تبني موقف بيفون وإنه دليل على نفسية الأديب. فإنّ آخرون يرون أن الأسلوب ليس رتبة ولا زخرفا كما أنّه ليس تقنية، وإنما هو خاصية الرؤية. تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه.¹ وإذ أقف عند مفهوم الأسلوب الروائي، تتطلب المنهجية في هذا المقال و أمام هذا الاختلاف والتباين تحديد المصطلح لغويا أتبعه بجملة من التعاريف التي توفرت حول مفهومه وحول الفرق بين أسلوب الشعر و أسلوب الرواية.

١- مفهوم الأسلوب:

لم يغفل المعجم العربي الإشارة إلى مفهوم الأسلوب، فابن منظور في لسان العرب يقول في "مادة-سلب-: يقال للسّطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه، والمذهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن؛ يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه".²

والأسلوب بهذا المفهوم هو طريق ومسلك أو مذهب يختاره كل إنسان حسب توجهه وإرادته، ويخرج الأسلوب هنا عن الإطار اللغوي إلى طرائق عدّة فنقول: هذا أسلوب في الحياة، وذلك أسلوب في اللباس، وذلك أسلوب في التعليم... فالأسلوب غير محصور في مجال وليس محدودا على شكل من أشكال الحياة، بل ينطبق على كل فنّ أو عمل يميز صاحبه ويسم عمله. ولهذا نجد أحمد الشايب يشير إلى أنّ "كلمة الأسلوب صارت هذه الأيام حقلا مشتركا بين البيئات المختلفة يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي قصصا أو جدلا أو تقريرا، وفي العنصر اللفظي سهلا أو معقدا، وفي إيراد الأفكار منطقية أو مضطربة، وفي طريق التخيل جميلة ملائمة أو مشوهة نابية، وكذلك الموسيقيون يتخذونها دليلا على طرق التلحين وتأليف الأنغام للتعبير عمّا يحسّون أو يخالون، ومثلهم الرسّامون فمهم لديهم دليل على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها".³

أما عن كلمة الأسلوب في الدراسات القرآنية ولاسيما في المباحث المتعلقة بالإعجاز القرآني كثيرة الورد، وتأتي في مواطن كثيرة رديفة لكلمة العرب أو الكلام. فهذا ابن قتيبة يقول: "وإنما يعرف ((فضل القرآن)) من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصّ الله به لغتها دون جميع اللغات... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح، أو حمالة أو تحضيض، أو صلح، أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرّر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء، ويكتئ عن الشيء. وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجمالة المقام".⁴

تؤسس هذه المقالة القصيرة لمنطق الكلام وأسلوبه الذي يجعله متميّا بتنوّعه، وكأن المتكلم يغرف من كل نهر ويستقي من كل منبع فتنوّع مستويات الحديث عنده، وتتجاوز في نظم خلاق مبدع، حيث ينتقل المتكلم من مقام إلى آخر فتنوّع معه الأقاويل و اللغات، فالاختصار يتبعه التوسع، والواضح يجاوره المعقد والمشكل، والمكشوف يحاذية المخبوء والمضمر، والجذّ

¹ ينظر، محمد عزام، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص: ١٠.

² ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ج٧، ص: ٢٥٥.

³ أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مطبعة السعادة، مكتبة النهضة المصرية، ط٥، ص: ٤٠-٤١.

⁴ ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ج٢، شرح ونشر السيد أحمد صفر، دار التراث القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م، ص: ١٢-١٣.

يقاطعه الهزل، بالإضافة إلى الجمع بين الإطالة و الإيجاز قصد الإفهام والتخفيف، إنه التعدد في طرائق الكلام الذي يحقق جمالية الإلقاء و التأثير في السامعين أو القراء.

لقد استعمل عبد القاهر الجرجاني " التنظيم واستعمل أيضا الأسلوب في مواضع أخرى ويعني بالأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، والاحتذاء هو أن يعمد الشاعر إلى أسلوب شاعر آخر فيجيء به في شعره وقد يأخذ الشاعر الأسلوب ولا يأخذ المعنى، و لهذا هناك فرق بين احتذاء الأسلوب والسرق في الشعر".¹ فالأسلوب هو طريقة في الكتابة يعتمدها الكاتب، ومن أمثلة تلك الطرائق أن يعمد المؤلف إلى الاستعانة بطرائق أخرى، فيتلون الأسلوب بسماتها وخصائصها، فهذا الاحتذاء قد أصبح يطلق عليه في الدراسات المعاصرة بالأسلبة لتحقيق البعدين: الجمالي والتواصل.

لقد ورد ذكر الأسلوب كثيرا في دراسات التراث الغربي "وهو عندهم الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه، سواء كان شعرا أو نثرا"²، و" تعني كلمة أسلوب (stylos) في الإغريقية ((عمودا)) والجذر اللغوي للكلمة ((أسلوب)) في اللغات الأوروبية هو (stilus) ويعني ((الريشة)). ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بالكتابة. فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية، دالا على المخطوطات. ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية، فاستخدم في العصر الروماني كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة، لا من لغة الشعراء، بل من قبل الخطباء والبلغاء. وظل حتى اليوم، ينصرف إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام، كما يقول قاموس أو كسفورد"³. فالأسلوب آلية التشكيل اللغوي وأداة التعبير التي يستخدمها المتكلم ويتفان في صياغتها لإحداث نوع من التأثير والتوجيه.

ومن التعاريف الشائعة تعريف ((بيفون)) " الأسلوب هو الرجل."⁴ وهناك تعاريف أخرى استنبطت وركبت نتيجة تراكم علمي وعطاء إنساني ومنها، ((الأسلوب هو طريقة في الكتابة)) وهو أيضا ((طريق في الكتابة لكاتب من الكتاب)) و((طريق في الكتابة لجنس من الأجناس)) و ((طريق في الكتابة لعصر من العصور))، وما نلاحظه على هذه التعاريف على قدر قصرها وإيجازها إلا أنها تفتح فضاءات واسعة في عالم الكتابة، فهي أولا لا تحدّد مستوى بعينه، وإنما طريقة يختارها الكاتب وفق خصائص يتبنّاها إذ تجمع بين الشكل والمضمون وحتى الواقع، ولهذا نجد لكل كاتب طريقته يحدّد بها المعالم والمكونات، وأن من أهم خصائص الأسلوب التغير والتفاعل مع العصر و الاستجابة لروحه، فهو يخضع بالضرورة للمتغيرات الاجتماعية و الثقافية والتأليفية والإبداعية، فكل عصر له أنماطه الأدبية التي لها القدرة على التموّج والاستجابة، ومن مظاهر هذا التغير المستمر أشكال الكتابة الجديدة.

وقد أشار مجدي وهبة في ((معجم مصطلحات الأدب)) إلى مفهوم الأسلوب فقال: " الأسلوب هو بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه"⁵. ويرى أيضا- " أنّ النقاد الأوروبيين يفرقون بين مضمون الكلام وطريقة التعبير عنه أو صيغته، فاعتبروا اللغة أو التعبير بمثابة ثوب للمعنى، و الأسلوب بمثابة طراز هذا الثوب، و اعتبر الرومانيون الأسلوب جزءا لا يتجزأ من طبيعة

¹ ينظر إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفرائي للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٧١، عمان، ص: ٤٧ .

² نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج ١، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص: ١٢٩ .

³ محمد عزام، الأسلوبية منها و نقدا، ص: ٠٩ .

⁴ المصدر نفسه، ص: ١٠ .

⁵ مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط ١، ١٩٧٤، ص: ٥٤٢ .

المؤلف نفسه، و في الوقت الحديث أصبح الأسلوب موضوعا من الموضوعات التي يعالجها علماء اللغة عامة وعلماء الأسلوب خاصة فيعتبرونه بمنزلة تعبير عن الاختلاف الذي يقوم به مؤلف النص.¹

فمعظم المفاهيم السابقة التي أراد من خلالها الدارسون تحديد مفهوم الأسلوب لم تخرج عن ربط الأسلوب بالمنتشئ محاولة تسجيل عبقريته، وباعتبار الكاتب ذاتا مبدعة فلتكن العلاقة بينهما حميمية لكن تبقى تلك الحقيقة تطرح الكثير من الجدل الفلسفي حولها. ففي الوقت الذي يرى فيه بعضهم أن الأسلوب " ليس زينة ولا زخرفا، كما أنه ليس تقنية، وإنما هو خاصية الرؤية. تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه"²، تبقى مقولة بيفون فكرة عامة ذات مدلولات موسعة، فأين يمكن تحديد أسلوب الإنسان أفي طريقة كلامه أم في خصائص الكلام أم في طريقة تفكيره ؟

إنّ ربط مفهوم الأسلوب بالمنتشئ كما فهم من قول ((بيفون)) يضيف عليه ((بيار جيرو)) كلاما يجعله أكثر اتساعا فيقول: "عندما يقال إنّ الأسلوب هو الإنسان تبين أنّ اللغة هي الأمة، فاللغة مشتركة و الأسلوب فردي أو خاص، ومع ذلك فإنّ خصائص الأسلوب و تجلياته لا تظهر في الاستعمال اللغوي فقط وعلى مستوى الخطاب: بل هي مشتركة بين أفراد الأمة، ويظهر الأسلوب في مجالات عديدة، ويسهم المجتمع في ترويج أساليب معينة بحسب الظروف الزمانية والمكانية، ولذلك كان الأسلوب جزءا متكاملًا منسقا تاريخيا ومستقرا في نسق خيالي، ووسائل ومناهج التعبير الفني، التي تؤكد ماثلة المضمون الجمالي و الاجتماعي و هذه المماثلة تتحقق على أساس قوة منهج إبداعي محدد، ويعكس الظروف الاقتصادية و الاجتماعية لمجتمع ما..."³

يبين هذا التعليق أنّ الأسلوب لا يمكن في كل الأحوال أن يكون فرديا ذاتيا، فإذا توجّهنا إلى النص الروائي وهو عالم تتداخل فيه عوالم شخصيات متنوعة قد تشترك في خصائص اجتماعية توحى بالصبغ الاجتماعي لها، وقد تتسم بخصائص فردية، وترك الشخصيات تعبر عن ذواتها بلغاتها وطرائقها يمنحها حرية تجعل القارئ أمام شخصيات حيّة تتحرك أمامه، و يكون ذلك أجدى من أن يتكلم عنها بالغياب والإخبار.

وقد رأى بعض النقاد أنّ " الأسلوب هو وجه للملفوظ، ينتج عن اختيار أدوات التعبير، ويستطيع التعبير الواحد في الوقت نفسه أن يتشكّل من مجموعة من الأساليب تظهر حسب السياق والمقام، ومن تلك أساليب تتسم بالوضوح والمنطقية والسلامة و أخرى طفولية أو ريفية أو حضرية، ومنها ماهو ساخر ومضحك أو حاسم، أدبي وعلمي..."⁴، وقد نظر بعضهم إلى الأسلوب من وجهة جمالية فيقول أ.ف. تشيشيرين "الأسلوب مقولة جميلة تنسحب بصوره مماثلة على جميع أشكال الفن، وتتسم بها الحياة والكلام الجاري"⁵. فهذا التعريف يحصر ويحدّد مفهوم الأسلوب في الإطار الجمالي وما يحقّقه من تأثير و متعة فنية، فجمالية العمل تتحقق من خلال الأسلوب المعتمد الذي يشكل الثوب الخارجي للنص.

"إن القيم الأسلوبية للخطاب الأدبي ترتبط بسمات محدّدة تميزه من غيره من الناحية الخارجية المحسوسة وتتجلّى هذه الخصائص في تعبيرية الشكل الخارجي وانتظامه وتكامله، وهي ترتب بتنسيق عناصر الخطاب وتجانس أجزائه، وطريقة تصميمه

¹ المرجع نفسه، ص: ٥٤٣.

² محمد عزام، الأسلوب منهجا ونقدا، ص: ١٠.

³ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١٣٢.

⁴ ينظر، المصدر نفسه، ص: ١٣٤.

⁵ المصدر نفسه، ص: ١٣٥.

وجميع ذلك يبنى على وظائفه والغرض المأمول من إنتاجه، إن أسلوب الخطاب الأدبي لا يمكن أن يحقق قيمته الجمالية إلا بتفاعله مع موضوعه الذي تتلاءم عناصره البنيوية وخصائصه الأسلوبية الشكلية مع أبعاده الوظيفية ودلالاته المضمونية¹.

تبين المقولات السابقة أنّ الأسلوب متعدّد المفاهيم، فبعد ما كان الأسلوب هو الرجل أو الكاتب فإنّ هذه المقولة تزعت بمفاهيم جديدة، وتبقى محدودة وعامة في نفس الوقت، فالأسلوب ذو خاصية مشتركة بين الأفراد، وأنّ النصّ هو الذي يحقق الخاصية الأسلوبية من خلال مظاهره التي تشكله وتعطيه خصوصيته، و من ثم استقلاله عن المنشئ، وبذلك يتحقق الأثر الجمالي هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنّ الأسلوب لم يعد في حدود علوم اللغة والنحو والدلالة، بل تجاوزت دراسة الأسلوب هذا الإطار إلى قضايا أخرى لا تجيب عنها اللغة.

يشير بعض النقاد إلى " أنّ الأسلوب ظاهرة فردية حادة فيها نظر، ذلك لأنّ ثمة كتّاب ألفوا كتباً في مجال ما وتمكنوا من كتابة مؤلف بأسلوب واحد رغم اختلافهم، وفي المقابل قد نعثر على التنوع الأصيل لأسلوب فرد واحد ((فلويبر مثلاً))²، إذن فمقولة ((الأسلوب هو الرجل)) حتى وإن صلح إسقاطها على بعض النصوص فإنّه لا يمكن تطبيقها على النصوص الروائية ذات التعدد الأسلوبي ومن ثم ف"إنّ الأسلوب في النصّ الأدبي هو الكيفية التي يتشكل بها النص، وبه تحقّق مشروعية وجوده، وهو ليس ظاهرة خارجة عن النص بل ظاهرة تدخل في تكوينه، فالأسلوب كينونة في ذات النص به يحقق وجوده، ولا يمكن أن يكون هناك نص دون أسلوب يتم به صوغه، ومن خلاله يحقق خصوصيته " ((فبالأسلوب هو النص)) في ذاته³.

والأسلوب في القصة " هو الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصطنع الوسائل التي بين يديه، لتحقيق أهدافه الفنية، و الوسائل التي يمتلكها الكاتب هي الشخصيات و الحوادث و البيئة، و تأتي بعد ذلك الخطوة الأخيرة، و هي جمع هذه الوسائل في عمل فني كامل"⁴، و إذا كانت الوسائل التي تشكّل العمل الفني الروائي متعدّدة، فإنّ الرواية تصبح منطقياً في تشكيلها ذات أساليب متعدّدة، وشخصيات تظهر حسب بناها الثقافية والفكرية ورؤاها إلى الحياة، فليس من الممكن أن نضعها في بوتقة واحدة تنصهر فيها أو تخرج علينا بطريق أو بأسلوب متماثل، أو تكون فلسفاتهما على رأي موحد.

ف"إنّ الإتيان بالأفكار المعقّمة المفلسفة على لسان الشخصيات المثقفة شيء طبيعي ومحّبب إلى النفوس ومطلوب في الأعمال الأدبية الكبرى، ولكنّه شيء غير مقبول ولا منطقي على لسان الشخصيات الشعبية عديمة الثقافات الكافئة، و الإتيان بمثل هذا النوع من الأسلوب على لسان الأميين إنّما يدل على أنّ المؤلف يتخذ شخصياته مجرد أدوات للتعبير عن أفكاره الفلسفية و مواقفه من الحياة، و هو شيء معيب لأنّه يضع الشخصيات المختلفة بطبعها وثقافتها ومكانتها الاجتماعية ومطامحها في مستوى واحد من التفكير، وهو شيء لا يقبله العقل كما سبق و يناقينا الفن الرفيع، فينبغي أن يكون تعبيراً صحيحاً وصادقاً بالدرجة الأولى"⁵. فمن غير الممكن أن يعتمد النصّ الروائي أسلوباً واحداً، وذلك نظراً لتعدّد عوامله، ومن ثم فتعدّد الأصوات والأساليب واللغات يتطلب تنوعاً في توزيع الأدوار، واختلاف الأماكن وتداخل الأزمنة وتنوع الخطابات، كما أنّ

¹ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب لمرجع السابق، ص: ١٤٣.

² ينظر، المصدر نفسه، ص: ١٤٣.

³ المصدر نفسه، ص: ١٣٥.

⁴ محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت لبنان، ٧، ١٩٧٩، ص: ١١٣.

⁵ محمد مصاييف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص: ٢٠٥.

كثرة الشخصيات الروائية بذلك التعدد " يجعل من مجتمع الرواية مجتمعا متحركا ونابضا بالحياة وموهما بالواقعية"¹، فالأسلوب يعكس سمة أصلية من سمات البنية الفكرية للفرد، ويكشف عن مظاهرها، ومن خلال الأسلوب تتحدد الطريقة المطلقة لرؤية الأشياء، وهذه الأخيرة من غير الممكن أن ترى من نافذة واحدة وتتشكل أو تطرق من زاوية محدّدة.

يبقى مفهوم الأسلوب معطى يستعصى تحديده لأنّه نتاج عملية معقّدة، ينفلت ضبط مكوناتها أو تحديدها إلا إذا توفّرت لها مصطلحات اتسمت بالدقة العلمية، فتشكّل الأسلوب يمر بعملية صعبة، فهو طريقة وانفعال ولغة وجمال ولذة حسية وتشكّل علامي ورؤية إلى العالم وطريقة في الحياة، فلا ضير أن نجد أنفسنا أمام متاهات أسلوب فمن أين نضبطه؟ هل بتحديد العلاقة بين المتكلم (الكاتب) من جهة والنّص من جهة أخرى، أو من العلاقة بين النّص من جهة والقارئ من جهة أخرى، أو بإلغاء العلاقة تماما وإلغاء المرسل والمرسل إليه ويتم التركيز على النص ذاته؟

٢- المقولات الأسلوبية ومحدداتها:

تعتمد عملية التكوين الأسلوبي على:

أ- الاختيار: ويقصد به اختيار مكونات الخطاب السردية من شخصيات ولغة وزمان ومكان، فيختار الروائي اللغة المناسبة ويوزّعها بصورة مخصصة على الشخصيات الموظفة بأصواتها وأساليبها حتى يكون هناك نوع من الموضوعية في الطرح للتعبير عنها تعبيرا صادقا، بحيث تعكس كل شخصية سماتها، ويكون الاختيار على أساس المقام والنوع الأدبي وشكل التقديم ويقصد بهذا الأخير " الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته في الرواية. بالنظر إلى تاريخ الرواية نرى تعددا في أشكال التقديم، ذلك أنّ هذه الأشكال تخضع لمنطق التحول الإبداعي من فترة إلى أخرى، وترتبط باختيارات الكتاب الفنية والجمالية"²، أما بالنسبة للغة فيختار شكلها ونوعها مجازها وتقديرها وشعريتها، وتركيبها النحوي والصرفي ودلالاتها المعجمية المتعددة، فالفصحى في مقامها، والعامية أو الوسطى أثناء الحوار، كما أنّه يترك حبل الحرية للشخصيات فتعبّر عن ذواتها وأفكارها فتتكشف أعماقها وأغوارها.

ب- التركيب:

يقوم هذا العنصر على مبدأ الاختيار السابق ويتطلب إحكام الترتيب ابتداء بالألفاظ وتوزيعها حسب دلالاتها ورمزيتها ثم بين المقولات ثمّ الكلمات، فترتّب ترتيبا تجاوريا يحقق الدلالة الصوتية والسمعية، "فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح... فاللغة لا تستقيم للمتكلم إلا إذا وصفها وبناها على الترتيب الواقع على غرار أهلها"³، لكن الرواية ليست لغة فقط بل هي أحداث وأمكنة وأزمنة وشخصيات، وكل ذلك يتطلب تنظيما للأدوار ومواقع الظهور والاختفاء، فالأسلوب تركيب ذو قيمة جمالية، وهذه المكونات تتطلب توزيعا منظما، كما تتوزع المادة اللغوية وجمعها في إطار علاقات استبدالية متقاطعة دون أن يحدث ذلك اضطرابا وتداخلا قد يؤدي إلى اختلال الكل، ويخضع هذا التوزيع لجانبين: أولهما الضغط الدلالي، وثانيهما يتمثل في الدور الجديد أو

¹ حسين حمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، (١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م)، ص: ٤٢٢.

² محمد بوعزة، تحليل النص السردية، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات اختلاف، الجزائر، ط١ (١٤٣١هـ-٢٠١٠م)، ص: ٤٢-٤٣.

³ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١٦٨.

السياق المحتوي، كما تمثل الشخصيات الأدوار التي تدفع لها حسب مكوناتها وطبائعها توزيعاً لا يؤدي إلى انفصام أو اصطدام بل في تناسق وتكامل.

يقدم الناقد المغربي حميد لحمداني تصوّره حول هذين العنصرين وقواعد قيامهما في الجنس الروائي ولا سيما جانبيهما اللغوي " فالوضعية السوسولوجية تقدم للروائي الديالوجي أساليب جاهزة يختار منها ما يراه مناسباً لصياغة عالمه الروائي، وهذا الاختيار هو الذي يسمح بخلق الاستبدال، ثم إنّه عندئذ يقيم علاقات خاصة بين هذه الأساليب، لا على أساس التركيب النحوي المؤلف بين الكلمات بل على أساس نحو جديد هو نحو تركيب الأساليب، ومعلوم أنّ هذا النحو الخاص ليس موجوداً كقواعد جاهزة وكونية، بل يكون للمبدع دور كبير في صياغة هذا النحو الجديد دون مانع من الاستفادة من تجارب الكتابة الروائية السابقة".¹

يقتضي تركيب هذه الأساليب المقطعة من البيئات والروافد الأخرى السير على تطبيق عملية التقاطع بين محوري الاختيار والتركيب، وطبيعة الرواية قد تكون في معظمها ذات لغة تمثيلية لأنّها تعتمد على الاقتباس من الواقع الاجتماعي بنيات لسانية جاهزة سلفاً ذات صور خاصة، فتضم جميعها إلى بعضها البعض فيتم التعبير عن طريق التعدد اللغوي في إطار كليّ. "فالانتقال من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المخاطب المفرد مثلاً، يسمح بتحول تام وانتقال من إدارة الكلام إلى تدويره، من صيغة شبه أمرية إلى صيغة استعراضية..."² وهذا يتطلب مراعاة التداول الجمالي والدلالي والتقاطع بين المحورين.

ج- جمالية العدول في التشكيل الدلالي والجمالي:

اهتمّ الدرس الأسلوبى بظاهرة العدول باعتبارها قضية أساسية في التشكيل الجمالي للنص الأدبي، والعدول (الانزياح) في مفهومه المتواضع انحراف عن النسق المؤلف، ويقصد بالانحراف الأسلوبى التحوّل من نمط إلى نمط جديد عبر البنى السياقية التي يشكلها الكاتب أثناء عملية الخلق الإبداعي، تلك البنى التي تمتلك قابلية الانفتاح على جماليات الأداء والتصوير، وهي الانزياحات التي يشتغل على أساسها الخطاب الروائي عن طريق التنوع الجمالي فمن الشعاعية إلى التقريرية إلى السخرية إلى الرمزية وذلك بتغيير المواقع.

إنّ العدول الذي وقف عليه النقاد في الدراسات الأسلوبية بقي مضمونه محدوداً في الدرس اللغوي، وهو الخروج عن قاعدة نحوية أو بلاغية، وإذا كان النظام في العرف الإصطلاحي مجموعة من العناصر المتناسقة المتداخلة يشكّل شبكة من العلاقات المتكاملة، وإذا كان " النظام هذا هو مفهومه فيمكن اعتبار الأسلوب نظام لأنّه يقوم على ترابط عناصره وتناسقها والعلاقات القائمة داخله إلا أنّ هذا النظام ليس معيارياً، فلا يعطي للنسق الذي يستحدثه ثباتاً قاعدياً أو قوة معيارية، وهو بهذا المعنى لا يقاس عليه، لأنّ القاعدة فيه تقوم على مخالفة القاعدة والانزياح عنها"³. ولهذا فالأسلوب مع أنّه نظام تميز عناصره بالتناسق وتعتمد على شبكة من العلاقات المتداخلة، إلا أنّ قواعده متجدّدة قد يصنعها القارئ ويكتشف جوهرها، و من ثمّ تردّ طريقة ذلك إلى المبدع نفسه ومن هنا اختلفت الأساليب وتعددت وانزاحت.

¹ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، (مدخل نظري)، منشورات: دراسات سيميائية أدبية لسانية- مطبعة: النجاح الجديدة - الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩ م ص: ٢٦.

² حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص: ٤٢٨.

³ ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط ١، ص: ٩٤.

يقدم أحد الدارسين مفهوماً جديداً إذ يعتبر الأسلوب انزياحاً، ف"((الأسلوب هو كل شكل دائم علق به صاحبه مقاصد أدبية)) و يعلق نور الدين السيد على هذا المفهوم بأنّ حديثه عن ديمومة الشكل وهي حسب ((ريفاتير)) تقتضي تضمين أسلوب الخطاب مقاصداً أدبية، والمقصد الأدبي لا يتحقق في عرف الأسلوبيين إلا بالانزياح وهو، التشكيل اللغوي للأدوات الأسلوبية في النص تشكيلاً يخرج بالكلام عن المؤلف، فيذهب المتلقي في تأويله مذاهب شتى، وتتعدّد تأويلات الخطاب الأدبي بتعدّد قراءاته!¹

فالعُدول خاصية انحرافية احتيالية يخرج بها الكاتب عن المؤلف وعن النسق البنائي المتعارف عليه لمكونات النص، فيختار مكونات أخرى غير معروفة، إنّها طريقة بحتة جديدة بها يصير الأسلوب يميّز بمداورات لا متناهية تجعل النص بجمالياته وموضوعاته صعب التعقّب، إنّهُ أسلوب لا يستجيب أبداً للمحاكاة المعروفة بسهولة أو رقة، إنّهُ تحرّز من كل التزامات المواضحة والمواضعة، "فهناك من الروائيين من يتعمد إرباك القارئ وتضليله بوضع شخصيات في أوضاع غامضة ومفارقة"²، وقد تعودّ القارئ في قراءته التقليدية من الفصول الأولى للرواية أن يتعرف على شخصياتها ويحدّد علاقاتها معها، لكن العُدول الأسلوبية في الرواية المعاصرة جعله يتفاجأ، "حيث أنّ الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، تغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعاً، امرأة، أو رجل، أشقر أو أسمر، ديمودة في التحولات"³.

فالعُدول نجده في كل مقطع أو فصل من الرواية يشكل متغيرات أسلوبية لا تتوقف أبداً حتى وهي في أيسر الألفاظ وضوحاً وأبسطها تركيباً، وكثيراً ما تكون ملامستها صعبة، ومحاولة إدراكها تبدو غريبة ومنفصلة عن كل الأشكال الأدبية التقليدية. يماثل هذا الأسلوب اللوحات التشكيلية والاقتراب منها، وفهمها يتطلّب إدراك الألوان وامتزاجها ودراسة الخطوط وأشكالها وعلاقاتها وما بينها من تجانس وتضاد.

يأتي الأسلوب الروائي الجديد في مظهره الخارجي بعيداً عن الأسلوب التقليدي، إنّهُ أسلوب نحسّ فيه ثوب التراث الشعبي والرسمي ونلمس فيه تشكيلات مزاحمة، إنّها مفارقة أسلوبية من الذاتية إلى الجماعية تتسرّب بخواصها، فهو أسلوب تتعدّد فيه المفاجآت و الفجوات، لا يعترف بالتواتر بل هو تكسير مستمر لعناصر السرد بطريقة العُدول فلا شخصيات بطلّة معروفة ولا أحداث متعاقبة، إنّهُ لا يفصح عن وجوده ولا يكشف عن موضوع بل موضوعات ومشاهدة متعدّدة "باستغلال التعالقات النصية واستعارة نماذج أسلوبية تراثية بواسطة الامتصاص والتحويل كما ترى جوليا كريستيفا"⁴.

لم يعتدّ هذا الأسلوب بالحدث بل صار يغلفه بإيحاءات لا متناهية وشبكة من الدلالات يندثر الحدث معها، ويتماهى إلى حدود التعالق والذوبان فيطغى الإيحاء على الخبر، ويدخل النص في متاهات اللأرجوع و اللاوضوح، فتتكاثف الصور، وبذلك الأسلوب يتحقّق " الانزياح الأكبر لأنّ الرواية في حد ذاتها عدول عن الاستعمال السائر، بتعبير ((رونية، ويليك، وواستين، وارين)) أي خروج عن التواضع ودخول في تواضع جديد لا يفضي إلى عقد جديد بين المتخاطبين"⁵.

¹ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١٣٦

² محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص: ٤٣.

³ نفس المرجع، ص: ٤٣.

⁴ السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات اختلاف، ط١، ٢٠٠٥م، ص: ٦٣.

⁵ السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص: ٦٤.

إنّ هذا العدول في المجال الإبداعي هو خروج عن القوالب المستهلكة، والهدف منه هو شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدثان تأثيراً خاصاً في المتلقى، ولاسيما المفاجآت التي تصادفه، فصار يجمع بين العامي والفصيح، فأربك هذا الاستعمال القارئ الذي ألف وعهد قراءة نصوص راقية وخاصة الشعر في لفظه، إلا أنّ النصّ الروائي له خصوصيته الأسلوبية التي تعبّر عن واقع بكل تشكلاته ومظاهره، ومن هنا كان هذا المسوّغ الانحرافي الذي يمتلكه الروائي لإنجاز فعل الكتابة في اختيار الألفاظ والتراكيب والمقتطفات من نصوص أخرى قد يشير إلى أصحابها، وقد يذكرها دون نسبة، فيشعر القارئ في هذا الخطّ باهتزاز انتقالي وتحول من مستوى إلى آخر. "إنّ الانزياح ليس مطلباً في ذاته، بل هو سبيل لانفتاح النصّ وتعدّديته، وهذا لا يعني أنّ الانزياح مرادف للغموض، فالغموض ليس إلا عرضاً، وهو نسبي، ويعني بالعرضية كونه من مظاهر الانزياح.."¹

يبقى العدول كيفية احتيالية تحقّق بها الدّات وجودها المتجدّد وطموحها في بصمة متفرّدة، وفيه كذلك احتيال على الضعف الذي يتملّكها، وقد أدرك بعض الدارسين أنّ "أزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية، صور ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها معاً".² فالعدول حيلة فنية مسّت كل مقومات النصّ الروائي، والعمل على معرفة تلك الحدود الانحرافية التي طرقت مكوناته تتطلب نظرة كلية، "فالعمل الفني ينظر إليه من خلال الوحدة العضوية، فالمادة و الطرائق والأفكار والتعبير والعناصر الأخرى كافة ماهي إلا شيء واحد وهذا المبدأ أساس للبعد الجمالي في النقد."³

يحتاج المتن الروائي في الدرس الأسلوبي إلى دراسات معمّقة تلتفت إلى طبيعته وتعدّديته، لأنّ هذا الفن يحتوي طاقات وإمكانات أسلوبية متعدّدة، تطرح كثيراً من الأسئلة لماذا استعمل هذا التركيب دون ذلك؟ ولماذا هذا الاعتراف المكثّف؟ وهل شكّل ذلك كله انزياحاً فنياً؟ لماذا هذه اللّغة دون غيرها؟ لماذا أسلبيّة الرواية بأساليب المقالة، والمقامة، والأسطورة، تلك أسئلة كلها تنتظر الإجابة وعلى الأسلوبية أن تخضعها للدراسة فتستنبط منها نظريات تكون بمثابة الخطوات الأولى لهذا الدرس، ذلك أنّ الخطاب الروائي مفتوح على الدوام وبإمكانه توظيف جميع طاقات الكلام المعروفة... والمقبل على هذه الدراسة من هذا النوع قد يجد صعوبة في ذلك.

يبقى النصّ المعاصر في ظل الكتابة الجديدة وشكله التجريدي عقبة أمام الباحث، حيث يجد نفسه في مواجهة مع النصّ ومجاهة بأي منهج يقرأ؟ وكيف يقرأ؟ ومن أين يبدأ وماهي آليات الدراسة؟ تلك تحدّيات علمية توجب تجشّم النظر ولعق الصبر، ذلك أنّ مواجهة النصّ الروائي تعد مغامرة علمية يجانبها الكثير من الانزلاقات والمخاطر في تحديد الإطار الدراسي للنصّ، وتعدّ لغته تحدّياً آخر، إذا علمنا أنّ الرواية كتابة لغة، ولها بصمة نصية تترجى من يكتشفها، فقد صار الاستناد إلى المعرفة الإنسانية وثقافتها ضرورة لمحاثة النصّ.

فإذا كان النقاد قد تعاملوا مع نصوص ذات أسلوب واحد ولاسيما الشعر الغنائي والفنّ النثري ولم يفلحوا في تتبع كل خواصهما فكيف إذا كان التعامل مع نصّ روائي تتعدد لغاته وأصواته ورؤاه، وأساليبه تمثّل انزياحاً شديداً؟ لأنّ الأسلوب

¹ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١٩٤.

² عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: ١٠٦.

³ إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، ص: ٤٧.

انحراف عن قاعدة الاستخدام اللغوي أو عن تقنيات السرد الروائي ومكوناته، والقاعدة يقصد بها المفهوم. وقد أصبح لزاما على المنهج الأسلوبي أن يأخذ في اعتباره تلك الانحرافات التي يجريها الروائي في كتاباته مخالفاً بذلك من سبقوه، كما يعمل الدارس في الجهة المقابلة على إقامة رصد متواصل لتتبع خواص الكتابة الروائية واستراتيجيتها الجديدة.

٣- الأسلوب بين الدرس اللغوي والنقد الروائي :

إنّ تلك النتائج التي حصلنا عليها من خلال التعاريف في تحديد الأسلوب وتعريفه وكيفية دراسته بيّنت أنّه إذا كانت هناك بعض النصوص ولاسيما الشعر الغنائي قد ربطت الأسلوب بصاحبه، فهذا لا يمكن قبوله في النصوص الروائية لأنها لا تعكس أسلوباً واحداً بل جملة من الأساليب يجنح إليها الروائي تنوعاً لتعبّر بصدق عن أصحابها، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في تبني أساليب عصرية وكلاسيكية، وهنا يظهر الخلاف بين الأسلوب الشعري والروائي، فميزة الأول في توحد فرديته، والثاني في تعددته وتنوعه، "هذا يعني أنّ القصيدة الغنائية تلتقي فيها خصائص النوع بالمظهر الفردي.. و تميل إلى التطابق معه، لأنها تقرّ على مستوى عام بالوحدة الأسلوبية للفردي"^١.

فالشعر يعبر عن ذات واحدة في تأوهاتها وأفكارها ونظرتها، ولذلك فأسلوب الشعر مفعم بالخاصية الذاتية وبال بصمات الفردية لغة واختياراً وأثراً، فهو مشحون بطاقة تعبيرية قصوى ينعكس أثرها على الأسلوب فينتج بخاصية ما قد يكون مصدرها خارجي أو داخلي، أمّا الرواية تعكس المؤثرات الاجتماعية والسياسية والثقافية، والشعر ينتج عن التوتر الداخلي للمشاعر والتدفق النفسي الشعوري، لكن الذاتية في الرواية غير موجودة بحكم التعدد والتنوع في كل مكوناتها " أما الخاصية الجوهرية في النوع الروائي - مونولوجياً أم حوارياً - فتعارض، بمستويات مختلفة، مع أي توجه أسلوبى أحادي وفردي مباشر، لأنّ الفنّ الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية. هكذا يحدث التقاء في الشعر الغنائي بين خصائص النوع، وبين النزوع الفردي للتعبير عن النفس بأسلوب يطابق الذات، بينما يحدث صدام حاد في الرواية بين هذا النزوع الفردي وبين تعددية الأصوات التي تفرضها طبيعة النوع"^٢.

لا تقبل الخاصية التعددية بالدرس الأسلوبي وفق خصائص الشعر بحكم اختلاف النوعين، وأنّ الرواية تتطلب أسلوبية خاصة بها، تتناول كل مكوناتها ولا تقف عند حدود الكلمة والجملة أو التغيرات اللسانية أو الذهاب إلى النصّ الروائي بتلك المعايير والقوانين التي يلتزم بها مستعمل اللغة في حدود التقديم أو التأخير، فحصر الأسلوب الروائي في الدرس اللغوي والوقوف على قدرة المبدع ومدى تمكنه من ناصية اللغة ونظمها الصوتية والتحويلة والدلالية يفقد الرواية الكثير من عناصرها الفنية، فالمقاربة الأسلوبية ذات الدراسة الناجعة هي تلك التي تراعي مبدأ التعدد أو التنوع الذي يتحكم في الرواية ويكشف عن بنياتها ومنطقها وظاهرها الأسلوبية.

٤- تنوع أساليب الرواية وتعدد أشكال الوعي فيها:

يعتبر ميخائيل باختين من الذين تفتنوا لذلك الاختلاف بين النصوص ذات الأسلوب الواحد والنصوص ذات التعدد الأسلوبي وعلى رأسها الرواية فيقول: " إنّ كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات ((polyphone)) الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستوفسكي، ليس كثرة

^١ حميد حمداني، أسلوبية الرواية، ص: ١٦.

^٢ المصدر نفسه، ص: ١٦.

الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي محدد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستوفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع لها من عوالم. هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها من خلال حادثة ما، وبالفعل، فإن الأبطال الرئيسيين عند دوستوفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة... ((إنّ البطل)) لا يصبح مجرد موضوع ((objet)) بسيط لوعي المؤلف¹، ويكون باختين بهذا الاتجاه النقدي الجديد وبعد تتبع عبر مسار طويل لعناصر البنية الروائية قد حدّد بناء هذا العالم المتعدّد الأصوات، وبذلك يكون قد أخرج الدرس الأسلوبي من فرديته إلى تعدّديته مخالفاً به الأشكال الروائية القائمة آنذاك، وبهذا المنظور يكون قد وضع أسس أسلوبية جديدة للرواية.

فالنص الروائي هو ذلك العالم المصغّر المعبر عن شرائح متعددة ومتناقضة ضمن صراع تدافعي، اختلفت مستوياتها الاجتماعية والفكرية والثقافية، حيث يعدّ هذا الاختلاف والتباين عاملين مؤثرين في لغاتها وأصواتها وأساليبها التعبيرية "فالأسلوب بموجب هذه النظرة، صورة تنعكس فيها طبقات المجتمع وفئاته: فهناك أسلوب للطبقة الدنياء، وأخرى للوسطى وثالث للعليا، وهناك أسلوب لفئة العمال وآخر لفئة الفلاحين... أي أنّ هناك أساليب مختلفة لفئات مهنية مختلفة ضمن الطبقة الواحدة، وهذه رؤية تجعل من الأسلوب أداة تعبر بها كل فئة عن أغراضها"².

وقد ذهب كثير من النقاد إلى إمكانية تنوع الأسلوب وتعدّده، فلقد أشار بعضهم إلى ذلك بقوله: "من الممكن استعمال أسلوبين أو أكثر في تنظيم الشكل. وفي المسرحية أو الرواية حيث يوجد مجال واسع للتغيير يمكن استخدام عدد كبير من أساليب الإجراء أما في القصيدة الغنائية فيندر أن يوجد أكثر من وسيلتين"³، وإمكانية التنوع التي يطرحها مثل هؤلاء في بعض الأجناس الأدبية مردّه الاختلاف البيّن بين الشخصيات الموظفة في النص، فبحكم طابع الرواية التمثيلي يجد الكاتب نفسه "مدفوعاً إلى تنوع الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية"⁴.

فلكل عالمه وتفكيره ولغته وطريقته في بناء كلامه وتنفيذه، وذلك ناتج عن ملكة داخلية هي ملكة قصصية أو كما يسمّيها تشومسكي بـ((الكفاءة اللغوية)) " تأخذ الأعمال الأدبية ببيانها إذ أنّ الأساليب المستخدمة فيها تعد سمة الفرد في تعبيره، أو هي سمة التعبير الفردي، ولكنها أيضاً وفي الوقت نفسه، سمة المجتمع في تعبيره، أو سمة التعبير الاجتماعي، ذلك لأنها إنّما تكون على هيئة اللغة والكلام في جانبهما الفردي والاجتماعي كما كشف عن ذلك ((دو سوسير))، وكذلك فإنّ هذا ما تدل عليه تعددية الأصوات في الأعمال الأدبية على وجه العموم وفي الأعمال الروائية خاصة. فالكاتب يستعمل أسلوبه الخاص في بناء عالم الرواية اللغوية، ولكن لشخصيات الرواية ومقاماتها ونموها، وتطور الأحداث فيها أساليب أخرى، بها تنكشف وفيها تدل على عوالم لغوية خاصة"⁵، " وقال ((باختين)) بهذا الشأن: إذا نظرنا إلى الرواية من كل أطرافها سنرى أنّها ظاهرة متعددة الأساليب، متعددة اللغات، متعددة الأصوات"⁶.

¹ ميخائيل باختين، الجمالية ونظرية الرواية (شعرية دوستوي فسكي)، نقلاً عن نور الدين السد، ص: ١٢١.

² منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١١٤.

³ حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، ص: ١٧.

⁴ المصدر نفسه، ص: ١٧.

⁵ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٢٣.

⁶ المصدر نفسه، ص: ٢٣.

فما يميز رواية ((ذاك الحنين)) للروائي الجزائري ((الحبيب السايح)) - على سبيل المثال - ذلك النمو المتجدد للصراع عبر الفصول في تطوّر مستمر من خلال تنوع الأماكن و الشخصيات هذا التطور يؤدي حتما إلى بروز ظاهرة التداول الأسلوبي، وعلى هذا الأساس فإنّه يبقى الجدل قائما داخل المبنى الحكائي، وتتصارع في فضاء النص مصالح المجموعات الاجتماعية ويصبح أسلوب الروائي ((الكاتب)) طرفا في الصراع مع الأساليب الأخرى لغة وصوتا "وهكذا يواجه الأسلوب الفردي للمبدع في النوع الروائي أساليب متعدّدة، و هو مجبر على أن يبحث لنفسه عن مكان بينها، لأنّ هذه التعدّدية الأسلوبية هي خاصية جوهرية في الجنس الروائي"¹.

"يعد ميخائيل باختين من أولئك الذين خلفوا إرثا في هذا المجال، فقد وجه نقدا للأسلوبية التقليدية كتابة ودراسة وبالذات القائمة على الأحادية، وقدم بذلك درسا جديدا في التعدد الأسلوبي وتصورا حديثا لتناول الأسلوب الروائي بصورة مستقلة عن منهج الدراسة الشعرية، ثم توالى بعده جملة من الدراسات الأسلوبية الخاصة بهذا الجنس، فأسهمت في إثراء هذا الاتجاه، وأكملت وضع لبنات صرحه من خلال رؤية جديدة ورغم إضافات بعض الدارسين يبقى باختين مرجعا أساسيا لهذه الأسلوبية المعاصرة للفن الروائي"²، وقد استطاع باختين أن يقف على أهم الجوانب المتعدّدة في النص الروائي وحددها في الأساليب والأصوات واللغات، حيث يرى أنّه إلى جانب أسلوب المؤلف الأدبي هناك "أشكال أسلوبية أخرى غير أدبية كالتقرير والموعظة والخطابة والوصف والرسالة"³، وقد يوظف النص الروائي جملة من أشكال الكلام المختلفة كالحكمة والمثل والألغاز وإلى جانب اللغة كثيرا من اللهجات الاجتماعية.

فالشخصيات من خلال تموقعها تفرض صوتها وأسلوبها ونمط تفكيرها، إذ اتجهت بعض الدراسات إلى تناول هذه الظاهرة التعددية في الفن الروائي محاولة تطبيق هذه المعطيات، ومن ذلك ما توصل إليه "الدكتور سعيد مصلوح من خلال تطبيق إحصائي قاده إلى إيجاد أساليب مختلفة من خلال معانيته لروايتين إحداها ؛ لعبد الحليم عبدالله، و الأخرى لنجيب محفوظ فتأكد صدق جميع الملاحظات التي وضعتها الأسلوبية المعاصرة عن الفن الروائي"⁴، فمن الروايات التي عكست هذه التعددية وأكّدت هذا المعطى رواية ((ميرامار)) لنجيب محفوظ... فقد أكّدت أنّ هذه الفروق أساسية بين الأساليب في الإبداع الروائي، وهي لا تعبّر عن ثبات الأسلوب الفردي في الكاتب، ولكنها توضح أنّ الكاتب يعتمد توظيف الأساليب المختلفة ليقول شيئا آخر من خلال هذا التوظيف نفسه"⁵، وهو الشكل نفسه في رواية ((الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)) للروائي الجزائري الطاهر وطار، فتنوع الأساليب في جنس الرواية هو أولا خاصية طبيعية وأساسية في هذا الفن، وثانيا هو توظيف قصدي يطمح الروائي من خلاله إلى تحقيق بناء متكامل، وثالثا هو توظيف جمالي.

قد يفهم بأنّ الرواية المنولوجية تتميز بأحادية الأسلوب، وتمركز الصوت في ذات محدّدة وأسلوبها موغل في الدوران حولها ولكن "مهما تكن خصائص هذا الأسلوب فإنّه، في علاقته بالرواية، ينطوي على تنوع لا يمكن الهروب منه، صادر عن تنوع

¹ حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، ص: ١٨.

² ينظر، حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، ص: ٢٠.

³ ينظر ميخائيل باختين، الإستيقا ونظرية الرواية، عن عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربيّة الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - وحدة - المملكة المغربية، ط، ٢٠٠١ ص: ١٦٤ - ١٦٦.

⁴ حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، ص: ٢٩.

⁵ المصدر نفسه، ص: ٢٩ - ٣٠.

الأجزاء المكونة له. فالرواية المنتسبة إلى هذا الأسلوب تحمل، شاءت أم أبت عناصر كثيرة، مثل¹: "سرد الكاتب، سرد الشخص والشاهدين، وصف المناظر، والطبيعة، و الأماكن و الأشياء النادرة، وصنائع الفن، والتوصيفات ((المتكلفة)) والاستطرادات المتوخية إتمام التيمات العامة والفلسفية و الأخلاقية.. وكذلك الأقوال المأثورة و المحكيات المتخيلة و الخطابات المتعلقة بأشكال بلاغية مختلفة، والرسائل، والحوار الواسع الأطراف".²

إذ "تزيح تعددية العناصر الأسلوب عن مركزه، ليتوزّع على مكان أراهه وعلى أمكنة لم يقصدها، ولقد زاد التطور التاريخي ((الرواية المونولوجية)) من قلق المركز الذي يقصده الأسلوب. ولهذا، كان عليها أن تسير متحوّلة، مضيفة إلى الصوت-المركز- أصواتا لها مراكز أخرى"³. أخذت التعددية الأسلوبية مع مرور الوقت و التطور التاريخي تأخذ شكلها الواضح، "وقد رفض باختين مبدأ الأحادية و التجانس، فليس هناك شيء ميزاته التفرد و الخلوص، فالتعددية تتسلّل إلى النص وترقد في مكانه، وحتى إن لم يشأ الكاتب ذلك فيظل الآخر ملازماً للرواية الأحادية الصوت، فهي تنشئ أسلوبها المكتفي بنفسه على مقربة من تعدد كلامي اجتماعي مجاور، وتنسج ((كلمة سامية)) لترد على ((كلمة وضعية)). وتقدم لغة صقيلة و((نبيلة)) لتنكر لغة ((مبتذلة))"⁴، وقد ربط باختين في دراسته للروايات قديمها وحديثها "بين الخط الحواري وأجناس تعبيرية قديمة قوامها، غالباً، الهجاء والسخرية والقدح، أي كلام ينزاح عن المركز اللغوي المسيطر، في اتجاه متعدد المراكز"⁵. وقد يأخذ الخط الحواري لأكثر من شكل، دون أن يتخلى عن رفض المركزية اللغوية ونقد خطاب المجموعات المغلقة ويتيح له انفتاحه هذا مزج أساليب متعددة، بعيداً عن لغة صارمة، تعيّن الفواصل بين ((الأدبي)) و((الحياتي)) و((الخطاب المنبل)) و((الخطاب الوضيع))"⁶.

سمح هذا التنوع للرواية أن تدخل إلى كيانها مباشرة تعدداً لهجياً ولسانياً موجوداً في الأجناس التعبيرية المألوفة والدنيا أثرت الخطاب الروائي فتراجعت سيطرة الأحادية ورفض الخطاب المباشر الخالص، فالتنوع عملية إبداعية تهدف إلى تكسير السير الخطي للأحداث والأدوار إلا أنه قد يكون أسلوباً "مقصوداً أو غير مقصود أو حتى وظيفياً، وثمة عدد كبير من خصائص استخدام اللغة يفلت من مراقبة الوعي، لذا فإن لكل متكلم بعض الميول الشخصية لصيغة تعبيرية أو أكثر تعد لازمة له، مما يمكن تحديده بواسطة التحليل الكمي، وفي مقابل ذلك يكون الأسلوب الوظيفي مقصوداً"⁷.

٥- النحو الأسلوبي من الجملة إلى الخطاب:

صار النقد الأسلوبي التقليدي المطبق على الرواية لا يستجيب لمكوناتها ولا يناسب أفاقها، ذلك أنّ الأجناس مختلفة اختلافاً شديداً في صياغتها وتكوينها ومكوناتها. كما أنّ بنية الرواية الداخلية لا تحكمها معايير ثابتة، مما جعلها تنسجم بالخلخلة الدائمة لقوانينها وخاصة الجديدة، حينما صارت مركباً متعدداً،

¹ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٩، ص: ٨٢.

² ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد بريدة، دار الفكر، للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧م، ص: ١٣٣.

³ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: ٨٢-٨٣.

⁴ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: ٨٣.

⁵ المصدر نفسه، ص: ٨٣.

⁶ المصدر نفسه، ص: ٨٣.

⁷ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (أديبات)، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط ١، ١٩٩٦م، ص: ٢٦٧.

كما تقول جوليا كريستيفا : أن اسم الرواية " يطلق في الغالب على بنى حكاية شديدة التنوع " ¹، وإذا كانت الرواية هي " الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة " ²، فإن هذا التغير مسّ معه إشارات ومفاهيمها ومتونها، فازدادت غموضا وتعقيدا .

إن تلك التحوّلات التي عرفها المجتمع في بنيتها مع طموح الرواية نحو الجديد، قد دفعا بالكتاب للبحث عن نسج تستجيب لتلك التحوّلات وتستوعب التجربة ومحمولاتها في قوالب جديدة تتجاوز التشكيلات الكلاسيكية التي صارت في نظر الكثير أنّها لا تستجيب للمرحلة الراهنة، وفي المقابل فرضت هذه المتغيّرات مستوى دراسيا جديدا قائما على النص تقوم به الأسلوبية المعاصرة للرواية .

لقد سائر الوعي النقدي المعاصر سلسلة التحوّلات، فاشترك في بلورة رؤى نقدية تتعامل مع النص من منظور رفض المعيارية الأحادية التي ترده إلى المعنى السطحي أو عنف المضمون أو نمطية التشكيل أو الحدود اللغوية، دون أن تكون هناك بواعث التطلع إلى استكشاف إمكانات أخرى يكون لها حافز البحث في مسارات التنوع والتناص اللذين يمسان كون الرواية بأنها كل ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في لغتها متباينة في أصواتها، فيقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة، وترد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية جديدة .

أصبح النص الروائي لا يكتفي بتلك المعايير المتوازنة نظرا لأنّه العالم الذي يشتغل على كثير من الأجناس وينبني على عدد متنوع من المقومات والنصوص قديمها وحديثها، ومن غير الممكن أن يحصر الدرس الأسلوبي في اللغة والوقوف على نظامها الصوتي والنحوي والدلالي، ف"إذا كانت للغة وظيفتها هي إعطاء دلالات للأشياء والتعبير عن موقف المتكلم إزاءها، فإنّه لا يمكن للأسلوبية أن تكون، لا على مستوى الدلالة، ولا على مستوى الموقف، بحثا في الكلمة: صوتا وشكلا ودلالة فقط، كما لا يمكن لها أن تكون أيضا، بحثا في الجملة فتصنفها إلى جملة: إخبارية، وطلبية واستفهامية، وتعجبية، أو تقسمها إلى فعلية واسمية، فتتغير في تركيب هذه وتلك، كما هو الحال في نحو الجملة التقليدي" ³. وهذا يكون البحث الأسلوبي قد انتقل إلى درس أشمل وأعمق يصل إلى الخطاب ويتناول النص كبنية متعدّدة تتجاوز تلك الدراسة التي تحاول الوقوف على سمة تكرارية أو صوتية تعكس الذات المبدعة، فيحكم لها بالبراعة والعبقرية والتفرد.

ويعني هذا أنّ الأسلوبية بحاجة إلى رؤية شمولية، تدرس أجزاء الخطاب كلمات وجملا تخرجها من نظامها الخاص إلى نظام الخطاب "لابد للأسلوبية إذن أن تتحول إلى دراسة النص، واعتباره الوحدة التركيبية والدلالية الأساس التي تنتظم بها وحدات أصغر إن على مستوى اللفظ، وإن على مستوى الجملة، وهي حين تتحول إلى دراسة النص تستطيع أن تستفيد بشكل أعمق، من كل منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية" ⁴، وهذا يعتبر أهمّ تحوّل نحو دراسة موسّعة تستوعب كل النظريات النقدية "فدراسة النص أصبحت ذات أبعاد موسّعة، تقتضيها طبيعة كل نص، فالدرس الأسلوبي في توجيهه نحو النص واهتمامه به، لن يتوقف قطعا عند حدود علوم ((اللسانيات الفلسفية، علم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا،

¹ جوليا كريستيفا، النص الروائي، نقلا عن عبد الرحمن بوعلي، ص: ٦.

² ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطويوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط ٢، ١٩٨٢م، ص: ٦٧.

³ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٦٩.

⁴ المصدر نفسه، ص: ٧٠.

والإثنولوجيا...)) فللنص خصائص ذاتية، وأخرى عامة، وهذه تنتج في كلا الحالتين طرق دراسته كما تستدعي مفاهيم أخرى، تعين في تشريحه وتحليله كالشعرية والأدبية مثلا، وبعض مفاهيم علم الجمال، وجماليات اللغة وعلم الدلالة وعلم الإشارة ((السيمولوجيا))¹.

فالأسلوب سمته التغيّر والتبدّل، "إن لكل إنسان أسلوبه يميّزه عن غيره، وأن أسلوبه يختلف، ويتغير على وفق الموضوع الذي يتناوله، فإذا خرج منه إلى غيره اختلفت الطريقة وتبدّل النظم، وأن هذا كله متأثر بما طبع عليه المتكلم وجبل"²، وعلى الدرس الأسلوبي أن يأخذ ذلك وهو يتناول النص الروائي من منظور التعدد، فمهمته تتمثل في "تحديد أنماط التعبير التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء"³.

تتجه الأسلوبية إلى دراسة التعبير ووسائله في الوسط الاجتماعي، ومكان اللغة التعبيرية وقوتها في جميع مستوياتها من خلال علاقتها بالفكر والشخصية الجماعية، "و حينما نقوم بدراسة اللغة من خلال الكلام نصل إلى البنية الداخلية للمتكلم، فاللغة اليومية مشحونة بدواعي عاطفية ومتطلبات عقلية، وعند التفكير تحصر العاطفة، ولهذا فالأسلوبية تبحث في علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليقف بين رغبته في القول وما يستطيع أن يقول"⁴. فالدرس الأسلوبي يتجه نحو "إقامة تصور أسلوب لا يعتمد على نظرية الانعكاس الفلسفي للفرد فحسب، بل يأخذ في اعتباره الواقع الاجتماعي والاقتصادي إلى جانب الواقع النفسي في المرحلة التاريخية لكتابة النص، وهذا ما لم تتطرق إليه التصورات التقليدية للأسلوب"⁵.

وإذا كان بعض النقاد يربط الدرس الأسلوبي بالواقع الاجتماعي ومتغيراته، فهناك من يرى أن لا يحصر -أيضا- في حدود النص، وبذلك تكون الأسلوبية دخلت مرحلة جديدة "إنّ الأسلوبية مضطرة في تحليلها لكي تكون رسما دقيقا لواقع الأسلوب، أن تنفتح أولا على وقائع حضارية وجمالية، وأن تعلق على المجتمع والتاريخ، لأنها في تعاملها معه إنما تتعامل مع كائن كلامي، تقول لغته مكونات المجتمع والتاريخ، أو تعيد بناءها لتتجسد فيها كائنا ابداعيا، يتجاوز المقول فيه حدود الأنوية الاجتماعية، والظرف الوصفي والتاريخ زمتا في الماضي"⁶، فعلى الدرس الأسلوبي ونحوه أن يستثمر التصورات الموروثة لاستحداث مفاهيم تتماشى مع المنظومة الجديدة تمكّن من اكتشاف الخصائص الأسلوبية ومرجعيتها، وتستجيب لشرعية النماذج الأسلوبية والانتقال من حدود الجملة إلى النص، "فالأسلوبية مضطرة أن تدخل مرحلة ثالثة من تطورها، وهي مرحلة النص كاملا، أو القول تاما، وذلك بعد أن كانت في مرحلتها الأولى تقييمية، ووصفية جدولية في مرحلتها الثانية: أي تقوم أساسا على الجملة، وتعمل على إدخالها في جدول إحصائي إلى جانب جمل أخرى، تدرس فيه الانزياحات والتكرارات وتوزيع الكلمات"⁷.

¹ المصدر نفسه، ص: ٧٠.

² حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظرية التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٣، ص: ٢١٣.

³ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٦٥.

⁴ ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٦٦.

⁵ محمد عزام، الأسلوبية نقدا ومهجا، ص: ١٧.

⁶ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١٢٠.

⁷ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١٣٦.

لقد دخل الدرس الأسلوبى مرحلة جديدة " فلقد صار حتما مقضياً أن تكون أسلوبية للرواية، والقصة، والشعر، (أسلوبية للأسطورة، أسلوبية للحكاية)، ويدل هذا أنها حين ستدخل كل مجال من هذه المجالات، فإنها ستقارب النص من خلال جنسه الأدبي، فالقصة مثلا، إذا كانت تقوم على مكونات ثلاثة: الزمان، المكان، والشخصيات، فإنّ الأسلوبية مظطرة أن تتحول عن مجالها، دون التخلي عنه، إلى مجال أوسع هو مجال الأجناس الأدبية، وهنا سترى أمامها أنواعا أخرى من الدراسات ستتداخل معها: كلسانيات النص، والشعرية والتناسق¹، وبهذا التّصور الجديد لمفهوم الأسلوب ووظيفة الأسلوبية، فقد وضعت معالم أخرى تتماشى مع التطوّرات التي تعرفها الأشكال الأدبية، فالأسلوبية "رؤية، والرؤية فكر، ولذا كان طبيعيا أن تنقسم على نفسها، فالأشكال أي الأساليب، أداء للفكر وتعبير عنه، وهي تتعدد، ومادام هذا هكذا، فقد كان طبيعيا أيضا أن تتسع مياديينها، كما كان طبيعيا أن تتعدد طرائقها بتعدد الرؤى والأفكار المتضمنة فيها"².

إنّ التعامل مع النص كبنية كلية ذات عناصر متكاملة ومتجانسة تعطي له صفة الإبداع والخلق وتمنحه خصائصه الفنية والأسلوبية، وتكشف عن المظاهر الانزياحية الجديدة فيه، كما تساهم في إثراء الدرس الأسلوبى، لذلك يذهب بعض الدارسين إلى القول: " بأنّ العمل الأدبي، كأى إيصال آخر، يزوّد الأسلوبية بمواد تحتاجها لكي تتابع إنجازاتها: إنّها مواد ملائمة ومريحة لأنّنا، وببسر، نحظى بها. وهي نوعية لأنّها تحيل إلى وقائع قصدية وواعية"³، فإنّه أصبح من اللازم أن ننظر بعين الدارس في كل طريقة نوصل بها المعنى، أو حديث تعبيري نبلغ به الهدف، وكلاهما يعكس وقائع أسلوبية.

لقد وصل الدرس الأسلوبى إلى مرحلة جديدة في تعامله مع النصوص، وإذا كانت هذه النصوص كما أشرنا سابقا أنّها قائمة على تعدّد أساليبها، وخاصة في النّوع الروائي، "وبحكم أنّ الرواية لا تكتفي في بناء أساليبها بالمعطيات البلاغية، بل إنّها تؤسس أسلوبا من نمط آخر يعتمد على مزج هذه الأساليب نفسها، فإنه يتعذر عندئذ بلوغ معرفة دقيقة ((بالأسلوب الخاص للرواية)) باستخدام التحليل البلاغي أو الشعاري"⁴.

٥- الخاصية الأسلوبية الروائية:

يراعي الدارس الأسلوبى للرواية خاصية التّعّدّد ويجعل عمله متوافقا مع هذه الميزة، فيتحرى الدقة وهو يحاول مقارنة ومحايثة النص الروائي في مجموعه البنائي، وإذا كان الدرس التقليدي قد رهن الأسلوب بصاحبه ولم يتفطن لهذه الخاصية، ورفض كل تعددية قد تكسر تلك المفاهيم، فمع النقد الجديد نجد أنفسنا أمام إشكال يطرح نفسه بقوة، كيف تمكّن الدرس الأسلوبى الانتقال من الدرس الأسلوبى الأحادي إلى التحليل الأسلوبى القائم على التعدّد؟ وكيف يمكن إدراك الخاصية الأسلوبية؟

نشير في هذا المقال إلى بعض من تلك التساؤلات التي شغلت هذا الحقل، إنّ الدرس الأسلوبى للتعدّد يعتمد أساسا على قياس الانحرافات التي تتجاوز المقارنة النمطية بين مجموعة من الروايات المتعددة بل يشمل هذا القياس أساليب الرواة داخل النص، والأبطال ولغاتهم، والنصوص المضمّنة وتنوعها، فهذا القياس منطلقه داخلي، فالمقارنة الإحصائية تنطلق من الداخل،

¹ المصدر نفسه، ص: ١٣٦.

² المصدر نفسه، ص: ١٣٧.

³ المصدر نفسه، ص: ١٣٨.

⁴ حميد حمداني، أسلوبية الرواية، ص: ٣٤.

فنقارن على سبيل المثال؛ بين كلام كل شخصية وأخرى في نفس الحوار، وإذا كان هناك رواة متعددون يمكن أن يقارن بين أساليب الفرد عندهم، وكلما كانت قدرة الروائي على تشخيص أساليب الشخصيات والرواة كبيرة كلما لاحظنا ذلك متجسداً في انحراف أقوى بين وسائل وطرق تعبيرهم.

وإذا وقفنا على بعض النصوص المنقولة حرفياً أو ضمناً، أو فقرات قد تلوّنت بأساليب تمثلت في المزاجية بين أساليب المقامة والقصة والخرافة والأسطورة والحكاية، والأساليب القديمة والمعاصرة وغيرها من الأساليب، فعلى أن نقف على الرؤى الفكرية لها لأنها تمثل أساليب موجودة سابقاً، فالروائي "يبني ذاته من خلال الأساليب الجاهزة سلفاً، والتي تقتطع من الوسط الاجتماعي أو الثقافي (مؤلفات سابقة أو معاصرة))، وماذا يعني الأسلوب الجاهز سلفاً؟ إنّه يعني رؤية وموقفاً أو إيديولوجية... لذلك نستطيع القول بأنّ الشاعر الغنائي إذ كان يبني أسلوبه اعتماداً على الكلمات فإنّ الروائي يعتبر الوحدة الأساسية لتشكيل أسلوبه هي أسلوب الغير الجاهز سلفاً، وأسلوب الغير هو في نهاية المطاف موقف معين إنّه موقف ناجز عن العالم. ولغة الروائي بسبب ذلك ذات طبيعة مفهومية قبل أن تكون مجرد أساليب منظمة وفق نسق معين، ويتبين لنا كيف أنّ دراسة هذه الأساليب بمعزل عن حملتها الفكرية باعتبارها مواقف محدّدة، قد يجعل الدراسة الأسلوبية للرواية فاقدة لأي معنى من المعاني لأنّ الروائي يصارع بين الأساليب و المواقف من أجل أن يقول بطريقة ضمنية ((أي غير مباشرة)) ما يرغب في بثه".¹ تمثّل الأساليب و اللغات الموظفة أو الجهات المعتمدة قنوات ذات حمولة ووظيفة في نفس الوقت، وإنّها في سياقها تحمل دلالات مفاهيم ومعارف عصرها، وإنّها داخل النص تصير لها حمولة أخرى تضعها ضمن النص، والوصول إلى تلك الخاصية ودراستها لا يتم إلا في إطار متلاحم قد نصل به إلى كل الدلالات.

لكن كيف يمكن أن تتحدّد الخاصية الأسلوبية؟ -ماهي المقاييس في ذلك؟ وما هي سمات الأسلوب؟ فهناك خصائص كثيرة، قد تكون في الكلية التي يتميز بها النص وبنياته المتعدّدة، وقد تحصر الظاهرة في الحدود اللغوية للمبدع ومدى خضوعه للمألوف، وفي ذلك تقويض للدرس الأسلوبي، وإقصاء للمظاهر الجمالية الخفية، وقد يتفق الجميع على أنّ التفرد و التشكيل الجديد اللذين يتجاوزان التقليد هما من الخصائص التي تحقق للعمل وجوده، " فإنّ النصوص كثيراً ما تكشف عن سمات جديدة في شكلها أو في مضمونها وبذلك تصل إلى قلب المقولة فيصبح ((الأسلوب هو النص))، وقد ترتبط خصائص النص بالأدبية وهذه ترتبط بالفرادة، والفرادة أسلوب، والأسلوب هو النص، وأي نص يفتقد إلى الأدبية رفعت عنه صفة النصّية، فالنص الأدبي في حاجة إلى أسلوب، وهي حاجة واكدة بها يصير إلى وجوده، وهذا يعني أنّه لا وجود لنص إلا في أسلوبه، و لاوجود لأسلوب إلا في فرادته".²

وقد يحمل العمل الروائي في ذاته خاصيته الجمالية التي أوجدتها عملية الخلق بما تحمله من إبداع وجدّة أثناء المخاض الشديد، إضافة " أنّ الذي يحدّد العمل الأدبي ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفني هو الأدب نفسه بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وقيود واتجاهات فنية"³، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تبرز بصمة الروائي في تشكيل تلك الخاصية، ف"إنّ الذي يحدّد

¹ حميد حمداني، أسلوبية الرواية، ص: ٣٥.

² ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ١٥٠.

³ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٠: ص ٣٨.

قيمة العمل الفني في النهاية هو قدرة الفنان، ومدى تمكنه من فنّه وسيطرته عليه وإدراكه لخفايا هذه الصنعة وإلمامه بالأعمال الفنية المعاصرة والسابقة ومدى وعيه بها وإدراكه لها¹.

"ويحدّد تودوروف تحليله للنص من مظاهر لغوية ثلاثة : المظهر الدلالي وهو الخاص بالمحتوى، والمظهر التركيبي وهو الخاص بكشف العلاقة بين الوحدات البنيوية داخل العمل، ثم المظهر الأسلوبي الذي تحكى به الحكاية"². فلكل رواية أسلوبها وخاصيتها التي تتفرد بها وتميّزها حاضرا وماضيا عن أنواع الكتابات، فإذا كانت لكل من الشعر والمسرح خطوط عريضة متعارف عليها تكاد تقتنّها " فإنّ القص لم يقنّ كما قنّ الشعر والمسرح وإنّما ترك القصّ لحرية الإنسان أو بالأحرى لحرية القاص"³.

وقد تركز القراءة الأسلوبية في عنصر المفاجأة الذي يخلقه النص ويثير في القارئ كثيرا من الأسئلة غير المنتظرة، وقد تنقله الرواية من مفاجأة إلى أخرى، وقد ركز جاكبسون من جهة المتلقي وقرّر أنّ المفاجأة الأسلوبية هي التي تولّد اللامتظر من خلال المنتظر ويعمّق ((ريفاتير)) فكرة المفاجأة أكثر في قوله : أنّ قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة، بحيث أنّها كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المستقبل أعمق، وكلما تكرّرت نفس الخاصية في نص ما ضعفت مقوماته الأسلوبية"⁴.

ففي رواية ((ذاك الحنين)) للروائي الجزائري ((الحبيب السايح)) على سبيل المثال نقف على لغات متعدّدة ومشاهد غير منتظرة تمثل واقعا في أقبح صورته، وخاصية تنوّع بها النص على كل المستويات، وقد تكون مرجعيتها تلك الفكرة التي أخذها الكاتب عن المدينة وتنوّع أفراد المجتمع داخلها في علاقاتهم وبنياتهم الفكرية، ونظرتهم إلى الحياة وفي بناء علاقاتهم مع المدينة نفسها، ليتمسرح التنوع مشكلا خاصية فريدة تصدمك كل مرة بمفاجأة ومرارا بمفاجآت، أولها استعصاء النص على الاستسلام والمطاوعة، بل إنها في بعض الأحيان تضع القارئ أمام المواقف الغريبة التي تصدم أفق انتظاره، ذلك أنّ "عنصر الغرابة يكتف من طاقته في استعراض التفاصيل والجزئيات على حساب كثافة الخبر، أي أنّنا نتلقى القليل من المعلومات الجديدة على حساب تنوعيات بلاغية لا تتقدم بالخبر الروائي، بل توقف زمنه"⁵.

وإذا كانت البلاغة علما معياريا يرسل الأحكام التقييمية، ويرمي إلى تعلّم مادتها وموضوعها، "فإنّ الأسلوبية تتجاوز المعيارية البلاغية وطابعها التعليقي، وتحاول أن تأخذ من مناهج العلوم الوضعية بتعليلها للظاهرة الإبداعية، كما تتجاوزها في عدم فصلها بين الشكل والمضمون، إذ ترفض الأسلوبية كل فصل بين الدال والمدلول، بينما تفصل البلاغة بين الشكل والمضمون"⁶. فالدرس الأسلوبي لا يتوقف عند حدود اكتشاف الظاهرة الإبداعية بل يسعى إلى تحليلها بعد أن يقرّر وجودها، والظاهرة لا تتصور مسبقا وإنّما من خلال وجودها، إذ " يتسم التفكير الأسلوبي بالتصوّر الوجودي الذي بمقتضاه لا تتحدد ماهيات الأشياء إلا من خلال وجودها، ولذلك اعتبرت الأسلوبية أنّ الأثر الفني يعبر عن تجربة فردية معاشة"⁷.

¹ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص: ٣٨.

² نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص: ٤٤.

³ نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، ص: ٧٩.

⁴ ينظر، محمد عزام، الأسلوب منهجا نقديا، ص: ١٢٩-١٣٠.

⁵ حسين حمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص: ٤١٤.

⁶ ينظر، محمد عزام، الأسلوب منهجا نقديا، ص: ٤١.

⁷ المصدر نفسه، ص: ٤٢.

إنّ وصف الأسلوب أو خاصيته بالظاهرة معنى ذلك أنّها لم تكن من قبل تمثل شيئا خارقا للقواعد، وبذلك العمل تأخذ وضعا جديدا، ويصبح الأسلوب في حد ذاته ظاهرة سميائية أو علامائية أو إشارة حرة أو يكون علامة فارقة لنص من النصوص. "ويبدو الأسلوب بهذا - من جهة أولى - وقد تميزت اللّغة به شكلا خاصا من أشكال الخلق اللغوي، ويأخذ ظهوره - من جهة ثانية، وقد صار علامة فارقة- صفة الحدث في نظام اللغة التي يدل بها".¹

يعتمد تحديد الظاهرة اعتمادا كلياً على قراءة مستمرة ووعي تام بالخصائص الأسلوبية" فليس النص مدركا معطى دفعة واحدة، وبشكل نهائي، إنّهُ مدرك بالممارسة، لأنّها إنجاز، وهو مستمر بها، لأنها سفينته إلى الدوام، قراءة وتفسيرا، وتأويلا، والأسلوبية في درسها لا تعني به من حيث هو جوهر ثابت، بل هي لا تراه كذلك، ولذا، فإنّها لا تدعي الإحاطة به فهما، ولكنها تعمل على توسيع فهمه. ولكي تبلغ غايتها المرجوة هذه، فإنّها تتعدّد به قراءة، وتفسيرا وتأويلا. ولما كان حالها معه كذلك فقد انقسمت طرائق قدا. وصار الأسلوب بالنسبة إليها: ليس تعبيراً عن جواهر، وإنّما هو تعبير عن متغيرات لا تنتهي".²

فالظاهرة التي تحكم النص وتشكل علامة مميزة لا يسلمها النص دفعة واحدة، بل ذلك يتحقق من خلال قراءة متواصلة ومنفتحة تتطلب دربة مستمرة نكتسب بها خبرة أسلوبية وجمالية، تساعدنا الأسلوبية على إدراكها وفهمها " فالأسلوب عفوي لا يتكلم عن نفسه ولا يعلن ذلك، ولكنّ الأثر الذي يتركه في نفس متلقيه غالبا ما يكون محرّضا للكلام عنه، ودافعا للانفعال به ومثيرا للتعريف بخواصه وسماته، ويبدو لنا، بالفعل، أنّ الانطلاق من هذه النقطة يجدي نفعاً لتحديد الأسباب، فالأسلوب مادام هو إنجاز لغته، فإنّه، في حصول أدائه، كائن مكثف بنفسه، وأما المتلقي فمتعدد والأثر الذي يتركه فيه يتعدّد هو الآخر بتعدّد المتلقين له".³ كما أنّ لكل نص عالمه المتميز الذي يكشف عن معطياته الخاصة التي تمنحه الظاهرة التي لا تتكرّر في غيره وهي تتخذ خلف جملة من الإشارات والشفرات، " والواقع أنّ كلّ نص له شخصيته المستقلة ويتنفس بطريقته الخاصة. وهذا ما حاول النقد الحديث وخاصة في جانبه السيميائي وهو الاهتمام بنص واحد، كأن يكون قصيدة واحدة، أو قصة قصيرة، أو رواية.."⁴

تزداد النصوص تنوعاً ودلالة كلما تعدّدت القراءات وبها تتعدد الظواهر الأسلوبية، ويخضع هذا التعدّد لزوايا النظر والتناول والاستجابة والفهم ودرجة التأثير والتفاعل بين القارئ والنص، كما أنّ وجهات النظر إلى الأسلوب متعدّدة، فبعضها فردي واجتماعي وبعضها نفسي وسلوكي، ومن ثمّ قد يصعب إدراك الظاهرة وتحديدها، لأنها مبطنّة، وكأنّ الأسلوب موجود في ثنايا النص مختف خلفه، وهو في حاجة مؤكّدة إلى متلق متمرس لاستظهاره إذ به ينفذ أثره، " فقد ترافقت مع هذه الحاجة ظهور قدرة الأسلوب عبر متغيرات غير محدودة يجلها المتلقي في تعدّديته التي لا تنتهي، ولذا يبدو أنّ البحث عن الأسباب أولى أن يكون في جهة المتلقي لا في جهة الأسلوب".⁵

وتبقى جمالية التنوع أهمّ سمة وخاصية تميز صفة الظاهرة الأسلوبية التي تحقّق للنص نوعاً من الجديّة والتفرد، وهي كتجلّ في يميز النص الروائي في بنائه، فتتجلّى جماليته في ذلك التناسق والتكامل إذا اعتبرنا بأنّ الأسلوب هو الجمال، إنها

¹ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٣٩.

² منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٤١.

³ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٤٤.

⁴ حسين حمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص: ٤٠٨.

⁵ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٤٥.

خاصية مكثفة موجودة موضوعيا في النص ندركها بحواسنا، " ففي إذن ظاهرة استاتيكية قذفها فينا العاطفة من خلال استقبال جمالي وقفنا على عملية الإبداع".¹

يتطلب اكتشاف الظاهرة وتحديدها جهدا ومصاحبة دائمين، ويرجع ذلك إلى سببين أولهما؛ قد يشكّل المبدع نصه ضمن قصدية ما وبتصوّر معروف، وهدف القراء هو الوصول إلى بؤرة النظم، وثانيهما؛ قد يتشكّل النص عفويا والتكوين الأسلوبي يتم مع التوالد المستمر للنص وبذلك قد تتعدّد الظواهر ويضعف تحديدها فليس الأسلوب معطى بديهيا ولا جوهرًا ثابتا ولا حقيقة تم إعدادها في اللغة بشكل مسبق، وهو ليس بسيطا أيضا، إنّه كما يرى بعض النقاد: " عملية معدّة، الجهد فيها مطلوب لما يورثه من متعة، وهذه العملية ليست وقفا على المبدع، ولا حكرا على القارئ، إنّه إنتاج مشترك في زمنين متتاليين، يتعاقب فيهما مبدع خلاق، وقارئ سما به نظره إلى أفق علوي من الوعي والمعرفي، وإنّ أهم ما يفصح عنه مفهوم المشاركة هذا، هو أنه يكشف عن قدرة الإبداع عند المؤلف، وذلك باجتهاد قارئ ناقد ومتأمل"²، فالظاهرة التناصية-على سبيل المثال- في إطارها الأسلوبي القصدي لا تشتغل فقط على المثاقفة والمحاورة والاحتواء والتوليد، ذلك أنّ "النص الروائي لا يستعيد - عن طريق التوظيف- نصوصا بطريقة مباشرة ولكنّه يرسل بعض الإشارات التي تجعل القارئ يقفز بذهنه إلى نصوص متداولة هي جزء من رصيده الثقافي. أي أنّ هذا الاستعمال لهذه النصوص هو استعمال كنائي يتطلب من القارئ إيجاد العلائق الممكنة بين النص الروائي ومرجعياته التي تحيل إليها".³

إنّ معرفة خصائص الظاهرة الأسلوبية وإدراك القيم الجمالية التي يتضمنها هذا الشيء المدرك تقتضي منا عدم التسرع، فمعرفة ذلك لا تتوافق مع العجلة واللّهفة والاندفاع. " وليس من طبيعة التذوق الجمالي أن يتولّد عن النظرة العابرة أو القراءة الخاطفة أو الاستمتاع السريع"⁴. ولهذا فحصول المتعة الفنية تتطلب العودة مرة بعد أخرى إلى العمل الفنيّ للتمكّن من استشفاف الجوانب الغامضة واستجلاء ما غاب في المرة السابقة، " فما كان العمل الفنيّ ليبوح بسره للمتأمل العابر أو الناظر المتعجل؛ وهو الإنتاج البطيء الجهد الذي لم يتولّد إلا بعد صراع عنيف ضد المادة".⁵

¹ شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفنيّ، سلسلة عالم المعرفة، مارس، ٢٠٠١م، ص: ١٥

² منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: ٧١.

³ حسين حمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص: ٤٢٩.

⁴ زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ج ٣، ص: ٣٠.

⁵ زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ج ٣، ص: ٣٠.

قائمة المصادر والمراجع:

- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط ٢٠٠٧.
- محمد عزام، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ١٩٨٩ م.
- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مطبعة السعادة، مكتبة النهضة المصرية، ط ٥.
- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفرابي للنشر والتوزيع، ط ١٩٧١، عمان.
- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج ١، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، ١٩٧٧.
- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية-مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١٩٨٩ م.
- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ١٩٩٩.
- ابن منظور، لسان العرب، ج ٧، دار صادر، بيروت، ط ٢٠٠٩.
- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صفر، دار التراث القاهرة، ط ١٩٧٣ مصر.
- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط ١٩٧٥.
- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة بيروت لبنان، ط ١٩٧٩.
- حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١٤٢١هـ (٢٠٠٤ م).
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات اختلاف، الجزائر، ط ١٤٢١هـ (٢٠٠٤ م).
- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات اختلاف، ط ٢٠٠٥ م.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (أدبيات)، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط ١٩٩٦ م.
- حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظرية التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، القاهرة، ط ٢٠٠٣.
- محمد مصاييف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٠.

- شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠٠٩م.

- زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة.

- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطويوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط١٩٨٢م.

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١٩٨٧م.

استراتيجية الخطاب الشعري عند أبي تمام تناول تداولي لقصيدة فتح عمورية

د. فريدة موساوي، أستاذة محاضرة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة البويرة. الجزائر

ملخص

تتناول هذه الدراسة الشغل على النص الشعري العربي من منظور التحليل التداولي للخطاب. ويعتبر مفهوم الاستراتيجية الخطابية أحد المرتكزات التي قامت عليها التداولية، كما يعتبر أبو تمام أحد ركائز المدرسة الفنية في العصر العباسي والتي أسست لمفهوم جديد للشعر يتمثل في تشفير دلالات النص وشحن الخيال في التعبير الاستعاري عن الوقائع التاريخية حيث يدخل هذا الخيار في إطار ممارسة أقوى تأثير على وجدان المتلقي، وهي نقطة تقاطع البلاغة العربية بالبلاغة الجديدة عند برلمان وألبرخت تتيكا. ينبني البحث على محورين أساسيين هما: المحور المنطقي - الدلالي والمحور البلاغي - الحجاجي في إطار استراتيجية شاملة للخطاب الشعري عند أبي تمام عموما وفي قصيدة فتح عمورية على الخصوص.

Abstract

This paper deals with studying arabic poetry on the basis of modern pragmatic theory. The concept of discourse strategy is considered one of the principal branches of the pragmatics. On the other hand, Abu Tammam is considered an important figure in classical poetry as a pioneer in his caring for refinement of style and language encoding. From this perspective Abu Tammam style unmistakably meets with modern theory of new rhetoric founded by Perelman and Olbrechts-Tyteca.

توطئة :

أشار الباحث جون غامبرز John Gumperz إلى اعتبار التلميح جزءا من الاستراتيجية الخطابية من خلال توظيف مفهوم « تبادل الشفريات أثناء المحادثة Conversational code switching »¹ الذي يتضمن ، من بين ما يتضمن ، الأسلوب المجازي غير المباشر. ففي الخطاب غالبا ما يميل المتكلمون إلى التعبير بطريقة ضمنية عن مقاصدهم. ويرجع ذلك، في رأي كاربرا أوريكيوني Kerbrat-Orecchioni، إلى الضغوطات الكثيرة والمخاطر المتنوعة التي تحدد بوجه المتكلم بالمفهوم الغوفماني² الذي عليه أن يتكيف مع الظروف المحيطة بعملية التفاعل ويتجنب ما من شأنه المساس بصورته أمام الآخرين أو بصورة المتلقي

¹ John Gumperz, Discourse strategies, Cambridge University Press, London 1982.p.59.

² نسبة إلى الباحث الأمريكي إرفين غوفمان Erving Goffman الذي نظر لمفهوم الوجه Face الذي

حتى يتمكن من المحافظة على عملية التفاعل¹. كما أشارت كاربرا أوريكيوني أيضا إلى اللجوء إلى تشفير الخطاب لأسباب سياسية وخاصة ما يتعلق بتداول معلومات وأخبار².

وينطبق هذا التصور للبعد المجازي ومكانته في العلاقات الاجتماعية على القصيدة المشهورة التي أنشدها أبو تمام في مدح الخليفة العباسي المعتصم بالله بعد انتصاره على الروم في وقعة عمورية سنة ٢٢ للهجرة. وينطوي هذا الحدث ذو الطابع العسكري المحض على خلفيات سياسية أهمها:

أولاً: أن المعتصم بالله كان في بداية خلافته (استلمها في سنة ٢١ للهجرة) حيث شنّ مباشرة بعد مبايعته حروبا كثيرة ضد خصومه³ لتوطيد ركائز حكمه.

ثانياً: أنه كان يخشى⁴ تأمر ابن عمه العباس بن المأمون الذي حاول الجند أن يعينوه خليفةً بعد وفاة والده المأمون لعلاقتهم الوطيدة به. وقد سبق للعباس بن المأمون أن بايع المعتصم كما تهر الجند على ما كانوا يسعون إليه⁵. لكن الأحداث أثبتت فيما بعد أنه كان يسعى فعلا لمنافسة عمّه على الخلافة وتآمر مع الجند لإزاحته⁶.

ومن جهة أخرى فإن الشاعر أبا تمام كانت له طريقة جديدة في التصوير الفني أثارت في حينها جدلاً واسعاً وشكّلت فيما بعد نموذجا للخطاب الشعري. من هنا كان الخطاب الشعري في هذه القصيدة يركز على استراتيجيات دلالية. تداولية. أسلوبية.

غير أن غامبرز يرهن نجاح تبادل الشفرات في الاستراتيجية الخطابية بتوفر عنصر آخر هو المعرفة السوسولوجية التي تنطوي عليها المحادثة⁷. ومعنى هذا أن وجود خلل أو عدم توازن بين طرفي العملية التخاطبية في مسألة التحكم في شروط إنتاج الخطاب قد يعرقل نجاح التوصيل ويعطل عملية فك الشفرات المتبادلة. وهذا بالضبط ما يفسّر ذلك الجدل الذي أثير حول غموض شعر أبي تمام. فعملية التواصل، على حد تعبير أوزوالد ديكرود Oswald Ducrot، مقتنة وأتينا لسنا أحرارا في التعبير. فالتلفظ ليس عملاً حرّاً ولا مجانياً (gratuit) حيث لا بد من توفر شروط معينة لكي يصبح الخطاب مفهوماً ومقبولاً. ومن هنا ينبعث السؤال: بأي حق نتكلم بهذه الطريقة؟ ومن هنا نكتشف أن الأمر يتعلق بإدخال صور واستعارات وشفرات جديدة لا عهد للمتلقي بها⁸.

¹ Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, Dictionnaire d'analyse de discours, Seuil, Paris, 2002. p.259.

² Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'implicite, Armand Collin, Paris 1986. p. 282.

³ ينظر خبر هذه الحروب في:

محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج ٩، دار المعارف، ط ٢، القاهرة ١٩٧٦. ص ٨ وما بعدها.

⁴ الطبري، المصدر السابق، ج ٩، ص ٧١ وما بعدها.

⁵ الطبري، ج ٨، ص ٦٦٧.

⁶ الطبري، ج ٩، ص ٧١ وما بعدها.

⁷ Gumperz; op. cit. p.153.

⁸ Oswald Ducrot, Dire et ne pas dire, Hermann Editions, Paris 1991.p.8.

وعندما نتأمل قصيدة أبي تمام المشهورة في فتح عمورية على يد الخليفة العباسي المعتصم بالله نلمح هذه المبالغة في تشفير الخطاب لأنها سرعان ما تكشف عن بعد حجاجي واضح المعالم. فإن اتهم بعض القدماء أبا تمام بالغموض فإن ذلك يعود إلى فقدان المعرفة الموسوعية لدى المتلقي نظرا لخروج الشاعر عن ميدان الأدب إلى ميادين أخرى (التاريخ، الفلكور، علم التنجيم، الفلسفة، الخ). لقد أسس أبو تمام نموذجا خاصا به ودعا المتلقي إلى تقبل هذا النموذج من خلال مقولته المعروفة (لماذا لا تفهم ما يُقال؟)¹. لقد أثار هذا الموقف المتعنت من الشاعر استغراب معاصريه لكنه أصبح الآن مفهوماً في الدراسات التداولية المعاصرة. فأطراف العملية التخاطبية مطالبة بمعرفة بعضها لبعض، ومن هنا «يفترض جنس النص ميثاقاً للقراءة بين المبدع والمتلقي»². وميثاق أبي تمام وقارئه هو هذا التنميق اللفظي والإسراف البديعي والتحليق الخيالي في عوالم غريبة هدفها خلق صور جديدة ومؤثرة.

استراتيجية التأكيد والإثبات.

في قصيدة فتح عمورية يُكثر الشاعر من أسلوب التأكيد (assertion) سواء في إثبات المسلمات كما في مطلع القصيدة حيث يقول :

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكُتبِ في حدِّه الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعبِ
بيضُ الصَّفائحِ لا سودُ الصَّحائفِ في مُتوهِنٍ جلاءِ الشَّلِّ والرَّيبِ
والعلمُ في شُهْبِ الأرماحِ لامعةٌ بينَ الخَميسينِ لا في السَّبعةِ الشُّهْبِ

أو في إثبات الوقائع التاريخية كما في قوله :

لو بيَّنتُ قطُّ أمراً قبلَ موقعِهِ لم تُخفِ ما حلَّ بالأوثانِ والصُّهْبِ
فتحُ الفتوحِ تعالى أن يُحيطَ بِهِ نَظْمٌ مِنَ الشُّعْرِ أو نَثْرٌ مِنَ الخُطْبِ
فتحُ تَفْتَحُ أبوابُ السَّماءِ لَهُ وتَبْرُزُ الأرضُ في أنوارِها القُشْبِ
يا يومَ وَقَعَةِ عَمُورِيَّةٍ انصَرَفَتْ مِنْكَ المِئى حُقلاً مَعسولةَ الحَلْبِ
أبقيتَ جدَّ بني الإسلامِ في صَعْدِ والمُشركينَ ودارَ الشِّركِ في صَبَبِ

وفي كلتا الحالتين فإن الأمر لا يتعلق بأحادية الخطاب، بمعنى صدوره من طرف واحد هو الشاعر، بل ، على عكس ذلك، ينمي هذا التأكيد على وجود مسلمات وأخبار مناقضة ، وأن هدف هذا الإثبات تفنيدها. « يحمل الخطاب في داخله عناصر

¹ ورد في كتاب العمدة ما نصه : أن رجلاً قال للطائي في مجلس حفل وأراد تبكيته لما أنشد : يا أبا تمام، لما لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال له : وأنت لما لا تفهم من الشعر ما يُقال؟ ففضَّحَهُ.

أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج ١، دار الجيل، ط ٥، بيروت

١٩٨١ص١٣٣.

² Kerbrat-Orecchioni, L'implicite, op.cit.,127.

تفاعله بحيث يؤدي كل تأكيد إلى رد فعل، بالرغم من كونه في الأصل إجابة على سؤال سابق بطريقة صريحة أو ضمنية¹. ونصل من هذا إلى أن الخطاب في هذه القصيدة يشكل جزءا من منظومة خطابية وردت القصيدة في سياقها، وأن أبا تمام كان يدافع عن وجهة نظره على أساس إيديولوجي سياسي سخرت فيه الأداة الفنية لبلوغ غاياته.

والواقع أن تركيز الشاعر على عنصر الإثبات أو التأكيد راجع إلى وجود أبعاد سياسية وليست، كما تمت قراءتها من قبل، على أنها جزء من فن شعري أسسه أبو تمام وهو المعروف بوصف الحرب. فإحالة الشاعر على علم التنجيم وما يحمله من منظومة رمزية بالغة التعقيد، ثم تنفيذ هذا العلم عن طريق أدوات الحجج المنطقية والبلاغية كالمقابلة (Argument par la comparaison) والاستنتاج (déduction) والمغالطة (fallace)، ثم تأكيد ما حققه الخليفة المعتصم من نصر في موقعة عمورية إنما للتأكيد على سلطة الخليفة باعتبارها دلالة مركزية لكن مشفرة في القصيدة. «هذه الشعرية التي تتجلى أمامنا في أطراف من القص والقصيد هي التي تكيفُ الدلالة المركزية للعلامة الأدبية وتحدّد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن»².

وما يؤكد هذا البعد السياسي في استراتيجية أبي تمام الشعرية في هذه القصيدة جملة معطيات أشرنا إليها في بداية هذا البحث تتعلق بمحاولة ابن عم الخليفة الاستيلاء على الخلافة بدعم من الجند المتعاطفين معه والذين اشتغلوا من قبل مع والده الخليفة المأمون. لكن ما يدعم أكثر هذه القراءة أن المؤامرة التي نسج خيوطها معارضو الخليفة المعتصم تزامنت مع انتصاره في موقعة عمورية، وأن الخليفة قضى على خصومه، بمن فيهم ابن عمه العباس، بعد رجوعه من هذه الحرب³. فالدلالة المركزية للعلامة الشعرية في هذه القصيدة التي أنشدها مباشرة بعد هذه الأحداث هي ثبات الخليفة المعتصم في الحكم وعدم ثبات ما يعارضه، انطلاقا من كون الرموز المستخدمة تخدم هذا الغرض مثل إحالته على النجوم وما تحمله من دلالات «ترمز النجوم إلى الكمال والثبات إضافة إلى الجمال الذي لا يُضاهى»⁴.

ويمكن تصور هذه القراءة الأولية لطبيعة الصراع في هذه القصيدة من خلال هذه الخطاطة:

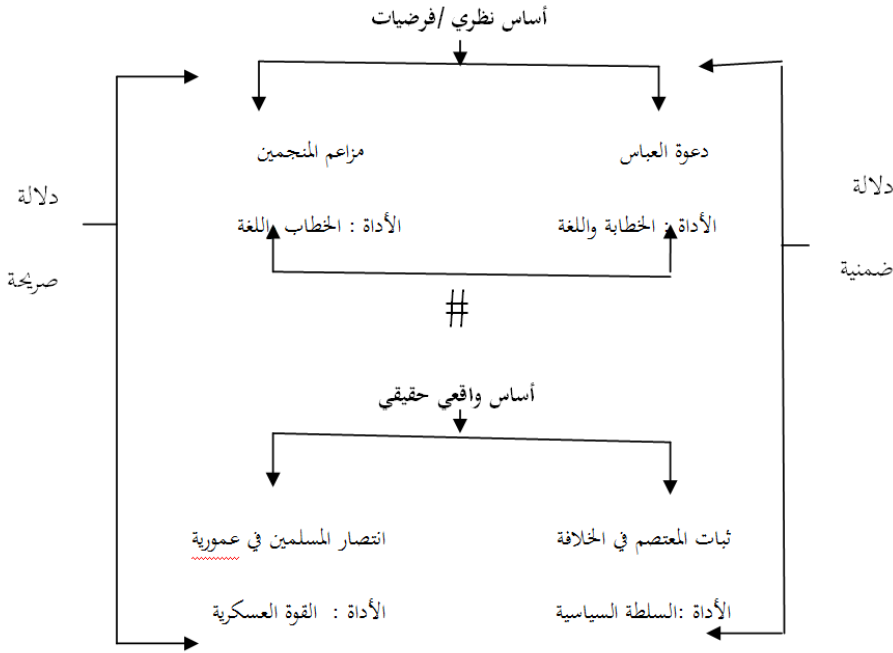
¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, Les interactions verbales, Tome 1, éd. Armand Colin, Paris 1990.p.253.

² صلاح فضل، شفرات النص، ط ٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٥. ص ٦.

³ ينظر تفصل ذلك في:

الطبري، ج ٩، ص ٧١ وما بعدها.

⁴ Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, Dictionnaire des symboles, Ed. Robert Lafont, Paris 1982.p.80.



وفي قراءة تحليلية لهذا الرسم البياني فإننا نستنبط ما يلي :

١. أن القصيدة تكرر مبدأ الفعل الكلامي القائم على شرط الحقيقة . فالفعل المنجز من خلال القصيدة هو انتصار وثبات الخليفة المعتصم، وهو ما تؤكد عليه الوقائع التاريخية.

٢. أن القصيدة تنطوي على رسالتين : الرسالة الأولى صريحة موجهة إلى المنجمين ومن ورائهم الروم الذين انهزموا في هذه الحرب. ومضمون هذه الرسالة التأكيد على هزيمتهم ودحض حججهم.

أما الرسالة الثانية فهي ضمنية موجهة لخصوم الخليفة السياسيين وعلى رأسهم ابن عمه العباس ومن يسانده من كبار الجند. ومضمون هذه الرسالة أن الخليفة المعتصم ثابت في حكمه ولا يمكن زعزعته.

٣. تستند البنية الحجاجية للقصيدة على مبدأ دحض الظن بالحقيقة الذي أتخذه الشاعر عنواناً لها حيث يقول :

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ

. بلاغة الصورة كأداة للإقناع

تشكل الأدوات البلاغية والبديعية الأساس الذي قامت عليه شهرة أبي تمام. ونجاح أبي تمام في هذا الاتجاه في حد ذاته يعتبر بمثابة تأكيد على أهمية الشكل الفني في التأثير. والواقع أن الصورة الفنية لا تعرقل توصيل الخطاب بقدر ما تخدم غاياته ومقاصده. يتجلى هذا خاصة عندما تعبر البلاغة عن مضامين إيديولوجية سياسية أو جدلية فكرية كما هو الحال بالنسبة لهذه القصيدة. « وإذا كانت قراءة الشعر السياسي تعتمد على تحليل شفرتها الإيديولوجية فإنها لا بد أن تنطلق من فرض إجرائي أصبحت له الآن أهمية قصوى، وهو أنه انبثاقاً من تحليل جملة الرسائل والدلالات للتركيب الجمالي ، الناجمة

عن الشفرات التقنية الأدبية، فإنّ الباحث يكشف على مستوى النص عن مجموعة من الأفكار والقيم التي تورق من هذا التركيب، وعندما تنتظم في نسق مميز، وتقوم بتوجيه العلاقات الدلالية في دينامية التوصيل الأدبي، فإنها تمثّل حينئذٍ شفرة إيديولوجية محدّدة»¹.

فالتركيب الجمالي في قصيدة فتح عمورية قائم بالدرجة الأولى على الجناس والمقابلة، وكان توظيفهما مقصودا. فالبعد الحجاجي للخطاب في هذه القصيدة جعل الشاعر يركز على الإقناع بالمقارنة. كما أنه لم يكتف بذلك بل أخذ يقابل بين الأفكار من خلال الدلالة المجازية للمفردات كما يتضح من خلال الجدول التالي :

اللفظ / القيمة	مقابل اللفظ / القيمة	طبيعة البديع
السيف / القوة المادية	الكتب / القوة المعنوية	مقابلة
الحد / الصرامة	الحد / الفصل الصارم	جناس
الجد / الحقيقة	اللعب / البهتان	طباق
بيض / وضوح	سود / غموض	طباق
الصفائح / القوة المادية	الصحائف / القوة المعنوية	جناس ناقص
شهب الأرواح / القوة المادية	السبعة الشهب / القوة المعنوية	مقابلة

وعلى هذا المنوال سارت القصيدة في حشد الصور البديعية التي يمكن فك شفراتها كالتالي :

دلالة القوة المادية = الحقيقة الإقناع والتسلية

دلالة القوة المعنوية = مزنونات عدم الإقناع والتسليم

إن هذا الأساس المعقّد للصورة البديعية عند أبي تمام هو الذي أدى إلى اتهامه بالغموض، في حين أن الأمر كان يتعلق بالبعد التداولي للخطاب. « فالصور، في الحقيقة، لا يمكن تفسيرها، أو على الأقل، لا يمكن تفسير عدد كبير منها، إلا من المنظور البراغماتي. ففي الصور ذات البنية الكبرى، مثلاً، يكمن الفارق بين نفي الضد (litote) ولطف التعبير (euphémisme) في البعد البراغماتي للحديث فقط»². وانطلاقاً من هذا فإن الصورة التي رسمها الشاعر لفضاء المعركة صورة مركبة بالغة التعقيد وتتشكل من صورتين متقابلتين أو أكثر. فمما جاء في وصف عمورية :

فَتَحُ الْفُتُوحُ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ نَظْمٌ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الْخُطَبِ
وَبَرَزَةِ الْوَجْهِ قَدْ أَعْيَتْ رِياضَتُهَا كَسْرَى وَصَدَّتْ صُدُوداً عَنِ أَبِي كَرَبِ
مِنْ عَهْدِ إِسْكَندَرَ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبِ
لَبَّيْتَ صَوْتاً زَيْطِراً هَرَقْتَ لَهُ كَأْسَ الْكُرَى وَرُضَابَ الْخُرْدِ الْعُرْبِ

¹ صلاح فضل، المصدر السابق، ص 27 - 28.

² جورج مولينييه، الأسلوبية، ترجمة د. بسام بركة، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1999. ص 108.

ففي هذه الأبيات تتلاحق صور مختلفة لبلدة عمورية تبدأ من العصر الروماني مروراً بالعصر الجاهلي ووصولاً إلى العصر العباسي من خلال توظيف شخصيات مرجعية تحيل على الحالة التي كانت عليها البلدة.

كسرى = عهد الامبراطورية الفارسية

إسكندر = عهد الامبراطورية الرومانية

أبي كرب = العصر الجاهلي

صوتا زبتريا = حالة عمورية في العصر العباسي قبيل فتح المعتصم لها

فتح الفتوح = حالة عمورية بعد فتحها من قبل المعتصم

ولم يراع الشاعر الترتيب الزمني لهذه الوقائع التاريخية بل سردها بصورة حسب تسلسل مضامين القصيدة، باستثناء الحدث الأول والثاني والثالث. كما لجأ الشاعر في الحدث الرابع إلى تركيب صورة فنية بالغة التعقيد. لقد كانت « زبطرة مدينة من ثغور المسلمين. وكان المشركون قد أغاروا عليها، وسبوا نساءها، فصاحت امرأة منهم (يا معتصماه!) فبلغه ذلك فقال لبيك لبيك وخرج من وقته فكان ذلك سبب فتح عمورية¹. فإذا كانت زبطرة مكاناً آخر غير عمورية فإنها وُظفت هنا لتؤدي نفس الدلالة: البلدة المحتلة التي سيحررها المعتصم. وبالتالي فإن الحالة التي كانت عليها زبطرة هي نفسها التي كانت عليها عمورية. وتركيز أبي تمام على عمورية بدلاً من زبطرة يؤكد على أن زبطرة كانت بالنسبة إليه أداة فنية لتوضيح صورة عمورية. « ليس لمجموعة الأمكنة البلاغية معنى أو وجود إلا من خلال توجيهها البراغماتي، وإلا فإن تلقيها كقطع خطابي مسطح لا يجعلها تُدرَكُ حتى من حيث هي موجودة². فزبطرة موجودة بلاغياً من خلال عمورية وليس العكس لأن صورة تلك المعركة الطاحنة التي أفضت إلى تحريرها إنما هي مرسومة في وصف معركة عمورية.

ومن جهة أخرى، تكرر هذه الصور قيمة الصمود في وجه الأعداء، وهي قيمة أضاف الشاعر لها بعداً حجاجياً يخدم غرض القصيدة ككل وهو مدح المعتصم. فصمود عمورية عبر هذه المحطات التاريخية المتنوعة ينطوي على إقرار ضمني بالقوة السياسية والعسكرية للخليفة المعتصم.

الاستراتيجية الخطابية بين الإقناع والتأثير

لقد ظل الاعتقاد سائداً منذ القديم بضرورة الفصل بين الإقناع الذي يعتمد المنطق والتأثير الذي يعتمد البلاغة والفن. « لقد تنبّه أرسطو إلى ذلك ففصل الخطابة عن الشعر، وألّف في كلّ منهما كتاباً مستقلاً، وتبعه في ذلك الفلاسفة المسلمون وحرصوا على التفريق بين طبيعة الشعر الذي يهدف إلى التخيل وطبيعة الخطابة الهادفة إلى التصديق حسب الأحوال والاحتمال³. لقد أدى هذا إلى ابتعاد الشعراء عن المضامين ذات البعد البراغماتي والمعرفي (التاريخ، الفلسفة، العلوم، الخ) والتركيز على المضامين العاطفية والانطباعية مما انجر عنه تسطيح في فهم جوهر العلاقات الإنسانية وسجنها في بوتقة الارتجالية والانفعال. أما أن يحشد الشاعر الأحداث التاريخية والمعارف العلمية ويرص الصور البديعية ويستثمر الأساليب

¹ أبو الحجاج الأعمى الشنتمري، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق إبراهيم نادان، ج ١، وزارة الأوقاف، ط ١، المغرب ٢٠٠٤. ص ١٨١.

² جورج مولينييه، المصدر السابق، ص ١٥٨.

³ محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠٢. ص ٧.

الفنية فذلك من شأنه إثارة الجدل الذي يخرج في معظم الأحيان إلى التبكيت. وهذا بالضبط ما حدث لأبي تمام وخاصة من خلال نموذج الشعر في قصيدة فتح عمورية.

لقد تجاوز الفكر البلاغي المعاصر تلك المسلمات الكلاسيكية التي حصرت الحجاج في المنطق ليؤكد، على نحو فارق، على أهمية الصورة الفنية والآليات الأسلوبية في الإقناع. «تقوم استراتيجية البلاغة الجديدة ليس على حشد الحجج فحسب بل على جعلها حاضرة باستمرار في وجدان المتلقي عن طريق التكرار والرميز والاهتمام بالتفاصيل»¹. لقد تكرر هذا الأسلوب في قصيدة فتح عمورية لكنه فهم على أنه مبالغة في البديع والصنعة.

وإذا كان أبو تمام قد أبدع في وصف المعركة وأدخل أساليب جديدة على فن الوصف بتركيزه على العناصر المادية والمحسوسة، فإنه، في الواقع، لم يكن هدفه هذا الجانب المادي وإنما الذي قاده إلى ذلك هو فن التصوير. فهو عندما يقول:

تَسْعُونَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرَى نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ قَبْلَ نَضِجِ التِّينِ وَالْعِنَبِ

فإن صورة الجيش الضخم هنا مقترنة بتفنيد مزاعم المنجمين، بمعنى أن الصورة البلاغية هنا تؤدي وظيفة حجاجية. وبذلك تكون الصورة البلاغية أقوى من الحجة التي تقوم بتكثيفها². فصورة الجيش الضخم مقرونة بأسطورة نضج التين والعنب على أسلوب نفي الضد (litote). وعلى نحو يقترب من هذا يقول أبو تمام أيضا:

أَتْتَهُمُ الْكُرْبَةَ السَّودَاءَ سَادِرَةً مِنْهَا وَكَانَ اسْمُهَا فَرَاجَةَ الْكُرْبِ

اختلف شراح أبي تمام حول هذا البيت.

. يقول الصولي: «السادرة: المتحيرة منها، يعني عمورية. يقول: أتتهم كربة كانت فراجة لكرينا»³.

. يقول الأعلام الشنتمري: «السادرة المتحيرة، وإنما جعل الكربة متحيرة اتساعا ومجازا، والمعنى أنها تحير من حلت به، فيقول أتاهم من قبل عمورية حين افتتحت كربة سوداء أي شديدة مظلمة لا يهتدى إلى التخلص منها بعد أن كانت تفرج كرههم وتجلي همومهم، فكانوا يسمونها فراجة الكرب»⁴.

. يقول التبريزي: «سادرة من سدر العين، يُقال سدرت عينه إذا أظلمت، ويجوز أن يكون من قولهم جاء فلان سادرا إذا جاء لا يهتم لشيء»⁵.

والأقرب إلى المنطق هو شرح الأعلام الشنتمري الذي يشير إلى نفي الضد عن (فراجة الكرب)، بمعنى أنها لم تعد كذلك بالنسبة للأعداء. وهذا التعقيد والغوص في المعاني الاستعارية هو الذي يقصده رتشاردز بقوله: «ومن الاستعارات ما يؤدي وظيفة على نحو أحسن ورائع دون أن نعرف على وجه التحديد كيف تعمل وما وجه الشبه»¹.

¹ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique, Éditions de l'université de Bruxelles, 1988.p.155,158,198.

² محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص 24.

³ أبو بكر الصولي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق د. خلف رشيد نعمان، ج 1، وزارة الإعلام، ط 1، بغداد (ب.ت). ص 193.

⁴ الأعلام الشنتمري، المصدر السابق، ج 1، ص 175.

⁵ الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، ج 1، دار المعارف، ط 5، القاهرة 1987. ص 94.

كما أن زخم الصور البلاغية واضح في هذه القصيدة بحيث يحس السامع بأنه محاصر بصور الخراب والدمار الذي لحق بعمورية بفعل شجاعة وقوة القائد المسلم المعتصم بالله. وإذا كان الشاعر قد أشار إلى صخب المعركة في قوله :

وَلِي وَقَدَ الْجَمَّ الْخَطِيئُ مَنْطِقُهُ بِسَكْتَةٍ تَحْتَهَا الْأَحْشَاءُ فِي صَخَبِ

فإن الصخب الحقيقي ينبعث من اللغة في حد ذاتها. فقد أشار القدماء إلى اعتماد أبي تمام لغة فخمة تتضمن الغريب أحيانا لكنها تؤدي في الغالب وظيفة صوتية. فالمفردات الفخمة في هذه القصيدة حملت في ثناياها أصداء المعركة الطاحنة.

وقد اشتهر أبو تمام بتكثيف الاستعارات والصور كما يتضح أيضا من خلال هذه القصيدة. وعلى خلاف القراءات السابقة لشعره، فإن لهذا التكثيف أبعاد حجاجية وليس كما فهم على أنه مغالاة في التنميق والصنعة. « إن الأسلوب الأمثل في عملية الإقناع أن لا يتم القفز إلى الاستنتاجات على نحو مباشر، بل أن تكون الحجج في شكل اقتراحات عن طريق لطف التعبير وأساليب مثل الإحالة والتلميح التي تفضي إلى التمعن كما تجعل المتلقي يشعر بأنه غير مجبر على التسليم بالحجة »².

وفي هذه القصيدة بالذات يتضح أن أبا تمام لم تكن تعوزه الوسائل المنطقية في استراتيجيته الحجاجية لأنها شكلت، في الواقع، عنوانا للقصيدة. فالأبيات الأولى من القصيدة هي أشبه بالمناظرة التي تعتمد الاستقراء المنطقي والأدلة الملموسة. لكن سرعان ما يتخلى الشاعر عما ليس من اختصاصه وينخرط في حجاج مختلف تشكل اللغة أساسه المادي والمعنوي. « وإذا كانت الحجّة بشكل عام تنبثق من بنية اللغة نفسها، فإنها مع النص الأدبي - إضافة إلى ذلك - تأتي مصحوبة باختياراتها الأسلوبية بكل مستوياتها المختلفة بما يعمل على تعميق أثرها »³.

فأسلوب أبي تمام المرصع بالبديع والاستعارات مُبَطَّنٌ بالاستقراء والاستنتاج المنطقي لأن الصورة تزيد في سطوع البرهان. فاللغة تلعب دورا تأثيريا يساهم في لفت انتباه المتلقي وحثه على الاستمرار في تقليب الحجج للوصول منها إلى نتيجة. ينطلق الحجاج البلاغي من مبدأ الحرية في الاعتقاد ويمارس تأثيره عن طريق أسلوب التلطف. وقد شكل الجدل الذي أُثير حول أسلوب أبي تمام لقرون مصدر تناقض بين الحكم النقدي السلبي والتأثير الإيجابي في وجدان الأجيال العربية المتعاقبة. فبالنسبة للنقاد الكلاسيكيين فإن بديع أبي تمام كان على حساب التماسك المنطقي الدلالي ولهذا راحوا يبحثون عن مواطن الزلل في استعاراته وتشبيهاته الكثيرة والغريبة أحيانا. وفي العصر الحديث، وتحديد مع بداية خمسينيات القرن العشرين، بدأ « ظهور تيار أعاد الاعتبار للصورة الشعرية ووظيفتها الحجاجية من حيث أنها تتضمن حجج يتم تنظيمها وسبكها في عبارات فنية »⁴.

وإن كان هذا التيار تأسس تحديدا مع صدور كتاب (أسس الحجاج : البلاغة الجديدة) لمؤلفيه شيم برلمان ولوسي أولبرخت تتيكا في سنة ١٩٥٥ ، فمن الموضوعية الإشارة إلى الإرهاصات العربية لهذه النظرية. فالحق أن البلاغيين العرب لم يقتنعوا بوجهة النظر الأرسطية في فن الشعر، نجد ذلك واضحا عند حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء). كما يعتبر الجرجاني أول من نظّر للاستعارة على نحو يكاد يشمل النظريات المتعاقبة ووصولاً إلى نظرية البلاغة الجديدة. وإذا كانت هذه المجهودات الصادرة عن البلاغيين العرب لم تأخذ بعين الاعتبار المكوّن المنطقي لحجاجية الصورة الفنية، فإن الأمر

¹ أ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠٢. ص ١١٣.

² Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, op.cit., p.618.

³ محمد عبد الباسط عبد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠١٣. ص ٢٧.

⁴ ينظر : محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠١٣. ص ٣١.

تم استدراكه من قبل الفلاسفة. « لقد نظر الفلاسفة المسلمون إلى التخيل الشعري على مستوى التشكيل والتأثير مقارنًا بالتصديق البرهاني، والظن الجدلي، والمغالطة السوفسطائية والإقناع الخطابي. وإن كان اهتمامهم توجه بالدرجة الأولى إلى معنى التخيل. عند الفارابي. نظيرًا للعلم في البرهان والظن في الجدل والإقناع في الخطابة»¹.

وتتضح العلاقة بين البلاغة الجديدة عند برلمان ومفهوم الفلاسفة المسلمين للبلاغة والحجاج من خلال قول ابن سينا: « لكن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها»². وهذا الميل إلى التخيل هو الذي عبر عنه برلمان بلطف التعبير.

وعلى أساس ما سبق يمكن تصور استراتيجية الإقناع والتأثير في قصيدة فتح عمورية من خلال محورين هما:
المحور المنطقي - الدلالي:

استخدم فيه الشاعر الحجج المنطقية التي تفند مزاعم المنجمين من جهة، ومن جهة ثانية إقناع الخصوم بقوة المعتصم السياسية والعسكرية. غالباً ما لجأ الشاعر في هذا المحور إلى استراتيجية دفع الظن بالحقيقة، مستندا في ذلك إلى الوقائع التاريخية الملموسة. فأقوال المعتصم أفعال كلامية منجزة، بينما تبقى أقوال خصومه مما يمكن إدراجه ضمن ما يسميه أستن J.L.Austin بالأفعال البائسة التي ليس لها صدى على أرض الواقع. فالفعل الكلامي عبارة عن « ملفوظ يقوم بإنجاز عمل ما وليس مجرد كلام»³. ومن الطبيعي أن يؤدي هذا الإنجاز إلى تغيير في موقف المتلقي أو في العالم الخارجي. وبالنسبة إلى أبي تمام فإن الوعد الذي أطلقه المعتصم بعد حادثة المرأة الزبطرية التي استنجدت به، وهو يندرج في إطار تيبولوجيا أفعال الكلام (Promissifs)، أدى إلى تغيير في خريطة المنطقة برمتها. فقول الشاعر:

أَبْقَيْتَ جَدًّا بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صَعْدٍ وَالْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشُّرْكِ فِي صَبَبٍ

يحمل في ثناياه دلالة ضمنية على تغير في الأوضاع السياسية في تلك المنطقة. ويلجأ الشاعر في هذا المحور، على غرار المحور البلاغي الحجاجي، إلى استراتيجية التكرار والتكثيف فلا يكتفي بحدث تاريخي واحد، بل يحشد هذه الأحداث حشداً، وهو مقتنع بأن الوقائع المادية أقرب إلى وعي المتلقي من الافتراضات والتخمينات التي تتحول إلى سفسطة بسبب عدم وجود أساس لها في الواقع، وهو ما قصده الشاعر بقوله:

تَحْرُصاً وَأَحَادِيثاً مُلَقَّقَةً لَيْسَتْ بِبَيْعٍ إِذَا عُدَّتْ وَلَا غَرَبٍ

قال الأعلام في شرح هذا البيت: « النبع من أكرم الشجر وأعتقها وأصلها عودا، وأحسن ما تكون القسي منه، والغرب دونه في الجودة والصلابة، ضربها مثلا. يقول أحاديث المنجمين ملفقة من أباطيل تخرصوا فيها ليست بصحيحة قوية كالنبع ولا بمتوسطة الصحة والقوة كالغرب لكنها ضعيفة مدخولة»⁴.

¹ د.ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤. ص ١٢٩.

² ابن سينا، الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، مع الترجمة العربية وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحم ن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣. ص ١٦٢.

³ L.L.Austin, How to do things with words, Oxford The Clarendon Press, London 1962. p.6-7.

⁴ الأعلام الشنتمري، المصدر السابق، ج ١، ص ١٧٢.

اعتمد الشاعر في هذا المحور على أدوات لغوية بلاغية منها السؤال الإنكاري المفضي للجدل المنطقي، ومنها أيضا المقابلة والجناس المفضي للمقارنة التي تفضي بدورها إلى نتيجة مسطرة مسبقا من خلال بنية دلالية - أسلوبية - منطوية يطبعها الانسجام والاتساق.

- المحور البلاغي - الحجاجي :

في هذا المحور كثف الشاعر من الصور الفنية كالتشبيه والاستعارة والوصف المادي للواقع الخارجي من خلال اعتماد لغة أرسطراطية أعطت لهذا الوصف بعدا دلاليا يكرس التسليم بالوقائع وعدم الركون إلى المظنونيات. تحقق الحجاج في هذا المحور على مستوى اللغة من جهة (الانتقاء المقصود للمعجم المفرداتي) ومن جهة ثانية على مستوى الصورة الشعرية التي تمارس تأثيرا على وجدان المتلقي نتيجة اكتنازها دلالات مكثفة تدعو إلى التمعّن الذي يقود إلى التسليم بالفكرة. فصورة الخراب الذي لحق بعمورية جراء فتحها من قبل الخليفة المعتصم ليست بالضرورة صورة واقعية، بل الأصح أنها صورة خيالية من صنع الشاعر، لكن مؤازرة المحور المنطقي - الدلالي للمحور البلاغي - الحجاجي يجعل من عدم التسليم بهذه الصورة ضربا من مجانية المنطق. فاللعب هنا تم على المستوى الشكلي الفني وليس على المستوى المنطقي الدلالي، بمعنى أن الشاعر حشد الحقائق العلمية والتاريخية في المستوى الأول وكرس التأثير في وجدان المتلقي في المحور الثاني.

قائمة المصادر والمراجع :

أ/باللغة العربية

١. أ.أ.ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي ود.ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠٠.
٢. ابن سينا، الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣.
٣. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج١، دار الجيل، ط٥، بيروت ١٩٨٨.
٤. أبو الحجاج الأعلام الشنتمري، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق إبراهيم نادن، ج١، وزارة الأوقاف، ط١، المغرب ٢٠٠٠.
٥. أبو بكر الصولي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق د.خلف رشيد نعمان، ج١، وزارة الإعلام، ط١، بغداد (ب.ت).
٦. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، ج١، دار المعارف، ط٥، القاهرة ١٩٨٤.
٧. د.ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥.
٨. جورج مولينييه، الأسلوبية، ترجمة د.بسام بركة، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩.
٩. صلاح فضل، شفرات النص، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٩.
١٠. محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج٩، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٧.
١١. محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠١.

١٢. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠١٠.

١٣. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠١٠.

١٤. محمد عبد الباسط عبد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠١٠.

ب/باللغة الأجنبية

1.Catherine Kerbrat-Orecchioni, Les interactions verbales, Tome 1, éd. Armand Colin, Paris 1990.

2.Catherine Kerbrat-Orecchioni ,l'implicite, Armand Collin, Paris 1986.

3.Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation , la nouvelle rhétorique, Éditions de l'université de Bruxelles, 1988.

4.Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, Dictionnaire des symboles, Ed. Robert Lafont, Paris 1982.

5. John Gumperz, Discourse strategies, Cambridge University Press, London 1982.

6.L.L.Austin, How to do things with words, Oxford The Clarendon Press, London 1962.

7. Maingueneau , Dominique et Charaudeau , Patrick, Dictionnaire d'analyse de discours,Seuil,Paris 2002.

8.Oswald Ducrot, Dire et ne pas dire, Hermann Editions, Paris 1991.

التعليق الصوتي للظواهر الصوتية في كتاب (التنبهات المستنبطة) للقاضي عياض (رحمه الله) نموذجًا

المدرسة.المساعدة. ضوية صادق جعفر الربيعي، المديرية العامة لتربية محافظة ديالى/ العراق

المقدمة:

وقف القاضي عياض بن موسى (ت ٥٤٤هـ) عند بعض الظواهر الصوتية التي تُعرض في بعض الألفاظ التي يفسرها في كتاب (التنبهات المستنبطة)؛ فكان يشير عرضاً إلى ما وقع فيها من إبدال، أو إعلال، أو قلب مكاني، أو إتباع، أو غير ذلك من الظواهر الصوتية الأخرى التي عُهد وقوعها في لغة العرب.

وهو عندما يشير إلى تلك الظواهر، رُبّما يذكر العلة الصوتية لما وقع في تلك الألفاظ من تبدلات صوتية، وأحياناً أخرى يكتبها بالإشارة إلى نوع الظاهرة من غير تعليق.

وقد كانت تعليلاً بجملتها لا تخرج عمّا قاله سابقوه من علماء اللغة، وقد صدرت عنه بعض اللفات الجديدة بالنظر، لكنه بوجه عام لم يكن ذا باعٍ طويل في دراسة تلك الظواهر.

وأدى هذا الخلاف إلى كثير من الآراء والمناقشات التي يطول شرحها، ولا أجد داعياً للخوض بها؛ لأنّها أشبعت بحثاً ودراسة.

وسوف نقف على بعض تلك الظواهر الصوتية التي أشار إليها عرضاً في أثناء شرحه للعبادات، الأول منها للظاهرة الصوتية في مستوى الصوائت (الإعلال)، والظاهرة الصوتية في مستوى الصوامت (الإبدال، والإدغام)، والظاهرة اللهجية من لغات العرب.

أفاد القاضي عياض في مقدمته بقوله: ((يشرح كلمات مشكلة وألفاظ مغلطة ممّا اشتملت عليه الكتب المدونة والمختلطة، اختلفت الروايات في بعضها، ومنها ما أرتج على أهلها درسها وحفظها، وربما اختلف المعنى لذلك الاختلاف؛ فحمل على وجهين أو تحقق الصواب أو الخطأ في أحد اللفظين. وفي ضبط حروف مشكلة على من لم يعين بعلم العربي والغريب)).

والغاية التي سعى من وراءها القاضي بكلامه ألقى ضوءاً جديداً كاشفاً على التراث اللغوي العربي كُله مبعثاً في دراسة اللغة التي أظهر فيه العمل المبتكر والذهن المبدع، والسؤال الذي يتبادر للذهن أنّه كتاب في العبادات، ولكنه يحوي الكثير من الظواهر اللغوية، واليوم نلقي الضوء على التعليق الصوتي للظواهر الصوتية، ووقع الاختيار على كتاب (التنبهات المستنبطة) للقاضي عياض بوصفه نموذجاً للبحث.

الظاهرة الصوتية في مستوى الصوائت:

ظاهرة الإعلال:

التوطئة:

يمكن تسليط الضوء على السياقات الصوتية التي تشغلها أصوات العلة، ومعرفة ظاهرة الإعلال التي استند إليه القاعدة الصوتية، والكشف عن ماهية المؤدي إلى اللجوء إلى النظر الصوتي - على مستوى الأفراد والتركيب - الذي تحقق به الخفة، ولاسيما أن غاية الإعلال ينحصر في طلب الخفة.

ويكشف عن التصوير والصياغة المرافقة للظاهرة الصوتية، وتحديد الغاية اللغوية التي حدث التغيير الصوتي منطلقاً من مراعتها.

وإنّ التغييرات التي تطرأ على المعتلات في الأبنية الصرفية استند إلى مواضعها، والأصوات التي تكتنفها؛ فلقد لوحظ مثلاً نزوع نصف المدّ الواقع بين صوتين مدّ قصيرين إلى الضعف أو الاختفاء¹. ويشير الدكتور هنري فليش إلى هذه الأفعال التي يكون ثاني أصولها، أو ثالثها وأوًا أو ياءً².

كما لوحظ أيضاً في طائفة من الأمثلة وجود علاقة قوية بين ظاهرة الهمز، ووقع هذه الأصوات في مواضع بعينها في الكلمة.

لقد ذهب طائفة من الباحثين المعاصرين إلى أنّ الأصل في قام، وقوم، وباع، وبيع... الخ³، ولقد ذهب بعضهم في تفسير هذا التغيير الصوتي إلى نصف المدّ قد سقط بسبب وقوعه بين صوتي مدّ قصيرين⁴.

وهو أمر غامض بعض الغموض؛ إذ إنّ كثيراً من الأمثلة توضح هذا القانون الصوتي المعروف لم يطرد في هذه اللغة هذا الاطراد القوي، ومن أجل ذلك اقترن كانتيمو في تطبيق هذا القانون في هذه الحالات، وذهب إلى أنّه قد يتعارض مع القياس الصرفي العربي⁵.

لقد ذهب برمستراسر إلى أنّ الأفعال قديمة في العربية، بل إنّ هذه العربية تمسكت ((بالصيغ القديمة السامية الأصل في أكثر الحالات))⁶، يعقب الدكتور غالب المطلي على هذا بقوله: ((يذهب في هذا الرأي إلى أنّ حالة الاعتلال ليست طارئة على العربية، غير أنّنا لا نطمئن إلى هذا كلّ الاطمئنان؛ لأننا أمام صيغ تنتظم أكثر الأصوات قدرة وعدم الاستقرار، بل بين ما يؤيد حالة الإعلال في الأفعال إنّما حالة طارئة حصلت في حقبة متأخرة نسبياً، وهو أمر ذهب إليه جل من بحث في هذا الموضوع))⁷.

¹ . دروس في أصوات العربية: ١٣٧، ويُنظر: أسس علم اللغة: ١٤٣.

² . العربية الفصحى: ٤١.

³ . دروس في علم الأصوات العربية: ١٣٧.

⁴ . المصدر نفسه: ١٣٧.

⁵ . دروس في علم أصوات العربية: ١٣٧-١٣٨.

⁶ . الخصائص: ٢٥٦/١-٢٥٧.

⁷ . في الأصوات اللغوية: ١٩٣.

وأستطيع القول: إنَّ الإعلال هو التداخل الصوتي لأصوات الهمزة، والألف، والياء، والواو بينها وبين دواتها وبين بعضها لتقارب في طبيعتها الأدائية، فضلاً عن السياقية ولكثرة استعمالها في الكلام، ومن مظاهر الإعلال النقل، والقلب والحذف؛ لتأدية أغراض أدائية وبنائية، ونحوية، ودلالية، الأصل فيه يكون في الفعل. والكتاب اللّذي بين أيدينا أفاد القاضي عياض في هَذَا الموضوع بأمثلة أراد منها في كتاب (التنبهات) وهو كتاب خاص بمسائل عبادية وليست لغوية، ولكننا أثرتنا ذكرها كأمثلة تطبيقية لما أوردناه.

تعريف الإعلال:

علَى الرغم ممَّا أفرده سيبويه لهذا الموضوع من سعة في الأبواب¹ لا نستطيع أن نجد في ثنايا تلك الأبواب إجمالاً يعرف به سيبويه الإعلال، هَذَا إذا استثنينا السقف الصوتي للأصوات التي يتكون في ضوءها موضوع الإعلال عبر تداخلها وانقلاب بعضها إلى بعضها الآخر، وتلك الأصوات هي الألف، والياء، والواو، وكذلك الهمزة؛ لأنَّها من حروف الإعلال.

وعلى الرغم من أهمية هذه الظاهرة، وكثرة انشغال النحاة بتعليل المظاهر السياقية للمجموعة الصوتية الإعلالية (أ، ي، و، الهمزة) نجد الكثير منهم لم يلتفت إلى تعريف الإعلال تعريفاً دقيقاً، بل يمكن القول: إنَّ منهم من لم يتطرق إلى التعريف لا من قريب ولا من بعيد²، إلا أننا لا نعدم من يتفطن إلى المعنى العملي للإعلال: فهو عند ابن يعيش: ((ما يكون في حروف العلة التي هو: الواو، والياء، والألف، والهمزة - لمقاربتها إياها وكثرة تغييرها - من قبل حرف العلة؛ أي الألف، والواو، والياء بالقلب، أو الحذف، أو الإسكان...))³.

وتضمن تعريف الإعلال عند الرضي الاسترابادي أنواعه؛ إذ يرى أنَّ الإعلال: ((مختصر بتغيير حرف العلة؛ أي الألف، والواو، والياء بالقلب، أو الحذف، أو الإسكان...))⁴.

والغرض من هَذَا التغيير التخفيف، ويتضمن هَذَا التعريف - فضلاً عن أنواع الإعلال - علة الإعلال، وهي طلب الخفة. ولم يخرج الشَّريف الجرجاني عن ذلك؛ إذ يقول: ((الإعلال هو تغيير حرف العلة؛ للتخفيف))⁵، ولشعوره بإشكالية التعريف أرفده بشرح له، فقال: ((فقولنا (تغيير) شامل له، ولتخفيف الهمزة والإبدال، فلما قلنا (حرف علة) خرج تخفيف الهمزة وبعض الإبدال ممَّا ليس بينهما، ولما قلنا للتخفيف خرج نحو (عالم) في (عالم) فبين تخفيف الهمزة والإعلال مباينة كليّة؛ لأنَّه تغيير حرف العلة، وبين الإبدال والإعلال عموم وخصوص من وجه، إذا وجد في نحو قال: ووجد الإعلال من دون الإبدال في (يقول)، والإبدال من غير الإعلال في (أصيلان))⁶.

¹ . الكتاب: ٣/٣٩٠.

² . المقرب: ٥٤٢.

³ . شرح المفصل: ٤/٣٣١.

⁴ . شرح الشافية: ٣/٦٦.

⁵ . التعريفات: ٢٥.

⁶ . المصدر نفسه: ٢٥.

ولم يتعد المحدثون حدود القدماء؛ فالإعلال هو ((تغيير حرف العلة للتخفيف، بقلبه، أو إسكانه، أو حذفه، فأنواعه ثلاثة: القلب، والإسكان، والحذف))¹.

الإعلال (المصطلح):

تداخل الإعلال في التراث الصوتي العربي مع غيره من المصطلحات؛ فهو عند سيبويه يعني الإبدال، ويعني القلب، وكذلك الإبدال والقلب يعني كلُّ منهما الآخر؛ ((ذلك أنَّ سيبويه ينظر إلى الإبدال بمفهومه الشامل؛ أي إبدال بحرف صحيح أو حرف علة، بحذف علة، أو حرف صحيح بحرف علة أو العكس، وقد أخذ قسم من اللغويين بهذا الرأي))².

وقد تداخل مصطلح الإعلال في كتاب سيبويه بغيره من المصطلحات مثل: الإبدال والقلب، وتخفيف الهمزة، والتعويض³.

ذكر القاضي عياض في كتابه هذا المعنى؛ أي تدخل مصطلح الإبدال مع الإعلال، وذلك بقوله: ((ومعنى قد قامت الصلاة)؛ أي استقامت عبادتها، وأنَّ الدخول فيها، وقد يكون المعنى: أنَّ القيام لها، والمراد القائمون؛ أي جماعة أهل الصلاة، وقد تكون أيضاً معنى: قامت الصلاة دامت وثبتت))⁴.

صرَّح الدكتور داود عبده بحركية الهمزة في (إقامة)؛ أي إنَّها حركة قصيرة يلجأ المتكلم إلى زيادتها؛ تجنباً لما يخالف النظام الصوتي للكلمة، ولاسيَّما فيما يتعلق بتوالي الأصوات الصامتة سواء في أول الكلام أو في درجة⁵.

والقول بالتداخل الصوتي يكشف عن التنوع الفونيمي لأصوات العلة وقدرتها على تأدية وظيفة غيرها على وفق السياقات البنائية التي توفر المناخ المناسب⁶.

ولعل قولنا بالتداخل الفونيمي يكشف علاقات هذه الأصوات بذواتها؛ إذ إنَّ لأصوات الواو والياء القدرة على أنَّها صحيحة ومعتلة وعليه فالتداخل الفونيمي بين أصوات العلة ((يوفر حلية لبقة ابتدأها العربي للمرة الأولى في الصحيح من اللُّغة أداة للتصحيح والتمكين اللفظي، وإخفاء الضعف في الكلمة))⁷.

وبذلك يكون القاضي عياض قد توصل إلى هذا المعنى؛ بحيث كان يخفي الضعف في إظهار أكثر من معنى للكلمة، كما أورد في المثال السابق، ونورد مثلاً آخر له ((ومعنى حي على الفلاح؛ أي: هلم أقبل، وقيل أعجل وأسرع، ومعنى أعجل وأسرع كلمة التخفيف والحث، والفلاح هنا الفوز بالتنعيم، وقيل: البقاء والخلود))⁸.

¹ . شذا العرف: ١٣٥ .

² . الإعلال في كتاب سيبويه: ٢٠ .

³ . يُنظَر: شرح الشافية: ٦٦/٣-٦٧ .

⁴ . التنبهات: ١٧٧ .

⁵ . يُنظَر: دراسات في علم الأصوات العربية: ٥٧ .

⁶ . يُنظَر: الألسنية في علم اللُّغة الحديث: ١٩٩ .

⁷ . مدخل في دراسة الصرف العربي .

⁸ . التنبهات: ١٧٧ .

إنَّ المؤصلين لأصوات العلة في العربيّة عدّوا الهمزة منها؛ فالخليل كانت الهمزة عنده من أصوات الجوف، أمّا سيبويه فإنّه يرى أنّها من حروف الاعتلال¹.

غائية الإعلال:

لم تتطرق التعريفات المتوارثة عن الدّرس الصوتي القديم والمقترحة في الدّرس الصوتي إلى الغاية من الإعلال²، وكثيرة هي التعريفات التي قصرت غاية الإعلال في الخفة، أو العمل من وجه واحد، ولا ضير في ذلك، إلّا أنّ الغاية مطلب الإعلال لا تنتهي عن هذا الحدّ: فالإعلال هو العصا الصوتية التي يطلب بها التخفيف، فضلاً عن مآرب أخرى، وكيفينا عن ذلك دليل تعليل سيبويه لهمزة الواو والياء في اسم الفاعل؛ إذ يقول: ((اعلم أنّ (فاعلاً) منهما مهموز العين؛ وذلك أنّهم يكرهون أن يجيء على الأصل مجيء ما لا يعقل (فعل) منه، ولم يصلوا إلى الإسكان مع الألف، وكرهوا الإسكان والحذف فيه فيلتبس بغيره؛ فهمزوا هذه الياء والواو إذا كانتا معتلتين وكانتا بعد الألف، وذلك في قولهم: خائف وبائع))³.

وقد تطرق إلى هذا المعنى القاضي عياض في كتابه (التنبيهات) بقوله: ((وبلغني عن ناس من العلماء أنّهم كانوا يقولون: إنّما ذلك للحائض تطهر عند غروب الشّمس أو بعد الصبح، أو للمريض يفق عند ذلك، وفي الأصل المدونة: (أو للنائم والمريض)، وأمر سحون بطرح النائم))⁴.

وهنا لم تكن الخفة هي المطلب، بل كان الهمز لتأجيل حالة الإعلال في الفعل؛ إذ إنّهم كرهوا أن يأتي اسم الفاعل من أفعال معتلة مجيء اسم الفاعل من أفعال غير معتلة، ولما لم يصلوا إلى الإسكان؛ إذ يقودهم إلى الحذف فتختل الصيغة (فاعل)؛ فتعود باللفظة إلى الفعل منها فحملوا الهمزة في الواو والياء على حركة في الواو والياء اللامية في نحو: حائض ونائم؛ وبهذا لما أراد حذف الياء والواو كرهوا الإخلال بالاسم، وأنّ يذهب مثال البناء مهموزها، وجعلوا الهمزة دليلاً على اختلالهما⁵.

أنواع الإعلال:

تضمّن تعريف الإعلال أنواع له هي:

- الإعلال بالنقل.

- الإعلال بالقلب.

- الإعلال بالحذف.

وهذه الأنواع الثلاثة هي مدار البحث في العلل المرافقة لأحكام المظاهر الصوتية المصنفة في ضوءها، وقد يكون في الكلمة نوع الإعلال واحد وقد يجتمع أكثر من نوع.

¹ . يُنظَر: العين: ٥٧/١.

² . يُنظَر: التيسير في الإعلال والإبدال: ٥.

³ . الكتاب: ٢٢٦/٤.

⁴ . التنبيهات: ٢٢٦.

⁵ . الواضح من العربيّة: ٣٠٤-٣٠٥.

مظاهر الإعلال بالنقل:

سمى سيويوه هذا النوع من الإعلال بـ (الحذف والإسكان) أو الإسكان¹، والإعلال تسمية استقرت فيما بعد²، ويعني نقل حركة حرف العلة إلى السكان الصحيح قبلها مع بقاء الحرف المعتل إن كانت الحركة تجانبه، وقبله حرفًا بجانبها إن كانت تغايره، وإذا كان حرف العلة ألفًا؛ فلا يحصل فيه مثل هذا الإعلال؛ لأنَّ الألف ففي ساكن لا يقبل الحركة³.

وأبرز قواعد الإعلال بالنقل:

١. أن يكون حرف العلة عيَّنًا لـ (فعل).

٢. أن يكون حرف العلة (عين) اسم يشبه المضارع في وزنه دون زيادته دون وزنه⁴.

١. في باب (ما الياء والواو وفيه ثانية) وهما في موضع العين):

ويُستنبط من قول القاضي في مسألة القهقهة في الصلاة ((يقطع ويستأنف ويعيد الإقامة)) يحتج به بعضهم على ما تقدّم قبل في مسألة من صلى بنجس أن قطع الصلاة لأمر يستأنف الإقامة طال أو لم يطل؛ إذ لم يفرق في المسألتين في ذلك من أقام ثمّ حال بينه وبين الصلاة أمر أو تراخي في ذلك؛ فهذا يفرق بينه وبين هذه؛ لأنَّ إقامة في الأولى لصلاة قد قطعت في هذه إقامة لهذه الصلاة نفسها؛ فلا يحتاج إلى إقامة ما لم يطل⁵.

إنّما كان هذا الاعتلال في الياء والواو؛ لكثرة ما ذكرت لك من استعمالهم إياهما، وكثرة دخولهما في الكلام، وأنّه ليس يعرّي منهما، ومن الألف أو من بعضهن، فلما اعتلت هذه الأحرف جعلت الحركة التي في العين، وكرهوا أن يقرّوا حركة الأصل حيث اعتلت العين، كما أنّ (يفعل) من (غزوت) لا تكون حركة عينه إلاّ من الواو، وكما أنّ (يفعل) من (رمىت) لا تكون حركة عينه إلاّ من الياء حيث اعتلت، فكذلك هذه الحروف حيث اعتلت جعلت حركتهن على ما قبلهنّ، كما جعلت من الواو والياء حركة ما قبلها؛ لثلاث تكون في الاعتلال على حالها إذا لم تعتل⁶.

- علة نقل المرافقة لهذه الأصوات (الواو والياء) إذ كانت في الفعل إلى الفاء متأنية من اعتلال هذه الأصوات ذاتها ممّا يزرع في ذهن المؤدي - من خلال المناخ الصوتي المتوفر - كراهة استقرار حركة الأصل والياء معتلة.

- يكشف النّص أنّ حركة الفاء المنقولة إليها من جنس الصوت الشاغل لموضع العين، فإن كان ياء تحركت الفاء بالكسر، وإن كان واوًا تحركت الفاء بالضم.

¹ . الكتاب: ٤/٣٤٥.

² . يُنظَرُ: الممتع في التصريف: ٤٢٥.

³ . الإعلال في كتاب سيويوه: ٥٠.

⁴ . المصدر نفسه: ٥٠.

⁵ . كتاب التنيّهات المستنبطة، كتاب الصلاة الأولى: ٢٣١.

⁶ . الكتاب: ٤/٣٣٩.

- تدافع حركتي العين والفاء يسهم في إسقاط حركة الفاء، واستقرار الحركة المجانسة للصوت الشاغل للعين؛ وبذلك يسهم الإعلال بالنقل - في رقد الإعلال بالقلب المترتب على نقل الحركة - في إعطاء البناء اللغوي بُعداً سيميائياً عبر ما يتحصّل للمتلقى من إشارة صوتية على الفاء تكون دليلاً على الصوت الذي شغل موضع العين على صعيد البنية التحتية للمفردة (الأصل).

ونستطيع أن نتمثل ما يجري في الأفعال المعتلة العين بعد تحليلها تحليلاً صوتياً¹.

قامت ← قمتُ

ق-ا-م/تُ ← ق-م/تْ-

وهنا يظهر التحليل الصوتي إسقاط حركتين، حركة الفاء وحركة العين، ومن ثمّ تحريك الفاء (ق) من جنس الصوت الشاغل لموضع العين، فضلاً عن إسقاط الألف القاعدة الأولى للمقطع الثاني إثر التقاء ساكنين بعد إسقاط حركتهما؛ الأمر الذي أحال المفردة إلى مقطعين.

الإبدال:

توطئة:

الإبدال والإدغام هما من المطالب الأولى التي تشرع بها المتابعة؛ للكشف عن الصياغة والتصوير للمظاهر الصوتية الناجمة عن تعامل الأصوات مع ذواتها باعتبار السياق، مع بعضها، ولا جرم إنّ الإبدال والإدغام هما الموضوعان الأكثر حضوراً في البنى اللغوية. وعليه يجعلنا الخوض فيها تمسك بالخيوط المعرفية الأولى التي يحاول البحث الاستناد إليها، والمناورة بها في التوجهات الصوتية، ولاسيّما التأسيس لمنحى معرفي لغوي؛ ذلك المنحى الذي صار فيما بعد يقصد لذاته ويولف باسمه.

ولعل الإدغام والإبدال من أكثر المظاهر الصوتية التي تتمكن بواسطتهما إبراز أهمية القوانين الصوتية التي ينظر إليها اللغوي قديماً بمسميات مختلفة في تعبيراتها، وإنّ لم تختلف عن روح مفاهيمها في الدرس الصوتي الحديث.

وبعد تعريف كلّ مظهر من المظاهر الصوتية وتحديد العلة الغائبة التي تدفع المؤدي إلى تقصدها، شرع في متابعة نصوص في الكشف عن الصياغة الموافقة لأحكام تلك المظاهر، ثمّ تحليلها، ومعرفة مدى صمودها أمام معطيات علم اللّغة الحدي؛ بغية رسم صورة متكاملة لمنهج القاضي عياض في كتابه (التنبيهات). وقد ذكر في كتاب الصلاة قد أعطي مثلاً بقوله: ((وسميت صلاة الجمعة؛ لجمعها النَّاس، للصلاة أو لاجتماعهم فيها يقال بضم الميم وفتحها وإسكانها، فلعل الفتح والضم لكونها جامعة)).

وقد وافق الرأي الرازي بقوله: ((يوم الجمعة - بسكون الميم وضمها - يوم العروبة، ويجمع على جمعات وجمع)).

وأورد السيوطي في ديباجة قوله: ((من جاء منكم الجمعة))؛ أي أراد المجيء والمشهور في ميم الجمعة الضم، وحكي إسكانها وفتحها.

¹ . أبحاث في أصوات العربية: ٢٢١.

وقد نسب ضم الميم إلى الحجازيين، وفتحها لغة تميم، والإسكان لغة عقيل، قال الفيومي: ((يوم الجمعة) بضم الميم: لغة الحجاز، وفتحها لغة تميم، وإسكانها: لغة عقيل، وبها قرأ الأعمش. (من الجمع) جمع جمعة، وتجمع أيضًا على جمعات مثل غرفة وغرفات في وجوها، وأما الجمعة بسكون الميم فاسم لأيام الإِسْوَع، وأولها السين، وأول الأيام يوم الأحد، وهكذا عند العرب، قال ابن العربي: وقد ورد لفظة (الجمعة) في القرآن الكريم بقراءات تتفق مع هذه اللغات؛ فقد قرأ ابن الزبير، والأعمش، وسعيد، وجبير، وابن عوف، وابن أبي عبله، وأبي البرهم، وأبي حيوة¹.

إنَّ الذي نريد أن نتوصل إليه في هذا المثال أنَّ القاضي كانَ مدرِّكًا لكلام العرب وهو ابن اللِّغة؛ فهذه إشارة في غاية الدقة إلى فهمه، وسعة علمه.

وقد يعبر عن التأويل بألفاظ أخرى لها دلالة المعنى نفسه، منها: التخريج، والحمل، والتوجيه، والتقدير؛ إذ يأتي كلامه مطابقًا لكتب التفسير.

ويتابع كلامه كلام علماء النَّحو سيبويه والمبرد في كثير من المواضع التي حمل فيها المسألة الفقهية، وهذا ما يرم إليه البحث².

الإبدال: تعريفه، وغايته:

لم يخرج علماء العربية في تعريفهم الإبدال عن كونه: إقامة صوت مقام صوت، إما لضرورة و إما صنعة أو استحسانًا، أو هو جعل صوت مكان صوت آخر مطلقًا³.

وعرض الدكتور عادل أحمد زيدان⁴ تعريفات الإبدال، ورأى أنَّها تشير إلى التعمد والتقصد، وهو ما لم يقصده اللغويون أنفسهم؛ فالعربي لم يعتمد ذلك حين يتكلم بلغته؛ إذ ((ليس المراد بالإبدال أنَّ العرب تتعمد تعويض حرف من حرف، وإنَّما هي لغات مختلفة لمعانٍ متفقة، تتقارب اللفظان في لغتين لمعنى واحد حتَّى لا يختلفا إلا في حرف واحد))⁵.

وميدان ظاهرة الإبدال لأصوات العربية جاء في أحد عشر حرفًا، وهي: الهمزة، والألف، والياء، والواو، والتاء، والدال، والطاء، والميم، والجيم، والهاء، والنون⁶.

ووصل بعضهم بهذِهِ الأصوات إلى اثنتي عشر صوتًا، ومنهم من جعلها أربعة عشر صوتًا، وهناك من عدّها تسعة تجمع (في هدأت موطيًّا)⁷.

¹ . كتاب التنبهات المستنبطة في الكتب المدونة: ٥ .

² . المصدر نفسه (كلام المحقق).

³ . كتاب التنبهات المستنبطة في الكتب المدونة: ٥ .

⁴ . يُنظَر: شرح الملوكي: ٢١٤، والصاحبي في فقه اللِّغة: ١٣٣، والمخصص: ٢٦٧/١٣، وشرح المفصل: ٣٣١/٤ .

⁵ . يُنظَر: القلب والإبدال في اللِّغة: ٩٩ .

⁶ . يُنظَر: المزهر: ٤٦٠/١، ونصوص فقه اللِّغة: ٢٥٣، والدرس الصوتي عند الأخفش الأوسط: ٨٩ .

⁷ . يُنظَر: الكتاب: ٢٣٧/٤، والمقتضب: ٦١/١ .

واختلط مصطلح الإبدال بالإعلال والقلب؛ فكلّ منهما يدلّ على إبدال حرف مكان حرف آخر، سواء حصل هذا بين الحروف الصّحاح نفسها أم بين الحروف الصّحاح، وحروف العلة، أم العكس، أم بين حروف العلة نفسها¹. ويجدر بنا التفريق بين نوعين من الإبدال هما:

- الإبدال المطّرد:

وهو القياسي؛ أي الإبدال الذي يخضع لقواعد صرفية محكمة، ولاسيّما في صيغتي (افتعل والافتعال)، وما يحذف للتاء فمهما إذا ما جاءت أصواتاً من أصوات العلة وأصوات الإطباق².

- الإبدال غير المطّرد:

وهو السماعي أو اللّغوي الذي جمعه اللغويون من جمع الألفاظ المتقاربة في أصواتها ذوات المعنى الواحد.

وعن غائية الإبدال بنوعيه قيل: إنّه ناجم عن الميل إلى التقريب بين الصوتين المتجاورين؛ تيسيراً لعملية النطق، واقتصاداً في الجهد العضلي، والمفردة بوصفها سلسلة صوتية مسؤولة عن توافر المناخ الصوتي المناسب لعملية الإبدال، وإعزاء المؤدي بإقامته صوتاً مكان صوت آخر طالباً السهولة في النطق، مع الحفاظ على الرباط الصوتي بين الصوت المبدل والصوت المبدل منه؛ ذلك أنّ الرباط الصوتي يؤول إلى العلاقة الصوتية المتأنية في ضوء المخرج أو الصفة³.

وتجدر الإشارة إلى سببويه ذكر مظاهر الإبدال لأحد عشر صوتاً على وجه الإجمال، وذلك في باب حروف البديل⁴.

أمّا عن وجه التعليل لهذه الظاهرة فقد توزع الأمر على أبواب الإعلال⁵، والإدغام⁶؛ ولذا فسوف تعرض لمظاهر الإبدال، ولاسيّما ما يتعلق بالجانب الصامت من وظائف المجموعة الصوتية التي تقع ضمن دائرة الإبدال على النحو الآتي:

- الألف والهمزة:

زعم الخليل أنّ بعضهم يقول: (رأيت رجلاً) فمهمز، (وهذه ميلاً) سيصير إلى موضع الهمزة حيث إنّهُ سيصير إلى موضع الهمزة؛ فأراد أنّ يجعلها همزة واحدة، وكان أخف عليهم.

وسمعناهم يقولون: (هو يضربها) فمهمز كلّ ألف في الوقف، كما يستخفون في الإدغام إذا وصلت لم يكن هذا؛ لأنّ أخذك في ابتداء صوت آخر يمنع الصوت أنّ يبلغ تلك الغاية في السمع⁷.

¹ . يُنظَرُ: شرح المفصل: ٣٣١/٤، وشرح ابن عقيل: ٥٤٨/٢.

² . يُنظَرُ: الإعلال في كتاب سيبويه: ٢٦٥.

³ . يُنظَرُ: القلب والإبدال: ١٠٠، ويُنظَرُ: المنهج الصوتي عند العرب: ١٤٠.

⁴ . الإطباق لغةً: الالتصاق، واصطلاحاً: إصااق جزء من اللسان بما مجاذيه من سَقَفِ الحنك عند النطق بها، وحروفها أربعة: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء.

⁵ يُنظَرُ: في علم التجويد أحكام نظرية وملاحظات تطبيقية: د. يحيى عبدالرزاق العوثاني.

⁶ . التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث قراءة في كتاب سيبويه: ٣٥١.

⁷ . يُنظَرُ: الكتاب: ٣٣٧/٤-٢٤٢.

^٧ . المصدر نفسه: ٣٣١/٤-٤٣١.

وزعم الخليل وسيبويه الذي جاء في النَّصِّ يكشف عن أنَّ علّة إبدال الألف من الهمزة؛ تقاربهما المخرجي، وأكثر ما تكون هذه الخصيصة في الألف، وهو يؤدي وقفًا، والوقف يوفر لمجموعة (الألف، والواو، والياء) سعة لا تتوافر لها في الوصل؛ إذ لا بدّ لها أن تنتهي إلى الهمز؛ إذ إنّه ((ليس شيء من الحروف أوسع مخارج منها، ولا أمد للصوت، فإذا وقفت عندها لم تضمها بشفة، ولا لسان، ولا حلق كضم غيرها، فيهوي الصوت إذا وجد متسعًا حتى ينقطع آخره في موضع الهمزة)).¹

وقد ذكر القاضي عياض في كتابه بقوله ((إشارة لقول رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم): ((أمرت أن أسجد على سبعة أعضاء))²، وقوله في موضع آخر: ((إذا فاء الفياء ذراعًا)). الفياء مهموز الآخر، وهو الظل الذي تزول عليه الشمس وترجع)).

ورجّح الدكتور حسام النعيمي أنّ الذين همزوا الألف في الوقف كانوا يقفون ابتداء على مقطع مفتوح فيقولون: رأيت خالدًا، وجاء خالدو، ومررت بخالدي، ثمّ تخلصت اللّغة الأدب من المقطع المفتوح بالواو والياء بإسكانه، وأبقتّه مع الألف؛ لأنّها وجدته سائغًا مقبولًا وبعض اللهجات لم تستغفه؛ ولذا انتقلت أيضًا إلى مقطع عن طريق نبر الشدّة بالهمزة عند بعضهم، نحو: هذا خالد³.

تاء الافتعال:

١. إبدال التاء طاء:

ينبغي إلى أنّ الإبدال المرفق للسياقات الصوتية في البنى الحاضنة لتاء الافتعال غانية يتسير مهمة الإدغام، يقول القاضي عياض: وَأَمَّا الطهارة، فأصلها: النزاهة، والتخلص من الأنجاس والمذام، والآثام، ومنه قوله تعالى: (وَتِيَابِكَ فَطَهْرٌ) [المدثر: ٤]. على تفسير قلبك أو نفسك.

وهذا المثال الذي ذكره القاضي عياض ((وقالوا في إبدال التاء طاء أرادوا التخفيف، والتخفيف حيث تقارب ولم يكن بينهما إلّا ما ذكرت لك يعني قرب الحرف، وصارا في حرف واحد، ولم يجز إدخال التاء طاء لتعليل ما يحترى للتاء مع الطاء؛ إذ تبدل التاء طاء يجتمع مثلاً سكن الأوّل وتحرك الثّاني فتحقق، نحو: اطهر))⁴.

ولم يتعدّ الدرس الصوتي الحديث ما تقدم من تعليل لما يجري للتاء من إبدال في سياقات الافتعال أو تخللها صوت من أصوات الإطباق، العلّة في ذلك الرغبة في طلب التجانس الصوتي، ولاسيّما أنّ الفارق الأدائي بينهما يستدعي ذلك؛ فأصوات الإطباق مفخمة، أمّا صوت النداء فمرفق؛ لذا فالمؤدي يميل إلى أن يأتي بصوت يناسب أصوات الإطباق في التفتيح، وفي الوقت نفسه يراعي البديل الصوتي في أن يكون ضابط المخرج فيه محفوظًا؛ بوصفه أصرة صوتية تذكر بشرط القرابة الصوتية بين الصوتين المبدل والمبدل منه⁵.

^١ . المصدر نفسه: ٤١٧/٤-٤٨٦.

^٢ . التنبهات المستنبطة: ٢٠٦.

^٣ . الكتاب: ١٧٦/٤-١٧٧.

^٤ . المصدر نفسه: ٤١٧/٤-١٧٧.

^٥ . المصدر نفسه: ٤١٧/٤-١٧٧.

٢. إبدال الكسر والضم:

التعليل هذه المسميات النَّحْوِيَّةُ هو تعليل صوتي يعتمد الجانب الحركي من الأداء الصوتي للضممة، والفتحة، والكسرة، وما يترتب على أدائها من سمات تتصفُّ بها أعضاء الجهاز النطقي، ولاسيَّما الشفتان والفكان؛ فارتفاع الشفتين عن مكانهما في أداء الفم كان لا بدَّ له من أن يكون علامة الرفع^١.

وأفاد القاضي عياض في هذه المسألة بقوله: والجوازَ بالجوار - بالكسر والضم - من المجاورة مثل الاعتكاف وبمعناه، بقول محقق الكتاب: ((ما ذكره عياض من أنَّ الجوارَ والجوار، بالكسر والضم مشتق من المجاورة، وهما بمعنى الاعتكاف، ذكر الأزهري مثله فقال: الجوازُ بالكسر: المجاوزة والجوار: الاسم، ويجمع الجوازَ أجوازًا جيرةً وجيرانًا، ونص في غير هذا الموضع على أنَّ الكسر مصدر والضم اسم.

وقد ذكر الزبيدي في هذا قوله: ((... والجوازُ - أي بالضم والكسر - فالمصدر بالكسر فقط، والحاصل بالمصدر، وهو العهدُ الذي بين المعاهدتين، يُضم ويكسر كما صرح به غير واحدٍ من الأئمة)). وهذه ظاهرة صوتية من باب الإبدال بين الكسر والضم^٢.

وقد تأتي متوالية في أي مسألة لغوية، وهي من الجلاء والوضوح إلى حدٍّ لا يحتاج في إثباتها إلى برهان، وقد تبدو ظاهرة في بعض التراكيب^٣.

الإدغام:

كان لسببويه قول في غير باب الإدغام اختزل فيه حدًّا ما تعريفه للإدغام: إذ قال: ((وإدغام يدخل في الأوَّل في الآخر، والآخر في حاله، ويقلب الأوَّل فيدخل في الآخر حتَّى يصير هو والآخر من موضع واحد، نحو (قد تركتلك)، ويكون الآخر على حاله...))^٤.

الإدغام يعني الإدخال، وهذا يعني أنَّ الإدغام - بوصفه مصطلحًا صوتيًا - أخذ معناه من المعنى اللغوي؛ إذ يُقال: أدغمت اللجام في فم الفرس، إذا أدخلته فيه^٥.

((دغم الغين الأرض يدغمها، ودغم الأرض يدغمها، أو عنها، إذا غشيها وقهرها))^٦.

وإذا كان هذا هو المعنى اللغوي الذي احتفظت به المعجمات تعدد واستمر منه المعنى الاصطلاحي للإدغام، فإننا لا نجد هذه المعجمات تعدو تحيل مادة (دغم) دلالة جديدة، وهي دلالة الإدغام بمفهومه العلمي المستقر لموضوع من موضوعات اللُّغة؛ ولذا نجد ((الإدغام إدخال حرف في حرف، يُقال: أدغمت الحرف وأدغمته))^١.

^١ . المصدر نفسه: ١٧٦/٤.

^٢ . كتاب التنبهات المستنبطة: ٢٠٨.

^٣ . المصدر نفسه: ١٧٨.

^٤ . الدراسات اللهجية والصوتية: ١٠٤-١٠٥.

^٥ . التعليل الصوتي عند العرب: ٣٥٧.

^٦ . مناهج البحث في اللُّغة: ٢٠٥.

وجاء من معاني الإدغام: الإخفاء وسمى هذا إدغامًا؛ لخفاء الساكن عند المتحرك كخفاء الداخل في المدخول فيه، ويكشف قول سيبويه (يدخل فيه الأوّل في الآخر، والآخر على حاله) عن آلية إجراء الإدغام؛ فإذا التقى صوتان متماثلان وكان الأوّل منهما ساكنًا والآخر متحركًا فإنّ الساكن يدخل في المتحرك فيأتيان من موضع واحد، وهذا الإجراء في الإدغام يسعى فيما بعد بـ (الإدغام الصغير) الذي لا يفعل فيه المؤدي سوى وصل الأوّل بالثاني، والتماثل الصوتي الذي يدعو إلى الإدغام قد يكون متصلًا في كلمة واحدة أو منفصلًا في كلمتين.

وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم الإدغام عند سيبويه إجراء وعلّة لم يحصر في تصوّر التعامل الصوتي للصوامت وحسب، وإنّما حاول أنّ يخلع فكرة الإدغام - بجعل مبدأ العمل من وجه واحد - على كثير من مظاهر التعامل الصوتي للصوائت، وكثير ما نلاحظ سيبويه يحاول بواسطة قانون الإدغام شرح كثير من مظاهر الصوائت وتفسيرها¹.

استعمال كلمة (الإدغام) يريد بها التعبير عن مطلق تأثير صوت بصوت سواء أصامتًا كان أم صائتًا، وسواء أكملًا كان التأثير، وما يترتب عليه فناء الصوت المتأثر، أم جزئيًا يفقد معه عنصرًا من عناصره².

وانتقد الدكتور عبدالصبور شاهين - بمذهبه هذا - من حاول تعريف الإدغام من دون أنّ يلاحظ ما يريده سيبويه بتقريب الصوت من الصوت³.

حاول أنّ يخلع المفهوم المطور عند ابن جنيّ ((أنّ الإدغام المألوف المعتاد إنّما هو تقريب صوت من صوت⁴، وهو في الكلام على ضدين، أحدهما: أنّ يلتقي المثلان على الأحكام التي يكون؟؟ الإدغام، فيدغم الأوّل في الآخر...، والآخر: أنّ يلتقي المتقاربان على الأحكام يسوغ معها الإدغام فتغلب أحدها إلى لفظ صاحبه تدغمه فيه، والمعنى الجامع لهذا كلّ تقريب الصوت من الصوت))⁵، وهذا فهم متطور للإدغام؛ وعلى هذا الأساس قسم الدكتور جواد كاظم عناد دراسته على فصول، كان أحدها (الإدغام الأصغر)، وفيها يدعو إلى إحياء مصطلح الإدغام الأصغر الذي لم يؤثر إلّا عند صاحبه (ابن جنيّ)، ويدعو إلى استعماله وإشاعته في الدرس الصوتي؛ إذ لا حاجة إلى مصطلح مترجم مع وجود الأصل العربيّ المعبر عن مثل هذه التغيرات⁶.

سياقات الإدغام:

إجراء الإدغام يستلزم سياقات صوتية معينة، حاول سيبويه أنّ يسلط الضوء عليها بما يستلزم الإدغام، أو يجوّزه، أو يمنع؛ ويتضح ذلك في قوله: ((والحروف المتقاربة مخارجها إذا أدغمت فإنّ حالها حال الحرفين اللذين هما سواء في حسن الإدغام، وفيما يزداد البيان فيه حسنًا، وفيما لا يجوز فيه إلّا الإخفاء وحده، وفيما يجوز فيه الإخفاء والإسكان))⁷.

¹ . كتاب التنبهات: ٤٦٠ .

² . التعليل النحويّ في كتاب سيبويه .

³ . أثر القراءات في الأصوات والنحو العربيّ: ١٢٥ .

⁴ . الكتاب: ١٠٤/٤ .

⁵ . المصدر نفسه: ١١٧/٤ .

⁶ . جمهرة اللّغة: ٦٧٠/١ .

⁷ . لسان العرب، مادة دغم .

⁸ . القاموس المحيط: ١١٤/٤ .

وبذلك أثبت سيبويه في أنّ الظاهرة الصوتية في الكشف عن التصوير والصياغة خير مثلاً لذلك قول القاضي عياض قوله: ((فشمتّه) وتشميت العاطس - بالشين المثلثة - وهو قوله للعاطس إذا حمد الله ويقال بالسّين المهملة))¹.

من اللغويين من أصلّ لفظة (التشميت) بمثل هذا التأصيل؛ ففي العين: ((التشميت: الدُّعاء، وكلّ داعٍ لأحدٍ بخير مشمّت له، ويقول ابن فارس: الشين والميم والتاء أصل صحيح))، وهذا يعني أنّ الميم الثّانية جاءت لتضيف معنًى جديداً على الكلمة تظهر مصطلح (الإدغام الأصغر) وما يظهره من الصياغة. والإدغام في الحرفين اللذين تضع لسانك لهما موضعاً واحداً لا يزول عنه، كالميم بعد الميم في كلمتين متتاليتين².

١. إدغام متصل:

السياقات البنائية والنّحوية هي دليل سيبويه في تصنيفه لمظاهر الإدغام في العربيّة؛ فلأصوات المتماثلة سياقان: متصل يتضح في البناء الحاضر للصوتين³.

أمّا المشتغلون بدراسة أصوات العربيّة بعد سيبويه، ولاسيّما القراء حاولوا تصنيف مظاهر الإدغام إلى كبير وصغير، فأما الكبير فما كان الأوّل من الحرفين متحرّكاً سواء أكان مثلين، أم جنسين أو متقاربين. وسمي كبيراً؛ لكثرة وقوعه، وقيل لتأثيره في إسكان المتحرك قبل إدغامه، وقيل لما فيه من الصعوبة، وقيل لشموله أنواع المثليين، والجنسين، والمتقاربين، أمّا الصغير فهو الذي يكون الأوّل فيه منها ساكناً⁴.

وقد سَمّى مكي القيسي الإدغام على نحو يتضح من قوله: ((اعلم أنّ الحروف المدغمات على ثلاثة أضرب: ضرب مدغم فيه زيادة مع الإدغام، ونحو ذلك الراء المشدّدة فيما إخفاء تكريرها مع الإدغام الذي فيها زيادة في الإدغام وزيادة في التشديد، والثّاني: إدغام لا زيادة فيه، وهو كلّ ما ادغم لا إخفاء فيه، ولا إظهار، ولا إطباق، ولا استعلاء معه، على نحو يتضح من قوله: ((اعلم أنّ الحروف المدغمات على ثلاثة أضرب، وذلك نحو الراء المشدّدة منها إخفاء تكريرها مع الإدغام الذي فيها زيادة في الإدغام، وزيادة في الإدغام، وزيادة في التشديد، والثّاني: إدغام لا زيادة فيه، وهو كلّ ما ادغم لا إخفاء معه، ولا إظهار ولا إطباق، ولا استعلاء معه، نحو الياء من (ذرية) [آل عمران: ٣٨]، والياء والجيم في (لجّي) [النور: ٤]، فهذا تشديد دون الراء المشدّدة لأجل زيادة الإخفاء للتكرير في الراء، والثالث مدغم فيه نقص من الإدغام، وذلك نحو ما ظهرت معه الغنة، أو الإطباق، أو الاستعلاء، نحو (من يؤمن) [التوبة: ٩٩]⁵.

ويرى الدكتور غانم قدوري ((أنّ الإدغام ينقسم على تام وناقص؛ لأنّ الحرف إن أدرج في الثّاني ذاتاً وصفةً بأن كان مثلين، أو متقاربين، ولكن إذا انقلبت ذات الأوّل إلى ذات الثّاني، وصفته إلى صفته؛ فالإدغام حينئذ تام، مثل إدغام مدّ، وإن أدرج الحرف الثّاني ذاتاً لا صفةً بأن كانا متقاربين فانقلب الأوّل إلى ذات الثّاني، ولم تنقلب صفته إلى صفته بقي في التلفظ:

¹ . يُنظَرُ: ؟؟؟ في القراءات السبع: ١/١٦٤، وشرح المفصل: ١٠/٤٨٧، وشرح الشافية: ٣/٣٥.

² . حاشية الصبان: ٤/٤٨٥.

³ . أثر القراءات في الأصوات والنّحو العربي: ١٢٥.

⁴ . المصدر نفسه: ١٢٥.

⁵ . الرعاية في تجويد القراءة: ٢٢٩.

فالإدغام حينئذ ناقص، والصفة الباقية من الحرف الأول إما غنة وهي في إدغام النون الساكنة والتنوين في الواو والياء، وإما إطباق وهو في إدغام الطاء المهملة في التاء، وإما الاستعلاء وهو إدغام الكاف في القاف¹.

وأفاد القاضي عياض في هذه المسألة بقوله: (([فيجئنا الليل] بضم الياء وكسر الجيم؛ أي: يظلم علينا فيسترتنا، وأصله من الستر، وكل ما سترك فقد أجتك، يُقال: جن الليل، وأجنّ وأجنّنا الليل، وأجنّ علينا، وجنّ علينا؛ قال تعالى: (فلما جنّ عليه الليل [الأنعام: ٧٦])².

ظواهر لهجية:

اللهجة:

اللّهجة: طرف اللسان. واللّهجة واللّهجة: جرس الكلام، والفتح أعلى، ويقال: فلان فصيح اللّهجة، واللّهجة وهي لغته التي جبل عليها ما عتادها ونشأ عليها...، واللّهجة: اللسان، وقد يحرك، وفي الحديث: ((ما من ذي لهجة أصدق من أبي ذر))، وفي حديث آخر: ((أصدق لهجة من أبي ذر))، قال: لهجة من أبي ذر، قال اللهجة: اللسان³.

أمّا اصطلاحًا: فقد جاء تعريفها: أنّها مجموعة من الصفات اللّغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة.

وقيل: إنّها أسلوب أداء الكلمة إلى السامع من مثل إمالة الفتح، والألف تفخيمها، ومثل تسهيل الهمزة أو تخفيفها؛ فهي محصورة في جرس الألفاظ، وصوت الكلمات، وكلّ ما يتعلق بالأصوات وطبيعتها وكيفية أدائها⁴.

واللغة: يراد بها الألفاظ التي تدلّ على المعاني من أسماء، وأفعال، وحروف⁴.

وقد كان القدماء من علماء العربيّة يعبرون عمّا تسميه الآن باللهجة بكلمة (اللّغة) حينًا، و(اللحن) حينًا آخر، ويتجلى ذلك في المعاجم العربيّة القديمة، وفي بعض الروايات الأدبية فيقولون مثلًا: الصقر بالصاد من الطيور الجارحة، وبالزاي لغة. والعرب القدماء في العصور الجاهلية وصدور الإسلام لم يعبروا عمّا نسميه نحن بـ (اللّغة) إلّا بكلمة (اللسان)، وقد يستأنس لهذا الرأي بما جاء في القرآن الكريم من استعمال كلمة (اللسان) في معنى اللّغة عدّة مرات⁵.

ويفرق الدكتور عبد الوهاب حمودة بين اللّغة واللهجة؛ فاللّغة يراد بها الألفاظ التي تدلّ على معاني من أسماء، وأفعال، وحروف، ويراد بها في النّحو: طريق تأليف الكلمات وإعرابها؛ للدلالة على المقصود، وكذا يراد بها كلّ ما يتعلق باشتقاق الكلمات، وتوليدها، وبنية الكلمات، ونسجها، أو معاني بعض الكلمات، ودلالاتها، ومتى كثرت هذه الصفات، بعدت اللهجة عن أخواتها، وقد تنقل، وتشيع، وتثبت أقدامها حتّى تصبح لغة⁶.

¹ . الدراسات الصوتية: ٣٩٥.

² . التنبهات المستنبطة: ٢٢٤.

³ . المصدر نفسه: ١٢٥.

⁴ . الخصائص: ٤٣٦/٤.

⁵ . التعليل الصوتي عند العرب: ٣٧٤.

⁶ . الكتاب: ٤٣٦/٤.

يصف الدكتور إبراهيم أنيس العلاقة بين اللّغة واللهجة علاقة العام بالخاص: إذ اللّغة تشتمل على عدّة لهجات لكل منها ما يميزها، وجمع هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللّغوية، والعادات الكلامية التي تؤلف لغة مستقلة عن غيرها من اللّغات¹.

تتألف اللهجات العربيّة فيما بينها من بظواهر لغوية، وتتصف بعض اللهجات العربيّة لصفات خاصة بحيث تميز لهجة بظواهرها اللّغوية².

وهذه الصفات تنحصر بالأصوات، وطبيعتها، وبنية الكلمات، ونسجها، وما يتعلق بتراكيب الكلام، والجمله، وبالذلاله أيضًا³.

والقاضي عياض في كتابه التنبيهات وقوله في الحديث: [رأى نخامة] أو نخامة⁴، ففرق ما بينهما عند بعض أهل اللّغة أنّ التي بالميم من الصدر والتي بالعين من الرأس؛ لخروجها من النخاع وهو العرق الأبيض الذي في الفقار⁵.

رأي محقق كتاب التنبيهات فيما يستوجب رأي هذه المسألة فرض عياض بين لفظة نخاعة بالعين وبين لفظة نخامة بالميم حكاية عن بعض اللغويين؛ فذكر أنّ التي بالميم من الصدر وأنّ التي بالعين من الرأس، ووافق ابن منظور في هذا؛ فيقول نقلاً عن ابن بري: ((ولم يجعل النّخاعة بمنزلة النخامة إلا بعض البصريين))، ويقول الفيروز آبادي: ((والنخاعة بالضم: النخامة، أو ما يخرج من الصدر، أو ما يخرج من الخشيوم والنخاع مُثلثة: الخيط الأبيض جوف الفقار ينحدر من الدماغ وتتشعب منه شُعَبٌ في جسم))⁶.

فقد تكون هناك كلمتان كانتا في الأصل مختلفتي الصورة، ثمّ حدث تطور في بعض أصوات إحداها فاتفقت لذلك مع الأخرى في أصواتها، وهكذا أصبحت الصورة التي اتحدت مختلفة المعنى؛ أي صارت لقطعة واحدة مشتركة بين معنيين أو أكثر⁷.

تتأثر الأصوات اللّغوية بعضها في بعض في أثناء الأداء نتيجة ميل الإنسان بطبيعته إلى التيسير والتسهيل للاختصار العضلي بأصوات أخرى، اليسر في النطق وأكثر تألقاً مع الأصوات المجاورة لها يحصل الانسجام الصوتيف في أثناء الأداء⁸.

ذكر القاضي عياض في كتابه: [(أمين)] المعروف فيه المدّ وتخفيف الميم، ومعناه: استجب لنا، قيل: هي كلمة عبرانية عُرِّبت مبنية على الفتح، وحكى ثعلب أمين بالقصر، وأنكره ابن درستويه، وقال: إنّما جاء ذلك في ضرورة الشعر.

وقيل: بل هو اسم من أسماء الله تعالى، وقيل معناه: يا أمين استجب لنا، والمدة مدة النداء عوض الياء.

وحكى الداودي: أمين - بالمد وتشديد الميم - وقال: إنّها لغة شاذة، وقد ذكر ثعلب أنّها خطأ.

¹ . المصدر نفسه: ٤/٤٣٦.

² . التنبيهات المستنبطة: ٢٣٠.

³ . فقه اللّغة العربيّة: ٣٣٤.

⁴ . كتاب التنبيهات: ٢٣٥.

⁵ . المصدر نفسه: ٢٣٥.

⁶ . المزهري في علوم اللّغة: ١/٣٦٩.

⁷ . تصحيح الفصيح لابن درستويه: ١/٣٦٤.

⁸ . القراءات القرآنية: ٧٠.

ومعنى سمع الله لمن حمده: أي: أَجَابَ اللهُ دعاء من حمده، وقيل: المراد بها الحث على التحميد.

وقال القاضي: يظهر لي أنّ تردد قول مالك في اختيار جواب هذا برينا لك الحمد أو لك الحمد، إنّما لاختلاف الآثار بذلك أو على التردد بين المعنيين المتقدمين، فإذا جعلنا (سمع الله لمن حمد) بمعنى الحث على الحمد كأن الوجه في الجواب (ربنا لك الحمد) دون واو؛ لأنّه مطابق لما حث عليه وامتنال لما ندب إليه، وعلى التأويل الآخر إثبات الواو تأكيد الدعاء الأوّل وتكراره بقوله: (ربنا)؛ أي: استجب لنا، أو اسمع حمدنا ثم يأتي بالعبادة التي دُعي بالاستجابة لقائلها - وهو الحمد - فيقول: ولك الحمد، وقيل: معنى ذلك على إلهامنا ذلك واستعمالنا له¹.

أمّا رأي محقق الكتاب في هذا ردًا بقوله: ((ما ذكره القاضي أنّ كلمة (أمين) كلمة عبرانية غير عربية دخلت العربية واستعملت فيها، وهو صوت سمي به الفعل))، يقول فيه الزمخشري: ((أمين صوت سمي الفعل الذي هو استجيب، كما أنّ رويد، وجهل، وهلم أصوات سمعت بها الأفعال التي هي أمهل، وأسرع، وأقبل)).

ويقول السمين الحلبي: ((أمين) ليست من القرآن إجماعًا ومعناها: استجاب، فهي اسم فعل مبني على الفتح)).

وقد اتفق أبو حفص الدمشقي مع ما ذكره القاضي عياض: فقال - نقلًا عن عطية العرفي -: (أمين) كلمة عبرانية أو سُريانية، وليست عربية، وقال عبدالرحمن بن زيد: (أمين) كثر من كنوز العشر لا يعلم أحد تأويله إلا الله تعالى، وروي فيها الإماله مع المدّ عن حمزة والكسائي، والنون فيها مفتوحة أبدًا مثل: أين وكيف))².

وهذا أفادنا بأنّ القاضي عياض تنبّه إلى مسألة مهمة أطال الشرح والتوضيح بها وافقه محقق الكتاب: إذ قال: اجمعوا على أنّها ليست من القرآن؛ لأنّ الكلمات التي في القرآن ؟؟؟؟؟؟؟، ولم تبقَ على حالها، أمّا كلمة أمين فهي كلمة ؟؟؟؟؟؟؟؛ لأنّها لم تعرب وإنّما بقيت على حالها من العبرانية.

ويرى الدكتور رمضان عبدالنواب التقسيم اللهجي يرجع إلى إحساس حقيقي لدى سكان الإقليم الواحد إحساسًا بأنّهم يتكلمون بصورة ما ليست هي الصورة التي يسير عليها سكان الإقليم المجاور، وعلى هذا الأساس عرّف بعض العلماء اللهجة بأنّها: ((مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة))³.

ثمّ ذكر القاضي في كتابه (التنبيهات) (الكّمخيت) بفتح الكاف بعدها ياء باثنين تحتها ياء ساكنة وفتح الميم وسكون الخاء المعجمة وآخره تاء بائنتين فوقها ووجد الفرس وشبه غير مذكي فارسي استعمل أفاد المحقق بقوله: صرح عياض أنّ لفظة (الكّمخيت) فارسية، ولم أقف فيما طالعت من كتب على ما صرح به إلا عند الخليل؛ إذ قال: ((حيث قال: الرّرغب: الكّمخيت بالفارسية))⁴.

¹ . التنبيهات المستنبطة: ١٧٣-١٧٤.

² . المصدر نفسه، رأي المحقق: ١٧٢.

³ . فقه اللّغة: ٧٢.

⁴ . التنبيهات المستنبطة: ٢٢٩.

الخاتمة:

عنايتنا بالعربية يجب أن يكون من منطلق ارتباطها بالدين الإسلامي والتراث العربي، وإذا أصبح هذا المنطلق واضحاً في هذا البحث؛ إذ سعت الدراسة إلى إعطاء مقدمة عن كُـلِّ ظاهرة صوتية التي تناولها كُـلِّ مبحث من البحث؛ لإيجاد حلقة وصل بين الظاهرة وكتاب (التنبيهات) وتطبيقاتها العلمية عند القاضي عياض، وتميزاً لها من غيرها المشابهة لها أو المقاربة معها من جهة أخرى.

- إنَّ مذهبه لم يكن محددًا، ولكن من خلاله ما استعمل من مصطلحات، ووجدنا أنَّه يميل إلى المذهب البصري؛ لأنَّه كان متابعًا لآرائهم وآرائهم النَّحويَّة.

- يلزم القاعدة الأساسيَّة أو الشائعة أئمة النَّحو، حتَّى أنَّه يؤاخذ غيره من العلماء، ووجدناه؟؟ عنايةً بالغه في الجانب الصرفي وبناء الكلمة؛ إذ إنَّ؟؟؟ البنائية تشكل عنده مبلغًا مهمًا، ولا يهمل الإشارة إلى الألفاظ الخارجية عن القياس.

- يذكر الظاهرة الصوتية من خلال ورده للأمثال كمثال تطبيقي لها تستعمل في مواضع سياقية أملتها عوامل صوتية بحتة على نحو المماثلة أو الميل الانسجام المدى أو عادات نطقية خاصة ببيئة معينة، أو توصل البحث لكشف التصوير وحسن الصياغة، وهو ما يسوغه في البنية اللغوية العربيَّة؛ إذ نلاحظ أنَّ النظام الصوتي نظر إلى الظاهرة الصوتية في واقع الأمر، إلَّا رمزًا اصطلاحياً لها تدلّ عليه؛ لذلك لم نجده يقول: هذا إعلالاً، أو إبدالاً، أو إدغامًا، ولكن نحن وجدنا مثلاً.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١. أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، أبو عمرو بن العلاء، الدكتور عبدالصبور شاهين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط١٩٨٧م.
٢. الأصول دراسة أيستمولوجية، الدكتور تمام حسان، وزارة الثقافة، الأردن، ط١٩٩٨م.
٣. الإعلال في كتاب سيبويه في هدى الدراسات الصوتية الحديثة، عبدالحق أحمد مُحَمَّد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ط١٩٧٣م.
٤. الألسنية في علم اللّغة الحديث، ريمون طحّان، المكتبة الجامعية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.
٥. التعريفات، علي بن مُحَمَّد الجرجاني (ت٨١٥هـ)، تصحيح: أحمد سعد علي، مطبعة البابي الحلبي، د.ت.

٦. التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث قراءة في كتاب سيبويه، عادل نذير بيري الحسائي، بغداد، ديوان الوقف السني، سلسلة الدراسات الإسلامية المعاصرة ٢٦٢، دار الكتب والوثائق العراقية، ٢٠٠٩م.
٧. التيسير في الإعلال والإبدال، عبدالعليم إبراهيم، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، ١٩٦٩م.
٨. جمهرة اللّغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (ت ٣٢٢هـ)، الدكتور رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
٩. حاشية الصبان شرح الأشموني، دار إحياء الكتب العربيّة، د.ت.
١٠. الخصائص، لابن جنيّ، تحقيق: مُحمّد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٧١هـ/١٩٩٥م.
١١. الدراسات اللّغوية والصوتية عند ابن جنيّ، الدكتور حسام النعيمي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، سلسلة الدراسات.
١٢. دراسات في علم الأصوات العربيّة، الدكتور داود عبده، مؤسسة الصباح، بيروت، د.ت.
١٣. دروس في علم الأصوات العربيّة، الدكتور داود عبد، مؤسسة الصباح، بيروت، د.ت.
١٤. الرعاية في تجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، مكي بن أبي طالب القيسي (ت ٤٣٧هـ)، تحقيق: الدكتور أحمد حسن فرحات، دار الكتب العربيّة، دار المعارف للطباعة، دمشق، ١٩٧٣.
١٥. شرح ابن عقيل، تحقيق: مُحمّد محيي الدّين عبدالحميد، دار الكتاب العربيّ، بيروت، د.ت.
١٦. شرح الشافية، ابن الحاجب، رضي الدّين الاسترابادي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م.
١٧. شرح المفصل، الشيخ موفق الدّين بن يعيش النّحويّ (ت ٦٤٣هـ)، أوفسيت عالم الكتب، بيروت، مكتبة المتنبي، بغداد، د.ت.
١٨. فقه اللّغة العربيّة، الدكتور كاصد ياسر الزيدي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٧م.
١٩. في الأصوات اللّغوية دراسة في أصوات المدّ العربيّة، غالب فاضل المطلبي، دار الشؤون الثقافية والنشر، ١٨، الجمهورية العراقيّة، سلسلة دراسات ٣٦٦.
٢٠. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ط ٥، شركة منّ الطباعة، ١٣٧٤هـ/١٩٤٤م.
٢١. القلب والإبدال في اللّغة، الدكتور عادل أحمد زيدان، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٨م.

- ٢٢ . الكتاب، سبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (١٨هـ)، وهامشه تقريرات من شرح السيرافي للكتاب، ط١، مطبعة بولاق، ١٣٦هـ.
- ٢٣ . لسان العرب، ابن منظور، مطبعة بولاق، د.ت.
- ٢٤ . المخصص، أبو الحسن علي بن إسماعيل النَّحْوِيُّ اللَّغَوِيُّ الأندلسي، المطبعة الأميرية ببولاق، مصر، د.ت.
- ٢٥ . المدخل إلى علم الأصوات، د. سعد مصلوح، (بحث) في المجلة العربية للدراسات اللغوية، معهد الخرطوم العالي للغة العربية، مج٣، ع١٩٨، م.
- ٢٦ . مدخل في دراسة الصرف العربي على ضوء الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور مصطفى النَّحَّاس، مكتبة الفلاح، ط١٩٨، م.
- ٢٧ . المزهري في علوم اللغة للسيوطي، تحقيق: مُحَمَّدُ أحمد جاد المولى، ط٤، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧هـ، ١٩٨٨ م.
- ٢٨ . المقتضب، مُحَمَّدُ بن بريد المبرِّد (٢٧٥هـ)، عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٦٣ م.
- ٢٩ . المقرب، علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور (٦٦٩هـ)، تحقيق: أحمد عبدالستار الجواري والدكتور عبدالله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٠ م.
- ٣٠ . الممتع في التصريف، ابن عصفور الاشبيلي (٦٦٩هـ)، تحقيق: فخر الدين قياوة، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
- ٣١ . مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حَسَّان، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٩ م.
- ٣٢ . الواضح في علم العربية، أبو بكر مُحَمَّدُ بن الحسن الزبيدي، تحقيق: أمين علي السَّيِّد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥ م.

شعرية العنوان في رواية "بم تحلم الذئاب؟" لياسمينه خضرا Poétique de titre dans le roman "A quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra

الأستاذة: بسمة جديلي/ باحثة دكتوراه/ جامعة تبسة/ الجزائر.

الملخص:

تتخذ هذه الدراسة من عتبة العنوان نافذة لولوج العالم التخيلي لرواية "بم تحلم الذئاب؟" لياسمينه خضرا، وستركز مقاربتنا لعنوان هذه الروائية على منهجية مبنية على ثلاث خطوات نجملها في: الدلالة، الوظيفة، القراءة السياقية. ولقد اخترنا هذه المنهجية؛ لأن العنوان - بما يتضمنه من وظائف مختلفة - يعكس لنا النص في تضاريسه السطحية والعميقة، ومن ثم فالعنوان هو النص، والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية وجدلية، وهو كذلك بؤرة النص وتيمته الكبرى التي يتمحور حولها، وما النص إلا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة.

الكلمات المفتاحية:

العتبة، العنوان الرئيس، الحلم، الذئاب، الوظيفة، الشعرية.

III Le résumé: III

Cette étude prend le titre comme point de départ en vue d'arriver au monde fictif du roman « A quoi rêvent les loups ? », de Yasmina Khadra. Notre approche du titre de cette œuvre ici, sera axée sur une méthode comportant trois démarches : la signification, la fonction ainsi que la lecture contextuelle. A signaler, que cette méthode a été choisie car le titre -- au regard de ces multiples fonctions -- nous laisse entrevoir le texte, proprement dit, en nous en révélant ses contours, superficiels ou essentiels soient-ils. Et, partant de là, titre et texte ne font qu'un, finalement, pour ainsi dire. Le rapport entre les deux entités, étant une relation interactive et polémique. Ainsi, il se trouve que le titre est à la fois, le noyau central, mais également tout le reste de la surface attenante, autour duquel il se trouve orienté. Le texte n'étant en somme que la résultante du titre et son expansion, une dilatation, ayant plusieurs facettes multiformes.

Les mots clés:

seuil, titre principal, rêve, loups, fonction, poétique.

على سبيل التوطئة:

العنوان هو مفتاح تقني يجس به الدارس أو الناقد نبض النص و تجاعيده و ترسياته البنيوية و تضاريسه التركيبية على المستويين: الدلالي و الرمزي، و للعنوان وظائف كثيرة تحديدها يساهم في فهم النص و تفسيره و خاصة إذا كان نصا معاصرا غامضا يفتقر إلى الانسجام و الوصل المنطقي و الترابط الإسنادي.

و على الرغم من كون العنوان يحتل الصدارة في قائمة العتبات من حيث أهميته و وضعه الاعتباري، فيجب ألا نتفاجأ إذا عرفنا أن صفحة العنوان "لم تظهر إلا في السنوات بين [١٤٧٥-١٤٨٠م] ، و بقيت لمدة طويلة حتى تطورت صناعة الكتاب ليظهر الغلاف المطبوع^١؛ حيث كانت المخطوطات قبل ظهور الطباعة لا تحمل صفحة العنوان لهذا يبحث عن العنوان في نهاية المخطوط مع اسم الناسخ و تاريخ نسخه.

"و قد بدأت أهمية العنوان تبرز من خلال بحث الكاتب عن اسم لمؤلفه، حتى يميزه عن غيره من المؤلفات، كما أن أسفار الكتاب المقدس سميت بأسماء الأنبياء في غالبيتها مثلما عنونت العديد من سور القرآن الكريم بعناوين تحمل بعض أسماء الأنبياء و أخبارهم"^٢ لتصبح العناوين اليوم بأنواعها المختلفة تشكل مادة معرفية يشتغل بها علماء العناوين ضمن مشتغل جديد هو (titrologie) أو علم العنونة، الذي يؤكد التحول الذي شهدته حواشي النص من مستوى الحضور الزخرفي المصطنع إلى مستوى العناصر البنيوية الفاعلة في تشكيل الخطاب و تحديد سمات النص و هندسته، و هي صيرورة منطقية و ضرورية ما دامت العناوين تهض بأكثر من وظيفة.

١- المعنى المعجمي والدلالي للعنوان:

يخبرنا لسان العرب أن الأصل المعجمي لكلمة عنوان تعود إلى مادتين مختلفتين: الأولى (عنا) و الثانية (عنن)، و نجد أن للمادة الأولى جملة من المعاني منها: معنى الظهور، نقول:عنا النبات يعنو إذا ظهر، و كما نجد لهذه المادة معنى الخروج فنقول: عنوت الشيء أو أخرجته، و نجد أيضا معنى القصد، و منه قولهم: إياك أعني و اسمعي يا جارة، و عنيت بالقول كذا: قصدت^١.

٢ - أقسام العنوان:

انطلاقا من استقراء الدارسين للكثير من الأجهزة العنوانية وجدوا بأنها تنقسم من الناحية التركيبية إلى ثلاثة أقسام هي: العنوان الرئيس، و العنوان الفرعي و المؤشر الجنسي.

٢-١- العنوان الرئيس: titre principal

يعرفه جينيت بقوله "العنوان هو اسم الكتاب، ومن حيث هو كذلك، فهو يستخدم لتسميته أي لتعيينه بأكبر قدر ممكن من الدقة مع تفادي أي خطر في الخلط، ولذا من الضروري معرفة تبريرات استخدامه"^٢، أما مكان العنوان الرئيس كما هو معروف فهو الغلاف الخارجي، و قد عمد الناشر أيضا لوضعه في صفحة داخلية بين الغلاف و صفحة العنوان، و هذه

^١ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقد: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٦٩.

^٢ شعيب حليفي: هوية العلامات، في العتبات و بناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، ٢٠٠٥، ص ١٣.

^١ لسان العرب مادة عنن

^٢ - Gerrard Genette: seuils: ed. seuil, paris, 1987p83.

الصفحة تعرف بالصفحة المزيفة للعنوان، و هي تحمل العنوان فقط دون اسم المؤلف و تاريخ النشر و مكانه، و العنوان الرئيس يكون عادة مكتوبا بأحرف بارزة كبيرة دلالة على أهميته و بعده الأيقوني و مركزته في تبئير دلالات الرواية.

٢-٢- العنوان الفرعي: sous titre

و هناك من يسميه بـ "النص التمييزي"^٣، و هو "عنوان شارح و مفسر لعنوانه الرئيس"^٤؛ فالعنوان الفرعي يقع في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس، كما أنه يتمتع بمحمول إعلامي مغاير للعنوان الرئيس، و عطف البيان في النظام النحوي هو تابع غير صفة يوضح متبوعه أو يخصصه^٥.

٢-٣- المؤشر الجنسي: Indication générique

"و هو بيان إيضاحي يؤكد مدى احترام العمل الإبداعي لخصائص الجنس الروائي و سماته بطريقة جمالية و فنية"^٦؛ فالإشارة إلى جنس العمل (رواية، قصة، شعر...) تساعد على جلاء الإبهام الحاصل في تصنيف العمل الأدبي و يساعد القارئ على التعامل معه وفق المعايير التي يحددها جنس العمل، و عدم الضياع في تأويلات أخرى قد يكون العمل الأدبي في غنى عنها

٣- وظائف العنوان:

يضطلع العنوان -كأهم عتبة في النص- بمهام و وظائف حاسمة، و لعل الوضع الاعتباري لهذه الوظائف هو ما يبرر تماطل الدراسات النقدية المهمة بعتبة العنوان. حتى أن هذه العتبة "أصبحت جسرا أساسيا لابد من المرور عليه بتؤدة و حذر قبل ولوج عالم المتن"^٧

و الآن سنحاول تقديم عرض لأهم ما تم تحديده من قبل الدارسين من وظائف للعنوان:

٣-١ الوظيفة التعيينية: Fonction désignative

و هي أبسط وظيفة يؤديها العنوان للنص، "إذ يعين العنوان النص اللاحق له ويميزه عن سواه"^٨ و هذه الوظيفة تشترك فيها كل العناوين، و ذلك للتمييز بين النص و غيره من النصوص، و يصبر هذا العنوان خاصا بتلك الرواية. ويعتبر جينيت أن الوظيفة التعيينية "هي الوظيفة الوحيدة الإلزامية في النقد الأدبي، ومع هذا لا يمكن الاستغناء عن الوظائف الأخرى"^٩

٣-٢ الوظيفة الوصفية: Fonction descriptive

^٣ عبد النبي ذاكر: عتبات الكتابة (مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي)، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، أكادير- المغرب، ١٩٩٨، ص ١٤.

^٤ عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص ٦٨.

^٥ ينظر: محمد فكري الجزائر: العنوان و سميوطيفا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨، ص ٥٥-٥٦.

^٦ ليلي ايت سعيد: عتبات النص: العلاقة بين النص والنص الموازي، قراءة في "الخبز الحافني" للكاتب المغربي محمد شكري

(2015/06/03) <http://www.seeen.net/nenes.php?action=view&cid=270>

^٧ جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص ١٠٨ مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٣، ١٩٩٧

^٨ - يوسف الإدريسي: عتبات النص "بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب ص ٥١-٥٢

^٩ - G.Genette: op,cit P 96.

يذهي جينيت على أن الوظيفة الوصفية "تعتضد بوظيفة مركزية : وهي وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعاتية : لتقول لنا(هذا النص يتحدث عن كذا...)"^١ ولهذا تعتبر الوظيفة الوصفية ذات طابع موضوعي معرفي تتمركز في المرجع النصي و تركز على موضوع الرسالة، و يحقق العنوان هذه الوظيفة نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، و النقل الصحيح و الانعكاس المباشر.^٢

٣-٣ الوظيفة الإيحائية: Fonction connotative

يعتبر جينيت أن الوظيفة الإيحائية هي " أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية , أراد الكاتب ذلك أم لم يرد : فلا يستطيع التخلي عنها , فهي ككل ملفوظ لها طريقتهما في الوجود , إلا أنها ليست دائما قصدية , مما جعل حديثنا لا عن وظيفة إيحائية , بل عن قيمة إيحائية"^٣ وبسبب تداخل هذه الوظيفة مع الوظيفة الوصفية, فقد دمجا جينيت في بادئ الأمر معها ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي "و إذا كانت وظيفة العنوان الأهم-حسب رأي السيميولوجيين- الإيحاء، فإن ذلك يتداخل مع رؤية الشعرية لوظيفة اللغة، و هي الإيحاء-حسب رأي "كوهن"- فالعنوان جزء من التشكيل اللغوي للنص"^٤.

٣-٤ الوظيفة الإغرائية: Fonction seductive

عادة ما ينهض العنوان في الأعمال الأدبية بوظيفة إغرائية و تعتضد هذه الوظيفة أكثر كلما ابتعد العنوان عن التصريح ليقترّب من أسلوب التلميح ويذهب جينيت على أنها وظيفة "واضحة ومراوغة في الوقت ذاته , وهي تقوم بمهمة التحفيز على شراء أو قراءة الكتاب , كما أنها لا تكاد توجي بأي تعليقات عن النص"^٥ أي أن هذه الوظيفة تعمل على لفت انتباه المتلقي و إغوائه من أجل إشباع شعور ما بالفضول تجاه هذا العنوان، و هنا يقول (الطيب بودريال) "إن العنوان هو بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو بضاعة ما، و يجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية إشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار و التأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب-السلعة"^٦. تبرز هنا إذا الوظيفة الإغرائية للعنوان من أجل جذب أكبر شريحة ممكنة من المستهلكين "فهو النواة المتحركة التي خاط المؤلف علمها نسيج النص، و هذه النواة لا تكون مكتملة، لذلك فهو يأتي لتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة و التأويل"^٧.

و نجد أن وظيفة الإغراء قد تتحقق من طريق تحريض المتلقي و إثارة انتباهه و إيقاظه عبر الترغيب و التهيب، و قد تتحقق بطرق مختلفة (مجتمعة أو متفرقة) منها:

- الغرابة اللفظية: مثل (نسيان كوم) لأحلام مستغانمي.

- المأساوية: مثل: "دنيا التعساء" لياسمينه خضرا.

^١ - G.Genette:op,cit P 93.

^٢ - جميل حمداوي: المرجع السابق، ص ١٠٨.

^٣ - G.Genette: op,cit P 97.

^٤ - المرجع نفسه ، ص، ١٠٩.

^٥ - G.Genette: op,cit P 95.

^٦ - الطيب بودريال:قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس،مقالة ضمن محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي"،دار الهدى للطباعة والنشر،عين مليلة-الجزائر، أبريل، ٢٠٠٢، ص ٢٩.

^٧ - جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة: ص ١٠٨.

- التساؤلية في العنوان مثل: بم تحلم الذئب؟ لياسمينه خضرا.

٣-٥ الوظيفة البصرية أو الأيقونية: Fonction iconique

تتمركز هذه الوظيفة في الفضاء المكاني أو الطباعي "و تهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية و مرجعها الإحالي"^٢؛ أي أن شكل كتابة العنوان أحيانا يكون له علاقة كبيرة بمرجعياته الدلالية، ""حتى أن وظيفة العنوان مرتبطة جدلا بوظيفة الملصق (AFFICHE) و الصورة التي يحملها، و الممكن اعتبارها عنوانا بصريا بينما يبقى العنوان الآخر صورة لغوية"^٤.

وقد قدم (جاكوبسون) مفهوما شاعريا و هو القيمة المهيمنة لأن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى^١، و هذا التفاوت له مستويان: الأول ابتدائي يجد تعبيره في وظائف التسمية و الإغراء و الجمالية البصرية، و ذلك لأن هذه الوظائف أولية تنظر إلى العنوان بوصفه نصا متجسدا بذاته و الثاني تناسبي، يتمثل في وظائف التعيين و الدلالة و التواصلية؛ حيث لا يمكن تقييم النجاح في تحقيق هذه الوظائف إلا بعد دراسة العلاقة الجدلية بين العنوان و النص الرئيس المتمثل في جسد النص، وهو بالضبط ما ستستند عليه دراستنا لعنوان رواية "بم تحلم الذئب؟" لياسمينه خضرا في الصفحات التالية.

٤- "بم تحلم الذئب؟" بين بوح العنونة واعترافات المتن:

ينتمي عنوان (بم تحلم الذئب) إلى فئة العناوين الوصفية أو الموضوعاتية باعتباره يشير إلى مضمون النص، غير أن بنيته الاستفهامية المتمحورة حول موضوع "الذئب" و رمزته تجعل لهذا التحديد الموضوعاتي إشارات خطابية تنبئ بانفتاح النص الروائي على السرد و الحوار في بناء متخيله، و إذا كان اختيار المؤلف مخصص لتسمية نصه، و تشكيله له بطريقة معينة ليس أمرا بريئا و لكنه يروم إبلاغ رسالة بعينها، فإننا سنجد أنفسنا في مواجهة جملة من التساؤلات المرتبطة بالوظائف التي تضطلع بها عتبة العنوان: كيف يشتغل العنوان بوصفه ميسما دالا على الرواية؟ و كيف يجيب النص على الأسئلة المتعددة التي يثيرها العنوان؟ ثم كيف تمطط الرواية و تفصل ما يختزلها عنونها؟ يتبدى من خلال التساؤلات المنهجية أعلاه أننا حددنا على الأقل إحدى أهم وظائف العنوان، ألا و هي وظيفة التسمية، و ذلك أننا أطلقنا عبارة: "بم تحلم الذئب" و قصدنا بها رواية مخصصة لمؤلف مخصص معروف هو: ياسمينه خضرا. دون غيرها من رواياته الأخرى أو روايات غيره من المؤلفين.

وقد يكون أول ما يلفت انتباه المتلقي في هذا العنوان هو بنيته الاستفهامية التي تضفي عليه ميزة إغرائية واضحة سنحاول محاورتها من خلال الكشف عن أبرز تضاريس الوظيفة الإغرائية لعنوان الرواية.

٤-١ الوظيفة الإغرائية للعنوان:

بم تحلم الذئب؟ عنوان يقرأ أوليا ثلاث قراءات بناء على تصنيف ما فيه من إمكانات، هذه الإمكانيات جاءت انطلاقا من التلاعب الواضح بعلامات الترقيم في العنوان؛ حيث نقرأ في الغلاف الخارجي للعنوان (بم تحلم الذئب) دون علامة استفهام على

^٢ - ينظر: المرجع نفسه، ص ١٠١.

^٤ - يوسف الإدريسي: المرجع السابق، ص ٤٨.

^١ - ينظر: جميل حمداوي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الرغم مما يبدو عليه من بنية استفهامية. أما في الصفحة الثانية للغلاف فنجد إعادة لكتابة العنوان و لكن هذه المرة بصيغة تساؤلية واضحة من خلال علامة الاستفهام في آخره (بم تحلم الذئاب؟).

و طبعا وبما أننا أمام عمل تخييلي، فعلينا أن لا نحسب حسابا للفقوية سواء تعلق الأمر بالمتن أو بعبثاته و التي من أهمها العنوان الرئيس. لذلك لا يمكننا اعتبار غياب علامة الاستفهام خطأ مطبعيا مثلا، أو أنه سهو من الناشر، خاصة و أن النسخة الأصلية هي الأخرى كتب فيها العنوان دون علامة استفهام "A quoi rêvent les loups" على الرغم من الصفة الاستفهامية الواضحة لهذه البنية اللغوية.

مبدئيا يمكننا القول إن حذف علامة الاستفهام في الغلاف الخارجي قد يكون الغرض منه خبيا، و كأن المؤلف مثلا وضع هذا العنوان على النص ليقول لنا "هنا ستجدون خيرا عن أحلام الذئاب"، خاصة و أن المتصفح للرواية سيجد أن هذا العنوان (بم تحلم الذئاب) قد أدرجت كتابته بخط صغير في أعلى كل صفحة من صفحات الرواية دون استثناء.

و لكن هذه القراءة قد تكون ملغاة تماما إذا ما احتكنا إلى قواعد اللغة العربية، لنرجح بذلك الكفة إلى عنوان الصفحة الثانية للغلاف و الذي وظفت فيه علامة الاستفهام، أما كيف ذلك؟ فإن الأمر سيكون واضحا؛ أولا لجلاء الصيغة الاستفهامية على العنوان و الذي استخدم فيه اسم الاستفهام (بم) و ثانيا لأن (ما) هنا لا يمكن لها إلا أن تكون استفهامية، لا مصدرية و هذا لأن قواعد اللغة العربية واضحة هنا؛ حيث ورد في كتاب مغني اللبيب بهذا الخصوص أنه "يجب حذف ألف ما الاستفهامية إذا جرت و إبقاء الفتحة دليلا عليها، نحو: فيم □ و إلام □ و علام □ [و بم] و قال:

فتلك ولاة السوء قد طال مكثهم فحتام حتام العناء المطول؟

و ربما تبعت الفتحة الألف في الحذف، و هو مخصوص بالشعر كقوله:

يا أبا الأسود لم خلفني لهموم طارقات و ذكر".¹

و نقع في المغني على شرح تفصيلي لما يخدم ضالتنا التأويلية بخصوص الغرض النحوي من الاستفهام؛ حيث يقول: "و علة حذف الألف الفرق بين الاستفهام و الخبر، فلهذا حذفت نحو (فيم أنت من ذكرها) (فناظرة بم يرجع المرسلون) (لم تقولون ما لا تفعلون) و ثبت في (لمسكم فيما أفضتم فيه عذاب عظيم) (يؤمنون بما أنزل إليك) (ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي) و كما لا تحذف الألف في الخبر لا تثبت في الاستفهام".²

نفهم إذا من هذا الشرح أن عدم ثبوت ألف (بما) يعني أنها تعني الاستفهام كما أن عدم حذفها يكون الغرض منه خبيا.

و بهذا يتأكد لنا أن عنوان هذه الرواية أطل علينا منذ الوهلة الأولى بعلامة استفهام كبرى لتحيل الدور إلى مخيلة القارئ حتى يتصور بم تحلم الذئاب؟، أجل إن الأمر المقصود هنا هو التصور فالمعنون هنا يستفهم عن أمر معين، و الاستفهام هو طلب الفهم كما يقولون: و من ثمة فإن جملة الاستفهام طلبية كما أن للاستفهام وظيفتان:

١- طلب التصديق: و هو الذي يسأل عن الجملة التي بعد كلمة الاستفهام أصادقة أم غير صادقة.

¹ - ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتاب الأعراب، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، لقاها، ٣٠١-٣٠٢.

² - المرجع نفسه، ص ٣٠٣.

٢- طلب التصور: وفيه لا يسأل عن صدق الجملة المستفهم عنها، بل يسأل عن تصور المستفهم عنه.^٣

أما بالنسبة لعنواننا هنا فيبدو جليا من خلال صيغته التخيلية أن الاستفهام فيه لم يأت لغرض التصديق وإنما لغرض التصور، لينم لنا منذ البدء عن ولوج عالم واقعي ربما لكنه بنكهة تخيلية لتنجس بذلك أسئلة الحيرة تطوق القارئ بل وتغريه، لتستفز بذلك رصيده من الفرضيات و الاحتمالات ردا على سؤال مركزي (بم تحلم الذئب؟) يستدعي بدوره تساؤلات ثانوية: ما هي حقيقة الحلم؟ هل هو خير أم شر؟ لماذا استحضر المؤلف هذا الحيوان بالذات (الذئب) ليجعل منه نواة رئيسة لعنوانه؟ ثم ما حقيقة هذا الحيوان؟ ما أهم صفاته و مميزاته و خصائصه التي دفعت خضرا لوسم عمله من خلاله؟ ثم أي نوع من الذئب يقصدها النص؟ أي ذئب حيوانية حقا أم ذئب بشرية؟ ثم إذا كانت بشرية فأى أناس خصهم النص بهذه الصفة ولماذا...؟

كل هذا الوابل من التساؤلات أوحى إلينا به هذا العنوان /اللغز الذي يكتظ بالشحنات الدلالية العديدة التي منها ما سنحاول كشفه من خلال استنطاق بنيته و تركيبه (العنوان) ، و منها ما هو قابع بأعمق المتن الروائي الذي هو كفيل بتقديم إضاءات كاشفة للعنوان و تفسير دلالاته باعتباره خبرا له.

٢-٤ الوظيفة الوصفية لتيمة الحلم في العنوان:

فأما بالنسبة لتيمة الحلم في هذه العتبة فإنها لا تقل أهمية عن تيمة الذئب بسبب العلاقة الترابطية بينهما؛ فإذا كان الذئب مبدئيا يستدعي في ذهن كل واحد منا دلالات مرتبطة بالأذى و الدماء و الوحشية و الاعتداء و...، - على ما في ذلك من إعادة نظر-، فهل يعقل أن يكون الحلم عامة و الحلم الذي اقترن به بشكل خاص فيه دلالات إيجابية غير مستهجنة؟

هنا نرجع طبعاً بشكل أولي للمعنى اللغوي لكلمة حُلْمٌ ؛ حيث يخبرنا صاحب اللسان أن "الحُلْمُ و الحُلْمُ الرؤيا و الجمع أخْلَامٌ، يقال: حَلَمَ يَحْلُمُ إذا رأى في المنام ابنَ سَيِّدِهِ. حَلَمَ في نومه يَحْلُمُ و احتَلَمَ و انْحَلَمَ. قال بشر بن أبي حازم *أحقُّ ما رأيتُ أم احتِلَامٌ* و يُرَوَى أم انْحِلَامٌ. و تَحَلَّمَ الحُلْمَ استعمَلَهُ و حَلَمَ به و حَلَمَ عَنْهُ و تَحَلَّمَ عَنْهُ رأى له رؤيا أو رآه في النوم.

و في الحديث: الرؤيا من الله و الحلم من الشيطان و الرؤيا عبارة على ما يراه من الخير و الشيء الحسن و غلب الحلم على ما يراه من الشر و القبيح، و منه قوله أضغاث أحلام".^١

إذا يأتي لسان العرب ليعضد ما تبادر لنا من قراءة مبدئية و يعلمنا بالفرق بين الرؤيا و الحلم؛ فخص الأولى ببشرى الخير و خص الثاني بأمارات الشر و القبح والأذى، و بهذا تسبق تيمة الحلم الذئب بدلالاتها السلبية لتندرز بذلك مخيلة القارئ بأن تأخذ وجهة تأويلية معينة هي على الأقل محفوفة بالرعب و الذعر في مبدئها.

هذا إذا ما استطعنا فهمه من هذه التيمة انطلاقاً مما زدنا به اللسان من معان بخصوصها؛ أي على المستوى اللغوي، أما على صعيد آخر و إذا ما قرأنا لغاستون باشلار رأيه -بوصفه أشهر المنظرين للحلم إبداعياً- فسند أنه يرى في الحلم

^٣ - ينظر: عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٩، ص ٢٩٩-٣٠٠.

^١ - ابن منظور: مادة (حلم)، ص ٣٤-٣٥.

"استثمارا للماضي الذاكراتي لبناء صورة تخيلية للمستقبل تنعق من أية قيود من الممكن أن تحجم قدرته على التناسل الحر".¹

إذًا، إذا كان اللسان قد أمدنا بدلالة للحلم هي موصولة في منحها بالمعنى الديني و مفهومه للحلم (الحلم من الله و الرؤيا من الشيطان) فإن باشلار أمدنا بمفهوم مرتبط في معناه بما يشبه الطوباوية تقريبا؛ فالحلم في رأيه عبارة عن عملية تطلع للمستقبل بالاستناد إلى مؤثبات الماضي، لكن هذا التطلع غير قابل للتقييد أو المنع مهما كانت قوة المانع باعتبار الحلم هنا أصلا يستند إلى الخيال مع عدم إنكار وجود نية في تحقيق هذا الخيال طبعًا إذا ما توفرت أسباب ذلك. إذا، إذا كان حلم ابن منظور مرتبط بحال النوم فإن حلم باشلار هو حلم اليقظة و هو يمدنا بوجهة تأويلية أخرى لمعنى الحلم لتجعلنا نسائل العنوان مرة ثانية انطلاقًا من فهم آخر طمعا في الظفر ببطاقة دلالية إضافية من الممكن أن تسعفنا في استنطاق أقرب للعنوان، فذئاب نصنا من المؤكد أن لديها -حسب باشلار- ماضيا ذاكراتيا تستثمره هي الأخرى لبناء مستقبل ما.

لكن اللبس دائما يبقى قائما طالما أن حقيقة الذئب و هويته في هذا النص ما زالت مجهولة لتساءل بهذا: ما نوع هذا الماضي الذاكراتي الذي تحمله ذئاب هذا النص؟ ما نوع و ما طبيعة صورة المستقبل الذي تريد بناءه؟ ثم ما هي القيود و العقبات التي تعترض هذه الذئاب لتحول دون بناء "مستقبلها المنشود"؟ ثم هل نجحت ذئاب هذا النص في تحيين هذا المستقبل و جعله حاضرا معاشا...؟

كل هذا الكم من التساؤلات يضعنا الآن أمام خيار واحد مبدئيا لفك شفراتها، هذا الخيار كما هو واضح يتمثل أولا في الكشف عن حقيقة و هوية الذئاب التي يتحدث عنها النص، خاصة و قد رأينا كيف أن تيمة الحلم قد زادت من ذئبية الذئب كما هو معروف لدينا.

٣-٤ الذئب و أبعاد الوظيفة الإيحائية بين العنوان و المتن:

نجد أولا أن المؤلف فضل في صياغة عنوانه الجمع لا المفرد (الذئاب)؛ فهو لا يقصد ذئبا واحدا بعينه إنما يقصد جماعة من الذئاب، كما أنه صاغ هذه المفردة بصيغة التعريف أيضا؛ أي أن ذئابه قد تكون معروفة لا مجهولة، و هذا ما يقضي على المتلقي الإيغال في حياة الذئاب ككل خاصة و أن هذه مفردة تشكل محور العنوان و نواته الرئيسية التي شيد على أساسها و انطلاقا منها النص الروائي ككل، كما أن هذه المفردة تبدو كبؤرة يتناسل منها النص و تتشابك المحاور حولها.

إذًا فما هو هذا الحيوان؟ و ما أهم خصائصه التي كانت سببا في استعارته لأجل إشفاق العنوان به؟

يبدو جليا الجانب الاستعاري في العنوان، و الاستعارة كما عرفها الامدي: "هي استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه".

أي أنها "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه و المعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي".¹

¹ - ينظر: غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة) ، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت- لبنان ، ١٩٩١، ص ١٣٢.

¹ - عبد اللطيف شريف و زبير دراتي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، ٢٠٠٤، ص ١٤٥.

نجد أن الاستعارة قائمة أصلا على التشبيه بين شيئين مع وجود قرينة أو دليل يجعلنا نتنبه فيه إلى هوية المقصود بالتشبيه. ونحن بدورنا نجد أن تيمة الحلم هنا هي القرينة الدالة على عدم قصد الذئب أو الذئب الحقيقية أو الحيوانية بهذا العنوان أو بهذا النص؛ فاقتران الحلم بالذئب هو اقتران جدلي فمن المعروف أن الحيوان لا يحلم.

و بما أن الاستعارة ليست إلا تشبيها حذف أحد طرفيه فهذا يدفعنا إلى كشف علاقة المشابهة التي أرادها النص، و قد تكون المشابهة هنا بين ذئب حيوانية و أخرى بشرية، و لعل علاقة المشابهة هذه لن تتأتى لنا دون أن نقف أولا على ماهية الذئب الحقيقي (الحيوان) و الذي سيكون الورقة الدلالية المساعدة و المرشدة في الكشف عن "الذئب البشرية" التي أرادها النص باعتبار علاقة المشابهة بين الاثنين، و انطلاقا من هذا سوف تكون مقاربتنا لذئب خضرا و الرسالة التي يروم توجيهها من خلال استحضاره لدال الذئب.

فالذئب هو ذلك الحيوان الذي لا يشبهه أي حيوان، و هو كما يعرفه كمال الدين الدميري حيوان مشهور بمكره و خديعته و دهائه، و كذا ببطشه و له عدة أسماء منها "الخاطف و السيد و السرحان و ذؤالة و العملس و السلق و هو و إن حسنت كنيته فإن فعله قبيح".^١

إذا، تظهر علينا أول التعاريف للذئب لتضعه في خانة سلبية تجمع كل صفة خبيثة سيئة، و لكننا مع هذا نجد أن الذئب لا يحتاج إلى أي تعريف؛ فذاكرتنا الجمعية تخزن بداخلها الكثير من أخبار الذئب التي تحول دون تعاملنا مع ذئب هذا النص دون خلفية معينة، و هنا تنهات علينا كلمة الذئب ممزوجة بالعديد من النصوص السابقة عليه و التي أعظمها طبعاً هو النص القرآني في سورة يوسف: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَ تَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَ مَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَ لَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ يوسف ، الآية ١٧.

وقد رأينا كيف كان موقع الذئب في النص القرآني مخالفا تماما لما علق و رسخ بأذهاننا من تجريم لهذا الحيوان الذي تبوأ مكانة الضحية لا الجلاد في هذا النص الكريم.

فهل يمكن أن يكون هذا هو حال ذئب نصنا الروائي أيضا؟ هنا نقول إن كل من لديه خلفية عما تحمله عتبة اسم المؤلف (ياسمينه خضرا) من نزوع نحو دموية الكتابة و عنفها، سيضع نقطة توقف أمام القراءة الأولى (أي تبرئة الذئب) لينتقل مباشرة إلى تجريمه و الزج به في قفص الاتهام، مما يحتم علينا العودة بالذئب إلى ذئبته و الإيغال في صفاته كمتهم و معتد، كيف لا و نحن بصدد مقارنة نص دموي (تسعيبي) تسيل منه أجواء الرعب و تيمات الموت و الإرهاب من كل صوب و حذب كما يسيل لعاب الذئب من أسنانه المخضبة بدماء فريسته على كل تضاريسه.

فالذئب بكل صفاته "الخبيثة" حاضر في جسد الرواية كإسقاط مباشر ميثوث في شخوص و مواقف كثيرة ليعبر عن موقف النص و إيديولوجيته؛ فدلالة الذئب و صفاته تبدو جلية من خلال تداخلها مع السياق الروائي في المستوى الدلالي نفسه و في مواضع كثيرة نستطيع الكشف عنها و تأكيدها من خلال إجراء تقابلي بين كل من الذئب الحيواني و الذئب البشري. و أول ما نلمسه هنا بخصوص صيغة الجمع (الذئب) التي تحدثنا عنها هي أنها كانت مقصودة و عن سابق تفكير و دراية عندما تعلق الأمر هنا بمجتمع الذئب ، خاصة و أن رائحة الكتابة التسعينية تبدو مكشوفة في هذا النص، كيف لا و هذا المؤلف (خضرا) هو المتخصص في هذا النوع من الكتابات. لذلك فهو كان يعني جيدا صيغة الجمع التي اختارها لعتبة عنوانه؛ فالذئب

^١ - كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، المكتبة الإسلامية، د. ٣٦١/١. نقلا عن يوسف الأدرسي: المرجع السابق، ص ٧٦.

تعيش في جماعات أسرية تسمى قطعانا، و معظم القطعان تتكون من ثمانية ذئاب و بعضها قد يضم أكثر من عشرين ذئبا، و يعتقد علماء الحيوان أن أفراد القطيع تبقى معا لوجود عاطفة قوية تجمع بينها كما أن لكل قطيع من الذئاب نظام اجتماعي يسمى "تدرج السيادة" فكل فرد في القطيع له مكانة في ذلك التدرج، و يسمى الأفراد المرتفعة المكانة "المسيطرة" و هي التي تهيمن على الذئاب الأدنى منها والتي تعرف بالذئاب التابعة، و يعلم كل من الذئب المسيطر و الذئب التابع مكانه في القطيع بوضوح في كل مرة يلتقيان فيها تقريبا فالذئب المسيطر الذي يقود القطيع يجب أن يكون قويا و ذو خبرة عالية.

هذا إذاً هو حال مجتمع الذئاب كما نعرفه، و على الرغم مما قد يتبادر إلى أذهاننا جميعا من إسقاط تأويلي على عنوان خضرا في مركز واحد لعله "مجتمع أو جماعة الإرهاب" و ما لديها من صفات كثيرة تجمعها بما سبق عرضه، إلا أنه لا غنى لنا دائما عن النص أو المتن لكونه هو الوحيد الذي قد يعضد قراءتنا أو يسقطها، و لكونه أيضا يحمل في طياته أجوبة كثيرة و متعددة لسؤال العتبة الأم، فإذا ما توغلنا إلى عالم المتن فإننا سنقبض على العديد من الخيوط التي تربطه بدلالة العنوان و من ثمة بمجتمع الذئاب و ما تحلم به، وستكون بدايتنا بشكل خاص مع الصفحة الرابعة و الستين بعد المائتين (ص ٢٦٤) حيث نجد المؤلف يقدم لنا وصفا لجماعة الإرهاب هو لصيق في دلالاته بمجتمع الذئاب، و هذا فعلا ما أراده النص "تضم الكتيبة في صفوفها حوالي مائة شخص، يرأسها شخص اسمه "شرحبيل"، و هو أمير ابن هذه المنطقة حيث لا تبعد قريته عن هذا الموقع إلا ببضع خطوات، هناك في الأسفل رجل ذو بنية قوية. مشعر يشبه في ذلك هيدورة خروف ذو قوة عظيمة قادرة على صرع حمار بلكمة من قدماء "المجاهدين الأفغان" قواته المسلحة التي يقودها تتكون في غالبيتها من أقاربه و جيرانه، لقد وضع بيده عدة وظائف في الوقت نفسه فهو رئيس البلدية و القاضي و الموثق و الإمام".

"كان سكان البلدة يحترمونه، فبفضله يأكلون حتى الشبع، حين ينقض شرحبيل على مراكز التموين التابعة للدولة".

و بهذا إذا يمدنا المتن الروائي ببطاقات دلالية قد تكون هي الكاشفة لمعنى العنوان؛ حيث بدأ ج ليا أن ذئاب خضرا هي ذئاب بشرية قد يستطيع كل قارئ أن يكتشف هويتها من خلال انبثاق دلالات العنوان عبر عروق النص، هذه الهوية التي اجتهد خضرا في إعطائها قوة إبلاغية من خلال قوة الربط التشبيهي بين الاثنين، ليستمر المتن في مواضع عدة في إمدادنا وفي كل مرة بإضاءات كاشفة لعتبة العنوان و التي تنطلق منه الدلالة لتنتقل إلى المتن و تعود إليه لتضيئه لتبقى الدلالة تدور فيما يشبه المراوحة المكوكية بين العنوان و متنه؛ فالذئاب موطنها الجبل أو الغابة كما نعرف، كما أن المواضع المكشوفة تشكل تهديدا بالنسبة إليها بحكم العداوة الشديدة بينها و بين مجتمع البشر و خاصة منهم أصحاب قطعان الأغنام.

و يأتي النص هذه المرة أيضا ليربط هذا الأمر بنظيره في مخيله و على لسان قائد الكتيبة الذي يقول "إن الواقع المدني ليس كذلك في الجبال حيث تتوفر مناطق لا تحصى للانسحاب أو للاختباء و الغابات في م تناول اليد، و في المدينة نحن مجبرون على القيام بعملية فدائية في شارع ثم النزول للاختباء في الجوار، ثم إننا محاطون بأناس ليسوا جميعهم راضين بمحاورتنا لهم.... إن أسلحة الحرب التي نستولي عليها عقب كل عملية ترسل و بانتظام إلى الجبل" (بم تحلم الذئاب ص ١٨٤).

إذاً فكما أن ذئاب الطبيعة تتخذ من الجبال مفرا لها و هي بهذا تخشى المدن و تخافها، فإن الذئاب البشرية هي الأخرى لا يمكنها بأي شكل من الأشكال أن تندمج مع مجتمع مدني هي أصلا "مارقة" عنه.

تستمر إذا هذه المراوحة التقابلية في النص بين الطرفين لنقف في كل مرة على كشف جديد و دلالة جديدة و صفات جديدة لذئابه. و يتعلق الأمر الآن بطقوس مجتمع الذئاب و التي كان جليا أن الكاتب عارف بها و قدم من خلالها إسقاطا ينم

عن معرفته وثقافته الشديدة بمجتمع الذئاب، وكذا عن ذكائه في استثمار هذه المعرفة في صياغة رسالته من خلالها، ومن ذلك مثلا ما يعرف عن الذئاب أنها في حال إرادتها احتلال مقاطعة فإنها تعلمها بترك رائحتها المميزة فيها؛ حيث يقوم قائد القطيع بالتبول على الصخور والأشجار وأية أجسام أخرى على امتداد حدود المنطقة وبذلك تعرف الذئاب الأخرى موقع هذه المقاطعة وحدودها، وهذا ما نجد له مقابلا أيضا في المتن في لحظة وصف ممارسات الجماعة التي قد يكون النص قد قصدها "لم يكن مقام سيدي البشير سوى كومة من الحطام والبقايا بعد أن تم تفجيرها بقنبلة تقليدية كان ضريح الولي الصالح مخربا ومحروقا. على منصة المقام كتبت أحرف بلون أحمر تعلن أن "الجماعات الإسلامية المسلحة مرت من هنا"" (بم تحلم الذئاب ص ٢٥٣).

نقبض من خلال هذا الاقتباس على تحديد معين لهوية من قصدهم المؤلف وهم "الجماعات الإسلامية المسلحة" لكننا في المقابل لا نراهن على هذه الجهة بإسقاط الدلالة عليها بشكل نهائي وكلي وخاص، خاصة وأنها نقبض في مواضع أخرى على دلالات مغايرة، تجعلنا لا نعطي انغلاقا لقراءتنا وهذا طبعا ما يجب أن يكون عليه حال العمل التأويلي فهل يمكن أن يكون النص قد قصد ذئابا ذات هوية مختلفة ليحملها وزر ضحاياها التي قد تمثل حلمها كما تحلم الذئاب بالتهام الخرفان في ليلة شتاء باردة؟

لم لا، خاصة عندما نعلم النظر في المفردات الذئبية التي لا نعتقد أن الكاتب قد اختارها بشكل عشوائي؛ فبين هذا الذئب وذاك يكتمل قطع الذئاب، وقد تتعدد بل وتختلف أحلامها باختلاف هوياتها وباختلاف مصالحتها وطموحاتها "من جهة أخرى فإن حملات ومداهمات التفتيش أصبحت أكثر جرأة وأصبحوا يردون باستمرار على الاعتداءات، إن نينجا - DZ - نخبة الشرطة بدأوا يستولون شيئا فشيئا على الميدان بمنهجية وفعالية، يظهرون في الليل، يعزلون العمارة المشبوهة يقتادون صيدهم وينسحبون بسرعة البرق" (بم تحلم الذئاب ص ٢٠٤).

إذاً قد يوحي لنا هذا الاقتباس هو الآخر بهوية لهذه الذئاب لكنها تبدو مختلفة عن سابقتها في هذه المرة لكن التردد في إصدار الحكم يبقى قائما خاصة إذا ما عرفنا أن العنوان هنا يظهر في جسد الرواية في ثلاثة مواضع؛ فمن خلال قراءتنا للنص وجدنا أن مفردة ذئاب وردت ثلاث مرات: مرتين كمفردة والمرة الأخيرة تم فيها ذكر العنوان كما هو حرفيا (بم تحلم الذئاب؟). وهذا يدعونا إلى إعادة النظر في كل ما سبق لنستند إلى هذه المواضع الثلاثة والتي من شأنها أن تكون لوحدها كقيلة بتفجير دلالة العنوان، كيف لا وهي في حد ذاتها تمثل العنوان حرفيا:

- ذئاب الصفحة ١٠٢: (الأثرياء/السلطة)

يظهر لنا المقتبس الأول على لسان الشخصية الرئيسية (نافا وليد) "لقد كنت مع الأثرياء، إنهم أناس بلا إنسانية، بلا رحمة وبدون حياء، إنهم يتزاورون حتى لا يغيب الواحد منهم عن نظر الآخر ولكنهم في الباطن يكونون لبعضهم البعض الكراهية الحارة. إنهم في ذلك يشبهون الذئاب ينفذون عملهم جماعيا حتى تكون لهم الغلبة والقوة ولكنهم في المقابل لا يترددون في التهام الواحد من بني جلدتهم نيئا إذا ما زل" (بم تحلم الذئاب ص ١٠٢)

فإذا كانت الذئاب التي رأيناها فيما سبق تبدو وكأن النص جسدها في شريحة معينة من البشر، فإننا نقول إن قطعان الذئاب متعددة هي الأخرى كتعدد قطعان البشر ولعل ما وصف به النص الأثرياء/السلطة في صفحته المقدمة أعلاه يجعلنا نعتبر في لحظة أن هذه الفئة هي وحدها الآثمة دون سواها، وهذا من شدة ما قدمه لها النص من ممارسات ذئبية تمثل صفات الذئب في أعنف صورة لها.

- ذئاب الصفحة ٢٦٩ (الجيش الإسلامي للإنقاذ):

نقع في هذه الصفحة على هوية مختلفة لذئاب خضرا؛ حيث تحدث النص عن فئة أخرى وبشكل صريح وهو " الجيش الإسلامي للإنقاذ":

"يا بني إن "الجيش الإسلامي للإنقاذ" هو عش أفاعي إنهم بغاة يعني راضين و خائعين، يمارسون كل أصناف المؤامرات الدنيئة ويتعاملون مع النظام /الشیطان إذا ما سمح لهم بالوصول ولو إلى ركن من عرشه، هؤلاء الناس متقبلون، وصوليون، مناورون، فما هم إلا مجموعة من الأنتهازيين مقنعين بطيبة السامريين ذئاب تحت جلد نعاج " (بم تحلم الذئاب ص ٢٦٩).

إذا يكشف لنا النص بشكل صريح مرة أخرى عن قطع اخر من ذنابه وهو هذه المرة "الجيش الإسلامي للإنقاذ" والذي ينضم بدوره إلى الصورة ليشارك في تشكيل ملامحها النهائية، هذه الصورة التي هي ربما محصلة تركيبات عديدة شاء النص أن يختزل أهمها في هذه العينات والشرائح من المجتمع الجزائري

- ذئاب الصفحة ٣١١:

أما هذا الموضوع فنجد فيه ذكرا حرفيا للعنوان ميثوث في أسطر إحدى الفقرات في هذه الصفحة، هذه الفقرة التي لعلها تمثل أهم البطاقات الدلالية على الإطلاق لاحتوائها على النص الكامل للعنوان . وقد جاءت على لسان نافا وليد، هذا الأخير الذي حوله واقع معين من مخلوق بشري إلى ذئب متوحش ضمن جماعة من الذئاب:

"واندفعنا في الغابات، سرنا ردحا من الليل ثم استرحنا قليلا في واد، وهناك وأنا اسمع طقطقة شفراتنا مع نباتات الأدغال تساءلت بم تحلم الذئاب وهي في عمق وكرها حينما بين هديرين ممتلئين، يتحرك لسانها في الدم الساخن الطري لفريستها المعلقة في أفواهها التي تثير الغثيان، كما تتعلق في أذيال ألبستنا أشباح ضحايانا" (بم تحلم الذئاب ص ٣١١).

يبدو أن هذا الاقتباس يضع المتلقي في جو من التركيز والتدبر وإعادة قراءته أكثر من مرة؛ كونه يجعلنا في مواجهة عتبة العنوان بشكل مباشر، كيف لا والعنوان في حد ذاته تم إدراجه في هذا المقتبس كملفوظ سردي على لسان (نافا وليد) الذي تساءل (بم تحلم الذئاب)، لنقول هنا إن هذا الاقتباس قد أسرلنا على الأقل عن هوية السائل أو المستفهم، والذي هو هنا أحد شخوص العمل الروائي؛ أي أن مرسل العنوان هنا عبارة عن شخصية تخيلية وبالتحديد هو "نافا وليد" هذا الأخير الذي يمثل اختزالا لفئة "الكثير من الشباب من أبناء الجزائر الذين انقادوا في ظل الفراغ السياسي وفي ظل تفاقم الأزمات الاقتصادية والنفسية وكذا في ظل الفراغ الثقافي وتحجيم وقمع الحريات الفردية والجماعية /..../ ما جعل السقوط في الإرهاب طريقا من طرق الانتحار التي يما رضها الشباب كجواب على واقع سياسي لا يسمح بالتفتح و ضمان المستقبل".^١

نستطيع القول -بلغة باشلار- إن كل هذا الواقع المتردي شكل ماضيا ذاكراتيا بالنسبة لهذا الشاب -و مثله الكثير من الشباب- فعدا بذلك ناقما على مجتمعه المدني الذي كان هو من زج به في أفكار قاداته إلى قدره أرحميا بعدما أوصدت كل سبل البشر أبوابها في وجهه، فبات يحكم إمبراطورية هو قائدها وهو من يصنع حروفها بيده وهو من يرسم تضاريسها على

^١ - من مقدمة الرواية، ص ١٠.

مقاسه الخاص، ولعل هذا ما يمثل الصورة التخيلية للمستقبل انطلاقاً من تعريف باشلار، ولكن هذه الصورة لن تكتمل إلا بعد إزاحة جدار السلطة (القيود الذي يمكن أن يحجم قدرتها على التناسل الحر) الذي يمثل بلغة الذئاب قطيعاً معادياً لا بد من تصفيته و تصفية كل من يواليه من أجل تحقيق الحلم وتحيينه.

وتظهر لنا كل هذه الأفكار في أحد المواضيع من المتن : "...فالقري والأرياف وشبكة الطرقات هي بين أيدي الكتائب، لقد بدأ تشرذم قوات العدو، حيث تراجعت السيطرة والسلطة و مقابلها ازدادت شهية الأمراء توسعا ...إذ بدأوا في تطعيم طموحاتهم اللامتوازنة والحلم بإمبراطوريات خارقة و خرافية" (بم تحلم الذئاب ص 279).

هكذا إذًا وبين حلم السلطة وحلم الناقلين علمياً، تولد أفكار وتوازنها أخرى لتصنع في النهاية نوعاً من التضارب و الصراع الفكري، الذي يتطور وينمو ليستحيل إلى صراع دموي يجعل من الإنسان أشبه ما يكون بالحيوان ، وأي حيوان إنه ذئب يحلم في كل ليلة بل ويخطط للقضاء والفتك بفريسته بريئة أو غير بريئة، حتى أنه مستعد للفتك ببني جلدته إذا ما شكلت له حاجزاً/قيداً يحول دون تحقيق حلمه .وهكذا "....يسحق العرش تحت مراوغات التحالفات وتحت تشنجات الصراعات الداخلية" (بم تحلم الذئاب ص 279).

قد تكون هذه القراءة أو المقاربة هي الأقرب وقد تكون تلك أو تلك، إلا أن الأکید في الأمر أنه بين الواقع بمرارته و الحلم بزيفه، بين مجتمع البشر ومجتمع الذئاب، استطاع ياسمينه خضرا أن يبني صرح متخيله الروائي بعنوان هو بمثابة الجملة النووية التي مثل كامل النص امتداداً لها وتناسلاً منها، كما أنه مثل خبراً لها بامتياز.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر:

١-خضرا، ياسمينه: بم تحلم الذئاب، ترجمة أمين الزاوي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2000.

Yasmina Khadra, A quoi rêvent les loups, Ed Pocket, Julliard, paris, 1999 . -٢

المراجع:

١-١٩٨٧ Paris .Seuil du .Ed ."Collection "Poétique .Seuils :Gérard Genette

٢- الإدريسي، يوسف، عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي و المعاصر)، منشورات مقاربات ، المغرب.

٣- بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقد: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر،

2008.

٤-الرياحي، كمال، حركة السرد الروائي و مناخاته (في إستراتيجيات التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-

الأردن، 2005.

٥- شريقي، عبد اللطيف ودرقي، زبير: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 2004.

- ٦- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة) ، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان ، ١٩٩١.
- ٧- محمد، صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد (قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٧.
- ٨- الجزائر، محمد فكري، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨.
- ٩- ذاكر، عبد النبي، عتبات الكتابة (مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي) ، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير-المغرب، ١٩٩٨.
- ١٠- الراجحي، عبده، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٩.
- ١١- منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ٢٠٠٧.
- ١٢- بودريال، الطيب، ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدى، الجزائر، ٢٠٠٧.
- ١٣- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، دت.
- ١٤- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٣، ١٩٩٧
- ١٥- <http://www.seen.net/nenes.php?action=view&id=15> - ٢٧. (consulté le ٠٣/٠٦/٢٠١٥).

التراث وأدب الطفل المغربي المعاصر دراسة نقدية في "سلسلة أيمن ونهى"

د. بوزيد الغلى، أستاذ باحث بمركز علم وعمران للدراسات والأبحاث وإحياء التراث الصحراوي، كلميم، المغرب

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى سير مكان الاستفادة من التراث في بناء قصص الطفل المغربي في الزمن الراهن، متخذة من قصص أيمن ونهى التي أصدرتها الرابطة المحمدية للعلماء نموذجا للبحث والسير والاستقصاء من أجل تلمس مدى الاختلاف بين هذا العمل وغيره من الأعمال التي اتخذت من التراث مادتها كقصص لكاتب محمد فخر الدين والعربي بنجلون وآخرين. وتنطلق الدراسة من رصد تعريفات لقصص الطفل مع انتداب أقربها إلى الضبط والشمول، لتنتقل إلى مساءلة القصص المدروسة على ضوء مفهومي الحدائثة والتراث، لتخلص إلى فحص عتبات القصص ومطالعها وبنيتها من أجل تحديد مكان استفادتها من التراث الشعبي (جنس الحكايات على وجه التحديد).

مقدمة :

يشهد المجتمع المغربي - على غرار بقية الشعوب العربية- تغيرات ملحوظة مست القيم وأنماط العيش في ظل " عولة ثقافية تتجلى في شبكات المعلومات والاتصالات وقنوات البث الفضائي ودور الانترنت^١، ويبدو في غاية الأهمية تحصين الهوية من خلال استثمار كل حوامل القيم، وخاصة السرد الذي اعتبره ادوارد سعيد " الوسيلة الوحيدة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجودها التاريخي الخاص"^٢. فالسرد يتحدد عادة باعتباره أسلوبا في تمثيل عوالم " المحتمل" والكشف عن صوره المتعددة التي لا تكتفي باستعارة قضايا كبرى من واقع يشير إلى سلوك إنساني معقول" أو ممكن الحدوث أو على الأقل قابل للتصور، بل يبني عوالم تستمد هويتها من الجزئي والعادي والمألوف"^٣، وما أكثر الوقائع الجزئية والمألوفة التي استعارت منها "قصص أيمن ونهى"، لإطار المرجعي لأحداثها المتخيلة، إذ نلمس وجود إحالات واقعية للشخصيات المتخيلة وظائفها وأدوارها في تنامي السرد وتوتره، وكأن القصص جميعها مبنية على التخيل بوصفه مساويا للمحاكاة عند أرسطو^٤.

ولكيلا نستبق كشف مضامين قصص السلسلة التي سنتخذها مهادا للدرس والفحص، وجب التنويه

^١ رياض زكي قاسم، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، (محرر)، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، نوفمبر ٢٠١٣، ص: ١٦.

^٢ ادوارد، سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص: ٥٨.

^٣ بنكراد، سعيد، مسالك المعنى: دراسات في الأنساق الثقافية، سلسلة شرفات، العدد ٤٨، فبراير ٢٠١٥، مطبعة بني يزناسن، سلا، المغرب، ص: ١٣.

^٤ حيران، محمد، إشكالية التخيل والأفق الآخر، جريدة القدس العربي، العدد الصادر بتاريخ ١٢ غشت ٢٠١٥.

إلى أنها تمثل - في تقديرنا- محاولة جادة لإنتاج قصص تستلهم التراث ولا تتنكبُ الحداثة، إذ أنها " سلسلة موجهة إلى النشء المغربي (تلاميذ السنة الأولى ابتدائي) ...وهي عبارة عن قصص تروىها الجدة عائشة لأحفادها كل ليلة . يتعلق الأمر بصيغة تربوية هامة تعتمد ديداكتيك التشخيص ، حيث يوضع (الطفل) التلميذ في مواجهة وقائع "خام" تستطيع ذاكرته الصغيرة استبطانها بسهولة ، وبذلك تجنبه وعثاء البحث في الكليات المفهومية المجردة . فالقصة في جميع الحالات هي أداة للتواصل والإخبار واستثارة الانفعالات " ¹ ، وأبطالها من واقعنا ، يرتدون ملابس أطفالنا ، ويعيشون تفاصيل حياتهم المدرسية بحلوها ومرّها ، خيرها وشرّها ...

وسنعمل على الاقتراب من عالم تلك القصص من خلال الإجابة عن السؤال الإشكالي الآتي :

ما تجليات استلهم التراث في قصص : أيمن ونهى؟ وما مؤشرات انتماء خطابها الموجه لأطفال هذا العصر للحداثة ؟ أم أنه خطاب ماضوي مستهلك يعتمد استراتيجية الإقناع بالنص المجرد والوعظ المباشر؟.

في تعريف قصة الطفل :

من أهم ما يسترعي الانتباه في أدب الطفل " أن الكتابة لهذا الكائن الصغير ليست حكراً على مؤلفين بعينهم ، فقد كتب له الأدباء والفلاسفة ² ، وقد اختلفت عباراتهم في تحديد مفهوم " قصة الطفل وضوابط كتابتها ، إذ اعتبرها أفلاطون " أحسن وسيلة لتهديب الأطفال شريطة أن تبدأ بالموسيقى ثم تتبعها القصة التي يجب أن تكون جميلة حتى تربى فيهم تذوق الجمال ، وألا تكون مملوءة بالكذب ، وألا تخلط بين المجاز والحقيقة ، لأن الطفل لا يستطيع التمييز بينهم ³ ، بينما وضعه د. حسن شحاته " في المقام الأول من الأدب المقدم للأطفال (...). فعن طريقها يعرف الطفل الخير والشر ، فينجذب إلى الخير وينأى عن الشر ... وتزيد من قدرته في السيطرة على اللغة ، وتبني معرفته بالماضي والحاضر ، وتشرب به إلى المستقبل ، وتبني لديه مهارات التذوق الأدبي " ⁴ ، أما الناقد محمد أنقار فقد اقترح تعريفاً تتضام فيه أهم خصائص قصة الطفل الفنية ومكوناتها العامة ، حيث قال : " هي جنس أدبي نمطي يسرد أساساً للأطفال كي يقرؤوه أو يُقرأ لهم قصد التسلية والإمتاع، تراعى في تركيب عناصره وتحديد أجناسه وأنواعه الخصائص النوعية والذاتية لنموهم الجسدي والنفسي والعقلي والاجتماعي والخلقي واللغوي، ثم الخصائص الموضوعية الخارجية، وكذا المكونات العامة للجنس الأدبي وسمات النوع. وقد تشتمل قصة الطفل على مواقف تعليمية أو ترفيهية، أو تنجز في سبيل تحقيق غايات ومصالح قريبة ، غير أن مثل هذه المواقف والغايات لا تدخل ضمن الاعتبار الحقيقي لهذا النمط التعبيري إلا إذا كانت نابعة من صميم البنية العامة للنصوص. ومادة هذه القصة قد تكون مبتكرة من شتى مظاهر الواقع والخيال، أو مستوحاة من أجناس أدبية أخرى، أو مقتبسة من التراث الشعبي الإنساني. وتتداخل في بناء القصة شبكة معقدة من المكونات أبرزها - على سبيل التبسيط- الحبكة والزمان والمكان والشخصيات والأحداث والفكرة والعقدة وحلّها، إلى جانب الحوار والوصف والتوقيت والتشويق وتباين الأساليب ومستويات السرد. وكل هذه المكونات لا توظف، بالضرورة، مجتمعاً في نص قصصي واحد أو بدرجة واحدة من الأهمية، إذ إن طبيعة المرحلة الطفولية المعنية بالخطاب هي التي تجعل مكوناً أو مكوناتاً تهيمن على عملية الحكى ... إن

¹ بنكراد، سعيد، مسالك المعنى ، مرجع سابق ، ص: ١٠٦

² راجع في هذا المعنى : أوزي ، أحمد، سيكولوجية الطفل: نظريات النمو النفسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، ٢٠٠٣ .

³ صالح، عبد العزيز، تطور النظرية التربوية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ ، ص : ١٣٤ .

⁴ شحاته، حسن، أدب الطفل العربي ، دراسات وبحوث ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الثانية ، ص : ٢٦ .

قصة الطفل قد تبدو، من خلال وجهة نظر عجل، غير مختلفة في تركيبها وأشكالها عن قصة الراشد. إلا أن المقاربة المثنية لمستوياتها البنائية العامة، والمعرفة الدقيقة لخصائص الطفولة يجعلان منها إبداعاً متميزاً بـ"أدبيته" الخاصة^١.

ويستشف من هذا التعريف الوافي- الذي نقلناه رغم طوله استثناساً واستنارةً بمضامينه التي تضيء جوانب من المكونات التي سنعمل على دراسة مدى توافرها في قصص "أيمن ونهى" /موضوع الدراسة-، أن قصة الطفل نمط سردي يمزج بين الواقع والخيال، ولا يختلف من حيث المكونات والخصائص العامة عن جنس القصة إلا أنه مباين عند التدقيق لأدب الكبار والراشدين نظراً لما يقتضيه حال المتلقي الغضّ الطريّ من بساطة في الأسلوب ونأي عن الاستعارات و الصور البلاغية المستغلقة والمعقدة، الأمر الذي جعل الناقد أنقاريقرله "بأدبيته الخاصة" على حدّ وصفه.

قصص "أيمن ونهى" وسؤال التراث والحداثة.

إن طرح مسألة التراث والحداثة في هذا المقام، إنما يراد منه حسن الخلوص إلى فحص كيفية تعامل أو تعاطي "سلسلة أيمن ونهى" مع ثنائية التراث والحداثة؟.

لعل أول ما يجتذب الانتباه في هذا السياق، أن واضعي السلسلة تجنبوا الأخذ "الحزفي" المباشر من التراث العربي و الثقافة الشعبية المغربية، فسلمت قصصهم وبرئت من نقيصة بعض القصص والمؤلفات التي لا تعدو أن تكون "حديث كتب عن كتب" حسب عبارة محمد بنيس في تقديمه لكتاب "الاسم العربي الجريح"^٢، إذ أن قصارى ما استوحته قصص السلسلة من الحكايات الشعبية إطارها وخصائصها الشكلية، أما مضامينها، فلا تمتّ إلى مضامين قصص التراث و الحكايات الشعبية بقراءة كما سيأتي تفصيله.

وقبل أن نكشف النقاب عما اقتبسته قصص السلسلة من المقومات الشكلية للحكايات الش عبية التراثية، نرى من المفيد التعرف على تلك القصص من خلال فحص عتباتها النصية، وخاصة عناوينها ولوحات أغلفتها.

العتبات النصية لقصص سلسلة "أيمن ونهى":

يعتبر العنوان من أهم عناصر المناص (النص الموازي)^٣، و "يتم اختياره لغاية ما، ذلك أن هناك قصدا ما يسبق الاختيار ويحفزه، مثلما أن هناك تأثيراً أو وقعا حاصلًا لدى المتلقين (...)" (إذ) يستهدف العنوان جمهوراً محدداً اجتماعياً، ويتم إنتاجه في وسط سوسيوثقافي محدد، ويروج بين فئات اجتماعية محددة^٤، وبالنظر إلى طبيعة الفئة المستهدفة، فإن

^١ أنقار، محمد، قصص الأطفال بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص: ٥٦-٥٧.

^٢ الخطيبي، عبد الكبير، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد-بيروت، الطبعة الأولى، ص: ٦.

^٣ بلعابد، عبد الحق، عتبات، جيران جينيت: من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص: ٦٥.

^٤ ذاكر، عبد النبي، اسبانيا والمغرب: نظرات متقاطعة، سلسلة شرفات، العدد ٤٤، أكتوبر ٢٠١٤، ص: ١٧.

عناوين قصص سلسلة أيمن ونهى ، اتسمت بالوضوح والبساطة^١ و الخلو من الاستعارات والصور التي تتطلب نضجاً معرفياً من أجل تحليلها وفك رموزها ، فلا شيء من العناوين الآتية يستغل على الفهم :

(أين لبيب ؟، المزرعة ، الصبر ، لا أغش ، التكافل ، الرحلة المدرسية ، النميمة ، كناس الحي ، المفاجأة ، كُتّاب الحي ، الكنز ، أنا ولد ، الصديق) .

إن سمة البساطة التي تطبع صياغة هذه العناوين ، لن تصدنا عن مناقشة بنيتها النحوية ونبش مدى صلتها بمضمون القصص ، وفي هذا الصدد يمكن تصنيف هذه العناوين إلى صنفين : عنوان مفرد وعنوان مركب .

العنوان المفرد: وهو ما صيغ من كلمة واحدة معرفة نحو : الصبر ، التكافل ، النميمة ، المفاجأة ، الصديق ، الصبر ، المزرعة ، الكنز .

العنوان المركب :صيغ معظم العناوين المركبة على شكل جمل اسمية مكونة من مبتدأ وخبر مثل : الرحلة المدرسية، أنا ولد ، أين لبيب؟، أعلى هيئة مركب نحوي إضافي مثل: كُتّاب الحي ، كناس الحي ، ما عدا قصة " لا أغش" التي جاء عنونها جملة فعلية مبدوءة بأداة نفي : لا أغش.

وغير خافٍ أن مجمل العناوين المفردة ، لا تكتسب دلالتها إلا من السياق الذي تحيل عليه ، وإذا كان المتبادر إلى ذهن الكبار واضحاً من ظاهر المفردات الدالة على القيم الأخلاقية (الصديق ، التكافل ، النميمة ، الصبر) ، نظراً لإحالتها على مرجعية أخلاقية تجد تربتها في الدين الذي رصعت بعض نصوصه متون بعض تلك القصص مثل قوله تعالى : " وإنما يوفى الصابرون أجرهم بغير حساب)، فإن المعنى المجرد للصبر لا يأتلق في وعي الطفل إلا بعد تتبعه لأحداث قصة (الصبر) التي يعود فيها الأصدقاء بأسماءك ، بينما يعود " حميد" الذي لم يستطع الصبر على الصيد ومشقة الانتظار خاوي الوفاض ، فالصيد يعلم الصبر كما في القصة . وقس على ذلك بقية العناوين المفردة مثل : الكنز ، المفاجأة ، المزرعة ، إذ لا يرشح من ظاهر العنوان غير معنى الكلمة ، وإنما يتعين المراد بربطها بمضمون القصة بعد قراءتها ، فالمفاجأة مثلاً لا تتكشف إلا عند اقتراب نهاية القصة ، حين تظهر على القطة " سوسو" أعراض مرض ما ، فبأخذها أيمن ونهى صحبة والدهما إلى الطبيب الذي سيخبرهما أن الأم يرتبط بأعراض الحمل ، وينكشف الستار عن المفاجأة بعد أيام ، فيصبح أحد الصغيرين : إنها مفاجأة ، تبدو القطة "سوسو" فرحة بصغارها.

و جريباً على قول ابن الأثير " إن الألفاظ إذا كانت حسانا في حال انفرادها ، فإن استعمالها في حال التركيب يزيدنا حسنا، أو يذهب الحسن عنها "٢، يمكن النظر إلى بعض العناوين المركبة من زوايا مغايرة ، تتجاوز المعنى القريب الذي قد يقع حسنه في النفس إلى المعنى البعيد الذي يتأتى من ربط الجملة بسياق القصة وجوّها العام ، ففي جملة " لا أغش" ، ينطوي مضمون النفي على " استبعاد لإثبات ممكن ، وبذلك لن يكون سوى موقف يتخذه الذهن من إثبات محتمل ، فإذا قلت إن " الطاولة ليست بيضاء " ، فأنا لا أعبر عن شيء رأيته ، ذلك أن ما رأيته حقاً هو الأسود ، وليس غياباً للبيضاء ، وبالتالى ، فإن الحكم لا ينصب على الطاولة ، بل على الحكم الذي يعلن أنها بيضاء (برجسون) ، ومؤدى ذلك ، أن النفي لا

١ " إن الأسلوب يجمع معاً اليد والفكر والتعبير والمخيلة (...). وعلى المبتدئ أن يتعد نهماً عن كل الصيغ التي يعتقد عموماً بأنها تدل على الأسلوب : كل أشكال التكلف والاحتياال والبهرجة .(إن) المقاربة السليمة للأسلوب تتسم بالوضوح والبساطة والتنظيم " لير ، سيث ، أدب الأطفال من ايسوب إلى هاري بوتر ، ترجمة أبيض ، مليكة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ٢٠١٠ ، ص : ٣٣١-٣٤١ .

٢ ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نضضة، مصر، القاهرة، ج ٣ ص : ٢٢ .

يقود بشكل أوتوماتيكي إلى إقصاء ما لا نود وجوده ، بل يشد الذهن ، على العكس من ذلك ، إلى موضوع النفي ذاته ، فموضوع الحكم هو ما يتم النهي عنه ، لا ما نود أن تكون عليه الأشياء ، وهو ما يعني ، في حالة التلميذ ، أن النفي لا يقود إلى إقصاء المنفي ، كما تُوهم بذلك الجملة " لا أغش " ، بل توجهه ، خلافاً لظاهرها ، إلى التساؤل عن مضمون الغش ذاته ، أي تنبيهه إلى شيء لم يكن يعرفه ، وفي هذه الحالة ، يتحول النفي إلى إثبات سلبي^١ .

تشبه هذه النتيجة ما انتهى إليه عبد الفتاح كيليطو في تحليله الجميل لعبارات تُرصف بها - في العادة - بعض كتب الترجمة مثل : هذه ترجمة كاملة ، حيث قال : " من هو يا ترى صاحب هذا التنبيه؟ أهو المترجم أم الناشر؟ ، هما معاً من غير شك ، إنهما يدافعان عن نزاهتهما ، ويشهران تخلفهما ويقسمان على ذلك علانية . ذاك هو معنى إشارتهما : نقسم أننا لا نكذب (...) و الحال أنني (يضيف كيليطو) تعلمت منذ الطفولة أن احترس من الذين يكثرون من أداء القسم ، إنهم كذّابون في معظمهم ، القسم معناه اعتراف بالكذب (...) وها هي خدعة مأكرة أخرى: الأستاذة لا يكذبون"^٢ .

لا ينتفي الغش بأشد صيغ النهي ، ولا تنتفي الخيانة بأداء القسم ، ولا يدرك الطفل الصغير هذه المعاني المجردة إلا إذا ارتبطت بوقائع محسوسة . بل إنه في مرحلة من مراحل الطفولة ، لا يدرك معنى النار محرقة إلا بالحس ، ولذلك ، فإن صيغة " لا أغش " ، وإن حاول كاتب القصة تصريف معناها عبر " اكتشاف حميد نفسه غاشاً" بعد أن أوهمه أيمن أنه سيساعده على الغش في الامتحان ، و عمد إلى استدراجه للمذاكرة ، لا ينهي الغش بقدر ما ينبه المتلقي الصغير إلى حقيقة معنى مجرد لم يكن على دراية به .

وعلى نقيض ما لوحظ على عنوان القصة " لا أغش" من مأخذ ، يبدو عنوان قصة " كناس الحي" موفقاً ومثيراً للفضول ، فهو يوجه اهتمام المتلقي إلى وظيفة حيوية تتعلق بالنظافة المفقودة في بعض أحيائنا ، ويسرّب عبر منافذ شتى في النص أهمية بناء هذه المهمة على أساس تعاقدية ، طرفاه الكناس وسكان الحي ، ووجوب النظر بكثير من التقدير للقيميين على النظافة ، إذ سي جد حميد الطفل المشاغب المستهزئ بالكناس العم " الطاهر" نفسه مجبراً على الاعتذار بعد أن تفهم عبر التلقين بالنظير أن قيام زملائه مقام الكناس لمساعدته في تنظيف الحي عمل نبيل ، و علّمه أبوه بالتلقين المباشر أن مهنة الكناس لا عيب فيها حيث خاطبه قائلاً: "كل منا يخ دم الآخرين من موقعه" .

إن اختيار العناوين المتقدمة نابغ من حرص مؤلفي "أيمن ونهى" على استقاء مادتها من مفردات الحياة المدرسية و محيطها ، وهذا " جهد محمود حقا ، ولا جدال في جدوى المحاولة"^٣ كما قال سعيد بنكراد ، لكنها مفتقرة في تقديري إلى الدهشة التي كانت تثيرها في أنفسنا ، ونحن صغار ، قصص قصيرة ترسخت عناوينها ومضامينها في الأذهان مثل : فُرفور يعلق الجرس ، كيمو في بيت الدبية ، عنزة السيد سوغان ... ، ومن المؤسف أن كثيراً مما يقدم للطفل العربي عموماً ، على حد قول أحد الكتاب : " يقيد خيال الطفل بدل أن يطلقه ... ويستخدم للتعليم والتلقين أكثر مما يستخدم لإثارة الدهشة و الغبطة بالحياة والجمال"^٤ .

لوحة الغلاف :

^١ بنكراد ، سعيد ، مسالك المعنى ، مرجع سابق ، ص : ١٠٨ .

^٢ كيليطو ، عبد الفتاح ، أتكلم جميع اللغات ، لكن بالعربية ، ترجمة بنعبد العالي عبد السلام ، دار توبقال للنشر ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣ ، ص : ٢١-٢٢ .

^٣ بنكراد سعيد ، مسالك المعنى ، مرجع سابق ، ص : ١٠٧ .

^٤ راشد ، علي ، عيسى ، الجهل يعظ ، مجلة الدوحة ، عدد ١٥ ص : ٩٨ .

يطالعنا عند تأمل لوحة غلاف كل عدد من السلسلة محل الدراسة ، وجود مستويين : مستوى لغوي ومستوى أيقوني^١ ويشغل المستوى اللغوي أعلى الصفحة ، حيث يظهر اسم السلسلة مرفوقا برقم العدد في مقابل عبارة تبدو إظهارية تقول : " أطلب هديتك : كتاب التلوين " ، وأسفلها حيث يكتب العنوان بخطوط بارزة يتقاسمها اللونان الأحمر والأبيض ، أما المستوى الأيقوني ، فيتمثل في الرسوم الايضاحية التي تشغل مساحة هامة من كل غلاف ، ولا تخطئ العين في كل عدد من الأعداد الثلاثة عشر من السلسلة وجود " الرسوم الايضاحية أو "التشكيلية" التي تقرب إلى ذهن المتلقي صورة أيمن ونهى في وضعيات مختلفة ذات صلة بمضمون القصة ، إذ غالبا ما تكون صور الغلاف عبارة عن "تشكيل واقعي، يشير بشكل مباشر إلى أحداث أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث " ، مثل صورة الكناس ، وهو متوكئ على عصا مكنسته ، أو صورة حميد وأيمن في قصة " لا أغش " التي انتقدها الدكتور بنكراد قائلا : "فأيمن " الطفل المؤمن" ، يضع يده على رأس حميد " الطفل الضال" ، فيما يشبه حنان الأبوة والعطف و الشفقة ، في الوقت الذي يضع فيه " حميد" يده على صدره استعداداً للغش وتحدياً لأعراف المدرسة في الجد والاجتهاد والنزاهة"^٢.

وليس بدعاً من القول ، إن الصورة أبلغ من تأثيرها من الفكرة ، ولقد شكلت جميع قصص السلسلة قصصاً مصورة ، لا يشغل المستوى اللغوي فيها إلا حي زائلاً ، وذلك على غرار قصص الأطفال المصورة في عموم الأدب العالمي ذات التأثير الواسع على القراء ، ففي حديثها عن قصة " القط ذو القبعة The cat in the hat قالت سيثليبر أنها أظهرت كيف تستطيع القصص المصورة أن تكون أبلغ تأثيراً من الكتب المدرسية في تعليم القراءة^٣.

ولقد وظف فريق الرسامين المشتغلين في إنتاج سلسلة أيمن ونهى بنجاح مهارات الصور و الرسوم من منطلق إدراك تأثيرها في نفس المتلقي ، وخاصة الطفل الذي ينصرف إلى الاهتمام بالصور المجسدة وما تقوله أكثر من التأمل في العبارات المكتوبة وما تعنيه ، ذلك أن الرسوم و الصور على حد تعبير ريجيسدوبري سواء كانت " موحشة أو مخففة عن النفس ، ، أو كانت مدهشة أو فاتنة، أو كانت يدوية أو آلية ، ، ثابتة أو متحركة ، بالأبيض والأسود أو بالألوان ، صامتة أو ناطقة ، فإنها تمارس الفعل وتحت على رد الفعل " .^٤ ولعل إرفاق كل عدد بكراسة للتلوين تتضمن رسوماً مقتبسة من قصة العدد ، تمثل ضمنية على استثارة ردود أفعال الصغار ، واستدعاء ما سجلته ذاكرة العين أثناء قراءة القصة وتبني رسوماتها وصورها ، و ذلك من أجل أن "تقوى مخيلة الطفل، وتصبح قادرة على استدعاء (تلك الرسومات) عن طريق التخيل، مما يفسح حرية تشكيلها وتلوينها وتحجيمها^٥.

ومن السائق القول ، إن اعتماد فريق رسامي السلسلة رسوماً تتعلق بكائنات ذات روح (بشر، حيوان..) ، يعكس موقف الرابطة المحمدية للعلماء المعتدل من مسألة التصوير التي عقد لها فريد الزاهي فصلاً لأمس موقف الديانات الثلاث منها ، محللاً نصوصاً حديثة عدة ، و مبرزاً أن الصور شكلت معلماً هاماً من معالم تميز وفرادة الحضارة العربية الإسلامية ،

^١ نوسي ، عبد المجيد ، الكليات في الخطاب الإظهارية ، الصورة الإظهارية نموذجاً ، مجلة البلاغة والنقد الأدبي ، العدد الأول ، صيف ٢٠١٤ ، ص : ٧١ .

^٢ حميد حميداني ، مرجع سابق ، ص : ٥٩ .

^٣ بنكراد ، سعيد ، مسالك المعنى ، مرجع سابق ، ص : ١١٢ .

^٤ " لير ، سيث ، أدب الأطفال من ايسوب إلى هاري بوتر ، ترجمة أبيض ، مليكة ، مرجع سابق ، ص : ٣٤٨ .

^٥ دوبري ، ريجيس ، حياة الصورة وموتها ، ترجمة فريد الزاهي ، منشورات افريقيا الشرق ، ص : ١٠-١١ .

^٦ عميش ، عبد القادر ، قصة الطفل في الجزائر ، دراسة في المضامين والخصائص ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، وهران ، ٢٠٠٣ ، ص : ٢١٩ .

فالخط العربي يمثل "جسد اللغة و صورتها" ¹، و "المسجد و القصر فضاءات لجمالية الصورة" ²، و قد لا يجد القارئ أدنى عناء في إدراك حرص الرسامين في كثير من قصص "أيمن ونهى" على إظهار مياهم جمال العمارة التراثية المغربية التي تشكل القباب و الصوامع قلبها النابض (أنظر مثلاً: غلاف قصة الرحلة المدرسية).

ملاح التراث في "قصص أيمن ونهى".

لا يتطرق الشك إلى انتماء مضامين قصص أيمن ونهى إلى الحياة المدرسية المعاصرة، فهي مستوحاة من فضاءات البيت و المدرسة و محيطهما، و قد يكون الحكم على نأيتها عن مجازاة موجة الحداثة بوصفها هدماً للأشكال و الأجناس الكلاسيكية حكماً سليماً، لكن لا مرأى في اشتغال القصص على ملاح الجدة و المعاصرة من حيث مقاربتها سردياً بعض شؤون المدرسة و شجون تلاميذها كالعوز و الفقر الذي يدفع بعض الصغار إلى الانقطاع عن الدراسة للانصراف للشغل من أجل تأمين حاجيات الأسرة كما في قصة "التكافل" التي تجسد مشهداً ممكن بل محتمل الحدوث في بعض مدارسنا، إذ يتنبه المعلم إلى غياب أحد التلاميذ، و يستفسر عن علة انقطاعه، و ينصرف أصدقاؤه إلى زيارته في بيته، ليكتشفوا أنها قطع عن الدراسة من أجل الشغل بعد أن أقعد المرض والده، فيكبر السؤال في ذهن الصغار، و تتدخل جمعية الآباء و بعض المحسنين، ليشتروا للأم "آلة خياطة"، و يهيئوا لها ظروف كسب حلال يعفي الولد من تحمل مسؤولية الأسرة في سن مبكر.

ورغم حداثة مضامين هذه القصة و مثيلاتها، و خلوها من المحتوى التراثي الذي اغترف من معينه كثير من كُتاب قصص الأطفال استلهاماً أو اقتباساً مثل قصص الدكتور محمد فخر الدين التي تقدم ذكرها، فإن التراث قد تسرب إلى جميع قصص السلسلة، و ذلك من وجوه نعرضها كما يلي:

استلهام دور الحكواتي:

لا يخفى أن قصص أيمن ونهى، و إن اختلفت عن الحكايات الشعبية من حيث المضامين كما تقدمت الإشارة، فإنها تسند إلى الجدة دور "الحكواتي"، إذ أن الوضعية البدئية في كل القصص، تبدأ بالتنام مجلس الحكيم المكون من الجدة و أحفادها. ففي قصة أين لبيب؟ مثلاً، نقرأ:

"في ليلة من ليالي الخريف الجميلة ... وضوء القمر يتلألأ على صفحة المحيط يغالب بعض الضباب المتناثر ... دخلت الجدة عائشة للغرفة فرحة بأحفادها، وهم يمرحون و يتصايحون (...): احك لنا قصة يا جدتي".

ينطوي هذا المقطع على جواب عن سؤالين هامين مرتبطين بتقاليد الحكيم و قواعد السرد في التراث العربي، وهما:

- متى يروي الراوي / الحكواتي القصة أو الحكاية؟

- من يطلب سرد الحكاية؟

جواباً عن السؤال الأول، ننقل عن الدكتور عبد الفتاح كيليطو قوله:

"من المعلوم أن هناك أنواعاً سردية لا تروى إلا بالليل، والنوع الذي لا بد من ذكره هنا هو الحكاية العجيبة أو الخرافة.. موطن الخرافة هو الليل: إنها والحلم سيان، ذلك أن من يصغي إلى خرافة يستسلم، يفعل كما يفعل الحالم... فيصدق.."

¹ الزاهي، فريد، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، منشورات افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص: 132.

² الزاهي، فريد، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص: 130.

ما لا يجوز تصديقه وينغمس في بحر الصور الكاذبة، الخرافة تعوض الحلم ، بل تعوض حتى النوم، أجل ، إنها تسبب السهاد ، تطرد النوم عن الآماق^١.

تحكي الجدة عائشة جميع القصص ليلاً، تأخذ عن الرواة الشعبيين تقاليد الحكيم ليلاً ، وإن كانت محكياتها لا تمت بصلة للحكايات الخرافية (حكايات الجن و الغيلان وغيرها من القصص العجيبة المتسمة بروح غرائبية وبقدرة الأبطال على ممارسة الخرق) ، ويُشفع حظر سرد الحكاية الشعبية نهائياً في بعض مناطق المغرب بتحذير خطير ومضحك : من يحكي الحكايات نهائياً يصاب بالقرع .

و من الطريف ربط الحكايات بالحلم ، وقد أجاد المرحوم عبد الوهاب المسيري تجسيد هذه الفكرة في قصة " رحلة إلى جزيرة الدويشة " ، حيث يرحل الأطفال و الجمل ظريف و الديك حسن كل خميس بعد الفراغ من الواجبات المدرسية إلى جزيرة " الدويشة " ، " ليعيشوا الفوضى بلا حدود ودون أوامر وتعليمات ويلبسوا تاج الجزيرة، ويشربوا من نهر الشكولاته ، ويرقصوا فيه ويطبلوا ويزمروا كما يشاءون، حتى الجدة تأتي إليهم فيشجعونها على مشاركتهم الحلم ويعطونها زمزماً لتلهو به كما تشاء، حتى يؤذن لهم الديك حسن معلناً لهم أن عليهم العودة من بوابة الحلم إلى أرض الواقع (...). (إنها) قصة تعلي من معاني الحرية المطلقة، والحرية المسئولة في نفس الطفل (...). ضمن حدود تفصل بين الأمرين، حتى لا ترتبك المعاني الطيبة في النفس"^٢.

أما بخصوص من يبدي الرغبة في السرد ، فالأحفاد في كافة قصص السلسلة هم المبادرون دوماً إلى التماس سرد قصة من جدّتهم ، "وقد تكون عبارة "احك لي حكاية" قد ترددت على لسان كل طفل منذ أن وجدت الحياة الإنسانية على هذا الكوكب، ولا عجب إزاء هذا أن يطلق اليوم على الحكايات الشعبية اسم السحر القديم "^٣ ، فالمتلقي في أغلب الأحيان هو الذي يطلب السرد من الراوي ، و"إذا لم يبد المتلقي رغبة في الاستماع ، فإن السرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى"^٤.

مطالع القصص وخواتيمها

تبدأ الجدة سردها الليلي بالبسملة و الصلاة على النبي العدنان ، ثم تستهل القصة بعبارات مستوحاة من التراث من قبيل : "كان يا ما كان" ، ففي مستهل قصة " المزرعة " مثلا، نجد : " كان يا ما كان ... كان حتى كان في قديم الزمان ، في مدينة تقع بسهل بين الجبال الشامخة و الوهاد".

وقد ذكر الناقد عبد المالك مرتاض أن البدء " بعبارة (كان)، هو شكل من أشكال السرد العربي القديم ، بلورته نصوص ألف ليلة وليلة بروعة ، ونسجت عليه الأخيلة الشعبية في حكاياتها الخرافية ، فخلدته حتى غدا شكلا من أشكال السرد العربي الأصيل"^٥. ومن مياسم أصالة مطالع قصص أيمن ونهى الحفاظ على هذه الصيغة مع الحرص على تنوع العبارات من أجل تثمير رصيد الأطفال اللغوي ، ففي قصة كَناس الحي تبدأ الجدة السرد بقولها : "كان يا ما كان في قديم الزمان ، الحبق

^١ كيليطو، عبد الفتاح ، الغائب ، دراسة في مقامه للحري، دار توبقال، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٧ ، ص : ١٠.

^٢ عفاني ، فؤاد ، أدب الأطفال عند عبد الوهاب المسيري : تحولات الخرافة الشعبية والأدب الأجنبي إلى هوية محلية ، جريدة الزمان العراقية ، العدد الصادر بتاريخ ١٩ مارس ٢٠١٣ .

^٣ الهيتي ، هادي ، نعمان ، ثقافة الأطفال ، مرجع سابق ، ص: ١٧٥

^٤ كيليطو ، عبد الفتاح ، الحكاية و التأويل، دراسات في السرد العربي ، دار توبقال للنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ ، ص: ٣٣ .

^٥ مرتاض ، عبد المالك ، القصة الجزائرية المعاصرة ، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ١٩٩٠ ، ص: ١٧٤.

و السوسان، في حجر النبي العدنان ..."، ولم تشذ عبارات الختم عن القاعدة ، فقد اصطبغت بصبغة تراثية تعكسها عبارات من قبيل: " وهكذا مشت حكايتي مع الواد ، يحكمها الخريز للوهاد ، ويرويها قَطْر الندى للبنات والأولاد".

ولا يقتصر الترميز إلى أهمية التراث في القصص بحضور الجدة وانتهاجها نهجاً تراثياً في افتتاح القصص واختتامها ، وإنما يلفتُ الانتباه "أسلوب" style اللباس ، إذ ترتدي الجدة جلباباً مغربياً أصيلاً يتوسطه حزام مرصع بالجواهر (المضمة) ، ويرتدي والد حميد جلباباً ، ويضع على رأسه طربوشاً أحمر (الكزْمز) ، بينما ترتدي كثير من الشخصيات الأخرى لباساً عصرياً ، ولا نجد " أشكالاً متطرفة من اللباس اليومي " ، كتلك التي تثير الاهتمام في قصة " الهردو القبعة " :ربطة العنق الثابتة ، و القبعة المدببة وزي واسع كأزياء السرك¹.

بنية قصص أيمن ونهى (قصة المزرعة نموذجاً) :

تتلون أبسط صورة من صور بناء القصة من مراحل رئيسة ثلاث هي : المقدمة فالعقدة ثم الحل، إذ "تعرض المقدمة تمهيداً بسيطاً للفكرة أي أنها بمثابة المدخل، ثم تبدأ عملية البناء الفني التي ينمو فيها الصراع مع نمو الحركة القصصية، وتبدأ الإثارة ليتعقد الموقف وتفتح أخيراً طرق مختلفة للوصول إلى نهاية القصة، فيكون الحل بذلك"² ، ولا تخرج قصص أيمن ونهى عن هذا البناء ، فجميعها تبتدئ بمطلع استهلاكي تقدم الحديث عنه ، تليه مقدمة بمثابة وضعية بدئية أو تمهيد ، ومثاله في قصة المزرعة : " كان أيمن ونهى ومجموعة من الأطفال يقومون بزيارة رفقة معلمهم إلى مزرعة في ضواحي المدينة ، وكانت الفرحة تغمرهم ، و السعادة تملأ قلوبهم " ، ويصف السارد مشاهدات الأطفال بالمزرعة وأسئلتهم النائمة عن حب الاكتشاف والاطلاع ...، ثم تستبين العقدة إثر اكتشاف " نجيب" ضياع لعبته الالكترونية ، فتتمو الأحداث بالبحث عن اللعبة ، وينتابه سوء الظن ، فيشكأن زميله " لبيب" قد سرقها بعد أن أبدى إعجابها بها سابقاً ، ويلوح في الأفق الحل تزامناً مع رفع الولد المتضرر وزميله أيمن الشكوى إلى المعلم ، إذ سيأتي العم الفلاح عبد الله باللعبة التي عثر عليها في مكان ما من المزرعة ، و يلوم نجيب نفسه على إساءة الظن بالغير .

ورغم بساطة بناء القصة ، فإن فكرتها جميلة مستوحاة من عالم الأطفال اليوم وشغفهم باللعب الالكترونية ، و قد شبه أحمد نجيب اختيار كاتب قصة الأطفال فكرة موفقة بمثابة "العثور على مفتاح الكنز"³ ، و الفكرة الموفقة لا يزيد بها إلا جمال الأسلوب وسلامة اللغة ، وقد لمست ثراء لغويًا في قصة المزرعة يجسده المعجم الثرائي الذي يغني رصيد الأطفال بمصطلحات نابغة من فضاء المزرعة التي تدور فيها الأحداث مثل : " خوار البقر ، ثغاء الغنم ، خم الدجاج ، الأتان ترضع ابنها الجحش ، الديك يتطاوس في مشيته..."⁴.

شخصيات القصة :

من المعلوم أن الشخصيات في القصة تجسد " المواقف والأفكار بشكل يجعل الأطفال ، يتخذون الموقف العاطفي إزاءها تعلقاً أو نفوراً أو عطفاً"⁵.

¹ ليرر ، سيث ، أدب الأطفال : من إسوب إلى هاري بوتر ، مرجع سابق ، ص: ٣٤٨.

² نجيب ، أحمد ، أدب الأطفال علم وفنّ، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤ ، ص: ٧٨-٧٩.

³ نجيب ، أحمد ، أدب الأطفال علم وفن، ص: ٧٥-٧٦.

⁴ الهيتي ، هادي ، نعمان ، ثقافة الأطفال ص : ١٧٣

ومن الناجز الكلاّم عن مركزية شخصية المعلم (عمر) في القصة موضوع كلامنا ، فهو من أشرف على تنظيم الرحلة إلى المزرعة ، وتبريء ظروف حسنة لمبيت الأطفال بأمان ، فضلا عن دوره التثقيفي والتعليمي والتوجيهي " إرضاء لفضولهم و اشباعاً لرغبات حب الاستطلاع لديهم" كما جاء على لسان السارد العليم بخبايا الأحداث وخفايا نفسيات الشخصيات ، و رغم أن " شخصية البطل في قصص الأطفال محور أساسي في القصة ، يتوقف عليه اتجاه الأحداث ونوعية الحل ، بل إنه يتوقف على وضوح شخصية البطل وجاذبيتها نجاحُ القصة وتوحد الطفل مع البطل ومعايشته " على حدّ قول د . حسن شحاته ، فإن قصة المزرعة لا تسند دور البطولة إلى شخصية واحدة فريدة ، وإنما توظف " أصواتا" ، إذ نجد صوت المعلم ، وصوت أيمن وصوت نجيب صاحب اللعبة المفقودة ، فضلا عن أصوات أخرى ثانوية داخل القصة منها : الفلاح عبد الله ، الطفلة مريم ، الطفل لبيب .

و تتجاوز مع الشخصيات البشرية التي لا تعدو أن تكون أصواتا داخل القصة كما أشرنا ، شخصيات أخرى غير آدمية ، لعل أهمها الديك الذي يظهر في مشهدين على الأقل : إذ يمثلي متطوفاً في وضوح النهار ، ويصبح عند الفجر في اليوم الموالي ، ويستفيق على صوته الأطفال ومعلمهم الذي يظهر في الصورة بعد ذلك مؤدياً نافلة صلاة الضحى .

الفضاء المكاني في قصة "المزرعة" :

" إن الفضاء في النص السردي هو حاضنة الشخوص والكائنات ، والأفعال والأشياء ، بل هو هوية من هويات النص التي لا يمكن اختزالها " ^٢ ، وغير خاف أن الفضاء في قصة " المزرعة" يتردد بين الانغلاق والصخب (المدينة الصاخبة /نقطة الانطلاق) والانفتاح والهدوء (المزرعة الهادئة في الضاحية) ، و خلافاً للمعتاد في القصص الشعبية التي ينتقل فيها الأبطال داخل الغابة بما تثيره من مخاوف وقلّة أمنٍ تتناسب مع المنطق السردي المنفتح على المغامرة ، فإن فضاء المزرعة والبيت الذي آوى الأطفال بعد أن جنّ الليل، يشعر بالأمان ، و يثير في النفس السكينة ، مما يتناسب مع المنطق السردي الذي يحكم القصة ، ولذلك ، لا نجد في النص سوى إشارات تثير بشعرية الفضاء ، وذلك من قبيل وصف الليل داخل المزرعة الهادئة : " مرّ الوقت ، وخيم على المكان سكون حالم يتهادى في أفقه البدر المتمايس ، وهو يغالب بعض السحب المتناثرة" . وليس من باب المبالغة ، أن الرسوم والصور زادت من جاذبية المكان الذي ازدان اخضراراً وبنوعاً في النهار ، وسكوناً بالليل يزيده بهاءً ضوء القمر المتمايس .

الزمن في قصة "المزرعة"

لا تخلو قصة " المزرعة " من مؤشرات زمنية تدل على وعي الكاتب بإدراك الطفل الزمن في مدلوله العام مرتبطاً بالصباح والمساء ، وما يتصل بهما من أنشطة يزاولها الطفل في البيت والمدرسة ، ولذلك ، فإن زيارة المزرعة تنطلق في وقت مطلق لم يحدده السارد (كان أيمن ونهى ومجموعة من الأطفال يقومون بزيارة رفقة معلمهم إلى مزرعة) ، وإنما تركه مطلقاً كي يناسب وعي الطفل غير الناضج ، فأقصى ما يدركه التلميذ الصغير ، أن الأنشطة الترفيهية والتنشيطية (زيارة المزرعة) تتم نهراً ، وتنتهي عند حلول الليل ، ولذلك عبّر الأطفال عن شعورهم بالفرح ، لما أخبرهم المعلم عند مغيب الشمس ، أنهم سيبيتون ليلتهم في المسكن المعدّ لهم : (لقد دنت الشمس من مكان رقادها ، وستغيب بعد حين ، هيا بنا إلى الداخل لتناول

^١ شحاته ، حسن، أدب الطفل العربي، مرجع سابق ، ص: ١٧٠ .

^٢ نجمي، حسن، شعرية الفضاء: التخييل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠، ص: ٧٠ .

وجبة العشاء ، والاستعداد للنوم يا أطفال... فرح الأطفال فرحاً شديداً بهذه المفاجأة" ، وكما أن الليل سكنٌ وسكينة ، فإن الصبح يبدأ بالحركة ، صباح الديك ، غسل الوجه وتنظيف الأسنان ، تناول الفطور ، الخروج إلى المزرعة .

وبالنظر إلى الأفعال المستعملة في القصة، نلاحظ أن الراوي اعتمد أساساً على الفعل الماضي (كان ، وصلوا ، وجدوا ، سمعوا، دنت ، فرح ، اتجهوا، مرّ، خيم...) . وتلك خصيصة مائزة للنصوص السردية التقليدية ، إذ أن " الراوية ، في مألوف الأطوار ، إنما يحكي ما وقع للشخصية أو الشخصيات في الزمن الماضي أساساً، وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد يقع في الحاضر وبعضها الآخر ربما يقع في المستقبل" ١ ، ولهذا ، فإن أفعال المضارع من قبيل (يقومون ، يوجههم ، يشرح لهم ، ستغيب ، يتهدى ، يغالب...) ، جاءت مسبقة بأفعال الماضي دلالة على وقوع الحدث في لحظة مضت وانقضت ، وذلك من قبيل : (كان أيمن ونهى...يقومون بزيارة ، وخيم على المكان سكون يتهدى في أفقه الم تمايس ، وهو يغالب بعض السحب...) . ولا تخلو القصة من بعض صيغ الأمر التي اقتضاها الحوار مثل : لا تتسرّع يا نجيب ، لا تتهم أحداً يا نجيب... أنظروا إلى مريم ماذا تفعل؟

الايقاع الزمني:

يمكن أن ندرس الايقاع الزمني للقصة من خلال التقاط التوقيات الموظفة لقياس سرعة السرد ، وقوامها حسب جيران جينيت ٢ : الحذف (L'ellipse) ، الخلاصة (le sommaire) ، المشهد (Scène) ، الوقفة أو الاستراحة (Pause).

* الخلاصة: "تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلم ات قليلة دون التعرض للتفاصيل" ٣، مثل قول السارد على لسان أحد الأطفال مختزلاً الأحداث التي جرت خلال يوم كامل : (لقد كان يوماً ممتعاً حقاً ، إنني منهك وأشعر بالجوع).

* الاستراحة: وهي توقفات معينة يقوم بها الراوي بسبب لجوئه للوصف ، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ٤، فبمجرد وصول الأطفال للمزرعة ، وتسجيل السارد لحظة استقبالهم من طرف العم عبد الله ، انصرف لوصف مشاهداتهم : (رأوا الحمارة ينهق ، وأثناء الأتان ترضع جحشها ، و سمعوا خوار البقر وثغاء الغنم...).

* القطع/الحذف: نلمس في القصة وجوهاً للقطع تع مدها الكاتب تفادياً للإطناب ، ومن أمثلة ذلك : (مرّ الوقت ، وخيم على المكان سكون حالم ("") ، وفي الصباح ، استيقظ الأطفال على صوت صباح الديك).

* المشهد: "يقصد بالمشهد المقطع الحواري (...)، والمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق" ٥ و من بين المشاهد البارزة في القصة محاورة نجيب وأيمن :

١ د. مرتاض، (عبد المالك)، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨، ص: ١٤٩.

٢ جيران جينيت وآخرون، نظرية الرواية من وجهة النظر إلى التبغير، ترجمة : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط : ١ ، ١٩٨٩، ص: ١٢٥-١٢٦.

٣ لحمداني، حميد، بنية النص السرد، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/الدار البيضاء، ط١، آب ١٩٩١، ص: ٧٦.

٤ لحمداني، حميد، بنية النص السرد، ص: ٧٦.

٥ لحمداني، حميد، بنية النص السرد، ص: ٧٨.

- أيمن ... أيمن ، لقد سرق أحدهم مني اللعبة.

-قد تكون نسيتها في مكان ما لم تعد تتذكره ، لا تهتم أحداً يا نجيب ، فذاك سوء ظن .

- لقد وضعتها في الحقيبة ، أنا متأكد أن ليبيبا سرقها مني...."

خاتمة : لا مندوحة عن تشريب قصص الطفل المعاصر كل ما هو جميل و مفيد من تراثنا دون التوقع في الماضي من جهة ، ودون القطع معه و قلب ظهر المجن ل ه ، وقد شكلت قصص أيمن ونهى محاولة جادة لاستلهاهم تراث الأجداد دون إعادة اجترار قضاياها ، وما الإصرار على بناء تلك القصص على منوال الحكايات الشعبية دون الانتقال بالطفل في عوالم القصص الخرافية سوى وجه من وجوه التأصيل ، إذ أن المضامين جميعها مستقاة من الأحداث و الوقائع التي يعيشها التلميذ في المدرسة و البيت و العي و الشارع ، و إن كان الشكل و القالب تراثيا صرفاً تؤثته الجدة بما ترمز إليه من منبع للمعرفة و مصدرا للإلهام و الأمان ، فهي الحكواتي الأنيس الذي يسافر بالصغار على أجنحة الخيال

«جاك دريدا» وامرأة المهيء الممكن

الباحث: ميداني بن عمر، جامعة سطيف ٢- طالب دكتوراه بجامعة قاصدي مرياح/ورقلة

ملخص:

ينسجم الحضور الشبجي للمرأة في تمثلات الرجل مع مقاربات جاك دريدا التقويمية لتمرکزات العقل الغربي الرامية إلى تفكيكه وفضح تحيزاته ومساءلة أنساقه، وتشتيت ثنائياته النمطية المهيمنة. فالنسق الأبوي المستحكم أنتج الأنثى المضطهدة ثقافيا، ولا سبيل لمهيء ممكنٍ لامرأة الغد إلا بالارتقاء في قلق السؤال عن غد... (ماذا عن غد؟) دريدا، عبر المدخل التقويضي للسرديات والأنساق والبراديفمات الكبرى التي رهنت الحضور الأنثوي في أطرا لإر جاء والغياب، والصمت، والموضوعة التشيئية داخل خطاب الرجل الثقافي المُسود. هذا ما تبتغيه الدراسة من إلماعات تكشف جانبا نخاله مهما في قراءة «جاك دريدا» لغد المرأة الكونية الجديدة، ومآلات قضية الجنوسة في مجتمع الغد الكوني

الكلمات المفتاحية: الجندر - الآخر - الرجل - المرأة - الميتافيزيقا - التفكيك - التمرکز - الحضور - الأبوية ...

مدخل:

تحتل قضية المرأة و (الجندر genre) النسوي مكانة ناصعة الأثر في المدونة النقدية الدريدية، بشكل ينماز به عن فلاسفة ما بعد الحداثة على غرار ميشال فوكو، جيل دولوز، بيير بورديو وغيرهم ممن انبثق من معاطف نظرياتهم المفككة لتحيزات البراديفم الغربي أنساق تناجح عن قضايا المرأة ودورها في الثقافة والحياة، كالنسوية والنقد النسوي ونظريات الجنوسة والجندر الثقافي وغيرها. ذلك أن مشروع جاك دريدا يراهن على تفكيك ما استطاع تاريخ الميتافيزيقا الغربية إخفائه أو قمعه، وهو إخفاء نسقي بفضل استطاع هذا التاريخ تدوين وتكريس مهيمناته التي من أبرز محدداتها الأبوية، والمهيمنة الذكورية التي انبرى جاك دريدا في جزء هام من مشروعه النقدي لدحضها ودك يقينياتها الراسخة عبر العصور وخلخلة كافة أنماط التمثيل الرمزي الثقافي التي وادّت فاعلية الأنثوي وصفاته ومنجزاته التي طمست السرديات الكونية الكبرى وتمركزات اللوغوس الغربي.

من هنا تتجلى أهمية المشروع الدريدي المنصف للهامش والمقهور والمسكوت عنه واللامقروء والدوني والمرأة وقضيتها (الجندرية) إحدى أهم القضايا التي شغلت حيزا هاما من كتابات دريدا واستفرغت منه جهدا كبيرا في الحفر عن آليات التحيز والإقصاء التي طالت الأنثوي في الثقافة الغربية عبر التمرکزات الشهيرة التي فضحها دريدا والتي من بينها التمرکز حول القضيب (phallogocentrisme). فلقد دفعت الميتافيزيقا - حسبه - الرجل / الذكر " إلى واجهة الاهتمام بسبب امتلاكه هذا العضو [القضيب]، فيما أقصيت المرأة و جرى تغييب دورها لافتقادها إلى ذلك العضو تحديدا . وهذه

التمايزات المبنية على فكرة التفاوت و المفاضلة ، أدت إلى إقصاء قطاع بشري كبير طمست إمكانية ظهور العقل والثقافة في هـ¹.

هكذا تجد النسويات المعاصرات في تفكيك جاك دريدا أداة لقلب طاولة اللعب النسقي التاريخية التي رهنت حضورها حيناً من الدهر ، كما وجد جاك دريدا من خلال استراتيجياته تلك إمكانية أن تفتح تطلعاته إلى إمكانية مجيء امرأته الأخرى خارج دائرة (تحديق الذكر)، وفوق فضاءات ترقبه عبر تفكيك يفتح أفقا ملائماً لمجيء أي (أخر) يتكوثر وينبتق انثياله المتعدد من عباءة الجواهر، والأصل، والمرجع المتصدع والمتزاح، عبر قراءة تحمل في ثناياها إمكانية إعادة توجيه الخطاب وللتاريخ وللعادات والتقاليد السائدة .

فما موقع المرأة في فلسفة جاك دريدا وفي حياته وكتاباتاته وحواراته ؟ وما الأثر الذي تركته النساء في وجوده وفي فكره ؟ وما الذي وجدته الناقدات النسويات في مُنجز دريدا الفكري حتى يصبح التفكيك مَفْرَعًا لنضالهن الحثيث ضد المنظومات الثقافية الذكورية الكونية ؟

أسئلة نحاول أن نضيء من خلالها ملامح نتصوره هاما من ملامح فيلسوف التفكيك الأكثر إثارة للجدل والسؤال (الأبوريا) (aporie) المعرفية المحتمدة التي خلفتها كتاباته الجامعة في النصف الثاني من القرن الماضي إلى مطالع هذا القرن الجديد .

لقد أنصت التفكيك الدريدي مليا لوجيب الخطاب الفلسفي الإنس اني عامة والغربي خاصة مستنطقا، ومسائلا وحافرا ومحتجا ومدينا وفاضحا لما همشه هذا الخطاب وما أراد حجبه، منتقدا التمركزات الثلاثة الرئيسة التي حوصلها في الآتي :

١ - التمركز حول العقل : أو مركزية الكلمة logocentrisme وقد وظف دريدا هذا التمركز لكي يكشف أن الفكر الغربي عموما (مهما تشعب أو تعقد) يعود في النهاية ليعلي من شأن الكلمة المنطوقة (لوغوس logos) ويستبعد الكلمة المكتوبة بوصفها صورة للنطق وتمثيلا ينوب عنه في غياب المتحدث. "وهذا فإن المفردة تعني اللفظ أو الصوت اللفظي؛ غير أن ارتباط هذا الصوت بكيونة متعالية جعلها صفة تخص قوى التحكم بالكون في الموروث الإغريقي وتخص الذات الإلهية في الفكر المسيحي. لكن الفكر المسيحي نقل الفكرة إلى مرحلة ثانية هي مرحلة الخلق المتجسد، من هنا كانت الافتتاحية الإنجيلية (في البدء كان اللوغوس، ثم تحول اللوغوس إلى كلمة متحققة) وقد أخذ الفكر المسيحي مفهوم اللوغوس الإغريقي بمعانيه الفعالة كالعقل الخلاق (أفلاطون) والمعرفة الإلهية، ليصبح اللوغوس معادلا للعقل الإلهي، ومبدأ الخلق الأول في الكون ..."^٢ (*) هكذا يربط دريدا في فضحه لسلطة اللوغوس وتمركزها بين اللفظة والعقل وميتافيزيقا التعالي والمفارقة على اعتبار أن الملفوظ حي وراهن وحضور لا ينوب عن قائله الذي لا يغيب . هكذا تندغم اللغة بالعقل وبالحضور الذكوري الطاغي في الميتافيزيقا الغربية ، فالكلمة الملفوظة المقدسة التي انبثق الكون من تلفظها لا يمكن لها إلا أن تعلي من سلطة الحضور التي ظلت دوما سمة الذكورة لا الأنوثة ، لذا فإن جاك دريدا في انقلابه على ميتافيزيقا الحضور عبر التمركز حول اللوغوس logocentrisme ينتصر للكتابة وللغيب، عبر عبارته المضادة لأسبقية الكلمة عن الكتابة حين يرى أنه : "ليس هناك بداية مطلقة ، لأن البداية في ذاتها كتابة. It n'y a pas de commencement absolu parce que le commencement lui-même est.

^١ . إبراهيم عبد الله ، المطابقة والاختلاف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ص ٦٤٠

^٢ . ينظر محمد الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط ٣ ، ٢٠٠٢ ، ص ٢١٩

écriture. " بعد هذا سنتفطن إلى المناورة الماكرة التي يقبل بها دريدا منظومة الآباء القدامى حين ينافح على الكتابة/الاختلاف والكتابة/الغياب والكتابة/التأنيث، فالأنثوي يحضر بالطبيعة ويحضر با لقوة لكنه يغيب بالثقافة كما يغيب بالفعل عبر اللوغوس، ليتصدى دريدا في (مهمازه) (أساليب نيتشه) حين يُصوّب المقولة الأسلوبية الشهيرة للكونت دو بوفون (Compte de Buffon): (الأسلوب هو الرجل نفسه Le style est l'homme même)، بمقولة مضادة مفادها: "إذا كان الأسلوب كالقضيب الذي يشكل حسب فرويد (النموذج الأصلي الطبيعي للتيمة) يُمثّل الرجل، فإن الكتابة تكون المرأة" ^١. ليضع الكتابة التي يزدري أفلاطون في محاوره (فيدروس Phèdre) بكونها مجرد مشتق ميت وأعلى للكلام في مقابل اللغة وأساليبها والمفوض وأنساقه بوصفهما دوم حضورا وامتلاء حيويًا واكمالا في الثقافة الغربية في حين أن الكتابة مجرد إضافة أو تلوين للصوت "peinture de la voix". لتصبح اللغة المحتكرة للحضور تمثيلا للذكورة وللجبروت الرمزي الذكري مقابل مرموز الكتابة/الغياب/الاختلاف/الأنثوي. وطالما أن اللوغوس حضوري فهو حي، وطالما أنه حي فهو ذكّر متعال، وطالما أنه ذكر متعال فلا بد أنه أب يحكم بأمره (patriarche) كما يشير دريدا بقوله: "إن اللوغوس باعتباره حيا، إنما هو أب" ^٢ ومن هنا نفهم غربة الأنثوي في الثقافات الكونية الأولى وهامشيتها المشوشة.

٢ - التمرکز حول الصوت phonocentrisme: في محاورته لفريديناند دوسوسير- الذي يعطي أولوية للصوت عبر تصور يأخذ الحقائق سببا داخل امبريالية الهيمنة والمرجع الثابت المتعالي- يرى دريدا أن الانسياق وراء التقاربات الثنائية بين الدوال ومدلولاتها يكرس امبريالية الإحالات الأحادية حين تم التركيز والتمركز على مفهوم الصوت باعتباره قريبا من المعنى أو المدلول المتعالي فالفونوسونترزم phonocentrisme يُلخّص "باقتراب مطلق للصوت والكائن، للصوت ومعنى الكائن، للصوت ومثال الكائن، فقد بين هيجل ذلك الامتياز الغريب للصوت في تجسيده المثالي، وفي إنتاج التصورات، وفي الحضور الذاتي للموضوع" ^٣ وهو اقتراب يراهن جاك دريدا على خلخلته وتشويش برنامج إنتاجه الدلالي النمطي الذي لا يفرز إلا أنساقا متماثلة analogiques ومُراقَبة contrôlés.

فدوسوسير الذي أولى اهتماما أقصى بثنائياته الضدية الكلام/اللغة باعتبار الأول - أي الكلام- تجسيده بالفعل لقوة اللغة التي هي نسق علاماتي رمزي ذات طابع اجتماعي "لأنها توجد خارج الأفراد، وتُفرض عليهم قسراً، وتجاوز ذلك إلى تحديد الخصائص التي تميزها من النظم الاجتماعية الأخر" ^٤. فالكلام بوصفه حضورا عند دوسوسير مقابل اللغة التي تمثل غيابا (في حضور محتجب) لسلطة اجتماعية أنساقية تراقب وتهيمن وتنتقي عن بُعد وعلى مسافة من الظاهرة التواصلية.

¹ . François Naul, Derrida et la théologie: dire Dieu après la déconstruction, Montréal et Paris, Cerf et Médiaspaul, 2000, p 23

^٢ . جاك دريدا، المهماز، أساليب نيتشه، ترجمة عزيز توما، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط ١، ٢٠١٠، ص ٩٧

³ . Jacques Derrida, L'écriture et la différence, Collection Tel Quel, Aux Editions du Seuil, Paris, 1967, p24

^٤ . جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، ١٩٩٨، ص ١٠٣، ١٠٤

⁵ . Jacques Derrida, De La Grammatologie, Les Éditions De Minuit, Paris, 1967, p 23

^٦ . ينظر أحمد حار الله الصلاحي (٢٠١٤)، شبيبة اللغة في ضوء المنهج العلمي، جامعة أم القرى، الموقع الإلكتروني:

<http://uqu.edu.sa/page/ar/172396>

وهي أنساق مأهولة بالتفاضلات والترانبيات المتحيزة للذكورة وتمثيلاتها خاصة كما يؤكد لنا دريدا في محاورته لجاك لاكان أن الصوت الكلامي هو أكبر تجسيد لصفات الذكر ومهيمناته: "الصوت هو المكان الأمثل للقضيبي والذي بحضوره يُبنى التمركز حول اللوغوس القضيبى phallogocentrisme - sur sa présence s'édifie le "La voix est le lieu idéal du phallus - sur sa présence s'édifie le".¹

٣ - التمركز حول القضيب phallogocentrisme : على الرغم من أن العناصر الثلاثة التي ذكرها جاك دريدا ومحوّز حولها افتراضاته بخصوص نقضه للفلسفة الغربية تكاد تكون مترابطة ومتداخلة تبرر كل واحد منها وتفسر الأخرى فإن هذا التمركز الأخير هو أكبر ما يهم موضوع دراستنا ويشرح سر احتفاء النسوي المعاصر بالتفكيك وتهافته على مداخلة النظرية المناوئة لبارديغيمات الفلسفة الغربية والكونية عامة وحتى في فضاءنا الثقافي العربي ، فقد وجدت إحدى الباحثات النسويات العربيات التونسيات في استراتيجيات التفكيك الدريدي أداة لقراءة مضادة للمؤسسة الثقافية العربية حين وصفت هذه المؤسسة بكونها "منظومة قضيبية عقلية تحمل سمات المنظومات التي يتناولها الفكر التفكيكي المعاصر بالنظر، ويصطلح عليها جاك دريدا بـ Phallogocentrisme: إنها منظومة تجعل الكتابة موضوع تهميش ومحو، وتعلي سلطة القضيب والقيم التي تجعل الرجل سيد المرأة، والتي تجعل المغاير مختزلاً والأقلي مقصّى، وتجعل التفكيك تأكيداً للهوية، وإنكاراً للاختلاف"^٢ من هنا نستنتج أن رمزية القضيب تتعالى بصفات الذكورة في الثقافة لتصبح الاكتمال والامتلاء والصلابة والحضور في مقابل دونية الأنثوي التي ستظل رامزة للنقص والفرغ والهشاشة والغياب.

إن مصطلحي الفالوسونترزم و الفالوغوسونترزم هما من نحت جاك دريدا الخالص وهما مصطلحان انتشرا انتشاراً مدوياً وتلقفته الدراسات النقدية المعاصرة ومدارس ما بعد الحداثة وخصوصاً الدراسات النسوية (***) التي تنغيا إعادة قراءة الموروث الأدبي والثقافي من خلال نقد أنساق الذكورة وإعادة الاعتبار للأنثوي ودوره . لقد سَكَّ جاك دريدا مصطلح phallogocentrisme (تمركز حول العقل القضيبى) من مصطلحي logocentrisme و phallogocentrisme (تمركز قضيبى) كي يدحض المكانة العليّة التي رفعها التحليل النفسي الفرويدي واللاكاني للقضيبي بوصفه دالاً متعالياً ومن خلال اللوغوس الغربي المكرس لرمزيته المنتصبة (***) لينتج في المحصلة خطاب ذكوري متمركز حول ذاته ولا يشير إلا إلى ذاته.

وعبر هذا التحيز القضيبى يلتفت دريدا لفلاسفة التاريخ في مقاربتهم للحقيقة مسجلاً على طروحاتهم قصورا تصوريا سقيماً مرده إلى انخراطهم اللاواعي في غمار هذا التحيز النسقي الذي لا يكف التفكيك عن فضحه ودحض آلياته: "فلقد فكر دريدا ملياً في مفهوم التمركز القضيبى وذهب بتيمة الاختلاف الجنسي إلى نمط العلاقة التي تربط الفلسفة بالحقيقة . وفي نظره أن الجهل بالأخرية altérité منع الفلاسفة من الولوج إلى الحقيقة ، ومنذ تشكّل هذا الجهل الجوهرى في عقلانيته ألقى بظلاله على الاختلاف الجنسي"^٣ وعلى التمايز المجحف في حق الأنثوي .

هذا النمط من التفكيك لهذه الثنائيات الأزلية المزمناة التي تحكم الثقافة وجهازها النسقي المتماسك هو الذي سيسمح لدريدا فيما بعد بأن يحلم بامرأة تقول ذاتها وتبتكر لوغوسها وتتمركز حوله . لكنه في ظل استمرار هيمنة اللوغوس المكرس لا سبيل للحديث عن انعتاق مفترض من طوق الأنساق وإكراهاتها الرمزية، طالما أن المرأة ظلت حبيسة الموضوعة

1. Jacques Derrida , La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà, Ed , Flammarion, 1980, p506

٢ . رجاء بن سلامة ، بيان الفحولة ، أبحاث في الذكر والمؤنث ، دار بتر للنشر و التوزيع ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٥ ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

3. Esther Resta ، Du matriarcat au patriarcat: les mythes masculins à l'épreuve de la science, Ed,L'Harmattan,Paris, 2012 , p170

objectivation في الخطاب الفلسفي الذكوري، وعتاد لغوي يؤثت به خطابه، وفي أسى الحالات رديفاً للحقيقة وللحياة التي ينشدها الفيلسوف . هذا ما جعل انتباه جاك دريدا يحتد في قراءته العميقة لنيته عند هذه النقطة بالذات في كتابه (المهماز- أساليب نيته)، يقول دريدا: "يعتقد الفيلسوف أن الحياة هي امرأة ، أمر ساذج ومنافٍ للحقيقة بوصفها امرأة ، فهو لم يفهم شيئاً لا من أمر الحقيقة ولا من أمر المرأة، لأن المرأة لو كانت الحقيقة ، لعلمت أنها ليست الحقيقة ، لأن الحقيقة غير موجودة ، ولا يمكننا أن نمتلكها . فهي امرأة بوصفها لا تؤمن بالحقيقة ، بل لا تؤمن بما هي عليه في الواقع ، خلافاً للاعتقاد الذي يزعم أنها هي ، إذن ، فهي ليست هي " هذه هي امرأة المجهي الممكن التي ينتظرها دريدا ، امرأة الغياب ، الحاضرة والعصية على التمثيل في آن ، امرأة (البين بين) الهایدغرية ، امرأة ترفض أن تنقاد لتمثيلات الفيلسوف الفالوغوسونترزمي ولخطابه ، امرأة المستحيل الصعب المنال والذي سيصير ممكناً عبر خلخلة وإزاحة ترانتيات نظام الآباء . وفي عبارة دريدا في محاورته لنيته - في كتاب يتداخل فيه خطاب الأول مع الثاني بشكل يصعب على القارئ اللبيب فك خيوط هذا من خيوط ذلك - نجده يلمح بكلمة (نمتلكها) لتتقاطع في أذهاننا المرأة مع الحقيقة ، وكأن من يمتلك إحداها في الخطاب ، يمتلك الأخرى رأساً، وفروسية الفيلسوف تكمن في اعتلاء جواد عقله وحكمته وخطابه كي يثب على الحقيقة ويختطفها من برائن المجهول كأمراة جميلة مقيدة بافتراضاته ورغباته ومشئته النسقية لذا تنمهي حقائق الفلاسفة مع النساء في تمنعهن وتحجبن وغموضهن وجمالهن العاصف بفوانيس عقولهمغير أن امرأة دريدا التي ينتظرها من شرفته المطلة فوق مهيب قراءته الجامحة العاصفة صعبة المنال . يقول دريدا في الصدد ذاته : "لنفترض أن الحقيقة امرأة ، أليس علينا أن نشك أن جميع الفلاسفة ، بوصفهم عقائديين، أسأؤوا فهم النساء، أو أسأؤوا القيام بدورهم ؟ وأن الجديدة المفزعة، بوصفها إفشاء للسريمكن بواسطته أن يتقصوا الحقيقة ، وهذا أمر موفق وغير لائق، وكأنهم بهذا يهدفون إلى القبض على فتاة (frauenzimmer) أي : فتاة ساقطة ، une femme facile " .^١

هكذا يريد اللوغوس الذكوري أن يسحب المرأة طيعة إلى ملكوته الرمزي لأنه توهمها (الحقيقة / المرأة) لكنها (المرأة/الحقيقة) المحتملة المجهي ، امرأة دريدا التي يقول عنها بأنها تلك : " المرأة (الحقيقة) [التي] ترفض الانقياد ...إزاء الحقيقة/المرأة، الحقيقة ترفض الانقياد ، وما يتصل بالحقيقة يرفض الانقياد ، هو الأثنوي ، ولا يمكن ترجمته بالأثوية ، أثوية المرأة ، الجنسانية الأثنوية وتيمات أخرى تتصل بفكرة الهوية التي يمكن التمسك بها عندما تبقى سجناء ترهات الفيلسوف الدوغمائي ، أو بلاهة الفنان، أو الغاوي، الذي يفتقر إلى التجربة . هذا الابتعاد عن الحقيقة الذي يرتفع بنفسه ، وينهض بين خطين / تأمر، صرخة، سرقة، قبضة، رافعة/ هو كل ما سرغم نيته بوضع (الحقيقة) بين خطين - الحقيقة الصارمة - يدون بشكل عام (العملية) الأثنوية ، من غير أن نقصد الأثنوي " .^٢

التفكيك الدريدي ينظرو ويراقب نظرة نيته للمرأة باعتبارها مجازاً خالصاً، مجازاً للحياة والحقيقة والفن . ويشير هذا الاستغلال البلاغي للمرأة - حتى الوصول إلى استقلال بالخطاب وبالحقائق من قبل الذكر- إلى عدم استقرار المعنى واستكانة القيم والمعايير التي تنسب إلى المرأة وبالتالي فالحقائق تظل تبعد وتستحيل وترجى حضورها كلما توهمنا امتلاكها والتمسح بأسوارها كي يظل الرجل محدقاً والمرأة محدقاً فيها كما الحقائق المفكر فيها . غير أن التفكيك الدريدي سوف يتيح إمكانية قلب إدارة الخطابات حتى نمتلك يوماً ما إمكانية إرادة القوة عبر الرهان على الثقوب السوداء les lacunes noires التي

^١ . جاك دريدا، المهماز ، أساليب نيته، ص ٩٣

^٢ . المرجع السابق ، ص ٩٤

^٣ . المرجع السابق ، ص ٩٧

تتخلل الخطابات والمنظومات النسقية أين تكمن إمكانية خلخلتها وتقويضها ، فعبر هذه الثقوب السوداء ينوء المهمش والمقصى والمسكوت عنه والدوني واللامفكر فيه بصمته فينعتق من احتجابه ويتجلى.

لقد أمعن جاك دريدا في الإنصات لهسيس الصوت النسوي المقموع في الخطاب الثقافي الغربي ، واسترعى ذهنه تهميشه وتحييده عن مركز السؤال الوجودي المحتكر ذكوريا ، فالسؤال " يدور فيه حول الأب والابن، واللقيط الذي لا يحظى حتى بالرعاية الاجتماعية، والابن الشرعي والماجد، والإرث، والمي، والعقم، لاشيء يقال عن الأم، لكن ذلك لا يثير اعتراض أحد".¹

وهو وما حدا بجاك دريدا للاحتجاج دوما على جوقة البطيركية التي لا تصدر إلا أصواتا تماثلية مجتّها أذن الإنسان منذ دهور حين يصرخ قائلا: "... من يحلم هنا؟ من يذهب هنا؟... ولم لا نبتكر شيئا آخر، جسدا آخر، تاريخا آخر، أو تأويلا آخر" تتعدد فيه الأصوات ويحتفي الكورال الإنساني الكوني بالمسحوقين والمهمشين والدونين والذين غيهم التاريخ النسقي الظاهر وحيد حضورهم لحظة اقتسام العير الرمزي على مائدة اللغة / التسمية والوسم والوشم، والمرأة في العصور القديمة لم تكن تتصدر المجالس وتقود الجند في المعارك حتى تقوى على مغالبة الأحداث التي تتسيدها الحروب وبالتالي السلطة وإدارة القوة، وبالتالي فهي وصفاتها منذورة للكسوف والاحتجاب، ولصراع الفحول الأقوياء على امتلاكها وامتلاك الأراضي التي يغزونها ويطلقون عليها أسماءهم تماما كما أطلق (كريستوف كولومبس) تسمية الهنود الحمر على شعب يج هله ولا علاقة لهذا الشعب الدوني بالنسبة لثقافته بالهنود. وبالتالي فالدوني لا يُسبى ولا يقول ولا تتجلى فاعليته في الثقافة تماما كالمرأة. وهو ما لَح إليه جاك دريدا في كتابه (سياسات الصداقة) في معرض نقده لكارل شميت (فيلسوف الحروب) بقوله: "لنعد إلى شميت ولنأخذ مكانا ما. والمشهد الذي يبدو أمامنا واضحا من بُعد ومن علو، هو صحراء ما، حيث لا امرأة تعيش، صحراء أهلة، صحراء في منتهى الصحراء، سنقول حتى، الصحراء الكونية السوداء : نعم، لكن، هناك رجال، رجال، منذ عصور الحروب، بدلات وخوذات، وبرز نظامية، وأردية كهنة، وم حاربون، وكولونيالات وجنرالات، ومُوالون، استراتيجيون وسياسيون، وأساتذة ومنظرون سياسيون، ورجال دين، لكنك ستبحث بلا جدوى عن صورة المرأة، عن ظلالٍ للأنثوي، وعن أدنى خيال للتمايز الجنسي"². هكذا يدين جاك دريدا الغياب الفادح والمكلف للثقافة الكونية التي أهدرت عن نصر التأنيث من حسابها الأنطوكوسمولوجي لأنه يلحُ على دور المرأة في ابتكار إمكانات وجودية أكثر ألقا وأكثر تعايشا وإنسانية ف: "عندما يُرفع ستار أو يزاح بساطٌ، يتمزق نسيج كتّان وينفتحُ على إمكانات لا نؤمن بها عادة، عندما يصعدُ صوت النساء القوي من عمق سحيق، صوت يبدو ويرتفع كأبى ما يكون الصوت الذكوري، متصاعدا من أعماق المرأة محررا الاختلاف القائم بين الجنسين، ومجسدا المثل الأعلى"⁴.

¹ . جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ص ١٠٣

² . Jacques Derrida, Prénances, Lavis de Collette Déblé, Peintures, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, Oct 2004, p 13

³ . Jacques Derrida, Politiques de l'amitié, Paris, Galilée, 1994, p179

⁴ . جاك دريدا، المهماز، أساليب نيتشه، ص ٨٦

٤- جاك دريدا... الإنسان في النص:

لم يختلف جاك دريدا الإنسان عن جاك دريدا الناص، كانا متماهين في كينونة واحدة . أوليس هو القائل (لاشيء خارج النص (Il n'y a pas de hors texte)؟ بما في ذلك جاك دريدا نفسه، وهو ما يضعه دائما في تلك المسافة الرمادية بين الكائن والنص ، بين اللغوي والفيلسوف، بين البلاغي والمحلل النفسي، بين الأدبي والمحلل السياسي.

وفي موقفه من المرأة في الحياة لم يختلف كثيرا عن موقفه منها في كتاباته، فقد رفرق الأنتوي طيلة عمره فوق حياته وحقه بحضوره ورعايته وحبه وصداقته ورفقة دربه.

وفي البدء كانت أمه جورجيت سلطانة أستر Georgette Sultana Esther التي تحضُر في كتاباته باسمها الصريح، والتي أحياها حبا (مختلفا) ومفككا باستمرار، إلى أن وافتها المنية بباريس يوم ٥ ديسمبر ١٩٩١ وكان موتها متعتعا لكيانه، مزلزلا لمعارفه حول الموت، رغم عمره المتقدم، حتى أن هذه التجربة التي احتدمت في ذاته أفرزت بعد عمق تأمل في أعماقها كتابا فريدا عنوانه Circonfession يجمع فيه بين مصطلحي : الختان والاعتراف في منحوتة لفظية واحدة مبتكرة كعادته في اللعب الحرب بالدوال. حيث يستعمل أمه باسمها ويلصقها باسم أم اليهود في التاريخ (zipporah) وزوجة موسى في سرد تتمازج فيه السيرة الذاتية وتجربة ختانه الأول مع أسطورة الختان الأول، حيث تصبح Esther أمه هي (سيفورا) حيث يحيلنا دريدا إلى سردية نمطية أولى تُجسد أمومية نسقية مختلفة في تاريخ الديانة اليهودية أين تكمن فاعلية الأم ودورها في إعطاء الاسم لابنها وختانه، وهنا ينحو دريدا باللائمة على أمه^١ لنسقية والطبيعية التي ارتكبت في حقه هذا الجرم ، وفي الوقت نفسه يذكرنا بهوامش معتمة في الخطاب الديني ، كانت الفاعلية فيه للأنتي : "فالمذنبه الأولى هي الأم (سيفورا)... تلك التي ارتكبت جريمة الختان/الإخفاء ، فالأم هي التي قررت الإخفاء والجرح والقطع ...إنها ديمومة لحظة حاضرة ، أو حياة بكفالة جورجيت سلطانة أستر، وإذا أردتم، فهي (أمي)، التي تقطع كل شيء"^٢ . أمه هذه التي أدانها وظل مدينا لها طول حياته بوجوده ، تصبح مرة أخرى أرض ميعاده التي انقطع عنها وانفرط عمره في صحاري التيه والشتات بعيدا عن حجرها - كأى يهودي- إلى أن أمسك يدها الباردة في فصل بارد، وهي جثة هامدة في إحدى مستشفيات باريس، فدوّن غيابها الفاجع بهذا الكتاب المعبر عن مدى حضورها في روحه، ومن خلالها كان يتأمل حياة الموت في الجثة، الموت كما لم يعرفه من قبل :

(Circonfession) كتاب انفتح في الحداد عبر حوار متوا صل مع اعترفات (أوغسطين) ، كتاب أنكَبَ مع احتضار الوالدة، أو بالأحرى - الأم التي تتماوت mourante- وهي صفة فعلية تدل على حاضر لا يود أن يكتمل^٣ . "دُفَت أمه لكن موتها ظل مستمرا في وعيه، وفي تأملاته عن الذات وعن الآخر، وظل يصرخ حزينا ومحتجا في آن : "(j'ai mal à ma mère) أمي توجعني ... كما لو أنها كانت تتكلم من أجلي ... في اتجاهي وفي مكاني"^٣ . لم تكن أم دريدا بالنسبة إليه كأم (غريب ألبير كامي وهي تموت على مسافة وجدانية باردة بينه وبينها) بل كان يريد أن يدخل في ذات أمه وهي في غيبوبتها الطويلة وقد نسيت اسمه فما عرفته ، لذا كانت أمه توجعه وهو يراها لا تذكره .

٥- المرأة في حياة دريدا:

1. Jacques Derrida , Circonfession, Ed , Seuil, Paris, 1991, p73

2. Marcos Siscar, Jacques Derrida: rhétorique et philosophie, Ed, L'Harmattan, Paris, 1998 , p 312

3. Ibid, pp 312,313

معظم النساء اللواتي تقاطعت حياتهن مع حياته لم تنفصل علاقته معهن إلا بأثار معرفية ووجدانية جسيمة . فأغلب اللواتي عرفن أسهمن - بشكل أو بآخر- في صناعة ظاهرتيه ، كما أسهم هو بدوره في توهجهن ضمن شراكة علمية لا مهيمن فيها ولا مهيمن. فزوجته Marguerite Aucouturier لم تكن أي امرأة فهي المترجمة وأستاذة الأدب والمحللة النفسانية الشهيرة والتي تزوجها سنة ١٩٥٧ ليصير له منها ولدان ^١ . كما سيلتقي جاك دريدا بالفيلسوفة والباحثة الاجتماعية والمناضلة السياسية الشهيرة Sylviane Agacinski (الزوجة اللاحقة لرئيس الوزراء الأسبق ليونيل جوسبان) حيث ستصير فيما بعد أكبر شارحة لكتابات واصطلاحات دريدا في كتبها، ومنشوراتها . ولم تقف علاقتهما عند الجانب العلمي المعرفي أو السياسي بل احتدمت إلى أن تحولت إلى قصة حب عاصف ملتهب ، انتهت بابن له منها خارج الأطر النمطية للزواج ، وهو ابنٌ اعترفت سيلفيا فيما بعد أنها أجهضته ^٢ . سيلفيان هي أيضا إحدى النسويات اللامعات في فرنسا والمدافعات عن حقوق المرأة ونقد التمايز الجنسي في المجتمعات المعاصرة إلى اليوم ، وهو ما يبرر لنا جزئيا سر تلك العلاقة الحميمة بينها وبين رائد التفكيك في العصر الحديث . فنساء دريدا فيما يبدو لسن نساء كل الرجال المعاصرين . إنهن نساء يسكنن في عليية المعنى الشاهق الذي يتشوّف دريدا إليه من خلالهن .

لقد احتفت نسويات عديدات بكتابات جاك دريدا وناضلت من أجل تصدير متونها للعالم بقدر ما استشعرن فيها من تمرد ورفض وإدانة للمنظومات الثقافية وتمركزاتها القاهرة، ولعل أبرزهن على الإطلاق الناقدة الشهيرة (هيلين سيكسو)، وليدة مسقط رأس دريدا (الجزائر-وهران)، وهي من سلالة يهودية سفارديّة على غرار صديقها ورفيق دريدا المعرفي الشاق جاك دريدا . كانت علاقة لصيقة في قوتها أرغمتها على جمع سيرة جاك دريدا في كتاب رائع عنوانه : (Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif (Galilée, 2001) ، وهو ما جعل (جينيت ماتشو) تُصدر كتابا تشرح فيه سبل قراءة جاك دريدا وهيلين سيكسو في أن : (Ginette Michaud, Comme en rêve. Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous. Volume 2, collection « Le Bel Aujourd'hui », Éditions Hermann, 2010) . وهو توافؤم جعلهما يلتقيان في كتاب واحد من تأليفهما (Hélène Cixous, Jacques Derrida, Voiles, Galilée, 1998) . وهو ما يؤكد لنا في كل مرة مدى تجاوب دريدا مع الخطاب النسوي وتناعم أطروحته مع أطروحتهن ، والدارس لفلسفته يلمس عمق الطرح في تلك الكتب التي تضم حوارات معهن ، أو تلك الكتب اللواتي يكتبها وهن يستحلفن العالم أن يفهم فلسفة دريدا انتصارا لقضاياهن ووضعهن . ككتاب النسوية الشهيرة (سارة كوفمان) " (مدخل إلى فلسفة جاك دريدا) . وفي أخريات حياته سوف يرتبط بالمحللة النفسية والجامعية والباحثة الكبيرة إليزابيث رودينسكو Élisabeth Roudinesco ، التي سينطفئ بين أحضانها وقد جمعتهما ندوات ولقاءات ومكابدات نضالية عديدة، وهي علاقة أزهرت وأينعت بكتاب تركه دريدا ورفيقة دريدا الأخير لقادم أيام البشر على هذه الأرض وهو يستشرف حياتهم ويفكك نظم عيشهم في كتاب عنوانه : (De quoi demain... Dialogue, Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco, Paris : Fayard, 12 septembre 2001) (ماذا عن غد ؟) ونستطيع أن نقرأ فيه نظرته للعلاقات الدولية والأسرية المستقبلية، وفكر الغد وامرأة الغد وما ينتظره دريدا مما يخبئه الغد للبشرية .

لقد عرفنا نساء في حياة فلاسفة عديدين ، عرفناهن فانتات جميلات، وعرفناهن من خلال تأمل الفلاسفة في المسافة التي تفصلهم عنهن (نيتشه مثلا) ، وحتى في كنف الفلاسفة الأكثر ليبرالية وتحررا على غرار سارتر أو هايدجر ، فإن علاقات

1. Voir Grégoire Biyogo , Adieu à Jacques Derrida: enjeux et perspectives de la déconstruction, , Ed, L'Harmattan, Paris, 2005, p55

2. voir Eric Lort , Derrida parmi les siens, Libération, le 7 octobre 2010.

دريدا بهن تمتاز بالتفاعلية والاعتبار الإنساني لكينونتهم والتفكير المحقق في اتجاه واحد ومتواز معهن، إلى الدرجة الخصيبية التي تنتج مشاريع وأعمالاً مش تركة بخلاف فحولية الفلاسفة السابقين الذين تطغى رؤاهم على رؤى صديقاتهم، كعلاقة سارتر بسيمون دوبوفوار التي ظلت تتحرج من تصور الناس لوجودية سارتر داخل وجوديتها . وكالعلاقة العاطفية المضطربة بين هايدجر وأنا أرندت التي أودت بها نازيته المفترضة .

خاتمة :

إن في دعوة جاك دريدا لنقذ التمرکزات الذكورية القضيبية رهان على تحرر مرحلي يتلوه تحرر من عدة تحررات متوالية حتى تنتعق (امرأة المجدى الممكن من عقالها النسقي المحكم): " فنقدُ دريدا للزعة النسوية لا يصل إلى أقصى مداها، بل نجده يُقرُّ بأهميته المرحلية . فهي تشكل، في نظره، لحظة تاريخية مؤقتة في اتجاه التحرر من التحرر نفسه " . ولذا فهو سيتحدث عن اختلافات جنسية لا اختلاف واحد : " منذ زمن بعيد ، أتحدث عن الاختلافات الجنسية، بدلا عن اختلاف وحيد-ثنائي ومعارض- اختلاف يضاف، في الواقع، إلى نزعة القضيب المركزية ... وهذه علامة بنائية للخطاب الفلسفي الذي ساد في التراث في وقت مضى " ^٢ وهو يراقب صيرورة تساقط حجر الدوال عن بعد، ليتطلع إلى مدلولات جديدة وعلامات أخرى للمؤسسات الاجتماعية والسياسية والأسرية تهاجر فيها تماما سلطة الأب وتتشوش الشبكة الإشارية للقيم، فلا دال يتذكر مدلوله حتى نصل إلى أسرة حيث " بوجود امرأة ورجل، يمكن فعل أشياء كثيرة ! وبوجود الاختلاف الجنسي (والمثلية الجنسية، لا تعني اللااختلاف الجنسي)، يمكن تخيل تنوعات عديدة يقال لها (أسرية) ! وحتى داخل ما نعتبره موديد(نا) الأكثر استقرارا والأقرب إلى أنفسنا، توجد أنواع عديدة متفرعة عنه ! " ^٣ . هكذا يخلخل دريدا ما كان قائما ليتوقع أكثر من إمكان لدلالات الأسرة والترابعية الجنسية التي من خلالها ينبجس الإمكان (peut-être) الافتراضي لامرأة عصية عن الانسحاق والاستلاب النسقي " فالمرأة الأخرى التي يصوغها دريدا بمصطلح (الإمكان المحتمل) الذي يشير دوما – عنده- إلى (اللامتوقع) ، إلى ما يأتي ويحجى مجيئا لأخر لا حسابان له " (٢٧) ... فهل ستباغتنا يوما امرأة دريدا هذه من غير أن تحتسب أنساقنا مُروَقها يوما ؟ .

-الهوامش:

*- تتضح في ثقافتنا العربية بعض من تلك العلاقة العضوية الوشيحة بين ال لغة والعقل حين استحضارنا لمصطلح (لوغوس) بشكل أكثر جلاء في المسافة المعجمية القريبة بين لفظة (نطق) ولفظة (منطق) ، ما يدل على مدى وعي العربي الأول الذي ترجم بدقة علم المنطق اليوناني إلى العربية وهو على علم بمطانه الأصلية ومدى معرفته بالتحام اللغة بالعقل داخل أمشاج ذلك المصطلح.

** - تتجلى إضاءات التفكيك في ميادين النقد النسوي واضحة عند إين سيكسو خاصة في كتابها (ضحكة قنديل البحر) ، ومصطلح التمرکز حول العقل القضيب الذي شجَّ انتشاره وراج استعماله في النقاشات النسوية منذ سبعينيات

1. Isabelle Krier, Jamal-Eddine El Hani, Françoise Héritier (Préfacier), Collectif, Le féminin en miroir – Entre Orient et Occident, Campagne Première, Broché, p346-347

^٢ . جاك دريدا، إليزابيث رودينيسكو، ماذا عن غد؟، ترجمة سلمان حرفوش، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٠، ٢٠٠٨، ص ٨٠

^٣ . Ricardo Timm de Souza, Nythamar Fernandes de Oliveir, Fenomenologia hoje: bioética, biotecnologia, biopolítica, EDIPUCRS , Porto Alegre, Brasil, 2008, p111

القرن الماضي يدل على ذلك ، فلقد أدان جاك دريدا - ومن حوله من نسويات عصره اللواتي قرأنه وحاورهن وتقاطعت أفكاره وأفكارهن في كتب ومجلات عديدة مثل هيلين سكسو ولوسي أريغاري - ذلك التعاضد الواضح بين التمركين العقلي والقضيبي ، فالأول أخضع الفكر لنظام ذي حدين أولهما أعلى من ثانيهما حتى يكتمل بناء التمركين القضيبي . فالزوج (رجل/امرأة) يمثل الثنائية الباراديغمية لهذا الفكر التماثلي:

(أين هي؟.....)

فاعلية/سلبية، شمس /قمر، ثقافة/طبيعة، ليل /نهار، أب /أم، رأس /شعور، مفكر /حساس ،
لوغوس/باتوس.....(رجل/امرأة)

Le jeu de l'abjection: Etude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda, Voir Susanne Böhmisch
Ed,L'Harmattan,Paris, 2012 , p39

-***- يراهن دريدا دائما على لعب الدوال وسيولتها العائمة في صيرورة اختلافاتها المرجأة وفي اللغة العربية يقترن الانتصاب بالاعتصاب (مثلا) وتتجلى دلالة أحدهما باختلافها عن الثاني - حسب دريدا دائما- من خلال دوال متقاربة تحمل داخل تعارضها قوة الخلخلة والتفكيك ففاعلية الكلمة الأولى وانفعالية الثانية تبدو داخل اللغة معلقة في الفضاء (السوسيري) ما يجعل التفكيك رهانا خالصا لإطلاقها في مهب التشتت يتغيا نفي أي أصل أو معنى متعال ومفارق خارج صيرورة الآثار.

التحليل الصرفي لمكونات الكلمات العربية - دراسة لغوية حاسوبية

د. أحمد راغب أحمد: أستاذ اللغويات الحاسوبية المشارك، الجامعة الإسلامية العالمية - ماليزيا

الملخص:

تحاول هذه الدراسة تناول قضايا التحليل الصرفي لمكونات الكلمات العربية تناولاً مبنياً على وعي تام بجهود علماء اللغة المتقدمين، ومعتمداً على آليات التحليل الصرفي الحاسوبي للنص العربي المكتوب، وأدوات المعالجة الآلية للغات البشرية، ويميز هذه الآليات وتلك الأدوات دقة النتائج وانخفاض نسبة المخاطرة، وقد ارتكزت هذه الدراسة على نتائج تحليل قاعدة بيانات نصية، ضمت مليون كلمة عربية من لغة الإعلام المقروء، وتميزت تلك القاعدة البيانية بالشمولية والتنوع، وانطلقت من النص وصولاً إلى استنباط القواعد التي كانت ثابتة في ذهن الجماعة اللغوية غير أنها لم تجد من يحولها إلى قواعد مكتوبة تتم الإفادة منها في تعليم اللغة العربية وتعلمها.

لقد تبوأَت أنظمة التحليل الصرفي العربي مكانة الصدارة في عمليات التناول الحاسوبي لمستويات اللغة العربية، ذلك أن المستوى الصرفي يمتاز دون غيره عن بقية مستويات التحليل اللغوي بأنه ذو بنية صرفية منتظمة غير لصقية، مما يتيح للناطقين بناء العديد من الكلمات التي تنبثق من جذر واحد، مما يعطي اللغة العربية خاصية رياضية تتواءم مع متطلبات لغات البرمجة المختلفة.

الكلمات المفتاحية: التحليل الصرفي، الحوسبة اللغوية، السوابق، اللواحق.

Abstract:

This study focused on issues of morphological analysis components of Arabic words based on perception cognition of traditionalist linguists, mechanisms of morphological analysis software for Arabic written text and tools of automated processing of human languages.

These mechanisms and tools accurately characterized results and low perceived risk. This study will be based on the result of the analysis of textual data base, comprising million words of Arabic language print media and characterized inclusively and diverse by the rule chart which start from the text to devise rules that were fixed in cognitive linguistic group and will comprehend all facets of these knowledge system in all their aspects in the Arabic language teaching and learning.

Keywords: Morphological analysis, Computational Linguistics, prefixes, Suffixes.

مقدمة:

يعتبر الصرف العربي ١ أهم المستويات اللغوية التي حظيت بنجاح كبير عند تطويعها للتحليل اللغوي الحاسوبي، ذلك أن الصرف العربي يتميز بطبيعة متفردة تفصله عن معظم اللغات الحية، ألا وهي الطبيعة الاشتقاقية والصفة الانتظامية التي جعلت قواعد هذا العلم أشبه ما تكون باللغة الرياضية ٢، ويؤكد الدكتور نبيل علي "أن ميكنة العمليات الصرفية بالنسبة للغة العربية تعد مدخلاً أساسياً وقاسماً مشتركاً لمعظم نظمها الآلية" ٣، بل إن الأمر لا يقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى الاعتقاد بأن "مدى نجاحنا في تعريب نظم المعلومات والمعارف يتوقف بالدرجة الأولى على ما ن ستطيع أن نحققه على جبهة الصرف" ٤، أما من الناحية التقنية فإن معالجة الصرف العربي آلياً يعد "مطلباً أساسياً لميكنة عمليات تحليل النصوص المكتوبة والمنطوقة، وفهمها، وتوليدها ذاتياً، علاوة على كونه أساساً لا غنى عنه لميكنة المعاجم واسترجاع المعلومات، وتحليل مضمون النصوص" ٥.

لقد اهتم اللغويون الحاسوبيون ببناء أنظمة حاسوبية للتفاعل بين الإنسان والحاسب، وقد تبوأ أنظمة معالجة اللغات الطبيعية المقدمة في هذا الشأن، ومن أهم هذه الأنظمة تقنيات التحليل الصرفي "ونعني بها مجموعة من الخوارزميات مرتبطة بقواعد بيانات تحلل الكلمة الطبيعية إلى أجزائها الصرفية، وتشكل تقنيات التحليل الصرفي الأساس لمعظم أنظمة معالجة اللغة الطبيعية كالتحليل النحوي والدلالي والترجمة الآلية ... إلخ. وتؤثر عادة على مستويات أخرى أعلى للتحليل اللغوي كالتحليل النحوي والدلالي، ومثل هذه التقنيات تفيد بشكل كبير في العديد من التطبيقات، مثل استرجاع البيانات، والمعاجم الآلية، ضغط المعلومات، تشفيرها، والتشكيل الآلي" ٦.

ومما ساعد على نجاح تقنيات معالجة اللغة في هذا المجال على وجه الخصوص - مجال التحليل الصرفي الحاسوبي- طبيعة اللغة العربية بصفتها لغة سامية ذات بنية صرفية منتظمة غير لصقية، "حيث تستخدم أنظمة الوزن ٧ والجذرا،

١ الصرف العربي علم يبحث في اللفظ المفرد من حيث بنائه وما طرأ على هيكله من ن قصان أو زيادة، وقد كانت مسائل هذا العلم في بداية تكوينه مختلطة بمسائل علم النحو الذي كان يعرف آنذاك بأنه علم تعرف به أحوال الكلم أفراداً وتركيباً، ولكن علم الصرف ما لبث أن انفصل عنه وأصبح علماً قائماً بذاته، له موضوعاته وأبحاثه الخاصة، انظر: محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص: ١٢٥.

٢ أحمد راغب أحمد، الانحراف الدلالي في النص العربي المترجم آلياً عن الإنجليزية -مظاهره وآثاره، دار العالم العربي، دبي ط١ / ٢٠٠٩م، ص: ٢٦.

٣ نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، مجلة عالم الفكر، الكويت المجلد الثامن عشر، العدد الثالث (١٩٨٧ م) ص: ٢٩٧.

٤ السابق، ص: ٣١٤.

٥ عبد العزيز بن عبد الله المهوي، لغتنا العربية واللسانيات الحاسوبية، صحيفة الجزيرة، العدد ١٢٨٢٨، وانظر:

Abdul-Mageed, M., and Diab, M. 2012, Linguistically-motivated subjectivity and sentiment annotation and tagging of Modern Standard Arabic. International Journal on Social Media MMM: Monitoring, Measurement, and Mining, p:25.

٦ عبد العزيز بن عبد الله المهوي، جهود اللغويين العرب الحاسوبية لخدمة الدراسات اللغوية العربية، المحللات الصرفية نموذجاً،

<http://www.arabiclinguistics.net/vb/showthread.php?t=480>

٧ يشير مصطلح الوزن إلى مقابلة اللفظ بحروف الميزان، وهي الفاء والعين واللام؛ لمعرفة ما فيه من حروف أصلية أو زائدة، ولضبط ما في م بناه من حركات أو سكون، والوزن كذلك اسم يستعمل في تعداد الأشكال والصيغ المقررة للأسماء والأفعال، كأن يقال: للفعل الثلاثي بنة أوزان، أي: ستة أشكال وصيغ، أو يقال:

كما أنها لغة غنية صرفياً. فيمكننا بناء عشرات الكلمات من جذر واحد فقط. أضف إلى ذلك عدة أسباب أخرى تزيد من هذا التعقيد، منها إهمال الحركات القصيرة في الكتابة - مثلاً. وقد ظهرت الحاجة في العصر الراهن لتطوير أدوات وبرمجيات حاسوبية لتحليل صرفي فعّال للغة العربية".^١

وتمثل أنظمة التحليل الصرفي الحاسوبي مجموعة من الحزم البرمجية 3 المكتوبة بإحدى لغات البرمجة 4 بهدف القيام بتحليل الكلمات العربية إلى مكوناتها الأساسية كالجذر والساق والسوابق واللواحق، وتعريف كل منها بطريقة خوارزمية.

الجهود السابقة:

من الناحية التطبيقية نجد أن من أشهر هذه الأنظمة على وجه الإطلاق نظام "Buckwalter" الذي اشتهر باسم مصممه الأساسي تيم باكوولتر، الذي صمم نظاماً صرفياً يعد النظام الأوسع استخداماً في المراكز البحثية والمؤسسات الأكاديمية نظراً لكونه مفتوح المصدر مما يسهل عملي الاستخدام والتطوير في آن واحد، ويمكن الحصول عليه من خلال مؤسسة "Linguistic Data Consortium -LDC" 6 في جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة الأمريكية، وقد ظهرت نسخته الأولى عالم ٢٠٠٠م، غير أن هذا

١ للاسم الثلاثي الجرد، إثنا عشر وزناً، وللتصغير أوزان ثلاثة. انظر: محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص: ٢٣٩.

٢ الجذر أصل تشتق منه الكلمة العربية، فجذر مصنع وصناعة وصانع هو ص ن ع، انظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ١٢٠٠٨م، مادة ج ذ ر، ١/ ٣٥٥.

٣ عبد العزيز بن عبدالله المهوي، جهود اللغويين العرب الحاسوبية لخدمة الدراسات اللغوية العربية، المجلات الصرفية نموذجاً، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، ٢٠٠٩م.

٤ الحزم البرمجية مجموعة من التعليمات المكتوبة بصيغة رقمية وإحدى لغات البرمجة المتوفرة لتنفيذ عمليات معالجة محددة، أو هي مجموعة من الأنظمة المكونة من مجموعة من البرامج عن طريق استخدام هذه اللغات مثل أنظمة المحاسبة، أنظمة الرواتب وغيرها، انظر: Carl A. Gunter, Semantics of

Programming Languages: Structures and Techniques, MIT Press, 1992, ISBN 0-262-57095-5, p. 1

٥ البرمجة عملية كتابة تعليمات وأوامر لجهاز الحاسوب أو أي جهاز آخر، لتوجيهه وإعلامه بكيفية التعامل مع البيانات أو كيفية تنفيذ سلة من الأعمال المطلوبة، وتتبع عملية البرمجة قواعد خاصة باللغة التي اختارها المبرمج، وكل لغة برمجية لها خصائصها التي تميزها عن الأخرى وتجعلها مناسبة بدرجات متفاوتة لكل نوع من أنواع البرامج والمهمة المطلوبة من هذا البرنامج، كما أن للغات البرمجة أيضاً خصائص مشتركة وحدود مشتركة بحكم أن كل هذه اللغات صممت للتعامل مع الحاسوب. ولغة البرمجة عبارة عن سلسلة من الأعداد وتكتب على شكل أكواد طوي لة، غير أن هذه الأعداد ابنلى على رقمين فقط هما الصفر والواحد ١، انظر:

Robert A. Edmunds, The Prentice-Hall standard glossary of computer terminology, Prentice-Hall, 1985, p. 91, and erlis, Alan (September 1982). "Epigrams on Programming".SIGPLAN Notices Vol. 17, No. 9. pp. 7-13.

5 Nizar Y. Habash, Introduction to Arabic Natural Language Processing, Morgan & Claypool Publishers, 2010, p;23.

6 <http://www ldc.upenn.edu>.

البرنامج لا يرتكن كثيراً إلى الخاصية الاشتقاقية للغة العربية، مما دفع مجموعات متفرقة من الباحثين العرب إلى تصميم مجموعة من برامج التحليل الصرفي العربي، ومن أهمها برنامج "الخليل الصرفي" وبرنامج "الميزان"¹.

أما "برنامج الخليل الصرفي" فقد طُوِّر بواسطة مدينة الملك عبدالعزيز للعلوم والتقنية بالتعاون مع المنظمة العربية للترجمة والثقافة والعلوم وجامعة محمد الأول بالمغرب، ويعد البرنامج الصرفي الأول مفتوح المصدر في العالم العربي، ويقوم بتحليل الكلمات العربية إلى مكوناتها الأساسية كالجذر والساق والسوابق واللواحق وتعريف كل منها بطريقة خوارزمية.

وأما برنامج "الميزان" فهو برنامج قائم على تقنية "فصيح"² وتم تصميمه وتطويره من لدن الشركة الهندسية لتطوير نظم الحاسبات (RDI)، ويعد من أفضل الأنظمة المعنية بتحليل النص العربي على المستوى الصرفي، غير أنه غير مفتوح المصدر، هو محلل صرفي يعتمد على المورفيم كلبنة بنائية أساسية وهو ما يميزه عن غيره من المحللات الصرفية التي تركز على حصيلة من الكلمات، الأمر الذي عزَّز من مرونته وتغطيته لمفردات اللغة العربية والتي تتخطى نسبة ٩٩%.

وعلى المستوى التنظيري فقد اهتم العلماء المتقدمين بتحليل الكلمة تحليلاً صرفياً، وبينوا أنها تتكون من جذر ووزن وحروف زيادة (سابقة ولاحقة ومتوسطة)، غير أن أحداً منهم لم يضع لنا معجماً أو قاموساً أو حتى قائمة تشتمل على هذه السوابق وتلك اللواحق؛ لذا اهتمت هذه الدراسة بجمع وترتيب هذه السوابق وتلك اللواحق، ولم تعط الدراسة نفس الاهتمام بقوائم الجذور والأوزان العربية نظراً لاهتمام علماء العربية المتقدمين والمعاصرين بهذه المسألة وقد تركوا بين أيدينا كتباً ومعاجم جمة في هذين الموضوعين، ومنها:

- معجم الأوزان الصرفية للقرآن الكريم، للدكتور حمدي بدر الدين³.
- معجم الجوامد لأسماء أبو بكر أحمد⁴.
- معجم الأوزان الصرفية، للدكتور إيميل بديع يعقوب⁵.
- أبنية الصرف في كتاب سيبويه، للأستاذة خديجة الحديثي⁶.
- الأوزان، لمحمد صادق محمد، مؤسسة الوفاء، بيروت، ط١٩٤١م.
- المعجم الجديد في علم الصرف، لمحمد خير حلواني، دار الشرق العربي، بيروت.
- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ٢٠٠١م.

١ برنامج صرفي حاسوبي أنتجته الشركة الهندسية لتطوير نظم الحاسبات RDI، الرابط:

http://www.rdi-eg.com/ar/technologies/arabic_nlp.htm#ArabMorpho

^٢ تقنية فصيح هي التقنية التي بني على أسسها عدة برامج صرفية حاسوبية، مثل: برنامج الميزان، والمشكل الآلي، والعنونة الكلامية، الرابط:

http://www.rdi-eg.com/ar/technologies/arabic_nlp.htm#ArabMorpho

^٣ حمدي بدر الدين، معجم الأوزان الصرفية للقرآن الكريم، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.

^٤ أسماء أبو بكر محمد، معجم الجوامد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

^٥ إيميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، علم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

^٦ خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٥م.

وقد قدّم محمد عطية دراسة إحصائية لكل مكونات الكلمة العربية فذكر أنه "على جانب تقدير حجم حصيلة المفردات على القياس فإن المحاولات المعتبرة لبناء برمجيات الصرف العربي تنبئنا أن أحجام فئات المكونات الأساسية (اللبنات) لبناء الكلمات العربية في الحدود التالية:

عدد الجذور المصرفة ^١	≤ ٤٥٠٠
عدد الصيغ الصرفية المنتظمة الأساسية	≤ ١٠٠
عدد جميع الصيغ الصرفية المنتظمة ^٢	≤ ١١٠٠
عدد الاستثناءات الصرفية	≤ ٣٥٠
عدد الجوامد	≤ ٣٠٠
عدد المعربات	≤ ٤٠٠
عدد السوابق (البسيطة والمركبة)	≤ ٣٠٠
عدد اللواحق (البسيطة والمركبة)	≤ ٣٥٠

جدول (١) المكونات الأساسية للكلمات العربية

وليس معنى تأليف الكلمات العربية من هذه المكونات أنه يجب أن يلتصق بجذع كل هذه المكونات، بل إنه أمر جائز لغوياً، وهذا الجواز ليس على إطلاقه، فهناك بعض السوابق لا يمكن أن تجتمع مع لواحق بعينها، فمثلاً السابقة باء الجر "ب" لا يمكن أن تأتي أبداً مع اللاحقة الواو والنون "ون" التي تدل على جمع المذكر السالم، وكذلك لا يجوز "أن تلتحم سابقة "ي" المضارعة مع جذع الكلمة الاسمي "مصاييح"، ولا يمكن أن تجتمع في كلمة واحدة سابقة "سي" للتسوية والمضارعة-والتي تقتضي لزوم الفعل حالة الرفع- مع لاحقة "موا" التي تشير إلى حالة النصب أو جزم الفعل المضارع أو الأمر المسند لجمع المذكر السالم"^٤

^١ ذكر الدكتور محمد عطية أنه قام بإجراء مسح شامل لما قدمه علماء العربية من جذور عربية في معاجمهم، وقد ذهب بعضهم إلى أن جذور اللغة العربية تصل إلى ٩٠٠٠ جذر، لكن بعد حذف المكرر والمصحف تبين أنها ما بين ٤٠٠٠ جذر إلى ٥٠٠٠ جذر، انظر: محسن رشوان، ومحمد عطية، وآخرون، مقدمة في حوسبة اللغة، الباب الرابع، ص: ١٣٧، بتصرف.

^٢ يغطي هذا العدد الحالات الأساسية إضافة إلى كافة حالات الإعلال والإبدال، انظر المصدر السابق، نفس الصفحة.

^٣ محسن رشوان، ومحمد عطية، وآخرون، مقدمة في حوسبة اللغة، الباب الرابع، ص: ١٣٧.

^٤ Mohamed Attia Mohamed Elaraby, A LARGE-SCALE COMPUTATIONAL PROCESSOR OF THE ARABIC MORPHOLOGY, AND APPLICATIONS, A Thesis Submitted to the Faculty of Engineering, Cairo University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of MASTER OF SCIENCE, p:14.

وعليه فإن مسألة التحام اللواصق بجذع الكلمة تخضع إلى قانون مؤداه "تحقيق شروط عدم التنافر بين أي جزئين من الأجزاء الثلاثة الأساسية للكلمة: السابقة والجذع واللاحقة"¹ وبرغم أهمية الجدول السابق إلا أن المؤلف قد اكتفى بذكر أمثلة، ولم يضع بين أيدينا هذه القائمة التي تجمع تلك السوابق والواحد.

مخرجات التحليل الصرفي الحاسوبي:

اهتم اللغويون المتقدمون بوضع تعريفات جامعة مانعة لعلم الصرف والوزن الصرفي والميزان الصرفي²، إلا أن الباحثين المحدثين لم يكتفوا بتعريف مفهوم الميزان الصرفي، بل تطرقوا إلى مصطلحين آخرين، أولهما: النمط الصرفي أو الصيغة الصرفية وآخرهما: الهيكل الصرفي، وقد عرفوا الأول بأنه "القالب الذي يشمل الحركات وحروف الزيادة العشرة المجموعة في كلمة (سألتمونيها) ومواضع حروف الجذر بتسلسل ورودها داخل القالب"³، أما الهيكل الصرفي فقد عرفوه بكونه "الصيغة الصرفية دون تشكيل، وبذلك يستوي فيها فَعَلَ مع فَعِلَ مع فَعُلَ، وتختلف الصيغة الصرفية عن الميزان الصرفي في أن الصيغة الصرفية تشمل دائماً الحروف (ف، ع، ل)، بغض النظر عما يطرأ عليها من إعلال أو إبدال، ولمعرفة العلاقة بين الصيغ والموازن الصرفية فيمكن القول أن الصيغة الصرفية تمثل البنية العميقة Deep Pattern، أما الميزان الصرفي فيمثل البنية السطحية Surface Pattern حيث يمكن استنتاج الميزان الصرفي من الصيغة الصرفية بعد إجراء عمليات الإبدال والإعلال عليها"⁴، ومثال ذلك كلمة (سماء) ميزانها الصرفي (فعاء) وجذرها (س م و) أما صيغتها الصرفية فهي (فعال) حيث تطرفت الواو إثر ألف المد فقلبت همزة وفق قواعد الإعلال والإبدال.

وكون اللغة العربية لغة اشتقاقية يؤدي إلى أن كلماتها تنتج عن طريق استخدام الحركات في صوغ الكلمات من المادة على أساس مطرد، وهي بهذه الميزة تتفوق على اللغات العالمية الأخرى التي لا تعرف هذا التحول الداخلي.

وقد ذهب العلامة السيوطي إلى أن الاشتقاق "أخذ صيغة من أخرى على اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلها اختلفاً حروفاً أو هيئة"⁵، وذهب كثير من العلماء إلى أن الاشتقاق نوعان: صغير - وهو الشائع - وكبير: فالصغير هو أن تتفق المشتقات في ترتيب حروفها الأصلية كزراع من زرع، والكبير لا يُشترط فيه ذلك نحو جذب وجبذ، وقد جرت العادة على اعتماد المصدر أو الماضي المجزئ أصليين للاشتقاق، سواء أكانا من أصول عربية أم معربة،

¹ محمد عطية، التشريح البنائي لمشكل آلي عربي لتوظيفه في نظام تخليق آلي للصوت المنطوق من النص العربي المكتوب، منشورات مؤتمر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٢/٢٠٠٤، ١٢.

² سبق شرح مفهومي علم الصرف والوزن الصرفي، أما الميزان الصرفي، فهو ال صيغة التي اصطلح عليها علماء الصرف في اللغة العربية لضبط أوزان الكلمات وصيغها بحسب حروفها الأصلية، سواء أكانت الكلمة ثلاثية أم رباعية الأصول، ورمز لهذا الميزان بحروف كلمة (فعل)، وما زاد في الكلمة الموزونة من أحرف أو تشديد يوضع في الميزان كما هو في الكلمة، م ثل: تعب وزمها فَعِلَ، تصبر وزمها تَفَعَّلَ، انظر: انظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨، مادة و ز ن ٣/ ٢٤٣٣.

³ إبراهيم الخراشي، تقرير في عن جهود مدينة الملك عبد العزيز في حوسبة اللغة، مطبوعات مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، ص: ٧.

⁴ إبراهيم الخراشي، تقرير في عن جهود مدينة الملك عبد العزيز في حوسبة اللغة، مطبوعات مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، ص: ٧.

⁵ جلال الدين السيوطي، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨، ج ١، ص: ١٤٧.

وتتبع هذه الوسيلة حين لا يوجد لفظ عربي مقابل للاصطلاح الجديد، لذا فالاشتقاق ذو فائدة كبيرة لمدّ المصطلحيين بالفاظ جديدة هم في أمس الحاجة إليها.

وتعد قواعد الاشتقاق في العربية من أكثر القواعد اللغوية دقة وانتظاماً في اللغة العربية ما يؤهلها إلى أن تنجح في معالجتها حاسوبياً وفق المستوى الصرفي.

وإذا كانت اللغة العربية قد تميزت عن كثير من اللغات بكونها لغة اشتقاقية توليدية فإنها تميزت أيضاً بأن كلماتها لا تتكون من الجذر والوزن فقط بل قد يطرأ عليهما زيادات تساعد على تنوع المعاني وزيادة الكلمات، وهذا ما تناوله علماء اللغة تحت عنوان الإلصاق (Affixation).

ويقصد بالإلصاق إضافة زائدة في صدر الكلمة أو في وسطها أو في عجزها، فإن كانت الأولى فتسمى سابقة prefix، وإن كانت الثانية فتسمى حشواً infix، وإن كانت الأخيرة فتسمى لاحقة suffix، ويغلب على اللغات الهند أوروبية الاعتماد على السوابق واللواحق في صوغ الكلمات، دون الاعتماد على ظاهرة الحشو أي الإلصاق في وسط الكلمة، في حين تعتمد اللغة العربية على الظواهر الثلاثة مجتمعة (السوابق والدواخل واللواحق)، وتنقسم اللواحق في اللغة العربية إلى فئتين:

السوابق:

"يحتوي جسم الكلمة العربية دائماً على جزء أساسي يطلق عليه اصطلاحاً اسم الجذع Stem، لكن هذا الجذع لا يكون بمفرده الكلمة العربية في حالتها العامة، بل إنه يمكن أن يلتصق بجزء آخر يتقدم عليه، ويطلق عليه اصطلاحاً اسم السابقة prefix¹، وتمثل هذه السابقة مع اللاحقة - التي سنتناولها بعد قليل - مصطلح اللواحق affixes ويضافان معاً إلى الجذع لإنتاج كلمة لغوية سليمة.

فمثلاً كلمة مثل: "علم" تتكون من مادة "ع ل م" المصبوبة في الصيغة الصرفية "فعل"، فإذا أضفنا إليها السابقة "سيّ" فسوف تنتج كلمة "سيعلم" وإذا أضفنا اللاحقة "ون" ستصبح "سيعلمون"، وقد أفادت السابقة معنيين إضافيين هما الاستقبال والنسبة إلى الغائب، في حين أفادت اللاحقة ثلاثة معاني، الأول والثاني منهم دلاليان وهما الجمع والتذكير، في حين أن المعنى الثالث معنى نحوي وهو الرفع.

وقد تكون هذه السوابق مفردة أو مركبة، وذلك على النحو الآتي:

أولاً: السوابق المفردة:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على إحدى عشرة سابقة مفردة، تكونت جميعها من حرف واحد إلا ألف ولام التعريف "ال" التي تكونت من حرفين ودلت على ما تدل عليه السابقة ذات الحرف الواحد، ومن أمثلة هذه السوابق:

١. الهمزة "أ":

وتأتي على ستّ صور، أولاً: هَمْزَةُ الاسْتِفْهَامِ، نحو: (أَأَقْرَبُكُمْ وَأَخَذْتُمْ عَلَيَّ ذَلِكَمُ إِصْرِي) آلِ عِمْرَانَ^٨، الاسْتِفْهَامُ فِي الْأَصْلِ هُوَ طَلَبُ مَعْرِفَةِ الْمَجْهُولِ؛ مِثْلَ قَوْلِنَا (أَمْحَمَّدٌ بِالْدارِ؟) بِمَعْنَى (هَلْ مُحَمَّدٌ بِالْدارِ)، وَيُسْتَعْمَلُ فِي أَغْراضِ بَلَاغِيَّةٍ مِثْلَ: التَّقْرِيرِ: قَالَ

^١ محسن رشوان، ومحمد عطية، وآخرون، مقدمة في حوسبة اللغة، الباب الرابع، ص: ١٤٦.

تَعَالَى (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ) الفيل ١. النَّفْيُ: قَالَ تَعَالَى (أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّي إِلهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ) المائدة ١١. الاستنكار والتوبيخ؛ قَالَ تَعَالَى (أَلَمْ يَعْلَمْ بِأَنَّ اللَّهَ يَرَى) العلق ١. التَّسْوِيَةُ: قَالَ تَعَالَى (وَسَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَسْتَغْفَرْتَ لَهُمْ أَمْ لَمْ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ) المنافقون ٦.

وثانياً: هَمْزَةُ الْبَدَاءِ الْقَصِيرَةِ: الْبَدَاءُ فِي الْأَصْلِ طَلَبُ اسْتِدْعَاءِ لِلْمُنَادَى، وَلَهُ أَغْرَاضٌ بِلَاغِيَّةٌ أُخْرَى. وَالْهَمْزَةُ الْقَصِيرَةُ يَكْثُرُ اسْتِعْمَالُهَا لِنِدَاءِ الْقَرِيبِ مَكَانًا أَوْ مَنْزِلَةً مِنَ الْمُنَادَى، وَلِذَا تَدُلُّ كَثِيرًا عَلَى التَّقَرُّبِ وَالتَّحَبُّبِ لِلْمُنَادَى وَتُسْتَعْمَلُ أَيْضًا فِي اللَّوْمِ وَالْعِتَابِ الرَّقِيقِ؛ قَالَ الشَّاعِرُ جَمِيلُ ابْنِ مَعْمَرٍ: (أَبْتَيْنُ إِنَّكَ قَدْ مَلَكَتِ فَاسْجِي...: وَخُذِي بِحَظِّكَ مِنْ كَرِيمٍ وَاصِلِ).

وثالثاً: هَمْزَةُ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَعْلُومِ، وَتَدُلُّ هَذِهِ الْهَمْزَةُ عَلَى أَنَّ الْفَاعِلَ مُفْرَدٌ وَهُوَ الْمُتَكَلِّمُ: قَالَ تَعَالَى (أَجِيبْ دَعْوَةَ الدَّاعِي) الْبَقَرَةُ ١٨، وَقَالَ تَعَالَى (وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ) الْأَعْرَافُ ٦.

ورابعاً هَمْزَةُ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَجْهُولِ، وَهِيَ مَضْمُومَةٌ، هَذِهِ الْهَمْزَةُ تَدُلُّ عَلَى أَنَّ نَائِبَ الْفَاعِلِ مُفْرَدٌ وَهُوَ الْمُتَكَلِّمُ: قَالَ تَعَالَى (وَيَوْمَ أُبْعِثُ حَيًّا) مَرْيَمُ ٣٣.

وخامساً: هَمْزَةُ الْبَدَاءِ الطَّوِيلَةِ "آ"، وَالْبَدَاءُ فِي الْأَصْلِ طَلَبُ اسْتِدْعَاءِ لِلْمُنَادَى، وَلَهُ أَغْرَاضٌ بِلَاغِيَّةٌ أُخْرَى. وَالْهَمْزَةُ الطَّوِيلَةُ يَغْلِبُ اسْتِعْمَالُهَا لِنِدَاءِ الْبَعِيدِ.

وسادساً: أَلِفُ الْأَمْرِ "أ"، وَتُضَافُ أَلِفُ الْأَمْرِ لِتَسْهِيلِ التَّنْطِقِ بِالْفِعْلِ حَتَّى لَا يَبْدَأَ فِي صُورَةِ الْأَمْرِ بِحَرْفِ سَاكِنٍ، فَالْفِعْلُ (سَمِعَ) فِي صِيغَةِ الْأَمْرِ يَصِيرُ (سَمِعْ) وَمَا كَانَ الْعَرَبُ لَا يَبْدَؤُونَ الْكَلَامَ بِسَاكِنٍ أُضِيفَتْ أَلِفُ الْأَمْرِ لِتُصْبِحَ (اسْمِعْ)؛ قَالَ تَعَالَى (اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ) الْأَنْفَالُ ٢٤، وَلَا تُنْطَقُ أَلِفُ الْأَمْرِ إِذَا سُبِقَتْ بِحَرْفٍ مُتَحَرِّكٍ.

٢. أَلِفُ وَلَاؤِ التَّعْرِيفِ "أل":

التَّعْرِيفُ نَوْعٌ مِنَ التَّخْصِيسِ وَالتَّحْدِيدِ إِذَا قُلْنَا (رَجُلٌ) دَلَّ ذَلِكَ عَلَى أَيِّ رَجُلٍ، أَمَا إِذَا قُلْنَا (الرَّجُلُ) دَلَّ ذَلِكَ فِي سِيَاقِهِ عَلَى رَجُلٍ مُحَدَّدٍ.

٣. الْكَافُ "ك":

كَافُ الْجَرِّ، وَأَشْهُرُ مَعَانِي كَافِ الْجَرِّ هُوَ التَّشْبِيهِ: قَالَ تَعَالَى (إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ) الْفُرْقَانُ ٤.

ثانياً: السوابق المركبة - الثنائية:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على أربع وأربعين سابقة مركبة مكونة من سابقتين "ثنائية"، ومن أمثلة هذه السوابق الثنائية:

١. الهمزتان "أأ"، وهي نوعان: الأولى مَكُونَةٌ مِنْ هَمْزَةِ الاسْتِفْهَامِ، وَهَمْزَةُ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَجْهُولِ، وَالثَّانِيَةُ مَكُونَةٌ مِنْ هَمْزَةِ الاسْتِفْهَامِ، وَهَمْزَةُ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَعْلُومِ.

٢. الْبَاءُ مَعَ أَلِفِ وَلَاؤِ التَّعْرِيفِ "بال": وَهِيَ مَكُونَةٌ مِنْ بَاءِ الْجَرِّ، وَأَلِفِ وَلَاؤِ التَّعْرِيفِ.

٣. السِّينُ مَعَ الْيَاءِ: وَلِهَا صَوْرَتَانِ، الْأُولَى "سَي" وَهِيَ مَكُونَةٌ مِنْ سِينِ الاسْتِقْبَالِ، وَيَاءِ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَجْهُولِ، وَالثَّانِيَةُ "سَي" وَهِيَ مَكُونَةٌ مِنْ سِينِ الاسْتِقْبَالِ، وَيَاءِ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَعْلُومِ، وَالْأَصْلُ أَنَّ الْمُضَارَعَةَ يَحْتَمِلُ مَعْنَى الْحَالِ وَالاسْتِقْبَالِ،

١ أثرت أن أضع أَلِفُ وَلَاؤِ التَّعْرِيفِ "ال" ضمن السوابق المفردة دون السوابق المركبة مع أنها تتكون من حرفين إلا هذين الحرفين يعبران عن مكون صرفي واحد ولا يمكن فكهما، وهذا بخلاف السابقة "وأ" التي تتكون من واو العطف وهمزة المضارعة أو "سَي" التي تتكون من سين الاستقبال والياء التي تدل على الغائب.

وَالسَّيْنُ تُخَصِّصُهُ بِالاسْتِقْبَالِ، وَتَدُلُّ السَّيْنُ عَلَى أَقْرَبِ أَوْزَانِ الْمُسْتَقْبَلِ عَلَى خِلَافِ (سَوْفَ) الَّتِي تَدُلُّ عَلَى الْمُسْتَقْبَلِ الْبَعِيدِ: قَالَ تَعَالَى (قُلْ لِلَّذِينَ كَفَرُوا سَتُغْلَبُونَ) آلِ عِمْرَانَ ١، قَالَ تَعَالَى: (إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوْفَ نُصَلِّبُهُمْ نَارًا) الْيَسَاءِ ٥.

ثالثاً: السوابق المركبة - الثلاثية:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على أربع وخمسين سابقة مركبة مكونة من ثلاث سوابق "ثلاثية"، ومن أمثلة هذه السوابق الثلاثية:

١. الهمزة مع السين مع الهمزة: ولها صورتان، الأولى "أسأ": وهي مُكَوَّنَةٌ مِنْ هَمْزَةٍ الْاسْتِفْهَامِ، وَسَيْنِ الْاسْتِقْبَالِ، وَهَمْزَةٍ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَجْهُولِ، وَالثَّانِيَةَ "أسأ"، وهي مُكَوَّنَةٌ مِنْ هَمْزَةٍ الْاسْتِفْهَامِ، وَسَيْنِ الْاسْتِقْبَالِ، هَمْزَةٍ الْمُضَارَعَةِ لِلْمَبْنِيِّ لِلْمَعْلُومِ.
٢. "أفأ": وهي مُكَوَّنَةٌ مِنْ هَمْزَةٍ الْاسْتِفْهَامِ، وَفَاءِ الْعَطْفِ، وَأَلْفِ وَلاَمِ التَّعْرِيفِ.
٣. "أفب": وهي مُكَوَّنَةٌ مِنْ هَمْزَةٍ الْاسْتِفْهَامِ، وَفَاءِ الْعَطْفِ، وَبَاءِ الْجَرِّ.

رابعاً: السوابق المركبة - الرباعية:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على عشرين سابقة مركبة مكونة من أربع سوابق مجتمعة "رباعية"، ومن أمثلة هذه السوابق الرباعية:

١. "أفبأ": وهي مُكَوَّنَةٌ مِنْ هَمْزَةٍ الْاسْتِفْهَامِ، وَفَاءِ الْعَطْفِ، وَبَاءِ الْجَرِّ، وَأَلْفِ وَلاَمِ التَّعْرِيفِ.
٢. "أفكأ": وهي مُكَوَّنَةٌ مِنْ هَمْزَةٍ الْاسْتِفْهَامِ، وَفَاءِ الْعَطْفِ، وَكَافِ الْجَرِّ، وَأَلْفِ وَلاَمِ التَّعْرِيفِ.
٣. "فلكأ": وهي مُكَوَّنَةٌ مِنْ فَاءِ الْعَطْفِ، وَلاَمِ التَّوَكِيدِ، وَكَافِ الْجَرِّ، وَأَلْفِ وَلاَمِ التَّعْرِيفِ.

اللواحق:

ذكرت الدراسة أن جسم الكلمة العربية لا يكتفي بالاعتماد على مكونه الأساسي وهو الجذع Stem، بل يتعداه إلى اللواحق affixes، والتي تنقسم بدورها إلى قسمين: السوابق prefixes، واللواحق suffixes فكلمة مثل "سجلات" تتألف من المادة "رهن"، وقد صبت هذه المادة في الصيغة الصرفية "فعال" وقد أضيفت عليها السابقة "ال"، وعند إضافة اللاحقة "ات" تنتج كلمة "الرهانات" التي أضفت على الكلمة معنى الجمع والتأنيث.

أولاً: اللواحق المفردة:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على أربع وعشرين لاحقة مفردة، تكونت من حرف واحد أو حرفين أو ثلاثة، مثل: كاف الخطاب "ك" وألف ونون التثنية "ان" وضمير النصب أو الجر المتصل "كما"، وهذه السوابق هي:

١. "ا": علامة المثنى المضاف المرفوع. "ئ" علامة المثنى المضاف المنصوب أو المجرور.
٢. "ات": علامة جمع المؤنث السالم.
٣. "ان": علامة المثنى غير المضاف المرفوع.

ثانياً: اللواحق المركبة - الثنائية:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على ثمانية وتسعين لاحقة مركبة مكونة من لاحقتين مجتمعتين "ثنائية"، ومن أمثلة هذه اللواحق الثنائية:

١. "اتك" وهي مُكوَّنة من علامة جَمْعِ الْمُؤنَّثِ السَّالِم، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُخاطَبِ.
٢. "اتكَمَا" وهي مُكوَّنة من علامة جَمْعِ الْمُؤنَّثِ السَّالِم، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُتَنَّى المُخاطَبِ.
٣. "اته" وهي مُكوَّنة من علامة جَمْعِ الْمُؤنَّثِ السَّالِم، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُفْرَدِ الغائب.

ثالثاً: اللواحق المركبة - الثلاثية:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على مائة وأربع لاحقة مركبة مكونة من ثلاث لواحق مجتمعة "ثلاثية"، ومن أمثلة هذه اللواحق الثلاثية:

١. "تاك" وهي مُكوَّنة من تاءِ التَّأنيث، وعلامةُ المُتَنَّى المُضَافِ المرفوع، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُخاطَبِ.
٢. "تاهَا" وهي مُكوَّنة من تاءِ التَّأنيث، وعلامةُ المُتَنَّى المُضَافِ المرفوع، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُفْرَدِ الغائبة.
٣. "تَيْكُم" وهي مُكوَّنة من تاءِ التَّأنيث، وعلامةُ المُتَنَّى المُضَافِ المنصوبِ أو المجرور، وضميرِ النَّصْبِ والجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُخاطَبِينَ.

رابعاً: اللواحق المركبة - الرباعية:

وقد اشتملت قاعدة بيانات الدراسة على خمس عشرة لاحقة مركبة مكونة من أربع لواحق مجتمعة "رباعية"، وقد بدأت جميعها بياء النسب "ي" ملحوقه بتاء التأنيث "ت" متبوعة بعلامة المثنى "ا" -سواء أكان هذا المثنى مرفوعاً أو منصوباً- ثم ضمير الجر أو النصب، وذلك على النحو الآتي:

١. "يَتَاهَا" وهي مُكوَّنة من ياءِ النَّسَب، وتاءِ التَّأنيث، وعلامةُ المُتَنَّى المُضَافِ المرفوع، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُفْرَدِ الغائبة.
٢. "يَتَاهُم" وهي مُكوَّنة من ياءِ النَّسَب، وتاءِ التَّأنيث، وعلامةُ المُتَنَّى المُضَافِ المرفوع، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلغائِبِينَ.
٣. "يَتَاهُمَا" وهي مُكوَّنة من ياءِ النَّسَب، وتاءِ التَّأنيث، وعلامةُ المُتَنَّى المُضَافِ المرفوع، وضميرِ الجَرِّ المُتَّصِلِ لِلْمُتَنَّى الغائب.

النتائج:

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيص أهمها في النقاط الآتية:

١. أكثر الكلمات العربية لا تكتفي بجذر الكلمة أو جذعها الذي يمثل المكون الأساسي وهو الجذع Stem ، بل يتعداه إلى اللواحق affixes، والتي تنقسم بدورها إلى قسمين: السوابق prefixes"، واللواحق suffixes .
٢. هناك سوابق مفردة تتكون من أداة واحدة مثل واو القسم، وهناك سوابق مركبة قد تتكون من أداتين أو ثلاثة أو أربعة، ومثال التي تتكون من أداتين همزة الاستفهام، مع باءِ الجَرِّ "أب"، ومثال التي تتكون من ثلاث أدوات همزة مع السين مع التاء "أَسْتُ" المكونة من همزة الاستفهام مع سينِ الاستقبال مع تاءِ المُضارَعَةِ، ومثال التي تتكون من أربع أدوات همزة مع الفاء مع السين مع التاء "أَفَسْتُ" وهي مُكوَّنة من همزة الاستفهام مع فاءِ العَطْفِ مع سينِ الاستقبال مع تاءِ المُضارَعَةِ.
٣. جمعت قاعدة البيانات التي اعتمدت عليها الدراسة مائة وتسع وعشرين سابقة، مقسمة على النحو الآتي:

- إحدى عشرة سابقة مفردة.
- أربع وأربعون سابقة مركبة ثنائية.
- أربع وخمسون سابقة مركبة ثلاثية.
- عشرون سابقة مركبة رباعية.
- ٤. كما جمعت الدراسة مائتي وواحد وأربعين لاحقة مقسمة على النحو الآتي:
 - أربع وعشرون لاحقة مفردة.
 - ثمان وتسعون لاحقة مركبة ثنائية.
 - أربع ومائة لاحقة مركبة ثلاثية.
 - خمس عشرة لاحقة مركبة رباعية.
- ٥. تخضع مسألة التحام اللواحق بجذع الكلمة إلى قانون مؤداه تحقيق شروط عدم التنافر بين أي جزئين من الأجزاء الثلاثة الأساسية للكلمة: السابقة والجذع واللاحقة.

ثبت المراجع

أولاً: المراجع العربية:

- البدريشي، محمد، نظام تشكيل إحصائي للنص العربي مبني على خليط من الخصائص النصية المستخلصة من التفكيك اللغوي وبدون التفكيك اللغوي، دوريات "أي تريبيل إي" لمعالجة الأصوات، والكلام المنطوق، واللغة؛ الجزء ١٩ - الإصدار ١ يناير (٢٠١٠م).
- جليل، مرصوفة، الصيغ الصرفية في كتب اللغة العربية المقررة في المدارس الثانوية الحكومية في ماليزيا: دراسة وصفية تحليلية وتعليمية، رسالة دكتوراه في العلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، (٢٠١٠م).
- السيوطي، جلال الدين، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م
- علي، نبيل، اللغة العربية والحاسوب، مجلة عالم الفكر، الكويت المجلد الثامن عشر، العدد الثالث (١٩٨٠م).
- علي، نبيل، العقل العربي ومجتمع المعرفة، مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول، سلسلة عالم المعرفة، العددان ٣٦ و ٣٧، نوفمبر وديسمبر ٢٠٠٠م.
- علي، نبيل، الفجوة الرقمية: رؤية عربية لمجتمع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣١، أغسطس (٢٠٠٩م).
- محسن رشوان، ومحمد عطية، وآخرون، مقدمة في حوسبة اللغة، نسخة تحت الطبع.
- محمد العربي، محمد عطية، التشريح البنائي لمشكل آلي عربي لتوظيفه في نظام تخليق آلي للصوت المنطوق من النص العربي المكتوب، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض (٢٠٠٩م).
- المهيوبي، عبد العزيز بن عبد الله، لغتنا العربية واللسانيات الحاسوبية، صحيفة الجزيرة، العدد ١٢٨٠.
- المهيوبي، عبد العزيز بن عبد الله، جهود اللغويين العرب الحاسوبية لخدمة الدراسات اللغوية العربية، المحللات الصرفية نموذجاً، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، ٢٠٠٩م.

وان يوسف، وان نور شريفة، توصيف الفعل الماضي للحاسوب: دراسة وصفية وتحليلية تقويمية، رسالة ماجستير في العلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا! (٢٠١٠م).

ثانيًا: المراجع الإنجليزية:

Abdul-Mageed, M., and Diab, M. 2012, **Linguistically-motivated subjectivity and sentiment annotation and tagging of Modern Standard Arabic**. International Journal on Social Media MMM: Monitoring, Measurement, and Mining.

Adrian Akmajian, Richard A, (2001), **Linguistics "An Introduction to Language and Communication"**, Demers, Annk. Farmer, Roberb M.Harnish, the Mitpriess, london-England.

Carl A. Gunter, **Semantics of Programming Languages: Structures and Techniques**, MIT Press,

Erlis, Alan (September 1982). "**Epigrams on Programming**", SIGPLAN Notices Vol. 17, No. 9.

Mohamed Elaraby, Mohamed Attia, **A LARGE-SCALE COMPUTATIONAL PROCESSOR OF THE ARABIC MORPHOLOGY, AND APPLICATIONS**, A Thesis Submitted to the Faculty of Engineering, Cairo University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of MASTER OF SCIENCE.

Mohamed Elaraby, Mohamed Attia, (2005) **Theory and Implementation Of A Large-Scale Arabic Phonetic Transcriptor, and Applications**, PhD thesis, Faculty of Engineering, Cairo University.

Nizar Y. Habash, **Introduction to Arabic Natural Language Processing**, Morgan & Claypool Publishers, 2010

Robert A. Edmunds, **The Prentice-Hall standard glossary of computer terminology**, Prentice-Hall, 1985

Mohamed A. A. S. A. Al-Badrashiny, (June 2009) **Arabic Diacritization via a Hybrid of Factorizing and Un-factorizing Statisttical Disambiguators** , M.Sc, thesis, Faculty of Engineering, Cairo University ity.

الخلفية الابستمولوجية للفكر السيميائي وعلاقته بالبناء المفاهيمي

في التصورات العربية

أ.سمراء جبايلي . جامعة عباس لغرور. الجزائر

الملخص:

لقد شكلت الخلفيات الفلسفية والمعرفية للنظرية السيميائية نقاشات كثيرة، بالخصوص في مدى تقاربها واستقائها لمفاهيم الشكلايين الروس الذين صنعوا حيزا متكاملا للتعامل مع النص بطريقة محايدة، تضمن للناقد العلمية المطلوبة لمعالجة وتأويل كل ما يوجد في الحياة اللسانية وغير اللسانية. وعلى هذا سيكون للباحث دراسة تهتم بالخلفيات الابستمولوجية للنظرية السيميائية منذ نشوءها مروراً بالمفاهيم الفلسفية والمعرفية التي قامت عليها أهم الإجراءات النصية التي تساعد الناقد على إضاءة النص الإبداعي من جهة وجل التمثلات غير اللسانية من جهة أخرى، هذا ما يمنح الباحث ضرورة إقامة عملية مقارنة بين أهم المصطلحات والمفاهيم السيميائية المستعملة في التصور العربي ابتداء من السيميائيين الأوائل.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، الابستمولوجية، الشكلايون الروس، التصور العربي، آليات التحليل.

تمهيد

تمثل السيميائية أحد أهم العلوم المعاصرة في الدراسات النقدية، والتي تشربت من أفكار مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كعلم (الفلسفة، النفس، الاجتماع،...) ولا يمكن تحديد المسار الابستمولوجي للنظرية السيميائية منذ نشوئها بشكل دقيق ومحدد إلا إذا تناولنا جذورها الأولية الغربية (الفرنسية والأمريكية)، بالإضافة إلى الظروف التي تم فيها استقبال هذا العلم عند العرب وكيفية ذلك؟ وكذا متاهة اشكالية المصطلح وترجمته؟ وما المقصود بعلم السيميائية في التصور العربي؟

ومما يلفت النظر إن علم السيميائية مر بتطورات مختلفة منحتة قابلية لقراءة النصوص بشتى أنواعها الغربية منها وحتى العربية لإضاءة النص الأدبي وهذا ما سنحاول التطرق له بدء من:

١/ الأسس الابستمولوجية للفكر السيميائي عند الغرب:

تؤسس بعض الدراسات النقدية للسيميائية، على أنها ليست علما معاصرا، حيث تعود بداياتها إلى الفكر اليوناني القديم مع كل من أفلاطون وأرسطو. إلا أن هذه البداية كانت عبارة عن أفكار متناثرة لم تلملم بعد، فقد كانت بحاجة إلى إطار نظري تنتظم داخله. ومع هذه الحقيقة لم يتوقف الفكر الإنساني في البحث عن أهم منطلقات وأسس السيميائية. وتظهر أصول المقاربة

السميائية في القديم إلى ما تحرته "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" حيث تقول: "الفلاسفة الرواقيين¹ كانوا أول من بنى نظرية في العلامة "Sémeion"². تعود الخلفية الابستمولوجية لهذا العلم أين حدثت واحدة من أبرز المناظرات حول العلامات بين الرواقيين Stous و الأبيقوريين³ Epicureans ٣٠ ق.م. في أثينا تمثلت نقطة الجدل الكبرى في الاختلاف بين العلامات الطبيعية (التي تحدث تلقائيا في الطبيعة) والعلامات العرفية (المخصصة للتواصل على وجه الدقة) فرأى الرواقيون أن العلامة المثالية هي ما يطلق عليه اسم العرض الطي⁴، مثال قولنا (فلان يرتعش ويئن على مصاب بالحى وهذه علامة للمرض)، كما وقد استعمل في اللغة الأفلاطونية "مصطلح «Sémiotiké» إلى جانب نحو «Grammatiké» الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ودمج مع الفلسفة أو فن التفكير، ويبدو أن السميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر وتوجيهها في منطق فلسفي شامل"⁵. فالمعالجة العلامية كانت في تلك الفترة عبارة عن عملية تنظيمية لكل ما هو موجود في الكون، وكان لابد للتنظيم أن يحتكم إلى المنطق الفلسفي الشامل.

هذا ويذكر يوسف وغليسي أن هذا المصطلح "يختفي قرونا طويلة، ليعود مع الفيلسوف الانجليزي جون لوك Joun Loke الذي استعمل مصطلح «Sémiotiké» في حدود سنة ١٦٩٩ بدلالات مشابهة لاستعماله الأفلاطوني، كما استعمل مصطلح «سيمولوجي Sémeiologie»، ابتداء من سنة ١٧٥٠، ضمن المجال الطي، بمعنى الدراسة النسقية للأعراض المرضية Symptomes"⁶. بالرغم من كل هذه التسميات العديدة: السميوطيقا، السميولوجيا؛ التي تعني ذلك العلم الذي يهتم بدراسة علم العلامات الذي رغم الجهود التي بذلها الفلاسفة طوال التاريخ، إلا أنه كعلم للعلامات لم يظهر إلا " بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين على يد عالم اللغويات ف.دي سوسير F. De Saussure ، والفيلسوف الأمريكي شارلز سنديرس بيرس C.S.Peirce"⁷.

يرى بعض الباحثين أن مصطلح "«السيمولوجيا Sémiologie» أوروبي مرتبط بدي سوسير في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" وهي لا تؤدي إلا وظيفة اجتماعية، أما مصطلح «السميوطيقا La Sémiotique» أمريكي وذلك لكون بيرس استعمله ويرى أن وظيفتها منطقية وفلسفية"⁸. وهناك من اعتبر اللفظين مترادفين، وهناك من رأى أن السيمولوجيا

^١ . الرواقيين : هرت الفلسفة الرواقية - نسبة إلى المدرسة التي أنشأها زينون " ٢٦٤ - ٣٣٦ ق. م " بمدينة أثينا أوائل القرن الثالث قبل الميلاد، وهي إلى جانب كونها مذهبا فلسفيا - فهي كذلك "وقبل كل شيء أخلاق ودين.

^٢ . رمان سلدن، من الشكلائية إلى ما بعد النبوية، مراجعة وإشراف ، ماري تريز عبد المسيح، موسوعة كمبرديج في النقد الأدبي، مجلد ٨، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦، ص ١٤٩.

^٣ . الأبيقوريين: المذهب الأبيقوري يُنسب إلى إبيقور (٣٤٠ ق.م. - ٢٧٠ ق.م.)، نظرية في الطبيعة، مقتضاها إرجاع كل شيء في عالمنا إلى ذرات، إلا أن اهتمامهم انصرف أساساً إلى الأخلاق. أساسها اللذة.

^٤ . بول كويلي وليتسا جاتز، علم العلامات، ترجمة جمال الجزيري ومراجعة وإشراف وتقديم ، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥، ص ١١.

^٥ . برنار توسان: ما هي السيمولوجيا؟، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ٣٧.

^٦ . يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٢٢٥.

^٧ . المرجع نفسه، ص ٢٢٣.

^٨ . جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، نسخة الكترونية pdf، ص ٥.

تختص بالتصور النظري وهي بذلك لفظة عامة، أما السيميوطيقيا تعني الجانب الإجرائي التحليلي، وهي بذلك منهج نقدي، وتجدر الإشارة إلى "أن السيميولوجيا مرتبطة بالنموذج اللساني البنيوي ارتباطا وثيقا، وذلك منذ القطيعة التي أحدثها دو سوسير في مجال الدراسات اللسانية والتي جعلت من اللسانيات العلم الرائد الذي اقتدى به النقد الأدبي والتحليل النفسي..."¹. باعتبار البنيوية هي منهجية تقتضي تطبيق النموذج الألسني لدراسة جوهر الظواهر الاجتماعية على نطاقها الواسع. وعليه كتب "رومان جاكبسون Roman Jakobson": "اللغة... منظومة سمائية خالصة.. لكن.. يجب أن تأخذ دراسة الإشارات بعين الاعتبار البنى السمائية التطبيقية، كأسلوب البناء واللباس... كل بناء هو في الوقت عينه نوع من الملجأ ومن المرسله."² البنيوية تبحث في المستوى العميق للنص الكامن وراء المستوى السطحي، ومحاولة إبراز العناصر الوظيفية المساعدة على فهم النص وإنتاج معنى خاص له فالنص الأدبي بحاجة للاشتغال على اللغة، لأن اللسانيات الحديثة تعتبر النص قائم على العلاقة بين الدال المدلول كما حدده دي سوسير.

ما قدمته الشكلانية الروسية Russian formalism من أعمال نظرية وتطبيقية ومبادئ خاصة بها لتطوير علم الأدب كان خير محرك للدراسات السيميائية الغربية فقد كان تقارب كبير بينهما (الشكلانية والسيميائية) فهي "رفعت أساسا مبدأ محايدة النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية"³؛ أي دراسة النص لذاته كما أن السيميوطيقا "ترصد الأسس الجوهرية المنطقية، والتي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل والمفردات والخطابات فالسيميوطيقا لا يهتمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهتمها هو كيف قال النص ما قاله النص؛ أي إن السيميوطيقا لا يهتمها المضمون ولا حياة المبدع، بقدر ما يهتمها شكل المضمون... عبر استنطاق الشكل.. وذلك لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى سطحا وعمقا"⁴. وعليه فالسيميائية أخذت عن الشكلانية الاهتمام بالشكل والبحث في العلامات الخارجية التي تحكم النص وأضافت زيادة عن ذلك الاهتمام بالمعنى.

كما تكشف لنا السيميائية الغربية أن معظم السيميائيين كانوا قد نشطوا في البنيوية والشكلانية، وتأثروا بمبادئ وأفكار دي سوسير منهم (ألخيدراس جوليان غريماس Algirdas (Julien Greimas)، جوزيف كورتيس (J. Cortés)، اومبرتو ايكو Umberto Eco). رومان ياكبسون، ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre)، رولان بارت (Roland Barthes).

بناء على ما تم ذكره فإن علم السيميائية كان نتيجة تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية المنهجية التي ساهمت في تحول البحث في موضوع السيميائية، إلى منهج نقدي مستقل يهتم فيه الناقد بالنص الأدبي لاستنطاقه وتحديد قراءة نقدية مناسبة له، وهذا لن يتحقق إلا من خلال الممارسات النقدية المتواصلة عليه من قبل الناقد. ومن هنا كان المنهج السيميائي الذي يتعامل بداية مع النص، وأيضا على تعميق فهم القارئ للنص من خلال فتح حوار تفاعلي بين النص والقارئ الذي يتعرف على النص ويكتشف خفاياه وأسواره ودلالاته. وتمثل هذه المحاولات كدلائل معتمدة في تحليل النصوص ودراسة العلامات انطلاقا من محاضرات دي سوسير الذي نظر للغة بوصفها نظاما من الأدلة وهو من تنبه لما يسعى العلامة في محاضراته سنة ١٩١٦ Cours de linguistique générale .

^١ . رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية، ط٢، ١٩٨٧، ١٧.

^٢ . دانيال تشانلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص ٣٣.

^٣ . المرجع نفسه ص ١١٥.

^٤ . جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، ص ٧.

وعلى خلفية ما قدمته البنيوية للسميائية فإنه لا " تختلف إنجازات السيميولوجيا عن إنجازات البنيوية، فقد استهدفت قضايا الطرح التاريخي والنقد الموضوعاتي، وكشف القناع عن سلطة المرجع وتهافت أسبقية المعنى،... إضافة إلى عيوب علم النفس. فالسيميولوجيا لا يمكن لها بحال أن تقوم ما لم تقم على أساسيات علم النفس. لقد رأى سوسير في تمييزه بين اللسانيات والسيميولوجيا أن السيميولوجيا ستكون جزءا من علم النفس الاجتماعي".¹

إذ يقول دي سوسير: " يمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة الاشارات في المجتمع؛ مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام. وسأطلق عليه علم الاشارات semiology...، ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن لم يمكن التمكن بطبيعته وماهيته، ولكن له حق الظهور إلى الوجود... هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة، ويحتل الأخير مكانة محددة بين كتابات الحقائق الانثروبولوجية".² أن علم العلامة هو علم يختص بدراسة العلامة ضمن سياقات المجتمع دون تغيير الحقيقة النفسية لنشوء العلامة وتلقمها؛ أي هناك علاقة بينهما، كما يرى أن علم اللغة هو جزء من علم السيميولوجيا وسيأخذ من قواعدها .

يتضح من خلال القراءات المقدمة للخلفية الابستمولوجية للفكر السيميائي الغربي أنها تتضمن جميعها كلمة علامة Signe، وهذه إشارة واضحة على أن العلامة هي موضوع السيميائية الرئيسي. فما هي العلامة؟ وإلى أي منهج نقدي تنتهي؟.

حصر العالم دي سوسير في محاضراته في اللسانيات العامة دراسته للعلامات ذات البعد الاجتماعي يقول: " اللغة عبارة عن نظام من العلامات المعبرة عن الأفكار. وعليه يمكن مقارنتها بالكتابة بالأحرف الأبجدية لدى الصم والبكم، وكذا الطقوس الرمزية، وبأشكال السلوك الراقى الأدبي، وبالإشارات العسكرية... الخ. إلا أنها هي أهم هذه الأنساق جميعا"³؛ يعني علم العلامات ستعمل اللغة سواء كانت مكتوبة أو اشارات وسلوكيات، وقد ارتبط هذا المفهوم بما جاء في اللسانيات "الخصائص اللسانية التي تستطيع أن تصل اللسان بباقي المؤسسات الأخرى عبر جملة من القواسم المشتركة بين الأنساق السيميائية عامة والنسق اللساني خاصة"⁴. بالتالي التعامل مع العامل اللساني داخل المؤسسة السيميائية يستدعي بالضرورة الخاصية الاجتماعية، واللسانيات تعتبر جزء من السيميولوجيا وفق ما قاله دي سوسير؛ لأن السيميائية تدرس العلامة اللغوية وغير اللغوية، واللسانيات تدرس العلامة اللغوية فقط حسب قوله. وفي هذا السياق ستجد السيميائيات ذاتها مواجهة تلك التقاطعات مع العلوم الأخرى (الفلسفة، اللسانيات،...) محاولة رسم حدودها الابستمولوجية، وارتباطاتها مع مبدأ المنطق والتي تتقارب مع ما قدمه دي سوسير من نظريات مع ما انجزته الرياضيات.

والملاحظ هنا تقاطع الفكر اللساني مع الفكر السيميائي، من خلال التحدث "عن العلامة اللسانية وغير اللسانية وهو ما انطلق منه دوسوسير في تعريفه للغة كما رأينا، فالسيميائيات حسب دوسوسير هي العلم الذي "يعني بدراسة العلامات Signes ضمن الحياة الاجتماعية"⁵. كما اعتبر "العلامة اللسانية وحدة نفسية بوجهين. والتي يمكن لها عرض الوجه، وهذان العنصران مرتبطان وكل يتطلب الآخر معه ومثال كلمة الشجرة arbre والعلامة signe تتكون من المفهوم (Concept) والصورة السمعية

¹ . ميحان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 184.

² . فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، دط، دت، ص 34.

³ . Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, éd Payot, Paris, 1972, p 33.

⁴ . عبد القادر فهيم الشيلين، معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، الجزائر، ط1، 2008، ص 10.

⁵ . Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, p 33.

(Image acoustique)، وعليه فإن "علامة (Signe) "تعطينا المجموع، ويتم تعويض كل من المفهوم والصورة السمعية على التوالي بـ " المدلول Signifié والدال Signifiant"¹؛ يعني هذا أن العلامة اللسانية تحمل ثنائية الدال والمدلول ويقصد بالمفهوم عند دي سوسير الصورة الذهنية عن الشيء التي يمكن حملها، أما الصورة السمعية هي الصوت المحسوس والانطباع النفسي الذي يتولد لدى المستمع حيال سماعه للكلمة. أما العلاقة التي تربط الدال بالمدلول فتكون اعتباطية Arbitraire.

وإذا كان سوسير يستخدم مصطلحات "العلامة (Signe) " وثنائية "الدال (Signifiant) و"المدلول (Signifié) "، أما بيرس فقد طور نظريته وعالجها معالجة منطقية بحتة بعيدا عن عقيدة الثنائية فهو له عقيدة التثليث يستخدم الثالث "الأيقونة- الرمز- القرينة"، وقد كانت "كتب المنطق أكثر تنبها إلى وجود الثنائيات في الحياة، ومن خلالها كانت تقيم الجدل في القضايا الفلسفية الصحيح /الفاسد، الصواب/ الخطأ.. وهذه الثنائيات هي الناظم للتحليل اللساني، والتحليل السيميائي لا سيما المدرسة الباريسية"². أما بخصوص المدرسة الباريسية السيميائية يعد "جوزيف كورتيس J.Courtès" من أهم أعضائها والذي تفاعل مع البنيوية والرؤى السوسيرية والشكلانية الروسية إلى جانب كورتيس نجد أعمال كثيرة في الحق السيميولوجي يمثلها كل من " الجريداس جوليان غريماس A.J.Gremas من هؤلاء (ميشيل أرنفي M.Arrivee، شابرول C.Chabril، وجان كلود كوكي J.C.Cokuet ..) وسي أصحاب هذا الاتجاه بمدرسة باريس السيميائية Sémiotique de l'école de Paris"، وهذه التسمية جاءت حاملة لأفكار ونظريات وتطبيقات الفكر الباريسي. واتسمت جهود "جوزيف كورتيس" لإظهار خصوصية للسيميائية الباريسية حين درس "منحى صعب في اللسانيات وهو المدلول أو جانب المعنى أو الدلالة أو التدليل، واستكشاف جميع القوانين والقواعد الثابتة والتي تتحكم في توليد النصوص في مظهراتها النصية الأجناسي"³؛ أي محاولة إجراء تطبيقات نصية تحليلية على مختلف النصوص بغض النظر عن جنسه حكاية، قصة...

وتسند مدرسة باريس السيميائية "إلى تحليل خطاب النص بنويًا بطريقة محايدة تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذي يبني من خلال لعبة الاختلافات والتضاد"⁴. مدرسة باريس تهتم بدراسة شكل المحتوى والتركيز على الكلمة وضدها هو ما ظهر باسم المربع السيميائي carré sémiotique عند غريماس والذي بحسبه أن تناول المعنى النصي يكون "في المستويين السطحي والعميق للبنيات السردية narrative structure، خاصة وأن تلك البنيات كيانات دلالية قائمة بذاتها لا تحتاج إلى معلومات خارجة عنها"⁶.

يتكون المستوى السطحي من البرنامج السردى المكون من (التحفيز الكفاءة، الانجاز...) مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية واستجلاء الأدوار التيمية مع ربطها بالبنية العاملة والإطار الوصفي. أما المستوى

¹. Ibid, p 99.

². آراء عابد الجرمانى، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 49.

³. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 10.

⁴. المرجع نفسه، ص 10.

⁵. المربع السيميائي : يقصد به التمثيل البصري للمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما . فالبنية الأولية للدلالة، لما عرفت كعلاقة بين حدين على الأقل، ينظر

أ.ج.غريماس، وآخرون، النظرية السيميائية مسار التوليد الدلالي، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 10.

⁶. آراء عابد الجرمانى، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ص 40-41.

العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التظاهرات النصية السطحية سردا وحكيا.

تبحث مدرسة باريس السيميائية في بنية النص وهي مرحلة بحثية مغايرة لتلك التي عاصرها دي سوسير لكن ليست بعيدة من حيث مكونات السمياء السوسيرية بصفتها مبادئ أساسية، وتأثر غريماس بأفكاره أمر جلي. وتجاوزه للتنظير في السمياء وابتكاره للمربع السيميائي الذي أضحى أساسا في الدراسات السيميائي للنص السردي.

وبناء على ما سبق نجد أن السمياء لها تفاعلات وتقاطعات كثيرة مع العلوم الأخرى، كما أنها حاملة لمصطلحين أوروبي السيميولوجيا والأمريكي سيميوطيقا، فتناول الغرب للمصطلح ولمكوناته كان يشوبه الاختلاف بين عالم وآخر، من أخذ بمصطلح "السيميولوجيا" فهو للمدرسة الباريسية الأوروبية، أما مصطلح "السيميوطيا" فيخص المدرسة الأمريكية وهذه التقسيمات حسب المدارس الفكرية وتحديدها للمفهوم هذا بالنسبة للغرب، فما هي ملامح علم السمياء العربي وما الخلفية المعرفية لها. وما المقصود بها في التصور العربي؟.

٢/ الأسس الاستيمولوجية للفكر السيميائي في التصور العربي:

تم استعمال السمياء للدلالة على علم في الطب ويكشف على العلامة المثيرة للمرض، أين اعتبر جزء من الطب، هو ما استخلصه دي سوسير "من مسمى السيميولوجيا وعلاقتها بالطب.

كما شهد علم السمياء التفاتة كبيرة من القدماء وتوالت استعمالاتهم في شتى المجالات، قد وجدت مخطوطة "لابن سينا" بعنوان "كتاب الدار التنظيم أحوال علوم التعليم" وفي فصل تحت عنوان: "علم السمياء" يقول: "علم السمياء علم يقصد فيه كيفية تمزج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها غريب، وهو أيضا أنواع^١، كما استعمل علم السمياء في السحر والشعوذة وهو ما ذكره "ابن خلدون" يوظف هذا العلم في نص له في فصل معنون بـ "أسرار الحروف" وهو كما يقول: "المعروف بالسمياء نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة (...) وجنوحهم إلى كشف حجاب الحسن، وظهور الخوارف على أيديهم (...) ومزاعمهم التي تنزل الوجود عن لواحد وترتيبه، وزعموا أن للكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام"^٢. فهو بهذا المفهوم يعطي للسمياء بعد غيبي مرتبط بالتصوف أكثر، وبهذا تكن السمياء عند القدماء مجرد ملامح واعطوها مفهوما لا يقدم لعلم السمياء الا بضع ملامح فقط.

لهذا سنحاول القاء الضوء على مصطلح (السمياء) بدء من حركة التأليف في المصطلحات العلمية بالعالم المشهور "جابر بن حيان" مؤسس علم الكيمياء والذي شبه فكره وعلمه بأرسطو والمنطق، فقد كانت لابن حيان قدرة خارقة وفكر عظيم لتحويل المعادن من حالة إلى حالة من خلال دراسة العلوم الطبيعية دراسة تجريبية، وقد هذا حذوه مجموعة من المفكرين العرب في مختلف العلوم الأخرى. فقد كان يطلق على جابر بن حيان "كبير السحرة لتصفحه كتب القوم واستخرج الصناعة وقد غاص في زبدتها ووضع فيها غيرها من التأليف، وأكثر الكلام فيها وفي صناعة السمياء لأنها من توابعها لأن احالة

^١ . فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ص ٣٠-٣١.

^٢ . المرجع نفسه ص ٣١.

الأجسام النوعية من صورة إلى أخرى إنما يكون بالقوة النفسية لا بالصناعة العملية فهو قبيل السحر"¹. وقال مؤلف كتاب "أبجد العلوم القنوجي" عن علم السمياء "أعلم أنه قد يطلق هذا الاسم على ما هو غير الحقيقي من السحر وهو المشهور"²؛ بمعنى الكلمات والمعاني التي نصل إليها من خلال هذا العلم السيميائي هي عمل سحري لا أكثر ولا أقل وهو المتعارف عليه عندهم قديما.

يضيف أيضا أن "في هذا الباب حكايات كثيرة عن ابن سينا والسُّهروردي المقتول انتهى ما في كشف المظنون. وأطال ابن خلدون في بيان هذا العلم منفعه وغرضه ظاهران جدا ولفظ سيميا عبرانيّ معرّب، أصله (سيم يه) ومعناه: اسم الله، وأما المقالات السبع عشرة للحلاج فإنما هي على سبيل الرمز"³.

يذكر الدكتور "معجب الزهراني" "ترتبط بحقل دلالي لغوي- ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل: السمة و التسمية والوسام والوسم والميسم والسمياء والسمياء والعلامة"⁴. السيمياء مرتبطة بالحقول الدلالية اللغوية التي تهتم بمعنى الكلمات.

كما نجد لفظ السيمياء قد ورد في القرآن الكريم وتعددت استعمالاتها وذلك في قوله تعالى: «سيماهم في وجوههم»⁵ وقوله تعالى: «تعرفهم بسيماهم لا يستلون»⁶ وقوله تعالى: «يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام»⁷. وقوله تعالى: «والخيل المسومة والأنعام والحرث»⁸.

ويجدر بالذكر أن الشيء الغريب هنا في هذه المصطلحات المعجمية علاقة المفاهيم ببعضها البعض من حيث التسمية والترجمة رغم اختلاف لغات هذا العلم ودونما سابق انذار، وهو ما يطلق عليه عبد السلام المسدي حسب ما ذكر يوسف وغيلسي "آلية المماثلة التي لا تحدث إلا نادرا جدا؛ حيث تتماثل لغتان في موطن معين دون أن يكون في ذلك أي اقتران تاريخي، فليس ما حصل في هذه اللغة بمستعار من تلك، ولا الذي في تلك بمأخوذ عن هذه، وتحصل مثل هذه الظاهرة بين الألسنة البشرية وتكون محض الصدفة: وأن تتفق لفظتان من لسنتين متباعدين اتفاقا في الشكل والمعنى دون صلة تاريخية"⁹. ولنا القول إن الهدف من دراسة السيمياء أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا هو دراسة المعنى الظاهر والخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الانسان اللغوية (كلمات) وغير اللغوية (ايماءات) باعتبارها علامات. لكن تبقى اشكالية ترجمة المصطلح عند العرب فيها من الاختلاف الشيء الكثير.

¹ . صديق بن حسن القنوجي، أبجد العلوم - السحاب المركوم في بيان أنواع الفنون وأقسام العلوم، ج ٢، ٠٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دار الكتب العلمية، دمشق، ١٩٧٨، ص ٣١٩-٣٢٠.

² . المرجع نفسه، ص ٣٣٢.

³ . المرجع نفسه، ص ٣٣٣.

⁴ . ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص ١٧٨.

⁵ . سورة الفتح الآية ٢٩ . رواية حفص عن عاصم

⁶ . سورة البقرة الآية ٢٧٣.

⁷ . سورة الرحمان الآية ٤١.

⁸ . سورة آل عمران الآية ١٤.

⁹ . يوسف وغيلسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ٢٣٩.

٢- التلقي العربي لعلم السيمياء:

حسب نظريات مختلفة تناول الباحثون مصطلح السيمياء الذي كانت بواده وإرهاصاته في التفكير الغربي والتفكير العربي بدء من الإغريق والعرب القدامى والمحدثين والأوروبيين، بيد أن مصطلح علم السيمياء عمدته فوضى من المفاهيم غير محددة الحقول، وكان المتلقي العربي يواجه الكثير من الصعوبات لتحديد المصطلح والوقوف على اختلاف الترجمة عند العرب المحدثين في دراساتهم السيميائية ثم تحديده، وهو نفس الإشكال عند الغرب أين تعددت المصطلحات بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، فكيف كان التلقي العربي لمصطلح السيمياء وكيف تم بناء المفاهيم في تصورهم الفكري؟

لنا أن نشير إلى أن استقبال مصطلح السيمياء قد عرف اشكاليات عديدة لا تختلف عن استقبال المناهج النقدية الأخرى، والسبب عند اتضاح معالم المصطلح "السيمياء" إلا بعد إطلاع الآخر عليه (الغربي) وعلى إبداعه عن طريق التلقي المباشر له عبر لغته عكس العربي الذي يتلقاه عبر وساطة الترجمة، وقد اختلطت في البداية المفاهيم حتى لدى أولئك المنظرين الغربيين من أمثال "دي سوسير" و"ش. بيرس" فاختلف السياق ينم على اختلاف ثقافة المتلقي. والملاحظ أن المستقبل العربي أخذ ملامح علم السيمياء من انجازات الغرب لذا لم يتأسس مصطلح السيمياء وبناءه في الفكر العربي إلا بعد أن زاد الاحتكاك بالنظريات النقدية الغربية عن طريق الدراسة والتحليل، وعن طريق اتساع حركة الترجمة التي تتداخل أحيانا نتيجة عدم تحري الدقة في ضبط المصطلحات. وقد لقيت السيميائية بداية عدم وضوح الرؤية، وغياب التعمق رغم ما للمصطلح من جذور قديمة في التراث العربي. وقد أصبح لزاما على المثقف العربي التقاط المفهوم الحدائي للسيمياء وتطبيقه على النصوص العربية. كما إن "الموازنة بين الغرب والعرب في تلقي المناهج النقدية الجديدة يكشف أن تم تلقي المناهج التي نمت في التربة الغربية بشكل مألوف، لأنها نتيجة بحثية ضمن سيرورة عمل متسارعة نحو تطوير تلك المناهج لتتناول معظم مجالات الحياة وتحاول أن تصبح علما بذاتها، في ظل الفاعلية المعرفية الغربية"^١؛ مما يعني أن تلقي العرب لهذه المناهج النقدية ولنظرياته يقترن بانتظار لكل تطور جديد لها أي يبقى رهين التطورات الغربية النقدية. ولتحسين المستوى الثقافي وتلقي المعرفة كانت الترجمة هي السبيل إلى ذلك رغم تعدد الترجمات لمصطلح واحد فنحن "نرتكب إثما لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى، بكل عوالمه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف"^٢. فتعدد الترجمات للمصطلح واحد تؤكد احصائيات يوسف وغليسي حين قال: "فهناك الركاب الاصطلاحي العربي المكس أمم مفهومين أجنبيين متلاصقين (السيمائيات، السيميائية، السيمائية، السيميوتية، السيمييات، علم السيميولوجيا، السيميوطيقا، علم الرموز، علم الدلالة، علم الأدلة، علم الإشارات، علم العلامة،...) ستة وثلاثون مصطلحا عربيا (وما خفي عنا سيجعل الأمر أعظم!) في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحا نسبيا؛ أي أن المعادلة الغربية (٢=٢) انتقلت إلى الوطن العربي بشكل لا يمكن أن يكون إلا مشوها (٣=٢)^٣". لذا ظل هذا العلم ابن مدينته الغربية.

الملاحظ أن الدارس العربي يتعامل مع السيميائيات باعتبارها منهجا يساعد على فهم النصوص والأنساق العلامية وتأويلها. وهكذا، فإننا نقرأ بين الحين والآخر دراسات وأبحاثا ترى في إجرائيات المنهج السيميائي منهجا لمقاربة النصوص ومن

^١ . آراء عابد الجرمان، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ص ٧٢.

^٢ . المرجع نفسه ص ٧٩.

^٣ . يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ٢٣٣.

ذلك بعض دراسات محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض التي تعتمد إلى تجريب المنهج السيميائي في تشریح نصوص أدبية قديمة وحديثة... وللسيمياء مكانة هامة ضمن المناهج النقدية. ولئن كان البعض يعتبرها مجرد علم جديد وسيزول، فإن هذا الوصف لم ينقص من قيمتها كمنهج علمي وإجرائي في الدراسات الأدبية وتحليل النصوص الأدبية بالدرجة الأولى، بل ولم يزد المشتغلين بها إلا مقاومة لكل نزعة تبسيطية. ولذلك فهي في الاعتبار الصحيح منهج لا يمكن التقليل من أهميته أو التقليل مما يمكن أن يفتحه من سبل وأفاق جديدة تنير مجاهل التعبير الأدبي والفني.

انتقلت السيمياء للوطن العربي "في وقت متأخر نسبياً، ومن نقادها المعاصرين محمد مفتاح، محمد الماكري، أنور المرتجي، قاسم المقداد، عبد الله الغدامي، صلاح فضل، عبد الملك مرتاض، وعبد القادر فيدوح، عبد الحميد بورايو، حسين خمري، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين،..."¹

التلقي العربي للمفهوم السيميائي ومحاولة تحليله فيه فوضى كبيرة ناتجة عند الفهم والوعي الدقيق للمصطلح الغربي وكل باحث يحاول تطويعه حسب ما يتلاءم ولغته وأرائه وأفكاره، "فألفينا علم المعنى عند عبد الكريم حي وسميرة بن عمو، عبد العزيز بن عبد الله يصطنع "علم الدلالاتية" تارة و "علم السيمياء" مرة أخرى"². وعلم دلالات الألفاظ معجم المصطلحات الأدبية³، و"علم العلامات Sémiologie، ودلالة بـ sémiotique، السيميائية بـ sémiotique" في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"⁴، فهو في كل مرة يستخدم مفهوم معين مختلف. ونجد "عبد السلام المسدي" في كتابه الأسلوبية والأسلوب" استعمال مصطلح علم الدلالات La sémantique فيعني بدراسة انتظام الدوال اللسانية في الظاهرة اللغوية عموماً"⁵. أما "عبد الملك مرتاض" فقد استحسن مصطلح سيميائية، لأنه حسب آت من المادة (س و م) والتي تعني فيما تعني العلامة التي يعلم بها شيء ما، أو حيوان ما، ومن هذه المادة جاء لفظ السيمياء"⁶.

ويستخدم كل من صلاح فضل عبد الله الغدامي مصطلح سيميائية يقول الغدامي: "أجد في هذه الكلمة نفس ما يجده الدكتور صلاح فضل فيها، من خشية أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئاً يتصل بالفراسة، وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيمياء، وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر،... مع كلمة سيمياء وردت كلمة الرموز كبديل أو مرادف لها، ولكن مصطلح رموز لا يقوم إلا بثلاث مجالات السيميولوجيا"⁷. يرى الغدامي أن استعمال مصطلح رموز كبديل للسيمياء لا يحقق المراد باعتباره جزء من الكل. أما "ويترجم" الطيب بكوش" المصطلح إلى الدلائلية في ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لجورج مونان تونسل ١٩٨١ وكذلك كان المنصف عاشور في مقالة نشرتها مجلة الحياة الثقافية"⁸، وهو مصطلح يميل

¹ . المرجع نفسه ٢٢٧.

² . المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

³ . ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٦، ص ٢٠٦.

⁴ . سعيد علوش، معجم المصطلحات المعاصرة، دار اكتاب اللبناني- بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٩٢-٢٩٣.

⁵ . عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، دت، ص ١٥٥.

⁶ . فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص ١٤.

⁷ . عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي- المغرب، ط٦، ٢٠٠٦، ص ٤١.

⁸ . المرجع نفسه، ص ٤٢.

لمصطلح علم الدلالة. ونصر حامد أبو زيد¹ و "سيزا قاسم"، فيستخدمان مصطلح السيميوطيقا¹. نجد " عزت محمود جاد" يحصر لنا "ما يقرب عن الستة أصوات دالة للمصطلح في : السيمياء، والسمية، والسميائية، والسيميوطيقا، والسيميولوجيا، والرموزية"².

كما قد استهل "عبد المالك مرتاض" مشواره السيميائي بكتابه ألف ليلة وليلة سنة 1981، بمنهج سيميائي تفكيكي وكتاب آخر "تحليل الخطاب السردي"، "شعرية القصيدة قصيدة القراءة"³.

عبد القادر فيدوح في كتابه دلالية النص الأدبي في قسم معنون بدراسة سيميائية للشعر الجزائري أن المؤلف بداية من العنوان يقع في فوضى وخط المصطلحات يستخدم مصطلحين في الآن نفسه "دلالية وسميائية" يغيب عنه أن الدلالية هي أيضا مقابل لكلمة "semiotique"⁴.

كما نذكر "حسين خمري" بدراسته "ما تبقى لكم العنوان والدلالات، و"رشيد بن مالك" قدم هو أيضا دراسات سيميائية عديدة في الرواية الجزائرية له (تحليل سيميائي لقصة عائشة للكاتب رضا أحمد حوجو، نوار اللوز لواسيني الأعرج - سيميائية النص الروائي) وهو يستخدم مصطلح السيميائية الفرنسية⁵.

وقد أفادت دراسة الغدامي في كتابه تشرح النص في الفصل الأول "قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي" استعماله مصطلح "سميولوجيا" وفي نفس الوقت يستعمل مصطلح "إشارة" كمفهوم واحد، يقول: " اللغة نظام إشاري (سيميولوجي) والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولاً هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة"⁶. الغدامي هنا استخدم ثلاث مصطلحات (الإشارات السيميولوجيا، الدلالة) لمصطلح واحد (السمياء). كما أن معالجته للنص الشعري لأبي القاسم الشابي كانت معالجة احصائية بنيوية بحثت شكلها معاصراً ألا وهو الإطار السيميائي في حين المعالجة كانت تروم التقصي والإحصاء التام للحروف والمقاطع التي تشكل الإطار للمعنى بشكل عام في القصيدة. وهذا لا ينطبق على مسار "الغدامي" فقط في التعامل الإجرائي مع النصوص فقد بلغ هذا الكثير من الكتاب العرب الذين استوردوا المنهج وقدموا قراءة لا تنأى عن القراءة التراثية للنص.

من خلال هذا العرض الوجيز للأسس الابستيمولوجيا للفكر السيميائي وجدنا أن مفهوم علم السيمياء، السيميولوجيا، علم العلامات في التراث الغربي هي مفاهيم أولية كما تعد أرضية متينة لإمكانية وجود تفكير سيميائي عربي نهل من الفكر الغربي ما جعله يتمتع بالثراء الفكري النقدي المنهجي، ورغم تعدد واختلاف الترجمات للمصطلح في الوطن العربي إلا أنهم يتفقون في معظمهم على استعمال مصطلح "سميائية" إن فكرة عبور المصطلح السيميائي في التصور العربي هي محاولة لبناء مفهوم للسيميائيات المعاصرة، وهذا ما يوضح أن مهمة التأسيس المعرفي هو مسار استكشافي استقصى الخلفيات والمرجعيات المحددة

¹ . فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص ١٥.

² . المرجع نفسه ص ١٤.

³ . يوسف وغيلسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص ١٣٤.

⁴ . المرجع نفسه، ص ١٣٤.

⁵ . المرجع نفسه، ص ١٣٨-١٣٩.

⁶ . عبد الله الغدامي، تشرح النص-مقاربات تشرحية لنصوص شعرية معاصرة-، المركز الثقافي العربي- المغرب، ط٢، ٢٠٠٦، ص ١٧.

لنظرية السيميائية في تاريخ الفكر العلمي، وتعد اللسانيات والرياضيات والفلسفة أحد أهم المقدمات في انطلاق السيميائيات، وعليه فهي لا تستغني عن العلوم الأخرى، وكل هذا ساعد في بناء مفاهيم عربية لعلم السمياء فالمتأمل للخلفية الاستيمولوجية للفكري السيميائي الغربي يدرك أن التصور العربي لبناء المفاهيم يتوافق تماما مع ما ذهب إليه الغرب من تحليل لعلم السمياء بالأخص ما أتى به غريماس "المربع السيميائي" الذي أصبح لا يستغنى عنه في الكل الدراسات السردية. لكن العرب لم يطبق ذلك في تحليلهم للنصوص، فقط اكتفوا بتقديم تطبيقات عربية في دراساتهم قائمة على الأرضية الثقافية العربية، في حين نرصد بعض النقاد السمياء العرب كانت لهم دراسات وقراءات تطبيقية لبعض النصوص شكلت منعرجا حاسما في النقد السيميائي العربي أمثال (سعید بنكراد، محمد الداوي، رشيد بن مالك) وللخروج من شرنقة التوقع في أحضان الفكر الغربي ونظرياته، كان على الكتاب العرب الخروج بنظريات وأسس وأفكار عربية أصيلة عن طريق الإبداع الخاص بهم.

القرآن الكريم . رواية حفص عن عاصم

المراجع

أ/ باللغة العربية

١. ج. غريماس، وآخرون، النظرية السيميائية مسار التوليد الدلالي، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣.
٢. آراء عابد الجرمان، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠.
- ٣ - برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٩.
- ٤ - بول كوبلي وليتسا جازز، علم العلامات، ترجمة جمال الجزيري ومراجعة وإشراف وتقديم، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس العلي للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩.
- ٥ - جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، نسخة الكترونية pdf.
- ٦ جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧.
- ٧ - دانيال تشانلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- ٨ - رمان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة وإشراف، ماري تيريز عبد المسيح، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مجلد٨، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.
- ٩ - رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية، ط١، ١٩٨٨.
- ١٠ - صديق بن حسن القنوجي، أبجد العلوم - السحاب المرموم في بيان أنواع الفنون وأقسام العلوم، ج٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دار الكتب العلمية، دمشق، ١٩٧٧.
- ١١ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، دت.

- ١٢- عبد القادر فهميم الشيباني، معالم السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧.
- ١٣- عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي- المغرب، ط٢، ٢٠٠٦.
- ١٤- عبد الله الغدامي، تشریح النص-مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة-، المركز الثقافي العربي- المغرب، ط٢، ٢٠٠٦.
- ١٥- فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، دط، دت.
- ١٦- ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٣.
- ١٧- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط٩، ٢٠٠٩.
- ١٨- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، الصندوق الوطني لترقية الفنون وأدائها وزارة الثقافة، دط١، ٢٠٠٦.

ب/ باللغة الأجنبية:

Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, éd Payot, Paris , 1972.

ج/ المعاجم:

- ١ - ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٦.
- ٢ - سعيد علوش ، معجم المصطلحات المعاصرة، دار اكتاب اللبناني- بيروت، ط٩، ١٩٨٩.
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠١.

و الخيال و الخيالة: الشخص و الطيف.¹

يقول ابن فارس في مقاييس اللغة: " الخاء و الباء و اللام أصل واحد يدل على حركة في تلون، فمن ذلك الخيال، و هو الشخص، و أصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يتشبهه و يتلون."²

يلتبس مصطلح التخيل بعدة مصطلحات تتقاطع معه اشتقاقيا ودلاليا ، منها: الخيال، التخيل، المخيال وغيرها، و كل منها ما هو سوى إعادة صياغة للواقع بحيث يراه الناس في ضوء جديد و كيان منسق، و المتخيل في الحقيقة يحيل على الواقع و يستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته.³

و قد تباينت المقاربات المعرفية للخيال و لفعل التخيل في الثقافتين العربية و الغربية؛ أما أرسطو فيرى " أن الخيال حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه، و هما أي الإحساس و الخيال مختلفان، و متى لم يوجد الخيال و الإحساس لم يتأت وجود التصور (Conception) و ليس الخيال و التصور بمتطابقين"⁴، و أما الفلاسفة المسلمون مثلا فقد استبعدوا لفظة الخيال على أساس أن الخيال مناف للحقيقة ، و هذا ما ورد في المعاجم العربية كلسان العرب في تعريف معنى الخيال بالظن و الاشتباه و الوهم . و أثروا بالمقابل مصطلح التخيل ، وذلك لتأثرهم بأرسطو الذي كان حريصا على جعل الخيال تحت وصاية العقل ، و التخيل عندهم مرادف للمحاكاة في معناها الواسع كما نجده عند عبد القاهر الجرجاني ، و حازم القرطاجني الذي يجعل من التخيل عنصرا تأسيسيا لبناء الشعر من حيث وظيفته في التأثير على المتلقي عن طريق التمثيل الحسي⁵، فيستعير الشاعر الصفة المحسوسة من الأشخاص للأوصاف المعقولة أي أن يثبت أمرا هو غير ثابت أصلا⁶، و من هنا جاء تحديد حازم القرطاجني للشعر باعتباره: " كلاما موزونا مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، و يكره إليها ما قصد تكرهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخيل له ، و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بجموع ذلك. و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب."⁷

¹ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب - نسقه و علّق عليه و وضع فهارسه: علي شيري - دار إحياء التراث العربي للطباعة و النشر و التوزيع - ط ١-١٩٨٨ - المجلد الرابع - مادة: (خ ي ل).

² - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة - تحقيق و ضبط: عبد السلام محمد هارون - دار الفكر للطباعة - ط ١-١٩٧٩ - ج ٢ - كتاب الخاء - مادة (خ ي ل).

³ - ينظر: فيصل الأحمر - دراسات في الأدب الجزائري المعاصر - اتحاد الكتاب الجزائريين - ط ١-٢٠٠٩ - ص ٣٧/٣٨.

⁴ - عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته و وظائفه - مكتبة لبنان ناشرون و الشركة المصرية العالمية للنشر لوئجمان - ط ١-١٩٩٨ - ص: ٥٥.

⁵ - ينظر: إدريس سامية: المخيال المغربي في الخطاب الروائي الجزائري - منشورات تحليل الخطاب - جامعة مولود معمري - تيزي وزو - دار الأمل للطباعة و النشر - العدد الخامس - جوان ٢٠٠٩ - ص: ٤٠.

⁶ - ينظر: دهيمي سامية: مفهوم المرح الكثرة و التخيل عند حازم القرطاجني - مذكرة ماجستير - جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان - كلية الآداب و اللغات الأجنبية - ٢٠٠٨/٩ - ص: ٢٢.

⁷ - أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء - تقديم و تحقيق: محمد الحبيب ابن الحوجة - دار الغرب الإسلامي بيروت - ط ٢-١٩٨١ - ص: ٧١.

يقول عبد القاهر الجرجاني إن التخيلي هو الذي لا يمكن أن يقال : إنه صدق ، و إنَّ ما أثبتته ثابت ، و ما نفاه منفي¹ ، و ربط بين الاستعارة و التخيل و ميَّز بينهما على أساس الحقيقة و التشبيه بل وفصل بينهما ، ذلك أن الاستعارة سبيلها سبيل الكلام المحذوف ، في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله ، و هو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً و يدَّعي دعوى لها شبح في العقل ، عكس التخيل الذي لا طريق لتحصيله، إذ ليس له أي أساس معرفي أو علمي ، بل هو قائم على الإيهام².

استقر الفكر البلاغي و النقدي العربي القديم على هذه النظرة الاختزالية للخيال، إلا أن نجد في الثقافة الإسلامية نظرة فريدة للخيال عند العرفانيين و في مقدمتهم ابن عربي، فإذا كان الخيال مناف للعقل عند الفلاسفة المسلمين ، فإنَّ الخطاب الصوفي قد فكك التعارض القائم بين الخيال و العقل، و أسند له وظيفة كشفية . يقول ابن عربي : "و كل مدرك بقوة من القوى الظاهرة و الباطنة التي في الإنسان ، فإنه يتخيل ، و إذا تخيله الإنسان سكن إليه ، فلا يقع السكون إلاَّ لمتخيل من متخيل"³. يرى ابن عربي في الفتوحات أن الخيال صاحب الإكسير الذي تحمله على المعنى ، فيجسده في أي صورة شاء . و هكذا ترتبط رمزية المركب الكيميائي بدلالة على أن الخيال يشخص المجرى و يجسد المعنى بإدخاله في قوالب الصور ، مما يعني أن في الخيال قدرة على أن يجعل الأشياء تخالف طبائعهم الأولية⁴.

و قد كشفت المغامرة اللغوية لدى بعض المبدعين القدامى ، و لا تزال تكشف في الحركة الإبداعية المعاصرة في الآداب العربية و غير العربية ، عن رغبة في تنشيط ما يفرز الوعي التخيلي المبدع من صور تتجلى فيها حرية الخيال و حدوس المبدعين وتطلعاتهم إلى ارتياد آفاق جديدة. و تأثر مبحث الخيال الإبداعي في الشعر بنتائج الفلسفة و علم النفس و علم الجمال⁵ ، و كان التخيل الذاتي مثلاً من بين ما أفرزه التلاحق الناتج عن التزاوج بين الخيال الإبداعي و علم النفس .

أمَّا كلمة "Fiction" الأجنبية فتقابلها في اللغة العربية كلمة خيال و تخيل، لذا ألفينا من يترجم "Autofiction" بالتخيل الذاتي أو الخيال الذاتي ؛ مثلاً الباحثة المغربية الزهراء صدقي استعملت مصطلح التخيل الذاتي ، في حين استخدم حبيب عبد الرب سروري عدنان محمد و مصطلح الخيال الذاتي ، ولا غرو في ذلك ؛ إذ كلمة "Fiction" في حد ذاتها تأخذ في اللغة الفرنسية عدة مدلولات، منها أنها استخدمت في اللغة القانونية في القرن التاسع عشر بمعنى تمثل الشيء، وأمَّا استخدامها المعاصر فيدل على جنس "الخيال الأدبي" "Fiction Littéraire"⁶.

و ترتبط الكلمة الفرنسية "Fiction" برفيقتها الحميمة "Imagination" التي تعني مخيِّلة، و كلاهما مرتبط بمبدول آخر يعني التجديد و الإبداع و الابتكار⁷.

¹ - ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - اعتنى به : مهسر عقاد ومصطفى شيخ مصطفى - مؤسسة الرسالة ناشرون- ط ١- ٢٠٠٧- ص: ١٩٣.

² - ينظر : المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة - دار الحوار للنشر - ط ١- ٢٠٠٥- ص: ٩٥.

³ - ينظر المرجع نفسه: ص ١٣٤.

⁴ - عاطف جودت نصر : الخيال مفهوماته و وظائفه - ص: ١٠٤.

⁵ - ينظر : المرجع السابق ص: ٢٩٤.

⁶ - من بين أنماط جنس الخيال الأدبي: " الرواية الخيالية، الأسطورة، الفانتازيا ، الخيال العلمي... الخ.

⁷ - ينظر: حبيب عبد الرب سروري : حول الخيال و الخيال الذاتي في الرواية — دراسة مقدمة في مهرجان الأدبي بصنعاء- مايو- ٢٠٠٥- ص ٠٣ الموقع الإلكتروني: abdulrab.free.fr/Textes Arabes/Articles/Autofiction.pdf.

⁷ - ينظر : المرجع نفسه : ص ٠٢.

يقول لوران جيبي : إنَّ كلمة "Autofiction" من جنس ما يسمى الكلمة الحقيبة (Les mots valises) ، وهي توحى بجمع بين السيرة الذاتية و الخيال ، و لكن الطبيعة الصحيحة لهذا الجمع بات عرضة لتأويلات متنوعة جدا¹.

ب - ظهور مصطلح التخيل الذاتي :

لم يتفق النقاد بعد حول تحديد مصطلح حديث النشأة هو:التخيل الذاتي أو الخيال الذاتي... و قد تساءل فيليب لوجون من خلال كتاباته المتعددة عن الأنا " le je " و الأوتوبيوغرافيا ، عن مدى إمكانية أن يحمل بطل رواية ما نفس اسم الراوي ، بمعنى آخر أنه إذا كان اسم الراوي هو نفسه اسم الشخصية في السيرة الذاتية ، و هذا هو العقد الأوتوبيوغرافي، حيث الإحالة إلى مرجع واقعي ، فهل يمكن أن يحدث التطابق بين اسم الشخصية و البطل في رواية ما ، حيث يكون العقد روائيا . يقول لوجون :

"Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressantes. Mais dans la pratique aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche..."²

يجيب سيرج دوبروفسكي مباشرة على تساؤل لوجون من خلال كتابه "ابن" أو "Fils" ؛ يقول :

"j'ai inscrit "roman" en sous-titre sur la couverture , fondant , simplement parce que je m'y suis trouvé contraint , malgré l'insistance inlassable de la référence historique et personnelle [...]. Non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également : en bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés."³

إذن ، إن التناقض الذي رآه لوجون بين كون الميثاق روائيا و أن يحمل البطل اسم الراوي (أي حدوث التطابق في حالة غياب الميثاق الأوتوبيوغرافي) ، أطلق عليه دوبروفسكي مصطلح "Autofiction" أي الخيال الذاتي سنة ١٩٧٤ م ، حين استخدمه على الغلاف الرابع لكتابه " Fils " ، و منذ ذلك الحين عرف المصطلح نجاحا متزايدا سواء عند الكتاب أو في النقد.⁴

ينطبق مصطلح الخيال الذاتي على الكثير من الكتابات الروائية المعاصرة ، فقد أضحى الروائيون اليوم يسعون جاهدين إلى التخفي و التستر عبره ، إن لم نقل التقنع لأغراض تختلف من كاتب إلى آخر ، و هذا ما أدّى بالضرورة إلى التشكيك بإمكانية

* - un mot valise résulte de la réduction d'une suite de mots à un seul mot , qui ne conserve que la partie initiale du premier mot et la partie finale du dernier (ex : franglais) . Voir : Jean Dubois et autre : Dictionnaire de linguistique-édition : Larousse -imprimé en Italie- janvier 2001-p : 314.

١- ينظر : لوران جيبي : الخيال الذاتي - ترجمة : عدنان محمد - جريدة الأسبوع الأدبي (اتحاد الكتاب العرب) - دمشق - فيفري ٢٠١٢ - العدد ١٢٨ - ص : ٠٦ .

٢ - Philippe Lejeune : le pacte autobiographique -édition 2, Armand Colin Paris ,1999 : p 31.

٣ - Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse » L'Esprit créateur, vol. 20, Minnesota, automne-1980.p:89.

٤- ينظر : لوران جيبي : الخيال الذاتي - ترجمة : عدنان محمد - جريدة الأسبوع الأدبي (اتحاد الكتاب العرب) - دمشق - فيفري ٢٠١٢ - العدد ١٢٨.ص:٠٦ .

الحقيقة أو الصدق في السيرة الذاتية ، فبدل أن يكتب الكتاب سيرا ذاتية بكل صراحة ، كتبوا تخيلات ذاتية ، يشيرون من خلالها إلى تجاربهم الشخصية إشارات ضمنية غير صريحة.

يقول جاك لوكارم :

" Le terme d'autofiction forgé par Doubrovsky pour présenter *Fils* peut s'appliquer à plusieurs ouvrages , tel : Roland Barthes par Roland Barthes , le *W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec , *Enfance* de Nathalie Sarraute , *Le miroir qui revient* d'Alain Robbe – Grillet , *L'amant* de Marguerite Duras...etc¹

استعمل التخيل الذاتي من قبل هؤلاء الروائيين لأجل إيهامنا والمراوغة ، فرولان بارث مثلا في كتابة المذكور أعلاه (بارث بقلمه) الذي هو في الحقيقة سيرة ذاتية ، قد اختلف شكل كتابتها عن السيرة الذاتية التقليدية ، يقول في الغلاف الداخلي للكتاب (بارث ١٩٧٧ م): " كل هذا يجب أن يعدّ كأنه من قبل شخصية روائية"².

"³ Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage du roman "

ج- تلقي مصطلح التخيل الذاتي في النقد العربي:

إن السؤال الذي يطرح نفسه الآن : هل اقتحم التخيل الذاتي ساحة النقد العربي؟ و هل ظهر مفهومه لدى النقاد العرب ؟

في حوار للباحث الفرنسي (أرنولد جونون Arnaud Génon) المختص في التخيل الذاتي و عضو مجموعة البحث في التخيل الذاتي مع الناقد المغربي (محمد الداوي) ، طرح الباحث الفرنسي نفس التساؤل المذكور أعلاه، فأجاب بأن أول من أشاع هذا المفهوم هو محمد برادة إبان تقديمه كتابه " مثل صيف لن يتكرر" في مكتبة كليلة ودمنة بالرباط سنة ١٩٩٩. في معرض رده على تدخلات الحاضرين أبرز التردد الذي خاله وهو يبحث عن جنس مناسب يمكن أن يستوعب تجربته التي يتقاطع فيها السير ذاتي و التخيلي. و هذا ما حفزه - في انتظار أن يستقر رأيه هذا على جنس مناسب- على إثبات مفهوم "محكيات" على وجه الغلاف، في حين اعتبر أن الجنس الذي يلائمه هو التخيل الذاتي الذي أصبح متداولاً في النقد الغربي.

لم يُعِر أيُّ ناقد مغربي الاهتمام لهذه الملاحظة التي مرت مرّ السحاب دون أن يثار نقاش حول المفهوم المستحدث في المقابل، كان عبد القادر الشاوي (بحكم تخصصه في المجال السير ذاتي) يثبت هذا المفهوم الوليد على صدر مؤلفاته الإبداعية واعيا منه بأنه الأقدر من غيره على لِمَ شتات وخبوط تجاربه التي يتضارب فيها الحقيقي والوهي. وكان يتوخى بهذا الصنيع تحفيز النقاد على قراءة مؤلفاته بطريقة وصيغة جديدتين حرصا على تمثيل أبعادها الجمالية وفهم هويتها السردية (عدم المطابقة المتعسفة بين السارد والكاتب والشخصية الرئيسية).

ومن جهته كرس محمد الداوي الفصل الأخير من كتابه " الحقيقة الملتبسة"^٧ (٢٠٠٩) للتخيل الذاتي. وقد قام بدراسة وتحليل مؤلفين يستجيبان في نظره، لمعايير التخيل الذاتي، وهما: "دليل العنقوان" لعبد القادر الشاوي و" مثل صيف لن

¹ -voir : Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone : L'autobiographie - Paris, Seuil, «Poétique»1975 p: 267.

^٢ - ينظر : حنين مخري - فضاء التخيل - دراسة أدبية - منشورات وزارة الثقافة - ط ١-٢٠٠١. ص : ٢٢١.

³ -Roland Barthes : Roland Barthes par Roland Barthes –édition du seuil, 1975, p123.

يتكرر" لمحمد برادة. يسترجع السارد، في القسم الأول من كتاب عبد القادر الشاوي، مسار حياة الطفولة والشباب في تطوان والرباط، لكنه عمد، في القسم الثاني، على مراجعة ما سبق أن تلفظ به، والتشكيك فيه، واعتباره مجرد تداعيات سائبة و أكذوبة لا تمت بأي صلة إلى الواقع المعيش. وهذا ما يجعل القارئ في حيرة من أمره، فما كان يعتبره حقيقيا غداً، مع مر الوقت، ضرباً من الخيال والوهم.

إن تردده (أ هو أم ليس هو) وارتبائه (لبواعث التشكيك والاستدراك واللغو) يحفزانه على التمرد على المواضع السير ذاتية الصارمة، والبحث عن أفق جديد يمكن أن يسعفه في فهم طبيعة الهوية السردية التي تميز هذا المؤلف عن غيره من المؤلفات. ويحكي المؤلف في " مثل صيف لن يتكرر" تجاربه الشخصية باسم مستعار (حماد) مخلصاً بالمطابقة المحتملة بين المؤلف والسارد من جهة، وبينهما وبين الشخصية الرئيسية من جهة ثانية؛ هذا ما يمكن أن نطلق عليه تسمية "تخييل ذاتي"¹ ويقول محمد الداوي إنه قد ساهم بعدة ملتقيات، في إلقاء مزيد من الأضواء على المفهوم وتوسيع متنه ليشمل مؤلفات كانت تعد في ما قبل إما سيراً روائية أو سيراً ذاتية مقنعة. وحاول كثيراً تحفيز الباحثين والدارسين على تلقي المفهوم ووضع حدود فاصلة بينه وبين السيرة الذاتية الواقعية، وعلى الرغم مما بذل من جهود مازال المفهوم يثير جدلاً في أوساط الدارسين، ولم يحظ بعد بأي نوع من الاعتراف.

لذا، فإن تلقي هذا المفهوم لدى النقاد والدارسين العرب لا يزال في البداية، ولم يتحقق أي تراكم بعد في هذا المجال، ويمكن أن نُعدّ النقاد الذين يهتمون بالتخييل الذاتي على رؤوس الأصابع وكل واحد منهم يشق طريقاً خاصاً في انتظار أن يحصل التراكم اللازم، الذي بإمكانه أن يفرز تياراً يتخصص في المفهوم ويتوسع ويبدع فيه.

فنجد مثلاً أن محمد برادة قد أشار في أكثر من موضع، إلى المفهوم دون التوسع فيه على نحو ما عهدناه فيه كلما تعلق الأمر بمفهوم مستحدث. وتخصص عبد القادر الشاوي في المجال السير ذاتي مبرزاً وجود نصوص تند عن المواضع السير ذاتية الصارمة، وتطرح إشكالات على مستوى تصنيفها بحكم تجاذبها بين السجلين الواقعي والتخييلي. ونظراً لوعي الشاوي بهذه المفارقة فهو اضطر إلى تصنيف أعماله الإبداعية ضمن التخييل الذاتي.

و كرس محمود عبد الغني فصلاً من أطروحته لنيل الدكتوراه لبيان أصول المفهوم ووضع الاعتباري عند ثلة من النقاد الفرنسيين.²

و تجدر الإشارة إلى تجربة الروائي و الناقد المغربي صدوق نور الدين من خلال عمله الإبداعي "مريض الرواية عثمان يقرأ رواية الروايات"، إذ عمد إلى اختلاق اسم مستعار وهو عثمان ليحل محل صدوق؛ هذا الأخير الذي هدف إلى كتابة تخييل ذاتي يجمع بين السيرة الذاتية والرواية... لقد حوّل المؤلف أجزاء من سيرته الذاتية إلى تخييل سردي عبر توظيف مقاطع استرجاعية من حياته، تعبر عن الفترة التي قضاها كتلميذ بالثانوية، و كمقيم بقسمها الداخلي، حيث أربك قراءهم و

¹ - ينظر الموقع الإلكتروني للناقد المغربي محمد الداوي : www.mohamed-dahi.net - مقال بعنوان: التخييل الذاتي في العالم العربي - تاريخ النشر: 2010/11/28.

² - ينظر: الموقع الإلكتروني نفسه.

استفزه حين مزج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف و التعاقد ، وحين انزاح عن الكتابة السير ذاتية بانتقاء مقاطع و تحويلها إلى ممارسات تخيلية، بالإضافة إلى تكسيره البعد الكرونولوجي ، مستعينا بما يسمى بالسرد الاسترجاعي¹.

إن مريض الرواية سيرة ذاتية تمردت على نوعها في تعاقد مضلل مع المتلقي الذي من حقه أن يسعى إلى اكتناه مكونات النص عبر قراءة تشخيصية، تسعى إلى الكشف عن البياضات و الفراغات، و كل ما هو مسكوت عنه.²

يقول الناقد المغربي أحمد المديني: "...التخييل الذاتي ، هذا الجنس المحرف عن السيرة الذاتية، المهجّن، يستخدم أدواتها و يموّها في آن، لغاية في نفس مؤلفها. و التخييل إمّا أن يكون نافلا فضلة أو زينة، و إما عمدة وعندئذ فهو مبرر كإعادة تجنيس باعتبار أن اللعب الفني ليس زخرفة و لا ترفا بقدر ما هو غرض"³.

و قد تنبه ثلة من النقاد إلى الأمر ، وخاصة الشباب منهم ، أمثال الدكتورة المغربية الزوهرة صدقي، التي خصت رسالة الدكتوراه بدراسة عن " التخييل الذاتي " ، نشرت أجزاء منها في شكل مقالات على صفحات موقع دروب الإلكترونية ، فضلا عن جهود أخرى في نفس الموضوع ، تحاول طرح المفهوم بجدية واضحة.

وتحدث محمد الداوي عن ممارسة المرأة لهذا الجنس الأدبي ، و قال بوجود نسوي فعلي لممارستها له، و قد احتمت المرأة الكاتبة العربية في محراب الكتابة الشخصية للتعبير عن همومها ومعاناتها ومطامحها⁴ ، ولكنها تحدثت دائما بصوت خافت ، لا تكاد نسمعه ، خوفا منها أن تهتك المحظورات إذا ما قامت بمساس الطابوهات. إلا أن التخييل الذاتي يمنح فسحة للمرأة ، فتكتب عن ذاتها باطمئنان.

و في الختام أرجو أن يلقي هذا المقال صداه في أوساط الدارسين و النقاد العرب، بغية الاهتمام بهذا الطرح الجديد في النقد المعاصر، لاسيما أن تلقي مصطلح "التخييل الذاتي" في الجزائر لا يزال محدودا إذا ما قارناه بالمغرب مثلا.

- قائمة المصادر و المراجع:

- ١ - ابن منظور: لسان العرب- نسقه و علّق عليه و وضع فهرسه: علي شيري - دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع- ط ١٩٨٧ - المجلد الرابع.
- ٢ - أبو الحسن حازم القرطاجني : منهج البلغاء و سراج الأدباء -تقديم و تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة- دار الغرب الإسلامي بيروت - ط ١٩٨٣.
- ٣ - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة - تحقيق و ضبط : عبد السلام محمد هارون- دار الفكر للطباعة - ط ١٩٧٧ - ج ٢.

¹ - ينظر: محمد مستقيم : قراءة نقدية (مريض الرواية أو شعرية الالتباس) - المصدر: بيان اليوم - من الموقع الإلكتروني : www.bayanelyaoume.press.ma/index.php?

² - ينظر: الموقع الإلكتروني نفسه.

³ - ينظر: أحمد المديني : رماد الحياة (لحسنونة المصباحي)- كتابة روائية في مرآة التخييل الذاتي- جريدة القدس العربي- سبتمبر/ رمضان ١٤٣٠هـ- السنة الحادية و العشرون- العدد ٦٣٠٣- ص: ١٠.

⁴ - ينظر الموقع الإلكتروني : www.mohamed-dahi.net

- ٤ - أحمد المديني : رماد الحياة (لحسنونة المصباحي)-كتابة روائية في مرآة التخيل الذاتي-جريدة القدس العربي-سبتمبر/رمضان ١٤٣١هـ- السنة الحادية والعشرون-العدد ٦٣.
- ٥ - إدريس سامية : المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري-منشورات تحليل الخطاب - جامعة مولود معمري-تيزي وزو-دار الأمل للطباعة والنشر- العدد الخامس -جوان ٢٠٠٠.
- ٦ - حبيب عبد الرب سروري: حول الخيال و الخيال الذاتي في الرواية -- دراسة مقدمة للمهرجان الأدبي بصنعاء-مايو-٢٠٠٥.-الموقع الإلكتروني : abdulrab.free.fr/Textes Arabes/Articles/Autofiction.pdf
- ٧ - حسين خمري - فضاء المتخيل - دراسة أدبية - منشورات وزارة الثقافة - ط ٢٠٠١.
- ٨ - دهيمي سامية: مفهوم المحاكاة و التخيل عند حازم القرطاجني - مذكرة ماجستير- جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان - كلية الآداب و اللغات الأجنبية ٢٠١٠/٢٠١٠.
- ٩ - عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته و وظائفه - مكتبة لبنان ناشرون و الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان - ط ١٩٩٨.
- ١٠ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة - اعتنى به : ميسر عقاد ومصطفى شيخ مصطفى- مؤسسة الرسالة ناشرون- ط ٢٠٠٧.
- ١١ - فيصل الأحمر-دراسات في الأدب الجزائري المعاصر-إتحاد الكتاب الجزائريين-ط ٢٠٠٩.
- ١٢ -لوران جيني : الخيال الذاتي - ترجمة : عدنان محمد - جريدة الأسبوع الأدبي (اتحاد الكتاب العرب) - دمشق - فيفري ٢٠١٢- العدد ١٢٨.
- ١٣ - المصطفى مويقن :بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة - دار الحوار للنشر - ط ٢٠٠٥.
- المقالات و المواقع الإلكترونية:
- ١٤ - عبد الحميد الغرباوي : أخاديد الأسوار بين الرد بالكتابة و التخيل الذاتي - مقال منشور بتاريخ: ٢٠٠٧/٨/١٧ على الموقع الإلكتروني الآتي: news.wata.cc/pdf.php?ib=610
- ١٥ -محمد الداوي .الموقع الإلكتروني : www.mohamed-dahi.net -مقال بعنوان: التخيل الذاتي في العالم العربي-تاريخ النشر: ٢٠١١/٢/٢٨.
- ١٦ -محمد مستقيم: قراءة نقدية (مريض الرواية أو شعرية الالتباس) - المصدر:بيان اليوم - من الموقع الإلكتروني: www.bayanyaoume.press.ma/index.php?
- المراجع الأجنبية:

18- Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone: L'autobiographie - édition 2, Armand Colin Paris ,1999.

19- Philippe Lejeune: le pacte autobiographique-Paris, Seuil, «Poétique»1975.

20- Roland Barthes: Roland Barthes par Roland Barthes -édition du seuil, 197٥.

21- Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse » L'Esprit créateur, vol. 20, Minnesota, automne-1980.p:89.

العدول البلاغي والأسلوبي وجمالياته في الحديث النبوي الشريف

الأستاذ: ياسين فرפורي، جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف، الجزائر

ملخص البحث:

إن لغتنا العربية هي لغة تفيض حسنا وتختال بهاء، نراها تسمو وتزهو بما اشتملت عليه من المرونة و مظاهر الإبداع فتبتلين فيها التراكميات ذكرا و حذفًا أو تقديمًا و تأخيرًا أو إثباتًا و نفيًا أو قصداً و إبهامًا، و مادامت لغة القرآن الكريم و الحديث الشريف هي العربية الفصحى فإنها ستظل مصونة عزيزة ما طال بها الزمن، هي لغة سماوية تكفل الله بحفظها قائلاً: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ سورة الحجر، الآية: ٩، هي لغة الحديث النبوي الشريف أيضا لا يعرض لبيانها و لا لتبنيها قصور أو كذب في الشعور، لغة بديعة لا على مثال سابق سوى القرآن العظيم، في أسلوب مؤثر في السامع و المتلقي و بصياغة و انتظام بنيوي و بموازاة استجابة تنحرف و تعدل عن أسلوب أي بشر آخر، يحمل العدول فيها من منظور الدراسات البلاغية و الأسلوبية سمة جمالية إبداعية فنية.

و في محاولة منا لتتبع العدول البلاغي و الأسلوبي و استكناهه جمالياته في نماذج من الأحاديث الشريفة، من أصح كتاب بعد كتاب الله تعالى، ألا و هو صحيح الإمام البخاري - رحمه الله تعالى - ، و إن البلاغة النبوية و أسلوب النبي ﷺ يخاطب كل قوم بلغتهم و على مذهبهم ثم لا يكون إلا أفصحهم و أبينهم قولا، و ما كان ذلك كذلك إلا باختراق جمالي لأصول لغتهم و قواعدها و محاكاة لفظتهم و الطبيعة التي يعيشون فيها و جبلوا عليها.

الكلمات المفتاحية: العدول البلاغي، العدول الأسلوبي، الجمالية، الحديث النبوي الشريف.

١- مفهوم مصطلح العدول:

١-١ - المعنى اللغوي: إن مادة (عدل) بتتبع دلالة المصطلح و طرق أبواب أشهر المعاجم عدة معاني: منها حاد و مال، و مع معجم لسان العرب: «عدل عن الشيء يعدل عدلا و عدولا حاد عن الطريق جار و عدل إليه عدولا رجع، و ماله معدل و لا معدول أي مصرف، و عدل الطريق مال، و منه قول أبي خراش:

عَلَى أَنِّي، إِذَا ذَكَرْتُ فِرَاقَهُمْ تَضَيَّقُ عَلَيَّ الْأَرْضُ ذَاتُ الْمَعَادِلِ

أراد ذات السعة يعدل يمينا و شمالا من سعتها. و العدل: أن تعدل الشيء عن وجهه، تقول: عدلت فلانا عن طريقة و عدلت الدابة إلى موضع كذا¹. كما تأتي بمعنى «ترك الشيء و الانصراف عنه إلى غيره، يقال: عدل الفحل عن الضراب:

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د، ط)، ١٩٩٤، مادة عدل:

أي تركه و انصرف عنه «^١ و هو المعنى الذي يحمله معجم القاموس المحيط، و هو ما اتفقت عليه أغلب المعاجم العربية القديمة و الحديثة. و قد أوردت هذه الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ﴾ (سورة الأنعام، الآية: ١٠)، أي أن العدول يحمل معنى واحدا، و هو الخروج و الحياد عن أصل ما إلى غيره.

٢١- المعنى الإصطلاحي: إن ظاهرة العدول متعلقة بالدراسات الأدبية الأسلوبية، فالأسلوب يعرف بأنه انحراف و خروج عن المؤلف أي الإستعمال المتعارف عليه، و يصبح علم الأسلوب هو علم الإنحرافات. و عليه، فإن العدول هو أسلوب الإنحراف اللغوي على الإتيان باللامتوقع من التعبير لغايات جمالية فنية، و ذلك لغرض تأثيرات بلاغية و أسلوبية. إذ أن «الأسلوب مفارقة أو انحراف عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري»^٢ و هذا يعني أن اللغة عبارة عن نظام تمثله القواعد المعيارية المحددة، إلا أنها تتعرض إلى مجموعة من المتغيرات المتعددة، تعرف بالعدول، و هي كسر القواعد النحوية أو العروضية أو الصرفية لغايات فنية و جمالية، قد تتمثل في "... الاتساع، و التوكيد، و التشبيه"^٣، و لقد وضّح ابن جني (٣٩٦هـ) في حديثه عن المجاز الذي هو من مصطلحات العدول كما سيمر بنا، يقول النبي ﷺ في فرس " وهو بحر" فأما الاتساع فلأنه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس و طرف و جواد و نحوها البحر، حتى إنه إن احتيج بلاغيا بالدرجة الأولى، " فالعدول عن التصريح باب من البلاغة صار إليه كثيرا، و إن أوثق تطويلا، يحكى عن شريح أن رجلاً أقرّ عنده بشيء ثم رجع ينكر فقال له شريح: شهد عليك ابن أخت خالتك، أثر شريح التطويل ليعدل عن التصريح بنسبة الحمافة إلى المنكر لكون الإنكار بعد الإقرار إدخالا للنعق في رقبة الكذب لا محالة، أو للتهمة^٤.

2- مصطلح العدول عند القدماء و المحدثين :

١٢- مصطلح العدول عند القدماء:

عرف العدول في اللغة العربية منذ العصر الجاهلي فقد تطرقوا إليه لفهم المقاصد الشعرية، و لقد تكرر هذا المصطلح عند الفلاسفة المسلمين، و ذلك في العصر الإسلامي لوقوعه في لغة القرآن. و جاءت مسائل هذا الموضوع متفرقة في صفحات كتب التفسير و معاني القرآن و النحو و البلاغة و غيرها، و جاء بتسميات مختلفة لأنهم لم يتفقوا على تسمية واحدة، و أهمها ما يلي: "العدول"، "الانزياح"، "الانحراف و الخرق"، "الخروج عن سنن اللغة"، "المجاز"، "الإلتفات"، "الصرف و الإنصراف"، و "نقض العادة"، و "شجاعة العربية"...

و يبدو أن هذا التعدد للمصطلحات الدالة على مفهوم واحد عند القدماء، يحيل إلى إشكالية عدم استقرار المصطلح بشكل عام، و ما ينجر عنه من خلل و اضطراب في فهم الدرس اللغوي و النحوي بشكل خاص. و لا أريد أن أحدثكم عن مشكلات المصطلح اللغوي العربي، و وضع العصي في الدواليب بدلا من تحريكها، فمصطلح العدول واسع الدلالة، إذ « إنه يشمل معظم مستويات اللغة، فقد يكسر القواعد اللغوية الموضوعية، أو يخرج عن النمط المؤلف للغة أو يبتكر صيغا و أساليب جديدة، أو يستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة أو يقيم نوعا من الترابط بين لفظين أو أكثر، أو يستخدم لفظا فيغير ما

^٢ مجد الدين يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، باب العين، فصل اللام.

^١ سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص٤٣.

^٢ ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة و النشر، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص١٤٢.

^٣ السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زورر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ص١٠٣.

وضع له»¹ و قد يشمل هذا الإنحراف المستويات الصوتية و الصرفية و النحوية و الدلالية. فيقول ابن جني عند حذف المضاف: «لأنَّ حذف المضاف ضرب من الاتساع»²، أمّا الزمخشري (ت ٤٠١ هـ) فيعبر عن ذلك بما يلي: «إنَّ الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنّما يستعمل للفتن في الكلام و الانتقال من أسلوب إلى أسلوب نظرية لنشاط السامع و إيقاظا للإصغاء إليه»³، بمعنى أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره، ليجد نشاطا للاستماع، لذا فإنَّ استعمال أسلوب واحد يعد قدحا في الكلام لأنّه لو كان حسنا لما ملّ، فبالتالي فإنَّ العدول كان لمعنى الإثراء اللغوي و ضربا من التوسع كما أنّه إبداع و ابتكار لغوي حسب اللغويين القدامى.

كما نجد الإمام أبابكر الباقلائي (ت ٤٠٠ هـ) يوظف مصطلح العدول و يتبعه بضروب من الأسئلة عن عدول المتكلم في بعض التراكيب عن استعمال صيغة اسم الفاعل إلى صيغة فعال للدلالة على المبالغة في الصفة، فيقول: «أمّا المبالغة فهي الدلالة على كثرة المعنى و ذلك على وجوه: منها مبالغة في الصفة المبينة لذلك، كقولك: رحمن، عدل عن راحم للمبالغة...»⁴.

و استعمل عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٧ هـ) مصطلح العدول في حديثه عن الكلام الفصيح، فيقول: «واعلم أنّ الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين قسم تعزى المزية و الحسن فيه إلى اللفظ و قسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول للكناية و الاستعارة و التمثيل الكائن على حد الإستعارة، و كل ما كان فيه على الجملة مجاز و اتساع و عدول باللفظ عن الظاهر»⁵، فالعدول عند عبد القاهر مرتبط بنظم الكلام، و هو مزية من مزاياه يستخدم لغايات فنية و جمالية و هو أوضح كأنه يقول و يدل على ترك طريقة في القول إلى طريقة أخرى أحسن يُقَصِّرُ التعبير الحقيقي عن تأديتها، أما استعمال المصطلح عند ابن الأثير (ت ٦٣٤ هـ) فقد ورد عنده كثيرا، «فالعدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا نوع خصوصية اقتضت ذلك»⁶.

و هكذا فإنَّ العدول مصطلح تنازعتة الكثير من الحقول المعرفية القديمة و تمثلته العديد من الطرق، كل يكاد يكون أكثر من هذا هو ظاهرة اجتماعية، فالقدماء عدلوا في كلامهم بما وصل إلينا في الأمثلة و الحكم و الألغاز و الطرائف و فنون القول، كفعل يؤدي بالكلام العادي المألوف إلى أن يخرج غير مخرج العادة و يهر المتلقي و بأسر السامع و الجمهور و يحقق موطن الجمال الفني .

٢٢- مصطلح العدول عند المحدثين:

إنَّ ظاهرة تعدد التسميات لدى القدماء تتكرر عند المحدثين، فقد تضاربت أيضا أقوال اللسانيين المحدثين في ذلك اضطرابا كبيرا، فهم يطلقون على هذا المفهوم تسميات كثيرة و مختلفة توحى باللامألوف و تصف التجاوز و التخطي. إذ قال عبد السلام المسدي: «هذا العدول قد عبّر عنه في الدراسات الحديثة بمصطلحات عديدة: الانحراف (l'adeviation)، الإنزياح (l'ecart) الإنتهاك (leviol)، التجاوز (l'abus)، المخالفة (l'infraction)، اللحن (l'incrrection)، الإختلال (la distorisson)، خرق السنن (la

¹ عبد الحميد هنداوي، الاعجاز الصربي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط)، ٢٠٠٢، ص ١٦٣.

² رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، (د،ط)، ١٩٩٣، ص ٢٣١.

³ سيويوه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، (د،ط)، ١٩٨٨، ج ٣، ص ٢٧٠.

⁴ أبوبكر الباقلائي، اعجاز القرآن الكريم، تح: أبوبكر عبد الرزاق، مكتبة مصر، (د،ط)، ١٩٩٤، ص ١٩٠.

⁵ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قراءة و تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د،ط)، ١٩٩١، ص ٤٢٩-٤٣٠.

⁶ ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح : كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ج ٢، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٩٦-

(violation des normes)، الشناعة (scandale)، الإطاحة (lasubversion)، التحريف (l'altération)، والعصيان (la transgression)»¹، فرغم تعبير المسدي عن مصطلح العدول بعبارات مختلفة، إلا أنّ الدلالة تبقى واحدة، فهي تحمل انتهاكا و كسر الناطق أو الكاتب لأعراف الكلام الذي يستخدمه مع تحقيق الفائدة أو تعبير آخر فإنّ العدول يكون خرقا للقواعد حيناً و لجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر أما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية، و أمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة و الأسلوبية خاصة.

و لقد تكلم عبد الملك مرتاض عن العدول فقال: « و سواء علينا أ تمثلنا هذا المفهوم في ثوبه البلاغي القديم (العدول) و واضح أن البلاغيين العرب كانوا حتما تعاملوا مع هذا المفهوم تحت مصطلحات مختلفة كلها يدل، في اللغة الحدائية على الإنزياح؛ و ذلك كالتقديم و التأخير و الإختصاص و الحذف و هلمّ جر... ، أم في ثوبه السيميائي الجديد (الانزياح)؛ فإنه في الحالتين الإثنتين يكاد يعني شيئا واحدا لدى ريفاتير (rifaterre) و قريماس و جان بوا (J.BOIS) و أصحابه»². و عليه نقول إذا كان العالم المتقدم يعاني من مشكلة واحدة، فيما يخص المصطلحات، هي مشكلة ابتكار المصطلح الذي يحمل مفهوما محددا، فإن عالمنا العربي يصطدم بأمور أخرى إلى جانب هذه المشكلة؛ من ضمنها السعي لنقل العلوم المختلفة من الأمم المتقدمة، و إيجاد مصطلحات تقوم بمهمة التعبير عن المفاهيم التي تضمنتها العلوم المنقولة. هذا بالإضافة إلى تعدد المشارب في الترجمة»³، و رغم مجهودات المجامع اللغوية لتوحيد المصطلح تبقى المشكلة قائمة، مما يؤدي إلى تعقيد الدرس النحوي، و ما هو معروف أن مصطلح العدول لم يستقر مفهومه على تسمية واحدة، و قد يتعدد المصطلح عند مؤلف واحد، و إنّ لهذا المعنى الكثير من المصطلحات أشهرها الانزياح و الانحراف و الانتهاك و عليه سنجري بعض التمييز بين هذه المصطلحات و العدول.

٣ - ظاهرة العدول و جمالياتها في البلاغة العربية و الأسلوبية:

الذي يؤكد ارتباط النظر في اجراءات العدول بتكريس قيم الجمال هو أنّها «ترى في النص خلقا لجمالياته من خلال صياغته، في هذا يفترق نص عن نص، و يختلف عمل أدبي عن آخر- لا من خلال الجودة و الرداءة - و لكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة، فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء، أو تتكرر الأنماط، أو تتكاثر المنهات الفنية»⁴، و إنّ الأسلوب العدولي إنّما جاء لفائدة جمالية فنية، و إنّ السبب الذي يدعو نظام اللغة إلى الخروج و العزوف و الانزياح عن الأصل و تفضيل العدول إلى الفرع يتعدد ف " إرادة أمن اللبس قد تكون مع الاستصحاب، فالمبدأ العام في اللغة العربية و في اللغات الأخرى كذلك هو ما عرفه ابن مالك بقوله: و إنّ بشكل خيف لبس يجتنب"، و كذلك فإنّ نظام اللغة يتغير من نظام إلى آخر لأغراض كالأغراض البلاغية، فالانزياح « خرق لنظام النحو و نظام الدلالة لخلق لغة شعرية، و المنهاج الوحيد الذي يجب أن يرتكبه كل شاعر للخروج من الدائرة المغلقة و النمطية المستهلكة»⁵، و المؤلف من القول لا يثير المتلقي و لا يحقق له المتعة

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط ٥، ٢٠٠٦، ص ٧٩.

² عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، تحليل مركب لقصيدة أشجان بمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤ م، ص ١٢٩.

³ مصطفى طاهر حياذرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٣، ص ٠٧.

^١ محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية - لونغمان، ط ١، ١٩٩٤، ص ٥٧.

^٢ أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ١، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥ م، ص ١٤٥.

الكافية، فالشعر يحيد بالكلمات عما وضعت له، وهو في قول هربت ريد خاصية خارقة، تحول مفاجئ تتخذها الكلمات تحت تأثير خاص وليس في مقدورنا أن نحدد هذه الخاصية أكثر مما في مقدورنا أن نحدد حالة من الجمال¹.

و إذا كان العدول اللغوي هو أهم الأركان التي قامت عليها الأسلوبية، والذي عدّه نفر غير يسير من أهل الاختصاص كل شيء و عرفوها فيما عرفوها بأنها "علم الانعادات اللغوية، فأما السرّ من وراء الحد الأخير فكامن فيما تمتاز به الأسلوبية بعامة، و أسلوبية العدول بوجه مخصوص على ملامسة ما يسمى "أدبية الخطاب"، يحيلنا الأمر للحديث عن العملية الإبداعية من حيث تشكيل الأساليب و خلق فضاء للتواصل بين المبدع و المتلقي، و إنّ الأمثلة لكثيرة في تراثنا البلاغي و النقدي القديم و على جميع المستويات اللسانية، و على سبيل المثال لا الحصر فإنّ ظاهرة الالتفات كمصطلح يرتبط ارتباطاً و شجياً بالعدول، و الكلمة في أبسط دلالتها تعني التحوّل و الانحراف عن الوضع القائم، سواء أ كان ذلك في نطاق اللغة، أم في نطاق السلوك الانساني بصفة عامة، و لو فعّلنا موضوع آخر ذو اتجاهين كموضوع التقديم و التأخير الذي يتصل بدراسة التركيب، كما يتصل من ناحية أخرى بقضايا البلاغة انطلاقاً من ظاهرة الانفلات من القوالب الجاهزة، "فالتقديم و التأخير زيادة في إيضاح المعنى، و تحسين الكلام، و لهذا يتصل التقديم و التأخير بالبلاغة و ثيق الاتصال"²، و لقد أحصى البلاغيون «الأغراض التي تتوخى من التقديم و التأخير في المسند و المسند إليه؛ فذكروا منها تعجيل المسرّة. و تعجيل المساءة أو النكايّة. التلذذ، النص على عموم السلب بتقديم أداة العموم على أداة النفي، النص على سلب العموم بتقديم أداة النفي على أداة العموم، الإنكار و الغرابة، التخصيص بالمستند إليه، التشويق للمتأخر»³. و هكذا يتكلم الأديب مصطفى صادق الرافعي عن البلاغة العربية على أنّها اللغة الخاصة تخرج من اللغة العامة، و يقدم بعض المبررات للخروج عن المؤلف بقوله: «إنّه احتيال على اختصار الطريق في أداء المعنى إلى النفس، و إلقاء هذه المعاني في سمو يعلو أو سمو ينزل؛ في فخامة و روعة، إنّ بناء هذه اللغة قائم على تأليف أسرار المعاني و ترجمتها للنفس لترجمة موسيقية، بالتشبيه و المجاز و الكناية و الاستعارة و غيرها»⁴.

و على مستوى العدول الدلالي: فإنّه يتمثل بصفة عامة في الأنواع التي درسها البلاغيون ضمن علم البيان، من حيث هو "إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة"؛ إنّ هذا الإيراد المختلف المعنى هو ما يعطي العدول الأبعاد الفنيّة و الجماليّة و التأثيرية، و ما يجدر بي أن أشير إليه في هذا المقام، هو أن الكلام ضربان: ضرب يستطيع في المتلقي أو السامع أن يستخلص المعنى أو الغرض استناداً إلى الألفاظ الواردة في التركيب اللغوي مباشرة؛ أي دون الحاجة إلى وسائط و قرائن لغوية، و ضرب آخر لن نستطيع أن نصل فيه إلى الدلالة أو الغرض إلا انطلاقاً من معاني الألفاظ و غرضها المتحقق إلى معاني مجازية.

إنّ العدول الدلالي في أبسط تحديد له هو خرق النظام اللغوي بعوامله الصوتية و الصرفية، النحوية و الدلالية؛ أو أدق خروج عن الاستعمال المألوف تركيبياً و دلالة. و ذلك عندما تذكر الكلمة و لا يراد معناها هذا ما بينه عبد القاهر الجرجاني، بأنّ العدول هو ما يعطي للتعبير حسنه و مزّيته، ف"من المركز في الطباع و الراسخ في غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به، و يذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، و عمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، و جعل دليلاً عليه، كان للكلام بذلك حسن و مزّية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، ذكر بلفظه صريحاً". و إنّ العدول الدلالي لذو أبعاد تتماشى و عملية التأثير الجمالي على المتلقي، من مثل: الغرابة، و كسر الدهشة، و الإدهاش، و هي كلها من أقوى أسباب

¹ أدونيس، الصوفية و السريالية، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط3، ص115-116.

² أحمد أبو قحافة، البلاغة و التحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1993، ص99.

³ أحمد أبو قحافة، المرجع نفسه، ص102.

⁴ مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، (د،ط)، ج2، ص208.

الإحساس بالبعد الفني الذي لا نجد فيه معنى واحدا: « إذ أن خلق علاقة لم تكن موجودة بين متباعدين أو متباينين ... هو أساس المجاز الخلاق»¹.

وقد تحدث علماء البلاغة عن مراتب التشبيه وقرروا أن قوة التشبيه تتناسب مع حذف بعض عناصره؛ أما في حال ذكر جميع عناصره، فلا قوة له حينئذ، إذن فالعدول المتمثل في حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، يخرج التشبيه من التقريرية والمباشرة إلى مجال أرحب تعتره أبعاد فنية وجمالية، تتحقق جماليات العدول في التشبيه فيما تكون العلاقة بين المتشابهين أي المشبه والمشبه به بعيدة و غير مألوفة، وفي هذا الصدد يؤكد الرازي أن " المتشابهين متى كانت المباعدة بينهما أتم، كان التشبيه أحسن"². إذ أن التأثير الذي يكتنف عدول التشبيه يُفضي إلى شعور المتلقي بالغرابة وقوة التخيل فيدرك فجأة أن أشياء متباعدة، لا علاقة ظاهرة تربط بينهما، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب"³، وأما مع الاستعارة التي هي باب من أبواب علم البيان، وربما أرقاها على الإطلاق، لذلك تناولها علماء البلاغة بالدرس والتحليل كل حسب مجال تخصصه، فهي من الإجراءات البلاغية الهامة التي تحدث الاتساع في الكلام وأداء المعنى بطرق مختلفة، إذ يتم من خلالها إعارة معنى ما لمعنى آخر بغية الزيادة في إثباته وإيضاحه بطريقة تكتنفها أبعاد فنية، وعرفها ابن المعتز: " هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، مثل: مخ العمل، فلو كان قال: لب العمل لم يكن بديعا، والاستعارة " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه، وتجريه عليه".

وبذلك فإن عبد القاهر الجرجاني يشترط أن هناك حذفاً لأحد طرفي التشبيه في قوله: "فتدع أن تفصح في

التشبيه " و مثال ذلك قول المتنبي من الطويل:

وَ أَقْبَلَ يَمْشِي فِي الْبِساطِ فَمَا دَرَى .. إِلَى الْبَحْرِ يَسْعَى أَمْ إِلَى الْبَدْرِ يَرْتَقِي

فذكر المشبه به وهو البحر، لقبوم مقام الممدوح، فالشاعر لم يقل إن الممدوح يشبه البحر، وإنما أجراه مجراه، وكونه مكانه دون أن يصرح بذلك، فالاستعارة إذن هي " استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة لعلاقة المشابهة" أو أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، وهي تأتي " .. لأجل المبالغة في التشبيه".

التفت الكثير من النقاد قديما إلى ما به تكون الاستعارة عدولا، كـ "ابن أبي عون (٣٢٦هـ) و ابن وكيع و ابن جني و ابن رشيق المسيلي" وغيرهم كثير. و الآليات المتبعة للبلوغ بالعدول الإستعاري أقصى غاياته، أن يجمع بين عدد من الاستعارات قصدا لإلحاق الشكل بالشكل، كقول امرؤ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ .. وَ أُرْدَفَ اعْجَازاً وَ نَاءً بِكُلِّكِلٍ

فإنه " لما جعل الليل صلبا قد تمطى به، ثنى ذلك فجعل اعجازا قد أردف بها الصلب، و ثلث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوحى في جملة أركان الشخص، و راعى ما يراه الناظر من جوانبه جميعا.

و خلاصة القول أن الاستعارة هي أرقى و أهم أنواع العدول، فتخرج الكلام من دائرة الإبلاغ و التوصيل إلى

مجال القيم الجمالية و الفنية.

^٢ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، نشر سلسلة عالم المعرفة- الكويت، ٢٧٢، ص ٤٠٣.

^٤ فخر الدين الرازي، نهایة الامجاز في دراية الاعجاز، تح: بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٢٥.

^١ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د، ط)، ١٩٩٢، ص ١٩٠.

و تعد الكناية من أبداع المسالك البيانية و الطرق الأسلوبية التي يعبر بها المنشئ عن المعنى، تعبيراً مظلماً هادفاً يخفى تحت ظلاله لطائف مراده¹، و هي إحدى أسرار اللغة، لكونها من الأساليب التي يعرض فيها العدول عن التصريح إلى الإخفاء، و التستر. و من ههنا يمكن - لنا- إدراك الطبيعة العدولية، إنها عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة، إلى إفادته عن طريق لازم من لوازمه، و ما على المتلقي إلا أن يقوم بحركة عكسية ينتقل من خلالها من المعنى الحرفي المذكور إلى المعنى المراد (المتروك).

٤ - من مظاهر العدول البلاغي و الأسلوبي في الحديث النبوي الشريف:

مما لا شك فيه أن الجمال هو تحصيل عناصر تتكامل و تتلاحم و تتناسق، فيكون الجمال في الشكل و الهيئة، و في الأفعال و التصرفات، أي في الخلق و الخلق، و في البساطة قد نلمح الجمال، و هكذا تمثل الجمالية عملية البحث عن الجمال في علاقة تثير الشعور بالارتياح بين ثلاثة عوامل هي: الموضوع الخارجي المتناسق، البيئة المحيطة، و النفس المدركة²، و من جهة أخرى فإن الجمال قد يتسلط و يظهر في العدول عن المألوف و الإتيان بما لم يسبق اكتشافه أو تداوله، و في الانحراف عم ألفه الإنسان أو سنّه، و على هذه الوتيرة ننزاح عن القول و نتجاوزه و ننتهك القواعد لنخلق أبهى الأساليب، و حديثي في آخر هذا البحث عن كلام ليس ككل كلام، عن الحديث النبوي الشريف، عن كلام خاتم الأنبياء و المرسلين، «يقولون مجنون بعض آلهتنا اعتراه، و أساطير الأولين اكتبتها أم يقولون افتراه، بلى إنَّ العقل الكبير في كماله ليتمثل في العيون الصغيرة كأنه جنون و إنَّ النجم المنير فوق هلاله ليظهر في العيون القصيرة كأنه نقطة فوق نون»³، نعم إنها بلاغة أشرف خلق الله في أسلوب دعوي تربوي ووجداني أسر، كيف لا يتمتع عن الهرم إن كان يشد بأيدينا إلى السماء و يطبب أنفسنا المريضة، و كيف لا و هو موجه للرعيل الأول و التابعين من بعدهم و تابعي التابعين إلى يوم الدين، و قد قال فيه النبي ﷺ: "يا أيها الناس: إنِّي قد أعطيت جوامع الكلم و خواتيمه و اختصر لي اختصار"⁴، و شدَّ على بلاغته العالية أهل العلم، فقال الجاحظ فيه: "و لم يسمع الناس بكلام قطّ أعمّ نفعاً، و لا أقصد لفظاً، و لا أعدل وزناً، و لا أجمل مذهبا، و لا أكرم مطلباً، و لا أحسن موقفاً، و لا أسهل مخرجا، و لا أفصح معنى، و لا أبين فحوى من كلامه ﷺ"⁵، و قال الأديب الرافعي فيما قال: "هذه هي البلاغة الإنسانية التي سجدت الأفكار لأياتها، و حسرت لعقول دون غاياتها، لم تُصنع، و هي من الأحكام كأنها مصنوعة، و لم يتكلف لها، وهي على السهولة بعيدة ممنوعة"⁶.

و قد حاولت في هذه الدراسة أن أتبع و أستكشف بعضاً من مظاهر العدول البلاغي و الأسلوبي في أصح كتب الحديث و هو صحيح الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، " و قد سمى المحدثون هذا الكتاب بكتاب الجامع لأنه يوجد جميع الأنواع المحتاج إليها من العقائد و الأحكام و الرقائق و آداب الأكل و الشرب و السفر و المقام وما يتعلق

^٢ صابر عبد الدائم، الحديث النبوي رؤية فنية جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، ١٩٩٩، ص ٧٢.

^١ ماهر كامل، الجمال و الفن، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١٧.

^٢ مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٨، ٢٠٠٥، ص ٢٠.

^٣ محمد بن عبد الواحد، الأحاديث المختارة، تح: عبد الملك دهيش، م كتبة النهضة الحديثة، مكة المكرمة، ط ١، ج ١، ص ٢١٦.

^٤ الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ج ٢، ص ١٧.

^٥ الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص ٢٧٩.

بالتفسير والتاريخ والتيسير والفتن والمناقب وغير ذلك^١، أضف أنّ هذا الكتاب أصح كتاب بعد كتاب الله عزّ وجلّ، و للإشارة فإنّ العدول عن الأصل ورد في القرآن الكريم عشرات بل مئات المرات، فعلى سبيل المثال نجد العدول عن الأصل في الذكر والحذف، كحذف نون كان في قوله تعالى: ﴿وَلَمْ أَكُ بَعِيًّا﴾ الآية^٢؛ من سورة مريم، والحذف مشروط عند سيبويه والجمهور إذ يكون الحذف التالي للنون متحركاً، غير ضمير متصل، والكثير من الأمثلة في العدول على مستوى الحرف والكلمة، كعدول فعل للتأثير والأريحية للسامع والمتلقي، لكن "ليس كل خروج عن الوظيفة النحوية يمتلك وظيفة جمالية"^٣، وإنّ جماليات الأداء الأسلوبي في الحديث النبوي متعدد وجوهاً، وتنوع طرائقها، ولكن الأثر الباقي في النفس الإنسانية المؤمنة برسالة الإسلام، والتي تعمق فيها الإحساس بعظمة الشخصية المحمدية وعبقريتها.. هذا الأثر الباقي هو الإحساس بجمال المنطق وحلاوة التعبير، وشرف المعنى وصحته، و سمو قصده وحكمته^٤. وإذا احتكنا إلى آراء علماء الجمال، نجد أن فريقاً منهم يرى أن الجمال وحقيقته مستقرة في ذلك الشيء ذاته، ومنهم "شوبنهاور" و"هيدجر"، أما الفريق الآخر فيرى أنّ الجمال هو الشعور الذي ينبع من نفس الإنسان اتجاه شيء ما.. حينئذ تكون حقيقة الجمال مستقرة في نظرة الإنسان من خلال ما يشعر به نحو ذلك ومنهم "كانت"، فجمال منطق المصطفى صلى الله عليه وسلم مكتسب لأن الله فطره على ذلك^٥، وقد قال النبي ﷺ: «مَثَلُ الْقَائِمِ فِي حُدُودِ اللَّهِ وَالْوَاقِعِ فِيهَا، كَمَثَلِ قَوْمٍ اسْتَمْتَمُوا عَلَى سَفِينَةٍ، فَأَصَابَ بَعْضُهُمْ أَعْلَاهَا، وَبَعْضُهُمْ أَسْفَلَهَا، فَكَانَ الَّذِي فِي أَسْفَلِهَا إِذَا اسْتَقْفُوا مِنَ الْمَاءِ مَرُّوا عَلَى مَنْ فَوْقَهُمْ، فَقَالُوا: لَوْ أَنَا خَرَقْنَا فِي نَصِيبِنَا خَرْقًا وَلَمْ نُؤْذِ مَنْ فَوْقَنَا؟ فَإِنْ تَرَكَوهُمْ وَمَا أَرَادُوا هَلَكُوا وَهَلَكُوا جَمِيعًا، وَإِنْ أَخَذُوا عَلَى أَيْدِيهِمْ نَجَوْا وَنَجَّوْا جَمِيعًا»^٦.

ما أعظم التقابل الموجود في هذا الحديث إشارة إلى حدود الله، ومعنى استمتموا على سفينة اقتنعوا على تقسيمها، وأخذ كل فريق سهماً بالقرعة وهذا التشبيه التمثيلي النبوي وجه الشبه فيه منتزع من متعدد وهو تشبيه حال المسلمين القائم منهم على الحدود والواقع فيها والساكت عن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بحال قوم شركاء في سفينة تنازعوها فاستمتموا على قسمتها، فأصاب بعضهم أعلاها وبعضهم أسفلها، فأراد من في أسفلها خرقها تيسيراً للحصول على الماء ولم يجدوا بأساً من ذلك على اعتبار أنهم يتصرفون في خالص نصيبهم، فإنّ منعهم من هم في أعلى السفينة من هذا التصرف الخطير نجا الجميع، وإن تركوهم وما أرادوا هلك الجميع، فهذا التصوير النبوي البديع "دعوة لولوج المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء أو توجه إليه ليحتضن في مقاطف مختلفة الإيحاءات التي تظل تحوم فوق الصورة التشبيهية، ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المختلفة، والتي سيظل بعضها يرف بأجنحته حوالياً ولا يستطيع أن يقبض عليه"^٧، يوضح نص الحديث أن صيانة الأمة وأمنها لا يحصلان إلا بأخذ الراشدين فيها بأيدي العابثين المفسدين، تطبيقاً لمبدأ إسلامي عظيم نشاق إليه اليوم في مجتمعنا وهو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، هذا العدول الجمالي قد حقق التفاعل النفسي بين القائل محمد ﷺ وبين مسامع كل عصر، في لغة متقابلة، وفي إعطاء النقيض، فبين أسفلها وأعلىها، في تشبيه تمثيلي بلاغي غاية في الرفعة، و

^٦ محمود الطحان، تيسير مصطلح الحديث، مكتبة المعارف، الرياض، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٦م، ص ١١٠.

^١ موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي-الأردن، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٣٨.

^٢ صابر عبد الدائم، الحديث النبوي رؤية فنية جمالية، ص ٢٩.

^٣ صابر عبد الدائم، المرجع نفسه، ص ٣٢.

^٤ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير دمشق، بيروت، طبعة جديدة منقحة، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م، ص ٢٨٦.

^٥ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د،ط)، ١٩٨٠، ص ٢٣٩.

في قالب قصصي مؤثر في المستمع و المتلقي، "و التمثيل : ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور"¹، و من البديهي القول أن التشبيه في الأصل يقوم على عقد مقارنة بين شيئين في صفة أو أكثر، تكون في العادة أظهر في المشبه به منها في المشبه و ذلك هو الأصل، غير أنه في بعض الاستخدامات يخرق الأصول فيجعل تلك الصفات أبرز في المشبه منها في المشبه به، و هو ما يعرف في البلاغة بالتشبيه المقلوب؛ و ما يهتَمنا هو إظهار بعض ملامح العدول من خلال التشبيه في الحديث النبوي الشريف.

و من صور العدول أيضا في التشبيه ما رواه أبو هريرة رضي الله عنه أن الرسول ﷺ قال: «مَنْ اغْتَسَلَ يَوْمَ الْجُمُعَةِ غُسْلَ الْجَنَابَةِ ثُمَّ رَاحَ فَكَأَنَّمَا قَرَّبَ بَدَنَةً، وَمَنْ رَاحَ فِي السَّاعَةِ الثَّانِيَةِ فَكَأَنَّمَا قَرَّبَ بَقَرَةً، وَمَنْ رَاحَ فِي السَّاعَةِ الثَّلَاثَةِ فَكَأَنَّمَا قَرَّبَ كَبِشًا أَقْرَنَ، وَمَنْ رَاحَ فِي السَّاعَةِ الرَّابِعَةِ فَكَأَنَّمَا قَرَّبَ دَجَاجَةً، وَمَنْ رَاحَ فِي السَّاعَةِ الْخَامِسَةِ فَكَأَنَّمَا قَرَّبَ بَيْضَةً فَإِذَا خَرَجَ الْإِمَامُ حَضَرَتِ الْمَلَائِكَةُ يَسْتَمِعُونَ الذِّكْرَ»²، فالنبي ﷺ أراد من خلال هذه التشبيهات بيان تفاوت المبادرين إلى الجمعة في الفضل و الأجر، و عدل عن النحو المجمل إلى التفصيل، لما في التفصيل من إلحاح على التفاوت، و أيضا ضرب مثلا للعدول في أبهى صورته ما رواه ثابت بن الضحاك رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه و سلم قال: «مَنْ حَلَفَ بغيرِ مِلَّةِ الْإِسْلَامِ فَهُوَ كَمَا قَالَ، وَ مَنْ قَتَلَ بِشَيْءٍ عُذِّبَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ، وَ لَعْنُ الْمُؤْمِنِ كَقَتْلِهِ، وَ مَنْ رَمَى مُؤْمِنًا بِكُفْرٍ فَهُوَ كَقَتْلِهِ»³، فالنبي ﷺ بظننته و ذكائه المهم من رب العزة يدرك تساهل الناس فيما يصدر عنهم من أقوال لظنهم أن هذه الأقوال ليست بمورد هلاك كما الحال بالنسبة لكبائر الذنوب، و لذلك عمد إليها فقرنها بكبيرة من أكبر الكبائر مما رسخ في أذهان الناس حرمتها، فشابه بين اللعن و الرمي بالكفر، و بين كبيرة القتل في الإثم، و ذلك ليرهب الناس مما يصدر عنهم من أقوال و ينههم على خطورة ما يعتقدون أنه سهل يسير. و على الرغم من أن التشبيهين يسيران في مجرى واحد، و هو التهيب مما يتصور أنه ليس بمورد هلاك، فقد تغاير بناؤها اللغوي، فجاء تشبيه اللعن في جملة اسمية، في حين بُني تشبيه الرمي بالكفر على أسلوب الشرط " و من رمى مؤمنا بكفر فهو كقتله"، و الأسلوب انعطاف في حركة المعنى؛ فما سبقه من كلام يدور حول أذى الإنسان لذاته .. في حين تشبيه اللعن و الذي بعده دار حول أذى الإنسان لأخيه المؤمن. فكان العدول في بناء تشبيه اللعن عن أسلوب الشرط جاء بمنزلة انعكاس لغوي لبدء معنى جديد غير الذي قبله⁴.

و إذا ما ذهبنا إلى جمالية العدول في الاستعارة فنجد الكثير من الأحاديث الشريفة في هذا، عن أبي المليح، قال: كنا مع بُرَيْدَةَ في غزوة في يوم ذي غيم، فقال: بكروا بصلاة العصر؛ فإن النبي ﷺ قال: «مَنْ تَرَكَ صَلَاةَ الْعَصْرِ فَقَدْ حَبَطَ عَمَلَهُ»⁵، فالاستعارة في قوله عليه السلام "حبط عمله" إذا استعار الحبط، و معناه في اللغة: " أن تصيب الدابة مرعى طيبا، فتفترط في الأكل حتى تنتفخ، فتموت، للدلالة على بطلان عمل من ترك صلاة العصر لاشتغاله في الدنيا و استغراقه في متاعها.

و كذلك ما ورد في حديث أبي هريرة رضي الله عنه أنه سمع رسول الله ﷺ يقول: «أَرَأَيْتُمْ لَوْ أَنَّ نَهْرًا بَابَ أَحَدِكُمْ يَغْتَسِلُ مِنْهُ كُلَّ يَوْمٍ خَمْسَ مَرَّاتٍ هَلْ يَبْقَى مِنْ دَرْتِهِ شَيْءٌ، قَالُوا: لَا يَبْقَى مِنْ دَرْتِهِ شَيْءٌ، قَالَ: فَذَلِكَ مَثَلُ الصَّلَوَاتِ الْخَمْسِ يَمْحُو اللَّهُ بِهِنَّ

¹ الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، شرح و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية، ط 3، 1993، ج 4، ص 90.

² صحيح البخاري، ج 1، ص 301.

³ الصحيح، ج 5، ص 2264.

⁴ خليل محمد أيوب، لغة الحديث النبوي بين التشبيه و المجاز، دراسة في الصحيحين، رسالة بإشراف الأستاذ شفيع السيد، جامعة القاهرة، 1428هـ - 2007م، ص 20.

⁵ الصحيح، ج 2، ص 767.

الخطايا^١، نلاحظ في هذه الصورة تجسيم معنى الغفران أتم تجسيم، فلا يكون المشهد مجملا تلمحه العين، ثم يغيب عنها، و إنما يكون مطولا مفصلا، يبقى حاضرا في الذهن، و تتجول العين في أرجائه، و يعد هذا الإدراك الحسي المفصل لذهاب الخطايا عاملا جليلا في دفع السامع نحو الأخذ بالأفعال التي تؤدي إلى غفران الخطايا؛ و ذلك لأنه تحسس الغفران واقعا حيا بأم عينيه. و لأنّ الصور كثيرة نكتفي بآخر حديث نبوي رسم الإستعارة بانحراف جمالي و عدول أسر، فعن ابن عمر رضي الله عنهما قال: قال رسول الله ﷺ: إذا طَلَعَ حَاجِبُ الشَّمْسِ، فَأَحْرَوْا الصَّلَاةَ حَتَّى تَرْتَفِعَ، و إذا غَابَ حَاجِبُ الشَّمْسِ فَأَحْرَوْا الصَّلَاةَ حَتَّى تَغِيبَ^٢. استعير الحاجب و هو صفة إنسانية، للشمس، و هي ليست بذات حاجب، و ذلك لتحديد المقدار من الشمس الذي لا يصح معه الصلاة فجرًا أو عصرًا.

و آخر ما يمكن الحديث عنه في ظاهرة العدول في علم البيان هو المجاز المرسل، فعن أبي قتادة السلمي رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: «إِذَا دَخَلَ أَحَدُكُمْ الْمَسْجِدَ فَلْيَرْكَعْ رُكْعَتَيْنِ قَبْلَ أَنْ يَجْلِسَ»^٣، و هنا نلمح صورة جزئية للدلال بالركوع على الصلاة في مقام الدخول إلى المسجد، و هذا ما يسمى بالمجاز المرسل. و من صورته أيضا في الحديث النبوي الشريف في باب إطلاق لفظ الأهل على الزوجة، فعن ابن عباس رضي الله عنهما عن النبي ﷺ، قال: «أما إنَّ أَحَدَكُمْ إِذَا أَتَى أَهْلَهُ، و قَالَ: بِسْمِ اللَّهِ اللَّهُمَّ جَنَّبْنَا الشَّيْطَانَ، و جَنَّبِ الشَّيْطَانَ مَا رَزَقْتَنَا ...»^٤، فالرجل لا يأتي أهله، و إنما يأتي زوجته، و لكن النبي ﷺ دل بالأهل على الزوج لأسباب كثيرة من باب إطلاق الكل على الجزء، و من باب تكريم للزوج لكان الزوجة هي الأهل كلهم، و أيضا ما يتطلبه المقام من اللطف و الرقة ...

و بالحديث عن العدول في الحديث النبوي الشريف في علم البديع فالصور كثيرة و "بدع الشيء ببدعه بدعا و ابتدعه: أنشأه و بدأه ... و البديع الشيء الذي يكون أولا، و في الترتيل: قل ما كنت بدعا من الرسل، أي ما كنت أول من أرسل قد أرسل قبلي رسلا كثير"^٥، و من بين مظاهر الحسن التي نسعى لتحسسها في بعض المحسنات البديعية، جراء قيمتها العدولية، المتولدة عن الطبع و العفوية، فالطباقي في قوله ﷺ: «رُفِعَتْ إِلَيَّ سِدْرَةُ الْمُنْتَهَى، فَإِذَا أُرْبَعَةُ أَنْهَارٍ: مَهْرَانِ ظَاهِرَانِ، وَ مَهْرَانِ بَاطِنَانِ، فَأَمَّا الظَّاهِرَانِ فَالْبَيْتُ وَ الْفُرَاتُ، وَ أَمَّا الْبَاطِنَانِ فَمَهْرَانِ فِي الْجَنَّةِ»^٦، و لا نقول أن مقامات الحسن في المحسنات البديعية تتأتى فقط من خلال قيم الانحراف و العدول، ذلك أن الكثير منها لا تقوم على هذه المزية الفنية الأسلوبية.

و من الأحاديث التي ورد فيها الجناس، جناس الاشتقاق في قوله ﷺ: «إِنَّ لِلْجَنَّةِ ثَمَانِيَةَ أَبْوَابٍ، فِيهَا بَابٌ يُسَمَّى الرَّيَّانُ لَا يَدْخُلُهُ إِلَّا الصَّائِمُونَ»^٧، في نص الحديث جناس اشتقاق عن طريق المفرد و الجمع (باب/أبواب)، إذ عمل هذا الجناس على إعطاء قيمة جمالية للمتلقى من خلال استخدامه للإيحاء بأبواب الجنة الثمانية و الباب الخاص للصائمين الذي أطلق عليه تسمية الريان، راح عبد القاهر الجرجاني يثبت أن الجمال في الجناس لا يرجع إلى جمال الألفاظ، من حيث هي و إنما يعود ذلك إلى إبهامك أنه بالكلمة الثانية لم يسمعك إلا حروفا مكرورة لن تجد لها فائدة، في قوله: "و على الجملة فإنك لا تجد

^١ الصحيح، ج ١، ص ١٩٧.

^٢ الصحيح، ج ١، ص ٢١٢.

^٤ الصحيح، ج ١، ص ١٧٠.

^٥ الصحيح، ج ٣، ص ١١٩٣.

^١ لسان العرب، ج ١، ص ٠٠٦.

^٢ الصحيح، ص ٣٨٨٧.

^٣ الصحيح، ص ٣٢٥٧.

تجنيساً مقبولاً، و لا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه و استدعاه، و ساق نحوه، و متى تجده لا تبتغي به بديلا و تجد عنه حولا، و من ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه، و أعلاه و أحقه بالحسن و أولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم.. كما يمثلون به في قول الشافعي رحمه الله تعالى، و قد سئل عن النبيذ، فقال : أجمع أهل الحرمين على تحريمه، و مما تجده كذلك قول البحري:

يَعِيشُ عَنِ الْمَجْدِ الْغَيْبِيِّ وَ لَنْ يَرَى .. فِي سُؤدده أَرَبًا بَغَيْرِ أَرِيبٍ^١

و بالحديث عن الجنس الذي يقيم بناءه على البراعة في قلب الصورة المألوفة و تحسس مكان القدرة في صناعة الدلالة. و إذا أردنا تحسس البديع في أركان أخرى هامة من علم البديع لقلنا أن المحسن البديعي المسمى " أسلوب الحكيم" فيه نوع من الخروج عن المألوف، و هو تلقي المخاطب بغير ما يترقبه، إما بترك سؤاله و الإجابة عن سؤال لم يسأل و إما بحمل كلامه على غير ما كان يقصد، إشارة إلى أنه كان ينبغي له أن يسأل هذا السؤال، أو يقصد هذا المعنى"^٢، و هذا الرسول صلى الله عليه و سلم - جالسا بين أصحابه - رضوان الله عليهم- يعلمهم و يربهم، يحادثهم و يحاورهم، فهمم الذكي، و فهمم البسيط، و فهمم الصغير القليل الخبرة، و فهمم المسن الذي حنكته التجارب و عركته الحياة، فدرى من كنهها و ذاق تباريحها و حلوها و مرها، فكان صلى الله عليهم و سلم يحدثهم بالقول الحكيم الوسط، فعن معاوية بن اسحاق عن عائشة بنت طلحة عن عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها قالت: "اسْتَأْذِنْتُ النَّبِيَّ ﷺ فِي الْجِهَادِ فَقَالَ: جِهَادُكُنَّ الْحُجُّ"^٣، و في هذا الحديث وقع فيه جواب النبي ﷺ بغير ما تترقب السيدة عائشة رضي الله عنها، إذ الجواب المطابق أن يقول لها ﷺ: اخرجن للجهاد، لا تخرجن للجهاد، فهي لم تسأل عن حكم الجهاد عليهم، فجاء جواب الرسول ببيان حكم الجهاد عليهم و أنه ليس بواجب، و أرشدهن إلى ما هو الأولى بهن. و لم يكن عليهن واجبا لما فيه من مغايرة المطلوب منهن و مجانية الرجال كما يقول ابن حجر في فتح الباري. قال ابن كمال باشا (ث ٩٤ هـ): الأسلوب الحكيم مرجعه إلى العدول في الجواب عن موجب الخطاب لحكمة شريفة يقتضيها المقام، أو نكتة لطيفة يرتضيها ذوو الأفهام، سواء كان ذلك العدول لصرف الكلام عن مراد الكلام إلى معنى آخر يحتمله أيضا أو بدونه"^٤. و عن أبي موسى رضي الله عنه قال: " جَاءَ رَجُلٌ إِلَى النَّبِيِّ ﷺ فَقَالَ: الرَّجُلُ يُقَاتِلُ لِلْمَغْنَمِ، الرَّجُلُ يُقَاتِلُ لِلذِّكْرِ، وَ الرَّجُلُ يُقَاتِلُ لِيَرَى مَكَانَهُ فَمَنْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ؟، قال : مَنْ قَاتَلَ لَتَكُونَ كَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا فَهُوَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ"^٥.

في هذا الحديث جاء أسلوب الحكيم في جواب رسول لله حيث عدل عن بيان ماهية القتال إلى بيان حال المقاتل فتضمن هذا الجواب و زيادة، تحقق فيما إفادة السائل و إرشاده إلى ما هو الأولى و الأجدر، قال ابن جمرة: ذهب المحققون إلى أنه إذا كان الباعث الأول قصد إعلاء كلمة الله لم يضره ما انضاف إليه.

و في حديث آخر - و الأحاديث كثيرة في العدول عن الجواب أو اللغز في الجواب - ، عن عائشة رضي الله عنها: أَنَّ قَوْمًا قَالُوا: يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنَّ قَوْمَنَا يَأْتُونَنَا بِاللَّحْمِ لَا نَدْرِي أَذَكَّرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ أَمْ لَا؟، فقال رسول الله ﷺ: سمو الله عليه و

^٤ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد عبد العزيز خفاجة، عبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت، ١٩٩١، ص ٢٨.

^٥ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا-لبنان، ط ١، ١٩٩٩، ص ٦٠.

^١ البخاري في كتاب الجهاد و السير، باب جهاد النساء، رقم ٢٨٧٥.

^٢ الأسلوب الحكيم دراسة بلاغية تحليلية مع تحقيق رسالة في بيان الأسلوب الحكيم لابن كمال باشا، ص ٩١.

^٣ البخاري في كتاب الجهاد و السير، باب كلمة الله هي العليا، رقم ٢٨١٠.

كلوه¹، فالجواب عنهم : سمو الله عليه و كلوه من الأسلوب الحكيم، و هو جواب السائل بغير ما يترقب، كأنه قال: الذي يهكمم أنتم أن تذكروا اسم الله عليه و تأكلوا منه .

و عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما: أن رجلا قال: يا رسول الله ما يلبس المحرم من الثياب؟، قال رسول الله صلى الله عليه و سلم : لا يلبس القُمُصُ و لا العَمَائِمَ و لا السَّرَاوِيلات، و لا البرانس و لا الخفاف، إلا أحد لا يجد نَعْلَيْنِ فَيَلْبَسُ خُفَيْنِ، و ليقطعهما أسفل من الكَعْبَيْنِ، و لا تلبسوا من الثياب شيئا مسَّهُ الزَّعْفَرانُ أو ورُسٌ²، جوابه عليه أزكى الصلاة من جوامع الكلم، و هو من الأسلوب الحكيم، قال القاضي عياض (ت ٥٤٥هـ): سئل عما يلبس المحرم فأجاب بما لا يلبس و يترك، و إنما عدل إلى ذلك لأن المتروك منحصر، و الملبوس لا ينحصر فحصر ما يترك ليبين أن ما سواه مباح لباسه³. و لعل الجاحظ أول من فطن إلى هذا النوع من فنون البديع، فقد عقد فيه بابا خاصا له في البيان و التبیین و أطلق عليه اسم " اللغز في الجواب"⁴. هكذا يتجلي العدول و الانحراف و الجواب الحاذق في الأسلوب الحكيم و في المفوّه بإلهام الله سيد المرسلين.

و حديثي آخر البحث عن مظهر آخر من مظاهر العدول البلاغي و الأسلوب في الحديث الشريف، ألا و هو الالتفات كمحسن بديعي، " و مثل غيره من الفنون البلاغية ذو أثر جليّ في تنوع أنماط الكلام تلبية لبواعث نفسية شتى"⁵، و الإلتفات من العدول لأنه يحقق الانصراف عن الأصل خدمة للسياقات الفنية، و هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر، أي العدول من صيغة إلى صيغة أخرى، كأن يعدل من التكلم إلى المخاطب، و عن التكلم إلى الغيبة، و من صور الالتفات الأخرى في الكلام العدول من الماضي إلى المستقبل و بالعكس لدلالات معينة، و من هذا المنطلق كانت معالجتنا للالتفات بوصفه أحد المحسنات التي تضفي على المعنى جمالا و بهاءً، و مثل هذا الأسلوب كثير في الحديث النبوي الشريف، فضلا عن كثرة وروده في القرآن الكريم، فكل التفات هو عدول و ليس كل عدول التفات⁶، و إنّ مكن سر تقاطع الالتفات كقيمة فنية، مع مظاهر العدول الأخرى كونه مسعى أسلوبيا يقوم على مقتضيات التخطي و الانحراف عن الأنماط المعتادة القارة، و قد سماه ابن جني " شجاعة العربية"⁷، و علل ابن الأثير سبب التسمية، فقال " لأن الشجاعة هو الإقدام، و ذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره، و يتورد ما لا يتورده سواه، و كذلك هو الالتفات في الكلام، فإنّ اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات"⁸، و كوقفة مع بعض الصور الإلتفاتية التي وردت في الحديث النبوي الشريف في صحيح البخاري، ففي حديث بشير بن كعب رضي الله عنه عن الصادق الأمين محمد ﷺ قال: "اللَّهُمَّ أَنْتَ رَبِّي لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ خَلَقْتَنِي وَأَنَا عَبْدُكَ وَأَنَا عَلَى عَهْدِكَ وَوَعْدِكَ مَا اسْتَطَعْتُ أَعُوذُ بِكَ مِنْ شَرِّ مَا صَنَعْتَ أَبُوءُ لَكَ بِنِعْمَتِكَ عَلَيَّ وَأَبُوءُ لَكَ بِذَنْبِي فَاغْفِرْ لِي فَإِنَّهُ لَا يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا أَنْتَ"⁹، فقد التفت عن أسلوب التكلم و عدل عنه إلى أسلوب الخطاب (أنا عبدك و أنا على عهدك) إلى أسلوب الخطاب (اغفر لي)، فالرسول

^٤ البخاري في كتاب البيوع من باب لم يرى الوسوس و نحوها من الشبهات، رقم ٢٠٥٧.

^٥ البخاري في كتاب الحج، رقم ١٥٤٢.

^١ إكمال المعلم، ٤/ص ١٦٠-١٦١.

^٢ محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبیین، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية-بيروت، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م، ص ٢٦٦.

^٣ جليل رشيد فالح، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، بغداد، ٩٤، ١٩٨٤، ص ٦٥.

^٤ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد ابي الفضل ابراهيم، دار المعرفة - بيروت، ج ٣، ص ٣١٨.

^٥ الخصائص، ٢/٣٦٠.

^٦ ابن الأثير، المتل السائر، ص ٤٠٧.

^٧ صحيح البخاري، ٣٢٣/٥، رقم الحديث: ٥٩٤٧.

ﷺ في أحد المقامات الرئيسية من مقام الدعاء التي يعترف فيها بالفضل للخالق جلّ شأنه، و يريد تطهير النفوس من الذنوب، و يحصل بالشكر و التقرب، فجاء الالتفات لغرض تخصيص هذا الأمر للخالق عزّ و جلّ، إذ أنه عدل من أسلوب لآخر تبعاً لسياقات الكلام، إذ شكّل الالتفات في هذا الحديث من الدعاء النبوي أحد المقامات الأساسية في إضافة رونق و حسن في الكلام من خلال الالتفات عن أسلوب خطاب (أنت ربي) إلى أسلوب التكلم (أنا عبدك)، و مما جاء أيضاً من الالتفات في الحديث النبوي، قوله ﷺ: "ثلاثٌ من كان فيه وجد حلاوة الإيمان أن يكون الله و رسوله أحب إليه مما سواهما، و أن يُحبَّ المرءَ لا يُحِبُّه إلا لله، و أن يَكْرَهُ أن يَعُودَ في الكُفْرِ كَمَا يَكْرَهُ أن يقذف في النار!"¹

بدأ نص الحديث الشريف بشرط، و تقرب و انتظار و طلب، ثم سياق آتٍ بالتفاتين يفاجآن المتلقي لينقلنا الحديثين إلى المضي بالملتفت إليهما (كن ... وجد ...) و ينشئ في جو النص دلالات المعنى، فيطوى المعنى طياً و يدفعه المتلقي إلى استكناه هذا الزمن بما طواه من أسرار²، لتركيز عدسة الذهن على مجرد وجدان الحلاوة المستعارة للإيمان بالكناية، في معنى يخترق و يكمن في القلب. فتتجاذب الصور فيما بينها في حديث الرسول ﷺ في صورة بديعة لتتحمل بدلالات ذوق الحلاوة جميعها، " فنحن نتوصل إلى معنى ما ندركه، حينما يكون ذلك ممكناً، بواسطة تمثل الحاضر في الماضي، فتأتي بها من الماضي بانفعالاتها الجاهزة، فتكون النفس مسبقاً ذاقَت هذا المعنى و تشربت به و بمشاعر قلبية منتظرة، هذا العدول الفريد من نوعه في ثلاثية (أن يكون... أن يحب... أن يكره)، و الأمثلة جمة لظاهرة الالتفات في الحديث النبوي الشريف، إذ يخاطب الالتفات النبوي النفس الإنسانية عن طريق التحول من صيغة إلى أخرى، و إنّ الالتفات و العدول النبوي في أغلب دلالاته يخاطب الجانب النفسي أكثر من الجانب الفكري للمتلقي.

و هذه المعاني العظيمة في خطاب النبي ﷺ، و هذه الأساليب، و ما تمتاز به من وسائل لغوية و جماليات أدبية جعلته و من دون منازع يتربع على قمة هرم الأساليب البشرية، جمال و بيان و تبيان و سحر قول، و قوالب خارقة لما سنته بيئة العرب القاحلة، و بلاغة نبوية مؤثرة في توجيه النفس الإنسانية، كيف لا و هو من قريش، و نزل عليه كلام أعجز الثقليين، فصلاً يفهمه كل من سمعه على حد قول أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها، و المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن الكريم، حديث يجري بحفوله بالأساليب و الفنون العربية، معانٍ و ألفاظ تعدل عم سنته قواعد العرب، فكل لفظة أو فقرة لا تجدها تنبو عن موضعها و لا أحد يسعه أن يحيلها عن ذلك الموضوع أو يستبدل بها غيرها لتكون أوفى دلالة و أشد إحكاماً جامعاً مانعاً، كلاماً معصوماً من كل نقائص تؤثر أو تعيق رسالة عظيمة إلى العالم.

قائمة المصادر و المراجع:

❖ القرآن الكريم

أ- المعاجم:

١. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، إعداد يوسف خياط، در لسان العرب، ط١.

٢. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي، القاموس المحيط، دار الجيل.

ب- المصادر:

^١ أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري، دار المعرفة - بيروت، ١ / رقم الحديث ١٦٠٦.

^٢ هناء محمود شهاب، سعيد عبد الرحيم أحمد، الدلالات النفسية في أسلوب الالتفات في الحديث الشريف، جامعة الموصل / كلية التربية قسم اللغة العربية، ص٦٢.

١. أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير دمشق-بيروت، طبعة جديدة منقحة ١٤٢٦هـ-٢٠٠٤م.
 ٢. أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري، دار المعرفة-بيروت.
 ٣. الباقلاني أبوبكر، اعجاز القرآن الكريم، تح: أبوبكر عبد الرزاق، مكتبة مصر، (د، ط٤، ١٩٩٠).
 ٤. ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٣.
 ٥. الجاحظ أبو عمر عثمان، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ج٢.
 ٦. الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، شرح و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية، ط٣، ١٩٩٠.
 ٧. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد ابي الفضل ابراهيم، دار المعرفة - بيروت، ج٣.
 ٨. السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
 ٩. سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ط٨، ١٩٨٨)، ج٣.
 ١٠. ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح و تع: كامل محمد عويضة، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٨، ١٩٩٠.
 ١١. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قراءة و تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د، ط١، ١٩٩٠).
 ١٢. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد عبد العزيز خفاجة، عبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت، ١٩٩٠.
 ١٣. فخر الدين الرازي، نهاية الايجاز في دراية الاعجاز، تح: بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥.
- ج- المراجع:**
١. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٦، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٤م.
 ٢. أدونيس، الصوفية و السريالية، دار الساق، بيروت-لبنان، ط٣.
 ٣. أحمد أبو قحافة، البلاغة و التحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٠.
 ٤. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د، ط٢، ١٩٩٠).
 ٥. جليل رشيد فالح، مجلة آداب المستنصرية، كلية الآداب، بغداد، ع٤، ١٩٨٤.
 ٦. عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت - لبنان، ط٥، ٢٠٠٠.
 ٧. عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة - قراءة القصيدة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٠ م.
 ٨. عبد الحميد هنداوي، الاعجاز الصرفي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية، بيروت، (د، ط٢، ٢٠٠٠).
 ٩. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، نشر سلسلة عالم المعرفة- الكويت.
 ١٠. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د، ط٤، ١٩٨٠).
 ١١. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا-لبنان، ط٩، ١٩٩٠.
 ١٢. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب - القاهرة، ط٣، ١٩٩٠.
 ١٣. صابر عبد الدايم، الحديث النبوي رؤية فنية جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، ١٩٩٩.
 ١٤. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، مطبعة الأطلس، القاهرة، (د، ط٣، ١٩٩٠).
 ١٥. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠.

١٦. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، (د، ط)، ج٢، ط٢٥.
 ١٧. محمد بن عبد الواحد، الأحاديث المختارة، تح: عبد الملك دهيش، مكتبة النهضة الحديثة، مكة المكرمة، ط١، ج١.
 ١٨. محمود الطحان، تيسير مصطلح الحديث، مكتبة المعارف، الرياض: ١٤٠٥هـ، ١٩٨٤م.
 ١٩. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط٢٠٠٠.
 ٢٠. مصطفى طاهر حياذرة، من قضايا المصطلح اللغوي العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٠.
 ٢١. محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، مراجعة: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية-بيروت، ١٤١٨هـ، ١٩٩٤م.
 ٢٢. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية-لونجمان، ط١٩٩٠.
 ٢٣. ماهر كامل، الجمال والفن، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٥٠.
- د- رسائل و مذكرات :
١. ابن كمال باشا ، الأسلوب الحكيم دراسة بلاغية تحليلية مع تحقيق رسالة في بيان الأسلوب الحكيم.
 ٢. هناء محمود شهاب/سعيد عبد الرحيم أحمد، الدلالات النفسية في أسلوب الالتفات في الحديث الشريف، جامعة الموصل/ كلية التربية قسم اللغة العربية.
 ٣. خليل محمد أيوب، لغة الحديث النبوي بين التشبيه و المجاز، دراسة في الصحيحين، رسالة بإشراف الأستاذ شفيع السيد، جامعة القاهرة، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م.

مظاهر التعدد الثقافي في الرحلة العياشية للبقاع الحجازية للشيخ عبد

الله بن محمد العياشي (ت ١٠٩٠هـ)

د. سليمان قوراري . جامعة أدرار. الجزائر

ملخص البحث :

تسعى هذه الدراسة للكشف عن مظاهر التعدد الثقافي من خلال الرحلة العياشية للبقاع الحجازية للشيخ عبد الله بن محمد العياشي (ت ١٠٩٠هـ). والذي يعد من أبرز شخصيات الزاوية العياشية. وتعد الرحلة العياشية مصدرا هاما للباحثين في الحقول الأدبية بشتى أنواعها والدينية بمختلف فروعها ، والحقول التاريخية وما تتضمنه من أحداث وتطورات متعددة شهدها العالم العربي الإسلامي في تلك الحقبة التاريخية ، كما تعد منهلا للمعارف الجغرافية والاجتماعية والثقافية ، مما يجعلها ذخيرة فريدة لا يستغني عنها الباحثون بحال من الأحوال ، من نبع وصميم أهمية الرحلة ، فإن هذه الدراسة ستنتقل من إشكالية محددة مفادها : ما هي أهم مظاهر التعددية الثقافية في هذه الرحلة العياشية ، وهل يمكن الاستفادة من بعض مفاصلها في التأسيس لحوار ثقافي تعددي متسامح لا يقصي مذهبا دينيا ولا يصادر أفكارا يبتغى من ورائها الوصول للحقائق الموضوعية ؟ وإلى أي مدى استطاع الشيخ العياشي نقل صورة المجتمع الإسلامي في القرن الحادي عشر ، على الأقل عبر المناطق التي زارها وشاهدها ؟

الكلمات المفتاحية : التعدد الثقافي / الرحلة العياشية / الشيخ عبد الله بن محمد العياشي / الحجاز / الوهابية / التبرك / التعصبات المذهبية / الزوايا / الأضرحة.

تمهيد :

تسعى هذه الدراسة للكشف عن مظاهر التعدد الثقافي من خلال الرحلة العياشية للبقاع الحجازية للشيخ عبد الله بن محمد العياشي (ت ١٠٩٠هـ). إن العلامة (أبو سالم العياشي). هو من أبرز شخصيات الزاوية العياشية وحسب تعبير الباحث عبد الله بنصر علوي^١ ، فإن "من الزوايا المغربية التي ساهمت في الحركة العلمية خلال النصف الثاني من القرن الحادي عشر للهجرة وخلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر للهجرة :الزاوية العياشية (أو الحمزاوية) بمنطقة آيت عياش في سفح جبل العياشي أحد جبال درت (الأطلس الكبير).ومن أبرز شيوخ هذه الزاوية العالم الكبير أبو سالم العياشي، صاحب الرحلة الشهيرة، فقد كان شخصية استوعبت واقع عصرها السياسي والاجتماعي والفكري، فهو - أولا - من شيوخ الزاوية العياشية التي استهمت

^١ . من شخصيات الزاوية العياشية (أبو سالم العياشي) مجلة دعوة الحق العدد ٢٤٨ شعبان ١٤٠٥ / مايو ١٩٨٥ .
http://www.habous.gov.ma تاريخ الزيارة ٢٠١٦/٠٢/١٧ الساعة ١٢:٥٠ .

- بجانب الزوايا الأخرى - في الإشعاع العلمي والوعي التاريخي بالبادية المغربية. وهو ثانيا - رحالة شهير خبر علماء المشرق الإسلامي وواقعهم في رحلاته الحجازية. وهو - ثالثا - مشارك في العلم والتصوف والأدب بالقدر الذي تبذره طاقته تمرست بألوان من التحصيل في العلوم الشرعية والأدبية، وشكلت - رغم تعددها - رؤية استجابت لطبيعة الفكر المغربي. " هذا الرصيد النفسي والعلمي والتاريخي الذي امتلكه الشيخ العياشي ، ستجلى آثاره الطيبة على مختلف صفحات هذه الرحلة الميمونة المباركة ، وستشكل للأجيال القادمة ذخيرة علمية وكثرا معرفيا لا يمكن أن يستغني عنه الأديب ، والمؤرخ ، وعالم الاجتماع ، وعالم الدين على حدّ سواء ، كما ستشكل فضاء حواريا متميزا لأصحاب الأفكار الباحثين عن الحقائق من بين ثانيا بطون المصادر والمراجع.

وتعد هذه الرحلة حسب محققها الشيخ أحمد فريد المزيدي " ديوان علم وأدب ، وسجل تاريخ وتصوف ، وكتاب اخبار وآثار ، ويكفي أنها قد انفردت دون سواها من الكتب والرحلات وامهات المصادر ، بإيراد جملة من النصوص والرسائل والإجازات والنقول وخطب الكتب التي لم يتعرف عليها إلا من هذا الكتاب الموسوعي ، كما أنها تترجم لعدد من الأعلام الذين لم نسمع بهم أو نجد لهم ذكرا سوى في هذه الرحلة ، فإنها كشفت النقاب عن عدد من الرجال ، والمواقف ، والزوايا والطرق ، والأشعار والأخبار ، والخزائن والمكتبات ، والوقائع والأحداث ، والمعارك والجولات ، والبيوع والمعاملات ، والإجازات والأثبات والتوقيعات والتي لا شك أن الوقوف عندها سيعطي دراية عامة ونموذجا شامل الموضوعية عن خصائص القرن الحادي عشر ، ومميزاته الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والجغرافية في تلك الحقبة من الزمن. وستتوزع أركان هذه الدراسة على المباحث التالية : المبحث الأول : حول شخصية الشيخ عبد الله بن محمد العياشي (ت ١٠٩٩ هـ) ورحلته المسماة " ماء الموائد ". المبحث الثاني : مظاهر التعدد الثقافي من خلال الرحلة العياشية للبقاع الحجازية. المبحث الثالث : قراءة في سمات التعدد الثقافي في الرحلة العياشية. الخاتمة .

المبحث الأول : حول شخصية الشيخ عبد الله بن محمد العياشي (ت ١٠٩٩ هـ) ورحلته المسماة " ماء الموائد ".

جاء في الأعلام ما نصه : العياشي (١٠٩١-١٠٩٣ هـ ١٦٧٩-١٦٨١ م) عبد الله بن محمد بن أبي بكر العياشي، أبو سالم: فاضل، من أهل فاس. نسبته إلى آية عياش (قبيلة من البربر تتاخم أرضها الصحراء، من أحواز سجلماسة) قام برحلة دونها في كتابه " الرحلة العياشية - ط " في مجلدين، سماها " ماء الموائد " وله " إظهار المنة على المبشرين بالجنة " و " مسالك الهداية - " بأسانيد شيوخه، و " تحفة الأخلاء بأسانيد الأجلاء - " ، ومنظومة في " البيوع " وشرحها، و " تنبيه ذوي الهمم العالية على الزهد في الدنيا الفانية " و " اقتفاء الأثر بعد ذهاب أهل الأثر " ولحفيدته محمد بن حمزة بن أبي سالم كتاب فيه، سماه " الزهر الباسم في جملة من كلام أبي سالم " ^١.

أما مؤلف فهرس الفهارس ، ، فبعد أن نسب العياشي إلى آل عياش القبيلة البربرية المتاخمة لأحواز سجلماسة، نقل الشيخ المسناوي في كتابه " جهد المقل القاصر " نص على أن العياشي " هو رحالة المغرب الإمام العلامة مسند صقعه في عصره أبو سالم عبد الله بن محمد بن أبي بكر العياشي الذي قال عنه الافراني: " أحد من أحيا الله بهم طريق الرواية بعد أن كانت شمسها

^١ . الأعلام : خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي دمشقي (المتوفى: ١٣٩٦ هـ) . دار العلم للملايين. الطبعة: الخامسة عشر - أيار / مايو

على أطراف النخيل، وجدّد من فنون الأثر كلّ رسم محيل¹، وبين عبد الحي الكتاني المكانة العلمية التي تبوّأها العياشي في الأوساط العلمية، مستشهداً على ذلك بالترجمات العديدة التي أنجزت حول شخصيته السامية حيث "ألف فيه حفيده أبو عبد الله محمد ابن حمزة بن أبي سالم كتابه " الزهر الباسم في جملة من كلام أبي سالم"، وهو عندي في مجلد، قال فيه عن جده المترجم: " كان كلفاً بالرواية مستريحاً إليها من أثقال الدراية، علماً منه أن علو الاسناد مرغّب فيه عند جميع النقاد: بقلائد الاسناد كُنْ متقلداً... وبقرطه متقرّطاً ومشّناً"² فأخذ قدس سره عن الأعلام الذين أدركهم بالغرب قليلاً، فلم يشفه ما لديهم مما يجد غليلاً، لاقتصارهم كما قال في " الاقتفاء" من الكتب على ما اشتهر، واستغنائهم عما غاب بما ظهر، دون المسلسلات والأجزاء الصغار، وعوالي الاسناد وغرائب الأخبار، ثم ارتحل إلى الحرمين الشريفين عام ١٠٥٠، ثم في سنة ١٠٦٦، ثم في سنة ١٠٧٠ الثالثة، وفي هذه الحجة الثالثة ألف رحلته الشهيرة في مجلدين كبيرين وهي مطبوعة بفاس قال عنها الشيخ المسناوي في " جهد المقل القاصر": " جمّة الفوائد، عذبة الموارد، غزيرة النفع جلييلة القدر، جامعة من المسائل العلمية المتنوعة ما يفوت الحصر، سلسة المساق والعبارة، مليحة التصريح والإشارة، كرحلة العلامة الضابط أبي عبد الله ابن رشيد الفهري المسماة بملء العيبة" اه، من جهد المقل القاصر. قلت: وعندي من " الرحلة العياشية" هذه نسخة خطية علمها تصحيح ولد مؤلفها العالم الصالح. أبي محمد حمزة الذي به شهرت الآن زاويتهم فيقال لها الحمزاوية. ولأبي سالم من التصانيف في السنة: إظهار المنّة على المبشرين بالجنة يعني من الصحابة وهو عندي بخطه، وله في الأمداح النبوية الكثير كالمضريات في إصلاح الوتريات"³. أما واضع معجم المؤلفين فقد خصص ترجمة موجزة للتعريف بالرجل ومكانته وذكر بعض مؤلفاته القيمة فقال عنه ما نصه: " عبد الله العياشي (١٠٩٠-١٠٦٦ هـ) (١٦٧٩١٦٦ م) عبد الله بن محمد بن أبي بكر العياشي، المغربي، المالكي (عفيف الدين، أبو سالم) عالم، أديب، رحالة. قرأ بالمغرب، ورحل إلى المشرق، وتوفي بالمغرب في ذي القعدة"⁴.

كما تعرض لذكر العياشي الشيخ محمد بن محمد بن عمر بن علي ابن سالم مخلوف (المتوفى: ١٣٦٠ هـ)، وأشاد به وذكر جملة من مشايخه الكبار ومن أخذ عنه العلم، وعرج على بعض مصنفاته فوصفه قائلاً " العالم المفضل الشيخ الصالح القدوة الفقيه المتفنن العمدة أخذ عن والده وأخيه عبد الكريم والشيخ مياره وأبي زيد ابن القاضي والشيخ عبد القادر الفاسي وهو عمدته وأبي مهدي الثعالبي وأجازته مروياته والشيخ الخرشبي وأجازته، والنور الأجهوري والشهاب الخفاجي وإبراهيم الميموني ومحمد بن إسماعيل الطرابلسي وعبد السلام اللقاني وعاشور القسنطيني وعلي الشيراملسي والشمس البابلي وسلطان المزاحي وعبد الجواد الطريني وزين العابدين البكري وعبد الله بن سعيد باقشير وإبراهيم الكوراني وأجازته وغيرهم كما هو مذكور في فهرسته ورحلته المشهورة، وعنه أخذ الكثير منهم ابنه حمزة وعبد السلام البناني والحريشي له تأليف منها منظومة في بيوع ابن جماعة وشرحها وتنبيه ذوي الهمم العالية على الزهد في الدنيا الفانية وكتاب الحكم بالعدل والإنصاف الرافع للخلاف فيما وقع بين علماء سجدلماسة من الخلاف في مسألة التقليد وتأليف في معنى لو الشرطية وتحفة الأخلاء بأسانيد الأجلاء ورفع الحجر عن

¹ . فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشیخات والمسلسلات : محمد عبّاد الحّي بن عبد الكبير ابن محمد الحسيني الإدريسي، المعروف بعبد الحي الكتاني (المتوفى: ١٣٨٢ هـ)، تحقيق: إحسان عباس. دار الغرب الإسلامي - بيروت ص. ب: ١١٣/٥٧٨٧، الطبعة: ٢، ١٩٨٢ ج ٢، ص: ٨٣٣.

² . المرجع نفسه . ج ٢، ص: ٨٣٣ ، ٨٣٤.

³ . عمر بن رضا بن محمد راغب بن عبد الغني كحالة الدمشق (المتوفى: ١٤٠٨ هـ) مكتبة المثنى - بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت . ج ٦، ص: ١١٢.

⁴ . شجرة النور الزكية في طبقات المالكية: علق عليه: عبد المجيد خيالي . دار الكتب العلمية، لبنان. الطبعة: الأولى، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م. ج ١، ص: ٤٥٤، ٤٥٥.

الافتداء بإمام الحجر وله غير ذلك وشعر حسن وجاور ثم رجع لبلده. وبها توفي سنة ١٠٩٩ هـ [١٦٧٩ م]، مولده سنة ١٠٣٠ هـ^١. ومن مشاركاته العلمية كما تصدر للتدريس في المدينة المنورة ، وأجاز كثيرا من العلماء الذين أجازوه بدورهم، فكان تبادل الإجازات بمختلف أسانيدها ومروياتها ظاهرة علمية حققت توصالا فكريا بين المشرق والمغرب^٢. من هنا يمكن اعتبار شخصية العياشي همزة وصل بين مشرق العالم الإسلامي ومغربه ، ذات أثر فعال في تحقيق التقارب والتعريف بالتراث الإسلامي للقراء ، ولفت الأنظار للطاقت العلمية والتنموية التي يكتنزها العالم الإسلامي ، وضرورة الاستفادة منها في سبيل التمكين لدين الله تعالى الذي يدعو إلى دار السلام ويهدي من يشاء إلى صراط مستقيم . كما أن ذلك الثراء الذي لاحظناه في عدد الشيوخ الذين تتلمذ عليهم ، كان له أكبر الأثر في تبلور شخصيته العلمية المتميزة بقوة التدقيق ، ومناقشة الآراء بالحجة والبرهان زيادة على العوامل النفسية والاجتماعية ، والتربية الصالحة التي تلقاها ، مما لا يخفى على الدارسين في سيرته المباركة.

المبحث الثاني: مظاهر التعدد الثقافي من خلال الرحلة العياشية للبقاع الحجازية:

بداية يجب المصاححة أننا لا نستطيع أن نستوعب ذكر كل مظاهر التعدد الثقافي من خلال الرحلة العياشية ، لأن هذا الصنيع يحتاج لمؤلف خاص ، أو مجموعة من الدراسات المتكاملة في هذا الحقل الحيوي ، ومن هنا فإننا سنحاول اجتزاء نبذا قليلة من هذا التعدد ، مشيرين في الوقت نفسه إلى بعض الدراسات التي حاولت تغطية هذه الناحية .

أولا : ينطلق الشيخ العياشي في رحلته ليبين للقارئ ، تعلقه بالرحلة إلى البقاع المقدسة والمشاهد المباركة ، ويستشهد بحديث نبوي معروف في كتب الحديث ، "عَنْ أَبِي سَعِيدٍ الْخُدْرِيِّ، عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: " يَقُولُ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ: إِنَّ عَبْدًا أَصْحَحْتُ لَهُ جِسْمَهُ وَأَوْسَعْتُ لَهُ فِي رِزْقِهِ لَا يَفِدُ إِلَيَّ فِي كُلِّ خَمْسَةِ أَعْوَامٍ لِعَبْدٍ مَحْرُومٍ " ^٣.

وفي هذا الصدد يقول العياشي : " فاتسع المجال في لقاء الرجال ، ومذاكرة الإخوان في كل أوان ، ومحاضرة الأدياء ، ومجالسة الظرفاء ، وحصلت في تلك الرحلة المباركة ما حصلت لي به مع المرتحلين المشاركة ، فعزمت على تدوين ذلك في مجموع تحصل به الإفادة لمن طلب الاستفادة ، فإذا زبدة فائدته وثمره عائدته أسماء المشايخ وذكر مروياتهم ، وذكر شيء من مصنفاتهم " ^٤.

والحق أن توجه العياشي في رحلته للبقاع المقدسة إنما يحده في ذلك ما ورد من آثار في فضل الرحلة في الاعتراف من الحديث النبوي الشريف وعلومه الغزيرة ، وهذا كان دأب العياشي في كل خطوة يخطوها ، فقد جاء في كتاب الرحلة في طلب الحديث للخطيب البغدادي " عَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ، قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «اطْلُبُوا الْعِلْمَ وَلَوْ بِالصَّيْنِ، فَإِنَّ طَلَبَ الْعِلْمِ فَرِيضَةٌ عَلَى كُلِّ مُسْلِمٍ» وجاء أيضا : " أن يزيد بن هارون، قال لِحَمَادِ بْنِ زَيْدٍ: يَا أَبَا إِسْمَاعِيلَ، هَلْ ذَكَرَ اللَّهُ تَعَالَى

^١ . من شخصيات الزاوية العياشية (أبو سالم العياشي) مجلة دعوة الحق . المرجع السابق .

^٢ . شعب الإيمان : أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الحُسْرُوْجْرْدِي الخراساني، أبو بكر البيهقي (المتوفى: ٤٥٨ هـ) . حققه وراجع نصوصه وخرج أحاديثه : الدكتور عبد العلي عبد الحميد حامد ، أشرف على تحقيقه وتخرجه أحاديثه : مختار أحمد الندوي، صاحب الدار السلفية ببومباي - الهند، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع بالرياض بالتعاون مع الدار السلفية ببومباي بالهند، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣ م. ج ٦، ص: ٣٤.

^٣ . الرحلة العياشية للبقاع الحجازية المسمى ماء الموائد : عبد الله بن محمد العياشي (ت ١٠٩٠ هـ) . تحقيق وتعليق : أحمد فريد المزدي . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى، ٢٠١١ م. ج ١، ص: ١٩ .

^٤ . الرحلة في طلب الحديث : أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت بن أحمد بن مهدي الخطيب البغدادي (المتوفى: ٤٦٣ هـ) . تحقيق : نور الدين عتر. دار الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة: الأولى، ١٣٩٥، ص: ٧٢.

^٥ . الرحلة في طلب الحديث للخطيب البغدادي . المرجع السابق. ص: ٨٦.

أَصْحَابُ الْحَدِيثِ فِي الْقُرْآنِ، فَقَالَ: نَعَمْ، " أَلَمْ تَسْمَعْ إِلَى قَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ (فَلَوْلَا نَفَرَ مِنْ كُلِّ فِرْقَةٍ مِنْهُمْ طَائِفَةٌ لِيَتَفَقَّهُوا فِي الدِّينِ وَلِيُنذِرُوا قَوْمَهُمْ إِذَا رَجَعُوا إِلَيْهِمْ) [التوبة: ١٢] فَهَذَا فِي كُلِّ مَنْ رَحَلَ فِي طَلَبِ الْعِلْمِ وَالْفِقْهِ، وَرَجَعَ بِهِ إِلَى مَنْ وَرَاءَهُ فَعَلَّمَهُ إِيَّاهُ"^١ وورد أيضا في المصنف نفسه الرحلة في طلب الحديث ، ما يلي " عَنْ عِكْرِمَةَ، مَوْلَى ابْنِ عَبَّاسٍ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى (السَّائِحُونَ) [التوبة: ١١٢] قَالَ: «هُمْ طَلَبَةُ الْحَدِيثِ».^٢ شكلت هذه الآثار حافزا نفسيا هاما ، للمجدين لشدة الرحال للبقاع المقدسة ، وانتهاز فرصة المرور على المراكز الحضارية ، والحواضر العلمية العريقة ، من مدارس ومعاهد وجوامع علمية ، للأخذ من علمائها ومشائخها ، والإكثار من تحصيل الإجازات العلمية في شتى العلوم والفنون اللغوية والشرعية .

ثانيا : نقل الصور المختلفة لمناطق العبور:

احتفى الشيخ أبو سالم العياشي ، بالمناطق المتعددة التي مرَّ بها خلال سيره للبقاع المقدسة ، وهذا منذ انطلاقه من البلاد المغربية ، وصولا إلى المشاهد المقدسة . وقد استند العياشي وهو يسرد على القارئ هذه المحطات المشوِّقة على رسالة للشيخ محمد البكري ، ويظهر فيها تواضع المصنف ، واعترافه بالفضل لأولي العلم ، من الذين شقوا طريقه وسهلوا على الطلاب سلوك سبله ، مع ذكر المزارات والآثار الحضارية المنتصبة هنا وهناك ، والترحم على المحسنين الذين سهلوا بما وسعهم من المال سبل الحج على السالكين ، فعند مروره بمنطقة [عرقوب البغلة . سطح العقبة] وفي هذا الصدد يشيد بما قام به احد الفضلاء خدمة للمسافرين والزوّار " ثم ارتحلنا منه - بئر البارود - ونزلنا بأول سطح العقبة ، وقد مررنا ظهرا بموضع يقال له عرقوب البغلة ، وهي عقبة فيها بعض صعوبة إلا أنها قد سويت وبنيت ، واتخذ على جانب الطريق مسجد صغير غير مسقف ، وذلك من عمل الأمير رضوان المتولي لإمارة الحاج أزمانا طويلة قريبة من ثلاثين ، وتوفي سنة ست وستين أو قريب منها ، وكانت له آثار حسنة في طريق الحجاز من قطع الأشجار وإزالة الحجار من الطرقات وحفر بعض الآبار وتجديد بعض البرك . فجازه الله خيرا . فلقد كانت له همة عالية في تخليد المآثر ، فكم بالغ في الثناء عليه كل لسان ، وأعلن بالدعاء له كل إنسان :

وإنما المرء حديثٌ حسنٌ فكن حديثاً حسناً لمن وعى^٣

ثالثا : العناية بالأضرحة والتبرك بأولياء الله الصالحين

وتظهر هذه العناية بالأضرحة والتبرك بأولياء الله الصالحين في كثير من مواضع الكتاب ، وعلى طول رحلته العياشية ، فمثلا عند ذكره لمنطقة برقة من البلاد الليبية ، ومروره ببلدة ساحل حامد حيث استهل على ركبهم شهر شعبان ، يتعرض لزيارة قبر ولها الصالح سيدي مفتاح حيث يقول في هذا الإطار : " وزرت بهذه البلدة قبر الولي الصالح ذي الكرامات الكثيرة ، والمآثر الشهيرة سيدي مفتاح ، وهو على تل مرتفع بساحل البحر بينه وبين البلد ، في مكان يعلوه الهاء ويتفجر منه السناء ، تسكن النفوس إذا حلت به وتطمئن به القلوب إذا نزلت بقبره ، وختمت عند قبره سلكة كنت ابتدأتها قبل ذلك ، وزرته بنية صالحة وإخلاص قوي ، وطلبت من الله عند قبره مسائل رأيت أثر الإجابة في بعضها بالقرب ، وإني لأرجو الله فيما بقي منها ، وهذا السيد مما يؤثر عنه كرامات كثيرة ، وجريت إجابة الدعاء عند قبره ، فلا ينبغي لمن مرَّ بذلك البلد أن يهمل زيارته ، والذي نهينا بزيارته

^١ . المرجع نفسه . ص: ٨٧ .

^٢ . الرحلة العياشية للبقاع الحجازية المسمى ماء الموائد : المصدر السابق . ج ١ ، ص: ٢١٠ . ويذكر محقق الكتاب أن هذا البيت منسوب لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي من بحر الرجز [أما لي المرزوقي (١/٥٨) . هامش ١ من المصدر نفسه .

^٣ . الرحلة العياشية للبقاع الحجازية المسمى ماء الموائد : المصدر السابق . ج ١ ، ص: ١٢٦ .

وأعلمنا بمكانته شيخنا سيدي محمد بن مساهل في سنة أربع وستين ، وحضّنا على زيارته فزرناه إذ ذاك ، ولم ندع بعد ذلك زيارته إذا مررنا ببلده " ¹ . والحقيقة أنه ستحدث أحداث على منطقة شبه الجزيرة العربية ، بظهور الدعوة الوهابية ، سينظر على كثير مما ورد في الرحلة العياشية على أنه من البدع والضلالات وقد " ظهرت هذه الحركة الوهابية كما هو معلوم أولاً في نجد بين العينية (١٧٩٩) والدرعية (١٧٩٩) على أساس ميثاق بين مؤسس الحركة محمد بن عبد الوهاب (١٧٩٩) ومحمد بن سعود (١٧٦٦) يدعو إلى التوحيد وينادي بجهاد ما سمي بأهل الضلالة والزيغ والردة . وانتشرت بالسيف والجدال الحركي مع المناوئين وإرسال البعثات والرسائل إلى أطراف الجزيرة وغيرها . ثم استولوا على الحجاز ، مما دفع الباب العالي إلى مطالبة الخديوي محمد علي (١٨٤٨) بالقضاء على الفتنة . وهو ما قام به ابنه إبراهيم سنة ١٨١١ . وكان للشرق العربي طبعاً أولوية الردود في تلك الأثناء " ² وسينخرط بعض علماء تونس والمغرب في الرد على هذه الحركة الناشئة ، مما هو مفصل في كتاب الرد على الوهابية لمن أراد الرجوع إليه . وفي كتاب (في منزل الوحي) كلام فيه أسف على حرمانه من زيارة (دار الأرقم أو الخيزران) خلال زيارته للبقاع المقدسة ، وتحدّث عن الأحداث الخطيرة التي شهدتها هذه الدار ومكانتها الدينية ، وكان حري أن تحفظ وتجعل مكاناً للزيارة والتذكار ، قال في كتابه " وقد أسفت لحرمانني من زيارة هذه الدار ، أنا الذي زرت بأوروبا أماكن ودورا صانتها الحكومات ذكرى للعظماء الذين ولدوا بها ، أو أقاموا فيها ، أو لأنها شهدت من حوادث حياتهم أمراً خلدهت صحف التاريخ " ³ . ويرد د: أحمد راسم النفيس على شهادات الوهابية في نفي التبرك بأثار النبوة والصالحين ، وانتهاجهم القياس الفاسد ، ووقوعهم في المغالطات وتكفير جمهرة عظيمة من أهل القبلة لأموخ خلافية تتسع فيها الآراء ولا تصل لحد التكفير . قال جزاه الله خيراً عن فرقة الوهابية وأتباعهم الذين أساءوا فهم قصة (ذات أنواط): " وعلى كل حال فنحن لا نستغرب مثل هذه الأساليب ممن يصبر على اعتبار النبي وآله أصل كل بلاء وسبب العلة والداء وممن يعتبر أن المقصود بكلمة مسجد في سورة الكهف هو معبد للأوثان ... المنهبي عنه في هذه الآية هو محاكاة الكفار والمشركين في التبرك بأوثانهم فذات أنواط كانت شجرة يتبرك بها عبدة الأوثان ولم تكن قبراً من قبور أهل البيت أو رمزا يمت بسبب أو بنسب إلى الإسلام والدين " ⁴ . كما فنّد شهادات الوهابية الشيخ المرحوم محمد سعيد رمضان البوطي في كتابه (فقه السيرة) من ناحية " التأمل في تبرك أبي أيوب الأنصاري وزوجه بأثار النبي عليه وعلى آله الصلاة والسلام والتوسل بها للاستشفاء أو العناية والتوفيق وما شابه ذلك " ⁵ ، كما خصص خادم العلم الشريف بالبلد الحرام السيد محمد بن علوي المالكي الحسني مباحث نبوية فيها بيان خصائص النبي صلى الله عليه وسلم ، وحقيقة النبوة وحقيقة البشرية وحقيقة الحياة البرزخية ويقدم مفاهيم ينبغي تصحيحها في عدة مسائل كثر حولها الجدل ومن بينها مسألة التبرك ⁶ ، وقد أثارت كتاباته حفيظة بعض مناوئيه فسلخوا سبيل التضليل والتشنيع عليه ، مع عد احترام وجهات النظر المختلفة التي ينبغي أن يسلكها الباحث المنصف ، ويظهر هذا بما كتبه أحد أعضاء هيئة كبار العلماء (عبد الله بن سليمان بن منيع) واتهامه

¹ . الرد على الوهابية في القرن التاسع عشر - نصوص الغرب الإسلامي نموذجاً - : حمادي الزويصي و أسماء نوييرة . دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٨ م . ص: ٩ .

² . في منزل الوحي : محمد حسين هيكل . دار المعارف . مصر ، الطبعة السابعة ١٩٧٩ م . ص: ٢٢٠ .

³ . نقض الوهابية : أحمد راسم النفيس . دار الميزان . الطبعة الأولى ١٤٣١هـ / ٢٠١٠ م . ص: ١٧٠ .

⁴ . المرجع نفسه . ص: ١٧٣ .

⁵ . ينظر : مفاهيم يجب أن تصحح . المكتبة العالمية ، القاهرة ، بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م . ص: ١٦٣ وما بعدها .

⁶ . حوار مع المالكي في ردّ منكراته وضلالاته . مطابع الفرزدق التجارية ، الرياض ، الطبعة الرابعة ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣ م . ص: ١٨ .

بصريح العبارة بأنه " يسعى إلى عودة الوثنية في هذه البلاد وعبادة القبور ، والأنبياء والتعلق على غير الله ، ويطعن في دعوة التوحيد ، ويعمل على نشر الشرك والخرافات والغلو في القبور ..."¹ ، وقد انبرى لتبئة الشيخ محمد علوي المالكي وإنصافه مجموعة من العلماء والمشايخ من أبرزهم د/ أحمد عمر هاشم ، والشيخ محمد السنراوي ، ود/ عبد الغني الراجحي ...² وقالوا عن كتاب (حوار مع المالكي) " ومثل هذا الكتاب ، أكبر عامل من عوامل تفريق المسلمين ومساعدة للصهيونية والشيعوية العالمية وأعداء الإسلام "³ ، وخطورة كتاب (حوار مع المالكي) هو الرمي بالتكفير لمسلم ينطق بالشهادتين ، في مسائل يتسع فيها التأويل وعرض وجهات النظر ، وقد اتسعت لها صدور العلماء الربانيين السابقين ، كما هي واضحة في مؤلفاتهم ومصنفاتهم .

رابعا: عرض صور من التعصبات المذهبية ، وكيفية الخروج من ورطتها:

يحكي الرحالة العياشي إحدى الغرائب في رحلته ، حيث قال : " أخبرني شيخنا الملا إبراهيم أن بعض الفقراء المالكية وصل إلى بعض أطراف الشام ، فدخل إلى قرية أهلها أهل سنة وجماعة ، فلما قام إلى الصلاة رأوه سادلا يده فظنوا أنه رافضي ، فقصدوا إذايته ، فقال لهم ، إني مالكي وتبرأ من الرفض ، فقالوا له كذبت ؛ إن المالكية لا يسدلون أيديهم ، فليس أحد من أهل السنة يقول بذلك ، وإنما هو فعل الروافض ، حتى ذهب معهم إلى فقيه البلد ، فسألوه فقال لهم : صدق إن المالكية يقولون بذلك ، فلولا ثقتهم به ، ما أنقذه من أيديهم "⁴ ومن خلال هذا النص نرى مدى استحكام التعصب المذهبي بين العوام ، بل كان مستحكما حتى بين شيوخ العلم في كثير من الأحيان ، وكان ولا يزال من أسباب تخلف وافتراق وصراع المسلمين في أسوأ الصور التي يقدمونها عن رسالة الإسلام البريئة كل البراءة من التشويهات التي لحقتها من النباتات الضارة التي نشأت حول النص القرآني كنصوص موازية تنافسه في التشريع ، بل وتحاول إزاحته من مكانته ليبقى مجرد نص للتبرك والزينة لا غير . ثم يعلق العياشي على هذه الغريبة بقوله : " فانظر هذه الحيرة التي ألقى فيها هذا المسكين نفسه ، فلو أنه إذا أفضت به الحال إلى هذه البلاد التي صار فيها مذهبه غريبا لا يعرف ترك ما يشين عرضه ، ويؤدي إلى حصول الضرر له في بدنه ، مع أنه لا كبير ضرر عليه في دينه ، لسلم وسلم غيره من إساءة الظن به..."⁵ . وهذا ما أشار إليه صاحب الفواكه الدواني بالنسبة لقراءة البسملة في الفريضة ، حيث كان للمالكية رؤية توافقية من بعض أعلامهم الذين أدركوا سر الاختلاف في الفروع حيث " كَانَ الْمَأْزِي فِي يَأْتِي بِهَا سِرًّا فَكَلِمَ فِي ذَلِكَ فَقَالَ: مَذْهَبُ مَالِكٍ كُلُّهُ عَلَى صِحَّةِ صَلَاةٍ مَنْ يُسْمَلُ، وَمَذْهَبُ الشَّافِعِيِّ عَلَى قَوْلٍ وَاحِدٍ بِبُطْلَانِ صَلَاةٍ تَارِكِهَا، وَالْمُتَّفَقُ عَلَيْهِ خَيْرٌ مِنْ الْمُخْتَلَفِ فِيهِ"⁶

¹ . ينظر : مفاهيم يجب أن تصحح . المرجع السابق . ص: ٣١ وما بعدها .

² . المرجع نفسه . ص: ٣٣ .

³ . الرحلة العياشية للبقاع الحجازية المسمى ماء الموائد : . المصدر السابق . ج ١ ، ص: ٣٥١ .

⁴ . المصدر نفسه . ج ١ ، ص: ٣٥٢ .

⁵ . الفواكه الدواني على رسالة ابن أبي زيد القيرواني : أحمد بن غانم (أو غنيم) بن سالم ابن مهنا، شهاب الدين النفاوي الأزهرى المالكي (المتوفى: ١١٢٦هـ) . دار

الفكر . ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م . ج ١ ، ص: ١٧٧ .

⁶ . الرحلة العياشية للبقاع الحجازية المسمى ماء الموائد : المصدر السابق . ج ١ ، ص: ١٥ .

المبحث الثالث: قراءة في سمات التعدد الثقافي في الرحلة العياشية.

خلال قراءتنا للرحلة العياشية في بعدها التعددي الثقافي ، استنتجنا مجموعة من السمات تكتنفها وتؤطرها وهي حسب اجتهادنا تتمثل فيما يلي:

أولا : غلبة وسيطرة الأسلوب الديني بشكل ملفت للانتباه ، مما يعطي للانطباع الأولي لأي قارئ ، أن صاحبه ينتمي لطبقة رجال الدين كما يصنفون منذ القديم وإلى اليوم ، على الرغم من مؤاخذات البعض على هذه التسمية غير الدقيقة ، وتظهر الأسلوبية الدينية بوضوح في الخطاب المقدماتي للرحلة " الحمد لله الذي قرن ممدوح السفر بممدوح الظفر ، وحثّ عليه في طلب السعادة فقال تعالى : (فلولا نفر" [التوبة: ١٢] .) فيا سعادة من نفر بالله إلى الله مع ذلك النفر ، ولم يمل السُرى في الليل إذا أدير ، والسير في الصبح إذا أسفر وصلاة الله المحيطة بأعلى مراتب الفضل والإحسان ، المستغرقة لصلاة كل ملك وجان وإنسان ، وسلامه المحلّى بأبهى ملابس الأمان ، المتوّج بأنهى حقائق الإيمان ، على نقطة دائرة الوجود صلى الله عليه وسلم ، ومدد ينبع المجد والجد والوجود صلى الله عليه وسلم ...! " فالمعجم الذي وظفه الرحّالة العياشي يعكس بشكل جلي مدى تشبعه بالقيم الإسلامية المتمثلة في افتتاح الخطبة بالحمدلة والصلاة والسلام على سيد الوجود ، وإضفاء الكمالات النفسية والخلقية والجمالية على ذاته الشريفة المختارة من العناية الإلهية منذ الأزل ، والحديث عن منهجه القويم في الدعوة إلى الله على بصيرة وهدى من ربه ، وإذا عدنا إلى المعجم اللفظي ، فإنه لا يعوزنا البحث الدؤوب عن تقاطعه مع مصطلحات القرآن الكريم وفقه الشريعة الإسلامية بصفة عامة ، فالمقطع الأول من الخطاب المقدماتي يتناص مع سورة المدثر ، سواء في اختيار السجعات ، أو في انتقاء المفردات ، أضف إلى ذلك ثراء متن الرحلة بالنصوص النبوية الكثيرة ، والتي تعكس ثقافة الرجل ، ونهمه في طلب الأحاديث بأسانيدھا الصحيحة ، وتحصيل الإجازات من المشهود لهم بالبحر في رواية الحديث الشريف .

ثانيا : عدم تبلور فكرة صارمة في الرحلة العياشية تؤهلها لأن تكون محور التفاهم والتقارب بين مختلف المذاهب الإسلامية ، وهذا نظرا للسياق والظرف التاريخي والحضاري الذي كانت تعيشه الأمة الإسلامية آنذاك ، في أحلك عهودها وانحطاط حضارتها ، اللهم إلا من بعض الومضات هنا وهناك ، التي تحاول تذكير الناس ، وتوجيههم لتي هي أقوم ، كما يرى ذلك المطالع للرحلة العياشية ، ولعل في أعمال الملتقى الدولي حول " التفاهم بين المذاهب الإسلامية " الذي احتضنته دولة الجزائر ، ما يحقق هذه الأمانى الإسلامية النبيلة ، التي يجب أن تتحول إلى واقع معيش ، يكنس كل معوّقات التفاهم والانسجام بين أبناء الإسلام الواحد ، ففي هذا المؤتمر العلمي الرصين ، ألقى محاضرات من باحثين حاولوا تشخيص الداء ، ووصف الدواء ، وهي محاولة تسير في طريق انبثق مع العلماء الصادقين المخلصين من أبناء العالم الإسلامي ، لجمع الكلمة ورأب الصدع ، وهي محاولة تقريبية هادفة ضمت مجموعة من الأعلام من بينهم " الأستاذ الأكبر الشيخ المراغي ، الأستاذ الأكبر الشيخ مصطفى عبد الرازق ؛ الأستاذ الأكبر الشيخ عبد المجيد سليم ؛ الأستاذ الأكبر الشيخ محمود شلتوت ؛ العالم الكبير الشيخ محمد الحسين كاشف الغطاء ؛ العالم الكبير السيد شرف الدين الموسوي ؛ الإمام الكبير السيد البروجدي ؛ الأستاذ الكبير السيد هبة الدين الشهرستاني ؛ والشيخ العالم الشيخ محمد تقي القمي وهم علماء كبار سنّة وشيعة قاموا بحمل لواء التقريب فهل خفيت عليهم

^١ . التقريب والتفاهم بين المذاهب الإسلامية منهجه وأخلاقياته " محاضرة الشيخ محمد علي آية الله التسخيري ، الأمين العام للمجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الإسلامية ، الجمهورية الإسلامية في إيران . ضمن أعمال الملتقى الدولي " التفاهم بين المذاهب الإسلامية " ١٢ و ١١ و ١٣ محرم ١٤٢٣ هـ / ٢٥ و ٢٦ و ٢٧ مارس ٢٠٠٢ م . الجزائر . منشورات المجلس الإسلامي الأعلى . الجزائر .

هذه الشبهات وبعضها يتصل بالأصول؟! ويظهر أن نظرة العياشي لغير المذاهب السننية يعترها شيء من التطرف ، الذي كانت له أسبابه في ذلك الزمان لانعدام التقارب المذهبي والانغلاق والاكتفاء بما هو حاصل ، والتدهور الحضاري الذي شمل العالم الإسلامي آنذاك من أقصاه إلى أقصاه ، لأنه كان في حالة الانحدار ، ليكون لقمة سائغة بعد قرنين من الزمان لجحافل المستعمرين ، الذين كانوا في سباق مع الزمن في هذه الفترة بالذات للهبوض من مخلفات العصور الوسطى ، والتوجه نحو الهبوض في شتى الميادين ، وتشجيع العلوم والفنون والمعارف ، والسعي قدما نحو تحقيق حقوق الإنسان مع كبار الفلاسفة والمفكرين ، ومن النظرات السلبية للعياشي اتجاه الإباضية قوله : "... ثم وقع في نفسي أنهم عزابة روافض ، ثم سألنا بعد ذلك ، فإذا المسجد مسجدهم يصلون فيه وهو معروف بهم ، وهم طائفة من الإباضية من أتباع عبد الله بن إباض يوافقون المعتزلة في أكثر عوائدهم كنفي الرؤية والقول بخلق القرآن ، ويبغضون بعض الصحابة ، وهم كثيرون في تلك البلدة ، وأصل مادتهم من جبال مزاب ، فإنهم كلهم روافض وبها علماؤهم ، وهي عند من هو على معتقدتهم معظمة " ²

ثم يظهر العياشي موقفه الرافض لهذه الطائفة ومعتقدتهم ، وهذه وجهة نظره وكان ينبغي أن تكون في إطارها الحوارية ولكن العياشي للأسف يستعمل أوصافا لغمز وهمز هذه الطائفة ، صنعها الحواجز النفسية ، وعدم التقارب ، نظرا لانعدام وسائل وسبل التواصل العلمي بين الطوائف الإسلامية ، آنذاك ، فيحكي قائلا : " وأخبرني من أثق به من أهل ريف من أشياخنا أنه مر بهم رجل قاصدا لمزاب فسأله من هو فقال : من أهل البصرة جئت زائرا لبلاد مزاب ، فقبح الله الزائر والمزور ، وردده مأزورا غير مأجور " ³. وليتأمل القارئ مدى الجفوة الحاصلة بين أبناء الدين الواحد . ثم يضيف قائلا : " وسألت بعض الناس عن عدم إنكار والي البلد على هذه الطائفة الملعونة مع أنه ليس على معتقدتهم ، فأخبرني أنهم عصبته في حروب تقع بينه وبين أخواله وأعرابهم ، فلا يقدر أن ينكر عليهم لذلك ، وهذا كله من رقة الديانة وخيانة الأمانة " ⁴. ولو أنصف العياشي في حكمه وتجرد من الهوى ، لعلم أن هذا عين الحكمة وصواب السياسة ، التي لا يفقهها رجال الدين ، وأن هذا عين ما تدعو إليه المواثيق الدولية لاحترام حقوق الإنسان ، واحترام المعتقدات والطوائف الدينية ، على غرار الإعلان الذي أصدرته الجمعية الوطنية في ٢٦ آب/أغسطس ١٧٨١ ، حيث يعتبر هذا الإعلان من وثائق الثورة الفرنسية الأساسية التي تُعرّف فيها الحقوق الفردية والجماعية للأمة .و الذي صار ديباجة لدستور ٣ سبتمبر ١٧٩٩ حيث جاء في المادة ١ : " لا يجوز التعرض لأحد لما يبيديه من الأفكار حتى في المسائل الدينية على شرط أن تكون هذه الأفكار غير مخرجة بالأمن العام." ⁵ وهو ما سيتكرس في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لعام ١٩٤٨ من خلال المادة ١٨ . التي تنص على أن "لكل شخص الحق في حرية التفكير والضمير والدين...وجاء كذلك في المادة الثامنة عشر من الميثاق الدولي للحقوق السياسية والمدنية بأنه لكل فرد الحق في حرية الفكر والضمير والديانة " ⁶. وكل ما جاءت به هذه الإعلانات والمواثيق الدولية قد سبق أن أعلنها الإسلام الصحيح - المغيبة بعض مآثره السمحة من الساحة الإسلامية - ، وهي مؤتفة في المعجزة الخالدة : القرآن الكريم ، الذي تجسدت تعاليمه السامية في أخلاق وسلوك ومعاملات

^١ . الرحلة العياشية للبقاع الحجازية المسمى ماء الموائد : المصدر السابق . ج ١ ، ص : ٧٢ .

^٢ . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

^٣ . المصدر نفسه . ج ١ ، الصفحة نفسها .

^٤ . إعلان حقوق الإنسان والمواطن : من ويكي مصدر، المكتبة الحرة . <https://ar.wikipedia.org/wiki> تاريخ الزيارة

٢٣:٣٠ الساعة ٢٠١٥/١٢/١٢ .

^٥ . الوجيز في حقوق الإنسان وحرياته : د/ أمين العضايلة ، دار رند ، الكرك ، مؤتة ، الأردن . ٢٠٠١ . ص : ٤٨ .

^٦ . المصدر نفسه . ج ٢ ، ص : ٢٩٥ .

الرسول الأكرم ، وتمثّلت خير تمثيل في ذلك المجتمع المؤسس على تقوى من الله ورضوان ، مسجلاً بذلك سبقه لكل التشريعات والمواثيق والعهود الدولية التي جاءت مزهوة بتلك الإنجازات.

ثالثاً : اهتمامه بالتصوف لتزكية الأنفس وتطهيرها من أدران التعلّق بالأغراض الدنيوية الفانية ، وليكون للعلوم والمعارف طعمها وذوقها في نفس المكلف ، ولتيسير الوصول إلى محبة الله والفوز بمرضاته ، ويظهر هذا في عدّة مواطن من الرحلة . على سبيل المثال ذكره لبعض الطرق الصوفية المشهورة ، وأسسها التي تقوم عليها ليقول في ختامها " وقد استوفى صاحب " الرسالة " أسانيده إلى أرباب الطوائف المتقدمة وما تتميز به كل طائفة . فجزاه الله خيرا . وإنما ذكرت من ذلك شيئا قليلا لئلا تتشوف نفس الناظر في هذا الكتاب إلى من تنسب إليه هذه الطرق ؛ لغرابة أكثرها بقطرنا ما عدا الشاذلية وشعبها ، والله تبارك وتعالى ينفعنا بمحبتهم ويرحمنا بالتطفل عليهم بمجرد الانتساب العاري عن الاكتساب ، فهو المتفضل على الإطلاق ، بجاه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم " ¹ .

رابعا : اهتمامه بعلم الكلام ، والدفاع عنه ، والرد على من انتقص قيمته وأهميته ، حيث قال بعد بيان وتفصيل لا يتسع المقام لعرضه الآن ، و في هذا الصدد جاء في الرحلة العياشية : " وبالجملة لا يجحد علم الكلام إلا أحد رجلين : . جاهل ركن إلى التقليد وشق عليه سلوك طريق أهل التحصيل وخلا عن طرق أهل النظر ، والناس أعداء ما جهلوا . . أو رجل يعتقد مذاهب فاسدة فينطوي على بدع خفية يلبس على الناس عوار مذهبه ، ويعمي عليهم فضائح عقيدته " ² ، والرحالة العياشي يلتقي في رؤيته المبجّلة لعلم الكلام ، مع ما ذكره التهانوي القائل : " وفائدة علم الكلام وغايته الترقّي من حضيض التقليد إلى ذروة الايقان وإرشاد المسترشدين بإيضاح الحجّة لهم ، والزام المعاندين بإقامة الحجّة عليهم ، وحفظ قواعد الدين عن ان يزلزلها شبهة المبطلين ، وأن تبتنى عليه العلوم الشرعية ، أي يبتنى عليه ما عداه من العلوم الشرعية ، فإنه أساسها وإليه يؤول أخذها واقتباسها ، فإنه ما لم يثبت وجود صانع عالم قادر مكلف مرسل للرسل منزل للكتب لم يتصوّر علم تفسير ولا علم فقه وأصوله ، فكّلها متوقفة على علم الكلام مقتبسة منه ، فالأخذ فيها بدونه كبان على غير أساس ، وغاية هذه الأمور كلها الفوز بسعادة الدارين. " ³ ، ثم أضاف مفصلا القول في أهمية علم الكلام ، في تقويته للعقيدة الإسلامية ، في وجه المشككين ، والنصوصيين الحرفيين ، حيث قال رحمه الله : " ومن هذا تبيّن مرتبة الكلام أي شرفه فإن شرف الغاية يستلزم شرف العلم ، وأيضا دلالة يقينية ، يحكم بها صريح العقل وقد تأيّدت بالنقل ، وهي أي شهادة العقل مع تأييدها بالنقل هي الغاية في الوثاقفة إذ لا تبقى حينئذ شبهة في صحة الدليل . وأما مسائله التي هي المقاصد فهي كلّ حكم نظري لمعلوم ، هو أي ذلك الحكم النظري من العقائد الدينية ، أو يتوقف عليه إثبات شيء منها . والكلام هو العلم الأعلى إذ تنتهي إليه العلوم الشرعية كلّها ، وفيه تثبت موضوعاتها وحيثياتها ، فليست له مباد تبيين في علم آخر شرعيا أو غيره ، بل مبادئه إمّا مبيّنة بنفسها أو مبيّنة فيه . فهي أي فتلك المبادئ المبيّنة فيه مسائل له من هذه الحيثية ومباد لمسائل آخر منه لا تتوقّف عليها ، لئلا يلزم الدور ، فلو وجدت في الكتب الكلامية مسائل لا يتوقّف عليها إثبات العقائد أصلا ولا دفع الشّبه عنها ، فذلك من خلط مسائل علم آخر به تكثرها للفائدة في

¹ . ج ١ ، ص : ١٥ .

² . موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم : محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي (المتوفى: بعد ١١٥٨هـ) . تقدم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم . تحقيق: د. علي دحروج . نقل النص الفارسي إلى العربية : د. عبد الله الخالدي ، الترجمة الأجنبيّة: د. جورج زباني ، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت ، الطبعة: الأولى - ١٩٩٦م . ج ١ ، ص : ٣١ .

³ . المرجع نفسه . ج ١ ، ص " ٣١ .

الكتاب. فمن الكلام يستمدّ غيره من العلوم الشرعية وهو لا يستمد من غيره أصلاً، فهو رئيس العلوم الشرعية على الإطلاق. بالجملة، فعلماء الإسلام قد دونوا لإثبات العقائد الدينية المتعلقة بالصانع وصفاته وأفعاله، وما يتفرّع عليها من مباحث النبوة والمعاد، علماً يتوصّل به إلى إعلاء كلمة الحقّ فيها، ولم يرضوا أن يكونوا محتاجين فيه إلى علم آخر أصلاً، فأخذوا موضوعه على وجه يتناول تلك العقائد، والمباحث النظرية التي تتوقف عليها تلك العقائد¹.

خامساً: اهتمامه بالمحافظة على الآثار الحضارية لأمة الإسلام، وذلك بتعيينها ووصفها بدقة، لاسيما ما تعلق منها بالمزارات والأضرحة التي تضم رفات آل البيت الطاهرين، وأولياء الله تعالى الصالحين من العلماء والعباد والزاهدين، والتبرك بأنارهم، وهو ما كان يضمن جانباً من الوحدة الروحية بين أبناء الإسلام في تعظيم شعائر الله، قبل أن تظهر بعض التيارات التي تدعو لمحاربة ذلك، وتحطيم تلك المشاهد، بحجج واهية، وأدلة تستعمل في غير سياقها، مما خلق بلبلة كبيرة في أوساط أبناء الإسلام، لانزال آثاره ماثلة للعيان. يرى الباحث أحمد راسم النفيس أن "شعائر الله أو شعائر الإسلام أو معالم الإسلام ورموزه ليست قاصرة بحال من الأحوال على الصلاة والزكاة والصيام والحج، بل هي تشمل أيضاً تلك الأماكن المباركة التي شهدت تلك الحوادث التاريخية الفاصلة في الصراع بين الحق والباطل وتشمل أيضاً تلك البقاع الطاهرة التي حوت تلك الأعظم العطرة لرسول الله وأهل بيته الطيبين الطاهرين وتلك التي ضمت رفات شهداء بدر وأحد وغيرها من الأماكن التي إذا زارها الإنسان تذكر تاريخ هؤلاء العظماء واستعاد سيلرتهم وجهادهم وجمال فكره وخاطره في هذا المسار التاريخي الممتد إلى قيام الساعة"². إن المحافظة على مختلف المآثر الحضارية واجب قرآني، لأنه بدون ذلك لا يمكن تحقيق مفهوم السير في الأرض والنظر، فيما تركه السابقون. وفي هذا تعطيل لحكم القرآن الكريم، ومن ثمّ توجّب الأمر على كل العقلاء الوقوف بحزم وعزم ونشر الوعي العلمي والنقدي، بأهمية التفقه في نصوص القرآن، وتحقيق الوحدة بين المسلمين.

ولأجل شدّ انتباه قراء رحلته للقيمة الدينية والتراثية، لبعض المشاهد والمواضع المباركة فإنه يحاول تفصيل القول فيها، ببيان موضعها وما تعلق بها من أحداث وأخبار، مثل "المزارات المشهورة بمكة: [دار الأرقم]، [المودع]، [رباط سيدي عبد القادر الجيلاني]، [مسجد الجن]، ومنها دار خديجة ومولد فاطمة، ومنها مولد علي، ومنها دار أبي بكر... [حجر المرفق]، [شعب أبي طالب]، [جبل أبي قبيس]، [مقابر الصالحين بمكة]: وأما المقابر فالحجون كلها مزارات، وأشهر المزارات فيه: قبة قبر أم المؤمنين خديجة. رضي الله عنها. وقبة فيها قبر الفضيل بن عياض وغير ذلك..."³.

سادساً: احتفاؤه بشخصية ابن عربي الصوفي الكبير، والرد على خصومه، والتماس مختلف التأويلات لأقواله التي يجب لفك شفراتها التمرّس والتضلّع في إشارات القوم واصطلاحاتهم، وإلا التزام الصمت والتأدب مع أولياء الله تعالى الصالحين، ويروي في ذلك عن ابن عربي جملة من حكاياته وفضائله ومنها تقديم هدية لأبيه آدم عليه السلام تكون عنده يدا حتى لا يخرجهم فيمن يخرج من بعث النار، ويحتفي العياشي بهذه الحكاية، التي حكاها له شيخه، والذي يوصيه بتقديم هدية لسيدنا آدم عند أداء مناسك العمرة. ويرد على بعض الفقهاء الشافعية، الذين قالوا بلزوم الدم على ابن عربي وجماعته لأن آدم كان آفاقياً برد طويل مفضّل يقول بعده "وقد أطلنا الكلام في هذا مع أنه ليس من متين العلم، ولكنه لا يخلو من فوائد إظهاراً للجهل هذا الفقيه المجترئ على الرد على أولياء الله تعالى ولم يراع الأدب، فنسبهم إلى الجهل بما يجب عليهم في فرع من

¹ . نقض الوهاية: المرجع السابق. ص: ٢٦٣ .

² . الرحلة العياشية. المصدر السابق . ج ٢ ، ص: ٣٦٦ .

³ . الرحلة العياشية . المصدر السابق . ج ١ ، ص: ٤٢٢ .

الفروع في الديانة ، ومن أيد بنور العلم لم يشكل عليه شيء مما ورد عن أهل الله مما يبادر عوام الناس المترسمة إلى إنكاره ، وإني أحمد الله حمدا كثيرا وأشكره شكرا كثيرا على ما منحني من حسن الاستماع وحسن القبول لما أسمع من كلامهم ، فإني بحمد الله ما أذر أني سمعت كلاما من كلامهم فنفر منه قلبي أو كرهه وإن كان في غاية الإشكال ، بل ينشرح قلبي لسماعه وقبوله ولو لم أفهمه ، وغالبه لا أكرر النظر فيه مرارا بحسن النية إلا ويمن الله بفهمه على وجهه أو ظهور محمل لائق عليه ، وما لم أجد محملا أجد له في قلبي برد التسليم له والتفويض في معناه لله ولرسوله ولأولي العلم من خلقه إذ هم خلفاء الله ورسوله في فهم كلامه وكلام أوليائه¹ : " من أجل ذلك سوف يظل الإمام الأكبر محي الدين بن عربي رضي الله عنه مثالا راسخا يحتذى به في مجال الفكر الإنساني ، فهو بحق مرآة للنقاء الإنساني في سموه وتسامحه ورفعته ، كان التصوف عنده ديانة الحب الأكبر التي تنصهر فيها المتناقضات وتتعايش عبر شكلها التأويلي الجديد في بوتقة واحدة . لقد انتهى ابن عربي ومعه الإنسان الكامل والعارف إلى وجه جديد للتدين والاعتقاد تلخصه هذه الأبيات الموحية الرائعة التي تفيض سماحة وحبًا خالصا من ديوانه : (ترجمان الأشواق) والتي أشار فيها إلى أن ناموس الكون قائم على (دين الحب) الذي صهر في قلبه كل العقائد والديانات . إنها نظرة تصلح أكثر لعالم اليوم الممزق بين أديا ط العولمة " الجديدة لمقاومة العرقية والعصبية الاعتقادية بجميع اشكالها ، والتي لا تزال إلى اليوم تشعل فتيل الحروب في مناطق شتى من العالم . فيقول :

لقد صار قلبي قابلا كلَّ صورةٍ فمرعى لِغِزْلانٍ وديِرٌ لرهبانٍ
ويبتُّ لأوثانٍ وكعبَةً طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومُصحفُ قرآنٍ
أدينُ بدينِ الحبِّ أنى توجَّهتْ ركائبُهُ فالحُبُّ ديني وإيماني²

وهذا النص له ما يتقاطع مع تجربة الأمير عبد القادر الجزائري الصوفية العميقة ، التي حسبها بعض من يكتب في بعض المواقع الإلكترونية كفرا بالله تعالى ، وهذا مردّه لفقدانهم للأدوات المعرفية اللازمة في فك شفرات النصوص الصوفية ، إضافة إلى غياب الأطر المعرفية التي تحكم عالم التصوف والمتصوفين ، ومن ثم فإن فاقده الشيء لا يعطيه ، وهذه القصيدة التي قالها الأمير نقتطف منها هذه الأبيات : " ويقول فيها [من البحر الطويل] ، [على لسان الإنسان الكامل]

أنا مطلق لا تطلبوا الدهر لي قيذا ومالي من حدِّ فلا تبغوا لي حدًا
إلى أن يقول :

فطورا تراني مسلما أيَّ مسلم زهودا نسوكا خاضعا طالبا مدًا
وطورا تراني للكنائس مسرعا وفي وسطي الزنارُ أحكمتهُ شدًا
أقول باسم الابن والآب قبله والروحِ القدسِ قصدا ولا كيذا
وطورا بـ" مدارس" اليهود مدرّسا أقرّرُ توراةً وأبدي لهم رشدا

¹ . النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا (قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي ديوان " ترجمان الأشواق " نموذجًا . د/ لطيف فكري محمد الجودي . مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ/٢٠١١م . ص: ١٢٠ .

² . المواقف في بعض إشارات القرآن إلى الأسرار والمعارف : الأمير عبد القادر الجزائري المتوفى عام (١٣٠٠هـ/١٨٨٣م). تحقيق وتقديم : د. بكري علاء الدين . دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ١٤٣٤هـ/٢٠١٤م . ج ١ ، ص: ٢٢ ، ٢٣

فما عبد " العزيز" غيري عابدٌ ولا أظهر التثليثَ غيري ولا أبدى

ولا أورى نازَ الفرسَ غيري موريٍّ وما قال بالاثنين إلا أنا لحدا

أنا عينُ كلِّ شيءٍ في الحسِّ والمعنى ولا شيء عيني احذروا العكس والطردا^١

ويعلق الباحث د/ بكرى علاء الدين على النص الشعري للأمير قاتلا: " وفي هذه القصيدة تقليد لقصيدة ابن عربي المشهورة في ديوانه " ترجمان الأشواق " ، وهي التي يرى المختصون أنها تفصح عن مذهب وحدة الأديان ، والواقع فإن هذه القصيدة لا يمكن أن تفهم إلا على أنها تعبير عن تجربة صوفية يبلغ فيها الصوفي مرتبة " يترجم " فيها عن " لسان الحقيقة المحمدية " أو الإنسان الكامل^٢. وفي هذا الصدد يقول جلال الدين السيوطي (المتوفى: ٩١١ هـ) " ...أصلُ الإِتِّحَادِ بَاطِلٌ مُحَالٌ مَرْدُودٌ شَرَعًا وَعَقْلًا وَعُرْفًا بِإِجْمَاعِ الْأَنْبِيَاءِ وَالْأَوْلِيَاءِ وَمَشَايِخِ الصُّوفِيَّةِ وَسَائِرِ الْعُلَمَاءِ وَالْمُسْلِمِينَ، وَلَيْسَ هَذَا مَذَهَبَ الصُّوفِيَّةِ وَإِنَّمَا قَالَهُ طَائِفَةٌ غَلَاةٌ لِقَلَّةِ عِلْمِهِمْ وَسُوءِ حَظِّهِمْ مِنَ اللَّهِ تَعَالَى، فَشَاهَبُوا بِهَذَا الْقَوْلِ النَّصَارَى الَّذِينَ قَالُوا فِي عَيْسَى عَلَيْهِ السَّلَامُ اتَّحَدَ نَاسُوتُهُ بِلَاهُوتِهِ، وَأَمَّا مَنْ حَفِظَهُ اللَّهُ تَعَالَى بِالْعِنَايَةِ فَإِنَّهُمْ لَمْ يَتَّقِدُوا اتِّحَادًا وَلَا حُلُولًا، وَإِنْ وَقَعَ مِنْهُمْ لَفْظُ الإِتِّحَادِ فَإِنَّمَا يُرِيدُونَ بِهِ مَحْوُ أَنْفُسِهِمْ وَإِثْبَاتِ الْحَقِّ سُبْحَانَهُ، قَالَ: وَقَدْ يُذَكَّرُ الإِتِّحَادُ بِمَعْنَى فَنَاءِ الْمُخَالَفَاتِ وَبَقَاءِ الْمُوَافِقَاتِ، وَفَنَاءِ حُطُوطِ النَّفْسِ مِنَ الدُّنْيَا وَبَقَاءِ الرَّغْبَةِ فِي الْآخِرَةِ، وَفَنَاءِ الْأَوْصَافِ الدَّمِيمَةِ، وَبَقَاءِ الْأَوْصَافِ الْحَمِيدَةِ، وَفَنَاءِ الشُّكِّ وَبَقَاءِ الْيَقِينِ، وَفَنَاءِ الْعَقْلَةِ وَبَقَاءِ الذِّكْرِ. قَالَ: وَأَمَّا قَوْلُ أَبِي يَزِيدَ الْبَهْطَلَمِيِّ: سُبْحَانِي مَا أَعْظَمَ شَأْنِي، فَهُوَ فِي مَعْرِضِ الْحِكَايَةِ عَنِ اللَّهِ ..."^٣ وبعد أن يبرأ السيوطي السادة الصوفية المحققين والعارفين بالله من كل التهم التي ألصقت بهم زورا وبهتانا ، يصحح المفاهيم ، ويخرس أفواه المتقولين قاتلا: " وَالْحَاصِلُ أَنَّ لَفْظَ الإِتِّحَادِ مُشْتَرِكٌ فَيُطْلَقُ عَلَى الْمَعْنَى الْمُدْمُومِ الَّذِي هُوَ أَحْوُ الْحُلُولِ وَهُوَ كُفْرٌ، وَيُطْلَقُ عَلَى مَقَامِ الْفَنَاءِ اصْطِلَاحًا - اصْطِلَاحَ عَلَيْهِ الصُّوفِيَّةُ - وَلَا مُشَاحَةَ فِي الْإِصْطِلَاحِ، إِذْ لَا يَمْنَعُ أَحَدٌ مِنَ اسْتِعْمَالِ لَفْظٍ فِي مَعْنَى صَحِيحٍ لَا مَحْذُورَ فِيهِ شَرَعًا، وَلَوْ كَانَ مَمْنُوعًا لَمْ يَجْزُ لِأَحَدٍ أَنْ يَتَّقُوهُ بِلَفْظِ الإِتِّحَادِ وَأَنْتَ تَقُولُ بَيْنِي وَبَيْنَ صَاحِبِي زَيْدٍ إِتِّحَادًا..."^٤

وفي معرض تعليق المحقق د/ بكرى علاء الدين على أبيات ابن عربي السابقة يقول: " ولما كان الإنسان الكامل واسطة كونية بين الله والعالم فإن عليه أن يجسد في شخصه على شكل تركيب متعالٍ كل تجارب الإنسانية في العبادات والطقوس والعقائد ، وهو يعطي القيمة نفسها لكل الأديان من خلال تعبدها جميعا وإلا فإنه إن أخلَ بواحد منها ، نقص منه بقدرها من كمال معرفته بالله"^٥.

ومن باب حدثوا الناس بما يعرفون وحسب تعبير الباحث المحقق فإن " هذا المذهب الصوفي الفلسفي غير موجه للطبقة المثقفة العادية (الخواص ، أو الفقهاء) من المسلمين وإنما هي بحسب تعبير ابن عربي موجه على " خاصة الخاصة " وبما أن المرء " عدو ما جهل " حسب المثل المشهور ، فإن أسهل الحلول لمن يستعصي عليه فهم مذهب ابن عربي هو اللجوء إلى التكفير

^١ . مقدمة المواقف . المصدر السابق . ج ١ ، ص: ٢٢ .

^٢ . الحاوي للفتاوي : دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان ، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤ م ، ج ٢ ، ص: ١٦١ .

^٣ . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

^٤ . مقدمة المواقف . المصدر السابق . ج ١ ، ص: ٢٢ ، ٢٣ .

^٥ . مقدمة المواقف . المصدر السابق . ج ١ ، ص: ٢١ .

... وغالبا ما يتسلح به كبار الجهلة كوسيلة للظهور في المجتمع بمظهر الغيور على الدين والمنافع عنه اتجاه أعدائه!¹. وقد التمس ابن تيمية الأعدار لأهل المعرفة بالله تعالى ، لأنه أدرك أن كثيرا من العبارات دسّت في كلامهم ، فقد قال عن قول الشاعر : " أنا من أهوى / ومن أهوى أنا : فهذا إنما أراد به الشاعر الاتحاد المعنوي ، كاتحاد أحد المحبين بالآخر الذي يحب أحدهما ما يحب الآخر ، ويبغض ما يبغضه ويقول مثل ما يقول ويفعل مثل ما يفعل ، وهذا تشابه وتمائل لا اتحاد العين بالعين ، إذا كان قد استغرق في محبوبه ، حتى فني عن رؤية نفسه ، كقول الآخر : غبت بك عني / فظننت أنك أني . فهذه الموافقة هي الاتحاد السائغ "²

وانطلاقا من القراءة التأويلية للنص الشعري الصوفي سواء عند ابن عربي أو الأمير عبد القادر ، فإن القارئ يلمس تلك الرؤية الحضارية الواسعة والشاملة لمفهوم الإنسان وجوهر التدين الحقيقي ، الذي مرجعه في النهاية لرب الكون والناس أجمعين ، الذي حض على تحقيق مفهوم التقوى في إطار العائلة الإنسانية الكبيرة الجامعة ، مهما اختلفت الألوان وتباينت اللغات وفي المطلب الذي خصصه د/ بكرى علاء الدين للتأويل يقول فيه ما نصه : " وتجنبنا لسوء الفهم الذي لحق بالصوفية فإنهم لجؤوا إلى التأويل ، ولن نستطرد هنا طويلا بل نعطي المثل الذي أعطاه ابن عربي نفسه في هذا الموضوع في كتاب الفتوحات المكبية ، يقول ابن عربي معبرا عن صعوبة فهمه على طريقة " المعنى في قلب الشاعر " : " كما قلنا في نظم لنا :

يا من يراني ولا أراه كم ذا أراه ولا يراني

فقال لي بعض إخواني : كيف تقول إنه لا يراك وأنت تعلم أنه يراك ؟ فقلت له في الحال مرتجلا :

يا من يراني مجرما ولا أراه أخذا

كم ذا أراه منعما ولا يراني لائذا"

والدرس الذي يجب أن يستفاد من هذا الكلام هو ما أُلح عليه الصوفية من أن لهم " مصطلحا ولغة توافقوا عليها لا يمكن فهمهم بدون الرجوع إليها . والذي لا يمكن للمسلم العادي أو أي إنسان ان يفهمه من كلام الصوفية أو ما يُشكّل عليه من أقوالهم فإن عليه أن يدرك على الأقل بأن خلف المعنى الظاهر معنى أو معانٍ آخر يحسن من أجلها الرجوع إلى من يستطيع تأويلها"³. ويمكن أيضا الرجوع إلى مقدمة المحقق القيمة التي يجلي فيها بعض الحقائق الغائبة عن أذهان المتسرعين في الحكم بتهمة التخوين والتكفير بسبب الجهل والتعنت وغياب الوعي السياقات التاريخية والحضارية ، وقلة بضاعتهم في علوم اللغة والتصوف والفلسفة يقول المحقق د/ علاء الدين بكرى : " أما من يصر على موقفه السلبي من فكر الأمير الفيلسفي والصوفي فإن عليه الالتزام بالبيتين اللذين وردا على غلاف مخطوطات كتاب المواقف وكان أنشهما من قبله الخليل بن احمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة :

لو كنت تعلم ما أقولُ عذرتني أو كنتُ أجهلُ ما تقولُ عدلتك

¹ . نقلا عن : الميزان العادل : عبد القادر عيسى دياب . حققه وصححه : الشيخ عبد المعطي الترك . قدم له : الشيخ حسين موسى / الشيخ عبد الله البكري . دار التقوى ، دمشق ، سوريا ، طبعة ١٤٣٠هـ / ٢٠١٠م . ص : ٢٢٤ .

² . مقدمة المواقف . المصدر السابق . ج ١ ، ص : ٢٦ .

³ . مقدمة المواقف . المصدر السابق . ج ١ ، ص : ٣٠ .

لكن جهلت مقالتي فعذلتني وعلمت أنك جاهل فعذرتك

وهكذا فإن النظرة الصوفية الجمالية للكون والحياة ، يمكن أن تسهم في إزالة الكثير من الفجوات بين أبناء الدين الواحد ، وترسم لهم حياة يؤطرها الحب المتبادل والتعاون البناء المثمر الهادف ، لخير المجموعة البشرية .

الخاتمة

مما سبق بيانه ، يمكن القول ، إن رحلة الشيخ العياشي تمثل ذخيرة معرفية وموسوعة علمية وكشكولا ثقافيا متنوعا ، فهي زاد لرجل الدين يجد فيها ما تشتهيئه نفس الباحث عن خصائص المرحلة الزمنية التي تغطيها الرحلة ، ويمكن أن نستخلص جملة من النتائج من هذا البحث ، والتي يمكن حوصلتها في النقاط التالية :

(١) تحقيق رغبة الباحث الفقهية في معرفة تحقيق بعض المسائل الفقهية والتعامل مع الأدلة الشرعية وتوجيه الآراء ومناقشتها ، ومعرفة الخلافات الفقهية بين الأئمة .

(٢) معرفة مدونات الحديث النبوي الشريف ، واجتهاد العلماء في تحصيل وطلب الحديث ، ورحلاتهم في الأمصار الإسلامية الكبرى للالتقاء برجال الحديث والأخذ عنهم ، والاعتراف من علومهم

(٣) تعد الرحلة العياشية كنزا للحقائق العرفانية والمناهل الصوفية ، لمن أراد أن يطلع على صنوف الأذكار وطرائق التصوف ، ومجاهدة النفس ، وحملها على الطاعة والخضوع لعلام الغيوب ز

(٤) يمكن اعتبار الرحلة العياشية دائرة معارف جغرافية للأماكن التي كان يمر عليها ركب الحجيج ، وأهم الصعوبات التي كانت تعترض سير القوافل ، وطبيعة التنقلات ، والطبيعة الجغرافية والواقع السياسي الذي كانت تزرع تحته المنطقة العربية آنذاك ، ومعرفة ملامح الحياة الاجتماعية ، ومدى تطورها ، وهل كانت تسير وفق روح الإسلام ، دين العدل والمساواة وإعطاء كل ذي حق حقه .

(٥) في الرحلة ذخائر لا يمكن الإحاطة بها في بحث محدود كهذا ، وإنما كما أسلفنا القول تحتاج لدراسات متكاملة بغية تغطية جوانبها المختلفة ، وإنما حاولنا قدر المستطاع ، تبين بعض مظاهر التعدد الثقافي ، الناتج في بعض تجلياته عن روح الإسلام ، الذي كان يمثل العروة الوثقى الجامعة بين مشرق ومغرب العالم الإسلامي ، في ذروة اللقاء الروحي والمعرفي والمتمثل في موسم الحج ، ومهبط الوحي ، حيث مهوى الأفئدة ، والمكان الذي تجبى إليه ثمرات كل شيء ، ومركز العالم الإسلامي ، حيث يتهافت الجميع في شوق ومحبة لزيارة المشاعر المقدسة ، والالتقاء مع إخوانهم المسلمين من شتى أصقاع العالم الإسلامي ، لتجديد العهد على التمسك بقيم وأخلاق وروح الإسلام والتواصي بالحق والتواصي بالصبر ، لقد جسدت الرحلة العياشية ما كانت تشهده بلاد الحرمين الشريفين من تعدد ثقافي في إطار مبادئ الإسلام السمحة ، وتعايش بين مختلف المذاهب الإسلامية لأنهم كلهم من رسول الله ملتصق ، وكل اتجاه يحاول قدر جهده تقديم الحلول للمشاكل التي كان يعاني منها المسلمون ، وهو ما يأمله الطامحون لعودة تلك التعددية الثقافية للتعايش وخدمة الإسلام دون إقصاء أو اتهام ، أو أخذ باتباع الظن والشبهات . وغني عن البيان التذكير ببعض الاتهامات التي نالت بعض أعلام الإسلام ، (مثل ذلك فضيلة الشيخ محمد علوي مالكي رحمه الله) من أشخاص وهيئات تدعي الحرص على عقيدة السلف الصالح !!!

(٦) تمر السنون والقرون ، وتبقى الرحلة العياشية شاهدة على جهد علم من أعلام المغرب العربي ، حاول قدر جهده أن يصنع جسرا ثقافيا بين جناحي العالم الإسلامي ضمانا لتواصله وتوازنه وسيره قدما ، وهو ما نأمله في جيل اليوم مع مزيد من

التفاهم والالتقاء والانسجام ، بعيدا عن الغلو والتطرف ، والتعصب الأعمى المقيت ، لأجل الاجتماع على الأصول العامة الثابتة ، والأهداف المشتركة العليا النبيلة .

(٧) نأمل من الهيئات الثقافية في العالم العربي والإسلامي ، أن تستغل هذه الرحلة وتقوم بتبسيطها للناشئة والشباب ، بأسلوب سهل ميسر ، يخدم الرسالة الثقافية والفكرية للعالمين العربي والإسلام ، في إطار رؤية حضارية قائمة على التسامح ونبذ الفرقة والتعصب ، والمؤمنة بقيم الحوار وتعايش الآراء دون تكفير أو تنفير .

